JAMES MONACO



Çeviren: Tufan Göbekçin

BİR FİLM NASIL OKUNUR?

Sinema Dili, Tarihi ve Kuramı

2. BASKI

ALFA

3491 | ALFA | ARAŞTIRMA | 146

BİR FİLM NASIL OKUNUR?

JAMES MONACO

Monaco, IMDB'nin öncüsü kabul edilen veritabanı şirketi Baseline'ı 1982'de kurdu. The New School, Columbia Üniversitesi, New York Üniversitesi ve New York Şehir Üniversitesinde ders vermiştir. 1980'lerde NPR'de Morning Edition için medya yorumculuğu yaptı. The New York Times, The Village Voice ve The Christian Science Monitor için yazılar yazdı. UNET 2 Corporation'ın kurucusu ve başkanıydı, New York ve Sag Harbor'da Harbor Electronic Publishing'i yönetti. 2012 yılında, her yıl düzenlenen Long Island Doğa Tarihi Konferansı'nın sponsorları olan Long Island Doğa Komitesi'nin kurucu ortağı oldu.

The New Wave: Truffaut, Godard, Chabrol, Rohmer, Rivette (1976), *How To Read A Film* (1977, 1981, 1999, 2009) ve *American Film Now* (1979) dahil olmak üzere birçok kitap yazdı.

TUFAN GÖBEKÇİN

Siyaset Bilimi ve Kamu Yönetimi (Ortadoğu Teknik Üniversitesi), Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji (İstanbul Üniversitesi) ve İngiliz Dili ve Edebiyatı (İstanbul Üniversitesi) eğitimleri almıştır. Sosyal bilimler, tiyatro ve edebiyat uzmanlık alanlarıdır.

Yüzün üzerinde eseri Türkçeye kazandırmıştır. *Dünya Felsefe Tarihinin Oluşumu, Dünya Tiyatro Tarihi, Bir Aktör Hazırlanıyor, Bir Karakter Yaratmak, Bir Rol Yaratmak, Shakespeare Kitabı, Edebiyatın Kısa Tarihi, Bilimin Kısa Tarihi, Einstein - Yaşamı ve Evreni, Dinin Kısa Tarihi ve Dilin Kısa Tarihi* gibi birçok kitabın çevirmenidir.

Bir Film Nasıl Okunur?
©2018, ALFA Basım Yayım Dağıtım San. ve Tic. Ltd. Şti.

How To Read A Film
© 1977, 1981, 2000, 2009, James Monaco

Kitabın tüm yayın hakları Alfa Basım Yayım Dağıtım San. ve Tic. Ltd. Şti.'ne aittir. Tanıtım amacıyla, kaynak göstermek şartıyla yapılacak kısa alıntılar dışında, yayıncının yazılı izni olmaksızın hiçbir elektronik veya mekanik araçla çoğaltılamaz.

Yayıncı ve Genel Yayın Yönetmeni M. Faruk Bayrak
Genel Müdür Vedat Bayrak
Yayın Yönetmeni Mustafa Küpüşoğlu
Editör Selçuk Erzurumlu
Kapak Tasarımı Füsun Turcan Elmasoğlu
Sayfa Tasarımı Alfa Grafik

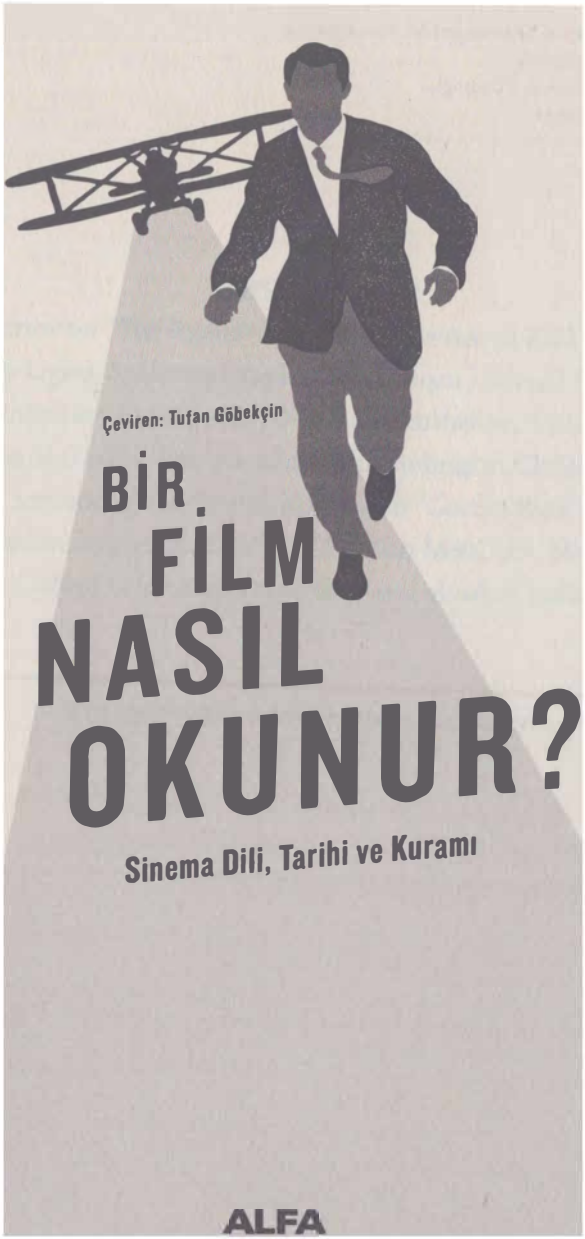
ISBN 978-605-171-815-6

1. Basım: Nisan 2021
2. Basım: Nisan 2022

Baskı ve Cilt
Melisa Matbaacılık
Çiftehavuzlar Yolu, Acar Sanayi Sitesi, No: 8, Bayrampaşa-İstanbul
Tel: (0212) 674 97 23 Faks: (0212) 674 97 29
Sertifika no: 45099

Alfa Basım Yayım Dağıtım San. ve Tic. Ltd. Şti.
Alemdar Mahallesi, Ticarethane Sokak No: 15 34110 Cağaloğlu İstanbul
Tel: (0212) 511 53 03 Faks: (0212) 519 33 00
www.alfakitap.com - info@alfakitap.com
Sertifika no: 43949

JAMES MONACO



TEŞEKKÜRLER

Denise Levertov'un "The Rights" [© Denise Levertov, 1957] şiirinden alınan pasaj City Lights Books'un izniyle kullanılmıştır. Donald Barthelme'nin *Sadness* kitabından alınan sayfa [© Donald Barthelme, 1970, 1971, 1972] Farrar, Straus & Giroux, Inc.'nin izniyle kullanılmıştır. Christian Metz'in *Film Language: A Semiotics of the Cinema* kitabından "Görüntünün Büyük Dizimsel Kategorisi" adını taşıyan genel tablo [Christian Metz, çev. Michael Taylor, © 1974, Oxford University Press, Inc.] izin alınarak kullanılmıştır.

Fotoğraf editörü Joe Dunn'ın katkılarıyla.

Susan'a...

ve torunumuz

Katherine

Hoş geldin!

İÇİNDEKİLER

Giriş, 11
Önsöz, 16

1. SANAT OLARAK FİLM 21
Sanatın Doğası 22
Sanata Bakışın Yolları 28
Soyutlama Yelpazesi 28
Söylem Şekilleri 30
"Üretim İlişkileri" 32
Film, Kayıt ve Diğer Sanatlar 42
Film, Fotoğraf ve Resim 43
Film ve Roman 49
Film ve Tiyatro 55
Film ve Müzik 61
Film ve Çevresel Sanatlar 66
Sanatın Yapısı 69

2. TEKNOLOJİ: GÖRÜNTÜ VE SES 73
Sanat ve Teknoloji 74
Görüntü Teknolojisi 78
Ses Teknolojisi 81
Mercek 84
Kamera 96
Ham Film 111
Negatifler, Baskılar ve Aşamalar 112
Görüntü Oranı 114
Gren, Format ve Hız 119
Renk, Kontrast ve Ton 122
Soundtrack 134
Post-prodüksiyon 138
Kurgu 139
Miksaj ve Seslendirme 142
Özel Efektler 145
Optik Efektler, Laboratuvar ve Dijital Post-Prodüksiyon Merkezi 149
Video ve Film 153
Projeksiyon 156
Dijitalin Yükselişi 161

3. FİLMİN DİLİ: GÖSTERGELER VE SENTAKS 167
Göstergeler 168
Algının Fizyolojisi 172
Düzanlam ve Yananlam 176
Sentaks 190
Sekans 194
Kodlar 196
Mizansen 204
Çerçevelenmiş Görüntü 204
Diyakronik Çekim 219
Ses 233
Montaj 237

4. FİLM TARİHİNİN ŞEKLİ 249
Sinema Filmi/Film/Sinema 250
"Sinema Filmi": Ekonomi 254
"Film": Politika 288
"Sinema": Estetik 318
Bir Sanat Yaratmak: Lumière-Méliès Karşıtlığı 318
Sessiz Sinema: Gerçekçilik-Dışavurumculuk Karşıtlığı 322
Hollywood: Janr-Yaratıcı Yönetmen Karşıtlığı 326
Yeni Gerçekçilik ve Sonrası: Hollywood-Dünya Karşıtlığı 335
Yeni Dalga ve Üçüncü Dünya: Eğlence-İletişim Karşıtlığı 350
Postmodern Aşama: Demokrasi, Teknoloji ve Sinemanın Sonu 397
Sinemanın Ötesi: Metakurgu, Metagerçeklik 430

5. FİLM TEORİSİ: BİÇİM VE İŞLEV 443
Eleştirmen 444
Şair ve Filozof: Lindsay ve Münsterberg 448
Dışavurumculuk ve Gerçekçilik: Arnheim ve Kracauer 451
Montaj: Pudovkin, Eisenstein, Balazs ve Biçimcilik 458
Mizansen: Yeni Gerçekçilik, Bazin ve Godard 466
Film Konuşur ve Yapar: Metz ve Çağdaş Teori 478

6. MEDYA: HER ŞEYİN ORTASINDA 491
Medya denklemi 492
Basılı ve Elektronik Medya 494
Mekanik ve Elektronik Medyanın Teknolojisi 506
Televizyon ve Video 530
"Yayıncılık": Ticaret 535
"Televizyon": Sanat 546
"TV": Sanal Aile 576

7 MULTİMEDYA: DİJİTAL DEVRİM 591
Analogdan Dijitale 592
Multimedya Miti 607
Sanal Gerçeklik Miti 622
Siberuzay Miti 633
Medyasfer 641

EKLER 653
1895'e kadar: Tarih Öncesi 655
1896-1915: Filmin Doğuşu 656
1916-1930: Sessiz Film, Radyo ve Sesli Film 658
1931-1945: Hollywood ve Radyonun Altın Çağı 660
1946-1960: Televizyonun Gelişimi 663
1961-1980: Medya Dünyası 667
1981-1999: Dijital Dönüşüm 675
2000-Günümüz: Yeni Yüzyıl 691
Film ve Medya Hakkında Okumak 698
Özel Bir Seçki 698

GİRİŞ

Bir Film Nasıl Okunur? kitabının ilk baskısı, bir kuşak önce 1977 yılında yayımlandı. Kitap için zamanlama çok doğruydu. Film tarihinde heyecan verici bir dönemin sonuna gelmiştik. 1960'lar ve 70'lerde sinemacılar kendi tarihlerini keşfetti, yeni bir sinema tutkunu kuşak ortaya çıktı ve yalnızca film yapımını değil bütün iletişim sistemimizi değiştirecek yeni bir teknolojinin eşiğindeydik.

Toplumda bu tektonik değişimin gerçekleşmesine tanık olmak heyecan vericiydi. Yeni teknoloji artık hayatın her alanında ve film yapımının yanı sıra bütün medya üzerinde çok büyük etkiye sahip. *Bir Film Nasıl Okunur?* ilk yayımlandığında henüz başlangıç aşamasında olan mikro-bilgisayar devrimi, kuşağımızın kültürel ve ticari tarihine gerçek anlamda damga vurdu. Günümüzde metin, görüntü ve sesleri işleme şeklimiz, otuz yıl öncekinden tamamen farklı. Yüzyılı aşkın bir süre önce filmlerin ortaya çıkışının müjdelediği medya birliği, artık bir gerçeklik. 20. yüzyılın belirleyici iletişim aracı olan film, deyim yerindeyse 21. yüzyılın yeni medyasının habercisiydi. Kimya ve mekaniğe dayalı eski teknolojilerin yerini dijital elektronik ve fotonik alırken, sinemacılar öncü ruhu yeniden keşfediyor. Sinema kendi kendini baştan yaratıyor; artık düşünebildiğiniz her şeyi filme çekebiliyorsunuz.

Filmleri tüketme şeklimiz daha da çok değişti. 1970'lerde film meraklıları hayatlarını repertuar sineması programlarına göre düzenliyordu ve nadir bir filmin gösterimini kaçırmamak için seksen kilometre seyahat edebiliyordu. Günümüzde on binlerce filme cd veya internet aracılığıyla ulaşabilmek mümkün ve Google'ın dünyadaki bütün kitapları taramayı bitirdikten sonra dünyadaki bütün filmleri dijital hale getirmeye yöneleceğinden emin olabilirsiniz. Otuz yıl önce çok azımız filmlere sahipti; artık çoğumuz filmlere sahibiz. Filmler, kitaplar gibi ve kitaplar da gittikçe daha sinematik hale geliyor. Son otuz yılda filme çekilen eğlenceler katbekat arttı. Kanımca, bu fark öylesine büyük ki deneyimde yalnızca niceliksel değil niteliksel bir değişime yol açtı. Daha da önemlisi toplumsal sözleşmede de önemli bir etki yarattı. (6 ve 7 Bölümün büyük bir kısmında hayatlarımıza egemen olan bu yeni "medya alanı" üzerinde duracağız.)

Bu kitabın dört baskı yaptığı otuz yılı aşkın süre boyunca tahmin edebileceğiniz gibi içeriği önemli ölçüde değişti.* Çağdaş sahneye daha çok yer açmak için daha önceki tarihin büyük bir kısmını çıkardık. 1977'den itibaren gelişen dijital dünyayı tartışmak için üçüncü baskıda 7 Bölümü ekledik. Birinci ve ikinci baskıda yer verdiğimiz sözlük öylesine genişledi ki 1999 yılında *The Dictionary of New Media* [*Yeni Medya Sözlüğü*] adında kendi başına bir kitap haline geldi. İnternette birçok bibliyografik araç mevcut olduğundan, daha önceki baskılardaki kapsamlı bibliyografinin yerine çok daha kısa ve öz bir okuma listesi ekledik. Tavsiye ettiğimiz okumaları daha faydalı bulacağınızı umuyorum.

Ancak bazı bölümler çok az değişti. 1. Bölüm ("Sanat Olarak Film"), 3. Bölüm ("Filmin Dili") ve 5. Bölüm ("Film Kuramı") güncellense de yeni baştan yazılmadı. Sinemanın diğer sanatlarla ilişkisi otuz yıl öncekiyle aynı. Bana kalırsa göstergebilim, filmlerin anlatmak istediklerini nasıl anlattığını yorumlamanın halen en iyi yolu ve eski ustalardan alınan örnekler görünüşe göre halen en iyi örnekler. Film kuramının temelleri geçtiğimiz yüzyılda iyi bir şekilde açıklandı ve çağdaş akademisyenler buna karşı çıkabilir ama son yirmi otuz yılda 5. Bölümde incelediğimiz eserlerin çok fazla ötesine geçebildiğimizi düşünmüyorum.

2. Bölümde ("Teknoloji") bir ikilemle karşılaştık. Malta Haçı, değişir örtücü ve hatta refleks kamera dijital kuşağa ilginç antikalar gibi gelebilir ama önemli

---

How to Read a Film birçok dile çevrildi: Almanca (*Film verstehen*, dört baskı), Hollandaca (*Film: Taal, techniek, geschiedenis*), İtalyanca (*Leggere un film*), Türkçe (*Bir Film Nasıl Okunur?*), Çekçe (*Jak Cist Film*), Japonca, Çince, Farsça ve Korece.

ilkeleri örneklendirdikleri için bu kitabın dördüncü baskısında halen yerlerini koruyor. Dijital medyanın tehlikelerinden biri, soyutlamadır; sinemayı anlamak için mekanik/kimyasal sinemanın nasıl işlediğini bilmenin önemli olduğunu düşünüyorum.

4, 5 ve 7 Bölümlerde önemli değişikliklerle karşılaşacaksınız. Metnin yüzde otuzdan fazlası yenidir; 125 yeni resim ve grafik vardır. Ancak bu değişikliklere rağmen 4. Bölüm ("Film Tarihi") ve 6. Bölümün ("Medya") tarihi yalnızca ana hatlarıyla sunduğunu lütfen unutmayın: Önemli ve ilgi çekici filmlerin ve televizyon programlarının birçoğu bunun dışında kalır.

1970'lerde bağımsız bir yazar olarak bu kitabın ilk baskısını yazarken Smith-Corona marka elektrikli daktilo kullanıyordum ve daktiloda yaklaşık 1,5 milyon sözcük tuşladım. Daha sonraki baskıları yazarken çeşitli PowerBook bilgisayarlar kullandım ve ikinci baskının dijital dizgisinden elde edilmiş dosyalar üzerinde çalıştım. Deneyim büyüleyiciydi. Yazarın araçları, tıpkı ressamın araçları gibi eser üzerinde önemli bir etki bırakabilir. Henry James elle yazmak yerine dikte ederek yazdırmaya yetecek kadar para kazandıktan sonra romanları iki üç kat uzadı. Ernest Hemingway kalem kullandı; ayakta durarak yazdı. Düzyazısında bunu hissedebilirsiniz. Kelime işlemci yazılımın temel faydası, revize edebilme gücüdür. İkinci baskıdaki cümlelerin üzerinde çalışırken, yazma işinin nasıl değiştiğini hemen fark ettim. Eski metinde sık sık lafı dolandırdığımı gördüm. Bazı sözcükler, ifadeler ve hatta cümleler, sadece zaman kazanmak ve ritmi korumak için vardı; o sırada zihnimde olan şeyi ifade etmenin bir yolunu bulmaya çalışmıştım. Bu daktiloyla yazmaya özgü bir durumdu. Yeni baskılarda bu dolgu malzemelerini temizledim.

Paragrafları ekranda yaklaşık olarak kitaptakine yakın bir fontta görebilmek de bilgilendiriciydi. Çift boşluklu Courier yazıtipinde göze çarpmayan problemler kolayca görülebilir. (Evet, eskiden prova baskılar alınarak düzelti yapılabiliyordu ama bu birçok yazar için pahalı bir lükstü.) Yazmanın görsel mimarisi daha önemli hale gelir. Eskizler bir tablo için ne kadar önemliyse, müsveddeler de yayınlanan kitap için o kadar önemlidir. Yazarlar son ürün üzerinde ressamların her zaman sahip olduğu kontrole yeni yeni kavuşmuştur.

Belki de düzeltme olanağı ve metnin mimarisi üzerinde artan kontrolden daha da önemlisi, elektronik yayıncılığın sunduğu gerçek zamanlı yazma fırsatıdır. Kitaplarda her zaman "toplu işlem" esastır. Kitap baskıya gönderildikten sonra tamamlanır. Yayıncılık ekonomisi sık sık baskı yapmayı zorlaştırır. Artık

metni her zaman güncel tutma olanağına –ve beraberinde sorumluluğuna– sahibiz. Bu yeni olanakla yakından bağlantılı bir biçimde elektronik metin interaktiftir. Sohbetin karşı tarafını her zaman merak etmiştim; artık en azından bir kısmını duymayı bekliyorum. (Yorumlar ve güncellemeler için ReadFilm.com adresindeki web sitesini ziyaret edin.)

İleri teknolojinin bütün bu faydaları heyecan vericidir ama medyanın klasik kanallarını da çok çabuk gözden çıkarmayın! 1995 yılının Şubat ayında Los Angeles'ta düzenlenen bir multimedya konferansında yeni Quick-Time VR teknolojisinin demonstrasyonunu izlemiştim. Kalabalık katılımcı grubu teknolojinin nasıl çalıştığını görünce kendiliğinden bir alkış koptu. Konuşmacı daha sonra Apple'daki VR ekibinin Quick-Time VR için kaynak materyal olarak ilk önce videoteyp denediğini, daha sonra onun yerine pahalı bir panoramik fotoğraf kamerasına yöneldiğini ve en sonunda eski moda 35 mm fotoğraf kamerasında karar kıldığını anlattı. "Film!" diye haykırdı, "İnanılmaz bir çözünürlüğe sahip!" Katılımcılar arasındaki Hollywood profesyonelleri bu ironi karşısında kıkır kıkır güldü.

Nasıl ki 19. yüzyılda icat edilen filmin yakın gelecekte ortadan kaybolması muhtemel değilse, kitap da çok yaratıcı bir araç olarak varlığını koruyacaktır. Kitap tıpkı eğri düzlem veya tekerlek gibi çok yönlülüğe sahip basit ama sağlam bir mekanizmadır. Aklı başında hiç kimse kitap okumak veya resimlere bakmak için baskı kalitesi yüksek bir sayfa yerine bilgisayar ekranına bakmayı tercih etmez. Bilgisayarlar "inanılmaz" bir çözünürlüğe sahip olabilir ve dahası sayfaları bir tarafta toplamak, birçok uygulama için mükemmel bir arama motoru sağlayabilir ama nihayetinde kitabın kaybolmayan değeri, baskının teknik üstünlüğünden değil ciltlenmiş sayfaların fiziksel gerçekliğinden gelir. Dijital teknolojinin baskının çözünürlük ve görsel gücünü sunması sadece an meselesidir. Hiçbir zaman sunamayacağı şey bir kitabın fiziki varlığıdır. Gittikçe sanal ve soyut hale gelen bir dünyada, benzersiz bir ağırlık, doku ve kokuya sahip olan bu fiziksel nesneler gittikçe daha değerli hale gelecektir.

William Carlos Williams'ın dediği gibi "fikirler değil şeyler" önem taşır.

Bir Film Nasıl Okunur? kitabı üzerinde yıllar boyunca tekrar tekrar çalışmanın iyi yanlarından biri, David Lindroth ve Hans-Michael Bock'la yeniden çalışma fırsatı bulmaktı. Daha önce olduğu gibi David Lindroth yaratıcı ve ilgi çekici grafikler sağladı. Bu kavramların anlaşılmasına önemli katkılarda bulundu. Verdiği fikirler paha biçilmezdi. Kitabın *Film verstehen* adındaki Almanca

baskısının başeditörü Hans-Michael Bock bir kez daha yalın bir çevirinin asla sunamayacağı türden bir ruh kattı. Oxford Üniversitesi Yayınları'ndan Cybele Tom ve Rowohlt Verlag'dan Frank Strickstrock patent desteği sundu ve bu süreçte kıymetli katkılarda bulundu. İtalyanca baskının çevirmeni Alberto Farina, Çekçe baskının çevirmeni Thomas Liska ve ilk Türkçe baskının çevirmeni Ertan Yılmaz faydalı düzeltmeler ve yorumlar sundu. Joe Dunn bu baskının fotoğraf editörü olarak harika bir iş çıkardı. Oxford'da Yönetici Editör Jessica Ryan, bu karmaşık projeyi büyük bir özenle ele aldı. Hepsine çok teşekkürler.

Eşime ve çocuklarıma da şükran borçluyum. Kitapların girişinde aileye teşekkür etmek geleneksel olsa da bu kitapta iki bakımdan gerekliydi. Her yazarın ihtiyaç duyacağı destek, teşvik ve sabrı göstermekle kalmadılar; yıllar boyunca doğrudan katkıda bulundular. Araştırma, düzeltme, üretim ve programlama alanındaki katkıları paha biçilmezdi. Umarım bu aile projesi onlar için de bütün bahçe satışlarından daha eğlenceli olmuştur.

James Monaco
Sag Harbor, New York
Kasım 2008

İKİNCİ BASKIYA ÖNSÖZ

Bir Filmin Nasıl Okunacağını öğrenmek gerçekten gerekli mi? Elbette ki asgari zekâya sahip olan iki yaş üzeri herkes bir film, görüntü kaydı, radyo veya televizyon programının temel içeriğini herhangi bir özel eğitim olmadan –az veya çok– anlayabilir. Ancak tam da medyanın gerçekliği çok yakından taklit etmesi sebebiyle bunları anlamak, kavramaktan çok daha kolaydır. Film ve elektronik medya, geçtiğimiz yüzyılda dünyayı ve kendimizi algılama şeklimizi önemli ölçüde değiştirdi. Bize çok büyük dozlarda sundukları bol miktarda enformasyonu, neyi nasıl anlattığını sorgulamadan fazla doğal karşılıyoruz. *Bir Film Nasıl Okunur?* bu önemli süreci birçok seviyede anlamaya dönük bir metindir.

Öncelikle, film ve televizyon genel iletişim araçlarıdır. Bu açıdan algılamayla ilgili bazı temel, ilginç kurallar işler: "Filmin Dili: İşaretler ve Sözdizimleri" başlığını taşıyan 3. Bölüm bu kavramların birçoğunu inceliyor. Film daha ileri bir seviyede karmaşık bir teori ve pratik geçmişine sahip gelişmiş bir sanattır; muhtemelen 20. yüzyılın en önemli sanatıdır. "Sanat Olarak Film" başlığını taşıyan 1. Bölüm, filmin daha geleneksel sanatların yelpazesine nasıl yerleştirilebileceğini ele alıyor. "Film Tarihinin Şekli" başlığını taşıyan 4. Bölüm film sanatının gelişimine dair kısa bir inceleme sunarken "Film Kuramı: Form ve İşlev" başlıklı 5. Bölüm geçtiğimiz yetmiş beş yılın başlıca kuramsal gelişmelerini araştırıyor.

Film bir iletişim aracı ve sanattır ama aynı zamanda benzersiz bir biçimde çok karmaşık bir teknolojik uğraştır. "Teknoloji: Görüntü ve Ses" başlığını taşıyan 2. Bölüm, merak uyandırıcı sinema bilimini umuyorum ki basit bir dille anlatıyor. Film egemen olsa da elektronik medyanın gelişimi –kayıtlar, radyo, bant, televizyon, video– 20. yüzyılda filmin gelişimine paralel olarak ilerlemiştir. Film ve

medya arasındaki ilişki her geçen yıl daha da güçleniyor. 6. Bölüm genel medya teorisini (hem yazılı hem de elektronik) ana hatlarıyla ortaya koyuyor, elektronik medyanın eşit ölçüde karmaşık teknolojisini tartışıyor ve radyo ve televizyon tarihinin araştırmasıyla tamamlanıyor. Bu kitabın ilk baskısının ardından geçen otuz yılda film, çok daha geniş görsel-işitsel medya evreninin parçası haline gelmiştir: 7 Bölüm bu yeni dünyayı keşfe çıkıyor.

Bu bana en makul sıralama gibi gelse de okurlar tarihçe veya kuramla, dil veya teknolojiyle başlamayı tercih edebilir. Zira bu kısımlar herhangi bir sıralamayla, bağımsız bir biçimde okunabilecek şekilde kurgulanmıştır. (Bu yüzden az da olsa tekrarlar söz konusu olabilir; bunlardan dolayı hoşgörünüze sığınıyorum.) Bu tür kitaplarda araştırılan konuyu basitçe açıklamak yerine *reçete yazma* eğiliminin var olduğunu da lütfen unutmayın. Bu kitabın sayfalarında yüzlerce analitik kavram ele alınıyor ama okurlara bunları saptanmış yasalar olarak değil, kavramlar ve analitik araçlar olarak düşünmelerini tavsiye ediyorum. Film incelemesi heyecan vericidir çünkü sürekli mayalanır. Umarım *Bir Film Nasıl Okunur?* sürekli konuşulan, tartışılan ve kullanılan bir kitap olur. Anlamaya dönük her çabada sorular genellikle yanıtlardan daha önemlidir.

Birkaç not daha: Film başlıkları, ana dillerindeki adları yaygın olarak kullanılmadıkça İngilizce olarak belirtilmiştir. Fotoğraflar doğrudan film karelerinden büyütüldüğünde, bu durum fotoğraf altı yazısında belirtilmiştir. Diğerleri tanıtım amaçlı çekilen fotoğraflardır ve filmdeki görüntülerden az çok farklılık gösterebilir.

TEŞEKKÜRLER

Bir Film Nasıl Okunur? kitabına, otuz iki yılı aşkın bir süre boyunca sayısız çalışma arkadaşım katkıda bulundu. William K. Everson ve David Bombyk gibi birçoğu artık aramızda olmasa da katkılarını hatırlamanın önemli olduğunu düşünüyorum.

Reuben Abel, Jerome Agel, Richard Allen (NYU), Dudley Andrew, Adriano Apra, Patricia Aufderheide, Joellyn Ausanka, Allen Austill, Stellar Bennett (NET), Hans-Michael Bock, David Bombyk, Leo Braudy (USC), Kent R. Brown, Jeremy Butler, Curtis Church, Kate Collins, Sonia Coudeville, Gary Crowdus (*Cineaste*), Ursula Deren (BBC), William D. Drennan, Joe Dunn, William K. Everson, Raymond Fielding (Florida Devlet Üniversitesi), Kathleen Fitzpatrick, Ellie Fuchs, Marc Fürstenberg, Claudia Gorbman, Paul C. Hillery, Kozu Hiramatsu (Sony), Cal Hotchkiss (Kodak), Pehelope Houston (*Sight and Sound*), Jo Imeson, Annette Insdorf (Columbia University), Dana Kasarsky, Bruce Kawin, Eileen M. Krest, Peter Lebensold, David Lindroth, Richard Lorber, Timothy J. Lyons, Terry Maguire (FCC), Joe Medjuck (Toronto Üniversitesi, daha sonra Montecito Pictures), Karl Mefford (Montecito Pictures), Sreekumar Menon, Andrew Monaco, Charles Monaco, Margaret Monaco, Robert Monaco, Ludwig Moos (Rowohlt Verlag), Kenneth Nolley (Willamette Üniversitesi), Wallis Osterholz, James Pallot, Shlomo Perets (Microtype), Leonard Quart, James Raimes, Roger Rawings, Steven Reich, Richard Reisman, Bruce Ricker (Rhapsody Films), Ellen Royer, Jessica Ryan, Anne Sanow, Susan Schenker, Alan Schneider (Julliard), Jean Shapiro, Fred Soroka, Jerrold Spiegel, Clay Streinman, Dan Streible (Texas Üniversitesi), Frank Strickstrock (Rohowlt Verlag), Cybele Tom (Oxford Üniversitesi Yayınları), Sarah Warner (I.E.E.E.), John Wright ve Robert Wohlleben'e özel olarak teşekkür etmek istiyorum.

Bunca yıldır farkında olarak veya olmayarak, ellerinden gelen en büyük katkıyı yapan öğrencilerime de özel bir şükran borçluyum.

BİR FİLM NASIL OKUNUR?



SANATIN DOĞASI

SANATA BAKIŞI YOLLARI

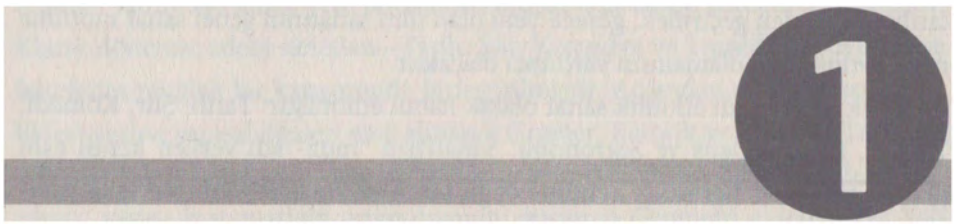
Soyutlama Yelpazesi
Söylem Şekilleri
Üretim İlişkileri

FİLM, KAYDETME VE DİĞER SANATLAR

Film, Fotoğraf ve Resim
Film ve Roman
Film ve Tiyatro
Film ve Müzik
Film ve Çevre Sanatları

SANATIN YAPISI

"Bir fikrin sanat diline çevrilmesi
fikri nasıl etkiler?
Her bir özel sanatsal dilin
düşünce-formları nelerdir?"



SANAT OLARAK FİLM

SANATIN DOĞASI

Bir zamanlar Robert Frost'un ifade ettiği gibi şiir başka bir dile çevrilemeyen şeyse, "sanat" tanımlanamayan şeydir. Yine de bunu denemek keyiflidir. Sanat insani çabanın öylesine geniş bir yelpazesini kapsar ki neredeyse etkinlikten çok bir tutumdur. Yıllar ilerledikçe sözcük anlamı adım adım ama durmak bilmeden genişlemiştir. Kültür tarihçisi Raymond Williams, kültür ve toplum arasındaki karşılıklı ilişkiyi kavramak için sanatın anlaşılması gereken "anahtar sözcüklerden" biri olduğunu söyler. "Topluluk," "eleştiri" ve "bilim" gibi "sanat" sözcüğünün tarihçesi de uygarlığımızın işleyişi hakkında çok şey anlatır. Bu tarihçeyi gözden geçirmek, görece yeni olan film sanatının genel sanat motifine nasıl uyduğunu anlamamıza yardımcı olacaktır.

Antik çağda yedi etkinlik sanat olarak kabul edilmiştir: Tarih, Şiir, Komedi, Trajedi, Müzik, Dans ve Astronomi. Sanatların "müz" adı verilen kendi esin perileri vardır ve her sanat kendine özgü kural ve amaçlara sahiptir ama yedisini de birleştiren ortak bir motivasyon mevcuttur. Bu motivasyon, evreni ve evrendeki yerimizi açıklama çabasıdır. Sanatlar varoluşun gizemlerini anlamak için başvurulan bir yöntemdir ve böyle olunca da kendileri de bu gizemlerin aurasına bürünmüştür. Sonuç olarak sanatlar dini etkinliğin bir yönünü teşkil etmiştir. Performans sanatları ritüellerin bir parçasıdır; tarih kavimlerin öyküsünü anlatır; astronomiyse gökyüzünü araştırır. Bu yedi klasik sanatın her birinde çağdaş kültürel ve bilimsel kategorilerin köklerini keşfedebiliriz.

Örneğin tarih yalnızca modern sosyal bilimlerin değil, aynı zamanda roman ve kısa hikâye gibi düzyazı anlatıların yolunu açmıştır. Astronomi ise öngörü ve yorum gibi astrolojik işlevlerinde sosyal bilimlerin bir başka yönünü ortaya koyduğu için tüm modern bilimleri aynı anda temsil eder. Yunanlılar ve Romalılar şiir başlığı altında üç yaklaşım benimsemiştir: Lirik, Dramatik ve Epik. Bunlar modern edebi sanatları doğurmuştur.



RESİM 1.1. ANTİK MÜZLER. Calliope (epik şiir), Clio (tarih), Erato (aşk şiiri), Melpome-ne (trajedi), Terpsichore (koral dans), Polyhymnia (kutsal müzik), Euterpe (lirik şiir), Thalia (komedi) ve Urania (astronomi). Ortadaki figür Apollo'dur. (*Pitti Palace, Florance.*)

13. yüzyıla gelindiğinde "sanat" sözcüğü, çok daha pratik bir anlama bürünmüştür. Ortaçağ üniversitelerindeki "Özgür Sanatlar" adını taşıyan beşeri bilimler müfredatı halen yedi bileşenden oluşur ama tanım yöntemi değişmiştir. Klasik dönemin edebi sanatları –Tarih, Şiir, Komedya ve Tragedya– edebiyat ve felsefenin muğlak bir karışımında birleştirilmiştir. Ardından da sanatların nitelikleri yerine yapısal öğeleri esas alınarak Gramer, Retorik ve Mantık [Trivium] gibi analitik ilkelere göre yeni bir düzenlemeye gidilmiştir. Dans listeden çıkarılmış, yerine matematiğin artan önemini gösteren Geometri eklenmiştir. Yalnızca Müzik ve Astronomi antik kategorilerdeki haliyle değişmeden kalmıştır.

Üniversite sınırlarının dışında sanat sözcüğü daha da esnek bir anlama kavuşmuştur. Halen savaş "sanatı," tıbbi "sanatlar," hatta balıkçılık "sanatından" söz ediyoruz. 16. yüzyılda "sanat" açıkça "ustalık" sözcüğüyle eşanlamlı kullanılmıştır. Örneğin her ikisi de özel bir ustalık sergilediği için bir tekerlek ustası de en az bir müzisyen kadar "sanatçı" olarak görülmüştür.

17 yüzyıla gelindiğinde sanat sözcüğünün kapsamı bir kez daha daralmaya başlamıştır. "Güzel Sanatlar" dediğimiz başlığa henüz dahil edilmemiş resim, heykel, çizim ve mimari gibi etkinlikler için kullanılmıştır. Sanatlardan ayrı ve onlara tezat bir biçimde modern bilim kavramının doğuşuyla birlikte, Astronomi ve Geometrinin artık Şiir veya Müzikle aynı çerçevede değerlendirilmeyeceği ortaya çıkmıştır. 18. yüzyılın sonlarında Romantik "sanatçı" vizyonu, klasik

dönemde bu sözcüğü çevreleyen dini aurayı geri kazanmıştır. Özel yetenekler bahşedilmiş sanatçıyla "zanaatçı" birbirinden ayrılmıştır. Sanatçı "yaratıcı" veya "hayal gücünü kullanan" biriyken zanaatçı vasıflı bir çalışandır.

19. yüzyılda bilim kavramı geliştikçe sanat kavramının kapsamı, bu daha titiz mantıksal etkinliğe yanıt verirmişçesine daralmaya devam etmiştir. Bir zamanlar "doğa felsefesi" olan şey "doğa bilimi" olarak adlandırılırken simya sanatı, kimya bilimi haline gelmiştir. Yeni bilimler, katı işleyiş yöntemlerini temel alan net biçimde tanımlanmış entelektüel etkinliklerdir. Gitgide bilimin dışındaki bir etkinlik olarak görülen sanatlar da daha net biçimde tanımlanmıştır.

19. yüzyılın ortalarına gelindiğinde sanat sözcüğü bugün bildiğimiz yan anlamlarına az çok kavuşmuştur. Öncelikle görsel veya "güzel" sanatlara, daha sonra daha genel olarak edebi ve müzikal sanatlara işaret etmiştir. Zaman zaman performans sanatlarını da kapsayacak şekilde anlamı esnetilmiştir. En genel anlamda ortaçağdaki "ustalık" anlamını korusa da çoğunlukla yalnızca daha gelişmiş uğraşları anlatmak için kullanılmıştır. Sanatçıyı seçilmiş bir kişi olarak gören romantik anlayış sürmüştür; sanatçılar yalnızca zanaatçılardan [artizan] değil, aynı zamanda daha düşük sosyal ve entelektüel statüye sahip performans sanatçılarından [artist] ayrı tutulmuştur.

19. yüzyılın sonlarında "sosyal bilimler" kavramının yerleşmesiyle birlikte modern entelektüel etkinlik yelpazesi tamamlanmış ve sanatın kapsamı bugünkü sınırlarına çekilmiştir. Bilimsel yöntemle araştırılabilen fenomenler, bilim çerçevesinde ele alınmış ve katı bir biçimde tanımlanmıştır. Laboratuvar tekniklerine ve deneylere daha az açık olan ama belli bir mantık ve netlikle düzenlenebilen diğer fenomenler, sosyal bilimlerin gri alanına yerleştirilmiştir. (ekonomi, sosyoloji, politika, psikoloji, hatta bazen felsefe bu alanda yer alır.) Ne fen bilimleri ne de sosyal bilimler çerçevesine uyan entelektüel uğraşlarsa sanatın alanında kalmıştır.

Sosyal bilimlerin gelişimi, sanatların pratik, faydacı bağıntısını ister istemez sınırlandırınca –ve büyük olasılıkla bu duruma tepki olarak– estetizm teorileri gelişmiştir. Sanatçıyı kâhin ve rahip olarak gören romantik kuramı esas alan geç Viktorya dönemine ait "sanat için sanat" hareketi, içerikten çok biçime önem vermiştir. Sanat sözcüğünün odağı bir kez daha değişmiştir. Sanatlar artık dünyayı anlama çabasından ibaret değildir; artık kendi başına bir amaçtır. Walter Pater, "Bütün sanatların müziğin mertebesine ulaşmayı amaçladığını" ileri sürer.

Soyutlama –saf form– sanat eserinin mihenk taşı haline gelmiştir ve 20. yüzyılda sanat eserleri bu temel ölçüte göre değerlendirilmiştir.*

20. yüzyılın ilk üçte ikilik döneminde soyutlama yarışı gittikçe ivme kazanmıştır. 19. yüzyılda avangard hareket, gelişen endüstriyel teknolojilerden "ilerleme" kavramını almış ve bazı sanatların diğerlerine göre mecburen daha "ileri" olması gerektiği sonucuna ulaşmıştır. Romantik dönemden 20. yüzyılın sonlarına kadar sanatların tarihsel gelişiminde belirleyici bir fikir olan avangard kuram, kendini en iyi soyutlama üzerinden ifade eder. Bu açıdan bakıldığında sanatlar, bilim ve teknolojiyi taklit eder; kendi "dillerinin" temel öğelerini – resim, şiir ve dramanın "yapı taşlarını" – arar: Sanat eseri ne kadar soyutsa, bu temelleri o kadar iyi sergileyebilir.

1920'lerin Dada hareketi, bu hareketi parodileştirir ve parodi (ama mizah unsuru olmaksızın) 20. yüzyılın ortasındaki minimalist eserlerde yankılanır. Bu, avangard soyutlama arayışının ulaştığı son noktadır: Samuel Beckett kırk saniyelik oyunlar (veya on sayfalık romanlar) yazmıştır; Josef Alber renk egzersizi tablolarını çizmiştir ve John Cage sessiz müzikal eserler bestelemiştir. Sanatın en temel yapı taşlarına indirgenmesinin ardından sanatçıların sanatı bırakmak dışında geriye bir tek seçeneği kalmıştır: Sanatın yapılarını yeni baştan inşa etmeye başlamak. Bu yeni sentez, 1960'larda ciddi biçimde başlamıştır. Ancak avangard soyutlamacılar henüz son kartlarını oynamamıştır: 1970'lerin kavramsal sanat hareketi sanat eserini tamamen ortadan kaldırır ve geriye yalnızca fikrin kendisini bırakır.

Avangard soyutlama tutkusunun son bulması, siyasi ve ekonomik kültürün ilerleme yanılsamasını keşfedip onun yerine "kararlı durum" esasına dayalı bir varoluş teorisini geliştirmesiyle aynı döneme denk düşer. 21. yüzyıldan bakıldığında sanatın bu dönüşümü siyaset ve ekonomiden daha hızlı ve kolay gerçekleştirdiğini söyleyebiliriz.

Soyutlamanın ivme kazanması, 20. yüzyılda sanatların tarihsel gelişiminde kesinlikle temel faktör olsa da tek faktör değildir. Estetizme karşı duran bu güç, sanatların politik boyutuna ilişkin süregelen anlayışımızdır. Bu anlayış, sanatların hem toplumdaki köklerini hem de toplumun yapısını bize açıklama gücünü kapsar.

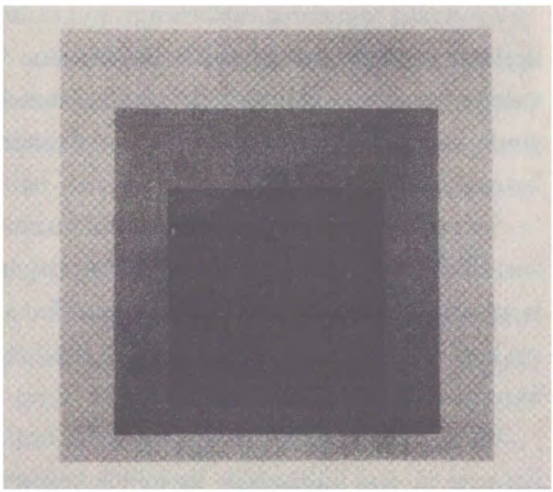
Bu bağıntının gücü antikçağdakilerin tarihle müziği aynı kefeye koymasına yol açsa da, Batı kültüründe kesinlikle belirleyici değildir. Ancak sanatın politik

---

* Raymond Williams'ın *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society*'deki makalesine (s. 32-34) teşekkür borçluyum.

boyutu ikincil olsa da soyutlama yönündeki estetik arayışa paralel olarak uzun ve saygın bir tarihe sahiptir. 1970'lerde bu kitabın ilk baskısı yayınlamdığında soyutlama ve indirgemeciliğin yavaş yavaş yok olduğu, sanatın politik boyutunun –sosyal doğasının– daha çok önem kazanacağı rahatlıkla söylenebilirdi ama 2000'li yılların* perspektifinden bakıldığında bunun en azından beklenen ölçüde gerçekleşmediği görülür. Bunun yerine, başta film olmak üzere sanatların birçoğunda ticari bir döneme girilmiştir. Çoğu çağdaş sanatın politik ve sosyal yönünde belirgin bir artış vardır: Televizyonlardaki yarı belgesel filmler ve gerçeği temel alan programların yaygınlaşmasında, rap müziğinin popüler etkisinde ve bağımsız sinemanın yeniden hayat bulmasında bunu görebilirsiniz. Ancak bu sanatların yansıttığı politika, 1970'lerde ulaşılan düzeyin çok ötesine geçememiştir; bugün de gündemimizde az çok aynı konular var. "Elçiye zeval olmaz" (ve sanatçıları suçlamayın). Sanatçılar avangardın zamanının dolduğunu anlayıp kabul ederken siyasetçiler, avangardın mantığını besleyen Sol-Sağ diyalektiğine bağımlılıktan kendini henüz kurtaramamıştır.

Sonuçta sanatta gelişmiş düzeyde olmasa da daha fazla politika vardır. Ayrıca 6 ve 7 Bölümde ayrıntılı olarak ele alacağımız gibi 1970'lerin ortasından itibaren sanatların teknolojisindeki patlama, sanatla politika arasındaki yenilenmiş bağıntıyı gölgede bırakmış ve çoğu zaman onun yerine geçmiştir. Bu teknoloji, geçtiğimiz yüzyılda sanatların tarihini şekillendiren üçüncü temel faktördür.



RESİM1.2. Josef Albers'in en canlı kompozisyonlarından biri olan *Homage to the Square: Silent Hall* eseri (1961) 20. yüzyılın ortasındaki minimalizmin bir örneğidir. (*Mukavva üzerine yağlıboya, 40" x 40" New York Modern Sanat Müzesi. Stanton Fonu. Fotoğraf © 1995, New York Modern Sanat Müzesi.*)

* Yirmibirinci yüzyılın onyılları çoktan arkamızda kaldı bile, ama biz halen buna dair ortak bir ismi kullanıma sokamadık. Biz kitap boyunca seksenler, doksanlar gibi "2000'li yıllar" dedik.

İlk başlarda sanat yapmanın tek yolu, sanatı "gerçek zamanlı" icra etmek olmuştur. Şarkıcı şarkı söylemiş, öykücü öykü anlatmış, aktör oyun oynamıştır. Tarihöncesinde çizim ve yazının (hiyeroglifler aracılığıyla) gelişimi, iletişim sistemlerinde dev bir sıçramadır. Bu sayede görüntüleri saklanmış, öyküler korunmuştur ve daha sonra tam olarak hatırlanabilmiştir. Sanatların tarihi yedi bin boyunca asıl olarak temsile dayalı bu iki iletişim kanalının –çizim ve yazının– tarihidir.

Hem tür hem de dereceli olarak temsili araçlardan farklı olan kayıt araçlarının gelişimi, tarihsel bakımdan yedi bin yıl önce yazının icadı kadar önemlidir. Fotoğraf, film ve ses kaydı tarihsel perspektifimizi önemli ölçüde değiştirmiştir.

Temsile dayalı sanatlar, fenomenin "yeniden yaratımını" mümkün kılsa da karmaşık dil kural ve geleneklerinin uygulanmasını gerektirmiştir. Dahası bu diller, bireyler tarafından manipüle edildiğinden temsile dayalı sanatlarda tercih unsuru büyük önem taşımıştır ve halen önemini korur. Bu unsur, resimli ve yazılı sanatların estetiğinin büyük bir kısmının kaynağıdır. Estetikçileri ilgilendiren, *neyin* söylendiği değil *nasıl* söylendiğidir.

Bununla taban tabana zıt bir biçimde, kayda dayalı sanatlar izleyici/dinleyiciyle çok daha doğrudan bir iletişim kanalı açar. Elbette bu sanatların da kendi kural ve gelenekleri vardır: nihayetinde film* veya ses kaydı gerçeklik değildir. Ancak kayıt araçlarının dili, yazılı ve resimli dilden hem daha doğrudandır hem de daha az muğlaktır. Ayrıca kayda dayalı sanatların tarihi, doğruca –çok yakın bir geçmişe kadar– gerçeğe daha çok benzeme yönünde ilerlemiştir. Siyah beyaz filme oranla renkli film gerçekliği daha çok üretir; sesli film sessiz filme oranla aktüel deneyime daha çok paraleldir ve saire.

Temsili araçlar ve kayıt araçları arasındaki bu niteliksel fark, kayıt araçlarını bilimsel amaçlarla kullananların gözünde daha barizdir. Örneğin antropologlar, filmin yazılı sözcükler karşısındaki avantajlarının farkındadır. Film, konuyla izleyici arasına üçüncü bir tarafın girmesini tamamen ortadan kaldırmaz ama bir sanatçının varlığının kaçınılmaz olarak getirdiği çarpıtmayı önemli ölçüde azaltır.

Sonuç olarak aşağıdaki gibi bir sanat yelpazesi oluşmuştur:

- Gerçek zamanlı olarak gerçekleşen performans sanatları;

Sesli-görüntülü kaydın bütünselliğini ifade etmek için halen iyi bir sözcük mevcut değildir. Teyp, disk, ram, analog veya dijital gibi sözcükler bunu karşılamadığı için "film" sözcüğünü kullanmaya devam ediyoruz.

- İzleyici/dinleyiciye konu hakkında bilgi aktarmak için dilin (hem resimli hem yazılı dilin) yerleşik kural ve geleneklerini temel alan temsile dayalı sanatlar;
- Konuyla izleyici/dinleyici arasında daha doğrudan bir kanal açan kayda dayalı sanatlar. (Bu sanatların kullandığı araçlar kendi kurallarına sahip değildir ama temsile dayalı sanatların araçlarına göre niteliksel olarak daha doğrudandır.)

Şimdiye kadar böyleydi. 1980'lerden sonra çok daha fazla ivme kazanmaya başlayan dijital teknoloji uygulamaları, film ve ses kayıtlarında yeni bir söylem seviyesine işaret eder: Bu, kayda dayalı sanatlara karşı tutumuzda devrim yaratabilecek niteliktedir. Basit bir dille ifade etmek gerekirse, kesintisiz dönüşüm ve örnekleme gibi dijital teknikler gördüğümüz görüntülerin ve duyduğumuz seslerin doğruluğuna inancımızı yok eder. Gerçeğe benzerlik halen mevcuttur ama artık gözlerimize ve kulaklarımıza güvenemeyiz. 7 Bölümde bu önemli gelişmeleri ayrıntılı bir biçimde ele alacağız.

SANATA BAKIŞIN YOLLARI

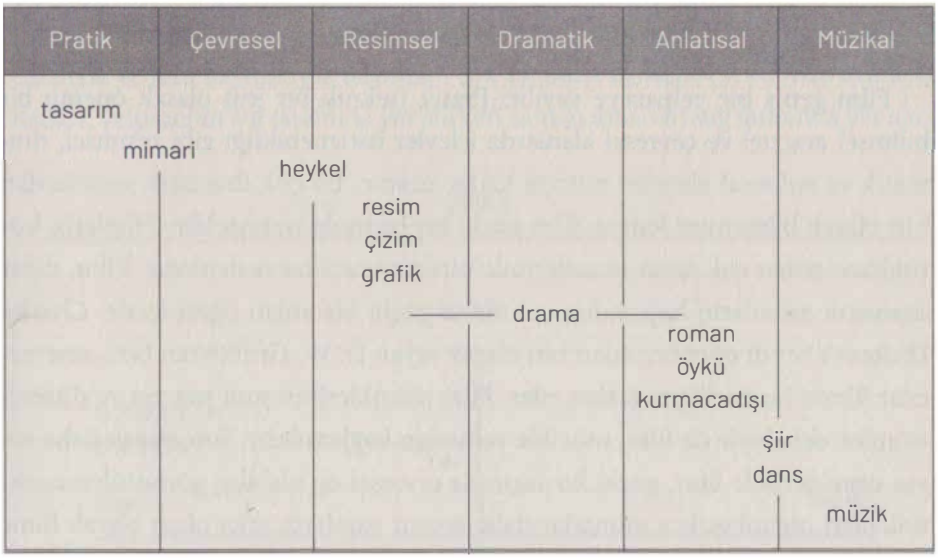
Kayda dayalı sanatların, sanat yelpazesindeki yerlerini nasıl aldığını anlamak için bu yelpazenin temel kavramlarından bazılarını tanımlamak gerekir. Karşılıklı etkileşim içinde klasik ve modern sanatlara kendi özel kişiliklerini kazandıran ve ayrıntılı estetik denklemleri ortaya çıkaran çok çeşitli faktörler vardır. Bu konuda başvurabileceğimiz iki sınıflandırma sisteminden biri esasen 19. yüzyıla dayanır, diğeriyse daha çağdaştır.

Soyutlama Yelpazesi

Daha eski sınıflandırma sistemi, sanatların soyutlama derecesini temel alır. Bu, MÖ 4. yüzyılda Aristoteles'in *Poetika* eserine kadar dayanan en eski sanat kuramlarından biridir. Yunan filozofa göre sanatı anlamanın en iyi yolu, onu bir tür mimesis, yani gerçekliğin taklidi olarak görmektir. Gerçekliğin taklidi *hangi araçla* [*medium*] ifade edildiğine ve o aracın *ne şekilde* [*mode*] kullanıldığına bağlıdır. Sanat ne kadar mimetikse, o kadar az soyut olur. Ancak sanat hiçbir surette gerçekliği tamamen yeniden üretemez.

Soyutlamaya göre düzenlenmiş sanat yelpazesi, aşağıdaki gibi görünür:

ŞEKİL A



Genellikle sanat yelpazesine yerleştirilmeye değer bile görülmeyen tasarım sanatları (kıyafet, mobilya, mutfak araçları ve benzeri) bu yelpazenin sol ucunda yer alır: bunlar çok mimetiktir (örneğin bir çatal, çatal fikrinin birebir yeniden üretilmesine çok yaklaşır) ve en az soyut olanlardır. Soldan sağa doğru ilerlediğimizde çoğu zaman çok az estetik unsur barındıran mimariyle karşılaşırız.* Ardından hem çevresel hem resimsel olan heykel gelir. Resimle ilgili alanın merkezinde resim, çizim ve diğer grafik sanatlar yer alır.

Dramatik sanatlar, resimsel ve anlatısal öğeleri çeşitli ölçülerde birleştirir. Roman, kısa öykü ve çoğu zaman da kurgudışı eserler anlatı başlığının altında yer alır. Ardından da doğası itibariyle aslen anlatısal olan ama yelpazenin müzikal ucuna yaklaşan şiir gelir. (ama bazen resimle ilgili olan alana da yaklaşabilir.) Dans anlatısal öğeleri müzikle birleştirir. Sonunda yelpazenin en sağında sanatların en soyut ve "estetiği" müzik yer alır. Walter Pater'in savını hatırlayın: "Bütün sanatlar müziğin mertebesine ulaşmayı amaçlar."

Bu, eskisine oranla daha az geçerlidir. Bilgisayar destekli tasarım, yeni inşaat malzemeleriyle birlikte, Frank Gehry gibi yeni bir "tasarımcı mimarlar" kuşağının ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. Bu mimarlar kuşağı formun işleve tabi olmasını öngören temel modernist ilkenin dışına çıkan çok gösterişli yapılar tasarlar.

Fotoğraf ve film bu yelpazenin neresinde yer alır? Kayda dayalı sanatlar oldukları için esasen bu klasik spektrumun tüm yelpazesine yayılırlar. Filmin özel bir hali olan fotoğraf (hareketli değil durağan görüntüler) doğal olarak yelpazenin resimle ilgili olan alanına yerleşir, aynı zamanda yelpazenin solundaki pratik ve çevresel alanda işlevler üstlenebilir.

Film geniş bir yelpazeye yayılır: Pratik (teknik bir icat olarak önemli bir bilimsel araçtır) ve çevresel alanlarda işlevler üstlenebildiği gibi resimsel, dramatik ve anlatısal alandan müziğe kadar uzanır. En çok dramatik sanatlardan biri olarak bilmemize karşın, film güçlü bir biçimde resimseldir. Filmlerin kütüphanelerden çok sanat müzelerinde biriktirilmesi bu nedenledir. Film, diğer dramatik sanatların hepsinden çok daha güçlü bir anlatı öğesi içerir. Charles Dickens'ı kendi öncüllerinden biri olarak sayan D. W. Griffith'ten beri, sinemacılar filmin bu özelliğini teslim eder. Film müziklerinin yanı sıra net ve düzenli ritimleri sebebiyle de film, müzikle yakından bağlantılıdır. Son olarak daha soyut örneklerinde film, güçlü bir biçimde çevresel de olabilir; görüntüleme teknolojileri olgunlaştıkça mimarlar daha somut yapıların arka planı olarak filme çekilmiş görüntüler kullanır. (Filmlerin hayatın her alanına girdiği bir gelecek vizyonu için Steven Spielberg'in 2002 yapımı *Azınlık Raporu* filmine bakın.)

Bu soyutlama yelpazesi, sanat deneyimini sınıflandırmanın yollarından sadece biridir; hiçbir surette yasa değildir. Yelpazenin dramatik alanı, rahatlıkla resim ve anlatıyla ilgili alana dâhil edilebilir. Pratik sanatlar, çevresel olanlarla birleştirilebilir. Burada önemli olan, en mimetik sanatlardan en az mimetik olanlara doğru uzanan soyutlama aralığını göstermektir.

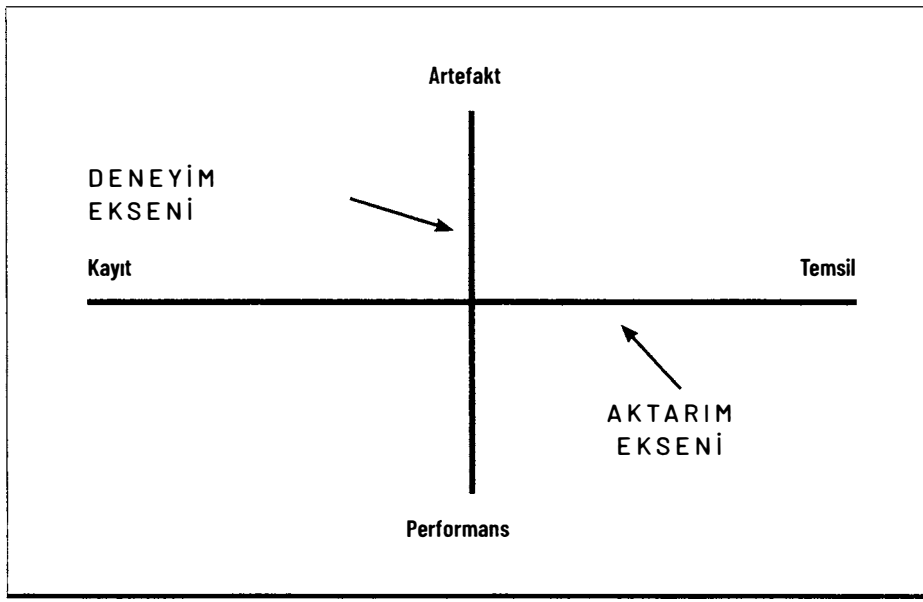
(Burada yaptığımız şeyin bilimden çok sanat olduğunu unutmayın. Burada ve kitap boyunca yer verdiğimiz soyut şekiller ve görüş farklılıkları, asla bir yasa ağırlığı taşımaz. Yalnızca görmenin farklı yollarıdır; her biri anlamaya dönük çabadır. Bu soyutlamalar hoşunuza gittiyse, kendiniz de soyutlama yapmayı deneyebilirsiniz; hiç hoşlanmadıysanız 2. Bölüme geçebilirsiniz.)

Söylem Şekilleri

Sanatları sınıflandırmanın ikinci ve daha modern yolu eser, sanatçı ve izleyici/dinleyici arasındaki ilişkileri temel alır. Sanat deneyiminin bu üçgeni, dikkatimizi eserin kendisinden iletişim aracına yöneltir. Soyutlama derecesi burada da bir etkendir ama yalnızca sanatçıyla izleyici/dinleyici arasındaki ilişkiyi etkilediği ölçüde önem taşır. Artık eserin niteliğinden çok aktarım şekline ilgi duyarız.

Bu şekilde düzenlendiğinde, sanatsal iletişim sistemi Şekil B'deki gibi görünecektir. Düşey eksen, bir eserin doğrudan deneyimini teşkil eder. Yatay eksense sanatın aktarımı veya anlatımıdır. Yatay eksenin üstünde yer alan artefakt, resimsel temsil ve resimsel kayıt, zamandan çok uzamı işgal eder. Performanslar, edebiyat ve film kayıtlarıysa uzamdan çok zamanla ilgilidir. (Şekil A'da uzam sanatları, yelpazenin sol tarafında yer alırken zaman sanatları sağ tarafında yer alır.)

Şekil B



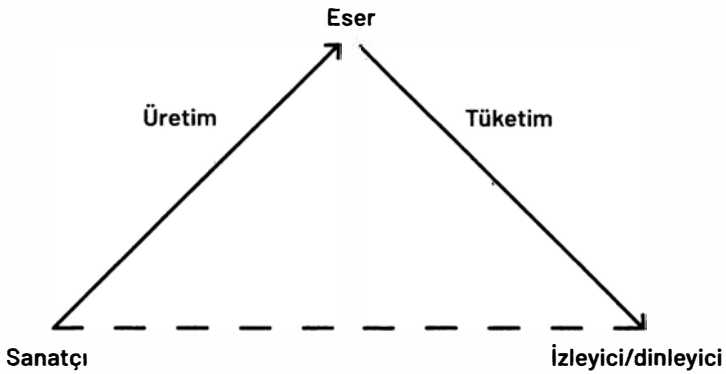
Şekil B'de sanatların belli bir noktayı değil, bir alanı işgal ettiğine dikkat edin. Örneğin bir resim hem artefakt [elişi] hem de temsildir. Bir bina yalnızca artefakt değildir, aynı zamanda kısmen temsil ve bazen performanstır. (Mimarlık alanındaki eleştirmenler, binaların deneyimini tarif etmek için drama dilini sıkça kullanır; binaların içinde dolaşırken yaşadığımız deneyim zamanda meydana gelir.) Dahası kayda dayalı sanatlar da sıklıkla performans ve temsil öğelerini kullanır.

Şekil A'daki yelpaze, bir sanatın doğasındaki soyutlamanın derecesi hakkında fikir verir; bir başka deyişle sanatla konusu arasındaki ilişkiyi tarif eder. Şekil B'deki grafik ise sanatçının kullanabileceği çeşitli söylem türlerinin basitleştirilmiş bir resmini sunar.

"Üretim İlişkileri"

Sanat deneyiminin ele alınması gereken bir boyutu daha vardır: Fransızlar buna "rapports de production" (yani üretim ilişkileri) der. Sanat nasıl ve neden üretilir? Nasıl ve neden tüketilir? Sanat deneyiminin "üçgeni" aşağıdaki gibidir:

ŞEKİL C



Sanatçıyla eser arasındaki ilişkiyi incelemek, sanatın üretimi hakkında teoriler geliştirilmesini sağlarken eserle izleyici/dinleyici arasındaki ilişkinin analizi bize sanatın tüketimi hakkında geliştirilmesini sağlar. Üçgenin üçüncü ayağı olan sanatçıyla izleyici/dinleyici arasındaki ilişki, şimdiye kadar aktüel değil potansiyeldi. Ancak 1980'lerin başında çevrimiçi hizmetlerin gelişimiyle birlikte interaktif iletişim araçlarına duyulan ilgilinin artması, bu ilişkiyi ilginç yeni olasılıklara açmıştır. Sanatçıyla izleyici/dinleyici ilk defa işbirliği yapabilmelerini sağlayan teknolojiye sahiptir. İnternet bloglarının yanı sıra çok oyunculu oyunlar ve interaktif kurgular bu tür işbirliklerinin çarpıcı örnekleridir.

Sanat deneyimine ister üretim, ister tüketim açısından yaklaşalım bu deneyime şekil veren bir dizi etken vardır. Bunların her biri belli bir işlev üstlenir ve her biri kendine özgü genel bir eleştiri sistemi sunar. Bu etkenler, üstlendikleri işlevler ve destekledikleri eleştiri sistemleri aşağıdaki gibi özetlenebilir:

ŞEKİL D

Etken	Sosyopolitik	Psikolojik	Teknik	Ekonomik
İşlev	Yararcı	Anlatımsal	Sanat için sanat	Kariyerist ürün
Eleştiri sistemi	Etik/politik	Psiko-analitik	Estetik/ formalist	Altyapı

Üretim ilişkilerinde geçerli olan bu etkenler, birçok insani etkinlikte kendini gösterir ama sanatta daha açık görülür. Diğer etkinliklerin birçoğunda genellikle ekonomik ve politik etkenler belirleyiciyken sanatta bunlar, psikolojik ve teknik etkenlerle daha dengelidir.

Tarihsel olarak, politik etken birincildir: Sanatın veya sanat eserinin toplumsal olarak nasıl kullanılacağını bu faktör belirler. Burada tüketim, üretimden önemlidir. Antik Yunan ve Roma'da sanata epistemolojik bir etkinlik olarak yaklaşan teoriler, bu kategoriye girer. Bu özellikle bilgi arayışının neredeyse dini nitelik taşıdığı dönem için geçerlidir. Topluluğun kutlamalarında açığa çıkan sanatların ritüelistik yönü, bu yaklaşımın merkezinde yer alır. Politik etken, sanat eseriyle onu besleyen toplum arasındaki ilişkiyi tanımlar.

Öte yandan psikolojik etken, içgözlemseldir; dikkatimizi eserle genel olarak dünya arasındaki ilişkiye değil, eserle sanatçı ve eserle izleyici/dinleyici arasındaki bağlantılara odaklar. Bir sanat eserinin psikolojik etkisi, Aristoteles'in katarsis teorisinden beri kabul görür. 20. yüzyılın başlarında, psikanalizin altın çağında, çoğu psikolojik analiz sanatçıyla eser arasındaki bağlantıyı merkez almıştır. Eser, yazarın psikolojik durumunun göstergesi olarak kabul edilmiştir; bir nevi büyük ve ayrıntılı Rorschach testi gibidir. Ancak yakın geçmişte bu konuda dikkatler, eserle tüketici (izleyici/dinleyici) arasındaki bağlantıya yönelmiştir.

Teknik etken, sanatın diline etki eder. Sanatın temel yapısını –örneğin akrilik veya sulu boya karşısında yağlıboyanın özel niteliklerini– göz önünde bulundurduğumuzda olasılıkların sınırları nedir? Bir fikrin sanatın diline çevirisi o fikri nasıl etkiler? Sanat dillerinin kendine özgü düşünce formları nelerdir? Bunlar sanatçının kullandığı materyalleri nasıl şekillendirir? Bu sorular, teknik etken alanına girer. Kayda dayalı sanatlar, diğer sanatlardan çok daha karmaşık bir teknolojiyi temel aldığı için bu tür analizlere özellikle açıktır. 2. Bölümde bu faktörleri derinlemesine ele alacağız. Ancak roman gibi teknoloji dışı gibi görünen sanatlar bile, teknik etkenden derinden etkilenir. Örneğin matbaanın keşfi olmasaydı bugün bildiğimiz şekliyle romandan söz edilemezdi.

Son olarak bütün sanatlar, ekonomik ürünlerdir, dolayısıyla ekonomik açıdan da ele alınmaları gerekir. Film ve diğer kayda dayalı sanatlar, bu fenomenin başlıca örnekleridir. Mimari gibi bu sanatlar da hem sermaye hem de emek yoğundur; yani büyük miktarlarda para harcamayı ve genellikle çok sayıda kişi çalıştırmayı gerektirirler. Dijital çağ, film yapım sürecinde sanatçının hem sermaye hem de emek yatırımını önemli ölçüde düşürse de önemini azaltmamıştır.

Sonuçta sanatçı sermaye yatırmıyorsa Sony sermaye yatırır; sanatçı emek harcamıyorsa Google çalışır.

Bu dört etken, sanat sürecinin her aşamasında yeni ilişkilerde kendini gösterir. Teknolojik ve ekonomik etkenler, her sanatın temelini oluşturur. Sanatın dili ve teknikleri, sanatçının onları kullanmaya karar vermesinden önce mevcuttur. Dahası her sanat belirli ekonomik gerçeklikler tarafından sınırlanır. Film çok pahalı bir sanat olduğundan ekonomik faktörlerin neden olduğu çarpıtmalara bilhassa açıktır. Filmin karmaşık ekonomik altyapısı, sinemacılara katı sınırlamalar getirir; bu sanatın temelini oluşturan üretim, dağıtım ve tüketimle ilgili karmaşık kurallar, eleştirmenler tarafından çoğu zaman görmezden gelinir. Ekonomik faktörler sanatın belirli politik ve psikolojik kullanım alanlarıyla ilişkilidir. Örneğin ekonomik bir meta olarak film çoğu zaman en iyi bu şekilde anlaşılır: Film esasen psikolojik nitelik taşıyan bir hizmet satışıdır ve çoğunlukla filmlerin bize sunduğu duygusal etkiler nedeniyle sinemaya gideriz.

Bu etkenlerle karşı karşıya olan sanatçılar, belirli olasılıklar içinden tercihler yapar; zaman zaman yeni çığırlar açarlar ama çoğunlukla mevcut faktörleri yeniden düzenleyip birleştirirler.

Sanat üçgeninin diğer ayağına ilerlediğimizde, dört etken kendini yeni ilişkilerde gösterir. Sanat eseri tamamlandıktan sonra bir bakıma kendi başına bir hayata sahiptir. Öncelikle bir ekonomik üründür. Ekonomik ürün olarak kullanılması, belirli psikolojik etkiler doğurur. Filmin etkisi yayıldıkça, nihai ürün politiktir. Ne kadar apolitik görünse bile, her eser hoşunuza gitsin veya gitmesin politik bir anlam taşır.

Klasik dönemden beri politik ve psikolojik etkenler, sanat deneyiminde önemli faktörler olarak kabul edilmiştir. Örneğin *Ars Poetica* adlı eserinde Horatius bir sanat eserinin iki ölçütü karşılaması gerektiğini ileri sürer: Sanat eseri hem "faydalı" hem de "hoş" veya "zevkli" olmalıdır. Sanat eserinin "faydacı" değeri politik etken tarafından, "zevk" değeriyse psikolojik etken tarafından belirlenir.

Sanat eserinin teknik ve ekonomik etkenlerine yalnızca yakın geçmişte ciddi biçimde dikkat edilmiştir. Semiyotik [göstergebilim] yaklaşımı, sanatları ve medyayı diller veya dil sistemleri olarak inceler; onları yalnızca *neyin* "söylendiğini" değil, *nasıl* "söylendiğini" de belirleyen özgün yasalara sahip teknik yapılar olarak görür. Göstergebilim, kültürel fenomenlerde geçerli olan kuralları ve yapısal sistemleri açıklamaya çalışır. Bunu yaparken dilbilimsel bir model kullanır; yani filmin göstergebilimi, filmi bir "dil" olarak açıklar.

Öte yandan diyalektik eleştiri, sanatları ekonomik bağlamda inceler. 1930'lar ve 1940'larda Almanya'da Walter Benjamin, T. W Adorno ve Max Horkheimer'in başını çektiği Frankfurt Okulunun öncülük ettiği diyalektik eleştiri sanat eseri, sanatçı ve izleyici/dinleyici arasındaki doğrudan ilişkileri analiz ederken bu ilişkilerin ekonomik ve siyasi yapılar açısından nasıl ifade bulduğuna odaklanır. Sanat konusunda bu iki modern yaklaşımın –göstergebilim ve diyalektiğin– eklenmesi, sanat deneyiminin karmaşık yönlerine ilişkin daha eksiksiz ve daha doğru bir anlayış sunar.



RESİM 1.3. Edward Dayes'in 1786 yılına ait *Queen Square, London* tablosu...

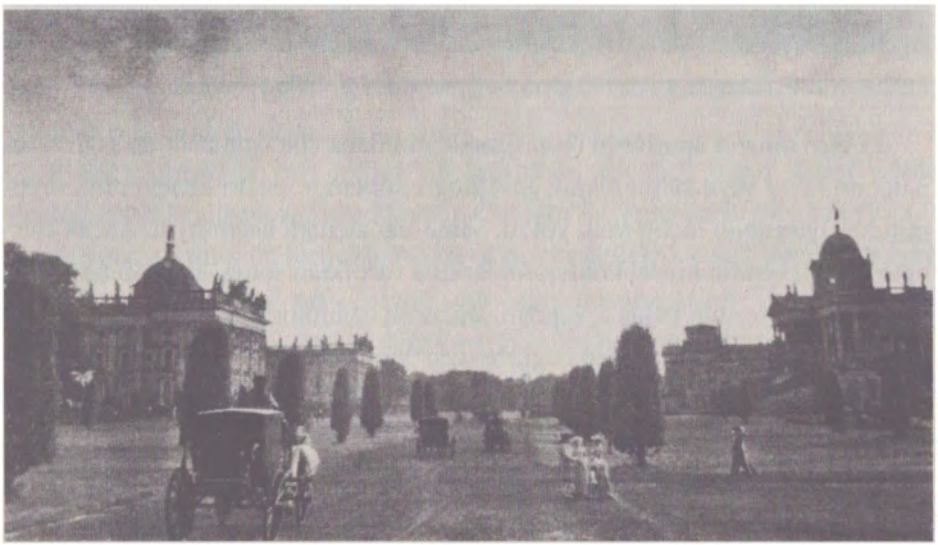
Bu bize sanatın sınırlarını tanımlamak için daha çok özgürlük de sağlar. Sanatçının rahip veya kâhin olarak görüldüğü dönemde eserin deneyimini, üretiminden ayırmanın hiçbir yolu yoktu. Sanat, sanatçılara bağımlıydı. Ancak estetiğin teknik ve dilbilimsel köklerinin farkına vardıktan sonra, sanat deneyimine daha çok müşterinin bakış açısından yaklaşma eğilimindeyiz. Bir başka deyişle, kendimizi sanatçı/rahiplerden özgürleştirip "protestan" bir sanat kuramı geliştirebiliriz. Halihazırda pratik tasarım sanatlarını panteona dâhil etmiş durumdayız. Daha da ileri gidebiliriz.

Spor, sanat yelpazesine kabul edilebilecekler arasında en bariz adaylardan biridir. Birçok spor etkinliği, ana karakter/karşıt karakter şeklindeki temel dramatik yapıyı benimser, dolayısıyla dramatik açıdan ele alınabilir. "Olay örgüsünün" önceden belirlenmemiş olması, olasılıkları artırır ve merak unsuru katar.

Ana "temanın" oyun her oynandığında tekrarlanması, dramanın ritüelistik yönlerini güçlendirir. Birçok spor etkinliği, dansın değerlerinin birçoğunu paylaşır. Medya spor etkinliklerini gelecekte de izlemek ve incelemek için kaydetmeyi mümkün kılar. Aynı zamanda atletler ve izleyiciler arasındaki mesafeyi önemli ölçüde azaltır ve böylece birçok sporun koreografik yönüne ilişkin anlayışımızı geliştirir.

Dans ve basketbola tamamen yabancı birinin, bunlarla ilk kez karşılaştığını düşünün. Bu etkinlikleri birbirinden açıkça ayıran hiçbir unsur yoktur. Michael Jordan'ın Mikhail Baryshnikov'dan aşağı kalır yanı yoktur. Bu üstatların performansları arasındaki fark, caz ve klasik müzik arasındaki fark kadardır. Sporların "kasıtsız" olması (yani belli bir maksatla yapılmaması) deneyimimizin potansiyel çeşitliliğini artırır.

Üretimden ziyade tüketim açısından yaklaştığımızda yeni bir anlam kazanan spor gibi başka etkinlik alanları da vardır. Örneğin tüketim ürünlerini ele alalım. Sanatların en estetiği olan müziği nasıl deneyimliyorsak, yiyecek ve içeceklerimizi de aynı şekilde deneyimleriz. (Parfüm ve muhtemelen diğer duyumsal ürünler için de aynı şey geçerlidir.) Sanatı tarif ederken kullandığımız metaforlar (Shakespeare'in *On İkinci Gece* oyununda "müziğin aşkın gıdası" olduğunu ileri sürmesinden bu yana) bu yakın benzerliği pekiştirir.



RESİM 1.4. Stanley Kubrick'in 18. yüzyılda geçen *Barry Lyndon* filminden bir sahne. Sahne, Dayes'in tablosuyla çarpıcı benzerlikler taşımaktadır. Film, daha eski sanatların tarihsel geleneklerinden doğal olarak faydalanır. (Büyütülmüş film karesi.)

Yiyecek veya içeceklerde düşünce unsurunun genellikle çok düşük olduğu doğrudur. Örneğin yeşil sebzelerin dilini kullanarak kendimizi "ifade" etmek zordur. Ancak tat alma, koku alma ve dokunma duyularımızın tür olarak görme ve işitme duyularımızdan farklı olduğunu göz önünde bulundurmamız gerekir. Yiyecek veya içeceklerin hazırlanmasındaki ustalık, ideal olarak müzik veya resimdeki ustalıktan daha az gelişmiş değildir. Şarap ve aşçılık eleştirmenleri, edebiyat veya resim hakkında konuşurken rahatlıkla kullanabileceğimiz türden metaforları sıkça kullanır.

Diğer taraftan bakalım: Müzik, film ve edebiyat gibi sanatlar en azından kısmen gıda gibi tüketilir. Yiyecek ve içecek sanatı, tıpkı müzik gibi tamamen sinestezik bir deneyime yaklaşır. Her ikisini de normal deneyimleme şeklimizin, anlatı sanatlarını deneyimleme şeklimizden farklı olması bunun bir işaretidir. Müziği tıpkı gıdalar gibi düzenli olarak ve tekrar tekrar tüketiriz. Mozart'ın 23 No'lu Piyano Konçertosunu dinlediğimizde veya bir şişe Chassagne-Montrachet içtiğimizde onlara ilişkin tüm olasılıkları bitirdiğimizi düşünmeyiz. Konçertoyu veya şarabı, onda bir "anlam" keşfedemediğimiz için eleştirmeyi de aklımızdan geçirmeyiz. Saf estetik, sanat için geçerli bir ölçütse, tüketim ürünleri de bu yelpazeye dâhil edilebilir. Son otuz yılda gazetelerde yemek dünyasını konu alan yazılarda bir patlama yaşanırken, filmlere ayrılan sütunlar yalnızca hafifçe artmış ve edebiyat eleştirisine ayrılan sütunlar önemli ölçüde azalmıştır.

Bu yemek sanatı teorisi, hiç şüphesiz izleyici/dinleyici veya tüketicinin sanat sürecinde en az sanatçı veya üretici kadar önemli bir işlev üstlendiğini varsayar. Şarap veya beyzbolu sanat yelpazesine dâhil etmiyorsak, bu durum üreticilerin hatası değildir; müşterilerin verdiği kolektif bir karardır ve tartışma götürmez.

İkinci bir sonuç daha vardır. Sanatsal deneyimin toplamı üretici kadar tüketiciyi de içerirse ve bir sanat ürününü aşağıdaki gibi ifade edersek:

ÜRETİM X TÜKETİM

Toplamı artırmanın yeni bir yolu ortaya çıkar. Bu noktaya kadar bir sanat eserini değerlendirirken üretim faktörüne odaklandık. Genellikle soyut bir ideali ölçüt kabul ederek yalnızca sanatçının katkısını değerlendirdik:

$$\frac{\text{BAŞARI}}{\text{GEREKSİNİM}}$$

Bu denklem, daha pratik doğaya sahip ekonomik etkinlikleri (örneğin cila veya tornavida üretimini) değerlendirirken kıymet taşıyabilir ama sanatı değerlendirme sistemi olarak aldatıcıdır. Denklemin sonucu, paydasının –yani keyfi "gereksinimin"– geçerliliğine bağlıdır. Oysa tüketim çarpanını hem nitelik hem de nicelik açısından artırarak sanat deneyimini kolayca artırabiliriz.

Niceliksel olarak, bir sanat eseri ne kadar çok kişiye ulaşırsa potansiyel etkisi o kadar büyük olur. Niteliksel olarak, izleyici/dinleyici veya tüketici bu süreçte daha gelişmiş, yaratıcı veya duyarlı bir katılımcı haline gelerek eserin toplam değerini artırabilir. Bu teoride yeni bir fikir olsa bile, pratikte yeni değildir. Film, bu etkinlik türü açısından bilhassa zengindir. Film tutkunları örneğin Jacques Tourneur veya Archie Mayo gibi daha az tanınan yönetmenlerin filmlerindeki tematik, estetik, hatta politik değerleri ayırt etmek için kendilerini eğitir. Bu tür film tutkunları en iyi ihtimalle genel izleyiciden daha ileri bir eleştirel anlayışa sahiptir; en kötü ihtimalle zayıf sanatsal cevherden diğer herkese göre daha fazla değer çıkarmanın bir yolunu keşfetmiştir. Sanatın yeni ekolojisi budur.

Sanatçılar, bu yeni karşılıklı ilişkinin potansiyelinin gayet farkındadır. "Buluntu" sanat, "buluntu" şiir, aleatorik tiyatro ve somut müzik sanatsal deneyimin değerini artırma yönünde izleyici/dinleyicinin sahip olduğu potansiyel güce ilişkin bir anlayışı temel alır. Sanatçılar bu tür sanat eserlerinde yaratmayan, yalnızca tercih eden bir editör, yani bir ön izleyici/dinleyici vazifesi üstlenir. Şair Denise Levertov *Here and Now* adlı kitabında bu girişimin temelini kısa ve öz ortaya koyar:

Sana bir şey sunmak istiyorum,
Bir sayfanın üzerinde,

Sözcüklerle yaptığım.
"İşte mavi boncuklar!" der gibi,

"Bak yürürken ne buldum?
Kıpkırmızı bir yaprak!" der gibi,

(çünkü bulmak, seçmektir ve
Seçim yapılır)...

Şair, bu sekiz dizede yalnızca temel sanatsal dürtüyü açıklamakla kalmaz; aynı zamanda sanata üreticinin değil, tüketicinin açısından yaklaşmayı haklı çıkarır: "Çünkü bulmak seçmektir ve seçim *yapılır* "



RESİM 1.5A. Film yapımına aşırı miktarda para harcamanın iki yolu vardır. Francis Ford Coppola Apocalypse Now filmi için Vietnam Savaşını binlerce kişilik dev bir kadroyla yeniden canlandırmıştır. Film, yetmişlerin ortasında 30 milyon dolara mal olmuştur...

Bu, izleyici/dinleyicinin hem yapılmış sanat eserleri hakkındaki algısını geliştirebileceği hem de eyleme geçebileceği anlamına gelir. Günbegün karşılarına çıkan dramatik, resimsel, anlatısal, müzikal ve çevresel materyallerden seçim yapabilirler: nihayetinde seçim yapılır. Bu yeni sanatsal deneyimin etik bir boyutu da vardır: İzleyici/dinleyicinin sanatçıyla eşit olduğunu güçlü bir biçimde ima eder. Dolayısıyla "tüketici" sözcüğü yanıltıcıdır; çünkü izleyici/dinleyici artık pasif değil aktiftir. Sanat sürecine tamamen katılabilirler.

Sanatçı ve izleyici/dinleyici rollerinin yeniden tarif edilmesinin önemi görmezden gelinemez. Sanatların yedi bin yıllık tarihinde karşılaştığı en büyük güçlük, Sanayi Devrimiyle birlikte gelişen seri üretim tekniklerinin teşkil ettiği güçlüktür. Seri üretim avantajı, sanatı artık elit bir uğraş olmaktan çıkarmıştır, aynı zamanda sanatçıları Sanayi Devriminden bu yana eserlerinin bir metaya dönüşmesini önlemek için sürekli mücadele etmek zorunda bırakmıştır. Yalnızca diğer uçta izleyici/dinleyicinin sürece aktif katılımı, buna karşı güvence sağlar.

Sanat eseri, bir zamanlar sadece keyfi idealler ve yapay gereksinimlere göre değerlendirilirken artık "yarı tamamlanmış" bir materyal olarak görülebilir. İzleyici/dinleyici sadece tüketici konumunda olmak yerine "yarı tamamlanmış" eseri *kullanarak* sanat sürecini tamamlar. "Bu sanat eseri standartları karşılıyor mu?" sorusu yerine "Bu sanat eserini en iyi şekilde nasıl kullanabiliriz?" sorusu

sorulur. Elbette burada bir idealden söz ediyoruz. Gerçekte ister popüler ister elit olsun, sanatın birçok takipçisi halen pasif olarak tüketir. Ancak katılımcı sanatsal demokrasi hareketi büyümektedir: Müzisyenler birbirlerini "örnek" alır; blog yazarları okurlarını yorum yapmaya teşvik eder; milyonlarca kişi YouTube'ta gönderi paylaşır.



RESİM 1.5B. Ancak bugünlerde gerçek insanları kullanmaya ihtiyaç yoktur. En çok izlenen filmlerin bütçesindeki en büyük kalem, CGI özel efektleridir. Bu özellikle başarıya ulaşmak için yüksek ücretli yıldızlara ihtiyaç duyulmayan çizgi roman ve fanteziye dayalı projeler için geçerlidir. Sam Raimi'nin üç ***Spider-Man*** filminin toplam bütçesi 500 milyon dolardan fazladır.

Yeni teknoloji, sanatçı ve izleyici/dinleyici arasındaki bu yeni eşitliği kuvvetlendirir. İzleyici/dinleyici, sanat eserini sayısız şekilde yeniden biçimlendirmek için gerekli teknolojik imkâna sahipken sanatçı bu yeni edinilmiş özgürlüğü hesaba katmadan yoluna devam edemez. Günümüzde Macintosh sahibi her eğitimli genç, sevilen bir CD'nin "örneğini" çıkarabilir; üstelik "örnekleme" işini o CD'yi üreten sanatçının kendisi kadar kolayca yapabilir. Günde bir saatten fazla MTV izleyen birçok çocuk, birçok popüler şarkının birden fazla edisyon veya "mix"inin bulunduğunun farkındadır. Keza popüler filmlerin birkaç versiyonunun çekilebileceği de bilinir. Sanat eseri artık kutsal değildir. Sanatçı tamamlanmış bir eser üretmek yerine, –hoşunuza gitsin veya gitmesin– izleyicilerin diledikleri gibi düzenleyebileceği hammaddeler üretir: seçim yapılır."

Sanatları incelemek için başvurulan soyutlama yelpazesi, söylem şekilleri, belirleyici etken aralığı, üretici ve tüketici eşitliği (buna bağlı olarak sürecin

demokratikleşmesi) gibi çeşitli yaklaşımlar, daha önce belirttiğimiz gibi bilimsel bir yasa ağırlığı taşımaz; yalnızca sanat deneyiminin anlaşılmasına katkıda bulunur. Kavramsal yapı olarak faydalı olsalar da bu yaklaşımları fazla ciddiye alma tehlikesi mevcuttur. Bunlar düşünce şeklidir. Tümevarımsal bir biçimde türetilmez; sanat deneyiminin kendisinden çıkarsanır. Sanat deneyimini uygun bağlama yerleştirmeyi amaçlarlar. Sanat deneyimi hem benzersiz görünen hem de karşılaştırılabilir olan bir fenomendir. Sanat deneyimi önce gelir; bu türden soyut eleştiri, ikincil etkinliktir veya öyle olmalıdır.

Dahası, bu kavramsal yapıların hiçbiri izole halde değildir. Öğelerin tümü sürekli akış halindedir ve ilişkileri diyalektiktir. Önemli olan, mesela mimarinin çevresel bir sanat mı, yoksa resimsel bir sanat mı olduğu değildir; asıl önemlisi, bu öğelerin sanatta birbirleriyle diyalektik bir ilişki içinde olmasıdır. Ona hayat veren bu merkezi mücadeledir. Benzer bir biçimde, filmi kayıt veya temsil başlığı altında sınıflandırmak önemli değildir. (Temsil, performans ve artefakt öğelerini açıkça sergiler.) Önemli olan nokta, bu çeşitli türlerin arasındaki ve kendi içindeki karşıtlıkların, film sanatının gücünün kaynağı olmasıdır.



RESİM 1.6A. 1960'ların sonunda "güzel" sanatlar, popüler kültürle sıkıca bütünleşmiştir. Müzeler artık entelektüel ve öğrenciler için sessiz sığınma alanları olmaktan çıkmıştır; önünde kuyruklar uzayan popüler, kalabalık yerler haline gelmiştir. Çoğu zaman resimleri göremeyebilirsiniz. Ama resimlere bakan insanları gözlemleyebilirsiniz. Bu değişim, 1963 yılında Mona Lisa tablosunun New York'taki Metropolitan Sanat Müzesinde kurşungeçirmez camın ardında sergilenmesiyle başlar. Burada, "Manet'nin *Dejeuner sur l'Herbe*'ine [*Kırda Öğle Yemeği*] Bakmayan İnsanları" görüyoruz.



RESİM 1.6B. Burada ise "Manet'in *Odalisque*'ine [*Odalık*] Eşlik Eden Kalabalıkları" görüyoruz. Her iki fotoğraf da 1976 Ekiminde Louvre müzesinde çekilmiştir. (JM)

Genel olarak soyutlama yelpazesi, sanatların gerçeklikteki hammaddeleriyle ilişkilerini açıklar; söylem şekilleri sistemi, sanatların sanatçıdan izleyici/dinleyiciye aktarılma şekline açıklık getirir; belirleyici etkenlerin yapısı, sanatların şeklini tanımlayan temel faktörleri açıklar ve sanatçı-izleyici/dinleyici eşitliği sanat fenomenine eleştirel yaklaşımda yeni açılar kazandırır.

FİLM, KAYIT VE DİĞER SANATLAR

Kayda dayalı sanatlar halihazırda var olanlara paralel, yepyeni bir söylem türü oluşturur. Hayatta gerçekleşen, duyulabilen veya işitilebilen her şey film, bant veya diske kaydedilebilir. Dolayısıyla film "sanatı" daha önceki sanat yelpazesinde kendine yer bulmak yerine eski sanatlar arasında köprü kurar. Film ve fotoğraf, başlangıçtan itibaren nötrdü; yani bu iletişim araçları sanatlardan önce mevcuttu. Louis Lumière herkesin bildiği gibi, "sinema, geleceği olmayan bir buluştur" demiştir. O zaman gerçekten de öyle görünmüş olabilir ama bu devrimci söylem şekli, eski sanatların her birine uygulandığında kendine özgü bir hayat bulmuştur. İlk film deneycileri filmde resim "yapmıştır," roman "yazmıştır," drama "sahnelemiştir" vs. Zaman içinde bu sanatların öğelerinin film koşullarında iyi sonuç verip vermediği netlik kazanmıştır.

Kısacası film sanatı, replikasyon [çoğaltma] işlemiyle gelişmiştir. Filmin nötr şablonu roman, resim, drama ve müziğin karmaşık sistemleri üzerine yerleştirilmiş ve bu sanatların belirli öğeleri hakkındaki yeni gerçekler açığa çıkmıştır. İlk kayıt işlemlerinin hamlığını bir an için göz ardı edersek, bu sanatların çoğu öğesi filmde çok iyi sonuç vermiştir. Aslında sanatların tarihi, geçtiğimiz yüzyılda filmin meydan okumasıyla yakından ilişkilidir. Kayda dayalı sanatlar, öncüllerinden serbestçe yararlanırken resim, müzik, roman, tiyatro, hatta mimari kendini filmin yeni sanatsal diline göre yeniden tanımlamak durumunda kalmıştır.

Film, Fotoğraf ve Resim

"Hareketli görüntüler" ilk bakışta resimsel sanatlara çok benzer görünür. Film ilk başlarda resimle yalnızca sınırlı ölçüde doğrudan rekabet edebilmiştir. 1960'ların sonuna kadar film rengi yeterli düzeyde değildir ve bir araç olarak yeterince faydalı bulunmamıştır. Bu ciddi sınırlamaya rağmen fotoğraf ve filmin etkileri kendini hemen hissettirmiştir. Teknolojik iletişim araçlarının, resim ve çizimi sınırlı ama yine de önemli bir bakımdan aşacağı açıkça görülmüştür; dünyanın görüntüleri doğrudan kaydedilebilmiştir. Hiç şüphesiz resimsel sanatlar birebir taklidin dışında başka işlevlere de sahiptir ama erken Rönesanstan beri mimesis, resimsel estetikte başlıca değerlerden biri olmuştur. O zamanlar seyahat etmek zorlu ve riskli bir iş olduğundan, manzaraların röprodüksiyonu büyüleyiciydi ve portreler neredeyse mistik bir deneyimdi. Bugün enstantane fotoğraflar devrinde sahip olduğumuzdan çok daha fazla görüntüye sahibiz ve dijital fotoğraflar her yanımızı sarmışken resimsel sanatların bu işlevini genellikle göz ardı ediyoruz.

7 Ocak 1839 tarihinde François Arago, Fransız Bilimler Akademisine yaptığı bir konuşmada fotoğraf görüntülerini kaydetmenin geçerli bir yolunun bulunduğunu ilan etti. Bu icadın tüm dünyaya duyurulmasından kısa bir süre sonra portre, fotoğrafın başlıca kullanım alanı haline geldi. Dagerreyotip tekniği sayesinde binlerce sıradan insan daha önce sadece elitlerin sahip olabileceği türden bir ölümsüzlüğe kavuşmuştur. Görüntünün demokratikleşmesi başlamıştır. Birkaç yıl içinde binlerce portre galerisi açılmıştır.

Ancak Louis Daguerre'in icadı eksikti; bir görüntü üretse de kendi kendini üretemiyordu. Daguerre'in benzersiz sisteminin duyurulmasından yalnızca bir ay sonra, William Henry Fox Talbot bir görüntünün nasıl çoğaltılabileceğini açıkladı: Kamerada negatif fotoğraf görüntüsünü kaydedip bunu kullanarak bir-

çok pozitif görüntü üretmek mümkündü. Bu, fotoğraf sanatının ikinci önemli öğesi olmuştur. Frederick Scott Archer'ın kolodyum işlemi sayesinde Talbot'un kâğıt negatiflerinin yerini film almıştır. Artık hem görüntüleri yakalayabilen hem de sonsuz kez ve tam olarak çoğaltabilen fotoğrafçılık sistemi tamamlanmıştır.

Fotoğrafçılıktaki yeni buluş doğal olarak fotoğrafın en faydalı bulunduğu alanda da derhal uygulanmıştır: Portreler bu teknikle üretilmiştir. Resim de buna yanıt vermekte gecikmemiştir. Fotoğrafçılık yaklaşık olarak 1840'lardan 1870'lere kadar gelişip olgunlaşırken aynı yıllarda resim kuramı, mimesis kavramından hızla uzaklaşıp daha gelişmiş bir ifadeye yönelmiştir. Fotoğrafın icadıyla birlikte gerçekliği taklit etme vazifesinden kurtulan ressamlar, sanatlarının yapısını daha bütünlüklü olarak keşfedebilmiştir. Elbette fotoğrafın icadıyla resim tarihindeki bu gelişmeler arasında basit bir neden-sonuç ilişkisi yoktur. Örneğin Daguerre'in icadını kusursuz hale getirmesinden otuz yıl önce Joseph Turner "anti-fotoğrafik" manzaralar üretmiştir. Ancak bu bağlantı bir tesadüften fazlasıdır.



RESİM 1.7 BULUNTU SANAT: Andy Warhol'un sekiz saat uzunluğundaki *Empire* (1964) eseri tek bir imgeden oluşur: Manhattan sisleri arasından görünen Empire State Binası. Bir sanat-nesnesi olarak ofis binası. (*Büyütülmüş film karesi, Warhol Enterprises.*)

Daha dolaysız bir biçimde, fotoğrafik görüntünün kalitesi ressamların düşüncesinde doğrudan bir etki yaratmış görünür. Monet ve Auguste Renoir başta olmak üzere empresyonist ressamlar, mekanik olarak elde edilmiş görüntünün dolaysız ve görünüşe göre tesadüfi niteliğini yakalamaya çalışmıştır. İdealleştirme fikrinden uzaklaşıp doğrudan bilimsel realizme yönelen empresyonistler, mantıksal olarak fotoğrafçılıkla bağlantılı olarak düşünülmesi gereken görüntüler üretmiştir. Artık kamera var olduğu için, ressamlar anın dolaysızlığını ve ışığın özgün niteliğini yeniden keşfetmeye yönelmiştir. Bu iki faktör, hareketsiz

görüntünün estetik formülünde büyük önem taşır. Monet günün farklı zamanlarında katedrallerin ve ot yığınlarının bir dizi resmini yaparak bu anların birçoğunu yan yana getirdikten sonra bir sonraki mantıksal adımı atmıştır: Sayfalar hızla çevrildiğinde hareketli bir görüntü izlenimi veren Monet'nin "resimli defterleri" filmlerin ilgi çekici bir öncülüdür.

19. yüzyılın ortasında fotoğrafçılar da zaman zaman sanatlarını tamama erdirmek için harekete –zaman öğesine– yönelmiş gibi görünür. Portre ve manzara fotoğrafları, fotoğrafçılığın belgesel değerini açığa çıkarmıştır. Çok geçmeden İngiltere'de Oscar G. Rejlander ve Henry Peach Robinson gibi deneyciler o dönemin popüler tiyatrolarında yaygın olarak kullanılanlardan farklı olmayan ayrıntılı canlı tablolar [tableaux] sahneleyerek portre ve manzarayı birleştirmiştir. Bu canlı tablolarda aktörler kullanılmış ve genellikle negatiflerden titizlikle kolaj yapılarak efektler üretilmiştir. Hiç şüphesiz bu fotoğrafik dramalar ilk başta ressamların fikirlerine bir yanıt niteliğindedir (Raphael öncesi sanat eserlerini güçlü bir biçimde andırırlar) ama geriye dönüp baktığımızda Rejlander ve Robinson'un ayrıntılı görüntülerinde fotoğrafların hareket etmeye başlamasıyla önemi artan dramatik öğenin kökleri ayırt edilebilir. Rejlander ve Robinson, Raphael öncesi duygusal ressamlarsa, D. W Griffith de öyledir.

19. yüzyılda gelişen fotoğraf teknolojisiyle yerleşik resim ve çizim sanatları arasındaki bu karşılıklı ilişkilerin birçok örneği vardır. 20. yüzyılın başlarında resim estetiğindeki bir sonraki önemli gelişme, filmin ortaya çıkışına denk gelir. Yine net bir bağıntı kurabilmemizin hiçbir yolu yoktur. Marcel Duchamp'ın bir gün *The Great Train Robbery* [*Büyük Tren Soygunu*] filmini izleyip "Buldum!" diye haykırdığını ve ertesi gün *Nude Descending a Staircase* [*Merdivenden İnen Çıplak*] tablosunu çizdiğini düşünemeyiz. Ama yine bu tesadüfler göz ardı edilemez.



RESİM 1.8. "Anne ve Kız." William Shew'in Dagerreyotipi tekniğiyle basılmış bir fotoğrafı, 1850 civarı. Günümüzde kötü durumda olsa da bu portre Dagerreyotipi işleminin yansıtabileceği ince ayrıntıları ve ton aralığını gösterir. (*Dagerreyotipi, altıncı levha, 3 1/8" x 2 5/8" Koleksiyon, New York Modern Sanat Müzesi. Ludwig Glaeser'in hediyesi. Copy print © 1995, New York Modern Sanat Müzesi.*)



RESİM 1.9. William Henry Fox Talbot'un *Loch Katrine* fotoğrafı. (Talbotip, y. 1845.) (Işık baskısı adıyla da bilinen) Talbot tekniğinde kullanılan pürüzlü kâğıt negatifler, görüntüde her zaman iyi sonuç vermeyen bir doku üretiyordu. Daha sonra temiz cam negatiflerin kullanıldığı kolodyum işlemi bu dokuyu ortadan kaldırdı.

Bir açıdan kübizm ve fütürizm hareketleri, fotoğrafik görüntünün artan önceliğine doğrudan bir tepki olarak görülebilir. Ressamlar adeta şunu söyler: Fotoğrafçılık bunları çok iyi yaptığı için dikkatimizi başka bir yöne çevirelim. Kübist resim, Batılı resmin mimetik geleneğinden radikal ve geri dönülemez biçimde kopmak için atmosfer ve ışıktan özellikle kaçınır. (Atmosfer ve ışık, empresyonistlerin yeni ortaya çıkan fotoğrafçılarla doğrudan ve başarılı bir biçimde rekabet ettiği alanlardır.) Kübizm, tüm sanatların tarihinde önemli bir dönüm noktası olmuştur; ressam gerçek dünyanın mevcut motiflerine bağlı kalmaktan kurtulmuş ve sanat eseri kavramına ilk kez konusundan ayrı olarak dikkatini yöneltmiştir.

Bir başka açıdan, kübizm filmin gelişimine paralel olarak hareket etmiştir. Picasso, Braque ve diğer ressamlar aynı tuvalde birden çok perspektif düzlemini yakalamaya çalışırken doğrudan doğruya filmin meydan okumasına yanıt vermiştir. Zira film, *hareketli* bir görüntü olarak karmaşık, sürekli değişen perspektifleri mümkün kılmış, hatta teşvik etmiştir. Bu anlamda *Nude Descending a Staircase* [*Merdivenden İnen Çıplak*] filmlerin çoklu perspektifini tuvalde dondurma çabasıdır. Geleneksel sanat tarihi, kübizm üzerindeki en büyük etkinin Afrika heykelleri olduğunu ileri sürer. Kübistler büyük olasılıkla bu heykellere Edwin S. Porter veya Georges Méliès'nin filmlerinden daha fazla aşina olduğu

için bu sav hiç şüphesiz doğrudur. Ancak Picasso ve Braque yeni iletişim aracından haberdardır ve yapısal olarak eserlerinin filmle ilişkisi merak uyandırıcıdır.

Örneğin kübizmin önemli unsurlarından biri, tuvalde perspektifler arasındaki karşılıklı ilişkileri yansıtabilme çabasıdır. Bunun kaynağı, Afrika heykelinde değildir; filmdeki kurgu –montaj– diyalektiğine çok benzerdir. Hem kübizm hem de kurgu tek bakış açısını terk edip çoklu perspektif olasılıklarını keşfeder.

Resim ve film arasındaki kuramsal ilişki, günümüze kadar devam eder. İtalyan fütüristler, hareketli görüntünün açık parodilerini üretmiştir; çağdaş fotoğrafik hiperrealizm kamera estetiğinin sonuçlarını yorumlamaya devam eder. Ancak iki sanat arasındaki bağlantı, hiçbir zaman Kübist dönemdeki kadar keskin ve net olmamıştır. Resmin, filmin meydan okumasına verdiği başlıca tepki, ilk olarak kübizm tarafından özgürlük tanınan ve günümüzde bütün sanatlarda ortak olan kavramsalcılıktır. Mimesis yani taklit, çoğunlukla kayda dayalı sanatlara bırakılmıştır. Artefakt ve temsil sanatları yeni ve daha soyut bir sahaya yönelmiştir. Filmin resimsel sanatlar karşısındaki en büyük meydan okuması, şüphesiz mimetik yeteneklerinin işlevidir, ama aynı zamanda filmi resimden tamamen farklı kılan bir faktör daha vardır: Film hareketlidir.

1819'da John Keats, "Bir Yunan Vazosuna Övgü" şiirinde resimsel sanatın zamanı dondurma konusundaki gizemli yeteneğini över:

> Sen, sükûnetin henüz kirletilmemiş gelini,
> Sessizliğin ve dingin zamanların üvey evladı…
> Duyulan ezgiler hoş gelir kulağa ama henüz duyulmamış olanlar
> Daha hoştur…
> Ah, ne kadar da mutlu
> Yapraklarını dökemeyen,
> Bahara hiç veda edemeyen ağaç dalları!
> Yorulmak nedir bilmeyen mutlu çalgıcının,
> Hiç durmadan çaldığı yeni şarkılar;
> Daha mutlu aşk! Hep daha mutlu aşk!
> Her zaman sıcacık, hazır bekleyen,
> Her zaman soluk soluğa, her zaman genç…

Hareketsiz bir sanat eserinin hızla akıp giden hayatı yakalayarak zamanı dondurmasının sihirli ve mest edici bir yanı vardır. Ancak Keats'in şiiri öğretici bir ironi içerir: Keats'in övdüğü vazonun çevresinde süs kuşağına benzer çizimlerin

yer aldığı neredeyse kesindir ve frizler* hareketsiz resimsel sanatların bir öykü anlatmak, olayları aktarmak, kısacası hem uzamda hem de zamanda var olmak için başvurduğu yöntemlerin başında gelir.

Bu anlamda, filmler resmin yazgısını tamamlar. Richard Lester, 1966'da *A Funny Thing Happened on the Way to the Forum* [*Aptallar Şehri*] filminin kapanış jeneriğinde bu noktayı zarifçe vurgulamıştır. Plautus'un oyunundan esinlenen bir müzikali temel alan (yani klasik bağlantıya sahip olan) film, Erronius rolündeki Buster Keaton'ın Roma'nın Yedi Tepesinde bir kez daha güvenle koşmasıyla sonlanır. Kapanış jeneriği akarken görüntü aşama aşama canlı bir frize dönüşür. Dondurulmuş görüntüde en son nokta! Keats'in şiirine konu olan vazonun yüzeyinde vücut bulan mutlu dallar, mutlu çalgıcı ve mutlu, mutlu âşıklar eğer hareket edebilseydi bir an yerinde durmazdı.



RESİM 1.10. Rejlander ve Robinson gibi fotoğraf sanatçılarının farklı negatifleri birleştirdiği kompozit fotoğraflar, bir bakıma 19. yüzyılda fotoğrafın görece esnek olmayan yapısına verilen bir yanıt niteliğindedir. Henry Peach Robinson'ın *Fading Away* (1858) adındaki bu kompozisyonu beş negatiften oluşan bir kolajdır. Bu sistem sanatçının hem ön plandaki ayrıntıları hem de pencereden gelen arkadaki ışığı yakalamasına olanak tanımıştır. Kompozit fotoğraf tekniği, modern sinematik örtü [matte] işlemlerinin doğrudan öncülüdür. (*Uluslararası Fotoğraf Müzesi, George Eastman House.*)

* Şerit halindeki çizimler –çn.

Film ve Roman

Filmin anlatı potansiyeli öylesine büyüktür ki en güçlü bağını resim, hatta dramayla değil romanla kurmuştur. Hem filmler hem de romanlar çokça ayrıntı barındıran uzun öyküler anlatırlar ve bunu genellikle öyküyle izleyici arasına önemli seviyede ironi sokan bir anlatıcının perspektifinden yaparlar. Bir romanın sayfalarında anlatılabilecekler, filmde kabaca resmedilebilir veya anlatılabilir ama bir Jorge Luis Borges veya Lewis Carroll romanındaki en çılgın düşler çok fazla özel efekt kullanmayı gerektirebilir. Resimsel anlatıyla sözel anlatı arasındaki açık ve güçlü farkın yanı sıra iki sanat arasındaki farklar hemen kendini gösterir.

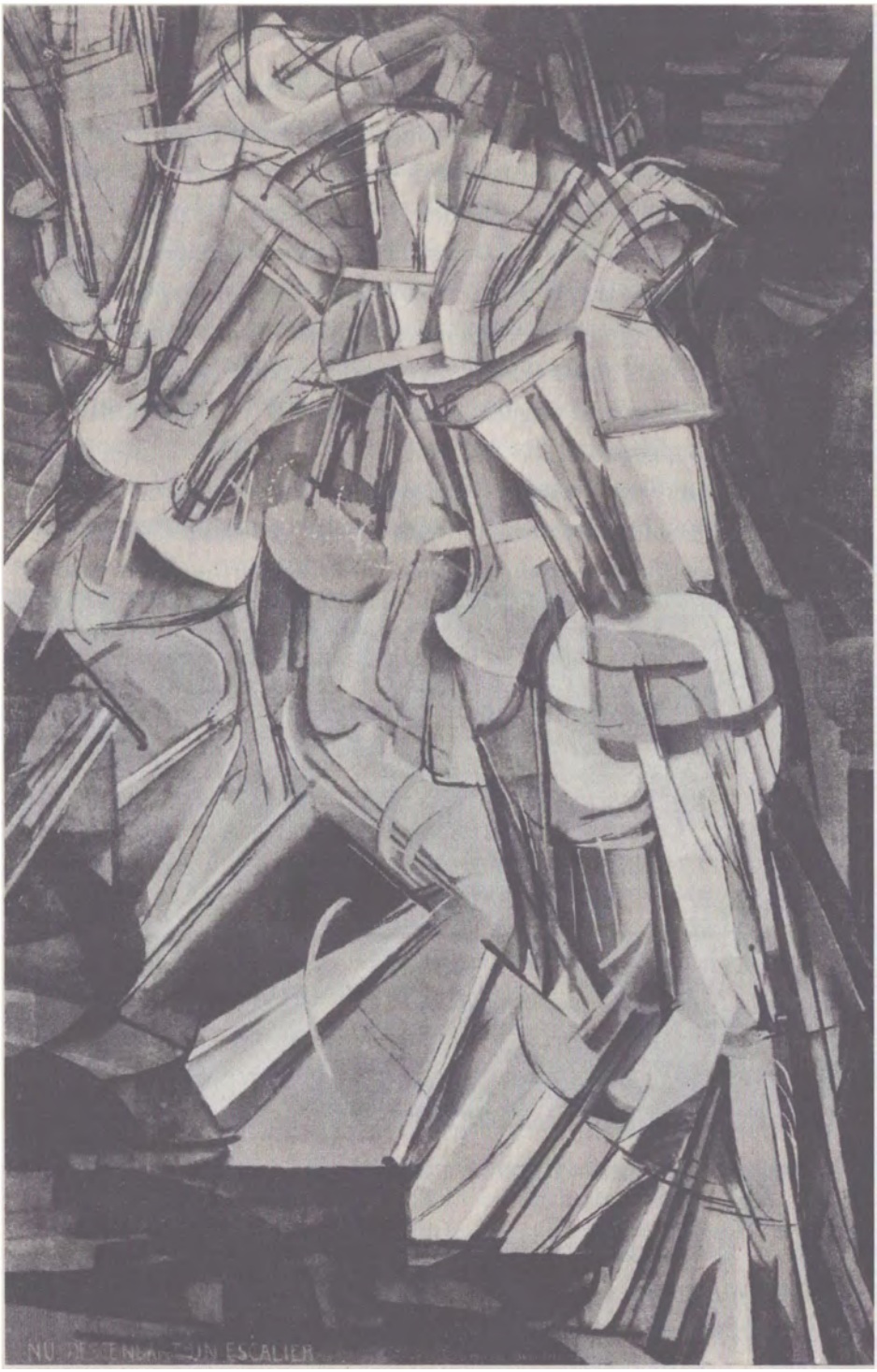
Öncelikle film gerçek zamanlı olduğundan daha sınırlıdır. Romanlarsa yalnızca kendi istedikleri zaman son bulur. Film genellikle Shakespeare'in ifadesiyle "iki saatlik sahne trafiğiyle" sınırlıdır.* Popüler romanlar yıllar boyunca ticari filmler için engin bir malzeme kaynağı olmuştur. Aslında popüler romanların ekonomisi artık bundan bağımsız düşünülemez; romanın filme çekilerek yeniden dolaşıma girmesi, birçok yayıncı için başlıca gündem maddelerinden biridir. Zaman zaman popüler romanlar (elit düzyazı sanatının aksine) yalnızca filmin ilk deneme taslağıymış gibi görünür.

Ancak ticari film, romanın zaman aralığını yeniden üretemez. Örneğin ortalama bir film senaryosu 125-150 sayfa uzunluğundadır, ama ortalama bir roman bunun üç dört katıdır. Olaylar kitaptan filme aktarılırken hemen her zaman ayrıntılar kaybolur. Yalnızca televizyon dizileri bu yetersizliğin üstesinden gelebilir. Diziler uzun romanlar için gerekli devamlılık duygusunu belli ölçüde taşır. Örneğin *Savaş ve Barış* uyarlamalarının bana göre en başarılısı, 1970'lerin başında BBC tarafından çekilen yirmi bölümlük dizidir. Oyunculuk ve yönetmenliğin, iki ila altı saatlik film uyarlamalarından daha iyi olması şart değildir (ki bu da tartışılabilir); ama yalnızca uzun televizyon dizisi, destansı öykünün vazgeçilmez özelliği –devamlılığı– yeniden üretebilir.

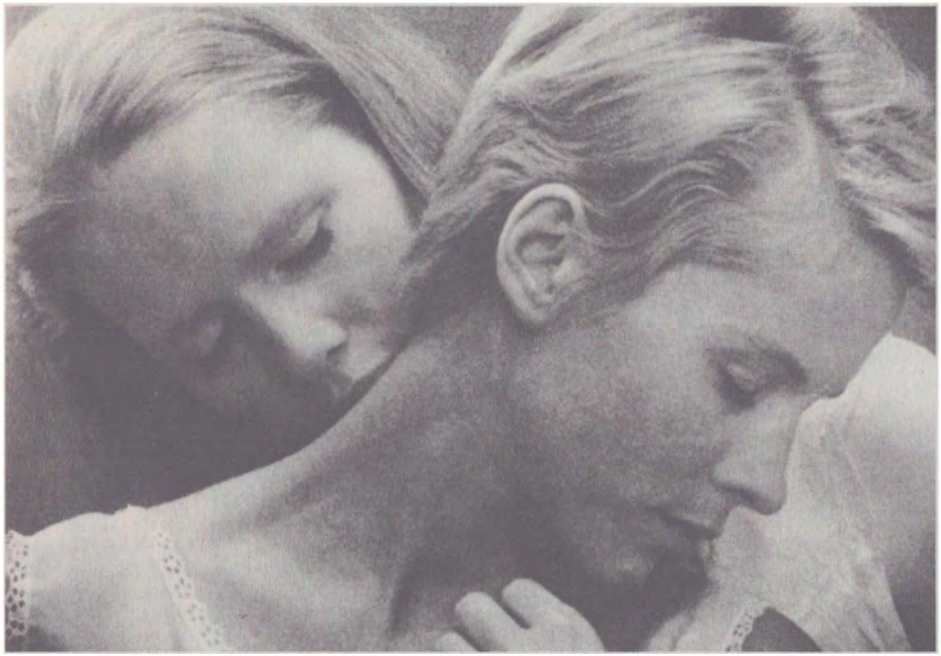
Film, romandan daha kısa bir anlatıyla sınırlıdır; ancak doğal olarak romanın sahip olmadığı resimsel imkânlara sahiptir. Olayların aktarılamayan ayrıntıları görüntüye çevrilebilir. Bu noktada iki anlatı şekli arasındaki en temel farkla karşılaşırız.

---

* Shakespeare, *Romeo ve Juliet*'de, talihsiz âşıkların öyküsünün sahneyi iki saat oyalayacağını söyler –çn.



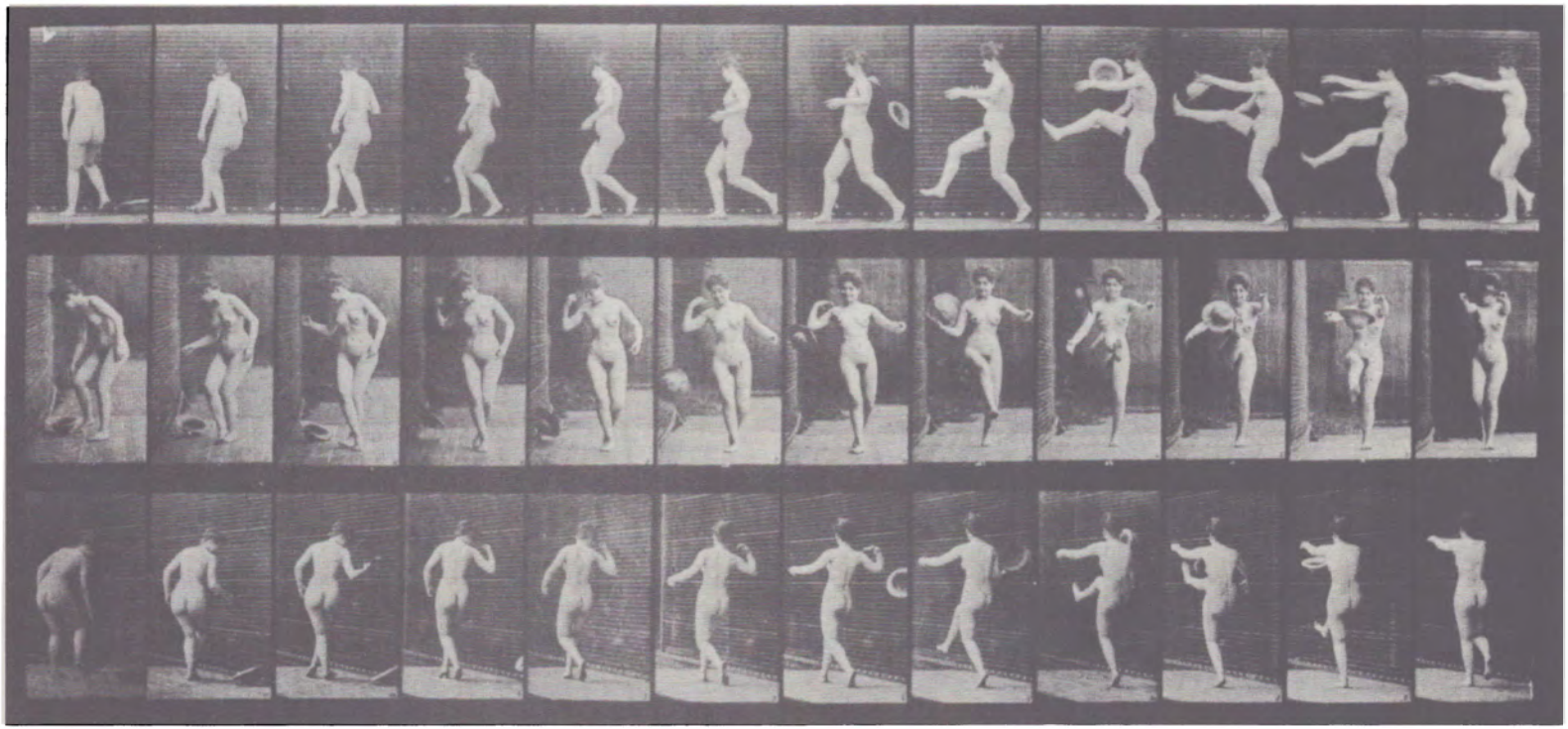
RESİM 1.11 Marcel Duchamp'ın *Nude Descending a Staircase* [*Merdivenden İnen Çıplak*] tablosu, no. 2. (1912, tuval üzerine yağlı boya, 58" x 35" Philadelphia Sanat Müzesi, Louise ve Wallter Annenberg Koleksiyonu.)



RESİM 1.12 Kübizmin görsel anlayışı, birçok avangard film sanatçısı tarafından kullanılmıştır. Kübizm kuramı daha da etkili olmuştur. Ingmar Bergman'ın 1966 yapımı *Persona* filmi, Kübist perspektifin etkin bir örneğidir. Aktris Elizabeth Vogler (soldaki Liv Ullmann) ve bakıcısının (sağdaki Bibi Andersson) bakış açıları burada görüldüğü gibi öylesine dengelidir ki filmin doruk noktasında (bir başka planda) yüzlerinin görüntüsü ekranda birbiriyle bütünleşir. (Büyütülmüş film karesi.)

Romanlar, yazar tarafından anlatılır. Yalnızca onun görmemizi ve duymamızı istediği şeyleri görürüz ve duyarız. Filmler de az çok kendi yaratıcıları tarafından anlatılır ama bir yönetmenin amaçladığından çok daha fazlasını görürüz ve duyarız. Bir romancının eserindeki bir sahneyi sinemadaki kadar ayrıntılı tasvir etmeye çalışması absürt olacaktır. (Çağdaş romancı Alain Robbe-Grillet, *Kıskançlık* ve *Labirentte* gibi romanlarında tam da bu yöntemi denemiştir.) Daha da önemlisi, romancının tasvir ettikleri kendi dilinin, önyargılarının ve bakış açısının süzgecinden geçer. Filmde şu veya bu ayrıntıyı seçmek için belli ölçüde özgürlüğe sahip oluruz.

Romanın temel gerilimi, öykünün materyalleri (olay örgüsü, karakter, dekor, tema vb) ve bunun sözcüklerle anlatımı arasındaki; bir başka deyişle öykü ve anlatıcı arasındaki ilişkidir. Filmin temel gerilimiyse öykünün materyalleri ve görüntünün objektif doğası arasındadır. Deyim yerindeyse yaratıcı/yönetmen, filme çektiği sahneyle devamlı çatışma halindedir.

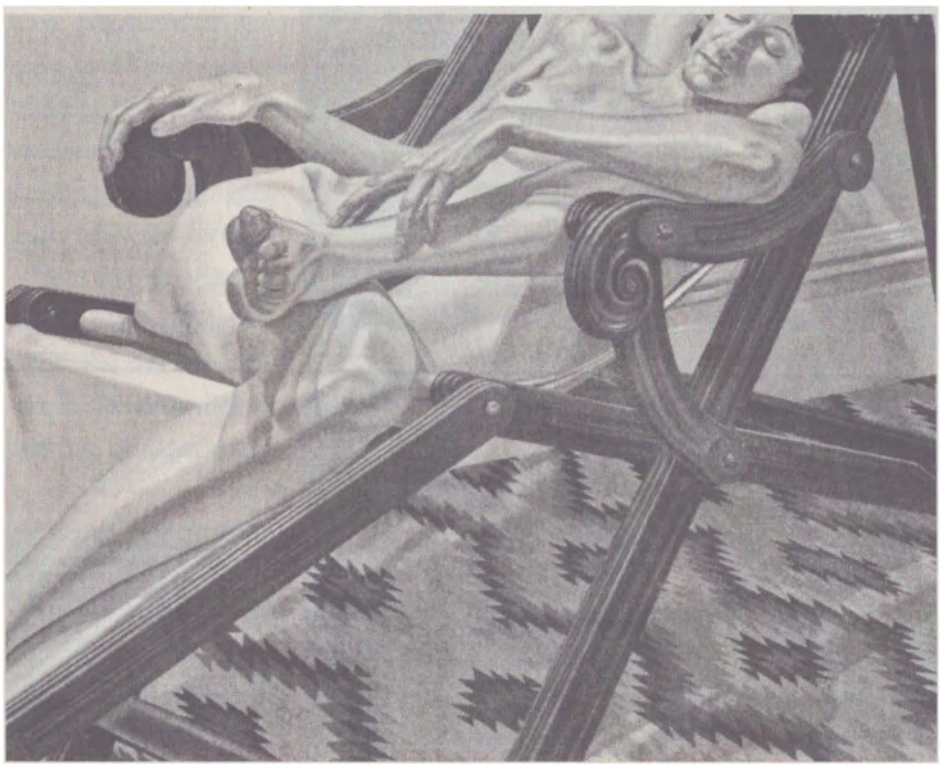


RESİM 1.13 1870'ler ve 1880'lerde Fransa'da Etienne Jules Marey ve Amerika'da Eadweard Muybridge'in denemeleri, film kamerasının gelişimine zemin hazırlamıştır. Muybridge özellikle insan ve hayvanların hareketine ilgi duymuştur. Woman Kicking adını taşıyan bu çalışmada üç kamera kullanılmıştır. Kameraların her biri 12 alıcı merceğine sahiptir ve elektrikli bir saat mekanizmasının yardımıyla belli bir zaman aralığıyla peş peşe çekim yapmıştır. Çalışmadaki üç şerit, aynı eylemi* önden, yandan ve arkadan gösterir. (Plaka 367, *Animal Locomotion*, 1887. Kalotip, 7½" x 20¼" Koleksiyon, New York Modern Sanat Müzesi. Philadelphia Commercial Museum'un bağışı. © 1995, New York Modern Sanat Müzesi.)

Kadının attığı tekmeyi –çn.

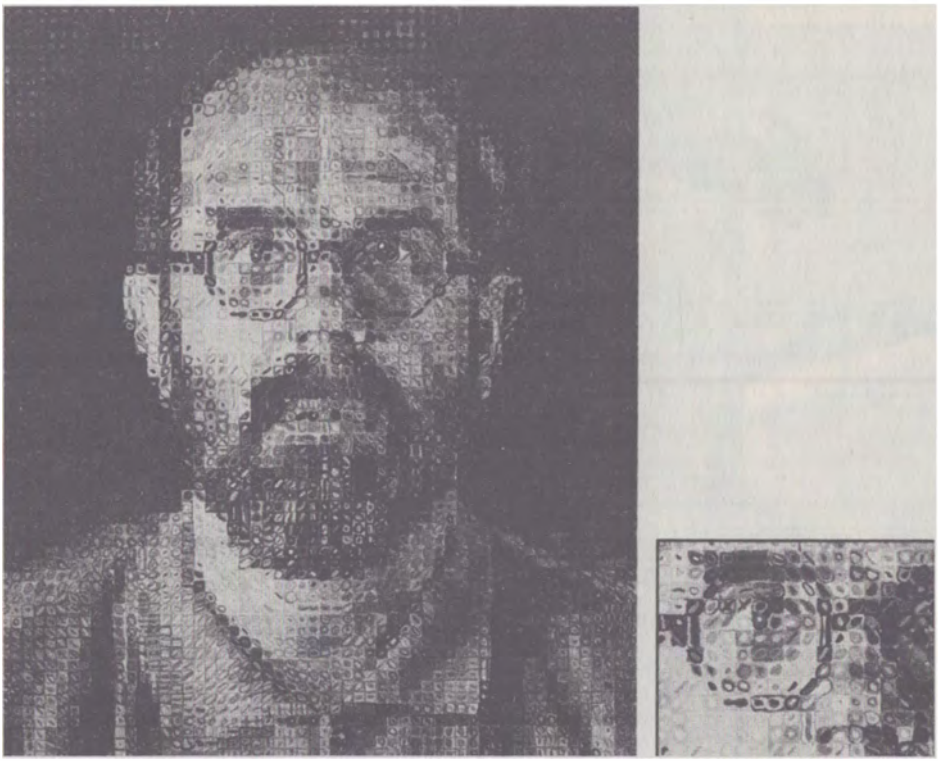
Şans çok büyük rol oynar ve nihayetinde izleyici deneyime çok daha aktif biçimde katılmakta özgürdür. Sayfanın üzerindeki sözcükler her zaman aynıdır ama ekrandaki görüntü, biz dikkatimizi yeniden yönlendirdikçe sürekli olarak değişir. Film bu açıdan çok daha zengin bir deneyimdir.

Ama başka bir açıdan yetersizdir; filmde anlatıcının personası çok daha zayıftır. Yalnızca bir tek önemli film, Robert Montgomery'nin 1946 yılı yapımı *Lady in the Lake* [*Göldeki Kadın*, 1945] filmi, romanda çok faydalı olan birinci tekil şahıs anlatımını aynen uygulamaya çalışmıştır. Sonuçta ortaya sıkışık, klostrofobik bir deneyim ortaya çıkmıştır. Filmde yalnızca kahramanın gördüklerini görürüz. Montgomery bize kahramanı göstermek için bir dizi ayna numarasına başvurmak zorunda kalır. Film, anlatıda romanın geliştirdiği ironilere yaklaşabilir ama aynısını yapamaz.



RESİM 1.14 1960'lar ve 1970'lerde kayda dayalı olmayan daha eski sanatlarda bir tür gerçekçi tepki ortaya çıkmıştır. Fransız "yeni roman" akımı, sinemayla yakın bağlara sahiptir. Amerikan "hiperrealizm" veya "foto-realizm" akımı da estetik anlayışında fotoğrafı temel almıştır. Burada Philip Pearlstein'ın *Female Model Reclining on Deck Chair* adlı tablosu bunun bir örneğidir. (1978, tuval üzerine yağlıboya, 48" x 60" Frumkin/Adams Gallery, New York.

Doğal olarak, roman tam da bu alana odaklanarak filmin meydan okumasına yanıt vermiş ve anlatının incelikli, karmaşık ironilerine yoğunlaşmıştır. Resim gibi düzyazı anlatı da 20. yüzyılda mimesis yani taklitten uzaklaşıp özfarkındalığa yönelmiştir. Zamanla iki kola ayrılmıştır. 19. yüzyılda sosyal ve kültürel ifadenin temel formu olan ve yeni okur-yazar orta sınıfların gözdesi haline gelen roman, bir zamanlar birleşik bir deneyim sunarken 20. yüzyılda ikiye bölünmüştür: günümüzde filmle yakından bağlantılı olan ve bazen bir senaryo olarak hayatına başlayan popüler roman (John Grisham, Stephen King, Danielle Steele ve diğerleri) ve "sanatsal" avangard çalışmaların yapıldığı seçkin roman (Donald Barthelme, Frederick Busch, Milan Kundera).



RESİM 1.15 Foto-realist Chuck Close felç geçirdikten sonra daha analitik bir tarza yönelerek "resmin öğelerini," yani dijital dünyamızı oluşturan görüntülerin alt parçacıklarını araştırmıştır. Küçük resimde pikselleri daha net görebilirsiniz. *Self* (*Otoportre*, 1991, tuval üzerine yağlıboya, 254,0 x 213,4 cm, New York Modern Sanat Müzesi, UBS'nin kısmi ve taahhüt edilmiş bağışı, 2002. © Chuck Close. Resim 1.19'la (metafiziksel olarak) karşılaştırın.

"Yüksek sanat" olarak nitelendirilen bu roman türü, James Joyce'tan bugüne resme paralel çizgide gelişmiştir. Ressamlar gibi romancılar da film deneyiminden yola çıkarak kendi sanatlarını analiz edip kavramsallaştırmıştır. Vladimir Nabokov, Jorge Luis Borges, Alain Robbe- Grillet, Donald Barthelme ve daha birçok yazar, tıpkı birçok 20. yüzyıl ressamının resim yapmayı resmetmesi gibi roman yazmak hakkında (diğer şeylerin yanı sıra) romanlar yazmıştır. Soyutlama insan deneyimine odaklı olmaktan çıkıp bu deneyim hakkındaki fikirlere yönelmiştir ve en sonunda asıl olarak düşüncenin estetiğine duyulan ilgiye ulaşmıştır. Oyun yazarı ve romancı Jean Genet, "Beni fikirlerden çok fikirlerin şekli ilgilendiriyor" derken bunu anlatır.

Roman başka hangi açılardan filmden etkilenmiştir? Daniel Defoe'nun zamanından beri, romanın başlıca fonksiyonlarından biri –tıpkı resimde olduğu gibi– farklı yerler ve insanlara dair bir bakış sunmak olmuştur. Sör Walter Scott'ın zamanında bu gezi günlüğü işlevi zirvesine ulaşmıştır. Sonrxasında ilk başta hareketsiz, daha sonra hareketli resim olarak fotoğrafçılık bu işlevi üstlenmeye başlamış ve romanın görüntüsel ve betimleyici karakteri önemini yitirmiştir. Dahası romancılar öykülerini filme özgü daha kısa birimler halinde aktarmayı öğrenmiştir. Çağdaş oyun yazarları gibi romancılar da günümüzde uzun perdeler yerine daha çok kısa sahneler üzerinden düşünür.

Son olarak sözcükleri işleyebilme yeteneği, romanın en önemli özelliklerinden biridir. Elbette filmlerde de sözcükler vardır ama genellikle romandaki kadar bol değildir ve hiçbir zaman bir kitap sayfasının somut varlığına kavuşamaz. Resmin, filmin etkisiyle tasarıma yönelmesi gibi, roman da dikkatini kendine odaklayarak ve kendi malzemesi olan dili överek şiire yaklaşır.

Film ve Tiyatro

İlk bakışta teatral film, tiyatroya çok benzer görünür. Hiç şüphesiz bu yüzyılın başındaki ticari filmlerin kökleri burada yatar. Ama film birçok önemli açıdan tiyatrodan farklıdır: resimsel sanatların canlı, hassas görsel potansiyelini barındırır ve çok daha büyük bir anlatı kapasitesine sahiptir.

Sahnelenen dramayla filme çekilen drama arasındaki en belirgin fark, düzyazı anlatı ve film anlatısı arasındaki farkta olduğu gibi bakış açısındadır. Tiyatro oyununu istediğimiz gibi izleriz ama filmi yalnızca yapımcının görmemizi istediği kadarıyla izleriz. Filmde çok daha fazlasını görme potansiyeline sahip olduğumuz da doğrudur. Tiyatro oyuncularının sesiyle oynadığı, sinema

oyuncularınınsa yüzünü kullandığı herkesçe bilinir. Sahnenin en yakında bile olsa dinleyici* en genel jestler dışında kalanları kavramakta güçlük çeker. Halbuki bir sinema oyuncusu, dublaj sayesinde kendi sesini bile kullanmayabilir; diyalog daha sonradan eklenebilir. Ancak özellikle yakın çekimlerde defalarca büyütüldüğünde oyuncunun yüzü çok şey anlatmalıdır. Sinema oyuncuları genellikle iyi bir "bakış" fırlattığı günü boşa geçmemiş sayar. Ayrıca filmlerin "hammaddeyle" –profesyonel olmayan oyuncular, hatta filme çekildiğinin farkında bile olmayan kişilerle– çekilebileceğini göz önünde bulundurduğumuzda, sahne oyunculuğuyla sinema oyunculuğu arasındaki tezatlar daha da büyür.

Filmdeki ve sahnedeki dramatik anlatı arasındaki karşıtlık da oyunculuk tarzlarındaki fark kadar önemlidir. Shakespeare'in zamanında tiyatro eseri perdelerden ziyade sahnelerden oluşuyordu. Bir oyunda çok uzun üç-beş perde yerine yirmi-otuz sahne vardı. 19. yüzyılda bu değişmiştir. Üç cepheli sahne yerine çerçeve sahneye geçilmiş ve realizm önemli bir etken haline gelmiştir. Daha uzun ve gerçeğe daha yakın oyun perdeleri ön plana çıkmıştır. Yarım saatlik bir perde boyunca, izleyiciler inançsızlığı askıya alıp karakterlerin hayatına girebilmiştir; daha kısa süren sahneler bunu zorlaştırmıştır.

Film tam da tiyatro sahnesinde bu gerçekçi anlayışın zirveye ulaştığı bir dönemde ortaya çıkmıştır. Tıpkı resim ve roman gibi tiyatro da mimesis işlevini filme terk etmiştir. Oyunlar yine asıl olarak perdeler yerine sahnelerden oluşmaya başlamıştır. Strindberg ve diğerleri, tiyatro sahnesinde uzamın ekspresyonist (hatta zaman zaman Kübist) kullanımını geliştirmiştir. Pirandello sahne sanatının yapısını ayrıntılı analiz etmiş ve zaman içinde geleceğin oyun yazarları için sahne deneyimini özetlemiştir.

1920'lerin sonunda avangard tiyatro, yeni ortaya çıkan filme ciddi biçimde meydan okuyabilecek bir konumdaydı. Film gerçek mekânları gösterebilirken David Belasco tarzında gerçekçi dekorların hiçbir anlamı yoktu. En ön sıra haricinde görülemediğinde bir jestin inceliğinin önemi kalmıyordu. İzleyicilerin sessiz filmlerde sanki bir tek kasını bile hareket ettirmeden yüzleriyle olağandışı ve harikulade şeyler yapabilen Gish ve Garbo gibi aktrisleri izlemek için en yakındaki sinemaya gitmesi yeterliydi. Beyazperdedeki görüntüye ses ve diyalog da katılınca, film sahnede oynanan dramayla daha da benzer hale geldi.

Yazar burada bilhassa izleyici yerine dinleyici sözcüğünü kullanır –çn.



RESİM 1.16 *Lady in the Lake* [*Göldeki Kadın*] filminde Audrey Totter ve Robert Montogmery. Filmde katı bir biçimde yorumlanan "birinci tekil şahıs" anlatımı, anlatıcı/kahramanın görünebilmesi için aynaların ustaca kullanılmasını gerektirmiştir. (Modern Sanat Müzesi/ Film Fotoğrafları Arşivi.)

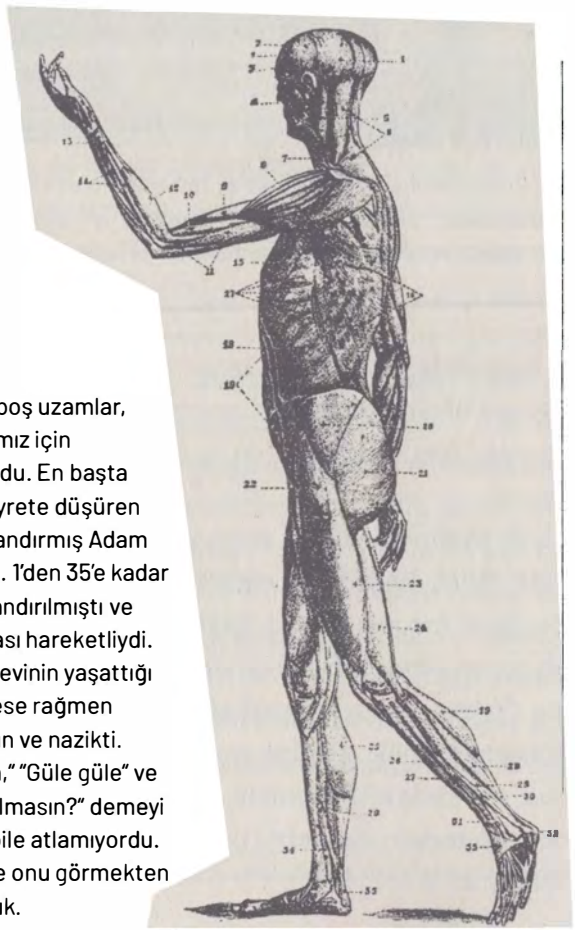
Ama tiyatronun film karşısında büyük bir avantajı vardır: Tiyatro canlıdır. Ara verilerek çekilebildiği için filmin tiyatroda bilinmeyen birçok önemli efekten yararlanabildiği doğruysa, film oyuncularının açıkça izleyicileriyle temas kuramadığı da doğrudur.

Birbirinden çok farklı iki tiyatro kuramcısı, bu yadsınamaz olguyu kendine özgü biçimde kullanmıştır. Halen modern dönemdeki en etkili kuramcılar olmayı sürdüren Bertolt Brecht ve Antonin Artaud, 1920'lerin sonu ve 1930'larda oyuncu ve izleyici topluluğunun süregelen etkileşimine dayalı tiyatro anlayışları geliştirmiştir. Artaud'nun "Vahşet Tiyatrosu" performansçıyla izleyici arasında tiyatroda daha önce görülmemiş ölçüde talepkâr ve yakın bir ilişki kurmayı gerektirir. Artaud'nun amacı, sinemada asla mümkün olmayacak şekilde izleyiciyi doğrudan derinlemesine etkilemektir. Artaudy *Tiyatro ve İkizi* adlı manifestosunda şu ifadelere yer vermiştir:

> Sahneyi ve salonu ortadan kaldırıyoruz. Onların yerine hiçbir engel veya bölüntü bulunmayan bir tek mekân olacak. Bu, eylemin tiyatrosu olacak. İzleyiciyle oyuncu arasında doğrudan ilişki yeniden kurulacak. [sayfa 93]

Artaud deyim yerindeyse izleyiciye cepheden taarruz eder. Artaud'nun "total" tiyatrosunda her türlü ifade gücünden yararlanılır. Artaud tiyatronun dilini de yeniden tanımlar:

> [Tiyatronun dili] sahnedeki her şeyden, tiyatro sahnesinde maddi olarak tezahür ve ifade edilebilen ve öncelikle sözcüklerin dili aracılığıyla zihne hitap etmek yerine duyulara hitap edebilen her şeyden; örneğin müzik, dans, plastik sanat, pantomim, mimik, jestler, tonlama, mimari, aydınlatma ve dekordan oluşur. [sayfa 38-39]



Soylu ve boş uzamlar, amaçlarımız için kusursuzdu. En başta insanı hayrete düşüren Numaralandırmış Adam geliyordu. 1'den 35'e kadar numaralandırılmıştı ve her parçası hareketliydi. Zorlu görevinin yaşattığı onca strese rağmen cana yakın ve nazikti. "Merhaba," "Güle güle" ve "Neden olmasın?" demeyi bir kere bile atlamıyordu. Gösteride onu görmekten mutluyduk.

RESİM 1.17 Donald Barthelme'nin "kurguları" tam olarak ne roman ne de şiir gibidir. Barthelme eski litograf ve çizimleri metinleriyle birleştirerek sık sık denemeler yapmıştır. Yanda "Flight of Pigeons from the Palace" adlı öyküsünden bir sayfa görülüyor. (*Sadness*, Farrar, Straus & Giroux, 1972.) Barthelme'nin öyküleri, soyutlama unsuruna rağmen dramatizasyona açıktır; çünkü hem anlatısal hem de görsel bir gerçekliğe sahiptir.

Burada Artaud'nun ortaya attığı yeni sahne dilinin, filmin artan egemenliğine karşı dururken bile bu yeni sanatın dilinden etkilendiğini görebiliriz. Film henüz belirlenmiş kurallar, gelenekler, akademisyenler bulunmadığı için Artaud'nun ileri sürdüğü öğelerin (plastik sanat, müzik, dans, pantomim vs) her birinin değerini mantıksal olarak ve çabucak keşfetmiştir. Bir kez daha eski sanatlardan biri, yeni teknolojiyle sevgi-nefret ilişkisine girmiştir. Ancak Artaud önemli bir avantaja sahip olduğunu da asla unutmaz:

> tiyatro, dünya üzerinde bir jestin ikinci kez aynı şekilde tekrarlanamayacağı yegane yerdir. [sayfa 75]

Brecht tam tersi yönde yelken açmıştır. "Epik Tiyatro" kuramı, Artaud'nun Vahşet Tiyatrosundan daha karmaşıktır ve bazılarına göre daha gelişmiştir. Artaud gibi Brecht de aynı temel değeri esas almıştır; teatral performansın dolaysız ve yakın oluşuna odaklanmıştır. Oyuncu ve izleyici arasındaki ilişkiyi diyalektik olarak yeniden yaratmayı amaçlamıştır. İzleyici artık inançsızlığını bilerek askıya almayacaktır. Bir sinema salonunda inançsızlığını askıya alması çok daha kolaydır.

Brecht epik tiyatro hakkında şunları yazmıştır:

> [Epik Tiyatro] izleyiciyi gözlemciye dönüştürür; onun eylem kapasitesini harekete geçirir ve onu kararlar vermeye zorlar... [Eski dramatik tiyatroda] izleyici tiyatronun içindedir, deneyimi paylaşır; insan olduğu gibi kabul edilir, değişmez. [Halbuki yeni Epik Tiyatroda] izleyici dışarıda durur, inceler; insan sorgulamanın öznesidir, değişebilir ve değiştirebilir... [*Brecht on Theatre,* sayfa 37].

Bütün bunlar Brecht'in "yabancılaştırma efekti" (die Verfremdungseffekt) adını verdiği bir teknikle sağlanır. Brecht'in kendi ifadeleriyle bu tekniğin amacı:

> "her olayın temelindeki toplumsal tavrı [gestus] yabancılaştırmaktır. Bundan kasıt, insanlar arasındaki geçerli toplumsal ilişkilerin mimik ve jestlerle ifadesidir." [sayfa 139]

Bunun bir drama kuramından ibaret olmadığı açıktır. Brecht'in Epik Tiyatrosu ve yabancılaştırma efekti, başta filmin kendisi olmak üzere çok geniş bir sanat

yelpazesine uygulanabilir. Gerçekten de Brecht'in fikirleri, film kuramının gelişiminde önemli bir rol oynamıştır.

Brecht'in tiyatroda yaptığı şey, izleyicinin katılımını artırmaktır ve bunu entelektüel bir yoldan yapar. Öte yandan Artaud, tiyatroyu bir tür "trans hali" yaşatmanın aracı olarak kullandığından entelektüel yaklaşımları özellikle reddetmiştir. Ancak her iki kuram da açıkça anti-mimetik (taklit karşıtı) bir niteliktedir.

Yapısal benzerlikleri nedeniyle tiyatro ve sinema, diğer sanatlardan daha çok etkileşim halindedir. Fransa'da 20. yüzyılın en ünlü romancılarının birçoğu (Alain Robbe-Grillet, Marguerite Duras) sinemacı olsa da İngiltere, İtalya, Almanya ve ABD'de (daha az ölçüde) filmlerde görev yapanlar çoğunlukla kariyerlerini ekranla sahne arasında bölüştürmüştür. Tiyatro (dansla birlikte) filmi sadece kendi bağlamı içinde düzenli olarak kullanan yegâne sanattır. Bu ilişki meyvelerini vermiştir. Brecht ve Artaud'nun kuramları son kırk yılda olgunlaştıkça, tiyatro onların öngördüğü çizgilerde gelişmiştir. Onları gölgede bırakan yeni tiyatro kuramları çıkmamıştır. Çağdaş tiyatroda dramatik deneyimin ritüel boyutunun ve tiyatro için her zaman esas olan komünal kutlama duygusunun yeniden ilgi odağı olması, Artaud'nun çalışmasından kaynaklanır.



RESİM 1.18 "BAKIŞ." Don Siegel'in 1976 yapımı *The Shootist* [*Silahşor*] adlı western filminde J. B. Books rolündeki John Wayne. Oyuncunun yüzü hareketsiz bir fotoğrafta bile çok şey anlatır.

Çağdaş dramatik tiyatronun asıl olarak metin yerine mizanseni vurgulaması, bu açıdan önemli bir rol oynar. Öte yandan çağdaş tiyatro, konuşulan sözcüklerden de beslenir. Özellikle İngiliz oyun yazarları, kökleri Brecht'e uzanan tiyatroyu "sohbet" olarak gören bir anlayış geliştirmiştir. Harold Pinter, John Osborne, Edward Bond, Tom Stoppard ve diğerleri, son kırk yılda sözlü performansa dayalı bir tiyatro yaratmıştır. Yakın bir sahnede başarılı sonuç veren bu performans filmde asla yakalanamaz.

Tiyatro ve uzun metrajlı film arasındaki yakın paralellik, daha eski olan sanat formu için bir felaketle de sonuçlanabilirdi. Daha önce bu şekilde "ölen" sanatlar vardır: Örneğin 17 yüzyılda romanın ortaya çıkışıyla birlikte anlatı veya epik şiirin miadı dolmuştur. Ancak tiyatro filmin meydan okumasına yeni bir canlılıkla yanıt vermiştir ve sanatın bu iki formu arasındaki etkileşim, 20. yüzyılın ortasındaki önemli bir yaratıcı enerji kaynağı olmuştur.

Film ve Müzik

Filmin müzikle ilişkisi daha da karmaşıktır. Kayda dayalı sanatların gelişimine kadar müzik tüm sanatlar arasında benzersiz bir konuma sahipti. Zamanın merkezi rol oynadığı yegâne sanattı. Roman ve tiyatro da zamanda var olur ama bir romanın "zamanı" okuyucunun kontrolündedir. Performans sanatlarında ritimler ne kadar önemli olsa da sıkı biçimde kontrol edilmez. Bir oyun yazarı veya yönetmen, durakları belirtebilir ama bunun için yalnızca en ilkel haliyle zaman işaretlerini kullanır. Sanatların en soyutu olan müzik, zamanın kesin kontrolünü gerektirir ve zamanın kontrolünü temel alır.

Melodi, müziğin anlatı yüzüdür; ritim ise benzersiz, zamansal öğedir. Armoni bu ikisinin sentezidir. Nota sistemimiz bu ilişkiyi ortaya koyar. Soldan sağa okunan üç nota bir melodi oluşturur. Bunlar zaman işaretiyle belli bir çerçeveye yerleştirildiğinde melodi ritimlerle birleşir. Melodi ve ritim düşey olarak yeniden düzenlendiğiyse armoni ortaya çıkar.

Resim sanatı hem bir tablonun içinde hem de tablolar arasında armoni ve kontrpuan oluşturabilir ama resimde zaman öğesi yoktur. Drama da zaman zaman kontrpuanı [melodileri birleştirme sanatı] kullanır. Eugene Ionesco'nun yinelenen diyalogları bunun iyi bir örneğidir. Ancak kontrpuanlar dramada yalnızca ikincil bir etki yaratır. Müzik ise ritimlerle kazandırılmış "yatay" melodi çizgileri ve "düşey" armoni dizileri arasındaki ilişkiden ilgi çekici birçok sanat çıkarır.

(Ancak rap veya hip-hop'un bu denklemde nasıl yer bulabileceğinden emin değilim. Rap yüzlerce yıllık ve son derece verimli olan sözlü ritmik

sanattan doğmuştur ve muhtemelen 1990'ların en yenilikçi sanat formudur ama hem melodi hem de armoniden yoksun olması nedeniyle yalnızca CD'ler ve iTunes'la dağıtıldığı ve MTV'de klipleri yayınlandığıgaspg için "müzik" başlığında değerlendirilir. Belki de rap, müziğin tek temel öğesinin ritim olduğunu da ortaya koyar. Rap en azından bir anlamda soyutlamanın son nefesi olarak da değerlendirilebilir; ironik bir biçimde avangard soyutlama eğiliminin yegane popüler ifadesidir. Belki de rap şarkılarını, şiiri müzikalleştirilmiş hali olarak düşünmek de yeterli olabilir: "Bütün sanatlar müziğin mertebesine ulaşmayı amaçlar" ve bir de müziğin piyasasına.)

Soyut olarak, film müzikle aynı ritim, melodi ve armoni olasılıklarını sunar. Film ortamının mekanik doğası, zaman çizgisinin katı bir biçimde kontrolüne olanak tanır: anlatısal "melodiler" kesin olarak kontrol edilebilir. Çerçeve içinde olaylar ve görüntüler armonik bir biçimde birleştirilerek kontrpuanlar oluşturulabilir. Sinemacılar, yeni sanatın müzikal potansiyeliyle en başından beri denemeler yapmıştır. Rene Clair'in *Entr'acte* [*Perde Arası*, 1924] ve Fernand Leger'in *Ballet Mecanique* [*Mekanik Bale*, 1924-25] filmlerinden beri, soyut veya "avangard" film büyük ölçüde müzik kuramını temel alarak etki yaratmıştır. Sesten önce bile sinemacılar müzisyenlerle yakın bir işbirliği içine girmiştir. Hans Richter'in *Vormittagsspuk* [*Sabah Hayaletleri*, 1928] filminin Hindemith tarafından bestelenen müzikleri canlı olarak çalınmıştır. Walter Ruttmann'ın *Berlin–Symphony of a City* [*Berlin: Büyük Bir Şehrin Senfonisi*, 1927] filmi de canlı çalınan senfonik müziğe sahiptir.

Müzik hızla film deneyiminin tamamlayıcı bir parçası haline gelmiştir; sessiz filmler normalde canlı müzikle "icra edilmiştir." Dahası sessiz filmlerin yenilikçi yapımcıları, görüntünün müzikal potansiyelini de keşfetmiştir. 1930'ların sonunda Sergei Eisenstein *Alexander Nevsky* filmi için besteci Prokofiev'in yazdığı notalarla görüntüleri eşleştirmek için ayrıntılı bir şema yapmıştır. Bu filmin yanı sıra Stanley Kubrick'in *2001: A Space Odyssey* [*2001: Uzay Macerası*, 1968] filmi gibi daha birçok filmde müzik çoğu zaman görüntüleri belirleyerek yol gösterici olmuştur.

Film normalde saniyede 24 kare hızında yansıtıldığı için sinemacılar, ritimler üzerinde müzisyenlerden bile daha kesin bir kontrole sahip olmuştur. Batılı nota sisteminde yazılabilecek en kısa nota olan otuz ikilik nota, saniyenin 1/32'si kadar sürer ama canlı notaları bu hızda çalabilmek olanaksızdır. Filmin en düşük ortak paydası olan saniyede 24 kare hız, Batı müziğinin icra

edilen en hızlı ritimlerini çok geride bırakır. Müzikteki en gelişmiş ritimlere sahip Hint ezgileri bile yalnızca üst limit olarak film ritminin temel ölçü birimine yaklaşır.

Elbette mekanik veya elektronik olarak üretilen müziği bunun dışında bırakıyoruz. Ses kaydetme sistemlerinin daha olgunlaşmadan, otomatik piyanolar müzisyenlerin insanlar için çalınması imkânsız ritmik sistemlerle denemeler yapmasına olanak tanımıştır. İlk olarak 1948'de yayımlanan Conlon Nancarrow'un *Studies for Player Piano* adlı kitabı, bu olanaklara dair ilginç keşiflerden oluşur.

Film, görsel terimlerle ifade edilen bir dizi müzikal kavramdan yararlanır. Film, müzik üzerinde güçlü bir ekonomik etkiye sahiptir ve müzisyenler için önemli bir piyasa değeri sağlar ama müzik üzerinde özel bir *estetik* etkiye sahip değildir. Öte yandan ses kaydetme teknikleri daha eski sanatta devrim etkisi yaratmıştır. Yeni teknolojinin etkisi iki dalga halinde hissedilmiştir.

1877 yılında fonografın icadı, müziğin dağıtımını kökten değiştirmiştir. Yüzyıllardır çok dar bir elit çevreyle sınırlı bir ayrıcalık olan canlı performanslara katılmak artık bir zorunluluk olmaktan çıkmıştır. Örneğin Bach'ın bir tek zengin kişi için bestelediği *Goldberg Varyasyonları* yirmi dört saat özel müzisyen tutamayacak milyonlarca kişi tarafından da dinlenebilmiştir. (*Goldberg Varyasyonları*, Saksonya Elektörünün sarayındaki eski Rus elçisi Kont Kaiserling için uyku müziği olarak bestelenmiş ve kontun özel müzisyeni Johann Gottlieb Goldberg tarafından harpsikord enstrümanıyla çalınmıştır.)

Plaklar ve daha sonra radyo yayınları, çok geçmeden müziğin dağıtımı için etkili ve yaygın bir araç haline gelmiştir. Canlı performansa paralel olsalar da onun yerini almışlardır. Bunun müzik sanatının doğası üzerinde etkisi, değiştirilebilir harf kalıpları ve matbaa makinesinin edebiyat üzerindeki etkisi kadar büyük olmuştur. Teknoloji hızla sanata egemen olmuştur.

Değiştirilebilir harf kalıplarının icadıyla edebiyatın kitlelere açılması gibi plaklar da müziği demokratikleştirmiştir. Bunun tarihsel önemi inkâr edilemez ama müziği mekanik biçimde çoğaltmak, olumsuz bir sonuç da doğurmuştur. Profesyonel müzisyenlerin yokluğunda insanların kendileri için yaptığı sanat olan folk müzik büyük ölçüde değerini kaybetmiştir. Nihayetinde bu, yeni dağıtım kanallarının çeşitliliği karşısında ödenen küçük bir bedel olmuştur. Bu dönemde ortaya çıkan yeni müzikal okuryazarlık zamanla artmıştır. Bundan beslenen popüler müzik sanatları, 20. yüzyılda daha önce hiç tanık olunmayan bir şekilde müzik dünyasının odak noktası haline gelmiştir.

Fonografın icadı, müzik üzerinde önemli bir sosyolojik etkisi yaratsa da çok az teknik etkiye sahip olmuştur. Bunun birçok teknik nedeni vardır: Edison'un sistemini bir sonraki bölümde ele alacağız. Sonuç olarak 1940'ların sonu, 1950'lerin başında asıl kayıt yöntemi olarak fonograf plağının yerini manyetik bant almaya başlayınca ve elektrikli kayıt yöntemleri yerini elektronik yöntemlere bırakınca, müzik tekniği kayda dayalı sanatların etkisi altına girmiştir.

Bu da bir devrim etkisi yaratmıştır. Müzisyenler manyetik bandın geliştirilmesinden yıllar önce elektronik enstrümanlarla denemeler yapmış olsa da canlı performansın sınırları içinde kalmıştır. Manyetik bant, müzisyenleri özgürleştirmiş ve müziği düzenleme fırsatı sunmuştur. Manyetik değil optik olan film müzikleri, manyetik banttan yirmi yıl önce de var olmasına karşın film bağlamında daima destekleyici bir rol üstlenmiştir; hiçbir zaman bağımsız olmamıştır.

Manyetik bant, kayıt stüdyosuna girdikten sonra ses kaydetmek yalnızca canlı bir performansı kaydedip yayınlama işi olmaktan çıkmıştır; yaratıcılığın ana odağı haline gelmiştir. Günümüzde kayıt, müzik yapmanın bütünleyici bir parçasıdır. Öyle ki avangard ve seçkin müzik bir yana popüler müzik bile 1950'lerin başından itibaren canlı performanstan ziyade kayıt stüdyosunun bir ürünü olmuştur. Pratik kayda dayalı sanatların gelişiminde önemli bir kilometre taşı olan Beatles'ın *Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band* (1967) albümü, canlı performans sırasında tekrar üretilemez. Müzikteki bu odak değişimi daha önce de birçok örneği vardır; en azından 1950'lerin başında yayınlanan Les Paul ve Mary Ford'un popüler albümlerine kadar gerilere gidilebilir. Ancak genellikle Beatles'ın albümü, müzikteki temel yaratıcı güçlerden biri olarak kayıt çağının müjdecisi kabul edilir.

Denge öylesine kökten bir biçimde değişmiştir ki popüler müziğin "canlı performansları" (avangard performanslar bir yana) sık sık kayıtlarla birleştirilir. Çoğu müzik canlı olarak çalınamaz. Görsel kayıt teknikleri tiyatro üzerinde bu kadar büyük bir etki yaratmış olsaydı, günümüzde standart bir popüler teatral performans büyük ölçüde filmden oluşurdu; avangard tiyatro ise neredeyse tamamen filmden ibaret olurdu!

Ses kaydıyla müzikal sanatlar arasındaki ilişkinin çok karmaşık olduğu açıktır. Burada yalnızca yeni diyalektiği anahatlarıyla ortaya koyabildik. En önemli nokta, görüntü kaydetme tekniğinin aksine, ses kaydetme tekniğinin müzik sanatıyla çabucak bütünleşmesi olabilir. Filmler en başından beri tiyatro, resim ve romandan ayrı bir sanat olarak görülmüştür; ses kayıtlarıysa bugün bile müzik kategorisinde değerlendirilir.



RESİM 1.19 SANATÇININ BAKIŞI. Felç geçirdikten sonra neredeyse tamamen kötürüm kalan başarılı dergi editörü Jean-Dominique Bauby'nin öyküsüne belki de yalnızca Julian Schnabel gibi bir ressam hakkını verebilirdi. Sadece sol gözüyle görebilen ve sol gözünü kırpabilen Bauby bir biyografi yazma cesaretini bulur. *The Diving Bell and the Butterfly* [*Kelebek ve Dalgıç*, 2007] filminin başlarında Bauby'nin kısıtlanmış bakış açısıyla sınırlandırılırız. Bauby iletişim kurmayı öğrendikçe bizim de perspektifimiz genişler: Bu, sanat için iyi bir metafordur.

Bu kısmen kayıt şeklinin bir sonucudur; 1960'ların sonuna kadar varlığını koruyan plaklar, filmlerin aksine malzemesini kaydedip çoğaltır, onu yeniden üretmez. Ancak manyetik bant ve elektronik teknolojisinin gelişimi, ses kaydına yaratıcılık unsurunu eklemiştir. Ses kaydı günümüzde görüntü kaydından daha esnek ve gelişmiştir. Ses kaydının ayrı bir sanat olarak görülmeye başlaması yalnızca an meselesidir. Radyo, televizyonunun icadından sonra gelişmeye devam edebilseydi ses kaydı çok daha önce bağımsız bir sanat olurdu. Ancak tam da ses kaydının kendi ayakları üzerinde dikilmeye başladığı 1950'li yıllarda radyo sanatı, televizyon tarafından çökertilmiştir. Çok-izli kayıt dizgesi (1960'lardan itibaren) ve dijital tekniklerle (1980'lerdan itibaren) birlikte ses kaydının yeni gelişim kanalları bulması, yirmi yılı aşkın zaman almıştır.

Sinemanın bütünleyici bir bileşeni olarak ses kaydı bu süreçte zayıf düşse de 1980'lerin sonunda yeniden toparlanmıştır. İdeal olarak sesin sinema denkleminde şimdi olduğu gibi görüntüye tabi olmak yerine görüntüyle eşdeğerde olması gerekir. Kısacası, film müzik dünyasının etkisine yanıt vermeye daha yeni yeni başlamıştır.

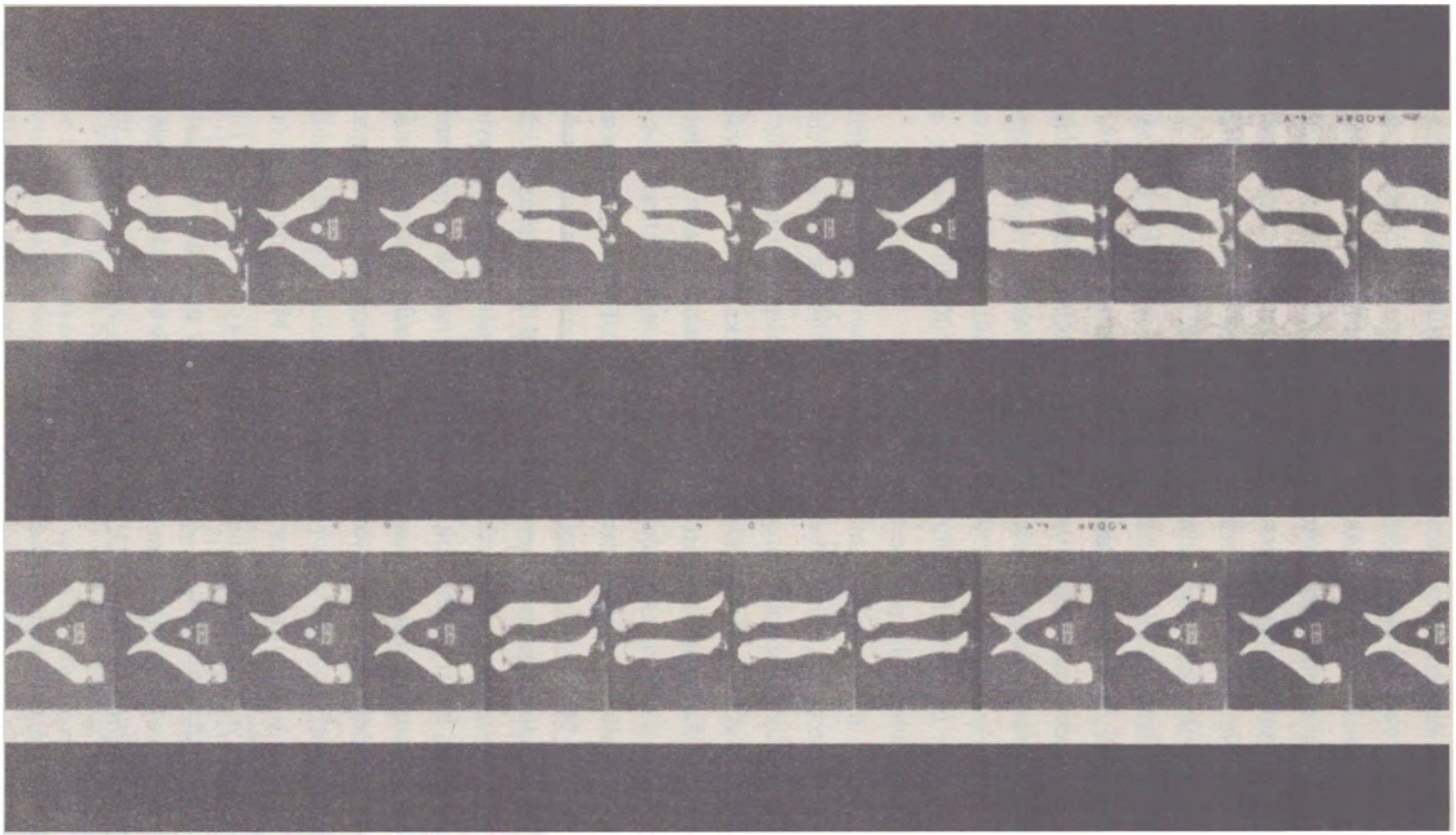
Film ve Çevresel Sanatlar

Filmin ve kayda dayalı sanatların etkisine görece bağışık olan bir sanat kategorisi varsa, o da mimaridir. Roman, resim ve müziğin aksine çevresel sanatlar yeni söylem şekillerine doğrudan yanıt vermemiştir. Aslına bakarsak, tiyatroyla mimari arasındaki ilişkinin, sinemayla mimari arasındaki ilişkiden daha verimli olduğunu söyleyebiliriz. Tiyatronun bir bina olarak işlevi, içinde yapılan sanatın üzerinde doğrudan bir etkiye sahiptir. Bunun dışında mimari yapıların kendisi de performansın bir parçası haine gelmiştir. Bu fenomen en azından 17 yüzyılın başlarındaki Mask oyunlarına kadar gider. Masklarda çok ayrıntılı "tuhaf tertibatları" –özellikle de mimar Inigo Jones'un geliştirdikleri– ön plana çıkmıştır. Daha yakın tarihlerde çevresel tiyatro hareketi, izleyicilerin bir prodüksiyonun yalnızca uzamına değil, anlatısına da fiziksel olarak katılması gerektiğini öngören bir kavramdan hareket ederek dramayla teatral mimarinin daha da yakın birliğine yol açmıştır.

Ancak Brecht ve Artaud'nun farkına vardığı gibi, film sanatının aşil topuğu tam da buradadır: Görüntünün dünyasına fiziksel olarak giremeyiz. Filmin görüntüleri bizi sarabilir, psikolojik olarak bizi içine çekebilir ama yine de yapısal olarak ayrı dururuz. "Sanal gerçeklik" adı verilen ortam bile tartışmaya açıktır; zira yaratılan ortama dokunamazsınız veya onu hissedemezsiniz. Filmle karşılıklı etkileşim kuramayız. Halbuki mimari, diğer tüm sanatlardan daha çok etkileşim gerektirir ve bunda ısrar eder. Mimarinin işlevi pratik amaçlara hizmet etmektir ve bu işlev, mimarinin formunu da belirler.

Bugüne kadar sinemayla çevresel sanatlar arasında doğrudan değil, metaforik bir ilişki süregelmiştir. Film bize bir mimarinin kaydını sunabilir (tıpkı diğer sanatların bir kaydını sunabildiği gibi) ama bu nadiren diyalektik bir ilişki teşkil eder. Film kurgusu kuramı, mimarlık kuramı üzerinde belli bir etkiye sahip olsa da bu etkinin minimal düzeyde kaldığını rahatlıkla söyleyebiliriz. Keza filmi bir "yapım" olarak görsek de bu doğrudan filmin yapısının tasarlanması işinden ziyade bir metafor olarak kullanılır.

Ancak geçmişte durum böyle olsa da gelecek bazı sürprizlere gebe olabilir. Yakın geçmişe kadar yalnızca mimarlık eleştirmenleri ve tarihçilerinin ilgisini çeken formal sanatsal kaygılara sahip seçkin mimariye kıyasla "pop" mimari – Las Vegas estetiği– sinemanın yapısıyla mukayese edilmeye daha yakındır. Kültürün sosyal ve politik ifadesi olarak mimari, sinemayla ilk bakışta göründüğünden daha çok benzerlik taşıyabilir. 1960'ların sonunda, Jean-Luc Godard özellikle *2 or 3 Things That I Know About Her* [*Onun Hakkında Bildiğim 2 veya 3 Şey*, 1966] filminde bu çok ince bağlantıları araştırmıştır.



RESİM 1.20 Leger'in *Ballet Mecanique* (1924-25) filminin şeritleri. Her dörtlü çerçeve grubu, ekranda 1/6 saniye sürer. Bunun sonucunda ritmik ikizleme efekti oluşur.

"Tasarımcı mimarlar" yapılarında medyaya gittikçe daha çok yer verir. Bu yaklaşım sonuçları dikkate değer olabilir. Mimari sadece bir inşa sistemi değil, çevresel bir sanatı olduğu ölçüde, nesnel görsel bileşen pekâlâ fotoğrafik ve muhtemelen sinematografik üretime açık olabilir. Thomas Wilfred'in lumia adındaki meşhur ışıklı heykelleri ve 1960'ların sonunda rock müzik performanslarına yaygın olarak eşlik eden "ışık gösterileri" çevresel koşullara sinematik tekniklerin ilgi çekici uygulamalarına işaret eder.

1990'ların başında Microsoft şirketinin zengin kurucusu Bill Gates, şirketinin Redmond, Washington'daki merkezinin yakınına kendisi için büyük bir malikâne inşa ettirmiştir. Bu sakin yapının duvarlarını, elektronik dağıtım haklarını ayrı ayrı satın aldığı büyük sanat eserlerini elektronik olarak sergilemek amacıyla dev ekranlarda donatmıştır. Sonuç? Bir tür sanal Xanadu ortaya çıkmıştır. Yazılım devi, Pasifik Sahili Otoyolunda 700 mil mesafede olan basın devinin malikânesine bu şekilde yanıt vermiştir.

Fotoğraf ve mimari bütünleşmesinin göz aldatıcı basit efektlerden fazlasına nasıl yol açabileceğini görmek zordur. Ancak "ses mimarisi" adını verebileceğimiz çağdaş gelişmeler, görsel çevrenin yapaylığına artan ilginin habercisidir. Mimarlar bize genellikle görsel yollardan aktarılan fiziksel ortamı nasıl deneyimlediğimize her zaman ilgi duymuştur ama artık işitsel ortam da mimarların ilgisini çeker.

1960'lar ve 1970'lerin asansörlerinde, alışveriş merkezlerinde ve ofis binalarında çalınan Muzak*, işitsel ortamın ilk örneğidir. 1970'lerin başında Syntonic Research, Inc. bunun daha ayrıntılı örneklerini sunmuştur: "Çevre" adındaki kayıt dizisi, elektronik olarak gerçekleştirilen veya düzenlenen kayıtlar oluşur. Dalga, yağmur ve kuş sesi gibi doğal seslerin bilgisayar teknolojisiyle yeniden yapılandırılmış halleri, psikolojik etkiye sahip ilk işitsel arka planlardır. Radyo ve birçok televizyon türünün sosyal olarak her yerde var olması da benzer bir işlev üstlenir. Bunlar günlük hayatımızı sürdürürken bize işitsel ve görsel olarak arka plan sağlar.

1980'ler ve 1990'larda herkese açık alanlardaki Muzak deneyimi önemini yitirirken, onun yerini neredeyse her yerde karşımıza çıkan walkman cihazlarının sunduğu özel deneyim almıştır. 2000'li yıllardaysa onlar da yerini daha da yaygın olan iPod veya MP3 çalarlara bırakmıştır. Artık kendi kişisel, taşınabilir ses ortamlarımızı üretip nereye gidersek yanımızda taşıyabiliyoruz. Walkman özel

---

Halka açık yerlerde çalınan rahatlatıcı müzikler –çn.

Orson Welles'in *Yurttaş Kane* filmindeki milyoner medya patronunun malikanesinin adı -ed.n

sanal gerçekliklerin ilk adımıysa, cep telefonu da bir sonraki adımdır. ABD'de bu çok özel cihazlar öylesine çok satılır ki *hiç kimsenin gerçek dünyayı dinlemediği* bir geleceğin yakın olduğu düşünülebilir.* Bu olasılık, "Ormanda bir ağaç devrilirse ve bunu hiç kimse duymazsa, ortada bir sesten söz edilebilir mi?" sorusuna yeni bir anlam katar ve elektronik toplum hakkında bazı ciddi problemleri gündeme getirir. Bunları 7 Bölümde daha ayrıntılı ele alacağız.

Günümüzde bu tür kültürel öğelerin sanatı, çok düşük bir seviyededir. Ses ortamları, çağdaş hayatın bir özelliği olmaktan ziyade bir problemidir. Ancak nihayetinde bu problemle yüzleşilecektir ve yapay dünyamızın yarattığı etkiye dair sorumluluk üstlenen mimarlar, görsel ortam kadar işitsel ortamla da derinlemesine ilgilenecektir. Görsel ve işitsel ortamın kayıtları, çevremizin fiziksel, somut tasarımıyla doğal olarak bütünleşecektir.

SANATIN YAPISI

Film, ses kaydı ve video daha eski olan sanatların neredeyse hepsinin doğası ve gelişimi üzerinde önemli etkiler yaratmış ve karşılığında önemli ölçüde onlar tarafından şekillendirilmiştir. Ancak sanat yelpazesi geniş olsa da film ve kayda dayalı sanatların alanı daha da geniştir. Sinema, kayıtlar ve bantlar birer medyadır; yani iletişim aracı veya kanalıdır. Asıl olarak sanat amaçlı kullanılsalar da bu onların tek kullanım alanı değildir. Film aynı zamanda yeni bilgi alanları açan önemli bir bilimsel araçtır. Yedi bin yılı aşkın süre önce yazının icadından bu yana ilk önemli genel iletişim aracını sağlar.

Bir iletişim aracı olarak film, dile çok benzer bir fenomen olarak değerlendirilmelidir. Saptanmış dilbilgisi kuralları, dökümü yapılmış bir sözcük dağarcığı, hatta spesifik kullanım kuralları olmadığından yazılı veya sözlü İngilizce gibi bir

---

Belki de bunun iyi bir nedeni vardır: Kişiye özel dinleme cihazlarının artmasına paralel olarak kendiliğinden, kontrol dışı sosyal gürültüde kakafonik bir artış yaşanmıştır. Araçların geri giderken çıkardığı uyarı sesleri, 175 watt gücündeki araç ses sistemleri, araba alarmları, dijital saat alarmları ve gençlerin çağrı cihazları hayatımıza izinsizce giren birçok rahatsız edici sesten yalnızca birkaçıdır. Elektronik çağda gürültü kirliliği o kadar büyük boyutlara ulaşmıştır ki iPod kulaklıkları tek çözüm olabilir. 1993 yılında işitme engellilerin kurduğu bazı dernekler, belli ölçüde duyma imkânı sağlayan yeni cerrahi tekniklerden şikâyetçi olmuştu. "Sessizlik armağanının" kaybedilmesini protesto etmeleri o tarihte absürt gibi görünse de günümüzde o kadar absürt değildir.

dil sistemi olmadığı çok açıktır; ama yine de dilin iletişim işlevlerinin birçoğunun aynısını yerine getirir. Bu nedenle, filmin işleyiş şeklini belli ölçüde mantıksal bir kesinlik içinde tanımlamamız çok faydalı olabilir. Beşinci Bölümde film için rasyonel, hatta bilimsel bir yapı tanımlama arzusunun, yarım yüzyılı aşkın bir süredir film kuramcılarının temel motivasyonlarından biri olduğunu göreceğiz.

1960'lardan bu yana göstergebilim, dile benzer bir fenomen olarak film ve kayda dayalı diğer sanatların mantıksal açıklaması noktasında ilgi çekici bir yaklaşım sergilemiştir. Dilbilimci Ferdinand de Saussure 20. yüzyılın başlarında göstergebilime zemin hazırlamıştır. Saussure'ün yalın ama zarif görüşüne göre dil, iletişim kuralları sistemlerinden yalnızca biridir. Bu durumda dilbilim de gösterge sistemlerinin daha genel incelemesinin yani göstergebilimin –semiyotiğin– alanlarından biri haline gelir.

Filmin grameri olmayabilir ama "kurallar" istemi vardır. Kelimenin gerçek anlamıyla bir sözcük dağarcığı yoktur ama göstergeler sistemine sahiptir. Film aynı zamanda diğer iletişim sistemlerinin gösterge ve kural sistemlerini de kullanır. Örneğin filmin müziğinde müzik kuralları geçerli olabilir. Resim ve anlatı kurallarının birçoğu da filmde uygulanabilir. Sinema ve diğer sanatlar arasındaki ilişki hakkında daha önce değindiğimiz noktaların birçoğu, diğer sanatların sinemaya aktarılabilen (ve aktarılamayan) kuralları üzerinden değerlendirilebilir. Robert Frost'un sözünü hatırlayın: "Şiir çeviride kaybolup giden şeydir." Dolayısıyla bir sanatın ayırt edici özelliği, diğer sanatlarda iyi işlemeyen kurallar olabilir.

Göstergebilimin kural sistemi, filmin yaptığı şeyi nasıl yaptığı hakkında daha net bir açıklama getirme yönünde önemli bir mesafe katetse de tıpkı dil gibi filmi de ölçülebilir temel birimlere indirgemeye dönük ısrarı nedeniyle sınırlıdır. Dilbilim gibi göstergebilim de konusunun tam, metafizik etkisine açıklık getirmeye çok elverişli değildir. Filmin dilini veya iletişim sistemini açıklar ama filmin sanatsal etkinliğini kolayca açıklayamaz. Bunun için edebiyat eleştirisinden bir terim kullanmamız faydalı olabilir: "mecaz.

Edebiyat eleştirisinde "mecaz" terimi genellikle "söz sanatını" anlatmak için kullanılır. Bir başka deyişle dildeki bir ifadenin asıl anlamının dışında bir anlam kazanmasıdır. Kural ve gösterge kavramları, bir sanatın "dilinin" öğelerini açıklar; mecaz kavramıysa bu kural ve göstergelerin yeni, beklenmedik anlamlar üretmek için genellikle çok alışılmadık ve mantıkdışı şekilde kullanımını açıklamak için gereklidir. Bu noktada sanatın aktif yanıyla ilgileniriz. Yunanca

tropos (ve Latince *tropus*) sözcüklerinden gelen "trope" (İngilizce mecaz) sözcüğü asıl olarak "tarz," "yol" veya "biçim" anlamına gelir. Yani bu sözcük kökeni itibariyle bile statik bir tanımdan ziyade aktiftir.

Örneğin ritim, melodi ve armoni müziğin temel kurallarıdır. Bunların her birinin çok ayrıntılı alt kuralları vardır. Örneğin caz müziğindeki aksak ritimler bir alt kural olarak düşünülebilir. Ancak Thelonious Monk'un müziğindeki heyecan verici, özgün aksak ritimler "mecaz" niteliğindedir. Onları bilimsel olarak ölçmenin bir yolu yoktur. Thelonious Monk'un dehası da tam olarak buradan gelir.

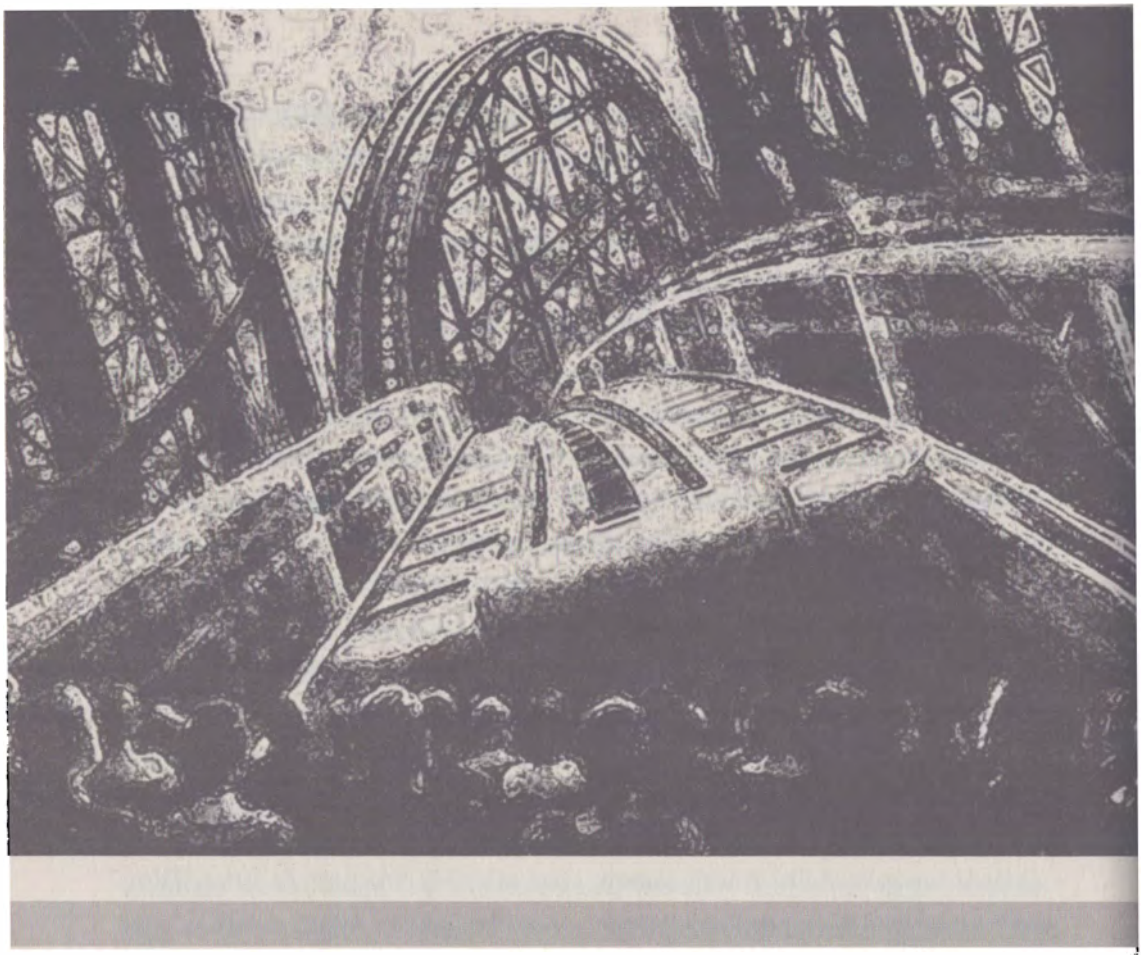
Benzer bir biçimde resimde form, renk ve çizgi genellikle temel kurallar olarak kabul edilir. Sert ve yumuşak hatlarsa alt kurallarıdır. Ancak Ingres'in bir tablosundaki kesin ve keskin çizgiler ya da Auguste Renoir'ın bir tablosundaki ince, yumuşak hatlar özgün mecazlardır.

Tiyatroda jestler sanatın merkezinde yer alır; onun temel kurallarından biridir. Bir bağlılık göstergesi olarak yüzük takılan eli öptürmek spesifik bir alt kuraldır, ama *III. Richard* filminde Laurence Olivier'in bu jesti yapma şekli kendine özgüdür; yani bir mecazdır.

Göstergebilim açısından bir sanatın sistemi genel olarak bir kurallar toplamı şeklinde tanımlanabilir. Ancak sanatın eşsiz etkinliği, mecazlarda yatar. Film, diğer sanatların birçoğunu kaydetmek için kullanılabilir. Ayrıca anlatısal, çevresel, resimsel, müzikal ve dramatik sanatlarda yaygın olan kural ve mecazların neredeyse tamamını aktarabilir. Son olarak kayda dayalı sanatlara özgü, bütünüyle kendine ait bir kural ve mecazlar sistemine sahiptir.

Sinemanın kendi kural ve mecazları, karmaşık teknolojisinden kaynaklanır. Bu, sanat ve medya dünyası için yeni bir fenomendir. Sinemanın diğer bütün sanatlardan ne kadar *farklı* olduğunu anlamak için teknolojiye yakından bakmak gerekir. Bu, araştırmamızın ikinci aşamasıdır ve İkinci Bölümün konusudur.

Şiir başka bir dile çevrilemeyen şeydir. Sanat tanımlanamayan şeydir. Sinema ise açıklanamayan şeydir; ama yine de açıklamaya çalışacağız.



SANAT VE TEKNOLOJİ

Görüntü Teknolojisi; Ses Teknolojisi

MERCEK

KAMERA

HAM FİLM

Negatifler, Baskılar ve Aşamalar; Görüntü Oranı;
Gren, Ölçü ve Hız; Renk, Kontrast ve Ton

SOUNDTRACK

POST-PRODÜKSİYON

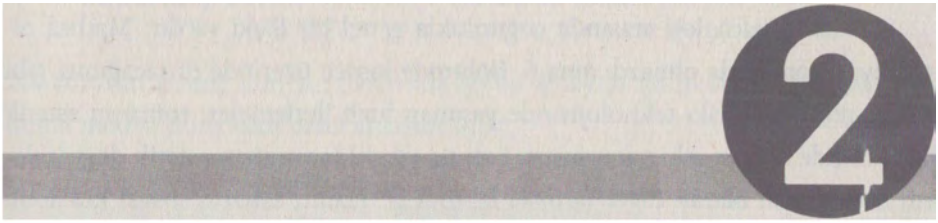
Kurgu; Miksaj ve Seslendirme; Özel Efektler; Optik Efektler,
Laboratuvar ve Dijital;Post-Prodüksiyon Merkezi

SOUNDTRACK

PROJEKSİYON

DİJİTALİN YÜKSELİŞİ

“Her şey bit ve baytlardan ibaret değil mi? Kimya ve tüm o tuhaf mekanik cihazlar da neyin nesi? Her şey bilgisayarda olup bitmiyor mu?”



TEKNOLOJİ: GÖRÜNTÜ VE SES

SANAT VE TEKNOLOJİ

Sanatlara toplumun politika, felsefe ve ekonomisinin yanı sıra kullanılan teknoloji de şekil verir. Sanat ve teknoloji arasındaki ilişki her zaman net değildir. Bazen teknolojik gelişme, sanatın estetiğinde bir değişikliğe yol açar; bazen estetik arzular yeni bir teknolojiyi gerekli kılar; çoğu zaman da teknolojinin kendisinin gelişimi, ideolojik ve ekonomik faktörlerin birleşiminin sonucudur. Ancak sanatsal dürtüler bir tür teknoloji aracılığıyla ifade edilmedikçe ortaya bir sanat eseri çıkmaz.

Sanatlarla teknoloji arasında çoğunlukla genel bir ilişki vardır: Matbaa olmasaydı, roman da olmazdı ama 6. Bölümde kısaca üzerinde duracağımız gibi yakın geçmişte baskı teknolojisinde yaşanan hızlı ilerlemeler, romanın estetik gelişiminde çok az etki yaratmıştır. Son üç yüzyılda yaşanan estetik değişimlerin kökleri asıl olarak diğer tarihsel faktörlere uzanır; sanatın sosyal kullanım alanları bunların başında gelir.

Yeni ışıklandırma teknikleri, tiyatroyu kökten değiştirmiştir. Tiyatro oyunları kapalı mekânlarda ve perde yerindeki kemerin gerisinde sahnelenebilmiştir. Ancak 20. yüzyılda üç cepheli sahneye geri dönüş esasen teknolojideki gelişmelerden ziyade ideolojik faktörlerden kaynaklanmıştır. Bach'ın kendi yaşadığı dönemde harpsikord kullanılarak çalınan eserleri, modern "iyi düzenlenmiş klavyede" çalınanlara göre kulağa oldukça farklı gelir ama yine de Bach, Bach'tır. Yağlı boyanın icadı, ressamlara harikulade çeşitlilik sunan bir araç kazandırsa da yağlı boya hiç olmasaydı ressamlar resim çizmeye devam edecekti.

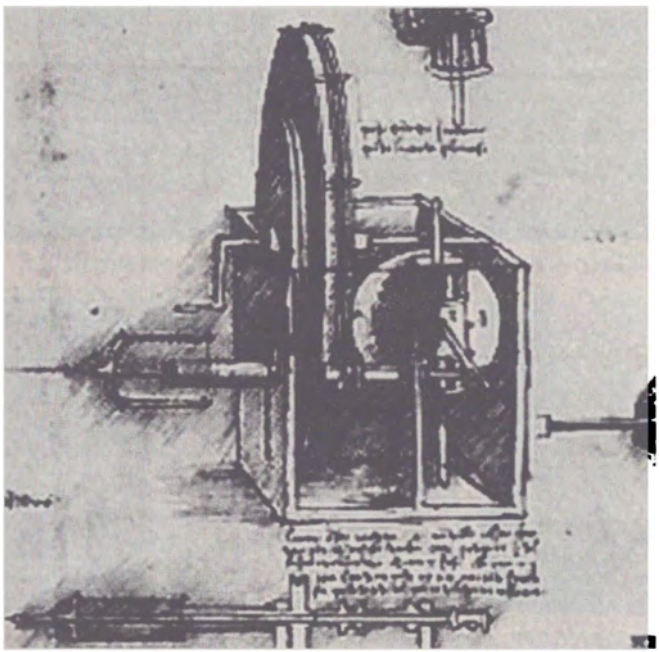
Kısacası sanat ve teknoloji arasındaki ilişki, bu iki alanı birbirine karşıt gibi konumlandıran modern anlayışı boşa çıkarır. Leonardo da Vinci gibi eşine az rastlanır bir dâhi de bu iki alandaki çalışmalarını birleştirmiştir. Yine de yağlı boyanın akrilikten farkını anlamadan da resim tarihini incelemek mümkündür. Edebiyat öğrencileri, linotip veya matbaa makinesini incelemeden de edebiyat formunun temel tarihine hâkim olabilir.

Aynı şey, sinema için geçerli değildir. Sanayi çağının büyük sanatsal getirisi olan kayda dayalı sanatlar –film, ses kaydı ve fotoğraf– tabiatı itibariyle karmaşık, ustalık gerektiren ve sürekli gelişen bir teknolojiye dayanır. Bunlar enerji kullanılan sanatlardır; sadece bir çevirme kolundan ibaret bile olsa güç kaynağı olmadan film çekemezsiniz veya kayıt yapamazsınız. Bu sanatlarda nelerin gerçekleştiğini tam olarak anlayabilmek için onların temelindeki teknolojileri ve bu teknolojilerin dayandığı bilimi incelemek gerekir.

Artık dijital çağa adım attığımız için ilerleyen sayfalarda yazılanlar size tuhaf veya modası geçmiş gelebilir. Her şey bit ve baytlardan ibaret değil mi? Kimya ve tüm o tuhaf mekanik cihazlar da neyin nesi? Her şey bilgisayarda olup bitmiyor mu? Doğru; her geçen gün bu yönde ilerliyor. Ancak dijital dünyada analog öncüllerinden türetilmemiş olan çok az yeni teknik vardır. Edward Albee'nin *Zoo Story* (1958) oyununda zarifçe ifade ettiği gibi:

> Söylemek istediğim şu ki kısa yoldan geri dönebilmek için yolun dışına çıkıp uzunca bir mesafe kat etmek gerekir...

20. yüzyılın analog dünyası hakkında iyi bir anlayışa sahip olmak, 21. yüzyılın dijital medya dünyasını daha anlaşılır kılar.



RESİM 2.1
Leonardo da Vinci'nin çizimi, görselleştirme ve icat, sanat ve teknoloji arasındaki bağı akla getirir.



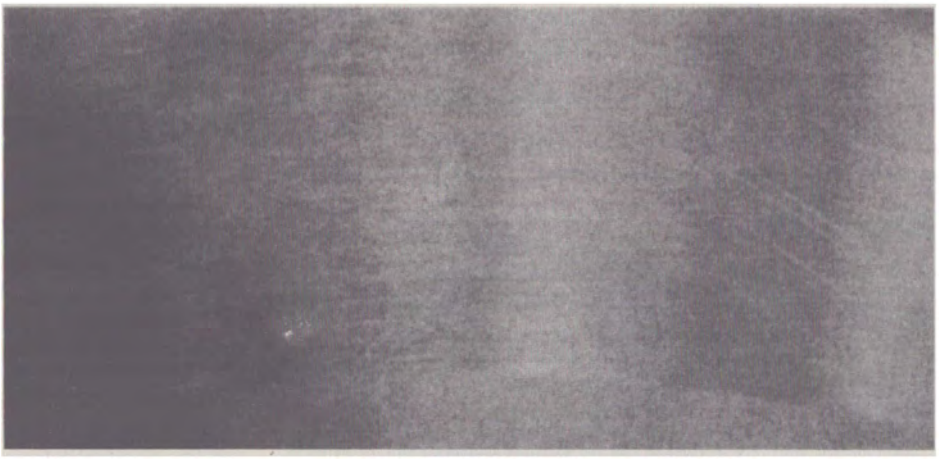
A. Ses yolu. Büyütme: 4.9x



B. Plak oyuğu. Büyütme: 1.8x



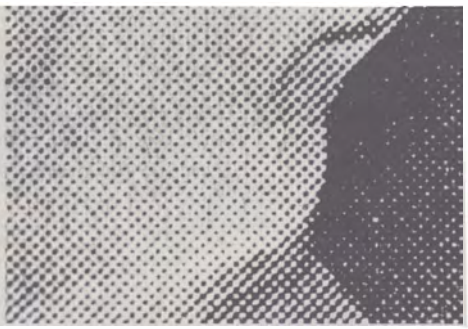
C. Ses bandı. Büyütme: 2.5x



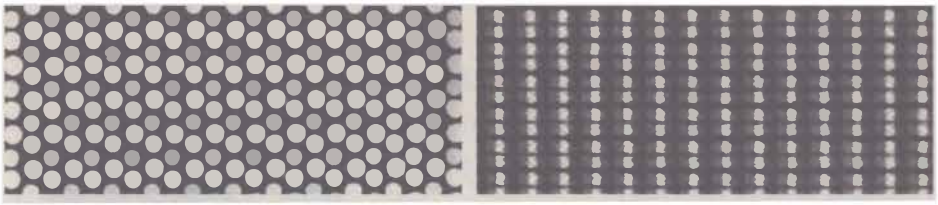
D. Kompakt dısk. Büyütme: 3.5x



E. Fotoğrafik gren. Büyütme: 4.5x



F. Yarım ton ekran. Büyütme: 6.4x



G. CRT ekranı. Büyütme: 7.9x H. HDTV ekranı. Büyütme: 10x

RESİM 2.2 İŞİTSEL VE GÖRSEL KAYIT SİSTEMLERİ. Kayıt teknolojisi, ses ve görüntüleri kaydedip yeniden üretmek için işitsel ve görsel enformasyonu fiziksel ve elektronik "dil sistemlerine" çevirmek zorundadır.

Analog bir sistem olan değişir alanlı ses yolu (A) seslerin frekans (ton) ve genliğini (şiddet) düzenli ışık modellerine çevirir. En yüksek ses, en geniş ışık bandıyla temsil edilir. Değişir alanlı ses yolu, dalga mekaniğinin zarif bir görselleştirmesidir. (Ayrıntılı bilgi için 6. Bölüme bakın.)

Vinil plak oyukları (B) işitsel enformasyonu analog fiziksel dalga biçimlerine çevirir. Burada görülen 33'lük plak kesiti yaklaşık 5x2 santimetre boyutlarındadır. Her oyuk, müziğin (bu örnekte Duke Ellington'ın çaldığı parçaların) yaklaşık **¼** saniyesini taşır. Bu plak stereo olduğundan oyuğun her iki kenarında bir enformasyon kanalı yer alır.

Manyetik ses bandı (C) enformasyonu elektromanyetik olarak taşır. Sonuç olarak yukarıdaki A ve B'nin aksine burada sinyali görebilmek mümkün değildir. Görünür olan çizgiler yalnızca aşınma işaretleridir. Burada görülen profesyonel iki makaralı teyp bandı kesiti, normal hızında (saniyede **7½** inç) 1/20 saniyeden biraz daha uzun sürelik enformasyon taşır. Normal stereo kayıtta **¼** inç genişliğindeki bu bant (her yönde ikişer olmak üzere) toplam dört paralel kanal taşıyabilir.

Günümüze ait dijital ses CD'sinin (D) burada görülen 10 milimetrelik kesiti, 208 saniyelik müzik (buradaki örnekte bir Susannah McCorkle şarkısı) içerir. Müzik, CD'nin alt kısmında mikroskobik çukurlar şeklinde kodlanır. DVD veya Blu-ray diskler de bundan çok farklı *görünmez* ama DVD'ler yedi kat, Blue-ray disklerse 38 kat daha fazla veri içerebilir.

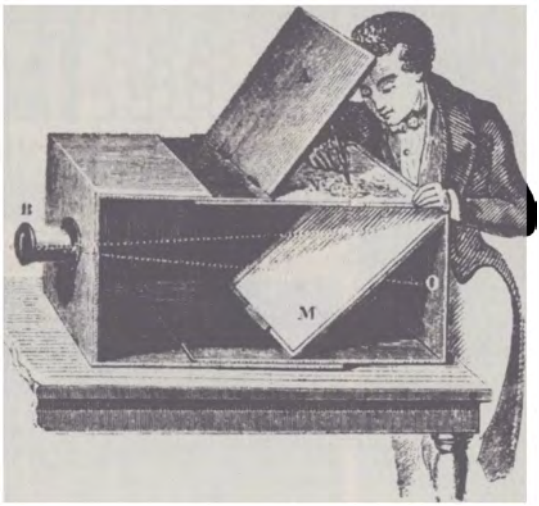
Görsel enformasyon, işitsel enformasyondan çok daha karmaşıktır, dolayısıyla kodlanması da daha zordur. Taşınması gereken çok fazla enformasyon olduğundan, görsel kodlama bit yönelimlidir ve çoğu zaman ikilidir. Bir başka deyişle, enformasyon ayrı parçalara ("bit") bölünür ve her enformasyon parçası iki değerden birini alır: "evet" ya da "hayır," "siyah" ya da "beyaz."

Görsel kodlamanın üç yaygın sisteminden en esnek olanı, fotoğraftır. E'de görülen kesit, 15 mm standart 8x10 inç siyah-beyaz bir fotoğraf baskısının büyütülmüş halidir. Gren net bir şekilde görülebilir. Fotoğrafı burada gördüğünüz gibi yeniden üretmek için baskı makinesinin yarım ton ekranına ihtiyaç duyulduğunu unutmayın.

F'de aynı fotoğrafın aynı kesitidir; bu kez bir kitapta kullanılmak üzere yeniden üretilmiş halini yansıtır. Yarım ton ekran, fotoğrafik grendeki değişken enformasyonları analiz ederek siyah-beyaz nokta modellerine dönüştürür. Buradaki örnekte ekran frekansı inç başına 133 çizgidir. Sağ taraftaki siyah alanda yer alan beyaz lekenin (fotoğraftaki bir kusurun) yarım ton röprodüksiyonda neredeyse tamamen ortadan kaybolduğuna dikkat edin.

G'de renkli televizyon ekranının bir kesiti görülür. NTSC standart Amerikan televizyon ekranı, 210.000 enformasyon parçasından oluşur. Kırmızı, yeşil ve mavi noktalar inç başına 30 ila 80 çizgiden oluşan modeller şeklinde düzenlenir. E'deki yarım ton ekrandan çok daha kabadır.

H'de ise LCD HDTV ekranın bir kesiti görülür. Her piksel için altı alt piksel vardır. Görüntü oranı değiştiğinden, yatay çözünürlükteki artış yalnızca yüzde 25'tir.



RESİM 2.3 Karanlık o
[camera obscura] içeri gel
ışığı kutunun üstünde
ekrana yansıtarak ressam
görüntüyü kopya edebilmes
sağlar. Delik yeterin
küçükse, ekrana görün
yansır. Bu optik ilke, Resi
2.9'da açıklanır. (Uluslarara
Fotoğraf Müzesi, Geor
Eastman Hous

Görüntü Teknolojisi

19. yüzyılın başında fotoğrafın icadı, Gutenberg devrimi kadar önemli bir tarihsel değişime işaret eder. Bizi doğayı taklit etmeye yönelten temel sanatsal dürtüler, bunun hem öncesinde hem de sonrasında esasen aynıdır. Ancak ses ve görüntüleri kaydedip yeniden üretmemize imkân tanıyan yeni teknik kapasite heyecan verici yeni seçenekler sunar.

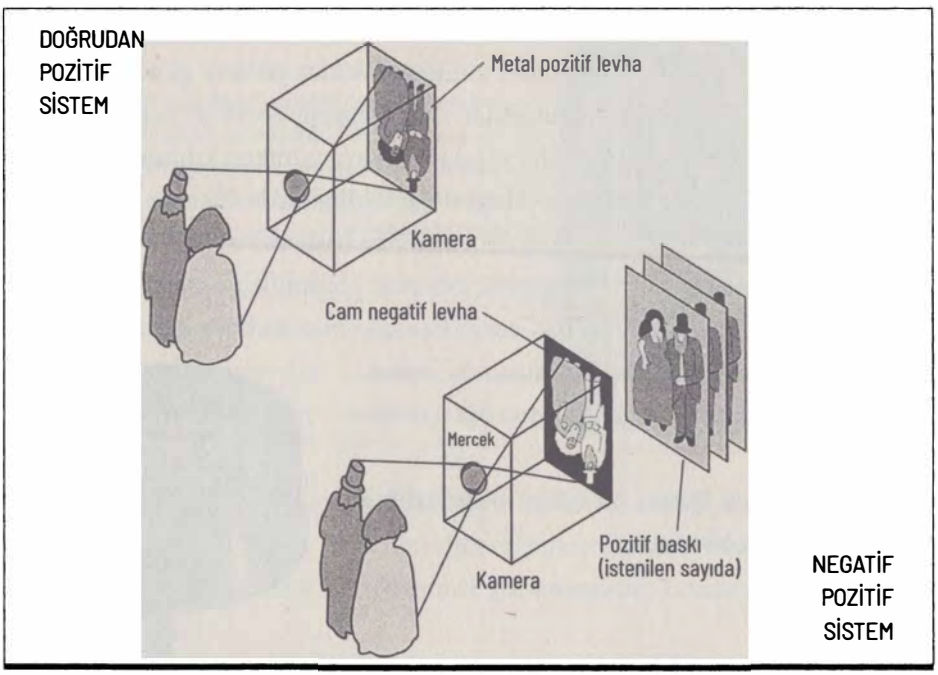
Daha önceden kendi fiziksel yeteneklerimizle sınırlıydık: Müzisyenler üfleyerek, telleri çekerek veya şarkı söyleyerek sesler üretti; ressamlar kendi gözleriyle algılayabildikleri gerçek görüntüleri yakaladı; romancı ve şairler



RESİM 2.4 Aydınlık oda [camera lucida] özel mercek düzenlemesi sayesinde ressamın çizdiği süjeyle çizim kâğıdını aynı "çerçevede" görmesini sağlar. Böylece ressam kâğıda yansıyan görüntünün ana hatlarını kolayca çizebilir. (Uluslararası Fotoğraf Müzesi, George Eastman House.)

sanatına fiziksel olarak iştirak etmese de olayları ve karakterleri tasvir ederken kendi gözlem gücüyle sınırlıydı. Kayıt teknolojisi ses, görüntü ve olayların temsilini yakalama ve sanatçının kişiliği ve yeteneklerinin aracılığı olmaksızın doğrudan doğruya gözlemciye aktarma fırsatı sundu. Açılan bu yeni iletişim kanalı, yazı diliyle eşit önemdedir.

Kamera pratik olarak 19. yüzyılın başına kadar kullanılmasa da gerçekliği doğrudan kaydedecek böylesine sihirli bir araç üretme çabası çok daha önceki tarihlere dayanır. Şekil 2.3'te görülen fotoğrafik kameranın büyükbabası "camera obscura" Rönesans zamanından kalmadır. Çalışma ilkesini Leonardo da Vinci açıklamıştır. İcadın faydasını anlatan ilk yazılı kaynak, Giovanni Battista della Porta'nın1558 yılında yayımlanan *Natural Magic* adlı kitabıdır. 10. yüzyılda yaşamış Arap gökbilimci İbnü'l-Heysem'e [Batıda bilinen adıyla Al Hazen] kadar gerilere giden referanslar mevcuttur. Camera obscura (birebir anlamıyla "karanlık oda") basit bir optik yasasına dayanır ama temel çağdaş fotoğrafik kameranın bütün öğelerini kapsar; sadece yansıtılan görüntünün kaydedilebileceği bir filme sahip değildir.



RESİM 2.5 FOTOĞRAFİK SİSTEMLER. Talbotip, ışık baskısı ve modern fotoğrafçılığın negatif-pozitif sistemi (altta) görüntünün sınırsızca çoğaltılmasına olanak tanır. Erken Dagerotip tekniğinin doğrudan pozitif sistemiyse modern bir dijital kamera gibi bir tek ikonik görüntü üretir.

Bu tür bir aracın pratik anlamda ilk olarak 1839'da Louis Daguerre tarafından üretildiği genel kabul görür. Ancak meslektaşı Joseph Niepce, 1833 yılında hayatını kaybetmeden önce çok daha kıymetli bir çalışmaya imza atmıştır ve Beaumont Newhall'un belirttiği gibi 1827 yılında "doğanın görüntüsünü yakalamaya dönük ilk başarılı deneyi" gerçekleştirilen kişi olarak görülebilir. William Henry Fox Talbot da eşzamanlı olarak benzer çizgilerde ilerlemiştir: Modern fotoğrafçılık, Talbot'un negatif kaydetme ve pozitif yeniden üretme sistemini temel alır. Daguerre'in çalışmaları çıkmaza girmiştir: kayıt için kullandığı fotoğrafik levha pozitif olduğu için (kendisinin fotoğrafının çekilmesinin dışında) yeniden üretilemez. Dagerreyotip, teknolojik gelişme çizgisinin başına değil sonuna işaret eder. Ancak Fox Talbot'un negatif levhası, sınırsızca çoğaltmaya olanak tanımıştır. Kâğıt negatifin yerini çok geçmeden, esnek kolodyon negatif film almıştır; bu yalnızca görüntü kalitesinde belirgin bir iyileşme sağlamakla kalmamış, aynı zamanda esnek olduğu için hareketli görüntü kaydının gelişmesine yol açmıştır.

Fotoğraf kamerası gibi film kamerası da kendi öncülleri olmadan var olamazdı. Görüntüyü ekrana yansıtabilen Büyülü Fener [Magic Lantern] 17 yüzyıla aittir ve 1850'lerde hızlıca fotoğrafik kullanımına uyarlanmıştır. 1830'larda "büyülü disk" adı verilen araçlar ve öncülleri antikiteye kadar gerilere gitse de 1834'te William Horner tarafından patenti alınan daha gelişmiş zoetrop (Resim 2.6) çok kaba bir biçimde de olsa hareket illüzyonu yaratmayı mümkün kılmıştır. 1870'lerde California'da çalışan Eadweard Muybridge ve Fransa'da Etienne Jules Marey hareketin fotoğrafik kayıtlarını alma denemelerine başlamıştır. Emile Reynaud'un Praxinoscope (1877) adını taşıyan icadı, peş peşe görüntüleri ekrana yansıtabilen ilk pratik cihaz olmuştur. 1889'da George Eastman rulo şeklinde dönebilen esnek fotoğrafik film için patent başvurusunda bulunmuştur. Böylece sinematografinin son öğesi de yerini almıştır.

1895 itibariyle bütün bu öğeler birleştirilmiş ve filmler ortaya çıkmıştır.

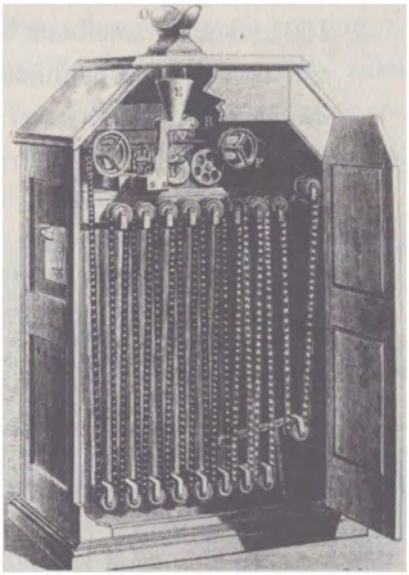


RESİM 2.6 ZOETROP. Silindir döndürüldüğünde içteki görüntüler tam karşılarında yer alan deliklerden izlendiğinde hareket ediyormuş gibi görünür. (Uluslararası Fotoğraf Müzesi, George Eastman House.)

Ses Teknolojisi

Ses kayıt teknolojisi daha hızlı gelişmiştir. Edison'un 1877 yılında icat ettiği fonograf, kamera/projektör sisteminin görüntüler için yaptığını seslere yapar. Bu birçok bakımdan sinematografiden daha sıradışı bir icattır; çünkü bahsi geçen hiçbir öncülü yoktur. Hareketsiz resimleri yakalayıp yeniden üretme arzusu, filmin gelişiminden çok daha öncelere dayanır ama "hareketsiz" ses diye bir şey yoktur ve ses kaydının gelişimi kaçınılmaz olarak bir kerede gerçekleşmiştir.

Kayda dayalı sanatların tarihinde sıkça anılmasa da Bell'in telefonu (1876) fonograf kadar önemlidir. Seslerin ve görüntülerin düzenli iletimini önceden haber vermiştir. Bize daha sonra radyo ve televizyonu sunacak olan bu teknolojidir. Ancak daha da önemlisi Bell'in icadı, elektrik sinyallerinin ses kaydetme amacıyla da kullanılabileceğini göstermiştir.*



RESİM 2.7Edison'un kinetoskopu özel bir görüntüleme makinesidir. Film, makinenin tabanındaki makaralar etrafında sürekli olarak akar; dolayısıyla bir sonraki gösterim için başa sarmaya gerek yoktur! (MOMA/FSA.)

Edison'un orijinal fonografı, bütünüyle fiziksel-mekanik bir icattır. Bu özelliği, fonografın son derece basit olmasını sağlamıştır ama aynı zamanda bu alandaki teknolojik ilerlemeyi ciddi biçimde geciktirmiştir. Tamamen mekanik olan

---

Elisha Gray ve Antonio Meucci gibi birçok isim, telefonu icat ettiğini ileri sürmüştür. Bell ve Gray nefes nefese bir yarışın içine girmiştir. Meucci yıllar önce telefonu icat ettiğini ileri sürse de patent almamıştır. Ayrıca Thomas Edison'un telefonu ticari olarak geliştirilebilir hale getiren karbon tabanlı mikrofonu olmadan Bell'in elektromanyetik iletim sisteminin çok fazla başarılı olamayacağı da ileri sürülebilir. Bu kitapta ele aldığımız icatların neredeyse hepsi birden çok ebeveyne sahiptir; telefon bunların başında gelir.

fonograf, bir anlamda Daguerre'in pozitif fotoğrafı gibi teknik olarak çıkmaz sokaktır. Ancak 1920'lerin ortasına gelindiğinde Bell'in sesi elektrikle iletme teorisi, mekanik fonograf teknolojisiyle birleşmiştir. Neredeyse aynı tarihlerde ses kayıtları, görüntü kayıtlarıyla birleşerek bugün bildiğimiz şekliyle sinemayı ortaya çıkarmıştır.

Edison mekanik fonografı icat etmemiş olsaydı, sessiz sinema döneminin yaşanıp yaşanmayacağı üzerine kafa yormak ilginç olabilir: O durumda Edison (veya başka bir mucit) fonograf modeli olarak Bell'in telefonuna yönelebilirdi ve elektrikli ses kayıt sistemi çok daha önce geliştirilip ilk sinemacıların hizmetine sunulabilirdi.

Thomas Edison'un kinetograf icadı, fonografa ek olarak tasarlamış olması dikkate değerdir. 1894 yılında bunu aşağıdaki cümlelerle ifade etmiştir:

> 1887 yılında gramofonun kulak için yaptığını, göz için yapan bir araç tasarlamanın mümkün olabileceği fikri kafamda belirdi. Bu ikisini birleştirerek hareket ve sesleri eşzamanlı olarak kaydedilip yeniden üretmek mümkün olabilecekti.*



RESİM 2.8: Yaklaşık 1895 yılında Broadway, 28. Caddedeki kinetoskop salonunda eğlenen kadınlar ve erkekler. Ön tarafında görülen büst, mütevazı mucidine aittir. (MOMA/FSA.)

W. K. L. Dickson, "Kinetograf, Kinetoskop ve Kineto-Fonografın Kısa Tarihi," Raymond Fielding, *A Technological History of Motion Pictures and Television*, s. 9.

Edison'un geliştirme çalışmalarının büyük bir kısmını gerçekleştiren İngiliz asistanı William Kennedy Laurie Dickson, Edison'un kinetograf düşüncesinin yapısal ve kavramsal açıdan başarılı fonograf icadıyla paralel olarak geliştirdiğini anlatır:

> Edison'un düşüncesi... fonografın silindir veya plağını aynı mil üzerinde benzer veya daha büyük bir silindirle birleştirmekti. Elbette ki bu silindirdeki mikro fotoğrafların fonograf plağıyla senkronize edilmesi gerekecekti.

Bu konfigürasyon hiç kuşkusuz başarılı olmamıştır ama ses ve görüntünün ideal birliğini gündeme getirmiştir. Gerçekten de Dickson, Eastman'in yeni perfore rulo filmine yöneldikten sonra hareketli görüntüleri ses kaydıyla bir arada düşünmeye devam etmiştir. Dickson, 6 Ekim 1889 tarihinde Edison'a yaptığı gösterimle başarısını bir "sesli filmle" ispatlamıştır. Bu icadına "kineto-fon" adını vermiştir. Yurtdışı seyahatinden yeni dönen Edison'u projeksiyon odasına götürüp makineyi çalıştırmıştır. Küçük ekranda görünmüş, ileri doğru yürümüş, şapkasını çıkarıp gülümsemiş ve doğrudan izleyicisine hitap etmiştir:

"Günaydın Bay Edison, sizi yeniden aramızda görmek çok güzel. Umarım kinetofonu beğenirsiniz. Senkronizasyonu göstermek için elimi yukarı kaldırıp ona kadar sayacağım."

Çok fazla bilinmeyen bu sözler, Bell'in telefondaki "Bay Watson buraya gelin. Sizi görmek istiyorum" ve Morse'un telgraftaki "Tanrı neler yaptı!" ifadesiyle* kesinlikle eşdeğer tutulmalıdır.

Edison'un mekanik kayıt sisteminin yol açtığı teknik problemler –özellikle de senkronizasyon problemi– nedeniyle ses ve görüntü otuz yıl daha etkili bir biçimde birleştirilememiştir. Ancak ses ve görüntüyü uyumlu bir biçimde yeniden üretme arzusu, film tarihinin ilk günlerinden beri hep var olmuştur.

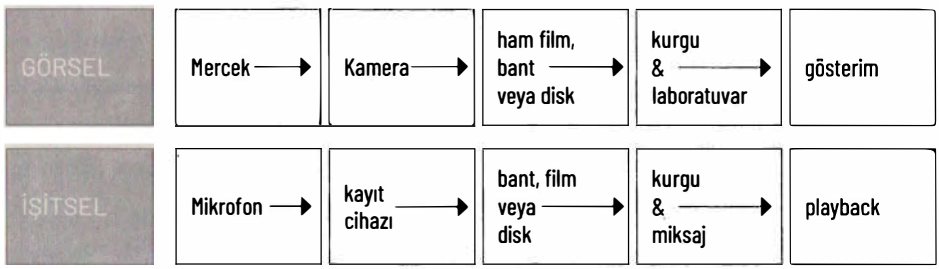
1900 itibariyle yeni teknolojik sanatların tüm temel araçları icat edilmiştir. Ressam fotoğraf makinesi alternatifine, müzisyen fonograf alternatifine kavuşmuştur. Romancı ve tiyatrocular, sinemanın heyecan verici olanaklarını keşfetmiştir. Bu kayıtlar bol miktarda çoğaltılabilmiş ve böylece çok sayıda insana ulaşabilmiştir.

İncil'de geçen bir cümle –çn.

Yayın teknolojisinin gelişmesine daha birkaç yıl olsa da telefon ve telgraf, uzak mesafeler arasında anlık iletişim kurmanın yöntemlerini gözler önüne sermiştir. Aslında fiber optik teknolojisinin gelişmeye devam ettikçe, kablolu aktarımın, radyo dalgası yayını karşısında birçok avantaj sunduğunun yeni yeni farkına varıyoruz. Adreslenebilirlik bu faydaların başında gelir. Bununla birlikte radyo spektrumunun doygunluğuna rağmen, cep telefonu ağları ve yerel kablosuz ağların gelişiminin gösterdiği gibi radyo dalgası yayını uzun bir ömre sahip olacaktır. Bu noktadan itibaren radyo dalgası yayını ve kablolu aktarım aynı endüstrinin parçası olarak kabul edilmelidir. Bu iki teknoloji arasındaki rekabet, daha birçok gelişmeye gebedir.

Aşağıdaki akış şeması, film sürecinin çeşitli aşamalarını gösterir:

Şekil E



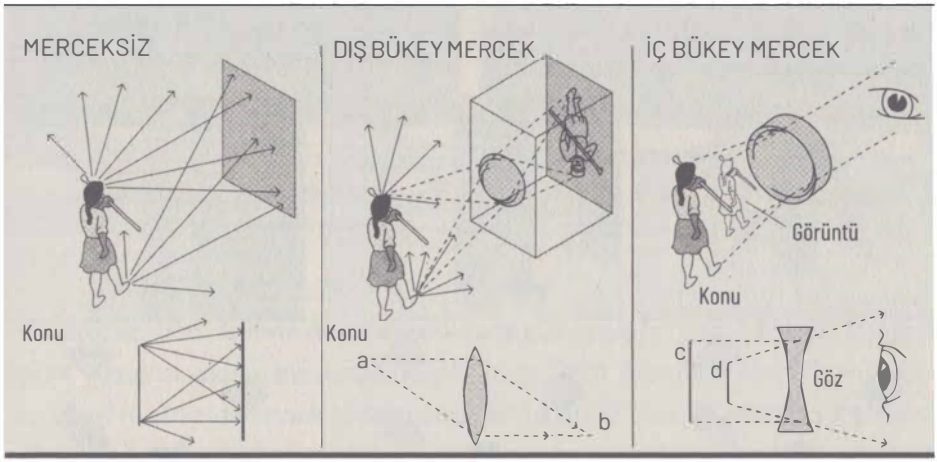
İster analog ister dijital olsun süreç temelde aynıdır.

Bu aşamaların her birinde sanatçıya süreç üzerinde daha çok kontrol imkânı tanıyan değişkenler öne çıkabilir. Her aşamada çok sayıda faktör vardır ve bunların her biri son ürün üzerinde ayırt edici bir etki yaratabilir. Bu faktörler birbirleriyle etkileşime girer ve aşamalar arasında bir etkileşim olabilir. Sonuçta heyecan verici ölçüde karmaşık bir teknoloji ortaya çıkar. Gerçekten de sinemacıların karşılaştığı teknik sorunlar hakkında fikir edinmek, hem film yapımı etkinliğinin hem de ortaya çıkan ürünün anlaşılmasında hiç de azımsanmayacak bir rol oynar.

MERCEK

İlk kamera olan kamera obscura, bir tarafında ufak bir delik bulunan ışık geçirmez bir kutudan ibaretti. Çağdaş kameralar da ister fotoğraf ister film kamerası olsun aynı ilkeyle çalışır: Kutu daha gelişmiş bir mekanik düzeneğe sahiptir;

görüntünün yansıtıldığı "ekran" olarak çizim kâğıdının yerini ışığa duyarlı esnek film almıştır ama kutudaki delikte büyük değişiklikler olmuştur. İlkel optik aygıt, teknik açıdan çok gelişmiş bir sisteme dönüşmüştür. Mercek öylesine önemlidir ki fotoğraf sanatının kalbi olarak kabul edilir; fotoğrafları veya filmleri o merceğin cam gözünden görürüz.

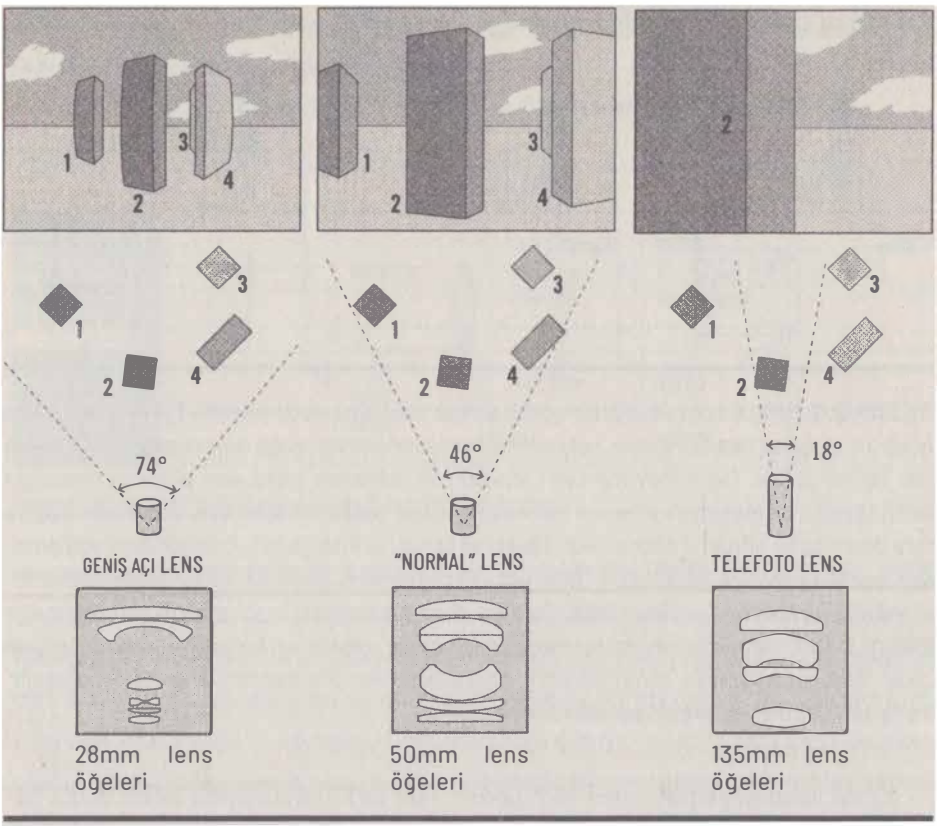


RESİM 2.9 MERCEKLER. Konudan yansıyan ışık ışınlarına netleştirecek bir mercek yoksa görüntü oluşmaz (solda); bütün noktalardan yansıyan ışınlar, ışığa duyarlı plaka veya filmin her yerine çarpar. Dış bükey mercek (ortada) her noktadan gelen ışını bükerek merceğin ardında belirli bir mesafede bulunan "odak düzleminde" toplar. Sağdan sola, yukarıdan aşağıya ters dönmüş bir görüntü ortaya çıkar. (Baskı sırasında soldan sağa uygun yönelimi sağlamak için şeffaf negatif kullanılabilir.) Delik yeterince küçükse, kabataslak bir netlik sağlamak için dışbükey mercek vazifesi görür. Camera obscuranın keşfine yol açan temel ilke budur (Resim 2.3'e bakın.) İçbükey mercekte (sağda) ışınlar ıraksar ve bunun sonucunda ortaya çıkan "görünürdeki" veya "sanal" görüntü, objeyi gerçekte olduğundan daha küçük gösterir. Aşağıdaki çizimler bu ilkeleri şematik olarak açıklar.

Optik teknolojisinin temel fikri şudur: Işık farklı ortamlarda farklı hızda hareket ettiğinden, ışık ışınları bir ortamdan diğerine geçerken bükülür. Mercekler bu ışınlara odaklanabilen cam veya başka şeffaf malzemelerden üretilir. İnsan gözünün merceği değişkendir; bilinçdışı bir biçimde bir objeden diğerine yeniden odakladığımızda sürekli şekil değiştirir. Fotoğrafik mercek ise yalnızca özenle tasarlandıkları belirli görevleri yerine getirebilir.

Bir fotoğrafçının kullanabileceği üç temel mercek türü vardır. Bu üç genel mercek kategorisi genellikle odak uzaklıklarına göre sınıflandırılır. Odak uzaklığı, film veya sensör düzleminden mercek yüzeyine olan mesafedir. Mercekler

genellikle fotoğrafı çekilecek konu özel olarak seçilse de her objektif farklı özelliklere sahiptir ve bu ek özellikler sayesinde fotoğrafçının elinde paha biçilmez bir estetik araca dönüşür. 35 mm film kullanılan kameralarda "normal" mercek [lens] kabaca olarak 35-50 mm arasında odak uzaklığına sahiptir. Görüntüyü en az bozan mercek olduğu, dolayısıyla gerçekliği insan gözünün gördüğü şekliyle en yakından taklit ettiği için fotoğrafçıların en çok tercih ettiği mercek türüdür.



RESİM 2.10 GENİŞ AÇI, normal ve telefoto lensler. Neredeyse tüm modern fotoğrafik lensler, Resim 2.9'da görülen basit merceklerden daha karmaşıktır. Birçoğu aşağıda şemalarla açıklandığı gibi çeşitli öğelerden oluşur. 35 mm film kullanılan hem film, hem fotoğraf kameralarında 28 mm, 50 mm ve 135 mm lensler yaygın olarak kullanılan geniş açı, normal ve telefoto merceklerdir. Yukarıdaki çizimde üç lens, dört sütundan oluşan düzenlemeyi aynı mesafeden ve aynı perspektiften görür. Bu lenslerin ürettiği görüntüler, en yukarıda gösterilmiştir. Geniş açı lensle elde edilen görüntü daha uzak bir mesafeden çekilmiş gibi görünür; telefoto görüntü ise çok büyütülmüştür. Geniş açılı görüntüdeki ufak çaplı doğrusal bozulmaya ve telefoto görüntünün "düz" niteliğine dikkat edin. 35 mm film kullanılan kameralarda 50 mm lens, çıplak gözle görünen sahneye en yakın sonucu ürettiği için "normal" kabul edilir. (Resim 3.61'le karşılaştırın.)



RESİM 2.11 Hitchcock'un hayatı ve eserleri için bir zirveyi temsil eden *Vertigo* [*Ölüm Korkusu*] filmindeki kule sahnesi, teknolojiyle psikolojiyi birleştirir. Derinlik algımızı bozmak için çerçevenin aralığı sabit tutularak kamera öne kaydırılır ve aynı anda lens ile uzaklaştırma [zoom out] yapılır. (Büyütülmüş film karesi.)

Geniş açı lens, adında da anlaşılabileceği gibi geniş bir görüş açısıyla fotoğraf çeker. Kendini sıkışık bir yerde bulan fotoğrafçılar mümkün olabildiğince geniş bir görüntü elde etmek için bu lensi kullanabilir. Ancak geniş açı lens aynı zamanda derinlik algımızı çok fazla vurgular ve çoğu zaman da doğrusal algıyı bozar. Çok geniş açılı olan balıkgözü lens, 180 dereceye yaklaşan bir görüş açısıyla fotoğraf çeker ve hem doğrusal algıyı hem de derinlik algısını bozar. Genel olarak 35 mm film kullanılan kameralarda odak uzaklığı 35 milimetreden daha kısa olan her lens geniş açılı olarak kabul edilir.

Telefoto veya uzakçeker lens, tıpkı bir teleskop gibi uzaktaki objeleri büyütür ve bu elbette onun en açık kullanım alanıdır. Telefoto lens doğrusal algıyı bozmasa da derinlik algısını bastırarak bazen faydalı olabilecek bir etki sağlar. Görece dar bir görüş açısına sahiptir. Normalde 60 milimetreden uzun olan her lens, telefoto lens olarak kabul edilir. Geçerli üst limit yaklaşık 1200 milimetredir. Büyütme oranı artırılmak istenirse, kamera standart bir teleskop veya mikroskoba bağlanabilir.

Bu lenslerin 18. yüzyıldakiler gibi basit cam parçaları olmadığını unutmayın. Lensler, kameraya en fazla ışığın en az bozulmayla girmesini sağlamak için tasarlanmış cam elementlerden oluşan matematiksel olarak gelişmiş bir kombinasyondur.

Zoom lensler [değişebilir odak uzaklıklı mercekler] bu öğeler ve öğe gruplarının ayarlanmasına olanak tanır. Genel kullanıma açıldıkları 1960'lardan itibaren büyük popülerlik kazanan zoom lensler, geniş açıdan telefotoya kadar uzanan çeşitli odak uzaklıkları içerir. Bu, fotoğrafçının çekimler arasında odak

uzaklığını hızlıca değiştirmesine ve sinematografik açıdan daha da önemlisi bir çekim sırasında odak uzaklığını değiştirmesine olanak tanır. Bu icat, çekim dağarcığına yepyeni efektler katmıştır. Odak uzaklığı 10 ile 100 mm arasında değişebilen normal zoom lensler, odak uzaklığı değiştiği için doğal olarak fotoğrafı çekilen alanın boyutlarını etkiler (daha uzun odak uzaklıklı lensler, daha kısa odak uzaklılara göre dar bir görüş açısına sahiptir) ve bu efekt, zoom kullanılarak yapılan çekimlerin, makineyi kaydırarak yapılan çekimlerle rekabet etmesine olanak tanır. (Resim 3.61'e bakın.)



RESİM 2.12 GENİŞ AÇI LENSİN NEDEN OLDUĞU BOZULMA. Jean-Luc Godard'ın *Çılgın Pierrot* (1965) filminde Anna Karina. (Büyütülmüş film karesi.)

Bilgisayar destekli tasarım ve üretim teknikleri ve optiğin yapısındaki ilerlemeler sayesinde, fotoğrafik lens artık çok esnek bir araçtır. Bir lensin daha önce birbiriyle ilişkili efektlerinin birçoğunu ayrı ayrı kontrol edebildiğimiz bir noktaya ulaştık.

Lens teknolojisinde çözülmeyi bekleyen yalnızca bir tek önemli problem kalmıştır. Geniş açı ve telefoto lensler yalnızca görüş açısı (dolayısıyla büyütme) bakımında değil, derinlik algısına etkileri bakımından da farklılaşır. Bu iki değişkeni ayrı ayrı kontrol etmeye olanak tanıyan bir lens henüz yapılamadı.

Alfred Hitchcock, bu problem üzerine on yıllarca kafa yorduktan sonra en nihayetinde *Vertigo* [*Ölüm Korkusu*, 1958] filmindeki meşhur kule sahnesinde bir çözüme ulaşmıştır; dikkatlice kontrol edilen bir zoom lens ve kamerayı öne doğru kaydırmak için bir ray kullanmıştır. Bunun için merdiven boşluğunun ölçekli bir modeli inşa edilmiştir. Zoom lensli kamera, merdiven boşluğunda aşağıya doğru inen bir raya monte edilmiştir. Çekime, kamera rayın en ucundayken başlanır ve zoom lens orta dereceli bir telefoto odak uzaklığına ayarlanır.

Kamera merdiven boşluğunda kayarken, geriye doğru zoom yapılır ve çekim geniş açıyla sonlanır. Kaydırma ve uzaklaştırma [zoom out] dikkatlice kontrol edilerek görüntünün çerçevesinde hiçbir değişiklik olmaması sağlanır. (Kamera görüntünün merkezine doğru ilerlerken, daralan görüş alanını düzeltmek için zoom out yapılır.) Ekranda normal derinlik algısıyla başlayan çekim birdenbire bozulur ve psikolojik vertigo [baş dönmesi] hissine benzer bir görüntü ortaya çıkar. Bu birkaç saniyelik çekim Hitchcock'a 19.000 dolara mal olmuştur.



RESİM 2.13 TELEFOTO LENSİN NEDEN OLDUĞU BOZULMA. Robert Altman'ın *Buffalo Bill and the Indians* [*Buffalo Bill ve Kızılderililer,* 1976] filminden bir kare. Bill'in ekibi kameradan en az yarım mil uzaktadır. Paul Newman en öndedir.

Steven Spielberg, *Jaws* (1975) filminde kaygı duygusunu artırmak için benzer bir şekilde kaydırma ve uzaklaştırma kombinasyonunu kullanmıştır. Bu sıradışı tekniğin belki de en ilginç uygulaması, *Goodfellas* [*Sıkı Dostlar*, 1990] filmindeki lokanta sahnesidir. Yönetmen Martin Scorsese, bu yöntemi Robert De Niro ve Ray Liotta arasındaki gerilimli sahnede izleyicinin endişe duygusunu artırmak için kullanmıştır. Artık kaydırma-uzaklaştırma yaygın olarak kullanılan bir yöntemdir.

Özet olarak lensin odak uzaklığı ne kadar kısaysa görüş açısı o kadar geniş olur (görüş alanı genişler), derinlik algısı o kadar artar ve doğrusal algı o kadar

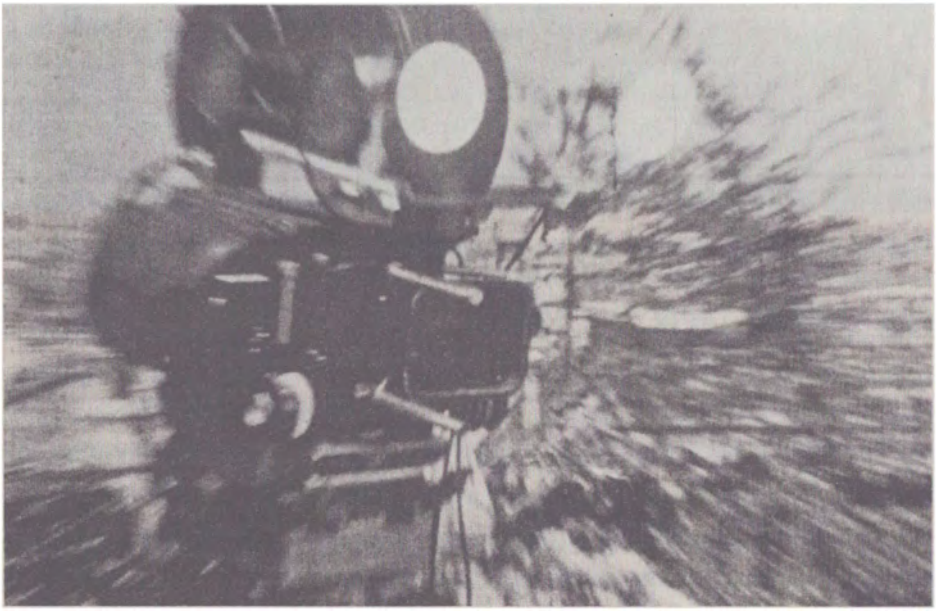
bozulur. Öte yandan lensin odak uzaklığı ne kadar uzunsa görüş açısı o kadar dar olur ve derinlik algısı o kadar sığ hale gelir.

Standart lensler iki açıdan değişkendir: Fotoğrafçılar, lensin odak uzaklığını (öğeleri arasındaki ilişkiyi değiştirerek) ayarlayabilir ve lense giren ışık miktarını kontrol edebilir.

Kameraya giren ve filmin üzerine düşen ışık miktarını değiştirmenin üç yolu vardır:

- Fotoğrafçı ışık ışınlarının yoluna ışık emici malzemeler yerleştirebilir (filtreler bunu yapar ve genellikle lensin önüne yerleştirilir.)
- Pozlama süresini değiştirebilir (örtücü bunu kontrol eder.)
- Işın geçtiği deliğin boyutunu, açıklığı değiştirebilir (diyafram bunu kontrol eder.)

Filtreler genellikle kameraya giren ışığın niceliğini değil, niteliğini değiştirmek için kullanılır ve bu nedenle bu denklemde önemsiz bir faktördür. Diyafram açıklığı ve pozlama süresi, birbiriyle ve netlikle yakından ilişkili temel faktörlerdir.



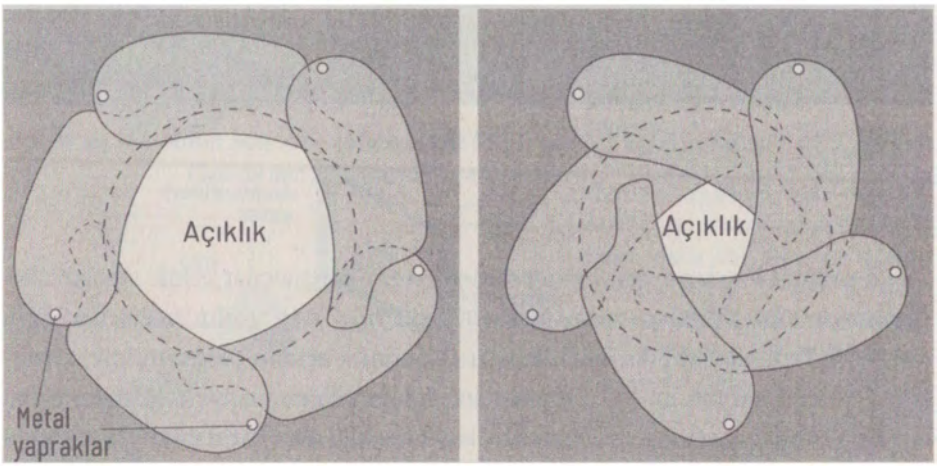
RESİM 2.14 Godard'ın *"Camera-Eye"* [*"Kamera-Göz,"* 1967] adlı çalışmasından büyütülen bu kare, çekim sırasında yapılan hızlı zoom işleminin etkisini açıkça gösterir. Bulanıklaşan çizgiler görüntünün merkezine doğru yönelir. Çoğu zoom bunun gibi görüntüleri bulanıklaştırmaya yetecek kadar hızlı gerçekleşmez. (Büyütülmüş film karesi.)

Diyafram tıpkı insan gözünün iris tabakası gibi çalışır. Film, gözün retinasından daha sınırlı bir duyarlılığa sahip olduğundan, filme gelen ışık miktarını kontrol edebilmek önemlidir. Diyafram açıklığı, f-duraklarıyla ölçülür. F-değerleri, lensin odak uzaklığı diyafram açıklığına bölünerek elde edilen sayılardır; bir başka deyişle diyafram tarafından açıklığı "kısılan" lensin uzunluğunun genişliğine oranıdır. Bu mekanik formül uygulandığında aşağıdaki gibi ilk bakışta keyfi gibi görünen standart bir sayı dizisi ortaya çıkar:

Şekil F.1

*f*1	*f*1.4	*f*2	*f*2.8	*f*4	*f*5.6	*f*8	*f*11	*f*16	*f*22

Bu sayıların seçilmesinin nedeni, her bir f-durağının kendisinden önceki durağın değerin ışık miktarının yarısını kabul etmesidir; yani f1 diyafram açıklığı, f1.4'ten iki kat büyüktür ve f2.8 diyafram açıklığı da f5.6'dan dört kat fazla ışık alır. Sayılar bir tek ondalık basamağa yuvarlanmıştır; çarpım katsayısı yaklaşık olarak 2'nin karekökü yani 1.4'tür.



RESİM 2.15 DİYAFRAM. Fotoğraf sisteminin en basit ve aynı zamanda en önemli öğelerinden biri olan diyafram, incecik yaylı metal yapraklardan oluşur. Sayısı genellikle beş veya altı olan metal yapraklar, üst üste binerek açıklığın boyutunun ayarlanabilmesini sağlar.

Lensin hızı, en geniş diyafram açıklığında ölçülür. Odak uzaklığı 50 mm olan bir lens, 50 mm diyafram açıklığına sahipse f1 lens olarak kabul edilir. Bu çok "hızlı" bir lenstir ve en geniş diyafram açıklığında f1.4 lensten iki kat,

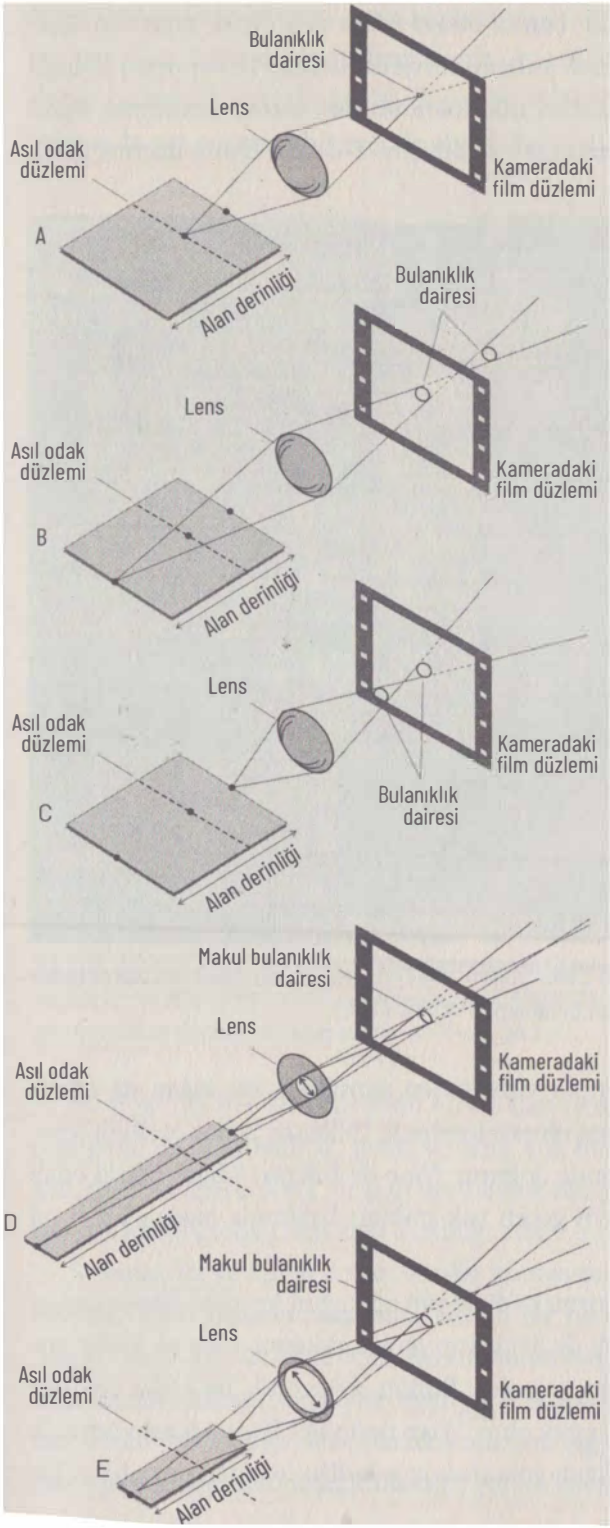
f2 lensten dört kat daha fazla ışık alır. Stanley Kubrick *Barry Lyndon* (1975) filminin büyük bir kısmını 18. yüzyıla ait birkaç şamdanın ışığında çekmeye karar verince, Zeiss şirketi tarafından NASA için geliştirilen özel bir lens kullanmak zorunda kalmıştır. Uzay fotoğrafçılığı için geliştirilen bu lensin hızı f0.9'ken, o tarihlerde sinematografide kullanılan en hızlı lensler genellikle f1.2'dir. İkisinin arasındaki küçük fark (0,3) aldatıcıdır; zira Kubrick'in NASA lensi, standart f1.2 lensten neredeyse iki kat daha fazla ışık alır.



RESİM 2.16 Kubrick'in *Barry Lyndon* (1975) filmindeki bu sahnede bütün ışık on mumla sağlanmıştır. Murray Melvin ve Marisa Berenson. (Büyütülmüş film karesi.)

Ultra-hızlı lenslerin geliştirilmesinden sonra sinemacılar etkili araçlara kavuşmuştur. Ancak yalnızca bu konuyla ilgili bilgi sahibi film izleyicileri yeni efektlerin farkına varabilir. Hızlı lensler ekonomik açıdan da önemlidir; aydınlatma film yapımının en çok zaman alan, dolayısıyla en maliyetli kısımlarından biridir. Çağımızın amatör videograflar, kayıt özelliği olan kameralarıyla uzaktaki bir görüntüyü ışık nasıl olursa olsun kaydetmek ister ve çoğu zaman da bunu başarır. Ancak yalnızca profesyoneller bu teknik özelliğin ne kadar kayda değer olduğunu bilebilir. CCD (şarj eşleştirmeli cihaz) veya CMOS* (tümleyici metal oksit yarı iletken) tipi görüntü sensörlerine sahip yeni aktüel kameralar lensin ilettiği ışık miktarını etkin bir biçimde artırabilir ve insan gözünden çok daha etkili bir gece görüşü sağlayabilir.

* CCD, CMOS görüntü sinyalini elektrik sinyaline çeviren sensörlerdir.



RESİM 2.17 NETLİK VE ALAN DERİNLİĞİ. Lensler ışık ışınlarını bükerken lensin önündeki bir tek düzlem doğru ve net bir biçimde odaklıdır. Bu beş çizimdeki noktalı çizgiler doğru odak düzlemini temsil eder. Ancak psikolojik olarak odak düzleminin önü ve arkasında belirli bir mesafe aralığı da yeterince net görünür. Bu "alan derinliği" yandaki çizimlerde gölgeli alanlarla temsil edilir.

Şekil A'da asıl odak düzlemindeki obje noktası, lensin gerisindeki film düzleminde en dar "bulanıklık dairesini" üretir. Şekil B'de alan derinliğinin en ucundaki obje noktası mümkün olabilecek en geniş bulanıklık dairesini üretir. Bu noktanın gerisindeki objelerde bulanıklık dairesi öylesine geniştir ki göz ve beyin, görüntüyü "netsiz" (yani flu) olarak değerlendirir. Şekil C'de alan derinliğinin en yakın sınırındaki obje noktası benzer bir bulanıklık dairesi üretir. Lense bundan daha yakın olan objeler, netsiz (flu) görünür.

Şekil D ve E, delik açıklığının (veya diyafram ayarının) alan derinliği üzerindeki etkisini gösterir. Şekil D'deki daha dar diyafram açıklığı, daha büyük bir alan derinliği üretirken Şekil E'deki daha geniş diyafram açıklığı alan derinliğini sınırlandırır. Her iki çizimde de alan derinliğinin en uzak ve en yakın ucundaki noktalar eşit, makul bulanıklık dairesi üretir.

Beş çizimde de alan derinliği, açıklayıcı olabilmesi içi biraz küçültülmüştür. Belli bir lensin alan derinliğinin hesaplanması basit bir geometrik işlemdir. Genel olarak alan derinliği, sonsuza kadar genişler. Yakın mesafe, uzak mesafeden çok daha kritiktir.

F-değeri kavramı yanıltıcıdır; çünkü ortaya çıkan sayı dizisi, diyafram açıklıkları arasındaki farkı tam olarak anlatmaz. Ayrıca fiziksel boyut oranı olduğu için f-değeri, kameraya giren aktüel ışık miktarını tam olarak yansıtmaz. Bunu düzeltmek için "T-değeri" kavramı geliştirilmiştir. T-değeri filmin üzerine gelen ışık miktarının tam ölçüsüdür.



RESİM 2.18 SIĞ ODAK. Kubrick'in *Zafer Yolları* (1957) filmindeki bu çekimde karakterler keskin bir biçimde net ise, arka plan bulanıktır. (MOMA/FSA.)

Işığın bir kısmı lens öğelerinin yüzeyinden yansırken, bir kısmı da öğeler tarafından emilir; birçok öğeden oluşan lenslerde (bilhassa zoom özellikli lenslerde) bu farklar önemli bir sonuç doğurur. Yine de f-değeri (diğer adıyla odak oranı veya bağıl açıklık) lensten geçen ışık miktarı hakkında faydalı bir bağıl ölçüdür.

Diyaframın ölçüsünü değiştirmek (diyafram açıklığını kısmak) lensin çapını değiştirdiği için alan derinliğini de değiştirir: lens açıklığının çapı ne kadar küçükse, netlik hassasiyeti o kadar çok olur. Bunun sonucunda ne kadar çok ışık olursa, alan derinliği de o kadar çok olur. "Alan derinliği" ifadesi lensin önünde yeterince netçıkan mesafe aralığını anlatmak için kullanılır. Alan derinliğini bi-

limsel bir netlikle ölçersek, lens kameranın önündeki bir tek düzlemde gerçekten net olur. Buna odak düzlemi denir. Ancak fotoğrafçılar bilimsel gerçekliğe değil, psikolojik gerçekliğe ilgi duyar ve odak düzleminin hem önünde hem arkasında net görünen bir mesafe aralığı her zaman vardır.

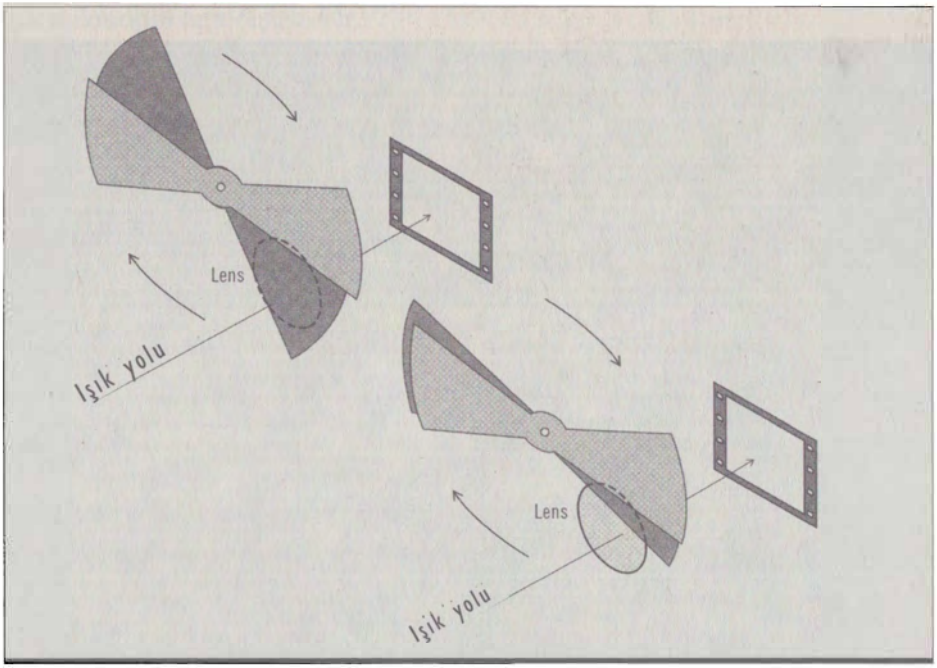


RESİM 2.19 DERİN ODAK. Gregg Toland tarafından Orson Welles'in *Yurttaş Kane* (1941) filmi için yaptığı en sıradışı derin odaklı çekimlerden biri. Netlik ön taraftaki buz heykellerden masanın arkasındaki ev eşyalarına kadar uzanır. (MOMA/FSA.)

Bu noktada her lens türünün farklı alan derinliği karakteristiklerine sahip olduğunu da belirtmeliyiz: geniş açı lens, çok büyük bir alan derinliğine sahipken, telefoto lens çok sığ bir alan derinliğine sahiptir. Ayrıca her lensin diyafram açıklığı kısıldığında etkin alan derinliği artar.

Sinemacılar ve fotoğrafçılar, lensler konusunda seçim yapma şansına kavuşmuştur. Tüm aksiyon aralığında keskin bir netlik amaçlayan fotoğraf tarzına "derin odak" adı verilir. Birçok istisna bulunmasına rağmen, derin odak genellikle sinemadaki gerçekçilik teorileriyle ilişkilendirilir. Alan derinliğinin sınırlarını faydalı bir sanatsal araç olarak kullanan "sığ odak" ise daha çok ekspresyonist sinemacılar tarafından kullanılır; çünkü izleyicinin dikkatini yönlendirmek

için kullanılabilecek yeni bir teknik sunar. Yönetmen çekim sırasında netliği değiştirerek kameraya yaklaşan veya kameradan uzaklaşan konuyu net bir biçimde yansıtmak için odak takibi yapabilir ya da sıralı odaklamayı tercih ederek izleyicinin dikkatini bir konudan başka bir konuya yöneltebilir.



RESİM 2.20 DEĞİŞEBİLİR ÖRTÜCÜ. Hareketsiz fotoğrafta örtücü yaylı bir metal levha veya bez örtüdür. Filmdeyse pozlama süresi, saniyede 24 karelik standart hızla sınırlıdır. Değişebilir örtücü, pozlama süresinde biraz esneklik sağlar. 24 fps hız her zaman aynı kalsa da "deliğin" ölçüsü, dolayısıyla pozlama süresi üst üste binen yapraklar ayarlanarak değiştirilebilir.

KAMERA

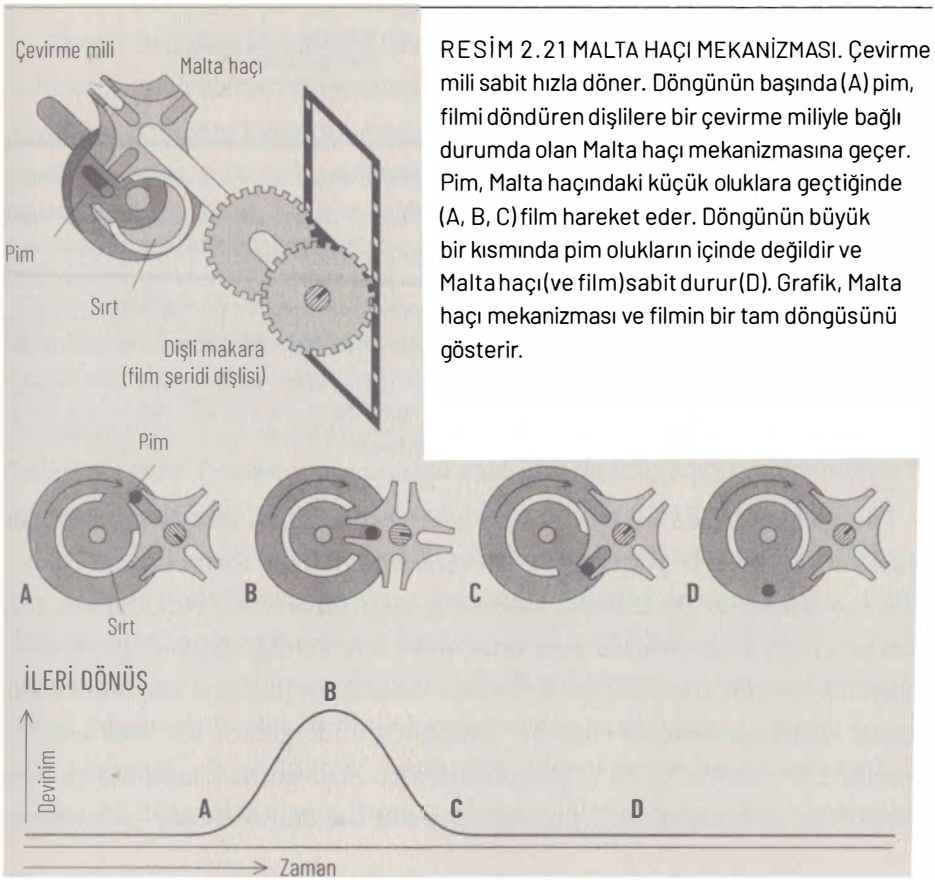
Kamera, ışığı alıp kontrol eden lens ve ışığı kaydeden film için mekanik bir ortam sağlar. Bu mekanik cihazın kalbi, fotoğrafçıya filme düşen ışık miktarını kontrol etmenin ikinci yolunu sağlayan örtücüdür. Bu noktada ilk defa fotoğraf ve film arasında önemli bir farkla karşılaşırız. Fotoğrafçılar için örtücü hızı, diyafram açıklığının ölçüsüyle her zaman yakından ilişkilidir. Hızlı bir eylemin fotoğrafını çekmek isteyen fotoğrafçılar, büyük olasılıkla ilk önce eylemi "dondurmak" için yüksek bir örtücü hızı kullanmayı kararlaştırır ve ardından kısa

pozlama süresini telafi etmek için diyafram açıklığını daha düşük bir f-durağına ayarlar (böylelikle alan derinliğini daraltır.) Ancak derin netlik efekti sağlamak isterlerse diyafram açıklığını daraltırlar ("kısarlar") ve daha uzun bir pozlama süresine ihtiyaç duyarlar (bu da çerçevedeki her hızlı eylemin bulanıklaşabileceği anlamına gelir.) Örtücü hızları, saniyenin küçük parçalarıyla ölçülür ve fotoğrafçılıkta onlara karşılık gelen diyafram açıklıklarıyla yakından bağlantılıdır. Örneğin aşağıdaki örtücü hızı ve diyafram aralığı çiftleri, kameraya aynı miktarda ışık girmesini sağlar:

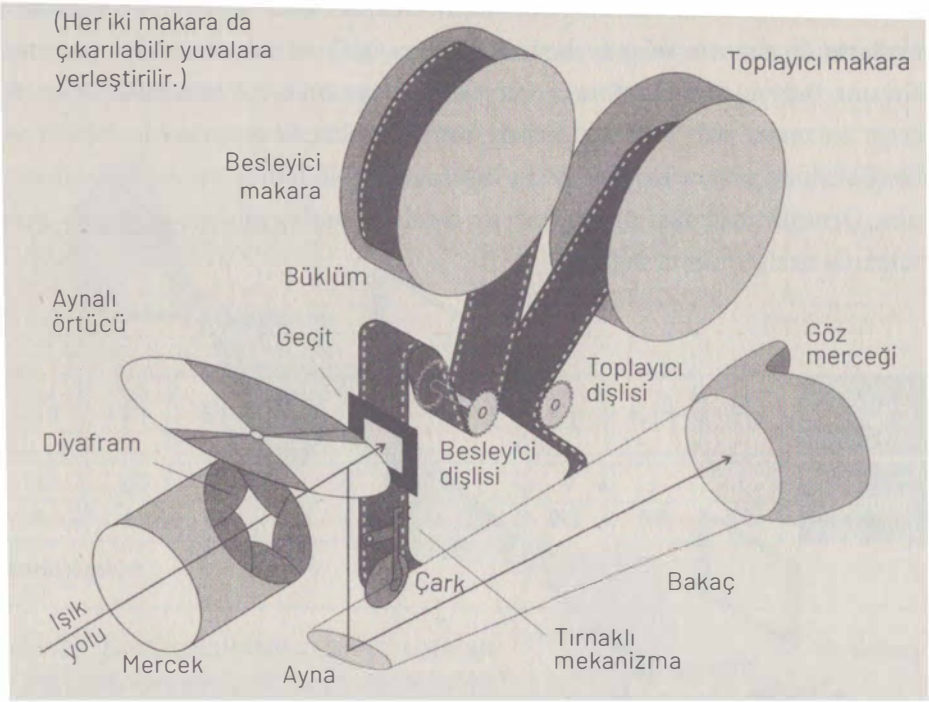
Şekil F2

F Değerleri	f1	f1.4	f2	f2.8	f4	f5.6	f8	f11	f16
Örtücü hızı	1/1000	1/500	1/250	1/125	1*/60	1/30	1/15	1*/8	1/4

* Yaklaşık olarak



RESİM 2.21 MALTA HAÇI MEKANİZMASI. Çevirme mili sabit hızla döner. Döngünün başında (A) pim, filmi döndüren dişlilere bir çevirme miliyle bağlı durumda olan Malta haçı mekanizmasına geçer. Pim, Malta haçındaki küçük oluklara geçtiğinde (A, B, C) film hareket eder. Döngünün büyük bir kısmında pim olukların içinde değildir ve Malta haçı (ve film) sabit durur (D). Grafik, Malta haçı mekanizması ve filmin bir tam döngüsünü gösterir.



RESİM 2.22. REFLEKS KAMERA. Besleyici ve toplayıcı makaralar, kolay ve hızlı bir biçimde değiştirilebilen ayrı bir yuvaya yerleştirilir. Besleyici ve toplayıcı dişliler sürekli döner. Bu makinede Resim 2.21'de görülen karmaşık Malta haçı mekanizması yerine filmdeki deliklere girerek filmi bir görüntü boyu ilerleten tırnaklarla hareket sağlanır. Refleks kameranın kalbi aynalı duyarlı örtücüdür. Işığın izlediği yola 45°lik açıyla yerleştirilen bu marifetli düzenek, kameramanın bakaç aracılığıyla filmin "gördüğü" sahnenin tam olarak aynısını görmesini sağlar. Örtücü açıldığında bütün ışık filme ulaşır. Örtücü kapandığında, bütün ışık bakaca yönlendirilir. Refleks kamera hem fotoğrafçılıkta hem de sinemada ayrı bakaçlara sahip daha eski sistemlerin neredeyse tamamen yerini almıştır.

Film çekimlerinde ise örtücü hızı genel kabul gören standart tarafından belirlenir: Kamerayla projektör hızını eşzamanlı kılmak için saniyede 24 karelik hız kullanılır. Bu nedenle sinematograflar örtücü hızı bakımından çok fazla seçeneğe sahip değildir ama örtücünün açık kaldığı süreyi değil, açıklık ölçüsünü kontrol eden değişir örtücüler kullanarak pozlama süresini belirli sınırlar dâhilinde kontrol edebilir. Sinematografide geçerli üst limit net bir biçimde 1/24 saniyedir. Film, projektörden bu hızla geçmek zorunda olduğu için normal sinematografide pozlama süresini bu sınırın üstüne çıkarmanın

hiçbir yolu yoktur. Bu, sinematografların fotoğrafçılığın en faydalı araçlarından birinden yoksun olduğu anlamına gelir: Normal filmlerde "uzun pozlama" yoktur.

Odak uzaklığı, doğrusal bozulum, derinlik perspektifi bozulumu, görüş açısı, netlik, diyafram açıklığı, alan derinliği ve pozlama süresi, hem fotoğrafta hem filmde geçerli olan temel faktörlerdir.



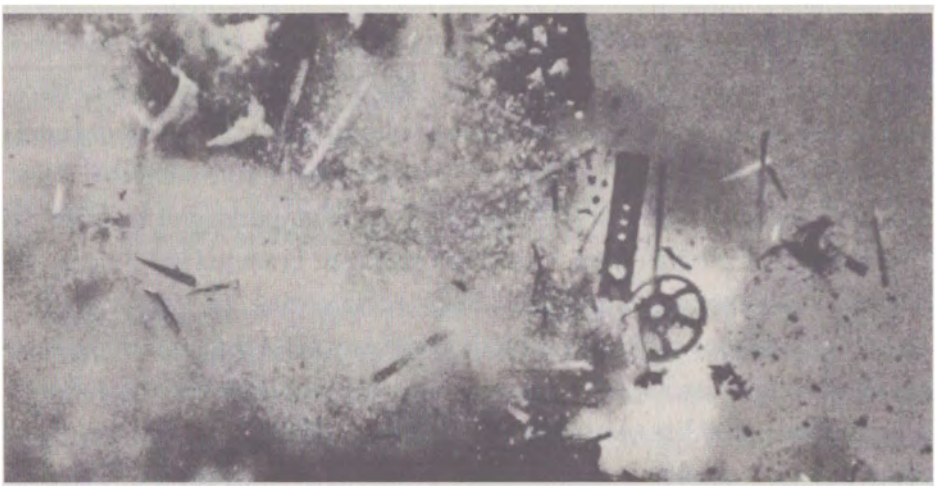
RESİM 2.23. HIZLANDIRILMIŞ FOTOĞRAFÇILIK. Film zamanı sıkıştırabildiği (ve yayabildiği) için bilimsel bir araç olarak mikroskop ve teleskoba benzer amaçlara hizmet eder. (Archive Films'in izniyle, büyütülmüş film karesi.)

Birçok değişken birbiriyle ilişkilidir ve bunların her biri birden fazla etkiye sahiptir. Sonuç olarak bir fotoğrafçı örneğin derin odak kullanmak istediğinde diyafram açıklığını küçültür, ama bu aynı zamanda kameraya daha az ışık girmesi anlamına gelir ve bu nedenle konuyu yeterince aydınlatmak için yapay ışık eklemek zorunda kalır. Ancak yapay ışık kaynağı kullanmak, istenmeyen yan etkiler doğurabilir ve fotoğrafçı bunu telafi etmek için pozlama süresi artırır. Pozlama süresini artırmak, kamera veya konunun hareket etmesi durumunda net, keskin bir görüntü elde etmeyi zorlaştırır. Fotoğrafçı bu durumda çerçeveye daha fazla alan dâhil etmek için geniş açı lens kullanmaya karar verebilir ama bu da ilk başta elde etmeye çalıştığı kompozisyonu kaybedeceği anlamına gelir. Fotoğrafçılıkta, insan gözü ve beyninin anında ve bilinçdışı bir biçimde verdiği birçok kararı bilinçli bir biçimde vermek gerekir.

Film çekiminde, fotoğraf çekiminde var olmayan iki değişken devreye girer: kamera filmi hareket ettirir ve kameranın kendisi de hareket eder. Filmin kamera içinde hareket etmesi basitmiş gibi görülebilir ama sinema ortaya çıkmadan önce çözülmesi gereken birçok problemin sonuncusu olmuştur. Filmi kamerada uygun biçimde hareket ettiren mekanizma, "aralıklı hareket mekanizması" olarak bilinir. Ancak film, videokasetin aksine kamerada sabit bir hızda sürekli olarak hareket edemez. Filmler saniyede 24 kare olmak

üzere fotoğraf dizilerinden oluşur. Aralıklı hareket mekanizması filmin bir karesini pozlamak için gerekli konuma getirir, yaklaşık olarak 1/24 saniye orada, o konumda sabit tutar ve daha sonra bir sonraki kareye geçer. Bunu saniyede yirmi dört kez yapmak zorundadır. Üstelik bu mekanik görevi, filmi pozlayan döner örtücüyle tam bir senkronizasyon içinde yapmalıdır.

ABD'de Thomas Armat 1895 yılında ilk aralıklı hareket mekanizmasını icat eden kişi olarak kabul edilir. Avrupa'da Lumière Kardeşler başta olmak üzere farklı mucitler benzer cihazlar geliştirmiştir. Aralıklı hareket mekanizması, tam anlamıyla sinemanın kalbidir; film kamera veya projektörden bu mekanizma sayesinde geçer. Bir dizi hareketsiz görüntüyü kaydeden ve yansıtan bu sistemin başarısı, Ingmar Bergman'ın insanın görme yeteneğindeki bir "kusur" olarak nitelendirdiği "görmenin sürekliliğinden" gelir. Beyin bir görüntüyü kaybolup gitmeden önce kısa bir süreliğine tutar. Bir dizi hareketsiz görüntüyü, psikolojik olarak birleştirilmelerine yetecek hızda yansıtabilen bir makine imal edilebilir. Böylece hareket illüzyonu korunabilir. İbnü'l-Heysem daha 10. yüzyılda Optik Kitabında bu fenomeni incelemiştir. Peter Mark Roget ve Michael Faraday gibi 19. yüzyıl bilim insanları, 1820'lerde bu teori üzerine önemli çalışmalar yapmıştır. 20. yüzyılın başlarında Gestalt psikologları "phi (fi) fenomeni" adını verdikleri bu kavramı daha da rafine hale getirmiştir.



RESİM 2.24 Ağır çekim kurmaca filmlerde de bazen kullanışlıdır. Michelangelo Antonioni'nin *Zabriske Point* [*Zabriskie Noktası*, 1969] filmin doruk noktası olan aşırı ağır çekim sahneden alınan bu kare, patlama imgeleminin ironik, lirik özgürlüğünü bir ölçüde yakalar. (*Sight and Sound*, büyütülmüş film karesi.)

Aslında saniyede en az on iki ile on beş karelik hız gerekir ve yaklaşık saniyede kırk karelik hız çok daha etkilidir. İlk araştırmacılar –özellikle W K. L. Dickson– daha düşük hızlardaki "flicker"* etkisini ortadan kaldırmak için saniyede 48 kareye yaklaşan hızlar denemiştir. Ancak çok geçmeden kelebek örtücü kullanılarak bu titremenin önüne geçilebileceği anlaşılmıştır. Sinemanın ilk günlerinden beri yaygın olarak kullanılan bu örtücü sayesinde, film saniyede 24 kare çekilirken her karenin projeksiyonu bir kez kesintiye uğratılır ve saniyede 48 karelik bir hız yakalanarak titremenin önüne geçilir. Aslında her kare iki kez yansıtılır.

Sessiz sinema döneminde, özellikle de hem kamera hem projektörlerin elle çevrildiği ilk yıllarda, değişken hızlar kullanılmıştır. Hem kameraman hem gösterimci (yani makinist) eylemin hızını belli ölçüde kontrol etmiştir. Ortalama sessiz sinema hızı saniyede 16 ile 18 kare arasında değişirken bu sayı zamanla saniyede 20 ila 22'ye çıkmıştır. Saniyede 24 kare 1927'ye kadar değişmez bir standart haline gelmemiştir. (Ancak bugün bile tamamen evrensel değildir. Avrupa televizyon filmleri, saniyede 25 karelik hıza sahip olan Avrupa televizyon sistemiyle senkronizasyonu sağlamak için saniyede 25 kare hızda çekilir.) Sessiz filmler, günümüzde de genellikle tercih edildiği gibi "ses hızında" yansıtılır; bunun sonucunda ortaya çıkan hızlandırılmış eylem, orijinalinde olduğundan daha da komik görünür.

Saniyedeki kare hızının etkisi küçümsenmemelidir. 24 fps ila 30 fps hızında çekilen (veya 48 fps ila 60 fps hızında yansıtılan) film ve televizyon görüntülerini izleyerek yetiştiğimiz için bu film kalitesini standart olarak kabul etmeyi öğreniriz. Ama bu sadece yeterli olan bir hızdır; görüntü kalitesini artırmanın en etkili yöntemlerinden biri, bu hızı artırmaktır. Showscan veya IMAX teknolojisinin kullanıldığı bir gösterime katılırsanız bunu bizzat deneyimleyebilirsiniz. Özel etkinliklerde, müzelerde ve tema parklarda kullanılan bu ileri teknolojiler, daha yüksek hızlar kullanır.

Armat'ın icat ettiği cihazın özelliği, her kareyi önce hareket ettirip daha sonra pozlamak için sabit tutarken filmin sabit kaldığı süreyle hareket ettiği süre arasında yüksek bir oran bırakmasıdır. Elbette karenin hareketli olduğu süre fotoğrafik açıdan kayıp zamandır. İşlemlerin sıralaması Resim 2.21'de gösterilmiştir. Karelerin küçüklüğü, filmin inceliği ve küçük dişli deliklerinin maruz kaldığı muazzam kuvvet düşünüldüğünde film kamerası ve projektörü gerçekten de müthiş mekanizmalardır. Malta haçı mekanizması, 19. yüzyıl mekanik teknolojisinin önemli bir sembolüdür.

---

* Kırpışma, gözkırpma

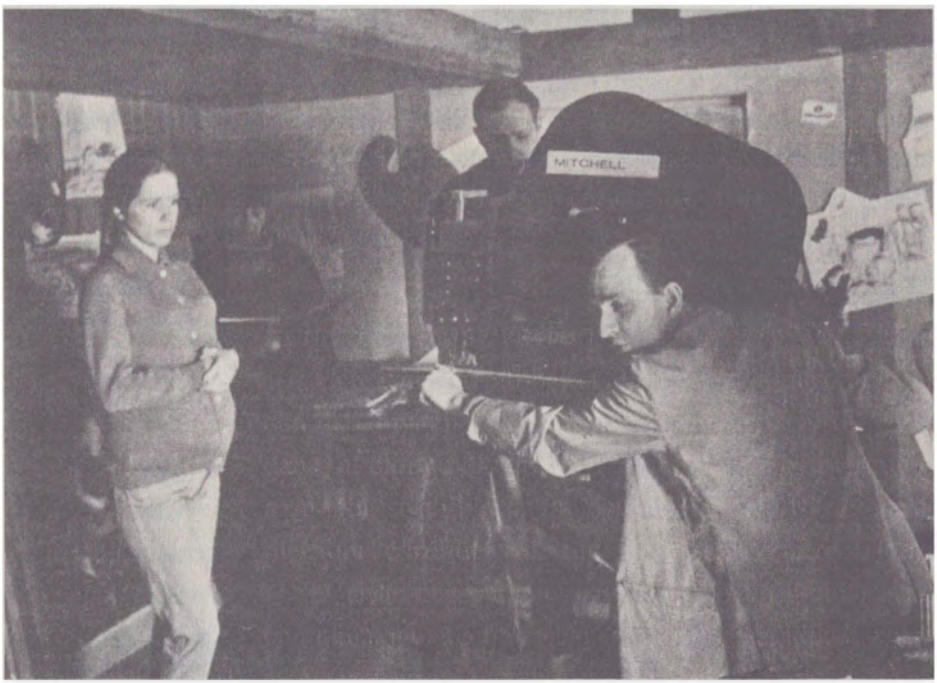


RESİM 2.25 YATAY KAYDIRMA, DİKEY KAYDIRMA VE DÖNDÜRME. Bu üç temel hareket arasında en çok yatay kaydırma kullanılır. Kafa karıştırıcı olduğu ve yeni bilgi sağlamadığı için döndürme en az kullanılan harekettir.

Kameranın hızı, sinemacılar için faydalı olabilecek çeşitli değişkenleri ortaya çıkarır. Sinema tam da bu alanda en önemli bilimsel uygulamalarını bulur. Kameranın hızını değiştirerek (projektör hızının aynı kaldığını varsayarsak) ağır çekim, hızlı çekim ve hızlandırılmış fotoğrafçılık bizim için ya çok hızlı ya da çok yavaş gerçekleşen eylemleri anlaşılabilir kılar. Bu açıdan tıpkı mikroskop veya teleskobun bizim için ya çok küçük ya da fazla uzak olan fenomenleri ortaya çıkarması gibi bir işlev üstlenir. Sinematografi, bilimsel bir araç olarak yalnızca geniş bir zaman aralığını analiz etmemize olanak tanıdığı için değil, aynı zamanda

gerçekliğin objektif bir kaydını sağladığı için büyük öneme sahiptir. Sinematografinin icadı antropoloji, etnografya, psikoloji, sosyoloji, doğa bilimleri, zooloji ve hatta botanikte devrim etkisi yaratmıştır. Dahası ham filmler, gözlerimizin algılayabildiği "renk" adıyla bilinen çok sınırlı frekans aralığının dışına çıkan çok geniş bir yelpazeye karşı duyarlıdır. Kızılötesi ve diğer benzer fotoğrafçılık türleri, daha önce algılama gücümüzün ötesinde olan "görsel" veriler sunar.

"Ağır çekim" ve "hızlı çekim" adından da anlaşılabileceği gibi çok basittir ama yine de kamerada tam olarak nelerin olduğunu incelemek faydalı olabilir. Aralıklı hareket mekanizmasının hızını örneğin saniyede standart olarak 24 kare değil de 240 kare çekmeye ayarlarsak, kaydedilen her saniye yansıtılırken on saniyeye çıkar ve gerçek zamanlı ayırt edilemeyen ayrıntıları ortaya koyar. Öte yandan kamera örneğin saniyede üç kare çekerse eylem ekranda gerçek zamanlı haline göre sekiz kat daha hızlı gerçekleşir. "Hızlandırılmış fotoğrafçılık" terimi, kameranın sürekli değil aralıklı olarak çalıştırıldığı (örneğin her dakika bir kare gibi) çok hızlı çekimler için kullanılır. Hızlandırılmış fotoğrafçılık özellikle doğa bilimlerinde faydalıdır; örneğin hiçbir laboratuvar tekniğinin gösteremeyeceği fototropizm (ışığa yönelim) gibi fenomenlerin ayrıntılarını gösterir.



RESİM 2.26 Ingmar Bergman, Mitchell marka büyük kamerasıyla *Kurdun Saati* (1966) filminin setinde. Solda Liv Ullmann görülüyor.



RESİM 2.27 Stanley Kubrick *A Clockwork Orange* [*Otomatik Portakal*, 1971] filmindeki tecavüz sahnesini elinde tuttuğu küçük Arriflex kamerayla çekerken. Takma burun takan oyuncu Malcolm McDowell'dır.

Esasen bilimsel amaçlarla hazırlanmış ağır çekim ve hızlı çekim filmleri izledikten sonra, film kameralarının değişken hızının hem bilimsel hem de şiirsel gerçekleri açığa çıkardığı çok geçmeden anlaşılır. Ağır çekim aşk sahneleri, çağdaş sinemanın en eski klişelerinden biri haline gelmiştir. Hızlı çekim kullanılan ilk sessiz filmlerin komedi değeri herkesçe bilinir. Ayrıca Antonioni'nin *Zabriskie Point* [*Zabriskie Noktası*, 1969] filmindeki gibi aşırı ağır çekimdeki patlamalar da maddi dünyanın senfonik kutlamalarına dönüşür. Bir günlük zaman dilimini ekranda otuz saniyeye sıkıştıran hızlandırılmış çekimlerde, çiçekler hayat veren güneş ışınlarını doğru uzanırken büyüleyici bir doğal koreografi açığa çıkar.

Filmin dışında kameranın kendisi de hareket eder. Sinema tam da bu alanda en özel gerçekliğini keşfetmiştir: Sinemacının izleyicinin perspektifi üzerinde sahip olduğu kontrol, film ve sahne arasındaki en çarpıcı farktır.



Resim 2.28: STEADİCAM. Yaylı kollar, kameranın hareketlerini kontrol ederken kemer destek sağlar.

Kameranın iki temel hareketi vardır: Kamera kendi içinde kesişen üç hayali eksenden biri etrafında dönebilir veya uzamda bir noktadan başka bir noktaya hareket edebilir. Bu iki hareket türü, kamerayla konu arasında tamamen farklı bir ilişkiye işaret eder.

Kameranın dikey ekseni çevresinde döndürülmesi [çevrinme] ve yatay ekseni çevresinde aşağı ya da yukarı hareket ettirilmesi [dikey çevrinme] durumunda kamera hareket halindeki (veya değişen) konuyu takip eder. Döndürme [roll] hareketinde süje değişmez ama çerçevedeki oryantasyonu farklılaşır. Kaydırma [raylar veya dolly kullanılarak] hareketinde veya vinç çekiminde kamera yatay veya düşey bir çizgide (ya da bir tür vektör üzerinde) hareket eder ve konu durgun veya hareketli olabilir. Bu sınıflandırılmış hareketler ve çeşitli kombinasyonları, konuyla kamera (ve dolayısıyla izleyici) arasındaki ilişki üzerinde öylesine etkilidir ki kameranın hareketi filmin anlamını belirleyen bir etken olarak büyük öneme sahiptir.



RESİM 2.29 SKYCAM. Dört kabloyla asılı duran kamera ve vinç tertibatı uzaktan kontrol edilir. (Garrett Brown'ın izniyle.)





RESİM 2.30 Basit bir otomobil sahnesini çekmek zaman alabilir. *Not a Pretty Picture* [*Güzel Bir Resim Değil*, 1976] filminin bu sahnesi için arabaya ışıklar, kamera, reflektörler, difüzyonlar ve diğer teçhizat yerleştirilmiştir. Üstteki resimde filmin yönetmeni Martha Coolidge sağda görülmektedir. (Resim 2.61'deki basit geriden projeksiyon düzenlemesiyle kıyaslayın.) (Fotoğraf: Jack Feder.) Aşağıdaki resimdeyse filmdeki sahne görülmektedir.

Kamera hareketini mümkün kılan mekanik tertibatlar oldukça basit bir tasarıma sahiptir. Yatay veya dikey kaydırma için kullanılan tripod kafası, dikkatlice tasarlanmış plakalar ve bilyeli rulmanlardan oluşan bir mekanizmadır. Kaydırmalı (veya hareketli) çekimde kameranın hareketini kontrol etmek için demiryolunu andıran raylar veya biraz daha fazla özgürlük tanıyan "dolly" adı verilen lastik tekerlekli araçlar kullanılır. Sinematografın kamerayı sarsıntısız bir şekilde yükseltip alçaltmasına imkân tanıyan kamera vinci ise teknisyenlerin telefon direklerindeki hatlara ulaşmak için kullandığı sepetli vincin dengelenmiş bir versiyonudur. (Resim 3.60'a bakın.)

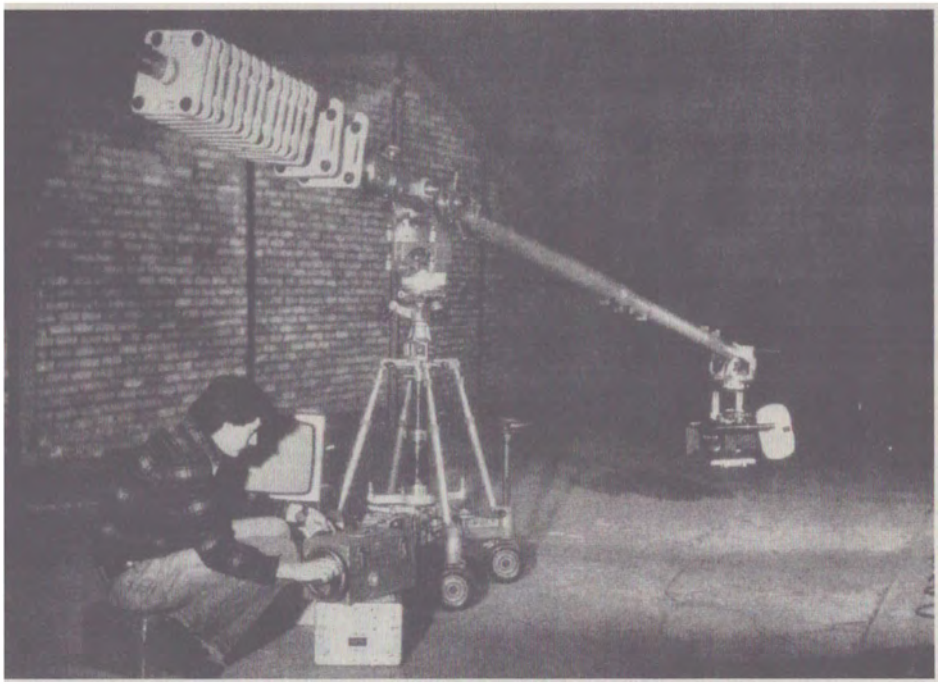
Sonuç olarak bu alandaki teknik ilerlemeler görece yakın bir geçmişe kadar çok sınırlı kalmıştır. Ancak iki önemli ilerleme yaşanmıştır. İlk olarak 1950'lerin sonunda Arriflex şirketi, Hollywood sinematograflarının gözdesi haline gelmiş olan devasa boyutlardaki standart Mitchell kameralardan çok daha hafif ve daha küçük 35 mm film kamerasını geliştirmiştir. Arriflex kamera elle taşınabildiği için kameranın hareketine yeni bir özgürlük ve akışkanlık tanımıştır. Kamera, me-

kanik desteklerden kurtularak daha kişisel bir araç haline gelmiştir. 1960'ların başında Fransız Yeni Dalgası, el kamerası hareketleri hakkında yeni bir dağarcık yaratarak adından söz ettirmiştir. Hafif kameralar, 1960'larda ortaya çıkan ve günümüzde halen yaygın olan "Sinema Gerçek" [*cinéma vérité*] adı verilen belgesel tarzını mümkün kılmıştır. 1990'larda en çok kullanılan sinematografik klişelerden biri, çok sayıda televizyon reklamında karşımıza çıkan bu hızlı, sarsıntılı el kamerası çekimleridir. Ne kadar çok şey değişirse değişsin, onlar aynı kalmıştır.

Neredeyse on beş yıl boyunca el kamerasıyla yapılan çekimler, ucuz ve popüler olsalar da aynı zamanda bariz bir şekilde sarsıntılı olmayı sürdürmüştür. Titrek kamera görüntüleri 1960'ların bir klişesi haline gelmiştir. Daha sonra 1970'lerin başında Garrett Brown adlı bir kameraman, Cinema Products, Inc. şirketinden mühendislerle birlikte "Steadicam" adında bir sistem geliştirmiştir. O tarihten sonra bu film çekme yöntemi popülerlik kazanmış ve film yapımı sürecini önemli ölçüde kolaylaştırmıştır. Ekonomik fayda açısından ultra hızlı lenslerlerle birlikte en önemli ilerlemeler arasına girmiştir; zira kamera raylarını yerleştirmek film prodüksiyonunda en çok zaman alan ikinci etkinliktir (ve Stedicam bunlara duyulan ihtiyacı ortadan kaldırmıştır.)

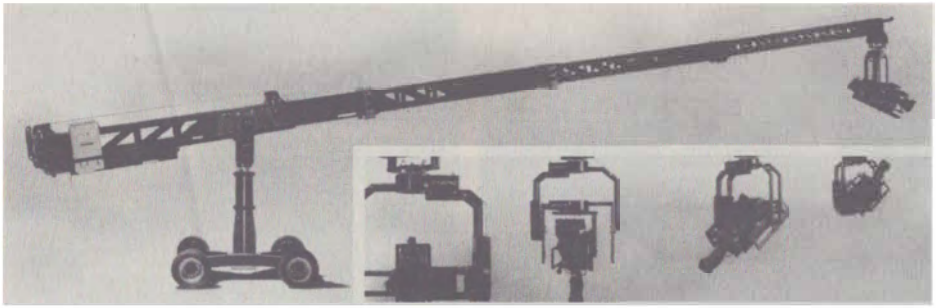
Stedicam sisteminde kameraman, kameranın ağırlığını iki yana dengelemek için yelek giyer. Kameranın hareketi hidrolik kolla kontrol edilir ve çok daha ayrıntılı ve pahalı olan kamera kaydırma yöntemiyle veya dolly kullanılarak yapılan çekimlerle mukayese edilebilecek ölçüde sarsıntısız bir görüntü elde edilir. Son olarak video monitörü, kameramanın göz merceğine bakma zorunluluğunu ortadan kaldırır ve kameraman el kamerasıyla yürüyerek çekim yaparken daha fazla kontrole sahip olabilir. Stedicam kullanan kameramanlar, sinemanın isimsiz kahramanları arasındadır. Birçoğu eğitimli sporculardır; yaptıkları iş, ağırlık kaldırma ve balenin eşsiz bir kombinasyonudur. İronik bir biçimde, işlerini ne kadar iyi yaparlarsa o kadar az fark edilirler.

Hafif bir kamera bile standart bir vince yerleştirildiği zaman hantal bir cihaza dönüşür. 1970'lerin ortasında Fransız sinemacılar Jean-Marie Lavalou ve Alain Masseron, "Louma" vincini üretmiştir. Bu hafif vinç aslen bir boom mikrofona çok benzerdir ve hafif kameraların bütün avantajlarından yararlanmayı sağlar. Servo-motorlarla hassas bir biçimde kontrol edilebilen Louma, kamerayı daha önce olanaksız olan konumlara götürülebilir; üstelik bunun için kameramanın varlığına ihtiyaç duymaz. Sahnenin görüntüsünü vizörden sinematografın bulunduğu yere iletir. Sinematograf, daracık odanın dışında veya gerekirse kilometrelerce uzakta olabilir.



RESİM 2.31 LOUMA VİNCİ. Operatör vinç ve kameranın hareketini servo-mekanizmalarla kontrol eder ve görüntüyü televizyon ekranından izler. Vinçle çok hassas yön değişiklikleri yapılabilir. Kameraya takılan zoom motoru uzaktan kontrol edilebilir. (Fotoğraf: P Brard.)

Kenworthy şnorkel gibi cihazlar, kameranın daha da hassas şekilde kontrol edilebilmesine olanak tanır. Louma, kamerayı operatörün varlığından özgürleştirirken şnorkel lensi, kameranın varlığından özgürleştirir. Günümüzde Louma ve Kenworthy ilkelerini uygulayan birçok cihaz vardır. Alman sinematograf Horst Burbulla, Louma fikrini "tekno-vinç" adını verdiği cihazıyla kusursuzlaştırmıştır: Kameranın seviyesini ayarlamaya yarayan elektronik bir kafa, hareket ettirilebilen bir ağırlık taşıyıcı ve iç içe geçebilen hassas bir kiriş eklemiştir. Tekno-vinç ve ardılları günümüzde yarışma programları gibi stüdyoda çekilen televizyon programları için vazgeçilmezdir ve uzun metrajlı filmlerde de yaygın olarak kullanılır. Louma ve tekno-vinç dolly aracıyla kullanılır. Esnek olmalarına rağmen ayakları her zaman yerdedir. Bunların ardından atılması gereken bir adım daha kalmıştır. Bu, kameranın özgürlüğü için önemli bir sıçramayı temsil eder. Kameranın raylar ve dolly araçlarından özgürleşmesiyle yetinmeyen Garrett Brown, 1980'lerin ortasında Skycam sistemini geliştirmiştir.



RESİM 2.32 TEKNO-VİNÇ. Horst Barbulla, 2004 yılında bu aracı kullanarak teknik dalda Oscar kazanmıştır. Artık yaygın olarak kullanılan araç kameranın seviyesini ayarlamaya yarayan elektronik bir kafa, hareket ettirilebilen bir ağırlık taşıyıcı ve iç içe geçebilen hassas bir kirişten oluşur.

Geriye dönüp bakıldığında Skycam açıkça Steadicam ve Louma'nın ardılıdır. Setin veya dış mekanın dört köşesine direkler yerleştirilir ve hafif kamera teller ve makaralar aracılığıyla havada asılı tutulur. Operatör kenarda oturup aksiyonu bir monitörden izler ve kameranın hareketini uzaktan kontrol eder. Bunun için kablo sistemiyle bilgisayar programı aracılığıyla iletişim kurabilen bir kontrol mekanizması kullanılır. Kendisinden önceki Steadicam gibi Skycam de genellikle en az bariz olduğu zaman en çok etkilidir. Ancak zaman zaman, özellikle de spor etkinliklerinde, Skycam başka türlü olanaksız olan nefes kesici görüntüler sağlar. Peter Pan bile bu kadar iyisini yapamamıştır.

Louma, Kenworthy, Tekno-vinç, Skycam ve kamera hareketini sağlayan diğer cihazlar film yapımında ciddi bir sıçrama yaratmıştır. Kamera ve her geçen gün gelişen yeteneklerine o kadar çok dikkat ediyoruz ki kamerayı yeni ve daha ilgi çekici şekillerde hareket ettirmemizi sağlayan daha sıradan teknolojileri genellikle göz ardı ediyoruz; ne de olsa "hareket eden" resimlerden söz ediyoruz! (Bana kalırsa, Garrett Brown film sanatı ve tekniğinde son otuz yılda yıldız yönetmenlerden daha önemli bir etkiye sahiptir.)



RESİM 2.33 Endeskobik fiberoptik sinematografinin erken bir örneği: anne rahminde bir cenin. *The Incredible Machine* belgeselinden (1975, *PBS*.)



RESİM 2.34 Jacques Perrin'in *Le Peuple migrateur* [*Kanatlı Uygarlık*] belgeselinde gökyüzündeki ultra hafif aracı ve sümsük kuşları. (Büyütülmüş film karesi.)

Bu cihazların geliştirilmesiyle birlikte, sinematografide ihtiyaç duyulan mekanizmaların boyutlarının getirdiği kısıtlamaların birçoğu ortadan kalkmış ve kamera ideal olarak serbestçe dolaşan, kusursuz bir biçimde kontrol edilebilen yapay bir göz vazifesini yerine getirmeye yaklaşmıştır. Fiber optik teknolojisinin kusursuzlaşması bu özgürlüğü mikroskobik seviyeye genişletmiştir. İnsan vücudunun çeşitli kanallarında yapılan yolculuklar, 1967 yılında *Fantastic Voyage* adlı filmde özel efektlerle yaratılan bir bilim kurguyken 1970'lerin ortasında *The Incredible Machine* belgeselinde gerçeğe dönüşmüştür.

"Film" gittikçe dijital hale geldikçe, kameranın ağırlığı ve boyutları küçülerek daha da heyecan verici yolculukları mümkün kılmıştır. *Le Peuple migrateur* [*Kanatlı Uygarlık*, Jacques Perrin, 2001] kuşların uçarken daha önce hiç görülmemiş görüntülerini yakalamak için ultra-hafif hava araçları ve motorlu planörlerden yararlanmıştır. Birkaç kıtaya yayılan son derece iddialı bir prodüksiyondur.

Rob MacIntyre, *Nature* belgesellerinin 2008 yılındaki *Yırtıcı Kuşlar* bölümü için bir şahinin sırtına yerleştirilebilecek kadar hafif ve küçük olan bir kamera-batarya-verici paketi geliştirmiştir. Bu sayede avına 25-G kuvvetiyle saldıran şahinin inanılmaz görüntülerini yakalamış ve "kuş bakışı" ifadesine yeni bir anlam katmıştır.

Hollywood yapay özel efektlere daha fazla zaman ve para harcadıkça, doğa filmlerinin gerçek dünyasında gerçekten heyecan verici, meydan okuyucu ve yaratıcı sinematografik çalışmalar ortaya çıkmaktadır.

HAM FİLM

Kimyasal fotoğrafçılığın temelindeki ana ilke, bazı maddelerin (başta gümüş tuzlarının) ışığa duyarlı olmasıdır. Bir başka deyişle bu maddeler ışığa maruz kaldığında kimyasal olarak değişir. Gözle görülebilir kimyasal değişim sabitlenebilir veya dondurulabilirse, görsel deneyimin yeniden üretilebilen bir kaydı oluşturulabilir. [Buradaki fotokimyasal ham film incelemesi, gerekli değişikliklerin yapılması durumunda tüm elektronik fotoğrafçılık için geçerlidir. Bunu 6. Bölümde daha ayrıntılı olarak ele alacağız.]

Dagerreyotip tekniğinde görüntü metal levhalara işlenir ve görüntüyü yakalamak dakikalarla ölçülen uzun bir pozlama süresi gerektirir. Hareketli görüntü kaydı mümkün hale gelmeden önce fotoğrafçılık teknolojisinde iki gelişmeye ihtiyaç duyulmuştur: Fotoğrafik duyarkat için esnek bir taban ve saniyenin yirmide biri gibi kısa bir zamanda uygun pozlamaya yetecek kadar hassas veya "hızlı" bir duyarkat. Popüler duyarkatların standart hızı öylesine artmıştır ki günümüzde normal koşullar altında saniyenin binde biri pozlama için fazlasıyla yeterlidir.

Ancak bütün görüntü sabitlemeler, kimyasal yolla elde edilmez. Televizyon, görüntüleri elektronik olarak üretilir (ama ışığa duyarlı ve fosfor gibi ışıldayan kimyasallar rol oynar) ve günümüzde hem bireysel hem de profesyonel fotoğrafçılıkta önemli bir rol oynayan lazer, mürekkep püskürtmeli ve boya uçunmalı yazıcılarda kullanılan sistemler, geleneksel kimyasal gümüş tozu fotoğrafçılığından çok farklıdır.



RESİM 2.35 YIRTICI KUŞLAR [RAPTOR FORCE] Rob MacIntyre'nin kullandığı kamera teçhizatı (solda parmağının hemen üzerinde lens görülür) ve gerçek bir kuş bakışı (sağda şahin avına doğru yaklaşır.)(Büyütülmüş film karesi.)

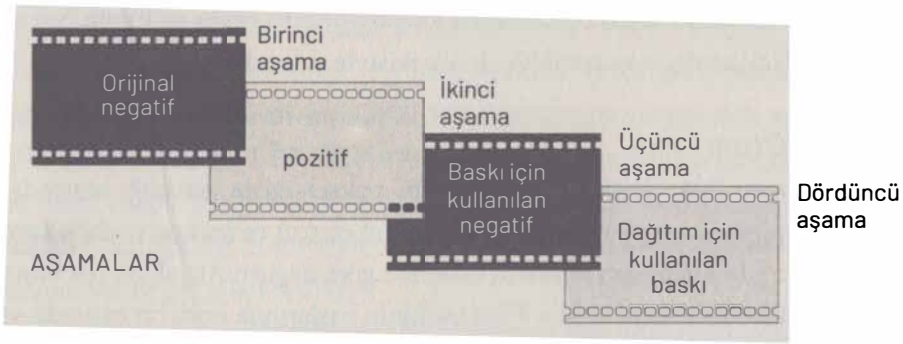
Sony tamamen elektronik ilk snapshot kamerası Mavica'yı 1989'da piyasaya sürmüştür. Birkaç yıl sonra piyasadaki diğer şirketler onları takip etmiştir ama dijital kameralar 1990'ların sonuna kadar müşteriler tarafından kabul görmemiştir. Fiyatları düşen renkli lazer ve mürekkep püskürtmeli yazıcılar evlere girmeye başladıkça, fotoğraf tutkunları kendi fotoğraflarını basabilmiştir ve filmlerin banyo edildiği karanlık odaların yerini bilgisayar yazılımları almıştır. Adobe Photoshop gibi programlar, evlerin bodrumlarında kurulan karanlık odalardakinden daha ucuza en gelişmiş fotoğraf laboratuvarlarından daha çok esneklik sunar. Kendisinin ikinci yüzyılına giren foto-kimya ömrünü doldurmuştur. Doğrusu, bir tüketici teknoloji olarak yüz yılı aşkın bir süre varlığını korumuştur. Bu rekoru yalnızca dijital bilgisayarlar geride bırakabilir. Tüketici teknolojisi rekorlar kitabında ikinci sırada yer alan mekanik mum veya vinil plaklar, 1980'lerde yerini CD'lere bırakana kadar neredeyse aynı ölçüde uzun bir ömre sahip olmuştur.

Negatifler, Baskılar ve Aşamalar

Kimyasal fotoğrafçılığın temel aldığı tuzlar, ışığa maruz kaldıklarında kararduğı için sistemde ilgi çekici ve bir o kadar da faydalı bir tuhaflık oluşur. Fotoğrafın en çok ışık alan alanları, görüntüyü kalıcı bir biçimde sabitleyen kimyasal banyolara sokulduğunda en karanlık hale gelir. Bunun sonucunda tonların tam tersine çevrildiği bir negatif görüntü elde edilir; yani aydınlık karanlıktır, karanlıksa aydınlıktır. Bu negatif görüntünün pozitif baskısı ya doğrudan negatiften değmeli basım yoluyla ya da benzer bir ham film veya fotoğraf kâğıdına yansıtılarak kolayca elde edilebilir. Bu görüntünün çoğaltılmasını mümkün kılar. Ayrıca negatif yansıtılırken görüntü büyütülebilir, küçültülebilir veya farklılaştırılabilir; bu önemli bir avantajdır. Tersine çevirme [reversal] işlemi görüntünün çekim yapıldığı sırada kamerada bulunan ham filme doğrudan yansıtılmasına olanak tanır. Negatifler (veya tersine çevrilmiş pozitifler) değmeli baskı yöntemiyle de basılabilir.

Kameradaki orijinal negatif [ham film] ilk aşama olarak kabul edilir. Ham filmin baskısı ikinci aşamadır. Bunun negatif veya ters kopyasıysa üçüncü aşamadır. Birbiri ardına her aşamada kalite azalır. Önemli bir uzun metrajlı filmin iki bin kadar çoğaltılması gerekebilir ve filmin orijinal negatifi genellikle fazla değerli bulunduğu için bu işte kullanılmaz. Bir sinema salonunda izlediğiniz kopya çoğu zaman orijinalinden birkaç aşama uzaklaşmıştır.

ŞEKİL G



Film tabanlı post-prodüksiyon süreci ve karmaşık laboratuvar çalışmaları da düşünüldüğünde, buna daha birçok aşama eklenir. Orijinal negatiften tersine çevirme işlemiyle elde edilen renkli ara negatif [CRI: color reversal intermediate] uygulamada aşamaların sayısını azaltmıştır. Çok fazla sayıda baskıya ve laboratuvar çalışmasına ihtiyaç duyulmadığından evrilir ham filmler çok faydalı bir alternatif sunmuştur. 1970'lerde televizyon haberleri için halen film ortamı tercih edilirken ve tamamen elektronik haber stüdyoları henüz yaygın değilken, öğleden sonra saat dörtte çekilen bir haber bülteninin evrilir ham filmi saat beşte basılmış ve saat altıda halen ıslak haldeyken yayına girmiştir. Amatör sinemacılar hemen her zaman için Kodachrome veya Ektachrome gibi evrilir filmler kullanmıştır.

Bu, sinemacıların kullanabileceği belli başlı ham film seçeneklerine genel bir bakıştır. Pratikte çeşitlilik çok daha zengindir. Eastman Kodak şirketi, ABD'de profesyonel ham film piyasasında neredeyse tekel olmayı sürdürür (dijital fotoğrafçılık tüketici tarafındaki film işini neredeyse tamamen silip süpürmüş olsa da.)

Kodak'ın film piyasasındaki konumu, IBM'in 1980'lerin başında mikrobilgisayar devrimi yaşanmadan önce bilgisayar endüstrisindeki konumuna birçok açıdan benzerdir. 1889'da ilk esnek, şeffaf ham film rulosunu geliştiren kişi George Eastman'dir. IBM'in parlak günlerinde olduğu gibi Eastman'in şirketi müşterilerinin büyük çoğunluğu tarafından kullanılması gereken dil ve sistemleri büyük oranda belirlemiştir. Film bir sanattır ama aynı zamanda bir endüstridir. 20 yıllık dijital değişimin ardından Kodak'ın profesyonel ham filmden elde ettiği yıllık gelir halen Amerikan film endüstrisinin gişe gelirleriyle yarışır.

Ekonomik ve mantıksal faktörler, ham film ve işlemlerin seçiminde halen önemli bir rol oynarken daha estetik faktörler de bütünleyici bir rol oynar.

Ham filmin estetik değişkenleri: ölçü, gren, kontrast, ton ve renktir. Kullanılan ham filmin bir fonksiyonu olmamasına karşın görüntü oranı ve filmin çerçeve oranı, bu değişkenlerle ve özellikle de ilk ikisiyle yakından ilgilidir.

Görüntü Oranı

Görüntü oranı yani yansıtılan görüntünün yüksekliğiyle genişliği arasındaki oran, kameranın (ve projektörünün) açıklığının ölçüsü ve şekline ve daha sonra göreceğimiz gibi kullanılan lenslerin türlerine göre değişir. Ancak bu tek başına açıklığın bir fonksiyonu değildir. Film tarihinin başlarında keyfi bir biçimde 4/3 (genişlik/yükseklik) görüntü oranı popüler hale gelmiş ve Sinema Sanat ve Bilimler Akademisi tarafından standart hale getirilmiştir. (Bu nedenle günümüzde "Akademi açıklığı" veya "Akademi oranı" adıyla bilinir.) Daha çok 1.33:1 veya kısaca 1.33 olarak anılan bu oran, kesinlikle en yaygın oran olsa da hiçbir zaman tek görüntü oranı olmamıştır.

D. W Griffith başta olmak üzere sinemacılar görüntünün şeklini geçici olarak değiştirmek için sıklıkla çerçevenin bir kısmını kaşlamıştır. Ses geliştirildikten sonra ham filmin kenarında ses için alan açmak gerektiğinde bir süreliğine kare görüntü oranı yaygın olarak kullanılmıştır. Birkaç yıl sonra Akademi 1.33'lük görüntü oranını yeniden elde etmek için potansiyel çerçevede kullanılan alanı daraltmıştır ve bu standart ilk başta keyfi bir seçim olmasına (ve çok fazla film israf edilmesine) rağmen giderek mistik bir boyut kazanmıştır.

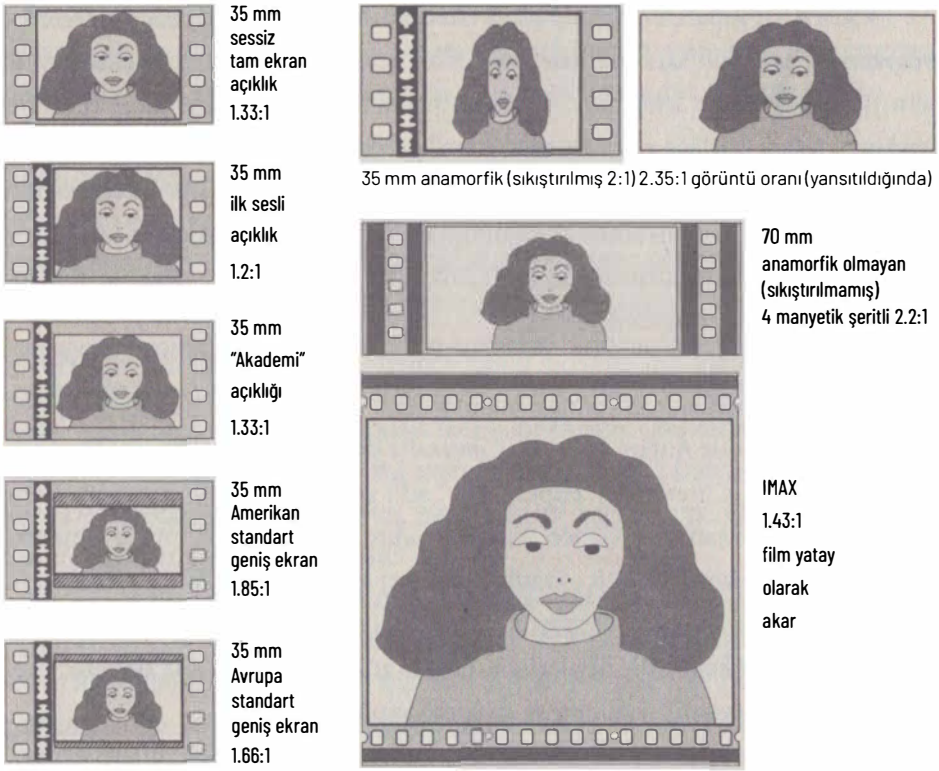
Sinema konusundaki önemli ders kitapları, 1.33 görüntü oranını klasik resim ve mimarinin altın kesidiyle ilişkilendirir. Bu, doğanın birbirinden ilginç köşelerinde örneğin bir ay çekirdeğinin tohumlarının düzeninde ya da bir salyangozun kabuğunun şeklinde karşımıza çıkan bir oranın gerçekten mistik sayısal ifadesidir. Altın kesit, $a/b = b/(a + b)$ formülünden elde edilir; bu formülde "a" dikdörtgenin kısa kenarının, "b" ise uzun kenarının uzunluğudur. Yüksekliğin genişliğe oranı 1:1.618 olursa, irrasyonel sayısı olmasına karşın altın orana çok yaklaşılabilir. Bu, günümüzde Avrupa'da kullanılan en yaygın geniş ekran oranına çok yakındır ama 1.33'lük Akademi açıklığından kesinlikle çok uzaktır. Keyfi bir değer olan Akademi oranı yalnızca yirmi yıl kadar egemen olmasına rağmen (1953'te sinemaskop gibi geniş ekran formatlar popüler hale gelmiştir) bu süre zarfında televizyon ekranları bu modele göre standart hale gelmiştir ve bu nedenle de film kompozisyonunu etkilemeye devam eder. ğunu gözden kaçırmayacaktır ama o da soyut bir idealdir ama geniş ekran HDTV'ler 16:9 (veya 1.777:1) görüntü oranıyla altın orana çok daha yakındır.

1950'lerden itibaren sinemacılar ekran oranını belirlerken geniş bir seçenek yelpazesine sahiptir. Günümüzde kullanılan geniş ekran oranlarını elde etmek için iki ayrı yöntem kullanılır. En basit yöntem, çerçevenin üstünü ve altını kaşlamaktadır. Böylece en yaygın iki "düz" geniş ekran oranı elde edilir: Avrupa'da 1.66 ve ABD'de 1.85. Ancak maskeleme, kullanılabilen film çerçevesinin çok daha küçük bir kısmının kullanıldığı anlamına gelir. Bu da yansıtılan görüntünün kalitesinin düşmesiyle sonuçlanır. 1.85 oranında çerçevenin toplam alanının yüzde 36'sı kaybedilir.

Geniş ekran oranı elde etmenin ikinci yöntemi olan anamorfik işlem, 1950'lerin ortasında "sinemaskop" adıyla popüler hale gelmiştir. İlk anamorfik işlem, 1927 yılında Claude Autant-Lara'nın *Construire un feu* [*Bir Ateş Yakmak*] filminde kullanılan Henri Chretien'in "Hipergonar" adlı sistemidir. Aynı yıl Andre Debrie'yle birlikte çalışan Abel Gance, *Napoléon* adını taşıyan epik filminde Cinemara'dan pek farklı olmayan çok ekranlı bir sistem geliştirmiştir. Bu üç projektörlü sisteme "Polivizyon" adını vermiştir. Bir yıl önce Merian C. Cooper ve Ernest B. Schoedsack, *Chang* adlı filmlerinde bütün görüntüyü tıpkı bir büyüteç gibi genişleten "Magnaskop" yöntemiyle deneme yapmıştır.

Anamorfik lens, geniş bir görüntüyü filmin normal çerçeve boyutlarına sıkıştırır ve ardından da uygun orantılara sahip bir resim sunmak için projeksiyon sırasında görüntüyü genişletir. En yaygın anamorfik sistemler (önce sinemaskop, günümüzde panavizyon) için standart sıkıştırma oranı 2:1'dir. Bir başka deyişle sıkıştırılmış çerçevede bir şeyin genişliği gerçekte olduğunun yarısı kadar görünür. Yüksekliğiyse aynı kalır. Eskiden anamorfik işlemlerde çerçevenin neredeyse tamamı kullanılarak görüntü yansıtıldığında 2.55'lik bir oran elde edilirken daha sonra optik soundtrack için yer açmak gerektiğinde 2.35'lik görüntü oranı kullanılmış ve standart hale gelmiştir.

Çerçevenin tamamını kullanmaya olanak tanıdığı için anamorfik sistem, kaşlamadan çok daha verimlidir ama anamorfik lensler çok daha gelişmiş optik cihazlardır ve küresel (anaformik olmayan) lenslere göre çok daha pahalı ve çeşitlilik açısından daha sınırlıdır. Bu nedenle anamorfik sistem kullanan sinematograflar belirli pratik kısıtlamalarla karşılaşır. Ayrıca anamorfik negatif, standart bir negatife oranla iki kat daha fazla yatay enformasyon içeriyormuş gibi görünse de sıkıştırılmış görüntü yayılırken gren ve bozulmalar artar. Bir başka deyişle anamorfik lens ekranı iki kat daha geniş doldurmak için normal enformasyon miktarı kullanır.

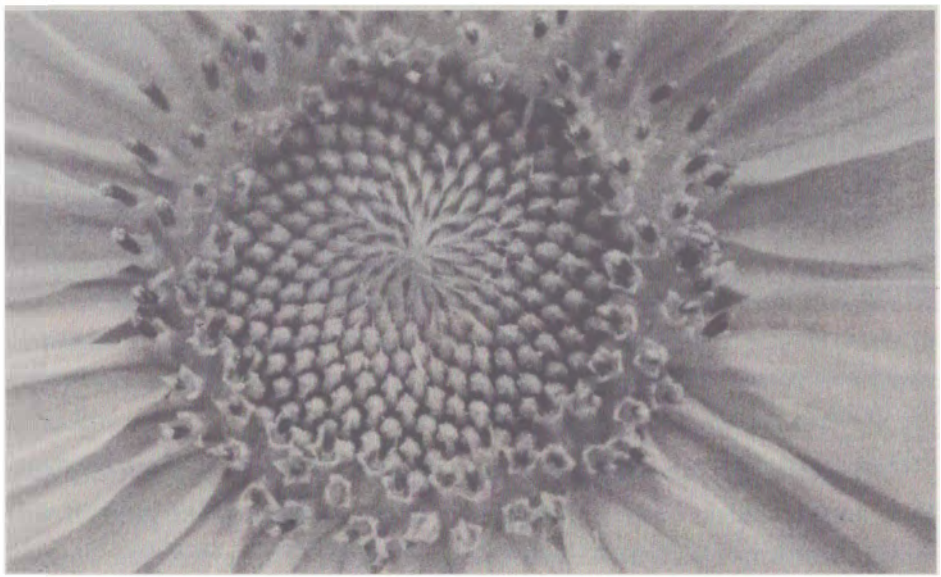


RESİM 2.36 GÖRÜNTÜ ORANLARI. Standart ve geniş ekran sistemler.

Geniş ekran çağı 1952 yılının Eylül ayında *This Is Cinerama*'nın gösterime girmesiyle başlamıştır. Bu başarılı yapımın konusu, çekim için kullanılan sistemin kendisidir. Fred Waller'ın icadı olan "Sinerama" stereofonik ses kullanır ve çok geniş ve kavisli ekranı kaplamak için üç kamera ve üç projektörden yararlanır. Birçok geniş ekran sistemi gibi onun da kökleri bir Dünya Fuarı sergisine dayanır. Waller'ın diğer icadı "Vitarama" sistemi New York'ta 1939-40 yıllarında düzenlenen fuarda kullanılmış ve daha sonra II. Dünya Savaşında Esnek Topçuluk Eğitiminde bundan faydalanılmıştır.

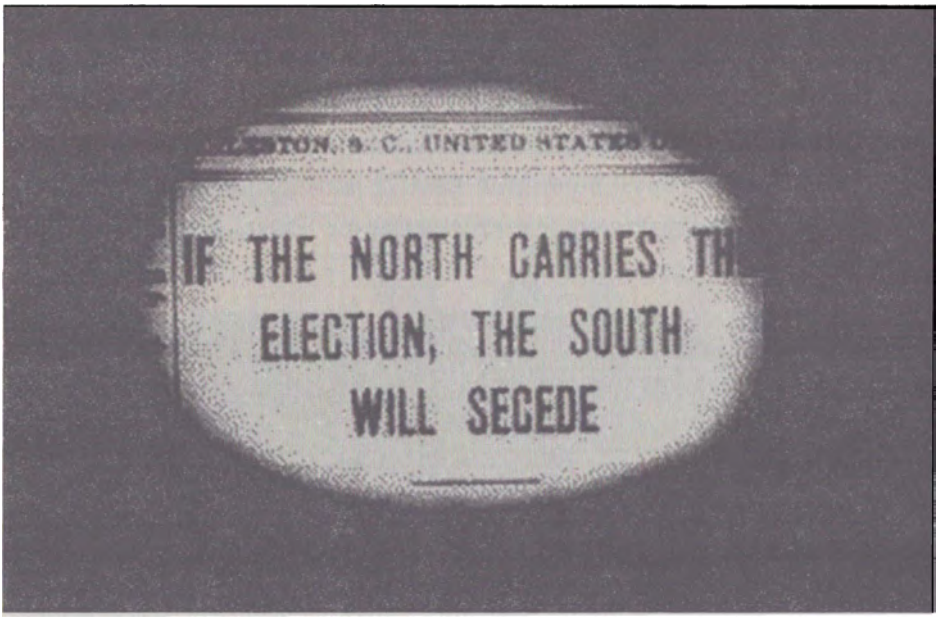
1953 yılında ilk sinemaskop film olan Twentieth Century Fox'un *The Robe* [*Zincirli Köle*] gösterime girmiştir. Çoklu projektör yerine anamorfik işlemden yararlanan sinemaskop 1950'lerde hızla standart geniş ekran sistemi haline gelmiştir. Technicolor şirketi tarafından geliştirilen tekniskop ise anamorfik işlemin ilginç bir varyasyonunu kullanmıştır. Tekniskop negatifi, geniş ekran oranını elde etmek için kaşlamış küresel lenslerle çekilmiştir. Kamera standart dört delikli aralıklı hareket mekanizması yerine iki deliklisini kullandığı için ham

film masraflarını yarı yarıya düşürmüştür. Daha sonra negatif, anamorfik lens aracılığıyla basılmış ve projeksiyon için standart anamorfik dört delikli aralıklı baskı elde edilmiştir. Yıllar sonra 1980'lerde tekniskop, soundtrack bulunan alanı da içine katarak kamera çerçevesininin alanını yüzde 32 artıran Super 35 versiyonuyla yeniden hayat bulmuştur. Baskılar tamamlandıktan sonra çerçeve laboratuvarda küçültülüp yeniden yerleştirilmiştir. Dijital aracılar bunu çok daha kolay hale getirir.



RESİM 2.37 Ayçiçeğindeki altın oran. (JM)

Sinemacılar geniş ekran sistemleriyle yıllarca denemeler yapmıştır ama 1950'lerin başında televizyonun teşkil ettiği ekonomik tehdit sonunda geniş ekran oranlarını yaygın hale getirmiştir. 1.33'lük keyfi görüntü oranını yeni televizyon endüstrisine miras bırakan film stüdyoları, yeni sanata karşı en güçlü silahın görüntü büyüklüğü olduğunu çok geçmeden keşfetmiştir. Sinerama çok hantal olduğu için çabucak gözden düşmüştür. Sinemaskop ve daha sonra panavizyon gibi tek kameralı sistemler egemen olmuştur. Sinerama "3-D" veya stereoskopik film adındaki kısa ömürlü fenomeni de ortaya çıkarmıştır. Bu sistem de yeterince esnek olmadığı için başarılı olamamıştır ve 1980'lerde çok kısa süreliğine geri dönüş yapsa da teknolojik bir yenilik olarak yarattığı heyecanın ötesine geçememiştir. İki kameralı 3-D işlemiyle çekilen en iyi film hiç şüphesiz Hitchcock'un *Dial M for Murder* [*Cinayet Var*, 1954] filmidir ve 1980'e kadar 3D gösterime girmemiştir.



RESİM 2.38 D. W. Griffith, *The Birth of a Nation* [*Bir Ulusun Doğuşu*, 1915] filmindeki bu çekimde olduğu gibi dikkati odaklamak için görüntüyü sık sık maskelemiştir. (Büyütülmüş film karesi.)

İlk baştaki çılgınlıktan yarım yüzyıl sonra canavar geri dönmüştür. 1990'larda Pixar öncülüğündeki dijital teknolojiler animasyonda norm haline gelirken, 3-D filmleri ekonomik olarak üretebilme fırsatı doğmuştur. (Her şey programlamadan ibarettir.) Disney, 2005 yılında *Chicken Little* filmini Real-D teknolojisini kullanarak piyasaya sürmüştür. Real-D sistemi, özel ekipmanlarla donatılmış sinema salonları ve özel dijital projektörler gerektirir; bu nedenle henüz yaygın değildir. Ancak 2008 yılında Disney-Pixar ve Dreamworks gelecekteki tüm animasyon filmlerinin 3-D olarak gösterime gireceğini duyurmuştur. Sinema salonlarının gerekli ekipmanları kurup kurmayacağını hep birlikte göreceğiz. 1950'lerde 3-D teknolojisi, ergenlik çağındakileri televizyonun başından kaldırmıştır. 2010'larda bilgisayar oyunlarının başından kaldırıp sinema salonlarına çekebilecek midir?

3-D ironik bir biçimde film estetiğinin iki boyutlu "düz" filmler tarafından gayet iyi kullanılan bir alanından faydalanmaya çalışmıştır. Bir sahnenin boyutlarına ilişkin algımız, binoküler görüşün dışında psikolojik olarak birçok faktöre dayanır: ışık ve gölge, hareket ve odak çok önemli psikolojik faktörlerdir. (Ayrıntılı bilgi için 3. Bölüme bakın.) Dahası üç boyutlu teknik, dikkat dağıtıcı bir çarpıtmaya yol açar ve izleyicinin dikkatini filmin konusundan uzaklaştırır. Bunlar, çok daha gelişkin bir stereoskopik fotoğrafçılık sistemi olan holografi-

nin "düz" filmin makul bir alternatifi olabilmek için üstesinden gelmesi gereken iki problemdir.

1950'lerde geliştirilen bu ustalıklar, bazı faydalı sonuçlar da doğurmuştur. O yıllarda sinemaskopla rekabet eden sistemlerden biri, Fox'un işlemine Paramount'un verdiği yanıttır. Vista Vision, geniş bir görüntü sağlamak için kamerayı yan çevirmiş ve sekiz delikli aralıklı baskı elde edilmiştir. Çerçeve 35 milimetrelik normal bir çerçevenin iki katına çıkmış ve zahmetli anamorfik lensler olmadan da tüm görüntü alanı kullanılabilmiştir. Gösterim amaçlı baskılar 35 milimetrelik normal boyutlarda üretilmiştir. (Daha sonradan geliştirilen teknirama sistemi, bu tekniği 1,5 sıkıştırma oranına sahip anamorfik lenslerle birleştirmiştir.)

Günümüzde sinemacılar Resim 2.36'da ana hatlarıyla gösterildiği gibi çok çeşitli görüntü oranları kullanabilir. Bu geniş yelpazedeki kimi görüntü oranları fotoğrafçılık, kimi görüntü oranları dağıtım baskıları, kimileri de her ikisi için kullanılır. Dijital fotoğrafçılık, doğası gereği bu temalarda her türlü varyasyona olanak tanır. Görüntü dijital olduğunda, her görüntü oranı ve her yatay ve/veya düşey sıkıştırma şeması uygulanabilir. Benzer biçimde çözünürlükler de çok geniş bir yelpazeye yayılır. Neredeyse dijital fotoğrafçılıkta değişmeyen tek şey lenstir: Işık dalgalarını odaklamak için kavisli cam veya plastik parçalar kullanmak halen şarttır.

2000'li yıllarda geniş ekran televizyonların geliştirilmesinin sağladığı esneklik, sinemacılar için yeni bir estetik problem doğurmuştur. 1980'lerde geniş ekran görüntü oranları üzerindeki kontrollerini düşüncesiz video dağıtımcılarıyla paylaşmak zorunda kalan sinemacılar, günümüzde bu kontrolü tüketicilerle de paylaşmak durumundadır. Dijital televizyonlar görüntü oranını dilediğiniz gibi ayarlamanıza olanak tanır. VHS devrinde dağıtımcılar 4x3 televizyon ekranlarını doldurmak için görüntünün yarısını kesmiştir; günümüzde tüketiciler ekranı kaplamak için 4x3 görüntüyü 16:9'a yayar. Belki de obezite salgını nedeniyle ekrandaki oyuncuların olması gerekenden yüzde 34 daha geniş olduğunu fark etmeyiz.

Gren, Format ve Hız

Hızlı ham fimler ve çok hassas sensörlerin (ve daha hızlı lenslerin) geliştirilmesi, sinemacılara gece vakti veya kapalı mekânlarda "mevcut ışıkla" sahneler çekebilme özgürlüğü tanımıştır. Sinema endüstrisinde bir zamanlar standart olarak kullanılan büyük ve pahalı ark ışıkları, film yapımını önemli ölçüde kısıtlamış-

tır. Günümüzde hızlı renkli ve siyah-beyaz ham filmler neredeyse gözlerimizle aynı hassasiyeti sunar. Ham filmin pozlama hızı, gren veya berraklığıyla yakından bağlantılı ve ters orantılıdır; hızda kazanılan genelikle berraklıkta kaybedilir. Daha hızlı filmler daha grenlidir*; daha yavaş filmlerde görüntü daha keskin ve ince grenlidir.

Gren aynı zamanda ham film formatının veya boyutunun bir fonksiyonudur. 35 milimetrelik standart film çerçevesi, bir inç karenin yarısından biraz daha büyük bir alana sahiptir. Bu 12 metre genişliğinde bir perdeye yansıtıldığında, kendisinden 350.000 kat daha büyük bir alanı doldurmak durumundadır; gerçekten zorlu bir görev! 16 milimetrelik film çerçevesi (35 milimetrelik film çerçevesinin yarısından biraz daha büyük olduğu için ham film çerçevesi dört kat daha küçüktür) aynı genişlikte bir ekranı doldurmak için 1,4 milyon kat büyütülmek zorundadır. Ham filmin ne kadar grenli olduğu, hareketsiz fotoğrafçılıkta standart olmayı sürdüren 8x10 inç ebadına büyütüldüğünde hiç fark edilmeyebilir ama hareketli ekranda binlerce kez büyütüldüğünde daha çok göze çarpar.

İzleyici ve görüntü arasındaki mesafe de göz önünde bulundurulması gereken bir faktördür. Küçük bir perdesi olan çok büyük bir sinema salonunun en arka sırasından bakıldığında, 35 milimetrelik film görüntüsü izleyicinin bir karış önünde tutulan 8x10 inçlik baskıyla aynı perspektiften görünebilir. Bu durumda gren az çok eşit olacaktır.

Hareketli görüntüler için kullanılan standart ham film genişliği 35 milimetredir. Yıllar önce yalnızca amatör sinemacılar tarafından kullanılan 16 milimetrelik seçenek, 1960'larda ham film ve uygulanan işlemler daha çok geliştikçe faydalı bir alternatif haline gelmiştir. Özellikle Avrupa'da televizyon filmlerinin çekiminde kullanılmıştır ve günümüzde de uzun metrajlı film çekmek için halen kullanılabilir. 1970'lerin başında geliştirilen "Süper 16" formatı, çerçeve alanını önemli ölçüde büyüttüğü için görüntünün daha berrak olmasını sağlamıştır. 1970'lere kadar yalnızca amatörler tarafından kullanılan 8 milimetrelik filmler de bir süreliğine ticari film yapımında kimi uygulama alanları bulmuştur; televizyon haberleri ve endüstriyel film yapımı bunların başında gelir. 35 mm filmde berraklık ve netlikle ilgili yaşanan tüm problemler, doğrusal boyutlar yerine alanları hesaba kattığımız için 16 mm filmde dört katına, 8 mm filmdeyse on altı katına çıkar.

---

* Yani daha taneciklidir –çn.



RESİM 2.39 Abel Gance'nin *Napoléon* (1927) filminin restorasyonundan üç parçalı iki görüntü dizisi, birden çok bakışın nasıl bir tek psikolojik izlenim yaratabileceğini gösterir. (MOMA/FSA.)

Aynı aritmetikle, daha geniş bir ham film bu problemleri önemli ölçüde hafifletebilir. Bu nedenle 70 mm ham filmler, geniş bir ekranda panoramik ayrıntı ve etki sunması gereken prodüksiyonlar için değerlidir. Daha geniş ham film olasılıkları ilgi çekici olsa da 16 mm ve 8 mm filmlerin gittikçe gelişmesi, çok pahalı olmadıkları için 1970'ler ve 1980'lerde film yapımında önemli bir etki yaratmıştır. 16 mm ham film, 35 milimetrelikten iki ila dört kat ucuz olduğundan çok daha fazla potansiyel sinemacıya film yapımının kapılarını aralamıştır. Bu yalnızca daha çok sayıda kişinin film çekebilmesini değil, aynı bütçeyle daha çok film çekilebilmesini de sağlamıştır ve profesyonel sinemacılar riskli piyasanın ani değişikliklerinden daha az etkilenmeye başlamıştır.

Elbette ki videoteyp daha da büyük olanaklar sağlamıştır ama birçok profesyonel sinemacı, 2000'lerdeki HD paradigma değişimine kadar kimyaya bağlı kalmıştır.

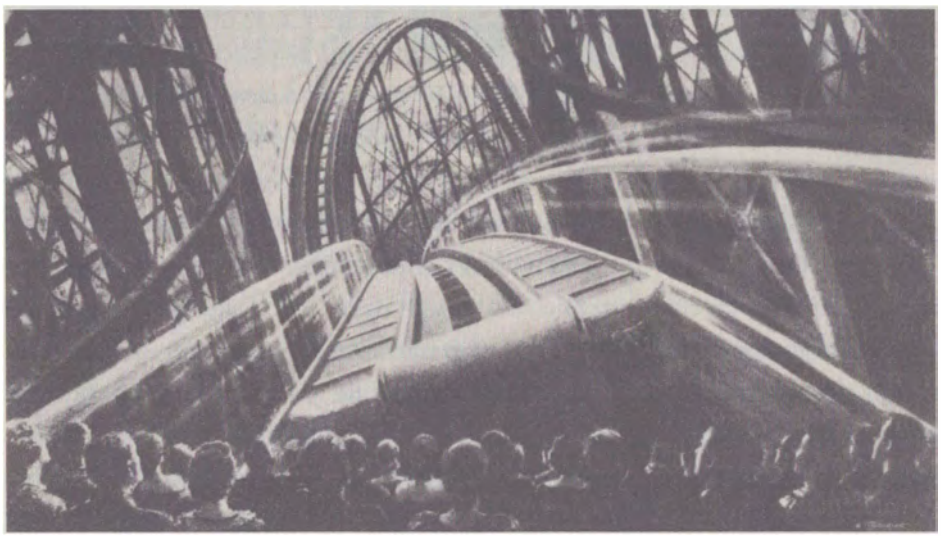
1950'lerde geliştirilen VistaVision uzun ömürlü olmasa da iki önemli gelişim çizgisini ortaya koymuştur: İlk olarak, filmin kendisi ne kadar genişse netlik kaybı olmaksızın geniş ekran görüntüsüne olanak tanır. Bu, 65 mm ve 70 mm gibi ticari ham filmlerin geliştirilmesine yol açmıştır. İkinci olarak film çekmek için kullanılan sistemin dağıtım ve projeksiyon için kullanılan sistem olması gerekmez. 1960'lardan itibaren 35 mm ham filmle çekim yapıp gerekli ekipmanlara sahip sinema salonları için 70 mm gösterim baskıları almak, yaygın bir uygulama olmuştur. Bu uygulama görüntü kalitesinde belli bir artış sağlasa

---

Geniş ham filmlerle yapılan denemeler, 1900'lere kadar gerilere uzanır.

da geniş ham filmlerle yapılan çekimlere kıyasla çok daha yetersizdir. 70 mm filmle gösterim yapmanın asıl avantajı, ham filmin sunduğundan daha ayrıntılı bir stereofonik soundtrack kullanabilmektir. 1980'lerde çok maliyetli olduğu (ve aynı zamanda 35 mm ham filmin kalitesi arttığı) için 70 mm ham filmle nadiren çekim yapılmıştır.

Geniş ham filmlerle çekilen filmler, 65 mm genişliğindeki negatif kullanılarak çekilir ama gösterim baskıları 70 mm genişliğindedir. Eklenen 5 milimetrelik alan stereofonik soundtrack için kullanılır.



RESİM 2.40 *This is Cinerama*. Bu, bir sanatçının izleyicilerin durduğu yerden dev bir perdeye bakışıdır ve deneyimi başarıyla canlandırır. İzleyicilerin yukarıya çevrilmiş başlarına dikkat edin.

Renk, Kontrast ve Ton

1970'lere kadar, siyah-beyaz filmin renkli filme oranla daha samimi, estetik açıdan daha uygun olduğu teorisi varlığını sürdürdü. Sessiz filmin sesli filmden daha saf olduğu fikri ya da 1.33'ün ekran boyutlarının doğal oranı olduğu görüşü gibi, siyah-beyaz filmin üstünlüğü teorisi de mevcut şartlar çerçevesinde türetilmiş görünür ve bir hipotezden çok mazeret bildirir.

Bu, siyah-beyaz filmin uzun yıllar boyunca film sanatçıları için harika bir ortam olmadığı anlamına gelmez. Elbette bazı iddialı sinemacıların dikkatini çekmiştir ve çekmeye de devam eder. Martin Scorsese (*Öfkeli Boğa*, 1980), Woody Allen (*Manhattan*, 1979; *Zelig*, 1983), Steven Spielberg (*Schindler'in Listesi*, 1993)

ve George Clooney (*İyi Geceler, İyi Şanslar*, 2005) bunların başında gelir. *Pleasantville* (1998) filmiyse siyah-beyaz ve renkli film arasındaki gerilimi temel estetik ilkesi olarak benimsemiştir. Post prodüksiyon süreci dijital hale geldikten sonra, renkli ve siyah-beyaz arasındaki fark daha az önemli hale gelmiştir. Bu noktadan itibaren ikisinden birini tercih etmek yerine ikisini birden kullanmak mümkündür. Dijital bir aracıda renk düzeltme işlemi, çerçevenin her bileşinini ayarlama özgürlüğü sunduğundan aynı görüntüde renkli ve siyah-beyazı bir araya getirmek ve görüntüdeki renkleri ayarlamak kolaydır. Doğrusu, genç film tutkunları renkli ve siyah-beyaz ayrımını neden yaptığımızı bile merak edebilir.

Siyah-beyaz, renkli filmden önemli ölçüde daha az görsel bilgi iletir ve bu sınırlama, görsellik yerine film deneyiminin öykü, diyalog ve psikolojisine daha derinlemesine odaklanmamızı sağlayabilir. Sanatçının bakış açısından siyah-beyaz kısıtlaması kompozisyon, ton ve mizansen aracılığıyla daha çok şey aktarma çabasını getirir.

Sinemacılar sinematografinin ilk günlerinden beri sesle olduğu gibi renkle de denemeler yapmıştır ama karmaşık renk teknolojisi onları daha fazla ilerlemekten alıkoymuştur. 1900 ve 1935 yılları arasında onlarca renk sistemi üretilmiş ve bazıları belli ölçüde başarıya ulaşmıştır. Dahası 1920'lerin "siyah-beyaz" filmlerinin birçoğu, renk boyutu sağlamak için renklendirilmiş ham filmler kullanmıştır. 1920'lerin sonunda Eastman'in Sonochrome kataloğunda Peach-blow, Inferno, Rose Doree, Candle Flame, Sunshine, Purple Haze, Firelight, Fleur de Lis, Azure, Nocturne, Verdante, Acqua Green, Argent ve Caprice gibi zarif renkler yer almıştır.



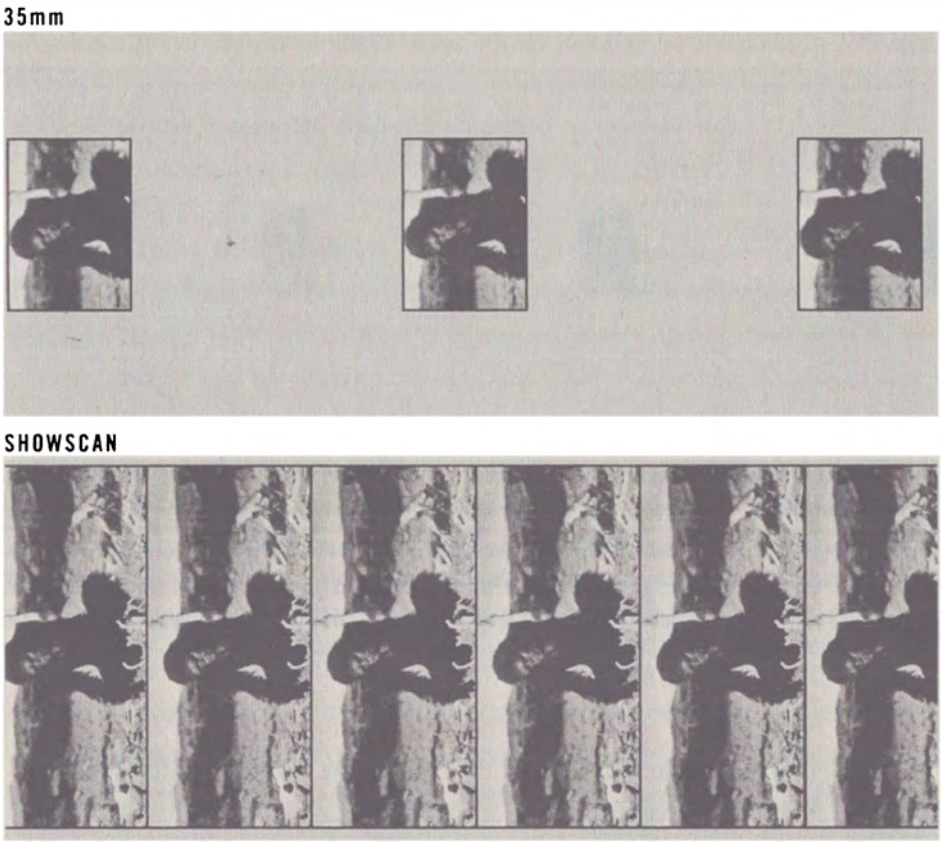
RESİM 2.41 *The Robe* [*Zincirli Köle*]. Victor Mature ve rol arkadaşları geniş bir manzarada büyük bir dramayı yaşarken görülüyor. (MOMA/FSA.)

Super8 16 35 70 IMAX

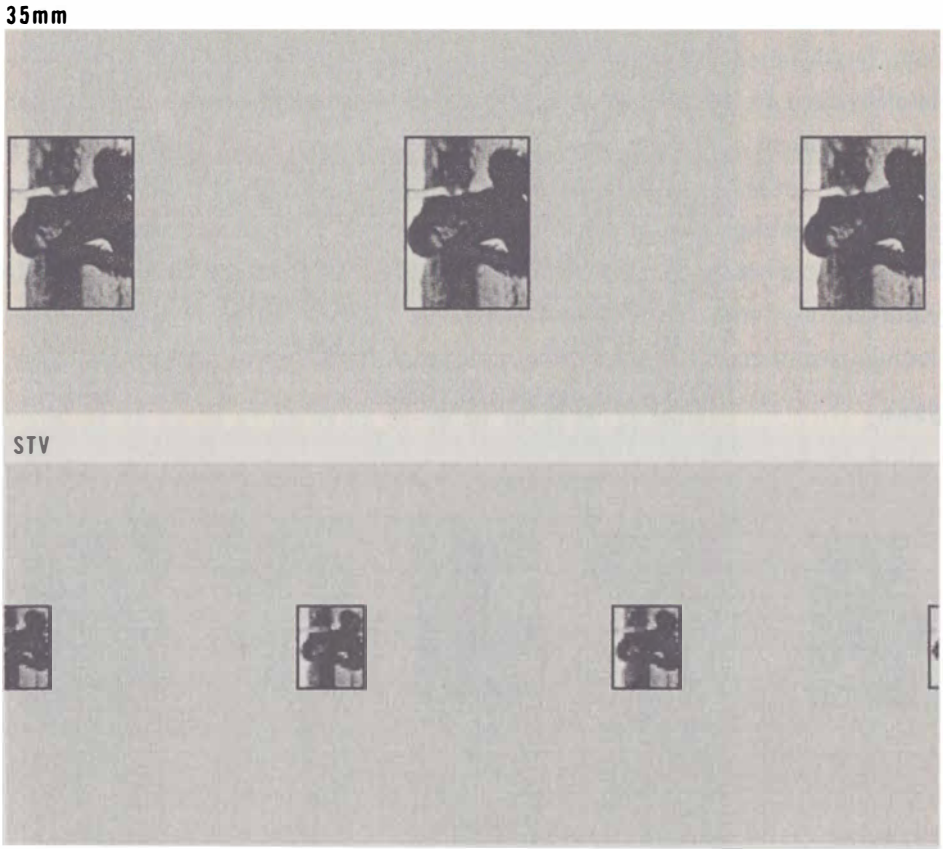


RESİM 2.42 Formatlar. Standart film formatlarını gösteren bu beş örnek, gerçek boyutlarıyla gösterilmiştir 35 mm görüntü, film şeridinin kenarındaki dört delik yüksekliğindedir. Soundtrack, soldaki deliklerin yanında uzunan ince hattır Süper-8 ve 16 mm çerçevede görüntü film şeridinin kenarındaki bir delik yüksekliğindedir. 16 mm çerçevede soundtrack görüntünün sağında yer alır (Süper-8 mm örneğinde soundtrack yoktur.) 70 mm ve IMAX örnekleri, standart 35 mm çerçeveden sırasıyla 10 ve 30 kat daha büyük bir görüntü alanı sunar IMAX kamera ve projektörde yatay olarak akar Çerçeve film şeridinin kenarındaki on beş delik genişliğindedir

1935 yılında Technicolor'ın üç şerit sistemi sayesinde sinemacıların çoğunluğu renkli film çekebilmeye başlamıştır. [Technicolor üç şerit sistemi kullanılarak çekilen ilk film, *La Cucaracha*'dır (1935); ilk uzun metrajlı Technicolor film ise aynı yıl çekilen *Becky Sharp*'tır.] Bu sistem macenta, turkuaz [cyan] ve sarı spektrumlarını kaydetmek için üç ayrı film şeridi kullanmıştır. İşlem sırasında üç negatifin her birinden ayrı matris filmler üretilmiştir. Daha sonra renkli yazdırmaya çok benzer bir işlemle renklerin her biri gösterim baskısına aktarılmıştır. Üç şerit sistemi çok geçmeden üç negatifin bir tek şeridin katmanlarında birleştirildiği yeni sisteme yerini bırakmıştır.



RESİM 2.43 GÖRSEL YOĞUNLUK; SHOWSCAN. Bir Showscan pazarlama broşüründen alınan bu açıklayıcı görsel, geleneksel 35 mm filme göre yaklaşık on kat daha fazla görsel enformasyon sunan (gölgeli alanlarda) Showscan filmin netlik açısından ne kadar üstün olduğunu grafiksel olarak gösterir. Her iki şerit de yaklaşık olarak 1/8 saniyelik görüntüyü temsil eder. 35 mm 24 fps standart filmde çerçeve başına 1/50 saniyede çekilirken, 70 mm 60 fps Showscan film, çerçeve başına 1/125 saniyede çekilmiştir ve bu nedenle görüntü daha keskindir. Farklı bir bakış açısından bu çizim, standart film ortamının ne kadar az enformasyon ilettiğini gösterir. (Resim 2.44'le karşılaştırın.)



RESİM 2.44 GÖRSEL YOĞUNLUK; VİDEO-FİLM KARŞILAŞTIRMASI. Saniyede 24 kare hızla akan 35 mm filmle saniyede 30 kare hızla akan 525 satırlı Amerikan/Japon videosu (veya saniyede 25 kare hızla akan 625 satırlı Avrupa videosu arasındaki farkı ortaya koymak için Showscan görselinden yararlandık. Standart videonun daha düşük çözünürlüğünü göstermek için video çerçevelerinin boyutları hesaplanmıştır. Bu kadar az enformasyonla görsel bir deneyim yaratabilmemiz dikkate değerdir! (Video çözünürlüğü hakkında daha fazla bilgi için Resim 6.16'ya bakın.)

1952 yılında Eastman Kodak özel bir maskeleme sistemine sahip renkli negatif materyalini piyasaya sürmüştür. Son baskıda renk kalitesini artıran negatifler, çok geçmeden Technicolor negatiflerini gereksiz hale getirmiştir. Ancak Technicolor'ın boya-transferi işlemi kullanılmaya devam etmiştir. Çünkü birçok sinematograf, boya-transferi tekniğinin Eastman'ın kimyasal işleminden daha iyi ve daha net renkler ürettiğini düşünmüştür. Eastman'ın kimyasal baskısıyla Technicolor'ın boya-transferi işlemi arasındaki fark, profesyonel sinemacılar için bugün bile gayet açıktır. Technicolor baskı, Eastman'ın baskısına kıyasla

daha net, nitelikli ve incelikli bir görünüme sahiptir. Dahası boya-transferli baskılarda renk değerleri çok uzun süre korunabilir.

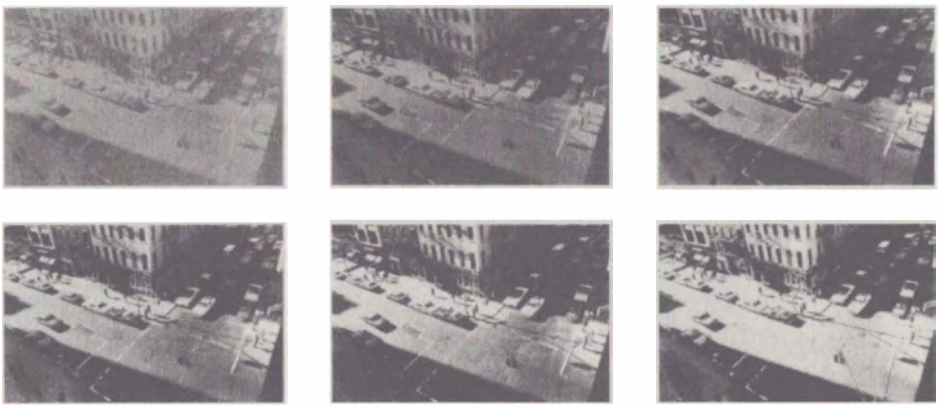
Technicolor, ABD'deki boya-transferi laboratuvarlarından sonuncusunu 1970'lerin sonunda kapatsa da sistem 1992 yılına kadar Çin'de düzenli olarak uygulanmaya devam etmiştir. (Technicolor, Çin'in ABD tarafından tanınmasından kısa bir süre sonra orada bir tesis kurmuştur.) Boya-transferi işlemi Batı dünyasında da yavaş yavaş uygulamadan kalkarken neredeyse aynı tarihlerde film arşivcileri ve teknisyenler Eastmancolor işlemiyle ilgili önemli problemlerin farkına varmıştır: Eastmancolor sisteminde renkler çabucak solar ve birbirleriyle hiçbir zaman aynı ilişki içinde olmaz. Technicolor boya-transferli baskılar veya pahalı üç şeritli siyah-beyaz renkli kayıtlar korunmadıysa 1950'ler, 60'lar, 70'ler ve 80'lerde çekilen birçok renkli film şimdiye kadar bozulmadıysa bile çok yakında kaçınılmaz olarak bozulacaktır.

Filmi kalıcı bir ortam olarak düşünsek de bu pratikten çok teoride doğrudur. Örneğin bugün Michelangelo Antonioni'nin *Red Desert* [*Kızıl Çöl*, 1964] filminin bir kopyasını kiralayabilirsiniz ama çok büyük olasılıkla o tarihte sunduğu görsel şölenle filmseverleri kendine hayran bırakan filmin aynısını izleyemezsiniz. Bütün bunların ne anlama geldiğini merak ediyor olabilirsiniz. (Bana güvenin: *Kızıl Çöl* filmi rengin psikoloji hakkında nefes kesici bir egzersizdir.) Bir yerlerde Terrence Malick'in *Days of Heaven* [*Cennet Günleri*, 1978] filminin gösterimine rastlayabilirsiniz ama muhtemelen 70 mm olmayacaktır; dolayısıyla enfes renklerin solduğu bir film izlersiniz ve salondan esneyerek çıkabilirsiniz. (Yine bana güvenin: *Cennet Günleri* filmi Amerikan orta batısının hayat dolu bir portresini çizer ve fotoğrafik imgelemle yüklüdür.)

Koruma sorunları yalnızca renk ve formatla sınırlı değildir: *Yurttaş Kane* veya *Birleşen Kalpler* gibi klasiklerin gümüş nitrat baskısını (veya en azından nitrat negatiften yeni üretilmiş bir 35 mm baskıyı) görmediyseniz, bu filmlerin imgeleminin gücünü önemli ölçüde hafife alabilirsiniz. Doğrusunu söylemek gerekirse 1920'ler, 30'lar ve 40'lardan günümüze ulaşan baskıların birçoğu öylesine kötü durumdadır ki sinema öğrencileri kuşaklar boyunca film tarihine karanlık bir camın ardından bakmak zorunda kalmıştır. Daha önce belirttiğimiz gibi, bu durum 1930'ların sonunda ve 1940'larda çekilen Technicolor klasikler için geçerli değildir. Bu filmlerin yeni baskıları, orijinal görüntü ve hissini yeniden üretmeye çok yaklaşır.

1980'lerin ortasında renklendirmenin geliştirilmesiyle birlikte, ek bir sorun daha gündeme gelmiştir: Televizyonda eski bir filme rastladığınızda, izlediğiniz

filmin orijinal olup olmadığını anlamak için tarih kitaplarına göz atmanız gerekir. Sonradan renklendirilmiş siyah-beyaz filmler, çok solmuş orijinal renkli filmler (veya kötü korunmuş siyah-beyaz televizyon baskıları) kadar kötü görünmez ama sorun bundan ibaret değildir. Martin Scorsese ve diğer sinemacılar, renklendirme uygulamasını protesto etmek için birleşmiştir. Bana kalırsa bir adım daha ileri gitmek gerekiyor: 1930'lar ve 40'ların muhteşem siyah-beyaz nitratlarını ve 1950'ler, 1960'lar ve 1970'lerin solmuş Eastmancolor filmlerini restore ederek korumalıyız.



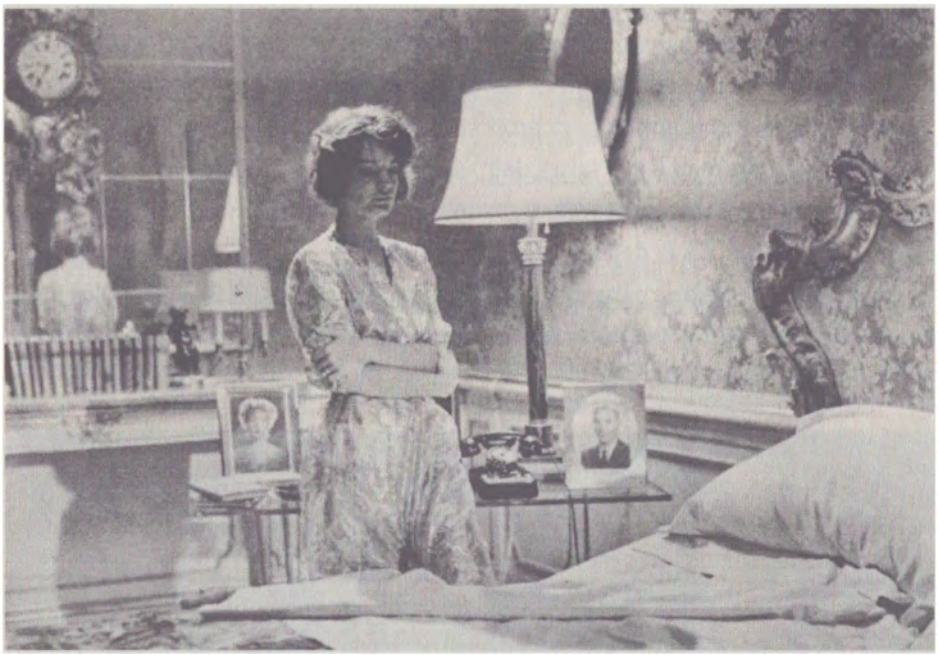
RESİM 2.45 KONTRAST ARALIĞI. Bu fotoğrafik baskı dizisi çok ince, belli belirsiz grilerden neredeyse saf siyah ve beyaza kadar geniş bir kontrast yelpazesini gösterir.

Film, kimyasal bir teknoloji olduğu için bu geriatrik problemlere tabidir. Kimyanın yerini elektronik aldıkça, sanatçının orijinal niyetini korumak çok daha az problemli olacaktır. [Ancak dijital sinematografinin de kendine özgü koruma problemlerinin olmadığını bir an bile aklınızdan geçirmeyin. Bunları 7 Bölümde ele alacağız.] Geçmişin solgun hatıralarında orijinal görselleri restore edip edemeyeceğimizi hep birlikte göreceğiz. "Yeniden renklendirme" merak uyandırıcı bir kavramdır ama renk ayırt edici bir biçimde psikolojik bir fenomendir; bir erkeğin gözünde mavi olan, bir kadının gözünde yeşil olabilir (veya bir eşcinselin gözünde cam göbeği mavisi olabilir) ve hatıralar, Eastman ham filmlerinden daha çabuk solar.

1952 yılından önce standart format, siyah-beyazdır ve renk yalnızca özel projelerde kullanılmıştır. 1955 ve 1968 yılları arasında, ikisi de neredeyse eşit ölçüde popüler olmuştur. 1968'den itibaren çok daha hızlı ve daha doğru renkli ham filmler geliştirilince renk norm haline gelmiştir. Bu tarihten sonra siyah-beyaz çekilen Amerikan filmlerine nadiren rastlanır. Bunun estetik olduğu kadar ekonomik nedenleri de vardır. Renkli televizyonların popülerliği, siyah-beyaz film çekmeyi pro-

düktörler için riskli bir hale getirmiştir; çünkü filmlerin televizyon, video ve daha sonra DVD aracılığıyla yeniden satış değerini etkilemiştir.

Kendimizi şimdilik siyah-beyaz fotoğrafçılık tartışmasıyla sınırlandırırsak ham filmin diğer iki önemli boyutunu ayrı tutmamız faydalı olabilir: kontrast ve ton. "Siyah-beyaz" derken, aslında iki renkli bir sistemi değil, renk değerlerinden tamamen yoksun bir görüntüyü kastederiz. "Siyah-beyaz" fotoğrafta geriye kalan, kontrast ve tonun ilgili değişkenleridir: görüntünün çeşitli alanlarındaki göreli koyuluk ve açıklık ve karanlıkla aydınlık alanlar arasındaki ilişki.



RESİM 2.46 DÜŞÜK KONTRAST. Ne saf siyah ne de saf beyaz vardır; griler hâkimdir. *Boccaccio 70* (1963) filminin Luchino Visconti tarafından yönetilen "The Job" adlı bölümünde Romy Schneider.

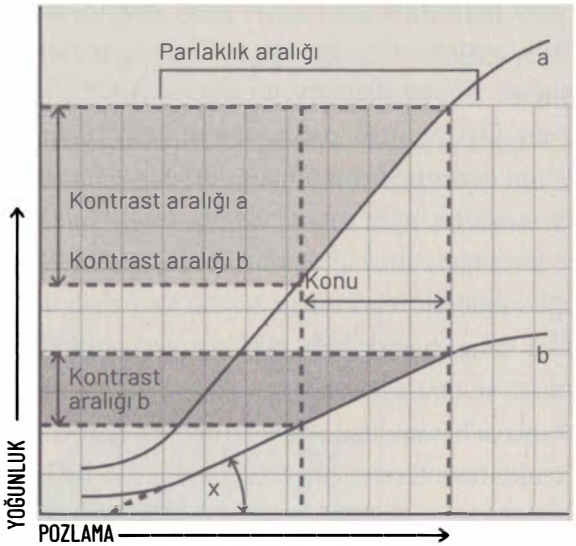
İnsan gözünün retinası, öncelikle daha geniş bir parlaklık yelpazesine alışabilmesi ve ikinci olarak da birbirine yakın iki parlaklık derecesini ayırt edebilmesi bakımından filmden farklıdır. Film her iki bakımdan da sınırlı bir ortamdır. Belli bir ham filmin kaydedebildiği saf beyazdan saf siyaha kadar uzanan parlaklık yelpazesine teknik olarak "tolerans" [latitude] denir. Yakın tonları ayırt edebilme yeteneği ise ham filmin "gamma" derecesidir. Ham film ne kadar az sayıda tonu ayırt edebilirse, görüntü o kadar kaba olur. En uç sınırında yalnızca siyah ve beyazlar görünür ve film bütün tonları ya siyah ya beyaz olarak temsil eder. Ham filmin ayırt edebilme yeteneği ne kadar yüksekse, görüntünün tonları o kadar incelikli

olur. Resim 2.48 bunu grafiksel olarak gösterir: Düşük kontrastlı bir fotoğrafta, ton değerlerinin ölçeği çok dardır. Ton ve kontrast, grenle yakından bağlantılıdır. Ton değerlerinin en iyi geniş aralığı, en ince grenli, dolayısıyla en yüksek çözünürlüklü ham filmlerde görülür.

İşlem tekniklerindeki ilerlemeler, standart ham filmlerin toleransını önemli ölçüde artırmıştır. Geliştirme [yıkama] süresi gibi belirli kimyasal parametreler dahilinde en kaliteli görüntüyü üretmek için özel ham filmler tasarlansa da 1960'ların sonunda daha çok duyarlılığa ihtiyaç duyulduğunda filmleri daha uzun süre yıkamak yaygın bir pratik haline gelmiştir. Laboratuvarlar standarttan daha uzun süre yıkama yaparak ham filmin toleransını önemli ölçüde artırabilir; böylece filmler pozlama özelliğinin işaret ettiğinden iki hatta üç kat daha duyarlı hale gelir. Bu yapıldığında gren artar ve renkli ham filmlerde renk gösterimiyle ilgili ekstra problemler ortaya çıkar. Ancak örneğin Eastman Renkli Negatif yeterli toleransa sahip olduğundan görüntü kalitesinde önemli bir düşüş yaşanmaksızın bir veya iki f- değeri fazladan yıkanabilir; böylece duyarlılık sırasıyla ikiye veya dörde katlanır. Tahmin edilebileceği gibi duyarlılıkta en büyük kayıplar, kontrast ölçeğinde ışığın en az olduğu noktalarda, örneğin bir sahnenin gölgeli kısımlarında gerçekleşir.



RESİM 2.47 YÜKSEK KONTRAST Burada siyahlar ve beyazlar aşırı değerlerdeyken grilerin aralığı sınırlıdır. Ingmar Bergman'ın *Sessizlik* (1963) filminde Ingrid Thulin ve Jorgen Lindstrom.



RESİM 2.48 GAMMA. Buradaki eğri çizgi, filmin duyarkat [emülsiyon] tabakasının karakteristiğidir. Kusursuz bir duyarkatın karakteristik eğrisi düz bir çizgi olacaktır. Yani pozlamadaki her eşit artış, elde edilen negatifin yoğunluğunda eşit bir artışa yol açacaktır. Ancak hiçbir duyarkat böylesi bir eğriye sahip değildir ve günümüzde kullanılan birçok duyarkat benzer biçimde, eğri bir çizgi çizer. Eğrinin görece düz olan alanı, duyarkatın kullanılabilir kontrast aralığıdır. Daha önemlisi, bu eğrinin eğimi (x) duyarkatın "kontrastlılığının" yani potansiyel kontrastın ölçüsüdür. Örneğin a eğrisiyle temsil edilen duyarkat, b eğrisinin temsil ettiğinden daha büyük bir potansiyel kontrasta sahiptir. Bir başka deyişle a eğrisiyle temsil edilen duyarkat, benzer parlaklık değerlerini birbirinden daha iyi ayırt edebilecektir. Bir duyarkatın gamma değeri, eğimin açısının tanjantına (tanjant x) eşittir. Photoshop programınız varsa, "eğrileri" ayarlayarak gama denemeleri yapabilirsiniz.

Kontrast, ton ve pozlama toleransı, filmin ışıklandırmasında önemli faktörlerdir. Yüksek hızlı renkli ham filmlerin ve yıkama tekniklerinin geliştirilmesiyle birlikte, sinematografi teknolojisi üç çeyrek yüzyıl sonra insan gözünün duyarlılığına yakın bir noktaya ulaşmıştır. Dijital sensörler gece görüşünün eşdeğerini sunarak bunu bir adım daha ileri götürür. Sinemacılar artık görebildikleri (ve bazen göremedikleri) hemen her koşulda çekim yapabilme olanağına sahiptir. Bu, sinema tarihinin ilk yetmiş beş yılında hiç kolay değildi.

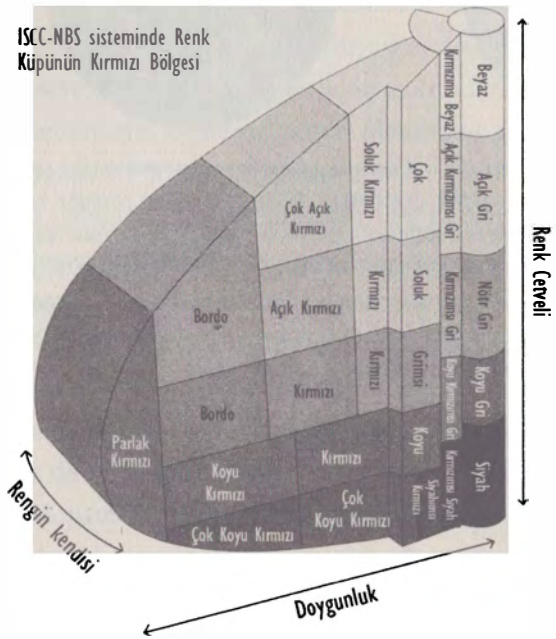
İlk siyah-beyaz duyarkatlar "monokromatik" yani tek renkliydi; yalnızca mavi, mor ve morötesine duyarlıydı. 1873 yılı itibariyle duyarlılık spektrumunu gözlerimizin en duyarlı olduğu renk olan yeşili içine alacak şekilde genişletmenin bir yolu bulunmuştur. Buna "ortokromatik film" adı verilmiştir. Görü-

nür spektrumun tüm renklerine eşit ölçüde yanıt veren pankromatik film ise 1903 yılında geliştirilmiştir ama bunun film endüstrisinde standart hale gelmesi yirmi yılı bulmuştur. Robert Flaherty'nin *Moana* (1925) filmiyle Cooper ve Schoedsack'ın *Chang* (1926) filmi pankromatik ham filmin ilk kullanıldığı filmler arasında yerini almıştır. Pankromatik filmden önce yüz tonları gibi sıcak renkler çok yetersiz biçimde üretilebildiğinden, sinemacılar mavi-beyaz aralığında bir ışık kaynağına ihtiyaç duymuştur. Güneşin kendisinin dışında bu tür bir ışık sağlayabilecek tek kaynak büyük ve pahalı ark ışıklarıydı. Siyah-beyaz ham film daha duyarlı hale geldikçe ve pankromatik duyarkatlar üretildikçe daha ucuz ve tanışabilir akkor ışık kullanılabilmiştir. Ancak sinemacılar renkle çalışmaya başladıktan sonra tekrar ark ışığına dönmek zorunda kalmıştır; çünkü renkli ham filmler çok daha yavaştır ve ışık kaynağının "renk sıcaklığını" sıkı biçimde kontrol etmek tekrar gerekli hale gelmiştir.



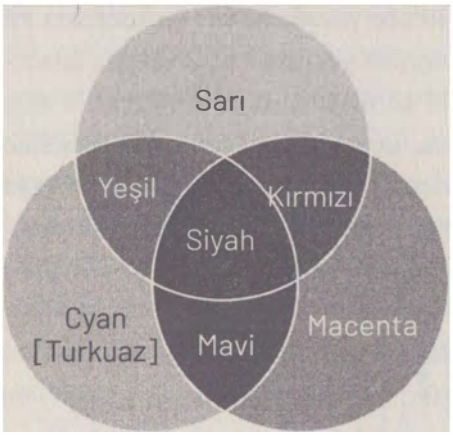
RESİM 2.49 MODERN MONOKROM. George Clooney'nin Good Night, and Good Luck [*İyi Geceler, İyi Şanslar*, 2005] filminde Edward R. Murrow rolündeki David Strathairn. High-key, yani yüksek ışık, Murrow'un işinin ahlaki zorunluluğunu yankılar. Robert Elswit'in siyah-beyaz sinematografisi, öyküyü dönemin televizyon arşivlerinden kamera görüntüleriyle birleştirir.

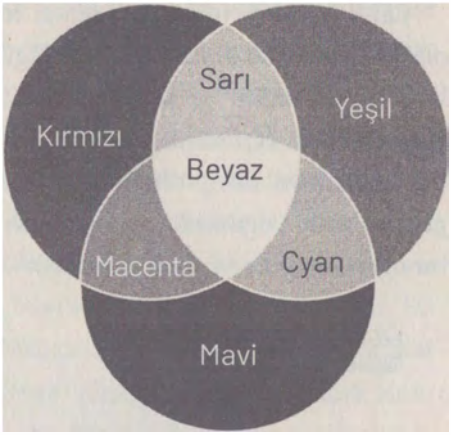
Renk sıcaklığı veya türü, renkli ham filmde parlaklık, ton ve kontrasta ek olarak hesaba katılması gereken değişkenlerden yalnızca biridir. Diğer faktörlerden doygunluk ve yoğunluktur. Gözle görülebilen renk türlerinin aralığı koyu mordan (en soğuk) başlayıp turuncu, sarı, yeşil, mavi ve çivit mavisine uzanır. Rengin doygunluğu miktarının ölçüsüdür. Aynı renk türü zayıf veya güçlü olabilir yoğunluk veya açıklıksa iletilen ışığın miktarının ölçüsüdür (renk, bu öğeyi siyah ve beyazla paylaşır.)



RESİM 2.50 Tüm renk spektrumu kapsayan üç boyutlu bir modelden alınan bu renk kesiti, renk teorisinin üç önemli değişkeni arasındaki ilişkileri grafiksel olarak gösterir.

Siyah-beyaz fotoğrafçılıktaki kontrast ve tolerans gibi, renkli çekimlerde de ilk başlarda çok sınırlı parametreler kullanılmıştır. Sinemacıların konuyu aydınlatmak için kullandığı ışık kaynağını sıkı bir biçimde kontrol etmesi gerekmiştir. Gerçek dünyada bir ışık kaynağının renk sıcaklığı hakkında bilinçdışı ayarlamalar yaparız ama sinemacıların bu varyasyonları doğrudan telafi etmesi gerekir. 6000° Kelvin (bulutlu bir gökyüzünün renk sıcaklığı) için ayarlanmış bir renkli ham film, 3200°K değerinde renk sıcaklığına sahip standart akkor ışık kaynaklarıyla kullanılırsa rahatsız edici bir turuncu görüntü ortaya çıkar. Benzer bir biçimde 3200°K için ayarlanmış bir ham film, 5000°K veya 6000°K değerinde bir gökyüzünde açık havada kullanıldığında çok mavi bir görüntü üretir. Amatör fotoğrafçıların bildiği gibi, bu dengesizlikleri gidermek için filtreler kullanılabilir. Dahası dijital renk düzeltme, sinematografları bu kısıtlamalardan kurtarmak için epeyce mesafe katetmiştir.





RESİM 2.51 TEMEL RENK TEORİSİ. Psikolojik nedenlerle görünür spektrumun tüm renkleri üç "temel" rengin kombinasyonuyla yeniden üretilebilir. "Ekleyici" temel renkler kırmızı, mavi ve yeşildir. "Eksiltici" temel renklerse macenta (kırmızı-mavi), siyan (mavi-yeşil) ve sarıdır. Spektrumun tüm renkleri bir araya geldiğinde beyaz ışık üretir; renklerin tamamen yokluğundaysa siyah ortaya çıkar. Beyaz ışık ışınından hem macenta hem sarı çıkarılırsa, sonuç kırmızı olur. Kırmızı ve yeşil ışınlar birleşirse sonuç sarı olur vs. Bu matematiksel olarak açıklanamaz; yalnızca psikolojik bir muammadır.

SOUNDTRACK

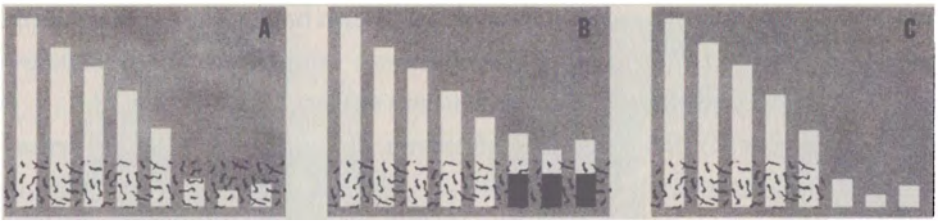
Ses kaydı, kabaca görüntü kaydına paraleldir: Mikrofon aslında sesin filtrelendiği bir lenstir; kayıt cihazı yaklaşık olarak kameraya karşılık gelir; hem ses hem görüntü doğrusal olarak kaydedilir ve daha sonradan düzenlenebilir. Ama önemli bir fark vardır: Onları algılama şeklimiz farklı olduğundan sesi süreklilik içinde, resimleriyse ayrı ayrı kaydetmemiz gerekir. "Görme sürekliliği" kavramının işitsel bir karşılığı yoktur. Hareketsiz resimlere kıyasla "hareketsiz seslerin" var olmamasının bir nedeni de budur. Sesin zamanda var olması gerekir.

Bunun doğal bir sonucu olarak işitsel enformasyonu kaydetmek için ses kayıt cihazlarını kullanma şeklimiz, görsel enformasyonu kaydetmek için sinematografiyi uygulama şeklimizle aynı olamaz. Film, zamanı yayar veya sıkıştırır; bunun bilimsel olarak bir anlamı vardır ama ses zamanda var olmak zorundadır

ve onu sıkıştırıp yaymak anlamsızdır. Ses, 1970'lerin başında dijital hale getirilmiştir. Dijital kayıtlar, daha hızlı veya daha yavaş çalınabilir ama genellikle bir kaydın hızını değiştirdiğimizde sesin kalitesini de değiştirmiş oluruz.

Ses ve görüntü birliği, sinematografinin mucitlerinin en başından beri rüyasını süslese de teknolojik ve ekonomik nedenlerden ötürü 1920'lerin sonuna kadar gerçekleşememiştir. Görüntü doğrusal, kesintili şekilde kaydedilirken ses döngüsel, kesintisiz şekilde kaydedildiği sürece ses ve görüntünün senkronizasyonu üstesinden gelinemez bir problem olmuştur. Lee DeForest'ın 1906 yılında icat ettiği "audion" tüpü, ses sinyallerini elektrik sinyallerine çevirmeyi ilk kez mümkün kılmıştır. Bu elektrik sinyalleri filme işlenebilen elektrik sinyallerine çevrilebilmiştir. Birbirine paralel olan ses ve görüntü baskıları, sonunda kolayca birleşmiştir. Film koptuğunda ve uçları yeniden birleştirildiğinde bile görüntü ve ses daima senkronize olmuştur. Bu esasen 1919 yılında lisansı alınan Alman Tri-Ergon sistemidir. Bu optik ses sistemi günümüze dek az çok değişmeden kalmıştır.

1926'da sesli film ortaya çıktıktan sonra, sinemacılar yirmi yıl boyunca setlerde sesi kaydetmek için gereken hantal ve gürültülü elektromanyetik ekipmanlarla uğraşmıştır. Çok geçmeden taşınabilir optik ses kayıt cihazları geliştirilse de yerinde ses kaydı kabul görmemiştir. Ancak 1940'ların sonunda film teknolojisinde manyetik kaydın gelişmesiyle birlikte bir diğer önemli sıçrama gerçekleşmiştir. Manyetik bantla çalışmak, filmle çalışmaktan daha kolaydır; bant daha kompakttır; transistörler sayesinde kayıt cihazları artık küçük ve hafiftir. Manyetik bant genel olarak optik soundtrack'le kıyaslandığında çok daha iyi kalitede sinyal üretir. Günümüzde manyetik kayıt, setlerde optik kaydın yerini tamamen almıştır ama sinema salonlarında optik sountrack, manyetik soundtrack'ten halen daha yaygındır. (Şekil 2.70'e bakın) Bunun iyi bir nedeni vardır: Optik soundtrack'ler görüntü kuşaklarıyla birlikte hızlıca ve kolayca basılabilirken manyetik soundtrack'ler ayrı kaydedilmek zorundadır. Dahası optik soundtrack teknolojisindeki gelişmeler, manyetik kaydın sağladığı avantajlardan bazılarının optik kayıtta da elde edilmesinin yolunu açmıştır: değişken yoğunluk ve tona sahip optik soundtrack'ler daha incelikli bir biçimde işlenebilir, aslına daha uygun sonuçlar verir ve aynı zamanda stereofonik ve multi-fonik sistemlere uyarlanabilir. Yine de işleme, düzenleme ve birleştirme noktasında sağladığı avantajlar nedeniyle manyetik bant sette ve laboratuvarda tercih edilen ortam olmayı sürdürür.



RESİM 2.52 DOLBY EFEKT. Her kayıt ortamında belli bir miktarda temel yüzey gürültüsü vardır (A). Kaydedilen sinyal yeterince yüksek seviyedeyse bu bir problem teşkil etmez ama yüzey gürültüsü sinyalin daha zayıf kısımlarını maskeleyebilir. Dolby sistem, kayıt sırasında daha zayıf olan sinyalleri güçlendirir (B) ve daha sonra onları playback sırasında uygun seviyeye indirir. Böylece kaydedilen yüzey gürültüsünü azaldır (C).

DVD gibi dijital dağıtım ortamlarının bu problemleri ortadan kaldırdığını düşünebilirsiniz. Ama bu doğru değildir. DVD ve HDTV için kullanılan standart kodlama sistemleri olan MPEG-2 ve MPEG-4, ses sinyallerini görüntü sinyallerinden ayrı tutar ve genellikle belirgin senkronizasyon hatalarına yol açar.

Ses sisteminin lensi olan mikrofon, sinyallerin geçtiği ilk kapı vazifesini görür. Ancak optik lensin aksine sinyalleri elektronik enerjiye çevirir ve bu daha sonra manyetik olarak banda kaydedilebilir. (Playback sistemleri bunun tam tersi yönde çalışır: Manyetik potansiyel enerji, elektrik enerjisine çevrilir ve bu daha sonra hoparlörler tarafından fiziksel sese çevrilir.) Ses, filme çekilen görüntüden fiziksel olarak ayrı bir banda kaydedildiğinden bu ikisini senkronize etmenin bir yöntemine ihtiyaç vardır. Bu ya doğrudan mekanik bir düzenekle, ya zamanlamalı bir itki [impulse] ileten elektrik kablosu bağlantılarıyla ya da kristal saatler yardımıyla zamanlaması tam olarak belirlenmiş itkiler üreten bir kristal senkronizasyon üreticiyle yapılır. Bu atım [pulse] iki ayrı motorun hızlarını düzenler ve senkronizasyonunu sağlar. Daha sonra ses kaydı manyetik olarak kaplanmış filme aktarılır. Film şeridinin kenarındaki tırnak delikleri [perfore] kurgu işlemi sırasında ihtiyaç duyulan kesin zamanlama kontrolünü sağlar. Son olarak filmin projeksiyon için kullanılan baskısı genellikle optik modda ama bazen manyetik olarak sinyalleri iletir. 70 mm sistemlerde yaygın olan stereofonik ve "kuintafonik" ses sistemleri, hemen her zaman manyetik bantlar kullanır.

Sesin net ve doğru biçimde yeniden üretilmesine katkıda bulunan değişkenler, aşağı yukarı ham filmin değişkenleriyle kıyaslanabilir. Sesin kuvveti

[amplitude] faktörü, ham filmin pozlama toleransıyla karşılaştırılabilir: bir sinyalin gücünün ölçüsüdür. Uyum içinde çalışan bant, kayıt cihazı ve mikrofonun çok yumuşaktan çok güçlüye geniş bir ses yelpazesi üretebilmesi gerekir.

Bir sonraki önemli faktör, renkli filmde yeniden üretilebilen renk türü ölçeğiyle doğrudan kıyaslanabilecek frekans aralığıdır. Kulağın yanıt verebildiği normal frekans aralığı 20 ile 20.000 Hertztir (saniyedeki devir sayısı.) Orijinal sese büyük ölçüde sadık kalan kaliteli kayıt ekipmanları bu aralığı yeterince yeniden üretebilir ama optik playback sistemleri çok daha sınırlı bir frekans aralığına sahiptir (ortalama 100 ila 7000 Hertz.)

Kayıt ortamı ve ekipmanının geniş bir armoni yelpazesini üretebilmesi de gerekir. Bu geniş yelpazedeki alt tonlar, müzik ve seslere vücut ve hayat verir. Sesin armonisi, görüntünün tonal nitelikleriyle mukayese edilebilir. Sinyalin titreme, dalgalanma ve her türlü mekanik bozulmaya karşı korunması gerekir. Ekipman tatmin edici bir yanıt süresine sahip olmalıdır. Bir başka deyişle kısa süreli sesleri net biçimde yeniden üretebilmelidir. Bu, ses sinyalinin "çözünürlüğüdür."

Stereoskopik görüntüler, değerlerini önemli ölçüde düşüren özel psikolojik ve fiziksel problemlere tabiyken stereofonik ses bu problemlerden görece uzaktır ve bu nedenle de çok fazla tercih edilir. Sesleri her yönden duymaya alışkınız. Seslere seçici bir dikkat sergilesek de bir görüntüye odaklandığımız gibi belli bir sese de doğrudan doğruya odaklanamayız. Film sesinin, "ses sahnesini" yani tüm işitsel ortamı bir bütün olarak yeniden üretebilmesi gerekir.

1970'lerde müzik endüstrisinde geliştirilen multitrack kayıt tekniklerinin benimsenmesi, film sesi sanatının ufkunu genişletmiştir. Örneğin Coppola'nın *The Conversation* [*Konuşma*, 1974] ve Airman'ın *Nashville* (1975) filmindekiler gibi çok gelişkin soundtrack'ler sekiz ses kuşağından oluşan bir sistemde üretilmiştir. 1970'lerin ortasında paraziti azaltmak ve sinyali güçlendirmek için Dolby tekniklerinin uygulanması, film sesinin aslına uygun olma potansiyelini de önemli ölçüde artırmıştır. Pozlamayı artırmak için ham filmin kısa bir süreliğine ışığa maruz bırakılmasıyla kıyaslanabilecek olan Dolby elektronik devre, en iyi bantta bile var olan arka plan parazitini azaltır. Bunun için ses spektrumunda parazitin gerçekleştiği alan seçilir ve kayıt sırasında bu alandaki sinyal seviyesi artırılır. Playback sırasında sinyal normal seviyelere düşürüldüğünde, parazit de ses sinyaliyle birlikte azalır.

Yıllar boyunca filmlerde kullanılan ses teknolojisi, günlük hayattaki ses teknolojisinin gerisinde kalmıştır. Birçok film, monofonik soundtrack'lerle gösterime girmiş ve çok uzun süre sonra kayıtlar için stereo kullanımı standart haline gelmiştir. 1980'lerin başında sinema salonu sahipleri, kaliteli ses üretimine daha çok dikkat etmeye başlamıştır. Dolby ve Sony, akıllıca projeler geliştirerek temel ham filmde multitrack ses kaydının yolunu açmıştır. George Lucas'ın THX sistemi, gelişmiş ses sistemleri için standart hale gelmiştir. 1990'ların ortasında gelişmiş ses üretimi, sinema salonu zincirleri için önemli bir pazarlama avantajı haline gelmiştir.

POST-PRODÜKSİYON

Sinemanın profesyonelleri, sanatlarını üç aşamaya ayırır: ön-prodüksiyon, çekim ve post-prodüksiyon. İlk aşama hazırlıktır: Senaryo yazılır, oyuncular ve teknisyenler tutulur, çekim takvimi oluşturulur ve bütçe planlanır. Diğer sanatlarda bu hazırlık süreci görece yaratıcılıktan uzaktır. Ancak örneğin Alfred Hitchcock, film sürecinin bu aşamasına çok önem vermiştir. Hitchcock'a göre filmi tasarladıktan sonra uygulama kısmı görece sıkıcıdır. Dahası sanatların en pahalısı olan sinemada akıllıca ve doğru planlama yapmak genellikle başarıyla başarısızlık arasındaki farkı belirler. Film yapımının karmaşık bir iş olduğu açıktır ve modern sistem tasarımı bu süreç üzerinde önemli bir pozitif etki yaratmıştır. Örneğin Stanley Kubrick'in film projeleri için oluşturduğu ayrıntılı, dikkatlice organize edilmiş sistemler, çalışmalarının en etkileyici yönlerinden biridir.

Film teknolojisi hakkındaki bu bölümde şimdiye kadar neredeyse tamamen film prodüksiyonunun ikinci aşamasına yani çekime odaklandık. Ancak sürecin bu kısmı da bir anlamda hazırlık olarak görülebilir. Çekim, film prodüksiyonunun üçüncü aşamasında tamamlanmış ürüne dönüşen hammaddeler üretir. Kurgu genellikle film sanatının dayanak noktası olarak kabul edilir; çünkü film, kurgu sürecinde kendini diğer sanatlardan en net biçimde ayırır. Film kurgusu teorisini 3. Bölüm ve 5. Bölümde ele alacağız. Burada kurgu pratiğini anahatlarıyla anlatıp kullanılan ekipmanları açıklayacağız. Post-prodüksiyon sırasında genellikle üç iş az çok eşzamanlı olarak ilerler:

kurgu; miksaj, zenginleştirme [augmentasyon] ve seslendirme [ADR veya Foley uygulaması] ve laboratuvar çalışması, optik ve özel efektler. Birkaç saat içinde kurgu ve miksajı tamamlayıp filmi basmak mümkündür; hem soundtrack hem de ham haldeki görüntünün tatmin edici olduğunu varsayarsak kurgu işlemi, film parçalarını uçtan uca kesip birleştirmekten ibaret olurdu. Ancak çok az film bu kadar basittir ve post-prodüksiyon genellikle filmin asıl çekiminden daha uzun sürer. Bu süreç "post-prodüksiyon" olarak adlandırılsa da genellikle çekim sırasında başlar ve eşzamanlı olarak yürütülür.

Kurgu

Çekim, film yapımının temel birimidir; fiziksel olarak eylem sürekliliğini koruyan bir tek parça halindeki film olarak tanımlanır. Bu film parçası on dakika sürebileceği gibi (çünkü çoğu kamera yalnızca on dakikalık film kullanır) saniyenin yirmi dörtte biri kadar kısa da olabilir (tek çerçeve.) Alfred Hitchcock'un *Rope* [*Ölüm Kararı*, 1948] filminin süreklilik arz eden bir tek çekimmiş gibi görünmesi amaçlanmıştır. Miklos Jancso'nun filmleri, makaranın tamamını kullanan on ile on iki çekimden oluşur ama standart kurgusal filmler, beş yüz ile bin ayrı çekimden oluşur. Dijital çağ başlamadan önce her çekim, kendisinden önceki ve sonraki çekimlere yapıştırıcı veya bant yoluyla fiziksel olarak bağlanmak zorundaydı. [Film dijital olarak kurgulansa bile bu halen geçerli olabilir. Kurgu Karar Listesi hazırlanarak negatifleri kesip yapıştırmanın planı yapılır. Ancak dijital aracı kullanacaksanız, jilet ve zamk kullanmanız gerekmez.] Kurgu aynı çekimin iki veya daha çok versiyonu arasından seçim yapmayı, her çekimin ne kadar süreceğine ve nasıl vurgulanacağına karar vermeyi ve kurgusu tamamlanan görüntülerle soundtrack'i dikkatlice eşleştirmeyi (eğer soundtrack önce tamamlanırsa, görüntüleri onunla eşleştirmeyi) içerir.

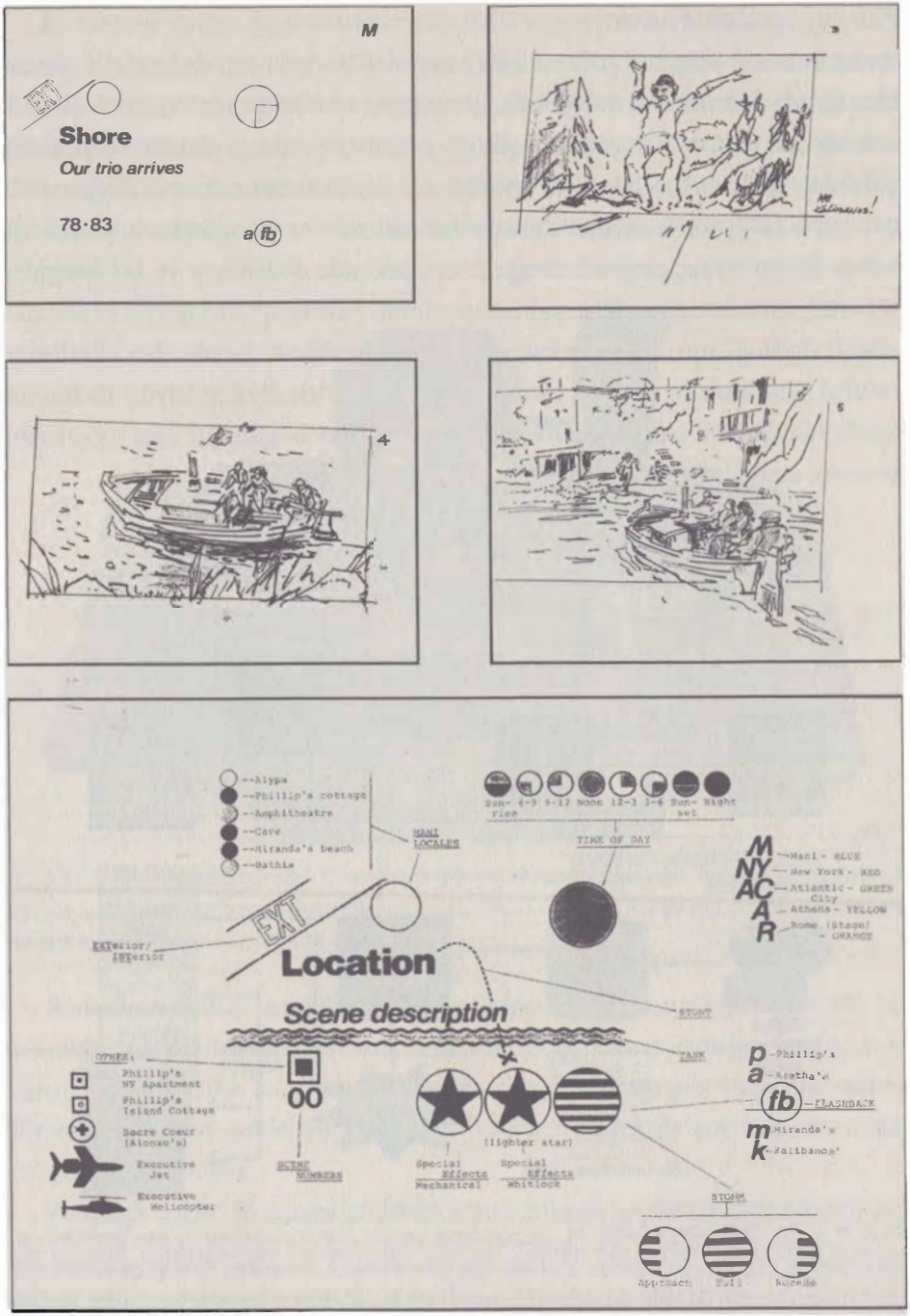
Amerika'da 1960'ların ortalarına kadar kurgu genellikle başlıca marka olan Moviola adıyla anılan bir kurgu makinesinde gerçekleştirilmiştir. 1920'lerde Almanya'da UFA stüdyoları tarafından öncülük edilen ve II. Dünya Savaşı öncesinde tüm Avrupa'da yaygın olarak kullanılan yatay veya düz platform kurgu masası, çok daha kullanışlı olan bir diğer konfigürasyondur. Film, kurgu masasında makaradaki gibi düşey olarak değil, yatay olarak durduğundan çok daha kolay düzenlenebilir. Savaştan sonra aralıklı hareket mekanizmanın yerini dönen prizma alınca, kurgu masasının verimliliği daha da artmıştır. Böylece saniyede yirmi dört karelik normal hızın beş katına kadar çıkılabilmiştir.

1960'larda büyük avantajların farkına varan ilk kişiler arasında yer alan belgesel yapımcılarının da etkisiyle kurgu masası (Steenbeck ve Kem iki önemli marka ismiydi) montaj işleminde devrim yaratmıştır. Daha modern kurgu masaları, dört farklı görüntü ve ses kanalını aynı anda karşılaştırmaya olanak tanımış ve böylece çekimler arasında seçim yapmak için gereken süreyi önemli ölçüde kısaltmıştır. Kurgu sırasında genellikle çok fazla çekimi gözden geçirmesi gereken belgeselciler bunun avantajlarını hemen görmüştür. Örneğin *Woodstock* (1970) filminin editörleri, çığır açan konserin yüzlerce saatlik çekimiyle karşılaşmıştır. Bölünmüş ekran tekniklerini kullansalar bile bunca ham malzemeyi dört saate indirmek, kurgu masasının hız ve karşılaştırma yetenekleri olmasaydı gerçekten de çok zor olurdu. Normal bir kurgusal film çekilirken bire on oranında (veya daha fazla) çekimi yapılabilir; bir başka deyişle çekilen her yüz santimetre filmin yaklaşık on santimetresi kullanılır.

Elbette kurgu sürecinin mekaniği, görüntülerin dijital hale gelmesinden sonra önemli ölçüde basitleşmiştir. CBS ilk bilgisayarlı kurgu sistemini 1970'lerin ortasında piyasaya sürmüştür. Satış fiyatı 1 milyon dolar olarak belirlenmiştir. 1980'lerin sonunda satış fiyatları 20 ila 50 kat daha ucuz olan Avid gibi mikrobilgisayar tabanlı kurgu sistemleri, kurgu sanatında bir kez daha devrim yaratmıştır. 1990'ların ortasında bu zahmetli ve zaman alıcı sanatta bilgisayar tabanlı kurgu egemen olmuştur.

İlginç bir biçimde yazılım programları, kurgu masası metaforunu benimsemiştir. Dolayısıyla editörler arasındaki sohbetler eskisine oranla hemen hiç değişmemiştir. Bilgisayar tabanlı kurgunun verimliliği ve esnekliğine rağmen, dijitalleştirme karmaşık olan yeni katmanlar da eklemiştir. Editörler günümüzde mikrobilgisayarların teknolojisinin yanı sıra dijital görüntüleri film çerçeveleriyle eşleştiren "zaman kodları" ve çeşitli editöryel tercihleri kaydeden "Kurgu Karar Listeleri" [EDL] kullanmak durumundadır. Eski moda masada daha iyi iş çıkarabilen, ham filmi parmaklarının arasında hissetmek ve dönen makaraların ritmini duymak isteyenler de halen vardır. (Steven Spielberg'in halen bir Moviola kullandığına dair söylentiler dolaşır.)

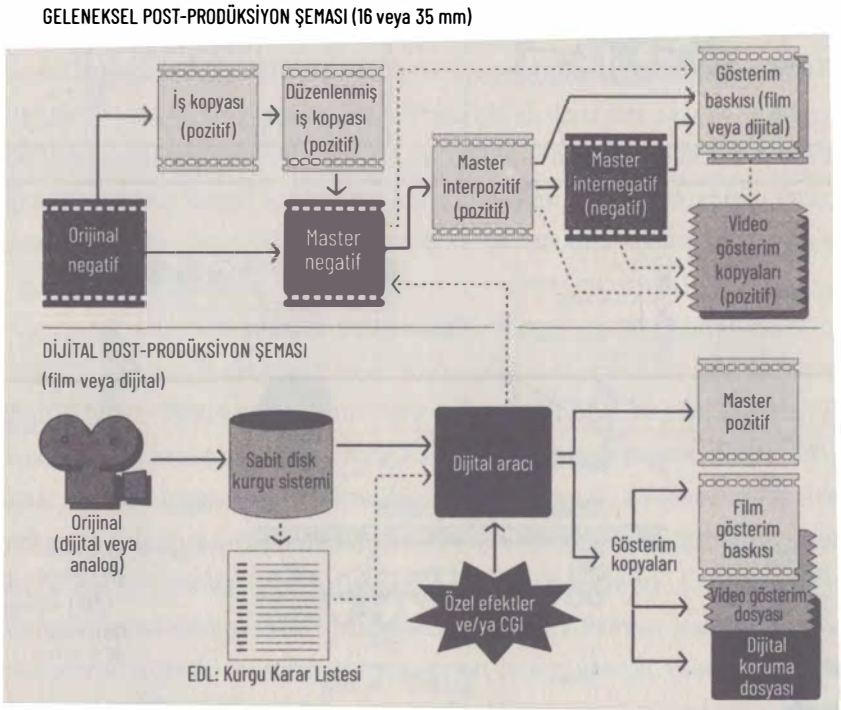
Yine de istediğiniz çekimi bulmak için ekrandaki listede yer alan bir öğeyi tıklamak yerine bir sürü film makarası arasından arayıp bulmak için zaman kaybetmeniz gerektiğinde daha iyi bir iş çıkarabileceğinize inanmak zordur.



RESİM 2.53 ÖN-PRODÜKSİYON. Paul Mazursky'nin *Fırtına* (1982) filmi için Leon Capetanos tarafından hazırlanan görsel senaryo taslağı, sekansın yapısını gösterir. (Paul Mazursky'nin izniyle.)

Miksaj ve Seslendirme

Bir soundtrack kurgusu, görüntülerin kurgusundan belli ölçüde farklıdır. Öncelikle çeşitli nedenlerden dolayı sette görüntüyle aynı anda kaydedilen ses kullanılamayabilir. Kötü bir görüntü çekimi tamamen faydasız olabilir ve yeniden çekilmek zorunda kalabilir ama kötü bir ses kaydını onarmak veya değiştirmek çok daha kolaydır. Sonradan dublaj veya seslendirme [looping] adı verilen işlemde filmin birkaç saniyesi döngü [loop] şeklinde düzenlenir ve bu döngüler ses stüdyosunda oyuncuların sahnenin ritmini yakalayıp görüntüyle eşzamanlı olarak diyaloglarını seslendirebilmeleri için tekrarlanır. Kaydedilen diyaloglar orijinal soundtrack'e eklenir. 1980'lerde bu işlem, "ek diyalog kaydı" ifadesinin kısaltmasıyla ADR olarak jeneriklerde yerini almaya başlamıştır ama uygulanan yöntem, sesli filmin ilk günlerinden beri aynı kalmıştır.



RESİM 2.54 POST-PRODÜKSİYON. Günümüzde yaygın olarak kullanılan post- prodüksiyon sistemlerinin birçoğu, bu çizimde anahatlarıyla gösterilmiştir. Amerikan filmleri genellikle düz çizgiyi takip etmiştir. Dolayısıyla eskiden izleyiciler baskının dördüncü aşamasını izlemiştir. Avrupa filmleriyse geleneksel post-prodüksiyonda genellikle noktalı çizgiyi takip etmiştir ve izleyiciler daha kaliteli olan ikinci aşama baskıyı izlemiştir. Dijital post-prodüksiyon gerekli aşamayı ikiye indirir ama analog kameranın dijitale dönüştürülmesi ve ardından gösterim baskısı için tekrar dönüştürülmesi görüntü kalitesini bozar.

Bu işlem geçmişte bugünkünden çok daha yaygın olarak kullanılmıştır; çünkü ses kayıt teknikleri manyetik bantla birlikte önemli ölçüde kolaylaşmıştır. Yerinde kayıt, istisna olmaktan çıkıp kural haline gelmiştir. Ancak İtalya'da tüm filmin sonradan dublajının yapılması uygulaması devam etmiştir. Örneğin Federico Fellini, zaman zaman sahne çekilene kadar diyalog yazmayı dert edinmemesiyle ün yapmıştır; oyuncularının sayılar saymasını istemiştir (ama duyguları da katarak!).



RESİM 2.55A Burada görülen Steenbeck gibi yatay kurgu masaları, üç veya dört görüntü ve ses kuşağı arasında karşılaştırma yapmaya imkân tanır. Bu kurgu masası bir görüntü ve iki ses kuşağı içindir. (W. Steenbeck and Co.)

Sonradan dublaj, genellikle filmler başka dillere çevrilirken faydalı bir tekniktir. Bu şekilde üretilen soundtrack'ler çoğu zaman belirgin bir biçimde cansızlık ve tuhaflık barındırır ama tahmin edilebileceği gibi İtalyanlar bütün filmlere sonradan dublaj yaptıkları için yabancı dilden de çok başarılı dublaj çalışmaları yapmıştır.

Zahmetli dublaj işi tamamlandıktan sonra miksaja geçilebilir. Soundtrack'teki bu işlemin görüntülerde bir karşılığı yoktur. Zaman zaman ekranı bölme teknikleri ve çoklu pozlamayla aynı anda birden görüntü sunulabilir ama bu tür çoklu imajlar nadiren birleştirilir. Daha sonra göreceğimiz örtü [matte] teknikleri ve arkadan projeksiyon [rear projection] ses miksajıyla daha benzerlik taşır ama görece nadiren kullanılır. Bilgisayarlar hem yazarlar hem de film editörleri için vazgeçil-

mez hale geldikçe bu değişebilir. Dijital görüntüleri düzenlemek, dijital sesleri düzenlemek kadar kolay hale geldikten sonra bir çerçevedeki görüntü öğeleri tıpkı günümüzde çekimlerin uçtan uca birleştirilmesi gibi kolayca birleştirilebilir ve editörler de "miksaj" yapabilir.

1932'de ses teknolojisi yeniden kaydın yaygın hale geldiği bir noktaya ulaşmıştır ve dört optik kanalı birleştirebilmek mümkün hale gelmiştir. Miksaj uzun yıllardır önceden kaydedilmiş müzik, ses efektleri (bu kadar gelişmiş bir alan için kaba bir terim olsa da) ve diyalogu birleştirmekten ibaret kalmıştır. Ancak 1960'larda çok kanallı manyetik kayıt cihazları ses miksajının potansiyelini önemli ölçüde genişletmiştir. Bir tek sözcük veya ses efekti kolayca eklenebilir (bu optik soundtrack'lerde zordur); sesin kalitesi düzenlenebilir, güçlendirilebilir veya elektronik olarak birçok şekilde farklılaştırılabilir ve onlarca ayrı ses kanalı birleştirilebilir. Miksaj sorumlusu her ses kanalının estetik değişkenlerini tamamen kontrol edebilir.



RESİM 2.55B Burada görülen Avid gibi bilgisayarlı kurgu cihazları, kurgu masalarının fiziksel ortamını taklit etmeye çalışır. Karşılaştırmalar daha hızlı ve çok daha esnektir.

1990'larda ses miksajı ve kurgusu hızla dijitalleşmiştir. Dijital kayıt cihazları setlerde analog öncülleriyle birlikte kullanılmıştır. Miksaj ve kurgu bilgisayarda yapılmaya başlanmıştır. Ses endüstrisi 1980'lerde CD formatında dijital dağıtıma geçtiği için film sesi sanatının da tamamen dijitale geçmesinin şaşırtıcı bir yanı yoktur. Dijital film kurgusunda olduğu gibi eski metaforlar korunmuştur ve yine analog düğmeler ve panellerle çalışarak daha iyi iş çıkarabileceğini düşünenler yok değildir. Bir zamanlar alışılmamış olan bu teknoloji, 1990'ların başında sabit diskleri çabucak kendi ses sanatı girişimleriyle dolduran bilgisayar meraklısı birçok çocuğun aşina olduğu bir konu haline gelmiştir.

Özel Efektler

"Özel efekt" doğrudan yaratıcı potansiyele sahip çok çeşitli etkinlikler için kullanılan genel bir etikettir. Özel efekt işi üç temele dayanır: (1) filmin süreklilik içinde çekilmesi gerekmez, çekimler ayrı ayrı yapılabilir; (2) çizimler, resimler ve modeller gerçekliğin yerini alacak şekilde görüntülenebilir ve (3) görüntüler birleştirilebilir. Bu temel dayanaklar, efektlerin büyük bir kısmı dijital olarak yapılsa bile halen geçerliliğini korur.

İlk temel dayanak noktası, animasyon sanatını mümkün kılar. Animasyonun öncülleri zoetrop ve sayfalar hızla çevrildiğinde hareketli bir görüntü izlenimi veren eski "resimli defterler"dir. Ancak çoğu animasyon film çizgi roman olsa da animasyon çizimlere bağımlı değildir. Çerçeveler tek tek görüntülenerek ve çerçevelerin arasındaki konunun konumunu değiştirerek modeller ve hatta canlı figürler bile canlandırılabilir. Bu animasyon tekniğine "pikselleştirme" [pixilation] adı verilir. Bilgisayarlı animasyonda çizimin çeşitli kısımlarının ayrı saydam tabakalara çizme tekniği bu işlemi ilk başta göründüğünden çok daha esnek hale getirmiştir.* 10 dakikalık bir animasyon filmi için yaklaşık 14.400 ayrı çizim yapmak gerekir ama arka plan aynı kalırsa, ayrı bir tabakaya çizilebilir ve ressamın yalnızca hareket eden konuları çizmesi yeterli olur.

1960'lardan itibaren bilgisayarlı video teknikleri, animasyonu daha da esnek kılmıştır. Bilgisayarlar çok çeşitli çizimleri anında üretmeye ve bu çizimlerin şeklini doğru biçimde ve uygun zamanlamayla değiştirmeye programlanabilir. 1980'lerin sonuna kadar bilgisayarlı animasyon, profesyonellerin işiydi. Günümüzde film endüstrisinin eskiden özel olan tekniklerinin birçoğu gibi animasyon da PC'ye sahip herkesin aşina olduğu bir araçtır.

Donanım daha güçlü, yazılım daha gelişmiş hale geldikçe animatörler 3-D modellemeye geçmiştir. Bu teknik öylesine gerçekçi görüntüler üretir ki animasyonla gerçeklik arasındaki çizgi önemli ölçüde belirsizleşir. CGI ("bilgisayarla üretilmiş görüntüler") alanındaki hızlı gelişme olmasaydı 2000'li yıllarda Hollywood'un en çok gişe yapan aksiyon ve fantezi filmleri de olmazdı. Şimdilik gerçek oyuncuları halen kullanıyoruz ama bu tür filmlerde oyuncuların etrafındaki dünyanın büyük bir kısmı CGI bit ve baytlarından inşa edilir. Öte yandan gerçek oyuncuların hareketlerinin kaydedilip dijitalleştirilmesine (ve ardından istendiği gibi değiştirilmesine) olanak tanıyan hareket yakalama [motion-capture] teknolojisi, insanları da animasyonun hizmetine sokmuştur. Robert Zemeckis'in

---

* Bu teknik İngilizcede *celüloit* sözcüğünün kısaltmasıyla *cel animation* olarak adlandırılır –çn.

Kutup Ekspresi [*The Polar Express*] (2004) filmi, bu teknolojiyi kullanarak Tom Hanks'in beş farklı rolde oynamasına olanak tanımıştır.

İkinci temel dayanak, minyatür veya model çekimleri ve cam çekimleri olarak bilinen bir dizi özel efekti sağlar. Minyatür görüntülemenin başarısı, kamerayı normalden daha hızlı çalıştırabilmemizden gelir; kameranın bu şekilde hızlı çalıştırılmasına "yüksek kare" [overcrank] denir. Normal hızda gelen ama normalden dört kat hızlı çekilen iki inçlik dalga, standart hızla yansıtıldığında yaklaşık dört kat büyük görünür (ve dolayısıyla dört kat yavaşlar.) Minyatür görüntülemede genel kural, kamera hızının ölçeğin kare kökü olmasıdır; yani 1/4 oranındaki bir model, kameranın normalden iki kat hızlı çalıştırılmasını gerektirir. Pratikte en küçük minyatürler 1/16 oranındadır ve 1/4 oranındaki minyatürler bile gerçeğe benzerlikle ilgili bazı problemler yaratır.

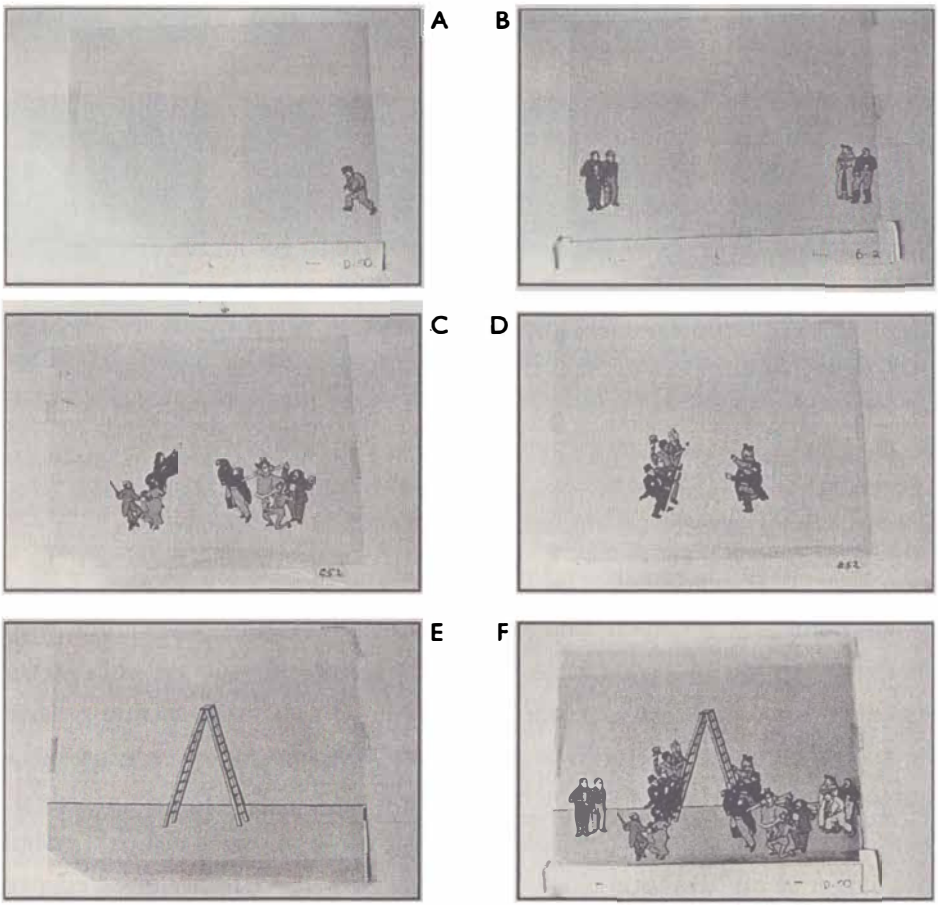
Cam çekimleri muhtemelen özel efektlerin en kolayıdır. Bu teknik kameranın birkaç karış önüne cam yerleştirip sahnenin değiştirilmesi gereken kısmını boyamayı içerir. Elbette elde edilen efekt, ressamın yeteneğine göre değişir ama bu basit tekniğin şaşırtıcı derecede gerçekçi örnekleri vardır.

Üçüncü temel dayanak, çağdaş sinemacılar için muhtemelen en faydalısıdır. Bu fikirden yararlanmanın en kolay yolu, oyuncuların ve ön planın arkasındaki bir perdeye yani arka plana farklı bir görüntü yansıtmaktır. 1932 yılında geliştirilen arkadan projeksiyon tekniği, Hollywood'daki taksi çekimlerinin binlercesinde kullanılmıştır. (Resim 2.61'e bakın.) Ancak rengin kullanılmaya başlamasıyla, arkadan projeksiyon tekniği terk edilmiştir. Renkli çekimler, konuya çok daha fazla ışık uygulamayı gerektirdiğinden çoğu zaman arkadan yansıtılan görüntüyü silikleştirmiştir. Daha da önemlisi renkli görüntü daha çok görsel bilgi saladığı için ön plan ve arka planı eşleştirmek çok daha zor hale gelmiştir. Arkadan projeksiyon tekniğinin yerine iki teknik geliştirilmiştir.

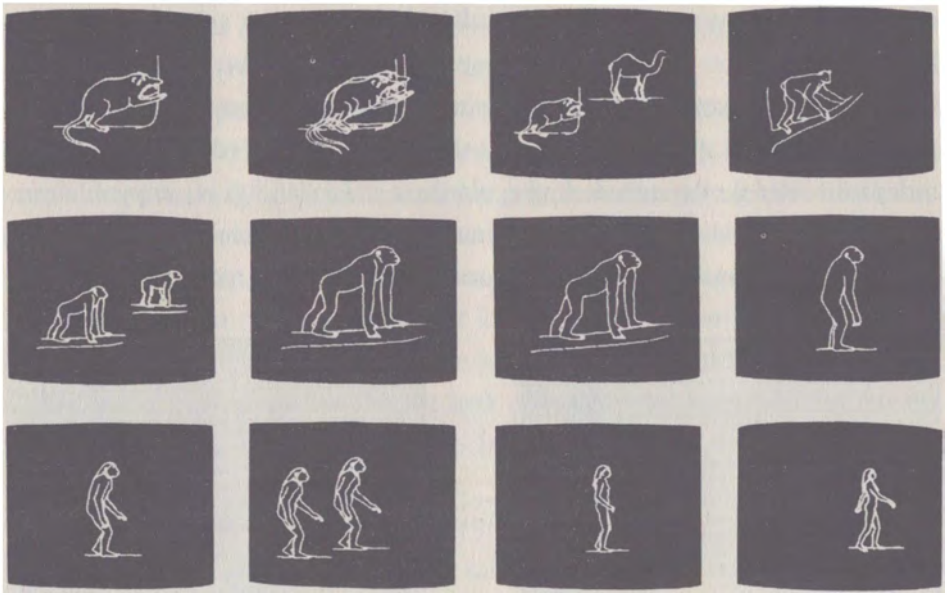
Önden projeksiyon, lens vazifesi gören bir sürü minik camdan oluşan yöneltmeli bir perdeden faydalanır. Bu perde, gelen ışığın yüzde 95 kadarını ışık kaynağına geri yansıtabilir. Resim 2.62'de görülebileceği gibi kaynağın kamera lensiyle aynı eksende olması gerekir. Perdeye gölge düşmesini de engelleyen bu konumlandırma, 45 derece açıyla yerleştirilmiş yarı gümüş aynalar kullanılarak elde edilir. Önden projeksiyon Stanley Kubrick'in *2001: Uzay Macerası* (1968) filminde kusursuz kullanılmıştır. (Bu film kırk yıl boyunca modern özel efektler seçkisi olmayı sürdürmüştür)

Cam çekimleri ve arkadan-önden projeksiyon, görüntüleri birleştiren tekniklerdir ve sette gerçekleştirilir. Örtü ekranları ve mavi ekran (veya hareketli örtü)

çekimleriyse laboratuvarda gerçekleştirilir. Hareketsiz örtü çekimleri, cam çekimlerine benzer bir efekt üretir. Laboratuvarda film beyaz bir karta yansıtılır ve ressam örtü uygulanacak alanın anahatlarını çizip siyaha boyar. Resim 2.64'te görüldüğü gibi bu siyah alan görüntülenir ve film, projektörde orijinal çekimle birleştirilir. Her iki karenin de uygun alanların maskelendiği bir kopyası alınır. Bu alana eklenecek sahne (ilk örtünün tersiyle birlikte) orijinal sahnenin kopyasının üstüne basılır ve gösterime hazırlanır.



RESİM 2.56: SELÜLOİT ANİMASYON. Klasik animasyon, verimlilik ve doğruluk için "selüloit" tekniğini kullanır. Görüntü tabakalara bölünür ve tabakaların her biri İngilizcede "cel" ("selüloit" sözcüğünden gelir) adı verilen ayrı bir şeffaf kağıda çizilir. Böylece durgun olan arka plan, sahne için yalnızca bir kez çizilirken basit hareketler hızla gerçekleştirilir ve izole haldeki karmaşık hareketlere özel bir dikkat gösterilebilir. R. O. Blechman'ın *Nicholas Nickleby* (1982) filminin bu sahnesinde arka plan (E) üzerine dört tabaka (A-D) yerleştirilmiştir. Öğeler, eyleme göre gruplandırılır. (Tasarım: Seymour Chwast/Push Pin Studios. The Ink Tank'in izniyle kullanılmıştır.)

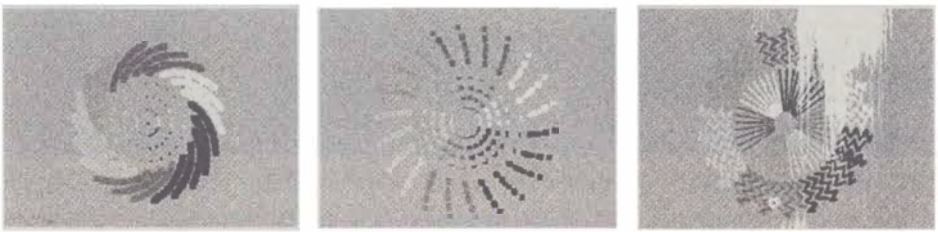


RESİM 2.57 İLK BİLGİSAYARLI ANİMASYON. Animasyon çok miktarda veri yönetmeyi gerektirdiğinden bilgisayarlar paha biçilmezdir. Gelişmişlik dereceleri farklılık gösteren ilk programlar, Carl Sagan'ın *Cosmos* [*Kozmoz*, 1980] filmindeki bu evrim tarihinin özetinde olduğu gibi hareketli halde basit çizimler yapabilmiştir. O tarihte şaşkınlık yaratan bu çizimler, aralıksız ve pürüzsüz bir biçimde bir aşamadan diğerine ilerler. Bu çöpten figürlerle *Jurassic Park* filminde canlı eyleme sorunsuzca katılan canlı gibi görünen dinozor sürüleri arasındaki fark, 1980'lerde bilgisayarın gücündeki muazzam gelişmeyi gözler önüne serer. (James Blinn, Pat Cole, Charles Kohlhase, Jet Propulsion Laboratories Computer Graphics Lab.)

Hareketli örtü çekimleri, önden ve arkadan projeksiyon çekimlerinin yerini almıştır ve sinema endüstrisine renkli film egemen olmaya başladığı zaman yaygınlaşmıştır. Bu işlem şu şekide özetlenebilir: Ön plandaki eylemin gerisine koyu mavi bir ekran yerleştirilir ve sahne çekilir. Arka plan rengi tek ve net olduğundan, "erkek" ve "dişi" örtü film filtrelerden geçirilip kopyalanarak üretilebilir. Mavi filtre yalnızca arka plan ışığının geçmesine izin verirken ön plandaki eylemi boş bırakır ve bir "dişi" örtü oluşturur. Kırmızı filtreyse arka planı bloke eder ve yalnızca ön planı gösterir. Böylece siyah bir siluet, yani "erkek" örtü oluşturur. Hareketsiz örtü tekniğinde olduğu gibi, orijinal filmin kopyası alınırken mavi arka planı bloke etmek için dişi örtü kullanılabilir. Erkek örtü, arka plan sahnesinde tam olarak seçilen yerleri bloke eder ve seçilen arka planla seçilen ön plan birleştirilebilir. Bu teknik, filmde zorlu ve titizlik gerektiren bir işlemdir, ama "chroma key" [kilit renk] adıyla televizyonda da uygulanır ve bir düğmeye

basılarak elektronik olarak basitçe elde edilebilir. Bu, televizyonun temel araçlarından biri olmuştur ve spikeri eylemle bütünleştirmek için haberlerde ve spor programlarında sürekli kullanılır.

Post-prodüksiyonun hemen her alanında olduğu gibi, sinemacıların kameralarıyla yakaladığı görüntüleri ayarlamak ve düzenlemek için yıllar boyu geliştirdiği zorlu ve zahmetli mekanik tekniklerin yerini hızla bilgisayar programları almıştır. Örtü tekniğiyle ön plan ve arka planları birleştirmek artık Photoshop'a sahip olan herkesin yapabileceği bir şeydir. Sinemacılar da bir sonraki mantıksal adımı atmıştır; çektikleri görüntüleri istedikleri gibi modellemeye ve dönüştürmeye başlamıştır. "Başkalaşım" [morph] adı verilen bu dönüşümler, James Cameron'ın *Terminator 2* (1991) filminde genel izleyiciyle buluşmuştur (ama bunlar televizyon reklamlarında daha önce de çok etkili biçimde kullanılmıştır.)



RESİM 2.58 MATEMATİKSEL ANİMASYON. 1960'lardan itibaren John Whitney ve diğerleri bunun gibi osilografik kompozisyonlarla soyut bilgisayarlı animasyonu keşfetmiştir. Mikrobilgisayar gücü benzer araçları her masaüstü bilgisayara taşıyınca bu matematiksel imgelem tarzı çağdaş tasarımda yaygın olarak kullanılmıştır. Bu kareler John Whitney'in 1992 tarihli "Moon Drum" çalışmasındandır. (Büyütülmüş film karesi.)

Optik Efektler, Laboratuvar ve Dijital Post-Prodüksiyon Merkezi

Geleneksel olarak, sinemacıların iki temel işi laboratuvarda gerçekleştirilir. Bunların ilki, görüntüyü çekim sırasında sinemacının aklından geçenlere en yakın hale gelecek şekilde ayarlamaktır. İkincisiyse genellikle vurgulama amacıyla kullanılan "optik efektler" adındaki bir dizi efekti eklemektir.

Renk çalışmasında laboratuvar önemli bir rol oynar. Beyin ışık ve renkteki varyasyonları kendiliğinden ve bilinçdışı bir biçimde düzeltirken film bunu yapmaz. Laboratuvar teknisyeni, farklı zamanlarda ve çok değişken koşullarda çekilen çeşitli sahnelerin renklerini makul bir standarta uyacak şekilde düzenleyerek baskının "zaman ayarını" yapmak zorundadır. Daha önce belirttiğimiz gibi, film çekimi sırasında ışık kaynağının renk sıcaklığındaki farklılıklar telafi edilebilir ama zamanlama hemen her zaman gereklidir. Ayrıca ham filmdeki yetersiz veya aşırı pozlamayı dü-

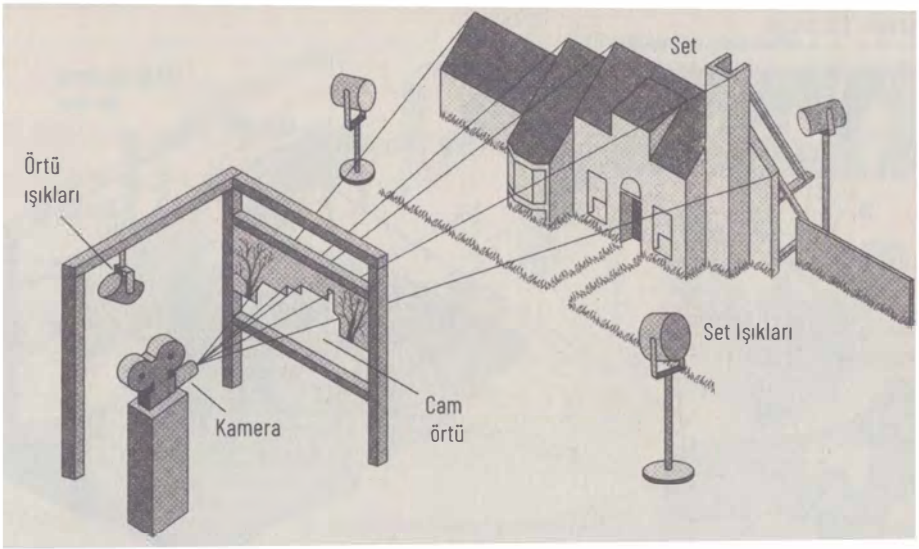
zeltmek gerekebilir. Laboratuvar baskının zaman ayarlaması ve pozlama farklılıklarının düzeltilmesinin dışında bir dizi vurgulama aracını da kullanır. Kararma, kaydırma, erime, donma ve kaşlama bunların arasındadır. Genel olarak "optik efektler" adıyla anılan bu araçları önümüzdeki bölümde ayrıntılı olarak inceleyeceğiz. Birçok optik efektten yararlanılabilir. Yankı imgesi (karelerin iki kez basılmasıyla elde edilen görüntü), çoklu görüntü (bölünmüş ekran vs) ve çoklu-pozlama (çift pozlama) bunların en yaygınlarıdır.



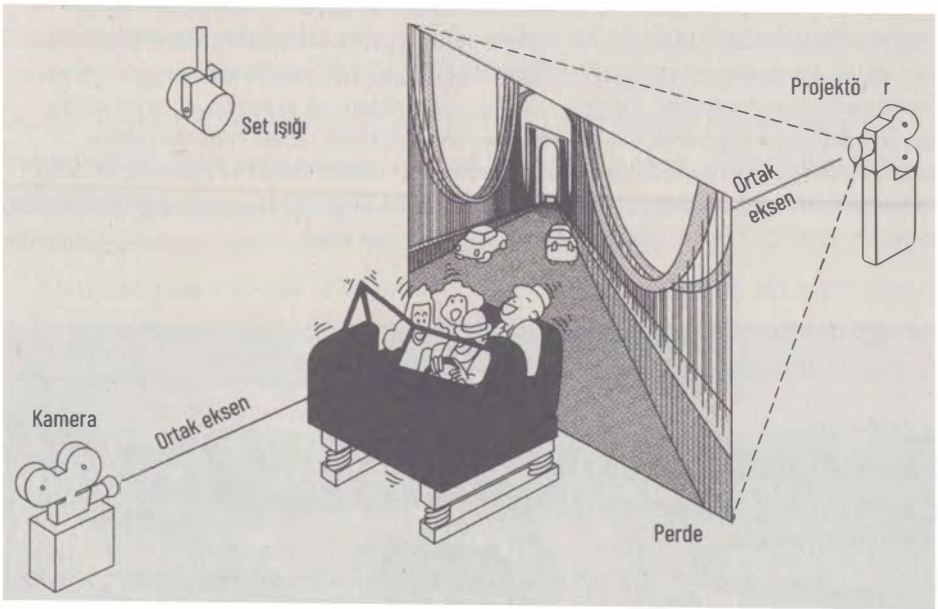
RESİM 2.59 "HAREKET YAKALAMA" adı verilen animasyon tekniğini uygulamak için sensörleri kullanılır. Solda Tom Hanks bu sensörlerle görülürken sağda bu sahnenin *Kutup Ekspresi* filminde nasıl göründüğüne yer verilmiştir. Yüz ifadelerini yakalamak için çok sayıda sensöre ihtiyaç duyulduğuna dikkat edin; vücudun geri kalanı için çok daha az sensöre ihtiyaç duyulur.

Son olarak, laboratuvar görüntünün ebatlarını büyütüp küçültmek için gerekli donanıma sahiptir. Tüm film farklı ebatlarda gösterime girebilecek şekilde büyültülebilir veya küçültülebilir ya da optik baskı cihazında bir tek karenin belli bir parçası büyültülerek görüntü farklılaştırılabilir. Örneğin VHS (ve ilk zamanlarda bazı DVD türleri) için bir Panavizyon baskısı hazırlandığında, eylemin en azından önemli bir kısmının 1.33'lük televizyon ekranında görünebilmesi için "görüntünün kenarlarını kırparak en önemli kısma odaklanma" tekniği kullanılmıştır. Akademi oranına uygun baskı yapılırken, geniş açı görüntünün bir kenarından diğerine yapay kaydırmalar ve kesmeler optik baskı cihazında gerçekleştirilmiştir.

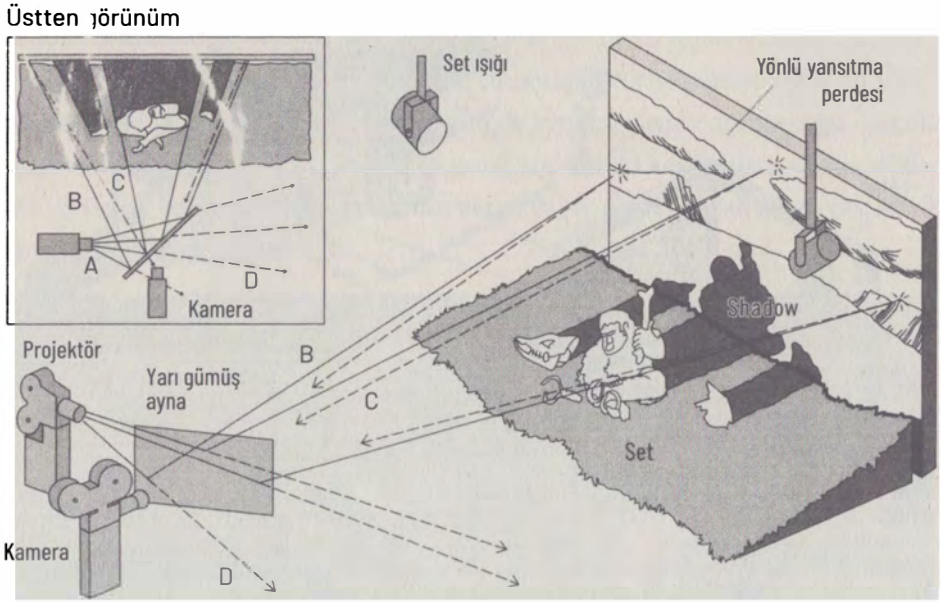
Neredeyse tüm bu laboratuvar efektleri mekanik ve optik olarak uygulandığında baskı işlemine ekstra aşamalar eklenir, dolayısıyla görüntünün kalitesi etkilenir. Laboratuvarın yerini "Post House" adı verilen tamamen dijital post-prodüksiyon merkezinin almasının başlıca nedeni budur. Günümüzde bu çalışmanın büyük bir kısmı dijital aracıda gerçekleştirilir.



RESİM 2.60 CAM ÇEKİMLERİ. Camın üst kısmı boyanır, alt kısmı temiz bırakılır. Kameranın önüne yerleştirilirken hem camın hem de setin odakta kalmasına dikkat edilir. Set ışıkları ve örtü ışıkları dengeli bir biçimde ayarlanır. Titremeyi önlemek için kamera sabitlenir.



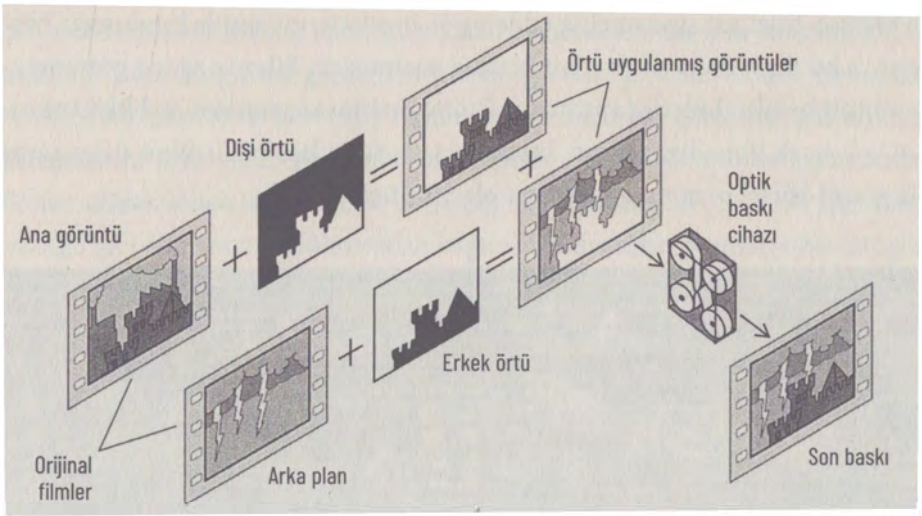
RESİM 2.61: ARKADAN PROJEKSİYON. Kamera ve projektör eşzamanlı olarak çalışır; kamera bir kare alırken tam olarak aynı anda projektör bir kare yansıtır. Arabanın içindeki oyuncular, arkalarındaki yarı saydam perdeden yansımayacak şekilde aydınlatılır. Yarı saydam perde yalnızca projektörden gelen ışığı iletir. Hareket izlenimi yaratmak için arabayı altına yerleştirilen yaylara dikkat edin.



Resim 2.62: ÖNDEN PROJEKSİYON. Önden projeksiyon sisteminin temel öğesi, ışığı hem ileten hem de yansıtan yarı gümüş aynadır. Bu sayede projektör set ve oyuncuların arkasındaki perdeye arka plan görüntüsünü yansıtırken sahneyi görüntüleyen kamerayla tam olarak aynı eksende yer alabilir. Kamera, oyuncuların ve setin perde üzerindeki gölgelerini görmez. Set ışıkları, oyuncular ve setin üzerine düşen arka plan görüntüsünü engellemeye yetecek kadar parlak olarak ayarlanır. Perde, yanlardan gelen ışıktan çok eksen boyunca yansıtılan görüntüden gelen ışığı yansıtarak yeterince parlak bir görüntü sağlar. Yansıtılan sahne projektörden gelir (A), yarı gümüş aynadan perdeye (aynı zamanda set ve oyunculara) yansır (B), daha sonra ayna aracılığıyla kameraya geri yansır (C). Projektörden gelen ışığın bir kısmı da aynadan geçer (D). Nihayetinde aşağıda görülen efekt elde edilir.



RESİM 2.63 *2001* filminde önden projeksiyon kullanılan bir sahne. Kubrick ve özel efekt teknisyenleri bu sistemi film için kusursuz hale getirmiştir (Büyütülmüş film karesi.)



RESİM 2.64 ÖRTÜ EFEKTİ. Temel görüntüden hem erkek hem dişi örtü üretilir. Hareketsiz örtü tekniğinde bunlar çizim yoluyla elde edilirken burada görülen hareketli örtü tekniğindeyse optik olarak türetilebilir.

1981 yılında bu kitabın ikinci baskısı tamamlandığında kurgucu, miksajcı ve özel-efekt teknisyenlerinin kullandığı teknikler ve dağarcık ortalama okuyucunun gözünde matbaacı ve yayıncıların meslek jargonu kadar esrarlı ve gizemliydi. Son yirmi yıldaki kayda değer mikrobilgisayar devrimi, kararma ve kayarak kaybolma gibi teknikleri font ve folyo kadar tanıdık hale getirmiştir. Sinemacının işi, tıpkı yayıncının işi gibi artık gizemli değildir. Aslında bu efektler gençlerin gözünde o kadar kolaydır ki neden bu kadar üzerinde durulduğunu bile anlamayabilir.

Ancak sinemacılar için devrim daha yeni başlamıştır. Bütün bu zorlu çalışmalar, dijitalleşmiş görüntüyle çalışırken çok daha kolay yürütüldüğü için kimyasal temelli sinematografiden elektronik görüntülemeye geçiş karşı konulmaz görünür. Bizim bildiğimiz haliyle sinema sanatı artık dijital sinematografiye ve onun ötesindeki yeni dünyalara doğru yelken açmıştır.

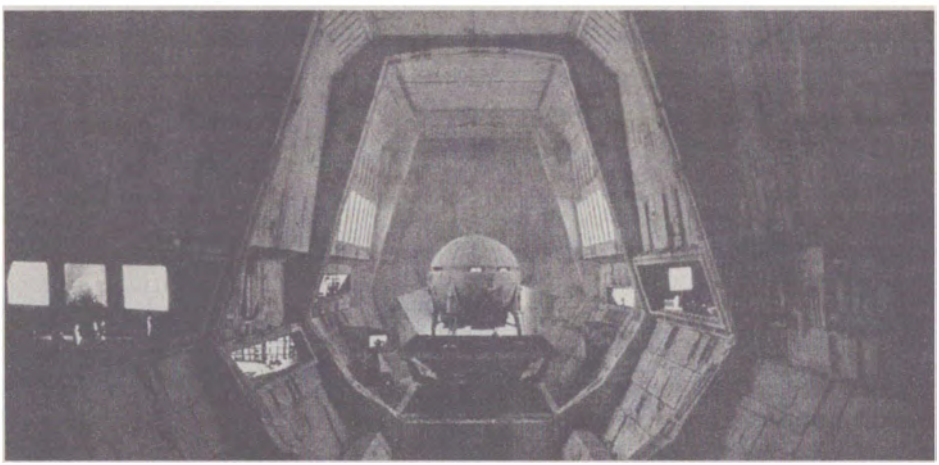
VİDEO VE FİLM

Film ve video arasındaki ilişki elli yıl önce başlamıştır. Hollywood, film stüdyolarının televizyondan para kazanabileceğinin farkına vardıktan sonra yeni ortamla barışmıştır. 1980'lerde VHS film satışlarından elde edilen gelirler,

geleneksel bilet satışından elde edilen gişe hasılatlarını geride bırakmaya başlayınca bu ilişki daha da ileri bir boyuta taşınmıştır. Film ve video günümüzde mutlu beraberliklerini sürdürür. Dijital devrim yaşanırken, evlilik çanlarının çok uzak olmadığı açıktır. En azından son on beş yıldır filmi daha geniş bir görsel-işitsel evrenin alt kümesi olarak düşünülebilir.



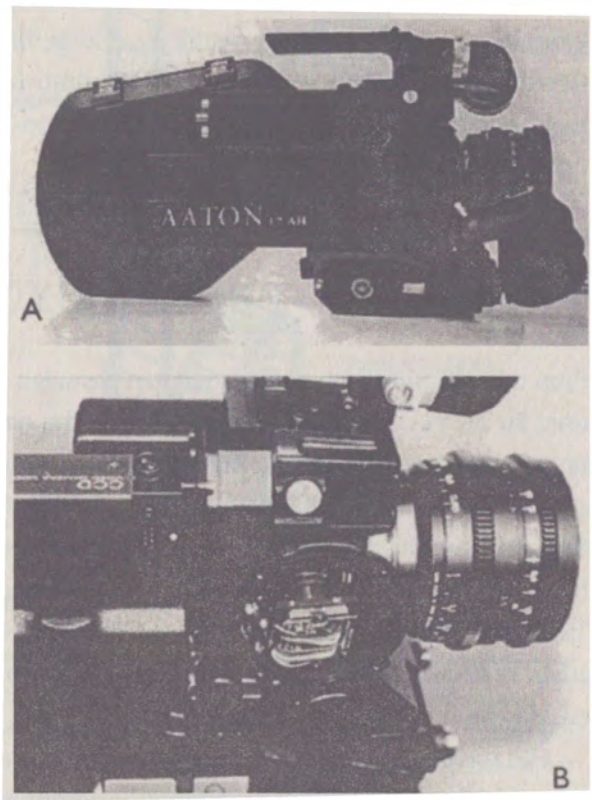
RESİM 2.65 *2001* filminden bir örtü çekimi. Ay görüntüsüne örtü uygulanmıştır. Pencerelerin altındaki küçük perdelerdeki görüntüler arkadan projeksiyon tekniğiyle yansıtılmıştır. (Büyütülmüş film karesi.)



RESİM 2.66 *2001* filminden aydaki uzay istasyonunun bir model çekimi. Küre şeklindeki iniş kapsülündeki küçük deliklere ve solda ve sağda yer alan parlak dikdörtgen alanlara modelin illüzyonunu artırmak için mat uygulanarak canlı eylem sahneleri yerleştirilmiştir. Bu röprodüksiyonda zengin ayrıntıların birçoğu yitirilmiştir. (Büyütülmüş film karesi.)

İster eski moda analog bant, ister dijital olsun videonun film karşısındaki en avantajlı yanı, ilk işleme geçmeden hemen gözden geçirmeye hazır olmasıdır. Ayrıca film çekilirken görüntüyü yalnızca net biçimde görebilen tek kişi kameramandır ama video görüntüsü monitörler aracılığıyla anında aktarılabilir. Sonuç olarak video sette birçok kullanım alanı bulmuştur. Skycam işleminde olduğu gibi kameramanı kameradan bağımsızlaştırmıştır. Normal sinematografide yarı yansıtan bir ayna kullanılarak film kamerasına video kamera bağlanabilir. Böylece video kamera, kameranının gördüğü görüntüyü görüntüleyebilir. Yönetmen (ve diğer teknisyenler) de setin başka bir yerindeki kameradan çekilen görüntüyü izleyebilir. Sahnenin video kaydı yapılırsa derhal oynatılabilir. Oyuncular ve teknisyenler her şeyin planlandığı gibi gerçekleşip gerçekleşmediğini kontrol edebilir ve böylece ek çekimler yapma ihtiyacı ortadan kalkar.

Gördüğümüz gibi video en devrimci etkisini kurgu sürecinde yaratmıştır. Depolama ve binlerce film parçasını gözden geçirme problemi önemli ölçüde kolaylaşmıştır. Elektronik sinyalin diskte depolanması, her çekime anında erişme imkânı sunar.



RESİM 2.67 VİDEO DESTEĞİ. Yönetmenler sette videoya gittikçe daha çok yer verir ve bazen çekim sırasında kameranın merceği yerine monitöre bakar. Videonun çekildikten hemen sonra izlenebilmesi, zaman ve paradan tasarruf edilmesini sağlar. Monitör çoğu zaman setin merkezidir. Oyuncular ve teknik ekip, çalışmalarının sonucunu görmek için videonun başında toplanır. (A) Aaton XTR Plus kameranın üzerine yerleştirilen Aaton VR42 siyah-beyaz CCD video desteği. (B) Kamera merceğinden video görüntüsü sağlayan video-tap aksesuarının içi. (Abel Cine Tech'in izniyle)

Filmden video bandına aktarım, televizyonda neredeyse en başından itibaren yaygın olarak kullanılmıştır. (Prodüksiyonlar filme çekilir ve ardından gösterim için video bantına aktarılır.) Bunun tam tersi olan video kaydını filme aktarma işlemi, uzun zaman sonra uygulama alanı bulmuştur. 1971 yılında Frank Zappa *200 Motels* filmini 2000 çözünürlük çizgisi sunan bir sistem kullanarak videoya çekmiştir. Bu günümüzdeki HDTV'den bile daha iyi bir çözünürlüktür ve 35 mm filme ciddi bir rakiptir.

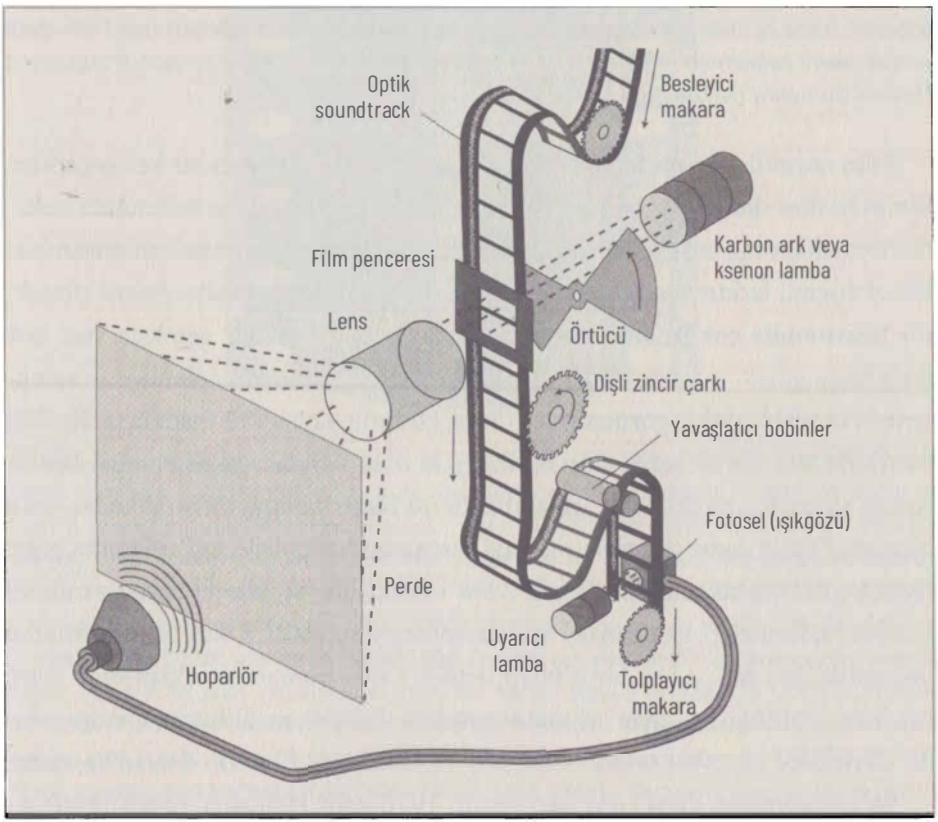
Geriye dönüp baktığımızda, görüntü ve sesleri kaydetmek için kullanılan elektronik tekniklerin gelişiminin asıl devrim yani dijitalleşme öncesinde gerekli bir hazırlık aşaması olduğunu anlayabiliriz. Gerçekliğin bu olağanüstü anımsatıcıları, nicel hale gelmeden önce onları dilediğimiz gibi zahmetsizce manipüle etmemize imkân tanıyan bir soyutlama seviyesine erişmiştir. Film yapımının hem teknik hem de ahlaki denklemleri radikal bir biçimde değişmiştir. Bu bölümde ele aldığımız tekniklerin birçoğu, yeni giriş yaptığımız elektronik dijital dünyada önemli ölçüde basitleşmiştir. Ahlaken bu önemli yeni teknik güç, görüntü ve seslere yüz yıl öncesindekiyle aynı güveni duyamayacağımız anlamına gelir. Sinemacılar kayıt üzerinde neredeyse tamamen kontrole sahip olduktan sonra, görüntü ve seslerin kaynağı olarak gerçekliğe bel bağlamak zorunda değildir. Gördüğümüz görüntü, onların çektiği görüntü olmayabilir. Sinemacıların çekmek istediklerini, çekmeyi hayal ettiklerini veya daha sonradan çekmiş olmayı dilediklerini izleriz.

PROJEKSİYON

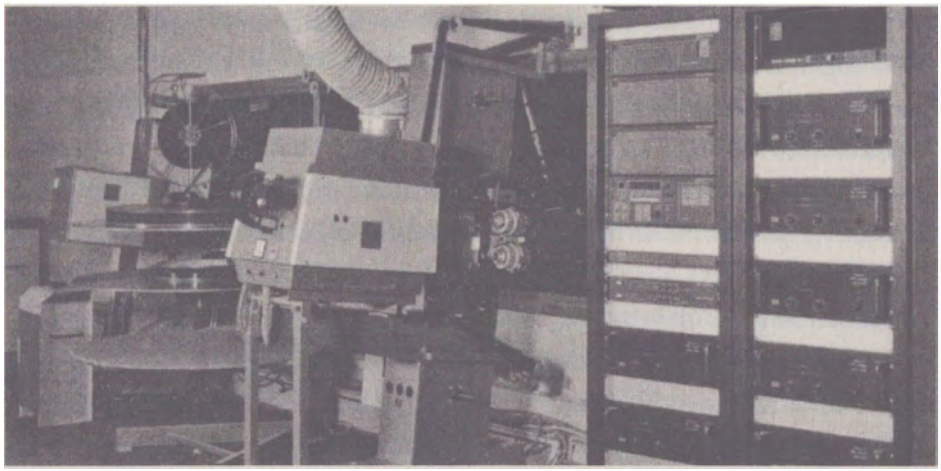
Film teknolojisinin zincirinin tamamlanmasından önceki son halka projeksiyondur. Bu bir bakıma en önemli adımdır; çünkü daha önceki aşamalarda yapılan bütün çalışmalar, film izleyiciyle buluşmadan önce son olarak bu aşamadan geçer. İronik bir biçimde film projektörü, son elli yılda en az değişikliğe uğrayan film ekipmanıdır. Soundtrack'i okuyan optik veya manyetik kafa ve anamorfik baskıları yansıtmak için gereken uyarlayıcıların dışında, projektör temelde 1920'lerin başında kullanılanla aynı makinedir. Aslında projeksiyoncular bazıları 1930'ların antik makinelerinin bugün üretilen birçok makineden daha iyi iş çıkardığını düşünür.

Her projektör basitçe ters yönde çalışan bir kameradır: Görüntüyü çekmek yerine gösterir ama bu önemli bir farktır. Bir görüntüyü kaydetmek için gereken ışık

miktarı kolayca edilirken, görüntüyü yansıtmak için çok daha fazla ışığa ihtiyaç vardır ve bu ışığın projektörün merceğinin gerisine sığabilecek kadar küçük bir kaynak tarafından sağlanması gerekir. 1/2 inç karelik 35 mm film çerçevesini ekranı doldurmak için 300.000 kat veya daha fazla genişletebilmelidir. 1960'lara kadar ticari projektörler ışık kaynağı olarak ihtiyaç duyulan 5000° veya 6000° K gibi yoğun bir ışığı sağlayabilen bir karbon ark lambası kullanılmıştır. İki karbon çubuğu arasındaki yüksek voltajlı akım arkı doğrudan kaynaktır. Eskiden setleri aydınlatmak için de kullanılan karbon ark lambasının zorluğu, karbon çubuklarının zamanla tükenmesi ve sürekli olarak ayarlanmasının gerekmesidir. Ayrıca bu lambalar güçlü havalandırma sistemlerine ihtiyaç duymuştur. Karbon ark lambalarının yerini daha uzun süre dayanan, sürekli ayarlanması gerekmeyen ve özel bir havalandırma gerektirmeyen ksenon lambalar almıştır.



RESİM 2.68 GELENEKSEL PROJEKTÖR. Daha küçük dişli zincir çarkı, filmi besleyici makaradan toplayıcı makaraya sarar. Ana dişli zincir çarkı, filmi sürekli ilerletir. Bu, Resim 2.21'de gördüğümüz aralıklı hareket mekanizmasına bağlıdır. Soundtrack sürekli ve pürüzsüz bir biçimde okunabilsin diye filmin aralıklı hareketi bir dizi bobinle yavaşlatılır.



RESİM 2.69 MODERN DÜZ PLATFORM PROJEKTÖR. Besleyici ve toplayıcı makaraların yerini soldaki tepsilere yerleştirilmiş büyük açık makaralardan filmi besleyen açılı bobinler almıştır. Daha az makara değişimi, projeksiyoncuların aynı anda birden çok filmi idare edebilmesini sağlamıştır ve böylece çok salonlu sinemalar ortaya çıkmıştır. (Magnasync Moviola Company'nin izniyle.)

Film negatifi kameradan bir kez ve optik baskı cihazından bir kez geçerken, filmin baskısı daha fazla baskıya maruz kalır; ticari bir sinema salonunda haftada normalde otuz beş ila kırk kez gösterilir. Bu, kamera ve projektör arasındaki ikinci önemli farktır: Projektör filme daha hassas davranmalıdır. Ancak projektör tasarımında çok az ilerleme sağlanabildiği için baskılar gereksiz yere çok fazla hasar görür. Bunun sonucunda bir filmi çok nadiren tam olarak eser sahiplerinin istediği şekilde görürsünüz. Yazar, eserinin yayıncı ve matbaa tarafından okurlarla tam olarak kendisinin istediği gibi buluşturulacağından emin olabilir. Ancak sinemacı, dağıtımcı ve gösterimcilerin bunu yapacağından o kadar emin olamaz. Filmin zarar görmesi, mevcut parçaların birleştirileceği anlamına gelir. Ayrıca gösterim süresini kısaltmak (veya rahatsızlık verebilecek siyasi ve cinsel içerikli malzemeleri kaldırmak) için kesintiler yapılabilir. Okuyucu bir kitabın değiştirildiğini fark eder; bir e-kitap değilse sayfa numaraları eksik olur. Film izleyicisi, gördüğü baskıyla orijinal arasındaki ilişkinin ne olduğunu nadiren bilir. Genellikle kalıcı bir ortam olduğunu düşünülse de film son derece hassastır.

Bu işi yapmanın daha iyi yolları vardır. 1970'lerde Hollogon Rotary projeksiyon sistemi, yetmiş beş yılda projeksiyon mekanizmasındaki ilk radikal tasarım değişikliği olarak önemli bir ilerleme vaat etmiştir. Hollogon sistemi, yüksek hızlı kameralarda ve modern kurgu masalarında kullanılanlar gibi dönen 24

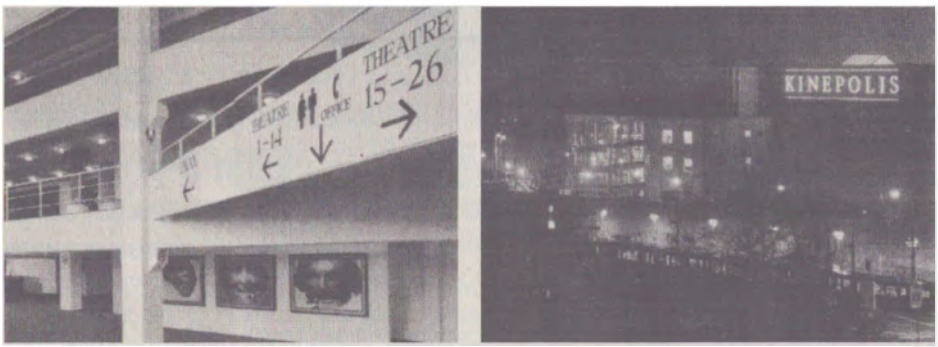
yüzlü bir prizmadan faydalanır ve baskıdaki yükü azaltır. Hollogon projektör dişli zincir çarkları, aralıklı hareket mekanizması, yavaşlatıcı bobinler ve ses kafalarından oluşan karmaşık bir sistem yerine senkronize halde sürekli dönen iki çarktan oluşur. Film, görüntü çarkının etrafında dönerken çok yüzlü prizma tarafından ekranda optik olarak sabit tutulur. Ancak bu teknolojisi popüler olmamıştır.



RESİM 2.70 GÜNÜMÜZDE SES KANALLARI. 2000'lerin sonunda dijital projektörlere sahip sinemaların sayısı çok az olsa da neredeyse bütün sinemalar birden çok dijital ve analog ses kanalından yararlanabiliyordu. Buradaki örnekte modern bir 35 mm baskıda dört ayrı ses sistemi görülmektedir. Her iki tarafta da en dıştaki ses kanalları, barkod benzeri bir dijital sinyal görüntüsüdür ve SDDS ses kanalı içerir. (Görüntüyü oluşturan noktalar, bu çizimdekinden çok daha incedir.) Yanında delikler yer alır. Sağ tarafta delikler arasına Dolby Dijital ses kanalı basılır. Sağ tarafta yer alan deliklerin solunda iki analog kanal bulunur. (Bunlar genellikle üçüncü bir kanalı simüle etmek için Dolby Surround kullanılarak kodlanır.) Analog kanalın içinde ayrı olarak bir CD'de çalınan DTS ses kanalını senkronize etmek için kullanılan ince bir zaman kodu çizgisi vardır; bu teknik bizi sesli filmin başlangıcına kadar geri götürür. (Görüntünün anamorfik olarak sıkıştırıldığına dikkat edin.) 19. yüzyıla ait bu teknoloji son derece kullanışlıdır Eski tarz film mimarisinin ses ve görüntü senkronizasyonu sağladığına da dikkat edin. Bu birçok dijital rakibinin henüz yakalayamadığı bir özelliktir. (Wikimedia Commons'ın izniyle, GNU Free Documentation License.)

Projeksiyoncunun projektörü doğru biçimde çalışır tutmanın yanı sıra iki sorumluluğu daha vardır: görüntüyü odaklamak ve lensle kaşların doğru kombinasyonuyla filmi doğru görüntü ölçeğiyle görüntülemek. Standartlar, projeksiyonun her alanında olduğu gibi odak konusunda da esnektir. Bilimsel olarak hassas bir biçimde odaklanmanın yolları mevcuttur (ve bir zamanlar projeksiyon odalarında genellikle kullanılmıştır) ama günümüzde projeksiyoncular göz kararıyla ayarlamayı tercih eder. Bazı nesiller iyi netlenmiş bir filmin neye benzediğini bilmeden büyümüştür.

Kaşlarla ilgili problem daha da ciddidir. Çok az sinema salonu, kaşların ve onlara uygun lenslerin eksiksiz aralığını elinde bulundurur. Birçok sinema salonu yalnızca çağdaş standart 1.85 Amerikan geniş ekran kaşı ve temel anamorfik lense sahiptir. 1.66'lık veya daha da kötüsü Akademi oranına uygun bir film gelirse, projeksiyoncu onu elinde hangi kaş varsa onunla gösterir. Kafalar gelişigüzel değiştirilir ve yönetmenin aklındaki kompozisyon hakkında yalnızca tahmin yürütülür. Son olarak ses alanında son yıllarda önemli gelişmeler kaydedilmiştir. Günümüzde filmlerin ilk gösterimlerinin yapıldığı sinemaların birçoğu stereofonik veya altı kanallı ses, Dolby kuşakları, manyetik kuşaklar ve THX ses sistemini idare edebilecek donanıma sahiptir. Birçok sinema salonunda görüntü otuz veya kırk öncesine göre daha kalitesiz olsa da ses önemli ölçüde gelişmiştir. THX standardı için George Lucas'a çok şey borçluyuz.



RESİM 2.71 1988 yılında Brüksel'de açılan mütevazı bir ada sahip "Kinepolis" ("Sinekent") 35 mm ve 70 mm filmleri oynatmak için gerekli ekipmanlara sahip 25 salonun yanı sıra bir IMAX salonuyla en çok salona sahip sinema olma rekorunu bugüne kadar korumuştur. 8000 kişilik toplam oturma kapasitesiyle 1930'ların en büyük film sarayı olan Radio City Music Hall'u bile geride bırakır. Kinepolis restoranlar ve butiklerin dışında bir tema parkı, su kaydırakları ve minyatür ölçekli modellerle inşa edilmiş bir mini Avrupa'yı içine alan dev bir eğlence kompleksinin merkezindedir. (Kinepolis ve Sonja Coudeville'nin izniyle.)

1970'lerden itibaren küçük (ama daha ekonomik) salonların bulunduğu çok salonlu sinemaların sayısı hızla artmıştır. Projeksiyon alanında ilerlemenin yaşanmamasının yanı sıra birçok izleyicinin filmleri kendi oturma odalarından çok daha büyük olmayan sinema salonlarında ve geçmişteki sinema perdelerinden ziyade evlerdeki televizyonlara daha yakın ölçülere sahip perdelerde izlediği göz önünde bulundurulduğunda, sinema salonlarının ayakta kalması bile şaşırtıcıdır. IMAX'in varlığını koruması ve gelişmesi, yüksek kalitede sinema salonu deneyimi için bir geleceğin bulunduğunu gösterir.

Projeksiyon, film yapımında dijitalleşmeye boyun eğecek son alandır ama burada bile video selüloitin yerini alır. Bir filmin birçok sinemada gösterime girmesinin ciddi baskı maliyeti nedeniyle, gerekli bant genişliğine ulaşıldıktan sonra filmler dijital olarak yayınlanacaktır. Tıpkı internet üzerinden satın alınan filmler gibi. Dijital projeksiyonun ilk denemeleri, dördüncü *Star Wars* [*Yıldız Savaşları*, 1977] filminin gösterime girmesinden kısa bir süre sonra 1999 baharında başlamıştır. Bu teknolojinin yaygınlaşmasının önündeki tek engel, dijital projeksiyon ekipmanlarına yatırım yapmanın yüksek maliyetidir.

DİJİTALİN YÜKSELİŞİ

2000'li yıllar tüketici piyasalarında dijital görüntüye hızlı bir geçişe tanık olurken, uzun metrajlı film işinde durum böyle değildi. Bunun nedeni, tek kelimeyle nitelikti. Tüketici piyasasında kullanım kolaylığı, elverişlilik, ekonomi ve dijital kameraların enstantane fotoğraflarla sunduğu anında memnuniyet, görüntülerin genel olarak daha az kaliteli olmasının önüne geçmiştir. Ancak uzun metrajlı film çeken sinemacılar daha yüksek bir düzeyde faaliyet gösterir. Son on yıla kadar standart 35 mm filmle rekabet edebilecek sonuçlar veren dijital kameralar, yanına yaklaşılmayacak ölçüde pahalıydı.

İlk sorun, görüntünün çözünürlüğüdür. ("Çözünürlük" sözcüğünü analog filmden söz ederken kullanmadığımıza dikkat edin.) Yaklaşık 30 yıl önce bu kitabın ilk baskısını hazırlarken standart 35 mm ham filmin çözünürlüğünü öğrenmek için elimdeki Kodak filmi günlerce evirip çevirdim. Biraz zaman aldı, çünkü daha önce hiç kimse bu sorunun yanıtını merak etmemişti. Sonunda standart Akademi oranlı uzun metrajlı film çerçevesi için inç başına

4000 nokta gibi bir sonuca ulaştık. Makul fiyatlı 4K sinema kameraları yalnızca 2007 yılında üretilebilmiştir. 2000'lerin ortasında üretilmeye başlanan 2K çözünürlüklü kameralarsa 4K çözünürlüğün yalnızca çeyreğini sunar.

Çözünürlük, kalite denklemindeki tek faktör değildir: Gamma veya kontrast aralığı ve renk doğruluğu ve aralığı da dijital görüntünün yakın bir geçmişe kadar filmin gerisinde kaldığı özelliklerdir. Daha da önemlisi, ilk dijital kameralarda kullanılan lensler de daha düşük kalitededir ve elbette ki iyi bir lensten geçmedikçe sensörün ne kadar iyi olduğunun önemi yoktur. Ama artık kaliteli film kamerası lensleri kullanabilen dijital kameralar da vardır. George Lucas'ın ilk önemli dijital uzun metrajlı filmi çektiği genel kabul görse de (*Yıldız Savaşları III: Sith'in İntikamı*, 2005) günümüzde 4K kameraların fiyatları daha makul hale geldikçe setlere yakında dijital kameraların egemen olmasını bekleyebiliriz.



RESİM 2.72 DAR ALANA YAYIN. 2008 yılında Deborah Volgt ve Robert Dean Smith'in canlı performansıyla sahnelenen Richard Wagner'in *Tristan ve Isolde* adlı büyük eseri, Metropolitan Opera'da eşzamanlı olarak yayınlanmıştır. Video direktörü Barbara Willis Sweete, bunun gibi kolajları ustaca kullanmıştır. *Tristan ve Isolde* sahip olduğu etkiye rağmen büyük bir operada belki de en sade şekilde sahnelenmiştir. Sadelik sahnede işe yarasa da beyaz perdede bu yaratıcı mizansen faydalı bir katkı sağlamıştır.

Dijital, kurgu odasına çoktan girmiştir. 1990'ların ortasından itibaren bilgisayar destekli kurgu adını verebileceğimiz şey norm haline gelmiştir. Film görüntüleri dijitalleştirilmiş ve bilgisayarların hard diskinde depolanmıştır. Dijital görüntüler Avid veya başka yazılımlarla düzenlenmiştir. Ardından kesiciler orijinal film negatifini kesip birleştirmek için Kurgu Karar Listesini [EDL] (kullanılacak ve çıkarılacak kareleri belirten liste) kullanır. O tarihlerde bilgisayarlar yüksek kalitede dijital görüntüyle başa çıkmaya yetecek güce ve kapasiteye sahip değildi. Kullanılan film, kurgu amacıyla kullanmak için yeterli kalitedeydi ama baskı almak için hiç yeterli değildi.

2000 yılından itibaren bu değişmiştir. Birçok kurgu odasında eski tarz ham filmlere nadiren rastlanır. Film görüntüsü yeterince yüksek kalitede dijitalleştirildiği için son baskı için kamera negatifine dönme ihtiyacı ortadan kalkmıştır. Bunun yerine dijital aracı üretilir. Film kaydedici adı verilen bir cihaz, film baskılarını üretmek için kullanılabilecek bir ara negatif baskısı yapar. Bu sistemin büyük avantajlarından biri, renk düzeltmenin dijital aracıda filme oranla çok daha kolay olmasıdır. Renk düzeltme veya zamanlama, hemen her profesyonelin olmazsa olmazıdır. Üstelik günümüzde amatör sinemacılar da bu olağana sahiptir. Tamamen dijital bir kurgu süitini çalıştırmak daha ucuzdur. (Yıllar önce bir editörün binlerce klibi dosyalamak için iki veya üç kişi istihdam etmesi alışılmadık bir durum değildi.)

Yine de ne dilediğinize dikkat edin. Yakın geçmişte prodüktör Joe Medjuck bir film stüdyosundan filmini dijital olarak değil, ham film kullanarak çekmesinin bir sakıncasının olup olmadığını sorunca stüdyo bunu seve seve kabul etti. Ham filmin ekstra maliyetine rağmen, kurgu odasında tasarruf sağlayabileceklerini gayet iyi biliyorlardı. Neden mi? Dijital depolama neredeyse maliyetsiz olduğundan, film yapımcıları çok fazla çekim yapar ve ham filmle çekilen filmlerden çok daha yüksek bir çekim oranına ulaşılır. Bu da kurgunun çok daha uzun sürmesi anlamına gelir. 1500 fotoğraf yüklü yeni dijital kameranızla tatilden döndüğünüzde muhtemelen benzer bir problem yaşamışsınızdır. İyi olan fotoğrafları elemek için bir türlü fırsat bulamazsınız. Ancak dijital kamera, günlük çekimlerde ekonomik avantaj sağlar. Günün sonunda ihtiyaç duyduğunuz çekimleri yaptığınızdan emin olarak setten ayrılırsınız.

Dijital devrim, kurgu odasında gerçekleştikten sonra şimdi de setlerde gerçekleşiyor. Ancak dijital projeksiyonda kameradaki ilerlemelerle rekabet edebilecek gelişmeler yaşanmasına rağmen dijital devrimin sinema salonlarında da

gerçekleşmesine halen vakit var. Bunun nedeni de gayet basit: Sadece ABD'de 38.000'den fazla sinema perdesi (ve projektör) olduğu düşünüldüğünde film projektörlerini değiştirmek için yatırım yapmak ekonomik anlamda pek mantıklı değildir.

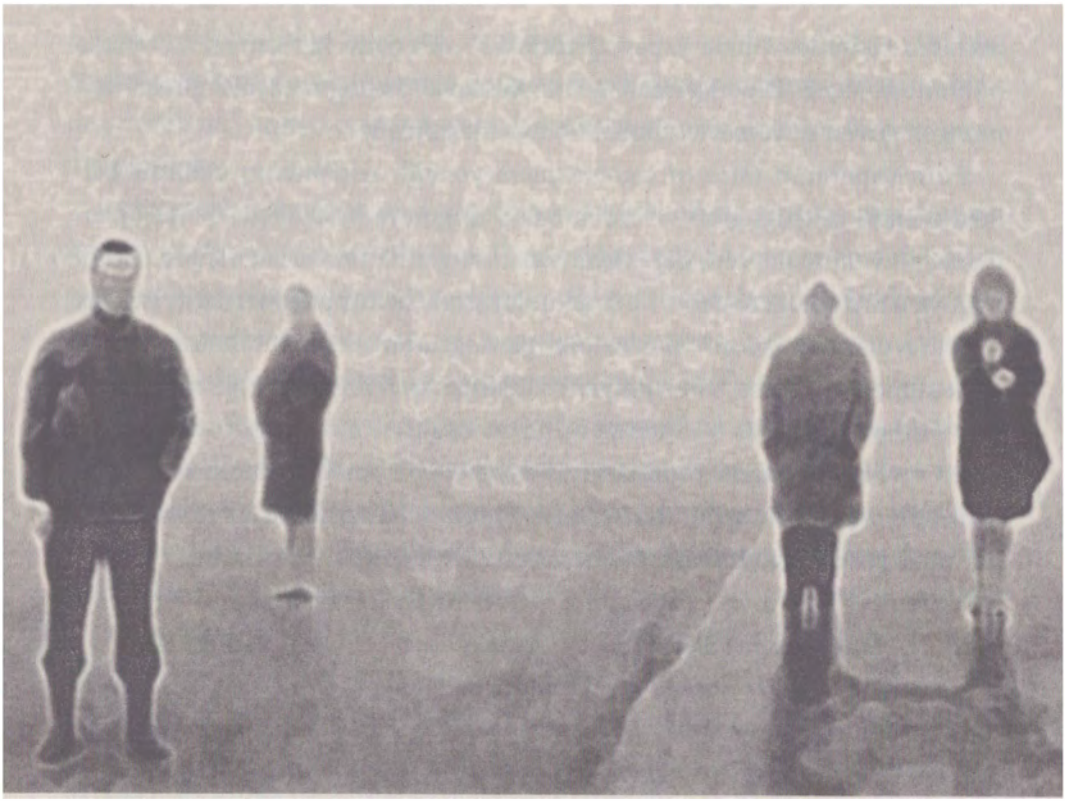
Süreci hızlandırmanın bir yolu, sinema salonunun işlevini yeniden düşünmektir. 2007 yılında Metropolitan Opera dünyanın dört bir yanından 500'ü aşkın sahnedeki opera performanslarını HD kalitesinde eşzamanlı olarak yayınlamaya başlamış ve müthiş bir başarıya ulaşmıştır. Öğleden sonra yayınlanan Met's Saturday adındaki radyo programının 1932'de başladığı günden bu yana en popüler radyo programı olduğunu düşününce bu başarı belki de hiç şaşırtıcı değildir. HD kalitesindeki eşzamanlı yayınların yüksek bilet fiyatları, sinema salonu sahiplerini en azından bir salona dijital projeksiyon kurmaya yöneltebilir. Bale, Broadway müzikalleri veya eskiden beri popüler olan boks ringlerindeki şampiyonluk maçları gibi farklı performans alanlarında özellikle Met's Saturday formatında bir program yayınlanabilir. Bir caz müzisyeni caz kulübünde 100 kişinin önünde canlı performans sergileyerek çok fazla para kazanamaz. Peki ya ülke genelinde elli sanal caz kulübü ve her birinde bu canlı performansı dinlemek için 20 dolar ödemeye hazır dinleyiciler olursa? Veyahut yönetmen ve başrol oyuncularıyla söyleşinin yer aldığı bir film prömiyeri eşzamanlı olarak yayınlanırsa?

Dar alana yayınların ne zaman sinema salonlarında, ne zaman evlerde izleyiciyle buluşması gerektiğini de düşünmeliyiz. Teatral performans, başkaları tarafından paylaşılan bir etkinliktir ve daha fazla ücret ödemeye değerdir. Gelecekte 38.000'den fazla film perdesinin hepsi dijital hale gelecektir. Bu, dönüşüm maliyeti binlerce gösterim kopyası üretmekten daha ucuz hale gelince gerçekleşecektir. O zamana kadar dijital projeksiyon, özel etkinliklerle sınırlı kalacaktır.

Medyanın dijitalleşmesi otuz yıldır devam eden bir süreçtir. Bu sürecin tamamlanması büyük olasılıkla on ile on beş yıl daha alacaktır. Bu, dünyanın hızla değiştiği modern tarihte olağandışı biçimde uzun bir süredir. Peki neden bu kadar uzar? Dijital medya sesli film, renkli televizyon, iPod veya elektronik kitap gibi yalnızca yeni bir teknoloji değildir; gerçekliği yapılandırmanın yepyeni bir yoludur. Dijital dünyada gerçekliği taklit etmekle veya yankılamakla yetinmeyiz; onu bileşenlerine ayırırız, numaralandırırız ve sonsuza yakın rakamı analiz ederiz. Bu yaklaşımın birçok avantajı vardır; soyut rakamları manipüle etmek çok kolaydır. Ama sesler ve görüntülerin dijital-

leştikten sonra kesinlikle yapay, gerçek dışı olduğunu her zaman aklımızda bulundurmalıyız. Dijital gerçekliğe bir zamanlar analog medyaya güvendiğimiz gibi güven duyamayız. Önemli bir eşik aşılmıştır.

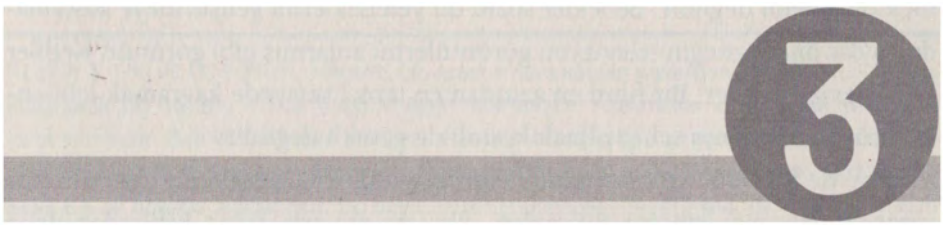
Film yapımının (amatör fotoğrafçılara yönelik reklamların yıllardır bizi ikna etmeye çalıştığı gibi) vizörden bakıp düğmeye basmaktan ibaret olmadığı açıktır. Film yapımı, diğer tüm sanatları geride bırakacak ölçüde teknik bilgi ve uzmanlık gerektirir. Film teknolojisinde henüz sinemacıların istediği seviyeye ulaşmamış kimi alanlar olduğu doğrudur ama teknolojinin henüz keşfedilmemiş potansiyeller taşıyan alanların da olduğu aynı ölçüde doğrudur. Filmin teknolojisi ve estetiği birbirine bağlıdır; biri hangi yöne ilerlerse diğeri onu takip etmek zorundadır. Dolayısıyla bir sonraki bölümün konusu olan film estetiğinin doğal dünyasını kavramaya başlamadan önce teknik sınırlamaları ve karşılıklı bağlantıları tam olarak anlamak gerekir.



GÖSTERGELER
Algının Fizyolojisi
Düzanlam ve Yananlam

SENTAKS
Kodlar
Mizansen
Çerçevelenmiş Görüntü
Diyakronik Çekim
Ses
Montaj

"Dilin gücü, gösterenle gösterilen arasındaki farktadır; filmin gücüyse bunların arasında fark olmamasından gelir Ancak film bir dil gibidir. Peki o halde yaptığı şeyi nasıl yapar?"



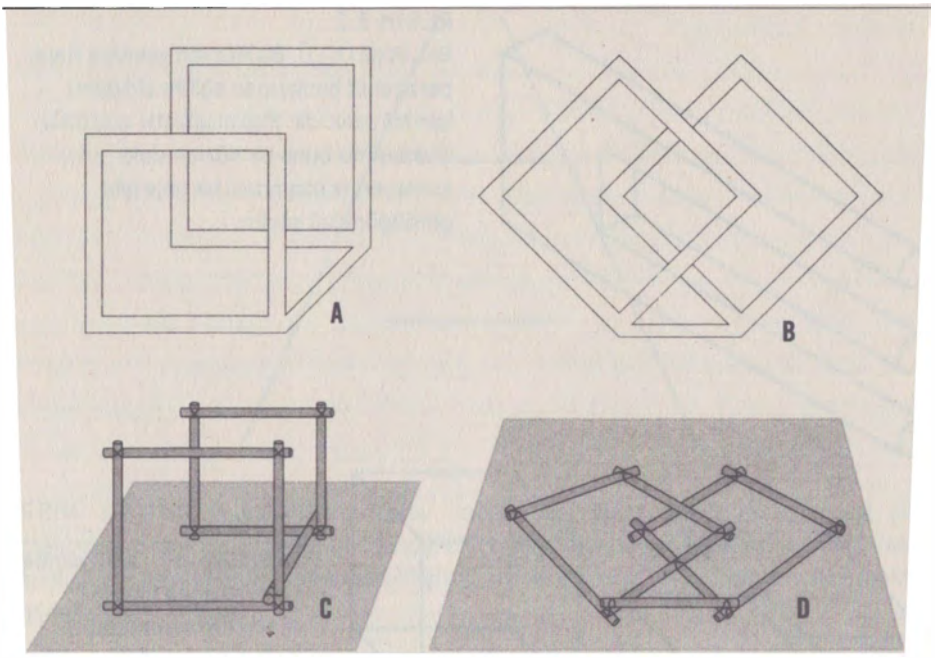
FİLMİN DİLİ: GÖSTERGELER VE SENTAKS

GÖSTERGELER

Film İngilizce, Fransızca veya matematik gibi bir dil değildir. Öncelikle filmde gramer kurallarının dışına çıkmak olanaksızdır. Bir sözcük dağarcığını öğrenmek de gerekli değildir. Bebekler sözlü dil yeteneklerini geliştirmeye başlamadan aylar önce örneğin televizyon görüntülerini anlarmış gibi görünür. Kediler bile televizyon izler. Bir filmi en azından en temel seviyede kavramak için entelektüel bir anlayışa sahip olmak kesinlikle gerekli değildir.

Yine de film dile çok *benzerdir*. Film alanında çok deneyimli –görsel okur yazarlığı gelişmiş– sinema tutkunları, filmlere ara sıra giden kişilerden daha çok şey görür ve duyar. Sinema "dili" konusunda eğitim almak, izleyiciye daha büyük potansiyel anlamların kapısını aralar. Bu nedenle film fenomenini açıklamak için dil metaforunu kullanmak faydalıdır.

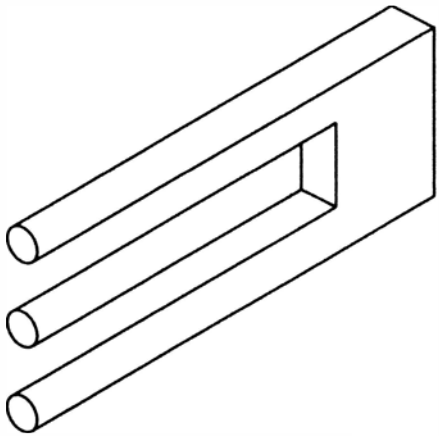
Aslında yapay ses ve görüntüleri kavrama yeteneğimiz hakkında şimdiye kadar çok az bilimsel araştırma yapılmıştır. Yine de araştırmalarımız sonucunda çocukların okumayı öğrenmeden çok önce resimlerdeki objeleri ayırt edebildiğini ama sekiz veya on yaşına geldikten sonra bir film görüntüsünü çoğu yetişkin gibi kavrayabildiğini biliyoruz. Dahası görüntülerin algılanmasında kültürel farklılıklar vardır. 1920'lerin meşhur bir testinde antropolog William Hudson, Batı kültürüyle çok az temas kurmuş Afrikalı köylülerin iki boyutlu görüntülerdeki derinliği Avrupalılarla aynı şekilde algılayıp algılamadığını araştırmıştır. Tartışmasız biçimde aynı algılamadıkları ortaya çıkmıştır. Sonuçlar değişkenlik gösterir (test sorularına Batılılar gibi yanıt veren bireyler de vardır) ama geniş bir kültürel ve sosyolojik yelpazede birörnektir.



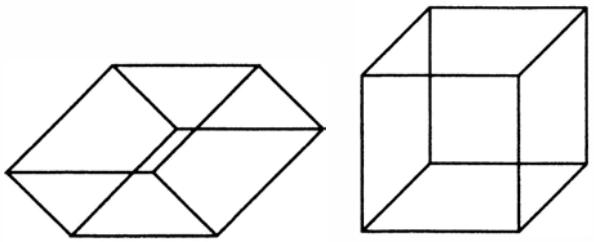
RESİM 3.1 İKİ VE ÜÇ BOYUTLU FİGÜRLER. Araştırmaya katılan kişilerden bu figürleri çubuklar kullanarak üç boyutlu olarak oluşturmaları istenmiştir. Katılımcılar buna farklı şekillerde yanıt vermiştir. Batı kültüründen olanlar, ressamların iki boyutlu bir resimde üç boyutluluğu yansıtmak için kullandığı kod ve kurallar konusunda eğitimli olduklarından Şekil A'yı üç boyutlu, Şekil B'yi iki boyutlu algılamıştır. Üç boyutluluk konusundaki geçerli kod, derinlik boyutunun 45 derece eğik çizilmesini gerektirir. Şekil A buna uyar ama Şekil B'deki eğik çizgiler derinlik boyutunda değildir. Afrika kültürlerinden kişiler, Batıya özgü üç boyutlu koda aşina olmadıkları için her iki şekli de iki boyutlu görme eğilimindedir. Şekil A, Batılı ve Afrikalı katılımcılar tarafından sırasıyla Şekil C ve Şekil D'deki gibi oluşturulur.

Bu ve daha sonraki ufuk açıcı araştırmalardan çıkarılabilecek iki sonuç vardır: İlk olarak her normal insan görsel bir imgeyi algılayıp tanımlayabilir ve ikinci olarak en basit görsel imgeler bile farklı kültürlerde farklı yorumlanır. Yani insanlar bu imgeleri "okumak" zorundadır. Bir görüntüye bakarken bilinçli olmasa bile o imgeyi anlayış süzgecinden geçiririz. Dolayısıyla bunu yapmayı bir noktada öğrenmiş olmamız gerekir.

Resim 3.2'deki meşhur "optik illüzyon" bu yetenekle ilgili kolay bir test sunar. Bu kitabı okuyan herkesin görsel okuryazarlık seviyesinde bu şeklin kafa karıştırıcı olacağını rahatlıkla söyleyebiliriz. Batılı üç boyutluluk kurallarına göre eğitilmemiş kişiler içinse bu şekil hiç kafa karıştırıcı olmayacaktır.



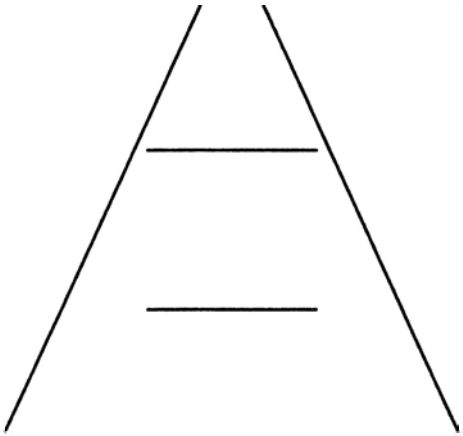
RESİM 3.2
BELİRSİZ ÜÇLÜ. Bu illüzyon yalnızca Batılı perspektif kodlarında eğitim aldığımız için ilgi çekicidir. Psikolojik etki güçlüdür; zihinlerimiz bunu bir düzlemdeki çizim yerine uzamdaki bir obje gibi gördüğümüzü söyler.



RESİM 3.3
NECKER KÜPÜ. 1832 yılında İsviçreli doğa bilimci L. A. Necker tarafından geliştirilmiştir. İllüzyon yine kültürel eğitime dayanır.



RESİM 3.4 Karikatürist W. E. Hill'in "Eşim ve Kayınvalidem" adlı çizimi 1915 yılında *Puck* dergisinde yayımlanmıştır. O gün bugündür "multistabil" yani birden çok şekilde algılanabilen figürlerin meşhur bir örneğidir. Genç kadının çenesi, ihtiyar kadının burnudur. İhtiyar kadının çenesiyse genç kadının göğsüdür. (New York Halk Kütüphanesi)



RESİM 3.5 PONZO İLLÜZYONU. Yatay çizgiler eşit uzunluktadır ama üstteki çizgi alttakinden daha uzun görünür. Diyagonal çizgiler perspektif oluşturduğundan resmi derinlikli yorumlarız. Buna göre üstteki çizgi, alttaki çizginin "arkasında" olması gerektiği için daha uzun olmalıdır.

Benzer bir şekilde Resim 3.3 ve Resim 3.4'teki bilindik optik illüzyonlar, algılama ve kavrama sürecinde beynin etkili olduğunu gösterir: Bu, fiziksel olduğu kadar zihinsel bir deneyimdir. Necker Küpünü üstten mi alttan mı "gördüğümüz" ya da Resim 3.4'teki çizimi genç bir kadın mı yoksa ihtiyar bir kadın mı olarak algıladığımız, gözlerimizin fizyolojik işlevine göre değil beynimizin gelen enformasyonla ne yaptığına göre değişir. "İmge" sözcüğünün iki yakın anlama sahiptir: İmge optik bir motiftir ama aynı zamanda zihinsel bir deneyimdir. Zihnimizde resimler oluşturmayı tarif ederken "imgelemek" sözcüğünü kullanmamız belki de bu nedenledir.

İster hareketli ister hareketsiz olsun imgeleri yorumlayabilme yeteneğimiz kısmen öğrenmeye dayanır. Bu ilginç bir biçimde işitsel fenomenler için geçerli değildir. Makineler yeterince gelişmişse, orijinallerinden teknik olarak ayırt edilemeyen kaydedilmiş sesler üretebiliriz. Görsel ve işitsel algı sistemleri arasındaki bu fark nedeniyle, kulaklarımızın gerçekliği algılamak için aldığı eğitim ne olursa olsun kaydedilmiş sesleri yeterli bir biçimde algılarız ama kaydedilmiş görüntüleri algılamak için gözlerimizin (ve görüntüleri anlamak için beynimizin) alması gereken eğitimle çevremizdeki gerçekliği kavramak için gereken eğitim arasında küçük ama önemli bir fark vardır. Fonografiyi bir dil olarak düşünmek hiçbir amaca hizmet etmez ama ortada bir öğrenme süreci olduğu için fotoğrafçılığı (ve sinematografiyi) dil olarak ele almak faydalıdır.

Algının Fizyolojisi

İki duyu arasındaki bu fark, duyu organlarının fonksiyonu üzerinden de açıklanabilir: Kulaklar işitilebilecek her şeyi işitir ama gözler görmek istediğini görür. Bu yalnızca bilinç düzeyinde (dikkatimizi A noktasından B noktasına yönlendirmeyi tercih ettiğimizde veya gözlerimizi kapatarak bir görüntüyü tamamen reddettiğimizde) değil, bilinçdışı düzeyde de geçerlidir. Görsel keskinliğe imkân tanıyan alıcı organlar yalnızca retinanın "fovea" kısmında odaklandığı (ve uygun biçimde düzenlendiği) için bir objenin net bir görüntüsünü elde etmek için doğrudan ona bakmamız gerekir. Bu sayfanın ortasındaki noktaya bakarak ● bunu kendiniz de deneyebilirsiniz. Yalnızca noktayı çevreleyen alanı net biçimde görebilirsiniz. Bu nedenle, gözlerimizin herhangi büyüklükteki bir objeyi algılamak için sürekli hareket etmesi gerekir. "Sakkadik hareketler" denen bu yarı bilinçli göz hareketleri saniyenin yaklaşık olarak yirmide birinde gerçekleşir. Bu, filmi mümkün kılan "görmenin sürekliliği" fenomeninin süresiyle hemen hemen aynıdır.

Görmenin odaklı olmasından çıkarılabilecek sonuç, görüntüleri tıpkı bir sayfayı okur gibi hem fiziksel hem de zihinsel ve psikolojik olarak okuduğumuzdur. Aradaki fark, sayfayı nasıl okuyacağımızı bilmemizdir; örneğin İngilizce soldan sağa ve yukarıdan aşağı okunur. Ancak bir görüntüyü tam olarak nasıl okuduğumuzun nadiren bilincinde oluruz.

Eksiksiz bir dizi fizyolojik, etnografik ve psikolojik deney farklı bireylerin görüntüleri üç farklı şekilde az veya çok okuyabildiğini gösterir:

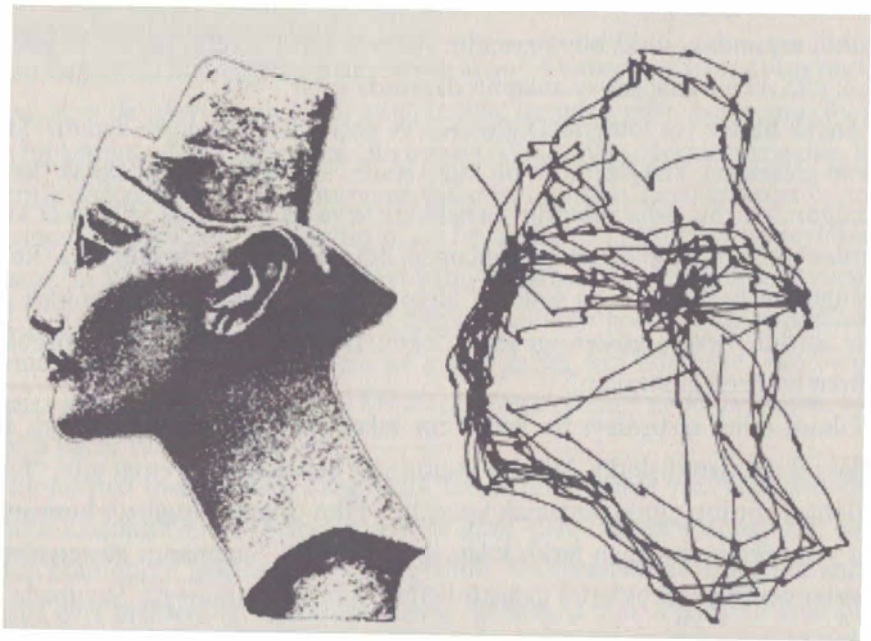
- Fizyolojik olarak: En iyi okurlar en verimli ve geniş sakkadik hareket modellerine sahiptir.
- Etnografik olarak: En iyi okuryazarlar, kültürel görsel kuralların geniş bir yelpazesi hakkında en çok bilgi ve deneyime sahip olur.
- Psikolojik olarak: Eserden en çok fayda sağlayan okurlar, algıladıkları çeşitli anlam gruplarını en iyi şekilde özümseyebilen ve deneyimle bütünleştirebilenlerdir.

Buradaki ironi, edebiyatı sevmek veya anlamak için önce okumayı öğrenmek zorunda olduğumuzu gayet iyi bilip herkesin bir filmi okuyabileceğini zannetme eğiliminde olmamızdır. Herkesin bir filmi *görebileceği* doğrudur. Ama bazı insanlar görsel imgeleri fizyolojik, etnografik ve psikolojik olarak diğer insanlardan çok daha gelişmiş bir biçimde kavramayı öğrenir. Bu, 1. Bölümde ele aldığımız sanatçı, eser ve izleyiciyi bir araya getiren sanat deneyimi üçgeninin

geçerliliğini teyit eder. İzleyici yalnızca bir tüketici değildir; sürecin aktif –veya potansiyel olarak aktif– bir katılımcısıdır.

Film bir dil değildir ama dile benzerdir. Dile benzediği için de dili incelerken kullandığımız yöntemlerin bazıları film incelemesinde de işimize yarayabilir.

Ancak film bir dil olmadığından, dar anlamda dilbilimsel kavramlar yanlış yönlendirici olabilir. Film tarihinin en başından beri, teorisyenler filmi konuşma diliyle karşılaştırmaktan hoşlanmıştır (bunda film incelemesini haklı çıkarmanın payı da vardır) ama 1950'lerde ve 1960'ların başında geliştirilen yeni ve daha geniş bir düşünce kategorisi filmin dil olarak incelenmesini daha ileri taşımıştır. Yazı ve konuşma dili, birçok iletişim sisteminin yalnızca ikisi olarak kabul eden bu kapsayıcı düşünce kategorisi semiyotik yani göstergebilim (işaret sistemlerinin incelemesi) olarak bilinir.



RESİM 3.6 SAKKADİK HAREKETLER. Soldaki kraliçe Nefertiti'nin büstünün bir çizimi, sağdaki ise büste bakan bir kişinin göz hareketlerinin şeklidir. Gözün imgeyi rastgele taramak yerine düzenli motifleri takip ettiğine dikkat edin. Büste bakan kişi açıkça yüz bölgesine odaklanır ve boyun bölgesine çok az ilgi gösterir. Kulak da ilgi odağıymış gibi görünür; bunun nedeni büyük olasılıkla kulağın kendisinin ilgi çekici olması değil bu profilde göze çarpan bir konumda yer almasıdır. Sakkadik hareketler süreklilik arz etmez; kayıtlar gözün bir noktadan diğerine hızla sıçradığını açıkça gösterir. (çizgilerdeki "çentiklere" dikkat edin.) Gözler genel bilgiyi özümsemek yerine spesifik noktalara sabitlenir. Göz hareketleri Moskova'daki Enformasyon İletim Problemleri Enstitüsünden Alfred L. Yarbus tarafından kaydedilmiştir.

Göstergebilimciler yazı ve konuşma dili kavramını yeniden tanımlayarak film incelemesini meşru kılmıştır. Her iletişim sistemi bir "dil"dir; İngilizce, Fransızca veya Çince bir "dil sistemi"dir. Bu nedenle sinema bir tür dildir ama açıkça bir dil sistemi değildir. Tanınmış sinema göstergebilimcisi Christian Metz'in dikkat çektiği gibi, bir filmi onun sistemini hakkında bilgi sahibi olduğumuz için anlamayız; tam tersine filmi anladığımız için sistemi hakkında bir anlayışa ulaşırız. Bir başka deyişle, "Sinema bir dil olduğu için iyi öyküler anlatmaz, iyi öyküler anlattığı için dil haline gelir." [Metz, *Film Language*, sayfa 47]

Göstergebilimciler için bir gösterge iki parçadan oluşur: gösteren ve gösterilen. Örneğin "sözcük" –harfler veya sesler toplamı– gösterendir. Sözcüğün temsil ettiği şeyse "gösterilen" yani başka bir şeydir. Edebiyatta gösterenle gösterilen arasındaki ilişki, sanatın başlıca odağıdır. Şair bir yandan seslerden oluşan (gösteren), diğer yandan anlamlardan oluşan (gösterilen) yapılar kurar ve bu ikisinin arasındaki ilişki büyüleyicidir. Aslında şiirin verdiği hazzın büyük bir kısmı tam da burada, ses ve anlamın dansında yatar.

Ancak filmde (ve fotoğrafta) gösteren ve gösterilen neredeyse aynıdır: Sinemanın göstergesi, kısa devredir. Bir kitap resmi, kitaba kavramsal olarak "kitap" sözcüğünden çok daha yakındır. Bebeklikte veya ilk çocukluk yıllarında kitap resmini görünce kitap olarak yorumlamayı öğrenmemiz gerekebilir ama "kitap" sözcüğünün harflerini veya seslerini kitap olarak yorumlamayı öğrenmek çok daha zordur. Resim, gösterdiği şeyle doğduran ilişki içindedir ama sözcükler nadiren bu özelliği sergiler.*

Filmin dilini tartışmayı bu kadar zor kılan şey, gösterenle gösterilen arasındaki doğrudan ilişkidir. Metz'in unutulmaz biçimde ifade ettiği gibi, "Filmi açıklamak zordur, çünkü anlamak kolaydır." Film çekmeyi İngilizce konuşmak veya yazmaktan tamamen farklı kılan şey de budur. Sinemanın göstergelerini dil sistemlerinin sözcüklerini değiştirdiğimiz gibi değiştiremeyiz. Sinemada bir gül görüntüsü yalnızca bir gülün görüntüsü olan gül görüntüsüdür; ne bir eksik, ne bir fazla. (Bir *görüntüdür*, objenin kendisi değildir.) İngilizcedeyse gül [rose] yalnızca bir gül olabilir ama aynı zamanda değiştirilebilir veya benzer sözcüklerle karıştırılabilir: rose, rosy, rosier, rosiest, rise, risen, rows (ruse), arose, roselike ve benzeri.

Çince ve Japonca gibi grafiksel dillerin, işaret sistemleri olarak film ve Batılı diller arasında bir yerde olduğu söylenebilir. Ancak bu da sözlü değil, yazılı oldukları zaman ve yalnızca sınırlı örnekte geçerlidir. Öte yandan çıkardığı sese göre isimlendirilen "yankı" sözcükler de vardır ve yalnızca sözlü olarak seslendirildikleri zaman işaret ettikleri şeyle doğrudan bir ilişki taşır.

Dil sistemlerinin gücü, gösterenle gösterilen arasında çok büyük bir fark olmasından gelir; filmin gücüyse bunların arasında çok büyük bir fark olmamasından.

Her şeye rağmen, film dil *gibidir*. O halde film, yaptığı şeyi nasıl yapar? Açıkça, bir kişinin belli bir objeyle ilgili imgesi başka bir kişininkinden farklıdır. "Gül" sözcüğünü okuduğumuzda, sizin aklınıza geçen yaz kopardığınız katmerli gül gelebilir ama benim aklıma 1968 yılının Aralık ayında Laura Westphal'ın bana verdiği gül veya 1995 yılında çektiğimiz "The Interface" adlı kısa filmde aksesuar olarak kullandığımız gül gelebilir. Oysa sinemada ikimiz de aynı gülü görürüz. Sinemacı güllerin sonsuz çeşitliliği içinden seçim yapabilir ve seçtiği gülü yine sayısız çekim türünün birinde çekebilir. Sinemada sanatçının tercihleri sınırsızdır; edebiyatta sanatçının tercihleri sınırlıyken okuyucununkiler sınırsızdır. Edebiyatın önemli bir özelliği hayal kurabilmenizdir; filmin önemli bir özeliğiyse hayal kuramamanızdır.

Bu bağlamda film çağrıştırmaz, ortaya koyar. Filmin hem izleyici üzerindeki etkisi, hem de izleyici için teşkil ettiği tehlike buradan gelir. İzleyicinin bu gücün bir kısmını ele geçirebilmesi için imgeyi iyi okumayı öğrenmesi faydalı, hatta kritik önemdedir. Bir kişi imgeyi ne kadar iyi okursa o kadar iyi anlar ve onun üzerinde o kadar çok güce sahip olur. Bir sayfanın okuyucusu imgeyi kendi yaratır; bir filmin izleyicisiyse imgeyi kendi yaratmaz. Ama her iki okuyucu da akıl yürütme sürecini tamamlamak için algıladıkları göstergeleri yorumlamak durumundadır. Yorumlamak için ne kadar gayret sarf ederlerse, kendileriyle sanatçı arasında o kadar dengeli bir süreç oluşur. Denge ne kadar iyiyse, sanat eseri o kadar canlı ve etkili olur.

İlk sinema incelemeleri, dargörüşlü bir biçimde filmle yazı/konuşma dilini kabaca karşılaştırmıştır. Standart teoriye göre, plan* filmin sözcüğüdür; sahne filmin cümlesidir; sekans filmin paragrafıdır. Bu ayrımlar gittikçe artan karmaşıklığa göre belirlendiği için karşılaştırma ilk bakışta makul görünür ama analiz aşamasına geçildiğinde işe yaramaz hale gelir.

Bir an için sözcüğün en küçük anlam birimi olduğunu varsayarsak, plan bununla eşdeğer olabilir mi? Kesinlikle hayır. Öncelikle plan belli bir süreye yayılır. Bu süre zarfında sürekli olarak sayısız imge vardır. Peki bir tek görüntü, film karesi sinemada anlamın temel birimi olabilir mi? Yine hayır. Her kare, ona eşlik eden soundtrack'le birlikte potansiyel olarak sınırsız görsel enformasyon içerir. Kendi başına bir anlam ifade ettiği ve yeterli olduğu için bir planı cüm-

* En küçük çekim parçası –çn.

leye benzetebiliriz ama film kendini bu kadar kolay idare edilebilir birimlere bölünemez. "Plan" teknik olarak filmin bir tek parçası olarak tanımlanabilir ama bazı planlar kendi içinde noktalanabilir. Kamera hareket edebilir; kaydırma veya takip sonucunda sahne tamamen değişebilir. Bu durumda bir tek plandan mı yoksa iki plandan mi söz etmemiz gerekir?

Benzer bir şekilde, Fransız klasik tiyatrosunda net bir biçimde tanımlanan ve bir karakterin sahneye girmesi veya çıkmasıyla başlayıp bittiği varsayılan sahneler de sinemada daha belirsizdir (günümüzde tiyatroda da belirsizleşmiştir.) "Sahne" terimi şüphesiz faydalıdır ama net değildir. Sekanslar, sahnelerden açıkça daha uzundur ama bütün sahnenin bir tek planda gerçekleştiği "plan-sekans" [sequence-shot] önemli bir kavramdır ve bunların içindeki daha küçük birimler farklı değildir.

Görünüşe göre gerçek film bilimi, tıpkı fizik gibi en küçük yapı birimlerini tanımlayabilmemize bağlıdır. Teknik açıdan bunu en azından görüntü için yapabiliriz: Bir tek film karesi en küçük birimdir ama kesinlikle en küçük anlam birimi değildir. Film, yazı veya konuşma dilinin aksine birimlerden oluşmaz; film bir anlam sürekliliğidir. Çekim, biz onu ne kadar okumak istiyorsak o kadar çok enformasyon içerir ve çekimde ne kadar küçük birimler tanımlarsak tanımlayalım hepsi keyfi olacaktır.

Bu nedenle filmin bize sunduğu dil:

- gösterenin gösterilenle neredeyse eşit olduğu kısa devre göstergelerden oluşur ve
- temel birim belirleyemediğimiz ve bu nedenle de niceliksel olarak açıklayamadığımız süreklilik arz eden, bölünmez bir sisteme dayanır.

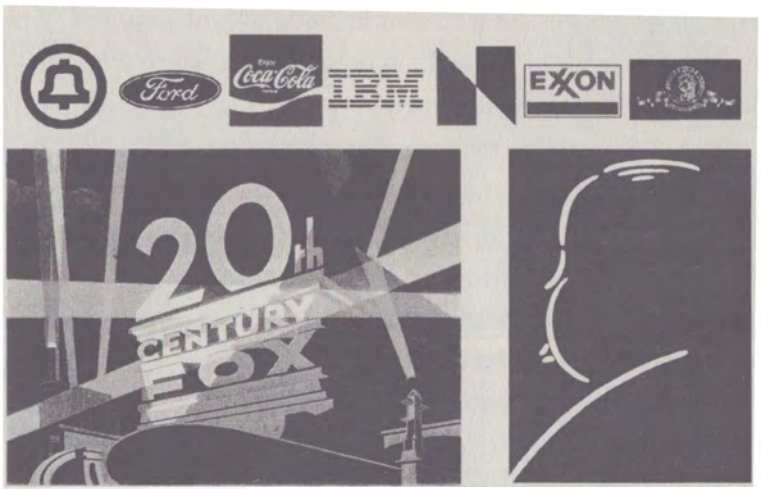
Sonuç, Christian Metz'in söylediği gibidir: "Sinema, kolay bir sanat olarak bu kolaylığa kurban gitme tehlikesiyle her zaman karşı karşıyadır." Filmin çok anlaşılabilir olması analiz edilmesini zorlaştırır. "Filmi açıklamak zordur, çünkü anlamak kolaydır."

Düzanlam ve Yananlam

Filmler, anlam iletmeyi başarır. Bunu düzanlam ve yananlam olarak iki farklı yoldan yaparlar.

Film görüntüsü veya sesi, yazılı dil gibi ama çok daha büyük ölçüde düzanlama sahiptir. Görüntü veya ses neyse odur; onu tanımak için çaba sarf etmemiz gerekmez. Bu basit bir ifadeymiş gibi görünebilir ama asla hafife alınmamalıdır: Filmin

büyük gücü bundan gelir. Bir kişinin veya olayın sözcüklerle yapılan bir açıklaması (veya hatta fotoğrafları) ve aynısının sinematik kaydı arasında önemli bir fark vardır. Film gerçekliğe çok yakın bir sonuç sunabildiğinden, yazı veya konuşma dilinin nadiren sunabileceği kadar kesin bilgiler iletebilir. "Film hayal edemediğiniz şeydir." Dil sistemleri fikirler ve soyutlamaların somut olmayan dünyasıyla ilgili çok daha iyi imkânlara sahiptir (örneğin bu kitabın filminin çekildiğini hayal edin; eksiksiz bir anlatı olmadıkça anlaşılmaz olacaktır) ama fiziksel gerçeklikler hakkında net bilgiler iletme kapasitesi düşüktür.



RESİM 3.7 LOGOLAR. Logo kavramı ortaçağdan bu yana mevcuttur. Ortaçağda loncalar ürünlerine özel bir damga vurmuştur. 20. yüzyılda logo kurumsal kimliğin önemli bir simgesi haline gelmiştir. Alexander Graham Bell tarafından kurulan telefon şirketi bu konuda olağandışı bir biçimde şanslıydı. "Bell System" şirketi en tanımlayıcı özelliğini yansıtan ve kolayca resmedilebilen bir isimle doğmuştur. [*Bell*: çan] Kurumsal bilincin ilk yıllarında genellikle imzalar (örneğin *Ford*) veya görünüşte el yazısına benzeyen ibareler (örneğin *Coca-Cola*) kullanılmıştır. (Şerit de logonun bir parçasıdır.) Bir zamanlardaki adıyla International Business Machines (Uluslararası Ticari Makineler) yalnızca başharfleriyle markalaşmıştır. 1960'larda Standart Oil ifadesinin kısaltmasından türetilmiş hoş bir sözcük olan Esso, şirket adının yeterince modern olmadığına karar verip Exxon adını almıştır. Her nasılsa "x" harflerinin daha çağdaş olduğu varsayılmıştır (ama Avrupa'da Esso adı kullanılmaya devam etmiştir.) Belli başlı şirketler aynı kervana katılmış ve ismen de olsa kendini yenilemeye çalışmıştır. 1970'lerin ortasında bu eğilim zirvesine ulaşmıştır. En unutulmaz müzikal logolardan birine sahip olan NBC, kırmızı ve mavi renkli hoş bir "N" harfi için 700.000 dolar ödeme yaptıktan sonra Nebraska'daki kamusal bir televizyon istasyonunun zaten aynı logoya sahip olduğunu (üstelik bunun için neredeyse hiç ödeme yapmadığını) keşfetmiştir. İlginç bir biçimde önemli film stüdyolarının yalnızca ikisi hareketli logolar geliştirmiştir: MGM ve Fox. 1930'ların ve 40'ların sayısız film prodüktörü filmlerinde kendi imzalarını kullansa da yalnızca Alfred Hitchcock unutulmaz bir kişisel logo geliştirmiştir.

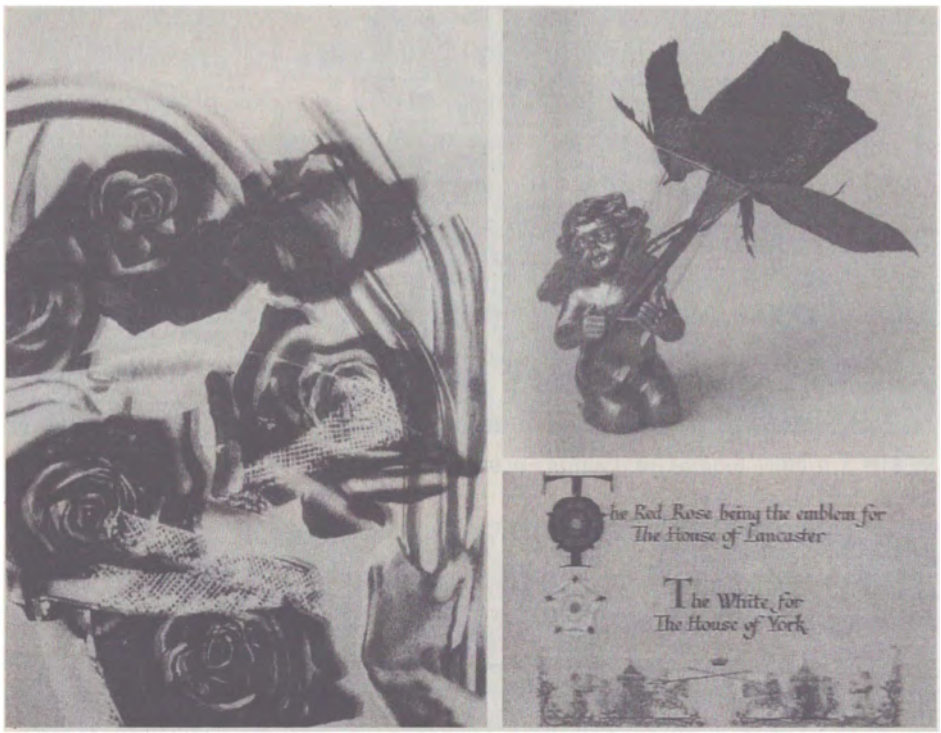
Yazı/konuşma dili, doğası gereği analiz eder. "Gül" sözcüğünü yazmak, gül fikrini genelleştirmek ve soyutlamaktır. Dilbilimsel dillerin asıl gücü düzanlamsal yönünde değil, yananlamsal yönündedir. Bir sözcüğe düzanlamını aşan anlamlar yükleyerek anlam zenginliği oluştururuz. Düzanlam bir dilin gücünün tek ölçütü olsaydı, örneğin bir milyon kadar sözcüğe sahip olan ve tarihteki en büyük dil olan İngilizce yalnızca 300.000 kadar sözcüğe sahip olan Fransızcadan üç kattan daha çok güçlü olurdu. Ancak Fransızca "sınırlı" sözcük dağarcığını yananlamları çok daha iyi kullanarak telafi eder. Sinema da yananlamları iyi kullanır.

Film görüntü ve seslerinin güçlü bir biçimde düzanlamsal niteliğini düşündüğümüzde, yananlamların film dilinin önemli bir parçası olduğunu keşfetmek şaşırtıcı olabilir. Aslında bunların çoğu filmin düzanlamları kullanma kapasitesinden gelir. 1. Bölümde belirttiğimiz gibi, sinema çeşitli etkileri yaratmak için bütün diğer sanatlardan yararlanabilir; çünkü onları kaydedebilir. Bu nedenle konuşma dilinin tüm yananlamsal faktörleri filmin soundtrack'inde yer alabilir. Yazılı dilin yananlamlarıysa jeneriğe dahil edilebilir. (Dans, müzik, resim ve benzerinin yananlamsal faktörleri de cabası.) Film kültürün bir ürünü olduğundan, göstergebilimcilerin "öykü dünyası" (düzanlamların toplamı) adını verdiği şeyin ötesine geçen rezonansalara sahiptir. Örneğin *III. Richard* filminde göründüğü zaman gül imgesi yalnızca düzanlamıyla sınırlı değildir; York ve Lancaster hanedanlarının simgesi olarak beyaz ve kırmızı güllerin yananlamlarının farkında oluruz. Bunlar kültürel olarak tanımlanmış yananlamlardır.

Genel kültürün bu etkilerine ek olarak sinema kendi benzersiz yananlam iletme kapasitesine sahiptir. Genellikle bilinçli bir biçimde kendimize hatırlatmasak da sinemacının spesifik seçimler yaptığını biliriz: Gül belli bir açıdan filme çekilir; kamera hareket eder veya etmez; renk parlak veya donuktur; gül tazedir veya solmak üzeredir; dikenleri belirgindir veya gizlenmiştir; arka plan gülün bağlam içinde görülebilmesi için nettir veya gülün bağlamdan ayrı olarak görülebilmesi için bulanıktır; çekim uzun süreli veya kısadır ve benzeri. Bunlar sinematik yananlama spesifik katkılarda bulunur. Edebiyatta da bunları belli ölçüde kullanabiliriz; ama sinemadaki kadar hassas veya etkili sonuçlar elde edemeyiz. Ünlü deyişte söylendiği gibi bir resim bazen bin sözcükten kıymetlidir.

Belirli bir çekimin yananlamına ilişkin anlayışımız onun diğer olası çekimler arasından seçilmesine bağlı olduğunda, *göstergebilim* dilinde bunun paradigmatik yananlam olduğunu söyleyebiliriz. Bir başka deyişle, kavradığımız yananlam

o çekimin kendi türünün paradigmasında veya genel modelinde diğer gerçekleşmemiş çekimlerle karşılaştırılmasından doğar; bu karşılaştırmayı bilinçli şekilde yapmamız gerekmez. Örneğin bir gülün alt açıdan çekimi, çiçeğin bir nedenle baskın, güçlü olduğu anlamını iletir; çünkü bilinçli veya bilinçsiz şekilde yukarıdan çekilen, dolayısıyla önemi azaltılan bir gülle kıyaslarız.



RESİM 3-8 Gül bazen bir gülden fazlasıdır. (A) James Rosenquist'in gülleri: *Dusting Off Roses*. 1965. (Renkli taş baskı, kompozisyon: 25 15/16" x 21 11/16" New York Modern Sanat Müzesi Koleksiyonu. Celeste ve Armand Bartos Vakfının hediyesi. Fotoğraf © 1995, New York Modern Sanatlar Müzesi.) (B) "The Interface" adlı kısa filmden bir gül. (C) Olivier'in *III. Richard* filminin jeneriğinden beyaz ve kırmızı gül.

Öte yandan gülün anlamı çekimin diğer potansiyel çekimlerle kıyaslanmasına değil de onu öncesinde veya sonrasında yer alan çekimlerle kıyaslanmasına dayanıyorsa, sentagmatik [dizimsel] yananlamdan söz edebiliriz. Bir başka deyişle o çekime öncesinde veya sonrasında gördüğümüz diğer çekimlerle karşılaştırdığımız için o anlamı yükleriz.



RESİM 3.9 İKON. Ingmar Bergman'ın *Face to Face* [*Yüz Yüze*, 1975] filminde Liv Ullmann. Bu görüntü neyse odur.

Yananlamın bu iki farklı türünün edebiyatta da karşılığı vardır. Sayfadaki bir tek sözcük tek başına yananlama sahip değildir; yalnızca düzanlam taşır. Ne anlama geldiğini biliriz, potansiyel olarak hangi yananlamları taşıdığını da biliriz ama bir bağlam içinde görmedikçe onu yazan kişinin aklındaki hangi yananlamın bulunduğunu bilemeyiz. Sözcüğü bilinçli veya bilinçsiz bir biçimde (1) bu bağlama uygun düşen ama tercih edilmeyen tüm benzer sözcüklerle ve (2) ondan önce veya sonra gelen sözcüklerle karşılaştırarak anlamını değerlendirdiğimizde hangi özel yananlamı taşıdığını bilebiliriz.

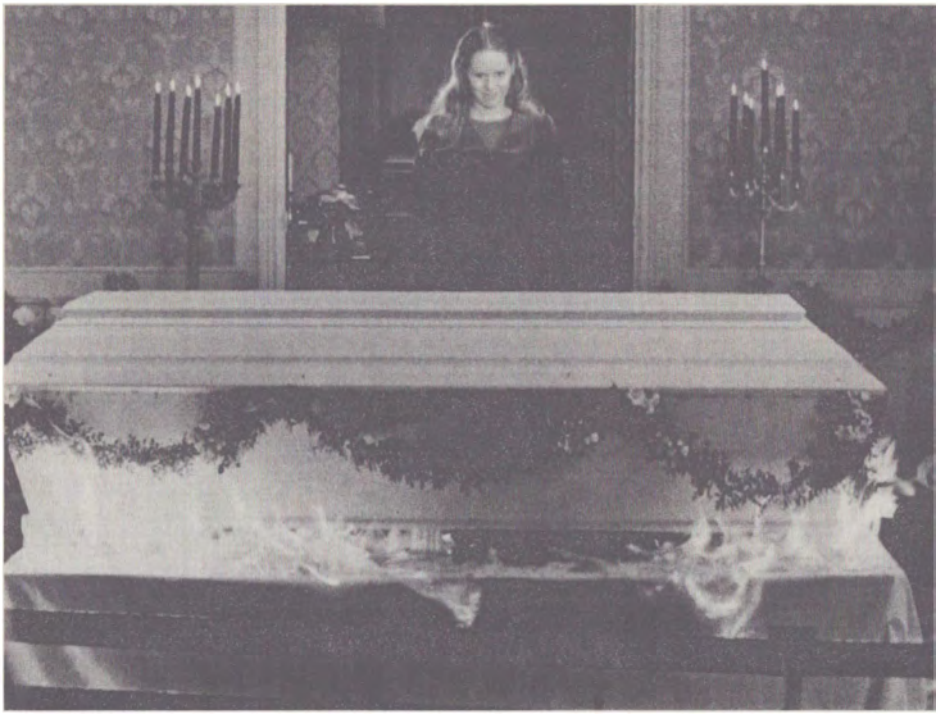
Bu iki anlam ekseni –paradigmatik ve sentagmatik– filmin ne anlama geldiğini anlamak için gerçekten büyük önem taşır. Aslında sinema sanatı neredeyse tamamen bu iki seçim türü üzerine kuruludur. Sinemacı *ne* çekeceğine karar verdikten sonra, iki önemli soru gündeme gelir: Öncelikle filmi nasıl çekeceğini ve daha sonra çekimi nasıl sunacağını belirlemesi gerekir. İlk aşamada çekimle ilgili tercihler yapılır (paradigmatik) ve ikinci aşamada çekimin nasıl kurgulanacağı belirlenir. (sentagmatik) Edebiyatta ilk soru (nasıl söyleyeceğini belirlemek) çok önemliyken, ikinci soru (nasıl sunacağını belirlemek oldukça

ikincildir. Göstergebilim şimdiye dek filmin sentagmatik yönüne odaklanmıştır. Bunun çok basit bir nedeni vardır: Sinema en çok bu bakımdan diğer sanatlardan ayrılır. Sentagmatik kategori (kurgu, montaj) bir anlamda en "sinematik" alandır.

Film, hem paradigmatik hem de sentagmatik olarak kendi yananlamlarını üretmenin dışında yananlam gücünün büyük bir kısmında diğer sanatlardan yararlanır. Ancak bir başka yananlam kaynağı daha vardır. Sinema katı bir biçimde karşılıklı iletişime dayalı bir ortam değildir. İnsanlar diyalog kurmak için nadiren film ortamını kullanır. Yazı ve konuşma dili karşılıklı iletişim için kullanılırken, genel olarak temsile dayalı olmayan diğer sanatlar gibi sinema da tek yönlü bir iletişimdir. (Dil de sanatsal amaçlarla kullanıldığında tek yönlüdür.) Sonuç olarak en faydacı filimler bile bazı açılardan sanatsaldır. Film neolojizm yoluyla yani yeni sözcükler türeterek konuşur. Metz'in yazdığı gibi, "Bir dil zaten mevcut değilse, ne kadar yetersiz olursa olsun onu konuşmak için sanatçı olmak gerekir. Çünkü konuşmak, kısmen onu yeni baştan icat etmektir. Günlük dili konuşmaksa sadece onu kullanmaktır." Bu nedenle filmdeki en basit ifadelere bile yananlamlar yüklenir.



RESİM 3.10 BELİRTİ. Bergman'ın *Shame* [*Utanç*, 1968] filminde Liv Ullmann. Para teklifi (yastığın üstündeki para destesi) fahişeliğin, dolayısıyla Eva'nın utancının belirtisidir.



RESİM 3.11 SEMBOL. Bergman filmlerinde tabut ve cesetleri sık sık sembol olarak kullanılır. Yine Face to Face [*Yüz Yüze*] filminde Ullmann...

Bunu anlatan eski bir fıkra vardır: İki filozof karşılaşır. Biri "Günaydın!" der. Diğeri gülümseyip yoluna devam eder. Sonra kendi kendine "Acaba öyle diyerek neyi kastetti?" diyerek düşüncelere dalar. Konuşma dili söz konusu olduğunda bu soru komiktir ama filmdeki herhangi bir ifade hakkında son derece meşru bir sorudur.

Filmdeki düzanlam ve yananlam türlerinin daha net bir biçimde ayırt edebilmemizin bir yolu var mıdır? Peter Wollen, *Signs and Meaning in the Cinema* (*Sinemada Göstergeler ve Anlam*, 1969) adındaki çok etkili kitabında felsefeci C. S. Peirce'ten "üçlenme" kavramını alarak sinematik işaretlerin üç türü olduğunu ileri sürmüştür:

- İkon: Gösteren gösterileni esasen anımsatma, benzerlik yoluyla temsil eder.
- Belirti: Bir niteliği onunla özdeş olduğu için değil, onunla içkin bir ilişkiye sahip olduğu için çağrıştırır.
- Sembol: Gösteren gösterilenle doğrudan ve belirtisel bir ilişki içinde değildir; onu uzlaşı yoluyla temsil eder.



RESİM 3.12 ve *Hour of the Wolf* [*Kurtların Saati*, 1968] filminde Max von Sydow.

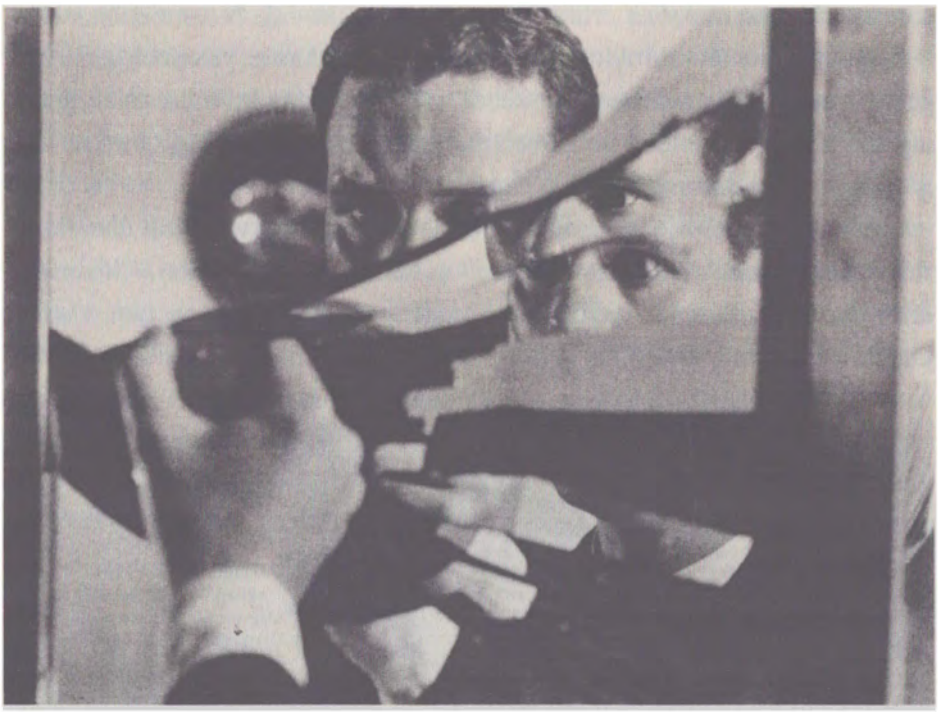
Wollen bunları düzanlam/yananlam kategorilerine yerleştirmese de İkon, Belirti ve Sembol esasen düzanlam kategorisinde görülebilir. Portreler elbette ki ikondur ama Peirce/Wollen sisteminde diyagramlar da öyledir. Belirtileri tanımlamak daha zordur. Wollen, Peirce'ten alıntı yaparak iki tür belirti olduğunu ileri sürer: teknik ve metaforik. Örneğin tıbbi semptomlar sağlığın belirtileridir ve saatler ve güneş saatleri zamanın belirtileridir. Yalpalayarak yürümek ise birinin denizci olduğuna işaret eden metaforik bir belirtidir. (Bu, Peirce/Wollen kategorilerinin yananlam sınırlarına yaklaştığı bir noktadır.) Üçüncü kategori olan semboller daha kolay tanımlanabilir. Peirce ve Wollen'in kullandığı şekliyle bu sözcük çok geniş bir tanıma sahiptir: Sözcükler semboldür (çünkü gösteren, benzerlik değil uzlaşı yoluyla gösterileni temsil eder).

Bu üç kategori, karşılıklı olarak birbirini dışlar. Özellikle fotografik görüntülerde ikonik faktör hemen her zaman güçlüdür. Daha önce belirttiğimiz gibi, bir şey belirti veya sembol bile olsa kendi kendisidir. Genel göstergebi-

lim teorisi, özellikle de Christian Metz'in ortaya koyduğu gibi, ilk ve son kategoriyi yani ikon ve sembolü oldukça iyi bir biçimde işlemiştir. İkon, sinemada çok karakteristik olan kısa devre göstergedir. Sembolse yazı ve konuşma dilinin temelini teşkil eden keyfi veya uzlaşıya dayalı göstergedir. Peirce ve Wollen'in sisteminde en ilgi çekici olan kategori ikincisidir: Belirti sinematik ikon ve sinemanın anlam iletmek için başvurabildiği edebi sembol arasında bir yerde, üçüncü bir yol gibi görünür. Keyfi bir gösterge değildir ama özdeş de değildir. Doğrudan yananlama işaret eden bir tür düzanlam ortaya koyar ve aslında yananlam boyutu olmaksızın anlaşılamaz.



RESİM 3.13 METONİMİ. Michelangelo Antonioni, *Red Desert* [*Kızıl Çöl*, 1964] filminde tam bir renk metonimisi geliştirmiştir. Filmin büyük bir kısmında Giuliana (Monica Vitti) gri ve ölümcül endüstriyel ortam tarafından psikolojik ve politik olarak bastırılır. Bu boyunduruktan kurtulmayı başardığı anlarda Antonioni onun geçici bağımsızlığını (ve sağlığına kavuşma olasılığını) parlak renklerle işaret eder. Bu yalnızca bu filmde değil, genel kültürde de sağlık ve mutlulukla ilişkilendirilen bir ayrıntıdır. Buradaki sahnede Giuliana kendi dükkânını açmaya çalışır. Gri duvarlarda parlak renkli boya lekeleri yer alır -bunlar özgürlük çabasını simgeler- ama lekelerin şekli şiddetli, düzensiz ve korkutucudur, bu da nevrozun tekrarlamasını simgeler. Bir araya geldiklerinde karmaşık bir metonimi dizisi oluştururlar.



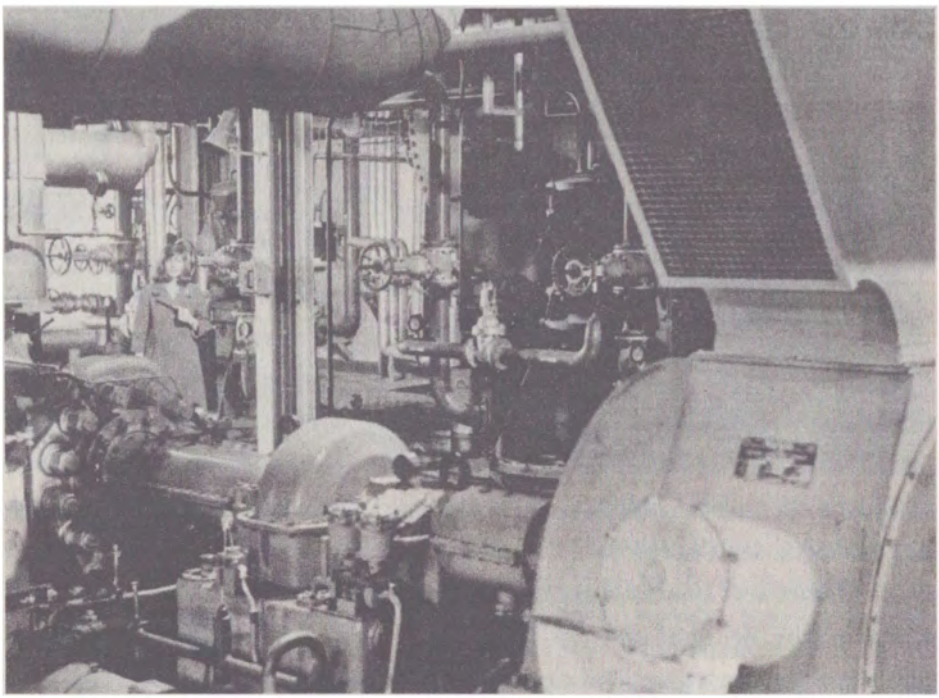
RESİM 3.14 METONİMİ. Claude Chabrol'un *Leda* (1959) filminde Andre Jocelyn şizofren bir karakteri canlandırır. Kırık aynadaki görüntü basit, mantıksal bir metonimidir.

Belirti, sinemanın doğrudan fikirlerle ilgilenebilmesinin çok faydalı bir yolu gibi görünür; bize fikirlerin somut temsilini veya ölçüsünü sunar. Örneğin sıcaklık fikrini sinematik olarak nasıl iletebiliriz? Yazılı dilde çok kolaydır, peki ya filmde? Hemen bir termometre görüntüsü akla geliverir. Termometre açıkça sıcaklığın belirtisidir. Ama daha incelikli belirtiler de vardır: Ter, titreşen atmosferin dalgalar ve sıcak renkler birer belirtidir. Metaforların sinemada zor olması, film estetiğinde bilinen bir gerçektir. Edebiyatta aşkı güllerle karşılaştırmak işe yarar ama sinematik karşılığı sorunlar çıkarır. Metaforun ikinci öğesi olan gül, sinemada çok fazla eşdeğerdir, çok fazla göz önüne serilir. Sonuç olarak edebi modeli temel alan sinematik metaforlar genellikle kaba, statik ve zorlama olma eğilimindedir. Belirtisel gösterge, bu ikilemden bir çıkış yolu sunabilir. Burada film kendi, benzersiz metaforik gücünü keşfeder. Bunu çerçevenin esnekliğine yani aynı anda birçok şeyi söyleyebilme yeteneğine borçludur.

Belirti kavramı, bizi yananlam konusunda da ilginç fikirlere yönlendirir. Şimdiye kadarki değerlendirmelerimi düzanlam ve yananlam arasındaki sınırın

çok net olmadığını açıkça ortaya koyar. İkisinin arasında bir süreklilik vardır. Yazı ve konuşma dilinde olduğu gibi filmde de yananlamlar yeterince güçlü hale gelirse sonunda düzanlam olarak kabul edilir. Aslında filmin yananlam gücünün büyük bir kısmı belirtisel araçlardan gelir. Bir başka deyişle bunlar keyfi göstergeler değildir ama özdeş de değildir.

Edebi incelemelerde kullanılan ve birbirleriyle yakından ilişkili olan iki terim, filmin yananlam iletmesinin temel yolunu açıklamaya yarar. "Metonimi" adı verilen söz sanatında belli bir fikri çağrıştırmak veya belli bir objeyi temsil etmek için onunla ilişkili bir ayrıntı veya kavram kullanılır. Metonimi köken itibariyle "ad aktarımı" anlamına gelir (Yunanca aktarım anlamına gelen *meta* ve isim anlamına gelen *onama* sözcüklerinden türetilmiştir.) Örneğin edebiyatta kraldan (ve kraliyet fikrinden) söz ederken "taht" sözcüğü kullanılabilir. "Kapsamlama" [synecdoche] adı verilen söz sanatındaysa parçalar bütünün veya bütün parçaların yerine kullanılır. Örneğin otomobile "motor" veya "dört teker" denebilir; polis yerine "kanun" sözcüğü kullanılabilir.



RESİM 3.15 KAPSAMLAMA. *Kızıl Çöl* filmindeki Giuliana bu kez endüstriyel makineler tarafından kuşatılır ve neredeyse onların altında ezilir. Burada "parça" bir bütün olarak kent toplumunun yerine geçer. Giuliana'yı bu geminin veya tersane yanındaki borular yığınının değil, onların temsil ettiği daha büyük gerçekliğin baskısını hisseder.

Her iki söz sanatı da sinemada sürekli kullanılır. Yukarıda sözünü ettiğimiz sıcaklık göstergeleri açıkça menotinimiktir; ilişkili ayrıntılar soyut bir fikri çağrıştırır. Hollywood'un eski klişelerinin birçoğu kapsamlama (bir orduyu temsil etmek için uygun adım yürüyen ayakların yakından çekimi) ve metonimi (yere düşen takvim yaprakları, lokomotifin tekerlekleri) başlığı altına girer. Doğrusu, metonimik araçlar sinemada kullanılmaya öylesine elverişlidir ki sinema bu açıdan edebiyattan daha etkili olabilir. İlgili ayrıntılar, olağanüstü zenginlikte bir ifade sunmak için çerçevenin sınırları içine sığdırılabilir. Metonimi bir tür sinematik kısaltmadır.



RESİM 3.16 KAPSAMLAMA. Godard'ın *La Chinoise* [*Çinli Kız*, 1967] filminde Juliet Berto, Başkan Mao'nun "Küçük Kırmızı Kitaplarından" teorik bir barikat inşa eder. Filmin kahramanının da ait olduğu "devrimci" grup Marksist/Leninist/Maoist ideolojiyi temsil eden Küçük Kırmızı Kitapları kendilerini korumak için kullanır ve bu temelde burjuva toplumuna bir saldırı başlatmayı amaçlar.

Elbette "kapsamlama" ve "metonimi" terimleri de tıpkı "ikon," "belirti" ve "sembol" terimleri gibi net değildir. Analizlere katkıda bulunabilen teorik yapılardır; katı tanımları yoktur. Örneğin buradaki kapsamlama, metonomi olarak da sınıflandırılabilir: Küçük kırmızı kitaplar, bütünü temsil eden parçalardan ziyade ilişkili ayrıntılar olarak görülebilir. (Buradaki karar ideolojik anlamlar taşır!) Benzer bir şekilde bu görüntü kolaylıkla belirtili olarak sınıflandırılabilirmiş gibi görünse de kesinlikle ikonik ve sembolik öğeler de taşır.

Genel olarak sinemanın yananlamlarına ilişkin anlayışımız, görüntünün seçilmeyen diğer olası görüntülerle karşılaştırılmasına (paradigmatik) ve kendisinden önceki ve sonraki görüntülerle karşılaştırılmasına (sentagmatik) dayanır. Kültürel yananlamlara ilişkin anlayışımız da parçanın bütünle karşılaştırılmasına (kapsamlama) ve ilişkili ayrıntıların fikirlerle karşılaştırılmasına (metonimi) dayanır. Sinema uzantılar ve belirtiler sanatıdır. Bir iletişim aracı olarak anlamının büyük bir kısmı gördüklerimizden (veya duyduklarımızdan) değil görmediklerimizden gelir. Bir başka deyişle, sürekli olarak gördüklerimizi görmediklerimizle karşılaştırarak anlam üretiriz. Sinemanın ilk bakışta her şeyiyle ortada bir sanatmış gibi görünmesi, hatta sık sık "hayal gücüne hiçbir şey bırakmamakla" eleştirilmesi düşünüldüğünde bu ironiktir.

Oysa durum bunun tam tersidir. Katı düzanlamlara sahip bir filmde görüntüler ve sesler kolayca ve doğrudan anlaşılabilir. Ancak çok az film katı bir biçimde düzanlamlıdır. Filmler ister istemez yananlamlarla doludur; "çünkü konuşmak [film söz konusu olduğunda] kısmen onu yeni baştan icat etmektir." Şüphesiz ki bunu görmek istemeyen izleyici, filmin yananlamsal gücünü inkâr etmeyi tercih edebilir ama film okumayı öğrenen izleyiciyi yananlam bolluğu hazır bekler.

Örneğin Alfred Hitchcock, yarım yüzyılı aşan kariyerinde çok popüler filmlere imza atmıştır. Eleştirel ve popüler başarısını filmlerinin konularıyla açıklayabiliriz; elbette gerilim izleyicilerde derin, duyarlı bir tele dokunur. Ama ona öykünenlerin başarısız olan gerilim filmlerini nasıl açıklayabiliriz? Doğrusu filmin draması, cazibesi neyin çekildiğine göre değil (bu konunun dramasıdır) nasıl çekildiğine ve sunulduğuna göre değişir. Binlerce eleştirmenin teyit ettiği gibi, Hitchcock bu iki kritik görevi en iyi şekilde yerine getirmiştir. Film yapımının draması büyük ölçüde birbiriyle yakından ilişkili bu kararların verildiği zihinsel çalışmadadır. Sinema okur yazarlığı yüksek seviyede olan izleyiciler Hitchcock'un muhteşem sinema zekâsını bilinçli olarak takdir ederken, diğer izleyiciler bunu bilinçdışı bir biçimde takdir eder; ama her halükârda zekâ etkisini gösterir.

Sinema göstergebiliminin sözlüğüne eklenmesi gereken bir öğe daha vardır: mecaz. Edebiyat kuramında mecaz, "değişmece" veya bir anlam değişikliğidir. Bir başka deyişle gösteren ve gösterileni birbiriyle yeni bir ilişki içine sokan mantıksal bir değişikliktir. Bu nedenle mecaz, düzanlam ve yananlam arasındaki bağlantı öğesidir. Gül sadece bir gül olduğunda, başka hiçbir şey olmadığında bir gösterge olarak katı bir biçimde düzanlamlıdır. Ancak gül başka bir şey olduğunda, bir "dönüşüm" gerçekleşir ve gösterge yeni anlamlara açık hale

gelir. Buraya kadar açıkladığımız sinema göstergebilimi haritası statiktir. Mecaz kavramı onu dinamik olarak, olgulardan ziyade eylemler şeklinde görmemize imkân tanır.

Daha önceki bölümlerde belirttiğimiz gibi, sinemanın en büyük güç kaynaklarından biri diğer sanatların birçoğunun mecazlarını yeniden üretebilmesidir. Ayrıca kendine özgü mecazları vardır. Bu bölümün ilk kısmında bunların nasıl işlediğini genel olarak açıkladık. Bir gül görüntüsü gördüğümüzde ilk başta yalnızca ikonik veya sembolik olan statik düzanlamına sahip oluruz. Ama karşılaştırmalar yaparak olasılıkları genişletmeye başladığımızda görüntü statik olmaktan çıkıp canlanır; yananlamsal bir belirti olarak, olası çekimlerin paradigmasında, filmdeki ilişkili şeylerin sentagmatik bağlamında, metaforik olarak bir metonimi veya kapsamlama şeklinde anlamlara bürünür.

Sinema göstergebiliminde henüz keşfedilmemiş, analiz edilmemiş ve yayılmamış başka kategoriler de muhakkak vardır. Yukarıdaki tabloda gösterilen sistem hiçbir surette eksiksiz veya değişmez değildir. Göstergebilim açıkça fizik veya biyoloji gibi bir bilim değildir. (Göstergebilimde deney yapamazsınız.) Ama göstergebilim, filmin yaptığı şeyi nasıl yaptığını açıklamaya yardım eden mantıksal ve çoğu zaman da aydınlatıcı bir sistemdir.



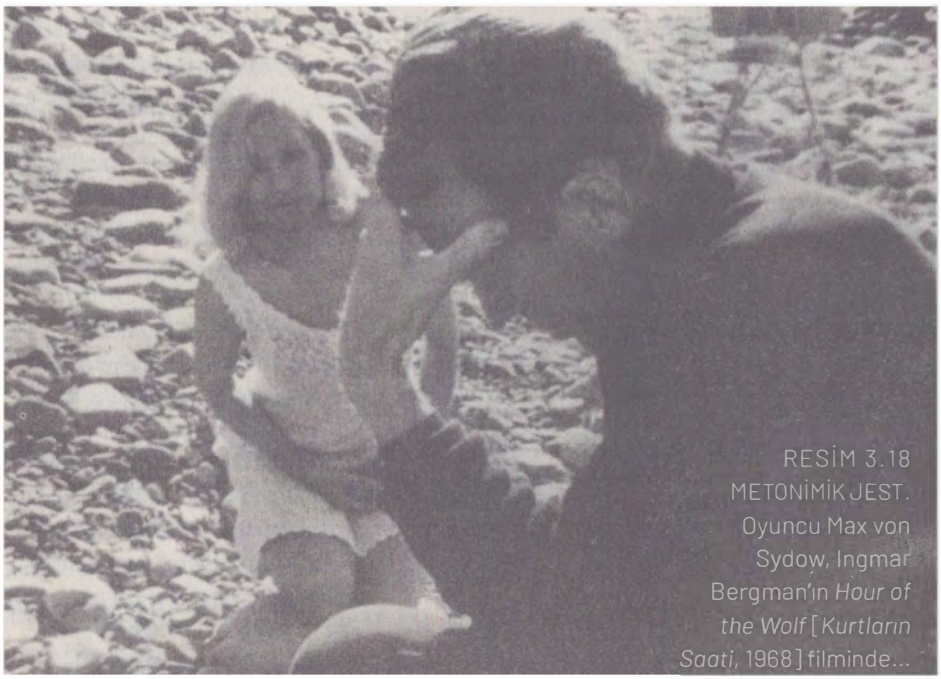
RESİM 3.17 MECAZ. Dali ve Bunuel'in sürrealist klasiği *Un Chien Andalou* [*Bir Endülüs Köpeği*, 1928] filminde karıncalarla kaplı bir el. Kolayca analiz edilemeyecek çok karmaşık görüntülerden biridir. Belirtisel ve sembolik değerler içerir. Görüntü başlı başına çarpıcıdır; elin sahibinin ruhunun istila edilmesini anlatır ve hiç şüphesiz daha genel bir rahatsızlığı da simgeler. Hem karıncalar "ilişkili ayrıntı" olduğu için metonimi, hem de el bütünü temsil eden bir parça olduğu için kapsamlama söz konusudur. Son olarak görüntünün kaynağı bir mecaz gibi görünür. Fransızcada elinin kolunun tutmadığını anlatmak için "elinde karıncalar olmak" deyimi kullanılır. Dali ve Bunuel bu deyimi birebir göstererek genişletir ve sıradan bir deneyimi, çürümenin çarpıcı bir işareti haline getirir. (Bu analizi David Bombyk'a borçluyum.)(MOMA/FSA.)

Filmi açıklamak zordur, çünkü anlamak kolaydır. Sinema göstergebilimini açıklamak kolaydır, çünkü anlamak zordur. Sinemanın ayırt edici özelliği bu ikisinin arasında bir yerdedir.

SENTAKS

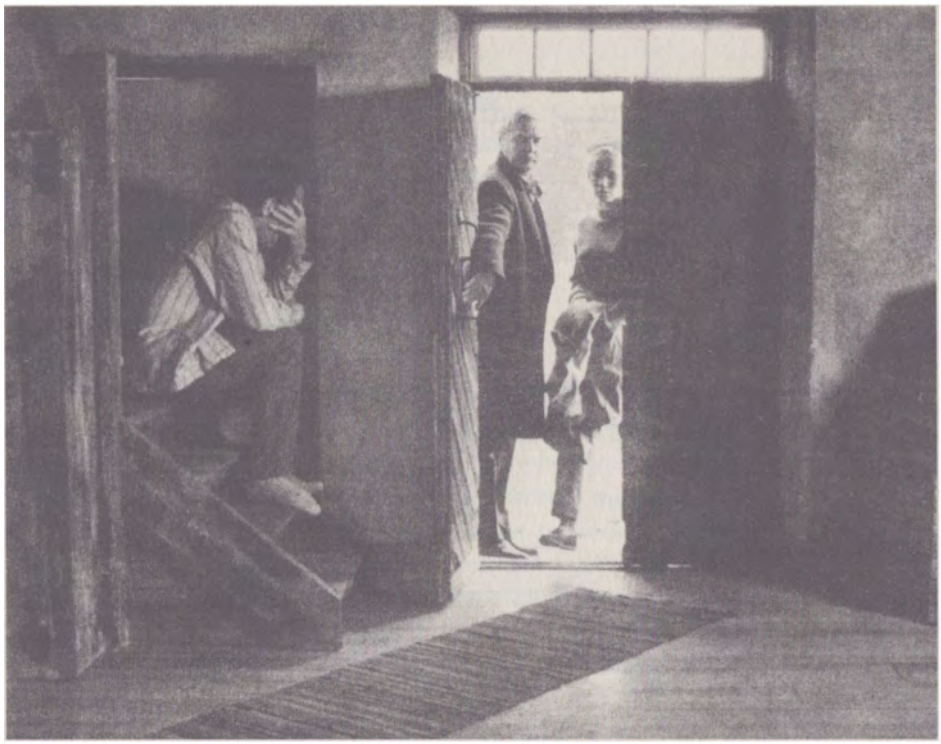
Filmin grameri yoktur. Ancak sinematik dilde belirsiz biçimde tanımlanmış kullanım kuralları vardır ve filmin sentaksı –sistematik düzenlemesi– bu kuralları koyup aralarındaki ilişkileri belirler.

Yazı ve konuşma dillerinde olduğu gibi filmin sentaksının belirleyici etken olmadığını, kullanımının sonucunda geliştiğini anımsamak önemlidir. Film sentaksında önceden belirlenmiş hiçbir şey yoktur. Bilakis, belirli cihazlar pratikte işe yarar ve faydalı bulundukça doğal olarak evrimleşir. Yazı ve konuşma dilinin sentaksı gibi filmin sentaksı da organik bir biçimde gelişir; kural koyucu değil açıklayıcıdır ve yıllar içinde önemli değişikliğe uğrar. Aşağıda açıklanan "Hollywood Grameri" artık kulağa komik gelebilir ama 1930'lar, 40'lar ve 50'lerin başında Hollywood filmleri bu modeli esas almıştır.



RESİM 3.18
METONİMİK JEST. Oyuncu Max von Sydow, Ingmar Bergman'ın *Hour of the Wolf* [*Kurtların Saati*, 1968] filminde...

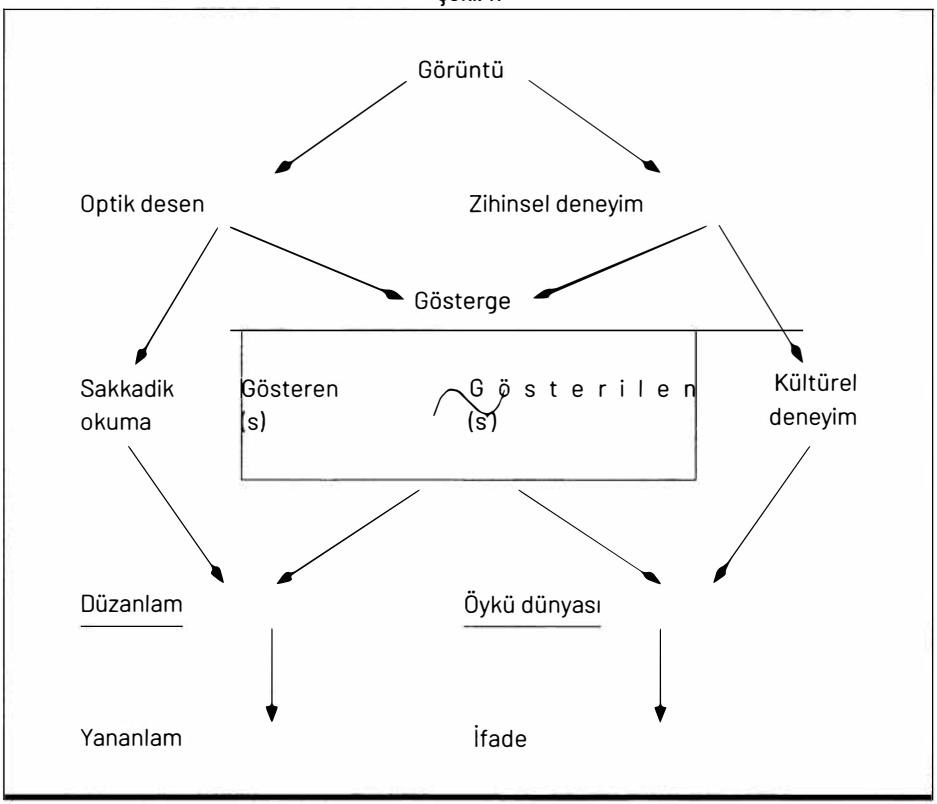
Yazı/konuşma dili sistemlerinde, sentaks yalnızca yapının doğrusal yönü olarak adlandırabileceğimiz özellikle ilgilenir. Yani ifadeler ve cümleler oluşturmak için sözcüklerin bir zincir halinde sıralanma şekliyle ilgilenir. Sinemada buna sentagmatik kategori denir. Ancak sinemada sentaks uzamsal kompozisyonu da içerebilir. İngilizce ve Fransızca gibi dil sistemlerinde buna paralel bir şey yoktur; aynı anda birkaç şeyi söyleyemeyiz veya yazamayız.



RESİM 3.19: ve aynı yönetmenin *Shame* [*Utanç*, 1968] filminde acı çekerken. Jest, film anlamının en önemli yönlerinden biridir. "Kinezik" veya "beden dili" temel olarak belirtisel, metonimik anlam sistemidir. Sydow'un pozu, her iki filmde de aynı temel anlamı iletir: El, yüzü kapatır ve dış dünyayla arasına kalkan olur. Dizler vücudu korumak için neredeyse cenin pozisyonunda bükülüdür. Ego, koruyucu kabuğun içine çekilmiştir. Shame *Utanç* filminde Sydow'un oturduğu ahşap merdivenin çerçeveli yapısı bu anlamı daha da çok vurgular. Her iki çekimde de doku, jesti destekler; her iki arka plan -biri dış, diğeri iç- kaba, çıplak ve iticidir. Çekimler arasındaki farklar da benzerlikler kadar anlamlıdır. Sydow'un *Hour of the Wolf* [*Kurtların Saati*, 1968] filminde canlandırdığı karakter görece daha açık, sakindir; pozu da öyledir. *Utanç* filminde canlandırdığı karakter (anlatının bu noktasında) yerin dibine geçmiştir; bu duygu daha sıkı bir pozla ve daha mesafeli bir çekim kompozisyonuyla vurgulanır.

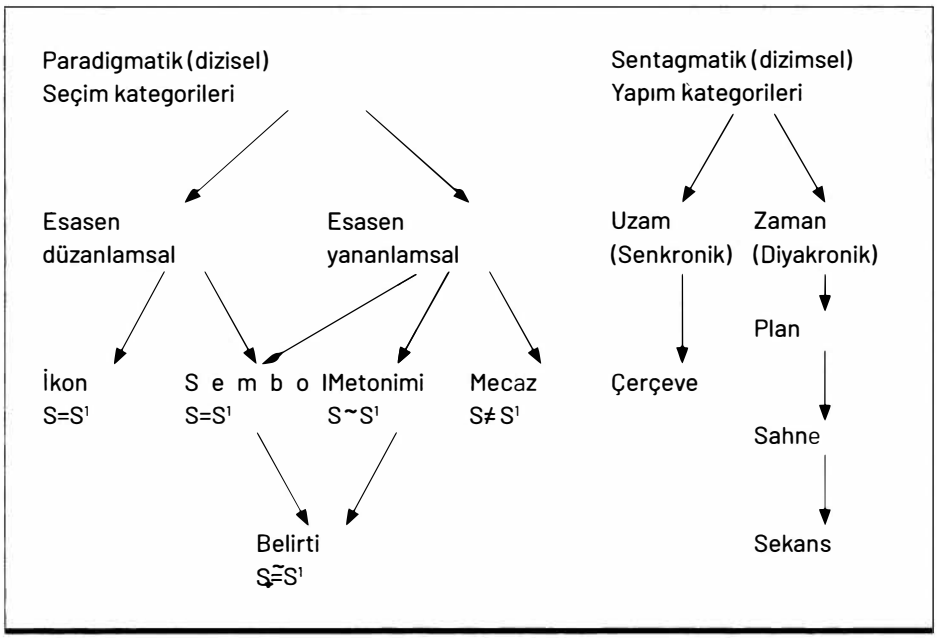
Dolayısıyla film sentaksı, hem zamanda hem de uzamda gelişimi içermelidir. Genel olarak film eleştirisinde uzam düzenlemesine "mizansen" denir. Fransızcada "sahneye koymak" anlamına gelen bu sözcük "sahne düzenlemesi" için kullanılır. Zaman düzenlemesine ise "montaj" (Fransızcada "birleştirme, birbirine bağlama") denir. 4. Bölümde göreceğimiz gibi bu ikiz kavram (mizansen ve montaj) arasındaki gerilim, Lumière Kardeşler ve Méliès'nin 20. yüzyılın başında her ikisinin pratik olasılıklarını keşfettiğinden beri film estetiğinin merkezinde yer alır.

Şekil H



GÖRÜNTÜYÜ OKUMAK: Görüntü hem optik hem de zihinsel bir fenomen olarak deneyimlenir. Optik desen, gözün sakkadik hareketleriyle okunur; zihinsel deneyimse kültürel etkenle rin toplamının bir sonucudur ve onun tarafından şekillendirilir. Hem optik hem de zihinsel idrak, gösterenin (s) gösterilenle (s') ilişkilendirildiği gösterge kavramında birleşir. Gösteren, zihinselden çok optiktir; gösterilen ise optikten çok zihinseldir. Okumanın üç seviyesi de -sakkadik, semiyotik ve kültürel- esasen düzanlamsal ya da yananlamsal olan anlam üretmenin çeşitli yollarında birbirleriyle birleşir.

Şekil I



GÖRÜNTÜYÜ ANLAMAK: Görüntüyü yalnızca kendi başına değil, belli bir bağlamda anlarız; seçim kategorileri (paradigmatik) ve yapım kategorileri (sentagmatik) üzerinden değerlendiririz. Seçim kategorileri çok çeşitli şekillerde düzanlamsal veya yananlamsal olabilir. Sınırları net bir biçimde tanımlanamayan bu seçim kategorileri, gösteren ve gösterilen arasındaki ilişkiyle karakterize olur. İkonik görüntüde gösterenle gösterilen özdeştir. Sembollerde gösteren, gösterilenle eşittir ama özdeş değildir. Metonimi ve kapsamlamada gösteren gösterilene bir ölçüde benzerdir. Mecazda gösteren, gösterilenle eşit değildir (ondan tamamen farklıdır.) İlişki önemli ölçüde daha belirsiz hale gelir. Belirtilerde gösteren ve gösterilen birbiriyle uyumludur.

Sentagmatik ilişki (yapım kategorileri) uzamda ya da zamanda kendini gösterir. Senkronik fenomenler eşzamanlı olarak ya da zamandan bağımsız biçimde gerçekleşir. Diyakronik fenomenlerse zaman diliminde veya zamanın içinde gerçekleşir. (Burada "senkronik" ve "diyakronik" sözcükleri en basit anlamıyla kullanılır. Ayrıca genellikle göstergebilim ve dilbilimde daha spesifik tanımlarla kullanılırlar. Senkronik dilbilim tanımlayıcı, diyakronik dilbilimse tarihseldir.)

Son olarak, bu grafikte ifade edilen kavramların birçoğunun görüntülerin yanı sıra sesler için de bir dereceye kadar geçerli olduğunu belirtmeliyiz. Sesleri sakkadik olarak okumasak da toplam işitsel deneyimde belirli seslere psikolojik olarak odaklanırız. Ayrıca istenmeyen veya faydasız gürültüleri "bloke" ederiz. Sesler genel olarak görüntülere oranla çok daha fazla düzanlamsal ve ikonik görünür ama yine de gerekli değişiklikler yapılırsa sembol, belirti, metonomi, kapsamlama ve mecaz kavramlarını uygulamak olasıdır.

Yıllar içinde mizansen kuramları genellikle gerçekçilikle yakından ilişkili hale gelirken, montaj esasen dışavurumcu olarak görülmüştür. Ancak bu eşleştirmeler aldatıcıdır. Elbette mizansende kameranın önündeki konuya büyük önem verilirken, montajda sinemacı bu konunun kullanımı üzerinde daha çok kontrole sahip olur. Ancak bu doğal eğilimlere rağmen, montajın daha gerçekçi, mizanseninse daha dışavurumcu olabileceği birçok durum vardır.

Örneğin kameranın bir konudan diğerine çevirme (pan) ve kesme (cut) işlemleri arasında seçim yapma problemini ele alalım. Çoğu kişi görüntüyü kesmenin daha manipülatif olduğunu, gerçekliği kesintiye uğratıp yeniden modellediğini, dolayısıyla görüntüyü kaydırmanın iki alternatif arasında daha gerçekçi olduğunu, çünkü uzamın bütünlüğünü koruduğunu söyleyecektir. Oysa görüntüyü kaydırma ve kesmeyi izleyicinin bakış açısından değerlendirdiğimizde tam tersi geçerlidir. Dikkatimizi bir noktadan diğerine yönlendirirken, nadiren gözlerimizi kaydırırız. Psikolojik olarak kesme, doğal algımıza daha yakındır. İlk önce bir konu dikkatimizi çeker, daha sonra diğeri; aradaki uzama nadiren ilgi duyarız ama sinematik kaydırma hareketi dikkatimizi tam da aradaki alana yönlendirir.*

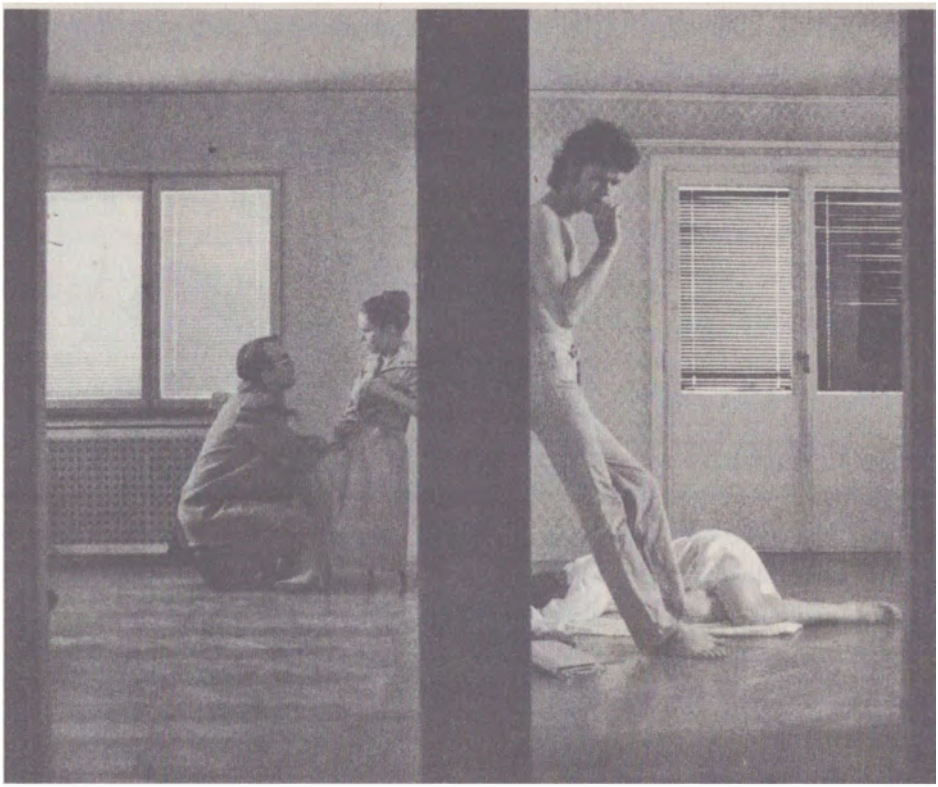
SEKANS

1950'li yıllarda Fransız eleştirmen André Bazin, bir yanda mizansen ve gerçekçilik ve diğer yanda montaj ve dışavurumculuk arasında bağlantıları geliştiren en etkili isim olmuştur. Neredeyse aynı tarihlerde, 1950'lerin ortasında Jean-Luc Godard mizansen ve montaj kavramlarının sentezi üzerinde çalışmıştır. Bu ikiz kavramların sentezi, Bazin'in ikili karşıtlığından çok daha gelişmiştir. Godard için mizansen ve montajı etik ve estetik yananlamlardan yoksundur: Montaj basitçe mizansenin uzamda yaptığı şeyin aynısını zaman-

* Kameranın çok hızlı çevrilmesiyle bu sorunun gerçeğe en yakın biçimde üstesinden gelinebileceği ileri sürülür. Zip pan işleminde kamera öylesine hızlı çevrilir ki ilk konuyla ikincisinin arasındaki görüntü bulanıklaşır. Ancak bu alternatif bile izleyicinin dikkatini kendine çeker. Normal algıda bu hiçbir surette gerçekleşmez. Belki de gerçekliğin kusursuz benzeri, iki çekim bir tek siyah kare (veya daha da iyisi doğal gri kare) yerleştirerek birbirinden ayırmak olabilir. Bu, gözün sakkadik hareketlerinin her birinin süresine, yani yaklaşık olarak saniyenin yirmide birine denk düşer!

da yapar. Her ikisi de düzenleme ilkeleridir ve mizansenin (uzamın) montajdan (zamandan) daha "gerçekçi" olduğunu söylemek Godard'a göre mantıksızdır. "Montage, mon beau souci" (1956) adlı makalesinde Godard montajı, mizansenin bütünleyici bir parçası olarak yeniden tanımlamıştır.

Bir sahneyi düzenlemek, uzam kadar zamanı da organize etmektir. Bunun amacı, filmde fiziksel, plastik gerçekliği aşan psikolojik bir gerçekçiliği keşfetmektir. Godard'ın sentezinin iki doğal sonucu vardır: İlk olarak sinemacı gerçekliği bozmak için kullandığında mizansen de en az montaj kadar dışavurumcu olabilir ve ikinci olarak montajın merkezi bir rol oynamasına imkân tanıyan bir strateji gerçeğe benzerliğin aksine psikolojik gerçekliğe daha iyi hizmet edebilir. (Ayrıntılı bilgi için bkz. 5. Bölüm)



RESİM 3.20 Mizansen mi, yoksa montaj mı? Bergman'ın *Yüz Yüze* (*Face to Face*) filmindeki bu çok önemli sahne, iki odanın "bölünmüş ekran" gibi görüntüsünü sunan bir holden çekilmiştir. Bergman bir odadaki eylemi diğer odadakinden ayırmak yerine her ikisinde ayrı ayrı devam eden eylemleri eşzamanlı olarak sunmuştur. Paralel kurgu diyalektiği, mizansenin bütünleyici bir öğesini oluşturur. (Büyütülmüş film karesi.)

Montaj ve mizansen karşılaştırmasında göz önünde bulundurulması gereken psikolojik karmaşıklıkların yanı sıra algısal bir faktör de vardır. Çekiminde montajın taklit edilebileceğini daha önce belirtmiştik. Benzer bir şekilde montaj, mizanseni de taklit edebilir. Hitchcock'un Psycho [*Sapık*] filmindeki meşhur duştaki cinayet sekansı, bu fenomenin çarpıcı bir örneğidir. Bir dakikadan daha kısa bir ekran süresinde yetmiş ayrı çekim, psikolojik olarak süreklilik arz eden bir deneyim halinde birleştirilir. Bunun sonucunda dehşet verici ve çarpıcı bir bıçak saldırısı ortaya çıkar. Bütün, parçalarının toplamından fazlasıdır (bkz. Resim 3.21).

Kodlar

Sinemanın yapısı, kodlarla tanımlanır. Hem sinema belirli kodlar çerçevesinde işler, hem de sinemanın içinde işleyen belirli kodlar vardır. Kodlar film olgusundan türetilen kritik yapılardır; bir başka deyişle mantıksal ilişki sistemleridir. Bunlar sinemacının bilinçli bir biçimde gözettiği önceden var olan yasalar değildir. Filmin anlam ifade ettiği ortam, çok çeşitli kodların bir araya gelmesiyle oluşur. Bunlar kültürel olarak türetilmiş kodlardır; sinemanın dışında da mevcuttur ve sinemacılar tarafından kolayca yeniden üretilir. (örneğin insanların beslenme şekli.) Sinemanın diğer sanatlarla paylaştığı birçok kod vardır; örneğin jest hem sinema hem de tiyatronun kodudur. Ayrıca sinemaya özgü kodlar da vardır. (Montaj bunların başında gelir.)

Kültürel olarak türetilmiş kodlar ve ortak sanatsal kodlar, doğal olarak sinema için hayatidir ama bizi burada en çok ilgilendiren filmin spesifik sentaksını oluşturan benzersiz kodlardır. Belki de "benzersiz" tamamen doğru bir sıfat olmayabilir. En çok sinemaya özgü olan kodlar, montaj kodları bile gerçek anlamda benzersiz değildir. Şüphesiz sinema bunları vurgular ve diğer sanatlardan daha çok kullanır ama montaj benzeri bir şey romanda her zaman var olmuştur. Her öykücü, akış sırasında sahneleri değiştirebilir. "Bu esnada, çiftlikte... diye başlayarak yapılan geçişler kesinlikle sinemanın getirdiği bir yenilik değildir. Daha önemlisi, sinema yaklaşık yüz yıldır diğer sanatlar üzerinde güçlü bir etki bırakmıştır. Montaj benzeri bir şey düzyazı anlatıda 1900'den önce de mevcuttur ama o tarihten sonra sinemadan gittikçe daha çok etkilenen romancılar anlatılarını adım adım sinemaya daha benzer hale getirmeyi öğrenmiştir.

Basitçe ifade etmek gerekirse, kodlar önemli bir kolaylık sağlar ama daha fazlası değildir. Burada kodlara çok fazla ağırlık verip filmin algılanmasından çok kodun kesin tanımıyla ilgileniyormuş gibi görünmemiz doğru olmayacaktır.



RESİM 3.21 Hitchcock'un *Psycho* [*Sapık*, 1959] filmindeki büyüleyici duş sahnesi, baş döndürücü kurgusuyla yıllar boyunca adından söz ettirmiştir ama banyoda cinayet yeni bir fikir değildir. (Büyütülmüş film karesi.)



RESİM 3.22 Birkaç yıl önce Henri-Georges Clouzot'nun *Diabolique* [*Şeytan Ruhlu İnsanlar*] filmi çok daha sakin ama aynı ölçüde ürkütücü bir cinayet sahnesiyle izleyicilerini şoke etmiştir. (Filmdeki kurban Paul Meurisse'dir.) (Walter Daran. Time/Life Picture Agency. © Time Inc., Büyütülmüş film karesi.)



RESİM 3.23 *Sapık* filminin yıldızı Anthony Perkins, Herbert Ross'un *The Last of Sheila* [*Sheila'nın Sonu*, 1973] filminin senaryo yazarlarındandır. Joan Hackett, gemideki şık bir banyoda intihar etmeye kalkışır.



RESİM 3.24 *Sapık* sayısız saygı duruşuyla onurlandırılmıştır. Burada Brian De Palma'nın *Dressed to Kill* [*Öldürmeye Hazır*, 1980] filmindeki Angie Dickinson'ı görüyoruz. (Büyütülmüş film karesi.) Buradaki elleri Resim 3.35'tekilerle karşılaştırın.



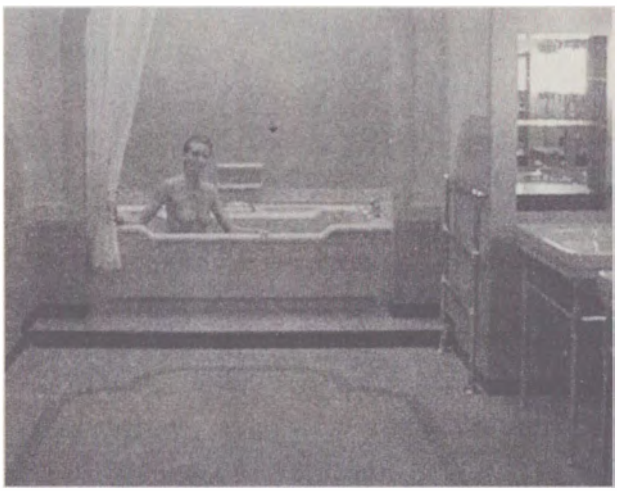
RESİM 3.25 Cinayet küvetlerde gerçekleşen tek etkinlik değildir. Godard'ın *Pierrot le fou* [*Çılgın Pierrot*, 1965] adlı şiirsel yapıtında Jean-Paul Belmondo küvette gevşerken kızıyla ressam Velazquez hakkında düşünce alışverişinde bulunur. (Büyütülmüş film karesi.)



RESİM 3.26 Jean-Charles Tacchella'nın *Cousin, cousine* (1975) filminde Marie-France Pisier boş bir küvetin içinde düşüncelere dalar.



RESİM 3.27 Mike Nichols'ın *Charlie Wilson'ın Savaşı* (*Charlie Wilson's War*, 2007) filminde gerçek dünyanın haberlerine dalmış Tom Hanks, küvetteki arkadaşını görmezden gelir.



RESİM 3.28 *Cinnet* (*The Shining*, 1980) filminden klasik bir Kubrick derin-odak kompozisyonu. Parıltılı eşyalar ve boş ön plan, savunmasızlık ve korkuyu vurgular.



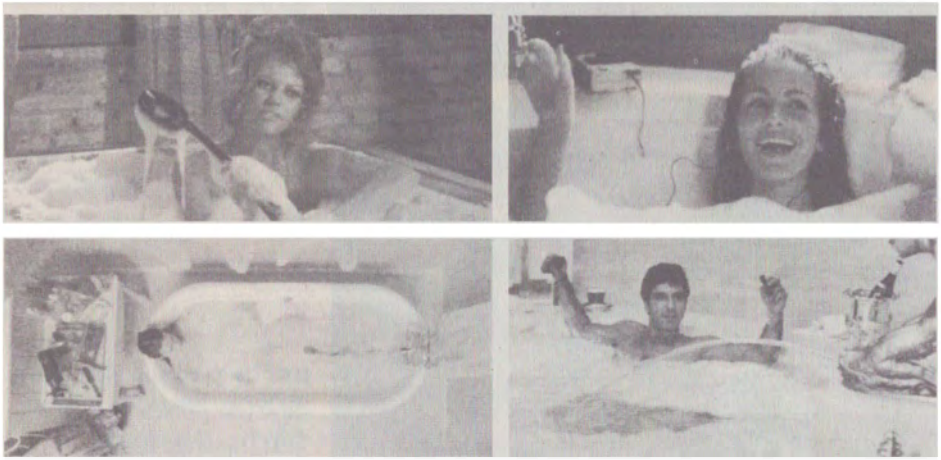
RESİM 3.29 Ivan Reitman'ın *Dave* [*Bir Günlük Başkan*, 1993] filminde başkan rolündeki Kevin Kline duş alırken. Sigourney Weaver şaşırmış görünür. (Büyütülmüş film karesi.)



RESİM 3.30 Francis Lawrence'ın *I am Legend* [*Ben Efsaneyim*, 2007] filminde Will Smith küvete sığınır.

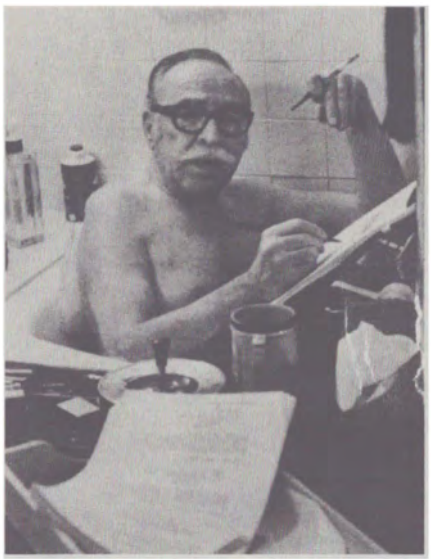


RESİM 3.31 Michael Cristofer'in *Original Sin* [*Günahkâr*, 2001] filminde Angelina Jolie ve Antonio Banderas birlikte suya girer. Seks, Hollywood küvetlerinde tahmin edilenden daha az rol oynar. (Fotoğraf: Laurdes Grobet © 2001, Metro Goldwyn Mayer.)



RESİM 3.32 KÖPÜK BANYOSU ALT KODU. Çıplaklık olmadan çıplaklığın çağrıştırılması. *Once Upon a Time in the West* [*Bir Zamanlar Batıda*, 1968] filminde Claudia Cardinale; *Pretty Woman* [*Özel Bir Kadın*, 1990] filminde Julia Roberts; *Slither* [*Yaratıklar*, 2006] filminde Tania Saulnier ve *Scarface* [*Yaralı Yüz*, 1983] filminde Al Pacino.

KÜVET/DUŞ KODU



RESİM 3.33 Küvet kodunu belgesellerde de görebilirsiniz. Burada Dalton Trumbo, sigarası ve kahvesiyle küvetinde çalışırken görülüyor. (*Mitzi Trumbo*, 1968.)

Sapık filmindeki duş sahnesini bir kez daha örnek olarak kullanıp geçerli olan kodları çıkarabiliriz. Yalnızca iki karakterin yer aldığı basit bir sahnedir. Karakterlerden biri pek görünmese de iki eylem vardır: duş almak ve öldürmek. Kısa bir sürede gerçekleşse de üç kod türü de açıkça mevcuttur. Kültürel olarak türetilmiş kodlar, duş almak ve cinayet işlemekle ilgilidir. Batı kültüründe duş almak esasen mahremiyet, cinsellik, arınma, gevşeme, açıklık ve yenilenme öğeleri içeren bir etkinliktir. Bir başka deyişle Hitchcock, saldırıda ihlal ve cinsellik öğelerini vurgulamak için daha ironik bir yer seçemezdi. Öte yandan cinayet bizi gerekçeleri nedeniyle meraklandırır. Ancak filmin karanlıkta kalan katilinin belli bir gerekçesi yoktur. Eylem nedensiz, neredeyse absürt görünür ve bu onu daha da çarpıcı kılar. Tarihsel olarak Karındeşen Jack akla gelebilir; bu da cinayetin cinsel bir temele dayanabileceği düşüncemizi güçlendirir.

Bu özel sahne son derece sinematik ve çok kısa olduğundan, ortak kodlar görece önemsizdir. Örneğin oyunculuk kodları çok az önem taşır; çekimler öylesine kısadır ki basit ifadeler dışında oyunculuk yapmak için yeterli süre yoktur. Dezoryantasyon [yönelim kaybı] ve dinamizm hissinin oluşturulmasında büyük önem taşıyan diyagonel hareketler, diğer resimsel sanatlarda da kullanılır. Katili belirsizleştiren yüksek kontrastlar ve arkadan aydınlatma, fotoğrafçılıkla paylaşılır. Bernard Herrmann'ın film müziğindeki müzikal kod elbette ki filmin dışında da mevcuttur.

KÜVET/DUŞ KODU



RESİM 3.34 Küvet kodu, Jacques-Louis David'in yakın gerçekçiliği nedeniyle şoke edici olan *The Death of Marat* [*Marat'nın Ölümü*, 1793] tablosuna kadar uzanır. (Tuval üzerine yağlıboya, 65" x 50 1/2" Güzel Sanatlar Kraliyet Müzesi, Brüksel.)

Ayrıca kültürel olarak türetilmiş kodların sinemada ve benzer sanatlarda kullanımının gelişiminin izlerini sürebiliriz: Hitchcock'un cinayet sahnesi Marat'nın banyoda öldürülmesiyle (tarihte, Jacques-Louis David'in tablosunda ve Peter Weiss'in oyununda); Henri-Georges Clouzot'nun *Şeytan Ruhlu İnsanlar* (*Diabolique*) filmindeki küvette cinayet sahnesiyle; *Sapık* filminde oynayan Anthony Perkins'le birlikte Stephen Sondheim'ın senaryosunu yazdığı *The Last of Sheila* (1973) filmindeki sahneyle; Mike Hodges'in *Terminal Man* (1974) ve Brian de Palma'nın *Öldürmeye Hazır* (*Dressed to Kill*, 1980) filmi gibi Hitchcock'un filmine doğrudan bir saygı duruşu olma niteliği taşıyan filmlerle ve hatta Gus Van Sant'ın kare kare yeniden çektiği *Sapık* (1998) filmiyle karşılaştırılabilir.

Daha önce belirttiğimiz gibi Hitchcock'un bir dakikalık yetenek gösterisindeki özel sinematik kodlar olağandışı güçlüdür. Doğrusu sekan montajının diğer sanatlarda yinelenebilmesi zordur. Sahnenin hızla kesilmesi gerçekten de benzersiz bir sinematik kod olabilir.

Hitchcock istediği etkiyi elde etmek için bütün bu kodları kullanır. Bunlar kod oldukları için bizi etkiler. Kodlar bu sahnenin dar sınırlarının dışında da sinemada, diğer sanatlarda, genel kültürde bizim için bir anlam ifade ederler. Sahnenin "mesajı" bu kodlar aracılığıyla iletilir. Spesifik olarak sinematik kodlar, birçok ortak kodla birleşerek filmin sentaksını oluşturur.



RESİM 3.35 George Cukor'un *Pat and Mike* [*Pat ve Mike*, 1952] filminde akademi açıklığı kullanılarak yapılan çekimde Spencer Tracy ve Katharine Hepburn yakın ve ilgili görünürken...



RESİM 3.36 Jean-Luc Godard'ın *A Woman is a Woman* [*Kadın Kadındır*, 1961] filminde geniş ekran çekimde Jean-Claude Brialy ve Anna Karina yakın ve ilgili görünmez. Masadaki "natürmort" dikkatlice düzenlenmiştir. Hem çerçevenin ortasındaki boşluğu doldurur, hem de karakterleri birbirine bağlar.

Mizansen

Sinemacının yanıtlaması gereken üç soru vardır: Ne çekilecek? Nasıl çekilecek? Çekim nasıl sunulacak? İlk iki soru, mizansenin alanına girerken sonuncusu montajla ilgilidir. Mizansen genellikle statik, montaj da dinamik olarak kabul edilir. Ama bu doğru değildir. Çekimi okuduğumuz için aktif olarak onunla ilgileniriz. Mizansenin kodları, sinemacının çekimin nasıl okunabileceğini farklılaştıran ve düzenleyen araçlardır. Çekim öylesine büyük bir anlam birimidir ki bileşenlerini iki grup halinde ele almak faydalı olabilir.

Çerçevelenmiş Görüntü

Çerçeve içinde geçerli olan tüm kodlar, filmin kronolojik ekseninden bağımsız olarak diğer resimsel sanatlarda geçerlidir. Bu kodlar sayıca çok fazladır ve geniş bir yelpazeye yayılır. Bunlar binlerce yıldır resim, heykel ve fotoğrafçılıkta geliştirilmiş ve incelik kazanmıştır. Görsel sanatlardaki temel metinler renk, çizgi ve formu inceler ve hiç şüphesiz filmin görsel kodlarının her biri bu üç etkenin başlığı altına girer. Rudolf Arnheim, *Art and Visual Perception* [*Sanat ve Görsel Algı*] adını taşıyan çok önemli çalışmasında on ilgi alanı ileri sürmüştür: Denge, Şekil, Form, Gelişim, Uzam, Işık, Renk, Hareket, Gerilim ve İfade. Film çerçevesinde etkili olan kodların hepsini tek tek incelemek açıkça uzun zaman alacaktır. Ancak burada çerçevenin sentaksının temel yönlerini kısaca açıklayabiliriz. Çerçevelenmiş görüntünün iki yönü çok önemlidir: Çerçevenin getirdiği sınırlamalar ve görüntünün çerçevenin içindeki (ve ondan bağımsız) kompozisyonu.



RESİM 3.37 Michelangelo Antonioni, mimari metafor hassasiyetiyle tanınmıştır. *Eclipse* [*Batan Güneş*, 1962] filmindeki bu doğal olarak maskelenmiş çekim hem Alain Delon ve Monica Vitti'yi izole eder, hem de Vitti'yle arkasında duvarda asılı olan portre arasındaki benzerliğe dikkat çeker.



RESİM 3.38 Antonioni geniş ekran kompozisyon saplantılıdır. *Kızıl Çöl* filmindeki bu çekim, mimari formalizmini yansıtır. (Büyütülmüş film karesi.)

Çerçeve, görüntünün sınırlarını belirlediği için görüntü oranı seçimi, kompozisyon olasılıklarını etkiler. İlk kuramcılar, film estetiğinin bu zorlu alanında sıkça görülen kendini haklı çıkarma kaygısıyla 1.33 oranındaki Akademi açıklığını yüceltmiştir. 1950'lerde geniş ekran oranları popüler hale gelince, klasik estetikçiler Akademi açıklığında algıladıkları simetrinin ortadan kaybolmasından yakınmıştır ama 2. Bölümde gördüğümüz gibi 4:3 oranının kutsal bir tarafı yoktur.

Asıl soru, hangi oranın "uygun" olduğu değildir; hangi kodların hangi görüntü oranlarında en iyi şekilde kullanılabildiğidir. 1950'lerin ortasından önce, Amerika'da ve diğer ülkelerde ekranlara iç mekânların ve diyalogların egemen olduğu görülür. 1950'lerde geniş ekran formatlarının ortaya çıkışıyla birlikte dış mekânlar, lokasyon çekimleri ve eylem sekansları önem kazanmıştır. Bu elbette kaba bir genelleştirmedir (Westernler 1950'lerden önce vardı) ama faydalı bir hakikat payına da sahiptir. İki tarihsel gelişim arasında neden-sonuç ilişkisinin olup olmadığı önemli değildir; önemli olan, geniş ekranların eylem ve manzara kodlarının daha etkin biçimde kullanılmasına imkân tanımış olmasıdır.

CinemaScope ve Panavision gibi geniş ekran oranları (2.33 ve yukarısı) eski Hollywood estetikçilerinin ileri sürdüğü gibi yakın sohbetlerin görüntülenmesini zorlaştırmıştır. 1.33 ekran boyutundaki klasik ikili çekim, dikkatleri konuşmacı ve dinleyiciye odaklarken çok geniş anamorfik oranlar iki kişinin arasındaki veya ötesindeki uzamı da ister istemez görüntüler ve dolayısıyla onların

çevrelerindeki uzamla ilişkisine de dikkat çeker. Bunun "daha iyisi" veya "daha kötüsü" yoktur; yalnızca ikili çekimin kodu değişir.

Sinemacı, film sırasında görüntüyü yapay olarak ya da doğal olarak kompozisyon aracılığıyla kaşlayarak çerçevenin boyutlarını değiştirebilir. Bu, D. W Griffith tarafından ilk kez keşfedildiğinden bu yana çerçeve şekli sentaksının önemli bir yanıdır.

Sinemacının çerçevenin sınırları karşısındaki tutumu, daha az algılansa da aktüel çerçeve ölçüleri kadar önemlidir. Çerçevenin görüntüsü kendi kendine yeterliyse, buna "kapalı form" denir. Öte yandan sinemacı çerçevenin dışındaki alanın her zaman subliminal olarak farkında olmamızı sağlayacak şekilde çekim yapıyorsa, kompozisyon "açık" olarak nitelendirilir.

Açık ve kapalı formlar, çerçevedeki hareket öğeleriyle yakından ilişkilidir. Kamera oyuncuyu sadık bir biçimde takip etme eğilimindeyse, form genellikle kapalıdır. Öte yandan sinemacı oyuncunun çerçeve dışına çıkıp yeniden girmesine imkân tanıyorsa, hatta bunu teşvik ediyorsa form hiç şüphesiz açıktır. Çerçevenin içindeki hareketle kameranın hareketi arasındaki ilişki, en gelişmiş ve sinemaya özgü kodlardan biridir.



RESİM 3.39 Jean Renoir'ın *Boudu Saved from Drowning* [*Sulardan Kurtarılan Boudu*, 1932] filmindeki bu çekim, Seine nehrine atlamak üzere olan Boudu'nun yalnız figürünü görüntüyü maskeleyerek izole eder. Maskeleme doğrudan bir işlev de üstlenir: Boudu (Michel Simon) bu çekimde bir teleskoptan görünür. (Büyütülmüş film karesi.)



RESİM 3.40 KAPALI FORM. Sam Wood'un *A Night at the Opera* [*Operada Bir Gece*, 1935] filmindeki meşhur kamera sahnesi, Hollywood tarzı kapalı formun doruk noktasıdır! Kardeşler hem kameraya hem de çerçeveye sığmaya çalışır.

Hollywood'un klasik sentaksı, görece sıkıca kapalı bir formla kısmen özdeşleşmiştir. 1930'lar ve 1940'lardaki Hollywood tarzının ustaları, oyuncunun çerçevenin dışına çıkmasına izin vermeyi hiç denememiştir. (Oyuncunun, 1.33'lük çerçevenin merkezinde yer almaması bile cüretkâr bulunmuştur.) 1960'lar ve 1970'lerde Michelangelo Antonioni gibi film yapımcıları, oyuncuların arasındaki uzamları vurguladığı için açık geniş ekran formuna eşit ölçüde sadık kalmıştır.

Kompozisyon sentaksının birçok öğesi, tanımları itibariyle çerçeveye sıkı sıkıya bağlı değildir. Görüntü, kendisi de çerçeveleme kodunun ikincil araçlarından olan bir vinyet gibi kenarlara doğru gittikçe yavaşça kaybolsa bile asıl ilgi odağı, yakınlık, derinlik algısı, yaklaşma açısı ve ışıklandırma gibi kodlar tıpkı sınırları keskin bir biçimde tanımlanmış çerçevelerdeki kadar işe yarar.

Sinemacı, diğer resimsel sanatlarda olduğu gibi üç boyutta düzenlemeler yapar. Bu, muhakkak üç boyutlu (veya stereoskopik) enformasyonlar aktarmaya çalışacağı anlamına gelmez. Bunun anlamı, üç tür kompozisyon kodu olduğudur: İlki, görüntü düzlemiyle ilgilidir. (Ne de olsa görüntü iki boyutlu olduğu için bu doğal olarak en önemlisidir.) İkincisi, görüntülenen uzamın coğrafyasıyla ilgilidir. (zemin ve ufukla paraleldir.) Üçüncüsüyse derinlik algısının düzle-

miyle ilgilidir. (hem çerçeve düzlemi hem coğrafi düzleme düşey olarak uzanır.) Resim 3.42 kompozisyonun üç düzlemini gösterir.

Doğal olarak bu üç düzlem iç içe geçer. Sinemacılar bu düzlemlerin tek tek kompozisyonu nasıl etkilediğini tam olarak analiz etmez ama dikkati bu düzlem çiftlerine odaklayan kararlar verir. Elbette ekranda var olan tek düzlem olduğu için çerçeve düzlemi egemen olmalıdır. Ancak bu düzlemin kompozisyonu çoğu zaman coğrafi düzlemdeki faktörlerden etkilenir. Çünkü animasyon söz konusu olmadığı sürece, fotoğrafçı veya sinematograf çerçeve düzlemini coğrafi düzlemde düzenlemek zorundadır. Benzer şekilde coğrafi düzlem ve derinlik algısının düzlemi de koordinelidir; hem üç boyutlu gerçeklikte hem de iki boyutlu temsillerinde derinliği algılayabilme yeteneğimiz büyük ölçüde coğrafi düzlemdeki fenomenlere dayanır. Doğrusu, derinlik algısı binoküler stereoskopik görüşün dışında birçok önemli faktöre bağlıdır. Filmin üç boyutlu uzayın bu kadar güçlü bir illüzyonunu sunabilmesi ve stereoskopik film tekniklerinin görece faydasız olması bu nedenledir.*

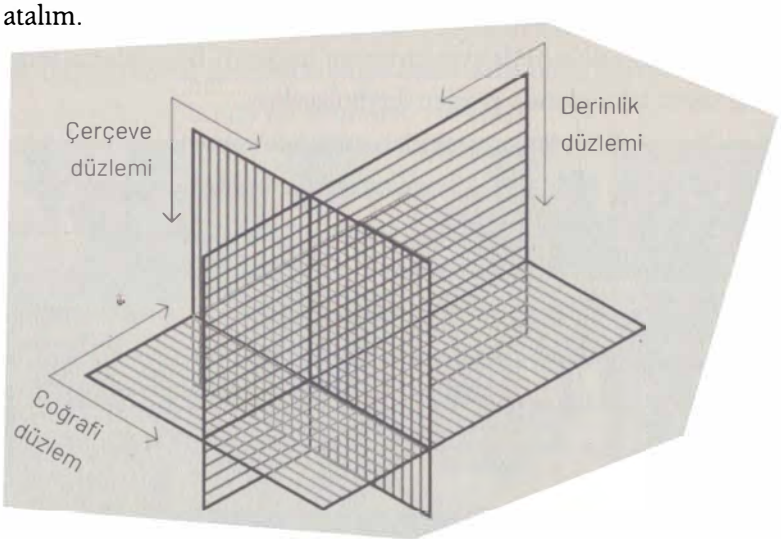


RESİM 3.41: AÇIK FORM. Godard'ın *A Married Woman* [*Evli Bir Kadın*, 1964] filminde Macha Meril. Taksi çerçevenin solundan dışarı doğru hareket eder. Meril çerçevenin sağından dışarı doğru yürür. Arka plandaki otomobil diyagonal bir biçimde çerçevenin dışına hareket eder. Çekimin tasarım öğeleri, çerçevenin sınırlarının ötesinde devam eden uzamın farkına varmamızı sağlar.

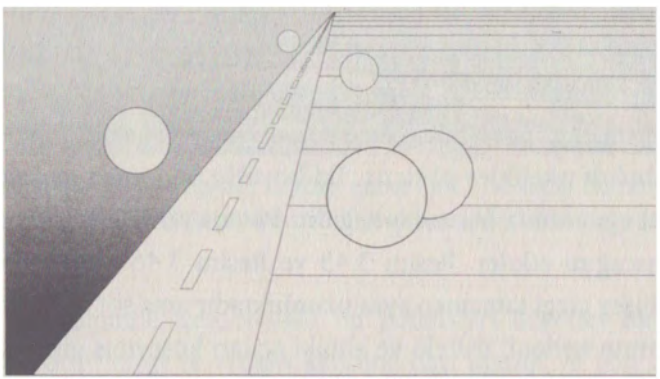
3-D yani üç boyutlu olarak adlandırılan film teknikleri derinlik algısına sadece bir faktör daha ekliyor olsaydı ortada hiçbir problem olmazdı. Ancak derinlik algımızı çarpıtmaları işleri zorlaştırır. Doğal olarak yaptığımız gibi bir tek düzleme odaklanamayız. Sözde-skopik görüntülerde ön ve arka rahatsız edici bir biçimde yer değiştirirken, sözde-stereoskopik görüntülerde sol ve sağ yer değiştirir.

Resim 3.43 derinlik algısını ciddi ölçüde etkileyen en önemli psikolojik faktörlerden bazılarını gösterir. Üst üste binme çerçeve düzleminde gerçekleşir ama diğer üçü coğrafi düzleme bağlıdır: yakınsama, göreceli boyut ve yoğunluk gradyanı. 2. Bölümde çeşitli lens türlerinin derinlik algısını (ve de doğrusal bozulmayı) nasıl etkilediğini görmüştük. Fotoğrafçı çerçevenin içindeki görüntü kompozisyonuyla lens türünün etkilerini değiştirebilir, bastırabilir veya vurgulayabilir.

Kompozisyon düzlemlerine ait kodların arasındaki etkileşimin başka örneklerine göz atalım.



RESİM 3.42 KOMPOZİSYONUN ÜÇ DÜZLEMİ. Görüntü düzlemi, fotoğrafik uzamın coğrafyası ve derinlik algısının eksenidir.



RESİM 3.43 DERİNLİK ALGISINI ETKİLEYEN FAKTÖRLER. Derinlik algısını etkileyen dört önemli faktörünü burada görebilirsiniz: yakınsama (yol şeritleri), göreceli boyut (yakın ve uzak toplar), yoğunluk gradyanı (soldaki gölge ve sağdaki çizgiler) ve üst üste binme (sağdaki toplar.)

Yakınlık ve orantı önemli alt kodlardır. Sahne oyuncuları bunları her zaman aklında bulundurur. Açıkçası oyuncu ne kadar yakınsa o kadar önemli görünür. Sonuç olarak, tiyatrodaki bir oyuncu her zaman için topluluğun diğer üyeleri tarafından geri plana itilme tehlikesiyle karşı karşıyadır. Elbette filmde yönetmen oyuncuların konumları üzerinde tam kontrole sahiptir ve ters açılar dengeyi yeniden kurmaya yardımcı olur.

Yurttaş Kane (1941) filminden klasik bir çekimi gösteren Resim 3.44 yakınlık ve orantının önemini gösteren daha gelişmiş bir örnek sunar. Kane odaya arkadan girer; karısı ortada duran yataktadır; önde uyku hapı şişesi göze çarpar. Üçü çerçevedeki yerleriyle birbirine bağlanır. Bu sıralama tersine çevrilirse, ilaç şişesi arka planda gözden kaybolacaktır.

Barok'u geç Rönesans resminden ayıran kompozisyon özelliklerinden biri, coğrafi düzlemin "dik açılı" oryantasyonunun eğik hale gelmesidir. Bunun çeşitli nedenleri vardır ve biri de gerçeğe benzerlik arayışıdır. Simetrik Rönesans kompozisyon standardı tasarımı vurgularken eğik kompozisyon, resmin uzamını vurgulamıştır. Ancak bunun sonucunda tasarımın psikolojik draması da artmıştır; coğrafi eğiklik, çerçevenin düzlemine diyagonaller olarak yansır; bunlar yatay ve düşey çizgilerden daha aktif okunur. Daha önceki örneklerde olduğu gibi burada da ayrı düzlemlerdeki kompozisyon faktörleri arasında bir ilişki vardır.

Nihayetinde coğrafi düzlem ve derinlik düzlemi, çerçeve düzlemine enformasyon sağlar. Bu, sinemanın aksine resimsel uzamda fiziksel olarak ilerleme imkânına sahip olmayan resim ve fotoğrafçılık için daha doğrudur ama sinema için de genel olarak doğrudur. Çerçeve düzlemi tek "gerçek" düzlemdir. Bu nedenle kompozisyonun birçok öğesi bu düzlemde kendini var eder.

Boş çerçeve, beklentilerin aksine bir tabula rasa, yani boş levha değildir. Görüntü belirmeden önce bile, çerçevenin potansiyel alanına bilimsel olarak ölçülebilen belirli nitelikler yükleriz. İki boyutlu tasarımda derinliği okumaya dönük doğal eğilimimiz bunun örneğidir. Potansiyel beklentiler, görüntünün nasıl algılanacağını etkiler. Resim 3.45 ve Resim 3.46 bunu gösterir. Resim 3.45'te iki düşey çizgi tamamen aynı uzunluktadır ama sol taraftaki daha uzun görünür. Bunun nedeni, üstteki ve alttaki açıları köşeymiş gibi okumamızdır. Soldakinin köşeleri dışa doğru açılırken sağdakinin köşeleri içe doğru kapanır. Çizgiler eşit görünürse, soldaki çizgi dışarı doğru açıldığı için daha uzun olması gerektiğini hesaplarız. Resim 3.46'da merdivenlerden hangisi yukarı çıkıyor-

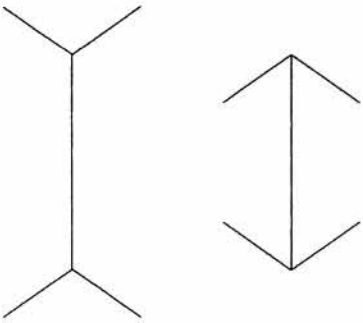
muş, hangisi aşağı iniyormuş gibi görnür? "Doğru" yanıt, A'nın yukarı çıktığı, B'nin aşağı indiğidir. Elbette bu bir sözcük seçiminden ibarettir; merdivenler her zaman hem yukarı çıkar hem aşağı iner. Ancak Batılılar soldan sağa okuma eğiliminde olduğundan, A'daki merdiveni yukarı çıkıyormuş, B'dekini aşağı iniyormuş gibi görürüz.

Sonuç olarak daha görüntü belirmeden, çerçeveye anlam yüklenir. Alt üstten "önemlidir"; sol sağdan önce gelir; alt sabit, üst değişkendir; diyagonaller sol alttan sağ üste doğru, yani sabit olandan belirsiz olana uzanır. Yatay çizgilere, düşey çizgilerden daha çok ağırlık verilir. Aynı uzunlukta yatay ve düşey çizgilerle karşılaştığımızda, genellikle yatay olanı daha uzun görme eğiliminde oluruz. Çerçevenin boyutları da bu fenomeni vurgular.



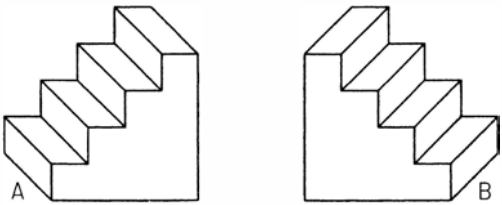
RESİM 3.44 Welles'in *Citizen Kane* [*Yurttaş Kane*, 1941] filminde Dorothy Comingore (gölgede), Orson Welles ve Joseph Cotten. Öyküyü anlatan, çekimin malzemesi değil tasarımıdır.

Görüntü belirdiğinde, çerçevedeki bu potansiyel değerler form, çizgi ve rengi etkiler. Form, çizgi ve rengin kendine özel ağırlık ve yön değerleri de vardır. Görüntünün tasarımında keskin çizgiler mevcutsa, onları solda sağa doğru okuma eğiliminde oluruz. Bayan Kane'in ilaç şişesi gibi "hafif" öneme sahip bir objeye, tasarım yoluyla "ağır" bir anlam yüklenebilir.



RESİM 3.45 MÜLLER-LYER İLLÜZYONU. Her iki düşey çizgi de eşit uzunluktadır ama sol taraftaki daha uzun görünür. Üstteki ve alttaki açıları köşe olarak okuruz; soldakinin köşeleri dışa doğru açılır, sağdakinin köşeleriyse içe doğru kapanır. Çizgiler eşit görünürse, soldaki çizginin dışarı doğru açıldığı için daha uzun olması gerektiğini düşünürüz.

RESİM 3.46 ÇIKIŞ/İNİŞ İLLÜZYONU. Hangi merdiven yukarı çıkar, hangisi aşağı iner? Batılılar soldan sağa doğru okuma eğiliminde olduğu için A'dakini yukarı çıkan, B'dekini aşağı inen bir merdiven olarak görürüz.





RESİM 3.47: Orson Welles'in *Mr Arkadin* [*Bay Arkadin*, 1955] filminde Mischa Auer. Bu çekim, Welles'in aşağıdan yukarıya doğru eğik kompozisyonlarının tipik bir örneğidir. Masanın soldan sağa doğru aşağıya inen çizgisi, yönelimimizi daha da bozar. Çerçevedeki gözlemci, görmek için eğilip boynunu uzatır. Çekimin aşağıdan yapılması, önsezimizi güçlendirir Daha da önemlisi Welles'e özgü birer ironi olan silindir şapka ve onun üstündeki ışığın yuvarlaklığı, büyütülmüş göz mecazını ikiye ve dörde katlar. Buradaki asıl "numara" büyütecin Auer tarafından değil, bizim tarafımızdan kullanılacak şekilde tutulmasıdır (Büyütülmüş film karesi.)



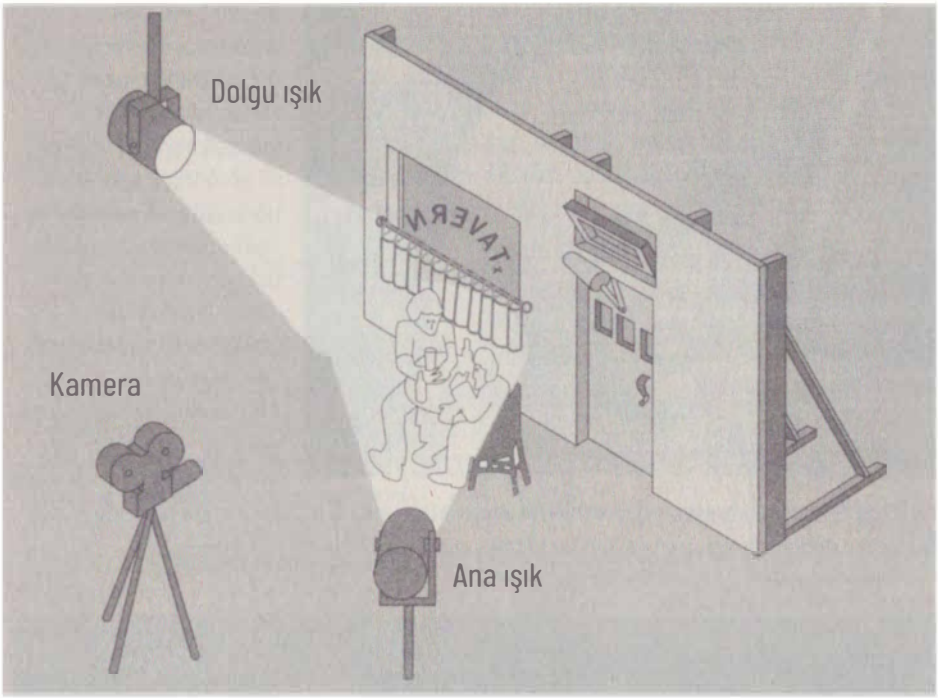
RESİM 3.48: Çoklu pozlama, sinemanın doğallıktan en uzak kodlarından biridir (gerçek hayatta nadiren iki görüntüyü aynı anda görürüz) ama en anlamlı kodlardan biri de olabilir. Burada Orson Welles'in çeşitli filmlerinden çoklu pozlama örnekleri görüyorsunuz. Karmaşıklık sıralamasına göre yer verdiğimiz üç örnekten ilki, *Yurttaş Kane* filminde Susan Alexander'la (Dorothy Comingore) basındaki imajı arasında bağlantı kurar. Bu, çoklu pozlama kodunun yaygın bir kullanımıdır (Büyütülmüş film karesi.)



RESİM 3.49 İkinci örnek, *The Magnificent Ambersons*, [*Muhteşem Ambersonlar*, 1942] filmindendir ve gerçekliğin iki seyisini akla getirir (Büyütülmüş film karesi.)



RESİM 3.50 Üçüncü örnek *The Lady of Shanghai* [*Şanghaylı Kadın*, 1947] filmindeki ünlü ayna sekansındandır: Bu kabusun üstesinden gelebilecek miyiz? (Büyütülmüş film karesi.)



RESİM 3.51 ANA IŞIK VE DOLGU IŞIK. Kamera-oyuncu eksenine genellikle 45 derecelik açıyla kurulan ana ışık, başlıca aydınlatma kaynağını sağladır. Daha küçük olan dolgu ışık, bu klasik Hollywood aydınlatma tekniğinde gölgeleri yumuşatır.

Elbette renk yepyeni bir boyut ekler. Hitchcock'un *Marnie* [*Hırsız Kız*, 1964] filmi, kadın kahramanın sarı renkli el çantasının yakın çekimiyle başlar. Sahnenin diğer renk değerleri nötrdür. El çantasını taşıyan kadından çok el çantası öne çıkar. Hitchcock'un istediği etki de tam olarak budur. Sarı el çantasının içinde Marnie tarafından çalınan para vardır ve daha sonradan öğreneceğimiz gibi Marnie'nin hayatına kleptomani yön verir. Bunları anlatılmadan önce de "biliriz. (*Marnie* renk egemenliğinin diğer türleri açısından da mükemmel bir örnektir; zira filmin konusu renk sembolizmidir. Marnie'nin renk fobisi vardır.)

Form, çizgi ve renk öğelerinin hepsi kendine özel anlam ve öneme sahiptir; karmaşık sistemler içinde birbirleriyle etkileşim içine girerler, birbirlerini pekiştirirler, birbirlerine karşıtlık oluştururlar veya denge sağlarlar. Bunların her biri, çerçeveye ilişkin potansiyel beklentilerimizle ve derinlikli ve düzlemsel tasarımdaki kompozisyon anlayışlarıyla birlikte okunur.

Çoklu görüntü (bölünmüş ekran) ve çoklu pozlama (iki görüntüyü bindirme vb) nadiren kullanılsa da diğer öğelerin önemlerini ikiye, üçe, dörde veya

daha fazlasına katlayabilir. Film estetiğinde sıkça bahsi geçmemesine rağmen doku [texture] yalnızca konunun doğal dokusu açısından değil, görüntünün gren veya dokusu açısından da önemlidir. Bununla ilgili bir tek örnek vermek yeterli olacaktır: Grenlilikle büyütme ve belgeleme arasında ilişki kurmuştuk. Sinemacı bu kodu hazır bulundurur. Grenli görüntü "sahiciliğe" işaret eder. Algılama güçlüğünün klasik bir incelemesi olan Antonioni'nin *Blow-up* [*Cinayeti Gördüm*, 1966] filmi, kavrayışın önünde bir engel olarak büyütmenin grenini ve bunun anlamını temel metafor olarak işler.



RESİM 3.52 *"THE INTERFACE"* FİLMİNDEN AYDINLATMA KOMBİNASYONLARI: (A) Ana ışık. Burada iki ana ışık kullanılmıştır. (B) Arka ışık. (C) Dolgu ışığı. (D) Ana ışık ve dolgu ışığı. (E) Arka ışık ve dolgu ışığı. (F) Ana ışık ve arka ışık. (G) Son düzenleme: Ana ışık, dolgu ışığı ve arka ışık.

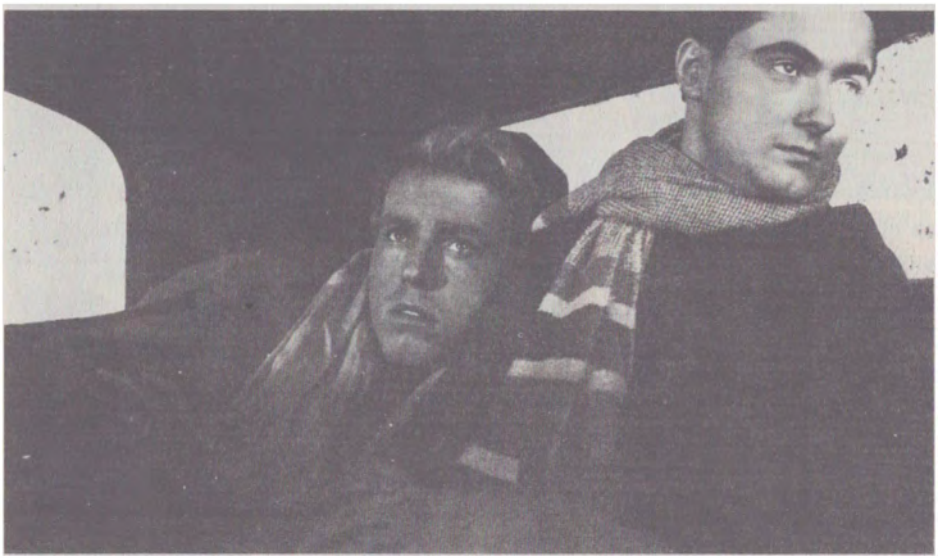


RESİM 3.53 HOLLYWOOD AYDINLATMASI. Vincente Minnelli'nin *Meet Me in St. Louis* [*St. Louis'te Buluşalım*, 1944] filminde Margaret O'Brien ve Judy Garland. Film seti canlı ve yoğun bir biçimde aydınlatılmıştır. Odağın dışında kalan arka odada bile belli belirsiz gölgeler vardır. Bu bir Technicolor film olduğundan, aydınlatma siyah-beyazda görüneceğinden daha da güçlüdür.

Sinemacının form, çizgi ve rengin anlam ve önemini düzenlemek için kullanabileceği belki de en önemli araç ışıktır. Ham filmlerin görece daha az hassas olduğu yıllarda (1960'lardan önce) yapay aydınlatma bir zorunluluktu ve sinemacılar her zaman yaptıkları gibi bu zorunluluğu da zevk aldıkları bir uğraşa dönüştürdüler. 1920'lerin sonunda Alman Ekspresyonistleri dramatik bir etki yaratmak için resimden *chiaroscuro* [ışık-gölge] kodunu almıştır. Bu sayede gerçeğe benzerlik karşısında tasarıma vurgu yapmışlardır. Klasik Hollywood sinematografik tarz, daha doğal bir etki elde etmek istemiş ve daha dengeli olan "ana" ışıklar" ve "dolgu" ışıkları sistemini geliştirmiştir. Resim 3.52'de görüldüğü gibi bu sistem, aşırıya kaçmadan güçlü bir aydınlatma sağlamış ve izleyicinin konuyla arasındaki minimal bir engel yaratmıştır. Bu gelişmiş sistem, en iyi ihtimalle bazı olağandışı incelikli efektler üretebilse de doğası

itibariyle gerçekçilikten uzaktır. Hollywood tarzı aydınlatma günümüzde hem dramatik prodüksiyonlarda hem televizyon prodüksiyonlarında kullanılmaya devam ederken çok yüksek aydınlatma seviyesi ve dikkatlice dengelenmiş dolgu ışığına aynı anda sahip olan doğal sahneleri nadiren görürüz.

Hızlı ham filmlerin gelişmesi, aydınlatma kodunda yeni bir özgürlük tanımıştır ve günümüzde birçok sinematograf, klasik Hollywood dengesi yerine gerçeğe benzerliği amaçlar.



RESİM 3.54 VURGULAMA. Jean-Pierre Melville ve Jean Cocteau'nun *Les Enfants terribles* [*Müthiş Çocuklar*, 1950] Gözler özel olarak aydınlatılmıştır.

Söylemeye bile gerek yok ki fotoğrafçılıkta geçerli olan bütün aydınlatma kodları sinemada da geçerlidir. Tamamen önden aydınlatma oyuncuyu ışığa boğar; yukarıdan aydınlatma oyuncuya egemen olur; aşağıdan aydınlatma oyuncuyu üzgün gösterir; vurgulama çoğunlukla saçlar ve gözler gibi ayrıntılara dikkat çekebilir; arkadan aydınlatma oyuncuya egemen olabilir veya onu vurgulayabilir; yandan aydınlatmaysa dramatik bir ışık-gölge efekti oluşturabilir.

Görüntü oranı; açık ve kapalı form; çerçeve, coğrafi düzlem ve derinlik düzlemi; derinlik algısı; yakınlık ve orantı; renk, form ve çizginin özel anlamı; ağırlık ve yön; potansiyel beklenti; eğik ve simetrik kompozisyon; doku ve aydınlatma statik film çerçevesinde etkili olan kodların başında gelir.

Diyakronik çekim konusuna gelince, daha yeni başlıyoruz.

ARKADAN AYDINLATMA



RESİM 3.55 Arkadan aydınlatma, resim sanatının en ilginç kodlarından biridir. Burada görülen Constance Marie Charpentier'in *Matmazel Charlotte du Val d'Ognes* (1801) tablosu bunun görece erken örneklerinden biridir. Işık kaynağı, kadının saçlarını ve elbisesinin kıvrımlarını vurgular. Önde belli bir ışık kaynağı yer almasa da ayrıntılar yine de belirgindir ve gölgeler yumuşak ve zariftir. (Tuval üzerine yağlıboya, 60 1/2" x 50 5/8" Metropolitan Sanat Müzesi, Bay ve Bayan Isaac D. Fletcher Koleksiyonu. Isaac D. Fletcher'ın bağışı, 1917.)



RESİM 3.56 Jean-Luc Godard bu koda en çok ilgi duyan yönetmenlerden biridir. Buradaki karenin yer aldığı *Weekend* [*Haftasonu*, 1968] filmini çektiği dönemde arkadan aydınlatılmış çekimi siluet boyutlarına ulaştırmıştır. Aydınlatma sert ve koyudur; oyuncuları karanlıkta bırakır. Çekimdeki ayrıntıları görmek için çaba sarf etmemiz gerekir. Röntgencilerden çok da farksız bir biçimde ışık yansıyan bir pencereden içeri bakıyormuş gibi hissederiz. Godard'ın bize hissettirmek istediği tam da budur. *Haftasonu*'nda Jean Yanne ve Mireille Darc. (Büyütülmüş film karesi.)



RESİM 3.57 Woody Allen, *Manhattan* (1979) filminde aynı ölçüde sert bir arkadan aydınlatmayla bambaşka bir his yaşatmıştır. Diane Keaton ve Allen'ın siluetleri, Modern Sanatlar Müzesinin bahçesindeki kokteylde hemen fark edilir.



RESİM 3.58 Antonioni, geniş ekran mimari kompozisyonun yanı sıra odak kodunun da tutkunudur. Burada, *Kızıl Çöl* filminde Monica Vitti çerçeveye odaklanmamış bir şekilde (tıpkı karakteri gibi) girer.

Diyakronik Çekim

Sinemacılar, çekimle ilgili geniş bir terminoloji kullanır. Uzaklık, odak, açı, hareket ve bakış açısı gibi faktörler devreye girer. Bu öğelerden bazıları statik çerçevede de etkilidir ama hepsini dinamik nitelikler olarak tartışmak daha yerindedir. Çekim uzaklığı en basit değişkendir. Tam boy çekim, diz çekim, bel çekim (orta çekim) ve baş-omuz çekim, "normal" olarak nitelendirilen çekimler arasında yer alır. Bunların hepsi kişinin ne kadarının görüldüğüne göre tanımlanır. Yakın çekim, uzak çekim ve çok uzak çekim uzaklık aralığını tamamlar.

Bu terimlerin hiçbirinin kullanılan lensin odak uzaklığıyla ilgisinin olmadığına dikkat edin. 2. Bölümde gördüğümüz gibi, kameranın oyuncuya olan mesafesine göre tanımlanan çekimlerin dışında lenslere göre tanımlanan çekimler de vardır. Ayrıca uygulamada bu terimlerin esnek biçimde kullanıldığını da gözden kaçırmayın. Bir kişinin yakın çekimi, diğeri için "ayrıntı" çekimi olabilir. Hiçbir sinema akademisi (şimdiye dek) ortak çekimin hangi noktadan sonra uzak çekim haline geldiğini ya da uzak çekimin hangi noktadan sonra çok uzak çekime dönüştüğünü belirlemeye girişmemiştir. Yine de belli sınırlar çerçevesinde bu kavramlar geçerlidir.



A. Jean Renoir'ın *Partie de Campagne* [*Bir Kır Eğlencesi*, 1936] filminde Sylvia Bataille.



B. Bergman'ın Persona (1966) filminde Bibi Anders-son, Gunnar Björnstrand ve Liv Ullmann.



C. Fellini'nin *La Dolce Vita* [*Tatlı Hayat*, 1959] filminde Reneé Longarini ve Marcello Mastroianni.



D. Fellini'nin *La Strada* [*Sonsuz Sokaklar*, 1954] filminde Giulietta Masina.



E. Fellini'nin *Nights of Cabiria* [*Cabiria Geceleri*, 1957] filminde Masina.



F. Fellini'nin *Juliet of the Spirits* [*Ruhların Jülyeti*, 1965] filminde Masina

RESİM 3.59 ÇEKİM KOMPOZİSYONU. Uygulamada çekim uzaklığı, akla getirdiği terminolojiden çok daha kendine özgüdür. Örneğin hem A hem de B yakın çekim ile ayrıntı çekim arasında bir yerdedir. Her ikisi de bir kadının yüzünün yarısını gösterir ama A'daki yüz neredeyse çerçevenin tamamını kaplarken, B'deki üçlü çekimin bir parçasıdır. Çerçevenin görüntü oranı da önemli bir faktördür. Hem C hem de D yaklaşık olarak orta çekimdir ama C standart Akademi oranında D'den bambaşka bir etkiye sahiptir. C, D'den çok daha fazla eylem içerir; D etki bakımından yakın çekime daha benzerdir. Kompozisyon da önemli bir öğedir. Hem E hem de F uzaktan çekim olarak sınıflandırılmalıdır. Her ikisi de aynı yönetmenin filmlerinden aynı kadın oyuncuyu gösterir. Giulietta Masina yaklaşık olarak çerçevenin yüksekliğinin dörtte üçünü kaplar. Ancak E'de Fellini dikkatleri Masina'ya odaklayacak bir kompozisyon oluşturmuştur. Yol, heykeller, ufuk gibi diğer tasarım öğeleriyle vurguladığı Masina, psikolojik olarak daha etkileyici bir izlenim bırakır. F'de kompozisyon (ve Masina'nın duruşu) onun varlığının önemini azaltmayı amaçlar. (Büyütülmüş film kareleri.)

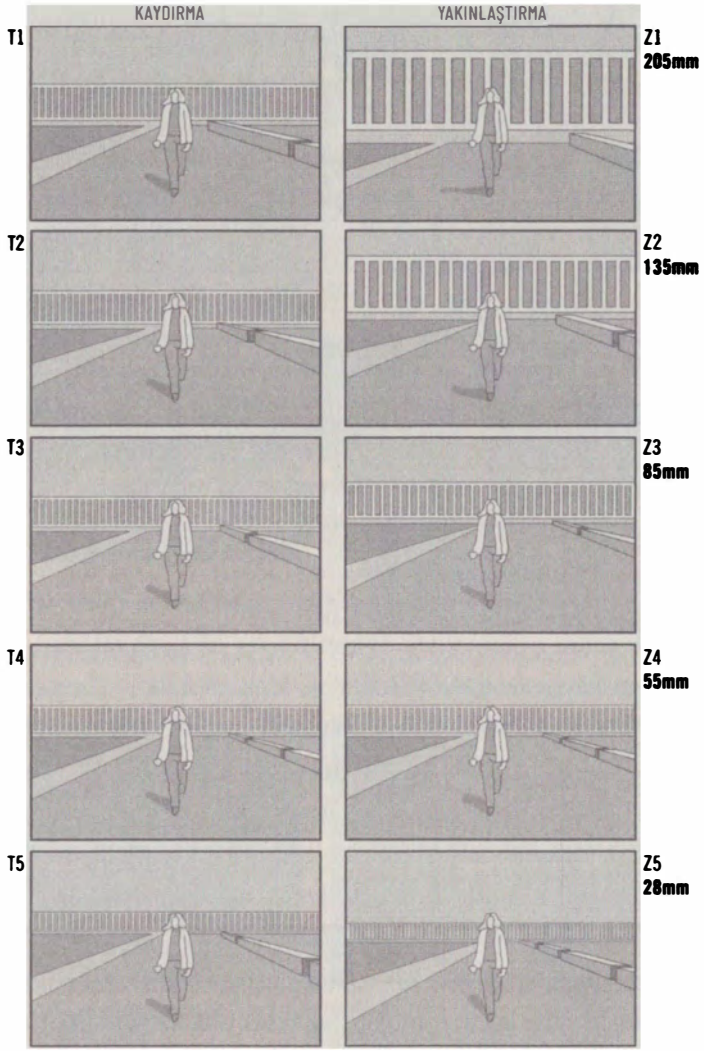


RESİM 3.60 Yasujiro Ozu'nun *The End of Summer* [*Yaz Sonu*, 1961] filminden tipik bir alt açı çekim. Aşağıdan çekim oyuncular yerde oturduğu için şaşırtıcı değildir. (New Yorker Films.)

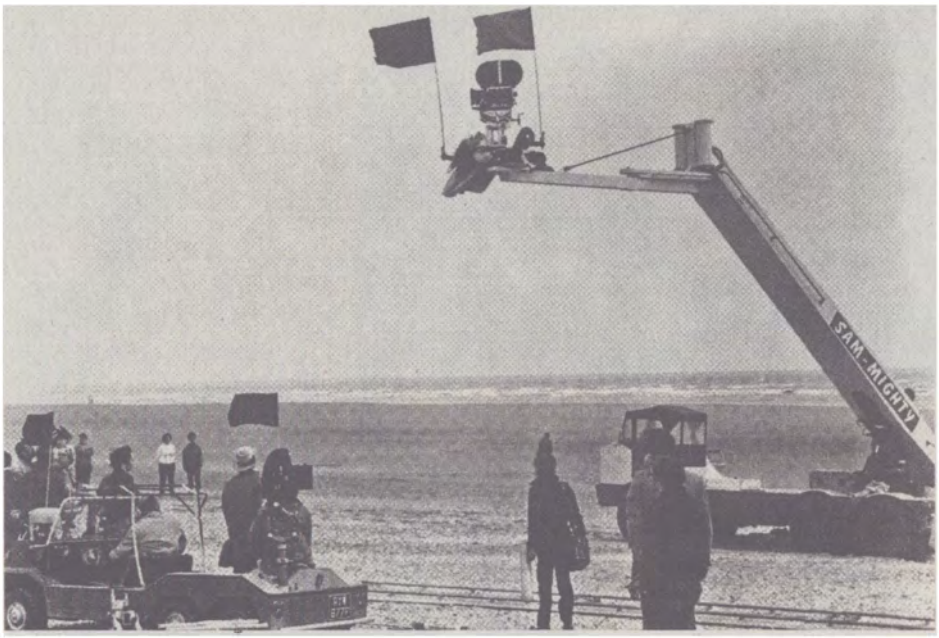
Carl Dreyer'ın *La Passion de Jeanne d'Arc* [*Jan Dark'ın Çilesi*, 1928] filmi gibi ağırlıklı olarak yakın çekimlerden oluşan filmler, dekoru ortadan kaldırdığı için yön duygusunu kaybetmemize yol açar ve klostrofobiktir. Çarpıcı bir etki yaratılabilir. Öte yandan Roberto Rossellini'nin geç dönem tarihsel çalışmalarından birçoğu gibi ağırlıklı olarak uzun çekimlerden oluşan filmler, drama karşısında konteksti ve kişilik karşısında diyalektiği vurgular. Çekim uzaklığı kodu basittir ama genel olarak kullanabileceğimiz film kodlarının birçoğunu belirler.

Netlik, çekim sentaksında ikinci en önemli değişkendir. Netliğin belirlenmesinde iki eksen vardır: İlk eksen, derin odakla sığ odak arasında yapılan seçimdir. Derin odakta ön plan, arka plan ve ikisinin arası görece keskin odaklıdır; sığ odak ise bir planı diğerlerine karşı vurgular. Sığ odak elbette sinemacıya görüntü üzerinde daha fazla kontrol imkânı tanır. Öte yandan derin odak, mizansenin başlıca estetik özelliklerinden biridir. (Ön plan, arka plan ve ikisinin arası odakta olduğunda "sahneye koymak" çok daha kolay olur; çünkü sahne çok daha geniş ve uygundur.) (Resim 2.18 ve 2.19'a bakın.)

Netliğin ikinci ekseni, keskin ve yumuşak odak arasındaki sürekliliktir. Çekimin bu boyutu dokuyla ilgilidir. Yumuşak odak genellikle duygusal olarak nitelendirilen ruh halleriyle ilişkilendirilir. Keskin odaksa daha çok gerçeğe benzerlikle ilişkilendirilir. Bunlar spesifik örneklerin sık sık çeliştiği genelleştirmelerdir. (Her zaman olduğu gibi kurallar çiğnenmek içindir.) Yumuşak odak o kadar da duygusal bir etki bırakmaz; görüntüyü yumuşatırken onun tanımlayıcı ayrıntılarını kaybeder ve araya mesafe koyar.



RESİM 3.61 KAYDIRMA VE YAKINLAŞTIRMA TEKNİKLERİNİN KARŞILAŞTIRILMASI. İleriye-geriye kaydırma (tracking) ve yakınlaştırma (zoom) tekniğiyle çekilen bu beşer kare, iki teknik arasındaki önemli farkları gösterir. Her iki çekimde de kadın kameraya doğru yürür ve 1. kareyle 5. kare arasında 45 metre kadar ilerler. Kaydırma tekniğinde 55 mm'lik lensle çekim yapılmıştır. (Dolayısıyla T4 ve Z4 kareleri birbirinin aynıdır.) Ardından yakınlaştırma tekniği kullanılarak ikinci bir çekim yapılmıştır. Yakınlaştırma yapıldığında kadınla arka plan arasındaki ilişki önemli ölçüde farklıdır. Telefoto lens (205 mm) yerine geniş açı (28 mm) lens kullanıldığında bastırılan derinlik algısı büyük ölçüde artar ve perspektif de daha ılımlı hale gelir. Kaydırma tekniği kullanılarak yapılan çekimde kadınla kamera arasındaki uzaklık, bir kareden diğerine aynı kalır ve arka plandaki bina yeterince uzak olduğu için önemli bir fark görülmez. Yakınlaştırma tekniği kullanılarak yapılan çekimdeyse kadınla kamera arasındaki uzaklık sürekli değişir ve arka plandaki binanın görece büyüklüğü telefoto çekimde artarken geniş açı çekimde asgariye iner. Yakınlaştırma tekniğinde gölge açısının da değiştiğine dikkat edin. (Resim 2.10'la karşılaştırın.)



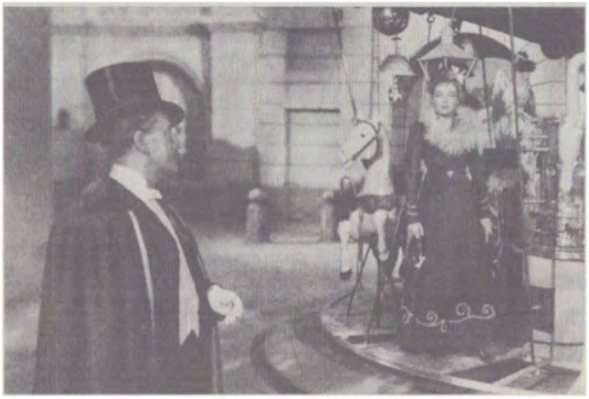
RESİM 3.62 HAREKETLİ KAMERA. Jean-Luc Godard'ın *One Plus One* [*Bir Artı Bir*, 1968] filminin seti. Sağ taraftaki tipik kamera filmin bir "aksesuarıdır." (Kırmızı ve beyaz bayraklar standart ekipman değildir.) Kamera platformu, çerçevenin dışındaki ağırlıklarla dengelenir. En solda zar zor görülebilen kameranın rayları orta planda yer alır. Ön planda ise özel bir araca yerleştirilmiş üçüncü bir kamera vardır.

Elbette netlik hem fotoğrafın hem de diyakronik çekimin işlevidir. Dikkati ön plan, arka plan veya ikisinin ortasına yoğunlaştırmaya imkân tanıdığı için asıl olarak kompozisyon düzlemleriyle ilişkilendirilir. Ama netlik değiştirmenin harekete de odaklanılabilir. Sinemacı çekim sırasında görece sığ odak kullanmak ve netliği değiştirmek suretiyle çerçevenin asıl odağını bir noktadan diğerine yöneltebilir. Bu bir bakıma kaydırma, yakınlaştırma ve takip etmeye paralel bir etki yaratır ama bunu çerçevenin içinde ve kamera hareket etmeden sağlar.

Çekimde netlik değiştirmenin iki temel türü vardır: Yönetmen çekim sırasında netliği değiştirerek yaklaşan veya uzaklaşan hedefi net bir biçimde yansıtmak için odak takibi yapabilir ya da sıralı odaklamayı tercih ederek izleyicinin dikkatini başka bir hedefe yöneltebilir. Dikkatleri belli bir hedefin üzerinde tutma kapasitesi nedeniyle takdir edilen odak takibi, Hollywood tarzının temel özelliklerinden biridir. Netlik kaydırmaysa modern, müdahaleci tarzın ayırt edici özelliklerindendir. Netlik, kompozisyon kodlarını hareket kodlarına bağlayan kodlardan biridir.



RESİM 3.65 Murnau'nun *Sunrise* [*Şafak*, 1927] filminin sahne seti. Uzun tramvay sahnesi, sinema tarihine geçmiştir. Bu örnekte kamerayı rayda kaydırarak yapılan çekim gerçeğe çok benzerdir; tramvay da raylar üzerinde hareket eder. (MOMA/FSA.)



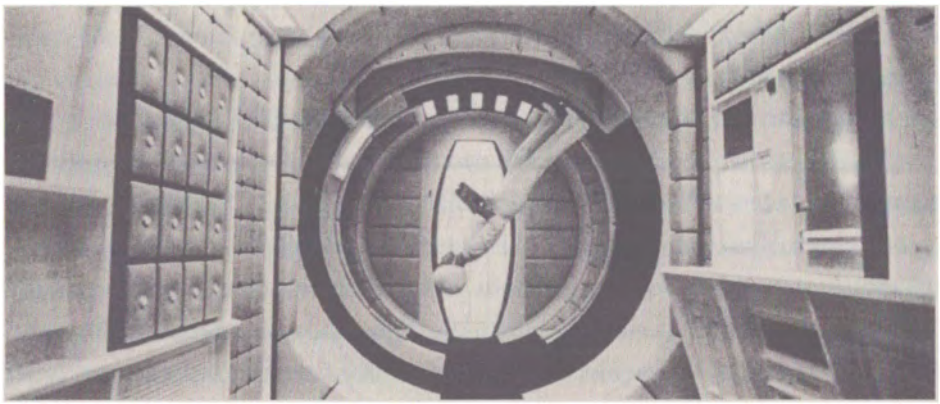
RESİM 3.66 Max Ophüls hareketli kameraya bilhassa düşkündür. Burada *La Ronde* [*Aşk Zinciri*, 1950] filminde vinç çekimi yapılan uzun lirik sahneden bir kare görülüyor. Soldaki oyuncu Anton Walbrook, atlıkarıncadaki Simone Signoret'tir. (MOMA/FSA.)



RESİM 3.67 Murnau için mantıksal ve gerçekçi, Ophüls için lirik ve romantik olan hareketli çekim, 1968 yılına gelindiğinde Jean-Luc Godard'ın elinde entelektüel analiz aracı haline gelmiştir. Bu kare, *Haftasonu* filminde yedi dakika süren trafik tıkanıklığı sahnesindendir. Bu hareketli çekimde Godard'ın kamerası ucu bucağı görülmeyen araç kuyruğunun yanından yavaşça ve karşı konulmaz bir şekilde geçip gider. Trafikte sıkışıp kalmış sürücüler ve yolcular hiç aralıksız kornaya basar, birbiriyle tartışır, kavga eder, doğaçlama bir biçimde piknik yapar, burada görüldüğü gibi bir araçtan diğerine top fırlatarak oynar veya araçlarının arkasına bağlı olan teknelerin tertibatını kontrol eder. Yol boyunca düzenli aralıklarla sıralanmış kavak ağaçları, bu harikulade sürekli çekimi bölümlere ayırır ve bunlar ayrı ayrı çerçeveler oluşturur. (Büyütülmüş film karesi.)

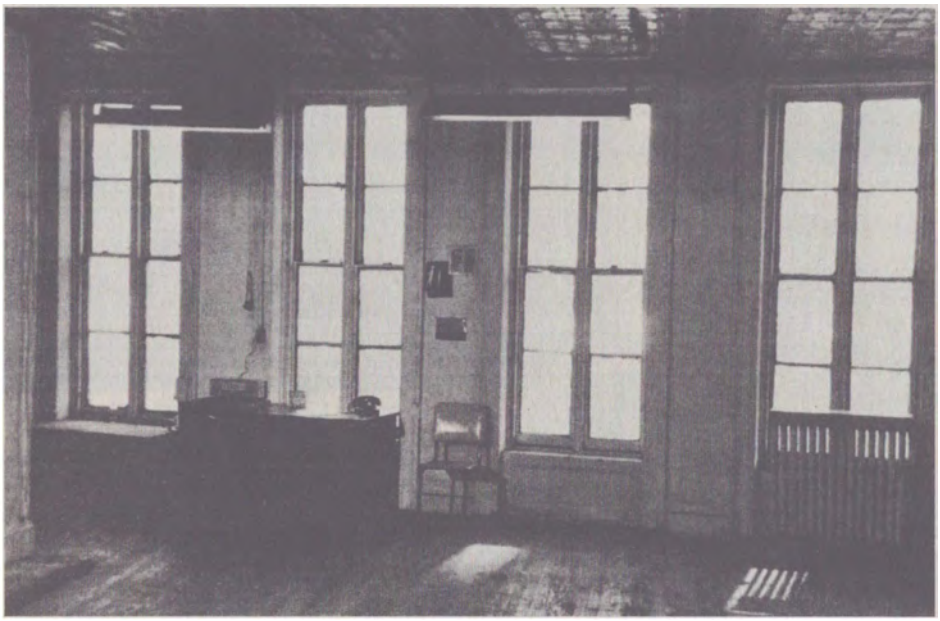


RESİM 3.63 DÖNDÜRME. Çevrinme [pan], dikey çevrilme [tilt] ve ileriye-geriye kaydırma [tracking] yeterince yaygın sinematik kodlardır ama döndürme [roll] nadiren kullanılır. Bunun nedeni gayet açıktır; yatay, dikey, ileri veya geri kaydırmayla yapılan çekimler sıradan, gündelik hareketleri taklit eder ama başımızı nadiren "döndürürüz" (yanlamasına çevirsek) ve bu çoğu zaman çarpıcı bir perspektif sunar. Resim 3.47'deki Orson Welles filminden alınmış karede olduğu gibi döndürülmüş bir açıdan çekim yapılabilir ama döndürme hareketi olağandışıdır. Burada Stanley Donen'in *Royal Wedding* [*Kral Evleniyor*, 1951] filminde Fred Astaire kesintisiz bir tek çekimde dans ederken görülüyor. Fred Astaire aşama aşama duvara tırmanır, tavanı boydan boya geçer ve karşı duvardan aşağıya iner. Koreografisi özenle yapılmış bu dans rutini, dev bir varilin içine yerleştirilmiş sahnede gerçekleştirilmiştir. Mobilyalar ve kamera sabitlenmiştir. Fred Astaire yerden duvara, duvardan tavana doğru hareket ettikçe set döner ve onunla birlikte kamera da döner.



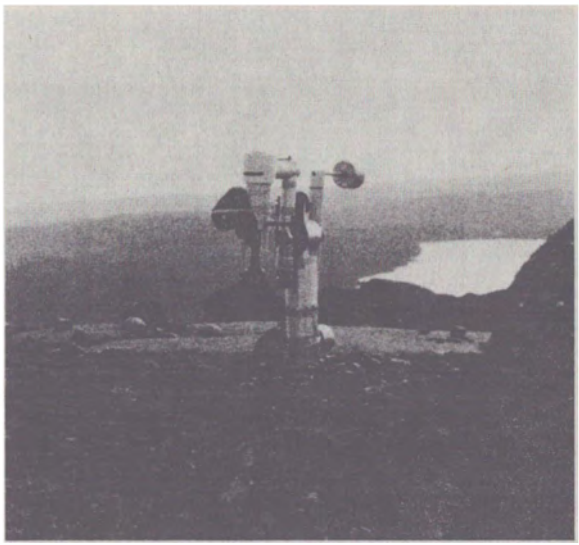
RESİM 3.64 Stanley Kubrick, *2001: Uzay Macerası* filminde birçok olağandışı çekim için benzer bir aygıt kullanmıştır. Burada aygıtın kullanıldığı bir sahne seti görülüyor. Uçuş görevlisi, özel yolda velcro bantlı terlikleriyle yürüyerek tam bir daire çiziyor.

Diyakronik çekimin üçüncü önemli değişkeni olan açı da hem statik kompozisyonun hem de hareketli çekimin işlevidir. Kamerayla oyuncu arasındaki ilişki üç boyutlu uzamda gerçekleştiğinden, çekimi belirleyen üç ayrı açı grubu vardır.



RESİM 3.68 Michael Snow'un *Wavelength* [*Dalga Boyu,* 1967] hareketli çekime yapısal bir yasa gibi yaklaşır ve onu filmin konusu olarak işler. Burada 45 dakika süren yakınlaştırılmış çekimin ortalarına denk düşen bir kare görülüyor. Filmin sonuna doğru Snow'un kamerası, duvarda asılı olan fotoğrafın ortasına yaklaşır. Fotoğrafta ne mi vardır? Tabii ki dalgalar! (MOMA/FSA. Büyütülmüş film karesi.)

Bunlardan biri olan yaklaşma açısını (dik veya eğik) daha önce ele almıştık. Üç açı türü arasındaki ilişkileri anlamak için kamerada üç hayali ekseni zihninizde canlandırmak faydalı olabilir. (Resim 2.25.) Yatay çevrinme [pan] ekseni, yaklaşma açısının da eksenidir; ya dik açılıdır ya da eğiktir. Dikey çevrinme [tilt] ekseni, çekimin yüksekliğini belirler; tepeden, yüksek açı, göz hizasından ve alçak açı bununla ilgili kullanılan temel terimlerdir. Doğal olarak yüksek açı çekimler, oyuncuyu zayıflatırken alçak açı çekimler oyuncunun gücünü vurgular. İlginç bir biçimde en doğal gibi görünen göz hizasından çekim her zaman kolayca tanımlanamaz. Japon sinemacı Yasujiro Ozu, kendine özgü alçak açıdan çekimleriyle tanınır. Ne var ki Ozu aslında görüntüsünün temel tasarımını çarpıtmaya çalışmaz; yer minderinde oturan Japon izleyicilerin göz hizasından çekim yapar. Elbette "göz hizası" kavramı bakan kişinin gözlerine göre değişir. Avrupa ve Amerika sinemasında bile ilk bakışta hemen fark edilmese bile göz hizaları arasındaki ufak tefek farklılıklar, filmin akışında önemli etkiler doğurabilir.



RESİM 3.69 Michael Snow'un kameralı yatay çevrinme-dikey çevrinme-döndürme makinesi, *La Region Centrale* [*Merkez Bölge*, 1970-71] filmini çekmek için kurulmuştur. Snow görüntüde çıkmamak için kamerayı sağ taraftaki kayanın arkasından idare etmiştir. (MOMA/FSA.)

Üçüncü açı değişkeni, kameranın geriye kalan son eksende yani lensin eksenine paralel olarak döndürülmesidir. Muhtemelen bu eksen izleyici (veya kamera) ve konu arasındaki metafizik bağı temsil ettiği veya döndürme hareketi ufkun stabilliğini yok ettiği için kamera çok nadiren bu eksende döndürülür. Bu anlamda akla gelen tek yaygın hareket, bazen dalgalarla boğuşan bir tekneden ufkun nasıl göründüğünü taklit etmek için kullanılır. Döndürme hareketi (veya statik bir çekimin iki yana yatması) kamera açısındaki değişikliğe rağmen dikkatimizin odağının önemli ölçüde değişmediği tek durumdur. Yatay veya dikey çevrinme, görüntüyü değiştirir ama döndürme aynı görüntüyü farklı açılardan gösterir.

Kamera yalnızca bu üç eksende hareket etmez, aynı zamanda bir noktadan diğerine hareket edebilir. Bunun için raylar veya dolly adı verilen lastik tekerlekli araçlar ya da vinçler kullanılabilir. 2. Bölümde açıklandığı gibi yakınlaştırma-uzaklaştırma [zoom] çekimleri, tam olarak değilse de kamerayı raylarda ileri veya geri hareket ettirmeyi taklit eder. Ancak kamera hareket etmediği için ön ve arka plandaki objeler arasındaki ilişkiler aynı kalır. Sahneye yeni bir şey eklenmez; görüntü büyüse de perspektifimiz aynı kalır. Kamera ileriye veya geriye hareket ettirildiğindeyse fiziksel olarak sahneye yaklaşır veya uzaklaşırız; objelerin arasındaki uzamsal ilişkiler de, perspektifimiz de değişir. Yakınlaştırma genellikle kamerayı hareket ettirerek yapılan çekimlerin ucuz bir alternatifini teşkil etse de garip biçimde uzaklaştırıcı bir etki yaratır. Daha yakına gelmeden yaklaşmış gibi hissederiz ve bu yön duygusunu kaybetmemize yol açar; zira günlük hayatta bunu kıyaslayabileceğimiz bir deneyim yoktur.



RESİM 3.70 Hitchcock'un *Rear Window* [*Arka Pencere*, 1954] filminde Grace Kelly ve James Stewart. Fotoğrafçı Stewart, ayağı kırıldığı için Greenwich Village'ta 10. Caddedeki dairesinden başka bir yere kımıldayamaz. Binanın avluya bakan "sinemaskop" pencereleri, Stewart'ın merakını uyandırır. (Yakından bakın!) Stewart çok geçmeden kendini öykülerin içinde bulur. Bu film yapımı için bir metafor mudur? "Görüş açısı" üzerine bir çalışma olduğu açıktır. (MOMA/FSA.)

Tıpkı derin odak ve sığ odak savunucuları arasında veya mizansen ve montaj savunucuları arasında tartışmaların yaşanması gibi, hareketli kamerayı savunanlar olduğu gibi, eleştirenler de vardır. Kamerayı ileriye ve geriye hareket ettirerek yapılan çekimler, perspektifimizi sürekli değiştirdiğinden derinlik algımızı önemli ölçüde artırır. Daha önemlisi, hareketli kameranın kendine özel etik bir boyutu da vardır. Odak değişiklikleri, yatay kaydırma ve dikey kaydırma gibi hareketli kamera da esasen iki farklı şekilde kullanılabilir: oyuncuyu takip etmek veya değiştirmek için. İlk alternatif, filmin konusunun merkeziliğini güçlü bir biçimde vurgular; ikincisi ise izleyicinin dikkatini konudan kameraya, konu olan sinemacıya çevirir. André Bazin'in işaret ettiği gibi bunlar oyuncu, konu ve izleyici arasındaki insani ilişkileri belirlediği için etik sorunlardır.

Kimi estetikçiler, hareketli kameranın dikkati sinemacıya çektiği için sabit kameradan bir ölçüde daha az etik olduğunu savunsa da bu da tıpkı daha önceki mizansen-montaj ve derin-sığ odak ikilemleri gibi yanıltıcı bir farktır. Kameranın rayda veya vinçle hareket ettirilmesiyle yapılan çekim, dikkati konudan kameraya yöneltmeyebilir. Bu ikisinin arasındaki ilişkiye dikkat çekebilir ve gerçekten de bir ilişki bulunduğu için bunun hem daha gerçekçi hem de daha etik olduğu ileri sürülebilir.



RESİM 3.71 Hitchcock'un *Spellbound* [*Öldüren Hatıralar*, 1945] filmindeki unutulmaz görüş açısı çekimi. Gregory Peck karşısındaki kişiyi bardağın camından görür ve biz de görüş açısını ve deneyimi paylaşırız.

Kamerayı ileriye veya geriye hareket ettirerek yapılan en iyi ve en lirik çekimlerin birçoğu aşk yapmanın sinematik karşılığıdır: Sinemacı kur yapar, konusuyla birleşir, kameranın hareket ettiği ray ilişkiyi temsil eder, çekim sinemacıyla konunun sentezidir ve ortaya çıkan sonuç parçaların toplamından büyüktür.

F W Murnau ve Max Ophüls, hareketli kamera tarihinde önemli bir yer tutar. İki yönetmen hareketli kamerayı esasen hümanistik amaçlarla kullanmıştır; işledikleri konuların lirik bir kutlamasını yapmak ve izleyicilerini konunun içine daha çok çekmek istemiştir. Hareketli çekimlerle birlikte anılan bir sinemacı olan Stanley Kubrick de izleyicilerini konuya çekmek için kamera hareketlerini kullanır ama bunu daha soğuk, daha entelektüel bir biçimde yapar.* Önemli bir soyut sinemacı ve ressam olan Michael Snow, hareketli kameranın büyük potansiyelini üç özgün filmden oluşan bir dizide derinlemesine araştırmıştır.

Snow'un *Wavelength* [*Dalga Boyu*, 1967] filmi, 45 dakika süren saplantılı bir yakınlaştırma çekimidir. New York'ta oldukça geniş bir çatı katının görüntüsünden geniş odanın tam karşı tarafında duvarda asılı olan bir fotoğrafın ayrıntı çekimine doğru ilerler. Snow en basit haliyle kamerayı soldan sağa ve sağdan sola kaydırmanın potansiyelini 1968-69 yapımı *Back and Forth* filminde incelemiştir. Bu filmde boş bir sınıfa yerleştirilen kamera, sürekli olarak ve hızlıca sağa sola kaydırılır ve yaklaşık 75 derecelik bir açılı diliminde dakikada on beş ila altmış döngü tamamlar. Snow'un üç saatten fazla süren başyapıtı *La Region Centrale*

2002 yılında teknolojik gelişmeler, Aleksandr Sokurov'un hareketli çekide nihai güç gösterisini gerçekleştirmesine imkân tanımıştır. *Russian Ark* [*Rus Hazine Sandığı*] filmi 99 dakikalık tek bir çekimdir. Resim 5.6'ya bakın.

[*Merkez Bölge*, 1970-71] filmi, kamerayı her yandan sarmalayan uzamın eksiksiz bir "haritasını" çıkarır. Kamerası için servo-mekanizmalı bir kontrol kafası üreten Snow, kuzey Quebec'in uzak ve kayalık bir bölgesine yerleştirdiği kamerasının hareket modellerini bir tepenin arkasından kontrol etmiştir. Kamera birçok farklı şekilde aniden ileri atılır, girdap yaparak döner, yuvarlanır, fırıl fırıl döner, zikzaklar çizer, kıvrılır, kavisler yapar ve sekiz çizer; bunları yaparken çıplak manzara, ufuk ve güneşten başka görünürde hiçbir şey yoktur. Bunun sonucunda kamera hem konudan hem de fotoğrafçıdan gerçek anlamda özgürleşir. Onu çevreleyen küresel uzam, Snow'un karmaşık hareket modelleri için ham maddeye dönüşür. Hareket her şeydir.

Snow'un görüntülerinin özgürleşmiş, soyut niteliği, bizi doğruca beş çekim değişkeninden sonuncusuna götürür. Bakış açısı, ilk dört değişkenin aksine geometriden ziyade metafizik sorunudur. Örneğin *Merkez Bölge* filmi, hiçbir bakış açısının olmadığını veya daha doğrusu soyut ve küresel bir bakış açısına sahip olduğunu vurgular. Ancak birçok anlatı filmi, bir tür sübjektif görüş açısı sunar. Bu uzak çekim, derin odak ve statik kameranın objektif görüş açısından yakın çekim, sığ odak ve hareketli kameranın daha sübjektif yaklaşımına kadar geniş bir yelpazeye yayılır. Hareketli kameranın etik bir yönünün olduğunu zaten söylemiştik. Görüş açısı, bu etik kodun merkezinde yer alır. Eleştirmenler ve göstergebilimciler daha yeni yeni bu fenomeni özel olarak araştırmaya başlamıştır.

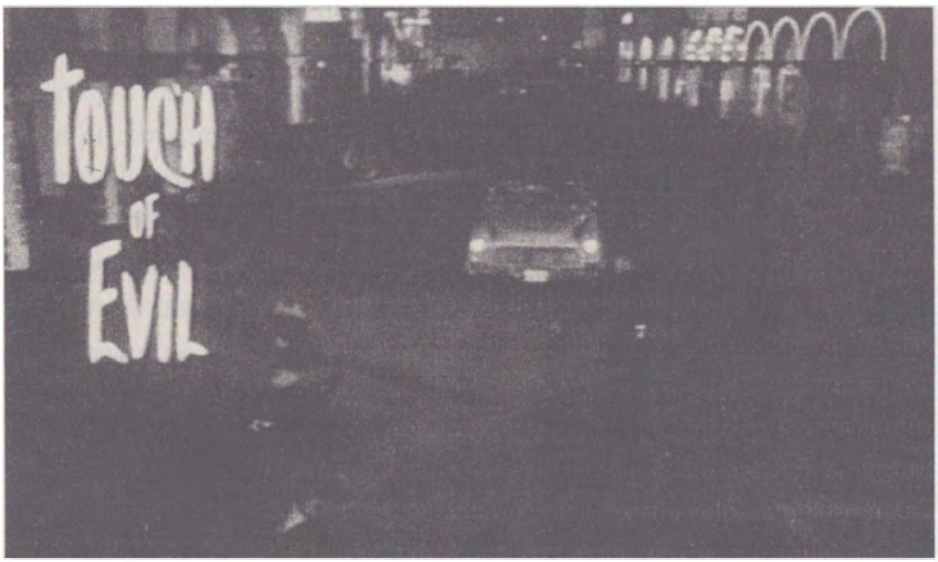
1. Bölümde aktardığımız sanatsal deneyim yapısını göz önünde bulundurduğumuzda, film etiği –sinemacı, konu, sanat eseri ve izleyici– arasındaki ilişkilerin niteliği ve şekli– temeldir; film hakkındaki diğer tüm düşünceler ondan kaynaklanır ve ona döner.

Görüş açısını yazınsal anlatıda açıklamak daha kolaydır: romanlar ya öyküdeki birinin ağzından anlatılır (birinci şahıs anlatıcı) ya da dışarıdan biri tarafından anlatılır. (her şeyi bilen anlatıcı.) Birinci şahıs anlatıcı olaylarda önemli veya önemsiz bir figür olabilir. Her şeyi bilen anlatıcı bazen ayrı bir karakter olarak gelişir, bazense yazarın karakterini temsil etmesi dışında karakterden yoksundur. Film, bütünselliği içinde bu kurgusal modellerin hepsini gayet iyi kopyalayabilir.

Çoğu roman gibi çoğu film de her şeyi bilen bir anlatıcının görüş açısından anlatılır. Yazarın görmemizi ve duymadığımızı istediği şeyleri görürüz ve duyarız. Ancak birinci şahıs anlatıcı, olaylarla onları algılayan anlatıcının karakteri veya personası arasında gelişebilen rezonanslar nedeniyle yazınsal kurguda çok faydalı olsa da sinema da problemler doğurur. Bir film karakterinin öyküyü an-

latmasına izin vermek gayet kolaydır. Zor olan, olup bitenleri bizim de hem duymamız hem de görmemizdir. Romanda da olanları yalnızca duyarız. Daha önce belirttiğimiz gibi Robert Montgomery'nin *Lady in the Lake* [*Göldeki Kadın*, 1945] filmi, birinci şahıs anlatıcı kuralının sinemaya katı bir biçimde uygulanmasının en meşhur örneği ve aynı zamanda başarısızlığa uğramasının en açık kanıtıdır.

Alfred Hitchcock, *Stage Fright* [*Sahne Korkusu*, 1950] filminde hayal kırıklığına uğramak pahasına da olsa birinci şahıs anlatıcının sinemada formalite gereği kullanıldığında bile problemler yarattığını anlamıştır. Bu filmde Hitchcock'un karakterlerinden biri geçmişteki bir olayı anlatır ve yalan söyler. İzleyiciler ekranda yalanı görmüştür ve daha sonra bunun doğru olmadığını öğrenince öfkeyle tepki göstermiştir. *Karakterin* yalan söylediğine inanmaya son derece istekliyken, *görüntünün* yalan söyleyebileceği olasılığını kabul edememişlerdir. Ekrandaki görüntüye, değişmez bir doğruluk havası yüklenir.



RESİM 3.72 Orson Welles'in *Touch of Evil* [*Bitmeyen Balayı*, 1958] filminde yetenek gösterisi niteliğindeki tanıtma planında filmin adının yer aldığı başlık karesi. Birkaç dakikalık hareketli çekim, bize ihtiyaç duyduğumuz tüm bilgileri sunar.

1940'ların başında Hollywood çok sorunsuz, etkili ve kolay anlaşılır bir görüş açısı tarzı geliştirmiştir. Tanıtma planı –girişte kullanılan uzak çekim– yer ve çoğu kez zamanı belirler; bazen de diğer gerekli bilgileri sunar. Hitchcock, tanıtma planı ustasıdır. Örneğin *Rear Window* [*Arka Pencere*, 1954] filminin açılışında kamera yatay olarak kaydırılarak ve ileriye-geriye hareket ettirilerek yapılan çekim bize nerede olduğumuzu, neden orada olduğumuzu, kiminle olduğumuzu, şu anda neler

olduğunu, bizi oraya nelerin getirdiğini, öyküdeki diğer karakterlerin kim olduğunu söyler hatta öykünün hangi mecrada gelişebileceğine dair olasılıklar sunar. Üstelik bunları zahmetsizce, hızlıca ve bir tek sözcüğe ihtiyaç duymadan yapar! Paragraflarca yazı, filmde kısacak bir süreye sıkıştırılır.

Hollywood diyalog tarzı da eşit ölçüde etkilidir: Normalde iki konuşmacının yer aldığı bir çekimle başlanır (iki kişinin yer aldığı tanıtma planı) ve ardından konuşmacıların sırayla konuştuğu ve dinlediği tek kişilik çekimlerin montajıyla devam edilir. Bunlar genellikle "omuz" çekimidir. Bu, kodun ilgi çekici bir kullanımıdır; konuşmacının görüş açısını ortaya koysa da fiziksel olarak ondan ayrıdır – ona doğru bakarsınız! İlk karakterin yaklaşık olarak ikinci karakterin görüş açısından çekimi genellikle "ters açı çekim" olarak adlandırılır. Bu ısrarlı ve yakın "çekim-karşıdan çekim" tekniğinin ritimleri çoğu zaman baş döndürücüdür; kendimizi konuşmanın içinde hissederiz.

Bu her şeyi ideal perspektiften görmemize imkân tanıdığı için her şeyi bilen anlatıcı tarzının nihai noktasıdır. Kameranın ayrı ve bağımsız olduğunu vurgulama eğiliminde olan daha çağdaş teknikler de "her şeyi görmemizi" sağlayabilir ama bunu her zaman ayrı, bağımsız bir görüş açısından yapar. Örneğin Antonioni'nin kamerası sık sık bir karakterin henüz giriş yapmadığı ya da ayrılmış olduğu sahneyi gösterir. Bu yolla karakter ve eylem karşısında çevreyi, içerik karşısında konteksti vurgular. Bunu "üçüncü kişi" bakış açısı olarak nitelendirebiliriz; kamera çoğu zaman karakterlerin kişiliğinden ayrı, kendine özgü bir kişiliğe sahipmiş gibi görünür.

İster Hollywood, ister modern versiyonu olsun her şeyi bilen anlatıcı tarzında görüş açısı çekiminin çeşitli kullanımları vardır. Soundtrack anlatı genellikle karakterin olaylara görüş açısını güçlendirebilir. Ancak psikolojik olarak ısrarcı ve her zaman varlığını hissettiren görüntü bu perspektifi zayıflatır. Kitapta her zaman bir sahneye bakmamız gerekmez; yazarlar her zaman betimlemez veya anlatmaz; sık sık açıklama yapar veya kuramlaştırır. Filmdeyse eşzamanlı olarak soundtrack kullanılarak açıklama, kuramlaştırma veya tartışma yapılsa bile görüntünün varlığı nedeniyle betimleme öğesi her zaman mevcuttur. Düzyazı anlatıyla film anlatısı arasındaki en önemli farklılıklardan biri budur. Film görüntüsünün ısrarlı betimleyici doğasının üstesinden gelmenin tek yolu, açıkça onu tamamen ortadan kaldırmaktır. Bu durumda soundtrack yazı dilinin soyut, analitik potansiyelini taklit edebilir. Jean-Luc Godard, 1960'ların sonundaki çok kuramsal filmlerinde bu teknikle denemeler yapmıştır. Bazen soundtrack'teki sözleri dinlerken ekran tamamen siyahtır.



RESİM 3.73 Antonioni, *The Passenger* [*Yolcu*, 1975] filmini pencerenin korkuluğundan çıkıp avluya doğru ilerleyen uzun, görkemli ve gizemli bir hareketli çekimle sonlandırır. Bunun için kurduğu karmaşık düzenek aslında Steadicam, Skycam ve başüstü rayın bir karışımıdır. Operatör odanın içinden kamerayı pencere ızgarasına kadar götürür, pencerenin ızgarası aralanır ve vince tutturulan kamera avluya doğru ilerler. Bu kesintisiz hareketli çekimi bugün bilgisayarla üretebilir misiniz misiniz? Belki evet. İzlemesi bu kadar heyecan verici olur mu? Hayır.

Ses

Görüntü, film anlatısında görüş açısı söz konusu olduğunda bir tür dezavantaj teşkil etse de ses ve sesin sürekli varlığı özel bir avantajdır. Christian Metz sinemada beş enformasyon kanalı tanımlar: (1) görsel görüntü; (2) yazı ve diğer grafikler; (3) konuşma; (4) müzik ve (5) gürültü (ses efektleri). İlginç bir biçimde bu kanalların çoğu görsel değil işitseldir. Bu kanalları enformasyonu ne şekilde ilettikleri bakımından incelersek yalnızca ikisinin sürekli olduğunu görürüz: birinci ve beşinci. Diğer üçü aralıklarla başlar ve biter. Bir filmi yazı, konuşma veya müzik olmadan da kolayca tasavvur edebiliriz.

Süreklilik arz eden iki kanal, enformasyonu kendine özgü şekillerde iletir. Görüntüleri dikkatimizi yönelterek "okuruz"; sesleri okumayız veya en azından aynı şekilde bilinçli bir biçimde okumayız. Ses sürekli var olmasının dışında her yöndedir. Kendini her zaman hissettirdiği için sesi genellikle önemsemeyiz. Görüntüler birçok farklı şekilde manipüle edilebilir ve manipülasyon görece barizdir. Oysa seslerde gerçekleşen sınırlı manipülasyon belirsizdir ve genellikle göz ardı edilir.

Sesin her yöne yayılması, en çekici özelliğidir. Ses, uzam ve zamanı realize eder. Bir mekân yaratmak için temel önemdedir. Belirli bir konumun yankılanma süresi ve armoni gibi özelliklerine dayalı "ortam sesi" onun ayırt edici

özelliğidir. Hareketsiz bir görüntü, zamanın geçtiği izlenimi vermek için bir soundtrack eklendiğinde canlanır. Ses faydacı bir anlamda görüntülere fon oluşturarak değerini gösterir. Devamlılık arz eden bu fon, genellikle görüntülere daha bilinçli bir dikkat gösterilmesini sağlayarak onları destekler. Konuşma ve müzik, spesifik anlamlara sahip olduğu için doğal olarak dikkat çeker. Ancak soundtrack'in "gürültüsü" yani "ses efektleri" daha da önemlidir. Ses ortamının asıl yapısı bu temelde yükselir.

Ancak "gürültü" ve "efektler" bu kıymetli sanatı anlatmak için zayıf terimlerdir. Belki de soundtrack'in bu boyutunu "çevresel ses" olarak adlandırabiliriz. Çevresel sesler, "somut müzik" [musique concrete] olarak adlandırılan hareket başta olmak üzere çağdaş müzikte etkisini hissettirmiştir ve fark ettirmiştir. Kaydedilen konuşmalar bile bu yeni yetenekten etkilenmiştir. Radyonun altın çağında "ses efektleri" fiziksel olarak üretilebilen efektlerle sınırlı kalmıştır. Sentezleyiciler, çok kanallı kayıt ve yeni bilgisayar destekli dijital seslerle birlikte ses efekti teknisyenleri [bugünkü adıyla "foley" sanatçıları] hem doğal hem de tamamen yapay seslerin sonsuz yelpazesini yeniden üretebilecek imkâna kavuşmuştur.

Çoğunlukla plaklarda ve kamusal yayın yapan radyo istasyonlarında karşımıza çıkan en iyi modern sesli drama örneklerinin birçoğu, eskiden yalnızca ses efekti denilip geçilen alanın olağanüstü potansiyelinin farkına varmıştır. 30 yılı aşkın bir süredir radyoda canlı varyete geleneğini neredeyse tek başına sürdüren Garrison Keillor, *A Prairie Home Companion* adlı programının her bölümünde ses efektleri rutinlerinden en iyi şekilde faydalanır ve bunun radyo sanatının kalbinde yer aldığını bilir. Son otuz yılın en yaratıcı radyo yorumcusu Robert Krulwich de bu sanata aynı ölçüde değer vererek güncel programlarını zengin efektlerle süsler. Çağdaş müzik de eskiden sıradan görülen bu sanatın değerini teslim eder.

Sinema da sesin hayati değerinin farkındadır. Sesli sinemanın ilk günlerinde örneğin müzikaller görsel olarak olağandışı bir biçimde süslüdür. Busby Berkeley, izleyicilerin ilgisini canlı tutmak için müzikal fikirlerin gelişmiş görsel temsillerini tasarlamıştır. Ancak günümüzde en güçlü müzikal film formu, yalın konserdir. Soundtrack filmi taşır; görüntüler ona hizmet eder.

Müzikal olmayan sinemayı da aynı doğrultuda düşünebiliriz. İngiltere'de radyo tiyatrosu ABD'dekinden daha uzun ömürlü olmuştur; sözlü drama geleneği 1950'lerdeki *Goon Shows*'tan 1970'lerdeki *Monty Python's Flying Circus*'a kadar yaşatılmıştır.



RESİM 3.74 Robert Altman'ın film endüstrisi hakkındaki muhteşem yergisi The Player [*Oyuncu*, 1992] Murnau, Welles veya Godard'ınkilerle kıyaslanabilecek tam bir makara uzunluğundaki hareketli çekimle başlar. Bu başlangıç konumu belirler, eylemi başlatır, karakterleri tanıtır, ufak tefek dramalar içerir, arada şakalara yer verir, farklı pencerelerden bakar, varsayımını ortaya koyar, sinema tarihindeki atalarına postmodern bir biçimde göndermeler yapar, Altman'ın kendi çekimi öncüllerinin çekimlerini geride bıraksa da onlara saygısını sunar ama adeta "uzun hareketli çekimler de tıpkı uzun cümleler gibi oyuncuları geri kalan her şeyden ayırır" der gibi keskin bir nüktedanlıkla araya mesafe koyar. (Büyütülmüş film karesi.)

ABD'de en iyi komedilerin çoğu vodvil günlerinden beri neredeyse tamamen işitseldir: Kıymeti anlaşılmamış olsa da bu canlı gelenek Jack Benny, George Burns ve Fred Allen gibi üstatlardan başlamıştır ve bize Nichols ve May, Mel Brooks ve Bill Cosby'yi; Firesign Theatre ve Albert Brooks'un karmaşık "sinematik" yapılarını ve Billy Crystal, Whoopi Goldberg, Jerry Seinfeld, Steven Wright ve Louis Black'in çalışmalarını kazandırmıştır. Yakın geçmişteki bu komedilerin büyük bir kısmı vodvil geleneğinin sınırlarına uzanır; işitsel sanatçılar, daha karmaşık tarzlara yönelmiştir.

Sinemada Francis Ford Coppola'nın büyüleyici *The Conversation* [*Konuşma*, 1974] filmi, kendisinden sekiz yıl önce *Cinayeti Gördüm* (1966) filminin görsel imgeye yaptığını işitsel imgeye yapmıştır. Soundtrack elbette ki daha büyük bir vurgu yapma potansiyeline sahiptir ama görüntülerden kolayca ayrılamaz. Soundtrack'lerin kodlarını ele alırken kullandığımız dilin büyük bir kısmı, ses ve görüntü arasındaki ilişkiye dairdir. Siegfried Kracauer, görüntüyle mantıksal olarak bağlantılı "aktüel" sesle bunun dışındaki "nakledici" ses arasındaki farkı

ortaya koyar. Sahnedeki kişilerin diyalogu aktüeldir; sahnede olmayan kişilerin diyalogu ise nakleder. (Richard Lester gibi ses konusunda kendini geliştirmiş bir sinemacı, sahnedeki eylemin parçası olmayıp çekimde yer alan kişilerin nakledici diyalogunu sıkça kullanmıştır.)

Yönetmen ve kuramcı Karel Reisz, biraz farklı bir terminoloji kullanmıştır. Kurgu hakkında genel kabul gören bir kitap yazmış olan Reisz'e göre, bütün sesler "senkronize" ve "senkronize olmayan" şeklinde ikiye ayrılır. Senkronize seslerin kaynağı çerçevenin içindedir. (kurguda bunun senkronize edilmesi gerekir.) Senkronize olmayan seslerse çerçevenin dışından gelir.

Bu iki terminolojiyi birleştirdiğimizde, bir üçüncüsünü elde ederiz: "paralel" ses ve "kontrpuantal" ses.* Paralel ses aktüel, senkronize ve görüntüyle bağlantılıdır. Kontrpuantal ses ise nakledicidir, senkronize değildir ve görüntüyle karşıtlık ya da kontrpuan oluşturur. İster konuşma, ister müzik, ister çevresel ses olsun hiçbir fark yoktur: Her üçü de zaman zaman paralel ya da kontrpuantal, aktüel ya da nakledici, senkronize ya da askenkronize olur.

Paralel ve kontrpuantal ses arasındaki fark, belki de belirleyici faktördür. Sesin görüntüyle mantıksal olarak birlikte etki göstermesi ya da görüntüye karşıt olmasına dayalı bu soundtrack anlayışı, sesin temel estetik diyalektiğini sağlar. Hollywood ses tarzı, güçlü bir biçimde paraleldir. 1930'ların filmlerinin programatik müziği en basit sahneleri bile sürükler, pekiştirir, vurgular, karakterize eder ve niteler; en çarpıcı görüntüler de, en tekdüze görüntüler de neredeyse kesintisiz müziğin bestecileri tarafından tasarlanan duygularla yüklenir. Erich Wolfgang Korngold ve Max Steiner, duygusal olarak egemen film müziklerinin en meşhur iki bestecisidir.

1960'lar ve 70'lerin deneysel filmlerinde kontrpuantal ses, film müziği tarzına ironik bir avantaj sağlamıştır. Soundtrack genellikle görüntüden farklı ama onunla eşit görülmüştür. Örneğin Marguerite Duras, *India Song* [*Hint Şarkısı*, 1975)] filminde olduğu gibi görüntüden tamamen ayrı olan nakledici soundtrack'lerle denemeler yapmıştır. Bugün 1970'lerin Amerikan filmlerini izlediğinizde müziğin azlığı sizi şaşırtabilir. Sinemacılar, kesintisiz müziğin sağladığı duygusal fona bel bağlamak istememiştir; dikkatinizi görüntülere odaklamanızı tercih etmiştir.

1980'lerde Hollywood programatik müziğe geri dönmüştür. 1970'lerin sonundan 1990'lara kadar *Jaws* (1975), *Star Wars* [*Yıldız Savaşları*, 1977], *Home Alone* [*Evde Tek Başına*, 1990] ve *Jurassic Park* (1993) gibi gişe rekorları kırmış

* Bu sentezi Win Sharples Jr.'a borçluyum. "The Aesthetics of Film Sound," *Filmmakers Newsletter* 8:5.

birçok filmin müziklerini besteleyen John Williams, tıpkı tanınmış öncüllerinin yaptığı gibi bir kuşağın müzikal temalarını tanımlamıştır. Ancak müzik halen nakledici olarak da kullanılır. Örneğin Rock, George Lucas'ın *American Graffiti* [*Gençlik Yılları*, 1973], Lawrence Kasdan'ın *The Big Chill* [*Yıllar Sonra*, 1983] ve John Hughes'ün her filminin açıkça gösterdiği gibi modern fikirler ve duygulara anahtar olan bir repertuar sunar.

İronik bir biçimde, geçmişte soundtrack'in senkronize olmayan ve nakletme işlevi üstlenen en güçlü öğesi müzik artık gerçek hayatta öylesine yaygın hale gelmiştir ki sinemacılar aktüel sesle senkronizasyonu korurken de eksiksiz bir müzik kuşağı üretebilir. Her yerde karşımıza çıkan Walkman, Boom Box ve iPod hayatın kendisini bir müzikal haline getirmiştir.



RESİM 3.75 Alfonso Cuaron, *Son Umut* (*Children of Men*, 2006) filminde yaratıcı hareketli çekimler kullanmıştır. Burada görülen son hareketli çekimde Clive Owen ve Clare-Hope Ashitey, zamanlaması hassas bir biçimde yapılmış patlamaların ve birçok aksiyonun peş peşe gerçekleştiği bir savaş bölgesinde ilerler.

Montaj

ABD'de bir filmin çekimlerini bir araya getirme işine "cutting" [kesme] or "editing" [düzenleme] denirken, Avrupa'da bunun için "montaj" terimi kullanılır. ABD'deki sözcükler, istenmeyen malzemelerin elendiği "kesip düzenleme" işlemini akla getirir. Bir zamanlar Michelangelo da heykeltıraşlığı benzer bir şekilde tanımlamıştır; heykeltıraşlık bir mermer bloğunda gereksiz kısımları yontarak heykelin doğal şeklini keşfetmektir. Hammadde kesilip düzeltilir. "Montaj" terimi ise hammaddeyi kullanarak inşa etme eylemini akla getirir. Gerçekten de 1930'lar ve 40'larda Hollywood'daki klasik düzenleme tarzı, 1980'lerde kısmen yeniden canlanmıştır. Fransızların klasik dekupaj adını verdiği bu tarz pürüzsüzlüğü, akıcılığı ve düzgünlüğüyle ön plana çıkmıştır. Avrupa'daki montaj kavramıysa 1920'lerde Alman dışavurumcular ve Eisenstein'ın zamanından beri sentez işlemiyle karakterize olmuştur. Film kesilip düzenlenen bir şey olarak

değil, inşa edilen bir şey olarak görülmüştür. Aynı işlem için iki farklı terim kullanılması, temelde iki farklı tutumun ifadesidir.

Mizansen birçok karmaşık özellik içerirken, montaj en azından fiziksel seviyede şaşırtıcı derecede basittir. Filmin iki parçasını birleştirmenin yalnızca iki yolu vardır: üst üste bindirilebilir (çift pozlama, çözülerek geçme efekti, çoklu görüntü) ya da uç uca eklenebilir. Görüntülerde neredeyse her zaman ikinci alternatif tercih edilirken, sesler ilk alternatife çok daha yatkındır ve bu işlemin başlı başına bir adı vardır: miksaj.

Genel olarak, "montaj" üç farklı şekilde kullanılır. Temel anlamının dışında daha spesifik olan şu kullanımlara da sahiptir:

- Peş peşe çekimlerin asıl anlamlarından üçüncü bir anlam türeten diyalektik süreç
- Kısa bir zaman zarfında çok fazla enformasyon iletmek için bir dizi kısa çekimin birleştirildiği süreç

Bu son tanım, montajın özel bir türüdür; diyalektik süreçse bilinçli veya bilinçsiz her montajda geçerlidir.

Hollywood tarzı klasik dekupaj aşama aşama çok çeşitli kurallar ve kaideler geliştirmiştir; örneğin başlangıç pratiği her zaman tanıtma planıyla başlar ve ardından genelden özele doğru daraltılır ya da diyalog sahnelerinin düzenlemesinde iki kişinin yer aldığı esas planla başlayıp karşı açıdan tek kişilik çekimlerle devam etmek genel bir kuraldır. Hollywood gramerinin bütün düzenleme pratikleri, çekimden çekime pürüzsüzce geçişe izin vermek ve dikkati mevcut eyleme yoğunlaştırmak için tasarlanmıştır. Doğrudanlığı ve eylemin akışını sürdürmeye yarayan şeyler olumlu, geri kalanlar olumsuz görülmüştür.

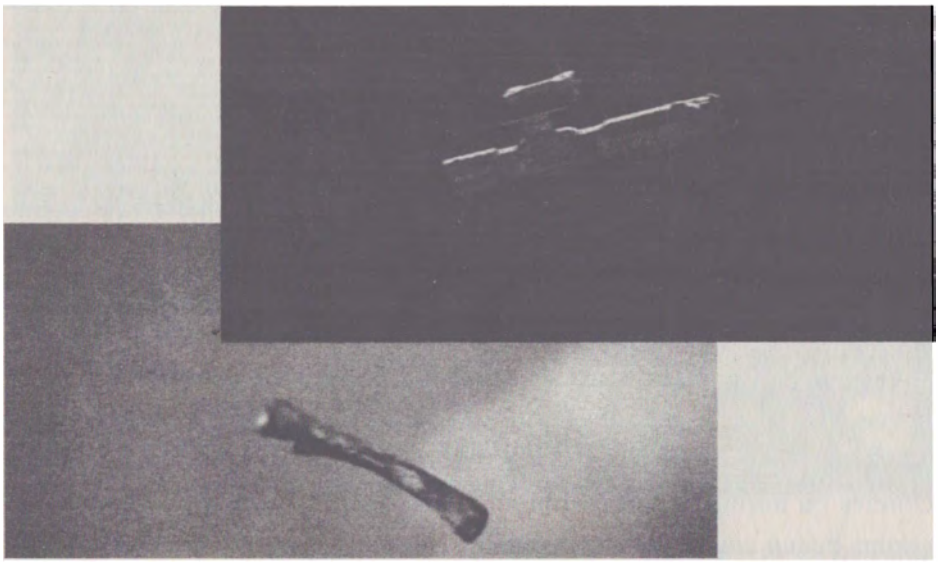
Aslında her türlü montaj, nihayetinde görüntülediği eyleme göre tanımlanır. Fotoğrafları birleştirirken sonraki karelerin ritmine bakmak yeterlidir. Doğası gereği aktif olan diyakronik çekimler düzenlenirken çekimdeki hareketin dikkate alınması gerekir. Doğal hareketin kesintiye uğradığı sıçramalar, klasik dekupaj* ve günümüzdeki montaj anlayışının birbirine zıt yaklaşımlarının ilginç bir örneğini teşkil eder.

Hollywood sinemasında "görünmez kurgu" amaçlanmıştır ve ölü zamanı sıkıştırmanın bir yolu olarak sıçramalara başvurulmuştur. Örneğin oyuncu büyükçe bir odaya girer ve odanın karşı tarafındaki bir masaya yürür. Sıçrama, odanın

---

Sinemada kurgunun karşılığı olarak kullanılan Fransızca kesip parçalara ayırma anlamına gelen terim –çn.

bir ucundan diğer ucuna yürüme eyleminin büyük bir kısmını çıkararak tempoyu koruyabilir ama bunu hiç dikkat çekmeden yapmak zorundadır. Hollywood gramerinin yasaları, ölü zamanı ya sahnenin bir başka öğesine (oyuncunun yürüdüğü masaya veya odadaki başka bir oyuncuya) geçiş yaparak ya da kamera açısını değiştirip ikinci çekimin açıkça farklı bir konumdan yapıldığını belli ederek kısaltmayı öngörür. Bir tek açıdan yapılan bir tek çekimde istenmeyen kısımları çıkarmaya izin verilmez. Hollywood kurallarına göre bu dikkat dağıtıcıdır.



RESİM 3.76 Kubrick'in *2001: Uzay Macerası* (1968) filmindeki muhteşem eşlemeli kesme. (Büyütülmüş film karesi.)

Modern tarz çok daha fazla serbestlik tanır. Jean-Luc Godard, *Breathless* [*Serseri Âşıklar*, 1959] filminde orta çekimde sıçrama yaparak bazı estetikçileri şaşkına çevirmiştir. Kesmeler hiçbir amaca hizmet etmez ve dikkat dağıtıcıdır. Godard daha sonraki filmlerinde de ara sıra bu tercihi yapmıştır ama "gramer kurallarına uymayan" bu yapı, genel montaj biçembiliminde kendine yer bulmuştur ve ritmik efekt yaratmak için sıçramalara artık izin verilir. Hatta belli bir amaca hizmet eden basit sıçramalar etkin biçimde kullanılır: Bir tek açıdan yapılan bir tek çekim kurgulanırken çözülerek geçme efektiyle bir dizi hızlı sıçrama yumuşatılabilir.

1960'larda Richard Lester'ın canlı filmleri, özellikle de *A Hard Day's Night* [*Gençlerin Sevgilisi*, 1964], *Help!* [*İmdat!*, 1965] ve *A Funny Thing Happened on the Way to the Forum* (*Pazara Giderken Yolda Komik Bir Şey Oldu*, 1966) mü-

zikalleri sıçramaları, hızlı ve "gramer kurallarına uymayan" kurguyu popüler hale getirmiştir. Zamanla Lester'ın cüretkâr kurgu tarzı norm haline gelmiştir; günümüzde dünyanın dört bir yanında sayısız reklamda ve MTV'deki yüzlerce müzik videosunda her gece karşımıza çıkar. Bu video görüntüleri hayatlarımıza hükmettiği için 1960'larda bu tekniklerin ne kadar taze ve yenilikçi göründüğünü anlamak zordur. Bu tarz günümüzde televizyonda öylesine yaygındır ki Lester, D. W Griffith'ten bu yana en azından bir anlamda en etkili stilist kabul edilmelidir. Başkalaştırma [morph] teknikleri hariç, çağdaş müzik videolarında kullanılan tekniklerin çoğu 1960'larda Richard Lester tarafından denenmemiştir. (Bu açıdan bakıldığında, çağdaş müzikte 1960'larda Beatles ve diğer müzik grupları tarafından keşfedilmemiş çok az şey vardır.)

Çekimler kurgulanırken aslında iki işlemin gerçekleştirildiğini akılda bulundurmak önemlidir. İlki, iki çekimin birleştirilmesidir. Çekimlerin uzunluğunu belirlemek de önemlidir; bu hem önceki ve sonraki çekimlerle bağlantılıdır hem de çekimin aksiyonunu ilgilendirir. Klasik dekupaj, kurgu yapılırken çekimin ana aksiyonuna müdahale etmemeyi gerektirir. Her çekimin aksiyonunu önce yükselip sonra alçalan bir eğri şeklinde planlarsak, Hollywood grameri eğrinin tepe noktasından hemen sonra sahneyi kesmeyi gerektirir. Ancak Michelangelo Antonioni gibi yönetmenler, çekimi doruk noktasından sonra uzunca bir süre devam ettirerek bu mantığı tersine çevirmiştir. *Yolcu* [*The Passenger*, 1975] filminin son çekimi, bunun mükemmel bir örneğidir.

Kurgunun ritmik değeri, muhtemelen en iyi "hızlandırılmış montaj" kodunda görülür. Hızlandırılmış montajda sahnenin heyecanı gittikçe tırmanır ve doruk noktasına ulaşır. Bunun için iki farklı plandaki çekimler (çoğunlukla kovalamaca sahnelerinde) gittikçe daha kısa sürelerde sırayla birbirini izler. Christian Metz, hızlandırılmış montajı benzersiz bir biçimde sinematik bir kod olarak nitelendirir. (ama müzikte de Charles Ives'in antagonistik bandoları bununla kıyaslanabilecek türden bir paralel düzenlemenin örneğini sunar.) Hızlandırılmış montaj, ikinci kurgu türünün yönüne işaret eder.

Montaj yalnızca bir sahnede çekimler arasında süreklilik yaratmak için değil, filmin zaman çizgisini yönlendirmek için de kullanılır. "Paralel" montaj, sinemacının iki öykü arasında geçişler yapabilmesine olanak tanır. Paralel olarak ilerleyen bu öyküler birbiriyle bağlantılı olabilir veya olmayabilir. (Hızlandırılmış montaj, paralel montajın özel bir türüdür.) Geriye dönüşler [flashback] ve ileriye sıçramalar [flash-forward] konudan ayrılmaya ve tahminlerde bulunmaya imkân tanır. Karışık montaj, bir sekansın kronolojiye dikkat edilmeksizin anlatılmasını

sağlar. Bir eylem tekrarlanabilir veya çekimler düzensiz bir biçimde kurgulanabilir. Montaj kodlarının uzantılarının her biri, montajda basit kronolojiden başka bir şeyi ortaya çıkarmaya yönelir; bu faktör, klasik dekupajın süreklilik arz eden kurgusunda çok az vurgulanır.



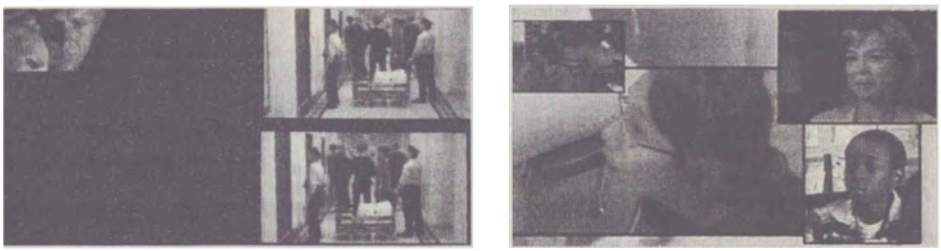
RESİM 3.78 KOLAJ. Ang Lee, *Hulk* (2003) filminde çoklu ekranı anımsatan bir kolaj tasarlar. Bu teknik, çizgi romanların temel çerçeveleme tekniğini de akla getirir.

Eşlemeli kesme (veya uyum kesmesi) muhtemelen en yaygın diyalektik araçtır; bir eylemi veya formu tekrar ederek ya da mizanseni kopya ederek tamamen farklı iki sahneyi birbirine bağlar. Stanley Kubrick'in *2001. Uzay Macerası* (1968) filminde havada dönen tarih öncesi bir kemikle uzayda dönen 21. yüzyıl uzay istasyonunu ilişkilendirmesi belki de tarihteki en cesur eşlemeli kesmedir: İnsan yeteneklerinin uzantısı birer araç olarak kemik ve uzay istasyonunun üstlendikleri işlevi vurgulayarak kesmenin kendi içinde özel bir anlam yaratırken aynı zamanda tarih öncesiyle antropolojik geleceği birleştirmeye çalışır.

Montaj kodları, mizansen kodları kadar açık olmayabilir ama bu onların daha az gelişmiş oldukları anlamına gelmez. Bazı kuramcılar paralel montaj, süreklilik montajı, hızlandırılmış montaj, geriye dönüşler ve karışık montaj arasındaki ayrımların da ötesine geçmiştir. 1920'lerde Pudovkin ve Eisenstein montaj teorisini temelde pratik olan bu kaygıların ötesine taşımıştır. Pudovkin beş temel montaj türü tanımlamıştır: kontrast, paralellik, simgecilik, eşzamanlılık ve temanın tekrarlanması [leitmotif]. Ardından da çekimler arasındaki etkileşim konusunda "ilişkisel kurgu" veya "bağlantı" adı verilen bir kuram geliştirmiştir. Öte

yandan Eisenstein, çekimler arasındaki ilişkiyi bir bağlantıdan ziyade çarpışma olarak görmüştür. Bir bütün olarak çekimlerin yanı sıra tek tek çekimlerin öğeleri arasındaki ilişkileri açıklamak için teorisini daha da geliştirmiştir. Buna "çarpıcı montaj" [montage of attractions] adını vermiştir. Her iki kuramcıyı da 5. Bölümde çok daha ayrıntılı olarak ele alacağız.

1960'ların sonunda Christian Metz, bütün bu montaj teorilerini sentezlemeye çalışmıştır. Sekiz tür montajın mantıksal olarak bağlantılı olduğunu göstermek için bir tablo oluşturmuştur. Metz'in kategorileri birçok problem barındırsa da bu sistem kendine özgü bir inceliğe sahiptir ve montajla ilgili önemli motiflerin birçoğunu açıklar.



RESİM 3.77 KOLAJ. Dijital kurgu sayesinde popülerlik kazanan alışılmadık bir kod olan kolaj, geçmişte de sinemacılar tarafından denenmiştir. Ancak optik baskı cihazındaki zahmetli işlemler hem maliyetliydi hem de zaman alıcıydı. Bugünse görüntüleri sürükleyip bırakmaktan ibarettir. Norman Jewison, solda görülen *The Thomas Crown Affair* [*Kibar Soyguncu*, 1968] filminde bu tekniği etkin biçimde kullanmıştır. Michael Wadleigh, *Woodstock* (1970) filminde kilometrece uzunluktaki film makaralarının görüntülerini sığdırmak için bölünmüş ekran tekniğini başarıyla kullanmıştır (ama bölünmüş ekran tekniği kolajla tam olarak aynı değildir). Kolaj, haber programlarında sıkça görüldüğü gibi soundtrack görüntüye yön verdiği zaman bilhassa faydalıdır. Sağ tarafta PBS'in 2008 yılında eğitim konusunda yayınladığı *Newshour* programından bir ekran görülüyor. (Ayrıca Resim 2.72 ve 3.78'e bakın.)

Metz'in hem çekimler arasında hem de çekimlerin içinde var olabilen anlatı öğelerine –dizime– özel bir ilgi duyduğuna dikkat edin. Bu önemli bir noktadır, çünkü daha önce belirttiğimiz gibi montajın birçok türünün etkileri kesme olmaksızın da bir çekimin içinde gerçekleştirilebilir. Örneğin kameranın bir sahneden diğerine kaydırılması durumunda iki sahnenin arasında sanki montaj yapılmış gibi bir ilişki oluşur.

Metz'in büyük tasarımı ilk bakışta kısıtlayıcı gibi görünebilir ama derinlemesine incelediğimizde gerçek ve faydalı bir mantığı ortaya koyar. Metz kendini filmin otonom parçalarıyla sınırlandırarak başlar. Bunlar ya kendisinden önceki ve sonraki çekimlerden tamamen bağımsız olan otonom çekimlerdir ya da Metz'in "sentagma" adını verdiği birbiriyle anlamlı ilişkilere sahip birimler

olmalıdır. (Bunlara "sahne" veya "sekans" diyebiliriz ama Metz bu terimleri dizimlerin ayrı türleri için kullanır.) Bu ikili sistemin her aşamasında daha çok ayrıma gidilir: İlk ayrım, otonom çekimlerle bağlantılı çekimler arasında yapılır. Bu, montaj türlerinin kategorizasyonunda başlıca faktördür. Bir çekim önceki veya sonraki çekimle ya bağlantılıdır ya da değildir.

İkinci ayrım, kronolojik sıralamaya uygun olan ve olmayan dizimler arasındadır. Bir başka deyişle, kurgu bir öyküyü anlatırken (veya bir fikri geliştirirken) kronolojik sıralamaya ya uyar ya da uymaz. Üçüncü seviyede ayrımlar çeşitlenir. Metz kronolojik olmayan dizimlerin iki ayrı türünü tanımlar: paralel ve parantez. Ardından da kronolojik dizimlerin iki türü arasında ayrıma gider: bir dizim ya betimler ya da anlatır. Anlatımsal dizimler bunu ya doğrusal olarak ya da doğrusal olmadan yapar. Doğrusal olarak anlatıyorsa bu bir sahne veya sekanstır. Son olarak bir sekans ya epizodiktir ya da sıradandır.

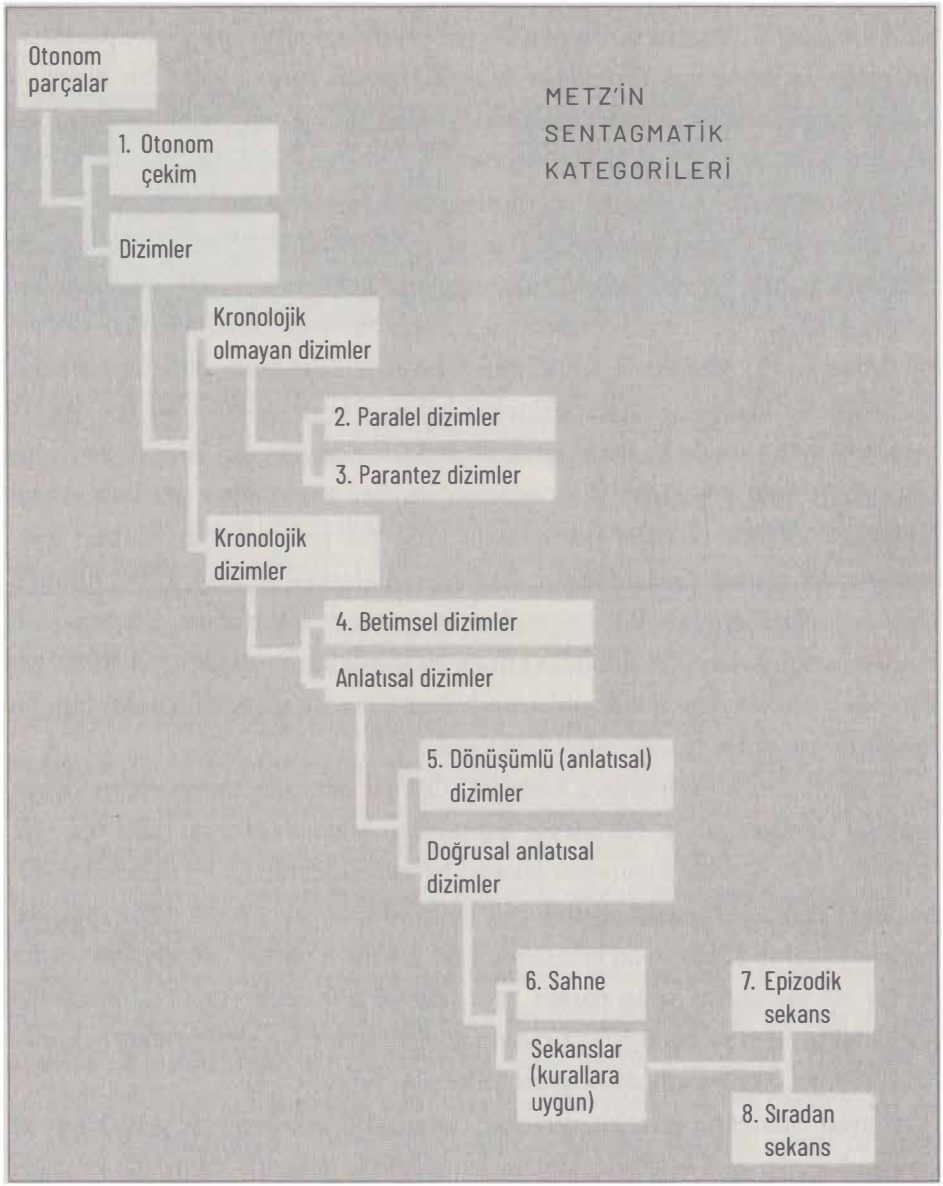
Sonuçta sekiz tür montaj veya sekiz dizimden oluşan bir sistem ortaya çıkar. Otonom çekim (1) aynı zamanda sekans çekimi adıyla bilinir. (ama Metz kısa ve izole fragmanlar gibi çeşitli türden parçaları da bu başlık altında değerlendirir.) Paralel dizim (2) daha önce paralel kurgu olarak ele aldığımız bilindik bir olgudur. Parantez dizim (3) Metz tarafından bulunan veya türetilen bir kavramdır. Metz bunu "birbiriyle hiçbir kronolojik ilişki içinde olmayıp aynı düzen veya gerçekliğin tipik örnekleri olarak sunulan olayları temsil eden çok kısa sahneler dizisi" şeklinde tanımlar [Metz, sayfa 126]. Bu, parantez içine alınmış göndermelerden oluşur. Godard'ın *Evli Bir Kadın* [*A Married Woman*, 1964] filminin başında kullandığı görüntüler serisi, bunun iyi bir örneği olabilir. Görüntülerin tümü cinsellik hakkındaki modern tutumlara göndermeler yapar. Godard birçok filminde parantez dizimi kullanmaktan bilhassa hoşnut görünür, çünkü film bu sayede bir tür edebi makale işlevi üstlenebilir.

Betimsel dizim (4) yalnızca betimler. Öğeleri arasında zamansaldan ziyade uzamsal bir ilişki vardır. Neredeyse her tanıtma sekansı (örneğin daha önce ele aldığımız *Arka Pencere* filmindeki sekans) betimsel dizimin iyi bir örneğidir. Dönüşümlü dizim (5) paralel dizime çok benzerdir; ancak paralel dizim anlatısal bağlantıya sahip olmayan iki ayrı sahne veya sekans sunarken, dönüşümlü dizim bu tür bir bağlantıya sahip paralel veya dönüşümlü öğeler sunar. Dönüşümlü olarak takip eden ve takip edilen kişinin görüntülerine yer verilen takip sahnelerinde olduğu gibi burada da eşzamanlılık etkisi yaratılır.

Olaylar eşzamanlı gerçekleşmiyorsa, doğrusal sırayla peş peşe gerçekleşir ve bu bizi Metz'in geri kalan üç montaj kategorisine götürür: sahne (6) ve diğer

iki sekans türü olan epizodik (7) ve sıradan (8). Sinema eleştirisi terminolojisinde sahne ve sekans kavramları arasında her zaman bolca karışıklık olmuştur ve Metz'in ayrıntılı sistemi, sunduğu net tanımlar bakımından değerlidir. Metz sahne tanımını tiyatrodan alır. Sahnede olayların sıralaması –doğrusal anlatı– süreklidir. Sekansta ise kesintilidir. Yine doğrusaldır, anlatısaldır, kronolojiktir ve diğer öğelerle ilişkilidir ama süreklilik taşımaz.

ŞEKİL J



Metz'in epizodik sekansla sıradan sekans arasında yaptığı ayrım biraz keyfidir. Epizodik sekansta kesintiler düzenlidir; sıradan sekansta düzenli değildir. *Yurttaş Kane* filminde Orson Welles'in Kane'in evliliğinin gittikçe kötüye gitmesini kahvaltı masasındaki bir dizi epizotla anlatması, epizodik sekansın iyi bir örneğidir. Aslında bunu "sahneler sekansı" olarak adlandırabiliriz ve bu, epizodik sekansın önemli bir özelliğidir; öğeler kendi başlarına bir kimliğe sahipmiş gibi görünecek şekilde organize edilir.

Bu ayrımların bazıları yine de net olmayabilir. Birçok sinemaseverin gözünde parantez dizim ve betimsel dizim kavramları birbirine öylesine yakındır ki bu tür bir ayrım aldatıcı gelebilir. Paralel dizim ve dönüşümlü dizim arasındaki ayrımda da, epizodik dizim ve sıradan dizim arasındaki ayrımda da aynı güçlük vardır. Ancak bütün bu problemlere rağmen Metz'in sistemi görece meçhul kalmış bir alanın haritasını çıkarır: Film anlatısının sürekli değişen, karmaşık ve çapraşık sözdizimi hakkında faydalı bir rehberdir. Sekiz kategori geçerli görünsün veya görünmesin, Metz'in tanımladığı ayrım faktörleri son derece önemlidir ve tekrar vurgulanmayı hak eder:

- Bir film segmenti ya özerktir ya değildir.
- Ya kronolojiktir ya değildir.
- Ya betimseldir ya anlatısaldır.
- Ya doğrusaldır ya değildir.
- Ya süreklidir ya değildir.
- Ya organizedir ya değildir.

Mizansen ve montajın sözdizimi hakkındaki bu hızlı incelemeyi sinemanın noktalama işaretlerini açıklayarak tamamlayabiliriz. Bu araçlar zaten belirgin ve kolay tanımlanabilir olduğu için sinema dilin incelemelerinde genellikle en ön sırada yer alır.

En basit noktalama türü, işaretsiz kesmedir. Bir görüntü bitip diğeri başlar. Görüntünün "solması" bitişe veya başlangıca dikkat çeker. İlk sinemacıların gözdesi olan ama artık pek kullanılmayan "iris" efekti için de aynı şey geçerlidir. Bir çekimin çok çeşitli şekilde (dönerek, kıvrılarak, iterek, sarmal oluşturarak veya saatleri kullanarak) diğerinin yerini aldığı "kaydırma" efektleri 1930'lar ve 40'larda revaçta olmuştur. Optik efektlerin hazırladığı laboratuvarlar görüntüleri silerek değiştirmek için sayısız seçenek sunmuştur. Bilgisayarla üretilmiş görüntüler, yeni varyasyonlara ve hatta başkalaştırmalara olanak tanır. Gerçekten de "kaydırma" efektleri bu sayede televizyonda yeniden hayat bulsa da günümüzde sinemada yalnızca nostaljik bir etki yaratmak için kullanılır.



A B



C D

RESİM 3.79 Hitchcock'un *North by Northwest* [*Gizli Teşkilat*, 1959] filmindeki bu dört çekimlik sekansta eriyerek geçiş gerçekleşir. İlk bakışta BM binasında Roger Thornhill'in (Cary Grant) yanlışlıkla katil zannedildiği bir önceki sahneden Washington'daki CIA merkezinde olayların gidişatını ele almak için düzenlenen toplantıya etkili bir geçişten başka bir şey değilmiş gibi görünür. Hitchcock, A'daki karede güçlükle görülen BM Sekreterliğinden B'deki karede görülen bina tabelasına doğru koşan karınca gibi Thornhill'in yukarıdan çarpıcı bir çekimini yapar. Hitchcock, gösterge için aynalı bir yüzey kullanarak ustalığını sergiler. Kongre binasının yansımasından hem şehir hem de "kurum" anlaşılabilir ve ekstra bir çekime gerek kalmaz.

Daha sonra görüntü çözülür ve D'deki gazete manşetine geçiş yapılır. Bu bize (1) zamanın geçtiğini; (2) Thornhill'in teşhis edildiğini ve (3) o ana dek henüz yakalanmadığını anlatır. Gazeteyi elinde tutan kişi istihbarat şefidir. Hitchcock gazeteden uzaklaşarak toplantı sahnesiyle devam eder.

Aynı zamanda, bu çözülerek geçme efektinde zengin metaforik bilgiler vardır. Bu kareleri analiz edersek CIA'nin kendi görüşlerini Birleşmiş Milletlere dayattığını, Kongre binasının CIA'nin bir yansıması olduğunu (veya istihbarat teşkilatının hükümet üzerindeki etkisini) ve son olarak gerekli bilgiyi aktaran manşetin dışında "Ulusal Kaygılar Artıyor" ve "Nixon, Batı'nın Berlin'de Kalacağına Dair Güvence Veriyor" gibi gazete manşetleri attırttığını görebiliriz. Elli yıl sonra durum nasıl? ... Siz karar verin. Ama halen aynı noktada olduğumuzu söyleyebiliriz. (Büyütülmüş film karesi)



RESİM 3.80 Truffaut, *The 400 Blows* [*400 Darbe*, 1959] filmini bu donuk kareyle beklenmedik ve şüpheci bir şekilde sonlandırır. (Büyütülmüş film karesi.)

Sessiz sinemada "ara başlıklar" önemli bir noktalama işaretiydi ve günümüzde de zaman zaman kullanılır. "Donuk kare" efekti, François Truffaut tarafından *The 400 Blows* (*400 Darbe*, 1959) filminde çok etkili kullanıldıktan sonra popüler hale gelmiştir. (Yeri gelmişken Truffaut, film noktalamasının C. S. Lewis'idir.) Sinemacılar 1960'lar ve 70'lerde eski formlardan bazılarını modernleştirmiştir. Görüntünün eriyerek siyah yerine renkli karede kaybolması (Ingmar Bergman) ya da boş, renkli karelere kesme yapılması (Godard) bunların arasındadır. Çekimin başlangıcında yavaş yavaş odaklanma ya da çekimin sonunda yavaş yavaş flulaşma, görüntünün erimesine paralel bir etki yaratmıştır. Antonioni odaklandığı oyuncu kareye girmeden önce çekime flu bir arka plandan başlamaya düşkündür.

Bütün bu işaretler, birer noktadır. Bitiş noktasıdır. Kararma/açılma bir ilişkiyi gösterebilir ama bu doğrudan bir bağlantı değildir. Ancak kararma ve açılmayı üst üste bindiren çözülerek geçme [dissolve] efekti bağlantı kurar. Sinemada bir sürü noktanın arasında bir virgül varsa, çözülerek geçme efektidir. İlginç bir biçimde birçok amaca hizmet eder: Geçiş yapmak veya geriye dönmek için sıkça kullanıldığı gibi süreklilik montajında sıçramayla birlikte de kullanılabilir. Ayrıca özellikle sekans özelliği taşıdığında uzun zaman dilimlerinin geçişini temsil edebilir. Sinemada görüntüleri hem birbirine karıştıran hem de birbirine bağlayan bir noktalama işaretidir.

Filmin teknolojisini ve dilini inceledikten ve diğer sanatlarla ilişkisini ele aldıktan sonra, bu yepyeni iletişim yolunun tarihini gözden geçirmemizin zamanı geldi.



SİNEMA FİLMİ/FİLM/SİNEMA

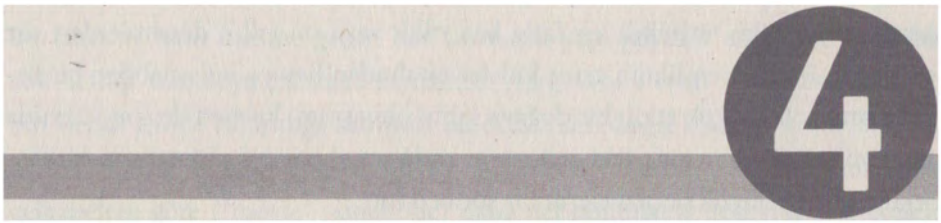
SİNEMA FİLMİ: EKONOMİ

FİLM: POLİTİKA

SİNEMA: ESTETİK

Bir Sanat Yaratmak: Lumière-Méliès Karşıtlığı
Sessiz Sinema: Gerçekçilik-Dışavurumculuk Karşıtlığı
Hollywood: Janr-Yaratıcı Yönetmen Karşıtlığı
Yeni Gerçekçilik ve Sonrası: Hollywood-Dünya Karşıtlığı
Yeni Dalga ve Üçüncü Dünya: Eğlence-İletişim Karşıtlığı
Postmodern Aşama: Demokrasi, Teknoloji ve Sinemanın Sonu
Sinemanın Ötesi: Metakurgu, Metagerçeklik

"Yenilikte önemli bir kâr potansiyeli olduğu çok geçmeden ortaya çıktı."
"Şu andan itibaren 'film' sadece bir hammaddedir, medya sanatçılarının elindeki olası seçeneklerden biridir."



FİLM TARİHİNİN ŞEKLİ

SİNEMA FİLMİ/FİLM/SİNEMA

Fransız kuramcılar "film" ve "sinema" arasında ayrım yapmaktan hoşlanır. Sanatın, çevresindeki dünyayla ilişkisi hakkında konuşurken "film, sanatın estetiği ve içsel hakkında konuşurken "sinema" sözcüğü tercih ederler. İngilizcede "film" ve "sinema" için üçüncü bir sözcük daha kullanılır: "movie." Sinema filmi anlamında kullanılan bu sözcük, sanatın ekonomik bir ürün olarak işlevi için uygun bir etikettir. Elbette sanatın bu üç yönü birbiriyle yakından ilişkilidir. Bir kişi için "movie" olan, diğer kişi için "film" olabilir. Ama genel olarak sanat için bu üç ismi kullanırken belli bir ayrımı gözetiriz: "movie" tıpkı popcorn gibi tüketilir; "sinema" (en azından Amerika'da) yüksek sanattır, estetiği çağrıştırır; "film" en az çağrışımla kullandığımız en genel terimdir.

Sinema filmi/film/sinema tarihi yalnızca yüzyıllık olmasına rağmen zengin ve karmaşıktır. Film tarihinde en fazla beş yıllık veya on yıllık dönemlerden söz edilebilir. Bu kısmen filmin geniş kitleler tarafından hemen anlaşılabilen bir iletişim aracı olarak çok etkili bir doğaya sahip olmasının, kısmen de son yüzyılda filmi yok olup gitmemek için gelişmeye zorlayan ekonomik döngülerle birlikte teknolojideki büyük ilerlemelerin bir sonucudur.

Aynı zamanda movie, film ve sinema olarak üç yaklaşımdan söz ederken bu yaklaşımların her birinin kendine özgü işlevler barındırdığını unutmamamız gerekir. Yelpazenin en solunda belgeseller ve kurmaca olmayan filmler, ortasında ticari amaçlı anlatısal sinema ve en sağında avangart ve "sanat" filmleri yer alır. Bu tarihsel tartışmanın önemli bir kısmı yelpazenin ortası hakkındadır; çünkü filmin politika ve ekonomisi en çok bu alanda etkisini gösterir.

Sanat formu olarak romanın üç yüzyıllık tarihiyle filmin geçen yüzyıldaki gelişimi arasında önemli paralellikler mevcuttur. Her şeyden önce her ikisi de ekonomik olarak varlığını sürdürmek için çok sayıda tüketiciye ihtiyaç duyan popüler sanatlardır. Her ikisinin kökleri de birer belgeleme aracı olarak gazeteciliğe dayanır. Her ikisi de ilk başta icat ve yeniliğin damga vurduğu bir aşamadan geçerek gelişmiş ve çok geçmeden diğer sanatları etkisi altına aldığını egemen bir konuma ulaşmıştır. Her ikisi de geniş kitlelere hitap eden janrlar ortaya çıkarmıştır. Son olarak her ikisi de yeni bir aracın meydan okumasıyla karşı karşıya kalınca (romana film, filme televizyon meydan okumuştur) po-

püler eğlence yerine elit, estetik değerlerin ön plana çıktığı bir konsolidasyon sürecine girmiştir.

Romanların zengin bir malzeme kaynağı sunarak filmleri beslemesi gibi, filmler de televizyon ve videoyu besler. Aslında anlatıya dayalı eğlencenin bu üç formu arasında net ayrımlar yapabilmek olanaksız hale gelebilir. Ticari olarak roman, sinema filmleri ve televizyon hiçbir zaman olmadığı kadar iç içe geçmiştir.

Ancak filmin gelişimi, iki önemli bakımdan romanın gelişiminden farklılaşır. Düzyazı anlatının geniş kitlelerle buluşabilmesi için öncelikle okuryazarlık kültürünün gelişmesi gerekmiştir. Film için böyle bir önkoşul yoktur. Öte yandan film çok teknolojiktir. Roman da baskı teknolojisine ihtiyaç duyar ama bu görece basit bir teknolojidir ve roman formunun gelişimi, teknolojik gelişmelerden çok fazla etkilenmemiştir. Roman tarihin okur yoğunluklu olduğu söylenebilir; bir başka deyişle roman, okurların kapasitelerinin gelişimiyle yakından bağlantılıdır. Film tarihiyse teknoloji yoğunlukludur; yani izleyicilerin kapasitesinden ziyade teknik kapasiteye bağlıdır.

Bütün film tarihleri, sessiz ve sesli dönemler arasındaki net ayrımı vurgular. Bu basit ayrımın ötesine geçen her karmaşık yapı keyfidir ama yine de daha çok netliğe ulaşmaya çalışmak faydalıdır. Aşağıda sıralanan sekiz dönemin her biri kendi içinde tutarlılığa sahiptir. Bu dönemleri doğal olarak estetik farklara göre ("sinema" temelinde) tanımlama eğiliminde olsak da bunların ekonomik gelişmelere göre ("movie" temelinde) daha net tanımlanabileceğini fark etmek ilgi çekicidir:

- Filmin tarih öncesi dönemi sinematografın öncüllerinin gelişimini ve ayrıca diğer sanatların film üzerinde önemli bir etkiye sahip olan yönlerinin gelişimini (örneğin Victoria döneminin melodramlarının niteliklerini veya fotoğrafik portrenin değerlerini) kapsar.
- 1896-1912 arası, sinemanın ek bir gösteri alanı olmaktan çıkıp ekonomik değere sahip tam teşekküllü bir sanata evrilmesine tanıklık etmiştir. Bu dönemin sonunda uzun metrajlı filmler ortaya çıkmıştır.
- 1913-1927 arası sessiz film dönemidir.
- 1928-1932 arasında dünya sineması bir geçiş dönümü yaşamıştır. Estetik açıdan ilgi çekici bir yanı olmasa da ekonomik ve teknolojik açıdan önemli bir aşamadır.
- 1932-1946 arası Hollywood'un altın çağıdır; sinema filmleri bu dönemde en büyük ekonomik başarılara ulaşmıştır.

- II. Dünya Savaşından hemen sonra sinema, televizyonun meydan okumasıyla karşılaşmaya başlamıştır. 1947'den 1959'a kadarki yıllara bu meydan okumaya verilen yanıt ve eşzamanlı olarak artan enternasyonalizm damgasını vurmuştur. Hollywood ekonomik açıdan değilse de estetik açıdan tekel olmaktan çıkmıştır.
- Fransa'da 1960'ların başında gelişen Yeni Dalga, film tarihinin 1960-1980 arasındaki yedinci döneminin başlangıcına işaret eder. Teknolojik yenilikler, film prodüksiyonunun ekonomisine yeni yaklaşımlar ve filmin politik ve sosyal değeri hakkında yeni anlayışlar bir araya gelip Doğu Avrupa, Latin Amerika, Afrika, Asya ve nihayetinde ABD ve Batı Avrupa'da sayısız "yeni dalganın" oluşmasına yol açmıştır.
- 1980 dünya film tarihinde Yeni Dalga döneminin sona erip "postmodern" film adını verebileceğimiz dönemin başladığını belirtmek için uygun bir tarih olarak görünür. İçinde bulunduğumuz bu dönemde sinema filmleri, açıkça tüm formlarıyla videonun egemen olduğu çok çeşitli eğlence ve iletişim araçlarının bir parçası olarak kabul edilebilir. Ses kayıtları, video kasetler ve diskler ve farklı baskı türlerinin yanı sıra radyo-televizyon yayınları, uydu yayınları ve kablolu televizyonu kapsayan geniş grubun bir üyesi olarak film artık eskisi kadar büyük bir ekonomik güce sahip değildir. Sinema filmleri halen diğer medya türleri için prestijli modeller olmayı sürdürür ama film gittikçe daha çok bu genel bağlam içinde düşünülmelidir. Sinema salonlarında gösterilen uzun metrajlı filmlerin yapımı, bu yeni medya dünyasının sayısız yüzünden yalnızca biridir.

Aslında bu genel işitsel-görsel iletişim ve eğlence üretimini anlatmak için uzun süredir bir terime ihtiyacımız var. İster ham film kullanılarak, ister manyetik bant veya disk kullanılarak analog ya da dijital olarak üretilmiş olsun; ister sinemalarda gösterime girsin, ister genel yayın, dar alana yayın, kablolu televizyon, uydu yayını, disk, bant veya internet yoluyla dağıtılsın bu isimlendirilmemiş ama yaygın form, bize esasen aynı deneyimi yaşatır. Sinema/film/sinema filmi hakkında konuşurken genellikle bütün bu medya formlarını işin içine katarız.

Çağdaş film, sinema formülüne şu veya bu zaman egemen olmuş görünen güçlerin bir sentezi olarak görülebilir. Bununla birlikte bu sosyal, politik, ekonomik, kültürel, psikolojik ve estetik faktörlerin dinamik bir ilişki içinde birbirlerini nasıl etkilediğini görmek için film tarihi hakkında bir anlayışa sahip

olmak çok önemlidir. Film tarihini anlamanın belki de en iyi yolu, onu çok geniş bir çelişkiler yelpazesinin ürünü olarak görmektir. Bu en spesifik olandan en genel olana kadar her seviyede görülebilir.

Örneğin bir oyuncunun performansı, rol ve oyuncunun kendi kişiliği arasındaki çatışmanın sonucudur. Bazen kişilik, bazen karakter egemen olur ama her iki durumda da ortaya üçüncü bir şey çıkar. Bu mantıksal sonuç –performans– daha sonra filmdeki öğelerden biri haline gelir. Bir film de birçok karşıtlığın ürünüdür: yönetmen-senaryo yazarı, senaryonun ideali-çekimin pratik gerçeklikleri, gölge-ışık, ses-görüntü, karakter-olay örgüsü gibi birçok karşıtlığın sonucu ortaya çıkar. Daha sonra her film, daha genel karşıtlık sistemlerinde bir öğe haline gelir: Janr senaryonun özgünlüğüyle karşıttır, stüdyo tarzları kişisel yönetmenlik tarzlarıyla mantıksal karşıtlık içindedir, tematik eğilimler ortamın somut fiziksel gerçekliğiyle tezat teşkil eder. Son olarak bu daha genel öğelerin her biri, film tarihine genel şeklini ve özünü veren bir veya birkaç çelişkinin parçası olur.

Film tarihindeki çok az şeyin basit neden-sonuç ilişkisiyle açıklanabileceğini unutmamak gerekir. Bu incelemenin amaçları doğrultusunda, film tarihinin kısa özetini çıkarırken üç temel kuvveti hesaba kattık: ekonomi, politika (psikoloji ve sosyoloji dahil) ve estetik. Ancak bu faktörlerin hiçbiri nihai olarak egemen değildir. Film esasen ekonomik bir ürün olsa bile, piyasanın gerçeklerini hiçe sayarak çalışan ve ayakta kalan sayısız sinemacı vardır. Belirli film türlerini değerlendirmenin en iyi yolu, onları politik ve sosyal etkileri açısından ele almak olabilir ama bu etkilerin nedenleri politik değil kişisel ve estetik olabilir.

Kısacası film tarihinde "neye neyin neden olduğunu" bulmaya çalışarak basite kaçmamamız gerekir. Amacımız, "neyin neyle ilişkili olduğunu" anlamaya çalışmak olmalıdır. Film tarihindeki en ilgi çekici fenomenler için birçok olası açıklama vardır. Bu açıklamaların hangisinin doğru olduğu o kadar önemli değildir; önemli olan, bunların birbirleriyle ve çevrelerindeki dünyayla ilişkisini görmektir.

Her sanat gibi sinema da toplumsal sözleşmedeki değişiklikleri yansıtır. Hatta kapsayıcı ve popüler doğası nedeniyle diğer sanatlardan daha çok yansıtır. Bu nedenle ilk önce sinemanın ekonomik ve teknolojik temellerini (ekonomistlerin ve tarihçilerin deyimiyle "altyapısını") gözden geçirip daha sonra sanatın belli başlı politik, sosyal ve psikolojik imalarını (yani "yapısını") tartışmak ve son olarak film estetiğinin tarihçesiyle (yani "üstyapısıyla") ilgili bir araştırmayla kapanış yapmak faydalı olacaktır.

Film tarihinin bu üç yönünün her biri, düzenleyici bir ilke olarak başlı başına bir kitabın konusunu teşkil edebilecek kadar kapsamlıdır. Burada sunulanlar, önemli sorunlardan bazılarının genel hatlarıdır. Dahası, film diğer sanatlardan ve medyadan bağımsız olarak gelişmemiştir. Film tarihi, diğer medyaların gelişimiyle aynı bağlamda (6. Bölümde) ve daha eski sanatlardaki gelişmelerle ilişkisi içinde (1. Bölümde) düşünülmelidir.

SİNEMA FİLMİ: EKONOMİ

Modern elektrikli ve elektronik iletişim yöntemlerinin çeşitliliğini oluşturan teknolojik yenilikler arasında film, ortaklaşa gerçekleşen bir icat olarak ön plana çıkar. Telefon, telgraf veya hatta kablosuz iletişimin aksine film, her biri farklı bir mucidin eseri olan birçok küçük icadın bir araya gelmesiyle ortaya çıkmıştır ve hatta bu küçük icatların da birden çok mucidi vardır.

ABD'de filmin icadı genellikle Thomas Edison'a atfedilir ve gerçekten de geliştirme çalışmalarının önemli bir kısmı onun New Jersey'deki laboratuvarlarında gerçekleştirilmiştir. Ancak çalışabilir kamera/projektör sisteminin üretilmesiyle ilgili problemler hakkında Edison'un sergilediği yetenekler ve net anlayışı göz önünde bulundurduğumuzda, şaşırtıcı olan nokta onun kişisel olarak daha fazlasını başaramamış olmasıdır. Edison'un adına projeyi yürüten başdeneyci, William Kennedy Laurie Dickson adında bir İngiliz'di. Dickson daha 1889'da kaba bir projeksiyon sistemini sergilemişti. Ancak Edison geniş kalabalıkları eğlendirmek için bir görüntüyü yansıtmaktan ziyade kişisel bir görüntüleme sistemi üretmeye daha çok ilgi duydu. Bu bireysel görüntüleyiciye "Kinetoskop" adını verdi. 1890'ların başında Kinetoskop üretime geçildi. İlk kısa programlardan biri, meşhur *Fred Ott's Sneeze*'ydi. Kinetoskop çok geçmeden gösterilerin ve karnavalların yaygın bir malzemesi haline geldi.

Kinetoskop, Avrupalı ve Amerikalı mucit ve girişimcilere ilham olmuştur; birçok kişi geri kalan problemleri çözmek için yeteneklerini seferber etmiştir. İngiltere'de Fransız Louis Augustin Le Prince ve İngiliz Friese-Greene 1880'lerin sonunda pratik taşınabilir kamera/projeksiyon sistemleri geliştirmişse de bunlardan bir şey çıkmamıştır.

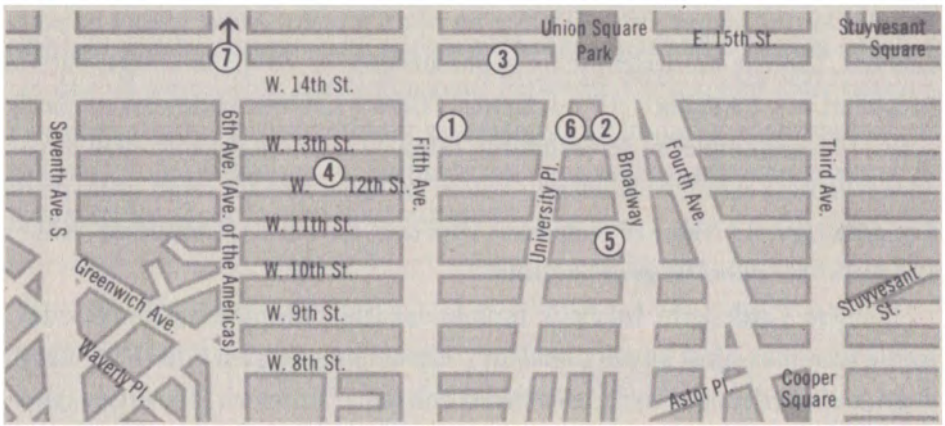
Kalabalık bir izleyici kitlesine film gösterimi yapmakla ilgili temel problemin anahtarı, aralıklı hareket mekanizmasıydı. Fransa'da Louis ve Auguste Lumière

ve Amerika'da Thomas Armat, 1895'te bu cihazı icat etti. Armat icadını Edison'a satarken, Lumière Kardeşler üretim aşamasına geçti ve 28 Aralık 1895'te Paris'te Boulevard des Capucines, 14 numaradaki Grand Cafe'nin bodrum katında ilk ücretli film gösterimlerini gerçekleştirdi. Ertesi yıl Lumière Sinematografı birçok önemli Avrupa şehrinde sergilendi. Edison'un halka açık ilk resmi geniş-perde film gösterimi, 23 Nisan 1896'da New York'ta 6. Bulvar, 34. Caddedeki "Koster and Bial's" Müzikhol'de gerçekleştirildi.

Lumière Kardeşlerin kalabalık topluluklar için film projeksiyonuna odaklanma kararının etkisi büyük olmuştur. Teknolojinin gelişimi Edison'un çizdiği doğrultuda ilerlemiş olsaydı, televizyona çok daha benzer bir araç ortaya çıkardı; en nihayetinde tıpkı fonograf gibi evlerde bireysel olarak izlenirdi. Bu çok farklı dağıtım ve gösterim şekli, hiç şüphesiz üretilen film türlerini de etkilerdi. Ancak Edison'un Kinetoskop icadı çok geçmeden Lumière Kardeşlerin Sinematografına (ve Edison'un çok benzer Kinetograf projektörüne) boyun eğmiştir ve halka açık, toplulukla izlenen sinemanın geleceği en az 80 yıl güvence altına alınmıştır. Günümüzde VCR, DVD ve kişisel video kayıt cihazlarının gelişimiyle birlikte Kinetoskop'un bireyselleşmiş özel bir türü yeniden hayat bulmuştur.

Sonraki bir iki yılda birçok rakip ortaya çıkmıştır. İtalyan Filoteo Alberini 1896'dan önce birçok önemli patent aldı; Almanya'da Max ve Emil Skladanowsky, Bioskop'u geliştirdi; İngiltere'de Robert W Paul, Lumière Kardeşlerin prömiyerinden üç hafta sonra (kendi Edison makinesi versiyonuyla) film gösterimleri gerçekleştirildi. 1896 ve 1897'de Sinematograf, Edison'un Kinetograf makinesi ve benzer makineler hızla yaygınlaştı.

Çok geçmeden bu icadın önemli bir kâr potansiyeli barındırdığı ortaya çıkmıştır. ABD'de Dickson, Edison'un yanındaki işinden ayrılıp American Mutoscope and Biograph Company adlı şirketin kurucuları arasında yer aldı ve ortaklarıyla birlikte yalnızca Edison'un Kinetoskop'undan daha iyi bir görüntüleme makinesi (Mutoskop) üretmekle kalmayıp aynı zamanda daha iyi bir projektör de üretti. Şirket çok geçmeden Amerikan sinemasına egemen olmuştur. Dickson gibi İngiliz kökenli olan J. Stuart Blackton, Vitagraph Company adında bir şirket kurdu. İki şirketin de merkezi New York'ta tiyatroların yoğun semtlerin yakınlarındaydı. (Biograph Company, 5. Bulvar yakınlarında Doğu 14. Caddede, Vitagraph Company ise Chelsea bölgesindeydi.) Bu konumları, sahne oyuncularına kolayca erişmelerine imkân tanımıştır. Oyuncular, akşamları tiyatrolardaki "asıl" işlerine başlamadan öğleden sonraları gizlice film çekimlerine katılmıştır.



RESİM 4.1 FİLM ENDÜSTRİSİNİN KALBİ GREENWİCH. Film endüstrisinin erken tarihinin büyük bir bölümü, New York'un uzunca bir süredir edebi ve sanatsal merkezi olan Greenwich Village bölgesini merkez alır. W. K. L. Dickson, Thomas Edison'un ilk olarak 5. Bulvar, 13. Caddedeki çalışma ofisinde ziyaret etmiştir (1). American Mutoscope and Biograph Company, 841 Broadway'deki bir ofis binasında dükkân açmıştır (2) ve daha sonra 5. Bulvarın doğusundaki 14. Caddede bir taş binaya taşınmıştır (3). Griffith genellikle Batı 12. Caddede çekim yapmıştır (4). Alexander Graham Bell'in 1877 yılında ilk çalışan telefon sistemini sergilediği eski St. Denis Hotel, sayısız sinemacıya ofis alanı sunmuştur (5). New Line Cinema ilk ofisini University Place, 13. Caddede bir bar-restoranın üstünde açmıştır (6). Edison'un halka açık ilk film gösterimi 6. Bulvarın birkaç blok kuzeyinde gerçekleşmiştir (7). Mel Brooks, Paul Mazursky, Brian De Palma, Susan Sarandon ve Tim Robbins gibi sinemacılar hayatlarının bir döneminde bu bölgede yaşamayı tercih etmiştir (ama birçoğu sonunda Los Angeles'a taşınmıştır). Bugün bile bu caddelerde lokasyon çekimleri yapan sinemacılar hiç eksik olmaz ve Broadway'deki eski loft binalar, yeni medya şirketleri için uğrak yeridir.

Fransa'da sahne sihirbazı Georges Méliès, sinemanın illüzyon yaratma gücünü görüp prodüksiyon işine girdi. Öte yandan Charles Pathe, yeni gelişmekte olan endüstriye hâkim olmak için amansız bir kampanya başlattı ve çok başarılı oldu. Rakiplerinin aksine yüklü miktarlarda sermaye bulabildi ve sinemanın her alanında neredeyse bir tekel kurdu. Ekipmanların üretiminden filmlerin prodüksiyonuna (Vincennes'teki büyük stüdyosunda) ve ardından da dağıtımı ve gösterimine kadar Fransız film endüstrisini kontrol etti. 20. yüzyılın başlarında etkisi diğer ülkelerde de önemli ölçüde hissedilmiştir. Sonuç olarak, Fransız sineması I. Dünya Savaşı öncesindeki yıllarda dünya perdelerine egemen olmuştur. Pathe 1914'ten önce sadece ABD'de tüm Ame-

rikan film endüstrisinden genellikle iki kat fazla filmi dağıtıma sokmuştur. Bu yıllarda daha estetik gerekçelerle İtalyan etkisi de yaygın olarak görülmüştür.

1905 yılında sinema salonu konsepti yerleşti. 1897'de Lumière Kardeşler sadece film gösterimine ayrılmış ilk sinema salonunu açtı. 1902'de Thomas L. Tally, Electric Theatre adındaki ilk Amerikan sinema salonunu kehanet gibi öngörüyle Los Angeles'ta açtı. Birkaç yıl içinde bu konsept hızla yayıldı. 1908 yılına gelindiğinde ülke çapında "Nickelodeon" adı verilen salonların sayısı beş bini aştı. ("Nickel" film biletinin ücreti beş sent olduğu ve beş sentlik madeni para "nikel" olarak anıldığı içindir, "odeon" ise Yunancada müzikal ve dramatik programların sunulması için kullanılan küçük bir bina anlamına gelir.) Zincirdeki son halka –imalat, üretim, dağıtım, gösterim– böylece tamamlandı. Ancak bu sistem üzerinde hiçbir şirket veya bireyin tam bir denetimi yoktu.



RESİM 4.2 American Mutoscope and Biograph Company bir sahne performansını filme çekerek faaliyetlerine başlamıştır. Kullandıkları dört kamerayla sahnedeki bir şeyi kaçırmaları mümkün değildir. (MOMA/FSA.)

Thomas Edison, icadının kullanımıyla ilgili yanlışlığı ortadan kaldırmak için harekete geçti. 1897'de izinsiz kullanıcılara karşı uzun bir hukuki süreç başlattı. Edison tarafından ihanete uğradığını düşünen Thomas Armat da kendi davalarını açtı. Bazı önemli patentlere sahip olan Biograph da karşı davalar açmaya hazırlandı. Film endüstrisinin ilk on yılında toplamda beş yüzü aşkın dava açılmıştır. 1909 yılının Ocak ayında dağıtımcı George Kleine'nin yanı sıra dokuz önemli prodüktörü –Edison, Biograph, Vitagraph, Essanay, Selig, Lubin, Kalem, Méliès ve Pathe– bir araya getiren "Motion Picture Patents Company" adındaki tekel konsorsiyumunun kurulmasıyla geçici bir çözüm sağlanmıştır.

Sonuçta bütün patentler bir araya toplandı, Edison çekilen tüm filmlerden telif ücreti aldı ve George Eastman ham filmlerini yalnızca şirketin üyelerine sağlamayı kabul etti. (Pathe yıllar önce Fransa'da Eastman'in ham filmlerini tekeline alarak öngörülü davranmıştır.) Başka şirketlerin filmlerini dağıtan hiçbir dağıtımcının Patent Company filmlerini dağıtmasına izin verilmedi. Dağıtımcılar da çok geçmeden General Film Company adıyla kendi tröstlerinin çatısı altında birleşti. Ancak birçok dağıtımcı, anlaşılabilir kaygılarla bu kısıtlayıcı tekel anlaşmalarına başkaldırdı. Çözüm yolu herkesin kendi filmlerini çekmesiydi ve çok geçmeden tekel anlaşmalarını tanımayan birçok prodüksiyon şirketi ortaya çıktı. Carl Laemmle'nin daha sonra Universal Studios haline gelecek olan Independent Motion Picture Company ("Imp") bunların başında gelir.

Patent davalarının yerini tröst karşıtı davalar almıştır ve Amerikan film endüstrisi bir on yılı daha hukuk savaşlarıyla geçirmiştir. En sonunda Motion Picture Patents Company'nin yasadışı bir tröst olduğuna hükmedilmiştir ama o tarihe kadar şirketin ilk baştaki üyelerinin birçoğu sinema alanından çekilmiştir. Hiçbiri 1920'lere kadar ayakta kalamamıştır. 1912 yılında Patent Company ve General Film Company ülkedeki on bin sinema salonunun yarısından fazlasını kontrolü altında bulundursa da bu bile bağımsızlara manevralar yapabilecek bir alan tanımıştır.

Bağımsızların tröste karşı en büyük silahı, hukuki mücadele değil film formundaki yenilikçilikti. Tröst ve "Nickelodeon" salonları, bir veya iki makara film gösterebilecek tertibata sahipti. (o tarihte bir film makarası yaklaşık olarak on dakika uzunluktaydı.) Bağımsızlar, İtalyan ve Fransız sinemacıların öncülük ettiği bir anlayışı benimseyerek daha uzun süren "uzun metrajlı" filmler çektiler. Patent Company ve kısa filmlerinin birkaç yıl içinde modası geçti.

RESİM 4.3 1913 yılında *Puck*'ta yayınlanan çizimlerle erken dönem Hollywood'un düşsel dünyası. (New York Tarih Derneğinin koleksiyonundan.)

İronik bir biçimde tröstün en önemli bileşenlerinden biri olan Biograph Company'nin başarısı için elinden geleni yapan sinemacı D. W. Griffith, şirketten ayrıldıktan sonra uzun metrajlı film formunun potansiyelini keşfeden ilk Amerikalı olmuştur.* *The Birth of a Nation* [*Bir Ulusun Doğuşu*, 1915] filminin görülmemiş mali başarısı, yeni formun geleceğini garanti altına almıştır. Ayrıca gişe rekortmeni filmler için bir model oluşturmuştur. Bu film projelerinde destansı prodüksiyonlara karşılığını fazlasıyla almak umuduyla büyük paralar yatırılmıştır. O tarihte birçokları çılgınca bulsa da maliyeti eşi benzeri görülmemiş bir biçimde 110.000 doları bulan *Bir Ulusun Doğuşu*, sonunda 20 milyon dolardan fazla kazandırmıştır. Filmin gösterim hakları peşin olarak satıldığı için rakamı tam olarak hesaplayabilmek zordur ama filmin gişe hasılatı 50 milyon ile 100 milyon dolar arasında olabilir ve o tarihler için neredeyse hayal bile edilemeyecek bir miktardır. Film etkinliğinin odağı, tröst şirketlerini zarara uğratacak şekilde Nickelodeon'lardan uzun metrajlı filmlerin gösterilebildiği sinema salonlarına kaymıştır.

Ancak tekelleşme dürtüsü karşı konulmazdı. I. Dünya Savaşı, Avrupa ülkelerinde film prodüksiyonunu durdurdu ve Fransa'yla İtalya'nın egemenliği çok geçmeden son buldu. Yeni bağımsız Amerikan şirketleri, bir dizi birleşmenin ardından hızla dünya pazarına film tedarik etmeye başladı ve ülke içinde de konumunu sağlamlaştırdı.

Adolph Zukor, dağıtım ve gösterim şirketi olan Paramount Pictures Corporation'ı satın aldı ve ardından da kendi prodüksiyon organizasyonu (Famous Players in Famous Plays) ve Jesse Lasky'nin sahibi olduğu bir başka şirketle birleştirdi. Carl Laemmle, "Imp" şirketinin çekirdeği etrafında Universal Film Manufacturing Company'yi kurdu. Dağıtımcı ve gösterimci William Fox, 1912 yılında kendi prodüksiyon şirketini kurdu; bu şirket daha sonra Twentieth Century Fox haline gelecekti. Başarılı sinema salonu işletmecisi olan Marcus Loew, 1920'de Louis B. Mayer tarafından yönetilen Metro Pictures Corporation'ı satın aldı ve 1924'te Samuel Goldfish –sonradan Goldwyn– ve Edward Selwyn tarafından kurulan Goldwyn Pictures'la birleştirerek Metro-Goldwyn-Mayer şirketini kurdu. Dağıtımcı ve gösterimci Warner Kardeşler (Warner Brothers) 1912 yılında film prodüksiyonuna başladı. Dört kardeşin kurduğu şirket daha sonra dağıtım işine de giren First National'ı ve ayakta kalmış olan tröst şirketlerinin sonuncusu Vitagraph'ı satın aldı.

Avrupalılar daha önce uzun metrajlı destansı filmler çekmiştir. İtalya'da *Quo Vadis?* (1912) ve *Cabiria* (1914) ve Fransa'da *Germinal* (1913) ve *L'Enfant de Paris* (1914) bunların arasındadır. Griffith yalnızca onların açtığı yoldan ilerlemiştir ama daha çok kazanç elde etmiştir.

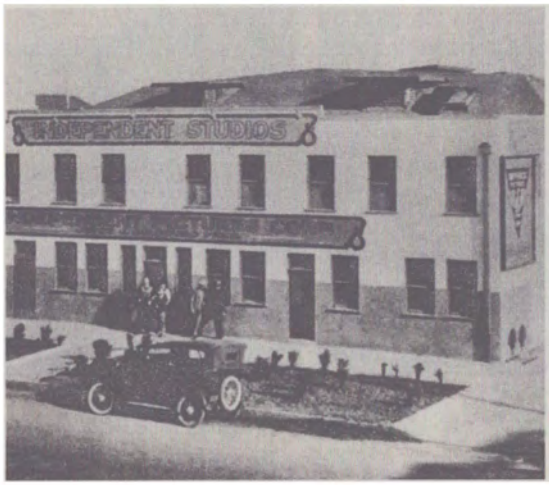


RESİM 4.4 Büyük öncüler Adolph Zukor, Carl Laemmle ve Samuel Goldwyn. (MOMA/FSA.)

1920'ye gelindiğinde "bağımsızlar" daha hırslı tröst şirketlerinin gıptayla bakacağı türden gayriresmi, düşük profilli bir oligopol oluşturmayı başarmıştı. Her biri endüstrinin önemli bir kısmını kontrol ediyordu, her biri film "zincirinin" her halkasında aktifti ve prodüksiyon, dağıtım ve gösterim faaliyetleri yürütüyordu. 1940'ların sonuna kadar bu fiili tekele yasal olarak başarıyla karşı konulamamıştır. Sonrasında bile büyük şirketler yalnızca sinema salonu zincirlerinden feragat etmek zorunda kalmıştır. Sistemin kalbi olan dağıtımın kontrolünü elinde tutmaya devam etmişlerdir. Bu beş şirket günümüzde de varlığını korur ve film endüstrisini halen kontrol eder (ama MGM şirketi 1970'ler ve 1980'lerde yalnızca çok küçük bir rol oynamıştır ve 1990'larda faaliyetlerine neredeyse son vermiştir).

Modern prodüksiyon/dağıtım şirketlerinden biri, farklı köklerden gelir. United Artists, 1919 yılında Charles Chaplin, Mary Pickford, Douglas Fairbanks ve David W Griffith tarafından kendi faaliyetlerini yürütmek için ortak bir çatı olarak kurulmuştur.

1920'li, 30'lu ve 40'lı yıllarda altı büyük şirketten oluşan bu takımyıldızın etrafında sayısız prodüktör ve küçük şirket vardı. Republic and Monogram gibi küçük şirketlerin birçoğu, iki film gösterimi yapılan sinemalarda ikinci film olarak gösterilen B tipi filmler çekmekte uzmanlaşmıştır. 1950'lerin ortasında bu tür gösterimlerin pazarı ortadan kalkınca B tipi filmler çeken şirketler de işsiz kalmıştır. Bunların yerini bir anlamda düşük bütçeli prodüksiyon şirketleri almıştır. 1950'lerde American International Pictures, 1960'larda Roger Corman'ın New World'ü ve 1980'lerde New Line gibi şirketlerin hepsi, esasen genç izleyicilere yönelik "piyasa" filmlerinde uzmanlaşmıştır.


INDEPENDENT STUDIOS

A


Paramount Pictures

B


STORAGE
FURNITURE & PIANO
-MOVING-
UNIVERSAL GARAGE & FILM MFG. CO

C


METRO STUDIOS

D



E



F



G



F



I

RESİM 4.5 İLK HOLLYWOOD STÜDYOLARI. A. Independent Studios binası (1925). B. Paramount Pictures'ın meşhur giriş kapısı (1939). C. Erken dönem bir karma medya şirketi (1913). D. Metro bungalovu (1918). E. "Warner Brothers Batı Yakası" (y. 1928). F. Doug ve Mary şirketlerinin tabelasını takarken (1922). G. Günümüzde de büyük bir Billboard galerisi olan Columbia'nın arkası (1935). H. Orijinal RKO radyo vericisi (1940). I. 1930'larda bir RKO sinema salonu. (*Hollywood: The First Hundred Years*. Bruce Torrence'nin izniyle)

Müzik mağazalarında şarkıcı olarak da görev yapan vodvil sanatçısı Harry Cohn ve arkadaşı Joe Brandt tarafından daha önce kurulmuş bir şirketi temel alarak 1924 yılında kurulan Columbia Pictures, bu küçük şirketler arasında ayakta kalmayı başarıp büyüyenlerden biriydi. United Artists'le birlikte uzun yıllar boyunca "küçük ikili" olarak anıldılar. Her ikisi de 1940'ların sonunda "büyük" şirketlerin arasına girdi. Columbia, 1950'lerin sonlarında en önemli uzun metrajlı film prodüksiyon şirketlerinden biri haline geldi.

1930'lar ve 40'larda RKO da "Beş Büyüklerden" biri olarak kabul ediliyordu. RCA ses sistemine çıkış yolu sunmak amacıyla bir dizi şirket birleşmesi sonucunda kurulmuştu ve yeni teknolojide kendine pazar bulmak için Western Electric'le rekabet halindeydi. Disney, Selznick ve Goldwyn altın yıllarını yaşayan RKO'yla çalıştı. 1948'de Howard Hughes ham filmlerin büyük bir kısmını satın aldı. 1953'te RKO prodüksiyon işini bıraktı ve stüdyoları televizyon prodüksiyonlarında kullanılmak üzere Desilu'ya satıldı.

Animasyon alanındaki egemenliği sayesinde 1940'lardan beri bir güç odağı olan Disney, 1950'lerde kendi dağıtım organizasyonu Buena Vista'yı kurdu ve ardından 1980'lerde "canlı çekim" uzun metrajlı filmlerden oluşan iddialı ve başarılı programıyla sahnenin merkezindeki yerini aldı. Michael Eisner ve Jeffrey Katzenberg, 1984'te stüdyoya katılarak ana akım uzun metrajlı filmler çekip dağıtma sorumluluğunu üstlendi. Aynı yıl şirketin yetişkin filmlerinin pazarında kendini yer edinmesi için Touchstone Pictures marka adı benimsendi. Hızla başarıya ulaşıldı ve 1989'da Hollywood Pictures markası da buna katıldı. 1980'lerden 2000'li yıllara kadar Disney markaları Hollywood'da en başarılılar arasında yer aldı.

Avrupa'daki ulusal sinemalar da tekel baskılarına maruz kalmıştır. Fransız şirketleri Pathe ve Gaumont, I. Dünya Savaşından sonra da ülke çapındaki dağıtımın kontrolünü elinde bulundurmaya devam etti. Almanya'da 1917'de sermayesinin üçte biri devlet tarafından sağlanan Universum Film A. G. ("UFA") oluşumu, belli başlı film şirketlerini etkin biçimde birleştirdi. Sovyet film endüstrisi 1919 yılında kamulaştırıldı. Büyük Britanya'da filmler çoğunlukla Amerikan şirketleri tarafından sağlansa da bu filmlerin gösterimleri İngilizlerin kontrolündeydi. 1936 yılında Gaumont-British ve kendi çatısı altındaki British International Pictures aracılığıyla prodüksiyon işi de yapan Associated British Picture Corporation'ın elinde üç yüzer sinema salonu vardı

(ülke çapında toplam sinema sayısı 4400'tü). İtalya'da faşist rejim dünyanın en başarılı sinemalardan birinin gelişimine estetik açıdan darbe vursa da ülke içinde popüler filmler çekilmeye devam etti. Alman sinemasının dünya perdeleri üzerindeki etkisi de 1933'te Nazilerin iktidara gelmesiyle birlikte fiilen son buldu.

Amerikan şirketlerinin uluslararası egemenliğini sağlayan faktörler yalnızca I. Dünya Savaşının yol açtığı yıkım ve İtalya ve Almanya'da faşist hükümetlerin başa geçmesi değildi. Amerikan prodüksiyon sisteminin endüstriyel yönleri belki de daha da önemli bir faktördü. Avrupa'da sanat olarak sinema anlayışı erkenden ortaya çıkmış ve ticaret olarak sinema anlayışıyla bir arada gelişmiştir. Fransa'daki *film d'art* [sanat filmi] hareketi 1908 yılında başladı. Bu filmlerin birçoğunda sahnedeki rollerini yeniden canlandıran Sarah Bernhardt başroldeydi. Filmlerin ilk başarıları, uzun metrajlı filmin ortaya çıkışına işaret ediyordu. *Film d'arte italiana* [İtalyan sanat filmi] hareketi de çok geçmeden bunu takip etti. Savaştan sonra, avangart denemeler Fransız sinemasına önemli ölçüde güç katmış ve kuramcılar sinemayı daha çok ciddiye almaya, edebiyat ve güzel sanatlarla eşit seviyede görmeye başlamıştır.



RESİM 4.6 1924'te Hollywood Tepelerinde düşler dünyası Hollywoodland kurulurken. Sağ üstteki dev Hollywood yazısı, son harfi düştükten sonra şehrin simgesi haline gelmiştir. (*Hollywood: The First Hundred Years*. Bruce Torrence'nin izniyle.)

ABD'de ise "sinema" bu dönemde sade ve basit sinema filmlerinden ("movie") ibarettir. İlk prodüksiyon şirketleri bile stüdyolarını sanattan çok ticari bir ürün üreten fabrikalar olarak görmüştür. D. W Griffith'in oyuncular ve teknisyenler topluluğu 1910'da Los Angeles'a yerleşmeye başladı ve çok geçmeden diğer şirketler de onları izledi. Bağımsızlar, Patent Company'nin sindirme taktiklerinden bir ölçüde korunabildikleri "Batı Yakasını" sıcak karşıladı. 1914 yılına gelindiğinde film yapımının kalbi artık New York değil Hollywood'du. Los Angeles çok daha fazla güneş ışığı, iyi hava ve çok daha geniş bir mekan çeşitliliği sağladı. Film yapımının bu ham malzemelerinin dışında Hollywood'da cazip bir oyuncu havuzu da mevcuttu. Film endüstrisinin Hollywood'u merkez almasıyla, otomobil endüstrisinin Detroit'i merkez alması aynı nedenlere dayanıyordu: ham maddelere ve işgücüne yakınlık.

Ülkenin kültür başkentinden yaklaşık 5 bin kilometre uzakta olan Amerikalı sinemacılar, mevcut sanatsal etkilerden daha da etkin biçimde izole oldular. Dahası, büyük prodüksiyon şirketlerini kuranlar yerleşik edebiyat kültürü hakkında çok az deneyime sahipti. Çoğunlukla Almanya, Polonya veya Rusya'dan göçen ailelerin birinci veya ikinci kuşak üyeleriydiler. Çalışma hayatına tüccar olarak başlamışlardı. Daha sonra ufak çaplı film gösterimi işine, oradan da film dağıtım işine geçiş yapmışlardı. Esasen kendi sinema salonlarına ürün temin etmek için film prodüktörü olmuşlardı.

Daha da önemlisi filmin sürekli artan popülerliği, endüstride hızlı bir patlama yaşanmasına yol açmış ve bu da büyük miktarlarda sermaye yatırılmasını gerektirmiştir. "Öncü" prodüktörler, bankaların kapısını çaldı ve gitgide onlara bağımlı hale geldi. Ses için donanımlarını yenilemeleri gerektiğinde borç batağına saplanmış durumdaydılar. Film tarihçisi Peter Cowie'nin yazdığı gibi, "1936 yılında sekiz prodüksiyon şirketinin belli başlı varlıklarının izini güçlü bankacılık grupları Morgan ve Rockefeller'a kadar sürebilmek mümkündü." I. Dünya Savaşından sonra Deutsches Bank'ın UFA'yı etkin biçimde kontrol ettiği Almanya başta olmak üzere, Avrupa ülkelerinde de bankalar ve film şirketleri arasında benzer ilişkiler gelişmiştir.

Yakın geçmişte, bankalar film endüstrisine ilgi duymaya devam etmiştir. New York merkezli yatırım bankası Alles & Co. uzun süredir Columbia Pictures'la birlikte çalışmaktadır. Fransız bankası Credit Lyonnais, 1990'ların başında saygın bir stüdyo olan MGM'nin satın alınmasını finanse ettikten sonra iflas eden stüdyonun sahibi olmuştur.

Avrupa'daki ulusal sinemalar, Amerikan fabrikalarından yoğun ürün akışıyla başa çıkmak zorundaydı. Büyük Britanya bu açıdan en savunmasız ülkeydi. I. Dünya Savaşından hemen sonra İngiliz prodüksiyonlarındaki artışa rağmen, bu canlanma süreci 1920'lerin başındaki istikrarsız ekonomik koşullar yüzünden kısa sürdü. 1927 yılında İngiliz parlamentosu "blok olarak satın alma" uygulamasını yasaklayan Sinema Yasasını kabul etti. (Standart uygulama, film gösterimi yapanların her yıl bir tek stüdyodan ürün almasını gerektiriyordu.) Bu yasayla gösterimcilerin her yıl en az birkaç İngiliz filmi göstermesini garanti altına alan nominal yüzde beşlik kota getirildi. Ancak bu tarihe kadar Amerikan şirketleri İngiltere'deki bağlı şirketlere çoktan yatırım yapmıştı ve yüzde beşlik kotayı doldurmak için bu şirketler aracılığıyla filmler çekebiliyordu. İngiliz kökenli prodüktörlere iş verdiklerinde bile, film başına 6000 sterlinlik sözleşme sınırı getirdiler ve filmleri yasanın izin verdiği ölçüde mümkün olabildiğince kısa tuttular (bir saatten biraz daha uzun filmler çektiler). Alman ve Fransız hükümetleri de benzer güvenceler getirmeye çalışsa da başarısız oldu.

Amerikan şirketleri; 1920'lerden itibaren dünya pazarına açıkça egemen olmuştur. Filmlerin sayısı arttıkça, stüdyoların yeni yetenek avını genişletmesiyle oyuncu sayısında artış yaşanmıştır. Avrupalı sinemacıların Hollywood'un yolunu tutması sonucunda "beyin göçünün" ilk örneklerden biri yaşanmıştır. Ernst Lubitsch ilk gelenlerden biriydi. 1920'lerde Alman yönetmen arkadaşlarının birçoğu onu takip etti: Fritz Lang, F. W. Murnau, Paul Leni ve E. A. Dupont da onların arasındaydı. (1930'larda Nazizmden kaçmak için Billy Wilder'ın öncülüğünde yeni bir göç dalgası yaşanmıştır.) Dönemin en ünlü iki İsveçli yönetmeni Mauritz Stiller ve Victor Sjöström de Hollywood'a göç etti. Stiller göç ederken yıldızı Greta Garbo'yu da beraberinde getirdi. Aslında sessiz sinemanın en başarılı Amerikalı yıldızlarından birçoğu Avrupalı göçmenlerdi. Greta Garbo ve Rudolph Valentino en çok öne çıkan yıldızlardı.

Sesli sinemaya geçilince, yabancı sinemacı talebi daha da artmıştır. Sonradan seslendirme tekniğinin uygulanmaya başladığı 1932 yılından önce, önemli bir filmin paralel versiyonlarını çekmek (genellikle İngilizce, Fransızca, İspanyolca ve Almanca) yaygın bir uygulama haline gelmiştir. Filmlerin yabancı dildeki versiyonları için o ülkelerden yönetmenlerle çalışmak fayda sağlamıştır. 1930'larda en etkili sözleşmeli yönetmelerin birçoğu göçmendi: Alman William Dieterle, Avusturyalı Edgar Ulmer, Fransız Robert Florey ve Macar Michael Curtiz'in yanı sıra Lubitsch, Murnau ve Lang da onların arasındaydı. (Her ikisi de Avusturyalı olan Sternberg ve Stroheim de çocukken göç etmişti.)

1920'lerin ortasında sessiz sinema önemli bir eğlence formu olarak iyice yer etmiştir. Filmlerin Nickelodeon adı verilen salonların vitrinlerinde veya vodvil panolarının alt kısımlarında kendine yer bulmaya çalıştığı dönem geride kalmıştır. Filmler artık kendilerine özel gösterişli binalara kavuşmuştur. Sinema salonları küçük izleyici grupları yerine binlerce kişiye kapılarını açabilmiştir. Bu süslü yapıların belki de en gösterişlileri, prodüksiyon olmasa da film gösterimlerinin merkezi olmayı sürdüren New York'ta Roxy Rothapfel tarafından işletilen sinema salonlarıydı. Roxy, 1927 yılında açıldı ve 1932 yılında açılan Radio City Music Hall onu takip etti. Artık düzenli olarak film gösterimi yapılmasa da bu nihai film katedrali, halen ayakta kalan birkaç binadan biridir.

Film yapımındaki bütün önemli teknik değişikler, çok ilkel formlarda da olsa ilk olarak 1900 yılında Paris'te düzenlenen Uluslararası Fuar'da kamuoyuna tanıtıldı. Örneğin renkli filmler çoğunlukla elle boyanıyordu ve bunun ticari olarak uygulanabilir bir işlem olduğu söylenemezdi. Ses de elektronik olmayan ilkel fonografla üretilebiliyordu ama senkronizasyon çok zordu ve ses seviyesi problemleydi. Le De Forest'in 1906 yılında odyon tüpünü icat etmesi, çalışabilir elektronik ses amplifikatörünün yolunu açtı (ayrıntılı bilgi için 6. Bölüme bakın). 1919 yılında Alman Tri-Ergon işleminin patenti alındı ve filmde ses, bariz bir olasılık olarak ön plana çıktı. 1920'lerin sonunda radyoya duyulan ilginin artması ve aynı zamanda sessiz film pazarının görünüşe göre doygunluğa ulaşmasıyla birlikte prodüksiyon şirketleri heyecanla sese yöneldi.

1932 yılına gelindiğinde sesle ilgili teknolojik sarsıntı süreci sona ermişti ve Hollywood sistemini tanımlayan ana hatlar belirginleşmişti. Stüdyolar ekipmanlar ve ham filmler hariç film yapımında eksiksiz bir kontrole sahipti. Üretimden dağıtım ve gösterime kadar her şey onların denetimindeydi. "Blok olarak satın alma" uygulaması ve stüdyoların birçoğuyla büyük sinime salonu zincirleri arasındaki yakın bağlar, stüdyo tarafından çekilmesine karar verilen hemen her filmin gösterime gireceği anlamına geliyordu; bu sanatsal açıdan dezavantajlı bir durumdu. Stüdyoların en güçlüsü olan MGM, altın çağını yaşarken 22 sesli çekim stüdyosu ve 400 dönüm dış çekim setini kullanarak yılda kırk iki uzun metrajlı film çekiyordu.

Stüdyolar, verimli işletilen fabrikalar gibiydi. Sahne donanımları satın alındıktan sonra senaristler tarafından prodüksiyon için yeniden düzenleniyordu. Prodüksiyon için ihtiyaç duyulan fiziksel öğeler sahne tasarımı ve kostüm tasarımı bölümleri tarafından karşılanıyordu. Hem teknisyenler hem de oyuncular ve

yönetmenler düzenli vardiyalarla çalışan maaşlı personeldi. Günümüzde yönetmenlerin yılda birden fazla film çekmesi alışılmadık bir durumdur. 1930-1939 yılları arasında Michael Curtiz 44 film, Mervyn Leroy 36 film ve John Ford 26 filme imza atmıştır. Film çekildikten sonra ham madde post-prodüksiyon merkezine gönderiliyordu ve kurgu, miksaj ve dublaj işlemleri gerçekleştiriliyordu. Nihai sanatsal kararları stüdyo yöneticileri alıyordu. En prestijli yönetmenlerin bazen prodüksiyon sonrası işlemlerle ilgilenmesine izin veriliyordu ama çok az yönetmen bir filmi en başından prömiyerine kadar takip edebiliyordu.

Bunun sonucunda stüdyolar, sinemacıların daha zayıf tarzlarını genellikle aşan bireysel tarzlar geliştirdi. MGM yüksek prodüksiyon değerleri kullanması ve sıradan konular işlemesiyle adından söz ettirdi. David O. Selznick tarafından bağımsız olarak çekilmesine rağmen MGM aracılığıyla dağıtıma giren 1939 yapımı *Gone With the Wind* [*Rüzgar Gibi Geçti*] filmi MGM tarzının en iyi örneğidir. Yüksek bütçeli olan ve büyük bir başarıya ulaşan bu romantik melodram, temalarını aydınlatmak için görece çok az şey yapsa da destansı bir konuyu işler.



RESİM 4.7 1931 yılının Ağustos ayında California, Burbank'ta Warner Brothers/First National/Vitaphone stüdyoları. Dönemin en iyi donanıma sahip prodüksiyon tesisleridir. Hangar gibi görünen büyük binalar, sesli çekim stüdyolarıdır. Arkada birçok film seti görülebilir: batı kasabaları, New York City caddeleri vb. Sol ön taraftaysa yönetim ofisleri ve teknik tesisler yer alır. (Marc Wanamaker/Bison Art Ltd.)

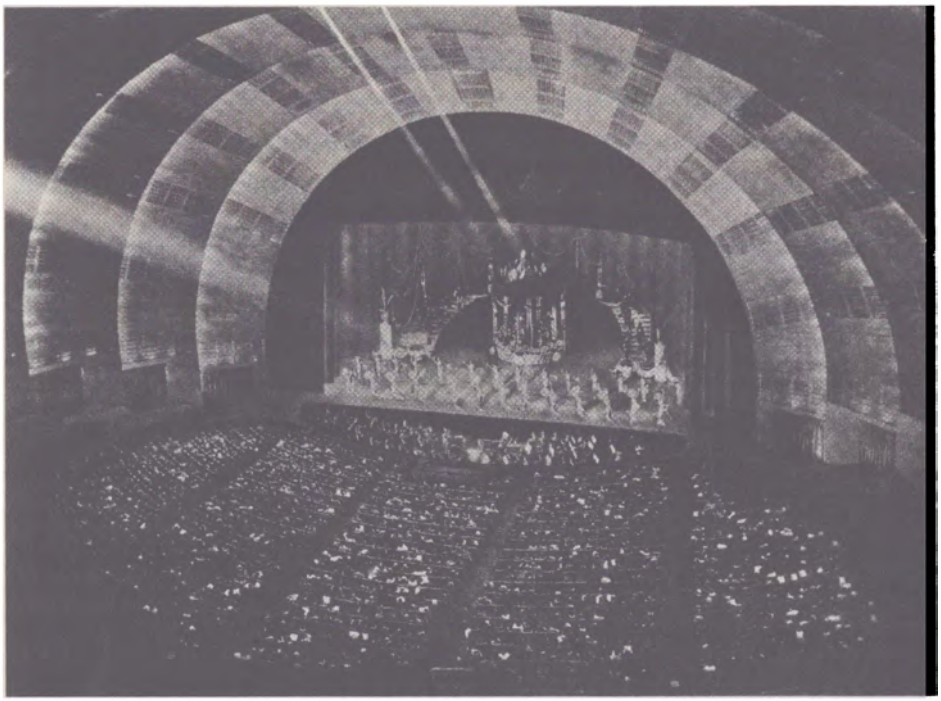
Göçmenlerden kendine düşen payı fazlasıyla alan Paramount, hem tasarım hem de işlediği konular bakımından Avrupalılara özgü bir duyarlılık sergiledi. Universal, korku filmlerinde uzmanlaşırken Republic ise Western filmlerinde uzmanlaştı. Daha küçük ve daha hırslı olan Warner Brothers, MGM ve Paramount'un önemli bir rakibiydi ve istemeyerek de olsa gerçekçilikle adından söz ettirdi. Neden mi? Tasarruf edebilmek için genellikle doğal ortamda çekim yaptılar.

Çok iyi organize olmuş bu prodüksiyon sisteminde bireysel girişimcilerin –yönetmen, sinematograf, senaryo yazarı veya tasarımcı– kendini ispatlaması kolay değildi. Filmlerin çoğu stüdyo tarzındaydı ve üstelik şaşırtıcı derece entelektüel benzerlik sergiliyordu. MGM'nin parıltısıyla Paramount'un inceliğini birbirinden ayırt edebiliriz ama siyasi ve sosyal bilinç açısından aralarında önemli bir fark yoktur. Hollywood'un altın çağının büyükleri, çektikleri filmlerin ticari değerini her zaman en önde tuttukları için farklı değil diğer filmlere benzer filmler çekmeyi tercih etmiştir.

Sonuç olarak, bu yıllarda çekilen binlerce filmden çok azı bize benzersiz gelir. Hollywood konulu bir inceleme, her filmin özel niteliklerine özenle odaklanmaktan ziyade çok sayıda film arasında türler, motifler, kurallar ve janrların belirlemesini esas alacaktır. Bu, Hollywood filmlerini sinemasal yaratıcılığa sahip daha kişisel çalışmalardan daha az ilgi çekici kılmaz. Aslında bu filmler seri üretim şeklinde öylesine çok sayıya ulaşmıştır ki bireysel olarak tasarlanmış, özel sanatsal filmlere oranla kamuoyunun kaygılarını, paylaşılan mitleri ve anlayışları çoğunlukla daha iyi yansıtır.

1940'lara gelindiğinde, bu nitelikler daha da çarpıcı hale geldi. Daha ABD savaşa girmeden önce aktif bir biçimde propaganda ve eğitime girişen büyük stüdyolar, *Freedom Comes High* (Paramount) ve *You, John Jones!* (MGM) gibi propaganda filmleriyle bu özel tarzlarını sergiledi.

Hollywood, savaş yıllarında gelişti. En iyi yılı olan 1946'da gişe hasılatları 1,7 milyar dolara ulaştı. Bir bakıma, II. Dünya Savaşı ilk olarak 1930'larda başarılı bir biçimde tanıtılan ticari televizyonların yaygınlaşmasını imkânsız hale getirerek Hollywood film fabrikaları için kaçınılmaz sonu geciktirmiş oldu. Ayrıca savaş Avrupa ülkelerinin rekabetini önemli ölçüde sınırlandırdı. 1920'lerde Almanya hem popüler olan hem de sanatın saygınlığını taşıyan filmler üreten önemli bir rakipti. 1930'larda birkaç Fransız yönetmen ülkenin sinema endüstrisine yaygın bir saygınlık kazandırdı. Büyük Britanya, Hollywood'dan gelen İngilizce filmlerin baskısına rağmen 1936'da 225 film üretti ve dünyada en çok film çeken ikinci ülke oldu. Savaş dış pazarların birçoğunu kapatmasına ve bazı küçük şirketlere zarar vermesine rağmen bu tehditleri ortadan kaldırdı.



RESİM 4.8 1930'larda inşa edilen büyük Art Deco sinema saraylarından biri olan Radio City Music Hall günümüzde halen kullanılmaktadır. (MOMA/FSA.)

1950'lerin başında ortaya çıkan televizyonun yıkıcı olmuştur. Televizyon, sinemadan ziyade radyodan gelişmiştir ve doğal olarak radyo çalışanlarından yararlanmıştır. Stüdyolar sinemalar için olduğu gibi televizyonlar için de film üretebileceklerinin farkına varmak yerine, mücadele etmeye çalıştı. Ellerindeki muazzam film birikimini paraya çevirmeyi yıllar boyunca reddettiler. Ticaret mantığına çok aykırı bir öngörüsüzlükle, eski filmleri depolamak yerine çoğu zaman yok ettiler. Bu stratejinin sonucunda televizyon prodüksiyon şirketleri gelişmek için yeterince zaman kazanmış ve film stüdyolarının stratejik konumu ciddi biçimde zayıflamıştır. Kırk yıl önce tröst şirketleri Nickelodeon salonlarında gösterilen kısa filmler yerine uzun metrajlı filmlere geçmek istemediğinde veya geçemediğinde aynı şey gerçekleşmiştir.

Yeni koşullara uyum sağlama süreci, böyle olması gerekmediği halde yavaş ve sancılı olmuştur. Stüdyoların yeni şartlarda en iyi şekilde nasıl faaliyet gösterebileceklerini yavaş yavaş anlamaya başlaması için yaklaşık on beş yıl geçmesi gerekmiştir. Yaşlanan film stüdyosu sahipleri ve prodüksiyon işinin önde gelenleri, eskiden olduğu gibi muazzam bütçelerle stüdyo komplekslerinde toplu üretime sıkı sıkıya bağlı kalmıştır. Uzun zaman önce film gösterimi işinde

bulunmak gibi ortak köklere sahip olmaları da psikolojik olarak bunda etkili olabilir. Film gösterimi Hollywood tekel zincirinde her zaman en zayıf halka olsa da, kurucular için özel çekiciliğini korumuştur.

1946'da tröst karşıtı yasaların hükümleri gereği Paramount Pictures (ve dolayısıyla diğer stüdyolar) sinema salonu zincirlerini elden çıkarmak zorunda kaldı. Stüdyolar mahkeme kararını temyize götürse de sonuç alamadı. 1951'de uzlaşma kararı çıktı. Bu, göründüğü kadar zorlayıcı bir değişiklik değildi. Stüdyolar dağıtım kollarını koruyabildiği için filmlerin gösterimleri üzerinde yasal değilse de fiili bir kontrole sahip olmaya devam etti. Stüdyolar içinde bulundukları koşulları daha dikkatli analiz edebilseydi, tröst karşıtı bu mahkeme kararı olumlu bir etki yaratabilirdi. Sadece kemer sıkmaları ve sinema salonları yerine yeni ve gittikçe daha kârlı hale gelen televizyon kanallarına yönelmeleri yeterli olurdu. Ama bu hemen gerçekleşmedi. (Günümüzde büyük stüdyolar, ışığı gördükten sonra ağ programcılığının büyük bir kısmını üstlenmiştir.)

Kaynakları azalan ve kurucuları ölen veya emekliye ayrılan stüdyolar, 1950'ler ve 60'ların gelişmekte olan endüstriler arası holdinglerinin çatısı altına girdi veya doğrudan el değiştirdi. Televizyon prodüktörleri boşluğu doldurdu: Desilu, RKO stüdyolarını satın aldı ve Revue, Republic sesli çekim stüdyolarını devraldı. Aynı zamanda sezgileri daha güçlü olan bağımsız dağıtımcılar, agresif televizyon ağları ve paralize olmuş film stüdyoları arasında arabuluculuk görevi üstlenerek servet edindi.

Eliot Hyman muhtemelen bu tüccarların en dirayetlisiydi. İlk önce Warner Brothers'ın eski filmlerinin yayın haklarını satın aldı ve bir süre ticaretini yaptıktan sonra United Artists'e sattı. Daha sonra birçok Fox filminin yayın haklarını satın aldı. 1967 itibariyle Seven Arts adındaki şirketi Warner Brothers'ı satın alabilecek konuma geldi.

1950'lerin başında Howard Hughes'nun sahibi olduğu RKO, General Tire and Rubber adlı şirket tarafından satın alındı ve ardından kapandı. Universal ise Decca Records adındaki organizasyonun Amerika'daki kolu tarafından satın alındı. Aslında bir yetenek ajansı olan Music Corporation of America (MCA) Paramount'un eski filmlerinin yayın haklarını satın aldı ve bundan elde edilen kazançla MCA, Decca ve onunla birlikte Universal'ı satın alabildi.

Paramount, 1966'da Charles Bluhdorn'un Gulf+Western Industries adındaki holdinginin bünyesine katıldı. Kısa bir süre sonra, United Artists o dönemin tipik çokuluslu holdinglerinden Transamerica Corporation tarafından satın alındı. Transamerica holdingi o tarihte United Artists ve bağlı şirketlerinin dışında Budget Araç Kiralama, Transamerica Computer Services, Pacific Finance

Loans, Occidental Hayat Sigortası, Transamerica Sigorta Şirketi, Cinegraphics Inc., Transamerica Havayolları gibi birçok şirkete sahipti ve ayrıca sermaye fonu, yatırım fonu, nakliye hizmetleri, konut sigortası, mikrofilm üretimi, taşıma ve depolama ve gayrimenkul vergisi hizmetleri gibi birçok alanda faaliyet gösteriyordu. Günümüzde en çok San Francisco'da piramit şeklindeki binasıyla tanınır.



RESİM 4.9 1930'lar ve 40'ların büyük bir bölümünde Warner Brothers filmleri, rakip stüdyoların filmlerine kıyasla dikkat çekecek ölçüde gerçekçi tarzdaydı. Burada Warner'ın en çok bilinen sosyal farkındalıklı filmlerinden biri olan Mervyn Leroy'un *I Am a Fugitive from a Chain Gang* [*Ben Bir Pranga Kaçağıyım*, 1932] filminden bir sahne görülüyor. Başrol oyuncusu Paul Muni, direğe yaslanıyor.

1969'da Warner Brothers-Seven Arts, Steven Ross'un Kinsey National Services şirketiyle birleşti; daha sonra Warner Communications, Inc. Adını aldılar. Kinney'in (ve Ross'un) serveti, cenaze evleri ve otoparklardan geliyordu ama Ross tıpkı eski öncüler gibi bu işe şaşırtıcı bir yatkınlık gösterdi ve Warner en önde gelen eğlence holdingine dönüştü. 1989'da Warner'ın Time Inc. birleşmesiyle dünyanın en büyük medya şirketi doğdu.

1969'da bir zamanların en güçlü ve prestijli stüdyosu Metro-Goldwyn-Mayer'ın çoğunluk hisseleri Las Vegaslı bir emlak devi olan Kirk Kerkorian tarafından satın alındı. Kerkorian, MGM'yle esasen marka ismi nedeniyle ilgi duymuş-

tu ve inşa ettiği otele hemen bu ismi verdi. MGM düşük bütçeli filmlere yöneldi ve çok az başarılı oldu. 1974'te fiilen tasfiye edildi, stüdyo satıldı ve dağıtım örgütlenmesi kapatıldı. 1970'ler boyunca MGM en çok Las Vegas'taki MGM Grand Hotel'le anıldı. (Otelin adını 1932 yapımı MGM filminden alıyordu.)

1979'da belki de MGM'nin sermayesini film endüstrisinden kumar endüstrisine yönlendirme kararından pişmanlık duyan Kerkorian, Columbia Pictures Industries şirketinin çoğunluk hisselerini almaya çalıştı. Anlaşma gerçekleşmedi (tröst karşıtı kovuşturma açılacağı söylentileri dolaştı) ve kısa bir süre sonra MGM şirketi, paydaşlarının rızasıyla ikiye bölündü. Orijinal şirketin günümüzde Reno ve Atlantic City'yi de içine alan kumarhane zincirini işletmeye devam edeceği, "yeni" şirketinse film prodüksiyon ve dağıtım işine yeniden gireceği duyuruldu.

MGM'nin film şirketinin benimsediği düşük bütçeli strateji, başarılı olamadı ve Kerkorian yeni bir hamleye girişti. 1981'de yeniden yapılanmaya giden Transamerica'dan United Artists'in geriye kalanlarını satın aldı. 1985'te MGM'yi Ted Turner'a sattı ama kısa bir süre sonra Turner'ın elinde tuttuğu film kütüphanesi ve Lorimar'a giden gayrimenkul dışında şirketini geri aldı. 1989'da MGM'den geri kalanları yine sattı. Bu kez alıcı, bir Avrupa şirketiydi: İtalyan girişimci Giancarlo Parretti'nin kontrolündeki Avrupalı Pathe'ydi ve bu satış Credit Lyonnais'in Hollanda kolu tarafından finanse edildi. Parretti çok geçmeden hukuki ve mali sorunlarla karşılaştı. Credit Lyonnais önemli yatırımını kurtarmak için derhal harekete geçerek MGM'nin kontrolünü eline aldı. 1993'te MGM daha önce Paramount'un yöneticiliğini yapmış olan endüstrinin saygın idarecilerinden Frank Mancuso'nun yönetiminde tekrar faaliyete geçti. 1996'da Kerkorian şirketi üçüncü (belki de dördüncü) kez satın aldı. (Bu kez Mancuso ve bir Avustralya şirketi olan Seven Network Ltd. ile ortaktı.) Rakam 1,3 milyar dolardı. MGM, Hollywood hisselerinde satış rekorunu uzun bir süre koruyacaktır. 1997 yılının sonuna gelindiğinde Mancuso öylesine çok filmin yayın hakkını satın almıştı ki şirket dünyanın en büyük film kütüphanesine sahipti. Bir yıl sonra MGM hisselerinin yüzde onu halka arz edildi. Kerkorian yorgun kazdan altın yumurtalar elde etmenin başka bir yolunu bulmuştu. 2005'te şirket bu kez Sony'ye satıldı. Sony, kendi stüdyosuyla sinerji yaratmaktan ziyade MGM'nin Blu-ray disk formatına bağlılığını güvence altına almak istemişti.

MGM'nin öyküsü kesinlikle en küçük düşürücü olandı ama 1970'lerin sonundan yüzyılın dönümüne kadar Hollywood'un gittikçe daha kârlı hale gelen

restoranlarında sohbetlerin başlıca konusu olan sonu gelmez mali öykülerden yalnızca biriydi. Aslında "endüstride" anlaşma yapmak, film çekmekten daha önemli ve eğlenceli hale gelmişti. En büyük ve en iyi anlaşmalar, filmler hakkında değil stüdyolar hakkındaydı. Birazdan göreceğimiz gibi gittikçe güçlenen yetenek ajanslarında da durum farklı değildi.

1977'de Columbia'nın prodüksiyon sorumlusu David Begelman, zimmetine 60.000 dolar geçirmekle suçlandı. Bu yolsuzluk, kamuoyunda geniş yankı uyandırdı ve Hollywood'daki karanlık işler hakkında dedikodulara yol açtı (bunların hiçbiri yeni değildi). Columbia'nın başkanı Alan J. Hirschfield, Begelman'ı ahlaki gerekçelerle kovmaya çalıştı ama kendisi işinden oldu. Birçoklarına göre, Columbia Pictures Industries'in yönetimi Hirschfield'in ahlaki duruşundan ziyade Begelman'ın kârlı filmler çekebilme becerisini dikkate almıştı. Begelman sonunda hüküm giydi ve cezaya çarptırıldı ve ardından da MGM'de prodüksiyonun başına geçti. Hirschfield de bundan kazançlı çıktı ve Twentieth Century Fox'un başkanı oldu.

1978'in başlarında United Artists'in beş yöneticisi, şirketin bağlı bulunduğu Transamerica'yla yönetimin yetkileri ve yönetici ücretleri konusunda anlaşmazlığa düşerek topluca istifa etti. Arthur Krim ve Robert Benjamin, 1950'lerin başında can çekişen dağıtım şirketini devralıp 1960'lar ve 70'lerin önde gelen film şirketlerinden birine dönüştürmüştü. Daha sonra 1967'de bu şirketi Transamerica'ya satmıştı. Ama artık bu kararlarından pişmanlık duyuyorlardı. Başkan Eric Pleskow, mali işler sorumlusu William Bernstein ve prodüksiyon sorumlusu Mike Medavoy'la birlikte Orion Pictures Corp.'u kurdu. Orion Pictures bir prodüksiyon şirketinden fazlasıydı ama tam teşekküllü bir stüdyo değildi. O tarihte Warner Communications'la yaptıkları eşi benzeri görülmemiş anlaşmayla filmlerinin Warner dağıtım sistemiyle pazarlanması ve reklamının yapılması üzerinde tam kontrole sahip oldular. Orion Pictures, 1930'lardan beri Hollywood'daki ilk yeni büyük oyuncu haline geldi. Bu arada Krim'in deneyimli ekibinden mahrum kalan UA hızla sorunlarla boğuşmaya başladı. Orion grubunun ayrılmasından yalnızca üç sene sonra Michael Cimino'nun *Heaven's Gate* (1980) filminin tam bir felaketle sonuçlanması, stüdyoyu fiilen işsiz bıraktı.*

Bu olaylar, üç ilgi çekici kitapta bütün inceliğiyle anlatılır: Peter Bart'ın *Fade Out: The Calamitous Final Days of MGM* kitabı bir zamanların prestijli stüdyosunun yaşadığı güçlükleri ve ayakta kalma çabalarını; David McClintick'in *Incedent Exposure* kitabı Begelman meselesini ve Steven Bach'ın *Final Cut* kitabıysa United Artists'in öyküsünü anlatır.

Orion'un ve yalnızca birkaç yıl ayakta kalabilmesine rağmen Ladd Company'nin kurulması, kontrolün kurumsal organizasyonlardan güçlü bireylere geçtiğine işaret ediyordu. Eski stüdyo sisteminin çökmeye başladığı 1960'lardan beri bu değişimin zemini hazırlanmıştı. Önemli yetenekler artık uzun vadeli sözleşmelerin kısıtlaması altında olmadığı için her film yeni bir anlaşma demekti. Güç artık ajansların, film projesi uzmanlarının ve paha biçilmez kişisel ilişkiler ağına sahip birkaç stüdyo yöneticisinin eline geçti.

Orion 1990'ların başında köşeye sıkıştığında, prodüksiyon sorumlusu Mike Medavoy çok geçmeden TriStar'da önemli bir figür olarak boy gösterdi. Yıldız oyuncularla bağlantılarını da TriStar'a taşıdı. Orion batarken, TriStar bir süreliğine de olsa Hollywood'un semalarına yükseldi. TriStar birkaç yıl içinde kardeş stüdyosu Columbia'nın sorunlarına bulaştı. 1994'te Medavoy yakın geçmişte stüdyo şeflerinin en uzun kariyerlerinden birine –en azından geçici olarak– son vererek TriStar'dan ayrıldı. 1980'lerde küçük "stüdyolar" ve "küçük-büyükler" ortaya çıkınca güç odağı daha da yayıldı (Cannon ve Carolco gibi şirketlerin çöl çiçekleri kadar ömrü olsa da).

Küçük stüdyolardan biri başarılı oldu ve ayakta kaldı. New Line Cinema, 1967'de Greenwich Village'daki University Place'te köhne bir barın üst katındaki ofislerde Bob Shaye tarafından kurulmuştu. Çeşitli filmlerin dağıtım haklarını satın alarak ve zaman zaman da filmler ithal ederek yavaş yavaş büyüyen New Line, 1970'lerin sonuna gelindiğinde prodüksiyon işine girmeye hazırdı. Kan dondurucu iki korku filmi serisi *13. Cuma* (*Friday the 13th*) ve *Elm Sokağında Kabus* (*Nightmare on Elm Street*) şirketin 1980'ler boyunca büyümesine katkıda bulundu. 1990 yılına gelindiğinde New Line, Hollywood'a hükmeden seçkin stüdyolar grubuna girmeye aday olarak görülüyordu. 1993'te Ted Turner, New Line'ı satın aldı. Shaye ve emektar ekibi görevin başında kaldı ve şirket Turner'ın Time Warner'la birleşme kararından sonra bile büyümeye devam etti.

1980'lerde iki New Yorklu daha Shaye'nin izinden gitti: Bob ve Harvey Weinstein, 1979 yılında Miramax'ı bir dağıtım şirketi olarak kurdu. Miramax hızla film endüstrisinde kilit bir oyuncu haline geldi ve bu konumunu otuz yıl boyunca korudu. Weinstein Kardeşler, akıllıca bir strateji izleyerek satışa elverişli sanat filmlerinin yayın haklarını aldı ve yaratıcı bir pazarlamayla onları kârlı hale getirdi. Miramax 1980'lerin sonunda peş peşe dört kez kazandığı en iyi yabancı film Oscar ödülünün sahibi oldu. Yabancı filmler konusundaki başarısını sürdüren Miramax, 1989'da prodüksiyon işine girdi. *The Crying Game* [*Ağlatan Oyun*,

1992], *The English Patient* [*İngiliz Hasta*, 1997], *La Vita e bella* [*Hayat Güzeldir*, 1997], *Shakespeare in Love* [*Âşık Shakespeare*, 1998] ve Quentin Tarantino filmlerinin yapımcılığını üstlendi. Weinstein Kardeşler 1993 yılında Miramax'ı Disney'e satsa da New York'ta bağımsız bir alt kuruluş olarak yönetmeye devam etti ve Hollywood muhalifi imajını korudu. Bob Weinstein kamera arkasında çalışmaya devam etti ve Harvey Weinstein, eski zamanların puro çiğneyen büyüklerinin rolünü Hollywood'da hayatta kalan herkesten daha iyi oynadı. Miramax, 1999'da *Âşık Shakespeare* filmiyle en iyi film de dahil on dalda Oscar ödülü kazandı ve 2000'li yıllarda da Oscar ödüllerine ambargo koymaya devam etti. Bu başarılarının arkasında muhtemelen yetişkin Akademi üyelerinin uykuya dalmadan izleyebilecekleri filmlere imza atmaları yatıyordu. Weinstein Kardeşler 2005 yılında Disney'den ayrılıp The Weinstein Company'yi kurdu.

1960'lardan 1980'lere kadar Amerikan televizyon ağları, birçok kez film prodüksiyonu işine girmeyi denediyse de çok başarılı olamadı. İçlerinden yalnızca 1982'de Columbia, CBS ve HBO'nun ortak girişimiyle kurulan TriStar uzun ömürlü olabildi. 1982'de Coca-Cola, New York yatırım bankası Allen&Co.'nun elindeki 2,4 milyon dolar değerindeki azınlık hisselerini 40 milyon dolara alarak Columbia'nın sahibi oldu. Hollywood'da uzun süre boyunca perde arkasındaki finansal güçlerden biri olan Allen&Co. Başkanı Herbert Allen Jr. bunun gibi sayısız kazançlı anlaşmaya imza attı.*

Anlaşılan filmler ve meşrubatlar arasında "sinerji" oluşmadı. 1989 yılında Coca-Cola, Columbia'yı satma kararı aldı. Allen'ın dostu süper-aracı Michael Ovitz istekli bir alıcı buldu ve Columbia Pictures savaş sonrası elektronik endüstrisindeki en yaratıcı güç olan Sony'nin eline geçti. Sony o dönemde dikkatini yeni yeni yazılıma yöneltmeye başlıyordu ve bir önceki yıl CBS Records'u satın almıştı. Ovitz ve Allen'ın bir sonraki adımı gecikmedi: 1990'da, MCA'nın 6 milyar dolar karşılığında Sony'nin en büyük rakibi Matsushita'ya satışına aracılık ettiler. MCA daha sonra sırasıyla Kanadalı Bronfman'lara, Fransız su şirketi Vivendi ve ardından onu NBC'ye birleştiren General Electric'e satıldı.

Bu, Hollywood'un uzun tarihinin değişmez temalarından biridir: İster yaşlı ister genç olsun Hollywood'un büyük patronları, bütün ihtişam ve gösterişlerine rağmen "Doğulu Bankerlerin" kontrolünden hiçbir zaman kurtulamaz. Yeni yüzyılda bile yedi büyükten altısı (Columbia/TriStar, Warner, Fox, Paramount, Universal ve MGM) nihayetinde Sony, Time Warner, News Corp. Viacom ve NBC'nin genel merkezlerinin bulunduğu New York'a hesap vermek durumundadır. New Line da New York'a rapor verir. Yalnızca Disney yerinden yönetilir.

1990'da Hollywood stüdyosu denilebilecek sekiz organizasyondan altısı yabancıların elindeydi.* O tarihte yalnızca Paramount ve Disney tamamen Amerikan sermayesiydi. (Daha sonra tekrar Amerikalılar tarafından satın alınan Universal'ın çatısı altında birleştiler.) Bu tablo, 1970'lerde Amerikan kültür emperyalizmine karşı çıkan yaşını almış kültür eleştirmenleri için çok çarpıcı olabilirdi. Ancak elbette ki günümüzün küreselleşen şirketlerinin kâğıt üzerindeki ulusal kimliği elli yıl öncekinden çok daha az önemlidir. Küresel ekonomide oyun oynayabilmek için genellikle Amerikan kurallarına göre oynamak gerekir: ABD halen en büyük pazardır.

Sony, Hollywood camiasına kendini sevdiren gösterişli ve müsrif bir hamleyle stüdyonun başına Peter Guber ve Jon Peters'i getirdi. Bunu yapabilmek için *Batman* zaferine yeni imza atmış olan iki prodüktörün Warner Brothers'la sözleşmesini feshetmesinin tazminat bedelini ödedi ve ikilinin prodüksiyon şirketini satın aldı; bu Sony'nin kasasından yüzlerce milyon dolar daha çıkması demekti. (Her zaman muhafazakâr olan Matsushita, Universal'ın yönetimini olduğu gibi bıraktı.) Ancak ekip başarılı olamadı.

Bu sırada Los Angeles'ın Century City bölgesinde Twentieth Century Fox, 1981'de petrolcü Marvin Davis tarafından satın alındı ve 1985'te Avustralyalı medya baronu Rupert Murdoch'a satıldı. Fox, Barry Diller'ın yönetiminde 1980'lerin sonunda televizyonda önemli bir güç haline geldi. 1990'ların başında Diller internet işine girmek için bu görevinden ayrıldı. Tercihini bu yönde kullanan ilk önemli isim oldu ama sonuncusu olmayacaktı.

Hareketli geçen bu on yılın sonunda toz duman dağıldıktan sonra iki Hollywood stüdyosu (MGM ve UA) aynı ölüm döşeğini paylaşıyordu, bir stüdyo (Orion) kendi kendini yok ediyordu ve Paramount'la Disney dışındakilerin hepsi en az bir kez sahip değiştirmişti. Disney hakkında da satış söylentileri hiçbir zaman eksik olmamıştı. Charles Bluhdorn'un ölümünden sonra Gulf+Western Industries'i yeniden yapılandıran Martin S. Davis, medyaya odaklanmasının bir yansıması olarak Paramount'un adını Paramount

---

Columbia/Tri-Star, Japon şirketi Sony'nin elindeydi; bir diğer Japon şirketi Toshiba, Warner Brothers'ta önemli bir hisseye sahipti (1998'de payı azaldı); MGM ve UA ne olursa olsun kısmen Avustralyalılarındır; Fox'un sahibi Rupert Murdoch'un News Corp. şirketidir. (Murdoch, 1980'lerde ticari nedenlerle Amerikan vatandaşı olsa da News Corp. halen Avustralya merkezlidir.) Universal'daki çoğunluk hisseleri, 1995'ten beri Bronfman ailesinin Kanada merkezli Seagram Company, Ltd. şirketinin elindedir. Daha öncesinde de Matsushita'nın elindeydi.

Communications olarak değiştirdi ve başarısız da olsa Time Inc.'le anlaşma zemini aradı.*

Davis sonunda istediği anlaşmayı 1994 yılında yapmayı başardı ve daha büyük olan Paramount'u, Sumner Redstone'un daha küçük ve daha sıkı örgütlenmiş Viacom'una sattı. Bunun için de eskiden Paramount'u yöneten ve Davis'in başdüşmanı olan Barry Differ'la uzun süre mücadele etmek zorunda kaldı.†

Böylece ateşli pazarlıkların yaşandığı yeni bir dönem daha başlamış oldu. Sony bir süre daha Columbia'yı bırakmadı ama her zaman daha muhafazakâr olan Matsushita, 1995'te hisselerini Bronfman ailesinin Seagram Company Ltd. şirketine satarak Universal'ı elinden çıkardı. İki aydan daha kısa bir süre zarfında Michael Eisner, Disney ve Capital Cities/ABC arasında dünyada en büyük ikinci medya holdingini ortaya çıkaran şirket birleşmesini duyurdu. Yıllar boyunca Disney ve CBS arasında olası bir birleşmeden söz edilmişti ama Lawrence Tisch'in on yıllık yönetiminde zayıflayan CBS ağı artık bu tür bir birleşme için ideal aday konumunda değildi.

Eisner'ın duyurusundan günler sonra CBS, Westinghouse'a satıldı. (2000 yılında CBS'yi Viacom satın aldı.) Yönetim kurulundaki kablolu yayın eğilimi nedeniyle işler istediği gibi gitmeyince Ted Turner, Tiffany ağını satın alma girişiminde başarıya ulaşamadı. Altı hafta sonra bir ağ satın almaya çalışmaktan vazgeçti ve alıcı yerine satıcı pozisyonuna geçerek en büyük medya holdingi Time Warner'la 7.5 milyar dolarlık bir anlaşma gerçekleştirdi. Belki de ironik bir biçimde "Artık küçük olmaktan yoruldum. Kariyerimin sonuna yaklaşıyorum. Bir süreliğine büyük olmanın neye benzediğini görmek istiyorum," dedi.

1990'larda sahnedeki hırslı oyuncular yalnızca yatırım bankerleri ve şirket CEO'ları değildi. Eisner'dan sonra Disney'de iki numaralı kişi olan Frank Wells'in 1994 Nisanında bir helikopter kazası sonucu ölümü, dönemin yönetim öykülerinde ilginç bir olaylar dizisinin başlamasına yol açtı. Disney'e on yıl önce Eisner'le birlikte gelen Jeffrey Katzenberg, boş pozisyon için kendisi düşünülmeyince bu duruma içerledi. Ağustos ayında öfkeyle istifa etti. Birkaç

Time Inc. ve Warner arasındaki birleşmeyi engellemek için devreye girdi ama başaralı olamadı –çn.

Kurucu babalar gökyüzünden bakıp gülümsemiş olmalı. Çünkü onların ölümünün ardından ilk kez bir Hollywood stüdyosu bu sektörde yetişmiş birine satılmış oldu. Redstone 1950'lerde babasının Boston bölgesindeki arabalı sinemasını işleterek kariyerine başlamıştı.

gün içinde de eski dostları David Geffen ve Steven Spielberg'le çalışmaya başladı. Eli yılda ilk yeni Hollywood stüdyosunu kurmayı hedeflediklerini büyük bir coşkuyla ilan ettiler. Spielberg'in etkisinin açıkça hissedilebileceği şekilde, buna "Dreamworks SKG" adını verdiler.

Bunu daha önce başkaları da denemişti. (Francis Coppola birkaç kez denemişti.) Ancak bu üçlünün deneyim ve yeteneklerinin kapsamı, girişimlerinin daha çok ciddiye alınmasını gerektiriyordu. Microsoft'un kurucularından Paul Allen neredeyse hiç vakit kaybetmeden önemli bir yatırımda bulundu ve Dreamworks'ü yeni nesil medyayla buluşturdu. Plan çok iddialı olsa da Dreamworks yirmi yıl içinde Viacom'a satılacaktı.

Spielberg, kariyerinin başlangıcından itibaren uzun süre boyunca birlikte çalıştığı stüdyo patronları Sid Sheinberg ve Lew Wasserman'a sadakati nedeniyle Universal'la sıkı bağlara sahipti. Akıl hocaları Matsushita yönetimi tarafından gittikçe izole edildikçe, Spielberg sonunda bir hamle yapmaya hazırlandı. Universal, Spielberg'in ayrılmasıyla birlikte daha az cazip hale geldi ve bir yıl geçmeden Matsushita tarafından satıldı.

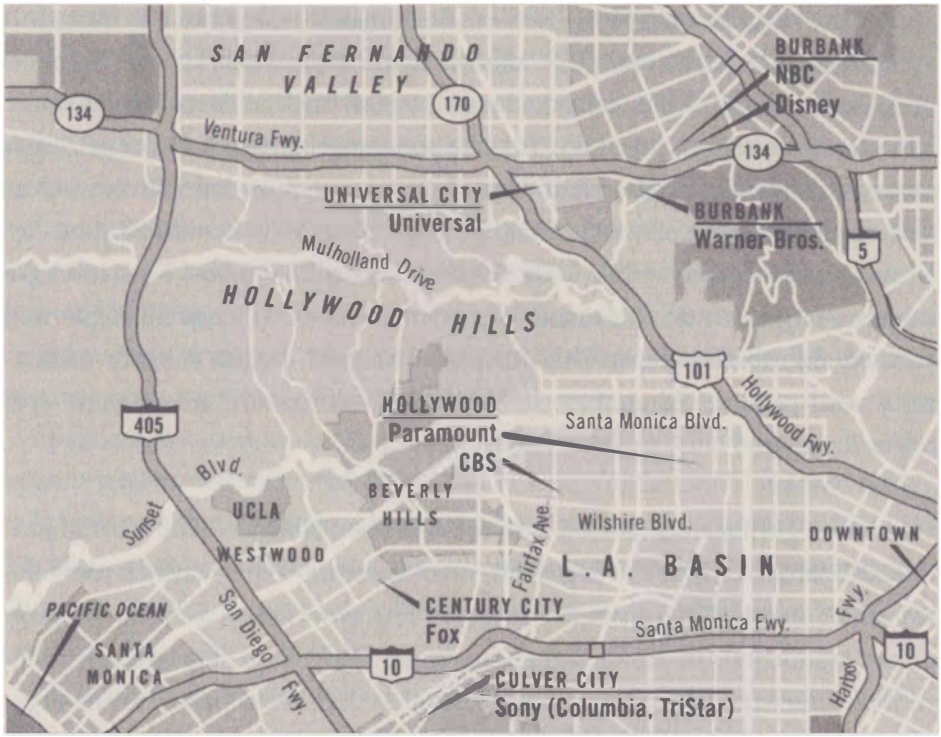
Bu sırada Doğu'da Barry Diller birkaç başarısızlığın ardından yeni hamleler yapıyordu. Diller'ın 1980'lerin en etkili endüstri yöneticisi olduğu söylenebilir. Diller önce Eisner ve Katzenberg'in yetiştiği Paramount'ta iyi işler çıkarmış, daha sonra Fox'a geçerek Rupert Murdoch için etkili bir yeni televizyon ağı kurmuştu. Bu daha önce eşi benzeri görülmemiş bir yetenekti. 1992'de News Corp.'un ne kadar büyük olursa olsun bir aile şirketi olduğu açığa çıkınca, Diller'ın kendi gelişimine alan bırakmayan şirketten ayrıldı. Yeni medya endüstrisinin uzun uzadıya dolaştıktan sonra, genişlemek için üs olarak kullanmak maksadıyla kablolu alışveriş kanalı QVC'yi satın aldı.

Paramount'u satın almak için verdiği mücadelede Summer Redstone'un Viacom'una yenik düşen Diller, QVC'yi bıraktı ve Florida merkezli televizyon istasyonları zinciri Silver King'den hisse aldı. 1995 yılının Aralık ayında QVC'nin eski rakibi Home Shopping Network'ü satın aldığını ve halka açık bir prodüksiyon şirketi olan Savoy Pictures Entertainment Inc.'nin çoğunluk hisselerini ele geçirdiğini duyurdu. 1997 Sonbaharında 4,1 milyar dolar karşılığında Universal'ın televizyon programcılığı bölümünün büyük bir kısmını ve iki kablolu yayın ağını satın aldı. Bütün bu hamleleri yaparken kendi ağının temellerini oluşturmak niyetindeydi. Ama yaklaşık olarak bu tarihlerde internet yönünün zayıf olduğunun farkına vardı. İsmi yeni değişmiş olan USA Networks, Inc. 1997'de Paul Allen'den Ticketmaster'ın yüzde 47'sini ve ertesi

yıl da geri kalanını satın aldı. 1998'de Ticketmaster'ı CitySearch'le birleştirdi ve hisselerini halka arz etti. 1999'da Diller, internet portalı Lycos için teklifte bulunduysa da sonuç alamadı. Lycos paydaşları, USA Networks'ün onlar için yeterli olmadığını düşündü. Yüzyılın sonuna gelindiğinde Diller geleceğin stüdyosu vizyonunun öğelerinin doğru kombinasyonunu bulmak için mücadele vermeye devam ediyordu. 2000 yılından sonra birçok anlaşma yaptı. İçlerinden yalnızca bir tanesi, 2001 yılında modacı Diane von Furstenberg'le evlenmesi ilgi çekicidir. Bir zamanlar modern Hollywood'un güçlü isimlerinin yarısına akıl hocalığı yapan Diller'ın parlak kariyeri, bugün yalnızca endüstrinin nasıl paralize olduğunun göstergesidir. Pazarlıkların, anlaşmaların ardı arkası kesilmez.

Eşi benzeri görülmemiş bu mali karmaşaya rağmen Hollywood'un ürettiği prodüksiyonlarda belirgin bir değişiklik yaşanmamıştır. Yeni yüzyılda stüdyoların sahibi olan kurumsal yapılar "sinerjiye" inanıyor. Dikey olarak değil yatay olarak örgütlenmiş bu kurumların bünyesinde stüdyoların yanı sıra yayınevleri, plak şirketleri, televizyon prodüksiyon şirketleri, tema parklar, spor organizasyonları, elektronik mağazası zincirleri, stadyumlar ve hatta yaban hayatı koruma alanları bulunuyor. (Oyuncak şirketlerini sattılar.) Sahip oldukları bir ürünü filmler, kitaplar, plaklar, televizyon yayınları ve DVD gibi beş veya daha çok ortamda kullanabiliyorlar. Yine de Time Warner'ın yayınevi birimi, film birimine sanki ayrı bir şirketmiş gibi yaklaşıyor; Columbia, Sony Müzik'le sözleşmesi olan müzisyenlere eskiden olduğu kadar iş vermiyor ve Twentieth Century Fox'la Rupert Murdoch tabloid gazeteleri arasında kârlı bir bağlantı bulunmuyor (Murdoch'un tabloid televizyon gazeteciliğine ilham vermesinin dışında).

Paradoksal bir biçimde, medya şirketleri birkaç elde toplansa da prodüksiyonları üreten sanatçılar özgürlüğünü kaybetmemiştir. Bu incelikli konuyu 7 Bölümde ayrıntılı ele alacağız ama şimdilik şunu söylemekle yetinebiliriz: "Doğulu Bankerler" Hollywood tarihinde hiçbir zaman eksik olmamıştır ve Steven Spielberg'in dediği gibi "Size ne kadar para öderlerse ödesinler asla kâfi değildir." Amerikan film endüstrisini kuran büyükler, kişiliklerini ortaya koymuş ve izlerini bırakmıştır. Onların kurduğu şirketleri satın alan (sonra tekrar tekrar satıp alan) işadamlarıysa bunu yapmamıştır. Yakın tarihlerde birleşen mega eğlence şirketlerin bilanço ve gelir beyannameleri önemi yitirdikten çok sonra bile, bu kazanç veya kayıpları yaratan filmler hatırlanmaya devam edecektir.



RESİM 4.10 GÜNÜMÜZDE "HOLLYWOOD." Los Angeles bugün Santa Monica Dağlarının (Mulhollland Çıkmazı) güneyindeki Los Angeles Havzasına yayılan ve kuzeyde San Fernando Vadisine kadar uzanan geniş bir banliyödür. Otomobilin icadından sonra büyüyen ve otomobilsiz düşünülemeyecek bir şehirdir. 20. yüzyılın başında doğuda kurulan şehrin küçük bir çekirdeği, "downtown" denilen şehir merkezinin modern gökdelenlerinin arkasına sıkışmış durumdadır. Şehir merkezinden çıkıp Wilshire Bulvarı boyunca ilerlerseniz bir zamanların uzak Hollywood banliyölerini, gözde semtlerden Batı Hollywood'u ve sakin Beverly Hills'i, Twentieth Century Fox'un en büyük ticari başarısının (Westwood dolaylarında eskiden film stüdyosunun dış setinin bulunduğu yere kurulan Century City bölgesinin) yanından geçip Santa Monica'ya ulaşırsınız. Bu yolculukta şehrin tarihi gelişiminin ona hayat veren endüstriyi model aldığını görürsünüz. Günümüzde Hollywood'da yalnızca bir stüdyo kalmıştır. Geri kalanları, Los Angeles şehri gibi "tepenin" iki yamacına yayılmıştır.

Uzun yıllardır stüdyoları yöneten kişiler, yetenek ajansı kökenlidir; yıldızlar, senaryo ve mali kaynakları bir araya getirmekte uzman olan kişilerdir. Bu nedenle 1970'lerin ortasından bu yana Hollywood'daki güç merkezi yetenek ajanslarıdır. Yıllarca William Morris ajansı hüküm sürdü ve ardından güç Morris'in yanından ayrılanların kurduğu ICM'ye geçti. 1980'lerin ortasından 1990'lara kadar Michael Ovitz tarafından yönetilen CAA (Creative Artists Agen-

cy) ilk sıraya yerleşti ve onu sırasıyla Jeff Berg'in yönetimindeki ICM ve Morris yakından takip etti. Banker, hükümlü ve son olarak toplum hizmetlisi Michael Milken, Wall Street üzerinde ne kadar etkiliyse onun San Fernando Valley Lisesinden okul arkadaşı Ovitz de 1980'lerde kendi alanında neredeyse o kadar etkiliydi. Aslında Columbia ve Universal'ın yaptığı anlaşmalar aracılık ederken Milken'in alanına girmiş oluyordu.

1995'te Ovitz Michael Eisner'in tatlı sözlerine kulak verip Disney'de iki numaralı kişi olmayı kabul ettiğinde, birçok kişi bunun geriye doğru bir adım olduğunu düşündü. Ne de olsa Ovitz daha önce Universal'da benzer bir pozisyonu reddetmişti. (Bu işi CAA'nın iki numaralı ismi kabul etti.) Bir yıl sonra Ovitz, yüklü bir tazminat ödemeyi göze alarak Disney'den ayrıldı. Ovitz'in devri sona ermişti. Ama CAA varlığını sürdürdü. 2000'li yılların başında yeni bir kuşak ortaya çıktı. En önde gelen yetenek ajansı, yüksek profilli politikacı Rahm Emmanuel'in kardeşi Ari Emmanuel yönetimindeki Endeavor'du.

Stüdyolar artık sözleşmeli oyuncu ve teknisyenlere sahip olmadığından dağıtıma odaklanmıştır ve bazen finansör vazifesi de üstlenmiştir. Film prodüksiyon işi artık birçok bağımsız prodüktör arasında bölüşülür; bunların büyük bir kısmı aynı zamanda yönetici veya yıldızdır.

Televizyon sonrası film piyasasının yapısı daha önceden kolayca öngörülebilecek olsa da stüdyolar bu noktaya deneme-yanılma yöntemiyle bu noktaya ulaşmıştır. Televizyon, kitlesel eğlence ortamı olarak sinemanın fonksiyonunu üstlenmeye açıkça aday olmuştur. Sinema filmlerinin varlığını koruyabilmek için özel izleyici kitlelerine hitap etmek dışında bir seçeneği kalmamıştır ve tam olarak bu odaklanma gerçekleşmiştir. Film saraylarının yerini genellikle iki yüzden daha az kişinin film izleyebildiği küçük sinema salonları almıştır. Bu küçük sinema salonları, hem daha çok seçenek sunmak hem de genel masrafları düşürmek için birleştirilince "çok salonlu sinemalar" ortaya çıkmıştır.

Günümüzde ABD'deki sinemaların sayısı 1970'lerin başındakinden iki kat fazladır. Daha önemlisi, Hollywood'un gelirlerinin yarısından fazlası başta video olmak üzere ek yayın haklarından gelir. Ancak dağıtım kanallarının sayısındaki büyük artış, beklendiği gibi bir etki yaratmamıştır. Stüdyolar 1960'ların sonlarında yeni özgürlüğün kısa bir süreliğine tadını çıkardıktan sonra bu olasılıklardan faydalanmaya sıcak bakmadı. Bunun yerine 1970'lerde gişe rekorları kıran filmlere (genellikle aksiyon filmlerine) ağırlık verdi; bu filmler gösterime girmeden önce kitaplar aracılığıyla tanıtıldı ve yoğun televizyon reklamlarıyla desteklendi; bu işlere bolca sermaye yatırıldı. Bu uygulama 1980'ler ve 1990'lardan

21. yüzyıla kadar devam etmiştir. Günümüzde genç sinemaseverler, başarılı filmlerin peş peşe devam filmlerinin çekilmediği bir dönemin yaşandığını öğrenince şaşırabilir.

Eski stüdyo sisteminin tüm dünyada son bulması, uluslararası pazarları bir süreliğine de olsa daha zorlu bir rekabete açtığı için olumlu sonuçlar doğurmuştur. 1950'lerin başında Fransız ve İtalyan hükümetleri, kendi ülkelerinin filmlerinin dış pazarlara açılmasına aracılık eden yarı resmi yurtdışı satış organizasyonları (Unifrance ve Unitalia) kurdu. (Unifrance, İtalya'daki karşılığından çok daha aktifti.) Film üreten belli başlı ülkelerde film festivallerinin gelişmesi de bu bakımdan etkili oldu.

Devlet desteği ve televizyonlarla ortak yapımlar, birçok ülkede film prodüksiyonu denklemindeki iki önemli faktör faktördür. Bu yeni finans yöntemi, 1963'te kurulan İsveç Film Enstitüsünü model almıştır. İsveç Film Enstitüsü, bütün sinema biletlerinden alınan yüzde 10'luk vergiyi kısmen brüt hasılat, kısmen de kalite temelinde dağıtmıştır. İsveç planı çok küçük bir ülkedeki film endüstrisini dışa açılmaya teşvik etmiştir. Fransız hükümetinin uyguladığı destek sistemi de ülkenin film endüstrisinde önemli bir etki yaratmıştır. 1993'te çekilen 150 Fransız filmine toplam 350 milyon dolar destek sunuldu. Bu meblağ, çoğunlukla Amerikan filmlerinin sinema biletlerinden toplandı. Amerikan filmleri, popülerlikleriyle yerli filmlerin desteklenmesine katkıda bulunsa da Fransız sinemalarına gitgide daha çok egemen oldu.

1950'ler ve 1960'larda Amerikan prodüksiyonlarının daha düşük maliyetlerden faydalanmak için yurtdışına yönelmesi de Avrupa film prodüksiyonuna fayda sağlamıştır. Bu geçici enternasyonalizm, 1970'te son bulmuştur; çünkü fiyatlar eşitlenmiş ve Amerikan şirketleri kendilerini mali bir yük altında bulmuştur. 1960'larda Amerikan sermayesine bağımlı hale gelen İngiliz film endüstrisi, bu geri çekilmenin ardından yok olmaya yüz tuttu. Ancak sinemanın kaybı, televizyonun kazancı olmuştu. En iyi İngiliz film yapımcıları televizyonda (veya Hollywood'da) çalışmaya başladı.

1980'e gelindiğinde Amerikan şirketleri bir kez daha dünyadaki ekranları fiilen egemen olmuştur. Lord Grade'nin ITC veya Polygram'ı gibi Avrupalı holdingler ara sıra ve zayıf bir biçimde buna meydan okuyabildi. Ücretli yayın yapan Fransız televizyon şirketi Canal Plus'ın 1980'ler ve 90'lardaki olağanüstü başarısı, uluslararası bir güç haline gelebileceğini düşündürse de dünya medya oyunda önemli bir Fransız oyuncunun çıkmasını halen bekliyoruz.

Vivendi kısa bir sürede parçalanıp yok olmuştur. Benzer bir biçimde İtalyan sermayedar (ve zaman zaman da başbakan) Silvio Berlusconi, 1980'lerde Avrupalı bir eğlence devi oluşturmayı başarsa da İtalyan politikasının sınırları içinde kalmayı tercih ederek dünya pazarları arenasına hiçbir zaman göz dikmedi. 1980'lerde yeni kurulan İngiliz şirketi Goldcrest Films'in yüreklendirici ama kısa ömürlü başarısı, holdinglerin egemenliğine rağmen küçük şirketler için halen fırsatların bulunduğunu gösterdi.*

1980'lerde video kaset endüstrisi patlama yaşayınca, film endüstrisi ek gelir kaynağına kavuşmuştur. Hollywood, 1950'lerin başında televizyon ortaya çıkınca yaptığı hataların birçoğundan kaçınmış ve bu kez yeni teknolojiyi yeni bir kazanç fırsatı olarak kucaklamıştır. Belli başlı stüdyoların birçoğu kendi video kaset dağıtım şirketlerini çabucak kurmuş ve bazen televizyon şirketleriyle (RCA-Columbia, CBS-Fox) ortaklıklar kurmuştur. Yine de Hollywood video kaset işinin gelişimini kontrol edememiştir. Hollywood'dan çok uzaklarda birkaç girişimci, insanların video kasetleri satın almak yerine bir geceliğine kiralamayı tercih edebileceğini fark edince video kasetler 1980'lerde önemli bir eğlence ortamı olarak kendini var etmiştir. Sonuç olarak film dağıtımcıları, kaset işinin başlarında etkili bir "satış" stratejisi geliştiremedikleri için milyarlarca dolarlık bir gelir kaynağından olmuştur.

Endüstri ilk başta kendi yolunu çizmemiş olsaydı, video kaset işi diye bir şey hiç olmayabilirdi. Sony 1976 yılında video kaset teknolojisini tanıttığında Hollywood, bu nefes kesici teknolojiye basiretsiz bir biçimde tepki vermiş ve film endüstrisinin 25 yıl önce televizyon tehdidi karşısında yaptığı hatanın aynısını tekrar etti. Universal bu "kopyalama" makinelerinin dağıtımını engellemek için Sony'ye dava açtı. Dava dosyası sonunda 1984 yılında en üst mahkemeye ulaştığında, Sony'nin lehine karar çıktı. Universal'ın davayı kaybetmesi büyük olasılıkla Hollywood'daki birçok kişinin rahat bir nefes almasını sağlamıştır; zira video kaset kiralama pazarı en hareketli dönemini yaşıyordu ve stüdyoların bilançolarında önemli bir kalemdi.

Geçmişe dönüp bakıldığında "Betamax" davası, otuz yıldır devam eden ve günümüze dek ulaşan telif hakları savaşının daha ilk muharebesiydi. Sanat eserleri, araştırmalar ve hayal gücü artık "fikri mülkiyet" olarak tanımlanmış durumda. Hollywood bu savaşta başı çekiyor. Mickey Mouse ne zaman genel

---

* Goldcrest Films'in öyküsü, Jake Eberts ve Terry Ilott'un *My Indecision is Final* kitabında çok ayrıntılı olarak anlatılır.

kullanıma açık hale gelirse, Disney fikri mülkiyetini birkaç yıl daha genişletmenin bir yolunu buluyor.*

Video mecrası 1980'ler ve 90'larda gelişirken film prodüktörlerine akan gelir, birçok bağımsız girişimciye yatırım imkânları sunmuştur. 1990 yılına gelindiğinde bu bağımsız girişimciler genç film yapımcılarına bereketli bir eğitim sahası açmıştır. Endüstrinin bilgi kaynağı Baseline'ın rakamlarına göre 1992 yılında çekilen 529 filmden yalnızca 330'u sinema salonlarında gösterime girmiştir ve geriye kalanların çoğu doğrudan video prodüksiyonlarıdır. Bu düşük bütçeli janr, 1930'lar ve 40'lardaki B filmlerinin (iki film birden olarak gösterilen filmlerdeki düşük bütçeli ikinci filmin) yerini almıştır. 1992'de IRS Media'nın *One False Move* filmi, bütçesine oranla muazzam bir eleştirel beğeni toplamış ve önemli eleştirmenlerin birçoğu tarafından yılın en iyi filmlerinden biri olarak gösterilmiştir. Doğrudan video filmleri artık olgunluğa erişmiştir. Günümüzde sinema filmlerinin bile DVD versiyonları bazen anında piyasaya sürülür.

Yüzyılın dönümünde multimedya devrimi hız kazanırken film endüstrisini farklı bir zorluk bekliyor. Video kasetler yalnızca bir dağıtım aracıdır; DVD işi bugün bildiğimiz şekliyle Hollywood prodüksiyonlarına muhtaçtır. Halbuki yeni yeni başlayan multimedya işi, sinemadan ödünç aldığı gibi yeni bir prodüksiyon ortamı olarak onunla rekabet eder. Televizyon yayın ağlarından bu yana ilk yeni prodüksiyon ortamıdır ve bu haliyle saygın uzun metrajlı film endüstrisinden kıymetli yetenekleri, sermayeyi ve müşterileri kendine çekebilir. Hollywood için günümüzdeki en büyük zorluk kaynağı, YouTube'tur.

Disklerde yazılı medyanın faydalandığı kadar net ve esnek bir dağıtım sistemi potansiyeli mevcuttur; film ve video teknolojileri birleşmeye devam eder. Eğlence ve enformasyon kanalları olarak hem filmler hem de televizyon bugüne dek sınırlı erişimle karakterize olmuştur. ABD'de film dağıtımını beş ila yedi stüdyo kontrol ederken, televizyon erişimini dört ticari ağ ve bir kamusal ağ kontrol etmiştir. Dijital devrim ve internet artık erişim kanalları açısından büyük bir çeşitlilik sağlar.

Dahası, ticaret de gittikçe küresel hale gelmektedir. 1980'de film adını verdiğimiz şeyle video veya televizyon olarak bildiğimiz şeyin arasında bir ayrım yapmanın artık mümkün olmadığı ortaya çıktı. İşitsel-görsel anlatının çeşitli

---

Telif hakları ve entelektüel mülkiyet konularında mükemmel bir kaynak arıyorsanız, Paul Goldstein'in *Copyright's Highway: From Gutenberg to the Celestial Jukerbox* kitabına başvurabilirsiniz.

formları, otuz yılı aşkın bir süre ayrı hatta düşmanca görülmüştü. Günümüzde bunların aynı yelpazenin parçaları olarak kabul edilmesi gerekiyor. Aslında hem film hem video formlarını kapsayacak yeni bir sözcüğe ihtiyacımız var. Video teknolojisi gelişmeye devam ettikçe ve esneklik kazandıkça,"film" yapımcıları, format tercihini estetikten ziyade ekonomi ve teknoloji temelli düşünecektir.

1990'a gelindiğinde bir zamanlar film sanatını (ticaretini olmasa da) tanımlayan faktörlerden biri olan coğrafi sınırların, teknolojik sınırlardan bile daha hızlı ortadan kaybolduğu ortaya çıkmıştır. Ted Turner'ın CNN ve Viacom'un MTV kanallarının agresif pazarlama stratejisi ve sınırları aşan uydu televizyonlarının ilk önce Avrupa'da, daha sonra Asya'da hızla yayılması, dünyanın dört bir yanındaki film yapımcılarını daha da büyük bir rekabetin içine sokmuştur.

Ancak teknoloji, film yapımcılarının izleyicilerine daha doğrudan ulaşmasına olanak tanıyan birçok kanal da açmıştır. Aslında film ve televizyona makul bir bakış, filmi televizyonun bir alt kümesi olarak görmelidir. Film çeken şirketlerin çoğu televizyon programları yapar ve televizyon şirketleri de filmler çeker. 1980'lerden önce çoğu eleştirmen ve izleyici, "televizyona özel" prodüksiyonları sinema filmlerinden belirgin bir biçimde daha az prestijli ve iddialı bulmuştur. Bu damgalar artık geçerli değildir. HBO prodüksiyonları olan *Citizen Cohn* (1992) *Barbarians at the Gate* (1993), *Don King: Only in America* (1997) veya *Angels in America* (2003) gibi kablolu televizyon için çekilmiş filmler, sinema filmlerinden farksızdır ve uzun metrajlı filmlerle aynı itibarı hak eder. Televizyon yıldızlarının uzun metrajlı bir filmin yükünü kaldıramayacağı düşüncesi, Hollywood'da 1979'a kadar geçerliliğini korudu. Bruce Willis, George Clooney veya Will Smith bundan ister istemez etkilenebilirdi.

Ticari film yapımcıları anarşik boyutlarda yeni bir dünyayla karşı karşıya kalırken, bağımsız film yapımcıları teknolojik gelişmelerin planlanmamış etkileri sayesinde yeni yüzyılda önemli ölçüde artan olasılıklara kavuşmuştur. 1978'e kadar filmini dağıtmak isteyen bir film yapımcısı temel olarak altı seçeneğe sahipti; yani altı büyük Hollywood stüdyosundan biriyle çalışmak zorundaydı. Enflasyon da hesaba katıldığında, sinema filmlerinin gişe hasılatı 1970'lerden itibaren düşmeye devam etmiştir. 1980'ler ve 1990'larda Hollywood'un büyümesi ilk önce video kaset ve kablolu televizyonun hızla yaygınlaşmasından beslenmiştir. Daha sonra Avrupa'da televizyon sistemlerini peş peşe milli vasfını kaybederken prodüksiyon açlığı çeken bağımsız Avrupalı televizyon istasyonlarının sayısının artması ve yüzlerce kanalı doldurmaya hevesli Doğrudan Yayın Uydusu

(DBS) sistemlerinin yaygınlaşması buna katkıda bulunmuştur. 2000'li yıllarda DVD gelirleri ve kablolu televizyon kanallarının genişlemeye devam etmesi de büyümeyi desteklemiştir.

İnternette e-ticaretin giderek canlanması, film yapımcıları ve izleyiciler arasındaki son bariyeri ortadan kaldırmıştır: Web'de herkes yeterli büyüklükte rafa sahiptir ve her şey daima el altındadır. Potansiyel müşteriler ilgi duyabilecekleri bir filmi haber aldıklarında artık kendi semtlerindeki video dükkânının sınırlı stoğuyla yetinmek zorunda değildir. Elbette ki web, şöhrete kavuşmanın ucuz ve etkili bir yolunu da sunar. Stüdyolar bunun hemen farkına varmıştır. Film endüstrisi 1970'lerin ortasında televizyon reklamcılığının gücünü çok geç fark ederken, World Wide Web'in gücünü ilk fark edenlerden olmuştur. 1996'da gösterime giren filmleri pazarlamak için web siteleri hazırlanmaya başlamıştır. Bağımsız film yapımcıları da bu tür pazarlama çalışmalarını kolayca yapabilir. 1999 yazında herkesin bildiği gibi çok düşük bir bütçeyle çekilen *The Blair Witch Project* [*Blair Cadısı*] filminin yapımcıları, internette film hakkında önemli bir gündem yaratabilmiştir.

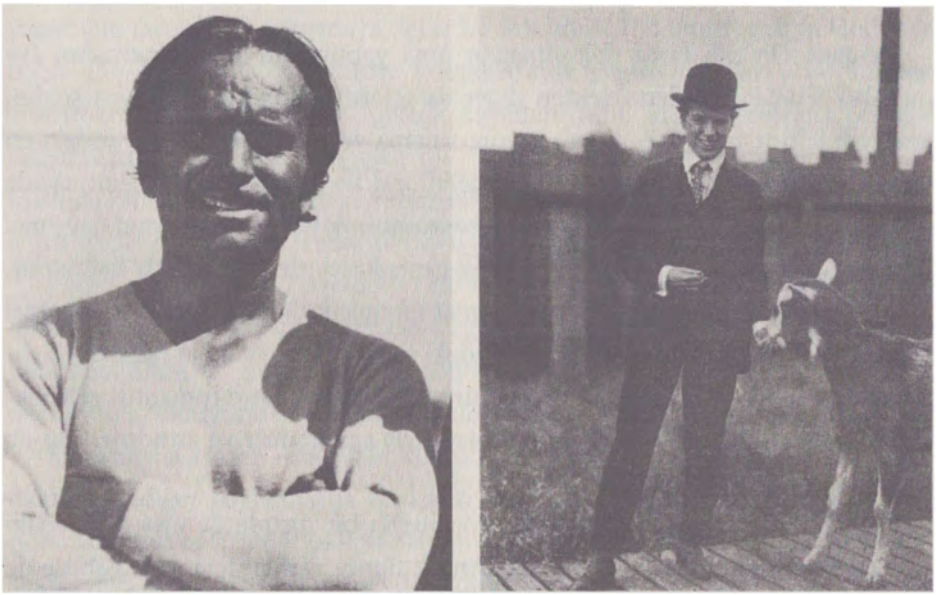
Hollywood, Amerikan eğlencesine egemen olmaya devam edecek mi? Yoksa güç merkezi, stüdyoların San Fernando Vadisinden bilgisayar endüstrisinin Silikon Vadisine mi kayacak veya hatta yüzyılı aşkın bir süre önce film endüstrisinin doğduğu yere, yayın dünyasının Hudson Vadisine mi geri dönecek?

FİLM: POLİTİKA

Filmin ekonomisi, altyapısını –temellerini– ve dolayısıyla potansiyelini belirler. Filmin politikasıysa yapısını yani dünyayı anlama şeklini belirler. Filmi anlarız, deneyimleriz ve iki farklı perspektiften tüketiriz. Filmin "sosyo-politiği" genel olarak insan deneyimini nasıl yansıttığını ve onunla nasıl bütünleştiğini açıklar. Filmin "psiko-politiği" ise filmi kişisel olarak ve spesifik olarak nasıl anladığımızı açıklamaya çalışır. Film çok popüler bir fenomen olduğundan, modern kültürde *sosyo*-politik olarak çok önemli bir rol oynar. Gerçekliğin çok güçlü ve ikna edici bir temsilini sunduğu için de izleyici kitlesinin üyeleri üzerinde *psiko*-politik olarak derin bir etkiye sahiptir. Bu iki boyut birbiriyle yakından bağlantılıdır ama filmin genel etkisi ve spesifik kişisel etkisi arasındaki farka dikkat çektiği için bu tür bir ayrıma gitmek faydalıdır.

Hangi açıdan bakarsak bakalım, film açıkça politik bir fenomendir. Aslında varlığının kendisi bile devrimcidir. Eleştirmen Walter Benjamin, "Mekanik Röprodüksiyon Çağında Sanat Eseri" başlıklı önemli makalesinde şu ifadeler yer vermiştir:

> "Bu konuda bir genelleme yapılabilir: Röprodüksiyon tekniği, yeniden üretilen objeyi geleneğin etki alanından çıkarır... Eşsiz bir varoluşun yerini kopyaların çoğulluğu alır. Ayrıca röprodüksiyonun izleyiciyle veya dinleyiciyle kendi özel koşulları içinde buluşmasına olanak tanıdığı için yeniden üretilen objeyi yeniden aktive eder. Bu iki süreç, geleneğin muazzam bir biçimde sarsılmasına yol açar. Her iki süreç de çağdaş kitlesel hareketlerle yakından bağlantılıdır. Bunların en güçlü temsilcisi filmdir. Filmin toplumsal anlamı, özellikle de en pozitif anlamı, onun yıkıcı ve katartik yönünden yani kültürel mirasın geleneksel değerinin likidasyonundan bağımsız olarak düşünülemez." [*Illumunations*, sayfa 211]



RESİM 4.11 YILDIZLAR. Hem Fairbanks (solda) hem de Chaplin (sağda) buradaki fotoğraflarında günlük hayattaki halleriyle karşımızdadır Ancak bu çekimlerin yapıldığı tarihte şöhretli kişiler oldukları için film setlerinin dışında bile yıldız aurasını taşırlar. (MOMA/FSA.)



RESİM 4.12 Humphrey Bogart (solda) *Birleşen Kalpler* (*Big Sleep*, Howard Hawks, 1946) filmindeki Philip Marlowe rolünde (MOMA/FSA). Jean-Paul Belmando (sağda) *Breathless* [*Serseri Aşıklar*, Jean-Luc Godard, 1959) filminde Bogart'ı taklit eden Michel Poiccard rolünde. Sinemanın temel gücü, film ve hayat arasındaki ilişkidir.

Benjamin'in dili biraz anlaşılmazdır ama yaptığı vurgular, sinemanın (ve mekanik olarak yeniden üretilen diğer sanatların) toplumdaki işleyiş şeklini anlamak için temeldir. Benjamin'e göre sinema ve diğer sanatlar arasındaki en temel fark, yeni sanatın topluca üretilebilmesi ve az sayıda değil çok sayıda kişiye ulaşabilmesidir. (Bu, sinemanın sosyo-politik yönüdür.) Bunun devrimci bir etkisi olmuştur: Sanat düzenli olarak geniş kitlelerle buluşmakla kalmamış, aynı zamanda evlere bile girmiştir ve sanat eseriyle kitlesi arasındaki geleneksel ilişkiyi tersine çevirmiştir. Film hakkındaki bu iki olgu, yani (1) eşsiz değil çoğul olması ve (2) sonsuz kere yeniden üretilebilmesi sanatın romantik geleneksel leriyle doğrudan doğruya çelişir ve dolayısıyla canlandırır ve arındırır. (Bu da sinemanın psiko-politik yönüdür.)

Film dünyayı algılama şeklimizi, dolayısıyla bir ölçüde de olsa dünyadaki hareket etme tarzımızı değiştirmiştir. Ancak filmin varlığı devrimci olabilse de filmin pratiği çoğu zaman öyle değildir. Dağıtım kanalları sınırlı olduğu için ve maliyetler yüzünden film prodüksiyonu yalnızca en varlıklılar tarafından yapılabildiği için sinema incelikli de olsa sıkı kontrole maruz kalmıştır.



RESİM 4.13 James Dean'in *Rebel Without a Cause* [*Asi Gençlik*, Nicholas Ray, 1955] filmi için çekilen bir fotoğrafı. Dean bir yıl içinde trafik kazasında hayatını kaybedince efsane tamamlanmıştır. Ölümünden önce yalnızca üç önemli filmde oynasa da (*Cennet Yolu*, *Devlerin Aşkı* ve *Asi Gençlik*) 1950'lerde sinemaseverlerin kalplerini kazanmıştır ve ölümünün yarattığı üzüntü, otuz yıl önce Rudolph Valentino'nun ölümünden sonra oluşan histeri dalgasını anımsatmıştır. Ölümünün güneydeki küçük bir kasabada bazı gençler üzerindeki etkilerini konu edinen bir film bile çekilmiştir: James Bridges'in 1977 yapımı filmi *30 Eylül 1955* adını taşır. (MOMA/FSA.)

Örneğin Amerika'da 1920 ve 1950 arasında filmler, ulusal kimliğin keşfi ve açıklaması için temel kültürel formatı sağlamıştır. (1950'den sonra filmlerini yerini televizyon almıştır.) Tarihçiler, filmlerin zaten mevcut olan ulusal kültürü mü yansıttığı, yoksa sonunda gerçek olarak kabul edilen hayali bir kimlik mi yarattığını tartışır. Bu tartışmaya değer bir konudur. Hiç kuşku yok ki Hollywood'un altın çağında büyük stüdyo fabrikalarında çalışan yazarlar, prodüktörler, yönetmenler ve teknisyenler "gerçek hayattan" aldıkları malzemeleri perdeye yansıtmıştır. Ancak yine hiç kuşku yok ki bu malzemeler politik amaçlar doğrultusunda bilinçli bir biçimde çarpıtılmamış bile olsa, filmler kültürün belirli yönlerini güçlendirip belirli yönlerini zayıflatmış olması önemli bir etki yaratmıştır.

Filmin politikasını iki paradoks belirler: İlk olarak filmin formu devrimciyken filmin içeriği çoğunlukla geleneksel değerlere sıkı sıkıya bağlıdır. İkinci olarak filmin politikası ve "gerçek hayatın" politikası öylesine iç içe geçer ki neyin neden, neyin sonuç olduğunu belirlemek genellikle olanaksızdır.

Bu tartışma esasen Amerikan filmleri üzerinedir. Politika ve sinema arasındaki ilişki diğer bağlamlarda bu kadar karmaşık değildir. Ancak stüdyoların homojen fabrika sistemi, hâkim olan politik kültürü çok incelikli biçimde yansıtan (veya ona ilham veren) şeydi. Hollywood filmleri ortak üretim oldukları için onları çevreleyen kültürü –daha doğru bir ifadeyle kültürün yerleşmiş mitlerini– güçlü bir biçimde bireysel olan yaratıcıların eserlerinden daha net bi-

çimde yansıtma eğilimindedir. Gerçekten de sinema tarihinde en kayda değer bireysel yaratıcıların birçoğu, politik olarak yerleşik düzene karşı çıkan eserler verdikleri için ön plana çıkar: Chaplin, Stroheim, Vidor, Eisenstein, Renoir, Rossellini ve Godard buna örnek verilebilir.

Sinema tarihinin temel önermesi, sanat/endüstrinin gelişimini gerçekçilik ve dışavurumculuk arasındaki (yani filmin gerçekliği taklit etme gücüyle gerçekliği değiştirme gücünün arasındaki) diyalektiğin bir ürünü olarak görmenin yerinde olduğudur. İlk sinema sanatçıları –Lumière Kardeşler ve Georges Méliès– gerçekçilik ve dışavurumculuk arasındaki bu ayrımı kısa ve öz biçimde göstermiştir. Ancak taklit/ifade diyalektiğinin temelinde daha temel bir önerme yatar: film tarzının tanımı, filmin izleyicisiyle ilişkisine dayalıdır. Bir sinemacı gerçekçi bir tarza karar verdiğinde, izleyiciyle konu arasındaki mesafeyi azaltır; dışavurumcu tarz ise film tekniği aracılığıyla izleyiciyi değiştirmeyi, harekete geçirmeyi veya eğlendirmeyi amaçlar. Bu estetik kararların ikisi de esasen politiktir; çünkü idealize edilmiş soyut sistemlerden ziyade sinemacı, film, konu ve izleyici arasındaki ilişkileri üzerinedir. Bu bakımdan film tabiatı gereği ve doğrudan doğruya politiktir: izleyicisiyle dinamik bir ilişkiye sahiptir.



A B C

RESİM 4.14 (A) 1950'lerdeki Brando. Elia Kazan'ın 1951 yapımı A *Streetcar Named Desire* [*İhtiras Tramvayı*] filminde. Brando da 1950'lerde herkesin hayallerini süsleyen asilik imajını yansıtmıştır. Ancak yirmi yılda cinsel enerjinin değişmesi, Brando'nun tuhaf, yalnız ve mutsuz imajını ortaya çıkarmıştır. (B) 1970'lerdeki Brando. Bernardo Bertolucci'nin 1972 yapımı *Paris'te Son Tango* filminde. Brando'nun gözleri, bakışı, jestleri, kadınlarla ilişkileri aynıdır ama yirmi yılın ardından daha tecrübelidir. (C) 1990'lardaki Brando. 1996 yapımı *The Island of Dr. Moreau* [*Doktor Moro'nun Adası*] filminde. Brando bir kişiliğin yanı sıra düşünceli bir aktör imajı yaratabilmiş ilk büyük yıldızdır ve kendisinin karikatürü haline gelen ilk yıldızlardan biridir.



RESİM 4.15: 1968'de Chicago'daki Demokrat Parti kongresini kuşatan ayaklanmalar, Haskell Wexler'in *Medium Cool* [*Amerika Nereye?*, 1969] filminin arka planını oluşturur. Wexler kendini ve film ekibini gerçekliğin içine yerleştirerek televizyonun aşıladığı pasiflik hakkında hareketli bir denemeye imza atar. Göstericilerin ve dolayısıyla film ekibinin çevresine göz yaşartıcı gaz bombaları düşmeye başlayınca Wexler'in ekibinin bir üyesi, unutulmaz bir replikte ona "Bak, Haskell. Bu gerçek!" diye bağırır.

Özetlemek gerekirse, her film aşağıdaki üç seviyenin birinde veya birkaçında politik bir doğa sergiler:

- ontolojik olarak (çünkü film ortamının kendisi kültürün geleneksel değerlerini parçalarına ayırıp yeniden yorumlama eğilimindedir);
- mimetik olarak (çünkü her film ya gerçekliği yansıtır ya da gerçekliği ve politikasını yeniden yaratır);
- tabiatı gereği (çünkü filmin yoğun iletişimsel doğası, film ve izleyici arasındaki ilişkiye doğal bir politik boyut ekler.)

Sinemanın politik tarihi, estetik tarihinden üç kat daha karmaşık olabilir. Çünkü bu politik boyutların her birinin nasıl gelişim seyri izlediğini gözden geçirmemiz gerekir. Burada sinema politikasının en göze çarpan özelliklerinden yalnızca birkaçını inceleyebilecek yere sahibiz.

Ontolojik olarak, sinemanın geleneksel değerleri kökten değiştirdiğinin en iyi kanıtı şöhret fenomeninde saklıdır. Daha önce toplumun kahraman model-

leri ya tamamen kurgusal karakterlerdi ya da yalnızca dolaylı olarak tanıdığımız gerçek başarılı kişilerdi. Sinema bu ikisini birleştirdi ve gerçek kişiler, kurgusal karakterlere dönüştü. "Yıldız" kavramı gelişti; yıldızlar "aktörlerden" tamamen farklıdır. Douglas Fairbanks'in oynadığı en önemli rol, Robin Hood ya da Zorro değil, "Douglas Fairbanks"ti. Aslında Douglas Fairbanks, Douglas Ullman tarafından oynanmıştı. (Bu, Douglas Fairbanks'in asıl adıdır.) Benzer bir biçimde Charles Chaplin de Hitler veya Monsieur Verdoux'u değil her zaman avare "Chariot"ı [Şarlo] oynadı. Chaplin ve Fairbanks'le birlikte United Artists'in kurucularından biri olan dönemin önde gelen yıldızlarından Mary Pickford da daima "Amerika'nın sevgilisi Küçük Mary" karakterini oynadı. 1920'lerin sonunda kamuoyundaki imajını değiştirmeye çalışınca, kariyeri son buldu.

İlk film prodüktörleri, potansiyel yıldız fenomeninin farkındaymış gibi görünür. Oyuncuların gerçek ismini kullanmadan çalışmasında ısrar etmişlerdir. Ancak 1912'de "Biograph Girl" ve "Little Mary" adlarıyla bilinen oyuncuları tanıtan ilk hayran dergileri ortaya çıktı. Birkaç yıl sonra Chaplin ve Pickford, anonimlikten kurtulunca milyon dolarlık bir sözleşmeyi ilk kimin imzalayacağını görmek için rekabet etmeye başladı. Küçük Mary ve Chariot da izleyiciler üzerinde açıkça büyük bir etki yarattı. Yıldızlar ve kamuoyu arasındaki karmaşık ilişki, o gün bugündür filmin mitsel, dolayısıyla siyasal doğasının başlıca öğelerinden biri oldu.



RESİM 4.16
Colored Players Film Corp.'un yapımcılığını üstlendiği, Frank Peregini'nin yönettiği 1927 yapımı *The Scar of Shame* filminde Lucia Lynn Moses. (MOMA/FSA.)

"Yıldızlar" personalarını nominal karakter rolleri aracılığıyla canlandırır. "Şöhretler" esasen "kendileri" olarak görünür ve Daniel Boorstin'in ifadesiyle "tanınmışlıkları nedeniyle" bilinir. Bu fenomenin önemini genellikle küçümseriz ama yıldızlar daha önce hiçbir zaman var olmamış türden olağandışı psikolojik modellerdir.

Şöhret fenomeninin gelişiminin izlerini 19. yüzyılın edebiyat çevrelerine kadar sürebiliriz. O tarihlerde Charles Dickens ve Mark Twain (kendisi Samuel Clemens tarafından yaratılan bir "karakterdir") gibi entelektüel kahramanlar, hayran kitlelerinin karşısında kendilerini oynadı. Ancak "mekanik röprodüksiyon çağına" kadar bu şöhretler sınırlı sayıda kişiye ulaşabildi. Rudolph Valentino'nun sinema oyuncusu olarak kısa ve sıradan bir kariyerin ardından 1926'da hayatını kaybetmesinin kamuoyunda yarattığı üzüntü dalgası, o tarihe kadar ünlü kişilerin ölümüne gösterilen tepkileri yoğunluk ve boyut bakımından geride bıraktı. Yalnızca politikalar şöhrete kavuştuktan sonra cinayet kurbanları böylesine evrensel bir matem uyandırabildi.

Büyük stüdyo patronları, bu büyüklükteki yıldızları yapay olarak yaratmayı denediyse de nadiren başarılı olabildi. Yıldızlar geçmişte de, bugün de kamuoyu tarafından yaratılmıştır; kolektif olarak takdir ettiğimiz bazı nitelikleri sergileyen politik ve psikolojik modellerdir.* Clark Gable, objektif olarak söylemek gerekirse 1930'ların ünlü genç erkeklerinin onlarcasından fiziksel olarak daha çekici değildi ama yansıttığı persona doğru yere dokunmayı başardı. Humphrey Bogart olağandışı bir oyuncu değildi ve Hollywood standartlarına göre kesinlikle yakışıklı değildi ama yalnızca kendi kuşağı için değil onların çocukları için de merkezi bir rol model olabildi. Oyuncular yıldız haline geldikçe, imajları izleyicileri doğrudan etkilemeye başladı. Yıldız sineması –Hollywood tarzı– kahraman ve izleyici arasında güçlü bir özdeşleşme yaratmayı temel alır. Olayları onun bakış açısından görürüz. Bu etki hemen göze çarpmaz ama derindir.

Bu fenomen Hollywood'a özgü değildir. 1960'larda Avrupa sineması da özdeşleşmenin mistik gücünü belli ölçüde sergilemiştir. Jean-Paul Belmondo, Jean-Luc Godard'ın *Serseri Aşıklar* (*Breathless*, 1960) filminde kendine Humphrey Bogart'ı model aldığında, tarihsel bir farkındalık sergileyen ikinci şöhret kuşağı-

---

Birkaç film eleştirmeni ve tarihçi, yıldızlar hakkında önemli eserler kaleme almıştır. David Thomson'ın *Biographical Dictionary of Film* adlı kitabı usta işi ve etkili hikâyeler sunar. Richard Schickel'in *His Picture in the Papers* adlı kitabı bu konuyu incelikle tanıtır. Ayrıca James Monaco'nun editörlüğünü yaptığı *Celebrity* ve Richard Dyer'in *Stars* kitapları da dikkate değerdir.

nın habercisi oldu. Marcello Mastroianni varoluşsal Avrupa erkekliğinin simgesi haline geldi. 1996'da öldüğünde ulusal bir kahraman gibi defnedildi. Jeanne Moreau, bilge ve özgüvenli Avrupa kadınlığının modeliydi. Max von Sydow ve Liv Ullmannf bu iki modelin İsveçli versiyonlarıydı. Yves Montand esasen Galyalı Bogart vazifesini üstlendi. Daha yakın geçmişte Gerard Depardieu, kuşağının simgesi haline geldi.

Ancak bu kişiler hem oyuncu hem yıldız olduğundan, yarattıkları etki sınırlı kalır. Kariyerlerinde rollerin yıldız kişiliklerini gölgede bıraktığı anlar olur. Amerikan filmleri 1960'larda yeniden hayat bulduğunda, Avrupa'daki güçlü kişiliklerin yanı sıra eleştirel zekâya da sahip yeni bir yıldız kuşağı ortaya çıkmıştır. Politik olarak bu önemli bir avantajdır. Hollywood yıldız sistemi, en zararlı haliyle makul kabul edilen imajlara uymayan rolleri ekarte ederek psikolojik olarak etkisini göstermiştir. Bogart, Gable veya John Wayne gibi oynamak makul görülürken 1960'ların sonuna dek bu üçlü gibi sert olmayan ya da Fred Astaire veya Cary Grant gibi çok yönlü ve şehirli hiçbir erkek yıldız çıkmamıştır. Günümüzde şöhretler hakkında eleştirel olabildiğimiz için çağdaş izleyicilerin karşısında daha geniş bir tip yelpazesi mevcuttur.



RESİM 4.17 "Amerika'nın sevgilisi" Küçük Mary Pickford (y. 1920); bukleli saçlar, pötikare elbise ve köpek yavruları. (Marc Wanamaker/Bison Art Ltd.)



RESİM 4.18 Dorothy rolünde Judy Garland (1939); iki yana örgü saçlar, daha küçük kareli ama yine pötikare elbise ve çocukluk düşleri. Amerika'nın ikinci kuşak sevgilisi. (Bison Art Ltd.)

Sinema en azından sinemanın egemen olduğu toplumlarda, kültürel olarak nelerin kabul edilebilir olduğunun tanımlanmasına büyük ölçüde katkıda bulunur; bir başka deyişle toplumun ortak deneyimidir. Rol modelleri psikolojik olarak öylesine güçlüdür ki toplumun üyelerinin herhangi bir model sunmayan rolleri benimsemek bir yana tahayyül etmesi bile zordur. Filmler tıpkı masallar gibi tabuları ifade eder ve onların çözüme kavuşturulmasına yardım eder. Daha önce belirttiğimiz gibi neden-sonuç ilişkisi çok net değildir ama Amerika'da 1960'ların "devrimci" olarak nitelendirilen anlayışlarının 1950'lerin her ikisi de asiliğiyle öne çıkan iki yıldız personasından –Marlon Brando ve James Dean– beş on yıl sonra yaygınlık kazanması ilgi çekicidir. Daha spesifik olarak Nanterre'deki Paris Üniversitesinden bir grup devrimci öğrenciyi konu edinen Jean-Luc Godard'ın *La Chinoise* [*Çinli Kız*] filmi, aynı yıl gerçekleşen 1968 Mayıs-Haziran ayaklanmasını öncelemiştir ve başarısızlığa uğrayan gerçek devrim sırasında tıpkı Godard'ın kurgusal isyanındaki gibi Nanterre'den öğrenciler öncü rol üstlenmiştir.

Mekanik röprodüksiyon çağında kurgu daha önce hiç sahip olmadığı bir güce sahiptir.

Televizyon, çok daha fazla yaygın olduğu için sinemanın masal işlevinin büyük bir kısmını üstlenmiştir. Haskell Wexler'in *Medium Cool* (*Amerika Nereye?*, 1969) filmi medya ve politika ilişkisinin keskin ve parlak bir analizidir: bir grup Afro-Amerikalı militan, televizyon muhabirine "Saat altı, on ve on iki haberlerine çıkarırsınız, *sonra* bir bakarsınız gerçek olmuş!" diyerek meydan okur. Medyanın bir eylem, kişi veya fikrin geçerliliğini belirleme işlevi, 1960'larda radikal politikanın temel doğrularından biriydi ve kısa özetler çağına kadar öyle kaldı.

Sinemanın gerçekliği "geçerli kılma" noktasındaki bu olağandışı kapasitesi, en önemli mimetik politik işlevidir. Örneğin 1960'larda Siyah Gücü hareketinin dile getirdiği en etkili sosyal eleştirilerden biri, Afro-Amerikalıların sinema ve televizyon tarihi boyunca maruz kaldığı kökleşmiş ırkçı karakterleştirmenin tarihsel analiziydi. Bu açıdan bakıldığında da medya toplumun değerlerini sadık biçimde yansıtıyordu. Ancak aynı zamanda gerçek durumu abartılı biçimde sunuyordu. Bazı istisnalar olsa da filmler genel olarak Afro-Amerikalılara köle veya hizmetkâr rollerini layık görüyordu. Daha da önemlisi Afro-Amerikalılar yalnızca kendilerini oynamak için kullanılıyordu; yani ırkın önemli bir unsur olduğu roller oynuyordu. 1960'ların Siyah Gücü hareketinin en büyük başarılarından biri, bu engeli parçalamaya başlamaktı. Günümüzde Afro-Ame-

rikalı hukukçular, doktorlar, iş insanları –hatta kahramanlar– zaman zaman da olsa medya tarafından kabul görüyor. 1990'lara kadar oyuncu seçimi yapılırken Afro-Amerikalı oyuncular "siyahlara özgü" görülen rollerin dışındaki roller için nadiren tercih edilmiştir.

Kültürümüzün birçok yönünde olduğu gibi ırk politikasındaki ilerleme de otuz yıl boyunca askıya alınmış gibi görünür.* Görünüşe bakılırsa, 1990'larda ana akım filmlerde Afro-Amerikalı oyuncular 1970'lere oranla daha çok veya daha iyi rol alamamıştır. Son birkaç yıldır en büyük ilerlemelerden biri, Hollywood'un eşiğinde yeni bir Afro-Amerikalı yönetmenler grubunun kendini var etmesidir. Yine de Spike Lee, Matty Rich ve John Singleton gibi film yapımcılarının ilgi çekici çalışmalarıyla 25 yıl önceki ilk siyah film dalgası arasında hiçbir bağlantı yoktur. Yeni kuşak daha öncekilerin çalışmalarını temel alarak yükselmez; her şeye yeni baştan başlamak zorunda kalmıştır.



RESİM 4.19 *IT* filminin yıldızı Clara Bow, 1920'lerde güçlü bir cinsel imaj yansıtmıştır.* Mizahi bir yönünün de olması, Clara Bow'un halen püriten olan Amerikalı izleyiciler tarafından da kabul görmesini sağlamıştır. O tarihlerden bugüne cinsel cazibe, endüstriye güç vermiştir.

Cazibeli genç kadınlar Clara Bow'un oynadığı *IT* filminden sonra "It girl" olarak nitelendirilmiştir –çn.

Kişisel olarak bu duraklama evresinin 1971'de Don McLean'in "American Pie" şarkısında "müziğin öldüğü gün" olarak geçen tarihte başladığını düşüyorum.



RESİM 4.20 Kathrine Hepburn, Rosalind Russell ve Bette Davis gibi bağımsız, zeki, güçlü kadın yıldızların hüküm sürdüğü 25 yılın ardından Amerikan sineması 1950'lerde yeniden ham "cinsel cazibeye" geri dönmüştür. Marilyn Monroe beyaz perdenin dışında 1950'lere özgü erotizmin sınırlarını cesurca keşfederken beyaz perdede erkeklerin fantezilerini canlandırmıştır. Çıplak takvim pozları o dönemde pornografik bulunmuştur. Burada Monroe'nun ölümünden altı hafta önceki son fotoğraf çekiminden bir kare görülüyor. Fotoğrafçı Bert Stern'in izniyle kullanılmıştır.

Irkçılık, Amerikan tarihinde temel bir gerilim kaynağı olarak Amerikan sinemasına nüfuz etmiştir. *The Birth of a Nation* [*Bir Ulusun Doğuşu*, 1915]filminin açıkça ırkçı olmasına rağmen genel olarak bir klasik kabul edilmesi, sinema tarihinin üzücü olgularından biridir. Sergilenen teknik uzmanlık, yatırılan para veya yaratılan sanatsal etki ne olursa olsun, bunların hiçbiri *Bir Ulusun Doğuşu*'nun özündeki ırkçılığı mazur gösteremez. Ancak bugünkü yazıldığı şekliyle sinema tarihi, rencide edici içeriğine rağmen bu filmi formundan dolayı takdir etmeye devam eder.

Bu, Griffith'in başyapıtının istisnai olduğu anlamına gelmez. 1950'lerin sonuna kadar ırksal stereotipler önce sinemada, daha sonra televizyonda hüküm sürmüştür. Daha önceleri King Vidor'un *Hallelujah* (1929) veya Elia Kazan'ın *Pinky* [*Kara Damga,* 1949] filmlerinde olduğu gibi açık fikirli, vicdanlı yaklaşımlar sergilenmiş olsa da neredeyse hepsi lütufkâr bir havaya sahiptir. Afro-Amerikalıların Amerikan sinemasında stereotipik olmayan roller oynamaya başlaması 1960'ların sonunu bulmuştur.



RESİM 4.21 Aynı dönemde Doris Day'in rolleri, Monroe'nun cinsel cazibesinin karşısında "komşu kızı" olarak konumlandırılmış olsa bile aynı ölçüde sınırlı ve sınırlayıcıdır.

Günümüzde bu tür oyuncu seçimleri sıradışı değildir. Hollywood'da yirmi yıl öncesine oranla daha fazla Afro-Amerikalı yönetmen olmayabilir ama güçlü Afro-Amerikalı oyunculardan oluşan yeni nesil gerçek anlamda gişe başarısına ulaşmıştır.

Eddie Murphy, *Saturday Night Live*'daki başarısını sağlam bir sinema kariyerine dönüştürerek öncülük etti. *48 Hours* (*48 Saat*, 1982), *Trading Places* [*Takas*, 1983] ve *Beverly Hills Cop* [*Sosyete Polisi*, 1984] gibi başarılı filmlerle giriş yaptı.

Denzel Washington da benzer bir yol izledi. 1980'lerdeki *St. Elsewhere* adlı televizyon dizisindeki rolü, 1990'larda sinema kariyerine dönüştü. Spike Lee'nin *Malcolm X* (1992) filmindeki olağanüstü başrolünün ardından, Washington başarıyı garantileyen bir yıldız haline geldi ve çok çeşitli roller aldı. Yönetmenliğini yaptığı *Antwone Fisher* (2002) ve *The Great Debaters* [*Muhteşem Münazaracılar*, 2007] gibi filmlerde bu başarısını stüdyoların genellikle çekindiği türden öyküleri beyaz perdeye taşımak için kullandı.

Rap şarkıcısı Will Smith kendisinden öncekileri geride bıraktı. Rap yıldızı olarak başarılı bir kariyerin ardından ünlü bir televizyon dizisinde (*Fresh Prince of Bel-Air*) oynadı. *Independence Day* [*Kurtuluş Günü*, 1996] ve *Men in Black* [*Siyah Giyen Adamlar*, 1997] gibi çok izlenen iki filmle sinema kariyerini sağlama aldı.

Bu üç ismin dışında başkaları da vardır: Morgan Freeman, Samuel L. Jackson, Jamie Foxx, Forest Whitaker ve özellikle de Don Cheadle'nin göze çarpan çalışmalarını düşünün. Kadınların sayısı ne yazık ki daha azdır. Halle Berry'ye eşlik eden çok kişi yoktur.



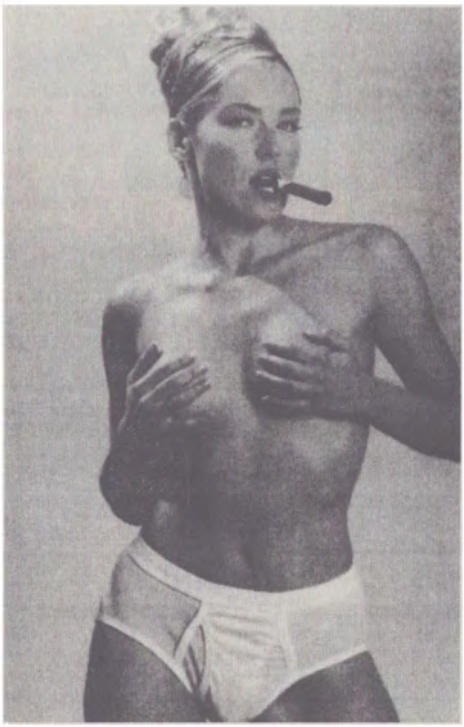






RESİM 4.22 1930'lar ve 1940'ların kadınlarının sergilediği bağımsız akıl ve karakter derinliğine dönüş yaşanmamış olsa da, postmodern Hollywood bir açıdan dikkate değerdir: Jane Fonda ve Barbra Streisand'ın başını çektiği altmışlı ve yetmişli yaşlardaki kadın oyuncular, ellili yaşlarına kadar romantik başroller oynamaya devam etmiştir. 18. yüzyıldan bu yana belki de ilk kez orta yaşlı kadınların cinselliğini korumasına ve hatta ön plana çıkarmasına izin verilmiştir. (Elbette Amerikalı erkekleri de Douglas Fairbanks'ten itibaren beyaz perdede zarif ve seksi biçimde yaşlanmıştır.) A. *Sex and the City*'nin yıldızı Kim Cattrall 52 yaşındayken. B. Jane Seymour *Wedding Crashers* [*Davetsiz Çapkınlar*, 2005] filminde 54 yaşındayken. C. Merly Streep 57 yaşındayken. D. Diane Keaton, Nancy Meyers'in yaşlıların cinselliğini konu edinen 2003 yılı yapımı *Aşkta Herşey Mümkün* (*Something's Gotta Give*) adlı komedi filminde 57 yaşındayken.

Kızılderililer de çok yakın geçmişe kadar aynı kaderi paylaşmıştır. Popüler Western janrının ayrılmaz bir parçası oldukları için beyaz perdede Afro-Amerikalılardan daha çok boy gösterseler de stereotipler aynı ölçüde zarar vericidir. Bu bakımdan birkaç istisna mevcuttur. Büyük olasılıkla Kızılderililere karşı savaş çoktan kazanılmış olduğundan, zaman zaman onları pozitif, insani bir şekilde yansıtan filmler çekilmiştir. Thomas Ince'in kızılderili katliamını konu alan *The Indian Massacre* (1913) filmi bunun ilk örnekleri arasında yer alırken John Ford'un *Cheyenne Autumn* [*Baharda Hücum*, 1964] filmi daha sonraki örneklerden biridir.



RESİM 4.23 1940'ların cinsel politika dengesini yeniden kazanamamış olmamız, kesinlikle Hollywood'dan çok kendi hatamızdan kaynaklanır. Otuz beş yıllık "cinsel devrim" ve yirmi beş yıllık aktif feminist harekete rağmen, 1990'lada cinsellik burada görülen Sharon Stone fotoğrafında olduğu gibi genellikle değersiz ve işlevsizdir. Romans ile geçen sekiz yüzyılın ardından beden halen isteklidir ama lirik ruh zayıftır. Belki de Euterpe, Erato ve Thalia için yeni tapınaklar inşa etmenin vakti gelip çatmıştır.

Amerikan kültüründe hızlı artan etkilerine rağmen Asya kökenli Amerikalılar sinema cephesinde görece sessiz kalmıştır. 1970'lerde Bruce Lee ve 1990'larda oğlu Brandon, ürkütücü biçimde birbirine benzeyen erken ölümlerinden önce dövüş sanatları janrına egemen oldu.

Wayne Wang, *Chan Is Missing* (1981), *Dim Sum: A Little Bit of Heart* (1985) ve *Eat a Bowl of Tea* (1989) filmlerinden başlayarak Asya-Amerikan konularını eşsiz bir başarıyla işledi. Amy Tan'ın göçmen anneler ve Amerikalı kızları hakkındaki popüler romanından uyarlanan *The Joy Luck Club* (1993) filmiyle daha geniş bir izleyici kitlesine ulaştı. Brooklyn'deki bir puro dükkânını mer-

kez alan *Smoke* (1995) filmiyse yönetmenin genel konulara yönelmesini temsil ediyordu. *Maid in Manhattan* [*Aşk Masalı*, 2002] adlı iyi kurgulanmış romantik komedide Jennifer Lopez'le Ralph Fiennes'i yan yana getirdi. Wang, *A Thousand Years of Good Prayers* (2007) filminde kültürel ve kuşaksal farkları merkez alan temalara geri döndü.

Ang Lee belki de daha da olağandışı bir kariyere sahiptir. Tayvan'da doğan Lee, NYU'da sinema eğitimi aldıktan sonra ülkesine dönerek kültürel tutumlar ve sosyal gelenekler hakkında iki olağandışı film yönetti: *The Wedding Banquet* [*Düğün Yemeği*, 1993] ve *Eat Drink Man Woman* (1994). Hiç vakit kaybetmeden batıya dönerek *Sense and Sensibility* [*Aşk ve Yaşam*, 1995] ve soğuk psikolojik drama *The Ice Storm* [*Buz Fırtınası*, 1997] filmlerine imza attı. *Crouching Tiger, Hidden Dragon* [*Kaplan ve Ejderha*, 2000] filmi Çin savaş sanatlarını işlerken *Brokeback Mountain* [*BrokebackDağı*, 2005] filmi Amerika'nın batısının muhteşem manzarası karşısında eşcinsel bir aşk hikâyesini anlatır. Birbirinden çok farklı olsa da her iki film de gişe başarısı elde etti. Kültürler arası rezonanslar oldukça ilgi çekicidir.

Oyuncular arasında Sandra Oh, eşsiz bir statüye ulaştı. *Under the Tuscan Sun* (Audrey Wells, 2003) ve *Sideways* (Alexander Payne, 2004) gibi bağımsız filmlerde başrol oynadıktan sonra *Grey's Anatomy* (2005-2008) adlı popüler dizide başrol oynayarak tanınmış kişiliğini pekiştirdi. Çok az Asya-Amerikalı oyuncu yıldızlığın bu seviyesine ulaşabilmiştir.

Amerikan filmlerinde kadınların imajı daha karmaşık bir meseledir. 1920'lerdeki filmler bağımsız kadın imajını popüler hale getirmek için çok şey yapmış gibi görünür. Clara Bow ve Mae West gibi çekici ve tehlikeli kadınlar bile, bir yandan erkek fantezilerini süslerken bir yandan da bağımsızlık hissini ve stereotipik rolleri hakkında ironik bir yaklaşımı yansıtır. Dahası, 1930'lar ve 1940'ların filmlerindeki kadınların imajı bir bütün olarak erkeklerin imajıyla neredeyse birbirine denktir. Duyarlı bir feminist kuramcı o dönemin filmlerinde de sayısız stereotipik sınırlamalar tespit edebilir ama çoğumuz sinemada 1930'lar veya 1940'ları 1990'lar ve 2000'lerle karşılaştırdığımızda çağdaş kadınların artan farkındalığına rağmen sinemada 1930'ların ortasındaki cinsel politika anlayışıyla yeni yeni aynı seviyeye ulaştığımızı görürüz. Katharine Hepburn, Bette Davis, Joan Blondell, Carole Lombard, Myrna Loy, Barbara Stanwyck, Irene Dunne hatta Joan Crawford gibi kadın oyuncular sonrasında nadiren tanık olabildiğimiz türden zekâ, bağımsızlık, duyarlılık ve eşitlikçi cinsellik imajları yansıtmıştır.



RESİM 4.24 *Siyah Giyen Adamlar* filminde Tommy Lee Jones ve Will Smith. "Blues Brothers'ın uzaylılarla karşılaşması gibi ama ondan biraz farklı."

Şu düşünce deneyini yapalım: 1930'lar ve 1940'ların ikonları kadar güçlü personalar geliştiren çağdaş kadın oyunculardan bazılarını düşünelim. Yıllardır başarılara imza atan Susan Sarandon, Meryl Streep, Emma Thompson ve Glenn Close'dan sonra birtakım problemlerle karşılaşırız. Charlize Theron, Reese Witherspoon, Uma Thurman, Reene Zellweger, Laura Linney, Nicole Kidman, Julianne Moore, Hillary Swank ve hatta Kate Winslet ve Cate Blanchett gibi daha genç oyuncular üstün yetenekli olmalarına rağmen 1930'lardaki kadın oyuncular gibi iyi tanımlanmış güçlü personalar sergilemez. (Angelina Jolie bu kuralın istisnası olabilir.) Son yıllarda muhteşem Dames Judi Dench ve Helen Mirren'a bu kadar çok dikkat gösterilmesinin nedeni belki de budur.

Günümüzdeki erkek oyuncu kuşağına aynı eleştirileri getirebilir miyiz? Sanmıyorum. Genel olarak babalarından ve büyük babalarından daha az etkileyici olmalarına rağmen her zaman için tek renkli Tom Cruise'a karşı çok renkli Tom Hanks; sancılı Johnny Depp'e karşı cazip bir George Clooney, geniş bir çeşitlilik arz eden Will Smith, güçlü bir Denzel Washington veya yaratıcı bir Don Cheadle vardır.

1930'lar ve 1940'ların feminist ruhu, Marilyn Monroe (çocuksu-kadın baştan çıkarıcı) ve Doris Day (bakire komşu kızı) gibi yıldızların yansıttığı personaların ortaya çıkışıyla birlikte 1950'lerin başında birdenbire son bulmuştur. İkisinin arasından Day ve benzeri oyuncuların yansıttığı imaj tercih edilmiştir. Hiçbir zaman gerçek bağımsızlığa kavuşmasa da Monroe gibi erkeklerin fan-

tezisi olmanın genellikle ötesine geçebilmiştir. Daha önceki yıldızların kalibresinde oyuncuların var olmadığı söylenemez. Örneğin Sidney Lumet'in *The Group* (1966) filminde sekiz genç kadın oyuncu rol alır ve en az yedisi yeteneğini sergiledi. Ancak içlerinden yalnızca Candice Bergen sonrasında gerçek anlamda başarılı olabildi ve bunun için yirmi yılı aşkın bir süre bekledi. 1960'ların sonunda "arkadaşlık" filmlerinin ortaya çıkışıyla birlikte kadınların üstlendiği az sayıdaki önemli rol de yok olmaya yüz tutmuştur.

Amerikan filmlerinde son elli yılın cinsel politikası, sinemanın basitçe gerçek hayatı yansıtmadığı bir alandır. 1950'lerde ulusal kültürümüz II. Dünya Savaşı sırasında bir ölçüde bağımsızlığını kazanan kadınları tekrar evlerine göndermeye çalışırken, sinemanın gerçek hayatı belli ölçüde yansıttığı söylenebilir. Ancak 1970'ler, 1980'ler ve 1990'larda milyonlarca kadın, eşlerinin farkındalığını değilse bile kendi farkındalığını artırırken sinema gerçek dünyanın kesinlikle sahte bir resmini çizmiştir.



RESİM 4.25 1960'larda kadınların rollerinde 1950'lere oranla çok az ilerleme kaydedilebilmiştir. Genel olarak "arkadaşlık" filmleri erkek arasındaki bağı ön plana çıkarırken, bu on yılın Amerikan sinemasına erkekler egemen olmuştur. Burada Paul Newman ve Robert Redford, "arkadaşlık" filmlerinin belki de zirvesi olan *Butch Cassidy and the Sundance Kid* [*Sonsuz Ölüm*, 1969] filminde elinde silahla koşarken görülüyor.



RESİM 4.26 1991 yılında *Thelma & Louise* filmiyle birlikte "arkadaşlık" teması ilk kez bir popüler filmde kadınlara uyarlanmıştır. İki silahlı kadın firarinin öyküsünü anlatan film, medyada sansasyon yaratmıştır. İzleyiciler bunun feminist bir ifade olarak taşıdığı potansiyeli tartışmıştır. Burada Geena Davis ve Susan Sarandon son sürat yola çıkarken görülüyor.

Örneğin Martin Scorsese'nin *Alice Doesn't Live Here Anymore* [*Alice Artık Burada Oturmuyor*, 1975] filmi, 1970'lerde "feminist" yaklaşımıyla takdir toplayan ilk filmlerden biridir ama ev hayatının yapay konforlarından yoksun kalınca kendi başına ayakta kalamayan ve sonunda bir kez daha yardımsever eş rolüne mutlulukla boğun eğen bir kadını takdim eder. Usta kabul edilen eleştirmenlerin bu filmi neden feminist bulduğunu söylemek zordur ama belki de tablo öylesine kötüye gitmiştir ki kadına merkezi bir rol veren her film, politikası ne olursa olsun bir ilerleme olarak görülmüş olabilir.

Dikkat çekici birçok gelişmeye rağmen, sinemada feminist tutum 1970'lerde ve 1980'lerde çok fazla ilerlememiştir. *An Unmarried Woman* [*Yalnız Bir Kadın*, 1978], *The Turning Point* (1978) ve *Julia* (1978) gibi övgü toplayan kadın filmlerinde kadınların merkezi karakterler olarak kullanıldığı doğrudur ama onlar da yeterince yüksek bir farkındalığa sahip değildir. Martin Ritt'in *Norma Rae* (1979) adlı draması, Sally Field'e Oscar'a layık görülen güçlü bir rol verir ama cinsel politikadan ziyade sendika politikasını işler.

İronik bir biçimde, bu dönemde en gelişmiş cinsel politika anlayışını sergileyen film Robert Benton'ın *Kramer vs Kramer* [*Kramer Kramer'e Karşı*, 1979] filmidir. Filmde kadın (Meryl Streep'in canlandırdığı Kramer) aslında kötü karakter olmasa da kesinlikle problemin kaynağıdır. Filmin odağında ağırlıklı olarak 1970'lerde feminizm kaynaklı klasik bir koşul karşısında erke-

ğin (Dustin Hoffman'ın canlandırdığı Kramer) gösterdiği duyarlı ve acılı tepki vardır. Yakın geçmişte hiçbir film bir kadının bakış açısına bu hassasiyet ve ilgiyi göstermemiştir. Aslına bakılırsa Hollywood üzerinden düşündüğümüzde çağdaş kadın hareketinin temel faydası, erkekleri erkek stereotiplerinden özgürleştirmek olmuştur. Bu geçerli olsa da bir bütün olarak gerçekliğin yanına bile yaklaşamaz.

1980'lerde "yeni kadın filmleri" ("feminist film" tabirini kullanmaktan uzak duruyorum) gerçek bir duygusal veya politik etki yaratmasa da hızla kabul görün bir janr haline gelmiştir. *Steel Magnolias* [*Çelik Manolyalar*, 1989], *Fried Green Tomatoes* [*Kızarmış Yeşil Domatesler*, 1991], *9'dan 5'e* (1980) veya *Thelma & Louise* [*Thelma ve Louise*, 1991] gibi modern "kadın filmleri" bütün iyi yanlarına rağmen cinsel politika hakkında çok fazla şey söylemez. İlk ikisi, kadınları kendi dünyalarında ele alırken son ikisi genellikle erkeklerin oynadığı filmlerdeki "arkadaşlık" ilişkilerinin içine sokar; diyalogu genişletmeden ve geçerli ahlak kurallarına meydan okumadan yeni makul özgür kadın karakterini kutlar.

Başka ne gibi yenilikler vardır? 1970'lerin ortasından 20. yüzyılın sonuna kadar Amerika ve Avrupa'da genel anlamda politika gibi cinsel politika da aynı çerçevenin içine sıkışıp kalmıştır. İlk Dünya Gününde neler tartışıldıysa on üçüncüsünde de aynı şeyler tartışıldı. Uygunsuz bir biçimde "azınlıklar" olarak nitelendirdiğimiz kesimler aynı problemlerle karşılaşıyor. Mücadele sürüp gidiyor.

Ancak ilerlemenin sürekliliğinden söz edemesek de sinemada kadınların durumu otuz yıl öncekinden daha iyidir. Açıklanması zor da olsa erkekler ve kadınlar arasındaki denge değişmiştir. Daha önemlisi kadın oyuncuların ellili yaşlarına kadar başroller alarak kariyerlerini uzatmaları artık olağandışı değildir: Jane Fonda, Shirley MacLaine, Tina Turner, Goldie Hawn ve Barbra Streisand yaşlandıkça hiçbir gelir kaybına uğramamıştır. Hatta Susan Sarandon, kırk yaşını geçtikten sonra yeteneklerini tam olarak keşfetmiştir. Meryl Streep "oyuncuların oyuncusu" olarak kendini bir otorite konumuna getirirken, Susan Sarandon uzunca bir süre sonra süreklilik arz eden yıldız personasında cinselliği olgun akılla birleştirmeyi başaran ilk Amerikalı kadın oyuncudur.

Aslında kadınlar yaşlanmaya karşı tutumuzu yeniden tanımlamamıza öncülük etmiştir. II. Dünya Savaşının ardından doğum oranlarında patlamanın yaşandığı sırada dünyaya gelen ve 1960'larda yetişkinliğe adım atan kuşak, otuz yıl önce hiç duyulmamış bir biçimde cinsellik seviyelerini ellili ve altmışlı yaşlarına kadar sürdürmeye karar vermiştir.

Paradoksal bir biçimde X kuşağı, 1950'lerin en kötü yanlarını yankılayan yoz cinsel mitolojiyi bağrına basmıştır. Madonna, Marilyn Monroe'nun cinsel cazibesini dikkat çekici biçimde giyinen –zırhı iç çamaşırları olan– abartılı bir Valkür şeklinde yeniden düzenlendi. *Truth or Dare* [*Çatlak Film*] filmi, çoğumuzun lise ikide bıraktığımız bir aşamaydı. Sharon Stone, Demi Moore, Kim Basinger ve Drew Barrymore gibi kadın oyuncular düzenli olarak kullanılmış ve istismar edilmiştir. 1980'lerdeki erkek selefleri gibi –Sean Penn, Rob Lowe, Matt Dillon, Patrick Swayze– bu yeni kadın oyuncular kuşağı daha az takdire şayan Hollywood geleneklerinin bir parçası olmuştur. Bu rollerin ironik olduğunu söylemek yeterli değildir; hepimiz neyi sattıklarını gayet iyi biliyoruz. 1990'larda cinsellik bir meta haline gelmiştir ve biraz sıkıcı bir hal almıştır. 1970'lerin başında gösterime girdiklerinde taşkınlığa yol açan *Deep Throat* ve *The Devil in Miss Jones* gibi hard-core "porno" filmler, günümüzde her oturma odasında sayısız kablolu yayın ağında izlenebilir ve kenar mahallerdeki çoğu video dükkânı için gelir kapısıdır. *Flashdance* (1983) ve *Dirty Dancing* [*İlk Dans, İlk Aşk*, 1987] filmlerindeki gibi ergenlik ve ergenlik öncesi dönemdekilere yönelik cinsellik, Hollywood için kazançlı bir faaliyet alanı olmuştur. Sinemalarda gösterime giren bir uzun metrajlı filmin sansürsüz versiyonları video kaset piyasasına sürülmüş ve bu filmlerin soft-core "porno" özelliklerinden yararlanılmıştır.

Belki bu bir ilerlemedir; belki romansı ve pornografik olmayan erotizmi yeniden keşfetmek için bu aşamadan geçmek şarttır; belki de AIDS salgını daha çok "sanal seks" ihtiyacı doğurmuştur. Her halükârda yeni yüzyıl *Fellini Satyricon* filmini yeni bir gözle izlemek için iyi bir vakitmiş gibi görünür. Ayrıca 1920'lerde cinsel cazibe fikrini tanıtan "It" kızı Clara Bow'un rolünü büyük bir anlayış ve sezgiyle canlandırdığını ve günümüzdeki yetişkin filmlerinde karşılaştıklarımıza oranla hem daha gelişmiş bir benlik bilincini, hem de daha güçlü bir şehveti açığa vurduğunu kendimize hatırlatmamız gerekir.



RESİM 4.27 "Arkadaşlık" filmlerine getirilen bir yorum olan *Brokeback Mountain* filmi klasik bir Western olarak tanımlanabilir, çünkü manzara yıldızdır. (Resim 4.47'yle karşılaştırın.)

Sinemada cinsel politika filmlerin "düş işleviyle" yakından bağlantılıdır. 1970'lerin sonu ve 1980'lerdeki akademik eleştirilerin büyük bir kısmı film deneyiminin bu yönüne odaklanmıştır. Sinemaya özgü kahramanlarla güçlü bir biçimde özdeşleşmemiz, filmlerin ruhlarımız üzerinde rüyalardan farksız bir etki yarattığının basitçe gözlemlenebilen bir kanıtıdır. Bu, sinema politikasının temel bir boyutudur: Filmlerle nasıl ilişki kurarız? İlk günlerden bu yana sinemacılar romans ve aksiyon –veya bunların çağdaş eşanlamlılarını kullanırsak cinsellik ve şiddet– fantezilerini satma işindedir. Bu açıdan bakıldığında sinema, edebiyattan çok farklı değildir. Popüler romanlar gibi popüler filmler de libidoyla ilişkili bu ikiz dürtünün motive edici gücünü temel alır.

Bu karmaşık bir sorundur: Sinema yalnızca fantezilere bir tür hayat vererek değil, daha formal olarak da libidoyu tatmin eder. Bir filmin tarzı (üslubu) içeriğinden bağımsız olarak romantik veya aktif, cinsel veya şiddetli olabilir. Ayrıca sinemanın bu özel işlevinin onu deneyimleyen insanlar üzerinde tam olarak nasıl bir etki yarattığı net değildir. Bu gerçek deneyimin yerine geçer mi? Yoksa gerçek deneyime ilham mı verir?

Bu, politik eylem bakımından düşünüldüğünde daha da ilginç bir muamma haline gelir. Kahramanın günü kurtardığı bir film, izleyicilere "her şeyin yoluna gireceği" –yani eyleme geçmeye gerek olmadığı– mesajını verebilir. Kahramanın kaybettiği bir filmse eylemin beyhude olduğunun bir işareti olarak okunabilir. O halde politik bir sinemacı, filmdeki karakterleri "vekil" konumuna getirmeden izleyicilerin dahil olduğu bir yapıyı nasıl yaratabilir? Eylemin gerçek hayatta hem olası hem de gerekli olduğunu net biçimde nasıl ortaya koyabilir? Bunun basit bir yanıtı yoktur.

Filmdeki eylemin gerçek eylem yerine geçmesi sorusu, romans ve cinsellik üzerinden daha kolay açıklanabilir. Karakterler açıkça izleyicilerin vekilidir ve filmin dramasının gerçek hayata taşınması hiçbir surette amaçlanmaz. Aslında film deneyiminin gerçeğe benzeyişi, bunun tam tersini sağlar: Film deneyimi büyük ölçüde gerçekliğin deneyiminin yerini alabilir. Film "fanları" ve film "meraklılarının" yanı sıra bir alt kültür olarak film "bağımlıları" da vardır. Sinemanın düş deneyimine öylesine çok ihtiyaç duyarlar ki bu hem psikolojik hem de fizyolojik olabilir. Sinemanın bu önemli etkileri, şimdiye dek yeterince ayrıntılı incelenmemiştir. Önümüzdeki yıllarda sinema teorisindeki en ilgi çekici çalışmaların büyük bir kısmı bu konulara odaklanacaktır.

Filmin bir rüya olarak libidinal etkisi, daha pratik bir boyut da taşır. Edison'un Kinetoskopu kullanılarak John Rice-May Irwin'in *Kiss* (1896) filminin ilk gösteriminin yapıldığı tarihten bu yana, filmler ahlakçılık dalgaların yükselmesine yol açmış ve sansüre uğramıştır. Kıta Avrupa'sında sansürcülük çoğunlukla politik bir doğaya sahipken, ABD ve İngiltere'de cinsellik karşıtı ve püriten bir doğaya sahipti; o topraklara özgü püritenliğin izlerini taşıyordu.

Sinema oyuncularının peş peşe patlak veren seks skandallarının (özellikle de Fatty Arbuckle olayının) kamuoyunda yarattığı infialin ardından Hollywood 1922'de Amerika Film Prodüktörleri ve Dağıtımcılarını (MPPA) kurdu. Başkanının adıyla "Hays Office" diye anılan organizasyon formal bir sansür uygulamadı, kötü şöhrete iyisiyle karşılık vermeyi tercih etti ama aşama aşama temel kurallar şekillendi. İlk prodüksiyon kodu 1930 yılına aitti. Joseph Breen 1934 yılında MPPA'ya katıldıktan sonra kurallar katı bir biçimde uygulandı. (Aynı yıl içinde Amerikan Katolik Kilisesinin bakış açısına göre "sakıncalı" bulunan film içerikleriyle mücadele eden The Catholic Legion of Decency kurulmuş ve 1960'ların aşına kadar belirgin bir püriten etki yaratmıştır.)

Prodüksiyon kodu, sinemacılara absürt yükümlülükler getirdi. Yalnızca doğrudan cinsellik ve şiddet eylemleri katı bir biçimde yasaklanmakla kalmadı, evli çiftler için bile ikili yatakların gösterilmesini yasaklayan ve "Tanrı," "cehennem, "canın cehenneme," "çatlak," hatta "inek" gibi sözcükler sansüre uğradı. Bunun muazzam bir etkisi oldu.



RESİM 4.28 21. YÜZYIL KAHRAMAN PERSONALARI. Tom Hanks, *Saving Private Ryan* [*Er Ryan'ı Kurtarmak*, 1998] filminde yüzünü en büyük kuşağa döner. Russell Crowe, *Master and Commander* [*Dünyanın Uzak Ucu*, 2003] filminde tarihsel kabadayıyı canlandırır. George Clooney *Good Night, and Good Luck* [*İyi Geceler ve İyi Şanslar*, 2005] filminde 20. yüzyılın ortalarındaki entelektüel kahramanlığı kutlar. Ancak Will Smith, *Ben Efsaneyim* (*I Am Legend*) filminde geleceğe bakar.

Prodüksiyon kodundan önceki filmleri ilk kez deneyimleyen sinema öğrencilerini bekleyen en büyük sürprizlerden biri, 1920'lerin sonunda ve 1930'ların başında filmlerin şaşırtıcı bir biçimde çağdaş bir ahlak anlayışına sahip olması ve 1960'ların sonuna kadar yasaklı kalan cinsellik ve uyuşturucu gibi meseleleri işleyebilmesidir. Bu son derece kafa karıştırıcıdır. 1930'ların sonu, 1940'lar ve 1950'lerde çekilen Hollywood filmleriyle büyüdük; üstelik televizyonlarda bu filmlerin genellikle bir kez daha sansürden geçmiş hallerini izledik. Prodüksiyon kodundan önceki gerçekçi filmleri deneyimlemek, kayıp bir kuşağı yeniden keşfetmek gibidir. Örneğin *Public Enemy* [*Halk Düşmanı*, 1931] ve *Scarface* [*Yaralı Yüz*, 1932] gibi gangster filmleri, prodüksiyon kodu öncesi dönemin son izlerinden biriydi ve politik sorunları doğrudan işlemeye çalışmıştı.

Britanya'da sansür kurulunun uyguladığı oto-sansürler 1912'ye kadar gerilere gider. İlginç bir biçimde İngiliz sansür sistemi, Amerika'daki prodüksiyon kodundan daha az belirgin bir etki yaratmıştır. 1951'e dek İngiliz filmleri U, A veya H (Genel, Yetişkin ve Korkunç) olarak sınıflandırıldı. 16 yaşından küçük çocukların "korkunç" (dehşet verici, korkunç anlamına gelen "horrific" sözcüğünden gelir) filmleri izlemesi yasaklandı. Böylece küçük çocukların aşırı şiddete uygunsuz bir biçimde maruz kalmaması amaçlandı. Bu itiraz edilemeyecek bir amaçtır. 1951'de cinsellik sinemada daha önemli hale gelince H'nin yerini X almıştır.

Amerikan prodüksiyon kodu, Hollywood dönemi boyunca prodüktörlerin işini kolaylaştırmıştır. Can sıkıcı keyfi kurallar getirmesine rağmen, stüdyoların güncel politik ve cinsel konularla ilgilenmek veya hatta daha ılımlı konuları derinlemesine işlemek gibi ahlaki baskılardan kurtarmıştır. Hollywood, 1930'ların ortasında yeni sinema tarzına rahatça uyum sağlamıştır; genellikle "anlamlılık" bir yana bırakılarak Altın Çağın çok takdir gören, çoğunlukla içi boş hayallerden ibaret olan "eğlence değerleri" ön plana çıkmıştır.

Prodüksiyon kodunun etkisi yalnızca doğrudan yasaklarla sınırlı değildi. Ekonomik baskılardan çabucak etkilenen sektörde genel bir korku havası hâkim oldu. Bu kırılganlık, farklı bir sansür türünü de ortaya çıkardı. Stüdyolar izleyicileri arasındaki nüfuzlu azınlıkları gücendirecek hiçbir şey üretmedi. Politika dünyasından gelen tavsiyeler de büyük bir şevkle yerine getirildi. Yasaklar döneminin kanunsuzluğu örneğin 1930'ların başında faşizm yanlısı çeşitli filmlerin çekilmesine yol açtı: *Star Witness* (1931), *Okay America* (1932) ve *Gabriel Over the White House* (1934) bunların arasındaydı.

II. Dünya Savaşı sırasında Hollywood doğal olarak tepkisiz kalmamıştır: Binlerce eğitim ve propaganda filmi çekildi (en ünlü örneğin Frank Capra'nın *Why We Fight* serisidir) ve kurgu filmlerde de ülkenin bir amaç doğrultusunda birleşmesinde hiç de küçük bir rol oynamayan mücadele miti yaratıldı.

Çeşitli etnik grupların ortak düşmana karşı birleşmesini anlatan Delmer Daves'in *Destination Tokyo* [*Hedef Tokyo*, 1943] filmi bunun mükemmel bir örneğidir. Cary Grant, lider olarak her şeyi bırakıp orta batıdaki eşine mektup yazar. Bu sekans neredeyse 10 dakika sürer. Grant savaşı mazur gösterdiği mektubunu yazarken, belgesel çekimleri onu destekler. Özetle Almanlar ve Japonların ırksal olarak değersiz olduğu, müttefiklerimiz Ruslar ve Çinlilerin de tıpkı kendimiz gibi genetik olarak kazanmaya yazgılı olduğu ve tarihsel olarak barışsever insanlar olduğu anlatılır! Sonraki yıllarda bunlar Soğuk Savaşın mitolojisine pek uymamıştır. Soğuk Savaşın kızıştığı dönemde bu filmin birçok baskısında bu güçlü sekansa kasten veya tesadüfen yer verilmemiştir.

II. Dünya Savaşı sona erdikten sonra, neredeyse savaş karşıtı denilebilecek bir yaklaşım sergileyen daha gerçekçi savaş filmleri çekilebildi. Her ikisi de 1945 yapımı olan *The Story of G.I. Joe* [*Joe'nun Zafer Hikâyesi*] ve *Baskın* (*They Were Expendable*) bunun kayda değer örnekleridir.

Savaştan sonra Soğuk Savaşın ulusal mitleri gelişirken Hollywood aynı doğrultuda ilerlemeyi vazife bilmiştir. Louis de Rochemont'un yarı belgesel ajan filmlerinde (*The House on 92nd Street,* 1945; *13 Rue Madeleine*, 1947; *Walk East on Beacon*, 1952) tarz veya yapı bakımından hiçbir farklılık yokken kötü karakter olarak Nazilerin yerini yavaş yavaş Komünistlerin aldığını görebiliriz.



RESİM 4.29 John Rice-May Irwin'in 1896 yapımı *Kiss* [*Öpücük*] filmi her şeyin başladığı yerdir. (Büyütülmüş film karesi.)

1950'lerde Soğuk Savaş zihniyeti hâkim olmuştur. Casus filmleri veya Stratejik Hava Kuvvetleri ve FBI gibi Soğuk Savaş kurumlarını yücelten filmler çekilmiştir. Daha soyut olarak 1950'lerde popüler bilimkurgu janrında da Soğuk Savaş psikolojisini ayırt edebiliriz. *Invasion of the Body Snatchers* (1956) o yılların politik Paranoyası için belki de başlıca metafordur. *Forbidden Planet* [*Meçhul Dünya*, 1956] filmiyse daha gelişmiş bir yaklaşım sergiler: Filmdeki canavarlar tamamen hareketsiz kalmak dışında hiçbir savunma yönteminin işe yaramadığı sinsi, amansız, dünya dışı varlıklar değil, kendi alt benlerimizin eseridir ve temel korkularımızı yansıtır. Filmdeki karakterler kendi bilinçdışıyla başa çıkmayı öğrenince canavarlar buhar olup kaybolur.

1940'ların sonunda Amerikan Karşıtı Faaliyetleri İzleme Komitesi'nin (House Un-American Activities Committee) öncülüğünde hazırlanan "kara listeler" ve gerçekleştirilen tasfiyeler, hiç şüphesiz derin bir etki yaratmıştır. Ancak bu sarsıcı etki bile 1950'lerde Hollywood filmlerinin sergilediği yaygın, neredeyse birörnek ideolojiyi açıklamak için tek başına yeterli değildir. Sinemacılar, ülkenin geri kalanını kıskacı altına alan paranoyadan nasibini almıştır. Anlaşılan o ki faşizme karşı savaşta birlik ve mücadele ruhu yakalandıktan sonra bizi bir araya getirecek aynı ölçüde tehlikeli bir başka düşman aranmıştır. 1960'larda Soğuk Savaş mitleri şans eseri ortadan kalkınca, toplumsal değişimi arzulayan güçler kısmen özgür kalmıştır. Amerikan filmleri bu değişimleri de yansıtır.

1947'de İzleme Komitesi karşısında ifade vermeyi reddeden on bir senaryo yazarı ve yönetmenden onu Kongre'ye saygısızlıkla suçlandı. (Bertolt Brecht, ülkeden ayrılmıştı.) Hollywood Onlusu 1950'de hapse atıldı. Stüdyo sahipleri, İzleme Komitesi'nin başlattığı cadı avına çok geçmeden boyun eğdi. Meşhur New York otelindeki toplantının ardından yayınlanan Waldorf Deklarasyonuyla söz konusu on senaryo yazarı ve yönetmenin endüstride çalışması yasaklandı. Ayrıca yüzlercesi de kara listeye alındı.

Hollywood Onlusundan biri olan yönetmen Herbert Biberman, hapisten çıktıktan sonra sanatına yeni bir tutkuyla bağlandı. Kendisi gibi kara listede yer alan senaryo yazarı Michael Wilson ve prodüktör Paul Jarrico'yla birlikte New Mexico'da bir gümüş madenindeki grevin gerçek öyküsünden yola çıkan bağımsız bir prodüksiyon gerçekleştirdi. Film setinde yerel polis tarafından tehdit edildiler. 1954'te kısa bir süreliğine vizyona giren film, gösterimcilerin meslek birliği tarafından gösterimden kaldırıldı. Biberman, filminin izlenebilmesini sağlamak için on yıl süren bir hukuk mücadelesi başlattı. 1970'lerin ortasında *Salt of the Earth* [*Toprağın Tuzu*]

filmi sonunda izleyicisiyle buluşmaya başladı. Gümüş madenindeki grev, Anglo-Amerikalılardan çok daha az ücret alan Meksika kökenli Amerikalılar öncülüğünde gerçekleşmişti. Erkekler hukuki engellerle karşılaşınca kontrolü kadınlar ele almıştı. Bu nedenle film hem sendika destekçilerinin hem Latin kökenlilerin hem de kadınların gönlünü kazandı. (Ayrıca ilgi çekici politik öyküsünün dışında muhteşem bir yeni gerçekçi filmdir.) Filmin yapım aşamasının ve gösterime girmesi için verilen mücadelenin destansı öyküsü, Biberman'ın *Salt of the Earth: The Story of a Film* kitabına konu oldu. Bu kitap muhtemelen şimdiye dek yazılmış en büyük "yapım" öyküsüdür.

Avrupa'da II. Dünya Savaşı sinemayı paradoksal biçimde olumlu etkilemiştir. Noel Coward'ın *In Which We Serve* [*Denizler Hâkimi*, 1943] filmi gibi sakin, makul ve mantıklı propaganda filmleri İngiliz sinemacılar bir amaca hizmet etme hissi uyandırdı. John Grierson ve arkadaşlarının belgesel teknikleri kurguya uygulanınca, İngiltere ilk kez ulusal bir sinema tarzını keşfetti. Politik bilinçli, tarihsel anlayışa sahip bu tarz, tiyatronun "öfkeli genç adamları" sinema üzerinde yarattığı etkiyle 1950'lerin sonunda ve 1960'ların başında kısa bir süreliğine yeniden hayat buldu.

İtalya'da faşizmin uzun kuraklığı, yeni gerçekçilik [neo-realizm] olarak bilinen politik olarak aktif, estetik olarak devrimci filmlerin tufanıyla son bulmuştur: Rossellini'nin *Rome, Citta Aperta* [*Roma, Açık Şehir*, 1945] ve *Paisan* (1946), De Sica'nın *Ladri di Biciclette* [*Bisiklet Hırsızları*, 1948] ve *Shoeshine* [*Kaldırım Çocukları*, 1946], Visconti'nin *Ossessione* [*Tutku*, 1942] ve *La Terra Trema* [*Yer Sallanıyor*, 1947] dünyanın dört bir yanından sinemacılara on yıllarca ilham veren ölçütler getirmiştir.



RESİM 4.30 Herbert Biberman'ın *Toprağın Tuzu* filmi kadın hakları mücadelesi için bir simge, bir Latin klasiği ve sendikal mücadelede bir dönüm noktası olmasının dışında yeni gerçekçiliğin Amerikan sinemasındaki harikulade bir örneğidir. Solda: Rosaura Revueltas ve Juan Chacon sakin bir anda. Sağda: Kadınlar grevin kontrolünü üstleniyor.

1940'larda hem İngiliz hem İtalyan sinemasına damgasını vuran politik bağlam, 1950'lerde uzun süre varlığını koruyamamıştır. 1960'ların sonunda skandalları ifşa eden ve politik bir etki yaratan bir dizi Fransız ve İtalyan filminde yeniden hayat bulmuştur. Bu tarzın başlıca savunucuları, Fransa'da Constantin Costa-Gavras (*Z*, 1969; *State of Siege*, 1973) ve İtalya'da Francesco Rosi'ydi (*Salvatore Giuliano*, 1962; *The Mattel Affair*, 1972). ABD'de bu sinema tarzının çok az örneği vardı. *The China Syndrome* [*Çin Sendromu*, 1979]bunun en kayda değer örneğiydi; filmin gösterime girmesinden yalnızca haftalar sonra Three Mile Island'da nükleer santralde yaşanan kısmi çekirdek erimesi, filmin olay örgüsüne benzerdi.

1980'den 2000'e kadar politika ve film arasındaki ilişki gittikçe çarpık hale gelmiştir. Skandalları ifşa eden filmler çekme geleneği varlığını sürdürse de herhangi bir Avrupa filmi veya Amerikan filminin reel politika üzerinde doğrudan bir etki yaratmasının üzerinden neredeyse yirmi yıl geçmiştir. Oliver Stone, endüstrinin geriye kalan son politik yönetmeni olarak kendine benzersiz bir alan açsa da çağdaş sorunlarla ilgili çalışmaları *Talk Radio* [*Sırdaş Radyo*, 1988], *Natural Born Killers* [*Katil Doğanlar*, 1994] ve özellikle *Wall Street* (1987) daha popüler tarihsel yorumlarının *Platoon* [*Müfreze*, 1986]; *JFK* (1991); *Nixon* (1995), *W* (2008) gölgesinde kalmıştır. Stone'un saplantılarının karışımı, belki de yüzyılın sonunda iki politik dünya arasında sıkışıp kalmış zihinlerimizin bir yansımasıdır; bu dünyaların "biri ölü, diğeri doğmak için fazla güçsüzdür."

Bu tablo, 2000'li yıllarda önemli ölçüde değişmiştir. 1930'lardan itibaren (belki de şimdiye kadar) ilk defa, yanıltıcı bir biçimde "belgesel" olarak nitelendirmeye devam ettiğimiz "kurmaca olmayan filmler" geniş kitlelerle buluşup beğeni toplamaya başlamıştır.

Michael Moore, memleketi Michigan, Flint'te General Motors şirketinin tesislerini kapatmasının korkunç etkilerini eleştirdiği *Roger ve Ben*'le (*Roger and Me*, 1989) ilk başarısını elde etti. 2002'de Amerikalıların silah saplantısı ve bunun yol açtığı şiddete odaklanan *Benim Cici Silahım*'la (*Bowling for Columbine*) başarısını perçinledi. George Bush'un Irak savaşı için gerekçe üretmesini layıkıyla tahlil ettiği *Fahrenheit 9/11*'le olağanüstü bir başarıya imza attı. Amerikan sağlık sisteminin aynı ölçüde iğneli ve gülünç analizi olan *Sicko*'yla [*Hasta*, 2007] başarısını devam ettirdi. Bu üç film, en çok kazandıran beş kurgu dışı film arasında yer alır. Moore filmlerinin tamamında başroldedir; objektiflik gibi bir kaygısı yoktur. Yıllardır "belgesellerin" (a) objektif ve (b) kişilerüstü olduğu düşüncesine kendimize kaptırmıştık. Moore'un filmleri bize bunun aksini gösterir. Bunlar kalpten bir yakarıştır, zaman zaman can sıkıcıdır, atılgan ve

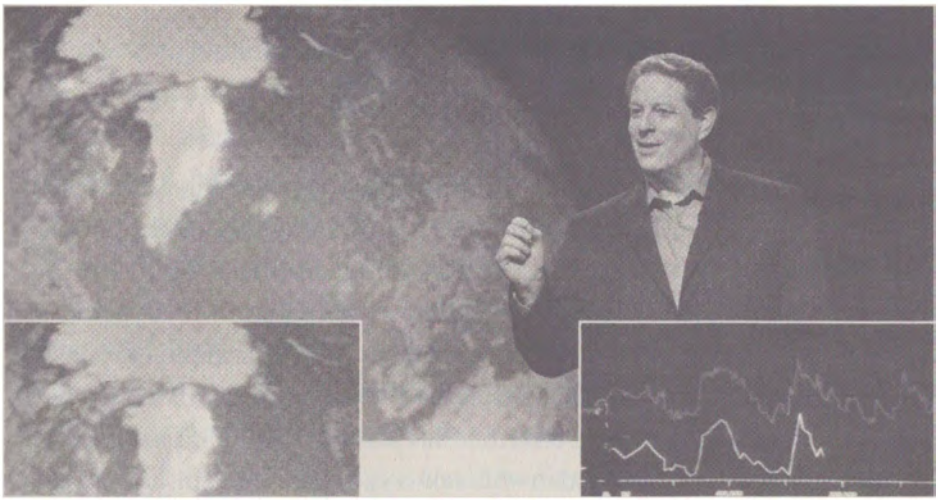
küstahtır ama her zaman dramatik olayların yanı sıra fikirlerden faydalanır. Jean-Luc Godard gülümsüyor olmalı.

Dahası, Michael Moore yalnız değildir. 2000'den bu yana ülkenin politik hayal gücünü yakalayan birçok deneme filmi çekilmiştir. Morgan Spurlock'un *Supersize Me* [*Şişir Beni*, 2004] filmi, Moore'un yaklaşımını yeniden tanımlamıştır. Spurlock da kendi filminin başrolündedir. Bir ay boyunca yalnızca McDonald's yiyecekleri yemek gibi keyfi bir amaç belirler; bu deney onu öldürmez, yalnızca çok hasta yapar (deneyin başlangıcında genç ve sağlıklıdır). Robert Greenwald esasen Fox "haber" ağını teşhir eden bir düzine deneme filmi çekmiş ve yönetmiştir. (2004 yapımı *Outfoxed: Rupert Murdoch's War on Journalism* filmi bunlardan biridir.) Aaron Woolf'un *King Corn* (2007) filmi, tarım politikamızın yanlışlarını güzelce anlatır.

Ancak yeni yüzyılın en şaşırtıcı kurgu dışı film başarısı, Davis Guggenheim'ın *An Inconvenient Truth* [*Uygunsuz Gerçek*, 2006] adlı çalışmasıdır. Guggenheim'ın adı nadiren bu filmle anılır ve bu nedensiz değildir: Film esasen Al Gore'un küresel ısınma konusunda Powerpoint slaytlarıyla dolu konuşmasının basit bir kaydından ibarettir. Yalnızca iki Oscar kazanmakla kalmamış, aynı zamanda Gore'un Nobel Barış Ödülünü kazanmasına katkıda bulunmuştur. Daha da önemlisi ülkedeki iklim değişikliği tartışmalarının yönünü değiştirmiştir. Kurmaca veya kurmaca olmayan, herhangi bir filmin daha büyük bir etki yarattığını hiç sanmıyorum. Deneme filmleri, yarım yüzyıl önce Yeni Dalga akımının sinemayı keşfetmesinden bu yana sinemadaki en heyecan gelişmedir ve onlardan çok daha fazlasını bekleyebilirsiniz.



RESİM 4.31 DENEME FİLMİ. Çektiği deneme filmleri, elli yıl önce Doğrudan Sinema ve cinema verite'nin [sinema gerçek] benimsediği değerlerdeki atmosferi ve niyeti bugün daha da iyeriye taşıyan Michael Moore'u *Fahrenheit 9/11*'in çekimleri sırasında bir kongre üyesiyle yüzleşirken görüyoruz



RESİM 4.32 DENEME FİLMİ. Al Gore ve Davis Guggenheim'ın *Uygunsuz Gerçek* (*An Inconvenient Truth*) filmi, eski tarz belgesel fikrinin yanı sıra Moore'un yaklaşımına da aykırıdır. Gore'un slaytlarla desteklenen konuşmasının filme çekilmiş bir kaydından çok da farklı olmayan *Uygunsuz Gerçek*, fikirlerinin gücü nedeniyle Oscar kazanmıştır. Sinemacıların bu ödülü yazılım mühendisleriyle paylaşmaları gerekir. (Gore, Apple'ın yönetim kurulu üyesi olduğundan büyük olasılıkla Microsoft'un Powerpoint'i yerine Keynote kullanmıştır.)

Tüm kitlesel eğlence formları gibi, sinema da bir yandan eğlendirirken bir yandan da güçlü bir biçimde efsaneler yaratır. Ulusal mitlerimizin ve dolayısıyla benlik algımızın şekillenmesinde –ve çoğu zaman da şişmesinde– Hollywood'un payı büyüktür. Hollywood, Amerika'nın dışında da aynı ölçüde önemli bir etki yaratmıştır. 1960'ların başında Fransa'daki Yeni Dalga hareketi için Amerikan sinemasının kültür emperyalizmi önemli bir araştırma konusuydu. Örneğin 1976'da Batı Almanya'daki gişe hasılatının yalnızca yüzde 40'ı Amerikan filmlerine aitken 1992'ye geldiğimizde bu rakam ikiye kattan fazla artarak yüzde 83'e ulaşmıştır. Amerikan sineması, film üreten ülkelerin başında gelen İngiltere, İtalya ve Fransa'da neredeyse egemen durumdadır. Amerikan filmleri, Fransız pazarının sürekli olarak yüzde 50 ile 60'ını elinde bulundurur. Avrupa'da daha küçük ülkelerde ve özellikle de yeni kurulanlarda, bu durum daha da dengesizdir. Asya, Ortadoğu, Doğu Avrupa ve Latin Amerika'da ilgi çekici filmler çekilse de dünyanın farklı yerlerindeki sinemaseverler nadiren onları izleme fırsatı bulur. Dünya sinemasının ulaştığı kitle çoğunlukla sinema tutkunları ve araştırmacılarla sınırlı kalır.

SİNEMA: ESTETİK

Bir filmin ortaya çıkması için bir araya gelmesi gereken kuvvetleri çeşitliliğini göz önünde bulundurduğumuzda, bütün zorlu ekonomik, politik ve teknolojik faktörleri hesaba kattığımızda (şairler, ressamlar veya müzisyenler bu faktörlerin yalnızca birkaçını düşünmek zorundadır) film yapımı gibi zahmetli bir süreçte "sanatın" varlığını koruması bile şaşırtıcıdır. Ancak sinema 20. yüzyılda politikamızı ifade etmenin başlıca kanallarından biri olduğu gibi, estetik anlayışımızı ifade etmenin esas alanı olduğunu da kanıtlamıştır. Herkese açık bir araç olduğundan –bilerek veya bilmeyerek– birlikte nasıl yaşadığımızı yansıtır. Çok kapsamlı ve kucaklayıcı bir araç olduğundan estetik fikirleri ve duyguları ifade etmek için çarpıcı ve rakipsiz fırsatlar sunar.

Sinema tarihinin şekline dair fikir sahibi olmanın bir yolu, gelişim aşamalarını haber veren estetik diyalektiği tanımlamaktır. Bu ikili karşıtlıklar, böylesine zengin ve karmaşık bir ifade aracına uygulandığında fazla basit görünebilir ama elverişli fırsatlar sunar. Yüzyılın en tanınmış sanatçıları, bu fikirlerle giriştiği kişisel mücadelelerinde zengin bir miras bırakmıştır.

Elbette film tarzlarının ve sinemacıların kapsamlı bir tarihini bir tek bölüm şöyle dursun bir tek ciltte anlatmak olanaksızdır. Burada sunulan yalnızca bir eskizdir. Öykü çoğunlukla bireyler ve bireysel çabalar üzerine kuruludur; ilerleyen sayfalarda en önemli kısımlarına değinmeye çalışacağız.

Bir Sanat Yaratmak: Lumière-Méliès Karşıtlığı

Sinema estetiğinin ilk karşıtlığı, Auguste ve Louis Lumière Kardeşlerle Georges Méliès'in erken dönem çalışmaları arasındadır. Lumière Kardeşler, fotoğrafçılık kökenliydi. Yeni icat edilen filmde gerçekliği yeniden üretebilmek gibi muhteşem bir fırsat bulunduğunu fark etmişlerdi. En etkili filmleri Ciotat'daki istasyondan bir trenin kalkışı veya Lumière Fotoğraf Fabrikasından işçilerin çıkışı gibi gündelik olayları yakalamıştı. Bunlar basit ama çarpıcı proto-filmlerdi. Hiçbir öykü anlatmıyorlardı ama mekân, zaman ve atmosferi öylesine etkili biçimde yeniden üretiyordu ki izleyiciler, onları izlemek için ellerini cebine atmaktan çekinmiyordu. Öte yandan bir sahne sihirbazı olan Méliès, çarpıcı fanteziler üretmek için filmin gerçekliği değiştirebilme kapasitesini derhal görmüştü. *Voyage to the Moon* [*Aya Seyahat*, 1902] filmi, Méliès'in mükemmel

sinematik illüzyon formunun en iyi bilinen örneğidir ve en ayrıntılı ilk filmlerden biridir. Méliès'nin filmlerinin birçoğunun adında "kabus" veya "rüya" sözcüklerinin geçmesi anlamlıdır. Lumière Kardeşlerle Méliès'nin birbirine tezat teşkil eden yaklaşımlarının temsil ettiği karşıtlık, sinema için merkezidir ve yıllar boyunca farklı kisveler altında tekrarlanıp durmuştur.

Aynı tarihlerde ABD'de Thomas Edison'ın şirketi, Fransız çağcıllarının kökleşmiş sinema anlayışını nadiren sergileyen daha basit filmler çekti. *Fred Ott's Sneeze* [*Fred Ott'un Hapşırığı*] ve John Rice-May Irwin'in Kiss [*Öpücük*] filmi, Edison'un utangaç yaklaşımının iki prototipik örneğidir.

1987'de bir satıcı olan Edwin S. Porter, Edison'un şirketine katıldı. Sonraki on bir yıl boyunca Amerika'daki en önemli sinemacıydı. Aktüalite filmleri çekerek ustalaştıktan sonra, 1903 yılında sinema tarihinin kilometre taşları olan iki film çekti: *The Life of an American Fireman* [*Bir Amerikan İtfaiyecisinin Yaşamı*] *ve The Great Train Robbery* [*Büyük Tren Soygunu*]. Porter, akıcı paralel kurgusuyla tanınır. (Aslında film kurgusunun "mucidi" olarak kabul görür.) Bu filmlerin ikisinin de yenilikçi olduğu doğrudur ama Porter'ın film tekniğinin babalarından biri olarak şöhrete kavuşması, film estetiğinin tarihinde ilk ciddi problemi açığa çıkarır. Porter'ın daha sonraki filmleri, başlangıçtaki hedefine hiçbir zaman ulaşamaz. Dahası, İngiltere ve Fransa'da aynı tarihlerde başka sinemacılar da aynı akıcılığı sergilemiştir. Aslında *Bir Amerikan İtfaiyecisinin Yaşamı* filminin unutulmaz paralel kurgusu kısmen tesadüfi olabilir; çünkü Porter'ın bu filmdeki amaçlarından biri de Edison'un fabrikasında bulduğu artık kamera görüntülerini kullanmaktır. Her şeye rağmen Porter, standart sinema tarihlerinde yenilikçi olarak geçer. Sinema tarihindeki en büyük zorluklardan biri, sinemada bir tür *Guinness Rekorlar Kitabı* oluşturmak için "ilkleri" keşfetmeye dönük kontrol edilemez istektir.

Doğrusunu söylemek gerekirse Porter (veya başka birinin) kurgunun potansiyelini "keşfetmemesi" düşünülemezdi. Bu, filmin fiziksel doğasında vardır; sinemaya özgü araçların başında gelen kurgu için bile diğer sanatlar, modeller vardır ve bu sanatın usta uygulayıcılarının her birinin gerekli mantıksal sıçramaları yapabilmesi gerekir. Porter'ın paralel kurgusu ve Griffith'in yakın plan çekimleri, yatay ve dikey çevrinmeleri, keşfedilip kullanılmayı bekleyen araçlardı ve yerleşik sanatların ölçütleri göz önünde bulundurulduğunda hiç de yenilikçi değildi. Yine de sinemada oyunu ilk oynayanlar arasında yer alırsanız, rekorlar kırmanız çok kolaydır.



RESİM 4.33 LUMİÈRE GERÇEKLİĞİ. Lumière Fotoğraf Fabrikasından işçilerin çıkışını gösteren *Leaving the Factory* (1895) filmi. (MOMA/FSA. Büyütülmüş film karesi.)

İngiltere'de yüzyılın başında Robert W Paul ve Cecil Hepworth, Porter'dan daha ilginç işlere imza attı. Hepworth'un *Rescued by Rover* (1905) filmi, kurgunun potansiyelini Amerikan klasiklerinden daha iyi gösterir. Fransa'da yüzyılın ilk on yılının ikinci yarısında Ferdinand Zecca (Pathe'de) ve Louis Feuillade (Gaumont'ta) sayısız film olasılığını aktif olarak keşfederken, Max Linder (Pathe'de) ilk başarılı film komedyeni oldu. Emile Cohl, animasyon filmlerinin olasılıklarını keşfetmeye başladı. İtalya'da Filoteo Alberini ilk tarihsel dramalardan bazılarını çekti. Sinema tarihinin ilk dönemi, açıkça Avrupalıların başarılarının öyküsüdür.

D. W Griffith, 1907'de sinemaya bir oyuncu olarak giriş yaptı. Sonraki altı yılda yönetmen olarak Biograph Company için tek ve iki makaralık yüzlerce film çekti ve zamanla o dönemin en önde gelen sinemacısı olarak nam saldı. Griffith ışıklandırma başta olmak üzere teatral araçlarla ve oyuncularla çok etkin biçimde çalıştı. Yakın plan çekimleri, yatay ve dikey çevrinme ve paralel kurguyu büyük bir özgüvenle kullandı. Victoria dönemi melodramlarının geleneklerine neredeyse her zaman sadık kalsa da duygusal olarak çok etkileyici

Bu dönem, Kevin Brownlow ve David Gill'in 1995'te yayınlanan *Cinema Europe: The Other Hollywood* adındaki altı bölümlük belgesel dizisinde harikulade biçimde anlatılır

filmler çekti. Griffith uzun metrajlı filmlerin "babası" sıfatını sonuna kadar hak eder ama çalışmalarında birçok ciddi problem vardır.

Griffith'in sinemadaki çalışmalarını dönemin diğer sanatlarındaki gelişmelerle karşılaştırmak gerekli değildir. Aynı dönemde resimde Picasso; romanda Conrad, Joyce ve Dreiser ve tiyatroda Strindberg, Çehov ve Shaw vardır. Sinema popüler izleyiciye çok fazla bağımlı olan kırılgan bir girişim olmaktan henüz çıkamadığı için Griffith'i onlarla karşılaştırmak, kesinlikle adil değildir. Yine de 19. yüzyıl tiyatrosunun klişelerinden arınmış yeni ve ilgi çekici filmler çeken başka sinemacılar da vardır. Griffith'in sinema sanatının babası olarak şöhrete kavuşmasının bir nedeni de en azından 1960'lara kadar sinema tarihine damgasını vuran estetik aşağılık kompleksidir.

Kariyerine tiyatroda başlayan Griffith, "saygın" filmler çekmeyi çok arzu etmiştir. Ancak sinemayı daha düşük sınıf, "aşağı" statüsünden kurtarmak istese de sinemanın canlılığı ve gücünün büyük bir kısmı tam da bu aşağı statüsünde saklıdır. 1911 yılına gelindiğinde Griffith'in yanında oyunculuk yaparak ve senaryo yazarak sinemaya adımını atan Mack Sennett ilk komedilerini çekmeye başlamıştır. Sennett'in komedileri, Griffith'in (genellikle karşı koymaya çalışırmış gibi görünse de) en iyi filmlerinde ön plana çıkan seyir zevki ve özgürlük anlayışını içerir. Griffith'in sanatı geriye doğru bakarken, Sennett'in sanatı yüzünü ileriye doğru dada ve sürrealizme çevirir.



RESİM 4.34 MÉLIÈS FANTEZİSİ. Anlatımcı tarzdaki *The Kingdom of the Fairies* [*Periler Krallığı*, 1895] filmi. (MOMA/FSA. Büyütülmüş film karesi.)

Griffith'in şöhretiyle ilgili problem, iki yönlüdür: O dönemdeki sinemayı yeterince ciddiye almayız ve abartılı hareketlere dayalı kaba güldürüyü ["slapstick" komediyi] hakir görme eğiliminde oluruz ama aynı zamanda filmi çok ciddiye alırız ve Griffith'in layıkıyla oynadığı "saygın baba" rolüne ihtiyaç duyarız. Denge yeniden sağlandıktan sonra başarılar kadar kusurları da kabul edeceğimiz için Griffith'in şöhreti yerli yerine oturacaktır. Ayrıca biz de onun ilk başlarda gelecek vaat eden adımlarının daha sonraki yıllarda görkemli projelere dönüşmesini ama en nihayetinde başarısızlığa uğramasını daha iyi anlayabiliriz.

Hem Griffith'in melodramında hem de Sennett'in komedisinde kovalamaca kavramı merkezidir. Kovalamaca günümüzde de popüler filmlerin egemen bir unsuru olmayı sürdürür. Victoria dönemi tiyatrosundaki öncülleriyle birlikte, Porter ve Hepworth'un sunduğu ilk örneklerden itibaren kovalamaca, anlatısal dramaturjinin en önemli öğesi olmuştur. Tiyatroyu gerçek veya hayali çerçeve sahnenin dışına çıkarıp dünyaya taşımıştır. Bütün dramatik anlatıya yön veren başkahraman ile düşmanı arasındaki mücadelenin mükemmel bir modeli haline gelmiştir.

The Lonedale Operator (1911), *The Musketeers of Pig Alley* (1912), *Intolerance*'ın kapanış sekansı (1916) veya *Way Down East* (1920) gibi Griffith'in en başarılı çalışmalarında, kovalamaca Victoria dönemine özgü duygusallığın durağanlığından kurtulup melodramın özgündeki gücü keşfetmesini sağlayan gerçek veya metaforik bir araçtır. Benzer bir şekilde Sennett'in Los Angeles'ın kasvetli sokaklarındaki baş döndürücü kovalamacaları da sinema tarihinin başlarındaki en yenilikçi sinematik anlardan bazılarını sunar.

Sessiz Sinema: Gerçekçilik-Dışavurumculuk Karşıtlığı

Griffith'le özdeşleştirdiğimiz gösteri, melodram ve duygusallık, sessiz sinemanın alamet-i farikasıydı. Cecil B. Demille'nin başarılı kariyeri de bunu teyit eder. 1910'ların sonu ve 1920'lerde Mary Pickford'un filmlerinin olağanüstü popülerliğinde melodram ve duygusallığın payı büyüktür. (Gösteri, Mary Pickford'un eşi Douglas Fairbanks'in işidir!) Ancak estetik açıdan bu yıllarda gelişip güçlenen Sennett'in geleneği olmuştur.

ABD'de sessiz film esasen komedi demekti. Charles Chaplin, Buster Keaton, Harold Lloyd, Harry Langdon ve prodüktör olarak Mack Sennett ve Hal Roach bu döneme damgasını vurdu. Chaplin, Keaton ve Lloyd tarafından geliştirilen personalar, sinema tarihindeki en unutulmaz ve anlamlı yaratılar arasındadır. Sennett'in ilk filmleri basit bir yapısal fikri temel alır: Öyküler ahlaki bir ders içer-

mez, yalnızca şakalar topluluğudur. 1910'ların sonu ve 1920'lerin büyük komik aktörleri, "slapstick" komediyi mekanik yeterlik seviyesinden metafor ve anlam seviyesine yükselten bir yorum boyutu katmıştır. İlginç bir biçimde, Chaplin de en az Griffith kadar Victoria dönemi duygusallığına yer verir ama bunu çağa uygun bir şekilde ifade eder.

Bütün sessiz komedyenler, aslen politik olan bir problemi fiziksel koşullara aktarmıştır: Birey endüstriyel uygarlıkla ve güç politikasıyla nasıl başa çıkabilir? İzleyiciler içgüdüsel bir anlayışla yanıt vermiştir ve halen verir. Lloyd sessiz komedyenlerin en mekanik ve soyut olanlarından biriyse, Chaplin en insancıl ve politik olanıdır ama hepsi mekanik ve ahlak arasında bağ kurmuştur. Sessiz komedinin tarz ve kaygılarının muhtemelen en tipik örneği, Chaplin'in *Modern Times* [*Modern Zamanlar*] filmidir. 1936 yapımı olmasına rağmen hiçbir diyalog içermeyen, yalnızca müzikten faydalanan bu film, günümüzde de geçerliliğini koruyacak şekilde makineler ve insanlar hakkındadır.

1920'lerde Amerikan sinemasında komedi geleneğinin dışında etkili olan en ilgi çekici estetik güç, film gerçekçiliğinin olasılıklarının keşfiydi. Gelişen ticari eğilime karşı mücadele eden Erich von Stroheim, çok az sayıda filmi tamamlamayı başardı. Fikirleri çoğu zaman stüdyolar tarafından önemli ölçüde değiştirilse de Amerikan sinemasının akışının seyrini değiştirdi. Stüdyo patronlarının hışmına uğramasına rağmen *Foolish Wives* (1921), *Greed* (1923) ve *The Wedding March* (1928) filmleri, birer efsane olarak varlığını sürdürür ve derin odak, karmaşık mizansen ve lokasyon çekimi gibi realist tekniklerin ne kadar etkili kullanılabileceğinin örneklerini sunar. Sinemacılar bu araçların potansiyelini halen keşfetmektedir. Stroheim izleyiciye filmin yaratıcısıyla uyum içinde aktif hale gelme özgürlüğü sunulması gerektiğini ilk fark edenler arasındaydı.

Stroheim 1920'lerde kameranın sadece manipülasyon amacıyla değil, iletişim sağlamak amacıyla da kullanılma olasılıklarını araştırırken yalnız değildi. Hollywood sisteminin dışında çalışan Robert Flaherty, *Nanook of the North* (1922) ve *Moana* (1926) gibi filmleriyle ilk kayda değer belgeselci oldu. 1920'lerin başında Almanya'da başarılı bir kariyere sahip olan F. W Murnau, 1926'da Amerika'ya geldi. *Sunrise* (1927) ve *Tabu* (1929, 1931, Flaherty'yle birlikte) teatralliğin gerçekçilikle nasıl harmanlanabileceğinin iyi birer örneğidir. Daha küçük ölçekte King Vidor'un *The Big Parade* (1925) ve *The Crowd* (1928), ve daha sonra *Our Daily Bread* (1934) filmleri politik gerçekçiliğin örnekleri olarak öne çıkar.



RESİM 4.35 SENNETT KOVALAMACASI. *Keystone Cops* [*Keystone Polisleri*] Los Angeles'ın sokaklarında gürültülü bir kovalamaca sahnesinde.

1920'lerde Amerika'da sinema hızla endüstrileşirken, Avrupa'da sanat olarak da kabul edilen bir işti. Avrupalı sinemacılar tanınmış ressamlar, müzisyenler ve oyun yazarlarıyla Amerika'dakilere oranla daha yakın bir işbirliği içindeydi. Bunun nedeni yalnızca aynı kentlerde yaşamaları değildi; o dönemde kendini ispatlayan avangart hareketin yeni iletişim aracına ilgi duymasının da bunda payı vardı.

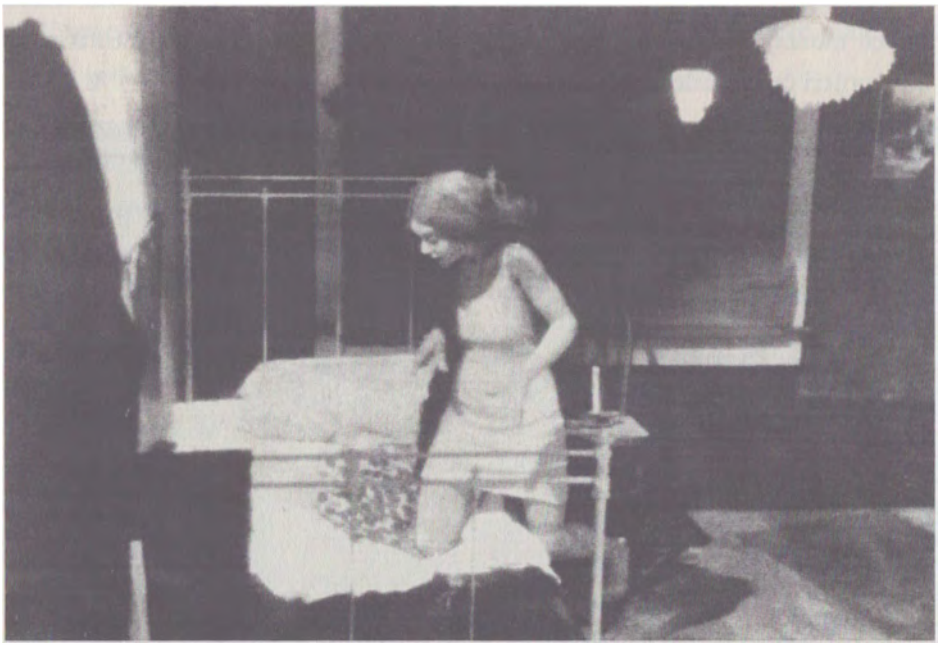
Londra'da 1925'te sinema sanatını desteklemek için "Film Society" adındaki dernek kuruldu. Fransa'da Louis Delluc, sinemadaki ilk önemli estetik teorisyeni oldu. Ticari sinema değerli çok az şey üretirken Abel Gance, Jean Epstein, Germaine Dulac, Rene Clair, Luis Bufiuel ve Salvador Dali, Man Ray ve Marcel Duchamp gibi sinemacılar sinema sanatının pratik örneklerini sundu. Almanya'da UFA, Alman sinemasının estetik standartlarını yükseltmeye çalıştı. Bunun sonucunda sinema tarihindeki en önemli ilerlemelerden biri kaydedildi: Alman Dışavurumculuğu.

Yönetmenler Robert Wiene (*The Cabinet of Dr. Caligari,* 1919), Fritz Lang (*Dr Mabuse,* 1922; *Metropolis,* 1927), Murnau (*Nosferatu,* 1922; *The Last Laugh,* 1924) ve Paul Leni'nin (*Waxworks,* 1924 ve Hollywood'da *The Cat and The Canary,* 1927) yanı sıra yazar Carl Mayer, tasarımcı/ressamlar Hermann Warm, Walter Röhrig ve Walter Reimann da bu harekette önemli roller oynadı. Bu ara-

da G. W Pabst (*The Joyless Street,* 1925) realist alternatifler arayışına girdi. Sinema tarihinin bu kesiti ne kadar büyüleyici olsa da yalnızca Lang ve Murnau büyük oyuncular olarak öne çıktı ve yalnızca Lang kayda değer sayıda eser verdi.

Alman Dışavurumculuğu dünya çapında çok daha büyük bir etki yaratırken, İsveç ve Danimarka'da 1910'larda ve 1920'lerin başında ilgi çekici üretken gelenekler gelişti. İsveçli yönetmenler Mauritz Stiller ve Victor Sjöström'ün ikisi de tiyatro kökenliydi. İsveçli Ingmar Bergman da kariyerinin başından sonuna kadar tiyatro dünyasıyla yakından ilişkiliydi. Stiller ilk başta nükteli komedilerde uzmanlaştı (*Love and Journalism,* 1916; *Thomas Graal's Best Film,* 1917), ardından daha edebi projelere yöneldi (*Go'sta Berling's Saga,* 1924) ve sonunda yıldızı Greta Garbo'yla birlikte Hollywood'a göç etti. Oyuncu Sjöström, en çok şiirsel sosyal yorumuyla tanınır. (*The Outlaw and His Wife,* 1917; *Korkalen,* 1921)

Danimarkalı yönetmen Carl Theodor Dreyer'ın kariyeri, görece çok az film yönetmesine rağmen elli yılı aşkın bir süreye yayılır. *Jeanne d'Arc'ın Tutkusu* (1928) başta olmak üzere *Vampyr* (1932) ve *Gertrud* (1964) filmleri, dünya sinemasının standart başyapıtlarının arasına girmiştir. Dreyer'ın sineması aşkın yalınlığı ve acımasızlık, aşağılanma ve ıstıraba olan düşkünlüğüyle dikkat çeker.



RESİM 4.36 Von Stroheim'ın *Greed* (1923) filminde Zasu Pitts ve altınlarla dolu yatak. (MOMA/FSA.)

1920'ler aynı zamanda Sovyet sinemasının büyük çağıydı. Lev Kuleshov ve Vsevolod Meyerhold, ayrı ama paralel teoriler geliştirdi. Onların bu teorileri daha sonra Sergei Eisenstein (*Grev,* 1924; *Potemkin Zırhlısı,* 1925; *Ekim,* 1927), V I. Pudovkin (*Ana,* 1926; *St. Petersburg'un Sonu,* 1927) ve Alexander Dovzhenko (Cephanelik, 1929; *Toprak,* 1930) tarafından benimsendi ve önemli ölçüde ayrıntılandırıldı. Eisenstein'ın etkili montaj teorilerinin belki de en net örneği olan *Potemkin Zırhlısı* başta olmak üzere bu filmler sinema tarihinde önemli kilometre taşlarıdır.

Eisenstein, sinemayı diyalektik bir süreç olarak görür ve *A Battleship of Potemkin* [*Potemkin Zırhlısı*] filmindeki tekniği bu yaklaşımın ne kadar etkili olduğunu gözler önüne serer. Tamamen gelişmiş karakterlerden ziyade "tipleri" kullanan Eisenstein, 1905 yılında Potemkin adındaki zırhlı savaş gemisinin mürettebatının ayaklanmasının öyküsünü etkili ve aralıksız bir mantık zeminine oturtur. Odessa Merdivenleri sahnesi (Resim 5.1'den 5.4'e kadar) Eisenstein'ın ünlü montaj tekniğinin en bilindik örneklerinden biridir: Sadece çekimler yan yana konarak hem drama hem anlam üretilir.

Aynı dönemde Dziga Vertov, *Kino-Pravda* (*Film-Gerçek*, 1922-25), *Kino-Glaza* (*Kino-Göz*, 1924) ve *Man with a Movie Camera* [*Kameralı Adam*, 1929] gibi filmlerinde "sine-gerçek" teorisini geliştirdi. Almanlar yapay dekor ve mizansenin anlamlılığını araştırırken Sovyet devrimci sinemacılar güçlü bir biçimde anlam üreten montaj anlayışını keşfetmiştir. Sinemada en önemli teoriler arasına giren bu teorileri önümüzdeki bölümde ele alacağız.

Hollywood: Janr-Yaratıcı Yönetmen Karşıtlığı

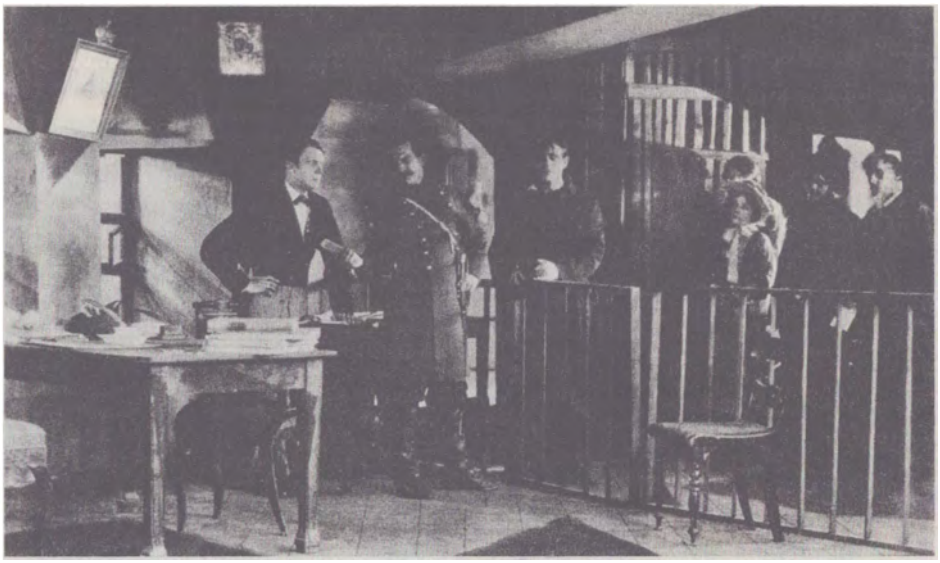
1930'ların başında, Amerikan sineması tüm dünyada egemen konuma gelmiştir. 1932-1946 yılları arasında sinema tarihi, iki istisna dışında Hollywood tarihidir. Bu istisnalar, Fransa'da bazen "Şiirsel Gerçekçilik" (Poetik Realizm) adı altında bir araya gelen yönetmenler grubu ve İngiltere'de John Grierson ve grubunun başlattığı İngiliz belgesel geleneğidir. Kendisi yalnızca bir tek film çeken Grierson, 1930'larda İngiliz belgesel geleneğinde prodüktör, organizatör ve öncü rolü üstlendi. Bu hareketin İngiliz sinemasının gelişimi üzerindeki etkisi, kendisinden doğan filmlerin yarattığı etkiden daha önemliydi. Grierson'la birlikte anılmasına rağmen bu janrın belki de en kalıcı örneklerini Humphrey Jennings üretti: *Listen to Britain* (1942), *Fires Were Started* (1943) ve *A Diary for Timothy* (1945) eski bir şair ve ressamdan belgesel niteliğinde kişisel ifadelerdir.

Alfred Hitchcock, 1930'larda İngiliz kurgu filmine egemen olurken dünya sinemasının üstatlarından biri olarak kabul edilen Jean Renoir aynı on yılda Fran-

sız sinemasında zirveye yükseldi. O tarihlerde günümüze oranla daha az takdir gören Renoir, olağanüstü bir film serisine imza atarak Chaplin gibi sessiz sinema oyuncularının hümanizmini realist teknikle harmanlayan yeni bir birleşim yarattı: *Boudu Saved from Drowning* [*Boğulmaktan Kurtulan Boudu*, 1932], *Toni* (1934), *The Crime of M. Lange* [*Bay Lange'ın Cinayeti*, 1935], *Grand Illusion* [*Harp Esirleri*, 1937] ve *The Rules of the Game* [*Oyunun Kuralı*, 1939]. İnsani, toplumsal duyarlı, tuhaf derecede komik tarzı, bugün bile halen etkisini hissettirir.

Aynı tarihlerde Fransa'da birçok güçlü ve çok kişisel tarz gelişmiştir: Marcel Pagnol, Fransız taşrasını konu edindiği bir dizi popüler, lirik ve utangaç incelemeye imza attı. Şöhreti zamanla kötüye giden Rene Clair hafif de olsa eğlenceli filmler yönetti. Marcel Carne, *Cennetin Çocukları* [*Children of Paradise*, 1944] başta olmak üzere çok sayıda teatral, nükteli dramadan sorumluydu. Jacques Prevert onun en yakın çalışma arkadaşıydı. Belki de en unutulmaz olan, Jean Vigo'nun 29 yaşındayken hayatını kaybetmeden önce çektiği iki filmdi: *Zéro de Conduite* [*Hal ve Gidiş Sıfır*, 1933] ve *L'Atalante* [*Geçip Giden Çatana*, 1934] Vigo'nun keskin görüşlü, usta işi sinemasının taze ve doğrudan ürünüdür.

Hollywood'da o tarihlerde netlikle tanımlanabilen çok az kişisel imza vardır. İngiltere'de olgunlaşan Alfred Hitchcock, 1940'ta Amerika'ya göç ettikten sonra Hollywood'da "auteur" yani yaratıcı yönetmen denince ilk akla gelen yönetmen haline geldi. Gerilim janrına yarım yüzyıl boyunca egemen oldu.



RESİM 4.37 Alman dışavurumcu ışık ve gölge sanatı. Robert Wiene'nin *Raskolnikov* (1923) filminde ışık ve gölge oyunları önemli bir koddur.

Bu gayet doğaldı; çünkü bu janr onun icadıydı. Amerika'daki ilk yıllarında çektiği filmlerde, 1930'larda İngiltere'de denemeler yaptığı politik paranoya anlayışını daha da rafine hale getirdi. *Foreign Correspondent* [*Yabancı Muhabir*, 1940] geleceğe işaret eden usta işi tersine dönme ve benzeşmelerle dolu bir filmdi. *Saboteur* [*Sabotajcı*, 1942] Hitchcock'un Amerikan manzarasını uçtan uca gözlerimizin önüne seren ilk filmiydi. Hitchcock bu filminde savaş zamanında birey ve devlet arasındaki ilişkiye dair ilgi çekici fikirler geliştirdi. Senaryosunu oyun yazarı Thornton Wilder'ın yazdığı *Shadow of a Doubt* [*Şüphenin Gölgesi*, 1943] filmi, kasaba hayatıyla suça meyilli kişiliği karşı karşıya getirdi ve genellikle Hitchcock kanonunun en önemli filmlerinden biri olarak kabul edilir. *Spellbound* [*Öldüren Hatıralar*, 1945] günümüzden fazla basit görünse de Amerikan sinemasında Freudyen kavramların ilk kez kullanıldığı filmlerden biriydi. Cary Grant ve Ingrid Bergman'ı bir araya getiren *Notorious* [*Aşktan da Üstün*, 1946] savaşın tetiklediği paranoyanın bir ilişki üzerindeki etkileri hakkında son derece kişisel bir keşif niteliğindeydi.

Yine bu dönemde Josef von Sternberg, görsel olarak zengin romanslarla kendi damgasını vurdu: *The Blue Angel* [*Mavi Melek*, 1930], *Morocco Yanık* [*Kalpler*, 1930]; *Shanghai Express* [*Shanghai Ekspresi*, 1932]; *The Scarlet Empress* [*Kızıl İmparatoriçe*, 1934]. Busby Berkeley, eşsiz bir biçimde sinemaya özgü bir müzikal formu geliştirdi: *Gold Diggers of 1935* (1935) ve *The Gang's All Here* (1943). John Ford, Western formuna yeni bir soluk kattı: *Stagecoach* [*Cehennemden Dönüş*, 1939] ve *My Darling Clementine* [*Kanun Harici*, 1946]. Yönettiği diğer filmlerde de bu Amerikan janrının metaforlarının birçoğunu farklı yönlerde genişletti.



RESİM 4.38 Asta Nielsen, Avrupa'nın ilk yıldızıydı. Mary Pickford gibi o da hem başarılı bir iş kadını hem de şöhretti. Burada Richard Oswald'ın 1920 yapımı *Der Reigen* filminde Conrad Veidt'le birlikte görülüyor.



RESİM 4.39 Dziga Vertov'un *Kameralı Adam* (1929) filmi; özel bir sine-göz. (MOMA/FSA. Büyütülmüş film karesi:)

Howard Hawks zekâ, içtenlik ve doku zenginliğiyle her zaman etkileyici olan filmleriyle çok çeşitli janrlarda damgasını vurdu. Kadın-erkek ilişkileri üzerine kurulu "Screwball komedisi" adı verilen tarzdaki *Twentieth Century* [*Yirminci Yüzyıl*, 1934], *Bringing Up Baby* [*Tehlikeli Bebek*, 1939], *His Girl Friday* [*Cuma Kızı*, 1939]; drama tarzındaki *To Have and Have Not* [*Sahip Olmak ya da Olmamak*, 1944] ve Western tarzındaki *Red River* [*Kanlı Nehir*, 1948]ve *Rio Bravo* [*Kahramanlar Şehri*, 1959] bunların arasındaydı. Hawks'un *The Big Sleep* [*Birleşen Kalpler*, 1946] filmi, Raymond Chandler'ın romanını temel alan ve başrolleri Humphrey Bogart ve Lauren Bacall tarafından paylaşılan klasik bir Film Noir dedektif öyküsüdür. Aynı zamanda Hollywood sinemasında iyi olan ne varsa kusursuza yakın bir modelini sunar. Chandler, Hawks, Bogart ve senaryo yazarları William Faulkner, Leigh Brackett ve Jules Furthman, çeşitli kaygıları ve tarzları kucaklayan zengin bir doku üretmek için yeteneklerini birleştirmiştir. Filmin birçok sanatsal kişiliğin ortak ürünü olmasına rağmen yine de bütünlüğüyle iz bırakması önemlidir. Eğlence olarak, Hollywood kanonunda yalnızca birkaç dengi vardır. Bogart- Bacall arasındaki heyecan verici ilişki, Hawks'un zekice mizanseni, Chandler'ın özlü ve şiirsel varoluşçuluğu ve senaryo yazarlarının (Hawks'un yönlendirmesiyle) kaleme aldığı sıkı, zengin, nükteli diyaloglar ve zarifçe kurgulanmış olay örgüsü bir araya gelir ve sonuçta zengin rezonanslı bir eğlence ortaya çıkar.



RESİM 4.40 Jean Renoir'in 1939 yapımı *Oyunun Kuralı* (*The Rules of the Game*) filminde aksiyon ve kompozisyon. (Büyütülmüş film karesi.)

Ancak Hollywood'un en iyi filmlerinin hepsi gibi *Birleşen Kalpler* de neredeyse bilinçdışı bir biçimde bundan çok daha fazlasıdır. Hawks'un filmlerindeki kadınlar, karakterleştirmenin derinliği ve daha da önemlisi sergiledikleri güç ve zekâ bakımından eşsizdir. (Üstelik Hawks en çok erkekler arasındaki dostlukları işlemesiyle tanınan bir yönetmendir!) Filmdeki erkekler ve kadınlar arasındaki dengeli gerilim, özel bir psikolojik anlam katar. *Birleşen Kalpler* aynı zamanda daha az takdir edilebilecek bir bakımdan da Hollywood tarzını temsil eder: Chandler'ın romanının doğrudan politik materyalinin büyük bir kısmı kesilmiştir ve film bu açıdan asıl kaynağının solgun bir gölgesidir. Robert Towne'nin yazıp Roman Polanski'nin yönettiği *Chinatown* (1974) filmi, Raymond Chandler'ın *The Big Sleep* de dahil neredeyse tüm romanlarında işlediği çürüme ve yozlaşma temalarını neredeyse otuz yıl önce beyaz perdeye taşımış olsa da 1940'larda Chandler'ın öykülerinden uyarlanan birçok filmde bu temaların yalnızca ipuçları bulunur.

Hitchcock, Ford, Hawks, von Sternberg ve birkaç yönetmen daha, Hollywood'un altın çağında filmden filme ayırt edilebilir bir kişisel imzayı korumuş olabilir. Ancak büyük çoğunlukla Hollywood sineması, yönetmenler, oyuncular, sinematograflar, yazarlar, tasarımcılar ve prodüktörlerden oluşan kalabalık ekiplerin işiydi. William Wellman, Lewis Milestone, Leo McCarey

ve John Huston gibi yönetmenler hiç şüphesiz kişisel tarzlar sergiler ve "auteur" eksenli değerlendirmelerin konusu olabilir. Ancak Hollywood sisteminin yapısı, en güçlü yönetmen kişiliklerinin bile çoğu zaman stüdyo tarzları, oyuncuların tarzları, prodüktörlerin koyduğu şartlar ve senaryo yazarlarının kendine has özelliklerinin denizinde boğulur.

Bu kuralın en ilginç istisnalarından biri, Preston Sturges'di. 1920'lerde oyun yazarı olan Sturges, birçok meslektaşı gibi sesli sinemanın ortaya çıkışıyla birlikte New York'tan Hollywood'a göç etti. 1930'larda senaryo yazarı olarak başarılı bir kariyer sürdürdü. Mitchel Leisen'in yönettiği 1937 yapımı *Easy Living* bu dönemde yazdığı senaryoların muhtemelen en iyisidir. Sturges, 1940'ta yönetmenliğe başladı ve neredeyse on yıl boyunca kendi senaryolarını yazarak ve düzenli olarak aynı oyuncu grubuyla çalışarak filmleri üzerinde önemli ölçüde kontrol sahibi olabilmiştir. *The Lady Eve* [*Bayan Eve*, 1941], *Sullivan's Travels* [*Sullivan'ın Öyküsü*, 1942] ve *The Miracle of Morgan's Creek* [*Morgan Creek Mucizesi*, 1944] onun eksantrik, keskin hicvini en iyi şekilde yansıtan filmlerdir.



RESİM 4.41 1932'de Howard Hawks başka janrlara geçmeden önce prodüktör Howard Hughes için *Scarface* [*Yaralı Yüz*] adındaki klasik gangster filmini çekti. Senaryosunu Ben Hecht'in yazdığı filmin başrollerini Ann Dvorak, Paul Muni ve George Raft oynadı.



RESİM 4.42 Lauren Bacall ve Humphrey Bogart, Howard Hawks'un 1945 yapımı *The Big Sleep* [*Birleşen Kalpler*] filminde. Kadınlar ve erkekler arasındaki ilişki günümüzde yaygın olarak karşımıza çıkandan daha dengelidir.

Keskin zekâya sahip bir diğer yazar-yönetmen Billy Wilder'di. 1906'da Sucha, Galicia'da dünyaya gelen Wilder, Avrupa'dan göç edenlerin en başarılısı ve en üretkeniydi. 1934'te Avrupa'daki Nazizmden kaçarak Hollywood'a göç etti. Önce Charles Brackett (1938-1950) ve ardından I. A. L. Diamond'la yaptığı ortak senaryo yazım çalışmaları, göçmen yönetmenler arasında Amerika'ya en çok uyum sağlayan isim olmasına, birçok eleştirel ve ticari başarıya imza atmasına katkıda bulundu. Kinizm anlayışıyla tanınsa da eserleri gerçek sosyal bilgeliğin hizmetinde daha derin, daha parlak bir zekâ sergiler. *Double Indemnity* [*Çifte Tazminat*, 1944], *The Lost Weekend* [*Yaratılan Adam*, 1945] ve *Sunset Boulevard* [*Sunset Bulvarı*, 1950] gibi 1940'ların kara filmlerinden *Sabrina* (1954), *The Seven-Year Itch* [*Yaz Bekârı*, 1955] ve *Some Like It Hot* [*Bazıları Sıcak Sever*, 1959] gibi 1950'lerin romans ve komedilerine ve en nihayetinde 1960'larda *The Apartment* [*Garsiyoner*, 1960], *Bir, İki, Üç* (1961) ve *The Fortune Cookie* [*Şans Kurabiyesi*, 1966] filmlerine uzanan geniş yelpazede, Amerika'nın sayısız kültürel mihenk taşını oluşturmuştur. *Bir, İki, Üç* çekildikten otuz yıl sonra Berlin Duvarının yıkılmasının ardından genç Almanların gözünde kült bir film haline gelmiştir. Bu gerçek anlamda dayanma gücüdür.



RESİM 4.43 Başarılı yönetmen Sullivan gibi, Joel McCrea Preston Sturges'in 1941 yapımı keskin Hollywood yergisi *Sullivan'ın Öyküsü* filminde Veronica Lake'le birlikte cezasını çekmeye doğru ilerlerken.

Klasik Hollywood sinemasına, auteur ve janr arasındaki bu diyalektik –bir başka deyişle sanatçının duyarlılığıyla popüler öykü türlerinin tanımlanmış mitsel yapıları arasındaki çatışma– yön verir. Bu janrların belki de en önemlisi Western'dir; çünkü bu janr, ABD'nin ulusal ruhunun halen temel aldığı sınır hayatı, bireycilik, arazi ve kanun ve düzen/anarşi karşıtlığı gibi mitlerin birçoğunun vücut bulmuş halidir. Müzikaller, ister Warner Brothers'ta Berkeley'in filmlerindeki geometrik egzersizleri ister RKO'da Fred Astaire'in sofistike, hafif komedileri şeklinde olsun popülerlik sıralamasında muhtemelen ikinci sıraya oturur.

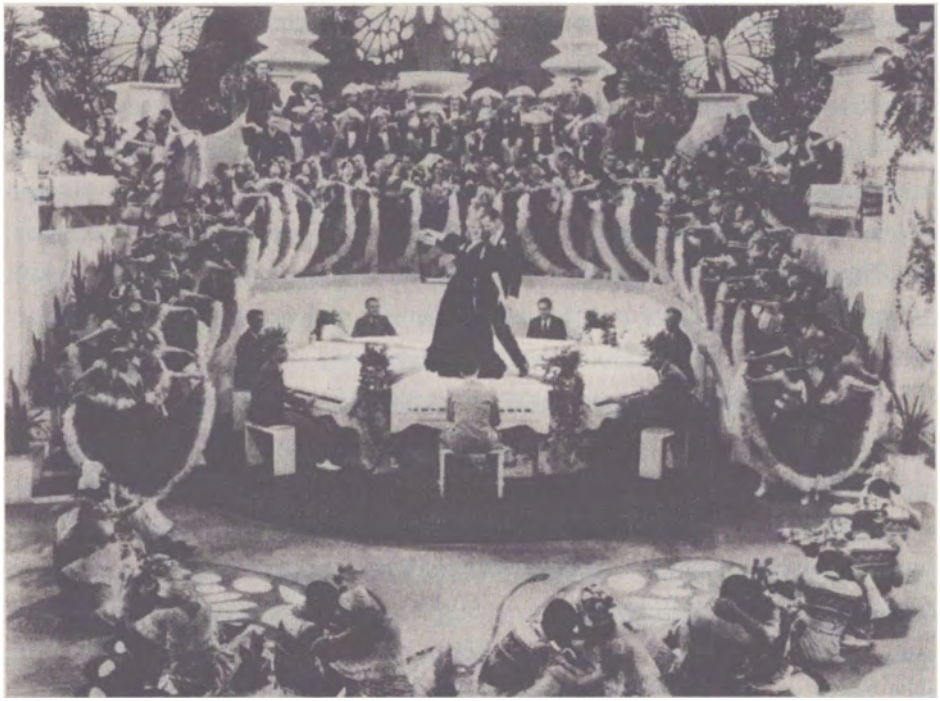
1920'lerde Broadway'de görev yapan senaryo yazarlarının sesli filmlerin diyaloglarını yazmak için topluca Hollywood'a transferiyle birlikte komedi 1930'larda güçlü kalmıştır. Ancak sessiz sinema döneminde olduğu gibi performansçılar belirleyici olmuştur. Sessiz filmlerle sinemaya adım atmış olan Marx Kardeşler, Mae West ve W C. Fields dönemin en ilginç komik personalarından bazılarını yaratmıştır. Marx Kardeşler 1990'lara kadar varlığını koruyan mantık dışı tarzı yerleştirmiştir. 1920'lerde Broadway'de gördüğümüz hızlı konuşmalar ve kaygısızlık, 1930'larda Amerikan beyaz perdesini belki de en iyi tanımlayan

janr olan Screwball komedisini doğurmuştur. Gangster filmleri, korku filmleri, tarihsel romanslar ve yeni yeni ortaya çıkan gerilim filmleri de dönemin diğer önemli janrlarıdır.

1940'larda ruh hali değişmiştir. Elbette janr kataloğuna savaş filmleri eklendi. 1940'ların ortasından başlayarak büyük şehirlere özgü kuşkuculuk, kötümser temalar ve karanlık gölgelerin özgün bir birleşimi olan "Film Noir," yani kara filmler ortaya çıktı. Savaş sonrası kinizm de Amerikan paletine karanlık ve karamsar renk tonları ekledi.

Klasik Hollywood dönemi boyunca janrlar kendi kendini yeniden tanımladı ve sonunda neredeyse kendisinin parodisi haline geldi. Yine de iki açıdan çok ilgi çekiciydiler. Bir yandan doğaları itibariyle mitseldiler. Bir korku filmini, gangster filmini veya Screwball komedisini deneyimlemek katartik bir etkiye sahipti. Öğeler gayet bilindikti: her popüler janrda kendine özgü bir tekrar vardı. Bu filmlerin verdiği keyif de kısmen bu temel öğelerin nasıl kullanıldığını görmekten geçer. Öte yandan bir janrın bireysel örnekleri çoğu zaman spesifik ifadeler içeriyordu. Daha çok malumat sahibi izleyicilerin gözünde filmde çeşitli tarzların çatışması da aynı ölçüde ilgi çekiciydi; stüdyo, yönetmen, yıldız oyuncu, prodüktör hatta zaman zaman yazar, tasarımcı veya sinematografın tarzları birbiriyle çatışabilir. Janrlar sınırlı sayıda öğenin çok sayıda kombinasyonunu sunar.

Bütün bu janr, tarz, auteur ve yıldızların birbirine karıştığı çoğu zaman kafa karıştırıcı olan tabloda Orson Welles'in *Citizen Kane*'i [*Yurttaş Kane*, 1941] öne çıkar. Muhtemelen gelmiş geçmiş en önemli Amerikan filmidir. (1998'de Amerikan Film Enstitüsünün sinema eleştirmenleri panelinde listenin birinci sırasına yerleştirilmiştir.) Welles'in klasiği belli bir janra ait değildir ama tıpkı bir janr gibi işler; mitsel rezonanslar yaratır ve onları şekillendirip dramatik sonlara taşır. Halkın arasından gelen ve toplumsal bir figüre dönüşen medya baronu ve politikacı Charles Foster Kane'in destanı, bu yüzyılın ilk yarısındaki Amerikan hayatının amblemidir. Dahası, Welles bir üstadın sahip olabileceği türden özgüvenle anlatısını çok canlı sinematik temeller üzerine oturtmuştur. New York'ta tiyatro ve radyolarda yetişen ve Hollywood'a yabancı olan Welles, adeta 1930'ların Hollywood'undaki film tekniklerinin tümünü objektif olarak değerlendirip bir araya getirmiştir. Senaryo yazarı, prodüktör, yönetmen ve yıldız olarak sergilediği meşhur egosu, Welles'in filmini "auteur" filmlerinin başlıca örneği haline getirir.



RESİM 4.44 JANRLAR. Müzikaller: 1930'larda Warner Brothers'ta Busby Berkeley kendi icadı olmasa da ayrıntılı koreografilere sahip geometrik dans rutinlerini şöhrete kavuşturmuştur. Burada RKO yapımı ilk Fred Astaire-Ginger Rogers müzikali *Flying Down to Rio* (1933, yönetmen Thornton Freeland) bir sahne görülüyor. Astaire-Rogers ikilisinin canlı yıldız oyunculuğunu Berkeley'in çalışmalarında üne kavuşan koreografiler birleştirir. Koreograf, Dave Gould'dur. (MOMA/FSA.)

İkinci filmi *The Magnificent Ambersons* [*Muhteşem Ambersonlar*, 1942]Welles'in kendisinin hazırladığı versiyonla hiçbir zaman gösterime girmedi ve Welles, *Yurttaş Kane*'deki başarısını hiçbir zaman tekrarlayamadı. Güçlü auteur ve güçlü janr öğelerinin bu birlikteliği, hem özgün bir fenomendir hem de sinema tarihinin en büyük yetenek gösterisidir.

Yeni Gerçekçilik ve Sonrası: Hollywood-Dünya Karşıtlığı

Hollywood stüdyolarının 1940'ların sonunda ve 1950'lerde karşılaştığı tek güçlük, televizyon değildi. Faşizm ve savaşın sekteye uğrattığı diğer ülke sinemaları da olgunlaşmaya ve yeniden organize olmaya başlamıştı. Savaş sırasında kullanılmak üzere kusursuz hale getirilen 16 milimetrelik ekipman, ağır ağır ama sürekli olarak büyüyen ve sonunda 1960'larda rüştünü ispatlayan alternatif dağıtım sistemine olanak tanıdı. Film festivalleri ve film derneklerinin sayısı hızla arttı. Böylelikle arkalarında Hollywood'un desteği bulunmayan sinemacılar da etkili tanıtım

araçlarına kavuştu. Film ihracatı yapılabileceği anlaşıldıktan sonra örneğin Fransa uluslararası film pazarına Cannes Festivalini kazandırdı ve Unifrance promosyon organizasyonunu kurdu.

Daha akışkan ekonomik ortam, küçük ülkelerdeki önemli sanatçıların da uluslararası pazara açılabilmesini sağladı. Hollywood 1950'lerde ayakta kalmak için ekonomik olarak televizyonla rekabet etmek zorundayken, 1940'ların sonunda, 1950'lerde ve 1960'larda estetik olarak dünya çapında yeni yeteneklerin ortaya çıkışıyla başa çıkmak zorunda kaldı. Eski janrlar varlığını sürdürdü ve bunlara birkaç yeni janr eklendi. Hollywood'un ihtiyar elleri daha da yaşlanmıştı; oysa Avrupa ve Asya'da yeni bir sinema türü ön plana çıkıyordu. Bu kişisel, yaratıcı, özgün ve doğrudan çağdaş deneyime hitap eden bir sinemaydı.

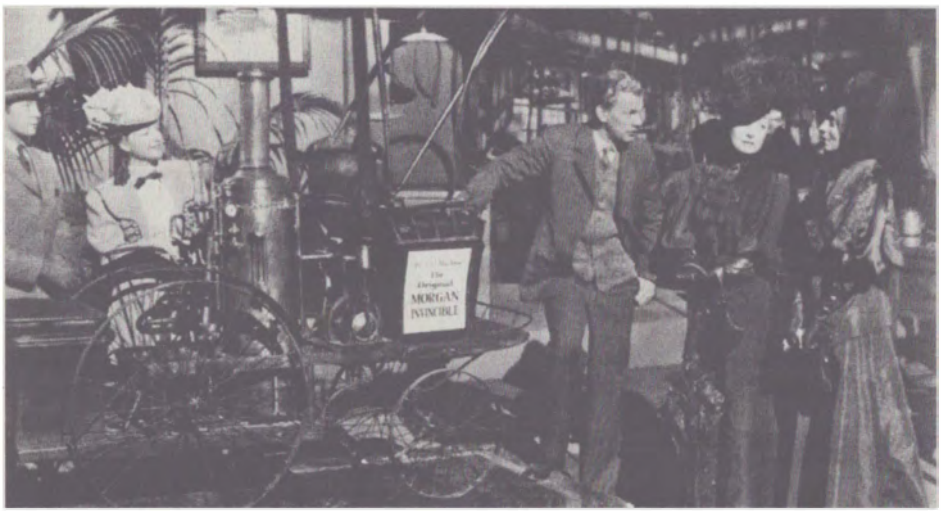
Bu filmlerin ilk grubu, savaşın sonunda İtalya'da yeni gerçekçi hareketin ürünü olarak ortaya çıktı. Eleştirmen ve yazar Cesare Zavattini, yeni gerçekçiliğin temel kurallarını belirledi ve *Shoeshine* [*Kaldırım Çocukları*, 1946]; *Bicycle Thieves* [*Bisiklet Hırsızları*, 1948] ve *Umberto D.* (1952) gibi birçok önemli filmin senaryosunu yazdı. 1930'ların önde gelen romantik yıldızlarından biri olan Vittorio De Sica, bu üç senaryoyu (ve Zavattini'nin kaleme aldığı daha birçok senaryoyu) yönetti ve 1950'lerin ortasında daha ticari, daha az ilgi çekici işlere dönmeden önce yeni gerçekçiliğe önemli bir katkı sağladı. İlk yeni gerçekçi filmlerden biri olan *Ossessione* [*Tutku*, 1943], yeni gerçekçi hareketin zirveye ulaştığı döneme ait bir klasik olan *La Terra Trema* [*Yer Sallanıyor*, 1948] ve bu tarzın en son örneklerinden biri olan *Rocco and His Brothers* [*Düşman Kardeşler*, 1960] gibi filmlere imza atmış olsa da Luchino Visconti'nin eserlerinin çoğu tarz olarak yeni gerçekçilikten ziyade ilk tutkusu olan operaya yakındı.

En önemlisi Roberto Rossellini'nin çalışmalarıydı: *Rome, Open City* [*Roma, Açık Şehir*, 1945], *Paisa* [*Hemşehri*, 1946], *Germany-Year Zero* [*Almanya, Sıfır Yılı*, 1947] ve *Stromboli* (1949). Rossellini yeni gerçekçilik deneyimini temel alan üç büyük yönetmenden biriydi. 1950'lerde çektiği filmler ve 1960'larda çektiği televizyon dizileri (*The Rise to Power of Louis XTV,* 1966; *Acts of the Apostles,* 1968; *Socrates*, 1970) doğrudan yeni gerçekçiliğin soyundan gelen materyalist sinemanın temelini attı.

Roma, Açık Şehir sinema tarihinin önemli kilometre taşlarından biri olmayı sürdürür. Alman işgali sırasında Roma'da gizlice planlanan film, Müttefik kuvvetlerin şehri ele geçirmesinden kısa süre sonra çekilmiştir. Filmin çekiminin yapıldığı koşullar, yakıcı gerçekçiliğine çok şey katar. Gestapo tarafından yakalanıp öldürülen bir direniş lideri ve rahibin öyküsünü anlatan *Roma,*

Açık Şehir'de, filmin çekildiği zaman ve mekânla doğrudan ilişkili bir yakıcılık ve yoğunluk ön plana çıkar. Rossellini bulabildiği her ham filmi kullanarak, çoğu zaman da film makaralarının kalıntılarıyla çekim yaptı. Bu koşullar altında çalışırken Rossellini isteseydi bile filme profesyonel bir görüntü verilemezdi. Anna Magnani ve Aldo Fabrizi gibi profesyonel oyuncular, başka hiçbir filmde rol almamış bir oyuncu grubuyla çalıştı. Sonuçta yalnızca belgesellerle boy ölçüşebilecek sahicilikte bir performans ortaya çıktı. Filmin tarzı çok etkileyiciydi. Sonrasında realist film tekniğinin öğeleri, dünya sinema estetiğinin bütünleyici bir parçası haline geldi.

Yeni gerçekçiler, yaşam deneyimiyle yakından bağlantılı bir sinema için çalışmıştır. Profesyonel olmayan oyuncular, kaba teknik, politik amaç, eğlenceden ziyade fikirler gibi bütün öğeleri, pürüzsüz ve kusursuz profesyonelliğe dayalı Hollywood estetiğine taban tabana zıttı. Yeni gerçekçilik bir hareket olarak varlığını yalnızca birkaç yıl sürdürebilse de estetiğinin etkileri halen hissedilir. Aslında Zavattini, Rossellini, De Sica ve Visconti sonraki elli yılı etkileyen bir dizi temel kural tanımlamıştır ve estetik açıdan Hollywood bu etkiyi bir daha üstünden atamamıştır.



RESİM 4.45 Tim Holt, Ann Baxter, Joseph Gotten, Dolores Costello ve Agnes Moorehead, Welles'in *Muhteşem Ambersonlar* (1942) filminde buhar gücüyle çalışan bir taşıtın yanında. *Yurttaş Kane* (1941) filminden daha az sarsıcı olan *Muhteşem Ambersonlar*, Amerikan koşulu hakkında daha az anlayışlı değildir. Hatta otomobilin Amerikan toplumu üzerindeki etkisi hakkında yorumu başta olmak üzere şaşırtıcı derecede ileri görüşlüdür. Welles ilk iki filminde 20. yüzyılda Amerikan hayatını tanımlayan iki önemli faktörü, medya ve otomobili araştırmıştır. (MOMA/FSA.)

Bu sırada Güney California topraklarında işler her zamanki gibi ilerlemeye devam ediyordu. Hollywood'da yeni gerçekçiliğin politik yorumlarına ya da Avrupa genelinde gelişen kişisel, janr dışı tarza yer yoktu. Zaman zaman Frank Capra'nın *It's a Wonderful Life* [*Şahane Hayat*, 1947] filmi gibi sürprizler ortaya çıksa da Hollywood'un politik modu daha önce belirttiğimiz gibi gericiydi. Capra'nın popülist duygusal dramalar dizisinin en ilgi çekici filmi olan *Şahane Hayat*, işbirliği esasına dayalı sosyal ekonomik organizasyonların faydaları hakkında net ve doğrudan bir dersti.

Bu karanlık, paranoyak modun en ilginç estetik sonucu, 1940'ların son ve 1950'lerin başındaki Films Noirs [Kara Film] döngüsüydü. Adından da anlaşılabileceği gibi ilk olarak Fransızlar tarafından tanımlanan bu belirsiz janr, daha karmaşık ve zekice Hollywood tarzlarından biridir. Bir parça dedektif öyküsü, bir parça gangsterlik ve bir parça da şehirli melodramdan oluşan Kara Film, en çok karanlık ve kötümser dip akıntılarıyla karakterize olur. Bu janrın birçok örneği Soğuk Savaş tonları taşısa da, bu vazgeçilmez bir koşul değildir. Eğer edebi bir kaynağı olsaydı, bu janrın kaynağı sola sempati duyduğunu açıkça ortaya koyan Dashiell Hammett ve Raymond Chandler'ın dedektif romanları olurdu.

Kara Filmlerin ilk örneklerinden biri, Raymond Chandler'ın romanından esinlenen Hawks'un *The Big Sleep* [*Birleşen Kalpler*, 1946] filmidir. Chandler'ın kahramanı Philip Marlowe'un yorgun kinizmiyle bir diğer unutulmaz Kara Film olan Raoul Walsh'ın *White Heat* [*Cehennem Alevi*, 1949] filminin Freudyen yönlerini birleştirdiğimizde bu janrın iyi bir modelini çıkarabiliriz. Bu iki filmin adlarını birleştirdiğimizdeyse ilginç bir biçimde Fritz Lang'ın en derinlemesine kaderci filmlerinden biri olan ve bu janrın başlıca örneklerinden biri olarak kabul edilen *The Big Heat* [*Ölüm Korkusu*, 1953] filmini elde ederiz.

Jacques Tourneur'un *Out of the Past* [*Maziden Gelen*, 1947] filmi, en çok ihmal edilen ve en güzel Kara Filmlerden biriyken, Nicholas Ray'ın *They Live by Night* (*Gece Yaşarlar*, 1948) filmi en iyi hatırlananlardan biridir. Jules Dassin'in *The Naked City* [*New York Esrarı*, 1948] ve John Huston'ın *The Asphalt Jungle* [*Elmas Hırsızları*, 1950] filmi, çok önemli bir unsur olan şehir koşullarını etkili biçimde kullanılır. Soğuk Savaş psikolojisinin Kara Film formuna nasıl uyarlanabileceğini gösteren Sam Fuller'ın *Pickup on South Street* [*Cenup Sokağı*, 1953] filminde de şehir koşulları çok önemli bir yer tutar. Carol Reed'in *The Third Man* [*Üçüncü Adam Kim?*, 1950] filmi, bu janrı Avrupa'ya özgü bir savaş sonrası bağlama yerleştirir ve yıldız oyuncular Orson Welles ve Joseph Cotten aracılığıyla onu Amerikan geleneğine bağlar. Welles'in *Mr. Arkadin* [*Ölüm Raporu*, 1955] bu janrın modunun özünü bizlere sunar. Robert

Rossen'in kısa kariyerinde iki önemli Kara Film yer alır: John Garfield'le birlikte *Body and Soul* (1947) ve daha sonra Paul Newman'la birlikte *The Hustler* [*Bilardocu*, 1961].

Kara Film tanımı, 1950'lerde öne çıkan "sert çocuk" yönetmenlerin birçok filmini kapsayacak şekilde esnetilebilir. Samuel Fuller'ın *House of Bamboo* [*Tokyo Gangsterleri*, 1955], *China Gate* (1957), *Shock Corridor* [*Şok Koridoru*, 1963) filmleri; Robert Aldrich'in *Kiss Me Deadly* [*Öp Beni Öldüresiye*, 1955]ve *The Big Knife* [*Büyük Bıçak*, 1955] filmleri; Phil Karlson'un *Kansas City Confidential* [*Kansas Gizemi*, 1952], *The Phenix City Story* (1955) ve *Walking Tall* [*Tek Başına*, 1974] filmleri ve Don Siegel'in *Riot in Cell Block 11* (1954) ve *Crime in the Streets* [*Caddelerde Cinayet*, 1956] filmleri bu listeye dahil edilebilir. Görsel olarak Siegel, *Escape from Alcatraz* [*Alcatraz'dan Kaçış*, 1979] filmiyle bu janrı en uç noktasına kadar taşımıştır; film öylesine az ışıkla çekilmiştir ki kara filmler arasında bir rekora imza atmış olabilir. Robert Benton'ın *The Late Show* (1977) filmi, otuz yıldır varlığını sürdüren casus anti-kahramanın Art Carney versiyonunu sunar. Benton yirmi yıl sonra usta işi, yıllanmış *Twilight* [*Alacakaranlık*, 1998] filmiyle bu janra geri dönmüştür.



RESİM 4.46 Yeni gerçekçiliğin kilometre taşı *Roma, Açık Şehir* filminde Don Pietro rolündeki Aldo Fabrizi. (MOMA/FSA. Büyütülmüş film karesi.)

Şehir hayatı ve karamsarlığın ön plana çıktığı polisiye janrı 1950'lerin başındaki Jack Webb'in *Dragnet* dizisinden 1970'lerdeki *Kojak* ve *Columbo*'ya [Komiser Kolombo] kadar Amerikan televizyonlarında yer edinmiştir. 1980'ler ve 1990'larda eski janrın soyundan gelen sinema filmleri sürekli ilerleme kaydederken, televizyonlarda çalışan senaryo yazarları ve prodüktörler eski janra yeni bir hayat kattı. 1980'lerde Michael Mann stilistik olarak etkili bir dizi olan *Miami Vice*'ta Kara Filmi renklendirirken Steven Bochco, özgün bir dizi olan *Hill Street Blues*'ta bu köklü geleneği hem onurlandırdı hem de hicvetti. 1990'larda bu janrı formalize eden ve mantık çerçevesinde irdeleyen Dick Wolf'un *Law and Order* ve *Crime and Punishment* dizileri birer saygı duruşu niteliğindedir. Açık bir biçimde Kara Film 20. yüzyılın ikinci yarısı boyunca sinemacılar için bereketli bir janr olmuştur.

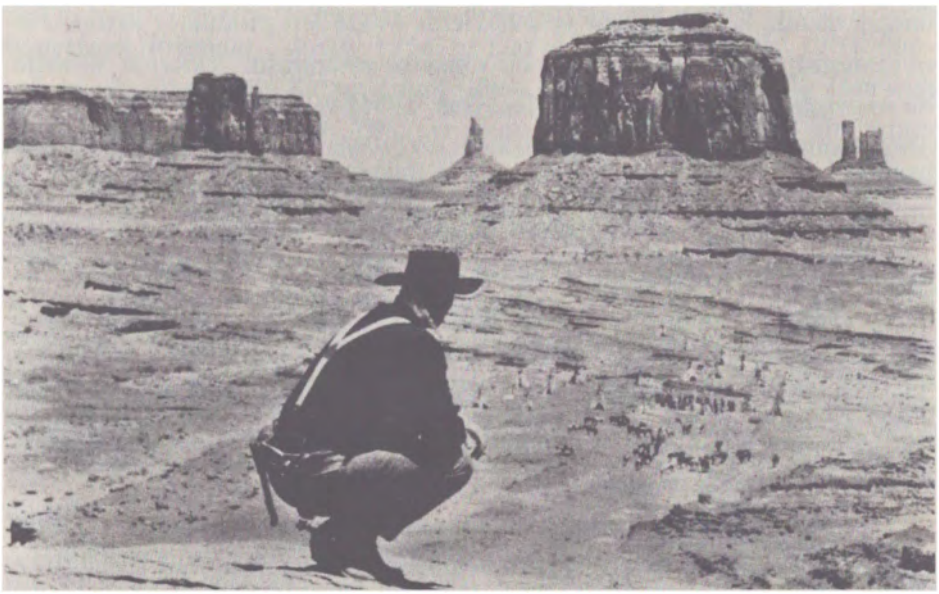
1950'lerin diğer iki popüler janrı Western ve bilimkurgu filmleri de Kara Filmin karamsar ruh halini kendine özgü biçimde sergilemiştir. Western daha ciddi ve daha kötümser temaları işlemeye başlarken bilimkurgu, on yılın kültüren paranoyasıyla birçok objektif bağıntı kurmuştur.

Hollywood'un değeri çok fazla bilinmeyen ustalarından biri olan Delmer Daves, sessiz sinema günlerinden beri Kızılderililerin bir ölçüde öz-saygıya sahip olmasına imkân tanıyan ilk Western filmi *Broken Arrow*'u (*Kırık Ok,* 1950) yönetti. *Gönüllü Katil* (*3:10 to Yuma*, 1957) filminde de Daves'in imzası vardı. John Sturges *Gunfight at the O.K. Corral* [*Vahşi Mücadele*, 1957], *Last Train from Gun Hill* [*Kan Davasının Sonu*, 1958] ve *The Magnificent Seven* [*Muhteşem Yedili,* 1960] filmlerinin de aralarında bulunduğu birçok klasik Western çekti. Anthony Mann *Winchester '73* (1950), *The Far Country* [*Alaska Fatihi*, 1954] ve *The Man From Laramie* [*İntikam Kanunu*, 1955] gibi filmlerle bir kült şöhreti geliştirdi. İlk "yetişkin" Westernlerin ikisi, Fred Zinnemann'ın *High Noon* [*Kahraman Şerif*, 1952] ve George Stevens'ın *Shane* [*Vadilerin Aslanı*, 1953] filmleriydi. John Ford, muhtemelen kendisinin en iyi Western filmi olan *The Searchers* [*Çöl Aslanı*, 1956] ve ardından *Two Rode Together* [*Kanlı Mücadele*, 1961] filmiyle yerini aldı. Henry King, *The Gunfighter* [*Silahşör,* 1950] filmini; Henry Hathaway, *From Hell to Texas* [*Kana Susayanlar*, 1958] filmini yönetti. Arthur Penn'in ilk filmi *The Left-Handed Gun*'dı [*Solak Silahşör*, 1958].

1960'larda çok önemli Westernler çekildi: Marlon Brando'nun *One-Eyed Jacks* [*Aşk ve İntikam*, 1961] filmi, John Huston'ın *The Misfits* [*Uygunsuzlar*, 1961] filmi, David Miller'ın *Lonely Are the Brave* [*Yalnız ve Cesur*, 1962] filmi ve başta *Ride the High Country* [*İz Peşinde*, 1962] ve *The Wild Bunch* [*Vahşi Belde*, 1969] olmak üzere Sam Peckinpah'ın çektiği filmler bunların arasındaydı. Aynı dö-

nemde İtalya'da "Spagetti Western" olgunlaştı. Sergio Leone, Amerikalı oyuncu Clint Eastwood'un başrolünü oynadığı *A Fistful of Dollars* [*Bir Avuç Dolar*, 1964] ve *The Good, The Bad, and The Ugly* [*İyi, Kötü ve Çirkin*, 1967] gibi filmlerinde bu janrın öğelerini yeniden işledi.

1970'lerde gittikçe şehirleşen Amerika geniş açık alanlara ilgisini yitirdikçe Western gözden düşmüştür. Robert Altman'ın ikon kırıcı ve atmosferik *McCabe and Mrs. Miller* [*McCabe ve Bayan Miller*, 1971] filmini bu güneş tutulmasının başlangıcı olarak kabul edebiliriz. Terrence Malick'in dikkate değer *Days of Heaven* [*Cennet Günleri*, 1978] filmi dışında Western janrı uzunca bir süre karanlığa gömülmüştür. Bu karanlık dönem 1990'ların başında Oscar ödüllü iki şaşırtıcı filmle son bulmuştur: Kevin Costner'ın zayıf ama büyük bir proje olan *Dances with Wolves* [*Kurtlarla Dans*, 1990] filmi ve Clint Eastwood'un *Unforgiven* [*Affedilmeyen*, 1992] revizyonist saygı duruşları, Western janrı için birer ağıt niteliğindedir. Post-Western bir film olan *Brokeback Mountain* da (*Brokeback Dağı*) bu listeleye eklenebilir mi dersiniz?



RESİM 4.47 John Ford'un iki gözde Western yıldızı olan John Wayne ve Monument Valley [Anıt Vadisi] aynı karede görülüyor. Ford'un en merak uyandırıcı Westernlerinden biri olan *The Searchers* [*Çöl Aslanı*, 1956] "revizyonist" niteliktedir; daha önce doğru olarak kabul edilen Western mitinin öğelerini eleştirel olarak işler. Wayne'in bu filmde canlandırdığı Ethan Edwards karakteri çağdaş kalıba uygun bir kahramandır; kahraman olduğu kadar yalnız ve obsesiftir ve sadık olduğu kadar nevrotik olarak kompülsiftir. *Çöl Aslanı* filminde Westernlerin temelindeki ırkçılık su yüzüne çıkarılır. Westernler bir daha asla aynı kalamaz. (Krş. Resim 4.27.)(MOMA/FSA.)

1950'lerin bilimkurgu filmleri, çarpıcı psikanalitik belgeler niteliğindedir: hareketli lekeler, istilacı yaratıklar, somutlaşan alt benlikler ve metamorfozlar üzerine kurulu paranoyak fantezilerdir. *The Thing* [*Şey,* Christian Nyby, 1951], *The Day the Earth Stood Still* [*Dünyanın Durduğu Gün,* Robert Wise, 1951], *Invasion of the Body Snatchers* [*Merihten Saldıranlar,* Don Siegel, 1956], *Forbidden Planet* [*Meçhul Dünya, Fred Wilcox*, 1956], *The Incredible Shrinking Man* [*Kendi Kendine Küçülen Adam,* Jack Arnold, 1957], *The Fly* [*Öldüren Arzu, Kurt Neumann*, 1958] ve *The Time Machine* [*Zaman Makinesi*, George Pal, 1960] bunların arasında en önemlileridir. Bu janr, 1970'ler ve 1980'lerin en güçlü janrını doğurduğu için son kırk yılın en etkili filmi denilebilecek olan Stanley Kubrick'in muhteşem filmi *2001: A Space Odyssey'yle* [*2001: Uzay Yolu Macerası*] 1968'de yeniden doğmuştur. *Yıldız* Savaşları'ndan *Uzay Yolu*'na, *E.T.*'den *Jurassic Park*'a kadar bilimkurgu janrı, 1970'lerin sonlarından itibaren garip bir biçimde üstünlüğünü korumuştur. *Terminatör* ve *Matrix* film serilerinin başarısı da bunu gösterir.

Müzikaller de tıpkı Western filmler gibi renk ve geniş ekran teknolojilerinden önemli ölçüde faydalanmıştır ve 1950'lerde MGM'den prodüktör Arthur Freed'in desteğiyle müzikal janrında bir rönesans yaşanmıştır. Vincente Minnelli, *An American in Paris* [*Paris'te Bir Amerikalı*, 1951] ve *Gigi* (1958) filmlerini yönetti. Stanley Donen, *On the Town* [*Denizciler Geliyor*, 1949]ve *Singin' in the Rain* [*Yağmur Altında,* 1952] filmlerinde Gene Kelley'le ve *Royal Wedding* [*Zaferden Zafere*, 1951] ve *Funny Face* [*Şahane Macera,* 1957] Paramount için çekilen filmin prodüktörü Roder Edens'ti) filmlerinde Fred Astaire'yle birlikte çalıştı. Astaire, Rouben Mamoulian'ın *İpek Çoraplar* (1957, prodüktör Freed'ti) filminde de başroldeydi. Mamoulian, ilk önemli Hollywood müzikallerinden biri olan *Applause* (1929) filmine imza atmıştı. Yalnızca birkaç film çekerek müzikal janrında silinmez bir iz bıraktı. Filmlerinde nadir görülen bir zekâ kıvraklığı ve gelişmiş bir hız hissi ön plana çıktı.

Broadway müzikalleri, otuz yıl boyunca varlığını korurken müzikal filmler tamamen ortadan kayboldu. Martin Scorsese'nin *New York, New York* (1977) filmi ve Francis Coppola'nın *The Cotton Club* [*Gangsterler Kulübü*, 1984] filmi, iddialı birer istisnaydı. Stephen Sondheim, 1970'ler ve 1980'lerde Gershwin'le birlikte en iyi Amerikan müzikal tiyatrosunu üretmeye devam etse de oyunlarının çok azı sinemaya uyarlandı ve *A Funny Thing Happened on the Way to the Forum* [*Aptallar Şehri*, 1965] adındaki ilk uyarlamadan itibaren hiçbiri başarılı olamadı. Tim Burton'ın *Sweeney Todd: Fleet Sokağının Sweeney Todd:*

The Demon Barber of Fleet Street [*Şeytan Berberi*, 2007] filminde Sondheim'in büyüsünü yakalamaya çalışması, eski Hollywood'un bilgeliğini açıkça teyit etti: Yıldızlarınız deneyimli şarkıcılar değilse, dublajcılarla çalışın. Yine de Burton bu gayretiyle takdiri hak etti. Sondheim'ın rezonanslı müzikal dramaları, sonraki müzikal film yönetmeleri kuşağına bir maden sunacaktır. *Les Miserables* (*Sefiller*) veya *Cats* (*Kediler*) müzikallerini sahnede izleyenlerin sayısı, çoğu filme giden izleyici sayısından daha yüksektir ama taklit niteliğindeki İngiliz müzikalleri gişede başarılı olamamıştır. Neden? Öncelikle müzikaller devam filmlerine uygun değildir. Son on beş yılda trafik ters yönde akmıştır. Michael Eisner, Broadway'in şirket için kazançlı olabileceğine karar verdikten sonra Disney animasyon filmlerinin uyarlamalarıyla New York müzikal tiyatrosuna egemen olmuştur. En önemli yerli sanat formlarımızdan biri olan Amerikan müzikallerinin *Aslan Kral* ve taklit arkadaşlarından kurtulmasını umalım.

Janrların süregelen egemenliğine rağmen, 1940'ların sonu ve 1950'lerdeki birkaç Amerikalı yönetmen filmlerinde güçlü bir kişisel tarz yansıtmayı başarmıştır. *Gentleman's Agreement* [*Namus Sözü*, 1947], *Viva Zapata!* (1952), *On the Waterfront* [*Rıhtımlar Üstünde*, 1954] ve *East of Eden* [*Cennet Yolu*, 1955] filmlerinin yönetmeni Elia Kazan; *Laura* [*Kanlı Gölge*, 1944], *Altın The Man with the Golden Arm* [*Kollu Adam*, 1955] ve *Anatomy of a Murder* (1959) filmlerinin yönetmeni Otto Preminger; *Johnny Guitar* [*Dişi Kartal*, 1954], *Rebel Without a Cause* [*Asi Gençlik*, 1955] ve *Bigger Than Life* [*Tehlikeli Arzular*, 1956] filmlerinin yönetmeni Nicholas Ray ve *All That Heaven Allows* [*Her Şey Senin İçin*, 1955] ve *Written on the Wind* [*Aşk Rüzgârları*, 1956] filmlerinin yönetmeni Douglas Sirk "auteur" olarak nitelendirilen yaratıcı yönetmenler arasındadır. Hem Ray hem de Sirk, sonraki yirmi yılda genç Avrupalı sinemacılar kuşağını derinden etkilemiştir: 1960'larda Fransızlar varoluşsal eğilimi nedeniyle Ray'i, 1970'lerde Almanlar fanatik duygusallığı nedeniyle Sirk'i kahraman olarak görmüştür.

Hollywood'un ürün akışındaki bu ilginç gelgit ve girdaplara rağmen, Amerikan sineması 1950'lerde yavaş ama sürekli bir düşüş yaşamıştır. Sinema sanatı popüler sinema ve elit sinema ("sanat" sinemalarının sayısındaki artıştan beslenen tür) olmak üzere ikiye ayrılırken, gerçek yenilikler başka bir coğrafyada gerçekleşmiştir.

Dünya izleyicileri, Asya sinemasını bu dönemde keşfetmiştir. Japon sinemasının temel aldığı uzun bir gelenek vardır. Örneğin Kabuki Tiyatrosundan

ödünç alınan bir yöntemle ilginç bir sessiz film tarzı geliştirilmiştir; eylemi açıklamak ve tarif etmek için "anlatıcılar" kullanılmıştır. Japonya'nın dışındaki sinemacılar, Akira Kurosawa'nın *Rashomon* filminin 1951 Venedik Film Festivalin'le elde ettiği b şarıya kadar bu gelişmelerden habersizdi. Kurosawa en çok Samuray filmleriyle dikkatleri üzerine çekse de modern koşullarda geçen birçok filme de imza attı. *Ikiru* [*Yaşamak,* 1952], *Seven Samurai* [*Yedi Samuray*, 1954], *Macbeth* uyarlaması olan *Throne of Blood* [*Kanlı Taht*, 1957] ve *Yojimbo* (1961) bunların en önemlileridir.

Kurosawa'nın başarısı, 1950'lerde diğer Japon filmlerinin de dış pazarlara açılmasına olanak tanımıştır. Kariyeri 1922'de başlayan Kenji Mizoguchi'nin 1950'lerde çektiği birçok film dünya repertuarının klasikleri arasına girmiştir: *The Life of Oharu* [*Oharu'nun Hayatı,* 1952], *Ugetsu Monogatari* [*Yağmurdan Sonraki Soluk Ayın Hikâyeleri*, 1953], *Sansho the Bailiff* [*Efendi Sansho*, 1954], *Chikamatsu Monogatari* (1954) ve *Princess Yang Kwei Fei* (1955) bunların başında gelir.

Batıda "keşfedilen" üç Japon yönetmenden sonuncusu, belki de içlerinde en ilgi çekici olandır: Sıradışı bir stilist olan Yasujiro Ozu, yerleri ve mevsimleri Batıya çok yabancı olan bir duygusallık ve dinginlikle işlerken Kurosawa'nın filmleri, Batılılar tarafından çok daha kolay anlaşılabilir. "Mevsimler" serisi, Ozu'nun en önemli filmleri arasındadır: *Late Spring* [*Geç Gelen Bahar*, 1949], *Early Summer* [*Erken Gelen Yaz*, 1951], *Early Spring* [*Erken Gelen Bahar*, 1956], *Late Autumn* [*Geç Gelen Sonbahar,* 1960], *Early Autumn* [*Erken Gelen Sonbahar*, 1961] ve *Bir Güz Öğleden Sonrası* (1962). Ozu'nun Batıdaki en popüler filmiyse *Tokyo Story*'dir [*Tokyo Hikâyesi*, 1953].

Japonya gibi Hindistan da köklü ve bereketli bir film endüstrisine sahiptir. Hint sinemasının başlıca ürünü, dünya pazarına günümüzde de sunulmaya devam edilen uzun ve çok stilize edilmiş müzikallerdir. Ancak 1950'lerin sonunda sinemacı Satyajit Ray evrensel beğeniye daha uygun filmler çekmeye başlamıştır. Apu üçlemesi (*Pather Panchali/Yol Türküsü*, 1955; *Aparajito/Yenilmez,* 1957; *The World of Apu/Apu'nun Dünyası*, 1959) Batıda hemen beğeni toplamıştır. *The Music Room* [*Müzik Odası*, 1958], *Kanchenjunga* (1962), *Days and Nights in the Forest* [*Ormanda Günler ve Geceler*, 1970] ve *Distant Thunder* [*Uzaktaki Gök Gürültüsü*, 1973] filmleriyle Ray film festivallerinin ve sanat evlerinin gözdesi haline gelmiştir.

1950'lerde İngiltere dünya sinemasına paha biçilmez Alec Guinness komedilerini kazandırdı: *The Man in the White Suit* [*Beyaz Elbiseli Adam*, 1951], *The La-*

vender Hill Mob [*Uçurulan Altınlar*, 1951] ve *The Horse's Mouth* [*Atın Ağzı*, 1959]. Bunu 1960'lardaki Peter Sellers komedileri takip etti: *I'm All Right Jack* (1959), *Only Two Can Play* (1961) ve *Heavens Above!* (1963). "*Doctor...*" ve "*Carry On ...*" komedileri gibi kaba müzikhol komedileri de bu dönemde çekildi. Öte yandan Alman sineması savaşın ve Nazizmin yol açtığı yıkımın yaralarını 1970'e kadar saramadı.

1950'lerde Fransız sinemasına genç eleştirmen François Truffaut'nun "babanın sineması" ("cinema du papa") olarak nitelendirdiği aşırı edebi ve Truffaut'ya göre boğucu tarz hâkimdi. Ancak Yeni Dalga bu tabloyu değiştirmek üzereydi. En azından üç bağımsız ve birbirine benzemez yaratıcı yönetmen ilginç filmlere imza attı: şair Jean Cocteau, komedyen Jacques Tati ve münzevi estet Robert Bresson. Cocteau, 1950'de *Orpheus* [*Orfe'nin Vasiyetnamesi*] filmini ve on yıl sonra *The Testament of Orpheus* filmini bitirdi. Tati, *Mr. Hulot's Holiday* [*Bay Hulot'un Tatili*] (1953) ve *Mon Oncle* [*Amcam*, 1958] filmlerini yönetti ve aynı zamanda bu filmlerin başrolünü oynadı. Çok titiz bir usta olan Bresson, *Diary of a Country Priest* [*Bir Taşra Papazının Güncesi*, 1950], *A Man Escaped* [*Bir İdam Mahkûmu Kaçtı*, 1953] ve *Pickpocket* [*Yankesici*, 1959] filmlerini tamamladı.

Yaklaşık olarak aynı tarihlerde, kariyeri Almanya'da 1930'larda başlayan ve 1950'lerde Fransa ve İtalya üzerinden Hollywood'a kadar gelen Max Ophüls tekrar Fransa'ya döndü ve çok etkili üç film çekti: *La Ronde* [*Halka*, 1950), *The Earrings of Madame de...* (1953) ve *Lola Montés* (1955). Ophüls en çok bu ironik aşk hikâyeleriyle ve tarzının alameti farikası olan uzun, akıcı, coşkulu takip çekimleriyle tanınır. (Resim 3.66'ya bakın)

Böylelikle kolektif olarak üretilen janrlardan uzaklaşılarak kişisel sanata yaklaşılmıştır. Bu sinema estetiği hareketi, 1950'lerin ortasında çok özgün iki sinemacının ortaya çıkışıyla doruk noktasına ulaşmıştır. 1950'lerin sonunda Ingmar Bergman ve Federico Fellini, kendi kariyerinin zirvesine 1950'lerdeki filmleriyle ulaşan Alfred Hitchcock'la birlikte film estetiğine damgasını vurmuş ve 1960'larda istisna olmaktan çıkıp yaygınlık kazanan "yaratıcı yönetmen sineması"na ("cinema d'auteur") zemin hazırlamıştır. İlginç bir biçimde üç yönetmen de dönemin popüler janrlarına yön veren ve şair W H. Auden tarafından çağın karakteristik duygusu olarak ilan edilen anksiyeteyle şu veya bu şekilde ilgilenmiştir.

Anksiyete Bergman'a göre psikanalitik ve dini açıdan bir anlam taşıyordu; Hitchcock'a göre günlük hayata ilişkin stilize edilmiş bir paranoyaydı; Fellini'ye göre kişisel olduğu kadar toplumsal bir problemdi.



RESİM 4.48 Yasujiro Ozu'nun *Tokyo Story* [*Tokyo Hikâyesi*, 1953] filmi, berraklık, duygusallık ve saygı gibi karakteristik Japon özelliklerini yansıtır. Ozu'nun filmleri, çoğunlukla kuşaklar arası aile ilişkilerini işler. *Tokyo Hikâyesi*'ndeki ihtiyar çift, başkentteki çocuklarını ziyarete gider. Genç kuşak kendi uğraşlarına öylesine gömülmüştür ki anne babasına vakit ayıramaz. (*New Yorker Film.*)

Bergman, 1940'larda film çekmeye başlasa da *Smiles of a Summer Night* [*Bir Yaz Gecesi Tebessümleri*, 1955], *The Seventh Seal* [*Yedinci Mühür*, 1957], *Wild Strawberries*, 1958] ve *The Virgin Spring* [*Genç Kız Pınarı*, 1959] filmleriyle dünya çapında şöhrete kavuştu. *Yedinci Mühür* filmi bu bakımdan çok etkiliydi. Filmin sembolizmi, edebiyat eğitimi alıp sinema "sanatını" yeni keşfetmeye başlayanların gözünden kaçmayacak cinstendi ve çok geçmeden lise ve üniversitelerdeki edebiyat derslerine konu oldu. Bergman'ın kendi oyununa dayanan filmin başrolünü Max von Sydow oynadı. Sydow, 1960'larda Bergman'ın olağandışı repertuvar topluluğundaki başaktör haline geldi. Haçlı Seferinden dönen bir ortaçağ şövalyesi olan Antonius Blok, ölümle defalarca burun buruna gelir. İsveç, veba salgınının etkisi altındadır. Gezgin oyuncular, yakılan cadılar, kırbaçlanan köylülerle gerçek karşılaşmaların her birine paralel olarak siyahlara bürünmüş ölüm figürüyle sembolik bir karşılaşma vardır. Blok, hayatın ortaya konduğu bir satranç oyunu oynar.

Simsiyah ve bembeyaz imgeler, filmin ortaçağ havasını etkili biçimde yansıtır. Bergman'ın ortaçağ resim ve edebiyatına görsel ve dramatik referansları bunu daha da pekiştirir. Hollywood filmlerinin aksine *Yedinci Mühür* elit sanatsal kültürün açıkça farkındaydı ve entelektüel izleyiciler onu çabucak bağrına bastı. Bergman'ın iyi eserleri, 1960'larda dini sembolizm kovulduktan ve Bergman daha az sembolik, daha kişisel koşullara odaklanabildikten sonra geldi. Bergman'ın en iyi filmlerinden biri olan *Yaban Çilekleri* bu yönelime işaret eder.



RESİM 4.49 Victor Sjöström, Bergman'ın *Yaban Çilekleri* (1958) filminde geçmişiyle uzlaşır. İsveç sinemasının babalarından biri olan Sjöström, bu filmle kariyerini sonlandırır. Bergman'ın filmdeki başrol olan Profesör Isak Borg karakterini oynamak için bu yönetmeni seçmesi tesadüfi değildir; bu film Bergman'ın kendi geçmişiyle mücadelesindeki önemli bir aşamadır.

Federico Fellini, 1940'ların sonundaki yeni gerçekçilik döneminde sinema dünyasına adım attı. 1950'de bir film yönetti. *Sonsuz Sokaklar* (*La Strada*, 1954) dünya sinemasında birkaç yıl sonra çekilen *Yedinci Mühür* filmi kadar önemli bir etki yarattı. *Nights of Cabiria* [*Cabiria'nın Geceleri*, 1956) filmi de büyük beğeni topladı ama *La Dolce Vita* [*Tatlı Hayat*, 1959] sinema tarihinde yeni bir döneme girildiğinin habercisiydi. 1950'lerin sonunda Roma'da üst sınıflar arasındaki hayatı anlatan üç saatlik, kapsamlı, geniş ekran film, ironik bir biçimde *Roma, Açık Şehir* filmiyle tezat teşkil eder. Fellini'nin filmi, Rönesans peripatetik epik şiir formunu esas alır; bir dizi tablo ve macerayı bir araya getirir ve dedikodu yazarı Marcello (Marcello Mastroianni) figürünü kullanarak onları birleştirir. "Tatlı hayat" boş ve anlamsızdır ama onu konu alan film, davranış ve ahlak kurallarının zengin ve ironik bir tasviridir. Fellini, "swing" dansının damga vurduğu altmışların ruh halini keskin bir biçimde canlandırır ve film İtalya'nın dışında, hatta ABD'de çok başarılı olmuştur.



RESİM 4.50 Dönemin Bergman filmleri gibi, Federico Fellini'nin filmleri de temel olarak içedönük bir doğayı yansıtır. *8½* (1962) Fellini'den farklı olmayan film yönetmeni Guido'nun (Marcello Mastroianni) varoluşsal ikilemini araştırır. Film, şeffaf ve neredeyse mistik Claudia Cardinale'nin Guido'ya arındırıcı sular sunduğu bir kaplıcada başlar. Bu, Fellini'nin filmlerinde sürekli karşımıza çıkan bir masumiyet imgesidir. (Büyütülmüş film karesi.)



RESİM 4.51 *La Dolce Vita* [*Tatlı Hayat*, 1959] bu erişilmez masumiyet imgesiyle son bulur. Deniz kıyısında gazeteci Marcello (yine Mastroianni) bu genç kadınla iletişim kurmanın olanaksızlığını anlar. (Büyütülmüş film karesi.)



RESİM 4.52 Fellini, 1950'lerde bu imgelem ve temsil ettiği duyguları saplantı haline getirmiştir. *La Strada* [*Sonsuz Sokaklar*, 1954] ve *Nights of Cabiria* [*Cabiria'nın Geceleri*, 1956] filmlerinde, eşi Giulietta Masina'nın ete kemiğe büründürdüğü bu imgelemi tüm filmin merkezine yerleştirmiştir. Masina burada *Sonsuz Sokaklar* filmindeki Gelsomina rolünde görülüyor. (Ayrıca bkz. 3.59) (Büyütülmüş film karesi.)



RESİM 4.53 Western filmlerinin geniş açık alanlarının görkemi ve meydan okuması, 1950'lerin sonuna doğru paranoyak bir kâbusa dönüşmüştür. Burada gri-flanel-takım-elbiseli-reklamcı Roger Thornhill (Cary Grant) ıssız ortabatının mısır tarlalarında can havliyle koşuyor. Kimliği belirsiz bir katil, zirai ilaçlama uçağıyla onu kovalıyor; ekolojik bir kehanet olarak yorumlanabilir! Thornhill'in takım elbisesi ve kravatı, Hitchcock'un *North by Northwest* [*Gizli Teşkilat*] filmindeki ülkenin kalbinde alışılmışın dışında ama tam manasıyla yersizdir. (Resim 4.47'yle karşılaştırın.)(Filmin çekimi sırasında tanıtım amaçlı çekilen fotoğraf.)

Bergman ve Fellini'den bir önceki kuşak olan Alfred Hitchcock, janrların egemen olduğu bir sistemin içinde çalışmasına rağmen istisnai bir biçimde kişisel filmlere imza atan tek yönetmen olarak karşımıza çıkar. Bir anlamda tek değil dört kariyeri vardır: sessiz sinema, sesli sinema (Britanya'da ve Hollywood'da), 1940'larda siyah beyaz filmler ve 1952'den sonra renkli filmler. Bunların hiçbiri tek başına sinema tarihindeki yerini garanti edemez. Onu en çok temsil eden (ve en iyi) filmlerinin birçoğunu 1950'lerde çektiği söylenebilir. Bu, Hitchcock'un konumunu sağlamlaştırıp Amerika'da her sinemaseverin (ve televizyon izleyicisinin) tanıdığı bir yönetmen haline geldiği dönemdir. *Rear Window* [*Arka Pencere*, 1953], *Vertigo* [*Ölüm Korkusu*, 1958] ve *North by Northwest* [*Gizli Teşkilat*, 1959] filmlerinde Hitchcock, sırasıyla algısal, psikoseksüel ve psikopolitik olmak üzere anksiyete hakkında üç başyapıta imza atmıştır.

Bunların sonuncusu olan *Gizli Teşkilat* istisnai bir biçimde öngörülüdür: 1960'lar ve 1970'lerdeki Amerika için bir simgedir. Roger O. Thornhill (Cary

Grant) bir öğleden sonra yabancı ajanlar tarafından takip edilmeye başlar. Thornhill'le onu gizemli Bay Kaplan zanneden ajanlar arasındaki kovalamaca ülkenin bir ucundan diğer ucuna, kuzey-kuzeybatıya kadar sürer. Kaplan'ın bir istihbarat servisinin uydurduğu kurgusal bir karakter olduğu anlaşılır. Hitchcock güçlü bir biçimde bunun CIA olduğunu ima eder. (bkz. resim 3.79) İstihbarat servisi, hayal ürünü olan Kaplan rolünü oynayacak gerçek bir kişi bulduğu için çok memnundur. Film, Rushmore Dağında ülkenin kurucu babalarının heykellerinin arasında göz alıcı bir takip sahnesiyle sona erer. Grant canını kurtarmak için kaçarken, ulusal semboller gözlerini kırpmadan ve kımıldamadan olup bitenleri izler. Ernest Lehman tarafından senaryosu yazılan Gizli Teşkilat, ustaca yönetilmiş bir gerilim filmidir. Bu hoş ve nükteli film, gösterime girdikten on yıl sonra Amerikan halkıyla hükümet arasındaki düşmanlık su yüzüne çıkınca yeni bir anlam kazanmıştır.

Sinemanın sanat olarak dünya çapında öncelik kazandığı bu dönem, belirgin bir doruk noktasına ulaşmıştır. Altı ay öncesi veya sonrasıyla 1959 mükemmel bir yıldır: Büyük yeteneklerin olağandışı bir kavuşma noktasıdır. Fransa'da Truffaut, Godard, Chabrol, Rohmer, Rivette ve Resnais ilk fimlerini çekmiştir; Yeni Dalga oluşmuştur. İtalya'da Fellini *La Dolce Vita* [*Tatlı Hayat*] filmiyle, Michelangelo Antonioni *L'avventura* [*Macera*] filmiyle yeni bir yol çizmiştir. İngiltere'de tiyatronun öfkeli genç adamları, film prodüksiyonu işine girmiştir. Amerika'da John Cassavetes'in *Shadows* [*Gölgeler*] filminin gösterime girmesiyle birlikte bağımsız sinema uygulanabilir bir yol olarak kendini var etmiştir.

Yeni Dalga ve Üçüncü Dünya: Eğlence-İletişim Karşıtlığı

Fransa'da Yeni Dalga, sinemaya yeni bir yaklaşımın habercisidir. Sesli sinemanın gelişmesinin ardından dünyaya gelen bu sinemacılar, bir sinema kültürü ve mirasına sahiptir ve çektikleri filmler de onların bu anlayışını yansıtır. Claude Chabrol, François Truffaut, Jean-Luc Godard, Eric Rohmer ve Jacques Rivette, 1950'lerde *Cahiers du Cinema* adlı dergide yazmış ve André Bazin'in teorilerinden etkilenmiştir. Louis Malle ve Alain Resnais, eleştirmen olarak başlamasa da paralel tutumlar sergilemiştir.

Truffaut'un erken dönem klasikleri *The 400 Blows* [*400 Darbe*, 1959], *Shoot the Piano Player* [*Piyanisti Vurun*, 1961] ve *Jules and Jim* [*Unutulmayan Sevgili* adıyla da bilinen *Jules ve Jim*, 1962] bu grubun ilk büyük popüler başarılarıydı. Birbirinden farklı bu üç filmde de Truffaut dünyanın dört bir yanından izleyicilerin derhal beğenisini kazanan bir ustalık, insanlık ve duygu derinliği sergiledi. Daha sonra janr çalışması niteliğindeki film serisine başlayarak daha soyut konulara yöneldi:

The Soft Skin [*Yumuşak Ten*, 1964], *Fahrenheit 451* [*Değişen Dünyanın İnsanları*, 1966] ve *Mississippi Mermaid* [*Evlenmekten Korkmuyorum*, 1969] filmlerinde kendi ifadesiyle "janrları birleştirerek havaya uçurmak" istedi. Bu, izleyicilerin geçmiş formlar ve kurallar hakkında sinemacıyla aynı anlayışı paylaştığını ileri sürmeye yaklaşan bir sinemaydı. Jean-Pierre Léaud tarafından canlandırılan alter ego Antoine Doinel, *400 Darbe* filmiyle ortaya çıkar ve sonraki yirmi yılda diğer dört filmde de varlığını korur. Truffaut bu karakteri orta yaşına kadar takip eder. Dört filmden biri olan *Stolen Kisses* [*Çalınan Buseler*] 1960'ların romantik ikonu olmayı sürdürür. 1970'lerde Truffaut daha içedönük janr çalışmalarına yönelirken iki film ön plana çıkar: dil ve aşkı mercek altına alan *The Wild Child* [*Vahşi Genç*, 1970] ve yönetmenin kendi aşkı ve dili olan sinemaya hitaben bir zafer şarkısı niteliği taşıyan *Day For Night.* [*Güneşte Gece* adıyla da bilinen *Amerikan Gecesi*, 1973]

Truffaut, 1984 yılında Neuilly'de Amerikan Hastanesinde beyin tümörü yüzünden dramatik ve beklenmedik bir biçimde hayatını kaybetti. Daha 52 yaşındaydı.

Godard da arkadaşı Truffaut gibi janr filmlerinin kişisel versiyonlarını çekerek başladı: *Breathless* [*Serseri Aşıklar,* 1960] adında bir gangster filmi, *A Woman Is a Woman* [*Kadın Kadındır*, 1961] adında bir müzikal, *Le Petit Soldat* [*Küçük Asker,* 1960] ve *My Life to Live* [*Hayatını Yaşamak*, 1962] adında iki Kara Film ve hatta yıldızlar geçidi niteliğinde bir Hollywood melodramı olan *Contempt*'i [*Nefret*, 1963] çekti. İlk filmi *Serseri Aşıklar* yeni kuşak sinemacıların en yenilikçi ve düşünceli üyelerinden biri olarak derhal sıyrılmasını sağlayan tam manasıyla ikon kırıcı bir çalışmaydı. Bergman ve Fellini gibi kişisel sinemacıların bile az çok gözettiği yerleşik anlatı kurallarını hiçe sayan Godard, eşzamanlı olarak birçok katmanda çalıştı: *Serseri Aşıklar* aynı zamanda hem bir gangster öyküsüydü hem de gangster filmleri hakkında bir denemeydi.

Filmde Jean-Paul Belmondo'nun canlandırdığı Michel Poiccard bir polisi öldürür, Patricia (Jean Seberg) adında Amerikalı bir kadınla tanışır, bir süre Paris'te gezerek peşindeki polisleri atlatmaya çalışır ve en nihayetinde Patricia'nın ihanetine uğramasının sonucunda öldürülür. Poiccard, eski Hollywood filmlerinden bildiği Humphrey Bogart imajından büyülenir. Kendisine bir takma ad uydurur. Ne var ki bir gangster olmaktan çok, Amerikan filmlerinden öğrendiği gangster rolünü oynayan bir gençtir. Patricia da Godard tarafından görsel olarak birçok sanatsal kadın imgesiyle ve özellikle de Picasso'nun çizdiği kadınlarla kıyaslanır. Filmdeki resimleri model alan estetik bir kadın imgesi olduğundan, kendi başına bir karakterden çok "gangsterin sevgilisi" konumundadır. Filmi sonlandıran Mi-

chel'in ölümü bile tek hamlede gerçekleşir; Michel filmlerden öğrendiği şekilde kahraman gibi ölmek için elinden gelenin en iyisini yapar. Patricia ise duygusal soyutlanmışlığını sürdürür ve olay örgüsündeki potansiyel dramayı hiçbir zaman anlamaz.

Godard, kariyeri ilerledikçe daha çok deneme formuna yöneldi ve sonunda kurgusal anlatıyı tamamen terk etti. 1960'ların ortasında ve sonunda çektiği olağandışı bir film serisinde tüm dünyada etkili olan bir yapımcılık anlayışı yerleştirdi. *A Married Woman* [*Evli Bir Kadın*, 1964], *Alphaville* (1965), *Pierrot le Fou* [*Çılgın Pierrot*, 1965], *Masculine-Feminine* [*Erkek-Dişi*, 1966], *2 or 3 Things That I Know About Her* [*Onun Hakkında Bildiğim 2 veya 3 Şey*, 1966], *La Chinoise* [*Çinli Kız*, 1967] ve *Weekend* [*Haftasonu*, 1968] sinemayı itinalı ve keyifli bir kişisel deneme olarak keşfeder.



RESİM 4.54 Antoine Doinel (Jean-Pierre Léaud) ve arkadaşı, Truffaut'nun dokunaklı *The 400 Blows* [*400 Darbe*] filminde Champs-Elysées Bulvarına kaçar.

Bu filmlerde Godard, janrların kurallarını kendi amaçları doğrultusunda kullanarak ve iyi kurgulanmış, sürükleyici bir dramatik deneyimin dikkat dağıtıcılığından kaçınarak izleyiciyle doğrudan iletişim kurdu. 1960'ların sonlarında Godard daha da kişisel ve politik bir sinemaya yöneldi. "Dziga Vertov Grubu" çatısı altında tamamlanmış bir ürün gibi görünme kaygısı gütmeyen ve açıkça işlenmeye devam eden eserler olarak tasarlanan bir dizi film çekti. Sinema anlayışının bu döneminin sonucu, *Tout va bien* [*Her Şey Yolunda*, 1972] filmiydi. Godard daha sonra dikkatini videoya yöneltti ve sonunda 1980'de

Sauve qui peut la vie [*Herkes Başının Çaresine Baksın*] filmiyle beyazperdeye geri döndü. Bu film, bir tekrar dizisinin de başlangıcı niteliğindeydi: *First Name: Carmen* [*Adı Carmen*, 1983] filminde kahraman bir kadındı, *Detective* [*Dedektif*, 1985] bir janr filmiydi, *Hail Mary* [*Selam Mary*, 1985] filminde Godard yine kural tanımaz çocuk oldu ve *New Wave* [*Yeni Dalga*, 1990] sinema üzerine bir denemeydi. Genellikle eşi Anne-Marie Mieville'yle çalışan Godard, 1990'lar ve 2000'lerde dil, felsefe ve sinema üzerine melankolik ve düşünsel denemeler çekmeye devam etti. Bunların her biri Godard'ın dünyasında aynı gerçekliğin yüzleriydi. *JLG/JLG-autoportrait de decembre* [*JLG/JLG-Aralık Ayında Otoportre*, 1995], *Eloge de l'amour* (*Aşka Övgü*, 2001) ve *Notre musique* [*Müziğimiz*, 2004] bu filmler arasındaydı. Godard'ın bu dönemde belki de en büyük başarısı, sinemayı 20. yüzyıl tarihiyle karşılaştıran bir deneme ve şiir niteliğindeki *Histoire(s) du Cinema* (1996-1998) belgesel dizisiydi.

Godard, Yeni Dalganın zirvede olduğu dönemine kıyasla son otuz yılda dünya sinemasını çok daha az etkilemiş olsa da 20. yüzyılda sinema zekâsını şiiriyle bir arada ifade etmeyi en çok başaran sinemacılardan biri olmayı sürdürür.

Truffaut ve Godard'ın aksine, Claude Chabrol dikkatini bir janrla sınırladı. Eric Rohmer'le birlikte hakkında bir inceleme kaleme aldığı Hitchcock'tan çok etkilenen Chabrol, Hitchcock'un evrenini Fransa'ya özgü şartlarda yeniden tanımladı ve 1960'ların sonundan itibaren burjuva değerlerini kutlarken fiilen hicveden parodi niteliğinde gerilim filmleri çekti. Bunların arasında *Les Biches* [*Dişi Ceylanlar,* 1968], *La Femme infidele* [*Vefasız Kadın*, 1969] ve *Le Boucher* [*Kasap*, 1970] ön plana çıktı. Chabrol bir dinlenme döneminin ardından 1980'lerin ortasında *Cop au vin* [*Poulet au vinaigre,* 1985] ve *Story of Women* [*Bir Kadın Meselesi*, 1988] gibi filmlerle janrla ilgili yeni keşiflere girişti. Godard gibi 1990'lar ve 2000'lerde filmler çekmeye devam etti: *La Ceremonie* [*Seremoni*, 1995] ve *L'ivresse du pouvoir.* [*İktidar Komedisi*, 2006] Godard'ınkiler gibi bu filmler de Fransa'nın dışında çok az izlendi.

Eric Rohmer, sinemaya yüzlerce yıllık bir edebi kültürü taşıdı. *La Collectionneuse* [*Koleksiyoncu Kız*, 1967], *My Night at Maud's* [*Maud'la Bir Gece,* 1968], *Claire's Knee* [*Claire'in Dizi*, 1970] ve *Chloe in the Afternoon* [*Öğleden Sonra Aşk*, 1972] filmlerini içine alan "Ahlaki Öyküler" ("Moral Tales") serisi, sinemanın da anlatı, dekor ve akla dayalı tahlil gibi edebi hazların birçoğunu sunabileceğini gösterdi. Rohmer, 1980'lerde hepsi hayatta kalmayı başaran tuhaf karakterler etrafında dönen ve kadınların bakış açısına odaklanan "Ko-

mediler ve Atasözleri" adını verdiği yeni bir seriye başladı: *Pauline a la plage* [*Pauline Plajda*, 1983] ve *Le Rayon vert* [*Yeşil Işın*, 1986]. Üçüncü seri olan "Dört Mevsim Hikâyeleri" (1980'de *Conte de printemps* [*İlkbahar Hikâyesi*] filmiyle başlayıp 1998'de *Conte d'automne* [*Sonbahar Hikâyesi*] filmiyle sona erdi. 20. yüzyılın sonunda 79 yaşındaki yönetmen dijital videoyla denemeler yaptı: 1999 Mayısında Cannes Film Festivalinde "La Cambrure" adlı kısa filminin dijital gösterimi, George Lucas'ın bir dönüm noktası olarak kabul edilen *The Phantom Menace* [*Yıldız Savaşları: Gizli Tehlike*] filminin dijital gösterimiyle aynı haftalara denk düştü.

Rohmer'in sineması, romandan etkilenirken Jacques Rivette'nin sineması tiyatronun izlerini taşır. *Cahiers du Cinema* adlı dergide yazan yönetmenler arasında en son ön plana çıkan isim olan Rivette, dramatik anlatının yapılarına bağlı kaldı. *L'Amour fou* [*Çılgın Aşk,* 1968], *Out One* (1971) ve *Celine et Julie vont en bateau* [*Celine ve Julie'nin Sandal Sefası*, 1973] filmlerinde kurgusal dünyamızı şekillendiren süre ve psikolojik yoğunluk fenomenini inceledi.



RESİM 4.55 Charles Aznavour, Truffaut'nun janrlar hakkında bir deneme niteliğinde olan *Shoot the Piano Player* [*Piyanisti Vurun*] filminde Charlie Kohler karakterini canlandırırken. Truffaut da Yeni Dalga yönetmenlerinin birçoğu gibi Amerikan filmlerinden etkilenmiştir. Bu filminde Kara Film, Western ve Gangster filmlerinin öğelerini Fransızlara özgü bir felsefi tutumla harmanlar. Kültürlerin karışımı keyif vericidir.

Alain Resnais, Fransız yeni roman akımının avangart karmaşıklığını belli ölçüde sinemaya taşıdı. Genellikle Alain Robbe-Grillet ve Marguerite Duras gibi (daha sonradan kendileri de sinemaya yönelen) romancılarla yakın işbirliği içinde çalışan Resnais, anlatıda zaman ve hafızanın işlevini çarpıcı bir biçimde ele aldı: Nazilerin toplama kamplarında geçen *Night and Fog* [*Gece ve Sis*, 1956], atom bombasını konu alan *Hiroshima, mon amour* [*Hiroshima, Sevgilim*, 1959], estetik soyutlama olarak hafızayı ele alan *Last Year at Marienbad* [*Geçen Yıl Marienbad*, 1962], solun tarihle uzlaşmasını konu alan *La Guerre est finie* [*Savaş Bitti*, 1965] ve zamanın müziğini işleyen *Je t'aimeje t'aime* [*Seni Seviyorum, Seni Seviyorum*, 1968] bunların arasındaydı. Resnais 1970'lerde anlatı ve hafızanın ilişkisine duyduğu ilgiyi üç önemli filmle özetledi: Stephen Sondheim'ın müziklerini yaptığı 1930'ların ünlü kişiliği [Alexandre Stavinsky] hakkında bir deneme olan *Stavisky...* (1973), senaryosu David Mercer'in imzasını taşıyan ve yazmanın işlevini hakkında süper-postmodern bir araştırma olan *Providence* [*Tedbir*, 1977] ve biyolog Henri Laborit'in teorileri hakkında provokatif ve mizah dolu bir deneme olan *Mon Oncle d'Amerique* [*Amerikalı Amcam*, 1979].

Rohmer gibi Resnais de yetmişli yaşlarına kadar yönetmenliği başarıyla sürdürdü. *La Vie est un roman* [*Yaşam Bir Romandır*, 1983] bir şatodaki hayatın 70 senelik bir kesitini ve o zaman zarfında sırayla orada yaşayan üç farklı grubun öyküsünü anlatır. Alan Ayckbourn'un bir oyununu temel alan *Smoking/No Smoking* (1993) bir grup karakterin farklı yaşam senaryolarını sunar. *On connait la chanson* [*Hayat Bir Şarkıdır*, 1997] ise Dennis Potter'ın eserlerine müzikal bir saygı duruşudur. Yine bir Ayckbourn oyunundan uyarlanan 2006 yapımı *Coeurs: Private Fears in Public Places* [*Kalpler*] Venedik Film Festivalinde ödüle layık görüldü. O tarihte Resnais 84 yaşındaydı.

Resnais gibi teknisyen olarak yetişen Louis Malle, Yeni Dalganın en eklektik üyesiydi: *The Lovers* (*Âşıklar*, 1958) tam manasıyla bir romantik dramadır, *Zazie dans le Metro* [*Zazie Metroda*, 1960] bir Screwball komedisidir, *L'Inde fantome* (1969) özgün bir belgeseldir ve *Lacombe, Lucien* (1973) Fransa'nın Nazi işgali dönemini konu alan popüler filmlerin en iyilerinden biridir. Malle 1970'lerde ABD'ye gitti. Çocuk denilebilecek yaştaki Brooke Shields'in fahişe rolünü oynadığı *Pretty Baby* [*Güzel Bebek*, 1978] tartışmalara yol açtı. *My Dinner with Andre* [*Andre'yle Akşam Yemeği*, 1981] 1980'lerin nadir popüler sanat filmlerinden biri oldu. Malle, kendi anılarını temel alan *Au Revoir, les enfants* [*Hoşça kalın Çocuklar*, 1987] filmiyle daha büyük bir popüler başarıya imza attı. Malle, 1995 yılının Kasım ayında kanserden öldü.

Agnes Varda, Yeni Dalgaya belgesel duyarlılığını kattı. *Cleo from 5 to 7* [*5'ten 7'ye Cleo*, 1961] erken dönem Yeni Dalganın mihenk taşıdır. *Le Bonheur* [*Mutluluk*, 1965] 1968'den önceki en ilgi çekici renkli film deneyden biridir ve sıradışı bir romantik denemedir. *Daguerreotypes* (1975) Varda'nın Daguerre Caddesindeki komşularına zekice ve anlayışlı bir saygı duruşudur ve *Vagabond* (1985) Varda'nın en çok beğenilen eseridir. Varda, eski dostu aktris Jane Birkin hakkındaki *Jane B. par Agnes V.* (1988) adlı deneme filminde feminizm ve bağımsızlık temalarını tartışmanın yeni bir yolunu bulmuştur.

Yeni Dalga, Hollywood sinemasından etkilenmiş olsa da 1960'larda ilgi çekici işlerin çok azı Amerika'da gerçekleşiyordu. 1930'lar ve 1940'ların büyük ustaları yavaş yavaş sahneden çekilirken, Hollywood'a egemen olacak yeni kuşak henüz yetişmemişti. Hitchcock, 1950'lerdeki filmleri kadar önemli olmasa bile yine de ilgi çekici olan *Psycho* [*Sapık*, 1960], *The Birds* [*Kuşlar*, 1963], *Marnie* [*Hırsız Kız*, 1964] ve *Topaz* (1969), filmleriyle çalışmalarına devam etti. Hawks ve Ford da ufak çaplı katkılarda bulundu. 1960'lardaki kayda değer bir gelişme yaşandı: George Axelrod *How to Murder Your Wife* [*Karınızı Nasıl Öldürürsünüz?*, 1965] filmiyle ve Blake Edwards *The Pink Panther* [*Pembe Panter*, 1964] filmiyle Amerikan kültürüne yön veren komediyi yeniden başlattı. On yılın romantik klasiklerinden ikisi de Edwards'ın imzasını taşıyordu: *Breakfast at Tiffany's* [*Çılgınlar Kraliçesi*, 1961] ve *Days of Wine and Roses* [*Şarap ve Gül*, 1962]. Edwards 1970'ler ve 1980'lerde eleştirmenlerden çok fazla takdir görmeyen popüler filmler çekmeye devam etti. Hollywood'a kişisel saldırısı *S.O.B.* [*O'nun Çocuğu*, 1981] bunların başında gelir.

Genel olarak 1960'lar Amerikan sinemasında geçiş yıllarıydı. Estetik olarak ABD'deki en ilginç gelişmeler yeraltında gerçekleşti: Güçlü avangart gelenek Kenneth Anger, Ron Rice, Bruce Baillie, Robert Breer, Stan Vanderbeek, Stan Brakhage, Gregory Markopoulos, Ed Emshwiller, Jonas ve Adolfas Mekas, James ve John Whitney, Jordan Belson ve diğerlerinin filmlerinde meyvelerini verdi. Yer üstündeyse Andy Warhol'un "Fabrika" adını verdiği stüdyo, ilginç ticari başarılara ulaşan "yeraltı" filmleri üretti.

Hollywood, televizyon estetiğinin ilk etkisini hissetti. Televizyonda yetişen birçok yönetmen sinemaya yöneldi: *Bonnie and Clyde* [*Bonnie ve Clyde,* 1967], *Alice's Restaurant* [*Alice'in Restoranı*, 1969] ve *Night Moves* (1976) filmlerinin yönetmeni Arthur Penn; *The Group* (1966), *Dog Day Afternoon* [*Köpeklerin Günü*, 1975], *Network* (1976) ve *Just Tell Me What You Want* (1980) filmlerinin yönetmeni Sidney Lumet; *The Manchurian Candidate* [*Casuslara Karşı*, 1962] filminin

yönetmeni John Frankenheimer; *Hud* [*Çılgınların Günahı*, 1963], *Sounder* (1972), *The Front* [*Cephe*, 1976] ve *Norma Rae* (1979) filmlerinin yönetmeni Martin Ritt ve *The Best Man* [*En İyi Adam*, 1964] ve *Patton* (1969) filmlerinin yönetmeni Franklin Schaffner bunların başında geliyordu. Bu gruptan Lumet ön plana çıktı ve 1980'ler ve 1990'larda çok çeşitli filmlere imza atmaya devam etti: *Prince of the City* [*Şehrin Prensi*, 1981], *Power* [*Güç*, 1986], *Q&A* [*Adaletin Başında*, 1990], *Gloria* (1999, John Cassavetes'in filminin yeniden yapımı) ve *Before the Devil Knows You're Dead* [*Şeytan Duymadan Önce*, 2007].



RESİM 4.56 Amerikan ve Fransız kültürü, Yeni Dalga hareketinde ilk kez *Serseri Aşıklar* filminde Şanzelize Caddesinde buluşur. Jean-Paul Belmondo'nun oynadığı Michel Poiccard, Bogart'a ve gangster mitlerine düşkündür ve *New York Herald Tribune*'de çalışan Patricia Franchini'yle karşılaşır. Jean Seberg'in oynadığı "tişörtlü" gazeteci kız, 1960'ların başında Paris'teki arketipik Amerikan kızıdır. (Büyütülmüş film karesi.)

ABD'de belki de en önemli gelişme, sinema perdelerinde değil televizyonda görüldü. 1950'lerin sonunda ve 1960'ların başında hafif ve kullanışlı 16mm ekipmanın kusursuz hale getirilmesi, yeni bir belgesel tarzını mümkün kıldı. Çok "işlenmiş" ve genellikle yarı-kurmaca olan bu tarz, geleneksel tarzdan öylesine farklıydı ki yeni bir adı hak etti: "Dolaysız Sinema" (Direct Cinema) adını alan yeni tarzla sinemacılar neredeyse gazeteciler kadar özgürlüğe sahip birer muhabir haline geldi ve eserlerini televizyonda gösterime sundu. Robert

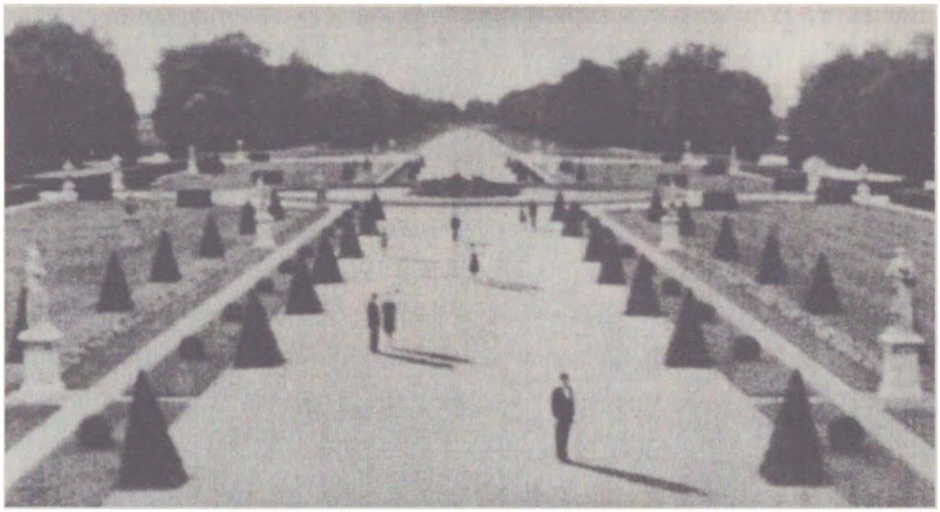
Drew'in öncülüğündeki Drew Associates grubu, televizyon için birçok önemli film üretti. Onunla birlikte çalışan Richard Leacock ve Donn Pennebaker'ın yanı sıra Albert ve David Maysles, bu hareketin önemli figürleri haline geldi. *Primary* (1960) Dolaysız Sinema tekniklerinin ilk önemli ürünüdür. Pennebaker'ın *Don't Look Back* (1966) filmi Bob Dylan'ın bir portresidir. Maysles Kardeşler bu teknikleri sinema filmlerine uyguladılar: *Salesman* (1969), *Gimme Shelter* (1970, bir Rolling Stones konseri hakkında) ve *Grey Gardens* (1975) "kurmaca olmayan filmler" adını verdikleri film serisinde en çok öne çıkan çalışmalardı. Otuz yıl sonra Grey Gardens popüler bir Broadway müzikali haline geldi; bu Amerikan popüler kültürünün gidişatı hakkında bize neyi anlatır?

1990'larda hem Pennebaker hem de Albert Maysles halen etkiliydi. (David Maysles, 1987'de hayatını kaybetti.) Pennebaker, Clinton'ın başkanlık seçimi kampanyasına içeriden bir bakış sunan *The War Room* [*Savaş Odası*, 1992] ve bir müzikalin yapımı hakkındaki *Moon Over Broadway* (1997) çalışmalarıyla yeni izleyici kitleleri buldu. Maysles, bir sanatçının profilini çıkaran *Christo in Paris* (1991) ve Los Angeles'ta yeni açılan dev bir müzeden sorumlu olan mimarlar ve bürokratların açıklayıcı bir portresini sunan *Concert of Wills: Making the Getty Center* (1998) adlı çalışmalarıyla başarıya ulaştı.

Dolaysız Sinemanın başlıca teorisi, sinemacıların eyleme bizzat katılmamasıydı. Daha önceki belgesellerin zengin anlatılarına yer yoktu. Kamera zaten her şeyi görüyordu ve konunun gerçeklik hissini yakalamak amacıyla yüzlerce saatlik filmler çekildi.

Hukuk eğitimi almış olan Frederick Wiseman, devlet televizyonu adına çeşitli kurumları inceleyen ve büyük beğeni toplayan belgesel dizisinde bu tekniği kusursuz bir biçimde kullandı: *Titicut Follies* (1967, bir akıl hastanesi hakkındaydı), *High School* (1968), *Hospital* (1970), *Primate* (1974) ve *Meat* (1976) bunların arasındaydı.

Fransa'da 1960'larda buna paralel bir yeni belgesel tarzı gelişti. "Sinema Gerçek" [cinema verite] adı verilen bu belgesel tarzı, kameranın varlığının bir fark yarattığını kabul etmesi ve bundan faydalanması bakımından Dolaysız Sinemadan farklıydı. Antropolog Jean Rouch ve sosyolog Edgar Morin'in *Chronique d'un ete* [*Bir Yaz Kroniği*, 1960] adlı çalışması, "Sinema gerçeğin" ilk ve halen klasik bir örneğidir. "Sşnema gerçek" ve Dolaysız Sinema, sinemada mümkün olanın sınırlarını önemli ölçüde esnettiği için bu tarz filmlerin üzerinde çok önemli bir etkide bulunmuştur.



RESİM 4.57 Resnais'in insan hafızasına mercek tuttuğu *Last Year at Marienbad* [*Geçen Yıl Marienbad'da*] filmindeki epistemolojik bahçede ziyaretçilerin gölgeleri vardır ama ağaçların gölgesi yoktur. (Krş. Resim 1.4 ve Resim 3.38.)(Büyütülmüş film karesi.)

Örneğin geleneksel müzikalin yerini başlı başına dramatik bir etkinlik haline gelen filme çekilmiş konserler almıştır. Dahası, kurgu dışı filmlerin yaygınlaşması bizi, gerçek zamanın ritimlerine hazırladığı için anlatıda neyin "doğru" olduğuna ilişkin anlayışımız ciddi biçimde değişmiştir. Hollywood'un klasik kurgusunda (*decoupage classique*) artık ısrarcı değiliz.

1940'ların sonunda, Fransız eleştirmen Alexandre Astruc bir manifesto kaleme alarak edebiyat kadar esnek ve kişisel olabilen, "camera-stylo" ("kamera-kalem") merkezli bir sinema çağrısında bulundu. (Kameranın yönetmenin elinde adeta bir kaleme dönüşmesini anlatan bu kavram hakkında ayrıntılı bilgi için 5. Bölüme bakın) Astruc'un arzusu, 1950'lerde büyük ölçüde yerine geldi: Sinema seri üretimden uzaklaşıp kişisel ifadeye yöneldi. Astruc'un öngöremediği şey, "kamera-kalemin" esnekliğinin sinemada gerçekçiliğin yeni bir seviyesine yol açacak olmasıydı. Yeni ekipmanlar, sinemacıları çevrelerindeki dünyayla daha çok yakınlaşmaya, stüdyo yerine dışarıda çekim yapmaya ve oyunculardan ziyade hayatın içinden kişilerle film çekmeye teşvik etti. Dolaysız Sinema ve "sinema gerçek" bu radikal tutum değişikliğinin iki göstergesiydi. Böylece sinemanın konu yelpazesi çok daha geniş hale geldi.

İngiltere'de 1960'larda kısa da olsa başarılarla dolu bir dönem yaşandı. 1958'de o dönemde tiyatroda gerçekleşen rönesansın önemli figürü John Osborne, yönetmen Tony Richardson'la birlikte Woodfall Films şirketini kurdu. 1960'ların en iyi İngiliz filmlerinin birçoğu, dönemin hayat dolu tiyatrosuyla yakından bağlantılıydı. Tony Richardson, John Osborne'un iki oyununu uyarlayarak başladı: *Look Back in Anger* [*Öfke*, 1959] ve *The Entertainer* [*Sahte Tebessüm*, 1960]. Shelagh Delaney'in *A Taste of Honey* [*Bir Parmak Bal*, 1961] oyununu sinemaya uyarladıktan sonra Alan Sillitoe'nin *Loneliness of the Long Distance Runner* [*Uzun Mesafe Koşucusunun Yalnızlığı*, 1962] romanını uyarladı. Richardson, Henry Fielding'in 18. yüzyıl romanından uyarladığı *Tom Jones* (1963) filmiyle Oscar kazandı.

Karel Reisz, günlük hayatı gerçekçi bir biçimde betimleyen en ilgi çekici filmlerden birini yönetti: *Saturday Night and Sunday Morning* [*Cumartesi Gecesi, Pazar Sabahı*, 1960] yine bir Sillitoe oyunundan uyarlamaydı. Reisz, *Morgan* (1966) ve *Isadora* (1968) filmlerini yönettikten sonra *The Gambler* [*Kumarbaz*, 1974] filmini çekmek için ABD'ye gitti. Geri dönüp *The French Lieutenant's Woman* [*Fransız Teğmenin Karısı*, 1981] filmini yönetti. John Schlesinger birçok ilgi çekici filme imza attı: *A Kind of Loving* [*Bir Tür Aşk* (1962], *Billy Liar* [*Yalancı Billy*, 1963], *Darling* [*Sevgili*, 1965, Frederic Raphael tarafından yazıldı] ve *Sunday, Bloody Sunday* [*Kanlı Pazar*, 1971, film eleştirmeni Penelope Gilliatt tarafından yazıldı). ABD'de 1960'ların kilometre taşlarından biri olan *Midnight Cowboy* [*Geceyarısı Kovboyu*, 1969] ve *Marathon Man* [*Vahşi Koşu*, 1976] filmlerini yönetti. David Storey'in romanını temel alan *This Sporting Life* [*Sporcunun Hayatı*, 1963], *If...* (*Eğer...* 1968), *Oh Lucky Man* [*Ah Şanslı Adam*, 1973] ve dokunaklı *Britannia Hospital* (1982) filmlerini yöneten Lindsay Anderson, bu grubun en hırslı yönetmeni olabilir.

Bu yönetmenlerin dördü de ilk filmlerinde işçi sınıfının hayatına odaklanırken olgunlaştıktan sonra orta sınıf kaygılarına yönelmiştir. Birkaç istisna dışında, son filmleri daha önceki yılların tutkusunun çok azını paylaşır.

Anderson, Reisz ve Richardson 1950'lerde Özgür Sinema belgesel hareketiyle özdeşleşti. Belgesel geleneği, 1960'larda İngiliz sinemasını etkilemeye devam etti. Peter Watkins'in nükleer savaşının etkilerini ele aldığı *Savaş Oyunu* (1966) adındaki çarpıcı filmi, BBC'de yayınlanamayacak ölçüde inandırıcı bulundu. Kevin Brownlow ve Andrew Mollo'nun *It Happened Here* (1963) adlı çalışması da aynı ölçüde kurgusal bir tarihi olayı belgeliyordu: II. Dünya Savaşı sırasında Almanya'nın Britanya'yı işgal etmesi üzerineydi.



RESİM 4.58 Alain Resnais'nin *Je t'aimeje t'aime* [*Seni Seviyorum, Seni Seviyorum*, 1968] filminde Olga Georges-Picot ve Claude Rich sahilde görülüyor. Film boyunca birçok kez çeşitli versiyonlarıyla yinelenen bu sahne, Rich'in geçmişe yaptığı bilimkurgusal yolculuğun odak noktasıdır. Resnais, sahnelerin tekrarı ve anlatının parçalı yapısıyla ilgili denemeler yapmak için zaman makinesiyle yolculuk kurgusunu kullanır. Sonuçta film, müziğe mümkün olabildiğince yaklaşır. (French Film Office.)

1960'larda İngiltere'de daha ilgi çekici olan bir gelişme, Amerikalı sürgünlerin çalışmalarıydı. Hollywood'da kara listeye alınan Joseph Losey, birçok orta seviye film yönetti ama Harold Pinter tarafından yazılan *The Servant* [*Genç Hizmetçiler*, 1963], *Accident* [*Kaza,* 1967) ve *The Go-Between* [*Arabulucu*, 1971] oyun yazarının burjuva topluma çarpık ve gülünç bakışını yakalamayı başardı.

Stanley Kubrick, İngiltere'ye yerleşmeden önce ABD'de küçük çaplı ama ilgi çekici filmler yaptı. *Dr Strangelove* (1963) Soğuk Savaş mantalitesinin harikulade bir hicvidir; her geçen yıl önemi daha da artar. *2001: A Space Odyssey* [*2001. Uzay Yolu Macerası,* 1968] sinematografiyi bilimsel ve dinsel teoriyle ustaca harmanlar. On yıllarca popüler kalacak ve kazanç getirecek bilimkurgu janrına zemin hazırlamıştır. Çarpıcı bir şiddet senfonisi olan *A Clockwork Orange* [*Otomatik Portakal*, 1971) bugün geldiğimiz noktaya ilişkin belki de en öngörülü film olmayı sürdürür. *Barry Lyndon* (1975) zaman ve mekânı (18. yüzyıl Avrupa'sını) harikulade biçimde doğru yansıtmasının dışında, stili bakımından

cüretkârdır; çok yüksek bütçeli bir girişim olmasına rağmen Hollywood'da hâkim olan tüm hız kurallarını çiğner. *The Shining* [*Cinnet*, 1980] Kubrick'in etik olarak tartışmalı olsa da son derece kazançlı bir janrda başarılı olma çabasıdır. Kubrick, *Full Metal Jacket* (1987) filmiyle yeniden savaş konusuna dönmüştür ve 1999 yılının Mart ayındaki ani ölümünden hemen önce, *Lolita* (1962) filminden beri ele alınmayan cinsel saplantı konusunu işlediği *Eyes Wide Shut* [*Gözleri Tamamen Kapalı*] filmini tamamlamıştır.

Richard Lester, Philadelphia'da televizyonda yönetmenlik yaparak kariyerine başladı ve 1950'lerin ortasında Londra'ya yerleşerek Peter Sellers ve Goon Show grubuyla birlikte çalıştı. Yönetmen olarak *A Hard Day's Night* [*Gençlerin Sevgilisi*, 1964] ve *Help!* (1965) gibi Beatles filmleriyle dikkatleri üzerine çekti ve "coşkulu" kurgu tarzı nedeniyle birçok eleştirmen tarafından yerden yere vuruldu. Ancak Lester, Welles'ten bu yana stilistik açıdan en etkili yönetmen haline geldi; MTV'nin yayın yaptığı ülkelerde kliplere kısaca göz atmak, bunu teyit edecektir.

Lester'ın *A Funny Thing Happened on the Way to the Forum* [*Aptallar Şehri*, 1966] filmi, en iyi sahne müzikali uyarlamalarından biridir. San Francisco'da çekilen *Petulia* (1967) hem öngörülü hem de keskin bir biçimde ironiktir ve dönemin en iyi iki veya üç Amerikan filminden biridir. *How I Won the War* [*Savaşı Nasıl Kazandım,* 1967] ve *The Bed-Sitting Room* [*Oturma Yatak Odası,* 1968], Brechtyen teknikleri başarıyla uygulayan az sayıdaki İngilizce çekilmiş film arasındadır. Bu son iki film, ticari açıdan başarısız olmuştur. Lester, beş yılı aşkın bir süre köşesine çekilmiş ve daha az iddialı ama ticari açıdan daha garantili projelerle geri dönmüştür: *The Three Musketeers* [*Üç Silahşörler*, 1973], *Juggernaut* [*Dehşet Gemisi*, 1974], *Robin and Marian* [*Robin ve Marian*, 1978] ve *Superman II-III* [*Süpermen II* ve *III*, 1980, 1983] bunların arasındadır.

1960'ların sonunda sermaye kaynakları kuruyunca, İngiliz sinemacılar iki seçenekten birini seçmek zorunda kaldı: ülkeyi terk etmek ya da televizyona geçmek. John Boorman ve Peter Yates gibi yönetmenler Amerika'ya gitti ve etkili sinemacılar olarak kendini kabul ettirdi. *Poor Cow* [*Düşen Kadın,* 1967]; *Kes* [*Kerkenez*, 1969] ve *Family Life* [*Aile Hayatı*, 1972] filmlerinin yönetmeni Ken Loach her zaman için televizyonu sinema kadar önemli gördü. Filmleri de, başta *Days of Hope* (1976) dizisi olmak üzere televizyon programları da realist tekniklerin gelişmiş incelikleri sergiler. Loach, 1990'lar ve 2000'lerde etkileyici politik filmler çekmeye devam etti.



RESİM 4.59 Blake Edwards'ın 1960'ların başındaki romantik klasiği *Breakfast at Tiffany's* [*Çılgınlar Kraliçesi*, 1961] filminde Audrey Hepburn'ün canlandırdığı Holly Golightly partide eğlenirken. 1950 ve 1960'ların romantik simgesi Hepburn'ün tek rakibi Shirley MacLaine'dir.

Loach gibi Maurice Hatton da İngiliz köklerine sıkı sıkıya bağlı kalmayı tercih etti. İlk uzun metrajlı filmi *Praise Marx and Pass the Ammunition* (1968) politikayla mizahı başarıyla harmanlayan ender filmlerden biridir. *Long Shot* (1979) filmi aynı keskin zekâyı can çekişmekte olan İngiliz sinema endüstrisine uygular. 1970'lerin sonunda Britanya'da sinemacı olarak kalmanın zorluklarını ele alan *Long Shot*, bütünüyle bağımsız olarak çekilmiş ve hem kayda değer bir ekonomik başarıya hem de sanatsal başarıya ulaşmıştır. Hatton, *American Roulette* [*Amerikan Ruleti*, 1988] filminden sonra Britanya'da bağımsız olarak film çekmekte daha da zorlanmıştır. 1997 yılında uzunca bir süredir planladığı belgeseli çekerken aniden yaşamını yitirmiştir.

Ken Russell ve Nicolas Roeg 1960'ların sonunda Amerikan sermayesinin çekilmesine rağmen ayakta kalmayı başaran birkaç İngiliz sinemacı arasındaydı. BBC için çektiği sıradışı müzisyen biyografileriyle adını duyuran Russell, uzun metrajları filmlerinde de sinematik biyografide uzmanlaşmaya devam etti ama yaklaşımı gittikçe daha eksantrik hale geldi: *The Music Lovers* [*Yalnız Kalpler*, 1970] ve *Mahler* (1974) bu çalışmalarının arasındaydı. Russell'ın parlak, pop art, resimli romana benzer tarzı, muhtemelen en çok *Tommy* (1975) filminde avantajını gösterdi. Eski bir sinematograf olan Roeg, diğer bakımlardan o kadar

ilgi çekici olmasa da görsel bir şölen niteliği taşıyan filmlere imza attı: *Walkabout* [*Sonsuz Çöl*, 1971], *Don't Look Now* [*Karanlığın Gölgesi*, 1973] ve *The Man Who Fell to Earth* [*Dünyaya Düşen Adam*, 1976].

1970'lerin sonunda birçoğu televizyon reklamlarında yetişmiş yeni İngiliz sinemacılar kuşağı, uluslararası pazarda ticari başarılara ulaşmıştır. Ridley Scott, romantik *The Duellists* [*Düellocu*, 1977] filmiyle giriş yaptı ve ardından son derece manipülatif (ve kârlı) *Alien* [*Yaratık*, 1979] filmini çekti. Scott, herkesin gözde bilimkurgu kara filmi *Blade Runner* [*Bıçak Sırtı*, 1982]ve 1990'larda kadınların yol öyküsü *Thelma & Louise* [*Thelma ve Louise*, 1991] filmiyle kült statüsüne ulaştı. Daha sonra *Gladiator* [*Gladyatör*, 2000]filmiyle de belli ölçüde başaralı olsa da sinema tarihçileri tarafından daha çok 1984 yılındaki çığır açıcı Apple Macintosh reklamının yönetmeni olarak hatırlanabilir. (Bkz. Resim 7.3.)

1980'lerin başında Goldcrest Films'in kayda değer başarısı, bir süreliğine de olsa İngiliz sinema endüstrisinin bir geleceğinin olabileceğini akıllara getirdi ama 1987'de kötü yönetim ve kaynak yetersizliğinin bir araya gelmesiyle Goldcrest kendi sonunu hazırlayınca umutlar boşa çıktı.

İtalya'da iki etkili usta Fellini ve Antonioni, 1960'larda etkili olmayı sürdürdü. Fellini, *8 1/2* (1962), *Juliet of the Spirits* [*Ruhların Jülyet'i*, 1965] ve *Satyricon* (*Fellini Satyricon*, 1969) gibi önemli filmlere imza attıktan sonra dikkatini televizyona yöneltti ve bir dizi yarı otobiyografik deneme çekti. Bunların sonucunda *Roma* (1972) ve *Amarcord* (1973) gibi sinema filmleri ortaya çıktı. Fellini 1980'lerde *And the Ship Sails On* [*Ve Gemi Kalkıyor*, 1983], *Ginger &Fred* [*Ginger ve Fred*, 1984] ve *Intervista* (1987) filmleriyle ihtiyarlığa yelken açtı. Cüretkâr olduğu kadar canlandırıcı da olan bu filmler, yaşama gücünün övgüsü niteliğindeydi. Fellini, 1993 yılında hayatını kaybetti.

Antonioni, bir üçlemenin ilk filmi olan *L'Avventura* [*Macera,* 1960] filmiyle adını duyurdu. *La Notte* [*Gece*, 1961] ve *L'Eclisse* [*Batan Güneş*, 1962]filmleriyle tamamlanan üçleme, film anlatısının temel kavramlarını yeniden tanımladı. *Red Desert* [*Kızıl Çöl*, 1964] ve *Blow-Up* [*Cinayeti Gördüm*, 1966]filmleriyle Antonioni anlatı ve ve algı hakkındaki denemelerini varoluşçu bir çerçevede devam ettirdi. *Zabriskie Point* (1970) filmi 1960'ların Amerika'sı hakkında bir denemeydi. Uzun, periyodik, hipnotik ritimlere sahip ve varoluşsal kaygıyla yüklü bir film olan *The Passenger* [*Yolcu*, 1975] Antonioni'nin çok özel sinemasının bir özetiydi.



RESİM 4.60 Richard Lester'ın *Petulia* (1967) filminde Julie Christie ve George C. Scott. Gösterime girdiğinde çok popüler olmayan film, günümüzde 1960'lardaki Amerika hakkında en önemli filmlerden biri olarak kabul edilir. Avrupa'da 15 yıl yaşadıktan sonra geri dönen Lester, Amerikalıları daha iyi gözlemleyebilmiştir ve Lester'ın topluma sağduyulu bakışı, dönemin karşı-kültür mitlerine kıyasla daha çok hakikat barındırır.

Luchino Visconti'nin erken dönem yeni gerçekçi filmleri ne kadar canlı ve odaklıysa *The Damned* [*Lanetliler*, 1970], *Death in Venice* [*Venedik'te Ölüm*, 1971] ve *Conversation Piece* [*Aile Toplantısı*, 1975] gibi geç dönem filmleri bir o kadar bitkin ve çökmüştür. *Boccaccio 70* (1962) filminde yönettiği "İş" bölümü (Resim 2.46'ya bakın) ve *The Leopard* [*Leopar*, 1963] filmi daha az dikkat çekici ama daha başarılıdır.

In the Name of the Law [*Kanun Namına*, 1949] filmiyle yeni gerçekçilik hareketinin önde gelen yönetmenlerinden biri olan ama İtalya dışında çok fazla başarıya ulaşamayan Pietro Germi, *Divorce Italian Style* [*İtalyan Usulü Boşanma*, 1961] ve *Seduced and Abandoned* [*Baştan Çıkarılmış ve Terk Edilmiş*, 1963] gibi iki önemli karakter komedisiyle 1960'larda uluslararası bir komedi tarzı yerleştirdi.

Şair ve kuramcı Pier Paolo Pasolini, 1960'larda sinemaya adım attı ve 1976 yılındaki ölümüne dek *Accattone* [*Dilenci*, 1961], *The Gospel According to St. Matthew* [*Aziz Matta'ya Göre İncil*, 1964], *The Hawks and the Sparrows* [*Şahinler*

ve Serçeler, 1966] ve daha birçok sembolik denemeyi tamamladı. Değeri en az bilinen modern İtalyan yönetmenlerden biri olan Francesco Rosi, *Salvatore Giuliano* (1962), *Le Mani Sulla Citta* [*Kentin Üzerindeki Eller*, 1963], *The Mattel Affair* [*Mattel Olayı*, 1972], *Lucky Luciano* [*Talihli Luciano*, 1973] ve *Christ Stopped at Eboli* [*İsa Eboli'de Durdu*, 1979] gibi birçok ilgi çekici politik film yönetti.

İtalyan sinemacıların bir sonraki kuşağında Bernardo Bettolucci ilk olarak *Before the Revolution* [*Devrimden Önce*, 1964], *The Conformist* [*Konformist*, 1970] ve *Last Tango in Paris* [*Paris'te Son Tango*, 1972] filmleriyle dikkat çekti. Bertolucci, görünüşte eleştirdiği bir tutum olsa da çok geçmeden Visconti'nin yaptığı gibi burjuvazinin çöküşünün ["dekadans"] biçim ve görünüşlerinin büyüsüne kapıldı. *Paris'te Son Tango*, Marlon Brando gibi bir yıldızla teklifsiz cinselliği akıllıca harmanlayarak belli bir uluslararası şöhrete ulaştı. Bu, cinsellikle ilgili âdetlerde bir dönüm noktasını işaret ediyordu. Bertolucci beş saatlik destansı *1900* (1976) filminde daha önceki epik toplumsal vizyonuna geri döndü. Ensesti konu alan *Luna* [*Ay*, 1979] filmi, *Paris'te Son Tango*'nun çizgisinden ilerlese de Bertolucci önemli bir uluslararası başarıya ulaştığı *The Last Emperor* [*Son İmparator*, 1987] filminde epik formuna geri döndü. *The Sheltering Sky* [*Çölde Çay*, 1990] filmi de iyi karşılandı.

İtalya'da düzenli aralıklarla yıldız yönetmenler ortaya çıksa da, çalışmaları uluslararası ölçekte hak ettiği ilgiyi görmeyen birçok yönetmen vardır. Daha az tanınan bu yönetmelerin çoğu filmi güçlü toplumsal imalara sahiptir. Rosi ve Costa-Gavras'ın başını çektiği politik melodram, İtalya'da çok başarılı olmuştur. *I campagni* [*The Organizer*, 1963] filminin Yönetmeni Mario Monicelli; *Sacco and Vanzetti* [*Sacco ve Vanzetti*, 1971], filminin yönetmeni Giuliano Montaldo; *Investigation of a Citizen above Suspicion* [*Kuşkunun Ötesinde Bir Yurttaş İçin Soruşturma*, 1970] ve *The Working Class Goes to Heaven* [*İşçi Sınıfı Cennete Gider*, 1971) filmlerinin yönetmeni Elio Petri; *The Battle of Algiers* [*Cezayir Savaşı*, 1965] ve *The Burn* [*İsyan*, 1968] filmlerinin yönetimi Gillo Pontecorvo; *Tropici* (1968) ve *Ritorno* (1973) filmlerinin yönetmeni Gianni Amico; *Diary of a Schizophrenic Girl* [*Bir Şizofren Kızın Güncesi*, 1969] filminin yönetmeni Nelo Risi ve *Il Posto* [*İş*, 1961], *Un Certo Giorno* [*Güzel Bir Gün*, 1969] ve *Durante Testate* (1971) filmlerinin yönetmeni Ermanno Olmi bu gruptaki yönetmenler arasındadır.

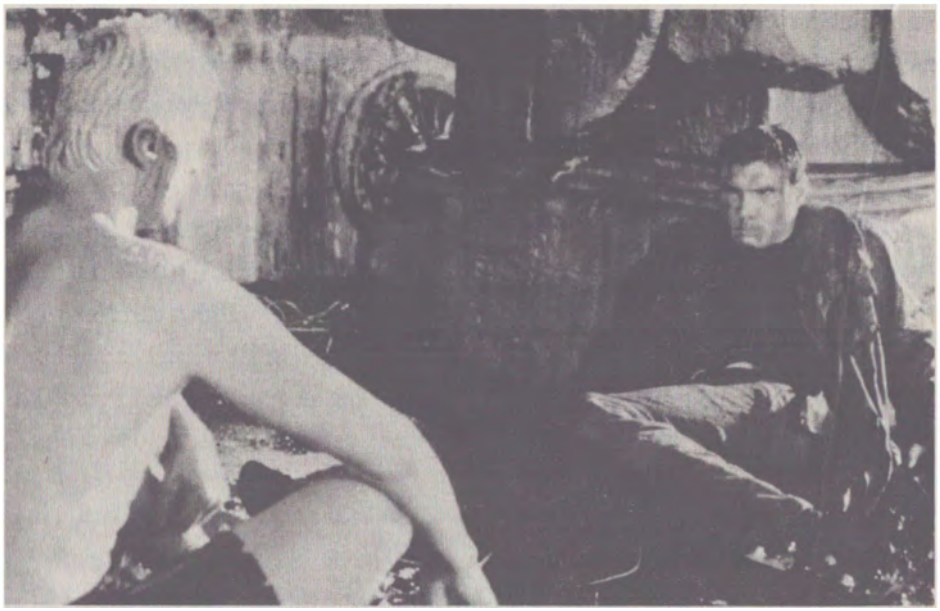
Olmi'nin yüzyılın başındaki köylü hayatını anlatan üç saatlik duygu yüklü ve büyüleyici yapıtı *The Tree of the Wooden Clogs* [*Nalın Ağacı*, 1978] son yirmi beş yıldır İtalya'da çekilen en önemli filmlerden biridir. Tıpkı *1900*

ve Taviani Kardeşlerin *Padre, Padrone* (1976) filmi gibi, bu film de İtalya'da köylülerin alışkanlıkları ve ritimlerine yeniden duyulmaya başlanan ilginin bir örneğidir. Fellini'nin *Amarcord* ve Rosi'nin *İsa Eboli'de Durdu* filmi de bu ilginç janra dahil edilmelidir.

İsveç'te Ingmar Bergman, aynı oyuncular ve teknisyenlerden oluşan bir repertuvar topluluğuyla çalışarak düzenli aralıklarla filmler çekti. En iyi filmleri bu döneme aittir: 1961-63 yılları arasındaki *Through a Glass Darkly* [*Aynanın İçinden*], *Winter Light* [*Kış Işığ*] ve *The Silence* [*Sessizlik*] filmleri, Bergman'ın tanrıyı bilincinden kovduğu üçlemeyi oluşturur. *Persona* (1966) muhtemelen hayal gücünün en zengin olduğu en cüretkâr filmidir. Liv Ullmann ve Max von Sydow'la birlikte yaptığı film serisi *Hour of the Wolf,* [*Kurtların Saati*, 1967], *Shame* [*Utanç*, 1968] ve *The Passion of Anna* [*Anna'nın Tutkusu*, 1969] 1960'ların sinemasında en çarpıcı başarılardan biridir. 1970'lerde Bergman daha sağlam bir zemine çekildi. Ancak *Scenes from a Marriage* [*Bir Evlilikten Manzaralar*, 1973] adlı televizyon dizisi en iyi çalışmalarıyla kıyaslandı. 1976'da Kafka romanlarını andıran bir biçimde vergi müfettişleriyle karşı karşıya geldikten sonra şansını başka yerde denemek için İsveç'ten ayrıldı ve hüzünlü *Fanny and Alexander* [*Fanny ve Alexander*, 1982] filmiyle geri döndü.

1960'larda daha genç İsveçli yönetmenler de uluslararası bir izleyici kitlesi buldu. *To Love* (1964) filminin yönetmeni Jörn Donner, *Elvira Madigan* (1967) filminin yönetmeni Bo Widerberg, *I Am Curious-Yellow* (1967) filminin yönetmeni Vilgot Sjoman ve en önemlisi de göç ve farklı bir yere yerleşme sorunlarını işleyen ve klasik bir temaya yepyeni bir bakış açısı ve tarihsel perspektif getiren *The Emigrants* [*Göçmenler*, 1970], *The New Land* [*Yeni Ülke*, 1970] ve *Zandy's Bride* [*Zandy'nin Gelini*, 1974] üçlemesinin yönetmeni Jan Troell bunların başında gelir.

Doğu Avrupa'da devletin sinema okulları, 1960'larda yeni bir yetenek dalgasını yetiştirdi: Polonya'da daha sonradan doğaüstü gerilim filmlerinin uluslararası yönetmeni haline gelen, *Knife in the Water* [*Sudaki Bıçak*, 1962] filminin yönetimeni Roman Polanski; *Walkover* [*Kolay Başarı*, 1965], *Barrier* [*Engel*, 1966] ve Londra'da çekilen *Deep End* (1970) filmlerinin yönetmeni Jerzy Skolimowski ve *Behind the Wall* [*Duvarın Ardında*, 1971] ve *Illumination* [*Aydınlanma* 1973] gibi filmleriyle bilim insanları ve mühendislerin arayışlarını işleyen Krzysztof Zanussi dünya sinemasında benzersizdir.



RESİM 4.61 1980'lere damgasını vuran ve günümüzde halen etkileri hissedilen fütüristik kara film *Bıçak Sırtı*'nda Harrison Ford.

Macaristan'da *The Red and the White* [*Kızıl ve Beyaz,* 1967], *Winter Wind* [*Kış Rüzgarı*, 1969) ve *Electreia* [*Elektra*, 1974] filmlerine imza atan Miklos Jancso, konunun kendisinden çok kamerayla konu arasındaki ilişkiye odaklanan yapısal sinemacıların en önde gelenlerinden biri olarak şöhrete kavuştu. Marta Meszaros ise *Nine Months* [*Dokuz Ay*, 1976], *Women* [*Kadınlar*, 1977] ve *The Heritage* [Miras, 1980] gibi filmlerinde özellikle kadınların rolleri üzerine birçok incelikli denemeye imza attıktan sonra uluslararası bir festivalde ödüle layık görüldü.

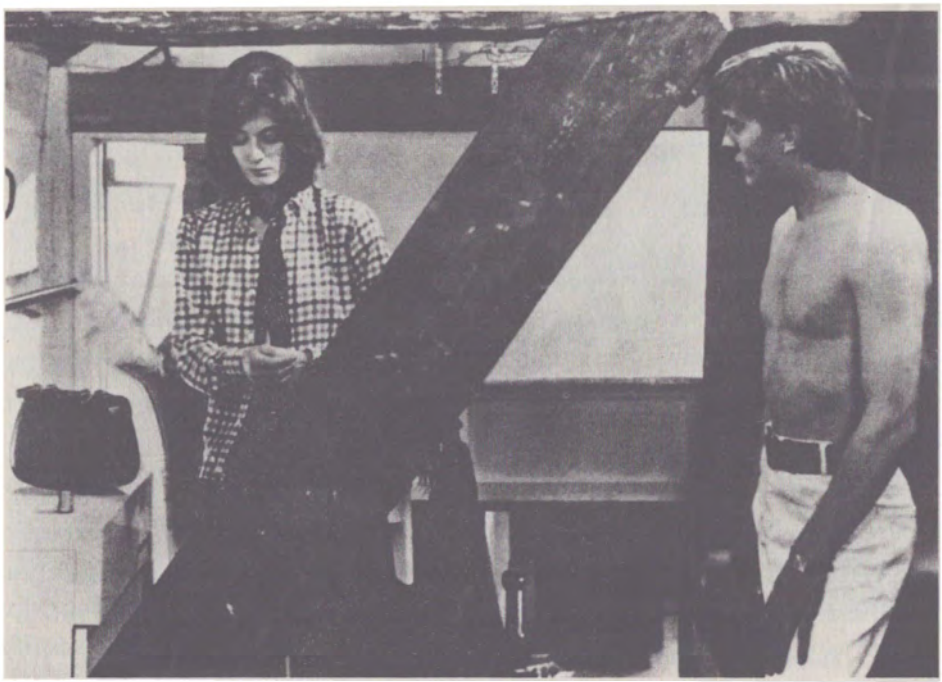
Doğu Avrupa'daki belki de en önemli gelişme, 1960'ların ortasında birkaç yıllığına beklenmedik bir biçimde olgunlaşan Çek Rönesansıydı. *Loves of a Blonde* [*Bir Sarışının Aşıkları*, 1965] ve *The Fireman's Ball* [*Koşun İtfaiyeciler,* 1967] filmlerinin yönetmeni Milos Forman, *Intimate Lighting* [*Loş Işık*, 1966) filminin yönetmeni Ivan Passer, *Closely Watched Trains,* [*Sıkı Kontrol Edilen Trenler*, 1966] filminin yönetmeni Jiri Menzel ve *Daisies* [*Papatyalar*, 1969] filminin yönetmeni Vera Chytilova konuları mizah ve saygıyla işleyen canlı bir hümanist gerçekçilik geliştirdi. Bu süreç, Sovyetlerin 1968'de ülkeyi işgal etmesi ve hemen ardından Stalinizme geri dönülmesiyle korkunç bir biçimde son buldu. Forman ve Passer, ABD'ye giderek ilgi çekici işlere imza attı ama hiçbir zaman ilk filmlerinin seviyesine çıkamadı. Yine de Forman kayda değer

popüler başarılara ulaştı: *One Flew Over the Cuckoo's Nest* [*Guguk Kuşu*, 1975] en önemli beş Akademi ödülünü kazandı. (Forman aynı yıl Kolombiya Üniversitesinin sinema programının yöneticilerinden biri olarak atandı.) *Hair* (*Bırak Güneş İçeri Girsin*, 1979) dikkate değer bir modern müzikaldi ve *Ragtime* [*Bir Zamanlar*, 1981] Doctorow'un romanının özenli bir uyarlamasıydı. Forman, 1984 yılında *Amadeus* filmiyle tekrar Oscar ödülleri kazandı.

Sovyetler Birliği'nde, Stalinist dönemin ilk zamanlarında sanata uygulanan katı devlet kontrolü bir zamanlar dünyanın önde gelen sinemalarından biri olan Rus sinemasını zorlamıştır. Glasnost döneminden önce yalnızca birkaç film bu kısıtlamalardan kurtulabilmiştir. Ermeni kökenli Sergey Paracanov, *Shadows of Our Forgotten Ancestors* [*Unutulmuş Ataların Gölgeleri*, 1964] ve *Sayat Nova* [*Narın Rengi*, 1969] filmleriyle uluslararası beğeni topladı. Yükselen insan hakları hareketine katıldıktan sonra, görünüşte eşcinsel olduğu gerekçesiyle tutuklandı ve çalışma kampına gönderildi. 1974 yılının Ocak ayında aldığı bu ceza, uluslararası bir kampanyayla sonuçlandı. Brezhnev rejimi son bulunca, Paracanov, 1990 yılındaki ölümüne dek Gürcü ve Ermeni folkloruna övgü niteliğindeki birkaç çalışmayı tamamlayabildi. Andrei Tarkovski, lirik *My Name Is Ivan* [*Ivan'ın Çocukluğu*, 1962] filmiyle Venedik Film Festivalinde ödül kazanınca Batıda tanındı. Alegorik *Andrey Rublev* (1966) filmi de Batıda beğeni topladı. Tarkovski sonunda Batıya göç etti ve 1986'da orada öldü.

1960'lar ve 1970'ler sinema kültürünün ABD, Japonya ve Avrupa'nın sınırlarını aşıp Üçüncü Dünya olarak bilinen gelişmekte olan ülkelere doğru genişlemesine tanıklık etmiştir. Çoğu zaman sert ve öfkeli olan Üçüncü Dünya sineması, bazen canlı ve anlamlı olmuştur. Batıda kurgu dışı filmler çeken sinemacılar gibi, Üçüncü Dünya sinemacıları da genellikle sinemayı etkili bir iletişim aracı olarak görmüş ve o aracı tutkuyla kullanmıştır.

Bu dönemdeki en üretken Üçüncü Dünya hareketi, Brezilya'daydı: Yeni Sinema (Cinema Novo) 1960'ların başında ortaya çıktı ve 1964'te sağcı askeri cunta başa geçmesiyle yavaşlasa da kısmen filmlerin çoğunda kullanılan sembolik stilizasyon sayesinde varlığını korudu. Bu grubun içinde Glauber Rocha (*Barravento*, 1961, *Antonio das Mortes*, 1969) öne çıktı. Rocha'nın politik alegoriye bağlılığını belli ölçüde paylaşan Ruy Guerra (*Os Fuzis*, 1964), Nelson Pereira dos Santos (*How Tasty Was My Little Frenchman*, 1971), Joaquim Pedro de Andrade (*Macunaima*, 1969) ve Carlos Diegues (*Os Herdeiros*, 1971) diğer önemli yönetmenler arasındaydı.



RESİM 4.62 Antonioni'nin *Cinayeti Gördüm* (*Blow-Up*, 1966) filmindeki tipik, dikkatlice tasarlanmış bir çekimde Vanessa Redgrave ve David Hemmings. Filmin olay örgüsü imgelerin gizemine odaklanır.

Brezilya gibi Meksika da her yıl elliden fazla uzun metrajlı film üretir. Meksika sinemasına uzun yıllar boyunca Luis Bunuel gibi etkili bir figür damgasını vurmuştur. 1920'lerin sonunda Paris'te Salvador Dali'yle iki önemli sürrealist film (*Endülüs Köpeği*, 1928 ve *Altın Çağ*, 1930) çeken Bunuel, sonraki yirmi yılını sinema endüstrisinin kenarlarında geçirdi. 1940'ların sonunda Meksika'ya yerleşti ve on yılda esasen ticari nitelik taşıyan birçok film yönetti.

Bunuel, ilk uzun metrajlı filmini 1961 yılında memleketi İspanya'ya döndükten sonra çekti: *Viridiana* adını taşıyan bu filmle dünya çapında hak ettiği şöhrete ulaştı. Bunuel 1900 yılında doğmuş olsa da kariyerinin merkezinde 1960'larda yaptığı filmler vardı Çoğunlukla Fransa'da film çeken Bunuel ustaca sürrealist alegoriler üretti: *Diary of a Chambermaid* [*Bir Hizmetçinin Günlüğü*, 1964], *Belle de Jour* [*Gündüz Güzeli*, 1967], *The Milky Way* [*Samanyolu*, 1969], *Tristana* (1970), *The Discreet Charm of the Bourgeoisie* [*Burjuvazinin Gizli Çekiciliği*, 1972] ve *Özgürlük Hayaleti* (*Phantom of Liberty*, 1974) Bunuel'in sanat sinemasının uluslararası panteonundaki yerini sağlamlaştırdı. Bunuel'in daha kişisel nitelikteki Meksika

filmleri ise *Nazarin* (1958), *The Exterminating Angel* [*Yok Edici Melek*, 1962] ve *Simon of the Desert* [*Çölün Simon'u*, 1965] adını taşıyan din karşıtı alegorilerdir.

1970'lerin başında yeni Şili sineması, dünya perdelerinde kısa ama iyi karşılanan bir etki yarattı. Ancak 1973'teki askeri darbe nedeniyle bunu kesintiye uğrattı. Allende'nin iktidar olduğu dönemde çekilen dört film bilhassa önemlidir: Aldo Francia'nin yönettiği *Valparaiso, Mi amor* (1970) ve *Praying Is Not Enough* (1972) ve Miguel Littin'in yönettiği *The Jackal of Nahueltoro* [*Nahueltoro Çakalı*, 1969] ve *The Promised Land* [*Vaat Edilmiş Ülke*, 1973]. Adanmış, tutkulu, doğrudan, anlamlı ve lirik olan Şili sineması, varlığını sürdürebilseydi çok başarılı olabilecekti. Darbeden sonra ülkenin dışında çekilen *The Battle of Chile* [*Şili'nin Savaşı*] üç bölümlük belgesel özellikle önem taşır.

Küba'da, Küba Sinema Sanatı ve Endüstrisi Kurumu (ICAIC) 1960'lar ve 1970'lerde aktif ve ilgi çekici bir sinema geliştirdi. Küba dışında da beğeni toplayan filmler çekildi: Devrim zamanında Kübalı entelektüellerin ruhsal durumu hakkında yeni dalga benzeri bir keşif niteliği taşıyan *Memories of Underdevelopment* [*Azgelişmişliğin Anıları*, Tomás Gutierrez Alea, 1968), Kübalı kadınlar hakkında çok beğeni toplayan üç bölümlük bir inceleme olan *Lucia* (Humberto Solas, 1969) ve 1868 ayaklanmasının stilize edilmiş bir tasviri olan *La Primera Carga al Machete* (*İlk Machete Hamlesi*, Manuel Octavio Gomez, 1969) bunların arasındadır.

Diğer Latin Amerika ülkeleri, Üçüncü Dünya klasikleri repertuvarına daha sınırlı ölçekte katkıda bulundu. Bunların arasında Bolivya'dan *Blood of the Condor* [*Akbabanın Kanı*, Jorge Sanjines, 1969] ve Arjantin'den *The Hour of the Furnaces* [*Fırınların Saati*, Fernando Solanas ve Octavio Getino, 1968]öne çıkar.

İngiliz dilindeki Kanada sineması, ABD'ye yakın olmanın dezavantajını her zaman yaşamıştır. Kanada'da kendi masraflarını karşılamaya yetecek kadar büyük bir gişe başarısına imza atan ilk İngilizce uzun metrajlı yerli film, Ted Kotcheff'in 1974 yapımı *The Apprenticeship of Duddy Kravitz* [*Duddy Kravitz'in Çıraklığı*] filmidir. Öte yandan Fransız dilindeki sinema, 1960'larda ve 1970'lerin başında bazı başarılar elde etmiştir. Claude Jutra'nın *A Tout Prendre* (1963) filmi bir dönüm noktasıdır. Kanada dışında popüler olan ilk Quebec filmlerinden biri olan *Mon Oncle Antoine* [*Antoine Amcam*, 1971]filmi için de aynı ölçüde önemlidir.

İngiliz dilindeki birkaç Kanada filmi uzun sınırı aşmayı başarmıştır: Irvin Kershner'in *The Luck of Ginger Coffey* (1964) filmi, Paul Almond'un *Act of the*

Heart (1970) filmi, Don Owen'in *Nobody Waved Goodbye* (1964) filmi, Allan King'in *Warrendale* (1967) ve *A Married Couple* (1969) adlı etkili belgeselleri ve Donald Shebib'in *Goin' Down the Road* (1970) filmi bunların arasındadır. Sık sık ABD'de çalışan avangart sinemacı Michael Snow en çok bilinen Kanadalı sinemacılardan biridir. *Wavelength* [*Dalgaboyu,* 1967] (diğer adıyla *Back and Forth*, 1969) ve Kuzey Quebec'te çekilen *La Region Centrale* (1970) en önemli filmleridir. (Bkz. Resim 3.68 ve 3.69.)

1978 ve 1979'da yeni vergi yasasıyla Kanada prodüksiyonlarına yatırım yapmak kazançlı hale gelince, Kanada sineması sanatsal yönden olmasa bile ticari yönden bir patlama yaşadı. Kanadalı prodüktörler filmi bir üretim riskiymiş gibi göstererek filmin yapım aşamasında iştirak taahhüdü topladı ve 1980'lerde standart prosedür haline gelen bir finans modelinin öncülüğünü yaptı. Bu sisteme göre üretilen filmlerin birçoğu uluslararası ölçekte başarıya ulaştı ama Darryl Duke'ün *Silent Partner* [*Sessiz Ortak*, 1979] adlı çalışması gibi birkaç film, eleştirel beğeni de topladı. Kanada prodüksiyonlarında para kaybeden yatırımcılara vergi muafiyeti getiren yasa en azından çok sayıda Kanadalı oyuncu ve teknisyenin bir süreliğine kendi ülkesinde çalışabilmesine olanak tanıdı.



RESİM 4.63 1970'ler ve 1980'lerde Bernardo Bertolucci görkemli görüntülerle dolu ve destansı bir film olan *The Last Emperor* [*Son İmparator*] gibi "dünya filmleri" çekmek için İtalya'nın dışına çıkmıştır.

Toronto ve Vancouver, bu dönemde yerleşik ve konuksever prodüksiyon merkezleri haline gelse de bunlar çok geçmeden Hollywood'un uzantıları haline geldi. Bu sırada çok sayıda Kanadalı sinemacı –yapımcı, yönetmen ve oyuncular– Los Angeles'a göç etti ve önemli başarılara imza attı. İçlerinde belki de en kayda değer olan isim, *Ghostbusters* [*Hayalet Avcıları*, 1984] filmi dünya çapında 1980'lerin kültür ikonu haline gelen Ivan Reitman'dır. *Animal House* [*Çılgınlar Okulu*, 1978), *Twins* [*İkizler*, 1988] ve *Dave* [*Bir Günlük Başkan*, 1993] gibi etkili filmler çekmesine rağmen Reitman hiçbir zaman Oscar'a aday gösterilmezken, oğlu Jason daha ikinci filminde (*Juno*, 2007) yönetmen dalında Oscar'a aday gösterildi.

Avustralya sineması 1970'lerin sonunda olgunlaşmıştır. Avustralya sineması köklü bir geleneğe sahip olsa da filmler nadiren okyanusu aşabilmiştir. (Ancak Amerikalılar ve Avrupalılar zaman zaman doğa harikalarından faydalanmak için Avustralya'ya gitmiştir.) 1970'lerin sonunda etkin bir hükümet programı yürürlüğe konunca, ilgi çekici birçok Avustralyalı yetenek çok geçmeden uluslararası festivallerde boy gösterirken çektikleri filmler ticari dağıtıma girmiştir. *The Last Wave* [*Son Dalga*, 1978] ve *Picnic at Hanging Rock* [*Hanging Rock'ta Piknik*, 1977] filmlerinin yönetmeni Peter Weir, yeni sinemacılar arasında belki de en çok ticari başarı elde edendir. Bu apokaliptik fanteziler, Avustralya dışındaki izleyicilerin dünyanın sınırındaki topraklarla özdeşleştirmekten hoşlandığı özgün, stereotipik ruh haline uygun metaforlarla doludur. Weir daha sonra Avusturyalı Russell Crowe'un canlandırdığı tarihsel bir kabadayının öyküsünü anlatan *Master and Commander: The Far Side of the World Dünyanın Uzak Ucu*, 2003] filmiyle beğeni toplamıştır. Phillip Noyce'un 1940'lar ve 1950'lerde haber filmi kameramanlarının hayatlarını anlatan *Newsfront* (1977) çalışması kısmen belgesel, kısmen kurgu olan sıradışı bir filmdir. *Rabbit-Proof Fence* [*Çit*, 2002] filmi de uluslararası başarılar elde etmiştir. Fred Schepisi'nin *The Chant of Jimmie Blacksmith* (1978) filmi, Gillian Armstrong'un yüzyılın başında vahşi orta Avustralya'da yetişen genç bir kadının uygar dünyada başarılı olma hayallerini hakkındaki otobiyografik bir romanı temel alan *My Brilliant Career* [*Parlak Kariyerim*, 1978] filmi ve Bruce Beresford'un Boer Savaşındaki bir olayı konu alan *Breaker Morant* (1980) filmi, uluslararası kariyerlere kapı aralamıştır. Bu yönetmenlerin hepsi günümüzde ABD'de de çalışır. Peter Weir, dikkate değer bir film olan

The Truman Show'un [*Truman Show*, 1998) yanı sıra *Witness* [*Tanık*, 1985] ve *Dead Poets Society* [*Ölü Ozanlar Derneği*, 1989] filmlerini yönetti ve ilgi çekici bir külliyat oluşturdu. Noyce, *Patriot Games* [*Tehlikeli Oyunlar*, 1992] ve *Sliver* (1993) filmlerini yönetti. Schepisi, *Plenty* [*Bolluk*, 1985], *Roxanne* (1987) ve *Six Degrees of Separation* [*Ayrılığın Altı Derecesi*, 1993] filmlerini çekti. Amstrong en çok *Mrs. Soffel* [*Bayan Soffel*, 1984] filmiyle, Beresford ise *Tender Mercies* [*Sevecenlik*, 1982] ve *Driving Miss Daisy* [*Bayan Daisy ve Şoförü*, 1989]filmleriyle tanınır.

Afrika sineması, şimdiye kadar uluslararası şöhrete sahip en az bir sinemacı çıkarmıştır: Ousmane Sembene'nin filmleri, Avrupa ve ABD'de düzenli olarak gösterime girmiştir. *Black Girl* (1965), *Mandabi* (1970) ve *Xala* (1974) bunların en önemlileridir. Senegalli Sembene sinemacı kimliğinin dışında romanlar da yazmıştır. Cezayir, Mısır, Nijerya ve Tunus'ta ciddi boyutlarda sinema endüstrileri vardır. Ossie Davis'in yönettiği *Countdown at Kusini* (1976) ilk siyah Amerika-Nijerya ortak yapımıdır.

Japon sineması, 1960'lar ve 1970'lerde uluslararası etkisini genişletmeye devam etmiştir. Kurosawa 1963'te *High and Low* (*Tengoku to jigoku*), 1965'te *Akahige* [*Kızıl Sakal*], 1970'te *Dodes'ka-den* ve 1975'te *Dersu Uzala* filmini tamamladı. Hiroshi Teshigahara, 1960'lar ve 1970'lerin en ilgi çekici genç yönetmelerinden biriydi: *Woman in the Dunes* [*Kumların Kadını*, 1964] filmi kısa sürede alegorik sinemanın klasiği haline gelmiştir ve *Summer Soldiers* (1971) filmi, Vietnam'dan kaçan Amerikalı asker kaçaklarının Japonya'daki hayatını ele alan benzersiz bir kültürlerarası denemedir. Nagisa Oshima, geçmişle tam bir kopuş yaşayan ilk Japon sinemacı olabilir. *Diary of a Shinjuku Burglar* [*Shinjuku Hırsızının Günlüğü*, 1968], *Boy* [*Çocuk*, 1969] ve *Ceremony* [*The Seremoni*, 1971] gibi filmleri yöneten Oshima'nın uluslararası şöhreti, 1977'de cinselliği kullanma şekli nedeniyle tartışmalara konu olan ve yarattığı skandalla başarıya ulaşan *In the Realm of the Senses* [*Tutku İmparatorluğu*] filmine dayanır.

Güneydoğu Asya sineması, 1960'lar ve 1970'lerde meyvelerini vermiştir. Filipinlilerin kanlı destanları, ABD ve Avrupa'da düzenli olarak boy göstermiştir. Hong Kong sineması 1960'ların sonunda ve 1970'lerde tüm dünyada muazzam başarılı olan dövüş sanatları janrını bize sunmuştur. *Dragon Gate Inn* (1966), *A Touch of Zen* (1969, 1975) ve *The Fate of Lee Khan* (1970) filmlerinin yönetmeni King Hu, kişisel bir iz bırakmıştır.



RESİM 4.64 Ermanno Olmi'nin antropolojik perspektifle çektiği *The Tree of the Wooden Clogs* [*Nalın Ağacı*] filmi, 1980'lerde bu tür araştırmalar için bir tarz oluşturmuştur.

Yeni Dalga, Fransız sineması üzerinde hem estetik hem de pratik açıdan etkili olmuştur. Godard, Truffaut, Chabrol ve diğerleri, ister ticari amaçlı olsun ister sınırlı bir kitleye hitap etsin ucuza da film çekilebileceğinin mümkün olduğunu göstermiştir. Sinemanın daha önce bu işe sermaye ayıramayan ülkelere yayılması, yeni film ekonomisinin çarpıcı bir sonucudur. 1970'lerde Fransız sinemasında boy gösteren güçlü eklektizm, bu sürecin belki de daha da önemli bir diğer sonucudur. Fransız sineması, II. Dünya Savaşından itibaren eksik olan toplumsal değerler anlayışını yeniden keşfetmiştir.

Marcel Ophüls'un sıradışı tarih belgeseli *The Sorrow and the Pity* [*Keder ve Acıma*, 1971] bu farkındalığın bir göstergesidir. Dört buçuk saatlik belgesel, Fransızların II. Dünya Savaşı sırasında işgalci Nazilerle işbirliğinin gerçek doğasını zekice ve sürükleyici bir biçimde belgeleyen bu yapım, Fransızların konuyla ilgili hassasiyetinde derin bir etki yaratmıştır. Bunun bir sonucu olarak 1970'lerde işgal filmleri furyası başlamıştır. Malle'nin *Lacombe, Lucien* ve Michel Mitrani'nin *Les Guichets du Louvre* (1974) filmi, bunların arasında öne çıkar. Ophüls'ün II. Dünya Savaşının ardından gerçekleşen Nuremberg duruşmalarını konu edindiği *Memory of Justice* da (1976) aynı ölçüde incelikli bir film denemesidir.

Jean Eustache'nin *The Mother and the Whore* [*Anne ve Fahişe*, 1973] filmi estetik açıdan Yeni Dalga hareketinin sonunun habercisidir. Eustache, üç buçuk saat uzunluğundaki bu yoğun çalışmada artık eskiyen Yeni Dalganın gelenekleriniin yanı sıra Fransız entelektüellerini kuşatan ve zaman zaman da boğan özgün atmosferi yakalar, inceler ve parodileştirir. Estetik açıdan 1970'lerin en önemli Fransız yenilikçisi, eşi ve çalışma arkadaşı Daniele Huillet'le birlikte avangart harekete yön veren materyalist sinema tarzını geliştiren Jean-Marie Straub'dur. Fransız kökenli olmasına rağmen Straub, Alman dilinde ve ağırlıklı olarak Alman sermayesini kullanarak filmler çekmiştir. *The Chronicle of Anna Magdalena Bach* (1967), *Othon* (1970), *History Lessons* (1972) ve Schonberg'in operasını temel alan *Moses and Aaron* (1975) estetik kuramında anlatı türleri ve denemeler üzerine ciddi girişimlerdir ve genel izleyici kitlesi tarafından hiçbir zaman takdir görmese de 1960'ların sonunda Almanya'da yeni yeni olgunlaşmaya başlayan Neue Kino hareketinden sinemacılara ilham kaynağı olmuştur ve 1970'lerde film festivalleri aracılığıyla uluslararası bir şöhret kazanmıştır.



RESİM 4.65 Bir dizi sürreal bayılma sahnesi, Bunuel'in *The Discreet Chorn of Bourgeoisie* [*Burjivazinin Gizli Çekiciliği*, 1972] tuhaf ama iyi niyetli bir taşlamadır. Burada konukların ölümüyle sonuçlanan bir yemek daveti sahnesi görüyoruz.

Alexander Kluge, bu gayriresmi grubun bünyesinde sinemaya yönelen ilk isimdi. *Yesterday Girl* (1966), *Artists Under the Big Top: Perplexed* [*Sirkin Tepesinde Artistler: Şaşkın*, 1968], *Part-time Work of a Domestic Slave* (1974) ve *Strongman Ferdinand* [*Kuvvetli Ferdinand*, 1975] adlı filmleri soğukkanlı zekâdan beslenen bir politik dürtü sergiler.

Volker Schlöndorff'un sineması da genel olarak politik bir doğaya sahiptir ama Schlöndorff hem daha büyük bir sinema yeteneği hem de daha az basite indirgenmiş bir mantık sergiler. *Young Torless* [*Genç Törless*, 1966] filmi Robert Musil'in aynı adlı psikolojik romanının bir uyarlamasıdır. *The Sudden Wealth of the Poor People of Kombach* (1971) filmi, Brechtyen tarzda anlatılan ortaçağa özgü bir ahlak [moralite] hikâyesidir. Schlöndorff ve von Trotta'nın birlikte yönettiği Heinrich Böll'ün romanını temel alan *The Lost Honor of Katharina Blum* [*Katharina Blum'un Çiğnenen Onuru*, 1975] filmi, modern Alman politikası hakkında önemli bir belgedir ve sağcı ve aşırı milliyetçi basın patronu Axel Springer'i doğrudan hedef aldığı için özel bir popüler başarıya ulaşmıştır. Schlöndorff 1979'da Günter Grass'ın klasik savaş sonrası romanı *The Tin Drum*'ın [*Teneke Trampet*] film versiyonunu tamamladı. Schlondorff'un bu alegorik başyapıtı zarifçe ve ilham verici bir biçimde sinemaya uyarlaması, uluslararası ölçekte beğeni kazandı ve ilk kez bir Alman filmi, Amerikan Akademi Ödüllerine layık görüldü. Schlondorff dramatik ödül konuşmasında ismiyle müsemma Oscar ödülünü yalnızca kendisi ve genç kuşak Alman sinemacılar adına değil, "Fritz Lang, Billy Wilder, Lubitsch, Murnau ve Pabst" adına da kabul ettiğini belirtti. "Hepsini tanıyorsunuz! Hepsini seviyorsunuz!" diye ekledi.

1970'lerde Rainer Werner Fassbinder "Neue Kino" hareketinin en çok tanınan temsilcisiydi. Tiyatro, televizyon ve sinemadaki kariyerlerini birleştiren Fassbinder, 1982 yılında henüz 37 yaşındayken hayatını kaybedene dek kırktan fazla film çekti. *Why Did Herr R. Run Amok?* (1969) ve *Dört The Merchant of Four Seasons* [*Mevsim Satıcısı*, 1971] gibi ilk dönem politik filmleri, daha sonraki *The Bitter Tears of Petra von Kant* [*Petra von Kant'ın Acı Gözyaşları*, 1972], *Fear Eats the Soul* [*Korku Ruhu Kemirir*, 1973] ve *Özgürlüğün Fox and His Friends* [*Zorbalık Hakkı* diğer adıyla *Fox ve Arkadaşları*, 1974] filmlerinden daha ilgi çekici olabilir. Daha popüler olmalarına rağmen son dönem filmleri, Douglas Sirk'in etkilerini fazlasıyla taşır ve genel olarak daha karmaşıktır. Fassbinder, sayısız televizyon filminin ardından İngiliz dilindeki ilk filmini 1978'de çekti: *Despair* [*Cinnet*] filminin senaryosu, Tom Stoppard tarafından kaleme alındı. Vladimir Nabokov'un romanına dayanan film, etkileyici edebi atalarına rağmen Fassbinder'i ulusla-

rarası bir yönetmen haline getirmedi. 1979'da yönetmenin yine Alman dilinde çektiği *The Marriage of Maria Braun* [*Maria Braun'un Evliliği*] önemli bir başarı elde etti ve daha genel izleyici kitlesine hitap edebildi. 15 saatlik televizyon dizisi *Berlin Alexanderplatz* (1980), yönetmenin kısa kariyerinin zirvesini teşkil eder.

Werner Herzog, bu grubun içinde sınıflandırılması en zor olan yönetmendir. *Even Dwarfs Started Small* [*Cüceler de Başta Küçüktü*, 1970] ve *Fata Morgana* (1971) filmleri tanımlanamaz denemelerdir. Öte yandan *Land of Silence and Darkness* [*Sessizliğin ve Karanlığın Ülkesi*, 1971] ve *The Enigma of Kaspar Hauser: Every Man for Himself and God against All* [*Kaspar Hauser Meselesi: Herkes Kendi Başına ve Tanrı Herkese Karşı*, 1974] çok daha açık ve nettir. Bunların ilki, sağır ve dilsizlerin dünyasına bir bakıştır; ikincisi ise Herzog'un gözünden kurt çocuk/soylu vahşi efsanesidir. Herzog adeta deneysel bir antropologmuş gibi ekstrem koşullardaki insanlar üzerine odaklanmıştır. *Aguirre, the Wrath of God* [*Aguirre, Tanrı'nın Gazabı*, 1972] saplantılı bir İspanyol kaşifin Yeni Dünya'da gitgide daha egzotik hale gelen bir nehir boyunca ilerlemesini konu alır. Birçok eleştirmen, bu filmi pek farklı olmayan ama çok daha büyük bir bütçeyle çekilen ve baskı altındaki insan ruhunu inceleyen *Apocalypse Now* [*Kıyamet*] filmine tercih eder. *Heart of Glass* [*Camdan Kalp*, 1977] ortaçağda cam işçilerinin gizemleri üzerine hermetik, soyut bir denemedir. *Stroszek* (1977) Amerikan kültürüyle tanışan saf bir Avrupalının çok daha kolay anlaşılır bir portresidir. Bir pilot ve savaş esirinin öyküsünü anlatan *Little Dieter Needs to Fly* [*Küçük Dieter'in Uçma Tutkusu*, 1997] bu temaların birçoğunu birleştirir. Herzog, 2000'li yıllarda da verimli kariyerini sürdürmüş ve genellikle İngilizce filmler çekmiştir. İki hayvan hakları aktivistinin ölümünü konu alan *Grizzly Man* [*Ayı Adam*, 2005] ve Antarktika'yı konu alan *Encounters at the End of the World* [*Dünyanın Sonundaki Karşılaşmalar*, 2007] adını taşıyan kurmaca olmayan denemeleri özellikle beğeni toplamıştır.

1970'lerde yeni Alman yönetmeler grubunun değeri en az bilinen üyesi muhtemelen Wim Wenders'tir. Kluge, Fferzog ve özellikle de Fassbinder'in bazen boğucu görülebilse de daha doğrudan olan Wenders, stilden ziyade insani kaygıların ön plana çıktığı sade ama yoğun birçok film çekmiştir. *Yanlış Hareket* (*Wrong Movement*, 1975) filmi gibi senaryosu oyun yazarı Peter Handke tarafından yazılan *The Goalie's Anxiety at the Penalty Kick* [*Kalecinin Penaltı Anındaki Endişesi*, 1971], *Alice in the Cities* [*Alice Kentlerde*, 1974] ve *Kings of the Road* [*Zamanın Akışında*, 1975] bunların arasındadır. Yabancılaşma ve Amerika-Avrupa kültürel etkileşimi temalarını ustaca özetleyen uluslararası ortak yapım *The American Friend* [*Amerikalı Arkadaşım*, 1977] ABD'de kendine izleyici bulmuştur.



RESİM 4.66 "Neo-Yeni Dalga": Jean Eustache'nin *Anne ve Fahişe* (1973) filminde Yeni Dalga'nın ilk günlerinde kariyerlerine başlayan iki oyuncu Bernadette Lafont ve Jean-Pierre Léaud şiddetli, talepkar, akıllıca bir psikodramada karşımıza çıkar. (*New Yorker Films*)

Wenders bu dikkate değer filmi tamamladıktan kısa süre sonra Francis Ford Coppola tarafından "keşfedildi." Coppola, 1983 yılında gösterime giren *Hammett* filmini yönetmesi için Wenders'le sözleşme imzaladı ve ayrıca San Francisco'daki bir restorana "Wim" adını verdi. Ama mutluluk çok sürmedi. Film en sonunda gösterime girdiğinde Wenders'in işinden çok azı geriye kalmıştı. Fakat Wenders, Sam Shepard'ın kaleme aldığı senaryoyla Amerikan filmi *Paris, Texas*'ı (1984) çekti. Daha sonra özlem yüklü bir ağıt olan *Wings of Desire* [*Berlin Üzerindeki Gökyüzü*, 1987] ve Küba müziğine bir saygı duruşu niteliğindeki *Buena Vista Social Club* (1998) filmleriyle uluslararası başarılara imza attı. 2000 yılından itibaren ağırlıklı olarak İngiliz dilinde filmler çekti; özellikle de *The Blues*'un (2003) bir epizodunu çekerek katkıda bulundu ve yine senaryosu Sam Shepard'ın yazdığı *Don't Come Knocking* [*Kapımı Çalma Sakın*, 2005] filmini çekti.

İsveç sinemasının rönesansı, 1970'lerin en ilgi çekici gelişmelerinden biridir. Alain Tanner'in *Charles, Charles, Mort ou vif* [*Ölü ya da Diri*, 1969], *La Salamandre* (1971), *Le Retour d'Afrique* (1973) ve *The Middle of the World* [*Dünyanın Ortası*, 1974] filmleri, geleneksel anlatıyla gelişmiş mizansenin benzersiz bir karışımını sergiler. Alaycı, insani ve çok bilgece bir politik alego-

ri olan *Jonah, Who Will Be 25 in the Year 2000* (1976) 1968 olaylarının kültürel ve politik yansımalarına getirdiği yorumlar göz önünde bulundurulduğunda 1970'lerin en önemli toplumsal belgelerinden biridir.

Amerikan sineması da 1960'ların sonu, 1970'lerin başında yetenek patlamasına sahne oldu ama Fransız ve Alman yeni sinemasının aksine son derece ticariydi. Janr anlayışı gücünü korudu. Gangster filmleri ve müzikaller 1970'lerde nadir görülse de onların yerini yeni janrlar aldı: kovalama filmleri, yol filmleri, nostalji filmleri, geçmişin altın günlerini konu edinen Hollywood filmleri, genellikle yurtdışından gelen dövüş sanatları filmleri (*Variety* dergisinin tabiriyle "Chop Socky" janrı), saygın porno filmler ve 1970'lerin ortasında en kazançlı janr haline gelen felaket filmleri. En önemlisi, yeni türetilen bu janrların hepsinin kapsamı dardır ve hiçbiri Westernler veya Kara Filmler gibi kendi kendini ifade olanağı sunmaz. Bu janrların çoğu, otuz yılın ardından halen bizimledir. İyi veya kötü VHS ve DVD'ler sayesinde porno, uzun metrajlı filmlerle rekabet edebilecek gelirlere sahip ayrı bir endüstri haline gelmiştir.

Yeni janrlar belli ölçüde ilgi çekici olsa da 1970'lerde Amerika'daki en önemli yenilik hem bolca ucuz malzeme (*Variety*'nin deyişiyle "Blaxploitation" [siyah istismar: *black*, "siyah" ve *exploitation*, "istismar"dan mülhem]) hem de kalıcı değere sahip birçok film içeren Siyah Sinemasıdır. On yılın sonunda Siyah Sineması neredeyse tamamen ortadan kaybolsa da 1990'larda yenilenmiş enerjisiyle yeniden doğmuştur.

Sinemacı olmaya karar veren Melvin Van Peebles, bu amacı gerçekleştirmek için Fransa'ya gitti. *La permission* [*İzin*, 1967] adında bir film çektikten sonra Amerika'ya döndü. Yurt dışında kendini kanıtladıktan sonra bir Hollywood sözleşmesi yapabildi. *The Watermelon Man* (1969) adında çok zayıf bir komedi ortaya çıktı. Ancak bağımsız bir biçimde çektiği *Sweet Sweetback's Baadasssss Song* (1971) adındaki üçüncü filmi, estetik açıdan şimdiye kadar yapılmış en saf Siyah filmi olma özelliğini korur: Siyahların Amerika'da var olma mücadelesinin bir örneğini sunan acı bir yakarıştır. Van Peebles, Hollywood'da başarılı olduktan sonra 1970'lerde tiyatroya yöneldi. Broadway repertuvarının güçlü ve kazançlı bir bileşeni olmayı sürdüren Siyah müzikal tiyatrosunun gelişiminde (*Ain't Supposed to Die a Natural Death* ve *Don't Play Us Cheap*) önemli bir rol oynadı. Sinema ve tiyatro dünyalarından sıkılmış gibi görünen Van Peebles, Wall Street'e yerleşti. 1980'leri orada geçirerek *Bold Money: A New Way to Play the Options Market* (1986) kitabını yazdı. 1980'lerin sonunda oğlu Mario'yla birlikte sinemaya döndü.

Gordon Parks Sr. sinemada ırk engelini ortadan kaldırmaya karar verdiğinde *Life* dergisi için çalışan tanınmış bir fotoğrafçı ve yazardı. Otobiyografisini temel alan *The Learning Tree* (1968) adlı ilk filmi, Kansas'taki çocukluk yılları üzerine görsel olarak çarpıcı bir denemeydi ama düzenli zaman akışına alışkın izleyiciler için fazla statikti. Parks, bir sonraki filminde ticari gereksinimleri karşıladı: *Shaft* [*Korkusuz*, 1970] yetmişlerin başında ticari açıdan çok popüler olan Siyah Aksiyon janrının temellerini attı. Parks birkaç benzer girişimin ardından bir Blues şarkıcısının yaşam öyküsünü anlatan ve yeni Siyah Sinemasının kısa tarihinde önemli bir film olan *Leadbelly* (1976) filmiyle yeniden daha kişisel konulara döndü.

Bill Gunn 1970'lerin en orijinal ve heyecan verici filmlerinden birine imza atmıştır: *Ganja and Hess* (1973) bir Siyah vampir istismarı gibi başlar ama bundan çok daha fazlasına dönüşür. Cannes Festivalinde ödüller almasına rağmen film, dağıtımcısı tarafından rafa kaldırılmış ve güçlükle izlenebilmiştir. Romancı (*Rhinestone Sharecropping*), oyun yazarı (*Black Picture Show*, 1975), senaryo yazarı (*The Angel Levine*, 1970) ve televizyon prodüktörü (*Johannas*, 1972; *The Alberta Hunter Story*, 1982), Gunn, 1989 yılında hayatını kaybetmiştir.



RESİM 4.67 Godard'ın *Tout va bien* [*Her Şey Yolunda*, 1972] filminin Jerry Lewis tarzı açık dekoru, bir fabrikanın organizasyon yapısının somut bir temsili haline gelir. Pankartta "Patronlar hapse! SÜRESİZ GREV!" yazar. *Her Şey Yolunda*, Godard'ın "Dziga Vertov Grubuyla" film formu hakkında denemeler yaptığı beş yıllık sürecin pratik bir sonucudur. (New Yorkers Films. Büyütülmüş film karesi.)

1960'ların sonunda yeni kuşak Amerikalı sinemacılar, Avrupalı yaşıtları gibi daha kişisel bir sinemaya yöneleceklerinin sinyallerini vermiştir. Arthur Perm (*Bonnie & Clyde,* 1967; *Alice's Restaurant*, 1969; *Little Big Man*, 1970; *Night Moves*, 1975) ve Frank ve Eleanor Perry (*David and Lisa*, 1962; *Diary of a Mad Housewife*, 1972) gibi bağımsız yönetmenleri örnek alan birçoğu sinema okullarında eğitim görmüş genç sinemacılar, Hollywood'un altın çağındakinin aksine ticari kaygıların daha az belirleyici olduğu bir sinema amaçlamıştır

The Graduate [*Mezun/Aşk Mevsimi*] yeni kuşak için anahtar filmdir. 1967 yılındaki "Aşk Yazı" sırasında gösterime girer girmez ebeveynlerinin kültürüne karşı topyekûn isyan halinde olan altmışlar kuşağının simgesi olarak kabul edilmiştir. Senaryosu Buck Henry ve Calder Willingham tarafından yazılan (Charles Webb'in romanından uyarlanan) ve Mike Nichols tarafından yönetilen *Mezun*, Dustin Hoffman'ı yıldız mertebesine yükseltmiştir. Simon & Garfunkel'in imzasını taşıyan film müziğinin meşhur nakaratı, otuz yılı aşkın bir süredir dillerden düşmemiştir:

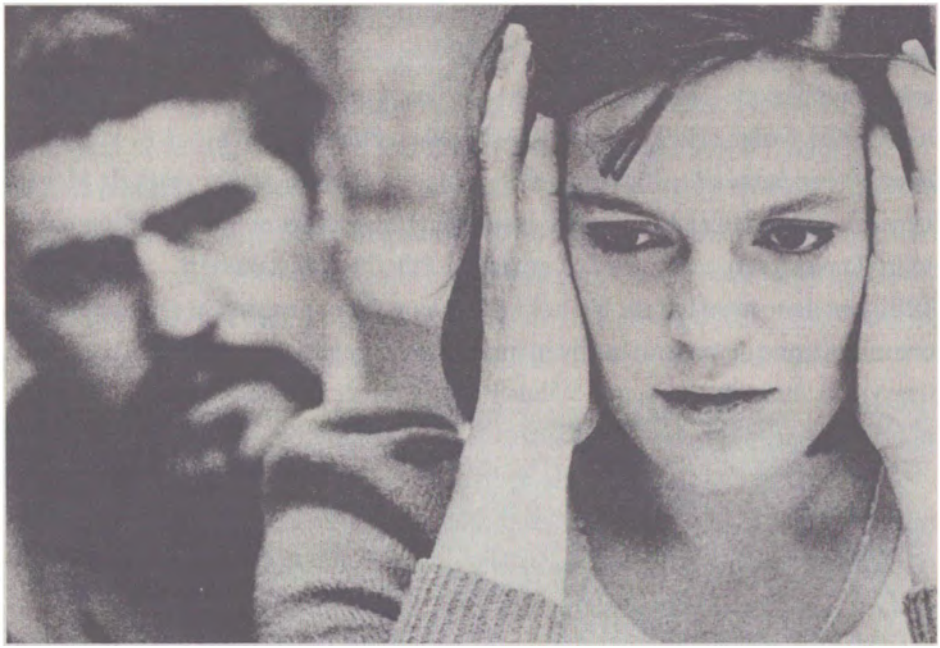
> Where are you now, Joe Dimaggio?
> [Neredesin Joe Dimaggio?]
> A nation turns its lonely eyes to you....
> [Bütün gözler seni arıyor...]
> Woo, woo, woo.*

Bu sözlerdeki ironi, zamanın genç izleyicileri tarafından anlaşılamamıştır: Joe elbette ebeveynlerinin kuşağının kahramanıdır. "Aşk Yazı" sisli hatıralardaki yerini alırken, bazıları bu ironiyi sonradan da olsa anlamıştır. Rengârenk batik tişörtler tavan arasına kaldırılmış, müzik ölmüş ve kendileri de ebeveynlerine dönüşmüştür.

Mike Nichols, *Mezun* filminden sonraki yıllarda Hollywood'a hükmedecek altmışlar kuşağından birkaç yıl yaşlıydı. Hippie çağının değil 1950'lerdeki Beatnik (asi gençlik) yıllarının bir ürünüydü ve çocukluğunda Nazizm'den kaçan bir mülteci olarak daha da izole haldeydi. Otuz yılı aşkın bir süre devam eden bu "öteki" statüsü, sinemacı olarak ona eşsiz bir perspektif sundu. Bunun sonucunda gelecekte 20. yüzyılın sonlarının post-modern kültürünü anlamak isteyen tarih öğrencilerinin mutlaka izlemesi gerekecek filmler ortaya çıktı.

---

*"Mrs. Robinson" şarkısı. ©1967, Paul Simon, Charing Cross Music.



RESİM 4.68 Schlöndorff ve von Trotta'nın *The Lost Honor of Katharina Blum* [*Katharina Blum'un Çiğnenen Onuru*, 1975] filminde, Yeni Alman Sinemasının politik yüzü Angela Winkler.

Nichols ve çalışma arkadaşı Elaine May, ilk olarak 1961'de standup komedi rutinlerine dayalı bir deneme olan *An Evening with Nichols and May* adlı başarılı Broadway prodüksiyonuna imza atarak adlarını duyurdu. Bu çalışma, Nichols'un kültürel dönüm noktalarının ilkiydi; Amerikan kültürünün temel taşlarından biri haline gelen standup komedisinde yeni bir gelişmişlik ve zenginlik seviyesine ulaşıldığını ilan etti. Nichols birkaç yıl boyunca New York'ta bir tiyatroyu yönettikten sonra *Who's Afraid of Virginia Woolf?* [*Kim Korkar Hain Kurttan?*, 1966] adındaki ilk filmini tamamladı. Edward Albee'nin başarılı oyununu temel alan filmin başrollerinde o dönemin en ünlü çifti Elizabeth Taylor ve Richard Burton oynadı. Nichols, *Mezun*'dan sonra Joseph Heller'in aynı adlı romanından uyarlanan *Catch-22* [*Madde 22*, 1970] filmini yönetti. Heller'in siyah komedisi, 1950'ler ve 1960'ların başında olgunlaşan savaş sonrası kuşak için başucu romanı olmuştu. Art Garfunkel ve Jack Nicholson'ın başrollerini oynadığı *Carnal Knowledge* [*İlk Defa*, 1971] filmi, *Mezun*'da başlayan cinsel devrim tartışmasını genişletti.

Nichols, sonraki yirmi yıl boyunca *The Fortune* (1975), *Silkwood* (1983) ve *Working Girl* [*Çalışan Kız*, 1988] gibi ilgi çekici filmler yönetti ama ayırt edilebi-

lir bir kişisel tarza sahip olmadığı için eleştirmenlerin gözünden düştü. Nichols yaratıcı yönetmen [auteur] değildi. 1990'ların sonunda yeniden Elaine May'le çalışmaya başladı. 1998 yapımı *Primary Colors* [*Kirli Yarış*] filmiyle büyük bir başarı elde ettiler: 1992 yılındaki başkanlık seçimlerinde Clinton'ın yürüttüğü kampanyayı konu edinen Joe Klein'ın romanını temel alan film, tam da Monica Lewinsky skandalının medyanın gündemini işgal ettiği sırada gösterime girdi. John Travolta'nın canlandırdığı etkileyici Bill Clinton karakteri, bir süreliğine 1990'lara damgasını vurdu. Nichols daha sonra Tony Kushner'in aynı adı taşıyan önemli oyununun başarılı bir uyarlaması olan *Angels in America* (2003) adındaki televizyon dizisiyle ve *Charlie Wilson's War* [*Charlie Wilson'ın Savaşı*, 2007] adlı politik tarihsel filmle başarıya ulaştı.

Nichols, tiyatro dünyasından geliyordu ama 1960'ların sonundaki sinema eleştirmenleri farklı bir beklenti içindeydi. Herkes on yıl önce Fransa'da *Cahiers du Cinema* dergisinin eleştirmenleri daktilolarını bırakıp kameralara sarıldığında neler olduğunu biliyordu ve tarihin kendini tekrar etmesini bekliyordu. Sinemada hızlı adımlarla ilerleyen eleştirmen Peter Bogdanovich, ilk filmi *Hedefler* (*Targets*, 1968) için prodüktör Roger Corman'dan gerekli kaynağı bulduğunda veya yazar ve *Esquire* dergisinin "trend belirleyicisi" Robert Benton ve David Newman, *Bonnie & Clyde*'ın senaryosunu Hollywood'a sattığında, herkes Amerikan "Yeni Dalga" hareketinin başladığını düşündü.

Bogdanovich, 1970'lerin başında *The Last Picture Show* [*Son Gösteri*, 1971], *What's Up, Doc?* [*Aşka Vakit Yok*, 1972] ve *Paper Moon* [*Aya Yolculuk*, 1973] filmleriyle Altın Çağın kahramanlarını anımsatan başarılar yakaladı ama daha sonra geçerliliğini yitirdi. Benton ve Newman yollarını ayırdı ve Benton yönetmen, Newman senaryo yazarı olarak uzun ve seçkin bir kariyer sürdürdü. Ancak çok az eleştirmen hareketi birleştirmeyi başardı: Paul Schrader ve Andrew Bergman, tezlerini yayınladı ve Jay Cocks, *Time* dergisi için yazdı. Amerikan rönesansı eleştiri dergilerinde değil sinema okullarında doğdu.

Bağımsız bir şirket olan BBS tarafından üretilen filmler, yeni tarzın ilk habercileri arasındaydı: oyuncu Dennis Hopper'ın yönettiği *Easy Rider* [*Özgürlüğün Bedeli*, 1969], Bob Rafelson'un yönettiği *Five Easy Pieces* [*Beş Kolay Parça*, 1970], Henry Jagiom'un yönettiği *A Safe Place* [*Güvenli Bir Yer*], 1971) ve Jack Nicholson'ın yönettiği *Drive, He Said* (1971). Ancak *Özgürlüğün Bedeli*'nin ticari başarısı, yalnızca kısa ömürlü bir Gençlik janrına zemin hazırladı. Grubun

en başarılı üyesi Rafelson bile sonraki yedi yılda yalnızca iki film tamamlayabildi: *The King of Marvin Gardens* [*Küçük Kral*, 1972] ve *Stay Hungry* [*Miras Peşinde*, 1976]. BBS grubuyla bağlantılı bir diğer yönetmen olan Monte Hellman, 1960'lerin ortasında iki önemli Western filmine imza attı: *The Shooting* ve *Ride the Whirlwind* [*Kasırga Kovboyları*]. Hellman, 1970'lerin en iyi filmlerinden biri ve kesinlikle çok başarılı bir yol filmi olan *Two-Lane Blacktop* [*İki Şeritli Yol*, 1970] filmini çekti ama sonraki altı yılda yalnızca bir tek projeyi tamamlayabildi. Stüdyo sisteminin içinde çalışmayı öğrenirken kişisel vizyonunu korumaya çalışan sinemacılar, filmlerini çekebilme noktasında daha başarılı oldu.



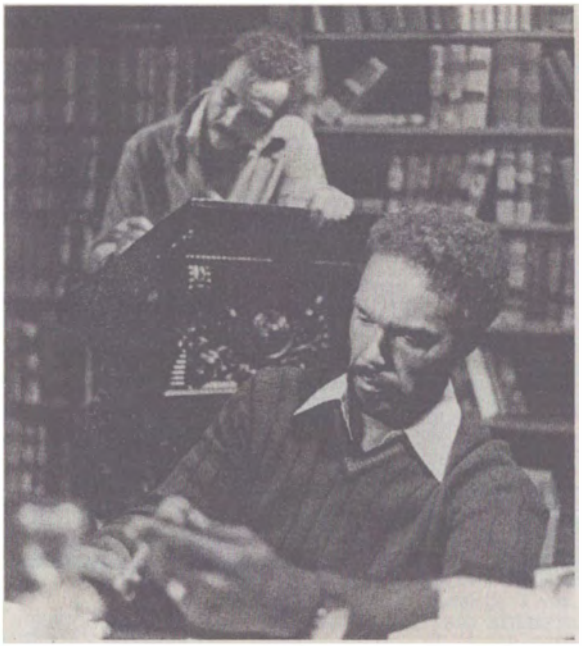
RESİM 4.69 Alain Tanner'in *Jonah, Who Will Be 25 in the Year* 2000 (1976) filmi 1970'lerin en önemli filmlerinden biri olmayı sürdürür. O zamanlardaki (ve halen sürdürebileceğimiz) yaşam tarzı hakkında sıcak, yürekten bir araştırmadır.

NYU sinema okulunda eğitim gören Martin Scorsese, sıradışı iki bağımsız prodüksiyonla başladı: *Who's That Knocking at My Door?* [*Kapımı Çalan Kim?*, 1967] ve *Mean Streets* [*Arka Sokaklar*, 1973]. Ardından tarz olarak bağımsızmış gibi görünen ama yine de Hollywood kalıplarına düzgünce uyan iki film çekti: *Alice Doesn't Live Here Anymore* [*Alice Artık Burada Oturmuyor*, 1974] ve *Taxi Driver* [*Taksi Şoförü*, 1976]. 1940'ların müzikal tarzını yeniden işlemeye dönük iddialı bir girişim olan *New York, New York* (1977) izleyici kitlesini hiçbir zaman

bulamadı. Müzik grubu The Band'in veda konserini gösterişli bir biçimde kayıt altına alan *The Last Waltz* [*Son Vals*, 1978] bazı eleştirel ve ticari başarılar elde etti. Scorsese gittikçe daha iddialı ve ilginç filmler çekerek 1980'lere damgasını vurdu. Kendi kuşağının daha ünlü sinemacıları alışkanlıklara boyun eğerken Scorsese, boksör Jake LaMotta'nın otobiyografisini temel alan *Raging Bull* [*Kızgın Boğa,* 1980] filmiyle çığır açtı; siyah beyaz çekilen film, yürekten kopan saf, içgüdüsel bir yakarıştı. Bunu *The King of Comedy* [*Komediler Kralı*, 1983], *After Hours* [*Saatler Sonra*, 1985], *The Color of Money* [*Paranın Rengi*, 1986) ve *The Last Temptation of Christ* [*Günaha Son Çağrı*, 1988] takip etti. Şöhret üzerine bir kara komedi denemesi, bir öğrencinin senaryosunu temel alan düşük bütçeli bir film, klasik bir kara filmin (*The Hustler*) yıldız oyunculu devam filmi ve Nikos Kazancakis'in tartışmalar yaratan romanını temel alan modern bir incil destanı gibi hayal etmesi bile güç olan bir çeşitliliğe ulaştı.

Scorsese'nin 1990'lar ve 2000'lerdeki çalışmaları da aynı çeşitliliğe sahipti ve yeni keşifler peşindeydi. Öte yandan Robert De Niro'yla birlikte çalıştığı filmlerden biri olan *Goodfellas* [*Sıkı Dostlar*, 1990] gangster janrını eşit ölçülerde mizah, olağan anksiyete ve dehşetle harmanlayarak yeniden şekillendirdi. İkili 1991'de Kara Film klasiği *Cape Fear* [*Korku Burnu*] filmini Hollywood tarzında yeniden çekmeye girişti. Edith Wharton'ın 1870'lerdeki New York sosyetesi hakkında kaleme aldığı romandan uyarlanan *The Age of Innocence* [*Masumiyet Yaşı*, 1993] tarihsel titizliği en iyi şekilde yansıtırken *Casino* (1995) de Niro'nun gangster personasına bir başka platform sundu. Scorsese, Dalai Lama'nın çocukluk yıllarına büyüleyici bir bakış olan *Kundun* (1997) filmiyle çeşitlilik yelpazesini daha da genişletti. Scorsese'nin programı 2000'li yıllarda da aynı ölçüde çeşitlilik içerdi. İkonik Daniel Day-Lewis'in başrolünü oynadığı *New York Çeteleri* (*Gangs of New York*, 2002) şiddet üzerine Visconti tarzı bir denemedir. Leonardo Di Caprio'nun Howard Hughes rolünü canlandırdığı *The Aviator* [*Göklerin Hâkimi*, 2004] 1930'ların klasik Hollywood biyografik filmlerine öykünür. Jack Nicholson'ın başrolünü oynadığı *The Departed* [*Köstebek*, 2006] postmodern bir gangster filmidir.

Scorsese önemli filmlerle dolu kırk yıllık meslek hayatının ardından en sonunda Oscar ödülünü kazandı. Ödülü arkadaşları ve meslektaşları George Lucas, Steven Spielberg ve Francis Coppola'dan aldı. Üç yönetmen uzun yıllardır Oscar ödüllerinin gediklisiydi. Bu ödülleri daha iyi filmler çektikleri için değil, daha çok yankı uyandıran filmler çektikleri için almışlardı.



RESİM 4.70 SİYAH SİNEMASI. Bill Gunn ve Duane Jones, Gunn'ın kısmen vampir filmi, kısmen de mitin antropolojik analizi olan *Ganja & Hess* (1973) adlı filminde. (MOMA/FSA.)

Scorsese, yirmi yıllık zaman zarfında çektiği filmlerde virtüözlük seviyesinde yönetmenlik performansları sergiler. Bu süreçte sinema tarihi ve filmlerin korunması için de aktif olarak rol üstlenmiştir. İngiliz Film Enstitüsünün *A Century of Cinema* [*Sinemanın Yüzyılı*] belgeselinde dört saatlik bir katkıda bulunduğu *A Personal Journey with Martin Scorsese through American Movies* (1995) adlı çalışmasında, bağımsız sinemacıların katkılarını vurgulayarak eşsiz bir perspektif sunar.

1970'lerde yeni Hollywood yönetmenleri kuşağı, Francis Ford Coppola'yı model almıştır. Coppola, 1960'larda eğitimini tamamlar tamamlamaz Roger Corman'la birlikte çalışmaya gitti ve senaryo yazarı olarak kimi başarılara imza attıktan sonra *The Rain People* (1969) ve *Conversation* [*Konuşma,* 1974] filminin de aralarında bulunduğu kişisel filmlerin yönetmenliğini ve yapımcılığını üstlendi. Bu süreçte 1970'lerin başındaki en kazançlı filmlerden birine imza attı: Bir dönüm noktası niteliğindeki *The Godfather* [*Baba*, 1972] devam filmleriyle birlikte (1975, 1991) birçok eleştirmen tarafından modern dönemin en önemli Amerikan filmi kabul edilir. Böylesine bir ticari ve eleştirel başarı kombinasyonu son derece nadirdir.

Coppola sonraki dört yılını ve 30 milyondan dolardan fazla parasını *Kıyamet* (*Apocalypse Now*, 1979) filmine harcadı. Çarpıcı bir biçimde tasarlanan ve görkemli bir biçimde filme çekilen *Kıyamet*, Joseph Conrad'ın *Heart of Darkness*

[*Karanlığın Yüreği*] kitabından Vietnam Savaşı bağlamında bir anlam çıkarmaya çalışır. Eleştirmenler ve izleyiciler bu uyarlamanın çok başarılı olmadığında hemfikir görünür. Belki de çarpıcı görüntüler ve sesler aracılığıyla Amerikalıların Vietnam'da yaşadığı kötü deneyimi canlı bir biçimde aktaran metaforlarla dolu olmasına rağmen bize Vietnam hakkında çok fazla şey anlatmaz. 1968'de Coppola ve John Milius bu film fikri üzerine ilk kez kafa yorduğunda harekete geçmiş olsaydı, böylesi bir film devrim etkisi yaratabilirdi. Aradan on yılı aşkın bir süre geçtikten sonra savaş sonrası kuşak, savaş kâbusundan fazlasına ihtiyaç duyuyordu; olup bitenleri anlamak istiyordu. Üç saatlik bir filmin bu tür bir analiz sunmasını beklemek biraz haksızlık olabilir ama *Kıyamet* zahmetli prodüksiyon takvimi boyunca oluşturduğu beklentilerin çok azını karşılayabilmiş görünür.

Gözü pek Coppola vakit kaybetmeden toparlandı ve 1980 Baharında Hollywood'daki eski Samuel Goldwyn Stüdyosunu satın aldı. On yıl önce San Francisco'da alternatif bir stüdyo kurmayı denese de çok başarılı olamamıştı. Hollywood'daki iktidar yapısına karşısına meydan okuması –"American Zoetrope" adını taşıyan bağımsız film prodüksiyon şirketi– Coppola'nın genç sinemacıların gelişme çağındaki kariyerlerini desteklemesiyle çoğunlukla perde arkasında başarıya ulaştı.



RESİM 4.71 Mike Nichols'ın *Mezun* filminde Dustin Hoffman ve Anne Bancroft: bir öğrenme deneyimi ve bir kilometre taşı.



RESİM 4.72 *Primary Colors* [*Kirli Yarış*] filminde Emma Thompson ve John Travolta, hislerimize tercüman olur.

Coppola, 1980'ler boyunca farklı tarzlar denedi ama nadiren gişe başarısı elde edebildi. *One from the Heart* [*Yürekten Biri*, 1982] ticari kullanım için yeterli gelişmişlik seviyesine ulaşmadan yıllar önce bilgisayarlı özel efektleri yaygın olarak kullandı. 1983'te S. E. Hinton'un gençlik romanlarından uyarlanan *The Outsiders* [*Dışlanmışlar*] ve *Rumblefish* [*Siyam Balığı*] sonraki yıllarda Hollywood'a damgasını vuracak çok sayıda genç oyuncuyu tanıttı. Amerikan müzikal tarihindeki özel bir dönemi iddialı bir biçimde yeniden canlandıran *The Cotton Club* [*Gangsterler Kulübü*, 1984] başarılı olamadı. Ancak *Peggy Sue Got Married* [*Peggy Sue Evlendi*, 1986] ve uzunca bir süre ertelenen bir proje olan *Tucker: The Man and His Dream* [*Tucker*, 1988] filmleriyle Coppola iki önemli rüyasını gerçekleştirdi. İlki 1950'lerin sonu ve 1960'ların başına mükemmel bir saygı duruşuydu ve o kuşağın simgesi oldu. İkincisiyse *Baba*'dan sonra yapılmış ilk 1940'lar filmiydi ve olgunlaştıkça önemi artan Amerikan girişimciliğine bir övgüydü. 1990'da Coppola öncüllerinden çok daha az başarılı bulunan *Baba III*'ü çekerek üçlemesini tamamladı. 1990'larda Coppola, *Bram Stoker's Dracula* [*Drakula*, 1992] ve John Grisham'ın mahkeme romanını temel alan *The Rainmaker* [*Yağmurcu*, 1997] filmlerini yöneterek başarıya ulaştı ama zamanının büyük bir bölümünü yönetmenlikten çok prodüktörlüğe ve şarap üretimine ayırdı. On yıl sonra yaşlanma üzerine büyüleyici bir deneme olan *Youth Without Youth* [*Geç Gelen Gençlik*, 2007]

filmiyle yönetmenliğe geri döndü. Filmin mizanseni Coppola'nın daha önceki çalışmalarıyla kıyaslanmayacak ölçüde büyük bir yetenek gösterisiydi.

Coppola'nın yönetmenlikten uzun süre ayrı kalması, sıradışı değildir. Atlantik okyanusunun her iki yakasında "yaratıcı yönetmenin" eleştirmenler tarafından film yapımının merkezine yerleştirildiği tarihlerde 1970'lerin yönetmen kuşağı artık olgunlaşmıştı ama yine de yıldız yönetmenlerin hepsi –Spielberg, Coppola, Scorsese ve Lucas– son yirmi yılda yönetmenlik kadar prodüksiyon ve senaryo yazımına da zaman ayırdı. Dönemin belki de en etkili sinemacısı Lucas'ın iki yönetmenlik sözleşmesinin arasında tam 22 yıl vardı. Yaratıcı yönetmen teorisi için fazla uzun bir süre!

İronik bir biçimde Coppola'nın kurumsal rüyasını, ilk çıraklarından biri olan George Lucas gerçekleştirdi. Lucas, Zoetrope'nin yapımcılığını üstlendiği *THX 1138* adlı bilimkurgu filmiyle yönetmenliğe adımını attı. Bu filmiyle gişede çok az kazanç sağladıktan sonra 1970'lerin en popüler filmlerinden biri olan *American Graffiti* [*Gençlik Yılları*] filmini çekti. Bunun ardından 1977 yılındaki *Star Wars* [*Yıldız Savaşları*] geldi. Dönemin en yüksek hasılat elde edilen filmi olan *Yıldız Savaşları*, lisans haklarının (figürler, oyunlar, oyuncaklar, tişörtler) getirdiği kazançlarla birlikte Lucas'ın imparatorluğunun temelini oluşturdu: Lucas daha sonra Lucasfilm Ltd. adındaki şirketini yönetmek ve prodüksiyonlara odaklanmak için yönetmenlik koltuğunu terk etti. *Yıldız Savaşları*'ndan elde ettiği kazançla, San Francisco'nun kuzeyindeki Marin County'de prodüksiyon tesisleri inşa etti ve sonrasında orada faaliyet gösterdi.

Lucas, 1980'lerden 2000'lere kadar *Yıldız Savaşları*'nı bir altın madeni gibi işlemeyi sürdürdü; iki devam filmi ve üç ön film çekti. Steven Spielberg'le birlikte kazançlı ve eğlenceli Indiana Jones serisine imza attı. Büyük ölçüde bu iki film serisinin başarıya ulaşmasının sonucunda 1980'lerde gelişmeye devam eden özel efektlere odaklandı. Lucas'ın kurduğu Industrial Light & Magic şirketi, dijital efektler alanında öncülük etti ve sinema salonları için THX standardını getirdi.

Yıldız Savaşları serisi, Hollywood tarihinin kapsamlı ve yetkin bir katalog sunar. Popüler öğelerin birçoğu, Hollywood'un Altın Çağını karakterize eden çeşitli janrların klasikleriyle doğrudan bağlantılara sahiptir. *Yıldız Savaşları* yalnızca bir bilimkurgu filmi değildir, aynı zamanda bazen bir Western, bir savaş filmi, bir tarihi romans ve çok daha fazlasıdır. Lucas'ın tanınmış öncüllerinden ödünç aldığı veya onlara saygı duruşunda bulunduğu onca ayrıntı, tarz ve numara düşünüldüğünde, bu filmlerin Amerika tarihindeki her film serisinden daha fazla para kazandırması şaşırtıcı gelmez. Lucas, *Yıldız Savaşları* destanını her zaman dokuz filmden

oluşan bir seri olarak tasarlamıştı. Kendi gençliğinden hatırladığı cumartesi sabahı dizilerinden farksız olacaktı. Ancak film serisine geri dönmek on altı yılını aldı ve o tarihte seriyi altı epizotla sınırlamaya karar verdi. *Star Wars: Episode I-The Phantom Menace* [*Yıldız Savaşları: Bölüm I-Gizli Tehlike*] 19 Mayıs 1999'da ABD'de gösterime girdiğinde daha önce görülmemiş büyüklükte bir kültür olayına dönüştü. Gece yarısı gösterimleri için günler önceden kuyruklar oluştu ve Silikon Vadisi şirketlerinin birçoğu –çalışanlarının bir sonraki gün işe gelmeyeceğini düşünerek– o günü kültürel tatil günü ilan etti. Ne de olsa teknik personelin büyük bir kısmı *Yıldız Savaşları* mitleriyle büyümüştü ve bu belki de kariyer seçimlerini bile etkilemişti.

Steven Spielberg, Lucas'la başa baş ilerledi. *Jaws* (1975) filmi *Variety* dergisinin tüm zamanların en çok hasılat yapan filmleri listesinde birinci sıraya yerleşti; bir süre sonra *Yıldız Savaşları* onu zirveden indirdi. Spielberg'in kendi bilimkurgu çalışması *Close Encounters of the Third Kind* [*Üçüncü Türden Yakınlaşmalar*] 1977 yılının sonlarında *Yıldız Savaşları*'ndan yedi ay sonra gösterime girdi ve yine listenin üst sıralarında yer aldı. *1941* (1979) filme adını veren yılda geçen ve daha da yüksek bütçeli olan bir komediydi ve gişede başarısızlığa uğraması sonucunda Spielberg'in ayakları bir süreliğine yere bastı.

Spielberg çok geçmeden Indiana Jones filmlerinin ilki *Raiders of the Lost Ark'ın* [*Kutsal Hazine Avcıları*'yla, 1981] toparlandı ve *E.T.* (1982) filmiyle yükselişe geçti. Bir daha da yükseklerden hiç inmedi. 1980'lerde *The Color Purple* [*Mor Yıllar*, 1985] ve *Empire of the Sun* [*Güneş İmparatorluğu*, 1987] filmlerinden *Always* [*Daima*, 1989] ve Indiana Jones devam filmlerine (1984, 1989, 2008) kadar büyük-küçük birçok başarıya ulaştı. Coppola ve Lucas gibi Spielberg de aktif bir prodüktördü ve *Back to the Future* [*Geleceğe Dönüş*] serisi, *Gremlins* [*Gremlinler*] serisi ve bir dönüm noktası olan *Who Framed Roger Rabbit* [*Masum Sanık*, 1988] gibi filmlerin yapımcılığını üstlendi. Son yirmi beş yılda Amerikan popüler kültürünü en çok etkileyen iki isim, birbiriyle sık sık işbirliği yapan George Lucas ve Steven Spielberg'dir. 1993'te *Jurassic Park* tüm dünyada hasılat rekoru kırarken *Schindler's List* [*Schindler'in Listesi*] Spielberg'in dünyanın "ciddi" sinemacılarının en iyileriyle başa çıkabileceğini gösterdi. Spielberg sonradan kavuştuğu bu saygıyı pekiştirmek için yine ikili oynadı: *The Lost World: Jurassic Park* [*Kayıp Dünya: Jurassic Park*] adındaki devam filmiyle ünlü bir köle isyanını konu edinen düşünceli, etkileyici bir tarihsel drama olan *Amistad*'ı aynı yılda çekti. Ertesi yıl, öz ve görüntüyü birleştirebileceği bir konu buldu: *Er Ryan'ı Kurtarmak* (*Saving Private Ryan*) filmi dikkate değer bir II. Dünya Savaşı destanıydı. Spielberg 2000'lerde çeşitli filmler çekmeye devam etti: *A.I.* [*Yapay Zekâ*, 2001] ve *Minority Report* [*Azınlık Raporu*, 2002] gibi

bilimkurgu denemeleri, *Münih* [*Munich*, 2005] adında bir tarihsel drama, *Catch Me If You Can* [*Sıkıysa Yakala*, 2002] ve *The Terminal* (2004) gibi daha samimi dramalar ve yaşlı Harrison Ford'u yeniden canlandıran Indiana Jones serisinin son filmi *Indiana Jones and the Kingdom of the Crystal Skull* [*Indiana Jones ve Kristal Kafatası Krallığı*, 2008] filmini çekti.*

Bu üç yönetmen-yapımcıdan bir önceki kuşağa ait Robert Altman, stüdyolarla birlikte çalışmakta zorlansa da kendi filmlerini kendi tarzında üretmeyi başardı. En özgün çağdaş sinemacılardan biri oldu ve sineması maceracıydı: *M*A*S*H* (1970) bir kuşağın gidişatını belirledi ve süreç içinde Altman'ın sanatsal özgürlüğünü güvence altına aldı. *McCabe and Bayan Miller* (*McCabe ve Mrs. Miller*, 1971) kesinlikle dönemin en önemli Western filmiydi. *The Long Goodbye* [*Uzun Elveda*, 1972] ve *Thieves Like Us* da [*Bizim Gibi Hırsızlar*, 1974] sırasıyla polisiye ve Kara Film janrının orijinal versiyonlarıydı.

Ülkenin iki yüz yıllık geçmişindeki mitsel köklere dokunan son derece özgün bir film olan *Nashville* (1975) Altman'ın 1970'lerdeki en büyük başarısıydı. *Buffalo Bill and the Indians* [*Buffalo Bill ve Kızılderililer*, 1976] filmi de Amerikan yaşam tarzı hakkında ilginç soruları gündeme getirdi. Altman'ın "Yeni Hollywood"a belki de en büyük katkısı, çalışma yöntemi oldu. Yıldız yönetmenler, muhtemel başyapıtlarının üzerinde yıllarca çalışırken Altman, 1970'lerdeki en parlak döneminde dokuz ayda bir film çekerek seri üretim gerçekleştirdi. Altman'ın filmleri çok para kazandırmasa da ortalama olarak maliyetini çıkardı. Filmleri bazen ilgi çekici (*A Wedding/Bir Düğün*, 1978), bazen sevimli (*A Perfect Couple/Mükemmel Bir Çift*, 1979) ve bazen de sınırsız derecede gösterişliydi (*Quintet/Beşli*, 1978) ama neredeyse her zaman sinema aşkıyla ve insani zekâyla yüklüydü – hem de fazlasıyla!

Altman, 1980'lerde yön değiştirdi: Lion's Gate stüdyo merkezini sattı, tiyatroya odaklandı ve oyunlara dayalı birkaç film yönetti. 1992'de çağdaş Hollywood'u ustalıkla hicveden, sinema dünyasının kendi içindeki şakalarla dolu olan *The Player* [*Oyuncu*] filmiyle sinemaya etkileyici bir dönüş yaptı ve tam isabet kaydetti. Altman, 1993 yılında gösterime giren *Short Cuts* [*Sosyeteden İnsan Manzaralar*] karışık tepkiler alsa da Fransa'ya özgü bir semiyotik dokuya sahip olan ve moda endüstrisi üzerine bir hiciv niteliği taşıyan *Ready To Wear* [*Hazır Giyim*, 1994] ve izleyicilerin beğenisini toplayan bir komedi olan *Cookie's Fortune* [*Kurabiyenin Talihi*, 1999] filmleriyle yeniden yükselişe geçti. 2000'li yıllarda İngilizlerin tuhaf

* 24 yıl önce senaryo yazarı arkadaşım Stuart Rosenberg'le birlikte *Sıkıysa Yakala* film öyküsünün haklarını satın almıştım. Bir iki yıl sonra sözleşme zaman aşımına uğradı. Çeyrek yüzyıl sonra Steven Spielberg'in dikkatini çekeceğini bilseydik sözleşmeyi yenilerdik!

sosyal alışkanlıklarını inceleyen *Gosford Park* [*Gosford Parkı*, 2001] ve Garrison Keillor'un ünlü radyo programına bir saygı duruşu niteliğindeki *A Prairie Home Companion* [*Kır Evi Arkadaşı*, 2006] filmleriyle başarılı oldu. 2006'da hayatını kaybetti.

Bir dönüm noktası niteliğindeki *Shadows* [*Gölgeler*, 1959] filmiyle çağdaş yönetmenlerin bağımsızlığını müjdeleyen John Cassavetes, on yıl sonra *Faces* [*Yüzler*, 1968] filmiyle bağımsız prodüksiyona geri döndü. *Husbands* [*Kocalar*, 1970], *Minnie and Moskowitz* [*Minnie ve Moskowitz*, 1971] ve en popüler filmi *A Woman under the Influence*'ı [*Etki Altında Bir Kadın*, 1974] çektikten sonra oyunculuk sanatı üzerine çeşitli denemeler yapmaya yöneldi; yalnızca Cassavetes hayranları tarafından izlenen bu filmler arasında 1976 yapımı *The Killing of a Chinese Bookie* [*Çinli Bir Bahisçinin Ölümü*] ilgi çekicidir. Cassavetes, oyuncular arasındaki yoğun ilişkileri ve doğaçlamayı temel alan zorlu bir tarza sahip olmasına rağmen, filmlerini stüdyo kaynaklarına bel bağlamadan finanse edip tamamlayabildi. Başarılı bir profesyonel oyuncu ve buna paralel olarak üretken bir bağımsız yönetmen olan Cassavetes, modern Amerikan sinema tarihinde benzersiz bir konuma geldi. 1989 yılında hayatını kaybetti.

Paul Mazursky, 1970'lerde stüdyo sisteminde çalışmalarını az çok başarılı biçimde sürdürebilen önemli sinemacılardan biriydi. İlgi çekici filmlerden oluşan uzun bir seride insanlık komedisine odaklandı. *Bob & Carol & Ted & Alice* [*Garip Çiftler*, 1969], *Alex in Wonderland* (1970), *Blume in Love* (1973), *Harry and Tonto* [*Harry ve Tonto* 1974] ve *Next Stop, Greenwich Village* (1976) filmleri çağdaş yaşam tarzlarını sakin bir mizah katarak betimler. Feminist dalgayı zirvesindeyken yakalayan *An Unmarried Woman* [*Yalnız Bir Kadın* 1978] Mazursky'nin en popüler filmidir. *Willie and Phil* (*Willie ve Phil*, 1980) Mazursky'nin kaygılarının bir özetidir ve spiritüel kaynağı olan Truffaut'nun *Jules and Jim* (*Jules ve Jim*) adlı klasiğini yorumlamaya dönük ilginç bir girişimdir. Mazursky 1980'lerde cüretkâr bir Shakespeare uyarlaması olan *Tempest* [*Fırtına*, 1982], Robin Williams'ı Rus bir göçmen rolünde karşımıza çıkaran *Moscow on the Hudson* [*İltica Planı*, 1984] ve Yahudi soykırımının New York'taki izdüşümlerini canlı bir biçimde yansıtan *Enemies, a Love Story* [*Düşmanlar: Bir Aşk Üçgeni*, 1989] filmleriyle kendi yolunda ilerledi. Mazursky 1950'ler ve 1960'larda oyuncu ve standup komedyeniydi. İlk olarak Stanley Kubrick'in *Fear and Desire* [*Korku ve İstek*, 1953] filminde oynamıştı. Richard Brooks'un yeni ufuklar açan *The Blackboard Jungle* [*Karatahta Ormanı*, 1955] filminde de rol almıştı. 1998 yılında HBO yapımı *Winchell* adlı biyografik filmiyle beğeni toplasa da 1990'larda yönetmenlikten çok oyunculuk yaptı.



RESİM 4.73 Martin Scorsese'nin *The Age of Innocence* [*Masumiyet Yaşı*] filminde Daniel Day-Lewis ve Michelle Pfeiffer. Edith Wharton'ın romanını tarihsel olarak titizlikle işleyen film ayrıntılara çok önem verir ve yönetmenin geniş stilistik yelpazesini gözler önüne serer.

1970'lerin değeri en az bilinen yönetmenlerinden biri olan Michael Ritchie, *Downhill Racer* [*Büyük Şampiyon*, 1969], *The Candidate* [*Aday*, 1972], *Smile* [*Gülümseyin!*, 1975], *Bad News Bears* (1976) ve *Semi-Tough* [*Zor Bir Oyun*, 1977] filmlerinde belgesel teknikleriyle kurmaca yapıları harmanlayarak sıradışı bir karışım elde etti. *Prime Cut* (1972) modern Amerika için halen geçerliliğini koruyan ve daha yaygın biçimde takdir edilmeyi hak eden akıllıca bir metafor olmayı sürdürür. Ritchie, 2001 yılında hayatını kaybetti.

Filmlerinin içerik ve formunu kontrol etmekte hiç kimse Woody Allen kadar başarılı olamamıştır. Allen, 1970'lerin başında Bananas (*Muz Cumhuriyeti*, 1971, *200 Yıl Sonra*, 1973; *Aşk ve Ölüm*, 1975) komedi filmleriyle bir dizi başarıya imza attıktan sonra 1977'de *Annie Hall* filmiyle yeni bir rezonans ve yeni eleştirel odak keşfetti. Ardından entelektüel kaygı üzerine Avrupa filmlerini taklit eden "ciddi" bir deneme yapma yanlışına düştü: *İç Dünyalar* (*Interiors*, 1978) filminin başlıca etkisi, Allen'ın akıl hocası Ingmar Bergman'ı yeniden ciddiye almayı güçleştirmek oldu. Allen, *Manhattan* (1979) filmiyle formunu yeniden kazandı. Allen, 1980'lerde oldukça tutarlı işler çıkardı: *Stardust Memories* [*Stardust Anıları*, 1980], *Zelig* (1983), *Broadway Danny Rose* (1984), *The Purple Rose of Cairo* [*Kahire'nin Mor Gülü*, 1985], *Hannah and Her Sisters* [*Hannah ve Kız*

Kardeşleri, 1986], *Radio Days* [*Radyo Günleri*, 1987] *ve Alice* (1990) filmleri, Allen'ın New York'a özgü entelektüel duyarlılığından beslenir. Allen, 1992'de Mia Farrow'la ilişkisi magazin programlarına malzeme olunca zor bir dönem yaşadı; ne de olsa gerçeklik, kurgudan çok daha şaşırtıcıydı. Ancak *Annie Hall* filmine çok şey katan Diane Keaton'la yeniden bir araya gelerek *Manhattan Murder Mystery* [*Bir Cinayet Sırrı*, 1993] filmiyle geri döndü. *Bullets Over Broadway* [*Broadway Üzerinde Kurşunlar*, 1994] ve *Mighty Aphrodite* [*Sevimli Fahişe*, 1995] hafif komedilerdi ama Allen'a çok sayıda Oscar adaylığı getirdi. Allen'ın ilk müzikal komedisi *Everyone Says I Love You* [*Herkes Seni Seviyorum Der*, 1996] popüler olmaya yaklaştı ama karışık tepkiler alan *Deconstructing Harry* [*Yaramaz Harry*, 1997] ve *Celebrity* [*Şöhret*, 1998] filmlerinde eski kaygılar bir kez daha yüzeye çıktı. Allen 2000'li yıllardaki çalışmaları kayda değer değildir. Yine de Woody Allen kırk yılı aşkın bir süredir kendine özgü filmler çekmeyi başarmıştır; özgünlüğe değer vermeyen bir endüstride önemli ölçüde bağımsız bir sanatçıdır.

1970'lerde Amerikan sinemasının panteonunda yer alan Allen, Altman, Bogdanovich, Cassavetes, Coppola, Lucas, Mazursky, Nichols, Scorsese, Spielberg ve Ritchie Amerikalı yönetmenlerin büyük bir kısmını geride bırakmış gibi görünse de bu dönemde Alan J. Pakula, Sydney Pollack, John Korty, Philip Kaufman, Hal Ashby ve Mel Brooks gibi önemli işlere imza atan başka yönetmenler de vardır.



RESİM 4.74 Francis Ford Coppola, *Peggy Sue Got Married* [*Peggy Sue Evlend*] ve *Tucker* filmlerinde sırasıyla 1960'lar ve 1940'ların görünümünü ve hissini ustaca yakalamıştır. Üstelik dokunaklı öyküleriyle günümüze kadar varlığını sürdüren dönemin romantik ve maceracı mitlerini yansıtmayı başarmıştır. Burada Peggy Sue (Kathleen Turner) 25. mezunlar buluşmasında kraliçe seçiliyor.



RESİM 4.75 Peterson Tucker(Jeff Bridges)Chicago'daki fabrikada ilk Tucker otomobillerin montaj hattından çıkışını izliyor. (Resim 4.45'le karşılaştırın.)

1970'ler belgeseller açısından da başarılarla doluydu. Yukarıda sözü edilen sinemacıların yanı sıra Haskell Wexler, Saul Landau, Peter Davis ve Emile De Antonio'yu da anmak gerekir. Yetenekli bir sinematograf olan Wexler, 1960'ların en önemli filmlerinden birini yönetti: *Medium Cool* (1969) Demokrat Partinin 1968 yılında Chicago düzenlediği kurultayda yaşanan olayların derin üzüntüsünü, medya ve politika arasındaki ilişki üzerine keskin bir incelemeyle ustaca harmanlar.

Saul Landau, çoğunlukla Wexler'le birlikte çalışarak birçok dikkat çekici kurgu dışı filme imza attı. Her ikisi de 1971 yapımı *Interview with President Allende* ve *Report on Torture in Brazil* bunların başında gelir. Emile De Antonio, derleme filmlerde uzmanlaştı ve başkaları tarafından çekilmiş malzemeleri kullanarak politik hedefler doğrultusunda denemeler çekti. Ordu-McCarthy duruşmalarını konu olan *Point of Order* (1963), Richard Nixon hakkındaki *Millhouse* (1971) ve politik olmayan tek filmi *Painters Painting* (1972) bunların başında gelir. De Antonio ve Wexler, 1976'da savaş karşıtı "Weather Underground" örgütünün firari üyeleriyle yapılan röportajları temel alan *Underground* filmini çekmek için bir araya geldi.*

* Weather Underground örgütünün adı Bob Dylan'ın Subterranean Homesick Blues şarkısındaki "Rüzgârın hangi yönden estiğini bilmek için hava tahmincisine ihtiyacın yok." dizesinden gelir –çn.

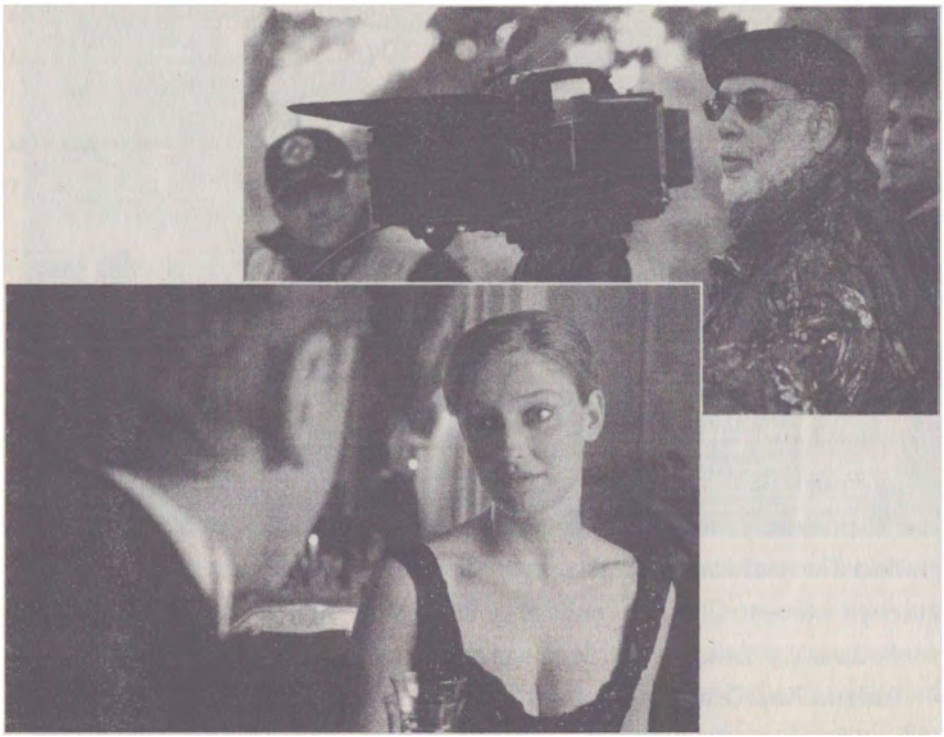
Peter Davis'in ABD ve Vietnam arasındaki acı dolu ilişkiyi mercek altına aldığı *Hearts and Minds* [*Kalpler ve Zihinler*, 1975] adlı belgeseli, 1960'tan bu yana en kayda değer kurmaca olmayan Amerikan filmlerinden biri olmayı sürdürür. Görsel olarak birçok önemli bilgiyi sunmanın dışında, konusunu tutkuyla işlediği için izleyiciler üzerinde hem zihinsel hem duygusal etkiler bırakmıştır.

Belgesel formatı, 1970'lerde birçok kadın yönetmen için de elverişli bir zemindi: Joyce Chopra, Martha Coolidge, Julia Reichert, Amalie Rothschild, Claudia Weill, Nell Cox, Cinda Firestone ve Barbara Kopple gibi kadın yönetmenlerin çoğu, kadın sorunlarını işlemek için otobiyografik formatı faydalı buldu. 1978'de Claudia Weill, 1970'lerin sonunda kurgu dışı bağımsız sinemaya damgasını vuran doğrudan hassasiyet ve sade tarzı sergileyen *Girl Friends* adlı bağımsız prodüksiyonla etkileyici bir giriş yaptı. 1980'lerde dönüm noktası niteliğindeki *Thirtysomething* adlı televizyon dizisini yöneterek daha geniş bir izleyici kitlesiyle buluştu. Chopra, Coolidge ve Reichert de aynı yoldan ilerledi: Televizyonlarda az çok istikrarlı işlerde çalışıp zaman zaman uzun metrajlı filmler çekti.

Barbara Kopple'ın 1976 yapımı *Harlan County, U.S.A.* belgeseli, 1930'larda işçi sınıfının büyük direnişinin ardından "Kanlı Harlan" adıyla anılan maden kasabasında daha iyi çalışma koşulları için kırk yıldır mücadele eden kadınlar ve erkeklerin canlı ve etkileyici bir portresini sunar. Kopple gerçek insanları politik mesajlar vermek için kullanmadı, onlara kendi bakış açılarını keşfetmeleri için özgürlük tanıdı ve süreç içinde sıradan (ama sıradışı dayanaklılık, adanmışlık ve mizah duygusuna sahip) insanlar kısa sürede film yıldızına dönüştü. Kopple'a iki Akademi ödülünden ilkini kazandıran film, 1970'lerin sonu ve 1980'lerin dramatik belgesel tarzı için model teşkil etti. Kopple daha yakın geçmişte *The Hamptons* (2002) dizisi ve *Shut Up and Sing* [*Savaşma Şarkı Söyle*, 2006] filmiyle dikkatleri üzerine çekti.

Postmodern Aşama: Demokrasi, Teknoloji ve Sinemanın Sonu

Son otuz yılda en çok merak uyandıran nokta, 1970'lerin sinemasına meydan okuyacak yeni bir Jöntürk kuşağının henüz çıkmamış olmasıdır. Son yirmi yılda ticarette (ve dünyada) büyük değişimler gerçekleşse de filmler az çok aynı kalmıştır: *Star Wars* [*Yıldız Savaşları*] o zaman da vardı, şimdi de var ve gelecekte de var olmaya devam edecek. Bu açıdan bakıldığında, bu kitabın ikinci baskı yaptığı 1981 yılından bu yana çok az şey değişmiştir.



RESİM 4.76 Coppola gizemli ve hüzünlü *Youth Without Youth* [*Geç Gelen Gençlik*] filminin setinde. Aşağıda filmin yıldızları Tim Roth ve Alexandra Maria Lara. (Fotoğraflar: Cos Aelenei, 2006. American Zoetrope Inc.)

"Sekelmani" adı verilen devam filmi çılgınlığı, en azından Amerikan sinema endüstrisinin düsturu olmayı sürdürür ve her prodüktörün rüyası durum, hikâye çizgisi ve karakterleriyle devamı çekilmeye müsait bir filmin yayın haklarına sahip olmaktır. Albert "Cubby" Broccoli'nin bu alandaki rekorunu muhtemelen hiçbir prodüktör kıramayacaktır: 1962'de *Dr No* ile başlayan James Bond otuz beş yılı aşkın bir süredir varlığını sürdürür ve altı farklı Bond tarafından canlandırılmıştır. (Yalnızca Sherlock Holmes daha çok aktör tarafından oynanmıştır.) Ancak *48 Saat* (*48 Hours*), *Beverly Hills Cop* [*Sosyete Polisi*], *Lethal Weapon* [*Cehennem Silahı*] ve [*Die Hard*] *Zor Ölüm* gibi aksiyon serileri ve *Star Trek* [*Uzay Yolu*] ve *Alien* [*Yaratık*] gibi bilimkurgu serileri Bond'u tahtından indirmeyi amaçlamıştır.*

* Bu grup içinde hem kahramanı kadın (Sigourney Weaver) olduğu hem de yaratıcı film adlarıyla (*Yaratık, Yaratıklar, Yaratık 3, Yaratık Diriliş*) ödülü hak ettiği için *Yaratık* serisi özellikle dikkat çeker.

Hollywood devam filmleri çekmediğinde, daha önce çevrilmiş olanları yeniden çevirir. Çoğunlukla televizyon dizilerinin filmleri çekilmiştir: *The Fugitive, The Beverly Hillbillies,* 1993; *The Flintstones*, 1994; *The Brady BunchMovie*, 1995; *Mission: Impossible, Sgt. Bilko*, 1996; *Lost in Space*, 1998; *My Favorite Martian, Wild Wild West, The Mod Squad*, 1999; *Miami Vice*, 2006 ve Get Smart, 2008 bunun örnekleridir. Bazen şaşırtıcı da olsa Avrupa filmleri yeniden çevrilmiştir: *Three Men and a Baby* [*Üç Adam ve Bir Bebek*, 1987]; *Sommersby* [*Yıllar Sonra*, 1992]; *Scent of a Woman* [*Kadın Kokusu*, 1992] ve *Wicker Park* [*Hep Seni Aradım*, 2004] bunların arasındadır. Hollywood'un Avrupa sinemasının başarılı örneklerine gösterdiği olağandışı ilgi, dünya sinema kültürlerinin hızla iç içe geçtiğini gösteren en iyi kanıttır. Televizyon dizilerini sinemaya uyarlama furyası (Broadway müzikallerine dönüştürülen filmler bunun dışındadır) popüler kültürümüzün yoksullaşmasının en çarpıcı kanıtıdır.

Avrupalı yönetmenler görünüşe göre artık kendi kültürlerinden Hollywood'a kolayca geçebilir ve bazen de geri dönebilir. Kendi ülkesi Hollanda'da tarihsel dramalar ve yaşamdan bir kesit sunan kısa öyküleri filme çeken Paul Verhoeven, *Robocop* (1987) ve *Total Recall* [*Gerçeğe Çağrı*, 1990] filmleriyle Hollywood'da son moda aksiyon yüklü bilimkurgunun temsilciliğine soyundu ve ardından *Basic Instinct* [*Temel İçgüdü*, 1992] ve *Showgirls'le* [*Gösteri Kızları*, 1995] cinsellikle yüklü cüretkâr filmlere el attı. Fransa'da Barbet Schroeder, *Cahiers du Cinema* dergisine yazan bir eleştirmen ve Eric Rohmer'in ortağıydı. *Reversal of Fortune* [*Talihin Dönüşü*, 1990] adlı karmaşık dramayla Hollywood'da kabul gördü. İngiliz yönetmenler Alan Parker, Stephen Frears, Michael Apted, Ridley Scott ve Tony Scott zamanla Hollywood'da gittikçe daha çok iş yaptı ve 1980'ler ve 1990'larda Amerika'ya gidip gelen çok sayıda Avusturyalı da onlara katıldı. 2000'lerde Hollywood yabancılara bütünüyle açıldı ve projelerin menşei hakkında fikir yürütmek zorlaştı.

Uluslararası kadroların görev yaptığı filmler, zaman içerisinde iki ayrı prodüksiyon çizgisine ayrıldı: Hollywood, II. Dünya Savaşı sonrasında doğan ve artık orta yaşlarına adım atan kuşağı gözden kaçırmasa da asıl olarak 13-24 yaş arası gençlere odaklanmaya devam etti. 1980'lerin başındaki iki film, bu iki pazarın apaçık habercisiydi: Spielberg'in başkarakterleri çocuk olan, gişe rekortmeni aksiyon-macera fantezisi prototipi *E.T.* (1982) filmi ve Lawrence Kasdan'ın video dükkânlarının raflarını dolduran çağdaş orta yaşlı, orta sınıftan karakterlerin yer aldığı dramalar için model teşkil eden *The Big Chill* [*Yıllar Sonra,* 1983] filmi.

1980'ler ve 1990'ların açık ara en önde gelen janrı, aksiyon-macera filmleriydi. Bu filmler karakter ve karakter gelişimine çok az dayalı olduğundan, devam filmleri çekmek için elverişliydi ve Hollywood'un artık dijital hale gelen özel efektler endüstrisinin hızlı gelişimini sonuna kadar kullandı. Bilimkurgu ve fanteziyle hafifçe cilalanan ve efekt uzmanlarına ustalıklarını sergileme fırsatı sunan çağdaş aksiyon filmleri, derinden hissedilen içgüdüsel heyecan ihtiyacını ve şiddetin verdiği gerilim duygusu kullanarak başarıya ulaştı. Televizyon karşısında abur cubur yiyerek büyüyen kuşak, birkaç saatliğine de olsa evlerindeki küçük ekranın başından kalkıp sinemalara gitmek için ortada iyi nedenler olduğunu keşfetti: geniş ekran, çevresel ses düzeni, zengin aksiyon ve de stadyum koltukları! Tipik aksiyon filmlerinin eylemle dopdolu olması, televizyonun telkin ettiği pasifliğin paradoksal panzehridir. Elbette ki yalnızca *sanal* bir alternatif gerçekliktir; günümüzde ergenlik öncesi ve ergenlik dönemindekilerin başlıca eğlencesi olmak için kıyasıya rekabet ettiği video oyunlarından bu açıdan bir farkı yoktur.

1980'ler ve 1990'ların en başarılı aksiyon yıldızı olan Arnold Schwarzenegger, 1970'lerde daha çok çeşitlilik arz eden ve daha çok boyutlu roller canlandıran Robert Redford, Jack Nicholson ve Robert De Niro gibi oyuncuları gölgede bırakarak dönemin model film personası oldu.

Schwarzenegger, 1976'da haltercileri konu alan *Pumping Iron* adlı belgeselde boy göstererek yavaş yavaş ısındı ve ardından *Conan the Barbarian* [*Barbar Conan*, 1982] ve *Conan the Destroyer* [*Savaşçı Conan*, 1984] filmlerinde başrol oynadı. Yönetmen James Cameron'ın da kariyerini şekillendiren *The Terminator* [*Terminatör*, 1984] filmiyle gerçekten şöhrete kavuştu. Kaba Avusturyalı aksanı, "Geri döneceğim" gibi basit ama unutulmaz replikler için biçilmiş kaftandı. Yoğun olarak kullanılan özel efektler, nadir diyaloglar ve sözde mitsel olay örgüsü, bu janrın tonunu belirledi. Yine Cameron'un yönettiği devam filmi *Terminatör 2* (1992) bilgisayarlı şekil değiştirme efektlerinin yaygın olarak kullanıldığı ilk uzun metrajlı film olarak çıtayı yükseltti.

Atletizmin etkinliğinden ziyade görüntüsüyle ilgilenen bir spor olan vücut geliştirmeyle uğraşan Schwarzenegger, ironik de olsa ekrandaki sanal aksiyon dünyasında bizim yerimize geçmeye uygun bir aday olduğunu kanıtladı. 1986'da John F. Kennedy'nin yeğeni Maria Shriver'le evlenerek ülkenin soyluları arasına da girdi. Dünya çapında 1 milyar dolardan daha yüksek bir hasılat bırakan filmlerinde üç yüzü aşkın kişiyi öldürdü. Sonunda 2003 yılında "Vali" rolünü üstlenerek politikaya atıldı.



RESİM 4.77 1993'te Steven Spielberg, hem gelişmiş özel efektleri yoğun biçimde kullanan gişe rekortmeni bir dinozor filmi (*Jurassic Park*) hem de zor bir konuyu işleyen ve akıllıca diyalogu esas alan bol ödüllü bir film (*Schindler'in Listesi*) çekerek muazzam bir başarıya imza attı. Burada dinozorun insanlara tehditkâr bir biçimde yaklaştığı klasik bir sahne görülüyor; şaşırtıcı bir biçimde dağınık olan bu film, görünüşe göre devam filmlerine veya belki de kendi tema parkına göz kırpar.

Schwarzenegger, Hollywood panteonunda bu yüksek konuma ulaşmak için aksiyon janrının yeniden şekillenmesine katkıda bulunan oyuncu-yazar Sylvester Stallone'yle kıyasıya rekabet etti.* Stallone, *Rocky* (1976) filminin senaryosunu bizzat kendisi yazana dek hiçbir yere varamamış bir oyuncuydu. *Rocky* eleştirel ve ticari anlamda başarıya ulaştı ve dört devam filmiyle Stallone'ye 1990'lara dek çalışma imkânı sundu. 1982 yılında *First Blood* [*İlk Kan*] ile başlayan aynı ölçüde başarılı Rambo serisi, aksiyonu oldukça gerçekçi boks ringlerinden kapsamlı bir intikam fantezisine taşıdı. Amerikalı sert çocuk olma-

* 1970'lerde aksiyon filmi kahramanlarının prototipi olan Bruce Lee, bu janr gereğince tanımlanmadan önce hayatını kaybetmiştir. 1990'larda meydan okuma potansiyeli taşıyan oğlu Brandon da genç yaşta ölmüştür.

yı tercih edip bilimkurgu öğesi ve özel efektlerinden kaçınan Stallone, gelişimi bir sonraki aşamaya taşımaları için Schwarzenegger ve James Cameron'a kapıyı açık bıraktı. Ancak 1993 yılında *Last Action Hero* [*Son Kahraman*] filmi başarısız olunca Schwarzenegger yere çakılırken, Stallone *Cliffhanger* [*Dağcı*] ve bilimkurgu komedi *Demolition Man* [*Cezalandırıcı*] filmleriyle zirveye tırmandı. İki yıldız arasındaki güç dengesi yeniden kuruldu. Sonraki birkaç yıl Schwarzenegger *True Lies* [*Gerçek Yalanlar*, 1994] ve *Eraser* [*Silici*, 1996] filmleriyle yeniden yükselişe geçerken, Stallone *Judge Dredd* [*Yargıç*, 1995] ve *Daylight* [*Günışığı*, 1996] filmleriyle düşüş yaşadı. 1990'ların sonuna gelindiğinde her iki oyuncu da karakter rolleri üstlendi: Schwarzenegger, *Batman & Robin* [*Batman ve Robin*, 1997] filminde kötü karakteri canlandırırken Stallone *Karıncalar* (1998) filminde seslendirme yaptı.

Schwarzenegger ve Stallone, bu dönemde başka meydan okumalarla da karşılaştı. Bruce Willis, üç *Die Hard* [*Zor Ölüm*] filmi ve *Armageddon* (1998) filminin etkisiyle güçlü bir rakip gibi göründü. 1987-1998 yılları arasında dört *Lethal Weapon* [*Cehennem Silahı*] filmi çeken Mel Gibson ve Danny Glover ekibi için de aynı şey söylenebilir. Ancak üç oyuncu da bu janrı yeterince ciddiye almamıştır.



RESİM 4.78 İyi kalpli hırslı bir kişi ve dolayısıyla karşı konulmaz bir karakter olan Schindler'i canlandıran Liam Neeson, "Schindler Yahudileriyle" vedalaşırken görülüyor. Üçüncü Reich döneminde de pozitif bir karakter bulmak, Spielberg'in işidir.

Çok daha genç bir yıldız olan Will Smith hepsini çabucak gölgede bırakmıştır. Smith ergen bir rap şarkıcısı olarak başlayan uzun kariyerinde önce başarılı bir televizyon dizisinde (*The Fresh Prince of Bel-Air*, 1990-96) rol aldı ve arada ciddi filmlerde (*Six Degrees of Separation*, 1993) roller alarak şöhret basamaklarını tırmandı. Dizi sona erince, aksiyon-macera filmlerine hızlı bir giriş yaptı. *Independence Day* [*Kurtuluş Günü*, 1996] filminin ardından *Siyah Men in Black* [*Giyen Adamlar*, 1997], *Enemy of the State* [*Devlet Düşmanı*, 1998] ve *Wild Wild West* [*Vahşi Vahşi Batı*, 1999] filmleriyle 1990'ların sonuna kadar yaz filmi temposunu korudu. Biyografik *Ali* (2001) filmiyle birlikte daha çok çeşitlilik arz eden roller almaya başladı ve *The Pursuit of Happyness* [*Umudunu Kaybetme*, 2006] ve *I Am Legend* [*Ben Efsaneyim*, 2007] filmleriyle eleştirmenlerin beğenisini topladı.

Aksiyon filmleri genellikle tema parkı gezintileri gibi görünüyorsa, bu tesadüfi değildir. Bazılarımızın filmlere gitme nedeniyle tema parkı gezintileri yapma nedenlerimiz tamamen aynıdır. Film şirketlerinin sahip olduğu tema parkların sayısı gitgide artıyor ve filmler tema parkların reklamını yapıyor. Bu eğilim, çağdaş özel efekt teknolojisinin başarıyla uygulandığı bir noktaya gelmiştir. Steven Spielberg'in *Jurassic Park* (1993) filmi, fütüristik bir tema parkını konu alır elbette kaçınılmaz olan kazançlı devam filmlerinin yanı sıra kendine özgü birçok tema park gezintisini ve panoramayı ortaya çıkarmıştır.

Amerikan çizgi romanlarının sözde mitleri, Hollywood yapımcılarının ilgisini çekmeye devam etti. *Superman* [*Süpermen*] ve devam filmlerine, Tim Burton'ın *Batman* (1989) ve devam filmleri ve Warren Beatty'nin *Dick Tracy* (1990) filmi eklendi. Müziklerini Stephen Sondheim'ın yaptığı *Dick Tracy*, 1930'ların mitlerinin düşünce yüklü bir keşfidir. *Batman*, film işine Disney'de animasyon filmleri yaparak giren genç yönetmeninin şöhretini pekiştirdi.

Burton ilk olarak canlı eylemi çizgi romanların yalınlığı ve sınırlamalarına uygun hale getirmeye çalışan *Pee-Wee's Big Adventure* [*Pee-Wee'nin Büyük Macerası*, 1985] ve *Beetlejuice* [*Beter Böcek*, 1988] adındaki iki abartılı denemeyle dikkat çekmişti. Çok geçmeden canlı eylem ve animasyon hem sembolik hem de teknik olarak iç içe geçti. Amerikan başkanı rolünü oynayan kanlı canlı bir Hollywood oyuncumuz olduğuna göre, görüntü ve gerçekliğin arasındaki sınırın gittikçe kaybolması şaşırtıcı değildi. 1980'ler bizi 1990'larda başlayan ve ne kadar gerçekçi görünürse görünsün hiçbir görüntüye güvenmemeyi gerektiren dijital dönüşüm çağına hazırladı.

2000'li yıllarda bilgisayar üretimli imgeleme (CGI) hızla gelişirken, DC Comics'in kahramanlarının yerini daha ölçüsüz Marvel kahramanları aldı: *X-Men*

öncülük etti (2000, Bryan Singer) ve hemen ardından *Örümcek Adam* (2002, Sam Raimi), *Hulk* (2003, Ang Lee) ve *Fantastik Dörtlü* (2005, Tim Story) ve birçok devam filmi geldi. Stan Lee'nin rengârenk ekibinin bu şiddetli hücumunun ardından, tahtından olan DC kahramanları 2000'lerin ortasında *Batman Begins* [*Batman Başlıyor*, Christopher Nolan, 2005) ve *Superman Returns* [*Süpermen Dönüyor*, Bryan Singer, 2006] filmleriyle geri dönmeye çalıştı ama fanatik izleyiciler çoktan "Marvel Evrenine" dalmıştı. Çizgi romanları temel alan filmler artık öylesine yaygın ve kazançlı hale gelmiştir ki kendi başlarına bir janr oluşturur. Bu karakterlerin elli yılı aşkın bir süre önce yaratıldığını unutmayın. Aradan iki kuşak geçtikten sonra böyle bir rezonans yakalamaları dikkate değerdir. Robert Benton ve David Newman, bir "popüler kültür" kahramanını merkez alan Broadway müzikali yapmak gibi radikal bir fikri ilk kez ortaya attıklarında *It's a Bird... It's a Plane... It's Superman!* (1966) başarısız olmuştu. Ama çizgi dünyanın potansiyelini daha o zamandan görmüş oldukları için haklarını teslim etmek gerekir.

Gerçek dünya ve çizgi gerçeklik arasındaki çatışmayı konu edinen Robert Zemeckis'in yenilikçi ve zekâ dolu *Who Framed Roger Rabbit* [*Masum Sanık*, 1988) filmi, bu iki dünya arasında güçlenen bağı ortaya koymuştur. Canlandırıcı bir postmodernist duyarlılık sergileyen *Geleceğe Dönüş* üçlemesi (1985, 1989, 1990) ve Michael Douglas'ın rol aldığı *Romancing the Stone* [*Amazonda Fırtına*, 1984] filmi Zemeckis'in diğer filmleri arasında yer alır. Zemeckis'in *Forrest Gump* (1994) ve *Cast Away* [*Yeni Hayat*, 2000] filmleri, popüler hayal gücünü yakalayan eşsiz karakter incelemeleridir. Zemeckis daha sonra hareket yakalama (mocap) tekniğiyle hazırlanan animasyonlara yönelerek *Polar Express* [*Kutup Ekspresi*, 2004] ve *Beowulf* [*Beowulf: Ölümsüz Savaşçı*, 2007] filmlerine imza atmıştır.

Steven Spielberg ve George Lucas, sinemada çağdaş mitolojinin kurucuları olarak anılmayı hak etse de Robert Zemeckis ve Ivan Reitman gibi yönetmenler de bunda önemli bir rol oynamıştır. Reitman'ın *Ghostbusters* [*Hayalet Avcıları*, 1984] filmleri, mizahla korkuyu eşsiz ve ferahlatıcı bir biçimde harmanlar. Schwarzenegger'le çalıştığı *Twins* [*İkizler*, 1988] ve *Kindergarten Cop* [*Anaokulu Polisi*, 1990] filmleri, yıldız oyuncunun personasına derinlik katmıştır. *Dave* [*Bir Günlük Başkan*, 1993] adındaki politik masalı, 1990'ların kırılgan politik bilincini gözler önüne serer. *My Super Ex-Girlfriend* [*Eski Süper Sevgilim*, 2006] süper kahraman janrının kalıplarını zekice ele alır.



RESİM 4.79 Robert Altman'ın uzun süre beklenen *The Player* [*Oyuncu*] filmi, günümüzün Hollywood'u hakkında bulaşıcı bir hicivdir. Sinema dünyasına özgü şakalarla doludur ama onlara bağımlı da değildir. Burada stüdyo yöneticisi Tim Robbins mesajı alırken görülüyor. (1992. Fine Line Features. Fotoğraf: Jojye Rudolph. New Line Productions, Inc.)

Hayalet Avcıları filminde rol alan ve aynı zamanda filmin senaryo yazarlarından olan Harold Ramis, daha sonra 1990'lara damgasını vuran *Groundhog Day* [*Bugün Aslında Dündü*, 1993] ve *Analyze This* [*Anlat Bakalım*, 1999] filmlerini yazıp yönetti.

Reitman ve Ramis, *National Lampoon's Animal House* [*Çılgınlar Okulu*, 1978] filmiyle adlarını duyurdu. John Landis'in yönettiği film, II. Dünya Savaşının ardından dünyaya gelen kuşağın çocukluk yıllarına duyduğu özlemi haber vermekle kalmadı, aynı zamanda John Belushi karakteri üzerinden çağdaş komedi için bir model teşkil etti. Reitman, tıpkı Belushi gibi *Saturday Night Live* adlı televizyon programında adını duyuran Dan Aykroyd ve Bill Murray'yle de çalıştı.

Aslında 1980'lerin komedi yıldızlarının birçoğu kariyerlerine bu çığır açıcı televizyon programında başlamıştı: Amerikan komedi filmlerine egemen olma-

ya devam eden Eddie Murphy ve Billy Crystal'dan Dana Carvey ve Mike Myers'a kadar hepsi *Saturday Night Live* çıkışlıydı.*

Saturday Night Live, Amerikan gençlik kültürü üzerinde öylesine şaşırtıcı bir etki yarattı ki yayınlanmaya başladıktan neredeyse yirmi yıl sonra bu programdaki skeçler 1990'ların başında *Wayne's World* [*Wayne'nin Dünyası*, 1992] ve *The Coneheads* [*Sivri Kafalar*, 1993] gibi uzun metrajlı filmlere malzeme oldu.

1980'ler ve 1990'lar boyunca genç sinemaseverler ihtiyaç duydukları sanal aksiyon, postmodern komedi ve zaman zaman mit dozunu muntazaman almak için büyük sinemaları doldururken, daha küçük salonlar halen evlerinden çıkan daha yaşlı kesimin izlediği filmlere ayrıldı. 1990 yapımı *Cennet Sineması* (*Cinema Paradiso*) adlı modern sanat filminde bir ölçüde övgüler düzülen 1960'ların devrimci heyecanı artık mazide kalmış olsa da genel kalite seviyesi yüksek kaldı. Yetmişler kuşağından Coppola, Scorsese, Altman ve Mazursky gibi yönetmenlerin çalışmalarının sürdüğünü daha önce belirtmiştik. 1980'lerde belki de Spike Lee dışındaki hiçbir yönetmen onlarla kıyaslanabilecek bir medya ilgisiyle karşılaşmadı. Bu hiç de şaşırtıcı değildir; zaman değişmiştir. 1980'lerden itibaren önüne gelen her teknisyen, filmin adının üstüne kendi adını yazdırır ama yaratıcı yönetmen çağı artık sona ermiştir.

Sanatsal profillerinin daha düşük olduğu söylenebilecek olsa da yeni kuşak yine de kendine özgü bir yere sahiptir. Reitman ve Zemeckis'in, Lucas ve Spielberg'in inşa ettiği genç mitolojiye katkıda bulunduğundan bahsetmiştik. James Cameron ve John McTiernan gibi aksiyon filmi yönetmenleri de *Predator* [*Av*, 1987] *Die Hard* [*Zor Ölüm*, 1988] ve *Kibar Soyguncu* filminin yeniden çevrimi *The Thomas Crown Affair* [*İkili Oyun*, 1999] gibi filmlerde özel efektleri yaratıcı bir biçimde kullanarak bu alana da damgasını vurmuştur.

1980'lerde neredeyse yalnızca Richard Pryor ve Gene Wilder'ın yolu *Saturday Night Live* programından geçmemişti. Bu başarılı ikiliden Wilder daha sonra *Saturday Night Live*'da adını duyuran Gilda Radner'la evlendi. 1990'ların en pahalı komedi yıldızı Jim Carrey, Keenen Ivory Wayans'ın *In Living Color* adındaki komedi programında kendini gösterdi. *In Living Color* o zamanlar yeni olan Fox yayın grubunun *Saturday Night Live*'a öykünerek hazırladığı programdı. Öte yandan dönemin en etkili komedyeni Bill Cosby sinema da hiçbir zaman aynı ölçüde başaralı olamadı. Parlak bir standup komedyeni olan Robin Williams hem komik hem de dramatik rollerde çok daha başarılı oldu.



RESİM 4.80 *Manhattan* (1979) Woody Allen'ın doğduğu şehir hakkındaki siyah beyaz romantik fantezisidir ve New York'un köprüler, nehirler ve araç çekme bölgeleri gibi mitsel öğelerini vurgular.



RESİM 4.81 *Zelig* [*Bukalemun*, 1983] elektronik örtü [matte] tekniklerinin ustaca kullanıldığı bir filmdir. Woody Allen gibi özel efektlerinden ziyade diyaloglarıyla tanınan bir sinemacı için sıradışı bir tercihtir. (Führer'in arkasında el sallayan Woody/Zelig'dir.) (Büyütülmüş film karesi.)



RESİM 4.82 *Manhattan Murder Mystery* [*Bir Cinayet Sırrı*, 1993], Woody Allen'ın gerçek olaylara dayalı acı bir şöhret deneyiminin ardından yeniden New York temalarını canlandırır.

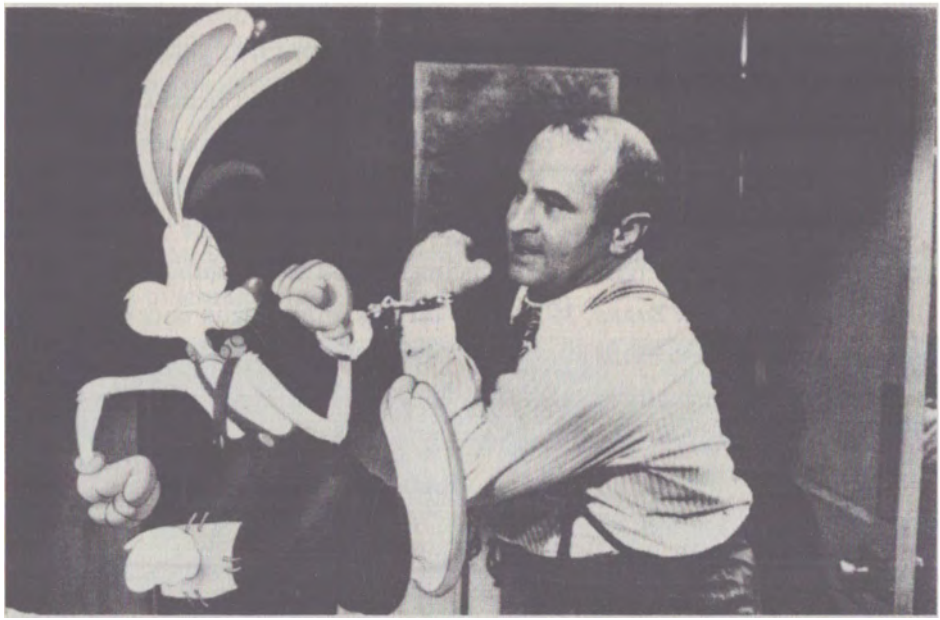
Jim Henson, çoğunlukla televizyonda çalışmış olsa da çağdaş mitleri şekillendirmekte George Lucas ve Steven Spielberg kadar etkili olmuştur. Daha sonra sinemaya yönelmiş ve *The Muppet Movie* [*Muppet Filmi*, 1979], *The Great Muppet Caper* [*Muppetlar'da Büyük Şamata*, 1981] ve *The Muppets Take Manhattan* [*Muppetlar New York'ta*, 1984] filmlerini çekmiştir. Bu filmleriyle 1991 yılındaki zamansız ölümünden önce kukla karakterlerini gelecek kuşaklar adına daha sağlam bir biçimde muhafaza edebilmiştir.

James L. Brooks iki mecrada da başaralı olan bir diğer isimdir. Son otuz yılın en önemli televizyon dizilerinden ikisinde imzası vardır: 1970'lerde *The Mary Tyler Moore Show* ve 1990'larda *The Simpsons*. Ancak sinema filmlerinde de başarısını kanıtladı. 1983'te prodüktör, senaryo yazarı ve yönetmen olarak imza attığı *Terms of Endearment* [*Sevgi Sözcükleri*] filmiyle üç dalda Oscar ödülü kazanarak en tepeden başladı. *Broadcast News* [*Haberler*, 1987] filmiyle televizyon haberlerini yeniden ziyaret etti ve *As Good as It Gets* [*Benden Bu Kadar*, 1997] Jack Nicholson ve Helen Hunt'ı tuhaf bir aşk hikâyesinde bir araya getirdi.

Yetişkin izleyicilere hitap etmeyi tercih eden Brooks gibi sinemacılar, nostalji ve çağdaş sosyal komedinin bir karışımını geliştirdi. Uzun ömürlü olan bu tarz için Barry Levinson bir modeldi. Mel Brooks'un yanında senaryo yazarı olarak çalıştıktan sonra, 1982 yılında *Diner* filmiyle yönetmenliğe başarılı bir giriş yaptı. *Diner* filmi, 1950'lerin Baltimore'unda geçiyordu. Levinson doğduğu şehre sonraki on yılda iki kez daha döndü: ilk filmden birkaç yıl sonra geçen *Tin Men* (1987) ve yönetmenin aile geçmişinin izlerini süren hüzünlü *Avalon* (1990). Geçmişe bakış niteliğindeki bu filmlerin arasında ticari başarıya ulaşan iki film çekti. *Good Morning, Vietnam* [*Günaydın Vietnam*, 1987]ve *Rain Man* [*Yağmur Adam*, 1988] karakter dramasıydı ve başrol oyuncuları –sırasıyla Robin Williams ve Dustin Hoffman– için bir yetenek gösterisiydi. Levinson, 1990'larda büyük beğeni toplayan *Homicide* dizisini çekmek için doğduğu şehir Baltimore'a döndü. 1990'larda beyazperdede doksanların politik bilincini yansıtan ve zamana yenik düşmeyen *Disclosure* [*Taciz*, 1994] ve *Wag the Dog* [*Başkanın Adamları*, 1997] filmleriyle adından söz ettirdi.

Marshall ailesi de daha yaşlı izleyicilere hitap ederek başarıya ulaştı. Çeşitli projelerinde makul bir mizah anlayışına yer verdiler: Penny Marshall'ın *Big* [*Büyük*, 1988], *A League of Their Own* [*Kızlar Sahada*, 1992] ve *The Preacher's Wife* [*Rahibin Karısı*, 1996] filmleri ve ağabeyi Garry Marshall'ın *The Flamingo Kid* [*Flamingo Çocuk*, 1984], *Pretty Woman* [*Özel Bir Kadın*, 1990] ve *The Runaway Bride* [*Kaçak Gelin*, 1999] filmleri bunun örnekleridir. Penny'nin eski kocası

Rob Reiner, *This Is Spinal Tap* [*Karşınızda Spinal Tap*, 1984] filmiyle başladığı üretken yönetmenlik hayatında çok daha geniş bir yelpazede filmler çekmiştir: *Harry ile Sally Tanışınca* (Nora Ephron'un senaryosunu yazdığı *When Harry Met Sally*, 1989), *Misery* [*Ölüm Kitabı*, 1990], *A Few Good Men* [*Birkaç İyi Adam*, 1990] ve *The Bucket List* [*Şimdi ya da Asla*, 2007] bunların arasındadır. Hem Marshall kardeşler hem de Reiner, uzun metrajlı film kariyerlerinde mesafe katetmeden önce televizyonda komedi dizilerinde başarılı olmuştu ve 1990'larda oyunculuk kariyerlerine geri döndü.



RESİM 4.83 Robert Zemeckis'in *Masum Sanık* (*Who Framed Roger Rabbit*, 1988) filmi, çizgi film dünyasına bir saygı duruşu niteliği de taşır ve tarihsel öncüllerinden daha gerçekçi görünen bir çizgi dünya yaratır. 1980'lerin en popüler çizgi kahramanlarından hem daha yaratıcı hem de daha eğlencelidir. Burada, Roger başrolü paylaştığı oyuncu Eddie Valiant'ın (Bob Hoskins) hakkından gelir.

The Andy Griffith Show dizisinde rol alan eski çocuk oyuncu Ron Howard, uzun ömürlü bir yönetmenlik kariyerine sahiptir: *Splash* [*Deniz Kızı*, 1984], *Cocoon* [*Koza*, 1985], *Apollo 13* (1995) ve *The Da Vinci Code* [*Da Vinci Şifresi*, 2006] gibi filmlere imza atmıştır.

Deneme yazarı, romancı ve senaryo yazarı Nora Ephron, birlikte birçok senaryo yazmış Henry ve Phoebe Ephron'un kızıydı ve ellili yaşlarına geldiğinde *Sleepless in Seattle* [*Sevginin Bağladıkları*, 1993] filmiyle yeteneğinin doruğuna çıktı. İki ana karakterin birbirinden çok uzakta olduğu ve son ana kadar kavu-

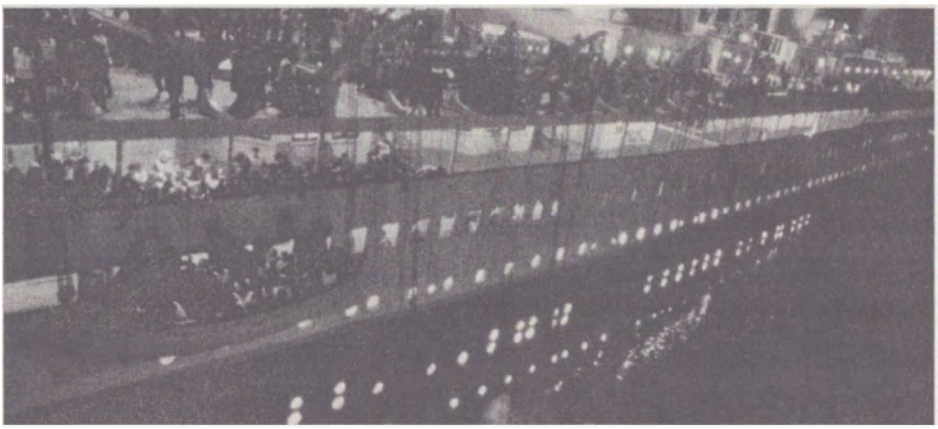
şamadığı bu film, tam bir "senaryo yazarı" filmidir. Nora Ephron bir diğer unutulmaz filmi *You've Got Mail* [*Mesajınız Var*'da, 1998] aynı iki oyuncuyla (Tom Hanks ve Meg Ryan) rezonansları ikiye katladı. Ernst Lubitsch'in 1940 yapımı *The Shop Around the Corner* filminin yeniden çevrimi olan *Mesajınız Var*, yeni gelişen internet kültürünü kusursuz bir biçimde yakalamayı başardı.

Ephron, Marshall Kardeşler ve Reiner'in yetişkin karakterlerle yaptığını, John Hughes ergen karakterler için yaptı. 1980'lerin ortasında sıradışı bir biçimde odaklanmış filmlere imza attı: *Sixteen Candles* [*16. Doğum Günüm,* 1984], *Weird Science* [*Tuhaf Bilim,* 1985], *The Breakfast Club* [*Kahvaltı Kulübü,* 1985], *Pretty in Pink* [*Pembe Güzellik,* 1986], *Ferris Bueller's Day Off Ferris Bueller'le Bir Gün*, 1986] ve *Uncle Buck* [*Amcam Tek Başına,* 1989] filmlerinin hepsi Chicago'nun aynı kenar mahallerinde geçer. Yazar-yönetmen-prodüktör Hughes, henüz hiç kimse varlığını fark etmemişken X kuşağının köklerini incelemiştir. Bunu anlayışla ve titizlikle yapmıştır; gençliğin kaygılarına ve orta sınıf aile hayatına nadir görülen bir hassasiyet sergilemiştir. Yönetmenliğini Chris Columbus'un yaptığı *Home Alone* [*Evde Tek Başına*, 1990] adlı prodüksiyonu, daha önceki filmlerin ham malzemelerinden faydalanır ve buna çizgi filmlerdekine benzer bir şiddet ekler ama Hughes'un ayırt edici özelliği olan empatiyi içermez. *Evde Tek Başına*, Hughes'un en büyük gişe başarısı oldu. Hughes daha sonra genellikle bir takma adla yazmaya ve üretmeye devam etti. Hughes'un 1980'lerdeki filmleri, günümüzde ergen filmleri olarak kabul gören basit, kaba mizahın aksine incelikliydi.

Home Alone [*Evde Tek Başına*] 1980'lerde revaçta olan "paranoid fantezileri" komik bir biçimde tersyüz etmeyi amaçlamıştı. Eleştirmen James Pallot, dönemin argosunu hatırlatacak şekilde bu motifi "Cehennemden gelen..." olarak nitelendirir. *Rosemary's Baby* [*Rosemary'nin Bebeği*, 1968] filminden bu yana her zaman alttan alta varlığını sürdüren bu janr, *Fatal Attraction* [*Öldüren Cazibe*, 1987] filminin gişe başarısıyla 1980'ler ve 1990'ların temel formlarından biri haline geldi (bu bir nevi cehennemden gelen aşıktı). Ertesi yıl *Child's Play* [*Çocuk Oyunu*] serisi (yani cehennemden gelen oyuncak "chuky" filmleri) başladı. John Schlesinger, *Pacific Heights* [*Pasifik Tepeleri*, 1990] filminde cehennemden gelen kiracıyla bu furyaya katıldı. 1990'larda Jonathan Demme'nin cehennemden gelen mahkûmun hikâyesini anlatan *Silence of the Lambs* [*Kuzuların Sessizliği*, 1991] filminin muazzam başarısıyla "paranoid fanteziler" janrı daha da hız kazandı. Sonraki birkaç yılda kocalar, ev arkadaşları, okul arkadaşları, dadılar ve sekreterler hakkındaki paranoid fanteziler birbirini izledi: sırasıyla *Sleeping with the Enemy* [*Yatağımdaki*

Düşman, 1991], *Single White Female* [*Genç Bekar Bayan Aranıyor*, 1992], *Poison Ivy*, [*Zehirli Sarmaşık*, 1992], *The Hand That Rocks the Cradle* [*Beşikteki El*, 1992] ve *The Temp* [*Tehlikeli Yardımcı*, 1993] filmleri çekildi. 1950'lerde sinemaseverleri esir eden bilimkurgu filmlerinin benzer bir paranoya dalgası yaratmasından bu yana otuz yılı aşkın bir süre geçmişti.

Bu korku dalgasının, bir nostalji dalgasıyla dengelendiğinden daha önce söz etmiştik. 1980'lerin sonlarındaki şaşırtıcı beyzbol filmleri dizisi, nostalji filmleri için en cazip ve olağan dışı çıkış yollarından biriydi. Beyzbol uzunca bir süredir Hollywood için lanetliydi.* Nihayetinde Amerika'nın ulusal sporu, hem oyuncuların hem de taraftarların maç sırasında uzun süreler boyunca eylemsiz kalması ve içsel monologlara girmesiyle meşhurdur; bu, çağdaş prodüktörlerin peşinde koştuğu kesintisiz aksiyondan çok uzaktır. Ancak Barry Levinson'ın Bernard Malamud'un klasik romanından uyarladığı *The Natural* [*Deha*, 1984]filmi, beyzbolu sporseverlere çekici kılan tarih ve geleneğin mitsel sembolizmi ve anlamını büyük ölçüde yakaladı. 1988 yılı, sporun kendisi gerileme dönemine girmiş olsa da beyzbol filmleri rönesansı için doğru zamandı.



RESİM 4.84 James Cameron, *Titanic* (*Titanik*, 1997) filminde 200 milyon dolarlık bir kumar oynayarak felaket filmi janrını tek başına canlandırmıştır. Cameron altı yıl öncesinde de *Terminatör 2* filmiyle dijital fantezinin seyrini belirlemiştir. *Titanik* filmi teknolojik başarısızlığın somut bir örneğini yeniden anlatırken dijital gerçeklik için paralel bir model oluşturur. Film, yeni sanal dünyaya yaptığımız hızlandırılmış trans-Platonik yolculuğun bir simgesidir.

* Bunu kişisel deneyimimden biliyorum. 1979 yılının büyük bir kısmını ve 1980'in birazını Hollywood'da hiçbir yere bağlı olmadan "serbest" çalışarak geçirdim. İstediklerimi hayata geçirdiğimi söylemem ama oyuncular, idareciler ve taraftarlar arasındaki yeni ilişkiler hakkındaki bir komedi, bugün halen kulağa iyi geliyor ve halen mümkün. Dilerseniz benimle iletişim kurabilirsiniz.

John Sayles, "Kara Çoraplar" adıyla bilinen skandalın tarihsel bir incelemesi olan *Eight Men Out* [*Sekiz Adam Dışarı*, 1988] filmiyle hızlı bir giriş yaptı.* Bunu çok geçmeden eski bir ikinci lig oyuncusu olan Ron Shelton'ın özgün *Bull Durham* (*Boğa Durham*) filmi ve David S. Ward'ın *Çılgın Beyzbolcu* (*Major League*) filmi geldi. Bu filmler dizisi, en kritik vuruşu yapan Phil Alden Robinson'un hüzünlü *Field of Dreams* [*Düşler Tarlası*, 1989] filminin eleştirel ve ticari başarıyla zirveye ulaştı. Penny Marshall, 1992'de *A League of Their Own* [*Kızlar Sahada*] filmiyle ekstra bir vuruş yapabildi.

1980'ler ve 1990'lardaki aksiyon ve özel efektler, paranoya ve nostalji, sanatsal muhafazakârlık ve profesyonel dokunuşlar arasında birbiriyle bağlantılı iki eğilim tam bir tezat teşkil eder: Hollywood yörüngesinin dışında bağımsız sinema için süregelen olasılıklar ve Siyah Sinemasının rönesansı.

İlginç bir biçimde Cannes Film Festivali, 1980'ler boyunca Amerikan bağımsız sinemacıları için önemli bir vitrin vazifesi görmüştür. Susan Seidelman'ın *Smithereens* filmi 1982'de Cannes'da gösterildi. Jim Jarmusch'un *Stranger Than Paradise* [*Cennetten de Garip*] filmiyle 1984 yılında Altın Kamera ödülüne† layık görüldü. Her ikisi de festivalde kavuştukları şöhreti uzun bir kariyer inşa etmek için kullandı: Seidelman Hollywood'un yörüngesine girerken, Jarmusch yörüngenin dışındaki yerini korudu. Ethan ve Joel Coen'in Kara Film janrına saygı duruş niteliğindeki *Blood Simple* [*Kansız*] filmi de 1984'te Cannes'da izleyiciyle buluştu. Coen Kardeşler, Hollywood'un kenarında kalmaya devam etti ve çok özgün filmler çekerek klasik janrları yeniden işledi: *Raising Arizona* (1987), *Miller's Crossing* [*Miller Kavşağı*, 1990], *Barton Fink* (1991), *Fargo* (1996), *The Big Lebowski* [*Büyük Lebowski*, 1998], *O Brother, Where Art Thou?* [*Neredesin Be Birader*, 2000] ve *Nou Country for Old Men* [*İhtiyarlara Yer Yok*, 2007]

Steven Soderbergh'in *Seks Yalanları* (*Sex, Lies and Videotape*) filmi, 1989'da Cannes'da eleştirmenlerden beğeni topladı. Soderbergh her ikisi de 2000 yapımı *Erin Brockovich* [*Tatlı Bela*] ve *Traffic* [*Trafik*] gibi kişisel projelerini *Ocean's 11, 12* ve *13* (2001-2007) gibi popüler filmlerle harmanlayarak saygın bir kariyer sürdürebilmiştir.

---

* 1919 yılında Chicago White Sox takımının sekiz oyuncusunun bahisçilerden para alıp şampiyonluğu bilerek kaybetmesi olayı –çn.

† Festivalde ilk gösterimi gerçekleştirilen filmler arasındaki en iyi ilk uzun metrajlı film ödülü –çn.



RESİM 4.85 Ivan Reitman'ın 1984 yapımı *Hayalet Avcıları* filmi, Spielberg-Lucas yörüngesinin dışında popüler bir mitos yaratan az sayıdaki filmden biridir Daha da önemlisi, Dan Aykroyd ve Harold Ramis'in yazdığı senaryo, *Exorcist* [*Şeytan*] filminin ilham verdiği sadistik korku eğilimini başarıyla etkisizleştirir. Solda: Staypuft canavarı, Central Park'ın batısında (her yıl Macy'nin Şükran Günü geçit törenlerinin düzenlendiği güzergâhta) zarif bir biçimde yürürken görülüyor. Sağda: Tüm dünyada bilinen ve sıkça taklit edilen "No-Ghost" logosu.

1990'lar ve 2000'lerde Sundance Film Festivali de sayısız Amerikalı bağımsız sinemacının kariyer inşa etmesine zemin hazırladı. Richard Linklater'in *Slacker* (1990) filmi, 1991 yılındaki festivalde herkesin dilindeydi. Kevin Smith'in *Clerks* [*Tezgahtarlar*] filmi, 1994 yılındaki festivalin en gözde filmiydi ve çok geçmeden yönetmenine Miramax'ın kapılarını araladı. Edward Burns'un *The Brothers McMullen* (*McMullen Kardeşler*) filmi, 1995 yılında paha biçilmez bir tanıtım imkânından faydalandı. Bir sonraki yıl Todd Solondz'un *Welcome to the Dollhouse* (*Bebekevine Hoş geldiniz*, 1995) filmi aynı tanıtım imkânına kavuştu. Utah merkezli festival belgesellerin tanıtımına da katkıda bulundu. Barbara Kopple'ın *American Dream* [*Amerikan Rüyası*, 1990] adlı belgeseli Sundance'te ödül kazandıktan kısa süre sonra yönetmenine ikinci bir Akademi Ödülü kazandırdı.



RESİM 4.86 Jim Henson vakitsiz ölümünden on yıl önce televizyon için tasarladığı dünyasını aynı ölçüde düşünceli ve büyüleyici bir dizi müzikal filme dönüştürebildi. 1980'lerde çocukları sinemaya götürmeyi eğlenceli hale getirdi. Burada Kermit ve Bayan Piggy, filmin tanıtımı için çekilen bir fotoğrafta yetenekli ve renkli rol arkadaşlarıyla birlikte poz veriyor. Yeşil olmak kolay değil, peki ya pembe olmak?

Festivallerde medyanın dikkatini üstüne çekmek, bir sinemacının kariyerinde büyük bir değişiklik yaratabilir ve çoğu zaman olağandışı yan etkileri de beraberinde getirmiştir. Eski çocuk oyuncu Ben Affleck hem başarısız bir film olan *Mallrats'de* [*Aylaklar*, 1995] hem de çok başarılı olan *Chasing Amy*'nin [*Amy'nin İzinde*, 1997] yıldızı yeni parlayan Kevin Smith'le çalıştı. Affleck tam bir Hollywood filmi olan *Good Will Hunting*'i [*Can Dostum*, 1997] arkadaşı Matt Damon'la birlikte yazdı. En iyi senaryo dalında Akademi Ödülüne layık görülmeleri, oyuncu olarak da daha çok kabul görmelerini sağladı. Yeni Hollywood'da işler böyledir.

Son otuz yıldır John Sayles, bağımsız sinemacılar için model teşkil etmiştir. 1970'lerde yazar ve senaryo yazarı olan Sayles, 1979'da birçok eleştirmen tarafından "gerçek" *Big Chill* olarak nitelendirilen *The Return of the Secaucus Seven* filmiyle yönetmenliğe adım attı. *The Brother from Another Planet* (1984), *Matewan* (1987) ve *City of Hope* (1991) filmlerinin yanı sıra *Eight Men Out, Lone Star* [*Yalnız Kovboy*, 1996] ve *Sunshine State* (2002) filmleri Amerikan toplumunu farklı bakış açılarından yansıtır ama ustalıklı ve derinlemesine işlenmiş bir karakter anlayışını paylaşır.



RESİM 4.87 Nora Ephron, büyük bir başarı elde ettiği *Sleepless in Seattle* [*Sevginin Bağladıkları*] filmiyle kariyerinin zirvesine ulaşmıştır. Bu yetenek gösterisinde, Tom Hanks ve Meg Ryan'ın şahsında 1940'ların romantik temalarını yeniden işlemiştir.

Hollywood'un içinde Oliver Stone, 1980'lerden itibaren daha bağımsız sanatçılardan biri olarak kalmıştır. *Platoon* [*Müfreze*, 1986], *Born on the Fourth of July* [*Doğum Günü Dört Temmuz*, 1989], *The Doors* (1991) ve *JFK* (1992) filmlerinde Stone yeni ufuklar açan 1960'lı yılların önemli konuların birçoğunu yeniden işledi: Vietnam Savaşı ve sonrası, karşı kültür ve suikastlar. *Wall Street* [*Borsa*, 1987] filminde 1980'lerdeki büyük çöküşten* hemen önce borsayı mercek altına aldı. 1960'lı yıllar üzerindeki çalışmasını *Nixon* (1995) filmiyle tamamladı. Yalnızca *JFK* hakkındaki paranoid komplo teorileri bu etkili film külliyatına gölge düşürür.

Yeni kuşak Afro-Amerikalı sinemacılar da Cannes'da adını duyurmanın sağladığı ilgiden faydalanmıştır. Spike Lee'nin *She's Gotta Have It* filmi 1986 yılındaki festivalde gösterildi. Lee daha sonra da filmlerini Cannes'a götürmeye devam etti ve önemli ödüller kazanamadığındaysa alışılageldiği gibi öfkelendi. Robert Townsend'in *Hollywood Shuffle* filmi 1987 yılındaki festivalde gösterildi. 1990 yılındaki festivalde Mario Van Peebles ve babası Melvin, *New Jack City*

* Kara Pazartesi olarak anılan borsa tarihinin en büyük çöküşü –çn.

[*Zehirli Sokaklar*, 1991] filmi için Majestic Hotel'de dağıtımcılarla görüştü. 1991 yılında John Singleton'ın *Artık Çocuk Değiller* (*Boyz N the Hood*) filmi festivaldeki başlıca sohbet konularından biriydi.

Mario Van Peebles sinema endüstrisinde köklere sahipti; 1960'larda hareketa öncülük ettiği söylenebilecek olan babasıyla yakın bir biçimde çalıştı. Robert Townsend, Paul Mazursky'nin *Willie & Phil* (1980) filminde oyunculuk kariyerine başladı ve bir süre stand-up komedyenliği yaptıktan sonra Afro-Amerikalı oyuncuların karşılaştığı güçlükler üzerine bağımsız bir hiciv olan *Hollywood Shuffle* (1987) filmine imza attı. Towsend sık sık televizyonda çalışırken ilk Hollywood filmi *The Five Heartbeats*'i [*Şöhret Batağı*] 1991'de yönetti. Keenen Ivory Wayans, *Hollywood Shuffle* filminde Townsend'le birlikte çalıştıktan sonra ertesi yıl 1970'lerin "siyah istismar" sinemasını tiye aldığı *I'm Gonna Git You Sucka* [*Sana Gününü Göstericem*] filmini yönetti. 1990'da *In Living Color* [*Renkli Dünyalar*] adlı televizyon dizisini çekmek için Fox'la anlaştı. *Saturday Night Live*'ın ırksal oranını tersine çevirerek birbirinden farklı Afro-Amerikalıların güncel olaylar ve sorunlar karşısındaki tutumlarını –ilk kez– sundu. Program aynı zamanda Keenen Ivory'nin yetenekli kardeşlerinin birçoğu –Damon, Kim, Shawn ve Marlon– için sıçrama tahtası oldu. Wayans Ailesi, Jackson'ları da geride bırakarak eğlence sektöründe başarılı olan en kalabalık aile rekorunu halen elinde bulunduruyor.

1991 yılında Afro-Amerikan spektrumu, ülkenin iki ucunda kendi mahallelerindeki karakterleri, kaygıları ve sesleri yakalayan çok genç iki bağımsız sinemacının ortaya çıkışıyla birlikte genişledi: John Singleton'ın mahallesi (*Boyz n the Hood*) Güney-Orta Los Angeles'tı; Matty Rich ise Brooklyn'den çıkmıştı (*Straight Out of Brooklyn*).

1990'ların başında birçok yetenekli Afro-Amerikalı yönetmenin ortaya çıkışı, yeni bir Siyah Sineması dalgasının habercisiydi. Ancak aradaki yıllarda bu yönetmenlerin birçoğu projelerini hayata geçirmekte zorlandı, birçoğu televizyonlara iş yaparak geçimini sağladı ve sadece birkaçı parlak gelecek vaadini yerine getirebildi. Bundan ne gibi bir anlam çıkarabileceğinizi biliyorsunuz. Son on yılda Afro-Amerikalı oyuncuların başarısına rağmen halen kat edilmesi gereken çok mesafe var.

1980'ler ve 1990'lardaki Siyah Sineması rönesansında belirleyici kişilik, hiç şüphesiz Brooklynli oyuncu-yazar-yönetmen Spike Lee'ydi. New York Üniversitesi film okulundaki öğrenci tezi *Joe's Bed-Stuy Barbershop: We Cut Heads* (1980) New York Film Festivalinde Yeni Yönetmenler serisinde gösterildi. İlk uzun metrajlı ilmi *She's Gotta Have It* (1986) Cannes'da beğeni topladı, görsel zenginliğiy-

le eleştirmenleri etkiledi, şaşırtıcı bir gişe başarısı elde etti ve Lee'nin oynadığı şehirli üçkâğıtçı Mars Blackmon'u popüler kültürün bir parçası haline getirdi. (Lee daha birçok yerde karşımıza çıkmasının yanı sıra Nike reklamlarında Michael Jordan'la birlikte boy gösterdi.) Çağdaş ırk ilişkilerinin polemik yüklü bir portresi olan *Do the Right Thing* (1989) kinayeli imgelemiyle eleştirmenlerin takdirini toplarken tartışmalara da yol açtı.



RESİM 4.88 Henson'ın 1980'lerde anaokulu öğrencileri için yaptığını, John Hughes liseliler için yaptı: Orta sınıf Amerikan ergenleri hakkında çektiği filmlerle genç izleyicilerinin çevrelerindeki kafa karıştırıcı dünyayı biraz daha iyi anlamalarına yardımcı oldu. Buck Amca (John Candy) çocukların ideal yetişkinidir.

Yıllar boyunca çoğunluğu beyaz olan sayısız sinemacı, *The Autobiography of Malcolm X*'i [*Malcolm X Otobiyografisi*] filme çekmeyi denedi ama başarısız oldu. Lee bunu başardı. Başrolünü Denzel Washington'ın oynadığı film 1992 yılında gösterime girdi. Amerikan kültüründeki önemli bir film olan *Malcolm X* sürükleyici ve dramatik bir destanı anlatmasının yanı sıra Malcom X'in karakterindeki zengin gerilimleri yakalamayı başarır. Washington ve Elijah Muhammad rolündeki Al Freeman Jr.'ın nefes kesici ölçüde doğru ve anımsatıcı performansları, filme güç katar. Lee, bu tarihsel karakterleri dengeli bir biçimde yansıtmak için normalde coşkulu olan yönetmen kişiliğini dizginlemiştir. Malcolm'u 1960'ların merkezi bir kahramanı haline getiren karmaşık ve ironik sorunların birçoğunu yakalamıştır.



RESİM 4.89 Steven Soderbergh'in *Sex, Lies and Videotape* [*Seks Yalanları*] filmi 1980'lerin sonlarında bağımsız sinemaya duyulan ilginin canlanmasına katkıda bulunmuştur. Video kameralı kadın Andie MacDowell'dır.

Lee, uzun süredir peşinde koştuğu bu rüyasını gerçekleştirdikten sonra eser verdiği alanları genişletti: birkaç yıl boyunca belgeseller (*Get on the Bus*, 1996 ve Montgomery'de 1963 yılında bir Afro-Amerikan kilisesinin bombalanması hakkındaki *4 Little Girls*, 1997), New York şehri hakkında daha genel filmler (Richard Price'ın romanından uyarlanan *Clockers* [*Torbacı*], 1995 ve 1970'lerin sonlarına bir ağıt niteliğindeki *Summer of Sam-Sam'in Yazı*-, 1999) ve –evet!– bir basketbol filmi (Denzel Washington'la birlikte, *He Got Game*, 1998) çekti. Katrina felaketini dokunaklı bir biçimde işleyen *When the Levees Broke* (2006) filmiyle kurgu dışı filmlere geri döndü. Aynı yıl Denzel Washington ve Jodie Foster'ın başrolünü oynadığı *Inside Man* [*İçerideki Adam*] adlı ilginç gerilim filmine imza attı. Bu kadar geniş bir yelpazede filmler çekerek yüzyılın dönümünde önemli Amerikalı sinemacılar arasına girdi ve 1970'lerden bu yana bu statüye ulaşan yegâne Afro-Amerikalı yönetmen oldu.



RESİM 4.90 1980'lerde Hollywood'da politik kaygılarla hareket eden neredeyse tek sinemacı olarak Oliver Stone, canlı ve gerçek karakterleri ustaca betimlemesinin dışında hareketli seksenlerin ahlaki iklimini keskin bir biçimde yakalayan *Wall Street*'le [*Borsa*] tam isabet kaydetmiştir. Michael Douglas sürüngengillerden Gordon Gekko'yu canlandırır.

Daha önce belirttiğimiz gibi Hollywood 1980'lerde daha uluslararası bir bakış geliştirirken, dünya sinemasının geri kalanı da Amerikan filmlerinin estetik yörüngesine gittikçe daha çok yerleşti. Savaş sonrası dönemde, daha önce olduğu gibi genellikle Hollywood tarzına karşıtlık üzerinden tanımlanan ulusal sanatsal kimlik, Avrupa ve Üçüncü Dünya sinemasının temel ilkesi olmuştu. Polemikçiler ve politikacılar bu anlayışı destekler gibi görünmeye devam etse de, gittikçe iç içe geçen dünya kültürünün gerçeklikleri ulusal sinemaların bağımsızlığını önemli ölçüde sınırlandırdı. Amerikan sineması 1980'lerde yeni sermaye akışı ve teknolojik özel efektler gibi yaşam destek sistemleri sayesinde yeni bir hayat bulurken, daha az rekabetçi olan deniz aşırı ulusal film kültürlerinde bu tür mucize ilaçlar mevcut değildi ve istenen sonuçları vermedi.

ABD'de olduğu gibi Avrupa'da da nostalji hüküm sürüyordu; deneyimli sinemacılar yirmibeş otuz yıl önce onlar için açılmış yoldan ilerliyordu ve daha genç olan sinemacılar da görev duygusuyla onların peşinden gidiyordu. Giuseppe Tornatore'nin *Cinema Paradiso* [*Cennet Sineması*, 1990] Avrupa sinemasının 1950'ler ve 1960'lardaki Altın Çağına bir ağıt niteliğindeydi. Ancak *The Film Guide*'ın işaret ettiği gibi "filmler artık eskisi gibi çekilmiyordu ve bu Oscar ödüllü İngiliz-Fransız ortak yapımı üç saatin büyük bir kısmında bunu açıkça gösteriyordu."



RESİM 4.91
John Singleton'ın Güney-Orta Los Angeles'taki hayatı konu alan moralite oyunu *Boyz N the Hood* [*Artık Çocuk Değiller*] filminde Nia Long (Brandi) Cuba Gooding Jr.'ı (Tre Styles) teselli ederken görülüyor.

En azından kısmen ortak bir dili paylaştıkları için İngiliz sinemacılar, uzunca bir süredir Hollywood'un yıkıcı kültürel gücünün başlıca kurbanı olmuştu. Ancak 1980'lerde Los Angeles ve Londra arasındaki ilişkiler kısa bir süreliğine de olsa tersine dönmüş gibi göründü. Prodüktör David Puttnam, 1980'lerde İngiliz atılımının merkezinde yer aldı. Manipülatif *Midnight Express* [*Gece Yarısı Ekspresi*, 1978] filmiyle ve mütevazı *Chariots of Fire* [*Ateş Arabaları*, 1981]filmiyle Oscar ödülleri kazandı. Çok geçmeden Goldcrest Films'le birlikte çalışmaya başladı. 1982'de gösterime giren *Gandhi* filminden *The Killing Fields* [*Ölüm Tarlaları*, 1984] ve *A Room with a View'a* [*Manzaralı Oda*, 1986] kadar birçok önemli başarıya imza atılması, İngiliz sinemacıların Hollywood dağıtım sisteminde ayakta kalabilen ticari filmleri düzenli olarak çekebileceğini gösterdi. 1986'da Puttnam, Coca-Cola'nın sahibi olduğu Columbia Pictures'ta prodüksiyonun başına getirildi. 1987'nin sonuna gelindiğinde Puttnam bu görevini bıraktı ve Goldcrest de

kaynak yetersizliği ve yanlış yönetim nedeniyle iflas bayrağını çekti. Hollywood-Thames rüyası birdenbire sona erdi. Yine de İngiliz yönetmenler Amerika'da gittikçe daha çok iş buldu ve İngiliz oyuncular Oscar ödüllerinde büyük bir paya sahip olmaya devam etti.

Ulusal sinemaya bağlı kalan İngiliz sinemacılar için 1982'de ikinci bağımsız televizyon ağı Channel Four'un kurulması yüreklendiriciydi. Ancak prodüksiyonların sayısındaki artış birkaç yıl içinde son buldu. Her şeye rağmen Stephen Frears (*My Beautiful Laundrette/Benim Güzel Çamaşırhanem,* 1985; *Hero/Zoraki Kahraman,* 1992; *The Deal/Anlaşma*, 2003; *The Queen/Kraliçe*, 2006), Mike Leigh (*Life Is Sweet/Hayat Tatlıdır,* 1991, *Naked/Çıplak*, 1993; *Secrets and Lies/Sırlar ve Yalanlar,* 1996; *Vera Drake/Hemşire*, 2004), Bill Forsyth (*Local Hero*, 1983), Bruce Robinson (*Withnail & I/Withnail ve Ben*, 1987) ve Julien Temple (*Earth Girls Are Easy*, 1989) gibi sinemacılar iletişim hatlarını bir süreliğine de olsa açık tutmayı başardı. Richard Attenborough adeta bir cambaz gibi hareket ederek her iki tarafta da varlığını sürdürmeyi başardı: *Gandhi*'den *Chaplin*'e (1992) kadar imza attığı birçok prestijli prodüksiyon, bir yandan Hollywood modeline tam uyum sağlarken bir yandan da nitelikli İngiliz sineması geleneğini devam ettirdi.



RESİM 4.92 Spike Lee'nin önemli filmi *Malcolm X*'te Betty Shabazz rolündeki Angela Bassett ve Malcolm rolündeki Denzel Washington.

1990'ların sonunda İngiliz sineması çok yönlü aktris-yazar Emma Thompson ve eski kocası cesur aktör-yönetmen Kenneth Branagh öncülüğünde yeni bir atılıma girişti. İrlanda kökenli Branagh, Royal Shakespeare Company'yle çalıştıktan sonra oyunculuk/yönetmenlik kariyerine *V. Henry* (*Henry V*, 1989) filmiyle başlayarak Laurence Olivier'le karşılaştırılmaya davetiye çıkardı. Bu film, aynı ölçüde taze ve başarılı *Much Ado About Nothing* [*Kuru Gürültü*, 1993] filmiyle birlikte Shakespeareyen film geleneğine yeni bir hayat verdi. (1996 yapımı *Hamlet* filminin prodüksiyon değerleri aşırı yüksekti.) Branagh, *Dead Again* [*Yeniden Ölmek*, 1991] gibi çağdaş dramalar ve *Wild Wild West* [*Vahşi Vahşi Batı*, 1999] gibi gişe rekortmeni filmlerde yönetmen ve oyuncu olarak görev yaptı.

Emma Thompson, Branagh'ın prodüksiyonlarının birçoğunda başrol oynadı ve kadın film oyuncuları listesinde hızla yükselerek birçok kez Oscar'a aday gösterildi. Bugüne kadarki en büyük başarılarını James Ivory'nin yönettiği edebi filmlerde gösterdi: E. M. Forster'ın romanından uyarlanan *Howards End* [*Howard'ların Sonu*, 1992] filmindeki rolüyle en iyi kadın oyuncu Oscar'ını kazandı ve Kazuo Ishiguro'nun romanından uyarlanan *The Remains of the Day* [*Günden Kalanlar*, 1993] filmindeki rolüyle Oscar'a aday gösterildi. (Ayrıca 1998 yapımı *Primary Colors-Kirli Yarış* filminde Hillary Clinton'ı muhteşem bir biçimde canlandırdı.) 2000'lerde Harry Potter filmleriyle geçimini kazanırken Mike Nichols'ın yönettiği *Angels in America* (2003) adlı dizide ve Marc Forster'ın *Stranger Than Fiction* [*Lütfen Beni Öldürme*, 2006] filminde iki mükemmel performans sergiledi.

Roman uyarlamalarındaki bu başarısı, Emma Thompson'ı 1990'ların ortasında tuhaf bir biçimde ortaya çıkan Jane Austen furyasının merkezine oturttu. Emma, *Sense and Sensibility* [*Aşk ve Yaşam*, 1995] filminde yeniden Oscar'a aday gösterildi. *Persuasion* (1995) adlı dizide Emma'nın küçük kardeşi Sophie rol aldı ve *Emma* filminde (1996; bu kez oyuncunun değil romanın adı Emma) Sophie'yle birlikte anneleri Phyllida Law da rol aldı. Thompson ailesi böylece iki yıl içinde dünyanın dört bir yanında gösterime giren beş Austen projesinin üçünde yer aldı. Yalnızca BBC/A&E yapımı *Pride and Prejudice* [*Aşk ve Gurur*, 1995] adlı mini dizinin ve *Emma*'nın (filmin değil romanın) güncellenmiş bir versiyonu olan Amy Heckerling'in *Clueless* [*Fırlama Kızlar*, 1995] filminin dışında kaldılar.

19. yüzyılın başlarında yaşamış bir romancının 20. yüzyılın sonlarında yeniden popüler olması, düşünmeyi gerektiren ilginç bir durumdur. Belki de postmodern cinsel politika, Viktorya dönemi öncesi toplumsal geleneklere bizim

varsaydığımızdan daha yakındır. Austen'in romanlarının televizyonlardaki mini diziler için son derece elverişli olduğu daha önce de açıkça görülmüştü. 1979'da *Pride and Prejudice* [*Aşk ve Gurur*] ilk dizi versiyonunun başarılı olmasının ardından 1980'lerin başında Austen'in altı romanından geri kalan ikisinin de dizisi çekildi: *Northanger Abbey* [*Northanger Manastırı*] ve *Mansfield Park* [*Umut Parkı*]. Austen furyası 2000'lerde de Robin Swicord'un yönettiği *The Jane Austen Book Club* [*Jane Austen Kitap Kulübü*, 2007] ve Julian Jarrold'un yönettiği *Aşkın Kitabı* (*Becoming Jane*, 2007) filmleriyle devam etti. Birçok Austen eseri, dönemin yüksek bel yeri çizgileri ve dekolteleri vurgulanarak televizyonlarda bir kez daha kendine yer buldu.

Tarihsel romanlar, 1970'ler ve 1980'lerde mini diziler için zengin bir kaynak teşkil ederken bu dönemde özellikle James Ivory, Ismail Merchant ve Ruth Prawer Jhabvala'nın bağımsız çalışmasıyla sinemada da canlı tutuldu. Amerikalı Ivory ve Hint Merchant, 1963'te Polonyalı-Yahudi-Alman-İngiliz-Hint Prawer Jhabvala'nın İngilizlerin Hindistan deneyimini konu edinen *The Householder* adlı romanını filme çekmek için başarılı bir ortaklık kurdu. Benzer bir temaya sahip olan *Shakespeare Wallah* (1963) onları uluslararası arenaya taşıdı.



RESİM 4.93 Roberto Benigni, *Life is Beautiful* [*Hayat Güzeldir*, 1997] filminde Giorgio Cantarini ve Nicoletta Braschi'yle bir anı paylaşıyor.

Merchant-Ivory, 1970'lerde İngiltere-Hindistan ilişkilerinden tarihsel romanlara yöneldi. Henry James'in *The Europeans* (1979) ve *The Bostonians* (1984) filmleriyle eleştirel beğeni topladılar. Daha sonra E. M. Forster'ın romanlarını filme çektiler: *A Room with a View* [*Manzaralı Oda*, 1986], *Maurice* (1987) ve son olarak dokuz Akademi Ödülü adaylığı getiren *Howards End* [*Howard'ların Sonu*, 1992]. Hollywood'un onların bakış açısına yaklaşabilmesi için otuz yıl boyunca sabırla çalıştılar. Elbette bu ekip, İngiliz romancının yeniden popüler olacağını *Jane Austen in Manhattan* (*Jane Austen Manhattan'da*, 1980) filmiyle öngörmüştü.

1990'ların sonunda yönetmen John Madden, Merchant-Ivory ikilisine meydan okudu. Başarılı bir televizyon kariyerine sahip olan Madden, Edith Wharton'un romanından uyarladığı *Ethan Frome* (1992) filmiyle tarihsel sulara girdi. Ardından Kraliçe Viktorya'nın gözde hizmetkârıyla ilişkisini konu alan *Mrs. Brown* [*Sadık Arkadaş*, 1997] filmiyle eleştirmenlerin dikkatini üzerine çekti. Marc Norman ve Tom Stoppard'ın kaleme aldığı zekice bir senaryoya sahip olan ve başrolleri iki genç Amerikalı oyuncu –Gwyneth Paltrow ve Ben Affleck– tarafından paylaşılan *Shakespeare in Love* [*Âşık Shakespeare*, 1998] filmi on üç dalda Akademi Ödülüne aday gösterildi ve bu ödüllerin yedisini kazandı.

Avustralyalılar daha önce belirttiğimiz gibi kendi ülkeleriyle Hollywood arasında gidip gelmeyi öğrenmişti. *Mad Max* [*Çılgın Max*, 1979], *The Road Warrior* [*Çılgın Maks 2: Savaşçı*, 1981] ve *Beyond Thunderdome* [*Çılgın Maks 3: Gökkubbenin Ardında*, 1985] gibi fütüristik "Western/Yol" fantezileriyle dünya pazarında kendine yer bulan, *Lorenzo's Oil* [*Lorenzo'nun Yağı*, 1993] ve *Bebe* (*Babe*, 1995) filmlerinin yönetmeni George Miller ve *An Angel at My Table* [*Masamdaki Melek*, 1990] ve *The Piano* [*Piyano*, 1993] filmleriyle uluslararası ölçekte eleştirel övgü alan Jane Campion, yakın geçmişteki kayda değer yetenekler arasındadır.

Fransa'da 1970'lerin çırakları 1980'ler ve 1990'ların usta yaratıcı yönetmenleri haline gelince "babanın sineması" ("cinema du papa") bir kez daha egemen oldu. Fransız sinemacılar, burjuva dram ve komedilerinde her zamanki gibi başarılıydı: Coline Serreau'nun *Trois hommes et un couffin* (1985) filmi 1987'de *Three Men and a Baby* [*Üç Adam ve Bir Bebek*] adıyla İngilizce olarak yeniden çevrildi. Polisiye veya kara film janrlarında da zaman zaman uluslararası başarılar elde ettiler: Jean-Jacques Beineix'in *Diva* (1980) filmi ve Luc Besson'un *La Femme Nikita* [*Nikita,* 1991] filmi bunların arasındaydı. Ancak

Fransız sinemacılar kendilerini artık filmlerinin yeniden çevrim haklarını Hollywood'a satmak gibi mahcup edici bir konumda bulmaya başladı.

Jean-Pierre Jeunet, *Alien: Resurrection* [*Yaratık: Diriliş*, 1997] filmiyle Hollywood'da şansını denedi. Ardından "insanın yüreğini ısıtan" bir öykü olan ve Amerikan tarihinde en çok gişe yapan Fransız filmi olma özelliğini taşıyan *Amelie* (2001) filmiyle uluslararası bir başarıya imza attı. Marion Cotillard, Olivier Dahan'ın yönettiği *La Vie en Rose* [*Kaldırım Serçesi*, 2007] filminde Edith Piaf'ı canlandırarak en iyi kadın oyuncu Oscar'ını kazandı. Daha klasik bir Fransız moderni olabilir mi? Birçok çağdaş Avrupalı yönetmen gibi New York Üniversitesinde eğitim gören Laurent Tirard, bize Godard veya Resnais'nin karmaşık zekâsını anımsatan çok katmanlı bir biyografi olan *Moliere* (2007) filmiyle başarıya ulaştı. Daha da önemlisi, çok çalışkan bir yönetmen olan Jacques Perrin, yeni kurgu dışı sinemanın önemli bir örneği olan *Winged Migration* [*Kuşlar Kanatlı Uygarlık,* 2001] adlı çalışmasıyla uluslararası bir başarıya imza attı. 2008 yılında Cannes Film Festivalinde yirmi bir yıldır ilk defa bir Fransız filminin (*Entre les murs*, Laurent Cantet) Altın Palmiye kazanmasıyla birlikte Fransız sineması üzerindeki ölü toprağını attı.



RESİM 4.94 Laurent Tirard'ın hem çağdaş hem de tarihsel olan çok yönlü *Moliere* (2007) filminde ünlü oyun yazarını Romain Duris canlandırır.

1980'ler ve 1990'larda Alman sineması, 1970'lerde Neue Kino hareketinin gördüğü uluslararası ilgiyi sürdüremedi. Wolfgang Petersen'in destansı *Das Boot* [*Mukaddes Vazife*, 1981] filmi ve Michael Verhoeven'in *Das Schreckliche Madchen* (*Edepsiz Kız*, 1990) adlı politik hicvi gibi istisnaların dışında ne Alman sineması ne de Alman sinemacılar yurtdışında varlık gösterebildi. Yine de Tom Tykwer'in *Lola Rennt* [*Koş Lola Koş*, 1998] ve Florian Henckel von Donnersmarck'ın *Das Leben der Anderen* [*Başkalarının Hayatları*, 2006] filmleri önemli uluslararası başarılar elde etti. *Koş Lola Koş* film zamanı üzerine önemli bir denemedir: *Groundhog Day* [*Bugün Aslında Dündü*] filmiyle peş peşe izlemeyi deneyin! *Başkalarının Hayatları* filmiyse Berlin Duvarı yıkılmadan önce Doğu Almanya'da "Stasi" adıyla bilinen istihbarat servisinin her yere nüfuz eden etkisini sürükleyici bir biçimde inceler.

İtalya'da onlarca yeni televizyon kanalının sağladığı ekonomik teşvike rağmen (hepsinin sahibi Silvio Berlusconi değildi) sinemanın durumu Almanya'dakinden yalnızca biraz daha iyiydi. Tornatore'nin yanı sıra *Ladri di Saponette* [*Sabun Köpüğü Hırsızları*, 1989] filminin yönetmeni Maurizio Nichetti de uluslararası ölçekte tanındı. Giancarlo Paretti, MGM'yi satın alarak Hollywood'a girmeyi denese de yakın geçmişte İtalyan oyuncular ve sinemacıların Hollywood'da bundan daha az varlık gösterdiği bir dönem yaşanmamıştı.



RESİM 4.95 Bir zaman ve kader senfonisi olan Tykwer'in *Koş Lola Koş* filminde Lola'yı canlandıran Franka Potente koşarken görülüyor.

Ancak parlak bir yıldız vardı. 1990'ların dünya çapındaki İtalyan yıldızı Roberto Benigni'ydi. *Johnny Stecchino* [*Kürdan Joe*, 1991] filmiyle İtalya'da gişe rekoru kırdı ve kendi ülkesinde kazandığı popülerliğin yanı sıra ciddi bir uluslarası saygınlığa kavuştu. Jim Jarmusch'un *Down By Law* [*İçerdekiler*, 1986] ve *Night on Earth* [*Dünyada Bir Gece*, 1996] filmlerinde rol aldı ve Blake Edwards'ın *Son of the Pink Panther* [*Pembe Panter'in Oğlu*, 1993] filminde başrol oynadı. Yönettiği ve boş rolünü oynadığı II. Dünya Savaşı dram-komedisi *La vita e bella* [*Hayat Güzeldir*, 1997] önemli bir uluslararası başarı elde etti ve çabucak modern bir klasik olarak görülmeye başlandı. Daha yakın geçmişte Emmanuele Crialese'nin *Nuovomondo* [*Yeni Dünya*, 2006] filmi, geçen yüzyılın göçmen deneyimini yeni gerçekçilik ruhunu uyandıran canlı bir ustalıkla işledi. Pasquale Amca bunu teyit ederdi.

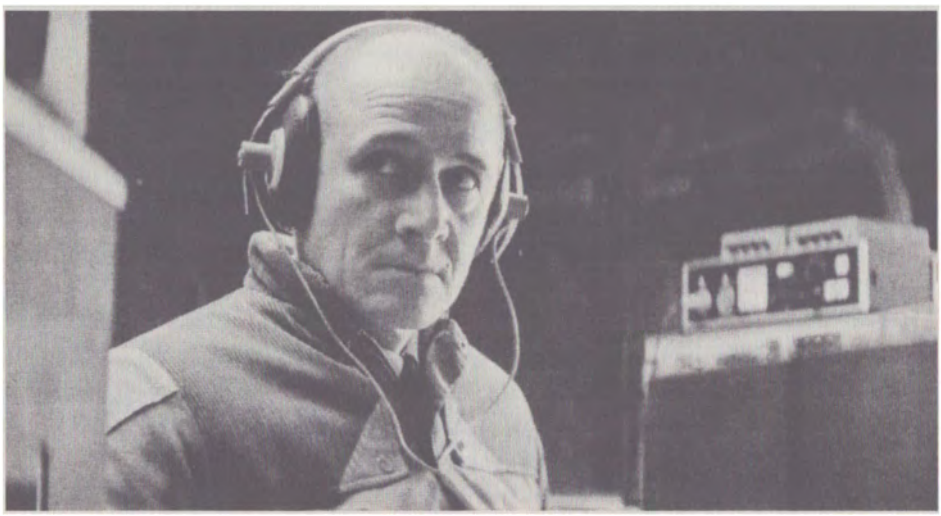
1980'lerde İspanya'da *Woman on the Verge of a Nervous Breakdown* [*Sinir Krizinin Eşiğindeki Kadınlar*, 1988] filmindeki Pedro Almodovar abartılı melodramlarıyla yurt dışına açılarak başarılar elde etti ve *Kika* (1993) ve *Live Flesh* [*Çaplık Ten*, 1997] gibi filmlerle uluslararası şöhrete kavuştu. Ardından *All About My Mother* [*Annem Hakkında Her Şey*, 1999] filmiyle yabancı film Oscar'ını kazandı. Neredeyse otuz yıl boyunca İspanya'nın bayrağını yurt dışında taşımaya çalıştı. *Volver* [*Dönüş*, 2006] filminde iki dil bilen yıldız Penelope Cruz başrol oynadı. İngilizce çekilen birçok prodüksiyona ev sahipliği yapan İspanyol sinema endüstrisi, Londra'nın "back lot" yani açık hava seti olarak şöhretini yeniledi. Ancak çağdaş İspanyol sinemacılar son on beş yılda uluslararası ölçekte İspanyol şeflerin yarısı kadar adından söz ettiremedi.

İskandinav sinemacılar son yıllarda dünya pazarında oldukça ön plana çıkmıştır. *My Life as a Dog* [*Bir Köpek Olarak Hayatım*, 1985] filminin yönetmeni Lasse Hallström çoğunlukla ABD'de çalıştı ve *Cider House Rules* [*Tanrı'nın Eseri Şeytanın Parçası*, 1999], *The Shipping News* [*Çok Güzel Haber*, 2001] ve *The Hoax* [*Sahtekâr*, 2006] filmlerini yönetti. Finlandiyalı Aki Kaurismaki, uzun yıllardır İskandinavya'dan çıkan en ilgi çekici yönetmen olabilir. Kaurismaki abartılı komedilerden absürt, anlamsız dramalara kadar çok geniş bir yelpazede filmler çekti: *Ariel* (1988), *Leningrad Cowboys Go America* [*Leningrad Kovboyları Amerika'ya*, 1989] ve *The Match Factory Girl* [*Kibritçi Kız*, 1990] bunların arasındadır.

Asya'da bireysel sinemacılar (Jackie Chan, John Woo) Batıda tutunabilen filmler çekse de 1970'lerde Filipinler'de ve Hong Kong'da çekilen aksiyon

filmlerinden sonra hiçbir hareket dünya sineması üzerinde önemli bir etki yaratmadı. Bu tablo 1980'lerin sonunda Çinli "Beşinci Kuşak" yönetmenlerinin ortaya çıkışıyla birlikte değişti. Kültür Devrimi sürecinden sonra Pekin Sinema Enstitüsünde eğitim gören bu sinemacılar, politik yorumları gizlemek için sinemanın imgelemini kullandı. *Yellow Earth* [*Huang tu di*, 1984] ve *Farewell, My Concubine* [*Elveda Cariyem*, 1993] filmlerinin yönetmeni Chen Kaige ve *Red Sorghum* [*Kızıl Darı Tarlaları*, 1987], *Ju Dou* (1989), *Raise the Red Lantern* [*Kırmızı Fenerler*, 1991] ve *The Story of Qiu* [*Qiu Ju'nun Hikâyesi*, 1992] filmlerini yöneten eski sinematograf Zhang Yimou, ilk filmlerinde başrol oynayan göz alıcı aktris Gong Li'yle birlikte Batıdaki film festivallerinde dikkatleri üzerine çekti. Beşinci Kuşak, 1989'daki Tiananmen Meydanındaki başkaldırıyla fiilen son buldu. Sonrasında gelen sinemacılar, Altıncı Kuşak olarak nitelendirilir. Filmleri daha bağımsızdır ve genellikle yeni gerçekçi olarak görülür. Kendilerinden önceki kuşağın uluslararası başarısını sergileyememişlerdir.

Bu süreçte Latin Amerikalı ve Afrikalı sinemacılar genellikle kendi iç pazarlarıyla sınırlı kalmıştır. Güney Afrikalı Jamie Uys'un *The Gods Must Be Crazy* [*Tanrılar Çıldırmış Olmalı*, 1981] filmi gibi zaman zaman uluslararası başarılara imza atan filmler çıksa da sinemacılar ve sinemaseverler arasındaki üretken iletişimi ortaya çıkaran olağan akış ülke sınırlarının dışına çıkamamıştır.



RESİM 4.96 Bir paranoya sonatı olan *Başkalarının Hayatları* filminde Ulrich Mühe dinleme yaparken görülüyor.

El Nuevo Cine Mexicano adındaki Yeni Meksika Sineması hareketi bir istisna teşkil eder. ABD sinema endüstrisiyle yakın ilişleri sayesinde yenilikçi Meksikalı yönetmenler son yıllarda dünya çapında ilgi görmektedir. Alfonso Cuaron, ilk önce *Y Tu Mama Tambien* [*Anamı da!*, 2001] filmiyle başarıya ulaştıktan sonra *Harry Potter and the Prisoner of Azkaban* [*Harry Potter ve Azkaban Tutsağı*, 2004] ve *Children of Men* [*Son Umut*, 2006] filmleriyle İngilizcenin yörüngesine girdi. Guillermo del Toro, *Pan's Labyrinth* [*Pan'ın Labirenti*, 2006] filmiyle kendine özgü bir korku janrına dönüşen bir kâbus tarzı geliştirdi. Alejandro Gonzales Inarritu, küreselleşen 2000'li yılların dünyasını simgeleyen bir dönüm noktası niteliği taşıyan *Babel* [*Babil*, 2006] filmini çekti. Özetlemek gerekirse bu filmde dört öykü iç içe geçer: Japon bir avcı, Faslı birine silah verir ve o da silahı komşusuna satar. Silahı satın alan kişinin oğlu bir turist otobüsüne doğru ateş ederek pratik yapar ve eşiyle birlikte ülkeyi dolaşan bir Amerikalı turisti (Cate Blanchett) kazara vurur. Amerikalı çiftin San Diego'daki evlerinde çocuklarına bakan Meksikalı hizmetçi, oğlunun Meksika'daki düğüne giderken Amerikalı çiftin çocuklarını da yanında götürür. Ancak sınırı geçerken başı belaya girer. Ve evet! Tokyo'da babası polis tarafından aranan sağır Japon kız cinsel açlık çekmektedir ve zamanını en iyi şekilde değerlendirmek ister!*

Ekonomik açıdan küreselleşme eğilimi belirgindir ve devam etmektedir. Amerikan stüdyoları uluslararası pazarı halen egemenliği altında tutar ama en azından diğer ülkelerin yarışa katılma potansiyeli mevcuttur. Bunun yolu Amerikan filmlerini kısıtlamak değildir; zira teknoloji, dağıtım sürecini demokratikleştirdiği için gittikçe daha zor hale gelmektedir. Rekabet etmenin yolu, Amerikan stüdyolarına kendi sahasında meydan okumak, kültür ihracının ekonomideki çarpan etkilerini anlamak ve kendi kültürünü geliştirip ihraç etme işine şevkle girişmek için kolektif kararlar almaktır.

Teknolojik açıdan görsel medya, hassasiyet gücünü artırmaya devam eder ve yeni sanatçı gruplarına gizemli teknolojik işlemlerin yolunu daha da açar. Sinema eskiden çok fazla sermaye bulmayı gerektiren külfetli bir uğraşken,

---

Bu nefes kesici katalog 1990'lar ve 2000'lerdeki sinema "sanatının" eksiksiz bir incelemesi değildir. Doğu Avrupa, Asya ve Ortadoğu'da ilgi çekici birçok sinemacı ustalıklarını sergilemiştir. Burada yalnızca uluslararası şöhrete ulaşan sinemacılara odaklanmak durumunda kaldık.

günümüzde Alexandre Astruc'un ifadesiyle "camera-stylo" ("kamera-kalem") merkezli esnek ve kişisel bir iletişim aracı olmaya çok yakındır. Aynı zamanda yeni dağıtım teknolojileri çok daha geniş ve farklı kitlelere erişme şansı tanır. İzleyiciler de medya deneyimleri üzerinde geçmiştekine oranla çok daha fazla kontrole sahiptir.

Estetik açıdan bu etkenlerin kesişmesi sonucunda çok daha geniş yelpazeye yayılan bir sinematik ürün ortaya çıkar. "Elit" kültürle "kitle" kültürü arasındaki uçurum hemen hemen kapanmıştır. 19. yüzyıldaki "avangart" kavramı her geçen yıl önemini kaybeder.

Son olarak bu etkenlerin toplamı, en azından bizim bildiğimiz şekliyle film/movie/sinemanın sonunu ilan etmek için doğru zamanın geldiğinin habercisi olabilir. Bugünden itibaren "film" yalnızca bir hammaddedir; medya sanatçılarının kullanabileceği disk veya teyp gibi diğer olası seçimlerden biridir. "Movie" yeni ve kapsayıcı bir sanat, teknoloji ve endüstrinin bütünleyici bir parçasıdır; bunun için henüz "multimedya" dışında uygun bir isim bulabilmiş değiliz. Peki ya "sinema"? Seksen beş yıl boyunca dünyaya bakışımıza hükmeden –uzun, fırtınalı, romantik ve tatminkâr bir hayat süren– sinema sessiz sedasız bir biçimde göçüp gitmiştir.

Sinemanın Ötesi: Metakurgu, Metagerçeklik

DVD, internet, bilgisayarla üretilmiş görüntü ve küreselleşme sayesinde Hollywood 2000'lerin sonunda düzgün bir görüntü çiziyor. Şaşırtıcı bir biçimde yetmişler kuşağı hem setlerde hem de yönetim ofislerinde gücü elinde bulundurmaya devam ediyor. Kırk sene öncesinin asileri artık düzeni temsil ediyor. Robert Altman, 2006'da hayatını kaybetti ama en iyi filmlerinden ikisini tamamlama fırsatı buldu. Spielberg, Lucas, Coppola ve Scorsese en iyi filmlerinden bazılarını 2000'lerde çekti. Hatta Martin Scorsese *The Departed* [*Köstebek*, 2006] filmiyle ilk Oscar'ını kazandı. Seksenlerine merdiven dayayan Clint Eastwood dört kez en iyi yönetmen dalında, dört kez de en iyi film dalında Oscar'a aday gösterildi ve ikişer tanesini kazandı.

Son on beş yılda yetenekli sinemacılardan oluşan yeni bir kuşak yetişti ama bu kuşağın meydan okumaya girişmesinin bir anlamı yoktu. "Bir devrim istediğini söylüyorsun." 20. yüzyılda öyleydi. 21. yüzyılda dördüncü kuşak Amerikalı sinemacılar ister gişe rekortmeni filmler ister daha kişisel filmler olsun sinemanın sınırlarını keşfetmekten hoşnut görünüyor.

Günümüzde Hollywood ürünlerinin iki ayrı türünü ayırt etmek faydalı görünür: yaz filmleri ve kış filmleri. Gelirlerin büyük bir kısmı, gittikçe daha net biçimde genç sinemaseverleri hedef falan yaz filmleriyle elde edilir. Aksiyon-macera, animasyon, çizgi film, fantezi ve uygun bir biçimde adlandırılan belden aşağı komedi gibi janrları da buna ekleyebiliriz.*

1990'ların dayanak noktalarından biri olan aksiyon-macera janrı, son on yılda bir ölçüde gerilemiştir. Paul Greengrass'ın *The Bourne Supremacy* [*Medusa Darbesi*, 2004] ve Quentin Tarantino'nun *Kill Bill* (2003) filmleri öne çıktı. Prodüktör Jerry Bruckheimer'in *Pirates of the Caribbean* [*Karayip Korsanları*] serisi, önemli bir gişe başarısı elde ederken Johnny Deep'in kariyerini canlandırdı. Wachowski Kardeşler, *The Matrix* (1999), devam filmleri ve video oyunlarıyla beğeni topladı. Fikir harikaydı; tek problem, yazarların matrisin içinde hapsolup kalması ve dışarı çıkamamasıydı.

Son on yılda animasyonlara Pixar ve onun öncülük ettiği bilgisayar teknikleri yön verdi. *Toy Story*'den [*Oyuncak Hikâyesi*, 1995] *Finding Nemo* [*Kayıp Balık Nemo*, 2003] ve *Car*'a [*Arabalar*, 2006] ve ardından *Ratatouille* [*Ratatuy*, 2007] ve *WALL-E*'ye [*Vol-i*, 2008] kadar liderliği elinde bulunduran Pixar öylesine bir egemenlik kurdu ki 2006 yılında Disney onu satın almak için resmi rakamlara göre 7,4 milyar doları gözden çıkardı. Kurucusu Steve Jobs, sinemacı olmasa bile son on beş yılda Amerikan sinemasındaki önemli güçlerden biri olarak kabul edilmelidir. (Pixar olmasaydı, Dreamworks Animation *Shrek* serisiyle 2000'li yıllara damgasını vuracaktı.)

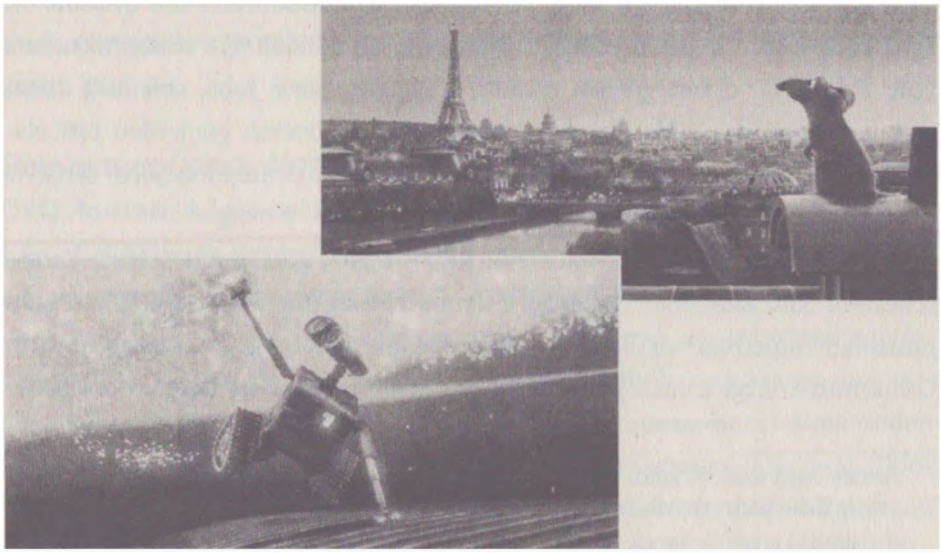
Çizgi roman janrı daha önce belirttiğimiz gibi 2000'lerde Marvel karakterlerinin Sam Raimi'nin Örümcek Adam serisinin öncülüğünde DC'nin kahramanları Superman ve Batman'e karşı bayrak açmasıyla birlikte gelişmiştir. Günümüzde çizgi roman janrı Harry Potter filmlerinin öncülüğündeki fante-

---

Belden aşağı komedi janrı, ergenlik öncesi erkek çocuklarını hedef alsa da ilginç bir biçimde daha yaşlı erkekler arasında da popüler oldu. *Beavis-and-Butthead* adlı televizyon dizisindeki ergenlik öncesi tuvalet mizahı, 2000'li yılların üzücü eğilimlerinden biri olan bu janrın habercisiydi. 1999 yapımı *South Park: Sinema Filmi* (*South Park: Bigger, Longer & Uncut*) ve *Austin Powers: The Spy Who Shagged Me* [*Avanak Ajan: Cazibesi Yeter*] filmleri bu janrın gişe başarısını gösterdi. Adam Sandler muhtemelen daha çok hasılat yapmış olsa da Judd Apatow, *The Forty-Year-Old Virgin*, 2005) filmiyle belden aşağı mizahın spesyalitesini sundu ve kronolojik aralığını ortaya koydu. II. Dünya Savaşı sonrası dünyaya gelen kuşak ergenlik çağında kaldıysa, onların çocuğu olan X kuşağı ergenlik öncesi dönemde takılıp kalmış görünür. Bir sonraki kuşak olan Milenyum çocuklarının sonsuz dördüncü sınıfta takılıp kalmaması umuduyla bu konuyu dipnot olarak düştük.

zi filmlerinin topyekûn saldırısı altındadır. Harry Potter çılgınlığı, 2000'lerin önemli bir kültürel fenomenidir ama en önemlisi, bunun öncelikle bir edebi fenomen olmasıdır. Filmler ikincildir. Harry Potter sayesinde çocuklar kalın kalın kitaplar okur! Harry Potter olmasaydı, 1950'lerde Oxford'da Anglo-Sakson dili profesörü olan J. R. R. Tolkien'in eserlerini temel alan Peter Jackson'ın Yüzüklerin Efendisi filmleri en ön sırada yer alacaktı. İşler gitgide daha acayip bir hal alıyor. Ancak hem Tolkien hem de J. K. Rowling antik destanların modern versiyonlarını üretmeye çalışmıştır. Peki ya orijinallere dönersek? *İlyada*, *Odysseia*, *Aeneas*, *Roland Destanı*, *Parsifal*, *Kurtarılmış Kudüs*, *Çılgın Orlando* veya *Periler Kraliçesi*'ne sinematik bir saygı duruşunda bulunmanın vakti geldi mi? (En azından *Beowulf* payına düşeni almış durumda.)

Para çoğunlukla yaz filmlerinden kazanılsa da Hollywood "uzun kuyruk" stratejisine yeni bir ilgi duymaya başlamıştır.* İlk önce VHS, daha sonra DVD'ler filmlerin raf ömrünü uzatmıştır. (DVD pazarında fark yaratmayı başarırsanız, ilk haftadan yüksek gişeler yapmanıza gerek yoktur.)



RESİM 4.97 *Ratatuy* (Brad Bird, Jan Pinkava, 2007) filminde Paris damları altındaki minik fare ve *Vol-i* (Andrew Stanton, 2008) filminde Satürn halkalarını kazırken görülen temizlik hastası robot kahraman. Pixar'ın öyküleri zaman ilerledikçe yetişkinlere yönelik hale gelmektedir.

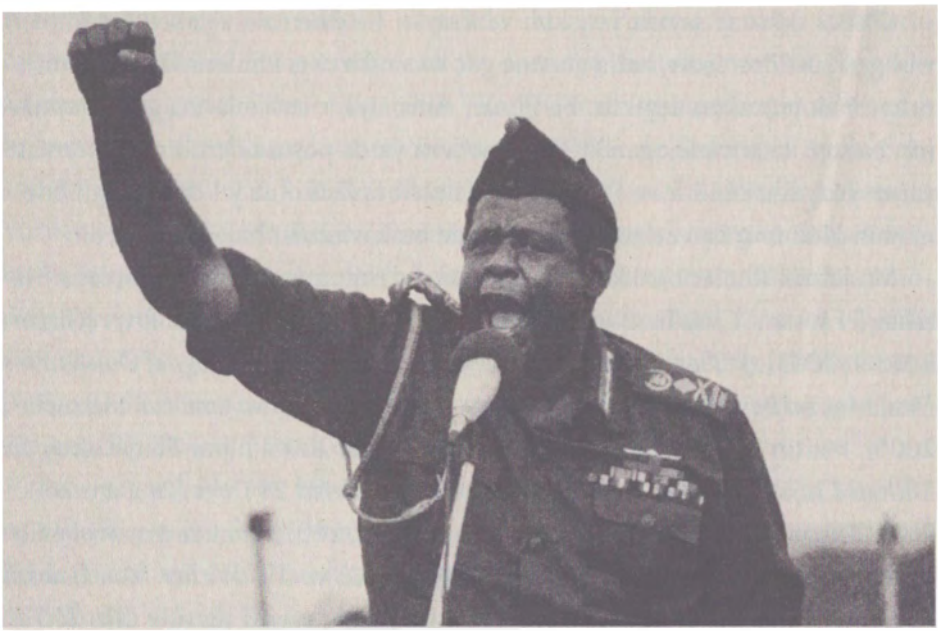
* İlk olarak 2004 yılında *Wired* dergisine yazdığı bir yazıda Chris Anderson tarafından kullanılan bu terim, çok sayıda ürünü geniş kitlelere azar azar satma stratejisini anlatır.

Görece daha az sayıda yetişkini ve ihtiyarı (!) sinemalara çeken kış filmleri varlığını sürdürmüştür, hatta gücüne güç katmıştır. Kış filmlerini basitçe janrlara ayırmak mümkün değildir. Bu filmler daha ziyade tutumlarına göre tanımlanır: basitçe ifade etmek gerekirse ya modern ya da postmoderndir. Modernizm yarım yüzyıldır ölüdür ve Donald Barthelme bundan otuz yıl önce postmodernizmin ölümünü ilan etmiştir ama yine de bu kavramlar halen bizimledir.

Modernist filmler bize karakterler hakkında muntazam öyküler anlatır: Karakterler yaratır. Clint Eastwood'un son filmlerini düşünün: *Mystic River* [*Gizemli Nehir*, 2003], *Million Dollar Baby* [*Milyonluk Bebek*, 2004], *Flags of Our Fathers* [*Atalarımızın Bayrakları*, 2006] ve *Letters from Iwo Jima* [*Iwo Jima'dan Mektuplar*, 2006]. Martin Scorsese'nin *The Departed* [*Köstebek*, 2006] filmi, Tony Gilroy'un *Michael Clayton* [*Avukat*, 2007] filmi, Betty Thomas'ın *28 Days* [*28 Gün*, 2000] filmi, Tamara Jenkins'in *The Savages* (*Savage Ailesi*, 2007) filmi de örnek olabilir. Neil LaBute'nin *Nurse Betty* (*Hemşire Betty*, 2000) ve *The Wicker Man* [*Lanetli Ada*, 2006] filmleri ve James Mangold'un *Kate and Leopold* [*Büyülü Çift,* 2001], *Walk the Line* [*Sınırları Aşmak*, 2005] ve *3:10 to Yuma* [*Yuma Treni*, 2007] filmleri dikkate değerdir. Bütün bu filmler, karakter zenginliğiyle göze çapar.

Bill Condon, *Chicago* (2002, yönetmen: Rob Marshall) ve *Dreamgirls* (*Rüya Kızlar*, 2006) filmlerinin senaryolarını yazarak müzikal janrını canlı tuttu. James Whale (*Gods and Monsters/Tanrılar ve Canavarlar*, 1998) ve Alfred Kinsey (*Kinsey*, 2004) biyografileriyle de dikkat çekti.

2000'li yıllarda Hollywood'da yeni bir ikinci kuşak kendine zemin buldu. Francis Coppola'nın kızı Sofia Coppola, *Lost in Translation* [*Bir Konuşabilse*, 2003] adındaki kuşaklar arası, kültürler ötesi sembolik bir öyküyle adını duyurdu. Kitabın kapağında da bu baskısının bir simgesi olarak *Bir Konuşabilse* filminden kuşaklar arası geçişi akla getiren bir kareye yer verdik. Ivan Reitman'ın oğlu Jason Reitman, Eric Rohmer'in filmlerini model alan *Thank You For Smoking* [*Sigara İçtiğiniz İçin Teşekkürler*, 2005] adındaki anlam bulanıklığı ve belirsizliklerle dolu filmiyle dikkatleri üzerine çekti. Bu ahlaki karmaşa ve karışıklıklar filme kaynaklık eden Christopher Buckley'in romanında da mevcuttur ama Jason Reitman onlara hak ettiği değeri vermesini bilmiştir. Jason, aynı ölçüde ahlaki bir öykü olan *Juno* (2007) filmiyle kariyerine devam etti. Jared Hess'in kült hiti *Napoleon Dynamite* (2004) gibi, hamile bir ergen kızın tuhaf öyküsünü anlatan bu film de bütün ergenlerin, gelişimin vaktinden öncü durduğu bir aşamaya saplanıp kalmadığını gösterir.



RESİM 4.98 Forest Whitaker'in *The Last King of Scotland (İskoçya'nın Son Kralı)* filmindeki başarılı performansı.

2000'li yıllarda oyunculuk alanında belki de en büyük iki yetenek gösterisi, Forest Whitaker'in *The Last King of Scotland* [*İskoçya'nın Son Kralı*, Kevin Macdonald, 2006) filminde Idi Amin'i canlandırması ve Don Cheadle'nin *Hotel Rwanda* (*Hotel Rwanda*, Terry George, 2004) filmindeki üstün performansıdır. Bunlar, doğrudan doğruya öykü ve karaktere odaklanan filmlerdir. Bu öyküleri duymak istediğimiz için bizim dikkatimizi çekerler.

Postmodernist filmler de aynı ölçüde ilgi çekici karakterler ve öyküler içerir ama ekstra bir metakurgu katmanı katar; öykülerin anlatılma şekline, anlatı tekniğine de dikkat çeker. Yaz filmlerinin tümünün aksine, kış filmlerinden çok azı dijital veya başka türlü özel efektlere çok az önem verir. Bu sinemacılar, günümüzde olanaklı hale gelen görüntüleri manipüle etmenin şaşırtıcı yollarına önem vermez. Bir öyküyü anlatmanın farklı yollarına daha çok ilgi duyarlar. Onların tutkusu anlatıdır.

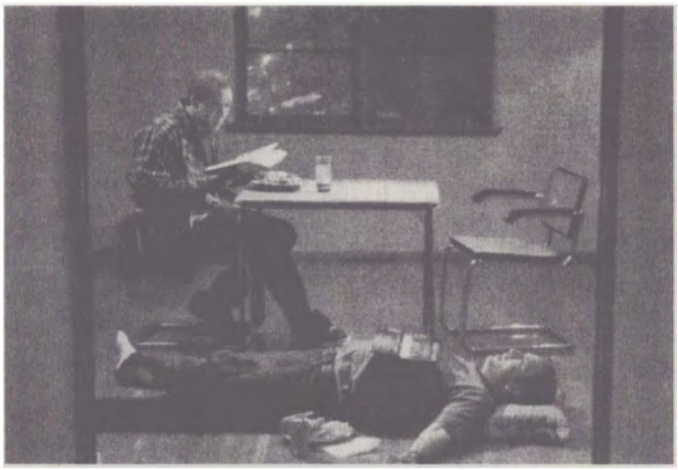
Christopher Nolan'ın *Memento* [*Akıl Defteri*, 2000] filmi, belki de bu yaklaşımın simgesidir. Filmin kahramanı Leonard, kısa süreli belleğini kaybeder. Bir önceki gün neler olduğunu hatırlamak için vücuduna dövmeler yaptırmak zorunda kalır. Film geriye ve ileriye doğru olmak üzere iki öykü anlatır. Bu, anlatının ilk kuralıdır: Geçmişi hatırlayamayanlar onu tekrarlamaya mahkûmdur.

Alain Resnais, *Je t'aime, je t'aime* [*Seni Seviyorum, Seni Seviyorum,* 1968]bu fikri işler: Kurgucunun dünyasında tüm zamanlar eşit ve düzeltilebilir.

Charlie Kaufman (hem gerçek hem de kurgusal Charlie) anlatıda özdüşünümsel yaklaşımın kahramanıdır. Spike Jonze'nin yönettiği *Being John Malkovich* [*John Malkovich Olmak*, 1999] filminin senaryosunu yazarak kariyerine başlamıştır. Bir kukla oynatıcısı, oyuncu John Malkovich'in zihnine girmenin bir yolunu bulur ve ardından onun karısıyla (ve arzuladığı kadınla) romantik bir ilişki içine girer. Üçü de farklı zamanlarda Malkovich'in hem içinde hem de dışındadır. Senaryo yazarı Charlie Kaufman ("gerçek" Charlie) yıllar önce gazeteci Susan Orlean'ın *The Orchid Thief* (*Orkide Hırsızı*) adlı büyüleyici eserini sinemaya uyarlama görevini yarıda bırakmıştır. Bunun yerine Charlie Kaufman'ın üstesinden gelinmez bir görevle karşı karşıya kalması hakkında ben merkezli bir senaryo yazmıştır. Sonuçta hem uygun hem de ironik bir ad taşıyan *Adaptation* [*Tersyüz, Spike Jonze* 2002] filmi ortaya çıkmıştır. Susan Orlean (Meryl Streep) ve Orkide Hırsızı (Chris Cooper), Florida bataklıklarında dolaşırken zamanımızın büyük bir kısmını kaygılarla boğuşan Charlie'yle ve kendi uydurduğu mutlu ve şanslı ikiz Donald'la (her ikisi de Nicholas Cage) geçiririz. Charlie'nin en iyi uyarlama senaryo dalında Oscar'a aday gösterilmesi ve ödülünü "Donald Kaufman"la paylaşması, metakurguya ek bir boyut katmıştır. Bu bir ilktir: Aynı ölçüde gerçek dışı olan Alan Smithee, Donald'dan daha çok hak etmiş olsa da hiçbir zaman Oscar'a aday gösterilmemiştir.



RESİM 4.99 Don Cheadle'in *Hotel Rwanda* filmindeki başarılı performansı.



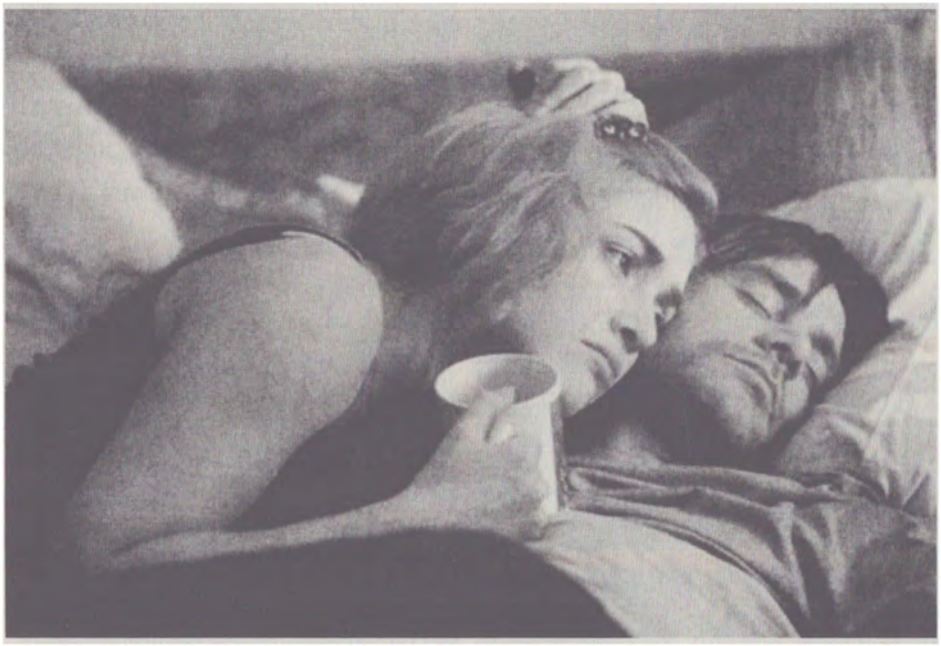
RESİM 4.100 *Adaptation* [*Tersyüz*] filminde hem Charlie Kaufman hem Donald Kaufman'ı canlandıran Nicholas Cage. Kim kimi yazıyor?

2004 yılında Michael Gondry'nin yönettiği *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* [*Sil Baştan*] filminde kimlik anksiyetesi bu kez belleğe odaklanır. Joel (Jim Carrey) ayrıldığı sevgilisi Clementine'i (Kate Winslet) unutmak ister. Lacuna Şirketi bu hizmeti verir ama hafıza silme işleminin tam ortasında Joel eski sevgilisinin hatıralarını korumaya karar vererek direnmeye başlar. Film, 17 buçuk dakika süren bir jenerik öncesi sekans (belki de bir kayıt) ile başlar. Ancak çok sonra bunun öykünün başlangıcı değil sonu olduğunu anlarız.

Charlie Kaufman Hollywood'a *Get A Life* (1991) adında bir komedi dizisi yazarak adım atmıştır. İki bölüm sonra da bu işi bırakmıştır. İlginç değil mi?



RESİM 4.101 ÇOK YAŞA MÜZİKAL! Altın çağın garip bir yankısı olan *De-Lovely* [*Cole Porter'ın Aşkı*, 2004] filmi, Cole Porter'ın biyografisidir. Jay Cocks'un yazıp Irwin Winkler'in yönettiği filmde Cole'u Kelvin Kline, karısını Ashley Judd oynamıştır. Olay örgüsüyle iç içe geçen klasik Porter şarkıları, Elvis Costello'dan Natalie Cole ve Diana Krall'a kadar çeşitli çağdaş şarkıcılar tarafından söylenmiştir. Larry King bu filmi "açık arayla gelmiş geçmiş en iyi müzikal biyografi" olarak nitelendirir. Kendi adıma ona katılıyorum. Sanat eseri gibi bir hayat: "Ne zaman vedalaşsak, biraz ölüyorum.



RESİM 4.102 *Sil Baştan* filminde Kate Winslet ve Jim Carrey. Hangisi rüya görüyor?

Karakter ve yaratıcısı arasındaki drama, Zach Helm'in yazıp Marc Forster'ın yönettiği *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* [*Sil Baştan*] filminde daha parlak biçimde işlenmiştir. Harold (Will Ferrell) kendisinin Karen (Emma Thompson) tarafından yazılan bir romandaki karakter olduğunu fark eder. Anlatıcının onun hayatını okuduğunu işitir. Karen'ın eserinin hayranlarından biri olan edebiyat eleştirmeni Profesör Hilbert'e (Dustin Hoffman) danışır. Harold'ın ikilemi şudur: Romanın özgünlüğü uğruna ölmeye razı mı olacaktır? Bu olağandışı anlatı, neredeyse doksan yıl önce yaşayan Luigi Pirandello'nun Altı Kişi Yazarını Arıyor kitabına gönderme yapar. Kim ne derse desin, postmodernizm de modern değil midir?



RESİM 4.103 ERGENLİK EKSENİ. Wes Anderson'ın *The Darjeeling Limited* [*Küs Kardeşler Limited Şirketi*] filmi uzatılmış ergenlik janrının sembolü olmuştur. Jason Schwartzman, Adrien Brody ve Owen Wilson kendilerini ve annelerini bulmaya çalışır.

Wes Anderson tepeden bakan, ben merkezli ama bazen de eğlenceli anlatılar sunmuştur: *The Royal Tenenbaums* [*Tenenbaum Ailesi*, 2001], *The Life Aquatic with Steve Zissou* [*Suda Yaşam*, 2004] ve *The Darjeeling Limited* [*Küs Kardeşler Limited Şirketi*, 2007]. Yaratıcı yönetmenliğe özgü birçok incelik ve ustalık barındırsa da Wes Anderson'ın dünyası nihayetinde New York'un yukarı batı yakasında yaşayan, kendi üstüne düşünen orta sınıftır.

Öte yandan Paul Thomas Anderson (Wes Anderson'la hiçbir akrabalığı yoktur) özellikle *Boogie Nights* [*Ateşli Geceler*, 1997] ve *Magnolia* [*Manolya*, 1999) adlarını taşıyan etkileyici topluluk filmlerinde batı yakası toplumunun portrelerini sunmuştur. Bir süre sessizliğe gömüldükten sonra *There Will Be Blood* [*Kan Dökülecek*, 2007] adlı tarihsel destanıyla sahnedeki yerini yeniden almıştır.

2000'leri simgeleyen film Paul Haggis'in *Crash*'ı [*Çarpışma*, 2004] olmalıdır. Filmdeki on sekiz önemli karakter (filmin adının üstünde on iki yıldızın adı yer alır) P T. Anderson'ın filmleri gibi birden çok öykü anlatan nihai topluluk filmidir ama derin bir politik anlayış da barındırır. Film çağdaş Los Angeles'ta geçer ve otuz altı saatlik bir zaman dilimi içinde gerçekleşir. Don Cheadle gruptaki merkezi karakter olan polis dedektifini oynar.

Filmde her şeyin dokunma duyusuyla alakalı olduğu söylenir:

> "Sokaklarında yürüdüğün her şehirde yanından geçtiğin insanlara hafifçe sürtünürsün veya insanlar sana omuz atar. Ama Los Angeles'ta hiç kimse birbirine dokunmaz. Her zaman metal ve cam yığınlarının gerisindeyiz. Sanırım dokunma hissini öylesine çok özlüyoruz ki sırf bir şeyler hissedebilmek için birbirimize çarpıyoruz."

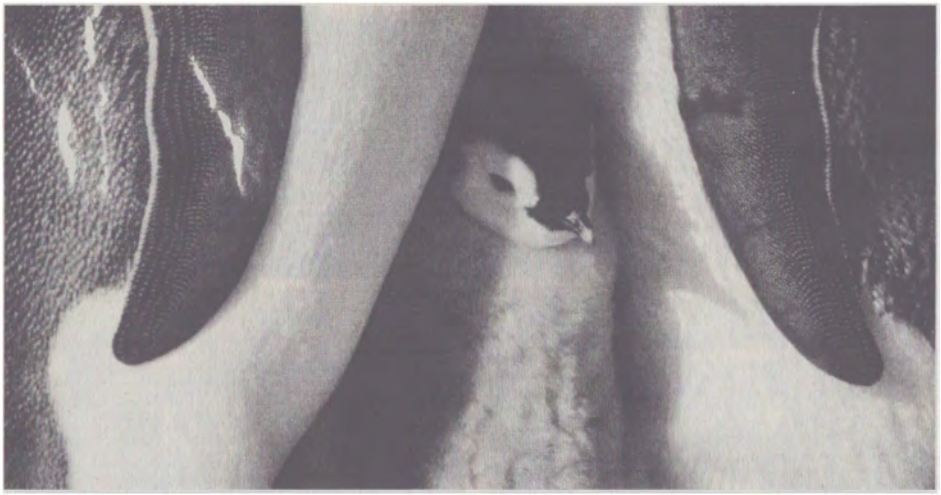
Irk ve sınıf sorunlarını ilmek ilmek ören *Çarpışma* filmi, 21. yüzyılın gerçek dünyasına uyanmanızı sağlar. Birden çok ironi katmanı içerir: Dışarıdan gelen kişi (Ryan Philippe) tıpkı Albert Camus'nün "Yabancı"sı gibi kızıl saçlıdır. Filmde Arapları İranlılar, Meksikalıları Porto Rikolular ve Çinlileri de Koreliler oynar. (Ve elbette ki Paul Haggis Kanada doğumludur.)

Charlie Kaufman, yıllar önce *The Orchid Thief* (*Orkide Hırsızı*) için uygun bir senaryo yazamayacağına karar verirken dikkat çekici bir hata yapmıştır. Bir kurgucu olarak orkidelerdeki dramayı görememiştir. Sinema sanatında son on yılda yaşanan en önemli gelişmeye, yani kurmaca olmayan filmlerin rönesansına katılma şansını kaçırmıştır.



RESİM 4.104 POSMODERN ANLATI. Artık bir öykü anlatmak yeterli değildir. Sinemacılar artık öyküler hakkındaki öyküler anlatmak durumundadır. Paul Thomas Anderson'ın *Boogie Nights* [*Ateşli Geceler*] filminde Don Cheadle. Alejandro Gonzalez Inarritu'nun *Babel* [*Babil*] filminde Cate Blanchett ve Brad Pitt. James Mangold'un *Identity* [*Kimlik*] filminde Ray Liotta, John Hawkes ve John Cusack. Wes Anderson'ın *The Life Aquatic with Steve Zissou* [*Suda Yaşam*] filminde Bill Murray'le röportaj yapan Cate Blanchett. Marc Forster'in *Stranger than Fiction* [*Lütfen Beni Öldürme*] filminde görsel bir arayüz yardımıyla adımlarını ölçen Will Ferrell. Steven Soderbergh'in *Traffic* (*Trafik*) filminde Luis Guzman, Miguel Ferrer ve Don Cheadle. Bütün bu filmler, 2000'lerdeki diğer birçok film gibi öz farkındalıklı anlatı teknikleriyle denemeler yapar.

Bu kısmen DVD ortamından kaynaklanmıştır. 2000'lerde bir filmi haftalar içinde çekip düzenlemek ve birkaç gün sonra da çoğaltıp satışa sunmak mümkündür. Ancak 2000'lerde en çok beğeni toplayan kurmaca olmayanfilmlerin birçoğu gişede de başarılı olmuştur. Tüm zamanların en çok gişe yapan üç "belgeseline" imza atan Michael Moore'un başarılarına daha önce değinmiştik. Bütün o öfkeli tavırlarına rağmen Moore 2000'lerin yaratıcı yönetmenidir. Ayrıca Al Gore'un kayda değer başarısından da söz etmiştik.



RESİM 4.105 *March of Penguins*'nda [*İmparatorun Yolculuğu*] yetişkin penguenlerin koruduğu yavru penguen.

Ancak deneme filmlerinin dışında da önemli ölçüde izleyici çeken filmler oldu. Doğa filmleri de bunların arasındaydı. Jacques Perrin'in Jacques Cluzaud ve Michel Debats'la birlikte imza attığı *Winged Migration* [*Kuşlar: Kanatlı Uygarlık*, 2001] gişede büyük bir başarıya ulaştı ve yalnızca Luc Jucquet'in *March of Penguins* [*İmparatorun Yolculuğu*, 2005] adlı çalışması onu geride bırakabildi. Fransızlar bu janrda neden bu kadar başarılıdır? Bu sorunun yanıtı, modern doğa filmini icat eden kişinin Jacques Cousteau olmasıdır.

Yetmiş yılı aşkın bir süredir, Robert Flaherty ve John Grierson'dan Jean Rouch ve Donn Pennebaker'a kadar belgesel yapımcılarının başlıca amacı gerçeği yakalamak, yani "belgelemek" olmuştu: Yapımcıları ve yapım sürecini ne kadar az görürsek, o kadar iyiydi. Kurmaca olmayan film yapımcıları ise gördüğümüz gerçekliği yorumlamayı tercih eder. Kendileri ve fikirleri "olayın parçasıdır." Öykücülerin her zaman anlatının meta-kurgusunun bilincinde olması gibi onlar da meta-gerçeklikle daha çok ilgilenir.

Doğa belgeselcileri, yirmi yılı aşkın bir süredir televizyon programcılığının vazgeçilmez bir öğesidir. (2000'lerde izleyicilerin yüksek çözünürlüklü televizyonlar almasının başlıca nedenlerinden biri budur.) Doğal dünyadan geriye kalanları korumak, önemli bir politik gündem maddesi haline gelmişken dev ekranlarda da kendine yer bulmuştur. Kaufman, *Orkide Hırsızı*'nın sinemaya uyarlamanın üstesinden gelmiş olsaydı yeni meta-gerçekçiliğin klasiklerinden birine imza atabilirdi. Ancak Kaufman da kendi kuşağının birçok üyesi gibi meta-kurgunun kalıplarının dışına çıkamadı.



RESİM 4.106 2000'Lİ YILLARIN SİMGESİ. Karmaşık olay örgüsü ve kalabalık oyuncu topluluğuyla 2000'li yılların yeni anlatı formlarını yansıtan Paul Haggis'in *Crash* [*Çarpışma*, 2004] filmi, medyasferde* başıboş sürüklenen çağdaş Amerikan şehir hayatının dokunaklı bir tablosunu çizer. Janr sınırları aşan bu filmde soldan sağa, yukarıdan aşağıya şu oyuncular yer alır: Matt Dillon, Terrence Howard, Chris "Ludacris" Bridges, Sandra Bullock, Jack McGee, Jayden Lund, Shaun Toub, Bahart Soomekh, Ryan Philippe, Nona Gaye, Brendan Fraser, Jennifer Esposito, Don Cheadle, Kathleen York ve Terrence Howard.

Gazete, dergi, televizyon, radyo, kitaplar gibi yayınlanan veya yayımlanan tüm medyayı kapsayan kolektif ekoloji –çn.



ELEŞTİRMEN

ŞAİR VE FİLOZOF:
LINDSAY VE MÜNSTERBERG

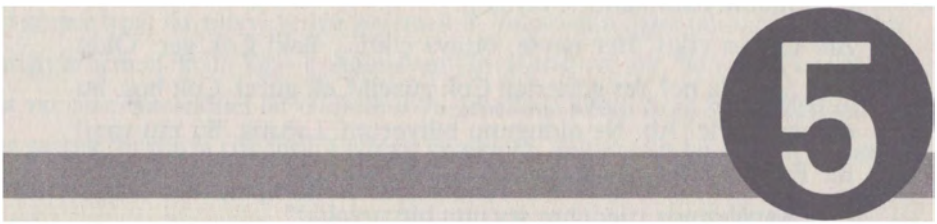
DIŞAVURUMCULUK VE GERÇEKÇİLİK:
ARNHEIM VE KRACAUER

MONTAJ:
PUDOVKİN, EİSENSTEİN,
BAZALS VE BİÇİMCİLİK

MİZANSEN:
YENİ GERÇEKÇİLİK,
BAZIN VE GODARD

KONUŞMA VE DAVRANIŞ:
METZ VE ÇAĞDAŞ TEORİ

"Filmin ne olduğuyla mı daha çok ilgileniyoruz, yoksa bizi nasıl etkilediğiyle mi? Bir başka deyişle biçimle mi, işlevle mi?"



FİLM TEORİSİ: BİÇİM VE İŞLEV

ELEŞTİRMEN

Mel Brooks'un senaryosunu yazdığı, Ernest Pintoff'un yönettiği *The Critic* [*Eleştirmen*, 1963] adlı eğlenceli ve anlayışlı kısa filminde, ihtiyar Brooks'un bu "sanatın" anlamı hakkındaki neşeli konuşmasını dinlerken ekranda hareket eden soyut şekilleri izleriz:

> "Bu da nesi?
> Bir çizgi film olmalı.
> Ah... Biyolojiyle ilgili olmalı. Biyolojiye benziyor. Rusya'daki çocukluğumu hatırladım... Biyoloji.
> Ah! Ortaya çıktı. Her neyse, ortaya çıktı... Bak! Çok geç. Öldü bile... Bu da ne? Yer gösterici! Çok güzel! Çok güzel. Çok hoş. Bu da nesi böyle? Ah. Ne olduğunu biliyorum. Lahana. Bu mu yani! Bir Fransız filmi, yabancı bir film izlemek için iki dolar verdim ben. Karşılığında izlediğim şey tam bir zırvalık!"

Ekrandaki ilk şeklin dışında ikinci bir şekil belirir. Brooks yorumlamaya devam eder:

> "Evet. İki tane oldu... İki *şey* Birbirine benzeyen iki şey. Kesinlikle. Şu parıltılara bak. O ikisi birbirine âşık! Birbirlerine nasıl da yakıştıklarını görüyor musun? Başkalarını öylesine çok kıskandırıyorlar ki! Bu o iki *şeyin* seks hayatı olabilir mi?"

Sahne tekrar değişir ve Brooks'un seslendirdiği antika adam, ilgisini yitirmeye başlar:

> "Bu ne? Noktalar! Bir göz olabilir. Her şey olabilir! Bir sembolizm olmalı. Sanıyorum... şeyi simgeliyor... zırvalığı! Ah! Bir hamamböceği! Hamamböceğinizle size iyi şanslar, bayım!"

Sanatsal kısa film sona ererken eleştirmen nihai yargısına ulaşır:

> "Psikanalizden pek bir şey anlamam ama bunun müstehcen olduğunu söyleyebilirim!"

Eleştirmen mizahidir ve Brooks'un üç dakikalık kısa bir zaman zarfında eleştiriyle ilgili birçok önemli gerçeğe değinmeyi başarmasının da bunda payı vardır. Bir film izlemek için "iki dolar" veririz ve karşılığında ne elde ederiz? Sinematik değeri nasıl belirleriz? Neyin "zırvalık" olduğuna nasıl karar veririz? Görünüşe göre izleyicilerin arasında filmden hoşlananlar da vardır. O halde değerler tamamen göreceli midir? Sinema sanatı için evrensel "kurallar" var mıdır? Film neler yapar? Sınırları nedir?

Bunun gibi sorular film teorisi ve eleştirisinin alanına girer. Film fenomeninin anlaşılmasını artırmak gibi ortak bir hedef güden bu iki etkinlik birbiriyle ilişkili olsa da tıpatıp aynı değildir. Genel olarak, teori soyuttur ve eleştiri de pratiktir. Yelpazenin bir ucunda, film eleştirmeninin kaleme aldığı eleştiri vardır; analizden ziyade rapor tarzındadır. Eleştirmenin fonksiyonu filmi açıklayıp değerlendirmek gibi görece basit iki görevi yerine getirmektir. Yelpazenin diğer ucunda aktüel film pratiğiyle hemen hiçbir ilgisi bulunmayan film teorisi yer alır. Bu esasen kendi başına var olan entelektüel bir etkinliktir ve genellikle kendi özgü karşılıkları vardır ama gerçek dünyayla çok ilişkili olması gerekmez. Yelpazenin bu iki ucu arasında faydalı ve ilginç işler için geniş bir alan vardır.

Film teorisinde birçok önemli ikili karşıtlık egemendir. Bunların ilki eleştiri (pratik) ve teori (ideal) arasındaki farkın ortaya koyduğu pratik ve ideal olan arasındaki karşıtlıktır.

"Kuralcı" ve "betimleyici" teori ve eleştiri arasındaki karşıtlık da bununla yakından bağlantılıdır. Kuralcı teorisyen, filmin ne olması gerektiğiyle ilgilenirken betimleyici teorisyen yalnızca filmin ne olduğuyla ilgilenir. Kuralcı teori tümevarımsaldır; yani teorisyen ilk önce bir değerler sistemi oluşturur ve ardından filmleri kendi sistemine göre değerlendirir. Betimleyici teori ise tümdengelimi esas alır; yani teorisyen film etkinliğinin tüm yelpazesini inceler ve ardından filmin gerçek doğası hakkında farazi sonuçlar çıkarır. Kuralcı teorisyen ve eleştirmenler doğal olarak değerlendirmeyle ilgilenir. Güçlü değer sistemlerine sahip olduklarından filmleri mantıksal olarak kendi koydukları krallara göre değerlendirip yargılar.

Üçüncü ve en önemli karşıtlık, teori ve pratik arasındadır. Hiçbir sinemacı sanatını icra etmek için teori çalışmak zorunda değildir. Aslında ilk başlarda çok

az sinemacı teoriye ilgi duymuştur. Ne yapılması gerektiğini içgüdüsel olarak öğrenmişler (veya öğrenememişlerdir). Ancak sinema sanatı aşama aşama geliştikçe, teori ve pratik arasında bir köprü kurulmuştur. Birçok çağdaş sinemacı, öncüllerinin aksine güçlü teorik temellere sahiptir. Hatta Hollywood'daki ofisler sinema doktoralılarla doludur. Hepsi sinema okulu öğrencisi olan Coppola, Scorsese ve Lucas'ın kuşağından itibaren, yükseköğrenim diplomaları stüdyo sistemine girmek için önemli bir avantaj sağlamıştır.

Bu, Hollywood'un iş yapma şeklindeki önemli bir değişikliktir. Sinema tarihine halen büyük ölçüde egemen olan Hollywood tarzı hiçbir zaman yazılı teoriler üretmemiştir. 1930'lar ve 1940'ların Hollywood filmleri, çok gelişkin bir estetik sistemi temel alsa da Hollywood teorisi diye bir şey yoktur. Hiçbir sanat teoriye *ihtiyaç duymaz*; hiçbir sanatçının yüksek eğitime ihtiyacı yoktur. Akademik eğitim, istihdam şartı haline gelince sanatın doğası değişir; sanat öz-farkındalıklı ve büyük olasılıkla da daha az heyecan verici hale gelir. En merak uyandırıcı sanatı kuralları çiğneyen muhaliflerin ürettiğine inanmak için koyu bir romantik olmanız gerekmez. Resmi eğitim, belli bir seviye ustalık kazandırırken genellikle yaratıcılığı bastırır. Markalaşmış kalite uğruna dehanın heyecanını gözden çıkarırız. Bu değiş tokuş, 1970'lerden itibaren Amerikan sinemasında yaşananları açıklayabilir.

Eski ustalar, elbette ki içinden geldiği gibi hareket etmiştir. Birçok teorisyene ilham veren D. W. Griffith'in üretebildiği en iyi fikir, etkili bir film yapımının gizli metronomunun "insan kalbinin atışı" olduğudur. Griffith, 1926 yılında *Liberty* dergisinde yayımlanan "Pace in the Movies" başlıklı yazısında şu ifadelere yer vermiştir:

"Amerikan okulu...filmin temposunu ortalama insan nabzıyla uyumlu kılmaya gayret eder. Elbette insan kalbi heyecan gibi etkiler altında hızlanırken, çok şeye gebe olan belirsizlik anlarında neredeyse duracak gibi olur."

Sonradan geliştirilen bu tür fikirlerin çoğu, sinemanın en genç sanat olarak aşağılık kompleksinin bir sonucudur. Christian Metz'e göre psikanalitik olarak bu tür eleştirilerin işlevi, sinemayı olumsuz statüsünden kurtarmaktır. Daha basit bir biçimde ifade etmek gerekirse, sinema ağırlığa sahip bir teori sistemi geliştirebilirse, daha eski olan diğer sanatlar kadar saygıdeğer olacaktır. Bu, film teorisi için çok çocukça bir motivasyonmuş gibi görünebilir ama sinemanın eğitimli insanlar tarafından yaygın olarak ciddiye alınmasının çok da uzun bir geçmişi yoktur. Örneğin ABD'de sinema neredeyse 1970'e kadar kolejler ve üniversitelerde

genel olarak kabul gören bir çalışma konusu haline gelmemiştir. Bu nedenle erken dönem film teorisinin büyük bir kısmı, saygınlık kazanmayı amaçlamıştır.*

Film teorisi konusundaki ilk çalışmaların birçoğu, bu saygınlık kazanma arzusundan kaynaklı kuralcıydı; birçoğu oldukça iddialı girişimlerdi ama bazen de şaşırtıcı derecede ayrıntılı hale gelebildi. Psikanalitik metaforu kullanmaya devam edersek, bunu sinemanın "süperegosunun" egemenliği olarak düşünebiliriz. Sinema, sanat camiasının davranış standartları ve saygınlık anlayışı çerçevesinde diğer sanatlarla eşit muamele görmek için yoğun çaba sarf etmiş ve doğal libidinal dürtülerine hâkim olmuştur. Bunu yaparken "standartlara" ihtiyaç duyulmuştur ve film teorisyenleri bu ihtiyacı karşılamıştır. Film teorisi olgunlaştıktan sonra diğer sanatlardan türetilen kurallar ve düzenlemelere muhtemelen daha az ihtiyaç kalmıştır. Film teorisinin odağında artık kendi esnek ve gelişmiş değerlerini geliştirmek vardır.

Her film teorisinde birçok görüş ayrılığı söz konusudur. Teori esasen estetik midir yoksa felsefi midir? Sinemanın parçalarının birbiriyle ilişkisini mi inceler yoksa spesifik bir filmin parçalarının birbiriyle ilişkisini mi? Veyahut film ve kültür, film ve birey, film ve toplum arasındaki ilişkilerle mi ilgilenir?

Film teorisyenlerinin halen en üretkeni olan Sergei Eisenstein, film incelemesine farklı yaklaşımları birbirinden ayırt etmek için sinema terminolojisini kullanmıştır. 1945'te "A Close-up View" başlıklı makalesinde "uzak plan" film teorisinin filmi bağlam içinde değerlendirdiğini yani filmin siyasi ve sosyal imalarını ele aldığını açıklamıştır. "Orta plan" film teorisiyse filmin insan ölçeğine odaklanır; çoğu eleştirmen de bununla ilgilenir. Öte yandan "yakın plan" film teorisi, filmi "parçalarına ayırır" ve "öğelerini çözümler." Örneğin film göstergebilimi ve filmin "dilini" incelemeye çalışan diğer teoriler, yakın plan yaklaşımlardır.

Buradaki temel kavram, biçim ve işlev arasındaki klasik karşıtlıktır. Filmin ne olduğuyla (formuyla) mı daha çok ilgileniyoruz yoksa bizim üzerimizdeki etkisiyle (işleviyle) mi? Birazdan göreceğimiz gibi, film teorisi uzun bir süredir sanatın biçimi yerine işlevinin daha zorlu ve anlamlı analizine odaklanmış durumdadır. Film teorisi daha az iddialı ve daha araştırmacı hale geldikçe, kuralcı yaklaşım aşama aşama daha bilimsel inceleme yöntemlerine yerine bırakmıştır.

Bu noktada, sinemanın üniversitelerde kabul görmesini istediğimizi ama sinemacıların çok fazla eğitim almasını istemediğimizi savunuyormuş gibi göründüğümüzün farkındayım. 1970'ler ve 1980'lerde Amerikan hayatının her alanında olduğu gibi burada da sarkaç çok uzaklara savruluyordu.

ŞAİR VE FİLOZOF: LINDSAY VE MÜNSTERBERG

İlk film teorisyenleri, daha önce değindiğimiz gibi asıl olarak genç sanata saygın bir sanatsal konum kazandırma uğraşındaydı; bazıları bunu diğerlerinden daha bilinçli bir şekilde yaptı. 1915 yılında, tam da uzun metrajlı film öne çıkarken, dönemin tanınmış şairi Vachel Lindsay bu genç ve vahşi popüler sanata canlı, naif, genel olarak basite indirgenmiş ama yine de anlayışlı bir bakış sunan *The Art of the Moving Picture* [*Hareketli Görüntü Sanatı*] adlı kitabını yayınladı.

Adından da anlaşılabileceği gibi bu kitap tartışmaya açık bir önermeydi. Lindsay okurlarını bu eğlenceyi gerçek bir sanat olarak düşünmeye çağırdı. Yerleşik anlatısal ve görsel sanatları model alarak üç temel "fotoplay" [filme alınan oyun] türü tanımladı. Sanatsal özellik taşıma iddiasındaki filmler "Aksiyona Dayalı Fotoplay," "Duygusal Fotoplay" ve "Görkemli Filmler" olarak üç kategoriye ayrıldı. Bu kategorileştirme bugüne kadar Hollywood sinemasını yansıtmaya devam etti. Lindsay bu kategorilerin her birinde anlatı öğelerini tanımlayıp formüle etti ve sinemanın bu açıdan diğer sanatlara rakip olmakla kalmayıp onları aşabileceğini savundu. Aksiyon, Duygu ve Görkem doğrudan ve güçlü (ve bazen işlenmemiş) değerlerdi; bugün de bu özelliklerini korur.

Filmlere olan büyük tutkusundan yola çıkarak sezgisel bir biçimde ilerleyen Lindsay, filmin potansiyelini daha eski sanatların başarılarıyla karşılaştırdı. Bunu yaparken filmi "hareketli heykel" "hareketli resim" ve "hareketli mimari" olarak nitelendirdi. Kitabının iki bölümünde film estetiğinin anahatlarını çıkardı. Bu iki bölüm de kendine özgü bir biçimde şaşırtıcı derecede ileri görüşlüydü. Lindsay'in bu kitabı yazdığı tarihlerde, kültür dünyasında yalnızca tiyatroyu taklit eden filmler [yani "fotoplay" denilen filme alınan oyunlar] ciddiye alınıyordu.

Ancak Lindsay çok erkenden –*The Birth of a Nation* [*Bir Ulusun Doğuşu*, 1915] filminden sonra ama *Intolerance* (1916) filminden önce– filmin gerçek gücünün tam tersi yönde olabileceğini anladı. "Fotoplay ve Tiyatro Arasındaki Otuz Fark" adını taşıyan bölümde paralelmiş gibi görünen bu iki sanatın nasıl karşılaştırılabileceğini açıklarken 1920'lerde ve 1930'ların başında film teorisyenlerinin ana gündemlerinden biri haline gelecek argümanı ortaya koydu. Film teorisyenleri yeni gelişen sanata ayrı bir kimlik oluşturmaya çalışırken bu görüş, egemen tema haline geldi.

Lindsay'in estetik konusundaki son bölümü "Hiyeroglifler" daha da öngörülüdür. Lindsay büyük bir öngörüyle şu ifadelere yer verir:

> "Fotoplay'in icadı, taş devrinde resimli yazının başlangıcı kadar dev bir adımdır."

Lindsay, bunun ardından filmi bir dil olarak incelemeye devam eder. Lindsay'in analizi, kendi ifadesiyle "sade bir argüman olmaktan ziyade süslü bir uçuş" olabilir ama yine de doğrudan doğruya film teorisindeki daha ilerideki bir gelişim aşamasına –göstergebilim yaklaşımına– işaret eder. "Barbarca haykırışlara" tutkun ve akademik disiplinler konusunda hiç eğitim almayan akademi karşıtı bir şair için 1915 yılında çok büyük bir başarı!

Lindsay kitabında filmin iç estetiğinin yanı sıra "fotoplay'in" dışsal etkilerine de yer ayırır. Bu da sinema anlayışımıza somut katkılarından ziyade tarihsel bir kilometre taşı olması bakımından önemlidir. Yine de Lindsay'in en özgün teorilerinden biri, daha sonraki teorisyenler ve eleştirmenler tarafından her zaman göz ardı edilse de daha yakından incelenmeyi hak eder.

Lindsay sessiz film oynarken izleyicilerin müziği dinlemek yerine sohbet etmesi gerektiğini ileri sürer. Hiç kimse bu fikri ciddiye almamıştır; ciddiye alınmış olsaydı, komünal ve interaktif bir sinemayı çok daha önce geliştirebilirdik. Birçok Üçüncü Dünya filmi (ayrıca Godard'ın filmleri) soundtrack kullanımına rağmen sinemacı ve izleyici arasındaki sohbetin ilk ifadeleri olarak tasarlanmıştır. Kısacası şair ve sinema tutkunu Vachel Lindsay birçok gerçeği sezmiştir; öyle ki daha akademik teorisyenler, katı sistematik düşünceleri yüzünden bunları hiçbir zaman anlayamamıştır.

Lindsay'in filmleri sevinç nidasıyla karşılamasından bir yıl sonra, önemli bir katkı daha geldi. Tarz, yaklaşım ve ton bakımından tamamen farklı olmasına rağmen Hugo Münsterberg'in ufuk açıcı *The Photoplay: A Psychological Study* (1916) kitabı da aynı ölçüde kıymetli bir katkıydı. Alman kökenli Münsterberg, Harvard'da felsefe profesörüydü ve destekçisi William James gibi o da modern psikolojinin kurucularından biriydi. Münsterberg, popülist şair Lindsay'in aksine akademik bir unvana sahipti ve eserini sadece bir "sinema hayranı" olarak değil, kitabı yayımlanmadan önce yeni popüler sanat hakkında neredeyse hiç deneyimi bulunmayan tarafsız bir akademisyen olarak kaleme almıştı.

Münsterberg'in entelektüel analizi, sinemaya çokça ihtiyaç duyulan saygınlığı kazandırmakla kalmadı, aynı zamanda film teorisinin en dengeli ve objek-

tif taslaklarından biri olarak günümüze dek önemini korudu. Münsterberg, profesyonel teoriyle popüler anlayış arasında köprü kurmaya kendini adadı. "Entelektüel açıdan dünya 'kültürlüler' ve 'kültürsüzler' olmak üzere iki sınıfa ayrılmıştır," diye yazdı. Sinemanın psikolojisi analizinin "bu iki sınıfı buluşturacağını" umdu. Ne yazık ki kitabı uzun yıllar boyunca görmezden gelindi ve ancak 1969'da film teorisyenleri ve öğrencileri tarafından yeniden keşfedildi.

Lindsay gibi Münsterberg de sinemanın kendine özgü bir ruhunun olduğunu ve sinemanın estetik geleceğinin sahnede veya romanda daha iyisi yapılabilen şeyleri taklit etmekten geçmediğini çabucak anlamıştı. Münsterberg de film teorisinin yalnızca içsel estetiği değil, açık sosyal ve psikolojik etkileri de dikkate alması gerektiğini düşünüyordu. Bu iki boyutu, filmlerin "içsel" ve "dışsal" gelişimi olarak adlandırdı ve çalışmasına bunları inceleyerek başladı.

Münsterberg'in en değerli katkısı, tahmin edileceği gibi film fenomenine psikolojik ilkeleri uygulamasıdır. Freudyen rüya psikolojisi, 1920'lerden itibaren birçok popüler sinema teorisi için faydalı bir araç olmuştur. Ancak Münsterberg'in yaklaşımı Freud öncesine aittir; bu uzun süre göz ardı edilmesi için iyi bir nedendir. Münsterberg aynı zamanda Gestalt psikolojinin önemli bir öncüsüdür ve bu özelliği, Münsterberg'in yaklaşımını şaşırtıcı derecede çağdaş gösterir. Freudyen film psikolojisi deneyimin bilinçdışı, rüya benzeri doğasını vurgular ve bu nedenle de sinemaya yönelik pasif tutuma odaklanır. Münsterberg ise film ve gözlemci arasında interaktif bir ilişki anlayışı geliştirir.

Münsterberg, filmlerdeki hareket algımızı açıklayarak başlar. Hareket algımız, "görme sürerliği" adı verilen statik fenomenden çok hareketsiz görüntüleri aktif olarak zihnimizde yorumlamamıza bağlıdır. Otuz yıl sonra bu aktif yorumlama süreci, fi olgusu adıyla bilinmeye başlamıştır. Münsterberg adını koymasa da bunu daha 1916'da açıklamıştır.

Münsterberg kitabının "Dikkat" "Hafıza ve İmgelem" ve "Duygular" başlığını taşıyan bölümlerde filmi aktif bir süreç olarak ele alan gelişmiş bir film psikolojisi teorisini ortaya koyar. Çok zihinsel bir etkinlik olan bu aktif süreçte, izleyici sinemacıyla ortak olur. Münsterberg, "Fotoplay'in Estetiği" başlığını taşıyan ikinci kısımda bu bakışın çeşitli sonuçlarını değerlendirir.

Görme sürerliği gibi pasif bir fenomen yerine fi olgusu gibi aktif bir zihinsel süreci merkeze alan Münsterberg, filmi aktif bir süreç olarak kabul eden teorilere mantıksal zemin hazırladı. O dönemde bu teori, betimleyici olmaktan ziyade kuralcı nitelikteydi. Film pratiğinde olduğu gibi film teorisinde de ilk otuz-kırk yıl boyunca filmi esasen pasif ve manipülatif bir süreç olarak gören anlayış hâkim

oldu. Ancak filmi en azından potansiyel olarak interaktif gören Münsterberg'in yaklaşımı eninde sonunda hak ettiği değeri gördü.

İlginç bir biçimde, Lindsay ve Münsterberg'in kitapları çok yakın geçmişe kadar ABD'de film teorisi konusunda üretilen gerçek anlamda önemli son eserlerdi. Anlaşılan o ki Hollywood film pratiğine egemen olmaya başladıktan sonra film teorisi önemini yitirdi. 1920'lerin başında film teorisi Avrupa merkezli hale geldi ve elli yıl boyunca Fransız, Alman ve Doğu Avrupalı düşünürlerin egemenliğinde kaldı.

Teori/eleştiri gelişiminde Amerikan çizgisi, İngiliz geleneğinde olduğu gibi esasen pratiktir; soyut teorilerden ziyade somut eleştiriyle ilgilenir. İdeal olarak, bu pratik yönelimi onu daha az değerli bir gelenek kılmaz ama çok dağınık olması, onu açıklamayı veya incelemeyi zorlaştırır. Bir tek kitaba sığdırılan soyut teorileri analiz etmek çok daha kolaydır. Gelişen film teorisi hakkındaki anlayışımızı çarpıtabileceği için bu durumu gözden kaçırmamamız gerekir.

Paradoksal bir biçimde, 1920'lerde Avrupa'da film teorisinin canlılık kazanmasının ilk işaretlerinden biri Louis Delluc'un çalışmalarıydı. *Cinema et cie* (1919) ve *Photogenie* (1920) gibi çeşitli teorik kitaplar yazmış olmasına karşın Delluc daha çok günlük bir gazeteye yazılar yazan film eleştirmeni, sinemacı ve "cine-club" hareketinin kurucusu olarak hatırlanır. Delluc, Lèon Moussinac'la birlikte film değerlendirmesini ciddi bir uğraş olarak yerleştirmiştir. Bu, o dönemde yaygın olan rapor tarzındaki yüzeysel tanıtımların zıttıdır. Delluc otuz beşinci doğum gününü göremeden 1924 yılında hayatını kaybetse de o zamana kadar Avrupa'ya özgü sanat filmi (ve film sanatı) geleneği sağlam bir biçimde yerleşmiştir.

DIŞAVURUMCULUK VE GERÇEKÇİLİK: ARNHEIM VE KRACAUER

J. Dudley Andrew, film teorileri hakkında faydalı bir tanıtım sunduğu *The Major Film Theories* (1976) adlı kitabında film teorisinin yapısını analiz etmek için Aristoteles'ten türetilmiş kategorileri kullanmıştır. Çeşitli teorilere dört açıdan yaklaşmıştır: "Ham Malzeme" "Yöntemler ve Teknikler" "Biçimler ve Şekiller" ve "Amaç ve Değer" Bunlardan ikisinin –"Metotlar ve Teknikler" ve "Biçimler ve Şekiller"–aslında aynı fenomenin zıt yüzleri olduğunu fark edersek bu kategori-

leri daha da basitleştirebiliriz; birincisi pratik, ikincisi teoriktir. Bu kategorilerin her biri, film sürecinin –malzeme, sinemacı ve izleyiciyi bağlayan zincirin– farklı bir yönüne odaklanır. Bir teorinin bu ilişkileri düzenleme şekli, büyük ölçüde amacını belirler ve temeldeki ilkelerin doğrudan yansımasıdır. Ham malzemeyi öne çıkaran teorisyenler esasen gerçekçidir. Öncelikli olarak sinemacının gerçekliği düzenleme ve manipüle etme gücüne odaklananlar, esasen dışavurumcudur; yani filme çekilen gerçekliğin kendisinden ziyade film yapımcısının ham malzemeleri nasıl dışavurduğuyla ilgilenir.

Bu iki temel tutum, filmde ham gerçekliği yakalamayı aklına koymuş görünen Lumière Kardeşler ve açıkça ham malzemelerden çok kendisinin neler yapabileceğiyle ilgilenen Méliès'ten beri film teorisi ve pratiğinin tarihine egemen olmuştur. Sürecin üçüncü boyutu, yani film ve izleyici arasındaki ilişki (Aristoteles'in ifadesiyle "Amaç ve Değer") hem gerçekçi hem de dışavurumcu argümanlarda her zaman ima edilse de yeni yeni film teorisine egemen olmaya başlamıştır. Filmin göstergebilimi ve filmin politikası, izleyiciyle başlar ve geriye doğru sinemacının sanatına ve ham malzemelerin gerçekliğine gider.

İlginin merkezi, üretimle ilgili teorilerden algılamayla ilgili teorilere kaymıştır. Artık bir filmin nasıl üretildiğinden çok, nasıl algılandığıyla ve hayatlarımızda ne gibi bir etki bıraktığıyla ilgileniyoruz. Münsterberg'in (ve hatta Lindsay'in) çalışması, bu vurgu değişikliğini öngörmüştür. Öte yandan teoride öğelerden biri vurgulanıp diğerleri geri plana itilse bile filmin pratik gelişiminde birbiriyle bağlantılı bu üç öğe de açıkça kendini gösterir.

1920'ler ve 1930'larda film teorisine dışavurumculuk egemen olmuştur. D. W Griffith film pratiğinin iki önemli "okulunu" şu ifadelerle açıklar: Amerikan Okulu, size "Gelip müthiş bir deneyim yaşa!" derken Alman Okulu size "Gelip müthiş bir deneyim izle!" der. Griffith bununla Amerikan sinemasının 1920'lerde Alman sinemasından daha aktif ve enerjik olduğunu kasteder ve bunda haklıdır. Ancak 1920'lerdeki "Alman Dışavurumculuğu"ndan söz ederken bu terimi nadiren Amerika'daki bağlamında kullanmamıza rağmen, Griffith'in tanımladığı her iki okul da esasen dışavurumcu bir hedef olan "müthiş deneyime" odaklanır. Griffith filmlerdeki hız teorisini açıklarken, bunun izleyicinin duygularını harekete geçirmek için kullanıldığına değinir:

"Bir filmin hızlı ve net bir değerlendirmesi için bana on yaşındaki bir erkek çocuk ve on beş yaşındaki bir kız çocuk verin. Erkek çocuk eylem içindir, kız ise duygu içindir. Hayatlarında doğal tepkilerini etkileyebilecek çok az şey olmuştur."

Griffith ve Hollywood, uyarıcı karşısında saf tepkiler elde etmek istemiştir. Buna göre film sanatı, neredeyse tamamen etkili uyarıcının tasarlanmasında yatar. İzleyicinin bu sürece aktif katılımı neredeyse hiç yoktur.

Gerçekçilik film tarihinin ilk kırk yılı boyunca film pratiğinde ikincil olsa bile yaygın bir yaklaşımdı. 1930'ların sonu (John Grierson'un öncülüğündeki İngiliz belgeselcilerin pratik çalışmalarında) ve 1940'lara kadar (İtalyan yeni gerçekçiliğinde) teorik olarak kendini gösteremedi. Bu gecikmenin sağlam nedenleri vardır: Öncelikle gerçekçi teori doğal olarak filmin daha az önemli olduğunu (gerçekliğin "sanattan" daha önemli olduğunu) ileri sürdüğünden, hem sinemacılar hem de teorisyenler dışavurumcu pozisyonlara yönelmiştir. Dışavurumculuk, sinemacıyı genel çerçevede daha önemli bir yere getirmekle kalmamıştır aynı zamanda film "sanatının" ilk başlardaki belli bir saygınlık kazanma çabalarının da doğal bir sonucudur. 20. yüzyılın başlarında eski sanatların her biri daha çok soyutlama, daha az gerçeğe benzerlik yönünde ilerlemiştir; yani "daha az ham malzeme, daha çok sanat" ilkesi benimsenmiştir. En genç sanat sinemanın da aynı yönde ilerlemesi doğaldır. Dahası olgun bir sanat olarak kabul edilmesi için sinema sanatının etkinliğinin de mesela resim etkinliği kadar karmaşık ve zorlu olduğunu göstermek gerekmiştir. Dışavurumculuk, sinemacının manipülatif gücünü vurgulayarak bu işlevi layıkıyla yerine getirmiştir.

Dışavurumcu teorilerin film teorisinin ilk elli yılına egemen olmasının ikinci nedeni belki de daha önemlidir: Sinemada özel veya kişisel sanata çok az yer vardı. Sinema öylesine kapsamlıydı ki çok popüler bir form olmak zorundaydı. Gerçekçi teoriler, izleyiciyi sürecin bir katılımcısı olarak görmemizi talep eder. Film ticari bir ürünse, tüketicisini kendi eğlencesi için "çalıştırmak" nasıl maruz gösterilebilir? Film bir ürün olarak manipülatif olmak zorundadır. Film ne kadar "etki" yaratırsa, müşterisinin onun için ödediği parayı o kadar çok hak eder. Aslında birçok popüler film halen bu basit kural çerçevesinde değerlendirilir: *The Exorcist* [*Şeytan*, 1973], *Alien* [*Yaratık*, 1979], *Terminator 2* (1991) ve *The Matrix* (1999) gibi "insanın aklını başından alan filmlerin" başarısını düşünün. Ekonomik anlamda, filmler halen karnaval havasındadır; lunaparklardaki hız trenleriyle korku odalarından ve aşk tünellerinden geçeriz. Gerçekçilik tamamen konu dışıdır.

Rudolf Arnheim'ın 1933 yılında ilk olarak *Film als Kunst* adıyla Almanca yayımlanan ve hemen ardından İngilizceye çevrilerek *Film as Art* adıyla yayımlanan *Sanat Olarak Sinema* kitabı ve Siegfried Kracauer'in ilk olarak 1960 yılında yayımlanan *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality* [*Film Teorisi: Fiziksel Gerçekliğin Kurtuluşu*] kitabı, dışavurumcu ve gerçekçi yaklaşımları

karşılaştırarak açıklayan iki standart, özlü ve renkli metindir. Her iki kitap da güçlü –neredeyse agresif– biçimde kuralcıdır. Bu iki kitap da araştırmalardan çok açıklamalara yer veren bir film teorisi anlayışıyla "açıklığa kavuşmuş doğruları" sunar. Unutulmaz olma özelliklerini halen koruyan bu kitaplar, sinema edebiyatının klasikleri haline gelmiştir. Bunda dışavurumculuk ve gerçekçiliğin yaklaşımlarını düzgün bir biçimde özetlemelerinin yanı sıra kısa ve özlü olmalarının da payı vardır. Daha karmaşık ve daha az determinist film teorileri kesinlikle bu kadar kolay hatırlanmaz.

Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye (1954) kitabının da yazarı olan Arnheim, kariyer sahibi bir psikolog olduğundan *Sanat Olarak Sinema*'nın temel öğretilerinin psikolojik olması şaşırtıcı değildir. Ancak Arnheim, öncülü Münsterberg'in aksine filmin nasıl anlaşıldığından çok nasıl üretildiğiyle ilgilenmiştir. *Sanat Olarak Sinema* kitabının temel önermesi kısa ve öz bir biçimde ifade edilebilir: Sinema sanatı kendi sınırlarına bağlı olarak gelişir ve sinemanın fiziksel sınırları onun estetik değerleridir. 1957 tarihli baskıya yazdığı önsözde yaklaşımını şu şekilde özetler:

> "Fotoğrafçılık ve sinemanın gerçeği kusursuz bir biçimde yeniden üretmesinin önüne geçen özelliklerin, onları sanat kılan özelliklerin ta kendisi olabileceğini ayrıntılarıyla göstermek istiyorum."

Bu ilginç ama doğru bir önermedir; çünkü mantıksal olarak her sanat kendi sınırlarına göre oluşur. Problem, Arnheim'ın bu sınırların aşılmamasını ve ses, renk, geniş ekran gibi bu sınırları genişleten teknolojik gelişmelerin hoş karşılanmamasını savunmasıdır. Arnheim, sinemanın sessiz film döneminin sonlarında sanatsal olarak zirvesine ulaştığını düşünür. Bu önerme 1933'te anlaşılabilir olsa da Arnheim kitabının 1957 tarihli baskısında da aynı görüşü savunmaya devam etmiştir.

Arnheim, filmdeki temsille gerçeklik arasındaki farkları sıraladıktan sonra bu farkların –yani sınırların– her birinin sanatsal içerik ve biçimi ortaya çıkarmasını açıklar. Arnheim'ın argümanının özü şudur: Film gerçekliği yeniden üretmeye ne kadar yaklaşırsa, sanatçının etkilerini yaratabileceği alan o kadar kısıtlanır. Bu teorinin başarısı, kesinlikle problemli olan iki varsayıma dayalıdır:

- Sanat eşittir etki veya ifade. Bir sanat eserinin büyüklüğü, doğrudan doğruya sanatçının malzemeleri nasıl işlediğiyle bağlantılıdır.
- Bir sanat formunun sınırları yalnızca onun estetik değerlerini üretir ve onları kısıtlamaz.

Örneğin Arnheim'a göre "Sinema perdesini büyütmenin cazibesi renkli, stereoskopik ve sesli film arzusuyla birini tamamlar" ama "bunu yalnızca sanatsal etkinin sinemanın sınırlarından geldiğini bilmeyenler arzular." Ancak bu yeni boyutlar, film sanatının repertuvarına eklendikçe sinemacılar daha çok özgürlüğe kavuşmuştur ve olası sanatsal etkilerin aralığı önemli ölçüde genişlemiştir.

Temel olarak Arnheim'ın sınırlar teorisinin sorunu, çok dar bir biçimde film prodüksiyonuna odaklanması ve özgürleştirici ve karmaşıklaştırıcı bir faktör olarak algılamayı hiç hesaba katmamasıdır. Arnheim'ın teknolojik olanların dışında sıraladığı sınırların birçoğu –görüntünün çerçevelenmesi, filmin iki boyutluluğu, kurgu yoluyla mekân-zaman sürekliliğinin kesintiye uğraması– yapım aşamasında önemli olsa da bir filmi nasıl anladığımız açısından çok daha az önemlidir. Arnheim film sürecinin tüm kapsamını göz ardı ederek film sanatı için katı bir ideal reçete üretir. Bu reçete, her gelişmeyle birlikte pratik film fenomenini açıklamaktan gitgide uzaklaşmıştır. Teknoloji geliştikçe ve sinemacılar yeni olasılıkları keşfettikçe, Arnheim'ın saf, sınırlı film anlayışı hızla yetersiz kalmıştır.

Neredeyse tüm film teorisine renk katan gerçekçilik ve dışavurumculuk arasındaki çatışma, ilk başta göründüğü kadar doğrudan, açık ve dengeli değildir. Bir çatallanmadan ziyade diyalektik bir ilişki söz konusudur. Gerçekçi teori dışavurumcu teoriden çıkmış ve dışavurumcu teori de sinemaya sanatsal saygınlık kazanma arzusundan doğmuştur.

Siegfried Kracauer'in başyapıtı *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality* [*Film Teorisi: Fiziksel Gerçekliğin Kurtuluşu*] Arnheim'ın zarif, özlü reçetesinden tam yirmi yedi sene sonra yayımlanmıştır. Kracauer'in kitabı, yirmi yılı aşkın bir süredir yavaş yavaş gelişen gerçekçilik teorilerinin geniş yelpazesi hakkında kapsamlı, bazen bulanık ve çoğu zaman zorlu bir araştırmadır. Kendi kendini sınırlandırdığı ve tanımladığı dışavurumculuğu ana hatlarıyla anlatmak görece daha kolaydır. Halbuki gerçekçilik birçok farklı anlama gelebilecek belirsiz, kapsayıcı bir terimdir. Bütün edebiyat öğrencileri, gerçekçilik "problemiyle" ister istemez karşılaşmıştır. Toplumun çok dar bir kesiti hakkında yazan Jane Austen bir gerçekçi midir? Gerçekçi duyarlılık açısından genişlik de derinlik kadar önemli midir? Determinist felsefe temelinde görece daha kolay tanımlanan bir sanat formu olan doğacılık [natüralizm] gerçekçiliğin bir türü müdür, ondan mı doğmuştur yoksa ona doğrudan karşıt mıdır? Sinemada da gerçekçilik kaygan bir terimdir. *Roma, Açık Şehir* (1945) filminin

yönetmeni Rossellini, gerçekçidir ama *The Rise to Power of Louis XIV* dizisinin yönetmeni Rossellini? Ya Fellini? Gerçekçilik için politika gerekli midir? Peki ya oyunculuk? Belgeseller, kurmaca filmlerden her zaman daha gerçekçi midir? Hem gerçekçi olup hem de öykü anlatmak mümkün müdür? Sinemada gerçekçiliğinin doğasına ilişkin sorular katalogu sınırsızdır.

Kracauer bu soruların birçoğunu ele alsa da Kracauer'in kitabı hiçbir surette bu terimin dolambaçlı tanımlamalarının eksiksiz bir araştırması değildir. Tek film teorisi değildir, bir film teorisidir. Arnheim'ın çalışması gibi o da film deneyiminin bir tek merkezi olgusunu seçer ve onun temelinde spesifik bir sonuca ulaşan bir reçete oluşturur. Arnheim gibi Kracauer de esasen kendi döneminde yaşanan gelişmelere göre yazmıştır. Sinemada dışavurumculuğun altın çağı 1920'lerse, gerçekçiliğin zirve yaptığı dönem 1940'lar ve 1950'lerdir. Örneğin 1960'ların en önemli gerçekçi eğilimi belgesellerdir ama Kracauer film etkinliğinin bu alanı hakkında söyleyecek çok az söze sahiptir.

Kracauer, sinemada gerçekçiliğin en önde gelen kuramcısı olarak tanınsa da aslında çok sayıdaki kuramcıdan yalnızca biriydi. Örneğin André Bazin genellikle "gerçekçi" kabul edilir ama Kracauer'in kitabından önceki on beş yılda bu yaklaşımın çok daha zengin bir incelemesini sunmasına rağmen Bazin'in çalışması Kracauer'inki kadar sistemli olmadığı için onunki kadar doğrudan bir etkiyi hemen yaratmamıştır.

Film tarihinin büyük bir kısmında gerçekçilik, teoriyle uğraşan eleştirmenlerden ziyade pratikle uğraşan sinemacıların ilgisini çekmiştir. 1920'lerde Sovyetler Birliği'nde Dziga Vertov, 1930'larda Fransa'da Jean Vigo ve İngiltere'de John Grierson ve 1940'larda İtalya'da Roberto Rossellini, Cesare Zavattini ve yeni gerçekçiler, dışavurumcu teoriler karşısında gerçekçi tutumlar geliştirmiştir. Deyim yerindeyse sinemacılar gerçekçilikte daha "ahlaki" bir tutum arayışına girmekten çok, sinema alanındaki potansiyel güç istismarına karşı tepki göstermiştir.

Arnheim'ın teorisinin merkezinde teknolojinin sınırları ve film sanatının biçimi yer alır. Kracauer'in teorisinin özünde film sanatının gerçeği yansıtabilme yeteneği yatar. Fotoğraf ve film, gerçekliği yeniden üretmeye çok yaklaştığı için kendi estetik değerlerinde bu yeteneği vurgulamak durumundadır. Bu önerme, Arnheim'ınkiyle taban tabana zıttır. Kracauer'e göre "Sinema fiziksel gerçekliği kaydedip göstermek için benzersiz bir biçimde donanımlıdır ve ona yönelir." Bu nedenle de içerik, biçimden öncelikli olmalıdır. Kracauer bunun ardından biçimin estetiği yerine materyal estetik adını verdiği şeyi geliştirir.

Sanat teorileri ağırlıklı olarak biçimciliğe dayandığından, Kracauer'in gözünde sinema bir tür karşı-sanat halini alır. Kracauer şu sonuca ulaşır:

> "Sabit anlamı nedeniyle, sanat kavramı gerçek anlamda 'sinematik' filmleri kapsamaz, kapsayamaz. Bu tür filmler, fiziksel gerçekliğin yönlerini bizim onları deneyimlememizi sağlamak amacıyla birleştirir. Ancak estetik açıdan geçerli filmler, geleneksel sanat eserlerini anımsatan filmler değil 'sinematik' filmlerdir."

Bu, sanat olarak filmin psikolojik gelişiminin üçüncü aşamasıdır: Gençlik çağında saygınlık kazandıktan sonra yetişkinlik yıllarında kendisinin de diğer sanatlar gibi olduğunu göstererek sanatlar topluluğuna katılmıştır. Bu üçüncü aşamada olgunluk dönemine adım atarken "ego bütünlüğünü" ortaya koyar ve kendini topluluktan ayırarak kendi kişisel değerler sistemini oluşturur. Film sanat tanımına uymuyorsa, o halde sanatın tanımının değişmesi gerekir.

Kracauer filmin benzersizliğini kutladıktan sonra önemli bir mantıksal sıçrama yapar. Film, gerçekliği yeniden üretmekte çok iyiyse bunu *yapmalıdır* Kracauer'in teorisi tam da bu noktada tartışmaya açık hale gelir. Arnheim'ın bir şekilde yaptığı gibi, filmin bu mimetik gücünü tam tersi yönde kullanması gerektiği de aynı rahatlıkla savunulabilir: Film ve gerçeklik çok yakın ve derin bir ilişki içinde olduğundan film, gerçekliği yeniden üretmek yerine onunla bir tezat oluşturarak ve onu kalıba dökerek ve biçimlendirip şekillendirerek taklit etme gücünü tam tersi yönde kullanabilir. Yine de Kracauer bu önemli açıklamaların ardından filmin daha genel ve daha objektif bir incelemesine geçer. Film ve gerçekliğin yakın ilişkisi hakkındaki tartışmalı çıkarımının mantıksal sonucu, film kaydını, kurgu dışı filmi ve kurgusal film karşısında belgeseli öne çıkarmaktır. Ancak daha önce değindiğimiz gibi Kracauer olgulara dayalı filme görece çok az dikkat ederken, en yaygın film türüne –anlatıya dayalı filme– odaklanır. İdeal film formunun "bulunmuş öykü" olduğunu düşünür. Bu tür filmler kurgudur ama "uydurulmuş değil keşfedilmiş" öykülerdir. Kracauer, bu yarı kurgusal ideal form ve sıfırdan geliştirilmiş "sanat eseri" arasındaki farkı şu ifadelerle açıklar:

> "Bulunmuş öykü, içinde keşfedilmeyi beklediği ham malzemenin parçası ve kesitidir. Bu nedenle kendi içinde bir bütün olarak geliştirilemez. Yani teatral öykünün neredeyse tam tersidir." [246. sayfa]

Kracauer, teorisini geliştirip genişletirken, içeriğin amacına hizmet ettiği müddetçe biçime önemli bir itiraz getirmediğini görürüz. Burada Kracauer'in film teorisine yaptığı asıl katkının özüne ulaşırız: Film bir amaca hizmet eder. Yalnızca kendi başına, saf bir estetik obje olarak var olmaz; çevresindeki dünyanın bağlamı içinde var olur. Gerçeklikten kaynaklandığı için ona dönmek zorundadır. Kracauer'in kitabının alt başlığının *Fiziksel Gerçekliğin Kurtuluşu* olması bu nedenledir.

Bu ifade kulağa biraz dini gelebilir ama bu çağrışımın özellikle amaçlandığını düşünüyorum. Kracauer'e göre film insani, etik bir doğaya sahiptir. Etik, estetiğin yerini almalıdır. Böylelikle Jean-Luc Godard'ın alıntı yapmaktan hoşlandığı Lenin'in "Etik geleceğin estetiğidir" şeklindeki kehaneti gerçekleşebilir. Fiziksel gerçekliği hem bilimsel hem de estetik soyutlamadan ayırdıktan sonra filmin sunduğu kurtuluşa ihtiyaç duyarız: Fiziksel dünyayla iletişime geri döneriz. Film bizim için gerçekliğe aracılık edebilir. Gerçekliğe ilişkin izlenimlerimizi hem "doğrulayabilir" hem de "yalanlayabilir."

Bu artık her zamankinden daha çok takdire şayan bir amaç gibi görünür.

MONTAJ: PUDOVKİN, EISENSTEIN, BALAZS VE BİÇİMCİLİK

"Dışavurumculuk" ve "biçimcilik" [formalizm] sözcükleri, film eleştirisinde genel olarak "gerçekçiliğe" karşı çıkan eğilimleri anlatmak için sık sık birbirinin yerine kullanılır. Hem dışavurumculuk hem de biçimcilik, kültürel tarihin spesifik dönemlerini anlatmak için kullanılan terimlerdir. Dışavurumculuk, 1920'lerde Alman kültüründe sinemanın yanı sıra tiyatro ve resimde de başlıca güç olmuştur. Biçimcilik ise aynı dönemde Sovyetler Birliği'nde hem edebiyat hem de sinema alanında yeni yeni filizlenen kültür hayatına işaret eder. Bu iki hareket arasındaki fark asıl olarak küçük ama önemli bir odak değişikliğine dayanır. Dışavurumculuk, filmi düşünce ve duyguları etkin biçimde dışavurmanın bir aracı olarak daha genel, daha romantik bir biçimde ele alır. Biçimcilik daha spesifik, daha "bilimseldir" ve daha çok filmin öğeleriyle, onu oluşturan ayrıntılarla ilgilenir. Daha analitik, daha az sentetiktir ve sanatta biçim kadar işlevin de önemli olduğu anlayışını benimser.

1920'lerde, Rus Devriminin hemen ardından yaşanan dönemde Sovyet sineması yalnızca pratik olarak değil, teorik olarak da dünyadaki en heyecan verici sinemalar arasındaydı. Hiç şüphesiz Sovyet sinemacılar-teorisyenler gerçekliği yalnızca yakalamakla kalmayıp onu değiştirmek de istemişti. Gerçekçilik en azından estetik olarak büyük olasılıkla devrimci değildir; daha önce değindiğimiz gibi sinemacının gücünü inkâr etme eğilimindedir, dolayısıyla toplumsal değişimi sağlamanın bir aracı olarak filmin daha az güçlü gösterir. Stalin'in aslında ne gerçekçi ne de sosyalist olan sosyalist gerçekçilik öğretisini empoze etmesinden önceki bu dönemde iki sinemacı –V I. Pudovkin ve Sergei Eisenstein– fevkalade filmler çekmekle kalmadı, sınırları belli olmayan bir biçimci teori külliyatı bırakarak film teorisinin gelişimine önemli bir etkide bulundu. Macar yazar, eleştirmen ve sinemacı Bela Balazs da biçimci düşünce çizgisini takip etti. Eserleri, Pudovkin ve Eisenstein'kilerden daha az bilinse de her şeye rağmen onların eserleriyle birlikte anılmayı hak eder.

Arnheim ve Kracauer'in aksine Pudovkin, Eisenstein ve Balazs reçeteler üretmekten çok sanatlarını açıklamak isteyen sinemacılardı. Teorik çalışmalarını bir tek kitapta toplamak yerine uzun yıllar boyunca birçok makale kaleme aldılar. Bu nedenle kapalı, tamamlanmış ve sonlanmış bir teorik çalışmadan söz edilemez. Sürekli değişen ve gelişen bu organik çalışmaları hızlı bir biçimde özetlemek kolay değildir ama bu özellikleri onları çok daha faydalı ve derinlikli kılar.

1917 devriminden çok kısa bir süre sonra, Lev Kuleshov adındaki sinemacı bir atölyenin başına getirildi. Pudovkin onun öğrencilerinden biriydi ve çok geçmeden Eisenstein da onlara katıldı. Film projelerini gerçekleştirmek için yeterli ham film bulamayınca çektikleri görüntüleri yeniden düzenlemeye yöneldiler ve bu süreçte film montajı teknikleri hakkındaki birçok doğruyu keşfettiler.

Kuleshov bir deneme sırasında farklı zaman ve mekânlarda çekilen birçok kareyi birbirine bağladı. Böylelikle birleşik bir film anlatısı parçası elde etti. Buna "yaratıcı coğrafya" adını verdi. Kuleshov grubunun muhtemelen en meşhur deneyinde, devrim öncesinin tanınmış oyuncusu Moszhukin'in birbirinin aynısı üç çekiminin arasına bir tabak çorba, tabutun içinde bir kadın ve küçük bir kızın çekimleri yerleştirildi. Daha sonradan bu denemenin sonuçlarını açıklayan Pudovkin'e göre, Moszhukin'in açlık, üzüntü ve sevgi gibi birbirinden çok farklı duyguları incelikli ve etkili bir biçimde aktarabilmesini hayretle karşıladı.



RESİM 5.1 Odessa halkı, limanda Potemkin Zırhlısındaki isyancı askerleri selamlamak için toplanınca askerler belirir. Ateş açılınca kalabalık dehşet içinde merdivenlerden aşağı koşar. Küçük bir çocuk vurulup ölür. Annesi onu kucağına alıp merdivenlerin başındaki askerlere doğru tutar



RESİM 5.2 Çaresizlik içinde yalvararak merdivenlerden çıkarken, askerler ateş etmeye hazırlanır. Subay kılıcını indirir ve yaylım ateş başlar. Anne ve çocuk katledilir. Kalabalık merdivenlerden aşağı koşarken, düşenleri ezer...



RESİM 5.3 Merdivenlerden inmeyi başaranlara da atlı Kazaklar saldırır. Yukarıdaki askerler de amansız bir biçimde merdivenlerden aşağı iner. Kendilerine doğrultulmuş silahlarla onları kırbaçlayıp atlarıyla çiğneyen Kazakların arasında kapana kısılırlar. Eisenstein kurbanların kareleriyle zorbaların kareleri arasında geçişler yapar. Bebek arabalı bir kadın merdivenlerin başında vurulur. Yere düşerken dirseğinin çarptığı bebek arabası ilk basamağa doğru harekete geçer



RESİM 5.4 Bebek arabası, insanların dehşet dolu bakışları arasında merdivenlerden aşağıya iner. Cesetlerin de üzerinden geçerek hızla ilerleyip son basamağa ulaşır ve devrilir. (Büyütülmüş film karesi.)

Pudovkin, *Film Technique* (1926) ve *Film Acting* (1935) adını taşıyan iki önemli çalışmasında Kuleshov'la birlikte yaptıkları denemeler temelinde "bağlantılı kurgu" adını verdiği kavramı merkez alan farklı bir sinema teorisi geliştirdi. Pudovkin'e göre montaj, izleyiciye "psikolojik rehberlik" etmenin bir yöntemiydi. Bu bakımdan teorisi esasen dışavurumcudur; yani asıl olarak sinemacının izleyiciyi nasıl etkileyebileceğiyle ilgilenir. Ancak Pudovkin beş ayrı montaj türü tanımlar: kontrast, koşutluk, simgecilik, eşzamanlılık ve yinelemeli motif (temanın yinelenmesi).

Sinemada biçimciliğin temel önermesi bu noktada karşımıza çıkar: Pudovkin biçimin kategorilerini keşfedip analiz etmiştir. Ayrıca çekimin yani mizansenin önemini ciddi bir biçimde vurgulayarak esasen gerçekçi olarak nitelendirebileceğimiz bir tutum sergilemiştir. Pudovkin'e göre montaj filmin çarpan kalbidir ama aynı zamanda bu karmaşık tekniğin amacı, anlatıyı değiştirmekten ziyade desteklemektir.

Eisenstein, çekimleri birbirine bağlamaktan çok çatıştırmayı esas alan kendi montaj teorisini Pudovkin'in teorisine karşıt olarak geliştirdi. 1920'lerden başlayarak hayatının büyük bir kısmı boyunca kaleme aldığı bir dizi makalede sinemanın şekli ve doğasıyla uğraşırken kafa yorduğu birçok kavramı tekrar tekrar işledi.* Eisenstein'a göre montajın amacı anlatıyı, eski gerçekliği desteklemek yerine fikirler üretmek, yeni bir gerçeklik yaratmaktı. Eisenstein öğrenciyken yepyeni anlamlar üretmek için çok farklı anlamlara gelen öğeleri birleştiren Doğu ideogramlarından büyülenmişti ve montaj tekniğinde ideogramları model aldı. Edebiyattaki biçimcilerden esinlenerek, filmin öğelerini "ayrışmış" veya "nötr" olarak ele aldı; böylelikle onları diyalektik montajın taze malzemeleri olarak kullanabildi. Oyuncular bile bireysel niteliklerine göre değil, temsil ettikleri "tipler" temelinde seçildi.

Eisenstein, bu diyalektik anlayışını çekimin kendisine bile uyguladı. Çekimlerin birbiriyle diyalektik ilişki içinde olması gibi, bir tek çekimin temel öğelerini de –Eisenstein'ın tabiriyle "atraksiyonları"– yeni anlamlar üretmek için birbiriyle ilişkilendirmek mümkündü. Eisenstein'ın tanımıyla atraksiyonlar şunları içeriyordu:

> "her saldırgan an... izleyicide yaşadığı deneyimi etkileyen duyuları veya psikolojiyi açığa çıkaran her an; bütünsellik içinde

---

Bu makaleler *The Film Sense* ve *Film Form* başta olmak üzere birkaç kitapta toplandı.

> uygun bir sıralamayla belirli duygusal şoklar ürettiği doğrulanıp matematiksel olarak hesaplanabilen her an... (*Film Sense*, s. 231)

Atraksiyonlar bu bütünlük çerçevesinde var olduğu için montajı daha da genişletmek mümkündü. Eisenstein atraksiyonların montajını şu ifadelerle açıkladı: mantıksal eylemin sınırları çerçevesinde bütün olasılıklarıyla birlikte bir olayın statik 'yansıması' yerine, yeni bir düzleme ilerleriz: keyfi olarak seçilmiş bağımsız atraksiyonları serbestçe montajı... (*Film Sense*, s. 232) Bu, montaj için Pudovkin'in beş kategorisinden farklı türden yepyeni bir temeldi.

Eisenstein daha sonra atraksiyonlar sistemine daha ayrıntılı bir bakış geliştirdi; buna göre bir atraksiyon her zaman baskın, diğer atraksiyonlar ikincil oluyordu. Buradaki problem, "baskın" öğeler fikrinin filmin tüm öğelerinin sinemacı tarafından aynı kolaylıkla kullanılmasına olanak tanıyan "nötrleştirme" kavramıyla görünüşe göre çatışmasıydı. Eisenstein'ın düşüncesindeki bu tür çelişkiler, film teorisinin organik, açık ve halen tamamlanmamış olduğunun iyi bir işaretidir.



RESİM 5.5 Eisenstein'ın *Alexander Nevsky* (1938) filminde buz üstünde savaş sahnesi. Rus ordusu, Alman işgalcilere karşı savunma pozisyonundadır. Güçlü görsel karşıtlıklarıyla savaş sahneleri, Eisenstein'ın en çarpıcı sekansları arasındadır. (Büyütülmüş film karesi.)

Eisenstein'ın atraksiyonlar, baskın öğeler ve diyalektik çatışmalı montajı esas alan sisteminin muhtemelen en önemli sonucu, film izleyicisiyle ilgili saklı anlamlarında yatar. Pudovkin montaj tekniklerini anlatıya bir katkı olarak görürken, Eisenstein montajı düz anlatıya karşıtlık içinde yeniden düzenler. A çekimi ve B çekimi, yepyeni bir C fikri üretecekse, izleyicinin doğrudan sürece dahil olması gerekir. İzleyici montajın içsel anlamını kavramaya çalışmalıdır. Fikirleri özünde gerçekçiliğin ilkelerine yaklaşan Pudovkin, paradoksal bir biçimde izleyiciye "psikolojik rehberlik" eden bir anlatı tarzı önermiştir. Görüntülenen gerçekliği kendisi olmaktan çıkarıp ham malzemeye –atraksiyonlara veya belirli "duygusal şoklara"– indirgeyen aşırı biçimciliği savunan Eisenstein ise paradoksal bir biçimde izleyicinin gerekli ve eşit bir katılımcı olduğu bir sistem tarif etmiştir.

Dışavurumculuk ve gerçekçilik arasındaki basit ikili karşıtlık artık geçerli değildir. Eisenstein'a göre gerçekliğe yaklaşmak için gerçekçiliği yok etmek gerekir. Film sisteminin asıl anahtarı, sanatçının ham malzemeleriyle olan ilişkisi değil izleyiciyle ilişkisidir. En büyük dikkati görüntülenen gerçekliğe gösterebilen farazi bir film, izleyicisini neredeyse hiç dikkate almayabilir. Öte yandan son derece biçimci, soyut bir film ifadesi –örneğin Eisenstein'ın kendi *Potemkin Zırhlısı* (1925) filmi– izleyicisini hesaplanmış bir duygusal deneyimle güçsüz düşürmek yerine diyalektik bir sürece dahil edebilir.

Eisenstein'ın film deneyimi konusundaki temel anlayışı da tıpkı teorileri gibi açık uçludur. Film süreci (tıpkı teori süreci gibi) ulaşmak istediği hedeften çok daha önemlidir ve sinemacıyla izleyici bu sürece dinamik olarak katılır. Keza, sinemacıyla izleyici arasındaki iletişim kanalı olan film deneyimi öğeleri de birbirleriyle mantıksal olarak bağlantılıdır. Yalnızca filmin diliyle değil, aynı zamanda bu dilin hem sinemacı hem de izleyici tarafından nasıl kullanılabileceğiyle ilgilenen Eisenstein'ın geniş bir yelpazeye yayılan film teorileri, yakın geçmişteki iki önemli teorik gelişmeyi önceden haber vermiştir.

Eisenstein gibi Bela Balazs da uzun yıllar boyunca sinemanın yapısını açıklamaya çalıştı. Macar asıllı Balazs, 1919 yılında Komünün yıkılmasından sonra ülkesini terk edip Almanya, Sovyetler Birliği ve diğer Doğu Avrupa ülkelerinde zaman geçirdi. *Theory of the Film: Character and Growth of a New Art* [*Film Teorisi: Yeni Bir Sanatın Karakteri ve Gelişimi*, 1948] adını taşıyan önemli kitabında, teorik çalışmalarla geçen bir ömrü özetler. Sanatta pratik deneyime de sahip olduğu ve film teorisini uzun yıllar boyunca geliştirdiği için bu kitabı kendi türünün en dengeli örneklerinden biri olmayı sürdürür.



RESİM 5.6 MONTAJ KARŞI-DEVRİMİ. Aleksandr Sokurov'un yetenek gösterisi *Russian Ark* [*Rus Hazine Sandığı*, 2002] filmi, Rus biçimcilerinin montaj teorileriyle keskin bir tezat teşkil eder. St. Petersburg'daki sanat müzesi turu, binlerce kişilik bir oyuncu topluluğuyla bir kerede çekilmiştir. Üç yüzyıllık bir tarihi dönemi kapsayan film, mizansenin gücünü en iyi şekilde yansıtır. 99 dakikalık film, en uzun kaydırmalı çekim rekorunu halen elinde bulundurur. En uzun çekim rekoru ise Andy Warhol'un *Empire* filmine aittir. (Bkz. Resim 1.7.) Alfred Hitchcock, *Rope* [*Ölüm Kararı*, 1948] filmini tek çekimle tamamlamayı denese de kameralarda yalnızca on dakikalık makaralar kullanılabildiği için çekimi bölmek zorunda kalmıştı. Sokurov, dijital görüntülerini kapasitesi yüksek bir diske kaydetti. Filmi oluşturan tek çekimi tamamlamak için dört kez girişimde bulunuldu. Bunun nasıl bir fiziksel efor gerektirdiğini düşünün. Ama sakın yanlış anlamayın: *Russian Ark* filmi teknik ve atletik bir yetenek gösterinden çok daha fazlasıdır: nükte ve dramayla yüklü, karmaşık bir perspektife sahip, etkili bir Rus kültürü güzellemesidir.

Eisenstein'la ve 1920'lerin Sovyet edebiyat eleştirmenleriyle temel biçimci ilkelerin birçoğunu paylaşan Balazs, bu kavramları belirli gerçekçi ilkelerle birleştirmeyi başardı. Olgu ve duygunun ayrıntılarını açığa çıkarmak için yakın planın "gizli gücünden" büyülendi ve "mikro-dramatiği" filmin asıl alanı olarak kabul eden bir teori geliştirdi. Yakın plan çekimler bu "mikro-dramatiği" yani incelikli anlam değişikliklerini ve duyguların sessiz etkileşimini aktarmak için çok elverişliydi. Balazs'ın sinemayla ilgili ilk kitabı *The Visible Man, or Film Culture* (1924) bu gerçekçi vurguyu güçlü bir biçimde yaptı ve muhtemelen Pudovkin'i etkiledi.

Balazs yakın planın gerçekliğini vurgularken bir yandan da sinemada ekonominin rolünü doğru biçimde tespit etti: Filmin ekonomik temelinin film estetiğini belirleyen başlıca faktör olduğunu farkına vardı. Ayrıca herhangi bir filme yaklaşımımızın, paylaştığımız kültürel değerler tarafından nasıl şekillendirildiğini ve oluşturulduğunu anlayan ve açıklayan ilk film teorisyenlerinden biri oldu. Marshall McLuhan'dan yıllar önce, henüz uyku halinde olan kimi algılama güçlerini uyandıracak yeni bir görsel kültürün gelişeceğini öngördü. "Matbaanın keşfi, insanların yüzlerini aşama aşama okunmaz hale getirdi," diye yazdı. "Her şeyi kâğıttan okuyabildiğimiz için yüz ifadeleriyle anlam iletme yöntemi gözden düştü." Çeşitliliği ve etki alanıyla matbaayla boy ölçüşebilen, sürekli gelişen ve yeniden üretilebilen bir görsel kültüre sahip olduğumuz için bu tablo artık değişiyor. Balazs'ın filmi kültürün diğer her öğesiyle aynı basınç ve kuvvetlere maruz kalan kültürel bir varlık olarak değerlendirmesi, bugünden bakıldığında çok sıradan görünebilir ama Balazs filmin bu çok önemli yönünü ilk kavrayanlardan biridir.

MİZANSEN: YENİ GERÇEKÇİLİK, BAZIN VE GODARD

Eisenstein gibi André Bazin de 1940'ların ortalarında başlayıp henüz 39 yaşındayken hayatını kaybettiği 1958'e kadar uzanan kısa kariyerinde sürekli olarak revizyonlar ve yeniden değerlendirmeler yaptı. Belli başlı film teorilerinin neredeyse tüm yazarlarının aksine Bazin tek tek filmler üzerine düzenli bir biçimde yazan faal bir eleştirmendi. Bazin'in film teorisi, ölümünden hemen sonraki yıllarda yayımlanan dört ciltlik makale seçkisinde ifadesini buldu. Orijinal adı *Qu'est-ce que le cinema?* olan ve İngilizceye *What is Cinema?* [*Sinema Nedir?*] adıy-

la kısaltılarak iki cilt halinde çevrilen bu kapsamlı çalışma, Bazin'in pratik, tümdengelime dayalı deneyimleriyle doludur. Film teorisi, Bazin'le birlikte ilk defa bildiri veya reçete formatından çıkıp kendi sınırlarının farkında olan tamamen olgunlaşmış bir entelektüel etkinlik haline gelmiştir. Bazin'in makale seçkisinin adı, bu yaklaşımın mütevazı niteliğini ortaya koyar. Bazin'e göre sorular, yanıtlardan daha önemlidir.

Kökleri Bazin'in fenomenoloji eğitimine uzanan bu teoriler, organizasyon açısından açıkça gerçekçidir ama bir kez daha odak değişmiştir. Biçimcilik dışavurumculuğun daha sofistike ama daha az gösterişçi kuzeniyse, Bazin'in peşinde olduğu şeyin basit anlamda gerçekçilik değil "işlevselcilik" olduğunu söyleyebiliriz. Çünkü Bazin'in teorisinde bu önemli fikir ön plana çıkar: Filmin ne olduğundan çok, ne yaptığı önem taşır.

Bazin'e göre, gerçekçilik estetikten ziyade psikolojiyle ilgili bir meseledir. Kracauer'in yaptığı gibi film ve gerçeklik arasında basit bir denklem kurmayan Bazin, bu ikisinin arasında daha incelikli bir ilişki olduğunu açıklar: Film gerçekliğe yaklaşır ama hiçbir zaman temas edemez. (Bunu anlatmak için "asimptot" yani geometrik eğrinin yaklaştığı ama hiç temas etmediği hayali çizgi terimi kullanılır.) Bazin, "Fotoğrafik Görüntünün Ontolojisi" adını taşıyan ilk makalelerinden birine şu önermeyle başlar: "Plastik sanatlar psikanalizle incelenseydi, ölünün mumyalanması pratiği onların yaratılmasındaki temel faktör olabilirdi." Bazin'e göre sanatlar "başka güvence türleri arandığı için" ortaya çıkmıştı. İlkel mumyalama belleği, "zamanı mumyalayan ve onu olağan bir biçimde çürümekten koruyan" fotoğrafçılık ve sinemada yaşar. Bu son derece basit bir sonuca varır:

> "Plastik sanatların tarihçesi, estetikten ziyade psikolojinin alanına giriyorsa, bunu asıl olarak benzerliğin veya dilerseniz gerçekçiliğin öyküsü olarak görmek mümkündür."

Fotoğrafik sanatlar kökeni asıl olarak psikolojiye dayanıyorsa, etkileri için de aynı şey söylenebilir. Bazin, "Sinema Dilinin Evrimi" başlıklı makalesinde sinemada gerçekçiliğin köklerinin izlerini sürer. Sessiz sinema dönemindeki Murnau ve Stroheim'a kadar gerilere gider ve teknolojik icatların filmi "asimptotik biçimde" gerçekliğe sürekli daha da yaklaştırdığını zarifçe açıklar. Bu özel gücün kaynağında teknoloji yer alsa da ama bütün imkânlar psikolojik, etik ve politik etkiler yaratmak için kullanılmıştır. II. Dünya Savaşı sonunda ve hemen sonrasında İtalyan yeni gerçekçiliği bu eğilimin zirve noktası olmuştur. Bazin, sinemanın

bu çağına büyük bir yakınlık duyar. "Yeni gerçekçilik öncelikle hümanizmin bir türü ve ancak onun ardından ikincil olarak bir film yapım tarzı değil midir?" diye sorar. Bazin'e göre asıl devrim, tarzdan çok konu seviyesinde gerçekleşmiştir.

Biçimcilerin montajı sinemanın kalbi olarak görmesi gibi, Bazin de mizansenin gerçekçi filmin kilit noktası olduğunu ileri sürer. Mizansenden kastı, spesifik olarak derin odaklı görüntüleme ve plan-sekans çekimidir. Bu teknikler, izleyicinin film deneyimine daha çok katılmasını sağlar. Dolayısıyla Bazin derin odağın gelişimini yalnızca teknik bir mesele olarak değil, "film dilinin tarihçesinde ileriye doğru atılmış diyalektik bir adım" olarak görür.

Bazin bunun nedenini anahatlarıyla açıklar: Odak derinliği "izleyicinin görüntüyle ilişkisini, gerçeklikle ilişkisinden daha yakın hale getirir." Bu da "izleyicinin hem daha aktif bir zihinsel tutum içine girmesini hem de gelişmekte olan eyleme daha pozitif bir katkıda bulunmasını" sağlar. Pudovkin'in sözünü ettiği türden bir "psikolojik rehberliğe" yer yoktur. Görüntünün anlamı, izleyicinin dikkati ve iradesinden doğar. Dahası, derin odağın metafiziksel bir sonucu da vardır: "Montaj doğası gereği anlam belirsizliğini ortadan kaldırır." Eisenstein'ın atraksiyonları, neyse odur: güçlü bir biçimde düzanlamlıdır. Yeni gerçeklik ise "sinemaya gerçekliğin belirsizliğini yeniden kazandırma eğilimindedir." Seçme şansımız olduğu için yorumlarımızda özgür oluruz.

Bazin, belirsizliğin değerini teslim ettikten sonra bununla yakından bağlantılı iki kavramı gündeme getirir: mevcudiyetin gerçekliği ve uzamın gerçekliği. Bazin daha sonra kaleme aldığı bir makalede tiyatro ve sinema arasındaki asıl farkın bu alanda yattığını ileri sürer. Sinemada inkâr edilemeyecek bir tek gerçeklik vardır: uzamın gerçekliği. Oysa sahnede uzamın gayet kolayca hayali olabilir. Tiyatroda inkâr edilemeyecek tek gerçeklik, oyuncunun ve izleyicinin mevcudiyetidir. Bu iki indirgeme, tiyatro ve sinemanın temelini teşkil eder.

Sinemada, tiyatroda olduğu gibi mevcudiyetin gerçekliğinden söz edilemeyeceğine göre "hayal gücümüzü kullanarak gözlerimizin önündeki hareketli dünyayla özdeşleşmemizin önünde hiçbir engel yoktur." Gözlerimizin önündeki hareketli dünyayı *tek* dünya haline getiren bu özdeşleşme, sinema estetiğinin lügatinde anahtar bir sözcük haline gelir. Dahası sinemada inkâr edilemeyecek tek gerçeklik, uzamın gerçekliğidir. Bu nedenle de film formu, uzamsal ilişkilerle yani mizansenle yakından ilgilenir.

Bazin bu teorileri daha net biçimde formüle edebilecek kadar uzun yaşamadı ama Eisenstein'ın teorileri gibi Bazin'in teorileri de her şeye rağmen yeni kuşak sinemacılar üzerinde önemli bir etki yarattı. (Arnheim ve Kracauer'in reçeteleri

böyle bir etki yaratamadı.) Bazin kendisinden sonraki göstergebilimsel ve etik teorilere zemin hazırladı. Daha doğrudan bir biçimde, 1951 yılında Jacques Doniol-Valcroze ve Joseph-Marie Lo Duca'yla birlikte kurduğu *Cahiers du Cinema* dergisindeki birçok meslektaşına ilham oldu. Tarihteki en etkili sinema dergisi olan *Cahiers*, 1950'lerde ve 1960'ların başında François Truffaut, Jean-Luc Godard, Claude Chabrol, Eric Rohmer ve Jacques Rivette gibi birçok isme entelektüel bir yuva sağladı. Bu kişiler, eleştirmen kimlikleriyle film teorisinin gelişimine önemli katkılarda bulunurken sinemacı kimlikleriyle film tarihine ve teorisine damga vurdu. Bunu başarabilen ilk sinemacılar kuşağı oldular. Filmleri, özellikle de Godard'ınkiler yalnızca film teorisinin pratik örnekleri değildi; çoğu zaman başlı başına teorik denemelerdi.

Tarihte ilk kez, film teorisi matbaada değil filmde yazıldı.

Bu olgu, eleştirmen ve sinemacı Alexandre Astruc'un vizyonunun gerçekleştiğinin kanıtıydı. 1948 yılında Astruc "camera-stylo" ("kamera-kalem") çağı olarak tanımladığı sinemanın yeni çağı için çağrıda bulunmuştu. Sinemanın "görsel olanın tiranlığından, kendi kendine hizmet eden görüntüden, anlatının doğrudan ve somut taleplerinden aşama aşama kurtulup yazı dili kadar esnek ve incelikli bir yazma yöntemi haline geleceğini" öngörmüştü.* Daha önce de birçok teorisyen, filmin "dilinden" söz etmiş olsa da "kamera-kalem" kavramı çok daha ayrıntılıydı. Astruc filmin kendi dilini geliştirmesini istemekle kalmadı, aynı zamanda bu dilin en incelikli fikirleri ifade edebilecek yeterlilikte olmasını istedi. Eisenstein haricinde, daha önceki hiçbir teorisyen filmi soyut kavramların ifade edilebileceği entelektüel bir araç olarak tasavvur etmemişti.

Neredeyse bütün teorisyenler doğal olarak filmin asıl etkinlik alanının, somut görüntülerini kaydetmek olduğunu varsaymıştı. Eisenstein'ın diyalektik montajı bile esasen somut görüntülere dayanıyordu; buna "nesnel karşılıkların" [objective correlatives] diyalektiği diyebiliriz. Astruc bundan daha fazlasını istemişti. Eisenstein'a nezaketsiz bir gönderme yaparak şunları yazdı:

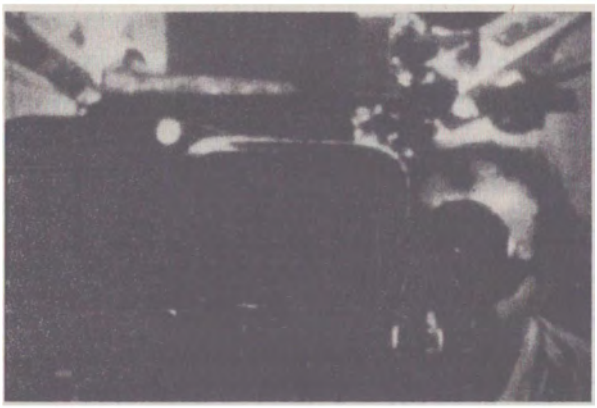
> "Sinema günümüzde onu kusursuz bir dil haline getiren bir biçime kavuşma yönünde ilerliyor. Öyle ki sessiz sinemaya keyif veren yoğun görsel çağrışımlara başvurmak zorunda kalmadan da fikirleri çok geçmeden doğrudan filme yazabileceğiz."

Peter Graham'ın editörlüğünü yaptığı *The New Wave* dikkate değer iki makale içerir: Alexandre Astruc'un kaleme aldığı "Yeni Bir Avangartın Doğuşu: Kamera-Kalem" ve André Bazin'in kaleme aldığı "Auteur Politikası." Bu kısımda bunların her ikisinden de alıntılar yapılmıştır.

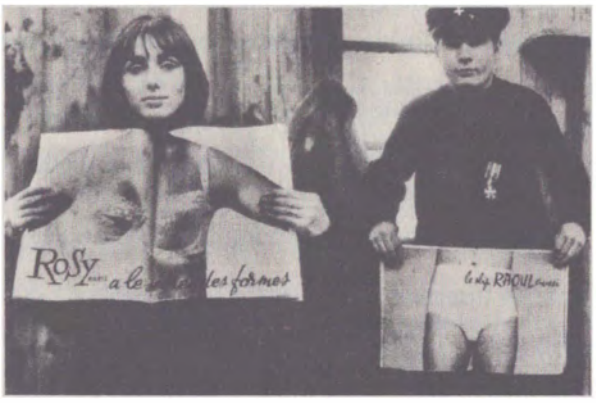
GÖSTERGE, BİZİ BİR OBJEYE ONUN ANLAM PENCERESİNDEN BAKMAYA ZORLAR.



RESİM 5.7 Godard'ın *My Life to Live* (*Hayatını Yaşamak*, 1962) filminde felsefeci Brice Parain, Anna Karina'yla özgürlük ve iletişim hakkında sohbet ediyor.



RESİM 5.8 Görüş olarak mizansen. *Far From Vietnam* [*Vietnam'dan Uzakta*, 1967] adlı kolektif belgesel çalışmasındaki "Kamera-Göz" bölümünde Godard. (Büyütülmüş film karesi.)



RESİM 5.9 *Les Carabiniers* [*Jandarmalar*, 1963] filminde tüketici kolajları "Rosy" ve "Raoul."

GÖSTERGE, BİZİ BİR OBJEYE ONUN ANLAM PENCERESİNDEN BAKMAYA ZORLAR.



RESİM 5.10 *Le Gai Savoir* [*Bilmenin Tadı*, 1968] filminde Juliet Berto ve Jean-Pierre Léaud terk edilmiş karanlık bir televizyon stüdyosunda konuşmaya dalıyor. (Büyütülmüş film karesi.)



RESİM 5.11 *Weekend* [*Haftasonu*, 1968] filminde Juliet Berto, filmin iki zapt edilmez gücü arasında kalıyor: cinsellik (sütyen) ve enerji (Esso kaplanı). (Büyütülmüş film karesi.)



RESİM 5.12 *British Sounds* [*İngiliz Sesleri*, 1969] filminde montaj hattında bir otomobilin imal edilmesini objektif bir biçimde takip eden bu açılış sekansı, *Haftasonu* filminde trafikte sıkışıp kalmış araçların oluşturduğu ucu bucağı görülmeyen kuyruk boyunca yavaşça ilerleyen uzun çekimi anımsatır (Resim 3.67'ye bakın). İşçiler daha büyük makinenin parçaları olarak görülürken, soundtrack de mekanizmaların çıkardığı uğultudan oluşur. Otomobilin üretimi, trafik kazaları kadar acı vericidir. Hem *Haftasonu* hem de *İngiliz Sesleri* filmindeki hareketli çekimlerde mizansen ideolojik bir araç haline gelir; montaj ise analitiktir çünkü onu bizim için özetler ve bizi kendi mantığımızı kullanmaya teşvik etmez. Montaj sonuçlar çıkarır; mizansen sorular sorar. [Büyütülmüş film karesi.]

GÖSTERGE, BİZİ BİR OBJEYE ONUN ANLAM PENCERESİNDEN BAKMAYA ZORLAR.



RESİM 5.13 *Vladimir and Rosa* [*Vladimir ve Rosa*, 1971] filminde Godard ve çalışma arkadaşı Jean-Pierre Gorin (sağda) tenis kortunda karşılıklı bir röportaj gerçekleştiriyor. Diyalektiğin öğeleri çok çeşitlidir: Vladimir (Lenin) ve Rosa (Luxemburg), Jean-Luc (Godard) ve Jean-Pierre (Gorin), ses ve görüntü, Amerikan deneyimi ve Fransız pratiği, sinemacılar (buradakiler) ve izleyiciler (dolaylı olarak buradakiler).



RESİM 5.14 Chicago Sekizlerinin yargılanması üzerine bir deneme olan *Vladimir ve Rosa*, medyanın işlevine yakından ilgi gösterir. Godard/Gorin'in gerçek hayattaki Bobby Seale'nin karşılığı olarak yarattığı "Bobby X" karakteri mahkeme salonunda (gerçek hayatta olduğu gibi) ağzı bağlı ve zincirlenmiş halde yer alır. Filmdeki devrimciler grubu, medyaya Bobby X'in susturulduğunu göstermek için onun adına bir basın toplantısı düzenler. Ancak Bobby X'in kendisi basın toplantısına katılamaz. Kırmızı bir sandalyenin üzerine yerleştirilen bir ses kayıt cihazından Bobby X'in konuşması dinletilir. Dramatik bir öykü arayışındaki televizyon kameraları, daha az heyecan verici olan bir fikir olsa da ses ve görüntü arasındaki mücadeleyi kayıt altına alır. Bu çekimde ses sonunda kendi görüntüsüne kavuşur! (Büyütülmüş film karesi.)



RESİM 5.15 *Tout Va Bien* [*Her Şey Yolunda*, 1972] filminde süpermarketteki hareketli çekim, *Haftasonu* filmindeki hareketli çekim kadar uzun ve renklidir. Goşist (aşırı solcu) gençlerden oluşan gösterici grubu markette politik bir eylem gerçekleştirirken, Godard'ın kamerası çoğu faal haldeki 24 yazar kasa boyunca karşı konulmaz bir biçimde ilerler. Godard böylece hem ürünlerin hem de görüntülerin üretim ve tüketimini karşı karşıya getirir.

Astruc'un kamera-kalemi, biçimden ziyade işlev öğretisiydi. Bazin'i çok etkileyen gelişme sürecindeki yeni-gerçekçilik pratiğini uygun bir biçimde tamamlar nitelikteydi.

Astruc'un 1948'deki vizyonunu yeni dalga sinemasında gerçekleşene kadar aradan on yılı aşkın bir süre geçti. Bu sırada Truffaut, Godard ve diğerleri *Cahiers du Cinema* dergisinin sayfalarında eleştirel pratiğin teorisini geliştirmekle meşguldü. Her zaman varoluşçu olan André Bazin pratiğe dayalı tümdengelimli bir film teorisi geliştirmeye çalışıyordu. Bu çalışmanın büyük bir kısmı, janrların tanımlanması ve eleştirel incelemesi üzerinden ilerledi. Bazin, varoluşçu bir yaklaşımla "Sinemanın varlığı, özünü önceler" diye yazdı. Bazin'in çıkarımları, somut film olgusu deneyiminin doğrudan sonucuydu.

François Truffaut, 1950'lerde *Cahiers du Cinema* dergisini tanımlayan başlıca teorik ilkeyi en iyi şekilde ifade etti. "Une certaine tendance du cinema français" (*Cahiers du Cinema*, Ocak 1954) adını taşıyan önemli makalesinde genç Fransız eleştirmenlerin şiar edindiği "Auteur Politikasını" [Yaratıcı Yönetmen Politikası] geliştirdi. Genellikle "auteur teorisi" olarak geçse de bu aslında bir teori değil politikaydı: oldukça ihtiyarı bir eleştirel yaklaşımdı. Bazin birkaç yıl sonra bu politikanın bazı aşırılıklarını gidermeye çalıştığı bir makalesinde şu açıklamayı yapacaktı:

> "*Politique des auters* [Auteur Politikası] sanatsal yaratımda kişisel faktörü referans ölçütü olarak seçmek ve onun bir filmden diğerine devam ettiğini ve hatta geliştiğini varsaymaktır."

Bu yaklaşım, Bazin'in de işaret ettiği gibi tek tek filmler hakkında oldukça absürt görüşlere yol açsa da Auteur Politikası tam da bu zayıf yanıyla 1960'larda Astruc'un kamera-kalemini büyük bir zarafet ve zekâyla kullanabilen yaratıcı yönetmenlerin kişisel sinemasının yeniden ortaya çıkışına zemin hazırladı. Sinema, soyut tasarım teorilerinden somut iletişim teorilerine ilerledi. Artık maddi gerçekçilik veya hatta psikolojik gerçekçilik değil, entelektüel gerçekçilik önemliydi. Filmin yaratıcı bir yönetmenin ürünü olduğu anlaşıldıktan ve yaratıcı yönetmenin "sesi" netleştikten sonra, izleyiciler filme bir gerçekleşmiş veya gerçekliğin rüyasıymış gibi yaklaşamazdı. Film başka bir insanın ifadesi olarak kabul edilmeliydi.

O dönemde çok daha az etki yaratmış olmasına rağmen Jean-Luc Godard'ın 1950'lerin ortasında bir dizi makaleyle geliştirdiği ve "Montage, mon beau souci"

(*Cahiers du Cinema*, Aralık 1954) başlıklı makalesinde en iyi şekilde ortaya koyduğu montaj teorisi, Truffaut'un yaratıcı yönetmen politikasından önemliydi. Bazin'in mizansen ve montaj arasındaki temel çatışmayı esas alan teoriden yola çıkan Godard, film teorisine uzun süredir egemen olan bu iki tezin diyalektik sentezini oluşturdu. Bu, film teorisindeki en önemli adımlardan biridir. Godard montaj ve mizansen arasındaki ilişkiyi hem montaj hem de mizansenin aynı sinematik etkinliğin farklı yönleri olarak görülebileceği şekilde yeniden düzenledi.

"Montaj, her şeyden önce mizansenin bütünleyici bir parçasıdır," diye yazdı. "Çok istisnai olarak biri diğerinden ayrılabilir. Bu bir melodiden ritmi ayırmaya çalışmak gibidir... Birinin uzamda yapmak istediğini, diğeri zamanda yapmak ister." Dahası, Godard'a göre mizansen otomatik olarak montajı ima eder. Pudovkin'den türetilen ve Hollywood'un en iyilerini etkileyen psikolojik gerçekçilik sinemasında* kesme işlemi, neredeyse montajın tanımıdır." Dolayısıyla montaj spesifik olarak mizansen tarafından belirlenir. Oyuncu bir şeye bakmak için döndüğünde, kurgu bize derhal onun baktığı tarafı gösterir. "Decoupage classique" adıyla bilinen bu kurgu türünde çekimin uzunluğu, işlevine göre belirlenir ve çekimler arasındaki ilişkiyi çekimin içindeki malzeme yani mizansen kontrol eder.

Godard'ın klasik karşıtlık sentezi, usta işi olmasına karşın basittir. Bunun iki önemli sonucu vardır: İlk olarak, yönetmen gerçekliği çarpıtmak için kullanıldığında mizansen de en az montaj kadar gerçek dışı olabilir. İkinci olarak, montaj sinemacının kötü niyetinin göstergesi olmayabilir. Hiç şüphesiz basit plastik gerçeklik, mizansenle daha iyi sunulur; en katı Bazinci anlamda mizansen halen montajdan daha dürüsttür. Ancak Godard gerçekçiliğin sınırlarını yeniden tanımladığı için odağımızda artık plastik gerçeklik (sinemacının ham malzemesiyle somut ilişkisi) veya psikolojik gerçeklik (sinemacının izleyiciyle manipülatif ilişkisi) değil, entelektüel gerçeklik (sinemacının izleyiciyle diyalektik veya sohbet tarzındaki ilişkisi) vardır.

Mizansen ve montaj gibi teknikler, başlıca ilgi alanlarımız olmaktan çıkmıştır. Artık bir filmin "sesiyle" daha çok ilgileniriz: Sinemacı iyi niyetli mi hareket ediyor? Doğrudan bizimle mi konuşuyor? Bir manipülasyon makinesi mi tasarlıyor? Film samimi bir sohbet mi? (1977 yılında *Bir Film Okumak* kitabının ilk baskısı yayımlandığında, bu "samimi sohbet" kavramı hoş bir fikirdi ama artık

---

Oyuncu bakışlarını bir şeye yönelttiğinde, kameranın yeni bir görüntüye geçmesiyle gerçekleştirilen –çn.

çok daha önemli. 1980'lerden itibaren özel efekt teknolojisinin gelişmesi ve 1990'larda dijitalleşmenin başlaması, sinemacılara "manipülasyon makineleri" üretmek için etkili araçlar sundu. Günümüzde bunları en etkili şekilde kullanıyorlar. 7 Bölümde göreceğimiz gibi, etik sorunlar daha da çok öne çıkıyor.)

Godard, montajı mizansenin parçası olarak yeniden tanımladı: Montaj yapmak, mizansen oluşturmak demekti. Bu, 1960'larda gelişecek olan göstergebilimsel yaklaşımın habercisiydi. Godard, eski öğretmenlerinden biri olan felsefeci Brice Parain'in ünlü sözünü alıntılamaktan çok hoşlanırdı:

"Gösterge, bizi bir objeye onun anlam penceresinden bakmaya zorlar."

Plastik veya maddi gerçekçilik, yalnızca *gösterilenle* ilgilenir. Godard'ın daha gelişmiş entelektüel veya algısal gerçekçiliği, *göstereni* de kapsar. Godard, Brecht'in şu sözünü alıntılamayı da alışkanlık haline getirmişti:

> "Gerçekçilik gerçekliği yeniden üretmek değil, bir şeyin gerçekte nasıl olduğunu göstermektir."

Bu ifadelerin her ikisi de realist argümanı algıyla ilgili meselelere odaklar. Christian Metz daha sonra bu kavramı ayrıntılandırarak bir filmin içeriğinin gerçekliğiyle o içeriğin ifade edildiği söylemin gerçekliği arasında önemli bir ayrıma gitmiştir: "Bir yanda gerçekliğin *izlenimi,* diğer yanda gerçekliğin *algısı* vardır" diye yazar.

Godard yönetmenliğe başladıktan sonra da bu teorik problemleri ele almaya devam etti. 1960'ların ortasında "filme çekilmiş deneme" türünü geliştirdi: Bu filmlerde klasik belirleyici faktörler olan olay örgüsü ve karakterlerin yerini fikirlerin yapısı alır. *The Married Woman* [*Evli Bir Kadın*, 1964], *Alphaville* (1965), *Masculine-Feminine* [*Erkek Dişi*, 1966], *Two or Three Things That I Know about Her* [*Onun Hakkında Bildiğim İki Üç Şey*, 1966] gibi "deneme" filmlerin birçoğu fahişelik, evlilik, isyan ve hatta mimarinin sosyolojisi gibi genel politik ve felsefi sorunlarla ilgilenir. Godard 1960'ların sonunda bir kez daha film teorisine odaklandı; bu kez sinemanın politikasıyla ilgilendi. Bu dönemde çektiği zorlu, iddialı, deneysel sinematik denemelerde film ve izleyici arasındaki politik ilişkiyi de dâhil ederek film algısı teorisini geliştirdi.

Godard'ın sinema dili problemini ele aldığı *Le Gai Savoir* [*Bilmenin Tadı*, 1968] filmi bunların ilki ve en yoğunudur. Godard'a göre sinema manipülatif

olarak kullanıldığı için değerini öylesine yitirmişti ki hiçbir film gerçekliği tam olarak temsil edemez. Sinema olsa olsa dilinin çağrışımları nedeniyle gerçekliğin sahte bir aynasıdır. Dolayısıyla temsili değil sunumsal olmalıdır. Gerçekliği doğru ve dürüst biçimde yeniden üretemeyeceğine göre en azından kendi kendini dürüstçe üretebilir. Dilin kendi gücünün birazını geri kazanabilmesi için sinamacıların onu parçalarına ayırması ve göstergeleri yok edip yeniden canlandırması gerekir. Edebiyat eleştirmeni Roland Barthes buna "semiyoklazm" [gösterge-kırıcılık] adını verir. Kısacası yeniden başlayabilmek için "sıfıra dönmemiz" gerekir.

Godard sonraki beş yıl boyunca videoya odaklanmadan önce birçok 16 mm film çekti. Bu filmlerinde sıfıra dönmeye çalıştı. *Pravda* (1969) filminde kimi sinema tekniklerinin ideolojik anlamını araştırdı. *Le Vent d'est* [*Doğu Rüzgârı*, 1969] filminde film janrlarının ideolojik anlamını keşfe çıktı. *British Sounds* [*İngiliz Sesleri*, 1969] ve *Vladimir and Rosa* (*Vladimir ve Rosa*, 1971) filmlerinde diğer şeylerin yanı sıra ses ve görüntünün ilişkisini inceledi. Godard'a göre ses, görüntünün tiranlığı altında ezilmektedir ve bu ikisinin arasında eşit bir ilişki olmalıdır. Eisenstein ve Pudovkin de daha 1928'de sesin sinema denkleminin eşit bir bileşeni olmasını ve görüntüden bağımsız hale gelmesini savunan bir manifesto yayımlamıştır. Ancak film teorisyenleri kırk yıl boyunca soundtrack öğesine yalnızca baştan savma biçimde ilgi göstermiştir.

Tout va Bien [*Her Şey Yolunda*, 1972] ve *Letter to Jane* [*Jane'e Mektup*, 1972] filmleri, Godard'ın bu dönemdeki teorik çalışmalarının en önemlileridir. İlki, Godard'ın deneylerinden neleri öğrendiğini özetlerken ikincisi kısmen ilkinin otokritiğidir.

Her Şey Yolunda filminde karı-koca olan bir sinemacıyla muhabiri somut bir politik koşulun içinde buluruz: Bir grev sırasında işçiler fabrikayı işgal etmiştir. Film ikilinin bu olaya karşı tepkilerini inceler ve bundan yola çıkarak filmin üretim ve tüketim süreçleri hakkında bir analiz gerçekleştirir. Godard burada daha önceki montaj-mizansen sentezini ekonomik bakımdan yeniden işler; sinemayı estetik bir sistem olarak değil ekonomik, algısal ve politik bir yapı olarak görür ve bu çerçevede film deneyiminin şeklini üretici ve tüketici arasındaki ilişkiler belirler. Sinemanın ideal bir sistemle (estetik) ilişkisi değil, doğrudan doğruya izleyiciler olarak bizi nasıl etkilediği ağırlık kazanır. Filmin etik ve politikası, doğasını belirler.



RESİM 5.16 Jean-Luc Godard elli yıl boyunca görüntüler ve seslerin orkestrası (yani sinema) eşliğinde solo yapan bir müzisyen gibi film konçertoları bestelemiştir. *Notre musique* (2004) konferans vermek için gittiği Saraybosna ziyaretinin anısınadır. (Kendisine yöneltilen "Yeni küçük kameralar sinemayı kurtarabilir mi?" sorusuna Godard yanıt vermez.)

Beklediğimiz tüm akor değişiklikleri ve armoniler, usta bir müzisyenin ihtiyatlı tavrıyla düzenlenir: mimari, su, köprüler, odak sorunu, Marianne figürü (Fransız özgürlüğünün ve aklın kişileştirmesi), bizi objeye kendi anlam penceresinden bakmaya zorlayan gösterge, bakış açısının karanlığı, göstergenin kutsal statüsünün kötüye kullanılması ve son olarak yüz: şiddet ve ironinin tarifsiz çatışması.

"Çekim ve karşı açı çekimi. Hayal, kesinlik; gerçek, belirsizlik. Sinemanın ilkesi: Işığa git ve gecemizi aydınlat: *Notre Musique*."

Bu çok yeni bir fikir değildir: Balazs da filmin bu boyutunun farkındadır. 1930'lar ve 1940'larda Walter Benjamin, Theodor Adorno ve Max Horkheimer'ın başını çektiği Frankfurt sosyal eleştiri okulu da sinemayı bu bağlamda ele almıştır. Benjamin'in "Mekanik Röprodüksiyon Çağında Sanat Eseri" başlıkla makalesi bu açıdan çok önemlidir. Benjamin bu önemli makalesinde şu ifadelere yer verir:

> "Dünya tarihinde ilk defa mekanik röprodüksiyon, sanat eserini ritüele parazit gibi bağımlı olmaktan kurtarıyor... Sanat eseri, ritüeli temel almak yerine bambaşka bir pratiği –politikayı– temel almaya başlıyor."

Ancak Benjamin bir idealden söz ederken, Godard ticari sinemanın, Benjamin'in ifadesiyle filmin geleneği yıkabilme yönündeki eşsiz yeteneğini nasıl gasp ettiğini, ehlileştirdiğini ve baskıcı bir kurumun emrine verdiğini göstermek zorunda kalmıştır. Godard bu sübliminal olarak güçlü dilin parçalanması gerektiğinin farkına varmıştır.

Her Şey Yolunda filminin yıldızlarından Jane Fonda'nın bir fotoğrafının ideolojik anlamı üzerine 45 dakikalık bir deneme olan *Jane'e Mektup*, göstergeleri parçalamayı ayrıntılı biçimde gerçekleştirir. Jean-Pierre Gorin'le birlikte çalışan Godard, fotoğrafın estetik öğelerinin anlamını analiz etmeye çalışır. Açı, tasarım ve bileşenler arasındaki ilişkilerin ince ama gerçek bir ideolojik anlama sahip olduğunu gösterir. Bu filmin çekildiği tarihte Godard sinemaya diyalektik ve göstergebilimsel yaklaşımında kesinlikle yalnız değildir.

FİLM KONUŞUR VE YAPAR: METZ VE ÇAĞDAŞ TEORİ

Godard, "Gösterge, bizi bir objeye onun anlam penceresinden bakmaya zorlar" görüşünün sonuçlarını çektiği filmlerde pratik olarak ele alırken Christian Metz ve diğerleri bu görüşü kâğıt üzerinde değerlendirdi. Metz, 1968 ve 1972 yıllarında iki cilt halinde yayımlanan *Sinemada Anlam Üzerine Denemeler* [*Essais sur la signification au cinema*) adlı eserinde (ilk cilt İngilizceye *Film Language: A Semiotics of the Cinema/Sinema Dili: Sinemanın Semiotiği* adıyla çevrilmiştir) ve

1971'de yayınlanan *Language and Cinema* [*Dil ve Sinema*] adlı en önemli eserinde filmi bilimsel yöntemlerle incelenebilecek mantıksal bir fenomen olarak ele aldı. Metz'in tezinin temel noktalarını 3. Bölümde incelemiştik. Burada şimdiye kadar geliştirilmiş en ayrıntılı, incelikli ve açık film teorisinin genel ilgilerini ana hatlarıyla ortaya koymak yeterli olacaktır.

Göstergebilim [semiotik] kültürü dil olarak incelemeye dönük birçok spesifik yaklaşımı kapsayan genel bir terimdir. Ferdinand de Saussure'ün dilbilimsel teorilerine uzanan güçlü kökleriyle, dili çok çeşitli fenomenlerin incelenmesinde genel bir model olarak kullanır. Bu yaklaşım ilk olarak 1950'lerde ve 1960'ların başında Claude Lévi-Strauss'un kültürel antropolojisinde şekillenmiştir. Bu "yapısalcılık" genel bir dünya görüşü olarak hızla kabul görmüştür. Michael Wood bu entelektüel tarzın doğasını kısaca şöyle tanımlar:

> "Yapısalcılığı modern entelektüel tarihin karmaşık ve muhtemelen isimlendirilemeyen bir kolu olarak anlamak belki de en iyisidir. Yapısalcılık bazen modernizmin kendisiyle eşanlamlı görünür. Bazen 20. yüzyılda ortaya çıkan çeşitli biçimcilik anlayışlarından biri olarak görünür... Ve bazen de Rimbaud ve Nietzsche'yle doğan; Mallarmé'de ayrıntılarıyla açıklanan; Saussure, Wittgenstein ve Joyce'ta bir hedef olarak peşinden koşulan; Beckett ve Borges'te yenilgiye uğrayan ve günümüzde birçok zayıf grubuna bölünmüş olan muazzam projenin mirasçısı olarak görünür. Mallarmé bunu dünyanın Orpheus tarzı bir açıklaması olarak nitelendirir; dünyayı dilde değil dil olarak resmetme projesidir." [*New York Review of Books*, 4 Mart 1976]

Kısacası yapısalcılık ve onun soyundan gelen göstergebilim, dil fikrini temel araç olarak kullanan genelleştirilmiş bir dünya görüşüdür.

Metz'in filme yaklaşımı (sinema alanındaki tüm göstergebilimsel yaklaşımlar gibi) film teorisinin hem en soyutu hem de en somutudur. Bilim olma iddiası taşıdığı için göstergebilim, ağırlıklı olarak spesifik filmlerin ve film parçalarının pratik ayrıntılı analizlerine dayanır. Bu açıdan bakıldığında göstergebilimsel eleştiri diğer tüm yaklaşımlardan çok daha somut ve yoğundur. Ancak göstergebilim çoğu zaman çok felsefi bir nitelik de taşır. Sinema evreninin göstergebilimsel açıklaması, bir bakıma kendisi için vardır: Kendine has cazibelere sahiptir ve genellikle film değil teoriyi vurgular. Dahası Metz başta olmak üzere

göstergebilimciler, kendi adlarına çok zarif stilistler olmalarıyla dikkat çeker. Göstergebilimsel çalışmaları okumanın verdiği keyfin büyük bir kısmı, uygulayıcılarının saf entelektüel yaratıcılığıyla ve teknik inceliğiyle ilişkilidir. Örneğin Metz çoğu zaman çok süslü olan kuramlarını daha okunur kılan tuhaf, dokunaklı bir mizah duygusuna sahiptir.

Metz'den sonra en önde gelen göstergebilimci Umberto Eco, 1960'ların başından itibaren bilimin kaydettiği gelişmenin dört aşamasını anahatlarıyla anlatır. Eco'ya göre 1970'lerin başına kadar süren ilk aşamaya "dilbilimsel tarzın aşırı önemsenmesi" damga vurmuştur. Göstergebilim meşruiyet kazanmaya çalışırken, onu önceleyen dilbilim incelemesinin kabul gören modellere sıkı sıkıya bağlı kalmıştır. (Aynı şekilde film teorisinin ilk aşamasında da daha eski sanatların teorisini taklit etmiştir.)

İkinci aşama, göstergebilimciler uyguladıkları analiz sisteminin ilk başta düşünüldüğü kadar basit ve evrensel olmadığının farkına varınca başlamıştır.

1970'lerin ortasında, üçüncü aşamada, göstergebilim sinemada anlam evreninin belirli bir yönüne –üretim boyutuna– odaklanmıştır. Bu aşamada üretim sürecinin, metinleri oluşturmanın göstergebilimi merkezidir ve politik ideoloji göstergebilim denkleminin parçası olmuştur.

1975'te başlayan dördüncü aşamada üretimden tüketime, metinleri oluşturulmasından metinlerin algılanmasına doğru bir odak kayması gerçekleşmiştir. Bu aşamada film göstergebilimi büyük ölçüde Fransız bilge Jacques Lacan'ın Freudyen psikolojiye yaklaşımından etkilenmiştir.

Film fenomeninin nicel olarak açıklamasını yapan ve eksiksiz ve kesin bir analizini sunan yarı-bilimsel sistem olarak yola çıkan göstergebilim, aşama aşama bütün film öğrencilerinin kafasını kurcalayan temel soruya yöneldi: Ne gördüğümüzü nasıl biliriz? Göstergebilim eski soruları yeni şekillerde ifade ederek sinemanın doğasını anlama uğraşına büyük katkıda bulundu.

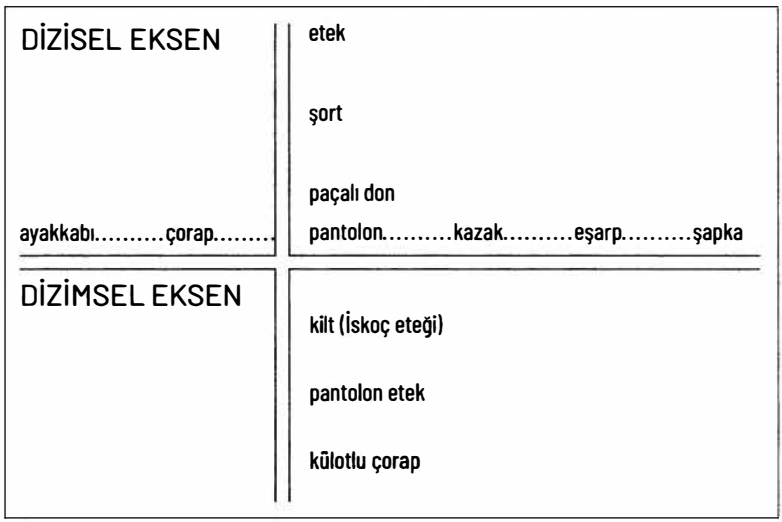
Özellikle İngiltere ve ABD'de beşinci bir aşama olarak göstergebilimin akademik kurumsallaşmasını da ekleyebiliriz. 1970'lerin sonundan itibaren göstergebilim ve ardılı olan eleştiri sistemleri, film teorisine ilişkin anlayışımızı artırmaktan çok çalışmalarının yayımlanması kaygısını güden akademisyenler için faydalı bir araç haline gelmiştir. Göstergebilim, doğası gereği çok muğlak olduğu için bu bakımdan özellikle tehlikelidir. Metz'in yanı sıra daha sonra popüler romanlar yazmaya yönelen Eco veya kendi başına birer amaç olan deneme kitapları yayınlayan Roland Barthes gibi zarif stilistlerin elinde göstergebilim

araçları ilgi çekici ve aydınlatıcı sonuçlar üretebilir. Ancak işinin daha az ehli olanların elinde tam bir felaketle de sonuçlanabilir. Göstergebilim okumaya niyetlenen herkes önceden uyarılmalıdır; okuduğunuz şeyi anlamıyorsanız, bu durum sizden kaynaklı olmayabilir.

Christian Metz'in ilk çalışmalarının birçoğu, sinemanın göstergebiliminin temel dayanaklarını oluşturmayı amaçlar. Görünüşe göre genel olarak film ve dil arasındaki en kolay karşılaştırmayı montaj olgusu sunar. Görüntü sözcük değildir. Sekans cümle değildir. Ama film dil *gibidir* Filmi diğer dillerden ayıran şey, gösterenle gösterilenin neredeyse aynı olduğu kısa devre göstergelerdir. Normal diller gücünü "çift eklemlilik" yani iki düzeyli yapılanmalarından alır: Bir dili konuşabilmek için seslerini ve anlamlarını, hem gösterenleri hem de gösterilenleri anlayabilmeniz gerekir. Ama bu durum film için geçerli değildir. Gösterenle gösterilen neredeyse aynıdır; gördüğünüzü alırsınız.

Bu nedenle Chirstian Metz sinema, edebiyat ve kültürün diğer alanlarında çok çeşitli göstergebilimsel incelemelere model teşkil eden dilbiliminin yapılarını çabucak geride bırakmıştır. Sinemaya özgü problemlerin analizine yönelmiştir. Montajın sinema dilinin temel belirleyicisi olduğunu kabul etmese de anlatı kullanımının film deneyiminde merkezi olduğunu düşünmüştür. Metz'e göre sinematik göstergelerin motivasyonunu tanımlamak önem taşır: 3. Bölümde gördüğümüz gibi düzanlam ve yananlam arasındaki fark önemlidir.

Şekil L.

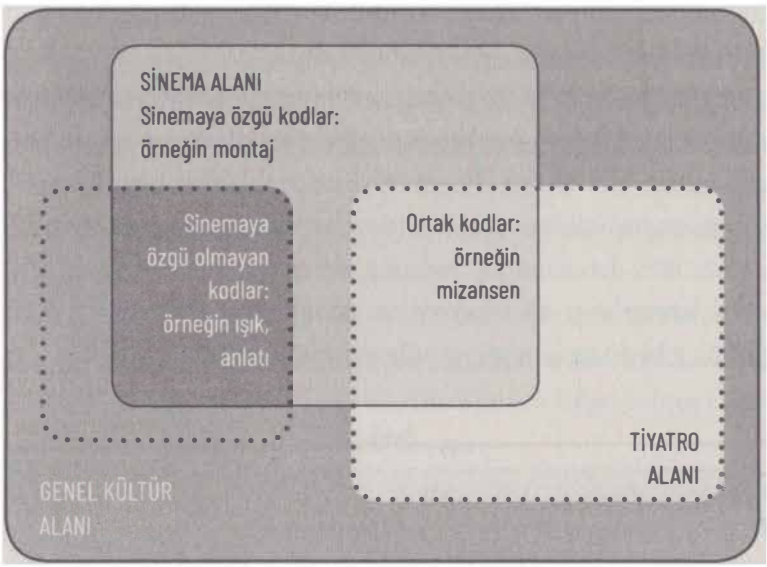


KIYAFETLERİN DİZİMSEL VE DİZİSEL YAPILARI.

Metz'e göre anlatıdaki ikinci önemli fark, dizimsel [sentagmatik] ve dizisel [paradigmatik] yapılar arasındadır. Bunların ikisi de pratik olgulardan ziyade kuramsal yapılardır. Bir filmin veya sekansın dizimi [sentagma] onun doğrusal anlatı yapısını gösterir; "neyin neyi takip edeceğiyle" ilgilenir. Bir filmin paradigmasıysa düşeydir; "neyin neyle birlikte ilerleyeceğiyle" ilgilenir.

Metz, bu noktadan itibaren film fenomeninin gerçek analizine imkân tanıyan bir mantık sistemine sahip olduğunu düşünmüştür. Bu mantığa göre montaj ve mizansen, dizimsel ve dizisel kategoriler olarak yeniden tanımlanır. Filmin alanı bu kartezyen koordinatlar belirler.

Şekil M



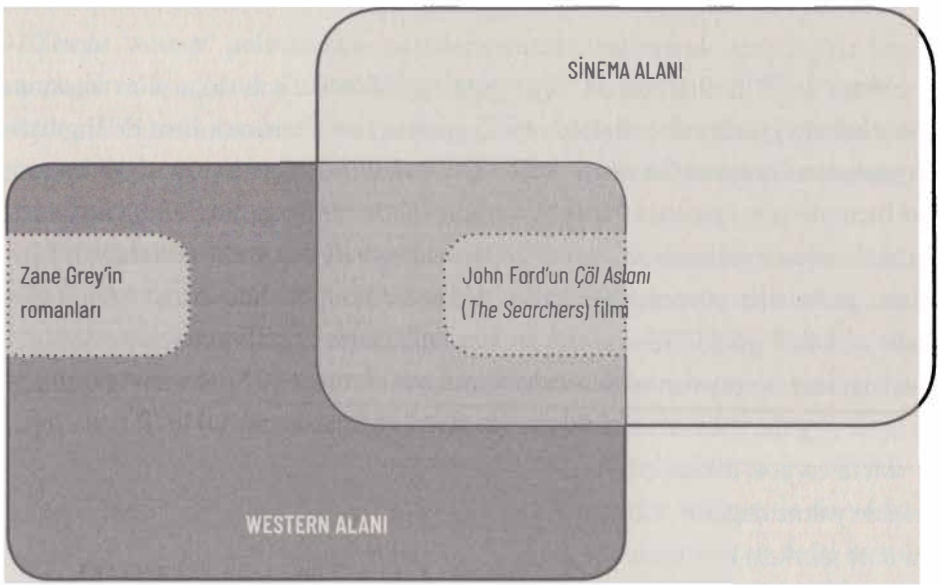
KOD KÜMESİ TEORİSİ: SİNEMAYA ÖZGÜ KODLAR, SİNEMAYA ÖZGÜ OLMAYAN KODLAR VE ORTAK KODLAR.

Metz daha sonra *Dil ve Sinema* kitabında sinematik anlamı yöneten kodlar sisteminin ayrıntılı bir açıklamasına girişir. Film teorisinin dizim ve dizilerinde bir filmden nasıl anlam çıkaracağımızı ne belirler? Çağdaş matematiksel küme teorisi, Metz'in ayrıntılı kodlar yapısında önemli bir rol oynar. Daha önce yaptığımız "film" ve "sinema" ayrımının temelinde, Metz kodlar kavramının filmin sınırlarını aştığını açıklar. Filmde geçerli olan birçok kod, kültürün diğer alanlarından gelir. Bunlar "sinemaya özgü olmayan" kodlardır.

Örneğin *Sapık* (*Psycho*, 1960) filmindeki cinayete ilişkin anlayışımız sinemaya özgü kodlara dayanmaz. Ancak Hitchcock'un cinayeti takdim etme şekli, sinemaya özgü bir kod örneğidir. Son olarak, sinemanın diğer sanat ve iletişim araçlarından aldığı veya onlarla paylaştığı kodlar vardır. Aynı filmin duş sekansındaki aydınlatma, paylaşılan kodlara iyi bir örnektir. Böylece ilk kesişen kümelerimizi elde etmiş oluruz.

Kodlar mantıksal olarak da farklılaşır. Bazı kodlar sinemaya özgüyken bazıları değilse, sinemaya özgü kodların için de bazıları tüm filmler tarafından paylaşılırken bazıları çok azı tarafından paylaşılır ve bazısı da belirli filmlerde eşsiz olarak kullanılır. Bu mantık aşağıdaki gibi gösterilebilir:

Şekil N



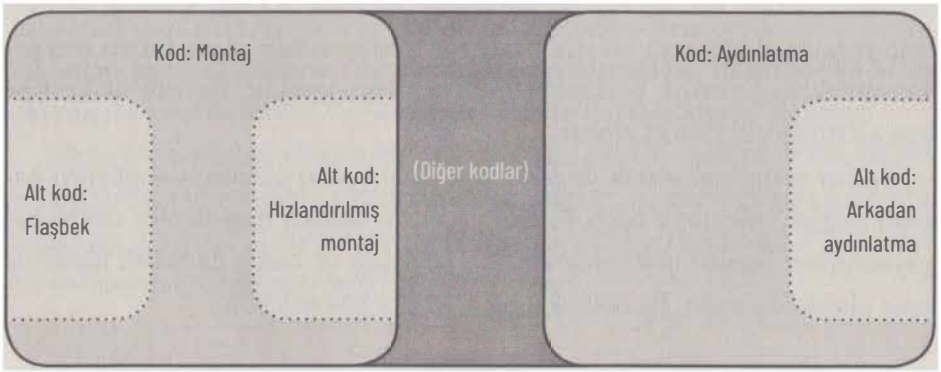
KOD KÜMESİ TEORİSİ: KODLARIN GENELLİĞİ.

Son olarak her kod alt kodlara bölünebilir; bir kodlar hiyerarşisi mevcuttur. Sistem son derece basittir: Sinema bu kodların tüm olası kümeleridir; belirli bir film sınırlı sayıda kod ve kod kümesidir. Janrlar, kariyerler, stüdyolar, ulusal karakterler, teknikler ve şimdiye dek film teorisyenleri, eleştirmenler, tarihçiler ve öğrenciler tarafından ileri sürülen her öğe kod sistemlerine bölünebilir.

Kodlar, filmlerde okuduğumuz şeylerdir.

Şekil 0

SİNEMA ALANI



KOD KÜMESİ TEORİSİ: KOD VE ALT KODLAR.

Metz, 1970'lerin sonunda diğer göstergebilimcilerle birlikte film algısının psikolojisini gündemine almıştır. 1975 yılında hem Fransızca hem de İngilizce yayımlanan "İmgesel Gösteren" adlı uzun makalesinde bu konuyu çok başarılı bir biçimde işler. Jacques Lacan'ın yeniden ifade ettiği şekliyle temel Freudyen teori temelinde yalnızca sinema deneyimini değil aynı zamanda sinemanın kendisini psikanaliz yöntemiyle inceler. Amerika'da teorileri eskisine oranla çok daha az kabul gören Freud'a çok şey borçlu olduğu için bu göstergebilim eğilimi, İngilizce konuşulan ülkelerdeki göstergebilimciler arasında daha deneyimli Fransız uygulayıcılar arasındakine oranla çok daha az ilgi çekmiştir.

Metz en çok dikkat çeken isim olsa da göstergebilimsel uğraşlarında hiçbir şekilde yalnız değildir. Göstergebilim hareketi, Fransız kültür hayatında uzunca bir süre merkezi konumda yer almıştır. Roland Barthes, esasen bir edebiyat eleştirmeni olsa da 1980'deki ölümünden önce sinema tartışmalarına önemli katkılar yapmıştır. Raymond Bellour kapsamlı bir biçimde yazmıştır: Hitchcock'un *Kuşlar* ve *Gizli Teşkilat* filmlerindeki sekansları ele alan iki kapsamlı incelemesi özellikle ilgi çekicidir. İtalya'da Umberto Eco ve Gianfranco Bettetini önemli katkılarda bulunmuştur ve Pier Paolo Pasolini, kendi ifadesiyle "amatör" bir teorisyen olsa da vakitsiz ölümünden önce ilginç analizler üretmiştir.

İngiltere'de göstergebilim, *Screen* dergisinde erken ve sıcak bir yuva bulmuş ve İngiliz "Sine-yapısalcılık" okulunun kurulmasına zemin hazırlamıştır. Peter Wollen'in 3. Bölümde anahatlarıyla ele aldığımız *Signs and Meaning in the Cine-*

ma (*Sinemada Göstergeler ve Anlam*) kitabı, genel göstergebilim teorisine İngiliz dilindeki en önemli katkıdır.

Amerika'da, göstergebilim 1970'ler ve 1980'lerde kolej ve üniversitelerde sinema eğitiminin gelişmesine katkıda bulunan akademisyenler için bir araç teşkil etmesinin dışında çok az etki göstermiştir. Yüksek oranda entelektüelleştirilmiş, soyut sinema teorileri Amerika'da hiçbir zaman popüler olmamıştır.

Amerikan geleneği, pratik eleştiridir. Genellikle tam olarak politik değilse bile sosyal bir yönelim taşıyan pratik eleştiri, 1930'larda Harry Alan Potamkin ve Otis Ferguson'dan 1940'larda James Agee ve Robert Warshow'a ve onlardan da 1960'lar ve 1970'lerde Dwight Macdonald, Manny Farber ve Pauline Kael'e uzanır. Andrew Sarris, bu sosyolojik geleneğe tam olarak uymasa da 1960'lar ve 1970'lerde "auteur" politikasının popülerleşmesini sağlayarak Amerika'da film eleştirisinin akışına önemi bir etkide bulunmuştur. Molly Haskell, *From Revence to Rape* (1974) adlı kitabında ve gazete yazılarında sinemada cinsel politika tartışmasını başlatmıştır ve bu tartışma akademik teoride bugüne kadar önemini korumuştur.

Günümüzde düzenli olarak yazan ve 1960'lar ve 1970'lerdeki Sarris, Kael, Haskell veya hatta John Simon'unki kadar güçlü bir eleştirmen personası taşıyan genç eleştirmenlerin varlığından söz edilemez. 1980'lerin başında televizyon-gösteri eleştirisinin ortaya çıkmasından itibaren teoriler geri plana düşmüştür. Bu günümüzde sinema hakkında yazan çok fazla zeki insan olmadığı anlamına gelmez; ilginç bir teorik yaklaşıma sahip hiç kimsenin olmadığı anlamına gelir. Sinema bu açıdan yalnız değildir; diğer sanatlarda da yıldız eleştirmenler yoktur. Günümüzde keşif değil konsolidasyon, isyan değil kabul dönemindeyiz. "Değişime izin vardır ama hiçbir şey değişmez." 1990'lar ve 2000'lerde büyüyenlerde bu son derece normaldir. Ancak 1960'lar ve 1970'leri hatırlayanlar için sinema dünyası esrarengiz bir biçimde sessiz ve sakindir.

Pulitzer ödülü kazanmış tek film eleştirmeni olan Roger Ebert, bu alandaki en tanınmış trend belirleyici olmayı sürdürür. Akla uygun, dokunaklı ve derin bir anlayıştan beslenen görüşlere sahiptir. Ancak Ebert'in dünya görüşünü tarif etmekte zorlanabilirsiniz. (Bu, kötü bir şey değildir.)

Bana kalırsa 2000'lerde en ilgi çekici medya eleştirisinin kökleri sinema değil tiyatroya dayanır. Frank Rich, *New York Times*'ta 13 yıl boyunca tiyatro eleştirmeni olarak görev yaptıktan sonra siyasi köşe yazarı olarak serbest kürsü

sayfasına geçmiştir. Tiyatro eleştirmenliği geçmişi, Rich'in siyasi hayatımızla ilgili analizlerinde kendini hissettirir; analizleri medyanın siyasi hayatımızı nasıl şekillendirdiği ilişkin net bir anlayışla bezelidir. Ne yazık ki bu uğraşında neredeyse tek başınadır. Frank Rich'in yazıları, medyanın ulusal söylemimizdeki işlevi hakkında çok şey öğretir. (Naomi Klein'ın da söyleyecek çok sözü vardır ama Frank Rich bana kalırsa bu konuda herkesi geride bırakır.) Kapsamımızın uzun metrajlı filmlerden genel medyaya genişlediğine dikkat edin. 2000'li yıllarda bunun böyle olması gerekir; zira siyasi hayatımıza "doğrumsu şeyler" –sezgiye dayalı "doğrular"– egemendir.

İnternetin ortaya çıkışından itibaren, film eleştirisi kendi başına bir popülerlik yarışmasına tutuşmuştur. En başarılı eleştiri siteleri, sinemaseverlerin görüşleri veya film eleştirisine halen devam eden az sayıdaki gazete yazarı arasında yapılan anketler temelinde istatistiksel veriler sunar. Kalabalıkların bilgeliğine inanıyorsanız bu, belki de bir değerlendirme sistemi olarak cazip gelebilir. Ancak eleştirinin amacı bu değildir; eleştiri, eleştirmen ve sinemacı arasında canlı bir iletişim kurmak için kullanılır veya kullanılması gerekir.

Amerikan eleştirisinin ana geleneği, filmleri belirli yaratıcı yönetmenlerin ürününden çok sosyal, kültürel ve siyasi akımların kanıtı olarak görmeyi tercih etmiştir. Özellikle Kael, Molly Haskell ve diğerlerinin eserlerinde bu sosyal eleştiri tarzı, yoğun bir biçimde kişisel odağı da kapsayacak şekilde düzenlenmiştir. Pratik olarak Amerikan eleştirisi şu anda Fransız teori geleneğinden çok uzakta değildir. Her ikisi de güçlü bir biçimde algı problemiyle ilgilenir. Aradaki fark, Avrupalılar alışılageldiği gibi genelleştirmeler yapmayı ve ayrıntılı teoriler geliştirmeyi tercih ederken Amerikalıların geleneğe sadık kalarak spesifik fenomenlerin günlük deneyimine daha çok ilgi göstermesidir.

Kıta Avrupa'sında göstergebilimin gelişmesiyle eşzamanlı olarak Marksist eleştirisi de canlanmıştır. Fransız gazeteleri *Chaiers du Cinéma* ve *Cinethique*, 1970'lerin sonunda dilbilimsel ve diyalektik gelenekleri birleştirmeyi başarmıştır. İngiltere'de de göstergebilim genellikle ayırt edici bir biçimde siyasi duruşa sahiptir. Amerika'da yakın geçmişte üretilen teorilerin çoğu sinemaya pratik değil, soyut bir biçimde de olsa siyasi bir fenomen olarak yaklaşır.

1970'lerde Üçüncü Dünya ülkelerinde gelişen sinema teorisi de ilgi çekicidir. Fernardo Solanas ve Octavio Getino'nun "Üçüncü Sinemaya Doğru" makalesi (*Cineaste* IV:3, 1970) önemli bir belgedir. Güney Amerikalı sine-

macılar, teoriden ziyade bir manifesto niteliği taşıyan bu makalede "birinci sinema" (Hollywood ve taklitçileri) ve "ikinci sinemanın" (Yeni Dalga veya yaratıcı yönetmen sinemasının daha kişisel tarzı) yerini "üçüncü sinemanın" alacağını ileri sürer. Üçüncü sinema, "sistem tarafından asimile edilemeyen ve sistemin ihtiyaçlarına yanıt vermeyen filmlerden veya sistemle doğrudan doğruya ve açıkça mücadeleye girişen filmlerden" oluşan özgür bir sinema olarak tanımlanır. Bu belki de bir yerlerde –örneğin 1970'lerin başında Şili'de birkaç yıllığına– gerçekleşmiş olabilir ama geriye dönüp bakıldığında bu ifadenin çok hayalperest olduğunu görürüz. Dünya çok hızlı hareket etmiştir ve 1930'ların politik modelleri artık geçerliliğini yitirmiştir.

ABD'de 1970'lerde ve 1980'lerde film teorisi akademisyenlere çekici gelmeye başladıkça göstergebilimsel, psikanalitik, diyalektik ve politik olarak kural koyucu akımlar kendine taraftar toplamıştır. Ancak Amerika'ya özgü pratik eleştiri geleneği de gelişmeye devam etmiştir. Bu yaklaşım anlatıyı yani film öykülerinin nasıl anlatıldığını incelemeye odaklanmıştır.

Bu tür anlatı odaklı teorilerin asıl değeri, paradoksal bir biçimde filmin sinemaya özgü niteliklerini ikinci plana atmasından gelir. Film öncelikle anlatı olarak görülürse, neredeyse hemen sonuca ulaşabiliriz: Film birçok anlatı türünden biridir. Bu gözlem, sinemayı bir bütün olarak medya bağlamında değerlendirmeye yol açar. Bu artık hem pratik hem de teorik olarak bir zorunluluktur.

1980'ler ve 1990'larda film eleştirisi –ve konusu– 1960'lar ve 1970'lerde ortaya çıkan "postmodern" doğruları yeniden işlemiştir. Fransa'dan yayılan Althusserci Marksizm ve Lacancı Freudyen teori akımları etkilerini yitirmeye başlayınca, daha önceki yılların göstergebilimsel ve diyalektik keşifleri sırasıyla iki yeni yaklaşımı ortaya çıkarmıştır: bilişsel film teorisi ve kültürel araştırmalar.

Göstergebilimin epistemolojik arayışını genişleten bilişsel film teorisi, izleyicinin bir filmi nasıl anladığını açıklamaya çalışır: Filmleri nasıl *okuruz* sorusunun yanıtını arar. Frankfurt okulunun öncülük yaptığı diyalektik bağlamsal analizi genişleten kültürel araştırmalar ise popüler kültür metinleri ve izleyicileri arasındaki ilişkiyi anlamaya çalışır: Filmleri nasıl *kullandığımızı* inceler.

Her iki eğilim de feminist incelemelerde zengin bir analiz malzemesi bulmuştur. Popüler sinema içinden çıktığı genel kültürü canlı bir biçimde yansıttığı için bunun şaşılacak bir yanı yoktur. Üçüncü bin yılın başlarında Batı kül-

türü aşama aşama dünya kültürüyle bütünleşirken, okuryazarlık ve entelektüel anlayış yolundaki iki bin yıllık arayışımızda döne dolaşa aynı konu başlığıyla ilgilendiğimizi görürüz. Günümüzde buna cinsel politika diyoruz; 11. yüzyıldaysa buna Romans deniyordu. (Üstelik bu konuyu halen anlayabilmiş değiliz; gizemini koruması sizce de çok hoş değil mi?)

Ancak bununla da sınırlı olmayabilir: Filmler cinseldir. Rice-Irwin'in *Kiss* [*Öpücük*] filminden Playboy kanalına; fallik kamera merceklerinden yuvarlak hatlı, sıcak minik el fenerlerine; kaydırmalı çekimin aşk yapmasından zoom'un röntgenci mükafatına ve montajın ritmik nabız atışlarına kadar filmler cinseldir. Filmler yalnızca cinsel politika *hakkında* değildir; cinsel politikanın *kendisidir*; yani süje ve obje birleşir.

Film teorisi günümüzde reçete yazmaktan uzaklaşıp betimleme yapma yönünde ilerler. Sinemaya kafa yoran kişiler artık estetik veya siyasi ve sosyal değerleri kapsayan ideal bir sistem oluşturma kaygısı gütmez. Temel amaçları film fenomenini açıklamak için bir dil bulmak da değildir. Bu eleştirel görevler, bu bölümde incelediğimiz eleştirmenler tarafından daha önce soğukkanlılıkla yerine getirilmiştir.



RESİM 5.17 François Truffaut, *Day For Night* [*Gecenin Ötesi*] filminde basit bir soru yöneltir: "Film hayattan önemli mi?" (Bu sorunun yanıtını vermez.)

Film teorisinde yeni bir "dalga" oluşacaksa, muhtemelen sinemanın dışından gelecektir: Halen gerçek dünyaya tutunanlarımız, sinema ve medyanın bize empoze ettiği dünyanın kesintisiz, güçlü ve gelişmiş görüntüleriyle nasıl başa çıkacağız? Belki de genç film eleştirmenlerinin görevi bizi filmlerden (en azından birçoğundan) korumak olacaktır!

Film teorisinin işi gerçek anlamda diyalektiktir. Tamamen olgunlaşmış bir sanat olarak film artık ayrı bir girişim değil, kültürünün temelindeki bütüncül motiflerden biridir. Sinema birbiriyle ilişkili karşıtlıkların çok geniş bir kümesidir: sinemacı ve konu, film ve izleyici, yerleşik ve avangart, muhafazakâr amaçlar ve ilerici amaçlar, psikoloji ve politika, görüntü ve ses, diyalog ve müzik, montaj ve mizansen, janr ve auteur, edebi duyarlılık ve sinematik duyarlılık, göstergeler ve anlam, kültür ve toplum, biçim ve işlev, tasarım ve amaç, sentagmalar ve paradigmalar, imge ve olgu, gerçekçilik ve dışavurumculuk, dil ve fenomenoloji, cinsellik ve şiddet, anlam ve anlamsızlık, aşk ve evlilik ve daha birçok ikili karşıtlık... Sonu gelmeyen kodlar ve alt kodlar kümesi, hayatın sanatla ve gerçekliğin dille ilişkisi hakkında temel soruları gündeme getirir.



MEDYA DENKLEMİ

BASILI VE ELEKTRONİK MEDYA

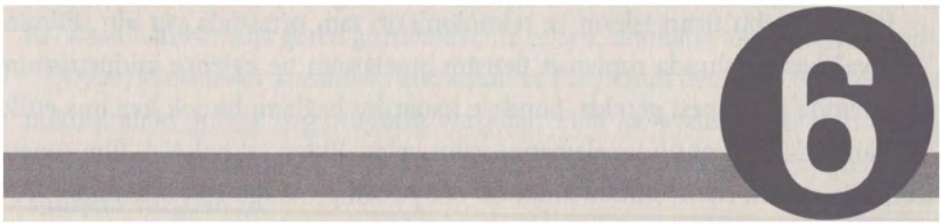
MEKANİK VE ELEKTRONİK MEDYANIN TEKNOLOJİSİ

RADYO VE KAYITLAR

TELEVİZYON VE VİDEO

"Yayıncılık": Ticaret
"Televizyon": Sanat
"TV": Sanal Aile

"Günümüzde herkes kitap, film, plak, dergi veya gazete üretebilir Peki böylesi bir güce kavuşan kitleler, eserlerinin yaygın olarak okunmasını, izlenmesini veya dinlenmesini sağlayabilir mi?"



6 MEDYA HER ŞEYİN ORTASINDA

MEDYA DENKLEMİ

20. yüzyılın ikinci yarısında elektronik medyanın dizginsizce çoğalmasına rağmen, 19. yüzyılın büyük icadı film halen egemenliğini korur. Hollywood prodüktörleri genel olarak zamanlarının büyük bir kısmını televizyona ayırır ve çoğunlukla televizyondan para kazanır. Avrupa'da televizyon ağları olmasaydı "film" varlığını sürdüremezdi. Film yapımcılarının veya oyuncularının elde edebileceği en büyük mali başarı, gişe rekortmeni sinema filmleri değil uzun ömürlü televizyon dizileridir. Uzun metrajlı film işinde bile ortalama bir prodüksiyonun sağladığı gelirin yarısından fazlası sinemalardan değil televizyon ve video dağıtımından kaynaklanır.

Film, tüm bu ticari işlerin ve teknolojilerin tam ortasında yer alır. Filmin "medya" başlığı altında toplanan iletişim araçlarının ve eğlence endüstrisinin bağlamında görülmesi gerekir. Şimdiye kadar bu bağlamı birçok kez ima ettik ama artık daha ayrıntılı incelemenin vakti geldi. Video teknolojisi, film sanatı üzerinde devam eden, sürekli artan bir etkiye sahip olduğu için önemlidir. Televizyon ve diğer elektronik medya tarihi, filmin devam eden öyküsüne arka fon ekler ve kaçınılmaz olarak geleceğine yön verir.

Topluca "medya" olarak anılan iletişim tekniklerini tanımlayan farklılıkların en yetkin çözümlemelerinden biri, 1960'larda Samuel Beckett'in kaleme aldığı bir dizi eserde yer alır. *Oyun, Film, Söyle Joe, Cascando* ve *Sözler ve Müzik*'te hem Fransızca hem İngilizce yazan oyun yazarı/romancı/şair/eleştirmen her bir formun özünü yakalamıştır.

Oyun'da [*Play*] ölülerin küllerinin saklandığı kapların içinde hareketsiz halde duran üç karakter karşımıza çıkar. Bilinç akışına dayalı diyalog bu üç karakterin birinden diğerine geçerken, keskin ve net bir spot ışığı "eylemi" takip eder ve onu yorumlar. Beckett'in soyut sahne tasarımı, dikkatimizi tiyatroda izleyicinin kontrolündeki seçim öğesine odaklar ve fiziksel eylemin ikincil olduğunu vurgular. Beckett'e göre sahne oyunu, kontrollü montaj değil derin odaklı mizansendir.



RESİM 6.1 Beckett'in *Söyle Joe* eserinde George Rose (New York Television Theatre, 18 Nisan 1966. Prodüktör: Glenn Jordan; yönetmen: Alan Schneider). (Grove Press, kineskop kaydından büyütülmüş film karesi.)

Film ise Beckett'e göre sinemada esas olan sinemacı ve konu arasındaki diyalektiği geliştirir. Alan Schneider'ın yönettiği ve Buster Keaton'ın oynadığı *Film* karakterlerin arasında değil, sinemacıyla oyuncu arasında gerçekleşen dramanın sessiz soyut temsilidir. Filmin büyük bir kısmında ekranda tek başına olan Keaton, anlatıda tek başına değildir. Kamera gerçek bir varlık olarak kendini gösterir. Keaton'ın her şeyi gören gözden kaçma çabası, dramatik tasarımın temasıdır.

Oyun, karakterler arasındaki etkileşimi ve izleyicinin deneyimi şekillendirme noktasındaki görece özgürlüğünü vurgular. *Film* ise konunun yalıtılmışlığını, konu ve sanatçı arasındaki dramayı ve izleyicinin bu sürece görece daha az dahil olmasını vurgular.

Bir televizyon oyunu olan *Söyle Joe*, televizyonun temel öğelerinin aynı ölçüde ayrıntılı bir analizidir. Yaklaşık kırk beş dakika süren *Söyle Joe*, televizyon deneyiminin ses ve video bileşenlerini karşılaştırır. Oyunun konusu olan "Joe" ekranda bir tek plan-sekansta görünür. Bu plan-sekans oyunun akışında seti oluşturan odanın büyük bir kısmını gösteren görece uzun bir çekimden tam boy çekim, orta boy çekim ve son olarak uzun ve son derece yavaş akan bir yakın çekim geçer; aşama aşama ve karşı konulmaz bir biçimde başın tamamını gösterdikten sonra gözler, burun ve ağzın aşırı derecede yakın çekimime ilerler. Soundtrack'te Joe'yle konuşan bir kadının sesi duyulur; monoton bir tonla bilinç akışını dayalı bir monolog sürdürür.

Söyle Joe'nun tasarımı, televizyonu bir yandan sinemadan, diğer yandan tiyatrodan ayıran iki temel öğeyi incelikle vurgular. Ayrı, paralel monolog eserin temel atmosferini ve tonunu yaratırken sesin televizyonda daha çok önem kazandığını vurgular; uzak çekimden aşırı derecede yakın çekime doğru ilerleyen

sıradışı plan-sekans ise bu iletişim aracının alışılmadık psikolojik yakınlığını akıllıca vurgular.

Cascando ve *Sözler ve Müzik* radyo oyunudur. Bu dramatik formun yapısı, tiyatro, sinema ve televizyondan çok daha basittir. Beckett radyo sanatının temel öğeleri olan "sözler ve müziği" yalıtır. Bunlar, uygarlığın arka fonunu oluşturan seslerdir. Radyo deneyiminde "sesin azalması" ve "temponun düşmesi" ["cascando"] bu iki öğe arasındaki dinamiğin ürünüdür. Beckett, bu analitik eserlerinde karakterler arasındaki değil, çeşitli sanatların yapısal öğeleri arasındaki dramatik gerilimi işler:

- tiyatroda izleyicinin seçim şansı ve diyalogun akışı arasındaki dramatik gerilim;
- sinemada yönetmenin kontrolü ve konunun bütünlüğü arasındaki dramatik gerilim;
- televizyonda sesin yoğun doğası ve görüntünün psikolojik yakınlığı arasındaki dramatik gerilim;
- radyoda daha basit olarak sözler ve müzik, bilgi ve arka fon arasındaki dramatik gerilimi öne çıkar.

Beckett'in analitik oyunlar dizisi, medyalar arasındaki estetik farkların incelikli bir özetini sunar. Medya denkleminde politika ve teknoloji de önemli faktörlerdir. "Medya" sözcüğünün yan anlamları, bu fenomeni estetik sınırların çok ötesine geçen bir çerçevede değerlendirdiğimizi gösterir. Medya, tanımı gereği iletişim araçlarıdır. Zaman ve yerin doğal sınırlarından bağımsız olarak bilgi iletmek için tasarlanmış az çok teknolojik her sistemi kapsar. Bunlar hem bilgilendirmek hem de eğlendirmek için çok çeşitli şekillerde kullanılabilir.

Dahası, bunlar modern hayatın sosyalleştirici güçlerinin başında gelir. İletişim [*communication*] sözcüğünün kökenini bunu ima eder: İletişim kurmak [*communicate*], bir topluluk [*community*] oluşturmaktır.

BASILI VE ELEKTRONİK MEDYA

Yazı dili, bütün iletişim araçları için prototiptir. Yedi bin yıldır kişiler arasında bilgi alışverişinde kullanılan pratik ve esnek bir yöntemdir. Ancak 15. yüzyılda Johann Gutenberg hareketli parçalarla yazı baskısı yapabilen matbaa makinesini

icat ettikten sonra "yazılı" mesajlar, topluca üretilmeye başlandı ve yazarlar aynı anda çok sayıda kişiyle iletişim kurabildi. "Çoğaltılabilme" medyanın başlıca özelliğidir. 1500-1800 yılları arasında kitap baskısı önemli bir endüstri haline geldi. Hızla çoğaltılabilen ve düzenli bir takvime göre basılan gazete veya dergi konsepti, medyanın ikinci temel özelliğini ortaya çıkardı: Medya, başlıca özelliğinin doğal bir sonucunu olarak açık iletişim kanalıdır. Kitaplar çok miktarda basılır ama her kitap kendi konusuyla sınırlıdır. Gazeteler ve dergiler, hem zaman hem yer bakımından sürekli olarak ve çok çeşitli amaçlarla kullanılmaya açıktır.

Matbaa sosyal olarak devrimci bir güç olarak hemen kabul görse de asıl potansiyelini ancak 19. yüzyılda okuma yazma bilen kalabalık orta sınıfın ortaya çıkışıyla birlikte gösterdi. Genel olarak okumayı öğrenmemiz, filmleri okumayı öğrenmemizden çok daha uzun zaman aldı. 20. yüzyılda elektronik medya, özel bir yetenek gerektirmediği için çok daha hızlı yaygınlaştı.

Basılı medya, 19. yüzyılın ikinci yarısındaki teknolojik ilerlemelerden de faydalandı. 1810'da Friedrich Konig buharlı baskı makinesini icat etti. 1840'larla 1860'lar arasındaki dönemde kesintisiz çalışabilen rotatif baskı makineleri üretildi. Richard March Hoe, 1846'da ilk rotatif baskı makinesini icat etti. Yirmi yıl sonra, İngiltere'de ilk stereotip baskı klişesinin patenti alındı. Buhar gücü, rotatif tasarım ve baskı klişesinin birleşimi, baskının hızını ve esnekliğini önemli ölçüde arttırdı. 1867'de C. L. Sholes tarafından icat edilen ve 1874'te Remington tarafından ilk kez üretilen daktilo ve 1884'te Ottmar Mergenthaler tarafından icat edilen Linotip dizgi makinesi, hazırlık süreçlerini de çok daha verimli kıldı.

1880'de *New York Graphic* ilk yarım ton fotoğrafları bastı; ama bu önemli teknik yaklaşık on yıl sonra gazeteler ve dergilerde geniş kabul gördü. Matbaacılıktaki daha önceki teknolojik gelişmeler, nicelikseldi; baskının hızını ve esnekliğini artırdı ama onun temel doğasını etkilemedi. Oysa noktalı klişeyle basılan yarım ton resimler, niteliksel bir ilerlemeydi: Fotoğrafların çoğaltılması, baskı tekniğinin bütünsel bir parçası haline geldi. Baskı ve görüntü arasındaki köklü ilişki, yüz yılı aşkın bir süre önce bu noktada başladı. Günümüzde "multimedya" adıyla bilinen evlilikle bu ilişkinin tamamına ermesine tanık oluyoruz.

Fotoğrafların basılarak çoğaltılmasıyla ilgili temel problem, baskı işleminin esasen "ikili" [binary] olması –yani bir sayfadaki her şeyin siyah ya da beyaz olması ve hiçbir ara ton bulunmaması– ama fotoğrafın beyazdan gri ve siyaha doğru uzanan sürekli ve sonsuz biçimde değişken bir yelpazeye yayılmasıydı.

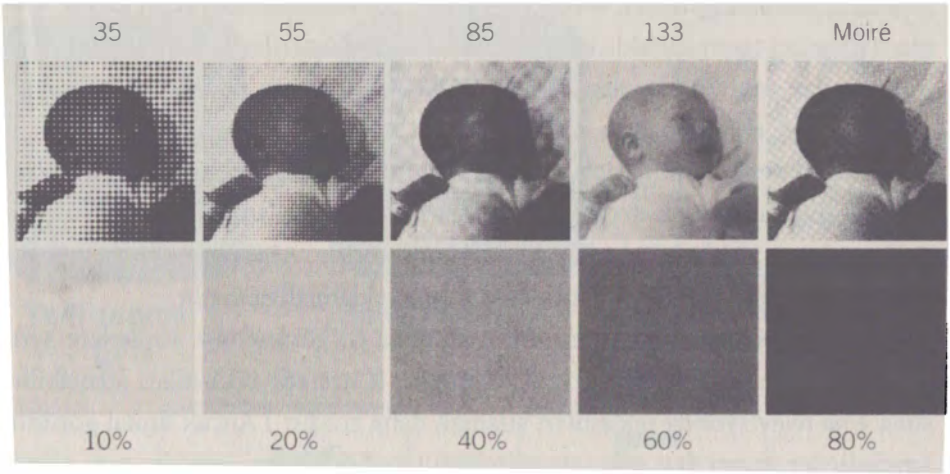
Yarım ton tekniği, bu problemi ustaca çözüme kavuşturdu; fotoğrafın süreklilik arz eden alanını, ayrı parçacıklara –inç başına iki yüz kadar parçaya– böldü ve bunları baskının ikili diline çevirdi. Belli bir alanın yüzde ellisi basılırsa, o alan gri görünür; yüzde yüzü basılırsa siyah görünür vs.*

Bu açıdan bakıldığında, görüş devamlılığını anlamak filmin gelişimi için ne kadar önemliyse yarım ton kavramı da fotoğrafçılıkta o kadar önemliydi. Her ikisi de algılamanın temel fizyolojik olgularını basit ama etkili şekilde kullandı. Dahası, yarım ton tekniğinin temelindeki mantık –süreklilik arz eden değerler aralığını somut bir niceliksel sisteme çevirme– 20. yüzyılın en önemli ve en etkili entelektüel buluşlarından biri oldu: Televizyon, fototelgraf, telemetri ve en önemlisi de bilgisayar teknolojisi bu temel "diyalektik" anlayışına dayanır.

19. yüzyılda gazete ve dergilerin altın çağı, elektronik devrimin sosyal ve semiyotik etkilerinin birçoğunu önceden haber verdi. Medyanın gerçekliğin yeni versiyonlarını –hatta bazen alternatif bir gerçeklik– yarattığı çok geçmeden açığa çıktı. Medyanın bu aracılık işlevi, hayatın örgütlenmesinde önemli bir etki yarattı. Ekonomik varlıklar olarak gazeteler ve dergiler, ilk başta okurlarına yalnızca bilgi ve eğlence sunarken aşama aşama daha karmaşık bir yapıya büründü. Okurlarla iletişim kurmak isteyen diğer ekonomik kurumlar gazete ve dergilere reklamlar verdi. Kısacası, yayıncılar ürün satmaktan hizmet satmaya geçti; yayıncıların kontrolündeki bu iletişim aracı, reklamcılara genel kamuoyuna ulaşmak için bir kanal açtı.

1930'lardan itibaren, bu hizmet önemli ölçüde gelişti. Pazar araştırması teknikleri, yayıncıların reklamcılara boş alan ayırmanın ötesine geçip belli bir kitle sunmasına imkân tanıdı. Reklamcılar genel olarak ne tür bir kitleye ulaştıklarının her zaman farkındaydı ama eski "demografi" bilimi yayıncıların genel kitlenin belli kesimlerini hedef alabilmesine zemin hazırladı. Geniş kitlelere hitap eden modern dergiler –örneğin *Time*– okurlarını birçok coğrafi, sosyal ve sınıfsal kesime ayırdı ve bu kesimlere yönelik ayrı (ama neredeyse aynı içerikli) baskılar yaptı. Böylelikle reklamcılar daha net tanımlanmış hedef kitlelere mesajlarını en etkin şekilde ulaştırabildi. Son yıllarda demografik yaklaşımın gelişmesiyle birlikte, toplumun geneline hitap eden çok yüksek tirajlı dergiler bile reklamcılara daha sınırlı ama daha duyarlı hedef kitleler sunabilmek için özel ilgi alanlarına odaklanan daha küçük dergiler çıkarmaya yönelmiştir.

Burada "binary" sözcüğünü matematiksel anlamda değil felsefi anlamda kullanıyoruz; ama dijital bilgisayarların icadı aynı ikili yani "binary" mantığı temel aldı.



RESİM 6.2 YARIM TONLAR. 35 satır/inç ve 55 satır/inç çözünürlük, özel efektler hariç her şey için kabadır. 85 satır/inç, gazetelerde kullanılan standart çözünürlüktür. 133 satır/inç ise kitaplarda en yaygın kullanılan çözünürlüktür. Son çerçevedeki hareli desenler, görüntülerin üst üste bindirilmesinden kaynaklanır. Alttaki gölgeler, tasarımda kullanılır. Gölgeler, desenin içindeki her bir noktanın büyüklüğü artırılarak elde edilir. (Ayrıca bakınız Resim 2.2.)

İnternet ağının gelişmesiyle, demografik analiz hayal bile edilemeyen seviyelere ulaşmıştır. Pazarlamacılar sadece grupları değil, bireyleri de hedefleyebilir. Bütün e-pazarlamacılar gibi Amazon, ondan satın aldığınız her şeyi bilir ve bu bilgileri kullanan algoritmalar aracılığıyla size başka ürünler önerir. Nelerden hoşlandığınızı bilir –veya en azından hoşlandığınızı düşünür– ve sizin zevkinizi benzer müşterilerin zevkiyle eşleştirerek müşteri kimliğinizi daha da netleştirmeye çalışır. Müşteri gittikçe pasif hale gelir. Okuyacağınız kitaplar, izleyeceğiniz filmler, yiyeceğiniz yemekler veya giyeceğiniz kıyafetler hakkında karar verme yükünden kurtulmanız an meselesidir: Bütün bunları sizin yerinize veri tabanı yapacaktır.*

Kapitalist ekonomik sistemin işleyişinde önemli rol oynayan reklamcılık, son 150 yıldır yaşam tarzları üzerinde önemli bir etkiye sahiptir. Medya toplumun kalıcı bir kaydını tuttuğu için yalnızca üreticilerin değil politikacıların ve halka mal olmuş kişilerin de fikirlerinin geniş kitleler tarafından ciddiye alınması için reklam yapması gerekir. Bu, reklamcılıkla yakından bağlantılı olan halkla ilişkiler ve tanıtım endüstrilerinin gelişmesine zemin hazırlamıştır. Dahası reklamcılığın kendisi gittikçe daha çok önem kazanan gelişmiş bir endüstri haline

* Bu konuyla ilgili olarak Barry Schwartz'ın *The Paradox of Choice: Why More Is Less* (2004) kitabına bakın.

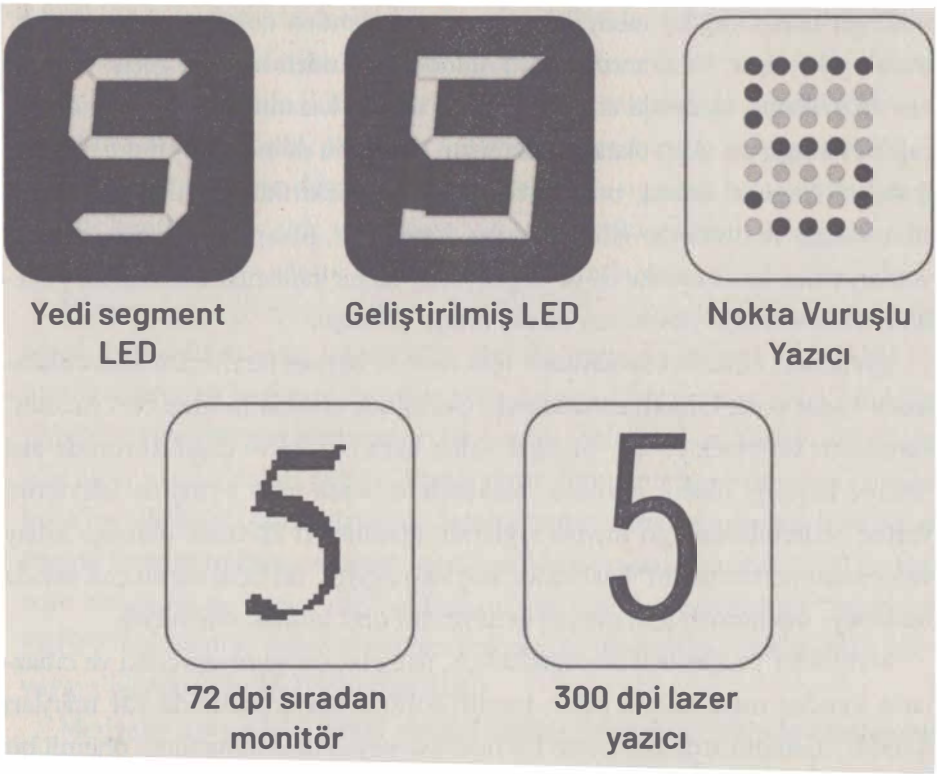
gelmiştir. Reklam ajansları, ürünlerin yaratılması sürecine doğrudan katılır: Yalnızca fırsatları tanımlamakla kalmaz, bazen önce müşterilerde ihtiyaç hissi yaratıp ardından yeni ürünler için daha önce hiç var olmayan pazarlar da geliştirir.

Medyanın ekonomi dışı, ikincil işlevleri bu karmaşık ekonomik sistemin içinde kendine yer bulur: Haber, eğlence ve bilginin dağıtımı, medyanın ikincil işlevidir. Bir gazete veya dergide aktüel haberler için ayrılan bölüm, çoğu zaman toplam alanın yüzde 25'i kadardır. Bir başka deyişle, ABD'de basılı bir medyanın iletişim yeteneğinin genellikle dörtte üçü reklamcılığa ayrılır.

Ticari televizyon dünyasında, bu oran daha iyi görünebilir: Haberlere ayrılan kısım genellikle yüzde 70'in üzerindedir. (Gazetede reklamları atlayabilirsiniz ama televizyonda reklamları atlamak daha zordur.) Ancak dijital görüntü kaydediciler yayını ileri geri sarma imkânı tanıdığı için reklamcılar çare olarak programların içine ürün yerleşme yöntemine başvurur.

Bu karşı konulmaz akış, çağdaş toplumlardaki ortak değerler sisteminin belirlenmesinde önemli bir faktördür. İletişim geçmişte esasen kişisel bir seviyede gerçekleşmişti: Bir kişinin ulaşabileceği maksimum insan sayısı, toplantı yerinin kapasitesiyle sınırlıydı. Ancak basılı medyanın ortaya çıkışı, iletişim potansiyelisini önemli ölçüde artırdı. Çok daha fazla sayıda insana ulaşabilmek mümkün hale geldi; hiçbirinin aynı anda aynı yerde olmasına gerek yoktu. Daha da önemlisi, iletişim çoğunlukla tek yönlü hale geldi; yani "dinleyicilerin" artık "konuşmacıyla" etkileşime geçme şansı yoktu.

Mekanik ve elektronik medyanın gelişimi, genel hatlarıyla basılı medyanın son 150 ile 200 yıldaki gelişim seyrinin belirlediği modeli takip etti. Ancak bazı önemli farklılıklar da vardı. Basılı medyanın aksine film, televizyon, radyo ve plakların mesajı algılamak ve anlamak için çok eğitimli olmaya gerek yoktu. En azından bu anlamda bir filmi "okumayı" öğrenmek zorunda olmadığımız kesinlikle doğrudur. Öte yandan, mekanik ve elektronik medya çok daha yüksek bir teknolojik ilerleme seviyesinde gelişti. "Okur yazarlık" gerekli olmasa da ekipman gerekliydi. Film, esasen görüntünün yansıtılması için kullanılan ekipmanın maliyeti nedeniyle özel değil genel bir deneyim olarak gelişti. Anlamlı bir biçimde, film genel bir doğaya sahip olan yegane modern medyadır. Kendisinden önceki bütün genel toplantıların ve sahne performanslarının aksine, izleyicilerine performansçılarla etkileşim kurma şansı tanımayabilir ama yine de ortak deneyim hissini taşır. Ancak filmleri evlerimizde diskler veya internet aracılığıyla izledikçe, bu topluluk hissini gitgide yitiriyoruz.



RESİM 6.3 LED, NOKTA MATRİS VE ÖTESİ. Yarım ton, basılı ve görsel teknolojinin birleşmesinin ilk tarihsel örneğiydi. Gelecekteki gelişmeler için bir model oluşturdu. Örneğin 1970'lerin başında tüketici uygulamaları ve profesyonel uygulamalar için bilgisayar verilerinin dijital gösterimleri geliştirildiğinde, basitleştirilmiş alfanümerik gösterimin iki versiyonu standart hale gelmiştir.

Yedi segment LED ("ışık yayan diyot") yalnız yedi tane öğeyi değiştirerek rakamların okunabilmesini mümkün kılmıştır; bu önemli bir basitleştirme ve iyi bir analiz işidir. ("Geliştirilmiş" LED örneğinde, rakamları daha okunaklı kılmak için öğelerinin tasarımının biraz değiştirildiğini görebilirsiniz.) Bu tür sistemler daha karmaşık olan alfabede işe yaramamıştır. Romen harflerini okunabilir şekilde görüntülemek için nokta vuruşlu yazıcı geliştirilmiştir. En yaygın versiyonu, alfabenin tüm harflerini üretmek için 5 x 7 diziliminde 35 nokta kullanmıştır.

1984'te grafik yönelimli Macintosh bilgisayarın ve 1985'te ona eşlik eden Postscript bazlı LaserWriter yazıcının piyasaya sürülmesi, bilgisayar ekranlarında ve çıktılarda okunabilirlik çıtasını belirlemiştir: ekran için 72 dpi (inç başına nokta) ve çıktılar için 300 dpi (inç başına nokta) standart hale gelmiştir. Bu seviyeler, modern yazı tiplerinin basit versiyonlarının ortaya çıkmasına yetmiştir. Ancak bir karşılaştırma yapmak için bu kitabın 2240 dpi çözünürlüğe sahip olduğunu düşünün.

Diğer bütün çağdaş medyalar, ilginç bir nedenden dolayı özel "girişimler" olarak gelişmiştir. Basılı medyanın tarihindeki üründen hizmete geçiş, elektronik ve mekanik medyada da daha da çok ağırlık kazanır. Filmler dışında her çağdaş medya, bir ürün olarak başlamıştır. Ekonomi dilinde "dayanıklı tüketim malıdır." Merkezi ısıtma, buzdolabı, gazlı veya elektrikli aydınlatma ve hatta sıhhi tesisat ve tuvaletler gibi telefonlar, kameralar, pikaplar, radyolar, televizyonlar, video kaset oynatıcısı ve bilgisayarlar da bir zamanlar tüketicilere yönelik önemli sermaye yatırımları olarak ortaya çıkmıştır.

Üreticiler, cihazları satabilmek için hemen herkes tarafından kullanılabilecek kadar basit kılmak zorundaydı. Genellikle cihazla birlikte bir "yazılım" sunmaları da gerekiyordu. Makine –alıcı veya oynatıcı– çoğu durumda asıl kazanç kaynağı olarak görüldü. Makinelerin alma veya oynatma işlevlerini yerine getirebilmesi için medya sağlandı. Makineleri üretmek oldukça kolay ve ucuzdu ve "donanım" başlıca kazanç kaynağıydı. Bu nedenle en çok sayıda makineyi satabilmek için medya deneyimini özel kılmak önemliydi.

Makineler yaygın olarak dağıtıldıkça, pazarlar doygunluğa erişti ve cihazların kendisi meta haline geldi; bunun sonucunda donanımda kâr marjları daraldı. (Günümüzde hiç kimse bir telefonu veya video oynatıcıyı "önemli bir sermaye yatırımı" olarak düşünmez.) Ekonomik yörünge önce dağıtımcılara, daha sonra da yazılım üreticilerine kaydı. 1980'lere gelindiğinde uluslararası donanım şirketleri yazılım üreticilerini ve dağıtıcılarını satın almaya başladı: GE, NBC'yi; Sony CBS Records, Columbia Pictures ve TriStar'ı; Philips, Polygram'ı ve Matsushita da MCA'yi satın aldı. 1995'te Westinghouse, CBS'yi satın alarak 75 yıl önce kurulmasına katkıda bulunduğu televizyon endüstrisine döndü. Bu medya şirketlerinin birkaçı daha sonra satılsa da donanım ve yazılım evliliği sağlam temellere dayanır. 2000'li yılların başında Apple'ın iPod ve iTunes'la elde ettiği başarıyı düşünün.

Bu ürün/hizmet pazar gelişim eğrisinin ilginç bir sonucu vardır: Her medya yüksek düzeyde uzmanlık gerektiren profesyonel bir etkinlik olarak başlar, daha sonra oldukça eğitimli tutkunların teknikleri öğrenmesiyle yarı-profesyonel bir etkinliğe dönüşür ve en sonunda basitleştirilmiş donanımın evlere girmesiyle çok az eğitimle herkesin gerçekleştirebileceği günlük bir etkinlik haline gelir.

4. Bölümde film endüstrisinin gelişiminde ürün/hizmet modelinin nasıl işlediğini görmüştük. Edison ve filmin diğer mucitleri, mekanizmayı geliş-

tirmiş ve ardından makinelerde oynatılacak filmler tedarik etmiştir. Filmde ekonomik gücün merkezi, aşama aşama makinenin üreticilerinden gösterimcilere ("perakende satışlar" seviyesine) ve ardından da prodüktörlere ve dağıtımcılara geçmiştir. Ayrıca her aşamada ister üretici, ister gösterimci, ister prodüktör, isterse dağıtımcı olsun film işiyle uğraşan her girişimci doğal olarak kontrolü tek elde toplamaya çalışmıştır. Bu gelişim seyri daha sonra radyo ve televizyon ağının geçmişinde de tekrarlanmıştır.

Filmin ortaya çıkışından önce bile telefon ve amatör kameranın icadından sonra aynı gelişim seyri izlenmiştir. Her iki icatta da hizmet ve makine birbiriyle yakından bağlantılıdır. Her ikisi de genel bir iletişim aracı olmaktan ziyade bireysel hizmet sunmuştur. Bu özellik, onları radyo, plak ve televizyon gibi diğer medyalardan yapısal olarak ayırır. İlginç bir biçimde, radyo uzunca bir süre telefonun tamamlayıcısı olarak düşünülmüş ve yalnızca bire bir seviyede iletişim imkânı sağlayan bir cihaz olarak tasarlanmıştır. 1899'da Marconi bu icadın ne kadar etkili olduğunu gösterse de "yayıncılığın" başlaması 1920'yi bulmuştur; radyo sinyalleri çok sayıda dinleyiciye ulaştırılmak üzere yaygın olarak dağıtılmaya başlanmıştır.

Medyalar arasındaki temel yapısal farklar, aşağıdaki tabloda özetlenmiştir. İki ekonomik faktör –ağırlık merkezi ve satış yönelimi– medyanın nasıl para kazandırdığını belirler. Daha önce gördüğümüz gibi bu zamanla değişir. Erişim, kontrol ve etkileşim gibi diğer faktörler, medyayı kullanma şeklimizi tarif eder.

İlk kitlesel medyalar, doğaları gereği esasen tek yönlüdür; öncü isimler tarafından üretilmiş ve kitleler tarafından tüketilmiştir. Aldous Huxley ve Jose Ortega y Gasset'ten Marie Winn ve Neil Postman'a kadar birçok sosyal eleştirmen, bu gücü tanımlamış ve tehlikeleri hakkında bizi ikna edici bir biçimde uyarmıştır. Ancak 1970'lerden itibaren teknolojinin sloganı "etkileşim" [interaktiflik] olmuştur.

Bu eğilim, 1960'ların sonunda başlamıştır. 1968'de Federal İletişim Kurulunun (FCC) Carterfone kararı, telefon sistemini rekabete açmıştır. Yaklaşık olarak aynı tarihlerde Philips'in ses kaset kaydediciyi piyasaya sürmesiyle basit ve pratik ses kaydetme teknikleri ilk kez geniş kitleler tarafından kullanılmaya başlanmıştır. 1970'lerin başında kserografi ve ofset baskı makineleri, yayıncılığın kapılarını profesyonel olmayanlara açmıştır. 1970'lerin sonunda video kaset kaydedicinin (VCR) piyasaya sürülmesi, kitlelere görüntü kaydetme yeteneği de kazandırmıştır.

	MEDYA EKONOMİSİ		İLETİŞİM ARACI				
	AĞIRLIK MERKEZİ	SATIŞ YÖNETİMİ	KANALLAR	ERİŞİM	ETKİLEŞİM	DAĞITIM AKIŞI	TÜKETİCİ KONTROLÜ
KİTAPLAR	dağıtım	ürün	açık	iyi	tekyönlü	ayrı	evet
GAZETELER	üretim/ dağıtım	ürün, reklam alanı	açık	sınırlı	tekyönlü	mozaik	evet
DERGİLER	dağıtım	ürün, reklam alanı	açık	sınırlı	tekyönlü	yarı ayrı	evet
FİLM	dağıtım	eğlence, telif hakları	açık	sınırlı	tekyönlü	tekyönlü	bazen
TELEFON	ağ	ağ erişimi	açık	mükemmel	interaktif	sürekli	evet
RADYO	dağıtım	reklam süreci, dinleyici	sınırlı	sınırlı	çoğunluk tekyönlü	sürekli	hayır
SES DİSKİ	üretim/ dağıtım	ürün	açık	iyi	tekyönlü	tekyönlü	evet
TELEVİZYON	üretim/ dağıtım	reklam süresi, izleyici	kapalı	yok	tekyönlü	sürekli	hayır
KABLO TV	dağıtım	reklamlar, eğlence	sınırlı	yok	tekyönlü	sürekli	hayır
DVD	dağıtım	ürün	açık	sınırlı	tekyönlü	ayrı	evet
CD-ROM	dağıtım	ürün	açık	iyi	tekyönlü	ayrı	evet
İNTERNET	ağ	internet erişimi, reklam alanı, reklam süresi	açık	mükemmel	interaktif	sürekli	evet

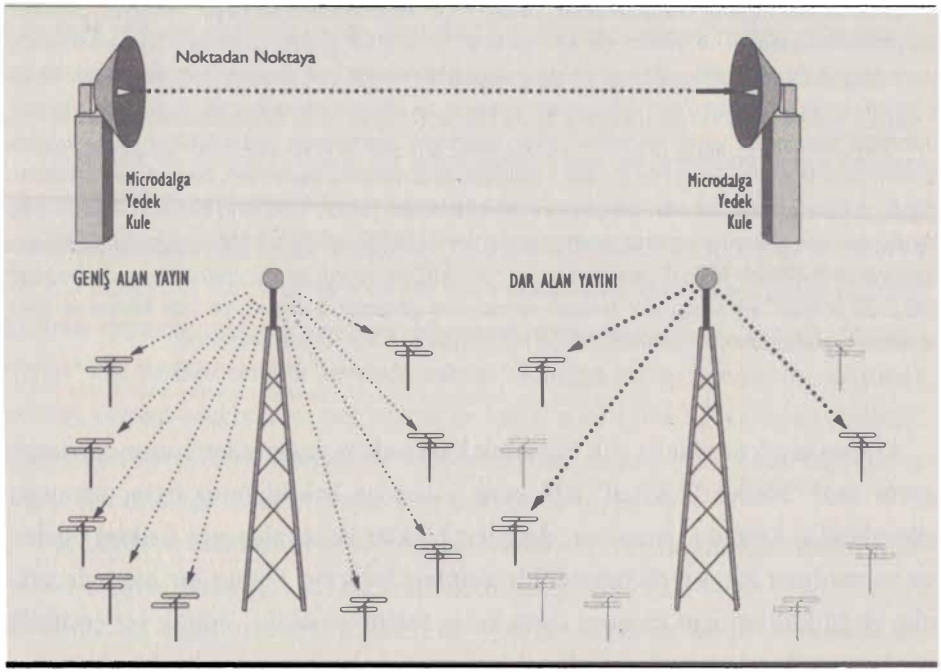
AĞIRLIK MERKEZİ: Ekonomik güç tam olarak nerede yoğunlaşıyor? Satış Yönelimi: Asıl olarak satılan şey ne? Kanallar: Dağıtım kanalları sınırlı sayıda mı? Erişim: Tüketici ne kadar kolay erişilebiliyor? Etkileşim: Tek yönlü mü etkileşimli mi? Dağıtım Akışı: Ürünler tek tek mi yoksa sürekli olarak mi dağıtılıyor? Tüketici Kontrolü: Tüketiciler deneyimin süresini ve konumunu kontrol edebiliyor mu?

ŞEKİL P: MEDYANIN POLİTİK VE EKONOMİK İLİŞKİLERİ.

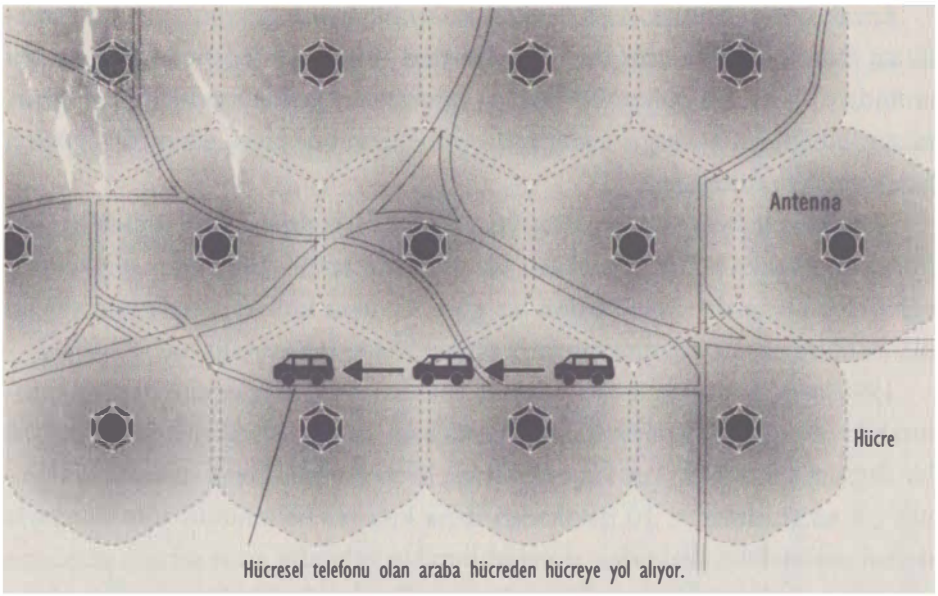
Ancak bütün bunlar, 1980'lerdeki mikrobilgisayar devrimi için bir hazırlıktan ibarettir. 1990'ların başından itibaren "masaüstü yayıncılık" ve hemen ardından "masaüstü sunumlar" medya üretimini çocuk oyuncağı haline getirmiştir; bir kaç yıl öncesine kadar profesyonellerin bile hayal edemediği güçleri geniş kitlelere sunmuştur.

Günümüzde herkes kitap, film, plak, teyp, dergi veya gazete üretebilir. Bunun için gereken eğitim, damlatan bir musluğu tamir etmek için gerekenden eğitimden bile azdır. Peki böylesi bir güce kavuşan kitleler, eserlerinin yaygın olarak okunmasını, izlenmesini veya dinlenmesini sağlayabilir mi?

1990'ların sonundan itibaren herkes çok ucuza bir blog veya web sitesi oluşturabilir. Dahası, 2000'lerin başında geniş bant internetin yaygınlaşması radikal bir değişim getirmiştir. YouTube sayesinde herkes filmini (veya en azından filminin çık sıkıştırılmış ve 10 dakikadan daha kısa bir bölümünü) tüm dünyayla derhal paylaşabilir. Ardından, dünyayı bundan haberdar etme sorunu gündeme gelir. Kurumsal şirketlerin anıldığı adla "ana akım medya" halen güçlü bir etkiye sahiptir. Viral pazarlama gelişse de reklamcılık endüstrisi yakın gelecekte önemini yitirecekmiş gibi gibi görünmez.



RESİM 6.4 GENİŞ ALAN YAYINCILIĞI, DAR ALAN YAYINCILIĞI VE NOKTADAN NOKTAYA İLETİM. Bu iletim sistemleri "birden çoğa," "birden aza" ve "birden bire" mantığını esas alır. Çevrimiçi bloglar ve forumlardaysa "çoktan çoğa" mantığı geçerlidir.



RESİM 6.5 HÜCRESEL TELEFONLAR. Bilgisayarlı telefon anahtarlama sistemlerinin gelişmesi, 1983'te hücresel telefonun ticari uygulamasına imkân tanıdı. Telsiz telefonlar, uzun yıllardır kullanılsa da radyo spektrumunun sınırlı bant genişliği yüzünden ekonomik değildi. 1970'lerin ortasındaki Halk Bandı [vatandaşların iletişim için kullanabileceği radyo frekansı] çılgınlığı, bu probleme yaratıcı bir çözüm getirdi. Bu basit ama etkili çözüm sayesinde milyonlarca kişi yayıncılığa başladı. Yayıncıların gücü ve dolayısıyla menzili çok sınırlı olduğundan, her kanal coğrafi olarak birbirinden ayrı olan binlerce yayıncı tarafından paylaşılabildi. Benzer bir şekilde, hücresel telefon da yayın menzilini birkaç caddeyle sınırlayarak kullanılabilen kanal sayısını önemli ölçüde artırdı. Sonra ne mi oldu? Gelişmiş anahtarlama sistemleri, bir verici ve kanaldan diğerine hareket halindeyken de çağrı yapabilme imkân tanıdı. 1990'ların başında ABD'de araç telefonları çok yaygındı ve orta sınıftan ergenler çağrı cihazlarıyla böbürleniyordu. 1990'ların sonuna gelindiğinde kişisel cep telefonları tüm ABD'ye yayıldı ve Avrupa'da daha da popüler oldu. Bir sonraki adım olacak? Telefon numarasını cihazdan ayırıp kişiye özel kılmak ve akıllı ağlardan yararlanarak en yakındaki cihaz hangisiyse onu kullanmak olabilir mi?

Medya üreticileri daha çok özgürlük kazanırken, müşteriler bunun faydasını görür mü? "Medya İlişkileri" tablosuna yakından bakıldığında ilginç sonuçlar çıkarılabilir. Kitaplar, gazeteler, dergiler, plaklar ve teypler gibi fiziksel öğeler, yayın medyası karşısında önemli bir avantaja sahiptir. Somut bir biçimde üretilip dağıtıldıkları için müşteri daha kolay seçim yapabilir. Büyük bir çeşitlilik söz konusudur. Müşteriler medya deneyimini de kontrol edebilir: bir plağı dinleme, bir kitabı okuma veya bir video kaset izleme eylemini dilediği sıklıkta ve dilediği hızda gerçekleştirebilir.

Öte yandan fiziksel medyanın aksine yayın medyasının öne çıkan özelliği, esnek olmayışıdır. Kablolu yayın, izleyicilere sınırlı da olsa erişim imkânı tanır ve radyolardaki sohbet programları dinleyicileri telefonla yayına katılmaya davet eder ama yine de erişim olanakları halen ciddi biçimde sınırlıdır. Dahası, izleyiciler-dinleyiciler yayın medyasının zaman çizelgesine uymak durumundadır ve yayın akışı somut değil sürekli olduğundan, izleyicinin deneyimi kontrol etme şansı da çok azdır. Görüntü kaydetme özelliğine sahip cihazların geliştirilmesi, yayını ileri geri sarma imkânı tanısa da televizyon yayınlarının sürekli akışı, deneyime halen egemendir: *Ne zaman* izleyeceğini seçmek, *nasıl* izleyeceğini seçmekten çok farklıdır. (Başarılı internet video kanallarının gelişimi, artık "nasıl" sorusunu da gündeme getirir.)

1990'lara kadar kanalların sayısı da çok sınırlı kalmıştır. Sekiz değil seksen kanal olmasına rağmen kablolu yayın abonelerinin izleyecek bir şey bulamaması şakalara konu olmuştur. Bilgisayar ve televizyon teknolojisi birlemeye başladıkça, kablolu sistemler sonunda iki yönlü hale gelir ve mimari bakımından bir yayın ağından ziyade telefon ağını andırır. İnternet aracılığıyla yüksek kalitede görüntü iletmek ve izleyicilere içerik sipariş edebilme seçeneği sunmak mümkün hale gelince, kablolu yayın interaktif bir dağıtım sistemi haline gelmiştir ve bu sayede tüketici gerçek anlamda kontrole sahip olabilir. "Podcast" denen ortam akışı bir başlangıçtır ama halen katedilmesi gereken uzun bir mesafe vardır.

Gazeteler ve dergiler, ilginç bir karışımdır: Hem reklamcılara geniş kitlelere ulaşabilecekleri reklam alanları, hem de okurlara ürünün kendisini satar. Ancak daha da önemlisi bilgi ve eğlenceyi öylesine harmanlanıp sunar ki okurlar okuma deneyimi üzerinde gerçek bir güce sahip olur. Basılı medyanın mozaiği andıran düzenlemesi, okuyucuya bilgisayar terminolojisinde "gerçek zamanlı erişim" adı verilen önemli konforu sağlar. Örneğin bir gazete okuru, okumak istediği yazıları seçebilir ve her yazıya ne kadar süre ayıracağına karar verebilir. Televizyon haberlerini izleyen bir kişiyse yayının zaman çizelgesine bağlıdır ve bilgiyi her televizyon izleyicisiyle aynı şekilde deneyimler.

Bu, basılı ve elektronik medyanın arasındaki en önemli farktır. Basılı medyadaki bilgiler, daha titiz bir biçimde kodlandığı için baskı halen soyut bilgiler iletmenin en etkili aracıdır. Kısmen de okurlar deneyim üzerinde önemli bir kontrole sahip olduğu için çok daha fazla bilgi sunulabilir ve basılı medya daha etkin bir yapıya sahiptir; bir diskin kolayca sayfalarını karıştıramazsınız veya bir filme hızlıca göz atamazsınız. (En azından şimdilik.)

MEKANİK VE ELEKTRONİK MEDYANIN TEKNOLOJİSİ

İletim şekli ister yayın, ister fiziksel olsun tüm mekanik ve elektronik medya bir tek kavrama dayanır: dalga formlarının fiziği ve teknolojisi. İki temel duyumuz –görme ve işitme– de dalga fiziğine bağlı olduğundan bu şaşırtıcı değildir. Ancak Edison'un fonografına kadar bunları taklit etmenin veya yeniden üretmenin hiçbir yolu bulunamamıştır.

Edison'un tasarladığı fonograf, teknolojideki ilerlemeleri dayalı olmayan basit bir mekanik sistemdi. Temel bileşenleri boru, diyafram, iğne ve silindir veya disktir.* İşleyiş şekli, daha sonraki tüm elektronik medyalarla aynıdır: Bir dalga formunu, başka bir dalga formuna çevirir. Ortamı hava olan ses dalgalarını, ortamı mum silindir veya disk olan fiziksel dalgalara dönüştürür.

Edison'un ilk fonografı, özgün olduğu kadar sınırlı da bir enstrümandı. Sinyal borudan diyaframa, diyaframdan iğneye, iğneden mum silindire ve sonra da gerisin geri iğneden diyaframa, diyaframdan boruya iletilirken önemli bir kalite kaybı yaşanıyordu. Bu alandaki ilerlemeler, 20. yüzyılın başlarındaki elektronik teknolojisinin gelişimini beklemek zorundaydı. Bu noktada, fonografın tarihçesi radyo ve telefonun tarihçesiyle iç içe geçer.

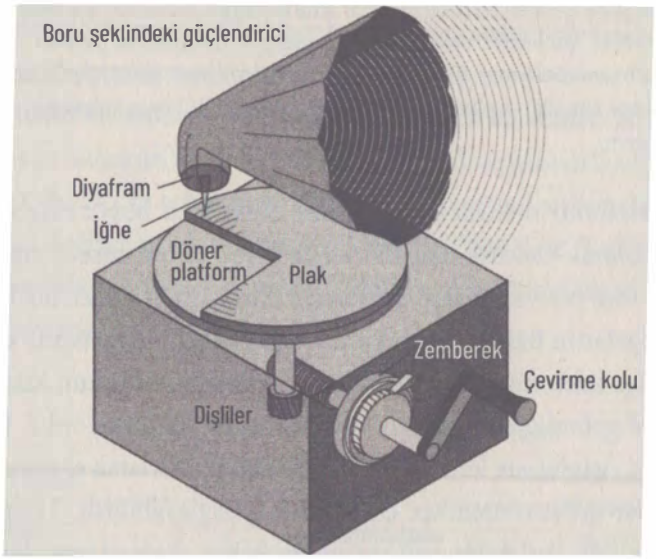
Hem radyo hem telefon, elektrik teorisini temel alır ama aralarında önemli bir kavramsal fark vardır: Telefon mesajını sınırlı bir kanal olan kablo aracılığıyla iletirken radyo esasen aynı işlevi elektromanyetik radyasyon ortamını kullanarak yerine getirir. Elektromanyetik yelpazenin doğası, radyo sinyallerinin kolayca yayılmasına olanak tanır; radyo sinyali bir tek noktada ortaya çıkar ama geniş bir alan dahilinde her yerden alınabilir. Bu nedenle radyo, ilk bakışta telefondan daha ileri bir sistem gibi görünür. Telefon "dar alana" yayın yapar yani telefon sinyali tekil bir noktadan başka bir tekil noktaya gider.

Ancak göreceğimiz gibi sınırlı kanal telefon sistemin avantajları daha sonradan anlaşılır. Radyonun kolayca üretilen elektromanyetik dalgalarıyla kıyaslandığında, telefon kablolarının çekilmesi zorlu ve pahalıdır ama yine de radyoyla çok daha zor olan iki yönlü interaktif iletişime zemin hazırlar. Kablolu yayın, bu

* Gramofon, fonografın daha sonradan geliştirilmiş şeklidir ve fonografın aksine silindirle değil disk şeklindeki taş plakla çalışır –çn.

doğrultuda hızla ilerler. Yüksek kapasiteli eksendeş kablo, sıkıştırma teknikleri ve en önemlisi de fiber optik kablo, yaygın telefon ağı karşısında kablolu yayının rekabet kapasitesini önemli ölçüde artırmıştır.

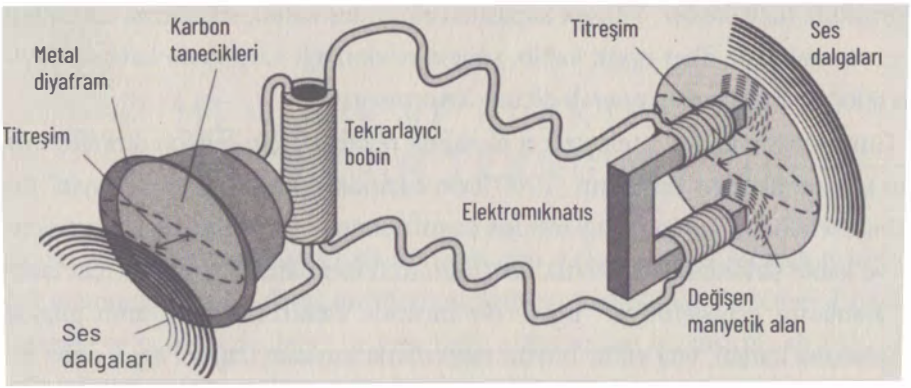
Günümüzde kablolu televizyon alanında rekabet eden telefon şirketleri de aynı teknolojilerden yararlanır. 1980'lerin başında gelişen hücresel "yayın" sayesinde telefonlar kablolu bağlantıdan özgürleşmiştir. 1990'larda telefon şirketleri ve kablo şirketleri, elektronik iletişimin tüm formlarını kapsamak için faaliyet alanlarını genişletmiştir. İlginç bir biçimde elektronik medyanın gitgide ayrışmasına karşın, yüz yıldır büyük masraflarla kurulan fiziksel ağlar paha biçilmez bir servet olmayı sürdürür.*



RESİM 6.6 MEKANİK GRAMOFON. Çevirme kolunun sağladığı enerji, zemberekte depolanır ve dişliler aracılığıyla iletilir. Plağın oyukları sinyali depolar, iğne sinyali iletir ve diyafram da bunu mekanik vibrasyondan sese dönüştürür. En sonunda gramofon borusu sesi kuvvetlendirir. (Resim 6.13'le karşılaştırın.)

Samuel Morse, 1840'ta bir telgraf cihazı için patent aldı. Elektrik enerjisini kullanarak bir sinyali kablolar aracılığıyla ileten basit bir cihazdı. Morse'un geliştirdiği alfabe, anlamlı bir şekilde iletişim kurabilmeyi sağladı ama yine de daha esnek bir sisteme ihtiyaç vardı.

Ağların" birçok farklı şekli vardır. 1980'lerde AT&T'yle rekabet eden yeni uzun mesafeli telefon şirketlerinin en akıllıca stratejilerinden biri, ölmeye yüz tutan demiryollarıyla sözleşme imzalayarak şehirler arası hatlar boyunca fiber optik kablo döşetmek olmuştur.



RESİM 6.7 SESİN ELEKTRİKSEL İLETİMİ. Telefon ses enerjisini elektrik enerjisine ve daha sonra tekrar ses enerjisine çeviren en basit cihazdır ama buradaki ilke bütün ses iletimlerinde temeldir. Anahtar kavramlar şunlardır: ses dalgalarını elektrik dalgalarına çeviren mikrofonun (veya ağızlığın) karbon tanecikli yapısı, güçlendirici vazifesi gören basit bir dönüştürücü olan tekrarlayıcı bobin ve elektrik sinyalini yeniden sese çeviren hoparlörün (veya kulaklığın) elektromanyetik-diyafram birleşimi.

Bell'in telefonu, elektrik teknolojisine önemli bir boyut ekledi: Ses dalgalarını analog olarak elektrik dalgalarına ve sonra tekrar sese dönüştürebilen ilk icattı. Bell, ilke olarak Edison'un fonografındakine benzer bir boru kullandı ama ses dalgalarını fiziksel bir ortama değil elektrik dalgalarına dönüştürmeyi düşündü. Bu, telefonun mesajını derhal iletmesini mümkün kıldı.

1980'lere gelindiğinde telefon yaygın olarak kullanılıyordu. Bell'in mikrofon-hoparlör sistemi, ne kadar önemli olsa da anahtarlama ekipmanı ve güçlendirici cihazlar geliştirilmedikçe çok az fayda sağlayabilirdi. Telefon sinyalinin uzak mesafelere iletilebilmesini mümkün kılan güçlendirme [amplifikasyon] kavramı, 20. yüzyılın birçok elektronik cihazına doğrudan kapı araladı. Sistemdeki bir telefonun başka bir telefona erişmesini sağlayan telefon anahtarlama sisteminden doğan teori, bilgisayar teknolojisinin ve modern sistemler teorisinin habercisiydi.

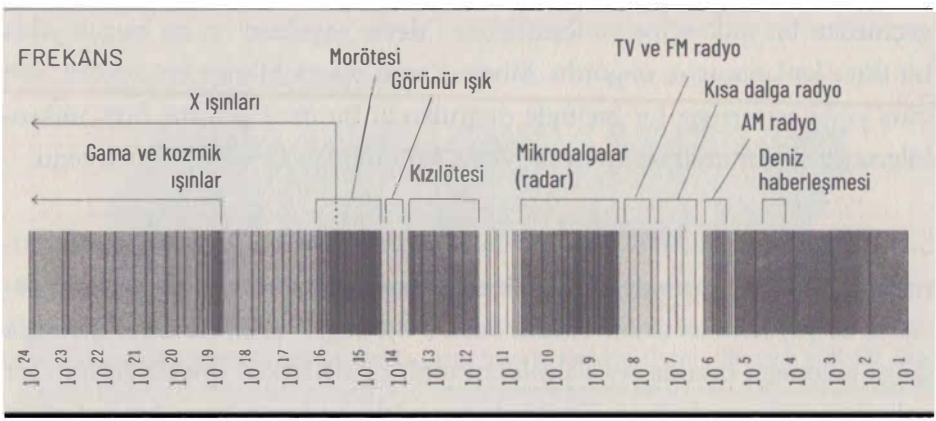
Bu sırada Heinrich Hertz, James Clerk Maxwell'in elektromanyetik teorisini doğrulayan deneyler gerçekleştirirken istediği gibi elektromanyetik radyasyon üretmenin bir yolunu keşfetti. Elektromanyetik radyasyon hakkında iki önemli olgu vardı: Öncelikle elektromanyetik dalgalar, ses dalgalarının aksine fiziksel bir ortama ihtiyaç duymaz yani boşlukta yayılabilir. İkinci olarak, vericiler ve alıcılar yalnızca belli frekanstaki dalgaları iletmeye veya almaya "ayarlanabilir." Bir radyo vericisi veya alıcısı, çok sayıda kanaldan birini seçmeye ayarlanabilir.

Bu, kanalları kablo sayısıyla sınırlı olan telgraf/telefon sistemleri ve anahtarlama sisteminin karmaşıklığı karşısında önemli bir avantajdır.

Genç bir İtalyan olan Guglielmo Marconi, elverişli bir radyo-telgraf sistemini kusursuz hale getirmek için deneyler yapan çok sayıdaki kişinin ilkiydi. 1896 ve 1897'de İngiltere'de "telsiz" telgrafını tanıttı ve çok geçmeden bu icadın ticari değerinden faydalanmak isteyen büyük şirketler kuruldu. Telgraf kablolarının aksine radyo sinyalleri sabote edilemiyordu ve bu icadın askeri değeri de hemen fark edildi.

Ancak Morse'un sistemi gibi Marconi'nin sistemi de karmaşık ses sinyallerini iletemiyordu: yalnızca "açma-kapama" koduna sahipti. Telefon, ses dalgalarını elektrik dalgalarına dönüştürüp kablolar aracılığıyla iletirken, "telsiz" ortam olarak zaten bir dalga sistemini kullanıyordu. Bu dalga sistemiyle başka bir dalga sistemini (sinyali) iletmek nasıl mümkün olabilirdi?

Kanadalı Reginald Fessenden, bu problemi çözen ilk kişilerden biriydi. Sinyal dalgasını taşıyıcı dalganın üstüne yerleştirmeyi yani taşıyıcı dalgayı "modüle etmeyi" düşündü. Radyo ve televizyon yayınlarındaki temel anlayış budur. Bir dalgayla ilişkili iki değişken bulunduğundan –"genlik" [güç] ve "frekans" ["dalgaboyu"]– iki modülasyon olasılığı vardır: AM (Genlik Modülasyonu) ve FM (Frekans Modülasyonu) yayın sistemi.



RESİM 6.8 ELEKTROMANYETİK SPEKTRUM. Elektromanyetik dalgaların hızı saniyede 300.000 kilometre olduğundan çoğu elektromanyetik dalga çok yüksek frekanslıdır. Dalga boyları kilometreyle uğraşan en uzun radyo dalgaları bile saniyede yüzlerce devirlik frekansa sahiptir. En kısa elektromanyetik dalgalar –gama ışınları– bir santimetrenin milyarda biriyle ölçülen dalga boyuna ve saniyede 10 üzeri 21'lik devirlerle ölçülen frekanslara sahiptir. Bu geniş yelpazenin en önemli kısımları, görünür ışık ve radyo bantlarıdır. Onlar da özel kullanımlar için ayrılmış çok sayıda banda ayrılır.

Fessenden'in teorisi ilk başta uygulanamaz göründü. 1906'da Lee DeForest'in "odyon" ["audion"] tüpü icadı önemliydi. Bu, taşıyıcı frekansı modüle etmenin basit bir yoluydu. Güçlendirme [amplifikasyon] için çok faydalıydı. Elektronik bu odyon tüpüyle doğdu. Ancak sistem çok kabaydı. Taşıyıcı frekans ve modüle edilmiş sinyalin eksendeş hale getirilmesi, filtrelenmesi, güçlendirilmesi ve başka şekillerde desteklenmesi gerektiği ortaya çıktı. Edwin H. Armstrong'un Rejeneratif Devresi ve Süperheterodin Devresi Circuit (1912, 1918) bu tür cihazların ilk ve en önemlileri arasındaydı.

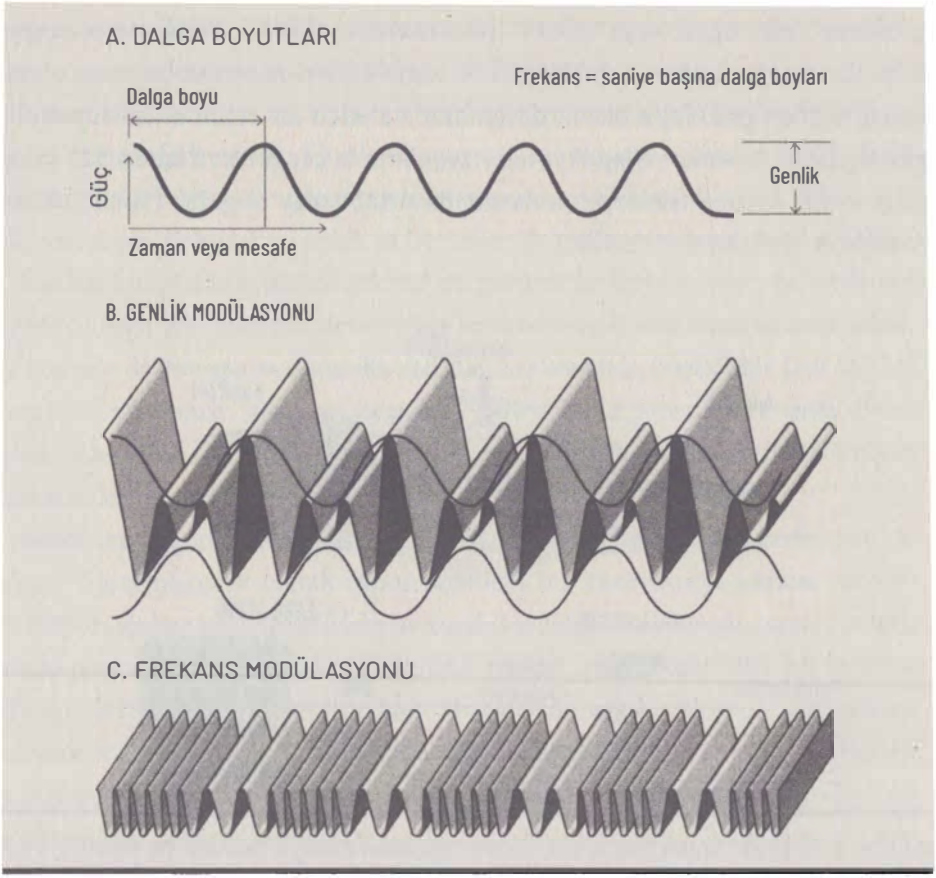
Bir elektrik sinyalini devre sistemiyle modifiye etme fikri, 20. yüzyılın belirleyici anlayışlarından biri haline geldi. DeForest'ın odyon vakum tüpü, 1948'de John Bardeen, W. Ff. Brattain ve William Shockley tarafından transistörün icadına dek elektrik devrelerinin yükünü çekti. Vakum tüplerden çok daha küçük ve daha güvenilir aynı zamanda daha ucuz maliyetli olan transistörler elektrik devrelerinde sayısız yeni olasılığa kapı araladı.

1959'da entegre [tümleşik] devrenin ortaya çıkışı, teknolojinin gelişiminde bir diğer büyük sıçramaydı. Mekanik olarak değil, kimyasal olarak üretilen entegre devre, eskiden kutular dolusu elektronik ekipman gerektiren işleri üstlendi. 1971 yılına gelindiğinde, bu teknoloji silikon tabanlı mikroçipi doğurdu. Mikroçiplere binlerce elektronik devre fotoğrafik olarak yerleştirilebildi. Öncü Intel şirketinin kurucularından biri olan Gordon Moore, çok geçmeden bir mikroçipe yerleştirilebilen devre sayısının on bir buçuk yılda bir ikiye katlanacağını öngördü. Moore Yasası olarak bilinen bu öngörü, son otuz yılda esrarengiz bir biçimde doğrulandı. Bu üstel gelişme hızı, mikrobilgisayar devriminin ve Enformasyon Çağının doğuşunun itici gücü oldu.

Sinematografiyi geliştirenlerin her zaman görüntünün yanı sıra ses de üretmek istemesi gibi, radyoyla ilgili ilk deneyleri yapanlar da sesin yanı sıra görüntü de yayınlamak istedi. Ancak önemli bir engel vardı: Hem ses hem ışık dalga fenomeni olsa da ses dalgalarını topluca algılarken ışık dalgalarını bir anlamda ayrı ayrı algılarız. Görüş alanımızdaki herhangi bir noktadan gelen ışık dalgaları, "işitme alanımızdaki" ses dalgalarının tümü kadar karmaşıktır.

Bu ek karmaşıklık nedeniyle ışık dalgalarının radyo dalgalarıyla taşınabilmesi için öncelikle analiz edilmesi gerekliydi. Bunun için baskı teknolojisindekine benzer bir çözüme başvuruldu: Devamlılık arz eden görüntü yeterli sayıda parçaya bölündü ve parçalar sırayla gönderildi.

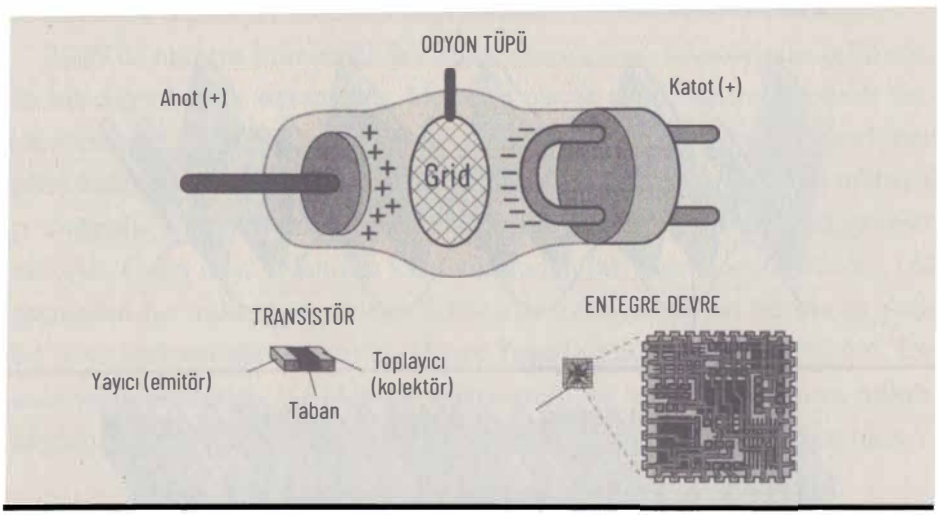
İlk başta, mekanik cihazlar denendi. Paul Nipkow'un icadı olan "Nipkow diski" (1884) hızlı bir tarama hareketi sağlamak için sarmal şekilde delikler açılmış bir döner disk kullandı. 1950'lerin başına kadar CBS renk sistemi, bu mekanik teknoloji kullanılmaya devam etti. 1960'lar ve 1970'lerde Apollo Ay Programında kullanılan renkli video kameralarda da bundan faydalanıldı.



RESİM 6.9 DALGA MEKANİĞİ VE SİNYAL MODÜLASYONU. İster ses, ister ışık, isterse de radyo olsun her dalga üç boyutla ölçülür: genlik, dalga boyu ve frekans. Genlik, dalganın gücüdür. Dalga boyu ve frekans birbiriyle bağlantılıdır. Frekanslar saniye başına devir (veya dalga boyu)cinsinden ölçülür; buna "Hertz" denir. Dolayısıyla 3,35 metre uzunluğunda bir ses dalgası saniyede 100 devir (cps; cycle per second) frekansa sahipken, 1,67 metre uzunluğunda bir ses dalgası saniyede 200 devirlik bir frekansa sahiptir.

Bir sinyali "modüle etmek" onun üstüne başka bir sinyali bindirmek anlamına gelir. Mantıken bunu yapmanın iki yolu vardır: ya genlik modüle edilir ya da frekans modüle edilir (ki bu da dalga boyunu modüle etmekle aynıdır). Yukarıda B'de AM (Genlik Modülasyonu) görülür: Taşıyıcı dalga, gölgeli bantla gösterilir. Program sinyali onun üstüne bindirilir. C'de ise FM (Frekans Modülasyonu) görülür.

Ancak nihai çözüm, mekanik değil elektronikti. Rusya'dan ABD'ye göç eden Vladimir K. Zworykin'in çalışması bu açıdan önemliydi. Hem bir görüntüyü alıp elektronik sinyale dönüştüren "ikonoskop" aracını hem de elektronik sinyali yeniden görüntüye dönüştüren "kineskop" veya "katot ışın tüpü" aracını icat etti. Birçok çağdaş televizyon kamerası ikonoskoptan türedi.* Yeterince kaliteli bir görüntü üretmek için resmi en az 100.000 "parçacığa" bölmek gerekir. Bu parçacıklara "resim öğesi" veya "piksel" [picture element] denir. Yarım ton tekniğiyle basılan fotoğraflardaki noktalar gibi bu resim öğeleri de ayrı ve bağımsız olmalarına rağmen psikolojik olarak devamlılık arz eden bir resim oluşturuyormuş gibi algılanır. Amerika ve Japonya televizyonlarında her görüntü karesi 525 yatay çizgi içerir. Avrupa televizyonunda standart 625 yatay çizgidir. (Sonuç olarak Avrupa'da görüntü daha nettir.)



RESİM 6.10 ELEKTRONİK "VALFLER": Odyon Tüpünden Entegre Devreye. De Forest'ın icadı hem zekice hem de değerliydi. Izgara sürekli olarak değişen bir elektronik kapı vazifesi gördüğü için odyon tüpü sinyali güçlendirir. Sinyaller, anotla katot arasındaki daha güçlü akımın üstüne bindirilir. Odyon tüpü, bütün vakum tüpler –veya "valfler"– için model teşkil etmiştir.
1950'lerden başlayarak, burada gerçek boyutlu olarak çizilen transistör (solda) birçok uygulamada vakum tüpünün yerini almıştır. İşleyiş ilkesi temelde aynı olsa da transistör, ağırlıklı olarak fiziksel değil kimyasal bir işleyişe sahiptir ve bu nedenle de çok daha küçük ve daha güvenilirdir; bunların her ikisi de büyük avantajlardır. Sayısız transistör devresini birleştiren entegre devre daha da küçüktür.

* Philo T. Farnsworth da aynı tarihlerde ve belki de daha da önce bağımsız olarak benzer çalışmalar yürütüyordu ama Zworykin RCA'nın endüstriyel gücünü arkasına almıştı.

ABD'de ilk olarak 2006 yılında tamamlanması planlanan ama daha sonra 2009'a ertelenen dijital televizyona geçiş, görüntü çözünürlüğünü önemli ölçüde artırma fırsatı sundu. ABD'de günümüzdeki dijital yayın standardı, 720 ve 1080 satır gibi Yüksek Çözünürlük (HD; High Definition) oranlarını içerir ama aynı zamanda eski analog çözünürlüğün dijital karşılığı olan 480 satırı da kapsar. Sırf sinyalin dijital olması, görüntünün yüksek çözünürlüğe sahip olacağı anlamına gelmez. Ayrıca dijital sinyaller yepyeni problemleri beraberinde getirdiği için dijitalin her zaman analogdan üstün olduğu söylenemez.

Yarım ton sistemiyle televizyondaki piksel sistemi arasında birbiriyle bağlantılı iki önemli fark vardır. İlk olarak, yarım ton tekniğiyle basılan fotoğraftaki noktalar farklı büyüklükteyken piksellerin hepsi aynı büyüklüktedir. İkinci olarak, yarım ton noktalar ya siyah ya beyazken pikseller her renk olabilir. Dahası, basılan fotoğrafların aksine televizyon görüntüsü hareket eder. Bu nedenle, filmde olduğu gibi görüşün devamlılığı fenomeni ve fi fenomeni devreye girer. Bu konuda da Avrupa ve Amerika standartları arasında önemli bir fark vardır. Avrupa televizyonları saniyede yirmi beş "kare" (FPS; Frames Per Second) oynatırken, Amerikan televizyonları saniyede otuz kare gösterir. (Bu, dijital dünyada esasen halen geçerlidir.)

İkonoskop, görüntü-ortikon tüpü ve vidikon kamera tüpü benzer şekilde çalışır: Görüntü optik olarak tüpün içindeki bir yüzeye veya ekrana yansıtılır. Tüpün içi her biri elektriksel yük tutabilen uygun şekilde sıralanmış yeterli sayıda resim öğesiyle kaplıdır. Elektriksel yükler, elektromanyetik bir lens tarafından odaklanan ve kontrol edilen bir elektron ışığıyla okunur. Tüm yüzey saniyede 25 veya 30 kez taranır. Elde edilen sinyal saniyede 25 veya 30 kez en az 200.000 pikselin her biri için farklı bir parlaklık değeri taşır. Her saniye en az altı milyon değerin kaydedilip iletilir. Televizyon sinyali elbette ki radyo sinyalinden çok daha karmaşıktır.

Ekranda bir görüntü üretmek için sistemin bir diğer temel unsuru olan Katot Işın Tüpü (CRT; Cathode Ray Tube) bu işlemi tersine çevirir. CRT'nin ekranı, fosforlu bir kaplamayla kaplıdır. Yüksek enerjili bir elektron ışını geldiğinde bu kaplamanın her parçası ışık üretir. Tüpün diğer ucundaki "tabanca" [püskürteç] tarafından üretilen elektron ışınının yoğunluğu, sinyalin parlaklık değerine göre değişir. Elektron ışını, kamera tüpündeki benzer bir manyetik lensle kontrol edilir. 525 (veya 625) çizgi saniyede 25 veya 30 kez taranır. Gerçekte sistem daha karmaşıktır. Tıpkı bir film projektörünün örtücüsünün

ışık demetini yalnızca kareler arasında değil her bir karenin ortasında bölerek kırpışma etkisini azaltması gibi, CRT elektron tabancası da her taramayı iki parçaya böler; önce çift sayılı yatay çizgileri tarar, ardından yukarı dönüp tek sayılı yatay çizgileri tarar, böylece ekran yüzeyindeki fosfor bu taramalar veya "alanlar" arasında yukarıdan aşağıya daha eşit miktarda solar.*

Renkli televizyon da üç kat daha karmaşık olması dışında benzerdir. Renkli baskı gibi renkli televizyon da renk psikolojisini yarım ton teknolojisine uygular ve temel renk değerlerinin çeşitli kombinasyonları aracılığıyla tüm renk spektrumunu oluşturur. Televizyonlar için temel renkler kırmızı, yeşil ve mavidir. İlk başta iki tür renkli kamera vardı: Bazı kameralar üç görüntü-ortikon tüpüne sahipti; bu üç tüpün her biri aynalar ve filtrelerden oluşan bir sistem aracılığıyla temel renklerden birini okuyordu. Bazı kameralarsa ekran yüzeyi resim öğelerinin üç ayrı grup halinde düzenlenmesine imkân tanıyacak şekilde maskelenmiş bir tek tüpten oluşuyordu. Benzer bir şekilde, görüntü tüpü de her biri ayrı bir rengi tarayan üç ayrı elektron tabancasından ya da her rengi sırayla tarayan bir tek elektron tabancasından oluşabiliyordu. (Renkli yayına geçiş ABD'de 1953'te başlarken Avrupa'da bu değişimin başlaması genel olarak 1960'ların sonunu buldu.)

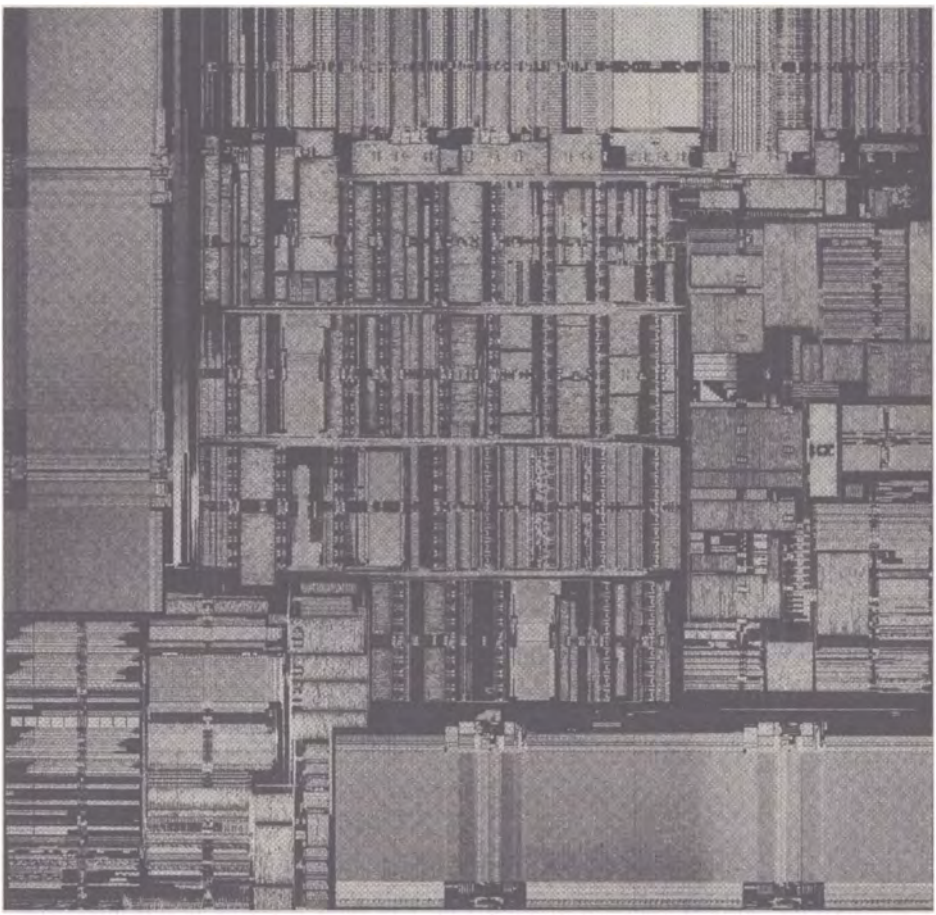
Bu satırları yazarken analog CRT (Katot Işın Tüplü) televizyon satın almak halen mümkündü ama siz bu satırları okurken artık mümkün olmayabilir. Video teknolojisinde bir devrim yaratıp çok daha büyük bir hassasiyeti mümkün olan yükten bağlaşımlı aygıtlar (Resim 6.12) uzun zaman önce analog video kameraların yerini almıştır. Eski CRT televizyonlar da düz panel LCD ekranlara (ve rakibi plazma ekranlara) yerini bırakmıştır. Mimari temelde aynıdır ve video görüntü uzmanları gama, siyah seviyesi ve renk spektrumu gibi konularda farklı görüşler ileri sürebilse de fosforun yerini CCD ve LCD'ler almıştır. Geriye dönüş yoktur.

İlginç bir biçimde, gelişen görüntü (film) ve ses (radyo) teknolojilerinin yolu 1928'de kesişti. O yıl hem sesli film hem de televizyon ortaya çıktı. Ancak sesli film hemen kabul görürken, televizyonun ticari uygulaması yaklaşık yirmi yıl bekledi. Bu gecikme kısmen teknik nedenlerden kaynaklandı; ama asıl olarak önce ekonomik kararların, ardından da II. Dünya Savaşının bir sonucuydu. Film prodüktörleri ve dağıtımcıları, eğlence ve bilgi sunan bir araç olarak radyonun

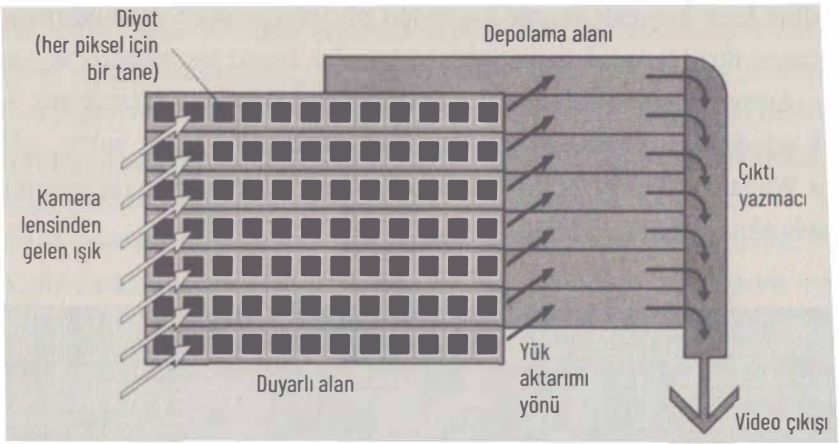
---

Bilgisayar ekranları genellikle kareyi alanlara bölmez. Kareler "birbirine geçmeden ilerler; yani her çizgi peş peşe akar. Ayrıca bilgisayar ekranları saniyede 30 kareden çok daha yüksek frekansta çalışır. Bu iki teknik nedenle, televizyon ekranlarından daha net ve çok daha okunaklıdırlar. Bu fark, dijital televizyon standartları konusunda iki endüstri arasında önemli bir rekabetin yaşanmasına yol açmıştır.

tehdidine karşı koymak ve güç kaybeden piyasayı yeniden canlandırmak için sese ihtiyaç duydu. Ancak yayıncılıkla uğraşanlar, henüz tam ekonomik potansiyeline ulaşmamış görece genç bir iletişim aracı olan radyoda söz sahibiydi. Sonuç olarak televizyon prodüksiyonları için acele etmeye hiç gerek yoktu. CBS'nin sahibi William S. Paley, ek masraflardan korktuğu için televizyon karşıtı kampanyada aktif olarak rol almıştı.



RESİM 6.11 MİKROÇİP SANATI. Elektronik devreler mikroskobik olarak basılır. 1990'ların ortasına ait bu Motorola çipinin büyütülmüş halinde görüldüğü gibi mikroçipler elektronik mantığına özgü estetiği yansıtır. 1977'de başlayan mikrobilgisayar devriminin tarihçesi, çip tasarımındaki kuantum sıçramalarıyla ölçülür. Bir tek çipin alabileceği transistör sayısı 1000'den 8 milyona sıçramıştır. Çağımızın en etkili icadı olan mikroçipin eski fotoğrafçılık ve baskı teknolojilerini temel alması hoş bir ironidir. IBM ve Apple'ın ortaklaşa ürettiği 1995 RISC-temelli PowerPC 620, 7 milyon transistör içerir. Bu fotomikrografta, bir inç kareden daha küçük olan çip önemli ölçüde büyütülmüştür. (Motorola'nın izniyle.)



RESİM 6.12 YÜKTEN BAĞLAŞIMLI AYGIT. Yükten bağlaşımlı aygıt (CCD; Charge-Coupled Device) teknolojisini kullanan modern kameralar, öncüllerinden katbekat daha duyarlıdır. Basit ama zekice bir mimariyle etkisini gösterir. Diyotlar artık bir yatay çizgi ya da tüm kare okunana dek bilgiyi depolayan yarı iletken kondansatörlerle birleştirilir. Bilgileri tarayıcı ışın demetine derhal iletme sorumluluğundan kurtulan diyotlar, görüntü hakkında bilgi toplamak için çok daha fazla zamana sahiptir. Dahası, tarayıcı ışın demeti ortadan kaldırılmış ve tüm karenin yük motifi, her alan için paralel olarak aynı anda aktarılır. Böylelikle kondansatörle birleştirilmiş diyotlar işlerini yapmak için daha da çok serbest kalır. Ekran tarafında, LCD ekran da aynı fikirleri kullanır ama ihtiyaç çok daha az kritiktir.

1925'ten itibaren gramofon teknolojisi, gelişen radyo elektroniğinden yararlanmaya başladı. Sesin hem kaydedilmesi hem de yeniden üretilmesinde yükseltme ve arıtma devresi gramofonun kapasitesini önemli ölçüde artırdı. Uzunçalar plak (1948) ve stereofonik yeniden üretim (1958) radyo teknolojisini temel alan önemli gelişmelerdi. Keza 1960'larda çok daha gelişmiş "yüksek kaliteli" (hi-fi) devre sisteminin geliştirilmesi de aynı temele dayanıyordu. Ancak bir kayıt ortamı olarak plağın temel bir dezavantajı vardı: hiçbir şekilde kurgulanamıyordu.

1940'ların sonu ve 1950'lerin başında bir kayıt ortamı olarak manyetik bandın kusursuz hale getirilmesiyle bu durum değiştirdi. Manyetik bant, elektriksel ses sinyalini fiziksel dalgalara değil manyetik temsillere çevirdiği için daha net ve esnek bir ortamdı. Aynı zamanda doğrusal olduğu için düzenleme yapmak da mümkündü. Dahası bir performansı aynı anda birçok paralel ses yolunda kaydetme imkânı vardı. Ses mühendisleri, kurgunun yeni bir formu olan "miksaj" (karıştırma) tekniğiyle sinyal üzerinde çok daha fazla kontrole kavuştu. Son olarak, manyetik banda kayıt yapmak neredeyse kaydı çalmak kadar kolay ol-

duğundan kayıt tekniği genel kullanıma açıldı ve kayıt ortamına erişim önemli ölçüde arttı. Ses bantları (ve birkaç yıl sonra video bantlar) ilk başta gramofon plaklarının alternatifi olarak değil, insanların kendi kayıtlarını yapabilmelerine imkân tanıyan bir ortam olarak tasarlandı.

Kayıttan çalma ortamı olarak CD (kompakt disk) 1982'da piyasaya sürüldü. Daha dayanıklı olduğu iddia edilen CD'ler ses tekniği ve deneyimine çok az katkıda bulundu. Ancak 1990'ların ortasından itibaren bir kayıt ortamı olarak CD'ler ses teknolojisinde bir diğer büyük sıçrama yaşanmasını sağladı. Bir CD'ye kaydedilen sinyal analog değil dijital olduğundan, çok çeşitli şekillerde –kolayca ve ucuza– düzenlenebildi. 20. yüzyılın sonunda bilgisayarı olan her odyofil* sanal bir miksaj ve kurgu sistemine kavuştu. CD ortamı 1980'lerin başında ilk kez ortaya çıktığında bu imkânlara sahip olabilmek için milyonları gözden çıkarmak gerekirdi. Ayrıca internet milyonlarca kayda erişim imkânı sundu ve ev yapımı projeler çok ucuza dağıtılabildi.

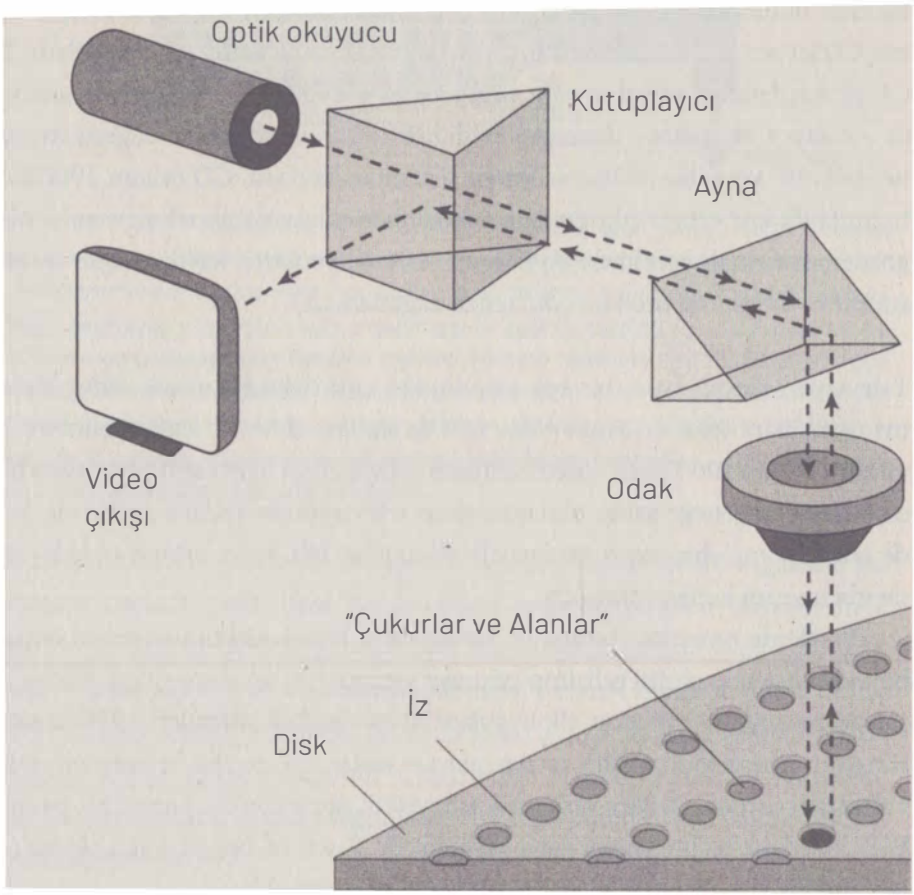
Televizyon sinyali basit bir ses sinyalinden çok daha karmaşık olduğundan, manyetik bant teknolojisinin video için de kullanılabilecek kadar gelişmesi on yıl aldı. Ancak 1960'larda video bantların ortaya çıkışı hem canlı yayın veya film dışında bir seçeneğe sahip olmayan ticari televizyonun şeklini değiştirdi, hem de televizyonu –bir yayın ortamı olarak değilse bile kayıt ortamı olarak– çok sayıda insanın kullanımına açtı.

1970'lerde Amerika, Avrupa ve Japonya'dan birçok elektronik şirketi başarılı bir videodisk teknolojisi geliştirip piyasaya sürmek için rekabete girişti. Birçok başarısız denemenin ardından, ilk uygulanabilir videodisk sistemleri 1978'de satışa sunuldu. Ancak videodiskin ortaya çıkışı o kadar çok gecikti ki Sony'nin rakip videokaset teknolojisi iyice yerleşmek için yeterli zaman buldu. Lazerdisk, pazarda VHS kasetlerle hiçbir zaman arayı kapatamadı. Zaten on beş yıl sonra esasen çok gelişmiş bir CD olan dijital DVD her ikisinin de yerini aldı.

Videodisk kayıtlarının ticari uygulamasında şaşırtıcı olan nokta, bunların işini iyi yapması değil işini yapmış olmasıydı. Rekabet halindeki sistemlerin ikisi –RCA ve Alman TeD sistemi– gramofon plaklarına benzer plaklar kullandı; plağın üzerindeki fiziksel oyuklara kaydedilen elektriksel kodların bir oynatma iğnesiyle okunmasını esas aldı. Sonunda ilginç bir hibrit teknoloji sunan MCA/Philips lazer videodisk pazarı ele geçirdi; bu diskler görsel olarak kodlanmış

Sesi en doğal haliyle kaydedip yeniden çalabilmeyi amaçlayan müzik ve ses sistemlerine düşkün kişiler –çn.

elektromanyetik sinyaller taşıyordu. Aslında bant ve diskin, analog ve dijitalin en iyi özelliklerinden bazılarının birleşimiydi. Dahası kayıt ortamına lazer teknolojisini getirerek randımanı önemli ölçüde artırdı. Radyo dalgalarından çok daha yüksek frekanslı olan ışık dalgaları, daha az alanda çok daha fazla enformasyon taşıma imkânı sundu.



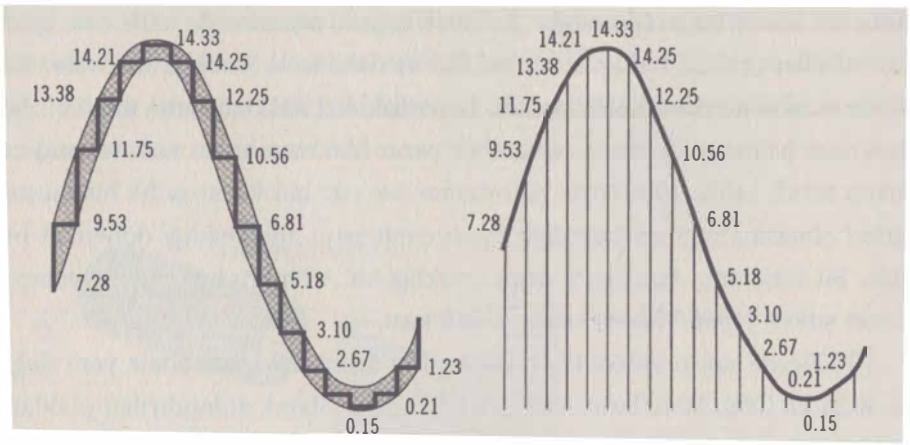
RESİM 6.13 OPTİK DİSK TEKNOLOJİSİ. CD'ler, DVD'ler ve Blu-ray disklerde aynı teknoloji kullanılır. Tek fark, lazerin dalga boyudur. Dalga boyu ne kadar kısaysa, çukurlar o kadar yakın aralıklı olabilir ve daha fazla enformasyon depolar. (CD= 780 nm; DVD= 650 nm ve Blu-ray= 405 nm.) Lazer, disk ortamındaki çukurları okuyarak ikilik sistemdeki (binary) verileri alır. Buradaki çizim çok büyütülmüştür. Bir CD'nin yüzeyinde milyarlarca çukur vardır ve iki çukur çizgisi arasındaki mesafe 2 mikrometreden daha azdır (yani bir inçin 15.000'nde 1'i kadar). Lazerin bir mikrometre kareden daha küçük bir alana odaklanabilmesi, bu muazzam veri kapasitesini mümkün kılar. Gigabayt cinsinden ölçülen kapasitelere sahip olsa bile hem ses hem de video diskleri büyük ölçüde yazılım sıkıştırma tekniklerinden faydalanmak durumundadır.

İronik bir biçimde, ses CD'leri lazer videodisklerden dört yıl sonra ortaya çıksa da lazerli kayıt teknolojisi ilk önce müzik piyasasında kârlı hale geldi. Lazerdiskler çok daha yüksek çözünürlük ve daha fazla esneklik sunsa da videokasetin tahtı neredeyse sarsılmazdı. Lazerdiskler 1991'den sonra ticari bir faaliyet alanı haline geldi ama o zaman bile pazar film meraklıları ve video tutkunlarıyla sınırlı kaldı. 1980'lerde bu ortamın beş yüz bin kadar sadık bir müşteri kitlesi olmasına rağmen lazerdisk oynatıcının satın alınamadığı dönemler bile oldu. Bu dönemde, Amerika/Avrupa ortaklığı MCA/Philips bu teknolojiyi Japon ticaret şirketi Japan Victor Corporation'a sattı.*

1970'lerde rakip videodisk teknolojileri arasındaki mücadele yeni değildi: RCA ve CBS, 1940'ların sonunda uzunçalar olarak adlandırılan plakların farklı versiyonlarını piyasaya sürmüştü. Hem CBS'in Peter Goldmark tarafından geliştirilen dakikada 33 1/3 devirli 12 inç diski, hem de RCA'nın dakikada 45 devirli 7 inç diski belli ölçüde karşılık buldu ama CBS'in diski daha devrimci bir etki yarattı. Piyasaya hâkim olan iki rakip yayın devi, birkaç yıl sonra bu kez bir renk sistemi geliştirme noktasında karşı karşıya geldi. RCA'nın tamamen elektronik sistemi, CBS'in yine Goldmark tarafından geliştirilen kısmen mekanik sistemini çabucak alt etti. Her iki örnekte de tıpkı videodisklerde olduğu gibi daha radikal olan teknoloji daha başarılı oldu.

1990'ların başındaki yüksek çözünürlüklü televizyon (HDTV; High-Definition Television) savaşında Amerikalı ve Avrupalı şirketler daha ihtiyatlı bir yaklaşım sergiledi. 1960'lardan itibaren elektronik pazarındaki başlıca yenilikçi güç olan Sony, yüksek çözünürlüklü televizyonda da öncülük etti. 1970'lerin sonunda Japon NKH ağıyla birlikte 1125 satırlı bir geniş ekran televizyonu piyasaya sürdü. Ancak bu model çoğu insanın alım gücünü aştı ve yayın programı da çok sınırlı kaldı. HDTV sisteminin Japonya'da resmi olarak hayata geçmesi için on yıl daha beklemek gerekti. Japonya bir adım öne geçerken, Amerikalı ve Avrupalı rakipleri televizyon yayını standartlarının resmi olarak onaylanması gerektirdiğinin bilinciyle bekleyişini sürdürdü. Oysa 1970'lerde video kaset kaydedici (VCR) geliştirilirken durum farklıydı: Sony'nin öncülüğünde Japon elektronik endüstrisi bu pazarı hızla ele geçirdi.

VHS VCR sisteminin dikey çözünürlüğü, 250 çizgiden azdır; yani televizyon yayıncılığı için ideal olmaktan çok uzaktır. Laserdiskler yaklaşık 425 çizgilik dikey çözünürlük sunarken, DVD'ler 480 çizgi sunmuştur. Blu-ray disklerse, dikey çözünürlüğü maksimum 1080 çizgiye çıkarır.



RESİM 6.14 DİJİTAL VE ANALOG. Dijitalleşmenin temelindeki teori, her şeyin nicel olarak ifade edilebilmesidir. Ses veya görüntülerin analog kaydında (sağda) ses veya ışık dalgaları, plak oyuğu veya elektromanyetik sinyal gibi devamlılık arz eden -ve devamlı değişen- fiziksel veya elektronik bir ortamda aksettirilir. Dijital kayıt ise devamlılık arz etmez (kesintilidir) ve devamlı olarak değişmez; her değeri tanımlamak veya "nicelemek" için kullanılan rakamların sayısıyla (veya ondalık hanesiyle) sınırlıdır. Dijital kayıt, ses veya görüntünün dalga formunun her saniye birçok kez örneği alınarak gerçekleştirilir; örnek tam sayıya dönüştürülür ve bu değerler nümerik formda kaydedilir.
Analog kayıt mükemmel gibi görünür; eğrinin herhangi bir noktasındaki değeri ayırt edebilirsiniz ve dilediğiniz kadar kusursuz hale getirebilirsiniz. Ama gerçekte analog kayıtlar kendi doğaları gereği bozulmaya tabidir. Dijital kayıt ise bozulmaz; sayılarla ilgili hiçbir problem yoktur. Ama pratikte dijital kayıtlar da hem örnekleme sıklığıyla* hem de kendi hassasiyet derecesiyle sınırlıdır.

Japon sistemi iyi işlese de HDTV standardı ticaret savaşlarının başlıca alanlarından biri haline geldi. Amerikalılar ve Avrupalı müttefikleri, Japonlara lisans ücreti olarak yüksek meblağlar ödemeye istekli değildi. Federal İletişim Kurulu (FCC) 1992'de yeni HDTV yayın standardının dijital olması gerektiğine karar verdi. 1970'lerden kalma NHK ağının tasarımı analogdu ve artık miadını doldurmuştu. FFC'nin baskısıyla, dört rakip finalist –aralarında hiç Japon şirketi yoktu– 1993 yılının Mayıs ayında teknolojilerini birleştirdi ve lisans ücretlerini paylaşmayı kabul etti.

FFC'nin dijital yayına geçiş kararı büyük olasılıkla ticaret politikasından kaynaklansa da teknik açıdan da mantıklıydı. Devir değişmişti; Amerikan HDTV standardının dijital olması, televizyonların yakında gündeme gelecek

* Saniyede kaç örnekleme yapıldığının ölçüsü –çn.

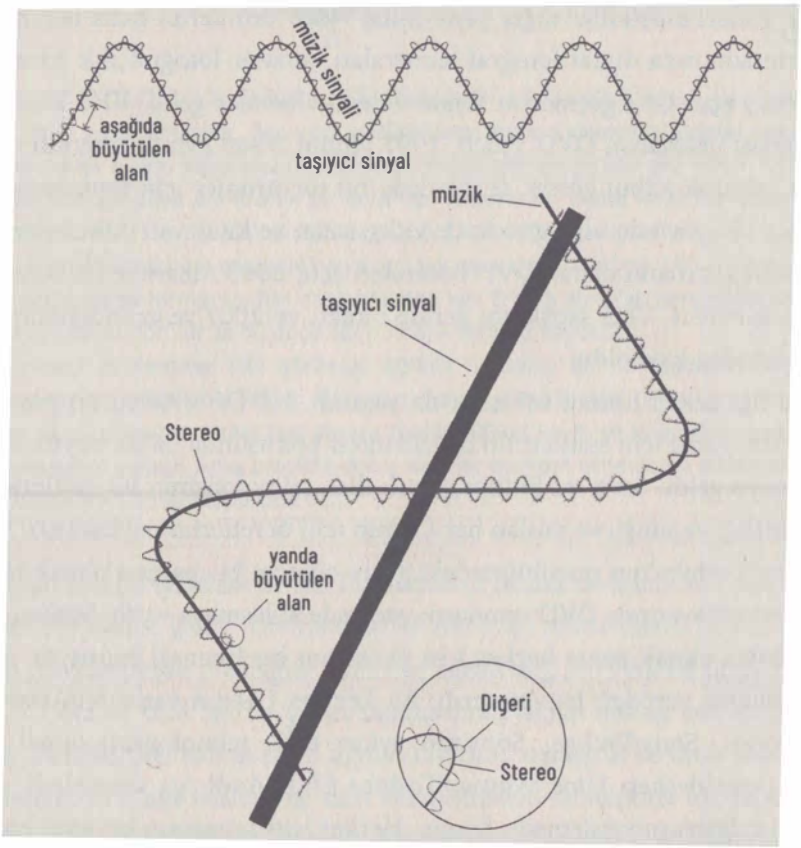
olan diğer interaktif kullanımlara kolayca uyarlanabileceği anlamına geliyordu. FCC 1996'da uzun ve zorlu tartışmaların ardından en sonunda ABD'de HDTV oyununun kural kitapçığını yayınladığında, Japon şirketler dijital alanda rekabet etmeye hazırdı. HDTV yayını ABD'de 1998 yılının Kasım ayında resmi olarak başladı ama belirlenen standartlar yayıncılara ve televizyon üreticilerine öylesine çok esneklik tanıdı ki nasıl bir gelişim seyri izleneceği noktasında uzlaşmaya varılamadı. Ayrıca o tarihte Amerikan televizyonculuğuna hâkim olan kablo şirketleri, dijital sinyalleri "tuner'dan* televizyona taşımaya henüz hazır değildi.

Halbuki pazar dijitale geçmeye çoktan hazırdı. 1997 yılından yüzyılın dönümüne kadar, müşteriler diğer yeni dijital video ürünlerini hızla benimsedi. 1990'ların sonunda dijital fotoğraf kameraları, amatör fotoğrafçılık pazarında yeni bir niş açtı. Çok geçmeden dijital video kameralar geldi. VHS kasetlerin yerini alması tasarlanan DVD-Video, 1997 yılının Nisan ayında tanıtıldı ve üstünlüğü çabucak kabul gördü. (Lazerdisk, bu tür ürünler için mükemmel bir modeldi.) 18 ay içinde ülke genelinde video satan ve kiralayan dükkânlar VHS kasetlerinin alternatifi olarak DVD bölümleri açtı. 2003 itibariyle DVD satış ve kiralama işlemleri, VHS satışlarını geride bıraktı ve 2007'ye gelindiğinde VHS kasetler ortadan kayboldu.

Başka ilgi çekici format savaşları da yaşandı. HDTV rekabeti ön planday-ken, CD'nin varisi için standardın belirlenmesi konusunda da iki büyük ittifak karşı karşıya geldi. Sony ve Philips, optik disk teknolojisinin ilk günlerinden beri güçbirliği yapmıştı ve satılan her CD'nin telif ücretlerini paylaşmıştı. Time Warner ve Toshiba'nın öncülüğündeki grup, sürecin bir parçası olmak istedi. İki grup en nihayetinde DVD standardı üzerinde anlaşmaya vardı. Sonuç: Hollywood başta olmak üzere herkes için muazzam bir finansal başarıydı. 1999 yılında rekabet yeniden baş gösterdi. Bu kez ses CD'nin varisi için standart belirlenecekti. Sony/Philips, Sony'nin aykırı DSD teknolojisini temel alan SACD'yi desteklerken Time Warner/Toshiba DVD-Audio'yu destekledi. Herhangi bir uzlaşmaya varılamadı. Sonuç: Herkes için muazzam bir mali başarısızlık oldu. Uzlaşmaya varılmış olsaydı, müzik endüstrisi on milyarlarca dolar daha zengin olacaktı. 1980'ler ve 1990'larda CD'de olduğu gibi, eski katalogdaki ürünleri yeniden satabileceklerdi. Bu kurumsal rekabet, 2000'lerin ortasında bir kez daha yaşandı: DVD'nin yüksek çözünürlüklü varisi kim olacaktı?

Televizyon alıcısında yayın sinyalini alıp televizyona ileten parça –çn.

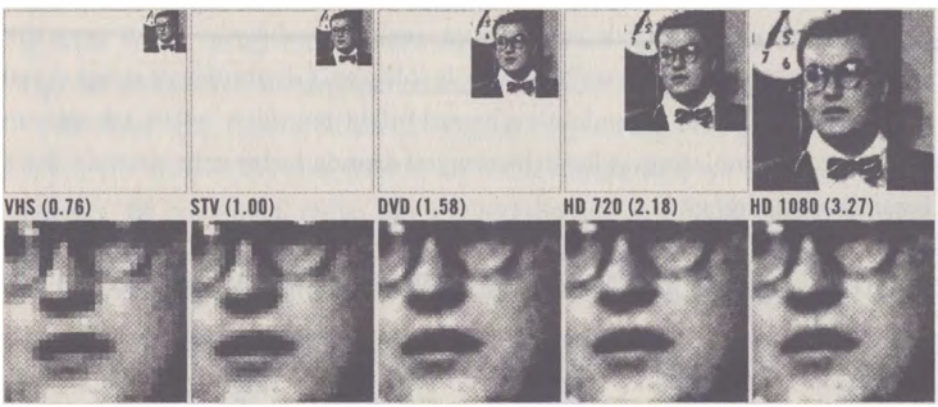
Sony'nin Blu-ray'i mi, yoksa Toshiba'nın HD-DVD'si mi? SACD ve DVD-Audio'da olduğu gibi her iki format da pazara girdi ama bu kez kritik eşiğe ulaşıldı. 2008 yılının Ocak ayında Warners artık HD-DVD diskleri üretmeyeceğini duyurdu. Şubat ayında Toshiba da pes etti. Bu, film endüstrisi için harika bir haberdi: Sonraki on yıl boyunca (bir sonraki format savaşı başlayana dek) DVD'ye artık doymuş olan pazara yüksek çözünürlüklü gelişmiş diskler satmaya devam edebildiler. Canlılığını yitiren müzik endüstrisi bu kadar şanslı değildi. Odyofiller halen 1980'de geliştirilen dijital formatı kullanır. (Otuz yıldır kullanmaya devam ettiğimiz başka bir bilgisayar teknolojisi var mı?) Sonuç olarak birçok odyofil, plaklara dönüş yapar.



RESİM 6.15 ÇOĞULLAMA. Dalgalar kullanılarak yapılan yayıncılıkta hiçbir sınır yoktur. Taşıyıcı dalga, sinyalin üzerine bindirildiği temeli teşkil eder (yukarıda görüldüğü gibi). Sinyalin kendisi başka bir sinyalin taşıyıcısı rolünü üstlenebilir. Stereo "çoğullama" (çok düzeyleme) bunun bir örneğidir. İkinci sinyal de üçüncü bir sinyalin (dördüncü dalganın) taşıyıcısı olarak kullanılabilir. Dar alana yayın yapan bazı müzik sistemleri bu şekilde çalışır. Sinyalleri bir FM stereo sinyali eşliğinde taşınır. Veri genellikle bu şekilde aktarılır. Çoğullamayı gözünüzde canlandırmak zordur ama işe yarar.

Medya kaydetmenin tarihçesinde bir tek amacın hâkim olduğunu görebilirsiniz: mümkün olabildiğince az alana mümkün olabilecek en çok enformasyonu en ayrıntılı şekilde sığdırmak. Bunu yapmanın bir yolu, kullanılan dalga boylarını kısaltmaktır (televizyon ve radyo karşıtlığı; lazerdisk ve manyetik bant karşıtlığı); bir diğer yoluyla ortamı rafine etmektir (dakikada 33 1/3 devirli vinil ve dakikada 78 devirli balmumu plak karşıtlığı; HDTV ve standart televizyon karşıtlığı). Ses ve görüntü kaydetme teknolojisi 20. yüzyılın ikinci yarısında olgunlaşırken bilgi teknolojisinin bir diğer kolu da ayrı olarak gelişmekteydi.

Bilgisayar belleği ve enformasyon depolama, 1940'larda radyo endüstrisinden alınan vakum tüpler kullanılarak başlamıştı. Sonraki otuz yıl boyunca bilgisayar teknisyenleri sürekli daha fazla yeterlilik ve kapasite arayışı içinde çok çeşitli medyalarla denemeler yaptı. Bilgisayarlar henüz bir tüketici ürünü olmadığı için çok sayıda özel enformasyon depolama teknolojisi üretildi, bir süreliğine kullanıldı ve ardından da terk edildi (ama en eski teknoloji olan delikli kart halen kullanılır). 1960'lardan itibaren manyetik bant, enformasyon alışverişi için faydalı bir standart haline geldi ama bantın doğrusal karakteristiği önemli bir erişim engeli teşkil ediyordu. IBM'in 1956 yılında manyetik diski geliştirmesi bu erişim problemini çözdü. 1971'de disketin ortaya çıkışıyla mikrobilgisayar devriminin önemli köşe taşlarından biri yerleşmiş oldu.



RESİM 6.16 GÖRÜNTÜ ÇÖZÜNÜRLÜĞÜ. Üstteki sıra, görüntünün çözünürlüğü göreli alan büyüklüğüne eşitler. Alttaki sıra ise pikselleştirme bakımından farkı göstermeyi amaçlar. Eski NTSC spesifikasyonu "standart" (1.00) olarak kullanılır. Rakamlar, görüntünün standarttan yüzde kaç oranına ayrıldığını gösterir. Film ve televizyon çözünürlüğü arasındaki farkları daha iyi anlamak için Resim 2.43 ve 2.44'ü karşılaştırın.

Bilgisayarcılar, yeni lazer kayıt teknolojisinin enformasyon depolama kapasitesini görmekte gecikmedi. Lazerdisk piyasaya sürüldükten sonra bu teknoloji birkaç yıl içinde hem görüntü ve müziklerin hem de bit ve baytların kaydedilip depolanmasında kullanılmaya başlandı. Philips ve Sony tarafından 1985'te tanıttığı salt okunur kompakt diski (CD-ROM; Compact Disc-Read Only Memory) bilgisayarlar ve medyanın, bilgi teknolojisi ve kayıt teknolojisinin yakın gelecekte birleşeceğini müjdeledi.

Ses ve görüntü işinde olanlar, bilgisayarcıların anlayışından kendilerine bir ders çıkarabileceklerinin farkına vardı: dijitalleşme. Bilgisayar teknolojisiyle uğraşanlar analog modeli uzun zaman önce terk etmişti. Endüstrinin başarısı, gerçekliğe dijital yaklaşımı temel almıştı. Dünyayı en temel sembollere indirgemek –yalnızca 1'ler ve 0'larla ifade etmek– suretiyle sonsuz şekilde manipüle etmeye başlamışlardı. Neden? Kodlama sistemi ne kadar basitse, işlem yapmak de o kadar basitti. 1980'lerin başında ses ve görüntü teknolojileri de bu kervana katıldı.

> Ne ağız, ne de akıl ifade edebilir
> Kalbin duyduklarını, ruhun sezdiklerini.
> ["Bahar ve Güz"]

Gerard Manley Hopkins bu dizeleri uzun yıllar önce yazmıştı. Film sanatının ortaya çıktığı yıllardı. Günümüzde ses ve görüntü teknisyenleri ve sanatçıları, önceki kuşakların hayal bile edemeyeceği şeyleri yapabiliyor: Kendi gerçeklik versiyonları üzerinde eksiksiz bir kontrole sahipler. Görüntüler ve sesler dijital hale geldikten sonra, ekrandaki ve hoparlördeki temsilleri onları tanımlayan bilgisayar programlarının gelişmişlik seviyesi dışında hiçbir sınır tanımaz. Brice Parain'in söylediği gibi:

"GÖSTERGE, BİZİ BİR OBJEYE ONUN ANLAM PENCERESİNDEN BAKMAYA ZORLAR."

Ama gösterge nicel hale getirilirse, şu sonuca ulaşabiliriz:

> Göstergenin anlamı yalnızca gösterenin hayal gücüyle sınırlıdır.

Tarihleri ilk fotoğraflar ve fonograflara kadar uzanan görüntüler ve sesler, edebiyatın sözcükleriyle (ve sayılarıyla) aynı ortamda temsil edildiğinde, birleşme olasıdır. Bu konuyu 7 Bölümde ele alacağız.

RADYO VE KAYIT TEKNOLOJİSİ

İlginç bir biçimde, radyo ve televizyon arasında yapısal bakımdan çok büyük bir fark yoktur. ABD'de 1948'den itibaren televizyonun estetik ve formal tarihi, radyonun 1922 ve 1948 arasındaki tarihiyle tutarlıdır (ama yayın ağlarının ortaya çıkışıyla birlikte radyo estetik olarak özelleşmeye zorlamıştır). Bir bakıma, radyo ve televizyonu birbirinden ayırmak yerine her ikisini de içine alan "yayıncılık" kavramından söz etmek daha faydalıdır. Hem radyo hem televizyon, çevremizdeki dünyaya aracılık etmenin temel sosyalleştirme işlevine hizmet eder. Daha önce izole haldeki bireyler ve topluluklar, kendi aralarında olmasa da merkezi bir kaynakla görece yakın bir ilişki içine girer. Bu, kültürel dokuda radikal bir değişimdi. Problem, bu iletişim araçlarının tek yönlü olmasıydı.

Televizyon karşısında büyüyen bir çocuğu gören herkes, elektronik medyanın muazzam gücüne şahitlik edebilir. Yeni ihtiyaçlar yaratmaya katkıda bulunmak (bir tarafta Barbie bebekler veya lisanslı kahvaltılık ürünler, diğer tarafta sürekli kurgusal uyarılma veya bir insan sesinin aynı anda her yerde olması), ortak değerleri aşılamak ve kültürün genel şeklini tanımlamakta televizyon ve radyonun eşi yoktur. Basılı medya, elektronik medyanın gücünün onda birine bile sahip değildir; çünkü kendine özgü bir insan varlığına sahip değildir, okuyucu deneyimi kontrol edebilir ve aktif olarak kodlarının çözülmesi veya okunması gerekir. İnsan varlığı içermesine ve genellikle kod çözmeyi gerektirmemesine rağmen film de ayrı bir deneyim olarak gelişir; evde değil sinemada gerçekleşir.

Bu temel güç, televizyondan çok çağdaş radyoda daha net görülebilir. Çünkü radyo çok daha kolay anlaşılabilir; bir başka deyişle radyoya bakmanız bile gerekmez. Bu bakımdan, radyo halen televizyon için bir model olmayı sürdürür; televizyon, sinemanın aksine görüntüden çok ses öğesine vurgu yapar.

Radyonun asıl amacı, öyküler anlatmak ve bilgi iletmenin yanı sıra her yanı kaplayan bir işitsel ortam oluşturmaktır. Dikkatlice tasarlanmış ve programlanmış sürekli bir müzik akışıyla belli bir ruh halini yaratmayı amaçlayan Muzak bunun en uç noktasıdır* ve sesin anlamdan ziyade mimari olarak kullanımını temsil eder. İster konuşma, ister müzik olsun çağdaş radyo da büyük ölçüde bu doğrultuda ilerleme eğilimindedir. Ölü alan† hoş karşılanmaz; her diskjokeyin

---

Halka açık alanlarda çalınan hafif arkaplan müziği –çn.

Kullanılmayan alan –çn.

bildiği gibi, önemli olan kesintisiz akıştır. Psikolojik olarak, radyo "eşlik etme" işlevine sahiptir; yapay ama çok fazla ihtiyaç duyulan bir yol arkadaşıdır. Benzer bir şekilde, televizyon da büyük ölçüde günün akışına eşlik etmek için tasarlanır. Çoğu zaman faydalı olsa da görsel bilgiler paradoksal bir biçimde gerekli değildir. Bir sohbet programını veya haberleri izlemeye gerek yoktur ve çoğu televizyon dizisi genellikle görsel girdi olmadan da anlaşılabilir. Sonuç olarak insanların aynı anda gazete "okuması" ve televizyon "seyretmesi" alışılmadık bir durum değildir.

Ticari radyonun tarihinde kişilik konseptinin egemen olacağı çok geçmeden anlaşıldı. Radyo, şöhret etkisini filmden bile öteye taşıdı. Çünkü "varyete" programları, yıldızların kurgusal ve yapay rollerden sıyrılıp kendileri olabilmesine imkân tanıdı. Radyo programları genellikle yıldızlarından ayrı düşünülemeyecek türdendi. Genellikle vodvillerden esinlenildi ama akışa yön veren sunucuydu. Jack Benny, George Burns ve Grade Allen, Edgar Bergen ve Charlie McCarthy, Fred Allen, Bing Crosby ve Easy Aces iyice yerleşen bu program formatını devam ettirdi. Programların temel karakteristiği, kurgusal ve gerçek öğelerin kesintisiz akışıydı.

Yıldızların personaları basit ve kolayca ayırt edilebilecek nitelikteydi: Benny'nin cimriliği, Grade'in özgün mantığı, Fred Allen'ın sade alaycılığı ön plandaydı. Bu karakteristikler, radyo programlarının iskeletini oluşturdu. Bu programların yıldızları hem kendiydi hem de bir olay örgüsünün içindeki aktördü. Radyo programının kendisi çoğu zaman olay örgüsünün bir öğesiydi. Pirandello'nun oyunlarını andıran bu sürpriz öğe, radyo meraklılarının halen ilgisini çeker.

Sıradan bir olay örgüsü –muhtemelen her yazarın kabusu olduğundan– yayına sadece dakikalar kala yıldızın o haftaki program için hiçbir hazırlık yapmadığının birdenbire farkına varmasıyla başlar. Ama biraz sonra bunun hiçbir önemi kalmaz. Albert Brooks'un radyo komedilerinin parodisini yaptığı *The Albert Brooks Show* adındaki başarılı programı, bu olay örgüsünü kullanır. Genellikle çok kısa olan olay örgüsünde programa destek olan başka oyuncular, misafir yıldızlar, şarkıcılar sırayla boy gösterir, programın yıldızıyla iletişim kurar ve daha sonra da ayrılır. Fred Allen'in "Allen's Alley" adlı programı, bu temel tekniğin belki de en bariz örneğidir.

Öykü çizgisini dağıtabilecek görsel bir gerçeklik bulunmadığı için radyo, anlatı zamanını ve mekanını sıkıştırma noktasında özgün bir kapasiteye sahiptir. Bunun için sinemaya özgü "montaj" terimi kullanılamaz; çünkü parçaların birleşme yerleri belli değildir. Müzikte iki parçanın arasında kesintisiz yapılan geçişleri anlatmak için kullanılan "seque" terimi daha uygundur: Radyo seg-

mentleri, birbirini sürekli ve kesintisiz bir biçimde takip eder. En azından komedi ve varyete programlarında programın yıldızı, dinleyicileri kısaca selamladıktan sonra "karaktere bürünüp" başka bir oyuncuyla konuşmaya geçebilir ve ardından ticari bir anons geçip hiç duraksamadan olay örgüsüne dönebilir. Televizyonda bunu yapmak çok daha zordur; yine de radyodaki "seque" tekniği televizyon için önemli bir model teşkil etmiştir ve "girizgahlar" vazgeçilmez bir araç olmayı sürdürür.

Dramatik programlar, radyo komedileriyle aynı özgürlüğe sahip olsa da bu özgürlüğü kullanmakta ihtiyatlı davrandı. Dramatik ruh halini desteklemek için gerçekçiliği bir ölçüde korumak gerektiği düşünüldü. İki tür radyo draması vardı: *Lux Radio Theatre, Inner Sanctum, Suspense* ve –en önemlisi– Orson Welles'in *The Mercury Theatre* topluluğu gibi tiyatro topluluklarının imzasını taşıyan "ciddi" oyunlar ve açık arayla egemen dramatik form olan ve radyonun dramatik estetiğe en büyük katkısını teşkil eden radyo dizileri. Hem komik hem de dramatik olabilen radyo dizileri, 1929'da *Amos 'n' Andy*'nin prömiyeriyle ortaya çıktı. Dinleyicilerin dikkatini devamlılık arz eden karakterlere odaklayan radyo dizileri, dramatik programların komedi programlarıyla aynı zengin kişilik damarından yararlanmasını sağladı. *The Shadow, The Lone Ranger, The Whistler* ve *Sherlock Holmes* gibi radyo dizileri, çarpıcı kurgusal kişilikleri sonsuz çeşitlilikteki olay örgülerinde takdim etti. Gündüz kuşağında Arkası Yarın janrı, radyo dizisi konseptini daha da rafine etti. Akşam kuşağındaki dizilerin aksine, "domestik"* dramalar hiç sonu gelmeyen öyküler anlattı. Kısmen sonu gelmeyen, bağımlılık yaratan olay örgüleri sayesinde Arkası Yarınlar televizyon çağına da taşındı ve 1950'lerin sonuna dek varlığını korudu.

Televizyon bu iki program türünü benimsedikten sonra, terimler daha spesifik olarak hale geldi. Daha dar tanımıyla "serial" terimi, radyodaki Arkası Yarın dizilerinde olduğu gibi devamlılık arz eden bir kişiliğin devamlılık arz eden öyküsünü anlatan diziler için kullanılırken "series" terimi radyodaki akşam dizileri gibi her biri kendi içinde bir bütün olan ve aynı karakterin başından geçen farklı öyküleri anlatan diziler için kullanılmaya başlandı.

1930'ların başında radyo eğlencesinin yelpazesi tamamlandı ve sonraki on beş yılda çok az değişti. Komedi ve müzikal varyete programları, yayın takvimlerine egemen oldu; haberler ve spor müsabakaları da önemli bir yer tuttu; geri kalan zamanlar da sohbet programları, arkası yarınlar, diziler ve bazen ciddi dramlarla dolduruldu.

* Alt ve orta sınıftan ailelerin günlük hayatlarına odaklanan –çn.

1950'lerde yayın ağları daha da kârlı bir iletişim aracı olan televizyona yöneldi ve radyo savunma pozisyonuna geri çekilerek karşılık verdi. 1920'de ilk radyo istasyonu KDKA'nın dinleyicilerine ulaşmasından beri, ağ-dışı bağımsız yerel istasyonların yayın programlarının büyük bir kısmı her zaman için müzik ve sohbete ayrılmıştı. Yayın ağları radyoya ilgisini yitirdikçe, bu programcılık modeli yeniden ortaya çıktı.

Ayrıca, modern pazarlama teknikleri reklamlar için spesifik kitleler talep etmeye başlayınca radyo istasyonları çok çeşitli eğlence programları sunmak yerine belirli alanlarda uzmanlaşmaya başladı. Potansiyel radyo kanallarının görece çok sayıda olması, bu gelişmeyi kolaylaştırdı. Hangi büyüklükte olursa olsun her Amerikan şehri günümüzde 15-20 radyo istasyonuna ev sahipliği yapar ve bunların arasından en az biri belli başlı yayıncılık alanlarından birinde uzmanlaşır: haber, sohbet, rap müzik, klasik rock, popüler müzik, country ve western, soul müzik. Daha büyük şehirlerde klasik müzik ve caz müzik çalan radyo istasyonları da vardır. Hitap ettikleri dinleyici kitlesi çok sınırlı olsa da genellikle "üst tabakadır" – ağırlıklı olarak yüksek gelirli kişilerden oluşan bu kitle reklamcılar için caziptir.

Diskler de bir medya olarak radyoyla aynı program çeşitliliğini sunma potansiyeline sahiptir. Ancak gerçekte kayıt endüstrisi esas olarak müzik endüstrisine hizmet eder. Radyo komedisi ve dramı büyük ölçüde ortadan kaybolduğu için bu tür performansların kayıtları için pazar oldukça küçüktür. Yine de radyonun ölmesinin ardından radyonun altın çağında mevcut olmayan gelişmiş miksaj ve kurgu tekniklerinden faydalanan prodüksiyonlar zaman zaman ön plana çıkar. Firesign Theatre, Mike Nichols ve Elaine May, Peter Sellers, Albert Brooks, George Carlin ve Steve Martin'in albümleri bunların örnekleridir.

Esnek elektronik enstrümantasyonun gelişimiyle birleşen modern kayıt teknikleri, müzikte önemli bir etki yaratmıştır. Müzik artık hem estetik hem de ekonomik açıdan bir performans sanatından çok kayıt sanatıdır. Performansın bir parçası olarak kayıtların "çalınmasını" içeren geç-Disko/erken-Rap tekniği, bu gelişimin sembolüdür.

Kayıt ve radyo, müzikal ürünlerin daha etkin biçimde satılabilmesini sağlamıştır. Manyetik bant ve "yüksek kaliteli" (hi-fi) devre sisteminin ortaya çıkışıyla birlikte kayıt teknolojisi hızla geliştikçe, kayıtlar müzisyenlere hayal bile edilemeyecek bir esneklik sunmuştur.

Bu yeni serbestlik, ilk başta 1950'lerdeki popüler müziğin büyük bir kısmını karakterize eden ikili kayıt sistemine kapı aralamıştır.* Les Paul ve Mary Ford'un albümleri bunun başlıca örnekleriydi. Daha sonra çoklu kayıt [multi-tracking] sistemleri daha da gelişmiş sonuçlar vermeye başladı. The Beatles'ın 1967'deki *Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band* albümünün dikkate değer başarısı önemli bir dönüm noktasıydı. Albümdeki düzenlemeler öylesine çok "işlenmişti" ki parçaların canlı olarak icra edilebilmesi mümkün değildi. Bu noktadan sonra müzik "çalındığı" kadar "inşa edilmeye" başladı. Jean-Luc Godard, 1968 yılındaki *One Plus One* adlı Rolling Stones filminde bu fenomeni mercek altına aldı.

Popüler müzikteki bu gelişmeler, 1960'larda radyonun evrimiyle yakından bağlantılıydı. Sesi AM radyoya göre çok daha üstün bir biçimde yeniden üretebilen FM radyo ilk olarak 1933 yılında Edwin H. Armstrong tarafından geliştirildi. Armstrong, radyonun çok daha gelişmiş yeni bir sisteme dönüşeceğini öngördü ama neredeyse tekel konumundaki Radio Corporation of America'nın başındaki isim olan David Sarnoff aynı görüşte değildi. Televizyonun pazarlanmasına daha çok ilgi gösteren Sarnoff, FM radyonun sınırlı sermaye kaynakları için televizyonla rekabete gireceğini düşündü ve yeni radyo teknolojisinin kabul edilmesini önlemek için elinden geleni yaptı. Bir süreliğine başarılı da oldu.

Armstrong, 1930'ların sonunda kendi deneysel FM yayınlarını başlattı ama televizyonla FM radyo yalnızca sermaye için değil aynı zamanda yüksek seviye frekanslar için de rekabet halindeydi. İlk başta VHF frekanslarından 1. kanal FM yayınlara ayrıldı. Savaştan sonra Federal İletişim Kurulu (FCC) FM yayınlara tahsis edilen frekansları değiştirerek tam bir revizyonu gerekli kıldı ve FM radyoyu sil baştan başlamaya zorladı. Uzun hukuki mücadelelerin ardından Armstrong intihar etti.

FM uzun yıllar boyunca fiilen AM ağların ve bağımsız istasyonların etkisi altında kaldı. Neredeyse bütün FM programcılığı, AM yayınlarının bir kopyasıydı. Ancak FCC 1966'da FM istasyonu sahiplerinin (ki birçoğu AM radyo girişimcileriydi) FM yayınlarını ayrı olarak programlamasını gerektiren bir karar aldı. Böylece FM ilk kez tam potansiyelini açığa çıkardı. Daha gelişmiş olan bu radyo ortamı, kısa sürede yeni gelişen rock müzikte kendine uygun zemini buldu ve sonrasında bu ikisi hızla ve simbiyotik bir biçimde gelişti. FM ilk başta AM radyoya göre daha

---

Bir müzisyenin daha önceden kaydedilmiş kendi performansı eşliğinde şarkı söylemesine veya enstrüman çalmasına imkân tanıyan ve genellikle daha güçlü bir ses elde etmek için kullanılan "double-tracking" tekniği –çn.

sınırlı bir dinleyici kitlesine hitap etse de daha gelişmiş dinleyicileri kendine çekti ve reklamcılar için daha cazip bir pazar oluşturdu.

1970'lerin sonunda, FM radyo reklamcılık için başlıca radyo ortamı olarak AM radyoyu geride bıraktı. Bu on beş yıldan kısa bir sürede gerçekleşen önemli bir ilerlemeydi. 1980'den itibaren bu iki radyo türü, radyoculuğu kendi kapasitelerine göre bölüştü: AM radyo sohbet ve haberlere konsantre olurken FM radyo müziğe odaklandı. 1980'de FCC rekabet halindeki teknolojik sistemlerden birini seçmek gibi olağandışı bir adım atarak uzun süredir bekleyen AM stereo sistemini onayladı. Amaç, FM ve AM arasında dengeyi yeniden tesis etmekti ama yeni teknoloji kolay kolay ölçülemeyecek bir etki yarattı. Dinleyiciler zaten sahip oldukları FM stereoyu taklit eden AM stereoya yatırım yapmadı.

20. yüzyılın dönümünde, FFC'nin yasal düzenlemeyi esnetmesi sayesinde ABD'deki radyo istasyonlarının büyük bir çoğunluğu birkaç şirketin eline geçti ve radyo programları merkezi olarak belirlenmeye başladı. Radyonun "yerel" değeri azaldı.

2000'lerin sonunda ABD'de "HD Radyo" adında bir sistem uygulamaya kondu. "HD" bu dönemin moda sözcüğüdür ama HD Radyonun yüksek netlikteki daha üstün bir sesle hiçbir ilgisi yoktur. iBiquity Digital şirketi tarafından geliştirilen ve FCC tarafından 2002 yılında bir Amerikan standardı olarak benimsenen "çoğullama" sisteminin ticari marka adıdır. Geleneksel yayıncıların halihazırda tahsis edilmiş bant genişliğinde yüksek oranda sıkıştırılmış ek dijital kanallar açmasına izin verir. Elbette bunun için yeni bir radyo almanız gerekebilir. Belki de beş yıl önce satın aldığınız uydu radyodan sıkılmış olabilirsiniz. Asıl mesele, her zaman donanım satmaktır.

TELEVİZYON VE VİDEO

Televizyonla radyo arasındaki benzerlikler, farklılıklardan daha çoktur. Radyoda olduğu gibi televizyonda da akış her şeyden önemlidir; her iki medyada da hem daha küçük ölçekte bir programın içinde, hem de daha büyük ölçekte bir günün veya akşamın programlarında devamlılık ve kesintisiz akış esastır. Dahası, televizyon görüntüsünün (uzun metrajlı filmlere kıyasla) görece zayıf niteliği nedeniyle sese çok iş düşer. Düşük çözünürlük, düz kontrast ve yayın (veya kablo) sinyaliyle ilgili güçlükler, televizyon görüntüsünün etkinliğini azaltır. Görsel enformasyonun yoğunluğu düşüktür. Bu eksiklik yoğun bir program-

cılık, sıkıştırılmış sekanslar ve ısrarcı, aralıksız ses kullanımıyla kısmen telafi edilir. Ölü mekan ve ölü zamandan ne pahasına olursa olsun kaçınmak gerekir; akış devam etmelidir.

1961'de Federal İletişim Kurulunun (FCC) o tarihteki başkanı Newton Minow, Amerikan televizyonunu "uçsuz bucaksız çorak bir araziye" benzeterek büyük yankı yarattı. Minow'un bu ifadesi televizyonun üstüne yapışıp kaldı. Dört kuşak sonra bile günümüzde Amerikan hayatının merkezinde olan televizyon için birçok eleştirmen bu "çorak arazi" metaforunu kullanmaya devam eder. Bu belki de kötü haberler getirdiği için elçiyi suçlamaktan farksızdır. Televizyon hiç icat edilmemiş olsaydı, radyo toplumu bir arada tutan tutkal olma vazifesini sürdürecekti ve Newton Minow muhtemelen 1961'de aynı konuşmayı radyo için yapacaktı.

Ancak radyo ve televizyon arasında göstergebilimsel açıdan önemli bir farklı vardır. Yarım yüzyılı aşkın bir süredir hayatlarımıza egemen olan "görüntülü radyo" farklı bir tür dikkat gerektirir. Televizyonun sesin yanı sıra görüntüyü de kullanıyor olması, prodüktörleri görsellik içeren malzemeler seçmeye ve izleyicileri de televizyon karşısından ayrılmamaya zorlar.* Paradoksal bir biçimde, televizyon sırf görsel yanı çok zayıf olduğu için saplantılı bir biçimde görsel yanına ilgi göstermemizi talep eder. Televizyonun görsel yanını anlamak için çok çabalamamız gerekir. Marshall McLuhan televizyonu "soğuk medya" olarak nitelendirirken tam da bu yanını vurgular.†

"GÖSTERGE, BİZİ BİR OBJEYE ONUN ANLAM PENCERESİNDEN BAKMAYA ZORLAR."

Dijital değişime kadar, ABD'de her pazar alanında izlenebilen seksen iki televizyon kanalı vardı. Ancak teknik nedenlerle bunların yarısından daha azı kullanılabiliyordu ve pratikte on ikiden fazla karasal yayın yapan istasyona sahip olan şehirlerin sayısı çok azdı. Dahası, seksen iki kanaldan yalnızca on ikisi güçlü VHF istasyonlarıydı. Geri kalan yetmiş tanesi, UHF frekans bandını kullanıyordu. Belli bir alanda bu on iki VHF kanalından yalnızca yedisinde yayın yapılabiliyordu‡ ve büyük şehir merkezleri dışındaki birçok alanda yayın yapılabilen kanal sayısı daha da azdı. Bu durum NBC, CBS, ABC ve şimdi de FOX gibi ticari yayın

---

Amerika'da televizyon karşısında uzun saatler geçiren televizyon bağımlıları için "couch potato" yani "kanepe patatesi" ifadesi kullanılır –çn.

McLuhan, izleyiciyi kendi dünyasına çeken ve pasif hale getiren sinema için "sıcak medya" ifadesini kullanırken görüntü öğesi sınırlı olan ve izleyicinin aktif olmasını gerektiren televizyon için "soğuk medya" ifadesini kullanır –çn.

Kanalların birbirine karışmaması için –çn.

ağlarının, 1946'da ticari televizyonların ortaya çıkışından itibaren yayıncılığa hem ekonomik hem de estetik olarak egemen olmasını sağladı. Bu yayın ağları, 1980'lerdeki kablolu yayın devriminden sonra güç kaybetse de egemenliğini sürdürür ve de kablolu televizyon kanallarının birçoğuna sahiptir. Günümüzde dijital yayın sistemi televizyon istasyonlarının sahip olabileceği kanal sayısını artırsa da bu televizyon istasyonlarının sahipleri kontrolü elinde tutmaya devam eder.

Kablolu televizyon, mantıksal olarak spor, film, çocuk programları ve sanat gibi özel ilgi alanlarına odaklanan bir medya olarak gelişmiştir. Dolayısıyla sosyalleştirme işlevi halen asıl olarak yayın ağlarının üzerindedir. Kablolu ağlar arasında yalnızca MTV, CNN ve rakipleri, kültürümüzü yayın ağlarıyla aynı şekilde etkiler. 1990'lardan itibaren FCC düzenlemeleri televizyonların birkaç elde toplanması sürecini hızlandırmaya hizmet etmiştir.

İki temel sınırlama, televizyon yayıncılığının doğasını belirler ve yayın ağlarının egemenlik kurmasına zemin hazırlar. Birincisi, kullanılabilen kanalların sınırlı sayıda olmasıdır. İkincisiyse zamanın getirdiği sınırlamadır. Televizyon programı yönetmenleri, her hafta yalnızca 168 saate sahiptir ve dahası televizyon programları birbiriyle doğrudan rekabet halindedir. Gazete okurları birkaç gazete alıp sırayla dikkatli bir biçimde okuyabilir. Televizyon izleyicileriyle aynı anda bir tek haber bültenini izleyebilir. Onu izlerken büyük olasılıkla diğer haber bültenlerini kaçırır. (Elbette gerçek haber tutkunları, o sırada izleyemediklerini kaydeder.)

Kanal sayısı ve zamanın getirdiği sınırlamalar nedeniyle, ticari yayın ağları yayıncılıkta halen etkin kontrole sahiptir. Programlar her sabah 7'de başlar ve zaman zaman yerel programlar için verilen aralarla gece 2'ye kadar sürer.

1996'daki Telekomünikasyon Kanununa dek yayın ağlarının birkaç yerel istasyondan fazlasını satın almasına izin verilmedi. Daha öncesinde, yerel iştiraklerin yayın ağlarından bağımsızlığını artırmak için çeşitli FCC düzenlemeleri getirilmişti. (1970'lerin başında ağ dışı programlara belirli saatlerin tahsis edilmesini öngören Prime Time Erişim Kuralı bunlardan biriydi.) Ancak yerel iştirakler yayın ağlarıyla güçlü bağlara sahiptir ve onların isteklerini genellikle göz ardı edemez.

1950'lerde yayın ağları başlangıçta programlarının çoğunu kendisi üretti ve genellikle belli zaman dilimlerini doğrudan sattıkları reklam ajanslarıyla (ve sponsorlarıyla) işbirliği yaptı. Günümüzde artık zaman dilimleri veya tüm program reklamcılara satılmaz. Her saatin yüzde 15 ila 23'ünü 10-120 saniye

arasında değişen küçük parçalar halinde reklamlara ayırmak daha kârlı bulunur; bir reklamın süresi çoğunlukla 20-30 saniye arasında değişir. En popüler programların reklam kuşağında reklam yayınlatmak için dakika başına 1 milyon dolardan fazlasını gözden çıkarmak gerekir. Bir yayın ağının prime time kuşağında elde ettiği reklam gelirleri toplamda 40 milyon doları bulabilir.*

Yayın ağlarının reklamlardan elde edebileceği gelirler, programların popülerliğine göre değişir. Bu popülerlik, izlenme oranlarıyla ölçülür; Nielsen ratingleri en önemli ölçüt kabul edilir. Yayın ağları, tıpkı çağdaş dergiler gibi reklam süresini satmaktan ziyade belli bir kitleye ulaşma olanağını satar. Bunun sonucunda 1960'ların başında "Orta Amerika" olarak adlandırılan büyük şehirler ve kırsal bölgelerdeki orta yaşlı orta sınıf izleyicileri hedef alan programlar, daha yüksek gelire sahip daha genç, daha şehirli "üst tabaka" izleyicileri hedef alan programlara yerini bırakmıştır. Dergiler de benzer bir dönüşüm geçirmiştir. Bu strateji, ABC'yi 1970'lerin ortasında CBS ve NBC'yle aynı seviyeye getirmiştir.

On yıl sonra Barry Diller, yeni kurulan FOX ağını aynı taktiklerle çok kârlı hale getirdi. Geleneksel ağlar, orta yaşlılara yönelirken Barry Diller uzun metrajlı film işindeyken çok iyi tanıdığı genç kitleye hitap ederek orta yaşlıları devreden çıkarabildi. 1990'larda Warner ve Paramount, neredeyse tamamen ön-ergenlik ve ergenlik dönemindekilere hitap eden programlara ağırlık veren WB ve UPN ağlarıyla ve onların ardından gelen birleşik CW ağıyla yayıncılık ağından kârlı dilimler almayı başardı.

Gazeteler de reklam ücretlerini tirajla ölçülen ratinglere göre belirler ama yine de demografik dağılımı nasıl olursa olsun bir gazetenin tirajı bütün olarak değerlendirilir. Televizyonda her program ayrı olarak değerlendirildiği için gazeteler popüler olmayan malzemelere de yer verebilirken, televizyoncular her programın ekonomik potansiyelini göz önünde bulundurmak zorundadır.

Zamanlamadaki ufak tefek değişiklikleri, muazzam kazançlar doğurabilir. Bu, televizyon yayıncılığını –hammaddesi olan programların içeriği veya değe-

---

1970'te FCC yerel istasyonların yayın ağlarıyla rekabet edebilmesine imkân tanımak amacıyla yayın ağlarının program satışlarından elde ettiği kazançlara sınırlama getiren "Fin-Syn" adıyla anılan "mali çıkar-sendikasyon" düzenlemesini yürürlüğe koydu. 1976'nın sonlarında NBC hem yayın ağlarının sahip olduğu programların sayısına hem de başkalarının eğlence programlarında sahip olabilecekleri mali çıkarlara sınırlama getiren tekelcilik karşıtı düzenlemeyi kabul etti. Daha sonra diğer yayın ağları da buna rıza gösterdi. Yayın ağları uzun yıllar süren mücadelenin ardından 1993'te hukuki mücadeleyi kazandı. 1998'de program yapımcılarına mali "ortaklık" dayatılmaya başlandı. NCB bu konuda en katı tutumu sergileyen yayın oldu.

rinden bağımsız olarak– takip edilmesi ilginç bir oyun haline getirir. Örneğin 1974-75 sezonu boyunca NBC ve CBS'in reytingleri arasındaki fark bir Nielsen puanından az olsa da bu ufak fark, üst üste 19 yıldır NBC'yi geride bırakan CBS'e 17,5 milyon dolar kazandırdı. Bu iki yayın ağından otuz tane daha az istasyona sahip olan ve izlenme oranlarında o zamana dek sürekli yenilgiye uğrayan ABC yılda 1 milyon dolar gibi rekor bir ücretle Barbara Walters'ı bünyesine kattı. Walters'ın bu ücreti hak etmek için tek yapması gereken, ABC News'un ratinglerini bir tek puan artırmaktı. Nielsen ratinglerini iki puan artırması durumunda, ABC ona ödediği ücretin tam iki katını geri kazanabilecekti.

Yayın ağları kendi haber bültenlerini ve politik içerikli programlarını asıl olarak prestij için üretir (ama birçok haber programı önemli bir gelir kaynağıdır). Haberler, stratejik düşüncede önemli bir yer tutar; zira yayın ağlarının kendini ayrıştırmasının başlıca yoludur. Nihayetinde eğlence programları başkaları tarafından üretilir. CBS ilk başta II. Dünya Savaşı hakkındaki haberleriyle kendini NBC'nin saygın bir rakibi olarak konumlandırdı. ABC'nin eşit izlenme oranlarına ulaşması, haberlerin artan prestijine paralel olarak gerçekleşti. Bütün yayın ağları kendi kârlı spor programlarını (ve gecenin geç saatlerinde veya sabahın erken saatlerinde yayınlanan sohbet programlarını) üretse de prime time kuşağında yayınlanan eğlence programlarını kurum dışındaki prodüktörlere bırakır.

Gazetecilik aşkı, yayın ağlarının yöneticilerini ve prodüktörlerini cezbetmeye devam eder. Televizyon 1950'ler ve 1960'larda olgunlaştıkça, Amerika'da köklü bir geçmişe sahip filmlere ve gazetelere meydan okudu. Geçmişe dönüp baktığımızda, yayıncıların ilk kuşağının eğlencenin kontrolünü büyük ölçüde Hollywood'a bıraktığını ama haber cephesinde televizyonu gazeteden ayrı tutup yepyeni bir habercilik türü geliştirdiğini görebiliriz. 1974 yılına gelindiğinde televizyon, en eski kitle iletişim aracı olan gazeteyi geride bıraktı ve çoğu Amerikalı günün gelişmelerini televizyondan öğrenmeye başladı.

Programların genel popülerliğinden ziyade o zaman diliminde veya "kuşakta" televizyon izleyen kitledeki payı önem taşır. Örneğin hem ABC hem de CBS çarşamba akşamı saat 8'de komedi yayınlamayı planlarken, NBC bir aksiyon programı yayınlayarak karşı hamle yapabilir ve o zaman dilimini kazanmaya çalışabilir. Ayrıca desteğe ihtiyaç duyan bir program hemen öncesinde (veya daha az yaygın olsa da sonrasında) güçlü bir programa yer verilerek desteklenebilir; çünkü izleyiciler uzaktan kumanda gibi çok etkili bir silaha sahip olsalar da televizyon alıcılarında Nielsen'in eylemsizlik yasaları halen geçerliliğini korur.

Yayın ağları, Hollywood stüdyoları gibi eğlence satmaz; izleyici kitlelerine ulaşma olanağını satar. İzleyici kitlesinin niceliği ve niteliği, programların değerine göre değişir. Ancak yayın sorumlularının programları etkin biçimde konumlandırma becerisi ve şansı da bir o kadar önemlidir. Programcılar, yayınlanan programların kendi yaratmak istedikleri "ses" veya "görüntüye" uygun olmasını ister. Çoğu zaman bir programı değil "televizyonu izleriz." Bunun bir sonucu olarak programın parçaları bir bütün olarak programdan önemlidir. Programların ayrı parçalara bölünmesi de bu karakteristiği vurgular. Reklamlar bazı ülkelerde olduğu gibi programların arasında topluca gösterilmez, zaman diliminde belli aralıklarla gösterilir.

Eleştirel dikkatin odağında program aileleri vardır. Her program grubu belli bir tarz veya ritme sahiptir; belli bir karakter yaklaşımı geliştirir ve belli türden bir karşılığa veya alt metne sahiptir. Bu karakteristiklerin kökleri sinema ve radyoya kadar uzanır. 1930'larda film janrları benzer bir sisteme uyar: O dönemde iki film birden uygulaması geçerli olsa da her film ayrıydı. Yani filmler ayrı olarak da, jenerik olarak da tanımlanabilir. Janr konsepti televizyonda çok daha önemlidir.

Kablolu televizyon 1980'lerde olgunlaşınca, kurallar revize edilmekten ziyade tekrar teyit edildi. Ted Turner, kablolu spor programcılığıyla başladı ama en büyük başarısına CNN'le ulaştı. Bu tam zamanlı haber ağı çok hızlı büyüyerek yayın ağlarının haber tekeline meydan okudu. Kanalların çokluğu, kablolu yayın ağlarının özel ilgi alanlarına odaklanabilmesine imkân tanıdı ama janrlar değişmedi. Her kablolu yayın –veya uydu– kanalı, kökleri yayın ağlarındaki kanallara kadar uzanan programlara odaklandı. C-SPAN'ın kongre ve kamu politikası odaklı yayınları bile, yayın ağlarının 1970'lerdeki Watergate skandalı ve 1950'lerdeki McCarthy ve Kefauver davaları hakkındaki özel yayınlarını örnek alır. Reklamcılığa halen mesafeli davranan az sayıdaki kablolu yayın ağlarının tutumu da 1970'lerde PBS tarafından popüler hale getirilen İngiliz dramatik dizileriyle kıyaslanabilir.

Televizyonun çağdaş yaşamdaki benzersiz konumunu daha sonra ayrıntılı olarak ele alacağız. Bu arada bu dikkate değer medyanın geçmişine kısaca göz atalım.

"Yayıncılık": Ticaret

İronik bir biçimde, yayıncılığın ticari potansiyeli neredeyse tesadüfen ortaya çıkmıştır. Pittsburgh'da yaşayan ve Westinghouse bünyesinde araştırmacı olarak görev yapan Frank Conrad, diğer birçok amatör radyo operatörü gibi mü-

zik, haber ve benzeri program malzemelerini kullanmanın yanı sıra diğer "amatör telsizcilerle" sohbet etme alışkanlığına sahipti.

1920'de Eylül ayının sonlarına doğru Pittsburgh'daki Joseph Horne mağazası, Pittsburgh *Sun* gazetesinde Conrad'ın amatör yayınlarına dikkat çeken bir reklam yayınlattı: Satışa sunulan "Amatör Telsiz Seti" amatör yayınları dinleme imkânı sunacaktı. Reklam hemen etkisini gösterdi. Conrad'ın hobisinden haberdar olan ama hiçbir zaman bu konuya fazla kafa yormayan Westinghouse yetkilileri, yayıncılığın ticari değerinin farkına vardı. Erik Barnouw, *Tube of Plenty* (1975) adındaki paha biçilmez yayıncılık tarihinde bunu şu sözlerle açıklar:

> "Tuhaf bir hobi veya bir tür teşhircilik ya da olsa olsa hayalperestlerin Donkişotvari girişimi gibi görülen şey... radyo alıcılarının satışıyla birlikte büyük kârlar getirebilen sağlam bir iş konsepti olarak kabul gördü."

Conrad, ilk ticari vericiyi kurmak için hemen işe koyuldu. 27 Ekim 1920'de Conrad'ın istasyonuna KDKA arama kodu atandı. Bu radyo istasyonu yayın hayatını sürdürmektedir.

Radyo hemen başarıya ulaşsa da yayıncılık ilk başta radyo alıcılarının satışını artırmak için ihtiyaç duyulan ikincil bir hizmet olarak görüldü. Asıl kâr radyo alıcılarının satışındaydı. Marconi'nin şirketinin devamı olan Radio Corporation of America, zamanla AT&T, Westinghouse, General Electric ve radyonun çok geniş bir coğrafyaya yayılan büyük çiftliklerle iletişim kurmak için faydalı olacağını erkenden keşfeden United Fruit Company'yle birleşerek bu alanda bir tekel oluşturan RCA grubunu kurdu.

İletişim aracının kendisi gibi, radyodaki reklam kuşakları da neredeyse tesadüfen gelişti. RCA grubunun bir üyesi olan AT&T pazarın "telsiz telefon" sektörünü üstlendi. AT&T tekel anlaşmasını çiğnemeden ticari prodüksiyonlar üretmek için 1922'de "ücretli radyo" adını verilen sistemi geliştirdi. Kendi programlarını yayınlamak yerine, stüdyolarını yayın yapmak isteyenlere kiralama yoluna gitti. Stüdyo bir telefon kulübesine benzetildi; mesajı gönderen, ücretini ödüyordu. Daha sonradan National Broadcasting Company'nin temelini teşkil edecek olan New York'taki WEAF bu tür ücretli radyo istasyonlarının ilkiydi.

1930'lar, 1940'lar ve 1950'lerde bu ücretli sistem önce radyoda, sonra televizyonda yayıncılığın yapısına egemen oldu. Ağlar ve istasyonlar, kendi program-

larının çoğunu üretse de asıl olarak reklamcılara süre satma işindeydi. Reklamcılar çoğunlukla uzun zaman dilimleri satın alıp kendi ajanslarına programlar yaptırdı: *Ipana Troubadours, The A&P Gypsies, The Lux Radio Theatre, The Colgate Comedy Hour* gibi programlar bu şekilde ortaya çıktı.

Prodüksiyonun sermayeye bağlı olduğu ve bağımsız girişimcilerin eline bırakılırsa daha kârlı olabileceği aşama aşama netlik kazandı. 1960'larda televizyon ağları dağıtıma odaklanmaya başladı ve yalnızca devamlılık arz eden örgütlenmeler gerektiren haber bültenlerini ve spor programlarını kendi üretti. Prime time kuşağında yayınlanan eğlence programlarıysa ironik bir biçimde birçoğu film stüdyolarının bünyesinde çalışan "bağımsız" prodüktörlere bırakıldı.

Yayın ağları, prodüksiyona yüksek meblağlarda sermaye bağlamak dışında programların prodüktörlerine maliyetten daha azını ödemenin bir yolunu bulmak durumundaydı. Garip de olsa bu mümkündü; çünkü başarılı bir televizyon programının toplam gerçek değeri, tek seferlik prodüksiyon maliyetinden çok daha yüksekti. Prodüktörler, yayın ağının iznini aldıktan sonra programın tekrar yayınlanmak üzere bağımsız istasyonlara satışından ve yurtdışı satışlarından kâr elde etmeyi umuyordu.

Yaklaşık olarak 1960 yılında bağımsız prodüktörlerle çalışma uygulaması geçerlilik kazandıktan sonra yayın ağlarının ekonomik ağırlık merkezi de değişti. Yayın ağları reklamcılara süre satmaya devam etti ama program saatlerini değil, reklam kuşağının dakika ve saniyelerini sattı. Örneğin 1952'de bir reklamcı, salı akşamı prime time kuşağının bir saatini dokuz aylığına satın alabiliyordu ve kendi ticari mesajlarını iletmek ve hedef kitlesine ulaşmak için istediği türden bir programı kendi sponsorluğunda yayınlatabiliyordu. 1960'tan sonra reklamcı yalnızca bağımsız prodüktörler tarafından üretilen ve yayın ağları tarafından kontrol edilen spesifik bir programda otuz saniyelik reklam süresi satın alabildi. Bu yeni sistem, izlenme oranlarına çok daha fazla odaklandı.

Televizyonun ilk günlerinde sponsorlar, görece sınırlı izleyici kitlesine sahip programları çok iyi finanse edebildi. Sponsorların amacı genel rating puanları değil prestij ve etkiydi. Bu nedenle televizyonun "altın çağına" *Hallmark Hall of Fame, The U.S. Steel Hour* ve *Armstrong Circle Theater* türünden görece popüler olmayan programlar damgasını vurdu.

Yayın ağları programları kontrol etmeye başlayınca, izlenme oranları her şeyden önemli hale geldi. Programlar izlenme oranlarına göre dikkatlice sıralandı (en çok izlenen programlardaki reklam süreleri, alt sıralardaki programlara göre çok daha yüksek ücretle satılabildi); ayrıca her yayın ağının yıllık ortalama

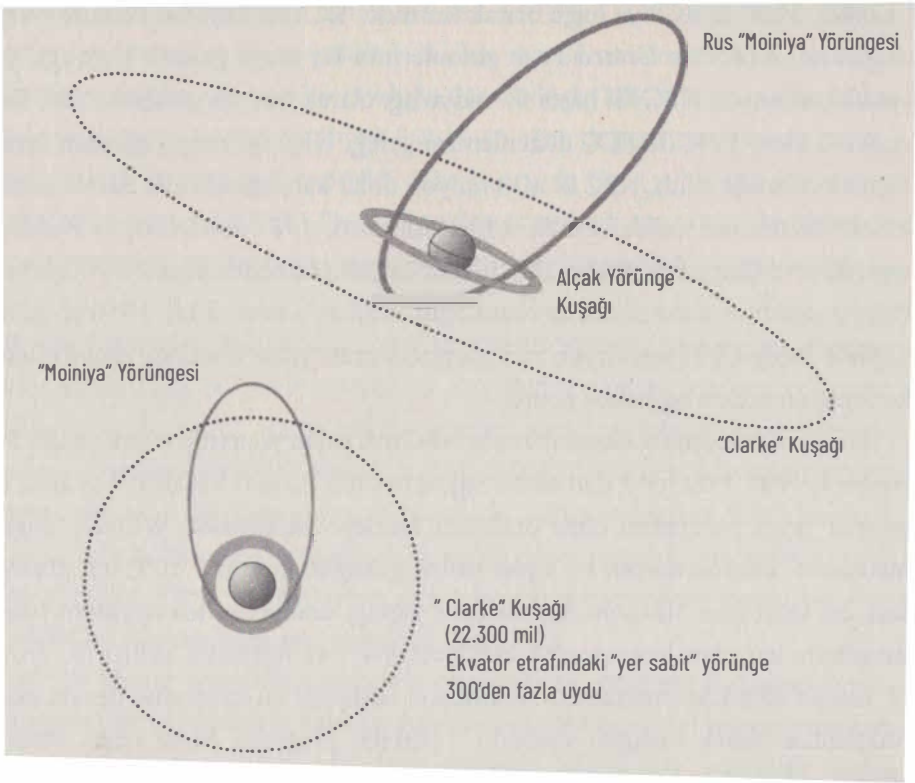
izlenme oranı "başarı" veya "başarısızlığın" göstergesi haline geldi. 1960'lardan itibaren birinci ve ikinci (ve bazen de üçüncü) yayın ağı arasındaki izlenme oranı farkı çoğu zaman öylesine küçüktü ki istatistiksel açıdan önemsizdi. Ancak ratinglerin psikolojisi çok baskın olduğu için böylesi ufacık farklar bile reklam gelirlerinde on milyonlarca dolar fark yaratabiliyordu.

Çoğu gözlemci, rating sistemi kalkmadan veya önemini yitirmeden televizyon yayınlarının niteliğinin değişmeyeceğinde hemfikirdir. FCC veya Kongre'nin, yayın ağları tarafından benimsenen bir sisteme karşı çıkması pek olası değildir. Ancak teknolojik gelişmeler rating sistemini işlevsiz hale getirir. Öncelikle görüntü kaydetme özelliğine sahip cihazlar "zamanı değiştirmek" için kullanılabilir; yani cihaz sahipleri, programı *ne zaman* izleyeceğine kendisi karar verir. Kayıt cihazına sahip olanların azımsanmayacak bir kesiminin bunu yapması durumunda rating yarışına gölge düşer. Her program birbiriyle olduğu kadar önceden kaydedilmiş kasetler veya disklerle de rekabet halindedir. Hiçbir rating ölçümü, reklamcılara programın izlenip izlenmediğini bile söyleyemez. Yalnızca programın *kaydedildiğini* gösterir ama daha sonra izlenip izlenmediğini kimse bilemez. Dahası VCR teknolojisi günümüzde izleyicilere dergi veya gazete okurken olduğu gibi reklamları atlama imkânı bile sunar.

Son olarak, 1980'lerin kablolu yayın devrimi Amerikan televizyon endüstrisinin mimarisini geri dönülmez bir biçimde farklılaştırdı. (Onun kardeşi uydu yayınları, Avrupa televizyonları üzerinde daha da büyük bir etki yarattı.) 1980'lerin başında *TV Guide* üç ulusal yayın ağına yer verirken, 1980'lerin sonunda yayın ağlarının sayısı otuzu buldu. Dahası bu yeni kablolu televizyon ağlarının hepsi belli alanlarda uzmanlaştı. Televizyon bir medya olarak gittikçe daha çok dergilere benzedi. Dergi sahipleri de kârlı bir niş pazar bulmak umuduyla özel ilgi alanlarına sahip okurlara hitap etmeye çalışıyordu.

Kablolu televizyon ağlarının sayısı artmaya devam etti ve ABD'de daha da fazla olanak sunan DSS uydu sistemleriyle birleşti. Bu, yayın ağlarının ekonomik gücünü önemli ölçüde azalttı. Ancak neredeyse tüm kablolu kanallar ve uydu kanalları özel ilgi alanlarına hitap ettiği için genel forumlar olarak hizmet veren yayın ağları, toplumu bir arada tutan tutkal olmayı sürdürdü.*

2000 yılından bu yana, Fox News ve daha sonra MSNBC gibi yorum kanallarının popülerliğinin artması, ulusal politik söylemin kutuplaşmasında önemli rol oynamıştır. Yalnızca kendi önyargılarınızı destekleyen kişileri dinlediğinizde, önyargılarınız pekişir. Özel ilgi alanlarına odaklanan programcılık doğa, spor ve filmlerde olumlu sonuçlar verebilir ama iş politikaya gelince zararlı olabilir – özellikle görüşler habermiş gibi sunulursa.



RESİM 6.17 UYDU YERLEŞİMİ. 22.300 mil (35.888 kilometre) yükseklikte yörüngeye oturan bir uydu, "yer eş zamanlı" uydudur; dünyanın yüzeyiyle aynı hızda hareket ettiği için havada asılı duruyormuş gibi görünür. Yerdeki istasyon antenleri onu izlemek için hareket etmek zorunda olmadığından, yer eş zamanlı uyduyla iletişim kurmak çok daha kolaydır. Ekvatorun etrafındaki bu yörüngenin çevre uzunluğu 165.000 milden (265.541 kilometre) daha fazladır ve Çok Küçük Açıklıklı Teknoloji (VSAT) gerekli ayrılma açısını önemli ölçüde daraltır. Ancak yine de bu yörünge şimdiden çok kalabalıktır ve ülkeler, elektromanyetik spektrum frekansları gibi uydu konumları için de yarış halindedir. Bu yörüngede halihazırda üç yüzden fazla iletişim uydusu mevcuttur. (Not: Uydu yerleşimi haritası ölçekli çizilmemiştir.)

Alçak Yörünge (Low Earth Orbit; "LEO") uyduları da iletişim işlevleri görür. Dünyanın yüzeyindeki belli bir yerde yalnızca kısa bir süreliğine faydalı olabilirler. Ancak birkaç LEO uydusu birleştirilerek bu süre uzatılabilir. Yeterince çok sayıda LEO uydusu yerleştirip sinyalleri birinden diğerine kesintisiz biçimde aktarmayı amaçlayan iddialı projeler vardır. Bu, cep telefonunun işleyişini tersine çevirmek gibidir; antenler hareket eder ama arayan sabit kalır.

Eski Sovyetler Birliği topraklarının büyük bir kısmı kuzey enlemlerindeydi. Ekvator etrafındaki "yer eş zamanlı" uydular çok az işe yaradığı için Sovyet bilim insanları Molniya yörüngesini ustaca tasarladı. Çok eksantrik bir elips çizen uydular, yeryüzünden en uzak oldukları sırada faydalı bir zaman dilimi boyunca görece sabit kalır. (Not: Bu şekil de ölçekli çizilmemiştir.)

NBC, 1926'da RCA'ya bağlı olarak kuruldu. RCA da General Electric, Westinghouse, AT&T ve United Fruit şirketlerinin bir araya gelerek kurduğu yayıncılık tekeliydi. NBC ilk başta iki radyo ağı olarak faaliyet gösterdi: NBC Red ve NBC Blue. 1941'de FCC düzenlemesi gereği NBC iki radyo ağından birini seçmek zorunda kaldı. NBC Blue, 8 milyon dolar karşılığında Life Savers şekerlerinin üreticisine satıldı ve ABC adını aldı. CBS, 1927'de Columbia Phonograph Record Company tarafından kurulsa da çok geçmeden sigara üreticisi Sam Paley'e satıldı ve daha sonra da onun oğlu William'a devredildi. 1950'ye gelindiğinde Paley CBS'i televizyon ratinglerinde uzun yıllar boyunca egemenliğini koruyan en seçkin ağ haline getirdi.

Ancak televizyonun ilk günlerinde NBC'nin yayın yönetmenliğini yapan Sylvester L. "Pat" Weaver Jr'dan aktris Sigourney'nin babası) kuşaklar boyunca en yaratıcı yayın yönetmeni olma özelliğini kimseye kaptırmadı. Weaver, "soğuk medyanın" evlerde ailenin bir üyesi haline geldiğini fark etti. 1953'ten itibaren kısa bir süreliğine NBC'nin başkanlığını yaptığı dönemde, televizyonun halen simgelerinden olan konuşma/haber/röportaj/sohbet formatını geliştirdi. *Today* ve *Tonight* adındaki programları, televizyon tarihinde en uzun süre devam eden programlar olarak varlığını sürdürür. (Üçüncü programı *Home* uzun ömürlü olmadı ama daha sonraki gündüz kuşağı programları için model teşkil etti.) 1960'ların başında Weaver, vaktinden çok önce ücretli televizyon yayıncılığını savundu ve daha sonra da reklamcılık endüstrisinde güvenli bir mevkiye çekildi.

1960'ların başında CBS başkanı James Aubrey, daha yüksek izlenme oranlarına ulaşmak için soğukkanlı bir biçimde daha geniş kitlelere hitap edecek programlara yönelirken, Weawer'ın eski asistanı Michael Dann bugün de geçerliliğini koruyan programcılık oyununun kurallarını yazdı. 1950'ler ve 1960'larda CBS rating savaşlarını kazanırken, NBC genellikle az bir farkla onu takip etti.

Rating yarışında uzun süre gerilerde kalan ABC, 1976'da CBS yöneticisi Fred Silverman'ın liderliğinde gittikçe genişleyen gençlik pazarını ele geçirmek için tasarlanmış bir yayın takvimiyle ilk rating zaferini elde etti. Silverman, 1970'lerin önde gelen programcısıydı ve *Laverne and Shirley* ve *Charlie'nin Melekleri* gibi dizilere imza attı.

1978 yılında NBC'ye geçtikten sonra Silverman'ın şansı döndü. Üç yıllık başkanlık dönemi, en eski yayın ağının üçüncü sıraya gerilemesine sahne oldu. MTM prodüksiyonlarının başındaki Grant Tinker, NBC'yi yeniden ayağa kaldırdı. *The Cosby Show* ve *Hill Street Blues* gibi programlarla NBC birinci sıraya yerleş-

ti ve 1990'larda CBS yeniden canlanana dek liderliğini sürdürdü. Önce *Seinfeld* ve ardından *Friends* ve *ER* sayesinde NBC kısa sürede yeniden zirveye oturdu.

Yerel istasyonlar ABC'nin lider olduğu dönemde de, NBC'nin lider olduğu dönemde de kazanan tarafta yer almak için yayın ağını değiştirince Nielsen ratinglerinde birinci olmanın mali getirisini daha da artırdı. Otuz yıllık rating savaşları, hiç şüphesiz yayın ağları için finansal açıdan önemliydi ama onlar birbirleriyle mücadele ederken endüstrinin yapısı önlenemez ve dramatik bir biçimde değişti.

Koaksiyal (eksendeş) kablo teknolojisi 1950'lerin başında ortaya çıktı. Yayının sağlıklı alınamadığı bölgelere televizyon sinyallerini iletmek için icat edilmişti. 1960'larda kablo aşama aşama büyük şehirleri sardıkça, kablolu sistem operatörleri ek program kaynakları arayışına girdi. Şehirli izleyiciler daha iyi sinyalden fazlasını istiyordu. Büyüme yavaş ve pahalıydı. Kablo endüstrisi 4000'den fazla küçük şirkete bölünmüş durumdaydı ve kablo döşemenin yatırım maliyeti tabii ki çok yüksekti. 1960 ve 1990 yılları arasında yeni gelişen kablo endüstrisi, telefon ağıyla kıyaslanabilecek bir fiziksel ağ oluşturdu.

1975'te Home Box Office adındaki öngörülü bir bölgesel dağıtımcı, uydu aracılığıyla ülke genelindeki kablolu sistem operatörlerine özel hizmet sunmayı teklif etti. Büyük ölçüde yeni uyduların sağladığı "ağların ağı" sayesinde ulusal bir yayın ağı doğuverdi. Uzun metrajlı filmlere odaklanan HBO, işin ekonomisini kökten değiştirdiği için 1970'lerin sonunda televizyon endüstrisinin yanı sıra film endüstrisi üzerinde de önemli bir etki yarattı.

Her biri özel bir ilgi alanına odaklanan birçok kablolu ağ ortaya çıktı. Müşteriler, HBO gibi özel ağlar için ek ücret ödemek zorunda kalsa da Hollywood'un başarılı prodüksiyonlarını izlemenin buna değer olduğunu düşündü. Kablolu yayın 1980'lerde tam bir patlama yaşadı: 1981 yılında yüzde 30'dan az olan yaygınlık oranı, 1991'de yüzde 60'ı aştı. (Aynı zamanda kayıt özellikli cihazların yaygınlık oranı ise yüzde 8'in altındayken yüzde 70'i aştı.)

1980'de ulusal haber ağı CNN'in ve popüler müziğe adanmış MTV'nin kurulması, kablolu yayının "özel ilgi alanı" yaklaşımının hızlı gelişiminde bir diğer önemli kilometre taşıydı. CNN ve MTV on yıl içinde uluslararası ölçekte yayın yapmaya başladı ve yeni dünya kültürünün (yeni dünya düzeninin olmasa da) gelişiminde önemli rol oynadı. Yayın ağlarının 1960'lar ve 1970'lerde birçok farklılık barındıran Amerika'yı homojenleştirmesi gibi CNN, MTV ve diğer kablolu televizyon kanallarının uydu aracılığıyla izlenebilmesi, iyi veya kötü, ulusal kültürel bariyerleri çabucak ortadan kaldırdı.

Bu dönemde, Avrupa televizyonu da ani ve köklü bir değişime uğradı: Devlet kontrolündeki, sınırlandırılmış televizyon sistemleri serbest piyasa yaklaşımına açıldı. Belçika gibi bazı Avrupa ülkelerinde kablolu yayın önemli ölçüde yaygın olsa da bazı ülkelerde fiilen hiç yoktu. 1980'lerin sonundan itibaren doğrudan evlere ulaşan uydu yayıncılığı (DBS) çok fazla çeşitlilik barındıran ama aynı ölçüde çok yatırım gerektiren kablolu sistemlerin uzun ve hızlı bir alternatifi oldu. 1980'lerin sonu ve 1990'ların başında Rupert Murdoch yönetimindeki Sky Television (daha sonraki adıyla B-Sky-B) ABD'de birçok bağımsız kablolu sistem operatörünün otuz yılda yapabildiğini İngiltere'de yapmayı başardı. II. Dünya Savaşından itibaren Amerikan popüler kültürünün dayanılmaz gücüne karşı koymaya çalışan Avrupalı ülkeler, Star Wars'taki hiçbir savunma kalkanının işe yaramayacağı türden bir uydu yayını bombardımanına hedef oldu. Ancak birçok gözlemci, küresel televizyon yayınlarının Soğuk Savaş'ın sona ermesini hızlandırdığını düşündü.

1980'ler ve 1990'larda yayın ağları pazar payını kaybetmeye devam etti. Geleneksel ağların üçü de en az bir kez el değiştirdi. ABC, 1985 Baharında yerel istasyonlara sahip Capital Cities Broadcasting şirketi tarafından satın alındı. Birkaç ay sonra Lawrence Tisch, CBS'in yönetimini artık yaşlanmış olan William Paley'in elinden aldı. Aynı yılın sonunda GE şirketi NBC ve bağlı bulduğu RCA'yı satın alacağını duyurdu. Yayıncılık dünyasındaki bu sarsıntılardan faydalanan Rupert Murdoch, 1986'da Fox Broadcasting'i kurdu. 1995'te artık sayısı dörde çıkmış olan yayın ağlarından ikisi tekrar el değiştirdi. Capital Cities/ABC, Disney'le birleşirken Westinghouse CBS'i satın aldı. (2000 yılında CBS, Summer Redstone'un Viacom'una satıldı.)

1992'de ABC, CBS ve NBC değişen gerçekliğe zamanında uyum sağlayamadığı için ilk kez kayıplar yaşadı. Bu sırada yüzde birlik paya sahip olan kablolu televizyonlar kazançlıydı; çünkü kablolu sistem operatörlerinden alınan lisans ücretleri (geleneksel olarak abone başına aylık 30 sent-3 dolar arası) ek bir gelire kaynağıydı.

Sınırlı sayıda kanala sahip sistem operatörleri, yeni ağların ortaya çıkışıyla birlikte aralarından seçim yapabilme fırsatına kavuştu ve giderek güç ve etki bakımından geleneksel ağlara meydan okumaya başladı. 1991'de TCI (Tele-Communications, Inc.) başkanı John Malone, önde gelen kablolu sistem operatörü olarak dokuz milyondan fazla Amerikan hanesine erişimi elinde bulunduruyordu. 1992'nin sonlarında en az beş yüz kanal sunabilmek için kab-

lolu sistemlerini yenileyeceğini duyurdu. Malone'un bu duyurusu ve bunun beraberinde Hollywood imparatorlarından Barry Diller'ın QVC alışveriş kanalını (Malone'un desteğiyle) satın alması, "interaktif" televizyona duyulmaya başlanan ilginin göstergesiydi. Malone hiçbir zaman 500 kanallı bir sistem işletemedi. Birkaç yıl içinde televizyon endüstrisindeki etkisini kaybetti.*



RESİM 6.18 Diziler, sinemada radyo ve televizyondakinden daha az önemliydi. Burada, 1930'ların sonundaki popüler Universal fim serisi *Flash Gordon*'da Flash Gordon (Buster Crabbe) ve ekibi görülüyor. Film dizileri, televizyonun ilk zamanlarında programcılığın yapı taşlarından biriydi ve ikinci izleyici kuşağının efsaneleşen anılarının bir parçası oldu. 1970'ler ve 1980'lerde George Lucas ve Steven Spielberg gibi yönetmenlerin bu dizilere bir saygı duruşu niteliğinde çektiği filmlerle üçüncü izleyici kuşağı için de yeniden buldular.

Malone, televizyon ve iletişimin yakınlaştığını görerek TCI ve Bell Atlantic'i 1993'te birleştirmeyi denedi. İlk başta başarısız olsa da 1998'de ikinci girişiminde

---

Diller, 1994'te Paramount ilahesini Summer Redstone'a kaybettikten sonra QVC'deki hissetelerini sattı ve Malone'un desteğiyle Silver King adıyla bilinen televizyon istasyonları zincirini satın aldı. Bu televizyon hizmetleri Diller'ın beşinci yayın ağı vizyonunun yeni temelini teşkil etti. Miller daha sonra bu karışıma Home Shopping Network, Ticketmaster ve USA Network'ü de dahil etti.

AT&T ile birleşerek amacına ulaştı. Özellikle 1996 yılında uzun tartışmalara konu olan Telekomünikasyon Kanunu, kablolu televizyon ve telekomünikasyon şirketlerinin birleşmelerine ve şirket satın almalarına zemin hazırladıktan sonra, telefon ve televizyon endüstrilerinin eninde sonunda birleşmesi kaçınılmaz görünüyordu. Rekabeti artırmak amacıyla mevcut düzenlemedeki kısıtlamaları ortadan kaldıran Telekomünikasyon Kanunu olumlu etkisini derhal gösterdi: Yedi telefon şirketinin beşi, şirket birleşmelerini duyurdu ve sahiplik kısıtlamalarından neredeyse tamamen özgür kalan büyük şirketler, yüzlerce yerel televizyon ve radyo istasyonunu ve bazı küçük zincirleri satın aldı. Öte yandan Malone'un televizyon bant genişliği vaadi öylesine büyüktü ki hayata geçemedi ve kablo endüstrisi dikkatini internet servisi ve telefondaki fırsatlara çevirdi. 2002 yılında Malone'un eski rakibi Brian Roberts, AT&T Broadband'i satın aldı. Comcast Corporation 22 milyondan fazla müşteriyle Amerika'daki en büyük kablolu yayın sağlayıcısı haline geldi.

Televizyonun kurucuları sahneden çekilirken onların yerini Malone ve Murdoch gibi iş insanları ve Time Warner ve Disney gibi büyük şirketler aldı. Sahnede yeni boy gösterenlerden biri, girişimcilik ruhunu canlı tuttu. Ted Turner, 1970'te Atlanta'da yerel bir UHF istasyonunu satın alıp filmler ve spor karşılaşmalarına ağırlık veren bir yayıncılığa başlamıştı. (Aynı zamanda o bölgedeki iki spor kulübünde hissesi vardı.) HBO'nun uydu yayınına başlamasından kısa süre sonra, Turner kendi kanalını uydu aracılığıyla yayınlamaya başladı. WTBS (o zamanki adıyla WTCG) uydu üzerinden ülke genelinde yayın yapan yerel istasyonların ("süper istasyonların") ilki oldu.

Turner kısa sürede kablolu televizyon devi haline geldi. Courageous adlı yatıyla 1977 yılında Amerika Kupasını kazanarak gitgide efsaneleşti. Endüstrinin bilgeliğini hiçe sayarak 1980'de CNN'i kurdu. CNN, 1980'lerde MTV'yle birlikte en etkili yayıncılık operasyonlarından biri oldu. Turner, 1982'de rekabetin önüne geçmek için HNN adında ikinci bir haber kanalı kurdu. 1985'te CBS'le ilgilendiğini duyurunca bu girişimi ciddiye alındı. (Paley bunun üzerine Turner ve diğerlerini savuşturmak için "beyaz şövalye" olarak Tisch'e yöneldi.)

Bir yıl sonra Turner, MGM'yi satın almak istediğinde daha başarılı oldu. 1986 yılının Mart ayında saygın film stüdyosunu satın aldı; arşivini elinde tuttu ve geri kalan her şeyi sattı. (Turner bu hamleyle şirketini iflasın eşiğine getirdi ve kontrolü yaygın bir altyapıya sahip olan John Malone başta olmak üzere kablolu sistem operatörlerine kaptırdı.) 1988'de Turner'ın stratejisi net-

lik kazandı: TNT –Turner'ın dördüncü kablolu ağı– geniş MGM arşivinden yararlanarak yayın hayatına başladı. Turner, televizyonda yayınlanmaya hazır yeni baskılar üreterek eski Technicolor ve 35 mm siyah-beyaz filmlere yeniden hayat verdi. Ama bununla kalmadı: Yeni gelişen bilgisayar teknolojisini kullanarak 1930'lar ve 1940'lardan birçok siyah-beyaz klasiği "renklendirdi." Böylece siyah-beyaz filmleri televizyon izleyicileri için daha makbul hale getireceğini düşündü. Film yapımcıları miraslarını korumak için bir araya gelince, renklendirme Hollywood'da çok ses getiren bir konu oldu. Ted Turner, 1991'de Hollywood kraliyetine girerek bir medya devi olarak yükselişini sürdürdü. Çağdaş zamanlarda Hollywood'un eski cazibesini, girişimciliğini ve gösterişini Turner kadar iyi temsil eden biri çıkmadı. Üstelik bu gelenekleri Atlanta'da canlandırdı.



RESİM 6.19 1990'LARIN SİMGESİ. Turner, eşi Jane Fonda (ve Jimmy Carter) ile birlikte kendi takımı Atlanta Braves'in 1992 Dünya Ligi müsabakasını seyrederken. Çağrışımları düşünün: yeni Güney'in yükselişi, spor şampiyonaları, 1980'lerin girişimciliği, feminist aktivist Barbarella, egzersiz video kasetleri, Vietnam ve savaş karşıtı hareket, yerel politika, 12 metrelik yatlar, Western kahramanları, uydu kanalları, 55 yaşında cazibe ve romantizm, üçüncü kuşağa geçen bir Hollywood hanedanlığı, dünya genelinde yayın yapan ilk televizyon ağı, ilk televizyon sinemateki, evlerin salonlarında canlı olarak izlenen Körfez Savaşı, ekolojik aktivizm, renklendirme, Goodwill Games [Ted Turner'ın Olimpiyat Oyunlarında yaşanan politik sorunlara tepki olarak düzenlediği uluslararası spor etkinliği], egzersiz salonları, MGM, beyzbol ve basketbol... (*Atlanta Braves*'in izniyle.)

1995'te CBS'i satın alma girişimi (yönetim kurulunda kablolu yayını savunanların ağırlıkta olmasının etkisiyle) bir kez daha başarısız olunca Turner kendi şirketini 7,5 milyar dolar karşılığında Time Warner'a sattı. Bu kötü bir zamanlamaydı. 1990'ların sonundaki internet balonuna kapılan Time Warner mümkün olabilecek en kötü anda 2001 yılında tam da balon patlamak üzereyken Steve Case'in AOL'siyle birleşti. Büyük film devlerinin sonuncusu, utanç verici bir kurumsal çöküşteki yerini aldı.

"Televizyon": Sanat

Televizyon tarihinin çeşitli dönemlerini janrlara göre kabaca tanımlayabiliriz. 1940'ların sonu ve 1950'lerin başı, en çok varyete dizileriyle hatırlanır. Televizyon çok sayıda yaşlı vodvil yeteneğini hızla tüketmiştir ve radyo komedileri ve varyete programlarının hepsi daha kârlı olan yeni medyaya transfer olmuştur. Bunlar Ed Sullivan, Milton Berle, Jack Benny, Burns & Allen, Jackie Gleason ve Sid Caesar'lı yıllardır.

Sid Caesar, Max Liebman'ın prodüktörlüğünü üstlendiği *Your Show of Shows*'ta Imogene Coca, Mel Brooks, Carl Reiner ve Howard Morris'le birlikte en eski ve en hoş televizyon programlarından birine imza attı. Bu dönemde yaratacılık bakımından Caesar'dan sonra gelen ikinci isim, programlarına New York ve Philadelphia'daki yerel istasyonlarda başlayan Ernie Kovacs'tı. 1962 yılında belki de potansiyelini tam olarak açığa çıkaramadan hayatını kaybeden Kovacs, 1950'lerin teknik açıdan en yenilikçi televizyon sanatçısıydı. Yeni medyanın alışılmamış teknolojisini öngörülü bir şekilde kullanan Kovacs'ın çalışmaları, bağımsız video alanındaki daha sonraki gelişmelerin müjdecisiydi.

1950'lerin ortasında, televizyon da daha önce sinemanın yapmış olduğu gibi daha olgun bir şöhret edinmek amacıyla daha saygın girişimlere yöneldi. Televizyonun bu gençlik dönemi *Philco Playhouse, Studio One, Kraft Television Theatre* ve *Playhouse 90* gibi canlı, dizi olmayan, ciddi dramalarla hatırlanır. Genel kabul gören eleştirel görüş, bunun televizyon dramalarının "altın çağı" olduğudur ama bu teatral prodüksiyonların sahneyi andıran nitelikleri nedeniyle televizyonu bütün olanaklarıyla kullanmadığı da ileri sürülebilir. Bu dönemde televizyon yazarları ve yönetmenleri önemli bir statü edindi. Paddy Chayefsky, Reginald Rose, Tad Mosel, Robert Alan Aurthur, Rod Serling ve Frank D. Gilroy gibi isimler yazar olarak daha sonra iyi bir konumda olmalarını sağlayan bir şöhrete kavuşurken John Frankenheimer, Franklin Schaffner, Sidney Lumet ve Arthur Penn gibi yönetmenler de başarılı kariyerlerini uzun metrajlı filmlerle sürdürdü.



Resim 6.20 ÖNCESİ (solda). *Your Show of Shows* programının 1953 yılının Eylül ayında yayınlanan bölümündeki bir skeçte Howard Morris, Sid Caesar, Imogene Coca ve Carl Reiner. SONRASI (sağda). Morris, Caesar, Coca ve Reiner aylar sonra "prodüksiyon değerleri" eklendikten sonra 1954 yılının Haziran ayında aynı skeci oynarken. (NBC.)

1960'ların başında yeni video kaset tekniklerinin ortaya çıkışı ve yayın ağlarının kendi prodüksiyonlarından dış ajanslar tarafından üretilen prodüksiyonları geçiş, televizyon tarihinde önemli bir dönüm noktasıydı. Bu dönemde Amerikan televizyonu bugün bildiğimiz standart formların karışımını geliştirdi. Haberlerin yanı sıra politik ve toplumsal içerikli prestijli programlar arttı. Teknik yetkinlik arttıkça kârlı spor programları daha yaygın ve daha popüler hale geldi. Canlı yayın, ağır çekim ve stop-motion özelliği profesyonel sporların etkisini öylesine zenginleştirdi ki stadyumlarda bile izleyicilere görüntü izletmek için dev ekranlar kurulmak zorunda kaldı. Artan kâr oranları, yeni liglerin kurulmasına yol açtı. Futbol, siyasetçilerin gözde metaforları arasına girdi. 1950'lerde Arthur Godfrey, Dave Garroway, Steve Allen ve Jack Paar gibi kişiliklerin öncülük ettiği sohbet programları, Johnny Carson'ın (1962) ve birçok taklitçisinin ortaya çıkışıyla birlikte önemli program türlerinden biri haline geldi. Sohbet programları, oyunlar ve pembe dizilerin gündüz yayın kuşağı için standart olarak benimsendi.

Bu sırada, prime time kuşağına yarım saatlik komediler ve bir saatlik aksiyon/dram dizileri yerleşti. Günümüzde de bu temel yapının korunduğunu görürüz. Bu program türlerini televizyon icat etmedi. Her ikisi de egemen radyo türlerinin soyundan gelmeydi. Aslında bunların kökenini daha da gerilere –iki

makaralık komedi filmlerine ve altmış-yetmiş dakikalık aksiyon "programlarına"– dayandırabiliriz. Ancak bu iki form, televizyonda yeni bir anlam kazanmıştır.

Jack Webb'in *Dragnet* ve Lucille Ball ve Desi Arnaz'ın *I Love Lucy* programları 1950'lerde temel modeldi. Webb, Los Angeles Polis Merkezinden Joe Friday'in maceralarını konu alan ufuk açıcı, çok fazla stilize edilmiş, "gerçekçi" dizisinde kahramanla güçlü özdeşleşme kavramını ve yerinde çekimin önemini ortaya koydu. Ball ve Arnaz, aynı anda üç kamerayla izleyicilerin karşısında çekim yaparak "durum komedisi" prodüksiyonunun temel kurallarını belirledi. Üç kamera tekniği, 1930'larda televizyonla ilgili yapılan ilk denemelere dayansa da Ball ve Arnaz doğrudan, "gerçek zamanlı, canlı televizyon kurgusunun (yönetmenin bütün kameraları izleyip hangi görüntünün kullanılacağına anında karar vermesinin) sonradan yapılan geleneksel film kurgusuyla birleştirilebileceğini keşfetti.



RESİM 6.21 GÜNDÜZ KUŞAĞI. 14 Ocak 1952 sabahında NBC'deki *Today* [*Bugün*] programı şu anonsla başladığında televizyon yetişkinliğe adım attı: "*Bugün*, New York'un kalbinden, 49. Caddedeki RCA Sergi Salonundan sizlerle birlikte olacağız. Ve karşınızda Dave Garroway." O andan itibaren televizyon ailenin bir parçası oldu.



RESİM 6.22 GECE KUŞAĞI. Uzun tarihçesi boyunca altı sunucunun görev aldığı *The Tonight Show*, televizyonun benzersiz program türlerinin yerleşmesinde *Today* [*Bugün*] programı kadar etkili oldu. Soldan sağa *Broadway Open House* programının kadrosunda yer alan komedyenler Jerry Lester ve Morey Amsterdam, gece kuşağındaki ilk ısınma turlarını attı. Steve Allen'ın 1950'lerdeki programları, bu seviyeyi burleskten satire yükseltti ve programın bir kurum olarak yerleşmesini sağladı. Jack Paar kısa ama etkili programlarında yeni bir kişisel ton getirdi. (Yardımcısı Hugh Downs ve sık sık konuk aldığı Dody Goodman ve Hermione Gingold arka planda ona destek oldu.) Bütün bunlar Johnny Carson'ın tam 29 yıl süren programları için hazırlık niteliğindeydi. 1980'lerde onun veliahdının kim olacağı çokça konuşuldu. Potansiyel *Tonight Show* sunucuları gelip geçti. Bu sunucular genellikle diğer ağlarda kendi programlarını yaptı. Carson en sonunda 1992'de emekliye ayrıldığında, Jay Leno onun koltuğuna oturdu. (Leno'nun gülümseyişi bize Lester'ı hatırlatır.) Varislik yarışını kaybeden David Letterman ise CBS'e geçerek kendi hükümdarlığını kurdu. NBC, *Tonight Show* sunucusu olmanın önemini vurgulayan benzersiz bir hamleyle 2004 yılında bir sonraki varisin Conan O'Brien olacağını duyurdu. Beş yıl sonra 2009 yılında yedinci sunucu olarak görevi devralması beklenen O'Brien'ın *Late Night* adlı programdaki çıraklık evresi tam 15 yıl sürdü.



RESİM 6.23 Kovacs'ın meşhur kütüphane skeci (Ocak, 1957). "Eugene" sütü bardağına bir türlü dökemez. Kamera, eğimli olan setle aynı derecede yana yatırılır. Sağ tarafta temizlik yapan sahne görevlisine dikkat edin. (NBC)

En iyi Hollywood filmlerinin birçoğunun 1930'larda insanlar sonraki altmış yıl boyunca varlığını sürdürecek anlatı formlarını yarattıklarının henüz farkında değilken üretilmişti. Amerikan televizyonundaki en iyi programların birçoğu da daha sonradan çok fazla stilize edilen ve katı biçimde tanımlanan modellerin yeni yeni ortaya çıktığı 1960'ların başına aitti. Genel olarak, aksiyon/dram dizileri mesleklere göre düzenlendi. (Jack Webb'in etkisi bu bakımdan da önemlidir.) Polis ve dedektif janrları aksiyon merkezliyken (tıpkı Western filmler gibi) doktor, avukat, öğretmen ve değer mesleklerle ilgili olan janrlar daha çok düşünce merkezliydi. 1960'ların ortasında kısa süreliğine de olsa sosyal hizmet görevlileri, hemşireler ve politikacıların bile kendi janrları oluştu.

Bu meslek dizilerinin en iyi örnekleri, New York'ta çekildi. Herbert Brodkin'in *The Defenders* (avukat rolünde E. G. Marshall ve Robert Reed) ve David Susskind'ın *East Side, West Side* (sosyal hizmet görevlisi rolünde George C. Scott ve Cicely Tyson) dizisi öne çıktı. Los Angeles'ta üretilen dizilerin çoğunun aksine, New York menşeili diziler daha sahiciydi ve daha çok düşünülmüştü. Bu diziler, yerinde çekimleri daha çok kullandı. Daha özenlice kaleme alınmış senaryolara sahipti; daha incelikli karakterler ve daha çok ironi barındırdı. Ayrıca bu dizilerde New York'taki geniş oyunculuk yeteneği havuzundan bolca yararlanıldı. Dönemin Hollywood prodüksiyonlarında ise erkek ve kadın yıldızlar dışında bu imkândan çok az istifade edildi.*

New York'ta çekilen mesleki dramalar, otuz yılı aşkın bir süre popülerliğini korudu. 1990'larda da aynı nitelikleri gururla sürdürdü. Örneğin: *Law and Order* dizisi.



RESİM 6.24 Lucy, bıçak fırlatma skecinde. I Love Lucy kırk yıl boyunca varlığını sürdüren durum komedisi (sitcom) tarzını belirlemiştir. (CBS)

Polis ve doktor dizileri halen egemenliğini koruyorsa, bunun geçerli nedenleri olabilir. Eski bir New York City polis dedektifi olan televizyon yazarı ve prodüktörü Sonny Grosso'nun işaret ettiği gibi, hastaneler ve polis merkezleri dramatik öyküler için çağdaş takas merkezleridir; yani sürekli yeni olay örgülerine ihtiyaç duyan diziler için çok elverişlidir.

1960'larda film stüdyoları daha etkili olmaya başladı ve New York televizyon prodüksiyonları yok olmaya yüz tuttu. 1960'ların sonunda Amerikan televizyonu monotonlaştı: Rating oyunu daha komplike hale geldikçe, geniş kitleleri ekran karşısına çekmek için daha az ilgi çekici prodüksiyonlara yöneldi. CBS'te görev yaptığı sırada program direktörü James Aubrey, bu dönemin tarzını belirledi: Mümkün olabilecek en az sayıda izleyiciye gücendirmek için en düşük ortak paydada buluşmak amaçlandı. 1960'ların ortasındaki televizyon komedilerini karakteriz etmek için o yılların en başarılı programı olan Aubrey'in *The Beverly Hillbillies* dizisinin adını anmak bile yeterlidir.

Bu dönemde, "yan ürün" konsepti genel kabul gördü. Buna göre bir program başarılıysa, bu başarı programın bütününden çok öğelerinden gelir. Sonuç olarak bu öğeler kopya edilebilir, biraz farklı şekilde yeniden düzenlenebilir ve yeniden bir araya getirilerek ikinci bir başarılı program üretilebilir. Bu anlayış çerçevesinde televizyon kendi kendini tekrarlamaya başladı. *Beverly Hillbillies* (şehirdeki kasabalılar) başarılıysa *Green Acres* (kasabadaki şehirliler) dizisi de başarılı olabilirdi. 1990'ların ortasında "yan ürünler" yerini "korsan ürünlere"

bıraktı. Başarılı programları açıktan açığa taklit eden bu korsan ürünler, yeni ağlar için bilhassa cazipti ve prime time kuşaklarını doldurdu.

1960'ların sonunda, iki 60 dakikalık program 1970'lerdeki televizyon rönesansını müjdeledi: *Laugh-In* ve *The Smothers Comedy Brothers Hour* aktüel mizahla ilgilendi ve çeşitli nedenlerden ötürü hızla kendini tüketti. *Laugh-In,* ilgi çekici komedyenler çıkarsa da o dönem için çok fazlaydı. Smothers kardeşlerse yayın sırasında Bağımsızlık Bildirgesini baştan sona okumak gibi aykırı eylemleri nedeniyle politik radikaller olarak tanındı.

1970'te aktüel komedinin yeni tarzını belirleyen iki program yayına girdi: *The Mary Tyler Moore Show* ve *All in the Family* (*'Til Death Us Do Part* adlı popüler İngiliz dizisinin uyarlaması). Beş yıl içinde televizyonlarda bu iki programın on iki ile on beş türevi ve taklidi kendine yer buldu. 1950'lerden itibaren bunun gibi programlar, "sitcom" (durum komedisi) olarak adlandırılsa da bu yanlış anlaşılmalara yol açan bir terimdir. Aksiyon/dram dizilerinde olduğu gibi bunlar da asıl olarak durumdan ziyade karaktere odaklanır. Queens'te yaşayan alt orta sınıf bir aile olmanın (*All in the Family*) veya Minneapolis'te bir televizyon haber programında çalışan bekâr bir kadın olmanın (*Mary Tyler Moore*) kendi başına eğlenceli bir tarafı yoktur. Ancak Carroll O'Connor, Mary Tyler Moore ve diğerlerinin hayat verdiği karakterler ve oyuncuların bir araya gelerek ortaya çıkardığı iş gülünçtür. Radyoda olduğu gibi burada da kişilik anahtardır.*

Olay örgüsü, durum veya olaya karşıt olarak karakterin önemi, görünüşte olaya dayalı olan aksiyon dizilerinde bile gayet nettir. Örneğin 1970'lerin en başarılı dedektif kahramanları *Columbo* (Peter Falk), *Kojak* (Telly Savalas) ve *The Rockford Files* dizisinden Jim Rockford'du. (James Garner) Daha yakın geçmişte The X-Files dizisi (1993-2002) bu damardan beslendi. İzleyicileri her hafta ekranın karşısına geçiren şey, bu karakterlerin ne yaptığı değil ne olduğuydu. Böylesine garip karakterlerin tiyatro veya sinemada yeri olmayabilirdi ama özlü bir televizyon deneyimi sunmakta üstlerine yoktu. Her hafta onlarla buluşmayı bekledik çünkü bizi neyin beklediğini biliyorduk.

All in the Family dizisi sitcom karakterleri hakkında önemli bir ders sundu. Deneme çekimlerinde Jean Stapleton'ın canlandırdığı Edith Bunker karakteri, daha sonra şöhrete kavuştuğu gibi naif, tatlı, budala bir "kaçık" değildi. İlk başlarda Edith daha akıllı ve daha alaycıydı. Archie'nin çatısı altıda uzun süre yaşamayacak kadar özgüvenliydi. Prodüktörler ve yazarlar bunu daha sonradan fark etmiş olmalıydı. Edith ilk başta olduğu gibi kalsaydı, akrabası Maude için değil Edith için ayrı bir dizi çekilebilirdi.



RESİM 6.25 1954'teki Ordu-McCarthy duruşmaları, televizyonlardaki haber bültenleri ve politik içerikli programlar için önemli bir dönüm noktasıydı. Televizyonun dünyaya bakışı Amerikan politikasında ilk defa belirleyici faktörlerden biri haline geldi. Duruşmalar devam ederken, Senatör Joseph McCarthy'nin sinsi ve benmerkezci bir yalancı olduğu ortaya çıktı ve bir zamanlar sahip olduğu büyük güç hızla buharlaşıp yok oldu. Burada, avukatı Roy Cohn'la (solda) birlikte görülüyor. Orduyu temsil eden Joseph N. Welch ise kast ajansından çıkmış bilge, güleç ve biraz da alaycı bir hukukçu imajıyla kısa sürede şöhrete kavuştu. McCarthy ve Welch arasındaki mücadele, sorunlardan ziyade imajların çatıştığı bir arenaya dönüştü. Yirmi yıl sonra "taşralı avukat" Senatör Sam Irvin de Watergate'le ilgili Senato Komitesi oturumlarına başkanlık ederken Welch'inkine benzer bir imaj çizdi ve en az onun kadar popüler oldu. (Emile De Antonio'nun *Point of Order* adlı belgesel filminden. New Yorker Films'un izniyle. Kineskoptan büyütülmüş görüntü.)

Televizyonun temel öğesi, şovlar değil dizilerdir. Televizyon, belki de nehir romanlar dışında hiçbir anlatı türünün sahip olmadığı şekilde karakterler yaratma avantajına sahiptir. Televizyonun öykülerden çok ruh hallerini e atmosferi yansıtan bir medya olmasının nedeni de budur. Genellikle her zaman aynı şeyler olduğu için nelerin olduğunu anlamaya çalışmak yerine karakterlerle vakit geçirmeyi isteriz. 1990'larda *Seinfeld* "hiçbir şey hakkında" bir dizi olarak tanıtıldı. Ama bu benzersiz bir nitelik değildi. Bütün sitcom dizileri "hiçbir şey hakkındadır" – daha doğrusu karakter dışında hiçbir şey.

Televizyon, karakterin incelikli gelişimini işlemek için çoğu medya türünden daha donanımlı olmasına karşın diğer temel dramatik öğeleri kullanmak için yeterli donanıma sahip değildir. Sinemadan çok daha az yoğun olduğu (daha az görsel ve işitsel bilgi verdiği) için aksiyon ve gösteri sinema salonundakinden daha zayıftır. Ayrıca tiyatro salonundakinden çok daha az yakın olduğu için de düşünce ve duygularla yüklü yüksek dramayı yeterince iyi yansıtamaz.



RESİM 6.26 NEW YORK TELEFİLMLERİ. David Susskind'ın *East Side, West Side* (1963) filminde George C. Scott ve Cicely Tyson. "The Sinner" (#2) adını taşıyan bu bölüm, Jack Smight tarafından yönetildi ve Jack Priestly tarafından görüntülendi. Scott'ın karakteri Neil Brock genellikle sabırsız ve bazen de hatalıydı. Başarısızlığa uğradığı da oluyordu. Karakterin dizinin seyri boyunca gelişmesi planlanmıştı ama *East Side, West Side* yalnızca bir sezon sürdü. (David Susskind, büyütülmüş film karesi.)

Bununla birlikte, Amerikan dizelerinin karakterler bakımından tam potansiyeline ulaşmasını engelleyen bir faktör vardır: Diziler şimdiye kadar açık uçlu bırakılmıştır. Başarılı bir dizi sonsuza dek sürebilir. Bunun neticesinde dizi karakterleri Luigi Pirandello'nun sahne karakterleri gibi hiç gelişmeden ve hiç değişmeden sonsuzluk anında donup kalabilir. Başarılı diziler, estetik veya dramatik nedenlerle sonlandırılamayacak ölçüde yüksek bir kâr potansiyeli taşır. İzleyicilerden oyunculara ve idarecilere kadar herkes, dizinin ömrünü tamamladığını açıkça görse bile durum değişmez.

Yirmi beş yıl süren radyo/televizyon dizisi *Gunsmoke*, 1970'lerin ortasında Kitty, Doc ve Matt Dillon cazibesini kaybettiği için yayından kaldırılmadı. Ağ yöneticileri, Westernlerin kırsal kesimde yaşayan orta yaşlı izleyicilere hitap ettiğine karar verdiği için yayından kaldırıldı. Bu izleyici kitlesi reklamcılar için hiç cazip değildi. *All in the Family* dizisindeki Archie Bunker karakteri varlığını

sürdürürken ilk önce çocukları, ardından da karısı diziden ayrıldı. Prodüktörler Norman Lear ve Bud Yorkin, 1980'deki açılış bölümünde Archie'nin karısı Edith'i öldürdü; dizinin birkaç sezon daha sürebilmesini sağlamak için onu kurban etmiş oldu. *Cheers*, 1991 yılında on bir yılın ardından izleyicilerine veda etti (bir sitcom için rekor sayılabilecek rakama ulaştı) ve yayından kaldırıldığı tarihte neredeyse on yıl öncesindeki kadar popülerdi.

Bazı başarılı komediler, kendi türevlerini üreterek açık uçlu olma tuzağından kısmen kurtuldu. Bu yan ürünler, asıl dizinin çehresini değiştirdi. *Mary Tyler Moore* dizisinin yardımcı oyuncularından ikisi (*Phyllis* ve *Rhoda*) 1970'lerin ortasında kendi dizilerine kavuştu. Kendisi de bir dizinin türevi olan *All in the Family*, iki dizi çıkardı: *The Jeffersons* ve *Maude*. Çok geçmeden *Maude* dizisi de dördüncü kuşak olan *Good Times*'ı doğurdu. Son olarak *All in the Family* dizisinin kendisi *Archie Bunker's Place* dizisine evrildi. 1990'larda başkarakterin dışında hiçbir ortak noktaları olmasa da *Cheers* dizisinden *Frasier* doğdu.



RESİM 6.27 *Laugh-In*, Smothers kardeşlerin siyasi bilincinin çok azına sahipti ve daha uzun ömürlü oldu. Ufak tefek parçalar, tek cümlelik fıkralar, kısa skeçler, boşluklar, sloganlar, kelime oyunları, karikatürler, sahne eserlerinden kesitler ve tekrarlanan şakalardan oluşan bir kolajdı. 1960'lara damgasını vuran bir tarz geliştirdi. Ayrıca burada görülen Ruth Buzzi, Judy Carne, Joann Worley ve Goldie Hawn'ın yanı sıra Lily Tomlin gibi birçok kadın performansçıya olağandışı bir fırsat sundu. Ancak en ünlü misafir performansçı, Richard M. Nixon'dı: 1968 yılının bir akşamında kısaca bir süreliğine ekranda belirdi ve programın sloganlarından "Haydi canıma oku!" ["Sock it to me!"] ifadesini ağırbaşlı (ve kâhinlere yakışır) bir tavırla seslendirdi. (NBC)



RESİM 6.28 Dick ve Tom Smothers (1967). *The Smothers Comedy Brothers Hour*, kızgın CBS idarecileri tarafından yayından kaldırılmadan önce kısa süren ömründe politik açıdan canlı ve çok satirik olmasının dışında stilistik açıdan yenilikçiydi.

Elbette burada yalnızca prime time kuşağındaki programlardan söz ediyoruz. 1970'li yıllarda Amerikan televizyonundaki belki de en önemli yenilik, *Saturday Night Live* programıydı. Hafta içi gecelerini ünlü Johnny Carson'a ayıran NBC, bu "denemeyle" cumartesi gecelerini neredeyse hafta içi kadar kârlı hale getirdi. Öncülleri *Your Show of Shows* ve *Laugh-In* gibi *Saturday Night Live* da bir grup oyuncuya skeç komedisi yapmak için geniş bir saha sundu. Smothers Brothers örneğinde olduğu gibi "Prime Time Kuşağına Hazır Olmayanlar" aktüel mizah yaparak adını duyurdu.

Saturday Night Live 1975'ten itibaren gençler arasında kısa sürede geniş bir takipçi kitlesine ulaştı ve bu popülerliği birden çok kuşakta devam etti. Canlı olarak yayınlanması, 1970'lerin sonu için çok kayda değer bir özellikti ve televizyonda neredeyse yirmi yıldır görülmeyen samimi bir doğaçlama havası yarattı. Ayrıca bazen anlamlı, çoğu zaman basit esprilerin ötesine geçen mizahın en iyi örneklerinden bazıları sundu. 20. yüzyılın ilk yıllarına damga vuran vodvil geleneğinin son limanı haline geldi. Otuz yılı aşkın bir süre boyunca birçok yeteneğin gelip geçtiği *Saturday Night Live* popüler kültürün gündemini belirledi. Chevy Chase, John Belushi, Dan Aykroyd, Bill Murray, Gilda Radner, Eddie Murphy, Mike Myers, Adam Sandler ve Will Ferrell gibi sinema filmlerinde de başarılarını sürdüren birçok yeteneği tanıttı.

1970'lere damgasını vurun diğer iki yenilik, yarı belgesel filmler ve mini dizilerdi. İronik bir biçimde televizyon filmleri (veya Hollywood tabiriyle "Haf-

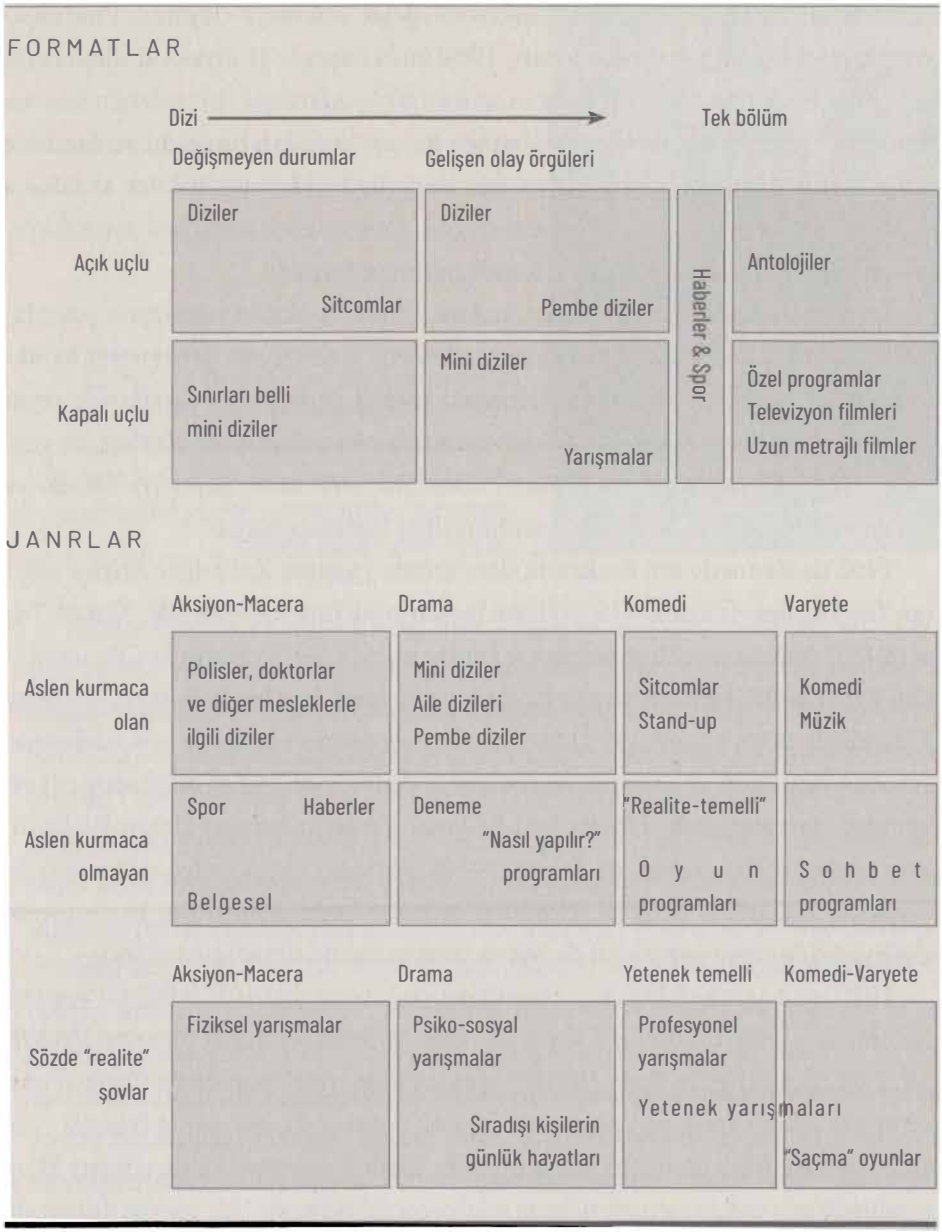
tanın Filmi") köken itibariyle televizyona değil sinemaya dayanır. Prodüksiyon ihtiyacı duyan televizyon ağları, 1960'ların başında Hollywood filmlerinin zengin rezervlerine yöneldi. Süre ve sansür gibi nedenlerle düzenlenen sinema filmleri, bu on yılda televizyonun başlıca kaynaklarından biri oldu ve özellikle de önceden pazarlanmış oldukları için değerliydi. Mevcut ürünler azaldıkça ve film prodüktörleri televizyon için uygun görünmeyen konulara yöneldikçe, televizyon ağları kendi filmlerini kendi çekmeye başladı.

Televizyon filmlerindeki sorun, sinema filmlerin aksine televizyon yayınlarının kapsamlı tanıtımlarla desteklenmemesiydi. Televizyon deneyimini karakterize eden kurgu ve gerçeklik arasındaki çarpıcı özdeşlikten yararlanan yayın yönetmenleri, "yarı belgesel filmleri" geliştirdi. Az çok güncel olaylara ve geçmişe dayanan bu televizyon filmleri, izleyiciler tarafından gayet iyi bilinen ve dolayısıyla bir anlamda önceden satılmış olan konuları işledi.

1962'de Kennedy'nin başkanlık döneminde yaşanan Küba füze krizini anlatan *The Missiles of October* (1974) filmi bunların ilk örneklerindendi. *Fear on Trial* (1975) ünlü yorumcu John Henry Faulk'un 1950'lerin ortasında CBS tarafından kara listeye alınması olayını inceledi ve bu janra hoş bir özeleştirel yaklaşım kazandırdı. *Brian's Song* (1971) bir futbol oyuncusunun kanserle mücadelesinin gerçek öyküsüydü ve yalnızca bu hastalıkla ilgili duyarlılıktan değil spor çılgınlığından da yararlandı. Elbette yarı belgesel filmlerin babası, Orson Welles'in *War of the Worlds* [*Dünyalar Savaşı,* 1938] adındaki tarihi radyo programıydı. Welles'in kullandığı belgesel teknikleri öylesine hayat doluydu ki yüz binlerce dinleyici dünyanın gerçekten de Marslıların istilasına uğradığına inandı.

1970'lerin sonundaki ikinci önemli gelişme, mini dizilerdi. ABC, iki veya üç bölümlük televizyon filmleriyle yapılan denemelerin ardından (örneğin *QB VII*) 1977'de Alex Haley'in *Roots* [*Kökler*] romanından uyarlanan diziyi Ocak ayının sonunda sekiz akşam peş peşe yayınlayarak olağanüstü bir rating başarısı elde etti. Halbuki ABC yönetimi bu ucuz mini dizileri öylesine hafife almıştı ki ağ genelinde ve yerelde ratingleri en az etkileyeceği "verimsiz" bir zaman diliminde yayınlamıştı. *Kökler* mini dizisi yine de görülmemiş bir başarıya imza attı ve sekiz bölümünden yedisi, tüm zamanların en çok izlenen televizyon programları arasında ilk onda yer aldı.*

Yerel televizyon istasyonlarının ratinglerinin ölçüldüğü dönemler (genellikle Kasım, Şubat ve Mayıs ayları) ayrı bir önem arz eder. Yayın ağları, kendi bünyelerindeki yerel istasyonlara destek olmak için en cazip programlarını bu aylarda yayınlar.



RESİM 6.29 FORMATLAR VE JANRLAR. Televizyon programlarının türleri süreç içinde arınmış ve standart hale gelmiştir. Değişkenler devamlılık, gelişim ve organizasyon (format) ve kurgusal doğa, nitelik ve yaklaşımdır (janr). Son yıllarda karma format ve janrlar daha çok dikkat çeker. Belgeselmiş gibi görünen sözde "realite" şovları bunun örneğidir. ("Realite" janrları hakkındaki analizi için David Lindroth'a teşekkürler.)



RESİM 6.30 Pat Weaver'ın *Today* ve *Tonight* programlarıyla televizyon eğlencesini icat etmesinden yirmi yılı aşkın bir süre sonra, NBC ve prodüktör Lome Michaels onun hafta sonu versiyonunu geliştirdi: *Saturday Night Live*'ın 1975'teki orijinal kadrosunda arka sıradaki John Belushi, Dan Aykroyd, Bill Murray, Laraine Newman ve ön sıradaki Gilda Radner, Jane Curtin ve Garrett Morris yer alıyordu.

Bir yılı biraz aşkın bir süre sonra, NBC'nin destansı boyutlardaki tarihsel bir trajediyi işleyen *Holocaust* adlı mini dizisi de çok yüksek izlenme oranlarına ulaştı ve tartışmalı eleştirel değerlendirmelere konu oldu. Francis Coppola'nın iki *Godfather* filminin birkaç dakikalık ekstra görüntü eklenerek yeniden kurgulandıktan sonra 1977 yılının Kasım ayında dört akşam peş peşe kronolojik bir sıralamayla yayınlanması da önemli bir dönüm noktasıydı. 1980'lerde mini diziler, belli başlı bir televizyon formatı olarak iyice yerleşti.

Mini diziler, bir buçuk saatlik televizyon filmleri ve sonu gelmeyen Amerikan tarzı diziler arasındaki boşluğu doldurdu. Televizyon yapımları (ve hatta sinema filmleri) artık çok çeşitli uzunluklarda olabilir ve buna uygun olarak bölümlere ayrılabilir. Bütün bu formatları birleştiren ve geleneksel formatlardan ayıran şey, dizi tarzında olmalarıdır. Öykü gelişir ve bir sona doğru ilerler.

1980'ler ve 1990'ların en ilgi çekici dramatik dizileri, bu geleneği takip etti ve karakterlerini bölümden bölüme geliştirdi. Steven Bochco'nun 1980'de yayınlandığında yeni ufuklar açan *Hill Street Blues* dizisi, bunların en önemlisiydi. 1980'lerdeki belki de en yenilikçi anlatı olan *Hill Street Blues,* toplumsal sorunları bütün yakıcılığıyla işleyen polisiye dramayı absürdist komediyle birleştirdi ve bütün bunları, kalabalık bir grup karakter hakkındaki pembe dizi öykülerinin bağlamına yerleştirdi. Güncel politik sorunları gerçekçi, yarı belgesel tarzda işlerken buna Robert Altman'ın mizah duygusunu ve zenginliğini kattı. Stilize edilmiş ince komediyle ciddi zekâyı birleştirmek ve bunu en dünyevi janrın bağlamına yerleştirmek, öykücülükte yeni bir seviyeyi işaret etti. Bu, uzun metrajlı film çekenlerin halen ulaşamadığı bir gelişmişlik seviyesidir.



RESİM 6.31 Alex Haley'in romanından uyarlanan *Kökler* mini dizisi rating rekorları kırmakla kalmadı aynı zamanda ırksal uçurumlar arasına köprü kuran etnik mirasın yeniden gündeme gelmesine aracılık etti.

Grant Tinker'ın MTM prodüksiyon şirketinin bir ürünü olan *Hill Street*, Tinker'i NBC'nin kurtacısı konumuna getirdi. 1982'de *Hill Street* formülünü hastane ortamına uyarlayan bir diğer MTM prodüksiyonu bu başarıyı devam ettirdi: *St. Elsewhere* dizisi Bruce Paltrow (Gwyneth'ın babası) imzasını taşıyordu. 1985'te Bochco bu yaratıcı ve yenilikçi tarzı bu kez bir grup avukata uyguladı: *L. A. Law* uzun yayın hayatı boyunca yüzlerce sorunu zekâ inceliği ve anlayışla işledi. Hem hukuki hem de siyasi konuları işlediği ve Amerika'da bu on yılı karakterize eden meslek olduğu için 1980'lere damgasını vuran televizyon dizisi olarak hatırlanabilir.

Görebileceğiniz gibi, 1980'lerde televizyon tıpkı 1960'lardaki sinema gibi bir özfarkındalık geliştirmeye yetecek kadar olgundu. Artık bir televizyon programı üretmek yeterli değildi; ironik ve gelişmiş anlatı formları kullanmak gerekiyordu. 1960'larda en usta film yapımcılarının birçoğu televizyondan çıktı. 1980'ler ve 1990'larda birçok film yapımcısı, televizyonda hem estetik hem de entelektüel olarak daha çok tatmin edici işler buldu. Akış tersine döndü. Bize halen sinema ve televizyonun birbirinden ayrı olduğu öğretilse de, sanatçılar epeydir onları aynı paranın iki yüzü olarak görür.

1970'lerin sonuna dek televizyon yıldızlarının asla uzun metrajlı film çekemeyeceği görüşü hâkimdi. Birçoğu bunu deneyip başarısız olmuştu. Ancak John

Travolta ve Henry Winkler'in televizyon ekranından sinema perdesine başarıyla geçmesiyle yeni bir çağ başladı. Oyuncular televizyonla sinema arasında istedikleri gibi gidip geldi. 1970'lerin yetenekli genç film yönetmenlerinin birçoğu (örneğin Claudia Weill) televizyonda daha elverişli sanatsal olanaklar buldu. Elektronik medya en çok da yazarlar için elverişliydi. Uzun metrajlı filmlerde yazarlar, çok az sanatsal kontrole sahip kiralık kalemler olarak görülürken televizyonda yazar-prodüktör günün sanatsal kahramanı haline geldi; Bochco ve daha birçok kişinin keşfettiği gibi gerçek anlamda güce kavuştu.

Tarzlar ve janrların çarpışmasının en iyi örneği Bochco'nun çalışmasıydı. 1980'lerde ve 1990'ların başında başka diziler de bunun örneklerine rastlandı. *Miami Vice* (1985-89) "kara film" niteliğindeki bir polisiyeyi Latin Amerika'nın yeni başkentinin renkli pastelleriyle ve buna uygun bir soundtrack ile birleştirdi. Glenn Gordon Caron'un zarif komedisi *Moonlighting* (1985-89) genellikle kendi kendine referansta bulundu. Edward Zwick ve Marshall Herskovitz'in *thirtysomething* (1987-91) dizisi, temel olarak pembe dizi tarzındaki anlatı türüne sadık kalsa da sık sık stilistik numaralar gerçekleştirdi.

1990'a gelindiğinde sarkaç yine sallanmaya başladı. Dick Wolf'un *Law & Order* dizisi [*Kanun ve Düzen*, 1990-] sonraki yirmi yıl boyunca televizyon dizilerine egemen olan formatı yerleştirirken Jack Webb'in otuz yıl önceki *Dragnet* dizisine saygı duruşunda bulunmayı da ihmal etmedi. New York'ta çekilen ve neredeyse Kabuki tiyatrosu kadar stilize olan *Law & Order* dizisi, her hafta ilk yarım saatini üç dedektifin bir suçu araştırmasına, ikinci yarım saatini de üç bölge savcısının soruşturma yürütmesine ayırdı. Altı karakter öylesine kısıtlanmıştı ki özel hayatlarından eser yoktu. *Dragnet* dizisindeki Joe Friday karakterinin ara sıra partneri ve yardımcısıyla hafta sonundaki barbekü partileri hakkında üstünkörü şakalaşmasını bile özlememek elde değildi. Wolf, karakterleri geri plana iterek düşünceler ve sorunlara odaklanabildi ve birbiri ardına yoğun ve ilgi çekici olay örgüleri üretebildi. Dizi karakterlerden ziyade düşünceler hakkında olduğundan, yaklaşık yirmi yıllık yayın hayatında sayısız oyuncu değişikliğinin üstesinden gelebildi. Yan ürünü niteliğindeki dizilerle birlikte, *Law & Order* kendi kablolu kanalını oluşturmaya yetecek kadar çok bölüm çıkarabildi.

1990'ların belki de en yenilikçi dizisi, Steven Bochco'nun 1991 yılındaki *Cop Rock* dizisiydi. *Cop Rock* da tıpkı *Law & Order* gibi polislerle savcıları bir araya getirdi. Ancak Wolf'un silik karakterlerinin aksine, Cop Rock'ın karakterleri her bölüm altı veya sekiz kez şarkı söylemeyi alışkanlık edindi! Dizi birkaç hafta sonra yayından kaldırıldı. Bochco da televizyon dramasına daha yetişkin bir hava kazandırma çabasıyla *NYPD Blue* (1993-2005) ile çığır açtı.



RESİM 6.32 Steven Bochco'nun *Hill Street Blues* (1981-87) dizisi, etkileri 1990'lara kadar süren yeni bir dizi tarzı getirdi. Her bölümünde en az on dört başkarakter ekranda boy gösterdi. (Bu fotoğraftakiler orijinal oyuncu kadrosudur.)



RESİM 6.33 Bochco'nun *L. A. Law* (1986-94) dizisi aynı formülü Los Angeles'taki bir hukuk firmasına uyguladı. Ayrıca aktüel konulara ilişkin iğneleyici yorumlara yer verdi ve 1980'lerin ilginç şehir atmosferini yansıttı. Ancak karakter sayısı on ikiye indi: ne de olsa hukukçuların maliyeti polislerinkinden yüksektir. (Bu fotoğraftakiler orijinal oyuncu kadrosudur.)



RESİM 6.34 *Thirtysomething* (1987-91) dizisinin oyuncu kadrosu tanıtım amaçlı pozlanmış bir fotoğrafta görülüyor. Steven Bochco'nun dizilerinin keskinliği ve ironisinden yoksun olsa da Ed Zwick ve Marshall Herskovitz'in bu dizisi, "kayıp" yetmişler kuşağının ilk önemli katkısıydı.



RESİM 6.35 Dick Wolf'un *Law & Order* [*Kanun ve Düzen*, 1990-2010] dizisi, karakter karşısında fikirleri öylesine çok vurguladı ki oyuncular her yıl değişse bile beş yıl boyunca başarısını sürdürdü. İlk altı başrol oyuncusundan yalnızca bir tanesi 1994'e kadar oyuncu kadrosunda yer aldı. Başka hiçbir prime time dizisi bunu başaramadı. Burada ilk baştaki kadroda yer alan dört oyuncu görülüyor: Chris Noth, George Dzundza, Michael Moriarty ve Richard Brooks.

Zwick ve Herskovitz'in *My So-Called Life* (1994-95) dizisi uzun ömürlü olmasa da ilgi çekiciydi. Daha önce *thirtysomething* dizisinin ergenler için yaptığını, genç yetişkinler için yaptı.

1980'lerin bir saatlik prime time dizileri yeni bir çığır açarken, yarım saatlik sitcomlar daha gelenekseldi. Bu döneme iki komedi egemen oldu: çok uzun ömürlü olan *Cheers* (1982-93) ve çok başarılı bir dizi olan *The Cosby Show* [*Cosby Ailesi*, 1984-92]. Hem meslekleri hem de aileleri bir kenara bırakan *Cheers*, karakterlerin dikkatini esprilerden uzaklaştıracak hiçbir şeyin bulunmadığı bir barda geçer.

The Cosby Show orta sınıf bir Brooklyn ailesinin bilge ve esprili reisini canlandıran Bill Cosby'nin muazzam yeteneklerini gözler önüne serdi. Mizahi yanından ziyade sosyolojisi bakımından önemli ve bir o kadar da sahiciydi. Yirmi yıl önce *I Spy* dizisinin başrolü paylaşan Bill Cosby dramatik bir dizide boy gösteren ilk Afro-Amerikalı yıldızdı ve artık Amerikanın kültür ikonları arasındaki yerini almaya hazırdı. Siyah sitcomlar, Norman Lear'ın *The Jeffersons* (1975-85) dizisinden itibaren 1970'ler ve 1980'ler boyunca yaygındı ama bu dizilerde hep ırk vurgusu vardı. 1960'larda standup komedyeni olarak yalnızca Afro-Amerikalıların sahne aldığı mekanlarda gösteri yapmayı reddetmiş olan Cosby, karakter ve ailesinin ırkını değil insanlığını vurguladı. Sonuç olarak *Cosby Show* dizisi Amerikan ırk politikasının tarihinde bir dönüm noktası oldu.

Öne çıkan dizilerin birçoğu, 1981-1991 yılları arasında NBC'de yayın yönetmenliği yapan Brandon Tartikoff'un döneminde ortaya çıktı. Tartikoff, *Cosby Show*'dan *Family Ties* ve *Miami Vice*'a kadar birçok diziyle televizyon dünyasına

silinmez bir iz bıraktı. Pat Weaver'dan sonra en önemli programcı oldu ve böylesi büyük başarılara imza atan isimlerin sonuncusuydu.

Tahmin edebileceğiniz gibi, 1980'lerde televizyondaki faaliyetin büyük bir kısmı ağ dışında ve prime time dışındaki saatlerde gerçekleşti. Dönemin programcılık yenilikleri, hızla gelişen kablolu televizyon ve video kayıt cihazlarının sağladığı kurgusal ve uzun metrajlı film materyallerinin zenginliğine karşı bir tepki olarak değerlendirebilecek şekilde bu iletişim aracının doğrudanlığını vurguladı. Bu on yılda kablolu yayının oranı yüzde 30'dan yüzde 60'a yükselmesi ve 1990'ların başında video kayıt cihazlarına sahip olanların oranı sıfıra yakın bir düzeydeyken yüzde 75'leri aşmasıyla birlikte, televizyon izleyicileri filme çekilen eğlenceye doydu. Beş bin ile on bin arası uzun metrajlı film sunan yerel video dükkânları ve her hafta en son filmlerden alışverişe kadar binlerce saatlik görüntü yayınlayan iki düzine özel kablo ağının varlığına rağmen, geleneksel yayıncılığın yarım saatlik sitcom ve bir saatlik drama janrlarının varlığını koruması şaşırtıcıdır.

Yayıncılar, kablolu televizyon ve video kayıt cihazlarının yarattığı güçlük karşısında "realite temelli programcılık" adıyla bilinen tarza yöneldi. Bu tanımlama kadar janrın kendisi de garip görünür; zira "realite" ve programlama arasındaki ilişki çoğu zaman çok kısıtlıdır. Program prodüktörlerinin doğrudan yerel istasyonlara (veya kablolu sistemlere) yaptığı ilk gösterim satışı, realite temelli programcılık için çıkış noktası oldu. Realite şovlar patlama yaşarken, bu tür satışların pazarı da hızla büyüdü.

1980'lerde gece kuşağında Johnny Carson'a birçok rakip çıktı. Bazıları başarılıydı (David Letterman, Arsenio Hall) ama birçoğu başarısızlığa uğradı (Joan Rivers). 1970'lerde Phil Donahue'nin öncülük ettiği gündüz kuşağındaki bayağı sohbet programlarında daha da fazla artış yaşandı. Gece kuşağı programları yeniliklere imza atan vitrindeki isimlere odaklanırken, gündüz kuşağındaki sohbet programları kıyasıya bir rekabet içine girdi ve yaşam tarzına ayırdıkları bölümler –genellikle absürt biçimde sarmalanmış cinsel eğilimler taşıyan– çeşitli tuhaflıklara sahne oldu.

Aslında her şey çok masumane başlamıştı: 1970'lerde Phil Donahue kadın hakları ve diğer politik konulardaki tartışmalara makul katkılarda bulanarak saygınlık kazandı. Ancak 1980'ler sona ererken gündüz kuşağındaki sohbet programları mantık sınırlarını zorlayan bir sirk halini aldı. Bu belki de Amerikan toplumsal hayatının birçok alanında zekânın geri plana itilmesinin bir yansımasıydı. Bu format 1990'ların ortasında aşağılık Jerry Springer ve ağzı bozuk çatlak Howard Stern'in seviyesine kadar düştü.

Sohbet programları, realite temelli programlar kategorisindeki tek janr değildi. 1970'lerde en agresif sinema eğitimcileri tarafından bile öngörülemeyen bir gelişme yaşandı ve eğlencenin kendisi popüler bir konu haline geldi. İki saygın sinema eleştirmeni Gene Siskel ve Roger Ebert, 1978'de PBS'te bu janra öncülük etti. Çok geçmeden film klipleri yayınlayıp görüşlerini ortaya koyan yarım düzine eleştirmen çifti benzer programlar yapmaya başladı. *Entertainment Tonight* (1981-) ve onun izinden gidenler, her akşam milyonlarca meraklısına eğlence işini en ince ayrıntılarıyla anlattı.

Magazin gazeteleri yayınlayarak servet edinen Rupert Murdoch, bu anlayışını yeni Fox ağının ilk hitlerinden biri olan *A Current Affair* (1986-1996) programıyla televizyona taşıdı. Kan ve sansasyonun bu geleneksel karışımı, çok geçmeden bir sürü taklidini de peşi sıra sürükledi. Magazin programları, ortalama yerel haber bültenlerinden çok farklı değildi. Hepsi gitgide cinayet, kundakçılık, tecavüz ve çocuk istismarı gibi ilgi çeken konulara odaklandı.

Geleneksel ağlar da realite temelli programcılık dalgasına kapıldı. Magazin programları, saygın ve kârlı *60 Minutes'in* [*60 Dakika*] izinden giderek prime time kuşağındaki yerini aldı. 1990'ların sonuna gelindiğinde birçok yayın ağı magazin programlarını gece kuşağında yayınlamaya başlamıştı ve hatta 1970'lerde yayın ağlarını filmlerden çok bu tür programlar taşıdı. Bunun nedeni neydi? Realite trendinin belli bir mantığı vardı; *60 Dakika* programının izlenme oranları da çok yüksekti ama formatın çabucak yaygınlaşmasının asıl nedeni, bu programların yayın ağlarındaki mevcut haber büroları tarafından yapıldığı için ucuz maliyetli olması ve daha da önemlisi ağların başkalarına prodüksiyon ücreti ödemek zorunda kalmamasıydı. Örneğin NBC'nin 1998'de en çok izlenen programı olan *ER* dizisini sürdürebilmek için Warner'a 850 milyon dolarlık bir çek yazmak zorunda kaldığı ve spor liglerinin yayın hakları için milyarlarca doların gözden çıkarıldığı bir dönemde, haber prodüksiyonlarına yönelip kendi imkânlarıyla magazin programları çekmek ekonomik açıdan karşı konulmaz derecede cazipti.

Magazin programlarının popülerliğinin gerçekliğe duyulan açlığı temsil ettiği düşünülebilir ama 1990'larda Amerikan televizyonlarına hâkim olan "realite" her türlü kurgudan daha absürttü. 1990'lar CNN'in yıldız muhabiri Peter Arnett'in Bağdat'tan yaptığı canlı yayınlarla başladı: Körfez Savaşı vaktinden önce patlak verince, Arnett gece görüş kameralarının yeşil ve maviņin tonlarıyla yansıttığı bombaları dili tutulmuşçasına anlattı. Geriye dönüp baktığımızda göreceğimiz üzere, bu on yılın ortaları bir adalet ve medya komedisi olan O. J. Simpson davasıyla geçti. 1990'lar bir puro ve sansasyonla son buldu: Monica yılında

(1998) başkanın büyük jüri karşısındaki ifadesi televizyonlarda yayınlandı. Bu hukuk komedisi (banttan yayınlanmış olsa bile) O. J. Simpson davasını gölgede bıraktı. İkincil kraliyet üyelerinin ölümlerinden beslenen medya sirkleri, Diana (1997) ve JFK Jr.'ın (1999) ölümlerinin arasını başkanlık sarayındaki karmaşık ilişkilerle doldurdu.*

Realite hareketi, kamusal yayın yapan kuruluşlarında daha yararlı sonuçlar doğurdu. 1970'lerdeki ilk büyüme döneminde PBC ağırlıklı olarak İngiliz dramalarına bel bağlamıştı. 1980'lerde bütçeler kısılınca, PBC prodüktörleri kurum içinde çekilebilen daha ucuz janrlara yöneldi. "Nasıl yapılır?" programları, kamusal yayın yapan televizyonların temel taşlarından biri haline geldi. *The French Chef* [*Fransız Şef*] programından Julia Child'ın öncülüğünde eski evlerde tadilat yapan, eski arabaları tamir eden, bahçe düzenlemeleri yapan ve elbette ki yemek pişiren birçok kişi program yapmaya başladı. 1980'de Carl Sagan'ın *Cosmos* [*Kozmos*] dizisinin başarısının ardından, genellikle uluslararası ortak yapımlar olan *Nova* ve *Nature* gibi bilim ve doğa programları PBS'in yayın akışında kalıcı yer edindi. 1990'ların ortasında "Nasıl yapılır?" programları kendi kablolu yayın ağına sahip oldu.

Belgeseller, ticari ağların tamamından dışlanmasa da kamusal yayın yapan televizyonlarda kendine iyi bir yer buldu. *Frontline* (1982-) "realite temelli" programcılığın akıllı, anlamlı ve hatta bilgece olabileceğini gösterdi. Henry Hampton'ın etkileyici ve dokunaklı *Eyes on the Prize* (1987, 1990) belgeseli, Amerika'daki insan hakları hareketinin tanımlayıcı bir tarihçesini sunarak televizyonun tarihsel bir medya olarak gerçek değerini kanıtladı. Ken Burns'ün *The Civil War* (1990) belgeseli, rekor sayıda PBS izleyicisini ekran başına çekti ve içlerinden yarım milyondan fazlası, yayın sırasında reklamı yapılan video kaset versiyonunu satın aldı. Televizyon ilk kez bir referans medyası olarak kendini gösterdi. Burns hepsi çok stilize edilmiş, statik ve ciddi ve hepsi çok ilgi çekici ve popüler başka olağanüstü belgesellerle (*Baseball*, 1994; *Jazz*, 2001; *The War*, 2000) kendi başına bir janr oluşturdu.

1990'lar ve 2000'lerde yayın ağlarındaki kurgu programlar öylesine önemsizleşti ki bir dipnot olarak düşülecek hale geldi. *Seinfeld, ER* ve *The Simpsons* bu döneme damgasını vururken, *Law & Order* da onları takip etti. David E. Kelley'in adı tarih kitaplarında kendine yer bulacak olsa da ürettiği programlar 1980'lerdeki dizilerin solgun birer kopyasından ibaretti. Ergenlik öncesi dönemdekilere hitap eden ve çoğunlukla kaba mizahı temel alan ergenlik hakkındaki diziler (*Beavis* ve *Butthead*) artık yorgun düşmüş olan repertuvara yeni eklenen diziler olarak kaldı. 1990'lar ve 2000'lerde yetişkinler yemek kanallarını izledi veya interneti tercih etti.

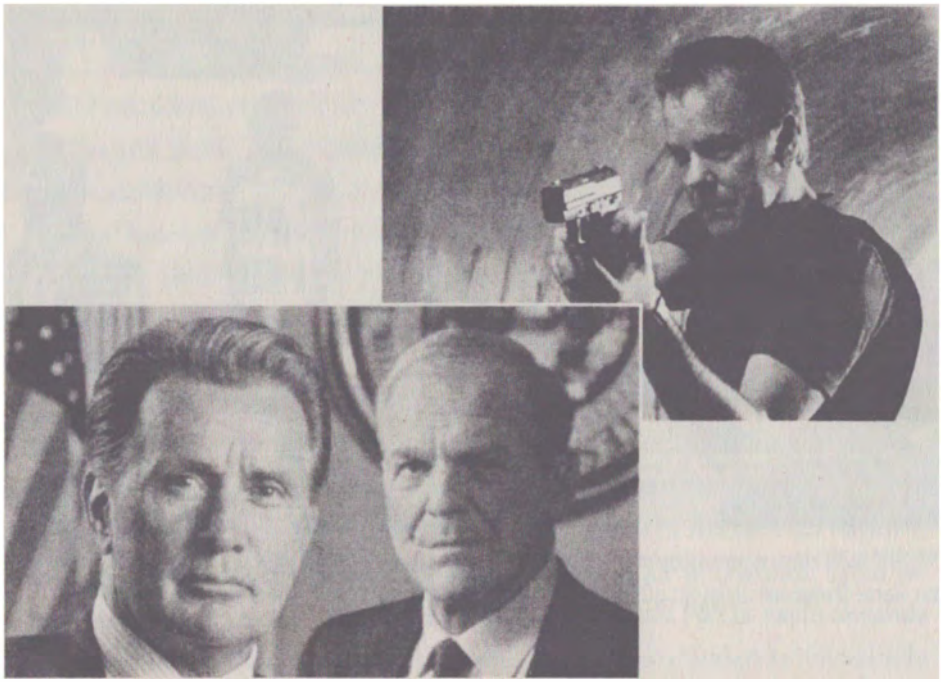


RESİM 6.36 Henry Hampton'ın dönüm niteliğindeki *Eyes on the Prize* belgeselinden dramatik bir kare. Belgesel dizisinin gün yüzüne çıkardığı tarihsel görüntülerden yalnızca biri.

Bill Moyers, 1986'da CBS ağıyla flörtünü sona erdirip kamusal yayın yapan bir televizyonda göreve başladı. Haberlerden politikaya, belgesellerden felsefeye çok geniş bir yelpazede çalışmalar yürüterek *Joseph Campbell and The Power of Myth* (1988) ve *A World of Ideas* (1988-) gibi dizilere imza attı. Moyers'in Edward R. Murrow'un mirasını devraldığı söylenebilecek tek gazeteci olarak çalışması, Amerikan televizyonunun tarihçesinde üzücü bir durumdur. Moyers'in yıllar boyunca geliştirdiği deneme formunun, gelecek yazar-prodüktör kuşakları için bir model teşkil etmesini umalım.

2000'li yıllarda gerçeklik temelli programcılığın egemen konsepti, bir iki adım geriledi. Yayın ağları, kablolu televizyon programlarının tehdidi altında maliyetleri düşürmeye çalıştı ve ucuz oyunlar ve yarışmalara yöneldi. İronik bir biçimde, bu programların Avrupa'daki benzerlerini model aldı.*

Son otuz yılın açık arayla en yenilikçi programı, 1990'ların sonunda Food Network tarafından dublajlı olarak yayınlandığında Amerika'da bir kült haline gelen Japonların *Iron Chef* programıdır. (Ryori no Tetsujin, Fuji TV, 1993-1999) Yemek, spor, yarışma, televizyon parodisi ve ünlüleri ustalıkla birleştiren ve bunu savaş sanatı estetiğiyle buluşturan program, orijinal dili Japoncanın üzerine yapılan abartılı İngilizce dublajla daha da zenginleşti. Avrupa-Amerika'daki yarışmaların hiçbiri böylesine zekice bir rezonans sergilemedi.



RESİM 6.37 2000'LERDE POLİTİKA. Solda: Aaron Sorkin'in sorun odaklı başkanlık dizisi *The West Wing*'den (1999-2006) Martin Sheen ve John Spencer. Sağda: Joel Surnow ve Robert Cochran'ın heyecan yüklü *24* (2001-2010) dizisinden Kiefer Sutherland.

Who Wants to Be a Millionaire [*Kim Milyoner Olmak İster?*, 1999-2020] adındaki İngiltere kökenli yarışma programı, yüzden fazla ülkede lisanslı olarak yayınlanarak bir rekora imza attı. 1950'lerdeki yarışmalardan veya rekorlar kıran *Jeopardy'den* [*Riziko*, 1964-1975] farkı neydi? Aslında çok farklı değildi. Odak bir tek yarışmacı üzerindedir; zaman sınırlaması yoktur; izleyiciler çember şeklinde oturur ve en önemlisi de "Technocrane" tekniğiyle çekim yapılır. 2000'lerin başında ABC bu yarışma programını prime time haftada birkaç gece yayınlayarak mümkün olabildiğince çok rating elde etmeye çalıştı. Bu, hassas bir biçimde ayarlanan prime time stratejileri için sonun başlangıcıydı. Günümüzde prime time kuşağı bütün programlara açıktır. Kırk yıl boyunca dikkate alınan oyunun kuralları artık geçersizdir. *Kim Milyoner Olmak İster?* ve türevlerinden kurtulmak istiyorsanız, 1956 yapımı *High Society* filminin müziklerini yapan Cole Porter'ın aynı adlı şarkısını dinleyin: "Who wants to be a millionaire? I don't" ("Kim milyoner olmak ister? Ben istemem.")

2000'de yayınlanmaya başlanan *Big Brother* [*Biri Bizi Gözetliyor*] programı, bu yenilenmiş bilgi yarışmasından daha etkili oldu. Almanya'dan çıkan ve günümüzde yetmiş ülkede lisanslı olarak yayınlanan yarışmanın konsepti basittir: Bir grup insan bir eve (veya adaya) yerleştirilir ve kim daha popüler olacak diye birbirleriyle rekabet ettirilir. Ortaokul veya lisedeki sosyal hayatın abartılı bir uyarlamasıdır. (Bu programın orijinal bağlamında hiç çekilmemiş olması şaşırtıcıdır.) Eleştirmen Germaine Greer bunu "Vahşet Televizyonu" olarak tanımlamıştır. *Big Brother* ve türevlerinin bir panzehiri olarak George Orwell'ın bu programın adına ilham veren *1984* (1949) romanını okuyun.



RESİM 6.38 2000'LERDE TELEVİZYONDA CİNSELLİK. Bu iki tanıtım fotoğrafı ilginç bir kontrast sunar. Darren Star'ın *Sex and the City* (*1998-2004*) dizisinin fotoğrafı, yetişkinlere yönelik HBO dizisinin sade bir simgesiyken Marc Cherry'nin *Desperate Housewives* [*Umutsuz Ev Kadınları, 2004-2012*] dizisinin fotoğrafıysa dizinin sunduğundan fazlasını vaat eder.



RESİM 6.39 Tina Fey'in *30 Rock* (2006-2013) dizisinin tanıtım fotoğrafında Tina Fey ve Alec Baldwin. Televizyon hakkındaki bu dizi, Tina Fey'in Amerikan televizyonunda sohbet programları dışında en uzun süre yayınlanan program olan *Saturday Night Live*'daki başyazar olarak deneyimlerini temel alır.

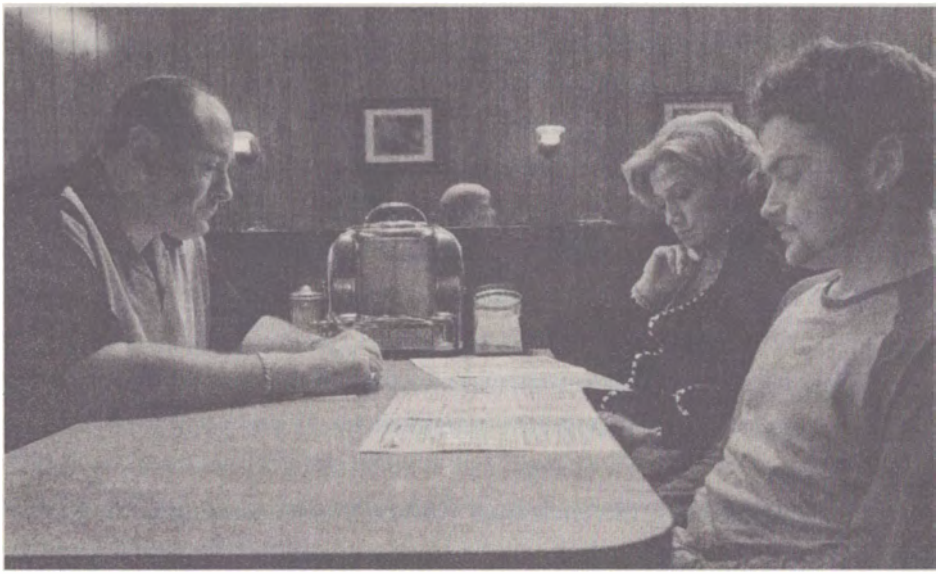
Bu yarışmalara neden "realty tv" adının verildiğini bilmiyorum. *Survivor* yarışmasının bir bölümünü veya ilk "realite" olarak nitelendiren *An American Family* adlı programı düşünün: Gerçeklik varsa bile zorlamalı ve soyuttur. Bu programlardaki tek "gerçek" şey profesyonel olmayan oyuncular kullandıklarıdır. Ayrıca senaryolar zayıftır. 2000'lerde bunun gibi programlar, 1980'lerdeki haftanın filmleriyle aynı işlevi üstlenerek bir dolgu malzemesi olarak kullanılır.

2000'ler "realite tv" egemenliğinde geçse de sitcom ve bir saatlik diziler varlığını sürdürdü. Sitcomlar ateşini yitirdiyse de (*Everybody Loves Raymond*, *Two-and-a-Half Men*) dramalar yeni bir hayat buldu. Aaron Sorkin'in beyaz sarayda geçen *The West Wing* (1999-2006) dizisi politik meseleleri zekice işledi. Fox'un *24* (2001-2010) dizisi, bir günün olaylarını bütün bir sezona yayan bir anlatı ustalığı sergiledi. Terörle Mücadele Birimi adındaki kurgusal devlet kurumu hakkındaki dizi, 11 Eylül 2001'den iki ay kadar önce yayına girmiş olmasının avantajını yaşadı. *Desperate Housewives* [*Umutsuz Ev Kadınları*, 2004-2012] dizisi prime time kuşağındaki pembe dizilerin temelinde yatan cinselliği hoş bir biçimde ön plana çıkardı. Yazar-oyuncu-prodüktör Tina Fey, *30 Rock* (2006-2013) dizisiyle *Saturday Night Live* programının yıldızı olarak yaşadığı deneyimi kurgulaştırdı. Bütün bu dramalar geleneksel polis-doktor rutininin dışına çıkıp yeni konuları keşfetti. Ancak polisler ve doktorlar Amerikan yayın ağlarının programlarında geniş yer tutmaya devam etti.

1980'lerde Steven Bochco'nun ve 1990'larda Dick Wolf'un yaptıklarını, 2000'lerde Jerry Bruckheimer yaptı. *CSI* (2000-) dizisi ve türevleri, bu on yılın televizyon estetiğini tanımladı. Bu diziler, renkli grafikler üretebilmek için araştırma ekiplerine sözde-bilimsel cihazlarla donatılmış laboratuvarlar tahsis etti

ve aynı ölçüde rağbet gören kırmızıya boyanmış suç mahallerine yer verdi. Bu, işin mantığından ziyade görsel bir gezintiydi: gerçek veya gerçekdışı olabilen sayısız geriye dönüş; pop müzik parçalarından bolca soundtrack; yeşil, kırmızı ve altın rengi ağırlıklı yoğun renk banyoları; ağır çekimler ve hızlı geçişler; sürekli vınlama sesleri; olay örgüsünde sayısız dönüm noktası. *CSI* tarzı *Miami Vice*'ın yüksek tarzına çok az şey borçluyken böylesine görsel yoğunluğu çok kolaylaştıran dijital teknolojiye ise çok daha fazla şey borçludur.

Ağ televizyonları 2000'lerde yavaş yavaş gerilemeye devam ederken, orijinal kablolu televizyon programları olgunlaştı. David Chase'in HBO dizisi *The Sopranos* (1999-2007 arası altı sezon) bu on yıla açıkça egemen oldu. Cinsellik, şiddet ve sokak ağzı nedeniyle mi? Yoksa aile işini devralıp modernize etmeye çalışan ve bir yandan da bunaltıcı bir anne, talepkâr bir eş ve iki ergen çocukla uğraşan kırk küsur yaşındaki başkahramanın cazibesi nedeniyle mi? Elbette ki bir psikiyatriste gider. (Dizinin başarısı belki de işini iyi yapan ilgi çekici oyuncuların bir araya gelmesinin bir eseridir.) Nedeni ne olursa olsun, *The Sopranos* kablolu televizyon tarihinde mali açıdan en başarılı programdır. Üstelik bu başarısını HBO'nun Amerikan evlerinin yüzde otuzdan azına ulaşabildiği bir dönemde elde etmiştir.



RESİM 6.40 David Chase'nin *The Sopranos* dizisi, dizginsiz olay örgülerine rağmen 2000'li yıllara damgasını vuran televizyon programı oldu ve kablolu televizyonun yayın ağları karşısındaki üstünlüğünü ortaya koydu. Dizinin bu son sahnesinde Tony, Carmela ve A. J. Hep birlikte Meadow'un gelişini bekler ve dizi sona erer.

HBO'nun bu on yıldaki tek büyük başarısı bu değildi. Darren Star'ın *Sex and the City* (1998-2004), Alan Ball'ın *Six Feet Under* (2001-2005), David Simon'un *The Wire* (2002-2008) ve Larry David'in *Curb Your Enthusiasm* (2000-) dizisi mali ve eleştirel başarılarıyla HBO'nun 2000'lerdeki statüsünü perçinledi.

Ancak kablolu televizyondaki bu patlamanın olumsuz bir yanı da vardır. Yirmi yıl önce hepimiz aynı dizileri izliyorduk: Televizyon, Amerika'da birleştirici bir güçtü. Kanalların sayısının artması ve demografik olarak belirli bir kesime hitap etmesiyle bu birleştirici gücü yitirdik. Genel olarak seçkin kablolu televizyonlar gibi HBO da üst segment bir üründür ve ülkenin üçte birinden azına ulaşabilir. Geri kalanlarımız yayın ağlarına egemen olan oyunlar ve yarışmaları izleriz. Bu sınıf farkı da sözde "realite tv"nin gelişmesinin nedenlerinden biridir ve hiç şüphe yok ki HBO'nun keskin programcılığının arkasındaki itici güçtür.

Kablolu kanal bolluğunun zemin hazırladığı ve teşvik ettiği bölünme aynı zamanda politiktir. 2000'lerde yazılı veya görsel hiçbir medya organı Fox News kadar etkili olmamıştır. 1996'da Rupert Murdoch ve Roger Ailes tarafından –Murdoch'un ifadesiyle CNN'in ve yayın ağlarının haber bültenlerinin solcu önyargılarına karşı koymak için– kurulan Fox, 2000'lerde Amerikan politik diyaloguna egemen oldu. Sanki politika yaz kamplarındaki renk savaşlarından başka bir şey değilmiş gibi bizi Kırmızılar ve Maviler olarak ikiye bölme noktasında bütün politik organizasyonları veya basın kuruluşlarını geri bıraktı.

1960'lar ve 1970'lerde yayın ağlarının Amerika'nın farklı bölgelerini birleştirmesine katkıda bulunması gibi, 1990'larda da uydu yayıncılığı ve özel ve genişletilmiş ulusal televizyon sistemleri Avrupa'yı ve dünyanın geri kalanın ınbüyük bir kısmını homojenleştirdi. Bu homojenlenmiş televizyon kültürü açıkça Amerikan etkisi taşıyordu. 1980'lerde *Dallas* ve *Dynasty* [*Hanedan*]gibi popüler diziler Amerika'da olduğu kadar Avrupa'da da izleyici buldu. 1989'da Thatcher'ın yayıncılık alanında serbestlik getiren tasarısı Avam Kamarasında kabul görünce, minimum yüzde 25 oranında İngiliz prodüksiyonuna yer vermek yeterli hale geldi.

1980'lerdeki özelleştirme dalgasına kadar, Avrupa kanalları esas olarak kamusal kuruluşu olarak kabul edildi ve resmi kurumlar tarafından işletildi. İtalya'da RAI birçok ilginç sinema/televizyon filminin ortak yapımcısı olarak 1970'lerde etkili oldu. Ermanno Olmi ve Roberto Rossellini gibi yönetmenler bu sistemden beslendi. Benzer bir şekilde Alman devlet televizyonları da

1970'lerdeki sinema rönesansına finansal destek sundu. (Fransa'da televizyon sinema üzerinde daha etkiye sahipti ve kendi başına da daha az başarılı oldu.) Dünyanın birçok ülkesinde televizyon ve sinema filmi endüstrisi artık bir ve aynıdır.

Fransa'da 1990'ların en büyük başarısı, 1984'te yayın hayatına başlayan Canal Plus'a aitti. Ücretli olarak hizmet sunan Canal Plus, Amerika'da kablolu yayınlar gibi filmler ve spora odaklandı ve bu strateji temelinde birçok ülkede önde gelen televizyon gücü haline geldi. Avrupa'nın en büyük televizyon pazarı olan Almanya'da özel televizyonlarla devlet televizyonları uydu yayınında rekabete girdi. 1975'te yayıncılık kısıtlamalarını kaldıran ilk Avrupa ülkesi olan İtalya'da devlet televizyonu RAI ve Silvio Berlusconi'nin güçlü Fininvest grubu birçok kanala sahipti ve 1991'de ücretli kanallar da yayına başladı.

1920'lerin sonunda mucit John Logie Baird'in ilk çalışan televizyon sistemini tanıttığı İngiltere'de televizyon endüstrisi, her zaman için hem Amerika'nın ticari yayın ağlarından hem de Kıta Avrupa'sının devlet güdümlü sistemlerinden bağımsız bir yol izledi. Britanya Yayın Kuruluşu (BBC) devlet eliyle kurulmuş olmasına karşın her zaman hükümet kontrolünden bağımsız faaliyet gösterdi. 1936'dan beri yayın yapan BBC'nin iki kanalına 1955'te ticari televizyon da eklendi. 1982'de yayın hayatına başlayan ikinci bağımsız kanal Channel 4, hem estetik hem de politik anlamda azınlıklara hitap etmeyi amaçladı. 1980'lerde Channel 4, İngiliz film yapımcıları için bir nimetti; programların finans kaynakları yüzde 33 arttı. 1996'da bir diğer bağımsız kanal olan Channel 5 onlara eklendi.

1991'de Thatcher hükümeti, Channel 3 için on beş bölgesel lisansı satışa çıkardı ve bunların birçoğu el değiştirdi. Bu sırada Britanya'daki özel televizyonlarla devlet televizyonlarının bu olağandışı karışımı, ABD'nin dışındaki en yaratıcı –ve gerçek anlamda uluslararası varlığa sahip– televizyon endüstrisini doğurdu.

Fransa, İngiltere ve diğer yerlerdeki kültür eleştirmenleri, Amerikan "kültür emperyalizmine" karşı uyarılarda bulunsa dünya genelinde televizyon yöneticileri halen "Amerikan programlarını satın almayı" çok kârlı bulur ve sinema/televizyon endüstrisi, Amerika'nın ihracat kazancı getiren az sayıdaki endüstrisinden biri olmayı sürdürür.

Hem radyo hem de televizyon, ilk başlarda askeriyeyle yakından bağlantılıydı. Amerikan Savunma Bakanlığı dünya çapında birçok televizyon istasyonu ve radyo vericisi işletmiştir. NBC, CBS ve ABC tarafından öncülük edilen ve

Federal İletişim Kurulunun 1971'de getirdiği düzenlemenin ardından Hollywood şirketleri tarafından devralınan küresel sendikasyon ağı, çok daha güçlüydü. 1971'deki FCC düzenlemesi, yayın ağlarının artık kendi üretmedikleri programları dağıtamayacağına hükmetti. ("Fin-Syn" adıyla anılan "mali çıkar-sendikasyon" düzenlemesi 1993'te tersine çevrildi.)

1970'lerin sonunda zirveye ulaştığında *Bonanza* dizisi 90 ülkede her hafta 400 milyondan fazla izleyici tarafından izlendi. 359 bölümlük dizi 14 yıl boyunca yayında kaldı. Dizi sona erdiğinde izleyiciler, 143 milyar saatten fazla bir süreyi Cartwright ailesinin değerlerine maruz kalarak geçirdi. Sonraki on yılda *Dallas* ve 1990'larda *Baywatch* dizisi de neredeyse onun kadar popüler oldu.

Bunlar yalnızca bir tek programa ilişkin rakamlardır. Dağıtımda olan yüzlerce program vardır. UNESCO'nun tahminlerine göre her yıl 100.000 ila 200.000 saat Amerikan programı ihraç edilir. Warner Brothers 117 ülkede faaliyet gösteren 52 bağlı ortaklığa sahipken, MCA 115 ülkede faaliyet gösteren 24 bağlı ortaklığa sahipti. Dahası bu ulusal televizyon sistemlerinin birçoğu Amerikan yayın ağlarının üretimlerinden beslendi veya ekipmanlarını onlardan temin eti. Uydu yayınlarının daha yeni başladığı 1972'de ABC'nin Olimpiyat yayınları 100 ülkede 2 milyar kişi tarafından izlendi. Bunun sonucunda görülmemiş ölçekte bir kültürel etki ortaya çıktı.

Dünya ekonomisi geliştikçe, eğlence Amerika'nın egemen olduğu bir endüstri olarak varlığını sürdürdü. 1960'lar ve 1970'lerde hem yurt dışındaki hem ABD'deki kültür eleştirmenleri bunu kötücül bir emperyalist etki olarak değerlendirdi. Hakikat daha basittir.

Amerikan sinema ve televizyonu, en başından itibaren pazar tarafından şekillendirilmiştir. Avrupa'daki sinema ve televizyon prodüktörleri ve yönetmenlerinin kaygısı çoğunlukla "sanat" olduğundan, ABD'de nadiren etkili olabilmiştir. Sonuç olarak Hollywood diğer ülkelerdekinden daha kazançlı ürünler çıkarır. Dahası Amerikan oyuncuları herkes gibi görünür. Asyalı, Afrikalı veya Latinseniz, Amerikan televizyon programında kendinize benzer insanları görebilme ihtimaliniz örneğin bir Fransız prodüksiyonuna oranla daha yüksektir. Belki de en önemlisi Amerikan film endüstrisi uzun yıllar boyunca her yerde bulduğu yeteneklerden faydalanarak uluslararası niteliğini korumuştur.

Bu açıklama, program çekmeye çalışan Avusturyalı bir prodüktörün gönlüne su serpmez. Erik Barnouw'un *Tube of Plenty* adlı çalışmasında dikkat çektiği gibi, Amerikan programlarının yurtdışı satışları yerli prodüksiyonları fiilen baltalar;

çünkü Amerikan programlarını satın almanın maliyeti yerli prodüksiyonlardan çok daha düşüktür. Gittikçe homojen hale gelen dünya kültürünün dezavantajı, yerel renklerin kattığı canlılığı yitirmemizdir; iyi yanıysa aynı şakalara gülen insanların birbirlerini vurma ihtimalinin daha düşük olmasıdır.

Amerikalıların dünya sinema ve televizyon pazarında sahip olduğu bir avantaj da diğer ülkelerle paylaştıkları İngilizce dilidir. Son yirmi yılda Amerika'da kamusal yayın yapan televizyonlar Büyük Britanya'da hem özel hem de devlet televizyonlarıyla yakın bağlar geliştirmiştir. 1960'ların sonundan başlayarak BBC ve ITV'nin prestij dizileri, dünya pazarlarında kayda değer bir etki yaratmaya başladı ve sonunda Amerikan televizyonunun gelişim şeklini bile etkiledi.

Bu kısmen İngilizlerin bağımsızlık geleneğinin sonucuydu. BBC'yi diğer resmi kanalların maruz kaldığı sansür uygulamalarından görece serbest kıldı. Aynı zamanda reklam veya vergi payı yerine kullanıcıların ödediği abonelik ücretiyle finanse edildiği için İngiliz resmi televizyonu hem reklam yoluyla finansın Amerikan televizyonuna getirdiği kısıtlamalardan kurtuldu, hem de politik sansürden görece uzak kaldı. Dahası Amerikan film yapımcıları televizyonu bir eğitim zemini olarak düşünürken, Britanya'da 1960'ların sonunda eserleri için yeterli finansman sağlayamayan uzun metrajlı film yönetmenleri televizyona sığındı.

İngiliz dizileri, bir tek star oyuncu yerine topluluk oyunculuğuna dayanır. En iyi İngiliz dizilerinin birçoğunda Amerikan televizyonunda nadir görülen bir topluluk anlayışı hâkimdir. İngiliz dizileri genellikle sınırlı sürede yayına kalacak şekilde planlanır. Bu yaklaşım, 1970'lerin sonunda Amerikan mini dizilerine ilham verdi. Son olarak İngilizler kapalı uçlu televizyon dizileriyle 19. yüzyılın destansı romanları arasındaki benzerlikleri çabucak keşfetti ve birden fazla kuşağın öykülerini anlatan birçok romanı bu yeni medyaya uyarladı.

1967'de John Galsworthy'nin *Forsyte Saga* adlı eserinden uyarlanan BBC dizisinin yirmi altı bölümü, önemli bir uluslararası başarıydı ve İngiliz televizyonuna dünya pazarlarını açtı. Tolstoy'un klasik eserinin her medyadaki en iyi uyarlaması olan ve 27 bölümden oluşan *War and Peace* [*Savaş ve Barış*, 1972], Sartre'ın eserinden uyarlanan ve 13 bölümden oluşan *Roads to Freedom* [*Özgürlük Yolları*, 1970] ve Zola'nın eserinden uyarlanan 5 bölümlük *Nana* (1968) çok başarılı oldu ama aynı zamanda birçok önemli etki yarattı. Kenneth Clark'ın *Civilization* [*Uygarlık*, 1969] ve Jacob Bronowski'nin *The Ascent of Man* [*İnsanın Yükselişi*, 1973] adındaki dizisini çekti ve bu "televizyon dersleri" o zamandan bu yana değerli bulundu.



RESİM 6.41 *Monty Python's Flying Circus* (BBC, 1969-1974). Kirli Çatal skecinden bir görüntü. 1950'lerde *Goon Show*'un etkisi altında kalan İngiliz Müzikhol geleneklerinden beslenen Monthy Python, geniş kitlelere hitap eden biraz karmaşık ama çoğu zaman keskin uçlu bir satirik tarz yaratmıştır.

Dönemin İngiliz dizileri, kendini ispatlamış eserlerin uyarlamasıydı. BBC orijinal diziler üretme işini İngiliz özel televizyonlarına (başta Granada ve London Weekend) bıraktı. 1900'dan 1930'a kadar varlıklı bir ailenin ve hizmetkârlarının hayatlarını anlatan *Upstairs I Downstairs* (1971-75, 68 bölüm) önemli bir uluslararası başarıydı.

Ancak bu dönemde İngiliz dizileri içinde en büyük uluslararası başarıya imza atan *Monty Python's Flying Circus* oldu. İngiliz dramatik dizileri, ABD'de yaygın olan bir eğlence türünün daha etkin ve zarif versiyonları olabilir ama İngiliz komedisi Amerikan tarzından tamamen farklıdır. Skeçler, animasyon, sözcük oyunları, hiciv ve fars öğelerinden oluşan yarım saatlik *Monty Python*, televizyonun temel bileşeninin gösteri değil olay (durum) olduğunu, komedinin en az drama kadar zarif, derin ve değerli olabileceğini ve "hiç kimsenin İspanyol Engizisyonunu beklemediğini" bütün açıklığıyla ortaya koydu.

"TV": Sanal Aile

Ayrı ayrı değil devamlılık arz eden bir deneyim olduğu için televizyon, izleyiciyle gerçeklik arasında aracılık yapmakta olağandışı bir yeteneğe sahiptir. Filmler iki-üç saat sürebilir; bu süre zarfında onların dünyasında yaşarız. Televizyon ister bir tek günün programları bağlamında, ister doğal haliyle diziler bakımından sürekli devam eder, hiç son bulmaz. Dahası, televizyon kendi uzam ve zamanımızda gerçekleşir. Gerçekliğimizin parçası haline gelir. Ortalama bir Amerikan ailesi günde neredeyse yedi saat televizyon izler (yıllık Nielsen araştırmalarına göre). Televizyon günlük hayatın arka planıdır; genellikle ön planı boğan bir arka plandır. Sonuç olarak, televizyon hem iz-

leyiciyle gerçeklik arasında hem de gerçeklikle kurgu arasında aracılık eder. Hepimizin kafası karışır.

Televizyon hem eğlence, hem bilgilendirme aracı olduğundan bazen ilkinin esasen kurgusal doğasıyla ikincisinin esasen kurgu dışı doğasını ayırt etmekte zorlanırız. "Gerçeklik temelli" programcılık, daha önce değindiğimiz gibi çelişkili bir ifadedir. Televizyonun sosyalleştirici etkisi üzerine çok şey yazılmıştır; tekrarlanan şiddetin çocuklar üzerindeki etkisi, televizyonun ona bağımlı hale gelen insanların gözünde asıl gerçeklik haline gelme eğilimi gibi birçok konu işlenmiştir.

Bu güçlü medyanın toplam etkisi, Raymond Williams'ın *Television: Technology and Cultural Form* adlı kitabında belirttiği gibi dramayı hayatın bir parçası haline getirmesidir:

> Bir deneyim olarak dramanın günlük hayatın doğal bir parçası olması, gelişmiş endüstriyel toplumların benzersiz özelliklerinden biridir; *bu niceliksel olarak öylesine büyük bir değişimdir ki temel bir niteliksel değişim gibi görünür* [vurgular sonradan eklenmiştir].

Filmlerin altın çağında bile ayrı bir deneyim olmayı sürdüren drama, artık hayatlarımızın bir parçasıdır ve çok güçlü bir etkiye sahiptir. Sokakta silah sesi duyulduğunda insanlar otomatik olarak hemen dönüp kameraları arar. Ama çoğu zaman bulamazlar. Vietnam Savaşı (1963-75) filme çekildi ve ertesi gün kurgusu yapılıp yayınlandı; Körfez Savaşı (Ocak 1991) canlı olarak tüm dünyadaki ekranlara yansıdı; 2003'te başlayan Irak Savaş askeri birliklerle hareket eden gazeteciler tarafından sıcağı sıcağına yorumlandı. Bunların dışında gerçek öyküler belgesel-dramalarla anlatılır ve kameralarla tespit edilemeyen "haberler" için canlandırmalar yapılır. Ancak Williams'ın belirttiği gibi en önemlisi, her yıl gece gündüz maruz kaldığımız dramatik medyanın miktarıdır.

Televizyonun her yere yayılan etkisi, çok önemli bir sorundur. Televizyon eleştirmenleri uzun yıllardır konunun –spesifik olarak da şiddetin– izleyiciler üzerindeki etkisine odaklanmıştır. Özellikle küçük çocuklar söz konusu olduğunda bu çok ciddi bir problem olarak görünür. Medyanın günlük hayatta şiddeti artırdığını gösteren birçok kanıt vardır. Silahla öldürmek, bıçaklamak ve diğer şiddet eylemleri 1960'ların aktivisti H. Rap Brown'ın kırk beş yıl önce söylediği gibi "kirazlı tart kadar Amerikan" olmuşken ve daha da yaygın hale gelirken, bunun aksi nasıl düşünülebilir?)



RESİM 6.42.A.B.C. 20. YÜZYIL AİLESİNİN DÖNÜŞÜMÜ. 1920'lerde ideal Amerikan ailesi: Baba, anne ve çocuklar akşam yemeği için masanın etrafında mutluluk içinde buluşur, birbirleriyle konuşur ve göz teması kurar. (Fotoğraf için özel olarak poz verilmiştir.) Dört bardak süte dikkat edin. 1940'larda çekirdek aile radyoyu da aralarına alır. Radyo yayınlarını dinlerler ve daha az konuşurlar ama yine de göz teması kurarlar. 1960'larda rüya son bulmak üzeredir. Çekirdek aile izleyici haline gelir. Birbirleriyle konuşmazlar veya göz teması kurmazlar. 1980'lerde herkes kendi televizyonuna sahiptir ve birlikte oturmak zorunda kalmaz. (*Archive Photos/Lambert.*)



RESİM 6.42.D 2000'Lİ YILLARDA AİLE. Artık birçok ekran taşınabilir olduğu için duygusal olarak değilse de en azından fiziksel olarak yeniden bir araya geliriz. Tek başına olduğunuzda bile dikkatinizi çekebilecek birçok ekran vardır. Ekranlar çağında Dikkat Eksikliği'nin önemli bir rahatsızlık haline gelmesi bir tesadüf olabilir mi? Bu fotoğrafta aslında hiç kimse televizyon izlemez ama televizyon yine de açıktır ve ailenin bir üyesi gibidir. Susan sesli mesajlarını kontrol eder, Margaret iPod'unu dinler (Nano olduğu için bu karede görebilmek güçtür), Rachel YouTube'da bir program izler ve Charles çalışır. Bu esnada televizyonda Mario Batali ve Mark Bittman İtalyan arkadaşlarıyla (televizyon olmadan) Campagna yakınlarında yemek yer. (JM)

Bununla birlikte, televizyonun potansiyel olarak şiddete meyilli kişilikleri yatıştırarak bir emniyet subabı vazifesi gördüğüne ilişkin de ikna edici kanıtlar mevuttur. 1970'lerin sonunda Florida'da cinayetle suçlanan bir gencin avukatları, müvekkillerinin eyleminin kısmen televizyon şiddetine maruz kalmasından kaynaklandığını ileri sürdü ve California'da tecavüzle suçlanan genç kızlar, bir televizyon filmini model aldıklarını söyledi. Bu savunmalar işe yaramadı ama sorun gayet açıktı.

1970'lerin sonlarında yeni bir argüman çizgisi gelişti. Marie Winn, 1977'de yayınlanan *The Plug-in Drug* kitabında konuya değil, medya deneyimine odaklandı. Winn'e göre, televizyonla ilgili problem *nelerin* gösterildiği değil *nasıl* gösterildiğiydi. Winn, medyanın çocuklara pasifliği aşıladığına dair ikna edici bir argüman sundu ve televizyona maruz kalmanın küçük çocukların nörolojik gelişimini bile etkileyebileceğini ileri sürdü. Televizyonun dil yetenekleri üzerindeki etkisini ele aldı ve bunun bilincin değişen halleriyle ilişkisini araştırdı. Winn'in argümanının tepe noktası, televizyonun varlığının aile hayatını yok etmesine ilişkin eleştirisiydi; bu halen güçlü bir argüman olmayı sürdürür.



RESİM 6.43 ELLİLER. Oturma odalarımızın demirbaşı haline gelen televizyon için ailelerden daha iyi bir konu olabilir mi? Televizyondaki aileler büyük ölçüde kendi ailelerimizin yerini almıştır. Bu strateji başarılıdır; çünkü yakın ve psikolojik diyaloga dayanan "misafir odası" draması küçük ekrana çok uygundur. Amerikan televizyonu aileleri genellikle basit "çekirdek" ailedir: Anne, baba ve iki çocuktan oluşur. Kelimenin gerçek anlamıyla televizyonda büyüyen Nelson ailesi halen prototip olmayı sürdürür. Eski müzik grubu lideri Ozzie ve bir şarkıcı olan eşi Harriet, çocukları David ve Ricky'yle birlikte başroldeydi. David daha sonra ticarete atıldı ve Ricky bir rock yıldızı oldu ama dramatik bir biçimde uçak kazasına öldü. Sonraki kırk yıl boyunca Nelson ailesi sıkça taklit edildi ama hiçbiri onların iyi niyetli sıcaklığını yakalayamadı.



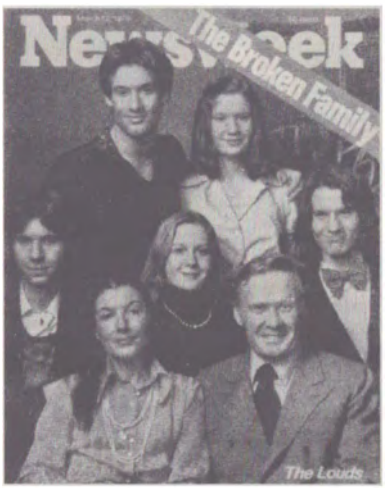
RESİM 6.44 ELLİLER. Nelson ailesinin 1950'lerdeki en yakın rakibi, *Father Knows Best* dizisindeki Anderson ailesiydi. Robert Young (daha sonra rol model doktor) ve Jane Wyatt başroldeydi. Çocuklar Elinor Donohue, Billy Gray ve Lauren Chapin'di. 1950'lerde Nelson'lar ve Anderson'larla vakit geçirirken kendi ailelerimize daha az ihtiyaç duyduk.



RESİM 6.45 DESTANSI ROMAN. Victoria dönemi romancısı John Galsworthy'nin altı cilt uzunluğundaki romanından uyarlanan 26 bölümlük İngiliz dizisi *The Forsyte Saga* (BBC, 1967) dünya çapında muazzam bir başarıya ulaşmıştır. 1880'ler tarzındaki bu aile portresinde 15 önemli karakter yer alır. Kadın kahraman Irene (Nyree Dawn Porter) merkezdedir. Onun solunda ön tarafta yer alan Soames (Eric Porter) ilk başta eserin kötü karakteridir ve daha sonra ana karakter olur. Arka sırada soldan ikinci olan Jo (Kenneth More) anlayışlı anlatıcıdır.

RESİM 6.46 YETMİŞLER. 1970'lere gelindiğinde, ideal aile on yıllık kuşak çatışmasının ardından ciddi ölçüde hasar görmüştür. Queens, New York'ta yaşayan Bunker ailesi ve *All in the Family* (Norman Lear ve Bud Yorkin, 1971) gerçek ailevi meseleleri ortaya koyar ve onları anlayışla işler. Burada Gloria (Sally Struthers), Edith (Jean Stapleton), Archie (Carroll O'Connor), Mike (Rob Reiner) ve Betty Garrett görülüyor.





RESİM 6.47 YETMİŞLER. 1973'te Craig Gilbert'in PBS dizisi *An American Family*, Santa Barbara'da yaşayan Loud ailesini provokatif "sinema gerçek" (cinema-verite) tarzında resmeder. Bir yıllığına aileyle birlikte yaşayan yapımcılar, pembe dizi için yeterince drama toplamıştır: evliliğin dağılması ve ailenin en büyük oğlunun (Lance) o tarihte televizyon için bir tabu olan New York eşcinsel topluluğuna katılması, bunların başında gelir. Yapımcıların, aile hayatlarının pozitif yanlarını göz ardı edip yalnızca negatif yanlarına odaklanmasına itiraz eden Laud ailesi ülke çapında şöhrete kavuşmuştur.



RESİM 6.48 SEKSENLER. 1970'lerin mitlerine meydan okuyan Huxtable Ailesi (burada ailenin varyasyonlarından biri görülür) 1980'lerde ırksal ayrımları süreç içinde bulanıklaştırarak ideal aileye yeni bir hayat vermiştir. Ortada Bill Cosby ve soldan sağa Sabrina LeBeauf, Keshia Knight-Pulliam, Lisa Bonet, Malcolm Jamal-Warner, Phylicia Rashad ve Tempestt Bledsoe.



RESİM 6.49 DOKSANLAR. *Cosby Ailesi*'nin prodüktörleri Marcy Carsey ve Tom Werner, *Roseanne* (1988-1997) dizisindeki gerçekçi işçi ailesiyle bir kez daha başarıya ulaşmıştır. Roseanne ve Dan (John Goodman) çifti D. J., Darlene ve Becky'yi yetiştirirken çok iyi bir iş çıkarır.



RESİM 6.50 DOKSANLAR. *Cosby Ailesi*'nin 1980'lere damgasını vurması gibi, işlevsiz bir aile olan Simpson'lar da 1990'lara damgasını vurmuştur. Aile sarkacı, "budala baba" noktasına kadar geriye savrulmuştur. Çocuklar, postmodern referanslar ve kaba parodiden hoşlanır. En azından Marge ve Homer halen birliktedir.



RESİM 6.51 2000'LER. Bu on yılda "aile" odaklı sitcomlarda parçalanmış ailelerin ön plana çıkarken (örneğin *Two-and-a-Half Men*) Tony Soprano'nun hem çekirdek ailesi hem de metaforik olarak geniş ailesi egemendir. Dizinin altıncı sezonuna ait bu meşhur sanatsal tanıtım fotoğrafı, babanın dünyasıyla ileri seviyede "ördek" sendromunun barok karışımını ortaya koyar. Dizi büyük ölçüde aile hakkında olduğu ve aynı zamanda "Aile" olduğu için başarıya ulaşmıştır.

Winn'e göre, televizyon vekil ebeveyn konumuna geldi; sosyal ve ahlaki değerlerin sunup geliştirme işinin büyük bir kısmını üstlendi ve süreç içinde çocukların biyolojik ebeveynlerinden çok daha yüksek bir otorite seviyesine ulaştı. Winn'in kitabının adı hiçbir şekilde metaforik değildi. Winn, ebeveynlerin çocukları susturmak için televizyonu tıpkı bir ilaç gibi kullandığını söyledi. Sonunda çocuklar bağımlı hale geldi ve ekran hayat boyu süren vazgeçilmez bir alışkanlık oldu.

Elbette birçok çocuk televizyon deneyimini atlatır ama birçoğu da ondan derinden etkilenir ve bunun hangi derecede olduğunu, nasıl gerçekleştiğini ve de sosyal ve siyasal açıdan ne anlama geldiğini halen bilmiyoruz. Sosyal bir fenomen olarak televizyon tartışmasının büyük bir kısmı bu temel sorunu merkez alır.

Winn'in kitabı, bir yıl sonra eski reklamcı Jerry Mander'in eski ekmek teknesine karşı ileri sürdüğü geniş kapsamlı sert eleştirilerin yanında hafif kaldı. Mander'in kitabının adı televizyonu yok etmek için sunduğu dört argümandan geliyordu: *Four Arguments for the Elimination of Television.* Mander ciddiydi ve

hazır bir kitleye ulaştı. Otuz yıl içinde kitabı yirmi yedi baskı yaptı. Ve tablo değişmedi.*

Mander'in dört argümanı şunlardı: Deneyimin Aracılığı, Deneyimin Kolonizasyonu, Televizyonun İnsan Üzerindeki Etkileri ve Televizyonun İçsel Önyargıları. Bunlar, 20. yüzyılın ikinci yarısını tanımlayan güçlü medyaya yöneltilen çok sayıdaki eleştirinin uygun bir sınıflandırmasıydı. Bunları kabaca şu şekilde açıklamak mümkündür:

- Televizyon bizi gerçeklikten ayırır.
- Televizyon deneyimle ilgili seçim yapma şansımızı elimizden alır.
- Katot ışını tüpü sağlığınıza zararlıdır.
- Televizyon o kadar zayıf bir medyumdur ki gerçekliği çarpıtır.

Mander, 20. yüzyılın temel kitlesel iletişim aracının güçlü bir eleştirisini yapar. Ancak bütün vurguları arasında biri ön plana çıkar: Çoğumuz televizyonun hayatlarımıza yön vermesine izin veririz; bu baştan çıkarıcı ve istilacı ürün, bizim gerçeklikle doğrudan bağımızı koparır.

1985'te eleştirmen Neil Postman, *Amusing Ourselves to Death: Public Discourse in the Age of Show Business* [*Televizyon Öldüren eğlence: Gösteri Çağında Kamusal Söylem*] kitabıyla savaşa katıldı. Postman'ın paralel nitelikteki eleştirisi, televizyonun ve eğlence evrenimizin politika üzerindeki etkisine odaklandı. Postman anlayışlı bir biçimde 20. yüzyılın ortalarındaki iki büyük eseri –George Orwell'ın *1984*'ü ve Aldous Huxley'nin *Cesur Yeni Dünya*'sı– arasındaki farklara dikkat çekti:

> "Orwell'ın korktuğu şey, kitapları yasaklayacak kişilerdi. Huxley'nin korktuğu şeyse kitap okumak isteyen hiç kimsenin kalmadığı için kitapları yasaklamanın gereksiz hale gelmesiydi. Orwell bizi bilgiden mahrum bırakacak kişilerden korktu. Huxley ise bizi pasiflik ve egoizme sürükleyecek kadar çok şey sunacak olan kişilerden korktu. Orwell gerçeğin bizden gizlenmesinden korkarken, Huxley gerçeğin kayıtsızlık denizinde boğulmasından korktu. Orwell esaret kültürüne hapsolmamızdan korkarken, Huxley

---

Aslında değişen bir şey vardı: 1992 yılında ortalama bir Amerikalı üç değil, otuzun üzerinde kanala sahipti, yüzlerce yeni kanal açılmak üzereydi ve kablolu yayın kesintiye uğraması ihtimaline karşı video kayıt cihazları vardı. Ortalama bir Avrupalı iki değil on iki kanal arasından seçim yapabiliyordu, uydular daha da fazla sinyal göndererek buna eşlik ediyordu ve video kayıt cihazları vardı.

> önemsizleşmiş bir kültüre dönüşmekten korktu... *1984*'te insanlar acı verilerek kontrol edilir. *Cesur Yeni Dünya*'da ise insanlar haz verilerek kontrol altına alınır. Kısacası Orwell nefret ettiğimiz şeyin bizi mahvetmesinden korkarken Huxley, sevdiğimiz şeyin bizi mahvetmesinden korktu."

Postman, bu satırları 1985'te yazdı. Orwell'ın korkusu gelip geçmişti ve kehaneti geçerliliğini yitirmişti. Aslında Orwell'ın totaliter rejim tehdidine ilişkin karanlık vizyonu, 1984'ün başında Apple Computer'ın Macintosh'u tanıtan meşhur Super Bowl reklamında çok çarpıcı bir biçimde anıldı. Apple'ın Orwellci marketing metaforunda IBM totaliter güçtü. Macintosh ise kurtuluşun müjdecisiydi: "Geri kalan hepimizin bilgisayarı." Önemsizleşmenin böylesi! Orwell'ın asıl korkusu bile, Huxleyci bir cihazla nötr hale getirilmişti!

1990'ların sonundan bakıldığında Huxley'nin üstünlüğü daha da belirgindir. Orwell'ın başlıca korkusu olan Sovyetler Birliği artık yoktur. Soğuk Savaş sona ermiştir. Hatta IBM, Microsoft'un gerisinde kalmıştır. Yine de Orwell "terörle savaş" sayesinde yeniden geçerlilik kazanmıştır; sonu gelmeyen zehirli savaş, özgürlüğü kısıtlamak için mazeret olarak gösterilirken "uydurma haberler" daha önce hiç görülmemiş boyutlara ulaşmıştır.

Bu sırada, görüntü ve ses bombardımanı artarak devam etmiştir; prodüktörler her zamankinden daha güçlü araçlara sahiptir; video kültürü gittikçe homojen hale gelir; görüntüler ve sesler gerçeklikten uzaklaşıp fanteziye yaklaşmaya devam eder. Ama bunlar *başka birinin fantezisidir*! Problem net bir biçimde "Büyük Biraderin" bizi izlemesi değildir; bizim "Büyük Biraderi" izlememizdir.

Mander'in ifade ettiği gibi:

> Beyinlerimizde imgeler oluşturur.
> Buna deneyim deriz ama bu deneyimin kendimize mi ait olduğunu,
> Yoksa başka bir şey mi olduğunu bilemeyiz.
> Zihnimizdedir ama onu biz yaratmayız.
> Gerçek olup olmadığını söyleyemeyiz.
> Yayınları durduramayız.
> Her geleni alırız.
> Bir vizyon bir sonrakine eşittir.
> Bir düşünce bir sonraki kadar iyidir.
> Bütün bilgiler birleşir.
> Bütün deneyimler birleşir.

Her şeyi olduğu gibi kabul ederiz.
Bir açıklama bir sonrakiyle aynıdır.
Çelişkiye yer yoktur.
Zihinlerimizin kontrolünü yitiririz.
Hepimiz uzayda kayboluruz.
Dünyamız yalnızca hafızalarda var olur.
Her şey keyfidir.

Bu keskin bir tepkidir. Aslında Winn, Mander ve Postman'ın eleştirileri dokunaklı bir kişisel ton taşır. Zira televizyon politikamızı çarpıtmaya başlamadan çok önce en doğrudan etkisini kişisel hayatlarımızda, ailelerimizde gösterir. Televizyon potansiyel olarak tek başına yaşamak zorunda kalan kişilerin destekleyici ve teşvik edici arkadaşı ya da hastaların sakinleştirici, belki de iyileştirici ilacıdır (hastanelerde televizyon olmayan bir hasta odası var mıdır?) ama bunlara hiç ihtiyaç duymayan ailelerde kontrol edilemeyen bir dev gibidir. Tıpkı bir yaratık gibi ailedeki bütün sohbeti emer. Zamanı yok eder. Ebeveynlerin veya çocukların, eşlerin yerini alır. Çoğumuz için bizim yerimize yaşar.

Zamanımızın büyük bir kısmını geçirdiğimiz televizyon aileleri hakkındaki en tartışmasız özellik, televizyon izlememeleridir. İzlerlerse bizim kadar sıkıcı olurlar; kendimizi kapattığımız gibi onları da çabucak kapatırız.

Örneğin *Cosby Ailesi*'nin en cazip öğeleri, sağlam bir evliliğe sahip akıllı insanlar olan Cliff ve Claire Huxtable arasındaki ve ebeveynlerle çocuklar arasındaki güçlü ilişkilerdi. Roseanne ve Dan Connor'ın dizinin her haftaki bölümünde 22 dakikalık aksiyon sırasında birbirleriyle ve çocuklarıyla yaptığı konuşmalar, iki bölüm arasında geçen 10.050 dakikada bu dizinin fanlarının birçoğunun kendi ailesiyle yaptığı konuşmalardan fazlaydı. Mary Tyler Moore, birçok bekâr kadın gibi akşamları boş bir eve gelip televizyon izlemiyordu; gürültülü ve esprili komşularıyla kahve içiyordu. Dizinin yeni versiyonundaki kız kardeşi Murphy Brown'ın evinde bir televizyon değil, boyacı vardı. *Friends* dizisinin yirmili yaşlardaki kahramanları bir televizyonun karşısında değil, kahvecide vakit geçirdi. Harriet bir kere bile olsun Ozzie, Dave ve Ricky'ye televizyon karşısında yemek yetirdi mi? Lucy ve Ethel akşamlarını pembe dizi seyrederek geçirseydi *I Love Lucy* dizisini seyreden olur muydu? Gerçek hayattaki umutsuz ev kadınları pembe dizilere bağımlıdır ama televizyondaki *Umutsuz Ev Kadınları* kendi dizilerini yaşamayı tercih eder.



RESİM 6.52 DOKSANLAR. Simpson'lar işlevsiz bir aileyken, *Seinfeld* (1991-98) karakterleri aile dahi değildir: II. Dünya Savaşı sonrası dünyaya gelen kuşağın X kuşağına verdiği talihsiz armağan olan sürekli gençliğin tadını çıkarır. Bekar dörtlü yedi yılda Homer'ın donutları kadar sevgili değiştirir. (George'un evlenmesi gündeme geldiğinde, bu tehdidi ortadan kaldırmanın tek yolu müstakbel gelini öldürmek olmuştur.) *Seinfeld* biçimsel olarak klasik komedi tarzlarına zarifçe dikkat gösterdiği için başarılı olmuştur: Michael Richards'ın abartılı hareketlere dayalı bir şakacılığı vardır; Jerry Seinfeld ve Jason Alexander tuhaf bir ikili oluşturur ve Julia Louis-Dreyfus ise komedideki ciddi karakterdir.



RESİM 6.53 2000'LER. Steven Moffat'ın zekice ve zarifçe kurgulanmış BBC dizisi *Coupling* (2000-2004) altı genç arkadaşın ilişkilerini temel alan karmaşık olay örgüleriyle *Seinfeld*/*Friends* modelini yeni zirvelere taşımıştır. Zengin diyaloglar ve parlak zamanlamasıyla dikkat çeken *Coupling*, İngiliz komedilerine yeni bir soluk getirmiştir. (Gina Bellman, Sarah Alexander, Jack Davenport, Ben Miles, Richard Coyle, Kate Isitt.)



RESİM 6.54 2000'LER. Bu sırada Amerikan sitcomları, boşanmış ve işlevsiz ailelere odaklanmıştır. *Arrested Development* ve *New Adventures of Old Christine* bunun örnekleridir. *Two-and-a-Half Men* (2003-2015) dizisi Jerry ve George'un sosyal işlevsizliğini abartılı boyutlara taşıyarak hit olmuştur. (Charlie Sheen, Jon Cryer, Angus T. Jones.)

Belki de bunların hiçbirinin medyanın kendisinin suçu olmadığını söylememiz gerekir. Suç televizyonda değil, kendimizdedir; televizyonu kötüye kullanmamızdan kaynaklanır.

Sinema ve televizyonun kısa tarihinde, 1970'ler ve 1980'ler teknolojiyi özümsediğimiz ve belirli durumlarda rafine ettiğimiz bir durağanlık dönemiydi. Prodüktörler ve dağıtımcılar, satışları maksimize etmek için gerekli altyapıyı geliştirirken çoğu tüketici kendi rızasıyla buna ayak uydurdu ve hayatını mümkün olabildiğince fazla tüketmek ekseninde yeniden düzenledi.

Video kayıt cihazları tanıtıldığında, mucitleri bunun televizyon yayınlarında zamanı kaydırmak için kullanılacağını düşünmüştü ama yalnızca çocuklar umursayıp da bu cihazları programlamayı öğrendi. Sonuçta izlenecek daha çok şey ortaya çıktı. Zamanı kaydırma halen bir ideal olarak varlığını korur ama değiştirmek istediğimiz şey, asıl olarak zamandan çok efordur. Televizyon izlemenin sosyal sorumluluğunun büyük bir kısmı, makinelere bırakılabilir. Böylece daha aktif girişimler için bize zaman kalır. Program bir kaset veya diske kaydedildikten sonra, onu izlemek bir bakıma gerekli olmaktan çıkar. Kaydedilen program üzerinde kontrole sahip oluruz.

Yarım yüzyılı aşkın bir süredir önce sinema, ardından da televizyon Aldous Huxley ve diğerlerini çok kaygılandıran bir pasiflik aşıladı. Ancak günümüzde bu denge değişiyor. Bunun nedeni, eleştirmenlerin uyarılarını dikkate alıp eyleme geçmemiz değildir; olgunlaşmakta olan görüntü ve ses teknolojilerinin bize prodüksiyon güçlerini sunmasıdır.

1977'de *Bir Film Okumak* kitabının ilk baskısı interaktif televizyon, her eve giren özel bilgisayarlar, kapsamlı bilgi ağları ve isteğe bağlı erişilebilen program bankaları gibi gelişmelerin yer aldığı bir gelecek tablosu çizen "Medya Demokrasisi Üzerine Bir Not" bölümüyle son bulmuştu. Gelecek düşündüğümden biraz daha uzun sürdü. Her zaman öyledir. Ama sonunda gelecek gelmeye başladı ve 7 Bölümde bunu konu edineceğiz.



MEDYA DENKLEMİ

ANALOGDAN DİJİTALE

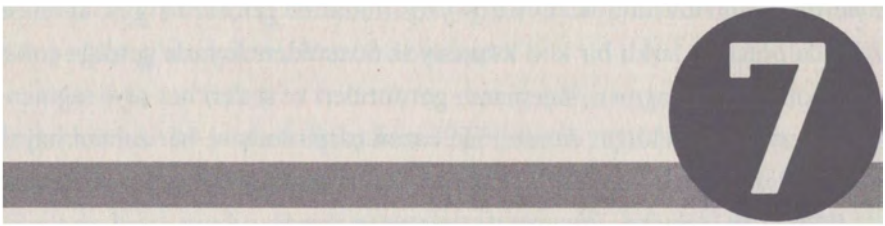
MULTİMEDYA MİTİ

SANAL GERÇEKLİK MİTİ

SİBERUZAY MİTİ

MEDYASFER

"Ve en önemlisi, filmin ötesinde, medyanın ötesinde, multimedyanın ötesinde gerçekliğin bir izinin halen bulunduğunu hatırlamamız gerekir."



MULTİMEDYA: DİJİTAL DEVRİM

ANALOGDAN DİJİTALE

Başlangıçta gösterge vardı. Gösterge konuşuldu ve ezgiyle söylendi. Daha sonra ilk önce resim, daha sonra sözcüklerle yazıya döküldü. En sonunda matbaada basıldı. Yetkin bir kodlama sistemi olan yazıyla düşünce ve duygular, açıklama ve gözlemler kaydedilip saklanabildi. Baskı teknolojisi, bu yazılı kaynakları izole kütüphanelerden özgürleştirdi ve binlerce, daha sonra milyonlarca insana sundu. Bunlar, kültürümüzü bir arada tutan tutkaldır.

Bilimsel devrim, 19. yüzyılda etkisini gösterdikçe görüntüleri ve sesleri teknoloji yakalama yöntemlerini keşfettik. Fotoğrafçılık, daha sonra plaklar ve film sözcüklerin aracılığı olmaksızın gerçekliği yeniden üretebildi. En azından biz öyle olduğunu düşündük. Onların yansıttıklarını gerçekmiş gibi kabul ettik. Aslında onlar da farklı bir kod kümesiydi. Sözcüklere kıyasla gerçeğe çok daha yakın olmalarına rağmen, sinemanın görüntüleri ve sesleri her şeye rağmen kod sistemleridir; gerçekliğin damıtılmış, bazen çarpıtılmış ve her zaman hayal gücüne dayalı halini sunar. Bu nedenle bir filmi okumayı öğrenmemiz gerekir.

Filmler ve türevleri, 20. yüzyıla damgasını vurdu.

Ancak artık medya tarihinde yeni bir aşamanın eşiğindeyiz. Gerçekliği yansıtmak için icat ettiğimiz diller birleşiyor. Film artık baskıdan ayrı değil. Kitaplar filmleri, filmler kitapları kapsayabiliyor. Bu senteze "multimedya" veya "yeni medya" diyoruz. Teknoloji heyecan verici bir vaat sunuyor: Çeşitli medya araçlarıyla yakalanmış veya üretilmiş haliyle dünyanın tüm bilgilerine ve sanatına anında ve evrensel erişimi vadediyor. Ama aynı zamanda hem teknik hem de etik anlamda karmaşık sorunları da beraberinde getiriyor.

Enformasyon Çağı tamamen gerçektir. 1980'lerde başlayan mikrobilgisayar devrimi, bilgiye erişimimizi ve hakimiyetimizi yüz kat artırmıştır. Bu devrim bir sonraki kuşakta olgunlaştıkça, bilginin gücü dört veya beş kat daha artacaktır. Kendi dönemimizde dünyanın bilgi dağarcığının büyük bir kısmına dünyadaki birçok kişinin anında ve cüzi bir ücret karşılığında erişilebileceğine tanık olacağız. Bunun geri dönüşü yoktur. Buna şüphe de yoktur. Bugüne kadar basılan her şeyi indeksleyebileceğimizi ve bu yazılı evrene yıllar değil saniyeler içinde

erişebilmeyi mümkün kılan ağlar kurabileceğimizi artık biliyoruz. (Ses ve görüntüye erişim de son birkaç yılda yaygın hale gelmiştir. Görüntü ve sesleri indekslemeyi henüz ciddi bir biçimde düşünmemiş olsak da bunun da zamanı gelecektir.)

Godard'ın *Les Carabiniers* (1963) filminde iki askerin savaşın ardından ganimetleriyle birlikte eşlerine döndüğü unutulmaz bir sahne vardır. Dünyanın harikalarının kartpostallarını gururla gösterirler: Eyfel Kulesi, Büyük Piramit, Empire State Binası, Büyük Kanyon... Bu görüntülerin o yerlerin tapusu olduğunu düşünürler. Kartpostal destesi yığılırken onların naifliğine güleriz. Bu sahne, enformasyon devriminin bir simgesidir: Dünyanın bütün entelektüel zenginlikleri üzerinde hak sahibiyiz ama bu akıl almaz servetle ne yapacağız? Belki de Godard'ın kahramanları kadar naifiz: Sanal krallığın kapılarını açan anahtarlara sahibiz. Peki ya onun bir zamanlar konu edindiği gerçeklik?

Birinci Bölümde belirttiğimiz gibi sanal dünya gitgide doğal dünyayı bastırır. Eşsiz görüntü ve sesleri manipüle etmek için sahip olduğumuz güç, o görüntü ve seslerin değerini azaltır; onların doğruluğuna inancımızı yok eder ve onların sanatını eskisi gibi takdir etmememize yol açar.

Film hakkındaki bu kitabın ilk baskısı 1977 yılında yayımlandığında, basılı ve elektronik medyayı bu kadar çok içermesi garip karşılanmış olabilir. O zamanlar filmlerin basılı medyayla çok az ortak noktası vardı; her ikisi de iletişim sistemiydi ama benzerlikleri bundan ibaretti. Artık bu ikisini üretmek ve dağıtmak için kullanılan teknolojiler ve dağıtım sistemleri yakınsadıkça birbirlerine ne kadar uygun olduklarını görebiliriz.

Bu neredeyse tesadüfen gerçekleşti. 1960'ta hiç kimse kitaplarla filmler arasındaki teknolojik ortak paydayı bulma çabası içinde değildi. Hiçbir Godard hayranı, yönetmenin sözcüklerle görüntüleri çarpıştırma tutkusunun farkına varıp bu ikisi arasında bağlantı kurmaya kalkmadı. Hiçbir Truffaut hayranı, *Fahrenheit 451*'i gördükten veya Truffaut'nun *Hitchcock* kitabını okuduktan sonra bu sinemacı/yazarın aynı ölçüde sevdiği iki medya arasındaki teknik bağı keşfetmek için yıllarını harcamadı. 1960'lar ve 1970'lerde göstergebilimin gelişimi tesadüfiydi. Göstergebilim hem yazıya dökülen dile, hem de filme çekilen dile bir tek eleştirel yaklaşım sundu ama aslında bir bilim değil düşünme şekliydi. Ne de olsa anlamın temel yapı taşlarını keşfetmek için hükümet tarafından mali kaynak aktarılan göstergebilim laboratuvarları yoktu.

Tahmin edebileceğiniz gibi, teknolojiler az çok bağımsız olarak ve ekonomik nedenlerle gelişti. Çok yoğun geçen bir on yılın ardından bu iki ifade türünün ortak bir teknolojiyi paylaşacağı ve dolayısıyla her ikisini de aynı anda aynı yerde yapabilmenin mümkün olabileceği açığa çıktı. Bugün basılı medyanın ve filmin paylaştığı ortak teknoloji dijitalleşmedir.

1950'lerde bilgisayarlar, çok karmaşık matematiksel işlemler gerçekleştirebilen makineler olarak görülüyordu. (1952'de IBM on sekiz bilgisayarın bütün dünya pazarını doyuracağını tahmin etmişti.) O zamanın bilgisayarları, kökleri 1890'lara uzanan delikli kart desteleri kullanılarak programlanıyordu; dikkatlice tasarlanmış ortamlar ("bilgisayar odaları") gerektiriyordu ve adeta eski rahipler gibi o kutsal yere girip elektronik vahiyi almak için özel olarak yetkilendirilmiş eğitimli mühendisler tarafından kullanılıyordu.

1960'larda Katot Işın Tüpü (CRT; Cathode Ray Tube) teknolojisinden yararlanan ekranların, delikli kartlar veya o tarihte yaygın hale gelen kâğıt ve manyetik bantlara kıyasla, makinelerle onları kullanan insanlar arasında daha verimli bir bağ kurabileceği ortaya çıktı. IBM'de bir televizyon ekranını bilgisayara bağlamayı ilk düşünen mühendis, multimedyanın büyükbabası olarak kabul edilebilir; çünkü görsel cihaz temel girdi/çıktı kanalı olunca, mantıksal kontrol işlemi için görsel bir metafor geliştirmek kaçınılmaz hale geldi. Teknolojilerin bu buluşması, önceden planlanmış değildi. Delikli kartlar ve bant yazıcılar, dijital bilgisayarların girdi/çıktı cihazı olarak kalsaydı, mikrobilgisayar cihazı şöyle dursun multimedya bile rüya olarak kalabilirdi.

1970'lerde temel iş aracı olarak kelime işlemcilerin geliştirilmesiyle bilgisayarların sıradan insanlar tarafından kullanılabileceği anlaşıldı ve "görsel kontrol" metaforu –daha sonraki adıyla "grafiksel kullanıcı arayüzü"– daha çok gündeme geldi. Aynı zamanda bu yeni aracı görüntü ve ses manipülasyonu için uygulamanın heyecan verici olasılıkları, film yapımcıları ve ses teknisyenlerinin merakını uyandırdı. James ve John Whitney gibi film yapımcıları, 1961'de çektikleri filmlerde soyut görüntüler üretmek için büyük bilgisayarlar kullanmaya başladı. 1960'ların sonunda müzisyenler ve ses sanatçıları arasında yeni Moog sentezleyici furyası baş gösterdi. İlk dijital ses kayıt cihazı, 1971'de Lexicon şirketi tarafından satışa sunuldu. 1970'lerin sonunda CBS videoları dijital olarak düzenleyebilen bir makine geliştirdi. Fiyatı tam 1 milyon dolardı. (CBS'in cihazının satılıp satılmadığını bilmiyoruz. Günümüzde 3000 dolardan daha düşük bir fiyata satın alabileceğiniz bir sistemle çok daha iyisini yapabilirsiniz.) Multimedya öğeleri gelişimini sürdürdü.



RESİM 7 1 James ve John Whitney, 1960'larda bilgisayar destekli görüntülere öncülük etmiştir. Burada, John Whitney'in "Catalog" (1961) adlı çalışmasından kareler görülüyor. (John Whitney, 1984. Büyütülmüş film karesi.)



RESİM 7.2 Jordan Belson'ın filmleri, bilgisayar teknikleri kullanmasa da ritmik, soyut bir estetik üretmek için optik ve mekanik efektleri doğal fenomenlerle ve daha birçok deneysel teknikle birleştirdi. Bu kareler, Belson'ın "Samadhi" (1967) adlı çalışmasındandır. (Jordan Belson, 1989. Büyütülmüş film karesi.)

1968 yılının Aralık ayında Stanford Araştırma Enstitüsü çalışanı Douglas Engelbart, etkili bir grafiksel kullanıcı arayüzü geliştirerek fizikçi Vannevar Bush'un 1946 yılındaki "As We May Think" adlı ufuk açıcı makalesinde ortaya koyduğu bir rüyayı gerçekleştirdi. 1970'lerin başında Xerox'un Palo Alto Araştırma Merkezindeki ve başka yerlerdeki araştırmacılar, artık yaygın olarak bulunan ekranlardaki grafikleri "fare" [mouse] adını verdikleri ayrı bir fiziksel işaretleme cihazıyla birleştirdi. Engelbart'a teknolojik gelişim çizgisinin sonu olarak görünmüş olabilecek şey, bereketli ve büyüleyici bir araştırma alanı açtı: İnsanlarla ilk gerçek düşünsel araçları arasındaki karmaşık ve incelikli etkileşim için uyumlu bir görsel ve fiziksel metafor bulundu. Arayüz tasarımı hızla yoğun ilgi görmeye başladı. Yeni bir temel ve evrensel dil sistemi sıkça ortaya çıkmaz ama 20. yüzyıl bunların ikisinin ortaya çıkışına tanıklık etti: ilk önce film, ardından grafiksel arayüz. Yeni iletişim sistemleri olarak film ve bilgisayar dillerinin birleşmesi çok fazla zaman almadı.*

1984 yılının Ocak ayında törenler eşliğinde tanıtılan Apple'ın Macintosh bilgisayarı, uzun süredir beklenen multimedyanın doğumunun işaretçisiydi. Yıllar önce Xerox'un Palo Alto Araştırma Merkezinde geliştirilen grafiksel arayüzü başarıyla ticarileştiren ilk mikrobilgisayar olan Macintosh ve yazılımı, sonraki on

Tam o sırada göstergebilim de yeniden hayat buldu. Macintosh'un doğduğu tarihlerde en iyi film göstergebilimcileri ya ölmüştü ya da popüler romanlar yazmaya yönelmişti. 1980'lerin başında Apple, Mac üzerinde çalışmaya başladığında göstergebilimci yaratıcılığın merkezi Paris'ten Cupertino'ya kaydı.

yıl boyunca yeni medyanın gelişimini desteklemeye yetecek kadar gelişmiş bir platform sundu.*

Apple, 1977'de Stephen Wozniak ve Steven Jobs adında iki Californialı genç tarafından kuruldu. Wozniak "teknoloji kurdu" olarak kabul görse de "ticari sorumlu" Jobs teknoloji tarihinde daha büyük bir etki yarattı. Ev aletlerinden farksız bir bilgisayar geliştirme vizyonu Jobs'a aitti ve bu sonuncunda teknik eğitimi olmayanların bile kullanabileceği kadar basit bir arayüze sahip olan Macintosh ortaya çıktı.

Yeni gelişen mikrobilgisayar endüstrisinin geri kalanı gibi Apple da Mac'i piyasaya sürmeden önce önemli ölçüde teknik uzmanlık gerektiren makineler üretti. Apple'ın o zamanki başarısı, iki faktöre dayanıyordu: Bunların ilki, canlı ve romantik bir imaj yansıtmasıydı. İkincisiyse mutlu bir tesadüftü: Cambridge, Massachusetts'te Dan Bricklin ve Bob Frankston adında iki genç yalnızca Apple II bilgisayarlarda çalışabilen "VisiCalc" adında bir program yazdı. VisiCalc, 1979'da bu bilgisayarın tanıtılmasından kısa bir süre sonra piyasaya sürüldü. 1980'lerin finansal rüyalarının peşinden koşan binlerce genç işletme mezunu, bir planlama aracı olarak bu yeni "hesap tablosu" programını kullanmak için Apple bilgisayar almaya akın etti.†

İlk Macintosh'lar 1984'te kelime işlemci yazılımın yanı sıra bir resim programıyla birlikte sunuldu. Kullanıcılar ekranlarına yazı yazabildiği gibi resim de çizebildi. Belki de bunun kadar önemlisi, makinenin grafiksel gücünün görüntüler kadar metinlere de uygulanmasıydı. Yazarlar kendi fontlarını ve yazı stillerini seçebildi! Bu, dönemin nokta matris metodunu temel alan ekranlarındaki incelikten yoksun karakterleriyle kıyaslandığında önemli bir ilerlemeydi. (Resim 6.3'e bakın.) O zamana dek yayıncılar ve matbaacıların sırrı olan bilgiler – fontlar, satır araları, punto büyüklüğü ve karakter aralığı– yeni kuşak asistanlar ve orta kademe yöneticiler arasında hızla yayıldı. 1970'lerde yaygınlaşan ucuz fotokopi cihazlarının hemen herkese yayıncılığın kapılarını aralaması, bu sosyal ve estetik değişim habercisi olmuştu.

Xerox birkaç yıl önce grafiksel arayüze sahip bir makineyi satmaya çalıştı ama "Star" vaktinden önce ve çok pahalıya satışa sunuldu. Apple'ın Macintosh'tan bir yıl önce piyasaya sürdüğü Lisa da aynı kaderi paylaştı.

Jobs ve Wozniak, büyük olasılıkla tarih kitaplarında uzunca bir süre yer bulabilir ama 1980'lerin sonu ve 1990'lar boyunca onların rakipleri ve düşmanları olan Microsoft'un kurucusu Bill Gates ön planda yer almıştır. Gates, 1970'lerin ortasında yeni mikrobilgisayar için Basic dilinin ilk versiyonunu yazdı ama Gates'in asıl ticari başarısı taklit olan ürünlerden geliyordu. Microsoft nadiren öncülük yaptı ama Apple, Digital Research Inc., Adobe ve Lotus gibi yenilikçilerin geliştirdiği fikirler ve ürünlere üstün bir ticari anlayış uygulayarak mikrobilgisayar endüstrisine egemen oldu.



RESİM 7.3
Macintosh'u tanıtan "1984" reklamı, Super Bowl şampiyonası sırasında 24 Ocak 1984'te yalnızca bir kez yayınlandı. Reklamı Ridley Scott yönetti. (Apple Computer, Inc.'nin izniyle. Büyütülmüş film karesi.)

1950'ler ve 1960'larda revaçta olan "tüketici" kavramı, 1980'ler ve 1990'larda yerini "kullanıcı" kavramına bıraktı. Tüketici, 20. yüzyılın ilk yarısındaki büyük endüstriyel üreticilerin pasif ve vazifeşinas bir ortağıydı; kullanıcıysa bir sonraki yüzyılın hizmet sağlayıcılarının aktif, bağımsız ve talepkâr müşterisi haline geldi. 1960'larda "İktidar halka!" sloganları eşliğinde yürüyüşler yaparken gücün gerçekten de halka sunulacağını bilmiyorduk ama tabii ki bu güç, politika ve ekonomide değil, sanat ve iletişim alanında sunuldu.

1960'ların karşı kültürüyle 1980'lerin mikrobilgisayar kültürü arasındaki bu ilişki merak uyandırıcıdır ama inkar edilemez. Apple bunu erkenden fark edip bunun faydasını gördü. 1984 yılının Ocak ayında Macintosh'u "Geri kalan hepimizin bilgisayarı" olarak tanıtan meşhur SuperBowl reklamı, karşı kültür hareketinin izlerini yoğun bir biçimde taşıyordu.

Mikrobilgisayar, etrafında oluşan kültürel çekimden ayrı olarak, tarihsel gelişimi geometrik değil aritmetik olarak ölçüldüğünden kelimenin gerçek anlamıyla bir "devrim"di. "Moore Yasası" dolar başına çip üzerindeki transistör sayısının (ve dolayısıyla işlem gücünün) 18 ayda bir iki katına çıkacağını öngörür. Başlıca çip üreticisi Intel'in kurucularından Gordon Moore, bu genel kuralı çok önceden ileri sürdü ve son yirmi yılda mikrobilgisayar tarihi bunu doğruluğunu esrarengiz bir biçimde teyit etti. 1994 yılının Mart ayında satın aldığım makine, 1981 yılının Nisan ayında satın aldığım makineden tam 200 kat hızlı çalışıyordu, 200 kat fazla depolama kapasitesine sahipti ve neredeyse aynı fiyattı. Bu rakamlar tam da Moore Yasasının öngördüğü gibiydi. Enflasyon da hesaba katıldığında, performans iki kat artmıştı.

Bu yalnızca bilgisayar tutkunlarını ilgilendiren bir durum değildir. Sayısal olarak ifade etmek gerekirse 1980'lerin bilgi devrimi, 1960'da sona eren ulaşım devriminin yüz yılda gerçekleştirdiğini on yıldan kısa bir süre zarfında gerçekleştirmeyi başardı. Bir başka deyişle, ulaşım devrimi 1980'lerdeki bilgi devrimiyle aynı hızda yaşanmış olsaydı New York'tan Los Angeles'a beş saatte gerçekleştirilen uçuşlar yaklaşık bir buçuk dakikaya inerdi. Bu da 1960'lardan Bob Dylan'ın "Ballad of a Thin Man" şarkısının sözlerini akıllara getirir:

something is happening here
[... burada bir şeyler oluyor]
But you don't know what it is
[Ama ne olduğunu bilmiyorsun]
Do you, Mr. Jones?
[değil mi Bay Jones]

Yeni ortaya çıkan mikrobilgisayar endüstrisi ofislerde yol gösterici olurken, elektronik endüstrisi de evlerde mikroçip devriminden faydalandı.

1970'lerin sonunda, insanlar filmleri sinemada izledi, plaklardan müzik dinledi, dört ulusal televizyon ağından birini izledi (ve kanal değiştirmek için oturduğu yerden kalkmak zorundaydı), kabloları duvara bağlı telefonlarla konuştu isterse mürekkepli kalem, kurşun kalem, daktilo ve kâğıt kullanarak yazdıkları mektupları posta idaresi aracılığıyla birbirine gönderdi.

1990'ların başında aynı insanlar filmleri çoğunlukla videokasetten izledi, CD'den dijital müzik dinledi (genellikle evde otururken değil, sokakta yürürken), 40 kadar kablolu kanal arasından seçim yapabildi (ve kanalları oturduğu yerden kalkmadan dolaşabildi), arabalarında veya yürüyüş sırasında telefonla konuşabildi ve isterse de faks veya elektronik posta aracılığıyla mektuplaştı.

2000'lerin başında insanlar neredeyse profesyonel kalitede video çekmelerine olanak tanıyan video kayıt cihazları satın alabildi. Evlerine neredeyse semtlerindeki cep sinemalarının perdesi kadar büyük ekrana (ve çok daha iyi bir ses sistemine) sahip ev sinema sistemleri kurabildi. Tıpkı kitap okurken yapabildiği gibi görüntüleri atlayarak, tarayarak, dondurarak ve göz gezdirerek DVD'ler izleyebildi. Kendi çanak antenlerini kurabildi ya da 1980'lerde IBM ana bilgisayarlarının gücüne sahip olan bir bilgisayarı çocuklarına oyun bilgisayarı olarak satın alabildi.

Genellikle çocuklarının da etkisiyle bu son alternatifi sıkça tercih ettiler. 1990'da bilgisayar kullanmayı bilmek, birçok kolej ve üniversiteye kabul için bir ön şart haline geldi. 1994'te Amerikan evlerinin neredeyse yüzde kırkında mikrobilgisayar vardı ve burada sıraladığımız teknolojik yeniliklerin birçoğunu birleştirmek üzere multimedya için sahne hazırdı.

"Bir devrim istediğini söylüyorsun..." Dijitalleşme ve bilgisayarlaşma, Edison'un laboratuvarında yüz yıl önce başlayan kültürel mimarimizdeki büyük değişimi tamamladı. Enformasyon Çağı bir gerçeklik haline geldikçe ve bilgi, toplumsal denklemde emek ve sermayeyi birleştirdikçe ideoloji eskisi gibi kalamazdı. Bir zamanlar Mikhail Gorbaçov'un vurguladığı gibi mikroçipin geliştirilmesiyle Soğuk Savaşın sona ermesinin aynı döneme denk düşmesi, tesadüften fazlasıydı.

1980'lerde dijital devrimin katlanarak artan hızına rağmen, CD-ROM'un 1985'te tanıtılmasından sonra multimedyanın pazarlanabilir bir ürün haline gelmesi on iki yılı aşkın bir süre aldı. Bunun nedeni neydi? Filmler bir yana, dijitalleşen görüntü ve sesler işlemci hızı, depolama kapasitesi ve iletişim bant genişliği bakımından muazzam ihtiyaçlar doğurdu. Bu kitabın dijital metni, tamamen biçimlendirildikten sonra yaklaşık 2.5 megabayt büyüklüğündedir. Siyah-beyaz görseller ve şekiller de buna 750 megabayt ilave eder. Kitabın DVD-ROM versiyonu ek görseller, renk, animasyon, programlama, metinler ve filmlerle birlikte geriye kalan 4.300 megabaytın büyük bir kısmını oluşturur. Bir başka deyişle bu kitabın biçimlendirilmiş metni, multimedya versiyonu için gerekli disk alanının binde birinden daha az yer tutar. Örnek olarak kullanılan görüntüler ve sesler, metnin kendisinden bin kat daha fazla yer gerektirir.

Biraz rakamlara göz atalım:

- Multimedyanın olgunlaştığı 1990'ların ortasında standart bilgisayar ekranının çözünürlüğü 640x480 pikseldi. Tam ekran büyüklüğünde bir görüntüdeki her piksel siyah veya beyazsa, o görüntüyü tanımlamak için 38.400 bayt gerekiyordu. Ancak 16 renkli bir palete sahip standart VGA renkli ekrana sahipseniz, bu rakamı 4'le çarpmanız ve sinema veya televizyon kalitesine yaklaşan bir renk yelpazeniz varsa 24'le çarpmanız gerekiyordu. Yani bir tek ekran görüntüsü, hafızanın neredeyse bir megabaytını işgal eder. Ekran çözünürlüğünü 1280x854 piksele çıkarırsanız (2000'lerin sonunda yaygın olarak yapıldığı gibi) bir görüntüyü depola-

mak için 3.2 megabayttan fazlasına ihtiyaç duyarsınız. Ne kadar büyük bir fark olduğunu görebiliyor musunuz? Bütün bir kitabı depolamakla bir tek renkli görüntüyü depolamak aynıdır. Bir fotoğraf binlerce sözcüğe bedel olabilir ama 150.000 sözcüğe bedel midir? Zannetmiyorum.*

- Şimdi de o hareketsiz renkli görüntüyü hareket ettirelim. Saniyede 24 kareyi düşünmeyin bile. 12'yi deneyin; o da yeterli olacaktır. Görüntüleyeceğiniz filmin her saniyesi için 11 megabayttan fazlasına ihtiyaç duyarsınız. 650 megabaytlık depolama kapasitesine sahip bir CD-ROM bile yalnızca bir dakikalık film içerebilir (evet, çok az). Bu iyi bir pazarlık değildir. Eski analog dünya hiçbir zaman bu kadar cazip görünmemiş olabilir.
- Son olarak, depolama problemini çözmenin bir yolunu bulabildiğimizi varsayarsak, saniyede 12 kareden oluşan 640x480 mini "filminizi" görüntülemek için diskten işlemciye ve ekrana saniyede 11 megabayt hızla aktarmanız gerekir. 1980'lerin sonunda CD-ROM'ların standart aktarım hızı saniyede 150.000 bayt kadardı.†

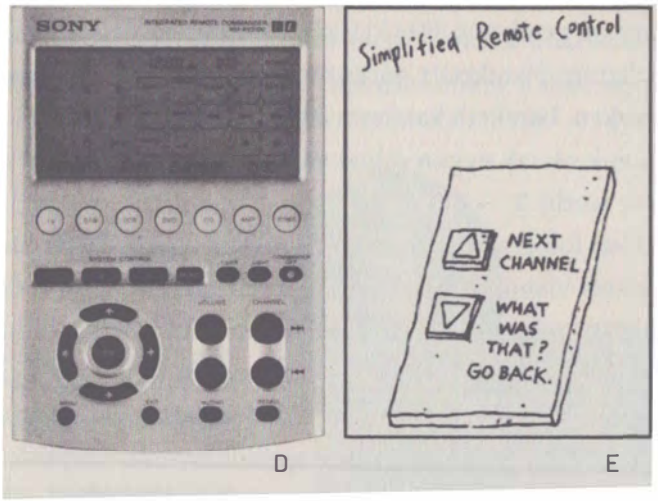
Dijital video öncülerinin karşı karşıya olduğu teknik sorunlar hakkında fikir sahibi olmuşsunuzdur! Başa çıkılmazmış gibi görünen bu problem karşısında üretilen çözümler, usta işi ve öğreticidir. Çözümler ilk başta çoğunlukla donanım tabanlı değildi. Bu kadar enformasyonu yeterince hızlı ve makul bir fiyata işleyebilen çipler üretmek, problemi en fazla yarı yarıya çözebilirdi; zira depolama gereksinimleri de en az işlemcilerle ilgili olan gereksinimler kadar astronomikti. Dijital Sinyal İşlemci (DSP) çipler, faydalı ve hatta gereklidir ama multimedyanın ilk aşaması, hem güzel hem de etkili olan saf matematiksel teknikler kullanan yazılımlar sayesinde gerçekleşti.

Mikrobilgisayar dünyasında bayt 8 bit'e eşit olan bir ölçüm birimidir. Bir bit, 1 ya da 0'dır; yani bir tek değerdir. "Bit" sözcüğü "binary digit" yani ikili sayı ifadesinden türetilmiştir. Bir bit harfse, bir bayt sözcüktür. Bit ve bayt, megabit ve megabayt, gigabit ve gigabayt konusunda çok fazla kafa karışıklığı vardır. Bunun nedeni büyük ölçüde ikili sisteme kilo, mega ve giga gibi ondalık ön eklerin uygulamasıdır. Örneğin bir kilobit, 1000 bit değil 1024 (210) bittir. Bu ve diğer dijital sorunlar hakkında daha ayrıntılı bilgi için *Dictionary of New Media* adını taşıyan kendi hazırladığım sözlüğe başvurabilirsiniz.

Hesaplamalar: 640 x 480 piksel x 1 bit (piksel başı) = 307.200 bit. 307.200 bit / 8 = 38.400 bayt. 4 bitlik renk bilgisi, 16 olası renk sunar (yani iki üssü dört). 24 bitlik renk bilgisiyse 16 milyondan fazla renk sunar (yani iki üssü yirmi dört). Gerçekçi dijital renkler için mevcut standart budur. 38.400 x 24 = 921.600 bayt. 921.600 bayt (ekran başı) x 12 kare (saniyede) = 11.059.200 bayt (saniyede).



A B C



D E

RESİM 7.4 UZAKTAN KUMANDALAR.
(A) Warner-Amex Cable'ın Qube III kablolu televizyon kumandası. 1977'de tanıtılan Qube, sonraki yüzyılın interaktif kablolu pazarının ilk habercisiydi. Kablolu televizyon izleyicisinin, çok geniş bir kanal yelpazesinden seçim yapmasına olanak tanıdı (bu kanallardan bazıları saat başına ücret alıyordu) ve aynı zamanda kablolu yayın ağına "geri bildirimde" bulundu. Teknoloji henüz hazır değildi ve deneme başarısız oldu. Ancak bu uzaktan kumanda, 1980'lerdeki medya deneyimimizi değiştirdi.
(B) 1990'larda uzaktan kumanda yalnızca televizyonda değil sesli ve diğer cihazlarda da kullanılmaya başlandı. Bunlar iki yetişkin ve üç ergenden oluşan Monaco ailesinin küçük bir apartman dairesinde kullandığı uzaktan kumandalardır. Üstteki kumandaların ilk üçü (kablolu televizyon, video cihazı ve televizyon) oturma odasındaki cihazları çalıştırmak için bir arada kullanılıyordu. Bu koleksiyondaki en büyük ve en küçük kumandalar, sırasıyla Lazerdisk oynatıcı ve Hi-8 kameraya aittir. Ortadaki boşluk, hiçbir zaman bulamadığımız teyp uzaktan kumandası için ayrılmıştır.
(C) Bu klasik uzaktan kumandalar üç televizyon, iki teyp ve eski bir video kayıt cihazını kontrol eder. 1984 yılına ait video kayıt cihazının uzaktan kumandasındaki kabloya dikkat edin. Hiç kaybolmayan 14 uzaktan kumandadan oluşan eksiksiz setteki kumandalardan yalnızca biridir.
(D) 2000'lerdeki Sony "Entegre Uzaktan Kumanda": sonunda birçok cihazı kontrol edebilen tek kumanda!
(E) Uzaktan kumanda en temel öğelerine indirgenmiştir.

Burada ayrıntılı olarak açıklamak için fazla karmaşık olsa da şunu söyleyebiliriz: Bu algoritmalar, her karedeki piksellerin değerini ayrı ayrı kaydetmek yerine peş peşe olan kareler veya pikseller arasındaki farkı kaydederek bir görüntüyü (veya film adıyla bilinen görüntüler dizisini) depolamak ve görüntülemek için gerekli veri miktarını azalttığını söylemek yeterlidir. Örneğin bir tek renkten oluşan geniş bir arka plana sahip hareketsiz bir görüntüyü depolamak, aynı görüntünün çok renkli ve çeşitlilik arz eden bir arka plana sahip versiyonunu depolamaktan çok daha az yer tutar. Önemli olan piksellerin sayısı değil *değişikliklerin* sayısıdır. Benzer bir biçimde çok az kesintiye uğrayarak yavaş akan bir film, birçok kez geçiş yapılarak hızla değişen bir sahneden çok daha az depolama alanı gerektirir. Her karenin tüm verileri değil, kareler arasındaki farklar kaydedilir. Hareketsiz görüntünün sıkıştırılması "uzamsal sıkıştırma" olarak bilinirken, hareketli karelerin sıkıştırılmasına "zamansal sıkıştırma" denir. Ekonomik olarak uygun dijital videolar üretmek için her iki algoritma türüne ihtiyaç vardır.

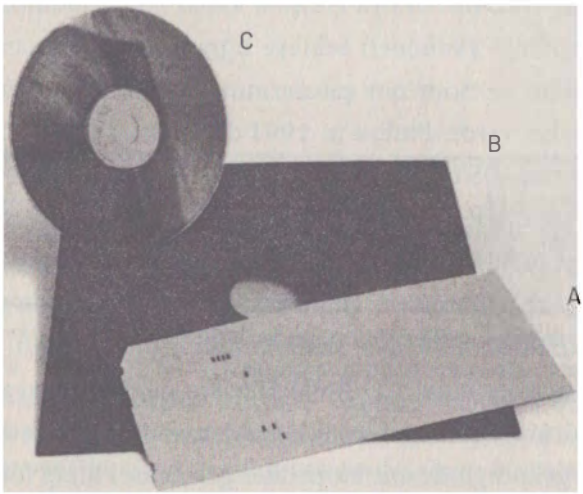
Bu sıkıştırma teknikleri fotoğraf için gereken depolama alanını 10'da bire, film için gereken depolama alanını ise 100'de bire kolaylıkla indirebilir. Geriye mevcut donanım kapasitelerinin belirlediği sınırlar kalır. Fotoğraf sıkıştırmak için kullanılan temel standart, JPEG olarak bilinirken (onu tasarlayan Joint Photographic Experts Group'tan adını alır) filmler için temel standart MPEG'dir (Motion Picture Experts Group). DVD spesifikasyonu, MPEG-2'yi temel alır ve tam ekran, tam hareketli video için uygundur. Kullanılan daha birçok şema vardır. (Tabii ki dijital bir film için gerekli veri miktarını azaltmanın çok basit bir yolu da vardır: görüntü boyutunu küçültmek. İnternette posta pulu büyüklüğünde filmlerle çok sık karşılaşmanızın nedeni budur.)

Voyager Company, daha 1989'da Robert Winter'ın *Beethoven'ın 9 Senfonisi CD'si* adlı çalışmasını piyasaya sürerek multimedyanın olanaklarını ortaya koydu. Ancak multimedya 1991 yılının Haziran ayında Apple'ın filmler için QuickTime adındaki yazılım teknolojisini tanıtmasıyla bir pazar gerçeği haline gelmeye başladı. (Ertesi yıl Microsoft da "Video for Windows" yazılımıyla Apple'ı takip etti.) QuickTime zamana dayalı olsun veya olmasın bütün medya türlerini destekleyecek bir mimari olarak tasarlandı.

Bu yazılımın amaçlarından biri, platformdan bağımsız bir teknoloji sunmak-

tı. Böylelikle hareketli görüntüler, kullanılan donanımın kapasitesine göre en kaliteli şekilde gösterilebilecekti. Yazılımın daha sonraki versiyonlarında bu mimari daha çok özellik (metin, interaktiflik), daha çok kodek (sıkıştırma algoritması) ve internet kullanımı için adaptasyonlar (veri iletim yöntemleri, değişken iletim hızları) sundu.

Yeni medya üreticileri, QuickTime'la birlikte ses ve görüntüyü bir metin ortamında birleştirmek için ilk etkin araca kavuştu. Ancak yine de donanımın getirdiği kısıtlamalar vardı: hem CD-ROM hem internet sınırlıydı. CD-ROM, 1970'lerin sonunda geliştirilen teknolojiyi temel alıyordu. İnternet ortamındaysa düşük modem hızları engel teşkil ediyordu. CD'nin varisi olan ve dijital video için yeterli kapasite ve hıza sahip olması amaçlanan DVD, 1997'ye kadar piyasaya sürülmedi. Yüksek hızlı kablolu modemler ve DSL internet bağlantıları da yüzyılın dönümüne kadar yaygın hale gelmedi.





RESİM 7.5 DEPOLAMA TEKNOLOJİSİ. **(A)** IBM'i başarıya taşıyan delikli kart, 24 inç karede 80 karakter depolama kapasitesine sahipti (1929). **(B)** 8 inçlik disket, 50 inç karede 128.000 karakter depolama kapasitesine sahipti (1971). **(C)** DVD ise 20 inç kareden daha küçük bir alanda 4 milyar karakterden fazlasını depolama kapasitesine sahipti (1997). **(D)** *The Time Machine* (MS 802.701) filmindeki müzik diski, biraz daha azını depolayabilir ama Yvette Mimieux veya Rod Taylor dışında hiçbir oynatıcıya ihtiyaç duymaz.

Philips ve Sony tarafından geliştirilen lazer tabanlı CD, 1982'de bir ses ortamı olarak tanıtılmıştı. Altı yıl içinde müzik sektörüne egemen oldu. Bu, 20. yüzyılın tüketici elektroniği pazarındaki en büyük başarı hikâyelerinden biriydi. CD'nin ses pazarındaki başarısı, fiyatları hızla aşağıya çekti ve bu fiziksel ortam bilgisayar endüstrisi için daha da cazip hale geldi. 1985'te CD-ROM geleceğin depolama teknolojisi olarak kabul gördü.

İronik bir biçimde Philips gibi Sony de multimedya pazarında çok başarılı olamadı. 1990'ların başında taşınabilir CD-ROM oynatıcıların en az dört versiyonunu üretse de ne Data Discman (birçok sürümü), ne Bookman ne de MMCD oynatıcı kamuoyu tarafından benimsendi. 1980'lerdeki hit ürünü Walkman'le tanınan Sony'nin 2006 yılında piyasaya sürdüğü e-kitap cihazı Sony Reader da taşınabilir CD-ROM oynatıcılarla aynı kaderi paylaştı.

Ses CD'si çok kısa süre içinde başarıya ulaştı, çünkü Sony ve Philips teknolojiye egemendi: bir tek standart, tüm üreticiler tarafından benimsendi. Öte yandan DVD'nin ortaya çıkışına kadar CD multimedya gelişimi, yaklaşımların çeşitliliği yüzünden sekteye uğradı. Apple Macintosh ve Microsoft MPC formatları ve Sony'nin çabalarının dışında, bu alanda rekabete girişen birçok şirket vardı: Philips'in 1991'de tanıttığı CD-I, Commodore'un CDTV'si, Tandy'nin VIS'i, IBM'in Ultimedia'sı ve Sega, Nintendo, Sony ve 3DO'nun oyun makineleri... Hepsi köklü şirketlerdi. 1990'ların başında CD-ROM tabanlı ürünlerle (bunların birçoğu usta işiydi) pazara akın eden yüzlerce şirketin varlığına rağmen, multimedya bir gerçeklikten ziyade rüya olarak kaldı. 1995'te ilk multimedya üreticilerinin çoğu, standart yazılım eksikliği yüzünden başarısız oldu. CD-ROM janrları içinde yalnızca oyunlar ve metin merkezli ürünler (örneğin ansiklopediler ve referans eserler) başarıya ulaştı. 1994 yılına gelindiğinde ansiklopediler geleneksel kitap formatından çok disklerde satılmaya başlandı. 2000'lerin ortasında geniş bant internet bağlantıları bu ortamın dinamiklerini değiştirince, CD tabanlı referans eserlerin neredeyse tamamı Web tabanlı alternatiflerinin gölgesinde kaldı.

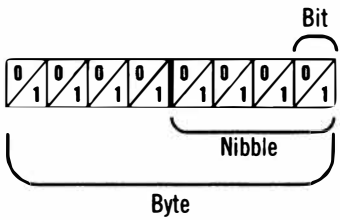
Orijinal CD spesifikasyonu, sıkıştırılmamış halde bir saatten daha uzun dijital ses sunabilecek bir ürün hedeflemişti.* Benzer boyutlara sahip DVD standart olarak iki saatlik uzun metrajlı film sunabilme kapasitesine sahip olacak şekilde ta-

---

Anlatılanlara göre, Philips'teki mühendisler ünlü orkestra şefi Herbert von Karajan'dan bir CD'nin kapasitesinin ne olması gerektiği hakkında tavsiyede bulunmasını istedi. "Beethoven'ın Dokuzuncu Senfonisi için yetmiş iki dakika yeterli" yanıtını aldı. Başka bir orkestra şefine sormuş olsalardı, farklı bir rakama ulaşabilirlerdi!

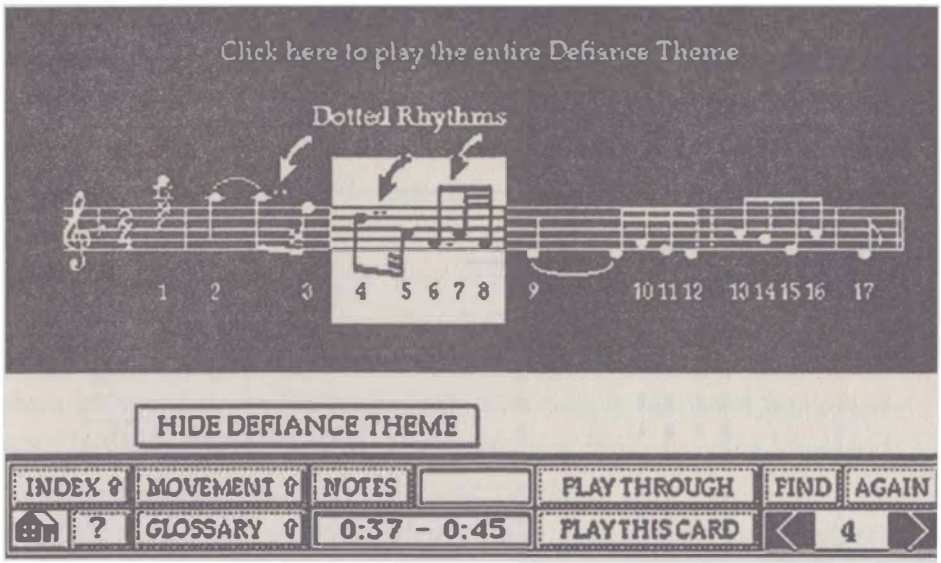
sarlandı. Mühendisler daha kısa dalga boyuna sahip bir lazer kullanarak aynı diske neredeyse yedi kat fazla bit sığdırmayı başardı ama daha önce gördüğümüz gibi ham video için çok daha fazlası gerekliydi. Geçerli bir ürün için sıkıştırma teknolojisi şarttı. İşler bu noktada ilgi çekici bir hal aldı.*

Ondalık	İkili	Onaltılık
0	0 0 0 0	0
1	0 0 0 1	1
2	0 0 1 0	2
3	0 0 1 1	3
4	0 1 0 0	4
5	0 1 0 1	5
6	0 1 1 0	6
7	0 1 1 1	7
8	1 0 0 0	8
9	1 0 0 1	9
10	1 0 1 0	A
11	1 0 1 1	B
12	1 1 0 0	C
13	1 1 0 1	D
14	1 1 1 0	E
15	1 1 1 1	F



RESİM 7.6 DİJİTAL KODLAMA. Bilgisayar kodlaması, ikili (2 tabanlı), on altılı (16 tabanlı) ve ondalık (10 tabanlı) sayı sistemlerinin yaratıcı bir birleşimidir. Teori ikili sistemle başlar; çünkü her devre yalnızca iki durumdan biri olabilir, yani ya kapalı ya açıktır, ya 1 ya 0'dır. İkili sayı sistemi, makineler için kolay olsa da insanlar için zordur. 1980'lerde endüstri, ikili "bit"leri ("bit" sözcüğü "Binary digits" ifadesinden gelir) sekizli gruplar halinde birleştiren standart bir sistem belirlenmiştir. Bayt adı verilen sekizli grupların her iki yarısı 16'ya kadar (24) bir sayıyı yansıtabilir. Böylelikle sayılar on altılık notasyonda kolayca gösterilebilir. A'dan F'ye kadarki harfler, Arap ondalık sisteminde var olmayan rakamların yerine geçer. 8 bitlik bir bayt, 256 (28) olası değere izin verir; bu tüm Romen alfabesi harflerini hem büyük hem de küçük harfleri, noktalama işaretlerini, aksan işaretlerini ve vurgulu harfleri kodlamak için yeterlidir.

Daha önceki denklemimize geri dönelim. Sıkıştırılmamış videoların bir saniyesinin karşılığını hesaplayalım: 921.600 bayt (ekran başı) x 30 kare (saniyede) = 27.7 milyon bayt (saniyede). 4.7 milyar bayt (tek katmanlı DVD'nin kapasitesi) / 27.7 milyon bayt (saniyede) = 170 saniye. Bir başka deyişle DVD sıkıştırılmamış bir videonun üç dakikasını bile içeremez. DVD-Video sıkıştırma işlemi bu rakamı rutin olarak 100:1 oranından daha fazla azalttığı için tek katmanlı DVD uzun metrajlı bir filmi depolayabilecek bir kapasiteye ulaşır. (Bu rakamlar basitleştirilmiştir. Pratikte daha karmaşıktır.) Dahası çift katmanlı ve çift taraflı disklerde nihai kapasite 18 milyon baytı aşar.



RESİM 7.7 Voyager'in çığır açıcı *Beethoven* diski (1989) multimedya pazarının başlangıcına işaret eder.

Sıkıştırma algoritmaları "yitimli" ve "yitimsiz" olmak üzere ikiye ayrılır. Adından da anlaşılabileceği gibi yitimsiz sıkıştırma, orijinalden alınan her dijital değeri sadık bir biçimde yeniden üretirken yitimli sıkıştırma bunu yapmaz ve bazı değerleri yaklaşık olarak yeniden üretir. Dahası dijitalleştirmenin kendisi belli bir değer kaybını ima eder. Örnekleme oranı ne kadar yüksek olursa olsun, kuramsal olarak adımlar arasındaki değerler yitirilir. CD'lerdeki yeniden üretimin "soğukluğundan" yakınan ve ne kadar narin olursa olsun eski moda vinil diskleri tercih eden odyofiller halen mevcuttur.

1995'in sonunda bir sonraki optik disk teknolojisi için bir standart olarak yerleşen DVD formatı, yoğun yitimli sıkıştırmaya dayalı olduğundan bu estetik problemleri giderdi. Birçok müşteri, DVD-Video'nun görüntü kalitesine hayran kaldı. Aslında DVD'nin çözünürlük ve renk kalitesi, sıkça karşılaştırıldığı VHS kasetten çok daha üstündü. DVD-Video'nun piyasaya sürülmesi, gelmiş geçmiş en başarılı elektronik ürün tanıtımlarından biri oldu.

Ancak ses CD'sinin odyofillere soğuk ve cansız gelmesi gibi, dijital görüntü de bazı vidyofillere fazla net ve boğucu geldi. Robert Browning'in belirttiği gibi, "kusursuzluğa ulaşan şey yok olur."

Problem, estetik olduğu kadar etiktir. DVD filmlerdeki karelerin çoğu hiç kaydedilmemiştir; dolayısıyla hiç var olmamıştır. Ayrıca karelerdeki pikselle-

rin birçoğu aslında yoktur. 100:1 oranında sıkıştırmayı hiçbir bedel ödemeden elde edemezsiniz. Film yapımcıları, netlik nedeniyle VHS yerine DVD'yi tercih edebilir ama sadakate karşısındaki kibirli tavrı yüzünden bu ortamı eleştirme hakkına da sahiptir. Yine de bunların hepsi birer kopyadır, öyle değil mi?

Tamamen dijital görüntü, dağıtımcılar için de zorluklar teşkil eder. Kopyalar birebir olduğu ve hiçbir üretim kaybı yaşanmadığı için DVD ciddi telif hakkı ihlallerine konu olur. Filmler dijital hale getirildikten sonra kolaylıkla çoğaltılıp dijital metin olarak aktarılabilir. Yalnızca bir bant genişliği meselesidir. Çok çeşitli koruma planları devreye sokulsa da hepsi sorunludur. (Bunlar "Dijital Haklar Yönetimi" başlığı altında değerlendirilir.)

Ancak dijital denizkızının çağrısı, donanım şirketleri için karşı konulmazdı. 1990'ların ortasında MPEG-2 algoritması, zorluklar yaşayan uydu televizyon endüstrisi tarafından dijital ikinci kuşak ürün olarak benimsendi ve başarılı oldu. 1988'de tüketici elektronik pazarı, dijital fotoğraf ve film kameralarıyla dolup taştı ve film kullanımına dayanan fotoğrafçılık kuşatma altına girdi. Sony daha 1989'da Mavica adında bir dijital fotoğraf kamerası pazarlamaya çalıştı. 1992'de Kodak film kullanımına dayalı fotoğrafları dijital olarak sunmak için Photo CD formatını tanıttı. Her ikisi de başarısız oldu. Artık zamanı gelmişti. 1997 yılının Nisan ayında DVD-Video'nun piyasaya sürüldüğü andan itibaren analog en azından piyasa açısından öldü. 2000'lerin ortasında film kullanımına dayalı fotoğrafçılık can çekişmeye başladı. 2003'te DVD satışları, video pazarında VHS kaset kiralamalarını aştı ve 2006'da VHS öldü.

MULTİMEDYA MİTİ

Dijitalleşmenin getirdiği teknolojik güçlükler, henüz organize olmamış pazar ve ciddi boyutlardaki kalite sorunları düşünüldüğünde, deneyimli sinefillerin 2000'lerin multimedya çılgınlığına alaycı bir biçimde yaklaşması mazur görülebilir. Sanatçılar filmin ortaya çıkışından itibaren metin, görüntü ve sesleri birleştirmiştir. Edison ilk multimedya sanatçısıydı ve film ilk multimedyaydı. Görüntüleri ve sesleri dijitalleştirmek, izleyiciye onlar üzerinde belli bir kontrol imkânı sunar ve bu faydalı bir ilerlemedir. Ancak bir analog cihaz olan Lazerdisk de tamamen aynı amaca hizmet etmiyor muydu?



RESİM 7.8 "FORM FAKTÖRÜ." Eski tarz kitap formu, 1970'lerin başında Xerox'un Palo Alto Araştırma Merkezinde "Dynabook" fikrinin ortaya çıkmasından bu yana mikrobilgisayar tasarımcıları için cazip bir metafordur. Sony ilk dizüstü bilgisayar olarak nitelendirilebilecek "Type-corder" **(A)** ürününü 1981'de tanıttı. Dört satırlık LCD ekrana sahip bir kelime işlemciydi. Yazılanları sıradan bir mikrokasete kaydetti. İşe yarayan bir makine olsa da pazarda yer edinemedi ve çok geçmeden eksiksiz bir işletim sistemine sahip RadioShack 100'ün gölgesinde kaldı. Sony on yıl sonra Data Discman **(B)** ürününü tanıttı. Plastik bir kasa içinde 3 inç'lik CD diske sahip olan ve şişkin bir manyetik disket gibi görünen Data Discman (ve ardılı Bookman) birkaç yüz megabayt metin depolayıp küçük bir ekranda görüntüleyebiliyordu. Yaklaşık olarak büyük bir kitap kadardı. Sony bilgisayar işindeki başarısızlıklarına bir yenisini eklemiş oldu: Discman tutmadı. Apple, taşınabilir bilgisayar pazarına girdikten yıllar sonra 1991 yılının Ekim ayında Powerbook **(C)** ile muazzam bir başarıya ulaştı. Makul bir ergonomik tasarımın en iyi örneklerinden biri olan Powerbook kısa süre içinde Hollywood oyuncuları ve başkaları arasında statü simgesi haline geldi. Barry Diller, dijitalleşmeye Powerbook sayesinde geçtiğini açıkladı. Apple 1993 yılında tanıttığı Newton **(D)** adındaki kişisel dijital asistanıyla başarısız oldu. Ancak Palm gibi kişisel dijital asistanlar da nihayetinde neredeyse cep telefonları kadar yaygınlaştı (ve sonunda cep telefonlarıyla birleşti). İletişim ve not alma konularında uzmanlaşan Newton, bilgisayar fonksiyonlarının ayrı ayrı cihazlara bölünmesinin başlangıcına işaret etti. 11 yıl önce IXO Telecomputer **(E)** bunun habercisi olmuştu. Blackberry telefon büyüklüğündeki bu cihaz, minik bir ekranına sahipti ve telefon hatları üzerinden 300 boud hızla iletişim kurabiliyordu. Vaktinin çok ötesindeki ilginç bir fikir olan İXO çok geçmeden başarısız oldu ve çok yaygınlaşan çağrı cihazlarına yerini bıraktı.



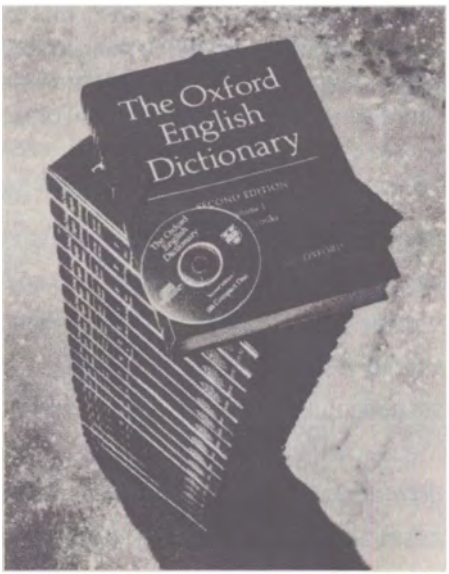
RESİM 7.9 "FORM FAKTÖRÜ." Kişisel dijital asistana e-postayı ekleyen Blackberry (A) Palm'ın yerini aldı. 2007 yılının ortalarında piyasaya sürülen Apple'ın iPhone'u (B) kişisel dijital asistanla cep telefonu teknolojilerini zarif bir arayüzde birleştirdi. Birkaç ay sonra ortaya çıkan Amazon'un Kindle'ı (C) farklı bir rota izledi. Kitap formunu birebir alan Kindle bir iletişimci değil okuyucuydu. Onu daha önce başarısızlığa uğrayan e-kitap girişimlerinden ayıran şeyse ağ kapasitesiydi. Ve Sony de girişimlerini sürdürdü (ama benzer sonuçlarla karşılaştı): burada resmi yer almayan eBook Reader ürününü 2006 yılının sonlarında tanıttı.

Sinemanın bakış açısından, aynı amaca hizmet ediyordu. Film izleme deneyimini kontrol etmek istiyorsanız, tamamen bilgisayarlı lazerdisk (veya DVD) oynatıcı, bu problem için yeterli bir çözümdür. Dahası bir multimedya endüstrisinin varlığı, sinemacıların film çekme yönteminde önemli bir değişiklik yaratmaz. Prodüktör Joe Medjuck'un işaret ettiği gibi Hollywood'un (ve dolayısıyla birçok sinemacının) sanatsal gücü, lineer anlatıdır ve bu da multimedyanın ruhu olan interaktiviteyle taban tabana zıttır. Sinemacılar öyküler anlatır: "İlk önce bu olur, daha sonra şu olur, daha sonra... diye devam eder. Bir filmin parçalarına rastgele erişmek, onun varlık sebebi olan ritimleri yok eder.

Yayıncının bakış açısından multimedyanın ortaya çıkışı, neredeyse hareketli harf kalıplarının icadıyla kıyaslanabilecek tarihi bir olaydır. İlk kez bütün medyalar yayıncının emrindedir. Kitaplar her zaman çizimler içermiştir. Bazen bir resim, bin sözcüğe eşdeğerdir. Hareketli resimlerse saniyede 24.000 sözcük değerinde olmalıdır.

1970'lerde Xerox'un Palo Alto Araştırma Merkezinde görev yapan ve mikrobilgisayar devriminin önde gelen figürlerden biri olan bilim insanı Alan Key, geleceğin bilgisayarı için "Dynabook" adında bir model geliştirdi. (Bunun mikrobilgisayar diye bir şey ortada yokken ortaya çıktığına dikkat edin.) Kay, şu anda elinizde tuttuğunuz kitapla tamamen aynı "görünüm ve hisse" sahip olan bir "el bilgisayarı" tasarladı. Bu kadim bilgi formatının değerini anlamıştı. Bilgisayar kullanıcılarının yıllar sonra öğreneceği gibi "Bozuk değilse, tamir etme" ilkesini gayet yerinde bir biçimde benimsedi. Multimedya, Dynabook'un vaadini yerine getirmeye dönük önemli bir adımdır. Geriye yalnızca onu taşınabilir, esnek ve çok daha hızlı kılmak (ve çözünürlüğünü de dörde katlamak) kalır. Kindle ve iPhone gibi cihazlar bir başlangıçtır ama Dynabook idealine erişebilmek için katedilmesi gereken daha çok yol vardır.

Bu format bir anlamda yanlış adlandırılmıştır. "Multimedya"nın asıl avantajı, son yüzyılda geliştirilen çeşitli yayın medyalarını birleştirmesidir. Belki de "unimedya" daha iyi bir ad olabilirdi. Bu terim, dikkatimizi görevimize odaklar: En çok işe yarayan enformasyon formatını kullanıp düşünce ve duyguları aktararak birleşik bir deneyim üretmeyi amaçlarız.



RESİM 7.10 Dünyanın en büyük yayıncılık girişimlerinden biri olan Oxford İngilizce Sözlük geleneksel olarak 20 ciltlik kitap formunda ve CD'de satışa sunulur. CD-ROM arama yapmanın kolaylığı ve üretim maliyetinin çok daha düşük olması dışında kolayca güncellenebilir. (Oxford University Press'in izniyle.)

Daha da önemlisi "multimedya" adıyla bilinen formatın asıl değeri, medya kombinasyonundan çok kodlama sisteminden gelir. "Dijital kitap" da bu format için daha uygun bir isim olabilirdi: Dijitalleşme, daha önce gördüğümüz gibi, multimedya filmler için bazı ciddi problemler yaratırken metin için çok özgürleştiricidir. Dijitalleşmenin faydalı çeşitlidir ve gerçektir.

En önemli fayda, dijital metinde arama yapmanın kolaylığıdır. Yayınlanmış kurgu dışı eserlerin birçoğu, indeksler içerir. Dijital metin "tüm metinde indekslemeyi" mümkün kılar; yani her sözcük aranıp bulunabilir ve bu özellik neredeyse kurgu dışı eserlerde olduğu kadar kurgu eserlerde de faydalıdır. Dijital kitap kavramı, dijital kütüphaneye genişletilirse bu sınırsız ve kolay erişim yöntemi, müthiş bir entelektüel araç haline gelir. Ticari elektronik indeksleme, 1990'lardaki CD-ROM ve multimedya alanındaki gelişmelerden çok daha önce 1960'ların sonu ve 1970'lerin başında Dialog ve Lexis gibi şirketlerin öncülüğünde gerçekleşti. Bu online veritabanları, günümüzde CD-ROM'dalarki "taşınabilir" veritabanlarının varlığına rağmen dijital kitapların dünyasında merkezi bir işlev üstlenmeye devam eder. Düzinelerce CD-ROM'la dolu bir kutu bile, Nexis veya Wikipedia gibi merkezi veritabanlarının kapasitesine yaklaşamaz. Çevrimiçi teknolojinin multimedya yayıncılığında rol oynamaya devam edecek olmasının nedenlerinden biri budur. World Wide Web, ona erişim sağlayan arama motorları olmasaydı zifiri karanlık bir veri ormanı olurdu.

Tüm metinde indeksleme, hipermetin adıyla bilinen çapraz referansın elektronik versiyonunu da mümkün kılar. Bir hipermetin belgesinde kullanıcı ayrıntı seviyesini artırıp azaltarak, isterse başka bir konuya geçerek ya da tartışma konusunun ana hatlarını gözden geçirerek anlatısal mantığın akışını kontrol eder. Hipermetin, konuyla ilgili bilgilere ve çizimlere yaptığı sayısız gönderme aracılığıyla metin deneyimi üzerinde görülmemiş düzeyde kontrol sağlar. Hipermetin, dipnotlara (ve parantezlere) düşkün olan yazarların ve Shakespeare eserlerinin ve İncil metinlerinin özel derlemelerini hazırlarken metinsel anlatının üçüncü bir boyuta ihtiyaç duyduğunu düşünen saygın editörlerin rüyalarını gerçek kılar. Artık bu imkâna sahiptirler.*

Dijital metin, okuyucuya deneyim üzerinde yeni bir kontrol imkânı da sunar. Okuyucu metnin yer aldığı kitabın yanı sıra metnin kendisine de sahip olabilir: Dijital metin kolayca kopyalanıp taşınabilir, sıralanıp düzenlenebilir. Okuyucuya büyük fayda sağlayan bu durum, birazdan kısaca ele alacağımız gibi yayıncılar için ciddi ve ilginç problemler teşkil eder.

---

* Dipnotlar metne üçüncü bir boyut katmanın etkili bir yolu olmayı sürdürür.

riverrun, past Eve and Adam's, from swerve of shore to bend of bay, brings us by a commodius vicus of recirculation back to Howth Castle and Environs.

rivverun, past Eve and Adam's, from swerve of shore to bend of bay, brings us by a commodius vicus of recirculation back to Howth Castle and Environs.

RESİM 7.11 Palatino yazı tipiyle yazılan bir metin, 72 ppi çözünürlüğe sahip standart bir bilgisayar ekranında üstteki gibi görünür. Aynı metin yaklaşık olarak 2600 dpi ile basılan bir kitapta alttaki gibi görünür. 14 punto satır arası ve 12 punto büyüklüğüyle.)

Dijital metin, ekran çözünürlüğünün eksikliği halen kendini hissettirir ve bu seçenek mevcut olduğunda matbu kitap bir metni deneyimlemenin halen en iyi yoludur. Dijital kitapta sayfa kenarlarına kolayca not alamazsınız, sayfaları kıvıramazsınız veya metni esnek bir biçimde işaretleyemezsiniz ama Dynabook idealine yaklaştıkça bu problemler çözülecektir; dijital kitabın kontrolü ve arama kolaylığı, fiziksel deneyimin katı doğrusallığı telafi edebilir.

Yayıncıların bakış açısından dijital metnin belki de en değerli yanı, en sıradan özelliği olan fiyatıdır. CD'ler veya indirilebilir dosyalar üretmenin maliyeti, en basit kitapları basmanın maliyetinden bile çok daha düşüktür. Dahası kitap dosyalarının çevrimiçi depolanması ve teslimatı neredeyse sıfır maliyetlidir. Geniş envanterlere yatırım yapmaya gerek yoktur. Birçok okuyucu, kitap üretiminin ekonomisinin farkında değildir ama yayıncılar bu zorlu ikilemle sürekli karşı karşıya kalmak durumundadır.

Geleneksel ofset baskının maliyetinin büyük bir kısmı önceden yüklenilir. Matbaayı baskıya hazırlamak, baskı işleminin kendisinden daha çok zaman ve çaba gerektirir. Bu nedenle az sayıda kopya basmak ekonomik değildir. Yayıncılar günümüzdeki teknolojide yüklü maliyetleri amortize etmek için yeterli sayıda kopya basmak zorundadır. Birim maliyet ancak bu şekilde makul seviyede tutulabilir. Pazardaki talebe karşılık vermek yerine maliyet hesaplamalarını dikkate alan çok yüksek miktardaki baskılar sonucunda oluşan envanter yükü, bazı yayınevlerinin sonunu getirmiştir. 2000'den itibaren "talep üzerine baskı" teknolojisinin süregelen gelişimi, bu idaresi güç ekonomiyi iyileştirmek için çok katkıda bulunmuştur.

CD veya DVD yazdırmanın maliyeti, geleneksel kitap baskısının maliyetiyle kıyaslandığında çok düşüktür. Örneğin yirmi ciltlik bir ansiklopediyi basmak, ansiklopedi seti başına 150 dolar maliyetle en az bin kopya basmayı gerektirebilir (daha az kopyanın basılması, birim maliyeti çok yükseltir) ama aynı ansiklopedi bir tek CD-ROM ve DVD-ROM'da çok daha az sayıda 1 veya 2 dolar karşılığında üretilebilir. 150.000 dolarlık yatırım gerektiren bir baskı, belki de 1500 dolar karşılığında gerçekleştirilebilir. Ekonomik nedenlerle basılması güç olan her türlü eser, disklerde yayınlanabilir ve bu da yayıncılığın yelpazesini önemli ölçüde genişletir.

Aslında dijital yayıncılığın düşük maliyeti, yüksek oranda sermayeleşmiş profesyonel organizasyonların artık hüküm süremeyeceği anlamına gelir. Elektronik olarak gelişmiş imkânlara sahip yazarlar, bir zamanlar köklü yayınevlerinin elinde bulundurduğu yayıncılık gücünü ele geçirir. Birkaç yüz dolarlık yazılımla tam olarak biçimlendirilmiş ve renkli ve hareketli çizimlerle dolu bir kitap üretmek mümkündür. İnternet erişimiyle bu "kitap" aynı anda tüm dünyada milyonlarca kişiye ulaşabilir. Bu bir tür "sanal yayıncılık"tır. Bu tür bir siber-yazarın ticari bir yayınevinden daha iyi yapamayacağı tek şey, eserini pazarlamaktır. Akademik eserler, özel ilgi alanlarıyla ilgili eserler ve kişisel eserler gibi birçok yayıncılık türünde buna ihtiyaç yoktur.

2000'den itibaren PDF iş akışı, yayıncılık endüstrisine egemen olmuştur. Yayıncılar, neredeyse istisnasız bir biçimde, baskıya Adobe PDF dosyası gönderir. Yirmi yıl önce baskıya kâğıt kopyalar gönderiliyordu; bunların fotoğrafları çekilerek elde edilen negatiflerden baskı kalıpları üretiliyordu. On yıl önce baskıya uygulama dosyaları gönderiliyordu; bunlar matbaa tarafından işlemden geçirildikten sonra prova baskısı alınıyordu. Artık kitap basılırken kullanılan PDF dosyası, elektronik kitap havuzuna iletilebilir. Dahası bu dosyalar talep üzerine basılabilir. Dijital baskı teknolojisi (PDF iş akışıyla beraber) geliştikçe, yayıncılığın ekonomisi kökten değişmiştir. Mürekkep kullanımına dayalı ofset teknolojisi yerine toner kullanımına dayalı lazer baskı teknolojisini temel alan "POD" (yani talep üzerine baskı) depolama ihtiyacını ortadan kaldırır. Artık hiçbir kitabın baskısı tükenmez; bir yerlerde dijital baskı makinelerine gönderilebilecek bir PDF dosyası mevcut olduğu sürece, kitap birkaç dakikada basılabilir. (Yazarların sözleşmelerini dikkatlice gözden geçirmesi gerekir. Geçmişte bir kitabın baskısı tükendiğinde yayın hakları yazara geri dönüyordu.) Üstelik aynı teknoloji herkes tarafından kullanılabilir.

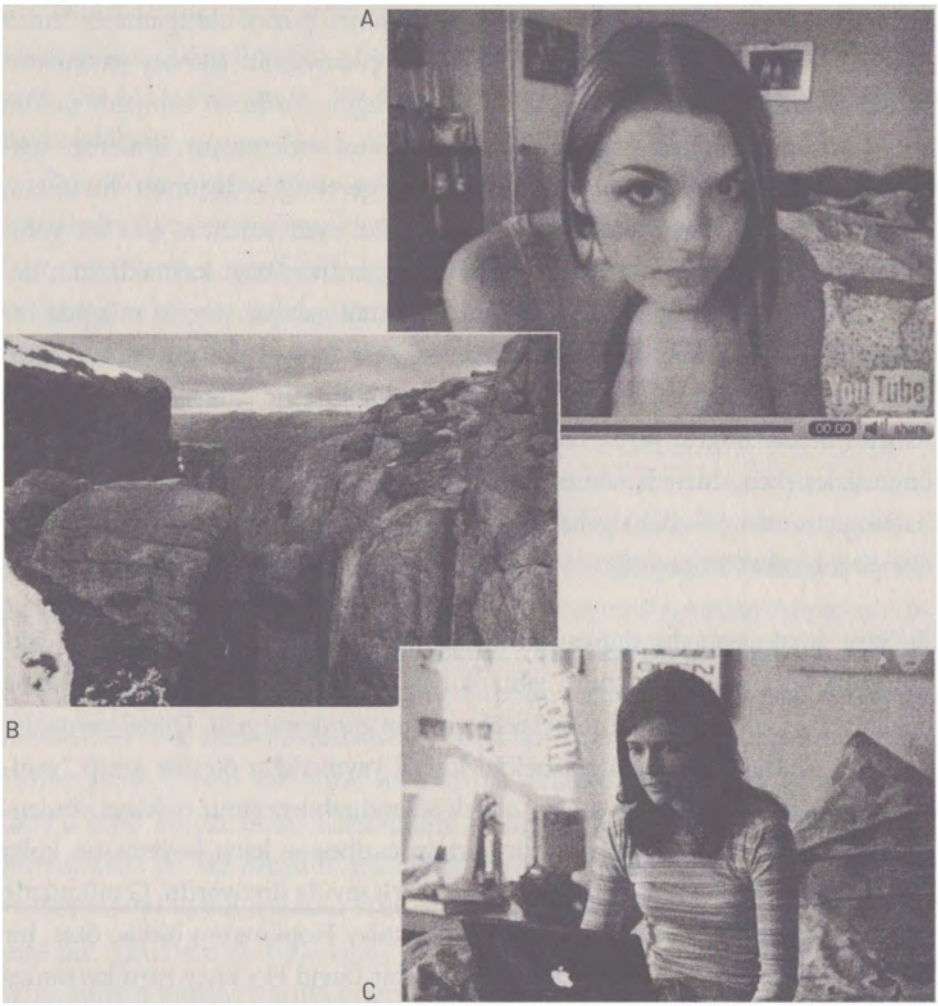
Süreli yayınlar dünyasında daha da dramatik bir değişim yaşanmıştır. Gazete ve dergiler, basılı nüshaların yanı sıra web siteleri üretmeyi de zorunluluk olarak görür. Özellikle televizyon haberlerinin meydan okuması dikkate alındığında, haber akışı günlük veya haftalık döngüleri beklemez. Basılan haberleri, yayınlanan haberlerden ayırmak gittikçe zorlaşır: Bir yandan gazeteler düzenli olarak web siteleri için sesli ve görüntülü içerikler üretir. Diğer yandan yayıncılar radyo ve televizyonun zaman ve mekân kısıtlamalarını aşabilir, web sitelerinde yayın içeriğini oluşturan ses ve görüntü kliplerini kapsamlı bir biçimde destekleyebilir. Aslında web siteleri çoğu zaman gazete ve televizyonların yerini alır.

Dahası "ana akım medya" adını verdiğimiz oluşum, 2000 yılından itibaren internete eşit ölçüde erişime sahip olan (en azından şimdilik) yüz binlerce bireysel yorumcu ve eski gazetecinin oluşturduğu Blogosfer'in ciddi biçimde meydan okumasıyla karşı karşıyadır. Elbette kameralı cep telefonuna sahip olan herkes hem video çekebilir hem de yayınlayabilir.

Bu, 1990'larla bile kıyaslandığında bambaşka bir medya dünyasıdır.

2000'lerin ortasında Web kendi eğlence formatlarını tanımlamaya başladı. 2006 yılının Haziran ayında "Bree" adındaki 16 yaşındaki kızın video blogu "LonelyGirl15" medyanın dikkatini çekti. Birkaç ay içinde bunun kurgusal olduğu açığa çıktı ama blogda iki yıl boyunca yayınlanan kısa videolar bu süre zarfında resmi olarak 100 milyon izleyiciye ulaştı; bu bir televizyon programı için bile hatırı sayılır bir rakamdı. 2007 yılının Kasım ayında Marshall Herskovitz ve Edward Zwick video blogu kavramını kullanarak *quarterlife* adındaki web dizisini çekti ve yirmili yaşlardaki bir grup gencin yeni başlayan kariyerlerini konu edindi. (Daha önce sözünü ettiğimiz *thirtysomething* dizisindeki karakterlerin çocukları olacak yaştaydılar.) Bu sekiz dakikalık "tek makara" filmler, izleyici topluluğuna hizmet etmeyi amaçlayan bir web sitesinde yayınlandı.

Belki de dönemin en önemli web filmi fenomeni, Matt Harding'in "Where the Hell is Matt?" adını taşıyan video dizisiydi. Oyun programcısı olan Harding işinden istifa ettikten sonra 2003 yılında dünyayı dolaşmaya başladı. Çok geçmeden sıra yolculuk sırasında kısa videolar çekmeye karar verdi ve ziyaret ettiği yerlerde dans ederken kendi videolarını çekti. İlginç bir soundtrack eşliğinde kurgulanan videolar, şaşırtıcı derecede yankı uyandırdı. Harding daha YouTube'dan önce geniş bir takipçi kitlesine ulaştı. Bu üç girişim de başarısını viral reklama borçluydu. Elbette arama motorlarının listelerinde üst sıralara tırmanamayan başka ilginç denemeler de gerçekleşti.



RESİM 7.12 İnternet, iletişim aracı olarak hızla gelişse de kendi sanat formunu epeyce zaman sonra keşfetmiştir. Sorun, bant genişliğidir: Web statik olduğu sürece, teknolojiyi kullanarak eskisine oranla daha iyi yapabileceğiniz çok az şey vardı. 2000'lerin ortasında yeterli bant genişliği –ucuz dijital kameralar ve sosyal ağ mimarisiyle birlikte– günümüzde Google kadar yaygın olan YouTube'un derhal başarıya ulaşmasına zemin hazırladı. *LonelyGirl5* **(A)** 2006 yılının Haziran ayında gerçek bir video blogu olduğu iddiasıyla tanıtıldı. Eylül ayında bunun kurgusal olduğu ortaya çıktı. (Burada aktris Jessica Rose görülüyor.) 2007 yılının Sohbaharında kıdemli film yapımcıları Edward Zwick ve Marshall Herskovitz, *quarterlife* adlı dizide video blogu fikrini uyguladı **(C)**. Dizinin sekiz dakikalık parçaları, yirmili yaşlardaki bir grup genci takip etti. Bitsie Tulloch, Dylan Krieger adlı blog yazarını oynadı. Daha da ilginci, Matt Hardings'in "dans" videoları dizisiydi **(B)**. Harding'in başarısı, YouTube'u bile önceledi. Harding dünyayı dolaştı, egzotik yerlerde biraz dans etti ve ardından tekrar yola koyuldu.

Yayıncılık kanallarına evrensel erişimin tamamen pozitif olduğunu söylemek için henüz çok erkendir. Şu mantıksal sonuç çıkarılabilir: Her şey yayınlanırsa hiçbir şeye odaklanılmaz. Üç binyıldır varlığını sürdüren zahmetli üretim ve dağıtım süreci, görünüşe göre bir filtre vazifesi üstlenmiştir. Binlerce –hatta yüz binlerce– kat fazla metinle ilgilenmeniz gerektiğini düşünün. İnternetin en büyük belası, boşboğazlıktır. Sapı samandan ayırt etmenin yeni bir yolunu bulmamız gerekir. Wikipedia gibi sonsuz görünen bilgi kaynaklarının değerini hiç kimse inkar edemez ama bu tür ortak çabalar gerçek anlamda bir otoriteden yoksundur; okuduğunuz şeylere asla tam olarak güvenemezsiniz. En azından matbu ansiklopedilerde çoğu madde imzalıdır; birileri sorumluluk üstlenir. Artık "doğru" yerine "doğrumsu"* şeylere sahibiz. Yayıncılık işi gittikçe önemsizleşirken, düzenlemenin önemi her geçen gün artar. Arama motorları bir başlangıçtır ama çok daha gelişmiş araçlara ihtiyaç vardır. Bütün düzenlemeyi Google'a bırakabilir miyiz?

Bu yeni sanal yayıncılık dünyasının incelenmesi gereken bir boyutu daha vardır. Daha önce sözünü ettiğimiz gibi, okuyucu yazarın metni üzerinde öylesine çok kontrole sahiptir ki geleneksel telif kavramı gündeme gelir. Dijital yayıncılık çok kolay olduğundan bizi geleneksel kişisel yayıncılığın ötesine geçip "yeniden yayınlamak" veya "uyarlamak" olarak adlandırabileceğimiz noktaya yönlendirir. Yirmi yıl önce fotokopi makinelerinin cazibesine karşı koyamayan kolej öğretmenleri, derslerde işledikleri eserleri sınırlı sayıda üretiyordu. Günümüzde multimedya nikah davetiyelerinde Gerard Manley Hopkins'ten birkaç dize, bir parça Lohengrin ve belki de arka plan olarak bir David Hockney eseri karşımıza çıkabilir. Bu arada kâğıttan vazgeçen kolej öğretmenleri artık "elektronik ders içerikleri" hazırlıyor. Öğrenciler (ve geri kalan herkes) derslerde işlenen metinlere ve metinlerden yapılan alıntılara çevrimiçi ulaşabiliyor. Bazı eserlerse okul kütüphanesindeki "elektronik kitap rezervinde" tutuluyor ve sınıftaki tüm öğrenciler bir tek kitaba erişebiliyor.

Telif haklarına ilişkin hukuk doktrini, geleneksel olarak fikirleri değil fikirlerin ifadesini korur. Dijitalleşme bütün metin, görüntü ve sesleri aynı ortamda buluşturduğu için hem telifli eserleri neredeyse hiçbir engelle karşılaşmadan yeniden üretmeyi, hem de yasanın ruhuna uygun olmasa bile yasanın sınırları içinde kalarak eserleri değiştirmeyi kolaylaştırır. Alıntı yapmak ne zaman intihal haline gelir? İntihal hangi noktadan sonra yeni bir sanat eseri halini alır?

---

* Somut olgulara dayanmasa bile doğru gibi görünen, doğru olduğuna inanılan –çn.

Bu sorular uzunca bir süredir gündemdedir ama dijital çağda daha çok ağırlık kazanmıştır. Fiziksel mülkiyetle ilgili yasaları ayrı tutarsak, fikri mülkiyet görece yeni bir kavramdır ve 19. yüzyılda ortaya çıkmıştır. 21. yüzyılda ortadan kaybolabilir.

Örnekleme –başkalarının müziğini yeniden kullanma– 1980'lerde profesyonellerin dijital düzenleme ekipmanlarına erişim sağlamasıyla birlikte yaygınlaştı. 1990'ların sonunda CD kayıt cihazlarının ucuza temin edilebilmesi, her liselinin "miks" yapabilmesinin önünü açtı. İnternet için MP3 gibi ses sıkıştırma formatlarının geliştirilmesi, her sabit diski potansiyel bir korsan müzik kutusu haline getirdi.* 1999'da müzik endüstrisi bir devrime sahne oldu: Bu yalnızca evrensel korsan müzik tehdidiyle sınırlı değildi, müzisyenler doğrudan dinleyicilerine satış yapabilmeye başladı. Baskı dünyasında yavaşça gerçekleşen süreç, müzik dünyasına internet hızında yayıldı. Asi dosya paylaşım sistemleri RIAA'nın (Amerika Kayıt Endüstrisi Birliği) yoğun baskısıyla birkaç yıl içinde sahneden silindi. 2001 yılının Ocak ayında tanıtılan Apple'ın iTunes'u çevrimiçi müzik dağıtımı için etkin bir merkezi pazar yarattı.

Çevrimiçi videolarda durum biraz farklıdır. 2005 yılının Şubat ayında tanıtılan YouTube tüm dünyada nefes kesici bir hızla video dağıtımının merkezi haline geldi. (Yirmi ay sonra, sözünü bile etmeye değmeyecek gelir rakamlarıyla 1,65 milyar dolar karşılığında Google'a satıldı.) Neredeyse teke tek konumundaki bu iki oluşum arasındaki fark, YouTube hemen her videonun yüklenmesini kabul ederken iTunes'un esas olarak ticari, telifli eserleri dağıtmasıdır. YouTube'un başarısının büyük bir kısmının telifli videolara ulaşılabilmesinden kaynaklandığı doğrudur ama ticari ağlara ait videolar genellikle kliplere ve parçalara bölünür; böylece videolar "adil kullanım" çerçevesinde kalır. Dahası bu eserlerin fikri mülkiyetini elinde bulunduranlar, müzik işindekilerin aksine YouTube'da görünmeyi genellikle faydalı bir tanıtım aracı olarak görür. Müzik piyasası 2000'deki SACD-HD-Audio format savaşlarına sahne olmasaydı, mevcut kataloglar yeni ve daha kaliteli formatta yeniden satılabilirdi; Napster dosya paylaşımı hakkında daha ümitli olunabilirdi.

Sıkıştırılmamış CD'lere mesafeli duran odyofiller, MP3'ün kayıplara yol açan sıkıştırmasına hiç itibar etmez. Ancak internetten müzik dinleyenlerin büyük bir çoğunluğu bunu umursamaz. Ne de olsa dinledikleri popüler müzik genellikle aynı kalite seviyesine sahip elektronik enstrümanlarla üretilir. Burada bir Stradivarius'tan bahsetmiyoruz, hatta Zildjian ve Sabian zillerinin tınısını karşılaştırmıyoruz.



RESİM 7.13 Geriye dönüp bakıldığında metin, görüntüler ve seslerin birleşimi karşı konulmazdı. Jean-Luc Godard kendi dönemindeki teknolojiyi kullandı. *Le Gai Savoir* (1969) adlı çalışmasındaki bu dört kare çizim, baskı, reklam, çizgi roman, el yazısı ve sembolleri bir araya getirir.

Yüz yıllık telif hakkı anlayışı net bir biçimde hızla çatırdıyor. Stanford Üniversitesi hukuk profesörü Lawrence Lessig bu konuda bir öncüdür. Lessig'in geliştirdiği "Creative Commons" lisansı, fikri mülkiyet sahiplerinin bir kısım haklarını halka devretmesine imkân tanır. Bu ilginç bir fikirdir ama bu yeni şemaların hiçbiri, internetteki her fikir eseri "dijital haklar nesne tanımlayıcısıyla" etiketlemedikçe yazarlar ve eser sahipleri için çok fazla anlam ifade etmez. Gelirin belli bir miktarını eser sahibine aktaran bir altyapı kurulana dek vahşi batı kuralları geçerli olacaktır ve yazarlar ve yaratıcılar asıl gelir kaynaklarıyla yetinecektir.

Aslında bu, müzisyenlerin 2000'lerde yaptığı şeyin ta kendisidir ve müzisyenlerin deneyimleri diğer hak sahipleri için model teşkil eder. CD gelirlerinde hızlı bir düşüş yaşayan müzisyenler, performans gelirlerine yeniden odaklanmıştır. Bazı rock grupları, konser için bir pazarlama aracı olarak ücretsiz MP3 bile dağıtmıştır. Konserlerde CD'lerin yanı sıra tişörtler, hatıra eşyaları veya sihirli şifre çözücü yüzükler satılabilir. Yetmiş beş yıldır bir pazarlama tekniği olarak ürünlerini radyolara neredeyse bedavaya verdikleri düşünülürse, müzisyenlerin bunu keşfetmesi zor olmamıştır. Artık yazarların ve sinemacıların da bu yeni ekonomiyi öğrenmesi gerekir. Yazarlar ilham bulmak için 19. yüzyıla

bakması yeterlidir. O tarihlerde ABD henüz telif haklarını kabul etmeden önce Charles Dickens gibi yazarların eserleri korsan olarak basılmıştır. Dickens'ın ürettiği çözüm, şöhretini en iyi şekilde kullanarak kazançlı konferans turnelerine çıkmak olmuştur. Günümüzde birçok kişisel gelişim yazarı aynısını yapar.

Bu, şimdiye kadar pahalı bir teknoloji kullandıkları için korsandan korunan sinemacılar için yeni bir problemdir. Ancak yeni uzun metrajlı filmlerin gösterime girdikten bir gün sonra YouTube'a düşmesi veya korsan DVD'sinin çıkması, sinemaseverlerin filmin 3D sinema versiyonunu veya bütün ekstralarıyla birlikte yüksek çözünürlüklü Blu-ray diskini satın almayacağı anlamına gelmez.

Sonuçta 19. yüzyılın telif hakkı kavramı ve bunun beraberinde sanat eserinin fikri mülkiyet olarak korunabilecek benzersiz bir kimliğe sahip olduğu anlayışı, yavaş yavaş geçerliliğini yitirir. Kelime işlemci yazılımınızın bir sonraki edisyonu kendi seçtiğiniz bir metni, kaynağı hiç kimse tarafından belirlenemeyecek şekilde değiştirebilen bir çevirmen içerebilir. Multimedya yetkilendirme aracınızın bir sonraki edisyonu, aynı şeyi filmlere yapabilir. Yazıtipleriyle benzer bir işlev üstlenen font tasarım programlarını halihazırda satın alabilirsiniz. 1986 yılından beri Fontographer programı hem bir yazıtipine saniyeler içinde ufak tefek değişiklikler uygulamanıza, hem de iki ayrı ve farklı yazıtipini birleştirmenize imkân tanır. Hermann Zapf'ın etkili ve güçlü Palatino yazıtipini, Frederick Goudy'nin ele avuca sığmaz Old Style yazıtipiyle birleştirebiliyorsanız, tasarımcı ve üretimciyle ne işiniz kalır?

Muhtemelen hiçbir işiniz kalmaz. ABD'de yürürlükte olan telif hakları yasası, yazıtipi tasarımlarının telif statüsü hakkında net değildir. 1976 yılındaki Telif Hakları Yasasından bu yana Kongre yazıtipi tasarımlarının korunmasını "ertelemeyi" tercih etmiştir. Bir başka deyişle, bu yaratıcı girişimlerin "eser sahipliği" ve dolayısıyla telif hakkı doğurup doğurmadığına henüz karar vermemiştir. Sorunun can alıcı noktası, bir ürünün tasarımının faydasından ayrı olarak var olup olamayacağıdır. 1976 yılındaki yasaya göre, tasarım ürünün faydasından ayrı olarak var olamıyorsa telif hakkıyla korunamaz.* Bu, geçtiğimiz yüzyılda "biçimin işlevi izlediğini" savunan mimar Louis Sullivan'ın aklını karıştırabilecek bir estetik paradoksa yol açar. Bu görüşü benimserseniz, tasarımı üründen ayıramaz-

* Bu yasaya göre, faydalı bir ürünün tasarımının resim, grafik veya heykel sayılabilmesi için ürünün faydasından ayrı olarak tanımlanabilecek ve bağımsız olarak var olabilecek resim, grafik veya heykel özellikleri içermesi gerekir.

sınız dolayısıyla Amerikan Kongresine göre hiçbir fikri mülkiyet hakkına sahip olamazsınız. Tasarımın nirvanasına -ve telif hakları cehennemine- hoş geldiniz!

Ancak bu açıkça çok sınırlı bir katkıda bulunarak başka insanların çalışmasını kendine mal etmektir. Hukuken hiçbir kural çiğnenmese de ahlaken çiğnenmiş olur. Yeni bir yazıtipi oluşturmak için belli bir zaman, çaba ve yetenek kullandığınızı varsayalım. Hangi noktadan sonra kendi eseriniz olur? Hangi noktadan itibaren -eğer öyle bir nokta varsa- çalıntı olmaktan çıkar?

Bu ilginç durum bir anomali değildir. 1991 yılındaki *Feist Publication-Rural Telephone Service Co., Inc.* davasında benzer sorunlar bu kez enformasyon endüstrisi için gündeme geldi. Amerikan Yüksek Mahkemesi, telefon fihristi gibi alfabetik olarak düzenlenmiş kapsamlı bir veri tabanının telif hakları yasasıyla korunamayacağına hükmetti. Öte yandan veri tabanı düzenlenirken yürütülen editöryel çalışmanın yani "yazarlık işinin" yasayla korunabileceğine karar verdi.

Bu hükümlerin her ikisi de mekanik geçmişte epeyce işe yaradı: Yazıtipi tasarımcıları, dökümhaneler aracılığıyla pahalı bronz matrisler satarak servet edindi ve veritabanları da kapsamlı oldukları için değil yönetilebilir bir boyuta indirgendikleri için değerliydi. Ancak dijital çağda bu hükümlerin geçerliliği kalmadı: Fontlar artık sonsuz kere çoğaltılabilen bit ve baytlardan oluşur ve kapsamlı veritabanları dert olmaktan çıkıp hedef haline gelmiştir.

Yazıtipleri görece basit fikri mülkiyetlerdir ama metinler, görüntüler ve filmler için de aynı şeyler geçerlidir. Film endüstrisi, karmaşık fikri mülkiyet hakları sorunlarıyla ilgilenmekte hepsinden daha deneyimlidir. Film elbette işbirliğine dayalıdır ve bu endüstrideki her avukat, kimin neye sahip olduğuna dair çelişen iddiaların yol açtığı karmaşık problemlere aşinadır. Kaynak materyalin yazarından sinemacılar ve oyunculara ve sayısız pazardaki sayısız dağıtımcıya kadar, filme önemli katkılarda bulunan onlarca kişi fikri mülkiyetin çeşitli parçaları üzerinde hak iddia edebilir. Ne yazık ki Hollywood'un telif hakları anlayışında çok az mantık vardır ve yeni multimedya endüstrisi, öncülünün yardımı olmaksızın makul bir yol çizmek zorunda kalacaktır.

Sorunlar bunlarla da sınırlı değildir: Anayasayı hazırlayanlar telif hakkı korumasının sonsuza dek sürmesini hiçbir zaman düşünmemiştir. Fikri mülkiyet bir noktadan sonra halka mal olmalıdır; aksi halde ortak kültürel mirasımız özelleşir. Ancak son kırk yılda telif hakları yasası defalarca değiştirilerek telif süresi uzatıldı. 1998 yılındaki Sonny Bono Yasası, diğer adıyla "Mickey Mouse Koruma Yasası" bunun son örneğiydi. (Erteleme kararından önce Disney'in Mickey üzerindeki hakları 2000 yılında sona erecekti.) Bir zamanlar yazar ve

yayıncıları korumayı amaçlayan yasa, kurumsal şirketlerin yararına kullanıldı. Konunun uzmanı Jerrold Spiegel, bu dönüm noktasını "telif haklarının gasp edilmesi" olarak nitelendirir.

Nihayetinde, telif hakları sistemi varlığını sürdürecekse bir multimedya prodüksiyonuna katkıda bulunabilen yüzlerce birey ve şirket arasında yüzdeleri paylaştırmak için bol miktarda dijital işlem gücüne ihtiyaç duyulabilir. ASCAP ve BMI gibi müzik alanındaki telif organizasyonları veya İngiltere'de yazarlara kitapları ödünç alındıkça belli miktarda gelir dağıtan halk kütüphaneleri model alınabilir. Bunların dışındaki tek alternatif, telif hakları fikrini bütünüyle terk etmek ve 19. yüzyıla kadar geçerli olan sisteme geri dönmektir. Buna göre bir sanat eserinin değeri, soyut entelektüel formunda değil, fiziksel tezahüründe aranır. Her yazarın bir yayıncı olduğu sanal yayıncılığın yeni dünyasında bu makul görünür. Dijital çağda entelektüel çalışmaların çoğunun hiçbir fiziksel tezahürü yoktur.

500 yıllık baskı, 150 yıllık fotoğrafçılık ve 100 yıllık ses kaydı ve filmlerin bir sentezi olan bu yeni ortamın doğuşunu tanıklık ederken kimi çelişkilerle karşılaşırız:

- Multimedya yeni film ortamından çok eski baskı ortamıyla ilişkilidir.
- Görüntü, ses ve baskının dijitalleşmesi, birleşmelerinden daha önemlidir.
- Dijitalleşme bu medyalar üzerindeki kontrolümüzü önemli ölçüde artırsa da aynı zamanda onları analog öncüllerinden çok daha az kaliteli soyutlamalara indirger.
- Dijitalleşmenin bilgiye anında erişim ve kapsamlı indeksleme gibi önemli avantajları, medyaların birleşmesinden ziyade ağların ve veri tabanlarının gelişmesiyle ilişkilidir.
- Dijitalleşme okuyucuya yetenek ve kolaylık kazandırsa da mevcut sahiplik sisteminin dayandığı telif hakları anlayışına ciddi güçlükler çıkarır.

Yine de multimedyanın üstünlüğü tartışma götürmez: 400 yılda ulaştığımız nokta budur. Sir Walter Scott romanlarına slayt gösterileri ekleyebilseydi, bunu yapardı. Charles Dickens olağanüstü öykülerini bizzat anlatabilseydi, bunu yapardı (ve kazançlı turnelere çıkarak bunu belli ölçüde yaptı). Daniel Defoe, *Journal of the Plague Year* [*Veba Yılı Günlüğü*] adlı eserine tarihsel istatistikleri gösteren interaktif bir veritabanı dahil edebilseydi, bunu yapardı. Georges Mé-

liès, *Voyage to the Moon* [*Aya Yolculuk*] filminde izleyicilerinin interaktif kalıtımını sağlayabilseydi, bunu yapardı. George Bernard Shaw, *Candida* veya *İnsan-Üstüninsan* [*Man and Superman*] gibi oyunlarına açıklayıcı metinler ekleyebilseydi, bunu yapardı (ve oyunlarının yayınlanan versiyonlarında bunu yaptı). Preston Sturges filmlerinden televizyon dizileri çıkarabilseydi, bunu yapardı. Jean-Luc Godard aynı zamanda bir film olan kitaplar yazabilseydi, bunu yapardı. François Truffaut aynı zamanda bir kitap olan filmler çekebilseydi, bunu yapardı.

Metin, görüntü ve seslerin 400 yıldır birbirinden ayrı kalmasının tek sebebi, teknolojinin hayal gücümüzün hızına yetişememiş olmasıydı. Artık teknoloji, hayal gücümüze yetişti ve olması gerektiği gibi birleştiler: iyi günde, kötü günde ve hastalıkta, sağlıkta.

SANAL GERÇEKLİK MİTİ

Sanatçının amaçlarıyla mevcut teknolojinin sınırları her zaman birbiriyle çatışır. Ancak dijital devrim her medya formu için ortak bir kodlama sistemi sağlama yönünde epeyce mesafe katettikten sonra, arzu ve kapasite arasındaki gerilim yeni bir diyalektiğe yerini bırakır; bu yeni diyalektik, etik ve estetik arasındadır. Entelektüel tarihimizdeki bu tarihi gelişme, psikolog Erik Erikson'un meşhur kişisel gelişim diyalektiğinden farklı değildir. Burada klasik biyologların deyişini tersine çevirmiş oluruz: "Türoluş, bireyoluşu yineler" yani grubun gelişimi, bireyin gelişimini yankılar.

Görüntü, ses ve metinler dijital hale getirildikten sonra her şey olasıdır. Medyamızın bizim için yapmasını istediğimiz şeyle mevcut kapasitesi arasındaki çatışma sona ermiştir ya da en azından amacını yitirmiştir. Analog dünyada katı sınırlar vardı: Bir tahta parçası veya bir kemanla yalnızca onun yapabileceği kadarını yapabilirsiniz. Dijital dünyada hiçbir fiziksel sınır yoktur; yalnızca depolama kapasitesi, işlemci hızı ve iletişim bant genişliği vardır.* Dijital devrim, bin yıllar önce bir kişi ilk kez bir taşı boyadığında başlayan entelektüel devrimle

* Bu biraz abartılı bir ifadedir ama çok da abartılı değildir. Bir değerlendirme yapabilmek adına dünyadaki bütün metinlerin 100 terabayt olduğunu varsayalım: ortalama bir megabayt büyüklüğünde 100 milyon kitap. 100 terabayt, 100.000 gigabayta eşittir. Günümüzde 100 gigabaytı cebinizde taşıyabiliyorsunuz. Bu, dört katmanlı Blu-ray diskin kapasitesidir. Son yirmi yılda depolama yoğunluğunu beş kat artırdık. Dünyanın bütün yazılı bilgilerini cebinizde taşımak için depolama yoğunluğunu üç kat daha artırmamız gerekir. Epey mesafe katetmiş durumdayız. Moore yasasına göre 2023 yılında bu hedefe ulaşabiliriz.

rekabet eder. Daha sonraki tüm sanatlar gibi mağara resimleri de doğal dünyayı damıtmak, soyutlamak ve ondan bir fikir yaratmak peşindeydi. Artık kendimizle fikirlerimiz arasında hiçbir fiziksel engel yoktur.

Bu yeni güç sarhoş edicidir ama bütün güçler gibi sağlam bir etik yapıya duyulan gereksinimi de beraberinde getirir. Godard, Lenin'in "Etik, geleceğin estetiğidir" sözünü tekrarlamaktan çok hoşlanırdı. Her ikisi de haklıydı ama bazı şeyleri öngöremezlerdi. Artık üstesinden gelinemez teknik sınırlar yoktur ve sanatsal medyalarımıza istediğimiz her şeyi yaptırabiliriz. Bu nedenle ahlaki sınırları eskisinden çok daha fazla anlamamız gerekir. Bir bakıma, bütün sanatçılar şimdiye kadar ebeveyn konumundaki teknolojilerin denetimi altındaki gençlerdi. Artık yetişkinliğin ahlaki sorumluluğunu üstlenmeleri gerekir.

Bu sorumlulukları daha ayrıntılı olarak incelemeden önce, sanal gerçekliğin mevcut ticari bağlamına göz atmamız gerekir. "Multimedya" ve "siberuzay" gibi "sanal gerçeklik" de dijital devrimin parolalarından biriydi. En dar ticari anlamda sanal gerçeklik, deneyimin görünüşteki gerçekliğini artırmak için bilgisayar oyunlarına ve eğlenceye dijital teknolojiyi uygulamayı ve onları gerçeğe daha yakın ve daha interaktif hale getirmeyi amaçlar. Girmek istediğiniz odayı seçmek için klavyeye bir şeyler yazmak veya farenin tuşunu tıklamak yerine fiziksel olarak sola veya sağa dönersiniz; aerobik sonuçlarının hiçbiri olmaksızın yürümenin keyfini çıkarın.

Sanal gerçeklik teknikleri hem tutum hem de hırs bakımından çeşitlilik gösterir. 20. yüzyılın sonunda sanal gerçeklik mühendisleri ve üreticileri, yüz yıl önce filmin doğuşunu karakterize eden sanatsal diyalektikle karşı karşıyaydı: Teknoloji gerçekliği yeniden üretmek mi kullanılmalı yoksa gerçekliğin yerini almak için mi? Teknoloji dünyayı yakalamak için mi kullanılmalı yeni bir dünya kurmak için mi? Bu yine bir Lumière-Méliès karşıtlığıdır ama bu defa dijital kayıtlar kaynaklarına ihanet etmediği için özel bir farklılık taşır. Méliès'in fantezileri, Lumièré Kardeşlerin gerçekliklerinden açıkça farklıdır. Dijital imgelem artık imgelerin birbirinden ayırt edilemediği bir matematiksel soyutlama seviyesine erişmiştir.

İlginç bir biçimde, geleneksel gerçekçiler yeni teknolojiden hayalperestlere oranla daha çok yararlanmış gibi görünür: "Telebulunma" yani uzaktaki bir yeri yeniden üretmek için sanal-gerçeklik tekniklerinin uygulanması, makinelerin "hiçbir insanın daha önce gitmediği yerlere gitmesini" sağlayarak önemli bilimsel katkılar sunacaktır.

Bu klasik tutum farklarına hedeflerdeki farklar da eşlik eder. Bir tarafta "tamamen kapsayıcı" sanal gerçeklik üç boyutlu video, en geniş frekanslarda ses ve dokunma da dahil olmak üzere tüm duyusal izlenimleri vermeye amaçlar. Skalanın diğer ucunda standart görüntülere bakış açımızı değiştirebilmemize imkân tanıyan basit ama zarif uygulamalar vardır. Bir tüketim ürünü olarak sanal gerçeklik, ilginizi artırmak için çok duyulu algılamadan faydalanır. Ama burada daha genel anlamda sanal gerçeklikten söz ediyoruz: Daha çok gerçeğe benzeme ve interaktiflik yönünde ilerleyen multimedyayla yakından bağlantılı teknolojik hareketi kastediyoruz.

Telebulunmanın ilk örneklerinden biri, internet ortaya çıktığında popüler hale gelen ve hava durumunun veya yatak odalarının canlı görüntülerini ileten web kameralarıydı. Güney California Üniversitesindeki Telegarden projesi (1995) ilk web kameralarının en yetkiniydi. Projeye üye olan internet kullanıcıları, Telegarden laboratuvarında kurulan gerçek bir bahçede ekim, sulama veya aşılama yapmak için bir robota komutlar gönderebildi ve herkes istediği an bahçenin gelişimini izleyebildi. Ertesi yıl NBC, Atlanta Olimpiyat oyunlarında bir düzineden fazla yere web kameraları yerleştirdi. Televizyon yayınlarında en iyi görüntüler arasından sınırlı şekilde seçim yapılabildiği (ve genellikle gecikmeler yaşandığı) için IBM'le birlikte işletilen web sitesi, sporseverlerin müsabakaları izleyebilmesinin en iyi yolu haline geldi. 1997'de Pathfinder uzay aracı Mars'a iniş yaptığında, Jet Propulsion Laboratory web sitesi rekor sayıda ziyaretçiyi ağırladı: Başka bir gezegenden iletilen canlı görüntüler 45 milyon kişi tarafından izlendi. Bu ilk deneyler, telebulunmanın bazı olasılıkları hakkında fikir verdi.



RESİM 7 14 "TAMAMEN KAPSAYICI" sanal gerçeklik. 1990'ların sonunda "Cybertron" oyunu oynayan bir kadın, başa takılan bir ekran ve 4 kanallı bir ses sistemiyle donatılmış bir jiroskobun ortasına yerleştirilmiş halde görülüyor. Duyuların birçoğunu hedef alan bu sistem, 750 kilogram ağırlığındaydı ve 80 metrekarelik bir alan gerektiriyordu. Televizyon bağımlılarına hiç de uygun değil! (Straylight Corp.'ın izniyle.)

2000'lerin başında araç sahipleri, tercih ettikleri güzergâhlardaki trafik yoğunluğunu kontrol etmek için binlerce trafik kamerasına bağlanabildi veya bu verileri kullanarak trafiğin yoğun olduğu bölgelerdeki ortalama hızı renklerle gösteren haritalardan yararlanmaya başladı. Belki de daha da etkilisi, hava durumu siteleri radar haritalarına ve uydu görüntülerine gerçek zamanlı erişim sunuyor.

Telebulunmanın daha sıradışı örneklerinden biri, Londra'nın "Ring of Steel" adı verilen kamera sistemidir. 1990'ların başında IRA (İrlanda Cumhuriyet Ordusu) tarafından gerçekleştirilen bombalama eylemleri karşısında İngiliz hükümeti, dünyanın en geniş dijital gözetim ağını kurmaya başladı. Londra yolları, şehre giriş-çıkış yapan tüm araçların plakalarını kayıt altına alan "otomatik plaka tanıma" (ANPR) yazılımı yüklenmiş yüzlerce kameradan oluşan bir ağla kontrol edilip izleniyor. Yarım milyondan fazla kapalı devre kamera da vatandaşların hareketlerini kamera altına alıyor. Bu yoğun görüntülü denetim artık Londralıların hayatının bir parçasıdır ve kapalı devre kameralarla çekilen görüntüler İngiliz polisiye filmlerinde yaygın olarak geçer. Korkmayın; Büyük Birader sizi izliyor!

Yaptığımız her şeyin kayıt altına alınması yetmezmiş gibi çoğu zaman bunun farkına bile varmayız. Elektronik kameralar öylesine küçüktür ki dikkat çekmeyebilir. Arkadaşınızın ceketindeki düğme, HDTV görüntünüzü bir kamera şakası programına veya FBI'a iletebilir.

Bu yaygın görüntü kayıtları, yaklaşık elli yıl önce Abraham Zapruder'in meşhur filminde belgelenen John F. Kennedy suikastıyla (ve katil zanlısının canlı yayında öldürülmesiyle) başladı. 2001 yılında Dünya Ticaret Merkezi saldırısıyla doruk noktasına ulaştı. Tanım gereği, terörist bir saldırının amacı düşmanları öldürmekten çok hayatta kalanları dehşete düşürmektir. Tahmin edebileceğiniz gibi El Kaide stratejistleri ikiz kulelerin eşsiz bir fırsat sunduğunun pekâlâ farkındaydı. İlk kule vurulduktan sonra binlerce kişi oraya yönelecekti ve ikinci kulenin vurulması en ince ayrıntısıyla canlı olarak yakalanacaktı. (Tesadüf eseri Fransız bir sinemacı o sabah bölgede bir belgesel çektiği için ilk kulenin isabet alması da filme alınabildi.) Saldırı görüntülerinin sonraki aylarda ve yıllarda milyonlarca kez yeniden oynatılacağını ve her defasında dehşetin katlanarak artacağını biliyorlardı. Medyamız doğrudan doğruya onların elini güçlendirdi ve halen de güçlendiriyor.

Bu görüntüleri gerçek olarak kabul ederiz. Ancak gerçek telebulunma veya ham görüntü kayıtlarıyla kurgulanmış sanal gerçeklik arasındaki farkı anlamak gittikçe zorlaşıyor. Tamamen kurgu olan filmleri izlerken bunu anlarız ama kur-

gu dışı olduğunu iddia eden bir filmi izlerken herhangi bir sekansın gerçeğe benzerlik seviyesi hakkında hiçbir ipucuna sahip olmayız. Bu özgün karışımlara daha çok maruz kaldıkça, neyin gerçek neyin gerçek dışı olduğunu daha zor ayırt edebiliyoruz. Sinema ve televizyonda her sekansın gerçeğe benzerlik seviyesini gösteren bir etiketleme sistemine ihtiyacımız var:

- Bu sekans gerçektir. Tam olarak göründüğü gibidir. Söylenen tarihte ve yerde çekilmiştir.
- Bu sekans belli ölçüde gerçektir ama prova yapılmıştır veya yeniden canlandırılmıştır.
- Bu sekans, söylenen yerde ama farklı bir zamanda çekilmiştir.
- Bu sekans gerçek değildir; yeniden sahnelenmiştir.
- Bu sekans gerçek değildir; süslemedir.

Her iki anlamda da sanal gerçeklik, başlangıçtan beri film tarihinin parçası olan bir temayı genişletir. 20. yüzyılın ilk yıllarında gezi filmleri, seyahatlere çıkmak isteyip de çıkamayan kişilere sanal seyahatler sundu. Gördüğümüz gibi sinemacılar, 1920'lerden itibaren daha büyük ekranlarla, 3-D görüntülerle ve stereo seslerle denemeler yaptı. Deneysel sinema için halen bir model teşkil eden 1953 yapımı *This Is Cinerama* bizi heyecanlı bir lunapark treni yolculuğuna çıkardı.* Gerçeğe benzerliği artırma tekniği olarak sanal gerçeklik bu geleneği devam ettirir. Aradaki fark, interaktiflik yani izleyicinin deneyimi kontrol edebilme derecesidir.

Bu noktada teknoloji meselenin özünü gözden kaçırmış olabilir. 1964-65 New York Dünya Fuarında Çekoslovakya pavyonunun ziyaretçileri, izledikleri filmde olay örgüsünün akışını belirlemek için oy kullanabilmişti. 1960'ların sonu ve 1970'lerin başında birçok tiyatro oyunu denemesinde izleyicilere önceden kontrol imkânı sunuldu. Bu teknik, anlaşılabilir nedenlerden dolayı başarılı olmadı. 1970'lerin ortasında "National Lampoon" adlı radyo programında yayınlanan bir skeç, izleyici kontrolünü hicvederek ölümcül bir darbe indirdi. *Godot'yu Beklerken* oyunun bu versiyonunda her zaman beklenen konuk otuz saniye içinde boy gösterir. Godot, Didi ve Gogo nerede yemek yiyeceklerini kısaca konuşur. (Hatırlayabildiğim kadarıyla Çin yemeği yemeye karar kılarlar.)

Dramatik sinema, daha derin bir deneyim sunmayı amaçlamaya devam eder. IMAX dramatik sinemanın bir alt kümesi olarak kendine yer edinmiştir; Showscan halen varlığını korur; 2005'ten itibaren dijital teknolojinin daha gelişmiş teknikler sunmasıyla birlikte 3D bir kez daha canlanmıştır.



RESİM 7.15 BASİT SANAL GERÇEKLİK. "Az daha çoktur" sözünün doğruluğunu teyit eden çarpıcı bir örnek olarak 2006 yılında Wii adındaki oyun konsolunu piyasa süren Nintendo şirketi bilgisayar oyunu pazarına yeniden hâkim oldu. Uzaktan kumandaya ivmeölçerlerin eklenmesiyle joystick ve düğmelerin yerini doğal jestler aldı. Buradaki fotoğrafta karışık çiftler tenis maçı görülüyor.

Sanal gerçeklik, sinemadan çok oyunlara uygulanan bir teknik olarak daha çok gelecek vaat eder. Bilgisayar oyunlarının özünde interaktiflik olduğu için sanal gerçekliğin sunduğu gerçeğe benzerlik, oyuncunun deneyimini zenginleştirmek için faydalıdır. "Zindanlar ve Ejderhalar" [Dungeons &Dragons] oyunlarının temel konsepti, çok kanallı olay örgüsü matrisidir. Savaş oyunları ise zorlukların adrenalin yükselten ritmini temel alır. Her iki durumda da sanal gerçeklik oyunun etkisini artırır. Ancak sanal gerçeklik belki de en çok uçuş simülatörleri gibi gerçek deneyimin aynısını yaşatmaya çalışan oyun grubunda işe yarar. Aslında simülatörler birer oyun olmaktan çok, sanal gerçeklik deneyiminin prototipleridir ve asıl olarak eğitim alanında gelecek vadeder. Cerrahlarımızın eğitimini bir sanal gerçeklik laboratuvarına teslim etmek için henüz çok erken olabilir ama pilotlara yıllardır çok şey kazandıran bu simülatör yaklaşımı, birçok ustalık ve teknikte faydalı olabilir.

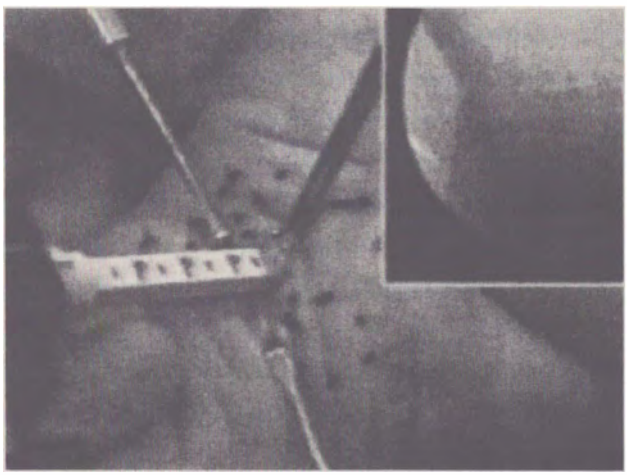
Sanal gerçekliğin oyunlar dışındaki ilk başarısı, bir işin nasıl yapılacağını ayrıntılı biçimde gösteren uygulamalardı: CAD programları örneğin yeni güvertenin onu tasarladığımız şekliyle inşa ettiğimizde nasıl görüneceğini kabaca da olsa görmemizi sağladı. 2007'de Amerikan Savunma Bakanlığı, "Sanal Irak" adı verilen bir programı gündemine aldı ve Travma Sonrası Stres Bozukluğu tanısı konan askerleri tedavi etmek için savaş temalı modifiye edilmiş sanal gerçeklik oyunlarını test etmeye başladı. Bir zamanlar video oyunlarında lider olan ama daha sonra Sony ve Microsoft'un gerisinde kalan Nintendo, 2006 yılında Wii

sistemiyle rakiplerine karşı üstünlük sağladı ve video oyun evrenini dönüştürdü. İki güçlü rakibiyle gerçekçilik ve hayal gücü açısından rekabet etmek yerine uzaktan kumandaya ivmeölçer ekledi ve çok daha az karmaşık oyunlara yeni bir fiziksel interaktiflik seviyesi getirdi. Bir yıl sonra Apple bu cihazı iPhone için uyarladı. Bazen az daha çoktur.

Sanal gerçekliğin iki temel öğesi de –gerçeğe benzerlik ve interaktiflik– etik sorunlara yol açar.

Dijital görüntü ve sesler yalnızca kendi bağlamlarında değerlendirildiği zaman gerçeğe daha yakındır. Günümüzde piyasada bulunan hiçbir bilgisayar ekranı, Showscan ve IMAX gibi gelişmiş film teknolojileri bir yana uygun bir biçimde perdeye yansıtılan 35 mm filmin çözünürlüğüne yaklaşamaz. (Benzer bir biçimde hiçbir elektronik ekran, iyi basılmış bir kitabın kalitesiyle boy ölçüşemez.) CD dijital sesleri yeni standart haline getirmiş olsa da daha önce belirttiğimiz gibi bazı odyofiller halen daha eski analog teknolojiyi tercih eder. Onların estetik alanındaki gericiler olduğu söylenebilir mi?

Dijital olarak yeniden üretilen ses veya görüntülerin keskinliği iki matematiksel faktöre dayanır: örneklerin sayısı ve her bir örneğin keskinliği veya derinliği. Filmler için üçüncü bir faktör de işin içine girer: çerçeve hızı. Teorik olarak dijital örnekleme hızının analog yeniden üretimin netliğine ulaşabilmesi için sonsuza yaklaşması gerekir. Neyse ki pratikte durum böyle değildir. 2. Bölümde gördüğümüz gibi filmin icadı, insan algısının sınırlarını temel alır. Tek yapmamız gereken bu sınırları belli bir hata payıyla aşmaktır. Dahası analog yeniden üretim tekniklerinin kendisi kusursuz olmaktan uzaktır. Dijital modellerin şu an için analog öncüllerine yetişmesi veya üstünlük sağlaması yeterlidir.



RESİM 7.16
TELEBULUNMA. Burada bir örneğini gördüğünüz karpal tünel ameliyat tekniği, teknolojinin minimal invaziv cerrahiye nasıl imkân tanıdığını gösterir. Küçük resim, cerrahın gördüğü görüntüdür. (3M Health Care'in izniyle.)



RESİM 7.17 TELEBULUNMA. Mars Rover Opportunity tarafından 16 Ekim 2006'da fotoğraflanan Mars'taki Victoria Krateri. Kameralar "daha önce hiçbir insanın gidemediği yerlere" gidebilir. (NASA)

Ne var ki dijital modeller henüz bu seviyede değildir. Ses CD'si standardının buna yeteri kadar yakın olduğu söylenebilir ve en gelişmiş video sürücüdeki 16 milyon renk muhtemelen yeterince nettir ama ekranın çözünürlüğü ve filmi depolamak için ihtiyaç duyulan sıkıştırma, teknolojideki hızlı ilerlemelere rağmen halen önemli sınırlamalar getirir.

Anlatılanlara göre 1960'larda Ingmar Bergman seçtiği iletişim ortamının özü itibariyle dürüstlükten uzak olmasından dolayı suçluluk hissetmişti. İzleyicilerin zamanın yarısından fazlasında bomboş bir ekrana bakmaları üzerine kafa yordu. Filmlerin bu tek hilesini bin katına çıkaran dijital görüntülerle karşılaşmış olsaydı Bergman'ın nasıl bir rahatsızlık duyacağını düşünün!

4.7 megabaytlık bir DVD'deye iki saatlik bir filmi sığdırmak için gereksinim duyulan aşırı sıkıştırma teknikleri, görüntü kalitesinde birçok soruna yol açar. Birçok DVD tüketicisi VHS ile kıyaslandığında bu ortamın çözünürlüğünden öylesine etkilenir ki bu ciddi sorunları hesaba katmaz. (Bu sorunlar DVD'yle aynı kod çözücüyü -MPEG-2- kullanan HDTV'ye de uzanır.) Ses sinyalleri diskte ayrı bloklarla depolandığı için sesin görüntüyle eşzamanlı olması garanti değildir. Sıkıştırma uzmanları, renkliliğe parlaklıktan daha az önem verdiğimizi fark ettiği için MPEG-2 standardı renklere yeterince özen göstermez; renklerin netliği ve aralığı önemli ölçüde düşer. Mevcut teknoloji birçok kare için "tahmini" piksel bloklarının tanımlanmasını temel alır. Bu nedenle de MPEG-2 videolar genellikle bloklar halindeki yapay dokularla doludur; bu da görüntüle-

rin duyarkatın kaydırıldığı eski sessiz film baskıları gibi görünmesine yol açar. Dahası bu tür sıkıştırılmış videoların kalitesi büyük ölçüde bu işlemi yöneten teknisyenin yeteneğine dayanır ve aynı zamanda oynatıldığı makineden makineye değişir.*

HDTV söz konusu olduğunda (disk tabanlı ortamdan ayrı olarak) işler daha da karmaşıklaşır. HDTV konusundaki Amerikan teknik standardı öylesine geniştir ki yatay ve düşey çözünürlük, görüntü oranı, piksel şekli, tek seferde/aralıklı tarama ve çerçeve hızının altmıştan fazla olası kombinasyonunu içerir. Ayrıca sinyalin "vesayet zinciri" prodüktör, dağıtımcı, ağ ve kablo sisteminden televizyonunuza kadar uzanır. Bu zincirin her halkası istediği değişikliği yapabilir.

Sıkıştırma sistemlerindeki mantıksal teknoloji, yenilikçilik bakımından nefes kesicidir ve burada açıklanamayacak ölçüde karmaşıktır. Gördüğünüz ve işittiğiniz şeylerin -ne kadar etkileyici olursa olsun- orijinal görüntü ve seslerin zayıf bir yansıması olduğunu söylemek yeterlidir. Umarım Ingmar Bergman'a ölmeden önce MPEG-2'yi açıklayan bir çıkmamıştır.

Sanal gerçekliğin interaktif öğesi, ek bir etik problem doğurur. Kullanıcı haline gelen izleyici, sanatsal karar alma sürecine katıldığında yazarlığın sorumluluğu ortadan kalkabilir. Sanal gerçekliğe dayalı multimedya ortamının zenginliği yanıltıcı olabilir. Gerçekliği taklit etmeye çalıştıkça, kullanıcıya bu ortamı değiştirmesi ve kontrol etmesi için daha çok özgürlük tanırız ve görünüşe göre hedefimizden uzaklaşırız. Gerçekliği her yönüyle yeniden üretmeye ne kadar yaklaşırsak, sanat ve işlediği konu arasındaki diyalektiği o kadar yitiririz. "Sanal gerçeklik" terimi nihayetinde bir oksimorondur. Fizikte gerçek olan gerçektir ve sanal olan gerçek dışıdır. Sonuç olarak sanal gerçeklik kullanıcıları tıpkı *2001: Uzay Macerası* filminin sonundaki David Bowman gibi kendini bir kafesin içinde bulur. Bu güzel bir kafestir ama açıkmış gibi göründüğü için daha da kısıtlayıcıdır.

Bunu uyuşturucu deneyimiyle kıyaslamak mümkündür. The Beatles'ın şarkısındaki gibi hiçbir şey gerçek değildir ve takılıp kalmaya değmez:

> Nothing is real
> And nothing to get hung about...
> ["Strawberry Fields Forever," © 1967, Northern Songs Ltd.]

Blu-ray disklere adapte edilen daha önceden H.264, AVC (Advanced Video Codec) ve MPEG-4 Part 10 adlarıyla bilinen kodek, bu problemlerden bazılarının çözümüne katkıda bulunmuştur. H.264 aynı zamanda Avrupa'daki birçok HDTV sisteminde de benimsenmiştir. Ancak bu konu şimdilik netlik kazanmamıştır.

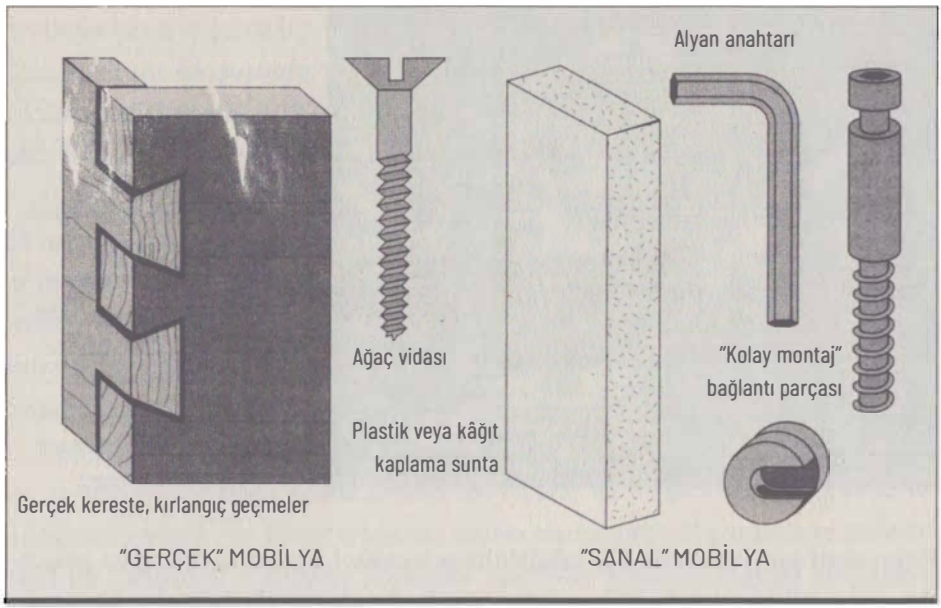


RESİM 7.18 Daha genel anlamda sanal gerçeklik, bu adı almadan çok önceleri mevcuttu. 1963 yılının Kasım ayında gerçekleşen John Kennedy suikastı belki de bir dönüm noktasıydı. Ülke bir televizyon dramasında birleşti. Burada Jack Ruby'nin canlı yayında Lee Harvey Oswald'ı öldürmesi görülüyor. (Photofest)

Psiko-aktif kimyasallarla fişe takılabilir geleneksel uyuşturucularımız arasındaki paralelliklere daha önce değinmiştik. Bu durumda her şeyi kapsayan sanal gerçeklik, elektronik süper-uyuşturucudur: "Sonsuza kadar çilek tarlaları.

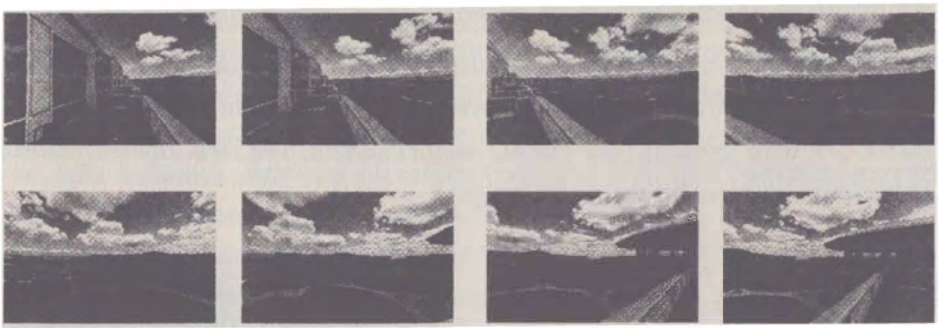
Sanal gerçekliğin felsefesi bu etik soruları gündeme getirse de daha pratik bir seviyede belirli sanal gerçeklik teknolojileri yakın gelecekte ve hiç tahmin etmeyeceğimiz şekillerde fayda sağlayabilir.

Apple'ın QuickTime sanal gerçeklik (QTVR) teknolojisi bunlardan biridir. 1994 yılının Haziran ayında orijinal QuickTime'ın tanıtılmasından üç yıl sonra dijital dünya gösterisinde görücüye çıkan QTVR ve rakipleri, bu film teknolojisini baş aşağı çevirdi. Dijital bir ortamda bazı değerleri yaklaşık olarak yeniden üreten sıkıştırma algoritmalarıyla aynı yöntemi kullanan sanal gerçeklik, kullanıcının bakış açısın değiştirmesi ve dilediği gibi turlamasına olanak tanır. Farenin hareketi, kameranın bakış açısını belirler ve farenin tıklanması kameranın konumunu kontrol eder. Uzamdaki birkaç konumda çekilen panoramik hareketsiz fotoğraflar diskte depolanır. QTVR bu eksiksiz ama oransız kayıtları işler ve kullanıcının seçtiği bakış açısından uygun bir biçimde orantılandırılmış bir hareketsiz görüntü sunar. Kullanıcılar görüntüyü dilediği gibi büyültüp küçültebilir veya kaydırabilir. Uzamda birden çok konum kaydedildiyse, kullanıcılar bir noktadan diğerine geçebilir. 360° panoramik kayıt mevcut değilse, ayrı bir sanal gerçeklik ön-işlemcisi mevcut görüntüden kabaca bir dizi görüntü üretir. Teknoloji, kullanıcıya bir objenin çevresinde dolaşma imkânı da sunar; bu bir uzamda kaydırma yapmanın tersidir.



RESİM 7.19 SANAL MOBİLYA. Sanal gerçekliğin gelişen teknolojinin bir ürünü olduğunu varsayabiliriz ama belki de temelinde ekonomik motivasyonlar vardır: Aşırı kalabalık bir dünyada etrafımızda yeteri kadar gerçeklik yoktur ve birçoğumuz sentetik gerçeklikle idare etmek zorunda kalırız. Son 35 yılda mobilyalarda da buna benzer bir süreç yaşandı. Dünya genelinde mobilyalar yüzyıllardır kerestelerin yiv, zıvana deliği ve dili, kırlangıç geçme gibi bağlantı parçalarıyla mekanik olarak birleştirilmesi ve tutkalla yapıştırılmasıyla imal edildi. Sanayi devrimi, ağaç çivilerin yerine metal vidaları getirdi ama parçaları birleştirme işlemi temel olarak aynı kaldı. Geçtiğimiz yıllarda bu geleneğin yerini yeni bir imalat yöntemi aldı. Suni ahşap kullanımına dayanan bu yöntem, imalatın yükünü marangozdan alıp kullanıcıya yükler. Kullanıcıya sanal gerçeklik eğlencesinde olduğu gibi imalatı işini olduğundan daha kolay gösteren pratik bir teknoloji sunulur. Bunun sonucunda ölçütlerimizi karşılarmış gibi görünen ama çok daha kısa ömürlü bir sanal ürün ortaya çıkar. Belki de sanal gerçeklik medyası için de bunun aynısı geçerli olacaktır.

Bunun, sanal gerçeklik meraklılarının düşlediği şey olduğu pek söylenemez. Duyuları ele geçirme girişimi yoktur; kontrol halen kullanıcının elindedir. QTVR teknolojisinin üstün özelliği, basitliğinde saklıdır. Dijital filmlerin, analog öncülleri karşısında sahip olduğu tek avantajı zarif ve sezgisel bir biçimde kullanır: eski görüntüler üzerinden yaklaşık olarak yenilerini üretir. Bu, dijital sinemanın zorlu nümerik gereksinimleriyle başa çıkmak için geliştirilmesi gereken sıkıştırma tekniklerinin mirasıdır. QTVR sanatlardaki klasik bir örüntünün en son örneğidir; medyanın sınırlamaları, temel faydasını ortaya koyar. Dijital filmlerin temel dezavantajı, yeni bir teknolojinin motoru haline gelir.



RESİM 7.20 Apple'ın 1995 yılında tanıttığı QuickTime sanal gerçeklik (QTVR) filmleri tersyüz eder. Burada sanatçı size mekan veya objeyi sunar ve ona nasıl bakmak istediğinizi kendiniz seçersiniz. Filmler resimse, QTVR hem mimari hem de heykeldir. Bu kareler, QTVR teknolojisinin "Balkon" adını taşıyan ilk demo gösterisindendir. 33 fotoğraf birbirine eklenerek kullanıcının istediği gibi dolaşabileceği kesintisiz bir panorama oluşturur. (Apple Computer, Inc.'nin izniyle.)

Elbette bu yeni teknoloji "hareketli resim" değildir; "durağan resim" daha doğru bir terim olabilir. Zira bir anlatı değil, uzam yaratır. Hem mizansen hem de montajı reddeder. Ritim yerine atmosferi ve karakter yerine ortamı getirir. Ama olgunlaştıkça, filmle hemen hemen aynı amaçlara hizmet edecektir. Tıpkı filmler gibi onlar da bizi başka insanların dünyasına götürecektir. Bu basit ama zarif teknolojinin yapmayacağı şeyse o dünyaları kendi dünyamızla karıştırmaktır.

SİBERUZAY MİTİ

Dijital devrimin ilk meraklıları, yeni teknolojinin gerçekliği yeniden üretme ve birden çok medyayı birleştirme kapasitesi kadar iletişim olanaklarından da büyülenmişti. Mikrobilgisayar ofisteki güç merkezini dağıtıp çalışanları bilgisayar odasındaki kibirli teknoloji uzmanlarından özgürleştirirken, yeni iletişim teknikleri bu kişisel araçları birbirine ve merkezi veritabanlarına bağlamak için telefon ağını kullandı.

1965'te ilk büyük çevrimiçi veritabanı olan Dialog açıldı. Lockheed tarafından uzay programı için tasarlanmıştır. 1973'te ilk kapsamlı profesyonel veritabanı olan Lexis bütün hukuk kütüphanesini çevrimiçi ulaşılabilir kıldı. Daha sonra internet adıyla bilinecek olan ağların ağının öncülü olan Arpanet, 1969 yılında çevrimiçi hale geldi. 1976'da İngiliz Prestel sistemi kullanıma girdi; çevrimiçi enformasyon

ağlarının hem profesyoneller hem de tüketiciler için faydalı olabileceğini gösterdi. Prestel hiçbir zaman ticari bir başarıya ulaşamasa da televizyondaki kuzenleri Ceefax ve Oracle, 1980'lerde İngilizlerin hayatının bir parçası oldu. Prestel'den teknik olarak çok daha gelişmiş olan Fransız Minitel sistemi, 1985'ten itibaren Fransız kültürünün bütünsel bir parçası haline geldi.



RESİM 7.21 1981 yılında tanıtılan Fransız Minitel'in gelişmiş bir modeli. Yerden tasarruf sağlamak amacıyla katlanabilir bir klavyesi vardır. Tasarım hedefi, telefon fihristinden daha küçük bir "ayak izi" bırakmaktır. (JM)

Minitel sistemi, dağıtık bir sistem olması bakımından Prestel'den tamamen farklıydı. On binlerce kullanıcıyı bir tek merkezi bilgisayara bağlamak yerine daha küçük, bağımsız binlerce ana bilgisayara bağlayan anahtarlamalı bir ağ sundu. Bu mimarinin en büyük avantajlarından biri, geliştirme ve operasyon maliyetlerini merkezi olmaktan çıkarmasıydı. Kısa süre içinde binlerce Minitel servisi açıldı. Birçoğu sohbet oturumlarına ev sahipliği yaptı. Elektronik postadan önceki bir çağda bu anında mesajlaşma yeniliği daha da benzersizdi. Çevrimiçi veritabanları faydalı olsa da bir veritabanının çevrimiçi olması esasen yerel bir diskte etkin biçimde kullanılabilmesi için çok sık güncellenmesi gerekiyorsa veya çok büyükse önem taşır.

İletişimin çevrimiçi sistemin ruhu olduğu kısa sürede açığa çıktı. Bir tek kişinin aynı anda birçok özel sohbeti sürdürebilmesine olanak tanıyan çevrimiçi sohbet, insanlar arasındaki etkileşimin yepyeni bir formuydu. Eski moda mektuplaşmaların gerçek zamanlı eşdeğeriydi ama anında mesajlaşmaya olanak tanıyan hız, anonim mesaj yazabilme ve dünyanın dört bir yanından on binlerce yabancıya erişebilme imkânıyla birleştiğinde çok geçmeden bağımlılık yaratan bir kombinasyon oluşturdu. 1980'lerin sonuna doğru Minitel kurumsallaştı:

Fransa'da binlerce gündelik ürün, pazarlamacılar müşterilerine doğrudan ulaşabilmenin yeni bir yolunu bulduğu için Minitel numaralarını duyurdu. Minitel internet ve World Wide Web'in gelişimi için açık bir model vazifesi gördü: bütün öğeler hazırdı. Aslında öylesine iyi çalışıyordu ki tüketiciler daha basit ve daha kullanışlı olan eski sistemden hoşnut olduğu için Fransa'da internet hizmetleri 1990'larda çok yavaş gelişti.

1980'lerde Minitel başarıya ulaşırken Amerika'daki birçok benzer deneme, esasen bu tür hizmetler için pazar yanlış anlaşıldığı için başarısız oldu. Knight-Ridder ve Times-Mirror gibiler, televizyonda yayın yapmayı tercih etti ve "videoteks" adı verilen sistemler geliştirdi.* Bu sistemler, birebir iletişim ortamı olarak tasarlanan teknolojiye merkezi bir otorite empoze etmekle kalmadı, aynı zamanda ortalama televizyon ekranının elverişsizliğinden olumsuz yönde etkilendi. IBM ve Sears'ın ortak girişimi Prodigy gibi bazı çevrimiçi servisler, modası geçmiş bir ağ modeli benimsedi (yardımcı ana bilgisayarlar olsa da yine bir tek büyük merkezi sunucuyu esas aldı) ve aynı ölçüde modası geçmiş bir grafik sistem kullandı. 1980'lerin başında Amerika ve Kanada, İngiltere'nin öncü Prestel grafik dili ve Minitel'in Teletel protokolüne bir yanıtı olarak NAPLPS (North American Presentation Level Protocol Standard) adındaki protokol standardını geliştirildi. Prodigy bu standardı benimsedikten sadece iki yıl sonra ülkedeki mikrobilgisayarlarda çok daha gelişmiş grafiksel kullanıcı arayüzleri yaygınlaştı.

Çevrimiçi grafiklerin kısa tarihi çok ilgi çekicidir. İngiliz Posta İdaresinde görev yapan Sam Fedida adında bir mühendis, 1970'lerin başında anahatlarıyla Prestel'i geliştirdi. Amaç, müşteriler için bir çevrimiçi sistem üretmekti. Başlangıçtan itibaren temel grafikler bu servisin bir parçası oldu. O tarihte henüz mikrobilgisayarlar yoktu ve zaman paylaşımlı terminaller –mikrobilgisayarların o dönemdeki karşılığı– katı bir biçimde karakter tabanlıydı. Prestel –ve daha sonra Minitel– grafik karakter kümeleri, telefon hatları üzerinden grafik iletme problemine getirilmiş zekice çözümlerdi. (Mozaik grafik formatının öğeleri üretmek için büyük harf ASCII karakter kümesini kullandılar.) Fotografik görüntünün yeniden üretilmesi gibi o zamanlar için zahmetli bir göreve hiç girişilmeden, basit renkler ve şekillerle karakterlerin ve basit çizimlerin görüntüsü çok daha etkin hale getirildi.

* 1980'lerin başında bu endüstri oluşurken birçok terim kullanılsa da İngilizce konuşulan ülkelerde Prestel ve Minitel gibi telefon tabanlı sistemleri anlatmak için "videoteks," Ceefax ve Oracle gibi video tabanlı sistemleri anlatmak içinse "teleteks" terimi yerleşti. Elbette bunun tam tersi olmalıydı. Amerika'da da teleteks denendi ama başarısız oldu. Ama problem çok daha basitti. Bu ortamın başarılı olduğu İngiltere'de bütün televizyonlar teleteks çözücüye sahipken Amerika'da sahip değildi.

NAPLPS iddialı bir biçimde daha karmaşık vektör grafiklere yönelmeyi denedi. Macintosh'unki gibi piksel tabanlı grafiksel kullanıcı arayüzleri ortaya çıkınca bunun kibirli bir iddia olduğu anlaşıldı. NAPLPS'i sürekli olarak kullanan tek sistem olan Prodigy'deki mühendisler, ellerinin altındaki merkezi sunucunun grafiksel sorumluluklarına odaklanırken çevrelerinde olup biten devrimi gözden kaçırmıştı. Mikrobilgisayarlar yaygınlaşıp işlemci gücünün genel varlığını milyonlarca kat artırırken NAPLPS'ye veya IBM'in ana bilgisayarlarına ihtiyaç kalmadı.

Prodigy mali bir başarı elde edemese de 1988'de tanıtıldıktan sonra beş yıl içinde yaklaşık iki milyon kullanıcıya ulaşabildi. Amerika'da aynı dönemde bilgisayar endüstrisinin kendi forumu olarak benimsenen hantal ama kârlı çevrimiçi sistem Compuserve ve yaratıcı bir girişim olan America Online üç milyon kullanıcıya ulaşmayı başardı. 1993'te mikrobilgisayarların kullanımı kolaylaştıkça çevrimiçi endüstrisi ticaretin gündemine oturdu ve "Enformasyon Süper Otoyolu" Clinton yönetiminin ulusal stratejisinin parçası haline geldi. Çevrimiçi 1980'ler boyunca bilinse de endüstri aradığı ticaret imkânına sonunda kavuşmuş oldu. İnternet hızla gelişirken, AOL özel bir servis olmaktan çıkıp başarılı bir geçiş yaptı: 1996 itibariyle yaklaşık 10 milyon üyeye ulaştı ve Avrupa'ya yayıldı. 1997'de Compuserve'yi satın alarak üye sayısını 12 milyonun üzerine taşıdı. 20. yüzyılın sonunda 20 milyonu zorluyordu. Bu önüne geçilmezmiş gibi görünen bir yükselişti. 2000 yılının Ocak ayında eski medya şirketlerinin en talihlisi olduğu söylenebilecek Time Warner, AOL'la birleşmeyi kabul etti ve hisselerinin yalnızca yüzde 45'ini aldı. Eski ve yeni medyanın bu sembolik evliliği, 2001 yılının Ocak ayında dotcom balonu patladığı sırada tamamına erdi. O noktadan sonra ekonomik merkez erişimden aramaya kayarken AOL, Time Warner için yük haline geldi.

Compuserve, 1970'lerin sonunda ortaya çıktığından beri tamamen karakter tabanlıydı. AOL istemci tabanlı grafik öğeler kullanarak liderliği ele geçirdi; kullanıcılar ağda her oturum açtığında güncellemeler yerel olarak indirilip depolandı. 1990'ların başında öncü çevrimiçi kullanıcılar AOL grafiklerini beklerken kaybedilen süreden hep yakındı. (Yaklaşık olarak aynı tarihte Compuserve, fotoğraflar için yaygın bir sıkıştırma algoritması haline gelen GIF formatını geliştirdi.) 1995'te internet mantar gibi yayılmaya başladığında PC'ler yeterince güçlü, modemler de yeterince hızlıydı; böylelikle grafik öğeler gereken hızda indirilebiliyordu. Onları önceden depolamak artık gerekli değildi. World Wide Web öncüleri de bu grafikler beklenirken kaybedilen süreden hep yakındı. Yüzyılın dönümünde endüstri halen vahşi bir sınır bölgesiydi ve ilk yerleşimciler,

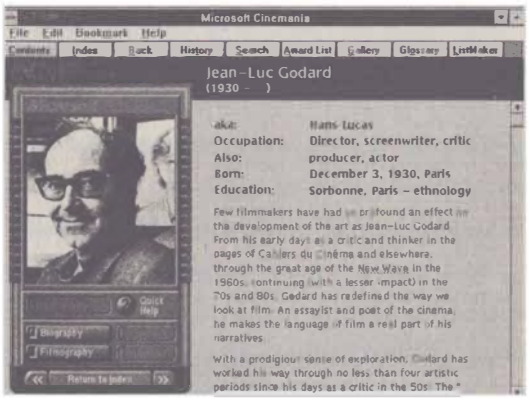
doğudaki daha uygar kuzenlerinin kabul edilemez bulacağı koşullara göğüs germek zorunda kaldı. Başka hiçbir medya kendini bu kadar hızlı ispatlamadı ve başka hiçbir medya yayıncılara ve üreticilere bu kadar az kontrol sunmadı. 1950'lerin başında her televizyonun farklı yayın sinyalleri almasını ve bazen de hiç sinyal almamasını hayal edin. Çoğu şey tarayıcı yazılımına bağlı olduğu için World Wide Web'de durum halen böyledir.

AOL gibi büyük ve merkezi olan ticari ağlar, daha önceki medya çağının televizyon ağlarını kendilerine mimari model olarak aldı. Topluma genel bir hizmet sunmayı amaçlayan bu ticari ağlar, herkese her şeyi sunmaya çalıştı ama çok geçmeden bu sorumluluğun ağırlığı altında ezildi. Eğlence toplumsal olarak paylaştığımız bir şey olabilir ama bu servislerin özü olan bilgi son derece özeldir. Her birimiz farklı gereksinimlere sahibiz. Bu nedenle televizyon yayıncılığının değil, dergiciliğin model alınması gerekirdi. Fransa'da kısmen şans eseri bu gerçekleşti. Politik nedenlerden dolayı Fransız hükümeti ilk başta bütün Minitel servislerinin mevcut yayıncılar tarafından işletilmesini hükme bağladı. Sonuç olarak ilk servislerin birçoğu, dergi yayıncılığının özel ilgi alanları modelini benimsedi. Amerika'daki servis operatörleri bunu yaşayarak öğrenmek zorunda kaldı.*

1994'te kısmen bu ihtiyaca verilen bir yanıt olarak internet, basında çevrimiçi dikkat odağı haline geldi. Savunma Bakanlığına ait Arpanet'in varisi olan internet, dünyanın dört bir yanından bilgisayarları birbirine bağlayarak muazzam bir ağ oluşturdu ve özel ilgi alanlarına sonsuz çeşitlilikte servisler sunmak için kusursuz bir yol olduğunu gösterdi. Dahası hükümet ve üniversiteler bakımına katkıda bulunduğu için "ücretsiz"di.† Bu geçiş, internetin uzun tarihçesine aşina olanların öngörebileceğinden çok daha hızlı gerçekleşti. Daha önceki faks gibi, internet de yükselişe geçmeden önce yirmi yılı aşkın bir geçmişe sahipti. Çoğu gözlemci resmi, bilimsel ve askeri ağların toplamından oluşan bir ağın eşi benzeri görülmemiş bir uluslararası ticari çevrimiçi ortama dönüşmesini "World Wide Web" adıyla bilinen teknolojinin gelişimiyle açıkladı.

İnternet öncesindeki bütün bu tarihçe çok uzak gelebilir ama şu anda dünyamıza hükmeden teknolojinin öncüllerini anlamak (ve internetten önceki dünyayı hatırlamaya çalışmak) önemlidir.

Bu, internet tarihçesinin en kayda değer yönlerinden biridir. Hükümet artık ağı desteklemiyor ama bu geçiş sorunsuz ve ekonomik olarak sancısız bir biçimde gerçekleşmiştir. Ticari fırsatlar uçsuz bucaksız olduğu için telekomünikasyon şirketleri gerekli iletişim altyapısını geliştirmek için on milyarlarca dolar yatırım yapmaktan çekinmemiştir.



RESİM 7.22 İlk olarak 1992'de yayınlanan Microsoft'un *Cinemania* CD-ROM'u, multimedya referans çalışmalarının ilk örneklerinden biriydi. Hem resimler ve sesler hem de anahtar sözcükle arama yapabilme özelliği değerliydi. Internet Movie Database (IMDB.com) gibi Web'deki referans çalışmaları, CD'lerden daha az bant genişliği ve serbestlik sunar ama anında ve sürekli olarak güncellenebilir.

İsviçre'deki Avrupa Nükleer Araştırmalar Merkezinde (CERN) çalışan İngiliz Tim Berners-Lee, ilk olarak 1989'da World Wide Web kavramını ortaya attı ve 1990'da temel hipermetin teknolojisini geliştirdi. 1980'de yaptığı bir çalışmayı temel alıyordu. Hipermetin bağlantısı fikri yeni değildi ama internette herhangi bir yere bağlanmak çok büyük bir hedefti. Her kitabın –aslında her kitabın her sayfasının– istediğiniz an birdenbire karşınıza çıktığı bir kütüphane hayal edin. Üstelik sayfanın her zaman en yeni baskıdan geldiğini ve resimlerin yanı sıra ses ve görüntüyle de zenginleştirilebildiğini düşünün. (Bu materyallerin sayfada bulunmasının gerekmediğini, her yerde olabileceğini ekleyin.) World Wide Web vizyonu budur. (Elbette bu tür bir dünyada yaşadığınız için bunu hayal etmenize artık gerek yok. Eğer mümkünse *internetsiz* bir dünya hayal edin!)

İlk birkaç yılda World Wide Web esasen bir Avrupa projesiydi. Çevrimiçi gelişime Fransız ve İngiliz projeleri hâkim olduğundan bu hiç de şaşırtıcı değildi. Amerikalılar onları çok geriden takip ediyordu. Daha sonra 1993 yılının Eylül ayında Illinois/Urbana-Champaign Üniversitesindeki Ulusal Süper Bilişim Uygulamaları Merkezi (NCSA) Web için tamamen işlevsel ilk tarayıcı (veya istemci yazılımı) olan Mosaic'i tanıttı. (O zamanlar yirmili yaşlardaki bir öğrenci olan Marc Andreessen tarafından geliştirildiği kabul edilir.) Birkaç ay içinde Web merakı salgın gibi yayıldı ve internet çılgınlığı on kat arttı. 1993 yılının Ocak ayında 1,3 milyon makine internete bağlandı. 1996 yılının Ocak ayında bu rakam 9,5 milyona yükseldi. Sadece 18 ay sonra iki kattan fazla artarak 19,5 milyona ulaştı. 1999 yılının Temmuz ayında 56 milyondu. Dokuz yıl sonra 600 milyona yaklaştı.*

Network Wizards, Inc. Web hakkındaki güncel rakamlara ve diğer faydalı bilgilere ulaşmak için www.nw.com'a bakın. Ayrıca www.W3.org'da (şu anda INRIA'yla birlikte

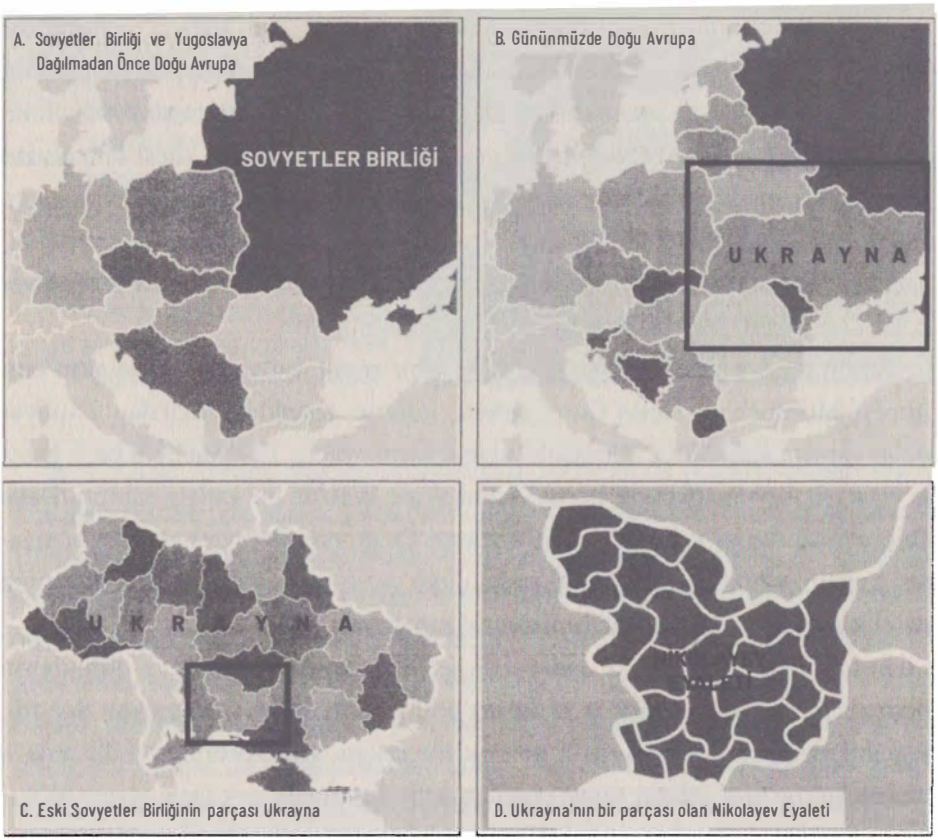
1994 yılının ortalarında yüzlerce Amerikan şirketi "web siteleri" açmıştı; bir yıl sonra onlara binlercesi eklendi. Bu sitelerin birçoğu, internet düşkünlerinin çok hoşuna gitmese de pazarlama bilgileri ve reklamcılığa adanmıştı. 1995 yılının ortalarından itibaren ABD'de bir tek ticari film bile kendi web sitesi olmaksızın gösterime girmedi. 1995 yılının Ağustos ayında, on altı ay önce Marc Andreessen ve Silikon Vadisi girişimcisi Jim Clark tarafından kurulan Netscape o tarihe kadarki en başarılı halka arz işlemini gerçekleştirdi. Wall Street, şirkete 2,9 milyar dolar değer biçti. İnternet hissesi çılgınlığı başlamış oldu.*

Köklü medya şirketleri Web'de sağlam bir zemin bulabilmek için akın etti. Rupert Murdoch'un News Corp. şirketi, internet teşvikiyle MCI'dan 2 milyar dolar yatırım aldı. NBC, Microsoft'la bir anlaşma yaptı. 1996'da belli başlı gazete veya televizyon ağlarının hepsi World Wide Web'de bir varlığa sahipti. Daha da önemlisi dünya genelinde (1996 yılının Ocak ayı itibariyle) yüz bin web sitesi kurulmuştu; bunların büyük çoğunluğu yazılı veya görsel medya devlerine değil kişiler, küçük şirketler ve kamusal kurumlara aitti.

Arama motoru şirketleri, tarayıcı şirketi Netscape kadar değerli olduklarını ortaya koydu. Yahoo 1996'da halka arz edildiğinde değeri 300 milyon dolardı. Bu, internet ekonomisinde çok yüksek bir rakam gibi görünmeyebilir ama o tarihte Yahoo'nun çalışan sayısı otuzdan azdı. İnternette çok fazla materyal bulunduğundan dünyadaki web sitelerini indeksleyen ve sınıflandıran arama motorları, gayriresmi giriş noktaları vazifesini gördü. Bu sayede çok geçmeden akmaya başlayan reklamcılık gelirlerinin büyük bir kısmını çabucak ele geçirdiler. 1998 itibariyle bu tür faal sitelere "portal" adı verildi ve köklü medya şirketleri onları satın almak için harekete geçti. Sonraki 18 ayda Disney, Infoseek'i satın aldı; Excite'ı ©Home (ve gerisindeki AT&T) satın aldı; Lycos, Barry Diller'ın USA Networks şirketinin hedefindeydi (ama anlaşma sağlanamadı). 1998 yılında kurulan Google pazara hızlı bir giriş yaparak bir zamanlar ünlü olan bütün bu arama motorlarını birkaç yıl içinde silip süpürdü.

MIT tarafından işletilen) World Wide Web Consortium'daki orijinal tarihsel belgelere ve www.NCSA.edu'daki NCSA belgelerine göz atın.

Tarayıcıyı pazarına egemen olmak için Microsoft'la kıyasıya bir rekabet yaşayan Netscape, 1998 yılının Kasım ayında AOL tarafından satın alındı. AOL şirketin değerini yaklaşık 4 milyar olarak duyurdu. Bu, Netscape hissedarları için çok da iyi bir yatırım getirisi değildi. Ancak dört aydan kısa bir süre zarfında birleşme tamamlandığında AOL hisseleri, Netscape hissedarları için tam 10 milyar dolar değerindeydi.



RESİM 7.23 POLİTİK AYRIŞMA. 1990'larda Doğu Avrupa'daki ulusal yapıların parçalanması, ilk başta onları yaratan politik ayrışmayı ortaya koyar. Küçük parçalardan karmaşık yapılar üretmek için kullanılan fraktal matematiğin tam tersi bir süreç izlenerek, büyük politik yapılar gittikçe daha çok parçalara bölünür ve sonunda komşu komşuyla düşman olur.

1998'in sonlarında World Wide Web'in yalnızca önemli bir pazar olmadığı, aynı zamanda ekonominin sanal motoru haline geldiği açığa çıktı. 21. yüzyılda Amerikan ekonomisine yön veren abartılmış balonlar dizisinin ilkiydi. Örneğin indirimli uçuş biletleri satan yeni bir şirket olan Priceline, en büyük havayolu şirketlerinin toplamından daha yüksek bir pazar değerine ulaştı. Web tüketicilerin eğlence sürelerinin sınırlı pastasından ciddi bir pay alsa da eğlence gelirlerinden payını henüz almamıştı. Bu tablo değişmek üzereydi. 1998'de yeterli bant genişliğine sahip her lise ve kolej öğrencisi MP3 müzik dosyaları alıp satmaya başladı. (Öğrencilerin büyük bir kısmı yeterli bant genişliğine sahipti çünkü 1995'ten sonra bant genişliği, kolej ve üniversiteler için önemli bir kriter haline geldi.) Bu ses sıkıştırma teknolojisi, telif haklarının hiçbir hükmünün kalmadığı

bir medya evreninin habercisiydi. 1970'lerin sonundan itibaren müzik ve video dağıtımcılarının can sıkıcı bir problem olan korsan, medyanın dijitalleşmesi ve internet bağlantılarının artan bant genişliği sayesinde bir istisna olmaktan çıkıp norm haline gelmek üzereydi.

Yalnızca beş yıl içinde World Wide Web fenomeni enformasyon endüstrisi, reklamcılık ve eğlence sektörü üzerinde önemli bir etki yarattı. Ancak bu etkiler, Web'in "e-ticaret" potansiyelinin gölgesinde kaldı. Bu uçsuz bucaksız dijital yapılar ağı, entelektüel mülkiyetin ticari değerini çabucak değiştirdi. Yüzyılın dönümünde World Wide Web, verimli pazarların ve basitleştirilmiş satış kanallarının cazibesiyle, birbirimizle iş yapma şeklimizi temelden değiştirmeye başladı.

Devrim istediğinizi mi söylüyorsunuz?

MEDYASFER

1980'de bu kitabının ikinci baskısı, medyada demokrasi hakkında bir not düşülerek sona eriyordu. Yeni teknoloji medya üretme gücümüzü önemli ölçüde artırsa da baskı, film ve televizyonun dağıtımı halen görece az sayıda elin kontrolündeydi.

> Medyanın yayılması, George Orwell'ın *1984* vizyonundan beri bilimkurguda yaygın bir tema olmuştur: "Teleekran karartılabilir ama onu tamamen kapatmanın hiçbir yolu yoktur." Yine de tekrarlamakta fayda var: "Gerçeklik" demeyi tercih ettiğimiz şeyler, artık büyük ölçüde bizim adımıza belirleniyor. Bu yalnızca başka birilerinin bizim öykülerimizi anlatması anlamına gelmiyor; aynı zamanda anlatılan öykülerin türlerini kapsıyor.

O tarihte dağıtım kanallarının genişleyeceğini de ileri sürmüştük. Elektronik postadan talep üzerine videoya, çevrimiçi veri servislerinden fiber optik kabloya, doğrudan eve uydu yayınından her evdeki bilgisayarlara kadar kısa süre içinde yaygınlaşacak birçok teknolojiyi sıralamıştık. Bu yenilikler ve çok daha fazlası artık günlük hayatımızın bir parçası. Ama kesin olan şu ki dijital devrim, bunu kimin belirlediğinden bağımsız bir biçimde gerçeklikle ilişki kurma şeklimizi kökünden değişti.

Bir Film Okumak ilk kez yayımlandıktan sonra doğan ve 1999'da üçüncü baskısını yapana dek epeyce büyüyen çocuklarım, 1980'den önce bilinmeyen birçok medyayı yakından tanıyor. Onların jenerasyonu internet, televizyon, video, CD'ler, bilgisayar oyunları, yazılım ve sinema filmlerinin aktif tüketicileri konumunda. Yeni medyanın zenginliği düşünüldüğünde belki de şaşılacak bir biçimde basılı sözcüklere de uzak değiller; o sözcükler artık sayfalardan çok ekranda karşılarına çıksa bile.

Tükettikleri medya miktarının çok fazla olmasından daha önemlisi, aynı miktarda medya üretebilmeleri. Yirmi yıl önce her profesyonel yazar, sinemacı veya ressamı hayrete düşürebilecek çok çeşitli yazılım araçları ellerinin altında. Orwell'ın kitabına adını veren yıl gelip geçti. (Super Bowl turnuvasını kimin kazandığını çoktan unuttuk ama o turnuvada yayınlanan reklamı hatırlıyoruz.) Medyanın kontrolü hakkındaki uyarılar, on beş yıl öncekine oranla daha az geçerli görünüyor. Günümüzde sahip olduğumuz medya (her türlü medya: multi, uni, ulti, hiper, görsel, yazılı ve geleneksel) üretme ve dağıtma gücü çoğumuzun öylesine başını döndürdü ki eski moda medyayı kimin elinde bulundurduğunu daha az önemsiyoruz. Büyük basın eleştirmeni A. J. Liebling, neredeyse kırk yıl önce "Basın özgürlüğü, basına sahip olanların elindedir" demişti. Artık neredeyse hepimiz bu imkâna sahibiz; belki bir film laboratuvarı ve bir kayıt stüdyosu. Peki ama bunlarla neler yapıyoruz?

Son yirmi yılda dağıtım bant genişliğindeki önemli artış, medyada politik bir dengenin oluşmasıyla sonuçlandı. Bu olumlu olduğu kadar hayal kırıklığı yaratan bir sonuç. Birçok bakış açısı ifade edilebiliyor. Sohbet programlarında, bloglarda veya elektronik posta listelerinde işlenmeyen hiçbir sosyal veya politik problem kalmıyor. Sorun şu ki aralıksız konuşsak da *birbirimizle* konuşmuyoruz. Bağırıyoruz; üstelik kendi tarafımızdakilerin yararına bağırıyoruz. Bu belli bir ölçüde her zaman böyleydi. Ben çocukken New York'ta yedi gazete vardı. (Çoğu şehirde en az iki gazete vardı.) Görüşünüze uygun olanı seçebiliyordunuz. Ama 20. yüzyılın ikinci yarısında yayın ağları birleştirici bir güç vazifesini gördü. Artık yedi gazete arasından değil, yedi bin blog ve websitesi arasından seçim yapmak gerekiyor.

2000'li yıllar iletişim mimarimizde gerçek anlamda bir devrime sahne oluyor. Bloglar (birden çoğa), sosyal ağlar (çoktan çoğa) ve cep telefonları (birden bire) sanal iletişimlerimizi çoğaltıyor. Ancak bu gruplar sanal ve dar odaklı; belirli bir yerdeki insanları değil, belirli ilgi alanlarını paylaşan insanları bir araya getiriyor. İzole haldeki insanlar bir araya gelir ama gruplar daha da çok ayrışıyor.

Demokratik iletişimin büyük bir ilerleme kaydettiği bu on yılda uydurma dil, indirgemeci ifadeler ve büyüleyici mizansenler ("Görev Tamamlandı") eşliğinde şimdiye kadarki en Orwellci politikaları da deneyimlemiş olmamız dikkat çekici ve aynı zamanda rahatsız edici.

Bu ikilem iki şekilde açıklanabilir:

1 2000'lerin uydurma dili [Owrell'ın romanındaki "newspeak"] bloglar ve sosyal ağlar tam etkisini göstermeden yerleşmiş olabilir (bu durumda çok geçmeden kritik eşiği aşacağız ve politik söylemin doğası gençlerde kökten değişecek).
2 Huxley olmadan Orwell'ı okuyamayız: Güçlü gibi görünen bu yeni iletişim araçları, güçsüzleri oyalamak dışında hiçbir amaca hizmet etmeyen uyuşturucu bir iksirdir.

Politik söylemimiz hakkındaki bu iki açıklamadan hangisi doğru olursa olsun, bu iletişim devriminin sosyal temasımızı nasıl etkilediğini incelemek önemlidir: Medyasferde birbirimizle ne kadar bağlantı kurarsak, gerçek hayat adını verdiğimiz şeyde daha izole hale geliriz. iPhone, Blackbery ve GPS cihazınıza sarıldıkça fiziksel çevrenizden koparsınız. Nerede olduğunuzu veya nereye gittiğinizi bilmenize gerek yoktur: GPS sizin yerinize bilir. Annenizin telefon numarasını (veya hatta adını) hatırlamanıza gerek yoktur: yalnızca "Annemi Ara" demeniz yeterlidir. Blackberry veya iPhone takviminizin size söylediği şeyleri yapın ve gününüzü dolu dolu geçirin. Sizin özel alanınızı işgal etmeye çalışan bütün o sinir bozucu insanları görmezden gelmeye çalışın lütfen!

Arkadaşım Fred kısa süre önce başından geçenleri anlattı: Eşiyle bir restorana gitmiş ve yan masada iki çocuklu bir kadın varmış. Çocukların çığlıkları birbirine karışıyormuş. Çok eğlendikleri için bu anlaşılır bir durummuş. Ama öylesine çok gürültü yapmışlar ki Fred eşinin söylediklerini duymakta zorlanmış.

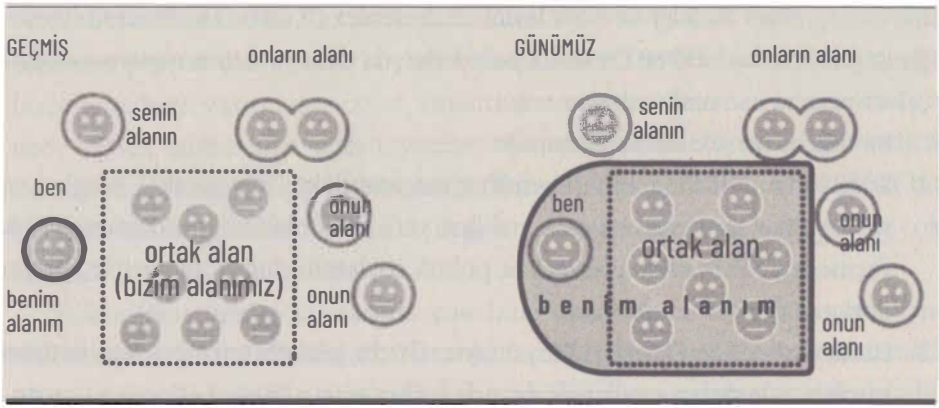
Yemeğin sonunda restorandan ayrılırken Fred ve eşi, iki çocuklu kadını nazik bir dille uyarmayı denemiş.

Bir ebeveyn olarak çocuklarına biraz daha kontrol etmesi gerektiği söylediklerinde, kadın öfkeyle yanıt vermiş: "Burası kamusal alan! İstediğimi yaparım!"

[İşte bu!]

Uygar dünyada dilediğinizi yapabileceğiniz *özel* bir alan vardı. *Kamusal* (ortak) alan, yapmanız gereken şeyleri yaptığınız yerdi. Yeni özelleşmiş dünyada kamusal alan size aittir. Onu kısıtlayan tek şey, belki de başka birinin özel alanıdır.

Şekil R



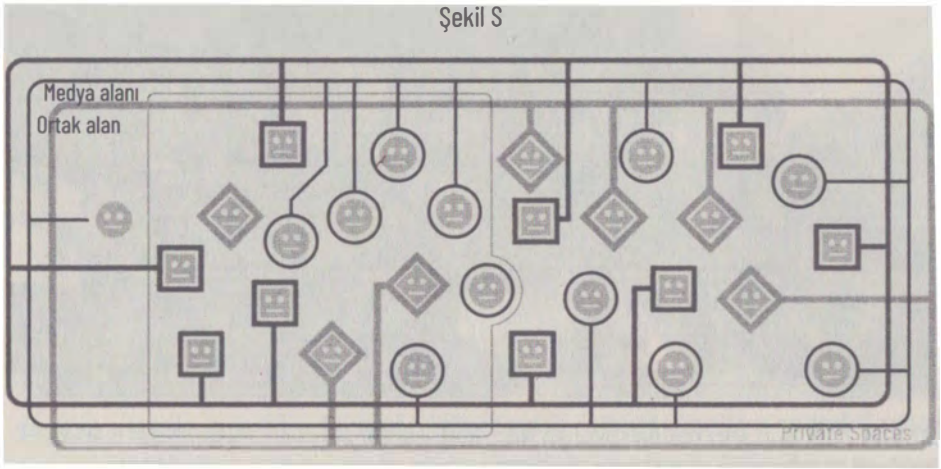
Ortak alan -"bizim alanımız"- ortadan kalkmıştır: yerini "benim alanım" almıştır.

Medyayı umduğumuzdan daha hızlı ve daha fazla demokratikleştirdik. Artık güce sahibiz. Ancak "sosyosfer" adını verebileceğimiz gerçek hayatta güçlerimiz arttıkça hepimizin üstünü kaplayan medyasferin gücü, etki alanı ve yayılımı da artıyor.

Raymond Williams, *Communications* (1976) adlı eserinde şu tespitte bulunur:

> Britanya ve Amerika Birleşik Devletleri gibi ülkelerde izleyicilerin çoğu, daha önceki dönemlerde bir yıl ya bazı durumlarda bir ömür boyunca izlenenden daha çok dramayı bir haftada veya hafta sonunda izler. İzleyicilerin çoğu için her gün farklı türlerde iki veya üç saat kadar dramayı düzenli bir biçimde izlemek sıradışı bir durum değildir. Bunun sonuçları daha yeni yeni değerlendirilmeye başlandı. Bir deneyim olarak dramanın günlük hayatın vazgeçilmez bir parçası haline gelmesi, gelişmiş sanayi toplumlarının benzersiz karakteristiklerinden biridir; bu niceliksel olarak geçmişten öylesine fazladır ki temel bir niteliksel değişim gibi görünür.

Williams, televizyon çağından söz ediyordu; internet çağında "iki-üç saat" gayet idareli görünür. Televizyonda drama izleme deneyimine eğlendirici haberler, video oyunları, iPod tarafından sağlanan kesintisiz müzik, DVD'ler ve e-posta, sohbet, blog, elektronik posta listeleri ve webi de ekleyin. (Tabii cep telefonunda geçen süreyi de unutmayın.)



Medyasfer, hem genel hem özel alanlarda sosyosferin üzerini kaplar. (Bunların tümü burada resmedilmeyen ekosferin bir parçasıdır.)

Bunun sonuçlarından biri açığa çıkmaya başlıyor: Gerçeklikten kopuyoruz. David Bowman'ın korkunç kafesine giden yolda epey mesafe katetmiş durumdayız. Medyasferde ne kadar çok zaman geçirirsek, eskiden geçerli olan toplumsal sözleşmeden o kadar uzaklaşıyoruz. Babanız konuşurken odadan çıkmak nezaketsiz bir davranıştır ama Cliff Huxtable konuşurken odadan çıkmak nezaketsiz bir davranış değildir. Medyasferin etkisiyle toplumsal sözleşme ne kadar zayıflarsa, dikkatler o kadar çok medyaya yöneliyor ve ona yöneltilmeyen -veya ondan yansıyan- dikkat ise kişinin kendine yöneliyor.

Raymond Williams'ın öngördüğü gibi, kendimizi medyasferin kurgularına ve "doğrularına" teslim etmiş durumdayız. Ancak son yirmi yılın dijital dönüşümünün en önemli karakteristiği, ne kadar çarpıcı olsa da anaakım medyanın artan hâkimiyeti değildir; teknolojinin bizlere bireysel olarak sunduğu medya gücüdür. Joe Liebling'in dediği gibi "basın özgürlüğü, ona sahip olanların elindeyse" artık bu özgürlüğünüz var. 1990'lar ve 2000'lerde internetin gelişmesiyle birlikte dağıtım gücüne de sahipsiniz. (Elbette anaakım medyanın pazarlama bütçesine sahip değilsiniz ama webde bu o kadar da önemli olmayabilir.)

Sonuç olarak medyayı suçlamayın; sorumluluk alın; güce sahipsiniz. Artık yeteneklerimizi ve teknolojilerimizi nasıl kullanacağımıza odaklanmalıyız. Bir film okumayı bilmek artık yeterli değil. Bir filmi *kullanmayı* da öğrenmemiz gerekiyor.

[Lütfen bir son seçin.]



RESİM 7.24 Kurtarıcı rolüne soyunan Neo, matriksi karıştırırken. Metafiziksel olarak Resim 2.24'le karşılaştırın. (Büyütülmüş film karesi, *The Matrix Reloaded*, 2003)

I

Her şeyden önce film, medya veya multimedyanın ötesinde uzanan bir gerçekliğin halen var olduğunu hatırlamalıyız.

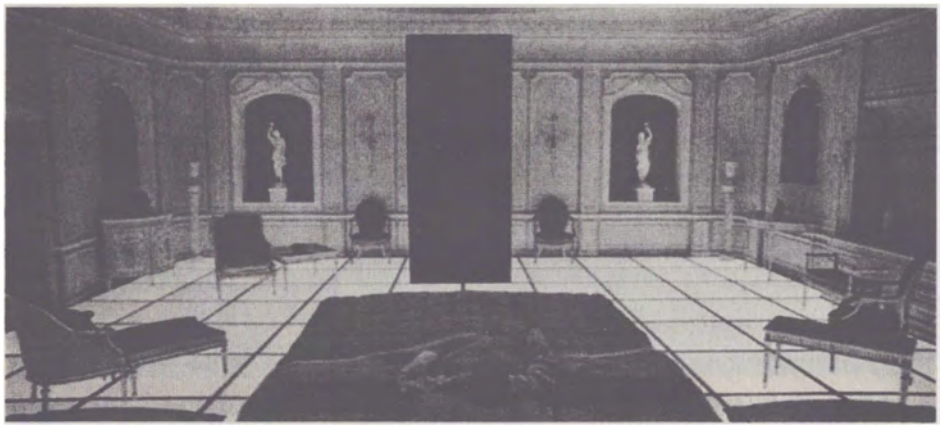
Bunun için bir rehbere sahibiz. Deneme yazarı E. B. White, 1947 yılının Sonbaharında George Orwell'in karanlık gelecek vizyonunu kaleme aldığı sırada *The New Yorker*'a yazdığı makalede tekinsiz bir biçimde bizimki gibi bir medya dünyasını resmetti. "Preposterous Parables: The Decline of Sport" adını taşıyan makale, tuhaf bir biçimde "süpersonik çağın üçüncü on yılında" oyunları saplantı haline getiren, türlü türlü gürültülü medyayla kuşatılmış ve süper otoyollarla (somut anlamda) örülmüş bir ülke tablosu çizdi.

Bu koşuşturmaca içinde "rekorların rüzgârlı bir gündeki olgun elmalar gibi düşüp durduğunu" yazdı. "Örf ve âdetler değişmişti, haftanın beş çalışma günü dörde ve ardından üçe düşürülmüştü, böylece herkes skorları ezberlemek için daha çok şansa kavuşmuştu." Bu dünyada da tıpkı bizim dünyamızda olduğu gibi hiç kimse aynı anda bir tek etkinlik gerçekleştirmekle yetinmez ve "radyo ve televizyonun büyüsü sayesinde hiç kimse bununla yetinmek zorunda kalmaz." Sahada göremediklerini video skorbordda izleyebilir, vücutlarına yerleştirilmiş radyolardan dinleyebilir veya cep televizyonlarından takip edebilir. Ressam Bruce McCall'ın post-sürrealist fantezileri gibi, White'ın alegorik hikâyesi de ılımlı derecede absürtlükte sıcak bir konfor bulur.

Görünen o ki bu medya balonu patlamak üzeredir. White'ın rüyasında 1975 yılında Ortabatının klasik "Dust Bowl" turnuvasında bir Amerikan futbolcusunun kızgın bir izleyici tarafından vurulması dönüm noktası olur. Başka stadyumlarda ve otoyollarda bir felaket zinciri başlar. White, "Neticede o öğleden sonra spor müsabakaları 20.003 hayata mal olur. Bu bir rekor," diye anlatır.

> O günden sonra spor sona erdi. Cumartesi öğleden sonraları bütün stadyumlar sessizliğe büründü; o uzun saatler hiçbir rekabete sahne olmadı. Ağaçlıklı yollar bile boş kaldı. Ana caddeler boyunca ilerleyen ve çiftlik avlularının yanından geçen sürücüler eski, dönemeçli yolların cazibesini yeniden keşfetti. Hoş kokulu yollarda hafif bir yoğunluk oluştu.

Artık yeniden o dolambaçlı yollara düşme vakti.



RESİM 7.25 *2001: Uzay Macerası* filminin sonunda bir monolit, David Bowman'ı sanal kafesinde ziyarete gelir.

2

Her şeyden önce film, medya veya multimedyanın ötesinde uzanan bir gerçekliğin halen var olduğunu hatırlamalıyız.

Bunun için bir rehbere sahibiz. Modernist edebiyatın öncülerinden ve ateşli savunucularından Gertrude Stein'ın "Sacred Emily" (1913) şiirinde ifade ettiği gibi:

> Gül bir güldür bir güldür bir güldür.

Stein, bu kitabın 3. Bölümünü sıkıcı bulabilirdi. Stein'ın gözünde "şiir çeviride kaybolup giden şey" değildir; "her şeyin adını gerçekten sevmektir." Stein edebi sanatı kadar Paris'te düzenlediği salon toplantılarıyla tanınır. Günlük hayatta da en az edebiyat kadar önem verdiği herkesçe bilinir. Picasso'dan Hemingway'e kadar o dönemdeki birçok dostu ve meslektaşı gibi Stein'ın hayatı da başlı başına bir sanat eseriydi; bir otobiyografiydi. Rönesansta bu niteliği tarif etmek için "sprezzatura" terimi kullanılmıştı. Bu İtalyanca sözcük, "ham ve şekilsiz var oluşa tahammülsüzlüğü" anlatır. Stein, sanatla hayat arasındaki uygun dengeyi biliyordu.

Tam yedi bölüm boyunca sanatı araştırdık. Stein'ın hayat için bir yanıtı vardı. Ölüm döşeğindeyken tarihteki en ünlü son sözlerden birini mırıldanmıştı:

> *Yanıt nedir?*

Biraz sonra kendi sorusuna şu yanıta vermişti:

> *Soru nedir!*

Yanıt buydu. Hemen ardından hayata gözlerini yummuştu.



RESİM 7.26 Fransa'nın Dordogne ilindeki Lascaux mağara resimlerinden ayrıntılar. Mağaranın ana bölümündeki bu resimler yaklaşık olarak MÖ 15.000'e aittir: Bizi başlangıca geri götüren Platon öncesi dönemden gölgeler. (Bettman Archives/UPI)

3

Her şeyden önce film, medya veya multimedyanın ötesinde uzanan bir gerçekliğin halen var olduğunu hatırlamalıyız.

Bunun için bir rehbere sahibiz. William Shakespeare kariyerinin zirvesinde oyun yazarlığını bırakıp doğduğu kasabaya döndü. Son oyunu *Fırtına* yirmi yılı aşkın bir süredir Globe Tiyatrosunu dolduran izleyicilere verilen bilinçli bir mesajdı. Shakespeare'in medyası olan tiyatro hakkındaydı. Ancak bir kutlamadan ziyade "kaçış" niteliğindeydi. Oyunun teatral adasının dışında gerçek bir dünya vardır ve *Fırtına*'nın ve Prospero'nun (dolayısıyla Shakespeare'in) amacı, büyüyü geride bırakıp gerçekliğe dönmektir. Oyunun sonunda Prospero şu sözlerle veda eder:

> Büyülerimin hepsi yok olup gitti,
> Bir tek kendi gücüm kaldı,
> Ki o da çok zayıf.
>
> Tatlı nefesleriniz doldursun yelkenlerimi,
> Aksi halde suya düşer
> Sizi hoşnut etme görevim.
> Ne bana güç veren periler var artık,
> Ne de büyüleyici sanatım;
> Ve çaresizlik içindeyim,
> Bir tek dua kurtarır beni,
> Merhametin bağrını delip
> Bütün kusurları bağışlatan bir dua.
> Kendi kabahatlerinizin affedilmesini istediğiniz gibi,
> Beni de mazur görün yüce hoşgörünüzle.
>
> *Çıkar.*



FİLM VE MEDYA: KRONOLOJİ

1895'e kadar: Tarih Öncesi
1896-1915: Filmin Doğuşu
1916-1930: Sessiz Film, Radyo ve Sesli Film
1931-1945: Hollywood ve Radyonun Altın Çağı
1946-1960: Televizyonun Gelişimi
1961-1980: Medya Dünyası
1981-1999: Dijital Dönüşüm
2000-Günümüz: Yeni Yüzyıl

SİNEMA VE MEDYA KONUSUNDA OKUMALAR

DİZİN

Kişiler
Kitaplar

"İnsanlar, mülkiyet değişikliklerinden fazlasını üretmeden milyonlar kazandı."

Joseph Heller, Closing Time

EKLER

1895'E KADAR: TARİH ÖNCESİ

- **130**
  İskenderiyeli Batlamyus (Ptolemaios) görme sürerliği fenomenini keşfeder.
- **1250**
  Leon Battista Alberti, karanlık odanın [camera obscura] atasını icat eder.
- **1456**
  24 Ağustosta Heinrich Cremer, hareketli harf kalıpları kullanılarak basılan ilk kitaplar olan Gutenberg İncillerini ciltlemeyi tamamlar.
- **1700'ler**
  Gazete ve dergilerin yükselişi.
- **1800'ler**
  İngiltere'de ve Avrupa'nın diğer yerlerinde okuryazarlığın artması ve bunun sonucunda kitaplar, dergiler ve gazetelerle kitlesel medya kültürünün ortaya çıkışı.
- **1810**
  Kōnig'in buharlı baskı makinesi.
- **1827**
  16 Mart. İlk Afro-Amerikan gazetesi *Freeman's Journal* yayınlanmaya başlar.
- **1834**
  Antik bir icadı temel alan "zoetrop" adlı basit film makinesinin patenti alınır.
- **1839**
  Dagerotip ve Talbottip teknikleri duyurulur.
- **1844**
  Morse'un telgrafı.
- **1846**
  Hoe'nin rotatif baskı makinesi.
- **1850**
  Görüntüyü ekrana yansıtabilen Büyülü Fener kullanılmaya başlanır.
- **1867**
  Daktilo, Sholes tarafından icat edilir ve Remington tarafından üretilir.
- **1873**
  Muybridge'nin denemeleri, film kamerasının gelişimine zemin hazırlar. Muybridge sonunda 1877'de başarılı olur.
- **1874**
  Fransız mühendis Emile Baudot, 5 bitli telgraf kodunun patentini alır. Morse kodundan sonra önemli bir gelişme olan bu kod, yüz yıl sonra dijital dünyanın temelini oluşturur.
- **1876**
  Bell'in telefonu.

- **1877**
  Edison'un fonografı.
  Reynaud'un peş peşe görüntüleri ekrana yansıtabilen Praxinoscope (1877) adlı cihazı.
- **1880**
  New York Graphic ilk yarım ton fotoğrafları basar.
- **1884**
  Eastman rulo şeklindeki fotoğrafik filmi.
  Mergenthaler'ın Linotip dizgi makinesi.
  "Nipkow diski" (1884) hızlı bir tarama hareketini getirir.
- **1886**
  Henry James, işlerini yönetmesi için İskoçyalı Alexander Pollock Watt'ı görevlendirir. James, "benim için yaptıklarının yüzde 10'unu alıyor ama bunu fazlasıyla telafi ediyor," diye yazar. Böylelikle Watt ilk edebiyat ajanı olur.
- **1888**
  Heinrich Hertz'in deneyleri, elektromanyetik dalgaların belli bir mesafeye gidebileceğini ve hızlarının da ışık hızına eşdeğer olduğunu gösterir.
- **1889**
  Eastman rulo şeklinde dönebilen esnek fotoğrafik filmin patentini alır. Dickson, kinetofonu Edison'a gösterir.
- **1891**
  Kinetoskop adlı görüntüleme makinesinin geliştirilmesi.
- **1895**
  28 Aralık. Lumière Kardeşler, Paris'te Boulevard des Capucines'taki Grand Cafe'nin bodrum katında halka açık ilk sinematograf film gösterimini gerçekleştirir.
  Max Skladanowsky, Bioskop projektörünü tamamlar.
  "American Mutoscope and Biograph Company" kurulur (şirket ilk başta kurucuları E. B. Koopman, Henry N. Marvin, Herman Casler ve W. K. L. Dickson'ın soyadlarının başharfleriyle "KMCD Syndicate" olarak anılmıştır).

1896-1915: FİLMİN DOĞUŞU

- **1896**
  23 Nisan. Edison'un New York'taki "Koster and Bial's" Müzikhol'deki ilk film gösterimi.
  2 Eylül. Marconi, İngiltere'de kablosuz telgrafı tanıtır.
- **1897**
  Edison patent ihlallerine karşı dava açar.
  Mayıs. Bazar de la Charite'deki film gösteriminde çıkan yangın 140 kişinin hayatına malolur.
  Edwin Porter, Editon'un şirketine katılır.

- **1899**
  James Stuart Blackton, Vitagraph Company'yi kurar.
- **1900**
  Paris'te düzenlenen Uluslararası Fuarda prototipik renkli ve sesli film sistemleri tanıtılır.
  Danimarkalı telefon mühendisi Valdemar Poulsen, "telegrafon" adındaki kablolu kayıt sisteminin patentini alır.
- **1901**
  Marconi, İngiltere'den Newfoundland'e ilk okyanus ötesi kablosuz iletişimi gerçekleştirir.
  Kraliçe Viktorya'nın cenaze töreni filmle kayıt altına alınır.
  Fessenden, sesin iletimiyle ilgili deneylere başlar.
- **1902**
  Méliès'in *Aya Seyahat* (*Voyage to the Moon*, 1902) filmi.
  T. L. Tally'nin Electric Theatre adındaki sinema salonunu Los Angeles'ta açılır.
  Will Barber, Londra'nın batısındaki banliyölerde Ealing stüdyolarının ilkini kurar.
  Pathe, Vincennes'te stüdyo açar.
- **1903**
  Porter'ın *Bir Amerikan İtfaiyecisinin Yaşamı* [*The Life of an American Fireman*]Büyük Tren Soygunu [*The Great Train Robbery*] filmleri.
  Biograph, tamamen yapay ışık kullanılan ilk stüdyo olan New York'un 14. Doğu Caddesindeki kapalı bir stüdyoya taşınır.
- **1905**
  Hepworth's *Rescued by Rover* filmi.
- **1906**
  DeForest "odyon" tüpünü icat eder.
- **1907**
  Griffith oyuncu olarak sinemada çalışmaya başlar.
- **1908**
  Emile Cohl (Fransa'da) ve Winsor McKay (ABD'de) animasyon üzerinde çalışmaya başlar.
  Pathe, doğrudan film satışlarını terk edip kiralama yöntemine geçerek endüstriye öncülük eder.
  Fransa'daki *film d'art* [sanat filmi] hareketi başlar.
  Haziran. Amerika'da Biograph, D. W. Griffith'i görevlendirir.
  17 Ağustos. Emile Cohl, ilk tamamen animasyon filmi olarak kabul edilen *Fantasmagorie*'yi yayınlar.
- **1909**
  Motion Picture Patents Company kurulur ve çok geçmeden General Film Company (dağıtımcılar) onu izler. Patent savaşları başlar.

- **1910**
  Griffith ve şirketi, kış aylarında Los Angeles'ta kalmaya başlar. Başlıca film etkinliğinin odağı, birkaç yıl içinde New York'tan Los Angeles'a kayar.
- **1911**
  Mack Sennett'in ilk Keystone komedisi çekilir.
- **1912**
  Armstrong'un Rejeneratif Devresi geliştirilir.
  Warner Kardeşler film çekmeye başlar; Fox şirketi ve Universal kurulur.
  Britanya'da sansür kurulu oluşturulur.
  İlk hayran dergileri ortaya çıkar.
- **1913**
  İtalya'da *Quo Vadis?* ve *Cabiria* uzun metrajlı filmlerin değerini ortaya koyar.
- **1915**
  Griffith'in *Bir Ulusun Doğuşu* (*The Birth of a Nation*) filmi, sinema tarihinde yeni bir dönemin başlangıcına işaret eder.
  Vachel Lindsay'in *The Art of the Moving Picture* kitabı yayımlanır.

1916-1930: SESSİZ FİLM, RADYO VE SESLİ FİLM

- **1916**
  Griffith'in *Intolerance* (1916) filmi.
  Münsterberg'in *The Photoplay: A Psychological Study* kitabı yayınlanır.
- **1917**
  Almanya'da UFA kurulur.
  Sovyetler Birliği'nde Kuleshov'un atölye çalışması başlar.
- **1918**
  Armstrong's Superheterodyne Devresi radyoyu ticari olarak uygulanabilir hale getirir.
- **1919**
  United Artists kurulur. Film endüstrisine yıldız sistemi hâkim olur.
  General Electric, Radio Corporation of America'yı kurarak Amerikan Marconi Şirketinin yayıncılık tekilini ele geçirir.
  Sovyet film endüstrisi millileştirilir.
  Almanya'da Tri-Ergon sesli film sisteminin patenti alınır.
  Wiene'nin *Cabinet of Dr. Caligari* filmi. Alman Dışavurumculuk hareketi başlar.
- **1920**
  Kısmen I. Dünya Savaşı sayesinde Amerika dünya film endüstrisine egemen olur.
  Sinemacıların Hollywood'a göçü başlar.
  Pittsburgh'ta KDKA yayın hayatına başlar.

- **1922**
  28 Ağustos. Akşam 5:15. İlk radyo reklamı: New York'ta AT&T'nin WEAF radyo istasyonunda Queensboro Corp. için Bay Blackwell.
  Lang'ın *Dr. Mabuse* filmi.
  Vertov'un *Kino-Pravda* filmi.
  Flaherty'nin *Nanook of the North* filmi.
  Britanya'da BBC resmi olmayan yayınlarına başlar.
- **1923**
  Stiller'ın başrolü Greta Garbo tarafından oynanan *Saga of Gosta Berling,* filmi.
  Stroheim'ın çağdaş realizmin öncüsü olan *Greed* filmi.
  İlk "haber dergisi" *Time* yayın hayatına başlar.
- **1924**
  Columbia Pictures kurulur, MGM konsolide edilir.
  Leger'in *Ballet Mecanique* filmi.
- **1925**
  Londra'da "Film Society" adlı dernek kurulur; Fransa'da film incelemeleri gelişir.
  Eisenstein'ın *Potemkin Zırhlısı* filmi.
  Temmuz. William Cullen Bryant ve Clarence Darraw'un karşı karşıya geldiği Scopes davası, Chicago'da şifresiz kanal WGN aracılığıyla radyoda yayınlanan ilk Amerikan davası olur. John Scopes evrimi öğretmekle suçlanır. H. L. Mencken bu davayı "Maymun davası" adıyla *The Baltimore Sun*'da işler ve "dağ köylüsü, taşralı ve dar görüşlü" olarak karakterize ettiği bölge insanıyla alay eder.
- **1926**
  6 Ağustos. Vitaphone (ses kaydı) yöntemi kullanılan ilk film: *Don Juan.*
  15 Kasım. Akşam 8'den öğlen 12:25'e. NBC, New York'taki Waldorf-Astoria Hotel'in çatısında New York Symphony, New York Oratorio Society, Will Rogers, Weber & Fields ve Vincent Lopez'in yer aldığı bir programla ağ yayıncılığına başlar. Bu program 21 şehirde 24 radyo istasyonunda yayınlanır.
  Pudovkin'in *Film Technique* kitabı yayımlanır.
  Rudolph Valentino hayatını kaybeder.
- **1927**
  İngiltere'deki sinema yasası bir kota sistemi getirir.
  BBC resmi olarak kurulur.
  Amerikan Radyo Yasası uyarınca Federal Radyo Komisyonu (daha sonraki adıyla FCC) kurulur.
  New York'ta Roxy Theatre açılır.
  Nisan. Fox Movietone News sesli film sistemini kullanarak faaliyetlerine başlar.
  6 Ekim. Warner Brothers'ın müzik ve birkaç konuşma sekansı yer alan *The Jazz Singer* filmi, ilk popüler sesli film olur.
  CBS kurulur.
  1 Ocak. NBC'nin Blue radyo ağı yayın hayatına başlar
  Alman mühendis Fritz Pfleumer manyetik bant sistemini icat eder.

- **1928**
  G.E./Westinghouse/R.C.A. filmlerde R.C.A.'nın ses patentlerinden yararlanmak için RKO Radio Pictures Corporation'ı kurar.
  Londra'da John Logie Baird televizyonu tanıtır.
  Sesli filme geçiş, film prodüksiyonunda banka kaynaklarının etkisini artırır.
  Crossley Radio Survey ratingleri başlar. İlk olarak 1930'da yayınlanır.
  Başından sonuna konuşma içeren ilk uzun metrajlı film: *Lights of N.Y.*
  Dreyer'ın *Passion de Jeanne d'Arc* filmi.
  Vertov'un *Kameralı Adam* filmi.
  Dali ve Bunuel'in *Bir Endülüs Köpeği* filmi.
- **1929**
  Hitchcock'un ilk İngilizce filmi *Blackmail*.
  Mamoulian'ın ilk başarılı müzikallerden biri olan *Applause* filmi.
  Marx Kardeşlerin ilk filmi *The Cocoanuts*, Broadway yeteneklerinin Hollywood'a göçünü başlatır
  Amos 'n' Andy ilk popüler NBC ağı dizisi olur.
  Sesli filme geçiş, sinemaya gidenlerin sayısında iki yıl içinde neredeyse iki kat artış yaşanmasıyla sonuçlanır (1927: 60 milyon bilet; 1929: 110 bilet).
  Plakla radyo yayını başlar.
- **1930**
  "Prodüksiyon Kodu" kurumsallaşır ama gevşek bir biçimde uygulanır.
  Filmlerin yabancı dillerdeki versiyonlarını hazırlama ihtiyacı, Avrupalı yeteneklerin Hollywood'a göçünde ikinci dalgaya yol açar.
  Clair'in ilk Fransızca sesli filmi: *Sous les toits de Paris*.
  Von Sternberg'in Marlene Dietrich'le birlikte *Mavi Melek* filmi.
  Disney yetmiş müzikal çizgi filminden ilki.
  Amerika'da RCA ve patent ortaklarına karşı anti-tröst davası açılır.
  Grierson, Rotha, Wright ve Jennings, İngiliz belgesel hareketine katılır.

1931-1945: HOLLYWOOD VE RADYONUN ALTIN ÇAĞI

- **1931**
  Hecht ve MacArthur'un *The Front Page* oyunu, Lewis Milestone tarafından filme alınır. Gazetelerin kültürel bir medya olarak öneminin artarak devam ettiğini gösterir.
  Wellman'ın *Halk Düşmanı* filmi, gangster janrının yükselişine işaret eder.
  Chaplin'in yalnızca müzikten oluşan soundtrack'e sahip *Şehir Işıkları* filmi.
  Dracula ve *Frankenstein* korku janrının simgesi olur.
  Murnau ve Flaherty, *Tabu* adlı yarı-belgeselde bir araya gelir.

- **1932**

  Hawks, Hughes ve Hecht, *Yaralı Yüz* adındaki önemli gangster filminde bir araya gelir.

  Dublaj teknikleri uygulanmaya başlar ve sesli filmlerin çekilmesini önemli ölçüde kolaylaştırır.

  En büyük film sarayı olan Radio City Music Hall, Rockefeller Center'da RCA'ya ev sahipliği yapan Radio City kompleksinde açılır.

  Türünün ilki olan Venedik Film Festivali açılır.

  Lubitsch'in *Trouble in Paradise* filmi, bu on yılda Paramount tarzı gelişmiş komediyi yerleştirir.

- **1933**

  Astaire ve Rogers, *Flying Down to Rio* müzikalinde 1930'ların eğlencelerine damgasını vuran şehirli karmaşıklığı yerleştirir.

  Cooper ve Schoedsack'ın *King Kong* filmi, popüler bir mit yaratmak adına ırksal korkuları uyandırır.

  Busby Berkeley'in *42nd Street* koreografisi 1930'ların müzikal tarzını belirler.

  Arnheim'ın *Film as Art* [*Sanat Olarak Sinema*] kitabı yayınlanır.

  Alman film endüstrisi Nazi kontrolüne girer.

  İngiliz Film Enstitüsü kurulur.

  Armstrong FM radyoyu geliştirir.

  Başkan Roosevelt'in ilk "samimi sohbetleri" radyoda yayınlanır.

- **1934**

  Joseph Breen, Prodüksiyon Kodu çerçevesinde sansürü güçlendirir.

  Erken dönem "Screwball komedisinin" başlıca örneklerinden Capra'nın *It Happened One Night* ve Hawks'ın *Twentieth Century* filmleri.

  Riefenstahl'ın *Triumph of the Will* filmi Nazi anlayışını yüceltir.

  İngiliz hükümeti belgeselleri finanse etmeye başlar.

  Flaherty, *Man of Aran* belgesel filmini tamamlar.

  1934 İletişim Yasası telefon, telgraf ve radyo (ve televizyon) yayıncılığının birbirine bağlılığını tanır ama daha eski medyaya yeni radyo endüstrisinden farklı yaklaşır. Telefon ve telgraf doğal tekeller olarak görülür ve Federal İletişim Komisyonu tarafından belirlenen hızlarda istendiği gibi hizmet sunması gereken "ortak taşıyıcı" olarak tanımlanır. Yayıncılık ise rekabetçi bir etkinlik olarak kabul edilir. Radyo ve televizyon yayın araçlarının kamusal sahipliği ilkesi benimsenir: Federal İletişim Komisyonu yayıncılara sınırlı lisanslar sunar ve etkinliklerinin doğasını kontrol eder.

- **1935**

  Technicolor'ın üç şerit sistemi kullanılır.

  De Rochemont'un "March of Time" belgesel dizisi başlar.

  Radyo ratinglerini ölçmek için "odyometre" cihazı icat edilir.

- **1936**

  BBC televizyon yayınlarına başlar ama televizyon yayınları savaş nedeniyle kesintiye uğrar.

Henri Langlois, Georges Franju ve Jean Mitry tarafından Cinematheque Francaise kurulur.
Chaplin'in *Modern Zamanlar*'ı.
Capra'nın *Mr. Deeds Goes to Town* filmi Amerikan popülist filmler döngüsünün başlangıcına işaret eder.
Renoir'in *Bay Lange'ın Cinayeti* filmi.
Life dergisi yayın hayatına başlar.

- **1937**
  Renoir'in *Harp Esirleri* filmi.
  Arriflex'in hafif 35 mm kamerası -ilk refleks kamera- tanıtılır.
- **1938**
  Eisenstein'ın *Alexander Nevsky* filmi.
  Michael Balcon, Ealing Stüdyolarında prodüksiyonu üstlenir.
  31 Ekim. Welles'in *War of the Worlds* radyo yayını.
- **1939**
  Kanada Ulusal Film Kurulu kurulur.
  Hollywood'un en büyük filmi: Selznick'in *Rüzgar Gibi Geçti* ve MGM'nin *Oz Büyücüsü* (her ikisi de Victor Fleming tarafından yönetilir) eğlence dünyasının klasikleri haline gelir.
  John Ford'un klasik Western filmi *Cehennemden Dönüş*.
  Renoir'in *Oyunun Kuralı* filmi.
  30 Nisan. Başkan Roosevelt, New York'taki Dünya Fuarında bir televizyon yayınında görünür. Bu, ABD'de düzenli televizyon yayınının başlangıcına işaret eder.
  19 Haziran. Ortakları arasında Simon & Schuster'ın da bulunduğu Pocket Books adındaki yeni bir şirket, Macy's ve Manhattan birkaç gazete standında 25 cent karşılığında cep boy kitaplar satar. Karton kapaklı kitap devrimi başlar.
  26 Ağustos. Üst liglerden ilk beyzbol maçı yayını: Brooklyn Dodgers ve Cincinnati Reds arasındaki iki maç yayınlanır.
- **1940**
  12 Ocak. WNBT-TV, New York ve WRGB-TV, Schenectady'de ilk Amerikan televizyon ağı yayınları.
  Ağustos. CBS, Peter Goldmark tarafından geliştirilen renkli televizyon sistemini tanıtır.
  Hitchcock, Hollywood'a gider.
  Murrow'un hava saldırıları Londra'dan yaptığı yayınlar, radyonun haber değerini gözler önüne serer.
- **1941**
  Renoir, Hollywood'a gider.
  Ford"un Steinbeck romanından uyarladığı *Gazap Üzümleri* filmi.
  Huston'un *Malta Şahini* şöhrete kavuşmasını sağlar ve aynı zamanda Bogart'ı ve dedektif janrını popüler kılar.
  Welles'in "büyük Amerikan filmi" *Yurttaş Kane*.

- **1942**
  Noel Coward'ın *Denizler Hâkimi* filmi savaş sırasında İngiliz sinemasının paradoksal bir biçimde canlanmasına işaret eder.
  Capra'nın etkili bir belgesel propaganda niteliğindeki *Why We Fight* serisi.
- **1943**
  Maya Deren'in *Meshes of the Afternoon* filmi Amerikan avangardının yenilenen gelişimini işaret eder.
  Askeriyede ilk kablolu ses kayıt cihazları kullanılır.
  Anti-tröst davası nedeniyle NBC'nin ikinci ağından ABC ortaya çıkar.
  Fransa'da Marcel L'Herbier Sinematografi Araştırmalar Enstitüsünü kurar.
- **1944**
  Technicolor Monopack sistemi ilk kez uzun metrajlı filmlerde kullanılır.
- **1945**
  Rossellini'nin *Roma, Açık Şehir* ve De Sica'nın *Kaldırım Çocukları* filmleri yeni gerçekliği ortaya koyar.
  De Rochemont *The House on 92nd Street* adlı filminde kurguya yarı-belgesel tarz uygular.
  Ed Murrow dramatik bir biçimde Buchenwald'dan yayın yapar.
  Alman teyp kayıt cihazları ele geçirilir.
  Olivia de Havilland, sözleşmesini feshetmek için Warner Bros.'a açtığı davayı kazanır ve oyuncular önemli bir yeni güç elde eder. Bu tarihte, stüdyoların oyuncu sözleşmelerini askıya kaldığı süre kadar uzatabilme hakkı vardı. Böylece stüdyolar yeni sözleşme imzalamayı reddeden oyuncuları diledikleri kadar çalıştırabiliyordu. (Bette Davis, yasaların stüdyolara tanıdığı bu hakkın iptal edilmesi için 1930'larda dava açmışsa da sonuç alamamıştı.)

1946-1960: TELEVİZYONUN GELİŞİMİ

- **1946**
  14 Şubat. Savaş Bakanlığı, ENIAC'ın geliştirildiğini duyurur. İlk defa elektronik hız, nümerik görevlere uygulanır. ENIAC cihazı, Pennsylvania Üniversitesinin Moore Elektronik Mühendisliği Fakültesinin bodrum katında neredeyse 1400 metrekare yer kaplar.
  Amerikan film endüstrisinin en iyi gişe yılı: 1,7 milyar dolar hasılat elde edilir.
  Cannes Film Festivali başlar.
  Akio Morita, Sony şirketini kurar.
  Paramount anti-tröst davası başlar.
  Amerikan televizyon ağları yayına başlar ve BBC yayın hayatına döner.
  Hawks'ın *Birleşen Kalpler* filmi Film Noir janrının habercisi olur.

Wyler'ın savaşın etkilerini incelediği *The Best Years of Our Lives* adlı popüler filmi.
Hitchcock'un *Aşktan da Üstün* filmi.
8 Haziran. Milton Berle'nin ilk televizyon programı. Sonrasında "Bay Televizyon" olarak anılır.
19 Haziran. İlk televizyon ağı sponsoru Gillette, Joe Louis ve Billy Conn arasındaki boks maçına sponsor olur.

- **1947**

1 Ekim. Bing Crosby'le *Philco Radio Hour* programı önce kaydedilip daha sonra radyoda yayınlanır.
20 Ekim. House Un-American Activities Committee (HUAC) Hollywood'da "komünist etkileri" hakkında duruşmalara başlar. Hollywood'dan 19 kişi, Komünist Parti etkinliklerinden haberdar oldukları veya bu etkinliklere katıldıkları hakkında ifade vermeye çağrılır.
24 Kasım. New York'taki Waldorf-Astoria Hotel'de gerçekleştirilen meşhur toplantıda Doğulu bankerler, stüdyo idarecilerine stüdyoların HUAC ile işbirliği yapmaması durumunda yatırımların duracağını söyler. Stüdyolar, çalışanlarına komiteyle işbirliği yapmamaları halinde sözleşmelerinin feshedileceğini duyurarak çabucak teslim olur.
Robert Lewis, Cheryl Crawford ve Elia Kazan, Actor's Studio'yu kurar. 1948'den sonra Lee Strasberg tarafından yönetilen stüdyo, Konstantin Stanislavski'nin anlayışını temel alan "metot" adındaki oyunculuk tekniğinin yuvası olur.
Eleştirmen ve kuramcı André Bazin, Jacques Doniol-Valcroze'le birlikte *La Revue du Cinéma* dergisini çıkarır. Dergi dört yıl sonra *Cahiers du Cinéma* adını alır.
Capra'nın popülist geleneğin son örneği olan *It's a Wonderful Life* [*Şahane Hayat*] filmi.
Bell Laboratuvarlarında transistör icat edilir.

- **1948**

Astruc'un "kamera-kalem" manifestosu yayınlanır.
Howard Hughes, RKO'yu satın alır.
Siyah radyo istasyonları yayın yapmaya başlar.
Milton Berle'nin *Texaco Star Theatre*'ı televizyonda komedi formatını başlatır.
Ed Sullivan'ın *Toast of the Town*'ı televizyonda varyete formatını başlatır.
21 Haziran. Goldmark'ın LP plağı tanıtılır.

- **1949**

Donen ve Kelly'nin *On the Town* adlı yeni tarz müzikali.
Televizyondaki ilk yarışma programı *Stop the Music* başlar.
İlk kez ciltli kitaptan daha çok karton kapaklı kitap satılır.
Haziran. Müzik endüstrisinin incili olan Billboard dergisi Afro-Amerikalıların müziğini "ırk" kategorisinden çıkarır. Günümüzde bu müzikler "rhythm 'n' blues" kategorisinde yer alır.

- **1950**

Radyo ve televizyonda kara listeler yoğun şekilde uygulanır.
Eastmancolor sistemi tanıtılır. Technicolor tekel konumunu kaybeder.

Cocteau'nun *Orpheus* filmi.
Ophüls'in *Aşk Zinciri* filmi.
Wilder'in *Sunset Bulvarı* filmi.
Sid Caesar, Imogene Coca'yla birlikte *Your Show of Shows* programını başatır.

- **1951**
  Murrow ve Friendly, *See It Now* dizisini başlatır.
  Paramount anti-tröst davasında uzlaşma kararına imza atar.
  Lucille Ball'un *I Love Lucy* komedisi, televizyondaki sitcomlar için model teşkil eder; başarısı filmlerin televizyonda iş yapabileceğini gösterir.
  Jack Webb'in *Dragnet* dizisi, televizyondaki polisiyeler için model teşkil eder.
  NBC'nin haber ve sohbeti bir araya getiren *Today* programı başlar.
  Nyby'nin bu on yılın ilk paranoid bilimkurgu filmleri arasında yer alan *The Thing* filmi.
  Kurosawa'nın Venedik Film Festivalinde başarıya ulaşan *Rashomon* filmi.
  Cahiers du Cinéma dergisi yayın hayatına başlar.
  AT&T'nin eksendeş kablosuyla ülke çapındaki ilk televizyon yayını.
- **1952**
  Kablolu televizyonunun öncüsü Community Antenna televizyonu yayına başlar.
  Kelly ve Donen'in *Singin'in the Rain* filmi.
  Zinnemann'ın *Kahraman Şerif* adındaki "yetişkin" western filmi.
  Decca, Universal'i satın alır.
  Sony, Japonya'da stereo yayıncılığı geliştirir.
  This Is Cinerama çekilir.
  Nixon'un televizyonda yayınlanan "Checkers" konuşması.
- **1953**
  19 Ocak. Desi Arnaz Jr. *I Love Lucy* dizisinde kurgusal alter egosunun doğduğu bölümün yayınlandığı gün dünyaya gelir.
  RKO sahibi General Tire Corp. tarafından tasfiye edilir.
  Sinemaskop ve 3-D tanıtılır.
  Hitchcock'un *Arka Pencere* filmi.
  Chayefsky'nin *Marty* on *Goodyear Television Playhouse* dizisi, canlı televizyon dizilerinin altın çağını işaret eder.
- **1954**
  1 Ocak. NBC, Festival of Roses geçit törenini renkli yayınlayarak ilk renkli ağ yayınını gerçekleştirir.
  1 Ocak. ABD'de NTSC standart renkli yayıncılık başlar.
  Ocak. Truffaut'nun "Une certaine tendance du cinema francais" adlı makalesi *Cahiers du Cinéma* dergisinde yayınlanır.
  Fellini'nin *La Strada* filmi uluslararası başarıya ulaşır.
  Kazan'ın *On the Waterfront* filmi Marlon Brando'nun 1950'lere damgasını vuran yıldız olarak konumunu pekiştirir.
  Murrow'un Senatör McCarthy hakkındaki *See It Now* yayını önemli bir politik etki yaratır.

Televizyonda yayınlanan Army-McCarthy davası, McCarthy için utanç verici bir yenilgiyle sonuçlanır ve kara liste uygulamasının sonu gelir.
Disney ve Warner Bros, prodüksiyonlar için ABC'yle sözleşme imzalar.

- **1955**

Satyajit Ray'ın *Pather Panchali* filmi Hindistan'ı Batıya tanıtır.
Birleşik Krallık'ta ticari (ITV) televizyon kanalı yayına başlar.
Nicholas Ray'ın *Asi Gençlik* filmi 1950'lerin sonunun havasını belirler.
James Dean, 24 yaşında trafik kazasında ölür.
The Village Voice kurulur ve 1960'lar boyunca karşı kültür hareketinde önemli bir güç olur.
Amerikan Nüfus İdaresi, Amerikan evlerinin yüzde 67'sinde televizyon olduğunu rapor eder.
TV gelirleri yıl sonunda radyo gelirlerini aşar.
R&B sanatçısı Lavern Baker, "Tweedlee Dee" adlı şarkısını yeniden seslendiren beyaz şarkıcı Georgia Gibbs'e karşı açtığı davayı kaybeder. Baker, "cover" parçaların önüne geçmek için Kongrede lobi faaliyetleri yürütür (ama yine sonuç alamaz). Günümüzde "cover" terimi "versiyon" veya "yorum" anlamında kullanılsa da ilk başta spesifik olarak Afro-Amerikalı şarkıcıların çok sevilen şarkılarının beyaz şarkıcılar tarafından yeniden söylemesini anlatmak için kullanılmıştır. Afro-Amerikalı şarkıcıların albümleri çok az satış yapabilirken, beyaz şarkıcıların seslendikleri "örtülü" versiyonlar çok daha fazla gelir getirmiştir.

- **1956**

1948 öncesi uzun metrajlı yüzlerce filmin televizyonlara verilmesi, sinema ve yayıncılık endüstrileri arasındaki yeni ilişkinin işaretini verir.
Ford'un en iyi western filmi *Çöl Aslanı*.
Bergman'ın *Yedinci Mühür* filmi uluslararası başarıya ulaşır.
IBM bilgisayar verileri için bir depolama ortamı olarak manyetik diski tanıtır.
IBM, egemen konumdaki bilgisayar şirketinin bilgisayar hizmetleri diğer operasyonlarından ayırmasını öngören uzlaşma anlaşmasını Adalet Bakanlığıyla imzalar.
30 Kasım. CBS'teki *Douglas Edwards'la Haberler* programında ilk kez televizyonda videokaset kullanılır.

- **1957**

RKO stüdyoları televizyon prodüksiyonları için Desilu'ya satılır.
Transistörlü cep radyoları tanıtılır.

- **1958**

Stereo plaklar ve fonograflar ilk kez piyasaya sürülür.
Hitchcock'un *Ölüm Korkusu* filmi.

- **1959**

Hitchcock'un *Gizli Teşkilat* filmi.
Yeni Dalganın doğuşu: Truffaut'un *400 Darbe* ve Resnais'in *Hiroshima, Sevgilim* filmleri.
Fellini'nin *Tatlı Hayat* filmi, diğer filmlerle birlikte bu yıl izleyiciyle buluşur ve dünya sinemasında bir dönüm noktasını işaret eder.

Cassavetes'in *Gölgeler* filmi, daha kişisel bir Amerikan sineması olasılığını ortaya koyar.
Decca/Universal, MCA yetenek ajansıyla çalışmaya başlar.
İlk düzenli renkli diziler başlar: *Bonanza,* NBC.
Texas Instruments ve Fairchild Semiconductor, on yılın "transistör kardeşleri" olarak kendilerine güç kazandıracak tümleşik devreyi tanıtır.

- **1960**

Godard'ın *Serseri Âşıklar* filmi izleyiciyle buluşur.
Reisz'in ilk önemli İngiliz işçi filmi olan *Saturday Night and Sunday Morning* [*Cumartesi Gecesi ve Pazar Sabahı*] filmi.
Hitchcock'un *Sapık* filmi.
Video kaset yayıncılıkta genel olarak kullanılmaya başlar.
Hughes Aircraft Co. tarafından lazer cihazının tanıtımı.
1 Mart. Haloid Corporation ilk Xerox fotokopi cihazını kullanıma sunar.
Leacock-Pennebaker'ın *Primary* filmi, ilk önemli doğrudan sinema prodüksiyonu olarak belgesellere yeni yönler verir.
Kracauer'in *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality* kitabı yayınlanır.
Antonioni'nin L'Avventura [Macera] filmi.
Rouch'un ilk "cinema verite" filmi *Chronique d'un ete*.
Uçuşlar sırasında yolculara filmler gösterilmeye başlanır.
"Screen Actors Guild" adındaki oyuncular birliği, televizyona satılan filmlerin yayın haklarından pay almak için Hollywood'a karşı mücadele eder. Bu mücadele elli yıldır devam eder: Oyuncular, yazarlar ve yönetmenler yeni teknolojilerde kendi haklarını korumak için mücadele etmek zorunda kalır.

1961-1980: MEDYA DÜNYASI

- **1961**

Bunuel'in *Viridiana* filmi, Avrupa'ya dönüşünü haber verir.
Bergman *Through a Glass Darkly* filmiyle üçlemesine başlar.
Televizyonda eğitilen yönetmenler sinemaya geçer.
Eylül. NBC prime-time kuşağında *Saturday Night at the Movies* başlığıyla uzun metrajlı filmler yayınlamaya başlar. İlk olarak *How To Marry a Millionaire* filmiyle başlar.

- **1962**

Truffaut'nun *Jules ve Jim* filmi.
Dr. No (Terrence Young) en uzun süren film serisi olan James Bond serisine başlar.
California'da abonelik esasına dayalı televizyon yayınları denenmeye başlar.
Johnny Carson, NBC'nin gece yayınlanan sohbet programını üstlenir; sonraki otuz yıl boyunca bu tarz programlar önem kazanır.
Yenilikçi televizyon komedyeni Ernie Kovacs, 42 yaşında hayatını kaybeder.

10 Temmuz. Telstar 1 uydusu fırlatılır.
Fellini'nin *8 1/2* filmi.
FCC'nin ABD'de satılan bütün televizyonların UHF yayını alabilecek ekipmana sahip olması şartı uygulanmaya başlar.
Genç Alman sinemacılar Oberhausen'de "Autorenkino" manifestosunu yayınlar.
Kısa Film Festival.

- **1963**

Kubrick'in *Dr. Strangelove* filmi.
İsveç Film Enstitüsü kurulur.
Dennis Gabor'un 1947'deki çalışmasını temel alan, Ein Leith ve Juris Upatnieks tarafından geliştirilen holografi tanıtılır.
Amerikan Airlines'ın 1960'tan beri üzerinde çalıştığı SABRE (yarı otomatik iş araştırma ortamı) ilk bilgisayarlı rezervasyon sistemi ve geleceği çevrimiçi veritabanı sistemlerinin modelidir. American Airlines bu sistem sayesinde personel giderlerinde yüzde 30'luk tasarrufa gittiğini açıklamıştır.
Cleopatra filmi kötü şöhretli bir mali başarısızlıktır.
Philips ses kaseti formatını tanıtır.

- **1964**

Godard'ın *Evli Bir Kadın* filmi, deneme olarak sinemayı geliştirir.
McLuhan'ın *Understanding Media* kitabı yayınlanır.
Antonioni'nin *Kızıl Çöl* filmi.
Lester'ın The Beatles'la çektiği *A Hard Day's Night* adlı canlı film, yeni rock müziğin yerleşmesine katkıda bulunur.
Nisan. IBM firması 360 ile yeni nesil ana bilgisayarları tanıtır.

- **1965**

Süper-8 mm film formatı, amatör piyasaya sürülür.
6 Nisan. "Early Bird" adı verilen Intelsat I uydusu fırlatılır. İlk ticari iletişim uydusudur ve aynı zamanda yere eşzamanlı yörüngeye sahip ilk uydudur.
CBS, tamamen renkli bir ağ olarak NBC'ye katılır. Birkaç ay sonra ABC siyah-beyazdan renkliye geçişi tamamlar.
Lockheed'in ilk çevrimiçi veritabanı Dialog ticari kullanıma açılır.
Digital Equipment Corporation'ın PDP-8'i ilk minibilgisayar olarak kabul edilir.

- **1966**

Godard'ın *2 or 3 Things I Know About Her* filmi.
Rossellini, *The Rise to Power of Louis XIV* filmiyle televizyonda çalışmaya devam eder.
Bergman'ın *Persona* ve Antonioni'nin *Blow-Up* filmleri, sinemaya karşı yeni entelektüel merak uyandırır.
Loach'ın televizyon filmi *Cathy Come Home* İngiliz konut kanununda değişikliklere yol açar.
Gulf + Western, Paramount'u satın alır.
FCC yönetimi, FM stüdyolarında ayrı programlar yayınlanmasını gerekli kılar. Sonraki birkaç yılda FM radyoları yeni rock müzikten de faydalanarak hızla gelişti.

- **1967**

En az yedi gazetenin birleşmesinden sonucu ortaya çıkan bir New York gazetesi olan *World-Journal-Tribune* bir yılı biraz aşkın bir sürede kapanır.

Seven Arts, Warner Bros'u satın alır

Kamusal televizyon ağını geliştirmek için Kamusal Yayıncılık Birliği kurulur.

Transamerica Corooration, United Artists'i satın alır.

New Line Cinema, Robert Shaye ve Michael Lynne tarafından Greenwich'te kurulur.

New Line Cinema sonraki kırk beş boyunca en başarılı "küçük" stüdyo olur.

Multitrack kayıt teknikleri, kusursuz hale getirilir.

Frederick Wiseman, National Educational Television'da belgeselci olarak kariyerine başlar.

Smothers Brothers, ABD televizyon komedisine yeni bir gelişmişli ve anlam kazandırır.

BBC'nin *The Forsyte Saga* sonraki birkaç yılda dünya çapında başarılı olur ve yeni bir güçlü form olarak roman uyarlamalarını yerleştirir.

Fotoğrafik filmin toleransını önemli ölçüde artıran flaş teknikleri tanıtılır.

Penn'in *Bonnie & Clyde* filmi 1970'ler boyunca devam eden anti-kahramanlar motifini tanıtır.

Lester'in *Petulia* filmi, 1960'ların yeni gelişen farkındalığı araştırır.

Sjoman'ın *I Am Curious-Yellow* filmi, cinsel etkinliklerin tasvirinde yeni bir çığır açar ve sansürcüleri harekete geçirir.

Amerikan Film Enstitüsü kurulur.

Nam June Paik, video çalışmalarını New York'taki Howard Wise Gallery'de sergiler.

- **1968**

Sinema, Fransa'da Mayıs ve Haziran aylarındaki siyasi olaylar sırasında önemli bir tartışma arenası olur.

Chicago'da Ağustos ayındaki Demokrat Parti kongresi sırasında gerçekleşen ayaklanmaların televizyona yansıması aynı ölçüde etkili olur. Göstericiler "Bütün dünya bizi izliyor" diye seslenirler.

Çek sinemasındaki Rönesans, Çekoslovakya'nın Sovyetler tarafından işgal edilmesiyle kısa ömürlü olur.

Laugh-In televizyon komedisinin yeni bir formunu dener.

Kubrick'in *2001: Uzay Macerası* filmi önden projeksiyon dahil olmak üzere birçok yeni özel efekt tekniğine öncülük eder.

Kodak 5254 renkli film tanıtılır.

Rohmer, entelektüel *My Night at Maud's* filmiyle uluslararası izleyici kitleleriyle buluşur..

Christian Metz'in *Essais sur la signification au cinema* kitabı yayınlanır.

FCC'nin "Carterfone" kararı, telefon müşterilerinin Bell hatlarına kendi donanımlarıyla bağlanmasına imkân tanır.

- **1969**

  Bireylere ve küçük gruplara anında baskı imkânı sunan fotokopi ve ofset baskı gelişmeye devam eder. Fotodizginin gelişmesi hızlanır.

  Genele hitap eden dergiler gerilemeye devam ederken, özel ilgi alanlarına dönük dergiler hızla gelişir.

  Temel yetenekleri öğretmek için televizyon reklamcılığı tekniklerinden faydalanan *Susam Sokağı* başlar.

  Warner Brothers-Seven Arts, Kinney National Services, Inc. tarafından satın alınır.

  Kirk Kerkorian, MGM'yi satın alır.

  Peter Wollen'ın *Signs and Meaning in the Cinema* kitabı yayınlanır.

  Hill'in *Butch Cassidy and the Sundance Kid* filmi, 1960'larda kadın rollerinin önemi yitirmeye devam ettiğini gösterir ve 1970'lerin filmlerindeki erkekler arası dostluk temasının habercisi olur.

  Hopper'ın *Easy Rider* filmi, kısa ömürlü gençlik filmleri janrının patlamasını işaret eder.

  Peckinpah'ın *The Wild Bunch* filmi sinemada artan şiddetin habercisi olur.

  Glauber Rocha'nın *Antonio Das Mortes* filmi, Üçüncü Dünya Sinemasına duyulan yeni ilgiyi işaret eder.

  Costa-Gavras'ın *Z* filmi, politik melodram için yeni bir tarz geliştirir.

  ABC, Harold Robbins'ın *The Survivors* eserini ilk televizyon romanı olarak yayına hazırlar.

  Kasım. Başkan Yardımcısı Spiro Agnew, televizyon haberciliğini "lüks içinde yaşayıp kötümserlik yayan gevezelerin işi" olarak suçlar.

  Savunma Bakanlığının Arpanet'i, internetin atası olan ilk ağların ağı olarak çevrimiçi olur.

- **1970**

  Ekonomik durgunluk, her yıl daha az Amerikan filminin çekilmesi eğilimini güçlendirir.

  İngiliz film endüstrisinin sermaye kaynaklarının yüzde 90 kadarını oluşturan Amerikan yatırımları, ekonomik durgunluk nedeniyle askıya alınır. İngiliz sinemacılar ABD'ye göç eder veya televizyona geçer.

  Kluge, Fassbinder ve Schlondorff, dünya ekranlarında Neue Kino hareketini başlatır. Televizyon ortak yapımları bunun önemli bir ayağı olur.

  The Mary Tyler Moore Show durum komedisinin rönesansını işaret eder.

  The Flip Wilson Show bir Afro-Amerikalının başrol oynadığı ilk komedi-varyete gösterisidir.

  Ted Turner, Atlanta'da yerel bir UHF istasyonunu satın alır Bu daha sonra TBS "süper-istasyonu" haline gelir.

  Robert Altman daha sonradan popüler bir televizyon dizisi haline gelen *M.A.S.H.* ile şöhretini pekiştirir.

  Wadleigh'in *Woodstock* filmi, yeni bir tarz olarak konser müzikallerini geliştirir.

  ABD'de film incelemesinin gelişmesi hızlanmaya başlar.

Mayıs. MGM, Kerkorian'a nakit kazandırmak için eski filmlerden aksesuar ve kostümleri açık arttırmada satar.
Sony, Portapak adındaki yarım inçlik video kaset sistemini satışa sunar. Video hareketi başlar.
FCC, yerel istasyonların yayın ağlarıyla rekabet edebilmesine imkân tanımak amacıyla yayın ağlarının program satışlarından elde ettiği kazançlara sınırlama getiren düzenlemeyi yürürlüğe koyar.

- **1971**

Van Peebles'ın *Sweet Sweetback's Baadasssss Song* filmi Siyah sinemanın ortaya çıkışını işaret eder.
Marcel Ophüls'ün ilk başta bir televizyon programı olan *The Sorrow and the Pity* adlı çalışması, kişisel deneme olarak belgesel nitelikli röportaj formuna ilgi duyulmasını sağlar.
Geniş kitlelere yayınlanmayan prodüksiyonlar üreten kablolu televizyon sistemleri hızla büyümeye devam eder.
Bir İngiliz dizisini temel alan *All in the Family*, Norman Lear'ın ilk televizyon başarısı olur.
FCC, ağların prime time kuşağında her akşam üç saat program yapabilmesi yönünde katı bir sınırlama getiren erişim kuralını uygular.
Kasım. Intel ilk mikroişlemci çipi 4004'ü tanıtır.
Bilgisayarların bellek çipleri, 1 kilobit (1024 bit) veri depolayabilir.
IBM veri depolama için "flopi" manyetik diski tanıtır.
FCC, "özel ortak taşıyıcıları" müşterilere uzun mesafeli özel hatlar sağlamak için AT&T'yle rekabet edebilmeleri için yetkilendirir.
Kelime işlemcili bilgisayarlar, ofis prosedürlerinde önemli bir etki yaratmaya başlar.

- **1972**

Kuadrofonik disk sistemi tanıtılır ama kamuoyunda çok az yankı uyandırır.
Life dergisi düzenli yayınları durdurur.
Bertolucci'nin *Paris'te Son Tango* filmi, cinselliğe olgun bir yaklaşım olarak kabul edilir ve değişen ahlaki tutumlarda bir dönüm noktası olur.
Godard ve Gorin, *Tout va bien*'le [*Her Şey Yolunda*] Dziga Vertov denemelerini tamamlar. Godard videoya döner.
Intel'in 8008'ü ilk 8-bit mikroişlemcidir.
Kanada, ilk yerli iletişim uydusu Anik I'i fırlatır.
FCC ortak taşıyıcı uydu servislerini onaylar.
Coppola'nın *Baba* filmi gelmiş geçmiş en kârlı film olur.
Xerox, Alto grafiksel kullanıcı arayüzünü tanıtır.
Nolan Bushnell'in Pong oyunu büyük bir başarıya imza atar ve Magnavox'un Odyssey video oyun makinesi evleri süsler.

- **1973**

Citizens Band (CB) radyosunun gelişimi, ilk petrol kriziyle birlikte hızlanır.
Warners'ın *The Exorcist* [*Şeytan*] filmi, sinemanın şok etkisine duyulan ilgiyi canlandırır.

Michael Crichton'ın *Westworld* filmi, bilgisayarla üretilmiş grafiklerden faydalanır ve sanal gerçeklik problemlerini yirmi yıl önceden haber verir.
Çevrimiçi hukuk kütüphanesi Lexis açılır.
Micral mikrobilgisayar (Andre Truong Trong Thi ve François Gernelle) mikro işlemciye dayalı ilk kişisel bilgisayar olarak Fransa'da tanıtılır.

- **1974**

MGM ilk defa film işinden çıkma kararı alarak stüdyo, set ve kostümleri satar.
Ücretli televizyon kanalı Home Box Office, kablolu televizyon sistemleri aracılığıyla satışa çıkarılır.
Roper kamuoyu araştırması, televizyonun ilk kez gazeteleri geride bırakarak çoğu insanın başlıca haber kaynağı olduğunu gösterir.
Watergate duruşmaları televizyonda yayınlanır.
Eastman 5247 renkli film tanıtılır.
Kadınlar film ve video işinde kendini var etmeye başlar.
Bilgisayarların bellek çipleri 4 kilobit veri depolayabilir.
Bergman televizyon için altı bölümlük *Scenes from a Marriage* [*Bir Evlilikten Manzaralar*] eserini yönetir.
İlk Amerikan yerel iletişim ağı Westar fırlatılır.

- **1975**

Ocak. Altair 8800 Amerika'da ilk kişisel bilgisayar olarak satışa sunulur.
Dolby film ses sistemi tanıtılır.
Fransız televizyonu üç ağ olarak yeniden organize edilir. Bunların ikisinde reklam yayını kabul edilir.
Yayın ağları "aile saati" çerçevesinde oto-sansür uygulama kararında uzlaşır.
HBO programlarının uydudan dağıtımına başlar; kablo sistem operatörleri bunları yüksek fiyattan satışa sunar ve ilk ulusal kablolu ağ oluşur.
Altman'ın *Nashville* filmi gösterime girer.
Jaws gişe rekorları kırar.
Davis'in *Hearts and Minds* adındaki Vietnam belgeseli.
FCC televizyon üreticilerinin hem VHF hem UHF yayını alabilen televizyonlar üretmesini şart koşar.
Steadicam ilk olarak Haskell Wexler tarafından *Bound for Glory* filminde kullanılır.
İtalyan televizyonunda devlet denetimi kaldırılır.
Sony, 1/2-inçlik Betamax video kaseti tanıtır.
Microsoft Corporation, Bill Gates ve Paul Allen tarafından kurulur.

- **1976**

Bergman, İsveç'ten ayrılır.
Güney Afrika, televizyon yayınlarını başlatan son ülke olur.
1976'nın sonuna doğru Amerikan ağları 1977 için tüm prime time reklamlarını satar.
ABC izlenme oranlarında ilk kez birinciliğe yerleşir.
Sony evlerde izlenebilecek Betamax video kasetleri satışa sunar.
Ekim. İngiliz Prestel videoteks sistemi faaliyete başlar.

Bertolucci'nin *1900* filmi.

Plaktan çok ses kaseti satılır.

Son on sekiz ayda RCA ve AT&T sırasıyla Satcom ve Comstar uydularını fırlatarak uydu iletişim sistemlerinin gelişimini teyit eder.

- **1977**

23-30 Ocak. Alex Haley'nin *Kökler* dizisi ABC'de yayınlanır ve reyting rekorları kırar. Sekiz bölümün altısı, tüm zamanların en çok izlenen on televizyon programı arasındaki yerini korur.

27 Nisan. Edwin Land'ın yönetimindeki Polaroid Corp. anında film sistemi Polavision'ı satışa sunar ama pazarda başarılı olamaz.

NBC News ilk kez filmden çok kaset kullanır.

Bilgisayarların bellek çipleri 16 kilobit veri depolayabilir; bu 5 yıl öncesine göre 16 kat fazladır.

Sonbahar. David Begelman olayı, kamuoyunun dikkatini Hollywood'un karanlık ticari ilişkilerine odaklar.

Woody Allen'ın *Annie Hall* filminin eleştirel ve ticari başarısı, film endüstrisinde Hollywood'dan New York'a doğru hafif yönelişi işaret eder.

George Lucas'ın *Star Wars* filmi gösterime girer ve çok geçmeden tüm zamanların en çok kazandıran filmi haline gelir.

ABC, izlenme oranları ve reklam gelirleri bakımından birinci sıraya yerleşir. Öncesinde CBS bu birinciliği 1950'lerin başından beri neredeyse istisnasız bir biçimde elinde bulundurmuştur. NBS ve CBS'in birçok bağlı şirketi ABC'ye geçer.

Disko müziğinin yükselişi, *Saturday Night Fever* filminin popülerliğinde kendini gösterir.

Warner-AMEX'in QUBE adındaki ilk interaktif kablo sistemi Columbus, Ohio'da tanıtılır. Ama uzun ömürlü olmaz; teknoloji henüz yeterince iyi güçlü değildir.

Apple II mikrobilgisayarı satışa sunulur.

- **1978**

Sinema salonlarında çok başarılı olan *Saturday Night Fever* filminin soundtrack albümünden elde edilen gelir, gişe gelirlerini geride bırakır.

Ocak. United Artists'in beş eski üst düzey yöneticisi Orion Pictures Corporation Studio'yu kurar. Fiilen Warners'ın dağıtım sistemini kiralayan Orion 250 milyon dolardan daha yüksek bir başlangıç maliyetinden kurtulur.

Nisan. *Variety*, ev video kaset piyasasına özel hazırlanmış ilk şov olduğunu iddia eden *Lectric Lady Disco* hakkında ilk "video kaset" incelemesini yayınlar.

Hem CBS hem ABC'nin izlenme oranlarında en yüksek olduğu dönemlerde yayın yönetmenliği yapmış olan Fred Silverman, NBC'nin başına geçer.

Grease ve *Superman* filmlerinin gösterime girmesi, gişe rekorları kırma psikolojisini besler.

4 Ekim. CBS'te canlı olarak yayınlanan bir maç sırasında Jimmy Connors "zırvalık" (bullshit) sözcüğünü kullanır ve hiç tepki toplamaz.

5 Ekim. *Taxi*'nin bir bölümünde "piç" (bastard) sözcüğü kullanılır.

Londra'da *The Times* greve girer. (Gazete bir yıl sonra tekrar yayınlanmaya başlanır.)
Aralık. Philips-MCA, Atlanta ve Seattle'da videodisk oynatıcıyı deneme olarak piyasaya sürer.
Nichoias Negroponte'nin yönetimindeki Aspen Projesi, kaydedilmiş görüntü ve seslerin rastgele erişimli bilgisayar kontrolüyle denemeler yapar ve multimedyanın temellerini atar. Savunma Bakanlığı için hazırlanan bir prototip olan bu videodiskler, kullanıcıların Aspen'de sanal olarak her sokağı dolaşabilmesine ve her köşe başında döneceği yöne karar verebilmesine olanak tanır.
Chicago'daki popüler gazetelerde yazan film eleştirmenleri Gene Siskel ve Roger Ebert ilk olarak PBS film eleştirisi programında ekrana çıkar ve 1980'lerin eleştirel eğilimine yön verir.
İngiltere'nin Brighton şehrinde düzenlenen Federation Internationale des Archives du Film (FIAF) kongresi, Brighton Projesini kabul eder ve film incelemelerinde yeni bir tarihselcilik eğilimini başlatır.

- **1979**

Kanada ve Avustralya, sinemada bir güç olarak ortaya çıkar
17 Şubat. *Saturday Night Live* (NBC) programında Gilda Radner, şarkıcı Patti Smith'in parodisini yapar. Söylediği şarkıyı, Mick Jagger'a adar ve nakaratında şu sözleri söyler: "Are you woman, are you man/I'm your biggest fucked-up fan." Şarkının sözleri üzerinde oynanmış olsa da nakarat nettir. *The New York Times* gazetesinde iki gün sonra yayınlanan habere göre, NBC program sırasında ve hemen sonrasında 160 telefon almıştır. Arayanlardan 75'i Bayan Radner'in ifadelerini "mide bulandırıcı" bulsa da 85'i onun "olağanüstü ve çok yetenekli bir kadın" olduğunu söylemiştir.
Çin Sendromu filmi "Three Mile Island" adlı yerde birkaç hafta sonra gerçekleşecek olayları önceden haber verir.
Meatballs, Starting Over, Breaking Away ve *Kramer Kramer'e Karşı* gibi "küçük" filmlerin başarısı, 40 milyon dolara mal olan *Star Trek: The Motion Picture* ve 30 milyon dolara mal olan *Apocalypse Now* gibi filmlere rağmen gişe rekortmeni filmlerden uzaklaşma eğilimini gösterir.
Harvey ve Bob Weinstein, bağımsız dağıtımcı Miramax Films'i kurar.
John Sayles'in *The Return of the Secaucus Seven* filmi, Amerikan bağımsız sinemasının yeniden canlanmasını tetikler.
Avustralya'nın Melbourne şehrindeki bir televizyon istasyonu ilk 3-D yayını sunar.
Yirmi yılı aşkın bir süre sonra ilk kez plak endüstrisinin gelirleri düşer. Birçok holding plak şirketlerini satmak için harekete geçer.
15 Ağustos. Francis Coppola'nın *Apocalypse Now* [*Kıyamet*] filmi ayrıntılı bir reklam kampanyası eşliğinde izleyiciyle buluşur.
C-SPAN ve ESPN kablo ağları kurulur.
İlk elektronik çizelge programı olan VisiCalc, iş insanlarının Apple II mikrobilgisayar satın alması için iyi bir neden sunar.

- **1980**

Kelime işlemci donanımların sürekli gelişimi kitaplar, gazeteler ve dergiler için daha etkili dizgi yöntemleri sunar.

Uydu sinyallerini alabilen çanak antenler, makul fiyatlarla satışa sunulur.

"Screen Actors Guild" adlı oyuncular birliği kaset, disk, uydu yayınları ve gelecekte doğabilecek diğer yayın haklarından pay almak için Hollywood film ve televizyon stüdyolarına karşı greve gider.

Godard, *Sauve qui peut la vie* filmiyle uzun metrajlı filmlere döner.

Michael Cimino'nun *Heaven's Gate* [*Cennetin Kapısı*] filmi, *Cleopatra*'dan sonraki en büyük mali başarısızlıktır ve United Artists için sonun başlangıcı olur.

Haziran. Kablolu yayına başlayan CNN, televizyon ağlarına kendi alanlarında (yani haberlerde) meydan okur.

Bağımsız dağıtımcıların katıldığı Amerikan Film Pazarlama Birliği kurulur.

Martin Scorsese'nin *Kızgın Boğa* filmi siyah beyaz gösterime girer ve Amerikalı eleştirmenler tarafından 1980'lerin en iyi filmi seçilir.

Kasım. Ronald Reagan, Amerikan başkanı seçilen ilk sinema oyuncusudur.

1981-1999: DİJİTAL DÖNÜŞÜM

- **1981**

Microsoft, IMB'in kişisel bilgisayarına işletim sistemi yazılımı tedarik etmek için sözleşme imzalar. IBM bu anlaşmayla Microsoft'un kurucuları Bill Gates ve Paul Allen'i otuz yaşından önce multimilyarder yapar.

Xerox, grafiksel kullanıcı arayüzüne sahip ilk ticari mikrobilgisayar Star'ı piyasaya sürer ama 16.000 dolarlık fiyatı nedeniyle başarıya ulaşamaz.

Bilgisayarların RAM çipleri 64 kilobit depolayabilir.

Mayıs. Kirk Kerkorian, United Artists'i Transamerica'dan satın alır.

Oilman Marvin Davis, Twentieth Century Fox'u satın alır.

Ağustos. IBM PC, Microsoft'un CP/M'den türetilmiş DOS işletim sistemini kullanarak mikrobilgisayarlar için standart getirir.

FCC, ABD için AM stereo sistemini onaylar.

Paramount'un aynı anda birden çok televizyon istasyonunda yayınlanan *Entertainment Tonight* programı, ilk ulusal eğlence-haber şovu olur.

Grant Tinker, izlenme oranlarında birinci sıraya çıkarma için NBC'nin başına geçer.

Lucas ve Spielberg'in *Raiders of the Lost Ark* [*Kutsal Hazine Avcıları*] filmi, 1940'ların seri film tarzını canlanırır ve yeni bir macera janrı yaratır.

1 Ağustos. MTV yayın hayatına başlar ve televizyon kullanımı için yeni bir model teşkil eder. On yılın egemen kültürel güçlerinden biri haline gelir.

Televizyon yayıncılığının ilk günlerinden otoriter haberci Walter Cronkite emekliye ayrılır.

Steven Bochco'nun saatlik drama formunu tazeleyen *Hill Street Blues* dizisi başlar ve NBC'nin izlenme oranlarında birinciliğe yükselmesinin başlangıcı olur.

Francis Coppola, Abel Gance'nin *Napoleon* filminin restorasyonuna sponsor olur ve filmlerin korunmasına dönük ufak çaplı ilgi dalgasını başlatır.
Düşük bütçeli bir Güney Afrika filmi olan *The Gods Must Be Crazy* ciddi bir uluslararası yankı uyandırır.
Aralık. Fransız Minitel sisteminin denemeleri Velizy şehrinde gerçekleşir.
ABD'de kablolu yayınların izlenebilme oranı yüzde 30'dan düşüktür; VCR'nin izlenebilme oranıysa yüzde 8'e yaklaşır.

- **1982**

Spielberg'in *E.T.* filmi, gişe rekorları kırar. Filmdeki "Reese's Pieces" fıstık ezmesi, ürün yerleştirme işinin başlangıcına işaret eder.
Coca-Cola, asıl kârın sinema büfesinde olduğunu savunan eski anlayışın aksine Columbia Pictures'ı satın alır.
TriStar stüdyosu, Columbia, CBS ve HBO'nun ortak girişimiyle kurulur ve alternatif bir dağıtım kanalı oluşturmak amaçlar.
Gandhi filminin başarısı, Goldcrest Films'in öne çıkmasını sağlar.
R. W. Fassbinder, 37 yaşında hayatını kaybeder ve Das Neue Kino hareketinin sonu gelir.
Ses kasetlerinin satışları, ilk kez plak satışlarını geçer.
Ses CD'si formatı Japonya'da tanıtılır.
Disney'in *Tron* filmi, bilgisayarla üretilmiş grafikleri yaygın olarak kullanılır.
FCC düşük güçlü televizyon (LPTV) için şartları belirler.
Blade Runner kült bir filme dönüşür ve geleceğin Film-Noir Bilimkurgu filmleri için bir model teşkil eder.
Kültür Devriminden sonra ülke genelinde koleje giriş sınavlarının yeniden düzenlendiği 1978 yılında eğitime başlayan Pekin Film Enstitüsü mezunları, Beşinci Kuşak Çin sinemacıları adı altında bir araya gelir.
Kasım. Büyük Britanya'da azınlıklara hitap etmeyi görev edinen Channel 4 açılır.
Godfrey Reggio'nun müzikleri Philip Glass tarafından bestelenen *Koyaanisqatsi* filmi ne diyalog ne anlatı içerir. Bu filmi *Uygunsuz Gerçek* filminden önce izleyin.

- **1983**

Lawrence Kasdan'ın *Big Chill* [*Yıllar Sonra*] filmi, "gerçek" *Big Chill* olarak nitelendirilen *The Return of the Secaucus Seven* filminin temalarına bir Motown soundtrack ekler, II. Dünya Savaşı sonrası dünyaya gelen kuşağın sinematik olgunlaşmasını işaret eder ve bu on yıla damgasını vuran Amerikan filmi olur.
Woody Allen'ın *Zelig* filmi, karakterleri tarihi kamera görüntüleriyle birleştirerek on yıl sonrasına uzanan teknik olasılıkları gözler önüne serer.
Dragon's Lair oyunu, daha çok gerçekçilik sunmak için lazerdisk teknolojisinden faydalanan ilk video oyunu olur. Video oyunlarından elde edilen gelir, sinema filmlerinin kiralanmasından elde edilen geliri geçer. Amerikan eğlence endüstrisinde güç odağı Hollywood'dan Silikon Vadisine kaymaya başlar.
ABC, 1980'lerin ortasında nükleer karşıtı hareket güçlenirken *The Day After* filmini yayınlar. ABD ve Sovyetler Birliği arasındaki bir nükleer savaşın ardından yaşa-

nabilecekleri resmeden film, çok yüksek izlenme oranlarına ulaşır ve tartışmaları alevlendirir. Yirmi yıl öncesine ait *Tail-Safe* ve *Dr. Strangelove* gibi filmleri anımsatan *The Day After*, 1980'leri karakterize eden yeniden çevrim anlayışının güç kazanmasına yol açar.

İlk popüler "notebook" bilgisayar, özellikle de gazetecilerin gözdesi Radio Shack 100 tanıtılır

- **1984**

24 Ocak. Apple Computer Inc.'in Macintosh'u tanıtan dönüm noktası niteliğindeki 1984 reklamı Super Bowl turnuvası sırasında gösterilir.

Bilgisayarların RAM çipleri 256 kilobit veri depolayabilir.

AT&T sekiz şirkete bölünür: bunların yedisi "Bölgesel Bell İşletim Şirketleri" ve biri de halen AT&T olarak adlandırılan uzun mesafe tedarikçidir.

Amerikan kablolu televizyon endüstrisi kısıtlamalardan serbest kalır.

Michael Jackson'ın John Landis tarafından yönetilen *Thriller* klibi, çekimi gerçekleştirenlerin isimlerinin sıralandığı ilk müzik videosudur.

Criterion'un *Yurttaş.Kane* ve *King Kong* filmlerini lazerdiskte satışa sunması, bu yeni medyanın sinefiller için barındırdığı olasılıkları gösterir.

Bill Cosby'nin *The Cosby Show*'u başlar.

Fransa'da ilk ücretli televizyon kanalı olan Canal Plus kurulur.

François Truffaut, Neuilly'deki Amerikan hastanesinde beyin tümörü yüzünden hayatını kaybeder.

Michael Eisner ve Jeffrey Katzenberg, Disney'de yönetimi üstlenir ve Touchstone Pictures'ı kurar. Disney ana akım dağıtımcıların arasına katılmak için harekete geçer.

Hayalet Avcıları filmler ve popüler kültür arasına yeni bir ilişki yerleştirir. Filmin ikonografisi günlü konuşmaların parçası haline gelir.

Garrett Brown'ın Skycam teknolojisi, Los Angeles olimpiyatlarında ilk kez kullanılır.

William Gibson'ın *Neuromancer* filmi, bizleri on yıl sonra bekleyen sosyal "siberuzay" hakkındaki karanlık vizyonla bu Orwell yılına gönderme yapar.

Sarı Toprak filminin izleyiciyle buluşması, Çince filmlerin yeni bir dalgasını başlatır.

Terminator, Arnold Schwarzenegger'ı dünyanın önde gelen sinema yıldızlarından biri yapar. İki yıl sonra *Terminator 2* filmiyle Schwarzenegger şöhretine şöhret katar.

1984 yılı Orwell'ın romanındaki (veya romandan uyarlanan filmdeki) gibi olmaz. Aslında tam tersi gerçekleşir; "perestroyka" ve "glasnost" Orwell'ın korktuğu totaliterlik dalgası için sonun başlangıcını işaret eder.

- **1985**

Sony ve Philips, veri depolama için CD-ROM formatını tanıtır.

Mart. ABC ağı 3.5 milyar dolar karşılığında Capital Cities Broadcasting'e satılır. Kısa bir süre sonra NBC ve CBS el değiştirir.

Mayıs. Fox, Metromedia yayın grubunu satın alır ve Rupert Murdoch Amerikan medya imparatorluğunu büyütmeye başlar.

Rupert Murdoch, Twentieth Century Fox'u Marvin Davis'ten satın alır ve başına Barry Diller'ı geçirir.

Fransız Minitel sistemi ticari olarak tanıtılır.

Aralık. GE, RCA ve onun çatısı altındaki NBC'yi satın alacağını duyurur. (Anlaşma 1986'da tamamlanır.)

- **1986**

Vergi yasasında korumaları ortadan kaldıran değişiklikler, bağımsız sinemacıları etkiler.

Stereofonik ses ve uzaktan kumandalı televizyonlar yaygınlaşır.

Nintendo, atari salonlarını büyük ölçüde geride bırakan ev video oyunları pazarına egemen olur.

Fox'un *A Current Affair* programı başlar ve tabloid televizyon için model teşkil eder.

Mart. Ted Turner, MGM/UA'yı Kirk Kerkorian'dan satın alır, hisselerin bir kısmını Lorimar Telepictures'a ve diğer varlıkları Kirk Kerkorian'a geri satar, film arşivini kendini tutar ve şirkete Turner Entertainment Company adını verir.

1 Mart. Öncü çevrimiçi topluluklardan Well, Grateful Dead konferansını düzenler.

Spike Lee'nin *She's Gotta Have It* filmi, Cannes Film Festivalinde başarı elde eder ve Siyah sinemasındaki rönesansın işaretçisi olur.

My Beautiful Laundrette [*Benim Güzel Çamaşırhanem*], *A Room with a View* [*Manzaralı Oda*] ve *Mona Lisa* filmleri, İngiliz mini-yeni dalgasının başlangıcını işaret eder. İngiliz prodüktör David Puttnam'ın Columbia Pictures'ın başına geçmesi Hollywood'la Londra'nın Wardour Caddesi arasında yeni bir ilişki kurulmasını sağlar.

Müfreze filmi, 1970'lerde başlayan ve 1990'lara kadar devam eden Vietnam filmleri janrını canlandırır.

Eylül. Fox televizyon ağı, yayın hayatına başlar.

- **1987**

Goldcrest Films kendi kendini yok eder.

David Puttnam, Columbia'dan ayrılır.

Öldüren Cazibe filmi sansasyon yaratır ve yeni paranoyak fanteziler dizisi için model teşkil eder. Film, yapılan araştırmalara göre farklı pazarlarda farklı sonlarla gösterime girer.

1 Mart. DVI teknolojisi, ikinci Microsoft CD-ROM konferansında tanıtılır. Pazarda hiçbir zaman başarılı olmasa da dijital videonun öncüsüdür.

Sinema salonu zinciri sahibi Sumner Redstone, 3,4 milyar dolar vererek Viacom'u satın alır.

Ağustos. FCC, 1949'dan beri yürürlükte olan ve yayın ağlarının gündemdeki konuların tartışılmasına zaman ayırmasını ve karşıt görüşlere yer vermesini gerektiren Adalet Doktrinini kaldırır.

Henry Hampton'ın PBS'te yayınlanan *Eyes on the Prize* belgeseli, tarihsel medya olarak televizyonun değerini teyit eder.

Cehennem Silahı (Mel Gibson, Danny Glover) ve *Predator* (Arnold Schwarzenegger) filmleri Amerikan sinemasında aksiyon filmlerinin egemen janr olduğunu netleştirir.
Bilgisayarların RAM çipleri 1 megabit (1024 kilobit) veri depolayabilir.

- **1988**

Rupert Murdoch'un Sky TV'si, Büyük Britanya'da çanak antenle evlere yayın yapmaya başlar ve kablo altyapısı kurma ihtiyacını ortadan kaldırır.
Murdoch, Annenberg Communications'tan 3 milyar dolar karşılığında *TV Guide*'ı satın alır.
Ocak. Sony, 2 milyar dolar karşılığında CBS Records'u satın alır.
18 Şubat. Bu tarihe kadar "Faksın var mı?" diye soran insanlar, artık "Faks numaran kaç?" diye sormaya başlar.
Eylül. IBM-Sears ortak girişimi Prodigy, 500 milyon dolarlık yatırımla genel kamuoyuna hitap eden çevrimiçi servis olarak faaliyete başlar.
Ekim. Turner, MGM kütüphanesinden klasik filmleri yayınlayan TNT kablolu yayın ağını kurar.

- **1989**

John Cassavetes, Richard Roud ve Leslie Halliwell'ın üçünün de 59 yaşındayken hayatını kaybetmesi, sinema tarihinde modern dönemin sonuna işaret eder.
Thatcher'ın yayıncılık alanında serbestlik getiren tasarısı Avam Kamarasında kabul edilir.
Steve Ross, Warner'la Time Inc.'yi birleştirir. Yeni şirket dünyanın en büyük medya grubu olur.
Haziran. Çin'deki Tienanmen Meydanı yapılan gösteriler tüm dünyaya yayınlanır.
Kasım. Voyager, Robert Winter'ın multimedyanın gelişiminde bir dönüm noktası olan *Beethoven'ın 9 Senfonisi CD'si* adlı çalışmasını piyasaya sürer.
Kasım. Sony, Columbia Pictures Entertainment'ı (Columbia Pictures, TriStar Pictures ve Loews Theaters) 3.4 milyar dolar karşılığından Coca-Cola'dan satın alır. Ardından da stüdyoyu yönetmesi için Guber ve Peters'e 200 milyon dolar öder.
Kasım. Berlin Duvarı'nın yıkılması, dünya televizyonlarında yayınlanır.
Sony, ilk dijital manyetik fotoğraf makinesi Mavica'yı tanıtır ama film makaralarından dijitale geçiş yapmaya hazır olan çok az müşteri bulunduğu için çabucak başarısız olur. Başarı, sekiz yıl sonra gelir.
Seks Yalanları ve Roger ve Ben filmleri, *The Return of the Secaucus Seven* filmiyle başlayan Amerikan bağımsız sinema hareketinin zirve noktası olur.
Kenneth Branagh, *V. Henry* filmiyle kendi kuşağının Shakespearyen yönetmeni olarak kabul görür.
Avrupa Nükleer Araştırma Merkezinden Tim Berners-Lee, World Wide Web'e temel teşkil eden spesifikasyonları açıklar.

- **1990**

Murdoch'un Sky TV'si British Satellite Broadcasting'le birleşir ve B-Sky-B dünyanın en büyük uydu ağı haline gelir.
William S. Paley, 90 yaşında hayatını kaybeder.

United Artists'in son filmi *Rocky V* izleyiciyle buluşur.

Boyz N the Hood ve *Straight Out of Brooklyn* filmleri, ABD'de Siyah bağımsız sinemasının gelişimini güçlendirir.

Ken Burns'un PBS'te yayınlanan *The Civil War* belgeseli, video kaset olarak da satışa sunulur ve tarihsel medya olarak televizyonu daha da meşrulaştırır.

Sega'nın 16-bitlik sistemi Genesis, video oyunu işinde Nintendo'dan pazar payı alır.

Mart. Kirk Kerkorian, MGM'den kalanları Giancarlo Paretti'nin kontrolünde bulunan ve Credit Lyonnais tarafından fonlanan Pathe'ye satar. Paretti çok geçmeden iflas edip mahkemelik olur ve bütün ihale bankanın üstüne kalır.

Mayıs. Jim Henson, bakteriyel bir enfeksiyon nedeniyle 53 yaşındayken aniden ölür. Henson Associaties'i Disney'e satmak için yaptığı anlaşma feshedilir. Çocukları şirketin kontrolünü ele alır.

Kasım. Matsushita, 6,1 milyar dolar karşılığında MCA/Universal'i satın alır. Hollywood stüdyolarının çoğu, yabancı şirketlerin eline geçer.

- **1991**

16 Ocak. Körfez Savaşı başlar ve tüm dünyaya canlı olarak yayınlanır. Neredeyse olimpiyat oyunları kadar sürer.

BBC önce Avrupa, daha sonra Star uydu sistemiyle birlikte Asya'da Dünya Servisi adıyla yayına başlar.

ABD'de kablolu yayınların izlenebilme oranı yüzde 60'ı aşar; VCR'nin izlenebilme oranıysa yüzde 70'i aşar.

Haziran. Apple, Quicktime dijital ses/görüntü teknolojisini tanıtır.

Voyager, Michael Crichton'ın *Jurassic Park* ve Douglas Adam's *Otostopçunun Galaksi Rehberi* adlı kitaplarının disket versiyonlarını ilk e-kitaplar olarak satışa sunar.

Ted Turner, Jane Fonda'yla evlenerek Hollywood'a giriş yapar.

MGM, UA'yı yeniden satın alır.

25 Kasım. HDTV yayınları Japonya'da on yılı aşkın deneme süresinin ardından başlar.

İngiliz bağımsız televizyon yayın haklarının satışa çıkarılması, İngiliz televizyonunun çehresini değiştirir.

James Cameron'un *Terminatör 2* filmi, dijital özel efektlerin ve biçim değiştirmenin geldiği seviyeyi gösterir.

Orion iflasını ilan eder.

Toshiba ve C. Itoh, Time Warner'a 1 milyar dolar yatırım yapar.

Bilgisayarların RAM çipleri 4 megabit veri depolayabilir.

- **1992**

Şubat. Barry Diller, Fox'tan istifa eder. Bu yılın sonunda bilgisayar endüstrisini turladıktan sonra kendini evden alışveriş işinde bulur.

May. Johnny Carson yaklaşık 30 yıl süren *Tonight Show*'dan emekliye ayrılır.

Kodak, Sony'nin Mavica'sının aksine müşterilerin (ve Kodak'ın) kimyasal film tek-

nolojisine yaptıkları yatırımları koruyarak bir yandan da dijital kaydın avantajlarından faydalanabilmesine imkân tanıyan Photo CD ürününü tanıtır.

Robert Altman, *The Player* filminde kendisini sinemanın dışında tutan 1980'ler ve 1990'ların film endüstrisini etkin biçimde hicvederek yeniden formuna kavuşur.

Kablolu televizyon devi John Malone, taktiksel bir hamleyle TCI şirketinin talep üzerine film izlemeye olanak tanıyan 500 kanallı bir kablo teknolojisi geliştirdiğini duyurur.

Sony küçük CD'ler ve gelişmiş teknolojiyi kullanan Minidisk oynatıcıyı tanıtır.

Güzel ve Çirkin en iyi film dalında Oscar'a aday gösterilen ilk animasyon film olur.

Amerikalı politikacıların film biyografileri *JFK* ve *Malcolm X* tartışmalar yaratır.

E. M. Forster'ın romanından uyarlanan *Howards End* filmi, dokuz dalda Oscar'a aday gösterilerek ve Emma Thompson'a Oscar kazandırarak edebi filmlerin yeniden canlanmasını işaret eder.

- **1993**

Elstree kapanır.

Yayın ağlarının program satışlarından elde ettiği kazançlara sınırlama getiren düzenleme FCC tarafından gevşetilir. Böylece yayın ağlarının prodüksiyon işine girmesinin önü açılır ve bağımsız prodüktörler olumsuz etkilenir. 1995'te sınırlamalar tamamen ortadan kaldırılır.

Voyager'ın multimedya CD'si olarak piyasaya sürdüğü *A Hard Day's Night* filmi, bütün filmi içeren ilk dijital CD olur.

Spielberg'in *Jurassic Park* filmi gişe rekorları kırarken, *Schindler'in Listesi* filmi Oscar ödülleri kazanır.

Ağustos. Apple, ilk kişisel dijital asistanlardan biri olan Newton'u tanıtır.

Eylül. NCSA Mosaic tarayıcıların Macintosh ve Windows versiyonları piyasaya sürülür. World Wide Web hızlı yükselişine başlar.

31 Ekim. Federico Fellini 73 yaşında hayatını kaybeder.

Mercuiy, Londra'ad ilk PCS servisi olan One-2-One'ı tanıtır.

Murdoch, İsrail ve Tayvan arasındaki birçok ülkeye erişen uydu sistemi Star TV'nin kontrolünü ele geçirir. Çin ve Hindistan'ın da aralarında bulunduğu bu ülkelerde 3 milyar potansiyel izleyiciye sahip olur.

Ted Turner, orta ölçekli bir dağıtımcı olan New Line Cinema'yı satın alarak film endüstrisindeki konumunu güçlendirir.

FCC kimi sınırlamalar getirerek kablo endüstrisini yeniden düzenlemeye çalışır ama kablo operatörleri açıklar bularak ücretleri düşürmek yerine artırır.

Bilgisayarların RAM çipleri 16 megabit veri depolayabilir.

- **1994**

Hem CD-ROM multimedya hem de çevrimiçi interaktif teknolojiler, uzun yılların ardından geliştirilen tüketici ürünleriyle birlikte ABD'de rüştünü ispat eder.

Barry Diller'ın QVC'siyle uzun süre rekabet ettikten sonra Viacom'un sahibi Sumner Redstone, Disney'in dışında son "bağımsız" stüdyo Paramount'u satın alır.

The New York Times'ta yayımlanan kitap incelemelerinde ilk kez bir multimedya CD'si değerlendirilir.

Fox ağı, Ulusal Futbol Ligi yayın haklarını satın alarak ve ardından 12 önemli kanalı kendi bünyesine katarak CBS'e çifte darbe indirir.

Şubat. HDTV Grand Alliance (ve dolayısıyla FCC) yıllar süren ciddi bir rekabetin ardından Zenith ve AT&T tarafından tasarlanan dijital HDTV sistemini Amerikan yayıncılık standardı olarak seçer. Böylece mevcut Japon analog teknolojisini ekarte ederek dijitalleşmenin daha sonraki aşamalarına zemin hazırlar.

Mart. Medya devi Silvio Berlusconi, İtalya'daki parlamento seçimlerini kazanır ve başbakan olur. Büyük bir ülkeyi yöneten ilk medya devidir.

Mart. Doğrudan eve yayın yapan Dijital Uydu Sistemi (DSS) ABD'de uygulanmaya başlar.

Nisan. Power Macintosh bilgisayarlar tanıtılır: Apple, IBM ve Motorola tarafından tasarlanan PowerPC çipleri kullanır; PC ortamındaki ilk RISC mikroişlemcidir ve yedi milyon transistör barındırır.

Nisan. Disney yöneticisi Frank Wells helikopter kazasında ölür.

Mayıs. Ron Mann'in *Poetry in Motion* adlı belgesel filmi, Book-of-the-Month Club tarafından CD-ROM olarak sunulur.

May. Godard'ın otobiyografik çalışması *JLG by JLG*'nin prömiyeri yapılır.

Ağustos. Jeffrey Katzenberg haleflik tartışması sebebiyle Disney'den istifa eder. Birkaç gün içinde Steven Spielberg ve David Geffen'le el sıkışır. Eksiksiz bir stüdyo olmayı amaçlayan şirket daha sonra Dreamworks SKG adını alır.

Eylül. Sumner Redstone'un Viacom'u en büyük video kiralama zinciri olan Wayne Huizenga'nın Blockbuster Video'sunu satın alır.

TCI-Bell Atlantic birleşmesi suya düşer. İlk telekom-eğlence buluşmasının bir süre daha beklemesi gerekir.

CD-ROM ortamındaki ansiklopedilerin satışı, basılı ansiklopedilerin satışını ilk kez geçer.

Aralık. Sony sonraki on yılda oyun pazarına egemen olacak ilk Playstation 32-bit oyun konsolunu tanıtır.

22 Aralık. Berlusconi, Mayıs ayında gündeme gelen iddianame tehdidi nedeniyle başbakanlık görevinden istifa eder. (Hakkında iddianame hazırlanan ilk medya devi değildir.)

- **1995**

Ocak. Rekabet halindeki Sony/Philips ve Toshiba/Time Warner sırasıyla 3.7 ve 4.8 gigabayt depolayabilen dijital video diski teknolojilerini tanıtır.

2 Şubat. Bu tarihe kadar "E-postan var mı?" diye soran insanlar, artık "E-posta adresin ne?" diye sormaya başlar.

Mayıs. Apple basit ve ucuz sanal gerçeklik ürünleri için QuickTime VR teknolojisini tanıtır.

Haziran. Edgar Bronfman Jr, Matsushita'nın sahip olduğu MCA/Universal'in hisselerinin yüzde 80'inin Seagram'a satışını tamamlar. Bronfman, Michael Ovitz'le

pazarlıklar sonuç vermeyince CAA'nın iki numarası Ron Meyer'i stüdyosunun başına geçirir.

Temmuz. Michael Eisner, Disney'in 19 milyar dolar karşılığında Capital Cities/ABC'yi satın alacağını duyurur. Bu rakam, şirketin yıllık satış rakamlarının üç katından fazladır. Disney'in CBS'yle birleşmesinin uzun süredir dedikoduları yapılırken CBS ve NBC'nin aksine ABC hiç gündemde olmadığından, bu tam bir sürprizdir. Eisner kısa bir süre sonra Michael Ovitz'i sağ kolu olarak göreve getirdiğini açıklar.

Ağustos. Disney/ABC birleşmesiyle sarsılan Westinghouse, 5.4 milyar dolar karşılığında CBS'i satın aldığını duyurur. 1960'ların başından beri eski Tiffany yayın ağıyla aktif biçimde ilgilenen Ted Turner, yönetim kurulundaki kablolu yayın eğilimi nedeniyle bir kez daha başarılı olamaz.

9 Ağustos. Netscape'in kurulduktan 14 ay sonra ilk halka arzı, tarihteki en başarılı halka arz işlemi olarak internet çılgınlığının simgesi olur. İlk işlem gününün sonunda şirketin değeri 2,9 milyara ulaşır. Üstelik henüz kâra geçmemiş halidir.

24 Ağustos. Microsoft on sekiz aylık pazarlama kampanyası düzenleyerek ve dünya çapındaki şöhretini kullanarak Windows 95 yazılımını tanıtır.

Eylül. "Onları yenemiyorsan, aralarına katıl." Başka şirketleri satın alarak genişlemeyi başaramayan Turner, şirketini 7,5 milyar dolar karşılığında Time Warner'a satar. Belki de ironik bir biçimde şu sözleri kullanır: "Sürekli küçük olmaktan yoruldum. Kariyerimin sonuna yaklaşıyorum. Bir süreliğine büyük olmanın neye benzediğini görmek istiyorum."

Eylül. Sony/Philips grubu, Dijital Video Disk/Yüksek Yoğunluklu Kompakt Disk standardı konusunda Time Warner/Toshiba grubuna ödün verir. Maksimum 18.8 gigabayt kapasiteli bir tek format üzerinde anlaşılır. Çift katmanlılık ve çift taraflılığın birleşmesi, hem bilgisayar endüstrisinin ihtiyaç duyduğu geçmişe uyumluluğu (Sony/Philips) hem de eğlence endüstrisinin istediği yüksek kapasiteyi (Time Warner/Toshiba) temin eder.

29 Kasım. Pixar Animation Studios adındaki küçük bir şirket, ilk prodüksiyonu *Oyuncak Hikâyesi* izleyiciyle buluşmadan birkaç gün önce halka arz edilir, Disney tarafından gösterime konan film, şükran gününün kutlandığı hafta sonu için en yüksek gişeyi yapar. Şirket hisselerinin yüzde sekseni Steve Jobs'un elindedir. Şirketin halka arz edildiği günün sonunda, Jobs'ın Pixar'daki hisselerinin değeri 1 milyar doları aşar. 1995'in teknoloji balonu ve Hollywood'un pırıltısının bir araya gelmesi, Jobs'a Apple'daki hisselerinin değerinden çok daha fazlasını kazandırır. *Oyuncak Hikâyesi* tamamen bilgisayarla canlandırılmış ilk uzun metrajlı filmdir. Küçük bir prodüksiyon şirketi için fazlasıyla iddialı bir girişim olmasına karşın, sonraki on beş yıl boyunca animasyon alanına Pixar egemen olur.

14 Aralık. NBC, CNN'e meydan okuyan yeni bir haber ağı oluşturmak için kablolu kanallarından birinin yüzde elli hissesini Microsoft'a satar ve bilgisayar endüstrisiyle medya endüstrisi arasındaki birleşmenin temellerini atar.

Emma Thompson'ın başrolünü oynadığı *Aşk ve Yaşam* ve Emma Thompson'ın kız

kardeşi Sophie'nin de rol aldığı *İkna*'yla birlikte BBC/A&E'nin *Aşk ve Gurur* dizisi 1990'ların ortasındaki ilginç Jane Austen çılgınlığına işaret eder.

Ses ve multimedyayı birleştiren gelişmiş CD'ler piyasaya sürülür.

Amazon.com faaliyete başlar. Kitap satın alma alışkanlıklarını değiştirir ve e-ticaretin nasıl gelişeceğine yön verir.

CraigsList.org sınıflandırılmış reklamlar yayınlama olanağı sunar. Sonraki on yılda bu site ve çevrimiçi taklitçileri, birçok yerel gazetenin seri ilanlardan elde ettiği gelire önemli bir darbe indirir.

Bilgisayarların RAM çipleri 64 megabit veri depolayabilir.

- **1996**

1996 Telekomünikasyon Yasası. 1934 yılındaki yasadan başlayarak süreç içinde telekomünikasyon şirketlerine uygulanan kısıtlamaları kaldırmayı amaçlayan yeni yasal düzenleme, radyo ve televizyon sahipliği hakkındaki kısıtlamaları kaldırır, kablo ve telefon şirketlerinin birbirinin endüstrisinde rekabet etmesine olanak tanır ve "minik Bell'leri" 1984'te Bell sisteminin parçalanmasının neden olduğu kısıtlamalardan kurtarır. Bölgesel Bell İşletim Şirketlerinin dördü neredeyse hiç vakit kaybetmeden birleştiklerini açıklar. (SBC Communications, Pacific Telesis'le birleşir; NYNEX, Bell Atlantic'le birleşir.) Bu sırada AT&T'den geriye kalanlar, üç yeni şirkete bölünür ve Büyük Britanya'da British Telecom ve Mercury birbirinden ayrılır. Büyük telekomünikasyon şirketlerinin dinamiklerini yanlış anlayan Amerikan Kongresi, rekabeti artırmak isterken telekomünikasyon şirketlerinin birleşmesine zemin hazırlar.

9 Mart. George Burns, 100 yaşında ölür ve Amerikan kitlesel eğlencesinin hâkim formunu doğuran 20. yüzyılın ilk yıllarının geleneksel vodvil tarzı son bulur.

25 Mart. Fellini filmlerinden esinlenmiş bir sahne gibi, ciddi bir sakatlık geçiren Süpermen televizyonda yayınlanan Oscar ödül törenlerinde tüm dünyadan izleyicilerin karşısına çıkar. Christopher Reeve bir önceki yaz attan düşerek ciddi bir biçimde sakatlanmıştır. Birkaç hafta sonra Lois Lane (Margot Kidder) Los Angeles'ta bilincini yitirmiş ve yaralanmış halde bulunur. *Superman* film serisi yıllar önce çekildiği için sembolizm anlamsızdır.

31 Mayıs. 1960'ların gurusu Timothy Leary, evinde ailesinin toplandığı yatağında huzur içinde ölür. Ölümünü World Wide Web'de yayınlama planı gerçekleştirilmez.

15 Temmuz. İlk kablo ağı/web sitesi birleşimi MSNBC, televizyon ve internette yayın hayatına başlar. Microsoft TV'ye, NBC internete uzanmış olur.

16 Temmuz. Credit Lyonnais, aylarca fiyat teklifleri aldıktan sonra MGM'yi 1,3 milyar dolar karşılığında adaylar arasında bile geçmeyen Kirk Kerkorian'ın yönetimindeki bir gruba satar. Kerkorian'ın grubunda MGM'nin başkanı Frank Mancuso ve kısmen News Corporotion'ın sahip olduğu Avustralyalı bir yayın şirketi olan Seven Network Group, Ltd. de yer alır. Kerkorian bu şirketi üçüncü kez satın almış olur.

19 Temmuz. Olimpiyatların yüzüncü yıldönümü Atlanta'da (ve NBC'de) kutlanır.

IBM tarafından yönetilen resmi web sitesi, etkinliğin bütünleyici bir parçasıdır. IBM skorları vaat ettiği kadar hızlı ve doğru sunmayı başaramadığı için prestij kaybeder ama yeni bir medyayı tanıtmayı başarır: sitedeki "Sneak Peak Cam" alanı, hemen her sahadaki düzinelerce kameradan gelen videolardan birkaç saniyede bir alınan fotoğrafları sunar. NBC izlenme oranlarını dikkate alarak gündüz saatlerindeki müsabakaları prime time kuşağında yayınlamayı tercih ettiğinden, analist Andrew Monaco'nun işaret ettiği gibi IBM'in sitesi "Olimpiyat oyunlarını canlı izlemenin tek yoludur." Sneak Peak Cam ironik bir biçimde NBC'nin dört yıl önce Barcelona Olimpiyatlarında tutamadığı vaadi yerine getirir ve webin "telebulunma" medyası olarak önemli bir rol üstlenebileceğini gösterir.

27 Temmuz. Atlanta Olimpiyatlarında Finli cirit atıcısı, kamerayı ciritle vurarak nadir bir başarıya imza atar. Bu olay, spor ve medya arasındaki süregelen mücadeleyi anlatır.

30 Eylül. British Telecom ve MCI, 23 milyar dolar değer biçilen ilk transatlantik telekomünikasyon şirketi Concert'in çatışı altında birleşmeyi kabul eder. BT daha önce başlıca yerel rakipleri Cable ve Wireless PLC'yi satın alma girişimlerinde başarısızlığa uğramıştır.

Ekim. Web-TV alıcısının tanıtılmasıyla televizyon yayıncılığının multicast internetle birleşmesi başlar. Bilgisayar ve televizyon üreticileri, yeni dijital televizyon standardı konusunda uzlaşmaya varır: Bilgisayarlar aralıksız tarama yöntemini kullanırken, televizyonlar hem aralıklı hem aralıksız tarama sunacaktır.

Ekim. Deutsche Telekom, geleneksel olarak borsaya ihtiyatlı yaklaşan Almanları ilk halka arz sırasında hisselerini satın almaya ikna eder.

8 Ekim. 1970'lerde Warner'daki çok saygın stüdyo yöneticisi John Calley, sorunlu Sony Pictures Entertainment şirketinde kontrolü ele geçirir. Emekliliğine ara verip United Artists'i kurtarmak için Hollywood'a kısa süre önce dönmüştür.

31 Ekim. Marcel Carne, *Les Enfants du Paradis* [*Cennetin Çocukları*] adlı filmiyle hak ettiğini düşündüğü saygıyı Fransız eleştirmenlerden göremeden 90 yaşındayken ölür.

Kasım. DVD oynatıcılar Japonya'da piyasaya sürülür.

20 Aralık. Marcello Mastroianni, 72 yaşında ölür. Roma'da Campodiglio'da katafalka yerleştirilir. Halka açık cenaze töreni *8 1/2* filminin son marş ezgisiyle tamamlanırken binlerce kişi, İtalya'nın savaş sonrası ruhunun temsilcisi için yas tutar.

20 Aralık. Carl Sagan 62 yaşında ölür. 25 yıl boyunca Cornell Üniversitesinde astronomi profesörü olarak görev yapan Sagan, popüler medyayı, özellikle de televizyonu agresif ve ustaca kullanarak bilim aşkını paylaşmış ve kitlesel eğitim için bir model teşkil etmiştir.

20 Aralık. Apple, 400 milyon dolar karşılığında NeXT Software Inc.'i satın alır ve Steve Jobs kurucularından biri olduğu şirkete geri döner.

Arapça yayın yapan haber kanalı Al Jazeera kurulur. Al Jazeera'nin uydu sinyalleri Ortadoğu'nun büyük bir kısmına ulaşır. Uydu kanallarının erişilebilirliği, politik söylem üzerinde önemli bir etki yaratır.

- **1997**

12 Ocak. Binlerce kişi, *2001: Uzay Macerası* filminin bilgisayar yıldızı HAL'ın doğum gününü kutlar. Bu yılın ilerleyen aylarında MIR uzay istasyonunda süregelen sorunlar, Arthur C. Clarke ve Stanley Kubrick'in tahminlerinde en az George Orwell kadar başarısız olacağını akıllara getirir.

Mart. DVD-Video satışları ABD'de başlar.

Mart. CBS, SportsLine web sitesiyle anlaşmaya varır. Web şirketi, CBS spor programlarında reklam yayınlatır; CBS ise yayın haklarına sahip olduğu etkinliklerle ilgili SportsLine içeriğinden elde edilen gelirin yüzde 50'sini ve 3 milyon dolarlık hisse payı alır. Sonraki üç yıl boyunca CBS buna benzer düzinelerce anlaşma imzalar ve birçok internet şirketine artık reklam alanı ve süresi satar.

30 Mart. Büyük Britanya'da Channel 5 yayın hayatına başlar.

29 Nisan. Metromedia, 2200 filmlik arşivini –Orion Pictures ve Goldwyn Entertainment'tan geriye kalanlarla birlikte– yeni MGM'ye satışını duyurur. Anlaşma tamamlandıktan sonra, iki yıl önce yok olmaya yüz tutan MGM dünyanın en büyük film arşivini eline bulunduracaktır.

1 Temmuz. Robert Mitchum, 80 yaşında hayatını kaybeder ve Jimmy Stewart 1940'ların altın günlerinden geriye kalan son Hollywood ikonu olur.

2 Temmuz. Jimmy Stewart, 89 yaşında hayatını kaybeder.

Temmuz. Mars Pathfinder insansız uzay aracının inişi, web tarihinde önemli bir olaydır. Jet Propulsion Laboratuvarını 45 kişinin ziyaret etmesiyle bir rekor kırılır. Sitenin ziyaretçileri, JPL bilim insanlarının çalışmalarını bir webcam aracılığıyla izleyebilir ve Mars'taki Pathfinder aracının kameralarından gelen görüntüleri gerçek zamanlı olarak indirebilir.

30 Ağustos. Galler Prensesi Diana'nın melodramatik ölümü, kısa süre içinde görülmemiş bir medya olayına dönüşür. Televizyon ağları, gazeteler ve dergiler birbirine girer ve Diana'nın şöhretinden yararlanan televizyon ağları, gazeteler ve dergiler suçlanır. Öte yandan Büyük Britanya'daki üzüntü dalgası yeni İngiliz duyarlılığının dönüm noktası kabul edilir. Web bu olayla ilgili her türlü bilgiye ulaşmak veya kendi hisleri üzerine konuşmak isteyenlerle dolup taşar.

Eylül. İnternetin ekstrem hızda gelişmeye devam eder. Araştırmalara göre bir önceki yıl 15 milyon ana bilgisayar varken, bu yıl 26 milyona ulaşmıştır.

20 Eylül. Medyada şirketlerin birleşme ve satın alma dalgası devam eder. Westinghouse, American Radio Systems'den 98 radyo istasyonunu satın aldığını açıklar. Böylece toplamda 175 radyo istasyonuna sahip olur. (1996 yılındaki Telekom Yasasının vadettiği "rekabet" ortamı oluşur.)

21 Ekim. Barry Diller faaliyetlerini sürdürür. 4,1 milyar dolar karşılığında birkaç kablolu kanal ve Universal'in televizyon prodüksiyon tesislerinin neredeyse tamamını satın aldığını duyurur.

28 Ekim. Senaryo yazarı, prodüktör ve Hollywood kara liste döneminin kahramanı Paul Jarrico, HUAC duruşmalarının ellinci yıldönümünün anıldığı bir seremoniden eve dönerken 82 yaşında hayatını kaybeder.

30 Ekim. Klasik Hollywood yaratıcı-yönetmenlerinin sonuncusu Sam Fuller, 85 yaşında hayatını kaybeder.

21 Aralık. James Cameron'ın *Titanic* filmi izleyiciyle buluşur. Rekor bir rakamla 200 milyon dolara mal olur. Bu eski moda büyük otel öyküsü, dijital film yapımının kısa tarihinde bir dönüm noktası olur. Gelişmiş teknoloji, çarpıcı bir fantezi üretmek için değil tarihsel gerçekliği yeniden yaratmak için kullanılır. Roberto Rossellini, otuz yıl önceki rüyasının gerçek olduğu için mezarında biraz daha rahat uyuyabilir.

- **1998**

21 Ocak. Monica Lewinsky dizisi başlar. Sonraki on üç ay boyunca medyasfere hâkim olur.

14 Mayıs. Frank Sinatra 85 yaşında hayatını kaybeder. Hem çağının en önemli şarkıcısı hem de üretken ve başarılı bir sinema oyuncusu olarak benzersiz bir başarıya imza atan Sinatra'nın personası, on dokuz ayı onsuz geçen 20. yüzyılın popüler romantik duygusunun aşkın simgesi olmaya devam eder.

Haziran. AT&T, John Malone'un Tele-Communications, Inc. şirketini 31.8 milyar dolar karşılığında satın alacağını duyurur. Böylelikle bir numaralı uzun mesafe şirketini, iki numaralı kablo tedarikçisiyle birleştirir. Bu esnada C. Michael Armstrong bütün Bell'lerin atasını yeniden inşa etmeyi sürdürür. Birkaç hafta önce Malone, TCI şirketinin bağlı United Video Satellitte Group'un 2 milyar dolar nakit ve hisse senedi karşılığında Rupert Murdoch'tan *TV Guide*'ı satın aldığını duyurmuştur.

15 Ağustos. Apple'ın "geçici CEO'su" Steve Jobs, 15 yıl önce ortaya koyduğu bilgisayar anlayışının yeni bir versiyonu olan i-Mac'i tanıtarak başarılarına bir yenisini daha ekler. (Sonraki on beş ay boyunca maviye çalan bu makine, Jobs'un diğer şirketi Pixar'ın gösterime soktuğu *Bir Böceğin Yaşamı* adlı animasyon filminden çok daha fazlasını kazandırır.)

17 Ağustos. Lewinsky destanının zirve noktasında, Başkan Clinton güvenli bir video yayını aracılığıyla büyük jürinin karşısında ifade verir. 21 Eylül'de Temsilciler Meclisi adli kurulu Clinton'ın ifadesini tüm ülkeye yayınlar. Dört bölümden oluşan ifadenin DVD'si bir hafta içinde 2 sent (ve 2 dolar nakliye) ücreti karşılığında piyasaya sürülür.

1 Ekim. Büyük Britanya'da uydu üzerinden dijital televizyon yayınları başlar.

2 Ekim. Kamp ateşi söner. Son macera biter: Gene Autry güneşin battığı yere doğru son kez atını sürer. Roy Rogers da üç ay önce son yolculuğuna uğurlanmıştır.

19 Ekim. Microsoft'a karşı anti-tröst davasının başlamasıyla Bill'ler çağı sona erer. Diğer Bill, kamuoyu nezdinde aklanır; Temsilciler Meclisi tarafından itham edilir; Senato tarafından yargılanır ve bu çalkantılar ertesi yılın sonuna kadar devam etse de suçsuz bulunur. Clinton davası gibi Gates'in davası da video kasetle verilen bir ifadeye ve zayıf hatıralara dayanır.

27 Ekim. Telif haklarının geçerlilik süresini belirleyen Sonny Bono Yasası (diğer adıyla Mickey Mouse Koruma Yasası) yürürlüğe girer. Bu yasa öncesinde telif hakları, yazarın ölümünden 50 yıl sonrasına kadar veya ortak eserlerde 75 yıl boyunca

yürürlüktedir. Disney'in Mickey Mouse üzerindeki telif hakları 2000 yılında sona erecekken, Sonny Bono Yasası tam zamanında yetişerek Disney'e yirmi yıl daha kazandırır. Şarkıcı, besteci ve kongre üyesi Bono, Hollywood'a verdiği bu armağanın sonuçlarını görebilecek kadar uzun yaşamaz.

28 Ekim. Dijital Milenyum Telif Hakkı Yasası kabul edilir. Bu yasaya göre telifli eserlere erişimi kontrol eden önlemleri atlatmak için kullanılan teknoloji, cihaz veya servislerin üretimi ve dağıtımı suç haline gelir. Çok tartışmalı olsa da sonraki on yılda müzik ve film endüstrileri yeni dijital medyayla birlikte yaşamayı ve ondan kâr etmeyi öğrenirken bu yasa güçlükle uygulanır.

1 Kasım. ABD'de dijital televizyon yayını başlar ama hiç kimse bunun farkına varmaz. Küçük bir ihmal sebebiyle kablolu sistemler sinyalleri taşımaya henüz hazır değildir. HDTV cihazlar halen 10.000 dolara satılır. İlk ağ yayını, ABC'de gerçekleştirilir. Disney'in *101 Dalmaçyalı* filmi (1996 yılındaki yeniden çevrimi) yayınlanır.

19 Kasım. Alan J. Pakula, 70 yaşındayken tuhaf bir trafik kazasında ölür. Long Island otoyolunda bir boru arabasının ön camını paramparça eder.

23 Kasım. America Online yaklaşık 4 milyar dolar karşılığında Netscape'i satın alacağını duyurur. Bu, Netscape hissedarları için hiç de kötü bir haber değildir. Aylar sonra anlaşma tamamlandığında AOL şirketinin değeri 10 milyar doları bulur.

Aralık. Michael Ovitz, Hollywood'a döner, Artists Management Group'u kurar ve CAA'daki eski iş arkadaşlarını sinirlendirir. Bu sırada Ovitz'in Broadway prodüksiyon şirketi Livent iflas eder ama Ovitz bunun Garth Drabinsky'nin suçu olduğunu söyler.e

Bu her şeyin çift göründüğü bir yıldır: iki tane II. Dünya Savaşı destanı (*Er Ryan'ı Kurtarmak, İnce Kırmızı Hat*); iki tane Elizabeth gösterisi (*Âşık Shakespeare, Elizabeth*); iki tane meteor felaketi (*Armageddon, Derin Darbe*) ve iki tane böcekli dijital çizgi film (*Karınca Z, Bir Böceğin Yaşamı*) izleyiciyle buluşur.

1 Aralık. Kurucu sinematograflardan sonuncusu Freddie Young, 96 yaşında ölür.

Aralık. Dijital postmodernizmde bir tür zirve noktasına ulaşılır: *Bir Böceğin Yaşamı* filmi birkaç hafta önce izleyiciyle buluştuğunda "çekim hataları" da içerir. Daha sonra izleyicileri filmi ikinci kez izlemeye çekmek için eskilerin yerine yeni "çekim hataları" konur.

• 1999

Euro, Avrupa Birliğinin ortak para birimi olarak kabul edilir.

7 Ocak. MGM, Universal'den Polygram arşivini satın alma işlemini tamamlar. Önemli bir geri dönüşe imza atarak bir zamanlar batmak üzereyken uçsuz bucaksız Hollywood arşivinin yarısından fazlasının yayın haklarını ele geçirir.

10 Ocak. David Chase'nin The Sopranos dizisi HBO'da yayınlanmaya başlar. Sonraki yedi yıla damgasını vuran dizi, kablolu televizyon ve yayın ağları arasındaki dengeyi değiştirir.

20 Şubat. Gene Siskel, 53 yaşında hayatını kaybeder. 1980'lerin başından beri çalışma arkadaşı Robert Ebert'le birlikte Amerikan film eleştirisine egemen olmuştur.

Finansal işlemler için sanal bir pazar sağlayan Elektronik İletişim Ağlarının yükselişi.
7 Mart. 70 yaşındaki Stanley Kubrick, on iki yıl sonra çektiği ilk film olan *Gözleri Tamamen Kapalı*'nın post-prodüksiyon işini tamamladıktan sonra Hertfordshire'daki çok sevdiği evinde uyurken huzur içinde hayata gözlerini kapatır.
21 Mart. Miramax'ın *Âşık Shakespeare* filmi, Dreamworks SKG'nin *Er Ryan'ı Kurtarmak* filmini geride bırakarak en iyi film Oscar'ını alır ve son yıllardaki Oscar ödüllerinde görülen dikkate değer bir eğilimi vurgular. Bazı gözlemcilere göre, küçük filmler videoda daha iyi sonuç verdiği için büyük filmleri yenilgiye uğratır ve günümüzde Akademi üyelerinin birçoğu filmleri videoda izler.
9 Nisan. İngiliz hükümeti, Rupert Murdoch'un (B-Sky-B şirketi üzerinden) 1 milyar dolar karşılığında İngiltere Premier Lig takımlarından Manchester United'ı satın almasına engel olur. Murdoch, beyzbol takımı The Los Angeles Dodgers'ı satın alarak teselli bulur.
19 Mayıs. *Star Wars: Bölüm I-Gizli Tehlike* gösterime girer. George Lucas'ın on altı yıl sonra seriye dönüşü, "geek" çevrelere öylesine büyük bir beklenti yaratır ki bazı Silikon Vadisi şirketleri kültür tatili ilan eder. (Bugün hiç kimse işe gitmez.)
21 Mayıs. Deutsche Telekom, Telecom Italia'yı satın almak için teklif verir ama başarılı olamaz. Çok daha küçük bir şirket olan Olivetti ihaleyi kazanır. Euro henüz hüküm sürmediği için bu kararda ulusalcılık da rol oynar.
Mayıs. Yaz filmi sezonu, kaba güldürüye ayrılır. *Avanak Ajan* başı çeker. Sonbahar televizyon sezonu buna ayak uydurur.
18 Haziran. Lucas ve Fox, New York ve Los Angeles'taki banliyö sinemalarında *Star Wars*'un dijital projeksiyonlarını test eder. Bir ay önce 79 yaşındaki Eric Rohmer, Cannes Film Festivalinde "Cambrure" adlı kısa filminin dijital gösterimini yaparak onlardan erken davranmıştır.
28 Haziran. Plak endüstrisi konsorsiyumu "Güvenli Dijital Müzik İnisiyatifi" korsan MP3 ve diğer dijital müzik formatlarının meydan okumasına karşı endüstrinin fikri mülkiyetinin değerini korumanın bir yolunu bulmayı amaçlar. Beyannamesini yayınlar ama müzik korsanları buna kulak asmaz.
Haziran. Dijital hard-disk tabanlı "Kişisel Video Kayıt Cihazları" piyasaya sürülür. 25 yıllık "zaman kaydırma" rüyası en nihayetinde gerçek olabilecek midir? Peki ya "Güvenli Dijital Film/Televizyon İnisiyatifi" nerededir?
3 Temmuz. Mario Puzo 78 yaşında hayatını kaybeder. *Baba* filmi 20. yüzyıl mitosunun önemli bir öğesidir.
13 Temmuz. Disney, kendi internet holdinglerini Infoseek'le birleştireceğini ve yeni bir şirket kuracağını duyurur. Bu yolu ilk deneyen Disney değildir. Amaç tamamen internet işine odaklanan bir şirket kurmak ve bu tür bir şirketin yüksek seviyelerdeki hisse satışlarının rüzgarıyla pazar değerlemesi yapmaktır.
15 Temmuz. Robert A. Daly ve Terry Semel, neredeyse yirmi yıl boyunca Warner'ı başarıyla yönettikten sonra emekliye ayrılacaklarını duyurur.
17 Temmuz. Microsoft'un pazar değeri 5000 milyar doları aşarken Bill Gates'in serveti 100 milyar doları bulur.

7 Eylül. CBS ve Viacom, 37 milyar dolarlık bir birleşmeyi duyurur. Bu şimdiye kadar medya dünyasında görülen en büyük anlaşmadır. Yeni şirket, ikinci büyük medya grubudur. (Birinci sırasında Time Warner, üçüncü sıradaysa Disney/ABC yer alır.) Anlaşma, FCC'nin bir önceki yaz televizyon istasyonu sahipliği hakkındaki kuralları gevşetmesiyle mümkün olmuştur. CBS'in yalnızca dört yıl önce 5,4 milyar dolar karşılığında Westinghouse'a satıldığını hatırlayanlar için bu rakam şoke edicidir. Şirket bu dört yıl içinde değerini neredeyse yedi kat artırmış olabilir mi? Kısacası: Evet. En azından yüzyılın esonundaki sanal ekonominin ölçütlerine göre durum budur. Olup bitenleri özetlemek gerekirse, Westinghouse 1995'te CBS'i satın alındıktan sonra yönetim kendini Westinghouse'un reel-endüstri işlerinden uzak tutmak istemiştir. Bu üç yıl içinde büyük ölçüde başarılmıştır. 1997'de Westinghouse adını CBS olarak değiştirmiştir. Eski şirketler satılıp geriye yalnızca CBS ve birkaç medya-endüstrisi şirketi kaldığı için bu gayet mantıklıdır. Radyo istasyonları zinciri Infinity Broadcasting içlerinde en değerli olandır. Infinity'yle birlikte gelen CEO Mel Karmazin, yükselen bir yıldız olarak hızla güç kazanmış ve Summer Redstone'la anlaşma zemini aramıştır. 5,4 milyarlık CBS'le 37 milyar dolarlık CBS arasındaki fark aslında bazı radyo istasyonları, daha iyi "konumlandırma" ve Karmazin'dir. Garip gibi görünse de Joseph Heller'in *Madde 22* romanının devamı olan *Closing Time* kitabını sevebilirsiniz. 1980'lerde yazılmasına rağmen yüzyılın sonundaki baş dönmesi hissini kusursuz bir biçimde yansıtır. Anlamadığı dünya hakkında derin düşüncelere dalan ve saçmalıkları birbiri ardına sıralayan eski dostumuz Yossarian, en nihayetinde şu sonuca ulaşır:

> İnsanlar, mülkiyet değişikliklerinden fazlasını
> üretmeden milyonlar kazandı.

"Durum bundan ibaret....

2000-GÜNÜMÜZ: YENİ YÜZYIL

- **2000**

1 Ocak. 2000 korkusunu atlatırız. Yıl için iki rakamlı sayıları depolayan dünyadaki binlerce bilgisayarın, tarih değişince bozulacağından endişe edilmişti. Belki de 1950'lerden önceki bilgisayarlı kayıtların yetersizliğinden dolayı beklenen olmadı.
Ocak. Dot-com balonunun zirvesinde Time Warner, AOL'la birleşmeyi kabul eder.
Mike Figgis'in *Timecode* filmi aynı anda dört kamerayla çekilen ve sekanları eş zamanlı olarak gösterilen tamamen dijital ilk ticari prodüksiyondur.
Haziran. Edgar Bronfman Jr.'ın eğlence işini likör işi kadar sevmediği anlaşılır. Universal'in de dahil olduğu Seagram, Fransız su/medya holdingi Vivendi'ye satılır. Yeni şirket Vivendi Universal adını kullanır.
Marvel'in çizgi kahramanları Hollywood'u işgal eder: *X-Men* başı çeker.

Christopher Nolan'ın Memento [Akıl Defteri] filmi, zamanı ustaca şekillendirmesiyle kült bir film haline gelir.

Viacom, CBS anlaşmasını tamamlar.

Avrupa'dan alınan *Biri Bizi Gözetliyor* ve *Kim Milyoner Olmak İster*, Amerikan televizyon ağlarında sözde "realite programlarının" yeni dalgasına işaret eder.

Bruckheimer'ın *CSI* dizisi başlar. On yıl boyunca televizyondaki polisiye dizilerin tarzını belirler.

Fox News kanalı, kurulduktan dört yıl sonra rüştünü ispatlar. Roger Ailes'in yönetiminde başkanlık seçimlerinde yüksek gerilimli çok partizan bir atmosfer yaratır ve sonraki on yılın büyük bir kısmında politik söylemi belirler (ve çarpıtır).

- **2001**

9 Ocak. iTunes tanıtılır. Herkes Napster ve "ücretsiz" müzik hakkında konuşurken, Steve Jobs ve Apple internetten indirilen müzik için bir Pazar oluşturmayı başarır.

16 Nisan. Michael Ritchie 62 yaşında ölür.

Nisan. Uzun süre Warner'ın yöneticiliğini yapmış olan Terry Semel, Yahoo'un CEO'su olur. Altı yıllık görevinde 500 milyon dolarlık hisse senedi opsiyonuyla ödüllendirilir. Bu opsiyonu akıllıca değerlendirebilmiş olsaydı, şirketin kurucusu olmayan bir çalışan için internet kârlılık rekorunu elinde bulundurabilirdi.

Jacques Perrin'in olağanüstü *Kuşlar: Kanatlı Uygarlık* belgeseli, kurgu dışı sinemanın yeni çağını müjdeler.

Jean-Pierre Jeunet, *Amelie* filmiyle uluslararası başarıya imza atar.

Alfonso Cuaron, *Y Tu Mama Tambien* [Anamı da Al] filmiyle dünya izleyicisine ulaşır.

76 yaşındaki Robert Altman'ın *Gosford Park* filmi, sinematik kişiliğinin bambaşka bir yönünü gösterir.

3 Eylül. Pauline Kael 82 yaşında ölür. Andrew Sarris'le birlikte 20. Yüzyılın sonunda Amerikan film eleştirisine yeni bir entelektüel saygınlık kazandırmıştır.

11 Eylül. Dünya Ticaret Merkezini hedef alan terörist saldırılar filme çekilir. Sonraki aylar ve yıllarda televizyon ağlarında on binlerce kez tekrar oynatılır. Bu, El Kaide'nin en vahşi rüyalarını gerçek kılar. Pentagon'a yapılan saldırı kaydedilmez. Bina bir yıl içine onarılır. Orada da yüzlerce kişinin ölmesine rağmen Dünya Ticaret Merkezi saldırısının bir dipnotu olarak kalır.

23 Ekim. iPod tanıtılır. Müzik piyasasına egemen olur.

Kasım. Fox'un *24* dizisi 9/11 sonrası paranoya modunu yakalar. Ne zamanlama!

15 Kasım. Microsoft, Sony'nin Playstation'ıyla rekabet etmek ve ev eğlencesi pazarında yazılım devine yer açmak için ilk oyun konsolu Xbox'ı tanıtır.

16 Kasım. *Harry Potter ve Felsefe Taşı*, on yıl boyunca gençlik filmleri pazarına egemen olacak film serisini başlatır. 2008'de Harry imtiyaz haklarının değeri (kitaplar, filmler, video oyunları, tema parkları) tahminen 15 milyar doları geçer. Yazar J. K. Rowling, başroller için İngiliz oyuncuların seçilmesini talep eder. İngiliz film endüstrisini korumak adına otuz yıllık yasal düzenlemeden daha fazlasını yapar.

19 Aralık. Peter Jackson'ın iddialı Tolkien üçlemesi *Yüzüklerin Efendisi: Yüzük Kardeşliği* filmiyle başlar ve fantezi janrını sağlam bir zemine oturtur. 1978 yılındaki animasyon versiyonunun yönetmeni Ralph Bakshi, hakların kendine ait olduğunu ileri sürer. Birkaç ay sonra *Örümcek Adam* gösterime girince Bakshi'nin endişelenecek daha da çok şeyi olur. 1968 yılında *Örümcek Adam* çizgi romanının televizyonda yayınlanan çizgi dizisini de Bakshi yönetmiştir. Bakshi zamanının önünde miydi? Yoksa kötü bir iş insanı mıydı?

- 2002

Cep telefonlarının sayısı kablolu telefonların sayısını geçer.

Errol Morris'in Apple için çektiği "Mac'e geçiş" reklamı (beyaz fonda, merkezden sapmış, kamerayı elle tutarak yapılan çekimler) sonraki beş yılda sayısız kez taklit edilir ve reklamlar serisinde yer alanlardan Ellen Fleiss adlı genç internet yıldızı olur.

24 Mart. Randy Newman, on beş kez aday olduktan sonra en iyi şarkı dalında Oscar kazanır. "Bu kadar çok şans sunduğu için müzik bölümüne teşekkür etmek istediğini" söyler.

24 Mart. Siyah Hollywood, Oscar töreninde kutlanır. Sunuculuğu Whoopi Goldberg yapar, Denzel Washington ve Halle Berry en iyi erkek ve kadın oyuncu ödüllerini alır ve Sidney Poitier'e onur ödülü takdim edilir.

27 Mart. Billy Wilder bolca neşe yaydıktan sonra 95 yaşında hayatını kaybeder.

Mart. Öncü sosyal ağ sitelerinden Friendster kullanıma açılır.

Michael Moore'un *Benim Cici Silahım* filmi, deneme filmlerinin yeniden canlanma sürecini devam ettirir.

6 Mayıs. AMG'yi The Firm'e satan Ovitz'in deli dolu egemenliği son bulur.

8 Mayıs. *Örümcek Adam*, hafta sonunda 114 milyar dolar hasılat yaparak *Harry Potter*'ın rekorunu kırar. Stan Lee, Hollywood süper kahraman imtiyaz haklarında egemenliğini sürdürür.

Comtast, AT&T Broadband'i satın alarak Amerika'nın en büyük kablo operatörü olur.

- 2003

Mart. Irak savaşı başlar. Gazeteciler askeri birliklerin içine yerleştirilir ve öyküyü onların bakış açısından anlatır.

15 Haziran. DVD satışlarından elde edilen gelir, VHS satışlarından elde edilen gelirleri ilk kez aşar.

27 Haziran. ABD'de vatandaşların tele-pazarlamacıların tacizinden kurtulmasına imkân tanıyan "Do Not Call Registry" hizmeti başlar. Bilgisayarlı çağrı bankalarının gelişimi bu koruma tedbirinin uygulanmasını zorunlu kılmıştır.

27 Temmuz. Bob Hope 100 yaşında ölür. Geride bıraktığı güzel hatıralar için teşekkürler!

Mike Nichols'ın Tony Kushner'in oyununu temel alan *Angels in America* adlı çarpıcı televizyon dizisi başlar.

Ağustos. MySpace açılır. İlk başta depolama ve web barındırma hizmeti olması

amaçlanan MySpace (ki adını da bundan alır) çok geçmeden sosyal ağlarda liderliği ele geçirir. 2005 yılında News Corp.'a satılır.

7 Ekim. Oyuncu Arnorld Schwarzenegger özel bir ara seçimde California Valisi seçilir. Son birkaç filmi başarılı olmadığı için kariyer değişikliğine uygun bir zamandır.

Ekim. Sofia Coppola'nın *Lost in Translation* filmi, yeni Hollywood'un önde gelen ailesinin bu üyesinin de ciddiye alınması gerektiğini ortaya koyar.

- **2004**

1 Şubat. Super Bowl XXXVIII maçının devre arasındaki gösteri sırasında Justin Timberlake, Janet Jackson'ın kostümünü kısmen yırtarak sağ memesinin bir kısmının görünmesine yol açar. Bu uygunsuz davranış sansasyon yaratır. FCC, CBS'e müstehcenlik nedeniyle 550.000 dolarlık rekor ceza uygular. Ancak 2008 yılının Temmuz ayında temyiz mahkemesi cezayı kaldırır.

Şubat. Facebook açılır. Üniversitelerde yeni gelenleri kaynaştırmak amacıyla öğrenci profilleri oluşturma yöntemini temel alan site, hızla ve belki de beklenmedik bir biçimde sosyal ağların en popüler öncüsü haline gelir.

Mayıs. Vivendi, Hollywood'a ilgisini yitirir ve Vivendi Universal'in yüzde 80'ini GE'ye satar. GE, Universal'i birleştirerek NBC Universal'i kurar.

Michael Eisner, on yıllık yönetiminin ardından Disney'den ayrılır. 2005 yılında yerini Robert Eiger alır.

23 Haziran. Michael Moore'un Bush yönetiminin hileleri, Irak savaşı ve diğer güncel politik entrikalar hakkındaki kapsamlı politik eleştirisi *Fahrenheit 9/11* gösterime girer. Bir ay öncesinde Cannes Festivalinde Palme d'Or ödülüne layık görülen film dikkate değer bir gişe başarısı elde eder. Prodüksiyon şirketi Miramax'ın bağlı olduğu Disney tarafından politik nedenlerden ötürü neredeyse bastırılan film, kişisel olarak Bob ve Harvey Weinstein tarafından satın alınıp izleyiciyle buluşturulur. Gösterime girdiği ilk altı ayda 200 milyon dolardan fazla gelir elde eder ve satışa sunulduğu ilk gün iki milyon DVD'si satılır. Politik sinemadaki en büyük başarı olmayı sürdürür ama izleyiciyle buluşma ihtimalinin ortadan kaldırılmasına ne kadar yaklaştığını hatırlamak önemlidir.

1 Temmuz. Marlon Brando 80 yaşında hayatını kaybeder. James Dean ve daha sonra Paul Newman'la birlikte Amerikan kahramanının karakterini yeniden tanımlamıştır.

Morgan Spurlock'ın *Supersize Me* [*Şişir Beni*] filmi, hem deneme filmlerinin yeni önemini hem de daha geniş kitlelere ulaşabilmek için hızlı DVD dağıtımının önemini teyit eder.

Godard'ın *Notre Musique* [Müziğimiz] filmi.

Terry George'un Hotel Rwanda filmi, görmezden gelinen soykırımı hatırlatır.

Hayal gücüne dayalı tuhaf anlatılar birbirini izler: *Sil Baştan, Steve Zissou ile Suda Yaşam, Kinsey* ve *Terminal*. Paul Haggis'in dönüm noktası niteliğindeki *Çarpışma* filmi hepsini gölgede bırakır. Yaşam şeklimizi simgeleyen film, hak ettiği gibi En İyi Film Oscar'ını alır.

Sex and the City kendine odaklanmış altı yılın ardından son bulur.

- 2005

Ocak. Alexander Payne, *Sideways* filmiyle sürpriz bir bağımsız çıkış yapar ve Pinot Noir şaraplarının satışlarını patlatır.

Şubat. YouTube açılır.

İmparatorun Yolculuğu belgeseli sürpriz bir başarıya imza atar. (Belgesellerin son başarısı da olmaz.)

3-D geri gelir: Disney'in *Cesur Civciv* filmi.

Nisan. MGM, Sony ve Comcast'a satılır.

Lucas'ın *Yıldız Savaşları: Sith'in İntikamı* filmi genel olarak tamamen dijital olan ilk büyük film olarak kabul edilir.

Weinstein Kardeşler, *Fahrenheit 9/11* konusunda Disney'le mücadele ettikten sonra son on yılın en etkili prodüksiyon şirketi olarak nitelendirilebilecek Miramax'tan ayrılıp Weinstein Company'yi kurar.

Aralık. Matt Harding ikinci "dans" videosunu çekmek için dünya turuna çıkar. 2003 ve 2004 yılında çekilen ilk videosu "Where the Hell Is Matt?" daha YouTube'dan önce internet fenomeni olmuştur. Videolar basit olduğu kadar ilham vericidir. Matt beş on saniye biraz dans eder ve ardından dünyanın başka bir köşesine geçer.

31 Aralık. Summer Redstone, hisse değerini artırmak amacıyla Viacom'u ikiye böler. (Her iki şirket de kendi kontrolündedir.) Yeni Viacom şirketi Paramount, kablo ve uyduyu alırken yeni CBS Corporation "yavaş büyüyen" yayın ağları, TV prodüksiyonları ve yayıncılığı alır. Bir yıl sonra "yavaş büyüme" şirketi CBS'in değeri yüzde 15 artarken, "hızlı büyüme" paketi Viacom'un değeri yüzde 5 azalır ve bir daha hiçbir zaman açılış günündeki fiyatlarına ulaşamaz. Pekala. "İnsanlar, mülkiyet değişikliklerinden fazlasını üretmeden milyonlar kazandı."

- 2006

DVD gelirleri, birçok sinema filminin sağladığı kazancın büyük bir kısmını oluşturur. Bu nedenle bazı stüdyolar, filmlerin DVD'lerini sinemada gösterime girer girmez satışa sunar. Bazı belgesellerin ilk önce DVD'si çıkar ve yalnızca başarılı olan belgeseller sinema salonlarında izleciyle buluşur.

Şubat. Dreamworks SKG (animasyon bölümü ve Jeffrey Katzenberg hariç) yeni Viacom'a satılır.

Nisan. VHS uzun metrajlı filmlerin dağıtım medyası olmaktan çıkar.

Mayıs. Al Gore'un küresel ısınma hakkındaki konuşmasını temel alan *Uygunsuz Gerçek* filmi gazete manşetlerinde kendine yer bulurken, yeni deneme filmleri giderek önem kazanır. Davis Guggenheim'ın filmi, en çok hasılat yapan belgeseller listesinde *Fahrenheit 9/11*, *İmparatorun Yolculuğu* ve *Hasta*'nın ardından dördüncü sıraya yerleşir ama bu belgesele eşlik eden kitap New York Times en çok satanlar listesinde birinci sıraya tırmanır. Belgesel en iyi belgesel dalında Oscar ödülüne layık görülürken, Gore da Nobel barış ödülü kazanır.

16 Haziran. *LonelyGirl15*, YouTube'da başlar. 16 yaşındaki Bree adlı kızın videolarından oluşan dizinin, "gerçek" bir video blogu olduğu iddia edilir. Ancak sonunda

bunların kurgu olduğu anlaşılır. Yayınlandığı iki yıl boyunca video blogu 100 milyon kişi tarafından ziyaret edilir.

14 Eylül. Nintendo, Wii oyun konsolunu duyurur. Video oyun endüstrisinin kurucularından biri olduğu halde uzun süredir geri planda kalan Nintendo, oyunun odağını video çözünürlüğünden fiziksel eyleme kaydırarak büyük rakiplerine karşı avantaj sağlar. Wii oyun konsolunun kumanda aygıtı ivme ölçer de içerir ve fiziksel eylemin bir parçası haline gelir.

Ang Lee'nin *Brokeback Dağı* filmi, konu edindiği eşcinsel aşk nedeniyle haber değeri taşır.

Altman, *A Praire Home Companion* adlı son filminde radyo ustası Garrison Keillor'la işbirliği yapar. Uzun süredir devam eden radyo programın son hazırlıklarını konu edinir. (Yavaş yavaş karanlığa gömülür.)

Spike Lee'nin *When the Levees Broke* adlı çalışması, dönüm noktası niteliği taşıyan belgesellerden biridir.

Florian Henckel von Donnersmarck'ın Doğu Alman istihbarat örgütü Stasi dönemindeki hayatı konu edinen *Başkalarının Hayatı* filmi uluslararası başarıya ulaşır.

Forest Whitaker, *İskoçya'nın Son Kralı* filminde Idi Amin rolünü oynar.

Ekim. Yirmi aylık YouTube 1,65 milyar dolar karşılığında Google'a satılır.

20 Kasım. Altmışlar kuşağının büyükbabası Robert Altman 81 yaşında ölür.

Disney, yeni kurulan rakibi Pixar'ı 7.4 milyar dolar karşılığında satın alır.

30 Aralık. Metropolitan Opera seçkin performansları dünyanın dört bir yanından yüzlerce sinemada HD görüntü kalitesinde yayınlamaya başlar ve yeni bir sahne formatı oluşturur.

- **2007**

25 Şubat. Martin Scorsese kırk yıllık olağanüstü sinemacılık kariyerinin ardından *Kösteb*ek filmiyle en iyi yönetmen dalında ilk Oscar ödülünü kazanır. *Kösteb*ek aynı zamanda en iyi film ödülünü de kazanır.

Haziran. Pixar'ın *Ratatouille* filmi dijital animasyonun gelişimini gözler önüne serer.

10 Haziran. 2000'lere damgasını vuran *The Sopranos* dizisi bilmece gibi bir sonla izleyicisine veda eder: Tonny restorandaki masadan bakarken her şey kararıverir.

29 Haziran. Apple iPhone tanıtılır. Alışılmış medya tantanasına konu olan önemli bir alışveriş etkinliğidir. Aynı zamanda cep telefonu konseptini akıllıca yeniden tasarlar. Cep telefonlarının karmaşıklaşan özelliklerini sadeleştiren iPhone kontrolü büyük ölçüde donanımdan yazılıma devreder, PDA işlevlerini sorunsuzca birleştirir, ivmeölçerle biraz parıltı ekler ve evdeki daha büyük kardeşleriyle entegre olabilen taşınabilir bir platform haline gelmeye hazırlanır. Newton'ın vaadi sonunda gerçekleşir.

21 Temmuz. Harry Potter'ın yedinci ve son bölümünün ABD'de okuyucuyla buluşması bir medya olayına dönüşür. Yüzbinlerce genç insan ve ebeveynleri, kitabı almak için kitapçıların önünde kuyruklar oluşturur. ABD'de ilk baskıda on iki milyon kopya basılan ilk kitaptır. Herkes Harry'nin ölüp ölmeyeceğini merak eder.

29 Temmuz. Ingmar Bergman 89 yaşında ölür.

30 Temmuz. Michelangelo Antonioni 94 yaşında ölür.

Kasım. Marshall Herskovitz ve Edward Zwick'in *Quaterlife* dizisi, sekiz dakikalık bölümler halinde MySpace'te yayınlanmaya başlar. İlk ticari web dizilerinden biri olan bu çalışma TV'de başarısız olur.

Aralık. Francis Ford Coppola yaşlanma üzerine uygun bir ağıt olan *Geç Gelen Gençlik* filmiyle on yıl sonra yönetmenliğe döner.

Bu yılın toplam gişe hasılatı 9,6 milyar dolarda kalırken, DVD gelirleri 23,4 milyar doları bulur. (Bunun 16 milyar doları satışlar, geri kalanı kiralama geliridir.)

- **2008**

Şubat. Toshiba, HD-DVD formatını terk edeceğini açıklar. HD format savaşları sona erer ve film endüstrisi kataloglarını Blu-ray teknolojisiyle yeniden piyasaya sürmeye hazır hale gelir. On yıllık artışın ardından pazar doygunluğa ulaştığı için DVD satışları düşmeye başlarken, tam zamanında yapılmış bir hamledir.

8 Şubat. Intel, iki milyon transistörlü dört çekirdek Itanium çipini bu yıl satışa sunacağını açıklar.

9 Nisan. Disney, Pixar prodüksiyonları dahil olmak üzere bütün animasyon filmlerini 3-D formatında piyasaya süreceğini açıklar.

Mayıs. Cannes Film Festivalindeki iki başarı (1972 yılından beri ilk defa) İtalya'da yeni gerçekçiliğin yeniden hayat bulduğunu gösterir. Matteo Garrone'nin *Gomorra* filmi Büyük Ödüle layık görülürken Paolo Sorrentino'nun *Il Divo* filmi Jüri Özel Ödülünü kazanır. Fransa da yirmi bir yıl sonra ilk kez Palme d'Or kazanır (*Entre les murs*, Laurent Cantet).

22 Mayıs. İlk epizodundan yirmi yedi yıl, son epizodundan on dokuz yıl sonra Lucas ve Spielberg, Indiana Jones'a son kez hayat verir: *Indiana Jones ve Kristal Kafatası Krallığı* filmi dijital efektlerin, modern makyajın ve uygun bir senaryonun yardımıyla Harrison Ford'u 65 yaşındayken başarıya taşır.

21 Temmuz. Batman'in son filmi *Kara Şövalye*'nin prömiyeri gişe rekorları kırar. 158.4 milyon dolara ulaşarak Hollywood'u gelmiş geçmiş en iyi hafta sonuna taşır.

8 Ağustos. Web yeterli bant genişliğine sahip olduğundan, NBC sonunda 1990'ların başındaki vaadini yerine getirir: kapsamlı bir Olimpiyat yayını gerçekleştirir. Pekin Olimpiyatlarının organizasyon komitesini popüler müsabakaları sabah saatlerine almaya ikna eder. Böylelikle bu müsabakalar NBC ve kablolu kanalları tarafından Amerikan zaman dilimine göre uygun saatlerde canlı olarak yayınlanabilir. Daha da önemlisi web sitesinde 2200 saati aşkın canlı yayın yapılır ve webcast yayınların prime-time izlenme oranlarını azaltmak yerine artırdığı görülür.

26 Eylül. Altın Çağ sonrası Amerikan kahramanını tanımlayan üç Actors Studio yıldızının sonuncusu Paul Newman 83 yaşında hayatını kaybeder. Aljean Harmetz vefat ilanında şu ifadelere yer verir: "Marlon Brando ve James Dean cüretkâr Amerikan erkeğini asık suratlı bir asi olarak tanımladıysa, Paul Newman onu hoş bir muhalif olarak yeniden şekillendirdi; cazibesine karşı koymak neredeyse imkânsız

olan, neşeli bir ruh haline ve saf bir içtenliğe sahip çok yakışıklı bir figür haline getirdi."

4 Kasım. Barack Obama, ABD'nin 44. Başkanı seçilir. Seçim kampanyası, internetin politik iletişim ve organizasyon aracı olarak önemi vurgular. Meşale yeni nesle devredilerek Amerikan rüyası yeniden alevlendirilir.

- **2009**

17 Şubat. ABD ilk başta planlandığından üç yıl sonra televizyon yayınlarını analogdan dijitale geçirir.

- **2010**

Almanya'da dijital televizyona geçişin tamamlanması planlanır.

- **2011**

31 Ağustos. Kanada televizyon yayınlarında analogdan dijitale geçer.

30 Kasım. Fransa televizyon yayınlarında analogdan dijitale geçer.

- **2012**

Avrupa Birliğinde dijital televizyona geçişin tamamlanması planlanır.

- **2013**

Büyük Britanya'da dijital televizyona geçişin tamamlanması planlanır.

FİLM VE MEDYA HAKKINDA OKUMAK

Bu kitabın ilk baskısı 1977 yılında yayımlandığında, kapsamlı bir bibliyografya içeriyordu. Sinema hakkındaki kitapların eksiksiz bir listesi değildi ama konuyu her yanıyla yansıtıyordu. O tarihlerde sinema akademinin sınırlarına yeni girmişti. Öncesinde kültürel bir alandı. Sinema hakkında yazmaya başlamamın bir nedeni de buydu: Henüz yeni bir alandı. Raymond Williams yazmak istediğim kitapların birçoğunu zaten yazmıştı: Victoria dönemi, modern drama, şehir ve ülke, televizyonun sosyolojisi gibi konuları işlemişti.

Son otuz yılda büyük ölçüde sinemanın akademide kabul görmesi nedeniyle film ve medya hakkında yazılan çok fazla kaynak var. Doğrusunu söylemek gerekirse bunların büyük bir kısmı akademide silinip gitmemek için kaleme alınmış kitaplar. Yine de her yıl bu alanın çeşitli yönlerini ele alan onlarca ilgi çekici kitap yazılıyor. Kapsamlı olma iddiasındaki idare edilebilir bir bibliyografya yazmak artık mümkün değil. Dahası, neredeyse eksiksiz olduğu söylenebilecek bibliyografik bilgiler webde mevcut olduğu için kitapta bunlara yer ayırmak çok mantıklı görünmüyor.

Daha önceki baskılardaki ayrıntılı bibliyografyanın yerine (bunlara web sitemizden ulaşabilirsiniz) mutlaka okumanız gerektiğini düşündüğümüz 250 kadar kitaptan oluşan keyfi ama ilham verici bir liste sunuyoruz. Alternatif olarak Raymond Williams, André Bazin, Roland Barthes, François Truffaut, John Berger, Marie Winn, Andrew Sarris, Molly Haskell, Pauline Kael ve 5. Bölümde incelediğimiz yazarların kaleme aldığı her şeyi okuyabilirsiniz. Bu, filmi anlama yolculuğunuzda size çok katkı sağlayacaktır.

Aşağıda temel metinler, uzun süredir baskısı bulunmayan klasikler, standart metinler ve kişisel favorilerden oluşan özgün bir seçki yer alıyor. Birçok eşsiz kaynak öneren H-Film ve Screen-L listelerinin üyelerine şükran borçluyum.

Özel Bir Seçki

1. SANAT OLARAK FİLM

Andrew, Dudley. *Film in the Aura of Art.* Princeton: Princeton University Press, 1984.

Artaud, Antonin. *The Theatre and Its Double.* New York: Grove Press, 1958.

Auerbach, Erich. *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature.* New York: Doubleday, 1957

Brecht, Bertolt. *Brecht on Theatre.* Çeviren: John Willett. New York: Hill and Wang, 1964. Usta'nın Manifestosu.

George, Nelson. *Elevating the Game: The History & Aesthetics of Black Men in Basketball.* New York: Simon & Schuster, 1992. Michael Jordan ve Mikhail Baryshnikov

karşılaştırmasının zorlama olduğunu düşünüyorsanız bu kitabı okumalısınız.
Gombrich, E. H. *Art and Illusion.* İkinci baskı. Princeton: Princeton University Press, 1961.
Gouldner, Alvin W. *The Dialectic of Ideology and Technology.* New York: Seabury Press, 1976.
Horace. *Ars Poetica.*
Kira, Alexender. *The Bathroom: Criteria for Design.* Ithaca, NY: Cornell University Center for Housing and Environmental Studies, 1966. Düzeltilmiş baskı, Penguin, 1976. Çok az bilinen bu monograf, şimdiye kadar okuduğum en etkili kitaplardan biridir. Cornell'deki mühendisler, kişisel hijyenin amaç ve işlevlerini bilimsel olarak araştırmış ve bunun sonucunda bir dizi makul tasarım tavsiyeleri sunmuştur. Bildiğim kadarıyla Amerikan sıhhi tesisat endüstrisi, araştırmanın yayınlanmasından sonraki 40 yılı aşkın süre boyunca bu tavsiyelerin hiçbirine kulak asmamıştır. Banyo insanların teknolojiyle en sık ve en yakından karşılaştığı yerdir. Kira'nın kitabı, sıhhi tesisat tasarımımızın ne kadar keyfi ve üretkenlik karşıtı olduğunu gösterir. Banyolar için doğru olanlar, filmler için de doğdur.
Mumford, Lewis. *Technics and Civilization.* 1934. Yeni baskı. New York: Harcourt, Brace & World, 1966. Klasik bir modernizm metni.
Newhall, Beaumont. *The History of Photography.* New York: Museum of Modem Art, 1964.
Schivelbusch, Wolfgang. *The railway Journey: The Industrialization and Perception of Time and Space.* Berkeley: University of California Press, 1987 Schivelbusch çok kapsamlı araştırmalar yürüten sınır tanımayan bir kültür tarihçisidir. İlk demiryollarının yol açtığı kültürel dönüşümü konu alan bu ilgi çekici araştırmasında medyanın 20. yüzyılda yeni dünya görüşümüzü nasıl şekillendirdiğini daha iyi anlamamızı sağlar.
Sholes, Robert, James Phelan ve Robert Kellogg. *The Nature of Narrative.* 40. Yıl Özel Baskısı. New York: Oxford University Press, 2006. Güncellenmiş edebi incelemeler klasiğidir ve konuya genel yaklaşımıyla faydalıdır.
Williams, Raymond. *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society.* New York: Oxford University Press, 1976.

2 FİLM VE MEDYA TEKNOLOJİSİ

Coe, Brian. *The History of Movie Photography.* Londra: Ash & Grant, 1981.
Dickson, W. K. L. ve Antonia Dickson. *History of the Kinetograph, Kinetoscope, and Kinetophonograph.* Twickenham, Middlesex, 1895. Yeni baskı. New York: Amo Press, 1970. Filmin babalarından biri tarafından kaleme alınan kitap.
Edgerton, David. *The Shock of the Old: Technology and Global History Since 1900.* New York: Oxford University Press, 2006. Teknoloji düşündüğünüzden çok daha geniştir.
Ellul, Jacques. *The Technological Society.* New York: Vintage, 1964. Ufuk açıcı bir metin.

Enticknap, Leo. Moving Image Technology: From Zoetrope to Digital. Londra: Wallflower Press, 2005. Analog ve dijital teknoloji hakkında titiz bir modern inceleme.
Fielding, Raymond, ed. *A Technological History of Motion Pictures and Television.* Berkeley: University of California Press, 1967 Değerli bir belgeler seçkisi.
Kawin, Bruce F. *How Movies Work.* Berkeley: University of California Press, 1992.
Limbacher, James. *Four Aspects of the Film.* New York: Amo Press, 1978. Renk, ses, 3-D ve erken dönem geniş ekran işlemler konusunda paha biçilmez bir kaynak.

3 FİLMİN DİLİ

Arnheim, Rudolf. *Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye.* Berkeley: University of California Press, 1954. Film hakkında söyleyecek çok sözü olan görsel sanatlar üzerine genel bir metin.
Arnheim, Rudolf. *Visual Thinking.* Berkeley: University of California Press, 1969.
Berger, John. *Ways of Seeing.* Londra: BBC and Penguin Books, 1972. Berger'in BBC'de yayınlanan reklamcılık ve sanat konulu dizisini temel alan bir kitap. Okunması kesinlikle tavsiye edilir.
Bordwell, David ve Kristin Thompson. *Film Art: An Introduction.* Üçüncü baskı. Reading, MA: Addison-Wesley, 1990. Artık klasik niteliğinde bir giriş metni.
Bordwell, David, Kristin Thompson ve Janet Staiger. *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960.* New York: Columbia University Press, 1985. 1980'lerin en önemli metinlerinden biridir; klasik Hollywood stüdyosu tarzının sanat ve ekonomisini çok saygın bir incelemedir.
Braudy, Leo. *The World in a Frame.* New York: Anchor, 1976.
Caine, Michael. *Acting in Film: An Actor's Take on Movie Making.* Genişletilmiş yeni baskı. New York: Applause Books, 2000. Daha önce de meslekleriyle ilgili kitap yazan oyuncular çıkmıştır ama oyunculuğu bu kadar zarif bir biçimde anlatan bu ayarda bir oyuncu yoktur.
Giannetti, Louis. *Understanding Movies.* Beşinci baskı. Englewood Cliffs, NJ: Prentice Half, 1990. Temel bir metin.
Godard, Jean-Luc. "Montage, mon beau souci." *Godard on Godard,* editor: Tom Milne, New York: Viking Press, 1972.
Kirby, Lynne. *Parallel Tracks: The Railroad and Silent Cinema.* Durham, NC: Duke University Press, 1997 Kirby, ulaşım ve iletişimin paylaştığı kültürel yapılar hakkında bensersiz bir inceleme sunar.
Madden, Matt. *99 Ways to Tell a Story: Exercises in Style.* New York: Chamberlain Brothers, 2005. Madden, Raymond Queneau'nun Exercises in Style [Biçem Alıştırmaları] kitabını temel alarak küçük bir olayı resimli roman olarak 99 farklı şekilde yeniden anlatır. Senaryo değil resimli roman olmasına karşın anlatının sonsuz çeşitliliği hakkında çok şey öğrenebilirsiniz.
Ninio, Jacques. *The Science of Illusions.* Çevirmen: Franklin Philip. Ithaca NY: Cornell University Press, 1998, 2001. Optik illüzyonlar hakkında kapsamlı ve sürükleyici bir inceleme.

Reisz, Karel. *The Technique of Film Editing.* Genişletilmiş ikinci baskı. New York: Amphoto/Hastings House, 1968. Film editörleri için "nasıl yapılır" kitabı; estetik açıdan çok etkili.

Spottiswoode, Raymond R. *A Grammar of Film.* Berkeley: University of California Press, 1950. Bir klasik.

Stam, Robert, Robert Burgoyne ve Sandy Flitterman-Lewis. *New Vocabularies in Film Semiotics: Structuralism, Post-Structuralism, and Beyond.* New York: Routledge, 1992. Modern teorik terminolojinin faydalı bir açıklaması.

Talbot, Daniel, ed. *Film: An Anthology.* Berkeley: University of California Press, 1967 İlk olarak 1959 yılında yayınlanan ve halen bir klasik olan genel bir seçki.

Tufte, Edward. *The Visual Display of Quantitative Information.* Cheshire, CT: Graphics Press, 1983. Bilişsel sanat ve arayüzün grameri hakkında titiz, zarif ve tuhaf bir inceleme. Yale profesörünün kendi yayınladığı bu kitap, görsel düşünürler için standart bir metin haline gelmiştir. Bu kitabı, Tufte'nin yine kendi yayınladığı *Envisioning Information* (1990) ve *Visual Explanations* (1997) izlemiştir.

Ayrıca 5 Kısımdaki Bazin, Eco, Metz ve Wollen girdilerine bakın.

4A FİLM TARİHİ: FİLMİN EKONOMİ VE POLİTİKASI

Bach, Steven. *Final Cut: Dreams & Disasters in the Making of Heaven's Gate.* New York: NAL-Dutton, 1986. Sinemanın oluşumu hakkında önemli bir inceleme.

Bagdikian, Ben H. *The New Media Monopoly.* Düzeltilmiş baskı. Boston: Beacon, 2004. Bagdikian'ın 1983 yılında yayınlanan ufuk açıcı medya mülkiyeti analizinin revize edilmiş halidir.

Ceplair, Larry ve Steve Englund. *The Inquisition in Hollywood: Politics in the Film Community.* New York: Doubleday, 1980. Kara liste öyküsünü bilmeniz gerekir.

Cripps, Thomas. *Slow Fade to Black: The Negro in American Film, 1900-1942.* New York: Oxford University Press, 1977 Ufuk açıcı bir çalışma.

Dyer, Richard. *Heavenly Bodies: Film Stars and Society.* New York: St. Martin's Press, 1986.

Dyer, Richard. *Now You See It: Studies on Lesbian and Gay Film.* Londra: Routledge, 1990.

Gabler, Neal. *An Empire of Their Own: How the Jews Invented Hollywood.* New York: Crown, 1988.

Gabler, Neal. *Winchell: Gossip, Power, and the Culture of Celebrity.* New York: Knopf, 1994.

Goldman, William. *Adventures in the Screen Trade: A Personal View of Hollywood and Screenwriting.* New York: Warner Books, 1983.

Haskell, Molly. *From Reverence to Rape.* New York: Penguin, 1974. Kadınlar ve film üzerine ufuk açıcı bir çalışma.

Haskell, Molly. *Holding My Own in No Man's Land.* New York: Oxford University Press, 1997 Soluksuz geçen 24 yılın ardından Haskell, cinsel politika alanının daha net, mantık ve düşünceli bir analizini yapar.

McClintick, David. *Indecent Exposure: A True Story of Hollywood & Wall Street.* New York: William Morrow, 1982. Begelman olayı, 1970'lerdeki Hollywood'u gözler önüne serer.

Monaco, James. *American Film Now: The People, the Power, the Money, the Movies.* İkinci baskı. New York: New York Zoetrope and New American Library, 1984. Ekler, bibliyografya ve tablolar içerir.

Navasky, Victor. *Naming Names.* New York: Penguin, 1981. Kara liste dönemi.

Pennington, Jody W. *The History of Sex in American Film.* Westport, CT: Praeger, 2007

Phillips, Julia. *You'll Never Eat Lunch in This Town Again.* New York: NAL-Dutton, 1992. Yayınlandığında haber niteliği taşıyan bu kitap, Hollywood alışkanlıklarına dair aydınlatıcı bir pencere olmayı sürdürür.

Puttnam, David ve Neil Watson. *Movies and Money.* New York: Alfred A. Knopf, 1998. İngiltere'de yayınlandığı adı daha açıklayıcıdır: *The Undeclared War: The Struggle for Control of the World's Film Industry* [*İlan Edilmemiş Savaş: Dünya Film Endüstrisinin Kontrolünü Ele Geçirme Mücadelesi*]. Lord Puttnam'ın Amerikan kültür emperyalizmine bakışı.

Schickel, Richard. *His Picture in the Papas: A Speculation on Celebrity in America, Based on the Life of Douglas Fairbanks, Sr.* New York: Charterhouse, 1973. Şöhret olmak hakkında ufuk açıcı bir inceleme ve bu kavramı icat edenlerden biri hakkında ilgi çekici bir öykü.

Schickel, Richard. *Intimate Strangers: The Culture of Celebrity.* New York: Doubleday, 1990.

Sklar, Robert. *Movie-Made America: A Cultural History of American Movies.* New York: Random House, 1975.

Thomson, David. *America in the Dark.* New York: William Morrow, 1977

Vogel, Amos. *Film as a Subversive Art.* New York: Random House, 1975. New York Film Festivalinin kurucularından biri tarafından deneysel filmler konusunda hazırlanan bir makaleler seçkisidir. Zamanı çok iyi yansıtan bu kitap, heyecan verici bir dönemde film deneyiminin yelpazesini ve çeşitliliğini canlı bir biçimde sunar.

4B FİLM TARİHİ: FİLMİN GENEL TARİHSEL İNCELEMELER

Everson, William K. *American Silent Film.* New York: Oxford University Press, 1978. Değerli bir tarihçe.

Mast, Gerald. *A Short History of the Movies.* İkinci baskı. Indianapolis: Bobbs-Merrill, 1976.

Robinson, David. *The History of World Cinema.* New York: Stein and Day, 1974.

Rollins, Peter C. *The Columbia Companion to American History on Film: How the Movies Have Portrayed the American Past.* New York: Columbia University Press, 2003.

Rotha, Paul ve Richard Griffith. *The Film Till Now.* New York: Twayne, 1960. İlk olarak 1930'da yayımlanan ve birkaç kez güncellenen bu kitap, sinema eğitiminin ilk klasiklerindendir.

Sadoul, Georges. *Histoire generale du cinema.* Paris: Denoel, 1973-75. İlk olarak 1948'de basılan bu kitap, film tarihinin bir klasiğidir.

Sarris, Andrew. *"You Ain't Heard Nothin' Yet." The American Talking Film: History and Memory.* New York: Oxford University Press, 1998. Eleştirel düşünceyle geçen bir ömürden notlar.

Seldes, Gilbert. *The 7 Lively Arts.* New York, NY: Dover Publications, 2001. 1924 yılında yayımlanan klasik eserin tekrar basımı. Seldes, popular ve elit sanatlar arasındaki bariyerlerin kaldırılmasından kırk yıl önce film, karikatür, müzikal komedi, vodvil, radyo, popular müzik ve dansı savunmuştur.

Sklar, Robert. *Film: An International History of the Medium.* New York: Abrams, 1993.

Thompson, Kristin. *Storytelling in the New Hollywood: Understanding Classic Narrative Technique.* Cambridge: Harvard University Press, 1999. Thompson, klasik anlatı tekniklerinin postmodern dünyada halen egemen olduğunu ileri sürer.

Tyler, Parker. *Underground Film: A Critical History.* New York, NY: Da Capo Press, 1995. 1970 yılındaki baskının tekrar basımı.

West, Nathanael. *The Day of the Locust.* 1939. Hollywood'daki hayat hakkında birçok roman vardır; bundan başlanabilir. Ayrıca David Thompson'ın *Suspects* kitabına bakın (baskısı mevcut değil, 2007)

4C FİLM TARİHİ: SPESİFİK ÖNEMLİ DÖNEMLER

Anger, Kenneth. *Hollywood Babylon.* Yeni baskı. New York: Delta, 1975. Bir dedikodu klasiği.

Biskind, Peter. *Seeing Is Believing: How Hollywood Taught Us To Stop Worrying and Love the Fifties.* New York: Pantheon, 1983.

Bowser, Eileen. *The Transformation of Cinema: 1907-1915.* New York: Charles Scribner's Sons, 1990. Scribner'ın Amerikan Sineması Tarihi serisinin 2. Cildi (dizi editörü: Charles Harpole).

Brownlow, Kevin. *The Parade's Gone By.* New York: Ballantine, 1968. Erken dönem sinema tarihi.

Brownlow, Kevin ve David Gill. *Cinema Europe: The Other Hollywood.* Londra: BBC, ZDF ve D. L. Taffner, 1995. Avrupa'da sessiz sinema tarihini inceleyen altı bölümlük televizyon dizisi. DVD'sine ulaşabileceğiniz bu belgesel, sinema tarihi belgeselleri için bir modeldir.

Burch, Noel. *Life to Those Shadows.* Berkeley: University of California Press, 1990. İlkel çağ.

Eyman, Scott. *The Speed of Sound: Hollywood and the Talkie Revolution, 1926-1930.* New York: Simon & Schuster, 1997

Jacobs, Diane. *Hollywood Renaissance.* Düzeltilmiş baskı. New York: Delta Books, 1980. Coppola, Scorsese, Ritchie ve 1970'ler kuşağı.

Kennedy, Joseph P., *The Story of the Films, as told by leaders of the industry to the students of the graduate school of business administration.* Chicago: A. W. Shaw, 1927.

Hays, Zukor, Lasky, DeMille, Loew, Fox, Warner ve diğerleri. JFK'in ailedeki ilk yazar olduğunu mu düşünmüştünüz?

Monaco, James F. *The New Wave: Truffaut, Godard, Chabrol, Rohmer, Rivette.* New York: Oxford University Press, 1976. 30. Yıldönümü Baskısı, Harbor Electronic Publishing, 2004.

Ramsaye, Terry. *A Million and One Nights: A History of the Motion Picture Through 1925.* New York: Simon & Schuster, 1926. Yeni baskılar 1964, 1986. Çok erken ve klasik bir tarihçe.

Taylor, John Russell. *Cinema Eye, Cinema Ear.* New York: Hill and Wang, 1964. Sanat olarak sinemaya yaklaşımı itibariyle bir dönüm noktasıdır; 1960'lardaki Avrupa sinemasını inceler.

Taylor, John Russell. *Directors and Directions: Cinema for the Seventies.* New York: Hill and Wang, 1975. Chabrol, Pasolini, Anderson, Kubrick, Warhol/Morrissey, S. Ray, Jancso ve Makavejev.

Thomson, David. *Overexposures: The Crisis in American Filmmaking.* New York: William Morrow, 1987.

Torrence, Bruce. *Hollywood: The First Hundred Years.* New York: New York Zoetrope, 1982. Geçmişe ait Los Angeles fotoğraflarının dikkate değer bir koleksiyonu.

4D FİLM TARİHİ: JANRLAR VE SPESİFİK KONULAR

Aufderheide, Patricia. *Documentary Film: A Very Short Introduction.* New York: Oxford University Press, 2007. "Belgesel" adını verdiğimiz kurgu dışı filmlerin geniş yelpazesini anlamak istiyorsanız, iyi bir başlangıç.

Barnouw, Erik. *Documentary: A History of the Non-Fiction Film.* Düzeltilmiş ikinci baskı. New York: Oxford University Press, 1993. Temel bir tarih.

Bart, Peter. *Fade Out: The Calamitous Final Days of MGM.* New York: William Morrow, 1990. Eski bir prodüktör-gazetecinin içeriden bir bakışla aydınlatıcı açıklamaları ve 1980'lerdeki Hollywood'a çarpıcı bir bakış.

Brownlow, Kevin. *Behind the Mask of Innocence: Sex, Violence, Crime-Films of Social Conscience in the Silent Era.* New York: Knopf, 1990; Berkeley: University of California Press, 1992.

Buhle, Paul ve David Wagner. *Radical Hollywood: The Untold Story Behind America's Favorite Movies.* New York: The New Press, 2003. 1920'lerden 1950'lere Hollywood'da ilerici politikaya geniş bir perspektiften kapsamlı bir bakış.

Coontz, Stephanie. *The Way We Never Were: American Families and the Nostalgia Trap.* New York: Basic Books, 2000. Medya ve aile.

Corliss, Richard. *Talking Pictures: Screenwriters in the American Cinema.* New York: Viking, 1973.

Douglas, Susan J. *Where the Girls Are: Growing Up Female with the Mass Media.* New York: Three Rivers Press, 1995. Amerikan sineması ve medyasında kadın imajının elli yılını akıllıca ve derinlemesine inceler.

Feeney, Mark. *Nixon at the Movies: A Book about Belief.* Chicago: University of Chi-

cago Press, 2004. Nixon ve ailesinin Beyaz Saray'daki sinema salonunda izlediği beş yüzden fazla filmin kapsamlı kayıtlarını kullanarak Nixon dönemi hakkında özgün ve düşünmeye zorlayan bir inceleme. Yayıncı, Garry Wills'in şu sözlerini alıntılar: "Büyük bir ülkenin kaderinin kamera açılarına bağlı olabilmesi saçma sapan bir şey değil mi?"

Hischak, Tlomas. *The Oxford Companion to the American Musical: Theatre, Film, and Television.* New York: Oxford University Press, 2008.

Insdorf, Annette. *Indelible Shadows: The Film and the Holocaust.* Cambridge: Cambridge University Press, 1990. Önsöz: Elie Wiesel. Önemli bir araştırma.

Kawin, Bruce F. *Mindscreen: Bergman, Godard, and First-Person Film.* Princeton, NJ: Princeton University Press, 1978. Anlatı kuramı.

Kolker, Robert Phillip. *A Cinema of Loneliness: Penn, Kubrick, Scorsese, Spielberg, Altman.* İkinci baskı. New York: Oxford University Press, 1988.

Kozloff, Sarah. *Invisible Storytellers: Voice-Over Narration in American Fiction Film* (Berkeley, CA: University of California Press, 1989) ve *Overhearing Film Dialogue* (UC Press, 2000). Bu iki kitap, filmlerdeki konuşmalar hakkında en derinlikli ve tutarlı incelemeleri teşkil eder; diyalog kurallarına ve janrlara özel olarak odaklanır.

Mast, Gerald. *The Comic Mind: Comedy and the Movies.* İkinci baskı. Chicago: University of Chicago Press, 1979.

May, Eaine Tyler. *Homeward Bound: American Families in the Cold War Era.* New York: Basic Books, 1988, 2008. 1950'lerde Soğuk Savaş ideolojisi çerçevesinde aile.

Morin, Edgar. *Les Stars.* Paris: Editions du Seuil, 1972. Klasik bir eser.

Rotha, Paul. *Documentary Film.* Londra: Faber and Faber, 1939. Bir klasik.

Roud, Richard. *A Passion for Films: Henri Langlois and the Cinematheque Française.* New York: Viking Press, 1983. Etkili bir sinefilden bir başka sinefile önemli bir saygı duruşu.

Ruiz, Raul. *Poetics of Cinema.* Paris: Dis Vior, 1995. Alternatif sinema halen yaşamaktadır: İşte heyecan verici bir manifesto.

4E FİLM TARİHİ: ULUSAL SİNEMALAR

Bock, Hans-Michael, Michael Toteberg, ed. *Das Ufa-Buch: Kunst und Krisen, Stars und Regisseure, Wirtshaft und Politik.* Frankfurt: Zweitausendeins, 1992.

Eberts, Jake ve Terry Ilott. *My Indecision Is Final: The Rise and Fall of Goldcrest Films.* Londra ve Boston: Faber & Faber, 1990.

Eisner, Lotte. *The Haunted Screen.* Berkeley: University of California Press, 1974. Alman sineması.

Kanin, Garson. *Hollywood: Stars and Starlets, Tycoons and Flesh-Peddlers, Moviemakers and Money-makers, Frauds and Geniuses, Hopefuls and Has-Beens, Great Lovers and Sex Symbols.* New York: Viking Press, 1974. Başlığı her şeyi anlatıyor.

Kracauer, Siegfried. *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film.* Princeton: Princeton University Press, 1947 Klasik bir inceleme.

Rushdie, Salman. *The Wizard of Oz.* Londra: İngiliz Film Enstitüsü, 1992. Derinlikli ve sürükleyici nitelikteki olağandışı bir monograf.
Sarris, Andrew. *The American Cinema: Directors and Directions: 1929-1968.* New York: Dutton, 1968. Sarris'in "Panteon"u birçok yönetmen hakkında tanıtıcı yazılar ve kapsamlı bir dizin içerir. Amerikan film eleştirisinin dönüm noktalarından biridir.

4F FİLM TARİHİ: FİLMLER VE SİNEMACILAR

Bazin, André. *Jean Renoir.* Editör: François Truffaut: New York: Da Capo, 1992.
Bazin, André. *Orson Welles: A Critical View.* New York: Harper&Row, 1978.
Bergman, Ingmar. *The Magic Lantern: An Autobiography.* Chicago: University of Chicago Press, 2007. Hem bir otobiyografi hem de edebi bir eser olan bu kitap, sinema oyuncusu olanlar için sinemayı bu kadar zorlayıcı kılan şeyin ne olduğunu en iyi şekilde anlatan birkaç kitaptan biridir.
Biberman, Herbert. *Salt of the Earth: The Story of a Film.* New York: Harbor Electronic Publishing, 2003. Sinemanın oluşumu hakkında belki de şimdiye kadar yazılmış en iyi eser bu kitap, sinemanın tanınmak için verdiği uzun yıllara yayılan destansı mücadeleyi anlatır. James Monaco'nun önsözüyle.
Brody, Richard. *Everything Is Cinema: The Working Life of Jean-Luc Godard.* New York: Metropolitan Books, 2008. Godard'ın kariyeri ve etkisi hakkında kapsamlı, yeni ve anlayışlı bir inceleme.
Capra, Frank. *The Name above the Title.* New York: Bantam, 1971. Hatırat.
Chaplin, Charles. *My Autobiography.* New York: Pocket Books, 1966.
Clarke, Arthur C. *Lost Worlds of "2001."* New York: Signet, 1972. Senaryo yazarının deneyimlerinin güncesi.
Eisenstein, Sergei. *Notes of a Film Director.* Yeni baskı. New York: Dover, 1970.
Eisner, Lotte H. *Fritz Lang.* Ed. David Robinson. Londra: Secker & Warburg, 1976.
Fellini, Federico. *Fellini on Fellini.* Çev. Isabel Quigley. New York: Delacorte, 1976.
Godard, Jean-Luc. *Godard On Godard.* Ed. Tom Milne. New York: Viking, 1972.
Insdorf, Annette. *François Truffaut.* Düzeltilmiş baskı. New York: Cambridge University Press, 1995. İlk olarak 1978'de yayınlanan bu kitap klasik bir eserdir.
Jacobs, Diane. *Christmas in July: The Life and Art of Preston Sturges.* Berkeley: University of California Press, 1992.
Kael, Pauline. *The Citizen Kane Book.* Boston: Little, Brown, 1972. Filmin ortaya çıkışı hakkında Kael'in önemli bir makalesiyle birlikte filmin senaryosunu içerir.
Monaco, James. *Alain Resnais: The Role of Imagination.* Londra: Secker & Warburg, 1978 ve New York: Oxford University Press, 1979.
Renoir, Jean. *My Life and My Films.* New York: Atheneum, 1974.
Ross, Lillian. *Picture.* New York: Avon, 1952. John Huston'un *Red Badge of Courage* filmini çekmesi hakkında klasik bir gazetecilik çalışması.
Schickel, Richard. *D. W. Griffith: An American Life.* New York: Simon & Schuster, 1984.

Thomson, David. *The New Biographical Dictionary of Film: Expanded and Updated.* New York: Knopf, 2004. Yıldız personaları üzerine harikulade incelemeler.
Truffaut, François ve Helen Scott. *Hitchcock.* New York: Simon & Schuster, 1966. Kitap uzunluğunda ufuk açıcı bir röportaj.
Truffaut, François. *Truffaut by Truffaut.* New York: Abrams, 1987

5 FİLM TEORİSİ VE FİLM ELEŞTİRİSİ

Adler, Renata. *A Year in the Dark.* New York: Random House, 1969. Adler'in *New York Times*'ta görev yaptığı yılı anlatan bu kitap, günlük eleştiri yazımına ilginç bir bakış sunar.
Agee, James. *Agee on Film.* Vol. 1: *Criticism; Vol. 2: Screenplays.* Yeni baskı. New York: Grosset, 1969. İlk zamanların muhtemelen en önemli Amerikan film eleştirmeni.
Allen, Richard ve Murray Smith, ed. *Film Theory and Philosophy.* New York: Oxford University Press, 1999. Mevcut dogmaya meydan okuyan ikon kırıcı makaleler seçkisi.
Andrew, Dudley. *The Major Film Theories: An Introduction.* İkinci baskı. New York: Oxford University Press, 1976, 1989. Film teorisi hakkında en iyi tek ciltlik tanıtım.
Andrew, Dudley. *André Bazin.* New York: Oxford University Press, 1978. İnsan ve düşüncesinin önemli ve heyecan verici bir incelemesi.
Andrew, Dudley. *Concepts in Film Theory.* New York: Oxford University, 1984. *The Major Film Theories* kitabının devamı.
Arnheim, Rudolf. *Film as Art.* Berkeley: University of California Press, 1957, 1966. Dışavurumcu teorinin klasik bir anlatımı.
Balazs, Bela. *Theory of the Film: Character and Growth of a New Art.* Çev. Edith Bone. 1952. Yeni baskı. New York: Dover, 1970.
Barthes, Roland. *Camera Lucida: Reflections in Photography.* New York: Hill & Wang, 1982. Barthes'in bütün eserleri gibi semioklastik ve çağrışımcı.
Barthes, Roland. *Elements of Semiology/Writing Degree Zero.* Çev. Annette Lavers ve Colin Smith. Boston: Beacon, 1968. Esasen bir edebiyat eleştirmeni olan Barthes, semiotiğe ilgi duyan herkes için temel bir kaynaktır.
Barthes, Roland. *S/Z.* 1970. Çev. Richard Miller. Richard Howard'ın önsözüyle. New York: Hill and Wang, 1974.
Barthes, Roland. *Mythologies.* Çev. Annette Lavers. New York: Hill and Wang, 1972.
Barthes, Roland. *The Pleasure of the Text.* 1973. Çev. Richard Miller. Richard Howard'ın metin hakkındaki bir açıklamasıyla birlikte. New York: Hill and Wang, 1975.
Barthes, Roland. *Roland Barthes.* Berkeley, CA: University of California Press, 1994. Semiotikçi bu kez dikkatini kendine yöneltir; kısmen otobiyografi, kısmen şiir ve tamamen metot üzerinedir.

Bazin, André. *What Is Cinema?* 2 cilt. Derleyen ve çeviren: Hugh Gray. Berkeley: University of California Press, 1967, 1971. Birden çok ciltten oluşan *Qu'est-ce que le cinema?* adlı eserden seçkiler. Mutlaka okunmalı.

Benjamin, Walter. *Illuminations.* Ed. Hannah Arendt. New York: Schocken, 1968. 1930'larda önde gelen bir eleştirmenin kaleme aldığı makaleler. Özellikle "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction" adlı makale önem taşır.

Burch, Noel. *The Theory of Film Practice.* New York: Praeger, 1973. İki temel İngilizce semiyotik yaklaşımdan biri.

Chatman, Seymour. *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film.* Ithaca: Cornell University Press, 1980. Günümüzde "narratoloji" adı verilen konuya klasik bir giriş.

Dovzhenko, Alexander. *The Poet as Filmmaker: Selected Writings.* Düzenleyen ve çeviren: Marco Carynnyk. Boston: MIT Press, 1973.

Ebert, Roger, ed. *Roger Ebert's Book of Film.* New York: Norton, 1996. Ebert'in ünlü makalelerinin zengin ve eklektik bir seçkisi.

Eco, Umberto. *A Theory of Semiotics.* Bloomington: University of Indiana Press, 1976. Daha sonra romancı olarak şöhrete ve servete kavuşan (*Gülün Adı* romanıyla uluslararası başarı elde eden) bir akademisyenin ufuk açıcı incelemesi; semiyotiği popüler hale getirmenin bir yolunu bulan tek akademisyendir.

Eisenstein, Sergei. *Film Sense.* New York: Harcourt, Brace & World, 1947 Mutlaka okunması gereken temel bir eser.

Eisenstein, Sergei. *Film Form.* New York: Harcourt, Brace & World, 1949. Mutlaka okunması gereken temel bir eser.

Eisenstein, Sergei. *Film Essays and a Lecture.* New York: Praeger, 1970.

Farber, Manny. *Negative Space.* New York: Praeger, 1971. "Dışarıdan" bir bakış.

Godard, Jean-Luc. *Godard on Godard.* Çev. Tom Milne. New York: Viking, 1972. Okunması güç olan ama mutlaka okunması gereken bir kitap. Godard'ın 1952-67 yılları arasındaki eleştiri yazılarının eksiksiz bir antolojisi.

Horkheimer, Max ve Theodor W Adorno. *Dialectic of Enlightenment.* 1944. Çev. John Cumrning. New York: Continuum, 1988.

Jameson, Fredric. *The Prison-House of Language.* Princeton, NJ: Princeton University Press, 1972. Semiyotik ve ilgili alanlara faydalı bir giriş.

Kael, Pauline. *I Lost It at the Movies.* New York: Bantam, 1965. Kael'in dergilerde yayınlanan yazıları dikkatlice derlenmiştir ve 1960'lardan 1980'lere kadar uzanan dönemin kapsamlı bir incelemesini sunması bakımından rakipsizdir. Bu dizideki diğer ciltlerin hepsi, cinsel çağrışımlar barındıran adlar taşır: *Kiss Kiss Bang Bang.* New York: Bantam, 1968. *Going Steady.* New York: Bantam, 1971. *Deeper into Movies.* New York: Bantam, 1974. *Reeling.* Boston: Little, Brown, 1976. *When the Lights Go Down.* New York: Holt, Rinehart, & Winston, 1980. *Hooked.* New York: Dutton, 1989. *Movie Love.* New York: Dutton, 1991. *For Keeps.* New York: Dutton, 1994. Ayrıca 1963'teki *Film Quarterly* dergisinin Bahar, Yaz ve Sonbahar sayılarında Kael'le Andrew Sarris'in "auteur" teorisi üzerine fikir alışverişine bakın (16:3, 16:4, 17:1).

Kael, Pauline. *5001 Nights at the Movies.* Düzeltilmiş baskı. New York: Henry Holt, 1982, 1991. Kael'in çoğunlukla ilk olarak *The New Yorker* dergisinde yayınlanan kısa yazılardan oluşan genel kılavuzu.

Kracauer, Siegfried. *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality.* New York: Oxford University Press, 1960. Gerçekçi teorinin temel bir anlatımı.

Kuleshov, Lev. *Kuleshov on Film.* Berkeley: University of California Press, 1975.

Lindsay, Vachel. *The An of the Moving Picture.* New York: Macmillan, 1915. Şair yeni sinema sanatını inceler.

Mast, Gerald, Marshall Cohen ve Leo Braudy, ed. *Film Theory and Criticism: Introductory Readings.* 1974. Beşinci baskı. New York: Oxford University Press, i998. Çok faydalı bir teorik metinler seçkisi.

Metz, Christian. *Film Language: A Semiotics of the Cinema.* Çev. Michael Taylor. New York: Oxford University Press, 1974. Metz'in iki ciltlik *Essais sur la signification au cinema* adlı kitabının ilk cildinin İngilizce versiyonu. (Paris: Editions Klincksieck, 1968, 1972.) Metz, sinema semiyotiğinin en önde gelen kuramcısı olmayı sürdürür. (Yazarın düşüncelerinin bu kitabı yazdıktan sonra ilerlediğine dikkat edin.)

Metz, Christian. *The Imaginary Signifier.* Bloomington: Indiana University Press, 1982.

Metz, Christian. *Psychoanalysis and Cinema.* Londra: Macmillan, 1983.

Münsterberg, Hugo. *The Film: A Psychological Study. The Silent Photoplay in 1916.* New York: D. Appleton, 1916. Yeni baskı. New York: Dover, 1970. Film psikolojisine ilk yaklaşımlardan biri.

Perez, Glberto. *The Material Ghost: Films and Their Medium.* Baltimore: John Hopkins University Press, 2000. *Sight & Sound*, Perez'i hümanist bakış açısı itibariyle André Bazin'le karşılaştırır. *Cineaste* şu ifadeye yer verir: "Son yirmi beş yılda çok az film eleştirisi kitabı bu kadar eğlenceli veya bilgilendirici olabildi."

Polan, Dana. *Scenes of Instruction: The Beginnigs of the U.S. Study of Film.* Berkeley: University of California Press, 2007 Filmlerin akademiye girişlerinin benzersiz bir incelemesi.

Pudovkin, V I. *Film Technique and Film Acting.* 1929, 1937 Yeni baskı. New York: Grove, 1970. Eisenstein'dan sonra Sovyet kuramcılarının en önemlisi.

Sarris, Andrew. *Confessions of a Cultist.* New York: Simon & Schuster, 1970. Kael'le birlikte 1960'lar ve 1970'lerde Amerikan eleştirmenlerinin en etkilisi; Amerika'da "auteur" teorisini popülerleştiren kişi. Diğer seçkiler: *The Primal Screen: Essays on Film and Related Subjects*, New York: Simon & Schuster, 1973 ve *Politics and Cinema*, New York: Columbia University Press, 1979.

Sontag, Susan. *Against Interpretation.* New York: Delta, 1966. "Filmlerin yoruma boğulmadığı" (en azından 1963'ün masumiyet çağında öyle göründüğü) dönemi inceler.

Sontag, Susan. *On Photography.* New York: Fanar, Straus and Giroux, 1977

Truffaut, François. *The Films in My Life.* New York: Grove Press, 1978.

Warshow, Robert. *The Immediate Experience.* 1962. Yeni baskı. New York: Atheneum, 1970. Agee'den sonra sinemanın gençliğinin en önemli eleştirmeni. Özellikle popular sanat olarak sinema konusunda faydalıdır.
Wollen, Peter. *Signs and Meaning in the Cinema.* İkinci baskı. New York: Viking, 1972. İngiliz dilinde ufuk açıcı bir semiyotik incelemesi.

6 MEDYA

Altick, Richard D. *The English Common Reader: A Social History of the Mass Reading Public, 1800-1900.* Chicago: University of Chicago Press, 1963.
Barnouw, Erik. *A History of Broadcasting in the United States.* New York: Oxford University Press. Vol. 1: *A Tower in Babel,* 1966. Vol. 2: *The Golden Web,* 1968. Vol. 3: *The Image Empire,* 1970. Konu hakkındaki standart çalışma.
Barnouw, Erik. *Tube of Plenty: The Evolution of American Television.* New York: Oxford University Press, Düzeltilmiş ikinci baskı. 1990. *A History of Broadcasting in the United States* adlı eserin tek ciltlik hali.
Bibb, Porter. *It Ain't as Easy as It Looks: Ted Turner's Amazing Story.* New York: Crown, 1993.
Briggs, Asa. *A History of Broadcasting in the United Kingdom.* 3 cilt. Oxford and New York: Oxford University Press, 1961-79.
Brooks, John. *Telephone: The First Hundred Years.* New York: Harper & Row, 1976.
Butler, Jeremy G. *Television: Critical Methods and Applications.* Üçüncü Baskı. NJ: Lawrance Erlbaum Associates, 2007 Televizyon hakkında sağlam bir giriş.
Friendly, Fred. *Due to Circumstances Beyond Our Control.* New York: Random House, 1967 Friendly televizyon haberciliği işi ortaya çıktığında her şeyin merkezindeydi. Önemli bir hatırat.
Gitlin, Todd. *The Whole World Is Watching: Mass Media in the Making and Unmaking of the New Left.* Berkeley: University of California Press, 1980.
Goldstein, Paul. *Copyright's Highway: From Gotenberg to the Celestial Jukebox.* Palo Alto, CA: Stanford Law School, düzeltilmiş baskı, 2003. Telif hukukunun tarihçesi ve inceliklerine en iyi giriş.
Innis, Harold. *The Bias of Communication.* Toronto: University of Toronto Press, 1951, 1973. Ufuk açıcı.
Liebling, A. J. *The Press.* 1960. Düzeltilmiş baskı. New York: Ballantine Books, 1975. Büyük basin eleştirmeninin klasik çalışması.
Mander, Jerry. *Four Arguments for the Elimination of Television.* New York: Morrow, 1978. Soruna mutlakçı bir yaklaşım ama provokatif.
McChesney, Robert W. *The Political Economy of Media: Enduring Issues, Emerging Dilemmas.* New York: Monthly Review Press, 2008. Sayısız kitabın yazarı olan McChesney, medya üzerine önde gelen politik yorumculardan biridir. Başlangıç için iyi bir tercih.
McLuhan, Marshall. *Understanding Media: The Extensions of Man.* New York: McGraw-Hill, 1964. Tartışmalı ve çoğu zaman anlaşılmaz ama ufuk açıcı.

Miller, Jonathan. *Marshall McLuhan.* New York: Viking Press, 1971. Komedyen/fizikçi/prodüktör/yazar, guruyu anlatıyor.
Monaco, James ve arkadaşları. *Celebrity: Who Gets It, How They Use It, Why It Works.* New York: Delta Books, 1978. 1970'lerin star imajlarının analizini içerir.
Monaco, James ve arkadaşları. *Media Culture: Television, Books, Radio, Records, Magazines, Newspapers, Movies.* New York: Delta Books, 1978.
Moyers, Bill. *Moyers on Democracy.* New York: Doubleday, 2008. Makaleler seçkisi. Moyers'in çalışmalarının birçoğu televizyon üzerinedir ve incelediği alan çok daha geniştir ama medya üzerine en kapsamlı ve derinlikli yorumculardan biridir. İyi bir başlangıç.
Newcomb, Horace. *Encylopedia of Television.* 4 cilt. Londra: Taylor and Francis, 2004. Standart kaynak.
Newcomb, Horace. *Television: The Critical View.* Beşinci baskı. New York: Oxford University Press, 1994. Standart haline gelen önemli bir antoloji.
Postman, Neil. *Amusing Ourselves to Death.* New York: Viking Penguin, 1986.
Schwartz, Barry. *The Paradox of Choice: Why More Is Less.* New York: Eco Press, 2004. Hem medya hem de tüketici ürünleriyle ilgili bir kaynak.
Smith, Anthony. *The Newspaper: An International History.* London: Thames & Hudson, 1979. Giriş niteliğinde bir çalışma.
Smith, Anthony ve Richard Paterson. *Television: An International History.* İkinci baskı. New York: Oxford University Press, 1998. Temel kaynak.
Smith, Sally Bedell. *In All His Glory: The Life of William S. Paley.* New York: Simon & Schuster, 1990. Dikkate değer bir biyografi.
Smithsonian Institution. *Histoiy of Music Machines.* New York ve Londra: Drake, 1975. Erik Bamouw'un önsözüyle.
Wenzel, Kurt. *Exposure.* New York: Little, Brown, 2007 Yakın geçmişte "aşırı göz önünde bulunma, medya yorgunluğu, imaj anksiyetesi ve reklamcılık kaynaklı depresyonla" dolu kültürümüzü bu kadar iyi kavrayan bir kurgu eseri yoktur. Bu kitabı okuduktan sonra Paul Haggis'in *Crash* kitabını okuyun.
Williams, Raymond. *Television: Technology and Cultural Form.* New York: Schocken, 1975. Söylediğim gibi, Williams tarafından yazılan her şeyi okuyun.
Williams, Raymond. *Communications.* Üçüncü baskı, Londra: Penguin, 1976.
Winn, Marie. *The Plug-in Drug: Television, Children, and the Family.* New York: Viking and Bantam, 1977 Yazıldığı zaman çok etkili olan ve ne yazık ki halen geçerliliğini koruyan bir kaynak.

7 YENİ MEDYA

Anderson, Chris. *The Long Tail: Why the Future of Business Is Selling Less of More.* New York: Hyperion, 2006. Bu aritmetiğin bilgisi, internetin benzersiz mimarisini anlamak için gereklidir.
Apple Computer, Inc. *Macintosh Human Interface Guidelines.* Reading, MA: Addison-Wesley, 1992. Arayüz tasarımının mantığına ilgi duyan herkes için başucu kitabı.

Baron, Naomi S. *Always On: Language in an Online and Mobile World.* New York: Oxford University Press, 2008. İnternet ve elektronik medya, yazma şeklimizi nasıl etkiledi?

Brinkley, Joel. *Defining Vision: How Broadcasters Lured the Government into Indting a Revolution in Television.* San Diego: Harcourt Brace & Company, 1997 HDTV standardının politika ve entrikası.

Eco, Umberto. *Travels in Hyperreality.* New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1986. Kültür ve medya üzerine önemli makaleler içerir.

Gabler, Neal. *Life The Movie: How Entertainment Conquered Reality.* New York: Alfred A. Knopf, 1998. Gabler'in Huxley eleştirisine yaklaşımı.

Gleick, James. *Faster: The Acceleration of Just About Everything.* New York: Vintage, 2000. Medyasfer, dijitalleşme ve eşlik eden teknolojilerin içinde yaşadığımız dünyayı nasıl değiştirdiğini anlamak için temel bir metin.

Goldsmith, Jack ve Tim Wu. *Who Controls the Internet? Illusions of a Borderless World.* New York: Oxford University Press, 2008. Çeşitli hükümetlerin interneti kontrol etmeye çalışırken oynadığı role ilişkin aydınlatıcı bir anlatı.

Kelly, Kevin. *Out of Control: The New Biology of Machines, Social Systems, and the Economic World.* Reading, MA: Addison-Wesley, 1994. *Kablolu* duyarlılık.

Klein, Naomi. *No Logo: No Space, No Choice, No Jobs.* New York: Picador/Macmillan, 2002. 2000'ler hakkındaki temel metinlerden biri: Klein, markaların ürünlerin gerçekliğinin ötesine geçtiği bir dünyayı uygun biçimde yansıtır. Temel bir kaynak.

Lessig, Lawrance. *The Future of Ideas* (2001), *Free Culture* (2004), *Code: Version 2.0* (2006). Bu kitapların üçü de Lessig'in geliştirdiği Creative Commons lisansıyla ücretsiz olarak indirilebilir. Lessig dijital bir dünyada fikri mülkiyet haklarına yeni yaklaşımlar noktasında en önde gelen yorumcudur.

Manovich, Lev. *The Language of New Media.* Cambridge: The MIT Press, 2002. Eski medya bağlamında yeni medya incelemesi.

Monaco James. *The Dictionary of New Media.* New York: Harbor Electronic Publishing, 1999. Dijital devrim konusundaki giriş bölümüyle birlikte yeni (ve eski) medya dili üzerine kapsamlı bir inceleme.

Nelson, Ted. *Computer Lib/Dream Machines,* 1974. Düzeltilmiş baskı. Redmond, WA: Microsoft Press, 1987 Klasik bir metin.

Norman, Donald A. *The Design of Everyday Things.* New York: Doubleday, 1988, 1990. Arayüz teorisinin bir klasiği haline gelen psiko-semiyotik üzerine ilk denemelerden biri.

Stoll, Clifford, *The Cuckoo s Egg.* New York: Doubleday, 1989. 1980'lerin ortasında gökbilimci Clifford Stoll'un bir yıl sürecek internet casusluk destanını öyküsü. Bu konudaki PBS belgeseli ve birçok konferans, ağın hack'lenmesi mitlerinden birinin oluşmasına katkıda bulunmuştur.

Stoll, Clifford. *Silicon Snake Oil: Second Thoughts on the Information Highway.* New York: Doubleday, 1995. Bir internet kahramanı, bütün avantajlarına rağmen

web'in de televizyonla aynı sosyal ve politik problemleri barındırdığının farkına varır.

Taylor, Jim. *DVD Demystified.* Üçüncü baskı. New York: McGraw- Hill, 1997. Taylor yalnızca DVD değil dijital işitsel-görsel teknolojinin belki de en önde gelen yorumcusudur. Teknik yazının zirvesini temsil eden bu kitap, son derece karmaşık bir konuyu zarif ve anlaşılır bir biçimde açıklar. Bu kitabı, hem dijital ses ve görüntüyü mümkün kılan fevkalade yaratıcı teknolojiyi anlamak hem de görüntü ve sesleri umursuyorsanız neden buna güvenmemeniz gerektiğini fark etmek için okuyun. Taylor'ın gelecek kitaplarını bekleyin ve web sitesinden kontrol edin: www.dvddemystified.com.

Tognazzini, Bruce. *Tog on Interface.* Reading, MA: Addison-Wesley, 1992. Macintosh arayüz gurusu, spesifik problemleri aydınlatıcı bir biçimde ele alır.

Turkle, Sherry. *Falling For Science: Objects in Mind.* Cambridge: The MIT Press, 2008. Medyasfer etnografı olarak nitelendirilebilecek bu üretken yazar, teknolojiyle ilişkimiz hakkında birçok ilginç gözleme sahiptir. Ayrıca bakınız: *Life On the Screen: Identity in the Age of the Internet* (1997) ve *The Second Self: Computers and the Human Spirit* (2005).

Wallace, James ve Jim Erickson. *Hard Drive: Bill Gates and the Making of the Microsoft Empire.* New York: John Wiley & Sons, 1992. Microsoft'un erken dönem tarihçesi hakkında iyi bir değerlendirme.

8 FİLM REFERANSI: KISA BİR TARİHÇESİ

Videonun yükselişi, film referansı çalışmalarını uygun yayıncılık projeleri haline getirmiştir. Günümüzde çoğu kitapçının raflarını süsleyen onlarca film referansı kitabı vardır. 1960'larda bu tür bilgilere ulaşmak zordu. Fransa'da Georges Sadoul ve İngiltere'de Roger Manvell ve Tim Cawkwell, kapsamlı film referansı alanına öncülük etti. Hemen hemen aynı tarihlerde Peter Cowie, yıllık Film Rehberleri serisine başladı ve Büyük Britanya'da Leslie Halliwell ve ABD'de Leonard Maltin, televizyonda yayınlana filmler hakkındaki popüler rehberlerin ilk edisyonlarını hazırladı. Bu alanda bir öncü olan ve halen aktif olarak görev yapan Steven Scheuer (1958) bu çalışmalara on yılı aşkın bir süre önce başlamıştı.

1980'lerde Ephraim Katz, *The Film Encyclopedia* eserini yıllarca emek saf ederek tamamladı ve 1994'te ikinci baskısı yapılmadan önce hayatını kaybetti. Richard Roud'un *Cinema: A Critical Dictionary* eseri 1980'de yayınlandı. Roud, Jean-Luc Godard'ın ilk savunucularından biri olarak adından söz ettirdi ve Avrupa filmlerinin Amerikan pazarına tanıtılmasına zemin hazırlayan New York Film Festivalinin 1960'lar ve 1970'de direktörlüğünü yaptı. 1989'da hayatını kaybetmiş olsa da etkisi halen hissedilir. Yine 1980'lerde Hans-Michael Bock günümüzde binlerce sayfaya ulaşan *CineGraph* adlı kapsamlı dizisine başladı. 1984'te film uzmanları Jay Robert Nash ve Stanley Ralph Ross çok ciltli özgün bir film listesi olan *The Motion Picture Guide*'ı hazırladı. CineBooks adlı şirket daha sonra News Corp (ve kısa bir süreliğine Baseline) tarafından satın alındı. Günümüzde dünyanın en büyük film

veri tabanlarından biri olan Cinebooks daha sonra çeşitli yönetimler altında birçok kez güncellendi.

1990'larda film referansının odağı CD-ROM'a kaydı. Leonard Maltin, Pauline Kael ve Baseline ve diğerlerinin katkısıyla Microsoft'un *Cinemania* adlı eseri 1998'de baskısı tükenmeden önce neredeyse üç milyon kopya sattı. CineBooks, *The Motion Picture Guide*'ın disk versiyonunu üretti ve Blockbuster da bir CD-ROM film referansına sponsor oldu.

İnternet geliştikçe, odak hızla çevrimiçi veri tabanlarına kaydı. Internet Movie Data Base (IMDB.com) bunların en önde gelenidir. IMDB, World Wide Web'in en büyük başarı öykülerinden biridir. 1990'da Londra'dan Col Needham ve diğerlerinin oluşturmaya başladığı listeler, 1993'te Cardiff Üniversitesinde (Galler) web'e aktarıldıktan sonra hızla genişlemeye başlamıştır. Veri tabanı dünyanın dört bir yanından yüzlerce destekçi ve çok sayıda editör tarafından geliştirilmeye devam eder. Desteğin gönüllülük esasına dayalı olduğu düşünüldüğünde, veriler şaşırtıcı derecede doğrudur. 1996'da IMDB reklam kabul ederek ticari bir girişim haline gelmiştir. 1998'de Amazon tarafından satın alınmıştır.

Daha profesyonel bilgi kaynaklarından da haber olmalısınız

BaseLine StudioSystems'ın veri tabanı 120.000'den fazla film ve televizyon programı, 100.000'den fazla eğlence şirketi, 1.5 miyondan film yapımcısı, prodüktör, oyuncu ve teknisyen ve neredeyse 10.000 film ve televizyon programı hakkında kapsamlı bilgiler içerir. Şirketin endüstrideki profesyonellere yönelik abonelik servisi Studio System eğlence alanındaki her önemli stüdyo, prodüksiyon şirketi ve ajansa ulaşır. Ayrıca Baseline Syndication da NYTimes.com, Yahoo!, AOL, Comcast, Variety, E! Online ve daha birçok önemli web partnerine veri sağlar. 1982 yılında kurduğum bu şirketten 1992 yılında yazılım ve tüketici servislerine odaklanan UNET'i kurmak için ayrıldım. Baseline StudioSystems şu andaki sahibi New York Times, Inc.

Hans-Michael Bock'un başyapıtının çevrimiçi versiyonu CineGraph'a CineGraph.de'den ulaşabilirsiniz. CineGraph, 1980'lerin başında Alman sinemasının sürekli ve belirleyici ansiklopedisi olma amacıyla kuruldu. 1984'ten bu yana 45'ten fazla bölümü (dikişsiz cilt halinde 14.000 sayfa) yayınlandı (Munich: text+kritik). Bock'un başyapıtının parçaları www.filmportal.de adresinde birleştirildi. CineGraph çalışmalarının son birkaç yılı, Hamburg şehrinin kültür işleri departmanı tarafından desteklendi. Organizasyon Alman dilindeki sinema hakkında ek veri tabanları hazırlamanın dışında başka referans çalışmaları da yürütüyor ve konferanslar düzenliyor. Dünyadaki en büyük film veri tabanlarından biridir.

Bu kitabın web sitesinde internetten ulaşabileceğiniz diğer bilgi kaynaklarının listesi yer alır: www.ReadFilm.com.

9 ANTİDOTLAR

Ekrana bakmaktan sıkıldıysanız, zihninizi boşaltmak için aşağıdaki metinlere yönelin. Mümkünse dış mekanda güneş ışığında okuyun; güneş ışığı (sanırım) halen analog.

Thoreau, Henry David. *Walden; or, Life in the Woods*. Boston: Beacon Press, 2004. İlk olarak 1854'te yayınlanan bu kitap, Amerikan doğa araştırmasının temel metnidir. Bu baskısının önsözü Bill McKibben tarafından kaleme alınmıştır.

Leopold, Aldo. *A Sand County Almanac*. New York: Oxford University Press, 1968. İlk olarak 1949'da yayınlanan bu kitap doğa yazımının modern bir klasiği haline gelmiştir.

Muir, John. *Essential Muir: A Selection of John Muir's Best Writings*. Fred D. White, ed. Berkeley CA: Heydey Books, 2006. 1892'de Sierra Club'ı kuran Muir, Amerikan koruma hareketinin simgesidir; onu aşabilecek belki de tek kişi Theodore Roosevelt'tir.

Kişi Dizini

Film Yapımcıları, yazarlar, oyuncular ve diğerleri.

A

Adorno, Theodor W. 35, 478
Affleck, Ben 414, 424
Agee, James 485
Ailes, Roger 572
Alberini, Filoteo 255, 320
Albers, Josef 25, 26
Aldrich, Robert 339
Alexander, Jason 587
Alexander, Sarah 587
Al Hazen 79
Allen, Fred 235, 526
Allen Jr, Herbert 277
Allen, Paul 280
Allen, Steve 547, 548
Allen, Woody 122, 218, 394, 395
Almodovar, Pedro 427
Almond, Paul 371
Altman, Robert 89, 235, 341, 392, 395, 406, 430
Amico, Gianni 366
Amsterdam, Morey 548
Anderson, Lindsay 360
Anderson, Paul Thomas 438, 439
Anderson, Wes 437, 438,
Andersson, Bibi 51, 220
Andrew, J. Dudley 451
Anger, Kenneth 356
Ang Lee 241, 303, 404
Antonioni, Michelangelo 100, 127, 184, 204, 205, 207, 215, 219, 232, 233, 240, 247, 350, 364, 370
Apatow, Judd 431
Apted, Micheal 399
Arago, Francois 43
Arbuckle, Fatty 310
Archer, Frederick Scott 44
Aristoteles 28, 33, 451
Armat, Thomas 100, 255, 258
Armstrong, Edwin 510, 529
Armstrong, Gillian 373,
Arnaz, Desi 548
Arnheim, Rudolf 204, 453-459, 468
Artaud, Antonin 57-60
Ashby, Hal 395
Ashitey, Clare-Hope 237
Astaire, Fred 225, 296, 333, 335, 342
Astruc, Alexandre 359, 430, 469, 473
Attenborough, Richard 421
Aubrey, James 540, 551
Auer, Mischa 212
Autant-Lara 115
Axelrod, George 356
Ayckbourn, Alan 355
Aykroyd, Dan 405, 413, 556
Aznavour, Charles 354

B

Bacall, Lauren 329, 332
Bach, Steven 275
Baird, John Logie 573,
Balázs, Béla 459, 464
Baldwin, Alec 570
Ball, Alan 572
Ball, Lucille 548
Bancroft, Anne 388
Banderas, Antonio 200
Barber, Will 343,
Barbulla, Horst 109
Bardeen, John 510
Barnouw, Erik 536, 574,
Barrymore, Drew 308
Barthelme, Donald 54, 55, 58, 433
Barthes, Roland 476, 480, 484
Bart, Peter 275,
Baryshnikov, Mikhail 36
Basinger, Kim 308
Bassett, Angela 421
Bataille, Sylvia 220
Batali, Mario 579
Baxter, Ann 337
Bazin, Andre 194, 228, 350, 456, 466-469, 473, 474
Beatles, The 64, 240, 362, 529, 630,
Beatty, Warren 403
Beckett, Samuel 25, 479, 492-494
Begelman, David 275
Beineix, Jean-Jacques 424
Belasco, David 56
Bell, Alexander Graham 81, 82, 83, 177,

256, 508, 543
Bellman, Gina 587
Bellour, Raymond 484
Belmondo, Jean-Paul 198, 295, 351, 357
Belson, Jordan 356, 595
Belushi, John 405, 556, 559
Benigni, Roberto 423, 427
Benjamin, Walter 35, 289, 478
Benny, Jack 235, 526, 546
Benton, Robert 306, 339, 384, 404
Berenson, Marisa 92
Beresford, Bruce 373, 374
Bergen, Candice 305
Bergen, Edgar 526
Berg, Jeff 283
Bergman, Ingmar 51, 100, 103, 130, 180, 181, 182, 190, 195, 220, 247, 325, 345, 346, 347, 348, 349, 351, 367, 384, 394, 629, 630
Bergman, Ingrid 328
Berkeley, Busby 234, 328, 333, 335
Berle, Milton 546
Berlusconi, Silvio 285, 426, 573
Berners-Lee, Tim 638
Bernhardt, Sarah 265
Bernstein, William 275
Berto, Juliet 187, 471
Bertolucci, Bernardo 292, 366, 372
Besson, Luc 424
Bettetini, Gianfranco 484
Biberman, Herbert 313, 314
Bird, Brad 432
Birkin, Jane 356
Bittman, Mark 579
Black, Louis 235
Blackmon, Mars 417
Blackton, J. Stuart 255
Blanchett, Cate 304, 429, 439
Blechman, R. O 147
Blondell, Joan 303
Bluhdorn, Charles 272, 278
Bluhdorn, Charles 272, 278
Bochco, Steven 340, 559-562, 570
Bock, Hans-Michael 14, 18,
Bogart, Humphrey 290, 295, 296, 329, 332, 351, 357
Bogdanovich, Peter 384, 395
Bombyk, David 18, 189
Boorman, John 362
Boorstin, Daniel 295
Bow, Clara 298, 303, 308
Brackett, Charles 332
Brackett, Leigh 329
Branagh, Kenneth 422
Brando, Marlon 292, 297, 340, 366
Brandt, Joe 264
Braschi, Nicoletta 423
Brattain, W. H. 510
Brecht, Bertolt 57, 59-61, 66, 313, 475
Breen, Joseph 310
Bresson, Robert 345
Brialy, Jean-Claude 202
Bricklin, Dan 596
Bridges, Chris "Ludacris" 441
Bridges, James 291
Broccoli 398
Brodkin 550
Brody 437,
Bronfman 277-279
Bronowski 575
Brooks, Albert 235, 526, 528
Brooks, James L. 408
Brooks, Mel 235, 256, 395, 444, 445, 546
Brooks, Richard (oyuncu) 563
Brooks, Richard (yönetmen) 393, 408
Brown, Garrett 18, 105, 107-109, 424
Brown, H. Rap 577
Brownlow 320, 360,
Bruckheimer 431, 570
Bunuel 189, 370
Burns, Edward 413
Burns, George 235, 526, 546, 566
Burns, Ken 566
Burton, Richard 383
Burton, Tim 342, 343, 403
Busch, Frederick 54
Bush, Vannevar 595
Buzzi, Ruth 555

C

Caesar, Sid 546, 547
Cage, John 25
Cage, Nicolas 435, 436
Cameron, James 149, 400, 402, 406, 411
Campion, Jane 424
Camus, Albert 438
Candy, John 417
Cantarini, Giorgio 423
Cantet, Laurent 425
Capetanos, Leon 141
Capra, Frank 312, 338
Cardinale, Claudia 200, 348

Carlin, George 528
Carl Reiner 546, 547
Carne, Judy 555
Carne, Marcel 327
Carney, Art 339
Caron, Glenn Gordon 561
Carrey, Jim 406, 436, 437
Carsey Marcy 582
Carson, Johnny 547, 548, 556, 564
Carvey, Dana 406
Case, Steve 546
Cassavetes, John 350, 357, 393, 395
Cattrall, Kim 301
Chabrol, Claude 185, 350, 353, 375, 469
Chacon, Juan 314
Chandler, Raymond 329, 330, 338
Chan, Jackie 427
Chaplin, Charles 261, 289, 292, 294, 322, 323, 327, 421
Charpentier, Constance Marie 218
Chase, David 571
Cheadle, Don 300, 304, 434, 435, 438, 439, 441
Chen Kaige 428
Cherry, Marc 569
Child, Julia 566
Chopra, Joyce 397
Chretien, Henri 115
Christie, Julie 365
Chytilova, Vera 368
Cimino, Michael 275
Clair, Rene 62, 324, 327
Clark, Kenneth 575
Clooney, George 123, 132, 287, 304, 310
Close, Chuck 54
Close, Glenn 304, 391, 447
Clouzot, Henri-Georges 196, 202
Cluzaud, Jacques 440
Coca, Imogene 546, 547
Cochran, Robert 568
Cocks, Jay 384, 436
Cocteau, Jean 217, 345
Coen, Ethan and Joel 412
Cohl, Emile 320
Cohn, Harry 264
Columbus, Chris 410
Comingore, Dorothy 211, 213
Condon, Bill 433
Conrad, Frank 535, 536
Coolidge, Martha 106, 397
Cooper, Chris 435
Cooper, Merian C. 115
Coppola, Francis Ford 39, 235, 379, 387, 395
Coppola, Sofia 433
Corman, Roger 261, 384, 387
Cosby, Bill 235, 406, 563, 582
Costa-Gavras, Constantin 315, 366
Costello, Dolores 337
Costner, Kevin 341
Cotillard, Marion 425
Cotten, Joseph 211, 338
Cousteau, Jacques 440
Coward, Noel 314
Cowie, Peter 266
Cox, Nell 397
Coyle, Richard 587
Crabbe, Buster 543
Crawford, Joan 303
Crialese, Emmanuele 427
Crosby, Bing 526,
Crowe, Russell 310, 373
Cruz, Penelope 427
Cryer, Jon 588
Crystal, Billy 235, 406
Cuaron, Alfonso 237, 429
Cukor, George 203
Curtin, Jane 559
Curtiz, Michael 267, 269
Cusack, John 439

D

da Vinci, Leonardo 74, 75, 79
Daguerre, Louis 43-45, 80, 82
Dahan, Olivier 425
Dali, Salvador 324, 370,
Damon, Matt 414, 416
Dann, Michael 540
Darc, Mireille 218
Dassin, Jules 338
Davenport, Jack 587
Daves, Delmer 312, 340
David, Jacques-Louis 202
Davis, Bette 303
Davis, Geena 306
Davis, Martin 278
Davis, Marvin 278
Davis, Ossie 374
Davis, Peter 396, 397
Day, Doris 300, 304
Dayes, Edward 35, 36

Day-Lewis, Daniel 386, 394
de Andrade, Joaquim Pedro 369
Dean, James 291, 297
De Antonio, Emile 396, 553
Debats, Michel 440
Debrie, Andre 115
De Forest, Lee 268, 512
Delaney, Shelagh 360
della Porta, Giovanni Battista 79
Delluc, Louis 324, 451
Delon, Alain 204
del Toro, Guillermo 429
Demme, Jonathan 410
Dench, Judi 304
De Niro, Robert 89, 386, 400
De Palma, Brian 198, 202, 256
Depardieu, Gerard 296
Depp, Johnny 304
de Rochemont, Louis 312
de Saussure, Ferdinand 70, 479
Diamond, I. A. L. 332
Dickinson, Angie 198
Dickson, W. K. L. 82, 83, 101, 254- 256
Diegues, Carlos 369
Dieterle, William 267
Diller, Barry 278, 280, 281, 533, 543, 608
Dillon, Matt 308, 441, 554
Disney, Walt 118, 264, 277, 278, 279, 283, 286, 343, 403, 431, 542, 544, 620
Donahue, Phil 564
Donald, Kaufman 435, 436
Donen, Stanley 225, 342,
Doniol-Valcroze, Jacques 469
Donner, Jorn 367
dos Santos, Nelson Pereira 369
Douglas, Michael 404, 419
Dovzhenko, Alexander 326
Drew, Robert 358
Dreyer, Carl Theodor 221, 325,
Duchamp, Marcel 45, 50, 324
Duke, Darryl 372
Dulac, Germaine 324
Dunne, Irene 303
Dupont, E. A. 267
Duras, Marguerite 60, 236, 355
Duris, Romain 425
Dyer, Richard 295
Dylan, Bob 358, 396, 598
Dzundza, George 563

E

Eastman, George 48, 78, 113, 258
Eastwood, Clint 341, 430, 433
Ebert, Roger 485, 565
Eberts, Jake 285
Eco, Umberto 480, 484
Edison, Thomas 81, 82, 254, 256, 258, 319
Edwards, Blake 356, 363, 427
Eisenstein, Sergei 241, 292, 326, 447, 459
Eisner, Michael 264, 279, 280, 283, 343
Ellington, Duke 77
Elswit, Robert 132
Emmanuel, Ari 283
Engelbart, Douglas 595
Ephron, Nora 409, 410, 415
Epstein, Jean 324
Esposito, Jennifer 441
Eustache, Jean 376, 379

F

Fabrizi, Aldo 337, 339
Fairbanks, Douglas 261, 289, 294, 301, 322
Falk, Peter 552
Faraday, Michael 100
Farber, Manny 485
Farnsworth, Philo T. 512
Farrow, Mia 395
Fassbinder, Rainer Werner 377, 378
Faulkner, William 329
Fedida, Sam 635
Fellini, Federico 143, 220, 345-351, 364, 367, 456
Ferguson, Otis 485
Ferrell, Will 437, 439, 556
Ferrer, Miguel 439
Fessenden, Reginald 509, 510
Feuillade, Louis 320
Fey, Tina 570
Field, Sally 306
Fields, W C. 333
Fiennes, Ralph 303
Firesign Theatre 235, 528
Firestone, Cinda 397
Flaherty, Robert 132, 323, 440
Florey, Robert 267
Fonda, Jane 300, 307, 478, 545
Ford, Harrison 386, 392
Ford, John 269, 302, 328, 340, 341, 483
Ford, Mary 64, 529

Forman, Milos 368, 369
Forster, Marc 422, 424, 437, 439
Forsyth, Bill 421
Foster, Jodie 418
Fox, William 260
Foxx, Jamie 300
Francia, Aldo 371
Frankenheimer, John 357, 546
Frankston, Bob 596
Fraser, Brendan 441
Frears, Stephen 399, 421
Freed, Arthur 342
Freeland, Thornton 335
Freeman Jr, Al 417
Freeman, Morgan 300
Friese-Greene, Willia 254
Fuller, Sam 338, 339
Furthman, Jules 329

G

Gable, Clark 295, 296
Gance, Abel 115, 121, 324
Garbo, Greta 56, 267, 325,
Garfield, John 339
Garfunkel, Art 382, 383
Garland, Judy 216, 296
Garner, James 552
Garroway, Dave 547, 548
Gates, Bill 68, 596,
Geffen, David 280
Genet, Jean 55
Georges-Picot, Olga 361
George, Terry 434
Germi, Pietro 365
Getino, Octavio 371, 486
Gibson, Mel 402
Gilbert, Craig 581,
Gilliatt, Penelope 360
Gilroy, Frank D. 446
Gilroy, Tony 433
Gish, Lillian 56
Gleason, Jackie 546
Glover, Danny 402
Godard, Jean-Luc 66, 88, 194, 195, 203, 218, 223, 224, 290, 295, 297, 316, 350, 458, 469, 473, 477, 529, 618, 622
Godfrey, Arthur 547
Goldberg, Whoopi 235
Goldmark, Peter 519
Goldwyn, Samuel 261
Gondry, Michel 436
Gong Li 428
Gooding Jr, Cuba 420
Goodman, John 582
Gore, Al 316, 317, 439
Gorin, Jean-Pierre 472, 478
Goudy, Frederick 619
Gould, Dave 335
Grade, Lord Lew 284, 526
Graham, Peter 469
Grant, Cary 246, 296, 312, 328, 349, 350
Grass, Günter 377
Gray, Elisha 81
Greengrass, Pau 431
Greenwald, Robert 316
Greer, Germaine 569
Grierson, John 314, 326, 440, 453, 456
Griffith, D. W. 30, 45, 114, 118, 206, 240, 256, 260, 261, 266, 299, 319-323, 409, 446, 452, 453
Grosso, Sonny 551
Guber, Peter 278
Guggenheim, Davis 316, 317
Guinness, Alec 344
Gunn, Bill 381, 387
Gutenberg, Johann 78, 286, 494
Gutierrez Alea, Tomás 371
Guzman, Luis 439

H

Hackett, Joan 197
Haggis, Paul 438, 441
Haley, Alex 557, 560
Hammett, Dashiell 338
Hampton, Henry 566, 567
Handke, Peter 378
Hanks, Tom 146, 150, 199, 304, 310, 410, 415
Harding, Matt 614, 615
Haskell, Molly 485, 486,
Hathaway, Henry 340
Hatton, Maurice 363
Hawkes, John 439
Hawks, Howard 290, 329-332, 338, 356, 366
Hawn, Goldie 307, 555
Hecht, Ben 331
Heckerling, Amy 422
Heller, Joseph 383
Hellman, Monte 385

Helm, Zach 437
Hemmings, David 370
Henry, Buck 382
Henson, Jim 408, 414, 417
Hepburn, Audrey 363
Hepburn, Katharine 202, 299, 303, 363
Herrmann, Bernard 201
Herskovitz, Marshall 561-563, 614, 615
Hertz, Heinrich 137, 508, 511
Herzog, Werner 378
Hess, Jared 433
Hill, W. E. 170,
Hirschfield Alan J. 275
Hitchcock, Alfred 87-89, 117, 138, 139, 177, 188, 196, 201, 202, 214, 228, 229, 231, 246, 326-328, 330, 345, 349, 350, 353, 356, 465, 483, 484, 593
Hodges, Mike 202
Hoe, Richard March 495
Hoffman, Dustin 307, 382, 388, 408, 437
Holt, Tim 337
Hopper, Dennis 384
Horkheimer, Max 35, 478
Horner, William 80
Hoskins, Bob 409
Howard, Ron 264, 272, 290, 329, 331, 332, 386, 409, 422, 424, 441, 546, 547, 564
Howard, Terrence 441
Hudson, William 168, 288, 393
Hughes, Howard 264, 272, 331, 386
Hughes, John 237, 410, 417,
Huillet, Daniele 376
Hunt, Helen 408
Huston, John 331, 338, 340
Huxley, Aldous 501, 584, 585, 589
Hyman, Eliot 272

I

Inarritu, Alejandro Gonzalez 429, 439
Ince, Thomas 302
Irwin, May 310, 312, 319
Isitt, Kate 587
Ivory, James 422, 423

J

Jackson, Peter 432
Jackson, Samuel L 300
Jamal-Warner, Malcolm 582
James, Henry 13, 424
Jancso, Miklos 139, 368
Jarmusch, Jim 412, 427
Jarrico, Paul 313
Jarrold, Julian 423
Jenkins, Tamara 433
Jennings, Humphrey 326
Jeunet, Jean-Pierre 425
Jewison, Norman 242
Jhabvala, Ruth Prawer 423
Jobs, Steven 431, 596
Jocelyn, Andre 185
Jolie, Angelina 201, 304
Jones, Angus 588
Jones, Duane 435
Jones, Tommy Lee 304
Jonze, Spike 435
Jordan, Michael 36, 417
Judd, Ashley 431, 436
Jutra, Claude 371

K

Kael, Pauline 485, 486
Karina, Anna 88, 203, 470
Karlson, Phil 339
Kasdan, Lawrence 237, 399
Katzenberg, Jeffrey 264, 279, 280
Kaufman, Charlie 435, 436, 438
Kaufman, Philip 395
Kaurismaki, Aki 427
Key, Alan 610
Kazan, Elia 292, 299, 343
Keaton, Buster 48, 322, 493
Keaton, Diane 218, 300, 395
Keats, John 47, 48
Keillor, Garrison 234, 393
Kelley, David E. 566
Kelley, Gene 342
Kelly, Grace 228
Kerkorian, Kirk 273, 274
Kershner, Irvin 371
Kidman, Nicole 304
King, Allan 372
King, Henry 340
King, Larry 436
Kleine, George 258
Klein, Naomi 486,
Kline, Kevin 199, 436
Kluge, Alexander 377
Konig, Friedrich 495
Kopple, Barbara 397, 413

Korngold, Erich Wolfgang 236
Korty, John 395
Kotcheff, Ted 371
Kovacs, Ernie 546, 550
Kracauer, Siegfried 235, 451-459, 467, 468
Krim, Arthur 275
Krulwich, Robert 234
Kubrick, Stanley 36, 62, 92, 94, 104, 138, 146, 152, 199, 225, 229, 239, 241, 342, 361, 362, 393,
Kuleshov, Lev 326, 459, 462
Kundera, Milan 54
Kurosawa, Akira 344, 374,

L

LaBute, Neil 433
Lacan, Jacques 480, 484
Laemmle, Carl 258, 260, 261
Lafont, Bernadette 379
Lake, Veronica 333
Landau, Saul 396
Landis, John 405
Langdon, Harry 322
Lang, Fritz 267, 324, 338, 377
Lara, Alexandra Maria 398
Laraine, Newman 559
Lasky, Jesse 260
Lavalou, Jean-Marie 107
Law, Phyllida 422
Leacock, Richard 358,
Lear, Norman 555, 563, 581
Léaud, Jean-Pierre 351, 352, 379, 471
Lee, Brandon 302, 401
Lee, Bruce 401
Lee, Spike 298, 300, 406, 415, 416
Lee, Stan 404
Leger, Fernand 62, 66,
Lehman, Ernest 350
Leigh, Mike 421
Leisen, Mitchell 331
Leni, Paul 267, 324
Leno, Jay 548
Leone, Sergio 341
Le Prince, Louis Augustin 254
Leroy, Mervyn 269, 273
Lessig, Lawrence 618
Lester, Jerry 548
Lester, Richard 48, 236, 239, 240, 362, 365
Levertov, Denise 38
Levinson, Barry 408, 411
Lévi-Strauss, Claude 479
Lewis, Jerry 381
Liebman, Max 546
Linder, Max 320
Lindsay, Vachel 360, 448-452
Linklater, Richard 413
Linney, Laura 304
Liotta, Ray 89, 439
Littin, Miguel 371
Lloyd, Harold 322, 323
Loach, Ken 362, 363,
Lo Duca, Joseph-Mari 469
Loew, Marcus 260
Lombard, Carole 303
Longarini, Reneé 220
Long, Nia 420
Lopez, Jennifer 303
Losey, Joseph 361
Louis-Dreyfus, Julia 587
Loy, Myrna 303
Lubitsch, Ernst 267, 377, 410
Lucas, George 138, 160, 162, 237, 354, 386, 390, 391, 395, 404, 408, 543
Lumet, Sidney 305, 356, 357, 546
Lumière, Auguste and Louis 42, 100, 192, 249, 255, 257, 292, 318-320, 452, 623

M

Macdonald, Dwight 485
Macdonald, Kevin 434
MacDowell, Andie 418
MacLaine, Shirley 307, 363
MacIntyre, Rob 110, 111
Madden, John 424
Madonna 308
Magnani, Anna 337
Malamud, Bernard 411
Malick, Terrence 127, 341
Malle, Louis 350, 355, 375
Malone, John 542, 543, 544
Mamoulian, Rouben 342
Mancuso, Frank 274
Mander, Jerry 583-586
Mangold, James 433, 439
Mann, Anthony 340
Mann, Michael 340
Marconi, Guglielmo 501, 509, 536
Marey, Etienne Jules 52, 80
Markopoulos, Gregory 356
Marshall, Garry 408

Marshall, Penny 408
Marshall, Rob 433
Martin, Steve 528
Marx Brothers, The 333, 363
Masina, Giulietta 220, 348
Masseron, Alain 107
Mastroianni, Marcello 220, 296, 347, 348
Mature, Victor 123
Maxwell, James Clerk 508
May, Elaine 383, 384, 528
Mayer, Carl 324
Mayer, Louis B. 260
Mayo, Archie 38
Maysles, Albert and David 358
Mazursky, Paul 141, 256, 393, 395, 406, 416
McCarey, Leo 330
McCarthy, Charlie 526
McClintick, David 275
McCorkle, Susannah 76
McCrea, Joel 333
McDowell, Malcolm 104
McLean, Don 298
McLuhan, Marshall 466, 531
McTiernan, John 406
Medavoy, Mike 275, 276
Medjuck, Joe 163, 609
Mekas, Jonas and Adolfas 356
Méliès, Georges 46, 192, 249, 256, 258 292, 318, 319, 321, 452, 621, 623
Melville, Jean-Pierre 217
Melvin, Murray 92
Menzel, Jin 368
Mercer, David 355
Merchant, Ismail 423, 424
Mergenthaler, Ottmar 495
Meril, Macha 208
Meszarós, Marta 368
Metz, Christian 174, 176, 181, 183, 233, 240, 242,-245, 446-482, 484
Meucci, Antonio 81
Meurisse, Paul 196
Meyerhold, Vsevolod 326
Meyers, Nancy 300
Michaels, Lome 559
Mieville, Anne-Marie 353
Miles, Ben 587
Milestone, Lewis 330
Milius, John 388
Milken, Michael 283
Miller, David 340
Miller, George 424
Mimieux, Yvette 603
Minnelli, Vincente 216, 342
Minow, Newton 531
Mirren, Helen 304
Mitrani, Michel 375
Mizoguchi, Kenji 344
Moffat, Steven 587
Mollo, Andrew 360
Monaco, James 295
Monet, Claude 44, 45
Monicelli, Mario 366
Monroe, Marilyn 299, 304, 308
Montaldo, Giuliano 366
Montand, Yves 296
Montgomery, Robert 53, 231, 418
Moore, Demi 308
Moore, Gordon 510, 597
Moorehead, Agnes 337
Moore, Julianne 304
Moore, Mary Tyler 552, 586
Moore, Michael 315, 316, 439
Moreau, Jeanne 296
More, Kenneth 581
Moriarty, Michael 563
Morin, Edgar 358
Morris, Garrett 559
Morris, Howard 546, 547
Morse, Samuel 507
Moses, Lucia Lynn 294
Mouse, Mickey 285
Moussinac, Léon 451
Moyers, Bill 567
Muni, Paul 273
Murdoch, Rupert 278, 280, 281, 316, 542, 544, 565, 572
Murnau, F. W. 224, 229, 235, 267, 323, 324, 325, 377, 467
Murphy, Eddie 300, 406, 556
Murray, Bill 405, 439, 556
Muybridge, Eadweard 52, 80
Mühe, Ulrich 428
Münsterberg, Hugo 449-452, 454
Myers, Mike 406, 556

N

Nabokov, Vladimir 55, 377
Nancarrow, Conlon 63
Necker, L.A. 170, 171
Neeson, Liam 402

Newman, David 384, 404
Newman, Paul 89, 305, 339
Nichetti, Maurizio 426
Nichols, Mike 199, 382-384, 388, 528
Nicholson, Jack 383, 384, 386, 400, 408
Niepce, Joseph 80
Nipkow, Paul 511
Nolan, Christopher 434
Norman, Marc 424
Noth, Chris 563
Noyce, Phillip 373
Nyby, Christian 342

O

O'Brien, Conan 548
O'Brien, Margaret 216
O'Connor, Carroll 581
Oh, Sandra 303
Olivier, Laurence 71, 179, 422
Olmi, Ermanno 366, 375, 572
Ophüls, Max 224, 229, 345
Ortega y Gasset, Jose 501
Orwell, George 569, 584
Osborne, John 360
Oshima, Nagisa 374
Ovitz, Michae 277, 282, 283
Owen, Clive 237
Owen, Don 372
Ozu, Yasujiro 226, 344, 346

P

Paar, Jack 547, 548
Pacino, Al 200
Pagnol, Marcel 327
Pakula, Alan J 395
Paley, William S. 515, 540, 542, 544
Pal, George 342
Pallot, James 410
Paltrow, Bruce 560
Paltrow, Gwyneth 424
Parain, Brice 470, 475, 524
Parker, Alan 399
Parks Sr, Gordon 381
Parretti, Giancarlo 274
Pasolini, Pier Paolo 365, 484
Passer, Ivan 368
Pater, Walter 24, 29
Pathe, Charles 256
Paul, Les 64, 529
Paul, Robert W. 255, 320
Pearlstein, Philip 53
Peck, Gregory 229
Peckinpah, Sam 340
Pedro de Andrade, Joaquim 369
Peebles, Mario Van 415, 416
Peebles, Melvin Van 380
Peirce, C. S. 182, 183, 184
Penn, Arthur 356, 546
Pennebaker, Donn 358, 440
Peregini, Frank 294
Pereira dos Santos, Nelson 369
Perkins, Anthony 202
Perrin, Jacques 110, 425, 440
Perry, Frank and Eleanor 382
Petersen, Wolfgang 426
Peters, Jon 278
Petri, Elio 366
Pfeiffer, Michelle 394
Pickford, Mary 261, 294, 296, 322
Piggy, Miss 414
Pinkava, Jan 432
Pinter, Harold 361
Pintoff, Ernest 444
Pirandello, Luigi 56, 437, 526
Pisier, Marie-France 198
Pitt, Brad 439
Pitts, Zasu 325
Pleskow, Eric 275
Polanski, Roman 330, 367
Pollack, Sydney 395
Pontecorvo, Gillo 366
Porter, Edwin S. 46, 319
Porter, Eric 581
Porter, Nyree Dawn 581
Postman, Neil 501, 584-586
Potamkin, Harry Alan 485
Potente, Franka 426
Potter, Dennis 355
Prawer Jhabvala, Ruth 423
Preminger, Otto 343
Prevert, Jacques 327
Price, Richard 418
Pryor, Richard 406
Pudovkin, V I. 241, 326, 459, 462-464, 466, 468, 474, 476
Puttnam, David 420, 421

R

Rabbit, Roger 373, 391, 404
Radner, Gilda 406, 556

Rafelson, Bob 384
Raft, George 331
Raimi, Sam 431
Ramis, Harold 405, 413
Raphael, Frederic 360
Rashad, Phylicia 582
Ray, Man 324
Ray, Nicholas 338, 343
Ray, Satyajit 344
Redford, Robert 305, 400
Redgrave, Vanessa 370
Redstone, Sumner 279, 280, 542, 543
Reed, Carol 338
Reichert, Julia 397
Reimann, Walter 324
Reiner, Carl 546
Reiner, Rob 409, 581
Reisz, Karel 236, 360
Reitman, Ivan 199, 373, 404, 406, 413, 433
Reitman, Jason 433
Rejlander, Oscar G. 45, 48
Renoir, Auguste 44
Renoir, Jean 206, 326, 330
Resnais, Alain 350, 355, 359, 361, 425, 435
Revueltas, Rosaura 314
Reynaud, Emile 80
Richards, Michael 587
Richardson, Tony 360
Rich, Claude 361
Rich, Frank 485, 486
Rich, Matty 298, 416
Richter, Hans 62
Risi, Nelo 366
Ritchie, Michael 394, 395
Ritt, Martin 306, 357
Rivette, Jacques 350, 354, 469
Roach, Hal 322
Robbe-Grillet, Alain 51, 60, 355
Robbins, Tim 405
Roberts, Brian 544
Roberts, Julia 201
Robinson, Bruce 421
Robinson, Henry Peach 45, 48
Robinson, Phil Alden 412
Rocha, Glauber 369
Roeg, Nicolas 363
Rogers, Ginger 335
Roget, Peter Mark 100
Rohmer, Eric 350, 353-355, 399, 469
Röhrig, Walter 324
Roseanne 582
Rose, George 493
Rose, Jessica 614
Rosenberg, Stuart 392
Rose, Reginald 546
Rosi, Francesco 315, 366
Rossellini, Roberto 221, 314, 336, 337, 456, 572
Ross, Herbert 196
Ross, Steven 273
Rothapfel, Roxy 268
Rothschild, Amalie 397
Roth, Tim 398
Rouch, Jean 358, 440
Russell, Ken 363
Ruttmann, Walter 62
Ryan, Meg 410, 415

S

Sagan, Carl 148, 566
Sandler, Adam 431, 556
Sanjines, Jorge 371
Sarandon, Susan 256, 304, 306, 307
Sarnoff, David 529
Sarris, Andre 485
Saulnier, Tania 201
Saussure, Ferdinand de 479
Savalas, Telly 552
Sayles, John 412, 414
Schaffner, Franklin 357, 546
Schepisi, Fred 373, 374
Schickel, Richard 295
Schlesinger, John 360, 410
Schlondorff, Volker 377
Schneider, Alan 493
Schneider, Romy 129
Schoedsack, Ernest B. 115, 132
Schrader, Paul 384
Schroeder, Barhet 399
Schwartzman, Jason 437
Schwarzenegger, Arnold 400-402, 404
Scorsese, Martin 89, 122, 128, 306, 342, 385, 386, 387, 390, 394, 395, 406, 430, 433, 446
Scott, George C. 365
Scott, Ridley 364, 399, 597
Scott, Sir Walter 621
Scott, Tony 399
Seberg, Jean 351, 357

Seidelman, Susan 412
Seinfeld, Jerry 235, 587
Sellers, Peter 345, 362, 528
Selznick, David O. 264, 269
Sembene, Ousmane 374
Sennett, Mack 321, 322, 324
Serling, Rod 546
Serreau, Coline 424
Seymour, Jane 300
Shakespeare, William 422, 611
Shaye, Bob 276
Shebib, Donald 372
Sheen, Charlie 588
Sheen, Martin 568
Sheinberg, Sid 280
Shelton, Ron 412
Shepard, Sam 379
Shew, William 45
Shields, Brooke 355
Shockley, William 510
Sholes, C. L. 495
Siegel, Don 60, 339, 342
Signoret, Simone 224
Sillitoe, Alan 360
Silverman, Fred 540
Simon, David 572
Simon & Garfunkel 382
Simon, John 485
Simon, Michel 206
Singleton, John 298, 416, 420
Sirk, Douglas 343, 377
Siskel, Gene 565
Sjoman, Vilgot 367
Skladanowsky, Max and Emil 255
Skolimowski, Jerzy 367
Smithee, Alan 435
Smith, Kevin 413, 414
Smith, Robert Dean 162
Smith, Will 201, 287, 300, 304, 310, 403
Smothers Brothers 556
Snow, Michael 226, 227, 229, 230, 372
Soderbergh, Steven 412, 418, 439
Sokurov, Aleksandr 229, 465
Solanas, Fernando 371, 486
Solas, Humberto 371
Solondz, Todd 413
Sondheim, Stephen 202, 342, 343, 355, 403
Sorkin, Aaron 568, 570
Spencer, John 202, 568
Spiegel, Jerrold 621
Spielberg, Steven 30, 89, 122, 140, 280, 281, 386, 390-392, 395, 399, 401-406, 408, 413, 430, 543
Spurlock, Morgan 316
Stallone, Sylvester 401, 402
Stanton, Andrew 26, 432
Stanwyck, Barbara 303
Stapleton, Jean 581
Star, Darren 569, 572
Steiner, Max 236
Stevens, George 340
Stewart, Jimmy 228
Stiller, Mauritz 267, 325
Stone, Oliver 315, 415, 419
Stone, Sharon 302, 308
Stoppard, Tom 377, 424
Straub, Jean-Marie 376
Streep, Meryl 300, 304, 306, 307, 435
Streisand, Barbra 301, 307
Strindberg, August 56
Struthers, Sally 581
Sturges, John 340
Sturges, Preston 331, 333, 622
Sullivan, Ed 546
Sullivan, Louis 619
Surnow, Joel 568
Susskind, David 550, 554
Sutherland, Kiefer 568
Swank, Hilary 304
Sweete, Barbara Willis 162
Swicord, Robin 423

T

Tacchella, Jean-Charles 198
Talbot, William Henry Fox 43, 44, 46, 80
Tally, Thomas L. 257
Tanner, Alain 379, 385
Tarantino, Quentin 277, 431
Tartikoff, Brandon 563
Tati, Jacques 345
Taviani, Paolo and Vittorio 367
Taylor, Elizabeth 383
Taylor, Rod 603
Temple, Julien 421
Terrence Young
Teshigahara, Hiroshi 304, 374
Thomas, Betty 433
Thompson, Emma 304, 422, 437
Thompson, Sophie 422
Thomson, David 295

Thulin, Ingrid 130
Thurman, Uma 304
Tinker, Grant 540, 560
Tirard, Laurent 425
Tisch, Lawrence 279, 542, 544
Tomlin, Lily 555
Tornatore, Giuseppe 419
Totter, Audrey 57
Tourneur, Jacques 38, 338
Towne, Robert 330
Townsend, Robert 415, 416
Tracy, Spencer 202
Travolta, John 384, 389, 561
Troell, Jan 367
Truffaut, Francois 247, 345, 350-354, 375, 393, 469, 473, 474, 488, 593, 622
Trumbo, Dalton 201
Tulloch, Bitsie 614
Turner, Kathleen 395
Turner, Ted 274, 276, 279, 287, 535, 544, 545
Turner, Tina 307
Tykwer, Tom 426
Tyson, Cicely 550, 554

U

Ullmann, Liv 51, 103, 180, 181, 182, 220, 367
Ulmer, Edgar 267
Uys 428

V

Valentino, Rudolph 267, 291, 295
Van Peebles, Mario 415, 416
Van Peebles, Melvin 380
Van Sant, Gus 202
Varda, Agnes 356
Veidt, Conrad 328
Verhoeven, Michael 426
Verhoeven, Paul 399
Vertov, Dziga 326, 329, 456
Vidor, King 299, 323
Vigo, Jean 327, 456
Visconti, Luchino 129, 314, 336, 365, 366
Vitti, Monica 184, 204, 219
von Donnersmarck, Florian Henckel 426
von Sternberg, Josef 328, 330
von Stroheim, Erich 323
von Sydow, Max 183, 190, 296, 346, 367
von Trotta, Margarethe 377, 383

W

Wachowski Brothers 431
Walbrook, Anton 224
Waller, Fred 116
Walsh, Raoul 338
Walters, Barbara 534
Walter Scott 55, 621
Wang, Wayne 302, 303
Ward, David S. 412
Warhol, Andy 44, 356
Warm, Hermann 324
Warshow, Robert 485,
Washington, Denzel 300, 304, 417, 418, 421
Wasserman, Lew 280
Watkins, Peter 360
Wayans, Keenen Ivory 406, 416
Wayne, John 60, 296, 341
Weaver Jr, Sylvester L. 540
Weaver, Sigourney 199, 398
Webb, Jack 340, 548, 550, 561
Weill, Claudia 397, 561
Weinstein, Bob and Harvey 276, 277
Weir, Peter 373
Welles, Orson 95, 211, 212, 225, 231, 235, 245, 334, 335, 337, 338, 362, 527, 557
Wellman, William 330
Wells, Frank 279, 303
Wenders, Wim 378, 379
Werner, Tom 582
West, Mae 303, 333
Westphal, Laura 175
Wexler, Haskell 293, 297, 396
Whitaker, Forest 300, 434
Whitney, James and John 149, 356, 594, 595
Widerberg, Bo 367
Wiene, Robert 324, 327,
Wilder, Billy 267, 332, 377
Wilder, Gene 406
Wilder, Thornton 328
Wilfred, Thomas 68
Williams, John 237
Williams, Raymond 22, 25, 577
Williams, Robin 393, 406, 408
Willingham, Calder 382
Willis, Bruce 287, 402
Wilson, Michael 313
Wilson, Owen 437
Winkler, Angela 383
Winkler, Henry 561

Winkler, Irwin 436
Winn, Marie 501, 579, 583, 586,
Winslet, Kate 304, 436, 437
Winter, Robert 602
Wiseman, Frederick 358
Wise, Robert 342,
Witherspoon, Reese 304
Wolf, Dick 340, 561, 563
Wollen, Peter 182,-184, 484
Wood, Michael 207, 479
Woo, John 382, 427
Woolf, Aaron 316
Worley, Joann 555
Wozniak, Stephen 596
Wright, Steven 235
Wyatt, Jane 580

Y

Yanne, Jean 218
Yarbus, Alfred L. 173
Yates, Peter 362
Young, Robert 580

Z

Zanussi, Krzysztof 367
Zapf, Hermann 619
Zappa, Frank 156
Zavattini, Cesare 336, 337, 456
Zecca, Ferdinand 320
Zellweger, Renee 304
Zemeckis, Robert 146, 404, 406, 409
Zhang Yimou 428
Zinnemann, Fred 340
Zukor, Adolph 260, 261
Zwick, Edward 561, 562, 563, 614
Zworykin, Vladimir K. 512

Eser Dizini

Filmler, kitaplar, videolar ve televizyon programları

A

Accattone 365
Accident 361
Adaptation 435, 436
After Hours 386
Age of Innocence, The 386, 394
Aguirre 378
Albert Brooks Show, The 526
Alexander Nevsky 62, 463, 662
Ali 403
Alice Doesn't Live Here Anymore 306, 385
Alice in the Cities 378
Alice's Restaurant 356, 382
Alien 364, 398, 425, 453
Alien: Resurrection 425
All About My Mother 427
All in the Family 552, 554, 555, 581
Alphaville 352, 475
Amadeus 369
Amarcord 364, 367
Amelie 425
American Dream 413
American Family 570, 581
American Friend, The 378
American Graffiti 237, 390
American in Paris 342
American Roulette 363
Amistad 391
Amos 'n' Andy 527, 660
Amusing Ourselves to Death 584, 711
Analyze This 405
And the Ship Sails On 364
Angels in America 287, 384, 422
Animal House 373, 405
Annie Hall 394, 395
Antonio Das Mortes 670
Antwone Fisher 300
Antz 402
Apartment The 332
Apocalypse Now 39, 378, 387
Apprenticeship of Duddy Kravitz 371
Armageddon 402
Art and Visual Perception 204, 454
Art of the Moving Picture, The 448, 658
Ascent of Man, The 575
As Good as It Gets 408
Asphalt Jungle, The 338
"As We May Think" 595
Au Revoir, les enfants 355
Austin Powers: The Spy Who Shagged Me 431
Avalon 408
Aviator, The 386

B

Babel 429, 439
Back and Forth 229, 372
Back to the Future 391
Bad News Bears 394
Ballet Mecanique 62, 66, 659
Bananas 394
Barbarians at the Gate 287
Barry Lyndon 36, 92, 361
Batman 278, 402, 403, 431
Batman Begins 404
Batman & Robin 402
Battle of Chile, The 371
Baywatch 574
Becky Sharp 125
Bed-Sitting Room, The 326
Beetlejuice 403
Before the Devil Knows You're Dead 357
Before the Revolution 366
Being John Malkovich 435
Beowulf 404, 432
Berlin Alexanderplatz 378
Berlin-Symphony of a City 62
Best Years of Our Lives, The 664
Big Brother 569
Big Chill, The 237, 399, 414
Big Heat, The 338
Big Lebowski, The 412
Big Parade, The 323
Big Sleep, The290, 329, 330, 332, 338

Billy Liar 360
Birds, The 356
Birth of a Nation, The 118, 260, 299, 448, 658
Blackboard Jungle, The 393
Blackmail 660
Blade Runner 364
Blair Witch Project 288
Blood Simple 412
Blow-Up 215, 364, 370, 668
Blue Angel 328
Blume in Love 393
Bob & Carol & Ted & Alice 393
Boccaccio 129, 365
Body and Soul 339
Bonanza 574, 667
Bonnie and Clyde 356
Boogie Nights 438, 439
Born on the Fourth of July 415
Boudu Saved from Drowning 206, 327
Bound for Glory 672
Bourne Supremacy, The 431
Boyz N the Hood 416, 420
Bram Stoker's Dracula 389
Breaker Morant 373
Breakfast at Tiffany's 356, 363
Breakfast Club, The 410
Breaking Away 674
Breathless 239, 290, 295, 351
Brian's Song 557
Britannia Hospital 360
British Sounds 471, 476
Broadcast News 408
Brokeback Mountain 303, 308, 341
Broken Arrow 340
Bucket List, The 409
Buena Vista Social Club 379
Buffalo Bill and the Indians 89, 392
Bull Durham 412
Butch Cassidy and the Sundance Kid 305

C

Cabinet of Dr. Caligari 324, 658
Cabiria 220, 260, 347, 348, 658
Cahiers du Cinema 350, 354, 384, 399, 469, 473, 474
"Cambrure" 689
Camera-Eye 90
Candidate, The 357, 394
Cape Fear 386
Carnal Knowledge 383
Cars 431
Cascando 492, 494
Casino 386
Cast Away 404
Catch-22 383
Catch Me If You Can 392
Cathy Come Home 669
Celebrity 295, 395, 711
Celine et Julie vont en bateau 354
Ceremonie 353
Chang 115, 132
Chan Is Missing 302
Chaplin 261, 289, 292, 294, 322, 323, 327, 421, 660, 662, 719
Chariots of Fire 420
Charlie Wilson's War 199, 384
Chasing Amy 414
Cheers 555, 563
Cheyenne Autumn 302
Chicago 293, 396, 410, 412, 433, 472, 659, 669
Children of Paradise 327
Child's Play 410
China Syndrome, The 315
Chinatown 330
Chloe in the Afternoon 353
Christo in Paris 358
Christ Stopped at Eboli 366
Chronique d'un ete 358, 667
Cider House Rules 427
Cinema: A Critical Dictionary 714
Cinema et cie 451
Cinema Europe: The Other Hollywood 320
Cinemania 638, 714
Cinema Paradiso 406, 419
Cinethique 486
Citizen Kane 211, 334
City Lights 5
Civilization 575
Civil War, The 566
Claire's Knee 353
Cleo from 356
Cleopatra 668
Clockers 418
Clockwork Orange 104, 361
Close Encounters of the Third Kind 391
Close-up View 447
Clueless 422
Cocoanuts, The 660
Color of Money, The 386

Color Purple, The 391
Columbo 340, 552
Communications 273, 275, 279, 542, Concert of Wills: Making the Getty Center 358
Conformist, The 366
Construire un feu 115
Conte d'automne 354
Conte de printemps 354
Conversation, The 137, 235, 365, 387
Cookie's Fortune 392
Cosby Show, The 540, 563
Cosmos 148, 566
Cotton Club 342, 389
Coupling 587
Cousin 198
Crash 438, 441, 712
Crime and Punishment 340
Crime of M. Lange, The 327
Critic, The 444
Crowd, The 323
CSI 570, 571
Curb Your Enthusiasm 572
Current Affair 565

D

Daguerreotypes 356
Dallas 572, 574
Dances with Wolves 341
Dancing 308
Darjeeling Limited 437, 438
Darling 328, 360
Das Leben der Anderen 426
Das Schreckliche Madchen 426
Dave 199
David and Lisa 382
Day For Night 351, 488
Days and Nights in the Forest 344
Days of Heaven 127, 341
Days of Wine and Roses 356
Day the Earth Stood Still, The 342
Dead Poets Society 374
Death in Venice 365
Deconstructing Harry 395
Deep Throat 308
Defenders, The 550
Dejeuner sur l'Herbe 41
De-Lovely 436
Demolition Man 402
Departed, The 386, 430, 433
Der Reigen 328
Dersu Uzala 374
Desperate Housewives 569, 570
Destination Tokyo 312
Devil in Miss Jones, The 308
Dial M for Murder 117
Diary of a Country Priest 345
Diary of a Mad Housewife 382
Dick Tracy 403
Die Hard 398, 402, 406
Diner 408
Dirty Dancing 308
Disclosure 408
Discreet Charm of the Bourgeoisie, The 370
Distant Thunder 344
Diving Bell and the Butterfly, The 65
Divorce Italian Style 365
Don King: Only in America 287
Don't Come Knocking 379
Don't Look Back 358
Don't Look Now 364
Doors 415
Double Indemnity 332
Down By Law 427
Downhill Racer 394
Dracula 389, 660
Dragon's Lair 677
Dreamgirls 433
Dressed to Kill 198, 202
Driving Miss Daisy 374
Dr. Mabuse 324, 659
Dr. No 398, 667
Dr. Strangelove 361, 668
Duellists, The 364
Dynasty 572

E

Early Autumn 344
Early Spring 344
Earrings of Madame de..., The 345
East Side, West Side 550, 554
Easy Living 331
Easy Rider 384
Eat Drink Man Woman 303
Eclipse 204
8 1/2 364
Eight Men Out 412, 414
Eloge de l'amour 353
Empire 44, 391, 465, 593, 713
Encounters at the End of the World 378

End of Summer, The 221
Enemy of the State 403
Entertainer, The 360
Entertainment Tonight 565
Entr'acte 62
Entre les murs 425
ER 541, 565, 566
Erin Brockovich 412
Escape from Alcatraz 339
Essais sur la signification au cinema 478
E.T. 342, 391, 399
Eternal Sunshine of the Spotless Mind 436, 437
Even Dwarfs Started Small 378
Everybody Loves Raymond 570
Evolution of the Language of Cinema, The 467
Exorcist 413, 453
Eyes on the Prize 566, 567
Eyes Wide Shut 362

F

Faces 393
Face to Face 180, 195
Fahrenheit 315, 351, 593
Fahrenheit 9/11 315
Family Ties 563
Fanny and Alexander 367
Fantastic Four 404
Fantastic Voyage 110
Far Country, The 340
Fargo 412
Fatal Attraction 410
Fata Morgana 378
Father Knows Best 580
Fear and Desire 393
Fear Eats the Soul 377
Fear on Trial 557
Fellini Satyricon 308, 364
Ferris Bueller's Day Off 410
Field of Dreams 412
Film Acting 462
Film as Art 453, 661
Film Language: A Semiotics of the Cinema 5, 478
Film Sense 462, 463
Film Technique 462, 659
Finding Nemo 431
First Name: Carmen 353
Fistful of Dollars 341
Five Easy Pieces 384
Flags of Our Fathers 433
Flashdance 308
Flash Gordon 543
Flip Wilson Show, The 670
Fly, The 342
Flying Down to Rio 335, 661
Foolish Wives 323
Forbidden Planet 313, 342
Foreign Correspondent 328
Forrest Gump 404
Forsyte Saga, The 575, 581
Fortune Cookie, The 332
Forty-Year-Old Virgin, The 431
Four Arguments for the Elimination of Television 583
400 Blows, The 247, 350, 352
4 Little Girls 418
Fred Ott's Sneeze 254, 319
Freedom Comes High 270
Fresh Prince of Bel-Air, The 300, 403
Friday the 13th 276
Fried Green Tomatoes 307
Friends 377, 397, 541, 586, 587
From Hell to Texas 340
From Reverence to Rape 702
Front Page, The 660
Full Metal Jacket 362
Funny Face 342
Funny Thing Happened on the Way to the Forum 48, 239, 342, 362

G

Gabriel Over the White House 311
Gandhi 420, 421
Gangs of New York, The 386
Ganja & Hess 387
Germinal 260
Gertrud 325
Ghostbusters 373, 404
Gigi 342
Gimme Shelter 358
Ginger & Fred 364
Girl Friends 397
Gladiator 364
Gloria 357, 581
Goalie's Anxiety at the Penalty Kick, The 378
Go-Between, The 361
Godfather, The 387, 559
Gods and Monsters 433

Gods Must Be Crazy, The 428
Gone With the Wind 269
Goodfellas 89, 386
Good Morning 408
Good, The Bad, and The Ugly, The 341
Good Will Hunting 414
Goon Show 362, 576
Gosford Park 393
Gospel According to St. Matthew, The 365
Graduate, The 382
Grand Illusion, The 327
Grease 674
Great Debaters, The 300
Great Train Robbery 45, 319, 657
Greed 323, 325, 659
Grey Gardens 358
Grey's Anatomy 303
Grizzly Man 378
Groundhog Day 405, 426
Group 305, 356, 602
Gunfight at the O.K. Corral 340
Gunfighter, The 340
Gunsmoke 554

H

Hail Mary 353
Hair 369
Hallelujah 299
Hamlet 422
Hammett 338, 379, 722
Hamptons, The 397
Hannah and Her Sisters 395
Hard Day's Night 239, 362, 668
Harlan County 397
Harry and Tonto 393
Harry Potter 422, 429, 431, 432
Harry Potter and the Prisoner of Azkaban 429
Hearts and Minds 397
Heaven's Gate 275
He Got Game 418
Help! 239, 362
Henry V 422
High Noon 340
High School 358
Hill Street Blues 340, 540, 559, 562
Hiroshima, mon amour 355
Histoire(s) du Cinema 353
Hitchcock 87, 88, 89, 117, 138, 139, 177, 188, 196, 201, 202, 214, 228, 229, 231, 246, 326, 327, 328, 330, 345, 349, 350, 353, 356, 465, 483, 484, 593
Hoax, The 427
Hollywood Shuffle 415, 416
Holocaust 559
Home Alone 237, 410
Hospital 358, 360
Hotel Rwanda 434, 435
Hour of the Furnaces 371
Hour of the Wolf 183, 190, 367
House on 92nd Street, The 312, 663
Howards End 422, 424
How I Won the War 362
How to Murder Your Wife 356
Hulk 241, 404
Hustler, The 339, 386

I

I Am a Fugitive from a Chain Gang 273
I Am Curious-Yellow 669
I Am Legend 310, 403
Ice Storm, The 303
Ikiru 344
I Love Lucy 548, 551, 586, 665
I'm Gonna Git You Sucka 416
In the Realm of the Senses 374
Inconvenient Truth, An 316, 317
Incredible Machine, The 109, 110
Incredible Shrinking Man, The 342
Independence Day 300, 403
Indian Massacre, The 302
India Song 236
In Living Color 406, 416
Inner Sanctum 527
Interface, The 175, 179, 215, 712, 713
Interiors 394
Intervista 364
Intolerance 322, 448, 658
Invasion of the Body Snatchers 313, 342
In Which We Serve 314
Iron Chef 567
Island of Dr. Moreau, The 292
I Spy 563
It Happened Here 360
It Happened One Night 661

J

Jane Austen in Manhattan 424
Jane B. par Agnes V. 356
Jaws 89, 236, 391
Jazz Singer, The 659

Jeffersons, The 555, 563
Jeopardy, The 568
Je t'aime, je t'aime 435
JFK 315, 415, 566
Job, The 129
Johnny Stecchino 427
Jonah, Who Will Be 25 in the Year 2000 380, 385
Joseph Campbell and The Power of Myth 567
Joy Luck Club, The 302
Jules and Jim 350, 393
Julia 201, 306, 397, 566, 587, 719, 724, 727
Juliet of the Spirits 220, 364
Juno 373, 433
Jurassic Park 148, 237, 342, 391, 401, 403

K

Kanchenjunga 344
Kaspar Hauser 378
Kate and Leopold 433
Kill Bill 431
Killing Fields, The 420
Kind of Loving 360
King Corn 316
Kingdom of the Fairies, The 321
King Kong 661
King of Comedy 386
Kino-Pravda 326, 659
Kinsey 273, 433
Kiss 310, 312, 319, 339, 488
Kojak 340, 552
Koyaanisqatsi 676
Kramer vs Kramer 306
Kundun 386

L

La Collectionneuse 353
Lacombe, Lucien 355, 375
La Cucaracha 125
La Dolce Vita 220, 347, 348, 350
Lady Eve 331
Lady in the Lake 53, 57, 231
La Femme infidele 353
La Guerre est finie 355
L'Amour fou 354
Language and Cinema 479
La Notte 364
La Region Centrale 227, 230, 372
La Ronde 224, 345
Last Emperor, The 366, 372
Last King of Scotland 434
Last of Sheila 196, 202
Last Picture Show 384
La Strada 220, 347, 348, 665
Last Tango in Paris 366
Last Temptation of Christ 386
Last Waltz, The 386
Last Wave, The 373
Last Year at Marienbad 355, 359
L'Atalante 327
Late Autumn 344
La Terra Trema 314, 336
Late Show, The 339
Late Spring 344
Laugh-In 552, 555, 556, 669
La Vie en Rose 425
La Vie est un roman 355
La Vita e bella 277, 427
Law & Order 561, 563, 566
Leadbelly 381
League of Their Own 408, 412
Learning Tree, The 381
Leaving the Factory 320
Le Bonheur 356
Le Boucher 353
L'Eclisse 364
Leda 185
Left-Handed Gun 340
Le Gai Savoir 471, 475, 618
Le Mani Sulla Citta 366
L'Enfant de Paris 260
Leningrad Cowboys Go America 427
Leopard, The 365
Le Petit Soldat 351
Le Peuple migrateur 110
Le Rayon vert 354
Les Biches 353
Les Enfants terribles 217
Les Guichets du Louvre 375
Lethal Weapon 398, 402
Letters from Iwo Jima 433
Letter to Jane 476
Life and Times of Nicholas Nickleby, The 147
Life Aquatic with Steve Zissou, The 438, 439
Life is Beautiful 423
Life of an American Fireman 319, 657

Life of Oharu, The 344
Little Dieter Needs to Fly 378
L'ivresse du pouvoir 353
Lives of Others 428
Lola Montés 345
Lola Rennt 426
Lolita 362
Lonedale Operator, The 322
Lonely Are the Brave 340
Lone Ranger 527
Lone Star 414
Look Back in Anger 360
Lost Honor of Katharina Blum, The 377, 383
Lost in Translation 433
Lost Weekend, The 332
Lost World: Jurassic Park, The 391
Lovers, The 355, 363
Lucia 294, 371, 725
Lucky Luciano 366
Lux Radio Theatre 527, 537

M

Mad Max 424
Magnificent Ambersons, The 212, 335
Magnificent Seven, The 340
Maid in Manhattan 303
Major Film Theories, The 451
Major League 412
Malcolm X 300, 417, 421
Mandabi 374
Man From Laramie 340
Manhattan 44, 122, 218, 303, 394, 395, 406, 408, 424
Manhattan Murder Mystery 395, 406
Man Who Fell to Earth 364
Man with a Movie Camera 326
Marathon Man 360
Marnie 214, 356
Marriage of Maria Braun, The 378
Married Woman, A 208, 243, 352, 475
Mary Tyler Moore Show, The 408, 552
Masculine-Feminine 352, 475
M*A*S*H 392
Master and Commander: The Far Side of the World 373
Matrix, The 342, 431, 453
Matrix Reloaded, The 646
McCabe and Mrs. Miller 341, 392
Mean Streets 385
Meat 358
Meatballs 674
Medium Cool 293, 297, 396
Meet Me in St. Louis 216
Memento 434
Memories of Underdevelopment 371
Memory of Justice 375
Menace 354, 391
Men in Black 300, 403
Merchant of Four Seasons, The 377
Meshes of the Afternoon 663
Miami Vice 340, 399, 561, 563, 571
Michael Clayton 433
Middle of the World, The 379
Midnight Cowboy 360
Midnight Express 420
Millhouse 396
Million Dollar Baby 433
Minority Report 391
Miracle of Morgan's Creek, The 331
Misfits, The 340
Missiles of October, The 557
Mississippi Mermaid 351
Moana 132, 323
Modern Times 323
Moliere 425
Mona Lisa 41
Mon Oncle 345, 355, 371
Mon Oncle Antoine 371
Mon Oncle d'Amerique 355
"Montage, mon beau souci" 195, 473
Monty Python's Flying Circus 234, 576
Moon Drum 149
Moonlighting 561
Moon Over Broadway 358
Morgan 266, 300, 316, 331, 360, 721, 728
Moses and Aaron 376
Mother and the Whore, The 376
Motion Picture Guide, The 714
Mr. Arkadin 212, 338
Mr. Deeds Goes to Town 662
Mr. Hulot's Holiday 345
Mrs. Brown 424
Mrs. Soffel 374
Much Ado About Nothing 422
Munich 392, 715
Muppet Movie, The 408
Music Room, The 344
Musketeers of Pig Alley, The 322
My Beautiful Laundrette 421
My Brilliant Career 373

My Dinner with Andre 355
My Life as a Dog 427
My Life to Live 351, 470
My Name Is Ivan 369
My Night at Maud's 353
My So-Called Life 563
Mystic River 433
My Super Ex-Girlfriend 404

N

Naked City, The 338
Nana 575
Nanook of the North 323, 659
Napoleon 115, 121, 433
Napoleon Dynamite 433
Nashville 137, 392
National Lampoon's Animal House 405
Natural, The 79, 315, 380, 411
Nature 110, 566
Neuromancer 677
New Jack City 416
Newsfront 373
New Wave, The 353, 469
New York, New York 342, 385
Next Stop, Greenwich Village 393
Night and Fog 355
Night at the Opera 207
Nightmare on Elm Street 276
Nights of Cabiria 220, 347, 348
1984 569, 584, 585
1900 366
1941, 391
Night on Earth 427
Nixon 246, 315, 396, 415, 555, 665
Norma Rae 306, 357
North by Northwest 246, 349
Not a Pretty Picture 106
Notorious 328
Notre musique 353, 476
Nova 369, 566
Now 39, 364, 378, 387, 665, 666
Nuovomondo 427
NYPD Blue 561

O

O Brother, Where Art Thou? 412
Odalisque 42
Oh Lucky Man 360
Okay America 311
One-Eyed Jacks 340
One False Move 286
One Flew Over the Cuckoo's Nest 369
One from the Heart 389
One Plus One 223, 529
On the Town 342, 664
On the Waterfront 343, 665
Orchid Thief 435, 438
Original Sin 201
Orpheus 345, 479, 665
Ossessione 314, 336
Our Daily Bread 323
Out of the Past 338
Out One 354
Outfoxed: Rupert Murdoch's War on Journalism 316
Outsiders, The 389
Ozzie and Harriet 580

P

Padre, Padrone 367
Paisan 314
Pan's Labyrinth 429
Paris, Texas 379
Partie de campagne 220
Passenger, The 233, 240, 364
Passion de Jeanne d'Arc 221, 660
Passion of Anna, The 367
Pat and Mike 202
Pather Panchali 344, 666
Patriot Games 374
Pauline a la plage 354
Pee-Wee's Big Adventure 403
Peggy Sue Got Married 389, 395
Persona 51, 220, 367, 668
Persuasion 422
Petulia 362, 365, 669
Phantom Menace, The 354, 391
Photogenie 451
Photoplay: A Psychological Study, The 449, 658
Piano, The 63, 350, 354, 424
Pickpocket 345
Pickup on South Street 338
Picnic at Hanging Rock 373
Pierrot le fou 198
Pink Panther, The 356, 427
Pinky 299
Pirates of the Caribbean 431
Platoon 315, 415
Play 345, 380, 410, 492
Player, The 63, 235, 350, 354, 392, 405

Pleasantville 123
Plenty 374, 536, 574
Plug-in Drug, The 579, 712
Point of Order 396
Polar Express, The 404
Potemkin 326, 460, 464, 659
Prairie Home Companion 234, 393
Praise Marx and Pass the Ammunition 363
Predator 406
Pretty Baby 355
Pretty in Pink 410
Pride and Prejudice 422, 423
Primary 358, 384, 389, 422, 667
Primary Colors 384, 389, 422
Primate 358
Prime Cut 394
Princess Yang Kwei Fei 344
Private Fears in Public Places 355
Providence 355
Psycho 196, 356, 483
Public Enemy 311
Pumping Iron 400
Pursuit of Happyness, The 403

Q

quarterlife 614, 615
Quo Vadis? 260

R

Rabbit-Proof Fence 373
Raging Bull 386
Ragtime 369
Raiders of the Lost Ark 391
Rainmaker, The 389
Rain Man 408
Rambo 401
Rashomon 344, 665
Ratatouille 431
Rear Window 228, 231, 349
Rebel Without a Cause 291, 343
Red Desert 127, 184, 186, 205, 219 364
Red Sorghum 428
Remains of the Day, The 422
Reproduction 708
Return of the Secaucus Seven, The 414
Ride the High Country 340
Rise to Power of Louis XIV, The 456, 668
Roads to Freedom 575
Robe, The 116, 123
Rocco and His Brothers 336
Rock 237, 373, 561, 570, 727
Rockford Files, The 552
Rocky 401
Roger and Me 315
Roma 364
Rome, Open City 315, 336, 337, 339, 347, 455
Room with a View 420, 424
Roots 557, 560
Rope 139, 465
Roseanne 582, 586, 727
Rosemary's Baby 410
Royal Tenenbaums, The 438
Royal Wedding 225, 342
Rules of the Game, The 327, 330
Rumblefish 389
Russian Ark 229, 465

S

Saboteur 328
Salesman 358
Salt of the Earth 313, 314
Salvatore Giuliano 315, 366
Sansho the Bailiff 344
Saturday Night and Sunday Morning 360
Saturday Night Live 300, 405, 406, 416, 556, 559, 570
Sauve qui peut la vie 353
Savages 433
Saving Private Ryan 310, 391
Sayat Nova 369
Scarface 201, 311, 331
Scar of Shame, The 294
Scenes from a Marriage 367
Schindler's List 391
Searchers, The 340, 341, 483
Seduced and Abandoned 365
See It Now 665, 666
Seinfeld 235, 541, 553, 566, 587, 728
Sense and Sensibility 303, 422
Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band 64, 529
Servant, The 361
Seven Samurai 344
Seventh Seal, The 346
Seven-Year Itch, The 332
Sex and the City 300, 569, 572
Shadow, The 328, 527
Shadow of a Doubt 328
Shadows 350, 369, 393

Shadows of Our Forgotten Ancestors 369
Shaft 381
Shakespeare in Love 277, 424
Shakespeare Wallah 423
Shame 181, 191, 294, 367
Shane 340
Sheltering Sky 366
Sherlock Holmes 398, 527
She's Gotta Have It 415, 417
Shining, The 199, 362
Shipping News, The 427
Shoeshine 314, 336
Shootist, The 60
Shoot the Piano Player 350, 354
Shop Around the Corner 410
Shrek 431
Shut Up and Sing 397
Sicko 315
Sideways 303
Signs and Meaning in the Cinema 182, 484
Silence 367, 378, 410
Silence of the Lambs 410
Silent Partner 372
Simpsons, The 408, 566
Singin' in the Rain 342
Single White Female 411
Six Degrees of Separation 374, 403
Six Feet Under 572
Sixteen Candles 410
60 Minutes 565
Sleeping with the Enemy 410
Sleepless in Seattle 409, 415
Smile 394
Smiles of a Summer Night 346
Smoking/No Smoking 355
S.O.B. 356
Soft Skin, The 351
Some Like It Hot 332
Son of the Pink Panther 427
Sopranos, The 571
Sorrow and the Pity, The 375
Sous les toits de Paris 660
South Park: Bigger, Longer & Uncut 431
Spellbound 229, 328
Stagecoach 328
Stage Fright 231
Starting Over 674
Star Trek 398
Star Wars 161, 236, 390, 391, 397, 542
Star Wars: Episode I-The Phantom 391
Star Witness 311
State of Siege 315
Stavisky... 355
Steel Magnolias 307
St. Elsewhere 300, 560
Stolen Kisses 351
Stop the Music 664
Story of a Three-Day Pass 380
Story of G.I. Joe, The 312
Straight Out of Brooklyn 416
Stranger Than Fiction 422
Stranger Than Paradise 412
Streetcar Named Desire 292
Studies for Player Piano 63
Sullivan's Travels 331
Summer of Sam 418
Sunday, Bloody Sunday 360
Sunrise 224, 323
Sunset Boulevard 332
Sunshine State 414
Superman 362, 403, 404, 431, 622
Superman II 362
Superman Returns 404
Supersize Me 316
Survivor 570
Suspense 527
Sweeney Todd: The Demon Barber of Fleet Street 343
Sweet Sweetback's Baadasssss Song 380

T

Tabu 323, 660
Talk Radio 315
Targets 384
Taste of Honey 360
Taxi Driver 385
Television: Technology and Cultural Form 577, 712
Tempest, The 393
Terminal, The 202, 392
Terminal Man 202
Terminator, The 149, 400, 453
Terminator 2 149, 453
Terms of Endearment 408
Texaco Star Theatre 664
Theatre and Its Double 698
The Fly, 342
Thelma & Louise 306, 307, 364
Theory of the Film: Character and Growth of a New Art 464
There Will Be Blood 438

They Live by Night 338
They Were Expendable 312
Thing, The 342
Third Man, The 338
13 Rue Madeleine 312
30 Rock 570
thirtysomething 561-563, 614
This Is Cinerama 116, 122, 626, 665
This Sporting Life 360
Thomas Crown Affair, The 242, 406
Thousand Years of Good Prayers 303
Three Musketeers, The 362
3:10 to Yuma 340, 433
Throne of Blood 344
Through a Glass Darkly 367, 667
THX 138, 160, 390
Timecode 691
Time Machine 342, 603
Tin Drum, The 377
Titanic 411
Titicut Follies 358
Toast of the Town 664
Today 540, 548, 559, 665
Tokyo Story 344, 346
Tom Jones 360
Tommy 304, 363, 723
Toni 327
Tonight 540, 548, 559, 565
Topaz 356
Total Recall 399
Touch of Evil 231
Tout va bien 352, 381
Toy Story 431
Traffic 412, 439
Tree of the Wooden Clogs, The 366, 375
Triumph of the Will 661
Tron 676
Trouble in Paradise 661
Truman Show, The 373
Truth or Dare 308
Tube of Plenty 536, 574
Tucker 389, 395, 396
Twentieth Century 116, 260, 275, 278, 281, 282, 329, 661
24 568, 570
28 Days 433
Twilight 339
200 Motels 156
Two-Lane Blacktop 385
2 or 3 Things That I Know About Her 66, 352
Two Rode Together 340
2001: A Space Odyssey 62, 146, 241, 225, 239, 342, 361, 630
Two-and-a-half Men 570, 583, 588

U

Ugetsu Monogatari 344
Un Chien Andalou 189
Uncle Buck 410
Understanding Media 668, 711
Under the Tuscan Sun 303
Unforgiven 341
Unmarried Woman, An 306, 393

V

Vagabond 356
Vampyr 325
Vertigo 87, 88, 349
Virgin Spring, The 346
Viridiana 370, 667
Visible Man, or Film Culture, The 466
Vladimir and Rosa 472, 476
Volver 427
Vormittagsspuk 62
Voyage to the Moon 318, 621, 657

W

Wag the Dog 408
Walkabout 364
Walk East on Beacon 312
Walk the Line 433
Wall Street 283, 315, 380, 415, 419, 639
War and Peace 575
War Game 360
War of the Worlds 557, 662
War Room, The 358
Watermelon Man 380
Wavelength 226, 229, 372
Way Down East 322
Wedding Banquet, The 303
Wedding March, The 323
Weekend 218, 352, 471
West Wing, The 568, 570
Westworld 672
What Is Cinema? 708
What's Up, Doc? 384
When the Levees Broke 418

Where the Hell Is Matt? 694
White Heat 338
Who Framed Roger Rabbit 391, 404, 409
Who's Afraid of Virginia Woolf? 383
Who Wants to Be a Millionaire 568
Why Did Herr R. Run Amok? 377
Why We Fight 312, 663
Wicker Man, The 433
Wild Bunch, The 340
Wild Child, The 351
Wild Strawberries 346
Wild Wild West 399, 403, 422
Willie & Phil 416
Winchell 393
Winchester 340
Winged Migration 425, 440
Wings of Desire 379
Winter Light 367
Wire, The 572
Witness 311, 374
Wizard of Oz, The 706
Woman Is a Woman, A 351
Woman on the Verge of a Nervous Breakdown 427
Woman in the Dunes 374
Woman under the Influence 393
Woodstock 140, 242
Words and Music (Sōzler ve Mūzik) 492, 494
Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction, The 478

X

Xala 374
X-Men 404

Y

Yellow Earth 428
Yojimbo 344
You, John Jones 270
Your Show of Shows 546, 547, 556, 665
Youth Without Youth 389, 398
You've Got Mail 410
Y Tu Mama Tambien 429

Z

Z 315
Zabriskie Point 104, 364
Zazie dans le Metro 355
Zelig 122, 394, 406
Zero for Conduct 327
Zapruder filmi 625
Zazie dans le Métro 355



BİR FİLM NASIL OKUNUR?

Monaco, filme birçok farklı noktadan bakıyor; sanat ve zanaat, duyarlılık ve bilim, gelenek ve teknoloji. Filmin roman, resim, fotoğraf, televizyon, hatta müzik gibi diğer anlatı ortamlarıyla olan yakın ilişkisini inceledikten sonra filmlerin nasıl anlam ifade ettiğini ve daha da önemlisi bir filmin ne olduğunu en iyi nasıl ayırt edebileceğimizi anlamak için gerekli unsurları tartışıyor. Film meraklıları bu baskıda; yeni bir giriş, genişletilmiş bir kaynakça ve yüzlerce açıklayıcı siyah beyaz fotoğraf ve diyagram bulacaklar.

"James Monaco'nun inanılmaz miktarda faydalı bilgiyi bu kadar basit ve sistematik bir şekilde bir araya getirme yeteneği hayranlık uyandırıcı."
–Janet Maslin, *The New York Times Book Review*

"Film hakkında yazı yazan ya da filmlerle gerçekten ilgilenen herkes bu kitabı almalı ve mutlaka okumalı."
–Richard Roud, New York Film Festivali Direktörü

ALFA
alfakitap
alfakitap
alfakitap
www.alfakitap.com
9 786051 718156
ARAŞTIRMA