Bir Film Nasıl Okunur?



SİNEMA DİLİ, TARİHİ VE KURAMI

Sinema, Medya ve Mültimedya Dünyası

James Monaco

JAMES MONACO

Yazar, yayıncı ve prodüktör. Başlıca yapıtları *American Film Now*, *The New Wave*, *The Encyclopedia of Film*, *The Connoisseur's Guide to the Movies*.

Bir Film Nasıl Okunur?

Bir Film Nasıl Okunur?

SİNEMA DİLİ, TARİHİ VE KURAMI

Sinema, Medya ve Mültimedya Dünyası

İngilizce aslından çeviren:
Ertan Yılmaz

Çizimler:
David Lindroth

James Monaco



OĞLAK BİLİMSEL KİTAPLAR / SİNEMA

Bir Film Nasıl Okunur? - *How to read a film?* / James Monaco
İngilizce aslından çeviren: Ertan Yılmaz

© James Monaco, 1977, 1981, 2000
© Oğlak Yayıncılık ve Reklamcılık Ltd. Şti., 2001
Bu yapıtın bütün hakları saklıdır. Tanıtım için yapılacak kısa alıntıların dışında yayıncının yazılı izni olmaksızın hiçbir yolla çoğaltılamaz.

Kurumsal kimlik danışmanı: Serdar Benli
Kapak tasarımı: Derya Diblen
Kapak resmi: *Thelma ve Louise* filminde Susan Sarandon ile Geena Davis.
Dizgi düzeni: Goudy, 10 / 12 pt.
Ofset hazırlık: Oğlak Yayınları
Baskı: Oğlak Baskı Hizmetleri
Tel: (0-212) 612 73 05

Oğlak Yayıncılık ve Reklamcılık Ltd. Şti.
Genel yönetim: Senay Haznedaroğlu
Yayın yönetmeni: Raşit Çavaş
Zambak Sokak 29, Oğlak Binası, 80080 Beyoğlu-İstanbul
Tel: (0-212) 251 71 08-09, Faks: (0-212) 293 65 50
e-posta: oglak@oglak.com

Birinci baskı: 2002
ISBN 975 - 329 - 378 - X

İçindekiler

Çevirenin Önsözü / 13

GİRİŞ / 17
İkinci Baskıya Önsöz / 21

1 BİR SANAT OLARAK SİNEMA / 25
Sanatın Doğası / 27
Sanata Bakış Tarzları / 32
Soyutlama Tayfı / 32
Söylem Tarzları / 33
Üretim İlişkileri / 34
Sinema, Kayıt ve Diğer Sanatlar / 42
Sinema, Fotoğraf ve Resim / 42
Sinema ve Roman / 47
Sinema ve Tiyatro / 50
Sinema ve Müzik / 56
Sinema ve Çevresel Sanatlar / 61
Sanatın Yapısı / 65

2 TEKNOLOJİ : GÖRÜNTÜ VE SES / 67
Sanat ve Teknoloji / 69
Görüntü Teknolojisi / 72
Ses Teknolojisi / 75
Objektif / 79
Kamera / 87
Ham Film / 100
Negatifler, Baskılar ve Aşamalar / 102
Çerçeve Oranı / 105
Gren, Format ve Hız / 110
Renk, Kontrast ve Ton / 115
Ses Kuşağı / 123
Post-Prodüksiyon (Çekim Sonrası Aşama) / 127
Kurgu / 127
Bileştirme (Mix) ve Sonradan Seslendirme / 130

Özel Efektler / 133
Optik, Laboratuvar ve Sonyapım Kuruluşu / 139
Video ve Film / 141
Gösterim / 143

3 SİNEMA DİLİ : GÖSTERGELER VE SÖZDİZİMİ / 147
Göstergeler / 149
Algı Psikolojisi / 152
Temelanlamsal ve Yananlamsal Anlam / 157
Sözdizimi / 167
Kodlar / 172
Mizansen / 177
Çerçevelenmiş Görüntü / 177
Artzamanlı Çekim / 189
Ses / 204
Kurgu / 207

4 SİNEMA TARİHİNİN BİÇİMLENİŞİ / 217
Movies/Film/Cinema / 219
Sinema ("Movies") : Ekonomi / 223
Sinema ("Film") : Politika / 249
Sinema ("Cinema") : Estetik / 270
Bir Sanatı Yaratmak; Lumière'e Karşı Méliès / 271
Sessiz Sinema; Gerçekçilik'e Karşı Dışavurumculuk / 274
Hollywood: Tür'e Karşı Auteur / 279
Yeni Gerçekçilik ve Sonrası: Hollywood'a Karşı Dünya / 286
Yeni Dalga ve Üçüncü Dünya: Eğlenceye Karşı İletişim / 297
Postmodern Devam: Demokrasi ve Teknoloji; Sinemanın Sonu / 339

5 SİNEMA KURAMLARI : BİÇİM VE İŞLEV / 365
Eleştirmen / 367
Şair ve Filozof: Lindsay ve Münsterberg / 370
Dışavurumculuk ve Gerçekçilik: Arnheim ve Kracauer / 373
Kurgu : Pudovkin, Eisenstein, Balázs ve Biçimcilik / 379
Mizansen: Yeni Gerçekçilik, Bazin ve Godard / 385
Sinema Konuşur ve Devinir: Metz ve Çağdaş Kuramlar / 395

6 MEDYA: HER ŞEYİN MERKEZİNDE / 403
Topluluk / 405
Basılı ve Elektronik İletişim Araçları / 407
Mekanik ve Elektronik İletişim Araçlarının Teknolojisi / 417
Radyo ve Kayıtlar / 435
Televizyon ve Video / 439
"Yayın": İş (Business) / 443
"Televizyon": Sanat / 453
"TV": Sanal Aile / 476

7 MÜLTİMEDYA: SAYISAL DEVRİM / 487
Sayısal Devrim / 489
Mültimedya Miti / 504
Sanal Gerçeklik Miti / 512
Siberuzay Miti / 519
"Ne Yapılmalı?" / 527

EKLER VE DİZİNLER / 537
EK 1 / Sinema ve Medya: Kronoloji / 539
1895'e Kadar: Tarih Öncesi / 539
1896 - 1915: Sinemanın Doğuşu / 540
1916 - 1930: Sessiz Sinema, Radyo ve Sesli Sinemanın Doğuşu / 541
1931 - 1945: Hollywood ve Radyonun Altın Çağı / 542
1946 - 1960: Televizyonun Gelişmesi / 544
1961 - 1980: Medya Dünyası / 546
1981'den Günümüze: Sayısal Dünya / 551
EK 2 / Sinema ve Medya Üzerine Okuma Önerileri /564
1. Kısım: Temel Kitaplar / 565
2. Kısım: Başvuru / 594
DİZİNLER / 601
Kişi Dizini / 601
Konu Dizini / 613
Orijinal Yapıt Dizini / 617
Türkçe Yapıt Dizini / 632

Çevirenin Önsözü

Geride bıraktığımız 20. yüzyıla gerek bugünden gerek daha ileri bir tarihten bakıldığında hiç şüphesiz bu yüzyılın en önemli özelliklerinden birinin özelde sinema, genelde medya olgusu olduğu görülüyor, görülecek. Geçmişi daha önceki gelişmelere kadar gitse de milat olarak alınan 28 Aralık 1895'te Paris'te yapılan ilk halka açık gösterimden bu yana insanların büyük bölümü boş zamanlarında sinemaya gitti, film izledi. Televizyonun boş zamanı işgal etmesi de insanların sinemayla ilişkilerini kesmedi, yalnızca film izleme tarzı değişti. Artık filmleri sinemaya gitmeden de evlerimizde televizyonda, videoda, VCD ya da DVD'de izleyebiliyoruz.

Neredeyse bir bombardıman altındayız ama "sinemayla, izlediğimiz filmlerle ilişkimiz nasıl?" sorusu çok önemli, hatta can alıcı bir soru olarak önümüzde duruyor. İzlediğimiz filmleri anlıyor muyuz? Soruyu şöyle de sorabiliriz: Anlamaya değer filmleri mi izliyoruz? Kuşkusuz Monaco'nun da dediği gibi, insanlar daha konuşmaya başlamadan önce görüntüleri anlamaya başlıyorlar. Bu nedenle izlenenin içeriğinin şu ya da bu düzeyde anlaşıldığından söz edilebilir. Ancak bu düzey ne kadar yüksek, işte sorun burada.

İzlenilen filmlerin büyük bölümü ticari, popüler, klasik, Hollywood tarzı filmlerden oluşuyor. Bu tür filmler kendi biçimlerini ya da oluşturulma tarzlarını gizledikleri için, insanlar genellikle bu filmlerle tematik düzeyde ilişki kuruyorlar. Bu da yukarıda sıralanan sıfatlara eklenebilecek olan "kaçışçı" sinemanın istediği bir durum. Yani insanlar kendilerine sunulan ürünleri/filmleri sorgulamasınlar; kendilerine gösterilen dünyayı sonuna kadar yaşasınlar; kendilerini ezen, bağımlı konuma getiren, hiçleştiren, yabancılaştıran, örseleyen vb bir dünyadan 1,5 - 2 saat boyunca uzaklaşsınlar, eğlensinler, unutsunlar. Bu anlamda izlediğimiz filmlerin büyük çoğunluğu ideolojik bir işlev yükleniyorlar. Bize gerek filmler gerek medya aracılığıyla "bu hayatı yaşayın ve bu hayatın içinde mutlu olmanın yollarını arayın" deniliyor. Verili olan gerçeğin mutlak ve doğal olduğu söylenerek başka bir gerçekliğin de olabileceği olasılığı gizleniyor. Özelde sinema genelde de medya bu açıdan büyük önem taşıyor. Bu türden ürünlerin yönetmenlerinin ve diğer katkıda bulunanların çoğu bu sürece bilinçli olarak katılmıyorsa da, durum değişmiyor.

Sinema 20. yüzyılda çevremizdeki dünyayı algılamamızı büyük ölçüde değiştirdi. Bu doğru, ancak bu değişimin bile statükocu olmasına tepki olarak ortaya çıkan sinema hareketleri oldu. Birçok girişimin arasında hemen Alman Dışavurumculuğu'nu, Sovyet kurgu sinemasını, İtalyan Yeni-Gerçekçiliği'ni ve Fransız Yeni Dalgası ile birçok yönetmeni saymak mümkün. Bu akımlar ve yönetmenler ya bize içinde yaşadığımız

dünyanın daha doğru bir tanımlamasını yapmaya ya da verili dışavurum tarzlarının dışında ve bizi yabancılaştıran koşullarımıza yabancılaştıran dışavurum tarzlarının da varolduğunu ve varolabileceğini göstermeye çalışmışlardır. Ne yazık ki bu girişimleri ve bunların ürünlerini özel olarak ilgiliysek ya okuyarak öğreniyor ya da festivaller gibi etkinliklere katılarak izleyebiliyoruz.

Sinema yalnızca popüler, ticari, klasik, kaçışçı vb ürünlerden ibaret değil. Bu kalıpların dışında kalanları izlemek ve anlamak bir birikim gerektiriyor. Marx'ın da dediği gibi, "sanatın tadına varmak istiyorsanız, sanat kültürü almış biri olmalısınız." Filmlerin anlaşılması (ki anlaşılması gerekir) için de insanların bir düzeyde sinema kültürüne sahip olması gerekiyor. Her alanda olduğu gibi bu alanda da mevcut düzeyin geliştirilmesi şart. Ancak bu şekilde edilgin izleyici konumundan etkin, uyanık, verilenle yetinmeyen ve sorgulayan bir izleyici konumuna ulaşılabilir. Bu nedenle akademik çevrelerde "filmi izlemek"ten çok "filmi okumak" deyimi geçerlidir.

Buradan Monaco'nun yapıtının önemine gelebiliriz. Sinema endüstriden sanata, teknik-teknolojiden oyunculuğa, biçimden içeriğe, tarihten kurama ve daha sayılabilecek birçok yönüyle çok katmanlı ve karmaşık bir yapıya sahiptir. Sinema üzerine araştırma yapmış biri olarak çok iyi biliyorum ki, sinemanın her yönüyle tanımlanması altından kalkılması neredeyse olanaksız bir girişimdir. *Bir Film Nasıl Okunur* bu potansiyel olanaksızlığı gidermeye çalıştığı için önemli. Kuşkusuz bu kitap her şeyi içerdiği, anlattığı iddiasında değil. Zaten, örneğin "Sinema Tarihinin Biçimlenişi" bölümünü okuduğunuzda, bu tarihin genel olarak yazarın da belirttiği gibi, Amerikan sinemasını merkeze alan bir listeleme olduğunu hemen anlıyorsunuz. Bu anlamda *Bir Film Nasıl Okunur* hem iddialı hem de alçakgönüllü bir girişim. Konu gerektirdiğinde (*The New Wave* [*Yeni Dalga*] adlı kitabında olduğu gibi) oldukça "sıkı metinler" yazan bir yazar olarak Monaco, bu yapıtında herkese hitap etmeyi hedeflemiş ve izleyicinin izlemek konumundan okumak konumuna yükselmesi için genel bir sinema kültürü sunmaya çalışmış.

Böylesi bir metin bol miktarda müdahaleyi gerektirdi. Bu nedenle çok sayıda dipnot eklemek zorunda kaldık. Sonunda hiçbir referansın olmadığı dipnotlar yazara, diğerleri çevirmene aittir. Kitapta geçen film adları için öncelikle A.. Dorsay-T. Gürkan tarafından hazırlanan *Sinema Ansiklopedisi* (Hürriyet Gösteri Dergisi eki, İstanbul 1983) ile AnaBritannica Genel Kültür Ansiklopedisi'nde (İstanbul, 1986) verilen Türkçe karşılıklardan yararlandık. Yazar neredeyse bütün filmlerin İngilizce adını vermiş. Biz ise filmin adı hangi dildense, orijinalini vermeyi uygun gördük. Türkçe karşılıklarına ulaşamadığımız filmleri, olduğu gibi bıraktık. Ayrıca eğer filmin Türkçe karşılığı varsa ve metin içinde birden fazla geçiyorsa, ilk geçtiği yerde orijinal adını ve yapım tarihini verdik, daha sonra geçtiği yerlerde ise Türkçe'sini kullandık.

Bu kitabın 1981 tarihli 2. baskısını 1990'lı yılların başında çevirmiş ve yayınevi aramıştım. Bir yayınevinde kitabın sayfa düzeni bile yapılmış ancak yayınevi kitap yayım işine son verdiği için basılamamıştı. Başka projeler nedeniyle görüştüğüm Raşit Çavaş tesadüfen bana *How to Read a Film*'i çevirmemi teklif etti. Ben de kendisine bu kitabı zaten çevirmiş olduğumu ama yayınlatamadığımı söyledim. Kitabın 2000 tarihli 3. baskısını bana verdi ve ben de aradaki farkları giderdim.

Bu kitabın çevirisi ve yayımlanma-

sı yalnızca uzun zaman almadı, aynı zamanda birçok insanın birikimini/emeğini de gerektirdi. Emekli olduğu için artık ne yazık ki Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sinema-TV Bölümü'nde olmayan çok değerli hocam Prof. Dr. Faruk Kalkan'a minnet borçluyum. Eğer kendisinin sinema ve televizyon alanındaki birikiminden yararlanmasaydım, kitapta geçen onlarca teknik terimin altından kalkmam iyice zorlaşırdı. Bu nedenle hocama teşekkür ediyorum.

Çeviri sırasında bölüm başkanımız olan, değerli hocam Prof. Dr. Oğuz Adanır'a, bu kitabın çok önem verdiği bir disiplin olan göstergebilime ait kavramların Türkçeleştirilmesine olan katkıları nedeniyle çok şey borçluyum. Özellikle Christian Metz'in terminolojisi için hocamızın çevirdiği *Sinemada Anlam Üstüne Denemeler*'den (Ajans Tümer Yayınları, İzmir, 1986) yararlandım. Bu nedenle kendisine teşekkür ediyorum.

Bölümümüz araştırma görevlisi Yörükhan Ünal'ın bu çeviride emeği büyüktür. Kendisi bir editör gibi çalıştı. Bütün metni büyük bir dikkat ve sabırla okuyarak sayfa sayfa cümle cümle düzeltmeler yaptı, önerilerde bulundu. Türkçe bilgisinden çok yararlandım. Umarım bu çalışmanın onun gelecekteki akademik yaşamına katkısı olur. Kendisine katkısı nedeniyle müteşekkirim.

Son olarak bu çevirinin son haline gelmesi sırasında gösterdiği sabır nedeniyle ve bilgisayarla boğuşmalarım sırasında karşılaştığım sorunları çözümlediği için eşim Nuray Yılmaz'a teşekkür ediyorum.

Sinema ile ilgili ve ilgilenmek isteyen herkese yararlı olması dileğiyle...

Ertan Yılmaz
Mart, 2002, İzmir

GİRİŞ

Şöyle ya da böyle *Bir Film Nasıl Okunur*'un ikinci baskısının üzerinden yaklaşık 20 yıl geçti. Sizden özür dilemeliyim. Bir aile kurduk, bir ev aldık, bir hayat sürdük. Bu süre içinde iki şirket kurduk. Dahası, ikinci baskının satışları yıllar geçtikçe arttı. Vefalı okurlara ve sinema hocalarına teşekkürler. Bilgisayar endüstrisinde şöyle denir: "İlgi çekmiyorsa, ısrar etme."

Bu kitabın zamanı gelmişti. Birinci baskı tam da sinema tarihinin heyecan verici bir döneminin sonunda, 1977'de tamamlanmıştı. Geçen yirmi yılda iyi filmler (ve nitelikli araştırmalar) yapıldı; Hollywood 1980'lerde ve 90'larda başarılı oldu, çünkü yeni dağıtım araçları film yapımının ekonomisini daha esnek hale getirdi. Ve bağımsız yönetmenler hem daha özgürleşti hem de ellerinin altında daha ucuz teknoloji oldu. Ancak 1970'lerden bu yana sinemaya ve tarihine bakışımızı radikal olarak değiştiren önemli bir hareket/akım olmadı. 1960'ların sinema kuşağı kendisinden önceki 1930'lar kuşağından daha uzun süre saltanat sürdü. Eğer 1970'lerin sonundaki önemli yönetmenlerin bir listesini yaparsanız, bu -yalnızca birkaç ekleme ve çıkarmayla- 1990'ların baskın kişiliklerinin bir listesi işlevini görecektir. Tıpkı o kuşak gibi, bu kitap da sona ermiştir.

Bununla birlikte geçen yirmi yılda bütün dünya değişti.

Yeni teknoloji yayılmıştır ve bu yalnızca film yapma tarzımızı etkilemiyor, aynı zamanda da bütün iletişim araçları üzerinde çok köklü bir etkide de bulunmak üzeredir. *Bir Film Nasıl Okunur*'un ilk baskısının yayımlanışı sırasında başlayan mikro bilgisayar devrimi 1980'lerin ve 90'ların kültür ve iş tarihinin başından sonuna egemen olmuştur. Metni, görüntüleri ve sesleri işleyiş tarzımız bugün yirmi yıl öncesine göre köklü bir biçimde değişmiştir. Yüz yıl önce filmlerin ortaya çıkışının haber verdiği iletişim araçlarının birliği artık neredeyse bir gerçekliktir. Sanki 20. yüzyılın tanımlayıcı aracı sinema, 21. yüzyılın yeni medyasının bir başlangıcından başka bir şey değildi. Eski kimya ve mekanik teknolojileri sayısal elektroniği ve fotoniksi* ortaya çıkarırken, sinemacılar öncü ruhu yeniden keşfedebilirler. Bu araç yeniden doğmak üzeredir: Şimdi eğer bunu düşünebilirsek, filmini de çekebiliriz.

Filmleri tüketme tarzımız daha da değişmiştir. 1970'lerde sinemaseverler hayatlarını repertuvar evlerinin programları etrafında organize ettiler ve az bulunur bir filmin gösterimini yakalamak için 80 km yolculuk yapabildiler. Günümüzde en sapa kasabalarda bile dört ya da beş binlik stoku olan video dükkânları var ve bunlar, eğer gözünüz-

---

* Özellikle bir enformasyon aktarım aracı olarak fotonların özellikleri ve uygulamalarıyla ilgilenen fizik dalı. (Ç.)

den kaçmazsa izlenmeye hazır bekliyorlar. Aradığınızı orada bulamazsanız, internetten edinebilirsiniz. Yirmi yıl önce aramızda çok az kişi filmlere gerçekten sahip olabiliyordu, bugün ise sahip olmayanların sayısı çok daha az. Filmler artık fazlasıyla kitaplara benziyor (ve kitaplar da daha sinemasal olmak üzere). Geçen yirmi yılda filme alınmış eğlenceye maruz kalışımız çok daha arttı.

Yeni teknoloji heyecanlandırıcı ve ümit verici olduğu halde, hizmet ettiği sanat henüz bu devrim ruhunu paylaşmıyor. Bu şaşırtıcı değildir: Sanat hayatı taklit eder, teknolojiyi değil ve politik kaygılarımız yirmi yıl öncesiyle neredeyse aynıdır. Soğuk Savaş büyük bir patlamayla değil ama bir dizi iniltiyle sona erdi ve (Doğu Avrupa etnik savaşlarının kurbanları hariç) çoğu insanın hayatları üzerinde bulunması gereken dramatik etkisi açısından çok geç bitti. Sadece yineliyor, yineliyor ve yineliyoruz. 1960'ların kısa süren birkaç parıltılı anı nedeniyle güçlü, heyecan ve ümit verici olan duygular ve düşünceler hâlâ bizimle birlikte. Uzun süredir içimize işleyen rahatsız edici sorumluluklar çoğunlukla çarpıtılıyor ("politik olarak doğru"). Bu neden oldu bilmiyorum (belki de bilgisayarlarımızı nasıl kullanacağımızı düşünmeye çalışmakla fazla meşguldük) ama oldu. Artık öyle görünüyor ki, 1960 kuşağı toplumsal politikaları yeniden üretme, bunun mizahını yeniden oluşturma ve keyfini yeniden keşfetme işini çocuklarına bırakmak zorunda olacak. En azından onlar yeni bir yüzyılda yaşayacaklar.

Bir Film Nasıl Okunur'un dördüncü baskısı başından itibaren bir multimedya ürünü olarak tasarlandı.* Bu kitap yalnız konusu nedeniyle değil, aynı zamanda doğrusal olmayan, küresel yapısı nedeniyle de bu yaklaşımı benimsedi. Kitabın yedi bölümü de birbirinden bağımsızdır: Okuyucular bunları istedikleri gibi okuyabilirler (ya da görmezden gelebilirler). Disk üzerinde ise "kendin oluştur" projesine uygun olarak ek "bölümler" mevcut. WWW.ReadFilm.com'dan multimedya düzenlemesi hakkında ya da UNET 2 Corporation, 80 East 11th Street, New York NY 10003 adresine yazarak ya da 800 269 6422'yi arayarak daha fazla bilgi edinebilirsiniz.

Üçüncü baskı üzerinde çalışmaya başladığımda, altı ay sürecek bir çalışma gibi görünüyordu. Ancak bu çalışma, ana metne heyecan verici multimedya ekleme olanaklarını keşfettikçe yıllara yayıldı. Filmler, ek metinler ve illüstrasyonlar için büyük ölçüde artan olanaklar başından beri ortadaydı. Ancak proje ilerledikçe interaktif "laboratuvarların" önemini fark ettik ve yazarın metni yorumlayan notları için varolan olanaklardan büyülendik. Her zaman dipnotlara ve parantezlere düşkün bir yazar olarak bu olanağı ani konu değiştirmeler için karşı konulmaz buldum. Sinema üzerine yazı yazmanın güçlüklerinden biri de her zaman elinizin altında, hakkında yazı yazdığınız insanların ellerinde olan aygıtların bulunmaması olmuştur. Multimedya bu dengeyi sağlıyor. Artık anlattığınız kadar gösterebiliyorsunuz da.

Bir Film Nasıl Okunur'un birinci baskısını Smith-Corona marka elektrikli daktiloda yazdım. Daktiloyu kolejde öğrenmiş ve 1970'lerde serbest yazar olarak yaklaşık 1,5 milyon sözcük yazmıştım. Kitabı, sayısal dizgiyle düzeltilmiş dosyalar üzerinde çalışan PowerBook'ta ikinci baskı için yeniden yazdım. Yaşadıklarım büyüleyiciydi. Yazarların araçları, tıpkı ressamlarınkiler gibi, çalışmaları üzerinde önemli bir etkide bu-

* Üçüncü baskı yalnızca Almanya'da *Film verstehen* olarak yayımlandı (1995).

lunabilirler. Henry James'in romanları, el yazısını bırakıp, bir başkasına dikte ettirmeye yetecek kadar para kazandığında uzunluk olarak ikiye, üçe katlanmıştı. Ernest Hemingway bir kurşun kalemle yazdı ve bunda ısrar etti. Düzyazısında bunu hissedebilirsiniz. İkinci baskının on beş yaşındaki cümleleri üzerinde çalışırken birden mesleğin nasıl değişmiş olduğunu gördüm. Eski düz yazıda kendimi tekrar tekrar eğirme işi yapan bir çıkrık gibi gördüm. İfadeler, cümlecikler, bazen bütün cümleler, aklımdakini nasıl söyleyeceğimi düşündüğüm sırada, yalnızca zaman geçirmek ve ritmi tutturmak için vardı. Bu daktilo yazmanın bir işlevidir. Abartıların çoğunu temizledim.

Ekrandaki paragraflara, kitaptaki görünümüne yaklaşan bir yazı tipi içinde bakabilmek öğreticiydi de. Çift aralıklı bir Courier karakterli daktiloda görünmeyen sorunları görebiliyorsunuz. (Evet, eskiden bunu ilk tashihte yapabilirdiniz ama bu çoğu yazar için pahalı bir lüksтü.) Yazının görsel yapısı daha önemli hale geliyor. Nasıl kurşun kalem taslaklar bitmiş resimle yakından ilişkiliyse, daktilo ya da el yazması da basılı kitapla aynı biçimde ilişkilidir. Yazarlar artık, ressamların son ürün üzerinde her zaman sahip olduğu denetime sahip olmaya başlıyorlar.

Metnin yapısı üzerinde artan denetim ve gözden geçirme gücünden belki de daha önemlisi, elektronik yayımcılığın gerçek zamanlı yazma için sağladığı olanaktır. Kitaplar her zaman "tüm-işleme" (*batch-processed*) dayalı olmuştur. Kitap bir kez baskıya gittiğinde, tamamlanmış demektir. Yayımcılık ekonomisi sık sık baskı yapmayı zorlaştırır. Artık metni taze tutma yeteneğine sahibiz ve bu da bir sorumluluk getiriyor. Elektronik metnin interaktif oluşu bu yeni özellikle yakından ilişkilidir. Karşılıklı konuşmanın öteki tarafını her zaman kaçırmışımdır. Şimdiyse en azından bir kısmını duyabilmeyi bekliyorum. (Güncellemeler için WWW.ReadFilm.com'daki Web sitesini kontrol edebilirsiniz.)

Bütün bu ileri teknolojik avantajlar ilgi çekicidir ama aracın klasik yeteneklerinden de çabucak vazgeçemez. Şubat 1995'te Los Angeles'taki bir multimedya konferansında yeni QuickTime VR (*Virtual Reality*-Sanal Gerçeklik) teknolojisinin tanıtımını izledim. Bu teknolojinin işleyişini gördüklerinde çok sayıda insan kendiliğinden alkışa başladı. Daha sonra konuşmacı Apple'daki VR ekibinin ilk başta QuickTime için kaynak malzeme olarak video bandı denediğini, pahalı panoramik fotoğraf makinesi lehine video bandı reddettiğini ve sonunda da eski moda 35 mm film üzerine yerleştirdiklerini anlattı. "Film! Bu zımbırtının inanılmaz bir seçme gücü var!" dedi. İzleyiciler arasındaki Hollywood profesyonelleri kıkır kıkır güldüler.

Ve tıpkı 19. yüzyıl ürünü sinemanın yakın bir zamanda ortadan kalkmasının mümkün olmaması gibi, bilgisayarlarla zaman geçirdikçe, kitap için de aynı şeyin geçerli olduğunu düşünüyorum. Eğri yüzey ya da tekerlek gibi, kitap da basit birçok yönlü makinedir. Duyarlı hiç kimse bir metni okumak (ya da resimlere bakmak) için bilgisayar ekranını iyi basılmış bir sayfaya tercih etmezdi. Bu zımbırtının inanılmaz bir seçme gücü var. Dahası, sayfaları tek bir yönde birleştirmek birçok uygulama için mükemmel bir arama motoru sağlar.

Fakat sonuçta, kitaba kalıcı değerini verecek olan, birbirini takip eden sayfalar üzerindeki baskının teknik üstünlüğü değil, kitabın fiziksel gerçekliğidir. Sayısal teknolojinin baskıya görsel güç ve seçme gücü sağlamasından önce, bu yalnızca bir zaman meselesiydi. Asla

sağlayamadığı ise kitabın "nesneliğidir." Giderek sanal ve soyut hale gelen bir dünyada, bu fiziksel nesneler biricik ağırlığı, hissi ve kokusuyla giderek değer kazanacaklardır.

Wallace Stevens bize "düşüncelerde değil, nesnelerde" demişti.

Bir Film Nasıl Okunur'un (hem kitap hem de disk olarak) dördüncü baskısı tamamen bir takım çalışmasının ürünü olmuştur. Bu takımın üyelerini liste halinde diskteki tanıtım yazılarında bulacaksınız. Onların hepsine minnettarım. Özellikle de Jo Imeson, Kate Collins, Joellyn Ausanka ve Curtis Church'e ayrıntılara gösterdikleri müthiş dikkat nedeniyle teşekkür etmek istiyorum. James Pallot, Jerrol Spiegel, Joe Medjuck ve Curtis Church kitabın hazırlanması sürecinde çok değerli eleştirilerde bulundular. New York Üniversitesi'nden Richard Allen, Florida Devlet Üniversitesi'nden Raymond Fielding, Columbia Üniversitesi'nden Annette Insdorf, Güney California Üniversitesi'nden Leo Braudy, Texas Üniversitesi'nden Steven Reich, Richard Reisman ve Dan Streible çok değerli bilgiler sağladılar. Yıllardır büyük bir incelikle çalışmam hakkında düşüncelerini dile getiren çok sayıdaki sinema öğretim üyesine minnettarım. Winstar New Media'dan Richard Lorber ve Rhapsody Films'den Bruce Ricker malzemenin yanı sıra cesaret de verdiler.

Bir Film Nasıl Okunur'un gözden geçirilme aşamasındaki artılardan biri de David Lindroth ve Hans-Michael Bock'la yeniden çalışma şansı olmuştur. Daha önce olduğu gibi David Lindroth yaratıcı ve hoş diyagramlar sağladı. Bunlar ancak şimdilerde bütünüyle sayısaldır. David'le yeniden çalışmak büyük bir keyifti. Bu kitabın Almanca baskısı olan *Film verstehen*'in genel editörü Hans-Michael Bock kitaba bir kez daha basit bir çevirinin asla veremeyeceği yerli bir Ruh (*Geist*) kazandırmıştır. (*Film verstehen* çalışması bu İngilizce baskıyla aynı anda yapılmıştır.) Rowohlt Verlag'dan Ludwig Moos bu sürece sabırla katkıda bulundu. Hepsine çok teşekkür.

Eşime ve çocuklarıma da minnettarım. Aileye teşekkür etmek türünden itiraflar gelenek halini almış olsa da, bu kitapta bunlar iki kat daha yerindedir. Onlar yalnızca her yazarın gereksinim duyduğu sabrı gösterip destek ve cesaret vermediler, aynı zamanda doğrudan katkıda bulundular. Onların araştırma, düzenleme, üretim ve programlamaya yaptıkları yardımın değeri ölçülemez. Onların da bu aile projesinin çok eğlendirici olduğunu kabul edeceklerini umuyorum.

J. M.
Sag Harbor
Ağustos, 1999

İkinci Baskıya Önsöz

Bir filmin nasıl okunacağını öğrenmek gerçekten gerekli midir? Açıkçası, dört yaşından büyük ve minimum düzeyde akla sahip herkes özel bir eğitim almaksızın bir filmin, kaydın, radyo ya da televizyon programının içeriğini -az ya da çok- anlayabilir. Ancak kesindir ki, medya gerçekliği bu kadar aslına uygun taklit edebildiği için, onları kavramaktan çok, kolayca anlıyoruz. Sinema ve elektronik medya geçtiğimiz yetmiş beş yıl boyunca dünyayı -ve kendimizi- anlama biçimimizi büyük ölçüde değiştirmiştir. Ancak hepimiz bunların bize devasa dozlarda aktardıkları inanılmaz miktardaki enformasyonu, bu araçların anlattığını nasıl anlattığını sorgulamaksızın, doğal olarak kabul ediyoruz. *Bir Film Nasıl Okunur* bu önemli süreci birkaç düzeyde anlama denemesidir.

İlk planda, sinema ve televizyon genel iletişim aracıdırlar. Algılamanın belirli temel ve ilginç kuralları işler: Üçüncü Bölüm "Sinema Dili: Göstergeler ve Sözdizimi" bu kuralların birkaçını inceliyor. Daha gelişkin bir düzeyde, sinema oldukça karmaşık bir kuram ve uygulama tarihiyle açıkça sofistike bir sanattır, belki de 20. yüzyılın en önemli sanatıdır. Birinci Bölüm "Bir Sanat Olarak Sinema" sinemanın daha geleneksel sanatlar tayfına nasıl yerleştirilebileceğini anlatıyor. Dördüncü Bölüm "Sinema Tarihinin Biçimlenişi" sinema sanatının gelişimini özet olarak inceleme denemesidir. Beşinci Bölüm "Sinema Kuramları: Biçim ve İşlev" geçtiğimiz yetmiş beş yıldaki önemli kuramsal gelişmelerin bazılarını inceliyor.

Sinema bir iletişim aracı ve bir sanattır ama aynı zamanda eşsiz biçimde, çok karmaşık bir teknoloji alanıdır. İkinci Bölüm "Teknoloji: Görüntü ve Ses" ilgi çekici sinema biliminin net bir açıklamasıdır: Böyle olmasını umuyorum. Her ne kadar sinema baskın olsa da, 20. yüzyıl boyunca elektronik medyanın -kayıtlar, radyo, bant, televizyon, video- gelişimi sinemanın gelişimiyle koşutluk göstermiştir. Sinema ile medya arasındaki ilişki her geçen yıl daha da güçleniyor. Altıncı Bölüm genel bir medya (hem basılı hem de elektronik) kuramının taslağını çıkarıyor, elektronik medyanın karmaşık teknolojisini eşit düzeyde tartışıyor ve radyo ile televizyon tarihinin incelenişiyle sona eriyor.

Bu taslaktan görebileceğiniz gibi, *Bir Film Nasıl Okunur*'un yapısı doğrusaldan çok küreseldir. Altı bölümün her birinde de amaç, sinemanın üzerimizde psikolojik olarak nasıl işlediğini, bizi politik olarak nasıl etkilediğini bir miktar açıklamaya çalışmak olmuştur. Ancak bu iki merkezi ve baskın soruya birkaç açıdan yaklaşılabilir. İnsanların çoğu sinemayı bir sanat olarak düşündüğünden, kitaba sinemanın bu yönüyle başladım. Sanatların gelişmesini bir miktar teknoloji bilgisi olmaksızın anlamak zor olduğu için, İkinci Bölüm hemen sinema biliminin tartışmasına yönelir. Tekniği anlayarak, sinemanın nasıl bir dil olarak işlediğini (Üçüncü Bölüm) anlamaya başlayabiliriz. Uygulama kuramdan önce geldiğinden (ya da gelmesi gerektiğinden), endüstri ve sanatın tarihi de (Dördüncü Bölüm) sinemanın entelektüelleşmesinden (Beşinci Bölüm) önce gelir. Sinemaya medyanın (Altıncı Bölüm) daha geniş bağlamı içinde bakmak için odağı genişleterek sonuca varıyoruz.

Bu düzen bana en mantıklısı olarak göründü ama okuyucular pekâlâ tarih ya da kuramla, dil ya da teknolojiyle başlamayı tercih edebilirler. Gerçekten

de bu kitap her bölümün bağımsız olarak ve herhangi bir düzen içinde okunabilecekleri biçimde oluşturuldu. (Bu yapı az sayıda yinelemeye neden olduğu için okuyucuların hoşgörüsüne sığınıyorum.) Lütfen bu türden bir çalışmada, incelenen olguyu yalnızca tanımlamaktan çok kural koyma eğiliminin olduğunu unutmayın. İzleyen sayfalarda yüzlerce analitik kavram tartışılıyor ama okuyuculardan bunları verili yasalar olarak değil, yalnızca kavramlar, analitik araçlar olarak değerlendirmelerini istiyorum. Sinema üzerine araştırma yapmak heyecan vericidir, çünkü bu alan çok verimlidir. *Bir Film Nasıl Okunur*'un tartışılan ve kullanılan bir kitap olmasını umuyorum. Anlamaya yönelik her girişimde, sorular genellikle yanıtlardan daha önemlidir.

Bir Film Nasıl Okunur, sinema ve medya üzerine ağırlıklı olarak düşünme, yazma ve konuşmayla geçen on yılın ürünüdür. İzleyen sayfalarda sinema ve TV üzerine birkaç düşünceyi yazmaya çalışırken, en çok şimdiye kadar yanıtlanmış olması gereken birkaç sorudan etkilendiğimi anladım. EK II (ağırlıklı olarak geçtiğimiz on yılda) yapılmış olan önemli sayıdaki yapıtı liste halinde veriyor. Yapılacak daha çok çalışma var. *Bir Film Nasıl Okunur* aslında kapsamasını istediğim malzemenin tümünü içerseydi, ansiklopedi büyüklüğünde olurdu. Gerçekten de bu kitap kabul edildiği gibi ağır ama yine de hâlâ etkili bir giriş. Giderek sinemanın genelde medya bağlamı içinde değerlendirilmesi gerektiğini düşünüyorum. Aslında sinemayı iletişim araçlarının süre giden tarihinde yalnızca bir aşama olarak görmenin en iyisi olduğunu önerme noktasına kadar geldim. Altıncı Bölüm bu anlayışı ortaya koyuyor. Kronoloji'de hem basılı hem de elektronik medya üzerine ek malzeme bulacaksınız.

Birkaç muhtelif not: Dipnotlara dahil edilmeyen kaynakça bilgileri, EK II'nin ilgili yerlerinde bulunacaktır. Film adları, eğer orijinal adları yaygın olarak kullanılmıyorsa, İngilizce'dir. Filmlerden fotoğrafların doğrudan büyütülmesinde yarımtonun kullanıldığı durumlarda, bunlar parantez içinde belirtilmiştir; diğer birçok durumda yarımtonların tanıtım fotoğrafları olduğunu ve filmin asıl görüntüsünden biraz farklı olduklarını varsayabilirsiniz.

Farklı yönlerden yardım etmiş birçok insana gerçekten çok şey borçluyum. *Bir Film Nasıl Okunur*, eğer New School for Social Research'deki paha biçilmez sinema öğretimi deneyimim olmasaydı, yazılamazdı. Allen Austill'e bu kitabı yazmama olanak sağladığı için, Reuben Abel'e 1967'de genç bir hocaya şans verdiği için ve Wallis Osterholz'a sürekli cesaret verdiği ve olmazsa olmaz yardımı için teşekkür ediyorum. Kendileri farkında olmasalar da, en azından ellerinden ne geliyorsa yapan New School'daki (ve Şehir Üniversitesi'ndeki) öğrencilerime özellikle minnettarım.

Oxford Üniversitesi Yayınları'nda özellikle şanslıydım. Editör John Wright zekâsı, anlayışı ve mizahi yaklaşımıyla kitabın başarısı ne olursa olsun ölçülemez katkıda bulunmuştur. Ellen Royer el yazmalarının anlaşılır hale gelmesine yardımcı oldu. Dana Kasarsky kitabın tasarımını dikkatle yaptı ve böylesi karmaşık bir tasarımın gerektirdiği sayısız sorunun üstesinden geldi. Oxford'daki Ellie Fuchs, Jean Shapiro ve editör James Raimes sürekli ve çok değerli katkılarda bulundular. Curtis Church ikinci baskının yapılışını sabırla ve büyük bir dikkatle izlemiştir. Hepsine teşekkürler.

David Lindroth, *Bir Film Nasıl Okunur*'un etkisine önemli ölçüde katkıda bulunduğunu düşündüğüm bir düzineden fazla diyagramı çizmiştir. Doğruyu

söylemem gerekirse, bu diyagramların bu türden başkalarıyla karşılaştırıldığında, önemli ölçüde üstün olduğunu düşünüyorum. David yalnızca benim karalamalarımı anlamlı düşüncelere çevirmedi, aynı zamanda bu düşüncelerin gerçekleştirilmesine büyük bir katkıda bulundu. Onun yardımı paha biçilmezdi.

Dudley Andrew ile David Bombyk el yazmalarını okudu, özenli ve olağanüstü ayrıntılı yorumlar yaptılar. Onların yorumları inanılmaz yardımcı oldu. Kent R. Brown, Paul C. Hillary, Timothy J. Lyons ve Sreekumar Menon'a da el yazmalarını okudukları ve eleştirdikleri için teşekkür etmek istiyorum.

William K. Everson, Eileen M. Krest ve kardeşim Robert Monaco kendi başıma ulaşamayacağım değerli bilgileri sağladılar. Jerome Agel, Stellar Bennett (NET), Ursula Deren (BBC), Kozu Hiramatsu (Sony), Cal Hotchkiss (Kodak), Terry Maguire (FCC), Joe Medjuck (Toronto Üniversitesi), Alan Schneider (Juilliard) ve Sarah Warner da (I. E. E. E.) benzer yardımlarda bulundular. Hepsine teşekkürler.

Marc Fürstenberg, Claudia Gorbman, Annette Insdorf, Bruce Kawin, Clay Steinman ve diğerleri bu gözden geçirilmiş baskı için çok değerli önerilerde bulundular.

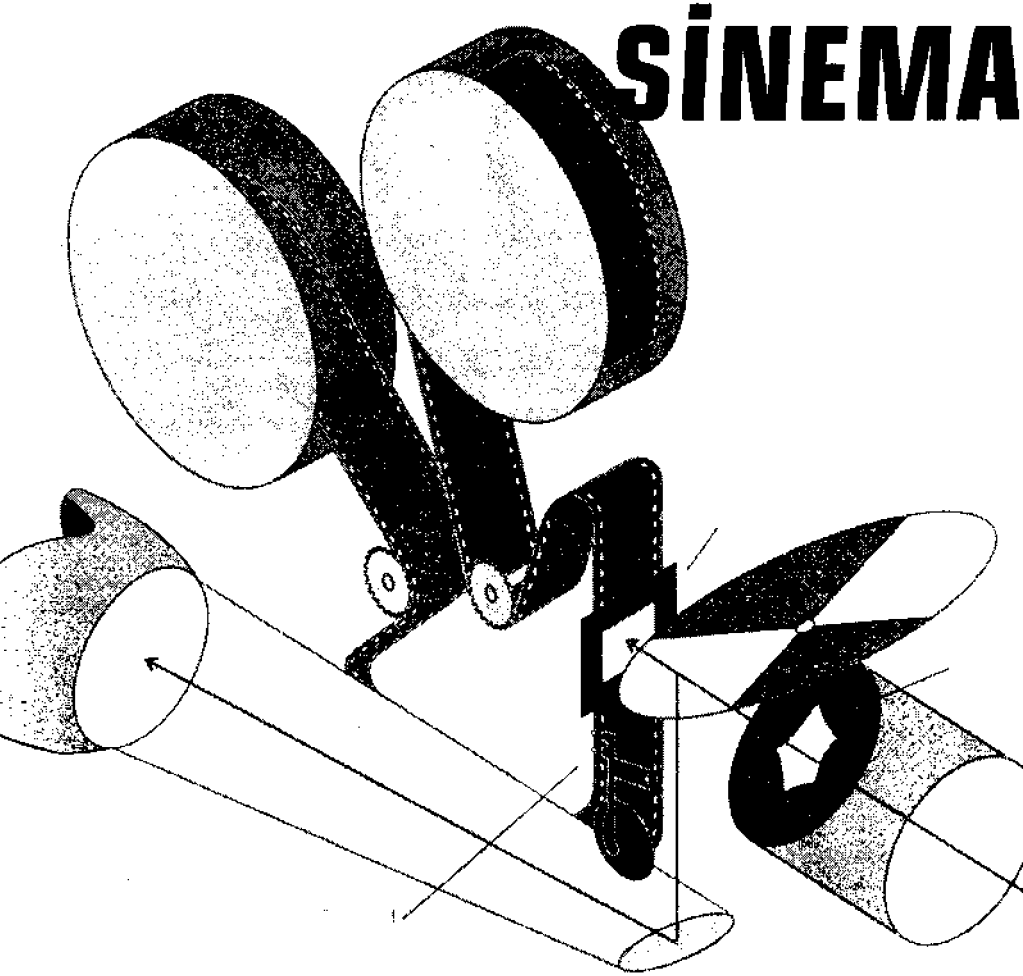
Sight and Sound'dan Penelope Houston ve *Take* One'dan Peter Lebensold kendi dergilerinde yayımlanmış malzemelerden yararlanmama olanak sağladılar.

Son olarak, el yazmalarını okuyan, benimle zorluklar hakkında konuşan, EK'lerin yazılmasına yardım eden ve daha birçok şey yapan eşim Susan Schenker'e teşekkür ediyorum. (Teşekkürler, her zaman gerçek duyguların donuk bir yansımasıdır.)

J. M.
New York
Ocak 1977, Şubat 1981

1

BİR SANAT OLARAK SİNEMA



Bir zamanlar Robert Frost'un öne sürdüğü gibi, eğer şiir tercüme edilemeyen ise, o zaman sanat da tanımlanamayandır. Yine de denemek eğlencelidir. Sanat insani faaliyetin öylesine geniş bir alanını kapsar ki, neredeyse bir etkinlikten çok bir tutumdur. Yıllardan bu yana bu sözcüğün anlamının sınırları, derece derece ama anlamlı bir biçimde değişmiştir. Kültür tarihçisi Raymond Williams sanattan "anahtar sözcüklerden" biri olarak söz eder. Bunun, toplum ile kültür arasındaki karşılıklı ilişkilerin kavranması için anlaşılması zorunludur. Örneğin "topluluk", "eleştiri" ve "bilim" gibi, "sanat" sözcüğünün tarihi de, uygarlığımızın işleyişi hakkında bol miktarda bilgi verir. Bu tarihin bir değerlendirmesi göreceli olarak yeni sinema sanatının genel sanat modeline nasıl uyduğunu anlamamıza yardım edecektir.

Antikite'de yaşayanlar sanat olarak yedi etkinliği biliyorlardı: Tarih, Şiir, Komedi, Tragedya, Müzik, Dans ve Astronomi. Her birine kendi Musa'sı/esin perisi (*muse*) hükmediyordu, her birinin kendi kuralları ve hedefleri vardı ama hepsi ortak bir motivasyonla bir araya getiriliyorlardı. Bu etkinlikler, evreni ve bu evren içindeki yerimizi tanımlamaya yarayan araçlardı. Onlar varoluşun gizlerini anlama yöntemleriydi ve bu sıfatla kendileri bu gizlerin *aura*'sını üstleniyorlardı. Sonuç olarak onlar, dinsel etkinliğin bir görünümüydüler; gösteri sanatları ayinleri övdü; tarih insanlığın öyküsünü kaydetti; astronomi cennetleri aradı. Bu yedi klasik sanatın her birinde çağdaş kültürel ve bilimsel kategorilerin köklerini bulabiliriz. Örneğin tarih, yalnızca modern sosyal bilimleri değil, aynı zamanda düzyazı anlatılarını da (roman, kısa öyküler vb) etkiledi. Diğer yandan astronomi, astrolojik önceden haber verme ve yorumlama işlevleriyle, sosyal bilimlerin bir diğer yanını akla getirirken aynı zamanda modern bilimin bütün alanını temsil eder. Yunanlılar ve Romalılar şiir geleneği içinde üç yaklaşımı biliyordu: Lirik, Dramatik ve Epik. Bunlar modern edebi sanatları ortaya çıkardılar.

Ancak 13. yüzyılla birlikte "sanat" sözcüğü önemli ölçüde daha pratik bir yananlam üstlendi. Ortaçağ üniversitesinin (fen ya da tarih ve felsefe gibi yüksek bilimleri içeren) müfredat programı, hâlâ yedi türü kabul ediyordu ama tanımlama yöntemi değişmişti. Klasik dönemin edebi sanatları -Tarih, Şiir, Komedi ve Tragedya- edebiyat ve felsefenin belirsiz bir biçimde tanımlanmış karışımı içinde birbirine geçmiş ve sonra da bunlar, sanatların niteliklerinden çok yapısal öğeleri olan Gramer, Retorik ve Mantık* gibi analitik ilkelere göre yeniden düzenlenmişti. Dans listeden çıkarılmış, yerine matematiğin artan önemini gösteren Geometri konmuştu. Antik kategorilerden yalnızca müzik ve astronomi değişmeden kalmıştı.

Üniversite manastırlarının dışın-

---

* Ortaçağ üniversitelerinde ilk dört yıl verilen alanlar (*Trivium*). (Ç.)

da, sözcük çok daha esnekti. Hâlâ savaş sanatından, tıbbi sanatlardan, hatta oltayla ile balık avlama sanatından söz ederiz. 16. yüzyılda sanat net bir biçimde "ustalık"la eşanlamlıydı ve örneğin bir tekerlekçi tıpkı bir müzisyen kadar sanatçıydı: Her biri özel bir ustalığı tatbik ediyordu.

17. yüzyılın sonunda, sözcüğün alanı bir kez daha daralmaya başlamıştı. Sözcük giderek, bugün artık "Güzel Sanatlar" dediğimiz resim, heykel, çizim ve mimari gibi daha önce bu alana dahil edilmemiş etkinlikler için kullanıldı. Sanata karşıt ve ondan ayrı olarak modern bilim kavramının ortaya çıkışı, Astronomi ve Geometri'nin bundan böyle Şiir ve Müzik'le aynı kefeye konulamayacağı anlamına geliyordu. 18. yüzyılın sonundan itibaren, özellikle Tanrı'nın bahşettiği bir varlık olarak romantik sanatçı anlayışı, sözcüğü klasik dönemlerde kuşatmış olan dinsel *aura*'yı kısmen yeniden yerleştirdi. "Sanatçı" ile "zanaatçı' arasında bir ayrım yapıldı. Birincisi "yaratıcı" ya da "hayal gücünü kullanan"dı, ikincisiyse sadece yetenekli bir işçiydi.

19. yüzyılda bilim kavramı gelişirken, sanki bu çok incelik isteyen mantıksal etkinliğe tepkiymiş gibi, sanat kavramının daralması sürdü. "Doğa felsefesi" "doğa bilimi", simya sanatı kimya bilimi adını aldı. Yeni bilimler katı işleyiş yöntemlerine dayalı, kesinlikle tanımlanmış entelektüel etkinliklerdi. Bu nedenle (giderek bilimin dışında kalan alanlar olarak görülen) sanatlar da net bir biçimde tanımlanmıştı.

19. yüzyıl ortalarında sözcük az ya da çok, bugün bildiğimiz yananlamlar grubunu geliştirdi. Önce görsel ya da "Güzel" sanatları sonra da edebiyatı ve müziği akla getirdi. Bazen gösteri sanatlarını içermeye kadar yayılabildi ve her ne kadar en geniş anlamıyla bu, Ortaçağ'daki ustalık anlayışını taşısa da, çoğu yönden tam anlamıyla daha gelişkin etkinliklere göndermede bulunmak için kullanıldı. Geriye bir tercih olarak romantik sanatçı anlayışı kaldı: "Sanatçılar" yalnızca "zanaatçı"lardan değil, aynı zamanda aşağı toplumsal ve entelektüel düzeye sahip "artist"lerden de (sahne sanatçıları) ayrıldılar.

"Sosyal bilimler" anlayışının 19. yüzyıl sonunda kurumlaşmasıyla, modern entelektüel etkinlik son biçimini aldı ve sanatın alanı daralarak günümüzdeki konumuna geldi. Bilimsel yöntemle çalışmaktan doğan bu olgu, bilim geleneği içinde düzenlendi ve kesin olarak tanımlandı. Laboratuvar tekniklerine ve deneye daha az duyarlı ama biraz mantık ve berraklıkla düzenlenme kapasitesine sahip bir diğer olgu, sosyal bilimlerin (ekonomi, toplumbilim, politika, psikoloji ve bazen de felsefe) gri alanı içine yerleştirildi. Ne fizik ne de sosyal bilimlere uymayan insani faaliyetin bu alanları sanatın etki alanına bırakıldı.

Sosyal bilimlerin gelişimi zorunlu olarak sanatın pratik, yararlı yönlerini sınırlarken, muhtemelen bu olguya bir yanıt olarak estetizm kuramları gelişti. Kökleri peygamber ve rahip olarak Romantik sanatçı kuramında olan geç Viktorya Dönemi'nin "sanat, sanat içindir" hareketi, biçimi içeriğe üstün tuttu ve sözcüğün odağını bir kez daha değiştirdi. Bundan böyle sanatlar artık yalnızca dünyanın idrak edilmesine yönelik yaklaşımlar değildi; onlar başlı başına amaçtılar. Walter Pater, "bütün sanatların, müziğin konumunu arzuladığını" ilan etti. Soyutlama -saf biçim- sanat yapıtının mihenk taşı ve sanat yapıtlarının yirminci yüzyılda yargılanmalarının kriteri oldu.*

---

* Raymond Williams'ın *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society*, ss. 32-34'deki yazısına çok şey borçluyum.



Resim 1-1. ANTİK MUSALAR: Calliope (epik şiir), Clio (tarih), Erato (aşk şiiri), Melpomene (tragedya), Terpsichore (koro dansı), Polyhmnia (kutsal müzik), Euterpe (lirik şiir), Thalia (komedya) ve Urania (gökbilim). Ortadaki erkek Apollon. (*Pitti Sarayı, Floransa.*)

Soyutlamaya akın etme 20. yüzyılın ilk üçte ikisi boyunca büyük bir hız kazandı. 19. yüzyılda *avant-garde* hareket, ilerleme anlayışını gelişen teknolojiden almıştı ve bazı sanat dallarının diğerlerinden zorunlu olarak daha "ileride" olması gerektiğine karar vermişti. Romantik dönemden yakın zamanlara kadar sanatların tarihsel gelişiminde her zaman hâkim bir faktör olan *avant-garde* kuram kendini en iyi biçimde soyutlamaya dayanarak dışavurdu. Bu açıdan sanatlar sonuçta bilimleri ve teknolojiyi taklit ediyor, kendi dillerinin temel öğelerini, resmin, şiirin ya da dramanın "özünü" araştırıyordu.

1920'lerdeki Dada hareketi bu gelişimi gülünçleştirerek ele aldı. Ortaya çıkan, *avant-garde*'ın soyutlama yönündeki nihai noktasını gösteren minimalist sanattı: Samuel Beckett'in kırk saniyelik dramaları (ya da on sayfalık romanları), Josef Albers'in renk denemelerine dayalı resimleri, John Cage'in sessiz müzik eserleri. Sanatı en temel öğelerine indirgeyen sanatçılar için tek seçenek (vazgeçmek hariç) sanatların yapılarını yeniden inşa etmeye bir kez daha baştan başlamaktı. Bu yeni sentez ciddi olarak 1960'larda başladı (ancak *avant-garde* soyutlamacıların oynayacakları son bir kart daha vardı: Sanat yapıtının tamamen devre dışı bırakıldığı, geriye yalnızca ardındaki düşüncenin kaldığı sözde kavramsal sanat).

Avant-garde'ın soyutlamadan büyülenişi, ekonomik ve politik kültürün benzer biçimde ilerlemenin aldatıcılığını keşfettiği ve bunun yerine "varoluşun değişmezliği" kuramını geliştirdiği bu aynı dönemde sona erdi. 21. yüzyıla geçişin avantajlı konumundan bakarak, sanatın politikaya ve ekonomiye göre daha hızlı ve kolay geçiş yaptığını söyleyebiliriz.

Soyutlamanın hızlanışı, bu olgu 20. yüzyıl boyunca sanatların gelişiminde kesinlikle asli öğe olduğu halde, yaşanan tek boyut değildir. Bu estetikçiliğe direnen güç, sanatların politik boyutunu, yani onların toplumla doğrudan ilişkili oluşlarını, bize toplumun yapısını açıklama güçlerini sürekli hissediyor oluşumuzdur.

Antik dönemdekilere Tarih ile Müzik'i aynı kefeye koydurtan bu ilişki-

nin gücü Batı Kültürü'nde kesinlikle egemen olmamıştır ama tâbi konumda olsa da soyutlama yönündeki estetik itkiye paralellik gösteren uzun ve onurlu bir tarihe sahiptir. 1970'lerde bu kitabın ilk baskısı çıktığında, soyutlama ve indirgemecilik ortadan kalkarken politik boyutun öneminin artacağını varsaymak güvenli görünüyordu. Şimdi ise Y2K'nın perspektifinden bunun en azından beklediğimiz ölçüde gerçekleşmediği açıktır. Bunun yerine, başta sinema olmak üzere sanatların çoğu ticari sükûnet dönemine girmişlerdir. Birçok çağdaş sanat dalının politik ve toplumsal kotasında açık bir artış vardır: Bunu televizyon doküdramalarının (yarı belgesel yarı kurmaca) ve gerçekliğe dayalı programların giderek yayılmasında, Rap müziğin her yerde etkili olmasında ve bağımsız sinemanın yeniden güçlenişinde görebilirsiniz. Bununla birlikte bu sanatların yansıttığı politika 1970'lerde ulaştığı düzeyin ötesine pek geçmemiştir: Az ya da çok, aynı konular bizi o zaman olduğu kadar bugün de ilgilendiriyor. "Elçiye zeval olmaz" (sanatçıları suçlamayın). Ve sanatçılar *avant-garde*'ın ölüyor olduğunu anlayıp kabul ederlerken, politikacılar kendilerini o sanatsal hareketin bağlı olduğu -eşit derecede can çekişmekte olan- Sağ-Kanat diyalektiğe bağımlılıktan hâlâ kurtaramamışlardır.

Bu nedenle sanatta daha çok politika vardır, bu oldukça niteliksiz bir politika olsa da. Dahası, 1970'lerin ortasından bu yana, 6. ve 7. bölümlerde daha ayrıntılı olarak tartışacağımız gibi sanatların teknolojisindeki patlama, yenilenmiş ilişkiyi kendi üstünlüğüyle gölgelemiş ve genellikle sorunu çarpıtmıştır. Bu teknoloji geçen yüzyıl boyunca sanatların tarihini belirlemiş üçüncü temel öğedir.

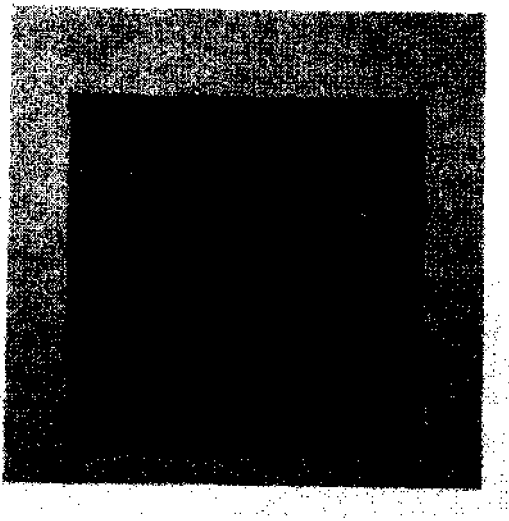
Başlangıçta, sanatı üretmenin tek yolu "gerçek (şimdiki) zaman"dı (*real time*): Şarkıcı şarkı söyler, öykücü öykü anlatır, aktörler dramayı oynardı. Çizimin ve (resim yazıdan geçerek) yazının tarih öncesindeki gelişimi, iletişim sistemlerinde önemli bir sıçramayı gösterdi. Görüntüler saklanabilir, öyküler korunabilir, sonra da aynen hatırlanabilirdi. Sanatların yedi bin yıllık tarihi, aslında bu iki temsile dayalı -çizimsel ve yazınsal- iletişim aracının (*representative media*) tarihiydi.

Derece açısından olduğu kadar tür açısından da temsile dayalı iletişim araçlarından farklı olan kaydetme ya da kayıt yapma özelliğine sahip iletişim araçlarının (*recording media*) gelişimi, tarihsel açıdan yedi bin yıl öncesindeki yazının keşfi kadar önemlidir. Fotoğraf, film ve ses kaydı tarihsel perspektifimizi çarpıcı bir biçimde değiştirmiştir.

Temsil sanatları olayların "yeniden-yaratımını" olanaklı hale getirdi ama kodların karmaşık pratiğine ve dillerin geleneklerine gereksinim duydu. Bundan da öte, bu diller bireyler tarafından yönlendirildi; bu nedenle tercih öğesi temsil sanatlarında oldukça önemliydi ve hâlâ da önemlidir. Bu öğe çizimsel ve yazınsal sanatların estetiğinin kaynağıdır. Estetikçileri ilgilendiren ne anlatıldığı değil, nasıl anlatıldığıdır.

Kayıt sanatları ise tam tersine, konu ile gözleyici* arasında çok daha doğrudan bir iletişim hattı kurar. Kendi kod ve gelenekleri vardır, bu muhakkak: Nihayetinde bir film ya da ses kaydı, gerçekliğin kendisi değildir. Ama kaydetme özelliğine sahip iletişim araçlarının dili, çizimsel ve edebi dile göre, önemli ölçü-

* Gözleyici (*observer*) sözcüğü sanat yapıtını alımlayan kişi anlamında kullanılmıştır. Yazar izleyici, okuyucu ya da dinleyici yerine hepsine karşılık gelecek şekilde bu sözcüğü kullandığından metin boyunca zaman zaman biz de aynı biçimiyle kullandık. (Ç.)



Resim 1-2. Josef Albers'in *Hommage to the Square: Silent Hall*'u (Kareye Saygı) 1961, onun en canlı kompozisyonlarından biridir ve 20. yüzyıl ortası minimalizminin örneklerindendir. *(Tuval üstü yağlı boya, 40 x 40, Modern Sanatlar Müzesi, New York. Mr. and Mrs Frank Stanton Fund. Fotoğraf © 1995, Modern Sanatlar Müzesi, New York)*

de daha basit ve daha doğrudandır. Ayrıca kayıt sanatları çok daha fazla gerçeğe benzerlik yönünde doğrudan bir ilerleme geçirmişlerdir. Renkli film gerçekliğe siyah-beyaz filmden daha fazla yaklaşmıştır, sesli film hayata sessiz filmden daha yakındır vb.

Temsile dayalı iletişim araçlarıyla kayda dayalı iletişim araçları arasındaki niteliksel farklılık, sonuncusunu bilimsel amaçlarla kullananlar için çok açıktır. Örneğin antropologlar, filmin yazılı sözcüğe göre avantajının iyice farkına varmışlardır. Film konu ile izleyici arasında üçüncü bir tarafın aracılığını tümden bertaraf etmez ama bir sanatçının varlığının kaçınılmaz olarak yarattığı bozulumu önemli ölçüde azaltır.

Sonuç olarak günümüzde, üç düzeyde varolan bir sanatlar tayfına sahibiz:

- Gerçek zamanda varolan gösteri sanatları.
- Konu hakkında gözleyiciye bilgi aktarmak için (hem çizimsel hem de yazılı) yerleşik kod ve geleneklere dayalı temsil sanatları.
- Gözleyici ile konu arasında doğrudan bir yol sağlayan, kendi kodlarına sahip ama niteliksel olarak temsil sanatlarından çok daha doğrudanlık özelliği gösteren kayıt sanatları.

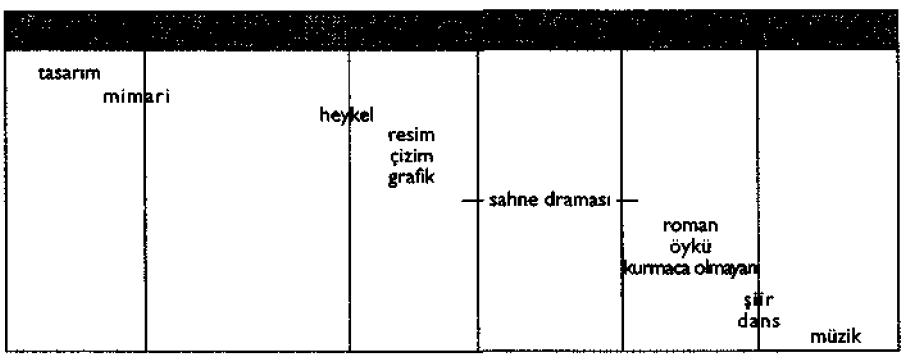
Ama bu, şimdilik böyledir. 1980'lerin sonunda büyük bir hamleyi başlatan sayısal teknolojinin filme ve işitsel (*audio*) alana uygulanması söylemin yeni bir düzeyini gösterir: Kayıt sanatlarına yönelik tutumumuzda devrim yapmak üzere olan bir düzeydir bu. Basitçe söylersek "başkalaştırma" (*morphing*) ve "örnekleme"* (*sampling*) gibi sayısal teknikler gördüğümüz görüntülerin, işittiğimiz seslerin gerçekliğine olan inancımızı yok eder. Gerçeğe benzerlik hâlâ vardır ama artık gözlerimize ve kulaklarımıza inanamayız. Bu önemli gelişmeleri Yedinci. Bölüm'de daha ayrıntılı olarak tartışacağız.

* Başkalaştırma: Bir görüntünün diğeriyle birleştirilip başka biçim almasına olanak sağlayan bilgisayar tekniği. Örnekleme: Analogdan sayısala çevirmedeki ilk aşamada yapılan işlemin adı. (Ç.)

Kayıt sanatlarının sanatlar tayfı içinde kendi yerlerini nasıl aldıklarını anlamak için ilk olarak bu tayfın temel kavramlarını tanımlamak gerekir. Klasik ve modern sanatların her birine kendi özel kişiliğini vermek yönünde karşılıklı ilişkide bulunan geniş bir belirleyenler yığını vardır. Bu da karmaşık ve kapsamlı estetik denklemlere yol açmıştır. Biri kökenini 19. yüzyıldan alan, diğeri çok daha çağdaş olan iki sınıflama sistemi hemen kendilerini ön plana çıkarır.

dan biridir. Yunanlı filozofa göre sanat, en iyi bir mimemis tipi, gerçekliğin sonuçta araca bağımlı olan taklidi ve bir tarz (ortamdan yararlanma yolu) olarak anlaşıldı. O halde daha fazla taklide dayalı sanat, daha az soyut olandır. Ancak hiç bir durumda sanat gerçekliği tam olarak yeniden üretme kapasitesine sahip değildir.

Soyutlamaya göre düzenlenmiş bir sanatlar tayfı aşağıdaki çizelgeye benzerdi:



Diyagram A

Soyutlama Tayfı

Bu sınıflama sistemlerinden eski olanı, kendi tanımlamasına göre, özel bir sanatın soyutlama düzeyine bağlıdır. Bu, Aristoteles'in *Poetika*'sına kadar (İÖ 4. yüzyıl) uzanan en eski sanat kuramların-

Çoğunlukla sanatsal tayfın içine dahil edilmeye bile değer bulunmayan tasarım sanatı (giysi, mobilya, yiyecek kapları vb) bu skalanın sol kenarında yer alır: Fazlasıyla mimetik-taklide dayalı (bir çatal, bir çatal ideasının yeniden üretimine çok fazla yakındır) ve en alt düzeyde soyuttur. Soldan sağa doğru gidersek, çoğunlukla çok düşük bir estetik

düzeye sahip mimariyi; daha sonra hem çevresel hem de resimsel olan heykeli; sonra da tayfın resimsel alanının ortasında resmi, çizim ve diğer grafik sanatları buluruz.

Dramatik sanatlar, değişik ölçülerde, çizimsel ve anlatısal öğeleri tamamlarlar. Roman, öykü ve sık sık kurmaca olmayan yazılar, anlatım bölümünde yerini alır. Sonra da şiir gelir; her ne kadar anlatım temel olarak doğasında tayfın sonundaki müziğe yönelme eğilimindeyse de, zaman zaman diğer taraf, yani resim alanına yönelir; dans, anlatımın öğeleriyle müziği birleştirir ve nihayet, tayfın en sağında yer alan müzik, sanatların en soyutu, en "estetik" olanıdır. Walter Pater'i hatırlayın: "Bütün sanatlar, müziğin konumunu arzular."

Fotoğraf ve sinema nereye uyuyor? Bunlar kayıt sanatları oldukları için, aslında bu klasik tayfın bütün alanını kapsarlar. Hareketli görüntüden çok tek tek kareler olarak filmin özel bir hali olan fotoğraf doğal olarak kendisini tayfın resimsel bölümüne yerleştirir ama fotoğraf uygulamalı ve çevresel alanlardaki işlevleri yerine getirme kapasitesine sahiptir.

Sinema genelde, uygulamalı (teknik bir icat olarak sinema bilimsel bir araçtır) alandan çevresel, resimsel, dramatik ve anlatısal alanlardan geçerek müziğe kadar bütün alanları kapsar. Her ne kadar sinemayı en iyi biçimiyle dramatik sanatlardan biri olarak biliyorsak da, sinema güçlü bir biçimde resimseldir. Bu da filmlerin neden kütüphanelerde değil de çoğunlukla müzelerde toplandığını açıklamaktadır; sinema aynı zamanda diğer dramatik sanatlardan çok daha güçlü bir anlatım öğesine sahiptir, ki bu da (Charles Dickens'ı atalarından biri olarak gösteren) D. W. Griffith'den bu yana sinemacıların bildiği bir karakteristiktir. Ve ses kuşağı gibi açık, düzenlenmiş ritmi nedeniyle müziksel sanatlarla yakın ilişki içindedir. Nihayet, son derece soyut düzenlenimiyle birlikte sinema güçlü bir biçimde çevreseldir de.

Bu soyutlama tayfı, sanatsal deneyimi düzenlemenin yalnızca bir yoludur, hiçbir anlamda yasa değildir. Tayfın dramatik alanı kolaylıkla resimsel ve anlatısal adı altında sınıflandırılabilir, uygulamalı sanatlar çevresel sanatlarla birleştirilebilirdi. Burada önemli olan yalnızca en fazla mimetik olanından en az mimetik olanına kadar, soyutlama alanına dair bir indeks vermektir.

(Burada ilgilendiğimiz alanın bilim değil sanat olduğunu unutmayalım. Buradaki -ve kitabın her yerindeki- soyut diyagramların ve ayrımların asla yasa düzeyinde düşünülmemesi gerekir. Bunlar yalnızca görme biçimleri, anlama girişimleridir. Eğer bu soyutlamalardan hoşlandıysanız, lütfen siz de bunu yapmayı deneyin, yok eğer bundan hoşlanmadıysanız İkinci Bölüm'e geçin.)

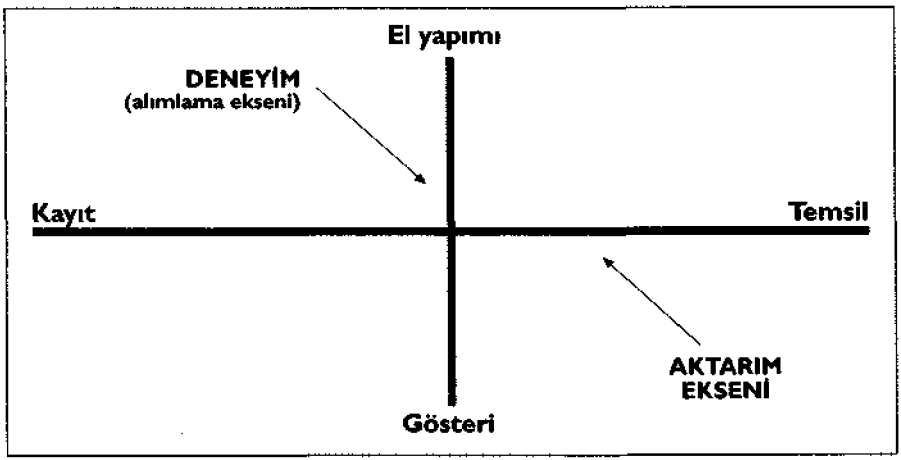
Söylem Tarzları

Farklı sanatları sınıflamanın ikinci ve daha modern bir yolu yapıt, sanatçı ve gözleyici arasındaki ilişkilere dayanır. Sanatsal deneyimin bu üç köşeli görünümü, dikkatlerimizi yapıtın kendisinden iletişim ortamına yöneltir. Burada devreye soyutlamanın derecesi de girer, ama yalnızca sanatçı ve gözleyici arasındaki ilişkiyi etkilemesi ölçüsünde. Burada yapıtın niteliğiyle değil ama onun aktarım tarzı ile ilgileniyoruz.

Bu yoldan gidersek, sanatsal iletişim sistemi Diyagram B'deki gibi görünür.

Dikey eksen bir sanatın doğrudan deneyimlenişini, yatay eksen ise bir sanatın anlatımını ya da aktarımını oluşturur. El yapımları, resimsel temsiller ve

resimsel kayıtlar (yatay eksenin üzerindeki alan) zamandan çok uzamı işgal eder. Gösteri sanatları, edebiyat ve film ait deneyimimiz zaman içinde olur.) Bundan da öte kayıt sanatları çoğu kez gösteri ve temsil öğelerini kullanır.



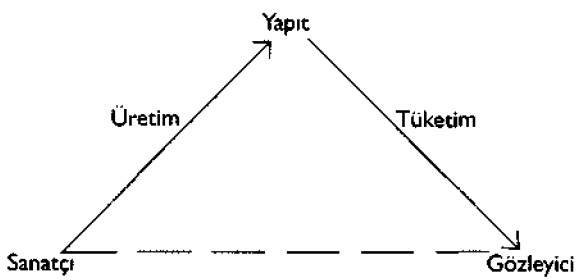
Diyagram B

uzamdan çok zaman ile ilgili sanatlardır. (Diyagram A'da uzam sanatları tayfın solunda, zaman sanatları ise sağında yer alır.) Her hangi bir sanatın Diyagram B'de bir noktadan çok, bir alanı işgal ettiğini belirtelim. Örneğin resim hem bir el yapımı hem bir temsildir. Bir bina yalnızca bir el yapımı değil ama kısmen bir temsil ve zaman zaman da bir gösteridir. (Mimari eleştirmenleri sık sık bir bina deneyimini tanımlamak için drama dilini kullanırlar: Bina içinde dolaşırken buna

Diyagram A'daki tayf bize bir sanata içkin olan soyutlama derecesi için bir indeks verir: Başka bir deyişle, bir sanat ile onun konusu arasındaki gerçek ilişkileri tanımlar. Diyagram B'nin grafiği sanatçı için mevcut farklı söylem tarzlarının basitleştirilmiş bir resmini sunar.

Üretim İlişkileri

Sanatsal deneyimin araştırılması gere-



Diyagram C

ken son bir görünümü daha vardır: Fransızlar'ın deyişiyle "*rapport de production*" (üretim ilişkileri). Sanat nasıl ve niçin üretilir? Nasıl ve niçin tüketilir? Sanatsal deneyim üçgenini gösteren Diyagram C'de olduğu gibi.

Sanatçı ile yapıt arasındaki ilişkilerin çözümlenmesi bize sanatın üretiminin kuramlarını verirken, yapıt ile gözleyici arasındaki ilişkilerin çözümlenmesi ise tüketiminin kuramlarını verir. (Üçgenin üçüncü ayağı olan sanatçı-gözleyici ilişkisi, şimdiye kadar gerçekten çok potansiyel nitelikte olmuştur. Ancak 1980'lerin başında çevrimiçi (*on-line*)* hizmetlerin artışıyla başlayan interaktif iletişim araçlarına yönelik çoğalan ilgi, bu ilişkiyi bazı ilginç ve yeni alanlara açıyor. İlk kez sanatçı ile gözleyici işbirliği yapacakları teknolojiye sahipler.)

Sanatsal deneyime ister üretim isterse tüketim açısından yaklaşalım, bu deneyime özel bir biçim veren bir dizi belirleyen vardır. Bu belirleyenlerin her biri belirli bir işlev görür ve her biri kendi genel eleştiri sistemini oluşturur. Burada belirleyenlerin, bunların işlevlerinin ve oluşturdukları eleştiri sistemlerinin bir taslağını sunuyoruz:

Üretim ilişkilerinin bu belirleyenleri genellikle insan etkinlikleri içinde işlev görürler, ancak onların işleyişi özellikle sanatlarda daha da belirgindir, çünkü diğer birçok etkinliğe hâkim olmaya eğilimli ekonomik ve politik faktörler, sanat alanında psikolojik ve teknik faktörlerle oldukça denge içindedir.

Tarihsel olarak asıl olan politik belirleyendir. Bir sanatın ya da bir sanat yapıtının toplumsal olarak nasıl kullanılacağına karar veren bu faktördür. Tüketim burada üretimden daha önemlidir. Epistemolojik bir etkinlik olarak Yunan ve Roma sanat kuramları, özellikle de bilgi sorunu yarı-dinsel bir sorun olarak görüldüğünde, bu kategoriye girer. Topluluğun kutlamaları olarak sanatların ayin özelliği, bu yaklaşımın merkezinde yer alır. Politik belirleyen sanat yapıtı ile onu besleyen toplum arasındaki ilişkiyi tanımlar.

Diğer yandan, psikolojik belirleyen iç gözleme yönelir, dikkatlerimizi sanat yapıtıyla bütün olarak dünya arasındaki ilişkilere değil, yapıt ile sanatçı ve yapıt ile gözleyici arasındaki bağlantılara odaklar. Bir sanat yapıtının derin psikolojik etkisi, Aristoteles'in "katharsis" (arınma) kuramından bu yana bilin-

Belirleyen	Sosyopolitik	Psikolojik	Teknik	Ekonomik
İşlev	yararcı	dışavurumcu	sanat sanat içindir	başarıya endeksli ürün
Eleştiri sistemi	etik / politik	psikoanalitik	estetik / biçimci	altyapı öncelikli

Diyagram D

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

mektedir. Yirminci yüzyılın başında psikanalizin altın çağında, birçok psikolojik çözümleme sanatçıyla yapıt arasındaki bağıntıyı merkez aldı. Sanat yapıtı, yaratıcısının psikolojik durumunun bir belirtisi (index) olarak görüldü: Bir tür



Resim 1-3. Edward Dayes'in resmi *Queen Square*, Londra, 1786...

ayrıntılı ve çok incelikli Rorschach testi.* Son zamanlarda ise psikolojik dikkat, yapıt ile tüketicisi-gözleyicisi arasındaki ilişki yönünde değişmiştir.

Teknik belirleyen sanatın diline hükmeder. Belirli bir sanatın temel yapısını alalım; örneğin suluboya ya da akriliğe karşı yağlı boya resmin özel niteliklerini; o halde olanakların sınırları nedir? Bir düşüncenin sanat diline aktarılması o düşünceyi nasıl etkiler? Özel bir sanatsal dilin düşünce biçimleri nelerdir? Bunlar sanatçının kullandığı malzemeyi nasıl biçimler? Bu sorular teknik belirleyenlerin alanına girer. Diğer sanatlardan çok daha karmaşık bir teknolojiye dayanmaları nedeniyle kayıt sanatları, bu türden bir çözümlemeye karşı özellikle hassastır. İkinci Bölüm'de bu faktörler derinlemesine tartışılacaktır. Ama roman gibi görünüşte teknik olmayan sanatlar bile teknik belirleyenlerden derinden etkilenir. Örneğin roman, matbaanın keşfi olmaksızın, bugün bildiğimiz biçimiyle var olamazdı.

Son olarak, bütün sanatlar doğaları gereği ekonomik ürünlerdir ve bu nedenle ekonomik terimlerle değerlendirilmelidirler. Yeniden, sinema ve diğer sanatlar, bu fenomenin başlıca örnekleridir. Mimarlık gibi, sinema ve kayıt sanatları da hem sermaye-yoğun hem de emek-yoğun sanatlardır; yani bunlar büyük paralar harcanmasını gerektirir ve çok sayıda çalışana gereksinim duyarlar.

Bu dört belirleyen, sanatsal sürecin her bir aşamasında kendilerini yeni ilişkiler içinde ortaya koyarlar. Teknolojik ve ekonomik belirleyenler her sanatın temelini oluşturur. Sanatın dili ve teknikleri, sanatçı onları kullanmaya karar vermeden önce de vardır. Daha da ötesi her bir sanat belirli ekonomik gerçekliklerle sınırlanır. Çok pahalı bir sanat olması nedeniyle sinema ekonomik spe-

* Rorschach testi: Herman Roschach'ın (1889-1922) mürekkep lekesine dayanarak uyguladığı test. Bu test sırasında rasgele 15 mürekkep damlası damlatılarak hastanın bunları yorumlaması istenir. Böylece hastanın algılama yetenekleri, zekâ düzeyi ve duygusal özellikleri ölçülür. (Ç.)



Resim 1-4. Soldaki resim ile Stanley Kubrick'in 18. yüzyılda geçen *Barry Lyndon* (1975) adlı filmindeki bu sahne, şaşırtıcı bir benzerliğe sahiptir. Sinema doğal olarak daha eski sanatların tarihsel geleneklerini kullanır. (*Büyütülmüş çerçeve.*)

külasyonların neden olduğu tahrifatlara çok uygundur. Sinemanın ayrıntılı ekonomik yapısı -bu sanatın temelini oluşturan karmaşık üretim, dağıtım ve tüketim kuralları- eleştirmenlerin sık sık gözden kaçırdıkları katı sınırlamalar ortaya koyar. Bu ekonomik faktörler de bir sanat yapıtında yer alabilecek belirli politik ve psikolojik kullanımlarla ilişkilidir. Örneğin ekonomik bir ürün olarak film, çoğunlukla aslında doğasında psikolojik olan bir hizmeti satma olarak anlaşılabilir; genellikle filmlere sağladıkları duygusal etkiler nedeniyle gideriz.

Bu farklı belirleyenlerle yüz yüze olan sanatçılar, çoğunlukla var olan faktörleri yeniden düzenleyip, bir araya getirerek varolan olasılıklar içinde, bazen de hiç girilmemiş bir alana girerek tercihlerini yaparlar.

Sanatsal üçgenin diğer ayağına yöneldiğimizde, belirleyenler, kendilerini yeni ilişkiler içinde açığa vururlar. Sanat yapıtı bir kez tamamlandığında, artık bir anlamda bağımsız bir yaşam sürer. İlk olarak sanat yapıtı, kullanılmak üzere üretilmiş ekonomik bir üründür. Bu kullanım belirli psikolojik etkiler ortaya çıkarır. Filmin etkisi yayılırken, bu bitmiş ürün politiktir. Yapıtın ne kadar apolitik göründüğü önemli değildir, beğenin ya da beğenmeyin her sanat yapıtının politik bir yanı vardır.

Tarihsel olarak politik ve psikolojik belirleyenler, klasik dönemlerden bu yana, sanatsal deneyimde önemli öğeler olarak kabul edilmektedirler. *Ars Poetica*'sında (Şiir Sanatı) Horatius, bir sanat yapıtı için ölçütün "*utile et dulce*", "yararlı" ve "güzel" ya da "hoşa giderlik" olduğunu ilan etmişti. Sanat yapıtının yararcı değerine politik belirleyen, hoşa giderlik değerine ise psikolojik belirleyen hükmeder.

Sanat yapıtının ekonomik ve teknik belirleyenlerine ancak son dönemde ciddi bir biçimde önem verilmeye başlanmıştır. Göstergebilimcilerin yaklaşımı, sanat dalları ve iletişim araçlarını,

hem dil ve dil sistemleri olarak hem de yalnızca ne dendiğine değil, aynı zamanda nasıl dendiğine hükmeden içsel yasalarla birlikte teknik yapılar olarak araştırmaktır. Göstergebilimciler kültürel görüngüler içinde işleyen kodları ve yapısal sistemleri tanımlamaya çalışırlar. Bunu dilbilimsel bir model kullanarak yaparlar; yani sinema göstergebilimi sinemayı bir "dil" olarak tanımlar.

Diğer yandan diyalektik eleştiri, sanatları ekonomik bağlamları içinde ele alır. 1930'lu ve 40'lı yıllarda Frankfurt Okulu'ndan Alman filozofların -özellikle Walter Benjamin, T. W. Adorno ve Max Horkheimer'ın- öncülük ettiği diyalektik eleştiri yapıt, sanatçı ve gözleyici arasındaki doğrudan ilişkileri ele alır ve bunları ekonomik ve politik yapılara dayanarak tanımlar. Sanatlara yönelik bu iki modern yaklaşımın -göstergebilim ve diyalektik eleştiri- toplamı bizim sanatsal deneyimin karmaşık yapılarını daha kesin ve tam olarak anlamamızı sağlar.

Bu aynı zamanda sanatın sınırlarını tanımlamada bizi daha da özgürleştirir. Sanatçının imgesi rahip ya da peygamber olarak hüküm sürerken, yapıtın deneyimlenişini (alımlanışını) üretiminden ayırmak mümkün değildi. Sanat, sanatçıya bağlıydı. Ama estetiğin teknik ve dilbilimsel kökenlerini kabul ettiğimizde, sanatsal deneyime tüketicinin bakış açısından yaklaşmaya daha fazla yöneliriz. Başka bir deyişle kendimizi "sanatçı/rahip"ten ayırmak ve sanatın "protestan" kuramını geliştirmek konusunda özgürüzdür. Uygulamalı tasarım sanatlarını panteon içine zaten kabul etmiştik. Devam edebiliriz.

Sanatlar tayfına girmeye en açık adaylardan biri de sporlardır. Birçok spor etkinliği, temel dramatik kahraman/karşıtı yapısına dayanır ve bu nedenle bunlara dramatik terimlerle yaklaşılabilir. Önceden kararlaştırılmamış "olay örgüsü" sadece olasılıkları ve gerilim öğesini artırır. Oynanan bir oyunun sürekli tekrarına dayanan temel "tema" yalnızca dramanın ayinsel görünümlerini güçlendirir. Benzer biçimde birçok spor etkinliği, dansın birçok öğesini paylaşır. İletişim araçları yalnızca gelecekteki araştırmalar ve haz için spor müsabakalarını kaydetmez, aynı zamanda sporcular ile izleyiciler arasındaki mesafeyi önemli ölçüde azaltır ve birçok spor dalının kareografisine dair duyumumuzu artırır.

Dansa ve basketbola tamamen yabancı olan birinin bunlardan biriyle karşılaştığını düşünün. Bu insanın gözünde bu iki etkinlik arasında hiçbir fark yoktur: Michael Jordan en azından Mikhail Baryshnikov'un eşitidir. Bu ustaların performansları arasındaki fark Caz ile Klasik müzik arasındaki fark gibidir. Bu sporlar tek amaca yönelik yapılmaz ve en basit anlamıyla bu etkinlikler konusundaki potansiyel çeşitliliğe dair deneyimimizi artırır.

Üretimden çok tüketim -örneğin tüketilebilir ürünler- açısından bunlara yaklaştığımızda, spor dalları gibi yeni önem kazanan başka insani etkinliklerle karşılaşırız. Sanatların en estetiği olan müziği alımlayışımıza çok benzer bir biçimde yemek yer, içki içeriz (parfüm ya da diğer tensel araçları kullanırız). Müziği tanımlamak için kullandığımız metaforlar (Shakespeare'in *On İkinci Gece*'sinde [*Twelfth Night*] "müzik aşkın gıdasıdır" cümlesini kullanmasından bu yana) bu yakın ilişkiyi güçlendirir.

Doğrudur, yeme ve içme üzerine çok düşünülmez. Örneğin yeşil sebzelerin diliyle bir "ifade" kurmak zordur. Ama tatma, koklama ve dokunma duyularımızın görme ve işitme duyularımızdan farklı olduğu belirtilmelidir. Yeme ve içme yaratımındaki hüner faktörü,

müzik ya da çizimdeki hüner faktöründen incelik açısından hiç de az değildir. Şarap ve yemek eleştirmenleri genellikle sanki edebiyattan ya da resimden konuşuyormuşuz gibi hiç de yersiz olmayan metaforlar kullanırlar.

Bu konu üzerinde biraz duralım. En azından kısmen müzik, film ve edebiyatı tıpkı yiyeceği tükettiğimiz gibi tüketiriz. Müzik gibi, yeme ve içme sanatı da tam olarak sinestetik* deneyime yakınlaşır. Bunun bir göstergesi, her ikisini de deneyimleme tarzımızın anlatı sanatlarındakinden farklı oluşudur. Müziği besin gibi, tekrarlayarak ve düzenli olarak tüketiriz. Bir şişe Chassagne-Montrachet içerek Mozart'ın 23. Piyano Konçertosu'nu dinlerken, bunların olanaklarını tükettiğimizi düşünmeyiz. Konçerto'yu ya da şarabı eleştirmeyi düşünmeyiz, çünkü onlardaki anlamı keşfedemeyiz. Eğer saf estetik, sanat için geçerli bir ölçüt ise, tüketilebilir ürünlerin de bu tayfa kabul edilmesi gerekir.

Bu yemek sanatı kuramının öne sürdüğü kuşkusuz, sanat sürecinde gözleyici ya da tüketicinin sanatçı/üretici kadar önemli olduğudur. Eğer şarabı ya da beyzbolu sanatlar tayfına dahil etmiyorsak, bu söz konusu alanlarda çalışanların hatası değil, daha çok tüketiciler tarafından verilen bir kararın sonucudur - bu ise ortadan kaldırılabilir bir karardır.

Sanatsal deneyimin toplamı üretici gibi tüketiciyi de içeriyorsa ve bizler bunu bir ürün olarak tanımlıyorsak, bunun ikinci bir sonucu daha vardır:

ÜRETİM x TÜKETİM

O zaman giderek artan toplamın yeni bir tarzı da kendisini sunar. Şimdiye kadar, bir sanat yapıtını değerlendirirken, hep üretim faktörü üzerinde yoğunlaştık. Yalnızca sanatçının katkısını, genellikle yapay bir ideal karşısında ölçtük, değerlendirdik:

BAŞARI

GEREKSİNİM

biçiminde bir bölme, çok daha uygulamaya dönük bir yapının diğer ekonomik etkinliklerini (örneğin yer cilası ya da tornavida üretimini) yargılamada yararlı olabilir ama bu bana sanatsal değerlendirme sistemi olarak aldatıcı görünüyor, çünkü bunun geçerliliği keyfiliğe varan yapay bir "gereksinime" bağlıdır. Ama tüketim faktörünü hem nicelik hem de nitelik açısından artırarak sanat deneyimini kolaylıkla yükseltebiliriz.

Niceliksel terimlerle, ne kadar çok insan bir sanat yapıtıyla karşı karşıya gelirse, yapıtın potansiyel etkisi o kadar çok olur. Niteliksel terimlerle ise, gözleyici/tüketici, çok daha gelişkin, yaratıcı ve duyarlı bir katılımcı olarak yapıtın toplam değerini artırmak için kendi gücü içinde bu potansiyele sahiptir. Kuramda böyle olabilirse de uygulamada bu yeni bir düşünce değildir. Gerçekten sinema bu türden bir etkinlik açısından özellikle zengindir. Sinema kurtları kendilerini, diyelim Jacques Tournier ya da Archie Mayo gibi az bilinen yönetmenlerin filmlerine içkin olan tematik, estetik ve hatta politik değerleri görmek-keşfetmek için eğitmişlerdir. En iyi yönüyle böylesi kurtlar, konunun ortalama öğrencileri için eleştirinin keskin yanını oluştururlar; en kötü yönüyle ise, bunlar bizlerden daha fazla olarak zayıf bir özden daha büyük bir değeri ortaya çıkarma yolunu keşfetmişlerdir. Bu ise yeni bir sanat ekolojisidir.

Sanatçılar bu yeni, sorumlu ilişki-

* Sinestezi: Duyum ikiliği. Belli bir tür duyu uyarısının bir başka duyu algısına yol açması. Örneğin kişinin do sesini duyduğunda kırmızı rengi algılaması. (Ç.)

nin potansiyelinin çok iyi farkındadırlar. Şiir, somut müzik, alegorik tiyatro, hepsi sanatsal deneyimi artırmak için gözleyicinin potansiyel gücü üzerinde temellenmiştir. Bu örneklerin her biri içinde sanatçının yaptığı, yaratmayan ama tercih yapan bir kurgucu, ön gözlemci gibi davranmaktır. Şair Denis Levertov bu girişimin temelini kısaca şiirinde tanımlamıştır:

Sana yazdığım
Bir şey vermek istiyorum

"Birkaç mavi boncuk" gibi
kâğıda yazdığım kimi sözcükleri

Ya da "işte kaldırımda bulduğum
açık kırmızı bir yaprağı"

(Çünkü bulmak seçmektir ve
*seçmek yaratmaktır)...**

Sekiz dizeyle Levertov yalnızca temel sanatsal itkiyi değil, aynı zamanda üreticinin değil de tüketicinin bakış açısından sanata yaklaşımın haklılığını tanımlar: "Çünkü bulmak seçmektir ve seçmek yaratmaktır."

Bu yalnızca gözleyicilerin sanat yapıtlarını algılamalarını artırmaları değil, aynı zamanda günbegün kendilerini sunan dramatik, resimsel, anlatısal, müzikal ve çevresel malzemeden tercihler yapabilecekleri anlamına gelir. Daha da ötesi bu yeni sanatsal denklemin etik bir yanı vardır, çünkü güçlü bir biçimde gözleyicinin sanatçının eşiti olduğunu ima eder. O halde "tüketici" sözcüğü, gözleyici artık pasif değil aktif olduğundan, aldatıcıdır. Onlar sanat sürecine tam olarak katılırlar.

Sanatçı ve gözleyicinin rollerine dair bu yeni değerlendirmenin önemi küçümsenemez. Sanatların yedi bin yıldır karşılaştıkları en zorlu meydan okuyuş, sanayi devrimiyle gelişen kitlesel üretim teknikleriyle ortaya konmuş olanıdır. Kitlesel üretimin yararı, sanatı artık seçkin bir girişim olmaktan çıkarırken, aynı zamanda da sanatçıların, yapıtlarını saf tüketim içinde bozulmaktan koruma yönünde sürekli mücadele etmek zorunda olmaları anlamına gelmiştir. Yalnızca sürecin öteki tarafında yer alan gözleyicinin aktif katılımı, buna karşı bir güvence oluşturmaktadır.

Bir zamanlar sanat yapıtı sadece keyfi idealler ve yapay gereksinimlere göre değerlendirilirken, günümüzde, gözleyicinin tüketmekten çok sanatsal süreci tamamlaması için kullandığı "yarı-bitmiş" (*semifinished*) materyal olarak görülebilmektedir. O halde şimdi soru "bu sanat yapıtı standartlara uyuyor mu?" değil, tersine "sanat yapıtını nasıl daha iyi kullanabiliriz?"dir. Kuşkusuz burada bir idealden söz ediyoruz. Gerçeklikte sanatın (halktan ya da seçkin) çoğu gözleyicisi hâlâ pasif bir biçimde sanatı tüketmektedir. Ancak katılımcı sanatsal demokrasi yönündeki hareket gelişmektedir.

Yeni teknoloji sanatçıyla gözleyici arasındaki bu yeni eşitliği artırır. Gözleyicinin sanatçının yapıtını birçok yolla yeniden biçimlemek için teknolojik güce sahip olduğu günümüzde sanatçının gözleyicinin yeni-oluşmuş özgürlüğüne hoşgörü göstermemesi aptallık olurdu. İyi bir Macintosh kullanıcısı genç artık gözde bir CD'yi onu üreten kayıt sanatçısı kadar kolayca yapmaya çalışabilir. Günde en az bir saat MTV seyreden birçok yumurcak tıpkı filmlerin birkaç versiyonu olduğunu bildikleri gibi, en popüler şarkıların çok farklı düzenlemeleri, "miks" edilmiş versiyonları olduğunun

* Denis Levertov, *Here and Now*, 1957. City Lights Books'un izniyle yeniden basıldı.

farkındadır. Sanat yapıtı artık kutsal değildir. Sanatçı günümüzde bitmiş bir yapıt meydana getirmekten çok, (beğenin ya da beğenmeyin) biz tüketicilerin istediğimiz gibi kurgulayabileceğimiz ham malzeme üretiyor: "... seçmek yaratmaktır."

Soyutlama tayfı, söylem tarzları, belirleyenler dizisi, üretici ile tüketicinin eşitlenmesi (ve bunun sonucu olarak bu sürecin demokratikleşmesi), sanat incelemesine bu farklı yaklaşımlar, daha önce belirttiğimiz gibi, bilimsel yasanın ağır basması anlamına gelmeyip, sadece sanatsal deneyimin anlaşılmasına katkılar olarak görülmelidir. Kavramsal yapılar olarak onlar yararlıdır ama onları aşırı ciddiye almak da tehlikelidir. Onlar düşünme biçimleridirler. Onlar tümevarımsal bir yolla türetilmezler, daha çok sanatsal deneyimin kendisinden çıkarılırlar ve bu deneyimi uygun bir bağlama yerleştirmeyi ifade ederler. Sanatın deneyimi (yaşantılanması) ilk planda gelir. Bu türden soyut eleştiriler ikincil bir etkinliktir ya da böyle olması gerekir.

Daha da önemlisi, bu kavramsal yapıların hiçbiri tek başına, bir tecrit içinde varolmaz. Bu faktörlerin hepsi sürekli bir değişim içindedir ve ilişkileri diyalektiktir. Burada önemli olan, diyelim heykelin çevresel ya da resimsel sanat olup olmadığı değil ama bu öğelerin bu sanat dahilinde birbirleriyle diyalektik bir ilişki içinde bulunmalarıdır. Bu, sanata can veren merkezi mücadeledir. Aynı biçimde sinemayı kayıt tarzı mı temsil tarzı mı diye sınıflamamız önemli değildir. (Sinema gösteri ya da plastik sanatlar gibi, temsil sanatlarının öğelerini de içerir.) Göz önünde tutulması gereken, bu farklı tarzlar içinde ve arasındaki karşıtlıkların sinema için bir güç kaynağı olduğudur.

Genel olarak soyutlama tayfı, sanatlar ile onların gerçeklik içindeki ham malzemeleri arasındaki ilişkilerini tanımlar; söylem tarzları sistemi sanatların sanatçıdan gözleyiciye aktarılma yolları üzerine bir şeyleri açıklar; belirleyenlerin yapısı, sanatların yapısını belirleyen başlıca faktörleri tanımlar ve sanatçı ile gözleyicinin eşitlenmesi, sanatlara eleştirel yaklaşımın yeni açılarını gösterir.

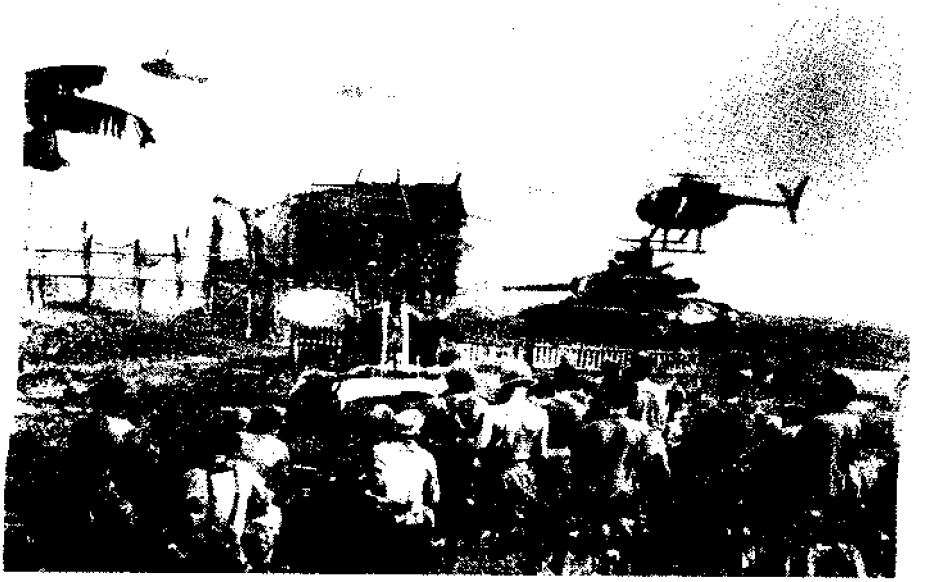
Kayıt sanatları varolanlara koşut olan tamamen yeni bir söylem tarzını içerir. Hayatta olan, duyulabilen ve görüntülenebilen herhangi bir şey filme, diske ya da banda kaydedilebilir. O zaman "sinema sanatı" önceden varolan tayfa rahat bir biçimde uygun gelmekten çok, kendisinden daha eski sanatlar arasında köprü kurar. Başından itibaren sinema ve fotoğraf tarafsız (*neutral*) olmuştur: Araç, sanatlardan önce varolmuştur. Sık sık Louis Lumière'in "sinema geleceği olmayan bir keşiftir" dediği söylenir. Ve gerçekten de onun döneminde böyle olabilirdi. Ama bu devrimci söylem tarzı daha eski sanatlara uygulanırken, kendisi de hayat kazandı. İlk sinemacılar sinemada resim yaptılar, roman yazdılar, drama gerçekleştirdiler ve bu sanat dallarına ait öğelerin filmsel durum içinde işlemeleri ya da işlememeleri giderek açıklığa kavuştu.

Kısaca sinema sanatı bir tür kopya süreci içinde gelişti. Sinemanın tarafsız kalıbı roman, resim, drama ve müziğin karmaşık sistemlerini, bu sanatların belirli öğeleri hakkında yeni doğruları açıklığa kavuşturmak için kapladı. Gerçekten de, ilk kayıt süreçlerinin kabalığını bir an için önemsemezsek, sanatların öğelerinin çoğunluğu sinemada çok iyi işlemiştir. Aslında son yüz yıldır sanatların tarihi sinemanın meydan okuyuşuyla yakından ilişkilidir. Kayıt sanatları öncellerinden özgürce yararlandığı için resim, müzik, roman, sahne draması ve hatta mimari yeni sanatsal dile dayanarak kendilerini yeniden tanımlamak zorunda kalmıştır.

Sinema, Fotoğraf ve Resim

"Hareketli görüntüler" (*moving pictures*) yüzeyde resimsel sanatlarla yakın bir paralellik içindedir. Çok yakın zamanlara kadar sinema, resimle yalnızca sınırlı ölçüde doğrudan rekabet edebildi. Renkli film bir araç olarak marjinal açıdan yararlı olmaktan daha fazlası olarak düşünüldüğü bir gelişmişlik düzeyine 1960'ların sonuna dek gelmedi. Bu ciddi sınırlamaya rağmen fotoğrafın ve sinemanın etkisi hemen hissedildi, çünkü teknolojik iletişim araçlarının sınırlı ama hayati bir yönden resme ve çizime üstün olduğu açıkça görüldü; bu araçlar dünyanın görüntülerini doğrudan kaydedebiliyordu. Resimsel sanatların, kusursuz *mimesis*'in yanı sıra erken Rönesans *mimesis*'inin resimsel estetikte başlıca değer olduğu dönemden bu yana, kesinlikle başka işlevleri de olmuştur. Yolculukları zor ve riskli bir iş olan insanlar için peyzaj sahnelerinin röprodüksiyonu büyüleyici, portre ise neredeyse gizemli bir deneyimdi. Enstantane fotoğraf, kimlik fotoğrafı, gazete fotoğrafı ve posta kartlarının aşırı fazla oluşu sonucu resimsel sanatların bu işlevini (mimesis) devre dışı bırakmaya yöneliriz.

Bir fotoğrafik görüntüyü kaydeden



Resim 1-5A. Film yapımında aşırı para harcamanın iki yolu vardır. *Kıyamet*'i (*Apocalypse Now*, 1979) yaparken Francis Ford Coppola, Vietnam Savaşı'nı binlerce oyuncuyla yeniden canlandırdı. 1970'lerin sonuna doğru film 30 milyon dolardan fazlasına mal oldu.



Resim 1-5B. James Cameron *Terminatör 2*'nin (*Terminator 2*, 1991) bütçesi olan 90 milyon doların çoğunu özel efektlere harcadı. Bu para yıldız oyuncu Arnold Schwarzenegger'in aldığı ücreti bile gölgede bırakıyordu. *T2* yoğun bir biçimde dijital özel efektler kullanan ilk filmdi. Birkaç yıl içinde başkalaştırıcı (*morphing*) yazılım programı video oyunlarının fiyatı karşısında düşerken bu efektlerin maliyeti de hızla düştü.

aracın keşfedilmesinden hemen sonra 7 Ocak 1839'da François Arago, Fransız Bilimler Akademisi'nde verdiği bir konferansta, portrenin bu aracın başlıca kullanım alanı olduğunu dünyaya ilan etti. Daguerreotype* o zamana dek asillerin ayrıcalığı olan bir tür ölümsüzlük olanağını binlerce sıradan insana sundu. Görüntünün demokratikleşmesi süreci başlamıştı. Birkaç yıl içinde binlerce portre galerisi açıldı.

Ama Daguerre'in icadı tamamlanmış değildi. Bu yöntemle bir görüntü üretilebiliyor ama yeniden üretilemiyordu. Daguerre'in eşsiz sisteminin açıklanmasından yalnızca birkaç ay sonra William Henry Fox Talbot bir görüntünün, kameradaki negatif bir görüntünün kaydedilmesiyle nasıl yeniden üretileceğini, pozitiflerin sırayla üretilip, çoğaltmak için nasıl kullanılacağını tanımladı. Bu, fotoğraf sanatının ikinci önemli öğesiydi. Frederick Scott Archer'ın ıslak levha yöntemi** Talbot'un pürüzlü kâğıt negatiflerinin yerini aldığında, hem görüntüleri ele geçirebilen hem de onları tam ve kesin olarak yeniden üretebilen fotoğraf sistemi tamamlanmıştı.

Doğal olarak fotoğrafın yenilenmiş icadı hemen, en yararlı olduğu alana, yani portrelerin üretimine uygulandı. Resim sanatı hemen buna yanıt verdi. Fotoğrafın gelişme ve olgunlaşma dönemi, yani yaklaşık olarak 1840'lardan 1870'li yıllara dek olan dönem, tam da resim kuramının *mimesis*'ten hızla uzaklaşıp çok daha sofistike bir dışavurum yönünde geliştiği yıllardı. Gerçekliği taklit etme görevinden kurtulan ressamlar kendi sanatlarının yapısını daha derinden araştırma olanağına kavuştular. Fotoğrafın icadıyla sanat tarihindeki bu gelişmeler arasında kesinlikle basit bir neden-sonuç ilişkisi yoktur. Örneğin Joseph Turner, Daguerre'in icadını tamamlamasından otuz yıl önce "anti-fotoğrafik" peyzajlar yapıyordu. Ama onların arasındaki ilişki bir rastlantıdan daha fazlasıdır.

Fotoğrafik görüntünün niteliği, mekanik olarak üretilmiş görüntünün dolaysız ve görünüşte tesadüfi niteliğini ele geçirmeye çalışmış izlenimci ressamların (özellikle de Monet ve Auguste Renoir) düşünceleri üzerinde doğrudan bir etkide bulunmuş görünüyor. Bir idealizasyon olarak resim düşüncesinden uzaklaşan ve dolaysız bilimsel gerçekçilik yönünde ilerleyen İzlenimciler, fotoğraf ile mantıksal açıdan ilişkili olarak anlaşılması gereken görüntüler ürettiler. Artık kameranın varolması nedeniyle, ressamlar fotoğrafın estetik formülasında büyük önem taşıyan iki faktör olan anın dolaysızlığı ve ışığın alışılmamış niteliğini yeniden keşfetmeye yöneldiler. Monet günün değişik zamanlarında yaptığı katedrallerin ve büyük ot yığınlarının bir dizi resminde olduğu gibi, bu anların birkaçını yan yana koyduğunda, bir sonraki mantıksal adımı atar: Yaptığı bir dizi resmin hızla arka arkaya görülmesinden oluşan *"resimli kartlar dizisi" (flip-book)*, filmlerin ilginç bir müjdecisiydi.

19. yüzyıl ortalarında fotoğrafçıların ara sıra, kendi sanatlarının tamam-

---

* Daguerrotype: Gümüş nitratla ışığa duyarlı hale getirilen bakır levhaların, *camera obscura* içinde 15 ile 20 dakika pozlandırılarak, civa buharına tabi tutulup geliştirilmesiyle fotoğrafik görüntü elde etme yöntemi. (Ç.)

** Islak levha yöntemi (*wet collodion process*): 1851'de İngiliz mucit F. S. Archer tarafından geliştirilmiştir. Kolodyum selüloz nitrat çözeltisine iyodür eklenerek cam bir levha bu karışımla sıvanır. Sonra bu levha karanlık odada gümüş nitrat çözeltisine daldırılır ve yüzeyde gümüş iyodür oluşturulur. Bu duyarlı levha henüz yaşken kamerada pozlanır, üzerine pirogallik asit eklenerek banyo edilir. Güçlü bir sodyum tiosülfat çözeltisiyle görüntü elde edilir. (Ç.)

lanması olarak devinim -zaman öğesi- yönünde bir arayış içinde oldukları görülür. Portre ve peyzajın, fotoğrafın belgesel değerini kabul ettirmelerinden uzun olmayan bir süre sonra, İngiltere'de Oscar G. Rejlander ve Henry Peach Robinson gibi denemelerde bulunanlar, dönemin popüler tiyatrolarında yaygın olanlara benzer biçimde incelikle işlenmiş tabloları sahneleyerek iki biçimi birleştirdi. Onlar aktörleri kullandı ve sık sık negatiflerin parçalarını özenle bir araya getirerek başarı sağladılar. Bu fotoğrafik dramalar başlangıçta ressamların düşüncelerine bir tepkiydi, (bunlar güçlü bir biçimde Raphael-öncesi sanatın anımsatıcısıdırlar) ama Rejlander ve Robinson'un yetkin görüntülerinde, hareket etmeye başlayan görüntülerin bir zamanlar zirvesi olan dramatik öğelerin köklerini bulabiliriz. Eğer Rejlander ve Robinson, duygusal birer Raphael-öncesi sanatçılarsa, sinemanın büyük yönetmeni D. W. Griffith de aynı konumdaydı.

19. yüzyılda gelişen fotoğraf teknolojisi ile yerleşik resim ve çizim sanatları arasında bu gizli ilişkilerin birçok örneği vardı ve 20. yüzyılın hemen başında resim estetiğindeki bir sonraki başlıca gelişme sinemanın ortaya çıkışına tekabül etti. Tekrar, kesin bir karşılıklı ilişki kurabilmemizin bir yolu yoktur. Bu sanki Marcel Duchamp'ın *Büyük Tren Soygunu*'nun (*The Great Train Robbery*, Edwin S. Porter) gösterimine gidip "Aha" diye çığlık atıp ve ertesi gün de *Merdivenden İnen Çıplak*'ı (*Nude Descending a Staircase*, 1916) yapmaya başlaması gibi değildir. Ama tekrar etmek gerekirse, rastlantılar görmezden gelinemez.

Bir bakış açısından Kübizm ve Fütürizm hareketi, fotoğrafik görüntünün artan önceliğine karşı doğrudan tepki olarak görülebilir. Sanatçılar şöyle der gibidir: Fotoğraf işini bu kadar mükemmel yaptığı için, dikkatlerimizi başka bir yere yöneltmeliyiz. Kübist resim, Batılı resmin mimetik geleneğiyle olan bağını kökten ve değiştirilmez biçimde koparmak için atmosfer ve ışıktan (izlenimcilerin, ortaya çıkan fotoğrafçılarla doğrudan ve başarılı olarak rekabet ettiği alanlardan) ihtiyatla kaçındı. Kübizm bütün sanatların tarihinde önemli bir dönüm noktasına damgasını vurdu; sanatçı gerçek dünyanın varolan modellerine bağımlı olmaktan kurtuldu ve dikkati konudan ayrı olarak sanat yapıtı kavramının kendisine yöneltti.

Diğer bir bakış açısından Kübizm, sinemanın gelişimiyle paralel hareket ediyordu. Tuval üzerindeki perspektifin çok yönlü düzlemlerini ele geçirme çabasındaki Picasso, Braque ve diğerleri, sinemanın karmaşık, sürekli-değişen perspektiflere olanak sağlaması (hatta cesaretlendirmesi) nedeniyle, sinemanın meydan okuyuşuna doğrudan yanıt veriyorlardı. Bu anlamda *Merdivenden İnen Çıplak* sinemanın çok yönlü perspektifini tuval üzerinde dondurma girişimidir. Geleneksel sanat tarihi, Kübizm'i en çok etkileyenin Afrika heykelleri olduğunu iddia eder ve Kübistler muhtemelen bu heykelleri, Edwin S. Porter ve Georges Méliès'nin filmlerinden daha çok tanıyorlardı ama yapısal olarak sinema ile olan ilişki şaşırtıcı düzeydeydi.

Örneğin Kübizm'in önemli özelliklerinden biri tuval üzerinde perspektifler arasındaki karşılıklı ilişkiler duyumunu elde etme girişimiydi. Bunun Afrika heykellerinde kaynağı yoktur ama bu tam da sinemadaki kurgunun kaynağı gibidir. Hem Kübizm hem de kurgu tek bir bakış açısından sakınır ve çok yönlü perspektifin olanaklarını araştırır.

Resim ile sinema arasındaki kuramsal ilişkiler bugüne dek sürmüştür. İtalyan Fütürist hareketi sinemanın açık parodilerini üretti; çağdaş fotoğrafik hiper-gerçekçilik, kamera estetiğinin so-



Resim 1-6A. 1960'ların sonunda "güzel" sanatlar popüler kültürle sıkıca bütünleşmeye başladı. Müzeler artık entelektüeller ve öğrenciler için sessiz bir sığınak değil, kabul için uzun sıraların olduğu kalabalıkların toplanma yeri oldu. Resimleri göremezsiniz. Ama resimlere bakan insanları gözleyebilirsiniz. Bu değişim 1963'te New York Metropolitan Sanat Müzesi'nde *Mona Lisa*'nın kurşun geçirmez cam ardında sergilenmesiyle başladı. Burada gördüğünüz "Manet'nin *Déjeuner sur l'Herbe*'sine (*Kırda Yemek*, 1863) bakmayan insanlar...

nuçları üzerine yorum yapmayı sürdürüyor. Ama iki sanat dalı arasındaki ilişki asla Kübist dönemdeki kadar açık ve keskin olmamıştır. Resmin, sinemanın meydan okuyuculuğuna başlıca tepkisi, ilk olarak Kübizm'in özgürleştirdiği ve günümüzde bütün sanatlar için geçerli olan kavramsalcılık (*conceptualism*) olmuştur. Kayıt sanatları karşısında, mimesis büyük ölçüde terkedilmiştir. Temsil sanatları ve plastik sanatlar oldukça soyut bir alana kaymıştır. Sinemanın resimsel sanatlar karşısında sunduğu güçlü meydan okuma, kesinlikle onun mimetik yeteneklerinin bir işleviydi ama bu aynı zamanda sinemayı resimden kökten ayıran bir faktöre bağlıydı: Film hareketliydi. 1819'da John Keats "Bir Yunan Vazosu Üzerine Od"da ("Ode On A Grecian Urn") resmin zamanı donduran mistik özelliğini kutsuyordu:

Ey sessizliğin kaçırılmış gelini,
Ey sessizliğin ve dingin zamanların yetim çocuğu...
İşitilen melodiler güzeldir ama
İşitilmeyenler daha da güzel...
Ah, yaprakları asla Bahar'a elveda demeyen
Işık geçirmez mutlu, mutlu ağaç dalları
Ve ilelebet çalgılardan dökülen
Mutlu ve neşeli melodiler!
Daha mutlu aşk! Mutlu aşk, mutlu aşk!
İlelebet sıcak ve eğlenceli
İlelebet yaşayacak ve ilelebet genç...

Hayatı bütün hareketiyle ele geçiren bir sanat yapıtının o anı dondurmasında büyüleyici ve kendinden geçirici bir şeyler vardır. Ama mırıldandığı küllerin donmuş illüstrasyonlar olması ve bunların, bir öykü anlatmanın, olayları aktarmanın, kısaca zamanda ve mekânda varolmanın resimsel sanatların başlıca girişimlerinden biri olması nedeniyle Keats'in dizelerinde açıklayıcı bir ironi vardır.

Bu anlamda sinema resmin kaderi-

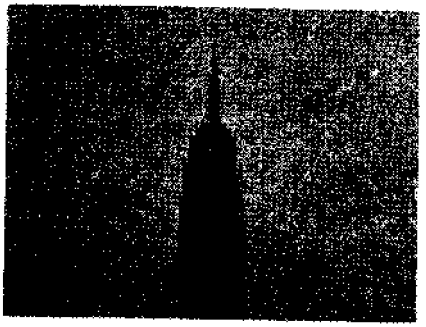


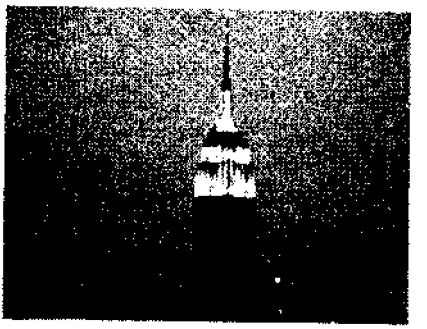
Resim 1-6B. ... ve "Monet'nin *Odalisque*'sinin Yanındaki İnsanlar," her iki görüntü de *Louvre*'dan, Ekim 1976. (J. M.)

ni paylaşır. Richard Lester 1966'da yaptığı *Pazara Giderken Çok Komik Bir Şey Oldu*'nun (*A Funny Thing On the Way to the Forum*) bitiş jeneriğinde bu noktayı hoş bir biçimde vurgular. Plautus'un bir oyunundan yapılan müzikalden yola çıkan film, Roma'nın yedi tepesi civarında bir kez daha güvenle koşan Erronius rolündeki Buster Keaton'ın çekimiyle biter. Jenerik akarken görüntü giderek hareketsiz bir canlandırma karesine dönüşür. Sonunda kare donar. Keats'ın bahsettiği mutlu dallar, mutlu melodiler ve mutlu âşıklar mümkün olsa bu küllerin arasında yeniden doğacakmış gibidir.

Sinema ve Roman

Sinemanın anlatı potansiyeli öylesinedir ki, en güçlü bağını resim, hatta tiyatroyla değil romanla kurmuştur. Hem filmler hem de romanlar çok ayrıntılı uzun öyküler anlatırlar ve bunu çoğunlukla öyküyle gözleyici arasına bir ironi düzeyi sokan bir anlatıcının perspekti-





Resim 1-7. BULUNMUŞ SANAT. Andy Warhol'un sekiz saat süren *Empire*'ı tek bir görüntüden oluşur: Manhattan'ın sisli havası içinde görülen Empire State Building. Sanat objesi olarak gökdelen. (Büyütülmüş çerçeveler, *Warhol Enterprises*.)



Resim 1-8. William Shew'in 1850 civarında yaptığı Daguerreotype'i "Anne ve Kız." Artık yetersiz görünse de, bu portre hâlâ Daguerre'in işleminin başarabildiği ayrıntıları ve tonların alanlarını göstermektedir. (*Daguerreotype, 6. plaka, 3 1/8'e 2 5/8. Koleksiyon, Modern Sanatlar Müzesi, New York. Ludwig Glaeser'in bağışı. Fotoğraf baskısı © 1995, Modern Sanatlar Müzesi, New York.*)

finden yaparlar. Bir romanda basılı olarak anlatılabilenlerin tümü sinemada da aşağı yukarı anlatılabilir ya da görüntülenebilir (her ne kadar Jorge Luis Borges'in ya da Lewis Carroll'un çılgın fantezileri çok sayıda özel efekti gerektirse de). Görüntülü anlatımla dilsel anlatım arasındaki farkın yanı sıra iki sanat arasındaki ayrımlar hemen ortaya çıkar.

İlk olarak film gerçek zamanda işlediği için çok sınırlanmıştır. Romanlar yalnızca canları istediğinde biterler. Film genelde Shakespeare'in "sahnemizin kısa, iki saatlik trafiği" dediği olguyla kısıtlanmıştır. Popüler romanlar yıllardır ticari sinema için büyük bir malzeme deposu olmuştur. Gerçekten, popüler romanların ekonomisi günümüzde öyle bir noktadadır ki, romandaki malzemenin bir film olarak yeniden işlenme olasılıkları, çoğu yayıncı için göz önünde tutulması gereken başlıca meselelerden biri haline gelmiştir. Zaman zaman neredeyse (seçkin düzyazı sanatına karşıt olarak) popüler romanlar sanki yalnızca sinema için bir müsveddeymiş gibi görünmektedir.

Ama ticari sinema zaman açısından romanın alanını yeniden üretemez. Örneğin ortalama bir senaryo uzunluk olarak 125 ile 150 sayfa civarındadır, ortalama bir roman ise bunun üç katıdır. Neredeyse istisnasız olarak olayların bütün ayrıntıları kitaptan sinemaya aktarımda kaybolur. Yalnızca televizyon dizisi bu eksikliği giderebilir. Uzun bir roman için gerekli uzunluk duygusunun benzerini taşır. Örneğin *Savaş ve Barış*'ın (*Voyna i mir*) bütün uyarlamaları arasında bana göre en başarılısı 1970'lerin başında BBC'nin yirmi bölümlük dizisi olmuştur. İlle de oyunculuk ya da filmin yönetiminin iki ya da altı saatlik film versiyonlarından daha iyi olması nedeniyle değil (bu da tartışılabilir) ama uzun televizyon dizisinin, ırmak romanın esas özelliği olan uzunluğu yeniden üretilebilmesi nedeniyle.

Film daha kısa süreli bir anlatımla sınırlı olmasına rağmen, yine de doğasında romanın sahip olmadığı resimsel olanaklara sahiptir. Yazıya aktarılamayan şeyler görüntüyle verilebilir. Ve burada iki farklı anlatım tarzı arasındaki en özlü ayrıma geliyoruz.

Romanlar yazarları tarafından anlatılır. Yalnızca onun bizden duymamızı ve görmemizi istediğini görür ve duyarız. Filmler de bir anlamda yaratıcılarınca anlatılır ama yönetmenin tasarladığın-



Resim 1-9. William Henry Fox Talbot'un *Loch Katrine*'i (Talbottip, yaklaşık 1845). Talbottip'in (Kolotip olarak da bilinir) pürtüklü kâğıt negatifi, her zaman iyi sonuç vermeyen bir görüntü dokusu ortaya çıkardı. Daha sonraki cam negatifler kullanan levha işlemi bu dokuyu ortadan kaldırdı.

dan daha fazlasını görür ve duyarız. Bir romancının bir sahneyi sinemada olduğundan çok daha ayrıntılı biçimde tanımlamaya çalışması absürd bir iş olurdu. (Çağdaş romancı Alain Robbe-Grillet *La Jalousie (Kıskançlık)* ve *Dans le Labyrinthe (Labirentte)* gibi romanlarında tam da bu yolu denemişti.) Daha da önemlisi, romancının tanımlamalarının tümü onun dili, önyargıları ve (öznel) bakış açısından süzülerek gelir. Sinemada ise bir ayrıntıyı değil de diğerini seçme, tercih etme özgürlüğümüz vardır.

Romanın başlıca gerilimi, öykünün malzemesi (olay örgüsü, karakter, ortam, tema vb) ile bunun dil içinde anlatılması, başka deyişle, öykü ile anlatıcı arasındaki ilişkidir. Öte yandan filmin başlıca gerilimi ise öykünün malzemesi ile görüntünün nesnel doğası arasındadır. Bir filmin yaratıcısı/yönetmeni sanki çektiği sahneyle sürekli mücadele içindedir. Şans faktörünün büyük bir rolü vardır ve sonuçta gözleyici bu deneyime (alımlamaya) çok daha aktif olarak katılmakta özgürdür. Sayfa üzerindeki sözcükler her zaman aynıdır ama perdedeki görüntü, dikkatimizi sahneye yönelttiğimiz sırada sürekli değişir. Sinema bu yönden çok daha zengin bir deneyimdir.

Aynı zamanda daha yoksuldur, çünkü anlatıcının kişiliği daha zayıftır. Romanda son derece yararlı olan birinci tekil şahıs anlatımını deneyen tek film yalnızca Robert Montgomery'nin *Gölde-ki Kadın*'ı (*Lady in the Lake*, 1946) olmuştur. Sonuçta ortaya çıkan sıkıntı verici, klostrofobik bir film oldu: Yalnızca kahramanın gördüğünü gördük. Kahramanı bize göstermek için Montgomery bir dizi ayna hilesine başvurmak zorunda kalmıştı. Sinema, romanın anlatı içinde geliştirdiği bulmacalara yaklaşabilir ama bunları asla roman gibi oluşturamaz.

Doğal olarak roman, dikkati tam da bu alana (anlatının gizli, karmaşık bulmacalarına) yoğunlaştırarak sinemanın meydan okumasına yanıt verdi. Resim gibi, düzyazı anlatı da 20. yüzyılda *mimesis*'den uzaklaşıp kendilik-bilincine

dönmüştür. Süreç içinde roman iki yönde ilerlemiştir. 19. yüzyılda yaşamın tümlüklü anlatımına dayanan, toplumsal ve kültürel ifadenin başlıca biçimi olan ve okur-yazar orta sınıf üyelerinin tercih ettiği roman 20. yüzyılda iki biçime ayrılmıştır: Günümüzde zaman zaman bir senaryo olarak da kullanılan, sinemayla yakından ilişkili popüler roman (James Michener, Stephen King, Danielle Steele vb) ve "sanatsal avantgarde" çalışmaların yapıldığı seçkin roman (Donald Barthelme, Frederick Busch, Milan Kundera).

James Joyce'tan bu yana seçkin roman, resim ile koşutluk gösteren çizgiler boyunca gelişmiştir. Ressamlar gibi romancılar da sinemadan kendi sanatlarını çözümleme ve kavramlaştırmayı öğrendiler. Vladimir Nabokov, Jorge Luis Borges, Alain Robbe-Grillet, Donald Barthelme ve diğer birçok yazar (diğer birçok şeyin yanı sıra) roman yazımı üzerine roman yazdı, tıpkı 20. yüzyılın birçok ressamının resim yapımı üzerine resim yapması gibi. Soyutlama, insani deneyim üzerine odaklanmaktan, bu deneyim üzerine *idea*'larla ilgilenmeye ve sonunda da ağırlıklı olarak düşünce estetiğine kaymıştır. Oyun yazarı ve romancı Jean Genet şöyle demişti: "İdealar beni ideaların biçimi kadar ilgilendirmiyor."

Roman başka yönlerden sinema tarafından değiştirilmiş midir? Defoe'den bu yana romanın başlıca işlevlerinden biri, resminki gibi, başka mekân ve insanlarla iletişim kurmaktı. Sir Walter Scott'un zamanında bu gezi hizmeti zirvesine ulaşmıştı. Önce fotoğrafın sonra da hareketli görüntünün (sinema) bu işlevi yerine getirmesinden sonra, romanın betimleyici ve panoramik öğesi geriledi. Daha da önemlisi romancılar öykülerini sinemada yaygın olan küçük birimler içinde anlatmayı öğrenmişlerdir. Çağdaş oyun yazarları gibi onlar da daha sık olarak uzun sahnelerden çok kısa sahneleri düşünüyorlar.

Son olarak romanın en önemli özelliklerinden biri sözcükleri yönlendirme yeteneğidir. Hiç kuşkusuz filmler de sözcükleri yönlendirir ama genellikle böylesi bir bolluk içinde ve asla basılı sayfanın somut gerçekliğiyle değil. Eğer sinemanın etkisi altındaki resim, tasarıma yöneldiyse, roman da dikkatini iki kat daha fazla kendisine yönelterek ve kendi malzemesini -dil- kutsayarak şiire yaklaşmıştır.

Sinema ve Tiyatro

Yüzeyde, sinema filmi* sahne dramasına çok yakın görünür. Bu yüzyılın ilk yıllarındaki ticari sinemanın kökleri kesinlikle burada yatar. Ama sinema birkaç önemli yönden sahne dramasından ayrılır: Sinema resimsel sanatların canlı, kesin görsel potansiyeline sahiptir ve büyük bir anlatı kapasitesi mevcuttur.

Sahne dramasıyla filme alınan drama arasındaki en göze çarpan ayrım, düzyazı anlatıyla film anlatısı arasındaki ayrım gibi, bakış açısındadır. Bir oyunu istediğimiz kadarıyla izleriz, bir filmi ise yönetmenin bizden görmemizi istediği kadarıyla izleriz. Hatta filmde daha da fazlasını görme potansiyelimiz vardır. Bir sinema oyuncusu yüzünü kullanırken, tiyatro oyuncusunun sesiyle oynadığı herkes tarafından bilinir. En dikkatli olduğu durumda bile bir sahne oyunu dinleyicisinin (izleyici değil "dinleyici" -duyan- sözcüğünü bilhassa kullanıyoruz) her şeyi idrak etmesi zordur, yalnızca

* Sinema filmi (*theatrical film*). Televizyon, sınıf ya da başka bir yerden çok sinema salonlarında izlenmesi için yapılan film. (Ç.)



Resim 1-10. Rejlander ve Robinson gibi fotoğraf sanatçılarının kurgulanmış fotoğrafları, kısmen 19. yüzyılda aracın görece esnek olmayışına yanıttı. Henry Peach Robinson'un *Fading Away* (*Sönen Hayat*, 1858) adlı bu özel kompozisyonu beş negatifin kolajıdır. Bu sistem sanatçının arkadaki pencereden gelen ışığın yanı sıra ön plandaki detayları yakalamasına da olanak sağladı. Kompozisyon teknikleri, modern sinemasal örtü (*matte*) işlemlerinin doğrudan habercisidir. (*Uluslararası Fotoğraf Müzesi, George Eastman House.*)

apaçık jestleri kavrar. Oysa sinema oyuncusu konuşmaya (hatta bir sese) bile gereksinim duymaz (sonradan seslendirmeye teşekkürler!), diyalog sonradan eklenebilir. Ama oyuncunun yüzü olağanüstü ifadeli olmalıdır, özellikle de, yakın çekimlerde binlerce kez büyütüldüğünde. Bir sinema oyuncusu iyi bir bakış fırlattığında o günü iyi geçirdiğini düşünecektir. Ek olarak filmlerin "ham malzeme"yle -profesyonel olmayan oyuncular, hatta filme çekildiklerinin farkında olmayan insanlarla- yapılabileceğini düşündüğümüzde, tiyatro oyunculuğuyla sinema oyunculuğu arasındaki karşıtlıklar daha da büyür.

Oyunculuk stillerindeki farklılık kadar önemli olan bir başka konu da tiyatrodaki ve sinemadaki dramatik anlatım arasındaki karşıtlıktır. Shakespeare'in döneminde tiyatro için oluşturucu öğe oyundan çok sahneydi. Bir oyun üç, beş ya da daha fazla aksiyondan çok, yirmi ya da otuz sahneden oluşurdu. 19. yüzyılda bu durum değişti. Tiyatro bu dönemde çerçevede (*proscenium arch*)* oynanmaya başlandı ve gerçekçilik önemli bir güç haline gelirken, aksiyonun daha uzun, daha gerçeğe benzer olması öne çıktı. Bir buçuk saatlik bir oyun boyunca dinleyiciler gerçeğe benzerlikle karakterlerin dünyasına girebiliyordu, daha kısa süren sahneler bunu zorlaştırıyordu.

Sinema bu tür sahne gerçekçiliğinin zirvede olduğu bir dönemde ortaya çıktı. Ve tam da resim ve roman sinemanın karşısında *mimesis*'i terk ederken, tiyatro da aynı yönde ilerledi. Sahne yeniden temel oluşturucu öğe haline geldi.

* Çerçeve: Çerçeve sahneli tiyatroda sahnenin ağzını çevreleyen çerçeve. (Ç.)



Resim 1-11. Marcel Duchamp'ın *Merdivenden İnen Çıplak'ı, no. 2. (1912. Tuval üzerine yağlıboya, 58'e 35. Philadelphia Sanat Müzesi, Louise ve Walter Arensberg Koleksiyonu.)*



Resim 1-12. Kübizmin görsel uylaşımları çok sayıda *avant-garde* sinema sanatçısı tarafından kullanıldı. Kübizm kuramı çok daha kapsamlıdır. Ingmar Bergman'ın 1966'da yaptığı *Persona*, Kübist perspektifin güzel bir örneğidir. Kadın oyuncular Elizabeth Vogler (Liv Ullmann, solda) ve bakıcısının (Bibi Andersson) bakış açıları, burada görüldüğü gibi, öylesine hassas bir dengededir ki, başka bir çekimde yer alan filmin zirvesinde yüzlerinin görüntüsü birleşir. (*Büyütülmüş çerçeve.*)

Strindberg ve diğerleri sahne uzamının dışavurumcu (bazen de neredeyse Kübist) kullanımını geliştirdiler. Pirandello sahne sanatının yapısını ayrıntılı olarak çözümledi ve süreç içinde geleceğin oyun yazarları kuşağı için sahne deneyimini özetledi.

1920'lerin sonunda *avant-garde* tiyatro, zıpçıktı sinema karşısında ciddi bir meydan okuma konumundaydı. Sinema gerçek mekânları gösterebildiğinde, David Belasco'nun stili sonrasında gerçekçi sahne dekorları konusunda sorun kalmamıştı. İlk sıranın ötesinden görülemediğinde jestin güzelliği kayboluyordu ve izleyiciler, bir kas dahi oynatmadan yüzleriyle mükemmel ve olağanüstü şeyler yapan (Lilian) Gish ve (Greta) Garbo gibi sessiz sinema aktrislerini görmek için hemen köşedeki sinemaya gidebiliyordu. Perdedeki görüntüye ses ve diyalog eklendiğinde film, sahne dramasıyla çok daha yakından karşılaştırılabilirdi.

Ancak tiyatronun sinema karşısında büyük bir avantajı vardır: Tiyatro canlıdır. Eğer sinemanın, aralıklı (değişik zamanlarda) çekilmesi nedeniyle, tiyatroda bilinmeyen-yapılamayan bir çok efekti başarabildiği doğruysa, filmde oynayan insanların da izleyicilerle ilişki içinde olmadıkları doğrudur.

Tiyatronun iki kuramcısı, kendi tarzlarında, bu itiraz götürmez gerçeği kullandılar. 1920'li yılların sonu ile 1930'lar boyunca hem Bertolt Brecht

hem de Antonin Artaud (modern dönemde tiyatronun hâlâ en etkili iki kuramcısı) dinleyiciler ile oyuncular arasında sürekli karşılıklı etkileşime dayalı tiyatro anlayışını geliştirdiler. Artaud'nun Vahşet Tiyatrosu adını verdiği tiyatrosu, oyuncuyla gözleyici arasında önceden olduğundan daha talep edici ve yakın ilişkiyi gerektirir. Artaud'nun hedefi sinemada asla yapılamayacak düzeyde, dinleyiciyi doğrudan tiyatroya dahil etmekti. Arka arkaya yayımladığı bildirilerden oluşan *Tiyatro ve İkizi*'nde (Théâtre et son double) Artaud şöyle yazar:

> Sahneyi ve seyir yerini kaldırıyoruz ve bunların yerine bir engel ya da duvarın olmadığı tek bir alanı getiriyoruz. Seyirci ile seyirlik arasındaki doğrudan ilişki yeniden kurulacaktır (s. 93).

Artaud izleyiciye bir tür cepheden saldırıyı, içinde bütün etkileyici dışavurum araçlarının bulunduğu bir bütüncül tiyatroyu düşünür. Artaud tiyatro dilini;

> sahneyi zapteden her şeyden, sahne üzerinde gösterilebilen ve tanımlanabilen her şeyden ve öncelikle akla hitap etmek yerine, tıpkı müzik, dans, plastik sanat, pantomim, mimik, jestler, ses değiştirme (*intonation*), mimari, aydınlatma ve dekor gibi ilk olarak duygulara hitap etmekten (s. 38-39)

oluştuğu biçiminde yeniden tanımladı. Burada Artaud'un kafasındaki yeni tiyatro dilinin, sinema dilinden etkilendiğini, hatta bunun, yeni sanatın attan üstünlüğüne bir karşı çıkış olduğunu görebiliriz. Sinema yerleşik kuralları, gelenekleri ve akademisyenleri olmadığı için, Artaud'nun öne sürdüğü öğelerin -plastik malzeme, müzik, dans, pantomim vb- her birinin değerini, mantıksal olarak ve hızlı bir biçimde keşfetmişti. Bir kez daha, eski sanatlardan biri kendini yeni teknolojiyle bir sevgi-nefret ilişkisi içinde bulmuştu. Ama Artaud önemli bir avantajını asla kaybetmedi:

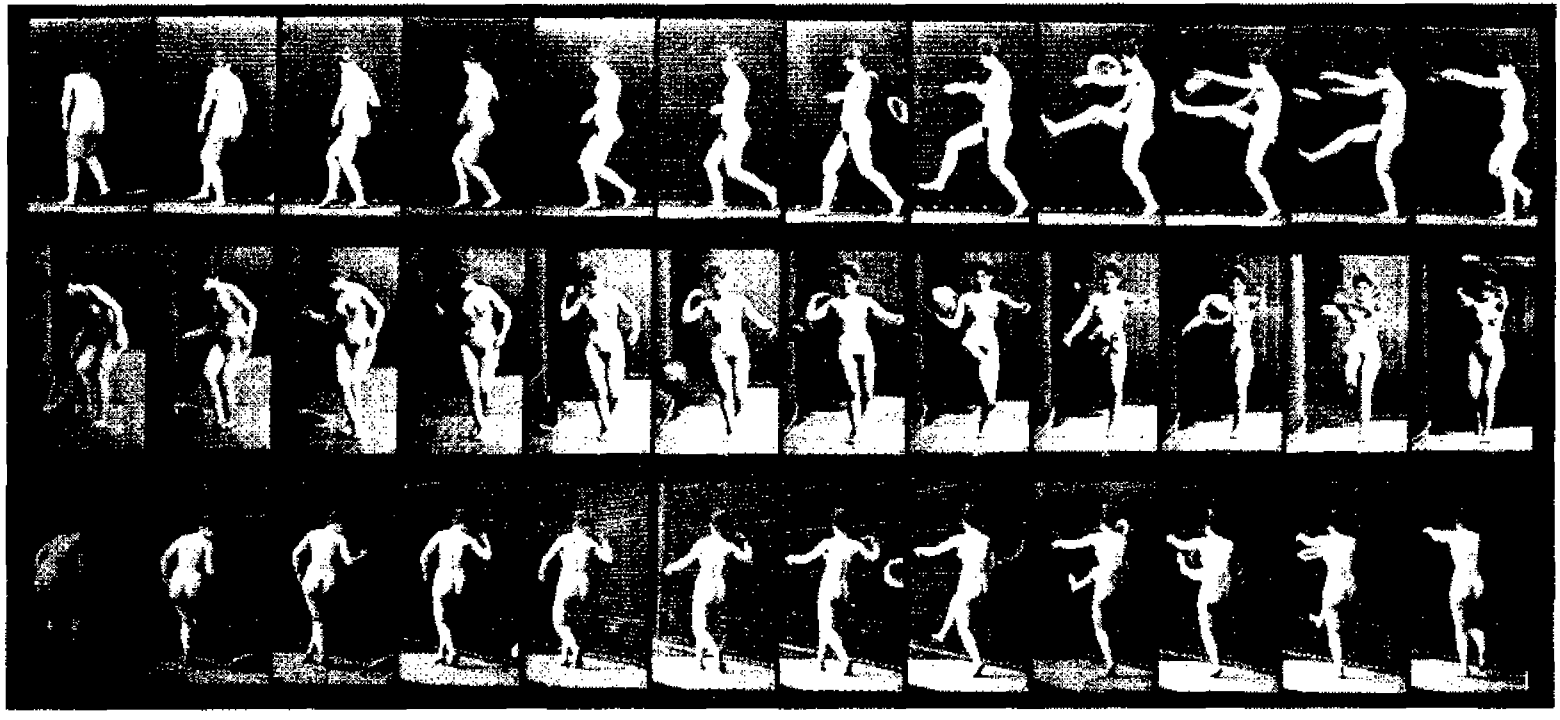
> Tiyatro, dünyada bir jestin aynı biçimde asla tekrarlanamayacağı tek yerdir. (s. 75)

Bertolt Brecht ise karşıt yönden ilerledi. Onun Epik Tiyatro kuramı, Artaud'nun Vahşet Tiyatrosu'ndan daha karmaşıktır. Kimileri bu tiyatroya daha gelişkin diyebilir. Artaud gibi aynı temel değeri -tiyatral gösterinin doğrudanlığını ve içtenliğini- kabul eden Brecht, oyuncuyla dinleyici arasındaki ilişkiyi diyalektik bir ilişki olarak yeniden-yaratmayı düşündü. Artık dinleyici istekli olarak inançsızlığı ertelemeyecekti. Bu bir sinema salonunda çok daha kolaydır.

Brecht şunları yazdı:

> Epik tiyatro izleyiciyi bir gözlemciye dönüştürür, kapasitesini eylem için harekete geçirir, onu kararlar almaya zorlar... (Eski, dramatik tiyatroda) izleyici tiyatronun yoğunluğu içindedir, deneyimi paylaşır, insan garantiye alınır, sabittir; (oysa yeni, Epik Tiyatro'da) izleyici dışarıdadır, araştırır, insan sorgulamanın öznesidir, değişebilir, değişebilme özelliğine sahiptir... (*Brecht on Theatre*, s. 37)

Bütün bunlar, Brecht'in Yabancılaştırma Efekti (*Die Verfremdungseffekt*) dediği aygıt sayesinde başarılır. Bu efektin amacı, kendi sözleriyle "her şeyin temelini oluşturan toplumsal jesti yabancılaştırmaktır. Toplumsal jest, insanlar arasında yaygın olan toplumsal ilişkile-



Resim 1-13. 1870'li ve 80'li yıllar boyunca Étienne Jules Marey'in Fransa'daki ve Edward Muybridge'in ABD'deki denemeleri sinema kamerasının gelişiminin yolunu açtı. Muybridge özellikle insanların ve hayvanların hareketleriyle ilgileniyordu. *Woman Kicking* adlı bu levha her biri 12 objektifli üç kamerayla çekildi ve bunların hepsi elektrikli bir saat mekanizmasının düğmesine bağlıydı. Üç soyunma (*strip*) şovu da yandan, önden ve arkadan çekilen aynı harekettir. (*Levha 367, Animal Locomotion'dan, Modern Sanatlar Müzesi, New York. Phiadelphia Ticaret Müzesi'nin bağışı. © 1995, Modern Sanatlar Müzesi, New York.*)

rin davranışla dışavurumu anlamına gelir" (s. 139). Bu açık bir biçimde bir drama kuramından daha fazlasını ifade eder. Brecht'in Epik Tiyatrosu ve Yabancılaştırma Efekti yalnızca sinemaya değil, diğer sanatlara da uygulanabilir. Ve gerçekten de Brecht'in düşüncelerinin sinema kuramının gelişiminde ağırlıklı bir yeri vardır.

Brecht'in tiyatro için yaptığı, izleyicinin katılımını ama zihinsel bir yönde, artırmaktı, oysa Artaud, kendinden geçmeyi tahrik etmenin bir aracı olarak tiyatro lehine özellikle zihinsel katılımı reddetmişti. Ama her iki kuram da açıkça *mimesis*-karşıtı kuramlardı.

Yapısal benzerlikleri nedeniyle tiyatro ve sinema, birbirlerini diğer sanatlardan daha fazla etkilerler. Fransa'daki başarılı romancıların çoğunun sinemacı olduğu (Alain Robbe-Grillet, Marguerite Duras) doğruysa da, İngiltere, İtalya, Almanya ve (daha az ölçüde) ABD'de sinemada çalışan insanların kariyerleri çoğunlukla sinemayla tiyatro arasında bölünmüştür. Sahne (dansla birlikte) kendi bağlamı içinde düzenli olarak kendiliğinden sinemayı kullanan tek sanattır. Bu ilişki verimli olmuştur. Brecht'in ve Artaud'nun kuramları kırk yıldan bu yana olgunlaşırken, tiyatro onların öngördüğü çizgilerde gelişmiştir, yeni radikal tiyatro kuramları bu iki kuramın yerini alamamıştır. Çağdaş tiyatro Artaud'nun tiyatrosundan, dramatik alımlamanın her zaman tiyatronun temeli olmuş toplu tören duygusunu ve drama deneyiminin ayin boyutundaki tazelenen hazzını elde eder.

Bunun büyük bir bölümü, çağdaş dramatik tiyatronun asıl vurguyu metine değil de mizansen üzerine yapmasıyla başarılır. Diğer yandan çağdaş tiyatro bir enerji kaynağı olarak söze de yönelir. İngiliz oyun yazarları özellikle kökleri Brecht'te olan karşılıklı konuşmaya dayalı tiyatro anlayışını geliştirmişlerdir. Harold Pinter, John Osborne, Edward Bond, Tom Stoppard vb geçtiğimiz kırk yılda sinemada asla olamayacak düzeyde "içten sahnelemeyi" başaran bir sözel gösteri tiyatrosunu yaratmışlardır.

Tiyatroyla uzun metrajlı film formatı arasındaki paralellik daha eski sanat için bir yıkım anlamına gelebilmiştir. Sanatlar daha önce "ölmüştü". Örneğin anlatı ya da epik şiir 17. yy'da romanın ortaya çıkışıyla geçerliliğini yitirmiştir. Ama tiyatro, sinemanın meydan okumasına, yeni bir canlılıkla yanıt vermiş ve bu iki sanat dalı arasındaki karşılıklı etkileşim, 20. yüzyılın ortasında yaratıcı enerjinin başlıca kaynaklarından biri olmuştur.

Sinema ve Müzik

Sinemanın müzikle ilişkisi çok daha karmaşıktır. Kayıt sanatlarının ortaya çıkışına dek müzik sanatlar tayfındaki eşsiz konumunu korumuştur. Müzik, zamanın merkezi bir rol oynadığı tek sanattı. Doğrudur, romanlar ve tiyatro da zaman içinde varolurlar, ancak gözleyici bir romanın "zamanını" kontrol eder ve zaman gösteri sanatlarında ritimler kadar önemlidir, ancak bunlar tam anlamıyla kontrol edilemezler. Bir oyun yazarı ya da yönetmen araları (*pause*) gösterebilir ama bunlar genel olarak yalnızca en kaba biçimiyle zaman işaretlerini belirtir. Sanatların en soyutu olan müzik zamanın kesin kontrolünü talep eder ve buna bağlıdır.

Eğer ezgi müziğin anlatı yönü ve ritim de eşsiz, zamansal öğe ise, o zaman armoni bir anlamda bu ikisinin sentezidir. Notalama sistemimiz bu ilişkiyi gösterir. Soldan sağa doğru okunan üç nota bir ezgiyi oluşturur. Bunlar bir zaman işaretinin çerçevesi içine yerleştirildi-



Resim 1-14. 1960'lı ve 70'li yıllar boyunca daha eski, kayda dayanmayan (*nonrecording*) sanatlarda bir tür gerçekçi geri tepme yaşandı. Fransız "yeni romanı" sinemayla yakın bir ilişki içindeydi, tıpkı Amerikan "hipergerçekçilik"i ya da "Foto-gerçekçilik"in kendi estetik temeli için fotoğrafa yönelmesi gibi. Burada gördüğünüz, Philip Pearlstein'ın *Female Model Reclining on Deck Chair*'i. (*1978, tuval üzerine yağlıboya, 48'e 60. Frumkin / Adams Gallery'nin katkısıyla, New York.*)

ğinde ritimler ezginin üzerine yayılır. Bunları dikey olarak yeniden düzenlediğimizde sonuçta ortaya armoni çıkar.

Resim, armonileri ve karşı-ezgiyi (*counterpoint*) hem bir resim içinde hem de resimler arasında oluşturabilir ama zaman öğesi söz konusu değildir. Drama bazen karşı-ezgiyle denemeler yapar -Eugène Ionesco'nun yinelemeli diyalogları güzel bir örnektir- ama yalnızca küçük efektler adına. Ancak müzik, ezginin yatay (*horizontal*) çizgileri, ritmdeki diziler ve armonilerin dikey (*vertical*) dizileri arasındaki ilişkilerden doğan çok ilginç bir sanattır.

(Hayır, Rap'in ya da Hip-Hop'un bu denklemde nasıl yer alacağından emin değilim. Rap bir yüzyıl öncesinden ve konuşmaya dayalı ritmik sanatın üretken geleneğinden doğduğu ve muhtemelen 1990'ların en yenilikçi sanat biçimi olduğu halde, hem ezgiden hem de armoniden kaçınması yalnızca CD'lerle dağıtılması ve MTV'de çalınan "müzik" olması nedeniyledir. Belki de Rap, müziğin temel bir öğesinin ritim olduğuna işaret ediyor. Galiba Rap'i en azından, bir anlamda soyutlamanın son nefesi, *avant-garde* soyutlamacı eğilimin tek gerçek popüler ifadesi olarak değerlendirmemiz gerekiyor. Ya da belki de Rap'i şiirin müzikselleştirilmesi olarak düşünmek yeterlidir: "Bütün sanatlar müziğin konumunu arzular", ve onun pazarını da.)

Soyut olarak film müzik gibi ritim, ezgi ve armoninin aynı olanaklarını sunar. Filmin mekanik doğası, zaman hattının tam denetimine olanak sağlar. Anlatı "ez-

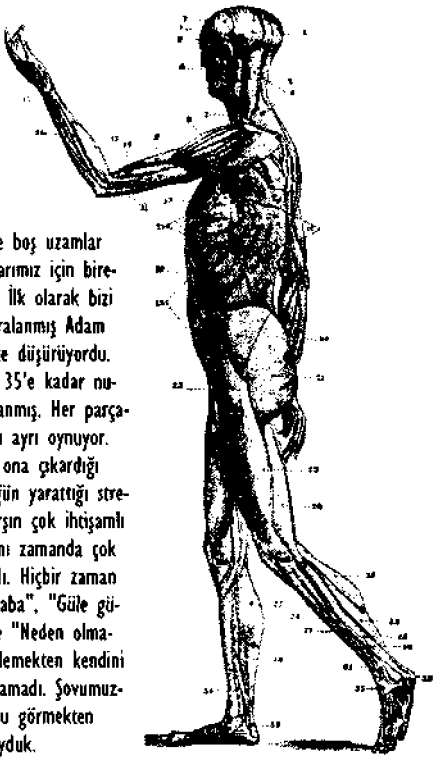


Resim 1-15. Audrey Totter ve Robert Montgomery *Göldeki Kadın*'da. Sinemada "birinci tekil kişi" anlatısı, anlatıcı/kahramanın görülmesi için aynaların ustaca kullanılmasını gerektiriyor. (*Modern Sanatlar Müzesi/Film Fotoğrafları Arşivi.*)

gileri" artık kesin olarak denetlenebilir. Çerçeve içinde, olaylar ve imgeler armonik olarak karşıtlık oluşturabilir. Sinemacılar daha en başından itibaren bu yeni sanatın müzikal potansiyeliyle denemeler yapmaya başladılar. René Clair'in *Perde Arası* (*Entr'acte*, 1924) ve Fernand Léger'in *Mekanik Bale*'sinden (*Ballet Mécanique*, 1924-25) bu yana, soyut ve *avant-garde* sinema, etkilerinin çoğu bakımından müzik kuramına dayandı. Sesin devreye girmesinden önce bile sinemacılar, müzisyenlerle sıkı bir ilişki içinde çalışmaya başladılar. Hans Richter'in *Sabah Hayaletleri* (*Vormittagsspuk*, 1928) adlı filminin müziği Hindemith tarafından bestelenmiş ve canlı çalınmıştı. Walter Ruttmann'ın *Berlin-Bir Kentin Senfonisi*'sinin de (*Berlin, die Symphonie Einer Grosstadt*, 1927) canlı bir senfonik film müziği vardı.

Müzik hemen sinemanın ayrılmaz bir parçası haline gelmişti. Sessiz film normal olarak canlı müzik eşliğinde gösterildi. Dahası, sessiz sinema döneminin yenilikçi yönetmenleri görüntünün müzikal potansiyelini daha o zaman keşfediyorlardı. 1930'ların sonunda Sergei Eisenstein, *Alexander Nevsky* için, notalarını Prokofiev'in yazdığı müzik ile görüntülerin ilişkisini kuran ayrıntılı bir şema yapmıştı. Stanley Kubrick'in *2001: Uzay Macerası* da (*2001: A Space Odyssey*, 1968) dahil bir dizi filmde olduğu gibi, *Alexander Nevsky*'de de müzik çoğunlukla görüntüleri belirler, onlara yol gösterir.

Film normal olarak perdeye saniyede yirmi dört kare oranıyla yansıtıldığından, yönetmen, ritim üzerinde müzisyenden çok daha fazla denetim sahi-



Asıl ve boş uzamlar amaçlarımız için birebirdir. İlk olarak bizi Numaralanmış Adam hayrete düşürüyordu. 1'den 35'e kadar numaralanmış. Her parçası ayrı ayrı oynuyor. İşinin ona çıkardığı güçlüğün yarattığı strese karşın çok ihtişamlı ve aynı zamanda çok kibardı. Hiçbir zaman "Merhaba", "Güle güle" ve "Neden olmasın" demekten kendini alıkoyamadı. Şovumuzda onu görmekten mutluyduk.

Resim 1-16. Donald Barthelme'in söyledikleri ne romandan alınmadır ne de şiirden. Barthelme sık sık eski taş basma resimlerle çizimleri metinleriyle bir araya getirerek denemeler yaptı. Burada gördüğünüz, "Flight of Pigeons from the Place" (*Sadness*, Farrar, Straus, & Giroux, 1972) adlı öyküsünden bir sayfa. Soyutlamalarına rağmen, Barthelme'nin öyküleri kendilerini dramatizasyona verir, çünkü onların anlatısal olduğu kadar görsel gerçeklikleri de vardır.

bidir. Batılı nota sistemi içinde yazılabilen en küçük birim olan otuz ikilik nota saniyenin otuz ikide biri kadar sürer ama bu oran içinde nota çalmak imkânsızdır. Sinemanın ortak paydası olan saniyenin 1/24 birimi, Batılı müziğin en hızlı ritmini geçer. Müzikteki en gelişkin ritim sistemi olan Hint tala'ları (Hint müziğinin geleneksel ritmik modellerinden biri) en üst sınır olarak filmin ritminin temel birimine yaklaşır.

Kuşkusuz müziğin mekanik ve elektronik olarak üretildiğini hesaba katmıyoruz. Ses kayıt sistemlerinin gelişkin hale getirilmesinden önce de otomatik rulolu piyano, müzisyenlere insanın olanakları dahilinde imkânsız olan ritmik sistemlerle deneme yapma olanağı sunuyordu. Conlon Nancarrow'un "Studies for Player Piano"su (ilki 1948 tarihli) bu olanakların modern araştırmalarıdır.

Sinema bu nedenle görsel terimlerle tanımlanan müzikal kavramlar dizisinden yaralanır: Ezgi, armoni ve ritim uzun süredir sinema sanatı içinde yer alan değerlerdir. Sinemanın kendisi, daha eski sanat olan müzik üzerinde özel olarak güçlü bir etkide bulunup müzisyenler için büyük bir pazar sağladıysa da, müzik üzerinde özel olarak güçlü bir estetik etkisi olmamıştır. Bununla birlikte ses kayıt teknikleri, müziği tamamen değiştirmiştir. Yeni teknolojinin etkisi iki dalga halinde hissedilmiştir.

1877'de gramofonun (*fonograph*) keşfi müziğin dağıtımını kökten değiştirdi. Yüzyıllardan bu yana çok küçük bir seçkin çevre ile sınırlı bir ayrıcalık olan icraya artık katılmak gerekmiyordu. Bach'ın Goldberg Çeşitlemeleri (Bach tarafından tek bir varlıklı birey,



Resim 1-17. "BAKIŞ". John Wayne, Don Siegel'ın 1976'da yaptığı *The Shootist* filminde J. B. Brooks rolünde. Bu tek bir fotoğraf karesinde bile yüz birçok şey söylüyor.

eski Rusya Elçisi Kont Kaiserling için Saksonya Sarayı'nda çalınmak üzere Kont'un özel harpsikordcusu Johann Gottlieb Goldberg tarafından çalınması için yazılmıştı) özel müzisyenleri çağırma olanağı olmayan milyonlarca insan için artık ulaşılabilir bir müzik olmuştu.

Kayıtlar ve sonra da radyo yayınları, icra ile paralel ama icranın yerini de alarak müziğin dağıtımı açısından hızla güçlü ve yaygın bir ortam haline geldiler. Bunun sanatın doğası üzerinde köklü bir etkisi oldu, seyyar basım harflerinin icadının ve matbaa makinesinin edebiyat üzerine etkisi gibi. Yeni teknoloji hızla müzik sanatına egemen oldu.

Seyyar basım harflerinin keşfinin edebiyatı kitlelere açması gibi, kayıtlar da müziği demokratikleştirdi. Bunun tarihsel önemi yadsınamaz. Ancak müziğin mekanik yeniden üretiminin olumsuz bir yanı da vardı. Profesyonel müzisyenlerin yokluğunda insanların kendileri için yarattıkları sanat olan folk müziğin önemi büyük ölçüde azalmıştır. Ama bu, yeni müzikal okur-yazarlığın ve müziğin dağıtımının geniş yeni kanalları adına ödenen küçük bir bedeldi. Kayıtlar, 20 yüzyılda önceki dönemlerde asla olmadıkları ölçüde müzik dünyasının odak noktası haline gelmiş popüler müziğin yararına yeniden üretime yardım etmiş ve etmeye devam etmektedir.

Gramofonun keşfinin müzik üzerinde köklü bir sosyolojik etkide bulunmasına karşılık, çok küçük bir teknik etkisi olmuştu. Bunun oldukça mantıklı teknolojik nedenleri vardı ve bunlar bir sonraki bölümde tartışılacak olan Edison sisteminin sınırlılığıyla ilişkiliydi. Sonuç olarak manyetik bandın temel kayıt aracı olarak gramofon kaydının yerini almaya başladığı ve elektrikli çoğaltımın elektronik yöntemler karşısında çöktüğü 1940'lı yılların sonu ile 1950'li yılların başına dek müzik tekniği kayıt sanatlarının etkisi altında değildi.

Ancak bir kez daha yinelersek, bu etki tamamen devrimciydi. Müzisyenler, manyetik bandın geliştirilmesinden yıllar önce elektronik enstrümanlarla müzik icra etmişler ama onlar o dönemde de icranın olanaklarıyla sınırlanmışlardı. Bant onları özgürleştirdi ve müziği kurgulama olanağı sağladı. Manyetikten çok optik olan film ses kuşağı, banttan yirmi yıl önce vardı ama sinema bağlamında bunlar her zaman ikincil konuma indirgenmişti; ses asla bağımsız bir araç olmadı.

Bant bir kez kayıt stüdyosuna girmişti, ses kaydı artık yalnızca bir icranın saklanması ve dağıtılmasının aracı değildi, artık yaratıcılığın ana odağı haline gelmişti. Günümüzde kayıt müzik yaratımının kesinlikle ayrılmaz bir parçasıdır, hatta popüler müzik (*avant-garde* ya da seçkin müzikten söz etmiyoruz) 1950'li yıllardan bu yana icradan çok kayıt stüdyosunun ürünü haline gelmiştir. Kayıt sanatlarının gelişiminde bir köşe taşı olan Beatles'ın *Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band*'ı (1967) icra ile yeniden üretilemezdi. Bu odak değişimine dair 1950'lerin başındaki Les Paul ve Mary Ford'un popüler albümlerine kadar geri giden daha eski birçok örnek vardır ama Beatles'ın albümü, başlıca yaratıcı müzikal güçlerden biri olarak kayıt çağının gelişi diye değerlendirilir.

Denge öylesine kökten değişmiştir ki, günümüzde popüler müzik "icraları" (*avant-garde* icralardan söz etmiyoruz) çoğunlukla kayıtları tamamlamaktadır ve çoğu müzik yalnızca canlı olarak icra edilemez. Görsel kayıt teknikleri tiyatro üzerinde büyük bir etkide bulunmuş olsaydı, o zaman standart bir tiyatral gösteri büyük ölçüde, *avant-garde* tiyatro ise neredeyse tamamen filmden oluşurdu.

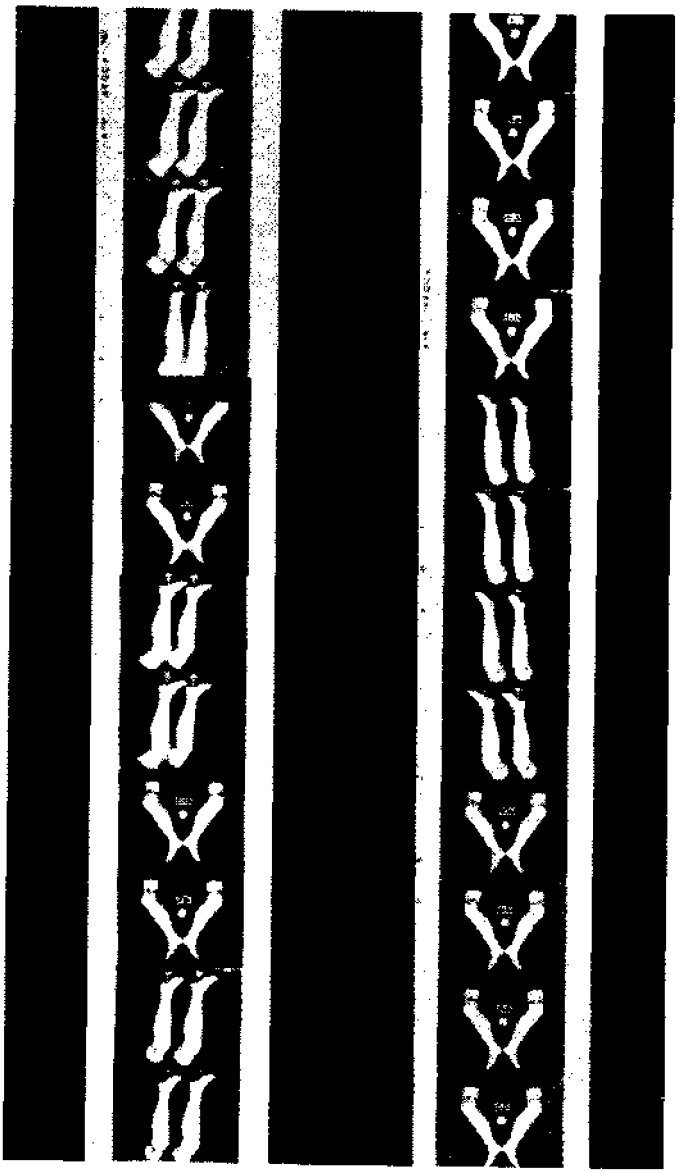
Ses kaydıyla müzik sanatları arasındaki ilişki açıkçası çok karmaşıktır. Buradaki yeni diyalektiğin yalnızca açık bir taslağını çizdik. Görüntü kayıt tekniğinden farklı olarak, ses kayıt tekniğinin müzik sanatıyla hemen bütünleşmesi son derece önemlidir. Sinema en başından itibaren tiyatro, resim ve romandan ayrı bir sanat olarak görüldü ama ses kaydı bugün bile hâlâ müzik kategorisi içinde değerlendirilmektedir.

Bu kısmen, 1960'lara kadar dayanan kayıt tarzının -plaklar- sonucudur. Filmden farklı olarak plaklar malzemelerini kaydediyor, yeniden üretebiliyor ama yeniden yaratamıyordu. Ama bant ve elektronik teknolojinin gelişimi ses kaydına yaratıcılık öğesini ekledi. Ses kaydı günümüzde görüntü kaydına göre çok daha esnek ve gelişkindir. Ses kaydının ayrı bir sanat olarak değerlendirilmesi artık yalnızca bir an meselesidir. Eğer radyo, televizyonun ortaya çıkışına rağmen varkaldıysa (*survive*), bu kısa süreli olabilirdi ama tesadüfi olarak, o sırada ses kaydının tam 1950'ler civarında bir sanat olarak ortaya çıkmasıyla, radyo sanatı da televizyon tarafından boğulmuştur. Radyo, esnekliğini yeniden ele geçirmeye daha yeni başlıyor.

Sinemanın ayrılmaz bir öğesi olan ses kaydının aynı zamanda bu yıllarda zayıflamış olması ve eski önemine yeni kavuşmaya başlaması önemlidir. İdeal olarak, ses sinemasal denklemde görüntünün eşiti olmalıdır, yoksa şimdi olduğu gibi ikincil öğe değil. Kısacası sinema, müzik sanatının etkisine yanıt vermeye daha yeni başlamıştır.

Sinema ve Çevresel Sanatlar

Sinema ve kayıt sanatlarının etkisine göreceli olarak bağışıklık gösteren tek sanat kategorisi varsa eğer, bu da mimaridir. Roman, resim ve müzikten farklı olarak çevresel sanatlar, bu yeni söylem tarzına doğrudan yanıt-tepki vermemiştir. Aslında sinema ile mimariden çok



Resim 1-18. Léger'in *Mekanik Bale*'sinden (1924-25) film şeritleri. Dört karelik her bir grup perdede 1/6 saniye sürüyor. Efekt ritmik bir ikizleme (aynı film parçasının kamerada iki kez kullanılması) olurdu. (*MOMA / FSA.*)

tiyatro ile mimari arasında çok daha canlı bir ilişkiyi ayırt edebiliriz. Tiyatronun bir inşa olarak işlevi, yalnızca mimarinin içinde üretilen sanata doğrudan bir etkide bulunmamış ama mimari yapıların kendileri, gösterinin (*performance*) bir parçası haline gelmiştir. Bu olgu 17. yüzyılın başlarında zirvesine ulaşan ve "garip aygıtların" en gözde olduğu *Masque*'lara* -özellikle de mimar Inigo Jones'unkilere- kadar geri gider. Daha yakın zamanlarda çevresel tiyatro yönündeki hareket, izleyicinin, oyunun anlatımına olduğu kadar üretimine de

* Masque: Oyuncuların maske giydikleri eski usul sahne oyunu. (Ç.)

fiziksel olarak katılmasını talep eden kuramıyla birlikte, drama ve tiyatral mimarinin daha yakın bir birliğine yol açmıştır.

Ama Brecht'in ve Artaud'nun anladığı anlamda sinema sanatının Aşil topuğu (en zayıf noktası) buradadır; fiziksel olarak görüntünün dünyasına giremeyiz. Filmin görüntüleri bizi çevreler, psikolojik olarak karşı konulmaz biçimde sarar ama hâlâ yapısal olarak ayrıyızdır. Sanal Gerçeklik ortamı güya bu sorunun çözüldüğünü varsayar. Ama onların yarattığı çevreye hâlâ dokunamazsınız ya da hissedemezsiniz. Film ile karşılıklı etkileşime giremezsiniz. Bu arada mimarlık diğer sanatlardan daha fazla olarak karşılıklı etkileşimde ısrar eder ve bunu ister. Mimarlığın işlevi pratik amaçlara hizmet etmektir ve biçimi de buradan doğar.

Şimdiye kadar sinemayla mimarlık arasındaki ilişki doğrudan olmaktan çok metaforik kalmıştır. Sinema bize mimarinin bir kaydını verebilir (başka herhangi bir sanatın kaydını verebilmesi gibi) ama bu diyalektik bir ilişki oluşturmaz. Kurgu kuramı, mimarlık kuramı üzerine bazı önemsiz etkilerde bulunmuştur ama bu etkinin asgari düzeyde olduğu söylenmelidir. Benzer biçimde "yapılmış" bir yapıt olarak film duygumuz güçlüyse de bu, yapıma hükmeden yapım tasarımı yeteneğinden çok, yapılış metaforudur.

Ancak geçmişte durum böyleyken, gelecekte bazı sürprizler olabilir. "Pop" mimari -Las Vegas estetiği- yakın zamanlara kadar yalnızca mimari eleştirmenlerinin ve tarihçilerinin dikkatini çekmiş olan biçimsel sanatsal kaygılara sahip seçkin mimari türünden daha çok sinemanın yapısıyla karşılaştırmaya yakınlaşmıştır. Kültürün sosyal ve politik bir dışavurumu olarak mimari, sinemayla ilk bakışta görüldüğünden daha fazla paralellik içindedir. 1960'ların sonunda (özellikle de *Ona Dair Bildiğim 2-3 Şey - Deux ou trois choses que je sais d'elle*'de, 1966) Godard, ilk kez bu ince ilişkileri inceledi. 1970'ler ve 80'lerde mimar/eleştirmenler Robert Venturi, Denise Scott Brown ve Stephen Izenour sinema/mimari ilişkisine karşıt bakış açısından yaklaştılar. "Yaşamın Göstergeleri: Amerikan Kentindeki Simgeler" adını verdikleri sergide (Renwick Gallery, Washington D.C., 1976) Venturi ve arkadaşları sonradan gerçek yapılarla bütünleştirecekleri kent sahnelerinin doğal ölçülerdeki gerçekçi görüntülerini üretmek için 3M Şirketi'nin geliştirdiği elektronik olarak kontrol edilen resim yapma sisteminden yararlandılar.

Bu tekniğin sonuçları dikkate değerdi. Mimarlık yalnızca bir inşa sisteminden çok çevresel bir sanat olduğu sürece, nesnel görsel öğe fotoğrafik -ve muhtemelen sinematografik- üretime hassas hale gelebilir. Thomas Wilfred'ın ışıklandırılmış heykelleri, tıpkı 1960'ların sonundaki *rock* konserlerinde kullanılan "ışık gösterileri" gibi, çevresel durumlara sinemasal tekniklerin ilginç uyarlamalarını gösterir.

1990'ların başında Microsoft şirketinin zengin kurucusu Bill Gates Redmond, Washington'daki şirketinin yakınında kendisi için büyük bir malikâne yaptırdı. Bu mütevazı malikâne, Gates'in ayrı ayrı elektronik dağıtım haklarını aldığı önemli sanat yapıtlarının -elektronik olarak- gösterileceği çok sayıda büyük duvar ekranla donatıldı. Sonuç, bir sanal Xanadu oldu ve bu, yazılım şirketi patronunun, malikânesi Pasifik Sahili Otoyolu'ndan yedi yüz mil ötede olan basın patronuna bir yanıtı niteliğindeydi.

Fotoğraf ve mimari bütünleşmesinin basit göz yanılması efetklerinden daha fazlasına nasıl yol açtığını görmek zor ise de, görsel çevrenin yapaylığına

yönelik artan ilgi "ses mimarisi" dediğimiz olgudaki çağdaş gelişmeler sayesinde önceden öngörülebilmiştir. Mimarlar her zaman içinde yaşadığımız fiziksel çevreyle ilgilendikleri ve bunu bize görsel olarak aktardıkları gibi, günümüzde de işitsel çevre onların ilgisini çekiyor.

1960'ların ve 1970'lerin asansörlerinde, alış-veriş ve iş merkezlerinde duyduğumuz müzik olan Muzak*, işitsel çevrenin ilk örneğiydi. Syntonic Research, Inc. tarafından 1970'lerin başında üretilen elektronik olarak düzenlenmiş "Çevre" dizileri çok ayrıntılı örnekler sundu. Okyanus dalgaları, yağmur ve kuş sesleri gibi doğal seslerin bilgisayar ortamında oluşturulmaları, psikolojik olarak etkili işitsel arkaplanlar sağladı. Toplumsal olarak, her zaman ve her yerde bulunan radyo ve televizyonun birçok tipi de benzer bir görevi yerine getirirler: bunlar da günlük yaşamlarımızı sürdürdüğümüz sırada işitsel ve görsel arka planlar olarak işlev görürler.

Herkese açık Muzak tarzı müziğin dinlenişi 1980'ler ve 1990'larda azalırken, kişisel bir deneyim olan yaygın Walkman kullanımı bunun yerini almıştır. Artık nereye gidersek yanımızda taşıdığımız kendimize ait, seyyar ses ortamlarını yaratabiliyoruz. Eğer Walkman özel sanal gerçeklikler için ilk adımsa, cep telefonları da ikinci adımdı. Birleşik Devletler'de bu kişiye özel aygıtların yeter miktarda satılmış olması sonucu, yakında *kesinlikle kimsenin gerçek dünyayı dinlemeyeceği* bir dönemin gelebilmesi bir olasılıktır.* Bu olasılık, "eğer ormanda bir ağaç devrildiyse ve bunu işiten kimse yoksa, ortada bir ses var mıdır?" diye soran, yanıtı da kelime oyununa dayanan bilmeceye yeni bir anlam kazandırır ve Yedinci Bölüm'de daha ayrıntılı olarak inceleyeceğimiz elektronik toplum hakkında ciddi sorular ortaya atar.

Şimdiki durumda böylesi kültürel ürünlerin sanatı oldukça düşük bir düzeydedir: Ses ortamları çağdaş yaşamın bir özelliğinden çok bir sorunudur. Ama sonunda bu sorunla yüzleşilecek ve yapay yaşamımızın etkisi yönünde sorumlulukla yüklü mimarlar görsel olduğu kadar işitsel çevreyle de derinlemesine ilgilenecekler ve her iki alanın da kayıtları doğal olarak çevremizin fiziksel, somut tasarımıyla bütünleşecektir.

* Muzak: Özel olarak programlanan ve çalınan, yararlı bir etki için tasarlanmış, işitsel bir çevre için yayınlanan ve bantla yeniden üretilen müzik. (Ç.)

* Belki de iyi bir nedenle: Kişiye özel dinleme aygıtlarının artmasına paralel olarak otomatik, herkesin maruz kaldığı kontrol dışı gürültüde (rahatsız edici uyarılar, agresif 175 watt oto ses sistemleri, aşırı hassas oto alarm sistemleri, anlamsız dijital-gözleme alarmları, gençlerin çağrı cihazları) muazzam patlama olmuştur. Elektronik çağında ses kirliliği öylesine dramatik biçimde artmıştır ki, Walkman kulaklıkları bu kirliliğe tek yanıt olabilir. 1993'te sağırlara yönelik bazı örgütler sağırların işitme ölçüsünü gösteren yeni cerrahi tekniklerden şikâyetçi oldular: Bu örgütler "Allah vergisi sessizliğin" yitirilmesini protesto ediyorlardı.

Film, ses kaydı ve video, doğa ve daha eski neredeyse diğer bütün sanatların gelişimi üzerinde köklü bir etkide bulunmuş ve onlar da önemli ölçüde doğa ve daha eski sanatlar tarafından biçimlendirilmişlerdir. Ama sanatlar tayfı geniş olduğu halde, sinema ve kayıt sanatlarının alanı daha geniştir. Sinema, kayıtlar ve bantlar birer medyadır, yani iletişim araçları ya da kanallarıdırlar. Sanat ağırlıklı olarak bu yönde kullanılabilir ama net bir biçimde tek kullanım alanı bu değildir. Film aynı zamanda yeni bilgi alanlarını açan önemli bir bilimsel araçtır. Aynı zamanda yazının yedi bin yıldan fazla süre önceki keşfinden bu yana ilk önemli genel iletişim aracıdır.

Bir iletişim aracı olarak sinemayı fazlasıyla dile benzer bir görüngü olarak değerlendirmek gerekir. Kodlanmış grameri, sayılı sözcüğü, hatta bilimsel kullanım kuralları yoktur ve çok açık bir biçimde yazılı ya da sözlü İngilizce gibi bir dil "sistemi" de değildir ama yine de dilin yaptığı gibi, aynı iletişimsel işlevlerin çoğunu yerine getirir. Eğer filmin işleyişini mantıksal bir kesinlik derecesiyle tanımlayacaksak, o halde dil çok yararlı olabilir. Beşinci Bölüm'de sinemanın rasyonel -hatta bilimsel- yapısını tanımlama arzusunun nasıl yarım yüzyıldan daha fazla süredir sinema kuramcılarının ana motivasyonlarından biri olduğunu tartışacağız.

1960'lardan bu yana göstergebilim, sinema ve diğer kayıt sanatlarının dile benzerliğinin mantıksal tanımı yönünde ilginç bir yaklaşımda bulunmuştur. Dilbilimci Ferdinand de Saussure bu yüzyılın başında göstergebilimin temelini oluşturdu. Saussure'ün yalın ama mükemmel düşüncesi, dili iletişim kodlarının birkaç sisteminden yalnızca biri olarak görmekti. O halde dilbilim gösterge sistemlerinin daha genel inceleme alanlarından -göstergebilim- yalnızca biri haline gelir.

Sinemanın grameri yoktur ama kodlar sistemi vardır. Bir vokabüleri yoktur ama bir göstergeler sistemine sahiptir. Sinema aynı zamanda diğer iletişim sistemlerinin kod ve gösterge sistemlerini kullanır. Örneğin müzikal bir kod filmin müziği içinde ifade edilebilir. Anlatıya ya da resime ait birçok kod sinemada kullanılabilir. Sinema ile diğer sanatlar arasındaki ilişkiye dair önceki tartışmaların çoğu, diğer sanatlarda olan ve sinemaya aktarılabilen (tersi mümkün değildir) kodların tanımlanmasıyla ölçülebilir. Robert Frost'u anımsayın: "Şiir tercümede yitirilendir." Bu nedenle bir sanatın özelliği, başka sanatlarda işlemeyen bu kodlar olabilir.

Göstergebilimin kod sistemi, sinemanın yaptığını nasıl yaptığı konusunda daha kesin bir tanımlamayı mümkün kılma yönünde uzun bir yol almasına rağmen, sinemayı, dil gibi ölçülebilir temel farklı birimlere indirgememizde az ya da çok ısrar ederek kendi kendini sı-

nırlandırmıştır. Dilbilim gibi göstergebilim de konusunun tam, metafizik etkisini tanımlamaya özellikle iyi uyarlanmamıştır. Göstergebilim, sinema dilini ya da iletişim sistemini gayet iyi tanımlar. Ama sinemanın sanatsal etkinliğini kolayca tanımlayamaz. Edebiyat eleştirisinden ödünç alınan bir terim bu konuda yararlı olabilir: "Mecaz."

Genel olarak edebiyat eleştirisinde "mecaz" terimi "söz sanatını" kastetmek için kullanılır: Yani sözcüğü gerçek anlamından daha fazlasını ifade etmesi için başka bir anlamda kullanma. Kod ve gösterge kavramları bir sanatın sahip olduğu "dilin" öğelerini tanımlar; mecaz kavramı, bu kodların yeni, beklenmedik anlamlar üretme yönünde alışılmadık ve mantık dışı kullanım yollarını tanımlamak için gereklidir. Şu anda sanatın aktif yanıyla ilgileniyoruz. Latince *Tropus*'tan geçerek Yunanca *Tropos*'tan gelen mecaz (*trope*) orijinal olarak "yönelme", "tarz" ya da "üslup" anlamına gelir; etimolojik olarak bile sözcük statik bir tanımlamadan çok bir aktifliği akla getirir.

Örneğin ritim, ezgi ve armoni müziğe özgü kodlardır. Bu kodların her birinin içinde ayrıntılı altkodlar dizisi vardır. Caz üslubu için esas olan bir sinkop vuruş, bir altkod olarak düşünülebilir. Thelonious Monk'un müziğinin alışılmamış, tahrik edici özel sinkopları mecazlardır. Bilimsel olarak bunları ölçmenin yolu yoktur; ve bu kesinlikle T. Monk'a özeldir.

Benzer biçimde resimde de biçim, renk ve çizgi bu sanatsal sistemin temel öğeleri olarak değerlendirilir. Sert ve yumuşak hatlar bu sistemin altkodlarıdır. Ama Ingres'in bir tablosunun keskin, şiddetli hatları ya da Auguste Renoir'ın bir tablosunun ince, yumuşak çizgileri özel mecazlardır.

Sahne dramında jest bu sanatın merkezinde yer alan temel kodlardan biridir. Bağlılık öpücüğü için yüzük takılı elin uzatılması özgül bir altkoddur. Ama Lawrence Olivier'in *III. Richard*'da oynama tarzı alışılmışın dışında kendine özgü bir mecazdır.

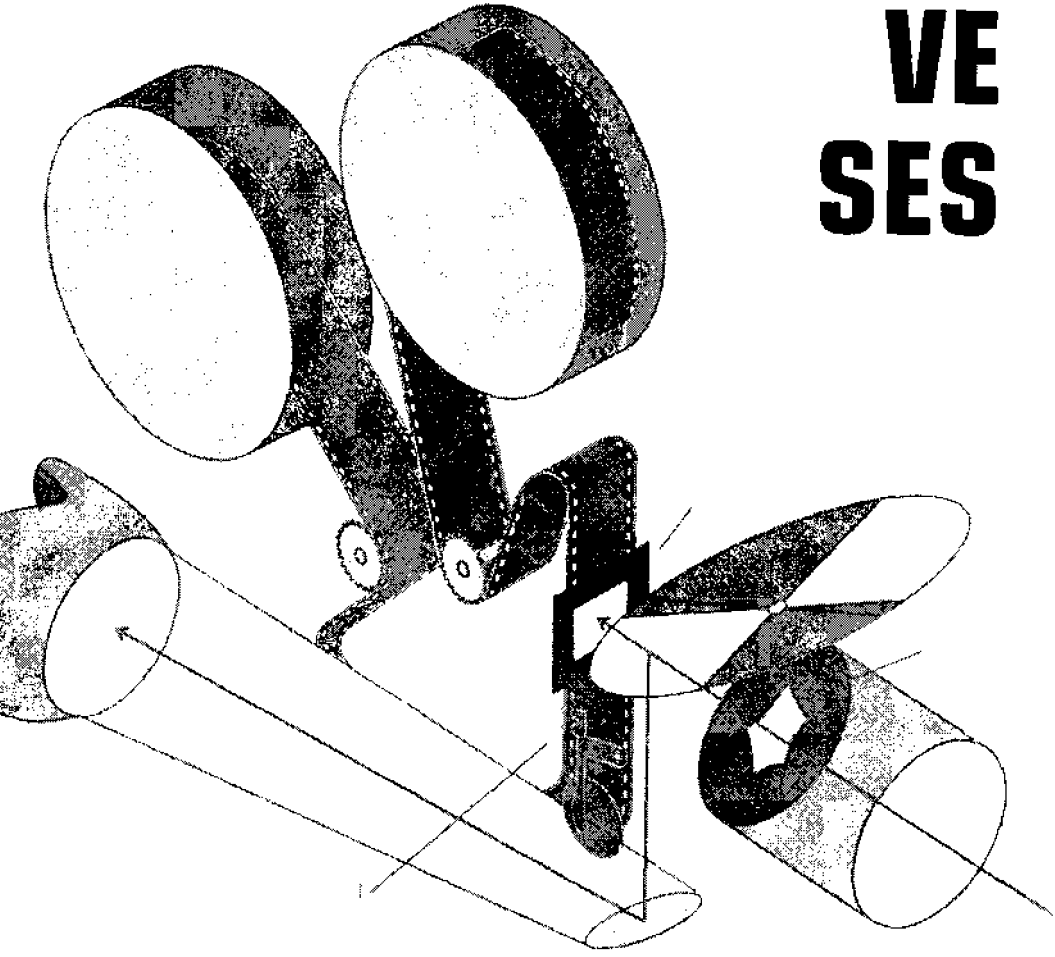
Bir sanatın sistemi göstergebilimin terimleriyle genel olarak bir kodlar toplamı olarak tanımlanabilir. Bir sanatın eşsiz (*unique*) etkinliği ise onun mecazlarında yatar. Sinema diğer sanatların çoğunu kaydetmek için kullanılabilir. Aynı zamanda anlatısal, çevresel, resimsel, müzikal ve dramatik sanatlarda yaygın olan kodların ve mecazların neredeyse tamamını nakledebilir. Nihayet tamamen kendisine ait, kayıt sanatları için eşsiz olan bir kodlar ve mecazlar sistemine sahiptir.

Sinemanın kodları ve mecazları, sanat ve medya dünyasında tamamen yeni bir görüngü olan karmaşık teknolojisinden gelmektedir. Sinemanın diğer bütün sanatlardan ne denli farklı olduğunu anlamak için teknoloji konusuna - araştırmamızın ikinci aşaması- bakmak gerekiyor ve bu da İkinci. Bölüm'ün konusudur.

Şiir tercüme edilemeyendir. Sanat tanımlanamayandır. Sinema açıklanamayandır. Ama biz yine de açıklamaya çalışacağız.

2

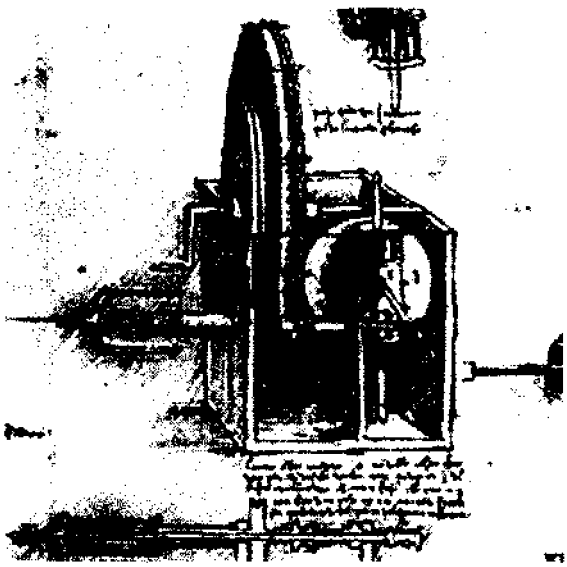
TEKNOLOJİ: GÖRÜNTÜ VE SES



Bütün sanat dalları yalnızca toplumun siyaseti, felsefesi ya da ekonomisi tarafından değil, aynı zamanda teknolojisi tarafından da biçimlendirilir. Bu ilişki her zaman açık değildir: Bazen teknolojik gelişmeler sanatın estetik sisteminde değişikliğe neden olabilir, bazen de estetik istemler yeni bir teknolojiyi gerektirir. Çoğu kez de teknolojik gelişmelerin kendisi ideolojik ve ekonomik faktörlerin kombinasyonunun sonucudur. Ancak sanatsal dürtüler teknoloji aracılığıyla dışavurulana dek, sanat eserinden söz edilemez.

Genellikle bu ilişkiler geneldir: Matbaa makinesi olmasaydı roman asla ortaya çıkamazdı. Ama son yıllarda baskı tekniklerindeki (Altıncı Bölüm'de tartışılacak olan) hızlı değişimler romanın estetik gelişimi üzerinde çok az etki yaratmıştır. Romanın üç yüz yıllık tarihi içinde ortaya çıkan değişimler, diğer tarihi faktörler, ağırlıkla da sanatın toplumsal kullanımı konularında olmuştur.

Tiyatro, yeni ışıklandırma tekniklerinin iç mekânlarda oynamaya ve çerçevenin ardına sığınmaya olanak sağlaması sonucu çok radikal bir biçimde değişmiştir. Ancak 20. yüzyıldaki teknolojik gelişmeler, tiyatronun gelişimini ideolojik faktörler kadar etkilememiştir. Bach'ın kendi dönemindeki harpsikord'la çalınan eserleriyle bugünkü modern gelişmiş klavyelerle çalınan Bach *sound*'u birbirinden farklıdır ama Bach hâlâ Bach'dır. Yağlıboyanın bulunuşu

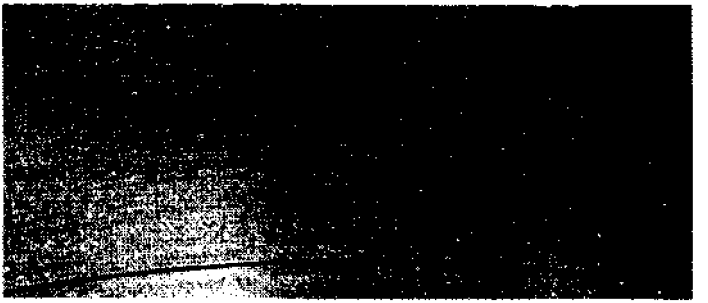


Resim 2-1. Leonardo da Vinci'nin bu çizimi görselleştirme ile keşif, sanat ile teknoloji arasındaki sınırı akla getiriyor.



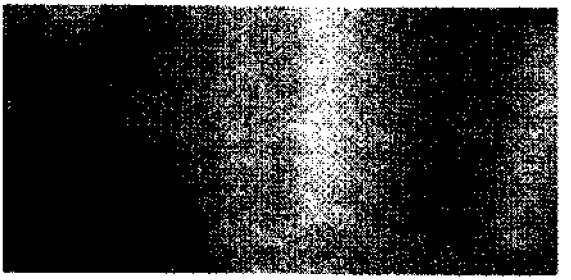
A. Ses kuşağı. Büyütme: 4.9x





B. Plak oyuğu. Büyütme: 1.8x

C. Bant. Büyütme: 2.5x



D. Ses kompakt disk. Büyütme: 3.5x

Resim 2-2. İŞİTSEL VE GÖRSEL KAYIT SİSTEMLERİ. Kayıt teknolojisi, görüntüleri ve sesleri kaydetmek ve yeniden üretmek için işitsel ve görsel enformasyonu fiziksel ve elektronik "dil-sistemlerine" çevirmek zorundadır.

Bir analog sistem olan değişir-ses kuşağı (A), seslerin frekansını (incelik ve kalınlık düzeyi) ve düzeyini (gürlüğü) sürekli bir ışık modeline dönüştürür. En yüksek ses, en geniş ışık bandıyla sağlanır. Bu değişir-ses kuşağı dalga mekaniğinin görselleştirilmesidir. (Bak. 6. Bölüm.)

Vinil plak oyukları (B), işitsel enformasyonu analog fiziksel dalga biçimlerine çevirir. 33'lük bir plağın bu kesiti yaklaşık olarak 5 cm'ye 2 cm'dir. Bu plağın (Duke Ellington) her oyuğu müziğin yaklaşık 1/4 saniyesini taşır ve plak stereo olduğundan her oyuk, her biri oyuğun iki yanında olmak üzere iki enformasyon kanalı taşır.

Manyetik ses bandı (C), elektromanyetik olarak enformasyon taşır. Sonuçta buradaki sinyal yukarıda A ve B'de görüldüğü gibi görülmez. Görülenler yalnızca aşınmış sinyallerdir. Görülen parça, saniyede 7,5 inç'lik normal hızdaki 1/20'lik enformasyondan biraz daha fazlasını taşır. Normal stereo kayıtta bu 1/4 inç'lik geniş bant (her yönde iki tane olmak üzere) dört kanal taşır.

Günümüz dijital kompakt diskin bu 10 mm'lik bölümü (D), müziğin (Susannah McCorkle) 208 saniyesini temsil eder ve alt tabakada mikroskobik çukurlar biçiminde kodlanır. CD formatı enformasyon yoğunluğundaki önemli bir gelişmeyi gösterir.

Görsel enformasyon, işitsel enformasyondan çok daha karmaşıktır ve bu nedenle kodlanması daha zordur. Çok daha fazla enformasyon söz konusu olduğundan, görsel kodlama parça-yönelimlidir ve genellikle iki bölümlüdür. Başka bir deyişle, enformasyon parçalara bölünür ve her parça iki değerlidir: "Evet" ya da "hayır," "siyah" ya da "beyaz."

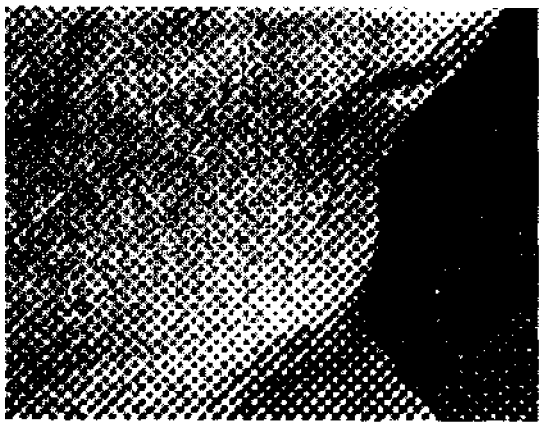
Görsel kodlamanın üç sistemi arasında en esnek olanı fotoğraftır. Resim E, standart 8x10 siyah-beyaz baskının bir bölümünün, 1,5 cm'sinin büyütülmüşüdür. Gren net olarak görünüyor. Fotoğrafın yeniden üretilmesi için bir basım aygıtının yarımton ekranının gerekli olduğunu unutmayın.

Resim F, kendisinin alındığı kitapta basılan fotoğrafın aynısıdır. Yarımton (halfton) ekran, fotoğrafik grende varolan değişir enformasyonu, ikili siyah-beyaz benek modelleri içinde çözümlüyor. Burada ekran ölçüsü inç başına 133 çizgi. Sağa doğru siyah alandaki beyaz lekenin (fotoğraftaki kusur) yarımton baskıda kaybolmasına dikkat edin. Daha da ötesi, hem Resim E'de hem de Resim F'de bir bilgisayar ekranının filtresinden geçen yarımton ekranlı bir fotoğrafa bakıyorsunuz. Her ne kadar ekranınızın ince ayrıntılı görüntü sunabilme özelliği muhtemelen inç başına yaklaşık 72 piksel olsa da, "titreme" tekniği basılı fotoğrafa yaklaşmamıza olanak sağlıyor. Bu resimleri basılı versiyonlarıyla karşılaştırabilirsiniz.

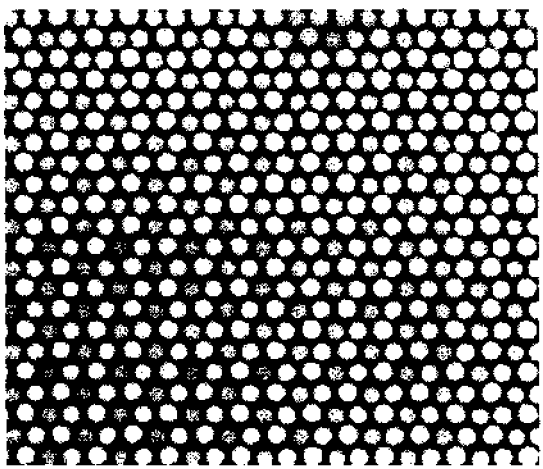
Resim G, renkli televizyon ekranını gösteriyor. Bir NTSC standart Amerikan televizyon ekranı 210 000 enformasyon noktasından oluşur. Kırmızı, yeşil ve mavi noktalar 30 ile 90 çizgiden oluşur. Bu E'deki yarımtondan biraz daha kabacadır.



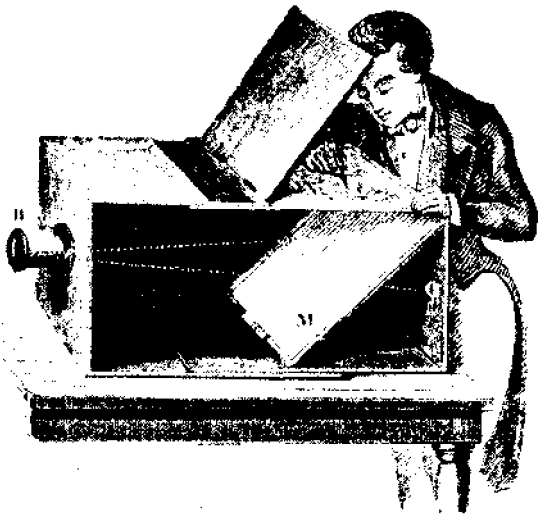
E. Fotoğrafik gren. Büyütme: 4.5x



F. Yarımton ekran. Büyütme: 6.4x



G. CRT ekranı. Büyütme: 7.9x



Resim 2-3. *Camera obscura*'nın bu versiyonu, sanatçının görüntüyü çizebilmesi için kutunun üzerindeki ekrana ışık yansıtıyordu. Eğer delik yeterince küçük olursa görüntü yansıyacaktır. Bu optik ilke Resim 2-9'da tanımlanıyor. (*Uluslararası Fotoğraf Müzesi, George Eastman House.*)

ressamlara kendilerini ifade etmede eşsiz bir çeşitlilik sağlamıştır ama eğer yağlıboya bulunmasaydı, ressamlar yine de resim yapatlardı.

Kısacası modern anlayış, sanat ile teknoloji arasında uzlaşmaz bir çelişki olduğunu iddia etse de, bu iki alan arasında çok yakın bir ilişki vardır ve az bulunur bir dahi olan Leonardo da Vinci bu iki alanı birbiriyle çok iyi uyuşturan eserler vermiştir. Bununla birlikte kişi akrilik boyayla yağlıboya arasındaki farkın ne olduğunu bilmeden bile resim tarihi üzerine araştırma yapabilir. Ya da bir edebiyat araştırmacısı Linotip ya da ofset baskının nasıl çalıştığını bilmeden edebiyat tarihi üzerine uzmanlaşabilir.

Bu, sinema için geçerli değildir. Endüstri çağının başlı başına büyük sanatsal katkısı olan kayıt sanatları -film, ses kaydı ve fotoğraf- karmaşık, olağanüstü ve oldukça gelişkin bir teknolojiye göbekten bağlıdır. Hiç kimse film yapımının bilimsel ve sistematik süreçleri konusunda yeterli bilgi sahibi olmadan, bunların etkilerini anlayacağı konusunda umuda kapılmasın.

Görüntü Teknolojisi

19. yüzyılın ilk yarısında fotoğrafın icadı, teknoloji öncesi çağla günümüz arasında önemli bir ayrım çizgisi oluşturmuştur. Temelde insanoğlunun doğayı sanatsal yolla taklit etme dürtüleri o dönemde de bu dönemde de aynı olmakla birlikte 20. yüzyılda tekniğin olanaklarıyla seslerin ve görüntülerin kaydedilebilmesi ve yeniden üretilebilmesi yepyeni, heyecan verici seçenekler sunmuştur.

Teknoloji-öncesi çağda insanoğlu bir bakıma kendi fiziksel yetenekleriyle sınırlıydı. Örneğin bir müzisyen kendi *sound*'unu kendi çalarak ya da söyleyerek yaratıyordu. Ressam gerçek görüntüleri yakalayabilmek ve algılayabilmek için tamamen kendi gözüne bağlıydı. Doğrudan fiziksel sanatlar içinde yer al-

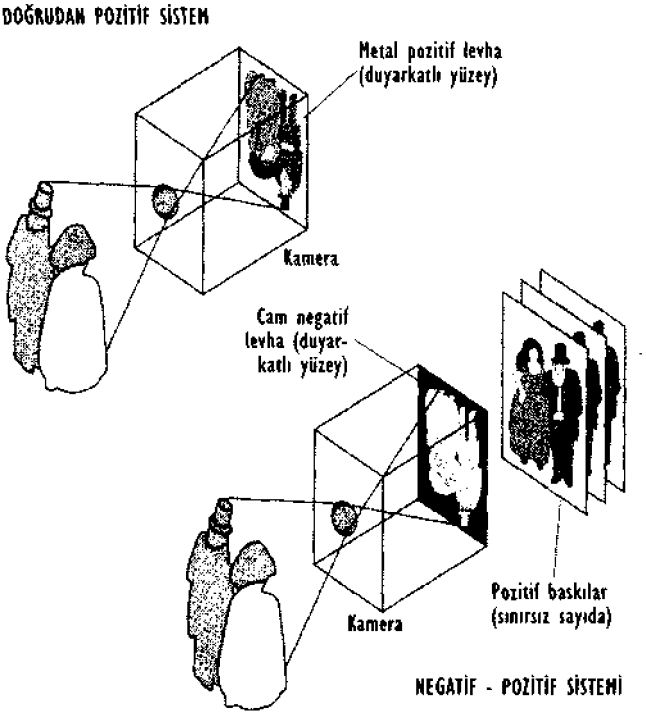


Resim 2-4. *Camera lucida* sanatçının aynı "çerçeve" içinde hem kişiyi hem de çizim kâğıdını görmesine ve bu sayede kâğıda yansıyan görüntüyü çizmesine olanak sağlayan bir objektif düzeneğinden oluşur. (*Uluslararası Fotoğraf Müzesi, George Eastman House.*)

mayan romancılar ve şairler de bir olayı ya da bir karakteri tanımlamada kendi gözlem güçleriyle sınırlıydı. Oysa ses ve görüntü teknolojisindeki gelişmeler bize, ses ve görüntüleri kaydedip, doğrudan herhangi bir sanatçının kişilik ya da yeteneğinin zorunlu müdahalesi olmadan bunları gözleyiciye iletebilme olanağı sunuyor. Bu sayede yazılı dilin gelişimine eşit olan yeni bir iletişim kanalı açılmış oldu.

Kamera pratik olarak 19. yüzyılın başlarına kadar kullanılmadığı halde, gerçekliği doğrudan kaydedecek böyle bir büyülü aleti icat etme çabaları çok daha önceki tarihlere kadar gider. Fotoğraf kamerasının büyükbabası olan *camera obscura*'nın (Resim 2-3) tarihi Rönesans'a kadar uzanır. Leonardo da Vinci ilkeleri açıklamıştı ve keşfin yararlılığının basılı ilk açıklaması ise Giovanni Battista della Porta'nın 1558'de yayınladığı *Natural Magic* adlı kitapta görülür. Hatta 10. yüzyılda yaşamış Arap gökbilimci İbnü'l-Heysem'in eserlerinde bu türden göndermelere rastlanır. Bir karanlık odaya benzeyen *camera obscura* çok basit bir optik kurala dayanır. Üzerine yansıtılan görüntüleri kayda yarayan fotoğraf filmi hariç çağdaş fotoğraf kamerasında varolan bütün temel elemanlara sahiptir.

İlk pratik fotoğraf makinesini 1839'da Louis Daguerre'in icat ettiği genel olarak bilinirse de, Beaumont Newhall'm dediği gibi, 1827'de ilk doğa görüntüsünü kaydeden ve 1833'de ölen Daguerre'nin arkadaşı Joseph Niepce bu konuda daha önemli çalışmalar yapmıştır. Aynı dönemde William Henry Fox Talbot da benzer çalışmalar yapıyordu. Bugünkü anlamda modern fotoğrafçılığın temeli olan negatif kayıt ve pozitif çoğaltım sistemini ilk geliştiren de Talbot'tur. Çünkü Daguerre'in kayıtları pozitifti ve bu nedenle çoğaltılamıyordu. Daguerreotype daha doğarken ölmüştü ve yeni bir teknolojik gelişim çizgisinin başlangıcını değil, sonunu gösteriyordu. Ama Fox Talbot'un negatifleri sonsuz

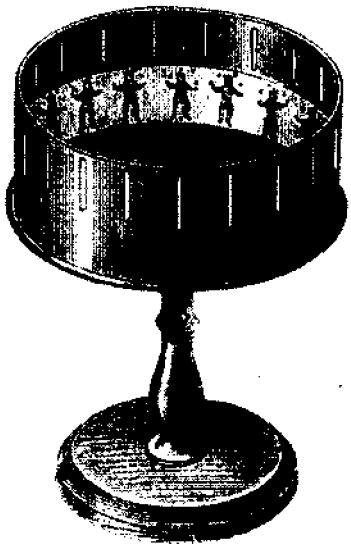


Resim 2-5. FOTOĞRAFİK SİSTEMLER. Talbottip, Kolotip ve modern fotoğrafın negatif-pozitif sistemi (sağda), görüntünün sınırsız sayıda çoğaltılmasına olanak sağlar. Daguerreotype'in doğrudan pozitif sistemi (solda) tek bir ikonik görüntü verir. Polaroid gibi çağdaş şipşak fotoğraf da doğrudan pozitif görüntü verir ve bu nedenle Daguerreotype ile karşılaştırılabilir.

çoğaltım olanağını getiriyordu. Kâğıt negatifin yerini kısa bir süre sonra ıslak levha (*collodium*) negatif film almıştır. Bu yalnızca görüntü kalitesinde büyük bir gelişmenin değil, aynı zamanda hareketli görüntünün kaydedilmesinin de yolunu açmıştır.

Fotoğraf kamerası gibi hareketli görüntü (film) kamerası da bir geçmişten yoksun değildi. Bir görüntüyü perdeye yansıtma yeteneğine sahip Büyülü Fener'in (*lanterna magico*) tarihi 18. yüzyıla kadar gider ve 1850'lerde hızla fotoğrafik kullanıma adapte edilmiştir. Hareket yanılsamasının üretimi, 1834'te William Horner'ın patentini aldığı, kökeni antik çağlara kadar giden oldukça geliştirilmiş Zoetrope (Resim 2-6) ve 1830'lu yılların Büyülü Plak'larında (Magic Disc) oldukça kaba bir yolla mümkün olabilmiştir. 1870'lerde Californiа'da çalışan Eadweard Muybridge ile Fransa'da bulunan Étienne Jules Marey hareketin fotoğrafik kayıtlarını elde etme üzerine deneylere başladılar. Emile Reynaud'un Praxinoscope'u (1877) görüntüleri başarıyla perdeye yansıtabilen ilk pratik aygıttı. 1889'da George Eastman kamera için geliştirdiği rulo fotoğraf filmi için patent başvurusunda bulundu ve sinematografinin son temel öğesi de tamamlandı.

1895'te bütün bu öğeler bir araya getirilmiş ve filmler ortaya çıkmıştı.



Resim 2-6. ZOETROPE. Silindir döndürülüyor; iç kısımdaki görüntüler, karşı taraflarında bulunan deliklerden izleniyor ve hareket yanılsaması oluşturuluyordu. (*Uluslararası Fotoğraf Müzesi, George Eastman House.*)

Ses Teknolojisi

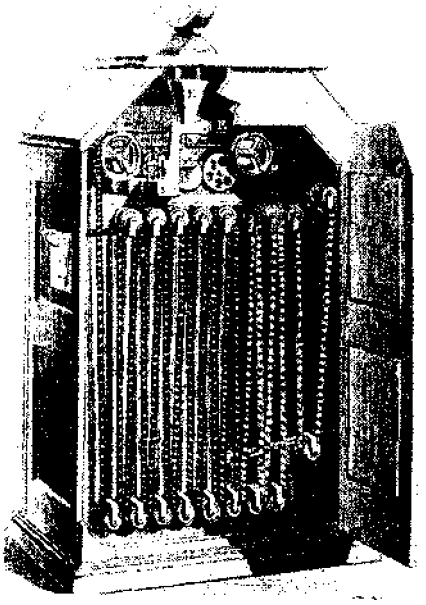
Ses kaydı teknolojisi daha hızlı bir biçimde gelişti. Kamera ve göstericinin (*projector*) görüntüler için yaptığını ses için yapan Edison'un gramofonu 1877 tarihlidir. Herhangi bir geçmişe sahip olmayan gramofon birçok yönden, sinematografiden çok daha olağanüstü bir icattır. Fotoğrafik görüntüleri elde etme ve yeniden üretme arzusu hareketli görüntülerin gelişiminden yıllar öncesine uzanır ama ses için böyle bir şey söz konusu değildir. Bu nedenle ses kaydının gelişimi zorunlu olarak birdenbire ortaya çıkmıştır.

Kayıt sanatları tarihinde, sık sık anılmasa da, Bell'in telefonu (1876) gramofonla eşit düzeyde önemlidir. Bu aygıt ses ve görüntülerin düzenli aktarımını önceden haber vermiş, teknolojisi bize radyo ve televizyonu sağlamış ama daha da önemlisi Bell'in icadı aynı zamanda elektrik sinyallerinin ses kaydının amaçlarına nasıl uygun hale getirileceğini göstermiştir.

Edison'un orijinal gramofonu basit ama ciddi bir biçimde bu alandaki teknolojik gelişmeyi geciktiren tümüyle fiziksel-mekanik bir icattı. Bir anlamda tamamen mekanik olan gramofon, tıpkı Daguerre'in pozitif fotoğrafı gibi teknik olarak bir çıkmaz sokaktı. Bu durum, Bell'in sesin elektriğe dayalı iletimi teorisinin mekanik gramofon teknolojisiyle birleştiği 1920'lerin ortasına kadar sürdü. Hemen hemen aynı dönemde bugün bildiğimiz anlamda sinemayı üretmek için ses kayıtları, görüntü kayıtlarıyla birleştirildi.

Eğer Edison mekanik gramofonu icat etmemiş olsaydı acaba sinema tarihinde bir sessiz sinema dönemi olur muydu, olmaz mıydı diye düşünmek ilginçtir. Böyle bir durumda Edison gramofon modeli için Bell'in telefon sistemine dönebilir ve elektrikli ses kayıt sitemi çok daha önce geliştirilebilir ve ilk sinemacıların kullanımına sunulabilirdi.

Thomas Edison'un kendi Kinetograf'ını gramofonuna bir ek olarak gördüğünü belirtmek önemlidir. 1894'te söylediği gibi:



Şekil 2-7. Edison'un Kinetoscope'u kişiye özel bir izleme aygıtıydı. Film, makinenin altındaki makaralardan geçen ve sürekli dönen bir çembere yerleştiriliyordu ve bir sonraki gösteri için başa sarmak gerekmiyordu! *(MOMA/FSA.)*

> 1887 yılında kafamda, gramofonun kulak için yaptığını göz için yapan bir aracı tasarlamanın ve böylelikle ikisinin, hareketli görüntü ile sesin bir kombinasyonunun aynı anda kaydedilip yeniden üretilebileceğinin mümkün olduğu düşüncesi oluştu.*

Edison'un İngiliz asistanı ve geliştirme çalışmasının büyük bir bölümünü gerçekleştiren William Kennedy Laurie Dickson, Edison'un Kinetograf'a dair başlangıçtaki düşüncesinin, yapı ve anlayış açısından başarılı olmuş gramofonuyla paralel olduğunu belirtir:

> Edison'un düşüncesi... gramofon silindirini ya da plağını aynı mil üzerinde bulunan benzer ya da daha büyük bir silindirle birleştirmekti. Bu silindir, gramofon plağıyla eşzamanlı (senkronize) bir akışa sahip mikro fotoğraflarla bir arada işleyecekti.

Bu düşünce kuşkusuz başarılı olmadı ama ses ve görüntünün birliği düşüncesi bir kez akıllara takılmıştı. Gerçekten Dickson yeni delikli (perforeli) Eastman filmine dönüş yaptıktan sonra, hareketli görüntüleri ses kaydıyla birleştirmenin zorunluluğunu düşünmeye devam etti. 6 Ekim 1889 tarihinde Edison için Dickson'ın başarısının ilk ürünü bir "sesli film"di (*talkie*). Dickson bu aygıta "Kinetophone" adını verdi. Edison yurtdışından yeni dönmüştü. Dickson onu gösterim odasına aldı ve makineyi çalıştırdı. Dickson küçük perdede göründü, ileri doğru yürüdü, şapkasını çıkardı, gülümsedi ve izleyicisi Edison'a doğru konuşmaya başladı:

> Günaydın Bay Edison, sizi tekrar görmek ne hoş. Umarım Kinetop-

* W. K. L. Dickson, "A Brief History of the Kinetograph, the Kinetoscope, and the Kineto-Phonograph"dan aktaran Raymond Fielding, *A Technological History of Motion Pictures and Television*, s. 9



Şekil 2-8. 1895'te New York, Broadway ve 28. Cadde'nin yakınındaki bir Kinetoscope salonunda eğlenen kadınlar ve erkekler. Önde mucidin büstü. (*MOMA/FSA.*)

hone'u seversiniz. Eşlemeyi göstermek için elimi kaldıracak ve 10'a kadar sayacağım.

Bugünlerde pek hatırlanmayan bu sözler, Bell'in telefondaki "Bay Watson buraya gelin, sizi görmek istiyorum" ve Morse'un telgrafla ilettiği "Tanrı nelere kadir" sözlerinden kesinlikle daha değerli sayılmalıdır.

Edison'un mekanik sisteminin ortaya koyduğu teknik sorunlar -ağırlıkla eşleme- nedeniyle, ses ile görüntünün evliliği otuz yıl boyunca gerçekleşmedi ama bunların bir arada üretilmesi arzusu sinema tarihinin ilk günlerinden bu yana hep vardı.

1900'de yeni teknolojik sanatların bütün temel aygıtları keşfedilmişti: Ressam fotoğraf kamerasının alternatifine, müzisyen gramofonun alternatifine sahipti. Edebiyatçılar ve tiyatrocular sinemanın heyecan verici olanaklarıyla tanışmıştı. Bu kayıtların her biri kitlesel olarak çoğaltılabilir ve çok sayıda insana ulaşabilirdi. Her ne kadar yayın (*broadcasting*) teknolojisi için birkaç yıl daha geçmesi gerekmişse de, anında iletişimin işe yarar yöntemleri telefon ve telgraf tarafından başarılmıştı. Gerçekten de günümüzde kablolu yayın teknolojisi gelişirken anlıyoruz ki, tele dayalı aktarım radyo dalgası yayınına göre birkaç avantaj sunar. Radyo tayfının doygunluğuna rağmen, 1980'lerde cep telefonu sistemlerinin gösterdiği gibi, radyo yayıncılığının önünde uzun bir ömür vardır. Şimdiden dalga yayınıyla tele dayalı aktarımın aynı endüstrinin parçası olarak düşünülmesi zorunludur. İki teknoloji arasındaki rekabet 21. yüzyılın başlarında büyük bir iş alanı sağlayacaktır. 20. yüzyılın üçüncü çeyreğinde ses ve görüntülerin aynı anda aktarımı istisnadan çok kural haline geldi.

Aşağıdaki Diyagram E'de yer alan akış planı, film sürecinin farklı aşamalarını gösterir.

Bu aşamaların her birinde sanatçı-

	mercek	kamera	ham film	kurgu laboratuvar	gösterim
	mikrofon	kaydedici	bant, film ya da kaydedici	kurgu ve bileştirme	*playback*

Diyagram E

nın süreci daha fazla kontrol etmesi için devreye değişkenler girebilir. Planın her aşamasında çok sayıda faktör devreye girer. Bunların her birinin bitmiş ürün üzerinde fark edilir etkileri vardır ve bu faktörler olağanüstü karmaşık bir teknolojiyi oluşturmak için birbirlerini ve aşamaları etkilerler. Gerçekten, sinemacıların teknik konulara vakıf olmaları, yaptıkları filmlerin takdir edilmesinde hiç de küçümsenmeyecek bir rol oynar.

Objektif

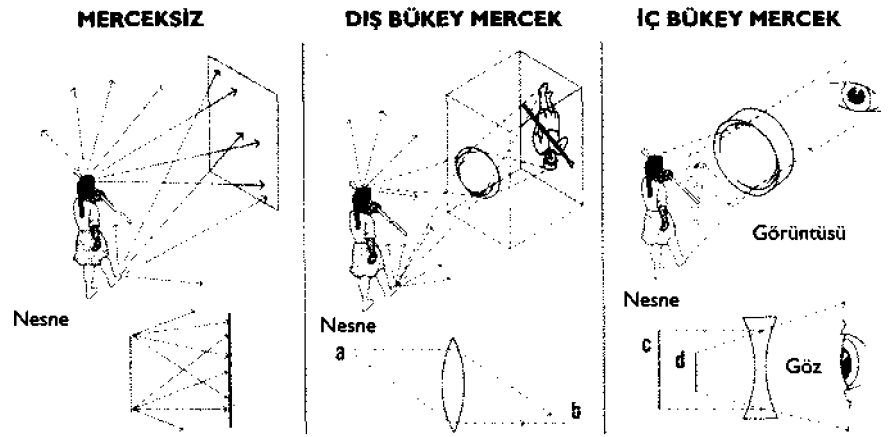
İlk dönemdeki kameralar (*camera obscura*) bir tarafında ufak deliği bulunan ışık geçirmez bir kutudan ibaretti. Hem fotoğraf çekiminde hem de sinemada kullanılan çağdaş kameralar aynı ilkeyle çalışır: Kutu (gövde) daha gelişkin bir mekanizmadır, ışığa hassas duyarlı film, görüntünün üzerine düştüğü çizim kâğıtlarının yerini almıştır ama en büyük değişim ufak delik konusunda olmuştur. Bu kaba optik aygıt karmaşık bir teknik ilerleme sistemi içinde gelişmiştir. Aslında ister film olsun ister fotoğrafın diğer öğeleri, bir cam gözü andıran objektife (merceğe) bağımlıdır ve objektifin görüntü sanatının kalbi olarak değerlendirilmesi zorunludur.

Burada objektif teknolojisinin temel düşüncesi veriliyor. Işığın farklı objelerden farklı hızlarla geçmesi nedeniyle, bir objeden diğerine geçerken ışık kırılır. Objektif o anda bu ışınlara odaklanan cam ya da diğer geçirgen malzemeden yapılır. İnsan gözünün merceği, farkında olmadan bir nesneden diğerine yeniden odaklandığı her anda nesnenin biçimine göre değişip farklılaşabilirken, fotoğrafik mercek (objektif) yalnızca özenle tasarlandıkları özgül görevleri yerine getirir.

Bir fotoğrafçının kullanabileceği üç temel objektif tipi vardır. Objektifler genel olarak odak uzaklıklarına göre sınıflandırılır, yani filmin düzleminden objektifin yüzeyine olan uzaklığa göre. Her ne kadar bir objektif, görüntülemek durumunda olduğu nesneye uygun olarak özellikle seçiliyorsa da, fotoğrafçı için değerli estetik aygıtlar haline gelmiş olan her bir objektif için farklı yardımcı karakteristikler söz konusudur. 35 mm film kullanan kameralar için, normal objektifler genellikle 35 ile 50 mm arasındaki bir odak uzaklığına sahiptir. Bu tip, fotoğrafçıların en fazla tercih ettikleri objektiftir, çünkü en az düzeyde biçim bozumuna neden olur ve bu nedenle insanın gerçekliği algılama tarzına en yakın objektif tipidir.

Geniş-açı objektifler, adından da anlaşılacağı gibi, geniş bir görüş açısıyla görüntüler. Sıkışık bir mekânda bulunan bir fotoğrafçı nesneyi mümkün olduğunca geniş görüntüleyebilmek için doğal olarak bu objektifi kullanır. Ancak geniş-açı objektifin aynı zamanda büyük ölçüde alan derinliği duyumumuzu öne çıkarma ve genellikle çizgisel algılamamızı bozma etkisi vardır. Aşırı derecede geniş-açı olan balık-gözü objektif, hem çizgisel hem de derinlik algılamasını bozmaya tekabül eden yaklaşık 180°lik bir görüş açısıyla görüntüler. Genel olarak 35 mm fotoğrafa uygun olarak, 35 mm odak uzaklığından daha kısa objektif, geniş-açı objektif olarak değerlendirilir.

Teleobjektif ya da uzun odaklı objektif, tıpkı bir teleskop gibi, uzaktaki nesneleri büyütmek ya da yakınlaştırmak için kullanılır ve bu işlev kuşkusuz bu objektif tipinin en açık kullanım biçimidir. Her ne kadar teleobjektifler



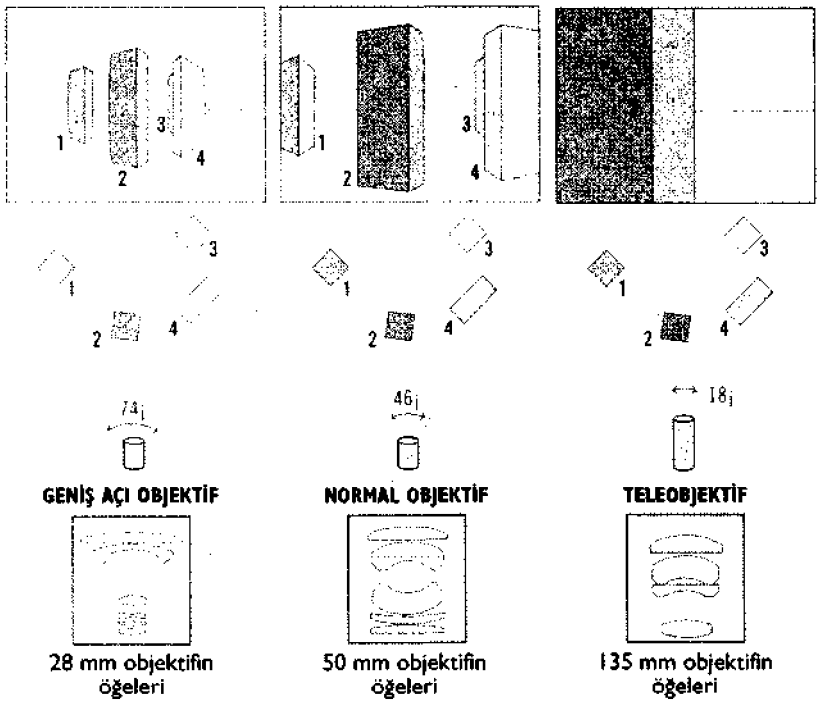
Resim 2-9. MERCEKLER. Eğer nesneden gelen ışık ışınlarını odaklayacak bir mercek yoksa görüntü ortaya çıkmayacaktır (solda); her noktadan gelen bütün ışınlar duyarkatlı yüzey ya da filmin her yerine çarpacaktır. Dışbükey mercek (ortada) her noktadan gelen ışınları, bu ışınlar merceğin ardında belirli bir uzaklıkta bulunan odak düzleminde toplanacak biçimde kırar. Ortaya sağın sola, altın üste döndüğü bir görüntü çıkar. (Şeffaf negatif, baskıda sağ ve sol ile alt ve üstün gerçek yerine oturmasını sağlar.) Bir delik, eğer yeterince küçükse, yaklaşık olarak bir odak sağlayan dışbükey mercek gibi işler. Bu, *camera obscura*'nın keşfine yol açan temel ilkedir (bak. Resim 2-3). İçbükey mercek, ışınları öyle bir kırar ki, izleyicinin gerçeğinden daha küçük "sanal" bir görüntü görmesine yol açar. Bir sonraki resimde yer alan çizimler şematik olarak her bir objektifin optik etkisini gösteriyor.

çizgisel algılamayı bozmasa da, zaman zaman alan derinliğini önleme etkisine sahiptir. Bu objektifin göreceli olarak dar bir görüş açısı vardır. Normal olarak 60 mm'den daha uzun objektifler teleobjektif olarak değerlendirilirler ve bu uzaklık yaklaşık 1200 mm'ye kadar gidebilir. Eğer daha fazla büyütme ya da yaklaştırma istenirse kamera standart bir teleskop ya da mikroskoba bağlanabilir.

Bu objektiflerin 18. yüzyılda olduğu gibi yalnızca cam parçaları olmadığı, daha çok ışığın en az düzeyde bozulmayla azami düzeyde kameraya girmesini sağlamak üzere matematiksel olarak tasarlanmış gelişkin öğeler kombinasyonu olduğu belirtilmelidir.

1960'lardan bu yana bu öğelerin ve öğe gruplarının içinde devinebildiği *zoom* (değişken odaklı) objektifler dikkate değer bir yaygınlık kazanmıştır. *Zoom* objektifler geniş-açıdan teleobjektife kadar değişen odak uzaklığına sahiptir. Bu da fotoğrafçının çekimler arasında hızla, daha da önemlisi sinemada görüntü yönetimi açısından bir çekim sırasında odak uzaklıklarını değiştirmesine olanak sağlar. Bu aygıt çekimin sözlükçesine (*vocabulary*) bir dizi yeni efekt eklemiştir. Normal *zoom* objektifler (10 mm'den 100 mm'ye kadar değişen bir odak uzaklığına sahip olabilirler) doğal olarak, odak uzaklığı değişirken görüntülenen alanın durumunu da etkiler (çünkü daha uzun odaklı objektifler, daha kısa odaklı objektiflerden daha dar bir görüş açısına sahiptir) ve bu etki *zoom* çekimin kaydırmalı çekimle rekabet etmesine olanak sağlar. (bkz. Resim 3-59).

Bilgisayar-destekli tasarım ve optik kimyasındaki gelişmeler ve teknikler sayesinde fotoğrafik objektifler büyük bir esneklik kazanmıştır; bir objektifin bi-

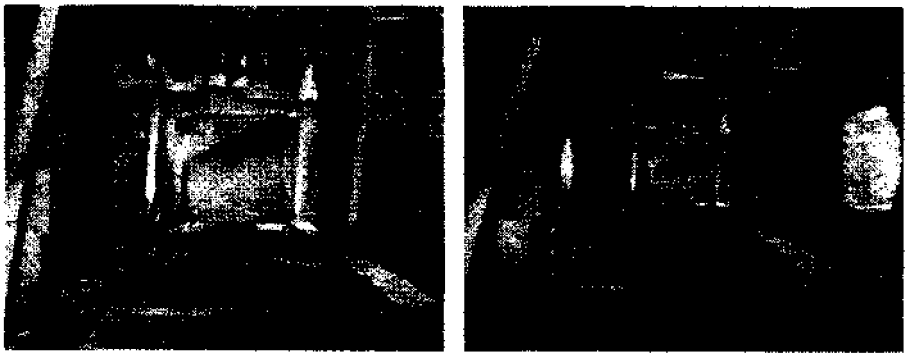


Resim 2-10. GENİŞ AÇI, "NORMAL", VE TELEOBJEKTİFLER. Neredeyse bütün modern fotoğraf objektifleri, Resim 2-9'da gösterilen basit merceklerden daha karmaşıktır. Bunların çoğu bu resmin alt kısmında gösterildiği gibi, parçalar dizisinden oluşur. 28 mm, 50 mm ve 135 mm objektifler hem fotoğrafta hem de sinemada sırasıyla geniş açı, normal ve teleobjektiftir. Üç objektif de aynı uzaklık ve perspektiften aynı biçimde düzenlenmiş dört sütunu görüyor. Üst taraftaki çerçeveler her bir objektifin gösterdiği görüntülerdir. Geniş açı objektif görüntüsü daha uzak bir mesafeden çekilmiş gibi görünüyor; teleobjektif görüntüsü önemli ölçüde büyütülmüştür. Geniş açı görüntüdeki ufak çizgisel bozulma ile teleobjektif görüntüdeki "düzlüğe" dikkat edin. 35 mm fotoğrafta 50 mm objektif "normal" olarak değerlendirilir, çıplak gözün sahneyi görmesine en yakın görüntüyü verir. (Resim 3-59'la karşılaştırın.)

çimsel olarak birbiriyle ilintili etkilerinin çoğunu tek tek kontrol etmenin olanaklı olduğu bir noktaya varmış bulunuyoruz. Örneğin 1975'te Canon firmasının optik uzmanları, "Makro *zoom* objektifi" geliştirdiler. Uzmanlar (aşırı yakın alanlarda yakın çekim görüntülemeye olanak sağlayan) Makro objektifin öğelerini, 1 mm'den sonsuza kadar odağın yayıldığı *zoom*'lara olanak sağlayan bir *zoom* objektifle birleştirdiler.

Objektif teknolojisinde çözülmemiş olarak kalan yalnızca bir tek ana sorun vardır. Geniş-açı ve teleobjektifler yalnızca görüş bakımından (bu nedenle büyütmede) değil, aynı zamanda derinlik algılamasına etkileri açısından da farklıdır. Bu iki değişkenin ayrı ayrı kontrol edilebileceği bir objektifi yapmayı şimdiye kadar kimse başaramadı.

Alfred Hitchcock bu problemi çözmek için on yıllarını harcadı ve nihayet



Resim 2-11. Hitchcock sinemasının en önemli çekimlerinden biri olan *Ölüm Korkusu*'ndaki kule sahnesi teknolojiyle psikolojiyi birleştirir. Kamera derinlik algımızı bozmak için, ileri kayarken çerçeve alanını değiştirmeksizin geriye zoom yapar. (*Büyütülmüş çerçeve.*)

Ölüm Korkusu'ndaki (*Vertigo*, 1958) ünlü kule çekiminde kaydırmayla birleştirilmiş dikkatle kontrol edilen bir *zoom* kullanarak bu sorunu çözdü. Hitchcock oyuncuyu merdiven boşluğunun bir yanına yerleştirdi. *Zoom* objektifli kamera merdiven boşluğundan aşağıya yönelen bir ray üzerine monte edildi. Çekim rayın uzak ucundaki kamerayla başladı ve *zoom* objektif, teleobjektif odak uzaklığının etkisini hafifletti. Kamera merdiven boşluğunda kayarken, geriye *zoom* yapıldı ve sonunda geniş açıyla tamamlandı. Kaydırma ve *zoom* dikkatle birbirine ayarlandı ve görüntünün durumunda bir değişiklik olmadı. (Kaydırma görüntünün merkezine girerken, *zoom* darlaşan alanı düzeltmek için merkezden açıldı.) Sahnenin aktardığı etki, sahnenin normal derinlik algılamasıyla başlayıp, daha sonra hızla bir algının abartılı hale getirilmesiyle psikolojik baş dönmesi (*vertigo*) duygusunun yaratılmasıydı. Hitchcock'un bu birkaç saniyelik çekimi 19.000 dolara mal oldu.

Steven Spielberg korku duygusunu artırmak için *Jaws*'ta (1975) benzer bir *zoom*-ve-kaydırma kombinasyonu kullandı. Bu alışılmamış tekniğin belki de en ilginç uygulaması *Sıkı Dostlar*'daki (*Goodfellas*, 1990) restoran sahnesiydi. Yönetmen Martin Scorsese bu tekniği izleyicinin daha fazla korkması için Robert De Niro ile Ray Liotta arasında geçen gerilim sahnesinde kullandı.

Özetlersek; odak uzaklığı daha kısa olan daha geniş görüş açılı objektifler, çok daha abartılı derinlik algılamasına ve daha büyük çizgisel bozulmaya neden olurken, daha uzun odaklı ve daha dar görüş açılı objektifler ise derinlik algılamasının daha az önemli kılınmasına yol açarlar.

Standart objektifler iki yönden farklıdırlar. Fotoğrafçı hem objektifin odağını (objektifin öğeleri arasındaki ilişkiyi değiştirerek) ayarlar hem de objektife giren ışık miktarını kontrol eder.

Kameraya giren ışık miktarını değiştirme ve filmi pozlamanın üç yolu vardır:

- Fotoğrafçı ışık hattında bulunan, ışığa maruz kalan malzemeye müdahale edebilir (filtreler bu işe yarar ve genellikle objektifin önüne yerleştirilir).
- Pozlama süresini değiştirebilir (örtücü bunu kontrol eder).
- Ya da ışığın geçtiği kanalın hacmi-



Resim 2-12. GENİŞ AÇI BOZULUMU. Anna Karina, Jean-Luc Godard'ın *Çılgın Pierrot*'sunda (*Pierrot le Fou*, 1965). (*L'Avant-Scene. Büyütülmüş çerçeve.*)

ni değiştirebilir (diyafram bu işlemi düzenler).

Filtreler genellikle kameraya giren ışığın niceliğini değil niteliğini değiştirmek için kullanılır ve bu nedenle bu eşitlemede küçük bir rol oynar. Diyafram ve pozlama süresi, birbiriyle ve odak uzaklığı ile yakın ilişki içinde bulunan ana faktörlerdir.

Diyafram tam anlamıyla insan gözünün irisi gibi çalışır. Filmin, retinaya göre daha sınırlı bir duyarlılığa sahip olması nedeniyle filmi pozlayan ışık miktarını kontrol edebilmek bir zorunluluktur. Diyaframın açıklığı, diyafram ayar ölçüleriyle (*f-stops*) düzenlenir. Bu ölçüler, özel bir objektifin odak uzaklığının yeterli açıklıkla bölünmesinden, başka bir deyişle bir objektifin uzaklığının genişliğine oranından türeyen ölçülerdir. Bu mekanik düzeneğin sonucu, birbiriyle ilişkisi başlangıçta keyfi gibi görülen bir dizi sayıdır:

Bu sayılar seçilmiştir, çünkü bu dizi içinde birbirini izleyen her bir sayı, kendinden önce gelen sayının yarısı düzeyinde ışık miktarının geçişine izin vermektedir: Yani f 1 ölçüsü f 1.4'ten iki kat daha geniştir ve f 2.8, f 5.6'dan dört kat daha fazla ışığın geçişine olanak sağlar. Sayılar, küsurları atılarak yuvarlak olarak hesaplanmıştır. Artış oranı yaklaşık olarak, 2'nin kare kökü olan 1.4'tür.

Bir objektifin hızı diyaframın en geniş haliyle ölçülür. 50 mm uzunluğa sahip bir objektif aynı zamanda 50 mm genişliğindedir, bu nedenle f 1 objektif olarak sınıflandırılır, yani en geniş açıklığındaki çok hızlı bir objektif, f 1 objektiften iki kat ve f 2 objektiften dört kat daha fazla ışığın girmesine izin verir.

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

Diyagram F1

Stanley Kubrick *Barry Lyndon*'ın büyük bir bölümünü az sayıdaki 18. yüzyıl



Resim 2-13. TELEOBJEKTİF BOZULUMU. Robert Altman'ın *Buffalo Bill ve Kızılderililer*'inden (*Buffalo Bill and the Indians*, 1976) bir çekim. Bill ve ekibi kameradan en az yarım mil uzakta.

mumlarıyla çekmeye karar verdiğinde, Zeiss firmasının NASA adına uzay fotoğrafçılığı için geliştirdiği özel bir objektifi kullanması gerekmişti. Görüntü yönetimi (sinematografi) alanında o dönemde kullanılan en hızlı objektifler f 1.2 iken, bu objektif f 0.9 değerindeydi. İki sayı arasındaki küçük fark (0.3) aldatıcıdır, çünkü gerçekte Kubrick'in kullandığı NASA objektifi yaklaşık olarak standart f 1.2'nin iki katı daha fazla ışığa izin veriyordu.

Aşırı hızlı objektiflerin geliştirilmesinden sonra yönetmenler, her ne kadar yalnızca eğitimli izleyiciler bu yeni efektlerin farkına varsalar da, güçlü yeni araçlara sahip olmuşlardır. Hızlı objektifler ekonomik olarak da önemlidir çünkü ışık en fazla zaman harcanan ve bu nedenle de film çekiminin en pahalı kısımlarından biridir. Modern amatör sinemacılar ışığın sorun olmadığı iyi ve temiz bir görüntü kaydını *Camcorder*'lardan (video kamera) bekliyorlar. Yalnızca profesyoneller bu teknik başarının ne kadar önemli olduğunu bilirler. Çağdaş bir CCD'li* *Camcorder*, objektifin geçirdiği ışığı artırmada öylesine etkilidir ki, gece görüşü olarak hizmet eder ve insan gözünden daha etkilidir.

F-sayıları yalnızca sayı dizilerinin, farklı ölçüler arasındaki ayrımları açık bir biçimde göstermemesi nedeniyle değil ama aynı zamanda fiziksel bir büyüklük oranı olan *f*-sayısının kameraya giren gerçek ışık miktarının tam bir dökümü olmaması nedeniyle de yanıltıcıdır. Objektif öğelerinin yüzeyleri az miktar-

* Yük Aktarım Aygıtı (charge-coupled device): Bazı video kameralarda ışığı elektrik sinyallerine çeviren, ışık kaynağının yerine geçen çip. Bak. Resim 6-15. (Ç.)



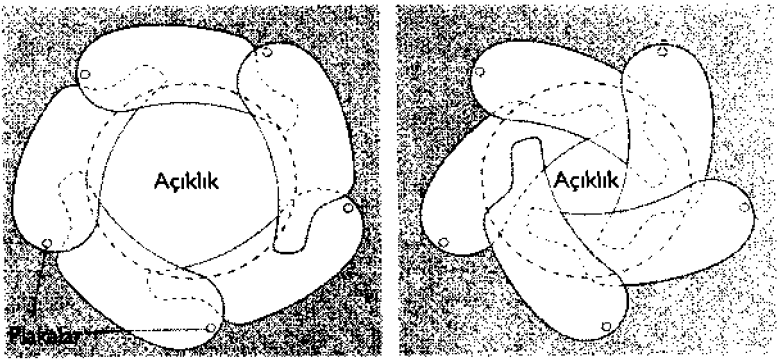
Resim 2-14. Godard'ın "Kamera-Göz"ünden ("Camera-oeil", Godard'ın *Vietnam'dan Uzakta - Loin da Vietnam* adlı ortak filmdeki bölümü, 1967) bu büyütülmüş çerçeve çekim sırasında yapılan hızlı *zoom* efektini açıkça gösteriyor. Bulanıklaşan çizgiler görüntünün merkezine yöneliyor. Çoğu *zoom* hareketi bu sahnedeki gibi tek tek çerçeveleri bulanıklaştırmak için yeterince hızlı olmaz. (*L'Avant-Scene. Büyütülmüş çerçeve.*)

da da olsa ışık yansıtır ve bir miktar ışığı da emer; çok öğeli karmaşık objektiflerde, özellikle zoom objektiflerde bu farklılıklar dikkate değer bir yekun tutar. Bunu gidermek için "T-sayısı" anlayışı geliştirilmiştir. T-sayısı, filmi pozlayan ışık miktarının kesin elektronik ölçüsüdür.

Diyaframın numarasını değiştirmek objektifin çapını değiştirdiği için, aynı zamanda alan derinliğini de değiştirir. Objektif açıklığının küçültülen çapı, daha büyük bir odak kesinliği anlamına gelir. "Alan derinliği" terimi, odakta yeterli düzeyde görünecek olan objektifin önündeki mesafeler dizisini belirtmek için kullanılır. Eğer alan derinliğini bilimsel kesinlikle ölçseydik, o zaman bir objektif yalnızca kameranın önündeki tek bir plan için tam ayarlı olurdu. Buna odak düzlemi* (*focus plane*) diyoruz. Ama bir fotoğrafçı bilimsel gerçeklikle değil, psikolojik gerçeklikle ilgilidir ve her zaman için objektifte görünecek olan odak düzleminin hem önünde hem de ardında bir dizi farklı mesafe vardır.

Bu noktada farklı objektif tiplerinin farklı alan derinliği özelliklerine sahip olduğunu belirtmeliyiz. Geniş-açı bir objektif çok derin bir alan derinliğine sahipken, tele-objektif oldukça dar bir alan derinliğine sahiptir. Her bir özel objektif küçültülür, diyaframı daraltılırken alan derinliği etkisinin arttığını da hatırlayalım.

* Odak düzlemi: Objektifin odaklandığı, görüntünün üzerine düştüğü düzleme denir ki, bu düzlem filmin yüzeyine olan uzaklığıyla ölçülür. (Ç.)



Resim 2-15. DİYAFRAM. Fotoğrafik sistemin en basit olduğu kadar en önemli öğelerinden biri olan diyafram genellikle beş ya da altı tane birbirine geçmiş ince yaylı metal plakadan oluşur. Bunlar açıklık ölçüsünün kolayca düzenlenebilmesi için birbirlerinin üzerine biner.

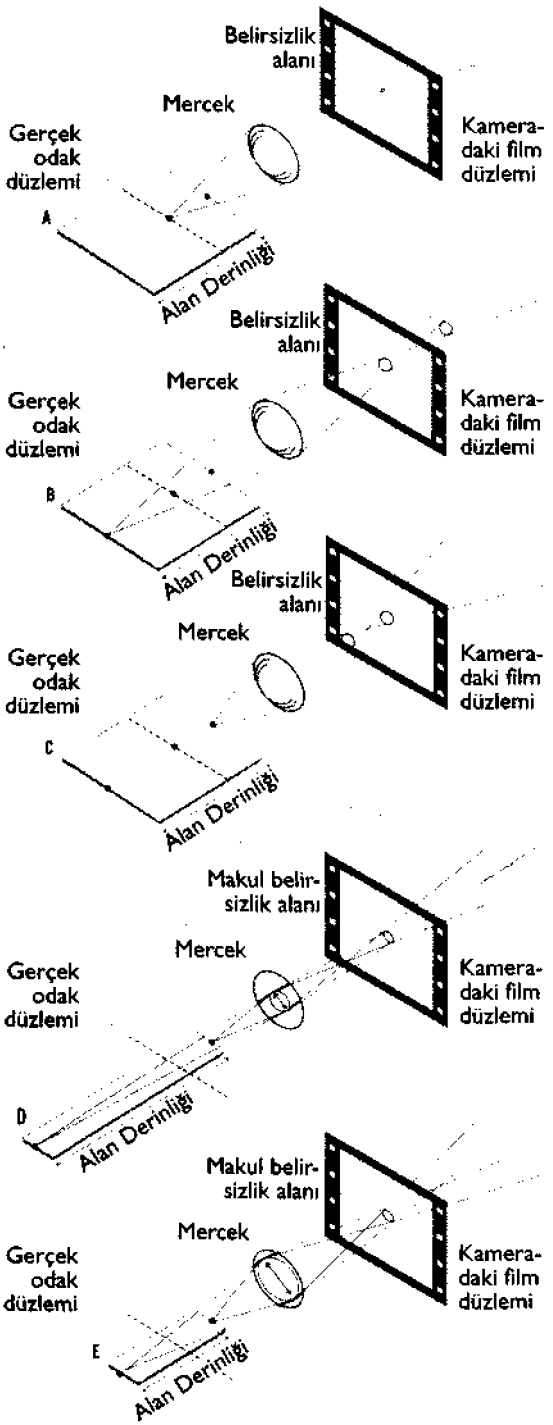
Sinemacılar ve fotoğrafçılar bu nedenle objektifler konusunda bir dizi karmaşık tercihle karşı karşıyadır. Bütün aksiyon alanı üzerinde keskin odak için çabalayan görüntüleme stiline derin odaklı görüntüleme denir. Birkaç istisna olmasına karşın, derin odak genel olarak sinemadaki gerçekçilik kuramlarıyla yakından ilişkilidir. Bu arada yararlı bir sanatsal araç olan alan derinliğinin sınırlılığını telafi eden dar odaklı görüntüleme stili çok sık olarak dışavurumcu sinemacılar tarafından kullanılmıştır. Çünkü bu stil, izleyicinin dikkatini yönlendirmek için hâlâ kullanılabilen başka bir tekniktir. Bir yönetmen bir çekim sırasında ya kameraya yaklaşan ya da kameradan uzaklaşan bir nesne üzerinde odağı korumak ya da dikkati bir nesneden diğerine değiştirmek üzere izleyiciyi yönlendirmek için odağı değiştirebilir (buna odak kaydırma denir).

Kamera

Kamera ışığı alan ve kontrol eden objektifle ışığı kaydeden film için mekanik ortam sağlayan bir aygıttır. Bu mekanik aygıtın kalbi, filmi pozlayan ışık miktarını kontrolde fotoğrafçıya ikinci bir araç sağlayan örtücüdür (*obtüratör-shutter*). Burada ilk kez fotoğraf ile sinemada görüntüleme arasındaki önemli bir ayrımla karşılaşıyoruz. Fotoğrafçılar için örtücü hızı (enstantane) her zaman için diyafram ölçüsüyle yakından ilişkilidir. Eğer fotoğrafçı hızlı bir eylemi görüntülemek isterse, ilk olarak eylemi "dondurmak" için yüksek bir enstantane hızı kullanmaya karar verecek ve kısa pozlama zamanı için (alan derinliğinin daralması etkisine sahip olacak) düşük f sayısıyla diyaframı açarak denge sağlayacaktır. Ancak, eğer derin odak etkisi isteniyorsa fotoğrafçı diyaframı daraltacaktır ki, bu da görece uzun bir pozlama süresini gerektirecektir. Bu işlemin sonucu hızlı bir eylemin flulaşmasıdır. Enstantane hızları bir saniyenin bölümleriyle ölçülür ve fotoğrafçılıkta diyaframla yakın ilişki içindedir. Örneğin aşağıdaki enstantane hızlarıyla diyafram çiftleri kameraya aynı miktarda ışık girmesine olanak sağlar.



Resim 2-16. Kubrick'in *Barry Lyndon*'ındaki bu sahnenin bütün ışığını on tane mum sağladı. Murray Melvin ve Marisa Berenson. *(Büyütülmüş çerçeve.)*



Resim 2-17. ODAK VE ALAN DERİNLİĞİ. Objektifler, objektifin önünde tek bir düzlemin tam olarak odakta olması için ışık ışınlarını kırarlar. Bu beş çizimdeki nokta nokta hatlar gerçek odak düzlemini gösterir. Ancak psikolojik olarak odak düzleminin önünde ve arkasındaki uzaklıkların belirli bir alanı tatmin edici olarak odakta görünecektir. Bu "alan derinliği," çizimlerde koyu renkli alanlarla gösterilmiştir.

A'da odak düzlemindeki nesne, objektifin arkasındaki film düzleminde en dar "belirsizlik alanı"nı üretir. B'de alan derinliği bölgesinin en uzak çizgisinde bulunan nesne daha geniş, makul bir belirsizlik alanı ortaya çıkarır. Bu çizginin daha da uzağındaki nesneler için belirsizlik alanı öyledir ki, göz ve beyin görüntüyü "odak dışı" olarak okur. C'de alan derinliği bölgesinin yakın kenarında bulunan bir nesne benzer biçimde makul bir belirsizlik alanı ortaya çıkarır. Objektife yakın nesneler odak dışı bir belirsizlik alanı üretir.

D ve E, açıklık ölçüsünün (diyafram numarası) alan derinliği üzerine etkisini gösterir. D'deki daha dar olan açıklık daha büyük bir alan derinliği verir, oysa E'deki daha geniş olan açıklık, alan derinliğini sınırlar. Her iki illüstrasyonda da alan derinliği bölgesinin yakın ve uzak kenarlarındaki noktalar eşit, makul bir belirsizlik alanı oluşturur.

Beş çizimde de alan derinliğinin bir miktar illüstrasyon amacına uygun olarak çizildiği belirtilmelidir. Özel bir objektifin ve açıklığın alan derinliğinin hesaplanması basit bir geometri işlemidir. Genel olarak alan derinliği sonsuza doğru gider. Bu konu uzaktan çok yakın alan için daha önemlidir.

F - SAYISI	*f*1	*f*1.4	*f*2	*f*2.8	*f*4	*f*5.6	*f*8	*f*11	*f*16
ENSTANTANE HIZI	$\frac{1}{1000}$	$\frac{1}{500}$	$\frac{1}{250}$	$\frac{1}{125}$	$\frac{1}{60}^{*}$	$\frac{1}{30}$	$\frac{1}{15}$	$\frac{1}{8}^{*}$	$\frac{1}{4}$

Diyagram F2 (*Yaklaşık olarak)

Ancak sinemadaki görüntülemede enstantane hızı, kamera ile göstericinin (*projector*) hızını eşlemek için zorunlu bir mutabakat olan saniyede yirmi-dört kare tarafından belirlenir. Görüntü yönetmenleri bu nedenle enstantane hızı seçimi konusunda sınırlıdır, ancak görüntü yönetmenleri zamanı değil de enstantanenin açılış hızını kontrol eden bir örtücü kullanarak pozlama süresini kontrol edebilirler. Açık bir biçimde görüntü yönetiminde yararlı en üst sınır 1/24 saniyedir. Filmin bu hızla gösteric den geçmek zorunda olması nedeniyl normal olarak sinemada görüntü yönet minde bu sınırın üzerine çıkan bir pozl ma süresi söz konusu değildir. Bu ise fo toğrafçıların en yararlı araçlarından b rinden görüntü yönetmenlerinin mal rum olması anlamına gelir. Normal film lerde "pozlama süresi" yoktur.

Odak uzaklığı, çizgisel perspektifi biçim bozulumu, derinlik perspektifini biçim bozulumu, görüş açısı, diyafran



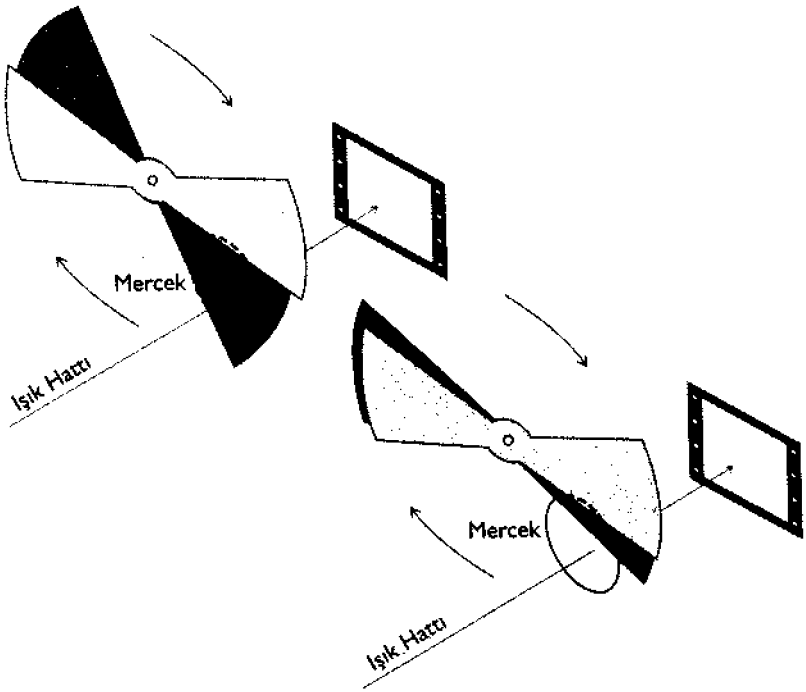


Resim 2-19. DERİN ODAK. En olağanüstü derin odak çekimlerinden birini Orson Welles'in *Yurttaş Kane*'i (*Citizen Kane*-1941) için Gregg Toland çekti. Odak ön plandaki cam heykellerden en geride masanın arkasında yığılı durumdaki mobilyalara kadar uzanır. (*MOMA/FSA.*)

alan derinliği ve pozlama süresi: Bunlar hem fotoğraf hem de sinemada görüntülemenin temel öğeleridir.

Birbirine bağlı çok sayıda değişken vardır ve bunların hepsi birden fazla etkiye sahiptir. Sonuçta örneğin bir fotoğrafçı geniş bir alan derinliği istediğinde diyafram açıklığını küçültecektir ama bu, kameraya daha az ışık girmesi anlamına gelir ki, bu durumda nesneyi yeterli düzeyde aydınlatmak için yapay ışık kullanmak zorunda kalacaktır. Ama bu da istenmeyen yan etkilere neden olabilir. Bu yan etkileri gidermek için ise pozlama süresini uzatacaktır. Ancak bu sefer de eğer kamera ya da nesne hareket ediyorsa net ve pürüzsüz bir görüntü elde etmenin daha da zorlaşması durumu ortaya çıkacaktır. Böyle bir durumda çerçeveye daha fazla alanı dahil etmek için geniş açı objektif kullanmaya karar verebilir ama bu da ilk aşamada elde etmeye çalıştığı kompozisyonu kaybedeceği anlamına gelir. İnsan gözünün ve beyninin sürekli olarak ve bilinçten bağımsız olarak verdiği birçok karar, fotoğrafta bilinçli olarak verilmek zorundadır.

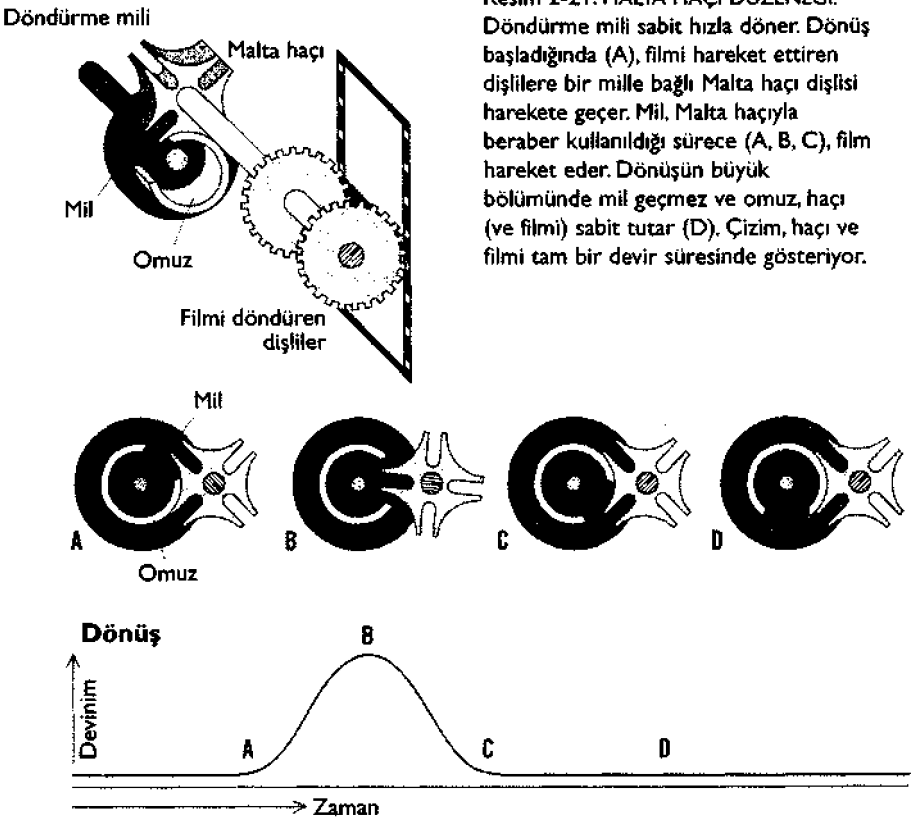
Kamera, fotoğraf makinesinde varolmayan iki devinimi aynı anda yapar. Hem filmi devindirir hem de kendi kendine devinir. Filmin kamera içindeki devinimi basit bir konu olarak görülebilir ama bu, yine de filmin gösterilebilir hale gelmesinden önce çözülmesi gereken çok yönlü sorunların sonuncusudur. Filmin kameradaki akışını sağlayan düzenek; "geçiş düzeneği" (*pull-down mechanism*) ya da "aralı devinim düzeneği" (*intermittent motion mechanism*) olarak bilinir. Sorun filmin, ses bandı ya da vi-



Resim 2-20. DEĞİŞİR ÖRTÜCÜ. Fotoğrafta örtücü (obtüratör) yalnızca yaylı metal plaka ya da bez bir perdedir. Ancak sinemada pozlama süresi saniyede 24 kare standart hızla sınırlıdır. Değişir örtücü, pozlama süresinde esneklik sağlar. Her ne kadar yine saniyede 24 kare hızla dönse de deliğin büyüklüğü ve bundan dolayı da pozlama süresi üst üste binen plakaları düzenleyerek değiştirilebilir.

deo banttan farklı olarak, sabit bir hızla kamera içinde sürekli olarak akamamasıdır. Filmler saniyede 24 kare esasına dayalı tek tek fotoğraflardan oluşur ve aralı devinim düzeneği filmi, bir karenin pozlanmasına uygun pozisyonda hareket ettirmek, saniyenin yaklaşık 1/24'ü kadar bu konumda tutmak, daha sonra da bir sonraki kareyi aynı pozisyona getirmek zorundadır. Her saniyede yirmi dört kez bu işlemin yapılması ve filmi bizzat pozlayan döner perde ile tam bir senkron içinde bu mekanik görevin yerine getirilmesi şarttır.

ABD'de Thomas Armat genel olarak 1895 yılında ilk kez işleyen geçiş düzeneğini keşfetmesiyle tanınır. Avrupa'da başka mucitler, özellikle Lumière Kardeşler, benzer aygıtlar geliştirmişlerdir. Geçiş düzeneği gerçekten de sinemanın kalbidir, çünkü kamera ya da gösteriden filmi geçiren bu düzenektir. Tek tek görüntüler dizisinin kaydedilmesi ve perdeye yansıtılmasına dayalı bu sistemin başarısı, Ingmar Bergman'ın insanın görüşündeki kesin bir eksiklik dediği görüşün devamlılığına dayalı sürekli devinim görünümünü sağlar. Beyin bir görüntüyü, kayboluşundan sonraki kısa bir süre için belleğinde tutar. Bu sayede psikolojik motivasyon ve devinim yanılsamasını sağlamak için hızla tek tek kareleri yansıtabilecek bir makine yapmak olanaklı olmuştur. El-Hâzin da-



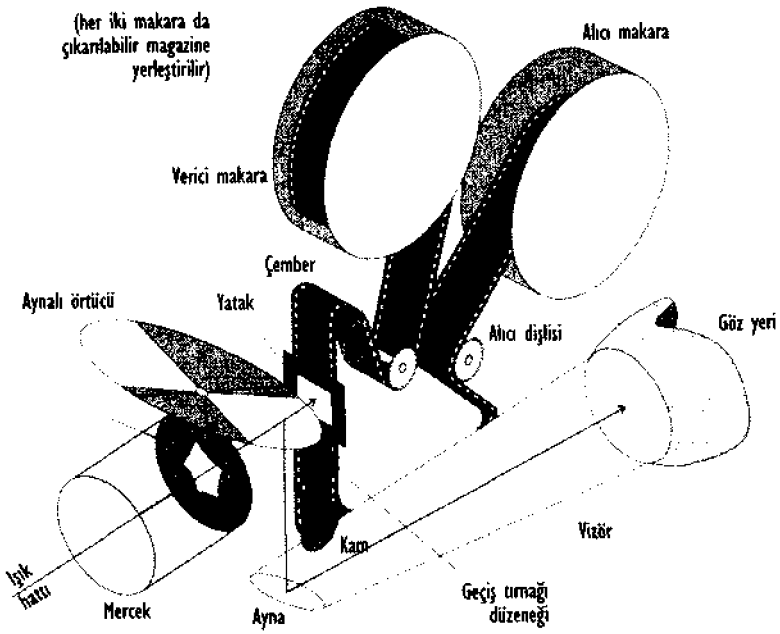
Resim 2-21. MALTA HAÇI DÜZENEĞİ. Döndürme mili sabit hızla döner. Dönüş başladığında (A), filmi hareket ettiren dişlilere bir mille bağlı Malta haçı dişlisi harekete geçer. Mil, Malta haçıyla beraber kullanıldığı sürece (A, B, C), film hareket eder. Dönüşün büyük bölümünde mil geçmez ve omuz, haçı (ve filmi) sabit tutar (D). Çizim, haçı ve filmi tam bir devir süresinde gösteriyor.

ha 10. yüzyılın başında yazdığı *Kitabü'l-Menazır* adlı yapıtında bu olguyu incelemişti. Peter Mark Roget ve Michael Faraday gibi 19. yüzyıldaki bilim insanları 1820'li yıllarda kuram üzerine değerli çalışmalar yaptılar. Bu yüzyılın başlarında ise Gestalt psikologları "fi-olgusu" (psikolojik devinim algısı)* adını verdikleri bu anlayışı daha da yakından incelediler.

Bunun olabilmesi için saniyede en az 12 ya da 15 karelik bir hız gereklidir ve saniyede 40 karelik bir oran çok daha etkilidir. W. K. L. Dickson gibi ilk denemeciler, daha düşük hızlarda çok sık rastlanan titreme etkisini gidermek için saniyede 48 kareye varan hızlarda çekim yaptılar. Kısa bir süre içinde çift taraflı yansıtma örtücüsünün kullanılması sonucu titremenin önlenebileceği ortaya çıktı ve sinemanın ilk günlerinden bu yana yaygın olarak kullanıldı. Sonuç, film saniyede 24 kare esasına göre çekilirken, filmin her bir karesinin yansıtılması sırasında saniyede 48 karelik bir frekansın (hız) yaratılıp titremenin ortadan kaldırılarak gösterilmesidir. Aslında her bir kare iki kere yansıtılır.

Sessiz sinema dönemi boyunca - özellikle de hem kameraların hem de göstericilerin elle kurulduğu ilk yıllarda- değişik hızlar söz konusuydu. Hem görüntü yönetmenlerinin hem de gösteri-

* Hareketsiz nesnelerin birbiri ardına hızla gösterildiğinde, tek tek algılanabilecekleri eşiği aşarak hareketliymiş gibi görünmesi. (Ç.)



Resim 2-22. REFLEKS KAMERA. Verici ve alıcı makaralar, kolayca ve hızla değiştirilebilir ayrı bir magazine yerleştirilir. Verici ve alıcı dişliler sürekli olarak dönerler. Bu makinedeki aralı geçiş hareketi, Resim 2-21'de gösterilen oldukça karmaşık Malta haçı düzeneğiyle değil de, bir tırnağa takılı mil düzeneğiyle sağlanır. Refleks kameranın kalbi aynalı örtücüdür. Işık hattına 45°lik açıyla yerleştirilen bu düzenek görüntü yönetmeninin kameranın gördüğü ile aynı sahneyi görmesine olanak sağlar. Örtücü açıldığında, bütün ışık filme çarpar. Örtücü kapalı olduğunda bütün ışık vizöre yönelir. Refleks kamera hem fotoğrafta hem de sinemada ayrı vizörleri olan ilk döneme ait sistemlerin neredeyse tamamen yerine geçmiştir.

ciyi kullananların (makinistlerin) bu nedenle akışın hızı üzerinde denetimi vardı. Sessiz sinemada ortalama hız saniyede 16 ile 18 kare arasındaydı ve bu oran yıllar geçtikçe 20 ile 22 kareye doğru arttı. Saniyede 24 kare 1927 yılına dek değişmez bir standart değildi. Bugün bile tamamen evrenselleşmemiştir. Avrupa televizyon filmleri, Avrupa televizyon sistemiyle senkron sağlamak için saniyede 25 kare çekilir, çünkü bu sistemin frekansı saniyede 25 karedir. Sessiz filmler günümüzde sık sık yapıldığı gibi "ses hızı"nda gösterildiğinde orijinalinden çok daha komik görünen hızlandırılmış aksiyon etkisi yaratır.

Hızın etkisi atlanmamalıdır. Saniyede 24 kare ile 30 kare oranlarında (ya da saniyede 48 ile 60 kare yansıtılan) film ya da televizyon görüntüleriyle büyüdüğümüz için, aslında yalnızca yeterli olduğunda bu hareketli görüntü niteliğini standart olarak kabul etmeyi öğreniyoruz. Görüntü niteliğini artırmanın en etkili yollarından biri hızı artırmaktır ki, bir Showscan ya da Imax düzeneğini ziyaret ederek bunu kendinize kanıtlayabilirsiniz. Müze ya da özel amaçlı park gösterilerine uygun bu teknolojiler daha yüksek hızlar kullanırlar. (Imax aynı zamanda daha büyük bir ham film kullanır.) HDTV (seçme gücü çok yüksek -en

az 720 satır- olan; 35 mm'lik filmin çerçeve oranına -16:9- sahip sayısal televizyon) için ABD standardı benimsendiğinde, başlıca öğe artırılmış hızdı.

Armat'ın icat ettiği aygıtın üstünlüğü, filmi devindirmesi ve filmin durduğu zaman miktarı ile filmin hareket halinde olduğu sıradaki zaman miktarı arasında yüksek bir oran yaratarak filmi pozlamasıdır. Açık bir biçimde, karenin hareket halinde olduğu süredeki zaman fotoğrafik açıdan zaman kaybıdır. İşleyiş düzeni Resim 2-21'de tanımlanmıştır. Karenin küçüklüğünü, filmin kolayca kırılabileceğini, küçük deliklerin (perfore) maruz kaldığı şiddetli basıncı düşündüğünüzde, film kamerası ile gösterici gerçekten müthiş düzeneklerdir. Dişli Malta haçı 19. yüzyıl teknolojisinin etkili bir simgesidir.

Kameranın hızı yönetmenler için yararlı olabilecek başka bir dizi değişkeni devreye sokar ve bu alanda sinema en önemli bilimsel uygulamalara ulaşır. Göstericinin hızının sabit olduğunu kabul edersek, kameranın hızının değişmesi sonucu, paha biçilmez değerdeki yavaş çekim, hızlı çekim ve aşırı hızlı çekim (*time-lapse*) gibi teknikleri kullanabiliriz.

O halde film insan gözünün göremediği doğal olguları gösteren, teleskop ve mikroskobun uzama uyguladığını benzer biçimde zamana uygulayabilen araçtır. Yavaş çekim, hızlı çekim ve aşırı hızlı çekim görüntüsü, tıpkı mikroskop ve teleskopun algılama konumundaki bizlere ya çok küçük ya da çok uzaktaki bir olguyu ya da nesneyi göstermesi gibi, çok hızlı ya da çok yavaş gelişen olayları ayrıntılarıyla bize sunar. Bilimsel bir araç olarak sinema yalnızca zaman olgusunun geniş bir alanını çözümlememize olanak sağladığı için değil, aynı zamanda gerçekliğin nesnel kaydedilmesi olarak da büyük bir öneme sahiptir. Antropoloji, budunbilim, ruhbilim, toplumbilim, doğa araştırmaları, zooloji, hatta botanik gibi bilim dalları sinemanın keşfiyle devrim geçirmişlerdir. Daha da ötesi ham filmler, gözlerimizin algıladığı renkler ve hızların (*frequency*) oldukça sınırlı alanının dışındaki tayf alanlarına duyarlı hale getirilebilir. Kızılötesi ve diğer benzer görüntüleme tipleri, bugüne kadar algı gücümüzün ötesinde kalmış "görsel" malzemeyi açığa vurur.

"Yavaş çekim" ve "hızlı çekim" terimleri kendi kendilerini açıklar ama yine de kameranın içinde ne olduğunu tam olarak açıklamak yararlı olabilir. Eğer geçiş düzeneğinin hızını ayarlarsak, kamera örneğin standart saniyede 24 yerine 240 kare çekim yapabilir, bu takdirde kayıt süresinin her bir saniyesi, gösterme süresinin 10 saniyesinden fazla sürecek ve gerçek zamanda algılanması mümkün olmayan hareketin ayrıntılarını gösterecektir. Eğer kamera tam tersine diyelim saniyede 3 kare çekerse gösterme süresi gerçek zamandan 8 kat daha hızlı olacaktır. Aşırı hızlı çekim, kameranın devamlı olmaktan çok ara ara durarak işlediği, örneğin saniyede bir kare oranında aşırı düzeyde hızlı hareket görüntülemesine gönderme olarak kullanılır. Aşırı hızlı çekim özellikle doğa bilimlerinde yararlıdır. Bu teknik diğer laboratuvar tekniklerinin gösteremediği, diyelim ışık etkisiyle bir bitkinin büyüme devinimi (*phototropism*) olgusunun ayrıntılarını gösterir.

Film kameranın değişen hızlarının bilimsel gerçekleri olduğu kadar şiirsel gerçekleri de ortaya çıkardığını kavramak için aslında bilimsel amaçlarla yapılan yavaş ya da hızlı çekim filmlerini pek çok kez izlemek gerekmiyor. Sinemanın ilk dönemine ait filmlerin hızlandırımış gösteriminin komik değeri herkesçe bilinen bir gerçekken, yavaş çekim aşk sahneleri çağdaş sinemanın



Resim 2-23. HIZLANDIRILMIŞ HAREKET. Film zamanı sıkıştırdığı (ve yaydığı için) bilimsel bir araç olarak, mikroskopun ya da teleskopunkine benzer amaçlara hizmet eder. (*Archive Films'in katkısıyla. Büyütülmüş çerçeve.*)



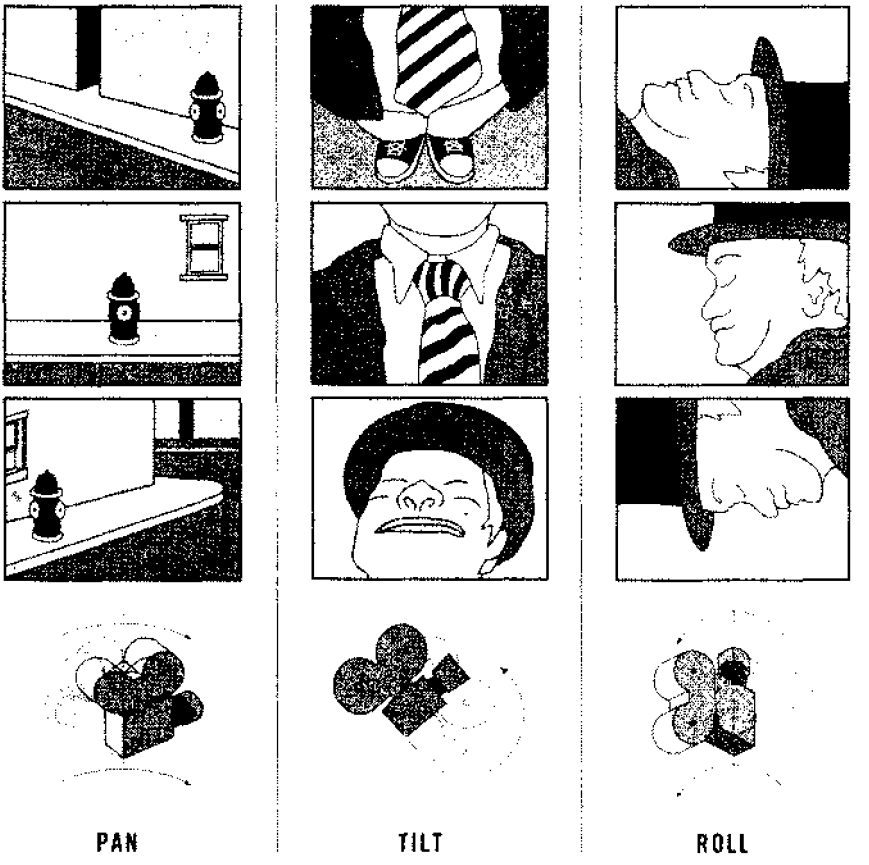
Resim 2-24. Yavaş çekim, öykülü filmlerde de ara sıra yararlıdır. Michelangelo Antonioni'nin *Zabriskie Point*'inin (1969) zirvesi olan sekanstaki aşırı yavaş çekimli bu çerçeve, patlama fantazyasının ironik, lirik özgürlüğünü yakalar. (*Sight and Sound. Büyütülmüş çerçeve.*)

en eski klişelerinden biri olmuşsa, aşırı yavaş hareketli patlamaların (örneğin Antonioni'nin *Zabriskie Point*'inin final sekansı) maddi dünyanın senfonik ayinleri gibi algılanması da bir gerçektir. Aynı durum, çiçeğin açarak güneşin yaşam veren ışınlarını aradığı sürenin ve bu sürenin oldukça çarpıcı olan doğal koreografisinin 30 saniyelik çekim süresine sıkıştırıldığı aşırı hızlı çekilmiş çiçek sekansları için de geçerlidir.

Kamera filmi devindirdiği gibi, kendisi de devinir ve bu olgu sinemanın kendine ait en özel gerçekliğini keşfettiği alanda yer alır. Çünkü bir yönetmenin izleyicinin bakış açısı üzerindeki denetimi, sinemayla tiyatro arasındaki en önemli ayrımlardan biridir.

İki temel tip kamera hareketi vardır. Kamera ya kendisinde kesişen üç düşsel eksenden biri etrafında çevrinebilir ya da uzam içinde bir noktadan diğerine devinebilir. Bu iki devinim tipinin her biri kamera ile nesne arasındaki temelde farklı bir ilişkiyi tanımlar.

Pan'lar ve *tilt*'lerde kamera, nesne devindiği ya da konu değiştiği sırada nesne/konuyu izler; *roll*'larda nesne değişmez ama çerçeve içindeki yönelimi değiştirilir. *Dolly* olarak da bilinen vinç ve kaydırma çekimlerinde kamera dikey ya da yatay bir hat (ya da bir tür vektör) boyunca devinir ve nesne bu durumda



Resim 2-25. *PAN, TILT, ROLL.* Bu üç temel hareketin en çok kullanılanı *pan*'dır. Yeni enformasyon sağlamaktan çok kafa karıştırıcı olduğundan *roll* (dönme) en az kullanılan kamera hareketidir.

durağan ya da hareketli olabilir. Bu sınıflanan devinimler ve bunların kombinasyonlarının nesne ile kamera ve dolayısıyla izleyici arasındaki ilişki üzerinde böylesine önemli bir etkisinin olması nedeniyle kamera devinimleri filmin anlamını belirleyen çok önemli öğelerden biridir.

Kamera devinimini olanaklı kılan aygıtlar tasarım açısından oldukça basittir. Üç ayak (*tripod*) üzerindeki *pan/tilt* kafası dikkatle düzenlenmiş bir levhadır ve bilyelerle işler. Kaydırmalı çekimler yalnızca ya ray döşeyerek ya da biraz daha serbesti sağlayan lastik tekerlekli *dolly* kullanılarak yapılır. Görüntü yönetmenine kamerayı sarsmadan yükseltme ve indirme olanağı sağlayan kamera vinci, telefon şirketi işçilerinin kutup uçlarına ulaşmak için kullandıkları aracın (*cherry-picker*) yalnızca bir başka versiyonudur. (Bak. Resim 3-60.)

Sonuç olarak görece yakın zamanlara kadar bu alandaki teknik ilerlemeler oldukça azdı. Ancak bunlardan ikisi çok önemlidir. İlki 1950'lerin sonunda Arriflex firmasının Hollywood görüntü yönetmenlerinin tercih ettiği araçlar olan standart dev Mitchell kameralardan boyut olarak daha küçük ve ağırlık



Resim 2-26. Ingmar Bergman çok iri Mitchell kamera ile *Kurtların Saati*'nin (*Vargtimmen*, 1966) setinde. Solda Liv Ullmann.

açısından önemli ölçüde daha hafif olan yeni bir 35 mm kamera geliştirmesidir. Arriflex'in yeni kamerası elde taşınabiliyordu ve kamera devinimlerinde kolaylığa ve akıcılığa olanak sağlıyordu. Kamera artık ek mekanik teçhizattan kurtulmuş ve sonuç olarak daha kişisel bir araç haline gelmişti. 1960'ların başında Fransız Yeni Dalga akımı, elle yapılan kamera devinimlerinin yeni "vokabülerini" yaratmakla dikkat çekti ve bu hafif kameralarla 1960'larda da, günümüzde de yaygın olan sinema-gerçek (*cinéma vérité*) belgesel stili ortaya çıktı. Gerçekten de 1990'larda en bilinen görüntüleme klişelerinden biri ticari televizyon programlarında aşırı derecede istismar edilen hızlı kesme, titreme ve el kamerasıydı. Ne kadar çok şey değişirse o kadar şey aynı kalıyor.

Yaklaşık 15 yıldan bu yana el kamerası, çekimleri olanaklı kıldığı ve kolaylıklar sağladığı için birçok yerde kullanılır hale geldi. Titrek kamera (*shaky camera*) çalışması 1960'ların klişesi oldu. Daha sonra 1970'lerin başında Garrett Brown adlı bir görüntü yönetmeni Cinema Products, Inc.'den mühendislerle birlikte çalışarak "*Steadicam*" adlı sistemi geliştirdi. O dönemden beri bu çekim yöntemi büyük bir yaygınlık kazandı ve film yapım yöntemini önemli ölçüde değiştirdi. Ekonomik yararlılık anlamında, aşırı hızlı objektifleriyle kendini kanıtladı, çünkü kaydırma için ray döşemek ışıktan sonra film yapımında en fazla zaman gerektiren ikinci etkinliktir ve *Steadicam* bu sorunu ortadan kaldırır.

Steadicam sisteminde, kameranın



Resim 2-27. Stanley Kubrick küçük bir Arriflex ile "elde çekim yapıyor": *Otomatik Portakal*'daki (*A Clockwork Orange*, 1971) tecavüz sahnesi. Malcolm McDowell burun takmış.

ağırlığını görüntü yönetmeninin kalçalarına doğru dağıtan bir göğüslük kullanılır. Hidrolik bir kol kameranın hareketini kontrol eder ve çok daha özen isteyen ve pahalı olan kaydırma ve *dolly* çekimleriyle karşılaştırılabilir ölçüde düzgün bir görüntü elde edilir. Son olarak bir video monitörü görüntü yönetmenini vizöre bağımlı olmaktan kurtarır ve kamera elde yürüyerek yapılan çekimin denetimini artırır. *Steadicam* kullanıcıları film yapımının gizli sanatsal kahramanları arasında yer alırlar. Çoğu eğitimli atlettir, yaptıkları iş haltercilik ile balerinliğin inanılmaz bir karışımıdır. İşin ilginç yanı o işini ne kadar iyi yaparsa siz onu o kadar az fark edersiniz.

Ancak hafif bir kamera bile, standart bir vinç üzerine yerleştirildiğinde hacimli bir aygıttır. 1970'lerin ortalarında Fransız sinemacılar Jean-Marie Lavalou ve Alain Masseron, "*Louma*" adını verdikleri bir cihaz geliştirdiler. Esasen fazlasıyla mikrofon koluna (*boom*) benzeyen hafif bir vinç olan bu araç hafif kameralardan tam kapasite yararlanılmasını sağladı. Servo-motorlarla* kontrol edilen *Louma*, kameranın daha önce olanaksız olan konumlarda devinmesine olanak sağladı ve küçük bir odanın dışında ya da gerekirse millerce uzaktaki görüntü yönetmeninin bulunduğu yere vizörden gelen sahnenin video görüntü-

* Servo-motor ya da servo-mekanizma: Herhangi bir mekanizmanın işleyişini, hatayı algılayan yan bir geribesleme düzeneğinin yardımıyla denetleyen ve hatayı gideren otomatik aygıt. (Ç.)



Resim 2-28.
STEADICAM.
Hidrolik kol kameranın hareketini kontrol eder. Göğüslük denge sağlar.

sünü aktararak görüntü yönetmeninin çekim yerindeki varlığını gereksiz kıldı.

Kenworthy şnorkeli gibi aygıtlar kameranın daha da fazla denetimine olanak sağlar. *Louma* kamerayı görüntü yönetmeninden özgürleştirirken, şnorkel de objektifleri kameranın hacminden özgürleştirir. Bu aygıtların ardından başka aygıtlar da yapılmıştır ve bunlardan biri kameranın serbest hareketi için önemli bir atılımı temsil eder. Kameranın raylardan ve *dolly* arabasından kurtulmasıyla yetinmeyen Garrett Brown 1980'lerin ortasında "*Skycam*" sistemini geliştirdi.

Skycam açıkça *Steadicam* ve *Louma*'nın ürünüdür. Bu sistem hafif bir kamerayı sette ya da dış mekânda dört köşeye dikilen direkten makaralar ve tellerle asılı tutar. Görüntü yönetmeni setin dışında oturur, aksiyonu bir monitörden izler ve bilgisayardan gelen kablo sistemiyle iletişimi sağlayarak kameranın hareketini kontrol eder. Kendinden önceki *Steadicam* gibi *Skycam* de ne kadar az fark edilirse o derece başarılıdır. Ancak ara sıra, özellikle de spor çekimlerinde başka türlü olanaksız olan inanılmaz görüntüler sağlar. Peter Pan asla bu kadar iyisine sahip olmamıştı.

Bu aygıtların geliştirilmesiyle, gerekli teçhizatın hacminin görüntü yönetmenine dayattığı sınırlamaların çoğu ortadan kaldırılmıştır. Kamera ideal bir serbest hareket konumuna yaklaşmış ve mükemmel bir biçimde kontrol edilebilir yapay bir göz haline gelmiştir. Fiber optik teknolojisinin mükemmelleştirilmesi, bu özgürlüğü mikroskobik düzeye kadar genişletmiştir. İnsan vücudundaki damarlar boyunca yapılan yolculuk *Fantastic Voyage* filminde özel efektler sayesinde yaratılan bir bilim-kurgu iken, 1970'lerin ortasında *The Incredible Machine* belgeselinde gerçek olmuştur.

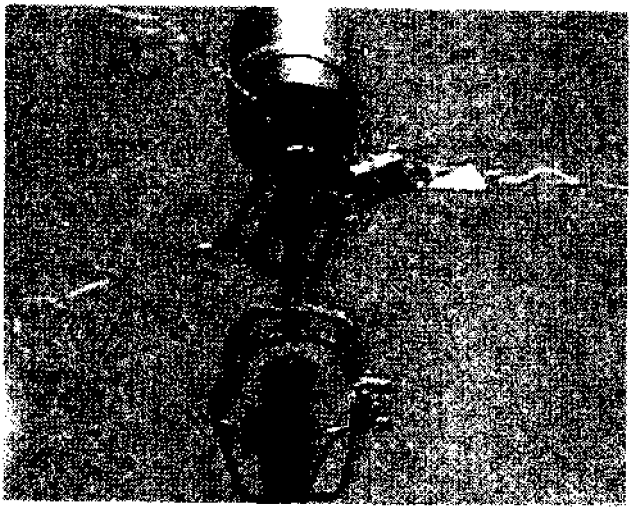
Ham Film

Kimyasal görüntülemenin dayandığı temel ilke, bazı maddelerin, ağırlıklı olarak gümüş tuzlarının ışığa duyarlı oluşlarıdır. Yani bu maddeler ışıkla pozlandıklarında değişirler. Eğer bu kimyasal değişim görülebilir ve sabitlenebilir ya da dondurulabilirse, o zaman görsel deneyim yeniden üretilebilir ve kaydı mümkün hale gelebilir.

Daguerretype'ler madeni levhalar üzerine kaydediliyor ve görüntü elde etmek için dakikalarla ölçülen uzun pozlama süreleri gerektiriyordu. Hareketli görüntünün (*motion picture*) teknik olarak olanaklı hale gelmesinden önce, fotoğrafik duyarkatı (*emulsion*) taşıyacak esnek bir temelin geliştirilmesi ve bu duyarkatın saniyenin 1/20'si gibi bir sürede düzgün bir biçimde pozlanması için yeterince duyarlı ya da "hızlı" hale getirilmesi gerekliydi. Günümüzde saniyenin 1/1000'ine varan standart, yaygın duyarkat hızı normal koşullardaki yeterli pozlama süresinden daha fazladır.

Ancak bütün sabitlenmiş görüntüler kimyasal yolla yapılmazlar. Örneğin televizyon görüntüleri (ışığa duyarlılığın doğası ve fosforışıma -*phosphorescent* - kimyasalları bir rol oynasa da) elektronik olarak üretilir ve fotokopi (Xerox) makinelerinde kullanılan sistemler de geleneksel kimyasal gümüş-tuzu görüntülemeden tamamen farklıdır. 1980'lerin başında kısa bir süre için maden fiyatları beş kat arttığında, gümüşün az bulunuşu nedeniyle dikkatler gümüşsüz fotoğrafa yöneldi.

Sony 1989 yılında tamamen elektronik ilk şipşak kamera olan Mavica'yı üretti. Onlar pazarın birkaç yıl ilerisin-



Resim 2-29. SKY-CAM. Dört tele bağlı kamera ve vinçler uzaktan kumandayla kontrol edilir. (*Skyworks, Inc.'in katkısıyla.*)





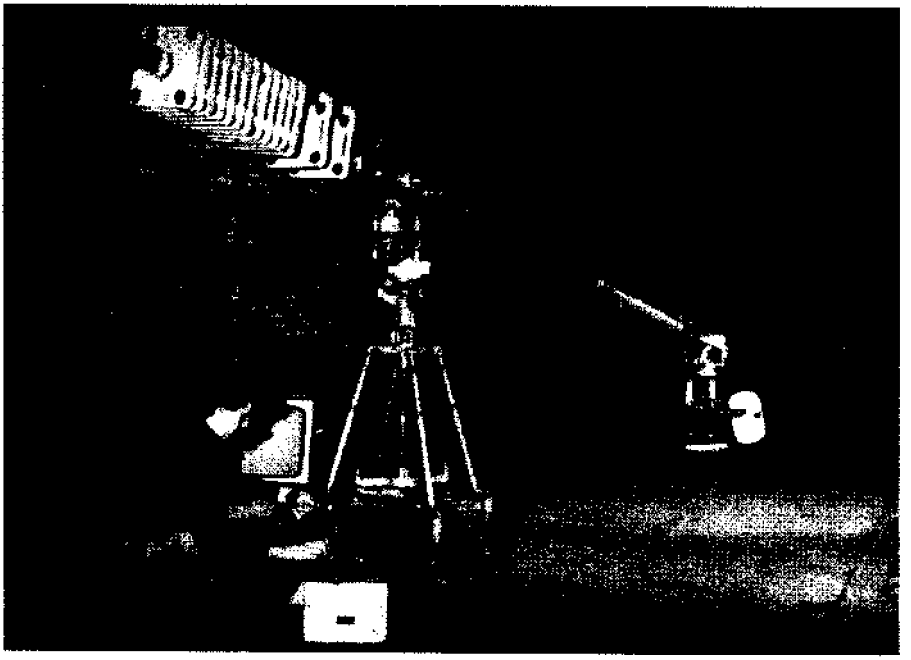
Resim 2-30. Basit bir araba sahnesi çekmek zaman alıcı bir işlem olabilir. Işıklar, kamera, yansıtıcılar, yayındırıcılar (*diffuser*) ve diğer teçhizat *Not a Pretty Picture* filmindeki bu sahnede arabaya monte edilmiş. Sağdaki kadın yönetmen Martha Coolidge. (Resim 2-57'deki basit stüdyo arkadan gösterim düzenlemesiyle karşılaştırın.) (*Fotoğraf: Jack Feder.*) Altta ise sahnenin filmdeki görünüşü.

deydiler. Sayısal kameralar 1990'ların sonuna dek tüketiciler tarafından kabul görmedi. 1992'de (fotoğraf kimyasaldan elektroniğe geçtiğinden en fazla kayba uğrayan) Kodak bir geçiş formülü buldu ve Foto CD dediği bir riske girdi. Çok yerleşen ve kullanımı çok kolay olan kimyasal film hâlâ fotoğraf çekiminde kullanılıyor. Daha sonra piyasadaki fotoğrafçı filmdeki görüntüyü, müşteriye çok hızlı bir biçimde alışkın olduğu kâğıt baskılar olarak dönecek bir CD-ROM* (*compact disc read-only memory*) versiyonu üzerinde tamamen sayısal olan dosyalara aktarır. Tüketici disketi bir CD-ROM okuyucuya yerleştirir. Bu okuyucu Foto CD standardına tekabül eder ve tüketici şipşak fotoğraflarını monitörde ya da televizyonunda görür.

Renkli lazer ve mürekkep püskürtmeli yazıcıların fiyatları düşer ve evlere girerken, fotoğraf meraklıları artık baskılarını bilgisayarda yapabiliyor. Evlerdeki karanlık odaların yerini bilgisayar yazılımı* (*software*) alabilir. Adobe Photoshop gibi ticari yazılımlar en gelişkin fotoğraf laboratuvarlarının karanlık

* Kompakt disk yalnız okunur bellek. Üzerine ses, metin, hareketli ve hareketsiz görüntüler kaydedilen, yalnızca okunabilen (yazılamayan) türde kompakt disk. (Ç.)

* Çalıştırıldığında bilgisayarı belirli görevleri yapmak üzere yöneten komutlar dizisi, programlar. (Ç.)

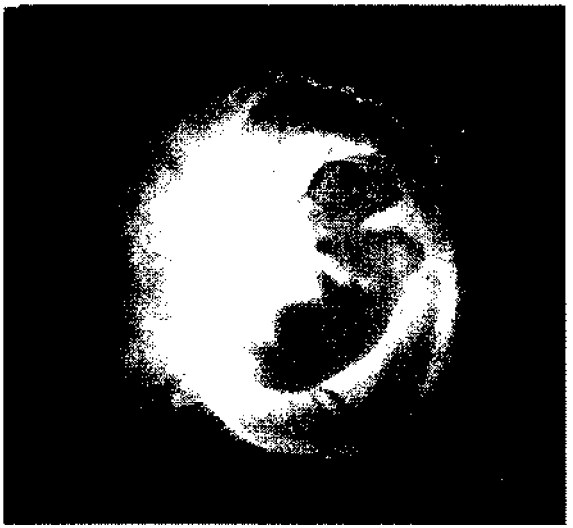


Resim 2-31. *LOUMA* VİNCİ. Görüntü yönetmeni televizyon monitöründen kameranın çektiği görüntüyü izlerken servo-motorlarla vincin ve kameranın hareketini kontrol eder. Vincin çok ani yön değiştirme kapasitesi vardır. Kameraya takılan bir *zoom* motoru da uzaktan kumanda ile kontrol edilebilir. (*Fotoğraf: P. Brard.*)

odalarından daha düşük ücretle daha büyük bir esneklik sunabilir. Kameranın kendisi sayısallaşma zincirinde son halka olmuştur. Artık ikinci yüzyılı içinde olan fotoğraf-kimyası ortadan kalkmak üzeredir. Gerçekten de, bir tüketici teknolojisi olan bu teknoloji bir yüzyıldan fazla sürmüştür ve yalnızca sayısal bilgisayar tarafından aşılabilir. Tüketici teknolojisi tarihinde ikinci aşama olan mekanik mum ve vinil kayıt 1980'lerin sonunda yerini CD'ye bırakmadan önce uzunca süre varlığını korumuştur.

Negatifler, Baskılar ve Aşamalar

Kimyasal fotoğrafın temelindeki tuzlar, ışığa maruz kaldığında kararmasından, sistemde alışılmamış ve yararlı bir durum ortaya çıkar. Fotoğrafın en fazla ışık alan bu alanları, fotoğraf banyo edilip, görüntüyü sabitleyen kimyasal banyoya sokulduğunda en karanlık bölgeler olarak ortaya çıkar. Sonuç, tonların tersine döndüğü bir negatiftir, aydınlık karanlık ve karanlık aydınlıktır. Bu negatif görüntünün pozitif bir baskısı ya negatiften kontak baskı ya da buna benzer bir ham film ya da fotoğraf kartına yansıtma yoluyla kolayca elde edilebilir. Görüntünün yansımasını mümkün kılan budur. Ayrıca negatif yansıtıldığı sırada görüntü önemli bir avantaj olarak büyütülebilir, küçültülebilir ya da bir biçimde değiştirilebilir. Tersine çevirme (reversal) işlemi görüntünün doğrudan doğruya pozitif olarak kameradaki ham film üzerine aktarılmasına olanak sağlamış-

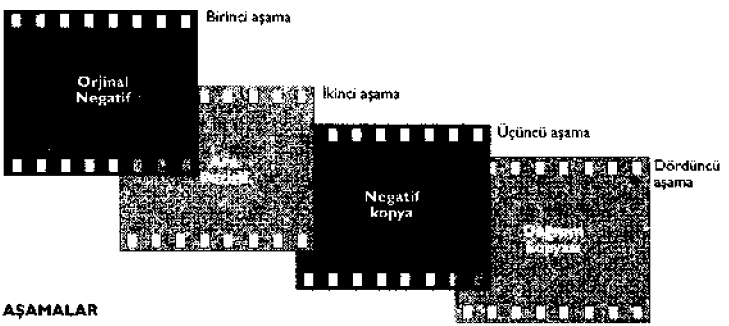


Resim 2-32. Endoskobik fiber optik görüntülemenin ilk örneklerinden biri: Rahimdeki insan cenini. *The Incredible Machine*'den, 1975 (PBS).

tır. Negatifler ya da reversal pozitifler doğrudan reversal bir baskıdan basılabilir.

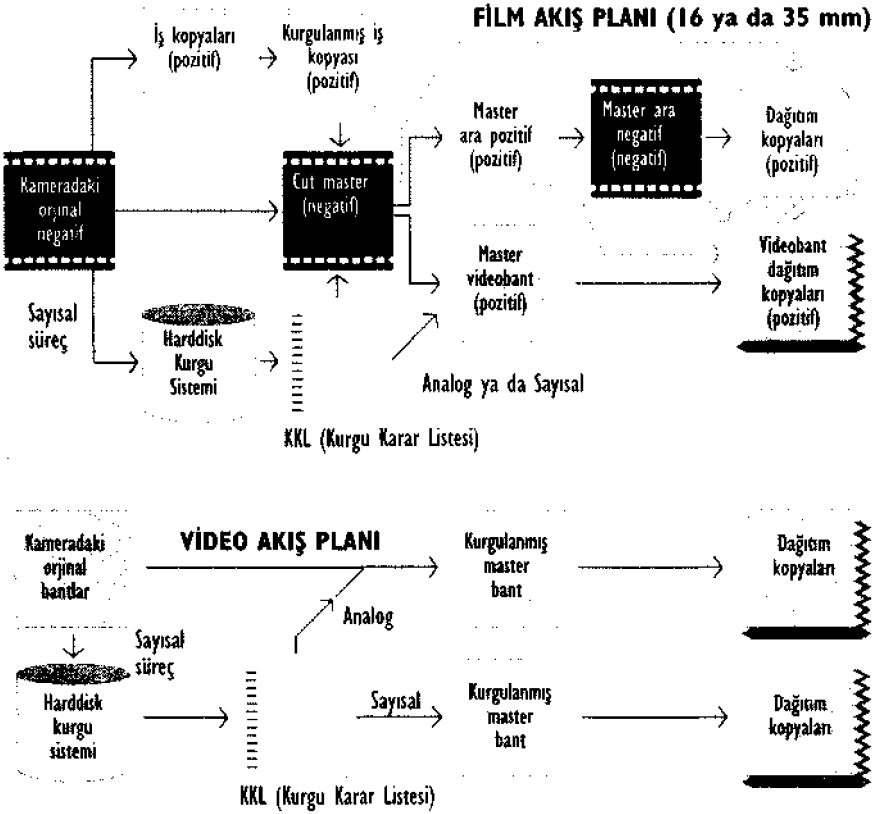
Kameradaki ham film yani orijinal negatif ilk aşama olarak değerlendirilir; bundan yapılan baskı ikinci aşamadır kı, genellikle orijinalden birkaç aşama uzaklaşmış baskıdır:

Eğer karmaşık bir laboratuvar çalışması gerekirse birkaç aşama daha eklenebilir. Özel olarak ara pozitif aşamasına köprülük yapması amacıyla geliştiri-



Diyagram G

(ara pozitif); bunun reversali yani negatifi üçüncü aşamadır (negatif kopya). Birbirini izleyen her bir aşamada kalite kaybı söz konusudur. Bir filmin orijinal negatifi genel olarak, bir filmin gösterimi için gerekebilecek 10 adetten 1000 adete kadar çoğaltımda kullanılması açısından çok değerli olarak kabul edildiğinden, sinema salonunda izlenen basılen CRI (*color reversal intermediate* - renkli ara reversal) uygulamada aşama sayısını azaltmıştır. Çok sayıda kopya ve laboratuvar işlemi gerekmediğinde, reversal ham fimler çok yararlı bir seçenek sunar. 1970'lerde film hâlâ televizyon haberleri için tercih edilen bir araçken ve tamamen elektronik haber merkezi yaygınlaşmadan önce, bir haber kamera-



Resim 2-33. HAM FİLM, BASKILAR, AŞAMALAR. Günümüzde yaygın olarak kullanılan prodüksiyon sistemlerinin çoğunluğu bu akış planı içinde işler. Sinema salonlarında gösterilen Amerikan filmleri genel olarak kesiksiz çizgilerin gösterdiği yolu izler. Bu, izleyicinin gördüğü kopyanın dördüncü aşama olduğu anlamına gelir. Sinema salonlarında gösterilen Avrupa filmleri ise çoğunlukla noktalı çizginin gösterdiği yolu izlerler; böylece izleyiciler önemli ölçüde daha iyi kaliteye sahip ikinci aşama baskıyı izlerler. Burada gösterilmeyen üçüncü bir temel sistem, negatif ile son baskı arasına bir "ara reversal" sokar. Her ne kadar 16 mm film prodüksiyonu aynı modelleri izleyebilirse de, doğrudan gösterilebilen reversal orijinallerin kullanımı da yaygındır. Denkleme bandın eklenmesi daha geniş bir girdi ve çıktı çeşitliliğine olanak sağlar. Bant sayısal olduğunda, gösterim kopyası orijinalinin kalitesine sahiptir.

manının öğleden sonra saat 16:00'da çektiği reversal ham film, saat 17:00'de basılır, doğrudan yayın akışına sokulur ve hâlâ ıslak olarak saat 18:00'daki yayın için hazır hale getirilirdi. Amatör görüntü yönetmenleri hemen hemen her zaman Kodachrome ya da Ektachrome gibi reversal film kullanırlar.

Bu, sinemacının elinin altındaki temel ham film tercihlerinin geniş bir kataloğudur. Uygulamada daha da büyük değişiklikler söz konusudur. Eastman Kodak şirketi ABD'deki profesyonel ham film pazarında (amatör ve fotoğraf filmi pazarında belli belirsiz rakipleri olsa da) neredeyse tekel konumuna sahiptir ve aynı zamanda ABD dışındaki pazara da egemen durumdadır. Ama Ko-

dak kısmen, çok sayıda yararlı ürün ürettiği için bu konuma gelmiştir. Ve sinemacılar önemli ölçüde Eastman Kodak ham maddeleriyle sınırlıyken, işlem teknikleri açısından geniş bir yelpazeye sahiptirler (aşağıdaki renk konusuna bakınız). Ancak bütün bu işlemler, Eastman'ın ham filminin özel kimyasıyla ilişkili olmak zorunda olduğundan, temel benzerliklere sahiptir.

Şirketin endüstri içinde böylesine güçlü bir konumda olmasının temel nedenlerinden biri, ham film ile diğer işlemler arasındaki bu yakın ilişkidir. Yoksa özel bir laboratuvar, özel bir ham filmi işlemden geçirecek donanıma sahip olabilmek için yüz binlerce dolar yatırım yapmak zorunda kalacaktır. Doğal olarak böylesi yatırımlar, özellikle de teknolojinin hızla değiştiği ve araç-gerecin kullanım süresinin altı ila sekiz yılı aşmayabileceği göz önünde tutulursa, laboratuvarların finansal açıdan tedbirli olmasını gerektirir. Örneğin Eastman'ın 1968'de piyasaya sürdüğü 5254 nolu ham film, o zamana kadar kullanılan renkli ham filmden teknik olarak daha üstündü ama bu üstünlük yalnızca altı yıl sürdü ve 1974 yılında tamamen farklı bir kimyası olan 5247 nolu film onun yerini aldı. Daha sonra da 5247'nin yerini EXR ham filmleri (5296, 5293, 5248, 5245) aldı.

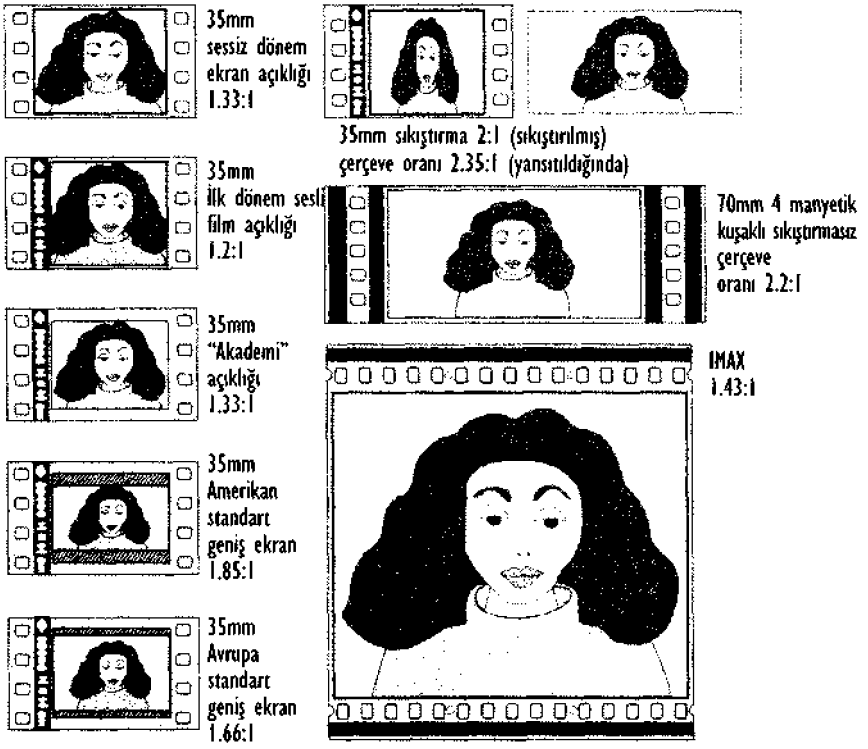
Bu ve diğer nedenlerle Kodak, 1980'lerin başındaki mikro bilgisayar devriminden önce, bilgisayar alanında IBM'inkine benzer bir tekelci konuma sahiptir. İlk esnek, şeffaf rulo ham filmi 1889'da geliştiren George Eastman olmuştur. Zirvede olduğu günlerdeki IBM gibi, Eastman'ın şirketi de tüketicilerin büyük çoğunluğu tarafından kullanılacak olan dilleri ve sistemleri büyük ölçüde belirlemiştir. Sinema bir sanat, ama aynı zamanda da bir endüstridir. Kodak'ın yıllık geliri, bütün Amerikan uzun metraj sinema endüstrisinin gelirinin yaklaşık 1,5 katıdır.

Ama IBM gibi Kodak da eğer 19. yüzyılın kimyasal teknolojisinden 21. yüzyılın sayısal teknolojisine geçiş yapamazsa, sahneden silinme tehlikesiyle karşı karşıya kalabilir. Foto CD iyi bir başlangıçtır ama Kodak'ın kimyasal imtiyaz ömrünü yalnızca uzatır. Sonunda fotoğraf tamamen sayısal olacak ve bu şirketin ham filmden çok disk ve bant alanlarında çok sayıda rakibi var, daha da ötesi bu alanda fotokimyasal filmde olduğundan çok daha çeşitli markalar var.

Ekonomik ve lojistik karar, ham filmin ve işlemin seçiminde büyük bir rol oynarken, bu seçimlere ayrılmaz bir biçimde bağlı olan başka, daha çok estetik nitelikte kararlar da söz konusudur. Ham filmin estetik değişkenleri şunları içerir: Format (çerçeve), gren, kontrast, ton ve renk. Bu değişkenlere, özellikle de ilk ikisine -her ne kadar kullanılan ham filmin gerçek bir işlevi değilse de- bağlı olan bir başka öğe de çerçeve oranı (*aspect ratio*) ya da gösterildiği sırada filmin çerçeve büyüklüğüdür.

Çerçeve Oranı

Yansıtılan görüntünün yüksekliğiyle genişliği arasındaki oran -çerçeve oranı- kameranın (ya da göstericinin) açıklık (*aperture*) durumuyla hacmine ve göreceğimiz gibi kullanılan objektiflere bağlıdır. Ama bu yalnızca bir açıklık işlevi değildir. Sinema tarihinin ilk dönemlerinde 3/4'lük (yükseklik/genişlik) keyfi çerçeve oranı yaygınlaştı ve sonunda Academy of Motion Picture Arts and Sciences tarafından standart hale getirildi. Bu nedenle bu oran "Akademi açıklığı" ya da "Akademi oranı" olarak bilinir. Genel olarak 1:1.33 ya da basitçe 1.33 oranı olarak tanımlanan bu oran, tartı-



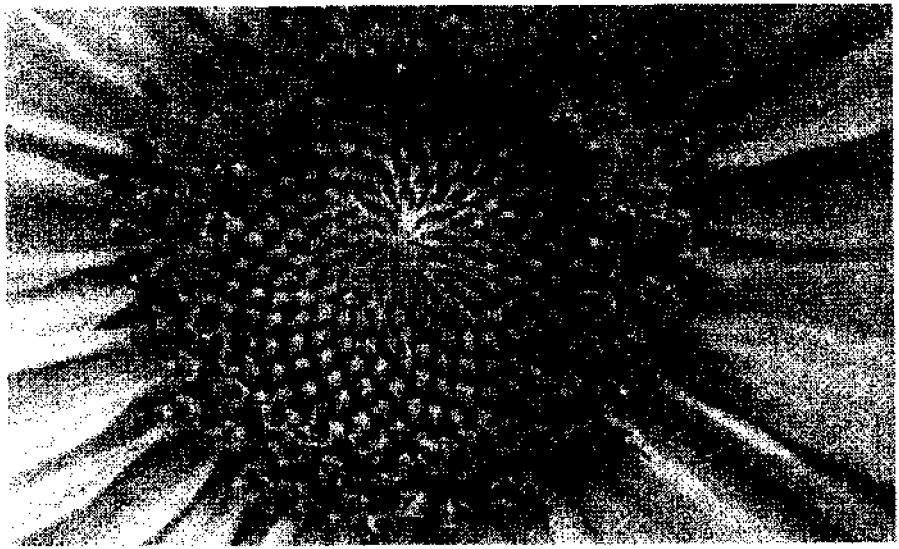
Resim 2.34. ÇERÇEVE ORANLARI: Standart ve geniş ekran sistemleri.

şılmaz düzeyde en yaygın oran olduğu halde, hiçbir zaman kullanılan tek oran olmadı.

Sinemacılar -özellikle de D. W. Griffith- çok sık olarak görüntünün biçimini geçici olarak değiştirmek için çerçevenin bir bölümünü maskelediler. Ses geliştirilip, filmin kenarına ses kuşağı için yer açmak gerektiğinde, bir süre için kare oranı yaygınlaştı. Birkaç yıl sonra Akademi, aslında 1.33 oranını yeniden elde etmek için kullanılan çerçeve içindeki uzamı küçülttü ve bu standart, keyfi bir kararın sonucu olsa da, giderek mistik bir önem kazandı.

Sinema üzerine ders kitaplarının bazıları bugün bile klasik sanat ve mimarinin Altın Kesit'iyle (*Golden Section*) 1.33 oranı arasında ilişki kurar. Bu sayı doğada, genellikle en alışılmadık yerlerde, örneğin bir ay çiçeğinin çekirdeklerinin ya da bir salyangozun kabuğunun düzeninde bulunan bir oranın gerçekten mistik bir ifadesidir. Altın Kesit a/b=b/(a+b) formülünden çıkar. Burada a dikdörtgenin kısa kenarı, b ise uzun kenarının uzunluğudur. Bu irrasyonel bir sayı olmakla birlikte, Altın Oran'a (*Golden Mean*) 1:1.618 biçimindeki yüksekliğin genişliğe oranıyla yaklaşılabilir. Bu oran günümüzde Avrupa'da kullanılan en yaygın geniş ekran oranına çok yakındır ama kesinlikle 1.33'lük akademi oranından çok farklıdır. Keyfi olan* Akademi oranı 20 yıl ya

* Sinikler, Akademi açıklık oranının Pythagoras'ın teoreminin ifadesi olduğuna dikkat çekeceklerdir ama Altın Oran doğal, orga-



Resim 2-35. Günebakan çiçeğinin gösterdiği biçimiyle Altın Oran.

da bu civarda (1953'e dek) gerçekten tek egemen oran olmakla birlikte, bu dönem boyunca televizyon çerçevesi de bu model üzerine kurulmuştur ve filmin kompozisyonunu etkilemeyi sürdürmektedir. Ancak geniş ekran HDTV 16:9'luk (ya da 1.777:1) çerçeve oranıyla Altın Oran'a daha yakındır.

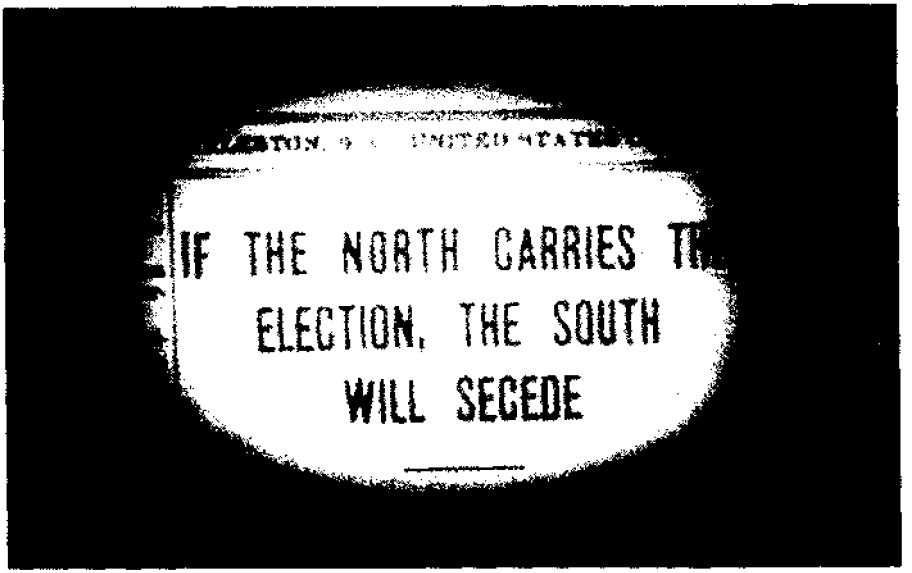
1950'den bu yana sinemacılar çok sayıda ekran oranı seçmekle karşı karşıya kaldılar. Günümüzde kullanılan geniş ekran oranlarını elde etmek için iki farklı yöntem kullanılır. En basit yöntem, çerçevenin altını ve üstünü maskelemektir. Bu ise en yaygın iki geniş ekran oranını verir: 1.66 (Avrupa) ve 1.85 (ABD). Ancak maskeleme, filmin çok küçük bir parçasının kullanılması ve yansıtılan görüntünün niteliğinin zayıflaması anlamına gelir. 1.85 oranında toplam çerçeve alanının yüzde 36'sı kullanılamaz.

Geniş ekran oranını elde etmenin ikinci yöntemi 1950'lerin ortasında Sinemaskop olarak yaygınlaşan sıkıştırma (*anaformic*) işlemidir. İlk sıkıştırma işlemi Henri Chrétien'in "Hypergonar" sistemiydi ve 1927 yılında Claude Autant-Lara tarafından *Bir Ateş Yakmak* (*Construire un feu*) filminde kullanıldı. Aynı yıl içinde André Debrie ile birlikte çalışan Abel Gance epik filmi *Napoléon* finali için *Cinerama*'ya* benzer çok ekranlı gösterim** (*multiscreen*) sistemi

nik bir düşünce iken, bu oran soyut bir düşüncedir.

* *Cinerama:* Fred Walker tarafında keşfedilen, üç kameranın elektronik olarak eşzamanlı olarak kullanıldığı bir geniş ekran sistemi. İlk *Cinerama* filmi *This is Cinerama*'ydı (1952). 1962 de *How the West Was Won*'dan sonra üçlü kamera/yansıtma içbükey perde sistemi, aynı ad altında pazarlanmış sıkıştırma işlemi lehine terk edildi. (Ç.)

** Çok ekranlı gösterim: Birden çok ekran ve aynı sayıda göstericinin kullanılmasına dayanan çeşitli yöntemlerin ortak adı. Bu işlem ayrı ayrı ekranlar üzerine ayrı ayrı görüntüler düşürmek; aynı görüntünün çok geniş bir görünümünü sağlamak; temel görün-



Resim 2-36. D. W. Griffith *Bir Milletin Doğuşu*'ndaki (*The Birth of a Nation*, 1914) bu çekimde olduğu gibi, dikkati odaklamak için sık sık görüntüyü maskeledi. (*Büyütülmüş çerçeve.*)

geliştirdi. Bu üçlü-yansıtma sistemine *Polyvision** adını verdi. Bundan bir yıl önce *Chang* adlı filmleri için Merian C. Cooper ve Ernest B. Schoedsack, bütün görüntüyü bir büyütecin yapabileceği kadar büyüten *Magnascope*** ile denemeler yapmışlardı.

Bir sıkıştırma objektifi geniş bir görüntüyü normal film çerçevesi boyutları içinde sıkıştırır ve daha sonra uygun oranlara sahip bir görüntüyü sağlamak için yansıtma boyunca sıkıştırmadan bırakır. En yaygın sıkıştırma sistemleri (önce Sinemaskop, günümüzde Panavision) için standart sıkıştırma oranı 2:1'dir; yani bir nesne gerçeklikteki genişliğinin yarısı olarak sıkıştırılmış çerçeve içinde görülür. Nesnenin yüksekliği değişmez. Çerçevenin neredeyse bütün alanı kullanılarak baştaki sıkıştırma işlemi 2.55'lik çerçeve oranına sahip bir görüntü sağlar. Bu daha sonradan optik ses kuşağına yer açmak için günümüzün standardı olan 2.35 olarak değiştirilmiştir.

Sıkıştırma sistemi maskelemeden çok daha etkili olduğu halde, çerçevenin bütün alanını kullandığı için, sıkıştırma objektifleri çok daha gelişkin, çok daha pahalı optik aygıtlardır ve küresel (*spherical*-sıkıştırmasız) objektiflerden çeşit açısından daha sınırlıdır. Bu ise görüntü yönetmenin bir sıkıştırma işlemi-

---

tüyle ilgili ya da çatışmalı görüntüleri vermek gibi çeşitli amaçlarla kullanılır. Bazen ekranın bir bölümü boş olarak da bırakılabilir. (Ç.)

* *Polyvision:* Üçlü ekranın bulucuları Abel Gance ile Andre Debrie'nin geliştirdikleri yan yana sıralanmış on kadar sahne üzerinde başka başka ya da birbirinin tümleyicisi olan görüntülerin aynı zamanda ya da ayrı ayrı yer almasına dayanan geniş ekranlı ve çok görüntülü işlem. (Ç.)

** *Magnascope:* Özel bir gösterici merceğinin, değişik büyültme gücüyle, filmin kalabalık geniş sahnelerini ekrana geniş olarak yansıtmasına dayanan ve 1926'larda kullanılan bir geniş ekran sistemi. (Ç.)



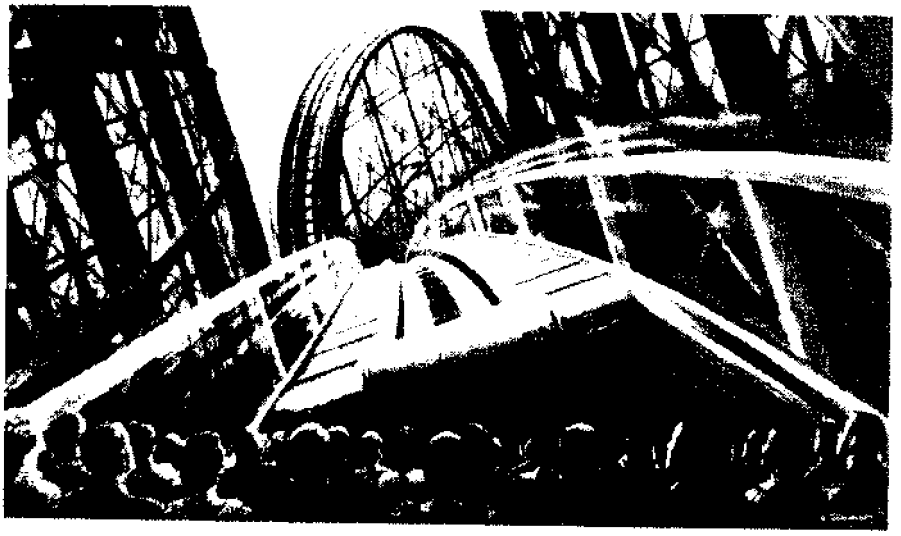
Resim 2-37. Çok görüntünün nasıl tek bir psikolojik izlenim yaratabildiğini gösteren Abel Gance'ın *Napoléon*'undan iki tane üç-parçalı düzenleme. (*MOMA/FSA.*)

ni kullanımında belirli uygulama sınırlamalarının ortaya çıkmasına neden olur. Ayrıca her ne kadar sıkıştırılmış bir negatif, sanki bir standart negatifin sahip olduğu ufki (yatay) enformasyonun iki katını içeriyormuş gibi görünse de, yayma (*unsqueezing*) işlemi görüntüdeki belirsizlikleri ve greni artırır. Başka bir deyişle sıkıştırma objektifleri bir sahneyi iki kat daha geniş olarak doldurmak için normal enformasyon miktarını artırır.

Geniş ekran çağı *This is Cinerama*'nın gösterimiyle başladı. Bu gösterimde konu, bunu çekmek için kullanılan sistemin kendisiydi. Fred Waller'ın keşfi olan ve stereofonik ses kullanan *Cinerama* kocaman, eğimli bir perdeyi kaplamak için üç kamera ve üç gösterici kullandı. Birçok geniş ekran sistemi gibi *Cinerama*'nın da kökleri Dünya Fuarı sergisindeydi. Fred Waller'ın geliştirdiği bir diğer aygıt olan *Vitarama* 1939-40'ta New York'taki Fuar'da gösterildi ve daha sonra II. Dünya Savaşı sırasında Esnek Topçuluk Tekniği Eğitimi'nde kullanıldı.

İlk Sinemaskop film olan Twentieth Century-Fox yapımı *Zincirli Köle* (*The Robe*, Henry Koster) 1953'te gösterildi. Bir mültiprojektör'den (çoklu göstericiden) çok bir sıkıştırma işlemi olan Sinemaskop hızla 1950'lerin standart geniş ekran sistemi haline geldi. Technicolor şirketinin geliştirdiği *Techniscope*, sıkıştırma işleminde ilginç bir yöntemi uyguladı. *Techniscope* negatif, geniş ekran oranını vermek için maskelenen küresel merceklerle çekildi. Kamera standart dört delik (perfore) yerine iki delikli bir geçiş düzeneği kullanır, böylece kullanılan ham film yarı yarıya azalır. Daha sonra negatif, bir sıkıştırma merceği ile basılır ve böylece yansıtmaya uygun standart bir sıkıştırmalı dört delikli aralı-baskı (*pull-down print*) elde edilir.

Sinemacılar yıllarca geniş ekranla denemeler yaparken, televizyonun 1950'lerin başında ortaya çıkarttığı ve sonunda yaygınlaştırdığı geniş ekran oranları ekonomik açıdan bir tehdit oluşturuyordu. Keyfi 1.33 oranını televizyon endüstrisine miras bırakan sinema endüstrisi yeni sanat karşısında hemen en güç-



Resim 2-38. *This is Cinerama.* Bu, bir sanatçının izleyicinin bakış açışından dev bir ekrana bakışıdır. Deneyimi canlandırmanın iyi bir örneği. Yukarı çevrilmiş başlara dikkat edin.

lü silahını keşfetti. Oldukça hantal olduğu için *Cinerama* bir kenara bırakıldı. Sinemaskop ve daha sonra da Panavision gibi tek kameralı sistemler egemen oldu. *Cinerama* aynı zamanda kısa ömürlü 3-D (*Three dimensions*) yani üç boyutlu film olgusunu ortaya çıkardı. Bu sistem de kullanışlı değildi ve 1980'lerde kısa bir süre yeniden kullanıma girdiyse de, hiçbir zaman bir yenilik olmanın çekiciliği dışında bir şey ifade etmedi. Hiç kuşkusuz iki kameraya dayanan 3-D işlemiyle çekilen en iyi film olan Hitchcock'un *Cinayet Var*'ı (*Dial M for Murder*, 1954) ise 1980'e kadar 3-D ile gösterilmedi.

İronik olarak 3-D sistemi sinema estetiğinin bir alanını kullanmaya kalkıştı. Bu alan iki boyutlu "düz" film tarafından yeterli düzeyde gösteriliyordu. Bir sahnenin boyutlu oluşuna dair duyumumuz psikolojik olarak iki gözümüzle görmemizden başka birçok faktöre bağlıdır: Işık ve gölgeler, hareket, odak, hepsi de önemli psikolojik faktörlerdir (bak. Üçüncü Bölüm). Bundan da öte üç boyutlu teknik, doğasında, dikkati filmin konusundan başka bir yöne çeken bir bozulmaya neden oldu. Bunlar üç boyutlu görüntülemeden çok daha gelişkin bir sistem olan holografi'nin,* düz filme uygun bir alternatif olarak değerlendirilebilmesinden önce üstesinden gelmek zorunda olduğu iki problemdir.

Ancak 1950'lerin farklı hile (*trick*) işlemlerindeki gelişimin bazı yararlı sonuçları olmuştur. Bu yıllarda Sinemaskop ile rekabet eden sistemlerden biri, Paramount'un Fox'un işlemine yanıtıydı. VistaVision sekiz delikli geçişle daha geniş bir görüntü elde etmek için kamerayı yana yatırdı. Bu durumda çerçeve, normal 35 mm görüntünün iki katı büyüktü ve hileli sıkıştırma objektifleri kullanılmaksızın görüntünün bütün alanı kullanıldı. Son kopyalar normal 35 mm'lere basıldı. (Daha sonraki bir gelişme olan *Technirama* bu tekniği 1.5 sıkış-

* Holografi. Lazer ışınlarına dayanılarak gerçekleştirilen üç boyutlu görüntü işlemi. (Ç.)



Resim 2-39. *Zincirli Köle.* Victor Mature ve rol arkadaşları geniş bir manzaraya ve büyük bir drama karşı konumlanmışlar. (*MOMA/FSA.*)

tırma oranlı kamera objektifiyle birleştirdi.)

Günümüzde sinemacıların ellerinin altında Resim 2-34'te gösterilen - bazen görüntüleme için, bazen de dağıtım kopyaları için- çerçeve oranı çeşitleri vardır. Sayısal görüntü doğası gereği bu konuda her türlü çeşitlemeye olanak sağlar. Görüntü sayısal olduğunda, her çerçeve oranına ve her dikey ve/veya yatay sıkıştırma şemasına uygulanabilir. Benzer biçimde çözümler geniş bir alanda çeşitlilik gösterirler. Sayısal görüntüde değişmeyen neredeyse tek şey objektiftir: ışık dalgalarını odaklamak için hâlâ eğimli cam ya da plastik parçaları kullanmak gerekiyor.

Gren, Format ve Hız

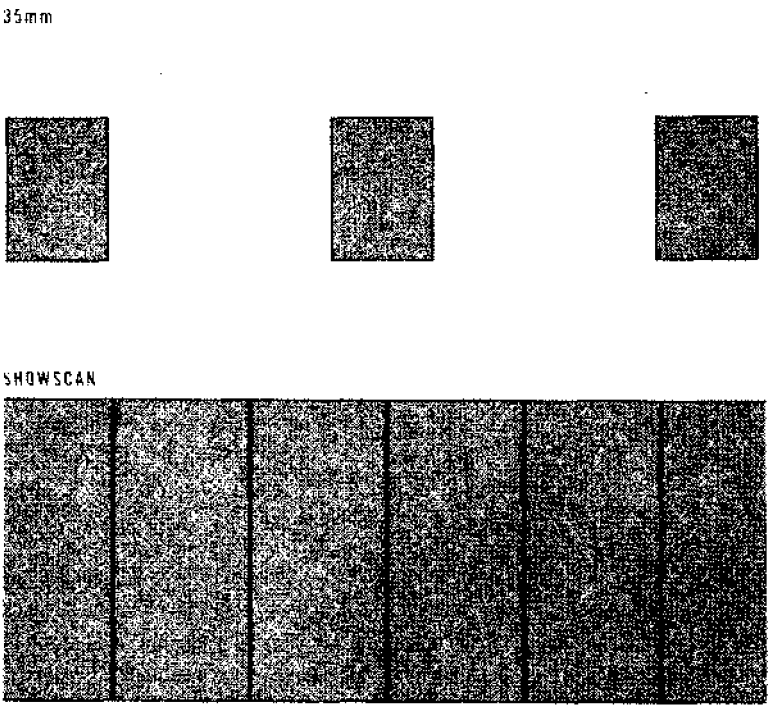
Hızlı (duyarlı) ham filmin (ve daha hızlı objektiflerin) geliştirilmesi sinemacılara, gece ya da iç mekânlarda sahneyi "mevcut ışık"la çekme konusunda eşsiz bir özgürlük sağlamıştır. Oysa kocaman, pahalı ark ışıkları bir zamanlar sinema endüstrisinin standart öğesiydi ve film yapım sürecini büyük ölçüde kısıtlıyordu. Günümüzde hızlı renkli ve siyah-beyaz filmler neredeyse gözlerimizin sahip olduğu duyarlılığa sahiptir. Bir ham filmin pozlanma hızı, onun berraklık ya da greniyle yakından ilişkilidir ve tersine olarak değişir; hız ile kazanılan genellikle berraklıkta kayba yol açar. Daha hızlı film daha grenlidir; daha yavaş film daha pürüzsüz, hoş grenli görüntüler verir.

Gren aynı zamanda format ya da ham filmin hacminin bir işlevidir. Standart bir 35 mm'lik çerçeve, yarım inç kareden biraz daha fazla bir alana sahiptir. Eğer 40 *feet* genişliğinde bir perdeye yansıtılırsa kendisinden 350.000 kat daha büyük bir alanı doldurur. Ne müthiş bir şey, değil mi? 16 mm'lik bir film çerçevesi (ham filmin 35 mm'nin yarısından biraz daha az bir genişliğe sahip olduğundan, çerçevenin alanı dört kat daha küçüktür) eğer aynı perdeye yansıtılırsa kendisinden 1,4 milyon kat daha büyük bir alanı kaplar. Çerçeve, fotoğrafta standart olan 20x25 cm'ye kadar büyütülürse, asla dikkat çekmeyecek olan ham filmin grenliliği, bir sinema perdesinde binlerce kat daha fazla dikkat çekici olur.

Gözleyici ile görüntü arasındaki



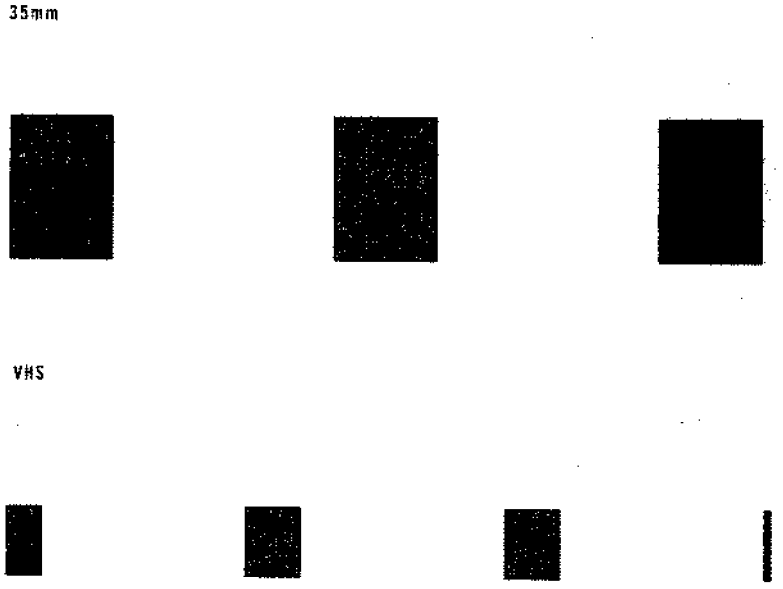
Resim 2-40. FORMAT. Standart film formatlarının bu altı örneği doğal boyutlarıyla gösterilmiştir. 35 mm görüntü dört delik yüksekliğindedir. Ses kuşağı soldaki deliklerin sağındaki ince hattır. 16 mm çerçeveleri, 8 mm ve Super-8 mm çerçevelerinin her biri bir delik yüksekliğindedir. Ayrıca 8 ve 16 mm gösterim kopyalarının delikleri tek sıradır. 16 mm ses kuşağı görüntünün sağındadır. (8 mm ve Super-8 mm örneklerinde ses kuşağı yoktur.) Super-8 mm filmin daha küçük delikleri, normal 8 mm filmden yaklaşık % 35 daha büyük görüntü verir. 70 mm ve IMAX sırasıyla standart 35 mm çerçevenin görüntü alanından 10 ile 30 kat daha büyüktür. IMAX kamera ve göstericiden yatay olarak akar. Çerçevesi 15 delik büyüklüğündedir.



Resim 2-41. GÖRSEL YOĞUNLUK: *SHOWSCAN*. Bu etkili çizim, (koyu alanların gösterdiği) görsel enformasyonu geleneksel bir 35 mm'den on kez daha fazla veren bu sürecin üstünlüğünü grafik olarak gösteren Showscan® pazarlama broşüründen alındı. Her iki kuşak da izlemenin yaklaşık 1/8 saniyesini temsil eder. Saniyede 60 karelik 70 mm'lik *Showscan* film saniyede 1/125 kare çekilir; saniyede 24 karelik standart 35 mm film saniyede 1/50 kare çekilir, bu nedenle *Showscan* görüntüsü daha pürüzsüzdür. Başka bir bakış açısından bu çizim standart filmin ne kadar az enformasyon ilettiğini gösterir. Resim 2-42'yle karşılaştırın.

uzaklık da burada rol oynar. Küçük bir perdesi olan büyük bir salonun arka sırasından izlenen 35 mm'lik bir film görüntüsü, izleyicinin elinde tuttuğu 20x25 cm'lik bir fotoğraf baskısı ile hemen hemen aynı büyüklüğe sahiptir. Bu durumda gren az ya da çok orantılı olarak görülecektir.

Sinema filminin standart genişliği 35 mm'dir. Uzun yıllar önce yalnızca amatör sinemacıların kullanması için üretilen 16 mm'lik film, ham film ve laboratuvar süreci giderek karmaşıklaşırken, 1960'larda yararlı bir seçenek haline gelmiştir. 16 mm özellikle Avrupa'da televizyon filmi yapımında yaygın olarak kullanıldı ve hâlâ uzun metraj film yapımında kullanılıyor. 1970'lerin başında geliştirilen "Süper 16" formatı, çerçevenin alanını ve bu nedenle görüntünün berraklığını dikkate değer ölçüde artırdı. Hem normal hem de süper 16 mm formatları bağımsız sinema dünyasında hâlâ yaygındır. 1970'lere kadar tamamen amatör kullanımla sınırlı kalmış 8 mm film de bir süre için ticari film yapımında özellikle televizyon haberleri ve endüstriyel film çekimi alanlarında kullanılmış bir film türüdür. 35 mm'de varolan berraklık ve netlik sorunlarının çoğu, çizgisel boyutlardan çok alanlarla ilgili olmamız nedeniyle, 16 mm'de dört

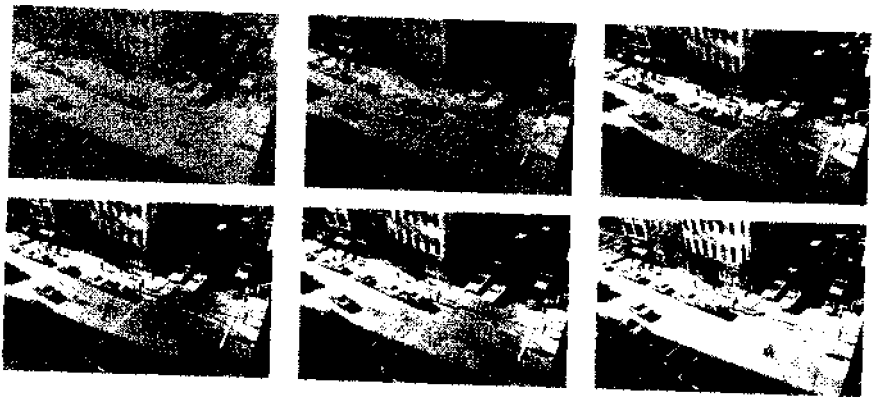


Resim 2-42. GÖRSEL YOĞUNLUK: FİLME KARŞI VİDEO. Saniyede 24 kare akan 35 mm ile saniyede 30 kare akan 525 satırlı Amerikan/Japon videosu (ya da saniyede 25 kare akan 625 satırlı Avrupa videosu) arasındaki ayrımı öne sürmek için *Showscan* çizimini esas alarak sonuçlar çıkardık. Video çerçevelerinin boyutları standart videonun daha zayıf seçme gücü gösterilerek hesaplanabilir. Böylesine az bir enformasyonla görsel bir deneyim oluşturabilmemiz önemlidir.

kat, 8 mm'de on altı kat daha artacaktır.

Aynı matematik hesabıyla daha geniş bir ham film bu sorunları büyük ölçüde çözecektir. Bu nedenle 70 mm'lik ham filmler büyük bir perde üzerinde panoramik ayrıntı ve etki duyumuna gereksinim duyan yapımlar (*production*) için değerlidir. Daha geniş ham filmlerin olanakları ilgi çekici olmakla beraber, 16 mm ve 8 mm formatları pahalı olmadıkları için 1970'ler ve 1980'lerde film yapımında çok etkili olmuşlardı. 16 mm ham film, 35 mm'den iki ila dört kat daha ucuzdu ve bu nedenle çok sayıda potansiyel sinemacıya film yapma olanağı sundu. 16 mm yalnızca daha çok sayıda insanın film yapımına girme olanağını sağlamadı, aynı zamanda aynı parayla daha çok film yapabileceği anlamına geldi. Bu sayede profesyonel sinemacılar riskli sermaye pazarının kaprislerine daha az bağlı hale geldiler.

Kuşkusuz video bant hâlâ çok daha ucuzdur ama profesyonel yönetmenlerin çoğu hâlâ mistik estetik cazibesini korumayı sürdüren kimya ile evlidir. Bant 1970'lerin başından bu yana sinemacılar için uygun bir seçenek olmuştur. 1980'lerin başındaki video bant devriminden bu yana, bant izleyicilerin çoğunun "filmleri" izlemesinin aracıdır. Yine de bu endüstri içindeki yaratıcı personel



Resim 2-43. KONTRAST ALANI. Bu fotoğraflar griden neredeyse katıksız siyah-beyaza kadar geniş bir kontrast alanını gösteriyor.

hâlâ eski moda filmin fizikselliğini ve biçimini tercih ediyor.

Artık ortadan kalkmış olsa da VistaVision 1950'lerde iki yararlı gelişime yol açmıştı: Birincisi, filmin kendisi eğer geniş olursa, netlik kaybı olmaksızın geniş ekran görüntüye olanak sağlıyordu. Bu ise 65 mm ve 70 mm ham filmin gelişmesine yol açtı.* (Geniş ham film 1990'ların başına kadar kullanılmıştı.) İkincisi, filmin çekimi sırasında kullanılan sistemin dağıtım ve gösterim için kullanılan sistemle aynı olması gerekmiyordu. 1960'lardan bu yana 35 mm ile çekim yapılıp salonlarda 70 mm olarak gösterilmesi yaygınlaşmıştır. Bu uygulama görüntünün niteliğinde cüzi bir artışla sonuçlandı ama eğer film geniş ham film üzerine çekilmediyse bu artış çok daha azdı. Filmi 70 mm göstermenin başlıca avantajı bu filmin olanak sağladığı oldukça gelişkin stereofonik ses kuşağıydı. 1980'lerde 70 mm çekimler yüksek maliyet nedeniyle (ve 35 mm ham filmin artırılmış kalitesi sonucu) azaldı. Her ne kadar 1980'lerde bazı filmler 70 mm gösterildiyse de, ABD'de *Tron*'dan (1982) bu yana 70 mm çekilen ilk film *Far and Away*'di (1992).

Renk, Kontrast ve Ton

1970'lere kadar kuram, siyah-beyaz filmin renkli filmden daha dürüst, estetik açıdan daha güzel olduğunda ısrar etti. Tıpkı sessiz filmin sesli filmden daha saf olduğu ya da 1.33 oranının, perde boyutlarının doğal oranı olduğu düşüncesi gibi, siyah-beyazın üstünlüğünü öne süren bu kuram da, bir öncülden çok bir eksiğin ardından türetilmiş görünmektedir.

Bu, siyah-beyaz filmin sinema sanatçıları için uzun yıllardır önemli bir araç olmadığını öne sürmek değildir: Kesinlikle siyah-beyaz film aralarında en önemlilerinin Martin Scorsese (*Öfkeli Boğa - Raging Bull*, 1980), Woody Allen (*Manhattan*, 1979; Zelig, 1983) ve Steven Spielberg (*Schindler'in Listesi - Schindler's List*, 1993) olduğu birkaç tutkulu sinemacının dikkatini çekti ve çekmeyi sürdürüyor. *Pleasantville* (1998) siyah-beyaz film ile renkli film arasında-

* Geniş ham filmin kullanıldığı filmler aslında 65 mm genişliği olan negatif üzerine çekilir: Son kopyalar 70 mm'dir, eklenen 5 mm'lik alan stereofonik ses kuşağı için kullanılır.



Resim 2-44. YÜKSEK KONTRAST. Buradaki siyah ve beyaz değerler aşırı düzeyde. Gri ise sınırlı durumda. Ingrid Thulin ve Jörgen Lindström, Ingmar Bergman'ın *Sessizlik*'inde (*Tystnaden*, 1963).

ki gerilimi kendi estetik ilkesi haline getirdi. Siyah-beyaz film renkli filmden önemli ölçüde az enformasyon iletir ve bu sınırlamanın bizi bir seyirlik izlemek yerine filmin öyküsüne, diyaloglarına ve psikolojisine daha derinden sokma etkisi vardır. Sanatçının bakış açısından siyah-beyaz filmin sınırlılığı aynı zamanda kompozisyon, ton ve mizansenle daha çok şey anlatmanın meydan okuyuculuğunu getirir.

Yine de sinemacılar sinematografinin ilk günlerinden itibaren sesin yanı sıra renk üzerine de denemeler yapmışlarsa da renkli filmin karmaşık teknolojisi onları bu tür denemelerden vazgeçirmiştir. 1900 ile 1935 yılları arasında düzinelerce renk sistemi ortaya çıktı ve bazıları vasat düzeyde başarı kazandı. Bundan öte 1920'lerdeki siyah-beyaz filmlerin büyük çoğunluğu bir renk boyutu sağlamak için hafif renklendirilmiş ham film kullandı. Eastman'ın 1920'lerin sonundaki *Sonochrome* kataloğu açık pembe, cehennemi kırmızı, altın sarısı, mum alevi, güneş ışığı, mor sis, alev rengi, zambak, gök mavisi, yeşil, deniz yeşili, gümüş rengi, kapris gibi seçkin renkleri listesine aldı.

1935'te Technicolor'un üç-kuşak işlemi* sinemacıların çoğunluğu için renkli görüntünün yolunu açtı. Bu sistem *magenta* (koyu kırmızı), *cyan* (mavi) ve *yellow*'u (sarı) kaydetmek için filmin üç ayrı kuşağının kullanılmasına daya-

* Technicolor'un ilk üç-kuşak filmi *La Cucaracha*'ydı (1935). İlk uzun metrajı ise aynı yıl çekilen *Becky Sharp*'tı.

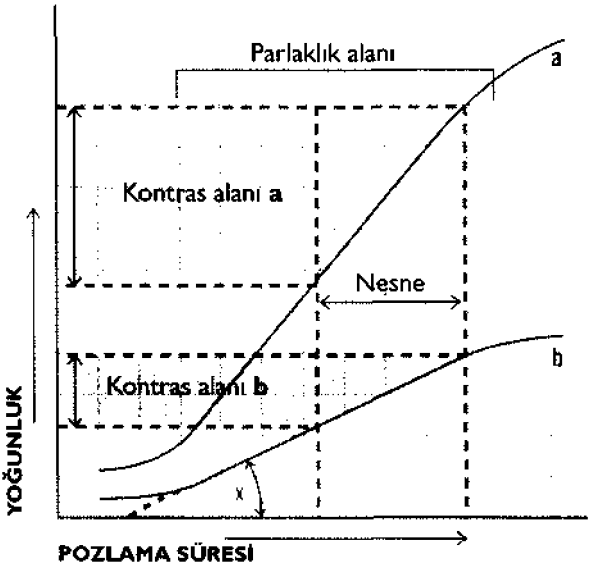


Resim 2-45. DÜŞÜK KONTRAST. Saf siyah ve beyaz yok. Griler hâkim durumda. Romy Schneider, Luchino Visconti'nin "Il lavoro"sunda (*Boccaccio 70*'teki Visconti'nin bölümü, 1963).

nıyordu. İşlem sürecinde her negatiften ayrı bir matris kopya basıldı ve bunlar karta renkli fotoğraf basımında olduğu gibi son baskıya bu üç rengi de aktarmak için kullanıldı. Üç-kuşak sisteminin yerini kısa bir süre içinde üç negatifin tek bir kuşak üzerinde bir araya getirildiği "*tri-pack*" sistemi aldı.

1952'de Eastman Kodak son kopyadaki renklerin değerini artıran maskeleme sistemine sahip bir renkli negatif malzemeyi piyasaya sürdü ve Technicolor'un negatifleri hızla kullanılmaz hale geldi. Ancak, renk transfer tekniğinin, renkleri Eastman'ın kimyasal geliştiriminden çok daha iyi ve daha kesin olarak ortaya çıkardığının görülmesi üzerine Technicolor'un renk transferli baskı işleminin kullanımına devam edildi. Eastman'ın kimyasal kopyası ile Technicolor'un renk transferine dayalı kopyası arasındaki fark bugün bile profesyonel sinemacılar için açıktır. Technicolor kopya, Eastman'ın kopya sisteminin sahip olduğundan daha soğuk, yumuşak ve daha hoş bir görünüme sahiptir. Bundan da öte renk transferine dayalı kopya, renk değerlerini çok daha uzun süre korumaktadır.

Technicolor 1970'lerin sonunda ABD'deki renk transferli baskı laboratuvarlarının sonuncusunu kapattı. Bu sistem düzenli olarak (Technicolor'un ABD tarafından tanınmasından kısa bir süre sonra bir fabrika kurduğu) Çin'de kullanıldı. Hemen hemen aynı dönemde renk transferli baskı işlemi Batı dünyasında aşamalı olarak ortadan kalkıyor ve yönetmenler ile teknisyenler Eastman işlemiyle ilgili önemli sorunlar olduğunun farkına varmaya başlıyordu. Renkler hızla soldu ve birbirleriyle asla

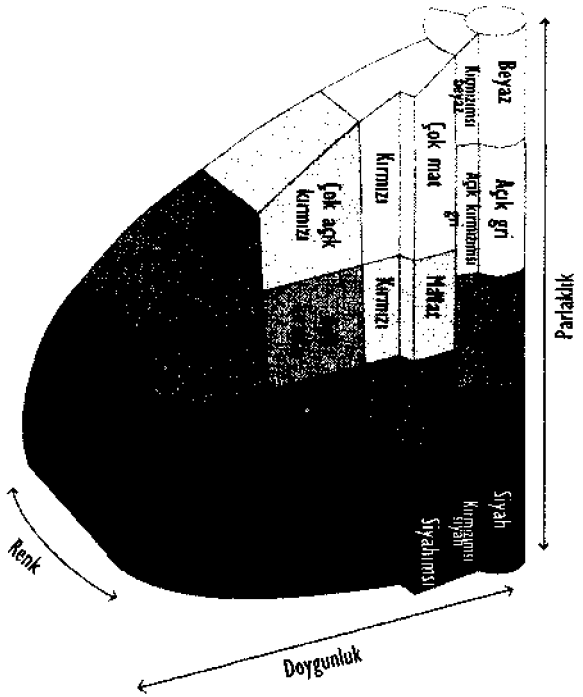


Resim 2-46. GAMA. Buradaki eğri çizgiye, bir filmin duyarkatının "karakteristiği" denir. Mükemmel bir duyarkatın karakteristik eğrisi düz bir çizgi olurdu. Yani pozlamadaki her eşit artış negatifin yoğunluğunda eşit artışa yol açardı. Ancak böylesi bir eğriye sahip duyarkat yoktur ve günümüzde kullanılan duyarkatların çoğu birbirine benzer bir eğri çizgi gösterir. Eğri çizginin düze daha yakın olduğu alan, duyarkatın kullanılabilir kontrast alanıdır. Daha da önemlisi, bu çizginin eğimi (x) duyarkatın kontrastlığının ya da potansiyel kontrastının ölçüsüdür. Örneğin a çizgisiyle gösterilen duyarkat, b çizgisiyle gösterilenden çok daha fazla kontrast potansiyeline sahiptir. Başka bir deyişle a duyarkatı iki benzer parlaklık değeri arasında daha iyi ayrım yapacaktır. Bu duyarkatın gaması kesinlikle tanjant x'e (eğim açısının tanjantına) eşittir.

dengeli bir ilişki içinde olmadılar. Technicolor'un renk transferli kopyaları ya da pahalı üç kuşaklı siyah-beyaz kayıtlarından farklı olarak, 1950'li 60'lı, 70'li ve 80'li yılların çoğu renkli filmi, henüz bozulmadılarsa, müdahaleye rağmen kısa bir süre içinde bozulacaklar. (Technicolor bu soruna yanıt olarak 1995'te ABD'de renk transferi işlemini yeniden gözden geçirdi.)

Filmi daimi bir araç olarak düşünürüz, ancak bu uygulamadan çok kuramda doğrudur. Bugün örneğin Michelangelo Antonioni'nin *Kızıl Çöl* (*Il Deserto rosso*, 1964) filminin bir kopyasını kiralayabilirsiniz ama izlediğiniz kopya büyük bir ihtimalle o dönemde izleyicileri derinden etkilemiş filmin aynısı olmayacaktır. Belki de bütün bu tartışmanın ne hakkında olduğunu merak ediyorsunuz. (Bana güvenmeniz gerekiyor: *Kızıl Çöl* renk psikolojisinde nefes kesici bir denemeydi.) Terence Malick'in *Days of Heaven* (1978) filmini bir yerlerde izleyebilirsiniz ama 70 mm'de olmayan değişimleri, örneğin nefis renklerin solduğunu görürsünüz ve muhtemelen filmden esneyerek çıkarsınız. (Yine bana güvenin: *Days of Heaven*, Amerika'nın Orta Batısının canlı bir portresidir ve görüntüleri unutulmaz biçimde yoğundur.)

Koruma sorunları renk ve formatla sınırlı değildir: Eğer *Yurttaş Kane* ya da



Resim 2-47. "Renk Üçgeni," renk kuramının üç ana değişkeni arasındaki ilişkiyi gösteriyor. Bu çizim renk tayfının bütününün yalnızca bir parçasıdır.

Büyük Uyku (The Big Sleep, 1946) gibi klasiklerin hiç gümüş-nitrat bir baskısını (ya da en azından nitrat negatiften yeni basılmış bir 35 mm'yi) görmemişseniz, muhtemelen bu filmlerin imgelem gücüne ciddi bir biçimde gereken önemi vermeyeceksiniz. 1920'lerde, 30'larda ve 40'larda çekilmiş filmler için bugün de mevcut baskı malzemesinin büyük bölümü öylesine kötü koşullardadır ki, sinema öğrencileri sinema tarihine karanlık bir camdan bakmaya mahkûmdurlar. Daha önce belirttiğimiz gibi, bu 1930'ların sonu ile 1940'larda çekilmiş Technicolor klasikleri için geçerli değildir. Bu filmlerin yeni baskıları, orijinal görüş ve duygulanımı yeniden üretmeye yaklaşır.

1980'lerin ortasında renklendirmenin gelişinden bu yana, bu konuyla ilgili yeni sorunlar ortaya çıktı: Eski bir filmi televizyonda izlediğiniz her defasında, izlediğinizin orijinal olup olmadığını anlamak için tarih kitaplarına bakmanız gerekir. Yeni renklendirilmiş siyah-beyaz filmler, berbat biçimde solmuş orijinal renkli filmlerden (ya da kötü bir biçimde korunmuş siyah-beyaz televizyon kopyalarından) çok daha kötü görünmezler ama sorun bu değil. Martin Scorsese ve diğer yönetmenler renklendirme uygulamasını protesto etmek için birleştiler. Bu konuda yeterince etkili olamadıklarını düşünüyorum. Nasıl 1930'ların ve 40'ların olağanüstü siyah-beyaz nitrat filmlerinin restore edilmesi gerekiyorsa, aynı durum 1950'lerin, 60'ların ve 70'lerin solmuş Eastmancolor filmlerinin için de geçerlidir.

Film bu yaşlılık sorunlarının etkisi altındadır, çünkü bu bir kimya teknolo-

jisidir. Kimyasalın yerini elektronik aldıkça, sanatçının orijinal ürününün korunması çok daha az sorunlu olacaktır. Şimdiden lazer diskler sinemaseverlerin yardımına koşmuştur. Bu teknoloji sayısallaştığında renk, ton ve kontrast da -potansiyel olarak- ebediyen korunacaktır. İster onaralım ister onarmayalım, geçmişten kalan solmuş kalıntıların görüntüleri izlenmek için duruyor. "Yeniden-renklendirme" ilginç bir anlayıştır, ancak renk kuşkusuz psikolojik bir olgudur: Bir erkeğin mavisi başka bir kadının yeşilidir (eğer *gay*'seniz bu yeşilimsi mavi olabilir) ve bellek Eastman ham filminden daha hızlı solar.

1952 öncesinde siyah-beyaz standart formattı ve renk özel projeler için kullanıldı. 1955 ile 1968 arasında her ikisi de eşit düzeyde yaygındı. 1968'den bu yana daha hızlı renkli ham film kullanılmaya başlandığında, renkli film kural haline geldi ve Amerikan filmleri nadiren siyah-beyaz çekildi. Bunun nedenleri estetik olduğu kadar ekonomiktir de. Renkli televizyonun yaygınlaşması, film yapımcılarının siyah-beyaz film kullanmasını riske sokmuştur, çünkü bu durum, filmin televizyona yeniden satılma değerini etkilemektedir.

Eğer kendimizi bir an için siyah-beyaz görüntünün tartışmasıyla sınırlarsak, ham filmin çok önemli olan diğer iki boyutunu -kontrast ve ton- daha iyi ayrıştırabiliriz. Siyah-beyazdan söz ettiğimizde, aslında iki renge dayalı sistemden değil ama daha çok bütünüyle renk değerlerinden türemiş bir görüntüden bahsederiz. Siyah-beyaz görüntüde varolanlar kontrast ve ton değişkenleriyle ilişkilidir: Görüntünün farklı alanlarının görece karanlık ve aydınlık oluşu ile karanlık ve aydınlık alanlar arasındaki ilişki.

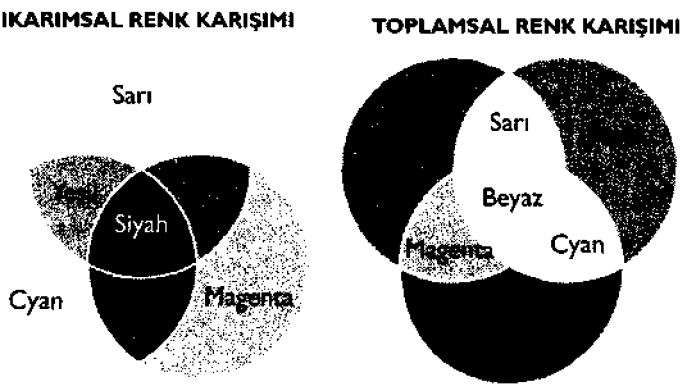
İnsan gözünün retinası ilk olarak geniş bir parlaklıklar alanını verebildiği, ikinci olarak da parlaklığa ait iki renk tonu arasında ayrım yapabildiği için filmden farklıdır. Film her iki yönden de sınırlı bir araçtır. Özel bir ham filmin tam beyazdan tam siyaha kadar olan renk tonları dizisi, teknik olarak ham filmin "tolerans"ına* göndermede bulunur. Yakın tonlar arasında ayrım yapabilmesine de ham filmin "gama"sı** (gamma) denir. Ham filmin ayırabileceği daha az sayıda renk tonunu fotoğraf daha da kabaca yapacaktır. En üst sınırında yalnızca siyah ve beyaz görünecek ve film ya biri ya da ötekinin bütün tonlarını gösterecektir. Ham film siyahtan beyaza kadar olan tonları ne kadar iyi gösteriyorsa fotoğrafın tonları da o derece iyi olacaktır. Resim 2-46 bunu grafik olarak gösteriyor: en düşük kontrastlı fotoğrafın skaladaki tonal değeri, en sınırlı olanıdır. Ton ve kontrast grenle yakından ilişkilidir, bu nedenle en iyi tonal değerler alanı en iyi biçimde grenli ham filmlerde görülür ve en iyi sonuçları verir.

İşlem tekniklerindeki gelişmeler standart ham filmin toleransını önemli ölçüde artırmıştır. Her ne kadar özel bir ham film, yıkama (*development*) zamanı gibi belirli kimyasal parametreler içinde en yüksek kaliteye sahip görüntüyü elde etmek için tasarlandıysa da, daha yüksek duyarlığa gereksinim duyulduğunda, filmin fazladan yıkanması 1960'lı yıllarda yaygın bir uygulama haline gelmişti. Bir laboratuvar standart süreden daha uzun süre yıkayarak ham filmin, pozlanma süresinin gösterdiğinden iki ya da üç kat daha fazla duyarlığa sahip kılmak

---

* Tolerans: Ham filmin pozlanma konusundaki esneklik ölçüsü. (Ç.)

** Gama: Bir ham filmin kontrast toleransının ölçüsü. Yüksek bir gama, yüksek kontrastı ifade eder. (Ç.)



Resim 2-48. ANA RENK KURAMI. Psikolojik nedenlerle görülebilir tayfın bütün renkleri üç ana rengin kombinasyonundan yeniden üretilebilir. "Toplamsal" ana renkler kırmızı, mavi ve yeşildir. "Çıkarımsal" ana renkler ise *magenta* (kırmızı-mavi), *cyan* (mavi-yeşil) ve *yellow*'dur (sarı). Tayfın bütün renkleri hep birlikte parlak beyazı oluşturur, siyahı veren renk yoktur. Eğer hem *magenta* hem de *yellow* beyaz ışık ışınından çıkarılırsa, sonuç kırmızıdır. Eğer hem kırmızı hem de yeşil ışınlar eklenirse sonuç sarıdır vb. Bunun böyle olmasının matematik bir nedeni yoktur, bu, psikolojik bir bilmecedir.

için toleransını güçlendirebilir. Bu yapıldığında gren oranı artar ve renkli ham filmlerle ilgili fazladan sorunlar yaşanır ama örneğin Eastman Renkli Negatifi, görüntü kalitesinde önemli bir kayıp olmaksızın filmin fazladan (duyarlığı iki katına çıkarma), hatta iki kat fazladan (dört kat) yıkanabilmesi için gereken toleransa sahiptir. Bekleneceği gibi, duyarlıktaki en büyük kayıp, kontrast skalasında en az ışığın olduğu -örneğin bir sahnenin gölgeleri- noktalarda yaşanır.

Bu sorunu gidermenin oldukça gelişkin bir yolu parlama (*flashing*) tekniğidir. İlk olarak görüntü yönetmeni Freddie Young tarafından Sidney Lumet'nin 1967 tarihli *A Deadly Affair* filminde kullanılan parlama, sahnenin çekilmesinden önce ya da sonra, filmin önceden belirlenmiş bir yoğunluk filtresi* değerine karşı pozlanmasını gerektirir. Ama sonuçta parlama birbirine yakın tonlar arasında kolayca ayrım yapıldığı gama skalasının bu alanında bulunan görüntünün en karanlık alanlarını bile film üzerinde göstererek, herhangi bir ham filmin toleransını artırır. Bu aynı zamanda yumuşak renk değerlerinin potansiyel avantajını artırır ve bu nedenle sinemacıya görüntünün renk konumu üzerinde bir ölçüde kontrol olanağı sağlar. 1975'te TVC laboratuvarları parlamanın çok daha gelişkin bir versiyonu olan (Dan Sandberg, Bernie Newson ve John Concilla tarafından geliştirilen) *Chemtone* adlı bir kimyasal işlemi devreye soktu. *Chemtone*, *Harry and Tonto* (1974), *Nashville* (1975) ve *Taksi Şoförü* (*Taxi Driver*, 1976) gibi filmlerde kullanıldı.*

* Yoğunluk filtresi (*neutral density*): Kameraya giren ışık yoğunluğunu düşüren gri filtreler. (Ç.)

* Parlamanın ardındaki anlayış *Dolby* gürültüyü azaltma sisteminin ardındaki görüşe çok yakındır. Bak. Resim 2-50. (Kuşkusuz şimdi bütün bunlar sayısal olarak yapılıyor.)

Kontrast, ton, pozlama toleransı, hepsi de film aydınlatmasının önemli öğeleridir. Yüksek hızlı renkli ham filmin, yıkama tekniklerinin, parlamanın ve *Chemtone*'un geliştirilmesiyle, görüntü yönetimi teknolojisi üç çeyrek yüzyıl sonunda filmin insan gözünün duyarlığına yaklaştığı bir noktaya varmıştır. Artık sinemacılar için görebildikleri herhangi bir koşulda çekim yapmaları hemen hemen olanaklıdır. Ama bu durum sinema tarihinin ilk 75 yılı boyunca mümkün değildi.

İlk dönem siyah-beyaz duyarkatlar (*emulsion*) yalnızca mavi, mor ve morötesine duyarlı tekrenkli (*monochromatic*) duyarkatlardı. 1873 yılında duyarlık tayfını yeşile doğru genişletmenin bir yolu bulunmuştu. Buna Ortokromatik film adı verildi. Gözün görebildiği tayfın bütün renklerine eşit düzeyde yanıt veren Pankromatik film 1903'te geliştirildi ama bu film türü ancak yirmi yıl sonra sinema endüstrisinde standart haline geldi. Pankromatik ham filmin kullanıldığı ilk filmler Robert Flaherty'nin *Moana*'sı (1925) ile Cooper ve Schoedsack'ın *Chang*'ı (1926) idi. Pankromatik film olmaksızın yüz tonları gibi sıcak renkler son derece zayıf bir biçimde yeniden üretilmişti, bu nedenle sinemacılar mavi-beyaz alanında bir ışık kaynağına gereksinim duydular. Güneşin dışında bu türden tek ışık kaynağı iri, pahalı ark lambasıydı. Siyah-beyaz film daha duyarlı hale getirilir ve pankromatik duyarkatlar devreye girerken, daha ucuz ve daha taşınabilir (*mobile*) ışık kaynakları kullanılmaya başlandı ama sinemacılar renkli filmle çalışmaya başladıklarında, hem renkli ham filmin daha yavaş olması nedeniyle hem de ışık kaynağının "renk sıcaklığının" tam denetimini sağlamak gerekli hale geldiğinden yeniden ark kullanımına döndüler.

Renk sıcaklığı ya da renk tonu (*hue*), ham film açısından parlaklık, ton ve kontrasta ek olarak hesaba katılmak zorunda olan değişkenlerden yalnızca biridir. Diğerleri ise doyum ve yoğunluktur. Görülür renkler dizisi koyu kırmızıdan (en sıcak) başlayıp turuncu, sarı, yeşil, mavi ve çivit renklerden geçerek koyu mora (en soğuk) doğru akar. Rengin doyumu (arılık derecesi), onun miktarının ölçüsüdür: Bir rengin tonu zayıf ya da güçlü olabilir, yoğunluk ya da hafiflik, aktarılan ışık miktarının bir ölçüsüdür (renkli film bu öğeyi siyah-beyazla paylaşır).

Siyah-beyaz görüntüdeki kontrast ve tolerans konusunda olduğu gibi, sinemacılar renkli filmde de geçerli olan parametrelerle sınırlanmış durumdadır. Çok yakın zamanlara kadar, nesneyi aydınlatmak için kullanılan ışık kaynağı çok sıkı bir biçimde kontrol edilmek zorundaydı. Bir ışık kaynağının renk sıcaklığı için bilinçsiz düzenlemeler yaparız ama sinemacı bu değişkenleri doğrudan düzenlemek zorundadır. Bulutlu bir gökyüzünün renk sıcaklığı olan 6000° Kelvin'e ayarlı renkli bir ham film, eğer 3200° K'lik bir renk sıcaklığına sahip standart bir ışık kaynağıyla birlikte kullanılırsa, can sıkıcı bir turuncu görüntü ortaya çıkacaktır. Aynı biçimde 3200° K'e ayarlı bir ham film 5000° K ya da 6000° K'lik bir gökyüzü altında kullanıldığında koyu mavi bir görüntü belirecektir. Amatör fotoğrafçıların da bildiği gibi, bu dengesizlikleri gidermek için filtreler kullanılabilir.

Ses Kuşağı

Film yapımının post-prodüksiyon (yapım-sonrası) aşamasını -kurgu, bileştirim (*mix*), laboratuvar ve gösterim- gözden geçirmeden önce ses üretimini incelemeliyiz. İdeal olarak, bir filmin sesiyle görüntüsü eşit öneme sahip olmalıdır. Ancak ne yazık ki, sinemadaki ses teknolojisi, yalnızca sinematografinin gelişiminin değil ama sinemadan bağımsız olarak gelişmiş olan ses kayıt teknolojisinin de oldukça gerisinde kalmıştır.

Sesin kaydedilmesi kabaca görüntünün kaydedilmesine paraleldir: Mikrofon sonuçta, sesin filtre edildiği bir objektiftir. Kaydedici kabaca kamerayla karşılaştırılabilir. Hem ses hem de görüntü çizgisel olarak kaydedilir ve sonradan kurgulanabilir. Ama önemli bir ayrım vardır; ses ile görüntüyü algılama tarzımızın zıtlığı yüzünden, görüntü ayrı ayrı kaydedilirken, sesin aralıksız kaydedilmesi gerekir. "Görüşün devamlılığı" (*persistence of vision*)* anlayışının işitsel karşıtı yoktur. Bunun bir nedeni durağan görüntülerle karşılaştırabileceğimiz durağan sese sahip olmayışımızdır. Ses zaman içinde sürekli olmak zorundadır.

Sonuçta sinematografiyi görsel enformasyon amacıyla kullanmamız mümkünken, ses kayıt cihazlarını işitsel enformasyona tahsis edemeyiz. Film zamanı kısaltabilir ya da uzatabilir. Bu bilimsel açıdan yararlıdır ama ses zamanın içinde kalmak zorundadır ve zamanı uzatmak ya da kısaltmak yararsızdır. 1970'lerin başında ses sayısallaştı. Sayısal kayıtlar daha hızlı ya da daha yavaş olarak *playback* yapılabilir ama bir kaydın hızını değiştirdiğimizde genel olarak sesin niteliğini de değiştiririz.

Sinemayı keşfedenlerin esas düşü olan ses ile görüntünün birliği, teknolojik ve ekonomik nedenlerle 1920'li yılların sonuna kadar ertelendi. Görüntüler çizgisel ve ara ara çekim biçiminde, ses ise dolaylı ve süreklilik esasına dayalı olarak kaydedilirken, uzun süre ses ve görüntünün eşlenmesi (senkronu) sorunu çözülemedi. Lee De Forest'ın 1906'da keşfettiği odyon tüpü* ilk defa ses sinyallerini elektrik sinyallerine çevirmeyi olanaklı kıldı. Artık elektrik sinyalleri, film üzerine basılabilecek ışık sinyallerine çevrilebilirdi. Daha sonra ses ve görüntü kolayca birleştirildi, böylelikle bu iki öğe, her zaman filmin parçalandığı ve eklemeler yapılmak zorunda kalındı-

* Görüşün devamlılığı: Sinema ve televizyonu olanaklı kılan psikolojik olgu. Bir görüntü, eğer başka bir görüntü onun yerini alırsa hareket yanılsaması oluşsun diye, görülmesinden sonra kısa bir süre için gözün retinasında tutulur. (Ç.)

* Orijinal adı vakum tüp. Ya boş ya da ağır bir gazla dolu olan ve katot ile anot arasındaki bir levha üzerindeki bir sinyalin elektronik manipülasyonu için uygun bir ortam sağlayan cam tüp. (Ç.)

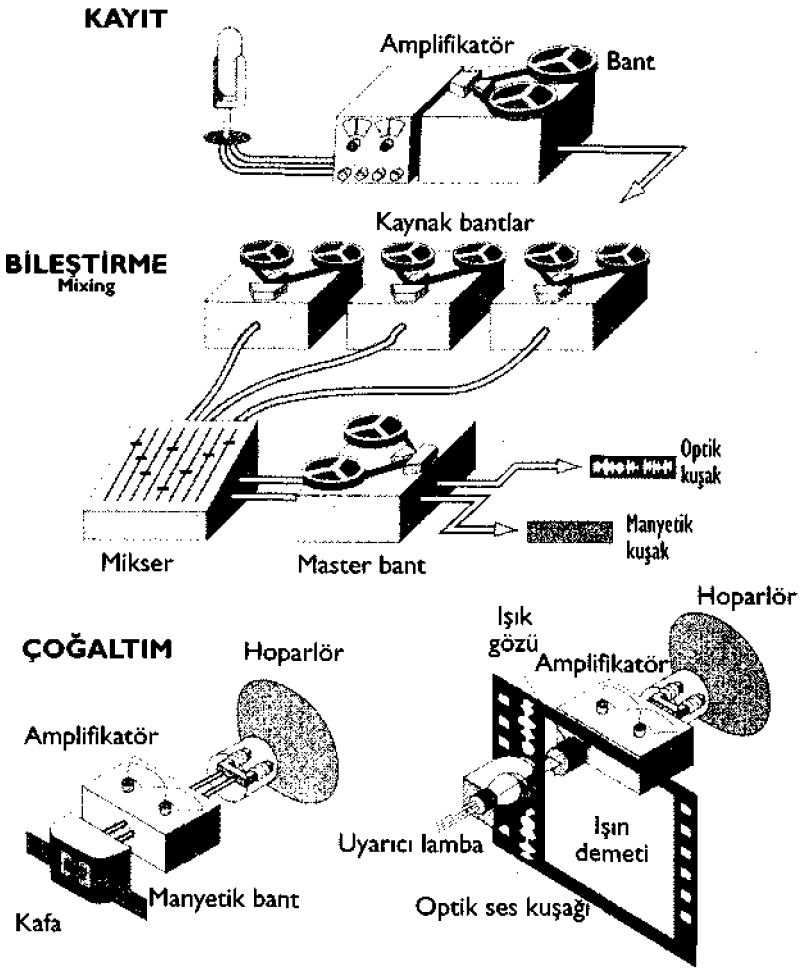
ğı durumlarda bile, senkronize oldular. Bu aslında 1919 yılının başında patenti alınan Alman Tri-Ergon sistemiydi. Bu optik ses sistemi az ya da çok ama günümüze kadar değişmeden varolmuştur.

1926'da sesli filmin ortaya çıkışını izleyen yirmi yıl boyunca, sinemacılar setteki sesleri kaydetmek için gereken iri ve gürültülü elektro-mekanik teçhizatın neden olduğu engellerle boğuştular. Kısa bir süre içinde taşınır optik kaydediciler kullanıldığında bile, dış çekimlerdeki kayıplar hayal kırıklığı yaratıyordu. Ancak 1940'ların sonunda sinema teknolojisi, manyetik ses kaydının gelişimiyle önemli bir atılım yaptı. Bant, filmle çalışmaktan daha kolaydır ve transistorlara teşekkür etmek gerekir, çünkü günümüzde kayıt cihazları daha küçük ve hafiftir. Manyetik bant aynı zamanda optik ses kuşağından genelde daha kaliteli sinyal üretir. Her ne kadar günümüzde sinema salonlarında optik ses kuşağı, manyetik ses kuşağından çok daha yaygınsa da, film setinde manyetik bant kaydı, optik kaydın tamamen yerini almıştır. Bunun yerinde bir nedeni vardır: Optik ses kuşakları hızla basılıp kolayca görüntü kuşaklarıyla bir araya getirilebilir, oysa manyetik ses kuşaklarının ayrı ayrı kaydedilmesi gerekir. Daha da ötesi optik ses kuşağı teknolojisindeki son gelişmeler, günümüzde manyetik kaydın sahip olduğu kimi avantajların optik ses kaydına uydurulabileceğini ortaya koyuyor: Değişir yoğunluk ve tona sahip olan optik ses kuşakları olumsuzluğa yol açabilecek işlemlerin yan etkilerini gidererek daha kaliteli bir ses kaydını sağlayacak üçlü ve çoklu ses (*multitiphonic*) sistemlerine uygulanabildiler. Ancak işleme, kurgu ve bileştirme açısından avantajlara sahip olması nedeniyle manyetik bant, sette ve laboratuvarda tercih edilen ses sistemi olarak kalmıştır.

Ses sisteminin objektifi olan mikrofon, sinyallerin geçiş yaptığı ilk kapı işlevi görür. Ancak optik merceklerden farklı olarak mikrofon aynı zamanda sinyali elektronik enerjiye çevirir ve bu da daha sonra manyetik olarak banda kaydedilebilir. (*Playback* sistemleri tamamen tersine işler: Manyetik potansiyel enerji, sonradan hoparlör tarafından fiziksel sese dönüştürülecek olan elektrik enerjisine çevrilir.) Sesin, filme alınan görüntüden fiziksel olarak ayrı bir banda kaydedilmesi nedeniyle, sesi ve görüntüyü eşlemenin birkaç yolu vardır. Bu, ya doğrudan mekanik bir bağlantıyla ya zamanlamalı vurgu (*timed impulse*) taşıyan elektrik kablo bağlantılarıyla ya da kristalli saat kullanarak, kesin bir zamanlamalı vurgu üreten kristal eşleme jeneratörüyle yapılır. Bu vurgu iki ayrı motorun hızlarını düzenleyerek bunları tam eşleme (senkron) konumunda tutar. Ses kaydı daha sonra, perforelerin kurgu sürecinde gereken zamanlama (*timing*) üzerinde tam denetim sağladığı manyetik olarak kaplanmış filme aktarılır. En sonunda gösterilen film kopyası, genellikle optik, bazen de manyetik olarak sinyali nakleder. 70 mm sistemleri için yaygın olarak kullanılan üçlü ve beşli ses (*quintaphonic*) sistemleri hemen hemen her zaman manyetik ses kuşakları kullanır.

Sesin net ve titiz yeniden-üretimine katkıda bulunan değişkenler, kabaca ham filmin değişkenleriyle karşılaştırılabilir. Sesin değişebilirlik toleransı, ham filmin pozlanma toleransıyla karşılaştırılabilir. Ses hacmi bir sinyalin gücünün ölçüsüdür. Konserde kullanılan bant, kayıt cihazı ve mikrofonun en kısıktan en yükseğe kadar geniş bir ses hacmini yeniden-üretmesi gerekir.

Önem açısından bir sonraki faktör, renkli filmde yeniden-üretilebilen tonlar skalasıyla doğrudan karşılaştırılabilir durumdaki frekans oranıdır. Kulağın ya-

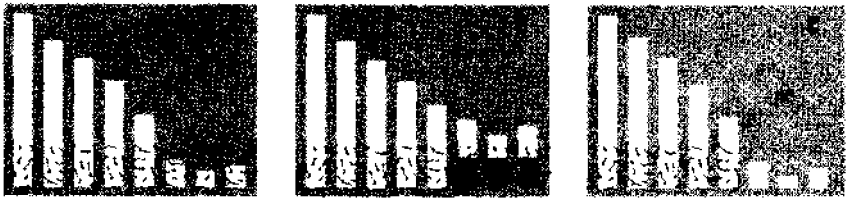


Resim 2-49. SES. Farklı kaynaklardan gelen (A) (örneğin diyalog, müzik, efekt) ses kuşakları bir master bant (B) elde etmek için birleştirilir. Bu bant daha sonra genellikle optik, bazen de manyetik olan asıl ses kuşağını oluşturmak için kullanılır. Manyetik bant, manyetik sinyaldeki değişimleri fark eden minyatür elektromanyetik "kafa" (C) tarafından okunur. Optik ses kuşağı ise, ses kuşağının her yerine aktarılan ışık miktarındaki değişimleri fark eden bir ışık gözü tarafından okunur. Uyarıcı lamba değişmez ışık kaynağıdır.

nıt verdiği normal frekans oranı 20 ila 20.000 Hertz'dir (saniye başına devir). İyi bir "*high fidelity*"* kayıt cihazı bu oranı tatmin edici düzeyde üretebilir ama optik *playback* sistemleri çok daha sınırlı bir frekans oranına sahiptir (ortalama olarak 100 ile 7000 Hertz).

Kayıt cihazı ve teçhizatı aynı zamanda geniş bir armonik ses dizisi üretebilir ve bu alttonlar (*subtone*) müzik ile

* Orijinaline çok yakın düzeyde sesin yeniden üretimi. (Ç.)



Resim 2-50. DOLBY EFEKTİ. Her kayıt cihazında bir miktar temel yüzey gürültüsü vardır (A). Kaydedilen sinyal düzeyi yeterince yüksek olduğunda sorun yoktur ama sinyalin zayıf parçaları maskelenir. *Dolby* sistemi, kayıt sırasında zayıf sinyali güçlendirir (B), daha sonra da *playback* sırasında normal düzeyine indirir, böylece kaydedilen yüzey gürültüsü de azalır (C).

seslere vücut ve hayat verir. Sesin armonileri, bir görüntünün tonal nitelikleriyle karşılaştırılabilir. Sinyal titreme ve diğer mekanik bozulum türlerinden kurtarılmalı ve teçhizatın tatmin edici bir yanıt zamanı olmalıdır. Yani iyi olmasa bile, kısa aralıklarla sesi yeniden üretebilmelidir. Bu ses sinyalinin "ayrışmasıdır".

Stereoskopik görüntüler, kendi değerlerini önemli ölçüde azaltan özel psikolojik ve fizik sorunlara maruzken, stereofonik ses göreceli olarak bu sorunlardan bağımsızdır ve bu nedenle çok daha caziptir. Her yönden gelen sesleri duymaya alışığızdır. Seslere yönelik seçici dikkatimiz olsa da, bir görüntüye odaklandığımız gibi bir sese doğrudan odaklanmayız. Filmin sesi işitsel çevreyi tümüyle yeniden üretebilir.

1970'lerde müzik endüstrisinde geliştirilen çok kuşaklı (*multitrack*) kayıt tekniklerinin kullanılmaya başlanması film ses sanatının ufuklarını genişletmiştir. Çok gelişkin ses kuşaklarına örnek olarak sekiz-kuşaklı bir sistemle yapılan Coppola'nın *Konuşma* (*The Conversation*, 1974) ile Altman'ın *Nashville*'i (1975) gösterilebilir. 1970'lerin ortalarında gürültünün azaltılması ve sinyalin artırılmasına yönelik *Dolby* sistemin uygulanması filmin sesinin potansiyel kalitesini de yükseltmiştir. Kabaca ham filmin parlamasıyla (*flashing*) karşılaştırılabilir nitelikte olan *Dolby* elektronik devre en iyi bantta bile bulunan dip (*background*) gürültüyü azaltır ve böylelikle toleransı önemli ölçüde artırır. Bu işlem, gürültünün ortaya çıktığı ses tayfı alanı seçilerek ve kayıt sırasında bu alandaki sinyal düzeyi artırılarak yapılır. Sinyal, *playback* sırasında normal düzeyine indirilirken, gürültü işitsel sinyalle birlikte azaltılır.

Yıllardır film ses teknolojisi, ses teknolojisinin gerisinde kalmıştı. Bir çok film tek boyutlu (*monophonic*) ses kuşaklarıyla gösterildi. Uzun süre sonra kayıtlar için stereo standart haline geldi. Ancak 1980'lerin başlarında, sinema salonu sahipleri sesin yeniden üretiminin kaliteli hale gelmesine daha fazla özen göstermeye başladılar. Dolby ve Sony temel ham filmin üzerine çok kuşaklı ses kaydı için daha gelişkin uygulamaların öncüsü oldular. George Lucas'ın THX sistemi gelişkin ses sistemleri için standart oluşturdu. 1990'ların ortalarında sesin gelişkin yeniden üretimi sinema salonları için önemli bir pazarlama avantajı olmuştu.

Post-Prodüksiyon
(Çekim Sonrası Aşama)

Profesyonel sinemacılar kendi sanatsal etkinliklerini üç aşamaya bölerler: Ön-prodüksiyon (yapım öncesi), çekim ve post-prodüksiyon. İlk aşama hazırlıktır; senaryo yazılır, oyuncu ve teknisyenlerle anlaşılır, çekim programı ve bütçe planlanır. Başka bir sanatta bu hazırlık dönemi göreceli olarak yaratıcı değildir. Ama örneğin Alfred Hitchcock film sürecinin bu dönemine olağanüstü önem vermiştir. Filmi zaten kafasında tasarlamış olduğundan, filmin çekim sürecini biraz sıkıcı bulduğunu söylemiştir. Daha da ötesi bu en pahalı sanatta tam ve akıllıca planlama genellikle başarı ile başarısızlık arasındaki ayrımı ifade eder. Film çekmenin karmaşık bir iş olduğu şimdiden netliğe kavuşturulmalıdır, öyle ki modern planlama sistemleri süreç üzerinde dikkate değer bir olumlu etkide bulunur. Örneğin Stanley Kubrick'in kendi film projeleri için geliştirdiği dikkatle organize edilmiş sistemler, onun sinemasının en ilginç yanlarından biridir.

Sinema teknolojisi üzerinde duran bu bölümde bu ana kadar yapılan neredeyse bütün tartışma, film yapımının ikinci aşaması olan çekim üzerine odaklanmıştır. Yine de bir anlamda sürecin bu alanı hazırlık olarak da görülebilir. Çekim, bütün sürecin yalnızca üçüncü aşamasında bitmiş ürünlere dönüşen ham malzemeleri işler. Genel olarak kurgu, filmin rekabet ettiği sanatlardan en net biçimde kendini ayırdığı süreç olduğu için, sinema sanatının dayanak noktası olarak değerlendirilir. Kurgu kuramı 3. ve 5. bölümlerde tartışılacaktır, burada yalnızca sistemin taslağını çizecek ve ilgili teçhizatı tanımlayacağız. Post-prodüksiyon aşamasında az ya da çok aynı anda genel olarak üç işlem yapılır: Kurgu; ses bileştirimi, eklemeler ve sonradan seslendirme (ya da ADR - *Additinal Dialogue Recording*); ve laboratuvar çalışması, optik işlemler ve özel efektler. Bir film belki de birkaç saat içinde kurgulanabilir, bileştirilebilir ve basılabilir. İşlenmemiş konumlarında hem ses kuşağının hem de görüntünün tatmin edici olduğunu varsaysaydık, kurgu yalnızca birkaç çekimi uç uca ekleme konusu olurdu. Ama çok az film bu basitliğe sahiptir ve post-prodüksiyon çoğunlukla filmin fiilen çekiminden daha uzun zaman alır. Her ne kadar buna "post-prodüksiyon" dense de, bu çalışma genellikle daha çekimler sırasında başlayarak ilerler.

Kurgu

Çekim, filmin temel birimidir. Aksiyonun devamlılığını parçalamaksızın, fiziksel olarak filmin tek bir parçası olarak tanımlanır. En fazla 10 dakika süren (çünkü kameraların çoğu 10 dakikalık film taşır), en kısa olarak 1/24 saniye (bir kare) sürer. Hitchcock'un *İp* adlı filmi (*Rope*, 1948) tek bir çekimden oluşmuş gibi görünsün diye çekildi, Miclós

Jancsó'nun filmlerinin çoğu, makaranın azami düzeyde kullanıldığı (film başına 10 ile 20 makara) çekimlerden oluşur ama standart kurmaca film 500 ile 1000 civarında ayrı ayrı çekimden oluşur. Çekimlerin her biri, kendisinden önce gelen ve kendisini izleyen çekimlere bir bant ya da yapıştırıcıyla fiziksel olarak bağlanmak zorundadır.* Kurguculuk mesleği, aynı çekimden iki ya da daha fazlası arasında seçim yapma, her çekimin ne kadar süreceği ve nerede noktalanacağına karar verme ve ses kuşağını dikkatli bir biçimde kurgulanan görüntülerle birleştirme (ya da eğer ilk olarak ses kuşağı kurgulanmışsa, tersi) işlemlerinden oluşur.

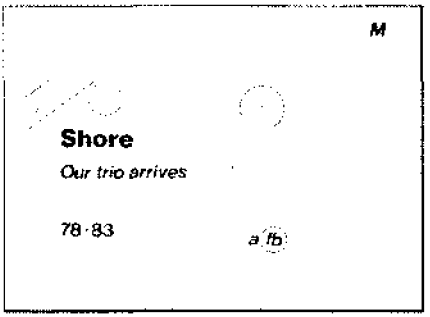
Amerika'da 1960'ların ortalarına dek bu iş, Moviola adıyla bilinen dikey kurgu makinesi üzerinde yapıldı. Daha da çok yönlü bir diğer alet olan yatay ya da düz yataklı kurgu masası 1920'lerde Almanya'daki UFA Stüdyoları'nda geliştirildi ve II. Dünya Savaşı öncesinde Avrupa'da yaygın olarak kullanıldı. Dikey olmayan masa kurgucuya filmin parçalarını çok daha kolay ve hızlı bir biçimde işleme olanağı sağladı. Savaş sonrasında aralı-devinim geçiş-düzeneğinin yerini dönerli prizmanın alması, kurgu masasının çok yönlülüğünü daha da artırdı ve saniyede normal 24 karenin 5 kat artırılmasını sağladı.

1960'lar boyunca, kısmen bunun büyük avantajlarını ilk olarak kabul edenler arasında olan belgesel sinemacıların etkisi nedeniyle kurgu masası (Steenback ve Kem iki önemli markadır) kurgu sürecinde devrim yaptı. Daha modern kurgu masaları aynı anda dört ayrı görüntü ve ses kuşağının birbiriyle karşılaştırılmasına olanak sağlar ve böylece çekimler arasında bir seçim yapmak için gereken zamanı önemli ölçüde kısaltır. Kurgu sırasında gözden geçirmek için genellikle normalden fazla çekim yapan belgeselciler bunun avantajlarını hemen gördüler. Örneğin *Woodstock* (1970) filminin kurguculari, bu çığır açan konserin yüzlerce saatlik çekimleriyle karşı karşıya geldiler. Bölünmüş ekran (*split-screen*) teknikleri kullandıkları halde, ham malzemeyi ancak dört saate düşürebilmişlerdi ve kurgu masasının çok yönlü yetenekleri ve hızı olmasaydı bu bile başarılamazdı. Normal bir kurmaca film bire on oranında (ya da daha fazlası) çekilir. Yani çekilen on metrelik filmden, sonunda kullanılan bir metredir.

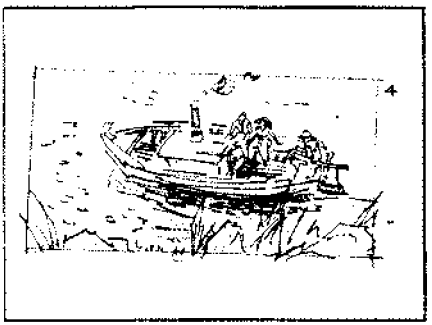
Kuşkusuz kurgu sürecinin mekanizması, eğer görüntüler sayısalsa büyük ölçüde basitleşir. CBS 1970'lerin ortasında ilk bilgisayarlı kurguyu devreye soktu. Ücreti 1 milyon dolardı. 1980'lerin sonunda bundan elli kez daha ucuz Avid gibi kurgu programlarını içeren mikro bilgisayarlar bir kez daha kurgu sanatını kökten değiştiriyordu. 1990'ların ortasında bilgisayara dayalı kurgu bu hassas ve zaman-harcama sanatına egemen oldu. (Sayısallaşmış film bilgisayarda kurgulandıktan sonra, asıl negatif kurgulanır ve parçalar birbirine eklenir, tabii ki son kurgu doğruca sayısal video banda gitmiyorsa.)

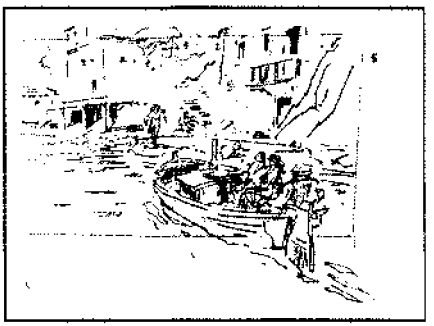
İlginç bir biçimde, yazılım programları kurgu masası metaforunu benimsedi, bu nedenle kurgucular arasındaki konuşmalar geçmişte yaptıkları konuşmalara çok benziyor. Bilgisayara dayalı kurgunun çok yönlülüğü ve esnekliğine rağmen, sayısallaşma kurguya birkaç karmaşık katman daha ekledi ve kurgucular şimdi mikro bilgisayar teknolojisinin yanı sıra (sayısal görüntüleri film kareleriyle eşleyen) "süre kodları"nı

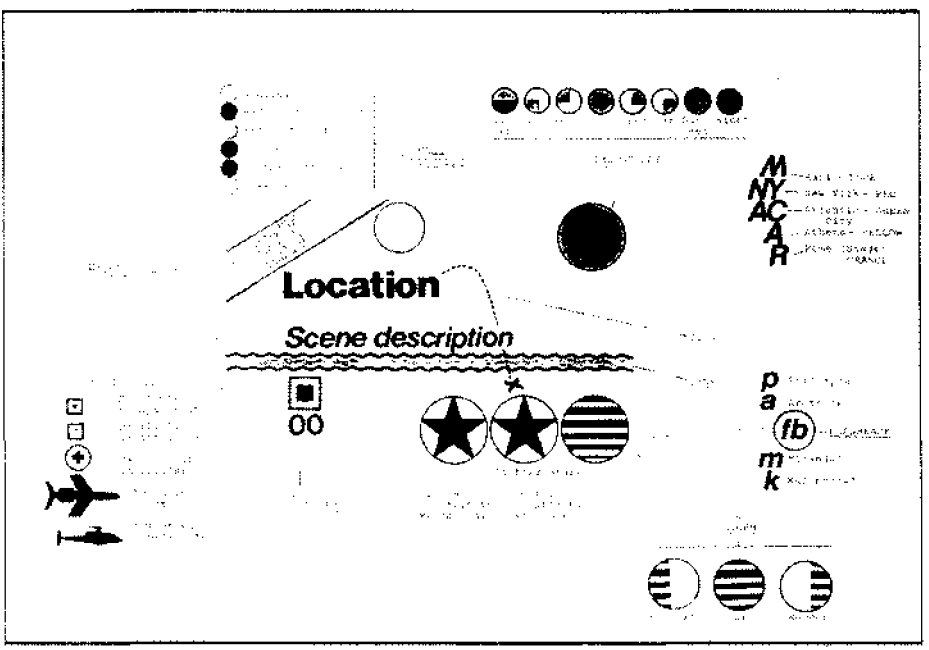
* Filmin sayısal olarak kurgulandığı da doğrudur. Kurgu Karar Listesi fiziksel olarak negatifi kesmek ve bağlamak için bir plan sağlar.



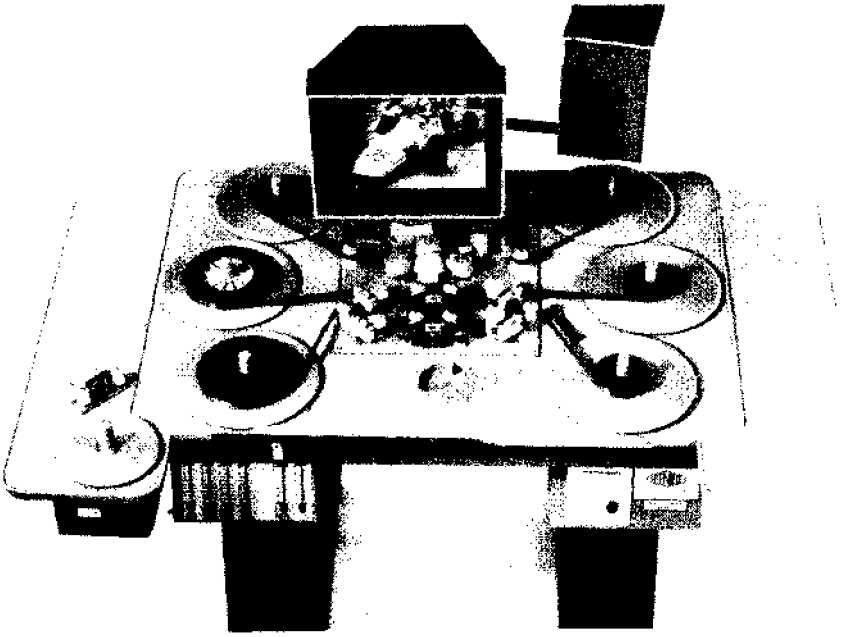








Resim 2-51. ÖN ÇALIŞMA. Paul Mazursky'nin *Tempest* (1982) filmi için Leon Capetanos'un yaptığı bu çizimler (*storyboard*) sekansın yapısını gösteriyor. (*Paul Mazursky'nin izniyle.*)



Resim 2-52A. Burada görülen Steenbeck gibi düz yataklı kurgu masaları üç ya da dört görüntü ve ses kuşağı arasında karşılaştırma yapma olanağı sağlar. Bu özel masa tek bir görüntü kuşağı ile iki ses kuşağına uygun olarak hazırlanmıştır. (W. Steenbeck and Co.)

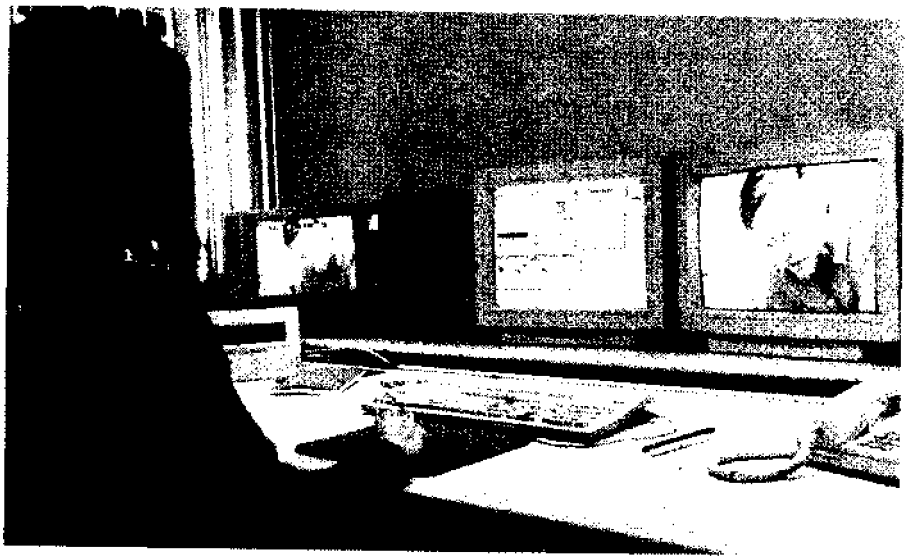
ve (farklı kurgu tercihlerinin kaydedildiği) "Kurgu Karar Listesi"ni tasarlamak zorundalar. Modası geçmiş bir masa üzerinde daha iyi bir iş çıkarabilen eski süre ayarlayıcıları (yaşlı kurgucular) hâlâ var: onlar ham filmin akışını parmaklarıyla hissediyor ve dönen tekerlerden ritimleri hissediyorlar.

Bileştirme (Mix) ve Sonradan Seslendirme

Ses kuşağının kurgusu, görüntülerin kurgusundan biraz farklıdır. Öncelikle, sette görüntülerle aynı anda kaydedilen ses çeşitli nedenlerle işe yaramayabilir. Kötü çekilmiş bir görüntü tamamen yararsız olup yeniden çekilmesi gerekirken, kötü kaydedilmiş bir ses kolayca onarılabilir ya da yerine başka bir şey konabilir. Sonradan bileştirme (*post-dubbing*) ya da seslendirme (*looping*) denen süreçte filmin birkaç saniyesi, bir ses stüdyosunda çember* biçiminde düzenlenir ve seslendirme sanatçısının sahnenin ritmini yakalayabilmesi için defalarca tekrar okunur ve daha sonra da diyaloğunu görüntüyle senkronize olarak söyler. Daha sonra bu kaydedilir ve orijinal ses kuşağına eklenir. 1980'lerde bu işlem "*additional dialogue recording*"in kısaltması olan ADR harfleriyle jenerikte yerini almaya başladı ama bu yöntem sesli filmin ortaya çıkışından bu yana aynı kalmıştır.

Bu işlem geçmişte bugün olduğun-

* Çember (loop): Göstericide görüntü ya da sesin art arda birçok kez izlenebilmesini sağlamak amacıyla, bir film parçasının iki ucunun birbirine yapıştırılmasından oluşan çember. (Ç.)



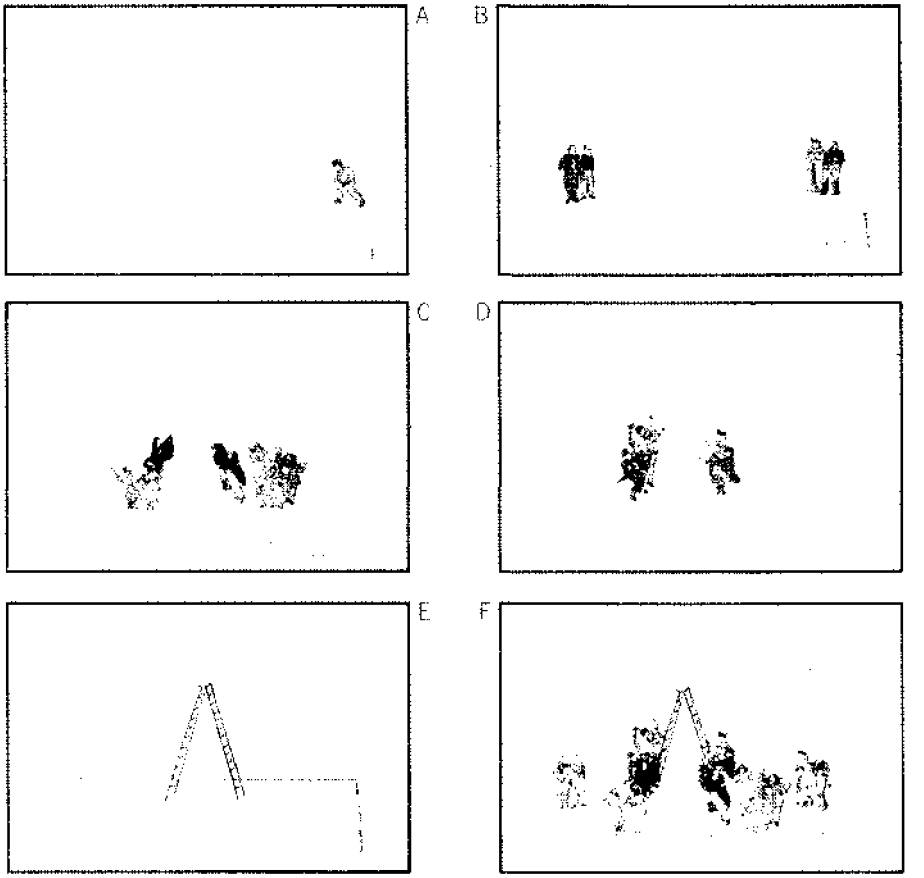
Resim 2-52B. Avid gibi bilgisayarlı kurgu teçhizatı, eski kurgu masalarının durumunu taklit etmeye çalışır. Kuşakların karşılaştırılması daha hızlı ve esnektir.

dan çok daha yaygındı, çünkü ses kayıt teknikleri, manyetik bandın devreye girmesiyle büyük ölçüde basitleşmiştir. Stüdyo dışı (*on-location*) ses kaydı bir istisnadan çok kural haline gelmiştir. Ancak İtalya'da hâlâ bütün filmin sonradan-bileştirilmesi uygulaması sürmektedir. Bunlardan biri olan Federico Fellini diyalogları sahnenin çekilmesinden önce yazmaktan sıkılmak ve bunun yerine oyuncularına sayıları (ama duygu yüklü olarak!) söyletmekle ünlüdür.

Sonradan bileştirme genel olarak filmlerin başka dillere çevrilmesi açısından yararlı bir teknik olmuştur. Genellikle bu yolla oluşturulan ses kuşağı önemli ölçüde duygu eksikliğine yol açar ama İtalyanlar, kendilerinden beklendiği gibi, uygulamaları bütün filmleri sonradan-seslendirme olduğu için, yabancı dilde seslendirme işini geçerli hale getirmişlerdir.

Bıktırıcı seslendirme işinin tamamlanmasından sonra ses kuşağı bileştirilebilir. Bu sürecin görüntüler açısından bir karşılığı yoktur. Her ne kadar bölünmüş ekran teknikleri, çoklu çekim (*multiple exposure*) bize aynı anda birçok görüntü sunsa da, bu çoklu görüntüler nadiren bir araya getirilir. Örtü (*matte*) teknikleri ve arkadan gösterim (*rear projection* - bkz. ilerideki sayfalar) ses bileştirimiyle çok daha doğrudan karşılaştırma olanağı sunar ama bunlar da görece-li olarak nadiren kullanılır. Bu durum, bilgisayarlar kurgucular için olduğu kadar yazarlar için de vazgeçilmez hale geldikçe değişebilir. Sayısal sesleri kurgulamak gibi sayısal görüntüleri de kurgulamak kolaydır. Kurgucu da bir bileştirici olabilir ve çekimleri birleştirmesindeki rahatlıkla bir çerçeve içindeki görüntü öğelerini düzenleyebilir.

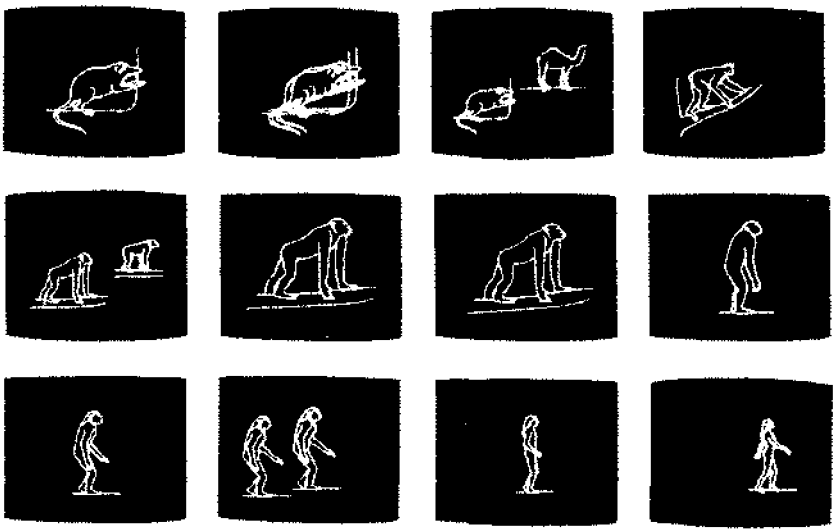
1932 yılında ses teknolojisi sesin yeniden-kaydının yaygınlaştığı noktaya kadar gelişmişti ve dört optik kuşağı bileştirmek mümkündü. Uzun yıllar boyunca bileştirme yalnızca önceden-kaydedilmiş müzik, (karmaşık bir alan için kaba bir terim olan) ses efektleri ve diyalogdan ibaretti. Ancak çok-kuşaklı



Resim 2-53. SAYDAM YAPRAKLA CANLANDIRMA. Klasik canlandırma etkililik ve dikkat açısından saydam yaprak tekniğini kullanır. Görüntü, hareketin parçalarına bölünür ve her bir parça "saydam yaprak" adı verilen ayrı şeffaf yapraklara çizilir. Böylece sürekli olan arka plan her sahne için yalnızca bir kez resmedilir; basit hareketler çok hızlı bir biçimde yapılabilir, karmaşık ve izole hareketlere daha fazla zaman ve dikkat ayrılabilir. R. O. Blechman'ın *The Life and Times of Nicholas Nickleby*'ından bu sahnede dört saydam yaprak (A-D) arka planda (E) üst üste bindirilmiştir. Bu öğeler aksiyona uygun olarak gruplara bölünürler. (*Seymour Chwast / Push Pin Studios tarafından tasarlandı. The Ink Tank'in izniyle.*)

manyetik kaydedici (*multiple-track magnetic recorder*) ses bileştirim potansiyelini büyük ölçüde artırdı. Tek bir sözcük ya da ses efekti ses kuşağına kolayca eklenebilir (bu, optik ses kuşaklarında göreceli olarak zordu), sesin niteliği düzenlenebilir, artırılabilir ya da elektronik olarak çok değişik yollarla değiştirilebilir. Düzinelerce ayrı ses kuşağı, her bir kuşağın estetik değişkenlerini tam denetim altında tutan seslendirme masası sayesinde bir araya getirilebilir.

1990'larda ses bileştirme ve kurgu sanatı hızla sayısallaştı. Sayısal ses kayıt cihazları sette analog atalarına katıldılar, bu arada bileştirme ve kurgu sayısala yöneldi. Ses endüstrisinin sayısal CD dağıtım formatına dönmesinden bu yana, film ses sanatının bugün tamamen sayısallaşması şaşırtıcı değildir. Sayısal



Resim 2-54. İLK DÖNEM BİLGİSAYARLI CANLANDIRMA. Canlandırma çok miktarda veri içerdiğinden bilgisayarlar genellikle çok yararlıdır. İlk dönemin değişen düzeylerdeki gelişkinliğe sahip programları, Carl Sagan'ın *Cosmos*'undan (1980) sıkıştırılmış evrim tarihinde görüldüğü gibi el çizimleri ile birlikte kullanılabilir. Çizim sahneden sahneye sürekli ve yumuşak bir biçimde değişir. Bu çöp figürler ile *Jurassic Park*'taki (1993) hareketli aksiyonla bütünleşmiş canlıya benzer dinozor sürüleri arasındaki fark 1980'lerde bilgisayarın gücündeki büyük artışı gösterir. (*James Blinn, Pat Cole, Charles Kohlhase, Jet Propulsion Laboratories Computer Graphics Lab.*)

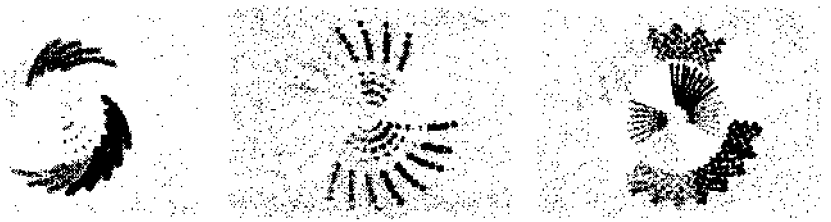
film kurgusunda olduğu gibi, eski metafor korunmuştur ve -evet- hâlâ analog düğmeler ve panellerle daha iyi çalışabildiğini düşünen yaşlılar var. Ancak 1990'ların başında bu eski meçhul teknoloji, bilgisayarlar sayesinde hemen hard disklerine ses sanatı denemelerini yükleyen bir çok yumurcak için artık malum hale gelmişti.

Özel Efektler

"Özel efektler" her biri doğrudan yaratıcı potansiyele sahip olan çok farklı etkinlikleri adlandırmak açısından oldukça kısır bir terimdir. Özel efekt çalışması üç temele dayanır: 1) Filmin sürekli olarak (peş peşe) çekilmesi gerekmez, her bir çekim ayrı ayrı gerçekleştirilebilir. 2) Çizimler, resimler ve maketler gerçekmiş gibi görüntülenebilir. 3) Görüntüler birleştirilebilir.

İlk temel, canlandırma (animasyon) sanatını mümkün kılar. Canlandırmanın habercileri zoetrope ve bir dizi çizimin, sayfalar hızla çevrildiğinde görüntünün hareket ettiği görülecek şekilde art arda getirildiği oldukça eski "resimli kartlar dizisi"ydi (*flipbook*). Ama, çoğu öyle olsa da, canlandırma filmleri yalnızca çizimlere bağlı değildir. Maketler ve hatta canlı figürler bile, tek tek çerçevelerin görüntülenmesi ve çerçeveler arasında nesnelerin konumunu değiştirmek yoluyla canlandırılabilir. Bu özel tekniğe "devinimsiz canlandırma" (*pixillation*)* denir. Çizgi canlandırmaya

* Devinimsiz canlandırma: Bir dizi resmin birbiri ardından kullanılmasıyla elde edilen



Resim 2-55. MATEMATİKSEL CANLANDIRMA. 1960'ların başında John Whitney ve diğerleri yukarıdakine benzer osilografik düzenlemelerle ilk soyut bilgisayarlı canlandırma araştırmalarını yaptılar. Onlar çağdaş tasarımın ortak düşüncesi haline gelen matematiksel bir imgelem tarzını yerleştirdiler, çünkü mikro bilgisayarlar her masa üstüne benzer araçları getirdiler. Bu çerçeveler 1992 tarihli "Moon Drum" adlı çalışmadan. (*Büyütülmüş çerçeveler, John Whitney'in izniyle.*)

gelince, farklı çizgi birimlerinin ayrı şeffaf yapraklar üzerine çizildiği saydam yaprak tekniği, işlemi başta düşünüldüğünden çok daha esnek hale getirir. 10 dakikalık bir canlandırma filmi için yaklaşık 14.400 ayrı çizimin yapılması gerekir ama eğer arka plan sabit kalırsa, ayrı bir saydam yaprak üzerine çizilebilir, böylece sanatçının yalnızca hareket eden nesneleri çizmesi gerekir.

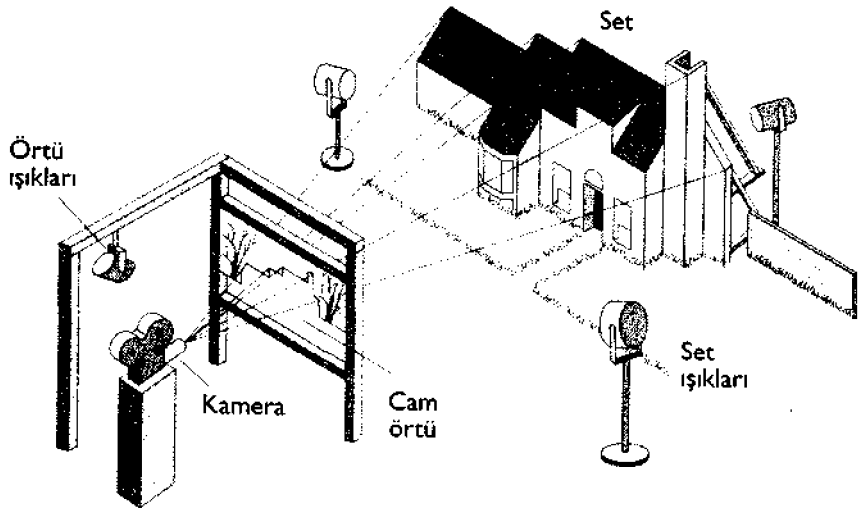
1960'lardan bu yana bilgisayar video teknikleri, canlandırmayı çok daha esnek hale getirmiştir, çünkü bir bilgisayar aynı anda oldukça farklı el çizimlerini üretmek ve biçimlerini doğru ve uygun zamanlamayla değiştirmek için programlanabilir. 1980'lerin sonundan bu yana bilgisayarlı canlandırma profesyonel bir alandı. Şimdi ise, sinema endüstrisinin şimdiye kadarki özel tekniklerinin çoğu gibi, canlandırma da öylesine bilinen bir alan haline geldi ki, binlerce büro çalışanı masa üstü bilgisayarlarına rutin olarak canlandırma programları ekliyor.

İkinci temel, minyatür ya da model çekimleri ve cam çekimi olarak bilinen bir dizi özel efekti ortaya çıkarır. Maket çekiminin başarısı, kamerayı normal hızından daha hızlı olarak kullanabilmemize bağlıdır. Buna yavaşlatılmış hareket (*overcrank*)* denir. Normal hızla giden ama normal hızdan dört kat daha hızlı görüntülenen iki inç'lik bir dalga, standart çerçeve oranında gösterildiğinde yaklaşık dört kat daha büyük görünecektir ve bu nedenle de dört kat yavaşlayacaktır. Minyatür görüntülemedeki genel ilke, kameranın hızının skalanın kare kökü olmasıdır, yani dörtte birlik bir skala kamera hızının normalden iki kat daha hızlı olmasını gerektirir. Uygulamada en küçük minyatürlerde 1/16 oranı işler ve 1/4 oranındaki minyatürler bile gerçeğe benzerlik konusunda bazı sorunlara neden olur.

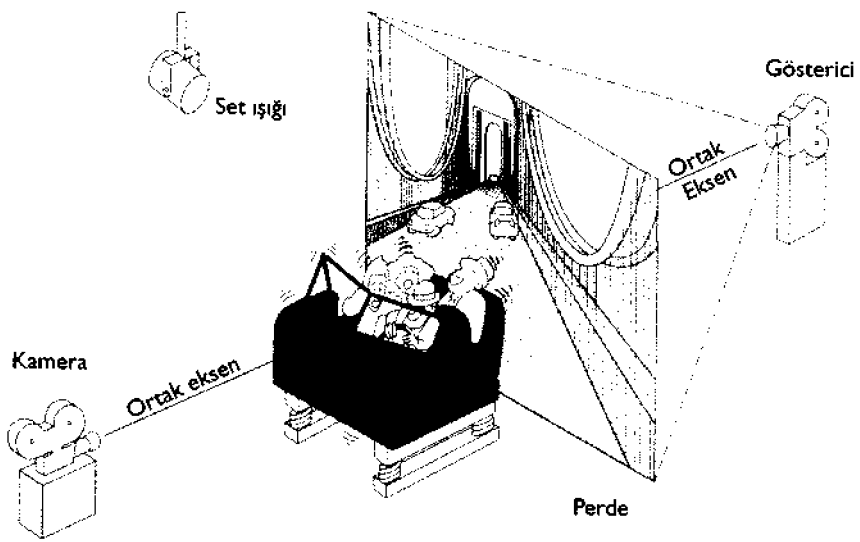
Cam çekimleri özel efektlerin belki de en basit olanıdır. Bu teknik, kameranın birkaç adım önüne bir cam yerleş-

canlandırma. Bu canlandırmada fotoğraflar ya da dondurulmuş görüntüler kullanılır. Bunlardan sağlanan çok kısa çekimler kesmeyle birbirine bağlanır, böylelikle izleyicide bir devinim duygusu uyandırılır ama aynı zamanda bunların devinimsiz olduklarını hissettirecek bir süre de verilir. (Ç.)

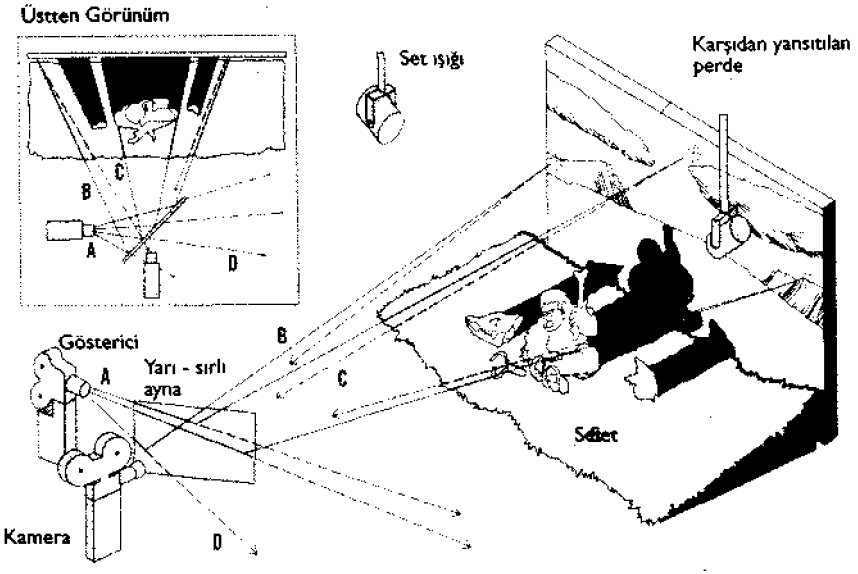
* Yavaşlatılmış hareket: Kameranın hızını artırmak. Saniyede normal 24 kareden daha hızlı çekim yapılırsa, ortaya çıkan görüntü yavaş çekim biçiminde görülecektir. (Ç.)



Resim 2-56. CAM ÇEKİMLERİ. Camın alt tarafı boş bırakılır, üst taraf boyanır. Cam yeterli bir mesafede kameranın önüne yerleştirilir, böylece hem cam hem de set odakta olur. Set ışıkları ve örtü ışıkları dengeli bir biçimde düzenlenir. Kamera titremeyi önlemek için sabitlenir.



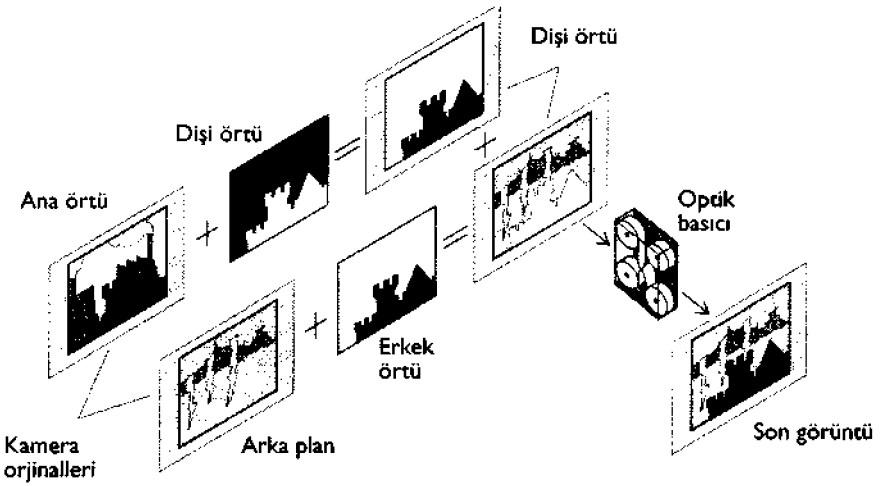
Resim 2-57. ARKADAN GÖSTERİM. Kamera ve gösterici, aynı anda çalışmaları için ayarlanır, böylece kameranın çekim yaptığı aynı anda gösterici de bir çerçeveyi yansıtır. Sahnenin önündeki dekor arabada eğlenen oyuncular, arkalarındaki yarı saydam perdenin yansıtmayacağı biçimde aydınlatılır, bu yarı saydam perde yalnızca göstericiden gelen ışığı geçirir. Arabanın yol aldığı yanılsamasını yaratmak için alt tarafa yerleştirilen yaylara dikkat edin.



Resim 2-58. ÖNDEN GÖSTERİM. Önden gösterimin temel öğesi, hem ışığı geçiren hem de yansıtan yarı sırlı aynadır. Bu ayna, göstericinin arka plan görüntüsünü, kameranın sahneyi gördüğü aynı eksen üzerindeki set ile oyuncunun arkasındaki perde üzerine yansıtmasına olanak sağlar. Böylece kamera oyuncunun ve diğer şeylerin gölgesini göremez. Set ışıkları sahnedeki oyuncu ile setin gölgesini giderecek derecede yeterli ışık sağlamaya ayarlanmıştır. Perde oldukça aydınlıktır, çünkü göstericiden gelen bol miktardaki ışıkla beraber yanlardan da parlak ışıklar sağlanarak yeterli düzeyde aydınlık görüntü elde edilir. Göstericiden (A) yansıtılan görüntü yarı sırlı aynadan perde (oyuncu ve set) üzerine aktarılır (B) ve aynadan geçerek tekrar kameraya gelir (C). Göstericiden gelen ışığın bir bölümü de aynadan geçip gider (D). Sonucu Resim 2-59'da görebilirsiniz.



Resim 2-59. *2001: Uzay Macerası* filmindeki önden gösterim. Kubrick ve özel efekt teknisyenleri film için bu sistemi mükemmelleştirmiştir. (*Büyütülmüş çerçeve.*)



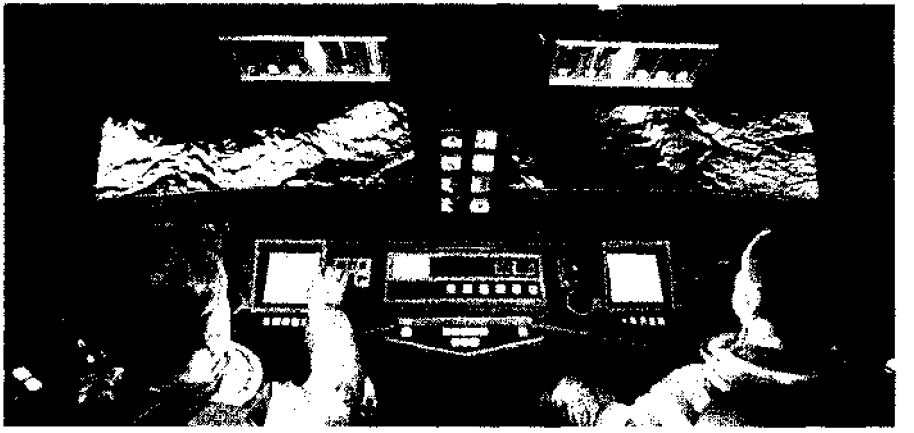
Resim 2-60. ÖRTÜLER. Hem erkek hem de dişi örtüler ana görüntüden türer. Sabit örtü tekniğinde bunlar çizilir. Burada gösterilen devingen örtü sisteminde örtüler optik olarak türetilebilir.

tirmeyi ve değiştirilmesi gereken sahnenin ilgili alanını boyamayı içerir. Bu efekt hiç kuşkusuz camı boyayanın yeteneğine bağlıdır ama bu basit tekniğin şaşırtıcı düzeyde gerçekçi örnekleri vardır.

Üçüncü temel, çağdaş sinemacılar için belki de en verimli olanıdır. Bunu uygulamanın en basit yolu, başka bir görüntüyü oyuncuların ardındaki perdeye (*background*) yansıtmaktır. Hollywood filmlerindeki taksi sahnelerinin binlercesi arkadan gösterim (*rear projection*) yoluyla çekilmiştir. Bu teknik ilk kez 1932'de kullanılmıştır (bak. Resim 2-57). Ancak rengin kullanılmaya başlanması, arkadan gösterimi devre dışı bırakmıştır. Renkli görüntüleme, nesne üzerine büyük miktarda ışık yansıtmayı gerektirir. Bu da arkadan yansıtılan görüntünün iptaline neden olur. Daha da önemlisi renkli görüntü, ön ve arka planı birbirine uydurmayı çok daha zor bir hale getiren daha fazla görsel enformasyon sağlar. Arkadan gösterimin yerini alan iki teknik geliştirilmiştir.

Önden gösterim (*front projection*) milyonlarca küçük cam tanesinden oluşan bir ekranı kullanır. Cam taneleri, sahneye ışığı toplam % 95 gibi yüksek oranda yansıtan mercek işlevi görür. Resim 2-58'de de görülebileceği gibi bu teknik, kaynağın kamera objektifi ile aynı eksende olmasını gerektirir. Bu aynı zamanda sahnedeki gölgeyi gideren bir konumdur. Bu konum 45 derecelik bir açıdaki yarı gümüş sırlı ayna kullanılarak elde edilir. Önden gösterim Stanley Kubrick'in *2001: Uzay Macerası* filminde mükemmel bir biçimde kullanılmıştır. Bu film gerçekten de bir modern efektler kataloğudur.

Cam çekimleri, arkadan ve önden gösterim, görüntüleri bir araya getiren tekniklerdir ve sette kullanılır. Ancak örtü çekimleri ve mavi ekran (ya da devingen örtü) çekimleri laboratuvarda üretilir. Sabit örtü çekimleri cam çekimine benzer bir efekt yaratır. Laboratuvarda film beyaz bir kart üzerine yansıtılır ve sanatçı örtü kullanılacak alanın ana hatlarını çizer ve siyaha boyar. Bu



Resim 2-61. *2001*'den bir örtü çekimi. Ayın görünümü örtülmüş. Camların alt tarafındaki küçük ekranlardaki görüntüler arkadan gösterilmiş. (*Büyütülmüş çerçeve.*)



Resim 2-62. *2001*'deki aya iniş istasyonunun model çekimi. Sağ ve soldaki parlak dikdörtgen alanlar kadar küresel de olan iniş kapsülü modelindeki fumbarlar, modelin inandırıcılığını artırmak için gerçek aksiyon sahneleriyle örtülmüş. Mükemmel ayrıntıların çoğu fotoğrafta kaybolmuş durumda. (*Büyütülmüş çerçeve.*)

siyah taslak (bak. Resim 2-60) daha sonra görüntüye alınır ve film, basıldıktan sonra göstericideki orijinal çekimle bir araya getirilir ve her bir çerçevede uygun alanın örtüldüğü bir kopya çıkarılır. Bu alana eklenmiş olan sahne, ilk örtünün bir reversaliyle birlikte daha sonra orijinal sahne kopyası üzerine basılır ve son baskı yapılır.

Devingen örtü çekimleri, renkli filmin sinema endüstrisine egemen olmaya başladığı dönemde kullanıma girdi ve hem önden hem de arkadan gösterim tekniklerinin yerini aldı. İşlem esasen şudur: Koyu mavi bir perde ön plandaki aksiyonun arkasına yerleştirilir ve çekim yapılır. Arka plan renginin sabit ve kesin olması nedeniyle, "erkek" ve "dişi" örtüler, filmin filtrelerden geçerek kopyasının çıkarılmasıyla yapılabilir. Mavi

bir filtre yalnızca arka plan ışığına izin verecek, ön plandaki aksiyonu boş bırakacak ve "dişi" örtüyü ortaya çıkaracaktır: Kırmızı bir filtre ise arka planı kapatacak, yalnızca ön planı pozlayacak ve siyah bir silueti, yani "erkek" örtüyü ortaya çıkaracaktır. Orijinal filmin kopyası çıkarıldığında, mavi arka planı kapamak için sabit örtü tekniğinde olduğu gibi dişi örtü kullanılabilir. Erkek örtü arka plandaki sahnenin seçilmiş olan alanlarını bloke edecektir. Daha sonra örtülmüş arka plan ile örtülmüş ön plan birleştirilebilir. Bu, sinemada zor ve aşırı dikkat gerektiren bir işlemdir ama bu teknik televizyona aktarılmıştır ve buradaki adı "anahtar renk işlemi"dir (*chroma key*).* Bu teknik televizyonda yalnızca bir düğmeye basmakla elektronik olarak yapılabilir. Televizyonun temel aygıtlarından biri haline gelmiştir ve sürekli olarak sunucu ile aksiyonun biraradalığını sağlamak amacıyla haberlerde ve spor programlarında kullanılmaktadır.

Post-prodüksiyonun diğer alanlarında olduğu gibi burada da, sinemacıların yıllardır kameralarının yakaladığı görüntüleri ayarlamak ve düzenlemek için geliştirdikleri titiz ve zahmet gerektiren mekanik tekniklerin yerini hızla bilgisayar programları alıyor. Örtme yoluyla ön ve arka planın birleştirilmesi artık her hangi bir yetenekli masaüstü yayımcının başarabileceği bir işlemdir. Ve sinemacılar bir sonraki mantıksal adımı atmışlar, çektikleri görüntüleri istedikleri gibi biçimlendirip dönüştürmüşlerdir. Bu dönüştürmelere "başkalaştırmalar" (*morph*) denilir. Bunu izleyiciler ilk olarak James Cameron'un *Terminatör 2* filminde gördüler (ancak bunlar bu filmden önce televizyon reklamlarında kullanılmıştı). 18 ay sonra benzer bir yazılıma, Macintosh'u olan herkes 100 dolardan ucuza ulaşabiliyordu.

Optik, Laboratuvar ve Sonyapım Kuruluşu

Laboratuvar sinemacı için geleneksel olarak iki temel işlemi yerine getirir: Birincisi görüntüyü çekim sırasında yönetmenin kafasında olana mümkün olduğunca yakınlaştırmak, ikincisi ise noktalama (*punctuation*) yerleri için genellikle optik adı verilen bir dizi efekti devreye sokmaktır.

Renkli çalışmada laboratuvarın rolü önemlidir. Beyin, ışık ve renklerdeki değişimleri otomatik olarak ve bilincin dışında ayarlayabilirken, film bu işlemi yapamaz. Laboratuvar teknisyeni değişik zamanlarda ve oldukça farklı koşullarda çekilen farklı çekimlerin renklerini üzerinde az çok hemfikir olunan standartlara uygun hale getirerek düzenlemek ve zamanlama yapmak zorundadır. Daha önce de belirtildiği gibi, film çekilirken ışık kaynağının renk sıcaklığındaki farklılaşmalar nedeniyle bazı düzeltimler yapılabilir ama yine de zamanlama hemen her zaman gereklidir. Aynı zamanda laboratuvar ham filmi aşırı ya da düşük geliştirme işleminden geçirerek aşırı ya da düşük pozlama için düzenleme yapmak zorundadır. Başka türlü işe yaramaz olan filmi korumak için ham film bu noktada parlamaya da (*flashing*) tabi tutulabilir. Bu noktada baskı için renkli filmin banyosuna eklenen bazı parlama teknikleri de denenmiştir. Gerry Turpin'in *Young Winston*'ı (1973) bu açıdan dikkate değer bir örnektir. Bu aynı zamanda sinema tarihindeki en es-

* Anahtar renk işlemi: Renkli televizyon kamerasının çoğunlukla mavi sinyalini kullanarak bir görüntünün arkasını silip yerine başka bir görüntü oturtmaya yarayan örtme işlemi. (Ç.)

ki aygıtlardan (tekniklerden) birine geri dönüştür. 1920'li yılların siyah-beyaz filmleri sık sık sahneye duygusal bir atmosfer kazandırmak için hafifçe renklendirilmiş ham filme basılırdı.

Kopyayı zamanlama ve pozlama değişikliklerini düzenlemeye ek olarak laboratuvar kararma-açılma, silinme, zincirleme, dondurma ve maskeleme de dahil yaygın olarak "optik efektler" olarak bilinen bir dizi noktalama işaretini de yapar. Bunlar bir sonraki bölümde ayrıntılı olarak tartışılacaktır. Başka optik efektler de kullanılmaktadır. Gölgeler, çifte baskıyla yapılan görsel yansılar, çoklu görüntüler, bölünmüş ekran ve bindirmeler en yaygın olanlarıdır.

Son olarak laboratuvar görüntünün ebatlarını büyültebilir ya da küçültebilir. Bütün bir film, farklı bir format içinde gösterilebilsin diye büyültülebilir ya da küçültülebilir ya da tek bir çekim, efektlerin çoğunun yapılabildiği bir cihaz olan optik basım aygıtı üzerinde çekimin bir parçasının büyütülmesi yoluyla değiştirilebilir. Örneğin bir Panavision baskısı televizyon için hazırlandığında "çevrinme-tarama" (*pan ve scan*)* denilen bir teknik eklenir, böylece aksiyonun en azından önemli bir bölümü 1.33'lük televizyon çerçevesi içinde görülür. Film, Akademi açıklık oranına göre basılırken, optik basım aygıtında geniş ekran görüntünün bir yanından diğerine panlar ve kesmeler eklenir. Bunlar mekanik ve optik olarak yapılırken, neredeyse bütün bu laboratuvar efektleri baskı sürecine yeni aşamalar ekler ve bu nedenle görüntünün niteliğini etkiler. Laboratuvarın yerini post-prodüksiyon için tamamen sayısal bir merkez olan "Sonyapım Kuruluşu"nun almasının bir nedeni de budur.

Bu kitabın 1981 yılında ikinci baskısı yapıldığında, bu teknikler ve kurgucunun, ses bileştiricisinin ve özel efektler uzmanının sözlükçesi ortalama okuyucu kadar o dönemin yayımcılarının meslek jargonu için de gizli ve gizemliydi. Günümüzde ise geçen yirmi yılda yaşanan mikro bilgisayar devrimi açılma-kararmayı (*fade*) ve dönmeli silmeyi (*flipover wipe*), yazı tipi ve sayfa numaraları (*folio*) kadar bilinir hale getirmiştir. Yönetmenin işi -tıpkı yayımcınınki gibi- artık öylesine gizemli değildir. Gerçekten de burada tartışılan bu efektleri elde etmek, alana yeni girenler için bile çok kolaydır.

Ancak yönetmenlerin kendileri söz konusu olduğu sürece bu devrim daha yeni başlamıştır. Bu zor iş, kimyaya dayalı sinematografiden elektronik görüntülemeye geçişin kaçınılmaz göründüğü sayısallaştırılmış görüntüyle ilgilendiğinizde çok daha kolaylaşır. Bildiğimiz biçimiyle sinema sanatı günümüzde sayısal sinematografiyle amansız bir biçim değişimi yaşıyor ve başka dünyalara yöneliyor.

* Çevrinme-tarama: Bir geniş film, televizyonun 3:4 oranındaki çerçevesinde gösterilirken filmin ekranda yer alacak bölümünü seçme işlemi. (Ç.)

Video ve Film

Televizyon ve video bant teknolojisi Altıncı Bölüm'de daha ayrıntılı olarak tartışılacaktır, ancak burada sinema ve televizyon arasındaki evliliği inceleyebiliriz. Yıllardır bu ilişki baskı altında tutuldu ama şimdi bu durum değişiyor. Hazırlıktan çekime ve post-prodüksiyona kadar film yapımının hemen her aşamasında video günümüzde çok yararlı işlevleri yerine getiriyor.

Video bandın film karşısındaki en önemli avantajı, bandın hemen orada tekrar izlemeye uygun olmasıdır. Bandın işlemden geçmesi gerekmez. Ayrıca film çekilirken görüntüyü görebilen tek kişi görüntü yönetmeniyken, aynı filmin video görüntüsü aynı anda bir ya da daha çok göstericiye aktarılabilir. Sonuç olarak video bant, sette pek çok alanda kullanılır. Daha önce tanımlanan *Lotuma* işleminde olduğu gibi, video, görüntü yönetmenini kameraya bağlı olmaktan kurtarır. Normal görüntü yönetiminde film kamerasına yarı yansıtıcı bir ayna vasıtasıyla bir video kamera takılabilir ve görüntü yönetmeninin gördüğünün aynısı görülebilir. Yönetmen (ve diğer teknisyenler) böylece çekilmekte olan görüntüyü başka bir yere yerleştirilmiş bir göstericide izleyebilir. Eğer sahne banda alınırsa, bant hemen geriye sarılarak oyuncular ve teknisyenler çekimin planlandığı gibi gidip gitmediğini denetleyebilirler ve böylece çekim tekrarları büyük ölçüde azaltılır.

Daha önce gördüğümüz gibi, kurgu sürecinde en fazla devrimci etkide bulunan videodur. Sayısal kurgu, filmin fiziksel olarak birbirine eklenmesinden çok daha hızlı ve basittir. Bir film kolayca kare numaralarını saklayan bir bilgisayar belleğinin bir bölümüyle birlikte kurgu için diske aktarılabilir. Dosya tatmin edici düzeyde kurgulandıktan sonra, kare numaraları geri çağrılabilir. Bu yöntem film parçalarının birbirine eklenmesi için kusursuz bir rehberlik sağlar. Bilgisayar teknolojisi, kurgucunun çok kısa bir süre içinde çekimleri birbirine eklemesine imkan verir. Kurgucu bilgisayardan çekimleri hatırlamasını ister, daha sonra çok çabuk bir biçimde bunları yeniden kurgular, iki versiyonu karşılaştırır ve hangisinin daha iyi olduğunu görür ve kararını verir. Binlerce film parçasını depolama ve düzenleme sorunu büyük ölçüde basitleşmiştir. Elektronik sinyalin diske depolanması, herhangi bir çekime hemen ulaşılmasına olanak sağlar.

Filmin banda aktarılması uzun zamandır televizyonda yaygın olarak kullanıldığı halde (bir yapım filme çekilir, daha sonra gösterim için banda aktarılır), bunun tersi, yani filme aktarmak için banda çekim daha yeni yeni uygulanıyor. Video bandın mükemmelleştirilmesinden önce, canlı bir televizyon şovunu saklamanın tek yolu, monitörde göründüğü anda filme almaktı: Bir tür "*kinescope*." Bu kayıtlardan birini gören insan bunların düşük kaliteli olduğunu



Resim 2-63. VİDEO-DESTEĞİ. Yönetmenler giderek sette videoya bağımlı hale geliyor, bazen bir çekimin çerçevesi için kameranın vizörü yerine monitöre bakıyorlar. Video *playback* çekimin hemen yeniden izlenmesini, ayrıca zaman ve paradan tasarrufu sağlıyor. Monitör genellikle oyuncuların ve ekibin yaptıkları işin sonuçlarını görmek için etrafında toplandıkları setin merkezi haline gelir. (A) Aaton XTR Plus kamera üzerine yerleştirilmiş bir Aaton VR42 siyah-beyaz YAA (Yük Aktarım Aygıtı) video-desteği. (B) Video çıkışının içinin görünümü. (*Abel Cine Tech'in izniyle.*)

bilir. Ama daha pürüzsüz, kaliteli bir video görüntüsü, özellikle de filme aktarmak için banda çekilmiş ve elektronik tekniklerle çoğaltılmış olanı, çok daha işe yarar bir film görüntüsü sağlayabilir. 1971 gibi oldukça uzun bir zaman önce gerçekleştirilen Frank Zappa'nın 200 *Motels*'i, bugünün HDTV'sinden bile önemli ölçüde büyük bir sayı olan 2000 satır seçme gücüne sahip ve 35 mm'ye ciddi bir rakip sistemi kullanan video bant üzerine çekilmişti.

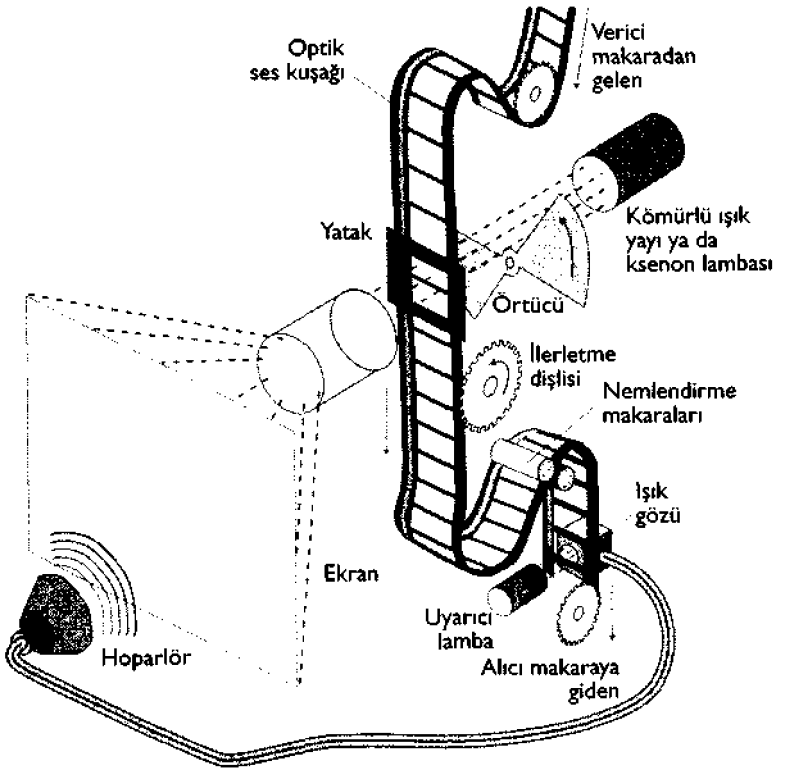
Artık görüntüleri ve sesleri elektronik olarak kaydetme tekniklerinin gelişiminin gerçek bir devrim olan sayısallaşma için zorunlu bir başlangıç olduğunu anlıyoruz. Gerçekliğin bu önemli öğeleri bir kez niceliksel leştirilebilirse, onları çaba harcamadan istediğimiz gibi yönlendirmemize olanak sağlayan bir soyutlama düzeyine varırlar. Film yapımının hem teknik hem de ahlaki denklemleri köklü bir biçimde değişiyor. Bu bölümde tartıştığımız tekniklerin çoğu, içine girdiğimiz elektronik sayısal çağda büyük ölçüde basitleşmiştir. Ahlaki olarak bu köklü yeni teknolojik güç, artık görüntülere ve seslere geçen yüzyıl boyunca güvendiğimiz gibi güvenemeyeceğimiz anlamına geliyor. Bir zamanlar yönetmenlerin kaydettikleri üzerinde neredeyse tam kontrolü vardı. Artık onların görüntülerin ve seslerin kaynağı olarak gerçekliğe bağımlı olmaları söz konusu değil. Gördüğümüz zorunlu olarak onların çektikleri değil, daha çok çekmeyi istedikleri ya da çekebilecek olduklarını düşündükleri ya da daha sonra çekmeye karar verdikleridir.

Gösterim

Sinema teknolojisindeki zincirin tamamlanması için son bir aşama daha gereklidir: Gösterim. Bu, bir yönden en can alıcı adımdır, çünkü önceki aşamalarda yapılan bütün çalışmalar, bir gözleyiciye ulaşmadan önce bu aşamadan geçmek zorundadır. Göstericinin film teçhizatının en azından elli yıl boyunca en az değişim geçiren tek parçası olması ilginçtir. Ses kuşağını okuyan optik ya da manyetik kafaların ve sıkıştırmalı (*anaformic*) kopyaları göstermek için gerekli adaptörlerin eklenmesi hariç, gösterici, 1920'li yılların başlarında kullanılan makinenin aynısıdır. Gerçekten de bazı gösterimciler (*projectionist*-makinist) 1930'lu yıllarda yapılmış ve antika olmuş göstericilerin günümüzde yapılanlardan daha iyi işlediğini düşünür.

Herhangi bir gösterici basitçe, ters yönde işleyen bir kameradır. Görüntüyü çekmek yerine gösterir ama bu ayrım çok önemlidir. Bir görüntüyü kaydetmek için gerekli ışık miktarı kolayca sağlanır, oysa bir görüntüyü göstermek için gereken çok daha fazla miktardaki ışık, göstericinin merceğinin ardındaki küçük bir kaynaktan sağlanmak zorundadır ve 1/2 inç karelik 35 mm'lik karenin, perdeyi kaplaması için 300.000 ya da daha fazla kez büyütülmesi gerekir. Yakın zamanlara kadar ticari göstericilerin ışık kaynağı, gerekli olan 5000° ya da 6000° Kelvin'lik yoğun ışığı sağlayabilen kömürlü ark lambasıydı. İki kömür çubuk arasındaki yüksek voltaj akımından meydana gelen ark doğrudan ışık kaynağını oluşturuyordu. Kömürlü ark lambasıyla ilgili güçlük (sinemanın ilk evrelerinde de dekorları aydınlatmak için aynı malzeme kullanıldı), çubukların süreç içinde tükenmesi ve sürekli olarak ayarlanmak zorunda oluşuydu. Ayrıca lambaların güçlü havalandırma sistemine gereksinimi vardı. Günümüzde kömürlü ark lambalarının yerini daha dayanıklı olan, sürekli ayarlanmaya ve özel havalandırmaya gereksinim duymayan ksenon lambalar almıştır.

Negatif film, yalnızca bir kez kameradan ve bir kez de optik basım aygıtından geçer, oysa bir film kopyası ticari sinema salonlarında haftada normal olarak 35-40 kez gösterildiğinden çok daha büyük bir baskıya maruz kalır. Kamera ile gösterici arasındaki ikinci ayrım budur. İkincisi yani gösterici filme daha kibar davranmak zorundadır. Gösterici tasarımında çok az ilerleme olduğu için, filmler çok daha gereksiz hasarlara uğrar. Sonuç olarak, bir yönetmenin filmi çok nadir olarak ideal koşullarda izlenir. Bir yazar yayımcısı ve matbaacısının kendi okuyucusuna iletmek istediklerini sunacağından emin olabilir, oysa bir yönetmenin, dağıtımcılar ve sinema salonu sahipleri konusunda böylesi bir garantisi yoktur. Filmin hasar görmesi, filmin ek yerlerinden kopması demektir. Kesmeler en basit biçimiyle akış zamanını kısaltmak için yapılır (politik ya da cinsel olarak itiraz edilebilir malzemenin



Resim 2-64. STANDART GÖSTERİCİ. Daha küçük dişliler filmi verici makaradan alıcı makaraya doğru iter. Ana dişli filmi aralıklı olarak ilerletir. Bu işlem Malta haçı dişlisiyle ilişkilidir (bak. Resim 2-21). Ses kuşağının sürekli ve pürüzsüz olarak okunabilmesi için bir dizi makara, ses kafasına varmadan önce filmin aralıklı hareketini yavaşlatır.

atılması gibi). Bir okuyucu sayfa numaralarından kitabın eksik olduğunu anlar. Bir film izleyicisi, izlediği kopyanın orijinaliyle olan ilişkisinin nadiren farkındadır. Film genellikle bozulmaz bir araç olarak düşünülür, oysa tersine, olağanüstü narindir.

Bu işi yapmanın daha iyi yolları vardır. 1970'lerde Hollogon Rotary gösterim sisteminin ortaya çıkışı -yetmiş beş yılda gösterim makinesinin ilk köklü yeniden tasarımı- dikkate değer bir avantaj sağladı. Hollogon sistemi hızlı kameralarda ve baskıdaki izleri azaltmak için modern kurgu masalarında kullanılanlara benzer bir döner yirmi dört kenarlı prizma kullanır. Karmaşık bir dişli makara sistemi, geçiş düzeneği, nemlendirme makaraları ve ses kafaları yerine Hollogon göstericisi yalnızca sürekli senkron durumunda dönen iki makaradan oluşur. Çerçevedeki görüntü, görüntü makarasının etrafında dönerken çok kenarlı prizma tarafından optik olarak perdede sabit tutulur.

Göstericiyi düzgün kullanmanın yanı sıra gösterimcilerin iki sorumluluğu daha vardır: Görüntüyü odakta tutmak ve mercekler ile maskelerin doğru kombinasyonunu sağlayarak filmi doğru çerçeve oranında göstermek. Gösterim konusundaki standartlar diğer alanlarda



Resim 2-65. MODERN DÜZ YATAKLI GÖSTERİCİ. Verici ve alıcı makaraların yerini sola doğru olan tekerler üzerine yerleştirilen büyük açık makaralardan filmi alan ve belli bir açıyla duran makaralar almıştır. Daha az sayıda makara değiştirme, gösterimcilerin çok salonlu sinemalarda (*multiplex*) birkaç sinema salonunda birden çalışabilmeleri anlamına gelir. (*Magnasync Moviola Company'nin izniyle.*)

olduğu gibi gevşektir. Her ne kadar odaklamanın bilimsel olarak kesin araçları mevcutsa da (ve bir dönem gösterim odalarında genellikle bulunduysa da), günümüzün ortalama gösterimcileri çıplak göze dayanarak odağın o anda ayarlanmasını tercih eder. İyi odaklanmış bir filmin neye benzediğini bilmeyen kuşaklar yetişmiştir.

Maskeleme sorunu daha da vahimdir. Çok az sayıda sinema salonu tam bir maske setine ve buna eşlik eden merceklere sahiptir. Birçok sinema salonu yalnızca çağdaş standart 1.85 Amerikan



Resim 2-66. Tutarlı bir adı olan ve 1988'de Brüksel'de açılan "Kinepolis" (sinema kenti) 35 mm ve 70 mm göstericilerle donanmış 25 salon ile bir IMAX salonuyla bugüne kadarki çok salonlu sinema alanında rekor kırmış durumda. 8 000 kişilik oturma kapasitesi 1930'ların son büyük sinema salonu Radio City Music Hall'u bile geçti. Kinepolis, devasa bir eğlence kompleksinin merkezinde yer alıyor ve içinde restoranlar ve butiklerle birlikte konulu park, su eğlence merkezi ve minyatür modellerden yapılmış bir "mini Avrupa" var.

geniş ekran örtü ve temel sıkıştırmalı merceğe sahiptir. Eğer 1.66'lık bir film -ya da daha kötüsü- Akademi çerçeve oranıyla bir sinemaya gelirse, gösterimci elinde olan herhangi bir örtüyle filmi gösterir. Hayasızca kafalar değiştirilir. Yönetmenin orijinal olarak filmi çektiği çerçeve oranı ne olursa olsun hiç fark etmeyecektir. Son olarak bir de ses unsuru vardır: Son yıllarda bu konuda önemli adımlar atılmıştır. Günümüzde birinci vizyon filmler gösteren sinemalar stereofonik ya da altı kuşaklı, *Dolby* kuşaklı, manyetik kuşaklı ve *THX* ses sistemleriyle donanmış durumdadır.

Küçük salonların bulunduğu (daha ekonomik) çok salonlu sinemalar 1970'lerden bu yana sayıca patlamıştır. Gösterimde ilerlemenin eksikliğini, günümüzde izleyicilerin büyük çoğunluğunun filmleri salonlarından daha büyük olmayan mekanlarda ve sinema perdesinden çok ölçü olarak televizyon ekranlarına yakın perdelerde izlediği gerçeğiyle birleştirdiğinizde, sinema salonlarında gösterilen filmlerin hâlâ var olması mucize gibi gelir.

Gösterim film yapımının sayısallaşmaya yenilen son alanı olmuştur, ancak burada bile video selüloitin yerini alıyor. Filmlerin aynı anda birçok sinema salonunda birden gösterime girmesinin yüksek maliyeti bu filmlerin gerekli bant genişliği sağlandığında sayısal olarak gösterilmesini kaçınılmazlaştıracaktır. Buna "talep-üzerine-Nickelodeon" deniyor. Sayısal gösterimin ilk açık denemesi, *Yıldız Savaşları* (*Star Wars*, 1977) dizisinin dördüncüsünün gösterime girmesinin hemen ardından 1999'un ilkbaharında yapıldı.

Amatör görüntü yönetmenlerine yönelik reklamların yıllardır bizi inandırmaya çalıştığı gibi, film yapımının yalnızca bir vizörden bakma ve deklanşöre basma işi olmadığı açıktır. Film yapımı, diğer sanatlarda olduğundan çok daha fazla teknik bilgi ve deneyim gerektirir. Sinema teknolojisinde henüz sinemacıların arzularını tam olarak doyuramadığı belirli alanların olduğu doğruysa da, teknolojinin sinemacıların henüz keşfedemediği bir potansiyel sunduğu alanların olduğu da doğrudur. Sinema estetiği ve teknolojisi birbirine öylesine kenetlenmiştir ki, tıpkı bir kapı gibi birinin ittiğini diğeri çeker. Bu nedenle insanın, bir sonraki bölümün konusu olan sinema estetiğinin ideal dünyasını anlayamaya başlamadan önce, teknolojik sınırlamalar ve karşılıklı bağlantıları tam olarak anlaması gerekir.

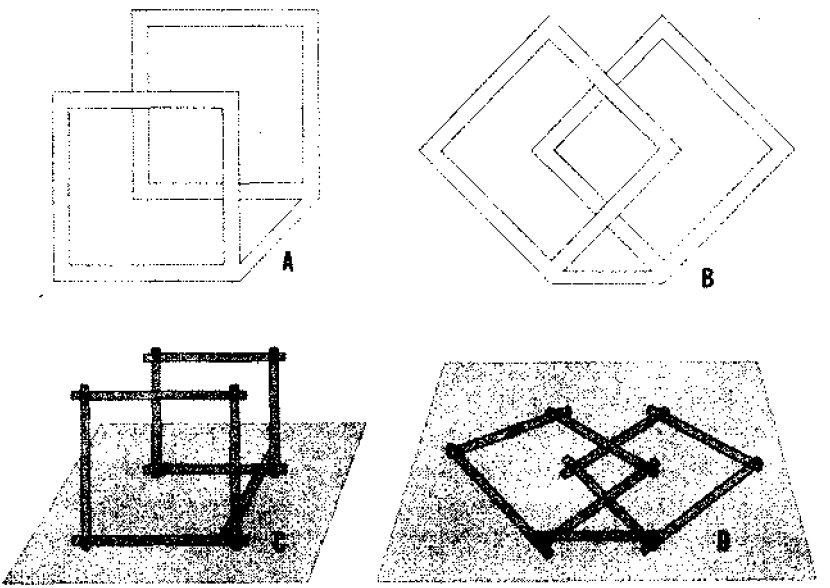
3

SİNEMA DİLİ: GÖSTERGELER VE SÖZDİZİMİ

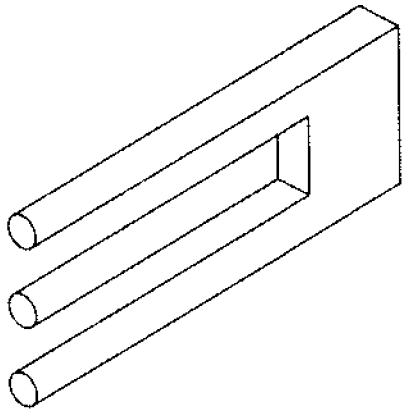


Sinema dili, İngilizce, Fransızca ya da matematik anlamında bir dil değildir. Her şeyden önce sinemada gramer kuralına uymak mümkün değildir. Sözcük bilgisi (*vocabulary*) öğrenmek gerekmez. Örneğin çocukların, konuşma dilini geliştirmeden aylar önce televizyon görüntülerini anladıkları biliniyor. Hatta kediler bile televizyon izlemektedir. Açıkçası filmi, en azından temel düzeyde değerlendirmek için entelektüel olmak gerekmez.

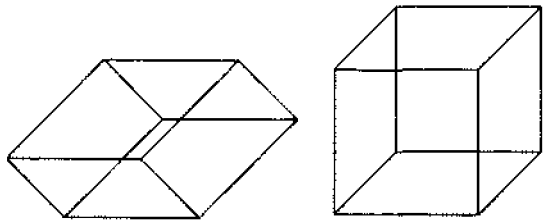
Ama sinema büyük ölçüde dile *benzer*. Sinemayla fazlasıyla içli dışlı olan,



Resim 3-1. ÜÇ-BOYUT FİGÜRLERİ. Çubuklar kullanarak bu figürleri üç-boyutlu olarak inşa etmeleri istenen özneler değişik yanıtlar verir. Sanatçıların iki-boyutlu bir çizime üç-boyutluluğu aktarmak için kullandıkları kodlara ve geleneklere aşina Batılı kültürlerden insanlar A'yı üç boyutlu, B'yi ise iki-boyutlu olarak görür. Burada üç-boyutluluk için işleyen kod, derinlik boyutunun 45°'lik eğik hat boyunca çizilmesinde ısrar eder. Bu A'da işler ama eğik hatların derinlik düzleminde yer almadığı B'de işlemez. Afrika kültüründen insanlar bu Batılı üç-boyutlu koda aşina olmadıklarından her iki şekli de iki-boyutlu olarak görme eğilimindedirler. C ve D, sırasıyla, Batılı ve Afrikalı deneklerce oluşturulan A'nın modellerini gösteriyor. (*Jan B. Deregowski'nin "Pictorial Perception and Culture"ından. © 1972, Scientific American, Inc. Her hakkı saklıdır.*)



Resim 3-2. BELİRSİZ ÜÇLÜ. Yanılsama, yalnızca Batılı algı kodlarıyla eğitildiğimiz için, şaşırtıcıdır. Psikolojik etki güçlüdür, akıllarımız bu objeyi bir düzlem üzerine çizilmesinden çok uzamda görmemizde ısrar eder.



Resim 3-3. NECKER KÜPÜ. 1832'de İsviçreli doğa bilimci L. A. Necker tarafından tasarlandı. Yanılsama yine kültürel eğitime bağlı.



Resim 3-4. W. E. Hill'in "Karım ve Kaynanam"ı 1915'te *Puck*'ta yayınlandı. Çoklu figür olarak bilinen olgunun ünlü bir örneği oldu. Genç kızın çenesi yaşlı kadının burnu. Yaşlı kadının çenesi, genç kadının göğsü. (*New York Halk Kütüphanesi.*)

görsel açıdan üst düzeyde bilgili insanlar, sinemaya nadiren giden insanlardan daha çok görür ve duyarlar. Sinemanın dile-benzerliği üzerine bir eğitim, izleyici için büyük bir potansiyel anlam taşır, bu nedenle sinema olgusunu açıklamada dil metaforunu kullanmak yararlıdır.

Aslında yapay ses ve görüntüleri anlamamıza yönelik kapsamlı bir bilimsel araştırma henüz yapılmadı ama yine de yapılan araştırmalar sayesinde biliyoruz ki, çocuklar okuyabilmelerinden çok önce görüntülerdeki nesneleri tanıyabilirlerken, yetişkinler gibi bir film görüntüsünü anlayabildiklerinde sekiz ya da on yaşlarında oluyorlar. Bundan öte, görüntülerin algılanmasında kültürel farklılıklar sözkonusudur. 1920'ler de yapılan ünlü bir testte antropolog William Hudson, Batılı kültürle az da olsa ilişki kurmuş kırsal kesimde yaşayan Afrikalıların iki boyutlu görüntülerdeki derinliği Avrupalılar gibi anlayıp anlamadıklarını sınadı. Açık bir biçimde Afrikalıların bunu yapamadıklarını buldu. Sonuçlar çeşitliydi. Teste Batılı anlamda yanıt verenler mevcuttu ama geniş bir kültürel ve sosyolojik yelpazenin başından sonuna tektiptiler.

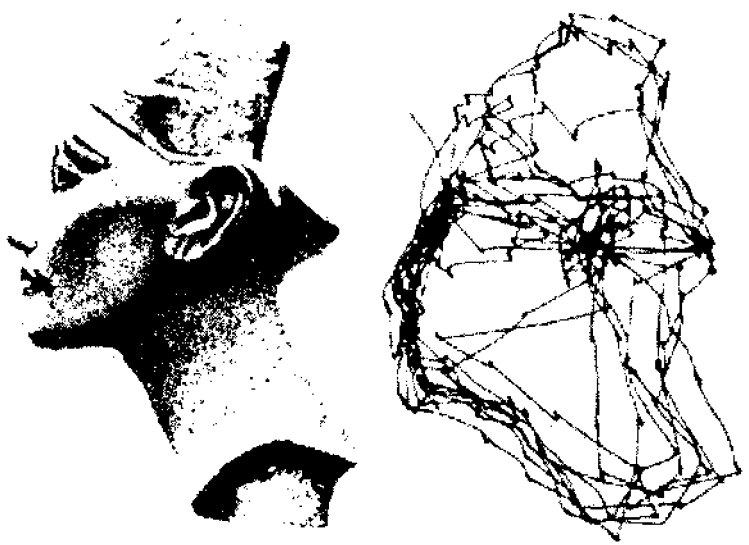
Yeni ufuklar açan bu deneyden ve bunu izleyen diğer deneylerden iki sonuç çıkarılabilir: Birincisi, her normal insan bir görsel imgeyi idrak ve teşhis edebilir; ikincisi, en basit görsel imgeler bile farklı kültürlerce farklı biçimde yorumlanır. Bu nedenle insanların bu görüntüleri "okuması" gerektiğini biliyoruz. Bir görüntüyü izlediğimizde -bilinçli olması şart değil- yaşanan bir idrak süreci vardır ve bunun ardından bunun nasıl yapıldığını öğrenme gerekliliği gelir.

"Belirsiz Üçlü" ya da yaygın adıyla "optik yanılsama," bu yetenek için kolay bir test olanağı sunar. Bu kitabı okuyan herhangi birinin görsel okuma düzeyi açısından, bu sembolü gözlemenin her birimiz için karışıklık yaratacağını söylemek mümkündür. Batılı üç-boyutluluk geleneği içinde yetişmemişler için bu geçerli değildir.

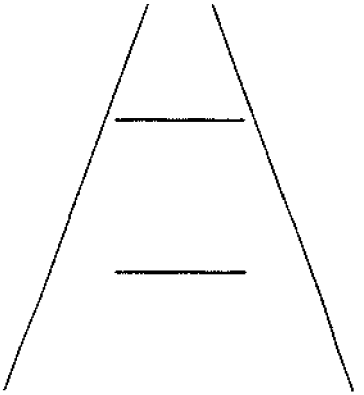
Benzer biçimde Resim 3-3 ve 3-4'teki iyi bilinen optik yanılsamalar, algılama ve idrak sürecinin beyni içerdiğini gösterir; bu, fiziksel olduğu kadar zihinsel bir deneyimdir. Necker Küpü'nü üstten mi, alttan mı gördüğümüz ya da Resim 3-4'teki çizimi genç kız mı yoksa yaşlı kadın olarak mı idrak edip etmediğimiz gözlerimizin işlevine değil ama beynin alınan enformasyonu değerlendirmesine bağlıdır. Aslında "imge" sözcüğü iki bitişik anlama sahiptir: Bir imge optik bir modeldir; aynı zamanda zihinsel bir deneyimdir, belki de bundan dolayı görüntülerin zihinsel yaratımını tanımlamak için "tahayyül" (*imagine*) sözcüğünü kullanıyoruz.

Bu nedenle, ister hareketli ister durağan olsun, görüntüleri izlemeye yönelik güçlü bir yeteneğimiz vardır ve bu da öğrenmeye bağlıdır. Bu ilginç bir biçimde işitme olgusuna fazlaca bağlı değildir. Eğer makineler yeterince karmaşıklaşmışsa, orijinallerinden teknik olarak ayırt edilemez nitelikte kaydedilmiş sesler üretebiliriz. İki algılama sistemi -görsel ve işitsel- arasındaki farkın sonucu, kaydedilmiş sesi yeterli düzeyde algılayabilmemiz için kulak eğitimi yeterli olmaktadır. Oysa bizi kuşatan gerçekliği basit bir biçimde algılayabilmek ile kaydedilmiş görüntüleri algılamak için gözlerimizin (anlamak için de beynimizin) eğitimi arasında gizli ama önemli bir farklılık vardır. Fonografiyi bir dil olarak düşünmek fayda getirmez ama bir dil olarak fotografiden (ve sinematografiden) söz etmek, öğrenme sürecini içerdiği için, yararlıdır.

İki duyu arasındaki farklılığı tanımlamanın bir diğer yolu, duyusal organların işlevine dayanmaktır: Kulaklar işitmeye uygun her şeyi işitir, gözler ise ne göreceğini seçer. Bu yalnız bilinç düzeyinde değil (dikkati A noktasından B noktasına yöneltmeyi ya da gözlerimizi kapayarak tamamen görmemeyi tercih etme), bilinçdışı düzeyinde de geçerlidir. Görsel keskinliğe olanak sağlayan alımlayıcı organların yalnızca retinanın *fovea*'sına (retina içindeki çukur) konsantre olması -buna göre düzenlenmesi- nedeniyle nesnenin net bir görüntüsünü elde etmek için doğrudan nesneye bakmak gerekir. Bunu, sayfanın ortasındaki noktaya bakarak kendinize gösterebilirsiniz. Doğrudan doğruya yalnızca noktayı çevreleyen alan netleşecektir. *Fovea*'dan geçen bu bakışın sonucu gözlerin herhangi bir büyüklükteki bir nesneyi görmek için sürekli olarak hareket etmek zorunda oluşudur. Bu yarı bilinçli hareketlere "sarkaç hareketleri" (gözlerin okurken olduğu gibi, bir noktadan diğe-



Resim 3-5. SARKAÇ MODELLERİ. Soldaki, Kraliçe Nefertiti'nin bir büstünün çizimi; sağdaki ise, büstü gören bir öznenin göz hareketlerinin diyagramıdır. Gözün imgeyi gelişigüzel incelemekten çok düzenli hareket ettiğine dikkat edin. Özne açık bir biçimde yüze konsantre olur ve boyun bölgesine daha az ilgi gösterir. Kulak ise muhtemelen, doğal olarak ilginç olduğundan değil ama daha çok bu profilde göze çarpan bir yerde olduğundan ilgi odağı olarak görünür. Sarkaç modelleri süreklilik göstermez. Kayıt açık bir biçimde gösteriyor ki, göz noktadan noktaya sıçrıyor (çizgideki "çentikler") ve genel bir enformasyon almaktan çok belirli noktalarda sabitleniyor. Kayıt, Moskova'daki "Enformasyon Aktarım Sorunları Enstitüsü"nden Alfred L. Yarbus tarafından yapıldı. (*David Noton ve Lawrence Stark'ın "Eye Movement and Visual Perception"ınından, Haziran 1971. © 1971, Scientific American, Inc. Her hakkı saklıdır. İzin alınarak kullanıldı.*)



Resim 3-6. PONZO YANILSAMASI. Yatay çizgiler eşit uzunlukta ama üstteki çizgi alttakinden daha uzun görünüyor. Diyagonaller perspektifi gösteriyor, böylelikle çizimi derinlikli olarak yorumluyoruz ve bu nedenle üstteki çizginin alttaki çizginin arkasında olması gerektiğinden daha uzun olması gerektiği sonucuna varıyoruz.

rine gitmesi) adı verilir. Ve bakışın devam süresi yaklaşık saniyenin 1/20'si kadardır, işte sinemayı mümkün kılan olgu budur.

Fovea'dan geçen bakıştan çıkarılabilecek sonuç, bir görüntüyü, tıpkı bir sayfayı okuduğumuz gibi, zihinsel ve psikolojik olduğu kadar fiziksel olarak da okuduğumuzdur. Aradaki fark, bir sayfanın nasıl okunduğunu -İngilizce'de soldan sağa ve yukardan aşağıya- bilmemiz ama bir görüntüyü kesin olarak nasıl okuduğumuzun nadiren bilincinde olmamızdır.

Fizyolojik, etnografik ve psikolojik deneyimler dizisi, farklı bireylerin, görüntüleri az ya da çok, üç farklı yoldan okuduğunu gösteriyor:

- Fizyolojik olarak: En iyi okuyucular en etkili ve yaygın "sarkaç" modellerine sahiptir.
- Etnografik olarak: En eğitimli okurlar farklı kültürel görsel düzeneklerin büyük bir bilgi ve deneyimine sahip olurlar.
- Psikolojik olarak: Malzemeden en fazlasını alan okuyucular farklı anlam dizilerini en iyi biçimde özümseyen ve sonra da bunu deneyimle birleştirebilen okuyuculardır.

Buradaki paradoks, edebiyattan hoşlanmaya ya da anlamaya kalkışmadan önce okumayı öğrenmek zorunda olduğumuzu çok iyi bilip, buna karşılık hatalı olarak, herkesin bir filmi okuyabileceğine yönelik bir inancı taşımamızdır. Doğrudur, herkes bir filmi izleyebilir. Ancak bazı insanlar görsel imgeleri diğerlerine göre -fizyolojik, etnografik ve psikolojik olarak- çok daha üst düzeyde kavramayı öğrenmişlerdir. Bu tanıt, 1. Bölüm'de gösterilen yaratıcı, yapıt ve gözleyiciyi birleştiren algılama üçgeninin geçerliliğini onaylar. Gözleyici yalnızca bir tüketici değil ama sanatsal sürece aktif -ya da potansiyel olarak aktif- bir katılımcıdır.

Sinema bir dil değildir ama dil *gibidir* ve dil gibi olması nedeniyle, dil araştırmalarında kullandığımız yöntemlerin bazılarını sinema araştırmalarına uygulamak yararlı olabilir.

Ancak sinemanın bir dil olmaması nedeniyle, dilbilimsel kavramları harfi harfine uygulamak yanıltıcı olabilir. Sinema tarihinin başından bu yana kuramcılar sinemayı (kısmen ciddi sinema araştırmasını haklılaştırmak için) sözlü dille karşılaştırmayı sevmişlerdir ama yeni ve daha kapsamlı -yazılı ve sözlü dili birçok iletişim sistemi arasında yalnızca iki tanesi olarak gören- bir düşünce kategorisinin ortaya çıktığı 1950'li ve

60'lı yıllara kadar dil olarak gerçek bir sinema araştırması geliştirilemedi. Bu kapsamlı kategori göstergebilim (*semiotics*) olarak bilinen, gösterge sistemlerinin araştırılmasıdır.

Göstergebilimciler, yazılı ve sözlü dil anlayışını yeniden tanımlayarak sinemanın bir dil olarak araştırılmasını haklılaştırmışlardır. Herhangi bir iletişim sistemi bir "dil"dir. İngilizce, Fransızca ya da Çince bir "dil sistemi"dir. Bu nedenle sinema bir tür dil olabilir ama net bir biçimde bir dil sistemi değildir. Tanınmış sinema göstergebilimcisi Christian Metz'in belirttiği gibi: Bir filmi, onun sistemine dair bir bilgimiz olduğu için anlamayız, aksine filmi anladığımız için onun sisteminin bilgisini elde ederiz. Başka türlü söylersek, "böylesi iyi öyküler anlatması sinemanın bir dil olması nedeniyle değildir, böylesi iyi öyküler anlattığı için bir dil olmuştur." (Metz, *Film Language*, s. 47.)

Göstergebilimciler için gösterge mutlaka iki parçadan oluşur: Gösteren ve gösterilen. Örneğin "sözcük" sözcüğü -harfler ve sesler toplamı- bir gösterendir ama onun temsil ettiği yine başka birşeydir: "Gösterilen." Edebiyatta gösteren ve gösterilen ilişkisi bu sanatın merkezinde yer alır. Şiir bir yandan seslerden (gösterenler) diğer yandan anlamlardan (gösterilenler) oluşan yapılar inşa eder ve bu ikisi arasındaki ilişki büyüleyicidir. Gerçekten şiirdeki hazzın çoğu tam da burada, ses ve anlamın dansında yatar.

Ama sinemada gösteren ve gösterilen hemen hemen özdeştir. Sinemanın göstergesi kısa-devre yapmış göstergedir. Bir kitabın görüntüsü, bir kitaba, kavramsal olarak "kitap" sözcüğünden çok daha yakındır. Doğrudur, bebeklik ya da ilk çocuklukta bir kitap resmini, bir kitabı anlama olarak yorumlamayı öğrenmişizdir ama bu, "kitap" sözcüğünün harfleri ve seslerinin neyi anlamladığını yorumlamaktan çok daha kolaydır. Bir görüntü, gösterdiğiyle bazı doğrudan ilişkiler taşır ama bir sözcük bunu nadiren yapar.*

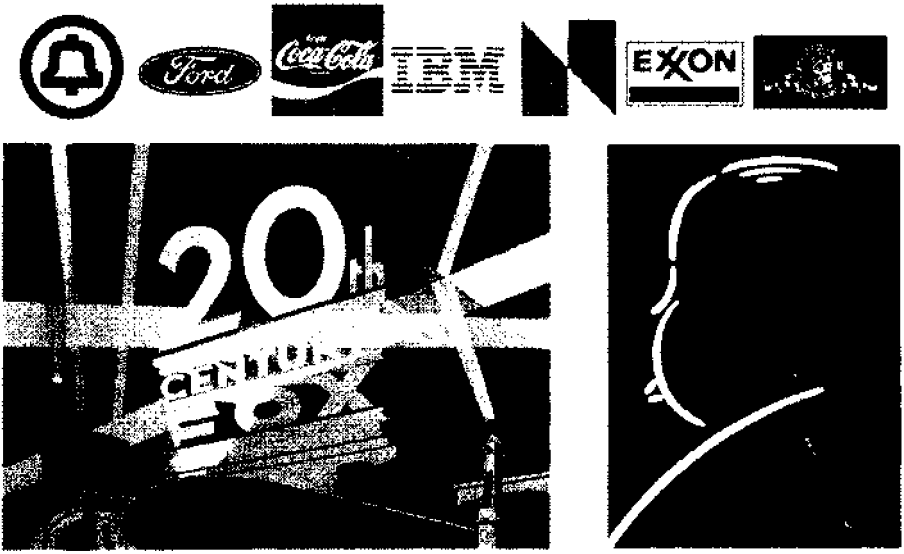
Kısa-devre yapmış gösterge olgusu sinema dilini tartışmayı zorlaştırır. Metz'in unutulmaz ifadesiyle belirttiği gibi, "bir filmi açıklamak zordur, çünkü onu anlamak kolaydır". Aynı zamanda film "yapmak" (*doing*), İngilizce "yapmak"tan (yazmak ya da konuşmaktan) tamamen farklıdır. Sinema göstergelerini, dil sistemlerinin sözcüklerini değiştirdiğimiz gibi değiştiremeyiz. Sinemada bir gül, bir gülün görüntüsü olan bir gül görüntüsüdür, ne daha fazla ne daha az. İngilizce'de bir gül (*rose*) yalnızca bir gül olabilir ama aynı zamanda benzer sözcüklerle değiştirilebilir ya da karıştırılabilir: *Rose, rosy, rosier, rosiest, rise, risen, rows, arose, roselike* vb.

Dil sistemlerinin gücü, gösteren ile gösterilen arasında çok büyük farkın olmasından, sinemanın gücü ise böyle bir farkın olmamasından gelir.

Yine de sinema bir dil gibidir. O halde yaptığını nasıl yapar? Açık bir biçimde bir kişinin belirli bir nesneye ait imgesi başka birininkine benzemez. Eğer her ikimiz de "gül" sözcüğünü okursak, siz belki de geçen yaz kopardığınız bir Barış gülünü düşünürsünüz, bu arada ben de Aralık 1968'de Laura Westphal'in bana verdiği gülü düşünürüm. Ancak sinemada her birimiz aynı gülü

---

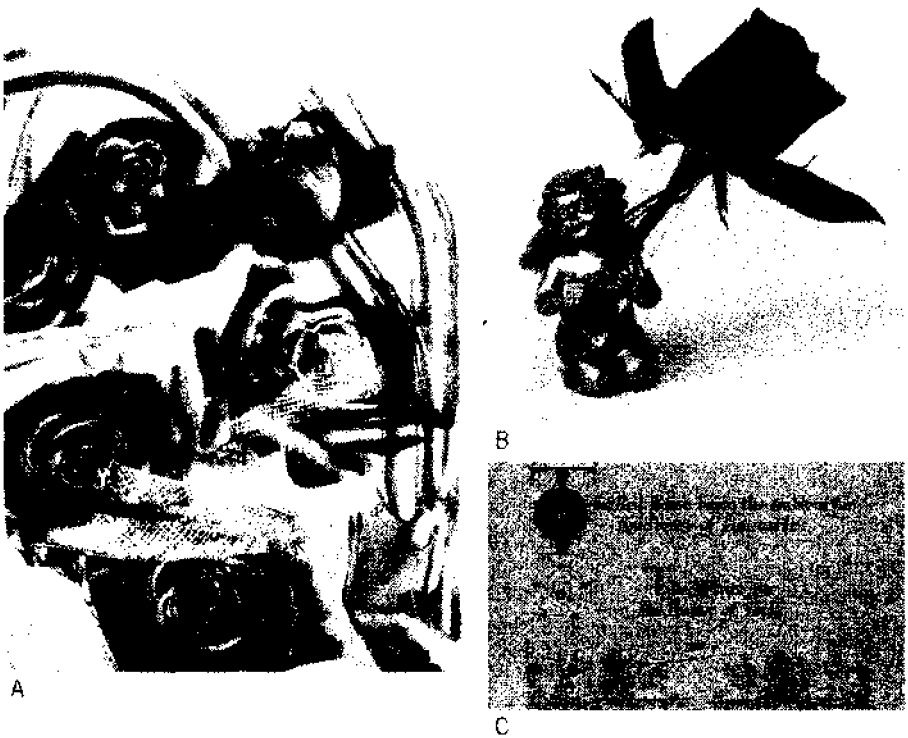
* Çince ve Japonca gibi resim yazısal dillerin gösterge sistemleri olarak, sinema ile Batılı diller arasında bir yerlerde bulunduğu söylenebilir ama yalnızca yazıldıklarında, söylendiklerinde değil ve yalnızca sınırlı durumlarda. Diğer yandan ifade ettiğiyle doğrudan ilişkisi olan bazı sözcükler, örneğin gulp (yutmak) vardır ama bu ilişki yalnızca söylendiğinde kurulur.



Resim 3-7. LOGOLAR. Logo (yazı ve görsel işaret birleşimi) anlayışı, zanaatkârların ürünlerine özel bir damga bastıkları Orta Çağ'dan bu yana bizimle birlikte olmuştur. 20.Yüzyılda logo şirket kimliğinin önemli bir işareti haline gelmiştir.Telefon şirketi alışılmamış ölçüde şanslıydı. Alexander Graham Bell tarafından kurulan "Bell System" en tanınan özelliği yansıtan bir isimle doğdu ve kolayca resmi yapıldı (*bell* çan anlamına gelir - Ç). Şirketleşme bilincinin ilk yıllarında Ford ya da görünüşte oldukça kişisel bir el yazısı olan Coca-Cola gibi imzalar üzerinden ticaret yapıldı. Eskiden bilindiği haliyle International Business Machines, kısaltma eğilimini başlattı (IBM). Esso (Standart Oil'in kısaltması olan S. O.'dan hoş bir türetim) 1960'larda bu türetilen sözcüğün yeterince modern olmadığına karar verdi; Exxon olarak yeniden doğdular, kuramda x'ler her nasılsa daha moderndiler (ancak Avrupa'da Esso olarak kaldılar). Onların açtığı yolu izleyen birçok büyük şirket, yalnızca ad düzeyinde olsa da, kendilerini yeniden türetmeye çalıştılar. Bu eğilim 1970'lerde zirvesine vardı, en hatırlanır müzik logolarından birinin sahibi olan NBC, Nebraska'daki ticari olmayan bir televizyonun aynı N harfine sahip olduğunu öğrenerek hoş bir kırmızı ve mavi "N" için tam 700 000 dolar ödedi. İlginç bir biçimde, büyük film stüdyolarının yalnızca iki tanesi, MGM ve Fox canlandırma logolar kullandı. 1930'ların ve 40'ların çok sayıda yapımcısı filmlerinde kendi imzalarını kullandılarsa da, hatırlanabilir bir kişisel logo geliştiren yalnızca Alfred Hitchcock'tu.

görürüz, oysa yönetmen sınırsız sayıdaki gül türünden birini tercih edebilir ve bir diğer sınırsız sayıdaki yoldan birini tercih ederek gülü görüntüler. Sinemada sanatçının seçimi sınırsızdır. Edebiyatta ise sanatçının seçimi sınırlıdır, okuyucu için ise tersi geçerlidir: Edebiyatta önemli olan tahayyül edebilmeniz, sinemada ise bunu yapamamanızdır.

Bu bağlamda sinema akla getirmez, belirtir. Ve bu noktada izleyici için güç ve tehlike doğar: görüntüyü iyi okumayı öğrenmek yararlı hatta yaşamsaldır, çünkü izleyici aracın gücünü böyle elde edebilir. Görüntüyü daha iyi okumak, onu daha iyi anlamak, onun üzerinde daha fazla güce sahip olmaktır. Bu sayfayı okuyan görüntüyü türetir, filmi izleyen türetmez, yine de her iki okuyucu da anlama sürecini tamamlamak için gördükleri göstergeleri yorumlamaya çalışmak zorundadır. Bunu daha fazla yapma-



Resim 3-8. Bir gülün ille de gül olması gerekmez. (A) James Rosenquist'in gülleri: *Dusting Off Roses*, 1965. (*Litograf, renkli baskı, kompozisyon: 25 15/16'ya 21 11/16. Koleksiyon, Modern Sanatlar Müzesi, New York.. The Celeste and Armand Bartos Foundation'ın bağışı. Fotoğraf © 1995. Modern Sanatlar Müzesi, New York.*) (B) "The Interface"ten bir gül. (C) Olivier'in *Richard III*'ünün jeneriğindeki beyaz ve kırmızı güller.

ya çalışmak, yaratıcı ile izleyici arasında daha iyi bir dengenin oluşmasına yol açar. Daha iyi denge sanat yapıtını daha canlı ve zengin hale getirir.

İlk dönemin sinema metinleri -son zamanlarda basılan birçoğu da dahilmiyopça bir çabayla sinema ile yazılı/sözlü dilin kabaca karşılaştırılmasının peşinden koşmaktadır. Standart kuram, çekimin filmin sözcüğü, sahnenin onun cümlesi ve sekansın da onun paragrafı olduğunu öne sürdü. Bu ayrımlar dizisinin artan karmaşa ortamında düzenlendiği düşünülürse, mukayese yeterince doğrudur ama bu, analize yatırıldığında işlemez hale gelir.

Sözcüğün, bir an için anlamın en küçük birimi olduğu varsayılırsa, çekim eşit derecede buna benzer mi? Katiyen. İlk olarak çekimin bir süresi vardır. Zamanın akışı içinde farklı bir dizi görüntü vardır. O halde tek bir görüntü, çerçeve filmdeki anlamın temel birimini oluşturur mu? Yanıt hâlâ hayırdır, çünkü her bir çerçeve, seskuşağının kendisine eşlik etmesinin yanı sıra, potansiyel olarak sınırsız sayıda görsel enformasyon içerir. Bir film çekiminin bir ifadede bulunması ve kendi içinde yeterli olması nedeniyle, cümle gibi birşey olduğunu söyleyebildiğimiz halde, film kendisini böyle kolayca kontrol edilebilen birim-

lere bölmez. Çekimi teknik açıdan filmin tek bir parçası olarak tanımlayabilirken, eğer özel bir çekim içsel olarak noktalanırsa ne olur? Kamera devinebilir, sahne bir pan ya da kaydırmayla tümüyle değişebilir. O zaman bir çekiminden mi iki çekimden mi söz edeceğiz?

Benzer biçimde, Fransız klasik tiyatrosunda bir karakterin sahneye girişiyle başlayan ve çıkışıyla biten biçiminde tanımlanan sahneler, sinemada çok amorf bir özellik gösterirler (günümüz tiyatrosunda olduğu gibi). Sahne terimi kuşkusuz yararlıdır ama kesin değildir. Sekanslar kesinlikle sahnelerden daha uzundur ama bir sekansın tek bir çekimden oluştuğu plan-sekans (*sequence-shot*) önemli bir kavramdır ve içinde hiç de küçük olmayan farklı farklı birimler vardır.

Gerçek bir sinema bilimi, fizikte olduğu gibi, yapının en küçük birimlerini tanımlayabilmemize bağlıymış gibi görünüyor. Bunu teknik olarak yapabiliriz, en azından görüntü için: Bu, tek bir çerçevedir ama bu kesinlikle anlamın en küçük birimi değildir. Gerçek olan, sinemanın, yazılı ve sözlü dillerden farklı olarak, böylesi birimlerinden değil, ama daha çok anlamın sürekliliğinden oluştuğudur. Bir çekim, bizim onda okumayı istediğimiz kadar enformasyon içerir ve çekim içinde tanımladığımız birimlerin tamamı nedensizdir.

Bu nedenle sinema bize bir dil sunar ki, bu dil:

- Gösterenin, gösterilenle neredeyse aynı olduğu kısa-devre yapmış göstergelerden oluşur ve
- Temel bir birimi teşhis edemediğimiz ve bu nedenle niceliksel olarak tanımlayamadığımız sürekli, bölünmez bir sisteme dayanır.

Sonuç Christian Metz'in belirttiği gibi şudur: "Kolay bir sanat olan sinema, sürekli olarak bu kolaylığın kurbanı olma tehlikesi içindedir." Sinema fazlasıyla anlaşılabilir bir sanattır, bu da çözümlemeyi zorlaştırır. "Sinemayı açıklamak zordur, çünkü onu anlamak kolaydır."

Temelanlamsal ve Yananlamsal Anlam

Yine de filmler anlamın iletimini düzenler. Bunu iki yoldan yaparlar: Temelanlamsal ve yananlamsal olarak.

Yazılı dil gibi ama daha büyük çapta, bir film görüntüsü ya da sesinin bir temelanlamsal anlamı vardır; bu, karşımızda-orada olan ve anlamak için çaba sarfetmek zorunda olmadığımız anlamdır. Bu öğe basitmiş gibi görünebilir ama asla değersizmiş gibi anlaşılmamalıdır: burada sinemanın büyük gücü yatar. Bir kişinin ya da olayın sözcüklerle (ve hatta fotoğraflarla) tanımlanması ile aynı kişi ya da olayın sinemasal kaydı arasında önemli bir fark vardır. Bize gerçekliğin olabildiğince benzerini verebilmesi nedeniyle sinema, yazılı ve sözlü dillerin nadiren yapabildiği, kesin bilgi iletebilme özelliğine sahiptir. "Film, tahayyül edemediğinizdir." Dil sistemleri, düşüncelerin ve soyutlamaların somut-olmayan (*nonconcrete*) dünyasıyla ilişki kurmada çok daha iyi bir ekipmana sahip olabilir (örneğin sinema üzerine olan bu kitabı düşünün: Tam bir anlatım olmaksızın kitap anlaşılmaz olurdu) ama onlar fiziksel gerçekliğin kesin bilgisini aktarma kapasitesine sinema kadar sahip değildirler.

Doğası gereği yazılı/sözlü dil analiz eder. "Gül" sözcüğünü yazmak, gül ideasını soyutlamak ve genelleştirmektir. Dilbilimsel dillerin gerçek gücü, onların temelanlamsal yeteneğinde değil, dilin yananlamsal yeteneğinde yatar. Bir söz-

cüğe atfettiğimiz anlam zenginliği, onun temelanlamını aşar. Eğer temelanlam, bir dilin gücünün tek ölçüsü olsaydı, o zaman örneğin içinde bir milyon ya da daha fazla sözcüğü barındıran ve tarihteki en büyük dil olan İngilizce, yalnızca üç yüz bin ya da bu civarda sözcüğe sahip Fransızca'dan üç kat daha güçlü olurdu. Oysa ki Fransızca, dikkate değer bir büyüklükte yananlam kullanımıyla, sınırlı sözcük kapasitesini telafi eder. Sinemanın da yananlamsal yeteneği vardır.

Filmin görüntü ve seslerinin güçlü temelanlamsal niteliğini gözönünde tutarak, bu yananlamsal yeteneklerin sinema dilinin ayrılmaz bir parçası olduğunu keşfetmek şaşırtıcıdır. Gerçekte onların büyük bir kısmı, sinemanın temelanlamsal yeteneğinden çıkar. 1. Bölüm'de de belirttiğimiz gibi, sinema bütün sanatları farklı etkileri nedeniyle içine alır, çünkü onları kaydedebilir. Böylece, yazılı dilin yananlamsal öğeleri (dans, müzik, resim ve şairenin yananlamsal öğelerini gözönüne almaksızın) başlıklarla (*title*) filme dahil edilebilirken, sözlü dilin bütün yananlamsal öğeleri filmin seskuşağına yerleştirilebilir. Sinema, kültürün bir ürünü olduğundan, göstergebilimcilerin sinemanın "filmsel öykü süreci" (ya da temelanlamlarının toplamı - *diegesis*) dediği olgunun ötesine geçen bir zenginliğe sahiptir. Bir gül görüntüsü, örneğin, *Richard III* filminde görüldüğünde, yalnızca bir gül değildir, çünkü York ve Lancaster evlerinin simgesi olarak beyaz ve kırmızı güllerin yananlamlarının farkındayızdır. Bunlar kültürel olarak belirlenmiş yananlamlardır.

Genel kültürün bu etkilerine ek olarak, sinemanın kendine özgü yananlamsal yeteneği de vardır. Bir sinemacının kendine özgü tercihler yaptığını (çoğunlukla bunu bilinçli olarak hatırlamadığımızda bile) biliriz: Gül belirli bir açıdan çekilir, kamera devinir ya da sabit kalır, ışık parlak ya da kasvetlidir, gül canlı ya da solmuştur, dikenler açıkta ya da gizlidir, (gül bağlam içinde görülsün diye) arka plan nettir ya da (izole olduğu görülsün diye) belirsizdir, çekim uzun ya da kısa sürer vb. Bunlar sinemasal yananlama özel katkılardır ve her ne kadar bunların etkilerini edebiyata yaklaştırabilirsek de, bunu sinemadaki kesinlik ve etkililikle yapamayız. Bir görüntü bin sözcüğe bedeldir, tıpkı atasözü gibi.

Özel bir çekimin yananlamına ait duyumumuz, onun diğer çekim olasılıkları silsilesinde seçilmiş oluşuna bağlı olduğunda, o zaman bunun, göstergebilimin dilini kullanırsak, dizisel (*paradigmatic*) bir yananlam olduğunu söyleyebiliriz. İdrak ettiğimiz yananlamsal duyum, bu tipten çekimin diziseli ya da genel modeli içinde, onun yapılmamış benzerleriyle karşılaştırılmasından gelir. Örneğin bir gülün alt-açıdan çekimi, bazı nedenlerle bir çiçeğin çok etkileyici olduğu duyumunu iletir, çünkü bilinçli ya da bilinçsiz olarak, biz bunu, onun önemini azaltan üst-açıdan çekilmiş bir gül çekimiyle karşılaştırırız.

Tersine olarak, gülün önemi diğer olası çekimlerle karşılaştırmaya dayanmayıp, daha çok bunu önceleyen ya da izleyen çekimlerle karşılaştırmaya dayandığında, o zaman bunun dizimsel (*syntagmatic*) yananlamından sözedebiliriz, yani, anlam buna bağlıdır, yapışıktır, çünkü bu gül, izlediğimiz diğer çekimlerle karşılaştırılır.

Bu iki farklı yananlam türünün edebiyatta karşılığı vardır. Sayfa üzerindeki tek bir sözcüğün özel bir yananlamı yoktur. Onun ne anlama geldiğini, hatta potansiyel olarak neyi akla getirdiğini biliriz ama sözcüğü bağlam içinde görene dek, yazarın kafasında kurduğu özel



Resim 3-9. İKON. Liv Ullmann, Ingmar Bergman'ın *Yüz Yüze*'sinde (*Ansikte mot ansikte*, 1975). Bu görüntü ne ise o anlamda.

yananlamı bulamayız. Ondan sonra sözcüğün sahip olduğu özel yananlamsal değeri biliriz, çünkü onun anlamını, bilinç ya da bilindışı düzeyinde (1) bunun gibi, bu bağlama uyabilecek ama tercih edilmemiş bütün sözcüklerle ve (2) bunu önceleyen ya da izleyen sözcüklerle karşılaştırarak değerlendiririz.

Anlamın bu iki ekseni -dizisel ve dizimsel- filmin ne anlama geldiğini anlamanın araçları olarak büyük bir öneme sahiptir. Gerçekten, bir sanat olarak sinema, neredeyse tamamen bu iki seçme dizisine dayanır: Yönetmenin *ne* çekeceğine karar vermesinden sonra, zihni sürekli meşgul eden iki soru; bunun nasıl çekileceği (çekmek için neyin seçileceği: Dizisel) ve çekimin nasıl sunulacağıdır (bunun nasıl kurgulanacağı: Dizimsel). Edebiyatta ise ilk soru (nasıl ifade edileceği) asli öneme sahipken, ikinci soru (ifadenin nasıl sunulacağı) tamamen ikincil öneme sahiptir. Şimdiye kadar göstergebilim çok basit bir nedenle sinemanın dizimsel yanına konsantre olmuştur. Sinemayı diğer sanatlardan çok net bir biçimde ayıran, bir anlamda en fazla "sinemasal" özellik gösteren dizimsel kategoridir (kurgu).

Sinema, hem dizisel hem de dizimsel olarak kendisini oluşturduğu kadar kendi yananlamsal gücünün çoğunu diğer sanatlardan alır. Ama aynı zamanda başka bir yananlam kaynağı daha vardır. Sinema tam anlamıyla bir karşılıklı iletişim aracı değildir. İnsan nadiren filmle diyalog kurar. Yazılı ve sözlü diller karşılıklı iletişim için kullanılırken, sinema, genelde temsili olmayan sanatlara benzer biçimde (dilin sanatsal amaçlar için kullanılması gibi), tek-yönlü iletişimdir. Filmlerin en faydacılı (*utilitarian*) bile bazı yönlerden sanatsaldır. Sinema yeni sözcüklerle konuşur. "Bir 'dil' henüz



Resim 3-10. BELİRTİ. Liv Ullmann, Bergman'ın *Utanç*'ında (*Skammen*, 1968). Paranın -yastığa bırakılan bir tomar paranın- sunduğu, fahişeliğin ve bu nedenle Eva'nın utancının belirtisidir.

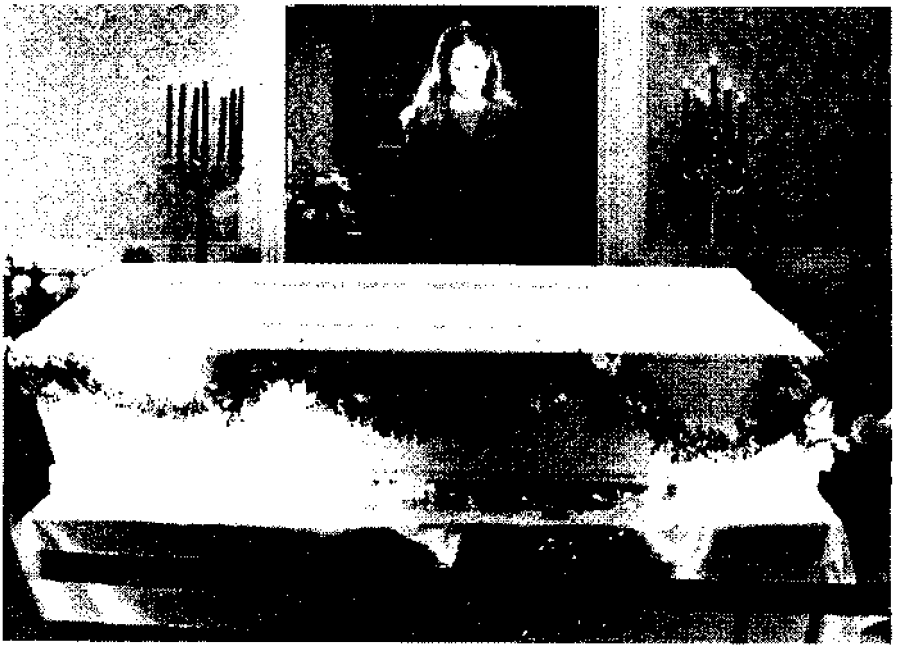
oluşmadığında" diye yazar Metz, "yetersiz olsa da, insan bunu konuşmak için bir sanatçı gibi davranmalıdır. Bunu konuşmak kısmen de olsa onu türetmektir, oysa gündelik dili konuşmak yalnızca onu kullanmaktır." Bu nedenle sinemadaki en basit ifadelere bile yananlamlar yüklenebilir.

Eski bir şaka bu noktayı açıklar: İki filozof karşılaşır, biri "Günaydın!" der. Diğeri gülümser, sonra da kaşlarını çatarak ve kendi kendine düşünerek yürür. "Acaba bununla ne demek istedi?" Soru, sözlü dil konu olduğunda bir şakadır; ancak bu, sinemadaki bir ifadeyi sorgulamak için mükemmel bir mantık sorusudur.

Sinemada temelanlamın ve yananlamın farklı modellerini daha fazla ayırt edebileceğimiz bir yol var mıdır? Filozof C. S. Peirce'ten bir "*Trichotomy*" (üçlü karşıtlık) ödünç alan Peter Wollen oldukça etkili kitabı *Sinemada Göstergeler ve Anlam*'da (1969) sinemada göstergelerin üçlü yapı arz ettiğini öne sürdü:

- İkon (*Icon*): Benzerlik ilişkisinden ötürü nesnesini temsil eden gösterge.
- Belirti (*Index*): Nesnesini, aralarındaki varlıksal bağ nedeniyle temsil eden gösterge.
- Simge (*Symbol*): Gösterenin gösterilenle ne doğrudan ne de belirtisel ilişkisinin olduğu ama daha çok onu bir anlaşma sonucu temsil ettiği nedensiz gösterge.

Her ne kadar Wollen bunları temelanlamsal/yananlamsal kategorilere yerleş-



Resim 3-11. SİMGE. Bergman genellikle simge olarak cesetleri ve tabutları kullanır. Burada Ullmann yine *Yüz Yüze*'de...

tirmese de, İkon, Belirti ve Simge esasen temelanlamsal görülebilir. Portreler kuşkusuz İkon'durlar ama Peirce/Wollen sisteminde diyagramdırlar. Belirti'leri tanımlamak daha zordur. Peirce'ten aktararak Wollen, biri teknik -tıbbi semptomlar sağlık belirtileridir, saatler ve güneş saatleri ise zaman belirtileridir- diğeri metaforik -yalpalayarak yürümenin bu adamın bir denizci olduğuna işaret etmesi- olmak üzere iki Belirti türü öne sürer. Bu, Peirce/Wollen kategorilerinin yananlama yöneldiği noktadır. Üçüncü kategori olan Simgeleri tanımlamak çok kolaydır. Peirce ve Wollen'ın kullandığı anlamda sözcük daha geniş bir anlama sahiptir: Sözcükler simgedirler (gösterenin gösterileni benzeyişten ziyade bir anlaşma sonucu temsil etmesi nedeniyle).

Bu üç kategori karşılıklı olarak birbirlerini dışlamazlar. Özellikle fotoğrafik görüntüde ikonik öğe hemen her zaman güçlü bir öğedir. Belirttiğimiz gibi, bir şey, bir Belirti ya da bir Simge olduğunda bile, kendisidir. Genel göstergebilim kuramı, özellikle de Christian Metz'in yazılarında ileri sürüldüğü gibi, ilk ve son kategorileri -İkon ve Simge- içerir. İkon sinemanın karakteristiği olan kısadevre yapmış göstergedir. Simge, sözlü ve yazılı dillerin temeli olan nedensiz ya da uzlaşımsal göstergedir. Pierce ve Wollen sisteminde en şaşırtıcı olan ikinci kategoridir: Belirti. Bu, sinemasal İkon ile edebi Simge'nin arasında duran, sinemanın anlamı ifade edebildiği üçüncü bir araç olarak görünmektedir. Bu nedensiz gösterge değildir ama ne de özdeştir. Doğrudan yananlama yönelen ve gerçekten yananlam boyutu olmaksızın anlaşılamayan üçüncü bir temelanlam boyutunu akla getirir.

Belirti, sinemanın doğrudan bir bi-



Resim 3-12. ...Ve Max von Sydow *Kurtların Saati*'nde (1966).

çimde düşüncelerle ilgilendiği çok yararlı bir yol olarak görünür, çünkü bunların somut ölçümlerini ve temsil ettiklerini sunar. Örneğin, sıcaklık ideasını nasıl ifade edebiliriz? Yazılı dilde bu çok kolaydır, ama ya sinemada? Akla ilk gelen bir termometre görüntüsüdür. Açıktır ki, bu sıcaklığın Belirti'sidir. Ama çok daha gizli Belirti'ler vardır: Ter bir belirtidir, tıpkı havadaki bulut hareketleri ve sıcak renkler gibi. Metaforun sinemada zor olduğu sinema estetiğinin bilinen bir gerçeğidir. Aşkın güllerle karşılaştırılması edebiyatta iyi sonuç verir ama bunun sinemadaki eşdeğeri sorunlara yolaçar: Gül, metaforun ikincil öğesi, sinemada fazlasıyla özdeştir, fazlasıyla ön plandadır. Sonuç olarak, edebi model üzerine temellenen sinemasal metafor kaba, statik ve zorlama olmaya yönelir. Belirtisel gösterge bu ikilemden bir çıkış yolu sunar: Burada sinema, kendi eşsiz metaforik gücünü keşfeder ve bunu da çerçevenin esnekliğine, birçok şey söyleyebilme yeteneğine borçludur.

Belirti kavramı aynı zamanda bizi yananlam hakkında bazı ilginç düşüncelere götürür. Yukardaki tartışmadan açık olarak çıkıyor ki, temelanlam ile yananlam arasındaki çizgi net olarak tanımlanamıyor; bir ayrılmazlık sözkonusu. Sinemada yananlamlar, yazılı ve sözlü dillerde olduğu gibi, eğer yeterince güçlü ise, er geç temelanlamsal anlamlar olarak kabul edilirler. Bu meydana geldiğinde, sinemanın yananlamsal gücünün büyük bir bölümü, belirtisel olan aygıtlara bağlıdır, yani bunlar ne nedensiz ne de özdeş göstergelerdir.

Edebiyat araştırmalarından gelen, birbiriyle yakından ilişkili iki kavram, sinemanın yananlamsal anlamı aktardığı ana yolu tanımlamaya yardım eder. Metonimi (*metonymy*), ilişkili bir ayrın-



Resim 3-13. METONİMİ. *Kızıl Çöl*'de Michelangelo Antonioni, tam bir renk metonimisi geliştirdi. Filmin büyük bir bölümünde Giuliana (Monica Vitti) psikolojik ve politik olarak gri ve ölümcül kentsel endüstriyel çevre ile baskılanır. Bu baskılanmışlığından kurtulup geçici bağımsızlığına (ve belki de sağlığına) kavuştuğu ender anları ise Antonioni parlak renklerle verir. Bu ise yalnızca filmdeki sağlık ve mutluluk değil, genel olarak kültürdeki iyileşme anlamına gelir. Bu sahnede Giuliana kendi dükkânını açmaya çalışır. Gri duvarlar parlak lekelerle (özgürlük girişimiyle) noktalanır (*punctuated*) ama biçimler şiddet yüklü, örgütsüz ve nevrozlarda nüksedici düzeyde korkutucu. Sonuç tam bir metonimi dizisi.

tının ya da kavramın bir objeyi temsil etmesi ya da bir düşünceyi akla getirmesi için kullanılan bir söz sanatıdır. Etimolojik olarak sözcük "başka bir şeyin yerini alan isim" (Yunanca'da transferi içeren "meta" ve "onoma" isim) anlamına gelir. Bu nedenle kraldan (ya da kraliyet ideasından) "hükümdar"(lık) diye sözederiz. "Kapsamlayış" (*synecdoche*), parçanın bütünün ya da bütünün parçanın yerine geçmesi anlamına gelir. Bir otomobile bir "motor" ya da bir "tekerlekler" dizisi biçiminde göndermede bulunulabilir; bir polis "yasa"dır. (Türk ordusu yerine Mehmetçik denmesi gibi. Ç.)

Bu biçimlerin her ikisi de sinemada sürekli karşımıza çıkar. Yukarıda sözü geçen sıcaklığın belirtileri metonimiktir; ilişkili ayrıntılar, soyut bir düşünceyi akla getirir. Hollywood'un eski klişelerinin çoğu 'kapsamlayışçı' (bir orduyu sunmak için yürüyen ayağın yakın çekimi) ve metonimiktir (dökülen takvim yaprakları, bir lokomotifin dönen tekerlekleri). Gerçekten, metonimik aygıtların kendilerini sinemasal kullanıma oldukça iyi uydurmaları nedeniyle, sinema edebiyattan daha etkili olabilmiştir. İlişkili ayrıntılar, çerçevenin içine olağanüstü zenginliğin bir ifadesini sunmak için sıkıştırılabilir. Metonimi bir tür sinemasal simgedir.

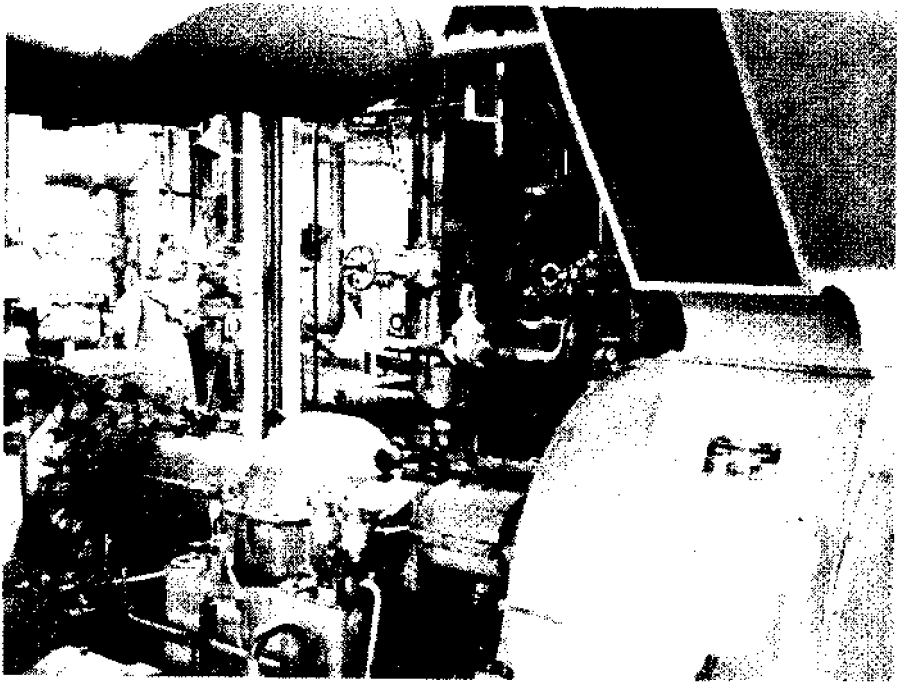


Resim 3-14. METONİMİ. Claude Chabrol'un *Leda*'sı (1959). André Jocelyn şizofrenik bir karakterdir. Kırılmış aynadaki görüntü basit, mantıksal metonimidir.

Tıpkı genelde sinemanın yananlamlarına dair duyumumuzun seçilmemiş görüntülerle (ne, ne ile birlikte - dizisel), önceleyen ve sonra gelen görüntülerin (ne, neyi izliyor - dizimsel) varsayılan ilişkilerine bağlı olması gibi, kültürel yananlamlara dair duyumumuz da parçanın bütünle (kapsamlayış) ve ilişkili ayrıntıların idealarla (metonimi) varsayılan ilişkilerine bağlıdır. Sinema bir uzantılar ile belirtiler aracı ve sanatıdır. Anlamının çoğu gördüğümüzden (ya da duyduğumuzdan) değil ama görmediğimizden ya da daha doğru bir deyişle gördüğümüzle görmediğimizin devam eden ilişkisinden gelir. İlk bakışta sinemanın sanat olduğu fazlasıyla açıksa da, sık sık tahayyül edecek birşey bırakmamakla eleştirildiği düşünülürse, bu ironiktir.

Oysa tam tersi doğrudur. Tümüyle temelanlama dayalı bir filmde görüntüler ve sesler çok kolay ve doğrudan anlaşılır. Ama çok az sayıda film tam anlamıyla temelanlamsaldır, çünkü filmler genel olarak yananlam boyutundan kurtulamazlar, "(sinemadan) konuşmak, kısmen onu yaratmaktır." Kuşkusuz inatla direnen izleyici, sinemanın yananlamsal gücünü görmezden gelmeyi seçebilir ama filmi okumayı öğrenmiş bir izleyicinin elinde bir yananlamlar yığını vardır.

Örneğin A. Hitchcock yarım yüzyılı geçen kariyeri boyunca çok popüler filmler yapmıştır. Onun önemli ve yaygın başarısını, filmlerinin konularına verebiliriz -heyecan türü kesinlikle izleyicilerde yoğun bir tepki verme duygusu uyandırır- ama o zaman da onun taklitçilerinin yaptığı filmlerin başarısızlığını nasıl açıklayacağız? Gerçekten, filmin



Resim 3-15. KAPSAMLAYIŞ. *Kızıl Çöl*'de Giuliana tekrar fakat bu kez endüstriyel makineler tarafından kuşatılır ve neredeyse boğulur. Ait olduğu kent, toplumun bütününü temsil eden bir "parça"dır. Onu baskılayan bu fabrika, bu özel makineler değil, bunların temsil ettiği daha büyük gerçekliktir.

draması, çekiciliği, aslında ne çekildiğinde (bu konunun dramasıdır) değil, daha çok nasıl çekildiğinde ve nasıl sunulduğunda yatar. Binlerce yorumcunun dediği gibi, Hitchcock bu iki önemli konuda da türünün en iyisiydi. Film yapımının draması büyük ölçüde, bu yakından ilişkili kararlar dizisinin zihinsel çalışmasında yatar. Hitchcock'un mükemmel sinemasal aklını, sinemayı bilen izleyici bilinç düzeyinde, sıradan izleyici ise bilinçdışı düzeyinde değerlendirir, ama ne olursa olsun bu akıl istediği etkiyi uyandırır.

Sinema göstergebilimine başka bir öğe daha eklenir: Mecaz. Edebiyat kuramında bir mecaz, bir "deyim dönüşümü" ya da "anlam değişimi"dir. Başka bir deyişle, bir göstergenin öğelerini -gösteren ve gösterilen- birbirleriyle yeni bir ilişki içinde sunan mantıksal dönüş. Mecaz bu nedenle, temelanlam ile yananlam arasında birleştirici öğedir. Bir gül, bir gül olduğunda, o başka bir şey değildir ve onun bir gösterge olarak anlamı tam anlamıyla temelanlamsaldır. Ama bir gül başka birşey olduğunda, bir "dönüş" yapılmıştır ve gösterge yeni anlamlara açılır. Şimdiye kadar çizdiğimiz sinema göstergebilimi haritası statiktir. Mecaz kavramı, durumlardan çok aksiyonlar olarak sinemayı daha dinamik bir biçimde görmemize olanak sağlayacaktır.

Önceki bölümlerde belirtiğimiz gibi, sinemanın büyük gücünün kaynaklarından biri, sinemanın diğer sanatlardaki mecazların çoğunu yeniden-üretebilmesidir. Kendi oluşturduğu bir mecazlar



Resim 3.16 KAPSAMLAYIŞ. Godard'ın *Çinli Kız*'ında (*La Chinoise*, 1967) Juliet Berto, Başkan Mao'nun "Küçük Kızıl Kitap"larından kuramsal bir barikat oluşturur. Bu kitaplar Berto'nun ait olduğu goşistler grubuyla Marksçı/Leninci/Maocu ideolojinin birliğini temsil eden ve saldırı başlatmaya niyetlendikleri burjuva toplumundan bu grubu ayıran parçalardır.

"Kapsamlayış" ve "metonimi" -"İkon","Belirti" ve "Simge" gibi- kuşkusuz kesin terimler değildirler. Bunlar analize yardımcı olabilecek kuramsal yapılardır, kesin tanımlama değillerdir. Örneğin bu özel kapsamlayış, küçük kızıl kitapların bütünü temsil eden parçalardan çok ayrıntılarla ilişkili olduğu bir metonimi olarak da sınıflandırabilir. Kararın ideolojik yanları vardır. Benzer biçimde bu görüntü kolayca Belirtisel olarak sınıflandırılabilir görünse de, İkonik ve Simgesel ögelerin var olduğu da kesindir.

dizisi de vardır. Bu bölümün ilk yarısında genelde bunların işleyiş yollarını tanımlamıştık. Verili bir gül görüntüsünde başlangıçta yalnızca onun İkonik ya da Simgesel temelanlamsal anlamına sahibizdir ve bu statiktir. Ne zaman mecazi karşılaştırmalar kanalıyla olasılıkları geliştirmeye başlarız, o zaman yananlamsal bir belirti olarak, olası çekimlerin dizisel ile filmdeki ilişkilerin dizimsel bağlamı içinde, metaforik olarak kullanıldığı kadar metonimik ve kapsamlayış olarak da kullanılan görüntü canlanmaya başlar.

Kuşkusuz sinema göstergebiliminin henüz keşfetmediği, çözümlemediği ve göstermediği başka kategoriler de vardır. Göstergebilim, fizik ya da biyoloji anlamında bir bilim kesinlikle değildir. Ama sinemanın, yaptıklarını nasıl yaptığını tanımlamaya yardımcı olan mantıksal ve çoğunlukla aydınlatıcı bir sistemdir. Sinemayı açıklamak güçtür, çünkü anlaşılması kolaydır. Sinema göstergebilimini açıklaması kolaydır, çünkü anlaşılması güçtür. Sinemanın üstünlüğü de aralarda bir yerdedir.

Sözdizimi

Sinemanın grameri yoktur. Yine de sinema dili içinde kullanılan belli belirsiz bir biçimde tanımlanmış bazı kurallar vardır ve sinemanın sözdizimi (*syntax*) -sistematik düzenlenimi- bu kuralları düzenler ve bunlar arasındaki ilişkileri gösterir. Yazılı ve sözlü dillerde olduğu gibi, sinema sözdiziminin de, onun kullanımının bir sonucu olduğunu, yoksa onun bir belirleyeni olmadığını hatırlamak önemlidir. Sinema sözdizimi üzerine önceden kararlaştırılmış hiçbir şey yoktur. Daha çok, tıpkı pratikte hem uygulanabilir hem de yararlı oldukları anlaşılan belirli aygıtlar gibi doğal bir biçimde gelişmiştir. Yazılı ve sözlü dillerin sözdizimi gibi, sinema sözdizimi de kurallar koyucu olmaktan çok tanımlayıcı olan organik bir gelişmedir ve zaman içinde dikkate değer bir değişim geçirmiştir. Aşağıda tanımlanan Hollywood grameri şimdilerde gülünç görünebilir ama unutulmamalıdır ki, 1930'lu, 40'lı ve 50'li yıllar boyunca Hollywood filmleri belirli bir modele göre yapılmıştır.

Yazılı/sözlü dil sistemlerinde sözdi-



Resim 3-17. MECAZ. Salvador Dali ile Luis Buñuel'in gerçeküstücü klasiği *Endülüs Köpeği*'nden (*Un Chien andalou*, 1928) karınca kaplı bir el. Bu da kolayca çözümlenemeyen başka bir görüntü. Belirtisel ve simgesel değerlerin hepsi var. Görüntü başlı başına çarpıcıdır; elin sahibinin yüreğinin istila edilmesini gösterir; bu çok daha genel bir huzursuzluğu da simgeler. Karıncalar ilişkili ayrıntı olduğundan metonimiktir; aynı zamanda kapsamlayış özelliği gösterir, çünkü el, bütünü temsil eden parçadır. Nihayet görüntü bir mecaz olarak görünür. Fransız üslubuyla bir kelime oyunu yaparsak "*avoir des fourmis dans les mains*", bunun karşılığı "elim karıncalanıyor" dur. Deyimin dönüşümünü edebi olarak ifade edersek Dali ve Buñuel herkesin yaşadığı bu durumu bir çürüme göstergesine çevirmek için mecazı genişletirler. (Bu çözümlemeyi David Bombyk'e borçluyum.) (*MOMA/FSA.*)



Resim 3-18. METONİMİK JEST. Max von Sydow, Ingmar Bergman'ın *Kurtların Saati*'nde (1967).

zimi yalnızca yapının çizgisel yanı olarak adlandırdığımızla, yani sözcükleri, deyimleri ve cümleleri kurmak için bir zincir biçiminde düzenlenme yollarıyla ilgilidir. Biz buna sinemada dizimsel kategori deriz. Ancak sinemada sözdizimi, uzamsal kompozisyonu da içerir, buna, aynı anda birkaç şeyi birden söyleyemediğimiz ya da yazamadığımız İngilizce ya da Fransızca gibi dil sistemlerinde rastlamayız.

Bu nedenle sinema sözdizimi hem zamanda hem de uzamda gelişimi içerir. Film eleştirisinde genellikle, uzamın değişimine "mizansen" olarak göndermede bulunulur. Fransızca terim tam olarak "sahneye koyma" anlamına gelir. Zaman değişimine de kurgu (*montage*) adı verilir (Fransızca'da biraraya getirme anlamındadır). Dördüncü Bölüm'de göreceğimiz gibi, mizansen ile kurgu ikiz kavramları arasındaki gerilim, ilk olarak Lumière ve Méliès'nin yüzyılın başında bunların pratik olasılıklarını keşfetmelerinden bu yana daima sinema estetiğinin motoru olmuştur.

Uzun yıllar boyunca, mizansen kuramları sinema gerçekçiliğiyle yakından ilişkili olmaya eğilimli olmuş, buna karşılık kurgu ise esas olarak duşavurumcu olarak görülmüştür, oysa bu ikili düzenleme aldatıcıdır. Kurgunun yönetmene konunun yönlendirilmesi konusunda daha fazla denetim olanağı sağladığı, mizansenin ise kameranın önündeki nesneye daha fazla dikkat gösterdiği düşünülmüştür ama bu doğal yönelimlere rağmen, kurgu bu iki alternatif arasında daha gerçekçi, mizansen ise zaman zaman daha dışavurumcu olabilir.

Örneğin bir nesneden diğerine pan yapma ve kesme (*cut*) ile geçme arasın-

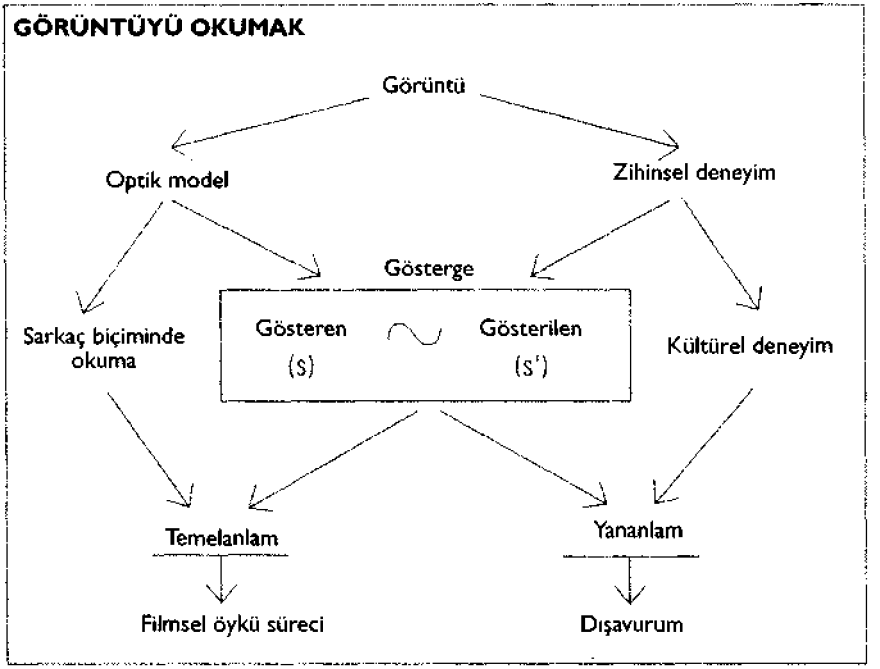


Resim 3-19. ... Max von Sydow, yine Bergman'ın *Utanç*'ında. Jest, sinemasal anlamlamanın en iletişimsel yanlarından biridir. "*Kinetics*" ya da "vücut dili", temel olarak anlamın Belirtisel, metonimik sistemidir. Burada von Sydow'un pozu her filmdeki aynı temel anlamı iletir: El yüzü örter ve dış dünyadan korur, dizler vücudu korumak için neredeyse cenin pozisyonuna girer, ego koruyucu bir kabuk içine çekilir. *Utanç*'taki bu çekimde von Sydow'un oturduğu tahta merdivenlerin çerçeve içine alınmasıyla daha da öne çıkan bir duygudur bu. Doku her iki çekimde de jesti destekler, her iki arka plan da -biri dış, diğeri iç- kaba, yavan ve iticidir. Çekimler arasındaki farklar, benzerlikler kadar anlamlıdır. *Kurtların Saati*'nde von Sydow görece açık, rahat bir karakterdir. *Utanç*'taki karakter (anlatının bu noktasında) kendini aşağılanmış hisseder. Hem gergin poz hem de daha yabancılaştırıcı çekim kompozisyonuyla öne çıkan bir anlamdır bu.

daki tercih sorununu düşünün. Çoğu insan kesmenin gerçekliği bozup yeniden düzenlediği için daha yönlendirici olduğu ve bu nedenle *pan*'ın uzamın bütünlüğünü koruduğu için bu iki alternatif arasında daha gerçekçi olduğunu söyleyecektir. Ama gerçekte, eğer izleyicinin bakış açısından pan ve kesmeyi değerlendirirsek, tersi doğrudur. Dikkatimizi bir nesneden diğerine doğru yöneltirken aslında nadiren *pan* yaparız. Psikolojik olarak, kesme, doğal algılamamıza daha uygundur. İlk olarak bir nesne dikkatimizi çeker, daha sonra bir diğeri, nadiren aradaki uzamla ilgileniriz ama sinemasal *pan* dikkatimizi tam da buna çeker.*

Bir yanda mizansen ile gerçekçilik, diğer yanda kurgu ile dışavurumculuk

* Kameranın son derece hızlı hareket ettiği ve orijinal nesne ile onu izleyen nesne arasındaki görüntünün bulanık olduğu "*zip pan*"ın (yıldırım geçişi), sorunun en gerçeğe yakın ele alınışı olduğu öne sürülmüştür. Ama bu alternatif bile dikkatimizi kendisine çeker ki, normal algılamamızda böyle bir şey olmaz. Belki de gerçeğe en mükemmel ben-

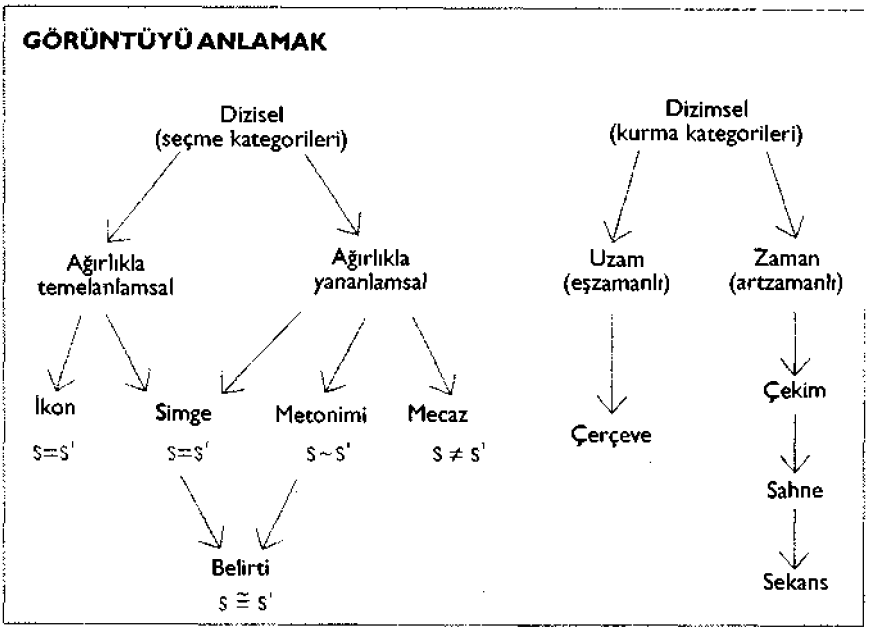


DİYAGRAM H. GÖRÜNTÜYÜ OKUMAK: Görüntü hem optik hem de zihinsel bir olgu olarak deneyimlenir. Optik model sarkaç biçiminde okunur. Zihinsel deneyim, kültürel belirleyenlerin toplamının ürünüdür ve onun tarafından biçimlendirilir. Hem optik hem de zihinsel idrak, gösterenin (s) gösterilene (s') bağlandığı gösterge kavramında bir araya gelir. Gösteren zihinselden çok optiktir; gösterilen ise optikten çok zihinseldir. Okumanın üç düzeyi -sarkaç, göstergebilimsel ve kültürel- ya temelanlam ya da yananlam düzeyinde, anlam üretmek için farklı yönlerden bir araya gelirler.

arasındaki bağlantıları geliştiren, herkesten çok 1950'lerin önemli eleştirmeni André Bazin olmuştur. Yaklaşık aynı dönemde, 1950'li yılların ortalarında Jean-Luc Godard, Bazin'in ikili karşıtlığından çok daha sofistike bir biçimde bu ikiz mizansen ve kurgu anlayışlarının bir sentezi üzerinde çalışıyordu. Godard'a göre mizansen ve kurgu, etik ve estetik yananamlarından yoksun bırakılmıştır: Basitçe, mizansenin uzamda yaptığını kurgu zamanda yapar. Her ikisi de organizasyon ilkeleridir ve mizansenin (uzam) kurgudan (zaman) daha "gerçekçi" olduğu söylemek mantığa aykırıdır. "*Montage, mon beau souci*" (Kurgu, benim güzel kaygım, 1956) adlı makalesinde Godard, kurguyu mizansenin ayrılmaz (integral) parçası olarak yeniden tanımladı.

Bir sahneyi kurmak, uzamı organize etmek kadar zamanı da organize etmektir. Bunun amacı, sinemada fiziksel, plastik gerçekliğin üstüne çıkan (onu aşkınlayan) bir psikolojik gerçekliği keşfetmektir. Godard'ın sentezine göre iki sonuç vardır: Birincisi mizansen, yönetmen onu gerçekliği bozmak için kullandığında, kurgu kadar dışavurumcu olabi-

zerlik, iki çekimin tek bir siyah çerçeveyle (ya da daha iyisi nötr bir gri çerçeveyle) bölündüğü, gözün her bir 'sarkaç' hareketi zamanını (yaklaşık saniyenin 1/20'si) çoğaltan doğrudan kesme (*direct cut*) olurdu.



DİYAGRAM 1. GÖRÜNTÜYÜ ANLAMAK: Bir görüntüyü yalnızca kendisi nedeniyle değil, aynı zamanda bağlamı içinde de; seçme kategorileri (dizisel) ve kurma kategorileri (dizimsel) ile ilişkili olarak anlarız. Seçme kategorileri farklı olarak temelanlamsal ya da yananlamsaldır; her bir farklılık -bunların hiçbiri kesin bir biçimde tanımlanamaz- gösteren ve gösterilen arasındaki ilişki tarafından karakterize edilir. İkonik görüntüde, gösteren gösterilen ile özdeştir. Simgelerde gösteren gösterilenin eşitidir ama özdeşi değildir. Metonimi ve kapsamlayışlarda gösteren bazı yönlerden gösterilene benzerken, mecazlarda, gösteren gösterilenin eşiti olmayıp, tamamen farklıdır. Buradaki ilişki dikkate değer ölçüde çok incedir. Belirti'lerde, gösteren ve gösterilen birbirine uyumludur.

Dizimsel ilişki (kurma kategorileri) ya uzamda ya da zamanda işler: Eşzamanlı görüngü aynı zamanda ya da zamana dikkat etmeksizin meydana gelir, oysa ki artzamanlı görüntü ya zaman boyunca ya da zaman içinde oluşur. (Burada "eşzamanlı" ve "artzamanlı" sözcükleri en basit anlamda kullanılıyor. Bunlar genellikle dilbilim ve göstergebilim içinde daha özgül tanımlamalarla da kullanılırlar; bu durumda eşzamanlı dilbilim tanımlayıcı iken, artzamanlı dilbilim tarihseldir.)

Son olarak, bu çizelgede tanımlanan kavramların çoğunun, daha düşük bir düzeyde de olsa, görüntüler kadar sesler için de geçerli olduğu belirtilmelidir. Sesleri "sarkaç" biçiminde okumadığımız doğruysa da, toplam işitsel deneyim içinde, istenmeyen ve yararsız gürültüleri duymazdan gelirken, özel seslere psikolojik olarak odaklanırız. Genelde sesin görüntülere göre daha temelanlamsal ve İkonik görünmesi gerekirken, yine de sesin Simge, Belirti, metonimi, kapsamlayış ve mecaza (eğer gerekli değişimler yapılırsa) uygulanması mümkündür.

lir, ikincisi, psikolojik gerçeklik (gerçeğe benzerliğe karşıt olarak) kurguya merkezi bir rol oynama olanağı sağlayan bir stratejiyle daha iyi iş görebilir.

Kurgu ile mizansenin karşılaştırmasında devreye giren psikolojik güçlüklere ek olarak, konuları karmaşıklaştıran bir algısal faktör söz konusudur. Kurgunun çekim içinde taklit edilebileceğini daha önce belirtmiştik. Aynı biçimde kurgu da mizanseni taklit edebilir. Hitchcock'un *Sapık* (*Psycho*, 1960) filminde o çok bilinen duştaki cinayet sekansı önemli bir örnektir. Bir dakika-

dan daha az bir süre içinde yetmiş ayrı çekim, aralıksız devam eden bir olay, korkutucu ve grafik bir bıçak saldırısı içinde birbirine geçer. Bütün, parçaların toplamından fazlasını ifade eder. (Bak. Resim 3-21)

Kodlar

Sinemanın yapısı kodlarla tanımlanır, öyle ki, sinema kodların, kodlar da sinemanın içinde işler. Kodlar, sinema olgusundan türeyen önemli yapılar, mantıksal ilişki sistemleridir. Bunlar, yönetmenin bilinçli olarak gözlediği önceden varolan kurallar değildir. Geniş bir kodlar yelpazesi, filmin anlamı dışavurma aracını biçimlemek için biraraya gelir. Sinemanın dışında varolan ve yönetmenin kolayca yeniden-üretebileceği (örneğin insanların yemek yeme tarzı) kültürel olarak türetilmiş kodlar vardır. Sinemanın diğer sanatlarla paylaştığı bir dizi kod sözkonusudur (örneğin sinema gibi tiyatroya da ait bir kod olan jest). Bir de yalnızca sinemaya özgü (*unique*) kodlar vardır (ilk akla gelen örnek kurgudur).

Kültürel olarak türetilmiş ve sanatların paylaştığı kodlar, sinema için doğal olarak hayati bir öneme sahiptir ama bizi burada asıl ilgilendiren, sinemanın özel sözdizimini oluşturan yalnızca sinemaya özgü olan kodlardır. Muhtemelen "özgü" sözcüğü tam olarak niteleyici bir sözcük değildir. Göreceğimiz gibi sinemaya en fazla özgü olan kodlar, kurgununkiler bile, tamamen sinemaya özgü değildir. Sinema kesinlikle onları öne çıkarır ve diğer sanatların yaptığından daha fazla onlardan yararlanır ama örneğin kurgu gibi bir öğe, romanda her zaman varolmuştur. Bir öykü anlatıcısı, akışın orta yerinde sahneyi değiştirebilir. "Bu arada çiftliğin arkasında..." türünden bir geçiş sinemanın bir buluşu değildir. Daha da önemlisi, neredeyse bir yüzyıldır sinema sanatı, daha eski diğer sanatlar üzerinde güçlü bir etkide bulunmuştur. Kurgu gibi bir olgu düzyazı anlatılarında yalnızca 1900'den önce varolmamış ama o zamandan bu yana giderek artan ölçüde sinemadan etkilenen romancılar, kendi anlatılarını daha da fazla sinemacılar gibi oluşturmayı öğrenmişlerdir.

Sorun, kodların önemli araçlar olduğudur -daha fazlası değil- ve onlara daha fazla önem vermek yanlış olurdu, çünkü burada sinemanın algılanımından çok kodun kesin bir tanımıyla ilgileniyoruz.

Bir kez daha bir örnek olarak *Sapık*'taki duş sahnesini ele alırsak, burada işleyen kodları çıkarabiliriz. Bu basit bir sahnedir (yalnızca iki karakter vardır -bunlardan yalnızca biri açıkça görülür- ve iki aksiyondan oluşur: Duş yapma ve cinayet) ve kısa sürelidir, yine de burada üç tip kodun işlediğini görürüz. Kültürel olarak türetilen kodlar duş yapma ve insan öldürmeyle ilgilidir. Batı kültüründe duş yapma mahremiyet, cinsellik, arınma, rahatlama, açıklık ve yenilenme öğelerini içeren bir etkinliktir. Başka bir deyişle Hitchcock şiddet ve cinsellik öğelerini vurgulamak için çok da beklenmedik bir mekân seçmemiştir. Diğer yandan cinayet, motifleri nedeniyle bizi büyüler. Ama *Sapık*'ın belli belirsiz algılanan katilinin ayırtedici bir özelliği yoktur. Eylem asılsız hatta absürddür, bu da onu çok çarpıcı kılar. Tarihsel olarak akla Karındeşen Jack gelir ve bu, cinayetin cinsel temeline dair duyumumuzu ikiye katlar.

Bu özel sahnenin böylesine kısa ve böylesine yüksek bir sinemasal değere sahip olması nedeniyle, diğer sanatlarla paylaşılan kodların burada görece küçük bir önemi vardır. Örneğin oyunculuğun

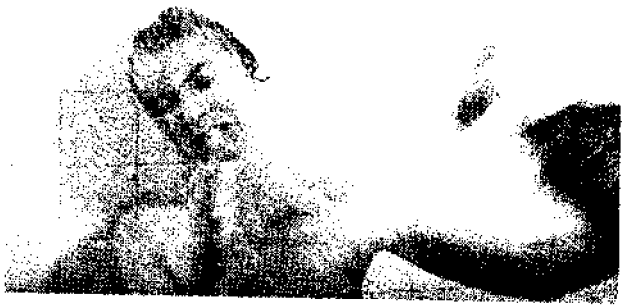


Resim 3-20. Mizansen mi yoksa kurgu mu? Bergman'ın *Yüz Yüze*'sinde büyük önem taşıyan bu görüntü, iki odanın "bölünmüş ekran" görünümü veren bir holden çekilmesiyle elde edildi. Bir odadaki aksiyondan diğer odadakine kesme yerine, Bergman her birinde gerçekleşen aksiyonu koruyarak, aynı anda ikisini de gösterdi. Almaşık-kurgu (*cross-cutting*) diyalektiği böylece mizansenin ayrılmaz öğesi durumuna gelir. (*Büyütülmüş çerçeve.*)

bu sahnede bir rolü yoktur, çünkü çekimler oyunculuğun olmayacağı kadar kısadır. Şaşırtma ve dinamizm duygusunu uyandırmada son derece önemli olan diyagonaller diğer resimsel sanatlarla paylaşılır. Katili belirsizleştiren sert kontrast ve arkadan aydınlatma fotoğrafla paylaşılır. Bernard Herrmann'ın eşlik eden müzikal kodu da kuşkusuz filmin dışında varolur.

Ayrıca, sinema ve ona yakın sanatlardaki kültürel olarak türetilmiş kodların kullanımının gelişimini de izleyebiliriz: Hitchcock'un cinayet sahnesi, Marat'nın banyoda (tarihte Jacques-Louis David'in tablosundaki ve Peter Weiss'ın oyunundaki) cinayete kurban gitmesiyle, Stephen Sondheim ve (*Sapık*'ta oynayan) Anthony Perkins'in yazdığı *Sheila'nın Sonu* (*The Last of Sheila*, 1973) ya da Henri George Clouzot'nun *Şeytan Ruhlu İnsanlar*'daki (*Les Diaboliques*, 1955) banyo küveti cinayet sahnesiyle ya da Mike Hodges'in *Sapık*'a doğrudan şükran filmi olan *Terminal Man*'deki (1974) ya da Brian De Palma'nın *Dressed to Kill*'indeki (1980) banyo küveti cinayet sahnesiyle karşıtlık oluşturabilir.

Az önce belirttiğimiz gibi, Hitchcock'un bir dakikalık yetenek gösterisindeki özgül sinemasal kodlar olağanüstü güçlüdür. Gerçekten, sekansın kurgusunun başka bir sanatta nasıl yinelenebileceğini görmek zordur. Hızlı sahne



Resim 3-21. Hitchcock'un *Sapık*'ındaki büyüleyici duş cinayeti, sersemletici kurgusu nedeniyle yıllardır akıllardan çıkmamıştır. Ancak banyoda cinayet yeni bir fikir değildi. (*Sapık'tan © 1974. Richard J. Anobile. Büyütülmüş çerçeve.*)



Resim 3-22. Bundan birkaç yıl önce Henri-Georges Clouzot'nun *Şeytan Ruhlu İnsanlar*'ı tamamen sakin ama müthiş ürkütücü cinayet sahnesiyle izleyicileri şok etmişti. Kurban, Paul Meurisse'ydi. (*Walter Daran. Time/Life Picture Agency. ©) Time Inc. Büyütülmüş çerçeve.*)



Resim 3-23. *Sapık*'ın yıldızı Anthony Perkins, Herbert Ross'un *Sheila'nın Sonu* filminin ortak senaryo yazarıydı. Joan Hackett, lüks bir geminin banyosunda intihara teşebbüs eder.



Resim 3-24. Küvetlerde yalnızca cinayet işlenmez. Godard'ın şiirsel denemesi *Pierrot le fou*'da Jean-Paul Belmondo küvette rahatlarken, kızına ressam Velázquez üzerine düşüncelerini anlatır. (*l'Avant-Scène. Büyütülmüş çerçeve.*)



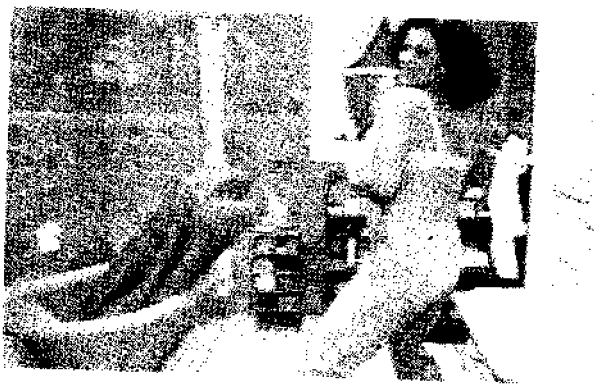
Resim 3-25. Jean-Charles Tacchella'nın *Cousin, cousin* (1975) filminde Marie-France Pisier düşünmek için boş bir küveti seçer.



Resim 3-26. Gian-Maria Volonté sürgünde olduğu uzak bir İtalyan köyünde modası geçmiş bir küvette rahatlar. Irene Papas onun yıkanmasına yardım eder. Francesco Rosi'nin *İsa Eboli'de Durdu*'su (*Cristo si è fermato a Eboli*, 1979).



Resim 3-27. 1970'lerin sonunda sıcak küvetin yaygınlaşmasıyla banyo çağdaş California hayatının merkezi haline geldi. Stacey Nolkin *Serial*'de (1980) küvetten telefon ediyor.

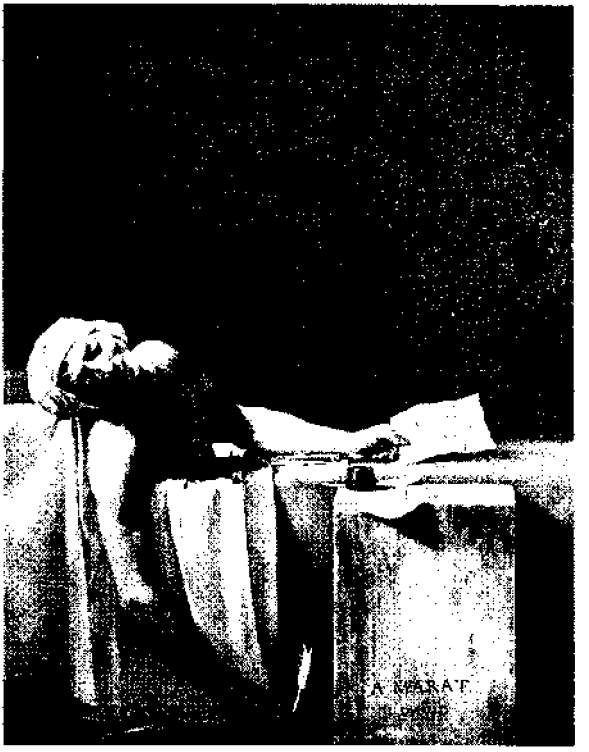


Resim 3-28. *Hayalet Avcıları II* (*Ghostbusters II*, 1989). Yeniden banyo kavgaları. Sigourney Weaver kavgayı kazanır. (*Büyütülmüş çerçeve.*)



Resim 3-29. Ivan Reitman'ın *Dave* (1993) adlı filminde Başkan rolündeki Kevin Klein duş yapar. Weaver şaşırmış durumdadır. (*Büyütülmüş çerçeve.*)

BANYO KÜVETI/DUŞ KODU



Resim 3-30. Banyo küveti kodu, Jacques-Louis David'in şok edici *Katledilmiş Marat* (*The Death of Marat*, 1793) adlı tablosuna kadar geri gider. (*Tuval üzerine yağlı boya. 65'e 50,5. Kraliyet Güzel Sanatlar Müzesi, Brüksel.*)

kurgusu gerçekten yalnızca sinemaya özgüdür.

Hitchcock istediği etkiyi elde etmek için bütün bu kodları yönlendirir. Bunlar bizi etkileyen kodlar- çünkü bizim için bu özel sahnenin dar sınırlarının dışında anlam taşırlar; sinemada, diğer sanatlarda, genel kültürde- oldukları için böyledir. Kodlar, sahnenin mesajının aktarıldığı araçtırlar. Bir dizi ortak kodla birlikte özgül sinemasal kodlar sinemanın sözdizimini oluşturur.

Mizansen

Yönetmen üç soruyla karşı karşıyadır: Neyi çekecek? Nasıl çekecek? Çektiğini nasıl sunacak? İlk iki soru mizansenin (*mise-en-scène*), sonuncusu ise kurgunun alanına girer. Mizansen genellikle durağan, kurgu ise dinamik olarak değerlendirilir. Sorun değil. Çünkü çekimi okuyoruz, aktif olarak içine giriyoruz. Mizansenin kodları, yönetmenin çekimi okumamızı düzenlediği ve değiştirdiği araçlardır. Çekimin böylesine büyük bir anlam birimi olması nedeniyle, bileşenlerinin tartışmasını iki bölüm halinde yapmak daha yararlı olabilir.

Çerçevelenmiş Görüntü

Çerçeve içinde işleyen bütün kodlar, filmin zamandizinsel eksenini gözönünde tutmamak kaydıyla, diğer resimsel (*pictorial*) sanatlarla paylaşılır. Bu kodların alanı ve sayısı büyüktür ve binlerce yıl boyunca resim, heykel ve fotoğraf içinde gelişmiş ve yeniden tanımlanmıştır. Görsel sanatlardaki temel metinler renk, çizgi ve biçimin üçlü belirleyenlerini inceler ve filmin görsel kodlarının her biri kesinlikle bunlardan birine uyar. Çok



Resim 3-31. *Sapık*, kendisine saygılarını sunan bir dizi filmin yapılmasına yol açtı. Bu fotoğraftaki, Mike Hodges'in *Terminal Man* filmindeki (banyodan yeni çıkmış) George Segal...

değerli yapıtı *Art and Visual Perception*'da Rudolf Arnheim on ilgi alanı öne sürer: Denge, Şekil, Biçim, Gelişim, Uzam, Işık, Renk, Devinim, Gerilim ve İfade. Film çerçevesi içinde işleyen kodların tam bir açıklanışı açıkçası fazlasıyla uzun bir girişim olurdu. Bununla birlikte çerçevenin sözdiziminin iki temel görünümü vardır: Çerçevenin dayattığı sınırlamalar ve çerçeve içindeki görüntünün kompozisyonu.

Çerçeve, görüntünün sınırını belirlediğinden, bir çerçeve oranının tercihi, kompozisyonun olasılıklarını ortaya koyar. Sinema estetiğinin bu zor konusu hakkında her zaman görülen kendini-haklılaştırma ile birlikte ilk kuramcılar, akademi ölçüsü 1.33 oranını hararetle desteklediler. Geniş ekran oranlar 1950'li yıllarda yaygınlaştığında, klasik estetikçiler, Akademi ölçüsü içinde algıladıkları simetrinin imha olmasına ağlayıp sızlandılar. Ama 4:3 oranı kutsal değildi.

Soru hangi oranın "uygun" olduğu değil, daha çok hangi kodların hangi oranlar içinde kendilerini kullanıma açtığıdır. 1950'li yılların ortalarından önce, iç mekânlar ve diyaloğun Amerikan ve yabancı sinemalara egemen olduğu görülür. 1950'lerde geniş ekran formatların devreye girmesinden sonra dış mekân çekimlerinin ve aksiyon sekanslarının önemi arttı. Bu kaba bir genelleştirme olmakla birlikte, bunda işe yarayan doğru yanlar da vardır. İki tarihsel gelişim arasında bir neden-sonuç ilişkisinin olup olmadığı önemli değildir, önemli olan geniş ekranların, aksiyon ve dış mekânların daha etkili olarak kullanımına olanak sağladığıdır.

Sinemaskop ve *Panavision* genişlik oranları (2.33 ve yukarısı), eski Hollywood estetikçilerinin öne sürdüğü gibi,



Resim 3-32. ... ve Brian De Palma'nın *Dressed to Kill* filmindeki Angie Dickinson. (Buradaki elleri Resim 3-33'teki ellerle karşılaştırın.)

karşılıklı konuşmaları görüntülemeyi daha da zorlaştırmaktadır. 1.33'lük sahne ölçüsündeki klasik ikili çekim, dikkati konuşana ve dinleyene yöneltirken, çok geniş sıkıştırmalı oranlar ya iki kişi arasındaki ya da çevrelerindeki uzamı görüntülemekten ve bu nedenle de dikkati onların ilişkilerinden çok kendilerini çevreleyen uzama yöneltmekten sakınamamaktadır. Bu, ideal olarak ne "daha iyi" ne de "daha kötü"dür, yalnızca ikili çekim kodunu değiştirir.

Yönetmen filmin akışı içinde yapay ya da doğal olarak, kompozisyon aracılığıyla çerçevenin boyutlarını da değiştirebilir. Bu, çerçeve biçiminin sözdiziminin, olanaklarını ilk olarak D. W. Griffith'in keşfetmesinden bu yana önemli bir yanı olmuştur.

Geçerli çerçeve oranı kadar önemli olan başka bir konu da, her ne kadar anlaması kolaysa da, yönetmenin çerçevenin sınırına yönelik tutumudur. Eğer çerçevenin görüntüsü kendi içinde yeterliyse, o zaman buna "kapalı biçim" deriz. Tersine olarak, eğer yönetmen her zaman için çerçevenin dışındaki alanın varlığının bilinçdışı düzeyinde farkında olmamızı düşünerek çekimi düzenliyorsa, o zaman biçim "açık" olarak değerlendirilir.

Açık ve kapalı biçimler çerçevedeki devinimin öğeleriyle yakından ilişkilidir. Eğer kamera objeyi tam olarak izlemeye yönelirse, biçim de kapalı olmaya yönelir; diğer yandan eğer yönetmen objenin çerçeveyi terketmesine ve yeniden girmesine izin verir, hatta cesaretlendirirse, biçim tam anlamıyla açıktır. Çerçeve içindeki hareket ile kameranın hareketi arasındaki ilişki çok karmaşık kodlardan biridir ve özgül olarak sinemasaldır.

Hollywood'un klasik sözdizimi kısmen göreceli olarak sıkı bir biçimde kapalı biçim ile özdeşti ve 1930-40'lı yıllardaki Hollywood stilinin ustaları, objenin asla çerçevenin dışına çıkmamasına çalıştılar (obje 1.33'lük çerçevenin merkezinde yer almadığında bile bu, cesur bir davranış olarak değerlendirildi).



Resim 3-33. Akademi açıklığında ikili çekim. Spencer Tracy ve Katharine Hepburn, George Cukor'un *Pat ve Mike*'ında (*Pat and Mike*, 1952). Geniş ekran ikili çekimden çok daha içten ve sarmalayıcı...

1960'larda ve 70'lerde Michelangelo Antonioni gibi yönetmenler geniş ekran biçimine de eşit derecede güvendiler, çünkü insanlar arasındaki uzamı öne çıkarmaktaydı.

Kompozisyona ait sözdiziminin çoğu öğesi, tanımlanmaları açısından, tam anlamıyla çerçeveye bağımlılık göstermez. Eğer görüntü (kendisi çerçeveleme kodlarının ikincil aygıtlarından biri olan) bir örtü (*vignette*) gibi kenarlarından açılırsa ilgi odağı, yakınlık, derinlik algılaması, yaklaşım açısı gibi kodlar tıpkı kesin bir biçimde sınırlanmış bir çerçeve içinde olduğu kadar iş görebilirler.

Yönetmen, resimsel sanatlarla uğraşan bir çok sanatçı gibi, üç boyut içinde düzenleme yapar. Bu zorunlu olarak, yönetmenin üç-boyutlu (ya da stereoskopik) enformasyon aktarmaya çalışması anlamına gelmez. Bu, kompozisyona ait üç kod dizisi olduğu anlamına gelir: birincisi görüntünün düzlemiyle ilgilidir (doğal olarak da en önemlisidir, çünkü görüntü yine de iki boyutludur); ikincisi görüntülenen uzamın coğrafyası ile ilgilidir (onun düzlemi zemin ve ufuk ile paraleldir); üçüncüsü hem çerçeve düzlemine hem de coğrafik düzleme dikey, derinlik algısı düzlemini içerir. Resim 3-40 bu üç kompozisyon düzlemini görselleştirir.

Doğal olarak bu düzlemler birbirine geçmiştir. Yönetmen tek bir düzlemin kompozisyonu nasıl etkileyeceğini kesin olarak çözümleyemez ama dikkati düzlem çiftleri üzerine odaklayan kararlar alır. Açıktır ki, çerçeve düzlemi baskın olmalıdır, çünkü perdede gerçekten varolan tek düzlem budur. Bununla birlikte, bu düzleme uygun kompozisyon sık sık coğrafik düzlemdeki öğelerden etkilenir, çünkü -canlandırmayı (animasyon) hesaba katmamak kaydıyla- bir



Resim 3-34. ... geniş ekran ikili çekim. Jean-Claude Brialy ve Anna Karina, Jean-Luc Godard'ın *Kadın Kadındır*'ında (*Une Femme est une femme*, 1961). Masadaki durağan yaşam, hem çerçevenin orta bölümünü doldurmak hem de karakterler arasında ilişki kurmak için dikkatle düzenlenmiş.

fotoğrafçı ya da bir görüntü yönetmeni çerçeve düzlemini, coğrafik düzlemde düzenlemek zorundadır. Benzer biçimde coğrafik düzlem ile derinlik algısı düzlemi de birbiriyle uyumludur, çünkü üç-boyutlu gerçeklikte olduğu gibi iki-boyutlu sunumlardaki derinliği algılama yeteneğimizin çoğu da coğrafik düzlemdeki görüngüye (*phenomena*) bağlıdır. Gerçekten de, derinlik algılaması iki gözün de kullanılmasını gerektiren üç boyutlu bakışın dışında başka birçok öğeye bağlıdır ki, sinemanın böylesine güçlü bir üç-boyutlu uzam yanılsaması sunmasının ve stereoskopik sinema tekniklerinin görece olarak yararsız olmasının nedeni budur.*

Resim 3-41, derinlik algılamasını güçlü bir biçimde etkileyen en önemli öğelerden bazılarını gösteriyor. Üst üste binme çerçeve düzleminde yer alır ama diğer üçü - yol çizgilerinin birbirine yaklaşması, göreceli ölçü ve değişen yoğun-

* Eğer sözde üç boyutlu sinema teknikleri derinlik algılamasına tek bir kalıcı yenilik ekleselerdi, bir sorun yaşanmazdı. Güçlük, onların, doğal olarak yaptığımız gibi, tek bir düzleme odaklanmamıza izin vermemeleri ve "*pseudosterescopic*" (derinlik yanılsaması yaratmak için iki boyutlu görüntüde kullanılan -örneğin binme, PARALLAX, çerçevedeki hareket- tekniklerden oluşan) ve "*pseudoscopic streoscopic*" (karmaşık psikolojik reaksiyon yaratmak için soldaki görüntünün sağdakiyle yer değiştirdiği) görüntüleri bozma eğiliminde olmaları nedeniyle, dikkate değer ölçüde derinlik algılamamızı bozmalarından doğmaktadır.



Resim 3-35. Michelangelo Antonioni mimari metafora olan duyarlığıyla tanınır. *Batan Güneş'ten* (*L'eclisse*, 1962) doğal olarak maskelenmiş bu çekim hem Alain Delon ile Monica Vitti'yi tecrit eder hem de dikkati Vitti ile duvarda asılı portre arasında karşılaştırma yapmaya çeker.

luk- coğrafik düzleme bağlıdır. İkinci Bölüm'de farklı mercek tiplerinin derinlik algılamasını (çizgisel bozulumu da) nasıl etkilediğini tartışmıştık. Bir fotoğrafçı çerçeve içindeki görüntünün kompozisyonu aracılığıyla mercek tiplerinin etkilerini hafifletir, önler ya da güçlendirir.

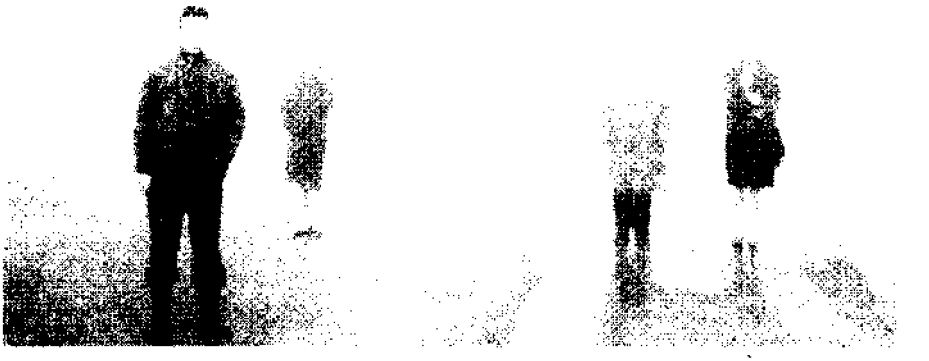
Şimdi de kompozisyona ait düzlem kodlarının birbirlerini nasıl etkilediğine dair diğer örnekler:

Yakınlık ve boyutlar önemli altkodlardır. Sahne oyuncuları ilk akla gelenlerdir her zaman. Açıkçası daha yakındaki özne daha önemli gibi görünür. Sonuç olarak tiyatrodaki bir oyuncu her zaman için topluluğun diğer üyelerince sahnenin arkasına itilme tehlikesi içindedir. Sinemada kuşkusuz yönetmen pozisyon üzerinde tam bir denetime sahiptir ve dengeyi tekrar sağlamaya yardım etmesi için açıları tersine çevirir.

Resim 3-42'deki *Yurttaş Kane*'den klasik bir çekim, bize yakınlık ve boyutların önemine dair çok güzel bir örnek sunar. Kane arkadan odaya girer; karısı alt ortada yataktadır; bir uyku hapı şişesi ön planda kocaman gözükmektedir. Üçü çerçevedeki konumlarıyla birbirlerine bağlanırlar. Düzeni tersine çevirin: İlaç şişesi çekimin arka planında gözden kaybolacaktır.

Barok resmi Geç-Rönesans resminden ayıran kompozisyon özelliklerinden biri, coğrafik düzlemin dört köşeliliğinden, eğiklik (*oblique*) yönündeki değişimdir. Bunun birkaç nedeni vardır, bir tanesi daha fazla gerçeğe benzerlik sorunuydu. Eğik kompozisyon resmin uzamını vurguluyordu, oysa simetrik Rönesans kompozisyon standartı, kendi tasarımını öne çıkarıyordu. Burada hedeflenen, tasarımın psikolojik dramasını artırmaktı: Coğrafik eğriler, diyagonaller biçiminde çerçevenin düzlemine aktarılırlar ki, diyagonaller, yatay ve dikeylerden daha aktif olarak okunurlar. Burada, daha önceki örneklerde olduğu gibi, ayrı düzlemlerdeki kompozisyona dayalı örnekler arasında bir ilişki vardır.

Nihayetinde coğrafik ve derinlik düzlemleri, çerçeve düzlemini enformas-



Resim 3-36. Antonioni geniş ekran kompozisyonlara tutkundu. *Kızıl Çöl*'den bu çekim onun mimari biçimciliğini gösteriyor. (*Büyütülmüş çerçeve.*)

yon ile beslerler. Bu, filmin resimsel uzam içinde fiziksel olarak devinme yeteneğine sahip olmayan resim ve fotoğraf için daha geçerlidir ama yine de genel olarak sinema için de geçerlidir. Çerçeve düzlemi tek "gerçek" düzlemdir. Bu nedenle kompozisyonun çoğu öğesi kendisini bu düzlemde gerçekleştirir.

Boş çerçeve, beklentilerin tersine, bir "*tabula rasa*" (üzerinde hiçbirşey bulunmayan yüzey) değildir. Görüntü belirmeden önce bile, çerçevenin uzamını bilimsel olarak ölçülebilecek belirli niteliklerle düzenleriz: Örneğin derinliği iki boyutlu tasarım içinde okumaya yönelik eğilimimiz. Gizli (*latent*) beklentiler görüntünün niteliğini belirler. Resim 3-43 ve 3-44 bunu gösterir. Resim 3-43'de her iki dikey de kesinlikle aynı uzunluktadır, ancak sol taraftaki çizgi daha uzun görünür. Bu soldakinin dışarı, sağdakinin içe dönük olan köşelerini gösteren alttaki ve üstteki açılara dikkat etmemiz yüzündendir. Eğer her iki çizgi de eşit olarak *görülürse*, o zaman soldaki çizginin, daha öteye uzanması nedeniyle daha uzun olması gerektiğini düşünürüz. Resim 3-44'de hangi merdiven çıkış hangi merdiven iniştir? "Doğru" yanıtlar, A çıkış ve B iniştir. Hile sözcüklerdedir kuşkusuz, çünkü merdivenlerden her zaman inilir ve çıkılır. Ama Batılılar soldan sağa doğru okudukları için A merdivenini çıkış ve B merdivenini iniş olarak görme eğilimindedirler.

Bu nedenle, görüntü daha belirmeden önce çerçeve anlam ile düzenlenir. Alt, üstten daha önemlidir, sol, sağdan önce gelir, alt sabit, üst değişkendir. Sol alttan sağ üstte doğru diyagonaller, sabit oluştan (*stability*) belirsizliğe (*instability*) doğru giderler. Yatay çizgiler dikey çizgilerden daha etkili olacaktır: eşit uzunluktaki yatay ve dikey çizgilerle karşı karşıya geldiğimizde, yatay çizgileri daha uzun okumaya eğilim gösteririz, bu da çerçevenin boyutlarının öne çıkardığı bir olgudur.

Görüntü ortaya çıktığında biçim, çizgi ve renk, çerçevedeki bu gizli değerlerden etkilenir. Biçim, çizgi ve rengin de kendi içsel yön ve yoğunluk etkileri vardır. Eğer görüntünün tasarımında keskin çizgiler varsa, onları soldan sağa



Resim 3-37. Jean Renoir'ın *Sulardan Kurtarılan Boudu*'sundan (*Boudu sauvée des eaux*, 1932) bi çekim. Seine nehrine atlamak üzere olan umutsuz durumdaki Boudu'yu (Michel Simon) görün tünün maskelenmesi ile tecrit eder. Maskelemenin gerçek bir işlevi de vardır: Boudu bu çekim de bir teleskoptan görünür. (*l'Avant-Scéne. Büyütülmüş çerçeve.*)

doğru okumaya yöneliriz. "Işıklı" bir objeye (Bayan Kane'in ilaç şişesi) biçim aracılığıyla "güçlü" bir anlam verilebilir.

Ve kuşkusuz renk tümüyle yeni bir boyut kazandırır. Hitchcock'un *Hırsız Kız*'ı (*Marnie*, 1964), kadın kahramanın parlak sarı cüzdanının yakın çekimiyle başlar. Sahnenin diğer renkleri nötraldir. Buradaki anlam, kadının cüzdan taşımasından değil, tam da Hitchcock'un istediği gibi, sarı çıkıntının içinde Marnie'nin biraz önce çaldığı paranın olması ve onun hayatına, daha sonra görüleceği gibi, kleptomanisinin (hırsızlık saplantısının) hükmedeceğinin düşünülmesinden çıkmaktadır. Bunu anlatısal olarak öğrenmezden önce, "biliriz". (*Hırsız Kız*, konusu renk simgeciliği olduğundan, renk egemenliğinin diğer tiplerinin mükemmel bir örneğidir: Marnie'nin renk fobisi vardır.)

Biçim, çizgi ve renk öğelerinin her biri içsel bir önem taşır. Bunlar karmaşık sistemler içinde birbirlerine karşı koyar birbirlerini destekler ya da dengelerler birbirleriyle uyumludurlar. Her biri çerçeveye dair gizli beklentilerimize karşı ve biraraya getirilen derinlikli ve yüzeysel kompozisyonlara dair duyumumuzla okunur.

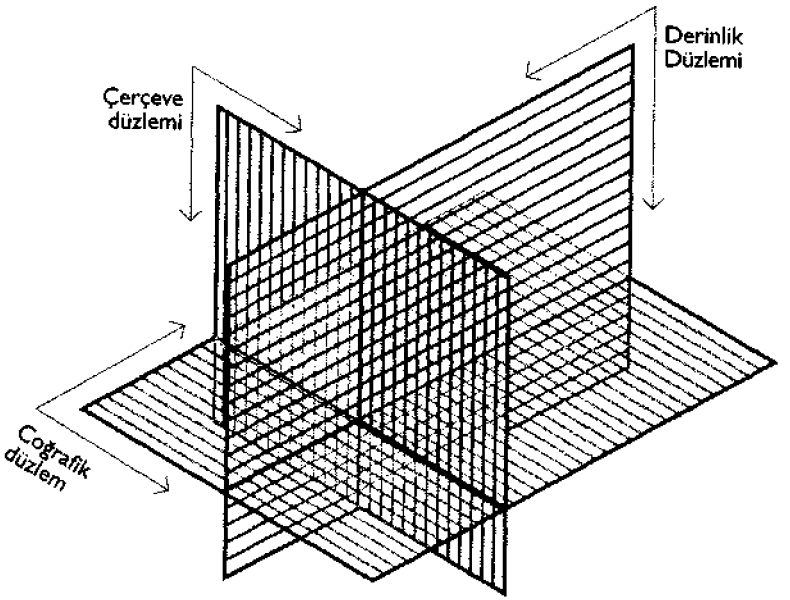
Bölünmüş ekran ve bindirmeler (ikizleme vb) nadiren kullanılsalar da, iki, üç, dört ya da daha fazlasının sahip oldukları öğelerle içsel yoğunluklarını artırabilirler. Sinema estetiğinden konuşulduğunda çok sık anılmamakla birlikte, doku da (*texture*) önemlidir, yalnız konunun içsel yapısı değil, aynı zamanda görüntünün grenı ya da dokusu anlamında da. Bir örnek yeterli olacaktır. Grenliliğin büyültme ve belgelemeyle birarada gittiğini öğrenmiştik. Bu nedenle bu kod yönetmenin emrindedir. Grenli bir görüntü, "gerçek" bir görün-



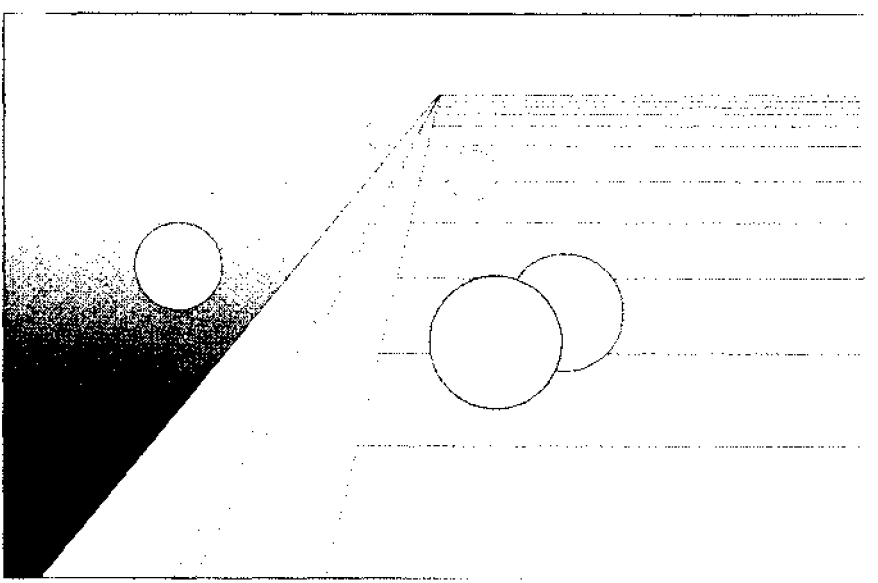
Resim 3-38. KAPALI BİÇİM. *Üç Ahbap Çavuşlar Operada*'dan (*A Night at the Opera*, Sam Wood, 1935) bu ünlü kamara sahnesi, Hollywood-tarzı kapalı biçimin zirvesi olmalı. Kardeşler kamaraya olduğu kadar çerçeve içine de sıkıştırılmışlardır.



Resim 3-39. AÇIK BİÇİM. Macha Meril, Godard'ın *Evli Bir Kadın*'ında (*Une Femme mariée*, 1964). Taksi soldan çerçevenin dışına doğru gidiyor. Meril sağdan çerçevenin dışına doğru yürüyor ve sola, geriye doğru bakıyor; arka plandaki araba diyagonal olarak çerçevenin dışına çıkıyor. Çekimin tasarım öğeleri çerçevenin sınırları dışındaki uzamdan bizi haberdar etmek için anlaşmış durumdalar. (*French Film Office.*)



Resim 3-40. KOMPOZİSYONUN ÜÇ DÜZLEMİ. Görüntünün düzlemi, fotoğrafik uzamın coğrafyası, derinlik algılamasının ekseni.



Resim 3-41. DERİNLİK ALGILAMASI UYLAŞIMLARI. Burada derinlik algılamasının dört büyük uylaşımı gösteriliyor: Birbirine yaklaşma (yolun çizgileri), görece ölçü (yakındaki ve uzaktaki toplar), (soldaki koyu alanın ve sağdaki çizgilerin) yoğunluk değişimi ve üst üste geliş (sağdaki toplar).



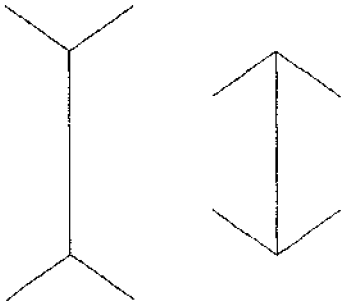
Resim 3-42. Dorothy Comingore (gölgede), Orson Welles ve Joseph Cotten, Welles'in *Yurttaş Kane*'inde. Öyküyü anlatan çekimin malzemesi değil ama tasarımıdır. (*Sight and Sound.*)

tüyü anlamlar. Anlamayı zorlaştırma olarak büyültmenin greni ve bunun önemi, Antonioni'nin 1966'da yaptığı *Cinayeti Gördüm* filminin (*Blow Up*) temel alt metnini verir.

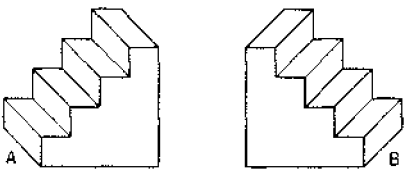
Yönetmenin biçim, çizgi, renk ve bunların içsel önemlerinin anlamını değiştirmek için kullanabileceği belki de en önemli araç, ışıktır. Ham filmin duyarlılık açısından göreceli olarak yetersiz olduğu günlerde (1960'lar öncesi), yapay ışık bir gereklilikti ve sinemacılar her zaman olduğu gibi gereklilikten bir yetenek çıkardılar. 1920'lerin Alman Dışavurumcuları dramatik efektler için resimden "*chiaroscuro*" kodunu (yani resimde ışık ve gölge kullanma tekniğini) ödünç aldılar. Bu onlara gerçeğe benzerliğe karşı tasarımı öne çıkarma olanağı verdi. Klasik Hollywood görüntüleme stili daha doğal bir etkiyi istedi ve dengeli bir "ana" (*key*) ışık ve "dolgu" (*fill*) ışık sistemini geliştirdi (Bkz. Resim 3-50), bu sayede konu ile izleyici arasındaki engel asgariye indi. En iyi yönüyle bu gelişkin sistem bazı olağanüstü gizli etkilere sahipti ama yine de içsel olarak gerçekçi değildi. Hollywood stiline damgasını vuran hem yüksek ışık düzeyine hem de dikkatle dengelenmiş dolgu ışığa sahip doğal sahnelere nadiren rastlarız (ve bu günümüzde birçok televizyon yapımında tekrarlanmaktadır).

Yüksek duyarlılığa sahip ham filmin gelişimi ışık kodunda yeni bir toleransa yol açtı ve günümüzde görüntü yönetmenlerinin çoğu klasik Hollywood dengesinden çok gerçeğe benzerlik yönünde çalışmaktadır.

Söylemesi gereksiz, fotoğrafta işleyen bütün ışık kodları sinemada da işler. Tam cepheden aydınlatma bir nesneyi silikleştirir, üstten aydınlatma nesneye egemen olur, aşağıdan aydınlatma nesneye kasvetli bir görünüm verir, tepeden aydınlatma ayrıntılara (çoğunlukla saç ve gözlere) dikkat çeker; arkadan aydınlatma ya nesneye egemen olur ya da



Resim. 3-43. MÜLLER-LYER YANILSAMASI. Her iki dikey de aynı uzunluktadır, ancak soldaki çizgi daha uzun görünür. Üstteki ve alttaki açıları, soldakini dışa, sağdakini ise içe dönük köşeler olarak okuruz. Eğer her iki çizgi de eşit olarak görülürse, soldaki çizginin "daha öteye uzanması" nedeniyle daha uzun olması gerektiğini düşünürüz.



Resim 3-44. YUKARI-AŞAĞI YANILSAMASI. Hangi merdivenden çıkılır, hangisinden inilir? Batılılar soldan sağa doğru okudukları için A merdivenini çıkış, B merdivenini ise iniş olarak görür.

onun özel bir bölümünü öne çıkarır; yandan aydınlatma ise dramatik chiaroscuro etki yeteneğine sahiptir.

Çerçeve oranı; açık ve kapalı biçim; çerçeve, coğrafik ve derinlik düzlemleri; renk, çizgi ve biçimin içsel niteliği; etki ve yönelim; gizli beklenti; simetriğe karşı eğik düzenleme; doku ve ışık. Bunlar tek bir film çerçevesi içinde işleyen başlıca kodlardır. Artzamanlı (*diachronic*) çekim konusuna ise daha yeni başlıyoruz.

Artzamanlı Çekim

Sinemacılar çekim konusunda zengin bir terminoloji kullanırlar. Burada aralarında uzaklık, odak, açı, hareket ve bakış açısının da olduğu öğeler devreye giriyor. Bu öğelerden bazıları tek bir çerçeve içinde de işlerler ama çok haklı olarak hepsi, dinamik nitelikler olarak tartışılır. Çekim uzaklığı en basit değişkendir. Güya "normal" çekim boy çekim, diz çekim, bel çekim ve baş ile omuz çekimi içerir, hepsi objenin görülme oranına bağlı olarak tanımlanır. Yakın çekimler, genel çekimler ve aşırı genel çekimler uzaklık dizisini tamamlarlar.

Bu terimlerin hiçbirinin kullanılan merceklerin odak uzunluklarıyla ilişkili olmadığını belirtelim. İkinci Bölüm'de gördüğümüz gibi, objeden uzaklık terimleriyle tanımlanana ek olarak çekimler, merceklerine uygun adlar da alırlar. Bu terimlerin pratikte nadiren kullanıldığını da belirtelim. Bir kişinin yakın çekimi, diğerinin "ayrıntı çekimi"dir ve şimdiye kadar hiçbir sinema akademisi, bir orta çekimin bir genel çekim olduğu ya da genel bir çekimin aşırı genel bir çekim içinde biçim değiştirdiğine dair iyice düşünülüp taşınılmış kesin bir karara varmamıştır. Yine de belirli sınırlar içinde, kavramlar geçerlidir.

Çoğunlukla yakın çekimlerden oluşan bir film -örneğin Carl Dreyer'in *Jeanne d'Arc'ın Çilesi* filmi (*La Passion de Jeanne d'Arc*, 1928)- bizi dekordan mahrum bırakır ve bu nedenle klostrofobiktir. Etki çarpıcı olabilir. Diğer yandan



Resim 3-45. Mischa Auer, Orson Welles'in *Bay Arkadin*'inde (*Mr. Arkadin*, 1955); tipik bir Welles tilt çekimi. Masa çizgisi soldan sağa hareket ederek kafamızı daha da karıştırır. Çerçevedeki gözleyici görmek için boynunu uzatır. Çekimin alt açıdan yapılması önsezilerimizi güçlendirir. Daha da önemlisi büyütülmüş göz mecazı, yukarıdaki lamba ve silindir şapkanın yuvarlaklığıyla tipik Wellesci ironi ikiye katlanır. Kuşkusuz buradaki şaka, büyüteçin Auer'in değil bizim kullanmamız için konuşlanmasıdır. (*l'Avant-Scéne. Büyütülmüş çerçeve.*)

çoğunlukla genel çekimlerden oluşan (örneğin Roberto Rosselini'nin son tarihsel denemelerinin çoğu gibi) bir film, dramaya karşı bağlamı ve kişiliğe karşı diyalektiği öne çıkarır. Çekim uzaklığı kodu basittir ama bu büyük ölçüde filmin diğer kodlarının çoğunu kontrol eder.

Odak, çekimin sözdiziminde bir sonraki çok önemli değişkendir. Odağın belirleniminde iki eksen vardır: Ön plan (*foreground*), orta plan (*middle ground*) ve arka planın (*background*) göreceli olarak sert odak olduğu derin odak (*deep focus*) ile odağın diğerlerine göre bir zemini (planı - ön, orta ya da arka) öne çıkardığı dar odak arasında seçim yapmak, birinci ekseni oluşturur. Dar odak açıkçası, yönetmenin görüntüyü daha fazla denetlemesine olanak sağlar. Öte yandan derin odak, mizanseni öne çıkaran esteğin başlıca dayanaklarından biridir. (Bu üç zemin odakta olduğunda, sahne daha geniş, daha uygun olacağından "sahneye koymak" çok daha kolaydır.) (Bak. Resim 2-18, 2-19)

Odağın ikinci ekseni sert ve yumuşak odaklar arasındaki ayrılmazlıktır. Çekimin bu yanı doku (*texture*) ile ilişkilidir. Yumuşak odak sözde romantik durumlarda kullanılır. Sert odak ise gerçeğe benzerlik ile daha yakından ilişkilidir. Bunlar genellemelerdir ve özgül örnekler çoğu zaman buna karşıtlık oluşturur. (Her zaman olduğu gibi, kurallar karşı çıkmak için vardır.) Yumuşak odak yumuşatmasına karşın, öyle fazla romantik değildir. Yumuşak odak görüntüyü bulanıklaştırır ve görüntüye yabancılaştırır.

Odak kesinlikle, artzamanlı çekimin olduğu gibi tek bir çerçevenin de iş-



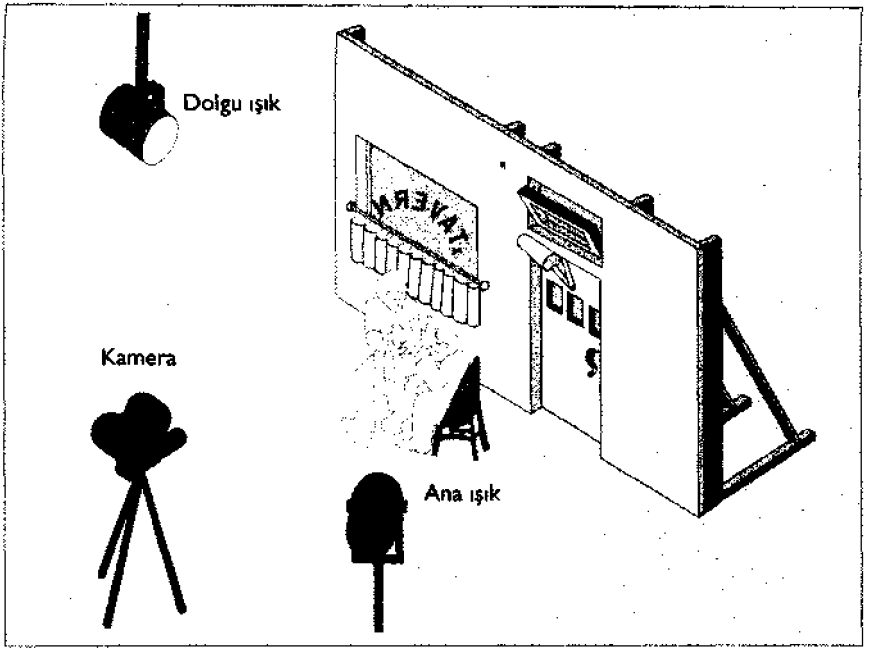
Resim 3-46. Çoklu bindirme sinemanın en doğal olmayan kodlarından biridir (gerçek hayatta aynı anda iki görüntüyü nadiren görürüz) ama en anlamlı kodlardan biri de olabilir. Bu sayfada Welles'in farklı filmlerinden giderek karmaşıklaşan bir düzen içinde üç çoklu bindirme örneğini görüyorsunuz. *Yurttaş Kane*'den olan birincisi Susan Alexander (Dorothy Comingore) ile onun basındaki imgesi arasında çok yaygın olarak kullanılan ikizleme koduyla ilişki kuruyor. (*l'Avant-Scéne. Büyütülmüş çerçeve.*)



Resim 3-47. ... *Muhteşem Ambersonlar*'dan (*The Magnificent Ambersons*, 1942) olan ikincisi akla gerçekliğin iki düzeyini getiriyor. (*l'Avant-Scéne. Büyütülmüş çerçeve.*)



Resim 3-48. *Şanghaylı Kadın*'dan (*The Lady from Shanghai*, 1947) olan üçüncüsü filmdeki ünlü ayna sekansından: Kâbusu atlatabilecek miyiz? (*l'Avant-Scéne. Büyütülmüş çerçeve.*)



Resim 3-49. ANA IŞIK VE DOLGU IŞIK. Kamera-obje eksenine genellikle 45°lik bir açıyla kurulan ana ışık başlıca aydınlatma kaynağıdır. Daha küçük olan dolgu ışık, klasik Hollywood ışık tekniğinde gölgeleri yumuşatır.

levidir. Tek bir zemine konsantre olmaya olanak sağladığı için kompozisyona ait düzlemlerle yakın ilişki içindedir. Ama devinime de yönelir. Göreceli olarak dar odağı sürdürerek ve çekim sırasında odağı değiştirerek yönetmen, bir zeminden diğerine çerçevenin içsel niteliğini değiştirebilir; bunu *pan*, *zoom* ve kaydırmalı çekimin etkileri arasında paralellik kurarak ama çerçeve içinde ve kamera hareketi olmaksızın yapar.

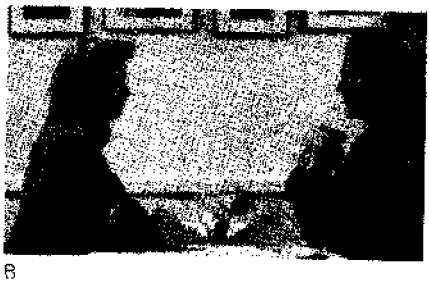
Çekim içindeki odak değişimleri iki temel türdedir: Birincisi, odak değişimidir (*follow focus*); burada odak, kameranın devinen bir objeyi odakta tutmasına olanak sağlamak için değişir ve ikincisi, odak kaydırmadır (*rack focus*); burada da odak, dikkatin bir objeden değişik bir zemindeki başka bir objeye yönelmesi için değişir. Odak değişimi, dikkati obje üzerinde tutabilme özelliği nedeniyle tutulan, Hollywood'un temel araçlarından biriydi. Odak kaydırma ise modern, rahatsız edici stillerden biridir. O halde odak, kompozisyonun kodlarıyla devinimin kodlarını birbirine bağlayan kodlardan biridir.

Artzamanlı çekimin üçüncü yanı olan açı da durağan kompozisyon yönünde geri ve çekimin hareketi yönünde ileri uzanır. Kamera ile obje arasındaki ilişki üç-boyutlu uzamda varolduğu için, çekimi belirleyen üç ayrı açı vardır.

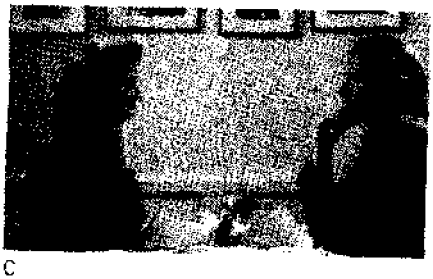
Bunlardan birini, yaklaşım açısını (simetrik ya da eğik) bir önceki başlık altında tartışmıştık. Üç açı tipi arasındaki ilişkiyi anlamak için, kameranın gerçekleştirdiği üç düşsel ekseni görselleştirmek yararlı olabilir. (Resim 2-25) *Pan* ekseni (yatay) aynı zamanda yaklaşım açısıdır ya köşeli ya da eğimlidir. *Tilt* ekseni (dikey) çekimin yüksekliğini be-



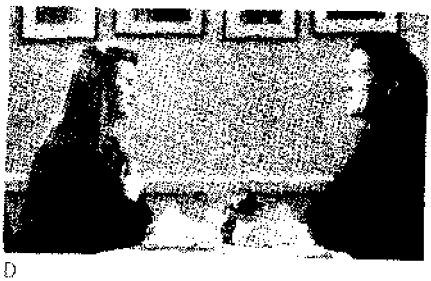
A



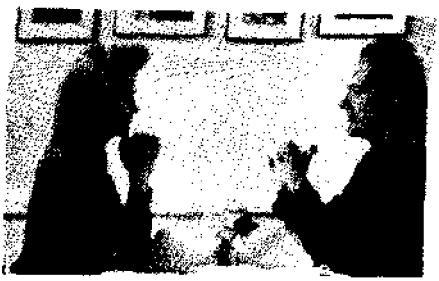
B



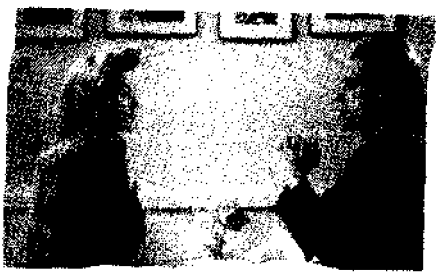
C



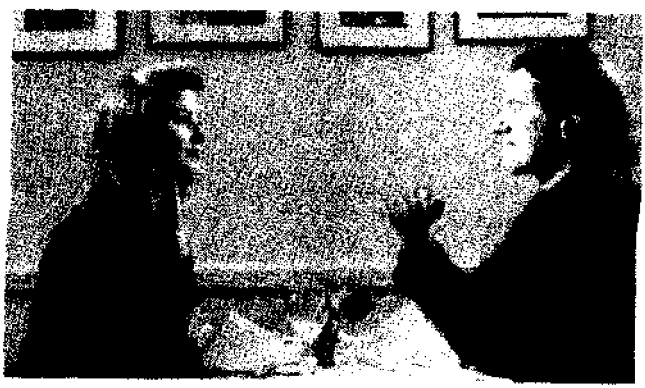
D



E



F



G

Resim 3-50. "THE INTERFACE"DEN IŞIK KOMBİNASYONLARI: (A) Ana ışık. Burada iki ana ışık kullanılıyor. (B) Arka ışık. (C) Dolgu ışık. (D) Ana ışık ve dolgu ışık. (E) Arka ışık ve dolgu ışık. *(F) Ana ışık ve dolgu ışık. (G) Son düzenleme: Ana, dolgu ve arka ışıklar.*



Resim 3-51. HOLLYWOOD AYDINLATMASI. Margaret O'Brien ve Judy Garland, Vincente Minnelli'nin *St. Louis'de Buluşalım* filminde (*Meet Me in St. Louis*, 1944). Set her yandan aydınlatılmış. Odak dışı olan arka odada belirsiz de olsa gölgelerin anlamı var. *Technicolor* film kullanıldığından, ışık siyah-beyazda olduğundan daha da güçlüdür.

lirler: Baş üstü, üst-açı, göz-hizası, alt-açı burada kullanılan temel terimlerdir. Üst-açı çekimlerin objenin önemini azalttığını, buna karşılık alt-açı çekimlerin onun gücünü vurguladığını belirtmeden geçmeyelim. En sıkıntı vereni olan göz-hizası çekimi her zaman öyle kolayca tanımlanamaz. Japon sinemacı Yasujiro Ozu, sürekli alt-açı stilini en iyi kullanan yönetmenlerdendir ama görüntünün tasarımını gerçekten bozmaya çalışmadan kullanır bunu, yalın Japon oturma tarzına göre oturmuş bir Japon izleyicinin gözünden çekim yapar. "Göz-hizası" kuşkusuz izleyicinin gözüne dayanır. Avrupa ve Amerikan sinemasında da göz-hizaları arasındaki ayrımlar, bunlar dikkate değer olmasa da, filmin akışı üzerinde önemli bir etkide bulunabilir.

Üçüncü açı olan *roll* (dönme), kameranın mercek eksenine paralel olan yatay eksen çevresinde devinimiyle belirlenir. Muhtemelen bu eksenin izleyici (ya da kamera) ile obje arasındaki metafizik bağı sunması ve *roll* hareketinin yatay eksenin sağlamlığını yok etmesi yüzünden, kamera ender olarak bu eksen etrafında döner. Akla hemen gelen tek yaygın *roll* hareketi, ara sıra fırtınalı denizlerde gemiden görüldüğü biçimiyle ufkun hareketini taklit etmek için kullanılandır. *Roll* hareketi, dikkat odağını önemli ölçüde değiştirmeyen tek kamera açısı değişimidir. *Pan* ya da *tilt* yapmak görüntüyü değiştirmektir; *roll* ise orijinal görüntüyü başka bir biçimde göstermektir.

Kamera yalnızca bu üç eksen etrafında dönmez, aynı zamanda bir noktadan di-



Resim 3-52. *VURGULAMA* (*Highlighting*). Jean-Pierre Melville ile Jean Cocteau'nun *Müthiş Çocuklar*'ı (*Les Enfants terribles*, 1950). Gözler özel olarak aydınlatılmış.

ğerine devinir. Bunlar "kaydırmalı" (*tracking*) çekim (*trucking* ya da *dolly* çekim de denir) ve vinç çekimdir (*crane shot*). Ayrıca *zoom* çekim, tam kesin olmasa da, öne ya da geriye kaydırma etkisini taklit eder. *Zoom* çekimde kamera devinmediği için değişik düzlemlerdeki objeler arası ilişkiler aynı kalır, sahnenin içine nüfuz etme duyumu yoktur, görüntü büyüse bile perspektifimiz sabittir. Ancak kaydırmalı çekimde, sahne içinde fiziksel olarak deviniriz; objeler



Resim 3-53. Geniş ekran mimari kompozisyona ek olarak Antonioni odak koduyla büyülenmişti. Burada, *Kızıl Çöl*'de Monica Vitti çerçeveye (tıpkı oynadığı karakter gibi) odak dışı olarak girer. (*Büyütülmüş çerçeve.*)



Resim 3-54. Arkadan aydınlatma, resim sanatından alınan en ilginç kodlardan biridir. Burada gördüğünüz Constance Marie Charpentier'in ilk dönem çalışmalarından *Mlle Charlotte du val d'Ognes* (1801) adlı tablo. Işık kaynağı öznenin saçını ve elbisesinin kıvrımlarını vurguluyor. Her ne kadar önden görülür bir ışık kaynağı yoksa da, ayrıntılar açık, gölgeler ise yumuşak ve zarif. (*Tuval üzerine yağlıboya, 60,5'a 50 5/8, Metropolitan Sanat Müzesi, Bay ve Bayan Isaac D. Fletcher Koleksiyonu. Isaac D. Fletcher'ın bağışı, 1917.*)



Resim 3-55. Jean-Luc Godard bu koda en düşkün yönetmenlerden biridir. İçinde bu görüntünün yer aldığı *Hafta Sonu*'nu, (*Weekend*, 1968) yaptığı dönemde Godard arkadan ışık verilen çekimi siluet aşırılığında soyutluyordu. Işık sert, göz alıcı ve özneleri boğucu niteliktedir. Çekimdeki ayrıntıları öğrenmek için çabalamak zorundayız. Bu da bizi bir röntgenci gibi açık pencereyle karşı karşıya getirir. Bu tam da Godard'ın istediği bir etkidir. Jean Yanne ve Mireille Darc *Hafta Sonu*'nda. (*Büyütülmüş çerçeve.*)



Resim 3-56. Woody Allen da *Manhattan*'daki (1979) arkadan aydınlatmada eşit düzeyde başarılı olmuştu. Diane Keaton ile Allen'ın silüetlerinin Modern Sanatlar Müzesi'nin bahçesinde verilen kokteylde olduğu kolayca anlaşılabilir.



A. Sylvia Bataille, Jean Renoir'ın *Bir Kır Eğlencesi*'nde (*Une Partie de campagne*, 1936).



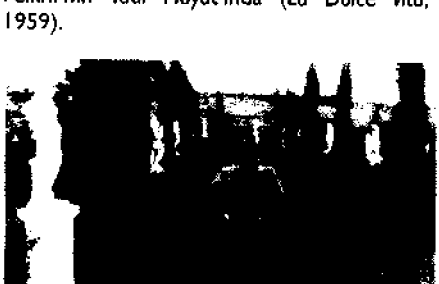
B. Bibi Andersson, Gunnar Björnstrand ve L Ullmann, Bergman'ın *Persona*'sında (1966).



C. Renée Longarini, Marcello Mastroianni, Fellini'nin *Tatlı Hayat*'ında (*La Dolce vita*, 1959).



D. Giulietta Masina, Fellini'nin *Sonsuz Sokaklar*'ında (*La Strada*, 1954)



E. Masina, Fellini'nin *Cabiria Geceleri*'nde (*Le notti di Cabiria*, 1957)



F. Masina, Fellini'nin *Ruhların Giuliettası*'nd (*Giulietta degli spiriti*, 1965)

Resim 3-57. *ÇEKİM KOMPOZİSYONU*. Uygulamada çekim uzaklığı, terminolojinin önerdiğinde çok daha özel bir durumdur. Örneğin hem A hem de B yakın çekim ile ayrıntı çekim arasınd bir yerlerdedir. Her ikisi de bize bir kadının yüzünün yarısını gösterir ama A'daki yüz çerçeve nin neredeyse tamamını kaplarken, B'deki yüz yaklaşık üçte birini kaplar. Çerçeve oranı d önemlidir. Hem C hem de D, az ya da çok orta plandır ama C, geniş görüntülük açısından, Aka demi oranında çekilmiş D'den tamamen farklı bir etkiye sahiptir. C, D'den daha fazla aksiyo içerir; D daha çok yakın çekim gibidir. Kompozisyon da önemli bir öğedir. E ve F çekimlerini her ikisi de genel çekim olarak sınıflandırılmalıdır: Aynı aktris, aynı yönetmen. Her ikisinde d Giulietta Masina çerçeve yüksekliğinin yaklaşık dörtte üçünü kaplar. Ama E'de Fellini diğer ta sarım öğelerinin -yol, heykeller ve ufuk- dikkati Masina'ya çekmek için kullanıldığı bir çekim dü zenlemiştir. Psikolojik olarak Masina'nın görüntüsü burada daha etkileyicidir. F'deki kompozis yon (Masina'nın pozu) onun varlığını önemsizleştirme yönünde işler. (*Bütün çekimler, l'Avant-Scè ne. Büyütülmüş çerçeve.*)



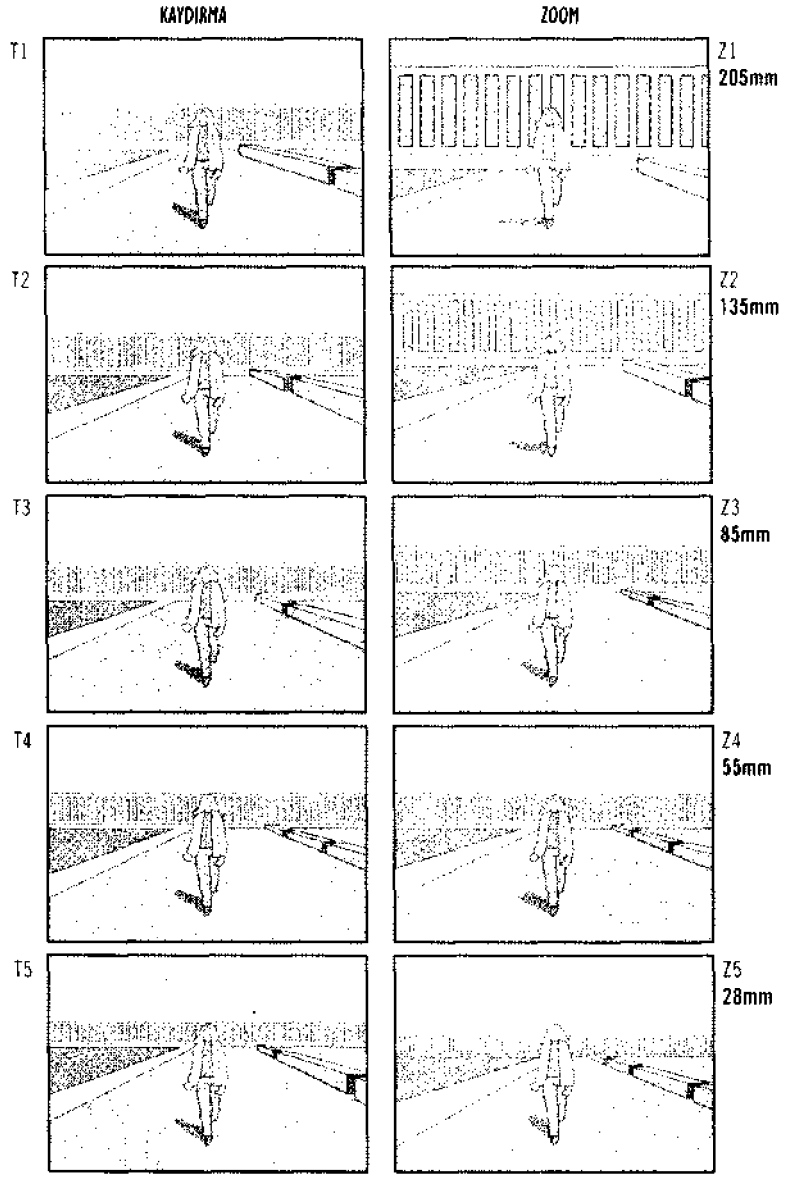
Resim 3-58. Yasujiro Ozu'nun *Yaz Sonu*'ndan *(Kohayagawa-ke no aki,* 1961) tipik bir alt açı çekimi. Açı çarpıcı değildir, çünkü insanlar yerde oturuyor. *(New Yorker Films.)*

arasındaki uzamsal ilişkiler, tıpkı perspektifimiz gibi, değişir. Her ne kadar *zoom*, kaydırmalı çekimin çoğu zaman daha ucuz bir alternatifi gibi görünse de, etkisi güçlü bir biçimde uzaklaştırıcıdır; yakınlaşmaksızın yaklaşmış gibiyizdir ve karşılaştırma açısından gerçek hayatta böylesi deneyimler yaşamadığımız için de kafa karıştırıcıdır.

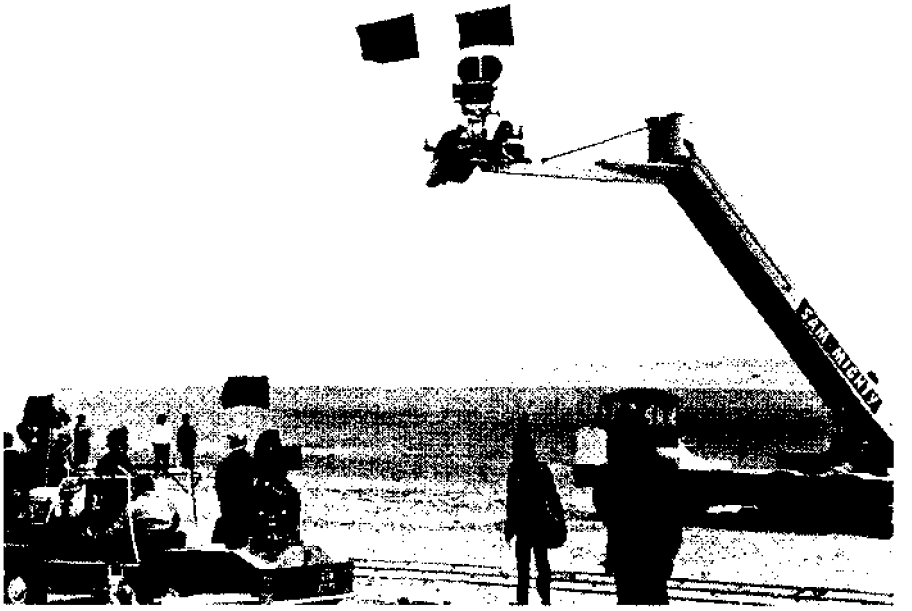
Derin odak ile dar odak savunucuları arasındaki ve mizansen ile kurgu savunucuları arasındaki tartışma gibi, devinen kameranın da taraftarları ve karşıtları vardır. Sürekli olarak perspektifimizi değiştirdiği için, kaydırmalı çekim derinlik algılamamızı önemli ölçüde artırır. Daha da önemlisi, devinen kameranın içsel bir etik boyutu vardır. Esasen iki farklı yolla (odak değişimleri, *pan*'lar, *tilt*'ler gibi) kullanılabilir: Ya konuyu izler ya da değiştirir. İlk seçenek filmin konusunun merkeziliğini güçlü bir biçimde öne çıkarır: İkincisi ilgiyi, konudan kameraya, objeden yönetmene değiştirir. André Bazin'in belirttiği gibi, bunlar etik sorunlardır, çünkü sanatçı, konu ve izleyici arasındaki insani ilişkileri belirler.

Bazı estetikçiler devinen kameranın dikkati yönetmene yönelttiği için durağan kameradan daha az etik olduğunda ısrar etseler de, bu, baştaki mizansen ile kurgu ve derin ile dar odak arasındaki ikiye ayırmalar kadar aldatıcı bir ayrımdır. Bir kaydırmalı ya da vinç çekiminin ille de ilgiyi objeden kameraya doğru değiştirmesi gerekmez; daha çok dikkati, tartışmalı biçimde hem daha gerçekçi hem de daha etik olan bu ikisi arasındaki ilişkiye yöneltebilir, çünkü aralarında gerçekten bir ilişki vardır.

F. W. Murnau ve Max Ophüls, devinen kamera tarihinde büyük önem taşırlar. Onların esasen konularının lirik bir övgüsünü yaratma ve izleyiciyi filme daha derinden dahil etme kaygısıyla bunu kullanımı, insaniydi. Kaydırmalı çekimleriyle tanınan çağdaş yönetmen Stanley Kubrick de izleyicisini filme ama bu kez daha soğuk, daha entelektüel düzeyde dahil etmek için kamera hareketlerini kullanır. Önemli bir çağdaş



Resim 3-59. KAYDIRMAYA KARŞI ZOOM. Kaydırma (*tracking*) ve *zoom* çekimlerine ait bu on çerçeve, iki teknik arasındaki önemli ayrımları gösteriyor. Her iki dizide de kadın 1. çerçeve ile 5. çerçeve arasında yaklaşık 45 metre kat ederek kameraya doğru yürüyor. İlk olarak 55 mm'lik bir objektifle kaydırma çekildi. (Bu nedenle T4 ve Z4 çerçeveleri özdeştir.) Daha sonra kaydırmaya tekabül edecek şekilde *zoom* çekim yapıldı. Özne ile arka plan arasındaki ilişki, *zoom* çekiminde çarpıcı bir biçimde değişiktir. Objektif, teleobjektiften (205 mm) geniş açı (28 mm) odak uzaklığına değişirken derinlik algılaması baskılayıcı olmaktan abartılı konuma doğru değişir ve perspektif de bir ölçüde normale döner. Kaydırmalı çekimde özne ile kamera arasındaki uzaklık bir çerçeveden diğerine değişmez ve arka planda bulunan yapı çerçeveler arasında büyük bir değişim göstermez. *Zoom*'da özne ile kamera arasındaki uzaklık sürekli değişir ve arka plandaki yapının görece büyüklüğü teleobjektifte abartılı, geniş açıda ise minimum düzeydedir. *Zoom* çekiminde gölge açısının değiştiğine de dikkat edin. Bak. Resim 2-10.



Resim 3-60. DEVİNEN KAMERA. Jean-Luc Godard'ın *Bir Artı Bir* (*One Plus One*, 1968) filminin setinden. Sağdaki kamera bir "destek" konumundadır. (Kırmızı ve siyah bayraklar standart ekipman değildir.) Kamera platformu, çerçevenin ağırlıklarıyla dengelenir. Ortada, sol uçta güçlükle görülen, kamera için döşenmiş raylar var. Önde ise özel bir araca üçüncü bir kamera monte edilmiş.

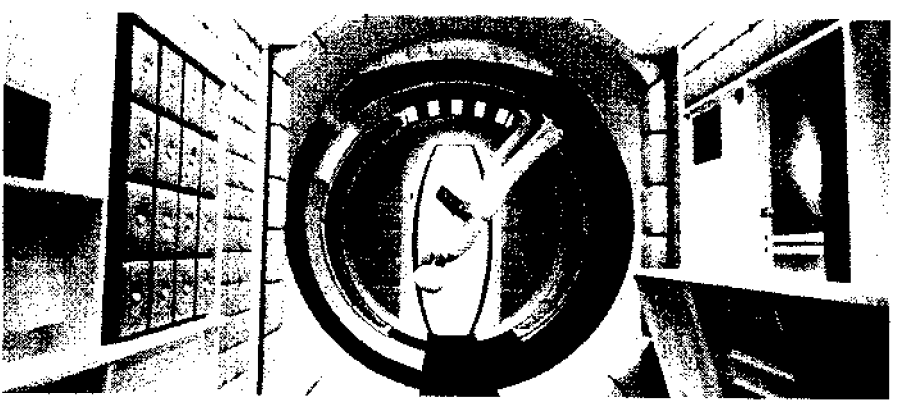
soyut yönetmen ve sanatçı Michael Snow, yeni ufukları açan üç filmlik dizisinde devinen kameranın anlam dolu potansiyelini büyük bir derinlikle inceler.

Wavelength (1967), oldukça geniş bir New York çatı katının bütününü gösteren bir görüntüden, geniş odanın karşı duvarında asılı duran bir fotoğrafın ayrıntısına kadar yaklaşan, kırk beş dakikalık tutkulu bir *zoom*'dur. Bir adı da *Back and Fourth* olan ↔ (1968-69) filminde, en basit soldan sağa ve tekrar geriye *pan*'ın potansiyeli incelenir. Snow kamerasını boş bir sınıfa yerleştirir, daha sonra da yaklaşık 75°'lik bir açıyla ve süreç içinde dakikada 15 daireden 60 daireye çıkan, sürekli ve hızlanan bir *pan* hareketi uygular. Snow'un üç saatten fazla süren başyapıtı *La Région Centrale* (1970-1) bize, kamerayı her yönden çevreleyen uzamın bütün alanının tutkulu bir "harita"sını sunar. Snow, kamerası için servo-mekanizma kontrol kafası yaptı, kamerayı Kuzey Quebec'in uzak ve kayalık bir bölgesine yerleştirdi ve devinim modellerini bir tepenin ardından kontrol etti. Kamera aniden harekete geçer, girdap gibi döner, helezonik biçimde döner, kıvrılır, zigzag çizer, *tilt* yapar, kavis çizer, tekrar döner ve kıraç bir manzara, ufuk ve güneş dışında hiçbir şeyin görülmediği sekiz figür sergiler. Sonuç, kameranın hem konudan hem de görüntü yönetmeninden özgürleşimidir. Kamerayı kuşatan küresel uzam, Snow'un kompleks devinim modelleri için ham maddedir. Devinim her şeydir.

Snow'un görüntülerinin özgürleşmiş soyut niteliği bizi doğrudan beş çekim değişkeninden sonuncusuna götürür: Bakış açısı. İlk dördünden farklı olarak bu, geometriden çok metafiziğin ko-



Resim 3-61. *ROLL* (DÖNME). *Pan*'lar, *tilt*'ler ve kaydırmalar oldukça yaygın sinemasal kodlardır ama *roll* nadiren kullanılır. Nedeni açıktır: *Pan*'lar, *tilt*'ler ve kaydırmalar yaygın, gündelik hareketleri taklit ederler ama başımızı nadiren döndürürüz, bu nedenle *roll* çoğunlukla dikkat çeken bir perspektiftir. Çekimler genellikle durağan bir dönme açısından çekilirken (Resim 3-42 ve 3-45'teki Orson Welles'in filmlerinden alınan fotoğraflara bakınız), *roll* hareketi alışılmamıştır. Burada Fred Astaire, Stanley Donen'in *Kral Evleniyor*'unda (*Royal Wedding*, 1951) tek bir (kesintisiz) çekim içinde tam bir dans rutini sergiliyor, duvara tırmanıyor, tavanda yürüyor ve karşı duvara geçiyor. Koreografisi dikkatle yapılan dansa bir davul eşlik ediyordu. Mobilyalar ve kamera sabitlenmiş. Astaire zeminden duvara, oradan tavana geçerken set ve setle birlikte kamera da dönmüştü.



Resim 3-62. Stanley Kubrick *2001: Uzay Macerası*'nda birçok alışılmamış çekim için benzer bir aygıtı kullandı. Bu özel çekim bu aygıtı gösteriyor. Uçuş görevlisi tam bir daire çizecek biçimde yürüyor, muhtemelen özel *Velcro* terlikleri kullanıyor. (*Büyültülmüş çerçeve.*)

nusudur. Örneğin *La Région Centrale*'nin hedefi, bakış açısının olmamasıdır ya da daha doğrusu filmin bakış açısı soyut ve küreseldir. Ancak anlatı filmlerinin çoğu bir tür öznel bakış açısını gösterir. Bu bakış açısı çekimleri genel çekimler, derin odak ve durağan (statik) kameranın nesnel bakış açısından, yakın çekimler, dar odak ve devinen kameranın öznel yaklaşımına kadar değişiklik gösterir. Devinen kameranın etik bir yana sahip olduğunu belirtmiştik. Bakış açısı sorunu, bu etik kodun yüreğinde yer alır. Eleştirmenler ve göstergebilimciler, bu görüngüyü özgül olarak araştırmaya daha yeni başlamışlardır. Birinci Bölüm'de üzerinde durduğumuz sanatsal deneyimin yapısını düşünürsek sinemanın etiği -yönetmen, konu, sanat yapıtı ve izleyici arasındaki ilişkilerin biçimi ve nite-



Resim 3-63. Murnau'nun *Şafak* (*Sunrise*, 1927) filminin seti. Uzun süren tramvay sürüş sahnesi sinema tarihine geçmiştir. Bu sahnede kaydırmalı çekim tam anlamıyla gerçeğe benzerlik taşır. Bir tramvayı kullanmanın raylardan başka bir yolu yoktur! (*MOMA/FSA*)



Resim 3-64. Max Ophüls tam bir devinen kamera düşkünüydü. Burada gördüğünüz, *Aşk Zinciri*'ndeki (*La Ronde*, 1950) uzun süren, lirik ve oldukça karmaşık bir vinç çekiminden bir çerçeve. Solda Anton Walbrook, atlı karıncada Simone Signoret. (*MOMA/FSA.*)



Resim 3-65. Eğer kaydırmalı çekim Murnau için mantıksal ve gerçekçi, Ophüls için lirik ve romantik bir anlam taşıdıysa, 1968'den başlayarak Jean-Luc Godard için de büyük bir şaka olmasının yanı sıra entelektüel çözümlemenin aracı haline gelmiştir. Bu çerçeve *Hafta Sonu*'ndaki trafik karmaşasının yedi dakika süren uzun kaydırmalı çekiminin ortasından alındı. Godard'ın kamerası yavaşça devinir ve sıkışıp kalmış otomobillerin sonu gelmez dizisini acımasızca geçer. Sürücüler ve yolcular sürekli olarak korna çalar, birbirleriyle tartışır ve kavga ederler ya da hemen orada piknik yaparlar. Burada gördüğünüz gibi otomobilden otomobile top oynarlar ya da yelkenlilerinin monte edildiği römorkların teçhizatını kontrol ederler. Yol boyunca düzenli aralıklarla dizilmiş kavak ağaçları, bu büyüleyici uzun çekimi bağımsız çerçeveleme aygıtları olarak işlev gören parçalara böler. (*Büyültülmüş çerçeve.*)



Resim 3-66. Michael Snow'un *Wavelenght*'i (1967) yapısal bir kural olarak kaydırmalı çekimi, filmin konusu olarak işler. Bu çerçeve, 45 dakikalık zoom çekiminin ortasından alındı. Filmin sonunda Snow'un kamerası, sandalyenin arkasındaki duvarda asılı fotoğrafın ortasına yakın çekimle girer. Görüntü mü? Tabii ki dalgalar. (*MOMA/FSA. Büyültülmüş çerçeve.*)

liği- esastır; sinema üzerine diğer bütün düşünceler buradan çıkmalı ve tekrar ona bağlanmalıdır.

Bakış açısının düzyazı anlatı içinde tanımlanması daha kolaydır. Romanlar ya öykü içindeki biri -birincil tekil şahıs- tarafından ya da öykü dışındaki biri -her şeyi bilen anlatıcı (*omniscient narrator*)- tarafından anlatılır. Birinci tekil şahıs anlatıcı, olaylar içinde önemli ya da ikincil bir figür olabilir. Her şeyi bilen anlatıcı şimdiye kadar yazar karakterini temsil etmesi hariç, zaman zaman ayrı bir karakter, bazen de karakter dışı olarak olarak geliştirilir. Bütünlüğü içinde film, bu kurmaca modelleri çok daha iyi tekrarlayabilir.

Romanların çoğu gibi filmlerin çoğu da, her şeyi bilen bir bakış açısı tarafından anlatılır. Yapıtın yaratıcısının bizden görmemizi ve duymamızı istediklerini görür ve duyarız. Olaylar ile bunları gören anlatıcının karakteri ya da kişiliği arasında gelişebilecek derinlik nedeniyle düzyazı kurmacada yarar sağlayan birinci tekil şahıs tarzı, sinemada sorun yaratır. Bir film karakterinin öyküyü anlatmasına izin vermek çok kolaydır. Sorun, ne olup bittiğini görmemiz kadar, bunu duymamızdır da. Romanda, aslında yalnızca duyarız. Daha önce belirttiğimiz gibi, Robert Montgomery'nin *Göldeki Kadın*'ı sinemada uygulanan birinci tekil şahıs kuralına tam bağlılığın en ünlü örneği ve bunun başarısızlığa uğramasının en açık duşavurumudur.

Sahne Korkusu'nda (*Stage Fright*, 1950) Alfred Hitchcock, sinemada birinci tekil şahsın, formalite icabı kullanıldığında bile sorun yarattığını hayal kırıklığına uğrayarak keşfetti. Filmde, Hitchcock, karakterlerinden birine geçmişten bir şeyler anlattırır ve karakter yalan söyler. İzleyiciler sahnedeki yalanı görüp anladıklarında öfkeli bir biçimde tepki gösterirler. İzleyiciler, *ka-*



Resim 3.67. Michael Snow'un kamera ile aşırıya varan *pan/tilt/roll* makinesi *La Région Centrale*'in çekimini oluşturur. Snow, görüntüde görünmemek için kamerayı sağdaki kayanın arkasından kullanmış. (*MOMA/FSA.*)

rakterin yalan söylediğine inanmayı istemiş olsalar da, *görüntünün* yalan söyleyeceği olasılığını kabul edemezlerdi. Perdedeki görüntü doğruluğun değişmez *aura*'sıyla kuşatılır.

1940'ların başından itibaren Hollywood oldukça pürüzsüz, etkili, açık bir biçimde anlaşılan bir bakış açısı tarzı geliştirmiştir. Giriş çekimi -genel bir çekim- uzamı, çoğu kez zamanı ve bazen de gerekli enformasyonu sağlar. Hitchcock, bir giriş çekimi ustasıydı. Örneğin *Arka Pencere*'nin (*Rear Window*, 1954) açılış *pan*'ı ve kaydırması, bize nerede, niçin orada, kimlerle birlikte olduğumuzu, o anda neyin olup bittiğini, bizden önce orada neyin olmuş olduğunu, öykünün diğer karakterlerinin kimler olduğunu anlatır ve hatta öykünün muhtemel gelişme yollarını ima eder. Üstelik çaba harcamadan, süratle ve tek sözcük kullanmadan! Düzyazının paragrafları, filmin birkaç saniyesinde özetlenir.

Hollywood diyalog stili de eşit derecede etkilidir; normal olarak her iki konuşmacının çekimiyle başlarız (ikili giriş çekimi), sonra ayrı olarak, konuşan ve dinleyen katılımcıların herbiri için tekli çekim kurgusuna yöneliriz. Çoğunlukla bunlar "omuz çekimi"dirler ve konuşmacının bakış açısını ima ettiği ama aynı zamanda da ondan ayrı olduğu için bu ilginç bir kod kullanımıdır. Birinci karakterin (yaklaşık olarak) ikinci karakterin bakış açısından çekimine genellikle karşı açı çekimi denir. Bu ısrarcı ve samimi açı-karşı-açı çekim tekniğinin ritmleri çoğunlukla içine alıcı bir özellik gösterir, karşılıklı konuşmanın içindeymişiz gibi gelir.

Bu en uç ve her şeyi bilen anlatım stilidir, çünkü her şeyi ideal bir perspektiften görmemizi sağlar. Kameranın bireyselliğini ve ayrıksılığını vurgulamaya yönelen daha çağdaş teknikler de "her şeyi görmemizi" sağlayabilir ama her zaman ayrı, farklı bir bakış açısından. Örneğin Antonioni'nin kamerası sık sık sahneyi karakterin ya henüz girmediği ya da henüz terk ettiği durumda tutar. Amaç, karakter ve aksiyona karşı çevreyi, içeriğe karşı bağlamı öne çıkarmaktır. Buna üçüncü tekil şahıs bakış açısı diyebiliriz. Kamera çoğunlukla karakterlerinkinden ayrı olarak kendi kişiliğini üstleniyormuş gibi görünür.



Resim 3-68. Grace Kelly ve James Stewart, Hitchcock'un *Arka Pencere*'sinde. Fotoğrafçıyı canlandıran Stewart, Greenwich Village 10. Cadde'deki apartman dairesinde ayağı kırıldığı için hareketsiz kalır. Binaların avluya bakan pencerelerinin "Sinemaskop" görüntüsü merakını uyandırır. Pencerelerin anlattığı öykülerle yakından ilgilenir. Film yapımının bir metaforu mu? Kesinlikle "bakış açısı" üzerine bir çalışma. *(MOMA/FSA)*

Her şeyi bilen her iki anlatı stilinde de -Hollywood ya da modern- bakış açısı çekiminin kendine özgü kullanımları vardır. Ve ses kuşağı anlatımı çoğu kez karakterlerin olaylara bakış açısını güçlendirebilir. Ama psikolojik olarak ısrarcı, varlığı kaçınılmaz olan görüntü bu perspektifi zayıflatır. Yazılı metinde her zaman sahneye bakma gereksinimi duymayız: Yazarlar, her zaman betimlemez ya da anlatmaz, sık sık açıklar ya da teorize ederler. Ancak sinemada görüntünün varlığı nedeniyle, hatta ses kuşağı eşzamanlı olarak açıklama, teorize etme ve tartışma için kullanıldığında bile, her zaman betimleme öğesi söz konusudur. Düzyazı anlatı ile sinema anlatısı arasındaki en önemli farklılıklardan biri budur. Açıkçası, film görüntüsünün bu ısrarlı betimleyici doğasını tuzağa düşürmenin tek yolu onu bertaraf etmektir. Bu durumda ses kuşağı, yazılı dilin soyut, analitik potansiyelini tekrarlayabilir. Jean-Luc Godard, 1960'ların sonundaki hayli teorik filmlerinde bu tekniği denemişti. Bazen biz ses kuşağındaki sözcükleri dinlerken, sahne yalnızca siyahtır.

Ses

Görüntü, sinema anlatısında, bakış açısı anlamında bir tür dezavantaj iken, ses -onun sürekli varlığı- açık bir avantajdır. Christian Metz sinemadaki beş enformasyon kanalını teşhis eder: (1) Görsel imge. (2) Basılı ve diğer grafikler. (3) Konuşma. (4) Müzik. (5) Gürültü (ses efektleri). İlginç bir biçimde bu kanalların çoğunluğu görselden çok işitseldir. İletide bulunma tarzlarına bakarak bu kanalları gözönüne alırsak, bunlardan yalnızca ikisinin -birinci ve sonuncu- kesintisiz olduğunu keşfederiz. Diğer üçü aralıklarla ortaya çıkar -başlar ve biterler- ve basılı malzemeler, konuşma ve müzik olmaksızın da filmi anlamak kolaydır.





Resim 3-69. Gregory Peck, Hitchcock'un *Öldüren Hatıralar*'ından (*Spellbound*, 1945) bu unutulmaz bakış açısı çekiminde bir bardak süt içerken karşısındakini bardağın içinden görüyor, biz bakış açısını ve deneyimi paylaşıyoruz. (*Büyütülmüş çerçeve.*)

Kesintisiz olan bu iki kanal farklı yollardan iletide bulunurlar. Görüntüyü dikkatimizi yönelterek "okuruz", Sesi okumayız, en azından aynı bilinçlilikle okumayız. Ses yalnızca her yerde değil, aynı zamanda her yöndedir. Böylesine yaygın olması nedeniyle, ona aldırmamaya yöneliriz. Görüntü bir çok yolla yönlendirilebilir ve yönlendirme görece olarak açıktır, seste yapılan sınırlı yönlendirme bile belirsizdir ve görmezden gelinir.

Sesin yaygınlığı onun en çekici özelliğidir. Hem uzamı hem de zamanı üretir. Esas olan bir mekân yaratmaktır: Yankı, armoni vb ya da özel bir mekâna temelli "ortamın doğal gürültüsü" (*room tone*) onun imzasıdır. Ses ayrıca zamanı da üretir. Tek bir görüntü, eklenen ses kuşağı zamanın geçtiği duygusunu yaratabildiğinde, canlanır. Yararcı bir anlamda ses kendi değerini genellikle daha fazla dikkat gerektiren bir görüntüyü desteklemek için bir devamlılık zemini yaratarak gösterir. Konuşma ve müzik doğal olarak dikkat çeker, çünkü onların özgül bir anlamı vardır. Ses kuşağının "gürültüsü" -"ses efektleri"- ise olağanüstüdür. Ses ortamının meydana geldiği yer burasıdır.

Ancak "gürültü" ve "efektler" böylesine değerli bir sanat için aslında kötü etiketlerdir. Belki de ses kuşağının bu yanma "çevre sesi" (*environmental sound*) diyebiliriz. Çevre sesinin etkisi çağdaş müzikte, özellikle de "somut müzik" (*musique concrete*) olarak bilinen müzik türünde hissedilmiş, buna dikkat edilmiştir. Kaydedilen konuşma bile bu yeni yetenekten etkilenir. Radyonun altın çağında "ses efektleri" fiziksel olarak üretilebilenlerle sınırlıydı. *Synthesizer*'ların, çok kuşaklı kaydın ve diğer elektronik aygıtların ortaya çıkışı, ses efekti uzmanları ya da bugünkü adlarıyla "*Foley artist*"leri (efektörler) için hem doğal hem de tümüyle yapay sınırsız yeni sesleri yeniden-üretmeyi mümkün kılmıştır. Ağırlıkla kayıtlarda ve kamusal yayın yapan radyo istasyonlarında ortaya çıkan en iyi çağdaş radyo tiyatroları, yalnızca ses efektleri olarak bilinen olgunun olağanüstü potansiyelini kabul etmişlerdir. Çağdaş müzik de bu eski zahmetli sanatı övmektedir.

Sinema da sesin bu yeni gelişmiş düzeyinin farkındadır. Sesli sinemanın ilk yıllarında örneğin müzikaller görsel olarak olağanüstü inceliklıydı. Busby Berkeley izleyicinin ilgisini çekmek için

müzikal düşüncelerin karmaşık görsel sunumlarını gerçekleştirmişti. Şimdi en başarılı müzikal film biçimi, basit konserdir. Ses kuşağı filmi sırtlar; görüntülere ses kuşağıyla egemen olunur.

Bu noktada müziksiz sinemayı da düşünebiliriz. Radyo tiyatrosunun ABD' dekinden daha uzun sürdüğü İngiltere'de işitsel drama geleneği, 1950'li yıllardaki *Goon Shows* ile 1970'lerdeki *Monty Phyton's Flying Circus* aracılığıyla sürdürüldü.

ABD'de en iyi güldürülerin çoğu vodvillerden bu yana neredeyse yalnızca işitseldir: Bu işin ustaları Jack Benny, George Burns ve Fred Allen ile başlayan, adı anılmasa da bu verimli gelenek bize Nichols ve May'i, Mel Brooks'u ve Bill Cosby'yi; Firesign Theatre ve Albert Brooks'un karmaşık "sinemasal" yapılarını ve "yeni yorumcular" Billy Crystal, Whoopi Goldberg, Jerry Seinfeld ve Steven Wright'ı kazandırmıştır. Bu son dönem komedi eski vodvil geleneğinin sınırlarını genişletti. Komedi sanatçıları çok daha karmaşık tarzlara yönelmiştir.

Sinemada Francis Ford Coppola'nın büyüleyici filmi *Konuşma* (1974), Antonioni'nin *Cinayeti Gördüm*'ünün (1966) sekiz yıl önce fotoğrafik imge için yaptığını işitsellik için yapmıştır. Ses kuşağı, kendisine verili olandan daha büyük bir gücü elinde tutabildiği halde, görüntülerden kolayca ayrılamaz. Ses kuşağının kodlarını tartışmak için kullandığımız dilin büyük bir bölümü, ses ve görüntü arasındaki ilişkiyle ilgilidir. Siegfried Kracauer görüntü ile arasında mantıksal bir bağ bulunan doğal ses ve böyle bir bağın olmadığı anlatıcı (*commentative*) ses arasında bir ayrım olduğunu öne sürer. Perdedeki insanların diyaloğu doğaldır, perdede olmayan insanların diyaloğu ise anlatıcıdır. (Richard Lester gibi ses konusunda uzmanlaşmış bir yönetmen sık sık, sahnede yer alan ama sahne aksiyonunun parçası olmayan insanların anlatıcı diyaloğunu kullanır.)

Yönetmen ve kuramcı Karel Reisz birazcık farklı bir terminoloji kullanır. Kurgu üzerine herkesin kabul ettiği bir metin yazan Reisz için bütün sesler, eşlemeli (senkronize) ve eşlemesiz (senkronsuz) diye ikiye ayrılır. Eşlemeli sesin kaynağı çerçevenin içindedir (kurgucu mutlaka sesi eşlemelidir). Eşlemesiz ses ise çerçevenin dışından gelir.

Bu iki sesi birleştirince, kutupları koşut ve kontrpuan olan üçüncü bir sesi* elde ederiz. Koşut ses doğal, eşlemeli ve görüntüye bağlı sestir. Kontrpuan ses açıklayıcı, eşlemesiz ve görüntüye karşıtlık oluşturan sestir. Konuşma, müzik ya da çevre sesleriyle ilgilenip ilgilenmememiz fark etmez. Bu üç ses zaman zaman farklı olarak koşut ya da kontrpuan, doğal ya da açıklayıcı, eşlemeli ya da eşlemesizdir.

Koşut ile kontrpuan ses arasındaki ayrım, belki de kontrol edici öğedir. Mantıksal olarak ya görüntü ile ya da görüntüye karşı işleyen bu ses kuşağı anlayışı, sesin temel estetik diyalektiğini verir. Hollywood'un ses stili güçlü bir biçimde koşuttur. En çarpıcı görüntüler kadar, en duygusuz görüntüler de duygularla dolsun diye en basit sahneleri niteleyen, vurgulayan, karakterize eden, temelini oluşturan 1930'ların filmlerinin programatik müzikleri (bir dizi görüntüyü akla getirmesi istenen müzik türü), neredeyse hiç kesilmeyen müzik kuşağı (*music track*) bestecilerince tasarlandı. Erich Wolfgang Korngold ve Max Ste-

* Bu sentezi Win Sharples'in *Filmmakers Newsletter* 8:5, Mart 1975'te yayımlanan "The Aesthetics of Film Sound" adlı yazısına borçluyum.



Resim 3-70. *Bitmeyen Balayı*'nın (*Touch of Evil*, 1958) başındaki Orson Welles'in yetenek gösterisi olan giriş kaydırmasından filmin adının görüldüğü çerçeve. Birkaç dakika içinde bilmeye ihtiyaç duyduğumuz her şeyi bilir hale geliriz. (*Büyütülmüş çerçeve.*)

iner duyguların baskın olduğu bu yapıtları besteleyenlerin en kötüsüne iki örnektir.

1960'lar ve 70'lerdeki denemelerde kontrpuan ses film müziği stiline beklenmedik bir avantaj sağladı. Çoğunlukla ses görüntünün eşiti, ama ondan ayrı olarak görülür. Örneğin Marguerite Duras, *Hindistan Şarkısı*'nda (*India Song*, 1975) olduğu gibi, görüntüden tamamen ayrı açıklayıcı ses kuşaklarını denedi. 1980'lerde Hollywood programatik müziğe geri döndü. *Jaws* ve *Yıldız Savaşları*'ndan (*Star Wars*, 1977) *Evde Tek Başına* (*Home Alone*, Chris Colombus, 1990) ve *Jurassic Park*'a kadar 1970'lerin sonunda, 1980'lerde ve 1990'ların başında gişe rekorları kıran filmlerin çoğunun bestecisi John Williams, tıpkı kendinden önceki önemli bestecilerin yaptığı gibi, bir kuşağın müzikal temalarını tanımlamıştır. Müzik hâlâ açıklayıcı olarak da kullanılıyor. Örneğin Rock, yönetmenlere George Lukas'ın *American Graffiti* (1973), Lawrence Kasdan'ın *The Big Chill* (1983) ve John Hughes'un filmlerinin açıkça gösterdiği gibi, çağdaş duygu ve düşünceler için anahtar olan bir repertuvar sunar.

İronik olarak -ses kuşağının en güçlü biçimde eşlemesiz ve açıklayıcı öğelerini kullanan- müzik, gerçek hayatta öylesine yayılmıştır ki, bir yönetmen doğal sesin tam eşlemesini yapabilir ve tam bir müzik kuşağı üretebilir. Her yerde karşımıza çıkan *Walkman* ve *Boom Box*, hayatı bir müzikal haline getirmiştir.

Kurgu

Bir filmin çekimlerinin biraraya getirilmesi işini karşılayan sözcük Amerika'da "*cutting*" ya da "*editing*", Avrupa'da "*montage*"dır. İngilizce sözcükler istenmeyen parçaların atıldığı bir kırpma, kesip düzeltme sürecini akla getirir. Daha önce de Michelangelo, heykeli, benzer

bir biçimde, bir mermer bloğundan heykelin doğal biçimini bulmak için gereksiz bölümleri yontma olarak tanımlamıştı. Ham malzeme kesip biçilir, düzenlenir. Oysa "*montage*" bir inşa, ham maddeden oluşturma eylemini akla getirir. Gerçekten 1930'lu ve 40'lı yıllar Hollywood'unun klasik kurgu stili -Fransızlar buna *découpage classique* (klasik kesim ya da kurgulama) derler- kendini pürüzsüzlüğü ve akıcılığıyla ortaya koymuştu. Ve 1920'lerdeki Alman Dışavurumcuları ve Eisenstein'dan bu yana Avrupa kurgusu bir sentez süreciyle karakterize olmuştur: Bir film düzenlemeden (*edit*) çok, inşa (*construct*) olarak görülür. Aksiyon için bu iki terim, iki temel tutumu ifade eder.

Kurgu en azından, fiziksel düzeyde şaşırtıcı biçimde basit iken, mizansen bir karmaşıklıklar birleşimi ile karakterize olur. Filmin iki parçasını biraraya getirmenin yalnızca iki yolu vardır: Üst üste binebilirler (ikizleme, zincirleme, çoklu görüntü) ya da uç uca eklenebilirler. Görüntüler açısından ikinci alternatif neredeyse tek belirleyicidir, oysa ses birinci alternatife daha uygundur, öylesine uygundur ki bu etkinliğin kendi adı bile vardır: Bileştirme (*mixage*).

Genel bir ifadeyle kurgu üç değişik biçimde kullanılır. Temel anlamını sürdürürken aynı zamanda çok özgül kullanımları da vardır:

- Bitişik iki çekimin iki anlamından üçüncü bir anlamın çıktığı diyalektik süreç.
- Bir dizi çekimin kısa bir zaman dilimi içinde çok enformasyon iletimlemek için biraraya getirildiği süreç.

Bu sonuncusu, genel kurgunun yalnızca özel bir yanıdır. Diyalektik süreç ise, bilinçli ya da değil, her kurguya içkindir.

Découpage classique, Hollywood'un inşa stili zaman içinde geniş bir kurallar ve düzenlemeler dizisi geliştirdi: Örneğin filme başlama her zaman bir giriş çekimiyle, sonra da genelden yakınlaşma ya da genel çekimden diyaloğun kurgulanmasına ve açı-karşı açı çekimlere geçme biçiminde olur. Hollywood gramerinin bütün kurgu pratiği, çekimden çekime pürüzsüz geçişe ve dikkati aksiyon üzerine yoğunlaştırmaya göre düzenlendi. Aksiyonun önceliği ve akışı ne zaman korunmuşsa ortaya iyi ürünler çıkmış, bu yapılmadığındaysa sonuç olumsuz olmuştu.

Aslında herhangi bir kurgu türü nihayetinde düzenlediği aksiyona göre tanımlanır. Tek tek görüntüler, izleyen çekimlerin ritmine göre, yalnızca biraraya getirilebilirler. Doğasında aktif olan artzamanlı çekimler, çekim içindeki hareketlerin kurguda göz önünde tutulmasını talep eder. Atlama (*jump-cut*) karşıtlık oluşturucu yolların ilginç bir örneğini sunar.

Hollywood sinemasının amacı, görülmeyen ve farkına varılmayan kurguydu (*invisible cutting*). Atlama da (*jump cut*) ölü zamanı sıkıştırmak için kullanılan bir araçtı. Bir adam geniş bir odaya bir ucundan girer ve diğer uçtaki bir sıraya yürümek zorundadır. Atlama, uzun odayı baştan başa geçme eyleminin çoğunu atarak tempoyu koruyabilir ama bunu sıkmadan yapmalıdır. Hollywood gramerinin yasaları, fazla ölü zamanın ya sahnenin diğer bir öğesine (bir masaya, odadaki başka birine) kesme yaparak ya da ikinci çekim net bir biçimde değişik bir kamera konumundan olsun diye kamera açısını yeterli düzeyde değiştirerek akıcılaştırılmasında ısrar eder. Tek bir açıdan çekilen tek bir çekimin istenmeyen uzunluktaki bölümüne izin verilmez. Etkisi, Hollywood kurallarına göre, düzen bozucu olabilir.

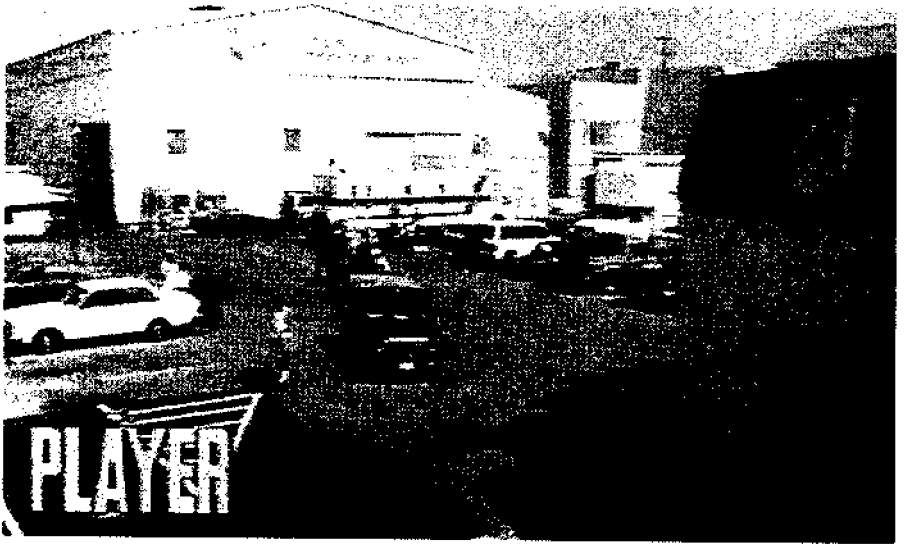


Resim 3-71. Bir pencerenin içinden avluya doğru çıkan uzun, büyülü ve gizemli kaydırmanın bulunduğu *Yolcu*'nun (*Professione: Reporter*, 1975) finali için Antonioni bu karmaşık düzeneği - bir Steadicam, Skycam ve üstten kaydırma kombinasyonu- oluşturdu. Görüntü yönetmeni pencere önündeki demir parmaklığın üzerindeki bir vinçte asılı olan kamerayı yönetti. Daha sonra vince tutturulan kamera avluya çıkabilsin diye parmaklık açıldı.

Bununla birlikte modern stil, daha fazla serbestliğe olanak sağlar. Godard, *Serseri Âşıklar*'da (*A Bout de souffle*, 1959) orta-plan atlamalı kesmelerle bazı estetikçileri korkutup kaçırdı. Kesmelerin yararlı bir yanı yoktu ve akışı bozuyordu. Godard'ın kendisi de sonraki filmlerinde bu aracı nadiren kullandı ama onun gramer dışı (*ungrammatical*) inşa tarzı, genel kurgu stiline maloldu ve atlamalar ritmik etki için kabul görmeye başladılar. Sıradan yararı olan atlamalar bile akış çizgisi içine çekildi: (Tek bir açıdan çekilen) Tek bir çekimden kurgulanan atlama, bir dizi hızlı zincirlemeyle akıcılaştırılabilir.

Richard Lester'in 1960'larda yaptığı başarılı filmleri -özellikle de müzikalleri: *A Hard Day's Night* (1964), *Help!* (1965) ve *Pazara Giderken Yolda Komik Bir Şey Oldu*, - atlamaları, hızlı ve "gramer dışı" kurguyu popülerleştirdi. Zaman geçtikçe onun cesur kurgu stili bir kural haline geldi ve artık MTV'deki yüzlerce video klip aracılığıyla dünyanın her yerinde izleniyor. Video kliplerin bugün yaşamlarımıza egemen olması nedeniyle, 1960'lardaki bu yeni ve yenilikçi tekniklerin nasıl göründüğünü anlamak zordur. Bu stil günümüzde bu kadar yaygınlaştığı için, Lester'in -en azından bir anlamda- D. W. Griffith'den bu yana en etkili film stilisti olarak değerlendirilmesi gerekir. Çağdaş video kliplerinin teknikleri arasında, 1960'larda ilk denemelerini Richard Lester'in yapmadığı, başkalaştırmalar (*morph*) hariç, birkaç teknik vardır. (Aynı durum Beatles ve diğer birkaç grup için de geçerlidir.)

Çekimler kurgulanırken gerçekte devam eden iki sürecin olduğunu belirtmek önemlidir. Birincisi iki çekimin birleştirilmesidir. Hem önceleyen ve izleyen çekimlere bağlı olması hem de sahnenin aksiyonuyla ilgili olarak tek bir çekimin uzunluğunun belirlenmesi önemlidir. *Découpage classique* bir çekimin öylesine kesilmesini talep eder ki, kurgu bu çekimin ana aksiyonunu bozmaz. Eğer bir yükseliş ve düşüş eğrisi elde etmek için her bir çekimin aksiyonunu planlarsak, Hollywood grameri eğrinin zirvesinin hemen ardından bir kesmeyi gerektirir. Buna karşılık Michelangelo Antonioni gibi çağdaş bir yönetmen, mantığı tersine çevirerek zirve son-



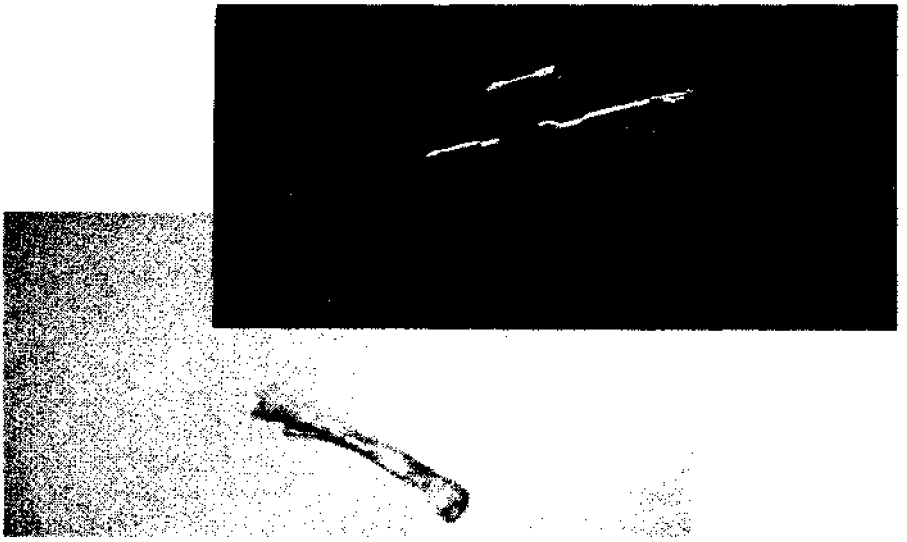
Resim 3-72. Robert Altman'ın sinema endüstrisi üzerine muhteşem taşlaması *Oyuncu* (*The Player*, 1992) Murnau, Welles ya da Godard'ınkine eşit tam bir makara uzunluğundaki kaydırmalı çekimle başlar. Altman bu uzun çekimde dış mekânı kurarak, aksiyonu oluşturarak, karakterleri tanıtarak, etraftaki önemsiz olayların yanından geçerek, araya espriler sokarak, pencereden içeriyi gözetleyerek ve sinema tarihindeki kendi atalarından postmodern bir söylemle bahsederek hem saygısını sunar hem de onları aşar. Aynı zamanda da sanki "uzun kaydırmalı çekimler, uzun cümleler gibidir, oyuncuları geri kalanından ayırır" der gibi şaka yaparak izleyiciyi yabancılaştırır. (*Büyütülmüş çerçeve.*)

rasında çekimi uzatmayı sürdürür. *Yolcu*'nun son çekimi bunun mükemmel bir örneğidir.

Kurgunun ritmik değeri en iyi biçimiyle, sahnedeki ilginin iki özne arasındaki (çoğunlukla takip sahnelerinde) çekimlerin kısa sürelerle yer değiştirilerek yükseltildiği ve zirveye çıkarıldığı "hızlı kurgu" (accelerated montage) kodunda görülür. Christian Metz, hızlı kurgudan eşsiz sinemasal kod olarak sözeder (ancak Charles Ives'in antagonistik bandoları da müzikteki bu türden almaşık-kurguyu sağladı). Hızlı kurgu, ikinci bir kurgulama tipi yönelimini gösterir.

Kurgu yalnızca bir sahne içindeki çekimler arasında bir devamlılık yaratmak için değil, aynı zamanda bir filmin zaman hattını kurmak için de kullanılır. "Koşut" (*paralel*) kurgu yönetmene, birbiriyle ilişkili olsun ya da olmasın iki öykü arasında yer değiştirme yapmasına, ikisi arasında almaşık-kurguyu (*cross-cutting*) gerçekleştirmesine olanak sağlar. (Hızlı kurgu, koşut kurgunun özel bir tipidir.) Geriye dönüş (*flashback*) ve ileriye atlayış (*flash forward*) konudan ayrılma ve önceden tahmin olanağı sağlar. "Karışık" kurgu (*involuted montage*) bir sekansın zamandizine dikkat etmeksizin anlatılmasına izin verir: Bit aksiyon tekrarlanabilir, çekimler sırasız kurgulanabilir. Kurgu kodlarının bu uzantılarının her biri, kurgunun kendi içindeki zamandizinden başka bir şeyin yaratımına yönelir. Bu, devamlılığa dayalı *découpage classique*'te çok az öne çıkan bir öğedir.

Belki de en yaygın diyalektik aygıt,



Resim 3-73. Kubrick'in aşkın "uyum kesmesi". (*Büyültülmüş çerçeve.*)

bir aksiyon ya da bir biçimin ya da mizansen öğelerinin tekrarlanmasıyla iki ayrı çekimin birbirine bağlandığı "uyum kesmesi"dir (*match cut*). Stanley Kubrick'in *2001: Uzay Macerası*'nda havada dönen tarih öncesinden bir kemik ile uzayda dönen bir 21. yüzyıl uzay istasyonu arasında yaptığı kesme tarihteki en muhteşem uyum kesmesidir, çünkü insan yeteneklerinin uzantıları, araçları olan kemik ve uzay istasyonunun işlevlerini vurgulayarak, kendi başına kurgu içinde özel bir anlam yaratırken, aynı zamanda antropolojik olarak tarih öncesi ile geleceği birleştirmeye çalışır.

Kurgunun kodları mizanseninkiler kadar açık olmayabilir ama bu, kurgu kodlarının ille de daha az karmaşık olduğu anlamına gelmez. Çok az sayıda kuramcı koşut kurgu, devamlılık kurgusu (*continuity montage*), hızlı kurgu, geriye dönüşler ve karışık kurgu arasındaki ayrımların ötesine geçmiştir. 1920'li yıllarda V. I. Pudovkin ve S. M. Eisenstein, kurgu kuramını bu pratik konuların ötesine yaydılar. Pudovkin kurgunun beş temel tipini ortaya koydu: Kontrast, koşutluk, simgecilik, eşzamanlılık ve yinelemeli motif (*leit-motif*). Bunlardan ayrı olarak daha sonra "bağlantısal kurgu" (*relational editing*) ve "bağlantı" (*linkage*) adı verilen çekimler arasındaki karşılıklı etkileşim kuramını geliştirdi. Öte yandan Eisenstein, çekimler arasındaki ilişkiyi bir bağlantıdan çok bir çarpışma olarak gördü ve daha ileri giderek, bütün çekimlerin yanı sıra tek tek çekimlerin içindeki öğelerin arasındaki ilişkilerle de ilgili bir kuram geliştirdi. Buna "çarpıcı kurgu" (atraksiyonlar kurgusu) adını verdi. Her iki kuramcı da daha ayrıntılı olarak Beşinci Bölüm'de tartışılacaktır.

1960'lı yılların sonunda Christian Metz, bütün bu farklı kurgu kuramlarının bir sentezini yapmayı denedi. Sekiz kurgu tipinin mantıksal olarak nasıl birbirleriyle ilişkili olduğunu göstermeyi denediği bir çizelge hazırladı. Metz'in kategorilerine dair bir dizi sorun vardır ama yine de sistem bir zenginliğe sahiptir ve başlıca kurgu modellerinin çoğunu tanımlar. Daha da önemlisi, karışık olmasına rağmen kurgunun karmaşık

sistemini anlama yönündeki en son girişimdir.

Metz'in çekimlerin arasında olduğu kadar çekimlerin içinde de varolabilen anlatı öğeleriyle -dizimsel bağıntılar (*syntagmas*)- ilgilendiğini, çünkü, daha önce söylediğimiz gibi, kurgunun birçok tipinde etkinin bir çekim içinde gerçekten kesme yapmaksızın da başarılabildiğini belirtelim. Örneğin kamera bir sahneden diğerine *pan* yaparsa, tıpkı kesme yapmış gibi, bu sahneler birbiriyle ilişki içinde olur.

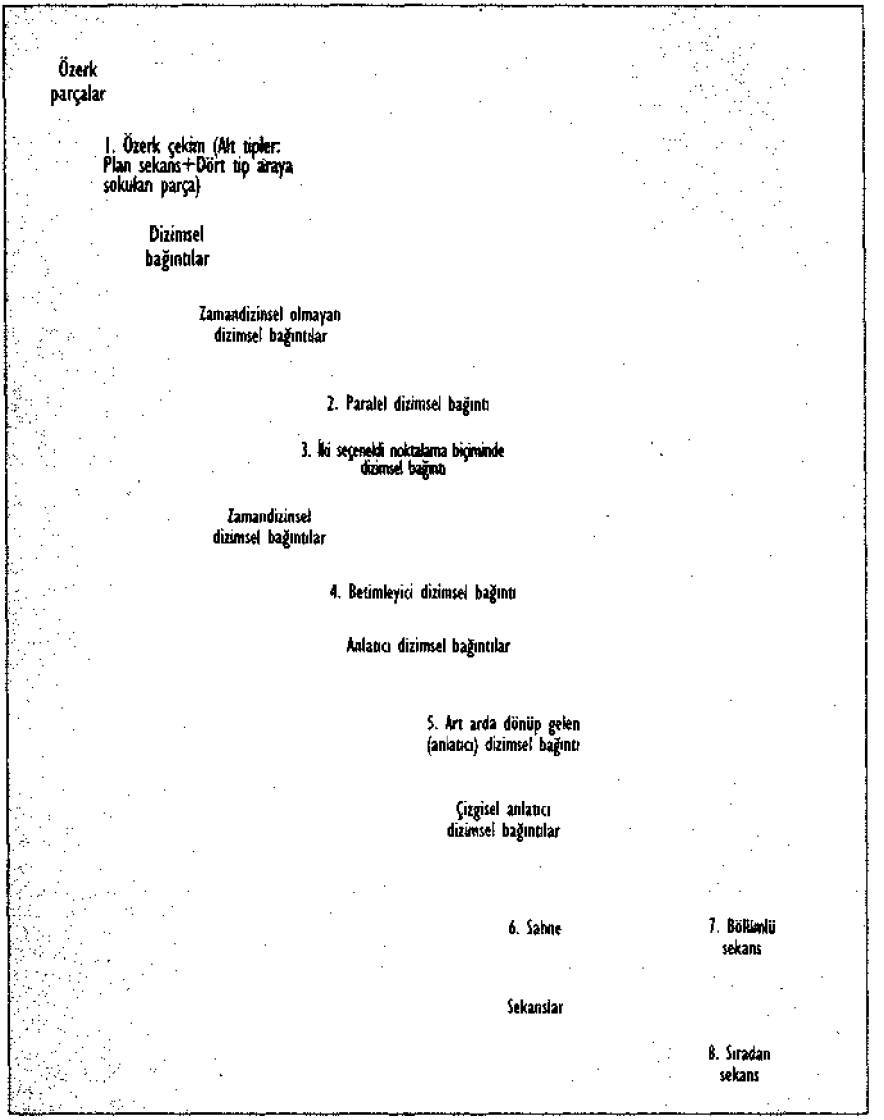
Metz'in büyük tasarımı başlangıçta yasakçı gibi görünebilir ama araştırıldığında güvenilir ve yararlı bir mantığa varır. Kendisini filmin özerk parçalarıyla sınırlayarak işe başlar. Bunlar ya kendilerinden önce ya da sonra gelenden tamamen bağımsız olan özerk çekimler ya da Metz'ın deyişiyle "dizimsel bağıntılar," yani birbiriyle anlamlı ilişkiye sahip birimler olmalıdır. (Bunlara "sahneler" ya da "sekanslar" diyebiliriz ama Metz bu terimleri tek tek "dizimsel bağıntı" tipleri biçiminde ilerisi için saklar.) Bu ikili sistemin her bir aşamasında yeni bir ayrım ortaya çıkar: İlk ayrım özerk çekimler ile bağlantılı çekimler arasındadır, bu açık bir biçimde kurgu tiplerinin kategorize edilmesinde ana faktördür. Bir çekim önündeki ya da arkasındakilerle ya ilişkilidir ya da değildir.

İkinci ayrım ya zamandizinsel olarak işleyen ya da işlemeyen dizimsel bağıntılar arasındaki ayrımdır. Başka bir deyişle kurgu ya zamandizinsel düzen içinde bir öykü anlatır (ya da bir düşünceyi geliştirir) ya da bunu yapmaz. Üçüncü düzeyde ise ayrımlar dal budak salar. Metz zamandizinsel olmayan (*achronological*) dizimsel bağıntıların iki ayrı tipini teşhis eder: paralel dizimsel bağıntı ve iki seçenekli noktalama biçiminde dizimsel bağıntı. Daha sonra zamandizinsel dizimsel bağıntının iki tipi arasında ayrım yapar: Bir dizimsel bağıntı ya betimler ya da anlatır (*narrate*). Eğer anlatırsa bunu ya çizgisel olarak ya da çizgisel olmayan yoldan yapabilir. Eğer çizgisel olarak yaparsa bu, ya bir sahne ya da bir sekansdır. Ve son olarak eğer bu bir sekans ise, bu ya bölümlü ya da sıradandır.

Sonuç, sekiz kurgu tipinden ya da sekiz dizimsel bağıntıdan oluşan bir sistemdir. Özerk çekim (1), aynı zamanda plan-sekans olarak bilinir (ancak Metz burada araya sokulan parçaların (*insert*) belirli türlerini -kısa, izole parçalar- devreye sokar). Paralel dizimsel bağıntı (2), koşut kurgunun iyi bilinen görüngüsü olarak yukarda tartışılmıştır. İki seçenekli noktalama biçiminde dizimsel bağıntı (3), Metz'in kendi türetmesi ya da keşfidir. Metz bunu, "birbiriyle herhangi bir biçimde zamandizinsel olarak ilişkiye girmeksizin, filmin aynı düzenin ya da gerçekliğin tipik örnekleri olarak arz ettiği olayları sunan çok kısa sahneler dizisi" olarak tanımlar (Metz, s. 126).

Bu daha çok bir göndermeler (*allusion*) sistemi gibidir. Godard'ın *Evli Bir Kadın* filminin başındaki görüntüler toplamı yerinde bir örnek olabilir. Onların tümü cinsellik yönündeki modern tutumlara göndermede bulunur. Gerçekten Godard, filmlerinin çoğunda özellikle bu dizimsel bağıntıya tutkun gibi görünür, çünkü bu, filmin bir edebi deneme gibi hareket etmesine olanak sağlar.

Betimleyici dizimsel bağıntı (4) yalnızca betimler. Öğeleri arasındaki bağıntı zamansaldan çok uzamsaldır. Hemen hemen her giriş sekansı (daha önce *Arka Pencere*'de tartıştığımız sekans gibi) betimleyici dizimsel bağıntının güzel bir örneğidir. Art arda dönüp gelen (anlatıcı) dizimsel bağıntı (*Alternate-narrative-syntagma*) (5), fazlasıyla paralel dizimsel bağıntıya benzer, ancak paralel



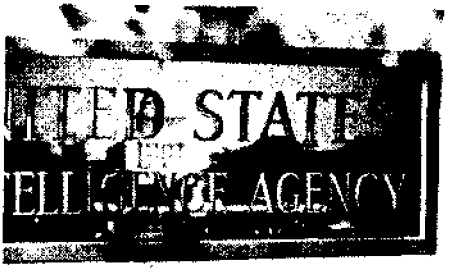
DİYAGRAM J. METZ'İN DİZİMSEL KATEGORİLERİ

dizimsel bağıntı, anlatısal bir bağıntısı olmayan iki ayrı sahneyi ya da sekansı sunarken, art arda dönüp gelen (anlatıcı) dizimsel bağıntı, anlatısal bağıntıya sahip paralel ya da yer değiştiren öğeler sunar. Buradaki etki eşzamanlılıktan gelir, kurgunun kovalayan ile kovalananın çekimleri arasında yer değiştirme yaptığı kovalama sahneleri gibi.

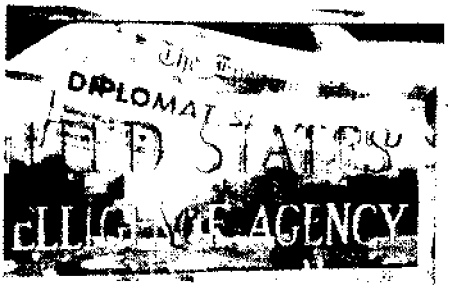
Eğer olaylar eşzamanlı meydana gelmiyorsa, çizgisel bir sıra içinde birbiri ardına meydana gelir ve bu bizi Metz'in son üç kategorisine getirir. Sahne (6) ve iki sekans tipi: Bölümlü (7) ve sıradan (8). Sinema eleştirisinde sahne ile sekans kavramları arasında her zaman büyük bir karmaşa olmuştur ve Metz'in ayrıntılı sistemi, sunduğu kesin tanımla-



A



B



C



D

Resim 3-74. Hitchcock'un *Gizli Teşkilat*'ından (*North by Northwest*, 1959) dört çekimlik bu sekans bir çifte zincirlemedir. Başlangıçta bu, Roger Thornhill'in (Cary Grant) BM binasında yanlışlıkla katil sanıldığı bir önceki sahneden, bu yanlışlığın tartışıldığı Washington'daki CIA merkezindeki toplantıya oldukça ekonomik bir geçiş gibi görünür. Hitchcock, Thornhill'in A'da güçlükle görülen BM Sekreterliği tabelasından B'deki bina tabelasına karınca gibi kaçışının çarpıcı bir üst açıdan çekimini yapar. Hitchcock göstergeye uygun bir aynalı yüzey kullanma tedbirini aldığından, çekim Kongre binasını yansıtır, böylece kenti de teşhis ederiz ve fazladan çekime gerek kalmaz. Daha sonra Hitchcock bize (1) zamanın geçtiğini, (2) Thornhill'in teşhis edildiğini ve (3) henüz yakalanmadığını gösteren D'deki gazete başlığına zincirleme yapar. Gazeteyi gizli servisin şefi tutar. Hitchcock gazeteden konferans sahnesine geçer.

Aynı zamanda, eğer görüntüleri çözümlersek, bu küçük zincirlemede oldukça fazla metaforik enformasyon vardır. CIA'nın kendisini BM üzerine dayattığını, Kongre binasının CIA'nın bir yansıması olduğunu ya da gizli servis binasının kendi binasını hükümet binası üzerine bindirdiğini ve nihayet CIA'nın gazete başlıklarına müdahale ettiğini görebiliriz. Ayrıca gazete "Ulusal Korkular Bitiyor" ve "Nixon Batı'nın Berlin'de Kalacağını Vaat Ediyor" gibi gerekli enformasyonu da aktarır. (*Büyültülmüş çerçeve.*)

malar nedeniyle değerlidir. Metz kendi sahne tanımlamasını tiyatrodan alır. Sahnede olaylar dizisi -çizgisel anlatı- devamlıdır. Sekansta bu kırılır. Hâlâ çizgisel, hâlâ anlatısal, hâlâ zamandizinsel, hâlâ diğer öğelerle ilişkilidir ama devamlılık arz etmez.

Metz'in bölümlü sekans ile sıradan sekans arasındaki ayrımı biraz keyfidir. Bölümlü sekansta devamsızlık örgürlenir; sıradan sekansta bu sözkonusu değildir. Bölümlü sekansın güzel bir örneği, *Yurttaş Kane*'de Orson Welles'in kahvaltı sofrasında birbirini izleyen bir dizi bölümle Kane'in evliliğinin giderek bozulmasını tanımladığı sekanstır. Gerçekten buna bir "sahneler sekansı" diyebiliriz ve bu, bölümlü sekansın başlıca özelliğidir. Öğelerin her birinin kendi kimliği varmış gibi görünerek örgütlendiği sekans.

Bu ayrımlardan bazıları hâlâ net değildir. Çoğu sinema izleyicisi için iki

seçenekli noktalama biçiminde dizimsel bağıntı ile art arda dönüp gelen dizimsel bağıntı, tıpkı bölümlü ve sıradan sekans ayrımı gibi, aynı şekilde güçlüklerle doludur. Ama sorunlarına rağmen Metz'in sistemi, şimdiye dek haritası çıkarılmamış bir alan için -sinema anlatısının sürekli değişen, karmaşık ve anlaşılması güç sözdizimi için- göreceli olarak yararlı bir rehberdir. Metz'in sekiz kategorisinin geçerliliği olsun ya da olmasın, tanımladığı ayrımlaştırma öğeleri fazlasıyla önemli ve yeniden anılmaya değerdir:

- Bir film parçası ya özerktir ya da değildir.
- Ya zamandizinseldir ya da değildir.
- Ya betimleyicidir ya da anlatıcıdır.
- Ya çizgiseldir ya da değildir.
- Ya devamlıdır ya da değildir.
- Ya organizedir ya da değildir.

Mizansen ve kurgunun sözdiziminin bu hızlı incelenişini tamamlayabilmemiz için, sinemadaki noktalamayı da tanımlamak zorundayız. Noktalama işaretleri göz önünde olduğu ve basitçe tanımlandığı için, sık sık onlar sinema dilinin tartışılmasında ön plana geçerler. Şüphesiz onlar, tıpkı yazılı dildeki virgüller gibi, yararlıdırlar.

En basit noktalama tipi, basit kesmedir. Bir görüntü biter, diğeri başlar. Açılma-kararma (*fade*) bitiş ya da başlangıca dikkat çeker, tıpkı ilk sinemacıların gözdesi olan ama artık kullanılmayan, iris* gibi. Yeni çekimin, ekrandaki çekimi çeşitli biçimlerde (dönmeli silmeler, itmeler, sarmal silmeler, saatli silmeler) silerek onun yerini aldığı silme (*wipe*) 1930'lu ve 40'lı yıllarda gözdeydi. Özel efekt laboratuvarları silme için çok sayıda model sundu. Her ne kadar elektronik özel efekt jeneratörlerinin tema üzerindeki yeni çeşitlemelere, örneğin bir kitap sayfasının üç boyut içinde çevrilmesi gibi önceki görüntünün değiştirilmesine olanak sağladığı televizyonda kendine yeni bir hayat bulduysa da, silinme günümüz sinemasında yalnızca bir nostalji yaratmak için kullanılmaktadır.

Sessiz sinemadaki önemli noktalama işaretlerinden biri ara yazılardı (intertitles) ve günümüzde de ara sıra kullanılmaktadır. Donmuş çerçeve François Truffaut'nun *400 Darbe*'deki (*Les Quatre Cents Coups*, 1959) etkili kullanımından bu yana popüler olmuştur. (Aklıma gelmişken Truffaut sinemada noktalamanın C. S. Lewis'idir.)* Günümüzde yönetmenler siyah yerine renklerle açılma-kararma (Ingmar Bergman) ya da boşluğa kesme yaparak, çerçeveyi renklendirerek (Godard) eski biçimlerden bazılarını modernize etmişlerdir. Çekimin başında yavaşça odağa girme ya da sonunda odağın dışına çıkma efekti, kararma-açılmaya benziyordu ve Antonioni odaktaki özne çerçeve içinde hareketine başlamadan önce arka planı odak dışı bırakarak çekime başlamaya tutkundu.

Bütün bu farklı işaretler, belirli bir zaman dilimini ifade eden, bitiş noktalarıdır. Kararma/açılma bir ilişkiyi akla getirir ama doğrudan bir ilişki değildir. Kararma ve açılmayı üst üste bindiren zin-

* Alıcının önünde bulunan, çember biçiminde büyüyüp küçülen örtü türü. (Ç.)

* C. S. Lewis (1898-1963) İngiliz romancı ve araştırmacı. Bilim-kurgu türünde önemli yapıtlara (*Out of Silent Planet* - *Sessiz Gezegenden*, *Perelandra*, *That Hideous Strenght* - *Şu İğrenç Güç* vb) imza atmıştır. (Ç.)

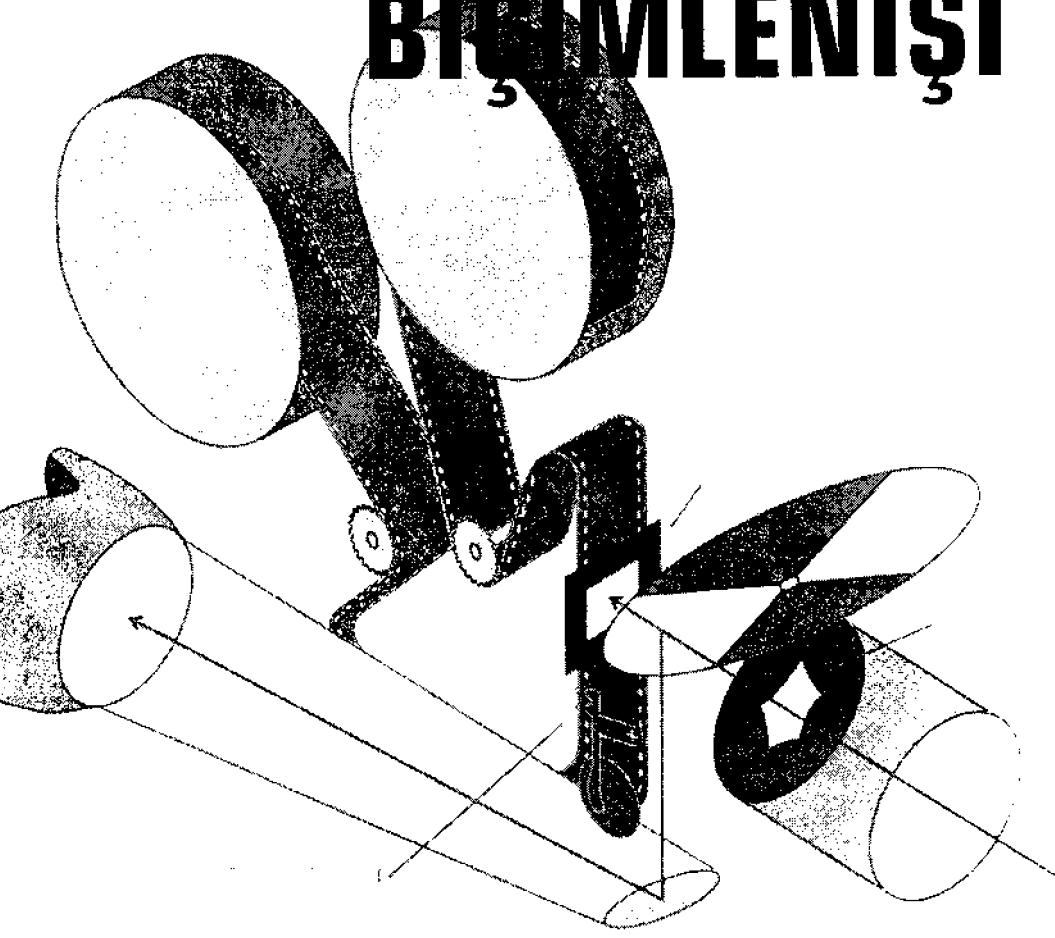


Resim 3-75. Truffaut'nun çok önemli donmuş çerçevesi *400 Darbe*'ye ani ve alışılmamış bir son kazandırır.

cirleme ise bağlantı kurar. Eğer filmde bu farklı zaman dilimleri arasında bir virgül varsa, o da zincirlemedir. İlginç bir biçimde zincirleme bir yığın amaca hizmet eder: Yaygın olarak geriye dönüş ya da geçiş için kullanılır, devamlılık kurgusunda atlama ile birlikte de kullanılır, özellikle de sekans özelliği gösterdiği zaman, uzun bir zaman diliminin geçişini sunabilir. Zincirleme, sinemada görüntüleri birbirine bağlarken aynı anda onları ilişkilendiren noktalama işaretlerinden biridir.

4

SİNEMA TARİHİNİN BİÇİMLENİŞİ



Movies/Film/Cinema

Fransız kuramcılar "film" ile "sinema" arasında ayrım yapmaya pek düşkündürler. "Filmsel" olan, bu sanatın kendi etrafındaki dünya ile ilişkisiyle ilgili yanıdır, "sinemasal" olan tamamen sanatın içsel yapısı ve estetiğiyle ilgilidir. İngilizce'de "*film*" ve "*cinema*"nın yanı sıra üçüncü bir sözcüğümüz daha vardır: "*Movies*" (film-sinema) ve ekonomik bir ürün olarak işlev görür. Bu üç görünüm birbiriyle yakından ilişkilidir; birinin "*movie*"si diğerinin "*film*"idir. Ama genelde bu üç adı şu ayrıma paralel bir biçimde kullanırız: "*Movie*"ler tıpkı *popcorn* gibi tüketilir; "sinema" en azından Amerikalılar'ın tabirince seçkin sanattır, "film" ise asgari yananlama sahip en genel terimdir.

Movies/film/cinema'nın tarihi, yalnızca yüzyıllık bir zaman dilimini kapsasa da, karmaşık ve zengindir. Sinema tarihi beş ve on yıllık dönemlerle değerlendirilir. Bu kısmen sinemanın hızla yayılmasını sağlayan yapısından kaynaklanır, çünkü bir iletişim aracı olarak geniş kitlelerce kolayca anlaşılmıştı; kısmen de sinemanın gelişimini ya da yok oluşunu gerektiren 20. yüzyıldaki iktisadi yapı tarafından ikiye katlanan teknolojinin geometrik ilerlemesiyle ilişkilidir.

Üç yaklaşımdan -*movies/film/cinema*- söz ettiğimiz anda her bir yaklaşımın içinde, solda kurmaca olmayandan (*nonfiction*) belgesele, ortada popüler ticari anlatı sinemasına, sağda ise soyut filmden, *avant-garde*'a uzanan birbirine tekabül eden işlevler tayfı olduğunu hatırlamak yerinde olur. Bu tarihsel tartışmanın ana bölümü, orta bölüm üzerinde yürütülecektir. Çünkü sinemanın ekonomi ve politikasının en fazla etkide bulunduğu alan burasıdır.

Geçen üç yüzyıl boyunca romanın tarihiyle, geçen yüzyıl içindeki sinemanın gelişimi arasında ilginç paralellikler vardır. Her ikisi de ekonomik işlevlerini yerine getirmek için geniş bir tüketici topluluğuna bağlı olan popüler sanatlardır. Her ikisinin de kökleri, bir belgeleme aracı olarak gazeteciliktedir. Her ikisi de başlangıçta bir yenilik ve keşif olarak gelişmişler, daha sonra diğer sanatlara egemen bir konuma ulaşmışlardır. Oldukça farklı kesimlerden okurlara-izleyicilere hizmet eden karmaşık bir türler sistemi geliştirmişlerdir. Nihayet, kendilerine yeni bir araç (romana sinema, sinemaya televizyon) tarafından meydan okunurken, popüler eğlencenin estetik değerleri üzerine seçkin kesimlerin estetik değerlerinin eklemlendiği bir aşamaya girmişlerdir.

Tıpkı romanların sinemayı beslemesi, ona zengin bir maden sunması gibi, günümüzde de sinema televizyonu besliyor. Aslında artık anlatı eğlencesinin bu üç biçimi arasında açık ayrımlar yapmak mümkün değildir. Ticari olarak roman, sinema ve televizyon her zamankinden daha fazla iç içe geçmiştir.

Ancak sinemanın gelişimi romanın gelişiminden iki yönde farklı olmuş-

tur. Düz yazı anlatının yaygın bir okuyucu topluluğuna ulaşmasından önce, edebiyat kültürünün gelişmesi gerekliydi. Sinemanın böylesi bir problemi yoktu. Diğer yandan sinema, üst düzeyde teknolojikti. Her ne kadar roman matbaa teknolojisine dayansa da, bu teknoloji görece basitti ve romanın biçiminin gelişimi, teknolojik gelişmelerden çok küçük çapta etkilenmiştir. Romanın tarihinden okur-yoğun tarih olarak bahsedebiliriz, yani roman, okurlarının kapasitelerinin gelişimiyle yakın ilişki içindedir. Oysa sinema tarihi teknoloji-yoğun bir tarihtir. Sinema, izleyicinin kapasitesine, teknik kapasiteye olduğu kadar bağlı değildir.

Bütün sinema tarihçileri, sessiz ve sesli sinema dönemleri arasındaki ayrıma işaret ederler. Daha karmaşık bir sistem bu yalın ayrıştırmaya oranla daha keyfi olsa da, belirgin ayrımlar yapmak daha yararlı olacaktır. Aşağıda saptanan sekiz dönemden her birinin kendi tutarlılığı vardır. Her ne kadar bu dönemleri estetik ayrımlarla (*cinema*) teşhis etmeye yönelsek de, bunların daha çok iktisadi gelişimlerle (*movies*) tanımlandıklarını belirtmek ilginçtir.

- Sinemanın tarih-öncesi dönemi, filme uygulandığında önemli bir etkisi olan diğer sanatların belirli yönlerinin (örneğin Viktorya Dönemi melodramının nitelikleri ya da fotoğrafik portrenin değerleri) evrimi kadar *cinematographe*'ın bütün habercilerinin de gelişimini içerir.

- 1896 ile 1912 yılları arasında sinema tam anlamıyla ekonomik değere sahip bir sanat olma yönünde evrim geçirdi. Bu dönemin sonu, uzun metrajlı filmin ortaya çıkışıdır.

- 1913'ten 1927'ye kadar olan dönem sessiz sinema dönemini içerir.

- 1928-1932 arasında dünya sineması geçiş dönemindeydi. Bu dönem bizim için estetik açıdan ilginç değilse de, sinema bu dönemde ekonomik ve teknolojik açıdan önemli bir aşama olarak ortaya çıkar.

- 1932'den 1946'ya kadarki dönem Hollywood'un "Altın Çağ"ıydı; bu süre zarfında filmler çok büyük ekonomik başarılar elde etti.

- 2. Dünya Savaşı'nın hemen sonrasında sinema, televizyonun meydan okumasıyla karşı karşıya gelmeye başladı. 1947 ile 1959 arasındaki yıllar, artan bir enternasyonalizme tekabül eden bu yanıtla karakterize olur. Ekonomik açıdan değilse de, estetik açıdan Hollywood artık hâkim güç değildi.

- 1960'lı yılların hemen başında Fransa'da Yeni Dalga'nın ortaya çıkışı, sinema tarihinin yedinci döneminin (1960-1980) başlangıcına işaret eder. Teknolojik yenilikler, filmin ekonomisine yeni yaklaşım ve sinemanın politik ve toplumsal değerinin yeni anlamı Doğu Avrupa, Latin Amerika, Afrika, Asya ve hatta Birleşik Amerika ve Batı Avrupa'da birçok "Yeni Dalgacılık"ın ortaya çıkmasına yol açtı.

- 1980, dünya sinema tarihinde "Yeni Dalga" döneminin sonunu ve postmodern sinema diyebile-

> ceğimiz bir diğerinin başlangıcını belirtmek için yerinde bir tarihtir. Şimdi içinde yaşadığımız dönemde filmler, televizyonun bütün biçimlerine egemen olduğu farklı eğlence ve iletişim araçlarının parçası olarak görülür. Radyo, uydu ve kablolu televizyon kadar farklı baskı tiplerini, diskleri, video bantları ve işitsel kayıtları içeren grubun üyesi olarak sinema, artık ekonomik piston görevini eskiden olduğu gibi günümüzde de yapamaz. Filmler hâlâ diğer iletişim biçimleri için prestijli modeller olarak iş görüyorlar ama sinema bu genel bağlam içinde anlaşılmalıdır. Sinema salonlarına yönelik uzun metraj film yapımı, bu iletişim sisteminin birçok yönünden sadece biridir.

Aslında işit-görsel iletişim ve eğlencenin genelleşmiş üretimini belirtmek için yeni bir terime ihtiyacımız var. Bu isimsiz ama yaygın biçim ister ham film ya da manyetik bant ya da disk üzerinde, analog ya da sayısal üretilsin; isterse dağıtım salonlardan geçerek, geniş (*broadcast*) ya da sınırlı bir alana (*narrowcast*) kablolu, uydu, disk ya da bantla yapılsın, buna dair deneyimimiz aynı şeye varır. Şu anda *movies/film/cinema*'dan söz ederken, genellikle bir ölçüde bu farklı iletişim biçimlerinin tümünü ifade etmek istiyoruz.

Çağdaş sinema bir anlamda, bir dönem birinin, başka bir dönem diğerinin sinemasal üsluba egemen olduğu görülen güçlerin bir sentezi olarak görülebilir. Sinema tarihini anlamada en önemli olgu, bu toplumsal, politik, ekonomik, kültürel, psikolojik ve estetik faktörlerin birbirleriyle nasıl bir dinamik ilişki içinde olduklarını görmektir. Sinema tarihi en iyi biçimde geniş bir karşıtlıklar dizisinin ürünü olarak anlaşılır. Bu, en özgül olandan en genel olana kadar her düzeyde görülebilir.

Örneğin bir aktörün oyunculuğu, rolü ile kendi kişiliği arasındaki mücadelenin ürünüdür. Zaman zaman kişilik, zaman zaman da rol baskın çıkar ama her durumda sonuç, daha büyük bir birimin -film- öğelerinden biri olan ve mantıksal bir sonuç olarak ortaya çıkan oyundur. Benzer biçimde, bir film bir dizi karşıtlığın ürünüdür. Senariste karşı yönetmen, ideal senaryoya karşı çekimin pratik gerçeklikleri, gölgeye karşı ışık, sese karşı görüntü, karaktere karşı olay örgüsü vb. O halde her film daha büyük bir karşıtlıklar sistemi içindeki bir öğe haline gelir: Tür (*genre*) senaryonun kişiselliğine karşıtlık oluşturur, stüdyo stilleri yönetmenin kişisel stiliyle mantıksal bir karşıtlık içindedir, tematik yönelimler iletişim aracının somut fiziksel gerçekliğine karşıttır. Sonuçta bu öğelerin her biri, birlikte genel sinema tarihine bütün biçimini ve özünü veren bir ya da daha fazla karşıtlıkla ilgilidir.

Çok az durumda sinema tarihindeki bir olgunun doğru olarak basit neden-sonuç ilişkisiyle tanımlandığı unutulmamalıdır. Tartışmanın amaçları bakımından aşağıda işlenecek olan özet bir sinema tarihi araştırması, üç temel belirleyene göre düzenlenmiştir: Ekonomi, politika (psikoloji ve sosyoloji dahil) ve estetik. Ama bu faktörlerden her biri net bir biçimde ve son tahlilde baskın değildir. Film esasen bir ekonomik ürün olsa da, pazarın gerçeklerine itibar etmeden çalışmış ve bu alanda varkalmayı başarmış birçok yönetmen olmuştur. Belirli film tipleri en iyi biçimiyle politik ve toplumsal etkilerine dayanarak görülüp anlaşılıyorsa da, bu etkilerin sonuçlarının hiç de politik olmayıp, daha ziyade üst düzeyde kişisel ve estetik olabileceği hatırlanmalıdır.

Kısacası, hedefimiz sinema tarihinde "ne, neye yol açtı"ya karar vermekten çok "neyin, neyle ilişkili olduğunu" anlamaktır. Sinema tarihindeki her ilginç olgu için birkaç makul açıklama vardır. Bu açıklamalardan hangisinin doğru olduğu önemli değildir. Önemli olan bunların birbiriyle ve kendilerini çevreleyen dünyayla nasıl ilişkili olduklarını görmektir.

Sinema, toplumsal sözleşmedeki değişimleri, herhangi bir sanat gibi ama her şeyi içermesi ve popüler doğası nedeniyle diğer sanatlardan daha fazla yansıtır. Bu nedenle ilk olarak aracın (iktisatçıların ve tarihçilerin "altyapı" adını verdikleri) ekonomik ve teknolojik temellerine bakmak, daha sonra sanatın (sinemanın yapısının) başlıca politik, toplumsal ve psikolojik yönlerini tartışmak ve sonunda sinema estetiğinin (sinemanın üstyapısının) gelişimini kısaca inceleyerek sonuca varmak yararlıdır.

Sinema tarihinin bu üç belirleyeninin her biri kendi başına kolayca ağır bir cildi oluşturabilirdi. Aşağıda yazılanlar yalnızca, temel meselelerin en yalın taslağıdır. Dahası sinema, diğer sanatlar ve iletişim araçlarından bağımsız olarak gelişmemiştir. Tarihine, diğer teknolojik iletişim araçlarının gelişimi (bak. Altıncı Bölüm) bağlamında ve daha eski sanatlardaki gelişmelerle (bak. Birinci Bölüm) ilişkili olarak bakılmalıdır.

"Sinema" (Movies): *Ekonomi*

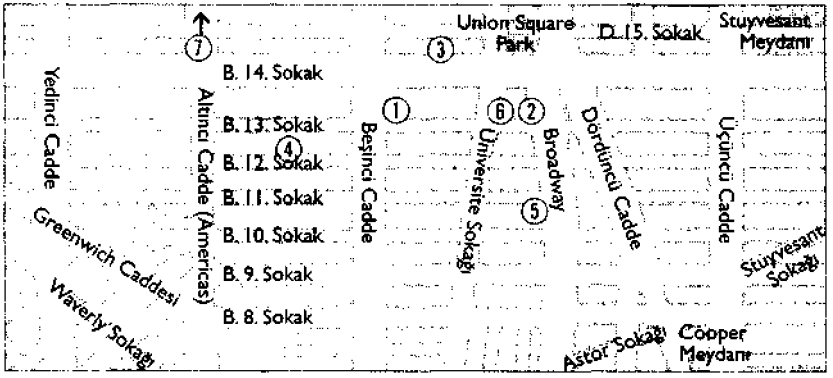
Sinema, modern elektrikli ve elektronik iletişim sistemlerini biçimleyen diğer teknolojik yeniliklerin çoğundan daha fazla olarak kolektif bir icattı. Telefon, telgraf ya da telsizden farklı olarak sinema her biri farklı bir mucide atfedilebilen küçük keşifler serisine dayanır. Tek bir kavramın bile birkaç yaratıcısı vardır.

Birleşik Amerika'da Thomas Edison genellikle sinemanın ortaya çıkışında başlıca rolü oynayan kişi olarak görülür ve gerçekten geliştirme çalışmasının önemli bir bölümü, onun New Jersey'deki laboratuvarlarında gerçekleşmiştir. Ama Edison'un çalışmaları ve gösterdiği maharetler, bir kamera/gösterici (projektör, sistemi üretmeyle ilgili sorunları kavrayışı göz önünde tutulduğunda, şaşırtıcı bir biçimde onun kişisel olarak pek fazla başarı gösteremediği ortaya çıkar. İngiliz William Kennedy Laurie Dickson, Edison adına bu proje üzerinde çalışan şef deneyciydi. Dickson daha 1889 gibi erken bir tarihte kaba bir gösterim sistemi geliştirdi ama Edison, filmleri kolektif bir deneyim değil de, daha çok kişisel bir alımlama olarak anlamış görünür. Edison, geniş grupların eğlenmesi için bir görüntünün yansıtılmasından çok kişiye özel izleme sisteminin üretimiyle ilgiliydi. Kendi kişisel izlemeye dayalı sistemine "*Kinetoscope*" adını verdi. Bu sistem 1890'ların hemen başında üretildi -ilk kısa programlardan biri ünlü *Fred Ott's Sneeze*'di- ve kısa süre içinde vodvillerin yanında ek olarak gösterilen yaygın bir yan program ile karnaval karışımı haline geldi.

Kinetoscope birçok Avrupalı ve Amerikalı mucit ve işadamını, yeteneklerini ortadaki sorunların çözümüne uygulamaları yönünde esinlendirdi. İngiltere'de Fransız Louis Augustin Le Prince ve İngiliz William Friese-Greene, sonuçta bir şey çıkmasa da, 1880'lerin sonunda taşınabilir bir kamera/gösterim sistemi geliştirdiler.

Görüntüyü geniş bir izleyici topluluğuna yansıtmak gibi önemli bir probleminin anahtar noktası, aralıklı devinim düzeneğiydi. Fransa'da Louis ve Auguste Lumière, Amerika'da ise Thomas Armat 1895'te bu aygıtı geliştirdiler. Armat aygıtı Edison'a sattı. Lumière Kardeşler üretime başladılar ve 28 Aralık 1895'te Paris, Boulevard des Capucines, 14 numaradaki Grand Café'nin zemin katında ilk ücretli gösterimlerini yaptılar. Bir sonraki yıl boyunca Lumière'lerin *Cinématographe*'ı birçok Avrupa şehrinde gösterildi. Edison'un ilk açık geniş-ekran sinema gösterimi, New York, 6. Avenue, 34. Cadde'deki Koster and Bial's Music Hall'de 23 Nisan 1896'da gerçekleşti.

Lumière'lerin geniş gruplara yönelik film gösterimi üzerinde yoğunlaşma kararı uzun-erimli bir etkiye sahipti. Eğer teknolojinin gelişimi Edison'un kafasındaki gibi ilerleseydi, sonuç, esasen evlerde kişisel olarak izlenen, fazlasıyla

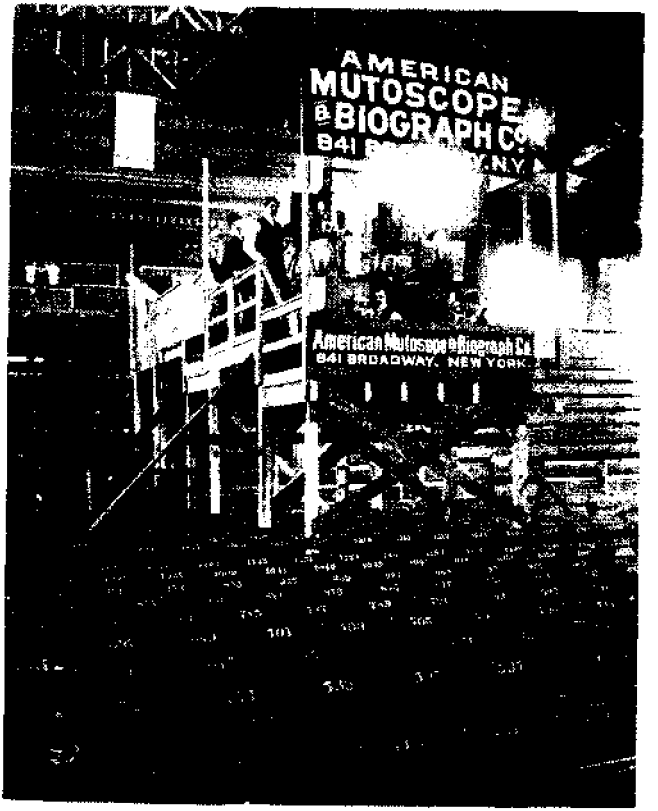


Resim 4-1. SİNEMA GREENWICH VILLAGE'DA. Sinema endüstrisinin tarihinde ilk dönemin büyük bölümü New York'un uzun süredir bir edebiyat ve sanat merkezi olan Greenwich Village semtinde geçti. W. K. L. Dickson, dinamosuyla Thomas Edison'u ilk kez 5. Cadde'deki bürosunda ziyaret etti (1). American Mutoscope and Biograph Co. Broadway 841 numarada bir dükkân açtı (2). Daha sonra da 5. Cadde'nin doğusundaki 14. Sokak'taki bir taş eve taşındı (3). Griffith sık sık Batı 12. Sokak'ta çekim yaptı (4). Alexander Graham Bell'in 1877'de ilk çalışır telefon sistemini gösterdiği eski St. Denis Oteli (5) birçok sinemacı için büro sağlamıştır. New Line Cinema'nın ilk bürosu Üniversite Sokağı ile 13. Sokak'ın köşesindeki bir bar ve et lokantasının üzerinde açıldı (6). Edison'un ilk açık gösterisi birkaç blok güneydeki 6. Cadde'de yapıldı (7). Mel Brooks, Paul Mazursky, Brian DePalma, Susan Sarandon ve Tim Robbins gibi sinemacılar (çoğu sonunda Los Angeles'a taşınsa da) hayatlarının bir döneminde burada yaşamayı tercih etmiştir. Bugün bile bu sokak ve caddeler düzenli bir biçimde dış mekân çekimleri yapan sinemacılarla dolar ve Broadway'deki eski yüksek binalar yeni multimedya şirketleri için bir tür Mekke haline gelmiştir.

televizyona benzeyen bir araç olurdu. Bu tamamen farklı dağıtım ve gösterim tarzı hiç kuşkusuz üretilen filmlerin tiplerini de etkilerdi. Ancak Edison'un *Kinetoscope*'u Lumière'lerin *Cinématographe*'ına neredeyse hemen teslim oldu ve kamuya açık sinemanın geleceği, sonraki en azından 80 yıl için teminat altına alındı. Ama son zamanlarda *Kinetoscope* tarzı özel bireyselleştirici video kasetler, diskler ve eve yönelik oyunların gelişimiyle bu model yeniden hayat bulmuştur.

Sonraki bir iki yıl boyunca piyasaya birkaç rakip daha katıldı. İtalyan Filoteo Alberini 1896 öncesinde birkaç önemli patent almıştı; Almanya'da Max ve Emil Skladanowsky kendi *Bioskop*'larını geliştirdiler; İngiltere'de Robert W. Paul, Lumière'lerin ilk gösterimini izleyen haftalarda (Edison' un makinesinin bir versiyonuyla) filmler gösteriyordu. 1896 ve 1897'de *Cinématographe*'ın, Edison'un *Kinetoscope*'unun ve benzer makinelerin kullanımı çok yaygınlaştı.

Bu icatta önemli bir kazanç potansiyelinin olduğu kısa zaman içinde ortaya çıktı. Birleşik Amerika'da Dickson, ortaklarıyla birlikte American Mutoscope and Biograph Company'i kurmak için Edison'dan ayrıldı. Edison'un *Kinetoscope*'undan daha iyi bir kişisel gözetleme makinesinin yanı sıra daha iyi bir göstericiyi de üreterek Biograph Company kısa sürede Amerikan sinemasına egemen oldu. Dickson gibi İngiltere kökenli olan J. Stuart Blacton, Vitagraph Company'yi kurdu. Hem Biograph hem de Vitagraph büroları, bir öğleden sonrasını tiyatrodan gizli olarak film çevirmekle geçirebilen tiyatro oyuncularına kolayca ulaşma imkânı veren, New York'ta



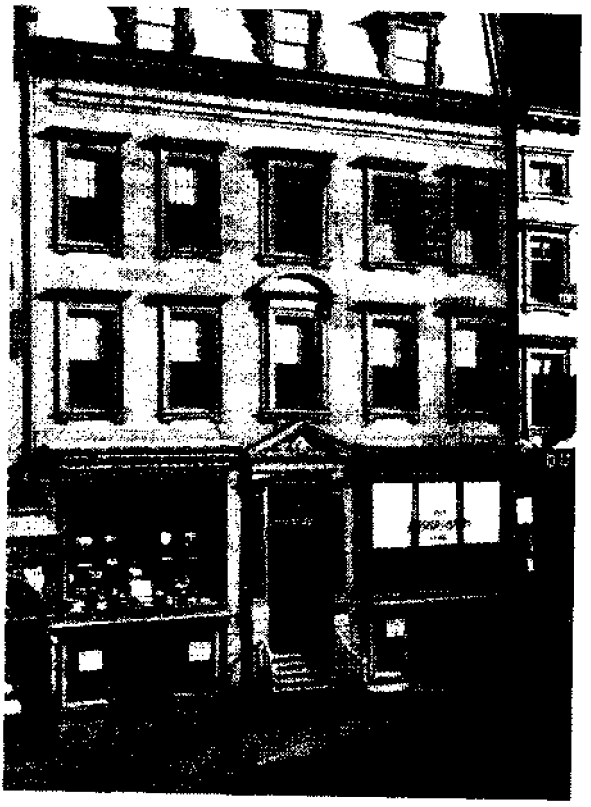
Resim 4-2. American Mutoscope and Biograph Co. bir oyunu filme çekerek başladı. Çalışan dört kamerayla bir şey kaçırmaları mümkün değildi. *(MOMA/FSA.)*

tiyatroların yoğun olduğu bölgenin (Biograph, 5. Cadde yanındaki Doğu 14. Sokak'ta, Vitagraph ise Chelsea bölgesinde) yakınında kuruldu.

Fransa'da bir sahne sihirbazı olan George Méliès aracın yanılsatıcı gücünü fark etti ve üretime başladı. Bu arada Charles Pathé, olgunlaşmamış endüstriye egemen olmak için acımasız bir kampanya başlattı. Çok da başarılı oldu. Rakiplerinden farklı olarak Pathé, dikey olarak örgütlenen, neredeyse bir tekel kurmak üzere kullandığı büyük bir sermayeyi temin edebildi. Vincennes'deki büyük stüdyosunda teçhizatın imalinden filmlerin üretim, dağıtım ve gösterimine kadar, Fransız sinemasını kontrolüne aldı ve etkisi 20. yüzyılın ilk yılları boyunca diğer ülkelerde de yaygın olarak hissedildi. Sonuç olarak Fransız sineması Birinci Dünya Savaşı öncesi yıllarda dünyaya egemen oldu. 1914 öncesinde Pathé Amerika'da bütün Amerikan endüstrisinin yaptığından iki kat fazlası film dağıtımını gerçekleştirdi. Diğer birçok ama öncelikle estetik nedenlerle bu yıllarda İtalyan etkisi de yaygındı.

1905'le birlikte sinema salonu (*film theatre*) anlayışı yerleşti. Lumière Kardeşler 1897'de tamamen film gösterimine ayrılmış ilk salonu açmışlardı. 1902'de Thomas L. Tally'nin bir kehanet ürünü olarak Los Angeles'da kurduğu Electric Theatre ilk Amerikan sinema salonu oldu. Birkaç yıl içinde bu anlayış hızla yayıldı. 1908 yılında ülkede, bir uçtan diğerine 5000'den fazla "Nickelodeon" vardı (giriş ücretli olduğu için beş sent değerindeki "nickel"; Yunanca'da müzik ya da dramatik programlar

KARŞI SAYFADA: Resim 4-4. *Puck*'un ilk dönem Hollywood'unun fantezi dünyasına bakışı, 1913. (*New York Historical Society koleksiyonu.*)



Resim 4-3. Biograph'ın 1905 civarında 5. Cadde ile Union Meydanı arasındaki binadaki merkezi. Bina uzun süre unutuldu ama 1970'lerin ortasında Lilian Gish ve Blanche Sweet, bir plaketle binanın anıtlaştırılmasına yardımcı oldular. (MOMA/FSA.)

için kullanılan küçük bina anlamındaki "odeon"). Zincirin -yaratım, üretim, dağıtım, gösterim- son halkası da tamamlanmıştı. Yine de hiçbir şirket ya da bireyin sistem üzerinde tam denetimi yoktu.

Thomas Edison bu yanlışı düzeltmeye başladı. 1897'de, işine burnunu sokanlara karşı uzun bir dava dizisi başlatmıştı. Edison'dan kazık yediğini düşünen Armat yasal işlemleri başlattı. Önemli patentlere sahip Biograph karşı dava hazırladı. Sinema endüstrisi tarihinin ilk on yılı boyunca 500'den fazla dava ortaya çıktı. Bu davalar zamanla, dağıtımcı George Klein ile birlikte dokuz ana yapımcıdan -Edison, Biograph, Vitagraph, Essanay, Selig, Lubin, Kalem, Méliès, ve Pathé- ibaret bir konsorsiyum tekeli olan Motion Picture Patents Company'nin Ocak 1909'da kurulmasıyla çözüme bağlandı.

Bütün patent haklarını kontrol altında tutan Edison, üretilen bütün filmlerden patent hakkı aldı ve George Eastman yalnızca şirket üyelerine ham film desteği vermeyi kabul etti. (Fransa'da Pathé, Eastman ham film tekeline karşı yıllar öncesinden tedbir almıştı.) Başka şirketlerin filmlerini dağıtan dağıtımcılara Patent Company filmlerini dağıtma izni verilmedi. Dağıtımcıların büyük çoğunluğu, kendi tröstleri General Film Company'de birleştiler ama birkaç dağıtımcı anlaşılabilir nedenlerle bu geniş kapsamlı tekel anlaşmalarına isyan etti. Çözüm, kendi filmlerini üretmeleriydi ve aralarında en önemlisi Carl Laemmle'nin, sonradan Universal Stüdyoları'na dönüşecek olan Independent Motion Picture Company'sinin ("Imp") olduğu birkaç hain prodüksiyon şirketi ortaya çıktı.



Anti-tröst yasalar, patent yasalarının yerini aldı ve Amerikan sinema endüstrisi bir diğer on yıllık hukuk savaşları dönemine girdi. Aslında Motion Picture Patents Company yasa dışı işler yaptı ama bu dönemle birlikte şirket üyelerinin çoğu iş sahası dışına kaymıştı. 1920'lerde bunların hiçbiri kalmamıştı. 1912 yılında Patent Company ve General Film Company ülkedeki on bin gösterim salonunun (nickleodeon) yarısından fazlasını kontrol ediyordu ama bu, bağımsızlara hâlâ manevra alanı bırakmaktaydı.

Onların tröste karşı en büyük silahı hukuk savaşından çok, film biçimindeki bir yenilikti. Tröst'ün kontrolündeki Nickleodeon'lar yalnızca bir ya da iki makaralık (bir makara yaklaşık on dakika sürüyordu) filme uygundu. Bağımsızlar, İtalyan ve Fransız sinemacıların öncülüğünü yaptığı bir anlayışı ödünç alarak, uzun metrajlı filmi devreye soktular. Birkaç yıl içinde Patent Company ve onun kısa filmlerinin modası geçmişti.

Biograph'ın başarısında en fazla paya sahip olan ve tröst'ün en önemli kişisi D. W. Griffith'in, Biograph ile ilişkisini kestikten sonra, uzun metrajlı filmin potansiyelini keşfeden ilk Amerikalı olması ironiktir.* *Bir Milletin Doğuşu*'nun benzeri görülmemiş ticari başarısı, yeni biçimin geleceğini teminat altına aldı. Bu aynı zamanda büyük paraların, daha büyük paralar getirmesi umuduyla epik prodüksiyonlara yatırıldığı film projeleri olan "gişe rekorları kıran ya da bomba gibi filmler" (*blockbuster*) için model oluşturdu. Benzeri görülmemiş ve çoğu insanın çılgınca olduğuna inandığı 110 bin dolar gibi bir rakama mal olan *Bir Milletin Doğuşu* sonunda 20 milyon dolar ya da daha fazlasıyla geri döndü. Gerçek rakamı hesaplamak zordur, çünkü filmi gösterme lisanslarının bütünüyle satıldığı "state's rights"a (devletin rüsum hakları) dayanarak dağıtılmıştı. *Bir Milletin Doğuşu*'nun gerçek gişe geliri, sinemanın ilk dönemi için neredeyse inanılmaz bir tutar olan 50 milyon ile 100 milyon dolar arasındadır. Filmlerin gösterimi açıkça Nickleodeon'ların dışında, tröstlerin aleyhine olarak yasal salonlarda yapılmaya başlandı.

Tekelleşme dürtüsü yine de kaçınılmazdı. Birinci Dünya Savaşı, Avrupa ülkelerindeki film üretimini durdurmuştu ve Fransa ile İtalya'nın egemenliği kısa sürede ortadan kalktı. Yeni bağımsız Amerikan şirketleri hemen dünya pazarını doldurmaya başladı ve bir dizi birleşmeyle ülke içindeki konumlarını daha da sağlamlaştırdılar.

Adolph Zukor, bir dağıtım ve gösterim şirketi olan Paramount Picture Corporation'ı ele geçirerek bu şirketi kendi prodüksiyon şirketiyle (Famous Players in Famous Play) ve Jesse Lasky'nin sahip olduğu başka bir şirket ile birleştirdi. Karl Laemmle çekirdeğini Imp'in oluşturduğu Universal Film Manifacturing Company'yi kurdu. Dağıtımcı ve gösterimci William Fox da sonradan Twentieth Century-Fox'a dönüşecek olan kendi prodüksiyon şirketini 1912'de oluşurdu. Başarılı salon sahibi Marcus Loew, 1920'de (yöneticisinin Louis B. Mayer olduğu) Metro Pictures Corporation'ı ele geçirdi, sonra da bunu (Samuel Goldfish -sonradan Goldywn- ve Edward Selwyn'in kurduğu) Goldwyn Pictures ile birleştirerek 1924'te Metro-Goldwyn-Mayer'i kurdu. Dağıtımcı ve gösterimci olan dört Warner kardeş (Warner Brothers) 1912'de film üreti-

* Avrupalılar bundan önce uzun metrajlı epik filmler yapmışlardı: İtalya'da *Quo Vadis* (1912) ve *Cabiria* (1914), Fransa'da *Germinal* (1913) ve *L'Enfant de Paris* (1914). Griffith yalnızca bu filmlerin açtığı yoldan ilerliyordu ama daha kazanç getirici bir biçimde.



Resim 4-5. Kurucu patronlar Adolph Zukor, Carl Laemmle ve Samuel Goldwyn. (MOMA/FSA.)

mine başladılar. Şirketleri sonradan (dağıtıma da başlamış olan) First National'ı yuttu ve geriye yalnızca tröst şirketlerinden sonuncusu olan Vitagraph kaldı.

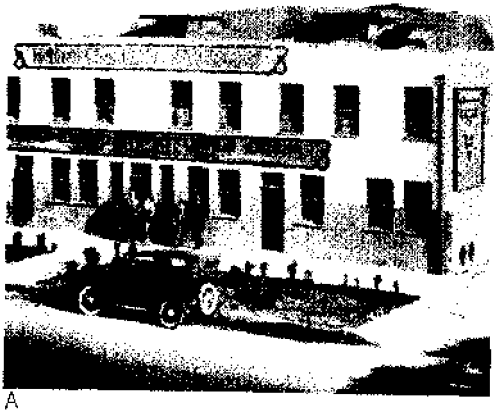
1920'de "bağımsızlar," aşırı kavgacı tröst şirketlerinin kıskandığı gayrı resmi, dikkat çekmeyen bir tekel oluşturmayı başardılar. Bunların her biri endüstrinin bir ana kolunu kontrol ediyordu. Her biri sinema zincirinin her halkasında -üretim, dağıtım ve gösterim- aktif ve dikey olarak bütünleşmiştiler. 1940'ların sonuna dek bu *de facto* tekele başarılı bir karşı çıkış olmadı. Bu tarihten sonra da büyük şirketler bile kendilerini yalnızca salon zincirlerinden ayrılmaları gerekti. Sistemin kalbi olan dağıtım üzerinde kontrollerini sürdürmelerine olanak sağlandı. Bu beş şirket bugün de hâlâ var ve hâlâ sinema endüstrisini kontrol etmekteler (yalnızca MGM'nin 1970'ler ve 80'ler boyunca küçük bir rolü oldu ve 1990'larda neredeyse kapanma noktasına geldi).

Modern üretim/dağıtım organizasyonlarından birinin yine de değişik kökleri vardı. United Artists, 1919 yılında Charles Chaplin, Mary Pickford, Douglas Fairbanks ve David W. Griffith tarafından kendi etkinlikleri için ortak bir sığınak olarak kurulmuştu.

1920'li, 30'lu ve 40'lı yıllarda bu altı büyük şirketin çevresinde bir dizi küçük yapımcı vardı. Republic ve Monogram gibi bunlardan birkaçı, ikili film gösterimlerinde ikinci film olarak gösterilen B tipi filmler konusunda uzmanlaşmışlardı. 1950'li yılların ortasından itibaren, B tipine yönelik pazar ortadan kalktı ve bunları destekleyen şirketler bu alanın dışına kaydılar. Bir anlamda bunların yerini, 1950'lerde American International Pictures, 1960'larda Roger Corman'ın New World'ü ve 1980'lerde yine Corman'ın New Line'ı gibi bağımsız, düşük bütçeli yapım şirketleri aldı. Bu yeniler gençlik pazarına yönelik sömürü filmleri konusunda uzmanlaştılar.

Başta güçlü olmamasına rağmen "büyük"lerden (*major*) olan bir diğer şirket de, Columbia Pictures'dı. Bu şirket 1924'te bir vodvil sanatçısı olan ve sinemalarda şarkı söyleyen Harry Cohn, kardeşi Jack ve arkadaşı Joe Brandt tarafından kurulan daha önceki şirketten ortaya çıkarak gelişti. Yıllarca "iki küçükten" biri olan United Artists gibi, Columbia da 1940'lı yılların sonlarında büyükler arasına katıldı. 1950'li yılların sonunda Columbia artık en önemli uluslararası film üreticilerinden biriydi.

Yeni teknoloji pazarı için Western Electric ile rekabet halinde olan ve RCA ses sistemini ortaya çıkaran bir di-



A



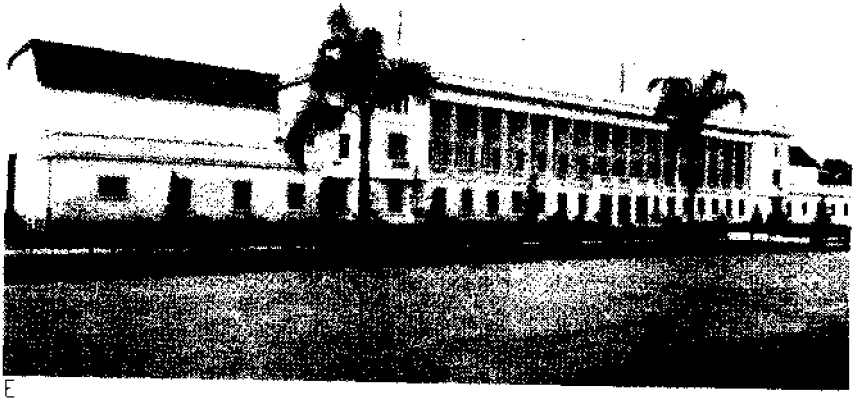
B



C



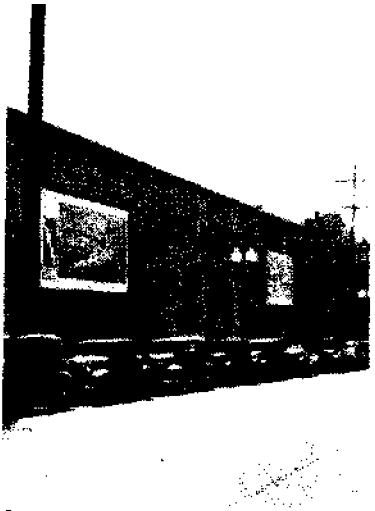
D



E



F



G



H



I

Resim 4-6. İLK DÖNEM HOLLYWOOD STÜDYOLARI. A. Independent Stüdyoları (1925). B. Paramount'un ünlü ana giriş kapısı (1939). C. İlk dönem birleşik medya şirketi. D. Metro bungalovu (1918). E. "Warner Brothers Batı Kıyısı" (yaklaşık 1928). F. Douglas (Fairbank) ve Mary (Pickford) tabelayı takıyor. G. Bugün bile büyük bir bilboard galerisi olan Columbia'nın arkası (1935). H. Orijinal RKO radyo vericisi (1940). I. 1930'larda bir RKO sinema salonu. (*Hollywood: First Hundred Years, Bruce Torrence'in izniyle*).

zi birleşmeyle kurulmuş olan RKO da 1930'lu ve 40'lı yıllarda "beş büyük"ten biri olarak değerlendiriliyordu. Disney, Selznick ve Goldwyn RKO'yu zirvedeyken terk etti. 1948'de Howard Hughes, stokun çoğunu satın aldı. 1953'te RKO film yapımını bıraktı ve stüdyoları televizyon programları için Desilu'ya satıldı.

Canlandırma alanındaki egemenliği nedeniyle 1940'lardan bu yana zirvede olan Disney 1950'lerde kendi dağıtım kolu olan Buena Vista'yı kurdu, da-

ha sonra da 1980'lerde başarılı "canlı" (*live-action*) programlara yöneldi. 1984'te Michael Eisner ve Jeffrey Katzenberg uzun metraj film çekmeleri ve dağıtımını yapmaları için stüdyoya katıldılar. Aynı yıl şirket yetişkinler pazarındaki konumu için Touchstone Pictures marka adını kullanmaya başladı. Bu çabucak başarı kazandı ve şirket 1989'da Hollywood markasıyla birleşti. 1980'lerde ve 1990'larda Disney markaları Hollywood'daki en başarılı markalar arasında yer aldı.

Avrupa'daki ulusal sinemalar da tekel baskısına maruz kaldılar. Fransız şirketleri -Pathé ve Gaumont- Birinci Dünya Savaşı sonrasında da ulusal dağıtıma egemen olmayı sürdürdüler. 1917'de Almanya'da Universum Film A.G.'nin (sermayesinin üçte birini devletin sağladığı "UFA") kurulması, büyük film şirketlerini birleştirdi. Sovyet sinema endüstrisi 1919'da ulusallaştırıldı. İngiltere'de, Amerikan şirketleri filmlerin çoğunu sağladılar, ancak gösterim İngilizlerin denetimindeydi. Gaumont-British ve Associated British Picture Corporation (aynı zamanda yan şirket British International Pictures'ı da kurdu) 1936'da toplam 4400 salondan üçer yüzünü kontrol ediyorlardı. İtalya'da dünyanın en başarılı sinemalarından biri, Faşist rejim tarafından estetik olarak çökertildi, ancak İtalyan sineması yurt dışında değilse de ülke içinde popüler olan filmler üretmeyi sürdürdü. 1933'te Almanya'da Naziler iktidara geldiğinde Alman sinemasının dünya sinemaları üzerindeki büyük etkisi sona erdi.

Amerikan şirketlerinin uluslararası egemenliğini sağlayan yalnızca Birinci Dünya Savaşı'nın neden olduğu yıkım ve İtalya ile Almanya'da iktidara faşist hükümetlerin gelmesi değildi. Belki de daha önemlisi, Amerikan üretim sisteminin endüstriyel özellikleriydi. Avrupa'da başlangıçta sanat olarak sinema anlayışı ortaya çıkmış ve iş olarak sinema anlayışıyla bir arada gelişmişti. Fransa'daki *film d'art* (sanat filmi) hareketi 1908 tarihinde ortaya çıkmıştı. Çoğunda, sahne rollerini yeniden yaratan Sarah Bernhardt'ın başrolünü oynadığı bu hareketin hemen başarıya ulaşması uzun metrajlı filmin oluşmasının işaretiydi. Bunu hemen *film d'arte italiana* (İtalyan sanat filmi) izledi. Savaştan sonra Fransız sinemasında özgürce *avant-garde* denemeler yapıldı ve kuramcılar sinemayı edebiyat ve güzel sanatlarla eşit düzeyde ve çok daha ciddi olarak ele almaya başladılar.

Ancak Amerika'da "sinema" açık ve basitçe "*movies*"di. İlk yapım şirketleri bile -özellikle Biograph ve Vitagraph stüdyolarını bir sanat yaratımından çok mal üretiminin yapıldığı fabrikalar olarak gördüler. D. W. Griffith'in oyuncular ve teknisyenlerden oluşan şirketi, Los Angeles'da 1910 kışında kuruldu. Daha sonra bunu diğer şirketler izledi. Bağımsızlar, Patent Company'nin zor kullanımını da içeren taktiklerinden bir ölçüde kurtuldukları Batı kıyısının tecrit olmuşluğundan yararlandılar. 1914'te film yapım yeri New York'tan Hollywood'a taşındı. Los Angeles bölgesi cazip bir işgücü havuzunun yanı sıra, daha fazla gün ışığı, iyi hava ve geniş, birbirinden farklı mekânlar, kısacası film yapımının ham maddelerini sundu. Sinema endüstrisi, otomobil endüstrisinin Detroit'te kurulması gibi, aynı nedenlerle Hollywood'da kuruldu. Ham maddeler ve işgücü bir aradaydı.

Ülkenin kültürel başkentinden üç bin mil uzakta, Amerikalı sinemacılar, yürürlükteki sanatsal etkinliklerden tecrit olmuş bir durumdaydılar. Bundan da öte, büyük yapım şirketlerini kuranlar, yerleşik edebiyat kültüründen az da olsa nasibini almış insanlardı. Büyük bölümü Almanya'dan, Polonya'dan ve Rus-



Resim 4-7. Fantezi dünyası Hollywoodland, Hollywood Tepeleri'nde 1924'te kuruldu. Devasa Hollywood yazısı (sağ üstte) kentin simgesi oldu (bir keresinde soneki düştü). (*Hollywood: First Hundred Years, Bruce Torrence'ın izniyle*).

ya'dan birinci ve ikinci kuşak göçmen olan bu insanlar tüccar olarak işe başlamış, yan eğlence olarak film gösterim işine, oradan da dağıtım işine girmişlerdi. Bu insanlar kendi salonlarına film sağlamak için yapımcı olmuşlardı.

Daha da önemlisi, sinemanın muazzam popülaritesi, endüstrinin hemen büyümesini, bu da büyük miktarlarda sermaye yatırımını gerektirdi. Patronlar ("*moguls*"/"Moğollar") bankalara yöneldiler ve giderek bankalara bağımlı hale geldiler. Sinemada sesi kullanmak zorunda kaldıkları dönemde, oldukça borçlu durumdaydılar. Sinema tarihçisi Peter Cowie, "1936'da iki güçlü banka grubu olan Morgan ve Rockefeller'ın bu yedi yapım şirketi üzerindeki büyük nüfuzlarını görmek mümkündü" diye yazmıştır. Banka çıkarlarıyla film şirketleri arasındaki benzer ilişkiler Avrupa'da da, özellikle de Deutsches Bank'ın savaş sonrasında UFA'yı etkili bir biçimde kontrol ettiği Almanya'da gelişiyordu.

Son yıllarda da bankalar sinema endüstrisine yönelik ilgilerini sürdürdüler. New York'taki yatırım bankerleri Allen & Co.'nun Columbia Pictures ile uzun süreden beri ortaklığı oldu. Fransız bankası Crédit Lyonnais 1990'ların başında saygın bir stüdyo olan MGM batmasın diye sermaye desteğinde bulunduktan sonra, stüdyo iflas ettiği için kendini stüdyonun sahibi olarak buldu.

Avrupa ulusal sinemaları, Amerikan fabrikalarının sonu gelmez ürün akışıyla mücadele etmek zorundaydılar. İngiltere bu yönden en hassas konumda olan ülkeydi. Savaşın hemen ardından İngilizlerin film üretiminde bir artış olduysa da, 1920'li yılların başındaki istikrarsız ekonomik koşullar nedeniyle bu durum kısa sürdü. 1927'de Parlamento önceden kapatmayı yasaklayan (gösterimcinin tek bir stüdyodan bir yıllık ürün bedelini talep etme standardı) ve İngiliz gösterimcilerin her yıl en azından birkaç İngiliz yapımı filmi göstermesini

garanti altına alan yüzde beş kotasını dayatan Sinema Yasası'nı (*Cinematograph Act*) kabul etti.

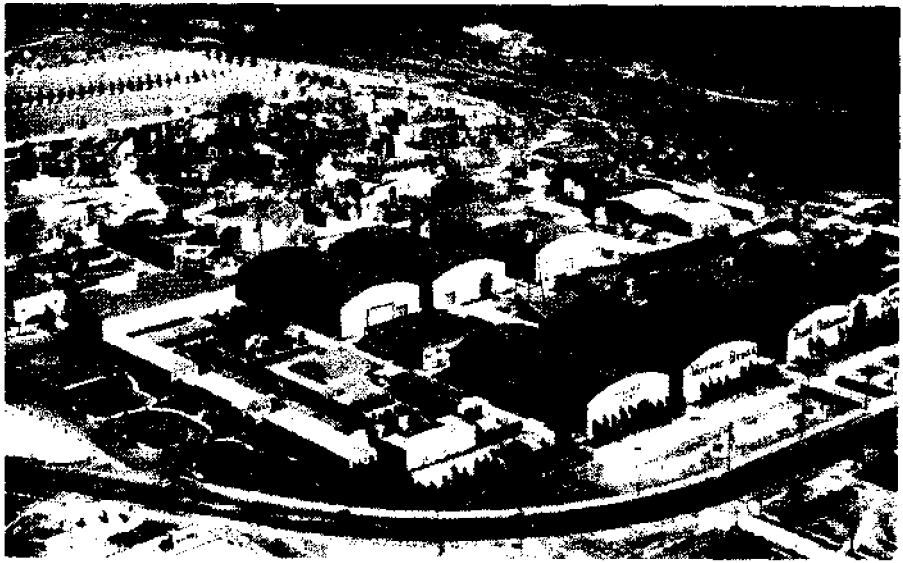
Bu dönemde Amerikan şirketleri İngiltere'ye zaten yatırım yapmışlardı ve kota doldurmaya yönelik ucuz ürünler üreterek kendi İngiltere sermayelerini yeniden işleyip kullanılabilir bir konumda bulunuyorlardı. Yerli İngiliz yapımcılara işi kiraladıklarında bile Amerikan şirketleri, film başına 6000 sterlin anlaşma sınırı dayatıyor ve filmlerini yasanın izin verdiği sürede (6000 feet-bir saatten biraz uzun) tutuyorlardı. Alman ve Fransız hükümetleri de benzer durum karşısında benzer koruma önlemleri aldılar.

Amerikan şirketleri 1920'lerden itibaren dünya pazarına açıkça egemen oldu. Dışarıya film akarken ve stüdyolar yeni yetenek arayışlarına girdikleri sırada, Avrupa'dan Amerika'ya sanatçılar gelmeye başladı. "Beyin göçünün" ilk dalgalarından birinde, Avrupalı sinemacılar Hollywood'un yolunu tuttular. Ernst Lubitsch ilk gelenlerdendi. Onu aralarında Fritz Lang, F. W. Murnau ve Paul Leni'nin de bulunduğu Alman yönetmenler ve E. A. Dupont izledi. İsveç'in en önemli yönetmenleri Mauritz Stiller ve Victor Sjöström Hollywood'a göç etti. Stiller, oyuncusu Greta Garbo'yu yanında getirdi. Gerçekten sessiz sinema döneminin en başarılı Amerikalı yıldızlarının çoğu -en önemlileri Garbo ve Rudolf Valentino'ydu- göçmenlerden oluşuyordu.

Sesin devreye girmesiyle, yabancı sinemacılara talep arttı. 1932 öncesinde, sonradan seslendirme uygulandığında, bir ana filmin paralel versiyonlarının (özellikle İngiliz, Fransız, İspanyol ve Alman) çekilmesi yaygın bir uygulamaydı. İlgili ülkede doğan yönetmenler yabancı dilde versiyonlar için yararlıydı. 1930'lu yılların en etkili anlaşmalı yönetmenlerinin çoğu, Lubitsch, Murnau ve Lang'ın yanı sıra William Dieterle (Alman), Edgar Ulmer (Avusturyalı), Robert Florey (Fransız) ve Micheal Curtiz'in (Macar) dahil olduğu göçmenlerdi. (Her ikisi de Avusturyalı olan Sternberg ve Stroheim çocukluk döneminde göç etmişlerdi.)

1920'li yılların ortalarında sessiz sinema başlıca eğlence birimi olarak yerleşmişti. Artık filmler, Nickelodeon'ların depolarında ya da vodvillerin yan programı olarak gösterilmiyordu. Artık başlı başına bir haz kaynağı konumuna gelmişlerdi. Muhteşem sinema salonları bir anda binlerce müşterinin rahatını sağladı. Bu şatafatlı yapıların belki de en inceliklisi, üretimin değilse de hâlâ gösterim başkenti olan, New York'ta Roxy Rothapfel'in işlettiği salonlardı. "The Roxy" 1927'de açıldı, bunu 1932'de son sinema katedrali ve ayakta kalan çok az sayıdaki salondan biri olan (artık düzenli olarak film gösterilmese de) Radio City Music Hall izledi.

Sinemanın geçirdiği bütün önemli teknik değişimler (sese ek olarak, renk ve geniş ekran) ilkel biçimleriyle de olsa, ilk olarak Paris'te 1900'de Uluslararası Fuar'da halka gösterilmişti. Örneğin renkli filmler çoğunlukla elle boyanmıştı ve ticari olarak geçerli değildi. Ses, elektronik olmayan ilkel gramofon ile üretilmişti ama eşleme yapmak çok zordu ve ses düzeyi sorunluydu. 1906'da Lee De Forest'in odyon tüpü keşfetmesi, kullanışlı elektronik ses amplifikatörüne yol açmıştı. 1919'la birlikte Alman Tri-Etgon işlemi patent aldı ve sinemada ses kesin bir potansiyel alternatif oldu. 1920'li yılların sonlarında radyoya halkın artan ilgisi ve sessiz sinema pazarının doymuş gibi görünmesiyle yüz yüze gelen yapım şirketleri tereddüt ederek sese döndüler.

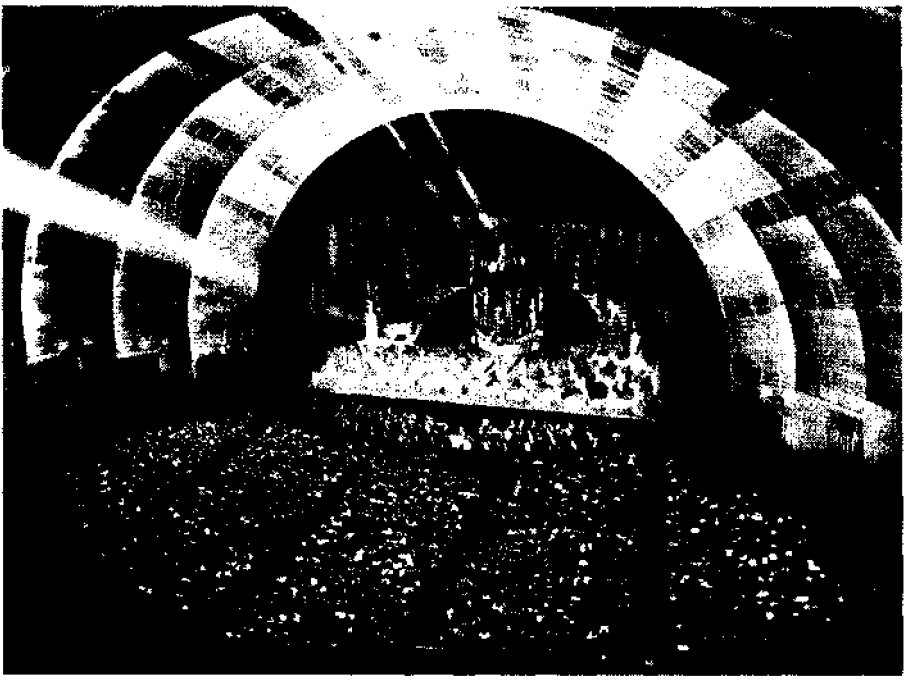


Resim 4-8. Ağustos 1931. California, Burbank'taki dönemin en gelişkin film üretim merkezlerinden biri olan Warner Brothers./First National/Vitaphone stüdyoları. Geniş, hangara benzeyen binalar, ses stüdyolarıdır. Arkaya doğru görülen binalar, kurulmuş setler: Western kasabası, New York caddeleri vb. Sola doğru önde ise yönetim büroları ve teknik hizmet binaları bulunmaktadır. (*Marc Wanamaker/Bison Art Ltd.*)

1932'de sesin teknolojik deneme dönemi sona ermiş ve Hollywood sistemini gösteren çizgiler netleşmişti. Teçhizatın üretimi ve ham film hariç, stüdyolar üretimden dağıtıma ve gösterime kadar olan sinema süreci üzerinde tam kontrol sağladılar. Salonları önceden kapatma ve çok sayıda stüdyo ile çok sayıdaki salon zinciri arasındaki yakın bağlar sistemi, stüdyonun yapmayı seçtiği hemen her filmin gösterilmesi anlamına geliyordu. Bu sanatsal olarak bir dezavantaj değildi. Zirvede bulunan stüdyoların en güçlüsü MGM, geniş bir arazi üzerine kurulan 22 sesli film setinde bir yılda 42 film üretti.

Stüdyolar, etkili bir biçimde seri fabrikalar olarak çalıştılar. Sahne donatımları tedarik edildi, senaryocular buraları yapım için yeniden düzenlemeye koşuldu, set ve kostüm tasarımı bölümleri yapım için gereken fiziksel öğeleri imal ettiler. Teknisyenler, tıpkı aktörler ve aktrisler gibi maaşa bağlandılar ve düzenli vardiya biçiminde çalışmaya başladılar. Günümüzde, bir yönetmen eğer yılda birden fazla film yaparsa bu alışılmadık bir durumdur. 1930 ile 1939 arasında Michael Curtiz 44, Mervyn LeRoy 36 ve John Ford 26 film yaptı. Film çekildikten sonra ham malzeme kurgu, bileştirme ve seslendirme için post-prodüksiyona gönderiliyordu. Stüdyo sorumluları sanatsal açıdan son kararları veriyordu. En prestij sahibi yönetmenlerin post-prodüksiyona dahil olmasına izin veriliyordu ama bir filmin başlangıcından ilk gösterimine kadar olan süreyi çok az sayıda yönetmen izleyebiliyordu.

Sonuç, stüdyoların, yönetmenlerin daha silik stillerinin yerini alan kendi stillerini geliştirmeleriydi. MGM kendi cilalı prodüksiyon standartları ve sıradan konularla dikkat çekti. David O.



Resim 4-9. 1930'larda yapılan en büyük *Art Deco* sinema salonlarından biri olan Radio City Music Hall. *(MOMA/FSA.)*

Selznick'in (MGM kanalıyla olsa da) bağımsız olarak yaptığı 1939 epiği *Rüzgâr Gibi Geçti* (*Gone With the Wind*) bile bir MGM örneğiydi. Romantik olarak melodramatik, pahalı bir yapım olup, mütbiş gişe başarısı gösteren film, temalarını anlatmada görece zayıf kalsa da epik bir konuyu işliyordu.

Göçmenlerden en fazla yararlanan Paramount hem tasarım hem de konu anlamında bir Avrupa duyarlılığı sergiliyordu. Universal korku filmleri, Republic ise Western'ler konusunda uzmanlaşmıştı. MGM'in ve Paramount'un başlıca rakibi ama daha zayıf ve daha istekli konumdaki Warner Brothers pek de istemeden gerçekçiliğiyle ün yaptı. Neden mi? Warner Brothers para harcamamak için genellikle stüdyo dışında filmler yapmıştı.

Bu sıkı sıkıya örgütlenmiş yapım sistemi içinde, tek tek katkıda bulunanlar (yönetmenler, görüntü yönetmenleri, senaristler ya da tasarımcılar) kolayca öne çıkamıyordu. Filmler yığını yalnızca bir stüdyo stilini sergilemiyor, bunlar aynı zamanda birbirine zihniyet açısından benzeyişin şaşırtıcı bir düzeyini gösteriyordu. MGM'in parlak ve Paramount'un sofistike stilleri arasındaki ayırımı görebiliriz ama her birinin açığa vurduğu politik ve toplumsal bilinçte önemli bir karşıtlık yoktur. Ürettikleri filmlerin temelde tüketim değeriyle ilgilenen Hollywood'un altın çağının patronları daima ürettikleri filmlerin diğer filmlerden farklı olmasını değil, onlara *benzemesini* tercih ettiler.

Sonuç olarak bu yıllar boyunca üretilen binlerce filmden çok azı bizi eşsizliğiyle çarpar. Bir Hollywood araştırması, tek tek filmlerin nitelikleri üzerine odaklanmaktan çok, oldukça fazla sayıdaki film arasında tipleri, modelleri, ge-



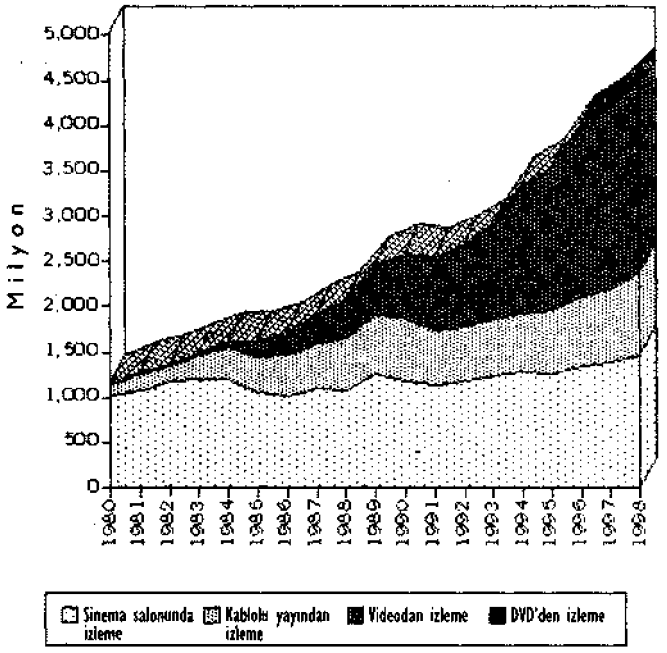
Resim 4-10. 1930'lu ve 40'lı yılların büyük bölümünde Warner Bros. filmleri stil açısından rekabet halindeki stüdyoların filmlerinden çok daha cesur ve gerçekçiydi. Burada gördüğünüz, Warner'ın toplumsal duyarlılığa sahip en ünlü filmlerinden biri olan Mervyn Leroy'un *Ben Bir Prangа Kaçağıyım* filminden (*I Am a Fugitive from a Chain Gang*, 1932) bir sahne. Ayakta duran, filmin başrol oyuncusu Paul Muni. (*MOMA/FSA.*)

lenekleri ve türleri teşhis etmenin konusudur. Bu ille de Hollywood filmlerinin, sinemasal özgünlük taşıyan çok kişisel yapıtlardan daha az ilginç olduğu anlamına gelmez. Gerçekte bunlar, muazzam sayıdaki montaj fabrikası temelinde imal edildikleri için genellikle bireysel olarak anlaşılabilen, amaçlı olarak yapılmış sanatsal filmlerden daha iyi biçimde, ortak ilgilerin, mitlerin ve geleneklerin belirtileriydiler.

1940'lı yıllarda, bu nitelikler daha fazla çarpıcı hale geldi. Birleşik Amerika daha savaşa girmeden propaganda ve eğitim konularına dalan başlıca stüdyolar, *Freedom Comes High* (Paramount) ve *You John Jones* (MGM) gibi propaganda ürünlerinde bile kendi özel stillerini sergilediler.

Hollywood'un savaş boyunca işleri iyi gitti. En iyi yıl olan 1946'da gişe gelirleri toplamı 1,7 milyar dolardı. Bir anlamda 2. Dünya Savaşı, 30'lu yıllarda başarıyla yayın yapmış olan ticari televizyonun gelişmesini olanaksızlaştırarak, Hollywood film fabrikaları için karar anını ertelemişti. Ayrıca, savaş Avrupa ülkelerinden gelen rekabeti de oldukça sınırlandırmıştı. 1920'li yıllarda Almanya, yalnızca popüler değil, aynı zamanda sanat damgası taşıyan filmler üreten başlıca rakip ülkeydi. 1930'larda bir avuç dolusu Fransız yönetmen bu ülkenin endüstrisinde büyük bir saygı kazanmıştı. İngiltere, Hollywood'dan gelen İngilizce filmlerin baskısına rağmen 1936'da 225 film üreterek, dünya çapında ikinci büyük rakama ulaşmıştı. Savaş, her ne kadar birçok ihraç pazarını kapasa da, küçük şirketlere de zarar vererek bu tehditlere son verdi.

Televizyonun etkisi 1950'lerin ba-



Resim 4-11. 1980'LER VE 90'LARDA FİLM VE VİDEO DEVRİMİ. Film izleme 1980'lerin başında hızla ve köklü bir biçimde değişti. Çok salonlu sinemaların sayısında büyük bir patlama olsa da, günümüzde filmlerin çoğu genellikle sinema salonunda değil, televizyon ekranında izleniyor. Üstteki sağa doğru ince dilim DVD izleme oranını gösteriyor. Bundan sonraki on yılda bu kuşağın baskın olması bekleniyor. Sinema salonlarına giriş sayıları kesindir. Video izleme oranı video kaset satışlarından yola çıkarak tahmin edilmiştir. (*Kaynaklar: MPAA, NCSA, JM.*)

şında ortaya çıktığında, son derece yıkıcıydı. Televizyon, sinemadan çok radyodan türedi ve doğal olarak radyo çalışanlarını işe koştu. Sinema salonlarına dağıtım konusuna gelince, televizyon için kolayca film yapmak yerine stüdyolar kavga etmeye devam etti. Yıllarca, devasa tutardaki yedek ürünlerinden yararlanmayı kabul etmediler. Gerçekten, iş dünyasının kurallarına aykırı ve dar görüşlü olarak, depolama için para ödemek yerine eski filmleri mahvettiler. Bu stratejinin sonucu, televizyon prodüksiyon şirketlerine gelişmeleri için zaman kazandırmak ve stüdyoların taktik pozisyonlarının ciddi bir biçimde zayıflaması oldu. Bundan kırk yıl önce tröst şirketleri Nickeleodeon kısa filmlerinden uzaklaşıp uzun metrajlı filmlere yönelme konusunda isteksizce ya da beceriksizce davrandıklarında da aynı şey olmuştu.

Yeni koşullara uyum süreci yavaş ve sancılıydı ama yaşanması gerekmiyordu. Stüdyoların bu yeni koşullarda nasıl en iyi biçimde iş görüleceğini bulanık da olsa anlamaya başlaması on beş yıl ya da daha fazla zaman aldı. Yaşlanan şirket sahipleri ve prodüksiyon sorumluları stüdyolar içinde devasa maliyetli eski kitlesel üretim yöntemlerine sıkıca sarıldılar. Psikolojik olarak bu, yıllar öncesinin salon sahipliğinden gelen ortak kökenlerine bağlı olabilir. Gösterim (salon sahipliği) her zaman için Hollywood'un tekel zinciri içinde en zayıf halka olsa da, bu onlar için vazgeçilmez bir büyüleyicilik taşımıştır.

1946'da anti-tröst yasalardaki bir hüküm, Paramount'un (diğer stüdyoları da kastederek) kendi salon zincirinden kopmasını gerektirmiştir. Stüdyolar 1951'de ittifak kararı alarak temyize yararsız bir başvuru yaptılar ama boşunaydı. Bu göründüğü kadar şiddetli bir değişim değildi. Kendi dağıtım kanallarını sürdürmelerine izin verilmesi nedeniyle, stüdyolar sinema salonları üzerinde yasal olmasa da fiili denetimlerini sürdürdüler. Stüdyolar kendi konumlarını dikkatle analiz ederek anti-tröst kararın

kendilerini fazla etkilemediğine karar verdiler. Onlar yalnızca kemerlerini sıktılar ve dikkatlerini salon pazarından yeni, giderek daha kazançlı televizyon kanallarına yönelttiler. Ama bu zaman aldı. Günümüzde büyük stüdyolar doğru yolu görmüşlerdir ve televizyon programlarının çoğundan sorumludurlar.

Sermayeleri azalır, asıl kurucular ölür ya da bir köşeye çekilirken stüdyolar 1950'li ve 60'lı yılların gelişen endüstriler-arası holdingleri haline geldiler ya da tümden satıldılar. Televizyon yapımcıları boşluğu doldurdu: Desilu RKO'yu, Reuve ise Republic ses stüdyolarını satın aldı. Aynı dönemde birçok akıllı bağımsız dağıtımcı, saldırgan televizyon şebekeleriyle felç olmuş film stüdyoları arasında komisyoncu olarak servet yapıyordu.

Eliot Hyman bu tüccarların belki de en kurnazıydı. İlk olarak Warner Brothers'ın stoklarını satın aldı, bir süre için işletti, sonra da bunu United Artists'e sattı. Daha sonra epey sayıda Fox filminin haklarını ele geçirdi. 1967'de şirketi Seven Arts, Warner Brothers'ı tamamen satın alma konumundaydı.

1950'li yılların başında Howard Hughes RKO'yu, bu şirketi tasfiye eden General Tires and Rubber şirketine satmıştı ve Universal, Decca Record'un Amerika'daki yan şirketince ele geçirilmişti. Aslında müzik alanındaki yeteneklere yönelik bir ajans olan Music Corporation of America (MCA), Decca ve bununla birlikte Universal'in satın alınmasına yardımcı olan paralarla Paramount'un hisselerini ele geçirdi.

Paramount 1966'da Gulf + Western Industries tarafından yutuldu. United Artists, Transamerica Corporation tarafından alındı. Transamerica Corporation, o dönemde United Artists ve yan şirketlerine ek olarak Budget Rent-a-Car, Transamerica Computer Services, Pasific Finance Loans, Occidental Life Insurance Co., Transamerica Insurance Co., Cinegraphics Inc., Transamerica Airlines, bir sermaye fonu, bir yatırım fonu, bir emlak şirketi, bir sigorta şirketi, bir mikrofilm servisi, bir taşıma ve depolama şirketi ve bir emlak/vergi servisinin de sahibi olan tipik bir çağdaş çok uluslu holdingdi.

1969'da Warner Brothers-Seven Arts, sonradan Warner Communication Inc. olan Steven Ross'un Kinney National Services'i ile birleşti. Kinney'in (ve Ross'un) serveti cenaze evleri ve araba park yerlerinden edinildi ama eskinin büyük patronları gibi Ross da sinema işine şaşırtıcı bir yakınlık duydu ve Warner'ı güçlü bir eğlence holdinginin içine yerleştirdi. 1989'da Ross, Warner'ı Time Inc. ile birleştirerek dünyadaki en büyük medya şirketini oluşturdu.

1969'da bir zamanlar stüdyoların biçimsel olarak en güçlüsü ve prestijlisi Metro-Goldwyn-Mayer'in hisselerinin çoğunluğu bir Las Vegas emlak komisyoncusu olan Kirk Kerkorian tarafından ele geçirildi. Kerkorian MGM ile ağırlıklı olarak marka açısından ilgilenmiş göründü, çünkü hemen yaptırdığı otele MGM adını verdi. 1974'te MGM dağıtıldı, stüdyo satıldı ve dağıtım örgütü kapatıldı. 1970'li yıllar boyunca MGM Las Vegas'daki MGM Grand Hotel'in (1932'de MGM'in yaptığı bir film adı) sahibi olarak bilindi.

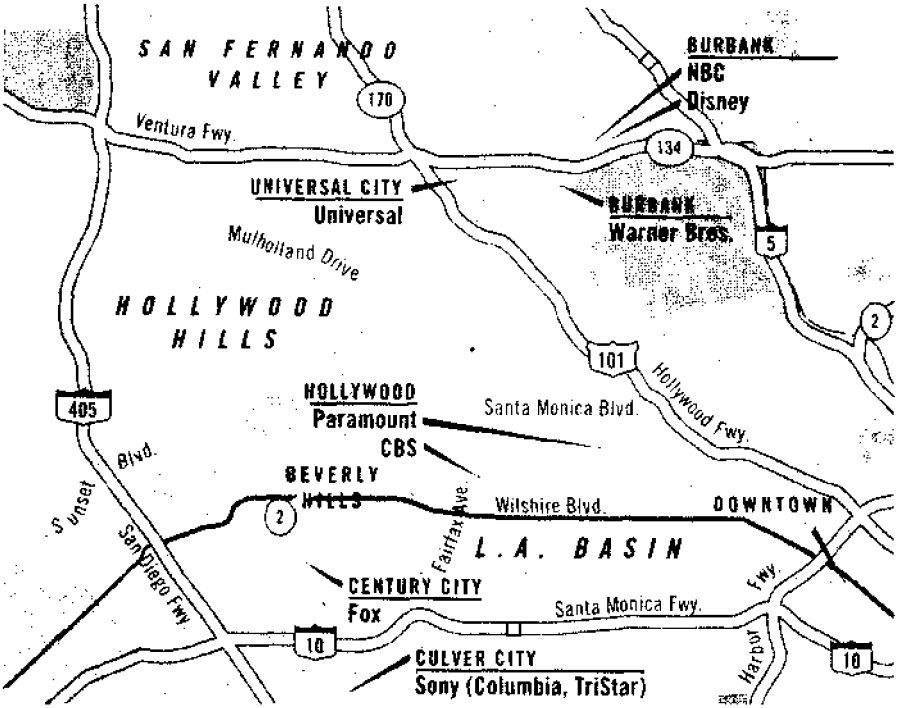
1979'da, MGM'in sermayesini sinema endüstrisinden kumar endüstrisine kaydırma kararının pişmanlığıyla Kerkorian Columbia Pictures'ın ana hissesini almayı denedi. Kısa bir süre sonra MGM şirketinin, hissedarlarının izniyle, biri kumar işlerine devam eden (şimdi Reno ve Atlantic City'ye de uzandı), diğeri ise film yapım ve dağıtım işine yeniden giren iki ayrı şirkete bölündüğü duyuruldu.

MGM'in film şirketinin benimsediği düşük-bütçe stratejisi işe yaramadı ve Kerkorian yeni iş alanlarında dolaşmaya başladı. 1981'de United Artists'ten arta kalanları yeniden düzenlenmiş Transamerica'dan satın aldı. 1985'te MGM'i, yalnızca kısa bir süre sonra geri almak üzere Ted Turner'a sattı. Şirketin arşivi Turner'da kaldı ve bulunduğu bina da Lorimar'a gitti. 1989'da Kerkorian şirketi bu kez İtalyan girişimci Giancarlo Paretti ile Crédit Lyonnais'in Hollanda şubesince desteklenen bir Avrupalı şirket olan Pathé'ye sattı. Paretti kısa sürede kendisini hem yasal hem de finansal sorunların içinde buldu. Crédit Lyonnais MGM'in kontrolünü aldı ve önemli bir yatırım yaparak şirketi korumaya çalıştı. 1993'te şirket daha önceden Paramount'un başında olan endüstrinin saygın yöneticilerinden Frank Mancuso'nun yönetiminde piyasaya geri döndü. 1996'da Kerkorian yeniden geri dönerek üçüncü kez (yoksa dört müydü?) şirketi (ortaklar Mancuso ve Avustralyalı Seven Network Ltd. ile birlikte) satın aldı. Fiyat 3 milyar dolardı. MGM uzun bir süre için Hollywood'un stok anlaşmaları rekorunu elinde tutacaktır. 1997'nin sonunda Mancuso, şirketin dünyanın en büyük film arşivini kontrol edecek haklarını satın almıştı. Bir yıl sonra MGM, stoklarının % 10'unu halka sattı. Kerkorian ihtiyar tavuğa altın yumurtlatmanın başka bir yolunu bulmuştu.

MGM destanı kesinlikle yüz kızartıcıdır ama 1970'lerin sonundan yüzyıl sonuna Hollywood'un giderek artan kârlı restoran dedikodularına neden olan uzun finansal öykülerinden yalnızca biridir. Gerçekten de "endüstride" anlaşma yapmak, üründen hem daha önemli hem de daha eğlenceli hale gelmişti. En büyük ve en iyi anlaşmalar filmler için değil stüdyolar için yapılanlardır ve daha sonra göreceğimiz gibi bu da giderek güçlenen menajerleri etkilemiş bir olgudur.

1977'de o zaman Columbia'da prodüksiyon sorumlusu olan David Begelman zimmetine 60 bin dolar geçirmekle suçlandı. Bu olay büyük tepki uyandırdı ve Hollywood'daki şüpheli iş ilişkileri hakkında dedikodulara yol açtı. Bunların hiçbiri yeni değildi. Columbia'nın o dönemdeki başkanı Hirschfield, Begelman'ı etik zeminlerde yıkmaya kalkıştı ve kendi başını belaya soktu. Bir çok gözlemci, Columbia Pictures Industries yönetiminin kârlı filmler yapmak için Hirschfield'ın ahlaki tutumundan çok, Begelman'ın yankı uyandıran tutumuna daha fazla dikkat edilmesi gerektiğini düşündü. Begelman sonunda suçlu bulundu ve para cezasına çarptırıldı ve MGM'de prodüksiyonun başına geçti. Hirschfield de Twentieth Century-Fox'un başkanı olarak ayakta kaldı.

1978'in başında, United Artists'in beş yöneticisi, şirketin sahibi olan Transamerica'nın patronlarıyla yönetimin yetkileri ve ücret konularında kavga ederek topluca istifa etti. Arthur Krim ve Robert Benjamin 1950'lerin başında can çekişmekte olan dağıtım şirketini almışlar ve bunu 1960'ların ve 1970'lerin başta gelen film şirketlerinden birine çevirmişlerdi. Daha sonra da 1967'de şirketi Transamerica'ya satmışlardı. Şimdi ise kararlarından pişmanlık duymaktadırlar. Başkan Eric Pleskow, muhasebeci William Bernstein ve prodüksiyon sorumlusu Mike Medavoy ile birlikte başka bir stüdyo ama tam anlamıyla dört dörtlük olmayan Orion Pictures Corporation'u kurdular. Warner Communications ile yaptıkları benzeri görülmemiş anlaşma onlara, Warners'ın dağıtım sistemi sayesinde filmlerinin reklamı ve pazarlanması üzerinde tam denetim olanağı sağladı. Orion 1930'lardan bu yana Hollywood'daki ilk büyük stüdyo oldu. Bu arada deneyimli Krim ve ekibinden yoksun kalan United Artists hemen sorunlar yaşamaya başladı. Michael Cimino'nun *Cennetin Kapısı* (*He-*



Resim 4-12. GÜNÜMÜZDE HOLLYWOOD. Bugünkü Los Angeles, Santa Monica Dağları'nın güneyindeki havzadan (Mulholland Yolu) kuzeye doğru San Fernando Vadisi'ni de içererek yayılan geniş bir banliyödür: Otomobilin günlük hayata girişi ve onsuz yaşanılamamasından sonra inşa edilmiş bir kent. 20. yüzyıl başı doğu kentinin küçük bir bölümü yeni "kent merkezinin" arkasına sıkışmış durumda. Hill Street üzerindeki diyelim Cleveland'ın ya da eski Los Angeles'daki Broadway'in fotoğrafını çekebilirsiniz. Eğer kent merkezinden çıkıp Wilshire Bulvarı'ndan şimdi gözde olan Batı Hollywood ile sakin Beverly Hills üzerinden, eskiden uzak olan Hollywood banliyölerinden ve Santa Monica içindeki Westwood civarındaki Twentieth Century Fox'un en büyük başarısını geçerseniz, kendisini sevgili endüstrisinin modeli üzerine kuran bir kentin tarihsel gelişimini anlarsınız. Günümüzde Hollywood'da yalnızca bir tek büyük stüdyo vardır. Diğerleri, L.A.'in kendisi gibi, tepelerin her iki yanı boyunca geniş bir alana yayılmış durumda.

aven's Gate, 1980) filminin getirdiği felaket, stüdyoyu Orion ekibinin ayrılmasından yalnızca üç yıl sonra piyasanın dışına itti.*

On altı ay içinde Orion, Alan Ladd Jr. ve bazı arkadaşlarının finansal açıdan birkaç başarılı ay sonrasında Twentieth Century Fox'u terk ettiklerinde kurdukları Ladd Company ile yeni bir güce kavuştu. 1979 ve 1980'de televizyon şebekeleri uzun metraj film yapımı ve dağıtımına yeniden girerken (1960'ların sonunda başarısız olmuşlardı) ve Lorimar, EMI gibi yeni, güçlü prodüksiyon şirketleri Orion ve The Ladd Company'den daha az güçlü olarak Hollywood sıralarına katılırken, Ameri-

* Bu olaylar üç ilginç kitapta çok ayrıntılı olarak anlatılıyor: Peter Bart'ın *Fade Out: The Calamitous Final Days of MGM*'i eskiden prestijli olan stüdyonun sıkıntılarını ve yaşadığı felaketleri; David McClintick'in *Indecent Exposure*'u Begelman olayını; Steven Bach'ın *Final Cut*'ı ise United Artists'in öyküsünü anlatıyor.

kan sinema endüstrisinin kontrol sisteminin değiştiği görüldü.

Orion ve (yalnızca birkaç yıl sürse de) Ladd Company'nin kuruluşu, denetimin şirketlerden güçlü bireylere geçtiğini gösterdi. Bu değişim, eski stüdyo sisteminin parçalanmaya başladığı 1960'lardan bu yana yapımlarda yaşanmıştır. Artık büyük bir yetenekle uzun dönemli anlaşmalar yapılmıyordu ve her film için yeni bir anlaşma gerekiyordu. Güç menajerlere, paket programcılara ve paha biçilmez bir kişisel ilişkiler ağı kuran birkaç stüdyo yöneticisine geçti.

Birkaç yıl içinde Orion, piyasanın dışına düşmüş olan United Artists'den ayrıldı. Orion 1990'ların başında sorunlar yaşadığında, prodüksiyonun sorumlusu Mike Medavoy TriStar adlı büyük şirketi ortaya çıkardı ve bu da ona kendisiyle kontrat imzalayan yetenekli bir ekibi getirdi. Birkaç yıl içinde TriStar, kardeş stüdyosu Columbia'nın sorunlarını yaşamaya başladı. Medavoy 1994'te ayrıldı ve modern bir stüdyo yöneticisinin uzun kariyeri -en azından geçici olarak- sona erdi. 1980'lerde küçük "stüdyoların" ve "orta büyüklüktekilerin" ortaya çıkışı, güç zeminini daha da genişletti (Cannon ve Carolco gibi şirketlerin ömürleri çöl çiçeklerininki kadar olsa bile).

Küçüklerden biri başarılı oldu ve yaşadı. New Line Cinema, 1967'de Greenwich Village'da University Place'deki bir barın üst katındaki bir büroda Bob Shaye tarafından kurulmuştu. Filmleri ithal ederek yavaşça büyüyen New Line, 1970'lerin sonunda yapıma girmeye hazırdı. İki kanlı korku filmi serisi *13. Cuma (Friday the 13th)* ve *Elm Sokağı'nda Kâbus (Nightmare on Elm Street)* 1980'ler boyunca şirketin gelişmesine yardım etti. 1990 yılıyla birlikte şirket Hollywood'a egemen seçkin stüdyolar grubuna girmeye aday olarak değerlendirildi. Ted Turner 1993'te New Line'ı ele geçirdi. Shaye ve deneyimli ekibi yönetimde kaldı ve şirket, Turner'ın Time Warner ile birleşmesinden sonra bile büyümeye devam etti.

1980'lerde Shaye'nin başarısı başka iki New Yorklu Bob ve Harvey Weinstein ile ikiye katlandı. 1979'da Miramax'ı bir dağıtım şirketi olarak kurdular. Sinema endüstrisi içinde hızla gelişti ve yirmi yıldan bu yana piyasada kaldı. Weinstein Kardeşler satılabilir sanat filmlerini dikkatle seçerek ve bunları iyi bir pazarlamayla kârlı hale getirerek işe başladılar. 1980'lerin sonunda Miramax en iyi yabancı film Oscar'ını kazandı ve dört yıl boyunca kazanmaya devam etti. 1989'da şirket yapım alanında riske girmeye başladı, bu arada *The Crying Game* (1992), *İngiliz Hasta (The English Patient*, 1997) ve Roberto Benigni'nin filmleri gibi yapımlarla ithalat başarılarına devam etti. Weinstein'lar Miramax'ı paraya çevirerek Disney'e sattılar ama şirket New York'ta bağımsız bir yan şirket gibi çalışmaya devam ediyor, Hollywood hainleri olarak imgelerini koruyorlar. Bob, perde arkasında çalışıyor, Harvey ise eski günlerdeki tütün çiğneyen büyük patron rolünü oynuyor, öyle ki Hollywood'da canlı kimse kalmasa daha iyidir. 1999'da şirket, "*establishment*"ın gözdesi Dreamworks'ün *Er Ryan'ı Kurtarmak*'ını (*Saving Private Ryan*) geçerek *Âşık Shakespeare* (*Shakespeare in Love*, 1998) ile en iyi film Oscar'ı da dahil 10 Oscar kazandı. Weinstein'lar pahalı bir promosyon kampanyası ile ödülü satın almakla suçlandı ama onların komedi filmi VHS kasette daha iyi izlendiği ve günümüzde Akademi üyelerinin büyük bir bölümü filmleri sinema salonlarından çok bu yolla izledikleri için geniş ekran bir savaş dramını geride bırakmış olması daha mümkün.

1960'lardan başlayarak bütün 1980'

ler boyunca ABD ulusal televizyon kanalları, fazla başarılı olamasalar da, birkaç kez film yapım kollarını oluşturmaya çalıştılar. Yalnızca Columbia, CBS ve HBO'nun ortak serüveni olan 1982'de kurulmuş TriStar uzun ömürlü olmuştu. Coca-Cola 1982'de New York'taki yatırım bankası Allen & Co.'nun 2,4 milyon dolarlık azınlık hisselerini 40 milyon dolara satın alan bir anlaşmayla Columbia'yı ele geçirdi. Allen & Co.'nun başı Herbert Allen Jr., Coca-Cola ve diğerleriyle* çok sayıda kârlı anlaşmalar yaparak Hollywood'da uzun süreli bir finansal başarı dönemi yaşadı.

Görünüşte sinema ile hafif içecekler arasında ortak noktalar yoktu. 1989'da *Coke* satılmaya hazırdı. Allen'ın arkadaşı süper menajer Michael Ovitz savaş sonrası elektronik teknolojisindeki en yaratıcı güç olan, artık dikkatini yazılıma yönelten Sony'de CBS Records'u ele geçirmesinden yalnızca bir yıl önce istekli bir alıcı buldu. Çok geçmeden bunun gerisi gelecekti: 1990'da Ovitz ve Allen MCA'yı Sony'nin en büyük rakibi Matsushita'ya 6 milyar dolar gibi fahiş bir fiyata sattılar.

1990'da kendilerine Hollywood stüdyosu diyen sekiz organizasyondan altısı yabancı ellerdeydi.* Yalnızca Paramount'un ve Disney'in sahipleri tamamen Amerikan yurttaşlarıdır. Bu durum 1970'lerde Amerikan emperyalizmine sövüp sayan artık yaşlanmış kültür eleştirmenlerini kendilerine getirebilir.

Sony, Hollywood topluluğunun hoşuna giden şaşaalı ve uçarı bir jestle -*Batman*'in zaferinden hemen sonra- yapımcılar Peter Guber ve Jon Peters ile stüdyonun başına geçmeleri için anlaştı. Böyle yaparak Sony onların Warner ile kontratlarını satın almış, yapım şirketlerini ele geçirmiş oldu, bu da transfer ücretlerine yüzlerce milyon ekledi. (Her zaman muhafazakâr olan Matsushita, Universal yönetimini yerinde bıraktı.) Bu ekip başarılı olmadı.

Bu arada Century City'de bulunan Twentieth Century Fox 1981'de petrol zengini Marvin Davis tarafından alındı ve 1985'te Avustralyalı medya baronu Rupert Murdoch'a satıldı. Barry Diller yönetimindeki Fox 1980'lerin sonunda televizyon alanında büyük bir güç haline geldi.

Bu on yılın sonunda, toz fırtınası dindikten sonra, iki Hollywood stüdyosu (MGM ve UA) ölüm döşeğindeydi. Bir diğeri kendini yok ediyordu (Orion) ve Paramount ile Disney hariç hepsi en azından bir kereliğine sahip değiştirmişti. Burada amaç, deneme yapmak değil-

---

* Hollywoood'un uzun tarihinde, yaşlı ya da genç olsun büyük patronların gösterişli ve göz alıcı yaşamlarına rağmen hiçbir zaman "Doğulu Bankacılar"ın denetiminden kaçamamış olmaları çok sık anlatılan temalardan biridir. 20. yüzyıldan 21. yüzyıla geçerken bile yedi büyükten dördü (Columbia/TriStar, Warner, Fox, Paramount) Sony, Time Warner, News Corp. ve Viacom'un merkezlerinin olduğu New York'a; Universal (Seagram'ın merkezinin olduğu) Montreal'e; New Line, New York'a ve bir zamanların ünlü MGM'i -en azından kısmen- Las Vegas'a ve Avustralya'ya rapor vermek zorundalar. Yalnızca Disney bölge olarak yerinde yönetiliyor ve işletiliyor.

* Columbia'nın sahibi bir Japon şirketi olan Sony'dir. Bir diğer Japon şirketi Toshiba, Warner'a önemli bir yatırım yapmıştı (1998'de azaltıldı); MGM ve UA ettikleri değere göre, kısmen Avustralyalılar'ındır; Fox'un sahibi, Rupert Murdoch'un News Corp.'udur (Murdoch 1980'lerde iş ilişkileri gereği Amerikan yurttaşı oldu ama News Corp. hâlâ Avustralya temellidir). 1995'ten bu yana Universal'e yapılan büyük yatırımın sahibi, Matsushita'ya ait olmadan önce, Kanada kökenli Bronfman ailesine ait olan Seagram Company Ltd.'dir.

di. Disney ile ilgili düzenli olarak söylentiler dolaştı. Charles Bluhdorn'un ölümünden sonra Gulf + Western'i iyi bir noktaya getiren Paramount'un yöneticisi Martin S. Davis medya üzerine yoğunlaşmayı göstersin diye şirketin adını Paramount Communications'a çevirmiş ve Time Inc. ödülü için başarısız bir girişimde bulunmuştu.

Davis sonunda 1994'te bir anlaşma imzalayarak, daha büyük olan Paramount'u Summer Redstone'un daha küçük, daha sıkı örgütlenmiş Viacom'una sattı ama bu Paramount'un eski yöneticisi -ve Davis'in göz korkutucu düşmanı- Barry Diller ile uzun süren bir mücadeleden sonra oldu.*

Bu mücadele başka bir kârlı anlaşma zeminini gösterdi. Sony şimdilik Columbia'dan kopmamıştır ama her zaman muhafazakâr olan Matsushita, Universal'i bıraktı ve hisselerini Bronfman ailesinin Seagram Company Ltd.'sine sattı. İki aydan daha az bir süre sonra Disney'den Michael Eisner Capital Cities / ABC'nin ele geçirilerek dünyadaki ikinci büyük medya holdinginin kurulduğunu ilan etti. Yıllardır CBS'in Disney'i ele geçirmek istediği söylenmişti ama Lawrence Tisch'in on yıl süren yönetiminde gücünü yitirmiş olan bu kanalın böyle bir konumu yoktu.

Eisner'in açıklamasından günler sonra CBS, Westinghouse'a satıldı. Kendi yönetim kurulundaki kablo televizyon hisseleri nedeniyle engellenen Ted Turner'ın Tiffany kanalı için teklifi kabul edilmemişti. Turner bir televizyon kanalı almak için çalışmaya son vermeye ve bunun yerine şirketini en büyük medya holdingi Time Warner'a 7,5 milyar dolara satmaya karar verdi ve ironik olarak şunları söyledi: "Hep küçük olmaktan yoruldum. Meslek hayatımın sonuna yaklaşıyorum. Bir süre için büyük olmanın neye benzediğini görmek istiyorum."

1990'ların ortasında hırslı oyuncular yalnızca yatırım bankaları ve şirketlerin en üst yöneticileri değildi. Frank Wells'in 1994'teki bir helikopter kazasında ölmesi ile Eisner'in yönetimde ikinci yetkili haline gelmesi, dönemin yönetim kurulu odalarında ikincil plandaki ilginç olaylar zincirini başlattı. Disney'e Eisner'den on yıl önce gelen Jeffrey Katzenberg bu mevkiye başkasının getirilmesinden rencide oldu. Ağustos ayında da kızarak istifa etti. Birkaç gün içinde eski arkadaşları David Geffen ve Steven Spielberg ile yeniden piyasaya çıktı. Büyük bir coşkuyla elli yıldan bu yana ilk yeni Hollywood stüdyosunu kurmak istediklerini ilan ettiler. Bu stüdyoya "Dreamworks SKG" adını vereceklerdi.

Başkaları da bunu daha önce (Francis Coppola birkaç kez) denemişti ama bu üç sözde patronun yeteneği ve deneyim zenginliği çabalarının çok daha ciddiye alınacağı anlamına geliyordu. Microsoft'un ortak kurucusu Paul Allen'dan neredeyse hemen büyük bir sermaye aldılar ve Dreamworks'ü bu dönemin yeni medyasıyla birleştirdiler. 1995'in sonunda (Spielberg ve -giderek- diğerlerinin dinlenme ve kendine gelme dönemlerini geçirdikleri) doğu Long Island'a tamamen taşınma düşüncesiyle oyalandıktan sonra Los Angeles havaalanının yakınlarındaki eski Hughes *uçak fabrikası için anlaşma imzaladılar,* böylece Hollywood sahnesinde etkileyi-

* Kurucu büyük patronların (Moğollar'ın) gülümsemeleri gerekir: Onların ayrılmalarından bu yana ilk kez bir Hollywood stüdyosu bu iş alanında (sinema) yetişmiş birine satılmıştı. Redstone mesleğe, babasının Boston *bölgesindeki arabalı sinemalarını* işleterek başladı.

ci bir fiziksel varoluşu garantilediler. (Hughes ünlü *Spruce Goose*'unu altı sesli film stüdyosunun yerleştirilebileceği biçimde planlanmış bir hangarda inşa etmişti.) 1999'da çevre kaygıları bu plandan vazgeçmelerine neden oldu: Hughes fabrikası ender bulunan sulak arazilerin yanına kurulmuştu.

Spielberg meslek hayatının başından bu yana Universal'le yakın ilişkide olmuştu, çünkü stüdyonun uzun süre patronluğunu Sid Sheinberg ve Lew Wasserman yapmıştı. Matsushita yönetiminin giderek tecrit ettiği bu güvenilir kılavuzları sayesinde Spielberg sonunda bir film çekmeye hazır duruma gelmişti. Spielberg'in stüdyodan gitmesiyle Universal'in mülkiyeti daha az cazip hale gelmişti. Matsushita bir yıldan az bir süre içinde stüdyoyu sattı.

Bu arada birkaç aksilikten sonra başarıdan sarhoş olmuş Barry Diller, Doğu'da filmler yapıyordu. Tartışmalı bir biçimde 1980'lerin en başarılı endüstri yöneticisi Diller (Eisner ve Katzenberg'in yetiştiği) Paramount'da iyi şeyler yapmıştı. Daha sonra Rupert Murdoch için daha önceden benzeri görülmemiş bir başarı olarak etkili ve yeni bir televizyon kanalı kurmak için Fox'a geçti. 1992'de hacmine rağmen News Corp.'un bir aile şirketi olduğu ve onun için ilerleme olanağı kalmadığı netleşince Diller işi bıraktı. Yeni medya endüstrisinde uzun bir yolculuğun ardından kablolu TV'deki bir alışveriş kanalı olan QVC'ye ortak oldu ve bu kanalı yükselmek için bir basamak olarak kullanmayı istedi.

Paramount için Summer Redstone'un Viacom'u karşısında teklif savaşını kaybettikten sonra Diller QVC'den ayrıldı ve Florida'daki bir televizyon istasyonları zinciri olan Silver King'in hisselerini aldı. Aralık 1995'te QVC'nin eski rakibi Home Shopping Network ile Savoy Pictures Entertainment Inc.'in satın alındığını ilan etti. 1997 Sonbaharında Diller iki kablolu TV kanalı ile Universal'in televizyon programlarının çoğunu, kendi kanalını kurması için gerekli miktarı kendisine sağlayacak bir anlaşmayla 4,1 milyar dolara aldı. Yaklaşık aynı dönemde İnternet alanında zayıf olduğunu anladı. Yeni isim değiştiren USA Networks Inc. 1997'de Paul Allen'dan Ticketmaster'ın % 47'sini, ertesi yıl ise geri kalanını aldı ve bunu 1998'de CitySearch ile birleştirdi. Daha sonra da yan şirketlerin hisselerini halka sattı. 1999'da Diller İnternet portalı Lycos için başarısız bir teklifte bulundu: Lycos hissedarları USA Networks'ün kendileri için yeterli İnternet ortamı sağlamadığını düşündüler. 20. yüzyılın sonunda Diller hâlâ geleceğin stüdyosu hayali için doğru bir kombinasyon mücadelesini veriyor.

Bu benzeri görülmemiş finansal yükselişe rağmen, Hollywood'un ürettiği üründe fark edilir bir değişme olmamıştır. 21. yüzyıla geçilirken stüdyolara sahip olan şirketler birlikte çalışmaya inanıyorlar. Onlar (dikeyden çok) yatay olarak bütünleşmiş organizasyonlardır. Stüdyolara ek olarak onlar kitap yayım şirketlerine, kayıt şirketlerine, televizyon yapım şirketlerine, konulu parklara, spor acenteliklerine, video mağaza zincirlerine, stadyumlara, ara sıra da vahşi hayat parklarına sahipler. (Oyuncak şirketlerini sattılar.) Bir kez ele geçirilen bir mülkiyet artık dört ya da beş aracı (filmler, kitaplar, kayıtlar, televizyon yayınları ile video disk ve bantlar) sömürülebilir. Yine de Time Warner'ın basım birimleri, film birimiyle sanki bu birim ayrı bir şirketmiş gibi ilişkilidir: Columbia daha önce yaptığından farklı olarak artık Sony Music ile kontratı olmayan müzisyenlerle çalışmıyor; Twentieth Century Fox ile Rupert Murdoch'un tabloit (küçük

boyutlu ve boyalı ya da yaygaracı) gazeteleri arasında (bunların tabloit televizyon haberciliğine esin kaynağı olmaları hariç) kârlı bir ilişki yoktur.

Paradoksal olarak, medya sahipliğinin birkaç elde toplanmasına rağmen, gerçekten üreten sanatçılar daha az özgürlüğe sahip değildir. Bu, Yedinci Bölüm'de hakkında daha fazla konuşacağımız hileli bir kavramdır ama şimdilik Hollywood tarihinde her zaman "Doğulu Bankerler"in olduğunu söyleyelim ve Steven Spielberg'in kısaca belirttiği gibi, "size ne kadar para verirlerse versinler, yeterli değildir." Amerikan sinema endüstrisini kuran patronlar kendi kişiliklerini ortaya koydular ve damgalarını vurdular. Onların yaratımlarını satın almış (satmış, almış, tekrar satmış) iş adamları için böyle bir şey söz konusu değildir. En son birleşen çokuluslu eğlence şirketinin bilançolarının ve gelir beyannamelerinin önemini yitirmesinden uzun süre sonra, büyük kârlara (ya da kayıplara) katkıda bulunan filmler hatırlanacaktır.

Uzun yıllardan bu yana, stüdyoları işleten insanlar çoğunlukla menajerler olmuştur. Bunlar yıldız oyuncular, senaryo ve finansmandan oluşan "paketleri" oluşturmada eğitimli insanlardır. Bu nedenle 1970'lerin ortalarından bu yana Hollywood'daki merkezi gücün menajerler olması şaşırtıcı olmamalıdır. Yıllarca William Morris ajansı egemen olmuş, daha sonra güç, Morris'den ayrılanların kurduğu ICM'e geçmiştir. 1980'lerin ortasından bu yana, 1995'e kadar başında Michael Ovitz'in olduğu CAA (Creative Artists Agency) en başarılı ajans olarak değerlendirilmiş, onun hemen ardından başında Jeff Berg'in olduğu ICM ve Morris gelmiştir. Finansör, cezaevinde yatmış ve yeniden-doğuş topluluğu üyesi Michael Milkin'in San Fernando High School'dan eski sınıf arkadaşı olan Ovitz 1980'lerde neredeyse Milkin'in Wall Street'teki nüfuzu kadar etkili olmuştu. Aslında Ovitz Columbia ve Universal ile menajerlik anlaşmalarını imzaladığında Milkin'in alanını istila ediyordu.

1995'te Ovitz, Michael Eisner'in Disney'de ikinci adam olma yönündeki teklifini kabul ettiğinde birçok insan bunun bir terfi değil gerileme olduğunu düşündü. Ancak Ovitz, Universal'deki benzer bir konumu daha yeni reddetmişti (bu işi CAA'nın ikinci adamı Ron Meyer kabul etti). Bir yıl sonra Ovitz yüklü bir tazminat alsa da Disney'den uzaklaştırıldı.

Artık kontratlı oyuncu ve teknisyenleri olmadığından stüdyolar dağıtıma konsantre olmuşlardır. Daha küçük ölçüde de olsa aynı zamanda finansör de olmaktadırlar. Gerçek bir film prodüksiyon çalışması günümüzde, bazılarının yönetmen ya da oyuncu da olabildiği bir dizi yapımcı arasında bölünmüştür. Hollywood jargonunda onlara "çokyönlüler"* denmektedir.

Stüdyolar bu noktaya, her ne kadar televizyon sonrası film pazarının yapısı daha en başında kolayca öngörülebildiyse de, bir deneme-yanılma süreci sonunda vardılar. Televizyon açık bir biçimde, kitle eğlendirme aracı olarak sinemanın işlevini yerine getirmesi için tasarlandı. Eğer sinema salonunda gösterilen film hâlâ varsa, bu sinemanın farklı, özel bir izleyici topluluğuna hitap etmesi nedeniyledir. Bu gerçekten de yaşanmıştır. Sinema saraylarının yerini iki yüz izleyicinin oturabileceği daha küçük salonlar almıştır. Bu küçük salonlar

---

* *Hyphenates*: Birden çok işlev görenler; yapımcı-yönetmen, yönetmen-senaryo yazarı gibi. (Ç.)

masrafları kısmanın yanı sıra daha geniş bir tercih alanı sunmak için çok salonlu (*multiplexes*) biçimde düzenleniyor.

Günümüzde Birleşik Amerika'da 1970'lerin başındakinin iki katından fazla sinema salonu vardır. Daha da önemlisi Hollywood'un gelirinin yarısından fazlası bugün yan haklardan, ağırlıkla videodan geliyor. Dağıtım kanallarının sayısındaki bu büyük artış öngörülen etkide bulunmamıştır. 1960'ların sonundaki yeni özgürlük ortamıyla kısa bir flörte rağmen, holding stüdyoları bu olasılıkları kullanmada isteksiz olmuşlardır. Bunun yerine onlar 1970'li yıllarda kitaplar aracılığıyla önceden satılmış ve muazzam miktarda televizyon reklamıyla desteklenmiş, büyük sermaye gerektiren ve gişe rekorları kıran filmlere (genellikle aksiyon filmlerine) döndüler. Bu uygulama 1980'ler boyunca da sürdü. Gerçekten de bugün genç bir sinema izleyicisinin başarılı bir filmin hemen çok miktarda devam filmini ortaya çıkarmadığı bir dönemin olduğunu öğrenmesi şaşırtıcı olurdu.

Uluslararası planda eski stüdyo sisteminin ölümünün, bir süre için de olsa dünya pazarlarını daha hareketli bir rekabete açması gibi olumlu etkileri olmuştu. 1950'li yılların başında Fransız ve İtalyan hükümetleri yarı-resmi ihracat örgütleri kurdular (Unifrance, Unitalia); bunlar kendi ülkelerinin filmleri için pazarları yumuşatmanın aracı olmuşlardı. (Unifrance, İtalyanlar'ınkinden çok daha aktifti.) Film üreten başlıca ülkelerde film festivallerinin ortaya çıkışı da bunda etkili oldu.

Birçok ülkede film üretimindeki iki önemli olumlu faktör, hükümetin mali yardım planları ve televizyon ortak yapımlarıydı. Bu yeni finans yöntemi, kısmen biletler bütününe kısmen de niteliğe bağlı olarak bütün sinema girişlerinden alınan yüzde on vergiden toplanan paranın dağıtımı için 1963'te kurulan İsveç Film Enstitüsü'nün uygulamasıydı. İsveç planı küçük bir ülkedeki sinema endüstrisinin ihraç edilebilir film üretimini cesaretlendirdi. Fransızlar'ın mali yardım sisteminin bu ülkenin sinema endüstrisi üzerinde önemli bir etkisi olmuştur. 1993'te Fransızlar o yıl yapılan 150 filme toplam 350 milyon dolar dağıttılar. Bu para gişe gelirinden, çoğunlukla da giderek Fransa piyasasına (çok popüler olmaları nedeniyle katkıda bulundukları yardım sistemine rağmen) egemen olmaya başlayan Amerikan filmlerinden alınan vergilerden geldi.

Avrupa'da film yapımı, 1950'li ve 60'lı yıllarda düşük maliyetten yararlanmak için tasarlanmış, yurtdışında kurulu olan Amerikan yapım şirketlerince de desteklendi. Bu geçici uluslararası durum 1970'te fiyatlar eşitlendiğinde ve Amerikan şirketleri parasal sıkıntı içine girdiklerinde sona erdi. 1960'larda büyük ölçüde Amerikan sermayesine bağımlı olan İngiliz sinema endüstrisi, neredeyse yok olma noktasına geldi. Ama sinemanın kaybı, televizyonun kazancıydı. En iyi İngiliz sinemacıların çoğu bugün televizyonda (ya da Hollywood'da) çalışmaktadır.

1980'de Amerikan şirketleri dünyada denetimi yeniden ele geçirmişti ve bu egemenliğe yalnızca ara sıra ve zayıf bir biçimde Lord Grade'in ITC ya da Siemens-Phillips'in oluşturduğu Polygram gibi holdingler karşı koydular. 1980'lerde ve 90'larda Fransız paralı televizyon şirketi Canal Plus'ün olağanüstü başarısı, bu kanalın uluslararası bir güç haline geleceğini düşündürttü ama hâlâ dünya medya oyunu içinde önemli bir Fransız oyuncuyu bekliyoruz. Benzer biçimde İtalyan zengin Silvio Berlusconi 1980'lerde Avrupalı bir eğlence ahtapotu yaratabildi ama asla dünya pazarlarının ana alanlarında riske girmedi ve bunun yerine İtalya'daki politik yaşamda daha küçük bir meydan okumayı tercih etti.

1980'lerde birden ortaya çıkan İngiliz Goldcrest Films'in kısa sürse de cesaret verici başarısı, holdinglerin egemenliğine rağmen küçük şirketler için hâlâ olanakların varolduğunu akla getiriyor.*

Video bant endüstrisi 1980'lerde patlama yaptığında, sinema endüstrisi yan gelirlerle zenginleşti. Bu kez Hollywood 1950'lerde televizyon yaygınlaşırken yaptığı hataların çoğunu yapmayarak, bu yeni teknolojiyi yeni bir kâr merkezi olarak benimsedi. Büyük stüdyoların çoğu hemen kendi video kaset dağıtım şirketlerini, bazen televizyon şirketleriyle ortak olarak (RCA-Columbia, CBS-Fox gibi) kurdular. Ancak Hollywood kaset işinin gelişimini kontrol etmedi. Kasetler 1980'lerde önemli bir eğlence aracı olarak yerleşti, çünkü Hollywood'dan çok uzaktaki birkaç girişimci insanların akşam izlemek için video kaset kiralamak isteyeceğini düşündü. Sonuç olarak film dağıtımcıları, kaset işinin başlangıcında etkili bir "satış hızlandırma" (*sell-through*) stratejisi tasarlamaları durumunda kendilerinin olacak 10 milyar dolarlık geliri ellerinden kaçırdılar.

Yine de birkaç girişimciye akan dolarlar 1990 yılı ile birlikte genç sinemacılar için verimli bir eğitim alanı sağladı. Sinema endüstrisinin enformasyon kaynağı Baseline'ın 1992'de yapılan film listesine göre 529 filmden yalnızca 330'u tanesi sinema salonlarında gösterildi. Geri kalanının çoğu video film yapımlarıydı. Bu düşük maliyet (düşük bütçeli film) türü 1930 ve 40'ların B tipi filmlerinin yerini aldı.

Mültimedya devriminin hız kazandığı 21. yüzyıla geçilirken sinema endüstrisini farklı bir meydan okuma bekliyor. Video kasetler bir dağıtım aracıdır, başka bir şey değil; bugün bildiğimiz haliyle kaset işi Hollywood film yapımına gereksinim duyuyor. Ancak yeni başlayan mültimedya, bir yandan bir üretim aracı olarak filmle rekabet ederken öte yandan da ondan ödünç alıyor. Mültimedya, televizyondan bu yana ilk yeni üretim aracıdır ve bu özelliğiyle kutsal uzun metrajlı film endüstrisinden değerli yetenekleri, sermayeyi ve müşterileri çekiyor.

Sinema ve video teknolojileri birleşmeyi sürdürürken, basılı medyanın kullandığı kadar kesin ve esnek bir dağıtım sistemi için potansiyel vardır. Enformasyon ve eğlence kanalları olarak hem sinema hem de televizyon şimdiye dek sınırlı erişim ile karakterize olmuştur: ABD'de sayıları beş ile yedi arasındaki olan stüdyolar film dağıtımını kontrol etmiştir; dört ticari şebeke ile bir ticari olmayan televizyon, televizyona erişimi kontrol etmiştir. Sayısal devrim ve İnternet, kablolu televizyonun (bak. Altıncı Bölüm) ulaştığı yeni olgunlukla birlikte, günümüzde erişim kanallarının olağanüstü çeşitliliğini sunuyor.

Hollywood Amerikan eğlence dünyasına hâkim olmaya devam edecek mi? Ya da güç merkezleri stüdyoların bulunduğu San Fernando Vadisi'nden bilgisayar endüstrisinin yer aldığı Silikon Vadisi'ne mi ya da yeniden, yüz yıldan fazla süre önce sinema endüstrisinin doğduğu ve yayımcılık endüstrisinin bulunduğu Hudson Vadisi'ne mi geçecek?

* Goldcrest'in öyküsü Jake Eberts ve Terry Ilott tarafından yazılan *My Indecision is Final*'da ayrıntılarıyla anlatıldı.

"Sinema" (Film): *Politika*

Sinemanın ekonomisi, onun temel yapılarını -temellerini- ve bundan dolayı da potansiyelini belirler. Sinemanın politikası, onun yapısını, yani onun dünya ile ilişki kurma tarzını belirler. Filmi anlar, onu yaşar ve iki farklı perspektiften tüketiriz. Sinemanın "sosyopolitik"i filmin genelde insan deneyimiyle nasıl bütünleştiği ve onu nasıl yansıttığını tanımlar. Sinemanın "psikopolitik"i bizlerin film ile kişisel ve özgül (*specific*) olarak nasıl ilişki kurduğumuzu açıklamaya çalışır. Böylesine yaygın popüler bir olgu olması nedeniyle sinema sosyopolitik olarak modern kültürde çok önemli bir rol oynamıştır. Gerçekliği böylesine güçlü ve inandırıcı biçimde sunması nedeniyle, psikopolitik olarak izleyiciler üzerinde büyük bir etkisi olmuştur. Kuşkusuz bu iki görünüm birbiriyle yakından ilişkilidir ama yine de ayrıma gitme yararlıdır, çünkü dikkati, filmin genel etkisi ile onun özgül kişisel etkisi arasındaki ayrıma odaklar.

Hangi yönden bakarsak bakalım, sinema açıkça politik bir fenomendir. Gerçekten, onun varlığı tamamen devrimcidir. Konu üzerine can alıcı öneme sahip "Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı" adlı yazısında Walter Benjamin şöyle yazıyor:

> Şöyle denebilir genelleştirmek istenirse: Yeniden üretim tekniği yeniden üretileni geleneğin egemenlik alanından koparıp almakta, onun biricik varlığının yerine toplu (kitlesel) bir var olmayı geçirmektedir. Aynı teknik, izleyiciye -bu izleyici hangi konumda olursa olsun- gitme olanağını yeniden üretilene kazandırarak, onu güncel kılmaktadır. Bu iki süreç ...geleneğin kendisinin temelden sarsılması sonucuna yol açmaktadır. Sözü edilen süreçler günümüzün kitle hareketleriyle çok yoğun bir bağlam içinde olup film bu süreçlerin en güçlü yardımcısı konumundadır. Filmin toplumsal açıdan taşıdığı önemi en önemli yönüyle bile ve özellikle bu yönden, sözü edilen yıkıcı, arındırıcı yönü yani kültürel mirasın tasfiyesi göz önünde tutulmaksızın düşünebilmek olanaksızdır.

Benjamin'in yazdıkları biraz muğlak ama vurguladığı noktalar filmin (ya da mekanik olarak yeniden üretilen sanatların) toplumdaki işlevini anlamaya temel teşkil ediyor. Sinema ile daha eski sanatlar arasındaki en önemli fark, diyor Benjamin, yeni sanatın kitlesel üretilebilirliği, çok daha fazla insana ulaşabilmesidir. (Bu sosyopolitik yandır.) Bunun devrimci bir etkisi vardır: Yalnızca geniş insan yığınları için düzenli bir temel üzerinde varolan bir sanat olması nedeniyle değil ama aynı zamanda izleyicilere kendi ülkelerinde hitap etmesi, bu nedenle sanat yapıtı ile sanatsever arasındaki geleneksel ilişkiyi tersine çe-

virmesi nedeniyle de. Sinema üzerine bu iki olgu -(1) tekilden çok çoğul olması; (2) sonsuz sayıda üretilebilirliği- doğrudan romantik sanat geleneğine ve dolayısıyla arındırmasına ve dinçleştirmesine (*invigoration and purify*) karşıtlık oluşturur. (Bu psikopolitik etkidir.)

Sinema dünyayı anlama ve daha dar bir bağlamda, bu dünya içinde hareket etme tarzımızı değiştirmiştir. Bununla birlikte sinemanın varlığı devrimci olabilecekken, uygulamada genellikle böyle olmamıştır. Dağıtım kanallarının sınırlı olması ve maliyetlerin zenginler hariç film yapımına herkesin erişmesine engel olması nedeniyle, bu araç gizli de olsa sıkı bir denetime tabi olmuştur.

Örneğin 1920-50 yılları arasında Amerika'da filmler, ulusal kimliğimizin keşfi ve tanımlanması için başlıca kültürel çerçeveyi sağlamıştır. (1950 sonrasında televizyon hızla filmlerin yerini almıştır.) Tarihçiler filmlerin yalnızca zaten varolan ulusal kültürü mü yansıttığını, yoksa onların sonunda gerçek olarak kabul edilen bir fantezi mi ürettiğini tartışırlar. Bir anlamda konu tartışmalıdır. Hollywood'un altın çağı boyunca büyük stüdyo fabrikalarında çalışan yazarların, yapımcıların, yönetmenlerin ve teknisyenlerin "gerçek hayat"tan topladıkları malzemeyi perdeye aktardıklarına kuşku yoktur. Bu malzemeler politik amaçlarla bilinçlice çarptırılmasa bile filmlerin kültürümüzün belirli görünümlerini takviye ettiğine, buna karşılık derin bir etkiye sahip diğer görünümlerini sulandırdığına da kuşku yoktur.

Bu nedenle bu iki paradoks, sinema politikasını kontrol eder: Bir yandan filmin biçimi devrimcidir, diğer yandan içerik, çok sık olarak geleneksel değerlerin tutuculuğuna sahiptir. İkincisi, sinemanın politikası ile gerçek hayatın politikası öylesine birbirine geçmiştir ki genel olarak neyin sebep, neyin sonuç olduğuna karar vermek olanaksızdır.

Bu tartışma temel olarak Amerikan filmlerini içerir. Sinema ve politika arasındaki ilişki başka bağlamlarda daha az ilgi çekici değildir ama bizi çevreleyen politik kültürümüzü en başarılı biçimde yansıtan da stüdyoların türdeş fabrika sistemi olmuştu. Hollywood filmlerinin kitlesel üretilmesi nedeniyle onlar, tek tek son derece güçlü auteur'lerin etkilerinden çok daha etkili biçimde bizi çevreleyen kültürü -ya da daha doğru biçimde koyarsak kültürümüzün mitlerini- yansıtmaya eğilimli oldular. Gerçekten, sinema tarihindeki dikkate değer birçok *auteur*'ün sineması, kesinlikle yerleşik düzene politik olarak karşı olmaları yüzünden göze çarptı. Örneğin Chaplin, Stroheim, Vidor, Eisenstein, Renoir, Rossellini, Godard.

Sinema tarihinin merkezi gelişim çizgisi temel olarak gerçekçi sinema ile dışavurumcu sinema arasındaki, yani filmin gerçekliği taklit etmesi ile filmin gerçekliği değiştirme gücü arasındaki diyalektiğin bir ürünü olarak görülen sanat/endüstrinin gelişimidir. İlk sinema sanatçıları -Lumière Kardeşler ve George Méliès- gerçekçilik ve dışavurum arasındaki bu ikilemi özsel olarak gösterdiler. Yine de taklit/dışavurum diyalektiğinin temelini oluşturan çok daha başka temel bir varsayımdır, yani film stili tanımlamasının filmin izleyicisiyle olan ilişkisine bağımlı olduğu varsayımıdır. Bir sinemacı gerçekçi bir stile karar verdiğinde izleyici ile konu arasındaki mesafeyi kapamaya çalışır, diğer yandan dışavurumcu stil, film tekniği aracılığıyla izleyeni değiştirmeye, harekete geçirmeye ve eğlendirmeye bakar. Bu her iki estetik karar da aslında idealize edilmiş soyut sistemlerden çok (yönetmen, film, konu ve izleyici arasındaki) ilişkiler üzerinde ısrar etmeleri yüzünden politiktir. Bu yönden de film aslında ve dolaysız olarak politiktir, izleyiciyle dinamik bir ilişkisi vardır.

Özetlersek, her film ne kadar önemsiz görünürse görünsün, üç düzeyden birinde ya da daha fazlasında kendi politik doğasını sergiler:

- Ontolojik olarak, film aygıtı kültürün geleneksel değerlerini yıkmaya yönelimlidir.
- Mimetik olarak, her film ya gerçekliği yansıtır ya da onu (ve onun politikalarını) yeniden üretir.
- İçsel olarak, filmin yoğun iletişimsel doğası film ile izleyici arasındaki ilişkiye doğal politik bir boyut verir.

Sinemanın politik tarihi, o halde bu üç politik yönün gelişimini izlememiz nedeniyle estetik tarihi kadar karmaşık olabilecektir. Sinema politikasının en belirgin özelliklerinden yalnızca birkaçını inceleyebilecek yerimiz var.

Ontolojik açıdan, sahip olduğumuz en iyi açıklama, sinemanın şöhret olma fenomeninde yatan geleneksel değerleri kökten değiştirdiğidir. Önceden, toplumun kahramanlık modelleri ya tamamen kurmaca yaratımlardı ya da gerçekten başarılı insanlardı. (Onları fazla tanımıyorduk.) Sinema bu iki modeli birbiri içinde eritti. Gerçek insanlar kurmaca karakterler oldular. "Yıldız" anlayışı gelişti ve yıldızlar "oyuncu"lardan tamamen farklıdır. Douglas Fairbanks'ın oynadığı en önemli rol, Robin Hood ya da Zorro değil ama "Douglas Fairbanks"dı. (Gerçekten de Douglas Fairbanks onun asıl adı olan Douglas Ullman tarafından oynandı) Benzer biçimde Charles Chaplin de en önemli rolünü, Hitler ya da Monsieur Verdoux rollerinde değil ama her zaman serseri "Şarlo" (Charlot) rolünde ve (Chaplin ve Fairbanks ile United Artists'i kuran dönemin gözde yıldızlarından) Mary Pickford da hep "Amerika'nın sevgilisi Küçük Mary" tipini canlandırarak oynadı. Pickford, kendi yaygın imgesini değiştirmeye çalıştığında kariyeri sona erdi.

İlk film yapımcılarının yıldızlık olgusunun epeyce farkında oldukları görülmektedir. Oyuncularının isimlerini gizleyerek çalışmasında ısrar ettiler. Yine de 1912 yılında adları "The Biograph Girl" ve "Little Mary" olan ilk fan magazinleri ortaya çıktı. Birkaç yıl sonra, isim gizlemeyi bırakmış olan Chaplin ve Pickford, bir milyon dolarlık kontratı hangisinin ilk olarak imzalayacağını görmek için rekabet ediyordu. Açık bir biçimde Küçük Mary ve Charlot, izleyicilerinin duyarlılığını etkilemişlerdi. İzleyicilerle yıldızlar arasındaki kompleks ilişki her zaman için sinemanın mitsel ve bu nedenle politik doğasının asli öğesi olmuştur.

Yıldızlar sözde varolan karakter rolleri aracılığıyla kendi kişiliklerini canlandırırlar. "Ünlüler" esasen kendileri olarak görünür ve Daniel Boorstin'in deyimiyle "çok-tanınmışlıkları"yla bilinirler. Bu fenomenin önemini azaltma eğilimindeyizdir ama yıldızlar daha önce asla varolmamış bir tipin olağanüstü psikolojik modelleridir.

Charles Dickens ve Mark Twain (Samuel Clemens'in yarattığı karakter) gibi entelektüel kahramanların, tapınan izleyiciler karşısında kendilerini oynadıkları 19. yüzyılla dönerek şöhretlik fenomeninin gelişimini izleyebiliriz. Yine de mekanik yeniden üretim çağına kadar bu şöhret az sayıda insana ulaşmıştı. Rudolf Valentino'nun bir sinema oyuncusu olarak kısa ve farkına varılmamış kariyerinin ardından 1926'da ölümü üzerine genel üzüntü dalgası, o tarihe





Resim 4-13AB. YILDIZ OYUNCULAR. Hem Fairbanks (solda) hem de Chaplin (sağda) bu tanıtım çekimlerinde "karakterlerinin dışındalar" ama dönemin ünlü kişilikleri olduklarından set dışında bile yıldızların aurasını taşıyorlar. (*MOMA/FSA.*)

kadar herhangi benzer bir şöhretin ölümüne göre yoğunluk ve boyut açısından görülmemiş bir tepkiydi. Yalnızca suikasta kurban gitmiş ünlü politikacıların ardından böylesi evrensel yaslar tutuluyordu.

Her ne kadar stüdyo sahipleri, suni olarak bu denli önemli yıldızlar yaratmayı denedilerse de pek azı başarılı oldu. Yıldızlar toplumun ürünleri, kolektif olarak hayran olduğumuz kimi nitelikleri dışavuran politik ve psikolojik modellerdi ve hâlâ öyledir.* Clark Gable nesnel olarak, 1930'lu yılların önde gelen diğer düzinelerce gencinden fizik olarak daha çekici değildi ama yansıttığı kişilikte, insana duyarlı gelen bir şeyler vardı. Humphrey Bogart olağanüstü bir oyuncu ve Hollywood standartlarına göre kesinlikle yakışıklı biri değildi ama yalnız kendi kuşağı için değil, bu kuşağın çocukları için de temel bir rol modeli oldu. Oyuncular yıldız olurken, imgeleri doğrudan izleyicileri etkilemeye başladı. Yıldız sineması -Hollywood stili- kahraman ile izleyici arasında güçlü bir özdeşleşme yaratımına dayanır. Şeyleri kahramanın bakış açısından görürüz. Etki gizli ama derindendir.

Bu olgu yalnızca Hollywood'a özgü değildir. 1960'lı yıllarda Avrupa sineması da aynı özdeşleşme gücünü ortaya koydu. Jean-Paul Belmondo, Jean-Luc Godard'ın *Serseri Âşıklar*'ında Humphrey Bogart'ı kendisine model aldığında, tarihsel bir bilinci gösteren ikinci bir şöhretlilik kuşağını haber veriyordu. Marcello Mastroianni varolan Avrupalı erkeğin örneği haline geldi. 1996'da öldüğünde ona ulusal bir kahraman gibi davranıldı. Jeanne Moreau akıllı, kendi-

* Çok az film eleştirmeni ve tarihçisi yıldızlar hakkında ikna edici yazılar yazmıştır. David Thompson'un *Biographical Dictionary of Film*'i zekice ve etkili bir tanımlama sunar. Richard Schickel'in *His Picture in the Papers*'ı konuya yararlı bir giriştir. Aynı zamanda bakınız James Monaco'nun derlediği *Celebrity* ve Richard Dyer'in derlediği "*Stars*".





Resim 4-14AB. *Büyük Uyku* (*The Big Sleep*, Howard Hawks, 1946) filminde Philip Marlowe rolündeki Humprey Bogart (solda). (MOMA/FSA.) *Serseri Âşıklar* (Jean-Luc Godard) filminde Bogart'ı taklit eden Michel Poiccard rolündeki Jean-Paul Belmondo (sağda). Filmin itici gücü sinemayla hayat arasındaki ilişkidir.

ne güvenen Avrupalı kadın için bir modeldi. Max von Sydow ve Liv Ullmann bu iki modelin İsveç versiyonuydu. Yves Montand, Bogart'ın Fransız versiyonuydu. Daha yakın zamanlarda Gérard Depardieu kendi kuşağı için bir ikon haline gelmiştir.

Ama bu insanlar yıldız oldukları kadar oyuncudurlar da, bu nedenle etki yumuşar. Kariyerlerinde tek tek rollerin yıldız kişiliklerine üstün geldiği durumlar vardır. Amerikan filmleri 1960'larda canlanırken, Avrupalılar'ın geliştirdiklerine benzeyen yeni bir yıldızlar kuşağı, güçlü kişilikler kadar eleştirel bir aklı da sergiliyordu. Politik olarak bu önemli bir ilerlemedir. En kötüsü, Hollywood yıldız sistemi imgelerine uymayan rolleri psikolojik olarak yasaklamaya çalıştı. Bogart, Gable ya da John Wayne gibi oynamak kabul edilebilirdi ama 1960'ların sonuna kadar (bu üçlü gibi) belalı olmayan ya da (Fred Astaire ya da Cary Grant gibi) kentli ve incelikli olmayan erkek star yoktu. Artık ünlüleri eleştirebildiğimiz için, günümüzün izleyicileri tiplerin çok çeşitli olmasından hoşlanır.

Sinema, en azından çok etkili olduğu ülkelerde, kültürel olarak neyin hoş görülebilir/izin verilebilir olduğunun tanımlanmasına büyük ölçüde yardım eder: Sinema toplumun ortak deneyimidir. Sinemanın rol modelleri psikolojik olarak öylesine güçlüdür ki, model yaratmayan rolleri toplumun tek tek üyelerinin anlaması bile çok zordur. Halk hikâyeleri gibi filmler de tabuları ifade eder ve bunların ortadan kalkmasına yardım eder. Neden-sonuç ilişkisi, daha önce belirttiğimiz gibi net değildir ama Amerika'daki 1960'ların sözde-devrimci davranış modellerinin, ikisi de dikkate değer ölçüde isyankar olan 1950'lerin iki ana star kişiliği -Marlon Brando ve James Dean- tarafından beş yıldan fazla süre önceden haber verildiğini belirtmek ilginçtir. Daha özel bir örnek olarak Nanterre Üniversitesi'nde bir grup devrimci öğrenciyi anlatan Jean-Luc Godard'ın *Çinli Kız* filmi tam bir

yıl önceden Mayıs-Haziran 1968'i haber verdi ve gerçekten de tıpkı *Çinli Kız*'daki kurmaca isyandaki gibi, Nanterreli öğrenciler gerçek devrimin başarısızlığa uğraması sırasında ön saflarda yer aldılar.

Mekanik yeniden üretim çağında kurmacanın daha önce asla görülmemiş bir gücü vardır.

Çok yaygın oluşu nedeniyle televizyon, sinemanın halk hikâyesi işlevinin büyük bir bölümünü üzerine almıştır. Medyayla politika arasındaki ilişkinin etkili, hatta göz alıcı bir analizi olan Haskell Wexler'in *Medium Cool*'unda (1969) bir grup siyah militan bir TV muhabirine meydan okur ve aralarından biri için şunu isterler: "Onu Altı, 10 *ve* 12 haberlerinde haber yapın, *o zaman* o gerçek olur." Bir eylemin, kişinin ya da düşüncenin geçerliliğini belirlemede iletişim araçlarının işlevi altmışlardaki radikal politikaların merkezi gerçekliklerinden biriydi ve flaş haber çağında böyle kalmıştır.

Sinemanın gerçekliği "geçerli kılmadaki" alışılmamış yeteneği, onun en önemli mimetik politik işlevidir. Örneğin, 1960'ların *Black Power* (Kara Güç) hareketinin getirdiği en etkili toplumsal eleştirilerinden biri, sinema ve televizyonun tüm tarihi boyunca, Siyahların maruz kaldığı ırkçı tanımlamaların tarihsel analiziydi. Bu açıdan, medya da toplumun değerlerini yansıttı. Ancak onlar da gerçek durumu abarttılar. Genelde sinema Siyahlar'ı aşağılık rollerde gösterdi. (Bazı istisnalar vardı.) Siyahlar ırkın önemli bir öğe olduğu rollerde yalnızca Siyahlar'ı oynaması için kullanıldılar. 1960'ların Siyah hareketinin en büyük başarılarından biri bu engeli parçalamasıydı. Siyah avukatlar, doktorlar, işadamları hatta kahramanlar (yalnızca ara sıra olsa da) artık medya tarafından onaylanıyor. Oyuncu yönetmeninin (*casting director*) özellikle "Siyah" diye belirtilmeyen bir rolü oynaması için bir Afro-Amerikalıyla anlaşması hâlâ ender görülen bir durumdur.

Kültürümüzün diğer birçok yanında olduğu gibi, radikal politikadaki ilerleme de otuz yıldır geçici olarak durmuş görünüyor.* Dış görünüşe göre, Afro-Amerikalılar için 1990'lardaki ortalama filmlerde 1970'lerde olduğundan daha çok -ya da daha iyi- roller yoktu. Geçen birkaç yılın en parlak gelişmelerinden biri, Hollywood'un kenarlarına yerleşmiş yeni Afro-Amerikalı yönetmenler grubu olmuştur. Ancak Spike Lee, Matty Rich ve John Singleton gibi yönetmenlerin ilgi çeken sinemalarını yirmi beş yıl önceki Siyah sinemanın ilk dalgasıyla ilişkilendirecek hiçbir şey yok. Onlar, kendi sinemalarını önceki kuşağın sineması üzerinde oluşturmuyorlar ve her şeye yeniden başlamak zorunda kaldılar.

Irkçılık, Amerikan tarihinin temel özelliklerinden biri olduğu için Amerikan sinemasına yayılmış durumdadır. Sinema tarihinin çirkin olaylardan biri, gerçekten ırkçı olmasına rağmen *Bir Milletin Doğuşu*'nun genellikle bir klasik olarak selamlanabilmesidir. Ne gösterilen teknik ustalığın ne yatırılan paranın ne de sanatsal sonucun, *Bir Milletin Doğuşu*'nun militanca Siyah-karşıtı politik tutumuna ağır basmasına izin verilmemelidir. Saldırgan içeriğini görmezden gelerek biçimi nedeniyle filme övgüler düzülmesine rağmen biz yine de sinema tarihine devam edelim.

Bu, Griffith'in başyapıtının anormal olduğunu söylemek değildir. 1950'lerin

---

* Bu derin dondurucu durumunun başlangıcını, Don McLaen *American Pie*'daki şarkısında "müziğin öldüğü gün" dediği 1971 yılı olarak alıyorum.



Resim 4-15. James Dean *Asi Gençlik (Rebel Without a Cause*, Nicholas Ray, 1955) filminin tanıtım fotoğrafında. Aynı yıl içinde Dean bir otomobil kazasında öldü. Ölümünden önce yalnızca üç filmde (*Rebel*'in yanı sıra *Cennet Yolu - East of Eden*, Elia Kazan, 1955 ve *Devlerin Aşkı - Giant*, George Stevens, 1956) oynadıysa da Dean 1950'lerin duyarlılığına hitap etmiş ve ölümünün yarattığı üzüntü, bundan 30 yıl önce Rudolf Valentino'nun neden olduğu histeri krizini akla getirmişti. Ölümünün küçük bir güney kasabasındaki gençler üzerindeki etkileri hakkında bir film bile yapılmıştır: *September 30, 1955* (James Bridges, 1977). (*MOMA/FSA.*)

sonuna dek, ırkçı stereotipler sinemada, daha sonra da televizyonda oldukça yaygındı. Konuya önceden daha insaflı, liberal yaklaşımlar -King Vidor'un *Hallelujah* (1929) ya da Elia Kazan'ın *Kara Damga*'sı (*Pinky*, 1949) gibi- olmuştu ama bunlar bile neredeyse istisnasız gizli bir tenezzül ile damgalanmışlardı. Nihayet 1960'lı yılların sonunda Siyahlar, Amerikan sinemasında stereotipik olmayan rolleri almaya başladılar.

Burada Hollywood'dan konuşuyoruz. Sınırlı da olsa başarılı, ayrı ve farklı bir Afro-Amerikalı sinema endüstrisi, Siyahlar hakkında, Siyahlar'la, Siyahlar için filmlerin üretildiği 1920'li yıllara kadar gider. Ama kuşkusuz izleyicilerin çoğu bu filmleri nadiren izledi.

Amerikan Yerlileri çok yakın zamanlara kadar haksız muamele gördü. Popüler Western türünün ayrılmaz parçası oldukları için onlar perdede Siyahlar'dan daha çok görüldüler ama yalnızca yıkıcı stereotipler olarak. Bu bakışın birkaç istisnası oldu. Muhtemelen Kızılderililer'e karşı savaş zaten kazanılmış olduğundan onları olumlu ve insancıl açıdan gösteren az da olsa film yapıldı. Thomas Ince'in *The Indian Massacre*'ı (1913) ilk döneme, John Ford'un *Bahar da Hücum*'u (*Cheyenne Autumn*, 1964) son döneme örnek gösterilebilir.

Birleşik Devletler kültüründe hızla artan etkilerine rağmen Asyalı-Amerikalılar sinema cephesinde görece sakin olmuşlardır. 1970'lerde Bruce Lee, 1990'larda da oğlu Brandon Lee ürkütücü biçimde birbirine benzer erken ölümlerinden önce dövüş sanatları türüne egemen oldular. Wayne Wang, *Chang is Missing* (1981), *Dim Sum: A Little Bit of Heart* (1985) ve *Eat a Bowl of Tea*'den (1989) dolayı Asyalı-Amerikalılarla ilgili konuları işlemede eşsiz bir başarı göstermiştir. Amy Tan'ın göçmen anneler ve onların Amerikalı kızları hakkındaki popüler romanından yaptığı *The Joy Luck Club (1993)* ile Wang daha geniş bir izleyici grubuna ulaştı. Brooklyn'deki bir sigara dükkânını anlatan *Smoke* (1995) genel konular içinde bir gezintiydi.

Ang Lee belki de en sıra dışı kariyere sahip sinemacıdır. Tayvan'da doğan Lee, New York Üniversitesi Sinema Bölümü'ne gitti, daha sonra kültürel tutumlar ve toplumsal gelenekler üzerine



A



B



C

Resim 4-16. (A) 1950'lerdeki Marlon Brando. *Arzu Tramvayı* (*A Streetcar Named Desire*, Elia Kazan, 1951). Brando da 1950'lerin genel imgelemini yakalamış bir isyan imgesini yansıttı. Ancak yirmi yıl içinde cinsel enerji 1970'lerdeki Brando'nun (B) anormal, perişan edici imgesini yaratmak için değişmişti. Brando *Paris'te Son Tango*'da (*Ultimo tango a Parigi*, Bernardo Bertolucci, 1972). Gözler, bakış, duruş, kadınlarla ilişkiler benzerdi ama yirmi yıl içinde daha yumuşamıştı. (C) 1990'lardaki Brando (*Dr. Moreau'nun Adası - The Island of Dr. Moreau*, 1996). O bir kişiliğin yanı sıra derinlikli bir oyuncu imgesini geliştiren büyük yıldızların ilki, aynı zamanda da kendisini bir karikatür haline getiren ilk oyunculardan biriydi.

iki alışılmamış film olan *The Wedding Banquet* (1993) ve *Eat Drink Man Woman*'ı (1994) çekmek için ülkesine döndü. Zaman geçirmeden Batı'ya gelen Lee, *Sense and Sensibility* (1995) ve soğuk bir psikolojik dram olan *The Ice Storm* (1997) ile başarı kazandı. Kültürler arası yansımalar çok ilgi çekicidir.

Amerikan sinemasında kadınların imgesi daha karmaşık bir konudur. 1920'li yılların filmlerinde bağımsız kadın imgesinin fazlasıyla yaygınlaştığı görülür. Clara Bow ve Mae West gibi çekici ama tehlikeli güzeller bile, erkek fantezilerine hizmet ederlerken aynı zamanda bir bağımsızlık duygusunu ve stereotipleşmiş rolleri üzerine bir ironi ruhunu yansıtabilmişlerdi. Bundan da öte, 1930'lu ve 40'lı yılların filmlerindeki kadınların imgesi genelde neredeyse erkeklerinkiyle eşitti. Duyarlı bir feminist, bu dönemin filmlerindeki çok sayıdaki stereotipleşmiş sınırlamayı ortaya çıkarabilir, bu doğrudur ama çoğumuz için filmlerdeki 1930'lu yıllar ile 1960'lı ya da 70'li



Resim 4-17. 1968'de Chicago'daki Demokrat Parti toplantısı nedeniyle çıkan kargaşa Haskell Wexler'in *Medium Cool*'unun (1969) arka planını oluşturdu. Ekibiyle birlikte gerçekliğe sadık kalan Wexler, televizyonun telkin ettiği edilginlik üzerine etkili bir film yaptı. Bu ünlü sahnede, olması gerektiği gibi sinemacıların etrafında göz yaşartıcı bombalar patlamaya başladığında Wexler'in ekibinden biri, "baksana Haskell. Bu gerçek!" diye bağırdı.

yılları karşılaştırmak, çağdaş kadının uyanmış bilincine rağmen, 30'lu yılların ortasındaki cinsel politikanın entelektüel düzeyini sinemasal olarak ancak yakın zamanda yeniden kazandığımızı ortaya koyacaktır. Katharine Hepburn, Bette Davis, Joan Blondell, Carole Lombard, Myrna Loy, Barbara Stanwyck, Irene Dunne ve hatta Joan Crawford gibi kadın oyuncular, o zamandan bu yana nadiren gördüğümüze benzeyen akıllı, bağımsız, duyarlı ve eşitlikçi cinsellik imgelerini yansıttılar.

Bütün bunlar Marilyn Monroe (baştan çıkarıcı çocuksu kadın) ve Doris Day (bakire komşu kız) gibi yıldızların yansıttığı kişiliklerin ortaya çıktığı 50'li yılların başında sona erdi. İkisinden Day'in ve benzerlerinin yansıttığı imge tercih edildi. Day asla gerçek bağımsızlığı elde edemedi ama o, Monroe gibi yalnızca bir erkek fantezisinden daha fazlasını temsil ediyordu. Bu ilk dönem starların kapasitesine sahip kadın oyuncuların varolmadığı anlamına gelmez. Örneğin Sidney Lumet'in *The Group*'u (1966) bir kişiyi değil, en azından yedisinin yeteneklerini sergilediği sekiz genç kadını başrolde gösterir. Yine de yalnızca Candice Bergen gerçekten başarıyı yakaladı ve bunu yirmi yıldan fazla sürdürdü. 1960'ların sonunda "kafadar" (*buddy*) filmlerinin ortaya çıkışıyla (ilk ve en popüler örneklerinden biri *Butch Cassidy and Sundance Kid*'di, 1969) neredeyse ortadan kaybolan kadınlara çok az başrol verildi.

Amerikan filmlerindeki geçtiğimiz otuz yılın cinsel politikası, sinemanın yalnızca gerçekliğin politikasını yansıtmadığını açıkça gösterir. Bu bir ölçüde, ulusal kültürümüzün savaş sırasında bir ölçüde özgürlük kazanmış kadınları tatlı sözlerle kandırarak yeniden evlerine



Resim 4-18. Lucia Lynn Moses, Frank Peregini'nin yönettiği, Colored Players Film Corp. yapımı *The Scar of Shame*'de (1927). (*MOMA/FSA.*)

döndürmeyi amaçladığı 1950'li yılların gerçeği olabilirdi. Ama kocaları değilse de, milyonlarca kadının bilinçlendiği 1970'li, 80'li ve 90'lı yıllarda bu kesinlikle gerçek dünyanın hatalı bir portresiydi.

Örneğin 1970'li yılların "feminist" yaklaşımı nedeniyle övülmüş ilk filmlerinden biri, Martin Scorsese'nin *Alice Artık Burada Oturmuyor*'uydu (*Alice Doesn't Live Here Anymore*, 1975); ama bu film aile yaşamının konforundan mahrum kaldığında ayakta kalamayan ve sonunda mutlu bir biçimde bir kez daha eş



Resim 4-19. "Amerika'nın sevgilisi" Küçük Mary Pickford (1920 civarı): Bukleli saç, pamuklu elbise ve sevimli köpek yavruları. (*Marc Wanamaker/Bison Art Ltd.*)



Resim 4-20. Judy Garland, Dorothy rolünde (1939): Çift at kuyruğu, pamuklu elbise ve çocukluk fantezileri: Amerika'nın ikinci kuşak sevgilisi. (*Marc Wanamaker/Bison Art Ltd.*)



Resim 4-21. Clara Bow, *O (IT)* filminin genç kızı, 1920'lerde güçlü bir cinsel imge yarattı ama mizah duygusu sayesinde hâlâ püriten olan Amerikalı izleyiciler onu kabul edilebilir buldu. "C. C." -cinsel cazibe- o dönemden bu yana endüstriye güç katmıştır.

olma rolüne teslim olan bir kadını sunar. Durum, politik anlayışı ne olursa olsun bir kadına başrolü veren herhangi bir filmin politik bir ilerleme olarak görülmek zorunda kalınacak kadar kötüleşmediği sürece, akıllı eleştirmenlerin *Alice*'i feminist film olarak değerlendirdiklerini söylemek zordur.

Birçok dikkat çekici gelişmeye rağmen sinemadaki feminist konum 1970'li ve 80'li yıllarda fazla ilerleme kaydetmedi. *An Unmarried Woman*, *The Turning Point*, *Julia* (hepsi 1978) gibi övülmüş kadın filmleri, doğrudur, kadınları ana karakterler olarak kullandı ama bunu dikkati çeken bir yüksek bilinçle yapmadılar. Martin Ritt, *Norma Rae*'de (1979) Sally Field'a kahraman olarak güçlü ve Oscar getiren bir rol verdi ama daha çok sendikalar ve cinsel politikayla ilgilendi.

İronik biçimde, cinsel politikanın en gelişkin anlayışını göstermiş olan bu dönemin sonuna ait olan film, Robert Benton'un *Kramer Kramer*'e *Karşı*'sıydı (*Kramer vs. Kramer*, 1979). Ancak bu filmde kadın (Meryl Streep), alçak değilse de, kesinlikle sorunun kaynağıdır ve odak neredeyse tümüyle erkeğin (Dustin Hoffman) 1970'lerin klasik feminizm-kaynaklı konumuna hassas ve nahoş tepkisi üzerindedir. Son yıllardaki hiçbir film bu hassaslığa ve kadın bakış açısına ilgi göstermemiştir. Eğer Hollywood'a bakarak yargılarsak, çağdaş kadın hareketinin başlıca yararı, erkekleri



Resim 4-22. Katherine Hepburn, Rosalind Russell ve Bette Davis gibi bağımsız, zeki, güçlü kadınlarla geçen yirmi beş yılın ardından Amerikan sineması 1950'lerin başında olgunlaşmamış "C. C."ye geri döndü. Marilyn Monroe'nun olağanüstü kariyeri, o sinemanın dışında 1950'ler tarzı erotizmin sınırlarını cesaretle araştırırken, sinemada onun erkek fantezilerini tanımlamasını gösterdi. Onun çıplak takvim pozları o dönemde pornografik olarak değerlendirilirdi. Bu fotoğraf ölümünden altı hafta önce onun son fotoğraf çalışmasından. Fotoğrafçı Bert Stern'di. *(İzin alınarak kullanıldı.)*

"erkek" stereotiplerden kurtarmak olmuştur. Bu doğrudur ama hiçbir yerde mutlak gerçeğe yaklaşılmaz.

1980'lerde "yeni kadın sineması" (buna feminist sinema demekte tereddüt ediyorum) hızla kabul edilen bir tür haline geldi ama gerçek bir duygusal ya da politik etkisi olmadı. *Çelik Manolyalar* (*Steel Magnolias*, 1989), *Kızarmış Yeşil Domatesler* (*Fried Green Tomatoes*, 1991), *Dokuzdan Beşe* (*Nine to Five*, 1980) ya da *Thelma ve Louise* (*Thelma & Louise*, 1991) gibi modern dönem "kadın filmleri" çok etkili olmalarına rağmen cinsel politika üzerine bize çok şey anlatmazlar. İlk iki film kendi dünyaları içindeki kadınlarla ilgiliyken, son iki film kadınların genellikle erkeklerin canlandırdığı kafadarları oynamalarına izin verir, diyalogu artırmaksızın ve yerleşik davranış biçimlerine karşı çıkmaksızın yeni yeni kabul edilebilir hale gelen özgür kadın karakterini överler.

Öyleyse, yeni olan ne? 1970'lerin ortasından yüzyılın sonuna Amerika ve Avrupa'da cinsel politika, genel politika gibi, geçici olarak canlılığını kaybetme durumunda olmuştur. 25. Dünya Günü'nde, birincisinde tartışılan konular tartışıldı. O zaman olduğu gibi bugün de yakışık almaz bir biçimde "azınlıklar" demeyi sürdürdüğümüz aynı sorunlarla yüz yüzeyiz. Mücadele devamlılığını sürdürüyor.

Bir ilerlemenin devamlılığına işaret edememiz gerçeğine rağmen, yine



Resim 4-23. Aynı dönemde Doris Day'in rolleri Monroe'nin açık cinselliğine karşıt olan komşu kız olduğunda bile çok sınırlı ve sınırlayıcıydı.

de kadınların durumu bugün otuz yıl öncesinden daha iyidir. Erkeklerle kadınlar arasındaki dengenin değişiyor olduğuna dair tanımlanamayan bir duygu var. Daha da önemlisi, artık bir kadın olarak 50'sine merdiven dayamış bir kadın oyuncunun kariyerini sürdürebilmesi alışılmamış durum değildir: Jane Fonda, Shirley Maclaine, Tina Turner, Goldie Hawn ve Barbara Streisand olgunluk çağlarını geçerlerken ünlerinden bir şey kaybetmediler. Ve Susan Sarandon yeteneğini tam anlamıyla sergilemeden önce 40 yaşını geçmişti. Tıpkı Meryl Streep'in etkili bir "oyuncuların oyuncusu" konumunu hak etmesi gibi, Sarandon da devam eden yıldız kişiliği içinde olgun akıl ile cinselliği birleştiren ilk Amerikalı kadın oyuncudur.

Gerçekten de burada kadınlar yaşlanmaya yönelik tutumumuzun yeniden tanımlanmasında öncülük yapmışlardır. 1960'larda ortaya çıkan "Savaş Çocukları" ve "*Baby Boomers*" (doğum oranındaki önemli artışın ürünleri) 30 yıl önce duyulmamış olan bir cinselliği 50'li ve 60'lı yaşlarında yaşamaya karar vermişlerdir.

Aynı zamanda, paradoksal olarak X Kuşağı üyeleri 1950'lerin en kötüsünü çağrıştıran geriye dönük bir cinsel mitolojiyi göğüslerine taktılar. Madonna, Marilyn Monroe'un cinsel cazibesini, zırhı iç çamaşırı olan adi bir Valkyrie* içinde yeniden moda haline getirdi. *Truth or Dare*, birçoğumuzu lise ikinci sınıf öğrencisi olarak bırakan bir aşamaydı. Sharon Stone, Demi Moore, Kim Basinger ve Drew Barrymore gibi kadın oyuncular düzenli olarak kullanıldılar ve sömürüldüler. Kendilerinden önceki erkek oyuncular -Sean Penn, Rob Lowe, Matt Dillon ve Patrick Swayze- gibi bu yeni kadın oyuncular kuşağı da daha az hayran olunabilir Hollywood gelenekleriyle oynuyorlar. Bu rollerin ironik olabileceğini öne sürmek yetmez, ne sattıklarını hepimiz biliyoruz. 1990'larda cinsellik bir meta ve hatta belli belirsiz sıkıcı bir etkinlik biçiminde bölündü.

* İskandinav mitolojisinde, savaş alanında ölen kahramanları seçip ruhlarını Valhalla'ya götüren kızlardan biri. (Ç.)



Resim 4-24. 1960'larda, 1950'lerin kadın rollerinde çok az ilerleme oldu. Bu on yılda Amerikan filmlerine genellikle erkekler egemen oldu, çünkü kafadar filmleri erkek erkeğe ilişkiyi yüceltti. Burada Paul Newman ve Robert Redford belki de kafadar filmlerinin en ideali *Butch Cassidy and the Sundance Kid*'de silahlarıyla cehennemden çıkıyorlar.

1970'lerin başında yapıldıklarında büyük bir öfkeye neden olan *Deep Throat* ve *The Devil in Miss Jones* gibi *hard-core* pornolar (cinsel sömürü filmleri) artık her oturma odasındaki çok sayıda kablolu televizyon kanalından izlenebilir durumda ve çoğu banliyö video dükkanlarında hâlâ kâr getiriyor. *Flashdance* (1983) ve *Dirty Dancing*'den (1987) bu yana gençler (13-19 yaş arası) ve gençliğe yaklaşanlar için seks kârlı bir Hollywood yan alanı olmuştur ve sinema salonlarında gösterilen birçok film, kaset pazarı için daha açık "video versiyonlarını" serbest bırakarak, kendi *soft-core* (açık film) malzemesini istismar ediyor.*

Belki de ilerleme budur: belki de aşkı ve pornografik olmayan erotizmi yeniden keşfetmek için bu aşamadan geçmek gereklidir. Belki de AIDS salgını daha çok "sanal seksi" gerektiriyor. Her ne olursa olsun 21. yüzyıla geçiş, *Fellini Satyricon*'u yeniden izlemek ve cinsel çekicilik düşüncesiyle yirmili yaşlarında tanışmış Clara Bow'un, rolünü günümüzün depolar dolusu video kurgularında bulduğumuzdan hem daha büyük bir

* Bu pazarlama eğilimi 1990'larda gelişti ve Hollywood kârlı yetişkinlik öncesi erkek pazarında dibe vururken, *teenage* cinsel fantezilerinin yerini *South Park: Bigger, Longer & Uncut* ve *Austin Powers: The Spy Who Shagged Me* gibi filmlerdeki gençlik öncesi yatak odası mizahından esinlenen *Beavis-and-Butthead*'in aldığı 1999'da en alt noktasına indi. Bu eğilim "iğrenç mizah" olarak bilinme noktasına geldi.



Resim 4-25. 1991'de *Thelma ve Louise*, kafadar filmlerini kadınlaştırdı. Evlerinden ayrılan ve silah taşıyan kadınlar hakkındaki bu film, izleyiciler filmin feminist bir ifade olarak potansiyelini tartıştıkları için medyada sansasyona neden oldu.

benlik duygusu hem de daha güçlü bir duyarlılığı gösteren bir zekilik ve doğrudanlıkla oynadığını anımsamak için iyi bir zaman olarak görünüyor.

Sinemada cinsel politika, filmlerin "düşsel işlev" dediğimiz yanıyla yakından ilişkilidir. 1970'lerin sonu ile 1980'lerin akademik eleştirilerinin çoğu film deneyiminin bu yönünden bahseder. Sinemasal kahramanlarla yaşadığımız güçlü özdeşleme, filmlerin içimizde düşlerimizden farksız olarak işlediğine dair kolayca gözlemlenebilir bir durumdur. Bu, sinema politikasının içsel yanıdır: Filmlerde nasıl karşılıklı ilişki kurarız? Sinemanın ilk günlerinden bu yana sinemacılar, romantik aşk ve aksiyon ya da bunların çağdaş eşanlamlılarını kullanırsak, seks ve şiddeti pazarlama işinin içinde olmuşlardır. Bu açıdan sinema edebiyattan çok farklı değildir. Popüler filmler, popüler romanlar gibi, bu ikiz libidinal saikin motive edici güçlerine dayanır.

Konu karmaşıktır: Film libidoyu yalnızca fantazyalara bir tür hayat vererek değil ama aynı zamanda daha çok biçimsel olarak, ister romantik ya da hareketli, isterse cinsel ya da şiddetli olsun, içeriğine hiç bakmadan stiliyle de tatmin eder. Ayrıca filmin bu özel işlevinin, bunu yaşayan insanlar üzerinde nasıl kesin bir etkisi olduğu konusu net olmaktan uzaktır. Bu, gerçek deneyimin yerini alır mı? Ya da bunu telkin eder mi?

Politik eyleme dayanarak tanımlandığında bu özel olarak ilginç bir ikilemdir. Kahramanın mücadeleyi kazandığı bir film izleyiciye yalnızca "işin halledildiğini" aktarabilir -eyleme geçmeye gerek yoktur- oysa kahramanın kaybettiği bir film eylemin nafile olduğu bir gösterge olarak değerlendirilebilir. O halde bir siyasal sinemacı, izleyiciyi filme dahil eden ama bunu da karakterlerin vekil olarak iş görmeleri düzeyine vardırmayan bir yapıyı nasıl yaratabilir? Eylemin gerçek hayatta hem olası hem de hâlâ gerekli olduğunu nasıl netleştirilebilir? Bunların yanıtları basit değildir.

Vekâleten eylem sorunu romantik aşk ve sekse dayanarak çok kolayca açıklanır. Burada karakterler açıkça izleyicinin yerine geçerler ve filmin dramı-









Resim 4-26. 1980'lerde ve 90'larda, 1930'ların ve 40'ların kadınlarının sergilediği karakter derinliği ve bağımsız akıla tanık olunmazken, bu dönem bir yanıyla önemliydi: Jane Fonda ve Barbara Streisand'ın başını çektiği 1960'ların ve 70'leri artık genç olmayan kadın oyuncuları 40'lı ve 50'li yaşlarında romantik rollerde oynamaya devam ettiler. Belki de 19. yüzyıldan bu yana ilk kez orta yaşlı kadınların cinselliklerini unutmamalarına, hatta bununla övünmelerine izin verildi. (Kuşkusuz Amerikan erkekleri Fairbanks'tan bu yana yaşlanırken hâlâ zarif ve seksiydi.) (A) 54 yaşındaki Tina Turner. (B) 49 yaşındaki Goldie Hawn. (C) *Twilight*'ın (1998) seksi yıldızı 51 yaşındaki Susan Sarandon. Çağdaşlarının tümünü geçen 1960'ların eski şarkıcısı Nancy Sinatra 1995'te 54 yaşındayken Playboy'a poz verdi.



Resim 4-27. 1940'ların cinsel politik dengesini yeniden elde edememiz, kesinlikle Hollywood'dan çok bizim hatamızdır. Otuz beş yıllık "cinsel devrim"e ve yirmi beş yıllık aktif feminist harekete rağmen, 1990'larda cinsellik, Sharon Stone'un bu tanıtım fotoğrafının gösterdiği gibi tatsız ve işlevsizdi. Yedi yüz yıllık Romans'dan sonra, ten hâlâ isteniyordu ama lirik ruh zayıftı. Belki de Musalar Euterpe, Erato ve Thalia için yeni tapınaklar yapmanın zamanıdır.

nın gerçek yaşam içine aktarılmasına dair öneride bulunma niyeti söz konusu değildir. Aslında film deneyiminin gerçeğe benzerliği, karşıtını, yani filmi yaşamanın büyük ölçüde gerçekliği yaşamanın yerine geçebildiğini akla getirir. Film "fanatiklerinden" ve "meraklılarından" bahsediyoruz ama film "tiryakilerinin" bir de alt kültürü vardır: İnsanların filmin düşsel yaşantılanmasına güçlü bir gereksinim duyması psikolojik olduğu kadar fizyolojik de olabilir. Sinemanın bu çok önemli can alıcı etkileri henüz yeterince ayrıntılı olarak araştırılmamıştır. Önümüzdeki birkaç yıl boyunca sinema kuramlarındaki en ilginç çalışmaların çoğu böylesi konularla ilgilenecektir.

Sinemanın düş olarak libidinal etkisi aynı zamanda çok pratik bir özelliğe sahiptir. Edison'un *Kinetoscope*'u, John Rice-May Irwin *Öpüşme*'sinden (*Kiss*, 1896) bu yana her zaman ahlakçılığın kaynaklarını tahrik etmiştir ve bu da sansüre yol açmıştır. Kıta Avrupa'sı ülkelerinde sinema sansürü doğasında genellikle politik bir nitelik taşımışken, ABD ve İngiltere'de, cinselliğe yönelik Viktoryen tutumların ve köklü puritanizm'in bir ürünü olarak ahlakçı ve cinsellik karşıtı olmuştur.

1922'de film oyuncularının (Fatty Arbuckle olayı dikkate değer) karıştığı seks skandallarındaki açık ahlaki rezalete tepki olarak, Hollywood, ilk başkanı William Harrison Hays'den dolayı "Hays Office" (Hays Bürosu) olarak bilinen Motion Picture Producers and Distributors of America örgütünü (MPPA - Amerikan Film Yapımcıları ve Dağıtımcıları) kurdu. Hays Office resmi sansürcülük yapmadı, kötü şöhrete iyisiyle karşı koymayı tercih etti ama giderek iş yol göstermeye vardı. Birinci prodüksiyon kanunu 1930 tarihlidir. Joseph Breen'in MPPA'ya katıldığı 1934'te kanun tam anlamıyla uygulanmaya başladı. (The Catholic Legion of Decency aynı yıl kuruldu ve altmışlı yılların başına dek açıkça katı ahlakçı bir etkide bulundu.)

Kanun, sinemacılardan saçma taleplerde bulundu. Yalnızca cinsellik ve şiddet eylemleri yasaklanmadı, aynı zamanda çiftlerin yatakta gösterilmesini



Resim 4-28. Edison'un her şeyi başlatan John Rice-May Irwin *Öpüşme*'si (1896). (*Büyütülmüş çerçeve.*)

yasaklayan ve "Tanrı", "Cehennem", "Lanet" gibi sözcükleri sansür eden bir dizi kural kondu ve açıkça uygulandı. Etkisi çok derin oldu.

Bu kurallar konmadan önce yapılmış filmleri ilk kez seyreden bir sinema öğrencisini bekleyen en büyük sürprizlerden biri, yirmili yılların sonuyla otuzlu yılların başındaki filmlerin, altmışlı yılların sonuna dek yasaklanmış olan cinsellik ve şiddet ile ilgili olduğu ve şaşırtıcı bir biçimde çağdaş bir ahlak anlayışına sahip olduğunun keşfidir. Sonuç ciddi biçimde kafa karıştırıcıydı. Televizyonda (genellikle yeniden sansür edilmiş olarak) gösterilen 1930'lu yılların sonu, 40'lar ve 50'lerin Hollywood filmleriyle büyüdük. Kurallar konmadan önceki dönemden bazı gerçekçi filmleri görmek kayıp bir kuşağı keşfetmek anlamına gelir. Örneğin kurallar öncesi dönemin son ürünlerinden biri, doğrudan politik konuları işlemeye çalışmış gangster filmleri dönemiydi. Bunların arasında *Halk Düşmanı* (*Public Enemy*, 1931) ve *Alkapon* (*Scarface*, 1932) sayılabilir.

İngiltere'de British Board of Film Cencors'ın neden olduğu oto-sansür 1912'ye kadar geri gider. Ancak İngiliz sansür sisteminin Amerika'dakinden daha az belirgin bir etkide bulunmuş olması ilginçtir. 1951'e kadar İngiliz filmleri U, A ya da H biçiminde sınıflandırılmıştı. U (*universal*) herkese, A (*adults*) yetişkinlere serbest ve H (*horrific*) korkunç yani 16 yaşından küçüklere yasak anlamına geliyordu. Hedef, gençleri ("korkunç" anlamına gelen) aşırı şiddete maruz kalmaktan korumaktı. 1951'de seks, filmlerde çok önem kazanırken H kategorisi X ile yer değiştirdi.

Amerikan kanunu Hollywood tarihinin başından sonuna yapımcıların işine geldi. Her ne kadar bu kanun çıldırtıcı düzeyde keyfi kurallar yürürlüğe koyduysa da, stüdyoları politik ve cinsel konularla ilgilenmeye ve hatta nazik konuları ustalıkla ele almaya yönelik etik baskılardan da kurtardı. Hollywood 1930'lu yılların ortasında, Altın Çağ'ın genellikle üst düzeyde beğenilen, sık sık aldatıcı, fantezi "eğlence değerlerinin" emrinde olan bir film yapım tarzı içine girdi.

Önemli olan yalnızca kanunun doğrudan emirleri değildi. Aynı zaman-

da kanun, ekonomik baskıya özel olarak hassas olan bir endüstriye genel bir soğuk duş etkisi yapmıştı. Ayrıca hassasiyet başka bir sansür türünü ortaya çıkardı. Stüdyolar izleyicileri arasında bulunan güçlü azınlıkları kızdırabilecek hiçbir şey üretmemişti. Onlar, politik iktidar (*establishment*) önerilerde bulunduğunda, iktidarı memnun etmeye fazlasıyla istekliydiler. Örneğin İçki Yasağı döneminin kanunsuzluğu 1930'lu yılların başında ilk (*proto*) faşist filmler dönemini başlattı. Bunlara örnek olarak *Star Witness* (1931), *Okay America* (1932) ve *Gabriel Over the White House* (1934) verilebilir.

2. Dünya Savaşı sırasında, doğal olarak Hollywood yalnızca binlerce eğitim ve propaganda filmi (en ünlü örnek Frank Capra'nın *Niçin Savaşıyoruz - Why We Fight* serisidir) üreterek değil, aynı zamanda ülkenin cephe gerisindeki birliğini sağlamadaki rolü hiç de önemsiz olmayan mücadele mitini hemen yaptığı kurmaca filmlerle yükselterek de fırsatları değerlendirdi.

Bunun mükemmel bir örneği, ortak düşmana karşı farklı etnik grupların birleşmesini anlatan Delmer Davis'in *Destination Tokyo*'sudur (1943). Lider olarak Cary Grant, Amerika'nın orta batısında yaşayan karısına mektup yazmak için görüntünün ortasında durur. Sekans on dakika sürer. Grant, mektubu yazar ve savaşı haklılaştırırken belgesel çekimler, özetle Japonlar'ın ve Almanlar'ın ırksal olarak aşağılık olmalarına dair yazdıklarını, görüntülerle destekler, bu arada müttefiklerimiz Çinliler'e ve Ruslar'a genetik olarak kazanmak düşer ve barışsever insanlar fazlasıyla bizlere benzer! Sonradan bu tutum soğuk savaşın mitolojisine pek uymadı. Kasten ya da tesadüfen *Destination of Tokyo*'nun sonraki kopyalarının çoğundan bu güçlü sekans çıkarıldı.

II. Dünya Savaşı sona ererken, yaklaşımında savaş-karşıtı denebilecek nadiren de olsa savaşın gerçekçi işlenişine tanık olundu. *The Story of G. I. Joe* ve *They Were Expendable* (her ikisi de 1945) dikkat çeken örneklerdir.

Savaş sonrasında Hollywood, soğuk savaşın ortaya çıkarttığı mitleri sadakatle takip etti. Louis de Rochemont'un yaptığı yarı-belgesel casus filmlerinde (*The House of 92nd Street*, 1945; *13 Rue Madeleine*, 1947; *Walk East on Beacon*, 1952), filmlerin yapısı ya da stillerinde herhangi bir değişiklik yapılmaksızın cani rolünde Naziler'in yerini Komünistler'in alışını rahatça görebiliriz.

1950'li yıllarda soğuk savaş zihniyeti yaygındı. Bu dönem FBI ve Strategic Air Command (Stratejik Hava Komutanlığı) gibi soğuk savaş kurumlarını öven filmler ile casus filmlerinin dönemiydi. Ama çok daha soyut biçimde soğuk-savaş psikolojisini 50'li yıllardaki popüler bilim-kurgu türünde de görebiliriz. *Yasak Gezegen* (*Forbidden Planet*, 1956) çok gelişkin bir analiz sunarken, *Beden Kemiricilerinin İstilası* (*Invasion of the Body Snatchers*, 1956) bu yılların politik paranoyasının belki de en önemli metaforudur. *Yasak Gezegen*'deki canavarlar, kendilerine karşı tümden bir seferberliğin olmadığı, bu dünyadan olmayan amansız, acımasız yaratıklar olmayıp daha çok kendi id'lerimizin ürünleri, kendi temel korkularımızın yansımalarıdır. Filmin karakterleri bir kez kendi bilinçaltlarının üstesinden gelmeyi öğrendiklerinde, canavarlar buharlaşır.

Açıkçası, 1950'li yılların sonundaki "House Un-American Activities Committee"nin (Amerikan Aleyhtarı Etkinlikleri Soruşturma Komitesi) zorlamasıyla ortaya çıkan kara liste ve temizleme hareketi çok derinden rahatsız edici bir etkiye neden olmuştu. Ama bu

kendi içinde, 1950'li yıllarda Hollywood'un sergilediği yaygın, neredeyse aynılaşmış ideolojiyi açıklamaya yetmez. Sinemacılar, ülkenin geri kalanının yakalandığı aynı paranoyaya yakalandılar. Faşizme karşı savaşta birlik ve beraberlik ruhu sanki kurulmuştu da, bizi bir araya getirecek başka bir düşman tehlikesini umutsuzca arzuladık. Soğuk savaş mitleri 1960'larda parçalanırken, tesadüfen toplumsal değişim güçleri kısmen özgürleşmişti. Amerikan filmleri bu değişimleri de yansıttı.

Avrupa'da savaşın etkileri/sonuçları paradoksal biçimde olumluydu. *In Which We Serve* (Noël Coward, 1943) gibi sakin, çok duyarlı ve sorumlu propaganda filmleriyle İngiliz sinemacılar bir amaç edindiler. Grierson ve arkadaşlarının belgesel teknikleri kurmacaya uygulanırken İngiltere ilk kez ulusal bir sinemasal stili keşfetti. Politik olarak bilinçli, tarihsel olarak kavrayışı yüksek olan bu stil, tiyatronun kızgın genç adamlarının sinemaya etkide bulundukları 1950'li yılların sonu ile 60'lı yılların başında kısa bir süre için yeniden doğdu.

İtalya'da faşizmin yol açtığı uzun kuraklık dönemi, Yeni-Gerçekçilik olarak bilinen politik olarak aktif, estetik olarak devrimci filmler seliyle sona erdi. Rosselini'nin *Roma, Açık Şehir* (*Roma, città aperta*, 1945) ve *Köylü Kadın Paisa* (*Paisà*, 1946), De Sica'nın *Bisiklet Hırsızları* (*Ladri di biciclette*, 1948) ve *Kaldırım Çocukları* (*Sciuscia*, 1946), Visconti'nin *Tutku* (*Ossessione*, 1942) ve *Yer Sarsılıyor*'u (*La Terra trema*, 1947) on yıllarca dünyadaki sinemacıların esinlenecekleri standartları oluşturdular.

Ama 1940'lı yıllar boyunca hem İngiliz hem de İtalyan sinemalarına damga vuran politik atmosfer 1950'lerde fazla yaşamadı. 1960'lı yılların sonuna kadar, haksızlıkları ortaya çıkaran Fransız ve İtalyan siyasal filmleri yapılana dek de ortadan kalktı. Bu stilin başlıca temsilcileri Fransa'da Costa Gavras (*Ölümsüz - Z*, 1969; *Sıkıyönetim - Etat de siège*, 1973) ve İtalya'da Francesco Rosi'ydi (*Talihli Gangster - Salvatore Guiliano*, 1962; *Mattei Olayı - Il caso Mattei*, 1972). ABD'de sinemanın yapılan haksızlıkları ortaya koymaya yönelik çok az örneği olmuştur. *Dünyanın Kaderi* (*The China Syndrome*, 1979) en dikkat çeken filmdir ve Three Miles Island'da neredeyse nükleer patlamanın eşiğine gelinmesinden birkaç hafta önce gösterime girmiştir.

1980'den bu yana politikayla sinema arasındaki ilişki giderek yön değiştirmiştir (tıpkı politikayla gerçek hayat arasındaki ilişki gibi). Haksızlıkları ortaya koymaya yönelik gelenek varlığını sürdürüyor ama bir Avrupa ya da Amerikan filminin gerçek politika üzerinde doğrudan bir etkide bulunmasının üzerinden neredeyse yirmi yıl geçmiştir. Oliver Stone, endüstrinin kalan son politik eylemcisi olarak Hollywood'da kendisi için eşsiz bir yer edindi ama çağdaş konulara dair araştırmaları (*Talk Radio*, 1988; *Katil Doğanlar - Natural Born Killers*, 1994 ve özellikle *Wall Street*, 1987) otuz yıl öncesinin olaylarını işleyen daha popüler tarihsel övgüleriyle (*Müfreze - Platoon*, 1986; *JFK*, 1991; *Nixon*, 1995) gölgelendi. Belki de onun takıntıları yüzyılın bitiminde -"biri ölü, diğeri doğmak için güçsüz olan"- iki politik dünya arasında sıkışıp kalmış olan bizim takıntılarımızdır.

Sinema kitlesel eğlencenin bütün biçimleri gibi, eğlendirdiği kadar efsane yaratıcı da olmuştur. Hollywood ulusal mitlerimizin ve kendimize dair duygularımızın biçimlenmesine -ve çoğunlukla abartılmasına- çok fazla yardım etti. Bunun yurt dışında da büyük bir etkisi olmuştur. 1960'lı yılların başında Fran-

sa'daki Yeni Dalga için Amerikan sinemasının kültürel emperyalizmi önemli bir araştırma konusuydu. Örneğin yakın geçmiş denebilecek 1976'da Batı Alman gişe hasılatının % 40'ını Amerikan filmleri sağlamıştı. 1992'de bu oran iki katından fazlasına, % 83'e ulaştı. Amerikan sineması İngiltere, İtalya ve Fransa'da da egemendir ve bu ülkelerin hepsi başlıca film üreticisi ülkelerdir. Amerikan filmleri Fransa pazarının sürekli olarak % 50 ile % 60'ını oluşturur. Avrupa'daki daha küçük ülkelerde ve özellikle de yeni ortaya çıkan ülkelerde durum çok daha dengesizdir. Örneğin 1975'de Hollanda sinema gelirinin yalnızca % 18'i yerli yapımcılara gitti. 1991'de bu oran % 7'ye indi. (Amerikan pazar payının belirli bir yılda gösterime giren özel filmlere bağlı olduğu belirtilmelidir; Amerikan pazar egemenliğinin gelişimi, zorunlu olarak karşı konulmaz değildir.)

Şimdilerde Amerikan filmlerinin dünya pazarındaki bunaltıcı egemenliğine birkaç yönden meydan okunmaktadır. Bazı ülkeler kota sistemi kurdular. 1970'lerde Üçüncü Dünya sinemacıları Hollywood mitlerini kendi mitleriyle etkisiz hale getirmeye çalışırlarken diğer sinemacılar da Hollywood sinemasının temellerini sorgulayarak daha radikal bir yaklaşımda bulundular. Bazen adına diyalektik sinema denen bu yeni yaklaşım, bu eğlendirici tüketim nesnesini entelektüel bir araç, inceleme ve tartışma için bir forum olarak yeniden açıklamayı içerdi.

Bu yalnızca film ile izleyici arasındaki ilişkiyi kabul eden değil ama bunu açıklığa kavuşturarak izleyici yararına bundan faydalanmayı amaçlayan bir sinema görüşüdür. Bertolt Brecht'in oyunları gibi (bkz. Birinci Bölüm), bu filmler de izleyicilerini duygusal olduğu kadar zihinsel olarak da kuşatmayı isterler. O halde izleyicilerin film deneyimine zihinsel olarak katılmaları, başka değişle çaba harcamaları gereklidir. Sonuç olarak yeni kuralları anlamayan birçok insan bu sinemada ilgisini kaybeder. Filmden kendilerini fantazyalar içinde sarmasını bekleyenler, diyalektik sinemayı -örneğin Jean-Luc Godard'ın sinemasını- sıkıcı bulurlar. Bu yaklaşımın pazar payında bir artış olması garanti değilse de, yeterince anlaşıldığında, sinemanın gelecekteki gelişimi için en ilgi çekici olasılıklardan birini sunar:

- Ontolojik olarak, geleneksel değerleri yıkmada filmin gücü artırılır ve kullanıma sokulur.
- Mimetik olarak, film yalnızca gerçekliğin fantastik bir yansıması değil ama yeni ve daha iyi bir toplumsal yapının modellerini oluşturduğumuz bir deneme (*essay*) haline gelir.
- İçsel olarak, film ile izleyici arasındaki politik ilişki ne ise öyle kabul edilir ve ilk kez izleyici filmin mantığına doğrudan katılma, onunla karşılıklı ilişki kurma şansına sahiptir.

Hollywood sineması bir düştür, heyecan verir, büyüler ama bazen de politik bir kâbustur. Diyalektik sinema ise -çoğunlukla çok gerekli ve harekete geçirici- bir karşılıklı konuşma olabilir.

Bir filmi yapmak için birlikte işlemek zorunda olan değişik faktörleri, hepsi de talepkâr olan ekonomik, politik ve teknolojik (tek tek şairlerin, ressamların ya da müzisyenlerin çok azının göz önünde tutmaları gereken) faktörleri düşündüğümüzde, zorlu film yapım sürecinden geriye "sanatın" kalması bir mucizedir. Sinema 20. yüzyılda politikamızın ifade edilmesinin öncelikli kanalı olmuş, bu nedenle de estetiğimizin ifadesi için ana alanı sağlamıştır. Böylesine genel bir araç olduğu için sinema -bilerek ya da bilmeyerek- birlikte nasıl yaşadığımız üzerinedir. Böylesine yaygın, sarmalayıcı olması nedeniyle estetik düşüncelerimiz ve duygularımız için güçlü ve eşsiz olanaklar sunar.

Sinema tarihinin biçimlenişini anlamanın bir yolu, gelişiminin her dönemini biçimlediği görülen estetik diyalektiği teşhis etmektir. Bu zarif ikili karşıtlıklar, böylesine zengin ve karmaşık bir dışavurum aracına uygulandığında basit görünebilir ama bunlar uygun araçlar sunar. Bu düşüncelerle kişisel



Resim 4-29. LUMIÈRE'LERİN GERÇEKLİĞİ. *Fabrikadan Çıkış* (*La Sortie des usines*, 1895): Varoluşun gerçeği. (*MOMA/FSA. Büyütülmüş çerçeve.*)



Resim 4-30. MÉLIÈS'NİN FANTEZİSİ. *La Royaume des Fées* (1903): Dışavurumcu anlatım. (MOMA/FSA. Büyütülmüş çerçeve.)

mücadelelerinden ortaya çıkan 20. yüzyılın en tanınmış sanatçıları zengin bir miras yarattılar.

Başlı başına bir bölümden çok daha kısa olan tek bir alt başlık içinde film stilleri ve yönetmenlerin kapsamlı tarihini sunmak kuşkusuz imkânsızdır. Aşağıda yazılanlar yalnızca bir taslaktır. Bu öykü fazlasıyla bireylerin ve bireysel çabaların öyküsüdür. İzleyen sayfalarda en önemlilerini belirtmeye çalıştık.

Bir Sanatı Yaratmak : Lumière'e Karşı Méliès

Sinema estetiğinin ilk ikiye bölünüşü Lumière Kardeşler ile George Méliès'nin yapıtları arasında olmuştur. Lumière Kardeşler sinemaya fotoğraftan gelmişlerdi. Sinemayı gerçekliği yeniden üretmenin büyülü bir fırsatı olarak gördüler ve en etkili filmleri, yalnızca olayları saptadı. Ciotat'taki tren istasyonundan ayrılan bir tren, Lumière'lerin fotoğraf malzemeleri fabrikasından çıkan işçiler. Bunlar yalın ama çarpıcı ilk-filmlerdi. Öykü anlatmıyorlardı ama yeniden ürettikleri zaman, mekân ve atmosfer öylesine etkiliydi ki, izleyiciler olayı görmek için istekle para ödüyorlardı. Diğer yandan sahne büyücüsü Méliès, filmin gerçekliği değiştirme -çarpıcı fanteziler üretme- yeteneğini hemen fark etmişti. *Aya Seyahat* (*La Voyage dans la lune*, 1902), Méliès'nin sinemasal yanılsama biçiminin en iyi bilinen örneği ve ilk dönemin en özenli filmlerinden biriydi. Méliès'nin filmlerinin adlarında "kâbus" ya da "düş" sözcüklerinin olması anlamlıdır. Lumière'ler ile Méliès'nin karşıt yaklaşımlarının ortaya çıkardığı ikiye ayrılma sinema için merkezdir ve farklı görünümler içinde yıllardır tekrarlanmaktadır.

Aynı dönemde Birleşik Ameri-

ka'da Thomas Edison'un şirketi, Fransız çağdaşlarının kökleşmiş sinemasal duyumunu nadiren sergileyen daha basit filmler yapıyordu. *Fred Ott's Sneeze* ve John Rice-May Irwin *Öpüşme*'si Edison'un farklı yaklaşımının iki tipik ilk örneğidir.

1897 yılında bir satış elemanı olan Edwin S. Porter, Edison'un şirketine katıldı. Bunu izleyen 11 yıl boyunca Porter, Amerikan sinemasındaki en önemli sinemacıydı. Haber filmleri çektiği çıraklık döneminin ardından Porter, 1903'te sinema tarihindeki klasikler arasına katılan iki film -*Amerikalı Bir İtfaiyecinin Hayatı* (*The Life of an American Fireman*) ve *Büyük Tren Soygunu*- yaptı. Porter, akıcı koşut kurgusuyla bilinir (gerçekten de onun sık sık kurgunun "yaratıcısı" olduğu düşünülür) ve bu filmlerin her ikisinin de birer yenilik olduğu yeterince doğruysa da, film tekniğinin babalarından biri olarak ünü, sinema estetiği tarihindeki ilk ciddi sorunları ortaya çıkarır. Porter'ın sonraki filmleri asla ilk vaatlerini yerine getirmemiştir. Bundan da öte diğer sinemacılar, İngiltere ve Fransa'da aynı akıcılığı fazlasıyla sergiliyorlardı. Gerçekte *Amerikalı Bir İtfaiyecinin Hayatı*'nın unutulmaz koşut kurgusu, Porter'ın film yapmaktaki hedeflerinden birinin Edison fabrikasındaki keşfettiği bazı artık filmleri kullanmak olması yüzünden, kısmen rastlantısal olmuştur. Yine de Porter'dan genel sinema tarihinde bir yenilikçi olarak övgüyle söz edilir. Bugüne kadar yaşanan sinema tarihiyle ilgili en büyük güçlüklerden biri, bir çeşit *Guinness Dünya Rekorlar Kitabı*'nı sinema alanında oluşturmak için "ilkleri" keşfetmeye yönelik kontrol edilemez dürtüdür.

Gerçek şu ki, Porter (ya da başka birileri) için kurgunun potansiyelini keşfetmemek zor olurdu. Kurgu filmin fiziksel doğasına içkindir. Bu nedenle, en sinemasal aygıt olarak nitelenen kurgu, aslında tahmin edileceği gibi diğer sanatlarda da mevcuttur ve akıllı sanat pratisyenleri gerekli mantıksal sıçramayı yapabilmişlerdir. Porter'ın koşut kurgusu, Griffith'in yakın çekimleri, kaydırmaları ve *pan*'ları tamamen keşfedilmek ve kullanılmak üzere kendilerini haykıran aygıtlardır. Yerleşik sanatların standartlarıyla değerlendirilirse, bu aygıtlar aslında yenilik değildirler. Bununla birlikte sinemada, oyunu ilk oynayanlar arasındaysanız, kayıtlara geçmek çok kolaydır.

İngiltere'de yüzyılın başlarında Robert W. Paul ve Cecil Hepworth, Porter'dan daha ilginç çalışmalar yapıyorlardı. Hepworth'un *Rescued by Rover*'ı (1905) kurgunun potansiyellerini gösterme açısından Amerikan klasiklerinden daha iyi bir örnekti. Fransa'da ise 20. yüzyılın ilk on yılının ikinci yarısında Ferdinand Zecca (Pathé'de) ve Louis Feuillade (Gaumont'da) aktif olarak sinemanın birçok olanağını araştırıyorlardı ve Max Linder (Pathé) ilk başarılı sinema komedyeni oldu. Émile Cohl canlandırma sinemasının olanaklarını araştırmaya başlamıştı. İtalya'da Filoteo Alberini ilk tarihsel dramalardan bazılarını çekiyordu. Açıkçası sinema tarihinin ilk dönemi Avrupa'nın başarılarının öyküsüdür.*

D. W. Griffith ilk olarak 1907'de oyuncu olarak sinemaya girdi. Bunu izleyen altı yıl boyunca Biograph için bir ve iki makaralık yüzlerce film yönetti ve süreç içinde dönemin öncü sinema sanatçısı olarak ün kazandı. Griffith özellikle oyuncular ve teatral aygıtlar (özel-

* Bu dönem Kevin Brownlow ve David Gill'in 1995 tarihli altı bölümlük çalışmaları *Cinema Europe: The Other Hollywood*'da mükemmel bir biçimde belgelenir.

likle de aydınlatma) konusunda etkiliydi. Büyük bir özgüvenle yakın çekimleri, kaydırmaları, *pan*'ları ve koşut kurguyu kullandı. Hemen her zaman Viktoryen drama geleneği içinde kalsa da, duygusal olarak son derece etkili filmler yaptı. Uzun metrajlı filmin "babası" olarak ün kazanmayı hak etti. Ama yine de yaptıklarıyla ilgili bir dizi ciddi sorun vardı.

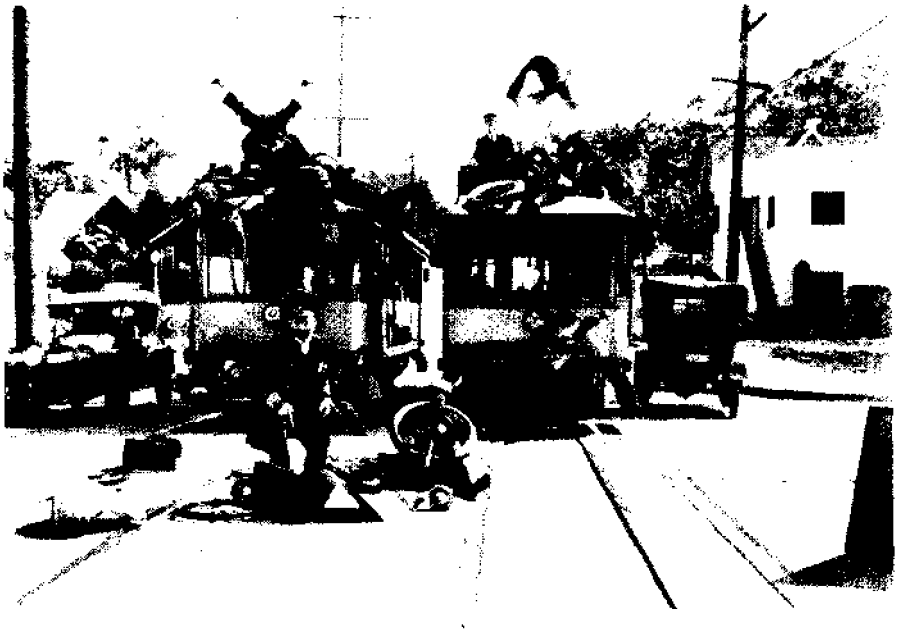
Sinemada Griffith'in yerini dönemin diğer sanatlarındaki -resimde Picasso, romanda Conrad, Joyce ve Dreiser, tiyatroda Strindberg, Çehov ve Shaw- gelişmelerle karşılaştırmak gerekli değildir. Sinemanın hâlâ çok fazla olarak yaygın izleyiciye dayanan hassas bir eğlence olması nedeniyle bu karşılaştırma kesinlikle adaletsiz olur. Ama yaklaşık aynı dönemin sinemacıları 19. yüzyıl tiyatrosunun klişelerinden kurtulmuş yeni ve ilginç yapıtlar ortaya koyuyorlardı. Sinema sanatının erkek egemeni olarak Griffith'in ününün önemli bir tarafı da, yakın zamanlara kadar sinema tarihine damgasını vurmuş olan bir tür estetik aşağılık kompleksine bağlıdır.

Kariyerine tiyatroda başlayan Griffith, "saygı gören" filmler yapmayı çok istedi. Sinemayı alt sınıftan, "kötü nesne" konumundan kurtarmayı arzuladı. Yine de sinemanın gücü ve canlılığı tam da bu hainlik statüsünde yatıyordu. 1911 yılından itibaren Griffith için yazan ve oynayan Mack Sennett, Griffith'in en iyi yapıtlarında açık bir biçimde varolan ama çoğunlukla ona karşı yönde işliyormuş gibi görünen bir stil ve özgürlük hissi sergileyen ilk komedilerini yapıyordu. Griffith'in sanatı geriye, Sennett'inki ise ileriye, Dada ve Gerçeküstücülük yönsemeliydi.

Griffith'in ünüyle ilgili sorun, iki yönlüydü: Sinemayı henüz yeterince ciddiye almıyoruz, bu nedenle "sopalama güldürüsüne" (*slapstick*) çamur atmaya yöneliyoruz; ve aynı zamanda fazlasıyla ciddiye alıp, Griffith'in son derece başarıyla oynadığı saygın baba rolünü arzuluyoruz. Benzer tutumlarla, İngiliz edebiyatına açık bir koşutluk gösteren ve yerli Amerikan edebiyatını tamamen önemsiz olarak görüp ihmal eden yazarları aşırı vurgulama eğiliminde olduğumuz Amerikan edebiyatı araştırmalarında da karşılaşıyoruz. Denge kurulursa, Griffith'in ünü, başarıların yanı sıra hataları da kabul edebileceğimiz için yararlı olacaktır. Aynı zamanda onun başlardaki umut vericiliğinin niçin sonraki yılların aslında bir başarısızlık olan muhteşem şemasına yol açtığını daha iyi anlayacağız.

Hem Griffith melodramında hem de Sennett'in farsındaki ana öğe, bugün de popüler sinemanın baskın öğesi olan kovalamacadır. Viktorya Dönemi tiyatrosunun geleneklerinin yanı sıra Porter'ın ve Hepworth'ın ilk filmlerinden bu yana kovalama, sinemanın tiyatroyla paylaşmadığı, anlatı dramaturjisinin tek büyük öğesiydi. Bu, tiyatroya (gerçek ya da ideal) çerçeveden (*proscenium arch*) geldi ve dünyaya yayıldı ve bütün dramatik anlatıların temelini oluşturan kahraman ile hasmı arasındaki mücadelenin ana modeli haline geldi.

Griffith'in en iyi olduğu *Londale Telgrafçısı* (*The Londale Operator*, 1911), *Domuz Çıkmazı Serserileri* (*The Musketeers of Pig Alley*, 1912), *Hoşgörüsüzlük*'ün (*Intolerance*, 1916) kapanış sekansı ya da *Doğuya İnen Yol* (*Way Down East*, 1920) gibi filmlerde kovalamaca çoğunlukla, melodramın doğasındaki gücü ortaya çıkarmaya yönelik Viktoryen duyarlılıktan kendini kurtarmasını sağlayan (gerçek ya da metaforik) bir aygıttı. Aynı biçimde, Sennett'in Los Angeles'in kasvetli sokaklarında geçen sersemletici kovalamaları ilk dönem sinema tarihinin en yenilikçi sinemasal anlarından bazılarını sağladı.



Resim 4-31. SENNETT KOVALAMACASI. Eski Los Angeles caddelerinde koşuşturan polisler: Bir görsel *gag*'lar balesi.

Sessiz Sinema: Gerçekçiliğe Karşı Dışavurumculuk

Griffith'te rastladığımız seyirlik, melodram ve duyarlılık, Cecil B. DeMille'in başarılı kariyerinin gösterdiği gibi, sessiz sinema dönemi boyunca ticari açıdan değerliydi. Aynı zamanda 1910'ların sonuyla 1920'ler boyunca Mary Pickford'un olağanüstü popülerliğinde en azından son iki öğeyi görebiliriz. Ama estetik açıdan, bu yıllar boyunca fazlasıyla gelişen Sennett geleneği oldu.

Birleşik Amerika'da sessiz sinema, aslında komediydi. Charles Chaplin, Buster Keaton, Harold Lloyd, Harry Langdon, Mack Sennett ve Hal Roach, olması gerektiği gibi, yapımcılar olarak döneme egemen oldular. Chaplin, Keaton ve Lloyd'un ortaya çıkardığı kişilikler, sinema tarihindeki en unutulmaz ve en önemli yaratımlar arasındadır. Sennett ilk filmlerini basit bir yapısal düşünce etrafında oluşturmuştu: Öyküleri için ahlak söz konusu değildi, onlar yalnızca *gag*'ların toplamıydı. 1910'lu yılların sonu ile 1920'li yılların komedi oyuncuları kovalama sinemasını mekanik düzeyden, metafor ve anlam düzeyine çıkaran bir yorum boyutu getirdiler. Chaplin'in neredeyse Griffith kadar fazla Viktoryen duyarlılık göstermesi ama bunu çağdaş anlamda yapması ilginçtir.

Bütün sesiz sinema komedyenleri temel olarak politik bir problemi -birey endüstri uygarlığı ve politik iktidar ile nasıl başa çıkabilir?- fiziksel terimlere çevirdiler ve izleyici buna içgüdüleriyle yanıt verdi, hâlâ da veriyor. Eğer Lloyd sessiz sinemanın en mekanik ve soyut karakteriyse, Chaplin de en insani ve politik karakteriydi ama onların hepsi farklı düzeylerde mekanik ile ahlak arasındaki bağlantıyı kurdular. Sessiz ko-



Resim 4-32. D. W. Griffith: *Domuz Çıkmazı Serserileri*. Lilian Gish "genç kız" rolünde. New York'un belgesel görüntüleriyle ünlü olan bu film, Griffith'in en popüler Biograph filmlerinden biriydi. Film, Eylül 1912'de Batı 12. Sokak'taki dış mekânlar ile Doğu 14. Sokak'taki Biograph stüdyolarında çekildi. (*MOMA/FSA. Büyütülmüş çerçeve.*)



Resim 4-33. Zasu Pitts ve pirinç başlıklı somya: von Stroheim'ın *Tutku*'sundan (*Greed*, 1923). (*MOMA/FSA.*)



Resim 4-34. Alman dışavurumcu ışık ve gölge oyunu: Robert Weine'ın *Raskolnikov*'undan (1923). Işık ve gölge oyunu bu filmde başlıca koddur. (*MOMA/FSA.*)

medinin stilleri ve kaygılarının belki de en başarılı örneği, bugün de geçerli olan makinalarla insanlar hakkındaki bir film, Chaplin'in başyapıtı (her ne kadar 1936'da yapıldıysa da, diyalogun olmayıp, yalnızca müziğin olduğu) *Modern Zamanlar*'dır (*Modern Times*).

Komik gelenekten ayrı olarak, 1920'li yıllar boyunca Amerikan sinemasındaki en ilginç estetik güç, gerçekçi sinemanın olanaklarının araştırılmasıydı. Gelişen ticari yönelime karşı mücadele eden Erich von Stroheim, yalnızca az sayıda filmi tamamlamayı başardı. Düşünceleri stüdyolar tarafından zorla yeniden kurgulandı ama buna rağmen Amerikan sinemasının gidişatı üzerinde çok köklü bir etkide bulundu. *Çılgın Kadınlar* (*Foolish Wives*, 1921) *Tutku* ve *Düğün Marşı* (*The Wedding March*, 1928) -tümü de stüdyo yöneticilerinin saldırısına uğradı- derin odak, karmaşık mizansen ve dış mekân çekimi gibi gerçekçi tekniklerin gücü üzerine ibret verici ve efsane filmler olarak sinema tarihine geçtiler. Sinemacılar hâlâ bu tekniklerin potansiyelini araştırıyorlar. Stroheim, bir filmin izleyicisine filmin yaratıcısıyla uyum içinde olması için özgürlük verilmesi gerektiğini anlayan ilk yönetmenlerden biriydi.

Stroheim, 1920'li yıllar boyunca yönlendiriciden çok iletişimci olarak kameranın olanaklarını araştırmada yalnız değildi. Hollywood sisteminin dışında çalışan Robert Flaherty, *Kuzeyli Nanook* (*Nanook of the North*, 1922) ve *Moana* (1926) gibi filmlerle ilk önemli belgeselci oldu. 1920'li yılların başında, Almanya'da başarılı bir kariyer yapmış olan F. W. Murnau, 1926 yılında Amerika'ya geldi. *Şafak* (*Sunrise*,1927) ve *Tabu* (1929-1931, Flaherty ile birlikte), teatralliğin gerçekçilikle nasıl birbiri içinde eritilebildiğinin iyi örnekleri olarak kaldılar. Daha küçük ölçüde King Vi-



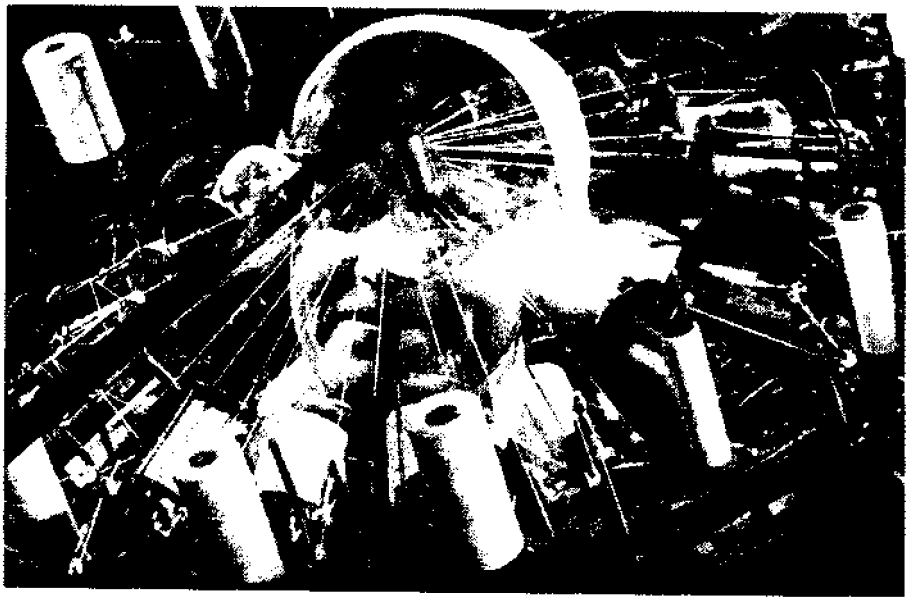
Resim 4-35. Asta Neilsen, ünlü olduğu kadar başarılı bir iş kadını da olan Mary Pickford gibi, Avrupa'nın ilk yıldızıydı. Neilsen, *Der Reigen*'de (Richard Oswald, 1920) Conrad Veidt ile birlikte görünüyor. (*Cinegraph Hamburg*'un izniyle.)

dor'un *Büyük Resmi Geçit*'i (*The Big Parade*, 1925) ve *Halk*'ı (*The Crowd*, 1928), tıpkı sonraki dönemde yaptığı *Günlük Ekmeğimiz* (*Our Daily Bread*, 1934) gibi politik gerçekliğin örnekleri olarak ortaya çıktılar.

1920'li yıllar boyunca sinema Amerika'da hızla endüstrileşirken, Avrupa'da sinema, aynı zamanda sanat olarak da görülen bir işti (*business*). Yönetmenler genellikle Amerikalı meslektaşlarının tersine, yalnızca aynı mekânlarda yaşadıkları için değil, sinema o dönemde kendini yerleştirmiş olan *avant-garde* harekete cazip geldiği için de tanınmış ressamlar, müzisyenler ve oyun yazarlarıyla yakın bir işbirliği içinde çalışıyordu.

Londra'da sinema sanatını geliştirmek için 1925 yılında Film Society kuruldu. Fransa'da Louis Delluc, ilk önemli sinema estetiği kuramcısı oldu ve Abel Gance, Jean Epstein, Germaine Dulac, René Clair, Louis Buñuel gibi sinemacılar ile Salvador Dali, Man Ray ile Marcel Duchamp, ticari sinemanın küçük bir değer ürettiği dönemde, sanat olarak sinemanın örneklerini verdiler. Almanya'da UFA bilinçli olarak Alman sinemasının estetik standartlarını yükseltmeye girişti. Sonuç, sinema tarihindeki önemli yetenek patlamalarından biriydi: Alman Dışavurumculuğu.

Yönetmenler Robert Wiene (*Doktor Kaligari'nin Muayenehanesi - Das Kabinett des Dr. Caligari*, 1919), Fritz Lang (*Kumarbaz Dr. Mabuse - Dr. Mabuse, der Speiler*, 1922; *Metropolis*, 1927), Murnau (*Nosferatu, Bir Dehşet Senfonisi - Nosferatu, eine Symphonie des*



Resim 4-36. Dziga Vertov'un *Kameralı Adam*'ından (*Chelovek s kinoapparatom*, 1929): Özel bir stil, sinema-gerçek. (*MOMA/FSA. Büyütülmüş çerçeve.*)

Grauens, 1922; *Son Adam - Der Leitzte Mann*, 1924) ve Paul Leni'nin (*Das Wachsfigurenkabinett*, 1924 ve Hollywood'da *Kedi ile Kanarya - The Cat and the Canary*, 1927) yanı sıra yazar Carl Mayer, tasarımcı ressam Hermann Warm, Walter Röhring ve Walter Reimann akımın gelişmesinde önemli roller oynadılar. Bu arada G. W. Pabst (*Neşesiz Sokak - Die freudlose Gasse*, 1925) gerçekçi alternatifleri araştırıyordu. Sinema tarihinin bu dönemi kadar ilginç olan başka bir nokta ise yalnızca Murnau ve Lang'ın büyük sanatçılar olduklarını kanıtlamaları ve yalnızca Lang'ın dikkate değer sinema kariyeri yapmasıdır.

Alman Dışavurumculuğu dünya çapında bir etki yaratırken, İsveç'le ve Danimarka'da da 1910'lu yıllar ile 20'lerin başlarında ilginç, üretken bir gelenek gelişiyordu. İsveçli yönetmenler Mauritz Stiller ve Victor Sjöström tiyatrodan gelmekteydi. Ingmar Bergman'ın kariyerinin başından bu yana İsveç sinması tiyatro dünyasıyla yakın ilişki içinde olmuştu. Stiller başta zarif komediler konusunda uzmanlaştı (*Aşk ve Gazetecilik - Kärlek och journalistik*, 1916; *Thomas Graal'ın En İyi Filmi - Thomas Graals bästa barn*, 1917), sonra daha edebi projelere yöneldi (*Gösta Berling'in Efsanesi - Gösta Berlings saga*, 1924) ve sonunda starı Greta Garbo'yla birlikte Hollywood'a göç etti. Bir oyuncu olan Sjöström'ün ünü şiirsel toplumsal yorumundan gelir (*Berg-Ejvind och hans hustru*, 1917; *Körkarlen*, 1921).

Danimarkalı yönetmen Carl Theodor Dreyer'in kariyeri, çok az sayıda film yönetmesine rağmen elli yıldan fazla bir süreyi kapsar. *Jeanne D'Arc'ın Çilesi* tıpkı *Vampir* (*Vampyr*, 1932) ve *Gertrud* (1964) gibi dünya sinemasının başyapıtlarından biri oldu. Dreyer'in sineması, zulüm, utanç ve acı çekmekten büyülenmesi ve aşkınca yalınlığı nedeniyle dikkate değerdir.

1920'li yıllar Sovyet sinemasının



Resim 4-37. Jean Renoir'ın *Oyunun Kuralı*'ndaki (*La Règle du jeu*, 1939) aksiyon ve düzenleme. (*l'Avant-Scène. Büyütülmüş çerçeve.*)

da altın çağıdır. Lev Kuleshov ve Vsevolod Meyerhold ayrı ama koşut kuramlar geliştirdiler. Bu kuramlar, Sergei Eisenstein (*Grev - Stachka*, 1924; *Potemkin Zırhlısı - Bronenosets Potemkin*, 1925; *Ekim - October*, 1927), V. I. Pudovkin (*Ana - Mat*, 1926; *St. Petersburg'un Sonu - Konyets Sankt-Peterburga*, 1927) ve Alexander Dovzhenko (*Cephanelik - Arsenal*, 1929; *Toprak - Zemlya*, 1930) tarafından geliştirildi. Bu filmler sinema tarihindeki büyük dönüm noktaları oldular, özellikle de *Potemkin*, Eisenstein'ın etkili kurgu kuramlarının en net örneklerinden biri oldu.

Eisenstein filmi diyalektik bir süreç olarak gördü ve Potemkin'deki tekniği bu yaklaşımın etkililiğini gösterdi. Her yönüyle geliştirilmiş karakterlerden çok "tipler" kullanarak, Potemkin Zırhlısı mürettebatının 1905'teki isyanının öyküsü için güçlü ve sürekli bir mantık yarattı. Odessa Merdivenleri sekansı (bak. Resim 5-1'den 5-4'e), çekimlerin üst üste bindirilmesiyle hem dram hem de anlam yaratan ünlü kurgu tekniğinin en bilinen örneklerinden biridir.

Aynı dönemde Dziga Vertov *Sinema-Gerçek* (*Kino-pravda*, 1922-25), *Sinema-Göz* (*Kino-glaz*, 1924) ve *Kameralı Adam* gibi filmlerinde "sinema-gerçek" kuramını geliştiriyordu. Almanlar yapay dekor ve mizansenin dışavurumcu etkilerini araştırırlarken, Sovyet devrimci sinemacıları da kurgunun güçlü dışavurumcu doğasını keşfediyorlardı. Sinemada çok önemli yer tutan bu kuramlar bir sonraki bölümde tartışılacaktır.

Hollywood: Türe Karşı *Auteur*

1930'ların başında Amerikan sineması, dünya sinemalarına egemen olma konumuna geldi. 1932 ile 1946 yılları arasındaki sinema tarihi, iki istisna hariç Hollywood'un tarihidir. Bu dönemin istisnaları, "Şiirsel Gerçekçilik" adı altında bir dönem için birbirine bağlanan Fransa'daki yönetmenler grubu ile John Grierson ve İngiltere'deki grubuyla birlikte İngiliz belgesel geleneğinin başlamasıdır. Kendi başına yalnızca bir film



Resim 4-38. 1930'ların başında Howard Hawks diğer türlere yönelmeden önce yapımcı Howard Hughes için klasik gangster filmi *Alkapon'u* yönetti. Ann Dvorak ve George Raft başrolleri oynadılar.

yapan Grierson, 1930'lu yıllardaki İngiliz belgesel geleneği için yapımcı, organizatör vb rolü oynadı. Bu hareketin İngiliz sinemasının gelecekteki gelişimi üzerine etkisi, bu hareketten doğan şimdiki İngiliz sinemasından çok daha önemli olmuştur. Grierson'la işbirliği yapmasa da Humphrey Jennings, savaş boyunca bu türün en iyi örneklerini üretti. *Britanya'yı Dinle* (*Listen to Britain*, 1942), *Ateş Başladı* (*Fires Were Started*, 1943), *Timothy'nin Günlüğü* (*A Diary for Timothy*, 1945) filmlerinin tümü, eski bir şair ve ressamdan gelen belgesel türünde kişisel ifadelerdir.

Alfred Hitchcock 1930'larda İngiliz kurmaca sinemasına egemenken, Jean Renoir da bu on yıl boyunca Fransız sinemasının zirvesinde yer aldı. O dönemde şimdikinden daha az değeri bilinen Jean Renoir, bir dizi olağanüstü filmde -*Sulardan Kurtarılan Boudu*, *Toni* (1934), *Bay Lang'ın Cinayeti* (*Le Crime de Monsieur Lange*, 1935), *Harp Esirleri/Büyük Yanılsama* (*La Grande Illusion*, 1937) ve *Oyunun Kuralı*- gerçekçi teknik ile Chaplin gibi sessiz dönem sanatçılarının insancıllığını birleştiren yeni bir tarz yarattı. Onun insancıl, toplumsal olarak duyarlı, alışılmamış komik stilinin etkileri hâlâ hissedilmektedir.

Aynı dönemde Fransa'da, başka güçlü ve oldukça kişisel stiller gelişiyordu. Marcel Pagnol, Fransız taşralılığı üzerine birkaç popüler, lirik ve değişik çalışmayı yönetti. Yıllarca ününün cezasını çeken René Clair, önemsiz de olsa birkaç hoş film yönetti. Marcel Carné, *Cennetin Çocukları*'nda (*Les Enfants du paradis*, 1944) doruğuna çıkan birçok üst düzeyde zarif teatral dramalardan sorumluydu. Jacques Prévert onunla sık



Resim 4-39. Lauren Bacall, Humprey Bogart: *Büyük Uyku* (Howard Hawks, 1945): Kadınlar ve erkekler arasında bugün olduğundan daha dengeli bir ilişki. (MOMA/FSA.)

sık işbirliği yaptı. Belki de en unutulmaz olanları Jean Vigo'nun yaptığı iki filmdir. Vigo zekice, virtüöz sineması özelliği gösteren başyapıtları *Hal ve Gidiş Sıfır* (*Zéro de conduite*, 1933) ve *L'Atalante* (1934) adlı filmlerini yirmi dokuz yaşında ölmeden önce yaptı.

Dönemin Hollywood'unda açık bir biçimde öne çıkan birkaç kişisel imza vardı. İngiltere'de olgunlaşan Alfred Hitchcock, 1940'ta Amerika'ya gelişinden sonra Hollywood *auteur*'lerinin en ünlüsü olmuş, yarım yüzyıl boyunca gerilim türüne damgasını vurmuştur.

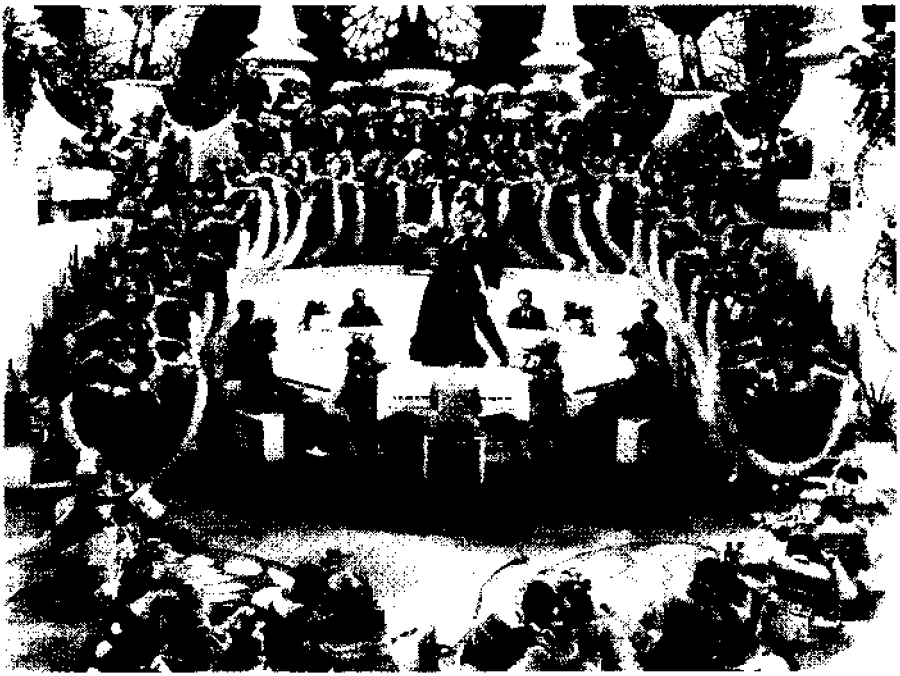
Hitchcock'un sanki bu türü icat etmek zorunda olduğu söylenebilir. Amerika'daki ilk yılları boyunca yaptığı bir dizi filmde Hitchcock, 1930'lu yıllarda İngiltere'de yaşadığı politik paranoya duygusunu daha da inceltti. *Yabancı Muhabir* (*Foreign Correspondent*, 1940) geleceğe işaret eden ustaca karşılaştırmalara ve tersine çevirmelere dayalı bir filmdi. *Sabotör* (*Saboteur*, 1942), kıyılar boyunca süren bir kovalamacayla önümüze Amerikan kırlarını seren ilk filmlerden biriydi. Bu filmde Hitchcock savaş sırasında birey ile devlet arasındaki ilişki üzerine bazı ilginç düşünceler geliştirdi. Oyun yazarı Thornton Wilder'ın bir senaryosundan yapılan *Bir Şüphenin Gölgesi* (*Shadow of a Doubt*, 1943), suçlu kişilik ile küçük kasaba yaşamının zıtlığını verir ve genellikle Hitchcock tarzının önemli filmlerinden biri olarak değerlendirilir. *Öldüren Hatıralar* (*Spellbound*, 1945) bugün basit gibi görünür ama Amerikan sinemasındaki Freudyen anlayışların ilk örneklerinden biridir. *Aşktan da Üstün* (*Notorius*, 1946) savaşın doğurduğu paranoyanın bir ilişki üzerindeki etkilerinin yoğun bir biçimde kişisel araştırması içinde Cary Grant ile Ingrid Bergman'ı bir araya getirir.



Resim 4-40. Başarılı yönetmen Sullivan rolündeki Joel McCrea, Preston Sturges'in keskin Hollwood taşlaması *Sullivan'ın Yolculukları/ Aşk Yıldızı*'nda (*Sullivan's Travels*, 1942) Veronica Lake'le birlikte yolda.

Josef von Sternberg görsel açıdan incelikli bir dizi romansla -*Mavi Melek* (*Blonde Venus*, 1930), *Fas* (*Morocco*, 1930), *Şanghay Ekspresi* (*Shangai Express*, 1932), *Kızıl İmparatoriçe* (*The Scarlett Empress*, 1934)- sinema tarihine geçti. Bubsy Berkeley, müzikalin alışılmamış sinemasal biçimini türetti (*1935'in Koca Avcıları - Gold Diggers of 1935*, 1935; *Bütün Çete Burada - The Gang's All Here*, 1943). John Ford yeni bir ruhla Western'i biçimlendirdi. *Cehennem Dönüşü/Posta Arabası* (*Stagecoach*, 1939); *Kanun Harici* (*My Darling Clementine*, 1946) ve yönettiği diğer çok sayıda filmle Amerikan tür sinemasının metaforik önemini büyük ölçüde artırdı.

Howard Hawks, farklı türler üzerinde büyük bir etkide bulundu, filmleri her zaman zekice oluşları, sağlam yapıları ve dokularının zenginliğiyle etkiledi. Bunlar arasında çılgın (*Screwball*) komedileri (*20. Yüzyıl - Twentieth Century*, 1934; *Bebek Yetiştirmek - Bringing Up Baby*, 1939; *Cuma Kızı - His Girl Friday*, 1939), dramaları (*Malik Olmak ya da Olmamak - To Have Or Have Not*, 1944) ve *Western*'ler (*Kanlı Nehir - Red River*, 1948; *Kahramanlar Şehri - Rio Bravo*, 1959) sayılabilir. Raymond Chandler'ın romanından yola çıkan ve Humprey Bogart ile Lauren Bacall'in başrolünü oynadığı Hawks'ın *Büyük Uyku* adlı filmi bir klasik *film noir* detektif öyküsüdür. Hollywood sinemasının en iyi örneklerinden olan film, neredeyse mükemmel bir modeldir. Chandler, Bogart, Hawks ve senaryo yazarları William Faulkner, Leigh Brackett ve Jules Furthman kendi farklı ilgilerini ve stillerini dokumak



Resim 4-41. TÜRLER: MÜZİKAL. 1930'larda Warner Brothers'da Busby Berkeley, kareografisi dikkatle yapılan danslar düzenledi ama bu yalnızca onun keşfi değildi. Burada gördüğünüz Fred Astaire-Ginger Rogers'ın ilk müzikali RKO'nun *Rio'ya Uçuş*'undan (*Flying Down to Rio*, Freeland, 1933) bir sahne. Bu film Astaire-Rogers ekibinin müthiş dansıyla Berkeley tarzı yüzlerce dansçıyı bir araya getirdi. Filmin koreografı Dave Gould'du. (*MOMA/FSA.*)

için öyküleri bir araya getirdiler. Önemli olan, filmin birkaç sanatçı kişiliğin ürünü olmasına rağmen, tek bir yaratıcının ürünü olduğu izlenimi vermesidir. Eğlence olarak düşünüldüğünde, filmin Hollywood düzeni içinde az sayıda eşiti vardır. Bogart ve Bacall'in heyecan verici ilişkisi, Hawks'ın yaratıcı mizanseni, Chandler'in özlü, şiirsel varoluşçuluğu ve güçlü, zengin, mizahi diyalog (Hawks'ın yönetiminde) senaristlerin ortaya çıkardığı zarif ama karmaşık entrikayla birleşir. Sonuç, eğlence açısından olağanüstü etkili bir filmdir.

Ama *Büyük Uyku* için, Hollywood'un bütün en iyi filmleri gibi, neredeyse bilinçdışı bir biçimde, daha fazlası söz konusudur. Hawks'ın kadınlar galerisinin, karakterlerin derinliği açısından ama daha da önemlisi sergiledikleri güç ve akıl açısından eşine rastlanmaz ve en çok erkek arkadaşlıkları çok başarılı bir biçimde işleyişiyle bilinen bir yönetmenin bunu yapması şaşırtıcıdır. Filmdeki kadın ve erkekler arasındaki dengeli ilişkiler, filme özel bir psikolojik boyut kazandırır. *Büyük Uyku* aynı zamanda, pek tutulmayan bir yönden Hollywood stilinin temsilcisidir. Chandler'in romanının doğrudan politik malzemesinin çoğu kesilip atıldı, bu nedenle film, romanın donuk bir gölgesidir. Aynı politik yozlaşma ve çürüme konularını perdede inceleyen Robert Towne'ın yazdığı ve Roman Polanski'nin yönettiği *Çin Mahallesi*'nden (*Chinatown*, 1974) yaklaşık otuz yıl önce Raymond Chandler *Büyük Uyku* da dahil, bütün romanlarında bu

konuları tartıştı ama 1940'larda geçen öykülerinin film uyarlamalarında bunlar yalnızca ima düzeyinde yer aldılar.

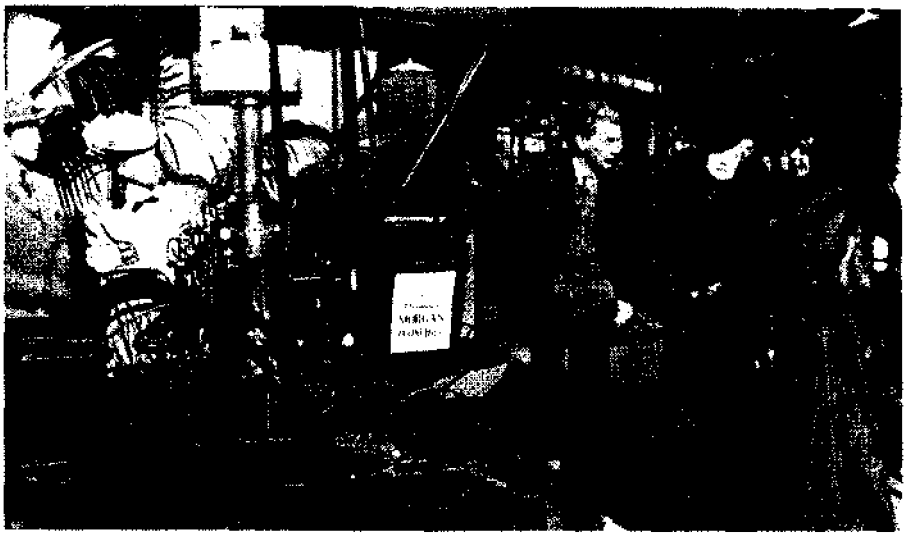
Hitchcock, Ford, Hawks, von Sternberg ve bir kaç kişi daha, Hollywood altın çağı boyunca filmden filme tanınabilir kişisel imza atmaya devam edebilmişlerdir. Çoğu yönden Hollywood sineması, çok sayıdaki zanaatçı insanın; yönetmenlerin, oyuncuların, görüntü yönetmenlerinin, yazarların, tasarımcıların, yapımcıların ürünüydü. William Wellman, Lewis Milestone, Leo Mc Carey ve John Huston gibi yönetmenler, şüphesiz kendi kişisel stillerini ortaya koydular ve bunlar *auteur* eleştirmenlerinin düzenli araştırma konusu olan yönetmenlerdi ama yine de Hollywood sisteminin yapısı öyleydi ki, güçlü yönetmenler bile çok sık olarak stüdyo tarzları, oyuncuların stilleri, yapımcıların talepleri ve yazarların mizaçlarının denizinde boğulmaktan beter oldular.

Bu kuralın çok ilginç istisnalarından biri Preston Sturges'di. 1920'lerde oyun yazarı olan Sturges, meslektaşlarının çoğu gibi, sesin ortaya çıkmasıyla New York'tan Hollywood'a göç etti. 1930'lu yıllarda senaryo yazarı olarak başarılı bir kariyer yaptı *Kolay Hayat* (*Easy Living*, 1937; Micheal Leisen yönetti) belki de bu dönemdeki en iyi senaryosudur. 1940'ta yönetmenliğe başlayan Sturges, yaklaşık on yıl boyunca, tümünün senaryolarını kendi yazarak ve bir grup karakter oyuncusuyla düzenli olarak çalışrak filmleri üzerinde büyük bir denetim sağladı. Onun alışılagelmişin dışında, keskin taşlamaları en iyi *Bayan Eve* (*The Lady Eve*, 1941), *Sullivan'ın Yolculukları* ve *Morgan Körfezi Mucizesi* (*The Miracle of Morgan's Creek*, 1944) adlı filmlerinde görülür.

Bir diğer keskin zekâlı yazar-yönetmen Billy Wilder (1906'da Viyana'da doğdu) Avrupa'dan gelen göçmenlerin en başarılısıydı (aynı zamanda en fazla kâr getireniydi). Avrupa'daki Nazizm'den kaçarak 1934'te Hollywood'a geldi. Charles Brackett (1938-1950 arası) ve I. A. L. Diamond ile ortak yazma denemeleri onun eleştirel ve ticari olarak başyapıtlar dizisinin yanı sıra, göçmen yönetmenlerin en Amerikalısı olmasına yardım etti. Sinizmi nedeniyle ünlü olsa da, onun sineması gerçek toplumsal aklın hizmetindeki daha derin ve parlak bir zekâyı ortaya koyar. 1940'lardaki *film noir*'ları (*Çifte Tazminat* -*Double Indemnity*, 1944; *Yaratılan Adam* - *The Lost Weekend*, 1945; *Sunset Bulvarı* - *Sunset Boulevard*, 1950) 1950'lerin romantik aşk ve komedi filmleri (*Sabrina*, 1954; *Yaz Bekârı* - *The Seven-Year Itch*, 1955; *Bazıları Sıcak Sever* - *Some Like It Hot*, 1959), *Garsoniyer* (*The Apartment*, 1960) ve *Büyük Tasarı* (*Fortune Cookie*, 1966) ile zirveye çıkan Wilder, Amerikan kültürel mihenk taşlarının pek çoğundan sorumluydu.

Hollywood sinemasını sürükleyen tür ile *auteur* arasındaki bu diyalektikti: Tanınmış ve yaygın öykü tiplerinin klasik mitsel yapılarıyla sanatçının duyarlılığı arasındaki mücadele. Belki de bunların en önemlisi *western*'di, çünkü *western*, Birleşik Amerika'nın ulusal psikolojisinin hâlâ dayandığı öncülük, bireycilik, vatan, anarşiye karşı yasa ve düzen gibi birçok miti ele alıyordu. Müzikaller, Berkeley'in Warner Brothers serilerinin geometrik egzersizleri ya da Fred Astaire'in RKO'daki incelikli, hafif komedileriyle popülerlik açısından belki de ikinci sıradaydı.

1920'li yılların Broadway yazarları, sesli filme diyalog yazmaları için toptan ithal edilirken, komedi 1930'lu yıllar boyunca güçlü bir tür olarak kaldı. Yine, sessiz sinema döneminde olduğu gibi, öncü oyuncular vardı. Marx Kardeşler,



Resim 4-42. Orson Welles'in *Muhteşem Ambersonlar* filminde Tim Holt, Ann Baxter, Joseph Cotten, Dolores Costello ve Agnes Moorehead "The Original Morgan Invincible"ın yanında. *Yurttaş Kane*'den daha az ilgi çekici olan *Ambersonlar*, Amerika'nın koşullarını çok iyi gören ve otomobilin Amerikan toplumundaki etkilerini yorumlamada inanılmaz düzeyde peygamberce kehanetlerde bulunan bir filmdi. Bu ilk iki filminde Welles 20. yüzyıl Amerikan hayatını tanımlayan iki baskın öğeyi -medya ve otomobil- inceledi. (*MOMA/FSA.*)

Mae West ve (sessiz dönemde başlamış olan) W. C. Fields çok ilgi çekici komik kişilikler yarattılar. Marx Kardeşler, 1990'lara kadar süren mantığa aykırı bir tarz oluşturmuşlardı. 1920'lerdeki Broadway'in lakayt ve hızlı konuşma tarzı, 1930'larda Amerikan sinemasında belki de en fazla tanınan tür olan çılgın komedileri ortaya çıkardı. Gangster filmleri, tarihsel romanslar, korku filmleri ve embriyon halindeki heyecan filmleri de çok önemli türlerdi.

1940'lı yıllarda tarz değişti. Savaş filmleri tür kataloğuna eklendi ve bu on yılın sonunda kent sinizminin tuhaf karışımı, karamsar konular ve *film noir* olarak bilinen karanlık gölgeler ortaya çıktı. Savaş-sonrası sinizmi de Amerikan paletine koyu ve kötü bir şeylerin olacağını haber veren renkleri ekledi.

Klasik Hollywood döneminin başından sonuna, türler kendi kendilerini tasfiye ettiler, sonunda bunlar neredeyse kendilerinin parodilerine döndü. Yine de iki yönden düşünmeye sevk ettiler: Bir yandan türler doğaları gereği, mitseldi. Bir korku filmini, bir gangster filmini, ya da bir çılgın komediyi yaşamak arındırıcı (*cathartic*) bir süreçti. Motifler çok iyi biliniyordu, her popüler tür için bir tekrar vardı. Verdiği hazzın bir bölümü, bu temel motiflerin bir film zamanı içinde nasıl işlendiği görmekten geliyordu. Diğer yandan, bir türün özelliği olan örnekleri de çoğunlukla özgül dışavurumlardı. Çok bilgili bir izleyicinin filmdeki stiller -stüdyonun, yönetmenin, yıldız oyuncunun, yapımcının, ara sıra da yazar, tasarımcı ya da görüntü yönetmenin stilleri- karmaşasından eşit düzeyde haz alması da söz konusuydu. Tür, sınırlı sayıdaki öğenin sınırsız sayıda kombinasyonu olanağını sundu.

Tür, stiller, *auteur*'ler ve starlardan oluşan bu karışık ormanın ortasında, şimdiye kadar yapılmış belki de en

önemli Amerikan filmi olan Orson Welles'in *Yurttaş Kane*'i bir abide gibi durur. (Film 1998'de American Film Institute'un eleştirmenler panelinde birinci seçildi.) Welles'in filmi özel bir türe ait değildir ama film mitsel yankılamalara dokunması nedeniyle tür filmleri gibi işler ve onları dramatik amaçlarla biçimlendirir. Medya baronu ve politikacı, halk adamı ve özel bir kişi olan Charles Foster Kane'in destanı, bu yüzyılın ilk yarısındaki Amerikan hayatının bir simgesidir. Bundan da öte bir ustanın kendine aşırı güveniyle Welles anlatısını son derece güzel sinemasal terimlerle biçimler. Sanki Hollywood'a yabancıymışçasına New York tiyatro ve radyo ortamının çocuğu 1930'lu yıllar Hollywood'unun sinema tekniğinin farklı uçlarını nesnel bir biçimde gözlemiş ve bütün bunları harmanlamıştı. Ortak-yazar, yapımcı, yönetmen ve yıldız oyuncu olarak da çalışmış olan Welles'in ün salmış egosu, Welles'in sinemasını *auteur*'lüğün başlıca örneği yapar.

İkinci filmi *Muhteşem Ambersonlar* hiçbir zaman kendisinin hazırladığı versiyonla gösterilmedi. Ve Welles bir daha asla *Yurttaş Kane* ile ulaştığı başarıyı yakalayamadı. *Yurttaş Kane* güçlü *auteur* ve güçlü tür motiflerinin birliğinin tek bir yapıtta birleşmesinin yanı sıra sinema tarihindeki en büyük yetenek gösterisiydi.

Yeni Gerçekçilik ve Sonrası: Hollywood'a Karşı Dünya

1940'ların sonu ve 1950'li yıllar boyunca Hollywood'un egemenliğine karşı koyan tek güç televizyon değildi. Diğer ülke sinemaları, faşizm ve savaşın yarattığı felcin sonrasında yeniden organize oluyor, olgunlaşıyor ve daha güçlü bir konuma geliyordu. Savaş boyunca kullanımı mükemmelleşen 16 mm teçhizatı, alternatif dağıtım sistemine olanak sağladı. Bu sistem yavaş yavaş gelişti ve 1960'larda iyice yerleşti. Film festivalleri ve sinema toplulukları ortaya çıkarak, arkasında büyük Hollywood iş gruplarının desteği olmayan yönetmenler için etkili promosyon araçları sağladı. Örneğin filmi bir ihraç malı olarak gören Fransa büyük uluslararası pazar içinde Cannes Film Festivali'ni organize etti ve Unifrance promosyon örgütünü kurdu.

Bu oldukça akışkan ekonomik çevre, küçük ülkelerde bile, büyük sanatçılara uluslararası pazara girme olanağı verdi. Hollywood nasıl 1950'lerde var kalmak için ekonomik olarak televizyonla mücadele etmek zorunda kaldıysa, 1940'ların sonu, 1950'ler ve 1960'lar boyunca estetik olarak da, dünya çapında yeni yeteneklerin olgunlaşmasıyla mücadele etmek zorunda kalmıştı. Eski türler kalmış, birkaç yeni tür ortaya çıkmıştı. Eski Hollywood ustaları yaşlanmıştı. Ama Avrupa ve Asya'da kişisel, yenilikçi, türsel olmayan ve doğrudan çağdaş konulardan bahseden yeni bir sinema tipi ortaya çıkıyordu.

Bu filmlerin ilk grubu, savaşın hemen sonunda Yeni-Gerçekçi hareketin ürünü olarak İtalya'da ortaya çıktı. Yazar ve eleştirmen Cesare Zavattini, Yeni-Gerçekçilik'in temel ilkelerini ortaya koydu ve birçok önemli filmin senaryosunu yazdı. (*Kaldırım Çocukları*, *Bisiklet Hırsızları*, *Umberto D*, 1952) 1930'larda öncü bir romantik yıldız olan Vittorio De Sica, bu üç senaryoyu da (ve Zavattini'nin diğer senaryolarıyla birlikte) filme çekerek Yeni-Gerçekçilik'e önemli katkıda bulundu. Daha sonra ise 1950'li yıllarda daha çok ticari ama daha az ilginç filmler çekti. Luchino Visconti, her ne kadar stili Yeni-Gerçekçilik'ten çok ilk aşkı olan operaya yakınsa da ilk Yeni-Gerçekçi filmlerden biri olan *Tutku*'yu, akım zirvesindeyken bir klasik



Resim 4-43. Aldo Fabrizi Yeni-Gerçekçilik'in baş yapıtlarından Rossellini'nin *Roma, Açık Şehir* filminde (1945). (*MOMA/FSA. Büyütülmüş çerçeve*)

olan *Yer Sarsılıyor*'u çekti. Bunun yanı sıra bu stilin en son örneğine de imzasını attı (*Rocco ve Kardeşleri - Rocco e i suoi fratelli*, 1960).

En önemlisi Roberto Rossellini'nin sinemasıydı. (*Roma, Açık Şehir*; *Köylü Kadın Paisa*; *Almanya Sıfır Yılı - Germania anno zero*, 1947; *Stromboli*, 1949). Çünkü başlıca üç yönetmenden yalnızca o, Yeni-Gerçekçilik deneyimini inşa etti. 1950'lerin başından sonuna ve 1960'ta geçtiği televizyondaki çalışmaları (*14. Louis' in İktidara Gelişi - La Prise de pouvoir par Louis XIV*, 1966; *Atti degli apostoli*, 1968; *Socrate*, 1970) Yeni-Gerçekçilik'in doğrudan ürünü olan materyalist sinemanın temelini attı.

Roma, Açık Şehir, sinema tarihinin başlıca köşe taşlarından biridir. Almanlar'ın Roma'yı işgali sırasında gizlice planlanan film, müttefiklerin kente girmesinden kısa bir süre sonra çekildi. Filmin çekildiği koşullar, filmin gerçekçiliğine çok şey ekledi. Gestapo tarafından tutuklanan ve öldürülen direniş lideri ile bir rahibin öyküsünü anlatan *Roma, Açık Şehir*, filmin çekildiği yer ve zamana doğrudan bağlı olan çabuk davranmanın ve yoğunluğun damgasını taşıyordu. Rossellini bu filmi bulabildiği ham film ile, çoğunlukla makaralardan artan parçalarla çekti. Böylesi koşullarda çalışarak filme profesyonel bir görünüm vermek, Rossellini böyle olmasını istese de, mümkün değildi. Profesyonel oyuncular Anna Magnani ve Aldo Fabrizi hiç profesyonel olmayan oyuncularla çalıştılar. Sonuç, yalnızca belgeseller-

le yarışabilen bir oyunculuktu. Filmin stili bir hayli etkileyiciydi. O zamandan beri, gerçekçi film tekniğinin öğeleri dünya film estetiğinin ayrılmaz parçası haline gelmiştir.

Yeni-Gerçekçiler, yaşam deneyimiyle yakından bağlantısı olan bir sinema için çalışıyorlardı. Profesyonel olmayan oyuncular, özensiz bir teknik, politik amaç, eğlenceden çok düşünceler. Bütün bu öğeler, Hollywood'un pürüzsüz, birbirine bağlı profesyonel estetiğine doğrudan karşı çıkıyordu. Yeni-Gerçekçilik bir akım olarak birkaç yıl içinde sona ermiş olsa bile, bu akımın estetiğinin etkileri hâlâ hissediliyor. Gerçekten de Zavattini, Rossellini, De Sica ve Visconti, sonraki 50 yıl için işleyecek temel ilkeleri tanımladılar. Estetik olarak Hollywood bir daha asla tam olarak kendine gelemedi.

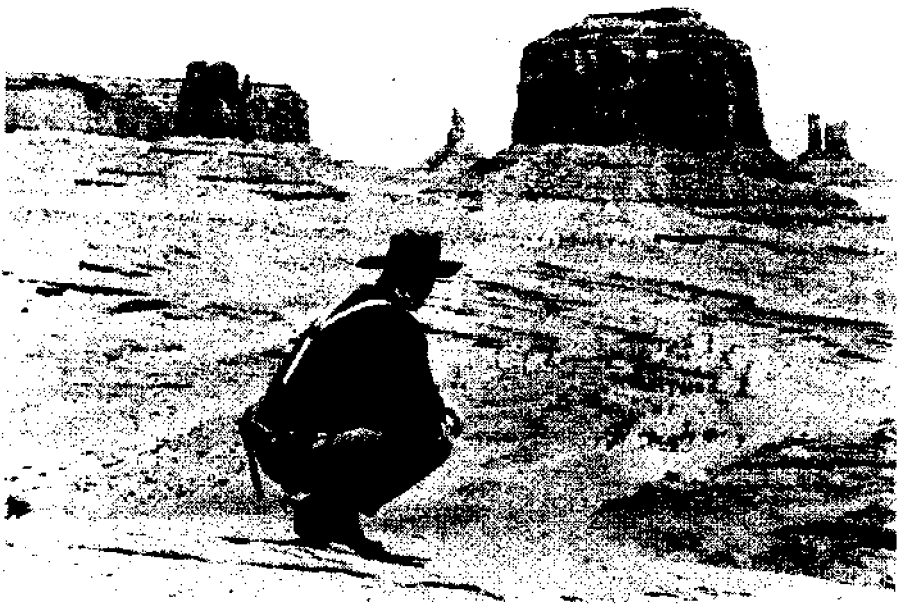
Bu arada Güney California büyük çiftliklerine geri dönersek, iş (sinema) alışıldığı gibi gidiyordu. Hollywood'da ne Yeni-Gerçekçilik'in politik açılımı ne de bütün Avrupa'da gelişmekte olan kişisel, türsel-olmayan stil için yer yoktu. Ara sıra Frank Capra'nın toplumsal ve ekonomik organizasyonlar yararına kesin, doğrudan dersler içeren popülist santimantal dramlarının en ilginci olan *Şahane Hayat*'ı (*It's a Wonderful Life*, 1947) gibi sürprizlere rastlansa da, Hollywood'un politik tavrı, daha önce belirttiğimiz gibi gericiydi.

Bu karanlık, paranoyak tavrın en ilginç estetik sonucu, 1940'ların sonu ile 1950'lerin başında ortaya çıkan *film noir*'lardı. Belli belirsiz biçimde tanımlanan bir tür olan *film noir* (adından da anlaşılacağı gibi, *film noir*'dan ilk kez Fransızlar söz etti) oldukça karmaşık ve yaratıcı Hollywood stillerinden biridir. Kısmen detektif öyküsü, kısmen gangster, kısmen de kent melodramı olan *film noir* en iyi biçimiyle karanlık ve karamsar yanıyla bilinir. Türün birçok örneği soğuk savaş ortamını bünyesinde barındırsa da, bu zorunlu bir şart değildi. Eğer tür, edebi bir kaynağa sahipse bu, açıkça Sol'a sempati duyan Dashiell Hammett ve Raymond Chandler'ın detektif romanlarıydı.

Film noir'ın ilk örneklerinden biri olan Howard Hawks'ın *Büyük Uyku*'su, Raymond Chandler'ın bir romanına dayanmaktaydı. Chandler'ın kahramanı Philip Marlowe'un usandırıcı sinizmiyle, *film noir*'ın bir diğer unutulmaz Freudyen görünümlerine sahip Raoul Walsh'ın *Cehennem Alevi*'ni (*White Heat*, 1949) bir araya getirirseniz türün iyi bir modelini elde edersiniz. Bu iki filmin adlarını bir araya getirirsek, ilginç bir biçimde türün en önemli ve en kaderci filmlerinden biri olan Fritz Lang'ın *Ölüm Korkusu/Yeraltı Dünyası*'nı (*The Big Heat*, 1953) elde ederiz.

Jacques Tourneur'un *Maziden Gelen*'i (*Out of the Past*, 1947) *film noir*'ın en güzel ama aynı zamanda en ihmal edilmiş örneğidir. Nicholas Ray'ın *Dönülemeyen Yol*'u (*They Live By Night*, 1948) bu türün en fazla hatırlanan filmlerinden biridir. Jules Dassin'in *New York Esrarı* (*The Naked City*, 1948) ve John Huston'ın *Elmas Hırsızları* (*The Asphalt Jungle*, 1950) filmleri, tıpkı Samuel Fuller'ın soğuk savaş psikolojisinin *film noir*'ın biçimi tarafından nasıl benimsendiğini gösteren *Pickup on South Street*'te (1953) yaptığı gibi, son derece önemli bir öğe olan kent dekorlarının etkili bir kullanımını sunar. Orson Welles'in *Bay Arkadin*'i bize türün özünü verir. Robert Rossen kısa kariyerine iki önemli *film noir* örneğini sığdırdı: John Garfield ile *Vücut ve Ruh* (*Body and Soul*, 1947) ve Paul Newman ile *Bilardocu* (*The Hustler*, 1961).

Film noir'ın sınırı 1950'lerde öne çıkan "sıkı" yönetmenlerin çoğu filmini



Resim 4-44. John Ford'un iki gözdesi en ilginç *western* filmlerinden biri olan *The Searchers*'da (*Çöl Aslanı*, 1956) görünüyor: John Wayne ve Monument Vadisi. "Revizyonist" bir *western* olan *Çöl Aslanı* o döneme kadar gerçek olarak değerlendirilmiş *western* mitini eleştirel olarak inceledi. Wayne'in canlandırdığı Ethan Edwards, çağdaş özelliklere sahip bir kahramandır: Kahraman olmasının yanı sıra yalnız ve takıntılı, mümin olduğu kadar da nevrotik ve zorlanımlı (*compulsive*). Temelde yatan ırkçılık metni *The Searchers*'da yüzeye çıkar. *Western*'ler sonradan asla önceki gibi olmadı. (*MOMA/FSA.*)

içermeye kadar uzatılabilir: Samuel Fuller (*Tokyo Gangsterleri - House of Bamboo*, 1955; *Çin Kapısı - China Gate*, 1957; *Şok Koridoru - Shock Corridor*, 1963), Robert Aldrich (*Öp Beni Öldüresiye - Kiss Me Deadly*, 1955; *Büyük Bıçak - The Big Knife*, 1955), Phil Karlson (*Kansas City Confidental*, 1952; *The Phoenix City Story*, 1955 ve daha sonraki bir örnek: *Tek Başına - Walking Tall*, 1974) ve Don Siegel (*Riot in Cell Block 11*, 1954; *Sokaklarda Cinayet - Crime in the Streets*, 1956). Görsel açıdan Siegel, bu türden bir film için zorunlu olandan çok daha az bir ışık kullanımıyla yapılan *Alcatraz'dan Kaçış*'la (*Escape From Alcatraz*, 1979) türü uç noktasına taşıdı. Robert Benton'ın *The Late Show*'u (1977) bize Art Carney'in otuz yıl sonraki antikahraman hafiyesini sunar. Benton yirmi yıl sonra mükemmel bir film olan *Twilight*'la bu türe geri döndü.

Bu kentli, karamsar detektif türü 1950'lerdeki Jack Webb'in *Dragnet*'inden 1970'lerdeki *Kojak* ve *Columbo*'ya kadar Amerikan televizyonunun temel ürünlerinden biri olmuştur. 1980'lerde ve 90'larda sinema salonlarında düzenli olarak bu türün doğrudan torunları gösterilirken, televizyon yazarları bu türe yeni bir hayat verdiler. Michael Mann'in stilistik olarak çok etkileyici *Miami Vice*'ı türü renklendirdi. Steven Bocho da yenilikçi *Hill Street Blues*'da bu türü hem taşladı hem de bu uzun geleneğe olan borcunu ödedi. 1990'larda Dick Wolf analitik olarak türe saygısını sunduğu *Law and Order* ve *Crime and*



Resim 4-45. Yasujiro Ozu'nun *Tokyo Öyküsü* (*Tokyo monogatari*, 1953) filminden. Karakteristik Japon saflığı, duyarlılığı ve saygısına sahip Ozu'nun filmleri genellikle aile içi kuşaklar arası ilişkiler üzerinedir. *Tokyo Öyküsü*'nün yaşlı çifti başkentte yaşayan çocuklarını ziyaret eder ama çocukları işleriyle öylesine meşguldürler ki, anne-babalarına ayıracak zamanları yoktur. (*New Yorker Films*.)

Punishment'la türü biçimsel ve entelektüel olarak işledi. Bu arada Bocho da *NYPD Blue*'yla türü televizyon alanında uç noktalarına taşıdı. *Film noir* açık bir biçimde 20. yüzyılın ikinci yarısında sinemacılar için verimli bir tür olmuştur.

1950'lerin diğer iki popüler türü *western* ve bilim-kurgu sineması da, her biri kendi tarzı içinde olmak üzere, *film noir*'ın karamsar atmosferini sergilediler. *Western* çok ciddi ve karamsar temaları işlemeye başladı. Bilim-kurgu sineması, bu on yılın kültürel paranoyasına uygun olarak birbiriyle ilişkili nesnel bağlantılar geliştirdi.

Hollywood'un en fazla hakkı yenen zanaatçılarından olan Delmer Daves, 1950'de, sessiz sinemadan bu yana kızılderililere bir miktar öz saygı olanağı sunan ilk *western* olan *Kırık Ok*'u (*Broken Arrow*) yönetti. Davis aynı zamanda *Yuma'ya 3:10 Treni*'nden de (*3:10 to Yuma*, 1957) sorumluydu. John Sturges, aralarında *Vahşi Mücadele* (*Gun Fight at the O.K. Corral*, 1957), *Kan Davasının Sonu* (*The Last Train From Gun Hill*, 1958) ve *7 Silahşörler*'in de (*The Magnificent Seven*, 1960) olduğu bir dizi ilginç *western* yaptı. Anthony Mann, *Korkunç İntikam* (*Winchester 73*, 1950), *Alaska Fatihi* (*The Far Country*, 1954) ve *İntikam Kanunu* (*The Man From Laramie*, 1955) gibi filmlerle haklı bir ün sağladı. Fred Zinnemann'ın *Kahraman Şerif* (*High Noon*, 1952) ve George Stevens'in *Vadiler Aslanı* (*Shane*) filmi "Yetişkin" *western*'lerinin ilk iki örneğiydi. John Ford belki de en iyi *western*'i olan *Çöl Aslanı* (*The Searchers*, 1956) ve *Kanlı Mücadele* (*Two Rode Together*, 1961) ile ağırlığını artırdı. Henry King, *The Gunfighter*'ı (1950) ve Henry Hathaway *From Hell to Texas*'ı (1958) yönetti. Arthur Penn'in ilk filmi *Solak Silahşör*'dü (*The Left Handed Gun*, 1958).

1960'lı yıllar Marlon Brando'nun *Aşk ve İntikam/İki Yüzlü İntikam* (*One-Eyed Jacks*, 1961), John Huston'ın *Uygunsuzlar* (*The Misfits*, 1961), David Miller'ın *Yalnız ve Cesur* (*Lonely Are the Brave*, 1962) ve aralarında en dikkate değeri *Ride the High Country* (1962) ve *Vahşi Belde* (*The Wild Bunch*, 1969) olan Sam Peckinpah'ın bir dizi filmi gibi önemli *western*'lere tanık oldu. Bu arada İtalya'da "*spagetti*" *western* ortaya çıkmıştı. Sergio Leone, Amerikalı aktör Clint Eastwood'un oynadığı *Bir Avuç Dolar* (*Per un pugno di dollari*, 1964) ve *İyi, Kötü ve Çirkin* (*Il bouno il brutto il*



Resim 4-46. Victor Sjöström, Bergman'ın *Yaban Çilekleri* (*Smultronstället*, 1958) filminde geçmişiyle hesaplaşır. İsveç sinemasının öncülerinden biri olan Sjöström bu filmle kariyerini tamamladı. *Yaban Çilekleri*'nin aynı zamanda Bergman'ın da geçmişiyle hesaplaşmasında önemli bir aşama olması nedeniyle, yönetmen arkadaşını başroldeki Profesör Isak Borg rolünü oynaması için seçmesi tesadüf değildi.

cattivo, 1967) gibi filmlerde bu türün motiflerini yeniden ele aldı.

1970'lerde kentlileşen Amerika geniş ve açık uzamlardan aldığı hazzı yitirirken, *western* de gerilemeye başladı. Robert Altman'ın *western*'in yerleşik geleneklerine karşı çıktığı *McCabe and Mrs. Miller* (1971) filmini bu gerilemenin başlangıcı olarak görebiliriz. Arada yalnızca Terrence Malick'in önemli *Days of Heaven* filminin yer aldığı *western*'e verilen uzun ara 1990'ların başında iki şaşırtıcı Oscar'lı filmle sona erdi: Kevin Costner'ın zayıf ama büyük projesi *Kurtlarla Dans* (*Dancing with Wolves*, 1990) ve Clint Eastwood'un *Affedilmeyen*'i (*Unforgiven*, 1992). Bu revizyonist saygı sunuşlar bu tür için ağıt işlevi gördü.

1950'li yılların bilim-kurgu filmleri, etkili birer psikanalitik belge; hareket eden zombilere, istilacı hayvan sürülerine, maddileşen ilkel arzulara (*id*) ve başkalaşımlara (metamorfoz) dair paranoit fantezilerdi. En önemlileri arasında şunlar sayılabilir: *Şey* (*The Thing*, 1951, Christian Nyby), *Uçan Dairenin Esrarı* (*The Day The Earth Stood Still*, 1951, Robert Wise), *Beden Kemiricilerin İstilası* (Don Siegel,) *Yasak Gezegen* (Fred Wilcox), *The Incredible Shrinking Man* (1957, Jack Arnold), *Öldüren Arzu* (*The Fly*, 1958, Kurt Neumann) ve *Zaman Makinesi* (*The Time Machine*, 1960, George Pal). Bu tür Stanley Kubrick'in olağanüstü filmi *2001: Uzay Macerası*'yla 1968'de yeniden doğdu. Bu filmin, 1970'lerin ve 80'lerin en güçlü türünü ortaya çıkardığı için geçtiğimiz kırk yılın en etkili filmi olduğu söylenebilir. *Yıldız Savaşları*'ndan *Uzay Yolu*'na (*Star*



Resim 4-47. Bergman'ın o dönemki filmleri gibi Federico Fellini'nin filmleri de temel olarak özyaşamöyküsel özellikler gösterir. *8 1/2* (1962) Fellini'ye çok benzeyen bir yönetmen olan Guido'nun varoluşsal ikilemini inceler. Film zarif, yarı-mitsel Claudia Cardinale'nin Guido'ya arınması için su verdiği kaplıcada başlar. Bu, Fellini'nin filmlerinde sürekli ortaya çıkan masumiyetin simgesidir. (*l'Avant-Scène. Büyütülmüş çerçeve.*)

Trek), *E. T.*'den *Jurassic Park*'a bilimkurgu 1970'lerin sonundan bu yana güçlü bir biçimde üstünlük kurmuştur.

Müzikal, tıpkı *western* gibi, büyük ölçüde geniş ekran ve renk teknolojisinden yararlandı ve MGM'deki yapımcı Arthur Freed'in desteğiyle 1950'li yıllar boyunca bir Rönesans yaşadı. Vincente Minnelli, *Paris'te Bir Amerikalı* (*An American in Paris*, 1951) ve *Gigi*'yi (1958) yönetti. Stanley Donen, *Şen Denizciler/Denizciler Geliyor* (*On the Town*, 1949) ve *Yağmur Altında*'da (*Singing in the Rain*, 1952) Gene Kelly, *Kral Evleniyor* ve *Komik Yüz*'de (*Funny Face*, 1951, Paramount adına yapımcı Roger Edens) Fred Astaire'le çalıştı. Astaire aynı zamanda Rouben Mamoulian'ın *İpek Çoraplar* (*Silk Stockings*, 1957, yapımcı Arthur Fred) başrolü oynadı. Mamoulian çok önemli ilk Hollywood müzikallerinden biri olan *Alkış* (*Applause*, 1929) yönetmenliğini yapmıştı. Çok az sayıdaki filmiyle tür üzerinde silinmez bir etki bıraktı. Filmleri az rastlanır bir zeka ve gelişkin bir mekan duygusuna sahipti.

Broadway Müzikali geçtiğimiz otuz yıl boyunca gelişmeye devam ederken, sinemada müzikal neredeyse kayboldu. Martin Scorsese'nin *New York, New York*'u (1977) ile Francis Coppola'nın *Cotton Club*'ı (1984) tutkulu birer istisnadırlar. Stephen Sondheim 1970'ler ve 80'lerde Gershwin'den bu yana en iyi Amerikan müzikal oyunlarını yapmayı sürdürse de, oyunlarının birkaç tanesi sinemaya aktarılmıştır ve ilki (*Pazara Giderken Komik Bir Şey Oldu*) hariç, hiçbiri başarılı olmamıştır. Son otuz yıldır Broadway Tiyatrosu, siyah müzikal'in (*Ain't Supposed to Die a Natural Death*'den *Jelly's Last Jam*'ına) ortaya çıkışı ve devam eden başarısıyla canlandıysa da bu sanatın yeni davetkâr tarzı Hollywood tarafından görmezden gelinmiştir. İnsanların çoğu *Les Misérables*'ı (ya da *Cats*'i) sinemaya gitmektense tiyatroda izledilerse de, taklit İngiliz müzikalleri sinemada para kazandırmadı. Neden? Bunun tek nedeni vardır. Müzikaller devam filmi olmaya uygun değildir.

Türlerin devam eden egemenliği-



Resim 4-48. *Tatlı Hayat* ulaşılamaz masumiyet görüntüsüyle biter. Deniz kıyısında gazeteci Marcello (tabii ki Mastroianni) bu genç kızla iletişim kurmanın olanaksız olduğunu anlar. (*l'Avant-Scène*. Büyütülmüş çerçeve.)

ne rağmen, 1940'ların sonu ile 1950'lerin az sayıdaki Amerikalı yönetmeni, filmlerinde güçlü bir kişisel stili aktarmayı başardılar. Bu *auteur*'ler arasında Elia Kazan (*Centilmenler Antlaşması - Gentleman's Agreement*, 1947; *Viva Zapata*, 1952; *Rıhtımlar Üzerinde - On the Waterfront*, 1947; *Cennet Yolu*), Otto Preminger (*Laura*, 1944; *Altın Kollu Adam - The Man With the Golden Arm*, 1955; *Bir Cinayetin Anatomisi - Anatomy of a Murder*, 1959) ve daha da önemlileri Nicholas Ray (*Johnny Guitar*, 1954; *Asi Gençlik, Tehlikeli Arzular - Bigger than Life*, 1956) ve Douglas Sirk (*Aşktan Kaçılmaz - All that Heaven Allows*, 1955; *Aşk Rüzgârları - Written on the Wind*, 1956) vardı. Hem Ray hem de Sirk sonraki yirmi yıl boyunca genç Avrupalı sinemacılar kuşağı tarafından kahraman olarak değerlendirildi: Ray, 1960'larda Fransızlar ve Sirk ise 1970'lerde Almanlar tarafından.

Hollywood üretiminin akışı içindeki ilginç gelişmelere ve anaforlara rağmen Amerikan sineması 1950'li yıllarda yavaş ama ciddi bir geri çekiliş yaşadı. Sinemadaki gerçek yenilikler başka yerlerde yaşanıyordu. Sanat popüler ve seçkin biçimindeki hiziplere bölünüyor, sayısı giderek artan "sanat" evleri seçkinlere hizmet veriyordu.

Dünyadaki izleyiciler ilk kez Asya sinemasını keşfediyordu. Japon sinemasının, Kabuki tiyatrosundan ödünç aldığı bir aygıt olan "anlatıcılar"ın aksiyonu açıklamak ve tanımlamak için kullandıkları sessiz sinemanın çok ilginç stillerinden biri de dahil olmak üzere, uzun bir geleneği vardı. Japonya dışındaki sinemacılar, Akiro Kurosawa'nın *Rashomon*'unun 1951'deki Venedik Film Festivali'nde büyük ödülü almasına kadar, bu başarıların farkında değildi. Her ne kadar Samuray filmleri oldukça dikkat çektiyse de, Kurosawa'nın modern ortamlarda da geçen birçok film yaptı. En önemli filmleri arasında *Yaşamak* (*İkiru*, 1952), *Yedi Samuray* (*Şiçinin no samurai*, 1954), *Kanlı Taht/Macbeth* (*Kumonosuco*, 1957) ve *Yojimbo* (1961) sayılabilir.

Kurosawa'nın başarısı, 1950'lerde diğer Japon filmlerinin ülke dışına çık-

masına yol açtı. Kariyerine 1922'de başlayan Kenji Mizoguchi, 1950'lerde dünya repertuvarının klasikleri haline gelen birçok film yönetti: *Fahişe O-Haru'nun Hayatı* (*Saikaku ichidai onna*, 1952), *Yağmurdan Sonraki Soluk Ayın Hikâyeleri* (*Ugetsu Monogatari*, 1953), *Müfettiş Sansho* (*Sansho dayu*, 1954), *Chikimatsu Monogatari* (1954) ve *Princess Yang Kwei Fei* (1955) bunlar arasındadır.

Batıda "keşfedilen" Japon yönetmenlerin sonuncusu, belki de bu üçlünün en ilginç üyesi olan Yasujiro Ozu'ydu. Kurosawa'nın filmleri Batılılar'ca kolayca anlaşılırken, alışılmamış bir stilist olan Ozu, Batılı olmayan bir duyarlılık ve sakinlik ile mekânlarla mevsimleri bir araya getirdi. Ozu'nun en önemli filmleri, "mevsim" filmleridir: *İlkbahar Sonu* (*Banşun*, 1949), *Yaz Başı* (*Bakuşu*, 1951), *İlkbahar Başı* (*Soşun*, 1956), *Sonbahar Sonu* (*Akibiyori*, 1960), *Yaz Sonu* (1961), *Bir Sonbahar Öğleden Sonrası* (*Samma no aji*, 1962) ve bunların yanı sıra Batı'daki en popüler filmi olan *Tokyo Öyküsü* (1953).

Japonya gibi Hindistan da uzun yıllar boyunca verimli bir sinema endüstrisine sahip olmuştur. Hindistan sinemasının başlıca ürünü, dünya pazarında da hâlâ kabul gören fazlasıyla uzun ve aşırı stilize müzikallerdir. Ancak 1950'lerin sonunda bir sinemacı -Satyajit Ray- herkesin hoşlanacağı filmler üretmeye başladı. Apu üçlemesi *Pather Pançali* (1955), *Yenilmez* (*Aparacito* (1957) ve *Apu'nun Dünyası* (*Apu Sansar*, 1959) Batı'da hemen kabul gördü ve Ray, *Müzik Odası* (*Calsaghar*, 1958), *Kançencunga* (1962), *Aranyer Din Ratri* (1970) ve *Uzaktaki Gökgürültüsü* (*Aşani Sanket*, 1973) gibi filmleriyle sanat evlerinin ve film festivallerinin gözdesi haline geldi.

1950'li yıllarda İngiltere dünya sinemasına çok değerli Alec Guinness komedilerini kazandırdı: *Beyaz Elbiseli Adam* (*The Man in the White Suit*, 1951), *Altın Hırsızları* (*The Lavender Hill Mob*, 1951), *Zehirli Hayat* (*The Horse's Mouth*, 1959). Bunu 1960'larda Peter Sellers'ın komedileri *I'm All Right Jack* (1959), *İki Kişilik Oyun* (*Only Two Can Play*, 1961), *Heavens Above* (1963) ile düşük düzeyli Music Hall komedileri *Doctor....* ve *Carry On* farsları izledi. Alman sinemasi Nazizm'in ve savaşın neden olduğu yıkımdan 1970'e kadar kendine gelemedi.

1950'lerde Fransız sinemasına genç eleştirmen François Truffaut'nun aptallaştırıcı bir stile sahip olduğunu düşündüğü ve kendi tanımlamasıyla aşırı derecede edebi olan "*cinéma du papa*" (babanın sineması) egemen olmuştur. Ama Yeni Dalga bu egemenliği kırmak üzereydi ve en azından üç bağımsız aykırı *auteur* -şair Jean Cocteau, komedyen Jacques Tati ve sofu bir estetik düşkünü Robert Bresson- ilginç yapıtlar üretiyordu. Cocteau 1950'de *Orfe*'yi (*Orphée*) ve bundan 10 yıl sonra da *Orfe*'nin *Vasiyetnamesi*'ni (*Le Testament d'Orphée*) tamamladı. Tati, *Bay Hulot'nun Tatili* (*Les Vacannes de Monsieur Hulot*, 1953) ve *Amcam*'ı (*Mon Oncle*, 1958) yönetti ve başrolünde oynadı. Kılı kırk yaran bir usta Bresson *Bir Köy Papazının Günlüğü* (*Journal d'un curé de campagne*, 1950), *Bir İdam Mahkûmu Kaçtı* (*Un Condamné a mort s'est échappé*, 1955) ve *Yankesici*'yi (*Pickpoket*, 1959) yaptı.

Yaklaşık aynı dönemde, kariyerine 1930'larda Almanya'da başlamış, Fransa ve İtalya'dan geçerek 1950'lerde Hollywood'a gitmiş olan Max Ophüls hayli etkili olan üç film yapmak için yeniden Fransa'ya döndü: *Aşk Zinciri*, *Madame de...* (1953) ve *Lola Montes* (1955). Ophüls, bu ironik aşk hikâyeleri ve stilin göstergesi olan uzun, akıcı, coşturucu kaydırmalı çekimleriyle tanınan bir yönetmendir. (Bak. Resim 3-64.)



Resim 4-49. Fellini 1950'ler boyunca bu tasvirin (ve bunun sunduğu duyguların) tutkunu olmuştu. *Sonsuz Sokaklar* ve *Cabiria Geceleri*'ni karısı Giuletta Masina'nın kişileştirdiği biçimiyle bu tasvirin etrafında oluşturdu. Masina, *Sonsuz Sokaklar*'da Gelsomina rolünde. (Resim 3-57'ye de bakın.) (*l'Avant-Scène*. Büyütülmüş çerçeve.)

Kişisel sanat yönünde ilerleyen ve kolektif olarak üretilen türlerden uzaklaşan sinema estetiği, 1950'lerin ortalarında iki çok özel yönetmenin -İngmar Bergman ve Federico Fellini- olgunlaşmasıyla zirveye ulaştı. 1950'li yıllarda kariyerinin zirvesinde bulunan Alfred Hitchcock'la birlikte bu iki yönetmen o dönemin sinema estetiğine egemen oldu ve 1960'larda bir istisnadan çok kural haline gelen *cinéma d'auteur*'ün (*auteur* sineması) yolunu açtı. İlginç bir biçimde bu üç yönetmen şu ya da bu yönden, dönemin popüler türlerini motive eden ve şair W. H. Auden'in çağın başlıca duygusu olduğunu ilan ettiği anksiyeteyle ilgilidir.

Bergman'da "*angst*" psikanalitik ve dinsel terimler içinde tanımlanır; Hitchcock'ta "*anxiety*" gündelik hayatın stilize edilmiş paranoyasının konusudur, Fellini'de ise "*angoscia*" kişisel olduğu kadar toplumsal bir sorundur da.

Bergman 1940'ların ortasında film yapmaya başladı ama *Bir Yaz Gecesi Gülümsemeleri* (*Sommarnattens leende*, 1955), *Yedinci Mühür* (*Det sjunde inseglet*, 1957), *Yaban Çilekleri* ve *Genç Kız Pınarı* (*Jungfrukällen*, 1959) filmlerini yapana kadar kimse onu tanımıyordu. *Yedinci Mühür* bu açıdan özellikle etkilidir. Filmin sembolizmi, sinema "sanatını" henüz keşfetmeye başlayan edebiyat kültürü almış insanlarca çabuk anlaşılabilirdi ve film hemen lise ve kolej edebiyat derslerinin başlıca inceleme konularından biri oldu. Kendi yazdığı oyunundan çektiği *Yedinci Mühür*'de Bergman'ın 1960'lardaki olağanüstü repertuvarının baş aktörü olan Max von Sydow başrolü oynadı. Haçlı seferlerinden dönen bir ortaçağ şövalyesi olan Antonius Blok, ölümle bir dizi karşılaşma yaşar. İsveç vebadan kırılmıştır. Gezgin aktörler grubuyla, yakılan bir cadıyla, kırbaçlanan köylülerle gerçek karşılaşmaların her biri, Blok'un siyah cüppeli ölüm figürüyle bir simgesel karşılaşmasıyla paralellik gösterir. Blok sürekli bir satranç oyununun içindedir, ödül hayatın kendisidir.

Yalın siyah-beyaz görüntüler, Berg-

man'ın ortaçağ resmi ve edebiyatına görsel ve dramatik göndermeleriyle daha da artırılan filmin ortaçağa ait atmosferini etkili bir biçimde aktarır. Hollywood "filminden" (*movies*) farklı olarak *Yedinci Mühür* açıkça seçkin entelektüel kültür ürünüdür ve bu nedenle entelektüel izleyiciler tarafından müthiş bir kabul görmüştür. Bergman'ın en parlak dönemi, dinsel sembolizmden kurtulup fazla simgesel olmayan ve oldukça kişisel durumlar üzerine yoğunlaşmasının ardından, 1960'larda ortaya çıktı. Onun en iyi filmlerinden biri olan *Yaban Çilekleri*, bu yönelime işaret eder.

Federico Fellini, ilk olarak 1940'ların sonundaki Yeni-Gerçekçi dönemde sinema dünyasına girmişti. İlk filmini 1950'de yönetti. *Sonsuz Sokaklar*, dünya sinemasına neredeyse *Yedinci Mühür*'ün birkaç yıl sonra yapacağı kadar köklü bir etkide bulunmuştu. *Cabiria Geceleri* de büyük ölçüde beğenildi, bu arada *Tatlı Hayat*, sinema tarihinde yeni bir dönemin açılışına işaret ediyordu. 1950'lerin sonunda Roma'daki elit tabaka hayatının geniş ekran, üç saatlik freski olan *Tatlı Hayat*, ironik olarak *Roma, Açık Şehir*'le karşıtlık oluşturur. Fellini'nin filmi, Rönesans'ın gezginci şairlerinin epik şiir biçimini kullanarak, bir dizi tablo ile serüveni sıralar ve bunları dedikodu yazarı Marcello (Marcello Mastroianni) figürü aracılığıyla birleştirir. Bu "tatlı hayat" boş ve anlamsızdır ama bu hayat üzerine olan film, zengin ve ironik bir adab-ı muaşeret goblenidir. Fellini "1960'ların canlı" tarzını önceden gördü ve film İtalya dışında, hatta ABD'de bile büyük bir başarı kazandı.

Bergman ve Fellini'den daha yaşlı bir kuşağın üyesi olan Alfred Hitchcock, tür fabrikası sistemi içinde istisna olarak tamamen kişisel film yapabilen bir yönetmen olarak kaldı. Bir anlamda o, bir değil tam dört ayrı kariyer (sessiz sinema, İngiltere'de sesli sinema, 1940'larda Hollywood ve 1952'den itibaren renkli sinema) yapmıştı ve bunların her biri, onun sinema tarihindeki yerini sağlamlaştırdı. Tartışma payı bırakarak, onun en fazla öne çıkan filmleri (en iyi filmlerinin çoğu) 1950'li yıllar tarihini taşır. Bu dönem onun konumunu sağlamlaştırdığı ve adının Amerika'daki her sinema izleyicisi tarafından bilinmeye başladığı bir dönemdir. *Arka Pencere*, *Ölüm Korkusu* ve *Gizli Teşkilat*'ta algısal, psikoseksüel ve psikopolitik olarak anksiyeteye dair üç başyapıt üretti.

Bunlardan sonuncusu olan *Gizli Teşkilat*, istisnai olarak öngörülü bir filmdi. 1960'lı ve 1970'li yıllarda Amerika için bir simge oldu. Roger O. Thornhill (Cary Grant), bir öğleden sonra gizemli Mr. Kaplan tarafından başka biriyle karıştırılır ve yabancı ajanlar tarafından ülkenin çoğu geçilerek kuzey-kuzeybatı yönünde kovalanır. Kaplan, hükümetin gizli servisi tarafından uydurulmuş bir karakterdir. Hitchcock bu gizli servisin CIA olduğunu neredeyse açıkça gösterir (bak. Resim 3-74). Gizli servis elemanları, uydurulmuş bir rolü oynayan gerçek bir kişi bulmaktan çok mutludurlar. Film, Rushmore Dağı'na oyulmuş ülkenin babalarının (ABD başkanları) yüzleri üzerindeki muhteşem kovalamacayla biter. Grant hayatı için koşarken, ulusal simgeler gözlerini kırpmadan ve görmeden dik dik bakarlar. Mükemmel bir ustalıkla yönetilmiş hoş ve esprili heyecan filmi olan *Gizli Teşkilat* (Ernest Lehman tarafından yazıldı), yapılmasını izleyen on yıl boyunca ABD halkı ile hükümeti arasındaki karşıtlık açığa çıktığında yeni anlam boyutları kazandı.

Sinemanın dünya çapında sanat olarak kendini kabul ettirdiği bu dönem dikkate değer bir zirveye vardı. 1959 yılı -altı ay öncesi ve sonrasıyla- olağanüs-

tü verimli bir yıldı, varolan yeteneklerin tümü olağanüstü bir biçimde bir araya geldi. Fransa'da Truffaut, Godard, Chabrol, Rohmer, Rivette ve Resnais ilk filmlerini yaptılar ve Yeni Dalga ortaya çıktı. İtalya'da Fellini *Tatlı Hayat*, Michelangelo Antonioni ise *Serüven*'le (*L'Avventura*, 1960) yeni bir yol açtılar. İngiltere'de tiyatronun "Kızgın Genç Adamları" film yapımına başlıyordu. Amerika'da kişisel, bağımsız ve auteur-yönelimli sinema, ilk önemli ürünlerinden biri John Cassavetes'in *Gölgeler*'iyle (Shadows, 1959), geleceğin tarzı olarak yerleşti.

Yeni Dalga ve Üçüncü Dünya: Eğlenceye Karşı İletişim

Fransa'da Yeni Dalga sinemaya yönelik oldukça farklı bir tutumun işaretlerini verdi. Sesli sinemanın ortaya çıkışından sonra doğan bu yönetmenler bir sinema kültürüne ve sinema mirasına sahiptiler. Yaptıkları filmler bu duyumu sergiledi. Claude Chabrol, François Truffaut, Jean-Luc Godard, Eric Rohmer ve Jacques Rivette 1950'lerde *Cahiers du Cinéma* için yazmışlar ve André Bazin'in kuramlarının etkisi altında kalmışlardı. Louis Malle ve Alain Resnais eleştirmen olarak başlamadılar ama yine de paralel tutumlar sergilediler.

Truffaut'nun ilk dönem klasikleri *400 Darbe*, *Piyanisti Vurun* (*Tirez sur le pianiste*, 1961) ve *Jules ve Jim* (*Jules et Jim*, 1962) grubun ilk büyük popüler başarısıydı. Bu üç ayrı filmin her birinde Truffaut dünya çapında beğeni toplayan bir virtüözlük, insanilik ve duygusal derinlik sergiledi. İlk dönemin ardından oldukça kişisel ilgi alanlarına yönelerek tür üzerine araştırmalar olan bir dizi film yapmaya başladı. *Yumuşak Ten* (*La Peau douce*, 1964), *Değişen Dünyanın İnsanları* (*Fahrenheit 451*, 1966) ve La Sirène du Mississippi (1969) kendisinin de belirttiği gibi "motiflerini bir araya getirerek türleri çürütmeye" kalkıştılar. Bu, izleyicinin yönetmenle bir geçmiş biçimler ve gelenekler anlayışını paylaşmasında ısrar etmeye yakınlaşan bir sinemaydı. *400 Darbe* ile başlayan öteki beni (alter ego) Antoine Doinel'in öyküsü, izleyen yirmi yılda diğer dört filmle sürdü (hepsinde de Jean-Pierre Léaud oynadı) ve Truffaut bu karakteri orta yaşına kadar izledi. Bunlardan bir tanesi olan *Çalınmış Buseler* (*Baisers voles*, 1968) 1960'ların romantik ikonu olarak kaldı. İki film öne çıkar: Dil ve sevgiyi incelediği *Vahşi Çocuk* (*L'Enfant sauvage*, 1970) ile kendi sevdası ve dili olan sinemaya şükranlarını sunduğu *La Nuit américaine* (1973).

Truffaut 1984'te Neuilly'deki Amerikan Hastanesi'nde beyin tümöründen dramatik bir biçimde öldü. Yalnızca 52 yaşındaydı.

Arkadaşı Truffaut gibi, Godard da tür filmlerinin bir dizi kişisel çeşitlemesiyle başladı: Gangster filmi *Serseri Âşıklar*, müzikal *Kadın Kadındır*, iki *film noir*, *Küçük Asker* (*Le Petit Soldat*, 1960), *Hayatını Yaşamak* (*Vivre sa vie*, 1962) ve hatta star dolu Hollywood melodramı *Hor Görme* (*Le Mépris*, 1963). İlk filmi *Serseri Âşıklar* gelenekleri parçalayan olağanüstü bir çalışmaydı ve Godard'ın hemen, yeni yönetmenler kuşağının en yenilikçi üyelerinden biri olduğunu gösterdi. Bergman ve Fellini gibi yönetmenlerin bile az ya da çok dikkat ettiği yerleşik anlatı geleneklerine aldırmayan Godard aynı anda farklı düzeylerde iş gördü. *Serseri Âşıklar* bir gangster öyküsü, aynı zamanda gangster filmleri üzerine bir denemeydi (*essay*).

Jean-Paul Belmondo'nun canlandırdığı Michel Poiccard, bir polisi öldürür, Patricia adındaki (Jean Seberg) bir



Resim 4-50. Western'lerin alabildiğine sonsuz uzamlarının meydan okuyuculuğu ve azameti 1950'lerin sonunda paranoic bir kâbus haline geldi. Gri takım elbiseli reklamcı Roger Thornhill (Cary Grant) ıssız Ortabatı'nın mısır tarlalarında yüzü görülmeyen bir suikastçının kullandığı ekolojik bir harika (!) olan havadan ilaçlama uçağı tarafından kovalanır. Thornhill'in takım elbisesi ve kravatı bilhassa ve zekice ıssız arazinin ortasında yersizdir. *Gizli Teşkilat*. Resim 4-44 ile karşılaştırın.

Amerikalı kadınla karşılaşır, bir süre Paris'te zaman geçirir, polisten saklanır, sonunda Patricia'nın ihanetine uğrar ve vurulur. Poiccard eski Hollywood filmlerinden tanıdığı Humphrey Bogart'ın imgesiyle büyülenmiştir. Kendisi için bir takma ad uydurur. O, Amerikan filmlerinden öğrendiği gangster rolünü oynayan bir genç olarak öyle fazla gangstere benzememektedir. Patricia, Godard tarafından görsel olarak bir dizi sanatsal kadın imgesine özellikle de Picasso'nun-kilere benzetilir. Patricia tam bir karakter, "gangsterin sevgilisi" değil, filmdeki resimlerin modeli üzerindeki bir estetik kadın imgesidir. Filmin sonundaki Michel'in ölümü bile uzaklaştırıcıdır, Michel filmlerden öğrendiği biçimde kahramanca ölmeyi oynar, bu arada Patricia kendi duygusal yalıtılmışlığında ısrar eder, olay örgüsünün potansiyel dramını hiç bir zaman anlamaz.

Godard meslek hayatının ileriki döneminde çok ama çok fazla deneme (*essay*) biçimine dönerek, sonunda kurmaca anlatıyı tamamen terk etti. 1960'ların ortası ve sonundaki bir dizi olağanüstü filminde Godard film yapımına dünya çapında bir etki yaratan farklı bir yaklaşımı yerleştirdi. *Evli Bir Kadın*, *Alpha Kenti* (*Alphaville*), *Çılgın Pierrot*, (her ikisi de 1965), *Erkek-Dişi* (*Masculine-Feminine*), *Ona Dair Bildiğim 2-3 Şey* (her iki film de 1966), *Çinli Kız* ve *Hafta Sonu* coşkuyla ve bilinçli bir biçimde kişisel denemeler olarak sinemayı araştırır.

Bu filmlerinde Godard, türün geleneklerini kendi amaçları için kullanarak ve iyi yapılmış, içine çekici dramatik deneyimin çarpıtmalarından kaçınarak izleyiciyle doğrudan ilişki kurar. 1960'ların sonunda, Godard hiç bir biçimde bitmiş ürünler olarak değil de, kendi ya-



Resim 4-51. Truffaut'nun dokunaklı filmi *400 Darbe*'de Antoine Doinel (Jean-Pierre Léaud) ve arkadaşı Champs-Élysées'nin geniş bulvarında kaçıyorlar.

pım sürecindeki bir dizi filmi gerçekleştirmek için "Dziga Vertov Grubu"yla son derece kişisel, politik bir sinema alanına kaydı. Bu sinemasal yön değiştirme döneminin son ürünü *Her Şey Yolunda* (*Tout va Bien*, 1972) oldu. Bundan sonra dikkatini video ile deneyler yapmaya yönelten Godard 1978'de ile *Herkes Başının Çaresine Baksın* (*Sauve qui peut la vie*) sinemaya geri döndü. Bu filmden sonra, aralarında *Ön Adı: Carmen* (*Prenom: Carmen*, 1983; kahraman olarak kadın), *Detektif* (*Détective*, 1985; tür filmi), *Selam Meryem* (*Je vous salue Marie*, 1985; yine korkunç yaramaz çocuk olarak Godard) ve *Yeni Dalga*'nın da (*Nouvelle Vague*, 1990; sinema üzerine bir deneme) olduğu bir dizi tekrara yöneldi.

Truffaut ve Godard'dan farklı olarak Claude Chabrol dikkatini tek bir türe yöneltti. Rohmer ile birlikte yazdıkları bir kitabın konusu olan Hitchcock'tan derinden etkilenen Chabrol Hitchcockyen evreni Fransız terimleriyle yeniden tanımladı ve 1960'ların sonunda burjuva değerlerini etkili bir biçimde yeren bir dizi gülünç taklide dayalı heyecan filmi yaptı. *Öldüren Kıskançlık* (*Les Biches*, 1968), *La Femme Infidéle* (1969), *Kasap* (*La Boucher*, 1970), *Juste avant la nuit*, (1971) ve *Kanlı Âşıklar* (*Les Noces rouges*, 1972) öne çıkan filmlerdir. Bir dinlenme döneminin ardından Chabrol, 1980'lerde aralarında *Cop au vin* (1985) ve *Story of Women*'ın da (1988) olduğu bu türün yeni araştırmalarını yapmak üzere geri döndü.

Eric Rohmer sinemaya, yüzlerce yıllık geçmişe sahip edebiyat kültürüne aşinalığı getirdi. Aralarında *Koleksiyoncu Kız* (*La Collectionneuse*, 1967), *Maud'da Geçen Gecem* (*Ma Nuit chez Maud*, 1968), *Claire'nin Dizi* (*Genou de Clair*, 1970) ve *Öğleden Sonra Aşk*'ın da (*L'Amour l'après-midi*, 1972) bulunduğu "Ahlaki Öyküler" dizisi, edebi anlatım hazları, dekor ve akla dayalı analizin filmden çıkarılabildiğini gösterdi. 1980'lerde Rohmer kadınların bakış açısına odaklanan ve tuhaf davranışlı karakterlerin etrafında dönen "Komediler ve



Resim 4-52. Charles Aznavour, Truffaut'nun *Piyanisti Vurun* filminde Charlie Kohler rolünde. Yeni Dalga yönetmenlerinin çoğu gibi Truffaut da Amerikan filmlerinden büyülenmişti. Bu filmde Truffaut, büyük ölçüde Fransız felsefi tutumuyla *film noir*, *western* ve gangster filmlerinin öğelerini bir araya getirdi. Kültürlerin karışımı olağanüstüydü.

Meseller" adını verdiği yeni bir diziye başladı: *Pauline Plajda* (*Pauline à la plage*, 1983); *Yeşil Işık* (*Le Rayon vert*, 1986). Üçüncü dizisi olan "Dört Mevsim Öyküleri" 1990'da *Conte de printems* ile başladı ve 1998'de *Conte d'automne* ile sona erdi. 20. yüzyılın sonunda 79 yaşına gelen yönetmen DV (sayısal video) ile denemeler yapıyordu: George Lukas'ın *The Phantom Menace*'inin sayısal gösteriminden birkaç hafta önce, Mayıs 1999'da Cannes Film Festivali'nde kısa metraj filmi "Cambrure"nin sayısal gösterimi yapıldı.

Rohmer'in sineması romandan etkilenirken, Jacques Rivette'inki sahne dramalarının etkisi altında kaldı. *Cahiers* grubunun ünlü son üyesi olan Rivette yoğun bir biçimde dramatik anlatı yapılarıyla ilgilenir. *Çılgın Aşk* (*L'Amour fou*, 1968), *Out One* (1971) ve *Celine ve Julie'nin Vapur Gezisinde* (*Celine et Julie vont en bateau*, 1973) Rivette, kurmaca dünyamızı biçimleyen süreklilik ve psikolojik yoğunluk olgusunu inceler.

Alan Resnais de sinemaya Yeni Roman'ın avant-garde nitelikteki karmaşık yapısını taşıdı. Her zaman romancılarla (bunlardan ikisi sonradan kendileri de film yapan Alain Robbe-Grillet ve Marguerite Duras'dır) yakın bir işbirliği içinde çalışan Resnais *Gece ve Sis* (*Nuit et brouillard*, 1956; Nazi toplama kampları), *Hiroşima Sevgilim* (*Hiroshima, mon amour*, 1959; atom bombası), *Geçen Yıl Marienbad'da* (*L'Année dernière à Marienbad*, 1962; estetik soyutlama olarak bellek), *Savaş Bitti* (*La Guerre est finie*, 1965; tarihe teslim olan Sol) ve *Seni Seviyorum, Seni Seviyorum* (*Je t'aime, Je t'aime*, 1968; zamanın müziği) gibi filmlerinde çarpıcı bir etkiyle anlatıdaki



Resim 4-53. Amerikan ve Fransız kültürleri Yeni Dalga içinde ilk kez *Serseri Âşıklar*'da Champs-Élysées üzerinde buluştu. Gangster mitosları ve Bogart hayranı Michel Poiccard (Jean-Paul Belmondo), 1960'ların başındaki Paris'te arketipik Amerikalı kız Patricia Francini'yi (Jean Seberg) *New York Herald Tribune* satarken tavlamaya çalışır. (*l'Avant-Scène. Büyütülmüş çerçeve.*)

zaman ve belleğin işlevini araştırır. 1970'lerde Resnais üç önemli filminde anlatı ve bellek ilişkisinden büyülenişini özetledi: müziğini Stephen Sondheim'ın yaptığı *Stavisky...* (1973) 1930'ların ünlü bir çapkını üzerine deneme; *Providence* (1977) yazı yazmanın işlevinin süper-postmodern bir incelemesi, senaryo David Mercer'in; *Amerikalı Amcam* (*Mon Oncle d'Amérique*, 1979) biyolog Henri Laborit'in kuramları üzerine tahrik edici, mizahi bir deneme.

Rohmer gibi, Resnais de 70'li yaşlarında film çekmeye devam etti. *Yaşam Bir Romandır* (*La Vie est un roman*, 1983) bir şatonun 70 yılını ve içinde yaşayan üç kuşaktan insanları anlattı. Alan Ayckbourn'un bir oyununa dayanan *Sigara İçmek/Sigara İçmemek* (*Smoking/No Smoking*, 1993) bir dizi karakter için farklı yaşam senaryolarını gösterdi. *On connaît le chanson* (1997) Dennis Potter'ın sanatına müzikal bir saygıydı.

Resnais gibi teknisyenlik eğitimi görmüş Louis Malle, Yeni Dalga'nın en eklektik üyesiydi: *Âşıklar* (*Les Amants*, 1958) üst düzeyde romantik bir dramaydı, *Zazie Metro'da* (*Zazie dans le Métro*, 1960) bir çılgın komediydi, *L'Inde fantôme* (1969) özel bir belgeseldi ve *Lacombe, Lucien* (1973) o dönemde çok moda olan Fransa'nın Naziler'ce işgali üzerine yapılan filmlerin en iyilerinden birisiydi. Malle 1970'lerde Amerika'ya gitti. *Pretty Baby*'de (1978) sözde-çocuk oyuncu Brooke Shields fahişe rolüyle bunun tam tersini kanıtlıyordu. *André'yle Akşam Yemeğim* (*My Dinner with Andre*, 1981) 1980'lerde ender popüler sanat filmlerinden biri oldu. Kişisel bir biyografi olan *Hoşçakalın Çocuklar* (*Au Revoir, les enfants*, 1987) ile Malle daha da popüler bir başarı kazandı.

Agnès Varda, Yeni Dalga'ya belgesel bir duyarlılık kazandırmıştır. Onun *5' ten 7'ye Cleo* (*Cléo de cinq à sept*,

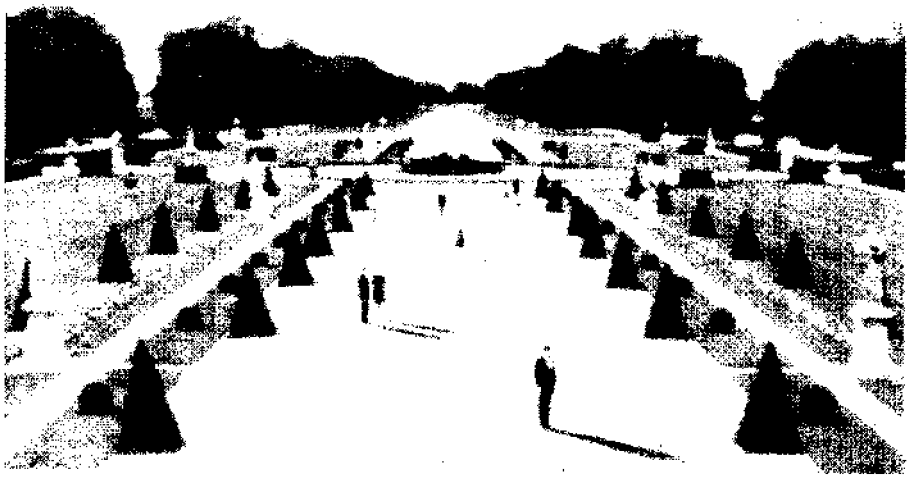
1961) adlı filmi Yeni Dalga'nın ilk döneminin önemli filmlerinden biridir. *Mutluluk* (*Le Bonheur*, 1965), 1968 öncesinde renk üzerine çok ilginç girişimlerden ve alışılmamış romantik denemelerden (*essay*) biridir. *Daguerreotypes* (1975) Varda'nın Rue Daguerre'deki komşuları için zarif ve zekice bir övgü filmidir. *Vagabond* (1985) onun en iyi filmi olarak kabul edildi. *Jane B. par Agnès V.*'de (1988) Varda eski oyuncu arkadaşı Jane Birkin hakkındaki bir denemeyle feminizm ve bağımsızlık konularını tartışmanın yeni bir yolunu buldu.

Yeni Dalga Hollywood sinemasından büyülenmiştir ama 1960'larda büyük sinemacıların çok azı Amerika'da film yapıyordu. 1930'ların ve 40'ların ustaları yolun sonuna geliyordu ama o dönemden itibaren Hollywood'a egemen olacak yeni kuşak da henüz ortaya çıkmamıştı. Hitchcock *Sapık*, *Kuşlar* (*The Birds*, 1963), *Hırsız Kız* ve *Topaz*'la (1969) film yapmayı sürdürdü. Bunlar 1950'lerdeki filmleri kadar önemli olmasa da ilginç filmlerdi. Hawks ve Ford sinemaya çok az katkıda bulundu. 1960'larda iyi bir şey oldu: George Axelrod (*How to Murder Your Wife*, 1965) ve Black Edwards (*Pembe Panter - Pink Panther*, 1964) Amerikan kültürünü iten komedi motorunu yeniden çalıştırdılar. Edwards bu on yılın iki romantik klasiğini de yaptı (*Çılgınlar Kraliçesi - Breakfast at Tiffany's*, 1961; *Days of Wine and Roses*, 1962). Axelrod senaryo yazımına geri dönerken, Edwards 1970'ler ve 80'lerde popüler olarak başarılı bir dizi film yapmaya devam etti. Hollywood'a kişisel bir saldırı niteliğindeki *S. O. B.*'un (1981) en önemlisi olduğu bu filmler eleştirmenlerin ona kıskandırıcı düzeyde saygı duymalarına yol açtı.

Yine de genel olarak 1960'lar Amerikan sinemasında geçiş yıllarıydı. Estetik olarak Amerika'daki en ilginç gelişmeler, 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 daha birçoklarının filmlerinde güçlü bir avant-garde geleneğin ortaya çıktığı *underground* alanında yaşanıyordu. Yeryüzünde ise Andy Warhol'un fabrikası ticari açıdan başarılı olan bir dizi "*Underground*" film üretti.

Hollywood, televizyonda yetiştikten sonra sinemaya dönen bir dizi yönetmenle televizyon estetiğinin ilk baskısını hissetti. En fazla göze çarpanlar arasında Arthur Penn (*Bonnie ve Clyde - Bonnie and Clyde* 1967; *Alice'in Restoranı - Alice's Restaurant*, 1969; *Night Moves*, 1976); Sidney Lumet (*The Group*, 1966; *Köpeklerin Günü - Dog Day Afternoon*, 1975; *Network*, 1976; *Just Tell Me What You Want*, 1980); John Frankenheimer (*Casuslara Karşı - The Manchurian Candidate*, 1962); Martin Ritt (*Çılgınların Günahı - Hud*, 1963; *Sounder*, 1972; *Cephe - The Front*, 1976; *Norma Rae*, 1979) ve Franklin Schaffner (*En İyi Adam - The Best Man*, 1964; *Patton*, 1969) vardı. Bu gruptan Sidney Lumet 1980'lerde ve 90'larda çok farklı filmler yapmaya devam etti (*Prince of the City*, 1981; *Power*, 1986; *Q & A*, 1990; *Night Fall on Manhattan*, 1997; *Gloria*, 1999, John Cassavetes'in filminin yeniden yapımı).

Amerika'daki belki de en etkili gelişme sinemada değil televizyonda görüldü. 1950'lerin sonu ile 1960'ların başındaki hafif, kullanışlı 16 mm teçhizat, "Dolaysız Sinema" (*Direct Cinema*) adını alan, gelenekselden oldukça farklı, üst düzeyde etkili ve çoğunlukla yarı kurmaca stile dayalı yeni bir belgesel tarzını mümkün kıldı. Sinemacılar neredeyse gazeteciler kadar özgür birer muhabir haline geldiler ve televizyon onların yapıtlarının izlendiği yerdi. Robert



Resim 4-54. Resnais'nin bellek üzerine bir araştırması olan *Geçen Yıl Marienbad*'daki bu epistemolojik bahçede yardımcı oyuncuların gölgeleri var ama ağaçların yok. (*Büyütülmüş çerçeve.*)

Drew, televizyon için bir dizi önemli film yapan Drew Associates'in başını çekti. Sonradan tümü de bu hareket içinde önemli kişiler haline gelecek olan Richard Leacock ve Donn Pennebaker ile Albert ve David Maysles onunla çalıştılar. *Primary* (1960) Dolaysız Sinema tekniğinin ilk önemli ürünüydü. Pennebaker'ın *Don't Look Back*'i (1966) bir Bob Dylan portresiydi. Maysles Kardeşler, en dikkate değer olanlarının *Salesman* (1969), *Gimme Shelter* (1970, bir Rolling Stones konseri üzerine) ve *Grey Gardens*'ın (1975) olduğu "kurmaca olmayan filmler" serisi içinde bu tekniği kuramsal alana adapte etti.

Otuz yıl sonra hem Pennebaker hem de Albert Maysles hâlâ güçlüydüler. (David Maysles 1987'de öldü.) Pennebaker, Clinton'ın başkanlık seçimi kampanyasına içerden bir bakış olan *War Room* (1992) ve bir müzikalin oluşturulması üzerine olan *Moon Over Broadway* (1997) ile yeni bir izleyici kitlesi buldu. Maysles bir sanatçının portresi olan *Christo in Paris* (1991) ve Los Angeles'daki devasa yeni müzeden sorumlu mimarların ve bürokratların ifşa edici portresi olan *Concert of Wills: Making the Getty Center* (1998) ile başarı kazandı.

Dolaysız Sinema'nın kuramı esas olarak sinemacının aksiyona karışmamasına dayanıyordu. İlk dönem belgesellerinin çok iyi ifade edilen anlatıları kaybolmuştu. Kamera her şeyi görüyordu. Konunun gerçekliği duygusunu yakalamak için yüzlerce saatlik çekimler yapıldı.

Hukuk eğitimi gören Frederick Wiseman bu tekniği çok beğenilen kurumlar araştırması dizisi içinde mükemmel bir biçimde kullandı. Bu belgeseller arasında *Titicut Follies* (1967; bir akıl hastanesi üzerine), *High School* (1968), *Hospital* (1970), *Primate* (1974) ve *Meat* (1976) sayılabilir.

1960'lar boyunca Fransa'da koşut bir yeni belgesel stili gelişiyordu. "Sinema gerçek" (*cinéma-vérité*) adlı bu hareket, Dolaysız Sinema'dan, kameranın varlığının bir farklılık yarattığını ve bundan faydalanmayı kabul etme konusunda ayrılıyordu. Antropolog Jean Rouch ile toplumbilimci Edgar Morin'in



Resim 4-55. Olga Georges-Picot ve Claude Rich, Resnais'nin zaman ve bellek üzerine en güçlü filmlerinden biri olan *Seni Seviyorum, Seni Seviyorum*'da kumsaldalar. Filmde birçok kez yinelenen bu sahne, Rich'in geçmişine yaptığı bilim-kurgu yolculuğun odak noktasıdır. Resnais sahnelerin yinelenmesi ve anlatının parçalara ayrılmasıyla denemeler yapmak için zaman makinesiyle yapılan yolculuğu kullanır. Sonuç, film kadar müziğe yakın bir etkidir. (*French Film Office.*)

yaptığı *Bir Yaz Kroniği* (*Chronique d'un été*, 1960) "sinema gerçek"in ilk klasik örneğiydi ve hâlâ da bir klasik sayılmaktadır. Hem sinema gerçek hem de dolaysız sinema, sinemada mümkün olanın sınırlarını genişlettikleri için, bu stiller içinde değerlendirilen filmler üzerinde çok derin bir etkide bulunmuşlardır.

Örneğin geleneksel müzikalin yerini, kendisi de dramatik bir olay haline gelmiş olan filme çekilmiş konser almıştır. Daha da önemlisi, anlatıda "doğru" olana dair duyumumuz, kurmaca olmayan filmler bizi gerçek zamanın ritmine hazırladığı için kesin bir biçimde değiştirilmiştir. Artık Hollywood'un klasik kurgusunda (*découpage classique*) ısrar etmiyoruz.

1940'ların sonunda Fransız eleştirmen Alexandre Astruc "kamera kalem" (*Camèra Stylo*) adını verdiği, edebiyat kadar esnek ve kişisel olan bir sinema üzerine manifesto yazdı (bak. Beşinci Bölüm). Onun arzusu, daha geniş ölçüde sinemanın stereotipik üretimden kişisel dışavuruma yöneldiği 1950'li yıllarda gerçekleşti. Ancak onun önceden göremediği, kamera kalemin esnekliğinin aynı zamanda yeni bir sinema gerçekçiliği düzeyine yol açtığıydı: yeni teçhizat sinemacıları, kendilerini çevreleyen dünyaya daha da yakınlaşma, stüdyodan çok dış mekânlarda çekim ve aktörlerden çok gerçekleri filme alma konusunda cesaretlendirdi. Dolaysız sinema ve sinema gerçek, sinemadaki bu radikal değişimin yalnızca iki örneğiydi. Sinema çok sayıda uygulamanın yapıldığı bir araç haline geldi.

İngiltere'de, 1960'larda kısa süren bir etkinlik patlaması oldu. 1958'de, bu dö-



Resim 4-56. Holly Golighty rolündeki Audrey Hepburn 1960'ların başındaki Blake Edwards'ın romantik klasiği *Çılgınlar Kraliçesi*'ndeki partide. 1950 ve 60'ların romantik ikonu Hepburn'ün tek eşiti Shirley MacLaine'di.

nemde yaşanan sahne Rönesans'ının önemli siması John Osborne, yönetmen Tony Richardson'la birlikte Woodfall Films'i kurdu. 1960'lardaki İngiliz sinemasının en iyi örneklerinin çoğu, bu dönemin önemli tiyatrolarıyla yakın işbirliği içinde yapıldı. Tony Richardson, John Osborne'un iki oyununu uyarlayarak -*Öfke* (*Look Back in Anger*, 1959) ve *Sahte Tebessüm* (*The Entertainer*, 1960)- başladı ve Shelagh Delaney'in *Bir Parmak Bal*'ını (*A Taste of Honey*, 1961) daha sonra da Alan Sillitoe'nin romanı *Uzun Mesafe Koşucusunun Yalnızlığı*'nı (*Loneliness of the Long Distance Runner*, 1962) sinemaya uyarlayarak devam etti. Richardson, Henry Fielding'in 19. yüzyıl romanından uyarladığı *Tom Jones* (1963) ile bir Oscar kazandı.

Karel Reisz, modern hayatın sefil yönlerini gösteren en ilginç filmlerinden *Saturday Night and Sunday Morning*'i (1960, yine Sillitoe tarafından yazıldı) yönetti. *Morgan*'a (1966) ve *Isadora*'ya (1968) imza attı. Daha sonra *The Gambler*'i (1974) ve *Fransız Teğmenin Karısı*'nı (*The French Lieutenant's Woman*, 1981) yöneteceği ABD'ye gitti. John Schlesinger'in çok ilginç filmleri arasında *A Kind of Loving* (1962), *Yalancı Billy* (*Billy Liar*, 1963), *Sevgili* (*Darling*, 1965; yazarı Frederic Raphael) ve *Sunday, Bloody Sunday* (1971, yazarı sinema eleştirmeni Penelope Gilliat) sayılabilir. Schlesinger ABD'de 1960'ların en önemli filmlerinden biri olan *Gece Yarısı Kovboyu* (*Midnight Cowboy*, 1969) ve *Vahşi Koşu*/*Maratoncu*'yu (*Marathon Man*, 1976) yönetti. Daha sonra da *Yanks*'ı (1979) çekmek için İngiltere'ye döndü. Lindsay Anderson belki de bu grubun en hırslı yönetmenidir. Filmleri arasında *Sporcunun Hayatı* (*This Sporting Life*, 1963, David Storey'in romanından uyarlama), *Eğer...* (*If...*, 1968), *Talihli Adam* (*Oh, Lucky Man*, 1973) *Kutlama* (*In Celebration*, 1975; Storey'in oyunundan) ve *Britannia Hospital* (1982) sayılabilir.

Bu yönetmenlerin ilk dönem filmlerinin çoğunun ortak özelliği işçi sını-



Resim 4-57. Frederick Wiseman'ın *Welfare*'i (1975). Wiseman'ın filmleri Dolaysız Sinema'nın ısrarlı, acımasız çekim teknikleriyle bir avukatın, önemli çağdaş kurumların içsel işleyişini araştırmak için toplumsal yapılara yönelik duyarlılığını birleştirir. (*Zipporah Films.*)

fiyla ilgili konuları işlemesiydi. Olgunlaştıkça bütün bu yönetmenlerin ilgi alanı orta sınıfa kaydı. Birkaç istisnayla sonraki filmlerde ilk dönemin tutkusundan çok az şey vardı.

Anderson, Reisz ve Richardson 1950'lerde Özgür Sinema belgesel hareketi içinde yer aldılar. Belgesel geleneği 1960'larda da İngiliz sinemasını etkilemeyi sürdürdü. Peter Watkins'in atom savaşının etkileri üzerine olan *The War Game*'i (1966), BBC'de yayınlanan bir ürün olarak fazlasıyla inandırıcıydı. Kevin Brownlow ve Andrew Mollo'nun *It Happened Here*'ı (1963) tarihsel olduğu kadar uydurma da olan bir olayı belgeledi: 2. Dünya Savaşı sırasında Almanlar'ın İngiltere'yi işgali.

1960'larda İngiltere'deki daha ilginç bir gelişme, birkaç Amerikalı sürgünün yaptığı çalışmalardı. Hollywood'da kara listeye alınan Joseph Losey bir dizi vasat film yönetti ama Harold Pinter'in yazdığı filmler, *Uşak* (*The Servant*, 1963), *Kaza* (*Accident*, 1967) ve *Arabulucu* (*The Go-Between*, 1971) Pinter'in burjuva toplumunu sapkın ve gülünç bir biçimde ele alışını yansıtmayı başarır.

Stanley Kubrick, İngiltere'ye yerleşmeden önce ABD'de çok sayıda ilginç küçük bütçeli film yapmıştı. *Dr. Strangelove* (1963) soğuk savaş zihniyetinin mükemmel bir taşlamasıydı. Filmin önemi her geçen yıl biraz daha arttı. *2001: Uzay Macerası*, bilimsel ve dinsel teori ile sinematografinin ustaca bir karışımıdır. Film, bilim kurgunun popüler ve kâr getirici olduğu bu on yıla uygun bir stil oluşturdu. Çarpıcı bir şiddet senfonisi olan *Otomatik Portakal* şimdi içinde yaşadığımız gelecek üzerine belki de en öngörülü olanıdır. *Barry Lyndon* yalnızca zaman ve mekânın (19. yüzyıl Avru-



Resim 4-58. Julie Christie ve George C. Scott, Richard Lester'in *Petulia*'sında (1967). Gösterime girdiğinde fazla yankı uyandırmayan film, artık 1960'larda Amerika üzerine yapılan en önemli filmlerden biri olarak kabul ediliyor. Avrupa'da on beş yıl kaldıktan sonra geri dönen Lester kendi kendimize göremediklerimizi bize gösterebildi ve yansıttığı dönemin toplumunun sağduyuyu etkileyen görünümü o dönemin karşı-kültür mitlerinden daha fazla gerçeği içerdi.

pa'sı) mükemmel bir biçimde sunumu değil ama aynı zamanda anlatı stilindeki bir serüvendi. Çok pahalı bir ticari girişim olan film yine de Hollywood'un işleyiş kurallarının tamamen dışında kaldı. *Parıltı* (*The Shining*, 1980) etik açıdan şüpheli olsa da Kubrick'in üst düzeyde kâr getiren başarılı bir tür girişimiydi. *Full Metal Jacket* (1987) onu yeniden savaş konusuna getirdi. Mart 1999'da aniden öldüğünde, *Lolita*'dan (1962) bu yana işlemediği cinsel tutku konusundaki araştırması *Eyes Wide Shut*'ı (*Gözleri Sımsıkı Kapalı*) henüz bitirmişti.

Richard Lester kariyerine Philadelphia'da televizyon yönetmenliği yaparak başladı, 1950'lerin ortasında Londra'ya geldi. Peter Sellers ve Goon Show grubuyla çalıştı. Bir yönetmen olarak ilk kez Beatles filmleriyle (*Gençlerin Sevgilisi - A Hard Day's Night*, 1964; *Help*, 1965) dikkati çekti ve daha sonra da heyecanlandırıcı TV kurgu stili nedeniyle çoğu eleştirmenin hışmına uğradı. Çok azı onun Welles'den bu yana stilistik olarak en etkili yönetmen olacağını biliyordu, oysa MTV yayınlarının ulaştığı ülkelerin sayısına bir bakış bunu kanıtlayacaktır.

Onun *Pazara Giderken Çok Komik Bir Şey Oldu*'su sahne müzikallerinin en iyi uyarlamalarından biri olarak kaldı. San Fransisco'da çekilen *Petulia* (1967) öngörülü olduğu kadar, keskin bir ironiye de sahipti ve dönemin en iyi iki ya da üç Amerikan filminden biriydi. *How I Won the War* (1967) ve *The Bed-Sitting Room* (1968), Brechtyen teknikleri başarıyla kullanan az sayıdaki İngilizce filmler arasındaydı. Bu son iki film ticari açıdan başarısızdı. Lester beş yıldan fazla süreyle film yapmadı, sonunda daha



Resim 4-59. Neville Smith, Ann Zelda ve Charles Gormley, Maurice Hatton'ın postmodern İngiliz sinemasının zekice ve esprili incelemesi olan *Long Shot* (1979) filminde.

az hırslı olarak ve *Üç Silahşörler* (*The Three Musketeers*, 1974), *Dehşet Gemisi* (*Juggernaut*, 1974), *Robin ve Marian* (1978) *Superman II* ve *III* (1980, 1983) gibi ticari açıdan güvenli projelerle sinemaya geri döndü.

1960'ların sonunda sermaye kaynakları kuruduğunda, İngiliz sinemacılar iki seçenekle karşı karşıya kaldı: Ülkeden ayrılmak ya da televizyona dönmek. John Boorman ve Peter Yates gibi yönetmenler, kendilerini etkili birer sanatçı olarak kabul ettirecekleri ABD'ye geldiler. Ken Loach (*Düşkün Kadın - Poor Cow*, 1967; *Kes*, 1969; *Aile Yaşamı - Family Life*, 1972) her zaman için televizyonu sinema kadar önemli gördü. Filmleri tıpkı televizyon programları gibi (önemli dizisi *Umut Günleri - Days of Hope*, 1976) gerçekçi tekniklerin gelişkin kullanımını gösterir.

Maurice Hatton, Loach gibi, kendi İngiliz köklerine bağlı kalmayı seçti. İlk uzun metrajlı filmi *Praise Marx and Pass the Ammunation* (1970), politika ile mizahı başarıyla birleştiren nadir filmlerden biridir. Hatton'ın *Long Shot*'ı (1979) ölmek üzere olan İngiliz sinema endüstrisine aynı keskin zekâ ile yaklaşır. 1970'lerin sonunda İngiltere'de sinemacı olarak kalmanın zorlukları üzerine bir film olan *Long Shot* tamamen bağımsız olarak yapılmıştı ve sanatsal olduğu kadar ekonomik olarak da olağanüstü bir başarıydı. *American Roulette*'ten (1988) sonra Hatton, İngiltere'de bağımsız olarak film yapmayı daha da zor buldu. 1997'de aniden öldüğünde uzun süredir planladığı bir belgesel üzerinde çalışmaktaydı.

Ken Russell ve Nicholas Roeg 1960'ların sonunda Amerikan sermayesinden kaçarak ayakta kalan çok az sayıdaki İngiliz sinemacılar arasındadır. İlk kez BBC için yaptığı bir dizi alışılmamış müzisyen biyografileriyle dikkat çeken Russell, her ne kadar yaklaşımı daima ayrıksı olmuşsa da, sinemasal biyografi üzerine uzmanlaşan uzun metrajlı film yapımına devam etti (*Yalnız Kalpler - Music Lovers*, 1970; *Mahler*, 1974). Onun göz alıcı, pop art, resimli roman

stili, belki de en başarılı biçimde *Tommy*'de (1975) ortaya çıkmıştır. Eski bir görüntü yönetmeni olan Roeg, başka yönlerden fazla ilginç olmamakla birlikte çarpıcı görüntülere sahip birkaç film yaptı (*Sonsuz Çöl - Walkabout*, 1971; *Büyü - Don't Look Now*, 1973; *Dünyaya Düşen Adam - The Man Who Fell to Earth*, 1976).

1970'lerin sonu boyunca çoğu ticari televizyon programcılığında yetişmiş yeni bir İngiliz sinemacılar kuşağı, uluslararası pazarda ticari başarı kazandı. Çocuklar ve aynı zamanda yetişkinlere yönelik, çocukları konu alan sıradışı bir müzikal olan *Bugsy Malone*'dan (1976) sonra Alan Parker, müthiş kazanç getiren, ilk dönem filmlerinin cazibesi kadar konusunu da istismar eden *Gece Yarısı Ekspresi*'ni (*Midnight Express*, 1978) yönetti. Amerika'da modern müzikalin gerçek modeli olan *Fame* (1980) ve *Mississippi Yanıyor* (*Mississippi Burning*, 1988) ile başarı kazandı. İrlandalı hayali bir rock grubu üzerine olan *The Commitments* (1991) Parker'ın modern zamanların Vincente Minelli'si olma iddiasını daha da artırdı.

Benzer biçimde Ridley Scott romantik *Düellocular* (*Duellists*, 1977) ile önce ortalığı kolaçan etti, daha sonra da üst düzeyde yönlendirici (ve kârlı) *Yaratık*'ı (*Alien*, 1979) yaptı. Scott herkesin bilim kurgu *film noir* gözdesi *Bıçak Sırtı* (*Blade Runner*, 1982) ve 1990'larda kadınların yol filmi olan *Thelma ve Louise* ile kült statüsüne erişti.

1980'lerin başında Goldcrest Films'in kısa süren önemli başarıları (*Gandhi*, 1982; *Local Hero*, 1983; *Ölüm Tarlaları - The Killing Fields*, 1984) İngiliz sinema endüstrisinin bir geleceğe sahip olabileceğini akla getirdi ama Goldcrest'in yanlış yönetim ve mali sorunlara batması nedeniyle bu umudun yanılsama olduğu ortaya çıktı.

İtalya'da iki etkili usta Fellini ve Antonioni, 1960'lı yıllar boyunca ağırlıklarını korudular. Fellini, aralarında *8 1/2*, *Ruhların Giulietta'sı* ve *Fellini-Satyricon*'un da (1969) bulunduğu birkaç önemli film yaptı. Daha sonra dikkatini, *Roma* (1972) ve *Amarcord*'da (1973) zirvesine ulaşan bir dizi yarı otobiyografik denemeler ürettiği televizyona yöneltti. 1980'lerde *Ve Gemi Gidiyor* (*E la nave va*, 1983) *Ginger ve Fred* (*Ginger & Fred*, 1984) ve *Röportaj* (*Intervista*, 1987) ile yaşlılığa keyifle yelken açtı. Küstah olduğu kadar capcanlı da olan filmleriyle dünyaya yaşam gücünün övgüsünü sundu. Cinecittà'nın kapandığı yıl olan 1993'te öldü.

Antonioni, filmsel anlatının temel kavramlarını yeniden tanımladığı üçlemenin ilk filmi olan *Serüven* ile ortaya çıktı. Diğer iki film *Gece* (*La Notte*, 1961) ve *Batan Güneş*'ti. *Kızıl Çöl* ve *Cinayeti Gördüm*'de varoluşçu bir ortamda algı ve anlatı ile ilgili denemelerine devam etti. *Zabriskie Point* 1960'lar Amerika'sı üzerine bir denemeydi. Uzun, periyodik, hipnotik ritimlerle oluşturulmuş varoluşsal anksiyetenin hatırlatıcısı olan *Yolcu* Antonioni'nin çok özel sinemasının bir özetiydi.

Luchino Visconti'nin sonraki filmleri *Lanetliler* (*The Damned*, 1970), *Venedik'te Ölüm* (*Morte a Venezia*, 1971) ve *Şiddet ve Tutku* (*Gruppo di famiglia in un interno*, 1975), ilk dönem Yeni-Gerçekçi filmleri ne kadar anlamlı ve etkiliyse, bunlar da o kadar değersizdi. "Il lavoro" (*Boccaccio 70*'teki Visconti'nin çektiği bölüm Bak. Resim 2-45) ve *Leopar* (*Il Gattopardo*, 1963) daha az dikkate değerse de, çok başarılı ürünlerdi.

Yeni-Gerçekçi akımın öncü yönetmenlerinden biri olmuş (*Kanun Namına - In nome della legge*, 1949) ama hiçbir zaman İtalya dışında fazla başarı kazana-



Resim 4-60. Harrison Ford, geleceğe dair olan ve 1980'ler için karamsar bir stil oluşturan *Bıçak Sırtı*'nda.

mamış olan Pietro Germi iki mükemmel komedisiyle uluslararası bir komedi stili yerleştirdi. (*İtalyan Usulü Boşanma - Divorzio all'italiano*, 1961 ve *Aldatılmış ve Terkedilmiş - Sedotta a abbandonata*, 1963).

Şair ve kuramcı Pier Paolo Pasolini 1960'larda sinemaya yöneldi ve *Accattone* (*Dilenci*, 1961), *Matta'ya Göre İncil* (*Il vangelo secondo Matteo*, 1964), *İyi Kuşlar ve Kötü Kuşlar*'ı (*Uccellacci e uccellini*, 1966) ve 1976'daki ölümünden önce diğer bir dizi simgesel denemeyi tamamladı. Çağdaş İtalyan yönetmenler arasında en fazla hakkı yenen Francesco Rosi, aralarında *Salvatore Giuliano* (1962), *Kentin Üstündeki Eller* (*Le Mani Sulla Citta*, 1963), *Mattei Olayı*, *Talihli Gangster* ve *İsa Eboli'de Durdu*'nun da bulunduğu bir dizi ilgi çekici politik film yönetti.

İtalyan yönetmenlerin bir sonraki kuşağından Bernardo Bertolucci ilk olarak *Devrimden Önce* (*Prima della rivoluzione*, 1964), *Konformist* (*Il conformista*, 1970) ve *Paris'te Son Tango* ile dikkat çekti. Bertolucci, açık bir biçimde eleştirdiği burjuvazinin çözülüş görünümleri ve biçimlerinden Visconti benzeri bir büyülenmişliği yaşadı. *Paris'te Son Tango*, doğal cinsellik ile yıldız oyuncuyu (Marlon Brando) ustaca bir araya getirdiği için belirli bir uluslararası ün kazandı. Bu film cinsel alışkanlıklarda bir dönüm noktasını gösterdi. Beş saatlik epiği *1900*'de (*Novacento*, 1976), ilk dönemdeki toplumsal bakışına geri dönmüş gibi göründü. Konusu ensest üzerine olan *Ay* (*La luna*, 1979) *Paris'te Son Tango*'yu izler ama büyük bir uluslararası başarı kazanan *Son İmparator*'da (*L'Ultimo Imperatore*, 1987) Bertolucci epik biçime geri döndü. *Çölde Çay* da (*The Sheltering Sky* / *Te' nel deserto*, 1990) başarılı bulundu.

1960'larda Bertolucci kadar dikkat çekici bir yönetmen olan Marco Bellocchio, *Cepteki Yumruklar* (*I pugni in tasca*, 1965), *Çin Yakındır* (*La Cina è vicina*, 1967), *Tanrı Adına* (*Nel nome del*



Resim 4-61. Vanessa Redgrave ve David Hemmings. Antonioni'nin *Cinayeti Gördüm* filminden tipik, ayrıntılı olarak tasarlanmış bir çekim. Filmin konusu görüntülerin gizemi üzerine. (*MOMA/FSA.*)

padre, 1971) ve *Baş Sayfadaki Saldırı* (*Sbatti il mostro in prima pagina*, 1973) gibi ideolojik taşlamalarıyla daha az uluslararası ilgi topladı.

1970'li yıllarda Lina Wertmüller, aralarında *Aşk ve Anarşi* (*Film d'amore e d'anarchia*, 1972), *Maden İşçisi Mimi* (*Mimi metallurgico ferito nell'onore*, 1973), *Swept Away* (1974) ve *Yedi Güzeller* (*Seven Beauties*, 1975) gibi filmlerin de olduğu bir miktar politikayla tatlandırılmış bir dizi alaycı seks komedisiyle kısa bir süre için öne çıktı.

İtalya'da bir dizi önemli yönetmen ortaya çıkarken bunların bir bölümü hiçbir zaman uluslararası anlamda ilgi çekmedi. Bunların filmlerinin çoğu güçlü politik göndermelere sahiptir. Rosi ve Costa-Gavras'ın öncülüğünü yaptığı politik melodram İtalya'da büyük başarı kazandı. İhmal edilen bu gruba mensup yönetmenler arasında, Mario Monicelli (*I compagni*, 1963), Giuliano Montaldo (*Sacco ve Vanzetti - Sacco and Vanzetti*, 1971), Elio Petri (*Her Türlü Kuşkunun Ötesinde Bir Yurttaş İçin Soruşturma - Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto*, 1970; *İşçi Sınıfı Cennete Gider - La classe operaira va in paradiso*, 1971), Gianni Amico (*Tropici*, 1968; *Ritorno*, 1973), Gillo Pontecorvo (*Cezayir Savaşı - La battaglia di Algeria*, 1965; *İsyan - Queimada*, 1968), Nelo Risi (*Bir Şizofren Kızın Güncesi - Diary of a Schizophrenic Girl*, 1969), Marco Leto (*Black Holiday*, 1974) ve Ermanno Olmi (*İş - Il Posto*, 1961; *Güzel Bir Gün* (*Un certo giorno*, 1969; *Durante L'Estate*, 1971) sayılabilir.

Olmi'nin 20. yüzyılın başlarındaki köylü yaşamını anlatan üç saatlik büyüleyici filmi *Nalın Ağacı* (*L'albero degli zoccoli*, 1978) son 25 yıldır İtalya'dan gelen en önemli filmlerden biriydi. *1900* ve Taviani'lerin *Babam ve Ustam*'ı (*Pad-*



Resim 4-62. 1970'lerde ve 80'lerde Bernardo Bertolucci, olağanüstü görüntülenmiş ve geniş ekran bir epik olan *Son İmparator* gibi "dünya çapında filmler" yapmak için İtalya dışında cesur girişimlerde bulundu.

re *padrone*, 1976) gibi *Nalın Ağacı* da köylülerin alışkanlıkları ve yaşam ritimleri üzerine yeniden keşfedilen İtalyan büyüsünün bir örneğidir. Fellini'nin *Amarcord*'u ve Rosi'nin *İsa Eboli'de Durdu*'su de bu ilginç türe dahil edilebilir.

İsveç'te Ingmar Bergman, bir grup oyuncu ve teknisyenle birlikte çalışarak düzenli aralıklarla filmler yaptı. Bu dönem onun sinemasının zirvesidir. Bergman'ın bilincinden Tanrı'yı kovduğu üçleme içinde yer alan *Aynanın İçinden* (*Sâsom i en spegel*), *Nattvardsgästerna* ve *Sessizlik* bu dönemde (1961-63) yapıldı. *Persona* (1966) onun belki de en yaratıcı ve cesur filmidir. Liv Ullmann ve Max Von Sydow ile yaptığı bir dizi film [*Kurtların Saati*, *Utanç ve Anna'nın Tutkusu* (*En passion*, 1969)] 1960'lı yılların sinemasındaki en çarpıcı işbirliklerinden birini ortaya çıkardı. 1970'lerde Bergman ayağını daha sağlam basmaya başladı. Televizyon dizisi *Bir Evlilikten Sahneler* (*Scener ur ett äktenskap*, 1973) bile en iyi yapıtlarıyla karşılaştırılabilir. 1976'da vergi yetkilileriyle Kafkavari bir kapışmanın ardından şansını başka yerde denemek için İsveç'ten ayrıldı ve hüzünlü *Fanny ve Alexander* (*Fanny och Alexander* 1982) için geri döndü.

Genç İsveçli yönetmenler de uluslararası izleyiciye ulaştılar. Jörn Donner *Sevmek* (*To Love*, 1964), Bo Widerberg *Elvira Madigan*, Vilgot Sjöman *Ben Bir Meraklıyım - Sarı Versiyon* (*Jag är nyfiken*, 1967) ve en dikkat çekeni, göçmenlik ve yeniden yerleşme üzerine bir üçleme yapan Jan Troell *Göçmenler* (*Utvandrarna*, 1971), *Yeni Ülke* (*Nybggarna*, 1972) ve *Zandy'nin Gelini*'nde (*Zandy's Bride*, 1974) klasik bir temaya yeni bir tarihsel perspektif ve taze bir bakış getirdiler.

Doğu Avrupa'da devlet sinema okulları,



Resim 4-63. Ermanno Olmi'nin bir tür antropolojik perspektiften çektiği *Nalın Ağacı* 1980'lerde bu türden araştırmalar için bir stil oluşturdu.

1960'larda yeni bir yetenekli kuşağı ortaya çıkardı. Polonya'da, cana yakın, çoğunlukla boş, belirsiz biçimde doğaüstü heyecan filmlerinin uluslararası yönetmeni haline gelen Roman Polanski *Sudaki Bıçak* (*Nóz w wodzie*, 1962), Jerzy Skolimowski *Yola Çıkış* (*Walkower*, 1965), *Engel* (*Bariera*, 1966) ve Londra'da *Deep End* (1970), Krzysztof Zanussi ise bilim adamları ve mühendisler üzerine araştırma konularını işleyen *Za sciana* (1971), *Aydınlanma* (*Iluminacja*, 1973) filmleriyle dünya sinemasında eşsiz bir yere sahip oldular.

Macaristan'da Miclós Jancsó, konunun kendisinden çok konu ile kamera arasındaki ilişkiye dikkat eden öncü Yapısalcı yönetmenlerden biri olarak ün kazandı (*Yıldızlar, Askerler - Csillagosok, katonák*, Kış Rüzgârı - *Sirokkó*, 1969; *Szerelmem, Elektra* 1974). *Márta Mészáros*, aralarında *Dokuz Ay* (*Kilenc hónap*, 1976) *İki Kadın*, *Ök ketten*, 1977) ve *Mirasçılar*'ın da (*Örökség*, 1980) olduğu ağırlıkla kadınların rolleri üzerine bir dizi film çekti ve bir uluslararası festivalde ödül kazandı.

Belki de Doğu Avrupa'daki en önemli gelişme, 1960'ların ortasında bir kaç yıl için beklenmedik biçimde ortaya çıkan Çek Rönesans'ıydı. Milos Forman (*Bir Sarışının Aşkları - Lásky jedne plavovlásky*, 1965; *Koşun İtfayeciler - Hoří má panenko*, 1967), Ivan Passer (*Loş Işıklandırma - Intimní osvětlení*, 1966), Jiri Menzel (*Sıkı Kontrol Edilen Trenler - Ostře sledované vlaky*, 1966) ve Vera Chytilova (*Küçük Papatyalar - Sedmikrásky*, 1969) canlı bir insancıl gerçekçilik geliştirerek, konularına saygı ve mizah duygusuyla yaklaştılar. Ancak 1968'de ülkenin Sovyet'lerce işgali ve ardından Stalinizm'e geri dönüş bu hareketi korkunç bir biçimde hadım etti. Forman ve Passer, ilginç filmler yaptıkları ama asla ilk dönemdeki düzeyi yakalayamadıkları Birleşik Amerika'ya gittiler. Ancak Forman oldukça büyük bir popüler başarı kazandı. *Guguk Kuşu* (*One Flew Over the Cuckoo's Nest*, 1975) beş önemli Akademi ödülünü ka-

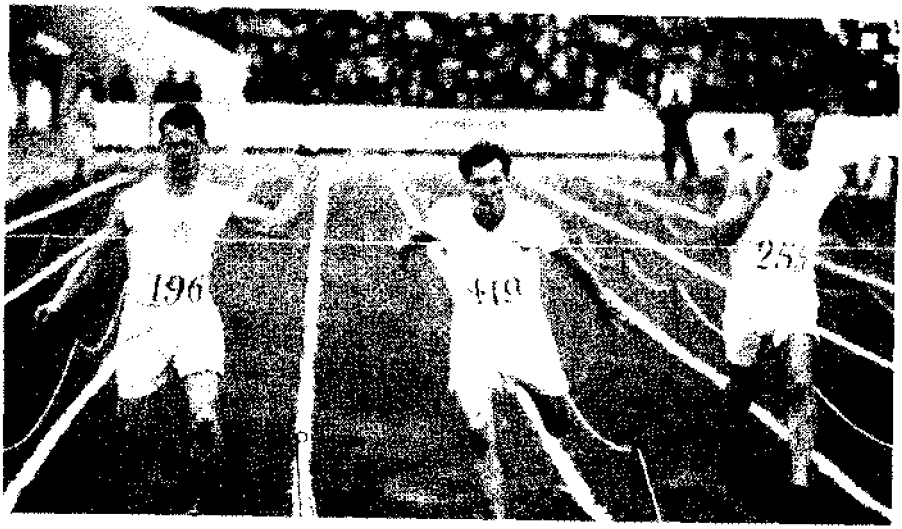


Resim 4-64. Jan Troell'in *Yeni Ülke*'sinde (1973'te gösterildi) Liv Ullmann, Max von Sydow ve para.

zandı. (Aynı yıl Forman Columbia Üniversitesi film programına ortak-yönetici olarak atandı.) *Hair* (1979) önemli bir modern müzikaldir ve *Ragtime* (1981) Doctorow'un romanının saygın bir uyarlamasıdır. Forman *Amadeus* ile 1984 yılında yine çok sayıda Oscar ödülü aldı.

Sovyetler Birliği'ne gelince, Stalinist dönemin başından itibaren kurumsal hale gelen sanatın devletçe sıkı kontrolü, bir zamanlar dünyanın öncü politik sinemalarından biri olan bu sinemayı tamamen boğmuştur. *Glasnost*'un (açıklık politikası) ilk günlerinde yalnızca birkaç film ülke dışına kaçabildi. Ermeni asıllı Sergey Paradyanov *Unutulmuş Atalarımızın Gölgeleri* (*Teni zabytykh predkov*, 1964) ve *Narın Rengi* (*Sayat Nova*, 1969) ile uluslararası beğeni kazandı. Ocak 1974'te gelişen sivil haklar hareketine katıldığında, güya eşcinsel olduğu suçlamasıyla cezaevine konuldu ve çalışma kampına gönderildi. Bu mahkûmiyet uluslararası bir kampanyaya neden oldu. Brejnev döneminin sona ermesinden sonra ve 1990'da ölmeden önce Gürcistan ve Ermenistan folkloruna dair birkaç önemli çalışmayı daha tamamlayabilmişti. Andrey Tarkovski, lirik filmi *İvan'ın Çocukluğu* (*Ivanovo detstvo*, 1962) Venedik Film Festivali'nde bir ödül kazanınca Batı'da tanındı. Alegorik filmi *Andrey Rublev* de (*Andrei Rubliov*, 1966) sonunda göçmen olarak geleceği ve 1986'da öldüğü Batı'da çok beğenildi.

En fazla tanınan Yugoslav yönetmeni Dušan Makavejev (*Bir Gönül Sorunu - Ljubavni slučaj, tragedija sluzbenice PTT*, 1967) sansür problemleriyle karşılaştı, çünkü o ilginç ama resmi olarak kabul edilemez bir tarzda politika ile cinselliği kaynaştırdı. *W. R.: Organizmanın Gizleri* (*W. R.: Misterije organizma*, 1971) Yugoslavya'da yasaklandı.



Resim 4-65. *Ateş Arabaları*'ndaki (*Chariots of Fire*, Hugh Hudson, 1981) fiziksel olduğu kadar ahlaki bir hedef de olan bitiş çizgisi. David Putnam'ın yapımı İngiliz sinemasındaki minik rönesansı haber verdi.

1960'lar ve 70'lerde film kültürü ABD, Japonya ve Avrupa'nın sınırlarının ötesine geçerek, yaygın olarak "Üçüncü Dünya" olarak bilinen gelişmekte olan ülkelere yayıldı. Çoğunlukla kaba ve kızgın olan Üçüncü Dünya sineması aynı zamanda renkli ve yaşamın içinde bir sinemadır. Batının kurmaca olmayan film yapan yönetmenleri gibi Üçüncü Dünya yönetmenleri de genel olarak filmi tutkuyla kullandıkları bir araç, güçlü bir iletişim aracı olarak görürler.

En üretici Üçüncü Dünya hareketi, 1960'ların başında ortaya çıkmış, Brezilya'daki Yeni Sinema (*Cinema Nôvo*) olmuştur ve her ne kadar bu hareket sağcı askeri cuntanın 1964'te iktidara gelmesiyle hızını kaybetmişse de filmlerinin çoğunun simgesel stilizasyonlar kullanması sayesinde kısmen ayakta kalabilmiştir. Glauber Rocha (*Barravento*, 1961; *Antonio Das Mortes*, 1969) grubun en göze çarpanıdır. Diğer önemli yönetmenler; Ruy Guerra (*Tüfekler*; *Os Fuzis*, 1964), Nelson Pereira Dos Santos (*Como e gostoso o meu francês* 1971), Joaquim Pedro de Andrade (*Macunaima*, 1969) ve Carlos Diegues'dir (*Os Herdeiros*, 1971). Bu yönetmenlerin tümü bir düzeye kadar Rocha'nın politik alegoriye bağlanımını paylaşırlar.

Brezilya gibi Meksika'da da yılda 50 uzun metrajlı filmden daha fazlası üretilir. Uzun yıllar Meksika sinemasına Luis Buñuel'in etkili kişiliği egemen oldu. 1920'lerin sonunda Paris'te Salvador Dali ile iki önemli gerçeküstücü film, *Bir Endülüs Köpeği* ve *Altın Çağ'ı* (*L'Âge D'or*, 1930) yapmış olan Buñuel, 1940'ların sonunda Meksika'da bir eve yerleşmeden önceki yirmi yılını sinema endüstrisinin kıyısında geçirdi. Sonraki on yıl boyunca bir dizi ve aslında ticari olan film yönetti.

1961'de vatanı İspanya'ya dönerek oradaki ilk uzun metrajı *Viridiana*'yı yaptı ve nihayet hak ettiği uluslararası üne kavuştu. Her ne kadar Buñuel 1900'de doğduysa da asıl kariyeri 1960'lı yıllara rastlar. Çoğunlukla Fransa'da film yapan Buñuel, sanat sinemasının uluslararası panteonundaki konumunu sağlamlaştı-



Resim 4-66. İçinde bir dizi gerçeküstücü tatbikat gösterisinin de yer aldığı Buñuel'in *Burjuvazinin Gizli Çekiciliği* (*Le Charme discret de la bourgeoisie*, 1972) komik, enfes bir burjuvazi taşlamasıdır. Bu sahnede akşam yemeği partisi misafirlerin makineli tüfekle taranmasıyla biter.

ran bir dizi gerçeküstücü alegori üretti. (*Bir Oda Hizmetçisinin Günlüğü - Le Journal d'une femme de chambre*, 1964; *Gündüz Güzeli - Belle de jour*, 1967; *Samanyolu - La Voie lactée*, 1969; *Tristana*, 1970; *Burjuvazinin Gizli Çekiciliği*, 1972; *Özgürlük Hayaleti - La Fantôme de la liberté*, 1974.) Buñuel'in oldukça kişisel Meksika filmleri *Nazarín* (1958), *Öldürücü Melek* (*El ángel exterminador*, 1962) ve *Çölün Simon'u*'dur (*Simón del desierto*, 1965) ve bunların tümü de din karşıtı alegorilerdir.

1970'lerin başında, yeni Şili sineması dünya sinemasına kısa süreli de olsa etkide bulundu ama bu sinema 1973 yılında faşist askeri darbe sonucu imha edildi. Allende döneminde üretilmiş dört film özel ilgiye değerdir: Aldo Francia'nın yönettiği *Valparaiso, Mi amor* (1970) ve *Praying is not Enough* (1969) ile Miguel Littín'in yönettiği *Nahueltoro Çakalı* (*El chacal de Nahueltoro*, 1969) ve *Vadedilmiş Toprak* (*La tierra promedita*, 1973). Bağlanmış, tutkulu, doğrudan, tanımlayıcı ve lirik Şili Sineması, var kalmayı hak ediyordu. Darbe sonrası ülke dışında yapılan ağırlıkla önceden çekilmiş filmlere dayanan üç bölümlük *Şili'de Mücadele* (*Batalla de Chile*) de özellikle ilginçtir.

Küba'da Küba Sinema Sanatı ve Endüstrisi Kurumu, aktif ve ilgi çekici bir sinemayı ortaya çıkardı. Küba dışında da çok beğenilen filmler arasından şunlar sayılabilir: Devrim döneminde Kübalı entelektüelerin psikolojik durumunun Yeni Dalga benzeri araştırması *Memorias de subdesarollo* (Tomás Gutiérrez Alea, 1968); Küba'da kadın olmanın üç bölümlük öyküsü *Lucia* (Humberto Solas, 1969) ve 1868 ayaklanmasının üst düzeyde stilize bir tanımlaması *La primera carga al machete* (Manuel Octavio Gomez, 1969).

Diğer Latin Amerika ülkeleri, Üçüncü Dünya klasikleri repertuvarına oldukça sınırlı bir düzeyde katkıda bulundular. Dikkate değer olanları, *Yawar Mallku* (Bolivya, Jorge Sanjines, 1969) ve *Fırınların Saati*'dir (*La Hora de los hornos*, Arjantin, Fernando Solanas ve Octavio Getino, 1968).

İngilizce'ye dayalı Kanada sineması her zaman Birleşik Amerika'ya yakın olmanın sıkıntısını çekmiştir. Bu durum, İngilizce bir Kanada filminin (Ted Kotcheff'in, *Duddy Kravitz*'in Çıraklığı - *The Apprenticeship of Duddy Kravitz*) Kanada pazarında kendi masrafını çıkardığı 1974 yılına kadar değişmedi. Fransızca'ya dayalı sinema, 1960'lar ve 1970'lerin başında ancak kısmi başarılar sağladı. Claude Jutra'nın *A Tout Prendre*'si de (1963) bir dönüm noktasıydı. Aynı durum onun Kanada dışında kısmi popülarite kazanan ilk Quebec ekolü filmlerinden olan *Mon Oncle Antoine* (1971) filmi için de geçerliydi.

Irwin Kersner'in *In the Luck of Ginger Coffey* (1964), Paul Almond'un *Act of the Heart* (1970), David Owen'ın *Nobody Waved Goodbye* (1964), Allan King'in iki etkili belgeseli *Warrendale* (1967) ve *A Married Couple* (1969) ve Donald Shebib'in *Goin' Down the Road*'u gibi az sayıdaki İngilizce Kanada filmleri de dikkat çekicidir. Çoğunlukla ABD'de çalışmış olan *avant-garde* yönetmen Michael Snow belki de en fazla tanınan Kanadalı yönetmendir. En önemli filmleri *Wavelength* (1967), ↔ (bir adı da *Back and Forth*, 1969) ve *La Region Centrale*'dır. Sonuncu film kuzey Quebec'te çekildi. (Bak. 3-66 ve 3-67 nolu resimler.)

Kanada'da film işi (ille sanat olması gerekmese de), vergi yasalarının Kanada yapımlarına yatırım yapmayı kârlı hale getirdiği 1978 ve 1979'da bir patlama yaşadı. Kamunun ham film satışlarını desteklemesiyle (sanki film yeni bir üretim riskiymiş gibi) Kanadalı yapımcılar 1980'lerde giderek standart işleyiş haline gelen finansman biçiminin öncülüğünü yaptılar. Bu sistem içinde yapılan filmlerin çoğu beklenmedik uluslararası üne sahip oldu ama Darryl Duke'un *Silent Partner*'ı (1979) gibi çok azı eleştiriye değer bulundu ve Kanadalı yapımlarda para kaybeden yapımcıları vergiden muaf tutan vergi yasaları en azından bir süre için çok sayıda Kanadalı oyuncu ve teknisyenin ülke içinde çalışabilmelerini sağladı.

Toronto ve Vancouver bu dönemde konuksever yapım merkezleri olurlarken hızla Hollywood'un uzantısı haline geldiler. Çok sayıdaki Kanadalı sinemacı -yapımcılar, yönetmenler, oyuncular- önemli başarılar kazandıkları Los Angeles'a taşındı. Belki de en önemli göçmen Ivan Reitman'dı (*Animal House*, 1978; *Twins*, 1988; *Dave*, 1993) ve onun *Hayalet Avcıları* adlı filmi 1980'lerde dünya çapında kültürel bir ikon oldu.

Avustralya sineması 1970'lerin sonunda ortaya çıktı. Avustralya sinemasının onurlu bir geleneği olsa da filmler nadiren Okyanus'u aşabiliyordu (ara sıra da Amerikalılar ve Avrupalılar bu kıtanın doğal harikalarını sömürmek için Avustralya'ya seyahat ediyorlardı). Ancak 1970'lerde kabul edilen etkin bir hükümet programı kısa süre içinde çok sayıda ilgi çekici Avustralyalı yeteneğin önce festivallerde, sonra da ticari dağıtım sisteminde uluslararası çapta dikkat çekmesini sağladı. Yeni gruptan ticari olarak en başarılı olanı Peter Weir olmuştur. Onun cehennemi fantezileri (*The Last Wave*, 1978 ve *Picnic at Hanging Rock*,1977), Avustralyalı olmayan izleyicilerin bunların dünyanın öbür ucunu karakterize ettiklerini düşünmek-



Resim 4-67. Judy Davis ve Sam Neil 1970'lerin sonunda dünya çapında ilgi çeken Avustralya yeni dalgasının ürünlerinden Gill Armstrong'un *My Brillant Career* filminde.

ten hoşlanan garip, stereotipleşmiş psikolojileri için modaya uygun metaforlar ortaya koydu. Phillippe Noyce'un *Newsfront*'u (1977), 1940'lar ve 50'ler boyunca haber filmleri kameramanların yaşamlarını tanımlayan kısmen belgesel kısmen kurmaca alışılmamış bir filmdi. Fred Schepisi'nin *The Chant of Jimmy Blacksmith*'i (1978); Gill Amstrong'un genç bir kadının yüzyıl başında vahşi bir ortamda yetiştiği halde, uygarlıkla ilgili başarı fantezileri hakkındaki otobiyografik bir romandan uyarladığı *My Brillant Career*'i (1978) ve Bruce Beresford'un Boer Savaşı'ndaki bir olay üzerine olan *Breaker Morant*'ı (1980) uluslararası başarı kazandılar. Şimdi hepsi de kısmen (*part-time*) Amerika'da çalışıyor. Weir 1985'te *Witness*'ı, 1989'da *Ölü Ozanlar Derneği*'ni (*Dead Poets Society*) ve 1998 yılında da ses getiren *The Truman Show*'u yönetti. Avustralya sinemasının ilginç bir yapısı vardır. Noyce, *Patriot Games* (1992) ve *Sliver*'ı (1993); Schepisi, *Plenty* (1985), *Roxanne* (1987) ve *Six Degrees of Separation*'ı (1993) yaptı. Armstrong en çok *Mrs. Soffel* (1984), Beresford ise *Tender Mercies* (1982) ve *Miss Daisy'nin Şoförü* (*Driving Miss Daisy*, 1989) filmleriyle tanınır.

Afrika sineması şimdiye kadar uluslararası üne sahip en azından bir yönetmen ortaya çıkarmıştır. O da Ousmane Sembène'dir. Onun filmleri düzenli olarak ABD'de ve Avrupa'da gösteriliyor. Bunların en önemlileri arasında *Siyah Kızın Biri* (*La Noire de...*, 1965), *Havale* (*Mandabi*, 1970) ve *Xala* (1974) sayılabilir. Senegalli olan Sembene yönetmen olduğu kadar bir romancıdır da. Cezayir, Mısır, Nijerya ve Tunus'ta önem sinema endüstrileri var. Ossie Davis'in yönettiği *Countdown at Kusini* (1976) ilk siyah Amerika-Nijerya ortak yapımıydı.

Japon sineması, 1960'lı ve 70'li yıllar boyunca gelişimini sürdürdü. Kurosawa 1963'te *Tengoku to jigoku*'yu, 1965'te *Kızıl Sakal*'ı (*Akahige*), 1970'te *Dodesukaden*'i ve 1975'te *Dersu Uzala*'yı yönetti. Bu dönemin ilginç genç yönetmenleri arasında Hiroshi Teshigahara özel öneme sahiptir. *Suna no onna* (1964) adlı filmi kısa sürede alegorik sinemanın



Resim 4-68. Ousmane Sembene'nin kendi romanından uyarladığı *Xala*'sı (1974) Afrika ülkelerinde ortaya çıkan tantanalı, rüşvetçi burjuvaziyi eleştirir ve onunla alay eder. Film Senegal'de gösterime girdiğinde olay yaratmıştı. (*New Yorker Films*.)

bir klasiği olmuştur. *Summer Soldier* (1971) ise Vietnam'dan kaçarak Japonya'ya yerleşmiş Amerikalı askerleri işleyen, eşsiz bir kültürler arası girişimdi. Nagisa Oshima belki de geçmişle bütün bağları koparan ilk Japon sinemacıdır. Kesinlikle kuşağının en önemli temsilcisidir. Filmleri arasında *Shinjuku Hırsızının Günlüğü* (*Shinjuku dorobo nikki*, 1968), *Shonen* (1969) ve *Tören* (*Gishiki*, 1971) sayılabilir. Ancak onun asıl uluslararası ünü 1977 tarihli skandal başarısı olan cinsel istismara yaslanan *Duyular İmparatorluğu*'na (*Ai no corrida*) dayanır.

Güneydoğu Asya sineması 1960'lar ve 1970'lerde gelişti. Amerika'ya ve Avrupa'ya düzenli olarak Kanlı Filipin epik anlatıları ithal edildi. En dikkat çekici olanı, 1960'lı yılların sonu ile 1970'lerde dünya çapında başarı kazanan ve ağırlıklı olarak dövüş sanatları türünü (Karate filmleri) işleyen Hong Hong Sineması olmuştur. King Hu (*Dragon Gate Inn*, 1976; *Hsia nu*, 1969, 1975; *Ying chun ge zhi Fengbo*, 1970) kişisel bir stil geliştirdi.

Yeni Dalga'nın Fransız sinemasına estetik olduğu kadar pratik bir etkisi de vardı. Godard, Truffaut, Chabrol ve diğerleri ister ticari açıdan geniş bir izleyici topluluğuna, ister bir azınlık grubuna yönelsin, düşük bütçeli filmlerin yapılabileceğini göstermişlerdi. Daha önceden hiçbir biçimde sermaye yatırmaya bütçesi yetmeyen ülkelere sinemanın yayılışı, yeni sinema ekonomisinin dikkate değer sonuçlarından biridir. Başka, belki de daha önemli bir sonuç da, 1970'lerde Fransız sinemasına yayılan güçlü eklektizmdir. Bu dönemde Fransız sineması II. Dünya Savaşı'ndan bu yana eksik olan bir toplumsal değerler duyarlılığını yeniden keşfetti.

Marcel Ophuls'un dört buçuk saatlik olağanüstü tarihsel belgeseli *Keder ve Acıma* (*Le Chagrin et la pitié*, 1971) bu yeni farkındalığın bir köşe taşıydı. II.



Resim 4-69."Yeni-Yeni Dalga": Jean Eustache'ın *Anne ve Fahişe*'si (1973): Kariyerlerine Yeni Dalga'nın ilk günlerinde başlayan iki oyuncu Bernadette Lafont ve Jean-Pierre Léaud acımasız, sorgulayıcı ve zarif psiko-dramada. (*New Yorker Films.*)

Dünya Savaşı sırasında Naziler'le işbirliği yapan Fransızlar'ın gerçek doğalarını canlı ve zekice belgeleyen film, Fransızların bilincinde derin bir etki yarattı. Bunun sonuçlarından biri, 1970'li yılların başına işgal filmlerinin ortaya çıkışı oldu. Bunların en ilgi çekici olanı (Louis Malle'nin *Lacombe, Lucien*'iyle birlikte) Michel Mitrani'nin *Les Guichets du Louvre*'ydu (1974). Ophuls'un II. Dünya Savaşı'nın ardından kurulan Nuremberg Mahkemeleri'ni inceleyen filmi *Memory of Justice* (1976) eşit derecede ustaca bir film denemesiydi.

Jean Eustache'ın *Anne ve Fahişe*'si (*Mama et la Putain*, 1973) estetik olarak Yeni Dalga'nın sonunu gösterdi. Üç buçuk saatlik yoğun filminde Eustache, yalnızca Yeni Dalga'nın artık eskimiş geleneklerinin çoğunu değil ama aynı zamanda Fransız entelektüellerini kuşatan ve bazen boğucu hale gelen özel atmosferi de yakalar, inceler ve bununla dalga geçer. İlk filmi *Çıplak Çocuk*'u (*L'Enfance nue*, 1968) yaptığında orta yaşlı olan Maurice Pialat ticari sinemada film yapan oldukça yenilikçi yönetmenlerden biri olmuştur. *Açık Ağızla* (*La Gueula Ouverte*, 1975) ve *Önce Sınavını Ver* (*Nous ne vieillirons pas ensemble*, 1972) şu anki hayat tarzımızı inceleyen iki filmdi. Nelly Kaplan'ın *Korsanın Nişanlısı* da (*Fiancée du pirate*, 1969) bu açıdan ilginçtir.

Jean-Louis Bertucelli, en ilginç "yeni gerçekçi" filmlerden birkaçını yönetmiştir. *Kilden Duvarlar* (*Remparts d'argile*, 1970), *Paulina 1880* (1972) ve *Aşk Yanılgısı* (*On s'est trompé d'histoire d'amour*, 1974) alışılmamış bir zekâ ile farklı politik durumlar (aktarıldığı sıra ile filmler Cezayir, 19. yüzyıl feminizmi, çağdaş cinsel politikalar) üzerinedir. Pascal Aubier, *Valparaiso, Valparaiso* (1971) ve *Le Chant du départ*'da (1975)



Resim 4-70. Godard'ın *Her Şey Yolunda*'sı için hazırlanan Jerry Lewis tarzı bu açık set, bir fabrika örgütlenmesinin somut temsili haline gelir. Pankartta şöyle yazıyor: "Patronları kilit altına almak doğrudur. SÜRESİZ GREV." *Her Şey Yolunda*, Godard'ın "Dziga-Vertov Grubu"yla birlikte film biçimi üzerine denemeler yaptığı beş yıllık dönemin sonucuydu. (*New Yorker Films. Büyütülmüş çerçeve.*)

politik konular için alegorik teknikler geliştirdi. Aynı dönemde birkaç yönetmen yeniden daha geleneksel, insancıl anımlamalara döndü. Pascal Thomas (*Les Zozos*, 1972; *Ağzım Dolu Ağlama - Pleure pas la bouche pleine*, 1973) ve Claudine Guilmain (*Véronique ou l'été de nes treize ans*, 1975) en umut verici sinemacılar arasındaydı.

Kısa süren bir hareketlilikten bir üre sonra, Fransız sineması en iyi işlediği türü yerleştirdi: Orta-sınıf romansı. ean-Charles Tacchella'nın *Cousin, cousine*'i (1975) ABD'de gösterime iki yıl onra girdi ve on yıldır *Bir Kadın ve Bir Erkek*'in (*Un Homme et une femme*) elinde bulunan hasılat rekorunu kırdı. Bu olağanüstü başarı da 1979'da, eşcinsel bir aile üzerine eğlendirici ama küçük bir öyküyü işleyen Edouard Molinaro'nun *Çılgınlar Kulübü* (*La Cage aux Folles*) tarafından aşıldı.

Bertrand Tavernier de 1970'lerin ikinci yarısında bir dizi çok iyi düzenlenmiş melodramla uluslararası ün kazandı. Tavernier'in ününü ülke dışına taşıyan ilk filmi 1975'te yaptığı *Saint-Paul Saatçısı*'ydı (*l'Horloger de Saint-Paul*). Bu filmin senaryo yazarları, tam yirmi yıl önce Truffaut'nun "*cinéma du papa*" (babanın sineması) üzerine yazdığı ünlü makalesinde payladığı Jean Aurenche ve Pierre Bost'tu. Ama iyi yapılmış küçük dramalara, tıpkı 1950'lerde aynı ücreti ödeyen ana babalarının verdiği hoş tepkiyi veren yeni izleyiciler kuşağında ironi duygusu yoktu.

Estetik olarak 1970'lerin en önemli Fransız yenilikçisi Jean-Marie Straub, eşi ve ortağı Danièle Huillet ile birlikte *avant-garde* üzerinde güçlü bir etkide bulunan Materyalist sinema tipini geliştirdi. Fransa doğumlu olmasına rağmen

Straub, Alman diliyle ve ağırlıklı olarak da Alman sermayesiyle çalıştı. *Anna Magdalena Bach'ın Öyküsü* (*Chronik der Anna Magdalena Bach*, 1967), *Othon* (1970), *Tarih Dersleri* (*Geschictsunterricht*, 1972) ve Schönberg'in operasının Straub versiyonu *Musa ile Harun* (*Moses und Aron*, 1975), anlatı tarzları içinde uzlaşmaz deneyler ve estetik kuram üzerine sert denemelerdir. Her ne kadar bu filmlerin değeri geniş izleyici topluluğu tarafından anlaşılmamışsa da, yine de 1960'ların sonunda ortaya çıkan ve 1970'lerde uluslararası festivallerde büyük bir ün kazanan Genç Alman Sineması (*Das Neue Kino*) yönetmenleri için bir esin kaynağı oldu.

Alexander Kluge, sinemaya yönelen bu gayri resmi grubun ilk üyesiydi. *Abschied von gesterd* (1966), *Sirk Çadırı Altındaki Artistler* (*Die Artisten in der Zirkuskuppel: ratlos*, 1968) ve yakın tarihli *Bir Kölenin İşleri* (*Gelegenheitsarbeit einer Sklavin*, 1974) ile *Köktenci Ferdinand* (*Der starke Ferdinand*, 1975) soğukkanlılıkla ifade edilen politik bir çabayı gösterir.

Volker Schlöndorff'un sineması da doğası itibarıyla büyük ölçüde politiktir ama Schlöndorff hem daha büyük bir sinemasal ustalık hem de daha basit bir mantık sergiler. *Genç Törless'in Sorunları* (*Der junge Törless*, 1966), Robert Musil'in psikolojik romanının bir versiyonuydu; *Kombach'ın Yoksul Halkının Ani Zenginliği* (*Der plötzlicher Reichtum der armen Leute von Kombach*, 1971) ortaçağda geçen Brechtyen bir ahlak öyküsüydü. Karısı Margarethe von Trotta ile birlikte çalışan Schlöndorff daha sonra, bir miktar ticari başarı kazanan feminist film *Özgür Bir Kadın*'ı (*Strohfeuer*, 1972) yaptı. Von Trotta ise en çok belirgin politik temaları araştırmasıyla ünlüdür (*Die bleierne Zeit*, 1981; *Rosa Luxemburg*, 1985).

Schlöndorff ve von Trotta'nın *Katerina Blum'un Çiğnenen Onuru* (*Der verlorene Ehre der Katharina Blum*, 1975; Heinrich Böll'ün romanından) modern Alman politikasının önemli bir belgeseliydi ve net bir ticari başarı kazandı, çünkü aşırı sağcı milliyetçi basının lordu Axel Springer filme doğrudan karşı çıktı. 1979'da Schlöndorff, Günter Grass'ın savaş sonrası klasik romanı *Teneke Trampet*'i (*Der Blechtrommel*) sinemaya uyarladı. Schlöndorff'un bu başyapıttan yaptığı seçkin uyarlaması uluslararası başarı kazanarak şimdiye kadar Akademi ödülünü kazanan ilk Alman filmi unvanını kazandı. Dramatik ödül alma konuşmasında Schlöndorff ödülü yalnızca kendisi ve genç Alman yönetmenler kuşağı için değil, aynı zamanda, dokunaklı bir biçimde belirttiği gibi, şu nedenle aldığını belirtti: "Fritz Lang, Billy Wilder, Lubitsch, Murnau, Pabst için. Hepsini tanıyorsunuz! Onları bağrınıza bastınız!"

1970'lerde Rainer Werner Fassbinder Genç Alman sinemasının belki de en tanınan üyesiydi. Meslek hayatında sinema, tiyatro ve televizyonu birleştiren Fassbinder, 1982'de 37 yaşında ölmeden önce 40'tan fazla film yaptı. İlk dönem, oldukça politik olan filmleri -örneğin *Warum läuft Herr R amok?* (1969), *Dört Mevsim Satıcısı* (*Der Händler der vier Jahreszeiten*, 1971) - *Petra von Kant'ın Acı Gözyaşları* (*Die bitteren Tränen der Petra von Kant*, 1972), *Korku Ruhu Yer Bitirir* (*Angst essen Seele auf*, 1973) ve *Faustrecht der Freiheit* (*Fox*)'tan (1974) daha fazla ilgi çekicidir. Daha popüler olan sonraki filmleri fazlasıyla Douglas Sirk'in etkisini taşır ve daha karmaşıktır. Birçok televizyon filminden sonra Fassbinder, 1978'de ilk İngilizce filmini yaptı. *Ümitsizlik* (*Despair*, Vladimir Nabokov'un romanından Tom Stoppard tarafından senaryolaştırıldı. Bu etkili



Resim 4-71. Angela Winkler, Schlöndorff ve von Trotta'nın *Katharina Blum'un Çiğnenen Onuru*'nda (1975): Genç Alman Sineması'nın politik yüzü.

edebi referanslara rağmen, film Fassbinder'i uluslararası yönetmen düzeyine çıkarmadı. 1979'da *Maria Braun'un Evliliği* (*Die Ehe der Maria Braun*, yine Almanca) önemli bir başarı kazandı, birçok insan tarafından beğenildi. 15 saatlik televizyon dizisi *Berlin Alexanderplatz* (1980) kısa meslek hayatının zirvesini gösteriyordu.

Werner Herzog grubun en az sınıflandırılabilir üyesidir. *Cüceler de Başta Küçüktü* (*Auch Zwerge haben klein angefangen*, 1970) ve *Serap* (*Fata Morgana*, 1971) anlaşılması olanaksız denemelerken, *Land des Schweigens und der Dunkelheit* (1971) ve *Herkes Kendi Başına ve Tanrı Herkese Karşı* (*Jeder für sich und Gott gegen alle*, 1974) daha kolay anlaşılır filmlerdir. Birincisi bir sağır ve dilsizin dünyasının araştırılması, ikincisi ise kurt çocuk/soylu vahşi masalının Herzog versiyonudur. Herzog, olağandışı durumlardaki insanlara konsantre olur, neredeyse sanki bir deneysel antropolog gibidir. *Aguirre, Tanrıların Öfkesi* (*Aguirre, der Zorn Göttes*, 1972), Yeni Dünya'da bilinmeyen bir nehirde yolculuk yapan tutkulu bir İspanyol kâşifi inceler. Birçok eleştirmen filmi, pek benzemese de, baskı altındaki ruhun araştırılması olan ve çok daha pahalıya çıkan ardılı *Kıyamet* ile karşılaştırdı. *Camdan Kalp* (*Herz aus Glas*, 1977) ortaçağdaki cam işçilerinin gizemleri üzerine büyülü, soyut bir denemeyken, *Stroszek* (1977) Amerikan kültürüyle karşılaşan cahil bir Avrupalı'nın çok daha anlaşılır bir portresidir. Bir pilot ile savaş mahkûmunun öyküsünü anlatan *Little Dieter Needs to Fly* (1997) bu temaların çoğunu birleştirdi.

1970'lerde Genç Alman yönetmenlerinin en fazla hakkı yenen üyesi belki de Wim Wenders'dir. Wenders (Kluge, Herzog ve Fassbinder'in bazen yaptıkları gibi) yorucu bir sinema yerine

doğrudan, stilden çok insani kaygıların öne çıktığı, gri tonların ağır bastığı yoğun bir dizi film yaptı. Bunlar arasında *Kalecinin Penaltı Anındaki Korkusu* (*Die Angst des Tormanns beim Elfmeter*, 1971), *Yanlış Hareket* (*Falsche Bewegung*, 1976, her iki film de oyun yazarı Peter Handke'nin senaryosundan), *Alice Kentlerde* (*Alice in den Städten*, 1974) ve *Im Lauf der Zeit* (1975) vardır. Uluslararası bir ortak yapım olan *Amerikalı Dost* (*The American Friend*, 1977) Amerika ve Avrupa arasındaki kültürel ilişkileri ile yabancılaşma temalarını ustalıkla özetledi ve Amerika'da izleyici buldu. Bu önemli filmi tamamlamasının ardından Wenders, Francis Ford Coppola tarafından "keşfedildi." Coppola onunla *Hammett*'ı yönetmesi için kontrat imzaladı (film 1983'te gösterime girdi) ve aynı zamanda bir San Francisco restoranına "Wim" adını verdi. Bu aşk uzun sürmedi. Film sonunda gösterime girdiğinde Wenders'in çalışmasından çok az şey kalmıştı. Ancak Wenders yılmadı, Sam Shepard'ın bir senaryosundan kendi Amerikan filmi *Paris, Texas*'ı (1984) çekti. Daha sonra Wenders müthiş bir ağıt olan *Berlin Üzerinde Gökyüzü* (*Himmel über Berlin*, 1987) ve Küba müziğinin bir övgüsü olan *Buena Vista Social Club* (1998) ile uluslararası başarılar kazandı.

Coppola aynı zamanda, 1970'lerin yeni Alman yönetmenlerinin anlaşılması en güç olanı Hans-Jürgen Syberberg'in eleştirel ve yaygın bir ilgi görmesinin aracısıydı. 1979'da yaklaşık yedi saat süren başyapıtı *Hitler: Bir Alman Filmi* (*Hitler. Ein Film aus Deutschland*) San Francisco ve New York'ta sabırsız izleyiciler önünde gösterildi. Tamamen disiplinden yoksun ve yalnızca ara sıra zekâ parıltıları sergileyen *Hitler*, *avant-garde* dikkat çekiciliği dışında çok az şey ifade eder.

İsviçre sinemasının rönesansı, 1970'lerin en çarpıcı gelişmelerinden biriydi. Alain Tanner'ın filmleri; *Charles, Ölü veya Diri* (*Charles, Mort ou vif*, 1969), *La Salamandre*, 1971, *Afrika'dan Dönüş* (*Retour d'Afrique*, 1973), *Dünyanın Ortası* (*Le Milieu du monde*, 1974) geleneksel dramatik anlatım ile karmaşık mizansenin eşsiz bir bileşimini gösterir. İğneleyici, insani ve çok zekice politik bir alegori olan *2000 Yılında 25 Yaşına Basacak Olan Jonas* (*Jonas qui aura vingt cinq ans en l'an 2000*, 1976) 1968 olaylarının politik ve kültürel yenilgisi üzerine yorumlarıyla 1970'lerin en önemli toplumsal belgelerinden biriydi. Claude Goretta'nın filmleri *L'Invitation* (1972), *Pas si méchant que ça* (1975) özel bir cazibeye sahip, kelime oyununa dayanan öykülerdi. Michel Soutter; *James ou pas* (1970), *Les Arpenteurs* (1972) ve *Kaçış*'ta (*L'Escapade*, 1973) Goretta'nın cazibesi ile Tanner'ın politikalarını az da olsa bir araya getirmeyi başarır. Bu üç yönetmenin filmleri, garip ve hoş bir biçimde Yeni Dalga'nın ilk dönem ruhunu hatırlatır.

Amerikan sineması da 1960'ların sonu ile 70'lerin başında bir yetenek patlamasına tanık olmuştur ama yeni Fransız ve Alman sinemalarından farklı olarak Amerikan sineması fazlasıyla ticariydi. Tür anlayışı hâlâ güçlüdür. 1970'lerde gangsterleri ve müzikalleri bulmak zordu ama bunların yerini, aralarında "takip" filmleri, "yol" filmleri, "nostalji" filmleri, (geçmiş dönemin altın günleri üzerine olan) Hollywood filmleri, genellikle ihraç edilen "dövüş sanatları" filmleri (*Variety* bu türü sömürü filmi olarak sınıfladı), saygın "porno" filmler ve 1970'lerin ortalarında en çok para kazandıran "felaket" filmlerinin olduğu bir dizi tür almıştır. Bu çağdaş türlerin hiç-



Resim 4-72. Alain Tanner'ın *2000 Yılında 25 Yaşında Olacak Olan Jonas*'ı o dönemki hayat tarzımızla hâlâ yaşayabilecek olduğumuz tarzın sıcak, içten bir araştırması olarak 1970'lerin en önemli filmlerinden biriydi.

birinin, diyelim *western* ya da *film noir* kadar kendini ifade etme olanağı sunmaması önemlidir. Bu türler bir miktar ilgi görse de, 1970'lerde Amerika'da muhtemelen bu yeni türlerin en yenilikçi olanı, fazlasıyla ucuz malzeme içermesine rağmen, içinde hâlâ değerli birkaç filmi barındırabilen geniş bir kategori olarak "siyah sinema"ydı (*Black Film. Variety*'nin tabiriyle "*Blaxploitation**).

Bir yönetmen olmaya karar veren Melvin van Peebles hedefine ulaşmak için Fransa'ya gitti. Burada *Story of a Three-Day Pass* (1967) filmini yaptıktan sonra ABD'ye geri döndü ve kendisini ülke dışında kanıtlamış olarak bir Hollywood kontratı imzalayabildi. Sonuç çok zayıf bir komediydi: *The Watermelon Man* (1969). Bağımsız olarak yaptığı üçüncü filmi *Sweet Sweetback's Baadasssss, Song* (1970) estetik anlamda hâlâ en saf siyah filmdir. Bu film, siyah'ların Amerika'daki hayatları üzerine bir ibretlik de olan acı bir çığlıktır. Hollywood'u fetheden Van Peebles 1970'lerde dikkatini tiyatroya yöneltti. Broadway repertuvarında hâlâ güçlü ve kârlı bir tür olan siyah müzikal tiyatrosunun (*Ain't Supposed to Die a Natural Death, Don't Play Us Cheap*) gelişmesinde önemli bir rol oynadı. Görünüşte tiyatro ve sinema dünyasından sıkılan Peebles 1980'lere kadar kalacağı yer olan yakındaki Wall Street'e taşındı. *Bold Money: A New to Play the Options Market*'ı (1986) yazdı. 1980'lerin sonunda

* *Blaxploitation*, *black* (siyah) ve *exploitation* (sömürü, istismar) sözcüğünden türetme bir sözcük ve siyahları istismar eden/sömüren film anlamına geliyor. Benzer biçimde cinsel sömürü filmleri için de *sexploitation* sözcüğü kullanılıyor. (Ç.)

sinemaya döndü, oğlu Mario ile birlikte çalışmaya başladı.

Gordon Parks Sr sinemadaki ırk ayrımcılığını kırmaya katar verdiğinde *Life* dergisinin büyük ölçüde saygı gören fotoğrafçısı ve bir yazardı. Kendi otobiyografisine dayanan ilk filmi Öğrenme Ağacı (*The Learning Tree*, 1968) Kansas'ta geçen çocukluğu üzerine görsel açıdan sersemletici bir denemeydi ama düzenli olarak tahrik edilmeye alışkın izleyiciler için fazlasıyla durağandı. Parks'ın, 1970'lerin başında ticari açıdan oldukça popüler durumdaki siyah eylem filmlerinin ilk önemli örneği olan bir sonraki filmi *Kara Hafiye* (*Shaft*, 1970) ticari gereklilikleri yerine getirdi. Birkaç benzer riskli girişimden sonra Parks, bir Blues sanatçısının biyografisi olan ve yeni siyah sinemanın kısa tarihinde büyük bir film olarak yerini alan *Leadbelly* (1976) ile çok daha kişisel bir konuya geri dönüş yaptı.

Bill Gunn bir Siyah vampir sömürü filmi için yola çıkan ama bundan da öteye geçen 1970'li yılların en özgün ve heyecanlandırıcı filmlerinden *Ganja and Hess*'i (1973) yaptı. O yıl Cannes'da ödüller kazanmasına rağmen, dağıtımcı filmi rafa kaldırdı ve çok az kişi filmi izledi. Roman yazarı (*Rhinestone Sharecropping*) oyun yazarı (*Black Picture Show*, 1975), senaryo yazarı (*The Angel Levine*, 1970) ve televizyon yapımcısı (*Johannas*, 1972; *The Alberta Hunter Story*, 1982) Gunn 1989'da öldü.

1960'lı yılların sonunda yeni bir genç Amerikalı yönetmenler kuşağının, tıpkı Avrupalı çağdaşları gibi, daha kişisel bir sinema yapabilecekleri gibi bir izlenim doğdu. Arthur Penn (*Bonnie ve Clyde*,1967; *Alice'in Restoranı - Alice's Restaurant*, 1969; *Küçük Dev Adam - Little Big Man*, 1970; *Night Moves*, 1975), Frank ve Eleanor Perry (*David and Lisa*, 1962; *Deli Bir Ev Kadınının Günlüğü - Diary of a Mad Housewife*, 1972) gibi bağımsız yönetmenlerin filmleri üzerinde gelişen, çoğu sinema okullarında eğitim görmüş daha genç Amerikalılar, Hollywood'un altın çağındakinden daha az düzeyde ticari kaygıların egemenliğinde olan bir sinema arayışına girdi.

Bu kuşak için anahtar film *Mezun/Aşk Mevsimi*'ydi (*The Graduate*). 1967'deki "Aşk Yazı" sırasında gösterime girmesiyle, film hemen o dönemde anne babalarının kültürüne isyan halinde olan 1960'lar kuşağının simgesi olarak görüldü. Charles Webb'in romanından Buck Henry ve Calder Willingham'ın senaryosunu yazdığı ve Mike Nichols'un yönettiği *Mezun/Aşk Mevsimi*, Dustin Hoffman'ı büyük bir hızla yıldız oyuncu haline getirdi. Simon & Garfunkel'ın yaptığı ve otuz yıldan fazla süredir çalınan film müziklerinden ünlü şarkı sözleri:

> *Şimdi nereye Joe Dimaggio?*
> *Bir ülke kederli gözlerini size çeviriyor...*
> *Woo, woo, woo.**

Bu şarkı sözlerinin ironisi -Joe tabii ki onların anne babalarının kuşağının kahramanıydı- o dönemin dinleyicilerini şaşırttı. Bazıları, Aşk Yazı belleklerde sisler içinde kaybolur, bağlama batik *t-shirt*'ler tavan aralarına kaldırılırken, müziğin öldüğünü düşündüler ve onlar kendilerinin anne babaları haline geldiler.

Mike Nichols, *Mezun/Aşk Mevsimi*'nin yapılışını izleyen yıllarda Holly-

---

* "Mrs. Robinson" © 1967 Paul Simon, Charing Cross Music. İzin alınarak kullanıldı.



Resim 4-73. SİYAH SİNEMA. Bill Gunn ve Duane Jones, Gunn'ın kısmen vampir filmi kısmen de bu mitin antropolojik çözümlemesi olan önemli yapıtı *Ganja and Hesse*'de (1973). (MOMA/FSA.)

wood'a egemen olacak 1960'lar kuşağından birkaç yaş daha büyüktü. O, hippie kuşağının değil 1950'ler *Beat* kuşağının üyesiydi ve Nazizm'den kaçıp başka bir ülkeye sığınarak geçirilen çocukluk onu daha da tecrit etmişti. 30 yıldan fazla dışlanmış statüsünde yaşadı. Bu durum ona bir yönetmen olarak eşsiz bir bakış açısı kazandırdı ve 20. yüzyılın sonunun postmodern kültürünü anlamaya çalışan geleceğin tarih öğrencilerinin izlemesi gereken birkaç film yapmasını sağladı.

Nichols ve çalışma arkadaşı Elaine May ilk olarak, kendi *stand-up* komedi rutinlerinin bir eleştirisi olan Broadway başarılı yapımı *Mike Nichols ve Elaine May'le Bir Gece'nin (An Evening with Nichols and May)* yaratıcıları olarak 1961'de ün kazandılar. Bu yapım onun ilk kültürel dönüm noktasıydı ve Amerikan kültürünün dayanaklarından biri haline gelmiş olan *stand-up* komedi sanatı için yeni bir derinlik ve gelişkinlik düzeyini gösteriyordu. Birkaç yıl New York'ta oyun yönettikten sonra, Edward Albee'nin çok önemli oyunu *Kim Korkar Hain Kurttan? (Who's Afraid of Virginia Woolf?)* ile ilk film anlaşmasını imzaladı (1966). Filmin başrollerinde o dönemde Hollywood'un en gözde çifti Elizabeth Taylor ile Richard Burton oynadılar. Nichols, *Mezun/Aşk Mevsimi*'nin ardından *Catch-22*'yu (1970) yönetti. Joseph Keller'in kara komedisi 1950'lerde ve 60'ların başında II. Dünya Savaşı sonrası kuşak için anahtar romanlardan biri olmuştu. Başrollerinde Art Garfunkel ile Jack Nicholson'ın oynadığı *İlk Defa (Carnal Knowledge*, 1971) *Mezun/Aşk Mevsimi*'nde başlamış olan cinsel devrim tartışmasını genişletti.

Bundan sonraki 20 yıl içinde Nichols bazı ilginç filmler yönetti (*The Fortune*, 1975; *Silkwood*, 1983; *Working Girl*, 1988) ama artık eleştirmenlerin gözünden düşmüştü. Aslında önemli bir kişisel stili yoktu, bir *auteur* değildi. 1990'larda yeniden May ile birlikte çalışmaya başladı. Joe Klein'ın 1992'deki Clinton'ın başkanlık kampanyası hakkında olan ve tam da Monica Lewinsky'nin ilk kez medya karşısına çıktı-



Resim 4-74. *Mezun/Aşk Mevsimi.* Dustin Hoffman ve Anne Bancroft: Bir deneyimin öğrenilmesi.

ğı dönemde geçen romanından yaptıkları *Primary Colors* (1998) ile büyük başarı kazandılar. John Travolta'nun unutulmaz Bill Clinton portresi muhtemelen 1990'ların en başarılı karakteri olarak kalacak.

Tiyatro dünyasından gelen Nichols 1960'ların sonundaki eleştirmenlerin beklediği biri değildi. Herkes *Cahiers du Cinéma* eleştirmenlerinin daktilolarının yerine kameralarını geçirdiği on yıl önce Fransa'da neler olduğunu biliyordu ve tarihin tekerrür etmesini bekledi. Zamanından önce ortaya çıkmış film eleştirmeni Peter Bogdanovich ilk filmi *Hedefler*'in (*Targets*, 1968) yapımına gereken para için Roger Corman'ı ayarttığında ve *Esquire* dergisinin yönelim belirleyicileri (*trend-setters*) olan yazarlar Robert Benton ile David Newman *Bonny ve Clyde*'ın senaryosunu Hollywood'a sattığında herkes Amerikan "Yeni Dalga"sının başladığını düşündü.

Bogdanovich 1970'lerin başlarında Altın Çağ'dan gelen kahramanları çağrıştıran filmleriyle (*Son Film Gösterisi - The Last Picture Show*, 1971; *Aşka Vakit Yok - What's Up, Doc*, 1972; *Ay Beyazdır - Paper Moon*, 1973) biraz başarılı oldu ama daha sonra güvenilirliğini yitirdi. Benton ve Newman yönetmen ve senaryo yazarı olarak uzun ve önemli birer kariyer yaptılar. Diğer birkaç eleştirmen bu harekete katıldı (Paul Schrader ve Andrew Bergman kendi tezlerini yayımlamışlardı, Jay Cocks ise *Time*'da yazmıştı). Amerikan rönesansı, eleştiri dergilerinde değil, sinema okullarında doğdu.

Bağımsız şirket BBS'nin yaptığı filmler, yeni bir stilin doğuşunu ilan eden ilk filmler arasındaydı: *Easy Rider* (oyuncu Dennis Hopper yönetti, 1969), *Beş Kolay Parça* (*Five Easy Pieces*, Bob Rafelson, 1970), *A Safe Place* (Henry Jaglom, 1971), *Sür Dedi* (*Drive, He Said*, Jack Nicholson, 1971). Ancak *Easy Rider*'ın ticari başarısı, yalnızca kısa-ömürlü olan "gençlik" filmleri türünü başlattı. Gru-



Resim 4-75. Emma Thompson ve John Travolta *Primary Colors*'da. Istırabımızı paylaşıyorlar.

bun en yetenekli üyesi Bob Rafelson bile sonraki yedi yılda yalnızca iki film yapabildi: *The King of Marven Gardens* (1972) ve *Stay Hungry* (1976). BBS grubuyla işbirliği içindeki başka bir yönetmen Monte Hellman 1960'ların ortasında iki önemli *western* yaptı (*The Shooting* ve *Ride the Whirlwind*). *Two-Lane Blacktop*'la 1970'lerin en iyi "yol" filmlerinden birini gerçekleştirdi ama izleyen altı yılda yalnızca tek bir projeyi hayata geçirebildi. Bir yandan stüdyo sistemi içinde çalışmayı öğrenirken diğer yandan da kişisel bir bakış geliştirmeye çalışan yönetmenler, kendi filmlerini yapmada daha başarılı olmuşlardı.

New York Üniversitesi sinema bölümünden gelen Martin Scorsese iki alışılmamış bağımsız yapıtla (*Kapımı Çalan Kim? - Who's That Knocking at My Door*, 1969 ve *Kötü Sokaklar - Mean Streets*, 1973) işe başladı ama sonradan stil açısından bağımsız gibi görünürken Hollywood modellerine uyan iki film yaptı: *Alice Artık Burada Oturmuyor* ve *Taxi Şoförü*. *New York, New York* asla izleyici bulamamış olan 1940'ların müzikal stilini hırslı bir yeniden ele alma girişimiydi. The Band'in son konserinin zarif bir filme alınışı olan *Son Vals* (*The Last Waltz*, 1978) ise bir miktar eleştirel ve ticari başarı kazandı. Scorsese 1980'lerde giderek artan hırslı ve ilginç filmlerle yoluna devam etti. Kendi kuşağının daha ünlü yönetmenleri alışkanlıklarına yenilirken o, boksör Jake LaMotta'nın özyaşamöyküsünden siyah-beyaz çekilmiş, yürekten gelen dokunaklı bir çığlık olan *Öfkeli Boğa* (*Raging Bull*, 1980) ile yeni bir başlangıç yaptı. Bu filmi *Komedi Kralı* (*King of Comedy*, 1983), *Geç Saatler* (*After Hours*, 1985), *Paranın Rengi* (*Color of Money*, 1986) ve *Günaha Son Çağrı* (*The Last Temptation of Christ*, 1988) izledi. Bu kadar farklı filmleri tek bir yönetmenin yapmış olduğunu tahayyül etmek zordur: ünlü olma üzerine bir kara komedi denemesi (*essay*); bir sinema öğrencisinin senaryosundan düşük bütçeli bir yapım; klasik bir *film noir*'ın (*Bilardocu*) yıldız oyuncular (Paul New-

man ve Tom Cruise) ile devamı; ve Nikos Kazancakis'in tartışma yaratan romanından yapılan modern bir *Kitabı Mukaddes* epiği.

Scorsese'nin 1990'lardaki verimliliği eşit düzeyde çeşitlilik gösterdi ve araştırmaya dayalı oldu. Robert De Niro ile bir başka işbirlikleri olan *Sıkı Dostlar* mizahı, günlük endişeleri ve dehşeti eşit düzeyde birleştiren gangster türünü yeniden üretti. Bu iki sinemacı daha sonra bir *film noir* klasiğinin Hollywood tarzı yeniden yapımına yöneldiler: *Korku Burnu* (*Cape Fear*, 1991). Edith Wharton'ın 1870'lerde New York'ta yaşayanları anlatan romanından yapılan *Masumiyet Çağı* (*The Age of Innocence*, 1993) tarihsel doğruluk için bir tuval olurken, *Casino* (1995) De Niro'nun gangster kişiliği için başka bir platform sundu. Scorsese, Dalay Lama'nın çocukluğu ve ilk gençliğinin büyüleyici anlatımı olan *Kundun* (1997) ile bu farklı filmler demetini tamamladı. Bu yirmi yıllık dönemin filmleri virtüoz bir yönetmenin başarılarını gösteriyor. Bu dönemde Scorsese filmlerin korunması ve sinema tarihiyle de ilgilendi. British Film Institute'ün *A Century of Cinema* dizisine katkısı olan dört saatlik *A Personal Journey with Martin Scorsese through American Movies* (1995) bağımsız sinemacıların sinemaya katkılarını öne çıkaran eşsiz bir bakış açısı sağladı.

1970'lerde Hollywood yönetmenlerinin yeni kuşağı için model Francis Ford Coppola olmuştu. Coppola 1960'larda sinema okuluna gitti ve Roger Corman için çalıştı. Senaryo yazarı olarak ün kazandı. *Buhranlı Yıllar* (*The Rain People*, 1969) ve *Konuşma* da dahil birkaç kişisel film yaptı ve yönetti. Aynı zamanda 1970'lerin başındaki en fazla para kazandıran filmi *Baba*'yı (*The Godfather*, 1972) yaptı. Bu filmin ardından bir çok eleştirmenin son yılların en önemli Amerikan filmleri olarak değerlendirdiği devam filmleri (1975, 1991) geldi. Ticari ve sanatsal başarının bu birleşimi inanılmaz düzeyde nadir bir olaydır.

Daha sonra Coppola, *Kıyamet* için dört yıllık bir zaman ve 30 milyon dolardan fazla para harcadı. Çarpıcı bir biçimde çekilen film, Vietnam bağlamında işlenince Joseph Conrad'ın *Karanlığın Yüreği*'nin (*Heart of Darkness*) çarpıtılması olarak görüldü. Eleştirmenler ve izleyiciler bu girişimin tamamen başarılı olmadığı konusunda hemfikir göründüler. Amerika'nın Vietnam'daki varlığının yarattığı hoşnutsuzluğa uygun canlı metaforlara rağmen -belki de zekice oluşturulmuş ses ve görüntüler yüzünden- *Kıyamet*, Vietnam hakkında bize fazlaca bir şey anlatmaz. 1968'de Coppola ve John Milius'un kafasında bu düşünce ilk belirdiğinde, böylesi bir filmin devrimci etkisi olabilirdi. On yıldan daha fazla bir süre sonra savaş sonrasının kuşağı savaşın kâbusundan daha fazlasına gereksinim duydu. Onların anlamaya gereksinimleri vardı. Üç saatlik bir filmden böylesi bir analiz yapmasını istemek aşırıya kaçmak olabilir ama *Kıyamet*, baştan sona ıstırap verici prodüksiyon programıyla, çok şey vaat eder görünse de sonuçta zaten bunu yapmadı. *Kıyamet*, Amerikalı bir Jean-Luc Godard'a gereksinim duydu ama ne yazık ki böyle biri yoktu.*

---

* Burada bir müdahalede bulunduğumuzu belirtelim. Son cümle, kitabın 1981 baskısında var ama 2000 baskısından çıkarılmış. Bunun bir nedeni Godard'ın 1980'li yıllardan itibaren özellikle de 1959-72 arasında dünya sinemasını derinden etkileyen bir sinema yapmaması olabilir. Godard'ın sinemasının büyük ölçüde devrimci/yıkıcı/yenilikçi özelliklerini yitirdiği bize de doğru gelse de, bu durum sinema tarihinde Godard'ın ve sinemasının önemini azaltmaz. Ayrıca bu son cümle tarihsel olarak müthiş bir doğruyu içerdiği için metin içinde korumayı seçtik. (Ç.)



im 4-76. Daniel-Day Lewis ve Michelle Pfeiffer, Martin Scorsese'nin *Masumiyet Çağı*'nda. h Wharton'un tarihsel romanının zarif bir uyarlaması olan film, ayrıntılara yönelik olağanüsir dikkat sergiledi ve Scorsese'nin olgun stilini gösterdi.

Yılmayan Coppola kendini hızla arladı ve 1980 ilkbaharında Hollyod'daki eski Samuel Goldwyn Stüdarı'nı satın aldı. On yıl önce San ncisco'da alternatif bir stüdyo kurı denemişti. Hollywood'un iktidar ısına meydan okuyuş anlamına gelen nerican Zoetrope, özellikle perde arında başarı sağladı. Coppola bu stüdile henüz başlangıç halinde olan genç emacıların kariyerini destekledi. Bü bir hırsla "Omni Zoetrope" adını n yeni stüdyo daha da kısa ömürlü oldu.

1980'ler boyunca Coppola çok klı stiller denedi ama gişede nadiren arılı oldu. *Yürekten Bir*i'nde (*One From Heart*, 1982) ticari olmaya yetecek dar geliştirilmelerinden yıllar önce gisayarlı özel efektler takıntısı yaşadı. 83'te S. E. Hinton'ın gençlik romanından yapılan *Sokaktakiler* (*Outsiders*) *Siyam Balığı* (*Rumble Fish*) izleyen kaç yılda Hollywood'a hâkim olacak bir dizi önemli oyuncuyu tanıttı. Amerikan müzik tarihindeki özel bir dönemin hırslı bir yeniden-yaratımı olan *The Cotton Club* (1984) umulduğu gibi çıkmadı. Ancak *Peggy Sue Evleniyor* (*Peggy Sue Got Married*, 1986) ve uzun süredir ertelediği proje *Tucker: The Man and His Dream* (1988) ile Coppola iki önemli hayali gerçekleştirdi. Birincisi 1950'ler sonu ile 1960'ların başına mükemmel bir ağıttı ve o kuşağın simgesi oldu. İkincisi *Baba*'dan bu yana yapılan ilk 1940'lar filmi ve yitip gitmekte olduğundan önemi artacak olan Amerikan girişimciliği için bir ilahiydi. 1990'da Coppola, *Baba* üçlemesini ilk ikisinden çok daha az başarılı bulunan *Godfather III*'le tamamladı. 1990'larda Coppola, *Bram Stoker's Dracula* (1992) ve John Grisham'ın mahkeme salonunda geçen romanından yaptığı *The Rainmaker*'ın yönetmeni olarak bir hayli başarı kazanmıştı ama zamanının çoğunu yönetmenlikten çok yapımcılıkla geçirmeyi tercih etti.



Resim 4-77. Francis Ford Coppola *Tucker* ve *Peggy Sue Evleniyor*'da sırasıyla 1940'lar ve 60'ların görünüm ve duygularını ustaca yakalarken, o dönemlerin romantik ve serüven mitlerini yakalamak için hâlâ bizimle birlikte olan öyküleri kullandı. Burada Peggy Sue (Kathleen Turner) lisedeki sınıfının 25. yıl dolayısıyla yeniden bir araya gelme toplantısında Kraliçe seçiliyor.

Bu konuda Coppola yalnız değildi. Her ne kadar 1970'ler kuşağı, yönetmenin Atlas Okyanusu'nun her iki yanındaki *auteur* eleştirmenlerce film yapımının kralı ilan edildiği bir dönemde ortaya çıksa da, bütün önemli yıldız yönetmenler -Spielberg, Coppola, Scorsese ve Lucas- son 25 yıl boyunca zamanlarını yönetmenlik kadar yapımcılık (ve yazmak) ile de geçirmişlerdi. Gerçekten de Lucas -dönemin en etkili yönetmeni olduğu tartışılabilir- 25 yıl yönetmenlik anlaşmaları arasında gitti, geldi. *Auteur* kuramı için ne kadar da uzun!

Coppola'nın himayesi altındaki ilk kişilerden biri olan George Lucas, ironik olarak akıl hocasının düşünü ondan önce ilk gerçekleştiren kişi oldu. Çok az gişe başarısı göstermiş olan Zoetrope yapımı bir bilim-kurgu film *THX 1138* ile başlangıç yaptıktan sonra Lucas 1970'lerin en popüler filmlerinden biri olan *American Graffiti*'yi yaptı. Bunu 1977'de *Yıldız Savaşları* izledi. Film o dönemde bütün zamanların en kârlı filmiydi. Kârlı lisans haklarıyla (kuklalar, oyunlar, oyuncaklar, *t-shirt*'ler vs.) Lucas, Lucasfilm Ltd. adlı kendi imparatorluğunu kurdu. Daha sonra Lucas yapımcılık yapmak ve bu şirketi yönetmeye konsantre olmak için yönetmen sandalyesini terk etti. *Yıldız Savaşları*'ndan gelen kârlarla Lucas, San Francisco'nun kuzeyindeki Marin County'de film yapım kompleksi inşa etti ve burada çalışmaya başladı.

1980'lerin başından sonuna Lucas, *Yıldız Savaşları*'nda altın madeni aradı (iki devam filmi) ve Spielberg ile birlikte kârlı ve eğlendirici *Indiana Jones* imtiyazını oluşturdu. Lucas aynı zamanda 1980'ler boyunca gelişmesini sürdüren ve yapımcılığını kendisinin üstlendiği iki devam filminin başarısının altında yatan özel efektler işine girdi. Şirketi Industrial Light & Magic, sayısal efeklerin ve sinema salonlarındaki THX standardının yerleşmesinin öncülüğünü yaptı.

Yıldız Savaşları dizisi Hollywood tarihinin geniş ve aydınlatıcı bir kataloğu-



Resim 4-78. Preston Tucker (Jeff Bridges) ise Chicago fabrikasının montaj hattında ilerleyen i Tucker'ları izliyor.

dur. Filmin popüler öğelerinin çoğu, Hollywood'un Altın Çağı'nı karakterize eden birçok türün klasiğine doğrudan göndermelere sahiptir *Yıldız Savaşları* yalnızca bir bilim-kurgu değil, zaman zaman bir *western*, bir "*savaş*" filmi, bir "*tarihsel romans*" vb'dir. Lucas'ın ünlü öncellerinden ödünç aldığı ya da saygısını sunduğu birçok ayrıntı, stil ve hileyi düşününce, *Yıldız Savaşları* filmlerinin Amerikan sinema tarihindeki diğer bütün devam filmlerinden daha fazla hasılat yapması uygun görünüyor. Lucas, *Star Wars* destanını her zaman gençliğinden hatırladığı Cumartesi sabahları dizilerinden farklı olmayan dokuz bölümlük bir dizi olarak düşündü. 1993'te üç tane daha *Yıldız Savaşları* filmi için bir program açıkladı. Bunlardan ilki olan *Star Wars: Episode I - Phantom Menace*, 19 Mayıs 1999'da Amerika'daki ilk gösterimi (*premiere*) yapıldığında ilk önemli kültürel olay olduğunu kanıtladı. Fanatikler gece gösterimleri için gündüzden sıraya girdiler ve herkesin işini bırakıp filmi görmeye gideceği beklentisiyle yüz yüze gelen birçok Silikon Vadisi şirketi o günü kültürel tatil ila etti. Kullandıkları tekniğin büyük böl mü *Yıldız Savaşları* mitiyle birlikte geli tirilmiştir; belki de bu film onların mes lek seçimine yardım etti.

Yarışta Lucas ile at başı giden Ste ven Spielberg olmuştur. *Jaws* (1975 *Yıldız Savaşları* ile yer değiştirmeden ön ce bir süre için *Variety* dergisinin bütü zamanların en büyük hasılatı listesind ilk sıraya yükseldi ve Spielberg bilim kurgu filmi *Üçüncü Türden Yakınlaşma lar*'ı (*Close Encounters of the Third Kind* 1977 yılında ve *Yıldız Savaşları*'ndan y di ay sonra yaptı ve bu film de listeni ikinci sırasına yerleşti. *1941* (1979) ayn yılda geçen ve daha da pahalıya ma olan bir komedi girişimiydi ve ülke için de gişede başarısızlığa uğrayarak Spie berg'e büyük zarar verdi.

İlk Indiana Jones filmi olan *Kuts Hazine Avcıları* (*Raiders of the Lost Ar* 1981) ile yeniden listenin zirvesine ye leşti ve E. T.: *Extraterrastrial* (1982) il zirvedeki yerini korudu. 1980'li yıll *Mor Yıllar* (*The Color Purple*, 1985) v *Güneş İmparatorluğu*'ndan (*Empire of th*

Sun, 1987) *Daima* (*Always*, 1989) ve Indiana Jones devam filmlerine (1984, 1989) kadar küçüklü büyüklü başarılarla doldu. Coppola ve Lucas gibi o da aktif bir yapımcı olmuş, *Geleceğe Dönüş* (*Back to the Future*) devam filmleri ile bir dönüm noktası olan *Who Framed Roger Rabbit*'e (1988) yapımcı olarak imza atmıştır. 20. yüzyılın son yirmi beş yılında Amerikan popüler kültürüne, sık sık işbirliği yapan George Lukas ve Steven Spielberg'den daha büyük bir etkide bulunan başka birileri daha yoktur. 1993'te *Jurassic Park* dünya gişe rekorunu kırarken, eleştirmenlerin beğendiği *Shindler'in Listesi* (*Shindler's List*) Spielberg'in dünyanın en "ciddi" yönetmenleriyle karşılaştırılmasını sağladı. 1997'de bu yeni oluşmuş saygınlığı desteklercesine Spielberg başka bir ikili oyun oynadı: Devam filmi olan *Kayıp Dünya: Jurassic Park* (*The Lost World*) ve ünlü bir köle ayaklanmasını anlatan ciddi, etkileyici tarihsel drama *Amistad*. Ertesi yıl ilk kez gerçeklik ile seyirliği birleştirebildiği bir konu buldu: Önemli bir II. Dünya Savaşı epiği olan *Er Ryan'ı Kurtarmak*.

Bu üç yönetmen/yapımcıdan bir kuşak daha yaşlı olan Robert Altman stüdyolarla kolay olmayan bir ittifak içinde ayakta kaldı ve kendi tarzında filmler yapmayı başardı. Altman çağdaş yönetmenlerin en özgün olanlarından biridir. Onun sineması macerayı sever. *Cephede Eğlence* (M*A*S*H, 1970) bir kuşağın durumunu ortaya koydu ve süreç içinde Altman'ın sanatsal özgürlüğünü güvence altına aldı. *McCabe and Mrs. Miller* (1971) kesinlikle dönemin önde gelen *western*'iydi. Bu arada *Uzun Elveda* (*The Long Goodbye*, 1972) ve *Bizim Gibi Hırsızlar* (*Thieves Like Us*, 1974) anıldıkları sıra ile detektif filmi ve *film noir* türlerinin özgün çeşitlemeleriydiler.

Altman'ın en büyük başarısı, bilince yerleşmiş iki yüz yıllık mitsel köklere dokunan olağanüstü özgün bir film olan *Nashville*'di. *Buffalo Bill ve Kızılderililer* de Amerikan hayat tarzı üzerine bazı ilginç sorular ortaya attı. Belki de Altman'ın "Yeni Hollywood"a en büyük katkısı kendi çalışma yöntemi olmuştur. Gözde yönetmenler yıllarca sözde başyapıtları üzerinde çalışırlarken, Altman, 1970'lerde zirvede olduğu dönemde filmlerini dokuz ayda bir gibi kısa sürelerde gerçekleştirdi. Bu filmler nadiren para kazandırdı ama ortalama olarak kendi maliyetlerini karşıladılar. Bu filmler bazen ilginç (*Bir Düğün - A Wedding*, 1978), bazen büyüleyici (*Kusursuz Bir Çift - A Perfect Couple*, 1979) ve ara sıra da sınırsızca sanatsaldır (*Beşli - Quintet*, 1978) ama her zaman için bir sanat dalının (sinema) aşkıyla ve bir insanın zekâsıyla yoğrulmuştur ve bunlardan o kadar çok vardı ki!

Altman 1980'lerde kendi stüdyosu Lion's Gate'i sattı, dikkatini tiyatroya yöneltti ve oyunlara dayalı birkaç film yönetti. Daha sonra 1992'de etkileyici *Oyuncu* ile sinemaya geri döndü. Çağdaş Hollywood'un bu yaratıcı taşlaması içindeki şakalarla bilmece haline gelen bir filmdi. 1993'te gösterime giren *Short Cuts*'ın aldığı tepkiler birbirinden farklıydı ama moda endüstrisi üzerine bir taşlama olan *Hazır Giyim* (*Prêt à Porter*, 1994) ile yeniden formunu buldu. *Kurabiyenin Tarihi* (*Cookie's Fortune*, 1999) izleyicinin hoşlandığı bir komediydi.

Başyapıtı *Gölgeler* (*Shadows*, 1959) ile çağdaş yönetmenlerin bağımsızlığını önceden haber veren John Cassavetes, on yıl sonra *Yüzler* (*Faces*, 1968) ile bağımsız filmlere geri döndü. Bunu *Kocalar* (*Husbands*, 1970), *Minnie ve Moscowitz* (1971) ve bugüne kadar ki en popüler filmi *Etki Altındaki Bir Kadın* (*A Woman Under the Influence*, 1974) izledi. Daha sonraki birkaç denemeyi yalnızca Cassave-

tes hayranları gördü. *The Killing of a Chinese Bookie* (1976) bunlardan biriydi. Oyuncular arasındaki yoğun ilişkiler ve doğaçlamaya dayalı, zor anlaşılabilen stiline rağmen Cassavetes genellikle, stüdyodan gelen para kaynağı olmaksızın filmlerini finanse edebilmiş ve tamamlamıştır. Bağımsız bir yönetmen olarak yaratıcı yaşamına paralellik gösteren başarılı bir profesyonel oyuncu olan John Cassavetes modern Amerikan sinema tarihinde kendisine eşsiz bir yer edindi. 1989'da öldü.

Paul Mazursky 1970'lerde ortaya çıkan ve stüdyo sistemi içinde az ya da çok başarılı olarak yaşamayı başarmış önemli çağdaş yönetmenlerden biriydi. Mazursky birçok ilgi çekici filminde insani komedi üzerine yoğunlaştı. *Bob & Carol & Ted & Alice* (1969), *Alice Harikalar Diyarında* (*Alex in Wonderland*, 1970), *Blume in Love* (1973), *Harry and Tonto* (1974) ve *Gelecek Durak, Greenwich Village* (*Next Stop, Greenwich Village*, 1976) çağdaş yaşam stillerini ele alırlarken, aynı zamanda yumuşak bir mizah sergilerler. *Yalnız Bir Kadın* (*An Unmaried Women*, 1978), zirvesinde bulunan feminist hareketi yakalayan Mazursky'nin en popüler filmidir. *Willie and Phil* (1980) onun ilgi alanlarının bir özeti ve ruhsal kaynağı olan Truffaut'nun klasiği *Jules ve Jim* üzerine ilginç bir yorum girişimiydi. 1980'lerde Mazursky cesur bir Shakespeare yeniden yapımı olan *Fırtına* (*Tempest*, 1982), Rus göçmeni Robin Williams'ın oynadığı *Hudson'daki Moskova* (*Moscow on the Hudson*, 1984) ve New York üzerine "soykırım" tarzı karanlığa dair etkili bir anlatım olan *Enemies, A Love Story* (1989) ile yoluna devam etti. Mazursky 1950'lerde ve 60'larda bir oyuncu ve *stand-up* komedyeniydi. İlk rol aldığı film Stanley Kubrick'in *Korku ve Arzu*'suydu (*Fear and Desire*, 1953); Richard Brooks'un yeni ufuklar açan *The Blackboard Jungle*'ında da (1955) oynamıştı. 1998'de HBO için yaptığı yaşamöyküsel filmi *Winchell* başarılı bulunduysa da, 1990'larda yönetmenlikten çok oyunculuk yaptı.

En fazla hakkı yenen yönetmenlerden biri olan Michael Ritchie (*Büyük Şampiyon - Downhill Racer*, 1969; *Aday - The Candidate*, 1972; *Smile* 1975; *Kötü Haber Çabuk Yayılır - Bad News Bears*, 1976 ve *Semi-Tough*, 1977) alışılmamış bir karışım elde etmek için kurmaca yapılarla belgesel teknikleri birleştirir. *Eve Gelen Yabancı* (*Prime Cut*, 1972) modern Amerika'nın hâlâ geçerli olan bir metaforuydu ve değerinin daha fazla bilinmesi gereken bir filmdi.

1970'lerin başında bir dizi başarılı komediyi (*Bananas*, 1971; *200 Yıl Sonra - Sleeper*, 1973; *Aşk ve Ölüm - Love and Death*, 1975) yapan, filmlerinin biçim ve içeriğini kontrol etmede eşit düzeyde başarılı olan Woody Allen 1977'de *Annie Hall* ile yeni bir derinlik keşfetti ve eleştirmenlerin dikkatini çekti. Bu filmi 1978'de entelektüel anksiyete üzerine tedbirsizce yapılmış "ciddi" bir Avrupalı sineması taklidi *Interiors* (1978) izledi. Ancak *Interiors*'un başlıca amacının ciddi bir biçimde ustası Ingmar Bergman'ı anmak olduğunu söylemek zordur. *Manhattan* (1979) ile Allen tekrar dikkatleri üzerine çekti. 1980'lerde Woody Allen hepsi de dikkat çekici ve önemli filmler yaptı: *Stardust Memories* (1980), *Zelig* (1983), *Broadway Danny Rose* (1984), *Kahire'nin Mor Gülü* (*The Purple Rose of Cairo*, 1985), *Hannah ve Kız Kardeşleri* (*Hannah and Her Sisters*, 1986), *Radyo Günleri* (*Radio Days*, 1987) ve *Alice* (1990). Bu filmlerin hepsini Woody Allen'ın New Yorklu entelektüel duyarlılığı biçimlendirdi. 1992'de Mia Farrow'la ilişkisi televizyon magazin programlarına konu olmaya ve gerçeklik kurmacadan daha güçlü olmaya başlayınca bir



Resim 4-79. 1993'te Steven Spielberg iki filmle önemli bir darbe yaptı. Ağırlıkla gelişkin özel efektlere dayanan bir canavar filmiyle (*Jurassic Park*) büyük gişe geliri getiren filme imza attı. Burada klasik bir canavar davranışını görüyoruz. Çarpıcı bir biçimde bu film gözünü devam filmi olmaya çevirdi...

süre gözden uzaklaştı ama 1993'te (*Annie Hall*'a eşsiz görünümünü vermiş olan) Diane Keaton ile *Manhattan Murder Mystery*'i (1993) yaparak sinemaya döndü. *Bullets Over Broadway* (1994) ve *Mighty Aphrodite* (1995) hafif komediler di ama Allen bu iki film arasında Oscar'ın birçok dalında aday gösterildi. Allen'ın ilk müzikal komedisi *Herkes Seni Seviyorum Der* (*Everyone Says I Love You*, 1996) popüler olmaya yakındı ama eski anksiyete *Yaramaz Harry*'de (*Deconstructing Harry*, 1997) ve *Celebrity*'de (1998) yeniden yüzeye çıktı. Her iki film de değişik eleştiriler aldı. Yine de Woody Allen 30 yıldan bu yana kendi tarzında film yapmayı başarabilmiştir: Yeteneği endüstri tarafından ödüllendirilmeyen önemli bir bağımsız sanatçıdır.

Allen, Altman, Bogdanovich, Cassavetes, Coppola, Lucas, Mazursky, Nichols, Scorsese, Spielberg ve Ritchie'nin -1970'lerdeki Amerikan sinemasının panteonu- genelde Amerikalı yönetmenlerin üstüne çıktıkları görülürken, bu dönemden başka yönetmenler de çalışmaya devam ettiler. Alan J. Pakula, Sydney Pollack, John Korty, Philip Kaufman, Hal Ashby, Paul Schrader ve Mel Brooks bu kategoriye girer.

1970'lerde belgesel sinema da oldukça yol kat etti. Yukarıda sözü geçenlerin yanı sıra Haskell Wexler, Saul Landau, Peter Davis ve Emil De Antonio'dan da söz edilmelidir. Yetenekli bir görüntü yönetmeni olan Wexler, 1960'ların en önemli filmlerinden biri olan ve kitle



Resim 4-80 ... Oysa zor bir konuyu işlediği ve ağırlıklı olarak zekice diyaloglara dayalı gereğinden uzun Oscar ödüllü *Shindler'in Listesi*'nde sevgi dolu hırslı bir adam, bu nedenle de karşı konulamaz bir karakter olan Shindler rolündeki Liam Neeson "Shindler'in Yahudileri'ne" hoşçakalın diyor. Spielberg'in Üçüncü Reich'ın ortasında olumlu bir karakter bulmasını sağlıyor.

iletişim araçlarıyla politika arasındaki ilişkiler üzerine etkili bir denemeyle Chicago'daki 1968 Demokrat Parti toplantısının gerçek trajedisini ustalıkla bir araya getiren *Medium Cool*'u yönetti.

Sık sık Wexler'le birlikte çalışan Landau bir dizi önemli kurmaca-olmayan filmler yaptı: *Interview with President Allende*, *Report on the Torture in Brazil* (ikisi de 1971). De Antonio, başkalarının çektiği malzemeyi kullanarak politik olarak etkili denemeler oluşturmaya dayanan derleme film konusunda uzmanlaşmıştır: Ordu-Mc Carthy duruşmaları üzerine olan *Point of Order* (1963), Richard Nixon üzerine olan *Millhouse* (1971) ve politik olmayan tek filmi *Painters Painting* (1972). De Antonio ile Wexler, savaş-karşıtı Weather örgütü firarileri üzerine bir film olan *Underground*'u çekmek için 1976'da bir araya geldiler.

Peter Davis'in ABD ve Vietnam arasındaki acılı ilişkiler üzerine olan belgesel denemesi *Hearts and Minds* (1975), bir grup izleyiciyi kızdırdı, çünkü partizanca görünüyordu ama 1960'tan bu yana yapılan en dikkate değer Amerikan belgesellerinden biri olarak kaldı. Yalnızca görsel açıdan son derece önemli veriler sunmakla kalmadı, konusuna tutkuyla yaklaştığı için, izleyicisi üzerinde entelektüel olduğu kadar duygusal bir etki de yarattı. Üzücüdür ki, film yalnızca, on yıl sonra Amerika'nın müdahalesinin trajik bir hata olduğunun netleştiği savaşın son aylarında izlendi.

Belgesel tarz, 1970'lerde çok sayıda kadın yönetmen için de uygun bir zemin sağladı: Joyce Chopra, Martha Coolidge, Julia Reichert, Amalie Rothschild, Claudia Weill, Nell Cox, Cinda Firestone, Barbara Kopple ve daha birçoğu. Bu yönetmenlerin çoğu feminist konuları

araştırmak için özyaşamöyküsel tarzı yararlı buldu. 1978'de Claudia Weill, 1970'lerin sonundaki bağımsız, kurmaca olmayan sinemaya damgasını vuran doğrudan duyarlılık ve yalın stil türünü sunan bağımsız bir yapım olan *Girl Friends* ile etkili bir başlangıç filmi yaptı. 1980'lerde çok önemli televizyon dizisi *thirtysomething*'in yönetmeni olarak daha geniş bir izleyici topluluğuna ulaştı. Chopra, Coolidge ve Reichert de benzer bir yolu izlediler ve uzun metraj ile az ya da çok düzenli olarak televizyonda çalışmayı birleştirdiler. Rothschild, Cox ve Kopple belgesel yapmaya devam ettiler.

1970'lerin sonunda hem salon dağıtımı hem de televizyon yayınları nedeniyle yapılan bol miktardaki kurmaca olmayan filmler arasında üç tarihsel çalışma özel bir ilgi gördü.

Barbara Kopple'ın 1976 tarihli *Harlan County, U.S.A.*'yi bize, bölgenin takma ad olarak "Kanlı Harlan" adını aldığı 1930'lardaki işçi sınıfının çetin mücadelesinin ardından kırk yıl boyunca madencilik merkezi olmuş bu yerde hâlâ daha iyi çalışma koşulları için mücadele eden kadınlar ve erkeklerin canlı ve etkili bir tanımlamasını verdi. Kopple insanları politik amaçlarla kullanmadı ama onları filmde gerçek bakış açılarını keşfetmemiz için özgür bıraktı ve süreç içinde sıradan insanlar (ama olağanüstü dayanıklılık, adanmışlık ve mizahla) kısa bir süre içinde gerçek birer film yıldızı haline geldiler.

With Babies and Banners (1978, Lorraine Gray, Anne Bohlen, Lyn Goldfarb), ulaşılması zor tarihsel filmler aracılığıyla 1937'deki General Motors oturma grevi sırasındaki "Kadınlar Âcil Durum Ekibi"nin öyküsünü ve aynı kadınların 40 yıl sonra tekrar bir araya gelişlerinin etkileyici röportajlarını belgeler.

The Wobblies (1979, Stewart Bird, Deborrah Shaffer) benzer biçimde Dünya Sanayi İşçileri ve onların yüzyılın ilk yıllarındaki mücadelelerine yeni bir yaklaşımda bulunmak için tarihsel filmler ile çağdaş röportajları bir araya getirir. Bird ve Shaffer'ın başvurduğu kişiler filmin yapıldığı dönemde yaklaşık olarak 70 yaşın üzerindeydiler. Her iki film de iletişim aracının (film) tarihsel amaçlar için nasıl etkili bir biçimde kullanılabileceğini gösterir.

Bu filmlerin gösterdiği canlı tarihsel ve politik araştırma ruhu devam etti ve hatta gelişti ama 1980'lerden bu yana belgesel tarz, haber-magazin şovlarının gelişmesi gibi, sinemadan çok televizyonun alanına girmiştir.

Postmodern Devam: Demokrasi, Teknoloji, Sinemanın Sonu

1980'li ve 90'lı yıllarla ilgili gerçek, 1970'lerin sinemasına meydan okuyan yeni bir dinamik sinemacılar kuşağının ortaya çıkmamış olmasıdır. Geçen yirmi yılda film işindeki (ve dünyadaki) büyük değişimlere rağmen, daha fazlası aynı kalmıştır: O zamanki *Yıldız Savaşları*, şimdiki *Yıldız Savaşları* ve sonrasında çok daha fazla *Yıldız Savaşları*. Aslında bu kitabın 1981 yılında yayımlanan 2. baskısından bu yana yazacak çok az yeni şey olmuştur.

Devam filmi çılgınlığı (*sequelmania*) en azından Amerikan sinema endüstrisinin düsturudur ve her yapımcının düşü durumun, öykü çizgisinin ve karakterlerin devam filmine uygun olduğu bir filmin "imtiyazına" sahip olmaktır. Herhangi bir yapımcının Albert "Cubby" Broccoli rekorunu kırması mümkün değildir: James Bond 1962'de *Dr. No* ile başladı ve 35 yıldan fazla süredir altı farklı James Bond'la devam etti. (Yalnızca Sherlock Holmes daha faz-



Resim 4-81. Altman'ın uzun süredir beklenen geri dönüşü olan *Oyuncu*, hem Hollywood içi hem de ona bağlı olmayan şakalarla dolu olarak o günün Hollywood'u üzerine başkalarına da bulaşan bir taşlama oldu. Burada Stüdyo yöneticisi Tim Robbins mesaj alıyor. (© *1992 Fine Line Feature. Her hakkı saklıdır. Fotoğraf Joyce Rudolph'un. New Line Productions, Inc.'in izniyle.*)

la oyuncu tarafından oynanmıştır.) Ama *48 Saat* (*48 Hours*), *Sosyete Polisi* (*Beverly Hills Cop*), *Cehennem Silahı* (*Lethal Weapon*) ve *Zor Ölüm* (*Die Hard*) gibi aksiyon devam filmleri ile *Uzay Yolu* ve *Yaratık* gibi bilim kurgu devam filmleri Bond'la rekabet etmeyi hedeflediler.*

Hollywood devam filmleri yapmıyorsa, o zaman genellikle televizyon şovlarının (*The Fugitive*, *The Beverly Hillbillies*, 1993; *Taş Devri - The Flintstones*, 1994; *The Brady Bunch Movie*, 1995; *Görevimiz Tehlike - Mission: Impossible* ve *Sgt. Bilko*, 1996; *Lost in Space*, 1998; *My Favorite Martian*, *Vahşi, Vahşi Batı - Wild Wild West* ve *The Mod Squad*, 1999), bazen de -şaşırtıcı bir biçimde- Avrupa filmlerinin (*Üç Adam ve Bir Bebek - Trois hommes et un couffin*, 1987; *Sommersby*, 1992; *Scent of a Woman*, 1992) yeniden yapımını gerçekleştiriyordur. Dünya film kültürlerinin iç içe geçmesinin, Hollywood'un başarılı Avrupa yapımlarına gösterdiği alışılmamış ilgiden daha iyi bir kanıtı yoktur. Popüler kültürümüzün yoksullaşmasının, (filmler Broadway müzikallerine aktarılmıyorsa) sonu gelmeyen filmler-için-yapılan-TV-şovları dalgasından daha çarpıcı bir kanıtı da yoktur.

* Bu grup içinde dikkate değer olan, hem kahramanın bir kadın olduğu (Sigourney Weaver) hem de yaratıcı devam filmi adları nedeniyle ödül almayı hak ettiği için *Yaratık*'tır: *Yaratık*, *Yaratıklar*, *Yaratık3*, *Yaratık Diriliş* (*Resurrection*).



Resim 4-82. Woody Allen'ın doğduğu ve büyüdüğü yerle ilgili siyah-beyaz romantik fantezisi *Manhattan*, New York'un mitsel öğelerini öne çıkarır: Köprüler, nehirler ve römorkörle deniz taşıtlarını çekme alanları...



Resim 4-83. ... *Zelig* elektronik örtü tekniklerinin bu ustaca kullanımı, özel efektleriyle değil, diyaloglarıyla tanınan bir yönetmen için alışılmamış bir kopuştu. (Woody/Zelig, Führer'in arkasından el sallıyor)... (*Büyütülmüş çerçeve.*)



Resim 4-84. ... *Manhattan Murder Mystery* Allen'ın yaşadığı sinir bozucu olayların ardından bir kez daha New York temalarını yineledi



Resim 4-85. Warren Beaty'nin *Dick Tracy*'si (1990) uzun süreden beri 1930'ların ve 40'ların çizgi romanlarını yeniden işleyen son filmlerden biriydi. O dönemin (en azından çizgili romanlarda görüldüğü biçimiyle) görünümünü ve tarzını yakalamaya yönelik hırslı bir girişim olan film, görüntü yönetmeni Vittorio Storaro'nun yanı sıra Madonna ve Stephen Sondheim gibi yeteneklerden de yararlandı.

Avrupalı yönetmenler günümüzde daha az çaba harcayarak kendi kültürlerinden Hollywood'a taşınıyor ve nadiren geri dönüyorlar. Paul Verhoeven kendi ülkesi Hollanda'da tarihsel dramalar ve yaşamöyküleri çekti. Hollywood'da ise modaya uygun bilim kurgu taraftarı oldu (*Robocop*, 1987; *Total Recall*, 1990) ve daha sonra da cesurca sekse el attı (*Temel İçgüdü - Basic Instinct*, 1992; *Showgirls*, 1995). Fransa'da Barbet Schroder, *Cahiers du Cinéma*'da yazan bir eleştirmendi ve Eric Rohmer'ın ortağıydı. Birleşik Amerika'da Hollywood tarzını benimseyerek karmaşık drama *Reversal of Fortune*'u (1990) yaptı. İngiliz yönetmenler de (Alan Parker, Stephen Frears, Michael Apted, Ridley Scott ve Tony Scott) giderek Hollywood'da iş bulmaya başladılar ve ülkeleriyle Amerika arasında gidip gelen Avustralyalılara katıldılar.

Hollywood alanının bu genişlemesinin bir nedeni belki de ihraç pazarının artan önemiydi. 1980'lerin başında Amerikan sinema endüstrisi yanlış yaptığı görülmeyen İngiliz yapım şirketi Goldcrest'i birkaç yıl boyunca takdir etti. Oscar'lar *Gandhi* ve *Ölüm Tarlaları*'na gitti. Bu dönemden itibaren Amerikan ve Avrupa filmleri arasındaki tarihsel stilistik ayrım azaldı.

Bu uluslararası ekiplerin ürettiği filmler giderek ikiye ayrıldı: Her ne kadar Hollywood orta yaşına gelmiş 40'lı ve 50'li yaşlarındaki son kuşağa dikkat etmek zorundaysa da, en büyük dikkati 13 ile 24 yaş arası pazara vermeyi sürdürüyor. 1980'lerin başında iki film bu pazarları önceden haber verdi: Başrol oyuncularının çocuklar olduğu ve büyük gişe geliri getiren "aksiyon-serüven" fantezisinin ilk örneği olan Spielberg'in *E. T.*'si ile video dükkânlarının raflarını dolduran ve çağdaş orta yaşlı, orta sınıf karakter draması için model olan Lawrence Kasdan'ın *The Big Chill*'i (1984).



Resim 4-86. Robert Zemeckis'in *Who Framed Roger Rabbit*'i de (1988) çizgi roman dünyasına saygılarını sunuyordu. Üstelik bu kez tarihsel atalarından daha gerçek biçimde kendi *Toonland*'ini yaratmıştı. 1980'lerde çizgi romanlardan yapılan ve büyük gişe geliri getiren filmlerden daha yenilikçi olan bu film daha da eğlendiriciydi. Burada Roger, filmin diğer yıldızı canlı oyuncu Eddie Valliant'ı (Bob Hoskins) alt ediyor.

1980'lerin ve 90'ların öncü türü açık arayla aksiyon-serüven olmuştur, çünkü bu tür karaktere ve karakter gelişimine çok az dayalıdır, devam filmlerine çok uygundur ve Hollywood'un artık sayısallaşmış özel efekt endüstrisinin artan gelişkinliğini sonuna kadar sömürür. Bilim kurgunun ve fantezinin ince cilasıyla karakterize olan ve efekt uzmanlarının bunun ticaretini yapmalarını mazur gösteren çağdaş aksiyon filmleri derinden hissedilen içgüdüsel heyecan ve şiddetin etkisini sömürerek başarılı oldu. 24 saat yayının ortaya çıkardığı "zamanının büyük bölümünü televizyon izleyerek geçiren" (*couch potatoe*) bir kuşak çok salonlu sinemada, biraz daha büyük görüntülü film lehine birkaç saatliğine küçük ekranın başından ayrılmak için en iyi nedenlerin geniş ekran, kuşatan-ses (*surround-sound*) ve geniş bant aksiyonun (ve stadyum oturuşu) olduğunu keşfetti. Tipik bir aksiyon filminin tıka basa dolu izlenmesi, televizyonun neden olduğu edilgin keyifsizliğe paradoksal bir panzehir işlevi gördü. Kuşkusuz bu yalnızca, gençlerin ve çocukların eğlence dolarları için başlıca rakip olan heyecanlı video oyunları gibi, yalnızca bir sanal alternatif gerçekliktir.

Bunlar olurken, Paul Verhoeven bir eğilim başlatmıştır: Son dönem aksiyon filmlerinin çoğuna Avrupalı göçmenler yön vermektedir. Verhoeven'in görüntü yönetmeni Jan de Bont en üretkenidir: *Zor Ölüm*, *Kızıl Ekim* (*The Hunt for Red October*, 1990), *Hız Tuzağı* (*Speed*, 1994), *Hortum* (*Twister*, 1996), *The Haunting* (1999). Ama Hollandalılar bir tekel değildirler, Alman yönetmenler de istilanın bir parçası olmuştur: Wolfgang Petersen (*In the Line of Fire*, 1993; *Airforce One*, 1997) ve korkunç bir biçimde başarı kazanan *Kurtuluş Günü* (*Indepen-*

dence Day) ve eşit derecede müthiş başarısız *Godzilla*'nın (1998) yönetmeni Roland Emmerich. İngiltere Tony Scott (Ridley'in kardeşi) ile katkıda bulundu: *Top Gun* (1986), *Enemy of the State* (1998). Finlandiya doğumlu Renny Harlin *Zor Ölüm 2* (1990) ve *Dağcı* (*Cliffhanger*, 1993) ile ün kazandı. Fransızlar bile özünde Amerikan olan bu türe el atmaya çalıştılar. Jean-Pierre Jeunet, *Yaratık Diriliş*'i (1997), Luc Besson ise kendi gündüz düşü *Beşinci Element*'i (*The Fifth Element*, 1997) yönetti.

1980'lerin ve 90'ların önde gelen aksiyon yıldızı olarak Arnold Schwarzenegger kendisini bu dönemin model sinema oyuncusu olarak kabul ettirerek Robert Redford, Jack Nicholson ve Robert De Niro gibi 1970'lerin daha farklı ve derinlikli oyuncularını gölgede bıraktı.

Schwarzenegger usulca başladı. İlk önce 1976'da *Pumping Iron* adlı haltercilik üzerine bir belgeselde rol aldı, daha sonra fantezi kabadayı *Conan the Barbarian* (1982) ve *Conan the Destroyer*'de (1984) başrolü oynadı. *Terminatör* (1984) yalnızca ona gerçek ünü getirmedi, aynı zamanda filmin yönetmeni James Cameron ile o dönemdeki karısı yapımcı Gale Ann Hurd'ın da tanınmasını sağladı. Onun kaba Avusturyalı aksanı "Geri döneceğim" (*I'll be back*) gibi basit, hemen hatırlanabilir cümlelerle iyi gidiyordu. Geniş özel-efektler çalışması, az diyalog ve sözde mitsel olay örgüsü bu türün niteliğini oluşturmak için bir araya getirildi. Devam filmi *Terminatör 2* (1992, yine Cameron) bilgisayarlı başkalaştırım (*morph*) efektlerini geniş kapsamlı kullanan ilk film olarak maliyet çıtasını yükseltti.

Eski bir atletizmin çeviklikten çok görüntüsüyle ilişkili bir spor olan vücut geliştirmeci olarak Schwarzenegger ironik olsa da perdedeki sanal aksiyon dünyasında bizlerin uygun bir vekili olduğunu kanıtlamıştır. 1986'da John F. Kennedy'nin yeğeni Maria Shriver ile evlenerek saygınlık da kazanmıştır. Filmleri dünyada bir milyar dolardan fazla gişe geliri elde ederken o perdede 300'den fazla kişiyi öldürmüştür.

Hollywood panteonundaki bu yüksek konuma gelmek için Schwarzenegger, korkutucu rakibiyle mücadelede en iyisini yapmalıydı. Sylvester Stallone aksiyon türünü yeniden biçimlendiren bir oyuncu-yazardı.* Bir oyuncu olarak Stallone, *Rocky*'nin (1976) senaryosunu yazana dek hiçbir yerde bilinmiyordu. Bu film ticari ve eleştirel açıdan başarılı oldu ve bunun dört devam filmi Stallone'nin 1990'larda da çalışmasını sağladı. Eşit derecede başarılı (1982'deki *İlk Kan - First Blood* ile başlayan) Rambo serisi, aksiyonu oldukça gerçekçi boks ringinden alıp geniş bir intikam fantezisi alanına götürdü. Katıksız Amerikalı sıkı adam lehine bilim kurgudan ve özel efektlerinden kaçınan Stallone, bir sonraki adımı atmaları için kapıyı Cameron ve Schwarzenegger'e açtı. Ancak 1993'te Schwarzenegger başarısız *Son Kahraman* (*Last Action Hero*) ile yeryüzüne düşerken, Stallone, *Dağcı* ve bilim kurgu komedi *Demolition Man* ile gişe gelirinde eski formunu buldu. İki yıldız oyuncu arasındaki güç dengesi yeniden kuruldu. Birkaç yıl içinde Stallone güç kaybederken (*Judge Dredd*, 1995; *Daylight*, 1996), Schwarzenegger yeniden arayı açmaya başladı (*Gerçek Yalanlar - True Lies*, 1994; *Silici - Eraser*, 1996). Bu on yılın sonunda her ikisi de karakter rolleri denedi: Schwarzenegger *Batman ve Ro-*

* 1970'lerde aksiyon kahramanının ilk örneği olan Bruce Lee bu türün sınırları tam belli olmadan önce öldü. 1990'larda potansiyel bir rakip olan oğlu Brandon Lee de genç yaşta hayatını kaybetti.

bin'de (*Batman & Robin* 1997) kötü adam, Stallone ise *Antz*'da (*Karınca* Z, 1998) bir ses.

Schwarzenegger ve Stallone'ye bu dönemde meydan okuyanlar oldu. Üç *Zor Ölüm* filmi ile *Armageddon*'u (1998) arkasına alan Bruce Willis bunların bir rakibi gibi göründü. Aynı durum (1987 ile 1998 arasında dört *Cehennem Silahı* yapan) Mel Gibson ve Danny Glover ekibi içinde geçerliydi. Ama bu üç oyuncu da bu türü yeterince ciddiye almadılar. (Hatta Mel Gibson bir *Hamlet* bile yaptı: Biliyorsunuz bu Shakespeare'in bir oyunu!)

Bu oyuncuların hepsi hızla çok genç bir yıldız olan Will Smith'in gölgesinde kaldılar. Yeteneklerini sergilediği bir kariyer içinde Smith başarılı televizyon dizisinde (*The Fresh Prince of Bel-Air*, 1990-96) genç bir *rap* şarkıcısı olarak yıldız oyuncu konumuna yükselirken, aralarda da ciddi filmlerde rol alıyordu (*Six Degrees of Seperation*, 1993). Bu dizi sona erdiğinde *Kurtuluş Günü* ile aksiyon-serüven türünde başarıyı yakaladı ve daha sonra da 1990'ların sonunda *Men in Black* (1997), *Enemy of the State* (1998) ve *Vahşi, Vahşi Batı* ile de geride kalmamayı başardı.

Eğer aksiyon filmleri çoğunlukla fantastik konulu-park* gezintilerine benziyorsa, bu bir rastlantı değildir. Filmlere genellikle aynı gezinti yapma nedenleriyle gideriz ve giderek film şirketleri konulu-parklara sahip oluyor ve filmler de bu parkların reklamını yapıyor. Bu eğilim çağdaş özel-efekt teknolojisinin bir diğer ünlü ürünü olan Spielberg'in *Jurassic Park*'ında (1993) zirveye çıktı. Konusu fütüristik bir konulu-park olan bu film kuşkusuz bir konulu-park gezintileri ve görüntüleri sağanağıydı ve artık kaçınılmaz biçimde kârlı devam filmleri haline gelmiştir.

Amerikan çizgi romanlarının sözde-mitleri, Hollywood sinemacılarının ilgisini (*Superman* ve devam filmleri gibi) çekmeyi sürdürdü. Tim Burton *Batman*'i (1980), Warren Beaty ise *Dick Tracy*'yi (1990) yaptı. Müziklerini Stephen Sondheim'ın yaptığı *Dick Tracy*, 1930'ların mitlerinin ciddi bir araştırması olduğunu kanıtladı. *Batman* ise bir Disney canlandırmacısı olarak film işine giren o zamanki genç yönetmeninin ününü artırdı.

Burton ilk olarak canlı aksiyonu çizgi filmin sınırlılığına ve basitliğine uygun hale getiren iki yapay deneme olan *Pee-Wee's Big Adventure* (1985) ve *Beetlejuice* (1998) ile dikkat çekti. Bu on yıl boyunca canlı aksiyon ile canlandırma, teknolojik olduğu kadar simgesel olarak da birleşti. Artık canlı bir Hollywood oyuncusu Birleşik Devletler Başkanı'nı oynarken, görüntü ile gerçeklik arasındaki karmaşanın giderek artması şaşırtıcı değildir. 1980'ler bizi ilk olarak 1990'larda ortaya çıkacak olan sayısal başkalaştırımlar çağına hazırladı. O zamandan beri ne kadar otantik olursa olsun güvenilecek bir imge yoktur.

Bu önemli birleşmeyi, konusu bu iki dünya, gerçek oyunculuk ile canlandırmanın gerçeği arasındaki anlaşmazlık olan Robert Zemeckis'in yenilikçi ve zekice filmi *Who Framed Roger Rabbit*'i (1998) gösterdi. Zemeckis'in *Geleceğe Dönüş* üçlemesi de (1985, 1989, 1990) dahil diğer filmleri ile Michael Douglas'ın başrolünü oynadığı *Amazon'da Fırtına* (*Romancing the Stone*, 1984) ve *Forrest Gump* (1994), canlandırıcı bir postmodern duyarlılığı sergilediler.

Steven Spielberg ve George Lukas

---

* Konulu-park (*theme-park*): Belirli bir konuya göre oluşturulmuş lunapark. (Ç.)

haklı olarak çağdaş sinema mitolojisinin yaratıcıları unvanına sahip olurlarken, Robert Zemeckis ve Ivan Reitman gibi yönetmenler de bunda önemli bir rol oynamışlardır. Reitman'ın *Hayalet Avcıları*'nı (1984) benzersiz bir biçimde mizahı korkuya uyguladı. Schwarzenegger ile olan filmleri (*Twins*, 1988; *Kindergarten Cop*, 1990) bu yıldız oyuncunun kişiliğinin derinliğine katkıda bulundu ve politik masalı *Dave* (1993) 1990'ların hassas yeni politik bilincine keskin ve etkili bir eleştiri yöneltti.

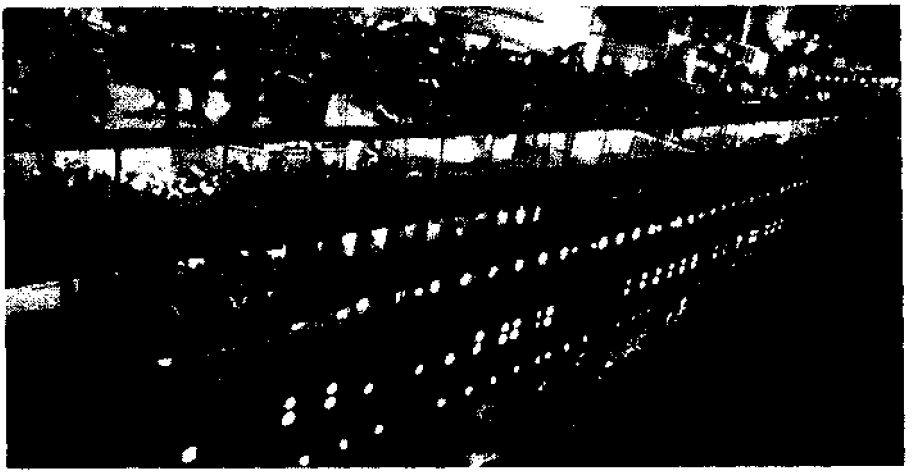
Hayalet Avcıları'nın ortak yazarı ve başrol oyuncularından Harold Ramis 1990'larda önemli filmlerin yazarı ve yönetmeni olmaya devam etti: *Groundhog Day* (1993) ve *Analyze This* (*Anlat Bakalım*, 1999).

Reitman ilk olarak *National Lampoon's Animal House* (1978) ile dikkat çekti. Bu film yalnızca orta yaşa gelmiş kuşağın kendi gençliğinden büyülenmesini önceden haber vermedi, aynı zamanda John Belushi karakterine dayanan bir çağdaş komedi modeli olarak işlev gördü. Reitman, Belushi gibi, televizyon programı *Saturday Night Live*'den gelen Dan Aykrod ve Bill Murray ile de çalıştı. Gerçekten de, Amerikan komedi türüne egemen olmayı sürdüren Eddie Murphy ve Billy Crystal'dan Dana Carvey ve Mike Myers'e kadar, 1980'lerin komik yıldızlarının çoğu meslek hayatlarına bu yeni ufuklar açan gösteride başladı.* Bu program, başlamasından yaklaşık yirmi yıl sonra 1990'ların başında şaşırtıcı bir biçimde Amerikan gençlik kültüründe etkili olmuş, programın skeçleri uzun metrajlı filmler için kaynak hizmeti görmüştür (*Wayne's World*, 1992; *Sivri Kafalılar - The Coneheads*, 1993).

Genç film izleyicileri 1980'li ve 90'lı yıllarda uygun dozda sanal aksiyon, postmodern komedi ve ara sıra da mit için çok salonlu sinemalara üşüşürken, sinema kompleksinin bazen daha küçük bir salonu, hâlâ evlerinden dışarı çıkmayı sürdüren daha yaşlılara bırakıldı. 1960'ların devrimci heyecanı, son dönemin sanat-evi başarısı olan *Cennet Sineması*'nın (*Cinema Paradiso*, Giuseppe Tornatore, 1990) bir dereceye kadar övdüğü bir hatıra olabilir ama o dönemin genel nitelik düzeyi üst düzeyde kaldı. 1970'ler kuşağının -Coppola, Scorsese, Altman, Mazursky- devam eden çalışmalarını belirtmiştik. 1980'lerde hiçbir yönetmen -belki Spike Lee hariç- medyanın dikkatini önemli ölçüde çekmemiştir. Bu şaşırtıcı değildir, dönemler farklıdır. Bugün bütün renksiz teknisyenler adını bu bölümün son alt başlığı altına yazdırıyor ama gerçek *auteur* çağı geride kalmıştır.

Onların sanatsal profilleri daha düşük olsa da, yine de yeni kuşak kendine ait bir ün kazanmıştır. Spielberg ve Lucas'ın oluşturduğu gençlik kültürüne Reitman ve Zemeckis'in katkılarından söz etmiştik. Özel efektleri yaratıcı kullanımlarına çok şey borçlu olan James

* *Saturday Night Live*'de çalışmayan 1980'lerin komedi yıldızlarından yalnızca Richard Pryor, Gene Wilder ve Wilder'ın sonradan evlendiği Gilda Radner ekibinin adını verebiliriz. 1990'ların en pahalı komik yıldızı Jim Carrey o dönem yeni kurulan Fox'un televizyon kanalındaki *SNL*'nin taklidi olan Keenen Ivory Wayans'ın *In Living Color*'unda öne çıktı. Bu dönemin en etkili komedyeni Bill Cosby ise tersine sinemada asla büyük başarı kazanmamıştı. Önemli bir *stand-up* komedyeni olan Robin Williams ise komik rollerden çok dramatik rollerde daha başarılı olmuştur.



Resim 4-87. James Cameron *Titanic* (1997) üzerine oynadığı 200 milyon dolarlık kumarla "felaket filmleri" türünü tek başına yeniden canlandırdı. Binlerce oyuncunun çoğu sayısal canlandırmaydı. 6 yıl önce Cameron *T2* (*Terminatör 2*) için sayısal fantezi kodu oluşturdu. Teknolojik başarısızlık örneğinin bu yeniden anlatımıyla, Cameron sayısal gerçeklik için koşut bir model meydana getirdi. *Titanic*, platonik ötesi sevdiğimiz sanallığın yeni dünyasına hızlandırılmış geçişimizin simgesidir.

Cameron ve John McTiernan (*Predator*, 1987; *Zor Ölüm*, 1988; *The Thomas Crown Affair*'in yeniden yapımı, 1999) gibi aksiyon yönetmenleri de bu alana imzalarını atmışlardır.

Jim Henson çalışmalarının çoğunu televizyonda yapsa da, çağdaş mitlerin oluşturulmasında George Lukas ve Steven Spielberg kadar etkiliydi. *The Muppet Movie* (1979), *The Great Muppet Caper* (1981) ve *The Muppets Take Manhattan* (1984) ile sinemaya yöneldiğinde, kukla karakterlerini 1991'deki zamansız ölümünden önce gelecek kuşaklar için daha özlü bir tarz içinde korudu.

James L. Brooks iki alanda birden çalışan başka biridir. Son 30 yılın en önemli televizyon dizilerinden ikisinde onun imzası vardır: 1970'lerde *The Mary Tyler Moore Show* ve 1990'larda *The Simpsons*. Ama o sinemada da başarı kazandı. 1983'te *Sevgi Sözcükleri* (*Terms of Endearment*) ile yapımcı, yazar ve yönetmen olarak üç dalda Oscar kazandı. *Broadcast News* (1987) ile televizyonun haber bölümünü yeniden ziyaret etti ve *As Good as It Gets* (1997) ile Jack Nicholson ve Helen Hunt'a hareketli bir romantik aşkı resmetmeleri için büyük bir tuval verdi.

Yetişkin izleyicilere hitap etmeyi tercih eden Brooks gibi yönetmenler sürekliliğini kanıtlamış olan çağdaş toplumsal komedi ile geçmişe özlemin bir karışımını geliştirdiler. Barry Levinson bir modeldir. Mel Brooks için bir senaryo yazarı olarak çalıştıktan sonra, 1950'lerde doğduğu yer olan Baltimore'da geçen *Diner* (1982) ile yönetmenliğe başarılı bir başlangıç yaptı. İzleyen on yıl içinde doğduğu yere iki kez döndü: *Teneke Adamlar* (*Thin Men*, 1987) ve kendi ailesinin izlerini sürdüğü hüzünlü *Avalon* (1990). Levinson bu geçmişe bakışların arasına, karakter dramaları ve anıldıkları sıra ile yıldızları Robin Williams ve Dustin Hoffman nedeniyle yetenek gösterileri olan *Günaydın, Vietnam* (*Good Morning, Vietnam*, 1987) ve *Yağmur Adam*'ı (*Rain Man*, 1988) serpiş-





Resim 4-88AB. Ivan Reitman'ın 1984 tarihli *Hayalet Avcıları*, popüler mitoslar yaratmak için Spielberg-Lucas yörüngesinin dışında yer alan birkaç filmden biriydi. Daha da önemlisi, Dan Aykroyd ve Harold Ramis'in yazdığı senaryo *Şeytan*'ın esin kaynağı olduğu sadik korku eğiliminin gerilimini azaltu. Solda: Staypuft canavarı Batı Central Park'ta (Macy'nin yıllık Şükran Günü yürüyüş hattında) sallanarak yürüyor. Sağda: Dünyada hiçbir hayalet logosu bu kadar tanınır olmadı ve yaygın olarak taklit edilmedi.

tirdi. Levinson yeniden Baltimore'a dönerek beğenilen televizyon dizisi *Homicide*'i çekti. 1990'ların büyük ekranında, Levinson anıldıkları sıra ile 1950'lerin ve 1990'ların politik bilinci üzerine olan *Quiz Show* (1994) ve *Başkanın Adamları*'nın (*Wag the Dog*, 1997) zamanın sınavından geçeceği iddia edebilir.

Marshall ailesi de daha yaşlı izleyici grubuna yönelmiştir. Penny Marshall (*Big*, 1988; *A League of Their Own*, 1992; *The Preacher's Wife*, 1996) ve büyük kardeşi Garry Marshall (*The Flamingo Kid*, 1984; *Özel Bir Kadın - Pretty Woman*, 1990; *The Runaway Bride*, 1999) farklı projelerine akla dayanan bir komedi duygusu getirdiler. Penny'nin eski kocası Rob Reiner çok farklı alanlara ilgi göstererek ilk filmi *This Is Spinal Tap*'tan (1984) *Harry, Sally ile Tanışınca...* (*When Harry Met Sally...*, 1989; Nora Ephron senaryoyu yazdı), *Misery* (1990), *Birkaç İyi Adam* (*A Few Good Men*, 1992), *The American President* (1995) ve *Ghost of Mississippi*'ye (1986) kadar verimli bir sinemaya imza attı. Marshall Kardeşler ve Rob Reiner uzun metrajlı film kariyerine girişmeden ve 1990'larda oyunculuğa geri dönmeden önce televizyondaki durum komedilerinde (*sitcom*) başarılı oldular.

Eski çocuk oyuncu Ron Howard da (*The Andy Griffith Show*) sürekli film çekerek yönetmenlik kariyerini sürdürdü (*Splash*, 1984; *Cocoon*, 1985; *Apollo 13*, 1995; *EdTV*, 1999).

Senaryo yazarları Henry ve Phoebe Ephron'un kızı deneme, roman ve senaryo yazarı Nora Ephron, *Sleepless in Seattle* (1993) ile nihayet 50'li yaşlarında başarıyı yakaladı. Bu filmde iki karakterin arasına bir kıta girer ve son ana kadar biraraya gelemezler: Ne de olsa bir senaryo yazarının filmi. Ernst Lubitsch'in daha tohum halindeki İnternet kültürünü mükemmel bir biçimde yakalayan 1940 tarihli filmi *Köşe Başındaki Dükkân*'ın (*The Shop Around the Corner*) yeniden yapımı olan *Mesajınız Var*'da (*You've Got Mail*, 1998) aynı iki



Resim 4-89. Beklenmedik ölümünden on yıl önce Jim Henson aslında televizyon için türettiği hayal dünyasını büyüleyici olduğu kadar düşündürücü de olan bir dizi müzikal filmle sinemaya aktarabildi. 1980'lerde yumurcakları zevkle filmlere çekiyordu. Burada Kermit ve Miss Piggy yetenekli ve renkli yardımcı oyuncularla birlikte tanıtım fotoğrafı için poz veriyor. Yeşil olmak kolay olmayabilir ama pembe olmak bir karşı geliştir.

yıldızın yeteneklerini sergilemesine olanak sağladı. Bu iki film kolay kolay eskimeyecek.

Ephron, Marshall'lar ve Reiner'ın yetişkinler için yaptığını, John Hughes gençler için yaptı. 1980'lerin ortasında hepsi de Chicago'da geçen bir grup alışılmamış filmde (*Sixteen Candles*, 1984; *Weird Science*, 1985; *Pretty in Pink*, 1986; *Ferris Bueller's Day Off*, 1986; *Uncle Buck*, 1989) yazar, yapımcı ve yönetmen Hughes daha kimse varlığını anlamadan X Kuşağı'nın kökenlerini inceledi. Bunu öylesine bir anlayış ve stille yaptı ki, yetişkinlerin ilgi alanları ve orta sınıf hayatı için kusursuz olduğu kadar ender de olan bir duyarlılığı sergiledi. Yapımcısı olduğu *Evde Tek Başına* (*Home Alone*, 1990, Chris Columbus yönetti) daha önceki filmlerin malzemelerini sömürdü, lüzumsuz çizgi film şiddetini ekledi ve Hughes'in önceki başarılarından hiçbirini göstermedi.

Evde Tek Başına görünüşte 1980'lerin sonunun hareketli türü olan paranoit fanteziler üzerine komik bir tersine çevirme olmayı istedi. Bu dönemin argosunu yansıtan eleştirmen James Pallot bu modele "Cehennemden gelen..." dedi. *Rosemary'nin Bebeği*'nden (*Rosemary's Baby*, 1968) bu yana her zaman gizli bir akım olan bu tür, *Öldüren Cazibe*'nin (*Fatal Attraction*, 1987; cehennemden gelen âşık) gişe başarısıyla 1980'lerin ve 90'ların anahtar biçimlerinden biri oldu. Bir sonraki yıl *Child's Play* serisi başladı (cehennemden gelen oyuncak). John Schlesinger cehennemden gelen kiracıyla (*Pasific Heights*, 1990) türün etkisini artırdı. Bu tür, 1990'larda Jonathan Demme'in *Kuzuların Sessizliği*'nin (*Silence of the Lambs*, 1991; cehennemden gelen mahkûm) olağanüstü başarısıyla hızını artırdı. İzleyen birkaç yılda kocalar, oda arkadaşları, okul arkadaşları, dadılar ve sekreterler hakkında paranoit fanteziler yapıldı (anıldıkları sıra ile, *Sleeping with the Enemy*, 1991; *Single White Female*, 1992; *Zehirli Sarmaşık - Poison Ivy*, 1992; *The Hand That Rock the Cradle*, 1992 ve *The Temp*, 1993). Bu filmlerin sayısı parano-



Resim 4-90. Nora Ephron *Sleepless in Seattle* ile yeniden formunu buldu ve güç verici bir başarı olduğunu kanıtlayan bir yetenek gösterisiyle, Tom Hanks ve Meg Ryan'ın kişiliğinde 1940'ların romantik temalarını yeniden kullandı.

ya sağanağının izleyicilere egemen olduğu 1950'lerden bu yana geçen otuz yıldakinden daha fazlaydı.

Bu korkuyu dengeleyen ise, daha önce belirttiğimiz gibi geçmişe özlemdi. Bu türün en etkili ve alışılmamış ürünleri 1980'lerin sonundaki bir dizi şaşırtıcı beyzbol filmiydi. Beyzbol uzun süredir Hollywood'dan aforoz edilmişti.* Amerika'nın ulusal eğlencesinin adı, uzun süren açık atalet ve bir oyunun oynanışı sırasında oyuncular ile fanatiklerin benzer biçimde yaptıkları içsel monolog nedeniyle kötüye çıkmıştı. Beyzbol yapımcıların peşinde oldukları aralıksız aksiyon değildi. Ama Levinson'un Bernard Malamud'un klasik romanından yaptığı filmi *The Natural* (1984) bu oyunu taraftarlarına sevdiren gelenek ve tarih ile mitsel simgeciliğin çoğunu yakalamıştı. 1988 yılı beyzbol filmi rönesansı için -bu sporun kendisi gerileme dönemine girdiğinde bile- doğru bir zamandı.

John Sayles, Black Sox skandalının tarihi araştırmasını yaptığı *Eight Men Out* (1988) ile bu alanda ilk filmi yaptı. Bu filmi hemen daha önce ikinci ligde oynamış Ron Shelton'un otantik filmi *Bull Durham* ile David S. Ward'ın *Major League*'i izledi. Bu dizi Phil Alden Robinson'un eleştirmenlerin başarılı bulduğu ve ticari açıdan çok para kazandıran *Düşler Tarlası* (*Field of Dreams*, 1989) filmiyle zirvesine çıktı. Penny Marshall 1992'de *A League of Their Own* ile fazladan bir atış yaptı.

* Bunu kişisel deneyimimden biliyorum. 1979'un çoğunu, 1980'in ise bir bölümünü Hollywood'da "Free Agent" adlı bir senaryoyu satmaya çalışmakla geçirdim ama başaramadım. Oyuncular, takımın sahipleri ve taraftarlar arasındaki yeni ilişkiler üzerine bir komedi olan bu projeyi okumak hâlâ keyif vericidir ve senaryo hâlâ mevcuttur. İlgilenirseniz, menajerim Virginia Barber'ı arayabilirsiniz.



Resim 4-91. Henson'ın 1980'lerde ilkokul öğrencileri için yaptığını John Hughes lise öğrencileri için yaptı: Karmaşıklaşan dünyayı gençlerin biraz daha anlamalarına yardım eden orta sınıf Amerikalı yetişkinler üzerine bir dizi film çekti. Buck Amca (John Candy) yumurcakların ideal ebeveyniydi.

1980'ler ve 90'ların aksiyonu ve özel efektlerinin, paranoyasının ve geçmişe özleminin, sanatsal tutuculuğunun ve kurnaz profesyonel parlaklığının ortasında iki ilişkili eğilim birbirlerine karşıtlık oluşturdular: Hollywood çemberinin dışındaki bağımsız film yapımının süren olanakları ve siyah sinemanın rönesansı.

İlginç bir biçimde Cannes Film Festivali 1980'ler boyunca Amerikalı bağımsız yönetmenler için çok önemli bir vitrin işlevi gördü. Susan Siedelman'ın *Smithereens*'i 1982'de Cannes'da gösterildi; Jim Jarmush'un *Stranger Than Paradise*'ı 1984'te *Caméra d'or* (Altın Kamera) ödülünü aldı. Her iki film de yönetmenlerinin tanınmasına yaradı. Siedelman Hollywood içinde, Jarmush ise dışında film çekmeye devam ediyorlar. Ethan ve Joel Coen'in *film noir*'a saygılarını sundukları *Blood Simple* da 1984'te Cannes'da gösterildi. Bu iki yönetmen Hollywood'un kıyılarında klasik türler içinde çalışmayı sürdürmüşlerdir (*Raising Arizona*, 1987; *Miller's Crossing*, 1990; *Barton Fink*, 1991; *Fargo*, 1996; *The Big Lebowski*, 1998). Steven Soderbergh'in *sex, lies and videotape*'i 1989'da Cannes'da eleştirmenlerin dikkatini çekti.

1990'larda Sundance festivali çok sayıdaki yeni Amerikalı bağımsız yönetmen için benzer bir kariyer oluşturma işlevi gördü. Richard Linklater'ın *Slacker*'ı (1990) 1991 festivalinde herkesin konuştuğu filmdi. Kevin Smith'in *Clerks*'i 1994 festivalinin en başarılı filmiydi ve hemen Miramax ile anlaşmaya yol açtı. Edward Burns'ün *The Brothers McMullen*'ı 1995'te en tanınan filmlerden biriydi. Aynı durum bir sonraki yıl Todd Solondz'un *Welcome to the Dollhouse*'u (1995) için de geçerliydi. Utah temelli

festival aynı zamanda belgesellerin tanıtımına da yardımcı oldu. Sundance'ı kazandıktan kısa bir süre sonra Barbara Koppe'nin *American Dream*'ı (1990) ona ikinci Akademi ödülünü getirdi.*

Festivalin medyanın ilgisini çekmesi bir yönetmenin kariyerini tamamen değiştirebilir ve genellikle yan etkileri vardır. Eski çocuk oyuncu Ben Affleck yakın zamanda Kevin Smith için *Mallrats*'da (1995) rol aldı. Film başarısızdı. *Chasing Amy*'de (1997) rol aldı. Bu film ise başarılı bulundu. Affleck ve arkadaşı Matt Damon birlikte Hollywood tarzı *Good Will Hunting*'i yazdılar. Akademi'nin senaryo ödülünü almaları onların oyuncu olarak güvenilirliklerini de artırdı. Yeni Hollywood'un tarzı böyledir.

1980'ler ve 90'lar boyunca John Sayles bağımsız yönetmenler için modeldi. 1970'lerde bir yazar ve senarist olan Sayles 1979'da eleştirmenlerin çoğunun "gerçek" *Big Chill* olarak değerlendirdiği *The Return of the Secaucus Seven* (1979) ile yönetmenliğe başladı. *The Brother from Another Planet* (1984), *Matewan* (1987), *City of Hope* (1991), *Eight Men Out*, *Lone Star* (1996) ve *Limbo* (1999) tamamen farklı bakış açılarından ama ustaca ve derinlemesine işlenmiş bir karakter anlayışıyla Amerikan toplumuna yaklaştılar.

Hollywood içinde 1980'lerin ve 90'ların oldukça bağımsız yönetmenlerinden biri de Oliver Stone'dur. *Müfreze*, *Doğum Günü 4 Temmuz* (*Born on the Fourt of July*, 1989), *The Doors* (1991) ve *JFK*'da Stone 1960'ların henüz oluşmakta olan önemli olaylarının bir çoğunu inceledi: Vietnam Savaşı ve sonrası, karşı kültür ve suikastlar. *Wall Street*'te 1980'lerde borsada hisselerin ani düşüşünden hemen önce olacakları haber verdi. *Nixon* ile 1960'lar üzerine araştırmalarını tamamladı. Yalnızca *JFK*'nın paranoyak komplo kuramları bu güçlü sinemaya zarar verdi.

Afro-Amerikalı yönetmenlerin yeni kuşağı da filmlerinin Cannes'da gösterilmesinin getirdiği ilgiden yararlandılar. Spike Lee'nin *She's Gotta Have It*'i 1986 festivalinde gösterildi. Lee daha sonra da filmlerini Cannes'a getirmeye devam etti ve büyük ödülleri kazanamadığında öfkelendi. Robert Townsend'in *Hollywood Shuffle*'ı 1987'de Cannes'da gösterildi. 1990 festivalinde Mario Van Peebles'i babasıyla birlikte Majestic Hotel'de *New Jack City* (1991) için dağıtımcı ararken görebilirdiniz. John Singleton'un *Boyz N the Hood*'u 1991 festivalinin başlıca konuşma konularından biriydi.

Mario Van Peebles kökleri bu endüstride olan tek Afro-Amerikalı yönetmendir. 1960'larda siyah sinemanın kurucusu olduğu söylenebilecek babasıyla yakın işbirliği içinde çalıştı. Robert Townsend oyunculuğa Paul Mazursky'nin *Willy & Phil* adlı filminde başladı ve siyah oyuncuların karşılaştıkları güçlükler üzerine bağımsız taşlaması *Hollywood Shuffle*'ı (1987) yapmadan önce *stand-up* komedi alanında çalıştı. Çoğunlukla televizyonda çalıştığı halde, 1991'de ilk Hollywood filmi olan *The Five Heartbeats*'ı yönetti. Keenen Ivory Wayans, *Hollywood Shuffle*'da Townsend ile çalıştı ve bir yıl sonra 1970'lerin "Blaxploitation" filmlerine dair kendi muzip çalışması olan *I'm Gonna Git You Sucka*'yı yaptı. 1990'da hayalini kurduğu

* Yabancı yönetmenler için çok yararlı olmasa da, Sundance 1990'ların bağımsız sinemasının en önemli özelliği olan gençlik kültürünü anlatan *Transpotting* (1996, Danny Boyle) gibi yurt dışından gelen bağımsız "alternatif" filmler için pazarı genişletmeye yardımcı oldu.



Resim 4-92. Steven Soderbergh'in *sex, lies and videotape*'i 1980'lerin sonunda bağımsız sinemaya ilgiyi yeniden canlandırdı. Kameralı kadın Andie MacDowell'dır.

In Living Color'ı yapmak için Fox ile anlaşma imzaladı. *Saturday Night Live*'in ırksal izlenme oranını tersine çeviren bu program ilk kez mevcut olaylara ve konulara çok yönlü ve farklı Afro-Amerikalı yaklaşımları gösterdi. Aynı zamanda yetenekli kardeşleri (Damon, Kim, Shawn ve Marlon) için de bir atlama tahtası işlevi gördü:. Wayans ailesi Jackson'lardan bile daha kalabalık olmasıyla, başarılı gösteri işi ailesinin şimdiki rekorunu elinde bulunduruyor.

1991'de Afro-Amerikalı tayfı, ülkenin karşı kıyılarındaki komşuluklarının özelliklerini, ilişkilerini ve seslerini yakalamış çok genç iki bağımsız yönetmenin katılımıyla genişledi: John Singleton'ın mekânı Güney-Merkez Los Angeles'dı, Matty Rich, *Brooklyn'den Çıkış*'tan (*Straight Out of Brooklyn*) geldi.

1980'ler ve 90'ların siyah sinema rönesansının baskın kişiliği açık bir biçimde Brooklynli oyuncu, yazar ve yönetmen Spike Lee'ydi. Onun New York Üniversitesi sinema okulu bitirme tezi olarak çektiği *Joe's Bed-Stuy Barbershop: We Cut Heads* (1980) New York Film Festivali Yeni Yönetmenler bölümünde gösterildi. İlk uzun metrajlı filmi *She's Gotta Have It* (1986) Cannes'da alkışlandı, görsel olarak eleştirmenleri etkiledi, şaşırtıcı bir gişe başarısı gösterdi ve Lee'nin oynadığı sokak adamı Mars Blackmon'u popüler kültürün bir parçası olarak yerleştirdi. (Michael Jordan ile Nike reklamlarında ve başka reklamlarda da rol aldı.) Çağdaş ırk ilişkilerinin polemik yüklü tanımlaması olan *Doğru Olanı Yap* (*Do the Right Thing*, 1989) bir tartışma konusu oldu, aynı zamanda da eleştirmenler filmin çağrışımsal imgelemini övdü.

Yıllarca çoğunluğunu beyazların oluşturduğu çok sayıda yönetmen The *Autobiography of Malcolm X*'i (*Malcolm X'in Özyaşamöyküsü*) filme çekmeye çalıştılar ve başarısız oldular. Lee bunu başardı. Başrolde Denzel Washington'un



Resim 4-93. 1980'lerde Hollywood'da politik kaygılarla film yapan neredeyse tek yönetmen olan Oliver Stone, bir yandan iş dünyasının hızla kâr etmek için saldırganlaştığı 1980'lerin etik atmosferini etkili bir biçimde yakalayan bir yandan da bu dönemi bir dizi parlak -ve gerçek- karakterlerle tanımlayan *Wall Street* ile önemli bir başarı elde etti. Michael Douglas, Gordon Gekko rolünde.

oynadığı *Malcolm X* 1992'de gösterime girdi. Amerikan kültüründe önemli bir film olan *Malcolm X* bir yandan bu etkileyici ve dramatik destanla eğlenirken Malcolm X karakterindeki zengin gerilimleri yakalama başarısını gösterdi. Washington ile Elijah Muhammad rolündeki Al Freeman Jr'ın nefes kesici düzeyde eksiksiz ve heyecan verici oyunculukları filmin güçlü özünü sağladı. Normalde coşkulu yönetmen kişiliğini bu tarihsel karakterleri büyük bir denge içinde anlatabilmek için baskılayan Lee, Malcolm'u 1960'ların en önemli kahramanlarından biri haline getirmek için karmaşaların ve karşıtlıkların çoğunu yakalayarak bir araya getirdi.

Uzun süredir kurduğu düşü gerçekleştiren Lee izleyen birkaç yıl içinde yaptığı belgesellerle (*Get on the Bus*, 1996; 1963'te Montgomery'deki bombalama üzerine olan *4 Little Girls*, 1997); New York kenti üzerine daha genel filmlerle (Richard Price'ın romanından, *Clockers*, 1995; 1970'lerin sonu için bir ağıt olan *Summer of Sam*, 1999) ve -evet- bir basketbol filmiyle (Denzel Washington ile *He Got Game*, 1998) alanını genişletti. Koltuğunun altındaki bu çok farklı yapımlarla Spike Lee 20. yüzyılın bitiminde en önemli Amerikalı yönetmenlerden biridir ve 1970'lerden bu yana panteona ulaşmış tek yönetmendir.

Daha önce belirttiğimiz gibi, eğer Hollywood 1980'lerde daha uluslararası bir görünüm geliştirdiyse, dünyanın geri kalanı da giderek Amerikan filmlerinin estetik yörüngesine girdi. Daha önce olduğu gibi savaş sonrası dönemde de, genellikle Hollywood'a karşıtlık içinde tanımlanan bir ulusal sanatsal kimlik Avrupa ve Üçüncü Dünya sinemalarının ana ilkesi olmuştu. Tartışmacılar ve politikacılar bu ilkeye sahte bağlılık göstermeyi sürdürseler de, karşılıklı ilişkiler içinde giderek daha fazla yer almaya başlayan dünya kültürünün gerçeklikleri ulusal sinemaların bağımsızlığını sınırladı. Eğer Amerikan sineması 1980'lerde



Resim 4-94. Tre Styles rolündeki Cuba Gooding Jr, John Singleton'un Los Angeles South Centre'daki yaşam ve ahlak üzerine öyküsünü anlatan *Boyz N the Hood*'da (1991) Nia Long (Brandi) ile birlikte.

yeniden canlandıysa, yaşam-destek sistemleri olarak yeni sermaye ile teknolojik özel efektlerin karışımına teşekkürler, çünkü böylesi mükemmel ilaçlar başka yerlerde mevcut değil ya da tavsiye edilmiyor, çünkü artık deniz aşırı ulusal sinema kültürlerine daha az saldırgan olarak pazarlanıyor.

ABD'de olduğu gibi geçmişe özlem Avrupa'da da sinemaya egemen oldu. Bu arada deneyimli yönetmenler 25-30 yıldır kendileri için oluşturdukları hak edilmiş yollarında ilerlediler ve genç yönetmenler itaat ederek onları izledi. Giuseppe Tornatore'nin *Cennet Sineması* 1950'ler ve 60'lar Avrupa sineması için ağıt anlamına geliyordu. Ancak *The Film Guide*'ın belirttiği gibi, "hayır, onlar alışık oldukları gibi filmler yapmıyorlar ve bu Oscar ödüllü İtalyan-Fransız ortak yapımı üç saatin en iyi bölümünü bunu kanıtlamak için harcıyor."

En azından kısmen de olsa ortak bir dili kullandıkları için İngiliz yönetmenler uzun süredir Hollywood'un kültürel saldırısının başlıca kurbanı oldular. Ancak 1980'lerde kısa bir süre için Los Angeles ile Londra arasında bir anlaşma yapılmış gibi göründü. Yapımcı David Puttnam 1980'ler boyunca İngiltere seferberliğinin merkezindeydi. Taraflı bir yaklaşıma sahip olan *Geceyarısı Ekspresi* ve gösterişsiz *Ateş Arabaları* ile Oscar kazanmıştı. Kısa bir süre sonra Goldcrest Films ile takım oluşturdu ve 1982'de *Gandhi*, 1984'te *Ölüm Tarlaları* ve 1986'da *Manzaralı Oda* (*A Room with a View*) ile kazanılan başarılar, Hollywood dağıtım sistemi içinde geçerli olan ticari filmlerin İngiliz yönetmenlerce uygun bir ze-



Resim 4-95. Clarence Williams III ve Eve Plumb *I'm Gonna Git You Sucka*'da (1998) yazar, yönetmen ve yıldız oyuncu Keenen Ivory Wayans ile konuşuyorlar.

minde üretilebileceğini akla getirdi. 1986'da Puttnam, Coca-Cola'nın sahip olduğu Columbia Pictures'da yapım sorumlusu oldu. 1987'nin sonunda Puttnam kovuldu ve Goldcrest yetersiz sermaye ve yanlış yönetim nedeniyle iflasla yüz yüze geldi. "Thames üzerindeki Hollywood" düşü birden sona erdi. İngiliz yönetmenler Amerika'da iş bulduklarını ve İngiliz oyuncular da Oscar onurunu aşırı bir oranda paylaşmayı sürdürdükleri sürece bu melodi bir süre daha çalındı.

İngiliz yönetmenler ulusal bir sinemaya bağlandıkları için, 1982'de ikinci bağımsız televizyon kanalı olan Channel Four'un kuruluşu yüreklendirici oldu. Ancak birkaç yıl içinde sayısı artan yapımlar emildi. Bununla birlikte Stephen Frears (*Benim Güzel Çamaşırhanem - My Beautiful Laundrette*, 1985; *Hero*, 1992), Mike Leigh (*Life Is Sweet*, 1991; *Naked*, 1993; *Secrets and Lies*, 1996) Bill Forsyth (*Local Hero*, 1983), Bruce Robinson (*Withnail & I*, 1987) ve Julien Temple (*Earth Girls Are Easy*, 1989) gibi yönetmenler iletişim hatlarını açık tutmayı başardılar. Her tarakta bezi bulunan yönetmenlerden en başarılısı Richard Attenborough, *Gandhi*'den *Chaplin*'e (1992) prestijli filmleriyle Hollywood modeline çok iyi uyarken, İngiliz nitelikli sinema geleneğini de sürdürdü.

En son İngiliz sinema saldırısı çok yönlü oyuncu-yazar Emma Thompson ile eski kocası, cesur oyuncu-yönetmen Kenneth Branagh'dan geldi. İrlanda doğumlu Branagh önce Kraliyet Shakespeare Topluluğu'nda çalıştıktan sonra biraz da kasıtlı olarak *V. Henry*'nin (1989) bir versiyonuyla oyunculuk/yönetmenliğe başlayarak Lawrence Olivier ile kıyaslanmasına davetiye çıkardı. Bu film, eşit düzeyde canlı ve başarılı *Kuru Gürültü* (*Much Ado About Nothing*, 1993) ile birlikte Shakespeare'ci film geleneğine yeni bir soluk getirdi. (1996'da yaptığı *Hamlet* yapım masraflarının sıkıntısını çekti.) *Dead Again* (1991) gibi çağdaş dramalar ile *Vahşi*, *Vahşi Batı* gibi büyük gişe geliri getiren filmler onun hareket alanını genişletti.

Thompson, Branagh'ın yapımlarının çoğunda başrolü oynadı, hızla film aktrislerinin üst sırasına yükseldi ve sü-



Resim 4-96. Betty Shabazz rolündeki Angela Basset ile Malcolm rolündeki Denzel Washington, Spike Lee'nin derinlikli *Malcolm X*'inde.

rekli Oscar'a aday oldu. Onun bugüne kadarki en büyük başarısı James Ivory'nin yönettiği edebi filmlerde (edebiyat uyarlamalarında) olmuştur: En iyi kadın oyuncu dalında Oscar kazandığı *Howards End* (1992, E. M. Forster'in romanından) ve Oscar'a aday gösterildiği *Günden Kalanlar* (*The Remains of the Day*, 1993, Kazuo Ishiguro'nun romanından). Aynı zamanda *Primary Colors*'da (1998) Hillary Clinton'ı başarıyla canlandırdı.

Roman uyarlamalarında çalışmak Emma Thompson'u 1990'ların ortasındaki garip, çılgınca Jane Austen salgınında önemli bir rol oynama konumuna getirdi. *Sense and Sensibility* (1995) ile başka bir Oscar'a adaylık kazanırken, kız kardeşi Sophie, *Persuasion* (1995) ve *Emma*'da (1996; bu bir roman, yoksa aktris değil) başrolü oynadı. Bu filmlerde annesi Phyllida Law da rol aldı. Böylece Thompson ailesi iki yıl içinde dünya sinemalarında başarıyı yakalamış beş Austen projesinden üçüne el atmış oldular. Yalnızca BBC / A & E mini dizisi *Gurur ve Önyargı* (*Pride and Prejudice*, 1995) ile *Emma*'nın (filmin değil romanın) güncelleştirilmiş hali olan Amy Heckerling'in *Clueless*'ında (1995) yoktular.

19. yüzyılın başından bir romancının neden 20. yüzyılın sonunda yeniden popüler hale geldiğini düşünmek ilginçtir. Belki de postmodern cinsel politikalar, kabul etmeyi hoşlanacağımızdan daha fazla Viktorya öncesi toplumsal davranış kalıpları gibidir. Austen'in romanları kesinlikle daha en başından televizyon mini dizileri için uygundu. 1979'da *Gurur ve Önyargı*'nın ilk versiyonunun başarılı olmasından sonra, 1980'lerin başında Austen'in altı yapıtından ikisinin dizisi olan *Northanger Abbey* ve *Mansfield Park* yapıldı.



Resim 4-97. Barry Levinson'un Bernard Malamud'un romanından yola çıkarak yaptığı *The Natural* fazla sulandırmadan beyzbol mitini yakalayabildi. Robert Redford Knights'ların mistik kahramanıydı.

Tarihsel romanlar 1970'ler ve 80'lerin mini diziler değirmeni için öğütülecek tahıl işlevi görürken, bu biçim James Ivory, Ismail Merchant ve Ruth Prawer Jhabvala tarafından bu dönemde sinemada da canlı tutuldu. Ivory (Amerikalı) ve Merchant (Hintli), Polonya-İsrail-Alman-İngiliz-Hintli Prawer Jhabvala'nın İngiltere'nin Hindistan'daki varlığı üzerine olan romanı *The Householder*'ı filme çekmek için yapım ortaklığı kurdular.* Benzer bir temaya sahip *Shakespeare Wallah* (1963) onların uluslararası planda dikkat çekmelerini sağladı.

1970'lerde onlar dikkatlerini Hindistan'daki İngilizler'den tarihsel romanlara çevirdiler ve önce Henry James'in *Avrupalılar* (*The Europeans*, 1979) ve *Bostonlular* (*The Bostonians*, 1984) ile eleştirel başarı kazandılar, daha sonra da E. M. Forster'ın romanlarına yöneldiler: *Manzaralı Oda*, *Maurice* (1987) ve sonunda da dokuz dalda Oscar ödülüne adaylık getiren *Howards End*. Kendi bakış açılarını Hollywood'a kabul ettirmeleri yalnızca 30 yıllık sabırlı bir çalışmayı gerektirmişti. Bu ekip İngiliz romancı salgınını *Jane Austen in Manhattan* (1980) ile önceden haber verdi.

Merchant-Ivory ekibine 1990'ların sonunda yönetmen John Madden tara-

* Polonyalı-Yahudi anne babadan Almanya'da doğan Ruth Prawer, İngiltere'de büyüdü ve bir Hintli'yle evlendi. Bu geçmiş ona eşsiz bir kültürler arası bakış açısı verdi.



Resim 4-98A. Hollywood 1990'ların başında malzeme bulmak için sık sık Fransa'ya yöneldi. Burada Anne Parillaud, Luc Besson'ın 1991 tarihli uluslararası başarısı *Nikita*'da (*La Femme Nikita*)....

fından meydan okundu. Başarılı bir televizyon kariyerinden gelen Madden ilk olarak Edith Wharton'un romanından *Ethan Frome* (1992) ile tarihi konuları denedi, daha sonra Kraliçe Victoria'nın av danışmanıyla ilişkisi üzerine olan *Mrs Brown* (1997) ile eleştirmenlerin dikkatini çekti. Esprili senaryosunu Marc Norman ile Tom Stoppard'ın yazdığı ve iki genç Amerikalı oyuncunun -Gwyneth Paltrow ve Ben Affleck- başrolünü oynadığı *Âşık Shakespeare* yedi Akademi ödülü kazandı (13 dalda aday gösterilmişti).

Daha önce belirttiğimiz gibi, Avustralyalılar da kendi ülkeleri ile Hollywood arasında gidip gelmeyi öğrenmişlerdir. Son dönemde öne çıkan yeni yetenekleri arasında Avustralya kırsalında geçen fütüristik "*western*/Yol" fantezileri *Mad Max* (1979) ve *The Road Warrior*'u (1981) dünya çapında pazarlamış olan George Miller (*Lorenzo'nun Yağı - Lorenzo's Oil*, 1993; *Babe*, 1995) ile *An Angel at My Table* (1990) ve *The Piano* (1993) ile uluslararası eleştirel başarı kazanan Jane Champion vardır.

Fransa'da "babanın sineması" (*le cinéma du papa*) yeniden egemen oldu, çünkü 1970'lerin çırakları 1980'lerin ve 90'ların deneyimli *auteur*'leri oldular. Burjuva drama ve komedilerde her zaman uzman olan (Coline Serreau'nun filmi *Üç Adam ve Bir Bebek*, 1985; 1987'de bu filmin İngilizce yeniden yapımı gerçekleştirildi) ve ara sıra da polisiye ya da *film noir*'larla uluslararası başarı yakalayan (Jean-Jacques Beneix'nin filmi *Diva*, 1980; Luc Besson'ın filmi *La Femme Nikita*, 1991) Fransız yönetmenler günümüzde kendilerini yeniden yapım haklarını Hollywood'a satma konumunda buluyorlar.

Alman sineması, 1970'lerde Genç Alman Sineması'nın geliştirdiği uluslararası niteliği 1980'ler ve 90'larda sürdüremedi. Çok ender istisnalarla (Wolfgang Petersen'in epiği *Das Boot*, 1981; Michael Verhoeven'in politik taşlaması



Resim 4-98B. ... ve Bridget Fonda Amerikan yeniden yapımı *Point of No Return*'de (1993). (*Nikita*, 1990'ların sonunda televizyon dizisi olarak sürdü.)

Das Schreckliche Mädchen, *The Nasty Girl*, 1990) Alman sineması ne iyi filmler ne de başarılı yönetmenler ortaya çıkarmıştır.

İtalya'da, tümü Silvio Berlusconi'nin mülkiyetinde olmayan düzinelerce yeni televizyon istasyonunun ekonomik canlanma getireceği beklentisine rağmen durum yalnızca biraz daha iyi olmuştur. Tornatore'ye ek olarak, Maurizio Nichetti (*Ladri di Saponette*, *The Icicle Thief*, 1989) uluslararası bir izleyici grubu edindi. Giancarlo Paretti MGM'i ele geçirerek Hollywood'da kendi tarzını oluşturmaya çalıştıysa da, İtalyan oyuncular ve yönetmenler yakın tarihte hiç olmadığı kadar Hollywood'da gözden uzaktırlar. 1993'te Cinecittà'nın kapıları temelli kapandı.

Yine de parlak bir yıldız ortaya çıkmıştır. 1990'larda İtalyanların uluslararası *nova*'sı Roberto Benigni'ydi. *Johnny Stecchino* (1991) ile İtalya'daki gişe rekorunu kırdı ve ülke içindeki popülerliğini eşit derecede önemli uluslararası şöhretle birleştirdi. Jim Jarmush'un *Down By Law* (1986) ve *Night on Earth* (1996) filmleriyle Blake Edwards'ın *Son of the Pink Panther* (1993) filminde oynadı. Hem yönettiği hem de başrolünü oynadığı II. Dünya Savaşı drama-komedisi *Hayat Güzeldir* (*La Vita è bella*, 1997) büyük bir uluslararası başarı yakaladı ve hemen modern bir klasik unvanını aldı.

1980'lerde İspanya'dan Pedro Almodóvar (*Sinir Krizinin Eşiğindeki Kadınlar - Mujeres al borde de un ataque de nervios*, 1988) abartılı melodramlarını ihraç etme başarısını göstermiş ve *Kika* (1993) ile *Carne trémula* (1997) gibi filmleriyle uluslararası bir ün kazanmıştı.

İskandinav yönetmenler son yıllarda dünya pazarında önemli ölçüde öne çıkmışlardır. Lasse Hallström (*Bir Köpek Gibi Hayatım - Mitt liv sum hund*, 1985), Bille August (*Fatih Pelle - Pelle erövraren*, 1987) ve Gabriel Axel (*Babette's Feast*, 1987) uluslararası başarı kazandı. Hallström ve August daha sonra Hollywood'a gittiler (anıldıkları sıra ile *What's Eating Gilbert Grape?* ve *The House of the Spirits*, her ikisi de 1993). Uzun yıllardan bu yana İskandinavya'dan çıkan en ilginç yönetmen, çılgın komedilerden absürdist, ağır dramalara kadar çok farklı stiller denemiş olan Aki Kaurismaki'ydi (*Ariel*, 1988; *Leningrad Cowboys Go America*, 1989; *Kibrit Fabrikası Kızı - Tulitikkutehtaan tyttö*, 1990).

Kardeşi Mika (*Helsinki Napoli All Night Long*, 1988) ile birlikte Aki 1990'larda (Fin "Yeni Dalga"sı henüz uluslararası sözlüğe henüz geçmese de) anılmaya değer tek sinema hareketini temsil ediyor.

Asya kökenli yönetmenler (Jackie Chan, John Woo) Batı'ya ihraç edilebilen çok sayıda film üretirken, 1970'lerdeki Filipin ve Hong Kong aksiyon filmlerinin dünya sinemasını hayli etkilemesinden bu yana böylesi bir hareket yoktu, ancak 1980'lerin sonunda Çin "Beşinci Kuşağı" ortaya çıktı. Kültür Devrimi döneminin ardından Beijing Sinema Enstitüsü'ne giden bu yönetmenler sinemanın düşsel gücünü politik yorumlamayı gizlemek için kullandılar. Chen Kaige (*Sarı Toprak - Huang tu di*, 1984; *Elveda Sevgilim - Ba wang bie ji*, 1993) ve eski görüntü yönetmeni Zhang Yimou (*Kızıl Sorgum - Hong gao liang*, 1987; *Ju Dou*, 1989; *Kırmızı Fenerin Yükselişi - Da hong deng long ga gao gua*, 1991; *Qui Ju'nun Hikâyesi - Qui Ju da guan si*, 1992) Batı'daki film festivallerinde, tıpkı Yimou'nun filmlerinde oynayan başarılı oyuncu Gong Li gibi, önemli ölçüde dikkat çektiler.

Bu dönemde Latin Amerikalı ve Afrikalı yönetmenler genellikle kendi ulusal pazarlarıyla sınırlı kalmışlardır. Ara sıra uluslararası başarılar kazanmışlar (Güney Afrikalı Jamie Uys'ın *Tanrılar Çıldırmış Olmalı - The Gods Must Be Crazy*, 1981) ama yönetmen ile izleyici arasında verimli bir diyaloğu üreten düzenli akıcılık yerel sınırların dışına çıkmamıştır.

1980'le birlikte, sinema ile video ya da televizyon dediğimiz olgu arasında artık net bir ayrım yapamayacağımız açık bir hale gelmiştir. İşit-görsel anlatımın bu farklı biçimleri, otuz yıldan fazla süredir ayrı -hatta uzlaşmaz- olarak görülmüştü. Günümüzde bunlar ayrılmaz bütünün parçaları olarak değerlendirilmek zorunda. Gerçekten hem filmi hem de kayıt biçimlerini benimsemek için yeni bir dünyaya gereksinim duyuyoruz. Video teknolojisi gelişimini sürdürür ve esnekliğini artırırken "film" yapanlar format seçimini giderek artan ölçüde estetik kaygılarla ilişkili olmaksızın, bir ekonomi ve teknoloji konusu olarak anlıyorlar.

1990'da, bir zamanlar sinema (işini değilse de) sanatını tanımlamaya yardım etmiş olan coğrafik sınırların, teknolojik sınır çizgilerinden çok daha hızlı bir biçimde parçalandığı açıktı. Ted Turner'ın CNN'i ile Viacom'un MTV'sinin saldırgan pazarlamacılığı ve önce Avrupa'da, sonra da Asya'da sınır ötesi kablolu televizyonun hızla yayılması, sinemacılara Hollywood'dan daha da büyük rekabetin olduğu bir dünya sundu.

Ancak aynı zamanda da bu yeni teknoloji kamuya daha fazla kanalı açtı ve sinemacılara izleyicilerine daha doğrudan ulaşma olanağı sağladı. Gerçekten sinema ile televizyona makul bir bakış günümüzde birincinin, ikincinin alt kategorisi olarak değerlendirilmesine yol açıyor. Film yapan şirketlerin çoğunluğu aynı zamanda televizyon programları yapıyor ya da tersi. 1990'larda sinema salonlarına yönelik sinema endüstrisi yıllık satışlarında yaklaşık beş milyar dolar kazanırken, televizyon endüstrisi üç kat daha fazlasını elde etti. 1970'li yılların sonundan önce eleştirmenlerin ve izleyicilerin çoğu "televizyon filmi" (*made-for-television*) üretimini salon filmlerinden dikkate değer ölçüde daha az prestijli ve cüretkar olarak değerlendirdi. 1980'lerde bu bakış değişti. Televizyon filmleri hâlâ, çok daha pahalı, salonlarda gösterilen akrabalarının atmosferine sahip değil ama oyuncular ve teknisyenler artık "Haftanın Filmlerine" (yani Hollywood tabirince "*MOW*" - *Movies of the Week*) profesyonel bir risk



Resim 4-99. Roberto Benigni *Hayat Güzeldir*'de (*La Vita è bella*, 1997) Giorgio Cantarini ve Nicoletta Braschi ile bir anı paylaşıyor.

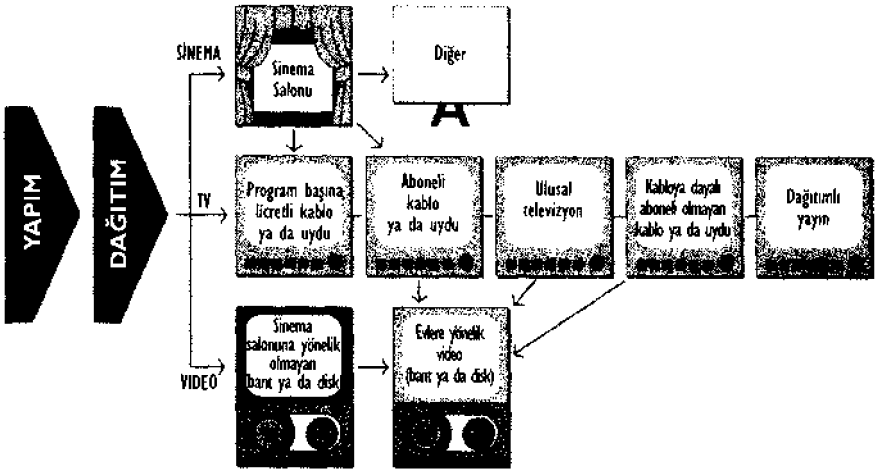
olarak bakmıyor. HBO yapımları *Citizen Cohn* (1992), *Barbarians at the Gate* (1993) ve *Don King: Only in America* (1997) gibi "kablolu-televizyon-filmleri" (*made-for-cable*) kolayca salon filmi sanılabilir ve salon filmlerinin yaygınlığını aynı ölçüde yakalayabilir. 1979 gibi yakın bir tarihte, televizyon yıldızlarının uzun metrajlı bir filmi taşıyacak ağırlıkta olmadıklarına dair bir Hollywood kuralı vardı. Ama Bruce Willis ya da Will Smith'i düşünürsek bu kural ortadan kalkmıştır.

Sinema salonlarına yönelik film yapımının görece sınırlı alanı içinde bile, video teknolojisi ilave dağıtım kanalları açmıştır. 1970'lerin sonunda salonlara yönelik yapımlar olarak kabul edilen filmlerin çoğu, hemen normal ya da kablo televizyon aracılığıyla başarı sağlamak için bu dağıtım sistemine sıçradı. 1980'lerin sonunda çok sayıda film "doğrudan-video-film" olarak yapıldı. Maliyetleri ulusal gişe geliriyle ölçülse de, onların karda veya zararda olmaları tamamen yansıtılan kaset kira gelirlerine temelliydi. 1930'ların ve 40'ların B filmlerinin verimli zemininin yerini alan "video-filmler" (kendilerinden önceki televizyon filmleri gibi) yeni başlayan sinemacılara mesleği öğrenme ve daha da önemlisi, ortalama maliyetin 30 milyon doları geçtiği salon filmlerini giderek kısıtlayan sıkı içerik ve stil kurallarına aldırmama olanağı sağlıyor.

1992'de IRS Media'nın *One False Move*'u bütçesinin büyüklüğünün dışında eleştirmenler tarafından beğenildi ve birkaç eleştirmen tarafından o yılın en iyi filmi olarak değerlendirildi. Eski bir Hollywood teması üzerine en son çeşitleme olan video film ortaya çıkmıştı.

Dağıtım olanakları dizisi günümüzde Diyagram K'daki şemaya benziyor:

Bu safhalardan biri ya da birkaç tanesi, ille de önemli bir gelir kaybı olmaksızın atlanabilir. Gerçekten video



Diyagram K. DAĞITIM PENCERELERI.

kasetleri ve film baskılarının korsanlığı öylesine hızla artıyor ki stüdyolar artık, bir filmin salonlarda gösteriminin hemen ardından (ve kesinlikle, yaygın oluşu video kaset korsanlarına karşı konulmaz fırsatlar sunan kablolu televizyonda gösterilmeden önce) kaset ve disk pazarına girmeye zorlanıyor.

Ulusal televizyonlar, televizyon-için-yapılan ürünlere daha fazla para ve yetenek akıtmak için bu şirketleri zorladı (çünkü kontrol edebildikleri tek film türü budur). Bu şirketler artık, 1960'lar ve 70'lerde olduğu gibi, kendi programlama düzenine bir dayanak sağlamak için salon filmlerinin televizyondan gösterilmesine bağımlı olamazlar. Bu aynı zamanda son birkaç yıldır televizyonların sinema filmi üretimine girmeye çalışmasının başlıca nedenidir.

Ticari sinemacılar kendilerini yeni bir anarşik boyutlar dünyasıyla karşı karşıya bulurken, teknolojik gelişmelerin planlanmayan etkilerine minnettar olan bağımsız yönetmenler, bu yeni yüzyılda çarpıcı bir biçimde çoğalan olanaklara yönelebilecekler. 1978 gibi geç bir tarihe kadar, filmini sinema salonlarına dağıtmayı isteyen bir yönetmenin temel olarak altı tercihi vardı: Bunlar büyük Hollywood stüdyolarıydı. Enflasyona ayarlı gişe geliri 1970'lerin sonundan itibaren gerilemeyi sürdürmüştür. 1980'ler ve 90'larda Hollywood'un büyümesini ilk olarak video bant ve disklerin hızla yayılması, ikincisi birbiri ardına ülkeler kendi televizyon sistemlerini ulusal sınırların ötesine taşırlarken ürüne aç çok sayıda bağımsız Avrupa televizyon istasyonunun ortaya çıkması, üçüncü ve en yakın zamandaki gelişme olan yüzlerce kanalı doyurma isteğindeki DBS (Dolaysız Yayın Uydusu) uydu sisteminin karlılığı sağlamıştır.

Daha da önemlisi video bant ve DVD-video, kablo ve uydu teknolojilerinin yeni ve saldırganca pazarlanması bağımsız sinemacılar için tamamen yeni olanaklar sunuyor. Bir yazar için kitabının ciltli basımı ne kadar önemliyse, bir yönetmen için de salonlara yönelik dağıtım o kadar önemlidir, ya da önemsizdir. DVD-video ve belki de telefonla talep üzerine video dağıtım sistemiyle birleşmiş kablo ve uydu hizmetlerinin yayılması daha fazla sayıda yeni yapıma gereksinim duyuracaktır. Kaset ve disk kamuya kitap basımı ve kayıt üretimine



Resim 4-100. Bill Paxton ve Cynda Williams sinema filmi izleyicilerini ve eleştirmenlerini oldukça etkilemiş doğrudan video film olan Carl Franklin'in *One False Move*'unda.

çok benzer biçimde doğrudan bir kanal sunacak. Büyük patronlar hâlâ bir ürünün tanıtımına harcamak için bağımsız sinemacıdan daha çok paraya sahiptir ama çok daha demokratik bir dağıtım sistemi için en azından bir potansiyel var.

İnternet üzerinden elektronik ticaretin giderek geçerli hale gelmesi yönetmen ile izleyici arasındaki son engeli de ortadan kaldırıyor: elde edilebilirlik. *Web*'de herkesin her şeyi bulabileceği kadar raf her zaman mevcuttur. Artık potansiyel olarak ilgili tüketiciler bir film hakkında bir şeyler duyduklarında o filmi elde edebilecekterini biliyorlar; yaşadıkları yerdeki video dükkânının sınırlı stokuyla yetinmek zorunda değiller. Kuşkusuz *web* aynı zamanda ucuz ve etkili bir tanıtım aracı da sunuyor. Stüdyolar bunun önemini hemen anladılar. Sinema endüstrisi 1970'lerin ortasındaki televizyon reklamcılığının gücünü deneyen son araç olabilmiştir ama *World Wide Web*'in* gücünü ilk anlayanlar arasındaydı: 1996'dan itibaren her filmin pazarlandığı bir *web* sitesi vardı. Bağımsız sinemacılar kolayca bu pazarlama türünden yararlanabilirler. 1999'un yaz aylarında çok düşük bir bütçeyle yapıldığı bilinen *Blair Cadısı*'nın (*The Blair Witch Project*) yapımcıları *Web*'i kullanarak film hakkında çok konuşulmasını sağlayabilmişlerdi.

1960'lı ve 70'li yıllar boyunca film üretimi, teknolojik gelişmeler sayesinde fiyatlar düşerken önemli ölçüde demokratikleşti. 1990'larda yeniden darboğaza giren dağıtım süreci aynı türden demokratikleşmeyi yaşadı. Bu planlanmamıştı. Gerçekte bu, doyma noktasına varan bir pazarda yeni silahın sömürülmesinin (çok hoş) bir yan etkisinden başka bir şey değildir. Yine de bu olgu, yalnız ABD'de değil, dünyada da sinema tarihindeki önemli bir dönüm noktasına işaret eder.

Ekonomik olarak, yönelim daha fazla erişim yönünde ilerlemiştir ve ilerlemeye devam ediyor. Amerikan stüdyoları uluslararası film pazarına hâlâ hâkim durumdadır ama en azından diğer

* İnternet ortamında, birbirine bağlı belgelere ulaşmayı sağlayan sistem. (Ç.)

ülkelerin mücadeleye katılmaları için potansiyel vardır. Ama bu Amerikan filmlerini yasaklayarak olmaz, çünkü teknoloji dağıtım sürecini demokratikleştirdiğinden bunu yapmak giderek daha da zorlaşıyor. Amerikan stüdyolarına kendi zeminlerinde meydan okunmalı, kültür ihracının çok yönlü ekonomik etkileri anlaşılmalı, gelişmeye hırsla katılarak ve kendi kültürlerinin gelişimi ve ihracını ilgilendiren kararlar alınarak mücadele edilmelidir.

Teknolojik olarak görsel iletişim araçları kendi güçlerini geliştirmeyi sürdürüyor ve yeni sanatçılar grubuna gizemli teknolojik ilerleme yolunu açıyor. Bir zamanlar muazzam olan, büyük sermaye yatırımı gerektiren bir girişim, bugün Alexander Astruc'un "Kamera-kalem" dediği kişisel, esnek iletişim aracı olmaya yakınlaşıyor. Aynı zamanda yeni dağıtım teknolojileri daha geniş ve oldukça farklılıklar gösteren bir kamuya giderek artan oranda erişim olanağı veriyor. Yeri gelmişken, bu kamu iletişim araçları üzerinde geçmişte olduğundan çok daha fazla denetime sahip olacaktır.

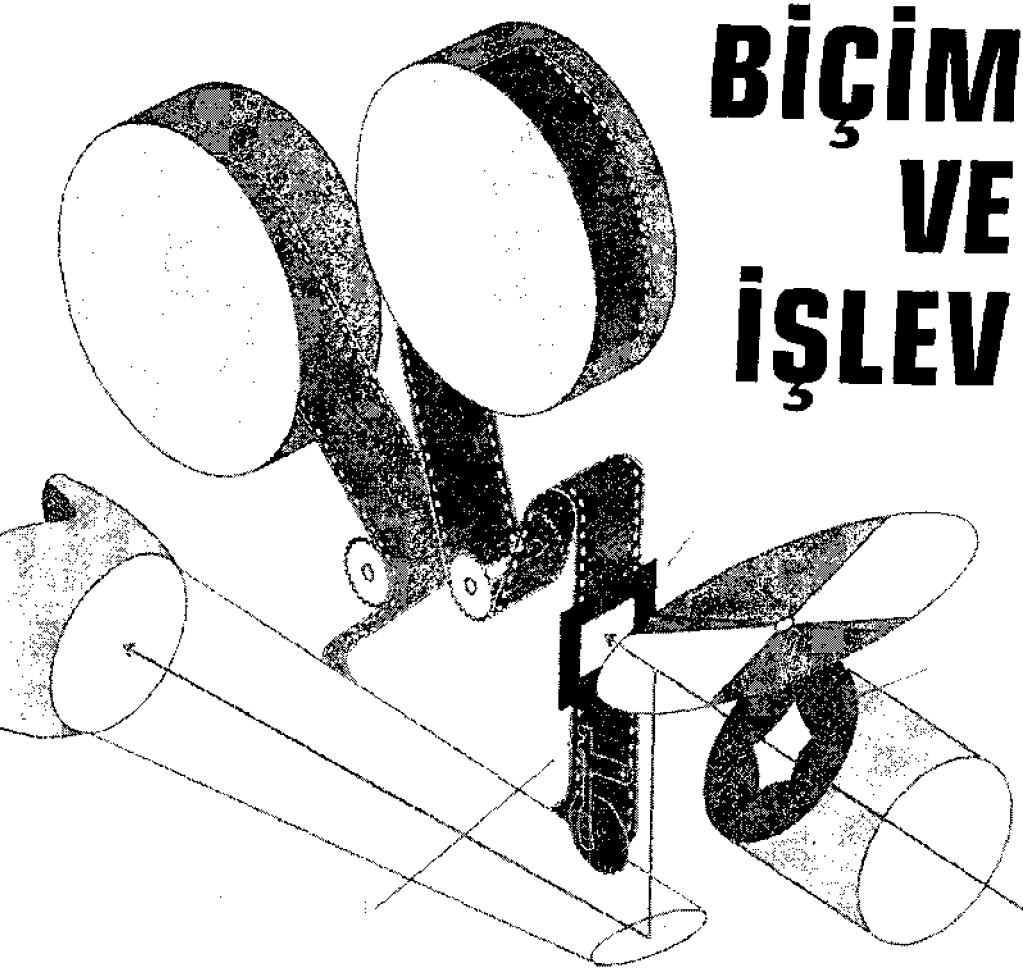
Estetik olarak bu güçler kalabalığı, sinemasal üretimin çok farklı bir alanını ortaya çıkarıyor. "Seçkin" kültür ile "kitle" kültürü arasındaki açıklık kapanmaya devam ediyor. Ve 19. yüzyıl *avant-garde* anlayışı her geçen yıl daha önemsiz bir hale geliyor.

Sonuç olarak öyle görünüyor ki bu güçlerin toplamı en azından bildiğimiz anlamda movies/film/cinema'nın sonunu ilan etmek için iyi bir zaman olduğunu akla getiriyor. Bu andan itibaren "film" iletişim araçlarındaki sanatçıların kullandıkları disk ve kaset gibi yalnızca bir ham malzeme, olası tercihlerden yalnızca biridir. "*Movies*" artık, belki de "multimedya" hariç, başka bir ada sahip olmadığımız yeni, kuşatıcı bir sanat, teknoloji ve endüstrinin ayrılmaz bir parçasıdır. Ya "*cinema*"? Hayata bakış tarzımıza egemen olmuş, uzun, fırtınalı ve ödüllerle dolu seksen beş yılın ardından sinema sessizce sona ermiştir.

Bu öykünün devamı için Yedinci Bölüm'ü okuyun.

5

SİNEMA KURAMLARI: BİÇİM VE İŞLEV



Eleştirmen

Mel Brooks ve Ernest Pintoff'un zekice ve mizah yüklü kısa filmleri *Eleştirmen*'de (*The Critic*, 1963), bu sanatın önemi konusunda mutlu bir şaşkınlık yaşayan yaşlı adamı canlandıran Brooks'un sesini duyarken, perdede oynayan soyut canlandırma şekilleri izleriz:

> Bu da nesi?
>
> Bir çizgi film olmalı.
>
> Biyoloji üzerine olsa gerek. Biyolojiye benziyor. Hatırlıyorum, ben çocukken Rusya'da... biyoloji olmalı.
>
> Hop! İşte ortaya çıktı. Bir biçimiyle ortaya çıktı... Bak! Bak, geçti bile... Bu ne? Teşrifatçı! Çok kıyak, çok güzel. Peki bu ne? Biliyorum ne olduğunu. Pislik. Bu ne? Yabancı bir film, bir Fransız filmini izlemek için iki dolar ödüyorum. Karşılığında gördüğüm ne? Pislik.

İlk biçim ikinciyle birleşir ve Brooks yorumlar:

> Evet. Şimdi iki... iki şey. İki nokta. Birbirine benzeyen iki nokta. Eminim. Bak, bak parlıyorlar. Birbirine âşık iki şey. Görüyor musun? Ötekini nasıl da beğeniyor. Sanırım biraz da kıskanıyor. Acaba ikisinin seks hayatı olabilir mi bu?

Sahne tekrar değişir ve Brooks'un canlandırdığı yaşlı adam ilgisini kaybetmeye başlar:

> Bu ne? Noktalar. Bir göz olabilir. Her şey olabilir. Bir tür simgecilik olmalı. Evet, sanırım pisliğin simgeseli. Evet, evet kocaman bir pislik yığını. Saman yığını. Bu saman yığınıyla sana iyi şanslar.

Ve kısa filmin sonuna yaklaşılırken, eleştirmen son yorumunu yapar:

> Psikanalizden pek anlamam. Bunu kendi başına hallet.

Eleştirmen, kısmen Brooks'un üç dakikalık monoloğu içinde eleştiri üzerine birkaç hayati gerçeğe dokunduğu için de keyifli bir filmdir. Bir film için iki dolar öderiz; bunu neden yaparız? Sinemasal değeri nasıl belirleriz? Bunun "pisliğin simgeseli" olduğunu nasıl bilebiliriz? Mel Brooks'un izleyicilerle ilişkili eleştirileri de vardır ve bunlar filmi daha da keyifli hale getirir. O halde değerler göreceli midir? Sinema sanatı için geçerli gerçek evrensel "kurallar" var mıdır? Sinema ne yapar? Sınırları nedir?

Buna benzer sorular, ortak hedefleri sinema olgusunu daha fazla anlamak olan birbiriyle ilişkili ama özdeş olmayan sinema kuramları ile eleştirisinin alanına girer. Genelde, kuramlar soyuttur, eleştiri ise uygulamalıdır (*practical*). Skalanın en altında bir eleştirmenin uygulamaya geçirdiği eleştiriyi buluruz. Bu iş çözümlemeden çok değerlendirmedir. Eleştirmenin işlevi filmi tanımlamak, değerini belirlemektir ve bu iki işlev görece basittir. Skalanın en üstünde ise sinemanın uygulamaya dayalı doğası ile çok az ilgili ya da hiç ilgili olmayan sinema kuramları vardır. Sinema kuramları aslında kendisi için varolan ve çoğunlukla kendi kendisini ödüllendiren ama gerçek dünya ile ilişkisi zorunlu olma-

yan entelektüel bir etkinliktir. Bu iki aşırı uç arasında yararlı ve ilginç çalışmalar için büyük bir alan vardır.

Sinema kuramlarına bir dizi karşıtlık hükmeder. Uygulama (pratik) ile ideal arasındaki karşıtlık olan birincisini, eleştiri (pratik) ile kuram (ideal) arasındaki ayrım gündeme getirir.

Bununla yakından ilişkili başka bir karşıtlık, "kurallar koyucu" ve "tanımlayıcı" kuramlar ile eleştiri arasında olanıdır. Kurallar koyan kuramcı filmin nasıl olması gerektiğini düşünür, oysa tanımlayıcı kuramcı yalnızca filmin ne olduğuyla ilgilenir. Kural koyucu kuram tümevarımsaldır (*inductive*). Yani, kuramcı ilk olarak değerler sistemine karar verir, daha sonra da filmleri kendi değerler sistemine göre ölçer. Tanımlayıcı kuramlar, tam tersine, tümdengelimlidir (*deductive*). Yani, kuramcı sinemasal etkinliğin bütün alanlarını gözden geçirir ve ondan sonra, yalnızca ondan sonra filmin gerçek doğası üzerine sonuçlar çıkarır. Kural koyucu kuramcılar ve eleştirmenler doğal olarak değerlendirme ile ilgilidir: Güçlü değerler sistemi oluşturarak mantıksal olarak kendi ölçütlerine göre bu filmleri ölçer ve biçerler.

Üçüncü ve en önemli karşıtlık kuram ile uygulama arasında olanıdır. Gerçek şudur ki, hiçbir yönetmen sanat yapmak için kuramsal çalışma yapmak zorunda değildir. Gerçekten de yakın zamanlara kadar çok az sayıda yönetmen kuram ile ilgilenmiştir. Yönetmenler içgüdüsel olarak ne yapılması gerektiğini biliyordu (ya da bilmiyordu). Ancak sinema sanatı giderek daha karmaşık hale gelirken kuram ile uygulama arasında bir köprü kuruldu. İlgi çeken çağdaş sinemacıların çoğu öncellerinden farklı olarak, artık güçlü kuramsal temellere dayanıyor. Günümüzde Hollywood büroları bile doktora yapmış sinema öğrencileriyle doludur. Hepsi de sinema okulu öğrencisi olmuş Coppola, Scorsese ve Lucas'ın sinemaya girmesinden bu yana, yüksek akademik kariyerler stüdyo sistemine girişte önemli avantajlar sağladı.

Bu, Hollywood'un iş yapma tarzında büyük bir değişimdir. Sinema tarihine bugün bile büyük ölçüde egemen olan Hollywood, asla bir sisteme dayalı kuram ortaya çıkarmadı. Dış görünüşe göre, 1930'lu ve 40'lı yılların Hollywood sineması karmaşık ve güçlü bir estetik sisteme dayalıydı ama buna tekabül eden Hollywood kökenli bir kuram yoktu. Hiçbir sanat dalı kurama gereksinim duymaz, hiçbir sanatçının yüksek derecelere gereksinimi yoktur. Akademik çalışma, iş için gerekli hale geldiğinde sanatın gerçek doğası değişir: Kendilik-bilinci oluşur ve o sanat dalı muhtemelen daha az heyecanlandırıcı hale gelir. En ilgi çekici sanat ürünlerini üretenlerin kuralları yıkan hainler olduğuna inanmak için yabanıl görünümlü bir romantik olmanız gerekmez. Resmi (akademik) eğitim belirli bir düzeyde sanatçının yetkinleşmesini sağlar ama aynı zamanda da yaratıcılığı baskılama eğilimi taşır. Bilinen bir niteliğin garantisiyle üstün yeteneğin vereceği heyecanın ticaretini yaparız. Bu durum 1970'lerin başından bu yana Amerikan sinemasına ne olduğunu açıklayabilir.

Eski ustalar kuşkusuz duruma göre hareket ettiler. Birçok kuramcıya esin kaynağı olmuş D. W. Griffith'in öne sürdüğü en iyi düşünce utanç vericiydi: "İnsanın nabız atışının" etkili film yapmak için gizli metronom olduğuna dair saçma düşünce. "Pace in the Movies"de (*Liberty Magazine*, 1926) şöyle yazmıştı:

> Amerikan okulu... filmin temposunu, heyecanlanma gibi durumlarda hızı artan, muallakta kalma anlarında ise neredeyse duran ortalama insan kalbinin atışıyla uyumlu kılma çabası içindedir.

Bu türden düşünceler genellikle sanat

dallarının en genci olan sinemanın kendi aşağılık kompleksinin ürünüdür. Christian Metz, böylesi değerlendirmelerin işlevinin psikanalitik olarak sinemayı "kötü nesne" konumundan kurtarmak olduğunu öne sürer. Daha basit olarak bu düşünce şuraya varır: Eğer sinema önemli bir kuramsal sistemi destekleyebilirse, yalnızca o zaman diğer daha eski sanatlar kadar itibarlı hale gelir. Bu görüş sinema kuramları açısından oldukça çocuksu bir neden gibi görünüyor ama yakın zamanlara kadar sinemanın eğitimli insanlar tarafından ciddiye alınmadığı da bir gerçektir. Örneğin ABD'de sinema yaklaşık 1970'e kadar üniversitelerde ve kolejlerde genel olarak bir araştırma konusu haline gelmemiştir. Bu nedenle ilk dönem sinema kuramlarının çoğunun motivasyonu saygınlık düzeyi kazanmaktı.*

Saygınlık kazanma arzusu nedeniyle, sinema kuramına dair ilk yapıtların çoğu kural koyucuydu: Genellikle çok gösterişçi ama zaman zaman da ilgi çekici düzeyde ayrıntılıydı. Psikanalitik metaforla devam edersek bunu, eşit muamele görme ve kendi doğal libidinal dürtülerine hâkim olma mücadelesi verdiği için sinemanın süper egosunun üstünlüğü olarak düşünebiliriz, ki bu bir anlamda sanatçıların davranış standardı ve saygınlığıdır. "Standartlar" gerekliydi ve bunları sinema kuramcıları sağladı. Sinema kuramlarının olgunlaştığı günümüzde, sinemanın kendi alanının dışından türetilmiş kurallar ve düzenlemeler üzerinde daha az ısrar ediliyor ve bunun yerine sinemanın kendi çok daha esnek ve sofistike değerlerini geliştirmek doğrultusunda yoğunlaşılıyor.

Özgül bir sinema kuramı içinde işleyen bir dizi karşıtlık vardır. Kuram temelde estetik ya da felsefi midir? Kuram, sinemanın bölümlerinin birbirleriyle ya da özgül bir filmin parçalarının birbirleriyle olan ilişkisiyle ilgilenir mi? Ya da kuram sinema ile kültür, sinema ile birey, sinema ile toplum arasındaki ilişkileri değerlendirir mi?

Sinema kuramcılarının en üretkeni Sergei Eisenstein sinema araştırmasına yönelik farklı yaklaşımlar arasındaki ayrımları tanımlamak için sinemasal terminoloji kullanmıştır. 1945 tarihli yazısı "A Close-up View"da filmle bağlam içinde ilgilenen, politik ve toplumsal anlam ve önemini değerlendiren sinema kuramını "genel çekim" olarak tanımladı. Bu arada "orta çekim" film eleştirisi filmdeki insan olgusuna odaklanır ki, çoğu eleştirmenin başlıca ilgi alanı budur. Ancak "yakın çekim" (*close-up*) kuramları "filmi parça parça böler" ve "filmi öğelerine ayrıştırır." Örneğin sinema "dilini" ele alan sinema göstergebilimi ve diğer kuramlar yakın çekim yaklaşımlardır.

Buradaki temel anlayış, biçim ile işlev arasındaki klasik karşıtlıktır. Filmin ne olduğuyla mı (biçim), yoksa bizi nasıl etkilediğiyle mi (işlev) ilgileniyoruz? İlerde göreceğimiz gibi, sinema kuramlarının dikkatini bu sanatın biçiminden, işlevinin daha zor ve anlamlı çözümlemesine yöneltmesi uzun zaman almıştır. Sinema kuramları giderek daha az talepkar ve daha çok sorgulayıcı hale gelirken, kural koyma yerini çok daha bilimsel araştırma yöntemlerine bırakmıştır.

---

* Evet biliyorum, sorunun iki yanını da tartışıyor gibi görünüyoruz: Sinemanın üniversitede kabul görmesini istiyoruz ama sinemacıların çok fazla araştırma yapmasını da istemiyoruz. 1970'ler ve 80'lerde Amerikan yaşamının başka alanlarında olduğu gibi, sarkaç aşırı sallandı. 1960'larda keşfettiğimiz gerçeklerin çoğu, kurumsallaştıklarında tehlikeli bir biçimde tahrif edildiler. Otoyollarımızın etrafına beyaz duvarlar inşa etmemizin nedeni budur.

Şair ve Filozof: Lindsay ve Münsterberg

Daha önce belirttiğimiz gibi, ilk sinema kuramcıları -diğerlerinden daha bilinçli olarak- ağırlıklı olarak genç sanat için saygın sanatsal statü sağlamakla ilgilenmişlerdir. Uzun metrajlı filmin önem kazanmaya başladığı 1915 yılında Vachel Lindsay (o dönemde çok okunan bir şairdi) *The Art of Moving Picture*'ı yayımladı. Bu yapıt canlı, naif, çoğunlukla basit ama yeni ortaya çıkan bu genç popüler sanata şükranlarını sunan bir kitaptı.

Kitabın başlığı bile o dönem için tartışmalı bir önermeydi. Lindsay okuyucularını, bu önemsenmeyen eğlence aracını gerçek bir sanat olarak düşünmeye davet ediyordu. Yerleşik anlatı sanatlarıyla görsel sanatlar üzerinde çalışan Lindsay, filmleri gösterişliden sanatsal konuma doğru giden üç temel kategoriye ayırdı: "Aksiyon filmleri", "içten filmler" ve "şahane filmler". Bu üç kategori izleyen elli yıl boyunca Hollywood sinemasının sacayağını oluşturdu. Her bir kategoride Lindsay, diğer sanatların çoğunlukla boyun eğdiği, yalnızca sinemanın başa çıkabildiği anlatı öğelerinin farkına varmış ve formüle etmişti. Aksiyon, içtenlik ve şahanelik tamamen güçlü (bazen işlenmemiş), doğrudan değerlerdi ve hâlâ da öyledir.

Filmlere olan şiddetli tutkusundan gelen bir çabayla Lindsay daha sonra sinemayı daha eski sanatların icralarıyla karşılaştırarak, sırasıyla hareketli-heykel (*sculpture-in-motion*), hareketli-resim (*painting-in-motion*) ve hareketli-mimari (*architecture-in-motion*) olarak tartıştı. Sinema estetiği görüşlerinin temel taslağını iki bölüm halinde çıkardı. Her bir bölüm kendi içinde şaşırtıcı biçimde öngörülüydü. Eserini yazdığı dönemde yerleşik kültürel ortamın ciddiye aldığı az sayıdaki film de zaten tiyatroyu taklit ediyordu.

Ama Lindsay daha en başında -*Bir Milletin Doğuşu*'dan sonra ama *Hoşgörüsüzlük*'ten önce- sinemanın gerçek gücünün tam tersi yönde yattığını anlamıştı. Görünüşte iki paralel sanatın nasıl birbirine karşıt olduğunu açıkladığı "Sinema ile Tiyatro Arasındaki Otuz Ayrım"da 1920'li ve 30'lu yıllar boyunca sinema kuramcılarının ana ilgi odağı olan argümanı oluşturdu. Bu, sinema kuramcılarının genç sanat için ayrı bir kimlik oluşturmaya çalıştıkları ana temaydı.

Lindsay'in kitabının estetik üzerine olan son bölümü "Hiyeroglif" daha da derinliklidir. Lindsay, büyük bir öngörüyle şunları yazdı:

> Sinemanın keşfi, taş devrindeki resim-yazının başlangıcı kadar önemli bir adımdır.

Daha sonra sinemayı bir dil olarak ele aldı ve bu konudaki çözümlemeleri, kendisinin de öne sürdüğü gibi, "ölçülü bir argümandan çok hayalci bir uçuş" olsa da, doğrudan sinema kuramlarında-

ki son dönem gelişmeye -göstergebilim- işaret ediyordu. Bu da daha 1915 yılında bilimsel disiplinler içinde eğitim görmemiş ve "yabanıl yaygaraya" düşkün akademik kökenli olmayan bir şair için büyük başarıydı!

Lindsay sinemanın içsel estetiğiyle de sınırlı kalmaz. Kitabının üçüncü kısmı sinemanın dışsal etkilerine adanmıştır. Tartışması, bir araç olarak sinemayı anlamamıza somut katkıları bakımından çok önemli değildir ama Lindsay'in en önemli görüşlerinden biri -sonraki kuramcılar ve eleştirmenler bunu her zaman reddetmiştir- daha fazla sorgulamayı içerir.

Lindsay izleyicinin müzik dinlemekten farklı olarak bir (sessiz) film izlerken diyaloğa katılması gerektiğini öne sürer. Kimse onun bu önerisini ciddiye almamıştır. Eğer ciddiye alınsaydı, sahip olduğumuzdan çok daha önce toplumsal ve karşılıklı etkileşime dayanan bir sinema geliştirebilirdik. Son dönem Üçüncü Dünya filmleri (tabii Godard'ınkiler de) ses kuşaklarına rağmen sinemayla izleyici arasındaki karşılıklı konuşmada ilk adımlar olarak tasarlandı. Kısacası şair ve sinema âşığı olarak Lindsay, katı sistematik düşünmeyle sınırlı çoğu akademik kuramcının asla anlayamadığı çok sayıda hakikati ortaya çıkarmıştır.

Lindsay'in sinemaya şükranlarını sunduğu kitabın yayımlanmasından bir yıl sonra, sinema kuramlarına stil, yaklaşım ve ton bakımından tamamen karşıt yönde ama aynı ölçüde değerli başka bir katkı yapıldı: Hugo Münsterberg'in yeni ufuklar açan *The Photoplay: A Psychological Study*'si (1916). Alman kökenli Münsterberg, Harvard'da felsefe profesörüydü ve destekçisi William James gibi, modern psikolojinin kurucularından biriydi. Ünlü şair Lindsay'den farklı olarak Münsterberg kuramına akademik bir şöhret kazandırdı. Sinema fanatiği değildi. Daha çok, kitabının yayımlanmasından bir yıl öncesine kadar bu popüler sanatla ya çok az ilgilenmiş ya da ilgisiz kalmış bir akademisyendi.

Sinemayı entelektüel açıdan çözümlemesi, yalnızca sinemanın gereksinim duyduğu saygın statüyü sağlamakla kalmadı, aynı zamanda bugün bile sinema kuramlarının en dengeli ve en nesnel taslaklarından biri olarak kaldı. Münsterberg profesyonel kuram ile popüler anlayış arasında bir köprü kurdu. "Zihinsel açıdan dünya, iki sınıf -entelektüeller ile sıradan insanlar- arasında bölünmüştür" diye yazdı. Sinema psikolojisine dair çözümlemesinin "bu iki sınıfı bir araya getireceğini" umdu. Üzücü bir biçimde kitabı uzun yıllar görmezden gelindi ve 1969'da sinema kuramcıları ve öğrencileri tarafından yeniden keşfedildi.

Lindsay gibi, Münsterberg de çabucak sinemanın kendine özgü özellikleri olduğunu ve estetik geleceğinin tiyatroda ya da romanda daha iyi yapılanları kopya etmede yatmadığını anladı. Şair gibi, profesör de sinema kuramlarının yalnızca estetiği değil, aynı zamanda açık toplumsal ve psikolojik etkileri de hesaba katması gerektiğini gördü. Bu iki yöne sinemanın "İçsel" ve "Dışsal" gelişimleri adını verdi ve çalışmasına bunları tartışarak başladı.

Ancak onun sinema kuramlarına en değerli katkısı, film olgusuna psikolojik ilkeleri uygulamasında yatar. Freudcu düş psikolojisi, 1920'lerden itibaren birçok sinema kuramının başvurduğu bir çözümleme yöntemi olmuştur. Ancak Münsterberg'in yaklaşımı Freud-öncesine aittir ve bu da uzun süre onun görmezden gelinmesinin nedenidir. Aynı zamanda o Gestalt psikolojisinin önemli habercilerinden biridir. Bu da onun

yaklaşımını şaşırtıcı biçimde çağdaş hale getirir. Freudcu sinema psikolojisi film izlemenin bilinçdışı, düş benzeri doğasını öne çıkarır ve bu nedenle araç (film) yönünde pasif tutum almaya yoğunlaşır. Münsterberg, tam tersine film ile izleyici arasında karşılıklı etkileşime dayalı bir anlayış geliştirmiştir.

Filmin hareketini algılayışımızın, bu görüntüler dizisini yorumlamaya dair aktif zihinsel sürecimizde olduğu gibi, çok fazla olarak edilgin görüntünün devamlılığı olgusuna dayanmadığını tanımlayarak işe başlar. Otuz yıl sonra bu aktif süreç "fi olgusu" olarak kabul edildi. Münsterberg bunu daha 1916'da (adını koymaksızın) tarif etmişti.

"Dikkat", "Bellek ve İmgelem" ve "Duygular" adlı bölümlerde filme, izleyicinin yönetmenin partneri olduğu aktif bir süreç, güçlü bir zihinsel etkinlik olarak yaklaşan gelişkin bir sinema psikolojisi kuramı geliştirdi. "Sinema Estetiği" ile ilgili ikinci kısımda sürecin bu görünümünün sonuçlarını araştırdı. Dikkati edilgin görüşün devamlılığı olgusundan, aktif zihinsel fi olgusu sürecine çevirerek Münsterberg etkin bir süreç olarak sinema kuramları için hayati öneme sahip mantıksal bir temel oluşturmuştur. Bu kuram aynı zamanda tanımlayıcı olmaktan çok kural koyucudur. Sinema kuramının ilk 30 ya da 40 yılı boyunca tıpkı sinemanın uygulamasında olduğu gibi, esasen edilgin ve yönlendirici olarak sinema anlayışı baskın olmuştur. Ancak Münsterberg'in en azından potansiyel olarak karşılıklı etkileşime dayalı sinema anlayışının eninde sonunda hakkı verilecekti.

Lindsay'in ve Münsterberg'in kitaplarının, ABD'de sinema kuramları konusunda yakın zamanlara dek ortaya çıkan, gerçekten önemli son kitaplar olması gariptir. Öyle görünüyor ki, Hollywood sinema pratiğine bir kez hâkim olmaya başlayınca sinema kuramına gereken önem verilmemeye başlanmıştır. 1920'lerin başında sinema kuramlarının merkezi Avrupa'ya kaymış ve son 50 yıldır bu alan Fransız, Alman ve Doğu Avrupalı düşünürlerin egemenliğinde kalmıştır.

İngiliz geleneği gibi Amerikan kuram/eleştirisinin gelişim çizgisi de ağırlıkla soyut kuramdan çok somut eleştiriyi öne çıkaran uygulamaya yönelik olmuştur. Düşünce açısından uygulama yönelimli olması bu geleneğin daha az değerli olduğu anlamına gelmez. Çok yaygın olması nedeniyle de tanımlanması ya da araştırılması kolay olmayan bir gelenektir. Soyut kuramın yoğunlaştırılmış özel ciltleri kendilerini çok daha kolayca çözümlemeye sunar. Gelişmekte olan sinema kuramlarının yapısına dair anlayışımızı tahrif etme eğiliminde olduğundan hatırlanması gereken bir gerçektir bu.

1920'lerde Avrupa'da sinema kuramlarının öneminin artmasının ilk işaretlerinden biri, paradoksal olarak Louis Delluc'un çalışmalarında bulunur. Delluc'un fazlaca kuramsal çalışması yoktur (*Cinéma et cie*, 1919; *Photogénie*, 1920), o daha çok günlük film eleştirileri, yönetmenliği ve sinema kulübü hareketinin kurucusu oluşuyla hatırlanır. Leon Moussinac'la birlikte Delluc, film eleştirisini, o dönem yaygın olarak abartılı tanıtım ve değerlendirmenin tam tersi yönde ciddi bir girişim olarak kurumlaştırmıştır. Delluc 1924 yılında 35. yaş gününün öncesinde öldüğünde Avrupa'da sanat filmi iyice yerleşmişti.

Dışavurumculuk ve Gerçekçilik: Arnheim ve Kracauer

sözünü ettiği ekollerin ikisi de aslında "büyük deneyim"in dışavurumcu yapısına odaklanır. Griffith'in sinemada ritim (tempo) anlayışın açıklarken bahsettiği, sinemanın izleyicilerin duygularını yönlendirici bir araç olduğudur.

> 10 yaşında bir oğlan ile 15 yaşında bir kız bana hemen filme dair bir fikir verir. Oğlan aksiyona, kız ise romansa tekabül eder. Hayatlarında doğal tepkilerini etkileyecek çok az şey olmuştur.

Griffith'in ve Hollywood'un istediği onların dürtülerine yönelik katışıksız tepkilerdi. Sinema sanatı neredeyse tamamen etkili dürtü oluşturmakla ilgilidir. İzleyicinin bu sürece aktif olarak katılması ya küçük bir olasılıktır ya da bu mümkün değildir.

Gerçekçilik, tali olsa da, sinema tarihinin ilk kırk yılı boyunca sinema uygulamasında yaygın bir hareketti. Bu hareket 1930'ların sonuna dek John Grierson'un öncülük ettiği İngiliz belgeselcilerin yapıtlarının ortaya çıktığı dönem ile 1940'lardaki İtalyan Yeni-Gerçekçiliği'ne kadar kuramsal olarak ifade edilmedi. Bu geç ifade edilişin geçerli nedenleri vardı: Birincisi, gerçekçi kuram doğal olarak filmin kendisinin daha az önemli olduğunu, yani gerçekliğin "sanattan" daha önemli olduğunu akla getirdiğinden, hem yönetmenlerin hem de kuramcıların dışavurumcu tutuma yönelmesine yol açtı. Yönetmeni genellikle bütün olarak film olgusu içinde yer alan diğer unsurlardan daha önemli gördüğü için Dışavurumculuk aynı zamanda sinema "sanatına" belirli bir saygınlık düzeyi kazandırmaya yönelik ilk dönem girişimlerin doğal sonucuydu. 20. yüzyılın başında daha eski sanatların hepsi daha az gerçeğe benzemeye, daha çok soyutlamaya yöneldi. Bu ise "daha az konu, daha fazla sanat" anlamına geliyordu. Bu yeni zıpçıktı sinema sanatının da aynı yönde ilerlememesi için bir neden yoktu. Daha da ötesi, eğer sinema gerçekten olgun bir sanat olarak değerlendirilmişse, sinema sanatının etkinliğinin, diyelim, tıpkı resmin etkinliği kadar, talepkar ve karmaşık olduğunu göstermek gerekmişti. Dışavurumculuk yönetmenin yönlendirici gücünü öne çıkararak bu işlevi layıkıyla yerine getirdi.

Sinema tarihinin ilk elli yılına dışavurumcu kuramların egemen olmasının ikinci nedeni daha önemlidir. Sinemada özel ya da kişisel sanat için çok az alan vardı. Çok pahalı olması nedeniyle sinemanın popüler bir biçim olması zorunluydu. Gerçekçi kuramlar, gözleyiciyi süreçe bir katılımcı olarak görmemizi ister. Eğer film açıkça bir meta ise, onu izleyicinin eğlenmesi için "bir tüketim nesnesi haline getirmeyi" nasıl haklılaştırabiliriz? Bir ürün olarak film, yönlendirici olmak zorundaydı. Filmin daha "etkili" olması, tüketicinin harcadığı paranın daha değerli olması anlamına geliyordu. Gerçekten de çoğu popüler film hâlâ bu basit kurala göre değerlendiriliyor: *Şeytan* (*The Exorcist*, 1973), *Jaws* (1975), *Yaratık* (1979) ve *Terminatör 2* (1991) gibi filmlerin başarısı bunu tanıtlar. Bu ekonomik anlamıyla filmler hâlâ bir karnaval niteliğindedir -aşk tünelleri ve korku odalarından hızla geçen lunapark arabaları gibi- ve gerçekçilik tümüyle devre dışıdır.

Dışavurumcu ve Gerçekçi akımların birbirine karşıtlığını tanımlayan standart, en kısa, özlü ve renkli metinler Rudolf Arnheim'ın *Film as Art* (1933'te Almanca olarak *Film als Kunst* adıyla yayımlandı ve hemen İngilizce'ye çevrildi) ve Siegfried Kracauer'ın *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality* (ilk olarak 1960'ta basıldı) adlı kitaplarıdır. Her iki kitap da güçlü ve neredey-

se kavgacı bir biçimde kural koyucudur. Her ikisi de sanki sinema kuramları, araştırmadan çok reçete hazırlamakmış gibi, "açığa çıkarılan hakikatleri" sunar. Ama her ikisi de yalnızca kendi saygın ekollerinin konumlarını net bir biçimde özetledikleri için değil, aynı zamanda son derece anlamlı oldukları için anılmaya layıktır ve sinema literatürünün klasikleri haline gelmişlerdir. Daha karmaşık ve daha az determinist nitelikteki kuramlar böyle kolayca hatırlanmazlar.

Arnheim bir psikolog olarak mükemmel bir kariyere sahiptir (*Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye*'ı yazmıştı, 1954), bu nedenle *Film as Art*'ın temel ilkelerinin psikolojik olduğunu keşfetmek sürpriz değildir. Ama önceki Münsterberg'den farklı olarak, filmin nasıl alımlandığından çok nasıl yapıldığıyla ilgilenmiştir. Hacim olarak küçük, kitabının büyük değeri kısaca tanımlanabilir: Sinema sanatının kendi sınırlılıklarına tabi olduğu temel öncülünden hareket eder. Filmin fiziksel sınırları, kesinlikle onun estetik özellikleridir. Kitabının 1957 tarihli baskısının önsözünde kendi konumunu tanımlar:

> Fotoğraf ve filmin eksiksiz bir yeniden üretime ulaşmalarına engel olan niteliklerinin, nasıl sanatsal aracın zorunlu özellikleri olarak işlediğini ayrıntılı olarak göstermek istedim.

Bu alışılmadık bir konumdur ama mantıksal olarak her sanat dalı kendi sınırlarıyla belirlenmek zorunda olduğundan doğru bir konumdur da. Sorun Arnheim'ın, sinemanın bu sınırları zorlamaması ve ses, renk, geniş ekran gibi sınırları daha da ileri iten teknolojik gelişmelerin hoş karşılanmaması gerektiğini öne sürmesidir. O sessiz sinemanın son dönemini sanatsal açıdan sinemanın zirvesi olarak görür. Böylesi bir konum 1933 yılında anlaşılabilirdir ama o 1957 yılında da aynı konumdadır. İşte bu anlaşılamaz.

Sinemasal temsilin gerçeklikten ayrıldığı bir dizi yönü sıraladıktan sonra Arnheim bu ayrımların -bu sınırların- her birinin sanatsal içerik ve biçimi nasıl ortaya çıkardığını birer birer anlatır. Argümanının özü, sinemanın gerçekliği yeniden üretmeye daha da yakınlaştıkça yönetmenin kendi ürününü yaratabileceği daha dar bir alanın kalmasıdır. Bu kuramın başarısı kesinlikle problematik olan iki varsayıma dayanır:

- Sanat etki ya da dışavurumun eşitidir. Bir sanat yapıtının önemi, doğrudan sanatçının malzemeyi yönlendirme düzeyiyle ilişkilidir.

- Bir sanat formunun sınırları yalnızca onun estetiğini oluşturur ve bu sanatları sınırlamaz.

Örneğin "ekran boyundaki artışın neden olduğu yoldan çıkma renkli, üç boyutlu ve sesli film arzusunu beraberinde getirir" diye yazdı. "Bu, sanatsal etkinin sanat formunun sınırlarına bağlı olduğunu bilmeyen insanların arzusudur..." Ancak sinema sanatının repertuvarına yeni boyutlar eklenirken, sinemacılar daha da özgürleşmişler ve olası sanatsal etkiler dizisinin önemli ölçüde arttığını keşfetmişlerdir.

Temel olarak Arnheim'ın sınırlar konusundaki düşünceleriyle ilgili zorluk, filmin üretimine çok dar bir bakış açısıyla yaklaşması ve filmin algılanışının özgürleştirici ve karmaşık yapısını hesaba katmamasıdır. Listesini yaptığı sınırlamaların çoğu (teknolojiden başka, görüntünün çerçevelenmesi, filmin iki boyutluluğu, kurgu ile uzam-zaman devamlılığının parçalanması da bunlar

arasındadır) bir filmi nasıl oluşturduğumuzla ilgili olarak değil de, filmi nasıl anladığımızla ilgili olarak daha az önem taşır. Filmin toplam alanını görmezden gelerek Arnheim, ilk ortaya çıktığı dönemdekinden oldukça farklılaşmış sinema uygulamasıyla fazla ilgisi olmayan bir ideal sinema reçetesi yazar. Zaman içinde onun arı, sınırlı sinema anlayışı teknolojinin gelişmesi ve sinemacıların yeni olanakları keşfetmesi gibi gelişmeler tarafından aşılmıştır.

Neredeyse bütün sinema kuramlarına renk veren gerçekçilik ile dışavurumculuk arasındaki mücadele başlangıçta görüldüğü gibi açık, doğrudan ve dengeli değildir. Aralarındaki ilişki ikiye ayrılmadan çok diyalektiktir; yani gerçekçi kuram, dışavurumcu kuramdan doğar, tıpkı dışavurumcu kuramın sinemaya sanatsal bir saygınlık kazandırma dürtüsünden doğması gibi.

Arnheim'ın zarif ama zayıf reçetesinden yirmi yedi yıl sonra yazılan Siegfried Kracauer'ın en önemli eseri *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality* ise tam tersine yirmi yıldan fazla süredir ağır ağır gelişmiş olan gerçekçi kuramın geniş alanı içinde dağınık, bazen pervasız, çoğunlukla da okuması zor bir araştırmadır. Dışavurumculuğu tanımlamak, kendini sınırlaması nedeniyle görece kolaydır. Öte yandan gerçekçilik birçok insan için çok sayıda anlam ifade eden muğlak, kapsamlı bir terimdir. Bütün edebiyat öğrencileri önce gerçekçilik "problemi"ne çarparlar. Toplumun çok dar bir kesimi üzerine yazan Jane Austen gerçekçi midir? Gerçekçi duyarlılık için genişlik derinlik kadar önemli midir? Determinist felsefeye temelli bir sanat formu olarak doğalcılık gerçekçiliğin bir kolu mu, bir ürünü mü, yoksa onunla doğrudan karşıtlık içinde olan bir akım mıdır? Sinemada da gerçekçilik kaygan bir terimdir. *Roma, Açık Şehir*'in Rossellini'si "gerçekçidir" ama ya *XIV. Louis'nin İktidara Yükselişi*'nin Rossellini'si? Ya da Fellini? Siyaset, Gerçekçilik için zorunlu mudur? Peki ya oyunculuk? Belgeseller kurmaca filmlere göre her zaman "gerçekçi" midir? Ya da bir gerçekçi ve hâlâ bir öykü-anlatıcı olmak mümkün müdür? Sinemada gerçekçiliğin doğası üzerine sorular dizisi sonsuzdur.

Kracauer bunların çoğunu ele alır ama kitabı hiç de terimin dolambaçlı tanımlarının tam bir araştırması değildir. Bu *bir* sinema kuramıdır, yoksa sinema kuramı *değil*. Arnheim'in kitabı gibi, bu kitap da sinema deneyiminin tek bir merkezi yanını seçer ve daha sonra da özgül bir sonuca varan reçete sunar. Arnheim gibi Kracauer da aslında olgunun gerisinde kalıyordu. Eğer dışavurumcu sinemanın altın çağı 1920'lerse, o zaman gerçekçi sinemanın altın çağı da 1940'lar ve 50'lerdir. Örneğin 1960'ların en önemli gerçekçi yönelimi belgesel alanında ortaya çıkmıştır. Belgesel sinema ise Kracauer'ın üzerine çok az şey söylediği bir alandır.

Kracauer, gerçekçi sinemanın önde gelen kuramcısı ününe sahip olduğu halde, aslında birçok isimden yalnızca birisidir. Örneğin André Bazin de genel olarak bir "gerçekçi" olarak değerlendirilir. Ancak Bazin, Kracauer'ın kitabından önceki on beş yıl boyunca gerçekçiliğin daha zengin bir araştırmasını sunduysa da, onun çalışmaları asla Kracauer'inki kadar sistematik değildi ama yakın zamanlara kadar Kracauer'den daha fazla doğrudan etkide bulunmuştur.

Sinema tarihinin başından sonuna gerçekçilik, kuramcılar ve eleştirmenlerden çok yönetmenlerin ilgisini çekmiştir. 1920'lerde Sovyetler Birliği'nde Dziga Vertov, 1930'larda Fransa'da Jean Vigo ve İngiltere'de John Grierson, 1940'larda İtalya'da Roberto Rossellini, Cesare

Zavattini ve Yeni-Gerçekçiler, dışavurumcu kuramlara karşıt olarak gerçekçi konumlar geliştirdiler. Sanki yönetmenler araçlarının gücünün potansiyel suiistimaline tepki gösteriyormuşçasına gerçekçilik içinde daha "ahlaklı" bir konum arayışına girdiler.

Arnheim'ın kuramının merkezinde sinema sanatının biçimi ve teknolojinin sınırlamaları yer almıştı. Kracauer'ın kuramının özü ise sinema sanatının fotoğrafik misyonudur. Kısaca, fotoğraf ve sinema gerçekliği yeniden üretmeye böylesine yakın oldukları için kendi estetiklerinde bu özelliği öne çıkarmak zorundadırlar. Bu öncül Arnheim'ınkine taban tabana zıttır. Kracauer "film, fiziksel gerçekliği kaydetmek ve göstermek için eşsiz bir donanıma sahiptir, bu nedenle ona yönelir" diye yazdı. Bundan dolayı o, içeriğin biçim üzerinde üstünlüğe sahip olması gerektiğini öne sürer. Daha sonra da biçimin estetiğinden çok maddi estetik adını verdiği anlayışı geliştirir.

Sanat kuramları ağırlıklı olarak biçimciliğe dayandığından, sinema Kracauer için bir tür anti-sanat haline gelir. Kracauer, "sabit anlamı nedeniyle sanat kavramı gerçekten 'sinemasal' filmleri -yani fiziksel gerçekliğin görünümlerini, bunları izlememizi olanaklı kılan bir bakışla birleştiren filmleri- içer(e)mez. Yine de estetik olarak geçerli olan, geleneksel sanat yapıtlarını anımsatan filmler değil, onlardır" sonucuna varır.

Bu, sanat olarak sinemanın psikolojik gelişiminin üçüncü aşamasıdır. Gelişim sürecinde saygınlığını pekiştirmesi ve daha sonra da ilk gençliğinde diğer sanatlar gibi gerçekten nasıl olduğunu göstererek sanatlar topluluğuna katılmasından sonra, sinema artık olgunlaşmaya başlamış, kendi değerler sistemini yerleştirip kendini topluluktan ayırarak "ego bütünlüğünü" sağlamaya çalışmıştır. Eğer sinema sanatın tanımına uymuyorsa, o zaman sanatın tanımı değiştirilmelidir.

Sinemanın biricikliğini öven Kracauer, çok önemli bir mantıksal sıçrama yapar. Gerçekliği mükemmele yakın biçimde yeniden üretebildiği için, böyle olmak zorunda olduğunu öne sürer. Bu nokta onun kuramının çelişkiye açık olduğu yerdir. Sinema ve gerçeklik böylesine yakın ilişki içinde olduğundan, sinemanın bu mimetik gücü ters yönden uygulaması gerektiğini (Arnheim'ın bir biçimde yaptığı gibi), yani gerçekliği yeniden üretmek yerine onu düzenlemeyi ve biçim vermeyi önermek çok kolay olurdu. Ancak bu ilk önemli ifadelerin ardından Kracauer çok daha genel ve nesnel bir sinema araştırmasına yönelir. Sinema ile gerçeklik arasındaki yakın ilişki üzerine onun ana tartışma konusunun mantıksal bitim noktası müdahalesiz kayıt, kurmaca (öykülü) olmayan filmi ve kurmaca filme karşı belgeseli yüceltmek olurdu. Ancak daha önce de belirttiğimiz gibi Kracauer, belgesel filmle çok az ilgilenir ve dikkatini ağırlıklı olarak en yaygın film tipine, yani anlatı filmine yöneltir. İdeal film biçimi olarak "bulunmuş öykü"yü görür. Böylesi filmler kurmacadır ama bunlar icat edilmekten ziyade keşfedilirler. Bu yarı-kurmaca ideal biçim ile tam olarak geliştirilmiş "sanat yapıtı" arasındaki ayrımı açıklar:

> Bulunmuş öykü, içinde cansız biçimde yattığı hammaddenin parçası olduğundan, kendi kendine yeterli/kapalı bir bütüne doğru gelişmesi mümkün olamaz. Bu da tiyatral öykünün neredeyse tam karşıtı olduğu anlamına gelir." (s. 246)

Kuramı gelişip genişledikçe Kracauer'ın, içeriğin amacına hizmet ettiği sürece bi-

çime fazla itirazının olmadığı netleşir. Ve bu noktada Kracauer'ın sinema kuramlarına gerçek katkısının merkezine varırız. Film bir amaca hizmet eder. Saf bir estetik obje olarak yalnızca kendisi için varolmaz. Kendisini çevreleyen dünyada varolur. Gerçeklikten doğduğu için ona dönmek zorundadır. Bu nedenle Kracauer'ın kitabının alt başlığı *The Redemption of Physical Reality*'dir (Fiziksel Gerçekliğin Kefareti).

Eğer bu ad belli belirsiz dinsel bir çağrışım yapıyorsa, buradaki yananlamın kasıtlı olduğunu sanıyorum. Etik estetiğin yerini almalıdır, Lenin'in bu kehaneti yerine getirilmelidir ve Jean-Luc Godard bu ifadeyi çok sever: "Etik, geleceğin estetiğidir." Hem bilimsel hem de estetik soyutlama ile gerçeklikten kopmuş olduğumuzdan sinemanın sunduğu kefarete gereksinim duyarız. Bize gereken fiziksel dünya ile yeniden iletişim kurmaktır. Sinema gerçeklikle aramızda aracılık yapabilir. Gerçekliğe dair izlenimlerimizi hem "destekleyebilir" hem de "köstekleyebilir."

Bu ise hayran olunacak bir amaçtır.

Kurgu:
Pudovkin, Eisenstein, Balázs ve Biçimcilik

Sinema eleştirisinde "dışavurumculuk" ve "biçimcilik" terimleri genellikle bu yönelimlerin "gerçekçilik"e karşıtlığını ifade etmek için birbirinin yerine kullanılır. Hem dışavurumculuk hem de biçimcilik, kültürel tarihin özgül dönemleriyle ilişkili terimlerdir. Dışavurumculuk, 1920'li yıllar Alman kültüründe, sinemanın yanı sıra resim ve tiyatroda da ana güçtü. Aynı dönemde biçimcilik, Sovyetler Birliği'nde hem edebi hem de sinemasal anlamda filizlenmekte olan kültürel hayata damgasını vurmuştu. Aslında bu iki akım arasındaki ayrım ince ama önemli bir odak değişimidir. Dışavurumculuk bir ifade aracı olarak daha genelleşmiş, romantik bir sinema anlayışıdır. Biçimcilik daha özgül, daha "bilimsel"dir ve bu ifade aracını oluşturan öğelerle, ayrıntılarla daha ilgilidir. Daha çözümsel ve daha az yapaydır. Aynı zamanda sanatta biçim kadar işlevin de önemini vurgular.

Sovyet Devrimi'nin hemen ardından gelen 1920'li yıllar boyunca Sovyet sineması yalnızca uygulama açısından değil, aynı zamanda kuramsal açıdan da dünyanın en heyecan verici sinemalarından biriydi. Sovyet yönetmen/kuramcıların yalnız gerçekliği yakalamayı değil ama onu değiştirmeyi istediklerine dair kuşku yoktur. Gerçekçilik en azından estetik açıdan, özel olarak devrimci değildir. Daha önce belirttiğimiz gibi, gerçekçilik yönetmenin gücünü görmezden gelme eğilimindedir ve bu nedenle sinemanın toplumsal değişimi etkileyen bir araç olarak fazla gücü olmayan bir alanmış gibi görünmesine yol açar. Stalin'in aslında ne "gerçekçi" ne de "sosyalist" olan "sosyalist gerçekçilik"i dayatmasından önceki bu dönem boyunca iki sinemacı V. I. Pudovkin ve Sergei Eisenstein yalnızca bir dizi olağanüstü film yapmadılar, aynı zamanda sinema kuramlarının gelişimini derinden etkileyen biçimci kuramın henüz tam sistematik hale gelmemiş yapısını da ortaya çıkardılar. Aynı dönemde Macar eleştirmen, yazar ve yönetmen Béla Balázs da biçimci düşünce çizgisini yakalamaya çalışıyordu. Balazs'ın çalışmaları Pudovkin ve Eisenstein'ınkiler kadar tanınmıyordu ama eşit öneme sahipti.

Arnheim ve Kracauer'dan farklı olarak Pudovkin, Eisenstein ve Balázs, sinema için kurallar koymaktan çok sanatlarını tanımlamayı isteyen bir sinema anlayışını hayata geçiriyorlardı. Onların kuramsal çalışmaları tek tek kitaplar halinde değil, uzun yıllara yayılan bir periyotta makaleler halinde yazıldı. Bu çalışmalar kapalı ve tamamlanmış olmaktan çok organik ve gelişme halinde olan bir yapıya sahipti. Bu nedenle bunları hızla özetlemek öyle kolay değildir ama çok da yararlıdır.

1917 Ekim Devrimi'nin hemen sonrasında Lev Kuleshov adlı bir sinemacı bir sinema atölyesinin yönetimine getirildi. Eisenstein gibi Pudovkin de onun öğ-

rencilerinden biriydi. Projelerini gerçekleştirmek için yeterli ham film bulamadıkları için önceden çekilmiş filmleri yeniden kurguladılar ve süreç içinde film kurgusu tekniği üzerine bir dizi gerçeği keşfettiler.

Bir denemesinde Kuleshov, farklı zaman ve mekânlarda çekilmiş çekimleri birleştirdi. Ortaya çıkan filmsel anlatının birleştirilmiş bir parçasıydı. Kuleshov buna "yaratıcı coğrafya" adını verdi. Belki de en önemli denemelerinde Kuleshov grubu, devrim öncesinin ünlü oyuncusu Moszhukin'in üç özdeş çekimini aldılar ve bunları çorba dolu bir tabak, tabutta yatan bir kadın ve küçük bir kızın çekimleri arasına yerleştirdiler. Deneyin sonuçlarını daha sonra tanımlayan Pudovkin'e göre izleyiciler Moszhukin'in böylesi farklı duyguları -aç, üzgün, sevgi dolu- aktarmadaki etkili ve ustaca yeteneğini hayretler içinde izlediler.

Film Technique (1926) ve *Film Acting* (1935) adlı iki önemli eserinde Pudovkin, Kuleshov ile yaptıkları denemelerden gelen ve "bağlantısal kurgu" adını verdiği farklı bir anlayışa dayanan sinema kuramını geliştirdi. Pudovkin'e göre "kurgu izleyicinin 'psikolojik rehberliği'ni kontrol eden bir yöntemdi." Bu açıdan onun kuramı tamamen dışavurumcudur: Yani ağırlıklı olarak yönetmenin izleyiciyi nasıl etkileyebileceği ile ilgilidir. Ama Pudovkin beş ayrı kurgu tipini teşhis etti: Kontrast, koşutluk, simgecilik, eşzamanlılık ve yinelemeli motif.

Burada biçimci sinemanın temel öncülüne sahibiz: Pudovkin biçimin kategorilerini keşfetti ve onları çözümledi. Daha da önemlisi o büyük ölçüde çekimin (mizansenin çekiminin) önemiyle ilgilendi ve aslında bu nedenle onu gerçekçi olarak değerlendirme noktasına geldiğimiz bir tutum takındı. Kurguyu karmaşık bir olgu, filmin yüreği olarak gördü ama kurgunun amacının anlatıyı değiştirmekten çok onu desteklemek olduğunu düşündü.

Eisenstein kendi kurgu kuramını, Pudovkin'in kuramına diyalektik karşıtlık içinde, çekimleri birbirine bağlamaktan çok çarpıştırma olarak geliştirdi. 1920'lerin başında yazmaya başladığı ve bütün hayatı boyunca yazmayı sürdürdüğü bir dizi yazısında Eisenstein sinemanın biçimi ve doğasıyla mücadele ederken çok sayıda temel anlayış üzerinde çalıştı ve yeniden çalıştı.* Eisenstein'a göre kurgunun amacı eski hayatın gerçekliğini, anlatıyı desteklemekten çok yeni bir gerçekliği, idealları yaratmaktır. Bir öğrenci olarak tamamen yeni anlamlar yaratmak için farklı anlam öğelerini bir araya getiren Doğulu ideogramlardan büyülenmiş ve ideogramı sinemasal kurgunun modeli olarak değerlendirmişti. Edebiyat alanındaki biçimcilerden bir düşünceyi alarak, filmin parçalarını, diyalektik kurgunun işlenmemiş malzemesi olarak işe yarayabilsinler diye "düzensiz" ve "tarafsız" olarak ele aldı. Oyuncular bile bireysel niteliklerine göre değil, sundukları "tip"lere uygun olarak oynatıldı.

Eisenstein bu diyalektik anlayışı çekimin kendisine kadar genişletti. Çekimler birbirleriyle diyalektik olarak ilişkiliyken, tek bir çekimin temel öğeleri de -buna çekimin atraksiyonları diyordu- yeni anlamlar üretmek için karşıtlıklı ilişki içindeydi. Tanımladığı biçimiyle atraksiyonlar,

> her saldırgan andır ... yani izleyiciyi, duyumsal ya da ruhbilimsel bir eyleme yönelten her öğedir. Bu öğeler iz-

---

* Makaleler, *The Film Sense* ve *Film Form* ile diğer kitaplarda toplanmıştır.

leyicide kimi coşkusal şokları oluşturmak için deney yoluyla doğrulanabilir ve matematiksel olarak hesaplanabilir..." (*Film Sense*, s. 231)*

Atraksiyonlar bu bütünlüğün çerçevesi içinde varolduğundan, kurgunun daha da genişletilmesi gündeme geldi: Çarpıcı kurgu. "Olayın mantıksal sınırları içinde bütün olasılıklarıyla birlikte bir olayın durağan 'yansıtılması' yerine yeni bir aşamaya varırız: Keyfi olarak seçilmiş bağımsız... atraksiyonların kurgusuna (çarpıcı kurgu)..." (s. 232). Bu, kurgu için tamamen yeni bir temeldir ve Pudovkin'in beş kategorisinden farklıdır.

Daha sonra Eisenstein çok daha gelişkin bir atraksiyonlar sistemi geliştirdi. Bu sistemde bir atraksiyon her zaman baskın, diğerleri tali konumdaydı. Buradaki sorun, baskınlık düşüncesinin, bütün öğeleri eşit ölçüde kolaylıkla yönetmenin kullanımına hazırladığı varsayılan tarafsızlık anlayışıyla çatışıyor görünmesiydi. Eisenstein'in düşünce sisteminde böylesi bir dizi çelişki vardı ama bu onun sinema kuramının organik, açık ve tamamlanmamış olduğunun güzel bir göstergesidir.

Eisenstein'ın atraksiyonlar, baskın öğeler ve diyalektik çarpışma kurgusu sisteminin belki de en önemli sonucu, filmin izleyicisini devreye sokmasında yatar. Pudovkin kurgu tekniklerini anlatıya yardımcı olarak değerlendirmişken, Eisenstein kurguyu düz anlatıya karşıtlık içinde yeniden inşa etmiştir. Eğer A çekimi ile B çekimi tamamen yeni bir düşünce olan C'yi oluşturmuşsa, o zaman izleyici de doğrudan devreye sokulmalıydı. İzleyicilerin kurgunun içsel anlamını anlamaya çalışması gerekiyordu. Düşünceleri gerçekçiliğin ilkelerine yakın görünen Pudovkin paradoksal olarak izleyicinin "psikolojik rehberliğini" üstlenen bir anlatı stili önermişti.

Bu arada görüntülenen gerçekliğin kendisi olmayı bıraktığı ve yönetmenin uygun gördüğü biçimiyle yeniden düzenleyeceği salt bir ham malzeme stoku -atraksiyonlar ve "şoklar"- haline geldiği aşırı bir biçimcilik önerisinde bulunan Eisenstein da paradoksal olarak izleyicinin zorunlu ve eşit ölçüde katılımcı olduğu bir sistemi tanımlıyordu.

Bu nedenle dışavurumculuk ile gerçekçilik arasındaki basit ikilik artık söz konusu değildir. Eisenstein için gerçekliğe yaklaşmak için gerçekçiliği bertaraf etmek gerekiyordu. Bu film sisteminin en önemli anahtarı sanatçının kendi ham malzemesiyle olan ilişkisi değil, daha çok izleyicisiyle olan ilişkisidir. En büyük saygısını görüntülenen gerçekliğe gösterdiği varsayılan film, aynı zamanda izleyicisine ya çok az saygı gösterir ya da hiç göstermez. Tersine, fazlasıyla biçimci, soyut film -örneğin Eisenstein'ın *Potemkin*'i, (1925)- izleyicisini hesaplanmış duygusal yaşantıyla aşırı etkilemek yerine diyalektik bir sürece sokar.

Eisenstein'ın film deneyimine dair temel anlayışı, tıpkı kuramı gibi açık uçluydu. Filmin süreci (kuramın süreci gibi) filmin sonundan çok daha önemliydi ve yönetmen ile izleyici bu sürece dinamik olarak dahildi. Benzer biçimde, yaratıcı ile izleyici arasında bir iletişim kanalı olan film deneyiminin öğeleri mantıksal olarak zaten birbiriyle ilişkiliydi. Eisenstein'ın geniş bir alana yayılan sinema kuramı, yalnızca sinema diliyle değil ama aynı zamanda bu dilin yönetmen ve izleyici tarafından nasıl kullanıldığıyla da ilgili olduğundan sinema kuramlarındaki en son iki gelişimi de önceden haber vermiştir.

---

* Eisenstein'ın bu sözleri Nijat Özön'ün çevirdiği *Film Duyumu*, s. 186'dan aynen aktarılmıştır. (Ç.)



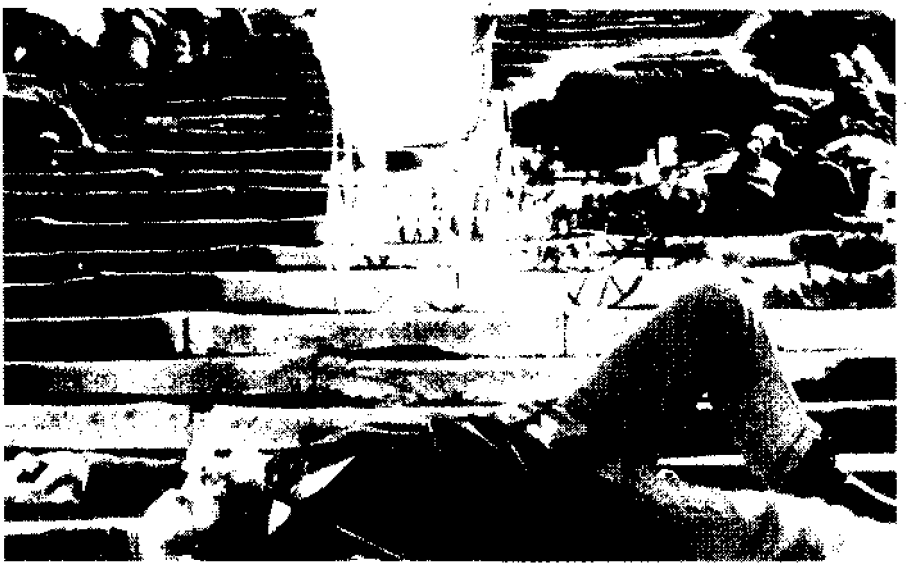
Resim 5-1. Odessa'daki insanlar limandaki Potemkin zırhlısında ayaklanan gemicileri selamlamak için toplanırken, askerler ortaya çıkar. Onlar ateş ederken kalabalık korku içinde merdivenlerden aşağıya doğru koşar. Bir çocuk vurulur ve ölür. Annesi onu kucağına alır ve yüzünü merdivenlerin üst tarafındaki askerlere döner...



Resim 5-2. ...Kadın yalvararak askerlere doğru ilerlerken, askerler ateş etmeye hazırlanırlar. Subay kılıcını indirir ve yaylım ateşi başlar. Anne kucağındaki çocuğuyla yere yuvarlanır. Kalabalık yere düşenleri çiğneyerek merdivenlerden aşağıya doğru kaçar. ...



Resim 5-3. ...Kalabalık merdivenlerin bittiği yerdeki kaldırıma geldiğinde atlı Kazaklar'ın saldırısına uğrar. İnsanlar merdivenlerden aşağıya inen askerler ile Kazaklar arasında sıkışır. Eisenstein, kurbanların çekimleri ile saldırganların çekimlerini karıştırarak kurgular. Bebek arabalı bir kadın merdivenlerin üst tarafında vurulur. Kadın yere düşerken araba elinden kurtulur. ...



Resim 5-4. ... Bebek arabası merdivenlerdeki askerlere doğru sarsılarak ilerlerken insanlar devrilene kadar dehşet içinde arabayı izlerler. (*Bütün fotoğraflar l'Avant-Scène'den. Büyütülmüş çerçeveler.*)

Eisenstein gibi Béla Balázs da uzun yıllar sinemanın yapısını tanımlamaya çalıştı. Macaristan'da doğan Balázs, 1919'da Macaristan Sovyetleri'nin yıkılmasından sonra ülkesinden ayrıldı, daha sonra Almanya, Sovyetler Birliği ve diğer Doğu Avrupa ülkelerinde yaşadı. En önemli kitabı *Theory of the Film: Character and Growth of a New Art* (1948) bir hayat boyu süren kuramsal çalışmayı özetler ve yorumlar. Sanat alanındaki uygulamaları nedeniyle ve kuramını uzun yıllar boyunca geliştirdiği için *Theory of the Film* kendi türündeki en değerli yapıtlardan biri olarak kalmıştır.

Eisenstein'ın ve 1920'lerin Sovyet edebiyat eleştirisinin temel biçimci ilkelerinin çoğunu paylaşan Balázs, bunları belirli gerçekçi ilkelerle bütünleştirmeyi başardı. Ayrıntıları ve duyguları gösterdiği için yakın çekimin "gizli gücü"nden büyülenmişti ve filmin gerçek alanının "mikro-dramatik" (yakın çekimin son derece iyi aktarabildiği anlam ve duyguların karşılıklı etkileşiminin ustaca değiştiği alan) olduğuna dair bir kuram geliştirdi. Sinema üzerine olan kitabının adı *The Visible Man, or Film Culture*'dı (1924). Kitap güçlü bir biçimde gerçekçiliği savunuyordu ve muhtemelen Pudovkin'i etkiledi.

Ama yakın çekimin gerçekliğini ilan ederken Balázs aynı zamanda sinemayı dürüst bir biçimde ekonominin etki alanına yerleştirdi. Sinemanın ekonomik temelinin, sinema estetiğinin asal belirleyeni olduğunu anladı ve herhangi bir filme yaklaşımımızın paylaştığımız değerler tarafından nasıl biçimlendirildiğini kavrayan ve açıklayan ilk sinema kuramcılarından biri oldu. Marshall McLuhan'dan yıllar önce, uyku halindeki belirli algılama güçlerini yeniden canlandıracak yeni bir görsel kültürün gelişmekte olduğunu gördü. Şunları yazdı: "Matbaanın keşfi insanların görünüşlerini giderek okunmaz hale getirdi. Sayfadan okuyabilmek, yüz ifadesiyle anlam iletme yöntemini geçersizleştirdi." Günümüzde bu durum değişiyor. Çok yönlülük ve etki alanı açısından matbaayı yakalayabilen gelişme halindeki ve yeniden üretilebilen bir görsel kültüre sahibiz. Balázs'ın sinemayı, kültürün diğer öğeleriyle benzer basınç ve güçlere maruz kalan bir kültürel olgu olarak anladığı günümüzde çok açıktır. O sinemanın bu en önemli yönünün kavrayan ilk kuramcılardan biriydi.

Mizansen: Yeni-Gerçekçilik, Bazin ve Godard

Eisenstein gibi, Bazin de 1940'lı yılların ortalarından 1958'de kırk dokuz yaşındaki erken ölümüne kadar süren kısa kariyeri boyunca sürekli bir revizyon ve yeniden değerlendirme süreciyle ilgilenmiştir. Diğer başlıca sinema kuramcılarından farklı olarak Bazin tek tek filmler üzerine düzenli olarak yazı yazan bir eleştirmendi. Onun kuramı, ölümünün hemen ardından basılan dört ciltlik toplanmış makalelerinde (*Qu'est-ce que le cinéma*, İngilizce'ye iki cilt olarak *What is Cinema?* adıyla çevrildi) ifade edilir. Kuramı, onun pratik, tümdengelimli deneyimiyle derinden ilişkilidir. Bazin ile birlikte sinema kuramı ilk kez bir reçete ve bildiri konusu olmaktan çıkmış, sınırlarının çok iyi farkında olan tümüyle olgun entelektüel bir etkinlik haline gelmiştir. Bazin'in toplanan makaleleri-



Resim 5-5. Eisenstein'ın *Alexander Nevsky*'si (1938): Buz Üzerinde Savaş. Rus ordusu istilacı Almanlara karşı savunma pozisyonunda. Güçlü görsel karşıtlıkların bulunduğu savaş sahneleri, Eisenstein'ın en çarpıcı sekansları arasında yer alır. (*l'Avant-Scène. Büyütülmüş çerçeve.*)

nin adı, yaklaşımının alçak gönüllülüğünü gösterir. Bazin için sorular, yanıtlarından çok daha önemlidir.

Fenomenoloji öğrencisi olarak geçmişindeki kökleriyle Bazin'in kuramları organizasyon açısından açık bir biçimde gerçekçidir ama bir kez daha odak yer değiştirmiştir. Eğer en sofistike anlamında biçimciliği, dışavurumculuğun en gizli kuzeni olarak kabul edersek, Bazin'i de en basit anlamıyla gerçekçi yerine "işlevselci" olarak kabul edebiliriz. Onda önemli olan sinemanın ne olduğundan çok ne yaptığıdır.

Bazin için gerçekçilik estetikten çok psikolojinin konusudur. O, Kracauer'ın yaptığı gibi sinemayla gerçekçilik arasında basit bir eşitlik kurmaz ama daha çok sinemayla gerçekçilik arasındaki hassas ilişkiyi tanımlar. Sinema, gerçekçilikle sonuşmazlık (geometrik eğrinin yakınlaştığı ama asla temas etmediği düşsel hat) ilişkisi içindedir. İlk makalelerinden biri olan "Fotoğrafik Görüntünün Ontolojisi"ne "eğer plastik sanatlar psikanaliz ile incelenseydi, ölüyü mumyalama eylemi onların yaratımlarındaki temel faktör olurdu" görüşünü ileri sürerek başlar. "Başka güvence biçimleri araştırıldığı için sanatlar ortaya çıktı" görüşünü öne sürer. Mumyalamanın başlıca belleği, "zamanı mumyalayan, onu olağan çürümesinden koruyan sinema ve fotoğrafta yaşar." Bu zarif bir biçimde basit bir sonuca yol açar:

> Eğer plastik sanatların tarihi, estetikten çok psikolojinin alanına giriyorsa o halde bu, esasında benzeyişin ya da isterseniz gerçekçiliğin tarihi olarak görülecektir.

Eğer fotoğrafik sanatların kökeni aslında psikolojinin alanına giriyorsa, o zaman bu, psikologların işidir. "Sinema Dilinin Evrimi" başlıklı makalesinde Bazin, sinemada gerçekçiliğin kökenlerini sessiz sinema dönemindeki Murnau ve Stroheim'a kadar geri giderek arar ve teknolojik yeniliklerin sinemayı gerçekçiliğe sonuşmaz biçimde yakınlaştırdığını yazar. Ama teknoloji bu özel gücün kaynağı olduğu halde psikolojik, etik ve politik etkiler adına kullanıldı. Bu eğilim Bazin'in büyük bir cazibe bulduğu sinemasal dönem olan II. Dünya Savaşı'nın hemen ardından İtalya'daki Yeni-Gerçekçilik hareketiyle gelişti. "Yeni-Gerçekçilik öncelikle bir insancıllık türü ve ikincil olarak bir film yapım stili değil midir?" sonucuna varır. Gerçek devrimin stilden çok konu düzeyinde olduğunu düşünür.

Tıpkı biçimcilerin kurguyu sinemasal etkinliğin merkezine yerleştirmeleri gibi, Bazin de mizansenin gerçekçi filmin dönüm noktası olduğunu öne sürer. Mizansen ile Bazin'in kastettiği, derin odak görüntüleme ve plan-sekanstır. Bu teknikler, izleyicinin filmin dünyasına eskisine göre çok daha fazla katılımına olanak sağlar. Böylece Bazin alan derinliğinin gelişimini yalnızca başka bir sinemasal aygıt olarak değil ama daha çok "sinema dili tarihinde ileriye doğru atılmış diyalektik bir adım" olarak görür.

Bunun neden böyle olduğunun taslağını çizer: Odak derinliği "izleyiciyi görüntü ile gerçeklikle olduğundan daha yakın bir ilişkiye sokar." Sonuç olarak bu, "hem izleyicinin çok daha aktif zihinsel tutumunu hem de süren aksiyona çok daha olumlu katkısını varsayar." Artık Pudovkin'in "psikolojik rehberliği" söz konusu değildir. İzleyicinin istek ve dikkatinden imgenin anlamı doğar. Bundan da öte derin odağın metafizik bir sonucu vardır: "Doğasına uygun olarak yapılan kurgu, dışavurumun muğlaklığını ortadan kaldırır." Eisenstein'ın filmleri oldukları gibidir: Yani onlar açık bir biçimde temelanlam düzeyinde yer

alırlar. Diğer yandan Yeni-Gerçekçilik, "Sinemaya gerçekliğin muğlaklığı duygusunu geri getirme eğilimindedir." Seçme özgürlüğüne sahip olursak yorumlama konusunda da özgür oluruz.

Varlık ile uzam gerçekliği kavramları, belirsizliğin değeri kavramıyla yakından ilişkilidir. Bazin bir sonraki makalesinde, sinema ile tiyatro arasındaki ayrımın bu alanda yattığını öne sürer. Sinemada inkâr edilemeyecek yalnızca tek bir gerçeklik vardır: Uzamın gerçekliği. Tiyatroda ise tersine uzam kolayca yanılsatıcı olabilir. Burada inkâr edilemeyecek tek gerçeklik izleyici ile oyuncunun varlığıdır. Bu iki indirgeme her iki saygın sanatın da temelidir.

Sinema için öne sürülen, değiştirilemez bir varoluş gerçekliği olmadığı için, "bizleri imgelem düzeyinde gerçek dünyanın yerini alan perdedeki dünya ile özdeşleşmekten alıkoyan hiçbir şeyin olmadığıdır." Özdeşleşme o zaman sinema estetiğinin sözlüğünde anahtar sözcük haline gelir. Daha da ötesi değişmez tek gerçeklik, uzam gerçekliğidir. Bu nedenle filmin biçimi uzamsal ilişkilerle yakından bağlantılıdır: Başka bir deyişle mizansen ile.

Bazin bu görüşleri çok kesin bir biçimde formüle edecek kadar uzun yaşamadı ama onun kuramı yine de sinemacılar kuşağını Eisenstein'ınkine benzer düzeyde derinden etkiledi. Oysa Arnheim'ın ve Kracauer'ın öne sürdüğü görüşler bu etkiyi yaratmamıştı. Bazin ilerde göreceğimiz göstergebilimsel ve diğer kuramlar için temel oluşturdu. 1951'de Jacques Doniol-Valcroze ve Lo Duca ile birlikte çıkardığı dergi *Cahiers du Cinéma*'da çok sayıdaki meslektaşına ilham kaynağı oldu. *Cahiers*, 1950'li ve 60'lı yıllar boyunca François Truffaut, Jean-Luc Godard, Eric Rohmer, Jacques Rivette ve diğerleri için tam bir entelektüel yuva oldu. Bu insanlar eleştirmen olarak sinema kuramının gelişimine önemli ölçüde katkıda bulundular. Yönetmen olarak da, yapıtları sinema tarihi ve kuramında baştan sona köklü bir yer edinen ilk sinemacı kuşağını oluşturdular. Onların filmleri -özellikle Godard'ınkiler- yalnızca kuramın hayata geçirilişi değildi ama filmleri çoğunlukla kuramsal denemelerdi.

İlk defa sinema kuramı matbaa harfleri yerine filmlerle yazıldı.

Bu gerçek, eleştirmen ve yönetmen olan Alexandre Astruc'un görüşleriyle iyice açığa çıktı. Astruc 1948'de kamera-kalem (*caméra-stylo*) çağı olarak tanımladığı yeni bir sinema çağını ilan etti. Sinemanın "görsel olanın zulmünden, kendisi için imgeden, anlatımın acil ve somut taleplerinden, tıpkı yazılı dil kadar esnek ve ustaca olan bir yazım aracı olma yönünde giderek özgürleşeceğini" önceden haber verdi.* İlk dönem sinema kuramcıları daha önce "sinema dili"nden söz etmişlerdi. Kamera-kalem kavramı anlamlı bir biçimde ve incelikle işlenmiş bir kavramdı. Astruc sinemadan yalnızca kendi üslubunu değiştirmesini istemedi, onun arzusu en gizli düşünceleri dışavurma kapasitesi olan bir üsluptu. Eisenstein hariç önceki hiçbir sinema kuramcısı sinemayı soyut kavramların tanımlanabildiği bir entelektüel araç olarak anlamadı.

Hemen hemen bütün kuramcılar doğal olarak kaydedici film aracının asıl alanının somut olduğunu varsaydı. Eisenstein'ın diyalektik kurgusu bile tamamen somut imgelere dayalıydı. Buna

---

* Peter Graham'ın derlediği *The New Wave* (Yeni Dalga) iki önemli makale içerir: Alexandre Astruc'un "Yeni Bir *Avant-Garde*'ın Doğuşu: Kamera-Kalem" ve Andre Bazin'in "*Auteur* Politikası." Bu bölümde alıntılananlar bu yapıttandır.

nesnel karşılıklı ilişkilerin diyalektiği adını verebiliriz. Astruc daha da fazlasını istedi. Eisenstein'a bir göndermesinde onu tersleyerek şunları yazdı:

> Sinema şimdilerde öyle bir biçim yönünde ilerliyor ki, bu biçim sinemayı, sessiz sinemanın büyüsü olan görüntülerin yoğun ilişkisine başvurmaksızın bile, düşünceleri doğrudan film üzerine yazmanın yakında mümkün olacağı kusursuz bir dil haline getiriyor.

Astruc'un kamera-kalemi biçimden çok bir işlev öğretisiydi. Bu ise Bazin'i derinden etkilemiş Yeni-Gerçekçi sinema anlayışına uyan bir öğretiydi.

Astruc'un 1948'de öne sürdüğü görüş yaklaşık on yıl sonra Yeni Dalga tarafından yaşama geçirilecekti. Bu arada Truffaut, Godard ve diğerleri *Cahiers du Cinéma*'nın sayfalarında bir eleştiri kuramı geliştirmeye girişmişlerdi. Her zaman varoluşçu olan André Bazin, temelini uygulamadan alan tümdengelimci bir sinema kuramı geliştirmeye çalışıyordu. Onun kuramının büyük bir bölümü özdeşleşme ve türlerin eleştirel incelemesi yönünde ilerledi. "Sinemanın varlığı, onun özünden önce gelir" diye yazdı. Bazin'in çıkardığı bütün sonuçlar, sinemanın somut gerçeğini yaşantılamanın doğrudan sonuçlarıdır.

François Truffaut 1950'li yıllarda *Cahiers du Cinéma*'yı ayırt edici kılan başlıca kuramsal ilkeyi en iyi biçimde tanımladı. Dönüm noktası oluşturan makalesi "Une certaine tendance du cinéma français"de (Fransız Sineması'nda Belirli Bir Yönelim, *Cahiers du Cinéma*, Ocak,1954) Truffaut, genç Fransız eleştirmenler için yükselen bir çığlık haline gelen "*auteur* politikası"nı geliştirdi. Genellikle "*auteur* kuramı" olarak tercüme edilen bu anlayış aslında bir kuram değil, bir politika ve oldukça keyfi eleştirel bir yaklaşımdı. Bazin'in bu politikanın bazı aşırılıklarına karşı çıkmaya çalıştığı birkaç yıl sonraki bir yazısında açıkladığı gibi:

> *Auteur politikası* kısaca bir referans standardı olarak sanatsal yaratım içindeki kişisel faktörü öne çıkarmak ve sonra da bunun bir filmden diğerine sürdüğünü ve hatta geliştiğini varsaymaktan doğar.

Bu, tek tek filmler üzerinde oldukça saçma kanılara yol açtı. Ama Bazin'in belirttiği gibi, sansasyonel özelliği sayesinde *auteur* politikası altmışlı yıllarda Astruc'un kamera-kalemini zarif ve akıllıca kullanan auteur'lerin kişisel sinemalarının yeniden dirilmesine yardım etti. Sinema soyut yaratım kuramlarından somut iletişim kuramlarına doğru deviniyordu. Bu, maddi gerçekçilik ya da şimdilerde çok moda olan psikolojik gerçekçilik değil ama daha çok entelektüel gerçekçilikti. Bir filmin bir yaratıcının ürünü olduğu, yaratıcının "düşüncesinin" görülebilir olduğu, o halde izleyicinin filme bir gerçeklik ya da gerçekliğin düşü gibi değil de, başka bir bireyin dışavurumu olarak yaklaşabileceği anlaşıldı.

Her ne kadar o dönemde daha az etkili olduysa da, Truffaut'nun politikasından daha da önemlisi, 1950'li yılların ortalarındaki bir dizi makaleyle gelişen ve en iyi ifadesini "Montage, mon beau souci"de (Kurgu, Benim Güzel Kaygım, *Cahiers du Cinéma*, 65, Eylül, 1956) bulan Godard'ın kurgu kuramıydı. Bazin'in mizansen ile kurgu arasındaki temel karşıtlık kuramı üzerinde, Godard uzun süre sinema kuramına egemen olmuş bu iki tezin diyalektik bir sentezini oluşturdu. Bu sentez sinema kuramındaki en önemli adımlardan biridir. Godard

hem mizansenin hem de kurgunun aynı sinemasal etkinliğin değişik yanları olarak görülebilmesi için aralarındaki ilişkiyi yeniden düşündü.

"Kurgu her şeyden fazla *mizansenin* içsel parçasıdır" diye yazdı. "Yalnızca tehlike anında biri diğerinden ayrılabilir. Ritmi bir melodiden ayırmak gibi bir şey. Biri zamanda diğeri uzamda ileriyi görmeye çalışır." Dahası Godard için mizansen otomatik olarak kurguyu akla getirir. Pudovkin'den türemiş ve Hollywood'un en iyilerini etkilemiş olan psikolojik gerçeklik sinemasında "bir bakışa kesme hemen her zaman kurgu tanımlamasıdır." Kurgu bu nedenle mizansen tarafından özellikle belirlenir. Bir oyuncu bir nesneye bakmak için dönerken kurgu bize derhal onu gösterir. "*Découpage classique*" (klasik kurgu) olarak bilinen bu türden bir inşada, çekimin uzunluğu, çekimin işlevine ve çekim içindeki malzemenin -mizanseninin- kontrol ettiği çekimler arası ilişkiye bağlıdır.

Godard'ın klasik karşıtlık sentezi basit ama zekicedir. Bunun iki önemli sonucu vardır: Birincisi, mizansen, yönetmen gerçekliği bozmak için bunu kullandığında, kurgu kadar yalancı olabilir. İkincisi, kurgu yönetmenin kötü niyetinin zorunlu delili değildir. Kuşkusuz, basit plastik gerçeklik mizansen ile daha iyi sunulur, en sofu Bazinci anlamda mizansen hâlâ kurgudan daha dürüsttür. Ama Godard artık ne plastik gerçekçiliğe (yönetmenin kendi ham malzemesiyle somut ilişkisi) ne de psikolojik gerçekliğe (yönetmenin izleyiciyle olan yönlendirici ilişkisi) değil, entelektüel gerçekliğe (yönetmenin izleyiciyle olan diyalektik ya da karşılıklı diyaloğa dayalı ilişkisi) odaklanmamız için gerçekliğin sınırlarını yeniden tanımlamıştır.

O zaman kurgu ve mizansen gibi teknik de ana ilgi odağı olmaktan çıkar. Bir filmin "dili" ile daha çok ilgiliyizdir: Yönetmen işini iyi niyetle yapıyor mu? Doğrudan bizimle mi konuşuyor? Bir yönlendirme aygıtı mı tasarladı? Ya da bir film dürüst bir söylem midir?

(*Bir Film Nasıl Okunur*'un ilk baskısı 1977'de yayımlandığında, bu "dürüst söylem" meselesi hoş bir düşünceydi. Şimdi daha da önemlidir. 1980'lerde özel efektler teknolojisinin iyice gelişmesi ve 1990'larda sayısallaşmanın devreye girmesi, sinemacılara "yönlendirme makineleri" oluşturmaları için güçlü yeni aygıtlar sağladı ve sinemacılar bunlar kullanıyor. Yedinci Bölüm'de de göreceğimiz gibi etik sorunlar günümüzde daha da önem kazandı.)

Godard kurguyu mizansenin parçası olarak yeniden tanımladı. Bu nedenle kurgu yapmak mizanseni oluşturmaktır. Bunu söylemek, 1960'lı yıllarda gelişen göstergebilimsel yaklaşımı önceden haber vermektir. Godard eski öğretmenlerinden filozof Brice Parain'in vecizelerinden alıntı yapmayı severdi:

GÖSTERGE BİZİ BİR NESNEYİ ONUN ANLAMI ARACILIĞIYLA GÖRMEYE ZORLAR.

Plastik ya da maddi gerçekçilik, yalnızca *gösterilenle* ilgilenir. Godard'ın oldukça gelişkin entelektüel ve algısal gerçekçiliği, "*gösteren*"i de içerir. Godard aynı zamanda Brecht'in ünlü "Gerçekçilik, gerçekliği yeniden üretmeyi değil, şeylerin *gerçekten* nasıl öyle olduğunu göstermeyi de kapsar" sözlerini aktarmayı da severdi. Bu yaklaşımların her biri, algılama konularında gerçekçi argüman üzerine yoğunlaşır. Christian Metz, daha sonra bir filmin özünün gerçekliği ile özün içinde dışavurulduğu söylemin gerçekliği arasında önemli bir ayrım yaparak, bu anlayışı ayrıntılı olarak inceledi. "Bir yanda gerçekliğin *izlenimi*, diğer yanda gerçekliğin *algılanımı* vardır" diye yazdı.



Resim 5-6. Godard'ın *Hayatını Yaşamak* filminde filozof Brice Parain, Anna Karina ile özgürlük ve iletişim hakkında sohbet ediyor.



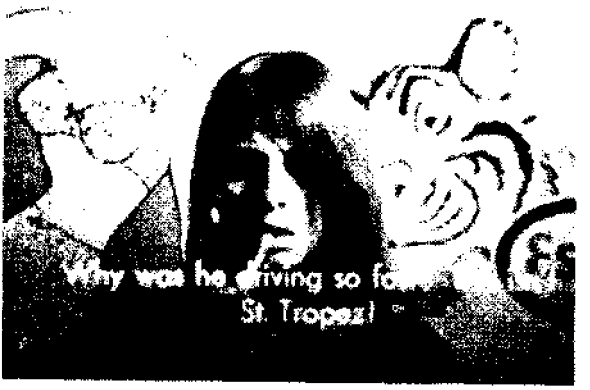
Resim 5-7. GÖRÜŞ OLARAK MİZANSEN. Godard'ın "Kamera-Göz"ü (*Büyütülmüş çerçeve.*)



Resim 5-8. *Jandarmalar*'daki (*Les Carabiniers*, 1963) "Rosy" ve "Raoul" tüketim kolajları.

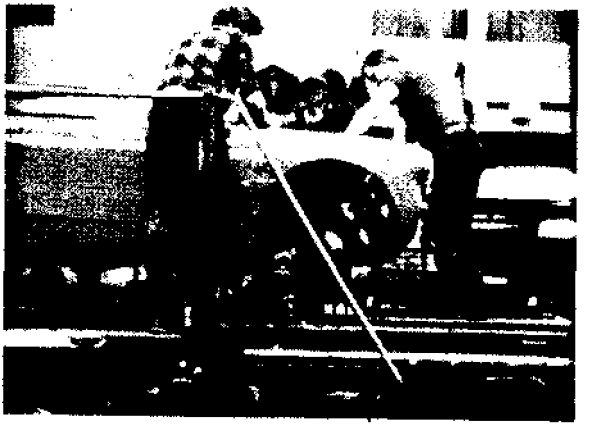


Resim 5-9. *Bilmenin Tadı.* Karanlık televizyon stüdyosunun ortasındaki Juliet Berto ve Jean-Pierre Léaud yayınlanmayan tartışmalar yaparlar. (*Büyütülmüş çerçeve.*)



Resim 5-10. *Hafta Sonu*'nda Juliet Berto, filmin iki zaptedilemez gücü olan seks ve enerji, sutyen reklamı ve Esso kaplanı arasında kalır. (*Büyütülmüş çerçeve.*)

Resim 5-11. *Hafta Sonu*'ndaki yolda sıkışıp kalan otomobiller boyunca yapılan kaydırmalı çekimi anımsatan (bak. Resim 3-65) *İngiliz Sesleri*'nin (*British Sounds*, 1969) bu açılış sekansı, montaj hattında bir arabanın inşasını izler. Ses kuşağı makine gıcırtılarından oluşur, bu arada işçiler yalnızca büyük makinenin parçaları olarak görünürler. Otomobilin üretimi trafik kazaları kadar acılıdır. Hem *Hafta Sonu*'nun hem de *İngiliz Sesleri*'nin kaydırmalı çekimlerinde mizansen ideolojik bir aygıt haline gelir: Bu bir deneyimdir ve bu nedenle hissedilir, oysa kurgu analitiktir: Bizim için durumu özetlemesi nedeniyle mantığımızı kullanmamız konusunda bizi cesaretlendirmez. Kurgu sonuçlara varır, mizansen sorular sorar.





Resim 5-12. *Vladimir ve Rosa*'da (*Vladimir et Rosa*, 1971) Godard (solda) ve yardımcısı Jean-Pierre Gorin (sağda) "tenis kortunun diyalektiğini" oluştururlar. Diyalektiğin öğeleri çeşitlidir: Vladimir (Lenin) ile Rosa (Luxemburg), Jean-Luc (Godard) ile Jean-Pierre (Gorin), ses ile görüntü, Amerikan deneyimi ile Fransız deneyimi, filmin yapımcıları (buradakiler) ile filmin izleyicileri (dolaylı olarak buradakiler). (*Büyütülmüş çerçeve.*)



Resim 5-13. Chicago Sekizleri üzerine bir deneme olan *Vladimir ve Rosa*'da iletişim araçlarının işlevine büyük önem verilir. Godard/Gorin'in gerçekten yaşamış olan Bobby Seale'nin yerine kullandığı karakter olan Bobby X gerçek hayatta olduğu gibi mahkeme salonunda da susturulur. Bobby X'in susturulduğunu kanıtlamak için bir grup devrimci basın toplantısı düzenler. Bobby X ortaya çıkıp konuşamaz. Kırmızı sandalye üzerine konulmuş bir teypten konuşur. Dramatik bir öykü arayışındaki televizyon kamera(man)ları, daha az heyecanlı olan ses ile görüntü arasındaki mücadeleyi kaydetmeye zorlanır. Bu çekimde ses sonunda kendi görüntüsüne sahip olur. (*Büyütülmüş çerçeve.*)



Resim 5-14. *Her Şey Yolunda*'nın sonundaki süpermarkette yapılan kaydırmalı çekim, *Hafta Sonu*'nun başındaki kaydırmalı çekim kadar uzun ve coşku vericidir. Godard'ın kamerası, çoğunun "çın" sesi verdiği yirmi dört kasayı geçer, bu arada bir grup genç goşist markette politik bir eylem yapar: Üretime karşı tüketim. Ürünlerin olduğu kadar görüntülerin de tüketimi. (*Büyütülmüş çerçeve.*)

Godard yönetmen olduktan sonra da bu kuramsal sorunları incelemeye devam etti. 1960'lı yılların ortasında düşüncelerin yapısının genellikle olay örgüsü ve karakterin klasik belirleyenlerinin yerine geçtiği bir filme alınmış deneme biçimi geliştirmişti. Bu filmlerin çoğu -*Evli Bir Kadın*, *Alfa-kenti*, *Erkek-Dişi*, *Ona Dair Bildiğim İki*, *Üç Şey* gibi- genel politik ve felsefi sorunlarla ilgiliydi: Fahişelik, evlilik, isyan ve hatta mimarlık toplumbilimi. 1960'lı yılların sonuna doğru yeniden sinema kuramına ama bu kez sinema politikasına derinden daldı. Bir dizi deneysel sinema denemesinde Godard film ile izleyici arasındaki politik ilişkiyi içeren film algılama kuramını daha da ileriye götürdü.

Bunlardan ilki ve en yoğunu, sinema dilinin aşırı hassas sorunuyla ilgilendiği *Le Gai Savoir*'dır (*Bilmenin Tadı*, 1968). Godard hiçbir filmin kusursuz biçimde sunamayacağı gerçekliğin yönlendirici biçimde kullanılması sonucu değerinden çok şey yitireceğini öne sürer. Dilinin yananlamları yüzünden sinema yalnızca gerçekliğin yanlış bir aynasını sunabilir. Bu nedenle sinema, temsil edici değil göstermeci olmalıdır. Gerçekliği dürüst ve doğru biçimde yeniden üretemeyeceği sürece, kendini dürüst bir biçimde üretebilir. Dilin kendi gücünü yeniden kazanması için Godard, sinemacılar için dili yıkmak, yeniden başlayalım diye "sıfıra dönmek" açısından edebiyat eleştirmeni Roland Barthes'ın "semioclasm"* adını verdiği olguyla ilgilenmenin gerekli olduğunu öne sürer.

Bunu izleyen beş yıl boyunca ve bütün dikkatini videoya çevirmeden önce Godard sıfıra geri dönme girişiminde bulunduğu bir dizi 16 mm film yaptı. *Pravda*'da (*Gerçek*, 1969), belirli sinemasal aygıtların ideolojik önemini inceledi. *Vent d'est*'te (*Doğu Rüzgârı*, 1969) film türlerinin anlamını araştırdı. *British Sounds*'da ve *Vladimir ve Rosa*'da diğer şeylerin yanı sıra ses ile görüntünün ilişkisini gözden geçirdi. Sesin görüntünün baskısı altında ezildiğini düşündü. İkisi arasında eşit bir ilişki olmalıydı. Eisenstein ve Pudovkin daha 1928 yılında sesin sinemasal denklemin eşit bir öğesi olarak değerlendirilmesi ve görüntüden bağımsız olmasına olanak sağlanması gerektiğini ilan eden bir manifesto yayınlamışlardı. Ama 40 yıldır sinema kuramcıları ses kuşağının öğelerine yalnızca formalite icabı önem vermişlerdi. Godard bu dengesizliği düzeltebileceğini umdu.

Her Şey Yolunda ve *Jane'a Mektup* (*Lettre à Jane*; her iki film de 1972) bu dönem boyunca belki de Godard'ın kuramsal uğraşılarının en önemli ürünleridir. İlk film kendi deneyimlerinden neler öğrenmiş olduğunu özetler, diğeri özelde ilkinin bir özeleştirisidir.

Her Şey Yolunda, somut bir politik durum içindeki (bir grev ve işçilerin ele geçirdiği fabrika) bir sinemacı ile bir muhabiri (karı-koca) ve bunların bu duruma tepkilerini anlatır. Buradan hareketle film, üretim ve tüketimin bütün bir filmsel sürecinin çözümlemesine yönelir. Godard, kurgu ile mizansen arasında daha önce yapmış olduğu sentezi, bu kez ekonomik terimlerle, sinemayı bir estetik sistem olarak değil ama "*rapport de production*"ın (üretim ilişkileri) -üretici ile tüketici arasındaki ilişkilerin- filmin biçimini belirlediği bir ekonomik, algısal ve politik yapı olarak inceleyerek yeniden işler. Vurgu, sinemanın nasıl ideal bir sistem (estetik) ile ilişkili olduğu

* Roland Barthes "semioclasm" terimini, kültürel dilin temelanlamları ve yananlamlarının, bu diller yeniden inşa edilmeden önce gerekli olan imhası anlamında kullanıyor. (Ç.)

üzerine değil ama daha çok onun izleyiciler olarak bizleri nasıl etkilediği üzerinedir.

Bu, özel olarak yeni bir düşünce değildir. Balázs sinemanın bu boyutunun farkındaydı. 1930'lu ve 40'lı yıllarda Frankfurt Okulu (Toplumsal Araştırmalar Enstitüsü), özellikle de Walter Benjamin, Theodor Adorno ve Max Horkheimer, sinemayı bu bağlam içinde değerlendirmişlerdi. Benjamin'in en önemli makalelerinden biri olan "Tekniğin Olanakları ile Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı" bu açıdan özel olarak önemlidir. Benjamin şöyle yazmıştı: "Dünya tarihinde ilk kez mekanik yeniden üretim sanat yapıtını ritüele asalakça bağımlılıktan kurtarır... Sanat, ritüel yerine başka bir pratiği, bu kez politikayı temel almaya başlar." Ancak Benjamin bir idealden söz ediyordu. Godard, Benjamin'in sinemanın geleneği parçalama yönündeki eşsiz yeteneği dediği özelliğini, ticari sinemanın ehlileştirme ve baskıcı kurumun amaçlarına hizmet ettirme yönünde gasp ettiğini göstermeliydi. Godard'ın parçalanması gerektiğini düşündüğü, bilinçaltıyla algılanan güçlü üsluptu.

Jane'a Mektup, (*Her Şey Yolunda*'nın yıldızlarından) Jane Fonda'nın bir fotoğrafının ideolojik anlamı üzerine 45 dakikalık bir denemedir ve bu süreci ayrıntılı olarak yerine getirir. Jean-Pierre Gorin ile çalışan Godard, fotoğrafın estetik öğelerinin anlamını çözümlemeye çalışır: Açı, tasarım ve parçalar arasındaki ilişkilerin hassas ama gerçek bir ideolojik anlama sahip olduğunu gösterir. *Jane'e Mektup*'un yapıldığı dönemle birlikte Godard, sinemaya bu diyalektik göstergebilimsel yaklaşımda asla yalnız olmayacaktı.

Sinema Konuşur ve Devinir: Metz ve Çağdaş Kuram

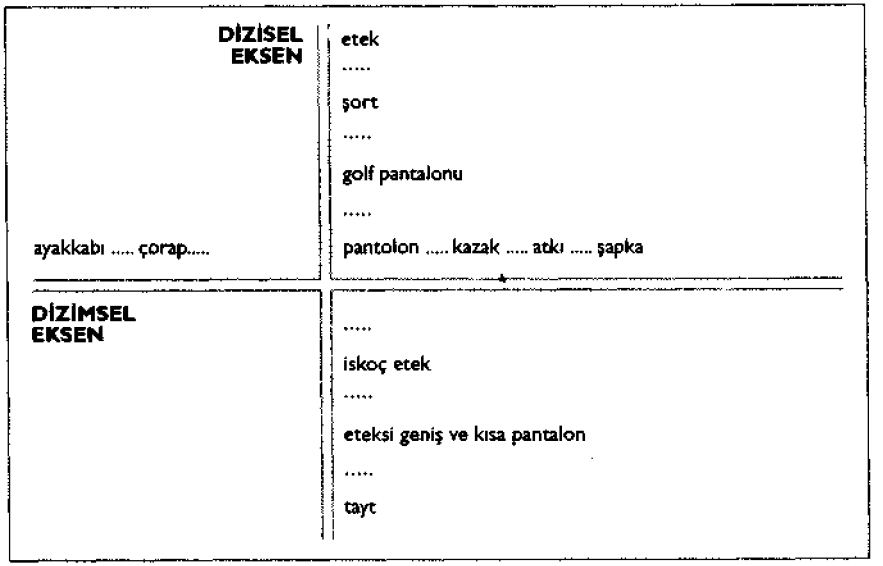
Godard, "gösterge bizi bir nesneyi onun anlamı aracılığıyla görmeye zorlar" düşüncesinin sonuçlarını filmlerinde araştırırken, Chistian Metz ve diğerleri bu düşüncenin sonuçlarını kâğıt üzerinde araştırıyordu. 1968 ve 1978'de yayımlanan *Essais sur la signification au cinema*'nın (*Sinemada Anlam Üzerine Denemeler*) iki cildinde (birinci cilt ingilizce'ye *Film Language: A Semiotics of Cinema* olarak çevrilmiştir) ve en önemli yapıtı *Language and Cinema*'da (*Dilyetisi ve Sinema*) Metz, bilimsel yöntemlerle araştırılabilecek mantıksal bir olgu olarak sinema görüşünün taslağını çizmiştir. Metz'in tezinin ana hatları Üçüncü Bölüm'de tartışılmıştır. Burada, geliştirilen en ayrıntılı, ince ve karmaşık sinema kuramının genel ilkelerine değinmek yeterli olacaktır.

Göstergebilim dil gibi bir kültür araştırmasına birçok özgül yaklaşımı içeren genel bir terimdir. Ferdinand de Saussure'ün dilbilim kuramlarından gelen güçlü kökleriyle göstergebilim dili farklı bir olgu için genel bir model olarak kullanır. Bu yaklaşım ilk biçimini 1950'lerin ve 60'ların başında Claude Levi-Strauss'un kültürel antropolojisi içinde almış ve "yapısalcılık" hemen genel bir dünya görüşü olarak kabul edilmiştir. Michael Wood bu entelektüel modayı kısaca şöyle tanımlamıştır:

> Yapısalcılık, belki de en iyi biçimiyle, modern entelektüel tarihte karmakarışıklaşmış ve muhtemelen adlandırılamaz bir kıyı olarak anlaşılmıştır. Zaman zaman modernizmin eşanlamlısı olarak görülmüştür. Zaman zaman da basitçe 20. yüzyılın birkaç biçimciliğinden biri sayılmıştır... Yine zaman zaman da Rimbaud ve Nietzsche'yle doğmuş, Mallarmé'de ayrıntılarıyla açıklanmış, Saussure, Wittgenstein ve Joyce'ta peşinden koşulmuş, Beckett ve Borges'te hezimete uğratılmış ve şimdilerde çaresiz mezhepler kalabalığında dağılıp kaybolmuş geniş bir projenin vârisi olarak değerlendirilmiştir: Mallarmé'nin, yeryüzünün Orpheus'çu açıklaması adını verdiği, dünyanın dil içinde değil ama dil olarak resmedilmesi projesidir (*New York Review of Books*, 4 Mart 1976).

Kısaca yapısalcılık ve onun ürünü göstergebilim, kendi temel aracı olarak dili kullanan genelleşmiş bir dünya görüşüdür.

Metz'in (bütün sinema göstergebilimcileri gibi) sinemaya yaklaşımı sinema kuramlarının en soyutu ve en somutudur. Göstergebilim, bilim olmaya niyetlendiğinden, özel filmlerin -ve film parçalarının- uygulamalı, ayrıntılı çözümlemesine sıkı biçimde bağlıdır. Bu açıdan, göstergebilimsel eleştiri, diğer yaklaşımlardan çok daha somut ve yoğundur. Aynı zamanda göstergebilim sık sık zarif biçimde felsefidir. Sinema evreninin göstergebilimsel tanımı, bir an-



Diyagram L: Giyinmenin dizisel ve dizimsel yapıları.

lamda yalnızca göstergebilim için vardır: Bir çekiciliğe sahiptir ve çoğunlukla film değil kuramın kendisi vurgulanır. Dahası göstergebilimcilere -özellikle de Metz'e- seçkin stilistler oldukları için önem verilir. Göstergebilimsel çalışmaları okumaktaki hazzın çoğu, saf entelektüel yaratıcılık ve uygulayıcıların tekniklerinin inceliğiyle ilişkilidir. Örneğin Metz'de sık sık o aşırı süslü kuramsallaştırmasını düzelten dokunaklı, tuhaf bir mizah duygusu vardır.

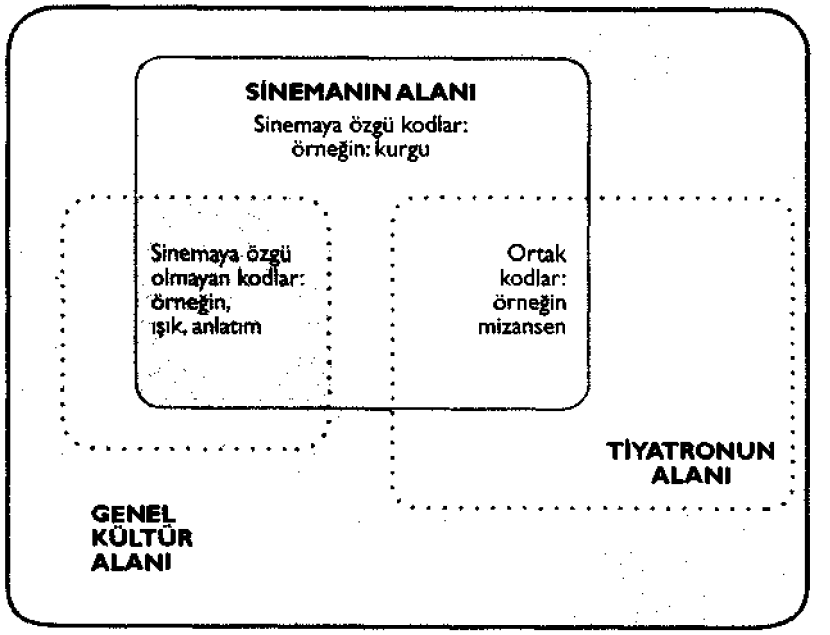
Günümüz sinema göstergebilimcilerinin en ünlüsü Metz'den sonra gelen Umberto Eco, 1960'lı yılların başından bu yana bilimin gelişimini dört aşamaya ayırmıştır. Eco'ya göre 1970'lerin başına kadar süren birinci aşamaya, "dilbilimsel sisteme aşırı bağlanmışlık" damgasını vurmuştu. Göstergebilim, meşruiyet mücadelesi verirken, kendisini önceleyen dilbilimin kabul edilen modellerine sıkı sıkıya bağlıydı. (Benzer biçimde sinema kuramının ilk ortaya çıktığı dönemde kuram kendini önceleyen kuramları taklit etmişti.)

İkinci aşama, göstergebilimcilerin kendi çözümleme sistemlerinin başta inanmayı istedikleri kadar basit ve evrensel olmadığını anladıklarında başladı.

Üçüncü aşama boyunca -1970'lerin başı- göstergebilimciler filmdeki anlam evreninin tek bir özel görünümünün -üretim- araştırılmasına konsantre oldular. Burada, sürecin ve metinlerin (*text*) oluşumunun göstergebilimi merkezdeydi ve politik ideoloji göstergebilimsel denklemin bir parçası haline geldi.

1975'te başlayan dördüncü aşamada, dikkat üretimden tüketime, metinlerin oluşumundan metinlerin algılanışına kaydı. Bu aşamada sinema göstergebilimi, Fransız bilge Jacques Lacan'ın Freudçu psikolojiye yaklaştırmından büyük ölçüde etkilendi.

Sinema olgusunun tam çözümlemesini sunma ve bu olguyu ölçme amacı güden yarı-bilimsel bir sistemle işe başlayan göstergebilim, yolunu giderek geriye doğru çevirerek, bütün sinema araştırmacılarını hayrete düşüren şu temel soruna döndü: Gördüğümüzü nasıl

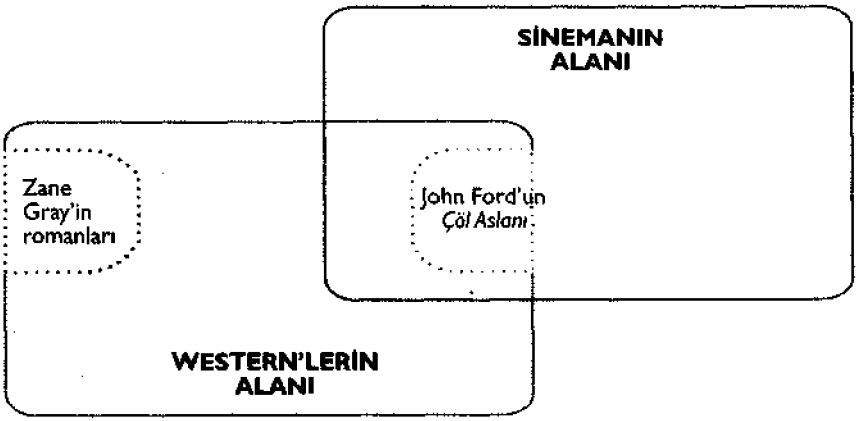


Diyagram M: KOD DİZİSİ KURAMI: Sinemaya özgü, özgü-olmayan ve ortak kodlar.

bilebiliriz? Yol boyunca eski soruları yeni biçimlerle yeniden ifade ederek göstergebilim, sinemanın doğasını anlamanın ortak mücadelesine önemli katkılarda bulunmuştur.

Bu aşamalara biz de özellikle İngiltere ve Birleşik Devletler'deki beşinci aşamayı eklemek istiyoruz: Akademik göstergebilim kurumu. Bir zamanlar neredeyse mükemmel olan bu düşünce sistemi, son birkaç yıldır gerçekten entelektüel olan çok az şey üretti. Bu kurum aynı zamanda, sinema kuramını daha fazla anlamamıza yardımcı olmaktan çok, yalnızca ölmeden önce bir şeyler yayınlamakla ilgilenen akademik kariyer yapanlar için yararlı bir araç olmuştur. Doğasındaki küstahça muğlaklığı yüzünden göstergebilim, bu açıdan özellikle tehlikelidir. Metz, (daha sonradan çok okunan romanlar yazmaya yönelen) Eco ya da (denemelerden oluşan kitapları, kendi içinde bütünlük oluşturan) Roland Barthes gibi mükemmel stilistlerin ellerinde göstergebilimin araçları çekici ve aydınlatıcı sonuçlar üretebilmiştir. Ama bu ikinci kategoriye girenler defolup gitsinler. Göstergebilim okumak isteyenler, önceden uyarılmalıdır, çünkü göstergebilimin bunların elinde hiçbir şey ifade etmediğini anlamayabilirler.

Christian Metz'in ilk dönem çalışmalarının çoğu sinema göstergebiliminin öncüllerini oluşturmakla ilgiliydi. Kurgu olgusunun genelde sinema ile dil arasındaki en basit karşılaştırmayı sunduğu görülür. İmge bir sözcük değildir. Sekans bir cümle değildir. Yine de film bir dil gibidir. Sinemayı diğer dillerden kesin olarak ayıran onun kısa devre göstergesidir ve burada gösteren ile gösterilen neredeyse aynıdır. Normal diller, "çift eklemlenme"nin gücünü kullanırlar: Yani bir dili kullanmak için insan onun seslerini ve anlamlarını, hem gösterenlerini hem de gösterilenlerini anlayabilmelidir. Ama bu sinemanın gerçeği değildir. Gösteren ve gösterilen nere-



Diyagram N: KOD DİZİSİ KURAMI: Kodların Genelliği.

deyse aynıdır: Gördüğünüz anladığınızdır.

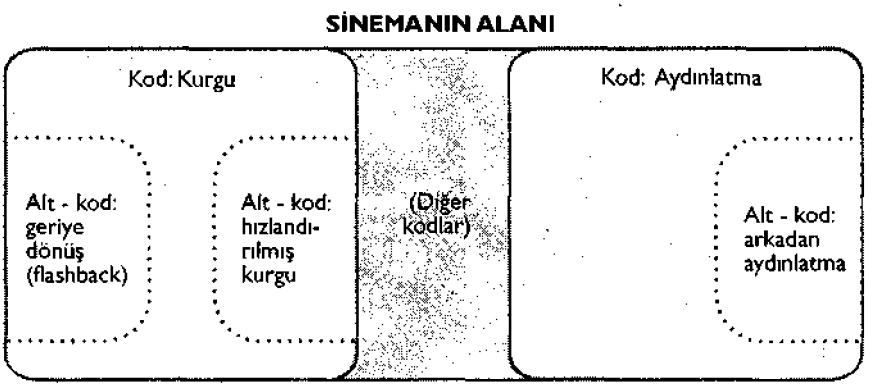
Bu nedenle Christian Metz, sinema, edebiyat ve kültürün diğer alanlarının farklı göstergebilimsel araştırmaları için model olarak hizmet etmiş dilbilimsel yapıları çabucak terk etti ve özgül sorunların çözümlenişine yöneldi. Her ne kadar kurgunun sinema dilinin asal belirleyeni olduğu düşüncesine katılmasa da, anlatıma başvurmanın sinemada merkezi öneme sahip olduğunu düşündü. Sinemasal göstergelerin motivasyonunun tanımlanmasının önemli olduğunu hissetti: temelanlam ve yananlam arasındaki farklılık büyük önem taşımaktadır. (Bak. Üçüncü. Bölüm.)

Anlatıdaki ikinci önemli farklılık dizisel (*paradigmatic*) ve dizimsel (*syntagmatik*) yapılar arasındaydı. Bunların her ikisi de uygulamaya dayalı olmaktan çok kuramsal yapılardı. Bir filmin ya da bir sekansın dizimseli, onun çizgisel anlatı yapısını gösterir. Dizimsel "ne, neyi takip ediyor" ile ilgilidir. Bir filmin diziseli dikeydir: Dizisel tercih ile ilgilidir: "Ne, ne ile beraber."

Metz elinde film olgusunun gerçek çözümlemesine olanak sağlayan bir mantık sistemi olduğunu düşündü. Kurgu ve mizansen baştan sona dizimsel ve dizisel kategoriler olarak yeniden tanımlanmıştı. Bu kartezyen koordinatlar filmin alanını belirler.

Daha sonra Metz, *Language and Cinema*'da sinemasal anlama hükmeden kodlar sisteminin tam bir açıklanmasına yöneldi. Sinema kuramının dizisel ve dizimselleri içinde bir filmden nasıl anlam çıkaracağımızı belirleyen nedir? Çağdaş matematiksel dizi kuramı, sinemanın ayrıntılı kod yapısında önemli bir rol oynar. Daha önce belirttiğimiz "film" ile "sinema" arasındaki ayrımı koyarak Metz kodlar anlayışının filmin sınırlarını aştığını açıklar. Filmde işleyen birçok kod kültürün diğer alanlarından gelir. Bunlar "sinemaya özgü olmayan kodlardır". Örneğin *Sapık*'taki (1960) cinayeti anlamamız sinemaya özgü kodlara dayanmaz. Ancak Hitchcock'un cinayeti sunuş tarzı sinemaya özgü bir kod örneğidir. Nihayet, sinemanın ödünç aldığı ya da diğer iletişim araçlarıyla paylaştığı ortak kodlar vardır. *Sapık*'taki banyo sekansının aydınlatması paylaşılan/ortak kodun iyi bir örneğidir. Böylece üst üste binen dizilerin ilk modelini elde ederiz.

Kodların bir sonraki farklılaşımı mantıksal olarak şöyle bir sıra izler. Bazı kodlar sinemaya özgü, bazıları değilse, o zaman bu sinemaya özgü kodların bazı-



Diyagram O: KOD DİZİSİ KURAMI: Kodlar ve altkodlar.

ları bütün filmlerce ortaklaşa, bazıları yalnızca birkaç film tarafından ortaklaşa kullanılır, bazı kodlar ise belirli tek tek filmler için biriciklik özelliği gösterir. Diyagram N bu mantığı görselleştiriyor.

Son olarak kodlar -herhangi bir kod grubu- altkodlara (*subcode*) ayrılabilir: Bir kodlar hiyerarşisi vardır. Sistem çok basittir. Film tamamen bu kodların olası dizisidir. Özgül bir film, sınırlı sayıda kod ya da kodlar dizisidir. Daha önceki sinema kuramcıları, eleştirmenleri, tarihçileri ve araştırmacılarının araştırdığı türler, kariyerler, stüdyolar, ulusal karakterler, teknikler ve diğer bütün öğeler kod sistemi içinde tasnif edilebilir.

Filmlerde okuduklarımız yalnızca kodlardır.

Diğer göstergebilimcilerin yanı sıra Christian Metz de, 1975'te hem Fransızca hem de İngilizce yayımlanan uzun makalesi "The Imaginary Signifier"da (Düşsel Gösteren) filmsel algılamanın psikolojisine dair bir tartışmaya girdi. Jacques Lacan'ın yeniden tanımladığı Freudcu kuramdan yola çıkarak Metz yalnızca sinemasal deneyimi değil, aynı zamanda sinemanın kendisini de psikanalizle inceledi. Günümüzde Amerika'da kuramları bir zamanlar olduğundan çok daha az ilgi gören Freud'a olan büyük borcu nedeniyle, sinema göstergebilimindeki bu son yönelimin takipçileri arasında göstergebilimin İngilizce konuşan izleyicileri, Fransızlar'dan çok daha az olmuştur.

Bu konuda en ünlü şahsiyet olduğu halde, göstergebilimsel uğraşısında Metz hiç de yalnız olmamıştır. Bu hareket Fransız entelektüel yaşamının uzun süre merkezinde yer almıştır. Ağırlıkla edebiyat eleştirmeni olmasına rağmen Roland Barthes, 1980'deki ölümünden önce sinemadaki tartışmaya önemli katkılarda bulunmuştur. Raymond Bellour bu konuda çok yazmıştır: Hitchcock'un *Kuşlar* ve *Gizli Teşkilat*'ın sekanslarına dair ayrıntılı çalışmaları özellikle ilginçtir. İtalya'da Umberto Eco ve Gianfranco Bettetini önemli katkılarda bulunmuş ve Pier Paolo Pasolini, "amatör" bir kuramcı olmasına rağmen, zamansız ölümünden önce ilginç çözümlemeler yapmıştır.

İngiltere'de göstergebilim, sinema dergisi *Screen*'in sayfalarında kendisine erken ve saygın bir yuva bulmuş ve İngiliz "Sine-yapısalcılık" (*Ciné-Structuralism*) okulunun kuruluşuna olanak sağlamıştır. Peter Wollen'ın Üçüncü Bölüm'de sözü edilen önemli yapıtı *Sinemada Göstergeler ve Anlam*, şimdiye kadar göstergebilim kuramının geniş bir

taslağını çizmede İngilizce yazılmış en önemli katkıydı.

1970'ler ve 80'lerde ABD'de göstergebilimin, üniversitelerde ve kolejlerdeki sinema araştırmalarının gelişiminde payı olan akademisyenler için bir araç işlevi görmesi hariç çok az etkisi olmuştu. Yüksek düzeyde entelektüel, soyut sinema kuramları Amerika'da asla popüler olmamıştır.

ABD'nin yerli geleneği 1930'larda Harry Alan Potamkin ve Otis Ferguson'dan, 1940'larda James Agee ve Robert Warshow, 1960'larda ve 70'lerde Dwight Macdonald, Manny Farber ve Pauline Kael'e uzanan, tam olarak politik olmasa da toplumsal yönelimi oldukça güçlü bir uygulamalı eleştiri olmuştur. Toplumbilimsel geleneğe uymamasına rağmen Andrew Sarris, *auteur* politikasını yaygınlaştıran çalışmaları nedeniyle, 1960'larda ve 70'lerde ABD'deki film eleştirisinin gidişatı üzerinde önemli bir etkide bulunmuştur.

Günümüzde düzenli olarak yazan ve 1960'larda ve 70'lerde Sarris'in, Kael'in, hatta John Simon'ınki kadar güçlü eleştirmen kişilikleri oluşturmuş daha genç eleştirmenler yok. 1980'lerin başında televizyon şovu eleştirisinin ortaya çıkışından bu yana, yüzeysel değerlendirmeler kuramların yerini aldı. Bunu demek, günümüzde sinema üzerine yazı yazan çok sayıda akıllı insanın varlığını inkâr etmek değil, ilginç kuramsal yaklaşımları olan birinin bulunmadığını söylemektir.

Ancak Amerikan eleştirisinin ana geleneği, *auteur*'lerin yapıtlarını değil, toplumsal, kültürel ve politik gelişmeleri konu alan filmleri izlemeyi tercih etmiştir. Kael, Molly Haskell ve diğerlerinin yapıtlarında bu toplumsal eleştiri tarzı, güçlü bir biçimde kişiselleşme yönünde değişim geçirdi. Uygulama açısından Amerikan eleştirisi, bu dönemin Fransız kuramsal geleneğinden uzakta değildir. Her iki gelenek de filmin algılanması sorunuyla ilgileniyor. Ayrım, Amerikalılar geleneğe bağlı olarak bu özgül fenomenin gündelik yaşantılanmasıyla daha fazla ilgilenmesiyle, Avrupalılar'ın, her zaman yaptıkları gibi, ayrıntılı kuramlar geliştirme ve bunları genelleştirmeyi tercih etmeleri arasındadır.

Kıta Avrupası'nda göstergebilimin gelişimine uygun biçimde örneğin Marksist Eleştiri yeniden canlandı. Fransız sinema dergileri *Cahiers du Cinéma* ve *Cinéthique*, 1970'lerin sonunda göstergebilimsel ve diyalektik gelenekleri bir araya getirmeyi başardı. İngiltere'de göstergebilim çoğunlukla açık bir politik görünüme sahip olmuştur. Amerika'daki son dönem görüşlerin çoğu sinemayı politik bir olgu olarak görüyor.

1970'lerde Üçüncü Dünya'da gelişen sinema kuramı da ilginçti. Bunun başlıca belgesi Fernando Solanas ve Octavio Getino'nun "Toward a Third Cinema" (Üçüncü Sinemaya Doğru, *Cineaste*, IV:3,1970) adlı yazısıydı. Bir kuramdan çok bir manifesto olan Güney Amerikalı sinemacıların makalesi "birinci sinema" (Hollywood ve taklitçileri) ile "ikinci sinema"nın (Yeni Dalga ya da "*auteur*"lerin son derece kişisel sineması) "üçüncü sinema"yı doğuracağını, bu sinemanın "Sistem'in asimile edemeyeceği ve onun gereksinimlerine yabancı olan ya da doğrudan ve açıkça sistem ile kavga etmek üzere yapılmış filmlerden" meydana gelen bir özgürlük sineması olacağını öne sürer. Belki de bu bir yerlerde gerçekleşti (örneğin 1970'lerin başında birkaç yıl Şili'de) ama sonradan anlamanın imtiyazıyla artık o ifadedeki aşırı iyimserliği ayırt edebiliriz. Dünya çok hızlı değişiyor ve 1930'ların politik modelleri artık geçerli değildir.

Birleşik Amerika'da bu farklı akımlar -göstergebilimsel, psikanalitik, diyalektik ya da politik olarak kural koyucu- sinema kuramlarının akademisyenler için çekici olduğu 1970'ler ve 80'lerde kendi taraftarlarını kazanmıştır. Yine de kendi ulusal uygulamalı eleştiri ailemiz de gelişmeye devam etti. Bu akım bir anlatımın -yani film öyküsünün anlatım yollarının- araştırılması üzerine odaklandı. Frank McConnell (*Storytelling and Mythmaking in Film and Literature*,1979) gibi araştırmacılar verimli araştırma alanlarına giden yolu gösterdi.

Bu türden anlatım kuramlarının değeri paradoksal olarak dikkati filmin özgül sinemasal niteliklerinden başka yöne çevirmesinden gelmektedir. Eğer sinema öncelikle bir anlatı olarak görülürse, o zaman sinemanın yalnızca birkaç anlatı tarzından biri olduğu sonucunu çıkarırız. Ve bu gözlem bizim sinemayı, medyanın sürekliliği bağlamında düşünmemize yol açar. Hem uygulama hem de kuramsal olarak bu şimdiden bir gerekliliktir.

1980'ler ve 90'larda film eleştirisi -konusu gibi- kendilerini 1960'larda ve 70'lerde açığa vurmuş olan "postmodern" gerçekleri yeniden işledi. Fransa'daki Althusserci Marksizm ve Lacancı Freudcu kuram geri çekilmeye başlarken, daha önceki yılların göstergebilimsel ve diyalektik keşifleri anıldıkları sıra ile iki yeni değişkeni ortaya çıkardı: bilişsel sinema kuramı ve kültürel araştırmalar.

Göstergebilimin epistemolojik araştırmasının uzantısı olan bilişsel sinema kuramı izleyicinin bir filmi anlama yolunu, filmleri nasıl *okuduğumuzu* araştırmaya çalışmıştır. İçerik analizinin diyalektik uzantısı olan ve öncülüğünü Frankfurt Okulu'nun yaptığı kültürel araştırmalar ise popüler kültür metinleri ile izleyicileri/dinleyicileri/okuyucuları arasındaki ilişkileri, yani filmleri nasıl *kullandığımızı* anlamaya çalışır.*

Bu iki yeni yönelim feminist araştırmalar içinde çözümleme için verimli malzeme bulmuştur. Popüler film aracının içinde başarı kazandığı genel kültürü parlak bir biçimde yansıtması nedeniyle, bu şaşırtıcı değildir. Batı kültürünün giderek dünya kültürüne karıştığı ikinci bin yılın sonunda, kendimizi okur-yazarlık ve entelektüel anlayış içinde bu bin yıllık yolculuğa başladığımız sıradaki aynı konuya kafayı takmış buluyoruz. Bugün buna cinsel politika diyoruz. 11. yüzyılda ise "romans" diyorduk. (Bunu hâlâ anlamıyoruz. Hâlâ gizemli olması hoş değil mi?)

Ancak burada daha fazlası söz konusudur: Rice-Irwin *Öpüşme*'sinden Playboy Channel'a, fallik objektiften sıcak, yuvarlak minik spotlara, *zoom*'un röntgenciliği ile kaydırmalı çekimin çiftleşmesinden kurgunun ritmik darbelerine kadar filmler cinseldir. Filmler yalnızca cinsel politika *hakkında* değildir, bizzat kendileri cinsel politikadır: Özne ile nesne birleşmiştir.

Sinema kuramının şimdiki gidişatı kural koyuculuktan uzaklaşıp tanımlayıcı olma yönündedir. Sinema üzerine düşünen insanlar artık yalnızca ideal bir estetik sistemi ya da politik ve toplumsal değerler sistemi oluşturmakla ilgilenmiyorlar; ne de sinema olgusunu tanımlamak için bir dil bulmayı ana hedef olarak görüyorlar. Bu bölümde tartıştığımız eleştirmenler -müthiş bir özgüvenle- bu eleştirel görevleri daha önce yerine getirdiler.

Sinema kuramı işi gerçekten diya-

---

* Bu kısa çözümleme için Richard Allen'a minnettarım.



Resim 5-15. Truffaut, *Day for Night*'ta basit bir soru sorar: "Film hayattan daha mı önemlidir?"

lektiktir. Tamamen olgunlaşmış bir sanat olarak sinema artık bağımsız bir girişim değil, kültürümüzün dokumasında tamamlayıcı bir bileşendir. Sinema geniş ve uzun erimli bir birbiriyle ilişkili karşıtlıklar dizisidir. Yönetmen ve konu, film ve izleyici, yerleşik ve *avant-garde*, tutucu ve özgürlükçü amaçlar, psikoloji ve politika, görüntü ve ses, diyalog ve müzik, kurgu ve mizansen, tür ve *auteur*, edebi duyarlık ve sinemasal duyarlık, göstergeler ve anlam, kültür ve toplum, biçim ve işlev, tasarım ve amaç, diziseller ve dizimseller, imge ve olay, Gerçekçilik ve dışavurumculuk, dil yetisi ve fenomenoloji, seks ve şiddet, anlam ve anlamsızlık, aşk ve evlilik... Hayat ve sanat, gerçeklik ve dilin ilişkileri üzerine temel soruları soran kod ve altkodların sonu gelmez dizisi.

6

MEDYA: HER ŞEYİN EZİMDE

20. yüzyılın son yarısında elektronik iletişim araçlarının inanılmaz artışına rağmen, 19. yüzyılın büyük icadı sinema hâlâ hâkim durumdadır. Bir grup olarak Hollywood yapımcıları zamanlarının çoğunu harcadılar ve kazandıkların paranın çoğunu televizyondan elde ettiler. Avrupa'da "sinema" eğer televizyonun para yardımı olmasaydı varolmazdı. Bir yönetmenin ya da oyuncunun en büyük ticari başarısı büyük gişe geliri getiren sinema filmi değil, uzun süren televizyon dizisidir. Uzun metrajlı film işinin içinde bile, ortalama bir yapımın sağladığı gelirin yarısından fazlası, artık salonlardan değil, televizyondan ve video dağıtımından geliyor.

Sinema, iş (*business*) ve teknoloji birleşiminin sıcak merkezinde yer alır. Açık bir biçimde kolektif olarak "medya" adıyla bilinen daha geniş iletişim ve eğlence endüstrisinin bağlamı içinde görülmelidir. Biz de baştan sona sinemaya bu bağlam içinde göndermede bulunduk: Şimdi bunu daha ayrıntılı olarak inceleme zamanı. Video teknolojisi, sinema sanatı üzerinde kesintisiz ve sürekli artan bir etkide bulunduğu için önemlidir. Televizyon ve diğer elektronik iletişim araçlarının tarihi, sinemanın süregiden öyküsü için bir arka plan sağlıyor ve onu karşı konulmaz biçimde geleceğine götürüyor.

Kolektif olarak "medya" diye bilinen farklı iletişim tekniklerini tanımlayan ayrımların daha kısa çözümlemelerinden biri, Samuel Beckett'in 1960'larda yazdığı bir dizi parçada bulunmaktadır. *Play*, *Film*, *Eh Joe*, *Cacando* ile *Words and Music*'te hem Fransızca hem de İngilizce yazan bu oyun yazarı/romancı/şair/eleştirmen her biçimin özünü yakaladı.

Play, sahnede büyük toprak vazolar içinde hareketsiz duran üç karakteri sunar. Bilinç-akışı diyalog birinden diğerine doğru ileri geri akarken, sert, keskin bir spot ışığı "aksiyonu" izler ya da üzerine yorum yapar. Beckett'in soyut sahne tasarımı dikkatlerimizi izleyicinin bu araçta (oyun/tiyatro) kontrol ettiği tercih öğesine odaklarken, bu tasarım fiziksel aksiyonun minimum düzeyde oluşunu öne çıkarır. Beckett için sahne oyunu derin odaklı mizansendir, yoksa kontrol edilen kurgu değil.

Film ise tam tersine Beckett'in bu aracın özü olarak gördüğü yönetmen ile özne arasındaki diyalektiği geliştirir. Alan Schneider'ın yönettiği ve Buster Keaton'ın oynadığı *Film*, karakterler arasında değil, yönetmen ile oyuncu arasında süren dramanın sessiz soyut sunumudur. Filmin büyük bölümünde perdede yalnız olan oyuncu Keaton, aslında anlatı içinde yalnız değildir, çünkü kamera kendini gerçek bir varlık olarak görünür hale getirir ve Keaton'ın bu her şeyi gören gözden kaçınma mücadelesi dramatik tasarımın temasıdır.

Play karakterler içindeki ve karakterler ile gözleyicinin bu deneyimi göre-

ce biçimleme özgürlüğü arasındaki karşılıklı etkileşimi, öte yandan *Film* ise, öznenin bir başınalığını, özneyle sanatçı arasındaki dramı ve gözleyicinin bu sürece dahil olmasındaki görece eksikliği öne çıkarır.

Bir televizyon oyunu olan *Eh Joe*, televizyonun temel öğelerinin eşit derecede zengin bir çözümlemesidir. Yaklaşık 45 dakika süren oyun televizyon deneyiminin işitsel ve görsel öğelerini, aralarındaki farkı göstermek için karşıtlaştırır. Oyunun öznesi "Joe" ekranda tek bir plan-sekans içinde görülür. Oyunun akışı boyunca süren çekim set olarak kullanılan bir odanın görece genel çekiminden orta çekime, sonunda da tam bir baş çekiminden gözlerin, burnun ve ağzın aşırı yakın çekimine geçen uzun, aşırı yavaş kaydırmalı yakın çekime doğru ilerler. Ses kuşağında Joe'yla konuşan bir kadının sesi sürekli bir bilinç-akışı monoloğunu aktarır.

Eh Joe'nun tasarımı televizyonun, bir yandan onu sinemadan, diğer yandan tiyatrodan ayıran iki temel öğesini ustaca öne çıkarır. Ayrı, paralel monolog oyunun temel atmosferini ve tonunu yaratır, televizyonda sesin büyük önemine dair duyumuzu desteklerken, genel çekimden zekice aşırı yakın çekime doğru ilerleyen olağanüstü yoğun plan-sekans bu iletişim aracının alışılmamış yakınlığını vurgular.

Hem *Cascando* hem de *Words and Music*, birer radyo oyunudur. Bu dramatik biçimin yapısı sahne oyunu, film ve televizyondan daha basittir. Beckett, radyo sanatının temel öğeleri olan uygarhğın arka planı "sözcükleri ve müziği" tecrit eder. Bunlar arasındaki dinamiğin ürünü, radyo deneyimine dair "düşme," "yuvarlanma" ve "dökülmedir." Bu analitik parçaların her birinde Beckett karakterler arasında değil, farklı sanatların yapılarının öğeleri arasında dramatik bir gerilim oluşturur: Sahne için, izleyici tercihine karşı diyalog akışı; film için, yönetmenin denetimine karşı konunun bütünlüğü; televizyon için, sesin yoğun doğasına karşı görüntünün psikolojik yakınlığı ve radyo için, daha basit bir biçimde sözcüklere karşı müzik, enformasyona karşı arka plan.

Beckett'in analitik oyunlar dizisi iletişim araçlarının kendi içlerinde ve birbirleri arasındaki estetik ayrımların mükemmel bir özetini sunar. Politika ve teknoloji de iletişim araçları denkleminde önemli öğelerdir. "Medya" sözcüğünün yananlamları aslında estetiğin sınırlarının akla getirdiğinden daha büyük toleransa sahip bir olguyu düşünmemizi akla getirir. Medya tanımı gereği iletişim araçlarıdır: Zaman ve mekânın doğal sınırlarına bakmadan enformasyon aktarmak için tasarlanmış az ya da çok teknolojik sistemlerdir. Çok farklı biçimlerde hem bilgilendirmek hem de eğlendirmek için kullanılmaktadırlar.

Dahası onlar modern hayatın başlıca toplumsallaştırıcı güçleridir. "İletişim" (*communication*) sözcüğünün kökünün güçlü bir biçimde akla getirdiği gibi, "iletişim kurmak" (*communicate*) bir "topluluğu" (*community*) biçimlendirmektir.

Basılı ve Elektronik İletişim Araçları

Yazılı dil bütün iletişim araçları için ilk örnektir. Yedi bin yıldır yazılı dil, enformasyonun bir kişiden diğerine geçmesinin elverişli ve esnek bir yöntemini sağladı. Ancak 15. yüzyılda Johann Gutenberg'in seyyar basım harflerini icat etmesiyle "yazılı" iletiler çok sayıda üretilebildi ve bu da yazarın aynı anda çok sayıda bireyle iletişim kurmasını sağladı. Bu "çok sayıda yeniden üretilebilirlik" iletişim araçlarının ana özelliğidir. 1500 ile 1800 arasında kitapların basımı büyük bir endüstri içinde gelişti. Hızla gelişen ve düzenli bir program çerçevesinde ortaya çıkan gazete ve dergi anlayışı da iletişim araçlarının ikinci hayati öğesini (birincinin doğal sonucunu) gündeme getirdi: Açık iletişim kanalı. Kitaplar niceliksel olarak basılırlar. Ancak onların her biri münferittir, onu alanlarla sınırlıdır. Gazeteler ve dergiler hem zamanda hem de uzamda sürekliliğe ve farklı kullanımlara açıktır.

Her ne kadar baskı hemen toplumsal olarak devrimci bir güç olarak kabul edildiyse de, bir iletişim aracı olarak tam potansiyelini 19. yüzyılın sonunda orta sınıfın okur yazarlık oranının büyük ölçüde artmasıyla yaşama geçirdi. Hepimiz için baskıyı okumayı öğrenmek, filmi okumayı öğrenmekten daha uzun zaman aldı. 20. yüzyılda elektronik iletişim araçlarının ortaya çıkışının çok daha hızlı olması önemlidir, çünkü onları anlamak için özel bir yetenek gerekmiyordu.

Basılı iletişim araçları 19. yüzyılın ikinci yarısındaki teknolojik ilerlemelerden de yararlandı. Buhar-güçlü baskı



Resim 6-1. George Rose, Beckett'in *Eh Joe*'sunda (New York Televizyon Tiyatrosu, 18 Nisan 1996. Yapımcı: Glenn Jordan, yönetmen: Alan Schneider). (*Grove Press. Kineskop kaydından büyütülmüş çerçeve.*)

makinesi 1810'da Friedrich König tarafından geliştirilmişti. Aralıklı değil de sürekli olarak işleyen rotatif baskılar 1840 ile 1860 arasında kullanılmaya başlandı. Richard March Hoe 1846'da ilk rotatif baskıyı icat etmesiyle tanınır. 20 yıl sonra stereotip baskı klişesi İngiltere'de ilk patenti aldı. Buhar gücü, rotatif tasarımı ve tek parça stereotip klişelerin kombinasyonu baskıların hızını ve esnekliğini büyük ölçüde artırdı. 1867'de C. L. Sholes tarafından icat edilen ve ilk olarak 1874'te Remington tarafından üretilen daktilo ile 1884'de Ottmar Mergenthaler tarafından icat edilen Linotip dizgi makinesi hazırlık işlemlerini çok daha etkili hale getirdi.

1880'de *New York Graphic* ilk yarımton fotoğrafları bastı, ancak bu tekniğin gazeteler ve dergiler arasında büyük bir yaygınlık kazanması 10 yıldan fazla sürdü. Baskı alanındaki daha önceki teknolojik gelişmeler niceliksel olmuştu: onlar sürecin hızını ve esnekliğini artırdılar ama temel doğasını etkilemediler. Diğer yandan yarımton işlemi niteliksel bir ilerlemeydi ve fotoğrafların yeniden üretimini baskı tekniğinin ayrılmaz parçası haline getirdi. 110-120 yıl kadar önce baskı ile görüntünün birlikteliği başladı. Günümüzde ise "multimedya" olarak bilinen evlilik içinde bu birliktelik tamamlanıyor.

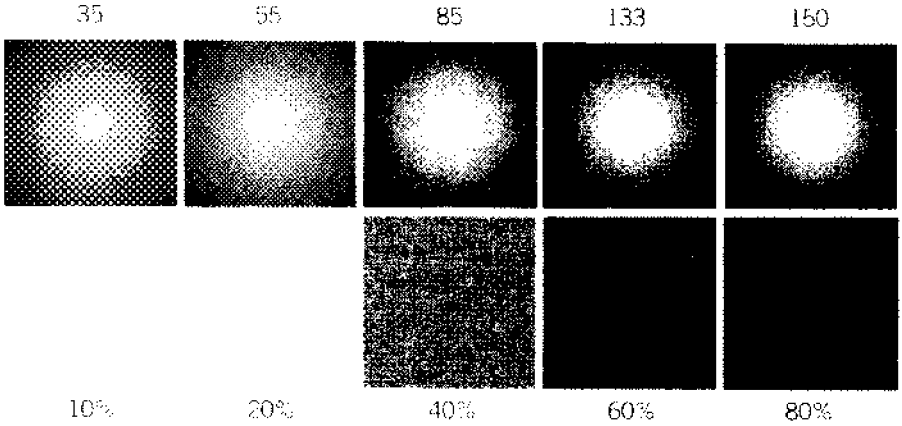
Fotoğrafların baskıda yeniden üretilmesiyle ilgili temel sorun, fotoğraf işleminin beyazdan başlayıp griden geçerek siyaha sürekli ve sınırsız değişen ton alanı üretmesiydi. Oysa baskı işlemi aslında "ikilidir" (*binary*)*. Basılı sayfasının üzerindeki alan ya beyazdır ya da siyah, bir tondan diğerine geçmeler yoktur. Yarımton tekniği bu sorunu ustaca bir yöntemle çözdü: Fotoğrafın kesintisiz alanı, baskının ikili diline çevrilebilecek -satır başına 200 inç gibi yüksek bir sayıda- ayrı parçalara bölünür. Eğer belirli bir alanın % 50'si basılırsa o zaman o alan orta grilikte görünecektir, eğer % 100'ü basılırsa siyah olur vb.

Bu nedenle, görüşün devamlılığı anlayışı sinemanın gelişiminde nasıl önem taşımışsa, yarımton anlayışı da fotoğrafta o denli önemliydi. Her ikisi de basit ama güçlü yollarla temel psikolojik algı gerçeklerini kullandılar. Dahası, yarımtonun temelindeki anlayış -kesintisiz değerler alanını ayrı bir ölçüm sistemine çevirme- 20. yüzyılın en önemli ve yaygın olarak etkili entelektüel aygıtlarından biri oldu. Televizyon, faks, telemetre ve daha önemlisi bilgisayar teknolojisi, bütün bunlar bu temel "diyalektik" anlayışa dayanır.*

Elektronik devrimin toplumsal ve göstergebilimsel etkilerinin bir çoğu 19. yüzyıldaki gazetelerin ve dergilerin altın çağında önceden haber verildi. Büyük bir hızla iletişim araçlarının gerçekliğin yeni versiyonlarını, tarihin bir kaydını -ve bazen de alternatif bir gerçekliği- sağlayacağı ve bu aracılık işlevinin yaşamın örgütlenmesine köklü bir etkide bulunacağı açık hale geldi. Ekonomik kuruluşlar olarak gazeteler ve dergiler okuyucularına önce enformasyon ve eğlence satmaya başladılar, daha sonra giderek daha karmaşık bir tarza yönelerek, okuyucularla iletişim kurmak isteyen diğer

* "İkili" sözcüğünü burada matematiksel anlamıyla değil felsefi anlamıyla kullanıyoruz. Her ne kadar ikili sayısal bilgisayarların arkasındaki düşüncenin ardında bu anlayış olsa da.

* 1920'ler fiziğinde Niels Bohr ve kuvantum kuramının diğer filozoflarının belki de farkında olmadan o dönemin popüler tabloit gazetelerinden etkilendiğinden kimse kuşku duymasın.



Resim 6-2. YARIMTON EKRANLAR. İnç başına 35 satır ile inç başına 55 satır ekranlar özel efektler hariç, her şey için fazlasıyla kaba ekranlardır. 85 satır ekran gazeteler için standarttır. 133 satır ekran en çok kitaplar için kullanılır. (Bu kitapta 133 satır ekran kullanıldı.) İnç başına 150 satır ekran, en iyi ayrıntıların esas olduğu -tıbbi illüstrasyonlar gibi- özel uygulamalarda kullanılır.

Alttaki tonlar tasarımda kullanılır. Örneğin bu kitaptaki diyagramlar % 20, % 40 ve % 60'lık ekranları kullanır. Bu ton ekran hızını değiştirerek değil, model içindeki her noktanın ölçüsünü büyüterek elde edilir. Ayrıca bak. Resim 2-2F.

ekonomik kuruluşlara reklam yeri sattılar. Başka bir deyişle, gazetelerin ve dergilerin yayıncıları bir nesne satmaktan bir hizmet satmaya yöneldiler: Kontrol ettikleri bu iletişim aracı reklamcılara genel kamuya ulaşmanın bir aracını sağladı.

Yaklaşık 1930'dan bu yana bu hizmet önemli ölçüde geliştirilmiştir. Pazar araştırma teknikleri yayıncıya yalnızca bir reklamcıya boş bir alan vermekten çok, özel bir okur kitlesine hitap etme olanağı sağlar. Reklamcılar her zaman ulaştıkları kitlenin biçiminin genel olarak farkındaydı ama sabık demografi biliminin ortaya çıkışı yayıncının genel okur kitlesinin özel olarak değerli kesimlerini kesin olarak saptamasını sağladı. Genel tüketiciyi ya da okuru hedefleyen bir dergi -örneğin *Time*- okuyucuları bir dizi coğrafi, toplumsal ve sınıfsal bölümlere ayırır ve daha sonra da (neredeyse özdeş olsa da) ayrı ayrı basılır. Böylece bir reklamcıya en etkili "bin kişiye ulaşma maliyetiyle" iletisini aktarma olanağı sunar. Son yıllarda, demografik yaklaşımın gelişmesi, genel okuru hedefleyen dergilerin, hatta daha büyük tirajlı olanlarının daha küçük, özel ilgi dergilerini çıkarmaları anlamına gelmiştir, çünkü bunlar reklamcılara daha küçük ama ürünlerine daha duyarlı okurlara ulaşma olanağı sunabiliyordu.

Kapitalist bir ekonomik sistemin işleyişi için can alıcı önem taşıyan reklam geçtiğimiz 150 yıl boyunca yaşam modelleri üzerinde köklü bir etkide bulunmuştur. Toplumun sürekli kaydı iletişim araçlarında yapılıp durduğu için, yalnızca üreticilerin değil, aynı zamanda politikacıların ve diğer kamusal kişiliklerin de, düşüncelerinin insanların büyük bölümü tarafından ciddiye alınması için reklam yapmak zorunda olduğu hızla netleşti. Bu durum reklamla yakın ilişkisi olan tanıtım ve hakla ilişkiler endüstrilerinin gelişimine yol açtı. Dahası reklamın kendisi öylesine gelişkin

bir duruma gelmiştir ki, artık sık sık dünya tersine dönüyor: Reklam ajansları yalnızca fırsatları teşhis ederek değil, aynı zamanda bazen yeni ürünler için tüketicilerde gereksinim duygusu oluşturup daha önce varolmamış pazarlar türeterek doğrudan ürünlerin yaratımına da katılıyorlar.

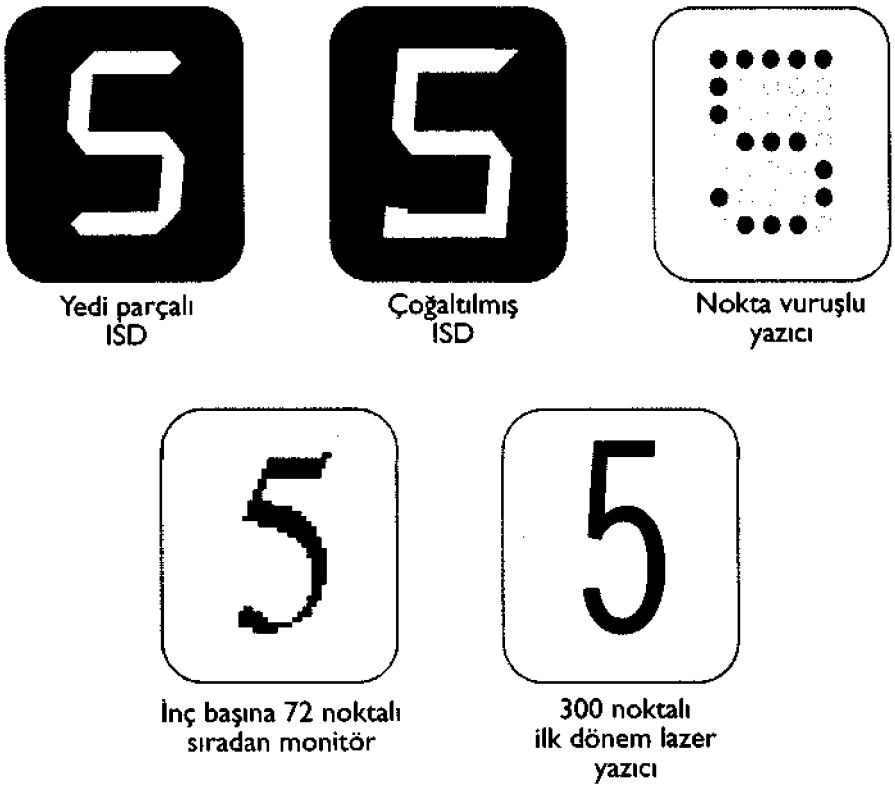
Bu karmaşık ekonomik sisteme dalan iletişim araçlarının ikincil, ekonomik olmayan işlevleri de vardır: Haberlerin, eğlencenin ve enformasyonun dağıtımı. "Haber aralığı" -bir gazetede ya da dergide gerçek haberler için ayrılmış alan- genellikle varolan toplam alanın % 25'i gibi küçük bir orandır. Başka bir deyişle ABD'de basılı bir iletişim aracının iletişim alanının 3/4'ü genellikle reklama ayrılır.

Bu gerçek felaket çağdaş toplumlardaki ortak değerler sisteminin belirlenmesinde önemli bir öğedir. İletişim, ağırlıklı olarak kişisel düzeyde olmak üzere kullanılırdı: Kişinin ulaşabileceği en fazla insan sayısını miting alanının kapasitesi belirlemişti. Ancak basılı iletişim araçlarının gelişimi iletişim potansiyelini büyük ölçüde artırdı. Yalnızca aynı anda aynı yerde olmak zorunda olmayan çok fazla sayıda insana ulaşmak mümkün olmadı, aynı zamanda iletişim önemli ölçüde tek yönlü hale geldi: Yani izleyici/dinleyici/okurun artık kendisine "hitap eden" ile karşılıklı etkileşim şansı yoktu.

Mekanik ve elektronik iletişim araçlarının gelişmesi genel olarak, önceki 150-200 yıl boyunca basılı iletişim araçlarının gelişiminin oluşturduğu modeli izledi. Ancak bazı önemli farklar vardı. Basılı iletişim araçlarından farklı olarak film, radyo, televizyon ve kayıtların, dinleyen ya da izleyenlerin bunların iletilerini alımlama ve anlamaları için üst düzeyde eğitimli olmaları gerekmiyordu. Bu anlamda en azından kişinin bir filmi "okumayı" öğrenmek zorunda olmadığı son derece doğrudur. Diğer yandan, mekanik ve elektronik iletişim araçları teknolojik gelişmenin fazlasıyla yüksek bir aşamasında ortaya çıktılar. Okur yazarlık gerekmeyebilir ama teçhizat şarttır. Sinema görüntüyü yansıtmanın gerektirdiği teçhizatın karmaşıklığı ve maliyeti nedeniyle kişisel değil, ağırlıklı olarak ortak bir izleme deneyimi olarak gelişti. Sinemanın ortaklaşa doğasını sürdüren tek modern iletişim aracı olması önemlidir. Sinema genel toplantıların (*meeting*) ve sahne oyunculanının daha önce yaptığı gibi, izleyicilere icracılarla karşılıklı etkileşim şansı sunmayabilir, ancak en azından hâlâ ortak deneyim duygusunu sürdürüyor.

Bununla birlikte diğer bütün çağdaş iletişim araçları ilginç bir nedenle özel "girişimler" olarak geliştiler. Basılı iletişim araçları tarihindeki üründen hizmete doğru gözle görülür tedrici değişim, mekanik ve elektronik iletişim araçlarında daha da belirgindir. Sinema hariç, çağdaş iletişim araçlarının her biri bir ürün, ekonominin diliyle özellikle dayanıklı tüketim malı olarak gelişti. Kalorifer tesisatı, buzdolapları, gaz ya da elektrik aydınlatması, hatta sıhhi tesisat ve tuvaletler gibi telefonlar, kameralar, pikaplar, radyolar, televizyonlar, videolar ve bilgisayarlar bir zamanlar tüketiciler için önemli bir sermaye yatırımı anlamına geliyordu.

Bu aygıtları satmak için üreticilerin neredeyse herkesin kullanmasına yetecek kadar bunları basitleştirmeleri gerekiyordu. Ayrıca birçok durumda onlar aygıtı kullanmaları için bir şeyler -yazılım (*software*)- sağlamak zorundaydılar. Cihaz -alıcı ya da gösterici- birçok örnekte başlıca kâr kaynağı olarak görüldü. Cihazlar basit ve ucuz olarak yapıldığı ve başlangıçta kâr "donanım"da (*hardware*) yattığı için, en fazla sayıda



Resim 6-3. ISD'LER, NOKTA VURUŞLU BASKILAR VE ÖTESİ. Yarımton, baskı ile görsel teknolojiyi birleştirmenin ilk tarihsel örneğiydi. Sonraki gelişmeler için bir model oluşturdu. Örneğin 1970'lerin başında tüketiciler ve profesyoneller için bilgisayar elektronik dışa okuma (işlenmiş olan bilgilerin bilgisayar tarafından gösterilmesi - Ç.) geliştirildiğinde basitleştirilmiş alfasayısal (hem harflerden hem de sayılardan oluşan - Ç.) sistemin iki versiyonu standart haline geldi.

Yukarıda, yedi-parçalı ISD (IşıkSalan Diyot - *Light-Emitting Diode*/LED) önemli bir basitleştirme ve hoş bir analiz işi olan yalnızca yedi değiştirilebilir öğeden oluşan okunabilir sayıları olanaklı hale getirdi. ("Çoğaltılmış ISD örneklerindeki tasarım öğelerinin, sayıların okunabilirliğini artırmak için bir miktar düzeltilmiş olduğuna dikkat edin.) Ancak böylesi bir sistem daha karmaşık bir alfabe için işlemezdi, bu nedenle Latin alfabelerini okunabilir biçimde göstermek için nokta kalıplı baskı geliştirildi. 35 nokta kullanan en yaygın versiyon alfabenin bütün harflerini oluşturmak için 5'e 7 düzenlenir.

Grafik yönelimli Macintosh bilgisayarın 1984'te ve buna eşlik eden Postscript bazlı *LaserWriter* yazıcının 1985'te ortaya çıkması bilgisayar ekranları ve çıktılar için bir okunabilirlik ölçüsü getirerek, ekran için inç başına 72 nokta ile çıktı için inç başına 300 nokta standardını yerleştirdi. Bu oranlar modern yazı tiplerinin basitleştirilmiş versiyonlarının ortaya çıkışına yetecek çözünürlük düzeyleridir. Karşılaştırma amaçları açısından, bu kitap inç başına 2600 noktalık bir çözünürlükle basıldı.

cihaz satılabilsin diye iletişim aracını özel/kişisel olarak deneyimlemek bu nedenle daha yararlıydı.

Daha sonra, cihazlar yaygın olarak dağıtılırken, donanım marjinleri küçüldü, çünkü pazarlar doydu ve cihazların kendileri meta haline geldiler. (Bugün kimse bir telefonu, hatta bir videoyu "önemli bir sermaye yatırımı" olarak düşünmez.) Ekonomik etkinlik alanı ilk olarak yazılımın dağıtımcılarına, daha sonra da üreticilerine doğru değişti. 1980 yılıyla birlikte uluslararası donanım güçleri yapımcılara ve dağıtımcılara yazılım satmaya başladı çünkü GE (General Electric) NBC'yi ele geçirdi; Sony CBS Records'u, Columbia Pictures'ı ve TriStar'ı satın aldı; Philips Polygram'ı, Matsushita da MCA'yı ele geçirdi. 1995'te Westinghouse CBS'i ele geçirerek 75 yıl önce kuruluşuna yardım ettiği televizyon endüstrisine katıldı.

Bu ürün/hizmet pazarı gelişim eğrisinin ilginç bir sonucu vardır: Her durumda, bir iletişim aracı üst düzeyde uzmanlık gerektiren profesyonel bir etkinlik olarak başlar, daha sonra da bilgi sahibi müptelalar bu tekniği öğrenirken yarı-profesyonel bir etkinlik haline gelir. Sonunda, herkesin en az düzeyde eğitimle ilgilenebileceği gündelik bir etkinlik olur, çünkü basitleştirilmiş donanım evlerimizin içine girer.

Dördüncü Bölüm'de ürün/hizmet modelinin sinema endüstrisinin gelişiminde nasıl işlediğini görmüştük. Edison ve sinemanın diğer yaratıcıları mekanizmayı geliştirdiler, daha sonra makinede gösterilecek filmi sağladılar. Mekanizma ve sistemi karmaşık ve pahalı olduğu için, gösterim cihazlarının (*projector*) dayanıklı tüketim malları olarak pazarlanması çok mümkün değildi ve sinema özel değil genel bir sanat olarak kaldı. Sinemadaki ekonomik gücün merkezi giderek mekanizmanın üreticilerinden salon sahiplerine (perakende satış aşamasına), daha sonra da yapımcılara-dağıtımcılara kaydı. Ayrıca, film işinin her aşamasında ister üreticiler olsun isterse salon sahipleri, yapımcılar ya da dağıtımcılar olsun doğal olarak tekel kontrolü uygulamaya çalıştılar. Bu, ulusal radyo ve televizyon tarihinde de yaşanan bir gelişmedir.

Sinemanın ortaya çıkışından önce bile, telefon ve amatör fotoğraf kamerası bu gelişme modelini önceden haber vermişti. Bu iki alanda servis ve cihaz yakından ilişkiliydi. Her ikisi de genel iletişim araçlarından çok bireysel hizmet sağlayarak kendilerini yapısal olarak radyo, kayıtlar ve televizyon gibi iletişim araçlarından ayırdılar. İlginçtir, radyo uzun süre telefonun -yalnızca bire-bir düzeyinde de olsa karşılıklı iletişim sağlayan- uzantısı bir aygıt olarak düşünüldü. Marconi 1899'da icadının etkisini gösterdi ama "radyo yayını" (*broadcasting*) -sinyalin çok sayıda dinleyiciye ulaşması için yaygın dağılımı- 1920'lere kadar uygulanabilir görülmedi.

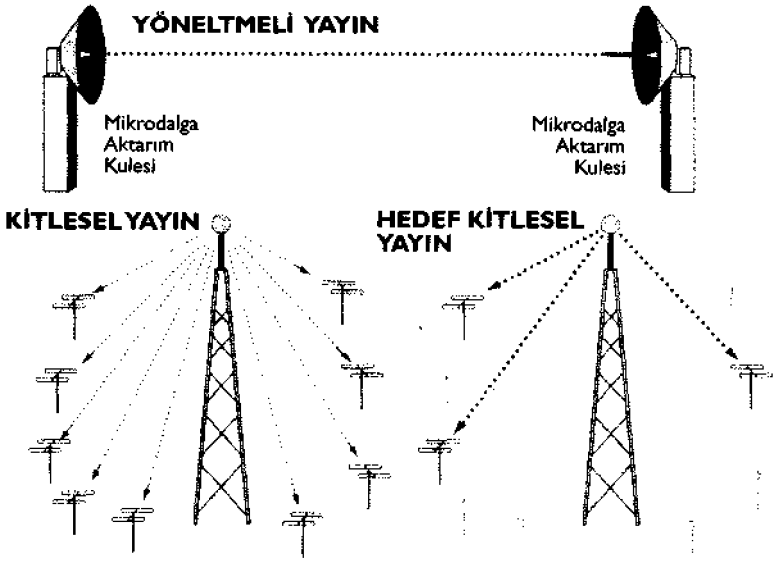
İletişim araçları arasındaki başlıca yapısal farklılıklar sol sayfadaki diyagramda (P) özetleniyor. İki ekonomik faktör -"ağ" ve "satış yönelimi"- iletişim araçlarının nasıl para kazanacağını belirler. Daha önce gördüğümüz gibi, bu zaman içinde değişiyor. "Erişim," "kontrol" ve "karşılıklı etkileşim" gibi faktörler iletişim araçlarının kullanma biçimimizi tanımlar.

Doğaları gereği ilk dönem kitle iletişim araçları ağırlıkla tek yönlüydü: Bunu patronlar yaptı, biz de tükettik. Aldous Huxley ve José Ortega y Gasset'ten Marie Winn ve Neil Postman'a kadar toplum eleştirmenleri bu gücü tanımlamışlar ve bunun tehlikeleri konusunda bizi uyarmışlardır. Ancak 1970'lerden bu yana teknolojik parola "interaktiflik" olmuştur.

	MEDYA EKONOMİSİ		MEDYA POLİTİKASI				
ARAÇ	Ağ	Satış Yönelimi	Kanallar	Erişim	Etkileşim	Dağıtım Akışı	Tüketici Kontrolü
KİTAPLAR	dağıtım	nesne	açık	iyi	tek yönlü	ayrı	var
GAZETELER	üretim/dağıtım	nesne	açık	sınırlı	tek yönlü	ayrı	var
DERGİLER	dağıtım	nesne, reklam yeri	açık	sınırlı	tek yönlü	yarı ayrı	var
FİLM	dağıtım	eğlence, gösterim hakları	açık	sınırlı	tek yönlü	ayrı	bazen
TELEFON	ağ	ağ erişimi	açık	mükemmel	interaktif	sürekli	var
RADYO	dağıtım	reklam süresi, dinleyici	sınırlı	sınırlı	ağırlıkla tek yönlü	sürekli	yok
CB (CITIZEN'S BAND)	manüfaktür	teçhizat	sınırlı	mükemmel	interaktif	sürekli	yok
SES DİSKİ	üretim/dağıtım	nesne	açık	sınırlı	tek yönlü	ayrı	var
SES BANDI	dağıtım	nesne	açık	iyi	tek yönlü	ayrı	var
TELEVİZYON	üretim/dağıtım	reklam süresi, izleyici	kapalı	hiç	tek yönlü	sürekli	yok
KABLO	dağıtım	reklam, eğlence	sınırlı	bazen	tek yönlü	sürekli	yok
VİDEODİSK	dağıtım	nesne	açık	sınırlı	tek yönlü	ayrı	var
VİDEOBANT	dağıtım	nesne	açık	iyi	tek yönlü	ayrı	var
CD-ROM	dağıtım	nesne	açık	iyi	tek yönlü	ayrı	var
İNTERNET	ağ	net erişimi/reklam yeri	açık	mükemmel	interaktif	sürekli	var

Ağ: Ekonomik gücün yoğunluğu nerede? Satış yönelimi: Esas ürün ne? Kanallar: Dağıtım kanallarının sınırlı bir sayısı var mıdır? Erişim: Birisinin araca erişimi ne kadar kolay? İnteraksiyon: Araç tek yönlü mü, interaktif mi? Dağıtım Akışı: Dağıtılan ürünler ayrı ayrı mı sürekli mi? Tüketici kontrolü: Tüketiciler deneyimin yer ve zamanını kontrol edebiliyor mu?

DIYAGRAM P. MEDYANIN POLİTİK VE EKONOMİK İLİŞKİLERİ



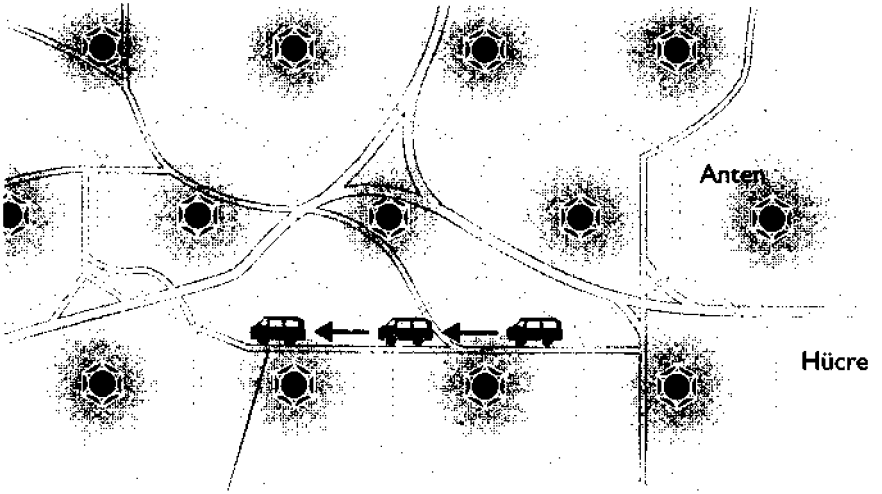
Resim 6-4. KİTLESEL YAYIN, HEDEFLİ KİTLESEL YAYIN VE YÖNELTMELİ YAYIN. Bu farklı aktarım versiyonları "bir noktadan çok sayıda noktaya," "bir noktadan birkaç noktaya" ve "bir noktadan bir noktaya" mantığını izler. Peki ya "çok noktadan bir noktaya?" İnternet ilan panosu ya da bülteni ve forumlar bu mantığa uyuyor.

Bu yönelim 1960'ların sonunda başladı. 1968'de FCC'nin (Federal Communications Commission - Federal İletişim Komisyonu) Carterfone kararı telefon sistemini rekabete açtı. Aynı dönemde Philips'in ses kaseti kaydedicisi (kısaca teyp) ortaya çıktı ve ilk kez basit ve satın alınabilir ses kayıt tekniklerini kitlelere ulaştırdı. 1970'lerin başında *xerography* ve ofset baskı, yayımcılığı profesyonel olmayanlara da açtı. 1970'lerde video kaset kaydedicisinin (kısaca video) ortaya çıkışı videoyla çok sayıda kayıt kapasitesini artırdı.

Ancak bütün bunlar 1980'lerin mikro bilgisayar devrimi için yalnızca hazırlıktılar. "Masa üstü yayımcılık" (*desktop publishing*) ile başlayan ve 1990'ların başında hızla "masa üstü sunumlara" yönelen mikro bilgisayar yalnızca birkaç yıl önce profesyonellerin bile ancak düşünü görebildikleri medyanın üretim gücünü çocukların eline verdi.

Günümüzde herkes bir kitap, film, kayıt, bant, dergi ya da gazete üretebilir ve bunu damlatan musluğu tamir için gerekenden daha az eğitimle yapabilir. Ancak bu yeni medya yapımcılarının ürünlerini çok sayıda insan okuyabilir, izleyebilir ya da dinleyebilir mi? Bu ürün özel bir amaçla kullanıldığı ve net biçimde odaklanmış okura/izleyene/dinleyene yöneldiği sürece bir sorun yoktur. Ancak çok sayıda insanla iletişim kurmak isteyen yazar, yönetmen, "bant üreticisi" ya da "disk üreticisi" için önemli bir zorluk vardır. Her ne kadar internet, karmaşık medya dağıtımının nasıl telefon etmeye benzer bir rahatlıkla başarılabildiğini göstermeye başlıyorsa da, dağıtımın demokratikleşmesi uzun sürüyor. Bu gelişmeleri Yedinci Bölüm'de daha ayrıntılı olarak tartışacağız.

İletişim araçlarının yapımcıları daha fazla özgürlük kazanırken, tüketiciler de bundan yararlanıyor mu? "Medyanın



Hücreden hücreye geçen araç telefonlu araç

Resim 6-5. CEP TELEFONU. Bilgisayarlı telefon santral sistemlerinin artan gelişkinlik düzeyi 1983'te cep telefonunun ortaya çıkışına olanak sağladı. Telsiz telefonlar yıllardır kullanılmaktaydı ama radyo tayfının sınırlı bant genişliği onları ekonomik yapmıyordu. 1970'lerin ortasındaki *Citizen's Band* (CB) radyosu çılgınlığı bu soruna zekice, basitliği içinde de zarif bir çözüm getirdi. CB, milyonlarca insana yayıncı olma olanağı sağladı, çünkü radyo telefonların gücünü ve bu nedenle de alanını radikal olarak sınırladı: Birkaç insan bir kanalı paylaşabiliyordu, çünkü coğrafik olarak ayrıydılar. Benzer biçimde cep telefonu da yayın alanını birkaç kent blokuyla sınırlayarak mevcut kanalların sayısını artırdı. Sonuçta ne ortaya çıktı? Gelişkin santral sistemleri bir arama sinyalini bir verici ve bir kanaldan hareket halindeki başka bir telefona aktarır. 1990'ların başında ABD'de araç telefonları yaygındı ve orta sınıftan *teenage*'ler bu araç telefonlarıyla gurur duyuyorlardı. 1990'ların sonuna doğru ABD'de kişisel cep telefonları yaygınlaştı ve Avrupa'da daha da popüler oldu. Bir sonraki adım ne olacak?

İlişkileri" diyagramı yakından incelenirse, bazı ilginç sonuçlara varılır. Kitaplar, gazeteler, dergiler, kayıtlar ve bantlar gibi fiziksel kalemlerin yayın medyası (radyo ve televizyon) üzerinde önemli bir avantajı vardır. Onlar ayrı ayrı üretilir ve dağıtılırlar, bu nedenle tüketici çok daha kolay tercih yapabilir. Tüketici aynı zamanda bu iletişim araçlarının deneyimini kontrol edebilir: Bir kaydı dinleyebilir, bir kitabı okuyabilir ya da bir video diski istediği kadar izleyebilir.

Diğer yandan yayın medyasının göze çarpan özelliği -fiziksel medyaya karşıt olarak- esnek olmayışıdır. Erişim katı bir biçimde sınırlıdır. Sınırlı bir erişim miktarını garantileyen kablolu televizyon ile telefonla katılmayı teşvik eden radyo söyleşi programları bile olanakları yalnızca biraz genişletmiştir. Dahası, tüketici yayın medyasının zaman tarifesi içine kilitlenir ve dağıtım akışı ayrı ayrı değil, kesintisiz olduğundan tüketicinin deneyimi (dinleme/izleme) kontrol etmek için çok az olanağı vardır. Her ne kadar video kayıt cihazları (VCR) "zaman kaydırma"* (*time-shifting*) olanağı sunsa da, televizyon yayın-

* İzleyicilerin, daha sonra izlemek üzere herhangi bir televizyon programını video kasete kaydetmeleri, böylece programın yayın zamanını kendileri için kaydırmaları. (Ç.)

larının kesintisiz akışı hâlâ deneyime hâkimdir. *Ne zaman* izleyeceğini seçmek *nasıl* izleyeceğini seçmekten çok farklıdır.

Yakın zamanlara kadar kanalların sayısı da tam anlamıyla sınırlanmıştır. Sekiz yerine 80 kanalı olduğunda bile "değişen bir şeyin olmadığını" anlayarak hayal kırıklığı yaşayan yeni kablolu televizyon abonesi hakkındaki şakayı herkes bilir. Bizler bilgisayar ve televizyon teknolojisini birleştirmeye başlarken, kablo sistemleri nihayet iki yönlü caddeler haline gelerek yapı olarak bir yayın ağından çok bir telefon ağına yaklaşıyorlar. İnternet aracılığıyla görüntü dağıtımı bir gerçeklik olduğunda ve izleyiciler yayın siparişi talep edebildiklerinde, kablo interaktif bir dağıtım sistemi haline gelir ve tüketici bir ölçüde gerçek kontrole sahip olabilir.

Gazeteler ve dergiler ilginç bir melez durum sunarlar: Yalnızca reklamcıya yer satışı ile okuyucuya nesnenin kendisinin satışını birleştirmezler, daha da önemlisi enformasyon ve eğlence koleksiyonlarını öylesine bir yolla dağıtırlar ki, okuyucunun deneyim (okuma) üzerinde gerçek bir denetimi vardır. Bu basılı iletişim araçlarının mozaik düzenlemesi, okuyucunun bilgisayar terminolojisinde "gerçek zamanlı erişim" (*real-time access*) denen etkili lüksü yaşamasına olanak sağlar. Örneğin bir gazete okuyucusu kesinlikle okumak istediği yazıları seçebilir ve her bir yazıyı ne kadar okuyacağına karar verebilir, oysa televizyon haberlerini izleyen biri o yayının zaman tarifesi içine kilitlenir ve enformasyonu kesinlikle diğer bütün izleyiciler gibi alır.

Basılı ve elektronik iletişim araçları arasındaki en önemli fark budur. Basılı enformasyon yayınlardaki enformasyondan çok daha titiz kodlandığından, baskı soyut enformasyonu iletimlemek açısından hâlâ en etkili iletişim aracıdır. Kısmen okuyucunun deneyim üzerinde böylesi bir denetimi olduğundan, daha fazla enformasyon sunulabilir ve basılı iletişim araçlarının yapısı enformasyonu çok daha etkili bir yolla var edebilir. Bir diski kolayca bir kitabın sayfalarını çevirir gibi eskitemez, bir filmi gazete gibi gözden geçiremezsiniz. (Şimdilik.)

Mekanik ve Elektronik İletişim Araçlarının Teknolojisi

Aktarımın biçimi ister yayın isterse fiziksel olsun, bütün mekanik ve elektronik iletişim araçları tek bir anlayışa dayanır: Dalga biçimlerinin fiziği ve teknolojisi. İki ana duyumuz da -görme ve duyma- dalga fiziğine bağlı olduğundan, bu şaşırtıcı değildir. Ancak Edison'un gramofonundan bu yana bu olguyu yeniden-yaratacak ya da taklit edecek bir yol bulunamamıştır.

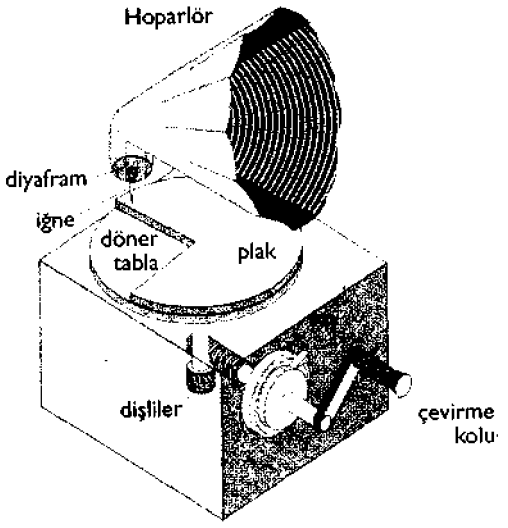
Edison'un anladığı biçimiyle gramofon teknolojideki herhangi bir ileri gelişmeye dayanmıyordu. Kimyayı ya da elektroniği, hatta zor bir mühendisliği içermeyen basit bir mekanik sistemdi. Esas bileşenler ses dalgalarını yükselten hoparlör; ses dalgalarını fiziksel hareket çeviren diyafram, fiziksel hareketi kayıt aracına aktaran pikap iğnesi, ses kaydını kabul eden ve koruyan kayıt aygıtı, silindir ya da plaktır. Buradaki hâkim anlayış, ardından gelen bütün elektronik iletişim araçlarında olduğu gibi, bir dalga biçimini başka bir dalga biçimine çevirme tekniğidir. Bu durumda, ortamı hava olan ses dalgaları, ortamı silindir ya da plak olan fiziksel dalgalara çevrilir.

Gerçekten de zekice olan Edison'un ilk gramofonu aynı zamanda sınırlı bir araçtı. Sinyalin hoparlörden diyaframa, iğneye ve silindire, daha sonra da tersine iğne, diyafram ve hoparlöre gidişi sırasında büyük bir nitelik kaybı oluyordu. Daha sonraki düzeltmeler 20. yüzyılın ilk yıllarındaki elektronik teknolojisinin gelişimini beklemek zorundaydı. Burada gramofonun tarihi radyo ve telefonun tarihiyle birleşir.

Hem radyoya hem de telefona elektrik kuramıyla ulaşılır ama aralarında önemli bir kavramsal fark vardır: Telefon iletisini sınırlı bir kanaldan -tel- aktarırken radyo esasen aynı işlevi elektromanyetik ışınım (*radiation*) ortamını kullanarak yerine getirir. Elektromanyetik tayfın doğası radyo sinyallerinin kolayca yayılmasına olanak sağladığı için (bir radyo sinyali tek bir noktada ortaya çıkar ama yayın alanı içinde her yerden alınabilir), radyo başlangıçta "dar alana yayın yapan" (*narrowcast* - tek bir noktadan öteki noktaya giden telefon sinyali) telefondan biraz daha gelişkin bir sistem olarak görüldü.

Ancak ileride göreceğimiz gibi, sınırlı-kanallı telefon sisteminin avantajlarının değeri bilinmeye başlanıyor. Telefon telleri, radyonun kolayca oluşturulabilen elektromanyetik dalgalarıyla karşılaştırılınca kurması zor ve pahalı olsa da, radyoyla yapılması çok daha zor olan iki yönlü interaktif iletişim olanağı sunar. Kablolu televizyon hızla bu yönde ilerliyor, çünkü yüksek kapasiteli eşeksenli (*coaxial*) kablo, sıkıştırma teknikleri ve -en önemlisi- fiber-optik kablo, muhterem telefon şebekesinin bu rakibinin kapasitesini büyük ölçüde artırıyor.

Aynı teknolojiler kablolu televizyon alanında rekabete başlayan telefon şirketleri için de mevcuttur. 1980'lerin



Resim 6-6. MEKANİK GRAMOFON. Çevirme kolu enerjiyi sağlar, ana yay depolar ve dişliler de aktarır. Plağın oyukları sinyali depolar, iğne aktarır, diyafram bunu mekanik titreşimden ses sinyaline çevirir, hoparlör sesi yükseltir.

başında cep telefonunun ortaya çıkması telefonu telle bağlantıdan kurtardı. 1990'larda telefon şirketleri ve benzer biçimde kablo şirketleri alanlarını elektronik iletişimin bütün biçimlerini içine alacak biçimde genişlettiler. İlginç bir biçimde, elektronik iletişim araçlarının artan soyutlamasına rağmen, geçtiğimiz 100 yıl boyunca büyük maliyetlerle inşa edilen fiziksel şebekeler paha biçilmez yapılar olarak kaldılar.*

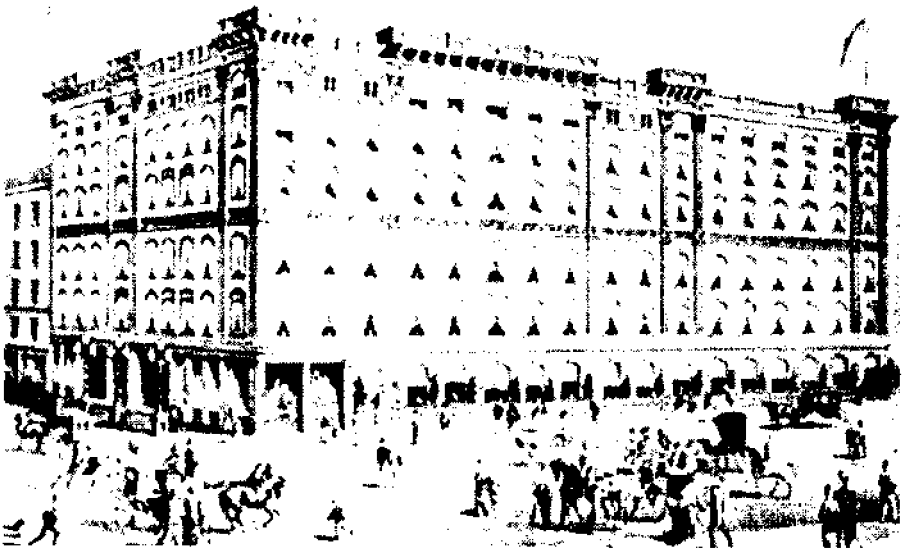
Samuel Morse telgraf aygıtının patentini 1840'ta almıştı. Bu bir sinyali tellerle elektrik enerjisi aracılığıyla taşıyan basit bir aygıttı. Ancak yalnızca iki "sözcüğü" vardı: Akım ya açık ya da kapalıydı. Morse'un nokta-çizgi kodu iletişimi olanaklı hale getirmişti ama daha esnek bir sisteme gereksinim duyuluyordu.

Bell'in telefonu elektrik teknolojisine önemli bir boyut ekledi: Bu, ses dalgalarını benzer biçimde elektrik dalgalarına, elektrik dalgalarını da tekrar ses dalgalarına çeviren ilk icattı. Bell, ilke olarak Edison'unkine benzeyen ses yükseltici hoparlörle başladı ama o, ses dalgalarını fiziksel dalgalardan çok elektrik dalgalarına çevirmeyi düşündü. Bu ise telefonun iletisini hemen aktarmasını sağladı.

"Mikrofon" hoparlör, diyafram ve diyaframla doğrudan ilişkili bir karbon tanecikleri toplamından oluşur. Diyafram kendisine çarpan sese tepki olarak titreşirken, karbon tanecikleri kendi elektrik dirençleri akustik baskıya tepki olarak değişsin diye büyük ya da küçük ölçüde sıkıştırılır. Bu değişiklik karşılık olarak karbon taneciklerinden geçen bir elektrik akımında düzensiz değişiklikler üretir. Aktarımın diğer ucundaki bir hoparlör birazcık farklı bir işlemle elektrik sinyalini yeniden ses sinyaline çevirir: Bir elektrikli mıknatıstan geçen elektrik sinyali, hareketleri ses dalgalarını yeniden yaratan metal bir diyaframın düzensiz değişimlerini kontrol eden mıknatısın yoğunluğunu değiştirir.

1890'lardan itibaren telefon yaygın olarak kullanıldı. Bu kadar önemli

* "Şebekeler" birçok biçimde ortaya çıkar. 1980'lerde AT&T ile rekabet eden yeni uzun mesafeli telefon şirketlerinin çok zekice stratejilerinden biri, yok olmak üzere demiryollarıyla şehirlerarası yasal geçiş hatları boyunca fiber obtik kablo döşemek için anlaşmaktı.

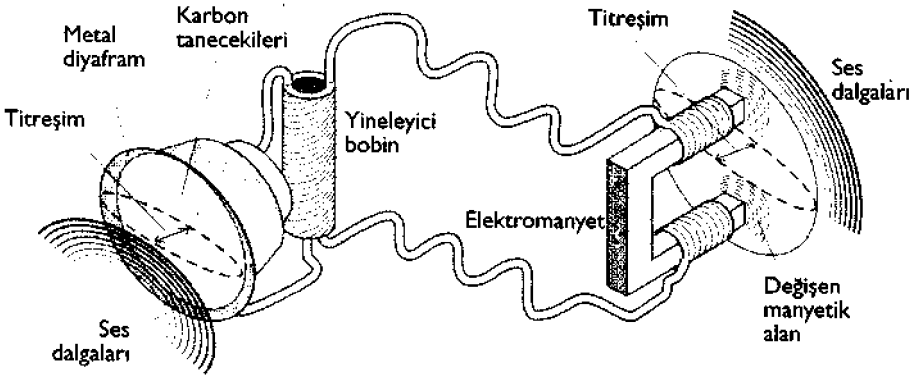


Resim 6-7. Alexander Graham Bell ilk çalışan telefon sistemini 11 Mayıs 1877'de Greenwich Village'de Broadway ile 11. Sokağın birleştiği köşedeki Hotel St. Denis'de sergiledi. Burası yirmi yıl sonra Amerikan Mutoscope ve Biograph Co.'nun kurulacağı yerden iki blok ötedeydi ve Edison'un 5. Cadde'deki laboratuvarından çok uzak değildi. Dahili telefon sisteminden daha gelişkin telefonları gerektiren açma kapama cihazlarını geliştirmek zaman aldı. Yüz yıl sonra artık bir otel değil, bir sinema merkezi olan bu bina birçok sinemacı ve yayımcıya ve daha sonra da Silicon Vadisi'ndeki yeni medya şirketlerine büro sağladı. *Bir Film Nasıl Okunur*'un bu baskısı da burada, Bell'in yeni bir çağı açtığı salonun alt katında yapıldı.

olmasına rağmen Bell'in mikrofon-hoparlör sistemi, hem ustaca yapılmış açma-kapama teçhizatı hem de yükseltici aygıtların aynı anda gelişmemesi sonucu sınırlı bir yararlılık sunmuş olacaktı. Telefon sinyalini daha uzak mesafelere göndermeye olanak sağlayan amplifikasyon (yükseltme) anlayışı, doğrudan doğruya çok sayıda 20. yüzyıl elektronik aygıtının yolunu açtı. Telefon santral sisteminden geliştirilen ve sistem içindeki bir telefonu diğerine bağlayan bu anlayış bilgisayar teknolojisini ve modern sistem kuramını önceden haber verdi.

Bu arada Heinrich Hertz, James Clerk Maxwell'in elektronik kuramını teyit eden denemeler yaparken, elektromanyetik ışınımın istendiği gibi yapılmasının bir yolunu keşfetmişti. Frekans olarak saniyede 0 devirden saniyede 10^{23} devire kadar çıkan elektromanyetik ışınım tayfı görülür ışık, ısı ışını, X ışınları, kızıl ötesi ışınımı, morötesi ışınımı ve radyo dalgalarını içine alan yararlı bir olgunun geniş alanını içerir. Mucitlerin ilk ilgisini çeken, tayfın radyo bölümüydü.

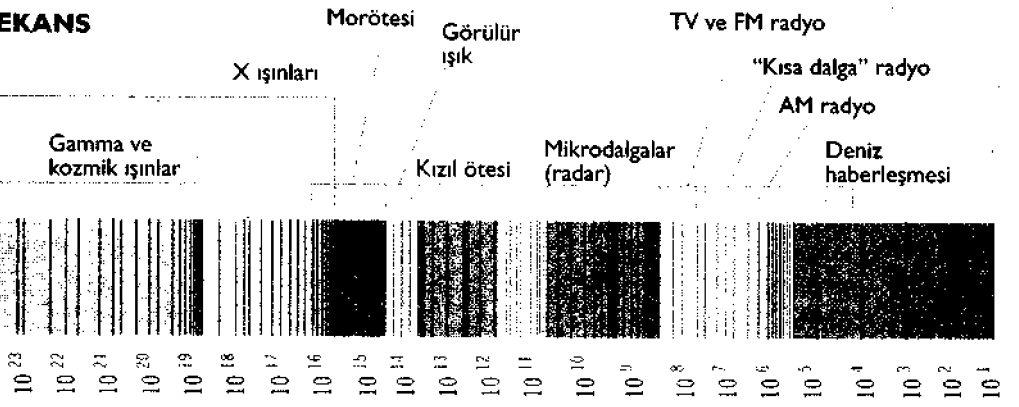
Elektromanyetik ışınım konusunda iki önemli gerçek vardı: Birincisi, elektromanyetik dalgalar (ses dalgaları gibi) önceden varolan fiziksel bir ortama gereksinim duymuyordu, bir boşlukta yayılabilirlerdi; ikincisi, vericiler ve alıcılar yalnızca belirli bir frekanstan dalgaları vermeye ya da almaya ayarlanabilirlerdi. Bir radyo vericisi ya da alıcısı bu nedenle çok sayıda kanaldan herhangi biri üzerinden vermeye ya da almaya ayarlanabilirlerdi. Bu da, kanalları birbirine bağlanmış tel sayısıyla ve



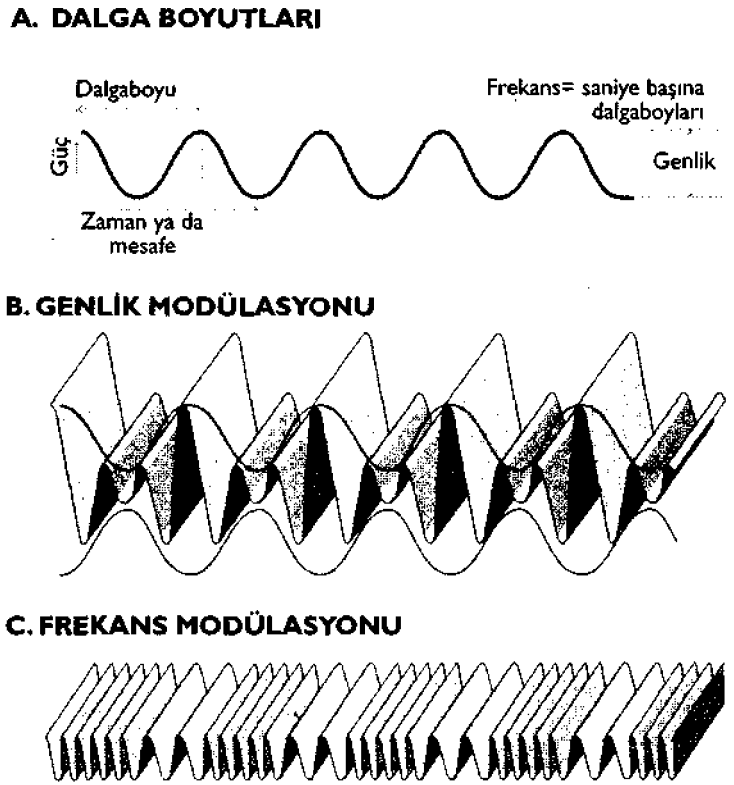
Resim 6-8. ELEKTRİKLİ SES AKTARIMI. Telefon ses enerjisini elektrik enerjisine çevirmenin ve daha sonra da tersini yapmanın en basit aygıtıdır ama burada tanımlanan ilke bütün ses aktarımlarının temelidir. Buradaki anahtar kavramlar ses dalgalarını elektrik dalgalarına çeviren mikrofonun (ya da ağızlığın) karbon taneciklerinden oluşması, amplifikatör olarak işleyen yineleyici bobin -basit bir dönüştürücü- ve elektrik sinyalini tekrar sese çeviren hoparlörün (ya da kulaklığın) elektromanyet-diyafram kombinasyonudur.

açma-kapama sisteminin gelişkinliğiyle sınırlı olan telgraf/telefon sistemleri karşısında büyük bir avantajdı.

Genç bir İtalyan olan Guglielmo Marconi işleyen bir telsiz telgraf (radyo telgraf) sistemini mükemmelleştirmek için çok sayıda deney yapanlardan biriydi. 1896 ve 1897'de İngiltere'de ilk telsiz (*wireless*) telgrafını sergiledi ve kısa sürede bu icadın ticari değerini sömür-



Resim 6-9. ELEKTROMANYETİK TAYF. Hızları saniyede 300.000 kilometre olduğundan, elektromanyetik dalgaların çoğu aşırı yüksek frekanslara sahiptir. Kilometrelerle ölçülen dalga boylarıyla en uzun radyo dalgaları bile saniyede yüzlerce devir düzenindeki frekanslara sahiptir. En kısa elektromanyetik dalgaların -gamma ışınları- bir santimetrenin milyarda biriyle ölçülen dalga boyları, saniyede 21 sıfırlı sayılı devirle ölçülen frekansları vardır. Bu tayftaki en önemli bantlar görülür ışık ve radyo bantlarıdır ve bunlar da nedensiz olarak özel kullanımlara tahsis edilen bir dizi banda ayrılırlar.



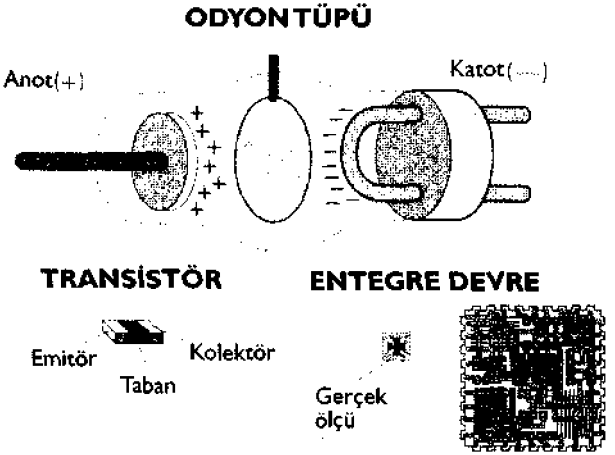
Resim 6-10. DALGA MEKANİĞİ VE SİNYAL MODÜLASYONU. Bir dalga, ister ses, ister ışık, isterse radyo olsun, üç boyutla ölçülür: Genlik, dalga boyu ve frekans. Genlik dalganın gücüdür. Dalga boyu ve frekans birbiriyle ilişkilidir. Frekanslar, "Hertz" olarak bilinen saniye başına devirlerle (ya da dalga boylarıyla) ölçülürler. Bu nedenle, 11 feet uzunluğundaki bir ses dalgasının saniyede yüz devirlik bir frekansı olacaktır; benzer biçimde 5,5 feet uzunluğundaki bir ses dalgasının da saniyede 200 devirlik bir frekansı olacaktır.

Bir sinyali "modüle etmek" onu başka bir dalga üzerine bindirmektir. Bunu yapmanın iki mantıksal yolu vardır: Ya genlik modüle edilir ya da frekans modüle edilir ve bu da dalga boyunu modüle etmekle aynı şeydir. B'de AM gösteriliyor: Taşıyıcı dalga gölgeli bantla gösteriliyor. Program sinyali bunun üzerine bindirilmiştir. C'de görülen ise FM'dir.

mek için güçlü şirketler kurulmuştu. Telgraf kablolarından farklı olarak, radyo sinyalleri sabotaja maruz kalmıyordu. Bu icadın askeri değeri hemen anlaşıldı.

Ancak Morse'un sistemi gibi, Marconi'ninki de karmaşık ses sinyallerini taşıyamıyordu, yalnızca açma-kapama aygıtına sahipti. Telefon, ses dalgalarını tellerle taşınan elektrik dalgalarına çevirdi ama "telsiz" zaten ortam olarak bir dalga sistemine dayanıyordu. Başka bir dalga sistemi (sinyal) bu aracın dalga sistemiyle nasıl taşınabilirdi?

Kanadalı Reginald Fessenden bu sorunu çözen ilk kişilerden biriydi. Onun düşüncesi, sinyal dalgayı taşıyıcı dalga üzerine bindirmek, başka bir deyişle, taşıyıcı dalgayı "modüle etmek"ti. Radyo ve televizyon yayınının temel anlayışı budur. Bir dalgayla ilişkili iki değişken - "genlik" ya da gürlük ve "frekans" ya da "dalga boyu"- olduğundan, modülasyon



Resim 6-11. ELEKTRONİK "VALFLER": ENTEGRE DEVRELİ ODYON. DeForest'in icadı hem yararlı hem de çok zekiceydi. Odyon tüpü bir sinyali artırır, çünkü ızgara sürekli değişen bir elektronik kapı olarak işler. Izgaradan geçen bütün sinyaller katot ile anot arasında akan daha güçlü bir akımdan etkilenir. Odyon tüpü, bütün vakum tüpler ya da "valfler" için model oldu.

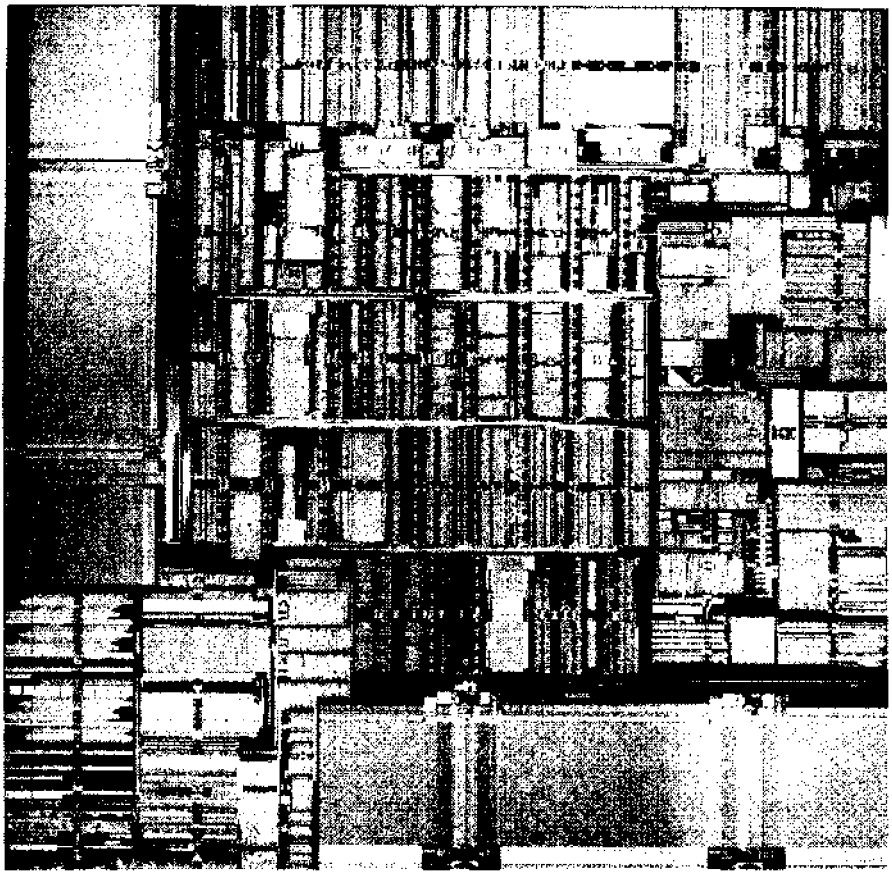
1950'lerin başında, gerçek ölçüsüne uygun olarak çizilen transistor (solda) birçok uygulamada vakum tüpünün yerini aldı. İşleyiş ilkesi temel olarak aynıdır ama bu fizikselden çok kimyasaldır. Bu nedenle transistor daha küçük ve güvenlidir ve her ikisi de birer avantajdır. Çok sayıda transistor devresini birleştiren entegre devre daha da küçüktür.

için iki olanak vardır: Hâlâ geçerli AM (*Amplitude Modulation* - Genlik Modülasyonu) ve FM (*Frequency Modulation* - Frekans Modülasyonu) yayın sistemleri.

Başlangıçta Fessenden'in kuramı uygulanamaz görüldü. Lee DeForest'in 1906'da "odyon" vakum tüpünü icat etmesi çok önemliydi. Bu icat taşıyıcı frekansı modüle etmenin basit bir yolunu sağladı. Aynı zamanda amplifikasyon işi için de çok yararlıydı. Odyon tüpüyle birlikte elektronik doğdu. Ancak bu sistem hâlâ oldukça kabaydı. Taşıyıcı sinyalin ve onun modüle edilmiş sinyalinin eşeksenlileştirilmesinin, filtre edilmesinin, güçlendirilmesinin ve desteklenmesinin gerekli olduğu açık hale geldi. Edwin H. Armstrong'un Geri Besleme Devre'si (*Regenerative Circuit*) ve Süperheterodin Devre'si (*Superheterodyne Circuit*; 1912, 1918) ilk ve en önemli aygıtlar arasındaydı.

Bir elektronik sinyalin elektrik devresinin bileşenleriyle değiştirilebileceği düşüncesi 20. yüzyılın belirleyici anlayışlarından biri oldu. DeForest'in odyon vakum tüpü 1948'de John Bardeen, W. H. Brattain ve William Shockley'in transistoru icat etmelerine kadar elektrik devresinin bileşenlerinin itici gücü oldu. Üretimi vakum tüplerden daha ucuz olduğu kadar daha küçük ve güvenilir olan transistorlar elektrik devrelerinde çok sayıda yeni olanak sundu.

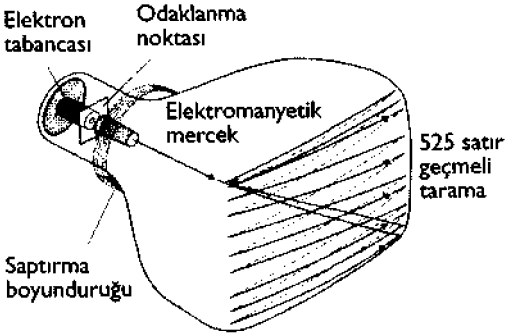
Teknoloji kompleksi 1959'da "entegre devre"nin ortaya çıkışıyla bir diğer önemli atılımı gerçekleştirdi. Mekanikten çok kimyasal olarak üretilen entegre devre ilk dönem kutular dolusu elektronik teçhizatın işini yaptı. 1971'de bu soyut teknoloji, silikon temelli mikroçipi ortaya çıkardı. Mikroçip bir levha üzerinde fotoğrafik olarak aşındırılmış binlerce devreden oluşuyordu. Öncü Intel



Resim 6-12. MİKROÇİP SANATI. Mikroskobik olarak olsa da, devreler basıldığından (*print*) mikroçipler kendi elektronik mantıkları içinde, 1990'ların ortasında bir Motorola çipinin bu büyütülmüş görüntüsünde olduğu gibi, bir estetiğe sahiptir. 1977'de başlayan mikro bilgisayar devriminin tarihi çip tasarımında önemli bir sıçrama yapmıştır, çünkü tek bir çipin alabileceği transistor sayısı binden 8 milyona çıkmıştır. Bu dönemin en güçlü icadı olan mikroçipin yine de eski fotoğraf ve baskı teknolojilerine dayalı olması hoş bir ironidir. IBM'in ve Apple'ın işbirliğiyle tasarlanmış bi 1995 RISC-temelli PowerPC 620'de 7 milyon transistor vardır. İnç kareden daha küçük olan bu çip mikroskopla büyütüldü. (*Motorola'nın izniyle.*)

şirketinin kurucularından biri olan Gordon Moore bu aygıtın devreye girmesinden kısa bir süre sonra bir çip üzerine basılabilecek devre sayısının her 18 ayda iki katına çıkacağını öne sürdü. Bu kehanet Moore Yasası olarak bilindi ve geçen 30 yılda esrarengiz bir biçimde doğru olduğu ortaya çıktı. Bu önemli gelişme mikro bilgisayar devrimini ve Bilgi Çağı'nın doğuran mekanizma oldu.

Sinemayı geliştirenlerin her zaman görüntünün yanı sıra sesi de üretmeyi istemiş olmaları gibi, radyonun başlangıç evresinde deneme yapanlar da sesin yanı sıra görüntüyü de üretmek istemişlerdi. Hem ses hem de ışık birer dalga olsa da, bu konudaki güçlük, ses dalgalarını toplu olarak algılıyorken, ışık dalgalarını ayrı ayrı algılamamızdır. Görüş alanı-

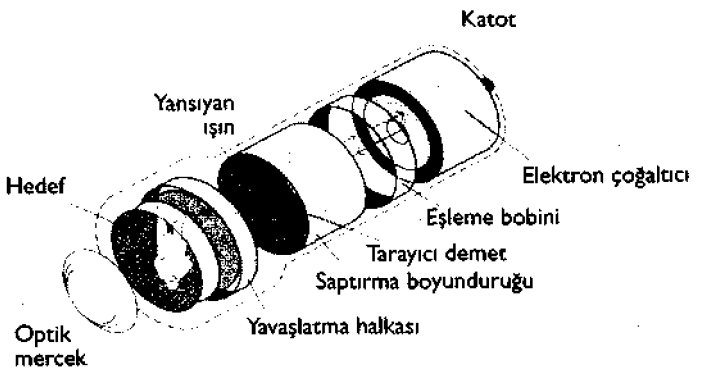


Resim 6-13A. KATOT IŞINLI TÜP. Televizyon temel olarak bir elektron tabancası, odak ayarlama düzeneği (ızgara ve mercek), bir saptırma boyunduruğu, fosforlu resim öğeleriyle kaplı bir ekrandan oluşur. Tabancadan gelen elektronlar demeti ızgara ve elektromanyetik mercek aracılığıyla bir ışın halinde toplanır. Saptırma boyunduruğu bu demetin düzenli modeller halinde taramı yapmasını sağlar. Amerikan televizyon sisteminde bu tarama 520 satırdan oluşur (her satırda yaklaşık olarak 400 resim öğesi vardır). Demet saniyede 30 kez bu satırların her birini izler (ve noktalı çizgilerle gösterilen "kapalı" durumuna geri döner). Ancak yumuşak görüntü elde etmek için tarama aralıklı yapılır: Yani çerçevenin ilk yarısındaki tek sayılı rakamlar taranır, daha sonra da çift sayılı rakamlar. Her "çerçeve" bu iki "alanı" içerir.

mızdaki herhangi bir noktadan gelen ışık dalgaları "duyma alanımızdaki" bütün ses dalgaları kadar karmaşık olabilir.

Bu ilave karmaşıklık nedeniyle ışık dalgalarının radyo dalga biçimleriyle taşınması için bir miktar analiz edilmesi gerekirdi. Bu sorunun çözümü baskı teknolojisinde benimsenen bir çözüme benziyordu: Kesintisiz görüntüyü yeterli sayıda ayrı parçacığa bölmek böylece her parçacığı ardışık olarak aktarmak.

İlk olarak mekanik aygıtlar denen-



Resim 6-13B. GÖRÜNTÜ ORTİKONU. Optik bir görüntüyü elektronik sinyale çevirmek, tersi işlemden daha zordur. Görüntü ortikonlu kamera tüpü, optik bir mercek görüntüyü, ışık enerjisini elektrik enerjisine çeviren ışığa duyarlı diyotlarla kaplı hedef ekrana odaklar. Bu farklı değerler daha sonra, aynı katot ışınlı tüpteki aralıklı taramadaki gibi hedef ekranı yoklayan tarayıcı demet tarafından okunur. Işın elektron çoğaltıcı denen bir aygıtla geri yansıtılır. Elektron çoğaltıcı, sistemin temel parçalarından biridir ve işi hedef ekranın yüzeyinden alınan çok zayıf sinyali güçlendirmektir. 210.000 resim öğesinden her birinin parlaklığındaki farklılıklar hakkındaki enformasyonu taşıyan ardışık sinyal daha sonra televizyon alıcılarına gönderilir. Burada görülmeyen Vidicon tüpü de aynı ilkeye dayalıdır ama yapılması daha basittir.

di. Paul Nipkow'un keşfi olan Nipkow diski (döner disk) hızlı bir tarama hareketi oluşturmak için döner disk üzerindeki sarmal bir delikli düzeneği kullandı. 1950'lerin sonunda CBS renkli sistemi bu mekanik teknolojiden yararlandı. Bu çok işe yarardı, çünkü 1960'lar ve 70'lerde Apollo ay programında renkli video kameraları kullanıldı.

Ancak nihai çözüm mekanikten çok elektronikti. ABD'ye göçmen olarak gelen Rus Vladimir K. Zworykin'in çalışması esastı.* Zworykin günümüz televizyon kameralarının miras olarak kullandığı hem görüntüyü alıp onu elektronik sinyale çeviren "ikonoskop"u hem de elektronik sinyali yeniden görüntüye çeviren "Kineskop"u ya da "Katot Işınlı Tüp"ü geliştirdi. Yeterli nitelikte bir görüntü üretmek için, resmin en azından 100.000 ve tercihen de 200.000 "partiküle" bölünmesi gerekir. Bu partiküllere resim öğeleri ya da "piksel" denir. Yarımton ekranla fotoğraf baskısında ortaya çıkan noktalara benzer biçimde, bu resim öğeleri de, ayrı ayrı olsalar da, psikolojik olarak kesintisiz bir resim oluşturuyor gibi görülürler. Amerikan ve Japon televizyonunda bunlar 525 satır modeli içinde düzenlenirler. Avrupa televizyonunda ise standart 625 satırdır. (Sonuç olarak Avrupa görüntüsü daha keskindir.) **

Yarımton sistemiyle televizyon piksel sistemi arasında iki önemli ve birbiriyle ilişkili fark vardır. Birincisi, bir yarımtondaki noktalar farklı büyüklükte, pikseller ise tümü aynı büyüklüktedir. İkincisi, yarımton noktaları ya siyah ya da beyazdır, oysa pikseller bir parlaklıklar alanına sahiptir. Dahası, basılan fotoğraftan farklı olarak televizyon görüntüleri hareket eder. Bundan dolayı, sinemada olduğu gibi, görüşün devamlılığı ve "fi olgusu" etkili olur. Yine Avrupa ve Amerikan standartları arasında küçük bir fark vardır. Avrupa televizyonu saniyede 25 resim, Amerikan televizyonu ise 30 resimle işler.

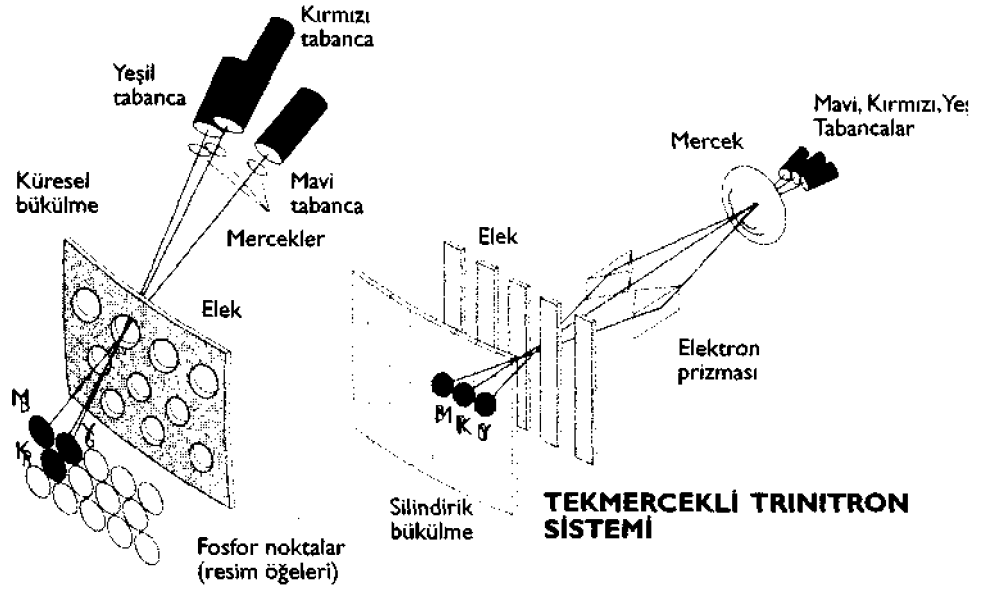
Benzer biçimde işleyen ikonoskop görüntü ortikonu ve vidicon kamera tüplerinde görüntü, her biri elektrik yüklü olabilen düzgün sıralı gerekli sayıdaki resim öğesiyle kaplı tüp içinde optik olarak bir yüzeye ya da ekrana yansıtılır. Bu elektrik yükleri tüm sırayı saniyede 25 ya da 30 kez tarayan bir elektron demeti tarafından okunur, bir elektromanyetik mercek tarafından kontrol edilir ve odaklanır. Ortaya çıkan sinyal en az 200.000 piksel, saniyede 25 ya da 30 kez taramanın her biri için farklı bir parlaklık değeri taşır. En azından 6 milyon değer kaydedilmeli ve her saniye aktarılmalıdır. Televizyon sinyali açık bir biçimde radyo sinyalinden çok daha karmaşıktır.

Görüntüyü ekran üzerinde üretmek için, sistemin diğer temel bileşeni olan Katot Işınlı Tüp (KIT) aslında işlemi tersine çevirir. KIT'ün ekranı bir fosforışıl katla kaplıdır, her partikül yüksek enerjili elektronlar demeti çarptığında ışık üretir. Bu demeti tüpün karşı ucundaki elektron tabancası üretir ve sinyalin parlaklık derecesine göre demetin yoğunluğunu değiştirir. Bu demet, saniyede 30 (ya da 25) kez 525 (ya da 625) satır tarayan kamera tüpüne benzer bir manyetik mercek tarafından kontrol edilir. Gerçekte bu sistem çok daha karmaşıktır. Tıpkı bir film göstericisinde

* Philo T. Farnsworth, aynı dönemde hatta daha da önce bağımsız olarak aynı çalışmayı yapıyordu ama arkasında Zworykin'de olduğu gibi RCA'nın endüstriyel gücü yoktu.

** Her iki durumda da bütün çizgiler görülebilir ve görüntünün seçme gücüne başka bir çok öğe katkıda bulunur. Avrupa televizyonunun daha yavaş çerçeve oranı her iki sistemde de aktarılan enformasyon oranının yaklaşık aynı olduğu anlamına gelir.

STANDART 3-MERCEKLİ RENKLİ SİSTEM



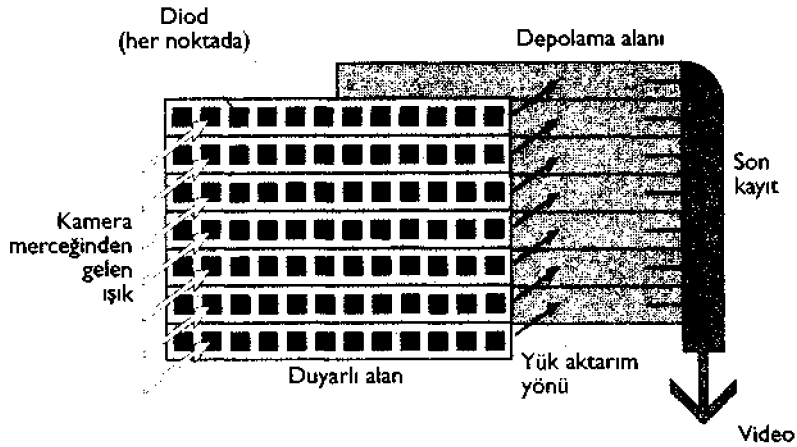
Resim 6-14. RENKLİ TELEVİZYON SİSTEMLERİ. Solda görülen standart renkli sistem üç ayrı elektron tabancasından, üç mercekten ve bir elekten oluşur. Elek, örneğin mavi tabancadan gelen elektron demetini etkili bir biçimde bloke ederek, yalnızca ekranın yüzeyindeki mavi fosforlara çarpmasını sağlar. Kesin odak çok önemlidir. Bu öylesine titizlikle yapılmalıdır ki, yerçekimi gücü renkli bir sinyal demetini tabancadan itibaren yaptığı kısa yolculuk boyunca rengi ekrana yaymaya yetecek kadar saptırabilsin.

Sony tarafından geliştirilen Trinitron sistemi bütün renkli fosforları dikey olarak sıralayarak bu zorluğu çözer, böylece demet yerçekimi gücü tarafından biraz aşağıya çekildiğinde bile yine de kendi renginin bir noktasına çarpacaktır. Ayrıca Trinitron'un prizma sistemi üç rengin de aynı mercek ve saptırma halkasıyla odaklanmasına olanak sağlar. İlke, daha büyük mercek ve halka, daha kesin odaklamadır. Tek bir mercek üç ayrı mercekten daha büyük olabilir.

örtücünün ışın demetini yalnızca kareler arasında değil, aynı zamanda titreme etkisini azaltmak için karenin ortasında da bölmesi gibi, KIT elektron tabancası da aslında her taramayı iki bileşenine ayırır: Birincisinde çift sayılı satırları tarar, daha sonra tek sayılı satırları taramak için resmin tepesine geri döner, böylece ekran yüzeyinin fosforları iki tarama ya da "alan" arasında üstten aşağıya eşit olarak kaybolur.*

Renkli televizyon benzer ama üç kat daha karmaşıktır. Renkli baskı gibi, renkli televizyon da renk psikolojisini yarımton teknolojisine uygulayarak, temel renk değerlerinin değişik kombinasyonlarıyla rengin bütün tayfını yaratır. Televizyon için bu öğeler kırmızı, yeşil

* Bilgisayar ekranları genel olarak çerçeveyi alanlara bölmez, onlar düz taramalıdır, yani her satırı ardışık olarak tararlar. Aynı zamanda saniyede 30 kareden daha yüksek hızlarda çalışırlar. Televizyon ekranlarından daha keskin ve daha okunabilir olmalarının iki teknik nedeni vardır. Bu fark iki endüstri arasındaki büyük mücadelede sayısal televizyon standartlarına üstünlük sağladı.



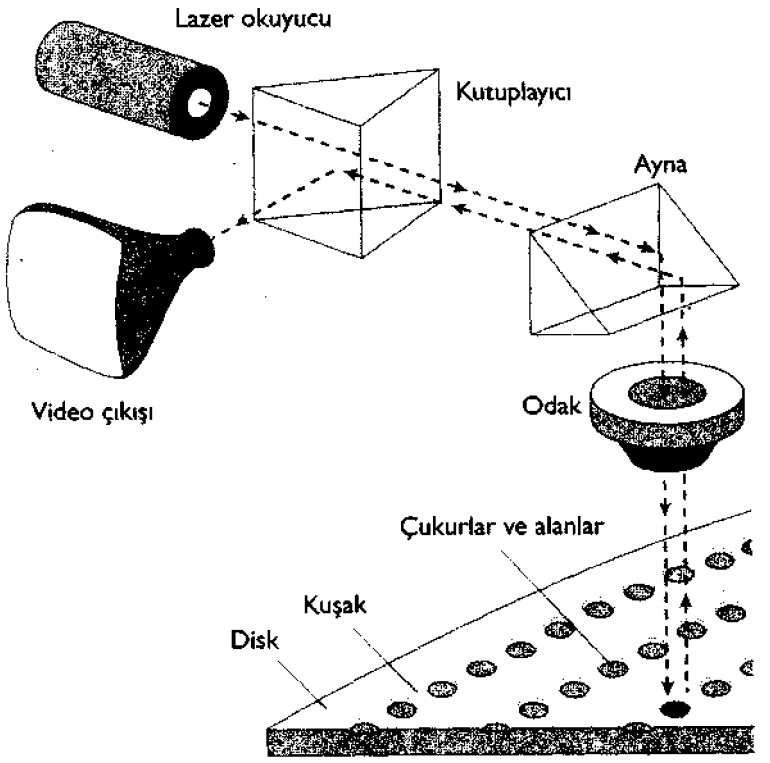
Resim 6-15. YÜK AKTARIM AYGITI. Modern Yük Aktarım Aygıtlı kamera, önceki kameralardan çok daha fazla duyarlıdır. Avantajını basit ama zekice bir yapı aracılığıyla elde eder. Diyotlar artık ya bir satırı ya da bütün çerçeveyi okuyana dek enformasyonu saklayan yarı iletken kondansatörlerle birleştiriliyor. Okumalarını hemen tarayıcı demete iletme sorumluluğunu üstlenen diyotların görüntü hakkında enformasyon toplamak için çok daha fazla zamanı vardır. Daha da ötesi, tarayıcı demet devre dışı bırakılmıştır ve bütün çerçeve için bu yük modeli aynı anda paralel olarak her alana transfer edilir. Bu da kondansatör aktarım diyotlarını işlerini yapma konusunda daha da özgürleştirir. Görüntü konusunda ise, LCD ekranlar (*Liquid Crystal Display* - Likit Kristal Ekran) aynı ilkelerden yararlanır ama buna daha az gereksinim duyulur.

ve mavidir. Renkli kameralar orijinal olarak ya aynalar ve filtreler aracılığıyla her biri temel renklerden birini okuyan üç görüntü ortikon tüpünden ya da ekranı, resim öğelerinin üç ayrı set halinde düzenlenmesi yoluyla maskelenen tek bir tüpten oluşur. Benzer biçimde görüntü tüpü de ya her biri farklı bir rengi tarayan üç ayrı elektron tabancasından ya da her rengi ardışık olarak tarayan tek bir tabancadan oluşabilir. Resim 6-14 her hangi bir renkli resim tüpünün yakından incelenmesiyle gözlenebilecek maske sistemlerini tanımlar. (Renkli televizyon ticari olarak ABD'de 1953'te, Avrupa'da ise 1960'ların sonunda ortaya çıktı.)

Resim 6-15'te tanımlanan yük aktarım aygıtlı kamera, görüntü teknolojisinde devrim yaparak, çok daha fazla duyarlılığı olanaklı hale getirdi. Düz-panelli LCD ekranlar (ve onların rakipleri) televizyon denkleminin görüntü yanı üzerine benzer bir vaatte bulunur.

İlginç bir biçimde, gelişen görüntü (film) ve ses (radyo) teknolojilerinin, sesli film ve televizyonun devreye girdiği 1928'de yolları kesişti. Ancak sesli film hemen benimsenirken, ticari televizyon yaklaşık 20 yıl ertelendi. Bu gecikmeye kısmen teknik nedenler yol açtı, ağırlıklı olarak ise bu, öncelikle ekonomik kararların, daha sonra da II. Dünya Savaşı'nın araya girmesinin sonucuydu. Film yapımcıları ve dağıtımcıları bir eğlence ve enformasyon aracı olarak radyonun tehdidini etkisiz hale getirmek ve duraklama halindeki pazarı canlandırmak için sese gereksinim duyarlarken, onların yayıncılık alanındaki karşıtları henüz tam ekonomik potansiyeline ulaşmamış olan görece genç bir iletişim aracı olan radyoyla ilgileniyorlardı. Ek masraflardan korkan CBS'in sahibi William S. Paley televizyonun ortaya çıkmasına karşı aktif kampanya yürüttü.

1925 başlarında gramofon teknolo-

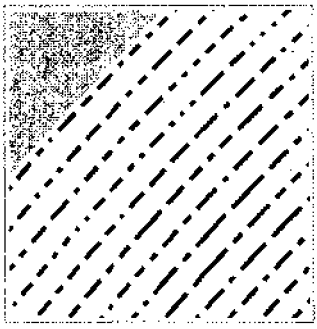


Resim 6-16. LAZERLİ DİSKLER VE CD'LER. 1970'lerde birkaç video disk teknolojisi birbirleriyle rekabet etti. Sorun sınırlı bir alanda çok sayıda enformasyonu kodlamaktı. Burada görülmeyen RCA sistemi ilk bakışta standart ses diskine benzeyen ama enformasyonun farklı bir biçimde kodlandığı fiziksel bir oyuk ve bir iğne kullandı. Bu iğne kuşak boyunca çarpmadı, daha çok kapasitanslar gibi kuşağın değişen derinliklerini okudu. JVC'den gelen yardımdan sonra mücadeleye katılan Philips-MCA sistemi bir lazer okuyucu kullanır. Diske fiziksel bir iğne temas etmez.

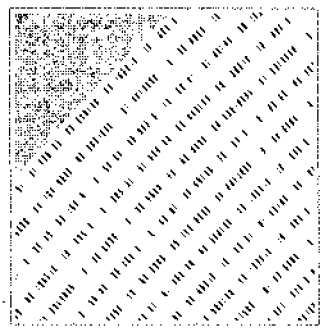
Temel teknoloji ses CD'leri ile DVD'ler için aynıdır. Çukurları okuyan lazer, disk ortamının üzerine düşer ve enformasyondan dalga biçimlerini yeniden yaratır. Bir lazerli disk üzerindeki video sinyali hâlâ analogdur. Bir CD ya da DVD üzerindeki ise sayısaldır. Buradaki çizim önemli ölçüde büyütülmüştür. Bir CD üzerinde milyarlarca çukur vardır ve yan yana iki çukur arasındaki uzaklık 2 mikrometreden daha azdır (ya da yaklaşık bir inçin 1/15.000'i kadardır). Lazerin bir mikrometre kadar küçük bir alana odaklanabilme yeteneği bu kadar fazla veriyi depolamayı olanaklı hale getirir.

jisi, gelişen radyo elektroniğinden ödünç almaya başladı. Amplifikasyon ve hem kayıtta hem de yeniden üretimde yenilenen devreler sistemi gramofonun toleransını arttırdı. Uzunçalar plağın (1948) ve stereofonik yeniden üretimin (1958) ortaya çıkışı, tıpkı 1960'larda çok daha gelişkin "yüksek-duyarlılıklı" devre sisteminin geliştirilmesi gibi, radyo teknolojisi temelli ilerlemelerdi. Ancak plağın bir kayıt aracı olarak temel bir dezavantajı vardı: Kurgulanamıyordu.

1940'ların sonu ile 1950'lerin başında, kayıt aracı olarak manyetik bandın



VİDEO LAZERLİ DİSK (analog)



SES KOMPAKT DİSKİ (sayısal)

Resim 6-17. SES CD'SİNE KARŞI LAZERLİ DİSK. Lazerli disk, analog format içinde enformasyon sunarken, ses CD'si, DVD gibi, tamamen sayısaldır. Diskin çukurları ve alanları örneklenen alanların ses değerini yansıtan ikili değerlere çevirir. Eğer bir sayısal kayıt "mükemmel" olsaydı, onun örnekleme oranı sınırsız olurdu, ki bu da olanaksızdır. Günümüz standart CD kayıtları 44.100 Hz'lik bir örnekleme oranı kullanır. Sayısallaştırılan değer 65.536 ayrı sayıdan (2 üssü 16) biridir, çünkü "sözcük" uzunluğu yalnızca 16 bittir. Bazı deneyimli ses düşkünleri bu parametrelerin her ikisinin de hâlâ kaliteli analog kayıtla karşılaştırmaya yeterli olmadığında ısrar ediyor. DVD-Video ses için örnekleme oranını 96.000 Hz'e ve sözcük uzunluğunu 24 bite çıkarır.

mükemmelleştirilmesi bu durumu değiştirdi. Daha kesin ve esnek olmasından başka (çünkü bu, elektrik ses sinyallerini fiziksel dalgalara değil, manyetik sunumlara çevirdi), aynı zamanda doğrusaldı ve bu nedenle kurgulanabiliyordu. Daha da ötesi, birkaç ayrı, paralel ses kuşağı üzerindeki bir icrayı kaydetme olasılığı sundu. Bu da ses mühendisine kurgulamanın yeni bir biçimi olan "bileştirme" tekniğiyle sinyal üzerinde daha fazla kontrol olanağı verdi. Son olarak *playback* yapmak neredeyse bandı kaydetmek kadar kolay olduğundan, kayıt tekniği çok sayıda insana açıldı, bu iletişim aracına ulaşmak kolaylaştı. Aslında ses bandı (daha sonraki video bant gibi) başlangıçta gramofon kaydına bir seçenek olmasından çok kendin-yap aracı olarak pazarlandı.

Bir *playback* aracı olarak kompakt diskler* ilk olarak 1982'de ortaya çıktı ve bu aracın tartışılabilir dayanıklılığı hariç ses tekniği ve deneyimine fazla bir şey eklemedi. Ancak bir kayıt aracı olarak 1990'ların ortasında ortaya çıkan CD'ler ses teknolojisinde başka bir önemli sıçramayı gösterdi: Bir CD üzerine kaydedilen sinyal analog değil sayısal olduğundan, çok farklı yollardan yönlendirilebilir: Kolayca ve ucuz bir biçimde. 20. yüzyıl biterken bilgisayarı olan ses meraklıları, CD 1980'lerin başında doğduğunda, yapılması milyon dolarlara mal olacak sanal bileştirme ve kurgu yapabilmenin keyfini yaşadılar ve internet onlara kendi üretimleri için ucuz bir dağıtım aracının yanı sıra yüz binlerce kayda ulaşma olanağı sundu.

Televizyon sinyali basit radyo sinyalinden çok daha karmaşık olduğu için, bant teknolojisinin videonun yerleşme-

* Sayısal ses verilerini depolamakta kullanılan, lazer ile okunabilen, üzeri yansıtıcı alüminyum tabakayla kaplanmış, 12 cm çapında ve 1,2 mm kalınlığında polikarbon optik plak. Kısaltması CD. (Ç.)

sine yetecek kadar gelişkinleşmesi için on yıl yeterliydi. Ancak video 1960'larda bir kez ortaya çıktığında, yalnızca ya canlı programlar ya da film tercihleriyle sınırlı olmuş olan ticari televizyonun biçimini değiştirmedi, aynı zamanda nihayet televizyonu -yayın aracı olarak değilse de en azından bir kayıt aracı olarak- çok sayıda insana açtı. Sonuç, "video" işiyle sanatının birlikteliği olmuştur.

1970'li yıllar boyunca Japon, Amerikan ve Avrupalı elektronik şirketleri başarılı bir video disk teknolojisi geliştirme ve pazara sunma konusunda rekabet ettiler. Birçok hatalı başlangıçtan sonra ilk geçerli video disk sistemi 1978'de satışa sunuldu. Ancak video diskin başlangıcı öylesine uzun süre ertelendi ki, Sony'nin, rakip video kaset teknolojisi iyice yerleşecek kadar yeterli zamana sahip olmuştu. Lazerli disk pazarda asla VHS kaseti yakalayamadı.

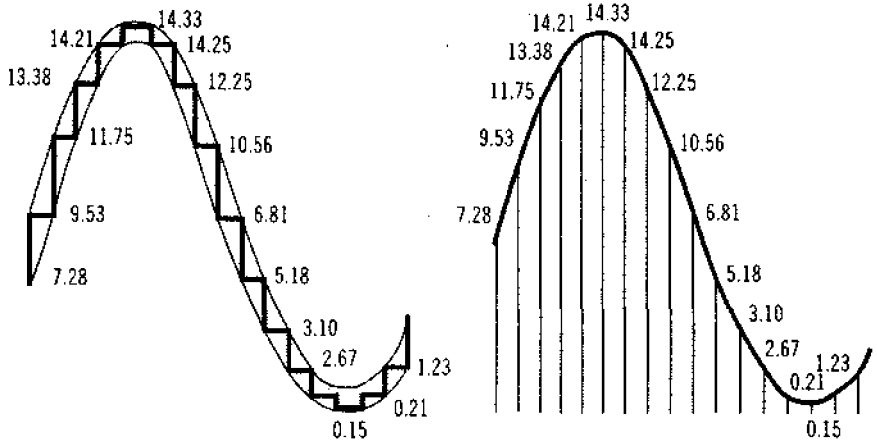
Video disk kaydın ticari olarak ortaya çıkışında şaşırtıcı olan, onların iyi işlemesi değil ama hiç işlememesiydi. Rakip sistemlerden ikisi -RCA ve Alman TeD sistemleri- playback iğnesinin izlemek zorunda olduğu fiziksel bir oluk ta taşınan elektrikli kodlardan meydana gelen kayıtları kullandı. Sonunda pazarı ele geçiren rakip MCA/Philips lazerli video disk, ilginç bir melez teknoloji sundu: MCA/Philips diski görsel olarak kodlanmış elektromanyetik sinyal taşır. Sonuçta bu disk, bant ve diskin, analogun ve sayısalın en iyi özelliklerini birleştirir. Daha da ötesi, lazer teknolojisinin kayıt medyasıyla tanışması sonucu, etkinliği büyük ölçüde arttı, çünkü ışık dalgaları, radyo dalgalarından çok daha yüksek hızdadır ve bu nedenle daha az alanda daha çok enformasyon taşıyabilir.

İronik olarak, ses CD'leri lazerli video disklerden dört yıl sonrasına kadar ortaya çıkmadıysa da, lazerli kayıt teknolojisi ses pazarında başlangıçta kârlı oldu. Lazerli video diskin çok yüksek seçme gücüne ve daha fazla esnek oluşuna rağmen, bant bir türlü liderlikten indirilemiyordu. Lazerli video diskin geçerli bir tüketim alanı haline gelmesi için 1991'i beklemek gerekti. O dönemde bile pazar, sinemaseverler ile video düşkünleriyle sınırlıydı.* 1980'lerin ortasında bir süre için lazerli video disk göstericisini (*player*) satın almak bile mümkün değildi. Yalnızca 500.000 civarında fanatik bu cihazı satın alabilmişti. Bu dönemde MCA ile Philips'in Amerikan/Avrupalı ortaklığı bu teknolojiyi Japon şirketi Japan Victor Corporation'a sattı.

1970'lerde rakip video teknolojileri arasındaki mücadele aslında çok önceden haber verilmişti: RCA ve CBS 1940'ların sonunda uzun-çalar plağın versiyonlarını üretmişlerdi. Hem CBS'in (Peter Goldmark'ın geliştirdiği) dakikada 33 3/1 devirli 12 inçlik plağı hem de RCA'nın dakikada 45 devirli 7 inçlik plağı sonunda talep edilir oldular, ancak 33 3/1 devirli plağın araç üzerinde daha devrimci bir etkisi olmuştu. Birkaç yıl sonra yayın (*broadcasting*) oligopolünün iki rakip devi, renkli bir sistem sorunu üzerine yeniden karşı karşıya geldiler. RCA'nın tamamen elektronik sistemi CBS'in (yine Goldmark'ın geliştirdiği) kısmen mekanik sistemine hemen üstünlük sağladı. Her durumda, video disklerde olduğu gibi, daha radikal teknoloji daha yararlıydı.

1990'ların başında "Yüksek-Seçik-

* VHS video sistemin yatay seçme gücü 250 satırdan daha azdır ve ideal televizyon kalitesinden çok uzaktır. Lazerli video diskler 425 satır, DVD'ler (Dijital Video Disk) ise 480 satırlık yatay bir seçme gücüne sahiptir. Lazerli video disk ile DVD-Videonun VHS'ye üstün oluşunun başka nedenleri de vardır.



Resim 6-18. ANALOGA KARŞI SAYISAL. Sayısallaştırmanın ardındaki anlayış her şeyin ölçülebilir olmasıdır. Sesleri ve görüntülerin bir analog kaydı (sağda) ses ya da ışık dalgalarını bir gramofon oyuğu ya da elektromanyetik sinyal gibi sürekli -ve daima değişen- bir fiziksel ya da elektronik araçla aktarır. Sayısal bir kayıt kesiklidir (aralıklıdır) ve sürekli olarak değişmez. Her değeri teşhis etmek ya da "ölçmek" için kullanılan tam sayılarla (isterseniz ondalık hanelerle deyin) sınırlıdır. Sayısal bir kayıt her saniyede birçok kez ses ya da görüntü dalga biçimlerini örnekleyerek yapılır, bu örnek tam sayılara çevrilir ve bu değerler sayısal biçimde kaydedilir.

Analog kayıt mükemmel gibi görünse de -eğri üzerindeki her hangi bir noktada bir değeri ayırt edebilir ve bunu istediğiniz kesinlikte yapabilirsiniz- gerçeklikte, analog kayıtlar jenerasyon kaybına tabidirler. Sayısal kayıt jenerasyon kaybına bağışık olduğu halde -sayılar konusunda sorun olamaz- uygulamada hem örneklemenin frekansıyla hem de onun kesinliğiyle sınırlıdır.

likli Televizyon" (HDTV) mücadelesinin verildiği dönem geldiğinde, Amerikalı ve Avrupalı şirketler daha tedbirli davrandılar. 1960'lardan beri tüketicilere yönelik elektronikte en yenilikçi güç olan Sony, HDTV'nin de öncülüğünü yaparak 1970'lerin sonu gibi erken bir tarihte Japon NHK şebekesiyle birlikte geniş ekran 1.125 satırlı modeli ortaya çıkardı, ancak fiyatların çoğu insanın ulaşamayacağı düzeyde olması ve sınırlı bir yayın programı olması sonucu, sistemin Japonya'da resmi olarak ortaya çıkması on yıldan fazla sürdü. Japonlar öne geçerken, televizyon yayın standartlarının hükümet onayı gerektirdiğini bildiklerinden Amerikalı ve Avrupalı rakipler beklediler. Oysa 1970'lerde Sony'nin öncüsü olduğu ve Japon elektronik endüstrisinin hızla ele geçirdiği bir pazar olan VCR'nin gelişiminde durum böyle değildi.

Her ne kadar Japon sistemi iyi işlediyse de, HDTV standardı ticari mücadelede önemli bir savaş alanı haline geldi. Amerikalılar ve onların Avrupalı müttefikleri Japan, Inc.'e kârlı lisans ücretlerini vermeye istekli değildiler. FCC (Federal İletişim Komisyonu) 1992'de uygun bulduğu HDTV yayın standardının sayısal olması gerektiğine karar verdi. NHK'nın 1970 tarihli tasarımı analog olduğundan, bunun kazanma şansı yoktu. FCC'nin baskısı altında, dört rakip finalist -hiçbiri Japon değildi- teknolojilerini birleştirdiler ve Mayıs 1993'te lisans ücreti ayrılıkları konusunda anlaştılar.

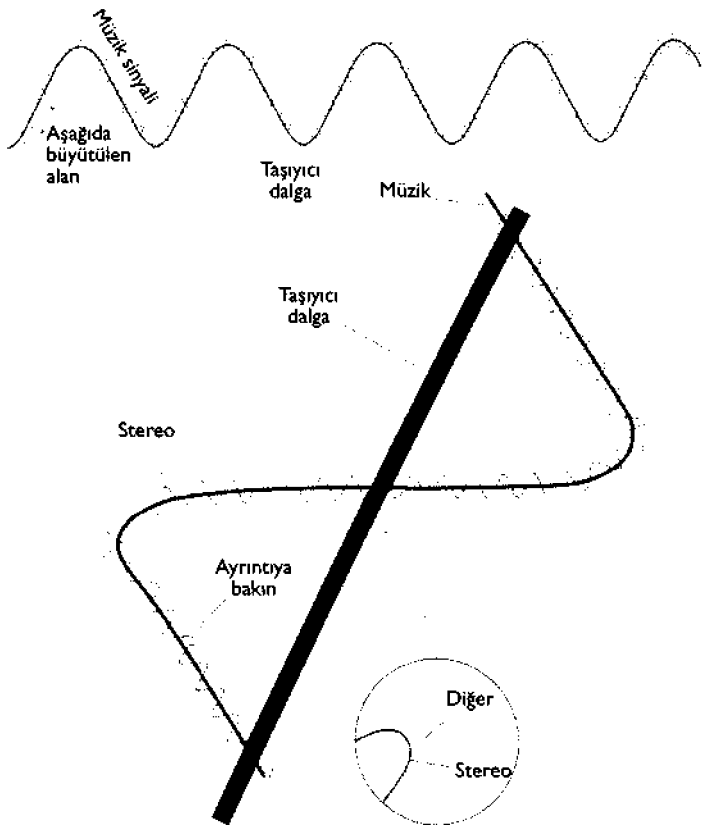
FCC'nin sayısal yönündeki kararının kökeninde ticaret politikaları olabilirdi ama bunun teknik bir boyutu da vardı. Zaman değişmişti. HDTV standardının sayısal olması, televizyonların yakında gerçekleşeceği görülen interaktif kullanımlara kolayca adapte edilebileceği anlamına geliyordu. 1996'daki uzun ve karmaşık tartışmaların ardından FCC sonunda ABD'deki HDTV düzenlemesi için yönetmeliği yayımladığında, Japon şirketler sayısal cephede rekabete hazırdı. HDTV yayını ABD'de resmi olarak Kasım 1998'de başladı, ancak bu dönemle birlikte standartlar dizisi yayıncılara ve televizyon üreticilerine öylesine fazla esneklik getirdi ki, kimse tek bir gelişme yolu üzerinde anlaşamadı. Ayrıca o dönemde Amerikan televizyonunda egemen konumdaki kablolu televizyon şirketleri kablo anahtarından televizyon ekranlarına giderken "son gelişme" olan sayısal sinyali taşımaya hazır değillerdi.

Pazarın sayısala hazır olmadığı söylenemezdi: Tam tersine hazırdı. 1997 ile 2000 arasında tüketiciler hızla yeni sayısal video ürünleri bağırlarına bastılar. 1990'ların sonunda sayısal fotoğraf makineleri amatör fotoğraf pazarında yeni bir alan açtı ve buna kısa bir süre içinde sayısal video kameralar eşlik etti. DVD-Video -VHS'nin yetini alması için tasarlanan disk formatı- Nisan 1997'de ortaya çıktı ve üstünlüğü hemen kabul edildi. (Lazerli disk bu formatta üretim için mükemmel bir model sağladı.) 18 ay içinde ülkenin her yerindeki video dükkânları video kaset kiralarıyla rekabet edecek DVD reyonları açıyorlardı.*

Kayıt medyası tarihinin tek bir hedefle, "daha küçük alanda daha ayrıntılı ve daha fazla enformasyon nasıl yakalanır" hedefiyle biçimlenmiş olduğunu görebilirsiniz. Bunun bir yolu kullanılan dalga boylarını kısaltmaktır (radyoya karşı televizyon, manyetik banda karşı lazerli disk); bir diğer yolu aracı mükemmelleştirmektir (dakikada 78 devirli plağa karşı dakikada 33 3/1 devirli vinil plak, standart televizyona karşı HDTV). Ses ve görüntü kaydı teknolojisi 20. yüzyılın ikinci yarısı boyunca olgunlaşırken, enformasyon teknolojisinin başka bir biçimi ayrı olarak gelişiyordu.

Bilgisayar belleği ve bilgi depolaması, radyo endüstrisinde hizmete zorlanmış olan saygın vakum tüpün kullanıldığı 1940'larda başladı. Sonraki 30 yıl boyunca bilgisayar teknisyenleri daha fazla kapasite ve etkinlik arayışıyla medyanın çeşitli alanlarında denemeler yaptılar. Bilgisayarlar tüketim ürünleri olmadığı için, sınırlı sayıda enformasyon depolama teknolojisi ortaya çıktı, bir süre kullanıldı, daha sonra da piyasadan kaldırıldı (delgili kart kullanan en eski bilgisayar hâlâ kullanımdadır). 1960'larda ortaya çıkan manyetik bant, her ne kadar bandın doğrusal özelliği yıldırıcı bir erişim engeli olsa da, enformasyon mübadelesi için yararlı bir standart oldu. 1956'da ortaya çıkan IBM'in manyetik diski bu erişim sorununu çözdü. 1971'de "disketin" ortaya çıkmasıyla mikro bilgi-

* Başka bir ilginç format savaşları öyküsü daha vardır. Ön planda HDTV savaşı sürerken, tüketiciye yönelik diğer iki elektronik müttefiki CD-ROM'a halef için standart üzerine kafa kafaya veriyordu. Sony ve Philips optik disk teknolojisinin ilk günlerinden bu yana müttefikti ve her CD satışından gelen komisyonu paylaştılar. Time Warner'ın ve Toshiba'nın başını çektiği grup bundan pay istedi. Bu iki grup sonunda DVD standardı üzerinde uzlaştı. 1999'da mücadele yeniden başladı. Bu kez savaş, saygın ses CD'sinin halefi üzerineydi. Sony-Philips, Sony'nin nahoş DSD teknolojisine dayalı SACD'ı öne sürdü; Time Warner-Toshiba ise ses DVD'sini destekledi.



Resim 6-19. ÇOK SİNYALLİ DALGALAR. Dalga biçimli yayın, yalnızca imgelemle sınırlıdır. Tıpkı sinyalin üzerine bindirildiği taşıyıcı dalganın temeli sağlaması gibi (yukarıya bakınız), sinyalin kendisi de, "çok sinyalli dalgalarda" olduğu gibi, ikinci bir dalga için bir taşıyıcı olarak kullanılabilir. Bu sinyal de üçüncü bir sinyal için (dördüncü dalga biçimi) taşıyıcı olarak kullanılabilir. Bazı hedefli kitlesel müzik sistemleri bu yolu kullanarak sinyallerini art arda bir FM stereo sinyal üzerinde taşımışlardır. Veri çoğunlukla bu yolla aktarılır. "Çok sinyalli dalgaları" görselleştirmek zordur ama işe yarar.

sayar devriminin temellerinden biri daha atılmıştı.

Bilgisayarcılar yeni lazerli kayıt teknolojisinin bilgi depolama kapasitesini hemen gördüler. Lazerli diskin ortaya çıkışını izleyen birkaç yıl içinde, teknoloji görüntülerin ve müziğin yanı sıra bitleri ve baytları kaydetme ve depolama kapasitesindeydi. Sony ve Philips tarafından 1985'te ortaya çıkarılan CD-ROM bilgisayarlar ile iletişim araçlarının, enformasyon teknolojisi ile kayıt teknolojisinin gerçekleşmesi yakın birliğini haber verdi.

Ses ve görüntüyle ilgili insanlar, bilgisayarcıların felsefesinin kendilerine bir şeyler sunduğunu anlamaya başlıyorlardı: Tek sözcükle, sayısallaştırma. Bilgisayar teknolojisi uzmanları analog modeli uzun süre önce bırakmışlardı. Bu endüstrinin başarısı gerçekliğe sayısal yaklaşıma temelliydi. Dünyayı en temel simgelerine -ikili sayı sisteminin 1 ve 0'ına- indirgeyerek dünyayı sınırsızca yönlen-

dirmenin yolunu bulmuşlardı. Neden? Daha basit kodlama, daha basit işlem anlamına gelir. Ses ve görüntü teknolojilerini 1980'lerin başında bir heyecan sarmıştı.

> *Ne ağız söyledi, ne akıl ifade etti*
> *Yüreğin duyduğunu, ruh keşfetti ...*
> ("Spring and Fall")

Gerard Manley Hopkins, bu satırları yüz yıl önce, sinema sanatı doğarken yazdı. Şimdi ses ve görüntü teknolojileri ile sanatçılar, atalarının yalnızca düşünü gördüklerini yaşama geçiriyorlar: gerçekliğin versiyonları üzerinde tam kontrol. Bir kez görüntüler ve sesler sayısallaştığında, bunların ekran üzerinde ve bir hoparlör aracılığıyla sunumları yalnızca bunları tanımlayan bilgisayar programının gelişkinliğiyle sınırlıdır. Brice Parain şöyle demişti:

> GÖSTERGE BİZİ KENDİ ANLAMI ARACILIĞIYLA GÖRMEYE ZORLAR.

Eğer gösterge ölçülürse, bunun mantıksal sonucunu da biz ekleyebiliriz:

> Göstergenin anlamı yalnızca göstergeyi oluşturanın imgelemiyle sınırlıdır.

Tarihinin izlerini ilk fotoğraflardan ve gramofonlardan bu yana sürdüğümüz görüntüler ve sesler, edebiyatın sözcükleri (ve sayıları) gibi aynı araçta/ortamda sunulursa, bir birlik mümkündür. Bu ise Yedinci Bölüm'ün konusudur.

İlginç bir biçimde, radyo ve televizyon arasında yapısal olarak büyük bir fark yoktur. ABD'de 1948'den bu yana televizyonun estetik ve biçimsel tarihi radyonun 1922 ile 1948 arasındaki tarihine benzer (ancak ulusal televizyonun ortaya çıkışından bu yana radyo estetik olarak özel olmaya zorlanmıştır). Bir anlamda, iki araç arasındaki ayrımları güçlü bir biçimde vurgulamaktan çok iki aracı da içine alan "yayından" (*broadcasting*) söz etmek daha yararlıdır. Her ikisi de bizimle dünya arasında aslında toplumsallaştırıcı aracılık işlevini görürler. Daha önce yalıtılmış haldeki bireyler ve topluluklar (birbirleriyle değilse bile) bir merkezi kaynakla görece yakın ilişki içine sokulurlar. Bu ise kültürel modellerde radikal bir değişimdir. Sorun bu iletişim araçlarının tek yönlü olmasıdır.

Bir çocuğun vekil anne olarak televizyonla büyüyüşünü izleyen herkes, elektronik iletişim araçlarının büyük gücünü test edebilir. Yeni gereksinimlerin yaratılmasına yardım etmede (bir yanda *Barbie* bebekler ya da lisanslı kahvaltı yiyecekleri, diğer yanda bir insanın sesinin sürekli varlığı ve kurmaca uyarım), ortak değerleri aşılamada ve kültürün genel biçimini tanımlamada radyo ve televizyonun eşiti yoktur. Basılı iletişim araçları, arada insan varlığı olmadığı, okuyucu okuma deneyimini kontrol ettiği ve aktif olarak kodları çözdüğü ya da okuduğu için, elektronik iletişim araçlarının gücünün onda birine sahip değildir. Bir insanın varlığı (yönetmen) söz konusu olsa da, açıkça söylersek kodların çözülmesinin gerekmediği, ancak ayrı bir deneyim olan film de (ideal olan filmin evde değil sinema salonunda izlenmesidir) bu güçten yoksundur.

Bu temel güç televizyondan çok günümüz radyosunda daha net olarak görülebilir, çünkü radyo çok daha kolay anlaşılabilir (yani ona bakmak gerekmez). Bu açıdan radyo hâlâ, filmin aksine görüntüden çok sese vurgu yapan bir iletişim aracı olan televizyon için bir model işlevini görür.

Radyonun temel amacı yalnızca öyküler anlatmak ve enformasyon aktarmak değil, aynı zamanda sürekli bir işitsel ortam yaratmaktır. Bunun son ürünü, özel bir atmosfer oluşturmak için dikkatle tasarlanmış ve programlanmış müzik olan Muzak'tır, yani anlamdan çok mimari olarak sestir. Günümüz radyolarının çoğu, ister söyleşili olsun isterse müzik yayını yapsın, bu yöne eğilimlidir. Ölü/boş alan olmamalıdır. Önemli olan, her diskcokeyin bildiği gibi, sürekli akıştır. Psikolojik olarak radyo "okşama" işlevi görür: Yapaydır ama fazlasıyla gereksinim duyulan bir refakattir. Benzer biçimde televizyon kanallarının çoğu da günün akışına eşlik etmek üzere tasarlanır. Çoğu zaman yararlı olsa da görsel enformasyon paradoksal biçimde gerekli değildir. Bir söyleşi programını ya da televizyon haberlerini izlemek için özel bir gereksinim duyulmaz ve televizyon dramalarının çoğu genel olarak görsel bilgi olmaksızın da anlaşılabilir. Sonuç olarak insanlar için aynı anda bir gazete okumak ile televizyon seyretmek yaygın bir durumdur.

Bu iletişim aracına (radyo) ünlü kişi anlayışının egemen olacağı ticari radyo tarihinin en başında netleşti. Radyo ünlü olmanın etkisini sinemadan bile fazla artırdı, çünkü "varyete" (eğlence - *variety*) programı yıldızların kurmaca, yapay rollerden kurtulmalarını ve "kendilerini" oynamalarını sağladı. Radyo programları çoğunlukla yıldızlarından ayrı tutulamazdı. Temel biçim vodvilden alınmıştı ama programın sunucuları artık işleyişe egemen olmuştu. Jack Benny, George Burns ile Gracie Allen, Fred Allen, Bing Crosby, Edgar Bergen ile Charlie McCarthy ve Easy Aces bu çok iyi tanımlanmış biçimi izlediler. Bu biçimin temel özelliği kurmaca ve gerçek öğelerin pürüzsüzce dokunmasıydı.

Yıldızların kişilikleri yalındı ve kolayca teşhis edilebilirdi: Benny'nin iğneleyiciliği, Gracie'nin alışılmamış mantığı, Fred Allen'ın temiz kalpli alaycılığı gibi. Bu özellikler programların iskeletini oluşturdu. Her durumda yıldız hem kendisi hem de bir olay örgüsündeki oyuncuydu. Radyo programının kendisi çoğunlukla olay örgüsünün bir öğesi, radyo uzmanlarının hâlâ ilgisini çeken Pirandellocu bir gariplikti.

Yayının bilmem kaçıncı dakikasında -muhtemelen bu her yazarın kâbusu olduğu için- yıldızın birden o haftaki program için bir senaryo olmadığını keşfetmesi ortak bir konuydu. Yarım saat sonra bu zaten sorun olmaktan çıkıyordu. Albert Brooks'un radyo komedi biçimine yönelik zekice taşlaması *The Albert Brooks Show* bu olay örgüsünü kullandı. Genellikle çok zayıf olan bu olay örgüsünün akışı sırasında yardımcı oyuncular, davet edilen bir yıldız, bir şarkıcı devreye giriyor, programın yıldızıyla birlikte kendi rollerini oynuyorlar ve böylece devam edip gidiyordu. Fred Allen'ın "Allen's Alley" adlı programı bu temel tekniğin belki de en açık örneğiydi.

Konuyu planından saptıracak görsel gerçeklik olmadığından radyonun anlatının zaman ve mekanını sıkıştırma yönünde alışılmamış bir yeteneği vardı. Sinemaya ait bir terim olan "kurgu" radyoda uygulanamazdı, çünkü birleştirilecek ek yerleri ayırt edilemiyordu. Müziğe ait bir terim olan "*segue*" (durmadan, ara vermeden) daha uygundur: Radyo programlarının parçaları ara vermeksizin sürekli olarak birbirini izliyordu. Komedi ve eğlence programlarında en azından programın yıldız sunucusu dinleyicilerine hoş geldiniz dedikten sonra başka bir oyuncuyla "karakterine uygun" kısa bir sahne oynuyor, reklam anonsu yapıyor ve tempoda bir atlama olmaksızın programın akışını sürdürüyordu. Televizyonda bunu yapmak daha zor olsa da, bu segue tekniği "sunuşların" (*lead-in*) temel aygıtlar olduğu televizyon için önemli bir modeldi.

Dramatik programlar, komedi programları gibi aynı özgürlüğe sahip oldukları halde, bu özgürlüğü kullanmakta daha tedbirliydiler. Bu programların yapımcıları dramatik atmosferi desteklemek için gerçekçiliğe benzerliğin olması gerektiğini düşündüler. Radyo dramaları iki türlüydü: *Lux Radio Theatre*, *Inner Sanctum*, *Suspense* ve -en önemlisi- Orson Welles'in tiyatro grubu olan *The Mercury Theatre* gibi yapımlarda dinlenen "ciddi" oyunlar ve bir hayli baskın dramatik form olan ve radyonun drama estetiğine en önemli katkısı olan "seriyaller "(*serial*). Komik olduğu kadar dramatik de olabilen seriyaller tarih olarak 1929'da *Amos 'n' Andy*'nin radyoda ilk yayınlanışına kadar gider. Seriyaller dikkati sürekli karakterlere odakladı ve dramatik programların komedi programları gibi zengin bir alan olan kişiliklerle ilgilenmesine olanak sağladı. *The Shadows*, *The Lone Ranger*, *The Whistler* ve *Sherlock Holmes* gibi seriyaller sınırsız olay örgüsü çeşitliliği içinde çarpıcı kurmaca kişilikler sundular. Gündüz kuşağı radyosunda "pembe dizi" (*Soap Opera*) türü, seriyal anlayışını daha da ileri götürdü.

Akşam kuşağındaki karşılıklarından farklı olarak, bu gündüz kuşağı dramaları sonu gelmeyen öyküler anlattılar. Kısmen sonsuz oluşlarının ve tiryakilik yaratan olay örgülerinin bir sonucu olarak pembe diziler televizyon çağında da uzun sürdü, 1950'lerin sonuna kadar da bitmedi.

(Televizyon bu iki biçimi benimsediğinde, bu alandaki sözlük daha da özelleşmiş hale geldi. Daha dar anlamda tanımlarsak, televizyon "seriyali" radyo pembe dizilerinin yaptığı gibi, süre giden öyküdeki bir kişiliği sürekli sunar, oysa televizyon "dizisi" (*series*) aynı karakterleri değişik öyküler içinde gösterir, her bölüm kendi içinde tamdır, akşam radyosu seriyallerinin biçimini izler.)

1930'ların başında radyo eğlencesinin tayfı tamamlandı, sonraki 15 yılda bu tayf çok az değişti. Komedi ve müzikli eğlence programları radyoların program akışlarına egemen oldular, haberler ve spora daha fazla zaman ayrılmaya başlandı. Oyun programları ve ara sıra yapılan söyleşi programları, pembe diziler, seriyaller ve bazen de ciddi dramalar yayının geri kalanını doldurdu.

Ancak 1950'lerde şebekeler dikkatlerini daha kârlı bir araç olan televizyona yönelttiler ve radyo buna savunma pozisyonuna çekilerek yanıt verdi. 1920'de KDKA'nın ilk yayınından bu yana, ulusal olmayan tarifelerin büyük bölümünü oluşturan bağımsız yerel istasyonlara hep müzik ve söyleşiler hâkim olmuştu. Şebekeler radyoya ilgilerini yitirirlerken, bu model yaygınlaştı.

Ayrıca modern pazarlama teknikleri reklamcılar için özel dinleyici talep etmeye başlarken, radyo istasyonları da farklı eğlence hizmetlerinin bir karışımını sunmak yerine uzmanlaşmaya başladılar. Bu gelişme görece çok sayıdaki potansiyel radyo kanallarıyla kolaylaştı. Bugün her Amerikan kentinde 15-20 radyo istasyonu vardır ve bunlar şu konulardan en azından birine yoğunlaşır: Tamamen haberler, söyleşi ve telefon katılımlı programlar, *rap*, *rock* tarihi, magazin-eğlence, *country* ve *western*, soul müzik. Daha büyük kentlerde genellikle klasik müzik ve caz çalan radyo istasyonları da vardır. Bu istasyonlar küçük azınlıklara hizmet verse de, dinleyicileri ağırlıklı olarak üst gelir diliminde yer aldıkları için reklamcılar için cazip bir grupturlar.

Bir araç olarak diskler de radyo kadar farklı programlama türleri potansiyeline sahiptir. Ancak aslında kayıt endüstrisi müzik endüstrisinin uşağıydı. Radyo komedisi ve radyo tiyatrosu büyük ölçüde ortadan kalktığından, bu türden kaydedilmiş icralara yönelik pazar küçüktür. Yine de radyonun ölümünden bu yana - radyonun zirvede olduğu dönemde var olmayan gelişkin kurgu ve bileştirme tekniklerini kullanan- önemli bazı yapımlar ortaya çıkmıştır. Firesign Theatre, Mike Nichols ve Elaine May, Peter Sellers, Albert Brooks ve Steve Martin'in albümleri bunun örnekleridir.

Müziğe gelince, esnek elektronik enstrümantasyonun gelişimiyle birleşen modern kayıt teknikleri köklü bir etkide bulunmuştur. Hem estetik hem de ekonomik olarak müzik bugün bir icra sanatından çok bir kayıt sanatıdır. Bu, icranın parçası olarak son dönem Disko/ilk dönem *rap* müziğinin çalınmasıyla moda haline gelen bir gelişmedir.

Kayıt ve radyo, müzik ürünlerini paketleme olanağını sundu, böylece bu ürünler daha etkili bir biçimde satılabildiler. Kayıt teknolojisi bandın ve "yüksek duyarlılıklı" devrelerin ortaya çıkışıyla hızla gelişirken, kaydın müzisyenlere akla ve hayale gelmeyen bir esneklik sunduğu netleşti.

Başlangıçta bu yeni tolerans yalnızca 1950'lerdeki çoğu popüler müzik parçasının özelliği olan çift-kuşak yutturmacasını ortaya çıkardı. Les Paul ve Mary Ford'un kayıtları bu açıdan dönüm nok-

talarıdır. Daha sonra çok-kuşaklı kayıt sistemleri daha karmaşık sonuçlar vermeye başladı. Beatles'ın 1967'deki *Sergent Pepper's Lonely Hearts Club Band* albümünün büyük başarı kazanması bir dönüm noktasını gösterdi. Bu albümdeki parçaların çoğu öylesine "çalındı" ki, bunlar canlı icra edilemezdi. Bu noktadan itibaren müzik genellikle "icra edilmiş" olması kadar "inşa edilmiştir." Jean-Luc Godard, Rolling Stone üzerine olan 1968 tarihli filmi *Bir Artı Bir*'de bu olguyu inceledi.

1960'larda kaydedilen ilerici popüler müziğin gelişmesi, radyonun gelişimiyle yakından ilişkiliydi. Sesi yeniden üretimi AM radyoya göre daha üstün olan FM radyo ilk olarak 1933'te Edwin H. Armstrong tarafından geliştirilmişti. Radyonun yeni, çok daha güvenilir bir sistem yönünde değişeceğini önceden görmüştü ama neredeyse tekel konumundaki Radio Corporation of America'nın başındaki David Sarnoff başka bir karar verdi. Daha çok televizyonun pazarlanmasıyla ilgilenen Sarnoff, FM radyonun fazla sermaye gerektirmesi açısından televizyonla rekabet edeceğini hissetti ve yeni radyo teknolojisinin kabulünü engellemek için elinden geleni yaptı. Bir süre için başarılı da oldu.

Armstrong 1930'ların sonunda FM yayınları deneylerine başladı ama televizyon ve FM yalnızca sermaye açısından değil, aynı yüksek-düzeyli frekanslar nedeniyle de rekabet içindeydi. Orijinal olarak VHF frekanslarının bir kanalı FM'e bırakılmıştı. Savaştan sonra FCC FM frekanslarının tayf içindeki yerini değiştirdi. Bu da FM'in tümüyle yeniden organizasyonunu gerektirdi ve tamamen baştan başlamaya zorladı. Uzun süren yasal mücadelelerin ardından Armstrong intihar etti.

Yıllarca FM'e AM şebekeleri ve bağımsız istasyonlar egemen oldu. Neredeyse bütün FM programları AM yayınlarının bir kopyasıydı. Ancak 1966'da FCC, (çoğu durumda AM girişimcisi olan) FM istasyonları sahiplerinin FM'i AM'den ayrı olarak programlaması gerektiği kararını verdi. İlk kez FM'in tam potansiyeli gerçekleşti. Bu daha gelişkin yeni radyo kısa süre içinde yeni ilerici rock müzikte uygun karşılığını buldu ve her ikisi de bundan sonra hızla ve birlikte yaşayarak geliştiler. Başlangıçta AM'den daha az sayıda dinleyiciye hitap ettiyse de, FM kültürel düzeyi daha yüksek izleyicilere cazip geldi ve reklamcılar için çekici bir pazar oldu.

1970'lerin sonunda FM, reklam için önde gelen radyo ortamı olarak AM'i geçti. Bu da 15 yıldan kısa bir sürede elde edilen bir başarıydı. 1980'den bu yana bu iki format kendi kapasitelerine çok uygun olarak radyo işini ikiye ayırmışlardır: AM söyleşi programlarına ve haberlere, FM müziğe konsantre oldu. 1980'de FCC uzun süredir beklenen stereo AM'i kabul ederek ve rekabet halindeki birkaç teknolojik sistemden birini kural haline getirerek alışılmamış bir adım attı. Amaç FM ile AM arasında denge sağlamaktı ama bu yeni teknolojinin güçlükle ölçülebilir etkisi vardı. Dinleyiciler stereo AM'e ilgi göstermediler, çünkü yalnızca stereo FM'i taklit ediyordu.

İronik olarak, FCC televizyon sesinin FM olmasını gerekli gördüyse de, FM radyonun meydan okuyuculuğuna sinirli bir biçimde tepki veren Amerikan ulusal televizyonları ve televizyon üreticileri gelişkin televizyon sesi için FM'in potansiyelini insafsızca görmezden geldi. 1980'lerin ortasına dek televizyon alıcılarının çoğu iyi nitelikli AM radyosunda bile sorun yaratabilmiş olan kaba ses sistemleriyle donatılmıştı. Stereo sesli televizyonların yaygın olduğu bugün bile, FM radyoyla aynı kalitenin yeniden üretilmesi enderdir ve işit/görsel bileşenli sistemler, amatör sinema olarak bilinen pazarı oluşturan sinemaseverler arasında giderek popüler olsa da, genelde tutulmamıştır.

Televizyon ve Video

Televizyon radyoya çok benzer, yoksa ondan farklı değildir. Radyoda olduğu gibi, akış anlayışı çok önemlidir; her iki iletişim aracının da ürünü, hem daha küçük bir birim program içinde hem de bir günün ya da akşamın daha büyük programlar dizisi içinde süreklilik ve kesintisizliktir. Dahası, televizyon görüntüsünün görece kötü niteliği yüzünden (sinema filmiyle karşılaştırın), televizyon ağırlıklı olarak kendi işitsel bileşenine bağımlıdır. İçbükey ekran, düşük seçme gücü, yavan kontrast, yayını almanın güçlükleri (hatta kablolu televizyonun eve geliş güçlüğü) televizyon görüntüsünün etkisini azaltan öğelerdir. Düşük olan görsel enformasyon, kısmen art arda sıralanarak sıkıştırılmış programların yoğunluğu ve ısrarcı, yoğun sesle giderilir: Ölü zaman ve mekândan ne pahasına olursa olsun kaçınılır, akış sürekli olmalıdır.

1961'de o zaman FCC'nin başkanı olan Newton Minow, Amerikan televizyonu için "geniş bir çorak alan" dediğinde adı kötüye çıkmıştı. Bu ifade çarpıcıydı. Dört televizyon kuşağı sonrası bugün bile "çorak alan," çoğu eleştirmenin Amerikan hayatının merkezi olan bu eğlence ve enformasyon aracı için seçtiği metafordur. Belki de kötü haberler nedeniyle bu iletici yi suçluyoruz. Eğer televizyon hiç türetilmemiş olsaydı, radyo toplumu bir arada tutan tutkal olarak rolünü sürdürürdü ve Newton Minow, büyük ihtimalle 1961'de aynı konuşmayı yapardı ama bu kez de radyo için.

Bununla birlikte bu iki iletişim aracı arasında önemli bir göstergebilimsel fark vardır: Yarım yüz yıldır hayatımıza egemen olan "görüntülü radyo" kendi saf işitsel kuzeninden farklı bir türde dikkatimizi talep eder. Televizyonun bir ses kuşağı olması kadar bir görüntü kuşağı da olması gerçeği yapımcıları görsel bileşenli malzemeyi seçmeye ve izleyicileri "*couch potato*" deyiminin canlı bir biçimde yansıttığı gibi gece boyunca felç olmanın korkutucu tuzağına düşürmeye zorlar. Paradoksal olarak, tam da televizyonun görüntü kuşağı böylesine zayıf olduğu için, bu iletişim aracı sürekli olarak bu yönüyle ilgili olmamızı talep eder. Onu anlamamız için çok çalışmamız gerekir. İşte Marshall McLuhan'ın televizyona "soğuk araç" demesinin nedeni budur.

GÖSTERGE BİZİ KENDİ ANLAMI ARACILIĞIYLA GÖRMEYE ZORLAR.

Birleşik Amerika'nın her pazar alanında mevcut 82 televizyon kanalı vardır. Ancak farklı teknik nedenlerle, bunların yarısından azı elverişlidir ve uygulamada birkaç kentte 12'den fazla yayın istasyonu mevcuttur. Dahası 82 kanalın yalnızca 12'si güçlü VHF istasyonudur. Farklı bir frekans bandında (UHF) çalışan diğer 70'i önemli ölçüde zayıftır ve birkaç istisna dışında marjinal olarak kalmışlardır. 12 VHF kanalından yedisi tek bir alanda çalışırlar (büyük kent merkezlerinin dışındaki çoğu alanda daha da azdırlar). Bu durum ticari yayın ağlarına -NBC,

CBS, ABC ve şimdi de FOX- ticari televizyonun 1946'da ortaya çıkışından bu yana hem ekonomik hem de estetik olarak televizyon yayınlarına egemen olma olanağı sağlamıştır. 1980'lerdeki kablo devriminden bu yana güçleri azaldıysa da, onlar hâlâ açık bir biçimde bu araca egemen durumdadırlar.

Kablolu televizyon mantıksal olarak özel ilgi alanlarına -spor, filmler, çocuk programları, sanat dalları- yönelik bir araç olarak gelişti, bu nedenle kültürümüzün toplumsallaşması görevi hâlâ ağırlıklı olarak yayın ağlarındadır (*broadcast network*). Kablo ağları arasında yalnızca MTV -ve belki de CNN- yayın ağları tarzında kültürümüzü etkiliyor.

İki temel sınırlama televizyonun yapısına hükmeder ve ulusal televizyonların egemen olmasını sağlar: Birincisi sınırlı sayıda kanalın olmasıdır, ikincisiyse zaman sınırıdır. Bir televizyon programı yönetmeninin bir hafta boyunca kullanabileceği yalnızca 168 saati vardır ve dahası, onun programları diğer televizyonların programlarıyla rekabet etmek zorundadır. Bir gazete okuyucusu birkaç gazete alabilir ve onları dikkatle art arda okuyabilir. Ancak bir televizyon izleyicisi bir anda tek bir kanalın programını izleyebilir ve bu sırada diğer programları kaçırması muhtemeldir. (Kuşkusuz gerçek haber düşkünleri izleyemediklerini banda alırlar.)

Doğal olarak zaman ve kanal sınırlamaları nedeniyle, ticari ulusal televizyonları yalnızca ara sıra FCC kuralına konu olan yayınlar üzerinde hâlâ etkili bir denetime sahiptirler. Ulusal televizyonların programları her gün sabah 7'de başlar, bazen yerel programlar için verilen aralarla, ertesi gün geceyarısından sonra 2'ye kadar sürer.

1996 tarihli Telekomünikasyon Yasası'na kadar ulusal televizyonların bir avuç dolusu yerel istasyondan fazlasına sahip olmasına izin verilmedi. Uzun süredir birkaç FCC kuralı ulusal televizyonlardan bağımsız olan yan kuruluşların artmasını tavsiye etmiştir (belirli saatleri ulusal çapta olmayan programlara bırakan 1970'lerin başındaki Yoğun İzlenme Saatleri Erişim kuralı gibi), ancak yan kuruluşların ulusal televizyonlarla bağlantıları karlıdır ve çok sık olarak ulusal televizyonların isteklerine önem vermezler.

1950'lerin başlarında ulusal televizyonlar programlarının çoğunu genellikle bütün bir zaman dilimini sattıkları reklam ajanslarıyla (ve sponsorlarla) birlikte ürettiler.* Bir kural olarak onlar artık bütün bir zaman dilimini ya da bütün gösteriyi reklamcılara satamıyorlardı ve her saatin, 10 ile 120 saniye arasında değişen küçük dilimler halinde reklam için saklanan %13 ya da 14'ünü pazarlamayı daha kârlı buldular. Bu nedenle 20 ile 30 saniyelik reklamlar egemen oldu. Bu zaman diliminin ücreti en popüler programlarda dakika başına 500.000 dolardan fazladır, bu nedenle bir ulusal televizyonun yoğun izlenme saatleri tarifesinden elde ettiği toplam geliri muhtemelen 20 milyon dolara yaklaşabilir.

Ulusal televizyonun reklam zama-

* Ulusal televizyonların dağıtıma yönelik finansal çıkarlarını sınırlayan "Fin-Syn" kuralı 1970'te FCC tarafından yan şirketleri ulusal televizyonlarla rekabette özgürleştireceği umuduyla yürürlüğe konuldu. 1976 sonunda NBC hem ulusal televizyon program sayısını hem de diğerlerinin sahip olduğu eğlence programlarındaki finansal çıkarı sınırlayan anti-tröst yasa düzenlemesini kabul etti. Bunu daha sonra diğer ulusal televizyonlar izledi. Ulusal televizyonlar yıllarca bu yasanın savaşını verdiler ve davalarını sonunda 1993'te kazandılar. 1998'de yapımcılarını finansal "ortaklığa" zorluyorlardı ve NBC bu konuda en saldırgan olanıydı.

nından elde edebildiği gelir, programın izlenme oranıyla (en önemlisi Nielsen izlenme oranıdır) ölçülen popülerliğine bağlıdır. Bu nedenle ulusal televizyonlar, günümüz dergileri gibi, aslında zaman değil özel bir izleyici kitlesini satarlar. Sonuç, 1960'ların başında "Orta Amerika"ya -büyük kasabalarda ve kırsal kesimde yaşayan orta yaş, orta sınıfa- adanan programlamadan, dergilerin geçirdiği değişime benzeyen, daha genç, daha kentli, daha üst gelir grubundan izleyicilere yönelen programlama yönündeki değişim olmuştur. Bu strateji ABC'nin 1970'lerin ortasında CBS ve NBC'ye yetişmesini sağlamıştır.

On yıl sonra Barry Diller, aynı taktikle kârlı bir iş alanında yarışa geriden başlayan FOX'u kurdu: Geleneksel ulusal televizyonlar hitap ettikleri izler kitleyi orta yaşla sınırlamışlardı. Diller, uzun metrajlı film işinde geçirdiği yıllardan edindiği deneyimlerle çok iyi bildiği genç izleyicilere hitap ederek onları zayıflatabildi. 1990'larda Warner ve Paramount'un kendi televizyonları olan WB ve UPN, programlarını neredeyse yalnızca on ve daha küçük yaşlardaki izleyicilere ayarladığında, televizyon pastasından kârlı paylar alabildiler.

Gazeteler de kendi reklam bedellerini okunma oranıyla (tiraj ölçü alınarak) belirler ama bir gazetenin tiraj sayısının, demografik olarak nasıl bölündüğü değil, hâlâ bir bütün olarak kâğıt üzerinde yansıması önemlidir. Televizyonda her program hesaplanır, böylece bir gazete yayımcısı popüler olmayan bir malzemeyi aktararak zarar etmeyebilirken, bir televizyon programcısı her programın ekonomik potansiyelini değerlendirmek zorundadır.

Zamanlamadaki ustaca değişimler, programın kendi ham malzemesi olan değeri ve içeriğinden ayrı olarak, televizyon programlamasını izlenmesi ilginç bir oyun haline getirerek gelirde büyük artışlara yol açabilir. Örneğin 1974-75 sezonu boyunca NBC tek bir Nielsen puanından azıyla toplam izlenme oranında (19 yıl sonra) CBS'in gerisine düştü ama bu küçük değişim üste çıkana 17,5 milyon dolar kazandırdı. 1976'da ABC otuzun altında yan şirketin uzun süreli başarısızlığı sonucu, o dönemde plak satışından yıllık geliri bir milyon dolar olan Barbara Walters'la anlaştı. Walters'ın kazandığı parayı hak etmek için ne yapılması gerekiyorsa yaptı ama ABC *News*'un (*Haberler*) izlenme oranını tek bir puan artırdı. Eğer iki Nielsen puanı alsaydı, ABC bu anlaşmadan % 100 kârlı çıkacaktı.

Ulusal televizyonlar kendi haber programlarını ve kamusal olaylara dair programlarını (birçok haber programı önemli gelirler sağlasa da) işlerine gelen prestij için yapıyorlar. Haberler stratejik düşüncede büyük önem kazanıyor, çünkü bu program türü televizyonun kendisini diğerlerinden ayırt etmesinin temel yoludur. Bununla birlikte eğlence programcılığı başkaları tarafından üretiliyor. CBS, II. Dünya Savaşı haberlerinin takibiyle kendisini NBC'nin ilk saygın rakibi olarak yerleştirdi. ABC'nin eşit izlenme oranı statüsüne yükselmesi bu televizyonun haberleri giderek daha prestijli vermesine koşutluk gösterdi. Bütün ulusal televizyonlar kârlı spor programlarını da (ayrıca gece geç saat ve sabahın erken saatlerindeki söyleşi programlarını) yapıyorlar ama çok sayıdaki yoğun izlenme saati eğlence programları için dışarıdaki yapımcılara bağlılar.

Gazetecilik aşkı televizyon yöneticilerini ve yapımcıları baştan çıkarmaya devam ediyor. Televizyon 1950'ler ve 60'larda olgunlaşırken, iki yerleşik Amerikan kurumuna meydan okudu: Filmler ve gazeteler. Geriye bakınca ilk kuşak yayıncıların kendi eğlendirme araçları üze-

rindeki denetimi büyük ölçüde Hollywood'a bıraktıklarını görebiliriz. Ancak haberler cephesinde onlar radikal bir biçimde farklı türden bir gazeteciliği geliştirmelerinin yanı sıra gazete işinden ayrı olarak ekonomik varlıklar oldular. 1974 yılıyla birlikte televizyon en eski kitle iletişim aracı ve Amerikalılar'ın çoğunun günün olaylarını öğrendiği başlıca araç olan gazeteleri geçmişti.

Haberlerin tescilli üreticileri oldukları halde ulusal televizyonlar ağırlıklı olarak eğlencenin dağıtımcılarıdırlar. Eğlence programı yapımcıları -çoğu, Hollywood stüdyolarının yan şirketidir- programlama yetkililerine bir gösteri fikri ya da taslağıyla yaklaşırlar. Eğer yetkili, programın bir potansiyeli olabileceğini düşünürse, birkaç senaryonun yazım masraflarını ve genellikle sonradan bir özel ya da sinema filmi olarak yeniden kullanılacak olan deneme yayını yapmayı onaylar. Ama testlerdeki başarısı program akışında ona bir yeri garantilemez, çünkü gerçek ulusal televizyon sanatı karmaşık bir programlama oyunudur.

Her bir programın çok popüler olması, yayınlandığı zaman diliminde izleyicinin genelde televizyon izleme payına çok fazla bağlı değildir. Örneğin hem ABC hem de CBS, Çarşamba akşamı saat 8'e komedi programlarını koyarsa, NBC "karşı-programlama" ile bu saate bir aksiyon gösterisi koyarak bu zaman dilimini ele geçirebilir. Ayrıca güçlü bir programın desteğe gereksinim duyan bir program için bir sunuş (ya da daha az sıklıkla bir bitiş) olarak değeri vardır, çünkü televizyon anahtarları, uykusuz izleyicilerin modern silahı uzaktan kumanda cihazlarına rağmen, hâlâ Nielsen'in üşengeçlikten yararlanan yasalarını izleme eğilimindedirler.

Ulusal televizyonlar, Hollywood stüdyolarının aksine, eğlence değil, izleyici satarlar. Bu izleyici grubunun büyüklüğü ve niteliği, neredeyse programın içsel değeri kadar, programlama yetkililerinin bu programları uygun zaman dilimlerine yerleştirme yeteneğine ve şansına bağlıdır. Programcı bir programın yaratmayı istediği "görünüme" uymasını ve "ses getirmesini" ister. Bir programı, genellikle "televizyon izlediğimiz" gibi izlemeyiz. Bunun bir nedeni, programın parçalarının bir bütün olarak programdan daha önemli olmasıdır. Bu özellik, programların parçalara ayrılmasıyla öne çıkar. Bu ayırma işlemi bir dizi reklamın, diğer ülkelerde olduğu gibi, programlar arasına kuşak/demet olarak değil de, programın başından sonuna dek aralıklı olarak yerleştirilmesiyle yapılır.

O zaman eleştirel dikkatin odağı programların türüdür. Bu türler özel bir stil ya da ritimle, karakterlere yaklaşım tarzıyla, özel bir alt metin ile ya da programa para ödeme yöntemiyle teşhis edilirler. Bu özelliklerin kökleri sinema ve radyodadır. 1930'larda film türleri benzer bir sistem getirmişti, çift film uygulamasına rağmen her fim ayrıydı ve türünün yanı sıra kime ait olduğu da teşhis edilebiliyordu. Tür anlayışı televizyon için çok daha önemlidir.

1980'lerde kablolu televizyon olgunlaşırken, kurallar gözden geçirilmekten çok yeniden teyit edildi. Ted Turner kablolu spor programlarıyla işe başladı ama en büyük başarısını ulusal televizyonların haber oligopolüne meydan okuyarak gelişen tam zamanlı haber ağı CNN ile elde etmişti. Kanalların çokluğu kablolu televizyon şebekelerine tek tek ilgi alanlarına odaklanma olanağı sağladı ama türler değişmedi. Programlamasının kökleri ulusal televizyonlarda olmayan kablo -ya da uydu- kanalı yoktur. (C-SPAN'in Kongre ve kamu olaylarını takip edişi bile yayıncıların 1950'lerdeki McCarthy ve Kefauver duruşmala-

rını ve 1970'lerdeki özel olay Watergate'i takip edişlerine benzer.) Ve geriye, 1970'lerde PBS'in popülerleştirdiği İngiliz dramatik seriyalleri gibi şimdiye kadar reklam riskinden çekinen birkaç kablolu kanal kalıyor.

Televizyonun çağdaş yaşamda sahip olduğu eşsiz konum üzerine ilerde söyleyeceğimiz daha fazla şey olacak. Bu arada bu önemli aracın tarihini yeniden gözden geçirelim.

"Yayın": İş (*Business*)

İronik olarak, yayının (*broadcasting*) ticari potansiyeli neredeyse kaza eseri ortaya çıktı. Diğer birçok amatör radyo operatörü gibi, Pittsburgh'da yaşayan ve Westinghouse'da bir araştırmacı olan Frank Conrad da diğer amatör radyocularla sohbet etmenin yanı sıra programlar -müzik, haberler vb- yayınlama meraklısıydı.

1920, Eylül ayının sonunda Pittsburgh'daki Joseph Horne mağazası *Sun* gazetesinde Conrad'ın amatör yayınlarına dikkat çeken ve bu yayınları alacak bir "Amatör Radyo Alıcısı"nı tanıtan bir reklam yayımladı. Buna hemen yanıt geldi. Conrad'ın hobisinden haberdar olan ama asla buna fazla önem vermemiş olan Westinghouse yetkilileri artık yayının ticari değerini anlamışlardı. Erik Barnouw'un yayının tarihi üzerine değerli çalışması *Tube of Plenty*'de (1975) belirttiği gibi:

> Alışılmamış bir hobi, bir teşhircilik biçimi ya da en iyi yönüyle hayalperestlerin meşguliyeti olan donkişotvari bir girişim olarak görülmüş olan şey, birden radyo alıcılarının satışından yüksek kârlar getiren bir ses işi olarak görüldü.

Conrad 27 Ekim 1920'de KDKA harfleriyle adlandırdığı ilk ticari vericiyi yapmak için işe koyuldu. Bu istasyon hâlâ çalışıyor.

Başlangıçta, radyo hemen başarılı olsa da, yayın hâlâ kâr getiren radyo alıcılarının satın alınmasını teşvik etmek için gerekli küçük bir hizmet olarak görülüyordu. Radio Corporation of America (Marconi'nin ilk şirketinin torunu), RCA tekelini oluşturmak için AT&T, Westinghouse, General Electric ve (daha en başında radyonun kendi çok geniş plantasyonlar imparatorluğu içinde haberleşmek için yararlı olduğunu anlayan) United Fruit Company ile birleşti.

Aracın kendisi gibi, radyoda reklam yayın süresi satma uygulaması da neredeyse kaza eseri gelişti. AT&T pazarın "radyo telefon" (telefon mesajlarının telle değil, radyo dalgalarıyla aktarılması) alanında atılım yapmıştı. Tekel anlaşmalarını bozmadan ticari üretime dalmak için AT&T 1922'de "ücretli radyo" adını verdikleri düzeneği geliştirmişti. Kendi programlarını yayınlamak yerine, yalnızca kim yayın yapmak isterse stüdyolarını kiralayacaktı. Stüdyo mesaj gönderenin faturayı ödediği bir telefona bağlıydı. New York'taki daha sonradan National Broadcasting Company'nin (NBC) temeli olacak olan WEAF bu tür ücretli istasyonların ilkiydi. Başlangıçta bunun etkisi fazla olmadı ama sonunda yalnızca dinleyen insanların değil, aynı zamanda reklamcıların da yanıt vereceği netleşti ve ticari yayının başarısı sağlandı.

1930'lar, 40'lar ve 50'ler boyunca bu ücretli sistem önce radyoda, daha sonra da televizyonda yayıncılığın yapısına egemen oldu. Şebekeler ve istasyonlar kendi programlarının çoğunu yaptılarsa da, aslında reklamcılara zaman dilimi satma işiyle ilgiliydiler. Bu reklamcılar sık sık büyük zaman dilimle-

rini satın aldılar ve ajansları da programları ürettiler. Bu nedenle *Ipana Troubadours*, *The A&P Gypsies*, *The Lux Radio Theatre*, *The Colgate Comedy Hour* gibi programlar ortaya çıktı.

Giderek yapımın yalnızca sermaye gerektirdiği ve bunu bağımsız yapımcılara ya da yapım şirketlerine bırakmanın daha kârlı olabileceği netleşti. 1960'lar boyunca ulusal televizyonlar dağıtım üzerine yoğunlaştılar, yalnızca sürekli organizasyon gerektiren haberler ve spor programları ürettiler ve yoğun izlenme saati eğlence programlarının çoğunu, ironik bir biçimde film stüdyolarının yan şirketleri olan "bağımsız" yapımcılara bıraktılar.

Televizyonlar yalnızca büyük miktarda sermaye yatırmaktan kurtulmadılar, aynı zamanda programların yapımcılarına kendilerine mal olacaktan daha azını ödemeye başladılar. Bu garip durum olanaklı hale geldi, çünkü başarılı bir televizyon programının toplam gerçek değeri tek yayınlık program maliyetinden daha büyüktür. Yapımcılar bağımsız istasyonlarda yeniden yayınlanmak üzere dağıtım gelirlerinden ve programın televizyonda yayınlanma iznini aldıktan sonra yurtdışına satışından kâr etmeyi umarlar.

Yaklaşık olarak 1960'ta bağımsız yapımcılara dayanan bu sistem geçerlilik kazandığında, ulusal televizyonun ekonomik odağı da değişti. Bu televizyonlar hâlâ reklamcılara zaman satıyorlardı ama bu, programın saatiyle değil, ticari yayının dakikaları ve saniyelerine dayanılarak ölçülüyordu. Bu nedenle 1952'de bir reklamcı, Salı gecesi yoğun izlenme saatlerinin bir saatini dokuz ay boyunca satın alabilip, daha sonra da ticari mesajlarını iletmek için sponsorluğunu yaptığı bütün programları yayına sokup izleyiciyi çekebilirken, 1960'dan itibaren bağımsız yapımcıların ürettiği ve televizyonun kontrol ettiği özel bir programın reklam zamanının yalnızca 30 saniyesini alabiliyordu. Bu yeni sistem dikkatleri daha çok izlenme oranlarına yöneltti.

Televizyonun ilk günlerinde bir sponsor görece az seyircisi olan bir programı pekâlâ finanse edebiliyordu. Onun amacı büyük izlenme oranı puanları değil, pretij ve etkiydi. Bu nedenle televizyonun "Altın Çağı"na *Hallmark Hall of Fame*, *The U. S. Steel Hour* ve *Armstrong Circle Theater* gibi görece popüler olmayan programlar damga vurdu.

Ancak günümüzde televizyonların programlamayı kontrol etmesi, izlenme oranları düzenini çok önemli hale getirdi. Programlar yalnızca tek tek ve dikkatli bir biçimde tasnif edilmedi (çok izlenen programlardaki reklam zamanı az izlenenlerdeki zamandan daha fazlasına satılabildi), aynı zamanda her televizyon kanalının yıllık ortalaması da "başarı" ya da "başarısızlığın" belirtisi oldu. 1960'tan bu yana geçen birçok yılda birinci ve ikinci (ve bazen de üçüncü) televizyon kanalı arasındaki izlenme oranları ortalamasındaki fark, istatistik olarak önemsiz denecek kadar küçük olmuştur ama izlenme oranlarının psikolojisi öylesine büyük bir takıntıdır ki, önemsiz puan farkları hâlâ reklam gelirlerinde on milyonlarca dolar fark yaratabilmektedir.

Birçok gözlemci, ulusal televizyonun niteliğinin izlenme oranı sistemi kaldırılıp yok edilinceye kadar önemli ölçüde değişmeyeceği konusunda aynı görüşteler. FCC ya da Kongre'nin ulusal televizyonların rahat ettiği bir sisteme karşı çıkması mümkün değildir. Ancak teknolojik gelişmeler artık izlenme oranları oyununu kullanılmaz hale getiriyor. Birincisi, video kayıt cihazı sahiplerinin önemli bir bölümü "zaman-kaydırma" adı verdikleri bu cihazı kullana-

rak özel bir programı *ne zaman* izleyeceklerine kendileri karar veriyor ve bu da izlenme oranını şüpheli hale getiriyor. Bütün programlar birbirleriyle rekabet içindedir (önceden kaydedilmiş bantlar ve diskler de öyle) ve brüt izlenme oranı reklamcıya bir programın izlendiğini garantilemez: Deneyimler gösteriyor ki, bazı programlar sonradan izlemek üzere *kaydedilebilir* ya da böyle bir şey olmayabilir. Daha da ötesi, video kayıt teknolojisi bugün bile izleyicilere, tıpkı okuyucunun bir gazete ya da dergi okurken yaptığı gibi, reklamları izlemeden atlama olanağı sunuyor. 1999'da disk temelli sayısal "Kişisel Video Kaydedici"nin ortaya çıkışı, diskin yapısı program malzemesini kurgulamayı daha da kolaylaştırdığı için, bütün bunları daha da olası hale getirmiştir.

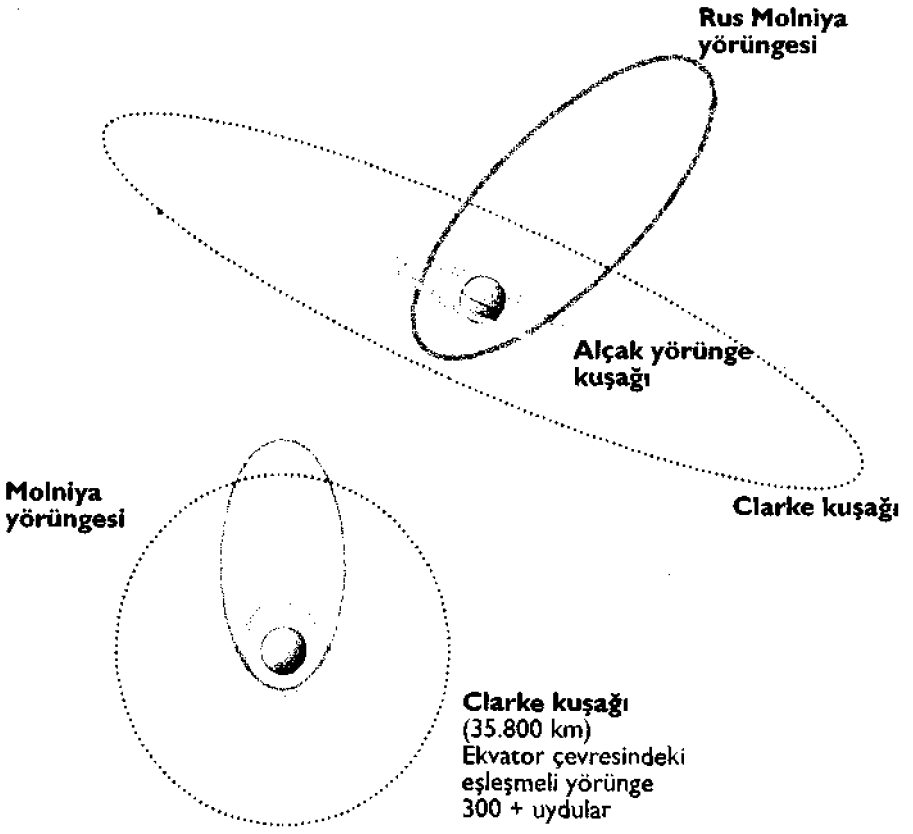
Son olarak, 1980'lerin kablo devrimi Amerikan televizyon endüstrisinin yapısını (mimarisini) geri dönülemez biçimde değiştirmiştir. (Onun kızkardeşi olan uydu televizyon, Avrupa televizyonları üzerinde daha da büyük etkide bulunuyor.) 1980'lerin başında *TV Guide*'ın listesinde üç ulusal televizyon varken, 1980'lerin sonunda ise listede 30'dan fazla ulusal kanal bulunmaktaydı. (1990'larda bu sayı da ikiye katlandı.) Dahası, bu yeni kablolu kanalların tümü uzmanlaştı. Bir iletişim aracı olarak televizyon giderek daha fazla, yayıncıların kârlı pazar alanları bulmak umuduyla özel ilgi alanlarına sahip grupları çekmek için çabaladığı dergiler gibi görünmeye başladı.

Kablolu TV kanalların sayısı artmaya devam eder ve ABD'de daha da fazla olanak sunan DSS uydu sistemleriyle birleşirken, ulusal televizyonun ekonomik gücü de önemli ölçüde gerileyecek. Ancak neredeyse bütün kablo/uydu kanalları özel ilgi alanlarını hedeflediğinden, yayın yapan televizyonlar hâlâ politik yapıyı bir arada tutan tutkal, kamusal forumlarımız olarak işlev görüyorlar.*

NBC, kendisi de General Electric, Westinghouse, AT&T ve United Fruit için bir tekelci muhafaza şirketi olarak kurulmuş olan RCA'nın yan kuruluşu olarak 1926'da kuruldu. Orijinal olarak NBC iki radyo ağı işletti -NBC Red ve NBC Blue- ama 1941'de bir FCC kuralı NBC'nin kendisini bir ya da iki ağa bölmesini gerektirdi. NBC Blue, sekiz milyon dolara Life Savers şekerlerinin sahibine satıldı ve ABC oldu. CBS 1927'de Columbia Phonograph Record Company tarafından kuruldu ama kısa bir süre sonra bir puro üreticisi olan Sam Paley'e satıldı, o da şirketi oğlu William'a devretti. 1950'de Paley CBS'i en önemli ulusal televizyon haline getirmişti ve CBS uzun yıllar boyunca televizyon izlenme oranlarına egemen oldu.

Televizyonun ilk yılları boyunca NBC'nin program sorumlusu Sylvester L. "Pat" Weaver Jr (kadın oyuncu Sigourney'in babası) sonraki yıllarda programlama çarlarının uzun tarihindeki en yenilikçi kişi olduğunu kanıtladı. Weaver bu "soğuk aracın" ailenin bir üyesi olacağını anladı. 1953'ün başlarında NBC'nin başkanı olarak geçirdiği kısa sürede televizyonun hâlâ amblemi olan söyleşi/haberler/röportaj/sohbet (chat) formatını icat etti. Onun *Today* ve *Tonight* programları tarihteki en uzun süreli televizyon programları oldu. (Üçüncü programı *Home* uzun sürmedi ama ardından gelen başarılı gündüz zamanı programları için model oluşturdu.) 1960'ların başında Weaver, zamanından

* Bu, zorlama bir metafordur ama toplumsal durum öyle ki, bu durumu açıklamaya yardım ediyor.



Resim 6-20. UYDU YERLEŞİMİ. 35.800 km yüksekliğindeki bir yörüngedeki uydu, eşlemeli yörüngededir, yani bu uydu baş üstünde asılı istasyon gibi görünür, çünkü dünyanın dönüş hızıyla aynı hızdadır. Yeryüzündeki istasyon antenleri onu izlemek için hareket etmek zorunda olmadıklarından, iletişim işini çok daha basitleştirir. Yalnızca ekvatordaki bu yörüngenin daire çevresi yaklaşık 265.600 km olsa ve VSAT (*Very Small Aperture Technology* - Çok Küçük Açıklık Teknolojisi) gerekli ayrılık açısını önemli ölçüde daraltsa da, bu kuşak şimdiden çok kalabalıktır ve ülkeler, elektromanyetik tayf frekansları için yaptıkları gibi, uydu yerleri için de mücadele ederler. Bu yörüngede şimdiden 150'den fazla iletişim uydusu çalışıyor. (Not: uydu yerleşimi haritası, skalaya göre çizilmedi.)

"Alçak Yörünge" ("LEO" - *Low Earth Orbit*) uyduları da iletişim işlevleri görürler. Her ne kadar bunlar baş üstünde oldukları kısa süre içinde yalnızca yeryüzünün yüzeyinin belirli bir yerinde yararlı olsalar da, birkaç LEO uydusu süreleri uzatmak için birleşebilirler. Sinyalleri atlamaksızın birbirlerine geçirecek (cep telefonunun tersi işlem - antenler hareket halinde ama arayan sabit) çok sayıda LEO uydusunu fırlatma yönünde hırslı birkaç plan vardır.

Eski Sovyetler Birliği'nin topraklarının çoğu ekvator eşlemeli uyduların az kullanıldığı kuzey yarı kürede olduğundan, Sovyet bilim insanları zekice Molniya yörüngesini geliştirdiler. Alışılmışın çok dışında elips olarak salınan bu uydular, zirve noktalarındayken yararlı bir zaman miktarı için görece sabittirler. (Çizim, skalaya göre çizilmedi.)

çok önce ücretli televizyonu savundu ve daha sonra da reklam endüstrisinde kendine güvenli bir sığınak buldu.

1960'ların başında CBS'in başkanı James Aubrey izlenme oranını artırma arayışıyla "Tiffany" kanalını açmadan

skalanın dibine iterken, Weaver'ın eski yardımcısı Michael Dann günümüzde hâlâ işleyen programlama planını yerleştirdi. 1950'ler ve 60'lar boyunca CBS izlenme oranı savaşlarında üstün oldu, onu hemen ardından genellikle NBC izledi.

Uzun süre başarısız olan ABC, eski CBS yetkilisi Fred Silverman'ın yönetimi altında, büyüyen gençlik pazarını yakalamak için tasarlanmış bir planla 1976'da ilk izlenme oranı zaferini kazandı. Silverman, *Laverne and Shirley* ve *Charlie'nin Melekleri* (*Charlie's Angel*) gibi yapımların sorumlusu olarak 1970'lerin önde gelen programcısıydı.

Ancak NBC 1978'de onu ABC'den transfer ettiğinde Silverman'ın şansı tersine döndü. Üç yıllık başkanlığı sırasında ulusal televizyonların en eskisi sıralamada üçüncülüğe düştü. MTM yapımlarının eski şefi Grant Thinker, NBC'nin kurtuluşunu sağladı. *Cosby Ailesi* (*The Cosby Show*), *Hill Street Blues* gibi programlarıyla NBC 1990'larda CBS'in yeniden dirilmesine dek birinciliğe yükseldi. *Seinfeld* ve daha sonra da *Friends* ile *ER* minnettar olan NBC kısa sürede liderliği yeniden ele geçirdi.

Nielsen izlenme oranlarında birinci olmanın finansal yararı, yerel istasyonların hem ABC'nin hem de NBC'nin saltanatları sırasında yaptıkları gibi, bir galip arayışıyla ağ bağlantılarını değiştirince arttı. 30 yıldır süren izlenme oranları savaşları ulusal televizyonlar için çok önemliydi ama onlar birbirleriyle savaşırlarken televizyon endüstrisinin yapısı geri dönülemez ve dramatik bir biçimde değişiyordu.

Eşeksenli kablo teknolojisi tarih olarak 1950'lerin başına kadar uzanır. Yayın alımının zayıf olduğu yere televizyon sinyalini iletmek için icat edildi. Kablo 1960'larda büyük kentlerde giderek yaygınlaşırken, kablo operatörleri programlama için ek kaynaklar aradılar; kentli izleyiciler daha iyi değil ama en azından izlenebilir bir sinyale gereksinim duydular. Gelişme yavaş ve pahalıydı. Kablo endüstrisi dört binden fazla küçük şirkete bölünmüştü ve kablo döşenirken kaybolan sermaye açıkçası çok büyüktü. Acemi kablo endüstrisi 1960 ile 1990 arasında telefon ağıyla karşılaştırılabilir bir fiziksel ağ kurmak zorundaydı.

Daha sonra 1975'te Home Box Office (HBO) adlı bölgesel bir dağıtım şirketi ülke çapındaki kablo sistem operatörlerine uydu aracılığıyla armağanlı hizmet sunmayı öngördü. Bir anda ulusal ağ doğmuştu. Büyük ölçüde yeni uyduların sağladığı "ağların ağı"na teşekkürler. Uzun metrajlı filmlere odaklanan HBO, 1970'lerin sonunda işin ekonomisi temelden, sinema endüstrisine olduğu kadar televizyon endüstrisine de köklü bir etkide bulunmuştu.

Bunu birçok kablo şebekesi izledi ve bunların her biri özel bir bölgeye aitti. Her ne kadar tüketicilerin HBO gibi armağanlı şebekelere ek ücretler ödemesi gerektiyse de, Hollywood'dan ünlü bir yapıma erişmenin ekstra maliyet bedeli olduğunu düşündüler. Kablolu televizyon 1980'lerde patlama yaptı ve 1981'de % 30'un altından 1991'de % 60 oranına ulaştı. (Aynı dönemde video kayıt cihazları % 8'in altından % 70'e yükseliyordu.)

Hem ulusal bir haber ağı olan CNN'in hem de popüler müzik yayını yapan MTV'nin 1980'de kuruluşu, kablonun televizyona "özel ilgi alanı" yaklaşımının hızlı gelişiminde başka bir dönüm noktasına işaret etti. On yıl içinde her ikisi de alan olarak uluslararası ve (Yeni Dünya Düzeni değilse de) Yeni Dünya Kültürü'nün önde gelen güçleri haline geldiler. Tıpkı ulusal televizyonların 1960'lar ve 70'lerde Amerika'nın



Resim 6-21. 1990'LARIN SİMGESİ. Turner ve gelin Jane Fonda 1992 Dünya Serisi sırasında kendi takımı Atlanta Braves'i izliyorlar. Çağrıştırdıklarını düşünün: Yeni Güney'in yükselişi, spor şampiyonu, 1990'ların girişimcisi, Barbarella, feminist eylemci, aerobik video bantları, Vietnam ve savaş-karşıtı hareket, yerel politikalar, 12 metrelik yarış yatı, *western* kahramanları, uydu televizyon, 55 yaşında göz kamaştırıcılık ve romantik aşk, artık üçüncü kuşak olan bir Hollywood hanedanı, dünya çapında ilk televizyon ağı, ilk televizyon sinemateği, evlerin salonlarında canlı yayınlanan Körfez Savaşı, ekolojik eylemcilik, filmlerin renklendirilmesi, İyi Niyet Oyunları, aerobik salonları, MGM, beysbol ve basketbol ... Hollywood miti henüz ölmedi, Braves bu seriyi kaybetse bile. (*Atlanta Braves'in izniyle.*)

çeşitliliğini homojenleştirmesi gibi, CNN, MTV ve diğer kablo kanallarının uydu yayınları da hızla, belki iyi belki de kötü, ulusal kültürel engelleri yıktı.

Bu dönemde Avrupa televizyonu da radikal bir değişim geçiriyordu, çünkü hükümet kontrollü, sınırlı televizyon sistemleri serbest pazar yaklaşımına açılıyordu. Bazı Avrupa ülkelerine -örneğin Belçika'ya- kablonun girişi önemliydi ama diğer ülkelerde bu pratik olarak yoktu. 1980'lerin sonunda başlayan dolaysız uydu yayını (DSB, *direct-to-home satellite broadcasting*) çok çeşitli ama sermaye-yoğun kablo sistemlerine daha ucuz ve hızlı bir seçenek sundu. ABD'de çok sayıda bağımsız kablo operatörünün 30 yılda yaptığını, Rupert Murdoch'un Sky Television'ı (sonradan B-Sky-B) 1980'lerin sonu ile 1990'ların başında gerçekleştirmeyi başardı. II. Dünya Savaşı'ndan bu yana Amerikan popüler kültürünün karşı konulmaz gücüne karşı savaşan Avrupa ulusları kendilerini, Yıldız Savaşları savunmasının bile etkili bir biçimde karşı koyamayacağı uydu dağıtımından gelen bombardıman altında buldular. Ancak birçok gözlemci küresel televizyon dağıtımının Soğuk Savaş'ın sonunu hızlandırdığına inandı.

Bütün kablolu TV kanalları ABD'deki televizyon izleyicilerinin % 20'sinden fazlasını ender olarak kazanabildikleri halde, bu bile geleneksel televizyonların kar-



Resim 6-22. Seriyaller ve diziler sinemada, radyo ve televizyonda olduğundan daha az önemlidir. Burada gördüğünüz 1930'ların sonunda popüler Universal film seriyali *Flash Gordon*'daki Flash Gordon ve ekibi. Film seriyalleri televizyonun ilk günlerinde başlıca program türüydü ve bu nedenle ikinci izleyici kuşağının mitsel anılarının parçası oldular. 1970'ler ve 80'lerde, George Lucas ve Steven Spielberg gibi sinemaya saygılı yönetmenler aracılığıyla üçüncü izleyici kuşağı için yeniden canlandılar.

larında önemli bir gerilemeye neden oldu. 1980'ler ve 90'lar boyunca yayın ağları pazar payını kaybetmeye devam ettiler. Geleneksel ulusal televizyonlardan üçü de en azından birer kez el değiştirdi. ABC, 1985 ilkbaharında yerel bir istasyon olan Capital Cities Broadcasting tarafından satın alındı. Lawrence Tisch birkaç ay sonra yaşlı William Paley'den CBS'in kontrolünü zorla aldı. O yılın sonunda General Electric, NBC ve onun kaynağı RCA'yı satın alacağını ilan etti. Yayın düzenlemesinin avantajını elde eden Rupert Murdoch 1986'da Fox Broadcasting'i kurdu. 1995'te artık dört tane olan ticari televizyonun ikisi bir kez daha el değiştirdi: Capital Cities/ABC Disney ile birleşti ve Westinghouse CBS'i satın aldı.

1992'de ABC, CBS ve NBC ilk kayıplarının acısını çektiler, çünkü değişen gerçeklik karşısında kendilerini zamanında ayarlayamadılar. Bu arada % 1'lik payı olan kablolu TV kanalları kârlı olabiliyordu, çünkü kablo sistem operatörlerinden (geleneksel olarak abone başına aylık 1 sent ile 25 sent arasında değişen oranlarda) alınan lisans ücretlerinden gelen ek gelir kaynakları vardı.

Sınırlı sayıda kanala hâkim olan sistem operatörlerine, güç ve etki açısından giderek geleneksel ulusal televizyonlara meydan okuyan yeni kanallar eklenerek istenen yayının izlenmesine olanak sağlandı. 1991'den itibaren TCI'ın (Tele-Communications, Inc.) şefi John Malone önde gelen kablo sistem



Resim 6-23A. ÖNCE. Howard Morris, Sid Caesar, Imogene Coca ve Carl Reiner, *Your Show of Shows*'dan bir skeçte (Eylül 1953). (*NBS.*)

operatörü olarak dokuz milyon Amerikan televizyon ailesine erişimi kontrol etti. 1992'de Malone 500 kanalın çalışabilmesi için yeniden tel döşeyeceğini ilan etti. Malone'un, Hollywood patronu Barry Diller'ın alışveriş kanalı olan (yine Malone'un desteklediği) QVC'yi tesadüfen ele geçirmesiyle etkisi ikiye katlanan duyurusu, "interaktif" televizyona yönelik yeni ilgiyi gösterdi.* Malone asla 500 kanallı sistemini işletemedi ama yayın gücüne meydan okumaya devam etti.

Malone'un yüzlerce kanallı kablo düşüyle, gelişmekte olan Video-on-Demand (Talep Üzerine Video) teknolojisi rekabet ediyordu. Bir televizyon yayın işleyişinden çok bir telefon sistemine benzeyen ve Baby Bells'in desteklediği Video-on-Demand hemen teknoloji duvarına saldırdı. (Bu teknoloji sayısal bellek, aktarma ve video sinyallerini değiştirmeye dayalıdır.) Televizyon ile telekomünikasyonun birbirine yaklaştığını gören Malone 1993'te TCI ile Bell Atlantic'i birleştirmeye çalıştı. Anlaşma başarısızlıkla sonuçlandı ama 1998'deki ikinci girişiminde TCI'ı AT&T ile birleştirmeyi başardı. Televizyon ve telefon endüstrilerinin sonunda birleşecekleri, özellikle de uzun süre mücadelesi verilen 1996 tarihli Telekomünikasyon Yasası hem kabloya hem de telekomünikasyona hâkim gruplara birleşmeler ve yeni kazanımlarla ilerlemek için kayıtsız şartsız yetki verdikten sonra, kaçınılmaz göründü. Rekabeti artırmak için varolan yasalardan bir kurtuluş olarak sunulan

* 1994'te Sumner Redstone'a Paramount için verdiği teklifi kabul edilmeyen Diller, QVC'deki hissesini sattı ve yine Malone'un desteğiyle, beşinci yayın ağı olması hayaliyle yeni bir temel olarak hizmet vermesi için Silver King olarak bilinen televizyon istasyonları zincirini satın aldı. Daha sonra Home Shopping Network, Ticketmaster ve USA Network'ü bu karışıma ekledi.



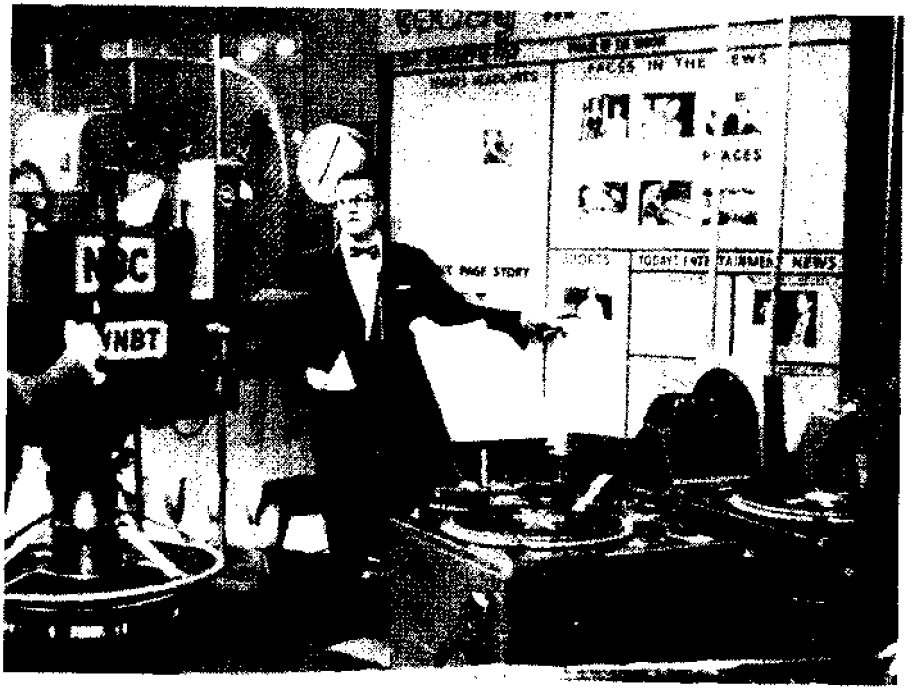
Resim 6-23B. SONRA. Morris, Caesar, Coca ve Reiner aylar sonra önceki skecin bir tekrarında: Yalnızca prodüksiyon daha da zenginleşmiş..

bu Yasa neredeyse hemen ters etki göstermişti, çünkü yedi Baby Bells'den beşi birleşmeleri ilan etti ve mülkiyet sınırlamalarından attık önemli ölçüde kurtulan büyük şirketler yüzlerce yerel televizyonu, radyo istasyonunu ve daha küçük çok sayıda zinciri yuttular. Bu arada Malone'un televizyon bant genişliği vaadi o kadar büyüktü ki, kablo endüstrisinin dikkati internet hizmeti ve telefondaki fırsatlara döndüğü için kaçınılmaz olarak başarısız olacaktı.

Televizyonun kurucuları sahneden silinir ve onların yerini Malone ve Murdoch gibi iş adamları ile Time Warners ve Disney gibi büyük şirketler alırken, bu alana yeni giren biri girişimciliği canlı tuttu. Ted Turner 1970'de Atlanta'da yerel bir UHF istasyonu satın almıştı ve filmler ile spor karşılaşmaları yayını yapıyordu (iki yerel takımın da hisselerine sahipti). HBO'nun uydu yayınından kısa bir süre sonra, Turner uydu aracılığıyla (o zamanki adı WTCG olan) WTBS'nin ulusal dağıtımına başladı ve WTBS "süper istasyonların" (uydu aracılığıyla ulusal çapta yayın yapan yerel istasyon) ilki oldu.

Turner kablolu televizyon alanında hemen bir güç oldu. Oluşturduğu mite kendi yatı *Courageous* ile 1977'de Amerika Kupası'nı kazanarak katkıda bulundu. Endüstrinin yayılmasına aldırmayan Turner 1980'de CNN'i kurdu ve neredeyse MTV ile birlikte 1980'lerin en etkili yayınlarından biri oldu. Rekabeti savuşturmak için 1982'de aynı özelliklere sahip ikinci bir haber kanalı HNN'i kurdu. 1985'te Turner, CBS için teklif verebileceğini ilan ettiğinde ciddiye alındı. (Paley, Turner ve diğerlerini kovan "beyaz şövalye" olarak Tisch'e yöneldi.)

Bir yıl sonra Turner'ın MGM için verdiği teklif kabul edildi. Mart 1986'da bu saygın film stüdyosunu satın aldı, arşivini elinde tuttu ve geri kalanını (neredeyse şirketi iflas ettirerek ve kolları her yere uzanan John Malone da dahil, kablo sistem operatörlerinin kontrolünü



Resim 6-24. BUGÜN (*TODAY*). 14 Ocak 1952 sabahında NBC sunucusunun belirttiği gibi, televizyon reşit oldu: "Bu *TODAY*'dir (*Bugün*), New York'un kalbindeki 49. Cadde'deki RCA Sergi Salonu'ndan, yaşayacağınız gün. Ve karşınızda yorumcunuz Dave Garroway." O andan bu yana televizyon ailenin bir parçası oldu.

yitirerek) sattı. 1998'de Turner'ın stratejisi netleşti: Dördüncü kablo kanalı olan TNT, geniş MGM arşivini kullanarak yayına başladı. Turner eski Technicolor ve 35 mm siyah-beyaz film meraklılarına televizyonda yayınlanmak üzere yeniden basılmış kopyalarına sahipti. Ama o burada durmadı. Televizyon izleyicilerinin daha fazla hoşlanacağını düşünerek 1930'ların ve 40'ların birçok siyah-beyaz klasiğini "renklendirmek" için gelişen bilgisayar teknolojisini kullandı. Renklendirme Hollywood'da büyük bir olay oldu ve sinemacılar miraslarını korumak için örgütlendiler. Bir medya patronu olarak Ted Turner, 1991'de Hollywood krallığından gelin alarak (Jane Fonda) yükselişini sürdürdü. Günümüzde Ted Turner gibi Hollywood'un eski sahte cazibesini, girişimciliğini ve canlılığını sürdüren kimse yoktur. Ve o bunu üstelik Atlanta'da yaptı.

1995'te CBS için teklifi bir kez daha reddedilen (artık yönetim kuruluna büyük ölçüde hâkim olan kablo çıkar gruplarınca engellendi) Turner, şirketini 7,5 milyona satacağını açıkladı. Anlaşmayı ilan ettiği basın konferansında kısa ve özlü ama zekice, "her zaman küçük olmaktan yoruldum. Meslek hayatımın sonuna yaklaşıyorum. Bir süre için büyük olmak neye benziyor, görmek istiyorum" dedi.

Televizyon pazarı 1970'lerde olduğundan çok daha karmaşık olsa da, teknoloji yüzlerce kanal sağlamak ve bunları interaktif hale getirmek için varolsa da, Amerikan aileleri zamanlarının çoğunu işte yaptıkları gibi televizyon başında



Resim 6-25. BU GECE (*TONIGHT*). Uzun tarihi boyunca tam altı sunucunun çalıştığı *The Tonight Show* televizyonun eşsiz biçimlerini yerleştirmede *Today* kadar önemli olmuştur. Soldan sağa, Jerry Lester ve Morey Amsterdam izleyicileri *Broadway Open House*'daki komedyenler olarak bu zaman dilimine ısındırdılar. Steve Allen'ın 1950'lerdeki saltanatı bu programı burleskten taşlamaya kadar genişletti ve bu programı kurumsallaştırdı. Jack Paar kısa süren ama etkili olan işinde yeni bir kişisel tarzı ortaya koydu. (Arka plandakiler arkadaşı Hugh Downs ve sık sık misafiri olan Dody Goodman ve Hermione Gingolda.) Bütün bunlar Johnny Carlson'un yirmi dokuz yılı için bir hazırlıktı. 1980'ler boyunca, onun yerini alma sorunu söylenti değirmeninin malzemesi oldu. *The Tonight Show*'un potansiyel sunucuları geldi, geçti ve genellikle programlarını başka televizyonlarda sürdürdüler. Carlson sonunda 1992'de emekliye ayrıldığında, Jay Leno onun koltuğuna oturdu. Jay'in sırıtışına dikkat edin: Bizi yeniden Lester'e götürüyor.

geçirseler de, henüz bu yeni ve cesur televizyon dünyasının ekonomik geçerliliğini kanıtlayacağı kesin değildir. 1996'da televizyon işindeki geleneksel güçler yalnızca sonradan türeyen kablo ve uydu ağları ile dağıtımcıların değil, telefon şirketlerinin, bilgisayar şirketlerinin ve hatta Hollywood'un saldırısı altındaydı, çünkü Amerika'nın girişimcileri henüz varolmayan bir pazarda kendilerine yer edinmek için manevralar yapıyorlardı.

"Televizyon": Sanat

Televizyon tarihinin birkaç dönemini türleriyle kabaca tanımlayabiliriz. 1940'ların sonu ile 1950'lerin başı en çok varyete dizileriyle hatırlanır, çünkü bu yeni araç çok sayıda yaşlı vodvil yeteneğini yuttu ve radyo komedisi ile varyete programları bütünüyle bu daha kârlı araca transfer oldu. Bu Ed Sullivan, Milton Berle, Jack Benny, Burns ve Allen, Jackie Gleason ve Sid Caesar'ın çağıydı. Sid Caesar, Imogene Coca, Mel



Resim 6-26. Kovacs'ın ünlü çalışma odası skeci. "Eugene" bir türlü bardağa süt koyamaz. Kamera öylesine yatırılmıştır ki, eğimli setle uyumlu konumdadır. (Sağdaki yüzünü buruşturmuş sahne görevlisine dikkat edin.) (Ocak 1957.) (*NBC.*)

Brooks, Carl Reiner ve Howard Morris ile birlikte Max Liebman'ın yapımcısı olduğu ilk ve en beğenilen televizyon programlarından biri olan *Your Show of Shows*'u yaratmıştı.

Caesar'ın ardından bu dönemin bir diğer yenilikçisi, işe New York ve Philadelphia'daki yerel istasyonlarda başlamış olan Ernie Kovacs'dı. 1962'de belki de bütün potansiyelini ortaya koymadan önce ölen Kovacs, şüphesiz 1950'lerin teknik olarak en yenilikçi televizyon sanatçısıydı. Yeni aracın alışılmamış teknolojisini uzağı görerek kullanan Kovacs bağımsız video alanındaki sonraki gelişmeleri önceden gördü.

1950'lerin ortalarında televizyon -daha önce sinemanın yaptığı gibi- daha saygın bir girişim olmaya yöneliyor, daha olgun bir ün oluşturmaya çalışıyordu. Bu dönem -televizyonun gençliği- *Philco Playhouse*, *Studio One*, *Kraft Television Theatre* ve *Playhouse 90* gibi canlı, seriyal olmayan ciddi dramalarla hatırlanır. Kabul edilen eleştirel kanı, bu dönemin, televizyon dramasının "Altın Çağı" olduğuydu. Bu teatral yapımların sahneleniş niteliğinin bu aracı tam kapasite kullanmadığı öne sürülebilir. Bu dönemde televizyon yazarları ve yönetmenleri bir miktar ünlü oldular. Padd Chayefsky, Reginald Rose, Tad Mosel, Robert Alan Aurthur, Rod Sterling, Frank D. Gilroy ve diğerlerinin yazar olarak ün kazanmaları arkadan gelenlere çok yardımcı olurken, John Frankenheimer, Franklin Schaffner, Sidney Lumet ve Arthur Penn gibi yönetmenler başarılı kariyerlerine uzun metrajlı film alanında devam ettiler.

1960'ların başında televizyon içi yapımdan dışarıdaki ajanslara program yaptırma yönündeki değişimle birlikte video bant tekniklerinin ortaya çıkışı, televizyon tarihindeki önemli bir dönüm noktasını gösterdi. Bu dönem boyunca Amerikan televizyonu bugün bildiğimiz biçimiyle standart biçimler karışımını geliştirdi. Haberler ve kamusal olayların takibi ile prestijli konular arttı. Teknik ustalık arttıkça kârlı spor programları daha yaygın ve popüler hale geldi. Hemen yineleme, yavaş çekim ve kare kare gösterme profesyonel sporların etkisini öylesine artırdı ki, stad-



Resim 6-27. Lucy bıçak fırlatma skecinde. *I Love Lucy*, kırk yıldır süren durum komedisi (*sitcom - situation comedy*) için bir stil oluşturdu. (*CBS.*)

yumlar sonunda izleyicilere skorbordlarından canlı görüntü vermek zorundaydı. Bu artan ilgiye karşı yeni ligler düzenlendi. Futbol politikacılar için seçim metaforu haline geldi. 1950'lerde Arthur Godfrey, Dave Garroway, Steve Allen ve Jack Paar gibi kişiliklerin öncülük ettiği söyleşi programları (*talk show*), Johnny Carson (1962) ve çok sayıda taklitçisinin ortaya çıkışıyla baskın bir televizyon biçimi oldu. Söyleşi, oyun programları ve pembe dizi karışımı gündüz televizyonu için standart olarak yerleşti.

Bu arada yoğun izlenme saatlerindeki eğlence bugün temel yapı olarak kabul ettiğimiz yarım saatlik komedi ve bir saatlik aksiyon/drama dizisi karışımı olarak yerleşti. Televizyon bu biçimleri icat etmedi. Her iki program türü de etkili radyo biçimlerinin doğrudan ürünüydü: Gerçekten de bunların başlangıcı için iki makaralı filmlere ve 60-70 dakikalık B tipi aksiyon filmlerine kadar geri gidebiliriz. Ama bu biçimler televizyonda görülmemiş ilgi uyandırdı.

Jack Webb'in *Dragnet*'i ile Lucille Ball ve Desi Arnaz'ın *I Love Lucy*'si 1950'lerin temel modelleriydi. Webb, Los Angeles Polis Teşkilatı'ndan Çavuş Friday'in yaptığı iş üzerine yeni ufuklar açan, olağanüstü güzel stilize edilmiş "gerçekçi" dizisinde, kahramanla güçlü bir özdeşleşme anlayışını ve dış mekanda çekim yapmanın önemini kabul ettirdi. Ball ve Arnaz ise izleyicilerin önünde ve aynı anda üç kamerayla canlı çekim yaparak "durum komedisi" yapımının temel kurallarını yerleştirdi. Üç kamera tekniği tarih olarak 1930'lu yılların televizyonundaki ilk denemelere kadar gider ama Ball geleneksel önceden kurgulanmış malzemeyle birleştirilebilen (yönetmenin bütün kameraları izlediği ve kullanacağı görüntüye anında karar verdiği) hemen orada, "gerçek zamanda" canlı televizyon kurgusunu gerçekleştiren ilk kişiydi.

Tıpkı Hollywood'un en iyi filmlerinin çoğunun, insanların 60 yıl boyunca sürecek anlatı biçimleri geliştiriyor olduklarının farkına varmalarından ön-



Resim 6-28. 1954'teki Ordu-McCarthy duruşmaları televizyonun haberler/kamusal olaylar bölümleri için önemli bir dönüm noktası oldu. İlk kez dünyanın televizyondan görünümü Amerikan politik yaşamında önemli bir belirleyici öğe haline geldi. Duruşmalar tekdüze bir biçimde sürerken, Senatör Joseph McCarthy kendisini insanları tuzağa düşüren, ego manyağı bir yalancı olarak ortaya koydu ve bir zamanlar sahip olduğu büyük gücü hızla yitirdi. Solda gördüğünüz onun danışmanı Roy Cohn'dur. Bu duruşmalarda McCarthy'nin karşısında ise Ordu'nun danışmanı Joseph N. Welch vardı ve Welch zeki, oldukça esprili, biraz alaycı yargıç imgesini koruyarak ün kazandı. (McCarthy ile Welch arasındaki savaş, sorunlardan çok bir imgeler mücadelesiydi.) Yirmi yıl sonra bir "taşra avukatı" olan Senatör Sam Irvin, Watergate skandalı üzerine kurulan Senato Komisyonu oturumlarının başkanı olarak Welch'inkine benzer (ve onun kadar popüler) bir imgeye sahip oldu. (*Emile De Antonio'nun Point of Order'ından. New Yorker Films'in izniyle. Kineskoptan büyütülmüş çerçeve.*)

ce, 1930'larda yapılması gibi, Amerikan televizyonunun en iyi yapımlarının tarihi de, daha sonradan hayli stilize edilen ve katı bir biçimde tanımlanan modellerin ilk kabul edildiği 1960'lerin başıdır. Genel olarak aksiyon/drama programları mesleklere uygun olarak örgütlendiler. (Jack Webb'in etkisi bu açıdan da önemlidir.) Polis ve dedektif türleri (*western* filmlerinin çoğu gibi) aksiyon-yönelimliydi. Doktor, avukat, öğretmen ve diğer mesleklerin yer aldığı programlar daha düşünce-yönelimliydi. 1960'ların ortasında kısa süreli olsa da sosyal hizmet uzmanları, hemşireler ve politikacılara dair programlar bile vardı.

Meslek programlarının en iyileri New York'ta yapılanlardı. Bunların en göze çarpanları Herbert Brodkin'in *The Defenders*'ı (avukatları E. G. Marshall ve Robert Reed oynadılar) ile David Susskind'in *East Side, West Side*'ıydı (sosyal hizmet uzmanlarını George C. Scott ve Cicely Tyson oynadılar). Los Angeles'ta yapılan programlarının çoğunluğunun aksine, New York programları daha otantik ve derinlikliydi. Büyük ihtimalle dışarıdaki gerçek mekânları kullanıyorlardı. Metinleri daha sağlamdı, daha cesur bir karakterleştirme ve daha çok ironi vardı ve bu programlar New York'ta bulunan daha büyük yetenekli oyuncu havuzundan yararlandılar. Oysa o dönem Hollywood programları-



Resim 6-29. NEW YORK TELEVİZYON FİLMLERİ. George C. Scott ve Cicely Tyson, David Susskind'in *East Side, West Side*'ında (1963). #2 "The Sinner" adlı bu bölüm Jack Smight tarafından yönetildi ve Jack Priestly tarafından görüntülendi. Scott'un oynadığı karakter Neil Brock genellikle sabırsız, bazen de hatalıydı. Başarısız olmasına da izin verildi. Dizi boyunca karakter geliştirmek planlanmıştı ama *East Side, West Side*, yalnızca bir yayın dönemi yayınlandı. (*David Susskind. Büyütülmüş çerçeve.*)

nın (her iki cinsten de) genç yıldız adaylarını çekecek çok az özelliği vardı.*

Eğer polisler ve doktorlar hâlâ bu programlara hâkim görünüyorsa, bunun yerinde nedenleri olabilir. Televizyon yazarı ve yapımcısı olan eski bir New York detektifi Sonny Grosso'nun belirttiği gibi, hastaneler ve bölge karakolları dramatik öyküler açısından hâlâ günümüzün başvuru noktalarıdır. Sonuç olarak onlar konu açlığı çeken diziler için mükemmel yerlerdir.

1960'lar sona erer ve film stüdyoları daha etkili olmaya başlarken, New York televizyon yapımları neredeyse tamamen ortadan kalktı. 1960'ların sonunda Amerikan televizyonu sıkıntı verici bir hal aldı: İzlenme oranları daha gelişkin hale gelirken, geniş kitleleri cezbetmesi için yapılan programlar fazla ilginç değildi. CBS'te çalıştığı sırada program yönetmeni James Aubrey bu dönemin tarzını belirledi: Amaç, ortak paydanın potansiyel izleyiciyi mümkün olduğunca küstürmemek olmasıydı. 1960'ların ortasında televizyon komedisini tanımlamak için yalnızca o dönemin en başarılı programı olan Aubrey'in *The Beverly Hillbillies*'ini belirtmemiz yeterlidir.

Bu dönemde (başka bir programdan) "türetme program" (*spinoff*) anlayışı yaygınlık kazandı. Eğer bir program başarılı olduysa, bu başarı programın bütününden çok öğeleri sayesindeydi. Sonuç olarak bu öğeler yinelenebilir, bir ölçüde yeniden düzenlenebilir ve ikinci bir başarılı program oluşturmak için ye-

* New York kökenli meslek dramaları, üstünlüklerini 30 yıldan fazla sürdürdüler. 1990'larda da aynı nitelikleriyle övünüyorlar: Örneğin *Law and Order*.



Resim 6-30. *Laugh-In*'de Smothers'ların politik bilincinden çok az şey vardı ve daha uzun sürdü. Kısa ve uzun rollerin, tek kişilik rollerin, kısa skeçlerin, boşlukların, moda deyişlerin, sözcük oyunlarının, canlandırmaların, sahne eşyalarının ve sürekli şakaların bir kolajı olan dizi 1960'ların tipiği olarak değerlendirilen bir stili oluşturdu. Aynı zamanda Lily Tomlin'in yanı sıra burada görülen Ruth Buzzi, Judy Carne, Joann Worley ve Goldie Hawn gibi kadın oyunculara olağanüstü fırsatlar sundu. Dizinin en önemli misafiri, 1968'de bir akşam bu program için ciddiyet ve vakarla (ve kehanetle) "Haydi (bana) bastır" sloganını atan Richard M. Nixon'dı. (*NBC.*)

niden bir araya getirilebilirdi. Televizyon kendisini tekrarlamaya başladı. Önce *The Beverly Hillbillies* (kentteki köylüler), daha sonra da *Green Acres* (köydeki kentliler). 1990'ların ortasında "türetme programlar" "çalıntı yapımlar" (*knockoff* - başarılı programların utanmazca kopyasının yapılması) yönünde dönüşüm geçirmişti. "Çalıntı yapımlar" özellikle yeni ve diğerlerine benzemeye çalışan televizyonlar için çekiciydi, çünkü yoğun izlenme saatlerini doldurma telaşındaydılar.

1960'ların sonunda iki 60 dakikalık program - *Laugh-In* ve *The Smothers Comedy Brothers Hour* - 1970'lerdeki televizyonun rönesansını haber verdi; her ikisi de güncel mizahla ilgiliydi ve her ikisi de farklı nedenlerle hızla yayından kaldırıldı. İlginç bir komik oyuncular grubunu ortaya çıkardıysa da, *Laugh-In* kendi döneminin ilerisindeydi ve bu nedenle de yadırgatıcıydı. Smother kardeşler programda Bağımsızlık Bildirgesi'nin tümünü okumanın yanı sıra televizyonun politikalarına muhalif politik radikaller olarak da ün kazandılar.

1970'te güncel komedi için yeni bir stil oluşturan iki program yayınlanmaya başladı: *The Mary Tyler Moore Show* ve (popüler İngiliz programı *'Til Death Us Do Part*'ın yeniden yapımı olan) *All in the Family*. Beş yıl içinde bu iki programın diğer televizyonlarda 12 ile 15 arası "türetmesi" ve taklidi yapıldı. 1950'lerden bu yana buna benzer programlara "durum komedileri" olarak göndermede bulunulmuştu ama bu terim yanıltıcıdır. Aksiyon/drama programlarında olduğu gibi bunların da asıl ilgisi karakterleredir, yoksa onların durumlarına değil. Queens'de yaşayan alt-



Resim 6-31. Smothers Kardeşler, Dick ve Tom (1967). *The Smothers Comedy Brothers Hour* yalnızca politik olarak canlı ve keskin bir biçimde mizahi değil, aynı zamanda sinirli CBS yetkililerince yayından kaldırılmadan önce stilistik olarak da yenilikçiydi. (*CBS.*)

orta sınıftan bir ailenin (*All in the Family*) ya da Minneapolis'de bir televizyon haber bölümü için çalışan yalnız bir kadının (*Mary Tyler Moore*) durumu hakkında içsel olarak komik bir şey yoktur. Ancak Carroll O'Connor, Mary Tyler Moore ve meslektaşlarının oynadıkları karakterler ile oyuncuların ortak çalışmaları üzerine mizahi bir şeyler vardır. Yine, radyoda olduğu gibi, önemli olan kişiliktir.*

Olay örgüsüne, duruma ya da olaya karşıt olarak karakterin önemi, görünüşte olaya adanmış görünen aksiyon programlarında daha da açıktır. Örneğin 1970'lerin en başarılı detektif kahramanları *Columbo* (Peter Falk), *Kojak* (Telly Savalas) ve *The Rockford Files*'daki Jim Rockford'du (James Garner). Her hafta bu karakterlerin yaptıklarına değil ama karakterlerin kendilerine dikkat edildi. Bu olağanüstü garip karakterler sahneye ya da filmlere uygun olmayabilir ama onlar müthiş bir televizyon izleme deneyimi sağladılar. Her hafta onlarla birlikte olmaya dikkat ettik, çünkü neyi beklediğimizi biliyorduk.

Televizyonun temel birimi program (*show*) değil, televizyona karakter oluşturmada belki de ırmak roman* ha-

* *All in the Family*, durum komedisi karakteri üzerine çarpıcı bir ders sundu. Deneme yayınında Jean Stapleton'un oynadığı Edith Bunker karakteri daha sonradan ünlü olacak saf, tatlı, ahmak ve kuş beyinli biri olmaktan tamamen uzaktı. Bu ilk denemede Edith karakteri daha zeki ve daha alaycı ve -yapımcılar ve yazarlar için netleşmiş olmalıdır- Archie'nin çatısı altında uzun süre dayanması için tamamen özgüven sahibiydi. Eğer Edith'in ilk versiyonu sürseydi, yan rol akrabası Maude değil, o olurdu.

* James Monaco, "*novel saga*" terimini kullanıyor. Bu terim 12. ve 13. yüzyılda İzlanda ve Norveç'te tarihsel ve efsanevi kişi ve olayları anlatan düzyazı türü anlamına geliyor.

riç diğer bütün anlatım araçları karşısında avantaj sağlayan dizidir. Televizyonun öykülerin değil de ruh durumlarının ve atmosferin aracı olmasının nedeni de budur. Genellikle her zaman aynı şeyler olduğundan, ne olduğunu anlamaya değil, karakterlerle zaman geçirmeye dikkat ederiz. 1990'larda *Seinfeld* sanki eşi benzeri yokmuş gibi "hiçbir şey üzerine" bir program olarak tanıtıldı. Bütün durum komedileri "hiçbir şey" üzerinedir, karakter hariç hiçbir şey üzerine.

Televizyon ustaca karakter geliştirimiyle ilgili olmada diğer birçok iletişim aracından daha donanımlı değildir, tersine, diğer temel dramatik öğelerle başarılı olmak için donanımı çok kötüdür. Sinemadan daha az yoğun olduğu için (televizyon bize daha az görsel ve işitsel enformasyon verir), aksiyon ve seyirlik bir sinema filminden daha zayıftır. Ve tiyatro oyunundan çok daha az içten olduğundan, düşüncelere ve duygulara dair müthiş dramları sunamaz.

Ancak Amerikan dizilerini karakter anlamında tam potansiyeline ulaşmaktan alıkoyan bir faktör vardır: Şimdiye kadar diziler açık-uçlu olmuşlardır. Başarılı bir dizi neredeyse sonsuza dek sürebilir. Sonuçta dizi karakterleri, Pirandello'nun karakterleri gibi, ebedi bir anda donabilir, asla gelişmeyebilir, asla değişmeyebilirler. Başarılı bir programın, amaçlanandan daha uzun yayınlandığı, izleyiciden oyunculara ve yetkililere dek tam anlamıyla anlaşıldığında bile, estetik ya da dramatik nedenlerle bitene kadar büyük bir kâr potansiyeli vardır.

25 yıl süren radyo/televizyon dizisi *Gunsmoke*, Kitty, Doc ve Matt Dillon cazibelerini yitirdikleri için değil, televizyon yetkilileri *western*'e ilgi duyan orta-yaşlı izleyicilerin artık reklamcıların ilgisini çekmediğine karar verdikleri için bitti. Önce çocukları, daha sonra da karısı diziden ayrılırken Archie Bunker devam etti. Yapımcılar Norman Lear ve Bud Yorkin 1980'in ilk bölümünde Edith'i öldürerek dizinin birkaç sezonu adına onu kurban ettiler. Bir durum komedisi için 11 yıl gibi rekor sayılabilecek süreyle yayında kalan ve neredeyse 1980'lerdeki kadar ünlü olan *Cheers* 1993'te bitti.

Bazı başarılı komediler, türetme program bolluğu oluşturarak açık-uç tuzağından sakındılar. Bunların her biri türetildikleri programdaki durumu değiştirdiler. *Mary Tyler Moore*'un iki yardımcı oyuncusu (*Phyllis* ve *Rhoda*) 1970'lerin ortasında kendi programlarını yaptılar. Kendisi de bir yeniden yapım olan *All in the Family*, *The Jeffersons* ve *Maude*'u türetti. *Maude* da (dördüncü kuşak) *Good Times*'ı ortaya çıkardı. Sonunda bu program *Archie Bunker's Place* içinde *kendisini* türetti. 1990'larda *Cheers*'den (karakter adı hariç hiçbir öğesini paylaşmasa da) *Frasier* ortaya çıktı.

Aslında 1975'teki 20 komediden üçü hariç tümü *Mary Tyler Moore* ya da *All in the Family*'den türedi ya da bunların taklidiydi. Bunlar Moore (MTM Enterprises) ya da Norman Lear (Tandem Productions) tarafından yapılmıştı. 1970'lerin ortasında bir bağımsız olan Lear öylesine güçlenmişti ki, bir parodi

---

Webster sözlüğü "*saga novel*" terimine karşılık olarak Fransızca "*roman-fleuve*" karşılığını veriyor ve bu terim de "ırmak roman" anlamına geliyor. *AnaBritannica* ansiklopedisine göre "ırmak roman", "aynı ana karakter çevresinde gelişen, bir ulusun tarihindeki belirli bir dönemi işleyen ya da bir ailenin birbirini izleyen kuşaklarını konu alan, ama her biri kendi içinde bir bütün oluşturan romanlar dizisi"dir. Bu tanım televizyon dizilerine daha uygun olduğundan "*novel saga*" terimi için "saga roman" değil, "ırmak roman" karşılığını kullandık. (Çev.)



Resim 6-32. Pat Weaver'ın *Today* ve *Tonight* programlarıyla eğlence televizyonunu ortaya çıkarmasından yirmi yıldan fazla bir süre sonra NBC ve yapımcı Lorne Michaels *Saturday Night Live* ile o programların hafta sonu karşılığını buldular. 1975'teki orijinal programın oyuncuları arasında John Belushi, Dan Aykroyd, Bill Murray, Laraine Newman (arka sıra), Gilda Radner, Jane Curtin ve Garrett Morris vardı.

olan pembe dizi *Mary Hartman, Mary Hartman* için bağımsız ajanslar zincirini bir araya getirerek ulusal televizyonların egemenliğine gerçekten meydan okuyabildi. *Mary Hartman, Mary Hartman* 1970'lerin ortasında çok önemli izlenme oranı yakalayan dizilerden biriydi ve televizyonların tümü tarafından aşırı yenilikçi olduğu gerekçesiyle reddedildi. Birinci el dağıtımdaki bu başarı o zamana kadar duyulmamıştı ama 1980'lerin çok kârlı dağıtım pazarı ve 1990'ların ulusal televizyonları için model oldu.

1970'lerin sonunda televizyon durum komedisi, 1960'larda televizyonun yaşadığı dibe vurma konumuna yaklaştı, çünkü televizyon program yetkilileri düzeysiz cinsel imalı ve ergenlik öncesi mizah anlayışından büyülenir oldular. Bu kısmen *Happy Days* ve *Welcome Back, Kotter*'ın başarısının sonucuydu. Her iki program da 1950'ler *teenage* hayat tarzına yönelik nostalji yüklüydü ve hem güya o günlerin bir fantezisini yaşamak isteyen 10 yaş öncesi çocuklara hem de o günleri hatırlayan anne-babalara hitap etti. Bu nostaljiyi yalnızca televizyon sömürmedi. Her ikisinin de başrolünü *Kotter*'den John Travolta'nın oynadığı *Cumartesi Gecesi Ateşi* (*Saturday Night Fever*) ve *Grease*, 1970'lerin sonundaki oldukça başarılı filmlerdi. Ve *Grease* 1980'de bittiğinde, en uzun süren Broadway gösterisi oldu.

1970'ler sonu durum komedisi kısmen, başlıca amacı etrafta sutyensiz dolaşan üç kadın yıldızını sömürmek olan bir saatlik hafif dramatik *Charlie*'nin *Melekleri*'ini örnek aldı. Sonuç olarak bu programlara "hafif sarsıcı gösteriler" lakabı takıldı. Bunlar çoğunlukla, gerçekliğe dayalı oldukları için "toplumsal değeri rehinden kurtarmış" görünen televizyon filmlerinde, sonradan hayli kârlı olduğu ortaya çıkan cinsel fantezilerin hafif erotik istismarları için bir model oluşturdular. *Baywatch*, 1990'lar boyunca bu türü sürdürdü. *Three's Company* gibi girişimler, programcı Paul Klein'ın "En Az İtiraz Edilebilir Program" anlayışının geçerliliğinden kuşkulanmamak gerektiğini kanıtladı.

1970'lerin sonunda NBC'nin şef programcılarından Paul Klein insanla-



Resim 6-33. Alex Haley'in kitabından uyarlanan mini dizi *Kökler* (*Roots*, 1977) yalnızca izlenme oranı rekorunu kırmadı, aynı zamanda ırksal ayrılıklar arasında köprü kuran etnik mirasa yönelik yeni bir ilgiyi gösterdi.

rın özel bir televizyon programını izlemediklerini (bu nedenle kendi başlarına tek tek programları yargılamadıklarını), televizyon izlediklerini anladı. Bundan dolayı izleyiciler büyük bir olasılıkla kendilerini en az kızdıracak programı, onlardan bir yarım saat talep eden ve birkaç şaka yaparak (bu şakaların hepsinin iyi olması gerekmez) etrafta zıplayan iki hoş kızın yer aldığı ve iki tarafa da çekilebilecek sözlerin insanların çoğunu muhtemelen en az kızdıracağı bir hafif durum komedisini izleyeceklerdir.

Kuşkusuz burada özel olarak yoğun izlenme saatinden konuşuyoruz. Belki de Amerikan televizyonunda 1970'lerin önemli yeniliği *Saturday Night Live* idi. Bu gece geç saat programı, Cumartesi'yi NBC için kârlı hale getirdiği gibi, saygıdeğer Johnny Carson olduğunda bütün haftayı da kârlı hale getiren bir "denemeydi." Ataları *Your Show of Shows* ve *Laugh-In* gibi *Saturday Night Live* de bir grup oyuncuya, skeç komedisi yapmak için büyük bir tuval sundu. Smothers Kardeşler gibi, "Not Ready for Prime Time Players" da güncel mizah yaparak üstünlük sağladı.

1975 başlarında bu program genç insanlar arasında taraftarlar kazandı. Bu gerçekten de canlı yayındı (programların tekrarlanması hariç) ve 1970'lerin sonu için önemli bir gelişmeydi. Bu program yirmi yıldır ulusal televizyonlarda görülmemiş olan bir doğaçlama ruhunu ortaya çıkardı. Aynı zamanda bu dönemde Amerika'daki bazen yerinde, çoğunlukla da yalnızca zekice olmanın da ötesine geçen en iyi mizah ürünlerinden biri oldu. Bu program yüzyılın ilk yıllarına damgasını vurmuş vodvil geleneği için son sığınak oldu. Yetenekler gelip giderken izleyen 20 yıl boyunca *Saturday Night Live* popüler kültürün gündemini oluşturdu. Bu program, uzun metrajlı film alanında başarılar kazanmaya devam eden Chevy Chase, John Belushi, Dan Aykroyd, Gilda Radner, Eddie Murphy ve Mike Myers gibi yetenekleri ortaya çıkardı.





Resim 6-34. 1940'lardan bu yana en uzun süreli Hollywood ikonlarından biri olan Robert Mitchum, Herman Wouk'un romanlarından uyarlanan mini diziler *Winds of War* (1983) ve *War and Remembrance*'ın (1988-89) kaya gibi sağlam kahramanı oldu. Sona ermesinden kırk yıldan fazla süre sonra bile II. Dünya Savaşı kolektif bellekten silinmedi: Çok sayıda popüler mini dizinin bu dönemle ilişkili olması önemlidir.

Diğer iki yenilik 1970'lere damga vurdu: Yarı-belgesel ve mini dizi. Televizyon filminin (*made-for-television* ya da Hollywood tabiriyle *"Movie-of-the-Week"*/Haftanın Filmi) kökleri ironik bir biçimde televizyonda değil, sinemadaydı. Yapım yoksulluğu çeken ulusal televizyonlar 1960'ların başında çok sayıda Hollywood filmine yönelmişti. Dönem ve sansür nedenleriyle kurgulanan sinema filmleri, bu on yıl boyunca televizyon diyetinin başlıca ürünleriydi, özellikle de önceden pazarlanmış oldukları için değerliydiler. Varolan ürünler azalırken ve film yapımcıları görünüşte televizyona uymayan konulara yönelirken, ulusal televizyonlar filmleri kendileri yapmaya yöneldiler.

Televizyon filmleriyle ilgili sorun, sinema filmlerinden farklı olarak, bu filmlerin televizyondan yayınının geniş kitlelerce desteklenmemesiydi. Ulusal televizyonlar bu soruna zekice bir çözüm buldular. Televizyon deneyimini karakterize eden kurmaca ile gerçeklik arasındaki çarpıcı özdeşlikten yararlanan program yetkilileri "yarı-belgeseli" geliştirdiler. Yarı-belgesel, az ya da çok gevşek bir biçimde tarihe ve güncel olaylara dayalı, izleyiciler tarafından zaten bilinen ve bu nedenle bir anlamda önceden satılmış konularla ilgili olan bir televizyon filmidir.

1962'de Kennedy'nin başkan olduğu dönemdeki Küba füze krizini dramatize eden *The Missiles of October* (1974) yarı-belgeselin ilk örneklerinden biriydi. *Fear on Trial* (1975) çok ünlü bir yorumcu olan John Henry Faulk'un CBS tarafından kara listeye alınışını inceledi ve böylece hoş bir özeleştiri yönelimine sahip bir türü ortaya çıkardı. *Brian's*

Song (1971) bir futbolcunun kanserle savaşının gerçek öyküsüydü ve yalnızca hastalığın popüler cazibesinin değil, aynı zamanda spora aşırı düşkünlüğün de izlerini sürdü. Kuşkusuz yarı-belgeselin babası, Orson Welles'in tarihi radyo programı *Dünyalar Savaşı*'ydı (*War of the Worlds*, 1938). Bu programın belgesel teknikleri o kadar gerçeğe benziyordu ki, yüz binlerce dinleyici gerçekten dünyanın Marslılar tarafından istilâ edildiğine inandı.

1970'lerin sonundaki ikinci önemli gelişme, bazen beceriksizce olsa da aslında yerinde bir biçimde "Televizyon-Romanı" (*Novel-for-Television*) olarak göndermede bulunulan mini diziydi. Bu uzatılmış iki bölümlü ya da üç bülümlü televizyon filmiyle birkaç deneme yaptıktan (örneğin *Yedi Numaralı Mahkeme - QB VII*) sonra, ABC 1977 Ocak ayı sonunda art arda sekiz gece yayınlanan Alex Haley'in *Kökler*'iyle (*Roots*) müthiş bir izlenme oranı başarısı yakaladı. ABC yönetimi bu ucuza üretilen diziye o kadar az önem vermişti ki, bunu ulusal ve yerel izlenme oranlarına en az etkide bulunduğu değerlendirme-dışı* dönemde yayın programına almıştı. Ancak *Kökler* olağanüstü bir başarıydı ve sekiz bölümün yedisi bütün zamanların zirvedeki on televizyon programı arasına girdi (bu kutsal bölgeyi ilk kez televizyondan yayınlanmış ve Ocak ayının en prestili ve önemli olayı olan *Rüzgâr Gibi Geçti*'nin iki bölümüyle paylaştı).**

Bir yıldan biraz daha fazla süre sonra NBC'nin konusunu epik boyutlara sahip tarihsel bir trajediden alan *Holocaust*'u eleştirmenlerin tartışmalarına yol açtı ve önemli bir izlenme oranı yakaladı. Kasım 1977'de Coppola'nın iki *Baba* filminin zamandizinsel düzende birkaç dakikalık film eklenerek yeniden kurgulanmış halinin dört gece boyunca televizyonda yayınlanması da bir dönüm noktasıydı. 1980'lerde mini-dizi bir televizyon formatı olarak yerleşti ve ulusal televizyonlar bu türde çok sayıda yapıma giriştiler.

Aslında mini-dizi bir buçuk saatlik televizyon filmi ile sonu gelmez Amerikan tarzı diziler arasındaki boşluğu doldurdu. Bir televizyon yapımı (hatta bir sinema filmi) artık çok sayıda farklı uzunluk ve bölümler biçiminde yapılabilir. Bütün bu formatları birleştiren -ve geleneksel formatlardan ayıran- bunların seriyal tarzıdır. Öyküleri gelişir, bir son yakındır (asla ulaşılmasa da).

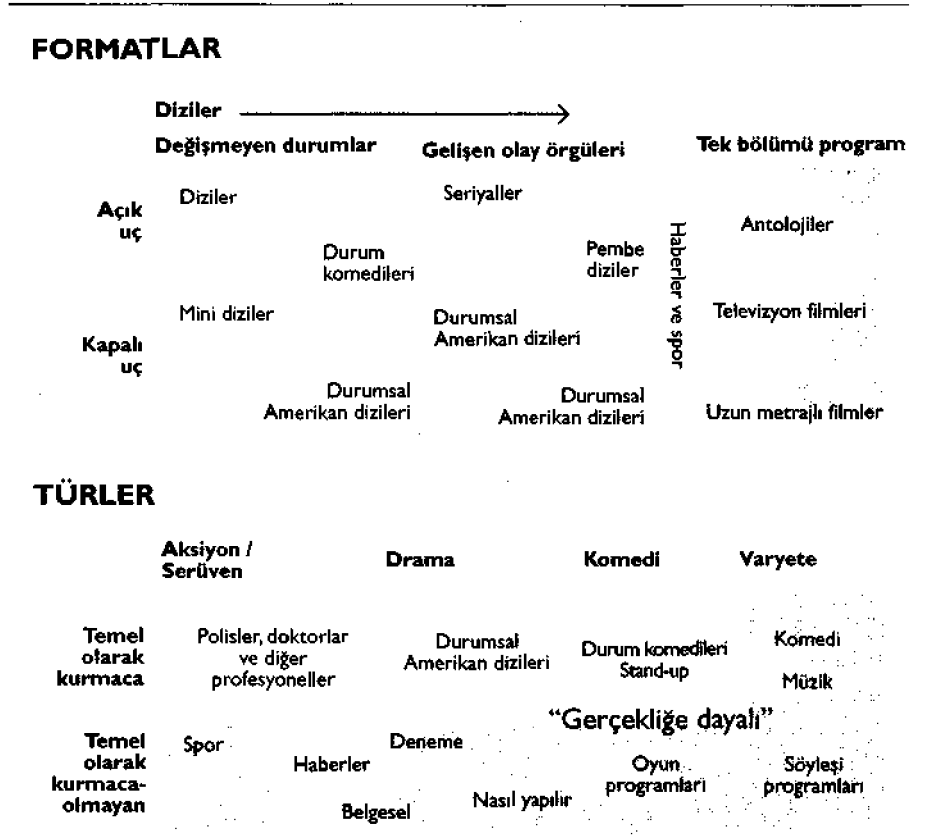
Televizyon-romanı stilinin bir etkisi düzenli televizyon programcılığında seriyal formatını yeniden canlandırmasıydı. *Soap* (1977-1981), seriyali taşlamalı durum komedisine uyguladı. 1979'da *Dallas* -akşam pembe dizisi- dünya çapında başarılı oldu. 1980'lerin ve 90'ların oldukça ilginç dramatik programları bu geleneği izleyerek, bölümden bölüme karakterleri geliştirdiler.

Bunlar arasında önde geleni 1980'de başlayan ve polisin değişimini gösteren Steven Bochco'nun yeni ufuklar açmış *Hill Street Blues*'uydu. Belki de

---

* Değerlendirme dönemleri (genellikle Kasım, Şubat ve Mayıs) izlenme oranı ölçüm servislerinin yerel televizyon istasyonu izlenme oranını ölçtüğü dönemlerdir. Kendilerine bağlı şirketlere yardım etmek için ulusal televizyonlar en çekici programlarını bu değerlendirme dönemlerinde yayın programına alırlar.

** James Monaco, *Kökler* dizisinin sekiz bölümünden yedisinin bütün zamanların zirvedeki on televizyon programı arasına girdiğini söylüyor. Ancak Ek 1/Sinema ve Medya: Kronoloji'nin 1977 tarihli bölümünde, bu kez sekiz bölümünden altısı rakamını veriyor. (Ç.)



Resim 6-35. FORMATLAR VE TÜRLER. Yıllardır televizyon yayın türleri düzenlenmiş ve standartlaşmıştır. Değişkenler devamlılığı, gelişmeyi ve örgütlenmeyi (format) ve ayrıca kurmaca doğa, nitelik ve yaklaşımı (tür) içerir. Son yıllarda melez formatlara ve türlere daha fazla önem verilmiştir: Tam bir dizi ile tek bölümlü program arasında yer alan mini diziler buna örnektir.

televizyonda 1980'yılların en yenilikçi anlatımı olan *Hill Street Blues* çok etkili, sosyal içerikli polis dramını irrasyonel komediyle birleştirdi ve bunları çok sayıda karakter ile sürekli bir pembe dizi bağlamı içine yerleştirdi. Ayrıca Robert Altman'ın mizah duygusunu getirdi ve ilginç politik konuların gerçekçi yarı-belgesel işlenişine uzandı. Üst düzeyde stilize komedinin ciddi akılla birleşmesi, türlerin sıradanlığının bağlamı içine yerleştirildi ve bu da öykü anlatımında -uzun metrajlı film yapanların hâlâ aşmaları gereken- yeni bir gelişkinlik düzeyine işaret etti.

George Tinker'ın sahip olduğu MTM'nin bir yapımı olan *Hill Street Blues*, Tinker'ın NBC'nin kurtarıcısı olarak hükümdarlığını ilan etti. Bunu 1982'de yapım sorumluluğunu Bruce Paltrow'un (Gwyneth'in babası) üstlendiği ve *Hill Street* formülünü hastane ortamına taşıyan başka bir MTM yapımı *St. Elsewhere* izledi. 1985'te Bochco yaratıcı ve yenilikçi tarzını bir grup avukata uyguladı. *L. A. Law* yayında kaldığı uzun süre boyunca zekâ ve duyarlılıkla yüzlerce konuyu işledi. Bu, 1980'lerin simge televizyon yayınlarından biri olarak hatırlanabilir, çünkü politik konularla olduğu kadar iş dünyasıyla da ilgiliydi ve Amerika'da bu on yılı iş dünyası belirledi.



Resim 6-36. Steven Bochco'nun *Hill Street Blues*'u (1981-87), etkisi 1990'larda da hissedilen yeni bir televizyon draması tarzı oluşturdu. Her bölümde en az 14 başrol oyuncusu rol aldı. (Burada temel 14 başrol oyuncusu görülüyor.)

Burada ne olduğunu görebilirsiniz: 1980'lerde televizyon, 1960'lardaki sinema gibi bir kendilik bilinci geliştirmeye yetecek olgunluktaydı. Bir televizyon programı yapmak yeterli değildi, artık o programı ironik ve gelişkin anlatı biçimlerinde yapmak gerekiyordu. 1960'larda birçok usta yönetmen televizyondan geldi. 1980'lerde ve 90'larda birçok yönetmen televizyonda yaptıkları işlerin estetik ve entelektüel karşılığını buldu. Artık işler yoluna girmişti. Hâlâ bu iki biçimi ayırma eğitimi aldığımız halde, sanatçılar bir süreden beri bu iki biçimi bir madalyonun iki yüzü olarak değerlendiriyorlar.

1970'lerin sonuna kadar, televizyon yıldızlarının uzun metrajlı filmlerin asla altından kalkamayacağını yaygın olarak kabul ediliyordu. Birçoğu bunu denemiş ve başarısız olmuştu. Ancak John Travolta ve Henry Winkler küçük ekrandan daha büyük ekrana başarılı geçiş yaptıklarında, yeni bir çağ başladı. 1970'lerin parlak genç film yönetmenlerinin çoğu (örneğin Claudia Weill) televizyonda daha ilginç ve rahat sanatsal yaşamlar bulurken, oyuncular bu iki biçim arasında istedikleri gibi gidip geldiler. Yazarlar bu elektronik aracı çok daha rahatlatıcı buldular. Uzun metrajlı film dünyasında yazarlar hâlâ çok az sanatsal denetimi olan kiralık silahlar olarak görülüyor, oysa televizyonda yazar-yapımcı Bochco ve diğer birçoğunun ortaya koyduğu gibi, onlar bugünün gerçek bir güce sahip sanatsal kahramanı haline gelmişlerdir.

En iyi örneğini Bochco'nun yapımının verdiği stiller ve türler çarpışması 1980'lerin ve 90'ların başının diğer dizilerini ortaya çıkardı. Michael Mann'in *Miami Vice*'ı (1985-89) bir *film-noir* polis öyküsünü, ses kuşağına hip hop ekleyerek, Latin Amerikalılar'ın yeni başkentinin karanlık görüntüleri içine yer-



Resim 6-37. Bochco'nun *L.A. Law*'ı (1986-94), bu formülü kurmaca bir Los Angeles hukuk bürosuna uygulayarak, 1980'lerin kenti için gülünç duygular ile güncel konular üzerine sert yorumları birleştirdi. Karakter sayısı 12'ye indirildi: Avukatlar polislerden daha pahalıya mal olur. (Burada orijinal başrol oyuncular görülüyor.)



Resim 6-38. *thirtysomething*'in oyuncuları dizinin tanıtım fotoğrafında. Ed Zwick ve Marshall Herskovitz'in yaptığı bu dizi, Steven Bochco'nun dizilerinin keskinliğinden ve ironisinden yoksun olsa da, 1970'lerin "kayıp" kuşağına ilk önemli katkıydı.



Resim 6-39. Joshua Brand ve John Falsey'in *Northern Exposure*'u (1990-95) küçük bir Alaska kasabasındaki bir grup alışılmamış karakteri işledi.

leştirdi. Glenn Gordon Caron'un modaya uygun dizisi *Mavi Ay* (*Moonlighting*, 1985-89) genellikle kendisine göndermede bulundu. Edward Zwick ve Marshall Herstovitz'in *thirtysomething*'i (1987-91) temel pembe dizi anlatı modeline sadık kalırken, çoğunlukla stilistik hilelerle oynadı.

1990'da sarkaç yeniden sallanıyordu. St. *Elsewhere*'den gelen Joshua Brand ve John Falsey'in yaratımı olan *Northern Exposure* önceki dizinin konularını değil ama büyük bir antika Altman tarzı karakterler koleksiyonunu yineledi. Alaska'da geçen ve tamamen Washington Eyaleti'nin dış mekânlarında çekilen dizinin duygusal teması bölgenin kendisi gibi üşütücüydü: 20 yaşlarındaki insanlar arasındaki ilişkilerde buz çağının simgesi AIDS. David Lynch'in kısa-süren *İkiz Tepeler*'i (*Twin Peaks*, 1990-91) bu acayip postmodern eğilimi güçlendirdi.

Jack Webb'in 30 yıl önceki öncü çalışması *Dragnet*'e hürmetlerini sunan Dick Wolf'un *Law and Order*'ı (1990) daha ilginçti. New York'ta çekilen ve neredeyse Kabuki Tiyatrosu düzeyinde stilize edilmiş *Law and Order*, her hafta ilk yarım saatini üç polisin bir suçu araştırmasına, ikinci yarım saatini de bölge savcılarının bu davayı ele alışlarına ayırdı. Altı "karakter" öylesine baskılanmıştır ki -özel hayatın olmadığını kanıtlarlar- bir tanesi Çavuş Joe Friday'in ortağı ve arkadaşına ara sıra hafta sonu barbeküsü üzerine yaptığı şakayı bile özler. Karakterden kaçınan Wolf, birbiri ardına yoğun ve karmaşık bir öykü çizgisi oluşturarak düşünceler ve sorunlar üzerinde yoğunlaşabildi.

1990'ların belki de en yenilikçi dizisi, Bochco'nun 1991'de yaptığı *Cop Rock*'tı. *Law and Order* gibi bu dizi de polislerle avukatları bir araya getirdi. Ancak Wolf'un karakter olmaktan uzak avukatlarından farklı olarak, bu insanların her bölümde yedi, sekiz kez, karşı konulmaz bir şeklide durup dururken şarkı söylemeye başlama alışkanlıkları vardı! Dizi birkaç hafta sonra yayından kaldırıldı.

1980'lerde yoğun izlenme saatle-



Resim 6-40. Dick Wolf'un *Law and Order*'ı (1990 -) her yıl oyuncuları değiştiği halde konumunu koruyacak ölçüde, karakter üzerine düşünceleri öne çıkardı. Burada altı başrol oyuncusundan dördü görülüyor ve 1994 yılında bu oyunculardan yalnızca biri kaldı. Başka hiçbir yoğun izlenme saati dizisi bunu başaramamıştır. Soldan itibaren: Chris Noth, George Dzundza, Michael Moriarty, Richard Brooks.

rindeki bir saat süren dramalar yeni bir zemin oluşturdu; yarım saatlik durum komedileri ise daha gelenekseldi. İki komedi bu döneme egemen oldu: Uzun süre yayında kalan *Cheers* (1982-93) ve olağanüstü başarılı *Cosby Ailesi* (1984-92). Mesleklerden ve ailelerden kaçınan *Cheers*, bir grup oyuncuyla ilgiliydi ve hiçbir şeyin şaka yapmalarına engel olmadığı bir barda geçiyordu.

Cosby Ailesi, olağanüstü etkili Bill Cosby'nin orta sınıf bir Brooklyn ailesinin akıllı ve esprili babası olarak yeteneklerini sergilediği bir vitrin oldu. Dizi, mizahından çok sosyolojisi ve içtenliği açısından önemliydi. 20 yıl önce *I Spy*'ın ortak başrol oyuncusu olarak bir dramatik dizide başrol oynayan ilk Afro-Amerikalı olan Bill Cosby, artık Amerikan kültürel ikonlarının panteonundaki yerini almaya hazırdı. Siyah durum komedileri Norman Lear'ın türetme dizisi *Jeffersons*'dan (1975-85) bu yana 1970'lerde ve 80'lerde yaygınlaşmıştı ama ırk konusuna yapılan bir vurgu her zaman mevcuttu. 1960'larda bir *stand-up* komedyeni olarak "ihtirasla yolunda ilerlemeyi" reddeden Cosby ırkını değil, kendi karakterinin ve ailesinin insaniliğini öne çıkardı. Sonuç olarak *Cosby Ailesi* Amerikan ırk politikası tarihinde bir köşe taşı olarak durur.

Beklenebileceği gibi, 1980'lerde televizyondaki aksiyonun çoğu ulusal televizyonların ve yoğun izlenme saatlerinin dışında ortaya çıktı. Bu dönemin programlama yenilikleri, sanki patlama yapan kablolu televizyon ve videonun sunduğu kurmaca ve uzun metrajlı filmler bolluğuna tepki gösteriyormuş gibi, aracın (televizyon) doğrudanlığını öne çıkardı. Bu on yılda kablolu televizyonun etki alanı % 30'un altından % 60'tan fazlasına çıkar ve 1990'ların başında video kayıt cihazı sahipliği sıfıra yakından % 75'e fırlarken, televizyon tüketicileri

eğlenceli filmler bolluğuyla karşılaştılar. Yerel video dükkânının beş ile on bin uzun metrajlı filmden oluşan bir arşiv sunması ve özel ilgi alanlarına yönelik iki düzine kablolu televizyon kanalının bir haftada, en son filmlerden evden alışverişe dek binlerce saatlik besin sağlaması sonucu, geleneksel yayın türleri olan yarım saatlik durum komedisi ile bir saatlik dramanın ömrünü tamamlaması ne harika bir şey.

Video ve kablolu televizyonun ikili meydan okumasıyla karşılaşan televizyon yayıncıları "gerçekliğe-dayalı program" olarak bilinen bir stile yöneldiler. Nasıl terim tatsızsa, tür de öyledir: "Gerçeklik" ile program arasındaki ilişki genellikle tamamen zorlamadır. Programın yapımcısının yerel istasyonlarla (ya da kablo sistemleriyle) doğrudan anlaşma yaptığı ilk-el dağıtım, gerçekliğe-dayalı programın alanı haline geldi. *Reality show*'lar patlama yaparken, aynı biçimde ilk-el dağıtım pazarı da patlama yaşadı.

1980'lerde gece geç saat zaman diliminde Johnny Carson'un çok sayıda rakibi ortaya çıktı. Bazıları başarılı (David Letterman, Arsenio Hall), bazıları başarısız (Joan Rivers) oldu ve 1970'lerde Phil Donahue'nun öncülüğünü yapmış olduğu zevksiz gündüz zamanı söyleşi programları alanına çok sayıda insan girdi. Gece programları yeni yapımlarla ilgilenen eğlendiricilerin vitrini olmaya odaklanırken, gündüz programları genellikle içinde saçma biçimde cinsel eğilimlerin yer aldığı hayat tarzlarına yönelik acayip yan gösteriler için heyecan verici rekabetle meşgul oldular.

Bütün bunlar yeterince masum bir biçimde başladı: 1970'lerde Phil Donahue feminist konular ve diğer politik meselelerdeki tartışmalara akıllıca katkıları nedeniyle önemli ölçüde saygınlık kazanmıştı, ancak 1980'lerde gündüz söyleşi programları mantıksal aşırılıklar sirki haline geldi. Belki de burada yalnızca Amerikan kamusal yaşamının birçok alanında aklın çözülüşü yansıyor. 1990'ların ortasında bu format pespaye Jerry Springer ve küfürbüz çatlak Howard Stern'in düzeyine kadar düşmüştü.

Söyleşi programları gerçekliğe-dayalı kategorisinde tek başına değildi. 1970'lerde en saldırgan film eğitmenlerinin bile beklemediği bir gelişmeyle eğlencenin kendisi popüler bir konu haline geldi. Basındaki iki saygın film eleştirmeni olan Gene Siskel ve Roger Ebert, 1978'de PBS'te bu türün öncülüğünü yaptılar. Kısa bir süre sonra onlara film kliplerini sömüren ve düşüncelerini ifade etmeye istekli yarım düzine insan katıldı. *Entertainment Tonight* (1981-) ve taklitleri her akşam milyonlarca meraklı için mesleki ayrıntılarla eğlence işini içerdi.

Tabloit gazeteler yayımlayarak zengin olan Rupert Murdoch, *A Current Affair* (1986 -) ile bu duyarlılığı televizyona taşıdı ve bu, onun yeni Fox televizyonunun ilk başarılarından biri oldu. Kan ve sansasyonun bu geleneksel karışımına kısa sürede çok sayıda taklidi eklendi. Bu alanda dağıtılan tabloit programlar, giderek ilgi çeken cinayet, kundakçılık, ırza tecavüz ve çocuk istismarı konularına konsantre olan ortalama yerel haberler programlarından çok farklı değildi.

Geleneksel televizyonlar bile gerçekliğe-dayalı program akımına katıldılar; bu arada magazin programları saygın ve kârlı *60 Minutes*'ün peşinden giderek yoğun izlenme saatlerinin temel ürünü haline geldiler. 1990'ların sonunda magazin programları, 1970'lerde ulusal televizyonları sırtlamış olan film programlarını bile geçerek, birçok kanalda her gece yayımlanan programlar haline geldiler. Neden? Gerçeklik eğiliminin kısmen bir nedeni vardı: *60 Minutes* uzun



Resim 6-41. Carson 1968'de, 1977'de ve Mayıs 1992'de emekli oluşunun gecesinde. (*JM*)

süreli yüksek izlenme oranını yakalamıştı ama bu format, bu programlar ulusal televizyonlardaki haber bölümlerince desteklendiği için büyük bir hızla yayıldı. Bunlar yapımı ucuz programlardı ve - en önemlisi- ulusal televizyonlar başkalarına yapım ücreti ödemek zorunda değildi. Örneğin NBC (1998'de de yaptığı gibi) sonradan en önemli programlarından biri olacak *ER*'e sahip olmak için Warner'a 850 milyon dolarlık bir çek yazmak zorunda kaldığı ve spor ligleri anlaşmalarının milyar dolarlarla ifade edildiği bir dönemde, magazin programları gibi ülke içi haber yapımları da ekonomik açıdan karşı konulamazdı.

Magazin programlarının popüler olmasının, gerçekliğe yönelik bir arzuyu sunduğunu düşünmek hoş olurdu, ancak 1990'larda Amerikan televizyonunun itici gücü olan gerçeklik bir kurmacadan çok saçmalıktı. 1990'lar, Körfez Savaşı'nın zamanından önce patlaması, CNN'in yıldız muhabiri Peter Arnett'in Bağdat'a konuşlanıp, gece görüşlü kameralar açık yeşil renkli çizgilerin görüldüğü karanlığı yakalarken bombardımanı tanımlaması ve petrole bulanmış bir deniz kuşunun görüntüsüyle başladı. Geriye bakınca bu on yılın ortalarının genellikle, adalet ve medyayı küçük duruma düşüren O. J. Simpson davasıyla geçtiği görülür. Bu on yılı bir patlama ve Monica'nın yılıyla (1998) bitirdik. 1998 yılı aynı zamanda, adaletin O. J. davasından bile daha fazla aşağılandığı bir olayın, başkanın büyük jüriye (bant kaydı olsa da) verdiği ifadenin yayınını da içerdi. Başkanlık konusundaki tartışma, ikinci düzeyden kraliyet üyeleri olan Diana (1997) ve JFK Jr'ın (1998) ölümüyle beslenen medya sirklerince oldukça desteklendi.*

Gerçeklik hareketi Kamusal Yayıncılık alanında çok yararlı oldu. İlk olarak 1970'lerde ortaya çıkan PBS, ağırlıklı olarak ithal İngiliz dramalarına dayanıyordu. 1980'lerde bütçeler kısılırken PBS yapımcıları ülke içine ve çok pahalı olmayan türlere yöneldiler. Nasıl-yapılır programı kamusal televizyonun hoşlanılan temel ürünü haline gel-

* 1990'larda kurmaca televizyon programları öylesine ilişkisizdi ki, bu dipnota havale edildi. *Seinfeld*, *ER* ve *The Simpsons* bu döneme egemen oldu. *Law and Order* kendisine gösterilen güvene layık oldu. David E. Kelley'in adı tarih kitaplarında yerini alacaktır ama yaptığı programlar 1980'lerin dizilerinin sönük kopyalarıydı. Ve çoğunlukla mizahı iğrenç bir biçimde istismar eden, *teenage* öncesi çocuklar için yapılmış *teenage*'ler hakkındaki programlar (*Beavis and Buthead*) yorgun repertuvara yalnızca yeni ilaveler yaptılar. 1990'larda büyüyenler Food Channel'i ya da interneti izliyordu.

di. Julia Child'ın öncülüğünü yaptığı *The French Chef*'e eski evleri yeniden düzenleme, eski arabaları tamir, bahçe düzenleme ve doğal yemek pişirme gibi birbirine yakın hobiler eklendi. 1980'de Carl Sagan'ın *Cosmos* dizisinin başarı kazanmasından sonra, *Nova* ve *Nature* gibi bilim ve doğa programları (genellikle uluslararası ortak yapımlar) PBS programcılığının uzun süre en önemli programları oldular. 1990'ların ortalarında nasıl-yapılır türlerinin her birinin kablolu televizyonda kendi kanalı vardı.

Ticari televizyonlardan neredeyse tamamen kovulmuş olan belgesel, kamusal televizyon program tarifelerinde kendisine bir yer buldu. *Frontline* (1982-) "gerçekliğe-dayalı" programın akıllıca, yerinde ve ustaca olabileceğini gösterdi. Amerika'daki sivil haklar hareketinin tam ve eksiksiz bir tarihi olan *Eyes on the Prize* (1987, 1990) tarihsel bir araç olarak televizyonun gerçek değerini kanıtladı. Ken Burns'ün *The Civil War*'u (1990) PBS'e rekor sayıda izleyici çekti. Yayında reklamı yapılan yapımın video kaset versiyonunu yarım milyondan fazla insan satın aldı. İlk kez televizyon bir referans aracı olarak onaylandı.

1986'da Bill Moyers ticari televizyon CBS ile flört etmeyi nihayet bırakarak, *Joseph Campbell and The Power of Myth* (1988) ve *A World of Ideas* (1988-) gibi dizilerle haberlerden politikaya, belgeselden felsefeye uzanan öncü bir yorumcu/deneme yazarı oldu. Edward R. Murrow'un müthiş mirasına sahip çıkabilen tek gazetecinin Moyers'in olması, Amerikan televizyon tarihinde üzücü bir durumdur. Onun yıllardan bu yana geliştirdiği deneme/yorum biçiminin geleceğin yazar-yapımcılar kuşağı için bir model olmasını umuyoruz.

Tıpkı ulusal televizyonların 1960'larda ve 70'lerde Amerika'nın farklı bölgelerini birleştirmeye yardımcı olması gibi, günümüzde ilgi alanları açısından özelleşmiş ve yayılmış ulusal televizyon sistemleriyle birlikte uydu yayını da Avrupa'yı ve dünyanın geri kalanını homojenleştiriyor. Ve bu homojenleşen televizyon kültüründe açıkça Amerikan tadı vardır. 1980'lerde *Dallas* ve *Hanedan* (*Dynasty*) gibi popüler dizilerin neredeyse Amerikalılar kadar Avrupalı müptelası da vardı. Thatcher televizyon yayınlarını yeniden düzenleyen yasa tasarısını 1989'da Avam Kamarası'ndan geçirdiğinde, yasa yetersiz bir biçimde İngiliz yapımı programların en az % 25 olmasını gerektirdi.

1980'lerdeki özelleştirme dalgası altında Avrupa kanalları çoğunlukla kamusal kuruluşlar olarak korundular ve devlet kurumları tarafından işletildiler. İtalya'da RAI, 1970'lerde çok sayıda ilginç sinema/televizyon filminin ortak yapımcısı olarak etkili oldu. Ermanno Olmi ve Roberto Rossellini gibi yönetmenler bu sistem sayesinde desteklendiler. Benzer biçimde Alman devlet televizyonları da, 1970'lerde bu ülkedeki sinema rönesansının finanse edilmesine yardım ettiler. (Fransa'da televizyon hem sinema hem de kendi alanında daha etkisizdi.) Dünyanın birçok ülkesinde televizyon ve uzun metrajlı film endüstrileri artık bir ve aynıdır.

Fransa'da 1980'lerin büyük başarısı, Amerikan kablolu televizyondaki filmler ve sporlar formülünü Avrupalılaştırarak ücret karşılığı hizmet veren ve birkaç ülkede öncü televizyon gücü olması için bu strateji üzerine 1984'te kurulan Canal Plus'a aitti. Avrupa'daki en büyük televizyon pazarı olan Almanya'da, özel ve kamusal kanallar uyduyla rekabet ediyor. 1975'te yayınları yeniden düzenleyen ilk Avrupa ülkesi olan İtalya'da devlet kurumu olan RAI, Silvio Berlusconi'nin güçlü Fininvest grubu-



Resim 6-42. Henry Hampton'un *Eyes on the Prize*'ından dramatik bir sahne: Dizilerin ortaya çıkardığı tarihi belgelerin önemli bir örneği.

nun yaptığı gibi, birkaç kanalı işletiyor. Ücretli kanallar 1991'de ortaya çıktı.

Mucit John Logie Baird'ın 1920'lerin sonunda ilk işleyen televizyon sistemini sergilemiş olduğu İngiltere'de televizyon endüstrisi her zaman hem ABD'deki ticari televizyonlardan hem de Avrupa'daki devlet denetimli sistemlerden farklı bir yolu izlemişti. Sermayesi kamusal olduğu halde British Broadcasting Corporation (BBC) her zaman hükümet denetiminden bağımsız oldu. Ticari televizyon İngiltere'de 1955'te ortaya çıktı ve 1936'dan bu yana çalışmakta olan BBC'nin iki kanalıyla birleşti. 1982'de ikinci bir bağımsız kanal olan Channel 4 estetik olduğu kadar politik olarak da değişik azınlık gruplarına* hizmet etmesi talimatıyla kuruldu. 1980'ler boyunca Channel 4 İngiliz sinemacılara bir iyilik yaptı: Programlar için sermaye kaynaklarını % 33 artırmıştı. 1996'da başka bir bağımsız olan Channel 5 bu karışıma eklendi.

1991'de Thatcher hükümeti Channel 3'ü işletmek için 15 yerel lisansı ihale yoluyla satışa sundu ve birkaç kanal el değiştirdi. Bu arada İngiltere'deki ticari ve kamusal televizyonların bu alışılmamış karışımı ABD dışındaki en yaratıcı ve gerçekten uluslararası olan bir diğer televizyon endüstrisine yol açmıştır.

Fransa, İngiltere ve diğer yerlerdeki kültürel krizler Amerikan "kültür emperyalizmine" karşı uyarıda bulunurken, televizyon yetkilileri "Amerikan programlarını almayı" daha kârlı bulmayı sürdürüyor ve sinema/televizyon endüstrisi hâlâ Amerika'nın en fazla kâr getiren ihracat alanlardan biridir.

Hem radyo hem de televizyon ortaya çıktıkları dönemde orduyla yakın ilişki içindeydiler. Günümüzde ABD Savunma Bakanlığı dünya çapında birçok televizyon istasyonu ve radyo vericisi işletiyor. NBC, CBS ve ABC'nin öncülük

* Burada azınlık olarak etnik gruplar değil, farklı beğeni grupları kastediliyor. (Ç.)

ettiği küresel dağıtım ağı çok daha güçlüdür ve FCC'nin 1971'de bundan böyle ulusal televizyonların kendilerinin üretmedikleri yapımları dağıtamayacaklarına dair karar almasından sonra bu iş Hollywood patronları tarafından üstlenildi. ("Fin-Syn" denen bu karar 1993'te tersine döndü.)

1970'lerin sonunda uluslararası bir başarı kazanan *Bonanza*, 90 ülkede her hafta 400 milyondan fazla insan tarafından izlenebiliyordu. 14 yıl süren *Bonanza*, 359 bölüm halinde yayınlandı. Dizinin dağıtımı bitmeden önce, 359 saatte toplam 143 trilyondan fazla izleyici Cartwright ailesinin değerlerine maruz kaldı. 1980'lerde *Dallas*, 1990'larda da *Baywatch* dünya çapında benzer rakamlara ulaştılar.

Bunlar tek bir programın rakamlarıdır. Dağıtımda olan yüzlercesi vardır. UNESCO bir keresinde her yıl Amerikan programlarının 100.000 ila 200.000 saatinin ihraç edildiğini hesaplamıştı. Warner Brothers 117 ülkede 52 yan kuruluşu, MCA ise 115 ülkeyle anlaşmalı 24 yan kuruluşu kontrol etti. Daha da ötesi, bu ulusal televizyon sistemlerinin çoğu tamamen Amerikan ulusal televizyonlarının üretim dalları tarafından kuruldu ya da teknolojilerini onlardan satın aldı. 1972 gibi erken bir tarihte uydu yayın dağıtımı başlarken, ABC'nin olimpiyat oyunlarının uydudan yayını 100 ülkede 2 milyar izleyiciye ulaştı. Bunun net sonucu benzeri görülmemiş ölçüde bir kültürel etkidir.

Dünya ekonomisi gelişirken, eğlence Amerika'nın egemen olduğu endüstri dalı olarak kaldı. 1960'larda ve 70'lerde ülke dışında olduğu gibi ABD'deki kültür eleştirmenleri de bu etkiyi alçak emperyalist güçle ilişkilendirdiler. Gerçek daha basittir.

Amerikan sineması ve televizyonu ortaya çıkışlarından itibaren pazar tarafından düzenlendi. "Sanat" genellikle Avrupalı film ve televizyon yapımcılarının bir kaygısıyken, sanatın ABD'de bu sürece müdahalesine nadiren izin verilmiştir. Sonuç olarak Hollywood hâlâ diğer ülkelerden daha fazla pazarlanabilir yapımlar üretiyor. Dahası, Amerikalı oyuncular herkes gibi görünüyor. Eğer İsveçli ya da İtalyan, Nijeryalı ya da Taylandlı'ysanız, diyelim bir Fransız yapımından çok bir Amerikan yapımında size benzeyen insanları görmeniz büyük bir olasılıktır. Belki de daha önemlisi, Amerikan sinema endüstrisi uzun yıllardır uluslararası olmuş, nerede bulduysa yetenekleri kendisine çekmiştir.

Bu açıklama, eğer bir program için anlaşma yapmaya çalışan Avustralyalı bir yapımcıysanız, sizi fena halde kızdıracaktır. Erik Barnouw'un *Tube of Plenty*'de belirttiği gibi, Amerikalı dağıtımcılar başka ülke yapımlarına o ülkenin yapımcılarından daha düşük teklifte bulunarak etkin bir biçimde diğer ülkelerin yapımlarının fiyatını düşürüyor. Giderek homojenleşen dünya kültürünün geri planında yerel renklerle gelen canlılığı yitiriyoruz. Diğer yandan ise aynı şakalara gülen insanların birbirlerini daha az vurması muhtemeldir.

Amerikalılar'ın dünya film ve televizyon pazarında sahip olduğu bir avantaj İngiliz dilidir. Bu dili diğer ülkelerle paylaşırlar. Geçtiğimiz yirmi yıl boyunca Amerikan kamusal televizyonu kamusal ve bağımsız İngiliz televizyonuyla yakın ilişkiler geliştirmiştir. 1960'ların sonundan itibaren BBC ve ITV'nin prestijli dizilerinin dünya pazarında önemli bir etkisi olmaya başlamış, hatta sonunda Amerikan televizyonunun gelişen biçimini bile etkilemiştir.

Bu kısmen, BBC'yi göreceli olarak devletin mülkiyetindeki diğer birçok sistemin boyun eğmek zorunda kaldığı hükümet sansüründen kurtarmış olan



Resim 6-43. *Monty Python's Flying Circus* (BBC, 1969-74). 1950'lerdeki *Goon Show*'un bir miktar değiştirdiği İngiliz Music Hall'un geleneklerinden esinlenen Python'lar, zarif bir biçimde soyut ama çok sayıda izleyiciyi çeken genellikle keskin bir mizah tarzı yarattılar.

İngiliz bağımsızlık geleneklerinin sonucuydu. Aynı zamanda (reklamlardan ya da vergilerden pay almaktan çok) kullanıcı lisans ücreti aracılıyla finanse edildiği için, İngiliz kamusal televizyonu, politik sansürden göreceli olarak tecrit olduğu kadar, Amerikan televizyonuna oranla bu finansman sisteminin getirdiği sınırlamalardan da kurtulmuştu. Daha da ötesi, Birleşik Devletler'de yönetmenler televizyonu bir eğitim zemini olarak görmüşlerken, İngiltere'de 1960'ların sonunda televizyon artık filmlerine para sağlayamayan sinema filmi yönetmenleri için bir sığınak haline de geldi.

İngiliz dizileri tek bir yıldız oyuncudan çok grup oyununa dayalıdır: En iyi dizilerin çoğunda Amerikan televizyonunda ender olarak rastlanan kolektif bir ruh vardır. İngiliz dizileri genellikle sınırlı bir süre gösterim için planlanır ve bu 1970'lerin sonunda Amerikan mini dizilerini ortaya çıkaran yaklaşımdır. Son olarak İngilizler, çok çabuk kapalı-uçlu televizyon dizileri ile 19. yüzyıl romanı arasındaki benzerlikleri keşfettiler ve bir dizi romanı bu yeni araçta yeniden işlediler.

1967'de yapılan John Galsworthy'nin *Forsyte Saga* adlı yapıtından BBC'nin 26 bölümlük versiyonu büyük bir uluslararası başarıydı ve dünya pazarını İngiliz televizyonuna açtı. *Savaş ve Barış* (1972, 20 bölüm ve şüphesiz bu klasiğin en iyi uyarlaması), Sartre'ın *Özgürlüğün Yolları* (1970, 13 bölüm) ve Zola'nın *Nana*'sı (1968, 5 bölüm) en çok öne çıkan dizilerdir ama önemli bir etkisi olmuş başka çok sayıda dizi de vardır. Kenneth Clark'ın *Uygarlık* (*Civilization*, 1969) ve Jacob Bronowski'nin *İnsanın Yüceliği* (*The Ascent of Man*, 1973) o zamandan bu yana sevilen bir biçim olan televizyon dersi (*lecture*) dizisini ortaya çıkardılar.

Bu dönemin İngiliz dramalarının tümü değeri kanıtlanmış yapıtların uyarlamalarıydı. BBC özgün diziler yapmak için bu alanı İngiliz ticari televizyon yapımcılarına (ağırlıkla Granada ve London Weekeend'e) bıraktı. Zengin bir aile ile hizmetkârlarının 1900-1930 arası yaşamlarını anlatan *Upstairs/Downstairs* (1971-75, 68 bölüm) büyük bir uluslararası başarı oldu. II. Dünya Savaşı sırasında Liverpool'da orta sınıf ile işçi sınıfı arasında yer alan bir ailenin daha az cazip destanı olan *A Family at War* (1970-71, 52 bölüm) daha az popüler oldu ama dramatik açıdan daha ilginçti. Frederic Raphael'in *The Glittering Prizes*'ı (1975, 6 bölüm)

Cambridge'den bir grup öğrencinin 1950'lerden 1970'lere uzanan yaşamlarını takip etti. Bu dizilerin hepsinin uluslararası etkisi olmuştu.*

Ancak İngilizlerin bu dönemdeki en önemli ihracı *Monty Python's Flying Circus*'du. İngiliz dramatik dizileri ABD'deki yaygın bir eğlence tarzının daha etkili ve seçkin versiyonları olabilir ama İngiliz komedisi, Amerikan tarzından radikal bir kopuştur. Yarım saatlik kısa oyunlar, canlandırma, sözcük oyunu, taşlama ve saçmalıktan oluşan *Monty Python* hemen televizyonun temel öğesinin şov değil olay olduğunu, komedinin en azından drama kadar zarif, yoğun ve sevilebilir olduğunu ve "kimsenin İspanyol enkizisyonu beklentisi içinde olmadığını" anladı.

"TV": Sanal Aile

Aralıklı değil de kesintisiz yaşanan bir deneyim olduğu için, televizyonun izleyiciyle gerçeklik arasında olağanüstü bir aracılık yeteneği vardır. Filmler iki ya da üç saat sürebilir, bu zaman süresince filmlerin dünyasında yaşarız. Televizyon, ister tek bir günün program tarifesi bağlamında olsun, isterse ona ait biçimler olan diziler ve seriyaller konusunda olsun, devamlıdır, asla bitmez. Daha da ötesi televizyon bizim mekânımızda, bizim zamanımızda gerçekleşir. Televizyon gerçekliğimizin parçası haline gelir. Yıllık Nielsen araştırmalarına göre günde yaklaşık yedi saat televizyon izleyen ortalama bir Amerikan ailesi için, televizyon gündelik hayat için bir arka plandır: Çoğunlukla ön planı baskılayan bir arka plan. Sonuç olarak televizyon yalnızca izleyiciyle gerçeklik arasında değil, aynı zamanda gerçeklik ile kurmaca arasında da aracılık yapar. Hepimizin kafası karışır.

Televizyonun hem bir eğlence hem de bir enformasyon aracı olması nedeniyle, bazen birincinin esasen kurmaca doğasıyla ikincinin esasen kurmaca-olmayan doğası arasında ayrım yapmakta zorlanırız. Daha önce gördüğümüz gibi, "gerçekliğe-dayalı" program genellikle terimler açısından bir karşıtlıktır. Televizyonun toplumsallaştırıcı etkisi -yinelenen şiddetin çocuklar üzerindeki etkisi, televizyon dünyasının ona alışan insanlar için asıl gerçeklik olma eğilimi vb- üzerine çok yazılmıştır.

Bu güçlü iletişim aracının en büyük etkisi, Raymond Williams'ın *Television: Technology and Cultural Form*'da belirttiği gibi, dramayı hayatın bir parçası haline getirmiş olmasıdır:

> Gelişkin endüstri toplumlarının eşsiz özelliklerinden biri açıkça şudur: Bir deneyim olarak drama *niceliksel olarak gündelik hayatın öylesine ayrılmaz bir parçası haline gelmiştir ki, bu durum niteliksel bir değişim olarak görünmektedir.* (*A.b.ç. JM*)

Filmler, zirvede olduğu yakın bir dönemde bile ayrı bir deneyimken, drama artık hayatlarımızla ayrılmaz biçimde bütünleşiyor ve çoğumuzun hayatına hükmediyor. Sokakta ateş edilir ve insanlar otomatik olarak kameraları aramak için döner. Genellikle ortada kamera yoktur. Vietnam Savaşı (1963-75) filme alındı, kurgulandı ve ertesi gün yayınlandı. Körfez Savaşı (Ocak, 1991) sanki dünyadaki ekranlarda gerçekleşiyormuş gibi canlı aktarıldı. Gerçek öyküler yarı-belgesel biçiminde yeniden anlatılır ve "haberlerde" olay canlandı-

* 1980'ler ve 1990'larda daha az yenilikçi olsalar da İngiliz ulusal televizyonları ihraç edilebilir drama ve komedi üretmeye devam ettiler.



Resim 6-44. 20. YÜZYIL AİLESİNİN DÖNÜŞÜMÜ. 1920'lerdeki ideal Amerikan ailesi: Anne ve baba, erkek ve kız çocuk mutlu bir biçimde akşam yemeğine oturmuşlar, sohbet ediyor ve birbirlerinin gözlerine bakıyorlar. (Bu poz fotoğraf için verilmiştir.) Dört bardak süte dikkat edin. Daha sonra 1940'larda çekirdek aileye radyo da dahil oldu. Daha az konuşup radyoyu dinleyebilirler ama hâlâ göz temasındalar. 1960'larda bu düş sona erdi. Çekirdek aile bir izleyici haline gelmişti. Ne birbirlerine bakabilirler ne de birbirlerini işitebilirler. 1980'lerde herkesin kendi televizyonu olmuştu ve artık birarada bile oturmuyorlardı.



Resim 6-45. 1950'LER. Evlerin salonlarındaki sürekli elektronik misafir için ailelerden daha iyi bahis konusu var mıdır? Televizyon aileleri önemli ölçüde kendi ailelerimizin yerini almıştır. Bu strateji başarılıdır, çünkü görsel olmaktan çok diyaloğa dayanan, içten ve pskolojik olan "oturma odası" dramaları küçük ekrana çok iyi uyar. Amerikan televizyon aileleri sade, "çekirdek" olmak eğilimindedir: Bir anne, baba ve iki çocuk. Kelimenin tam anlamıyla televizyonda büyüyen Nelson ailesi bu konudaki ilk örnektir. Eski bir dans orkestrası kurucusu Ozzie ve şarkıcı olan karısı Harriet, iki oğulları David ve Ricky'yle başrolü oynadılar. David daha sonra iş dünyasında kariyer yaptı. Ricky rock yıldızı oldu ve dramatik bir biçimde uçak kazasında öldü. Kırk yıl boyunca Nelson ailesi çok sık taklit edildi ve bu ailenin samimiyetine hiçbiri rakip olamadı.

rılır, çünkü kameralar genellikle olay anında orada değillerdir. Ama en önemlisi, Williams'ın belirttiği gibi, her gün, her yıl maruz kaldığımız dramatik medyanın aşırı fazlalılığıdır.

Televizyonun bu yaygın etkisi, görülmemiş önemde bir sorundur. Uzun süredir televizyon eleştirmenleri konu -özellikle de şiddet sorunu- üzerine odaklanmıştır, çünkü bu, izleyicileri etkilemektedir. Bu sorun çocuklar düşünüldüğünde özellikle hassastır. Televizyonun günlük hayatın şiddet payını gerçekten artırdığını kanıtlayan pek çok delil vardır. (Televizyon silahla vurma, bıçaklama ve diğer şiddet eylemlerini, 1960'lı yılların eylemcisi H. Rap Brown'un 35 yıl önce söylediği gibi, "vişneli tart kadar Amerikan" hale getirdiğine göre, nasıl yaygınlaştırmazdı ki?)

Bununla birlikte televizyonun potansiyel olarak şiddete eğilimli kişilikleri yatıştıran bir güvenlik supabı olarak işlev gördüğünü gösteren ikna edici kanıtlar da vardır. 1970'lerin sonunda Florida'da cinayetten suçlanan bir gencin avukatları gencin eyleminin kısmen televizyon şiddetine maruz kalması sonucu olduğu savunmasını yaptılar ve California'da yağmalamaktan sanık birkaç kız kendilerine model aldıkları bir televizyon filmini delil olarak sundular. Savunmalar başarılı değildi ama bu sorun yoğun ilgi çekti.

1970'lerde yeni bir argüman gelişti. 1977'de yayımlanan kitabı *The Plug-in Drug*'da Marie Winn sansürün odağını konudan iletişim aracını yaşantılama yönünde değiştirdi. Winn, televizyonla ilgili sorunun, televizyonun *ne* gösterdiği değil ama *nasıl* gösterdiği olduğunu öne sürdü. Televizyonun çocuklara edilginliği telkin ettiğine dair ikna edici bir argüman sundu ve televizyona maruz



Resim 6-46. 1950'LER. Nelson'ların 1950'lerdeki en büyük rakipleri *Father Knows Best*'teki Anderson ailesiydi. Robert Young (daha sonradan eşit düzeyde doktor modeli oldu) ve Jane Wyatt başroldeydiler. Elinor Donohue, Bill Gray ve Lauden Chapin de onların çocuklarıydı. 1950'leri Nelsonlar ve Andersonlar'la geçiren bizler kendi ailelerimize daha az ihtiyaç duymuştuk.

kalmanın küçük çocukların nörolojik gelişimini çok fazla etkilediğini iddia etti. Winn televizyonun konuşma kabiliyeti üzerine etkilerini tartıştı ve bunun değişen bilinç durumlarıyla ilişkisini araştırdı ama argümanının en önemli yanı, televizyonun varlığının aile yaşamını yok etmesine dair eleştirisidir ve bu hâlâ güçlü bir iddiadır.

Winn için televizyon vekil ebeveyn haline gelmiş, toplumsal ve etik değerlerin geliştirilmesi ve sunulması işinin çoğunu üstlenmiş ve çocuğun biyolojik anne ve babasından daha büyük ölçüde otorite konumu elde etmişti. Kitabının adının metaforik olması amaçlanmamıştı. Anne ve babalar, der Winn, başlangıçta televizyonu çocukları sakin tutmak için bir uyuşturucu gibi kullanırlar. Sonunda çocuk televizyona alışır ve televizyon hayat boyu gerekli bir alışkanlık haline gelir.

Açıktır ki, televizyon deneyimini birçok çocuk yaşar ama bir çoğu da bundan derinden etkilenir ve bizler hâlâ bunun hangi derecede ve nasıl olduğunu, ayrıca da bunun toplumsal ve politik olarak ne anlama geldiğini bilmiyoruz. Toplumsal bir olgu olarak televizyon tartışmalarının çoğu bu temel soruna odaklanır.

Winn'in kitabının yayımlanmasından bir yıl sonra, eski reklamcı Jerry Mander eskiden kendisi için çalışan Winn'in tezlerine karşı uzun süren tartışma içinde pozitif olarak koruyucu bir bakış getirdi. Onun kitabının adı basit bir biçimde *Four Arguments for the Elimination of Television*'du (Televizyonun Devre Dışı Bırakılması İçin Dört Argüman). Mander ciddiydi. Hazır bir okur kitlesi buldu. 15 yılda kitabı 27 baskı yaptı. Ve hiçbir şey değişmemişti.*

* Bu tam doğru değil. 1992'den itibaren ortalama bir Amerikalı'nın üç değil otuzdan fazla kanalı vardı, yüzlercesinin de ortaya çıkması bekleniyordu ve yayınları videoya kaydedebiliyordu. Daha fazla sinyalin ulaştığı ve bir videoya sahip ortalama bir Avrupalı'nın ise seçebileceği iki yerine bir düzine kanalı vardı ve uydu yayınlarının bombardımanı altındaydı.



Resim 6-47. IRMAK ROMAN (NOVEL SAGA). Viktorya dönemi yazarlarından John Galsworthy'nin altı ciltlik romanından uyarlanan 26 bölümlük İngiliz dizisi *The Forsyte Saga* (BBC, 1967) dünya çapında büyük bir başarı kazandı. Burada 1880'ler tarzı aile fotoğrafında görülenler dizinin 15 başrol oyuncusudur. Dizinin kadın kahramanı Irene (Nyree Dawn Porter) ortada oturuyor. Onun soluna doğru ön plandaki kişi dizinin ilk bakıştaki kötü karakteri Soames (Eric Porter). Duyarlı anlatıcı rolündeki Jo (Kennth More) arka sırada soldan ikinci.

Resim 6-48. 1970'LER. 1970'lerde ideal, on yıllık kuşak çatışmasından sonra büyük ölçüde lekelendi. New York, Queens'den alt orta sınıf insanların anlatıldığı *All in the Family* (Norman Lear ve Bud Yorkin, 1971) gerçek aile sorunlarıyla ilgilendi ve bunlara duyarlılıkla yaklaştı. Bu fotoğraftakiler Gloria (Sally Struthers), Edith (Jean Stapleton), Archie (Carroll O'Connor), Mike (Rob Reiner) ve Betty Garrett.





Resim 6-49. 1970'LER. 1973'te Craig Gilbert'in PBS dizisi *An American Family*, tahrik edici sinema-gerçek stiliyle Santa Barbara'dan Loud ailesini anlattı. Bir yıl boyunca bu aileyle yaşayan sinemacılar bir pembe diziye yetecek malzeme topladılar. Bunlar arasında evliliğin bozulması ve o dönemde bir televizyon tabusu olan en büyük oğlun New York'taki eşcinsel çevreye katılması da vardı. Loud ailesi üyeleri, sinemacıların aile hayatının olumlu yönlerini es geçip olumsuz yönlerine odaklanmasını protesto ederek ülke çapında ünlü oldular.



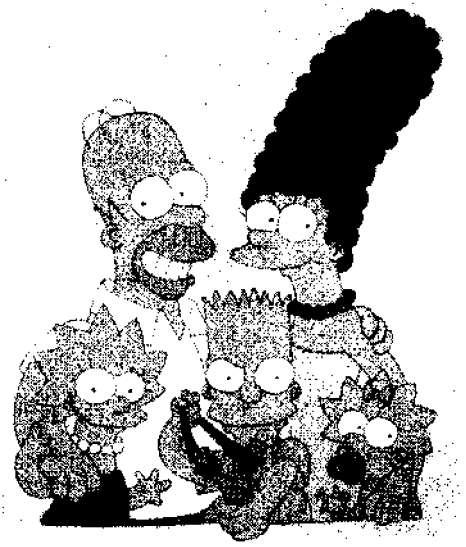
Resim 6-50. 1970'LER. Kendisiyle dalga geçen aile: *Mary Hartman, Mary Hartman*'ın Hartman/Znukway klanı (Norman Lear, 1976). Kısmen pembe dizi, kısmen taşlama, kısmen nevrotik psikodrama olan *MH, MH* Amerikan televizyon ailesi için dönüşü olmayan noktanın mizahi yönüne işaret etti.



Resim 6-51. 1980'LER. 1970'lerin mitoslarına meydan okuyan Huxtable klanı 1980'lerde ideale yeni bir hayat verdi ve süreç içinde ırksal çizgileri bulanıklaştırdı. Bill Cosby'nin arkasında soldan sağa doğru: Sabrina LeBeauf, Keshia Knight-Pulliam, Lisa Bonet, Malcolm Jamal-Warner, Phylicia Rashad ve Tempestt Bledsoe.



Resim 6-52. *Cosby Ailesi*'nin yapımcıları Marcy Carsey ve Tom Werner, *Roseanne*'nın gerçekçi işçi sınıfı ailesiyle yeniden başarı kazandılar. Roseanne ve Dan (John Goodman) D. J., Darlene ve Becky'yi yetiştirerek iyi bir iş yaptılar.



Resim 6-53. 1990'LAR. *Cosby Ailesi* 1980'lere damga vururken, işlevlerini yitirmiş *Simpsonlar* da 1990'lara hâkim oldular. Aile sarkacı yeniden "budala baba" konumuna geliyor. Yumurcaklar postmodern göndermelerden ve yoğun parodiden hoşlanıyor. En azından Marge ve Homer hâlâ birlikteler.

Mander'in "Dört Argümanı" ("Deneyimin Aracılığı", "Deneyimin Sömürgeleştirilmesi", "Televizyonun İnsan Üzerindeki Etkileri" ve "Televizyonun İçsel Eğilimleri") 20. yüzyılın ikinci yarısını belirlemiş olan bu güçlü aracın düzinelerce etkili eleştirisine göre yerinde bir sınıflamaydı. Kabaca açıklanırsa, bunlar şu konuları içerir: Televizyon bizi gerçeklikten ayırır, televizyon bizi deneyim tercihinden yoksun bırakır, yapay ışık sizin için iyi değildir ve televizyon öylesine hafif bir araçtır ki, gerçekliği çarpıtır. Mander 20. yüzyılın bu son kitle iletişim aracına dair güçlü bir iddianame sunar. Ancak onun ortaya koyduğu noktalardan biri öne çıkar: Çoğumuz artık televizyonun bizim adımıza yaşamlarımızı yönetmesine izin veriyoruz; bu baştan çıkarıcı ve yaygın araç bizi gerçeklikle yakın ilişkiden yoksun bırakmıştır.

1985'te eleştirmen Neil Postman televizyonun ve eğlence evrenimizin politika üzerine etkilerine odaklanan benzer bir eleştiri olan *Amusing Ourselves to Death: Public Discourse in the Age of Show Business* (Televizyon: Öldüren Eğlence - Gösteri Çağında Kamusal Söylem) ile bu tartışmaya katıldı. Postman 20. yüzyılın yeni ufuklar açan ik karşı ütopyası olan George Orwell'ın *1984*'ü ile Aldous Huxley'in *Cesur Yeni Dünya*'sı (*Brave New World*) arasında zekice ayrımlar yaptı:

> Orwell kitapları yasaklayacak olanlardan korktu. Huxley kitap okumayı isteyecek kimse olmadığı için, bir kitabı yasaklamak için neden olmamasından korktu. Orwell bizi enformasyondan yoksun bırakacak olanlardan korktu. Huxley bizi edilginlik ve bencilliğe indirgeyecek kadar fazla enformasyon verecek olanlardan korktu. Orwell gerçeğin bizden gizleneceğinden korktu. Huxley gerçeğin bir anlamsızlık denizinde boğulacağından korktu. Orwell tutsak bir kültür haline geleceğimizden korktu. Huxley önemsizleşmiş bir kültür haline geleceğimizden korktu.... *1984*'te insanlar acı çektirilerek kontrol edilirler. *Cesur Yeni Dünya*'da insanlar haz verilerek kont-



Resim 6-54. 1990'LAR. Simpsonlar'ın işlevini yitirmiş aile için yaptıklarını *Seinfeld* (1991-98) ebedi gençlik içinde cümbüş yaparak işlevini yitirmiş aile-sizlik için yaptı ve nüfus patlaması ürünlerinin X Kuşağı'na acınacak hediye-siydi. Dört bekâr yedi yıl içinde Homer'in pişirdiği gözlemelerden daha fazla aşk yaşadı. (George evlilik tehdidi yaşadığında, tek çözüm sözde gelin adayını öldürmekti.) Biçimsel olarak bu dizi zarif bir biçimde klasik komedi stillerine dikkat çektiği için başarılı oldu: Michael Richards'ın şakacı tarzı, Jerry Seinfeld ve Jason Alexander'ın oluşturdukları tuhaf ikili ve Julia Louis-Dreyfus'un ciddi görünüşü.

> rol edilirler. Kısacası, Orwell nefretimizin bizi mahvedeceğinden korktu. Huxley sevgimizin bizi mahvedeceğinden korktu, (ss. viii-ix)

Postman 1985 yılında yazıyordu. Or-well'in öngördüğü tarih gelmiş ve geçmiş, kehaneti geçerliliğini yitirmişti. Gerçekten de, OmelPin bu totaliter tehdide dair karanlık bakışı, Apple'ın yılın olayı olan Macintosh'un ticari tanıtımını yaptığı 1984'ün başında çok çarpıcı bir biçimde anılıyordu. Apple'ın Or-wellci pazarlama metaforunda, IBM totaliter güçtü ve Macintosh kurtuluş olarak sunuldu: "Herkese bilgisayar." Onem-sizleşmekten söz etmek! Orvvell'in güçlü korkusu bile Huxley tarzı bir araç tarafından etkisizleştirilmişti.

1990'ların sonunun bakış açısından, Huxley'in üstünlüğü daha da açıktır. Orwell'in korkusunun başlıca nesnesi Sovyetler Birliği ortadan kalkmıştır. Soğuk Savaş bitti. IBM bile Microsoft tarafından aşılmıştır.

Bu arada bizi bombardımana tabi tutan görüntü ve seslerin niceliği (matematikteki) üs rakamlarına dayanarak artmıştır. Bunların yapımcılarının ellerinin altında çok daha güçlü araçlar var, video kültürü giderek homojenleşiyor, görüntüler ve sesler karşı konulamaz bir biçimde gerçeklikten uzaklaşıp hayal dünyasına yöneliyor. Başka birilerinin hayal dünyasına. Açıkçası sorun Big Brother'ın bizi izlemesi değil, bizim Big Brother'ı izlememizdir.

Mander'm yazdığı gibi:

> *Beyinlerimizde görüntüler oluşuyor. Biz buna deneyim diyoruz ama bu bizim mi, başkalarının deneyimi mi söyleyemiyoruz-Bu, akıllarımızda ama biz yaratmıyoruz-Gerçek mi, değil mi bilmiyoruz-Yayınları durduramıyoruz-Ne gelirse kabul ediyoruz-*Bir görüntü *bir sonrakinin aynısı. Bir düşünce bir sonraki kadar iyi.* Bütün bilgiler *birbirine benziyor. Bütün deneyimler aynılaşıyor. Her şeye güveniyoruz-Bir açıklama bir sonrakinin aynısı. Karşıtlıklar yok.*
> *Akıllarımızın denetimini kaybettik. Hepimiz boşlukta kaybolduk. Dünyamız yalnızca bellekte var. Her şey nedensiz-*
> (ss. 111-112, bu biçime ben çevirdim, J. M.)

Bu dokunaklı bir tepkidir. Bu üç eleştiri de - Winn, Mander ve Postman- etkili bir kişisel tarzı gösteriyor. Televizyon kişisel hayatlarımızda, ailelerimizin içinde yer aldığından etkisi çok doğrudandır ve bu etki giderek politik anlayışlarımızı da çarpıtmaya başlar. Yalnız yaşaması gerekenler için potansiyel olarak destekleyici ve uyarıcı olan ya da hasta biri için (televizyonsuz bir hastane yatağı var mıdır?) bir sakinleştirici, belki de iyileştirici bir uyuşturucu olan televizyon bu toptan felç durumunun yanı sıra hemen her aile içindeki denetlenemeyen bir canavardır. Televizyon bir yaratık gibi aileden karşılıklı konuşmayı alır götürür. Zamanı imha eder. Anne ve babanın (ya da çocukların), eşlerin yerine geçer. Ve çoğumuz için geçerli olduğu gibi, hayatlarımızı bizim yerimize yaşar.

Zamanımızın büyük çoğunluğunu birlikte geçirdiğimiz televizyon aileleri konusundaki karşı konulamaz tek gerçek, onların televizyon izlemedikleridir. Eğer izleselerdi bizim gibi sıkıcı olurlardı ve kendimize yaptığımız kadar hızla, onları da kapatırdık.

Örneğin *Cosby Ailesi'nin* en çekici öğeleri anne ve baba ile çocuklar arasındaki ve sağlam bir evliliği sürdüren aklı başında insanlar Cliff ve Clair Huxtable arasındaki güçlü ilişkilerdi. Roseanne ve Dan Connor her hafta aksiyonun 22 dakikasında birbirleriyle (ve çocuklarıyla) konuştular, oysa onların müptelası olan izleyicilerin çoğu iki program arasındaki süre olan 10.050 dakikada bu kadar konuşmuyorlar. Mary Tyler Moore, çoğu tek başına yaşayan kadın gibi, gece televizyon seyretmek için evine, boş dairesine gitmedi, konuşkan ve esprili komşularıyla bir araya geldi. Onun sonradan yapılan taklidi Murphy Brown'un iş yerinde oturan bir badanacısı vardı. *Friends'in* yirmi oyuncusu televizyonun önünde değil, bir cafe'de zaman geçirdi. Hiç Harriet bir TV'nin önünde Ozzie, Dave ve Ricky'ye akşam yemeği servisi yaptı mı? Eğer Lucy ve Ethel öğleden sonralarını pembe diziler izleyerek geçir-selerdi, kimse *I Love Lucy'yi* izler miydi?

Belki de bunların hiçbirinin, bu iletişim aracının suçlanması olmadığını söylemek gerek. Hata televizyonda değil, onun kötü kullanan bizlerde.

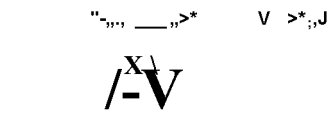
Sinema ve televizyonun kısa tarihinde 1970'ler ve 80'ler, biz teknolojiyi tüketir ve belirli durumlarda geliştirirken, bir durgunluk dönemiydi. Yapımcılar ve dağıtımcılar satışları en yukarıya çekmek için gereken altyapıyı geliştirirken, biz tüketicilerin çoğu istekli bir biçimde mümkün olduğunca çok tüketmek için hayatlarımızı yeniden düzenlemeyi sürdürdük.

Video kayıt cihazı ortaya çıktığında, onu üretenler videonun zaman kaydırma için kullanılacağını düşündüler, yalnızca çocukların lanet şeyleri kaydetmeyi öğrenmeye yetecek kadar meraklı olacaklarını hesaba katmadılar. Böylece seçici olmayan program kaydı daha fazla izleme anlamına geldi. Ancak yalnızca çok zaman değil, aynı zamanda çaba gerektirdiği için, zaman kaydırma bir ideal olarak kaldı. Televizyon izlemenin toplumsal sorumluluğunun çoğunu makinelere bırakabilir, kendimize de daha aktif etkinlikler için zaman ayırabiliriz. Bir program güvenli bir biçimde banda kaydedildiğinde, bir anlamda onu izlemek gerekmez. Program kaydedildiğinde o artık denetimimiz altındadır.

Yarım yüz yıldan fazla süredir, önce sinema, sonra da televizyon Aldous Huxley ve diğerlerini çok kaygılandıran boğucu edilginliği telkin etti. Ancak artık denge değişiyor. Eleştirmenlerin uyarılarını dikkate aldığımız ve eyleme geçtiğimiz için değil ama daha çok, artık olgunlaşan görüntü ve ses teknolojileri bi-

ze prodüksiyonun güçlerini verdiği için. 1977'de *Bir Film Nasıl* Okunur'un ilk baskısı "Medya Demokrasisi Üzerine Bir Not" ile bitiyordu. Bu alt başlık interaktif televizyonun, her evde özel bilgisayarların, muazzam enformasyon şebekeleri, talep üzerine mevcut bilgi bankası programları vb'nin geleceğini anlatıyordu. Bu gelecek düşündüğümden biraz daha uzun sürdü. Her zaman böyle olur zaten. Ama sonunda gelmeye başladı ve bu gelişme Yedinci Bölüm'ün konusu.

MÜLTİMEDYA: SAYISAL DEVRİM



Sayısal Devrim

Başlangıçta gösterge vardı. Gösterge söylendi ve şarkılaştı. Daha sonra da yazıldı, önce resim, sonra da sözcük olarak. En sonunda gösterge basıldı. Yazıya geçen marifetli kodlama sistemi düşüncelerin ve duyguların, tanım ve gözlemlerin yakalanıp saklanmasına olanak sağladı. Baskı teknolojisi yazılı kayıtları yalıtılmış kütüphanelerden özgürleştirdi, onları binlerce, daha sonra da milyonlarca insana ulaştırdı. Onlar, kültürümüzü bir arada tutan tutkaldır.

Bilimsel devrim 19. yüzyıla damgasını vururken, teknoloji sayesinde görüntüleri ve sesleri yakalamayı öğrendik. Fotoğraf, daha sonra da kayıtlar ve sinema, gerçekliği sözcüklerin müdahalesi olmadan yeniden üretti. En azından öyle yaptıklarını düşündük. Onların temsillerini gerçekmiş gibi kabul ettik. Aslında onlar yalnızca farklı bir kodlar dizisiydi. Sözcüklerden çok daha gerçeğe benzedikleri halde sinemanın sesleri ve görüntüleri hâlâ gerçeklikten süzülen, bazen onu çarpıtan, her zaman onun bir tasavvuru olan kod sistemleridir. Bu nedenle bir filmin nasıl okunacağını öğrenmek zorunludur.

Sinema ve ürünleri bizim için 20. yüzyılı tanımlamıştır.

Ancak günümüzde kendimizi medya tarihinde yeni bir evrenin kıyısında buluyoruz. Gerçekliği temsil etmesi için türettiğimiz diller birbirine karışıyor. Film artık baskıdan ayrı değildir. Kitaplar filmleri kapsayabilir, filmler de kitapları. Bu bireşime "mültimedya" ya da "yeni medya" diyoruz. Bu teknoloji gerçekleşmesi mümkün olmayan bir vaatte bulunuyor: Dünyanın kitle iletişim araçlarının çok yönlü aygıtlarınca yakalanmış ya da yeniden üretilmiş bilgisine ve sanatına hemen ve evrensel erişim. Ancak bu aynı zamanda yanında hem teknik hem de etik açıdan karmaşık meydan okumaları da getiriyor.

Enformasyon çağı tamamen gerçektir. 1980'lerin mikro bilgisayar devrimi bilgiye erişimimizi ve denetimimizi yüz kat artırmıştır. Bu devrim gelecek kuşak üzerinde olgunlaşırken, bilginin gücü dört, beş kat daha artacaktır. Yaşam sürelerimiz içinde, dünyadaki bilginin büyük bölümü dünyadaki insanların çoğu için aynı anda ve düşük bir maliyetle erişilebilir olacaktır. Ne geri dönüş söz konusu ne de bu konuda bir şüphe var. Artık basılı her şeyi dizinleyebileceğimizi ve yıllar değil saniyeler içinde bu baskı evrenine ulaşacak şebekeler kurabileceğimizi biliyoruz. (Ses ve görüntüye benzer bir erişim şimdiki kapasitelerimizi aşıyor ve henüz görüntülerin ve seslerin nasıl dizinleneceğini ciddi bir biçimde düşünmedik ama bu da olacak.)

Godard'ın *Jandarmalar*'ında (1963) unutulmaz bir sahne vardır. İki asker savaştan sonra ganimetleriyle birlikte eşlerine dönerler. Yanlarında dünyanın bütün harikalarına ait kartpostallar vardır. Bunları hemen, gururla gösterirler: Eiffel Kulesi, Büyük Piramit, Empire

State Building, Grand Canyon... Bu resimlerin onların mülkiyetlerinin tapuları olduğunu düşünürler. Posta kartları yığılırken, biz onların saflıklarına güleriz. Bu sahne enformasyon devriminin simgesidir: Artık dünyanın bütün entelektüel zenginliklerinin tapularına sahibiz. Ama bu tahayyül edilemez servetle ne yapacağız? Belki de Godard'ın jandarmaları kadar safız. Bize sanal krallığın anahtarları verilmiştir. Peki bir zamanlar onun konusu olan gerçekliğe ne oldu?

Birinci Bölüm'de belirttiğimiz gibi, sanal dünya, doğal dünyaya yer bırakmıyor ve bundan böyle görüntü ve sesleri yönlendirmek için sahip olduğumuz gerçek güç, bunların bir zamanlar sahip oldukları değeri azaltıyor, dürüstlüklerine dair inanç ve sanatsallıklarını takdir duygumuzu tahrip ediyor.

Bu kitabın ilk baskısı 1977'de yayımlandığında, bir sinemaya giriş kitabının fazlasıyla basılı ve elektronik iletişim araçları üzerine olması garip görünebilirdi. O dönemde sinema ve baskının ortak çok az yönü var görünüyordu: Her ikisi de iletişim sistemleriydi, doğru ama benzerlik buraya kadardı. Artık teknolojiler ve dağıtım sistemleri bir noktada birleşen bu ikisini yeniden üretir ve çevreye yayarken, biz bunların birbirleriyle nasıl uyuştuklarını görebiliriz.

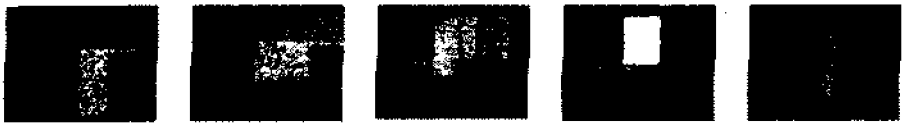
Bu neredeyse kaza eseri oldu. 1960'ta kimse kitaplar ile filmler arasında mantıksal bir ortak payda bulmaya kalkışmadı. Hiçbir Godard hayranı onun sözcükler ile görüntülerin çarpışmasından büyülenişini fark edip, ikisi arasında bağlantı bulmaya karar vermedi. Ne de bir Truffaut hayranı *Değişen Dünyanın İnsanları*'nı izledikten ya da Truffaut'nun *Hitchcock* adlı kitabını okuduktan sonra bu yönetmen/yazarın eşit derecede sevdiği iki iletişim aracı arasındaki teknik ortak ilişkiyi keşfetmeye yıllarını adadı. 1960 ve 70'lerde göstergebilimin gelişmesi rastlantısaldı. O zamandan beri hem yazılı hem de filme alınan dile (sinema diline) tek bir eleştirel yaklaşım sağladı ama göstergebilim bir bilim değil, bir düşünüş tarzıdır: Temel anlamlama bloklarını keşfetmek için sermayelerini hükümetlerin temin ettiği göstergebilim laboratuvarları yoktu.

Sizin de bekleyebileceğiniz gibi, bu teknolojiler daha çok şu ya da bu biçimde bağımsız olarak ve sıradan ekonomik nedenlerle gelişti. Bu yalnızca her ikisi de dışavurum biçimi olan baskı ve filmin ortak bir teknolojiyi paylaşacağı ve bu nedenle aynı anda aynı yerde ikisini birden yapmanın olanaklı olacağının netleştiği on yıllık yoğun bir etkinlikten sonra oldu. Günümüzde onların paylaştıkları ortak teknoloji sayısallaştırmadır.*

1950'lerde bilgisayarlar basitçe sayı parçalayıcılar olarak görüldüler. (1952'de IBM gerçekten de 18 bilgisayarın bütün dünya pazarını doyuracağını hesapladı.) O günün makineleri, geçmişi 1890'lara kadar giden delikli kartlarla beslenerek programlandı, özenle inşa edilmiş mekânlara gereksinim duydular ("bilgisayar odaları") ve -eskinin rahipleri gibi- bunlar kutsal mekâna girme ve elektronik kâhine yaklaşmaya hak kazanmış, özel eğitimli mühendislerce kullanıldılar.

1960'larda KIT (Katot Işınlı Tüp) ekranının, makinelerle bunları kullanan insanlar arasında delikli kartlardan ya da kâğıtlar ve o dönemde yaygınlaşan

* Sayısal teknolojinin, sayıları temel öğelerine -1'ler ve 0'lar- indirgeyen ikili sayı kuramı ve niceliksellestirme üzerine kurulduğunu düşündüğünüzde, çağdaş fiziğin kuarkları araştırmasıyla yapılacak bir karşılaştırma uygunsuz olmayacaktır.



Resim 7-1A. John ve James Whitney 1960'larda bilgisayar destekli görüntünün öncülüğünü yaptılar. John Whitney'in "Catalog"undan (1961) kareler. *(John Whitney ©1984. İzin alınarak kullanıldı. Büyütülmüş çerçeve.)*



Resim 7-1B. Jordan Belson filmlerinde bilgisayar tekniklerini kullanmaz ama ritmik, soyut bir estetik üretmek için doğal olgular ve diğer birçok deneysel tekniği optik ve mekanik efektlerle birleştirir. Bu kareler Belson'un "Samandhi"sinden (1967). *(Jordan Belson © 1989. İzin alınarak kullanıldı. Büyütülmüş çerçeve.)*

bantlardan daha etkili bağ kuracağı netleşti. Gerçekten de, katot ışınlı televizyon tüpünü bir bilgisayara bağlamayı ilk düşünen IBM'deki mühendis, multimedyanın babası olarak düşünülebilir, çünkü bu görsel aygıt temel girdi/çıktı kanalı haline geldi, mantıksal denetim işlemi için görsel bir metaforun gelişmesi kaçınılmaz oldu. Teknolojilerin bu birlikteliğine önceden karar verilmemişti ve eğer delikli kartlar ve bant basıcılar sayısal bilgisayarlar için girdi/çıktı kanalı olarak kalsalardı, bırakın mikro bilgisayarlara dair bir şey söylemeyi, multimedyanın kendisi de bir düş olarak kalırdı.

1970'lerde temel iş aygıtları olarak kelime işlemcilerin gelişmesi, bilgisayarların sıradan insanlar tarafından kullanılabileceğini gösterdiğinde, bir görsel metafora -ya da sonradan jargona yerleştiği gibi, "kullanıcı grafik arayüzü"ne (*graphical user interface*) - ilgi arttı. Aynı zamanda yönetmenler ve ses teknisyenleri de bu yeni aygıtı görüntülerin ve seslerin yönlendirilmesine uygulamanın heyecan verici olanaklarıyla ilgilendiler. James ve John Whitney gibi sinemacılar 1961 gibi erken bir tarihte filmleri için soyut görüntüler oluşturmak için ana bilgisayarlar (*mainframe*) kullandılar. Müzisyenler ve ses sanatçıları 1960'ların sonunda yeni Moog *synthesizer*'ı gördüklerinde akılları başlarından gitti. İlk sayısal ses bandı kaydedicisi 1971'de Lexicon tarafından satışa sunuldu. 1970'lerin sonunda CBS video bandın sayısal kurgusu için bir cihaz geliştirmişti. Ya fiyatı? 1 milyon dolar. (Hiç satıldı mı, bilinmiyor. Bugün 3 bin dolardan daha azına mal olacak bir sistemle iyi bir iş çıkarabilirsiniz.) Multimedyanın öğeleri gelişiyordu.

Aralık 1968'de Stanford Araştırma Enstitüsü'nde çalışan Douglas Engelbart, etkili bir kullanıcı grafik arayüzü sergiledi. Fizikçi Vannevar Bush'un 1946'da yeni ufuklar açan yazısı "As We May Think"te taslağını çizdiği düş gerçek olmuştu. 1970'lerin başında Xerox'un Palo Alto Araştırma Merkezi ve başka yerlerdeki araştırmacılar artık çok yaygın olan KIT ekranı üzerindeki grafikleri, fare (*mouse*) adını verdikleri ayrı bir fiziksel yönlendirme aygıtıyla birleştirdiler. Engelbart'a teknolojik gelişimin

bir hattının sonu gibi görünebilmiş olan, şimdi kendisini verimli ve büyüleyici bir araştırma alanı olarak ortaya koyuyor: İnsanlar ile onların ilk gerçek entelektüel araçları arasında karmaşık ve ustaca karşılıklı etkileşim için uyumlu bir görsel ve fiziksel metaforun icat edilmesi. Arayüz tasarımı hızla yoğun bir ilgi konusu haline geldi. Sık sık yeni bir temel ve evrensel dil sistemi icat edilmez.* 20. yüzyıl ikisini gördü: İlki sinemaydı, şimdi de grafik arayüz. İletişim sistemleri olarak, sinema ve bilgisayar dillerinin mültimedyayı ortaya çıkarmak için birleşmeleri yalnızca bir zaman meselesiydi.

1984'te büyük bir gösteriyle tanıtımı yapılan Apple'ın Macintosh bilgisayarı uzun süredir beklenen mültimedyanın doğuşunu gösterdi. Yıllar önce Xerox PARC'ta geliştirilen grafik arayüzü başarılı bir biçimde ticarileştiren ilk bilgisayar olarak bu makine ve onun yazılımı gelecek on yıl boyunca yeni iletişim araçlarının gelişimine destek olmaya yetecek kadar gelişkin bir platform sağladı.**

Bu şirket 1977'de iki genç Californialı, Steven Jobs ve Stephen Wozniak tarafından kurulmuştu. Wozniak şirketin teknolojik boyutuyla ilgilendiği halde, teknoloji tarihine daha fazla etkide bulunan "iş" boyutuyla ilgilenen Jobs oldu, çünkü bilgisayarın, herkes için yeterince basit bir arayüze sahip olan ve tıpkı bir tost makinesi gibi kullanımı teknik eğitimi gerektirmeyen Macintosh hayalini destekleyen oydu.

Mac'in ortaya çıkışından önce de Apple, gelişmekte olan mikro bilgisayar endüstrisinin geri kalanı gibi, kullanmak için büyük ve önemli bir teknik uzmanlık gerektiren makineler yapmıştı. Mac'e kadar onların başarısı iki öğeye bağlı olmuştu: Yansıttıkları kıpır kıpır, romantik görüntü ve yalnızca Apple II bilgisayarında çalışmış olan "VisiCalc" adlı bir program yazmış Massachusetts, Cambridge kökenli iki genç Dan Bricklin ve ve Bob Frankston'un şans eseri yaptıkları kaza. Makinenin ortaya çıkışından kısa bir süre sonra 1979'da VisiCalc piyasaya sürüldü. 1980'lerin finans düşleriyle kafa tutan "master" dereceli binlerce genç yönetici bu yeni hesap çizelgesi programını, iş planlama aygıtını kullanmak amacıyla Apple'ları satın almak için akın ettiler.*

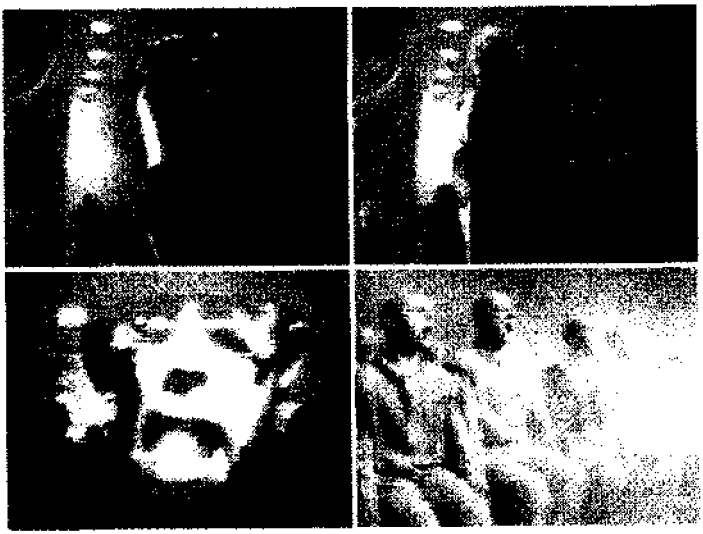
İlk Macintosh'lar kelime işlem yazılımının yanı sıra bir resim programıyla birlikte 1984'te ortaya çıktı. Kullanıcılar hemen ekranlarında yazı yazar gibi çizim yapabildiler. Belki de daha önemlisi, bu makinenin grafik gücü, görüntülerin yanı sıra metinlere de uygulandı.

---

* Göstergebilim bilimini canlandırmanın tam da zamanıdır. Macintosh'un ortaya çıktığı dönemde, en iyi sinema göstergebilimcileri ya öldüler ya da popüler romanlar yazıyorlardı. Apple 1980'lerin başında, Mac üzerinde çalışırken, göstergebilimsel yaratıcılığın merkezi, Paris'ten Cupertino'ya geçti.

** Xerox, bundan birkaç yıl önce grafik arayüzü olan bir makineyi satmaya çalışmıştı ama "Star" tıpkı bir yıl önce Macintosh'u haber veren Apple'ın Lisa adlı ürünü gibi, zamanının önündeydi ve aşırı pahalıydı.

* Jobs ve Wozniak'ın bir süre için tarih kitaplarında hatırlanmaları mümkün olsa da, 1980'lerin sonu ile 90'ların başından sonuna onların rakibi ve göz korkutucu düşmanları olan Microsoft'un kurucusu Bill Gates sahnenin merkezine yerleşti. Gates 1970'lerin ortasında yeni mikro bilgisayarlar için *Basic*'in ilk versiyonunu yazmıştı ama onun asıl ticari başarısı, taklit ürünlerin yapılmasıydı. Nadiren bir öncü olan Microsoft, bilgisayar endüstrisindeki egemen konumunu Apple, Digital Research Inc., Adobe ve Lotus gibi yenilikçilerin geliştirdiği düşüncelere ve ürünlere kendi üstün ticari anlayışını uygulayarak oluşturdu.



Resim 7-2. 24 Ocak 1984'teki Süper Kupa Finali sırasında yayınlanan "1984" reklamı Macintosh'u tanıttı. Yönetmen Ridley Scott'tu. *(Apple Computer, Inc.'in izniyle. Büyütülmüş çerçeve.)*

Yazarlar gerçekten kendi yazı tiplerini ve biçemlerini seçebildiler! O dönemin nokta baskı karaktere dayalı ekranların kaba sunumları karşısında bu büyük bir ilerlemeydi. (Bak. Resim 6-3.) Yayımcıların ve yazıcıların daha önce gizli olan ilgileri -yazı tipleri, satır arası, punto büyüklüğü, harf arası ayarlama- hızla yeni kuşak asistanlar ve orta düzey yöneticiler için ortak bilgi haline geldi. Bu toplumsal ve estetik dönüşüm, her yerde bulunan ucuz fotokopi makinelerinin neredeyse herkesin yayımcı olmasına olanak sağladığı 1970'lerde önceden haber verilmişti. Artık Macintosh herkese tasarım çizimleri ve dizgi yapma olanağı da sunuyor.

1950'lerde ve 60'larda kutsanan "tüketici," yerini 1980'lerde ve 90'larda "kullanıcı"ya bırakıyordu. Tüketici 20. yüzyılın ilk yarısının büyük sanayicileri için pasif ve itaatkâr müşteri olmuştu; kullanıcı ise 21. yüzyılın aktif, bağımsız ve talep eden müşterisiydi. 1960'larda "İktidar Halka" sloganıyla yürürken, bu iktidarın politikadan ve ekonomiden çok sanat dallarında ve iletişim alanında sağlanabileceğini pek bilmiyorduk.

1960'ların karşı kültürü ile 1980'lerin mikro bilgisayar kültürü arasındaki bu ilişki garip ama inkâr edilemezdir. Apple bunu çok önceden anladı ve bundan kâr sağladı. Ocak 1984'te Macintosh'u "herkese bilgisayar" olarak tanıtan ünlü Süper Kupa Finali reklamı yoğun bir biçimde karşı kültürel arzulardan arta kalanlardan yararlandı.

Elde ettiği kültürel gizemden ayrı olarak, mikro bilgisayar, terimin en saf anlamında da "devrimciydi," çünkü tarihsel ilerleme aritmetikten çok geometrik olarak ölçülür. "Moore Yasası" dolar başına çip yoğunluğunun (ve hesaplama gücü ve hızının artışının) her 18 ayda iki katına çıkacağını öne sürer. Başlıca çip üreticilerinden Intel'in kurucularından biri olan Gordon Moore en başından bu denetim yasasını önerdi. Geçen yirmi yıldaki mikro bilgisayar tarihi inanılmaz bir biçimde bunun doğruluğuna tanıklık etti. Nisan 1981'de satın aldığım makineden 200 kat daha hızlı olan Mart 1994'te aldığım makinenin 200 kat daha fazla depolama kapasitesi vardı ve yaklaşık aynı fiyata mal oldu. Bu rakamlar neredeyse tam olarak Moore'un kehanetini doğruluyor. Enflasyona göre ayarlansa bile performans yine de ikiye katlanır.

Bu yalnızca bilgisayar cokeyi (ya da destek) konuşması değildir. Sayıca, 1980'lerin enformasyon devrimi, 1960'larda sona ermeden önce taşımacılık devriminin yüz yılda başardığından daha fazlasını on yılda yapmıştır. Başka bir biçimde söylersek, eğer taşımacılığın gücü 1980'lerdeki enformasyonun gücüyle aynı hızda gelişmiş olsaydı, New York'tan Los Angeles'a dört beş saatlik uçuş yaklaşık bir buçuk dakika sürerdi. Bu rakamlar öylesine önemlidir ki, kültürel ve toplumsal etkilerinin ne olacağına dair yalnızca tahminde bulunabiliriz. Akla Bob Dylan'ın 1960'larda söyledikleri geliyor:

> *...burada bir şeyler oluyor*
> *Ama ne olduğunu bilmiyorsunuz*
> *Değil mi, Bay Jones?**

Yeni gelişen mikro bilgisayar endüstrisi bürolardaki işleyişe eşlik ederken, tüketicilere yönelik elektronik endüstrisi ülke içinde mikroçip devriminin avantajını ele geçirdi.

1970'lerin sonunda insanlar filmleri sinema salonlarında izledi, müziği kayıtlardan dinledi, dört ulusal televizyon ağından birini seyretti (gerçekten de nadiren kanal değiştirmek için koltuklarından kalktı), duvara monte edilmiş kablolu telefonları kullandı ve bu nedenle birbirleriyle tükenmez kalemler, kurşun kalemler, daktilolar, kâğıt ve ABD Posta Servisi'ni kullanarak haberleştiler.

1990'ların başında aynı insanlar filmleri çoğunlukla evlerinde videodan izlediler, (evde otururak değil de, daha çok sokakta yürürken) kompakt diskten sayısal müzik dinlediler, kırk ya da daha fazla kablolu kanaldan tercihlerini yaptılar (ve koltuklarından kalkmadan kanallar arasında gezindiler), otomobillerinin içinde ya da yürürken telefon görüşmelerini gerçekleştirdiler ve bu nedenle birbirleriyle faks ya da elektronik postayla haberleştiler.

Birkaç yıl sonra da, bu insanlar isterlerse neredeyse profesyonel nitelikte video çekim yapmalarına olanak sağlayan video kameralar satın alabildiler. Evlerine, büyüklüğü neredeyse yerel çok salonlu komplekslerden birinin perdesine eşit büyüklükte (üstelik daha iyi ses kaliteli) ekranlar kurabildiler. Video disk izleyebildiler; tıpkı bir kitap ile yapabilecekleri gibi, sıçrama (*skipping*), gözden geçirme (*browsing*), dondurma (*freezing*) ve hızlı göz atma (*skimming*) işlemlerini gerçekleştirebildiler: Uydu çanak antenlerini yerleştirebildiler ya da çocuklarına oynaması için 1980'ler IBM bilgisayarının gücüne sahip bir bilgisayar alabildiler.

İnsanlar genellikle çocuklarının hatırı için giderek bu son alternatifi seçiyorlar. 1990'dan itibaren bilgisayar bilmek birçok kolej ve üniversiteye kabul için önkoşuldu. 1994'te Amerikan evlerinin yaklaşık % 40'ında mikro bilgisayar vardı ve sahne, saymış olduğumuz teknolojik öğelerin çoğunu bir araya getirecek multimedya için hazırdı.

"Bir devrim istediğini mi söylüyorsun?" Sayısallaşma ve bilgisayarlaşma yüz yıldan fazla süre önce Edison'un laboratuvarında başlamış olan kültürel yapımızdaki köklü değişimi tamamladı. Enformasyon Çağı gerçek olur ve bilgi toplumsal denklemde emek ve sermayeyi birleştirirken, ideoloji de bundan geri kalamazdı. Mikroçipin, Soğuk Savaş'ın sonunda ortaya çıkışı, Mikhail Gorbaçov'un da belirttiği gibi, rastlantıdan ötedir.

---

* "Ballad of a Thin Man", © 1965, M. Witmark & Sons. İzin alınarak kullanıldı.

1980'lerde sayısal devrimin kat be kat hızlanmasına rağmen, 1985'te CD-ROM'un ortaya çıkışı ve multimedyanın pazarlanabilir bir ürün haline gelmesi yirmi yıldan fazla sürdü. Neden? Sayısal görüntüler ve ses, filmleri anmıyoruz, işlemci hızı, depolama kapasitesi ve iletişim bant genişliğine talebi olağanüstü artırdı. Tamamen formatlanmış olan bu kitabın sayısal metni yaklaşık 2,5 megabayta varır. Bu kitaptaki siyah-beyaz fotoğraflar ve diyagramlar DVD-ROM versiyonunda ek 90 megabayt gerektirir. (ancak bunlar disk üzerinde düşük çözünürlükle görünürler. Kitap versiyonu 750 megabayt yer tutar). Ek illüstrasyonlar, renk, canlandırma, programlama, metinler ve filmler kalan 4.300 megabaytın çoğunu doldurur. Başka bir deyişle, *Bir Film Nasıl Okunur*'un tamamen formatlanmış metni multimedya versiyonu için gereken disk alanının %1'inin onda birinden daha az yer tutar, oysa kitaptaki görüntüler ve sesler 1000 kez daha fazla alan tüketir.

Düşünülmesi gereken başka rakamlar da vardır:

- Multimedyanın reşit olduğu 1990'ların ortasında standart bilgisayar ekranının ölçüsü 640 x 480 pikseldir. Bir tam ekran görüntüdeki her piksel ya siyah ya da beyaz olursa, o görüntüyü tanımlamak için 38.400 bayt gerekirdi.* Bununla birlikte eğer 16 renkten oluşan standart bir VGA** renkli ekranınız varsa, bu sayıyı 4 ile çarpın. Eğer 256 renkli temel bir internet makinesine sahipseniz, 8 ile çarpın ve eğer film ya da televizyonun niteliğine yaklaşan bir renk istiyorsanız, 24 ile çarpın. Birdenbire tek bir ekran neredeyse bir megabaytlık bellek işgal eder. Farkı görebilirsiniz: Bütün bir kitabı ya da tek bir temiz renkli görüntüyü depolayabilirsiniz. Bir resim bin sözcük değerinde olabilir ama bu 150.000 katına mal olmalı mı? Bu iyi bir anlaşma değildir.

- Artık hareketsiz bir görüntüyü hareketlendiriyoruz. Saniyede 24 kareyi düşünmeyin bile. 12'yi deneyin, işe yarayacaktır. Şimdi gösterdiğiniz sarsıntılı filmin her saniyesi için 11 megabayttan daha fazlasına gereksinim duyarsınız. 650 megabaytlık devasa depolama kapasitesiyle bir CD-ROM filmin (tam olmasa da) bir dakikasını alabilir. Bu da iyi bir anlaşma değil. Eski analog dünya asla bu kadar iyi görünmedi. (Belki de bu sayısal şey berbat bir fikirdir.)

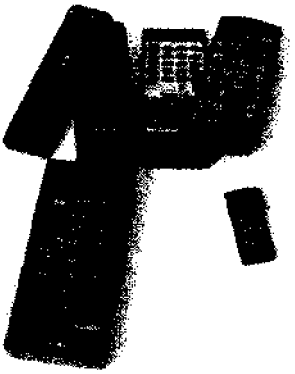
- Son olarak, depolama sorununu çözmenin bir yolunu bulabileceğinizi varsayarak, filminizi saniyede 12 kare göstermek için diskten CPU'ya (Merkezi İşlem Birimi ya

* Bilgisayarlar dünyasında, bir bayt 8 bite eşit ölçü birimidir. Bir bit tek bir değerdir ya 1 ya da 0'dır. Bit sözcüğü "*BInary digiT*"ten (ikili sayı) gelir. Eğer bir bit bir harfse, o zaman bir bayt da bir sözcüktür. Çoğu ondalık öneklerin (kilo, mega, giga) ikili sayı sistemine uygulanmasından gelen bitler ve baytlar, megabitler ve megabaytlar, gigabitler ve gigabaytlar konusunda büyük bir karmaşa vardır. Örneğin bir kilobit 1.000 bit değil, 1.024 bittir (2^{10}). Bu ve diğer sayısal konularda daha ayrıntılı bilgi için *Dictionary of New Media* adlı kitabıma bakınız.

** *Video Graphics Array*: Kişisel bilgisayarların kullandığı yüksek seçme gücü olan grafik adaptör standardı. (Ç.)



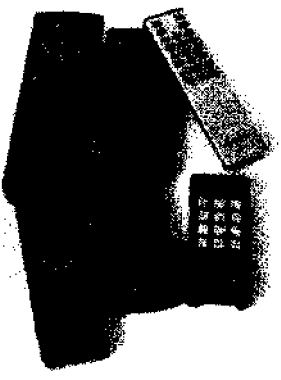
A



B



C



D

Resim 7-3. UZAKTAN KUMANDALAR.

(A) Warner-Amex Cable'ın Qube III kablolu televizyon "kumanda aygıtı." 1977'de çıkarılan Qube, 21. yüzyılın interaktif kablo pazarının ilk habercisiydi. Bu alet kablolu televizyon izleyicisine çok farklı kanallar arasında seçim yapma -bazıları saat başı şarj oluyordu- ve kablolu yayın ağıyla iletişim kurma olanağı sağlıyordu. Teknoloji hazır olmadığı için bu girişim başarısız oldu. Ancak uzaktan kumanda 1980'lerin ortalarında televizyon yaşantımızı değiştirdi.

(B) 1990'larda yalnızca televizyon için değil, müzik setleri ve diğer cihazlar için de uzaktan kumanda aygıtı yaygınlaştı. Bu gördükleriniz Monaco ailesinin iki yetişkin, üç genç üyesinin küçük bir kentin apartman dairesinde kullandığı uzaktan kumandalar. Üstteki ilk üçü (kablo, VCR ve TV) salonda kullanılması gerekli olan üçlüdür. En büyük ve en küçük uzaktan kumandalar sırasıyla lazerli disk oynatıcısı ve Hi-8 kamera içindir. Ortadaki alan müzik setinin uzaktan kumandası için ayrılmıştır ama onu bulamadık. (Burada görülmeyen ise DVD-Video uzaktan kumandası. Ne sıkıcı değil mi?)

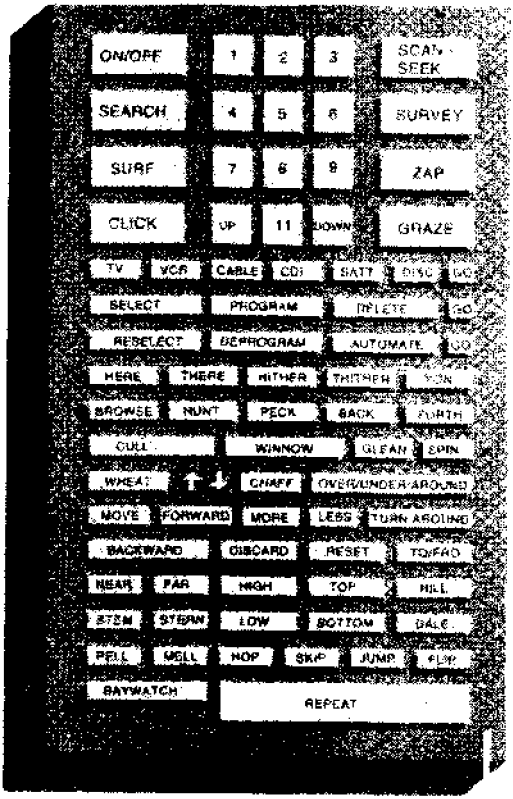
(C) Yazlık evimizde üç televizyon, iki müzik seti ve eski bir VCR için bu uzaktan kumandaları kullanıyoruz. VCR uzaktan kumandası üzerindeki kabloya dikkat edin, çünkü 1984 gibi eski bir tarihe ait. Bu, 14'lük setin asla kaybolmayan tek üyesi.

(D) Bunlar da Plumlee ailesinin biriktirdiği uzaktan kumandalar. İki yetişkin ve bir yaşındaki çocukları için. Anna'nın sağ alttaki oyuncak uzaktan kumandasına dikkat edin. Kanallar arasında gezinecek kadar büyüdüğünde, teknik değişmiş olacak.

DAHA KAPSAMLI UZAKTAN KUMANDALAR. (Karşı sayfada:)

(E) Jeff MacGregor'un 16 Ekim 1994'te *New York Times* için tasarladığı bir "Uzaktan Kumanda Olasılığı." (© *1994. New York Times. İzin alınarak kullanıldı.*)

(F) Temel öğelerine indirgenmiş uzaktan kumanda.



Basitleştirilmiş Uzaktan kumanda

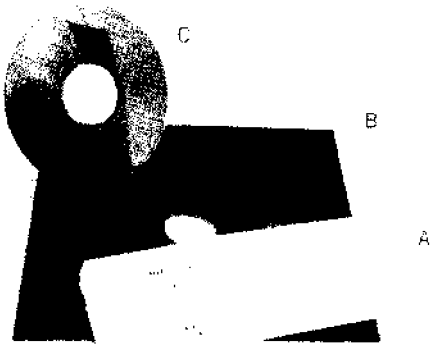


da kısaca "işlemci"), oradan da ekrana saniyede 11 megabayt transfer etmek zorunda olacağınızı hatırlayın, oysa 1980'lerin sonunda CD-ROM'ların standart transfer oranı saniyede 150.000 bayttı.*

Artık sayısal görüntü öncülerinin karşı karşıya kaldığı teknik meydan okumalara dair bazı düşüncelere sahibiz. Çözülemez görünen bu sorunu halleden çözümler zekice ve öğreticidir. Çoğunlukla bunlar başlangıçta donanım temelli değildi. Bu miktarda enformasyonu yeterince hızlı olarak işleyen ve makul bir bedeli olan çipler yapmak sorunun yalnızca yarısını çözerdi, çünkü bellek talepleri işlemcilere yönelik talepler kadar fazlaydı. Ayrı Sayısal Sinyal İşlemci (SSİ) çipleri yararlı, hatta gereklidir ama müllimedyanın ilk aşaması etkili olduğu kadar güzel de olan tamamen matematik teknikleri kullanan yazılım sayesinde mümkün oldu.*

* Hesaplar: 640 x 480 piksel x piksel başına 1 bit = 307,200 bittir. 307,200 / bayt başına 8 bit = 38,400 bayt eder. Renk enformasyonunun 4 biti 16 olası renk (24) ortaya çıkarır. Renk enformasyonunun 24 biti 16 milyondan fazla (224) renk ortaya çıkarır. Bu, gerçekçi sayısal renk için şimdiki standarttır. 38,400 x 24 = 921,600 bayt eder. Ekran başına 921,600 bayt x saniyede 12 kare = saniyede 11,059, 200 bayt eder.

* 1996'da, CD-ROM'un ortaya çıkışından on yıl sonra, şirketler makul fiyata 24 hızlı göstericiler (*player*) ürettiler. (Bunların transfer



Resim 7-4. DEPOLAMA TEKNOLOJİSİ. (A) IBM'in başarılı ürünü delikli kart (1929) 24 inç karede 80 karaktere sahipti. (B) 8 inçlik disket (1971) 50 inç karede 128.000 karaktere sahipti. (C) DVD ise 20 inç kareden daha az bir alanda 4 milyardan fazla karaktere sahiptir. *Zaman Makinesi*'deki "singing ring" ise (MS 802.701) biraz daha azına sahiptir ama Yvette Mimieux ve Rod Taylor hariç oyuncuya gerek duymaz.

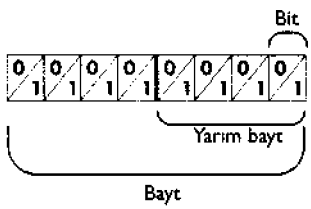


Burada ayrıntılandırmak çok karmaşık olsa da, şunu söylemek yeterlidir ki, bu algoritmalar her bir çerçevedeki her pikselin tek tek değerinden çok, birbirini izleyen pikseller ya da çerçeveler arasındaki farkı kaydederek bir görüntüyü (ya da film olarak bildiğimiz görüntüler dizisini) depolamak ve göstermek için gereken veri miktarını sıkıştırır. Örneğin, tek renkten oluşan büyük bir arka planlı hareketsiz bir görüntüyü depolamak için gerekli yer, çok renkli, renklendirilmiş arka planlı aynı görüntüden çok daha azdır. Bu, değişimlerin sayısıdır, yoksa piksel sayısı değil. Benzer biçimde, çok az kesmenin olduğu ağır akan bir film, çok sayıda kesmeyle sahnelerin hızla değiştiği bir filmden çok daha az belleğe gereksinim duyar. Her çerçeve için bütün veriler değil, yalnızca çerçeveler arasındaki farklılıklar kaydedilir. Her hareketsiz görüntünün sıkıştırılması "uzamsal sıkıştırma" olarak bilinir. Birbirini izleyen çerçevelerin sıkıştırılmasına "zamansal sıkıştırma" denir. Her iki algoritma da ekonomik açıdan geçerli sayısal görüntü üretmek için gereklidir.

Bu sıkıştırma teknikleri depolama alanını hareketsiz görüntü için 10'luk bir faktörle, hareketli görüntü içinse 100'lük bir faktörle kolayca azaltabilir. Böylece bugün kullanılan donanımın sunduğu kapasiteler ile öngörülen sınır-

oranı, orijinal saniyede 150.000 baytın 24'te biriydi.) Bu makineler yukarda tanımlandığı gibi video için gerekli ham transfer oranlarını kullanabiliyordu ama bu kez de sıkıştırma usulleri iyice yerleşmişti ve DVD'nin daha büyük iddiaları için gerekliydi.

Ondalık	İkili	16'lık
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



Resim 7-5. SAYISAL KODLAMA. Bilgisayar kodlaması, ikili (2 tabanlı), 16'lık (16 tabanlı) ondalık (10 tabanlı) sayı sistemlerinin yaratıcı bir kombinasyonudur. Bu kuram ikili sistemle başlar, çünkü her devre iki durumdan yalnızca birini gösterebilir: Açık ya da kapalı, 1 ya da 0. İkili sayı sistemi makineler için kolay olsa da insanlar için zordur. 1980'lerde bilgisayar endüstrisi ikili (*BinarydigiT*'ten türeyen) "bitleri" bir bayt olarak tanımlanan sekizli gruplar içinde birleştiren standart bir sistemi yerleştirdi. Baytın her yarısı (yarım bayt - *nibble*) 16'ya (24) kadar bir sayıyı gösterebilir, böylece sayılar (Arap ondalık sisteminde sahip olmadığımız sayılar için A'dan F'e kadar harflerin olduğu) 16'lık sayı sistemi içinde kolayca gösterilebilir. 8-bitlik bayt 256 (28) olası değere izin verir. Bu da Latin harflerinin, hem büyük hem de küçük harflerin, noktalama işaretlerinin, sayıların, aksan işaretlerinin ve vurgulu harflerin kodlanması için yeterli bir sınırdır.

lara döneriz. Hareketsiz görüntü sıkıştırması için temel standart bunu tasarlayan gruptan dolayı JPEG (Joint Photographic Experts Group) olarak bilinir, filmler için temel standarda da MPEG (Motion Picture Experts Group) denir. DVD türü MPEG-2'ye temellidir. Tam ekran, tam hareketli görüntü sağlar. Kullanımda olan başka birçok şema daha vardır. (Ah, elbette. Sayısal bir film için gerekli veri miktarını azaltmanın çok basit bir yolu daha vardır: Görüntünün hacmini küçültmek. Bu nedenle ilk multimedya CD-ROM'lardaki sayısal film alanlarının çoğu büyük posta pulları gibi görünüyordu.)

Her ne kadar Voyager Company 1989 gibi erken bir tarihte Robert Winter'ın *CD Companion to Beethoven's Ninth*'ini gerçekleştirerek multimedyanın olanaklarını sergilediyse de, multimedya Apple'ın, filmler için QuickTime olarak bilinen yazılım teknolojisini piyasaya sürdüğü Haziran 1991'e kadar bir pazar gerçekliği haline gelmedi. (Microsoft bunu ertesi yıl çıkardığı Video for Windows ile takip etti.) QuickTime zamana dayalı olsun ya da olmasın bütün medya türlerini destekleyecek bir yapı olarak tasarlandı.

Bunun hedeflerinden biri, hareketli görüntülerin, donanımın olanak sağladığı en iyi kalitede gösterilebileceği bir platform, bağımsız teknoloji sağlamaktı. Yazılımın birbirini izleyen sürümleri daha çok özelliği (metin, interaktiflik) ve daha fazla sıkıştırma tekniğini





Resim 7-6. İlk QuickTime'lardan biri. Bu ekip Apple'ın ilk tanıtım diskinde başarıyı kutluyor. *(Apple Computer Inc.'in izniyle. Büyütülmüş çerçeve.)*

destekleyen bir yapıyı ortaya çıkarırken, aynı zamanda internette kullanılması için daha fazla adaptasyonlar (akış, değişik aktarım oranları) yapıldı.

QuickTime ile yeni medya yapımcıları ses ile görüntüyü metin ortamında bütünleştirmek için ilk etkili aygıtlarına sahip olmuşlardı ama hâlâ donanım tarafından sınırlanmış durumdaydılar. Bunların ürünü olan hem CD-ROM hem de internet yetersizdi. CD-ROM 1970'lerin sonunda tasarlanan teknolojiye temelliydi, internet aktarımına ise düşük modem hızları engel oldu. CD'nin ardılı, yeterli kapasiteye sahip olması için tasarlanmış ve sayısal görüntü hızında olan DVD 1997'nin sonuna dek pazara sürülmedi,* yüksek hızdaki kablolu modemler ve DSL internet bağlantıları 20. yüzyıl sonuna kadar yaygınlaşmadı.

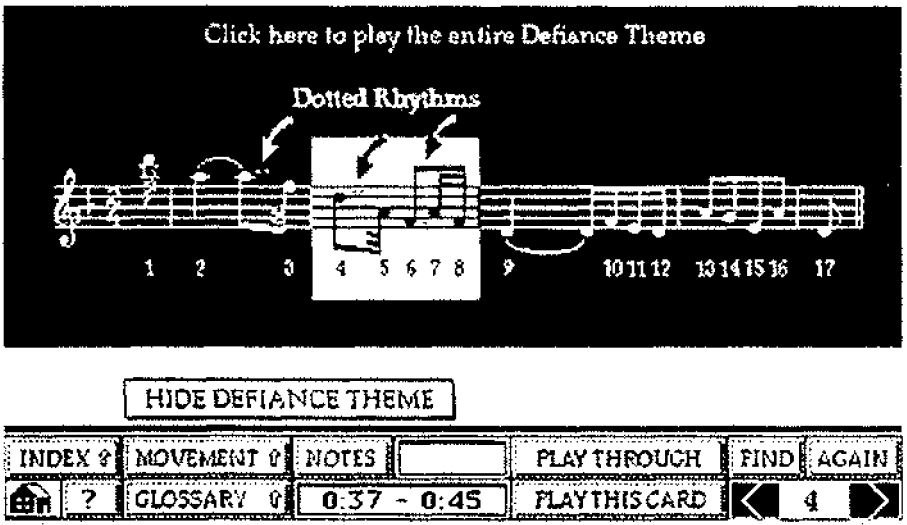
Philips ve Sony'nin ortaklaşa geliştirdikleri lazer-temelli CD, 1982'de ses CD'si olarak ortaya çıktı. Altı yıl içinde 20. yüzyıldaki tüketiciye yönelik elektronik cihaz pazarlamasının en başarılı öykülerinden biri olarak kayıt işine egemen oldu. Ses pazarında CD'nin başarılı olması fiyatları hızla düşürdü ve bu fiziksel aygıtı 1985'te CD-ROM'u geleceğin bellek teknolojisi olarak benimseyen bilgisayar endüstrisi için daha da cazip hale getirdi.

İronik olarak Sony, Philips gibi, mültimedya pazarında az başarılı olmuştu. 1990'ların başında bu şirket taşınabilir bir CD-ROM oynatıcının en az dört versiyonunu üretti ama ne Data Discman (birkaç kez ortaya çıktı), Bookman, ne de MMCD (Multimedia CD) insanlar tarafından benimsendi. Başarı ancak bir sonraki kuşak olan DVD ile gelecekti.

Ses CD'si hızla başarı kazandı, çünkü bu teknolojiyi Sony ve Philips kontrol ediyordu: Bütün üretici şirketler ta-

* Bir analog araç olan lazerli disk ciddi bir aday değildi. Philips'in diğer optik disk teknolojisi 1980'lerde gücünü yitirdi ve bu teknoloji yalnızca üstün kontrol ve çözünürlük nedeniyle birkaç yüz bin sinemasever tarafından benimsendi. Video bant zirveye çıkarken, lazerli diskler nihayet 1991 başlarında ABD'de bir milyon kişilik yayılma düzeyine ulaştı. Sözde RCA kuralı tüketici ürününün, oluşan pazar bir milyona varana dek gerçek bir pazar oluşturmayacağını ilan etti. Lazerli diskler tam bu düzeye ulaşırken yazılım özel mağazalardan dışlandı ve video zincirine katıldı.

1990'ların ortasında VCD formatı ("Video CD") standart bir CD'de MPEG-1 ile sıkıştırılmış 74 dakikalık görüntü sağladı. Bu format özellikle korsan filmler nedeniyle Asya'dan başka bir yerde popüler olmadı.

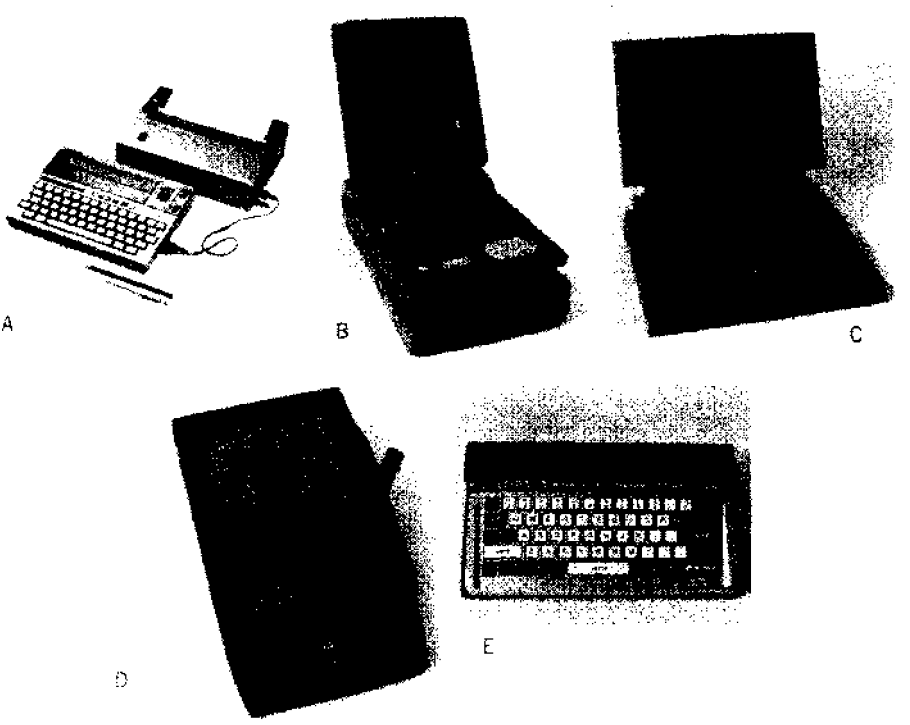


Resim 7-7.Voyager'ın dönüm noktası olan *Beethoven* diski (1989) mültimedya pazarının başlangıcını gösterdi.

rafından tek bir değişmez standart benimsendi. Tam tersine, DVD'nin ortaya çıkışına dek, CD mültimedyasının gelişimi çok sayıda yaklaşımın olması nedeniyle yavaşladı. Apple Macintosh ve Microsoft MPC formatları ile Sony'nin çabalarına ek olarak, eski rakipler listesine Philips'in CD-I (1991'de piyasaya çıktı), Commodore'un CDTV, Tandy'nin VIS, IBM'in Ultimedia, Sega'nın oyun makineleri, Nintendo, Sony ve 3DO da dahildi. CD-I hariç, hepsi de etkisiz oldu. Taklitleri gibi, CD-I diskleri de televizyon setlerine uzaktan kumanda koluyla (joystick) kontrol edilen bir bağlantıdan yararlandılar ama klavye yoktu. CD-I'a iki önemli sınırlama engel oldu: Televizyon ekranının zayıf çözünürlüğü klavyenin yokluğuyla birleşti. Klavyenin olmaması metinle ilgili çok az şey yapılabileceği anlamına geliyordu. CD-I hareketsiz görüntüler için bir *playback* aracından ancak biraz daha fazlasını yaptı. Temel teknolojinin etkili görüntüyü destekleyecek adaleleri yoktu. 1990'ların başında yüzlerce şirket CD-ROM temelli ürünleri (bunların çoğu zekiceydi) pazarlamak için hamle yaptıysa da, mültimedya bir gerçeklikten çok düş olarak kaldı. 1995'te ilk dönem mültimedya üreticilerinin çoğu bu alanın dışındaydı. Tek başarılı olan CD-ROM türleri oyunlar ile ansiklopediler ve referans kitapları gibi metin-merkezli ürünlerdi. Gerçekten de 1994'te ansiklopedilerin çoğu geleneksel kitap biçiminden çok disk olarak satıldı.

CD için ilk tasarı bir saatten fazla sıkıştırılmamış sayısal ses iletecek bir ürünü hedefledi. DVD benzer büyüklükteki bir diske standart iki saatlik uzun metrajlı bir filmi alma kapasitesinde olması için tasarlandı. Daha kısa bir dalga boylu lazer kullanarak mühendisler aynı diski yedi kat fazla bite uygun hale getirebildiler ama daha önce gördüğümüz gibi bu ham görüntü için yeterli bir kapasite değildir.* Sıkıştırma teknolojisi

* Daha önceki denklemlere geri dönelim: Ekran başına 921.600 bayt x saniyede 30 çer-



Resim 7-8. KİTAP BİÇİMİ FAKTÖRÜ. Eski moda kitap biçimi, 1970'lerin başında Xerox PARC'taki bilim insanlarının ilk olarak ideal "Dynabook"u tanımlamalarından bu yana, mikro bilgisayar tasarımcıları için cazip bir metafor olmuştur. Sony 1981'de ilk dizüstü bilgisayar olduğu öne sürülebilecek olan Typecoder'ı (A) piyasaya sürdü. Dört-satırlı LCD ekranıyla kelime işlemden başka bir şey yapmadı. Yazılar sıradan bir mikro kasete kaydedildi. İşe yaradı ama pazarda kendine yer edinemedi ve hemen tam işletim sistemine sahip Radio Shack 100 tarafından geçildi. Sony 10 yıl sonra yetenekli Data Discman'i (B) piyasaya sürdü. Plastik kasalı 3-inçlik bir CD diske dayalı olan ve kalın bir manyetik diskete benzeyen Data Discman (ve onun ardılı Bookman) birkaç yüz megabaytlık bir metni depolayabiliyor ve küçük ekranında gösterebiliyordu. Neredeyse büyük boy bir kitap hacmindeydi. Sony bilgisayar işindeki başarısızlık rekorunu sürdürdü: Discman de tutulmadı.

Taşınabilir bilgisayar pazarında geri kaldığı yılların ardından, Apple Ekim 1991'de piyasaya sürdüğü Powerbook (C) ile büyük başarı elde etti. Makul ergonomik tasarımın öncü örneği Powerbook, hemen Hollywood oyuncuları ve diğerleri arasında statü simgesi haline geldi. Barry Diller, Powerbook'a sayısallığı getirmesiyle ün kazandı. Apple 1993'te piyasaya sürdüğü ilk *Personal Digital Assistant* (Kişisel Sayısal Yardımcı) olan Newton (D) ile hemen olmasa da yine başarılı oldu. Ancak Palm Pilot gibi, PDA'lar da sonunda neredeyse hesap makinesi ya da cep telefonu kadar yaygınlaştı. İletişim kurma ve not alma işlevi olan Newton, tahsisli aygıtlardaki bireysel bilgisayar işlevlerinin dağılmasının başlangıcına işaret etti. Bu durum 11 yıl önce 300 baud'daki (saniyede iletilen veri hızı) telefon hatları üzerinden iletişim kuran küçük ekranlı, yine küçük bir cihaz olan IOX Telecomputer (E) ile önceden haber verilmişti. Zamanının çok ilerisinde ilginç bir düşünce olan IOX hiç başarılı olmadı ve her yerde her zaman karşılaştığımız çağrı cihazı tarafından aşıldı. (*J. M.*)

yaşayabilir bir ürün için zorunludur. Burası durumun ilginçleştiği noktadır.

Sıkıştırma algoritmaları iki özelliği ortaya çıkardı: "Kayıplı" ve "kayıpsız." Sözcüklerin akla getirdiği gibi, kayıpsız sıkıştırma orijinalden alınan her sayısal değeri eksiksiz yeniden üretir, oysa kayıplı sıkıştırma böyle değildir: Bazı değerlere yaklaşır. Dahası sayısallaştırmanın gerçek doğası bir değerler kaybını ima eder. Örnekleme oranının ne kadar yüksek olduğu önemli değil, kuramsal olarak değerler basamaklar arasında kaybolur. CD yeniden üretiminin "soğukluğundan" şikâyet eden ve kırılabilirliğine rağmen hâlâ eski moda analog vinil plakları tercih eden ses düşkünleri vardır.

Yoğun, kayıplı sıkıştırmaya dayalı olması nedeniyle, 1995'te optik disk teknolojisinin bir sonraki kuşağı için bir standart olarak yerleşen DVD formatı bu estetik sorunları bir araya getirdi. Tüketicilerin çoğu DVD-Videoların görüntü kalitesine şaşırdı. Gerçekten çözünürlük ve rengin aslına uygunluğu, genellikle DVD-Video disklerle karşılaştırılan VHS banttan çok üstündür. DVD-Videonun ortaya çıkışı, tüketiciye yönelik bir elektronik ürünün tarihteki en başarılı sunumlarından biridir.

Ancak tıpkı CD sesinin ses düşkünleri için soğuk ve ruhsuz olması gibi, benzer biçimde sayısal görüntü de bazı görüntü düşkünleri için aşırı net ve ruhsuzdur: onlar hâlâ analog lazerli diski tercih etmeye devam ediyorlar.

Sorun estetik olduğu kadar etiktir de: Bir DVD-Videodaki çerçevelerin çoğu açıkça söylemek gerekirse orada değildir, kaydedilmemişlerdir. Varolan çerçevelerdeki piksellerin çoğu da orada değildir. Olmayan bir şey için 100:1 sıkıştırması yapmazsınız. Sinemacılar pekâlâ DVD-Videoyu netliği nedeniyle VHS'ye tercih edebilirler ama aynı zamanda da aslına uygunluğa yönelik kibirli tutumu nedeniyle bu aracı eleştirme hakkını da saklarlar. Fakat bunların hepsi de birer kopyadır öyle değil mi?

Bütünüyle sayısal görüntü aynı zamanda dağıtımcılara da meydan okur. Kopyalar tam olduğundan ve kuşak kaybı olmadığından DVD'ler ciddi korsanlık sorunlarına neden olurlar. Filmler bir kez sayısal hale geldiğinde, bunları kopyalamak ve aktarmak sayısal metinlerdeki kadar kolaydır. Bu yalnızca bir bant genişliği sorunudur.

Ancak sayısal sirenin çağrısı donanım şirketleri için karşı konulamazdı. 1990'ların ortasında tüketiciye yönelik uydu televizyon endüstrisinin sayısal ikinci kuşak ürünü için mücadele etmesi nedeniyle MPEG-2 çözümü benimsendi ve başarılı oldu. 1998'de tüketiciye yönelik elektronik pazarı hem fotoğraf hem de video alanında sayısal kameralarla doldu ve film-temelli görüntüleme kuşatma altındaydı. Sony 1989 gibi erken bir tarihte Mavica adlı sayısal fotoğraf makinesini pazarlamayı denemişti. 1992'de Kodak sayısal olarak film-temelli fotoğraflar veren Photo CD formatını piyasaya sürmüştü. Her ikisi de tutunamadı. Artık zamanı gelmişti. DVD-Video Nisan 1997'de ortaya çıktığı andan itibaren, analog ölmüştü... en azından pazarlama anlamında.

çeve = sıkıştırılmamış görüntünün saniyesi başına 27,7 milyon bayt eder. 4,7 milyar bayt (tek katlı bir DVD'nin kapasitesi) / 27,7 milyon bayt = 170 saniye ya da sıkıştırılmamış görüntünün 3 dakikasından azı eder. DVD-Video sıkıştırması rutin olarak 100:1 oranından daha fazlasına ulaşır, tek bir katın kapasitesini artırır, bu nedenle bütün bir uzun metrajlı film için yetecek geniş alan vardır. (Not: Bu sayılar basitleştirilmiştir. Uygulamada daha karmaşıktır. Dahası bu araç çift kat ve iki-yüzlü diske olanak sağlar, böylece nihai kapasite 18 milyar baytı geçer.)

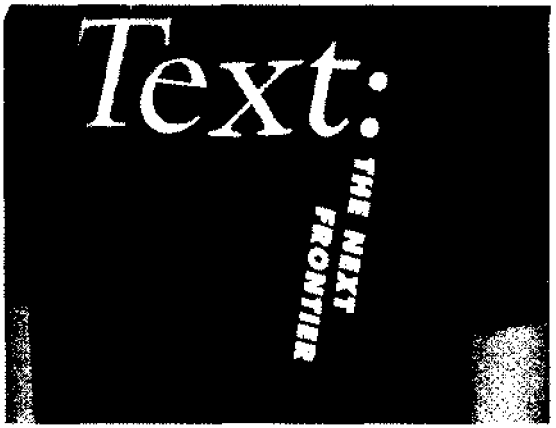
Sayısallaştırmayla ilgili korkunç teknik engeller, organize olmamış pazar ve niteliğe dair ciddi sorunlarla ilgili düşünülünce, sinema düşkünlerinin 1990'larda mültimedyanın yayılmasına sinik olarak tepki vermesi mazur görülebilir. Sanatçılar sinemanın ortaya çıkışından bu yana metni, görüntüleri ve sesleri birleştirmişlerdir. Edison ilk mültimedya sanatçısıdır ve film de ilk mültimedya ürünüdür. Görüntüleri ve sesleri sayısallaştırmak izleyiciye bunlar üzerinde gerçek bir denetim olanağı verir ki, bu da yararlı bir avantajdır. Ancak (hâlâ bir analog aygıt olan) lazerli disk aynı amaca fazlasıyla ulaşmadı mı?

Tam anlamıyla sinemasal bir bakış açısından, lazerli disk bu amaca ulaşır. Eğer amacımız yalnızca film izleme deneyimini denetlemekse, tamamen bilgisayarlı lazerli disk (ya da DVD) gösterici bu soruna iyi bir çözümdür. Dahası, mültimedya endüstrisinin varlığı sinemacıların film yapma tarzını önemli ölçüde değiştirmeyecek. Yapımcı Joe Medjuck'un belirttiği gibi, Hollywood'un (daha da genişletirsek çoğu yönetmenin) sanatsal gücü, mültimedyanın ruhu olan interaktifliğe doğrudan zıt olan doğrusal anlatıdır. Yönetmenler öyküler anlatır: "Önce bu oldu, sonra bu oldu, daha sonra da ..." Bir filmin parçalarına tesadüfen bulaşmak filmin ritmini, filmin varoluş nedenlerini imha edebilir.

Ancak yayımcının bakış açısından mültimedyanın ortaya çıkması neredeyse seyyar basım harflerinin icadına denk tarihi bir olaydır. İlk kez yayımcı için bütün iletişim araçları mevcut hale geldi. Kitaplarda her zaman illüstrasyonlar olmuştu. Bazen tek bir resim bin sözcüğe bedeldir. O halde hareketli görüntüler saniyede 24.000 sözcük değerinde olmalı.

1970'te Xerox PARC'da çalışan ve mikro bilgisayar devrimindeki anahtar kişilerden biri olan Alan Kay, Dynabook adını verdiği geleceğin bilgisayarı için bir model geliştirdi. (Bunun mikro bilgisayar gibi bir şeyin varlığından önce olduğunu hatırlayın.) Kay tıpkı şu anda (*Bir Film Nasıl Okunur*'un kitap versiyonunu okuduğunuzu varsayarak) elinizde tuttuğunuz kitap gibi "bakılan ve dokunulabilen" bir elde taşınabilir bilgisayar tasarladı. Bu antik enformasyon formatının değerini anladı ve yıllar sonra bilgisayarcıların söylemeyi öğrenecekleri gibi, tamamen haklı olarak "ilgi çekmiyorsa, ısrar etme" diye düşündü. Mültimedya, Dynabook vaadinin yerine getirilmesinde önemli bir adımdır. Geriye kalan taşınabilir, esnek ve daha hızlısını yapmaktır (ve biz bu aşamadayken, dört kat fazla çözünürlüğe ulaşıldı.)

Bir anlamda bu formatın (Mültimedya= çokluortam) adı yanlıştır. Mültimedyanın başlıca üstünlüğünün yıllardan bu yana geliştirdiğimiz farklı basılı iletişim araçlarını birleştirmesi olduğundan, belki de "ünimedyum" (*unimedi-*



Resim 7-9. 1991'deki Sayısal Dünya mültimedya fuarında Voyager temsilcileri özel tişörtler giydiler. (Bu, Apple'ın QuickTime'ı tanıttığı fuardı.) (*Voyager'dan Colin Holgate'in izniyle.*)

um= tekortam) daha doğru bir addır. Bu ad dikkatlerimizi doğrudan yapılan işe odaklar: Yani birleştirilmiş bir deneyim oluşturmaya, duyguları ve düşünceleri iletmeye, hangi enformasyon formatı en iyiyse onu kullanmaya.

Daha da önemlisi, mültimedya olarak bilinen bu formatın gerçek değeri, adı nedeniyle iletişim araçlarını birleştirmesinden çok kodlama sistemiyle ilişkilidir. Bu format için daha iyi bir ad "sayısal kitap" olurdu. Daha önce gördüğümüz gibi, sayısallaştırma mültimedya filmleri için bazı ciddi sorunlar yaratırken, metin için özgürleşmeden daha fazlasını ifade eder. Avantajlar muhteliftir ve bunlar gerçektir.

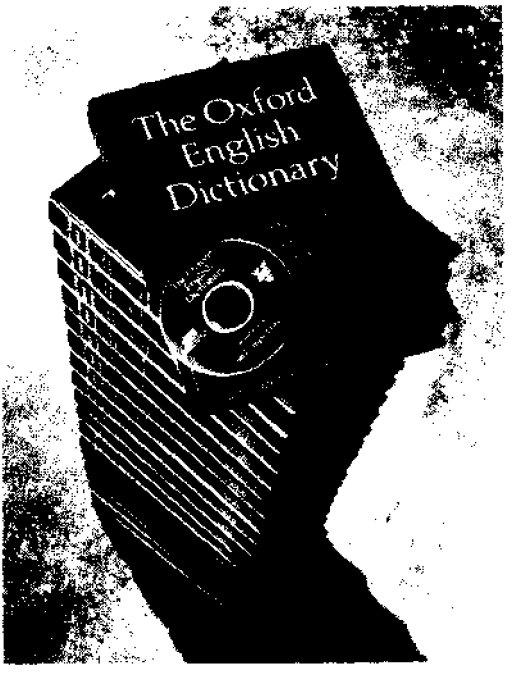
En önemlisi sayısal metnin erişilebilir olmasındaki kolaylıktır. Kurmaca olmayan kitapların çoğunun dizinleri (*index*) vardır ama sayısal metin her sözcüğün erişilebilir olması anlamına gelen "tam dizinlemeye" olanak sağlar ve bu da neredeyse kurmaca olmayan kitaplar kadar kurmaca kitaplar için de yararlı bir gelişmedir. Eğer sayısal kitap kavramı sayısal kütüphaneye genişletilirse, bu sınırsız ve kolay erişim yöntemi müthiş bir entelektüel araç haline gelir. Ticari elektronik dizinlemenin öncülüğünü, 1990'larda CD-ROM ve mültimedyanın gelişmesinden çok önce, 1960'ların sonu ile 1970'lerin başında Dialog ve Lexis gibi şirketler yapmıştı. Şimdi CD-ROM'lardaki taşınabilir veri tabanlarıyla birleşmiş olsalar bile, çevrimiçi veri tabanları* sayısal kitaplar dünyasında merkezi bir işlevi yerine getirmeyi sürdürüyorlar. Düzinelerce CD-ROM'la dolu bir CD kutusu bile merkezileşmiş veri tabanlarının kapasitesine yaklaşamaz. Çevrimiçi teknolojisinin mültimedya yayımcılıkta bir rol oynamaya devam edecek olmasının nedenlerinden biri budur. İnternet (*world wide web*), kendisini yürüten arama motorları olmasaydı içine girilemez bir veri ormanı olurdu.

Tam dizinleme aynı zamanda bağlantılı metin (*hypertext*)** olarak bilinen çapraz-referansın elektronik varyantına da olanak sağlar. Bir bağlantılı metin belgesinde kullanıcı anlatı mantı-

---

* Çevrimiçi veri tabanı: Belirli bir konuda yayımlanmış olan inceleme, makale, kitap ve benzeri çalışmaları bilgisayarda depolayan ve belirli bir ücret karşılığında bir bilgisayar uç birimi ve modem yoluyla yararlanılabilen veri tabanı. (Ç.)

** Kullanılan sözcüklerin, kavramların, terimlerin aynı dizge içinde, ilgili oldukları, çağrıştırdıkları sözcüklere, kavramlara, terimlere bir tıklamayla atlamayı sağlayan bağlantılarla donatılmış olduğu metin. (Ç.)



Resim 7-10. Dünyanın en büyük yayımcılık girişimlerinden biri olan *Oxford English Dictionary*, geleneksel 20 ciltlik kitap formu ve CD'li olarak yayımlandı. CD-ROM, araması kolay ve üretilmesi neredeyse sınırsız biçimde daha ucuz olmasının yanı sıra rahatlıkla güncellenebilir. (*Oxford University Press*'in izniyle.)

ğının akışını denetler, ayrıntı düzeyini genişletir ya da daraltır, konuları istediği gibi değiştirir ya da tartışma konusunun taslağını çıkarır. İlgili enformasyonu ve illüstrasyonları hemen göstermesiyle bağlantılı metin, metin deneyimi üzerinde baskıda karşılığı olmayan bir denetim düzeyi sağlar. Bağlantılı metin metinsel anlatının üçüncü boyutuna gereksinim duyan farklı Shakespeare ya da *Kitabı Mukaddes* dizinleri gibi metin yorumlarının saygın editörlerinin yanı sıra dipnotlara* (ve parantezlere) düşkün yazarların düşlerini de gerçekleştirdi. Artık bu olanağa sahipler.

Sayısal metin okuyucuya okuma deneyimi üzerinde yeni bir denetim de sunuyor. Bu, tıpkı içinde yer aldığı kitap gibi, metne sahip olmanın yeni bir düzeyidir. Sayısal metin kolayca kopyalanır ve nakledilir, ayıklanır ve düzenlenir. Okuyucu için bu önemli bir avantajken, yayımcı için kısaca tartışacağımız bazı ciddi ve ilginç sorunlara neden olur.

Sayısal metin hâlâ ekran çözünürlüğünden yoksun olma sorununu yaşıyor ve basılı bir kitap hâlâ bir metni deneyimlemenin (okumanın, sahip olmanın vs.) en iyi yoludur. Sayısal bir kitapta kolayca kenar notları alamaz, sayfaları köşelerinden tutarak çeviremez ya da istediğiniz gibi metne işaret koyamazsınız ama bu sorunlar Dynabook'a yaklaştığımız oranda çözülecektir ve sayısal kitabın denetimi ve taranabilirliği, fiziksel okuma deneyiminin katı doğrusallığını telafi edebilir.

Yayımcının bakış açısından sayısal metnin belki de en değerli özelliği onun en sıradan yanı olan fiyatıdır. CD'leri, hatta manyetik disketleri üretmenin maliyeti, en basit kitapları üretmenin maliyetiyle karşılaştırıldığında önemsizdir. Dahası, kitaplardan farklı olarak diskler talebe göre oldukça fazla üretilebilirler. Büyük miktarlarda yatırım yap-

* Metne üçüncü boyut kazandırmanın hâlâ etkili bir yolu.

mak gerekmez. Okuyucuların çoğu kitap basma ekonomisini bilmez ama yayıncılar sürekli olarak bu sancılı ikilemle yüz yüze gelmek zorundadır.

Baskıdaki maliyetlerin çoğu hazırlık aşamasına aittir. Bir baskı için gerekli hazırlıklar baskının kendisinden daha çok çaba ve zaman alır. Bu nedenle birkaç kopya basmak ekonomik değildir. Yayıncılar şimdiki teknolojiyle yeterli sayıda kopya basmaya zorlanıyorlar, böylece baskıya hazırlıkla ilgili büyük maliyetleri, makul birim maliyetle karşılayabiliyorlar. Birden fazla yayınevi aşırı stok nedeniyle batmıştır, bu da pazara hizmet etmekten çok yapıt sayısını artırmaya yönelik aşırı baskı adedinin sonucudur.

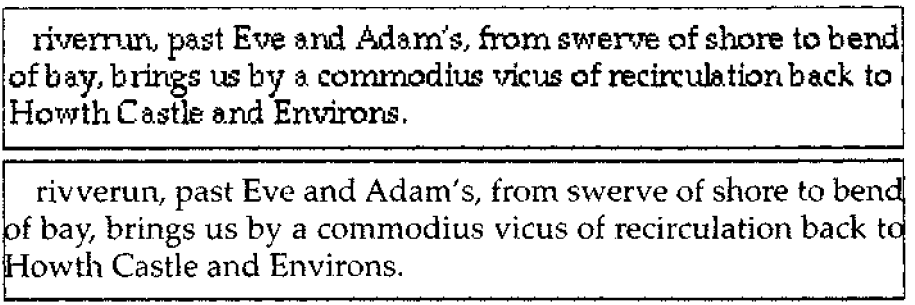
Bir CD'nin ya da DVD'nin baskısı için hazırlık maliyeti, geleneksel kitap baskısı için hazırlık maliyetiyle karşılaştırıldığında önemsizdir. Örneğin 20 ciltlik büyük boy bir ansiklopedi set başına 150 dolardan en az 1.000 kitap kopyasının basılmasını gerektirir (eğer daha az kopya basılırsa, birim maliyeti çok daha yüksek olur) ve bu ansiklopedi tek bir CD-ROM'da kopya başına 1 ya da 2 dolarlık baskıyla yeniden üretilebilir. 150.000 dolar yatırmak yerine yayıncılar 1.500 dolar harcamayı tercih ederler. Baskı biçiminde ekonomik olmayan her türden baskı riskleri diskte giderilir ve yayıncılığın alanını büyük ölçüde genişletir.*

Gerçekten de sayısal yayıncılığın düşük maliyeti, büyük sermayeli profesyonel organizasyonların artık hâkim durumda olmayacakları anlamına gelir. Artık elektronik olarak gelişkin olanakları kullanan yazarlar bir zamanlar yerleşik/ünlü yayınevlerinin sahip olduğu yayımlama gücüne sahipler. Birkaç yüz dolar değerindeki bir yazılımı olan yazar (renkli ve hareketli) illüstrasyonlarla dolu tamamen formatlanmış bir kitap üretebilir. Kitabı internette yayımlayarak aynı anda dünyanın her yerindeki milyonlarca insana ulaştırabilir. Bu bir tür "sanal yayıncılıktır." Bu tür bir siber yazar, yapıtını ticari bir yayınevinden daha iyi dağıtamaz. Ancak bazı yayınlar için -akademik, kişisel ilgi alanına yönelik, özel- bu sorun değildir.

Yayıncılık kanallarına evrensel erişimin tamamen olumlu olduğu da henüz netleşmemiştir. Bunu mantıksal sonucuna götürelim: Eğer her şey yayımlanırsa, o zaman hiçbir şeye odaklanılmaz. Üç yüz yıldır süren ve çaba isteyen üretim ve dağıtım süreci, dış görünüşe göre işe yarar bir filtre sağladı. İlgilenilecek binlerce hatta yüz binlerce metin olduğunu düşünün. İnternetin en büyük derdi çenesi düşük olmasıdır. Sapla samanı birbirinden ayırmanın yeni bir yolunu bulmak zorunda kalacağız. Yayıncılık işi giderek önemini yitirebilir ve her geçen gün düzenlemenin önemi artabilir. Arama motorları bir başlangıçtır ama daha gelişkin aygıtlara gereksinim vardır.

Bu yeni sanal yayıncılık dünyasının incelenmesi gereken başka bir yönü daha vardır. Daha önce belirttiğimiz gibi, okuyucunun yazarın metnine böylesine hâkim olması nedeniyle, geleneksel telif hakkı anlayışı sorunlu hale gelir. Sayısal yayıncılık öylesine kolaydır ki, bu bizi geleneksel kendi kendine yayımlamanın ötesine, yeniden yayımlama ya da yeniden düzenleme dediğimiz olguya götürür. Yirmi yıl önce sınıfta kullanmak

* Multimedya CD'lerin ve DVD'lerin "baskı öncesi" maliyetlerinin çok yüksek olabileceği doğrudur: Yazılımın geliştirilmesi geleneksel dizgi ve kitap tasarımından çok daha pahalıdır. Ancak bu maliyetler, yayıncılar bu yeni formatla nasıl daha etkili çalışılacağını öğrendikçe hızla düşecektir.



Resim 7-11. Üstte, inç başına 72 piksellik bir bilgisayar ekran standardında yeniden üretilmiş Palatino yazı karakterli metin var. Altta ise, aynı metnin inç başına yaklaşık 2600 noktalık bir kitaptaki biçimi görülüyor. (14 punto satır arası üzerine 12 punto koyun.)

üzere başkalarının metinlerini sınırlı sayıda çoğaltan fotokopicilere mahkûm olan kolej hocaları, artık örneğin Gerard Manley Hopkins ya da Lohengrin'den birkaç dize ve belki de arka plan için David Hockney'in bir resminin yer aldığı küçük bir multimedya düğün davetiyesini düzenleyebilen bizlere katılmışlardır.

Yasal telif hakkı ilkesi, geleneksel olarak düşünceleri değil, onların ifade edilişlerini korumuştur. Bütün metinleri, görüntüleri ve sesleri tek bir ortamda sunduğundan sayısallaştırma telif hakkı meselesini yalnızca basit bir, az ya da sıfır maliyet engeliyle telif hakkına sahip olabilir ürünleri yeniden üretme konusu değil, aynı zamanda konunun özünü değilse bile, yasayı karşılayacak biçimde bunları düzenleme konusu haline getirir. Bir alıntı ne zaman intihal (aşırma ya da birinin başka bir kimsenin yazdıklarını kendi yazmış gibi kullanması) olur? İntihal ne zaman bir saygı sunma ya da yeni bir sanat yapıtı haline gelir? Fiziksel mülkiyet sahipliğiyle ilgili yasalardan başka, entelektüel mülkiyet sahipliği, kökleri 19. yüzyılda olan görece yeni bir kavramdır. 21. yüzyılda bu ortadan kalkabilir.

Örnekleme -başka insanların müziklerini yeniden kullanma- ilk olarak profesyonellerin sayısal kurgu teçhizatına kavuştukları 1980'lerde yaygınlaştı. 1990'ların sonunda ucuz CD kaydedicilerinin (*recorder*) varlığı, her lise öğrencisinin kendi "miks"ini kopyalayabileceği anlamına geldi. İnternetteki MP3 gibi ses sıkıştırma formatlarının gelişmesi her bilgisayar belleğini potansiyel bir korsan CD kutusu haline getirdi.* 1999'da müzik endüstrisi bir devrimin sancılarını yaşıyordu: Bu yalnızca evrensel korsanlık tehdidi değildi; bu aynı zamanda müzisyenlerin dinleyicilere doğrudan satış yapabilmesiydi. Baskı dünyasında yaşanmış olanlar yavaş yavaş internet hızıyla müzik dünyasına da yayılıyordu. Bunun görüntü alanında da yaşanması yalnızca bir an meselesidir.

Yakın tarihte kelime işlem yazılımınızın bir sonraki düzenlemesinin, seçerek ödünç aldığınız metni düzenleye-

* Eğer titiz müzik tutkunları hatalı bir biçimde sıkıştırılmamış CD'yi düşünürlerse, MP3'ün kayıplı sıkıştırmasından başka ayıplayacakları bir şey yoktur. Ancak internetteki müzikseverlerin büyük çoğunluğu daha fazlasını isteyemezlerdi. Ne de olsa ilgilendikleri popüler müzik genellikle aynı kalite düzeyindeki elektronik enstrümanlarla üretilir. Burada Stradivarius'dan, hatta Seba ülkesinin zilcilerine karşı Zildjian'dan söz etmiyoruz.

:ek bir çevirmenle birlikte gelmesini)ekleyebilirsiniz, böylece kimse bunun ıereden geldiğini teşhis edemeyecektir. Multimedya yazma (*authoring*) aygıtının eni düzenlemesinin aynı şeyi filmler çin yapmasını bekleyebilirsiniz. Şimdi-len yazı tipi ailesiyle aynı işlevi gören azı tipi tasarım programları satın alabi-irsiniz. Altsys Fontographer yalnızca sa-ıiyeler içinde bir yazı tipine ince düzen-emeler yapma değil, aynı zamanda iki yrı ve farklı karakteri birleştirme ola-ıağı da sunuyor. Eğer Hermann Zapf'ın tkili ve kolay tanınan Palatino'suyla rederick Goudy'nin abartılı Old Style'ını irleştirirseniz, tasarımcılara ve üretici-ere borcunuz ne olur?

Muhtemelen hiçbir şey. Şimdiki ABD telif hakkı yasası yazı tipinin telif ıakkı durumu konusunda belirsizdir. 976 tarihli Telif Hakkı Yasası'ndan bu ana Kongre, yazı karakteri tasarımları-ın korunmasını ertelemeyi tercih et-niştir. Başka bir deyişle Kongre bu yarat-ıcı girişimlerin "yazarlık uğraşısı" olup olmadığını ve telif hakkını gerektirip gerektirmediğini kararlaştırmamaya ka-ar vermiştir. Sorunun zorluğu, tasarı-nın ürünün yararlılığından ayrı olarak var olup olamayacağı konusunda yat-naktadır. Eğer 1976 tarihli yasanın ilan ettiği gibi, var olamazsa, korunamaz ana-amına gelir.* Bu ise 19. yüzyılda "biçim, şlevin ardından gelir" anlayışında ısrar etmiş olan mimar Louis Sullivan'ın ka-asını karıştıracak bir estetik paradoksa ol açar. Eğer bu değerlendirmeyi mü-kemmel bulup itaat ediyorsanız, tasarımı tasarlanandan ayıramazsınız, bu nedenle Birleşik Devletler Kongresi'ne göre en-telektüel mülkiyet haklarınız yoktur: Nirvana tasarımına, ve telif hakkı ce-hennemine ulaştınız.

Ancak açık bir biçimde başka in-sanların çalışmalarını kendinize mal et-tiniz. Çok açık olarak sizin katkınız en az düzeyde olmuştur. Yasal olarak sorum-lu olmasanız bile, ahlaki olarak ihlalde bulundunuz. Şimdi yeni bir yazı karakte-rini bir miktar değiştirmek için zaman, yetenek ve çaba harcadığınızı düşünün. Hangi noktada bu sizin kendi çalışmanız olur? Hangi noktada bu artık intihal de-ğildir?

Bu ciddi sorun yalıtılmış bir istisna değildir. 1991'de, enformasyon endüstri-si için benzer özelliklere sahip bir dava olan *Rural Telephone Service Co., Inc.'e karşı Feist Publication* davasında Yüksek Mahkeme bir telefon rehberi gibi tam ve alfabetik olarak düzenlenmiş bir veri tabanının telif hakkı yasasıyla korunamayacağına karar verdi. Mahkeme bu-nun "yazarlık uğraşısını" biçimlemiş ve bu nedenle de korunabilir olan tam bir veri tabanını düzenlemeyle ilgili editör çalışması olduğunu kararlaştırdı.

Bu yasal düzenlemelerin her ikisi de mekaniğin hâkim olduğu geçmişte çok işe yarardı: Yazı karakteri tasarımcı-ları, dökümhaneleri pahalı bronz matris-leri sattığı için kazandılar. Basılmış bir listenin değeri kapsamlı oluşundan de-ğil, idare edilebilir ölçüde düzenlenmiş oluşundan geliyordu. Ama her iki dü-zenleme de yazı tiplerinin sınırsız olarak çoğaltılabilir bitlerden ve baytlardan ya-pıldığı ve tam veri tabanlarının liste ya-pıcıların sıkıntısı değil hedefi olduğu sa-yısal çağda fazla işimize yaramaz.

Yazı karakterleri entelektüel mül-kiyet açısından görece basit bir meseledir, ancak aynı modelleri metinlere, gö-

---

* "Yararlı bir şeyin tasarımı ... eğer bu tasarım, bağımsız olarak varolma kapasitesine sahip olan ve tasarımı yapılanın yararlı yönlerinden ayrı olarak teşhis edilebilecek resimsel, grafik ve heykelsi özellikleri kullanıyorsa ya da kullandığı ölçüde resimsel, grafik ve heykel çalışması olarak değerlendirilmelidir. 17 U.S.C. Sec. 101.)



Resim 7-12. Metinlerin, görüntülerin ve seslerin birleştirilmesi kaçınılmazdı ve önemi sonradan anlaşıldı. Jean-Luc Godard kendi döneminde varolan teknolojiyi kullandı. *Bilmenin Tadı*'ndan bu dört çekim çizimleri, baskıları, reklamları, canlandırmaları, el yazısını ve simgeleri birleştirir. (*l'Avant-Scène. Büyütülmüş çerçeve.*)

rüntülere ve filmlere uygulayın. Gerçekten de sinema endüstrisinin karmaşık entelektüel mülkiyet hakları sorununu çözmede diğer endüstrilerinden daha fazla deneyimi vardır. Kuşkusuz film işbirliği ile yapılır ve bu endüstrinin bir avukatı filme kimin sahip olduğu konusunda rakip iddialara dair karmaşık sorunlara aşinadır. Orijinal malzemenin yazarından, çok sayıdaki oyuncuya ve yönetmene, birçok pazardaki birçok dağıtımcıya kadar önemli katkılarda bulunan düzinelerce insan bir filmin entelektüel mülkiyetinin farklı parçaları için hak iddia edebilir. Sorun, Hollywood haklar yasası için geri bir mantığın mevcudiyetidir ve bu nedenle mültimedya endüstrisi selefinin yardımı olmaksızın makul standartlar oluşturmak zorunda olacaktır.

Nihayetinde, eğer telif hakkı sistemi var olacaksa, bu yalnızca sayısal işlem gücünün şaşılacak miktarını, bir biçimde mültimedya üretimine katkıda bulunan şirketler ve yüzlerce insan arasında yüzdeleri belirleme işine uyguladığımız içindir. ASCAP ve BMI gibi müzik telif hakları örgütleri ya da belirli gelir miktarlarını yazarlar arasında paylaştırmayı kurallara bağlayan bir program olan İngiliz Public Lending Rights bu konuda model olabilirdi. Bir diğer seçenek ise telif hakkı düşüncesini tamamen terk etmek ve 19. yüzyıla kadar sürmüş olan ve bir sanat yapıtının değerini soyut entelektüel biçimiyle değil, maddi varlığıyla kazandığı sisteme dönmektir. Her yazarın yayımcı olduğu yeni sanal yayımcılık dünyasında, bu sistem akla uygun olabilir. Yalnız bir sorun vardır: Sayısal çağda entelektüel çalışmaların çoğunun fiziksel varlığı yoktur.

Bizler -baskının beş yüz yılının, fotoğrafın yüz elli yılının ve ses kaydı ile sinemanın yüz yılının birleşimi olan- bu yeni aracın doğma mücadelesini izlerken, şu karşıtlıklara rastlıyoruz:

- Mültimedya sinemadan çok basılı iletişim araçlarıyla ilgilidir.

- Görüntü, sesler ve baskının sayısallaştırılması, bir araya getirilmelerinden daha önemlidir.

- Sayısallaştırma bizim bu iletişim araçları üzerindeki denetimimizi büyük ölçüde artırırken, aynı zamanda -şimdilik- onları analog seleflerine göre önemli ölçüde düşük nitelikli soyutlamalara indirger.

- Sayısallaştırmanın önemli avantajları -enformasyona anında erişim ve kapsamlı dizinleme özelliği- iletişim araçlarının birleşmesinden çok şebekelerin ve onların veri tabanlarının ortaya çıkmasıyla ilgilidir.

- Sayısallaştırma okuyucunun gücünü ve serbestliğini önemli ölçüde artırırken, şimdiki yazarlık sistemimizin dayalı olduğu telif hakkı anlayışına ciddi meydan okumalar ortaya koyuyor.

Ancak mültimedyanın doğruluğunu hissedebiliriz: Burası yüzlerce yıldır yönelmiş olduğumuz yerdir. Eğer Sir Walter Scott romanları için dia gösterisi yapabilseydi, bunu gerçekleştirmiş olurdu. Eğer Charles Dickens önemli öykülerini kişisel olarak anlatabilseydi, böyle yapmış olurdu (gerçekten de, kârlı konferans turlarında bir ölçüye kadar bunu yaptı). Eğer Daniel Defoe, *Journal of Plague Year*'a (*Veba Yılı Günlüğü*) interaktif veri tabanını dahil edebilseydi, böyle yapmış olurdu. Eğer George Méliès izleyicinin *Aya Seyahat* ile interaktif ilişkiye girmesine olanak sağlayabilseydi, böyle yapmış olurdu. Eğer Bernard Shaw *Candida* ya da *Man and Superman*'e yardımcı metinleri dahil edebilseydi, böyle yapmış olurdu (ve oyunlarının yayımlanan versiyonlarında yaptı da). Eğer Preston Sturges filmlerini televizyon dizisi gibi türetebilseydi (*spunoff*), böyle yapmış olurdu. Eğer Jean-Luc Godard aynı zamanda bir film de olan bir kitap yazabilseydi, böyle yapmış olurdu. Eğer François Truffaut da aynı zamanda kitap da olan bir film çekseydi, böyle yapmış olurdu.

Metinler, görüntüler ve sesler teknoloji düşlerimizin gerisinde kaldığı için, yüzlerce yıldır birbirlerinden ayrı kalmıştır. Şimdi ise teknoloji düşleri yakalamış ve olmaları gerektiği gibi birleşmişlerdir: iyi günde kötü günde, hastalıkta sağlıkta ...

Sanal Gerçeklik Miti

Her zaman sanatçının hedefleri ile mevcut teknolojinin sınırları arasında bir mücadele vardır. Ancak günümüzde sayısal devrim bütün iletişim araçları için ortak bir kodlama sistemi sağlamada hayli yol kat etmiş durumda. Arzu ile kapasite arasındaki gerilim yeni bir kontrol edici diyalektiği ortaya çıkarıyor: Etik ile estetik arasında. Entelektüel gelişimimizdeki bu tarihi gelişme, psikolog Erik Erikson'un kişisel gelişime dair ünlü diyalektiğinden farksızdır. Bu durumda biyologların klasik sözlerini tersine çeviriyoruz: Artık "soyoluş (*phylogeny*), bireyoluşu (*ontogeny*) özetler", yani grubun gelişmesi bireyin gelişmesini yansıtır.

Görüntüler, sesler ve metinler bir kez sayısallaştırıldığında, her şey olanaklıdır. İletişim aracımızın bizim için yapmasını istediklerimiz ile bunların işleyişlerinin kapasitesi arasındaki mücadele sona ermiştir. Ya da en azından bu mücadele anlamsızdır. Analog dünyada katı sınırlar vardı: Bir tahta parçası ya da bir kemanla, ancak kapasiteleri neye izin veriyorsa onu yapabilirdiniz. Sayısal dünyada fiziksel sınırlar yoktur: Bu yalnızca *bir bellek kapasitesi, işlemci hızı* ve iletişim bant genişliği sorunudur.*

Sayısal devrim birilerinin ilk defa taş resim çizdiği binlerce yıl önce başlamı olan entelektüel devrimi tamamlıyo Mağara resimleri, o zamandan bu yan bütün sanatlar gibi, doğal dünyanın özü nü süzüp çıkarma, onun soyutlama v ondan bir düşünce oluşturma arayışınd oldu. Artık bizler ile düşünceler arasır da fiziksel engeller yok.

Bu yeni güç sarhoş edicidir am bütün güçler gibi, beraberinde güçlü b etik yapının gerekliliğini getirir. Godar sık sık Lenin'den şu alıntıyı yapard "Etik, geleceğin estetiğidir." Her ikisi d haklıydı ama ikisi de kimi yönlerden ge leceği göremediler. Artık karşı çıkılama teknik sınırlar yok, artık istediğimiz he şeyi yapacak kendi sanatsal aracımızı olu turabiliyoruz, ahlaki sınırları öncesir den daha fazla anlamaya gereksinimim var. Bütün sanatçılar bir biçimde şimd ye kadar eski teknolojilerin etkisi altır daki gençlerdi. Şimdi ise yetişkinliği ahlaki sorumluluklarını üstlenmek zc rundalar.

---

* Evet bu biraz abartılıdır ama çok da değil. Tartışmanın amaçları açısından, dünyadaki bütün metinlerin 100 trilyon bayta vardığını (100 milyon kitabın her biri ortalama bir megabayttır) varsayın. Bugün cebinizde 18 gigabayt taşıyabilirsiniz. (Bu iki taraflı, çi katmanlı bir DVD'nin kapasitesidir.) Geçti ğimiz yirmi yılda bellek yoğunluğunu beş ka artırdık. 100 trilyon bayt 100.000 gigabay eder. Bütün dünyanın yazılı bilgisini cebiniz de taşımak için bellek yoğunluğunu bir be kat daha artırmamız gerekiyor. Yolu yarıla dık. Belki de bazı uzlaşmalara varmamız ge rekecek: İki ya da üç cebe daha ihtiyacımı var ya da bunun bir bölümü için internett sabırla çalışmamız gerekebilir.

Bu sorumlulukları daha ayrıntılı olarak incelemeden önce, şimdiki sanal gerçekliğin ticari bağlamına bakmamız gerekiyor. "Mültimedya" ve "siberuzay" gibi "sanal gerçeklik" de sayısal devrimin moda olmuş ve sürekli yinelenen ifadelerinden biridir. En dar ticari anlamında sanal gerçeklik sayısal teknolojiyi hem daha gerçeğe benzer hem de daha interaktif hale getirerek, deneyimin gerçekliğini artırmak için bilgisayar oyunlarına ve eğlenceye uygulamayı ister. Bir klavye aracılığıyla ya da fareye tıklayarak hangi odaya gireceğinizi seçmek yerine, fiziksel olarak sağa ya da sola dönersiniz: Aerobik yapmanın sonuçlarından hiçbirini yaşamadan, yalnızca yürümenin keyfi.

Sanal gerçeklik teknikleri hem tutum hem de hırs açısından farklılaşır. 20. yüzyıl sona ererken, sanal gerçeklik mühendisleri ve üreticileri yüz yıl önce sinemanın doğumunu karakterize eden sanatsal diyalektiği yeniden yaşıyorlardı: Teknoloji gerçekliği yeniden üretmek mi, yoksa yerine yeni bir şey koymak için mi. Ya da şöyle soralım, dünyayı yakalamak için mi, yoksa yeni bir dünya türetmek için mi kullanılmalı? Bir kez daha Lumière'e karşı Méliès ama bu kez özel bir durum söz konusu, çünkü sayısal kayıtlar kendi kaynaklarına ihanet etmez. Méliès'in fantezileri Lumière'in gerçekliklerinden açıkça farklıydı. Sayısal imgelem birini diğerinden ayrılamaz hale getiren bir matematik soyutlama düzeyine varmıştır. İlginç bir biçimde geleneksel gerçekçiler yeni teknolojiden fantezistlere göre daha çok şey almış görünüyorlar. Sanal gerçeklik tekniklerinin uzak bir yerin yeniden üretimine uygulanması olan "tele görüntü" önemli bilimsel yararlar sağlar, çünkü makineler "daha önce kimsenin gitmediği yerlere" gidecektir.

Tutum açısından bu klasik farklılıklara hırs açısından farklılıklar eşlik eder. Skalanın bir ucunda, üç boyutlu görüntü, tam kapasite ses ve etkiyi de içeren duyusal izlenimin bütün alanını kaplamaya çalışan "tam kuşatıcı" sanal gerçeklik vardır. Diğer ucunda ise standart görüntülere dair bakış açımızı denetlememize olanak sağlayan temel ama zarif uygulamalar yer alır.

Tele görüntünün ilk örneklerinden biri *web*'in ilk günlerindeki "*web* kameraların" yaygınlığıydı: Kameralar gökyüzünün ya da başka birinin yatak odasının canlı görüntülerini aktardı. İlk *web* kameralarının en zekice olanı Güney California Üniversitesi'ndeki bahçe görüntüleriydi (1995). Projeye katılan *web* sörfçüleri tele bahçe laboratuvarında düzenlenmiş olan gerçek bir bahçeye tohum ekmek, sulamak ve gübrelemek için bir robota komutlar gönderdiler. Herkes her an bahçenin nasıl geliştiğini görebiliyordu. Ertesi yıl NBC Atlanta Olimpiyat oyunları için birçok *web* kamera yerleştirdi. Görüntüler öylesine kurgulandı ki, (*IBM* ile birlikte kullanılan) *web* sitesi spor meraklılarının yarışmaları izlemesinin en iyi yolu haline geldi. 1997'de uzay aracının Mars'a inişi sırasında başka bir gezegenden canlı görüntüleri izlemek için 45 milyon gibi rekor sayıda insan Jet Propulsion Laboratory *web* sitesini ziyaret etti. Bu ilk denemeler tele görüntünün olanaklarından bazılarını gösteriyor.

Bir tüketici ürünü olarak sanal gerçeklik, bağlanımımızı artırmak için algılamamızın çok yönlü duyarlılığını sömürmek anlamına gelir. Ancak burada sanal gerçekliği daha geniş anlamıyla ele almak istiyoruz, çünkü giderek artan gerçeğe benzerlik ve interaktiflik yönündeki teknolojik hareket mültimedya ile yakından ilişkilidir.

Terimin her iki anlamında da sanal gerçeklik yalnızca başından bu yana sinema tarihinin parçası olmuş olan bir

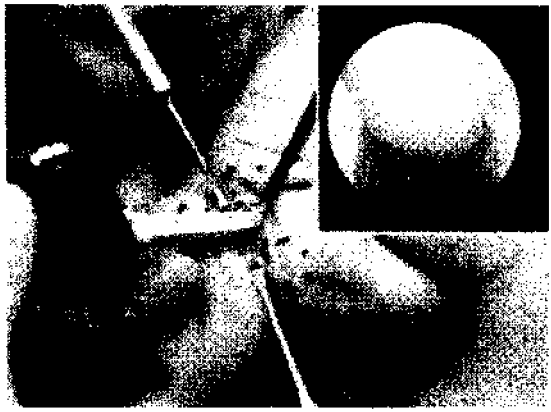


Resim 7-13. Terimin daha geniş anlamıyla sanal gerçeklik, kendisine ad verilmesinden çok uzun süre önce varoldu. Belki de Kasım 1963'teki John Kennedy suikastı bir dönüm noktasıydı. Bütün ülke bir televizyon dramasında birleşti. Buradaki, Jack Ruby'nin canlı yayında Lee Harvey Oswald'ı vuruşu. (*Photofest'in izniyle.*)

temayı genişletir. 20. yüzyılın başlarında gezi filmleri, yuvaya dönmüş sözde gezginler için sanal geziler sağladı. Daha önce gördüğümüz gibi, sinemacılar 1920'lerden bu yana daha büyük ekranlarla, 3-D ve stereo ses düzeniyle denemeler yapmışlardı. 1953'te *This Is Cinerama* bizi topluca hâlâ deneysel sinema için bir model olan (lunapark radarında - Ç.) inişli çıkışlı bir yolculuğa çıkarmıştı. Gerçeğe benzerliği artıran bir teknik olarak sanal gerçeklik bu geleneği sürdürüyor. Fark sanal gerçekliğin interaktifliğinde, izleyiciye sunduğu deneyim üzerindeki kontrol derecesindedir.

Burada teknoloji sorunu kavramıyor. 1964-65 New York Dünya Fuarı'nda Çekoslovak pavyonundaki izleyiciler, filmin olay örgüsündeki gidişatı belirlemek için oy kullanabiliyorlardı. 1960'ların sonu ile 1970'lerin başında birkaç sahne draması denemesi izleyicilere bu önceden denenmiş denetimi sundu. Birkaç nedenle bu teknik tutulmadı. 1970'lerin ortasında National Lampoon bir oyunda izleyici denetimini öldürücü bir etkiyle taşladı. *Godot'yu Beklerken*'i sahnelerlerken hep gelmesi beklenen konuk, oyun başladıktan yalnızca otuz saniye sonra ortaya çıkar. İki karakter ve Godot kısaca nerede yemek yiyeceklerini konuşurlar. (Hatırladığım kadarıyla Çin lokantasına karar verdiler.)

Sinemadan çok oyunlara uygulanan bir teknik olarak sanal gerçeklik daha fazla vaatte bulunur. Bilgisayar oyununun özü interaktif olmasıdır, bu nedenle sanal gerçeklikle sunulan gerçeğe benzerlik deneyimini daha da yukarılara taşımak için yararlıdır. Bir zindanlar ve ejderler oyununun temel anlayışı çok tehditli olay örgüsü matrisi iken, bir savaş oyununun etkisi meydan okumaların adrenalin yükseltici ritmine bağlıdır. Her iki durumda da sanal gerçeklik etkiyi artırır. Belki de bunun en değerli yanı, uçuş simülatörleri gibi, deneyimi ikiye katlayan oyun türleriyle olanıdır. Gerçekten de, simülatörler oyundan çok sanal gerçeklik deneyiminin prototipleridir ve bunların önemli vaadi eğitseldir. Belki de henüz cerrahlarımızın sanal gerçeklik laboratuvarında eğitilmelerine güvenmeye hazır değiliz ama başka birçok meslek uzun yıllardır pilotlara hizmet etmiş olan simülatör yaklaşımından yararlanabilir. Artık sayısal olan bu aygıtlar hepimizin erişebileceği durumdadır. Gerçekten (oyunlardan farklı olarak) sanal gerçekliğin ilk başarıları, yeni



Resim 7-14. Tele görüntü sanal gerçekliğin yüzlerinden biridir. Burada, *carpal tunnel* (el bileği tünelinin sıkışması) cerrahi tekniğinin nasıl daha az cerrahi müdahaleye olanak sağladığını görüyorsunuz. Yandaki görüntü, cerrahın gördüğü görüntüdür. (*3M Health Care'in izniyle. Büyütülmüş çerçeve.*)

bir şezlongun, tasarladığımız tarzda yaparsak neye benzeyeceğini -kabaca da olsa- hayal etmemize olanak sağlayan CAD programları gibi uygulamalı eğitim alanında olmuştur.

Sanal gerçekliğin her iki anahtar öğesi de -gerçeğe benzerlik ve interaktiflik- etik sorunlara yol açar.

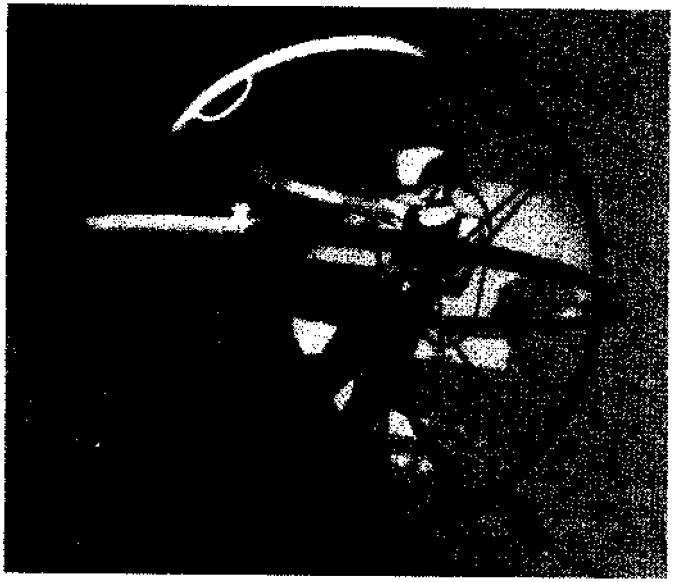
Sayısal görüntüler ve sesler yalnızca kendi bağlamları içinde değerlendirildiklerinde hayata daha sadıktır. Bugün varolan hiçbir ticari bilgisayar ekranı uygun bir biçimde yansıtılan 35 mm filmin çözünürlüğüne yaklaşamıyor. Showscan ve Imax gibi süper film teknolojilerinden söz etmiyoruz bile. (Benzer biçimde hiçbir elektronik ekran iyi basılmış bir kitabın niteliğini yakalayamaz.) Ve CD, sayısal sesi yeni standart haline getirdiği halde, bazı müzik düşkünleri daha önce belirttiğimiz gibi hâlâ eski analog teknolojisini tercih ediyor. Bunlar estetik alanındaki makine kırıcılar (*Luddite*) değil midirler?

Sayısal olarak yeniden üretilen ses ya da görüntünün keskinliği iki matematiksel faktöre bağlıdır: Örnek sayısı ve her örneğin duyarlığı ya da derinliği. Kuramsal olarak analog yeniden üretimin kusursuzluğunu yakalamak için sayısal örneklemenin sınırsıza yaklaşması gerekirdi. İyi ki uygulamada durum böyle değildir. İkinci Bölüm'de gördüğümüz gibi, filmin icadı insan algılamasının sınırlarına bağlıdır. Yalnızca ölçülebilir bir hata payıyla bu sınırları aşma gereksinimi duyarız. Dahası analog yeniden üretim tekniklerinin kendileri de mükemmel olmaktan uzaktır. Sayısal modeller şimdilik yalnızca analog seleflerini yakalamaya ve aşmaya gereksinim duyuyor.

Ancak sorun henüz bunu yapmamış olmalarıdır. Ses CD'si standardının yeterince yakın olduğu tartışılabilirse ve çok pahalı bilgisayar görüntü sürücüsündeki 16 milyon rengin yeterince kesin olması mümkünse de, ekranın çözünürlüğü ve hareketli görüntüleri depolamak için gerekli çok büyük düzenlemeler, sıkıştırma teknolojisindeki hızlı ilerlemelere rağmen, hâlâ önemli sınırlamalar dayatıyor.

1960'larda, söylendiğine göre, Ingmar Bergman, tercih ettiği aracın doğasındaki aldatıcılıktan gelen suç nedeniyle sorunlar yaşadı. İzleyicinin yüzde 50'den fazla bir süre tamamen boş ekranı izlemesi üzerinde uzun uzun düşündü. Filmlerin tek bir hilesini bin kat güçlendiren sayısal imgelem ile karşılaştığında yaşadığı sıkıntıyı hayal edin.

Sanal gerçekliğin interaktif öğesi ek bir etik sorun sunar. Bizler sanatsal karar alma sürecinde izleyiciden kullanıcıya dönüşürken, yazarlık/yaratıcılık



Resim 7-15. TAM KUŞATICI SANAL GERÇEKLİK. *Cybertron* oynayan bir kadın kendisini, bütün duyularına saldıran video monitörüne bağlanmış bir başlık ve 4 kanallı bir ses sistemini birleştiren bir jiroskopun ortasına yerleştirilmiş bulur. Sistem 750 pound ağırlığındadır, 80 feet kare yer tutar ve "*couch potato*"lar için uygun değildir. (*Stroylight Corp.'un izniyle.*)

sorumluluğunu ortadan kaldırabiliriz. Sanal gerçek mültimedya ortamının müthiş zenginliği yanıltıcı olabilir. Gerçekliğin eşini üretmeye çalıştıkça, kullanıcı için bu ortamı denetleme ve yönlendirmede daha fazla özgürlük oluşturdukça, gerçeklikten daha da uzaklaşmış görünüyoruz. Gerçekliğin kusursuz yeniden üretimine yaklaştıkça, sanat ile konusu arasındaki diyalektiği daha fazla yitiriyoruz. Nihayetinde, "sanal gerçeklik" terimi karşıt sözcüklerin birleşimidir. Fizikte, gerçek gerçektir ve sanal olan gerçek değildir. Sonuçta, *2001: Uzay Macerası*'nın sonundaki David Bowman gibi, sanal gerçeklik kullanıcıları kendilerini bir kafeste buluyorlar: Güzel bir kafes ama her şey daha sınırlayıcı, çünkü açık görünüyor.

Bunu uyuşturucu deneyimiyle karşılaştırmak uygun olur. Beatles'ın söylediği gibi:

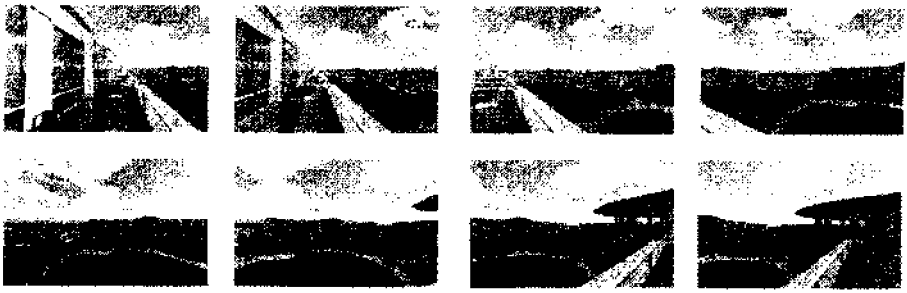
Hiçbir şey gerçek değil
*Ve etrafta tutunacak hiçbir şey yok ...**

Psiko-aktif kimyasallar ile uyuşturucuyla geleneksel ilgilenişimiz arasında koşutluklar olduğunu belirtmiştik. Tam kuşatıcı sanal gerçeklik elektronik süper uyuşturucudur. "*Srawberry fields forever.*" (Sonsuzluğa uzanan çilek tarlaları.)

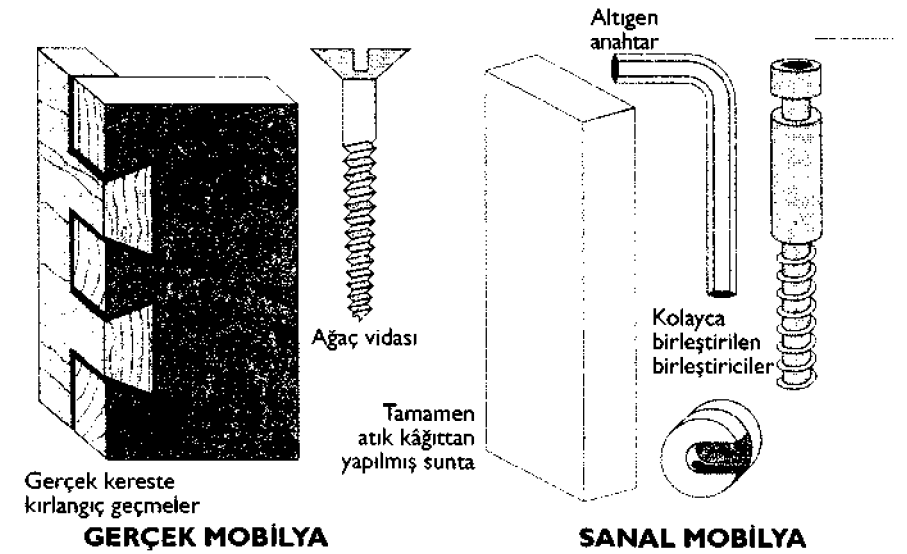
Sanal gerçekliğin felsefesi bu etik sorunları doğururken, daha pratik düzeyde, belirli sanal gerçeklik teknolojileri bir bakıma hiç beklemediğimiz ve her an gerçekleşebilecek vaatlerde bulunuyor.

Apple'ın QuickTime VR'ı bunlardan biridir. Orijinal QuickTime'ın ilk ortaya çıkışından üç yıl sonra Haziran 1994'teki Sayısal Dünya gösterisinde sergilenen QTVR ve rakipleri, sinema teknolojisini baş aşağı çevirdiler. Sayısal bir ortamdaki filmlere yakın olan ve aynı temel algoritmaları kullanan VR, kullanıcıya bakış açısını değiştirme ve uzamda istediği gibi gezinme olanağı sunar. Farenin hareketi kameranın görüş açısını belirler ve fareye tıklayarak kameranın konumu kontrol edilir. Konu edilen alanda bir ya da daha fazla sayıda çekilmiş panoramik fotoğraflar disk üzerinde depolanır. QuickTime VR bu tam

* "*Strawberry Fields Forever*," © 1967, Northern Songs Ltd.'ten izin alınarak kullanıldı.



Resim 7-16. Apple'ın 1995'te ortaya çıkardığı QuickTime VR, görüntüleri tersyüz etti. Burada sanatçı size bir uzam ya da nesne verir ve siz de onu nasıl izleyeceğinizi seçersiniz. Eğer görüntüler resim ise, QuickTime VR hem mimari hem de heykeldir. Bu çerçeveler, bu teknolojinin ilk tanıtım gösterimi olan "*Balcony*" QTVR'dandır. 33 hareketsiz görüntü, kullanıcının istediği gibi gezinebileceği sürekli bir panorama içinde art arda sıralanmış. (*Apple Computer Inc.'in izniyle.*)



Resim 7-17. SANAL MOBİLYA. Sanal gerçekliğin gelişen teknolojinin ürünü olduğunu kolayca varsayabilirken, belki de temelde ekonomik nedenler vardır: Aşırı kalabalık bir dünyada, herkese yetecek hakiki gerçeklik olmadığından, çoğumuz yapay gerçeklikle ilgilenmek zorunda olacağız. Aynı durum otuz beş yıl önce mobilya konusunda yaşandı. Yüzyıllardır birçok ülkede mobilya mekanik olarak birleştirilen -yiv, zıvana, erkek geçme, kırlangıç geçme- ve yapıştırılan keresteden yapıldı. Sanayi devrimi ağaç çivi yerine metal çiviyi geçirdi ama temel birleştirme anlayışı değişmedi. Bu gelenek son yıllarda bir yapım yöntemiyle aşılmıştır. Bu yapım yöntemi taklit ağaca dayalıdır ve yapım işini marangozdan kullanıcıya devreder, tıpkı Sanal Gerçeklik eğlencesinde olduğu gibi. Kullanıcıya yapım işini daha kolay gösteren (öyle olmasa da) zekice bir teknoloji sunulur. Sonuç, ölçütlerimizi karşılıyor görünen sanal bir üründür ama bu ürün aşırı kısa ömürlüdür. Belki de aynısı Sanal Gerçeklik medyasıyla birlikte gerçek olacaktır.

ama tahrif olmuş kayıtları, uygun hale getirilmiş görüntüyü kullanıcının seçtiği bakış açısından göstermek için işlemden geçirir. Kullanıcı istediği gibi *zoom* ve *pan* yapabilir. Eğer uzamda birden çok konum kaydedilmişse, kullanıcı bakış açısını değiştirebilir. Eğer 360°'lik panoramik bir kayıt yoksa, ayrı bir VR ön işlemcisi işlenmemiş fotoğraflardan bir görüntü yaratacaktır. Bu teknoloji aynı zamanda kullanıcıya bir nesnenin çevresinde dolaşma (bir uzamda *pan* yapmanın tersi) olanağı sunar.

Şimdi bu, sanal gerçeklik meraklılarının ancak düşünü gördükleri bir şey değildir. Duyuları boğma teşebbüsü yoktur. Kontrol kullanıcıdadır. QuickTime VR teknolojisinin özelliği basitliğinde yatar. Bu teknoloji sayısal filmlerin analog selefleri üzerindeki tek avantajından zarif bir biçimde yararlanır: Bu, eski bir görüntüyü değiştirerek yeni bir tanesine yaklaşma yeteneğidir ki, bu da sayısal sinemanın çok sayıdaki gereksinimini gidermek için geliştirilmek zorunda olan sıkıştırma tekniklerinin mirasıdır. QuickTime VR sanat dallarındaki klasik bir modelin en son örneğidir: Bu aracın sınırları asıl yararlılığını ortaya çıkarır. Sayısal filmlerin başlıca dezavantajı yeni bir teknolojinin motoru haline gelmiştir.

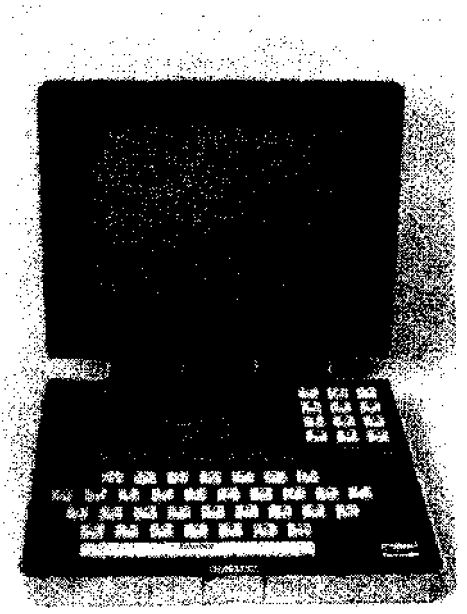
Kuşkusuz bu yeni teknoloji film değildir. "Hareketsiz görüntüler" daha iyi bir terim olabilir. Bir uzamı yaratır, yoksa bir anlatıyı değil. Hem mizanseni hem de kurguyu reddeder. Ritmin yerine atmosferi, karakterin yerine çevreyi geçirir. Ancak olgunlaştıkça filmin hizmet ettiği bazı gereksinimlerin aynılarına hizmet edecektir. "Hareketsiz görüntüler" tıpkı filmlerin yaptığı gibi bizi başka insanların dünyalarına götürecektir. Bu basit ama zarif teknolojinin yapmayacağı, o dünyaları bizimkiyle karıştırmaktır.

Sayısal devrimin ilk dönem meraklıları bu yeni teknolojinin iletişim olanaklarından olduğu kadar gerçekliği yeniden üretme ve çok sayıda iletişim aracını birleştirme kapasitesinden de büyülenmişlerdi. Mikrobilgisayarların bürolarda iktidar merkezini parçaladığı, çalışanları bilgisayar odasındaki kibirli teknoloji rahiplerinden kurtardığı dönemde yeni iletişim teknolojileri de bu kişisel entelektüel aygıtları merkezileşmiş veri tabanlarıyla birbirine bağlamak için telefon şebekesini benimsiyordu.

İlk önemli çevrimiçi veri tabanı (*online database*) olan Dialog 1965'te piyasaya açıldı. Orijinal olarak Lockheed tarafından uzay programı için bir aygıt olarak tasarlandı. İlk kapsamlı profesyonel veri tabanı olan Lexis 1973'te bütün bir kütüphaneyi çevrimiçine yükledi. Daha sonradan "internet" olarak bilinen ağların ağının atası olan Arpanet 1969'da çevrimiçine girdi. İngiliz Prestel sistemi 1976'da ortaya çıktı ve çevrimiçi bilgisayar enformasyon ağlarının profesyoneller kadar tüketiciler için de yararlı olabileceğini ispatladı. Prestel hiçbir zaman ticari olarak başarılı olmadı ama onun televizyon temelli kuzenleri Ceefax ve Oracle 1980'lerde Britanya'daki hayatın bir parçası haline geldi. Prestel'den teknolojik olarak daha gelişkin olan ve 1985'te ortaya çıkan Fransız Minitel sistemi de Fransız kültürünün ayrılmaz parçası oldu.

Minitel sistemi (Arpanet hariç) öncellerinden bir dağıtım sistemi oluşuyla köklü bir biçimde ayrıldı. On binlerce kullanıcıyı merkezdeki bir bilgisayara bağlamak yerine kullanıcıları daha küçük, bağımsız binlerce bilgisayara bağlayan bir ağ sağladı. Bu yapının avantajlarından biri gelişme ve işleme maliyetlerini merkezi olmaktan çıkarmasıydı. Binlerce Minitel servisi ortaya çıktı. Onların çoğu sohbet (*chat*) oturumlarına ev sahipliği yaptı. Elektronik posta öncesi bir çağda, anında mesaj göndermenin bu yeni biçimi benzersizdi. Çevrimiçi veri tabanları kullanışlıydı ama çevrimiçi olan bir veri tabanı ağırlıklı olarak, eğer düşük kapasiteli bir disk üzerine etkili bir depolama yapmak için yeterince büyükse ve sık sık güncelleştiriliyorsa önemliydi.

İletişimin bir çevrimiçi sisteminin gerçek kalbi olduğu hızla belirginleşti. Sohbet insanların karşılıklı etkileşiminin gerçekten yeni bir biçimi haline geldi, çünkü tek bir kişi aynı anda çok sayıda özel konuşma yapabiliyordu. Bu iletişim eski moda yazılı haberleşmenin eş zamanlı karşılığıydı ama aynı andalık hızı yazılı mesajların anonimliğiyle birleşti ve on binlerce insana erişim hızla bir tiryakilik haline geldi. 1980'lerin sonunda, Minitel Fransa'da kurumlaşmıştı: Minitel'de binlerce günlük tüketim ürünü listeler halinde yayınlandı, çünkü pazarlamacılar müşterilerine ulaşmanın yeni bir yolunu bulmuştu. Minitel, internetin ve *world wide web*'in gelişme-

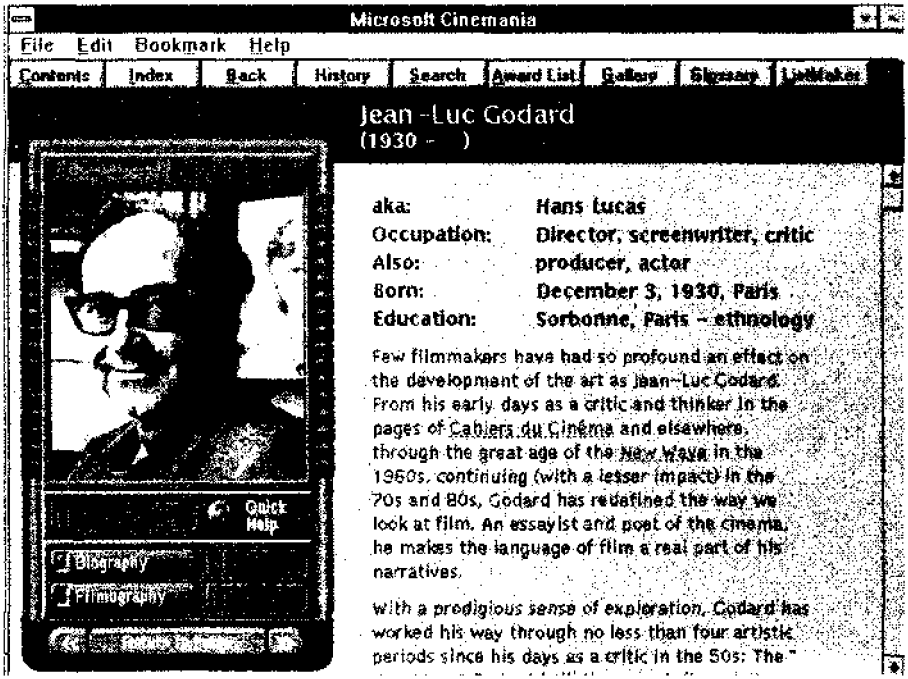


Resim 7-18. Bu, ilk olarak 1981'de piyasaya çıkan Fransız Minitel'in sonraki modelidir. Yerden tasarruf için klavye katlanır özelliğe sahiptir. Bu tasarımın amacı cihazın bir telefon rehberinden daha küçük alan kaplamasıydı. (*J. M.*)

si için net bir model işlevi gördü. O kadar yerleşti ki, gerçekten de internet servisleri 1990'larda Fransa'da çok yavaş gelişti: Tüketiciler bu daha eski, daha basit ve daha kullanışlı sistemden memnundu.

Minitel 1980'ler boyunca başarılı olurken, birkaç benzer Amerikan girişimi, ağırlıklı olarak bu türden hizmetlere yönelik pazarın yanlış anlaşılmasına bağlı olarak başarısız oldu. Knight-Ridder ve Times-Mirror gibi bazı girişimler televizyon üzerinden yayını tercih ettiler ve bu aracı, lakabı videotekst* olan ortamla birleştirdiler. Bu sistem yalnızca bire-bir iletişim aracı olması istenen üzerine merkezileşmiş bir otoriteyi dayatmadı, aynı zamanda ortalama bir televizyon ekranının metni yeniden üretememesinin sıkıntısını çekti. IBM'in ve Sears'ın Prodigy'si geçersizleşmiş ağ modeline ve eşit derecede demode bir grafik sistemine dayanıyordu. 1980'lerin başında ABD'de ve Kanada'da, İngiltere'nin öncülüğünü yaptığı Prestel'in grafik diline ve Minitel'in Teletel protokolüne yanıt olarak NAPLPS (North American Presentation Level Protocol Standart) düşünülmüştü. Prodigy çok daha gelişkin kullanıcı grafik arayüzler ülkedeki bilgisayarların hepsinde kullanılmadan iki yıl önce NAPLPS'ı benimsedi.

* 1980'lerin başında bu endüstri oluşmaya başlarken birkaç terim kullanıldıysa da, İngilizce konuşanlar sonunda Prestel ve Minitel gibi telefon temelli sistemleri tanımlamak için "videotekst," Ceefax ve Oracle gibi görüntü temelli sistemleri tanımlamak için de "teletekst" terimini yerleştirdiler. Kuşkusuz bu tersine çevrilmiştir. Daha sonra videotekstin sonundaki "t" harfi ortadan kalktı. Kalan parça atılabilir kâğıt ürünlerinden birini hatırlattı ki, bu uygun bir benzetme değildi. Yeri gelmişken ABD de teleteksti denedi ve benzer biçimde başarısız oldu. Buradaki sorun çok daha basittir. Aracın başarılı olduğu Birleşik Krallık'ta bütün televizyonlar teletekst şifre çözücülü (*decoder*) olarak üretildiler. ABD'de ise böyle değildi.



Resim 7-19. Microsoft'un ilk olarak 1992'de yayımlanan *Cinemania* CD-ROM'u bir multimedya *referans yapıtının* ilk *örneklerinden biriydi. Anahtar sözcük dizinlemesi kesinlikle görüntüler* ve sesler kadar önemlidir.

Çevrimiçi grafiğin kısa tarihi çok ilginçtir. Britanya Post Office'de bir mühendis olarak çalışan Sam Fedida 1970'lerin başında Prestel'in temel anlayışını ortaya atmıştı. Amaç, tüketiciler için çevrimiçi bir sistem oluşturmaktı. Başından itibaren temel grafikler mikro bilgisayarların varolmadığı ve bu bilgisayarların o dönemdeki karşılıkları olan zaman-paylaşımlı uç birimlerinin (*time-sharing terminal*) sıkı bir biçimde karakter temelli olduğu bir dönemde servisin bir parçası olacaktı. Prestel -ve daha sonra da Minitel- grafiklerinin karakter setleri telefon hatları üzerinden grafik aktarımı sorununa ustaca bir çözümdü. (Bunlar mozaik bir grafik formatı için öğeler üreten üstün ASCII karakter setini kullandılar.) Temel renkler ve biçimler görüntülü betimlemeyi yeniden yaratmanın o dönemde çok çaba gerektiren işine kalkışmaksızın karakterlerin ve basit çizimlerin gösterilmesinin etkililiğini artırdılar.

NAPLPS hırsla bu düşünceyi daha karmaşık vektör grafiğine genişletmeyi denedi. Macintosh gibi piksel temelli kullanıcı grafik arayüzler hızla yerleşirken, bu hırs kibirlenme haline geldi. Merkezdeki ana bilgisayarın grafik sorumlulukları üzerine odaklanan (NAPLPS kullanmak için süre giden tek sistem olan) Prodigy'deki mühendisler, kendi çevrelerinde yaşanmakta olan devrimi görmezden gelmişlerdi. Mikro bilgisayarlar yaygınlaşır ve hesaplama gücü milyon kez artarken, artık NAPLPS'a, hatta IBM'in bilgisayarına bile gereksinim duyulmuyordu.

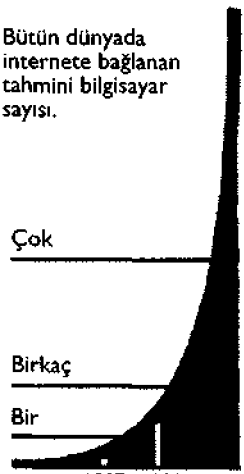
Finansal olarak başarılı olmasa da, Prodigy 1988'de ortaya çıkışından sonraki beş yılda yaklaşık iki milyon kulla-



Resim 7-20. İnternet Movie Database (*www.IMDB.com*) gibi *web*'deki referans yapıtlar daha az bant genişliği sunarlar ve CD'lerden bağımsızdırlar ama anında ve sürekli güncellenme kapasitesine sahiptirler.

nıcıya ulaştı. Aynı dönemde ABD'de hem bilgisayar endüstrisinin kendi forumu olarak benimsediği ağır ama kârlı çevrimiçi sistemi olan Compuserve hem de yaratıcı bir başlangıç olan America Online (AOL) üçer milyon insana ulaşmışlardı. 1993'te bilgisayarların kullanımı kolaylaşırken, çevrimiçi endüstrisi ticari sayfalara egemen oldu, çünkü "Enformasyon Otobanı" Clinton yönetiminin ulusal stratejisinin bir parçası olmuştu. 1980'ler boyunca çevrimiçi tanınırken, "bir iş alanı arayışındaki endüstri" nihayet bir tane bulmuştu. İnternet hızla yayılırken AOL tescilli bir hizmetten başarılı bir geçiş yaptı. 1996'da AOL 10 milyon üyeye ulaşıyor ve Avrupa'da yayılıyordu. 1997'de AOL, Compuserve'i ele geçirerek 12 milyondan fazla insana ulaştı. 20. yüzyılın sonunda ise bu

Compuserve 1970'lerin sonunda ortaya çıkışından bu yana karakter temelli olmuştu. AOL müşteri temelli grafik öğelerini birleştirip, bir kullanıcı ne zaman ağa bağlansa yaptığı dosya indirme (*download*) ve depolamayı güncelleştirerek öncülüğü ele geçirdi. 1990'ların başında öncü çevrimiçi kullanıcılar sürekli olarak AOL grafiklerinin gelmesi için zaman kaybedilmesinden şikâyet ettiler. (Yaklaşık aynı dönemde Compuserve her yere yayılan fotoğraflar için bir sıkıştırma algoritması olan GIF formatını geliştirdi.) 1995'te internetin mantar gibi yayıldığı dönemle birlikte kişisel bilgisayarlar (PC - Personnel Computer) yeterince güçlendi ve modemler grafik öğeler istenildiği kadar indirilebilsin diye yeterli hıza erişti. Artık bunları peşin olarak depolamak gerekmiyordu. *World*



Resim 7-21. *New York Times*, net çılgınlığının başlangıcındaki internet'in gelişimi üzerine ciddi bir yazının yanında ender görülen bir zekâyla bu grafiği yayımladı. 15 Mayıs 1994. (© *1994, New York Times Company. İzin alınarak kullanıldı.*)

grafikler için beklerken kaybedilen zamandan şikâyet ettiler. 20. yüzyılın sonunda endüstri hâlâ vahşi bir öncüydü ve ilk yerleşimciler doğudaki daha uygar kuzenleri için kabul edilemez olan koşullara tahammül ettiler. Diğer hiçbir araç kendisini bu kadar çabuk kabul ettirmedi ve başka hiçbir araç yayımcılara ve yapımcılara bu kadar az kontrol sunmadı. 1950'lerin başında her televizyonun farklı yayın sinyali aldığını ve bazen de hiç almadığını düşünün. Tarayıcı yazılımına hâlâ fazlasıyla bağımlıdır ve internetle ilgili durum hâlâ budur.

AOL gibi büyük, merkezi ticari ağlar kendilerine yapısal modeli olarak daha önceki medya çağının ulusal televizyonlarını aldılar. Genel kamusal servisler olma niyetindeki bu ağlar bütün insanlar için her şey olmaya çalıştılar ama hızla bu sorumluluğun ağırlığını hissettiler. Eğlence *toplu* olarak paylaştığımız bir şey olabilir ama enformasyon -bu servislerin kalbi- tamamen kişiseldir. Her birimizin farklı gereksinimleri vardır. Modelin magazin yayımcılığı olması gerekirdi, yoksa televizyon yayını değil. Fransa'da bu kısmen tesadüfen oldu. Politik nedenlerle Fransız hükümeti başlangıçta bütün Minitel servislerinin varolan yayımcılarca işletilmesine karar verdi. Sonuç olarak, ilk kurulan servislerin bir çoğu kendi yayımcılık atalarının özel-ilgi modelini izledi ve hızla kendilerine bağlanmış bir izleyici grubu buldular. ABD'deki servis operatörleri bu zor yolu öğrenmek zorundaydılar.

Kısmen bu gereksinime bir yanıt olarak 1994'te internet, basındaki çevrimiçi dikkat odağı olmuştu. Savunma Bakanlığı'na ait Arpanet'in ürünü olan internet dünyanın her yerinde birbiriyle bağlantılı devasa bir bilgisayarlar ağı oluşturdu ve bu nedenle sınırsız sayıda özel-ilgi alanına ulaşmanın mükemmel bir yolu olarak görüldü. Üstelik, "ücretsizdi," çünkü hükümet ve üniversiteler hâlâ ona katkıda bulunuyorlar.* Bu ge-

* Bu, internet tarihinin oldukça önemli yönlerinden biridir. Hükümet artık interneti desteklemiyor ama bu geçiş pürüzsüzdür ve ekonomik olarak sorunsuzdur. Ticari fırsatlar öyle çok ki, telekomünikasyon şirketleri seve seve gerekli iletişim altyapısını geliştirmek için on milyonlarca dolar yatırmayı istiyorlar.

çiş internetin uzun tarihini bilen herkesin düşünebileceğinden daha hızlı oldu. Kendinden önceki faks gibi "Net" de ortaya çıkışının ardında yirmi yıldan fazla tarihi olan bir teknolojiydi. Çoğu gözlemci onun bir hükümet ağından, bilimsel ve askeri ağlardan, "*world wide web*" olarak bilinen teknolojinin gelişimi için benzeri görülmemiş gücün uluslararası bir ticari çevrimiçi aracına dönüştüğüne inandı.

İlk olarak İsviçre'deki European Center for Particle Physics'de (CERN) çalışan bir İngiliz olan Tim Berners-Lee 1989'da *world wide web* anlayışını önerdi ve 1990'da temel bağlantılı metin teknolojisini geliştirdi. Bu teknoloji 1980 gibi erken bir tarihte yaptığı çalışmaya temelliydi. Bağlantılı metin zinciri düşüncesi yeni değildi; ama internet üzerinden her yere bağlanma tutkusunun köklü sonuçları vardı. Ne zaman gereksinim duysanız bir kitabın -aslında bir kitaptaki bir sayfanın- hemen önünüzde göründüğü bir kütüphane düşünün. Şimdi de o sayfanın her zaman en son baskıdan olduğunu ve hareketsiz resimlerin yanı sıra ses ve görüntüyle görüntülenebileceğini düşünün (ve bu illüstrasyonların sayfa üzerinde olması gerekmez, onlar her yerde varolabilir). İşte bu *world wide web*'in görünümüdür.

İlk birkaç yıl *world wide web* ağırlıklı olarak bir Avrupa projesiydi ama bu şaşırtıcı değildir, çünkü çevrimiçi gelişimine Fransız ve Britanya projeleri hâkim olmuştu. Amerikalılar ise geriden geliyordu. Daha sonra Aralık 1993'te Illinois Üniversitesi/Urbana-Champaign'deki National Center for Supercomputing Applications (NCSA) *web* için ilk işlevsel tarayıcı yazılımı olan Mosaic'i yaptı (o dönemde yirmili yaşlarında olan Marc Andreessen genel olarak Mosaic nedeniyle bilinir). Birkaç ayda internete ilgi patladı, internet çılgınlığı on kat arttı. Ocak 1993'te 1,3 milyon makine internete bağlandı, Ocak 1996'da bu sayı 9,5 milyona çıkmıştı. 18 ay sonra iki katından fazlasına, 19,5 milyona ulaştı. Temmuz 1999'da sayı 56 milyondu.*

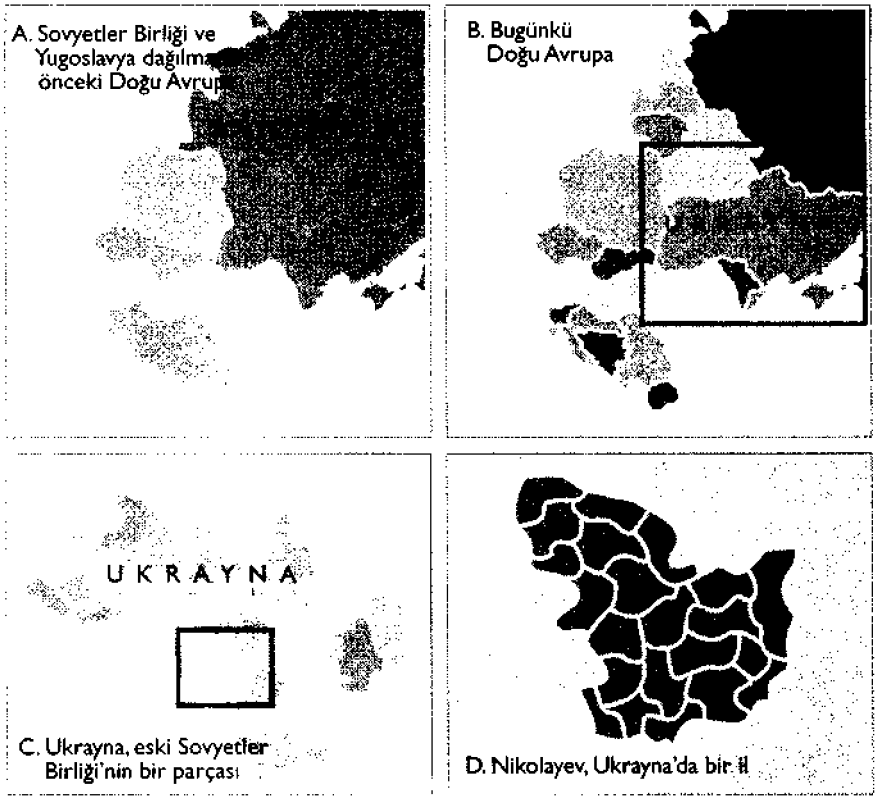
1994 ortalarında yüzlerce Amerikan şirketi "*web* sitesi" açmıştı; bir yıl sonra binlercesi açıldı. Bu sitelerin çoğu pazarlama enformasyonuna ve internette bulunanlar için birkaç ay öncesine kadar yasak olan şeylerin reklamlarına tahsis edilmişti. 1995 ortalarında ABD'de *web* sitesi açmaksızın piyasaya giren ticari film yoktu. Ağustos 1995'te, Marc Andreessen ve Silikon Vadisi girişimcilerinden Jim Clark tarafından kurulan şirket (Netscape), tarihte o zamana kadarki en başarılı ilk teklifle halka açıldı. Wall Street şirkete 2,9 milyar dolar değer biçti.** İnternet hisse senedi çılgınlığı başlamıştı.

Yerleşik medya *web*'de garantili bir alan bulmak için akın etti. Rupert Murdoch'un News Corp.'u MCI'dan bir internet teşvikiyle birlikte 2 milyon dolarlık bir sermaye aldı. NBC, Microsoft ile bir anlaşma yaptı. 1996'da *world wide web*'de sitesi olmayan ne büyük bir gaze-

---

* Network Wizard, Inc. *Web* üzerine güncel rakamlar ve diğer yararlı bilgiler için www.nw.com'a bakınız. Bu siteye girdiğinizde www.w3.org'daki (MIT'in INRIA'nın işbirliğiyle işlettiği) *world wide web* Consortium konusundaki orijinal belgeleri ve www.ncsa.edu'daki NCSA belgelerini kontrol edin.

** Müşteri yazılımının denetimi için Microsoft'la yapılan büyük mücadelenin ardından bu şirket Kasım 1998'de AOL tarafından satın alındı. İlan edilen fiyat AOL hisselerinde 4 milyar dolardı. Bu Netscape hissedarlarının yatırımı için çok iyi bir geri dönüş değildi. Ancak anlaşma dört aydan kısa sürede tamamlandığı zaman AOL hisse senetleri Netscape hissedarları için 10 milyar dolar değerindeydi.



Resim 7-22. POLİTİK FRAKTALİZASYON. 1990'larda Doğu Avrupa'da ulusal yapıların parçalanması ilk planda bunları yaratan politik parçalanmayı açığa çıkardı. Tıpkı fraktal matematiğin küçük tasarımlardan büyük/kompleks yapılar oluşturmak için kullanılması gibi, tersine bir düzen içinde, daha büyük politik birimler, komşunun komşuya karşı silaha sarılmasına dek daha küçük birimlere bölündüler.

te ne de televizyon ağı vardı. Daha da önemlisi Ocak 1996'da dünya çapında 100 bin *web* sitesi kurulmuştu ve bunların büyük çoğunluğu, basılı ya da yayın olsun medya devlerince değil, bireyler, küçük şirketler ve kamu kurumları tarafından işletiliyordu.

Arama motoru şirketleri neredeyse internet tarayıcısı yazılımı olan Netscape kadar değerli olduklarını kanıtladı. Yahoo 1996'da halka açıldığında, şirkete 300 milyon dolar değer biçildi. Bu rakam internet fiyatlarına göre çok görülmeyebilir ama o dönemde 30 kişiden az insanın çalıştığını anımsayın. İnternette mevcut olan devasa malzeme miktarı nedeniyle, dünyadaki *web* sitelerini dizinleyen ve sınıflandıran arama motorları resmi olmayan giriş noktaları olarak işlev gördüler. Bu sıfatla onlar kısa süre sonra akmaya başlayan reklam gelirlerinin çoğunu topladılar. 1998'de bu tür çok çekici sitelere "portal" dendi ve yerleşik medya şirketleri bunları ele geçirmek için saldırıya geçtiler. İzleyen 18 ayda Disney, Infoseek'i satın aldı. Excite, @ Home tarafından (arkasındaki AT&T ile birlikte) ele geçirildi. Lycos, Barry Diller'ın USA Networks'ünün hedefiydi (ancak anlaşmadan vazgeçildi).

1998'in sonunda *web*'in kendisini
zca büyük bir pazar olarak değil, ay-
manda ekonominin sanal motoru
k da kabul ettirdiği netleşti. Örne-
ndirimli uçak biletleri satarak piya-
giren Priceline en büyük hava yolu
tlerinin toplamından daha fazla pa-
ayına sahipti. Her ne kadar *web* tü-
inin eğlence zamanının sınırlı pas-
ı iyice daraltmışsa da, henüz tüketi-
ı eğlence için harcadığı dolarlardan
ını almamıştı. Değişim olmak üze-
. 1998'de bant genişliğine sahip her
ve kolej öğrencisi (çoğu sahipti:
genişliği 1995 sonrasında kolej ve
ersiteler için önemli bir pazardı)
müzik dosyalarını elde ediyor ve ti-
ini yapıyordu. Bu ses sıkıştırma tek-
jisi, telif hakkının olsa olsa üzerine
dığı kâğıt kadar değerli olduğu med-
evrenine giden yolu gösterdi.
'lerin sonundan beri müzik ve vi-
deo dağıtımcılarını rahatsız eden bir problem olan korsanlık artık bir istisnadan çok kural olmak üzereydi, bu nedenle korsanların medyanın sayısallaşmasına ve internet bağlantılarının artan bant genişliğine teşekkür etmeleri gerekir.

Yalnızca beş yıl içinde *world wide web* olgusunun enformasyon endüstrisinin, reklam ve eğlence sektörünün üzerinde büyük bir etkisi olmuştu. Ancak *web*'in "elektronik ticaret" (*e-commerce*) potansiyeli nedeniyle bu etkilerin büyümesi önlendi. Sayısal özden gelen bu geniş koleksiyon entelektüel mülkiyetin ticari değerini hemen değiştirdi. 20. yüzyılın sonunda, etkili pazarlar ve basitleşmiş satış kanalları tuzağıyla *web*, birbirimizle iş yapmamızın temel yolunu değiştirmek için hazır tutuldu.

Bir devrim istediğini mi söylüyorsun?

1980'de *Bir Film Nasıl Okunur*'un ikinci baskısının sonuna "medya demokrasisi" diye bir alt başlık koymuş ve yeni teknolojinin medyayı yaratma gücümüzü artırdığı halde, baskı, film ve televizyonun dağıtımının hâlâ görece olarak sınırlı sayıda elde toplandığı gözleminde bulunmuştuk:

> Medyanın yayılması George Orwell'ın *1984* hayalinden bu yana bilim kurguda yaygın bir konu olmuştur: "Teleekran denen bu araç karartılabilirdi ama tamamen kapatmanın bir yolu yoktu." Ancak gerçekler tekrara dayanıyor: Hâlâ "gerçeklik" demeyi tercih ettiğimiz şey artık büyük ölçüde bizim adımıza belirleniyor. Bu yalnızca birilerinin bizlerin öyküsünü anlatması değil, aynı zamanda anlattıkları öykülerin türlerinin de belirlenmesi anlamına gelir.

Daha sonra dağıtım kanallarının da genişlemek üzere olduğunu öne sürmüş ve elektronik postadan talep üzerine videoya, çevrimiçi veri servislerinden fiber optik kabloya, dolaysız uydu yayınından (*direct-to-home satellite*) her evdeki bilgisayara kadar yakında ortaya çıkacak teknolojilerin bir listesini yapmıştık. Bu yeniliklerin çoğu bugün gündelik yaşamlarımızın bir parçasıdır. Diğerleri ise hâlâ ufukta. Açık olan bir şey var: Sayısal devrim, kim tarafından belirlendiği bir yana, gerçeklikle ilgilenme tarzımızı köklü bir biçimde değiştirmiştir.

Bir Film Nasıl Okunur'un birinci baskısından sonra ve büyük ölçüde gecikerek doğan bu üçüncü baskıdan önce büyüyen çocuklarım 1980 öncesi bilinmeyen iletişim araçlarının zenginliğinin keyfini yaşıyorlar. Onlar televizyonun, videonun, CD'lerin, bilgisayar oyunlarının, yazılımın ve sinema filmlerinin şaşılacak düzeyde tüketicileridirler ama belki de yeni iletişim araçlarının zenginliği açısından düşünülürse şaşırtıcı bir biçimde basılı sözcüğü tanımıyorlar. Akşam yemeği sofrasında ailece televizyon tiryakisi olmaktan yakınabilirim (teleekranı karartabilirler ama tamamen kapamalarının bir yolu yok), ancak belki de anne babalarının onların çağında yaptıkları kadar çok okuyabilirler.

Tükettikleri iletişim araçlarının büyük niceliğinden daha da önemlisi, eşit düzeyde bunların ürettiği niceliktir. Ellerinin altında profesyonel bir yazarı, bir yönetmeni ya da ressamı yirmi yıl önce hayrete düşürecek bir dizi yazılım aracı var. Altı yaşına gelmelerinden itibaren pasif olarak tüketmek kadar, neredeyse aktif olarak üretmek için de zaman harcadılar.* HyperCard'ı keşfettikten kısa bir süre sonra resimli öyküler di-

* Bir babanın övünmesi olarak es geçmeyin diye, yalnızca yaklaşık bir dengenin mümkün olduğunu kabul etmeliyim, çünkü bilgisayar üzerinde çalıştırlarken aynı zamanda televizyon seyrediyorlardı.

zisine başladılar. Apple yazılıma sesi eklediğinde, aynı şeyi yaptılar. Onlar için bu mültimedya değil, eğlenceydi.

Orwell'in yılı geldi ve geçti. (Süper Kupa Finali'ni unuttuk ama reklamını hatırlıyoruz.) Medyanın denetimi konusundaki uyarılar elli yıl öncesine göre artık çok anlamlı görünmüyor. Artık çoğumuz medyayı (mülti, üni, ulti, hiper, görsel, metinsel ve geleneksel her türden medyayı) üretme ve dağıtmaya yönelik yeni gücümüzle öylesine sarhoş olduk ki, eski moda iletişim araçlarına kimin sahip olduğuna çok dikkat edemiyoruz. Önemli gazete eleştirmeni A. J. Liebling neredeyse kırk yıl önce "basın özgürlüğü ona sahip olanlara aittir" demişti. Bugün ise neredeyse hepimizin bir iletişim aracına -ve bir film laboratuvarına ve bir kayıt stüdyosuna- sahip olduğumuz bir noktadayız.

Daha da önemlisi, 1980'ler ve 90'lar boyunca bant genişliği dağıtımındaki önemli artış medyada sevindirici olduğu kadar hayal kırıklığı olarak da değerlendirilebilecek politik bir denge meydana getirdi. Birçok bakış açısı duyuldu. Çoğu insan güncel konulardan haberdar oldu. Televizyon filmlerinde ya da söyleşi programlarında işlenmemiş toplumsal ya da politik sorun kalmadı. Birçok yeni düşünce hızla ve etkin bir biçimde kamu forumuna ulaşmanın yolunu buldu. Artık onlara karşı biz diye bir şey yok. Onlara karşı yine onlar var. Politik ve toplumsal diyalektik daha çok kanalın, daha çok teknolojinin, daha çok iletişim aracının sürekli ve yoğun bombardımanı altında buharlaşmıştır.

Alan Tanner uzun süre önce *Dünyanın Ortası*'nda (*Au Milieu du Monde*, 1974) bu durumu öngördü:

> Değişime izin verilen ve hiçbir şeyin değişmediği bir normalleştirme çağındayız.

Medyayı umut bile edemeyeceğimizden daha çabuk ve baştan sona demokratikleştirdik. Artık güç bizde. Peki bu gücü nasıl kullanacağımızı biliyor muyuz?

Raymond Williams, *Communications*'da (1976) aşağıdaki gözlemde bulundu:

> Britanya'da ve Birleşik Devletler'de izleyicilerin çoğunluğu hafta içinde ya da hafta sonunda, daha önceki tarihsel dönemlerde bir yılda ya da bazı durumlarda bir insan ömrü boyunca izlediğinden daha fazla drama izliyor. İzleyicilerin çoğunluğu için her gün iki ya da üç saat her türden dramayı düzenli olarak izlemek yaygın olmayan bir durum değildir. Bunun sonuçları üzerinde yeni yeni düşünülmeye başlanmıştır. Gelişkin endüstri toplumlarının eşsiz özelliklerinden biri açıkça şudur: Bir deneyim olarak drama, niceliksel olarak gündelik hayatın öylesine önemli bir parçası haline gelmiştir ki, bu bir niteliksel değişim olarak görünmektedir.

Williams'ın bunları yazmasından bu yana kuşkusuz rakamlar değişmiştir. "İki ya da üç saat" artık tutumlu bir bütçe gibi görünüyor ve radyo-televizyon draması deneyimine eğlence-olarak-haberleri, video oyunlarını, bantları, diskleri, mültimedyayı, internet haberleşmesini, haber gruplarını, adres listelerini ve *web*'i de eklemeliyiz.

Ve bir sonuç en azından netleşmeye başlıyor: Gerçeklik içindeki zeminimizi yitiriyoruz. Hepimiz David Bowman'ın korkunç kafesine giden yoldayız. Bazıları otobanların gürültülü olduğunu söylüyor, biz de görsel ve ahlaki olarak çevremizden koptuğumuzdan habersiz

olarak onların etrafına duvarlar örüyoruz. Asbestin kanserojen olduğunu keşfediyoruz, bunun üzerine onu yerinde hareketsiz bırakmanın tehlikesini hesaplamayı bile düşünmeden, her binadan onu uzaklaştırmak için milyarlar harcıyoruz. İğrenç olmasın diye tarihi yeniden yazıyoruz. Otuz yıldan fazla bir süre önce teşhis ettiğimiz belirli toplumsal ve politik sorunlara sahte bağlılık gösteriyoruz, oysa çok az şey değişmiştir.

Bilimin sözcüklerine sahibiz ama bilimsel ruhumuz yok. Bağlanmaktan bahsediyoruz ama eyleme geçme isteğimiz yok. Bir denge duygusunu -ya da bir mizah duygusunu- yitirmenin sonuçlarını fazla önemsemeden, toplum olarak her zaman "Politik Olarak Doğru"yuz.

Raymond Williams'ın da ima ettiği gibi, kendimizi büyük ölçüde medyanın kurmacalarına ve sözde-kurmacalarına teslim ettik. Ve medyayı gerçekleştiren insanlar bizden daha akıllı değil. Filmlerimiz ve televizyonumuz teknik olarak uzman, ilgili, demokratik ama sıkıcı. Yeni teknolojilerimiz teorik olarak heyecan verici ama "Bir devrim istediğini mi söylüyorsun?", artık devrimler yok. Kültür homojenleşmiştir ve bu denge bir zamanlar üstesinden gelmeye çalıştığımız dengesizlik kadar problemlidir.

"Ne yapılmalı?" Yeryüzünün efendisi olan çağdaş medyayı durduramayız. O, hayatlarımızı doldurmaya devam edecek. Yeni söylem tarzları, okuyucunun sürece aktif katılımcı olmasında ısrar ettikleri için, bize yeniden kendi köklerimizi bulma fırsatlarını verebilir. Ama etik, geleceğin estetiğidir. Yeteneklerimizin ve teknolojilerimizin koşulduğu kullanımlara odaklanmalıyız. Artık çok köklü bir biçimde bir film nasıl *kullanılır*, bunu da anlamalıyız.

[Lütfen, kendinize uygun bir kitap
sonunu siz seçin]

1

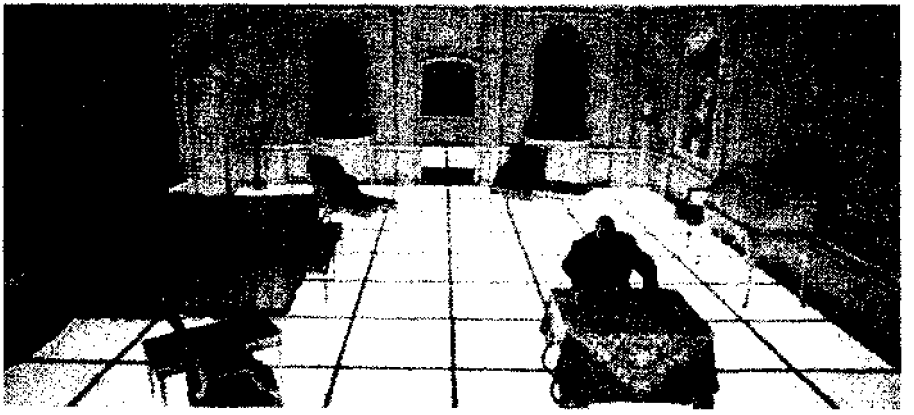
Ve en önemlisi, gerçekliğin hâlâ sinemanın ötesinde, medyanın ötesinde, multimedyanın ötesinde kalan parçalarının olduğunu anımsamamız gerekiyor.

Burada bir rehberimiz var. George Orwell'in geleceğe dair karamsar bakışını dışavurmasıyla yaklaşık aynı dönemde, 1947 sonbaharında deneme yazarı E. B. White, *The New Yorker*'ın Sonbahar, 1947 sayısında bizim dünyamız gibi medya dünyasını da esrarengiz bir biçimde tahmin etti. "*Preposterous Parables: The Decline of Sport*" (İnanılmaz Meseller: Sporun Gerileyişi) tuhaf bir biçimde "süpersonik çağın üçüncü on yılındaki" bir ülkenin oyunların denetimine gireceğini, gürültülü ve çok çeşitli iletişim araçları tarafından kuşatılacağını ve otoyol ağlarıyla kaplanacağını öne sürer.

Heyecan nedeniyle, "rekorlar fırtınalı bir gündeki olgun elmalar gibi yere düştüler" der. "Gelenekler ve üsluplar değişti ve haftalık beş iş günü, insanlara skorları ezberlesinler diye daha fazla şans vermek için dört güne, daha sonra da üç güne indi." Bu dünyada, bizimkinde olduğu gibi, kimse bir dönemdeki bir olayı anlamaya uğraşmaz "ve bu durumu sağlayan radyo ve televizyona teşekkürler." Onlar sahada görmediklerini video skorbordda izlerler, radyolardan dinlerler ya da cep televizyonlarına bakarlar. Sanatçı Bruce McCall'ın post-gerçeküstücü fantezileri gibi, White'ın meselleri de hafif saçmalık içinde sımsıcak bir huzur bulur.

Ve bu esnada, bu medya balonu patlama üzeredir. White'ın düşünde, 1975'te bir futbolcunun canı sıkılan bir izleyici tarafından vurulduğu Ortabatı klasiği Dust Bowl oyunu dönüm noktasına işaret eder ve stadyum ile otoyollardaki diğer felaketler zincirini başlatır. White "her şeyi hesaba katarsak, öğleden sonra spor karşılaşmaları 20.003 cana mal oldu. Bir rekor" diye not düşer.

> O günden itibaren spor geriledi. Uzun, yarışmasız Cumartesi öğleden sonrası boyunca stadyum ıssızlaştı. Ekspres yollar bile kullanılmaz oldu, çünkü sürücüler çiftliklerin yanından geçen, fazla kalabalık olmayan, hoş kokan ve ana caddelere bağlanan eski, virajlı yolların çekiciliğini yeniden keşfettiler. Bizim için bu virajlı yolları yeniden kullanmanın zamanıdır.



Resim 7-23. David Bowman'ın *2001: Uzay Macerası*'sının sonundaki sanal kafesi. (*Büyütülmüş* çerçeve.)

2

Ve en önemlisi, gerçekliğin hâlâ sinemanın ötesinde, medyanın ötesinde, mültimedyanın ötesinde kalan parçalarının olduğunu anımsamamız gerekiyor.

Burada bir öğretmenimiz var. Modern akımın kurucusu ve güçlü gözlemcisi Gertrude Stein "Gül bir güldür bir güldür bir gül"ü (Rose is a rose is rose is a rose) netleştirmiştir. (Muhtemelen Üçüncü Bölüm'ü can sıkıcı bulurdu.). Stein için şiir tercüme edilirken yitirilendir, bu "gerçekten her şeyin adını sevmektir." Stein, edebiyatçılığı kadar Paris'teki eviyle de hatırlanır, bu nedenle onun için gündelik hayat, edebiyat kadar önemlidir. Picasso'dan Hemingway'e kadar o dönemdeki meslektaşları ve arkadaşlarının çoğu gibi, onun hayatı da özyaşamöyküsünden ayrı olarak bir sanat yapıtıydı. Rönesans'ta, bu niteliğin İtalyanca'daki karşılığı "*sprezzatura*" sözcüğüydü, yani ham, biçimlenmemiş varoluşa yönelik bir tür sabırsızlık. Stein sanatla hayat arasındaki gerçek dengeyi biliyordu.

Biz yedi bölüm boyunca ilkini araştırdık. Gertrude Stein sonrakine yanıt vermişti. Ölüm döşeğinde tarihin en büyük dizelerinden birinde hayretle şunları söyledi:

Cevap nedir?

Kısa bir süre sonra şu sonuca vardı:

Soru olandır!

Cevap buydu. Daha sonra öldü.





Resim 7-24. Fransa'nın Dordogne bölgesindeki Lascaux mağara resimlerinden ayrıntılar. Yaklaşık 15 bin yıl önce. Platon öncesi çok gerçek görüntüler ve gölgeler bizi başlangıca götürür. (*Bettman Archives/UPI.*)

3

Ve en önemlisi, gerçekliğin hâlâ sinemanın ötesinde, medyanın ötesinde, mültimedyanın ötesinde kalan parçalarının olduğunu anımsamamız gerekiyor.

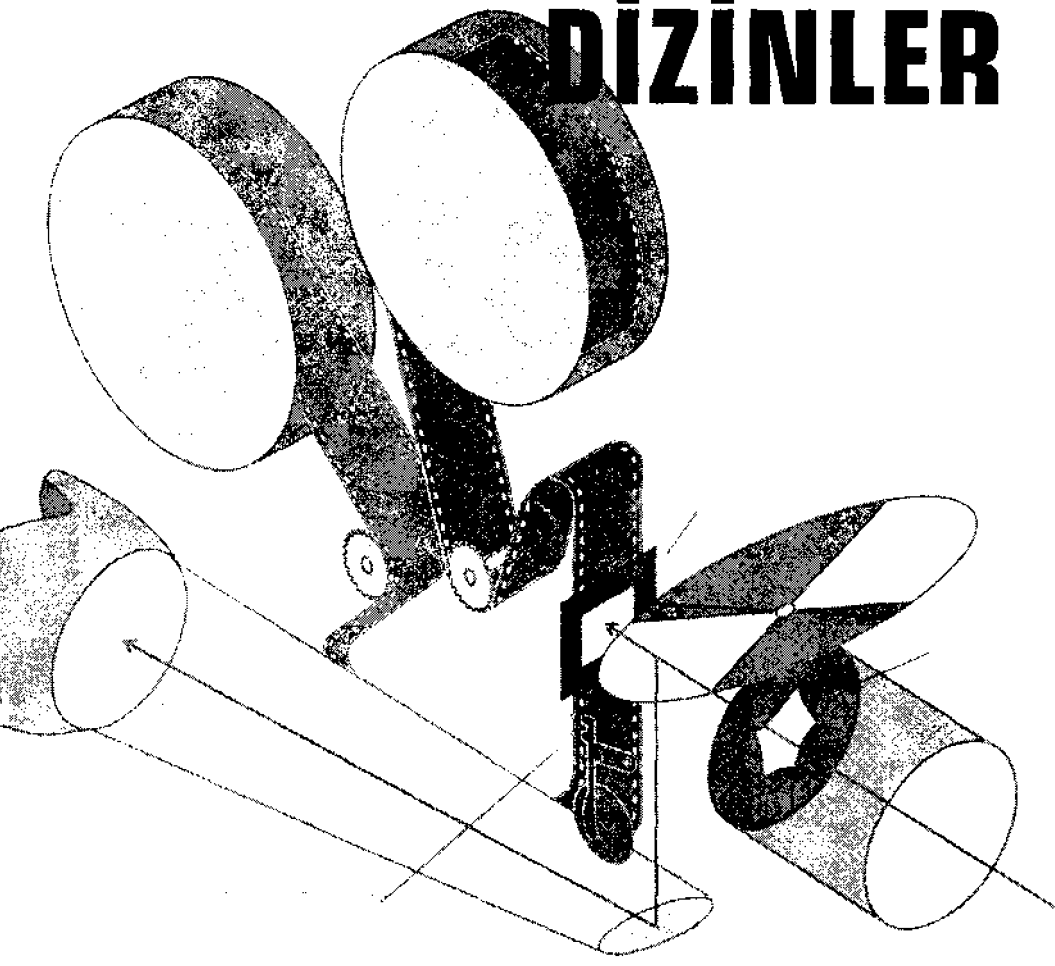
Burada bir modelimiz var. William Shakespeare kariyerinin zirvesinde kasabasına geri dönmek için oyun yazarlığı işini bıraktı. Son oyunu *Fırtına*, Globe Tiyatrosu'nu yirmi yıldan fazla süreyle doldurmuş olan izleyicilerine bilinçli bir son sözdü. Tiyatro üzerineydi, kendi aracı hakkındaydı ama bu bir kutlama değil, daha çok bir kurtuluştu. Oyunun teatral adasının dışında bir dünya vardır ve *Fırtına*'nın ve Prospero'nun (ve anlıyoruz ki Shakespeare'in) amacı büyüyü arkada bırakmak ve bu gerçekliğe dönmektir. Sonunda Prospero bizden ayrılmamızı ister:

> Ne kadar büyüm varsa
> Artık uçtu yok oldu,
> Banaysa kala kala
> Kendi cılız gücüm kaldı.
>
> (***)
>
> Soluğunuzun tatlı rüzgârıyla
> Dolsun ki yelkenlerim daima,
> Yarıda kalmasın hiç seferim;
> Çünkü sizi hoşnut etmek hedefim.
> Ne perilerim kaldı buyruğuma uyacak
> Ne de sanatım, kimseyi afsunlayacak;
> Yani sonum perişanlık bu durumda,
> Tabii, dualarınızın desteği olmazsa.
> Merhamet duaya hiç dayanamaz çünkü,
> Hemen bağışlar kusurların tümünü.
> Siz gelin hoşgörün, salıverin beni;
> Bağışlanmak isteyen, bağışlamayı bilmeli.
>
> *(Çıkar.)**

---

* Shakespeare'in bu metninin çevirisi *Fırtına*'dan (Türkçesi: Bülent Bozkurt, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1994, ss. 123-24) aynen alınmıştır. (Ç.)

EKLER VE DİZİNLER



EK 1
Sinema ve Medya: Kronoloji

1895'e Kadar: Tarihöncesi

130

İskenderiyeli Batlamyus görüşün devamlılığı olgusunu keşfetti.

1250

Leon Battista Alberti camera obscura'nın atasını icat etti.

1456

24 Ağustos. Heinrich Cremer, Gutenberg'in ünlü kırk iki satırlı *Kitabı Mukaddes*'inin ciltleme işlemini tamamladı. Seyyar basım harfleriyle basılan ilk kitap ortaya çıktı.

1700'ler

Gazete ve dergilerin ortaya çıkışı.

1800'ler

İngiltere'de ve Avrupa'nın diğer yerlerinde okuryazarlığın artması ve kitle iletişim araçları kültürünün bir sonucu olarak kitaplar, dergiler ve gazetelerin öneminin artması.

1810

König'in buhar gücüyle çalışan matbaa makinesi.

1827

16 Mart. İlk Afro-Amerikan gazetesi olan *Freeman's Journal* basıldı.

1834

Eski bir buluşa dayanan Zoetrope'un patenti alındı.

1839

Daguerretype ve Talbottip ilan edildi.

1840

Morse'un telgrafı.

1846

Hoe'nun rotatif baskısı.

1850

Fotografik büyülü fener slaytları kullanılmaya başladı.

1867

Sholes, Remington tarafından üretilecek olan daktiloyu keşfetti.

1873

Muybridge, hareketin fotoğrafını çekme denemelerine başladı. 1877'de başarılı oldu.

1874

Fransız mühendis Émile Baudot beş birimli telgraf kodu için patent aldı. Morse koduna göre büyük bir ilerleme olan bu kod yüz yıl sonraki sayısal dünyanın temeli oldu.

1876

Bell'in telefonu.

1877

Edison'un gramofonu.

Reynaud'un Praxinoscope'u.

1880

New York Graphic ilk yarımton fotoğrafı bastı.

1884

Eastman'ın rulo fotoğraf filmi aracı.

Mergenthaler'ın linotipi.

Nipkow diski, tarama kavramını gündeme getirdi.

1886

Henry James, işlerini yürütsün diye İskoçyalı Alexander Pollock Watt'ı tuttu. James "Benim için yaptıklarından % 10 alacaksın dedim ama o, bana gözde işinin bunu yapmaktan daha fazlası olduğu tavsiyesinde bulundu" diye yazdı. Watt böylece ilk gerçek menajer oldu.

1889

Eastman fotoğraf için esnek rulo film aracını geliştirdi.

Dickson, Edison'a Kinetophone'u açıkladı.

1891

Tek başına izlenebilen Kinetoscope ortaya çıktı.

1895

28 Aralık. Lumière'lerin Cinématographe filmlerinin ilk halk gösterimi. Grand Café, Boulevard des Capucines, Paris.

Max Skladanowsky Bioskop göstericisini tamamladı.

American Mutoscope and Biograph Company kuruldu. İlk adı kurucuları olan E. B. Koopman, Henry N. Marvin, Herman Casler ve W. K. L. Dickson'ın adlarının baş harflerinden oluşan K. M. C. D.'ydi.

1896-1915: Sinemanın Doğuşu

1896

23 Nisan. Edison'un ilk gösterisi, Koster and Bial's Music Hall, New York.

2 Aralık. Marconi İngiltere'de telsiz telgrafı tanıttı.

1897

Edison patent ihlali davalarını başlattı.

Mayıs. Bazar de la Charité'de film gösterimi sırasında çıkan yangında 140 kişi öldü.

Edwin Porter, Edison'un şirketine katıldı.

1899

James Stuart, Blackton Vitagraph Şirketi'ni kurdu.

1900

Paris'teki Uluslararası Fuar'da renkli ve sesli sinema sistemlerinin ilk örneği tanıtıldı.

Danimarkalı telefon mühendisi Valdemar Poulsen bir kablolu kayıt sistemi olan *telegraphone*'un patentini aldı.

1901

Atlas Okyanusu'nun'in iki yakası arasında İngiltere'den Newfoundland'a ilk telsiz haberleşmesi Marconi tarafından gerçekleştirildi.

Kraliçe Victoria'nın cenaze töreni filme çekildi.

Fessenden ses iletimi konusunda denemelere başladı.

1902

Aya Seyahat (Méliès).

T. L. Tally'nin Electric Theatre'ı Los Angeles'da açıldı.

Pathé, Vincennes'de stüdyo açtı.

1903

Amerikalı Bir İtfaiyecinin Hayatı ve *Büyük Tren Soygunu* (Porter).

Biograph New York 14. Sokak'ta bir stüdyoya taşındı.

1905

Rescued by Rover (Hepworth).

1906

De Forest, Odyon vakum tüpünü buldu.

1907

Griffith aktör olarak filmde çalışmaya başladı.

1908

Émile Cohl (Fransa'da) ve Winsor McKay (Amerika'da) canlandırma denemelerine başladı.

Pathé, kira bedelleri lehine filmin satış haklarını tamamen bırakmada endüstriye öncülük etti.

Fransa'da *film d'art* (sanat filmi) hareketi ortaya çıktı.

Haziran. American Biograph, D. W. Griffith'i kiraladı.

1909

Motion Picture Patents Company kuruldu, kısa süre sonra onu General Film Company (dağıtımcılar) izledi. Patent savaşları başladı.

1910

Griffith ve şirketi kışı Los Angeles'da geçirdi. Film yapımının merkezi sonraki birkaç yıl içinde New York'tan Los Angeles'a kaydı.

1911

Max Sennett'in ilk Keystone komedisi yapıldı.

1912

Armstrong geri besleme devresini geliştirdi.

Warner Kardeşler film yapmaya başladı; Fox şirketi ve Universal kuruldu.

British Board of Film Censors (İngiliz Sansür Kurulu) kuruldu.

İlk fan dergileri ortaya çıktı.

1913

İtalyan epikleri *Quo Vadis?* ve *Cabiria* uzun metraj filmi haber verdi.

1915

Bir Milletin Doğuşu (Griffith) sinema tarihinde yeni bir dönemin başlangıcına işaret etti.

Vachel Lindsay'ın *The Art of The Moving Picture* adlı kitabı yayımlandı.

1916-1930: Sessiz Sinema, Radyo ve Sesli Sinemanın Doğuşu

1916

Hoşgörüsüzlük (Griffith).

Münsterberg'in *The Photoplay: A Psychological Study* adlı kitabı yayımlandı.

1917

UFA, Almanya'da kuruldu.

Kuleşov'un atölyesi Sovyetler Birliği'nde faaliyete geçti.

1918

Armstrong'un Süperheterodin devresi, radyoya ticari boyut kattı.

1919

United Artists kuruldu. Star sistemi sinema endüstrisinde egemen oldu.

General Electric, American Marconi Company'nin tekelini kıran Radio Corporation of America'yı kurdu.

Sovyet sinema endüstrisi ulusallaştı.

Tri-Ergon ses sistemi Almanya'da patent aldı.

Dr. Caligari'nin Muayenehanesi (Wiene). Dışavurumcu hareket başladı.

1920

Dünya sinema endüstrisine Amerikan hâkimiyeti yerleşti.

Hollywood'a yönetmenlerin göçü başladı.

KDKA, Pittsburgh'da yayına başladı.

1922

28 Ağustos. Öğleden sonra 5:15. İlk ticari radyo New York'ta yayına başladı.

Kumarbaz Dr. Mabuse (Lang).

Sinema-gerçek (Vertov).

Kuzeyli Nanook (Flaherty).

BBC, Britanya'da gayri resmi olarak yayına başlar.

1923

Greta Garbo, *Gösta Berling'in Efsanesi'nde* (Stiller) başrolde oynadı.

Tutku (Stroheim), çağdaş gerçekçiliğin öncüsü.

Time. İlk "haber dergisi" yayma başladı.

1924

Columbia Pictures kuruldu, Metro Picture ile Goldwyn Picture birleşerek M-G-M'i (Metro-Goldwyn- Mayer) kurdular.

Ballet Mécanique (Leger).

1925

London Film Society kuruldu; Fransa'da sinema araştırmaları yapılmaya başlandı.

Potemkin Zırhlısı (Eisenstein).

1926

6 Ağustos. Vitaphone prömiyeri: *Don Juan*.

15 Kasım. Öğleden sonra 15:08 ile gece 12:25 arası. NBC, New York'taki Waldorf-Astoria'nın çatısından bir programla ulusal yayına başladı. Programda New York Senfoni, New York Oratoryo Topluluğu, Will Rogers, Weber & Field ve Vincent Lopez vardı. 21 kentteki 25 istasyon bu programı yayınladı.

Pudovkin'in *Film Technique* adlı kitabı yayımlandı.

Rudolph Valentino öldü.

1927

British Cinematograph Act (Sinema Yasası) kota sistemi koydu.

BBC kiralandı.

Birleşik Devletler Radio Act (Radyo Yasası) Federal Radyo Komisyonu'nu oluşturdu (sonradan F. C. C).

Roxy Salonu New York'da açıldı.

Nisan. Fox Movietone News sesli film sistemini kullanarak işe başladı.

6 Ekim. Warner Brothers'ın *Caz Şarkıcısı*'nda (*The Jazz Singer*) müzik ve birkaç konuşma sekansıyla ilk popüler sesli film başarılı oldu.

CBS kuruldu.

1 Ocak. NBC Blue kanalı yayına başladı.

Alman mucidi Pfleumer manyetik bant sistemini buldu.

1928

R. C. A.'nın sesli film patentini kullanmak için General Electric, Westinghouse ve R. C. A., RKO Radio Pictures Corporation'u kurdular.

John Logie Baird, Londra'da televizyonu tanıttı.

Büyük ölçüde sesli filme geçiş, sinema endüstrisindeki banka çıkarlarının etkisinin artışına yol açtı.

Crossley Radio Survey izlenme oranları ölçümünü başlattı. İlk olarak 1930'da yayımlandı.

İlk "tamamen sesli" film: *Lights of N. Y.*

Jeanne d'Arc'ın Çilesi (Dreyer).
Kameralı Adam (Vertov).
Bir Endülüs Köpeği (Dali ve Buñuel).

1929

İlk İngiliz sesli filmi, *Şantaj* (Hitchcock).
Alkış (Mamoulian), ilk başarılı müzikallerden biri.
Marx Kardeşlerin ilk filmi *Hindistancevizleri* (*The Cocoanuts*) Broadway'deki yeteneklerin Hollywood'a göçünü haber verdi.
Amos 'n' Andy ilk popüler NBC dizisi oldu.
Sese geçiş iki yıl içinde bilet satışlarında yaklaşık iki kat artışa yıl açtı (1927'de 60 milyon, 1929'da 110 milyon).
Radyodan gramofon plağının çalışmışı.

1930

Prodüksiyon Yasası çıktı ama pek uygulanmadı.
İhraç edilen filmler için yabancı dilde versiyonların gerekliliği Avrupalı yeteneklerin ikinci dalgasının Hollwood'a akın etmesine neden oldu.
Paris Çatıları Altında (*Sous les toits de Paris*, Clair), ilk sesli Fransız filmi.
Mavi Melek'te (von Sternberg) Marlene Dietrich başrolde oynadı.
Disney'in ilk *Sersem Senfoniler*'i (*Silly Symphony*).
ABD, RCA ve patent ortaklarına anti-tröst davası açtı.
Grierson, Rotha, Wright ve Jennings İngiliz belgesel hareketini başlattılar.

1931-1945: Hollywood ve Radyonun Altın Çağı

1931

Hecht ve MacArthur'un oyunu *Baş Sayfa* (*The Front Page*), Lewis Milestone tarafından filme çekildi. Bu film kültürel bir araç olarak gazetelerin öneminin süren artışını gösterdi.
Halk Düşmanı (Wellman) gangster türünü ortaya çıkardı.
Şehir Işıkları'nın (Chaplin) ses kuşağında yalnızca müzik vardı.
Dracula ve *Frankestein*, korku türünün simgeleri.
Murnau ve Flaherty *Tabu*'da işbirliği yaptılar.

1932

Hawks, Hughes ve Hecht önemli gangster filmi olan *Alkapon*'da birlikte çalıştılar.
Sonradan seslendirme tekniklerinin kullanılması sesli filmlerin çekimini büyük ölçüde kolaylaştırdı.
Son sinema sarayı Radio City Music Hall, RCA'nın bulunduğu Rockefeller Center'daki Radio City kompleksinde açıldı.
Tütünün ilk örneği olan Venedik Film Festivali başladı.
Cennette Kargaşa (*Trouble in Paradise*, Lubitsch) Paramount'un bu on yıldaki gelişkin komedi türünü gösterdi.

1933

Rio'ya Uçuş'ta oynayan Astaire ve Rogers 1930'ların eğlence anlayışını gösteren gelişkin kentli stili yerleştirdiler.
King Kong (Cooper ve Schoedsack) popüler bir mit oluşturmak için ırksal korkuları akla getirdi.
42nd Street için Busby Berkeley'in yaptığı koreografi 1930'ların müzikali için bir stili yerleştirdi.
Arnheim'ın *Film as Art* adlı kitabı yayımlandı.
Alman sinema endüstrisi Naziler'in kontrolüne girdi.
British Film Institute kuruldu.
Armstrong FM radyoyu geliştirdi.
Başkan Roosevelt'in "Fireside Chats" adlı konuşması ilk kez radyodan yayınlandı.

1934

Breen, Prodüksiyon Yasası'yla sansürü artırdı.
İlk önemli çılgın (*Screwball*) komedi örnekleri *Bir Gecede Oldu* (*It Happened One Night*, Capra), *Yirminci Yüzyıl* (*Twentieth Century*, Hawks).
İradenin Zaferi (*Triumph des Willens*, Riefenstahl) Nazi mistiğini övdü.
İngiliz hükümeti belgeselleri finanse etmeye başladı.
Flaherty *Aran'lı Adam*'ı (*Man of Aran*) tamamladı.
İletişim Yasası telefon, telgraf ve radyonun (ve televizyonun) bağımsızlığını tanıdı ama yeni radyo endüstrisine daha eski araçlardan farklı davrandı. Telefon ve telgraf doğal tekeller olarak görüldü ve

bunlar Federal Communications Commission adlı bir kurulun karar vereceği oranlarda gerekli hizmeti sağlamak zorunda olan "ücretli taşıyıcılar" olarak düşünüldü. Ancak yayın (radyo, sonra da televizyon) bir rekabet etkinliği olarak görüldü. Yayınların kamusal mülkiyeti ilkesi kabul edildi: FCC yayıncılara sınırlı sayıda lisans dağıttı ve bunların etkinliklerini yönetti.

1935

Technicolor üç-kuşak işlemi kullanıma girdi.

De Rochemont'un *March of Time* adlı belgesel dizisi başladı.

Radyo izlenme oranları ölçüm aracı "Audimeter" icat edildi.

1936

BBC televizyon yayınına başladı (ama savaş yayının kesilmesine neden oldu).

Henry Langlois, George Franju ve Jean Mitry Fransız Sinemateki'ini kurdular.

Modern Zamanlar (Chaplin).

Bay Deeds Şehre Gidiyor (*Mr. Deeds Goes to Town*, Capra) Amerikan popülist filmler dönemini başlattı.

Bay Lange'ın Suçu (Renoir).

Life dergisinin yayımı başladı.

1937

Büyük Yanılsama/Harp Esirleri (Renoir).

Arriflex'in hafif -ilk refleks örtücülü- 35 mm kamerası tanıtıldı.

1938

Alexander Nevsky (Eisenstein).

Michael Balcon Ealing Stüdyoları'nda prodüksiyon sorumlusu oldu.

31 Ekim. Welles'in *Dünyalar Savaşı* adlı radyo programının yayını.

1939

National Film Board of Canada kuruldu.

Hollywood'un en önemli yılı: Selznick'in yapımcısı olduğu *Rüzgâr Gibi Geçti* ile MGM'in yaptığı *Oz Büyücüsü* (*Wizard of Oz*, her ikisini de Victor Fleming yönetti) eğlence sineması fantezilerinin klasikleri haline geldiler.

Klasik Western *Cehennem Dönüşü/Posta Arabası* (Ford).

Oyunun Kuralı (Renoir).

30 Nisan. Başkan Roosevelt'in New York'taki Dünya Fuarı'ndayken televizyonda görülmesi ABD'de düzenli televizyon yayınının başladığını gösterdi.

19 Haziran. Bir kısmına Simon & Schuster'in sahip olduğu yeni kurulmuş şirket Pocket Books (Cep Kitapları), Macy'de ve Manhattan'daki birkaç gazete bayiinde ceplere girecek boyutlarda karton kapaklı on kitabı 25 sentten satışa sundu. Karton kapak devrimi başladı.

26 Ağustos. İlk kez Basketbol Birinci Lig maçı televizyondan yayınlandı: Brooklyn Dodgers ile Cincinnati Reds arasındaki rövanş maçıydı.

1940

12 Ocak. WNBT-TV (New York) ve WRGB-TV'den (Schenectady) ilk Amerikan ulusal televizyon yayını.

Ağustos. CBS, Peter Goldmark tarafından geliştirilen renkli televizyon sistemini tanıttı.

Hitchcock, Hollywood'a geldi.

Murrow'un hava saldırıları sırasında Londra'dan yayını radyonun haber değerini gösterdi.

1941

Renoir, Hollywood'a geldi.

Ford, John Steinbeck'in *Gazap Üzümleri* (*The Grapes of Wrath*) adlı romanını sinemaya uyarladı.

Malta Şahini (*The Maltese Falcon*, Huston) yönetmene ve Bogart'a ün kazandırdı, detektif türünü yerleştirdi.

Yurttaş Kane (Welles), "büyük Amerikan filmi".

1942

In Which We Serve (Noël Coward) savaş sırasında paradoksal bir biçimde İngiliz sinemasının canlanışını gösterdi.

Neden Savaşıyoruz (Capra), etkili belgesel propaganda dizisi.

1943

The Meshes of the Afternoon (Maya Deren) Amerikan *avant-garde*'ının yeniden canlanışını gösterdi.

İlk kez telli ses kaydediciler orduda kullanıldı.

Anti-tröst davanın sonucunda, NBC'nin ikinci kanalından ABC doğdu.

Marcel L'Herbier, Institut des Hautes Études Cinématographiques'i kurdu.

1944

Technicolor, Monopack sistemi ilk kez filmlerde kullanıldı.

1945

Roma, Açık Şehir (Rossellini) ve *Kaldırım Çocukları* (De Sica) Yeni-Gerçekçilik'i başlattı.

De Rochemont, *The House on 92nd Street*'te yarı-belgesel stili kurmacaya uyguladı.

Murrow, toplama kampı Buchenwald'dan haber geçti.

Alman teypleri ele geçirildi.

ENIAC (Elektronik Sayısal Bütünleştirici Analizör) Kasım ayında Pennsylvania Üniversitesi'nde tamamlandı.

1946-1960: Televizyonun Gelişmesi

1946

14 Şubat. ABD Savunma Bakanlığı ENIAC'ın geliştirildiğini ilan etti. İlk kez elektronik hız sayısal işlemlere uygulandı. Bu aygıt Pennsylvania Üniversitesi'ndeki Moore Elektronik Mühendisliği Fakültesi'nin zemin katında 15 bin *feet* kare yer kapladı.

Amerikan sinema endüstrisinin gişedeki en iyi yılı: 1,7 milyar dolarlık bilet satışı.

Cannes Film Festivali başladı.

Sony Corporation, Akio Morita tarafından kuruldu.

Paramount, anti-tröst davası başladı.

Amerikan televizyon kanalları yayına başladı; BBC yeniden yayında.

Büyük Uyku (Hawks) *Film Noir* türünün öncüsü oldu.

Hayatımızın En Güzel Yılları (*The Best Years of Our Lives*, Wyler), savaşın etkilerinin popüler başarı kazanan incelenişi.

Aşktan da Üstün (Hitchcock).

8 Haziran. Milton Berle'nin ilk televizyon programı. Daha sonra "Bay Televizyon" olarak tanınacaktır.

19 Haziran. İlk televizyon sponsoru: Gilette, Joe Louis ile Billy Conn arasındaki boks karşılaşması için sponsor oldu.

1947

1 Ekim. Bing Crosby'li *Philco Radio Hour* ilk kez banda alınarak radyoda yayınlanmak üzere bekletildi.

20 Ekim. Amerikan Aleyhtarı Etkinlikleri Soruşturma Komitesi (HUAC) "Hollywood'daki Komünist Etkisi" üzerine duruşmalara başladı; Hollywood'da çalışan on dokuz kişi HUAC tarafından Komünist Parti etkinliklerine katılma olasılıkları ya da bu konuda bildikleri nedeniyle duruşmalara çağrıldı.

24 Kasım. New York, Waldorf Astoria Oteli'ndeki uğursuz buluşmada bankerler, stüdyo yetkililerine HUAC ile işbirliği yapmayan stüdyolara mali yardımı keseceklerini söylediler. Stüdyolar hemen teslim bayrağını çekerek, çalışanlarına işbirliğini reddetmenin işlerine son verileceği anlamına geldiği uyarısında bulundular.

Robert Lewis, Cheryl Crawford ve Elia Kazan Actor's Studio'yu kurdular; 1948'de ekibe Lee Strasberg de katıldı. Actor's Studio, Constantin Stanislavski'nin oyunculuk anlayışına dayanan Metot oyunculuğunun merkezi oldu.

André Bazin, Jacques Doniol-Valcroze ile birlikte *La Revue du Cinéma*'yı çıkarmaya başladı. Dört yıl sonra derginin adı *Cahiers du Cinéma* olarak değişti.

Şahane Hayat (Capra), popülist geleneğin son filmi.

Bell Laboratuvarları'nda transistor geliştirildi.

1948

Astruc'un "Kamera-Kalem" adlı yazısı yayımlandı.

Howard Hughes, RKO'yu satın aldı.

Siyahlara ait radyo istasyonları yayına başladı.

Texaco Star Theatre (Milton Berle) televizyon komedi formatını başlattı.

Toast of the Town (Ed Sullivan) televizyon varyete formatını başlattı.

21 Haziran. Goldmark'ın Uzun Çalar (LP) plağı piyasaya çıktı.

1949

Denizciler Geliyor/Şen Denizciler (Donen ve Kelly): Yeni tarz müzikal.

İlk TV yarışma programı *Stop the Music* başladı.

İlk kez karton kapaklı kitaplar bez ciltli kitaplardan fazla sattı.

1950

Radyo ve televizyonda Kara-Liste en hareketli günlerinde.

Eastman ham film tanıtıldı.

Orfe (Cocteau).

Aşk Zinciri (Ophüls).

Sunset Bulvarı (Wilder).

Sid Caesar ve İmogene Coca, *Your Show of Shows* programını başlattılar.

1951

Murrow ve Friendly, *See It Now* dizisini başlattılar.

Paramount anti-tröst davada kabul emrini imzaladı.

I Love Lucy (Lucille Ball) televizyon durum komedisi için model oldu; programın başarısı filmin televizyonda başarılı olabileceğini gösterdi.

NBC'nin haberler ile filmleri birleştiren *Today* programı başladı.

Şey (Nyby) bu on yılın ilk paranoid Bilim-Kurgu filmleri arasındaydı.

Rashomon (Kurosawa) Venedik Film Festivali'nde başarılı oldu.

Cahiers du Cinéma çıkmaya başladı.

AT&T'nin eşeksenli kablosu sayesinde ilk Atlas Okyanusu ötesi ötesi televizyon yayını.

1952

Kablolu televizyonun habercisi Community Antenna yayına başladı.

Yağmur Altında (Donen ve Kelly).

Kahraman Şerif (Zinnemann), olgun *Western*.

Decca, Universal'i ele geçirdi.

Sony, Japonya'da stereo yayını geliştirdi.

Cinerama başladı.

Nixon'ın konuşması televizyondan yayınlandı.

1953

19 Ocak. Desi Arnaz Jr öteki benini dünyaya getiren *I Love Lucy*'nin yayınlandığı gün doğdu.

RKO, sahibi General Tire-Corp. tarafından tasfiye edildi.

Sinemaskop ve 3-D ortaya çıktı.

Arka Pencere (Hitchcock).

Goodyear Television Playhouse'daki Chayefsky'nin *Marty*'si canlı televizyon dramasının en parlak döneminin işaretlerini verdi.

1954

1 Ocak. NBC, Festival of Roses geçit törenini renkli yayınladı: İlk renkli televizyon yayını.

1 Ocak. ABD'de NTSC standart renkli yayın başladı.

Ocak. Truffaut'nun "Fransız Sinemasında Belirli Bir Yönelim" adlı yazısı *Cahiers du Cinéma*'da yayımlandı.

Sonsuz Sokaklar (Fellini) uluslararası başarı kazandı.

Rıhtımlar Üzerinde (Kazan) Marlon Brando'nun 1950'lerin simge yıldızı olmasını sağladı.

Murrow'un Richard Nixon üzerine olan *See It Now* programının önemli politik etkileri oldu.

Ordu-McCarthy duruşmalarının televizyondan yayınlanması McCarthy'nin itibarını yitirmesi ve Kara-Liste'nin sona ermesiyle sonuçlandı.

Disney ve Warner Bros. ABC için program yapmak için anlaşma imzaladı.

1955

Pather Pançali (Satyajit Ray) Hindistan sinemasını Batı'ya tanıttı.

Ticari Kanal (ITV) Birleşik Krallık'ta yayına başladı.

Asi Gençlik (Nicholas Ray) 1950'lerinin sonunun tarzını belirledi.

James Dean öldü.

The Village Voice kuruldu. 1960'lar boyunca karşı-kültürün önemli bir gücü oldu.

ABD Nüfus Sayım Bürosu ülkedeki evlerin % 67'sinde televizyon olduğunu duyurdu. Televizyon gelirleri yıl sonunda radyo gelirlerini geçti.

1956

1948 öncesinde yapılan yüzlerce filmin televizyondan yayınlanması sinema ile televizyon endüstrisi arasındaki yeni ilişkiyi gösterdi.

Çöl Aslanı (Ford), en karmaşık *Western*.

Yedinci Mühür (Bergman) uluslararası başarı kazandı.

IBM bilgisayar verisi için bir depolama aracı olarak manyetik diski tanıttı.

IBM mahkeme kararıyla kendi bilgisayar hizmeti işini diğer işlerinden ayırmaya zorlayan Adalet Bakanlığı ile anlaştı.

30 Kasım. Video bant ilk kez televizyonda

kullanıldı: Batı Kıyısı CBS'teki *Douglas Edwards with the News*'u destekledi.

1957

RKO stüdyoları televizyon yapımı için Desilu'ya satıldı.

Cepte taşınabilen transistorlu radyolar piyasaya çıktı.

1958

Stereofonik kayıtlar ve plaklar ilk kez pazara sürüldü.

Ölüm Korkusu (Hitchcock).

1959

Gizli Teşkilat (Hitchcock).

Yeni Dalga'nın doğuşu: *400 Darbe* (Truffaut), *Hiroşima Sevgilim* (Resnais).

Gölgeler (Cassavetes) daha kişisel bir Amerikan sineması olasılığını gösterdi.

Decca/Universal, MCA menajerlik ajansıyla birleşti.

NBC'de ilk düzenli renkli dizi yayınlandı: Bonanza.

Entegre Devre, Texas Instrumens and Fairchild Semiconductor tarafından geliştirildi. Kısa süre içinde bu on yıldaki transistorlu kuzenlerine olanak sağladı.

1960

Godard, *Serseri Âşıklar* ile uzun metrajlı filmlere başladı.

Saturday Night and Sunday Morning (Reisz), ilk önemli İngiliz işçi sınıfı filmi.

Sapık (Hitchcock).

Video bant artık televizyonda yaygın olarak kullanılmaya başlandı.

Lazer aygıtı ilk kez Hughes Aircraft Co. tarafından tanıtıldı.

1 Mart. Haloid Corporation ilk Xerox fotokopi cihazlarını satışa sundu.

Dolaysız Sinema'nın ilk önemli yapımlarından olan *Primary* (Leacock-Pennebaker) belgeselde yeni yönelimleri gösterdi.

Kracauer'ın *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality* adlı kitabı yayınlandı.

Serüven (Antonioni).

Bir Yaz Kroniği (Rouch), ilk sinema-gerçek ürünü.

Uçaklarda film gösterilmeye başlandı.

Sinema Oyuncuları Birliği, filmlerin televizyonlara satışından telif haklarını almak için Hollywood'da greve gitti.

1961-1980: Medya Dünyası

1961

Buñuel, *Viridiana*'yı çekmek için Avrupa'ya döndü.

Bergman, *Aynanın İçinden* ile üçlemesine başladı.

Televizyonda yetişen yönetmenler sinemaya yöneldi.

Eylül. NBC yoğun izlenme saatindeki *Saturday Night at the Movies* programına, *How To Marry a Millionaire*'i göstererek sinema filmlerini dahil etti.

1962

Jules ve Jim (Truffaut).

Dr. No (Terrence Young) ile James Bond serisi başladı.

California'da abone televizyon denemeleri başladı.

Johnny Carson NBC'nin geç saat söyleşi programını üstlendi: Bu tüt programlar izleyen otuz yıl boyunca büyük önem kazandı.

Yenilikçi televizyon komedyeni Ernie Kovacs 42 yaşında öldü.

Telstar 1 fırlatıldı.

8 1/2 (Fellini).

FCC'nin All-Channel kuralı etkisini gösterdi ve ABD'de televizyonlar UHF'yi alacak şekilde donatılmış olarak satılmaya başlandı.

Genç Alman sinemacılar, Oberhausen Kısa Film Yarışması'nda Autorenkino manifestosunu yayınladılar.

1963

Dr. Strangelove (Kubrick).

İsveç Film Enstitüsü kuruldu.

Ein Leith ve Juris Upatnieks'in Dennis Gabor'un 1947'deki çalışmasına dayanarak geliştirdikleri Holograf tanıtıldı.

American Airlines'ın ilk bilgisayarlı rezervasyon programı ve geleceğin çevrimiçi sistemleri için model olan SABRE.

Cleopatra büyük bir gişe felaketi yaşadı.

Philips ses kasedi formatını devreye soktu.

1964

Godard, *Evli Bir Kadın*'da deneme olarak sinema anlayışını geliştirdi.

McLuhan'ın *Understanding Media* adlı kitabı yayınlandı.

Kızıl Çöl (Antonioni).

Lester'in Beatles'ın yardımıyla yaptığı *Gençlerin Sevgilisi* yeni rock müziği yerleştirdi.

Nisan. IBM, 360'ı tanıtarak ana bilgisayarların yeni bir kuşağını oluşturdu.

1965

Süper-8 mm film formatı amatörlerin pazarına çıktı.

6 Nisan. "Early Bird" uydusu İntelsat 1 fırlatıldı. Bu *ilk* ticari iletişim ve ilk eşlemeli yörünge iletişim uydusuydu.

CBS tamamen renkli televizyon ağı olarak NBC'ye katıldı. ABC birkaç ay içinde siyah-beyazdan renkliye geçişi tamamladı.

Lockheed'in *Dialog*'u ilk çevrimiçi veri tabanı olarak iş dünyasına açıldı.

Digital Equipment Corporation'ın PDP-8'i ilk mini bilgisayar olarak değerlendirildi.

1966

Ona Dair Bildiğim 2-3 Şey (Godard).

Rossellini *14. Louis*'in *İktidara Gelişi* ile televizyonda çalışmayı sürdürdü.

Persona (Bergman) ve *Cinayeti Gördüm* (Antonioni) sinemaya yeniden entelektüel ilgiyi çekti.

Loach'un televizyon filmi *Cathy Come Home*, İngiltere'deki iskân kanununda değişikliğe yol açtı.

Gulf + Western, Paramount'u satın aldı.

FCC, FM istasyonlarında ayrı programlar yapılmasını istedi. FM yeni rock müziği kullanarak birkaç yıl içinde hızla gelişti.

1967

Yedi gazetenin birleşmesinin ürünü olan New York gazetesi *World-Journal-Tribune* bir yıldan kısa bir süre içinde kapandı.

Seven Arts, Warner Bros.'u satın aldı.

Kamusal Televizyon ağını geliştirmek için Corporation for Public Broadcasting kuruldu.

Transamerica Corporation, United Artists'i satın aldı.

Robert Shaye, Greenwich Village'da New Line Cinema'yı kurdu.

Çok kanallı kayıt teknikleri mükemmelleştirildi.

Frederick Wiseman, kariyerine National Educational Television için bir belgeselci olarak çalışarak başladı.

Public Broadcasting Laboratory magazin/deneme formatını geliştirdi.

Smother Kardeşler Amerikan televizyon komedisine yeni bir gelişkinlik düzeyi getirdiler.

BBC'nin *Forsyte Saga* dizisi birkaç yıl boyunca dünya çapında başarı kazandı ve yeni, güçlü bir biçim olarak televizyon roman uyarlaması biçimini yerleştirdi.

Parlama teknikleri ham filmin toleransını önemli ölçüde arttırdı.

Bonnie ve Clyde (Penn) 1970'lerde de sürecek olan bir anti-kahraman modelini yerleştirdi.

Petulia (Lester) 1960'larda gelişen bilinci inceledi.

Ben Bir Meraklıyım - Sarı Versiyon (*Jag är nyfiken*, Sjöman) cinselliği yeni zeminlerde tanımlayarak, sansürü harekete geçirdi.

Amerikan Film Enstitüsü kuruldu.

Nam June Paik, New York'taki Howard Wise Galerisinde video çalışmalarını sergiledi.

1968

Fransa'daki Mayıs ve Haziran olayları sırasında sinema önemli bir tartışma zemini oldu.

Ağustos'ta Chicago'daki Demokrat Parti Toplantısı'na polis müdahalesinin televizyondan yayınının büyük bir etkisi oldu. Göstericiler "bütün dünya izliyor" şarkısını söylediler.

Çek sinema rönesansı Sovyetler'in Çekoslovakya'yı işgal etmesi nedeniyle kısa sürdü.

Laugh-In denemeleri televizyon komedisinin yeni biçimini getirdi.

2001: Uzay Macerası (Kubrick) önden gösterim de dahil çok sayıda yeni özel efekt tekniğinin öncüsü oldu.

Kodak, 5254 renkli ham filmi tanıttı.

Fellini, televizyon için *Bir Yönetmenin Not Defteri*'ni (*Block-notes di un regista*) yaptı.

Rohmer entelektüel filmi *Maud'da Geçen Gecem* ile uluslararası başarı elde etti.

Christian Metz'in *Sinemada Anlam Üstüne Denemeler* adlı kitabı yayımlandı.

FCC'nin "Carterfone" kararı telefon abonelerinin cihazlarını Bell hatlarına bağlamasına olanak sağladı.

1969

Bireyler ve küçük gruplar için uygun anında baskı olanakları sunan fotokopi ve ofsetin yükselişi sürdü.

Fotodizginin gelişimi hızlandı.

Genel ilgi alanlarına yönelik dergiler gerilerken, özel ilgi alanlarına yönelik dergiler hızla büyüdüler.

Susam Sokağı başlıca yetenekleri kazandırmak için ticari TV tekniklerinin kullanılmasında öncü oldu.

Warner Brothers-Seven Arts, Kinney National Services, Inc. tarafından satın alındı.

Kirk Kerkorian ilk kez MGM'i ele geçirdi.

İsviçre sinemasında Tanner'ın *La Salamandre*'ı yapmasıyla bir rönesans başladı.

Peter Wollen'ın *Sinemada Göstergeler ve Anlam* adlı kitabı yayımlandı.

Butch Cassidy and the Sundance Kid (Walter Hill) 1960'larda kadınların rollerindeki gerilemenin sürdüğünü gösterdi ve 1970'lerdeki filmlerde çok sayıda yakın erkek ilişkisinin işleneceğini haber verdi.

Easy Rider (Dennis Hopper) kısa ömürlü gençlik filmleri türünü patlattı.

Vahşi Belde (Peckinpah) sinemada şiddetin artışının kanıtı oldu.

Antonio Das Mortes (Glauber Rocha) Üçüncü Dünya Sinemasına yeni ilginin işaretini verdi.

Ölümsüz (Costa-Gavras) politik melodram için yeni bir tarz oluşturdu.

ABC'nin yayınladığı Harold Robbins'in romanı *The Survivors*'ı ilk televizyon-romanı (novel-for-television) oldu.

Kasım. Başkan Yardımcısı Spiro Agnew yerleşik televizyon haberlerine "felaket tellalları" diyerek saldırdı.

İlk, ağların ağı, internetin atası olan Savunma Bakanlığı'nın Arpanet'i çevrimiçi durumda.

1970

Ekonomik gerileme her yıl daha az Amerikan filmi yapılması yönündeki eğilimi destekledi.

Yakın zamanlara kadar İngiliz sinema endüstrisi için sermayenin % 90'ı gibi bir miktarı sağlamış olan Amerikan çıkarları bu gerilemeye bağlı olarak telaşla bu ülkeden uzaklaştı. İngiliz sinemacılar ya ABD'ye göç ettiler ya da televizyona döndüler.

Kluge, Fassbinder, Schlöndorff dünya sinemasına Genç Alman Sineması'nı kabul ettirdiler. Televizyonun ortak yapımcı olması önemliydi.

The Mary Tyler Moore Show televizyon durum komedisinin rönesansını gösterdi.

Ted Turner Atlanta'da yerel bir UHF istasyonu satın aldı. Burası daha sonra süper istasyon TBS oldu.

Robert Altman daha sonradan popüler bir televizyon dizisi olacak *M.A.S.H* ile ününü artırdı.

Woodstock (Wadleigh) konserlerin çekimi için yeni bir tarz oluşturdu.

ABD'de sinema araştırmaları artmaya başladı.

MGM Kerkorian'ın nakit kazancını artırmak için sahne donanımlarını ve kostümlerini açık artırma ile sattı.

Sony, yarım-inçlik taşınabilir video bant sistemini satışa çıkardı. Video hareketi başladı.

FCC televizyon ağlarının dağıtım işleyişinin finansal kontrolünü yasaklayan "Fin-Syn" kuralını yerleştirdi.

1971

Sweet Sweetback's Baadasssss Song (Van Peebles) Siyah sinemanın yerleştiğini gösterdi.

Aslında bir televizyon programı olan *Keder ve Acıma* (Marcel Ophuls) kişisel deneme olarak belgesel röportaj biçimine yeni ilgiyi teşvik etti.

Kablolu televizyon sistemleri hızla yayılmaya devam etti.

Bir İngiliz dizisine dayanan *All in the Family*, Norman Lear'ın ilk televizyon başarısı oldu.

FCC her akşam yoğun izlenme saatinde televizyonları görünüşte üç saatlik programla sınırlayan "Yoğun İzlenme Saati Erişim" yasasını kabul etti.

Kasım. Intel ilk mikro işlemci çip 4004'ü tanıttı.

Bilgisayar bellek çipleri 1 kilobit (1,024 bit) kapasitesinde.

IBM, veri depolama için manyetik disketi tanıttı.

FCC müşterilere uzun-mesafeli özel hatlar sağlamada AT&T ile rekabet etmeleri için "özel ücretli taşıyıcılara" yetki verdi.

Kelime işlemci bilgisayarlar büro işlerinde etkili olmaya başladı.

1972

Quadraphonic disk sistemi ortaya çıktı. Fazla ilgi görmedi.

Life dergisi düzenli yayını bıraktı.

Paris'te Son Tango (Bertolucci) cinselliğin olgun işlenişi ve buna yönelik ahlaki tutumların değişiminde bir dönüm noktası olarak değerlendirildi.

Godard ve Gorin *Her Şey Yolunda* ile Dziga-Vertov denemelerine son verdiler. Godard video ile deneylere yöneldi.

Intel'in 8008'i ilk 8 bitlik mikro işlemci.

Kanada'nın ilk ülke içi iletişim uydusu Anik I fırlatıldı.

FCC ücretli uydu hizmetlerini onayladı.

Baba, (Coppola) o tarihe kadarki bütün zamanların en kârlı filmi oldu.

Xerox, Alto grafik kullanıcı arayüzü tanıttı.

Nolan Bushnell'in Pong adlı bilgisayar oyun dükkânlarında oynanan oyunu başarılı oldu ve Magnavox'un Odyssey adlı video oyun makinesi ülkeyi istila etti.

1973

Citizen Band (CB) radyosunun gelişimi ilk petrol kriziyle hızlandı.

Warner'ın *Şeytan*'ı sinemada şok etkisine yeniden ilgi duyulduğunu gösterdi.

Westworld (Michael Crichton) bilgisayar grafiklerinden yararlandı ve yirmi yıl önceden sanal gerçekliğin sorunlarını haber verdi.

Yasal bir çevrimiçi kütüphane olan Lexis iş dünyasına açıldı.

1974

MGM ilk kez film işinden çekildi, stüdyoyu, setleri ve kostümleri sattı.

Ücretli televizyon kanalı Home Box Office (HBO) kablolu sistemler aracılığıyla pazarlandı.

Bir Roper anketi, ilk kez televizyonun gazeteleri geçerek insanların çoğu için başlıca haber kaynağı olduğunu gösterdi.

Watergate duruşmaları televizyondan yayımlandı.

Eastman, 5247 renkli ham filmi tanıttı.

Kadınlar topluca filmlere ve videoya yönelmeye başladı.

Bilgisayar bellek çipleri artık 4 kilobit kapasitesinde.

Bergman televizyon için altı bölümlük *Bir Evlilikten Sahneler*'i çekti.

ABD'nin ilk ülke içi iletişim uydusu Westar fırlatıldı.

1975

Ocak. Altair 8800, kamuya satışa sunulan ilk kişisel bilgisayar.

Dolby film ses sistemi ortaya çıktı.

Fransız televizyonu üç kanal biçiminde yeniden düzenlendi, bunlardan iki tanesi reklam aldı.

Televizyonlar "Aile Saati"nde oto-sansür konusunda anlaştılar.

HBO, kablolu sistem operatörlerine armağanlı hizmet sunup programlarını uydudan yayımlamaya başlayarak ilk ulusal kablo ağını oluşturdu.

Nashville (Altman) gösterime girdi.

Yüz Yüze (Bergman).

Jaws gişe rekoru kırdı.

Hearts and Minds (David), Vietnam üzerine belgesel.

FCC televizyon imalatçılarından VHF ayarlılarla karşılaştırılabilecek UHF ayarlı televizyon üretmelerini şart koştu.

Bound for Glory'de Haskell Wexler ilk kez Steadicam sistemini kullandı.

İtalyan televizyonu yeniden düzenlendi.

Sony, Betamax 1/2 inçlik video kaseti tanıttı.

Bill Gates ve Paul Allen Microsoft Corporation'ı kurdular.

1976

Bergman İsveç'i terk etti.

Güney Afrika, televizyon hizmetine başlayan bu büyüklükte son ülke.

Bu yılın sonunda Amerikan televizyonları 1977 için yoğun izlenme saatleri reklam sürelerini sattılar.

ABC ilk kez izlenme oranı ölçümlerinde birinci oldu.

Sony, evlere yönelik Betamax video kaset sistemini satışa çıkardı.

Ekim. İngiliz Prestel, videotekst sistemi ortaya çıktı.

1900 (Bertolucci).

Bu yıl ses kasetleri 8-kuşaklı kartuşlardan daha fazla satıldı.

Geçen on sekiz ay içinde RCA ve AT&T kendi Satcom ve Comstar uydularını fırlatarak uydu iletişim sistemlerinin olgunlaştığını gösterdiler.

1977

Ocak 23-30. Alex Hailey'in romanı *Kökler* ABC'den yayınlandı ve izlenme oranı rekoru kırdı. Sekiz bölümden altısı bütün zamanların zirvedeki on televizyon programı arasına girdi.

27 Nisan. Polaroid Corp.'tan Edwin Land hemen satışa sunulması için anında film sistemi olan Polavision'u tanıttı ama bu ürün pazarda başarılı olmadı.

NBC Haberler, ilk kez filmden çok bant kullandı.

Bilgisayar bellek çipleri 16 kilobit enformasyon kapasitesinde ve beş yıl öncesine göre 16 kat daha güçlüler.

Sonbahar. David Begelman olayı kamunun dikkatini Hollywood'un karanlık iş ilişkilerine çekti.

Annie Hall'un (Allen) ticari ve eleştirel başarısı sinema endüstrisinin Hollywood'dan New York'a doğru bir miktar kaydığını gösterdi.

Yıldız Savaşları (Lucas) gösterime girdi ve hemen bütün zamanların en büyük hasılatını yaptı.

ABC, izlenme oranları ve reklam gelirleri anlamında önde gelen Amerikan televizyonu olan CBS'i yerinden etti. CBS 1950'lerin başından bu yana istisnasız neredeyse hep bir numara olmuştu. NBC ve CBS ile çalışan yan kuruluşların önemli bir bölümü ABC'ye geçti.

Disko müziğinin yükselişi *Cumartesi Gecesi Ateşi*'nin popüler olmasıyla zirveye çıktı.

Warner-AMEX'in ilk interaktif kablolu televizyon sistemi QUBE, Ohio, Columbus'ta tanıtıldı. Bu sistem uzun ömürlü olmadı, yeterince güçlü değildi.

Apple II mikro bilgisayar satışa sunuldu.

1978

Cumartesi Gecesi Ateşi sinema salonlarında oldukça başarılı olduğu halde, gişeden çok ses kuşağının albüm olarak satışından para kazandırdı.

Ocak. United Artists'in beş eski en yetkili yöneticisi, Orion Pictures Corporation Studio'yu kurdular. Akıllı davranıp Warner'ın dağıtım sistemini kiralayan Orion, 250 milyon dolar gibi büyük bir başlangıç maliyetinden kurtuldu.

Nisan. *Variety* özel olarak evlere yönelik video pazarı için yapıldığı iddia edilen *Lectric Lady Disco*'nun ilk "video kaset" eleştirisini yayımladı.

Hem CBS'te hem de ABC'de, bunlar izlenme oranı oyununda ilk sırada olduklarında program yöneticisi olan Fred Silverman NBC'ye başkan olarak transfer oldu.

Grease ve *Superman*'in gösterime girmesi "bomba gibi film" psikolojisini destekledi.

4 Ekim. CBS'te bir maçın canlı yayını sırasında Jimmy Connors "bok" dedi. Kimse şikâyet etmedi.

5 Ekim. *Taxi*'nin bir bölümünde "orospu çocuğu" küfrü kullanıldı.

Londra'daki *The Times* çalışanları greve gitti (Gazete bir yıl çıkmadı).

Aralık. Philips-MCA, Atlanta ve Seattle'da video disk göstericisinin deneme pazarlamasına başladılar.

Nicholas Negroponte'nin süpervizörlüğü altındaki Aspen Projesi kayıtlı görüntülerin ve seslerin rasgele erişimli bilgisayar denetimiyle denemeler yaptı ve böylece mültimedyanın temelini oluşturdu. Savunma Bakanlığı için bir ilk örnek olarak bu video diskler kullanıcının Colorado, Aspen'da sanal olarak caddelerde araba kullanmasına, her köşeden dönerken hangi yöne gideceğine karar vermesine olanak sağladı.

Chicago'daki popüler gazete film eleştirmenleri Gene Siskel ve Roger Ebert, ilk kez PBS'te film eleştirisi programına çıkarak 1980'lerdeki eleştirel eğilimi yerleştirdiler.

İngiltere, Brighton'da, Fédération Internationale des Archives du Film'in (FIAF) kongresi, sinema araştırmalarında yeni bir tarihselcilik eğilimini başlatan Brighton Projesi'ni kabul etti.

1979

Kanada ve Avustralya, sinema merkezleri haline geldiler.

17 Şubat. *Saturday Night Live*'de (NBC) Gilda Radner şarkıcı Patti Smith'in bir taklidini yaptı. Söylediği şarkıyı Mick Jagger'a adadı ve şarkı şu nakaratı içerdi: "Kadın mısın, erkek misin/Ben senin en koyu taraftarınım." Sözler tahrif edilmişti ama nakarat netti. İki gün sonraki *The New York Times*'a göre NBC'ye bu program sırasında ve sonrasında 160 telefon gelmişti. Telefon edenlerden "75'i Radner'in dilini 'iğrenç" bulmuş ama 85'i, NBC'nin bildirdiğine göre, onun mükemmel ve yetenekli bir kadın olduğunu düşünmüş."

Dünyanın Kaderi, Three Miles Island'daki olayları, gerçekleşmesinden birkaç hafta önceden haber verdi.

Meatballs, *Starting Over*, *Breaking Away* ve *Kramer Kramer'e Karşı* gibi "küçük" bütçeli filmlerin başarısı 40 milyon dolara yapılan *Star Trek: The Motion Picture* ve 30 milyona çıkan *Kıyamet* gibi filmlere rağmen, "bomba gibi filmlerden" uzaklaşmaya işaret etti.

Bağımsız dağıtımcı Miramax Films, Harvey ve Bob Weinstein tarafından kuruldu.

The Return of the Secaucus Seven (John Sayles) Amerikan bağımsız sinemasının yeniden doğuşunu ateşledi.

Avustralya, Melbourne'deki bir televizyon istasyonu ilk 3-D servisi sundu.

Yirmi yıldan fazla süredir ilk kez kayıt endüstrisindeki gelirler düştü. Birkaç büyük şirket kendi kayıt şirketlerini satmaya yöneldi.

15 Ağustos. *Kıyamet* (Coppola) ustaca kotarılmış bir tanıtım kampanyası eşliğinde nihayet gösterime girdi.

Ekim. Ladd Company, Twentieth Century Fox'un en yetkili on eski yöneticisi tarafından meydana getirildi ve on sekiz ay önce Orion Pictures Corp'un kurulmasıyla başlayan Hollywood yönetici iktidarının merkeziliğini yitirme süreci devam etti.

Intel Corporation, 1 milyon *bit* enformasyon depolama kapasitesine sahip yüksek kapasiteli manyetik çipini tanıttı. Fiyatı yaklaşık 2 bin dolardı. Bu teknoloji başarılı olmadı.

C-SPAN ve ESPN kablolu televizyonları kuruldu.

İlk hesap çizelgesi programı Visicalc iş dünyasına Apple II mikro bilgisayarını satın almak için iyi bir neden sundu.

1980

Kelime işlem teçhizatının devam eden gelişimi kitapların, gazetelerin ve dergilerin dizgisinin daha etkili yöntemlerini ortaya çıkardı.

Uydu sinyallerini almaya yönelik ev tipi büyük çanak antenler makul fiyata satışa sunuldu.

Sinema Oyuncuları Birliği, gelecekteki bant, disk, uydu ve diğer şeylerin haklarından pay almak için Hollywood film ve televizyon stüdyolarında greve gitti.

Godard, *Herkes Başının Çaresine Baksın* ile sinemaya döndü.

Cennetin Kapısı (Cimino) *Cleopatra*'dan bu yana en büyük ticari felaket oldu ve United Artists'in sonunun başlangıcını gösterdi.

Haziran. CNN kablolu yayına başlayarak, diğer televizyonlara kendi alanlarında meydan okudu: Haberler.

American Film Marketing Association kuruldu ve bağımsız dağıtımcılar bu kuruluşa katıldılar.

Öfkeli Boğa (Scorsese) siyah-beyaz olarak çekildi. Daha sonra Amerikalı eleştirmenler tarafından 1980'lerin en iyi filmi seçildi.

Kasım. Ronald Reagan Birleşik Devletler başkanlığına seçilen ilk sinema oyuncusu oldu.

1981'den Günümüze: Sayısal Dünya

1981

Microsoft, IBM'in kişisel bilgisayarı için işletim sistemi yazılımını sağlayacak anlaşmayı imzaladı.

Xerox, bir grafik kullanıcı arayüzü olan ilk ticari mikro bilgisayar Star'ı tanıttı, fiyatı 16 bin dolar olduğundan başarılı olmadı.

Bilgisayar RAM çipleri artık 16 kilobit kapasitesinde.

Mayıs. Kirk Kerkorian, Transamerica'dan United Artists'i satın aldı.

Petrol zengini Marvin Davis, Twentieth Century Fox'u satın aldı.

Ağustos. IBM PC Microsoft'un CP/M'nin bir türevi olan DOS işletim sistemini kullanarak mikrobilgisayarlar için standart oluşturdu.

FCC, ABD için AM stereo sistemi onayladı.

Paramount'un dağıtımını yaptığı *Entertainment Tonight* ilk ulusal haber eğlence programı oldu.

Grant Tinker, NBC'nin başına geçerek bu on yılda şirketi izlenme oranlarında ön sıraya yerleştirdi.

Lucas ve Spielberg'in *Kutsal Hazine Avcıları* yeni bir serüven türü oluşturarak 1940'ların seri filmlerini yeniden canlandırdı.

1 Ağustos. MTV yayına başladı ve televizyon kullanımı için yeni bir model oluşturdu. Daha sonra bu, on yılın başat kültürel güçlerinden biri haline geldi.

Televizyonun ilk günlerinden bu yana otorite olan habercilerin sonuncusu Walter Cronkite emekli oldu.

Hill Street Blues (Steven Brocho) başladı, bir saatlik drama biçimini yeniledi ve NBC'nin izlenme oranlarında üst sıraya tırmanışının başlangıcını gösterdi.

Coppola, *Napoléon*'un (Abel Gance) onarımının destekçisi olmakla filmlerin korunmasına yönelik küçük bir dalgayı başlattı.

Küçük bütçeli bir Güney Afrika filmi olan *Tanrılar Çıldırmış Olmalı* uluslararası başarı kazandı.

Aralık. Fransız Minitel sisteminin duruşmaları Paris yakınlarındaki Vélizy'de yapıldı.

ABD'da kablolu sistemin yayılışı % 30'un altında kaldı, VCR'nin yayılışı ise % 8'e yaklaştı.

1982

E. T. (Spielberg) gişe rekoru kırdı. Filmde "Reese's Pieces" markasının görünmesi, filmlere markaların yerleştirilmesi işinin başlangıcını gösterdi.

Coca Cola, kârın gerçekten bilet imtiyazlarında olduğu eski gösterim kuralı çelişkisinden yararlanarak Columbia'yı satın aldı.

Tristar, alternatif dağıtım kanalları sağlama girişimi olarak Columbia, CBS ve HBO tarafından kuruldu.

Gandhi'nin başarısı Goldcrest'in sahneye çıkışını gösterdi.

R. W. Fassbinder'in 37 yaşında ölmesi Genç Alman Sineması'nın sonuna işaret etti.

Ses kasetlerinin satışı ilk kez plakların satışını geçti.

Ses CD formatı Japonya'da tanıtıldı.

Disney'in *Tron*'u bilgisayarlı grafiklerin kapsamlı kullanımını gösterdi.

FCC düşük-güçlü televizyonun (LPTV) gereklerini kabul etti.

Bıçak Sırtı, geleceğin *film noir* bilim-kurgu filmleri için bir model ve kült haline geldi.

Beijing Sinema Enstitüsü'nden mezun olan sınıf, Çinli yönetmenlerin sözde Beşinci Kuşağı oldu. Onlar bu okula Kültür Devrimi sonrasında okula giriş sınavlarının ülke çapında yeniden düzenlendiği 1978'de girmişlerdi.

Kasım. İngiltere'de farklı grupların beğenilerine hitap etmesi emriyle Channel 4 yayına başladı.

1983

The Return of the Secaucus Seven'ın temalarına Bir Motown ses kuşağı ekleyen *Big Chill* (Lawrence Kasdan) "baby boom" kuşağının sinemada ortaya çıkışını gösterdi ve bu on yılın simge Amerikan filmlerinden biri oldu.

Tarihsel belge filmlerle kurmaca karakterleri birleştiren *Zelig* (Allen) on yıl sonrasının teknik olanaklarını akla getirdi.

Ne diyaloğun ne de anlatımın olduğu *Koyaanisqaatsi*; beste Philip Glass'ın.

Dragon's Lair daha gerçekçi olmak için lazerli disk teknolojisi kullanan ilk video oyundu. Bundan böyle oyun salonlarından gelen gelirler, filmlerin kira gelirlerini geçti, çünkü Amerikan eğlence endüstrisinin merkezi Hollywood'dan Silicon Vadisine doğru değişmeye başladı.

ABC, nükleer-karşıtı hareketin yeniden canlandığı 1980'lerin ortasında *Ertesi Gün*'ü (*The Day After*) yayınladı. Film büyük bir izlenme oranı yakaladı ve ABD ile Sovyetler Birliği arasındaki bir nükleer savaşın sonrasını grafik olarak tanımlamasıyla tartışma başlattı. Yirmi yıl öncesinin *Dr. Strangelove* ve *Fail-Sa-*

fe gibi filmlerini anımsatan *Ertesi Gün*, 1980'leri karakterize eden felsefeyi oluşturmanın tedirgin edici destekçisi işlevini gördü.

İlk popüler taşınabilir bilgisayar Radio Shack 100, özellikle gazetecilerin gözdesi oldu.

1984

24 Ocak. Apple Computer Inc.'in dönüm noktası *1984* reklamı Süper Kupa Finali sırasında gösterildi ve Macintosh'u tanıttı.

Bilgisayar RAM çipler artık 256 kilobit kapasitesinde.

AT&T sekiz şirkete bölündü: Yedi "Bölgesel Bell İşletim Şirketi" (RBOC'lar) ve bir uzun-mesafelere hizmet veren şirket (adı hâlâ AT&T).

ABD, kablolu televizyon endüstrisi yeniden düzenlendi.

Michael Jackson'ın *Thriller* klibi (John Landis yönetti) yönetmenlerin itibar listesine aldıkları ilk müzikli video oldu.

Criterion'un *Yurttaş Kane* ve *King Kong*'u lazerli diskete aktarması sinemaseverler için bu yeni aracın olanaklarını gösterdi.

Bill Cosby'nin *Cosby Ailesi* başladı.

İlk Fransız ücretli televizyon servisi Canal Plus kuruldu.

François Truffaut Neuilly'deki Amerikan Hastanesi'nde beyin tümöründen öldü.

Michael Eisner ve Jeffrey Katzenberg, Disney'de yönetime gelip ana dalga dağıtımcılara teklifte bulunarak Touchstone Pictures'ı kurdular.

Hayalet Avcıları sinema ile popüler kültür arasında yeni bir ilişki oluşturdu, çünkü filmde oluşturulan ikonlar günlük yaşamın bir parçası haline geldi.

Garrett Brown'un Skycam teknolojisi ilk kez Los Angeles Olimpiyatları'nda kullanıldı.

Neuromancer (William Gibson) on yıldan beri beklediğimiz Orwell yılı olan 1984'ü, toplumsal "siberuzay"a karamsar bakışıyla anıtsallaştırdı.

Sarı Toprak'ın (*Huang tu di*) gösterime girmesi Çince filmlerin yeni dalgasını başlattı.

Terminatör, Arnold Schwarzenegger'in yükselişini başlattı. Nitekim yedi yıl sonra *Terminatör 2* ile dünyanın önde gelen yıldızlarından biri haline gelecekti.

Yıl biterken Orwell'ın romanına (ya da bunun film versiyonuna) benzeyen hiçbir şey olmadı. Gerçekten, yıl sonunda "glasnost" (açıklık) ve "perestroika" (yeniden yapılanma) Orwell'ın korktuğu totaliter dalganın sonunun başlangıcını gösterdi.

1985

Sony ve Philips veri depolama için CD-ROM formatını tanıttılar.

Mart. ABC, 3,5 milyar dolara Capital Cities Broadcasting'e satıldı. NBC ve CBS kısa süre sonra el değiştirdi.

Mayıs. Fox, Metromedia yayın grubunu ele geçirdi.

Rupert Murdoch, Marvin Davis'den Twentieth Century Fox'u satın aldı ve başına Barry Diller'ı getirdi.

Fransız Minitel sistemi ticari olarak satışa sunuldu.

Color System Technologies renklendirme tekniğini tanıttı.

Kasım. Lawrence Tisch, CBS'in % 24,9'una sahip oldu.

Aralık. General Electric, RCA'yı ve onun NBC yan kuruluşunu satın alacağını ilan etti. (Anlaşma 1986'da tamamlandı.)

1986

Vergi muafiyetlerinde yapılan değişiklikler bağımsız yönetmenleri etkiledi.

Stereofonik sesli ve uzaktan kumandalı televizyonlar artık çok yaygın.

Nintendo, bilgisayar oyun salonlarını büyük ölçüde geçmiş olan ev video oyun pazarına egemen oldu.

Fox'un *A Current Affair*'i başladı ve tabloid televizyon için model oldu.

Mart. Ted Turner Kirk Kerkorian'dan MGM/UA'yı satın aldı, şirketin çoğunu Lorimar Telepictures'a, geri kalanını da Kerkorian'a geri sattı ama film arşivini elinde tuttu ve buna da Turner Entertainment Company adını verdi.

1 Mart. Grateful Dead konferansı öncü çevrimiçi topluluğu Well'de kuruldu.

She's Gotta Have It (Spike Lee) Cannes Film Festivali'nde başarılı oldu ve Siyah sinemanın rönesansına işaret etti.

Benim Güzel Çamaşırhanem, *Manzaralı Oda* ve *Mona Lisa* İngiliz mini-yeni dalgasının başlangıcını gösterdi, bu arada İngiliz yapımcı David Puttnam'ın fırtınalı bir biçimde Columbia Pictures'ın başına gelmesi Hollywood ile Londra'daki Wardour Street arasındaki yeni ilişkiye işaret etti.

Müfreze, 1970'lerde başlayan ve 1990'larda sürecek olan Vietnam filmleri tütünü canlandırdı.

Aralık. Fox, televizyon ağı yayına başladı.

1987

Goldcrest Films kendini feshetti.

David Puttnam, Columbia'dan ayrıldı.

Öldüren Cazibe sansasyon yarattı ve paranoid fantezilerin yeni serisi için model oldu: Film yapılan testlere uygun olarak farklı pazarlarda değişik finallerle gösterildi.

1 Mart. İkinci Microsoft CD-ROM konferansında DVI teknolojisi tanıtıldı. Pazarda asla başarılı olmadıysa da, sayısal videonun habercisi oldu.

Sinema salonları zinciri sahibi Sumner Redstone, söylendiğine göre 3,4 milyar dolara Viacom'u satın aldı.

Henry Hampton'ın PBS'te yayınlanan *Eyes in the Prize*'ı tarihsel bir araç olarak televizyonun değerini onayladı.

Cehennem Silahı, (Mel Gibson, Danny Glover) ve *Predator* (Arnold Schwarzenegger) aksiyon filmlerinin Amerikan sinemasında artık başat tür olduğunu netleştirdi.

Bilgisayar CD-ROM çipleri artık 1 megabit (1.024 kilobit) kapasitesinde.

1988

Rupert Murdoch'un Sky TV'si devasa kablo altyapısı inşa etme gerekliliğinden kurtulmak için doğrudan eve küçük çanak anten uydu yayınına başladı.

Murdoch, 3 milyar dolara Annenberg Communications'dan TV Guide'ı satın aldı.

Ocak. Sony, söylendiğine göre 2 milyar dolara CBS Records'u satın aldı.

18 Şubat. Bu tarihten önce insanlar "bir faks numaranız var mı?" diye sorarlardı. Bu tarihten sonra "faks numaranız nedir?" diye sordular.

Eylül. Genel kamuyu hedefleyen bir çevrimiçi servis olan Prodigy ile birleşen IBM-Sears 500 milyon dolarlık yatırımın ardından açıldı.

Ekim. Turner, TNT kablolu televizyonu kurdu ve bu kanalı MGM film arşivinden klasik filmlerin gösterimine tahsis etti.

1989

John Cassavetes, Richard Roud ve Leslie Halliwell'in 59 yaşında ölmeleri sinema tarihinde modern dönemin sonuna işaret etti.

Thatcher'ın yayınları yeniden düzenleme tasarısı Avam Kamarası'ndan geçti.

Steve Ross, Warner'ı Time Inc. ile birleştirdi. Yeni şirket dünyanın en büyük medya kuruluşu oldu.

Haziran. Çin'deki Tienanmen Meydanı'ndaki ayaklanma televizyondan bütün dünyaya yayınlandı.

Kasım. Voyager'ın Robert Winter ile birlikte *CD Companion to Beethoven's 9th*'ı mültimedyanın gelişiminde bir dönüm noktası oldu.

Kasım. Sony söylendiğine göre Coca Cola'ya Columbia Pictures Entertainment (Columbia Pictures, TriStar Pictures ve Loews Theatres) için 3,4 milyar dolar ve daha sonra da Guber-Peter Entertainment için 200 bin dolar ödedi, böylece bu iki şirket stüdyoyu ayakta tutabilecekti.

Kasım. Berlin duvarının yıkılışı televizyondan bütün dünyaya yayınlandı.

Sony, ilk sayısal manyetik fotoğraf kamerası Mavica'yı tanıttı ama çok az tüketici fotoğraf filminden vazgeçmeye hazırdı ve hemen başarısız oldu. Başarı sekiz yıl sonra gelecekti.

sex, lies and videotape ve *Roger and Me* Amerikan bağımsız hareketinin *Return of the Secaucus Seven* ile başlayan yeniden canlanışının zirvesi oldular.

Kenneth Branagh, *V. Henry* ile kendi kuşağının Shakepeareci yönetmeni olarak kendisini kabul ettirdi.

European Center for Particle Physics'ten Tim Berners-Lee, *world wide web* için temel olacak tanımlamaları yaptı.

1990

Murdoch'un Sky TV'si British Satellite Broadcasting ile birleşerek dünyanın en büyük uydu ağı B-Sky-B oldu.

William S. Paley 90 yaşında öldü.

United Artists'in son filmi *Rocky V*.

Boyz N the Hood ve *Brooklyn'den Çıkış* ABD'deki Siyah bağımsız sinemasının yeniden canlanışına destek oldu.

Kurtlarla Dans, *western*'e yönelik ilgiyi canlandırdı.

PBS'te yayınlanan *The Civil War* (Ken Burns) video kaset olarak da satıldı ve televizyonun tarihsel bir araç olarak daha da meşrulaştırdı.

Sega'nın 16 bitlik sistemi Genesis, video oyun pazarında Nintendo'nun tekelini kırdı.

Mart. Kirk Kerkorian, MGM'den kalanları Giancatlo Paretti'nin denetiminde olan ve Crédit Lyonnais tarafından finanse edilen Pathé'ye sattı. Paretti kısa süre sonra ticari faaliyetten çekildi ve hakkında dava açıldı. Kabak bankanın başına patladı.

Kasım. Matsushita söylendiğine göre 6,1 milyar dolara MCA/Universal'i satın aldı. Hollywood stüdyolarının çoğunluğuna artık yabancı şirketler sahipti.

1991

16 Ocak. Körfez Savaşı başladı. Savaş canlı olarak televizyondan bütün dünyaya yayınlandı ve neredeyse Olimpiyat oyunları kadar sürdü.

BBC, önce Avrupa'da daha sonra da Star uydu sistemiyle aynı anda Asya'da BBC World kanalını başlattı.

ABD'de kablolu televizyonun yaygınlığı % 60'ı, videonun yaygınlaşması ise % 70'i geçti.

Mayıs. Jim Henson bakteriyel bir enfeksiyon sonucu 53 yaşında aniden öldü. Henson Associates'i Disney'e satmak için düzenlemiş olduğu anlaşma gerçekleşmedi. Çocukları şirketin denetimini ellerine aldılar.

Haziran. Apple, QuickTime sayısal ses/görüntü teknolojisini tanıttı.

Ted Turner, Jane Fonda ile evlenerek Hollywood krallığına katıldı.

MGM, UA'yı yeniden ele geçirdi.

25 Kasım. Japonya'da on yıl süren duruşmaların ardından HDTV yayını başladı.

Britanya bağımsız televizyon yayını haklarının ihaleyle satılması bu ülke televizyonunun çehresini değiştirdi.

Terminatör 2 (Cameron) sayısal özel efektlerin ve başkalaştırımların (*morph*) olgunlaştığını gösterdi.

Orion, iflas yasalarına sığınarak korunma dosyası verdi.

Toshiba ve C. Itoh, Time Warner'a bir milyar dolar yatırdılar.

Bilgisayar RAM çipleri artık 4 megabit kapasitesinde.

1992

Şubat. Barry Diller Fox'tan istifa etti. Bu yılın sonunda bilgisayar endüstrisinde bir tur attıktan sonra Diller kendisine evden alışveriş sektöründe bir iş buldu.

Mayıs. John Carson neredeyse otuz yıl sonra *Tonight Show*'dan emekli oldu.

Kodak, Photo CD ürününü tanıttı. Bu ürün müşterilerin (ve Kodak'ın) sayısal kayıttan yararlanırken, kimyasal film teknolojisine büyük miktarlarda yatırım yapmalarına olanak sağladı.

Oyuncu, Robert Altman'ın geri dönüş filmi oldu ve filmde kendisini sinemadan uzak tutan 1980'ler ve 90'ların sinema endüstrisini etkili bir biçimde taşladı.

Kablolu televizyon patronu John Malone kendi şirketi TCI'ın, talep üzerine film izlenebilmesine olanak sağlayan 500 kanallı kablo teknolojisi geliştirdiğini ilan etti. (Yoksa bu bir hile miydi?)

Sony küçük CD'ler kullanan ve gelişkin teknolojiye sahip Minidisc göstericiyi tanıttı.

Beauty and the Beast en iyi film dalında Oscar'a aday gösterilen ilk canlandırma filmi oldu.

Amerikalı politik kişiliklerin önemli yaşamöyküleri olan *JFK* ve *Malcolm X* tartışma yarattılar.

E. M. Forster'ın romanından uyarlanan *Howards End* dokuz dalda Oscar'a aday gösterildi ve Emma Thompson'a verilen Oscar ödülü edebiyat uyarlamasının yeniden canlanışına işaret etti.

1993

Cinecittà kapandı.

Fellini öldü.

Elstree kapandı.

Ulusal televizyonların dağıtımdaki finansal çıkarlarını sınırlayan Fin-Syn kuralı FCC tarafından feshedildi.

Voyager'ın *A Hard Day's Night*'ın CD kopyası bütün bir filmi içine alan ilk sayısal CD oldu.

Spielberg, *Jurassic Park* ile gişe rekoru kırarken *Schindler'in Listesi* ile Oscar kazandı.

Ağustos. Apple ilk kişisel sayısal yardımcılardan biri olan Newton'u tanıttı.

Eylül. NCSA Mosaic *browser*'ların Macintosh ve Windows versiyonları yapıldı; internet hızla yayılmaya başladı.

Mercury, Londra'daki ilk PCS servisi One-2-One'ı tanıttı.

Murdoch, İsrail ile Tayvan arasındaki (Çin ve Hindistan da dahil) çoğu ülkeye yayın yapan uydu sistemi Star TV'yi satın aldı ve böylece 3 milyar potansiyel izleyiciye ulaştı.

Ted Turner "mini-majör" dağıtımcılardan New Line Cinema'yı ele geçirerek sinema endüstrisi içindeki konumunu güçlendirdi.

FCC, ücretleri sınırlayan bir dizi kural getirerek kablolu televizyon endüstrisini yeniden düzenlemeye çalıştı ama kablo operatörleri boşluklardan faydalanarak ücretleri daha da artırdılar.

Bilgisayar RAM çipleri artık 16 megabit kapasitesinde.

1994

ABD'de uzun yıllar sonra tüketicilere yönelik geçerli ürünler olarak hem CD-ROM multimedya hem de çevrimiçi interaktif teknolojiler reşit hale geldiler.

Barry Diller'in QVC'si ile uzun süren bir mücadelenin ardından, Viacom'un sahibi Sumner Redstone, Disney ile birlikte kalan son "bağımsız" stüdyo Paramount'u satın aldı.

The New York Times Book Review'da ilk multimedya CD eleştirisi yayımlandı.

Fox televizyonu, Ulusal Futbol Ligi'nin yayın hakları için kendisinden daha eski bir televizyon olan CBS'den daha fazla fiyat vererek ve bu pazardaki on iki önemli yan kuruluşu saf değiştirmeleri için avartarak CBS'e iki ayrı darbe indirdi.

Şubat. Uzun süren ve büyük paraların döndüğü rekabetin ardından yapılan HDTV Büyük Anlaşması (ve bunun uzantısı olarak FCC) sayısal bir HDTV sistemini tercih etti. Bu sistem Zenith ve AT&T tarafından ABD'deki sistem için varolan Japon analog teknolojiyi geçen ve sayısallaşmanın sonraki aşamaları için sahneyi hazırlayan bir standart olarak tasarlandı.

Mart. Medya patronu Silvio Berlusconi İtalya'daki parlamento seçimini kazandı ve Başbakan oldu. Gelişmiş bir ülkenin başına geçen ilk medya patronuydu.

Mart. Sayısal Uydu Sistemi (DSS) ABD'de eve uydu yayınını başlattı.

Nisan. Apple, PC ortamında ilk RISC mikro işlemci (Apple, IBM ve Motorola tarafından tasarlanmış) PowerPC çipe göre yapılmış Power Macintosh bilgisayarın yeni bir serisini tanıttı.

IBM, CD-ROM kapasitesini on kat artırabilecek Yeni optik disk depolama teknolojisini tanıttı.

Nisan. Disney'in en yetkili kişisi Frank Wells, helikopter kazasında öldü.

Mayıs. Book-of-the-Month Club ilk CD-ROM kitap adını sundu: *Poetry in Motion* (Ron Mann).

Mayıs. Godard hâlâ film çekiyor. Özyaşamöyküsel çalışması *Aralık'ta Otoportre*'nin (*JLG by JLG*) galası yapıldı.

Ağustos. Jeffrey Katzenberg başarı konusundaki tartışma nedeniyle Disney'den istifa etti. Birkaç gün içinde Steven Spielberg ve David Geffen ile ortaklık kurdu. Tam bir stüdyo gibi işlemesi istenen şirketin adı daha sonra Dreamworks SKG oldu.

Eylül. Sumner Redstone'un Viacom'u Wayne Huizenga'nın en büyük video kiralama zinciri olan Blockbuster Video'yu ele geçirme sürecini tamamladı.

TCI-Bell Atlantic birleşmesi bozuldu. İlk telekomünikasyon-eğlence devi beklemek zorunda kaldı.

Bu yıl CD-ROM üzerindeki ansiklopedi satışları ilk kez basılı ansiklopedi satışlarını geçti.

22 Aralık. Berlusconi İtalyan Başbakanı konumunu yitirdi. Mayıs ayında ortaya

çıkan bir suçlamanın tehdidi altındaydı. (Suçlanan ilk medya patronu değildi.)

1995

Ocak. Sony/Philips ve Toshiba/Time Warner, Sayısal Video Disk'ler için rekabet halindeki teknolojilerini tanıttılar. Anıldıkları sıra ile bu teknolojiler 3,7 ve 4,8 gigabayt depolama kapasitesine sahiptiler.

2 Şubat. Bu tarihten önce insanlar "elektronik postanız var mı?" diye sorarlardı. Bu tarihten sonra "elektronik posta adresiniz nedir?" diye sormaya başladılar.

Mayıs. Apple basit, ucuz sanal-gerçeklik ürünleri için QuickTime VR teknolojini geliştirdi.

Haziran. Edgar Bronfman Jr, Seagram'ın, Matsushita'nın sahibi olduğu MCA/Universal'in % 80'inin satın almasına karar verdi. Michael Ovitz ile görüşmelerin başarısız olmasından sonra Bronfman CAA'nin ikinci yetkisilisi Ron Meyer ile stüdyosunun başına geçmesi için anlaşma yaptı.

Temmuz. Michael Esner, Disney'in 19 milyar dolara, yani üç katından fazlasına Capital Cities/ABC'yi satın alacağını ilan etti. Bu anlaşma şaşırtıcı bulundu, çünkü uzun süredir Disney'in CBS ile birleşeceği dedikodusu vardı ve ABC - CBS ve NBC'den farklı olarak- oyunda değildi. Kısa bir süre sonra Esner ikinci adam olarak Michael Ovitz ile çalışacağını söyledi.

Ağustos. Disney/ABC anlaşmasıyla fırtına koptu. Westinghouse 5,4 milyar dolara CBS'i satın alacağını duyurdu. 1980'lerin başından bu yana eski Tiffany televizyonun peşinde olan Ted Turner kendi yönetim kurulundakilerin kablolu televizyondaki çıkarları nedeniyle karşı çıkması sonucu bir kez daha kaybetti.

9 Ağustos. Netscape'in kuruluşundan on dört ay sonra ilk olarak kamuya açılışı tarihte internet çılgınlığının en başarılı olayı ve simgesi oldu. Ticari oluşunun ilk gününün sonunda şirketin pazar değeri 2,9 milyar dolardı. Henüz yeterince kazandırmamıştı, çünkü dört ay sonra şirket hisselerinin değeri 10 milyar dolara çıkacaktı.

24 Ağustos. Microsoft on sekiz ay süren pazarlama kampanyası ve dünya çapında bir tanıtımdan sonra Windows 95 yazılımını tanıttı.

Eylül. Bükemediğin bileği öp. Ele geçirerek büyüyemeyen Ted Turner ironik bir biçimde "her zaman küçük olmaktan yoruldum. Katiyetimin sonuna yaklaştım. Bir süre için büyük olmak neye benziyor görmek istiyorum" diyerek şirketini 7,5 milyar dolara Time Warner'a sattı.

Eylül. Sony/Philips grubu aslında, 18,8 gigabaytlık bir maksimum kapasiteyle yeni araç için tek bir format sağlayan Sayısal Video Disk/Yüksek Yoğunluklu Kompakt Disk standardı nedeniyle Time Warner/Toshiba grubuna teslim oldu. Çift-katmanlı ve çift-taraflı teknolojilerin birleştirilmesi bilgisayar endüstrisinin gereksinim duyduğu geç kalmış uygunluk (Sony/Philips) ile eğlence endüstrisinin istediği yüksek kapasiteyi (Time Warner/Toshiba) sağladı.

27 Kasım. Hollywood yörüngesine daha da yaklaşan Barry Diller Savoy Pictures Entertainment Inc. ile yeni risk alanı evden alışveriş için Home Shopping Network ve bir televizyon istasyonları zinciri olan Silver King Communications'ın satın alınacağını ilan etti.

29 Kasım. Pixar Animation Studios adlı küçük bir şirket ilk yapımları olan *Oyuncak Hikâyesi* (*Toy Story*) Disney tarafından gösterime sokulup Şükran Günü'ne denk düşen hafta sonunda kazandığı olağanüstü gişe başarısından yalnızca birkaç gün sonra halka açıldı. Şirketin % 80'ine Steven Jobs sahipti. O günün sonunda 1995'in teknoloji balonu ile Hollywood ihtişamının birleşmesiyle, Jobs'un Pixar'daki hisselerinin değeri Apple'daki hisselerinden bile daha fazla bir miktar olan 1 milyar doları geçti. *Oyuncak Hikâyesi* bütünüyle bilgisayar animasyonlu ilk filmdi ama küçük bir yapım şirketinin sıkıntı verici üç filmlik anlaşma yapması, ödemesi yüksek bir bedel gibi görünüyor.

13 Aralık. Spielberg, Katzenberg ve Geffen, Dreamworks SKG'nin yarım yüzyıl-

dan daha fazla süre sonra ilk büyük stüdyoyu kurmak için Los Angeles Uluslararası Havaalanı'nın kuzeyindeki eski Hughes uçak fabrikasını alacağını söylediler. Burası Howard Hughes'un ünlü "Spruce Goose"u yaptığı yerdi ve altı ses sahnesinin yerleştirildiği büyük bir hangarı vardı.

14 Aralık. NBC, CNN'e meydan okumak amacıyla bir haber kanalı kurması için kablolu kanallarından birinin %50'sini Microsoft'a sattı ve böylece bilgisayar ve medya endüstrileri arasındaki birlikteliği sağlamlaştırdı.

Başrolünde Emma Thompson'un oynadığı *Sense and Sensibility* ile başrolünde Thompson'un kız kardeşi Sophie'nin oynadığı *Persuasion*, BBC/AT&T'nin dizisi Gurur ve Önyargı ile birlikte 1990'ların ortasındaki garip Jane Austen çılgınlığını gösterdi.

Ses ile mültimedyayı birleştiren güçlendirilmiş CD'ler pazara girdi.

Bilgisayar RAM çipleri artık 64 megabit kapasitesinde.

1996

Telekomünikasyon Yasası. 1934 tarihli Telekomünikasyon Yasası ile başlayan ve yıllarca telekomünikasyon şirketlerine dayatılan sınırlamalardan kurtulmak anlamına gelen bu yeni yasa radyo ve televizyon istasyonu sahibi olmadaki sınırları kaldırdı, telefon ve kablolu televizyon şirketlerine birbirlerinin teknolojileriyle rekabet etme izni verdi ve 1984'te Bell sisteminin dağılması sonucu ortaya çıkan "bebek Bell" şirketlerini dayatılan sınırlamalardan kurtardı. Neredeyse hemen, Bölgesel Bell İşletim Sistemi Şirketi'nden dört tanesi birleştiklerini ilan ettiler (SBC Communications Pasific Telesis ile; NYNEX ise Bell Atlantic ile). Aynı dönemde AT&T'den arta kalanlar kendi içlerinde üçe bölündü ve İngiltere'de British Telecom ile Mercury'nin birleşmesi başarısızlıkla sonuçlandı. Büyük telekom anonim şirketlerinin dinamiklerini yanlış yorumlayan ABD Kongre'si rekabetin oldukça artırılmasını istediğinde onlara birbirlerine saldırma ve birleşme lisansı verdi.

9 Mart. George Burns yüz yaşında öldü ve onunla birlikte 20. yüzyılın ilk günlerinde Amerikan kitle eğlencesinin baskın biçimini ortaya çıkaran geleneksel vodvil stili de ortadan kalktı.

25 Mart. Fellini'nin sahneden çekilmesi gibi, yıllık Oscar töreninde bütün dünyaya kötü bir biçimde sakatlanan *Superman* gösterildi. Christopher Reeve önceki yaz bir attan düşerek ciddi bir biçimde yaralanmıştı. Birkaç hafta sonra Lois Lane (Margot Kidder) Los Angeles'da yarı bilinçli gezinirken ve yaralanmış halde bulundu. Simgecilik anlamsızdı, çünkü *Superman* serisi miyadını doldurmuştu.

31 Mayıs. 1960'ların sabık mürşidi Timothy Leary evindeki yatağında çevresinde ailesi olduğu halde huzur içinde öldü. Ölümünü internette yayınlama planı uygulanmadı.

15 Temmuz. İlk birleşik kablolu televizyon/*web* sitesi MSNBC televizyon (ve net) yayınına başladı. Bu anlaşma Microsoft'un televizyon, NBC'nin ise internet ortamına girmesini sağladı.

16 Temmuz. Aylarca süren cansız açık artırmaların sonunda Crédit Lyonnais MGM'i 1,3 milyar dolara (hiç de kazanma şansı bulunmayan) Kirk Kerkorian'ın başında bulunduğu bir gruba sattı. Kerkorian'ın grubunda MGM'in başkanı Frank Mancuso ile bir kısmına News Corporation'ın sahip olduğu bir Avustralya televizyon şirketi olan Seven Network Group Ltd. vardı. Kirk Kerkorian üçüncü kez şirketi satın aldı.

19 Temmuz. 100. yıldönümüne denk gelen Olimpiyat Oyunları Atlanta'da (ve NBC'de) başladı. IBM'in düzenlediği resmi *web* sitesi bu oyunların ayrılmaz bir parçası oldu. IBM söz verdiği gibi hızlı ve doğru bir biçimde skorları iletmede başarısız olduğu için itibarını yitirdi ama yeni bir aracı tanıtmada başarılı oldu: Bu sitenin "Sneak Peak Cam" alanı, neredeyse aynı yerde bulunan düzinelerce kameradan beslenen görüntü dünyasından birkaç saniye içinde alınan anında fotoğrafları sundu. NBC televizyon yayınını (gündüz olaylarını yoğun

izlenme saatlerine aktarmayı erteleyerek) eğlence alanında başarılı olmaya ayarladığı için, IBM'in sitesi, analist Andrew Monaco'nun belirttiği gibi, "Olimpiyat Oyunları'nı canlı izlemenin neredeyse tek yoluydu." Sneak Peak Cam, NBC'nin dört yıl önceki Barcelona Olimpiyat Oyunları'nda başarısız olan "Üçlü-yayın" vaadini ironik bir biçimde gerçekleştirdi ve bir telegörüntü aracı olarak *web* için yaşamsal bir rol oynadı.

27 Temmuz. Atlanta. Olimpiyatları'nda Finli ciritçi ender karşılaşılan bir atış yaparak ciridiyle *skycam*'i vurdu. Bu olay spor ile medya arasındaki süren mücadeleyi gösterdi.

30 Eylül. British Telecom ve MCI birleşme kararı alarak 23 milyar dolar değerindeki ilk Okyanus aşırı telekomünikasyon şirketi oldular. BT daha önce İngiltere'deki başlıca rakibi Cable and Wireles PLC'yi satın alma girişiminde başarısız olmuştu.

Ekim. WebTV alıcının ortaya çıkışı televizyon ile internetin birleşmesini başlattı. Bilgisayar ve televizyon üreten şirketler mücadelelerini ayrılık konusunda hemfikir olarak yeni sayısal televizyon standardı üzerinde yürüttüler: Bilgisayarlar giderek aşamalı taramayı kullanırken televizyonlar da hem giderek aşamalı hem de çok geçmeli taramayı kullanacaktı.

Ekim. Deutsche Telecom, geleneksel olarak borsadan çekinen Almanlar'ı, ilk halka açılışında hisselerini almaya ikna etti.

8 Ekim. 1970'lerde Warner'da oldukça saygın bir stüdyo yetkilisi olan John Calley, kriz yaşayan Sony Pictures Entertainment'ın başına geçti. Emekli olan Calley yakın dönemde United Artists'i kurtarmak için Hollywood'a geri dönmüştü.

31 Ekim. Fransız eleştirmenlerinden *Cennet'in Çocukları*'nı yaptığı için hak ettiğini düşündüğü saygıyı hâlâ görmeyen Marcel Carné 90 yaşında öldü.

Kasım. DVD göstericiler Japonya'da piyasaya sürüldü.

20 Aralık. Marcello Mastroianni 72 yaşında öldü. Tabutu, Roma'daki Campodiglio'da mozoleye kondu. Binlerce insan savaş sonrası İtalya'sının bu en önemli ruhuna ağlarken cenaze töreni 8 1/2'un finalindeki marşın çalınmasıyla sona erdi.

20 Aralık. Carl Sagan 62 yaşında öldü. Yirmi beş yıldan fazla Cornell'de Astronomi profesörü olan Sagan, bilime olan aşkını paylaşmak için popüler medyayı - özellikle de televizyonu- hırçınca ve ustaca kullanmış, kitlesel eğitim için bir model oluşturmuştu.

20 Aralık. Apple, 400 milyon dolara NeXT Software Inc.'i satın aldı ve Steve Jobs kuruluşuna ortak olduğu şirkete geri döndü.

1997

12 Ocak. Binlerce insan *2001: Uzay Macerası*'nın bilgisayar yıldızı HAL'ın doğum gününü kutladı. Bu yıl içinde daha sonra MIR uzay istasyonunda devam eden sorun, Arthur C. Clarke ve Stanley Kubrick'in, tıpkı George Orwell gibi, kehanetlerinde başarısız olduklarını kanıtlayacaktır.

Mart. DVD-Video satışları ABD'de başladı.

Mart. CBS, *web* sitesi SportsLine ile bir anlaşma yaptı. Web şirketi tanıtım ilanlarını CBS spor programlarında yayınladı. CBS; Sportsline'ın içeriği, CBS'in aktardığı olaylarla ilgili olması nedeniyle, bu *web* sitesinin yüzde 50'sine sahip oldu ve 3 milyon dolarlık hisse senedi aldı. İzleyen üç yıl içinde CBS buna benzer bir düzineden fazla anlaşma imzaladı ve yığınla önemli internet şirketi için artı reklam yeri ve süresinin ticaretini yaptı.

30 Mart. İngiltere'de Channel 5 yayına başladı.

29 Nisan. Metromedia, 2.200 filmlik arşivini ve Orion Pictures ile Goldwyn Entertainment'tan arta kalanları da yeni MGM'e satacağını duyurdu. Anlaşmaya varıldıktan sonra, iki yıl önce neredeyse ölmek üzere olan MGM dünyanın en büyük film arşivine sahip oldu.

1 Temmuz. Robert Mitchum 80 yaşında öldü ve Jimmy Stewart'ı, 1940'ların al-

tın günlerinden bugüne kalan son Hollywood ikonu olarak yalnız bıraktı.

2 Temmuz. Jimmy Stewart 89 yaşında öldü.

Pathfinder'ın Mars'a inişi Jet Propulsion Laboratory sitesine 45 milyon gibi rekor sayıda ziyaret nedeniyle *web* tarihinde önemli bir olay oldu. Siteyi ziyaret edenler J. P .L.'deki bilim insanlarının çalışmalarını ya bir *web* kamerasından izleyebiliyorlar ya da Pathfinder'ın Mars'taki çekimlerini gerçek zamanlı olarak bilgisayarlarına yükleyebiliyorlardı.

30 Ağustos. Galler Prensesi Diana'nın melodramatik ölümü bu süper yıldıza yaraşır biçimde bir medya olayı haline geldi, çünkü televizyonlar, gazeteler ve dergiler onun ününden kâr sağlayan diğer televizyonları, gazeteleri ve dergileri kınamaya başladılar. Bu arada Britanya'daki aşırı üzüntü Britanya'nın yeni duyarlılığının göstergesi oldu ve *web* bu olay hakkında her türlü enformasyona ulaşmak ve duygularını ifade etmek isteyen ziyaretçilerle dolup taştı.

Eylül. İnternet, araştırmaların gösterdiği gibi, bir yıl önce 15 milyon kişi tarafından kullanılırken bu yıl 26 milyon insan tarafından kullanılarak inanılmaz bir hızla yayıldı.

20 Eylül. Medyada birleşmeler ve ele geçirmeler sürdü. Westinghouse, American Radio Systems'dan 98 radyo istasyonunu satın alarak toplam 175 istasyona sahip olduğunu açıkladı. (1996 tarihli Telekomünikasyon Yasası'nın vaat ettiği "rekabet" için çok fazla.)

Ekim. Türedi telekomünikasyon zengini, girişimci Bernard Ebbers'in Worldcom'u British Telecom için fiyat arttırdı ve MCI'ı ele geçirdi. Bir ay önce Worldcom, Compuserve ağını da satın almıştı.

21 Ekim. Barry Diller hâlâ iş başında. İki tane kablolu kanal ile Universal televizyon prodüksiyon tesislerinin neredeyse tamamını 4,1 milyar dolara satın aldığını açıkladı.

28 Ekim. Senaryo yazarı, yapımcı ve Hollywood'un Kara Liste dönemi kahramanı Paul Jarrico 82 yaşında HUAC duruşmalarının 15. yıldönümü töreninden arabasıyla eve dönerken öldü.

30 Ekim. Klasik Hollywood *auteur*'lerinden Sam Fuller 85 yaşında öldü.

21 Aralık. James Cameron'un *Titanic*'i gösterime girdi. 200 milyon dolara yapılan bu eski moda büyük otel öyküsü, sayısal film yapımının kısa tarihinde bir dönüm noktası oldu, çünkü bu inanılmaz teknoloji çarpıcı bir fantezi oluşturmak için değil, tarihsel bir gerçeği yeniden yaratmak için kullanıldı. Roberto Rossellini otuz yıl önce gördüğü düşün gerçek olduğunu bilerek mezarında biraz daha rahatladı.

1998

21 Ocak. Monica Lewinsky pembe dizisi başladı. Bu konu izleyen on üç ay boyunca medyaya egemen oldu.

Nisan. Yeni medya yaratıcısı Starwave Corp.'un küçük ortağı Walt Disney bu şirketin kurucusu Paul Allen'dan şirketin geri kalanını satın alma seçeneğini yaşama geçirdi. (Birleşme serüveninin başından sonuna Starwave içerik oluşturdu ve ABCnews.com, ESPN SportsZone ve diğer yeni-medya sitelerini kurdu.)

14 Mayıs. Frank Sinatra 85 yaşında öldü. Verimli ve başarılı bir sinema oyuncusu olduğu kadar döneminin zirvedeki şarkıcısı olarak da eşsiz bir başarıyı yakalayan Sinatra, onsuz geçen on dokuz ay boyunca aksayacak olan bir yüzyılın popüler romantik duyarlılığının simgesi oldu.

Haziran. AT&T John Malone'un Tele-Communications, Inc.'ini 31,8 milyar dolarak satın alarak bir numaralı uzun mesafeli şirketi iki numaralı kablo sağlayıcı şirketle birleştireceğini açıkladı. Bu arada C. Michael Armstrong Bell şirketlerinin anasını yeniden oluşturmaya çalışıyordu. Birkaç hafta önce Malone, TCI'ın bir yan kuruluşu için Rupert Murdoch'tan iki milyar dolar nakit ve hisse senedi karşılığı TV Guide'ı satın almıştı.

Haziran. NBC, CNET tarafından kurulan haber ve eğlence sitesi Snap'in % 19 hissesini satın aldı. NBC aynı zamanda

CNET'in % 5'ini satın almıştı. Değeri 64 milyon dolardı.

19 Haziran. Disney, bir Disney denetimli portal yaratmak niyetiyle Infoseek'in önemli bir bölümünü satın alarak *web*'e yönelik akıma katıldı. Disney, Infoseek için 475 milyon dolara Starwave'i takas etti.

15 Ağustos. Apple'ın "geçici sorumlusu" Steve Job on beş yıl önce tanımladığı bilgisayarın yeni bir versiyonu olan i-Mac'in tanıtımıyla başarısını sürdürdü. (Sonraki birkaç ayda bu mavimsi makine, Job'un diğer şirketi Pixar'ın aynı dönemde yaptığı *A Bug's Life*'tan önemli ölçüde daha fazla kazandırdı.)

17 Ağustos. Lewinsky destanının sonuç bölümünde Başkan Clinton'ın büyük jüriye verdiği ifade banda alındı. 21 Aralık'ta jüri bu bant kaydını televizyondan yayınladı. Bir hafta içinde dört saatlik oturum DVD'de 2 sentten satışa sunuldu (2 dolara da evlere teslim edildi.)

1 Ekim. İngiltere'de uydudan televizyon yayını başladı.

2 Ekim. Kamp ateşi söndü; son toplanma bitti: Gene Autry atıyla son gün batımına doğru gitti. Üç ay önce de Roy Roger ölmüştü. Onları atlamayalım.

19 Ekim. Microsoft'un anti-tröst davası başlarken, Bill'lerin (Gates ve Clinton) çağı da zirvesine çıktı. Diğer Bill seçimlerde durumunu koruyacak, Kongre tarafından suçlanacak, Senato tarafından soruşturulacak ve Gates'in bir sonraki yıl dertleri sona ermeden önce beraat edecektir. Clinton olayı gibi Gates davası da banda alınacak ve belleklerde fazla yer etmeyecektir.

1 Kasım. ABD'de sayısal televizyon yayını başladı ama kimsenin dikkatini çekmedi. Küçük bir eksikliğe bağlı olarak kablolu sistemler sinyalleri taşımaya hazır değildi. HDTV standardına sahip televizyonlar hâlâ 10 bin dolar değerindeydi. ABC'den ilk yayınlanan film Disney'in *101 Dalmaçyalı*'sıydı (1996 yeniden yapımı).

7 Kasım. Ülkenin en büyük kitap zinciri Barnes & Noble en büyük kitap toptancısı Ingram Book Group'u satın alacağını açıkladı. (Anti-tröst kaygılar anlaşmayı altı ay erteledi.)

19 Kasım. Alan J. Pakula, Long Island Ekspres Yolu'nda ön camına bir boru çarpması sonucu geçirdiği trafik kazasında garip bir biçimde öldü.

23 Kasım. America Online yaklaşık 4 milyar dolara Netscape'i mevcutlarıyla birlikte satın alacağını açıkladı. Netscape hissedarları için üzülmeyin; anlaşmanın yapılmasından birkaç ay sonra AOL'un hisseleri 10 milyar dolara çıktı.

Aralık. Michael Ovitz, Artists Management Group'u kurup Hollywood'a geri dönerek CAA'deki eski arkadaşlarını kızdırdı. Bu arada onun Broadway'deki yapım şirketi Livent iflas etti ama o bunun Garth Drabinsky'nin hatası olduğunu söyledi.

Bu yıl ikili filmler yılı oldu: iki II. Dünya Savaşı Epiği (*Er Ryan'ı Kurtarmak* ve *İnce Kırmızı Hat*); iki Elizabeth dönemi şaşaası (*Âşık Shakespeare* ve *Elizabeth*); iki meteor felaketi (*Armageddon* ve *Deep Impact*); ve iki böcekli sayısal canlandırma (*Karınca Z* ve *A Bug's Life*).

1 Eylül. En kıdemli görüntü yönetmenlerinin sonuncusu Freddie Young 95 yaşında öldü.

Eylül. Sayısal postmodernizmde bir tür dönüm noktası olmalı: *A Bug's Life* birkaç hafta önce gösterime girdiğinde, bu filmden atılan çekimlerden yeni bir film oluşturuldu ve izleyicinin daha çok beğendiği bu atılan çekimlet orijinalinin yerini aldı.

1999

Euro, Avrupa Topluluğu içinde ortak para olarak kullanılmaya başlandı.

7 Ocak. MGM, Universal'den Polygram arşivini alma işlemini tamamladı. Bir zamanlar kapanmak üzere olan stüdyo yeniden canlanarak mevcut Hollywood arşivinin yarısından fazlasına sahip oldu.

20 Ocak. Kablolu internet servis sağlayıcı @Home, portal/arama motoru Excite'ı 6,7 milyar dolara satın aldığını duyurdu. Bu anlaşma fazla dikkat çekmedi.

20 Şubat. Gene Siskel 53 yaşında öldü.

1980'lerin başından bu yana o ve diğer program sunucusu arkadaşı Roger Ebert Amerikan film eleştirisine hâkim olmuşlardı.

ECN'nin (Electronic Communications Networks) ortaya çıkışı finansal işler için sanal bir pazar sağladı.

7 Mart. Son uzun metrajlı filminden on iki yıl sonra yaptığı *Gözleri Sımsıkı Kapalı*'nın (*Eyes Wide Shut*) post-prodüksiyonunu tamamladıktan sonra Stanley Kubrick çok sevdiği Hertfordshire'daki evinde uyurken huzur içinde öldü.

21 Mart. Miramax'ın *Âşık Shakespeare*'i en iyi film Oscar'ını kazanarak sinema endüstrisinin gözdesi Dreamworks SKG'nin *Er Ryan'ı Kurtarmak* filmine üstünlük sağladı ve dışarıdan küçük bir stüdyonun Oscar ödüllerini alabileceğini gösterdi. Kimi gözlemciler küçük filmin videoda daha iyi izlendiği ve Akademi üyelerinin çoğu artık filmleri videodan izlediği için büyük filmi yendiğini düşündü.

9 Nisan. İngiliz hükümeti Murdoch'un birinci lig takımlarından Manchester United'ı (B-Sky-B aracılığıyla) satın almasına engel oldu. Murdoch kendisine ait başka bir takım olan Los Angeles Dodger ile kendisini güçlendirdi.

7 Mayıs. İngiliz hükümeti, ülkenin altın külçe rezervinin % 58'ini satacağını ilan etti: Bu ilan gelişen sanal ekonomi için bir dönüm noktası oldu.

19 Mayıs. *Star Wars: Episode I - The Phantom Menace* gösterime girdi. Lucas'ın on altı yıl sonra seriye geri dönüşü, bazı çevrelerde kimi Silicon Vadisi şirketlerinin o günü kültürel bir tatil günü ilan edeceği beklentisine yol açtı. Zaten o gün de kimse işe gitmemişti.

21 Mayıs. Deutsche Telecom'un, Telecom Italia için teklifi kabul edilmedi. Kazanan daha küçük Olivetti oldu. Bu kararda milliyetçiliğin rolü vardı ve euro henüz tam egemenlik kurmamıştı.

Mayıs. Yaz film sezonu *Austin Power - The Spy Who Shagged Me*'nin öncülüğünü yaptığı iğrenç mizaha tahsis edildi. Sonbahar televizyon sezonu da aynı biçimde geçti.

18 Haziran. Lucas ile Fox, New York ve Los Angeles'ın banliyölerindeki sinema salonlarında *The Phantom Menace*'ın sayısal gösterimlerinin denemelerini yaptılar. Bundan bir ay önce 79 yaşındaki Eric Rohmer onlardan önce davranarak Cannes Film Festivali'nde kısa metrajı "Cambrure"nin sayısal gösterisini yapmıştı.

28 Haziran. MP3 ve diğer sayısal müzik formatlarının korsanlığına karşı endüstrinin entelektüel telif haklarını korumanın bir yolunu bulmakla yükümlü bir kayıt endüstrisi konsorsiyumu olan Secure Digital Music Initiative'in şartnamesini yayınladı. Müzik *hacker*'ları bundan etkilenmedi.

Haziran. Sayısal belleğe dayalı "Personal Video Recorder"lar piyasaya sürüldü. Yirmi beş yıllık bir düş olan zaman-kaydırma sonunda gerçekleşecek miydi? Ve "Secure Digital Film/Television Initiative" neredeydi?

3 Temmuz. Mario Puzo 78 yaşında öldü. *Baba* adlı romanı 20. yüzyıl sonu mitoslarından biri oldu.

13 Temmuz. Disney kendi internet varlığını Infoseek ile birleştirerek kendi yan kuruluşu haline getireceğini duyurdu. Bu hileye ilk başvuran onlar değildi. Bu düşüncenin tam bir internet oyunu olduğu ve sonunda pazardaki değerini paraya çevirmeye yardım edecek kazanımlar elde etmek için böylesi bir şirkette hisse senedi satışlarını büyük ölçüde artırmaktan gelen beklenmedik geliri kullanmak olduğu ortaya çıktı!

15 Temmuz. Robert A. Daly ve Terry Semel neredeyse yirmi yıldır başında oldukları Warner'dan ayrılacaklarını açıkladılar.

17 Temmuz. Microsoft'un hisselerinin değeri 500 milyar doları aşarken Bill Gates'in serveti de artık 100 milyar dolara ulaştı.

7 Aralık. CBS ve Viacom 37 milyar dolara birleşeceklerini açıkladılar. Bu medya dünyasındaki en büyük anlaşmaydı. Bu yeni şirket (Time Warner'ın ardında ve Disney/ABC'nin önünde) ikinci büyük medya grubu oldu. Bu anlaşma, FCC te-

levizyon istasyonlarına sahip olma konusundaki daha önceki kuralları yaz aylarında gevşettiği için yapılabildi. Dört yıl önce CBS'in 5,4 milyar dolara Westinghouse'a satıldığını anımsayan birkaç kişi için bu fiyat şaşırtıcıydı. Şirketin değeri dört yılda gerçekten neredeyse yedi kat artmış mıydı? Tek bir sözcükle, evet: En azından yüzyılın sonunda sanal ekonomi ölçüleri anlamında. Olan şuydu: Westinghouse 1995'te CBS'i satın almasından sonra yönetim, üç yıl önce büyük ölçüde başarılmış olan eski Westinghouse reel endüstrisinden kendini ayırdı. 1997'de Westinghouse anlamlı bir biçimde adını CBS olarak değiştirdi, çünkü şirket eski Westinghouse'un işlerini henüz satmıştı ve kalanların tümü CBS'in işleri ve ele geçirilen birkaç medya kuruluşuydu. Bunların en değerlisi, radyo istasyonları zinciri Infinity Broadcasting'ti. Infinity ile yönetime hemen yıldızı parlayan Mel Karmazin geldi ve Sumner Redstone ile anlaşmayı konuştu. Temelde 5,4 milyar dolarlık CBS ile 37 milyar dolarlık CBS arasındaki fark birkaç radyo istasyonu, daha iyi "konum" ve Karmazin'di. Bu size garip geliyorsa, o zaman *Catch-22*'nin devamı olan ve Joseph Heller'in senaryosunu yazdığı *Closing Time*'ı muhtemelen seveceksiniz. 1980'lerde yazılsa da, film 20. yüzyıl sonunun baş döndürücülüğünü yakaladı. Anlamadığı bir dünya üzerine düşünen ve birbiri ardı sıra saçmalıkları sıralayan eski dostumuz Yossarian nihai uyumsuzluk sonucuna vardı:

> İnsanlar, mülkiyetin el değiştirmesinden başka hiçbir şey yapmayarak milyonlarca dolar kazandılar.

"Gerçekten de öyle ..."

EK II
Sinema ve Medya Üzerine Okuma Önerileri

Bu kaynakça, *Bir Film Nasıl Okunur*'da incelenen konularda daha fazla okumanın yanı sıra bu alanda mevcut temel malzemelere ulaşma rehberi olarak da tasarlandı. Kuşkusuz bu kaynakça bütün kaynakları kapsamıyor! Çoğunun baskısı bitmiş klasik metinlere özel dikkat gösterildi.

Kullanımı daha kolay olsun diye kaynakça bölümlere ayrıldı. Birinci Kısım "Temel Kitaplar" *Bir Film Nasıl Okunur*'un bölümlerine uygun olarak yedi bölüm halinde düzenlendi:

1. Bir Sanat Olarak Sinema
2. Sinema ve Medya Teknolojisi
3. Sinema Dili
4. Sinema Tarihi
5. Sinema Kuramları ve Uygulamalı Eleştiri
6. Medya
7. Yeni Medya

Sinema Tarihi alt başlığı çok geniş olduğu için bu bölüm alt başlıklar halinde düzenlenmiştir:

A. Sinemanın Ekonomi ve Politikası
B. Genel Tarih Çalışmaları
C. Özel Öneme Sahip Dönemler
D. Türler ve Özel Konular
E. Ulusal Sinemalar
F. Filmler ve Yönetmenler

İkinci Kısım "Başvuru" malzemeler, gazeteler, ansiklopediler, indeksler ve diğerlerini araştırmak için bir rehberdir. Bu da altı bölüm halinde düzenlenmiştir:

1. Listeler ve Ansiklopediler
2. Kitap Kaynakçaları
3. Periyodik Literatür Rehberleri
4. Çeşitli Rehberler
5. Gazeteler ve Dergiler
6. Veri Tabanları

Liste bir kez böyle düzenlendiğinden, eğer istediğinizi hemen bulamazsanız diğer bölümleri kontrol etmenizi tavsiye ediyoruz. Aranabilir bir veri tabanı "www.Readfilm.com"da mevcuttur.

Texas Üniversitesi'nden Dan Streible ve Curtis Church bu bölümün gözden geçirilmesine katkıda bulundular. Özellikle Hans-Michael Bock ve meslektaşlarına yardımları nedeniyle minnettarım. Bu kaynakçanın *Bir Film Nasıl Okunur*'un Almanca baskısı *Film verstehen*'deki versiyonu daha kapsamlıdır. Onların araştırmacılıklarına ve ayrıntılara yönelik dikkatlerine teşekkürler.

Birinci Kısım: Temel Kitaplar

1. BİR SANAT OLARAK SİNEMA

Allen, Don (der.) *The Book of the Cinema*. Londra: Chris Milsome; New York: Crown, 1979. Resimli bir giriş kitabı. Maurice Hatton, Tom Milne, James Monaco, David Robinson ve diğerleri tarafından hazırlanan bölümlerden oluşuyor.

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. (*Tiyatro ve İkizi*, çev. Bahadır Gülmez, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1993.)

Auerbach, Erich. *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*. New York: Doubleday, 1957.

Barsacq, Léon. *Caligari's Cabinet and Other Grand Illusions: A History of Film Design*. New York: New American Library, 1976.

Bluestone, George. *Novels into Film*. Berkeley: University of California Press, 1968.

Brecht, Bertolt. *Brecht on Theatre*. Derleyen ve çeviren John Willett. New York: Hill and Wang, 1964.

Fell, John L. *Film and the Narrative Tradition*. Berkeley: University of California Press, 1986.

Fiske, John. *Reading the Popular*. Boston: Unwin Hyman, 1989. Popüler kültürü anlamak için.

George, Nelson. *Elevating the Game: The History & Aesthetics of Black Men in Basketball*. New York: Simon & Schuster, 1992. Michael Jordan ve Mihail Baryshnikov'un karşılaştırmasının bir abartı olduğunu düşündüğünüz durumlarda.

Gombrich, E. H. *Art and Illusion*. İkinci Basım. Princeton: Princeton University Press, 1961. (*Sanat ve Yanılsama*, çev. Ahmet Cemal, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1992)

Gouldner, Alvin W. *The Dialectic of Ideology and Technology*. New York: Seabury Press, 1976.

Hollander, Anne. *Moving Pictures*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1989. Sinema, sanatların daha kapsamlı geleneği içine yerleştiriliyor.

Horatius. *Ars Poetica*.

Manvell, Roger. *Shakespeare and the Film*. New York: Praeger, 1971.

Manvell, Roger. *Theatre and Film*. London: Tantivy Press, 1980.

Mesthene, Emmanuel. *Technological Change: Its Impact on Man and Society*. New York: New American Library, 1970.

Mumford, Lewis. *Technics and Civilization*. 1934. Yeniden Basım. New York: Harcourt, Brace & World, 1966.

Newhall, Beaumont. *The History of Photography*. New York: Museum of Modern Art, 1964.

Nicoll, Allardyce. *Film and Theatre*. London, 1936. Yeniden Basım. New York: Arno Press, 1972. Eski ve genel bir çalışma.

Pildas, Ave. *Movie Palaces*. New York: Clarkson N. Potter, 1979.

Rohmer, Eric. *Six Moral Tales*. New York: Viking Press, 1980.

Tynan, Kenneth. *Show People*. New York: Simon & Schuster, 1980.

Vardac, A. Nicholas. *From Stage to Screen*. Yeniden Basım. New York: Benjamin Bloom, 1968.

Williams, Raymond. *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society*. New York: Oxford University Press, 1976.

2. SİNEMA VE MEDYA TEKNOLOJİSİ

Alton, John. *Painting with Light*. New York: Macmillan, 1949. Döneminin bir klasiği.

Armes, Roy. *On Video*. New York: Routledge, 1988.

Brosnan, John. *Movie Magic: The Story of Special Effects in the Cinema*. New York: New American Library, 1976.

Campbell, Russell (der), *Photographic Theory for the Motion Picture Cameraman*. Cranbury, NJ: A. S. Barnes, 1970. Hollywood dogmatizmi.

Ceram, C. W. *Archeology of the Cinema*. New York: Harcourt, Brace & World, 1965. Sinemanın tarih öncesi.

Coe, Brian. *The History of Movie Photography*. London: Ash & Grant, 1981.

Dickson, W. K. L. ve Antonia Dickson. His-

tory of the Kinetograph, Kinetoscope, and Kinetophonograph. Twickenham, Middlesex, 1895. Yeniden Basım. New York: Arno Press, 1970. Sinemanın kurucu babalarından birinin.

Ellis, John. *Visible Fictions: Cinema, Television, Video*. New York: Routledge, 1992.

Ellul, Jacques. *The Technological Society*. New York: Vintage, 1964.

Fielding, Raymond (der.) *A Technological History of Motion Pictures and Television*. Berkeley: University of California Press, 1967. Belgelerin değerli bir derlemesi.

Kawin, Bruce E *How Movies Work*. Berkeley: University of California Press, 1992.

Limbacher, James. *Four Aspects of the Film*. New York: Arno Press, 1978. Renk, ses, üç-boyut ve geniş ekran yöntemleri üzerindeki tartışmaları nedeniyle çok değerli.

Malkiewicz, J. Kris. *Cinematography*. New York: Van Nostrand Reinhold, 1973.

Maltin, Leonard (der.) *Behind the Camera: The Cinematographer's Art*. New York: Signet, 1971.

Neale, Steven. *Cinema and Technology: Image, Sound, Colour*. Londra: British Film Institute, 1985.

Newson, Iris (der.) *Wonderful Inventions: Motion Pictures, Broadcasting, and Recorded Sound at the Library of Congress*. Washington: Library of Congress, 1985.

Rosenblum, Ralph ve Robert Karen. *When the Shooting Stops ... the Cutting Begins: A Film Editor's Story*. New York: Viking Press, 1979.

Salt, Barry. *Film Style and Technology: History and Analysis*. İkinci basım. Londra: Starword, 1983, 1992.

Schaefer, Dennis (der.) *Masters of Light: Conversations with Contemporary Cinematographers*. Berkeley: University of California Press, 1984.

Smith, Thomas G. *Industrial Light & Magic: The Art of Special Effects*. New York: Ballantine, 1986.

Weis, Elisabeth, ve John Belton. *Film Sound: Theory and Practice*. New York: Columbia University Press, 1985.

3. SİNEMA DİLİ

Armes, Roy. *Film and Reality*. New York: Penguin, 1974. Titiz bir inceleme.

Arnheim, Rudolf. *Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye*. Berkeley: University of California Press, 1954. Görsel sanatlar alanında sinema hakkında söyleyecek çok şeyi olan genel bir metin.

Arnheim, Rudolf. *Visual Thinking*. Berkeley: University of California Press, 1969.

Berger, John. *Ways of Seeing*. Londra: BBC ve Penguin Books, 1972. (*Görme Biçimleri*, çev. Yurdanur Salman, Metis Yayınları, İstanbul, altıncı basım, Ağustos 1995.) Berger'in sanat ve reklam üzerine BBC için hazırladığı diziye dayanmaktadır. Şiddetle tavsiye edilir.

Bordwell, David ve Kristin Thompson. *Film Art: An Introduction*. Üçüncü basım. Reading, MA: Addison-Wesley, 1990. Artık klasik olmuş 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 biri. Klasik Hollywood stüdyo üslubunun sanat ve ekonomisi üzerine hayli saygın bir çalışma.

Braudy, Leo. *The World in a Frame*. New York: Anchor, 1976.

Eidsvik, Charles. *Cineliteracy: Film Among the Arts*. New York: Random House, 1978. Başlangıç niteliğinde bir metin.

Gessner, Robert. *The Moving Image: A Guide to Cinematic Literacy*. New York: Dutton, 1970. Sanata giriş niteliğindeki metinlerin en iyilerinden biri.

Giannetti, Louis. *Understanding Movies*. Beşinci basım. Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall, 1990. Yararlı temel bir metin. Tavsiye edilir.

Godard, Jean-Luc. "Montage, mon beau souci." *Godard on Godard* içinde. Tom Milne (der.), New York: Viking Press, 1972.

Heath, Stephen ve Patricia Mellencamp (der.) *Cinema and Language*. Frederick, MD: University Publications of America, 1983.

Jacobs, Lewis (der.) *The Movies as Medium*.

New York: Farrar, Straus and Giroux, 1970. Çeşitli yazarların makalelerinden derlenmiş bir metin.

Kirby, Lynne. *Parallel Tracks: The Railroad and Silent Cinema*. Durham, NC: Duke University Press, 1997. Court Televizyonu'nda kıdemli bir yapımcı olan Kirby, ulaşım ve iletişimin payının olduğu kültürel yapılara yönelik eşsiz bir yaklaşım sunuyor.

Nilsen, Vladimir. *Cinema as Graphic Art*. New York: Hill and Wang, 1973. Bir standart.

Perkins, V. F. *Film as Film: Understanding and Judging Movies*. New York: Penguin, 1972. Şiddetle tavsiye edilir; döneminin sinema kuramını yansıtıyor.

Reisz, Karel. *The Technique of Film Editing*. Genişletilmiş ikinci basım. New York: Amphoto/Hastings House, 1968. Film kurguculuğu için bir "Nasıl Yapılır?" kitabı; estetik açıdan etkili bir çalışmaydı. Tavsiye edilir.

Scientific American. *Image, Object and Illusion*. Richard Held'in bir sunuş yazısıyla. San Francisco: W. H. Freeman, 1974.

Sharples Jr, Win, "The Aesthetics of Film Sound." *Filmmakers Newsletter* 8:5 (Mart 1975).

Sobchack, Thomas ve Vivian C. Sobchack. *An Introduction to Film*. İkinci basım. Boston: Little, Brown, 1987.

Spottiswoode, Raymond R. *A Grammar of Film*. Berkeley: University of California Press, 1950. Bir klasik.

Spottiswoode, Raymond R. *Film and Its Techniques*. Berkeley: University of California Press, 1951. Yeniden basımı 1965. Modası geçmiş olsa da, kendi döneminde bir klasik. Teknik meseleler üzerine yararlı.

Stam, Robert, Robert Burgoyne ve Sandy Flitterman-Lewis. *New Vocabularies in Film Semiotics: Structuralism, Post-Structuralism, and Beyond*. New York: Routledge, 1992. Günümüzdeki kuramsal terminolojinin son derece yararlı bir açıklaması. Önerilir.

Stephenson, Ralph ve J. R. Debrix. *The Cinema as Art*. New York: Penguin, 1965. Yararlı olmayı sürdüren giriş çalışması.

Talbot, Daniel (der.) *Film: An Anthology*. Berkeley: University of California Press, 1967. İlk kez 1959'da yayımlandı ve hâlâ klasik bir genel derleme olmayı sürdürüyor.

Tufte, Edward. *The Visual Display of Quantitative Information*. Cheshire, CT: Graphics Press, 1983. Bilişsel sanat ve arayüzün grameri üzerine, özenli, zarif, hareketli bir çalışma. Bir Yale profesörünün kendi-yayımı olan bu metin, görsel düşünürler için bir standart haline gelmiştir. İzleyen çalışmaları *Envisioning Information* (1990) ve *Visual Explanations* (1997) da, aynı şekilde kendi-yayımıdır.

Ayrıca bkz. 5. Bölümdeki Bazin, Eco, Metz ve Wollen önerileri.

4A. SİNEMA TARİHİ: SİNEMANIN EKONOMİ VE POLİTİKASI

Bach, Steven. *Final Cut: Dreams & Disasters in the Making of Heaven's Gate*. New York: NAL-Dutton, 1986.

Bagdikian, B. H. *Media Monopoly*. Dördüncü basım. Boston: Beacon, 1992.

Balio, Tino (der.) *The American Film Industry*. Madison: University of Wisconsin Press, 1985.

Balio, Tino. *United Artists: The Company That Changed the Film Industry*. Madison: University of Wisconsin Press, 1987.

Bentley, Eric. *Thirty Years of Treason*. New York: Viking, 1971. Kara liste dönemi.

Bergman, Andrew. *We're in the Money*. New York: Harper & Row, 1973. Amerika'da 1930'lu yıllar.

Bogle, Donald. *Toms, Coons, Mulattos, Mammies and Bucks*. New York: Viking, 1989. Siyahlar'ın Amerikan filmlerindeki yansımaları.

Brady, John Joseph. *The Craft of the Screenwriter*. New York: Simon & Schuster, 1981.

Ceplair, Larry ve Steve Englund. *The Inquisition in Hollywood: Politics in the Film Community*. New York: Doubleday, 1980.

Corrigan, Timothy. *A Cinema Without Walls: Movies and Culture After Vietnam*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 1991.

Cripps, Thomas. *Slow Fade to Black: The Negro in American Film, 1900-1942*. New York: Oxford University Press, 1977. Yeni ufuklar açan bir çalışma.

DeCordova, Richard. *Picture Personalities: The Emergence of the Star System in America*. Urbana: University of Illinois Press, 1990.

Deming, Barbara. *Running Away from Myself: Dream Portrait of America Drawn from the Films of the Forties*. New York: Viking, 1969. Etkili, toplumbilimsel açıdan yönlendirici bir çalışma.

Dyer, Richard. *Stars*. Londra: British Film Institute, 1979.

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.

Geduld, Harry M. *Birth of the Talkies*. Bloomington: Indiana University Press, 1975.

Goldman, William. *Adventures in the Screen Trade: A Personal View of Hollywood and Screenwriting*. New York: Warner Books, 1983.

Gomery, Douglas. *The Hollywood Studio System*. New York: St. Martin's Press, 1986.

Guback, Thomas H. *The International Film Industry*. Bloomington: Indiana University Press, 1969. Uluslararası sinema iktisadı üzerine dönüm noktası niteliğindeki bir araştırma.

Haskell, Molly. *From Reverence to Rape*. New York: Penguin, 1974. Kadın ve sinema üzerine yeni ufuklar açan bir çalışma. Önerilir.

Haskell, Molly. *Holding My Own in No Man's Land*. New York: Oxford University Press, 1997. Haskell, cinsel politika manzarasının analizini, nefes nefese bir yirmi dört yılın sonrasında, çok daha kesin, makul ve düşünceli bir tarz içinde devam ettiriyor.

Huaco, George A. *The Sociology of Film Art*. New York: Basic Books, 1965. Konu üzerine klasik olmuş bir metin.

Jarvie, Ian. *Hollywood's Overseas Campaign: The North Atlantic Movie Trade, 1920-1950*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

Jones, G. William. *Black Cinema Treasures: Lost and Found*. Denton, TX: University of North Texas Press, 1981. Siyah sinemanın 1930'lardan 1950'lere dek kısa tarihi.

Kaplan, E. Ann. *Women and Film: Both Sides of the Camera*. New York: Routledge, 1983.

Kerr, Paul (der.) *The Hollywood Film Industry: A Reader*. London: Routledge & Kegan Paul, 1986.

Kindem, Gorham. *The American Movie Industry: The Business of Motion Pictures*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1982.

Manvell, Roger. *Films and the Second World War*. Cranbury, NJ: A. S. Barnes, 1974.

Mayer, Michael F. *The Film Industries*. İkinci basım. New York: Hastings House, 1973, 1979. Bir avukat tarafından, sinema iş alanının etkili bir incelemesi.

McClintick, David. *Indecent Exposure: A True Story of Hollywood & Wall Street*. New York: William Morrow, 1982. Çağdaş Hollywood'un bir göstergesi olarak Begelman vakası.

Monaco, James. *American Film Now: The People, the Power, the Money, the Movies*. İkinci basım. New York: New York Zoetrope and New American Library, 1984. Ekler, kaynakça ve çizelgelerle birlikte.

Navasky, Victor. *Naming Names*. New York: Penguin, 1981. Kara liste dönemi.

Paul, William. *Laughing Screaming: Modern Hollywood Horror and Comedy*. New York: Columbia University Press, 1994.

Phillips, Julia. *You'll Never Eat Lunch in This Town Again*. New York: NAL-Dutton, 1992. Basıldığında olay olmuştu ve hâlâ Hollywood alışkanlıklarını açığa vuran bir penceredir.

Prindle, David. *Politics of Glamour: Ideology*

and Democracy in the Screen Actors Guild. Madison: University of Wisconsin Press, 1988.

Puttnam, David, with Neil Watson. *Movies and Money*. New York: Alfred A. Knopf, 1998. İngiltere başlığı bize daha çok şey anlatıyor: *The Undeclared War: The Struggle for Control of the World's Film Industry*. Lord Puttnam'ın Amerikan kültür emperyalizmine bakışı.

Pye, Michael. *Moguls: Inside the Business of Show Business*. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1980.

Russo, Vito. *The Celluloid Closet: Homosexuality in the Movies*. New York: Harper & Row, 1981.

Schatz, Thomas. *The Genius of the System: Hollywood Film in the Studio Era*. New York: Pantheon, 1988.

Schickel, Richard. *His Picture in the Papers: A Speculation on Celebrity in America, Based on the Life of Douglas Fairbanks, Sr.* New York: Charterhouse, 1973. Şöhretlik üzerine ufuk açıcı bir çalışma ve bunu icat edenlerden biri üzerine ilginç bir deneme.

Schickel, Richard. *Intimate Strangers: The Culture of Celebrity*. New York: Doubleday, 1990.

Schivelbusch, Wolfgang. *The Railway Journey: The Industrialization of Time and Space in the 19th Century. 1977*. Berkeley: University of California Press, 1986. Medya tarihi ile ilginç benzerlikler sunuyor.

Schumach, Murray. *The Face on the Cutting Room Floor: The Story of Movie and Television Censorship*. New York: Morrow, 1964. Yeniden Basım: New York: Da Capo Press, 1974.

Shindler, Colin. *Hollywood Goes to War. London: Routledge & Kegan Paul, 1979.*

Sklar, Robert. *Movie-Made America: A Cultural History of American Movies*. New York: Random House, 1975.

Sklar, Robert ve Charles Musser (der.) *Resisting Images: Essays on Cinema and History*. Philadelphia: Temple University Press, 1990.

Talbot, David ve Barbara Zheutlin. *Creative Differences: Profiles of Hollywood Dissidents*. Boston: South End Press, 1978. İkisi de hem geçmişte hem de bugün siyasal eylemci: önemli bir çalışma.

Thompson, Kristin. *Exporting Entertainment: America in the World Film Market, 1907-34*. London: British Film Institute, 1985.

Thomson, David. *America in the Dark*. New York: William Morrow, 1977. Tavsiye edilir.

Vogel, Amos. *Film as a Subversive Art*. New York: Random House, 1975. Tavsiye edilir.

Wolfenstein, Martha ve Nathan Leites. *Movies: A Psychological Study*. New York: Atheneum, 1960. Yeniden Basım: 1970.

Wood, Michael. *America in the Movies*. New York: Basic Books, 1975. Amerikan filmlerinin üslup ve politikası üzerine önemli bir deneme. Tavsiye edilir.

4B. SİNEMA TARİHİ: GENEL TARİH ÇALIŞMALARI

Allen, Robert C. ve Douglas Gomery. *Film History: Theory and Practice*. New York: Knopf, 1990. Sinema tarihyazımı üzerine temel bir klavuz.

Armes, Roy. *A Critical History of British Cinema*. New York: Oxford University Press, 1978.

Bellour, Raymond. *L'analyse du film*. Paris: Albatross, 1979.

Braudy, Leo ve Morris Dickstein. *Great Film Directors: A Critical Anthology*. New York: Oxford University Press, 1978.

Clair, René. *Cinema Yesterday and Today*. New York: Dover, 1972. Kişisel bir bakış.

Cook, David A. *A History of Narrative Film*. İkinci basım. New York: W. W. Norton, 1990.

Cowie, Peter (der.) *A Concise History of the Cinema*. İki cilt. Cranbury, NJ: A. S. *Barnes, 1970. Önerilir. Kısa ama yararlı.*

Dickinson, Thorold. *A Discovery of Cinema*. New York: Oxford University Press, 1971. Tavsiye edilir.

Ellis, Jack C. *A History of Film*. Üçüncü basım. Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall, 1990. Ders kitabı.

Everson, William K. *American Silent Film*. New York: Oxford University Press, 1978. Değerli bir tarih.

ohn L. *A History of Films*. New York: olt, Rinehart and Winston, 1979. Ders tabı.

ld, Harry M (der.) *Authors on Film*. loomington: Indiana University Press, 972. Tolstoy'dan James Baldwin'e ka- ar, çeşitli yazarların metinlerinden kü- ik parça ve bölümlerin bir karışımı. ırk bir tane.

ld, Harry M. (der.) *Filmmakers on Film- aking*. Bloomington: Indiana Univer- ty Press, 1967. Lumière'den Anger'a ek çeşitli sinemacılar tarafından yazılan uz parça.

ery, Douglas. *Movie History: A Survey*. ondon: Wadsworth, 1991.

oton, Benjamin. *History of the American lm Industry from Its Beginnings to 1931*. 931. Yeniden basım: New York: Dover, 970.

s, Lewis. *Introduction to the Art of the lovies*. New York: Noonday, 1960. 1910 e 1960 arasında yazılmış ve zamandizin- l olarak düzenlenmiş otuz altı makale.

s, Lewis (der.) *The Emergence of Film rt*. New York: Hopkinson & Blake, 970. Méliès'den Mekas'a dek, zamandi- nsel olarak düzenlenmiş seçmeler.

t, Garth. *Film: The Democratic Art*. oston: Little, Brown, 1976.

Gerald. *A Short History of the Movies*. inci basım. Indianapolis: Bobbs-Mer- ll, 1976.

agu, Ivor. *Film World*. New York: Pen- uin, 1964. Standart bir çalışma. Hâlâ ararlı.

George C. *Spellbound in Darkness: A listory of the Silent Film*. Greenwich, CT: lew York Graphic Society, 1973. Zama- ının bir klasiği.

e, Eric. *A History of Cinema*. New York: lill and Wang, 1975.

nson, David. *The History of World Cine- a*. New York: Stein and Day, 1974.

a, Paul ve Richard Griffith. *The Film ill Now*. New York: Twayne, 1960. (*Si- ema Tarihi -Ülke Sinemaları*, çev. İbra- im Şener, Sistem Yayıncılık, İstanbul lisan 1996; *Sinema Yazıları*, çev. Ayzer vatman, İzdüşüm Yayınları, İstanbul, ubat 2001.) İlk kez 1930'da yayımlandı; birkaç kez güncellendi. Sinema biliminin eski klasiğidir.

Sadoul, Georges. *Histoire générale du cinéma*. Paris: Denoël, 1973-75. İlk defa 1948 yılında basıldı. Sinema tarihinde klasik olmuş bir çalışmadır.

Sarris, Andrew. *"You Ain't Heard Nothin' Yet." The American Talking Film: History and Memory*. New York: Oxford University Press, 1998. Eleştirel düşünceyle geçmiş bir yaşamdan notlar.

Sklar, Robert. *Film: An International History of the Medium*. New York: Abrams, 1993.

Stanley, Robert H. *The Celluloid Empire: A History of the American Movie Industry*. New York: Hastings House, 1978.

Thompson, Kristin ve David Bordwell. *Film History: An Introduction*. New York: McGraw-Hill, 1994.

Wright, Basil. *The Long View*. New York: Knopf, 1975. Ağır ve yoğun bir tarih; Ağır ve yoğun bir tarih ama öznel.

4C. SİNEMA TARİHİ: ÖZEL ÖNEME SAHİP DÖNEMLER

Anbinder, Paul (der.) *Before Hollywood: Turn-of-the-Century American Film*. New York: Hudson Hills Press, 1987.

Anger, Kenneth. *Hollywood Babylon*. Yeniden basım. New York: Delta, 1975. Bir dedikodu klasiği.

Apra, Adriano ve Patrizia Pistagnesi (der.) *The Fabulous Thirties: Italian Cinema 1929-1944*. Roma: Electa International Publishing Group, 1979.

Barnes, John. *Beginnings of the Cinema in England*. New York: Barnes & Noble, 1976.

Barr, Charles. *Ealing Studios*. Woodstock, NY: Overlook Press, 1980.

Battcock, Gregory (der.) *The New American Cinema*. New York: Dutton, 1967.

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 ikinci cildi. Charles Harpole, serinin editörüdür.

Brownlow, Kevin. *The Parade's Gone By*. New York: Ballantine, 1968. Önerilir. Erken dönem sinema tarihi.

Brownlow, Kevin. *The War, the West, and the Wilderness*. London: Secker & Warburg, 1979.

Brownlow, Kevin ve John Kobal. *Hollywood: The Pioneers*. London: Collins, 1979.

Brownlow, Kevin. *Behind the Mask of Innocence: Sex, Violence, Prejudice, Crime: Films of Social Conscience in the Silent Era*. London: Jonathan Cape, 1990.

Brownlow, Kevin ve David Gill. *Cinema Europe: The Other Hollywood*. Londra: BBC, ZDF ve D. L. Taffner, 1995. Altı bölümlük televizyon dizisi (VHS olarak mevcut), sessiz sinemanın Avrupa'daki tarihini araştırıyor. Sinema Tarihi belgeselleri açısından bir model. Şiddetle tavsiye edilir.

Burch, Noel. *Life to Those Shadows*. Berkeley: University of California Press, 1990. İlkel dönem.

Cameron, Ian (der.) *Second Wave*. New York: Praeger, 1970. Makavejev, Skolimowski, Oshima, Guerra, Rocha, Groulx, Lefebvre ve Straub üzerine makaleler.

Chanan, Michael. *The Dream That Kicks: The Prehistory and Early Years of the Cinema in Britain*. Londra: Routledge & Kegan Paul, 1979.

Cowie, Peter. *Fifty Major Filmmakers*. Londra: Tantivy, 1975.

Cowie, Peter (der.) *Hollywood 1920-1970*. Londra: Tantivy, 1975.

Doherty, Thomas. *Projections of War: Hollywood and American Culture, 1941-1945*. New York: Columbia University Press, 1993.

Dowdy, Andrew. *The Films of the Fifties*. New York: Morrow, 1973.

Elsaesser, Thomas. *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*. Londra: British Film Institute, 1990.

Eyman, Scott. *The Speed of Sound: Hollywood and the Talkie Revolution, 1926-1930*. New York: Simon & Schuster, 1997.

Fell, John L (der.) *Film Before Griffith*. Berkeley: University of California Press, 1983.

Gelmis, Joseph (der.) *The Film Director as Superstar*. New York: Doubleday, 1970. Altmışlı yılların sinemacılarıyla, tümü Gelmis tarafından yapılan görüşmeler.

Hansen, Miriam. *Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Film*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1992.

Harcourt, Peter. *Six European Directors*. New York: Penguin, 1974. Eisenstein, Renoir, Buñuel, Bergman, Fellini, Godard.

Harvey, Sylvia. *May '68 and Film Culture*. Londra: British Film Institute, 1978.

Hennebelle, Guy. *15 Ans du cinéma mondial*. Paris: Éditions du Cerf, 1975.

Houston, Penelope. *The Contemporary Cinema*. New York: Penguin, 1963. (*Çağdaş Sinema*, Kitapçılık Limited Ortaklığı Yayınları, İstanbul 1966.) Tavsiye edilir. Kendi dönemi içinde bir klasik.

Jacobs, Diane. *Hollywood Renaissance*. Gözden geçirilmiş basım. New York: Delta Books, 1980. Coppola, Scorsese, Ritchie ve yetmişli yılların kuşağı.

Kennedy, Joseph P. (der.) *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. Ve siz, JFK'nin ailedeki ilk yazar olduğunu düşünmüştünüz.

Kolker, Robert Phillip. *The Altering Eye: Contemporary International Cinema*. New York: Oxford University Press, 1983.

Koppes, Clayton R. ve Gregory D. Black. *Hollywood Goes to War: How Politics, Profits and Propaganda Shaped World War II Movies*. Berkeley: University of California Press, 1990.

Koszarski, Richard. *The Astoria Studio and its Fabulous Films: A Pictorial History*. New York: Dover, 1983.

Koszarski, Richard. *An Evening's Entertainment: The Age of the Silent Feature Picture, 1915-1928*. New York: Charles Scribner's Sons, 1990. Scribner'ın "Amerikan Sineması Tarihi" serisinin üçüncü cildi. Charles Harpole, serinin editörüdür.

Kuhn, Annette. *Cinema, Censorship, and Sexuality, 1909-1925*. New York: Routledge, 1988.

Leyda, Jay ve Charles Musser (der.) *Before Hollywood: Turn-of-the-Century Film from American Archives*. New York: American Federation of the Arts, 1986. Bol miktarda resim var.

McCarthy, Todd ve Charles Flynn (der.) *Kings of the B's: Working Within the Hollywood System*. New York: Dutton, 1975. 'B' sınıfı film yönetmenlerinin çalışmalarından oluşan bir antoloji.

Monaco, James F. *The New Wave: Truffaut, Godard, Chabrol, Rohmer, Rivette*. New York: Oxford University Press, 1976.

Mordden, Ethan. *The Hollywood Studios: House Style in the Golden Age of the Movies*. New York: Knopf, 1988.

Musser, Charles. *The Emergence of Cinema: The American Screen to 1907*. New York: Charles Scribner's Sons, 1990. Scribner'ın "Amerikan Sineması Tarihi" serisinin birinci cildi. Charles Harpole, serinin editörüdür.

Parrish, Robert. *Growing Up in Hollywood*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1976.

Petley, Julian. *Capital and Culture: German Cinema 1933-1945*. Londra: British Film Institute, 1979.

Polan, Dana. *Power and Paranoia: History, Narrative and the American Cinema, 1940-1950*. New York: Columbia University Press, 1986.

Powdermaker, Hortense. *Hollywood: The Dream Factory*. New York: Arno Press, 1924, 1979.

Pye, Michael ve Lynda Myles. *The Movie Brats: How the Film Generation Took Over Hollywood*. London: Faber & Faber; New York: Holt, Rinehart and Winston, 1979. Coppola, Lucas, DePalma, Milius, Scorsese, Spielberg ve diğerleri üzerine yorumlar.

Ramsaye, Terry. *A Million and One Nights: A History of the Motion Picture Through 1925*. New York: Simon & Schuster, 1926. Yeniden basım: 1964, 1986. İlk dönem üzerine klasik bir tarih.

Ray, Robert B. *A Certain Tendency of the Hollywood Cinema, 1930-1980*. Princeton: Princeton University Press, 1985.

Ryan, Michael ve Douglas Kellner. *Camera Politica: The Politics and Ideology of Contemporary Hollywood Film*. Bloomington: Indiana University Press, 1988. (*Politik Kamera*, çev. Elif Özsayar, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, Birinci basım, Eylül 1997.)

Saunders, Thomas J. *Hollywood in Berlin: American Cinema and Weimar Germany*. Berkeley: University of California Press, 1994.

Slide, Anthony. *Early American Cinema*. Cranbury, NJ: A. S. Barnes, 1970.

Slide, Anthony. *Early Women Directors: Their Role in the Development of the Silent Cinema*. Cranbury, NJ: A. S. Barnes, 1977.

Taylor, John Russell. *Cinema Eye, Cinema Ear*. New York: Hill and Wang, 1964. Sinemaya ciddi bir sanat olarak yaklaşmasıyla bir dönüm noktası. Altmışların Avrupa sinemasını inceliyor.

Taylor, John Russell. *Directors and Directions: Cinema for the Seventies*. New York: Hill and Wang, 1975. Chabrol, Pasolini, Anderson, Kubrick, Warhol/Morrissey, S. Ray, Jancsó, 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. Los Angeles'in ilk dönemlerinden dikkat çekici bir fotoğraflar koleksiyonu.

Wagenknecht, Edward. *Movies in the Age of Innocence*. New York: Ballantine, 1971. İlk dönem sineması.

Walker, Alexander. *The Shattered Silents: How the Talkies Came to Stay*. New York: William Morrow, 1979.

Wood, Robin. *Hollywood from Vietnam to Reagan*. New York: Columbia University Press, 1985.

4D. SİNEMA TARİHİ: TÜRLER VE ÖZEL KONULAR

Aldgate, Anthony. *Cinema & History: British Newsreels and the Spanish Civil War*. London: Scolar Press, 1979.

Altman, Rick. *The American Film Musical*. Bloomington: Indiana University Press, 1987.

Anderson, Gillian. *Music for Silent Films: 1894-1929*. Washington: Library of Congress, 1988.

Balio, Tino. *United Artists: The Company Built by the Stars*. Madison: University of Wisconsin Press, 1976.

Barnouw, Erik. *Documentary: A History of the Non-Fiction Film*. Gözden geçirilmiş ikinci basım. New York: Oxford University Press, 1993. Temel bir tarih. Önerilir.

Barrier, Michael. *Hollywood Cartoons: American Animation in Its Golden Age*. New York: Oxford University Press, 1999. Geniş bir inceleme.

Barrios, Richard. *A Song in the Dark: The Birth of the Musical Film*. New York: Oxford University Press, 1995.

Barsam, Richard. *Non-Fiction Film: A Critical History*. Bloomington: Indiana University Press, 1992. İyi bir giriş metni.

Bart, Peter. *Fade Out: The Calamitous Final Days of MGM*. New York: William Morrow, 1990. Emekli yapımcı-gazeteciye ait, öğretici bir içeriden-gözlem. 1980'li yıllarda Hollywood'a son derece doğru bir bakış.

Brosnan, John. *Future Tense: The Cinema of Science Fiction*. New York: St. Martin's Press, 1978.

Brosnan, John. *The Primal Screen: A History of Science Fiction Film*. London: Orbit, 1991.

Brown, Royal S. *Overtones and Undertones: Reading Film Music*. Berkeley: University of California Press, 1994.

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.

Buscombe, Edward. *The BFI Companion to the Western*. Londra: British Film Institute, 1988. Mükemmel tarihsel makaleler.

Cavell, Stanley. *Pursuits of Happiness: The Hollywood Comedy of Remarriage*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1981.

Clarens, Carlos. *Crime Movies: From Griffith to The Godfather and Beyond*. New York: Norton, 1980.

Colpi, Henri. *Défense et illustration de la musique dans le film*. Lyon: Serdoc, 1963.

Corliss, Richard. *Talking Pictures: Screenwriters in the American Cinema*. New York: Viking, 1973.

Crafton, Donald. *Before Mickey: The Animated Film 1898-1928*. Cambridge, MA: MIT Press, 1982.

Cripps, Thomas. *Black Film as Genre*. Bloomington: Indiana University Press, 1979.

Diawara, Manthia (der.) *Black American Cinema*. New York: Routledge, 1993.

Doane, Mary Ann. *The Desire To Desire: The Woman's Film of the 1940s*. Bloomington: Indiana University Press, 1987.

Doane, Mary Ann, Patricia Mellencamp ve Linda Williams. *Re-Vision: Essays in Feminist Film Criticism*. Frederick, MD: University Publications of America, 1984.

Doherty, Thomas. *Teenagers and Teenpics: The Juvenilization of American Movies in the 1950s*. Boston: Unwin Hyman, 1988.

Durgnat, Raymond. *The Crazy Mirror*. New York: Delta, 1969. Hollywood hakkında.

Dyer, Richard. *Gays and Film*. Gözden geçirilmiş basım. New York: New York Zoetrope, 1984.

Dyer, Richard ve Ginette Vincendeau (der.) *Popular European Cinema*. Londra: Routledge, 1992.

Ellis, Jack C. *The Documentary Idea: A Critical History of English-Language Documentary Film and Video*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall, 1989.

Everson, William K. *The Bad Guys*. New York: Citadel, 1964.

Everson, William K. *The Detective in Film*. New York: Citadel, 1972.

Everson, William K. *Classics of the Horror Film*. New York: Citadel, 1974.

Fenin, George N ve William K. Everson. *The Western: From Silents to the Seventies*. İkinci basım. New York: Grossman, 1973. Tavsiye edilir.

Fielding, Raymond. *The American Newsreel: 1911-1967*. Norman: University of Oklahoma Press, 1972.

Frayling, Christopher. *Spaghetti Westerns: Cowboys and Europeans from Karl May to Sergio Leone*. Boston: Routledge & Kegan Paul, 1980.

French, Philip. *Westerns: Aspects of a Movie*

Genre. New York: Oxford University Press, 1977.

Girgus, Sam B. *Hollywood Renaissance: The Cinema of Democracy in the Era of Ford, Capra, and Kazan*. New York Cambridge University Press, 1998.

Glaessner, Verina. *Kung-Fu: Cinema of Vengeance*. New York: Bounty, 1973.

Grant, Barry Keith. *Film Genre Reader*. Austin: University of Texas Press, 1986.

Grodal, Torben. *Moving Pictures: A New Theory of Film Genres, Feelings, and Cognition*. New York: Oxford University Press, 1999. Tür ve seyirciler üzerindeki etkileri üzerine bir kuram.

Higham, Charles. *Hollywood Cameramen*. Bloomington: Indiana University Press, 1970.

Higham, Charles. *Warner Brothers*. New York: Charles Scribner's Sons, 1975.

Hoberman, J. ve Jonathan Rosenbaum. *Midnight Movies*. New York: Harper & Row, 1983.

Hoberman, J. *Bridge of Light: Yiddish Film Between Two Worlds*. New York: Museum of Modern Art, 1991. Avrupalı ve Amerikalı Yidiş sineması.

Houston, Penelope. *Keepers of the Frame: The Film Archives*. Londra: British Film Institute, 1994.

Insdorf, Annette. *Indelible Shadows: The Film and the Holocaust*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990. Elie Wiesel'in önsözüyle.

Jacobs, Lewis (der.) *The Documentary Tradition: From Nanook to Woodstock*. New York: Hopkinson and Blake, 1971. Belgeseller üzerine doksan altı parça.

Kaminsky, Stuart. *American Film Genres*. Chicago: Nelson-Hall, 1985.

Kaplan, E. Ann (der.) *Women in Film Noir*. Londra: British Film Institute, 1978. Yararlı bir derleme.

Kawin, Bruce F. *Mindscreen: Bergman, Godard, and First-Person Film*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1978. Bir anlatım kuramı.

Kerr, Walter. *The Silent Clowns*. New York: Knopf, 1975. Önerilir.

Kitses, Jim. *Horizons West*. Bloomington: Indiana University Press, 1970. Göstergebilim kuramlarının ilk uygulamalarından biri.

Kolker, Robert Phillip. *A Cinema of Loneliness: Penn, Kubrick, Scorsese, Spielberg, Altman*. İkinci basım. New York: Oxford University Press, 1988. (*Yalnızlık Sineması*, çev. Ertan Yılmaz, Öteki Yayınevi, Ankara, Birinci basım, Kasım 1999.)

Kuhn, Annette (der.) *Alien Zone: Cultural Theory and Contemporary Science Fiction Cinema*. Londra, New York: Verso, 1990.

Lawder, Standish D. *The Cubist Cinema*. New York: New York University Press, 1973.

Leyda, Jay. *Films Beget Films*. New York: Hill and Wang, 1965. Başka filmlere kaynak olan filmlerle ilgili bir çalışma.

Lovell, Alan ve Jim Hillier. *Studies in Documentary*. New York: Viking, 1972.

Low, Rachel. *Documentary and Educational Films of the 1930s*. Londra: Allen & Unwin, 1979.

Low, Rachel. *Films of Comment and Persuasion of the 1930s*. Londra: Allen & Unwin, 1979.

Maltin, Leonard. *Of Mice and Magic: A History of American Animated Cartoons*. New York: Plume, 1987.

Mamber, Stephen. *Cinéma Vérité in America*. Cambridge, MA: MIT Press, 1974.

Marcorelles, Louis. *Living Cinema*. New York: Praeger, 1972. Dolaysız ve Somut Sinema üzerine bir çalışma.

Mast, Gerald. *The Comic Mind: Comedy and the Movies*. İkinci basım. Chicago: University of Chicago Press, 1979.

Meeker, David. *Jazz in the Movies*. İkinci basım. London: Talisman Books, 1981.

Mellen, Joan. *Big Bad Wolves: Masculinity in American Films*. New York: Pantheon, 1978.

Morin, Edgar. *Les Stars*. Paris: Éditions du Seuil, 1972. Klasik bir çalışma.

Nichols, Bill. *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington: Indiana University Press, 1992

O'Connor, John E. ve Martin Jackson (der.) *American History/American Film: Interpreting the Hollywood Image*. New York: Frederick Ungar, 1978.

Patterson, Lindsay (der.) *Black Films and*

Filmmakers. New York: Dodd, Mead, 1975.

Prawer, S. S. *Caligari's Children: The Film as Tale of Terror*. Oxford: Oxford University Press, 1980.

Renan, Sheldon. *An Introduction to the American Underground Film*. New York: Dutton, 1967.

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

Rosenthal, Alan (der.) *New Challenges to Documentary*. Berkeley: University of California Press, 1987.

Rotha, Paul. *Documentary Film*. London: Faber and Faber, 1939. (*Belgesel Sinema*, çev. İbrahim Şener, İzdüşüm Yayınları, İstanbul, Birinci basım, Haziran 2000.) Bir klasik.

Rotha, Paul. *Documentary Diary: An Informal History of the British Documentary Film 1928-1939*. New York: Hill and Wang, 1973. Tavsiye edilir.

Roud, Richard. *A Passion for Films: Henri Langlois and the Cinémathèque Française*. New York: Viking Press, 1983. Etkili bir sinema tutkunundan diğerine dokunaklı bir saygı sunumu.

Rubinstein, Leonard. *The Great Spy Films: A Pictorial History*. Secaucus, NJ: Citadel Press, 1979.

Saleh, Dennis. *Science Fiction Gold: Classic Films of the Fifties*. New York: McGraw-Hill, 1979.

Schatz, Thomas. *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking, Studio System*. İkinci basım. New York: Random House, 1993.

Schrader, Paul. *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer*. Berkeley: University of California Press, 1972.

Siegel, Scott ve Barbara Siegel. *American Film Comedy: From Abbott & Costello to Jerry Zucker*. New York: Prentice-Hall, 1994. Bir sözlük.

Silver, Alain. *The Samurai Film*. Cranbury, NJ: A. S. Barnes, 1975.

Silver, Alain ve Elizabeth Ward (der.) *Film Noir: An Encyclopedic Reference to the American Style*. Woodstock, NY: Overlook Press, 1988.

Sitney, P. Adams. *Visionary Film: The American Avant-Garde 1943-1978*. İkinci basım. New York: Oxford University Press, 1979. Yeni ufuklar açan bir çalışma. Tavsiye edilir. (1974 tarihli ilk basım, Gregory Markopoulos üzerine ikincisinde bulunmayan bir bölüm içermekteydi.)

Sitney, P. Adams (der.) *Film Culture Reader*. New York: Praeger, 1970. Yeni Amerikan Sineması'nı inceleyen dergiden oluşturulmuş.

Smoodin, Eric. *Animating Culture: Hollywood Cartoons from the Sound Era*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 1993.

Sobchack, Vivian Carol. *Screening Space: The American Science Fiction Film*. İkinci basım. New York: Ungar, 1987.

Solomon, Stanley J. *Beyond Formula: American Film Genres*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1976. İlginç bir yaklaşım.

Staiger, Janet (der.) *The Studio System*. New Brunswick: Rutgers University Press, 1994.

Stam, Robert. *Reflexivity in Film and Literature: From Don Quixote to Jean-Luc Godard*. New York: Columbia University Press, 1992.

Sussex, Elizabeth. *The Rise and Fall of British Documentary*. Berkeley: University of California Press, 1975.

Taylor, John Russell ve Arthur Jackson. *The Hollywood Musical*. New York: McGraw-Hill, 1971.

Telotte, J. P. *The Cult Film Experience: Beyond All Reason*. Austin: University of Texas Press, 1991.

Turan, Kenneth ve Stephen F. Zito. *Sinema: American Pornographic Films and the People Who Make Them*. New York: Praeger, 1974.

Vallance, Tom. *The American Musical*. Cranbury, NJ: A. S. Barnes, 1970.

Waller, Gregory A. *American Horrors: Essays on the Modern American Horror Film*. Urbana: University of Illinois Press, 1987.

Warren, Patricia. Elstree: *The British Hollywood*. London: Elm Tree Books, 1983.

Wright, Will. *Six Guns and Society: A Structural Study of the Western*. Berkeley: University of California Press, 1975.

Youngblood, Gene. *Expanded Cinema*. New York: Dutton, 1970. "Geleceğin" sinemasal formları üzerine klasik bir öngörü.

4E. SİNEMA TARİHİ: ULUSAL SİNEMALAR

Abel, Richard. *French Cinema: The First Wave, 1915-1929*. Princeton: Princeton University Press, 1984.

Aguilar, Carlos ve Jaume Genovet. *El Cine español en sus interpretes*. Madrid: Verdoux, 1992.

Anbinder, Paul (der.) *Before Hollywood: Turn-of-the-Century American Film*. New York: Hudson Hills Press, 1987.

Anderson, Joseph L. ve Donald Richie. *The Japanese Film: Art and Industry*. Gözden geçirilmiş basım. Princeton: Princeton University Press, 1982. Temel bir metin.

Apra, Adriano (der.) *Le Cinéma coréen*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1993.

Armes, Roy. *French Cinema Since 1946*. İki cilt. Genişletilmiş ikinci basım. Cranbury, NJ: A. S. Barnes, 1970. Yararlı bir monografi. İkinci cilt Yeni Dalga ile ilgili.

Armes, Roy. *Patterns of Realism: Italian Neo-Realist Cinema*. Cranbury, NJ: A. S. Barnes, 1971.

Armes, Roy. *A Critical History of British Cinema*. Londra: Secker & Warburg, 1978.

Armes, Roy. *Third World Film-Making and the West*. Berkeley: University of California Press, 1987.

Barnouw, Erik ve S. Krishnaswamy. *Indian Film*. İkinci basım. New York: Oxford University Press, 1980.

Barr, Charles. *Ealing Studios*. Newton Abbot: David & Charles, 1977.

Barr, Charles (der) *All Our Yesterdays: 90 Years of British Cinema*. London: British Film Institute, 1986.

Behn, Manfred ve Hans-Michael Bock (der.) *Film und Gesellschaft in der DDR: Materielsammlung zu einer veranstaltungsreihe*. İki cilt. Hamburg: Metropolis/Cinegraph, 1988-89.

Betts, Ernest. *The Film Business: A History of the British Cinema 1896-1972*. New York: Pitman, 1973.

Björkman, Stig. *Film in Sweden: The New Directors*. Cranbury, NJ: A. S. Barnes 1976.

Bock, Audie. *Japanese Film Directors*. Nev York: Kodansha International, 1978.

Bock, Hans-Michael, Michael Töteber (der.) *Das Ufa-Buch: Kunst und Krisen Stars und Regisseure, Wirtshaft und Politik* Frankfurt: Zweitausendeins, 1992.

Browne, Nick (der.) *New Chinese Cinema Forms, Identities, Politics*. New York Cambridge University Press, 1994.

Burch, Nöel. *To the Distant Observer: Forr and Meaning in the Japanese Cinema*. Bet keley: University of California Press 1979.

Burton, Julianne. *Cinema and Social Chang in Latin America: Conversations with La tin American Filmmakers*. Austin: Uni versity of Texas Press, 1986.

Chanan, Michael (der.) *Chilean Cinema* Londra: British Film Institute, 1976.

Corrigan, Timothy. *New German Film: Th Displaced Image*. Austin: University c Texas Press, 1983.

Cowie, Peter. *Screen Series: Sweden 1*. Cran bury, NJ: A. S. Barnes, 1970. Etkili bi özet.

Cowie, Peter. *Dutch Cinema: An Illustrate History*. Cranbury, NJ: A. S. Barne 1979.

Cowie, Peter. *Finnish Cinema*. Londra: Tan tivy Press, 1975. İkinci basım. Helsink VAPK Publishing, 1990.

Diawara, Manthia. *African Cinema*. Blo omington: Indiana University Press 1992.

Downing, John (der.) *Film, Politics, and th Third World*. New York: Praeger, 1987.

Durgnat, Raymond. A Mirror for Englanc New York: Praeger, 1971.

Eberts, Jake ve Terry Ilott. *My Indecision I Final: The Rise and Fall of Goldcrest Film* London and Boston: Faber & Fabe 1990.

Eisner, Lotte. *The Haunted Screen*. Berkeley University of California Press, 1974. Al man Sineması.

Elsaesser, Thomas. *New German Cinema: A History*. Londra: British Film Institute New Brunswick, NJ: Rutgers Universit Press, 1989.

Everson, William K. *The American Movie*. New York: Atheneum, 1963.

Franklin, James C. *New German Cinema: From Oberhausen to Hamburg*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1983.

Hochman, Stanley (der.) *American Film Directors: A Library of Film Criticism*. New York: Ungar, 1974. Bir ansiklopedi olarak düzenlendi: 61 yönetmen, filmografiler, eleştirmenler ve filmlerin dizini.

Hull, David S. *Films in the Third Reich*. New York: Simon & Schuster, 1969.

Jacobs, Lewis. *The Rise of the American Film*. New York: Columbia University Teachers College Press, 1939, 1967.

Kanin, Garson. *Hollywood: Stars and Starlets, Tycoons and Flesh-Peddlers, Moviemakers and Moneymakers, Frauds and Geniuses, Hopefuls and Has-Beens, Great Lovers and Sex Symbols*. New York: Viking Press, 1974. Başlık her şeyi söylüyor.

Kenez, Peter. *Cinema & Soviet Society 1917-1953*. New York: Cambridge University Press, 1992.

Kinder, Marsha. *Blood Cinema: The Reconstruction of National Identity in Spain*. Berkeley: University of California Press, 1993. CD-ROM olarak mevcut.

King, John. *Magical Reels: A History of Cinema in Latin America*. Londra and New York: Verso, 1990.

Kracauer, Siegfried. *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film*. Princeton: Princeton University Press, 1947. Klasik bir çalışma. Tavsiye edilir.

Lawton, Ann. *The Red Screen: Politics, Society, Art in Soviet Cinema*. Londra: Routledge, 1992.

Leiser, Irwin, *Nazi Cinema*. New York: Collier, 1975.

Lent, James A. *The Asian Film Industry*. Austin: University of Texas Press, 1991.

Leprohon, Pierre. *Italian Cinema*. New York: Praeger, 1966.

Leyda, Jay. *Dian Ying: Electric Shadows: An Account of Films and the Film Audience in China*. Boston: MIT Press, 1972. Tavsiye edilir.

Leyda, Jay. *Kino: History of Russian and Soviet Film*. Üçüncü basım. Princeton: Princeton University Press, 1983. Tavsiye edilir.

Liehm, Antonin J. *Closely Watched Films: The Czechoslovak Experience*. White Plains, NY: International Arts and Sciences Press, 1974. Tavsiye edilir.

Liehm, Antonin J. ve Mira Liehm. *The Most Important Art: Eastern European Films after 1945*. Berkeley: University of California Press, 1977.

Liehm, Mira. *Passion and Defiance: Film in Italy from 1942 to the Present*. Berkeley: University of California Press, 1984.

Litwak, Mark. *Reel Power: The Struggle for Influence and Success in the New Hollywood*. New York: William Morrow, 1986. İlginç bir dışarıdan bakış.

Manvell, Roger. *New Cinema in Europe*. New York: Dutton, 1966. Monografi.

Manvell, Roger. *New Cinema in the U.S.A*. New York: Dutton, 1968. Monografi.

Manvell, Roger. *New Cinema in Britain*. New York: Dutton, 1969. Monografi.

Manvell, Roger ve Heinrich Frankel. *The German Cinema*. New York: Praeger, 1971.

Marcus, Millicent. *Italian Film in the Light of Neorealism*. Princeton: Princeton University Press, 1986.

Mellen, Joan. *Voices from the Japanese Cinema*. New York: Liveright, 1975. Bir röportajlar derlemesi.

Mellen, Joan. *The Waves at Genji's Door: Japan Through Its Cinema*. New York: Pantheon, 1976.

Michalek, Boleslaw ve Frank Turaj (der.) *The Modern Cinema of Poland*. Bloomington: Indiana University Press, 1988.

Mora, Carl J. *Mexican Cinema: Reflections of a Society*. Berkeley: University of California Press, 1989.

Morris, Peter. *Embattled Shadows: A History of Canadian Cinema 1895-1939*. Montreal: McGill-Queens University Press, 1978.

Myerson, Michael. *Memories of Underdevelopment: The Revolutionary Films of Cuba*. New York: Grossman, 1973. *Memories of Underdevelopmet*'ın senaryosu ve ayrıca Küba sineması üzerine bir deneme.

Nolletti, Arthur, Jr ve David Desser (der.) *Reframing Japanese Cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 1992.

Passek, Jean-Loup (der.) *Le Cinéma indien*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1983.

Petrie, Graham. *History Must Answer to Man: The Contemporary Hungarian Cinema*. Budapeşte: Corvina Kiadó, 1978; New York: New York Zoetrope, 1980.

Pick, Zuzana M. *The New Latin American Cinema: A Continental Project*. Austin: University of Texas Press, 1993.

Radvanyi, Jean (der.) *Le Cinéma géorgien*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1988.

Radvanyi, Jean, (der.) *Le Cinéma d'asie centrale*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1991.

Rajadhyaksha, Ashish ve Paul Willemen. *Encyclopedia of Indian Cinema*. Londra: British Film Institute, 1995.

Ramirez-Berg, Charles. *Cinema of Solitude: A Critical Study of Mexican Cinema, 1967-1983*. Austin: University of Texas Press, 1993.

Ratschewa, Maria ve Klaus Eder. *Der bulgarische film: Geschichte und Gegenwart einer Kinemetographie*. Frankfurt: Kommunales Kino, 1977.

Rayns, Tony. *The New Chinese Cinema: An Introduction*. (Chen Kaige ve Wan Zhi'nin *King of the Children*'ı ile). Londra ve Boston: Faber & Faber, 1989.

Richie, Donald. *Japanese Cinema: An Introduction*. New York: Oxford University Press, 1990. İlk defa 1971'de yayımlanan klasik çalışmanın yeni bir basımı.

Sadoul, Georges. *Le Cinéma français: 1890-1962*. Paris: Flammarion, 1962. Klasik.

Sarris, Andrew. *The American Cinema: Directors and Directions: 1929-1968*. New York: Dutton, 1968. Sarris's "Panteon"u çok sayıda yönetmeni tanıtıyor, ayrıca dizini var.

Schnitzer, Luda, Jean Schnitzer ve Marcel Martin. *Cinema in Revolution: the Heroic Era of Soviet Film*. New York: Hill and Wang, 1973. (*Devrim Sineması*, çev. Osman Akınhay, Öteki Yayınevi, Ankara, 1993) Sovyet Sineması.

Skvorecky, Josef. *All the Bright Young Men and Women: A Personal History of the Czech Cinema*. Toronto: Peter Martin Associates, 1971.

Slide, Anthony. *The Cinema and Ireland*. Jefferson: McFarland, 1988.

Slide, Anthony. *The American Film Industry: An Historical Dictionary*. New York: Limelight Editions, 1990. Başvuru niteliğindeki faydalı bir eser.

Tam, Kwok-Kan ve Wimal Dissanayake. *New Chinese Cinema*. New York: Oxford University Press, 1998.

Tasic, Zoran, Jean-Loup Passek (der.) *Le Cinéma yougoslave*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1986.

Tsivian, Yuri. *Early Cinema in Russian and Its Cultural Reception*. Londra: Routledge, 1994.

Usai, Pablo Cherchi. *Silent Witnesses: Russian Films, 1908-1919*. Londra: British Film Institute, 1990.

Youngblood, Denise. *Soviet Cinema in the Silent Era, 1918-1935*. Ann Arbor, MI: UMI Research Press, 1985.

4F. SİNEMA TARİHİ: FİLMLER VE YÖNETMENLER

ALLEN, WOODY

Girgus, Sam B. *The Films of Woody Allen*. New York: Cambridge University Press, 1993.

Jacobs, Diane. *But We Need the Eggs: The Magic of Woody Allen*. New York: St. Martin's Press, 1982.

Lax, Eric. *On Being Funny: Woody Allen and Comedy*. New York: Charterhouse, 1975.

Palmer, Miles. *Woody Allen*. New York: Lippincott & Crowell, 1980.

Yacowar, Maurice. *Loser Take All: The Comic Art of Woody Allen*. New York: Frederick Ungar, 1979.

ALTMAN, ROBERT

Kass, Judith. *Robert Altman*. New York: Popular Library, 1978.

Keyssar, Helene. *Robert Altman's America*. New York: Oxford University Press, 1991.

McGilligan, Patrick. *Robert Altman: Jumping Off the Cliff*. New York: St. Martin's Press, 1989.

ANTONIONI, MICHELANGELO

Arrowsmith, William. *Antonioni: The Poet of*

Images. New York: Oxford University Press, 1995. Ted Perry'nin giriş yazısı ile birlikte.

Brunette, Peter. *The Films of Michelangelo Antonioni*. New York: Cambridge University Press, 1998.

Cameron, Ian ve Robin Wood. *Antonioni*. New York: Praeger, 1969. Monografi.

Chatman, Seymour. *Antonioni, or the Surface of the World*. Berkeley: University of California Press, 1985.

Leprohon, Pierre. *Michelangelo Antonioni*. New York: Simon & Schuster, 1963.

Rohdie, Sam. *Antonioni*. Londra: British Film Institute, 1990.

BERGMAN, INGMAR

Bergman, Ingmar. *The Magic Lantern: An Autobiography*. New York: Penguin, 1987.

Björkman, Stig, Torsten Manns ve Jonas Sima. *Bergman on Bergman*. Çev. Paul Britten Austin. New York: Touchstone/Simon & Schuster, 1973. Röportaj.

Kaminsky, Stuart ve Joseph F. Hill (der.) *Ingmar Bergman: Essays in Criticism*. New York: Oxford University Press, 1975.

Simon, John. Ingmar Bergman Directs. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1972. Kapsamlı olmaktan ziyade yoğun.

Wood, Robin. *Ingmar Bergman*. New York: Praeger, 1969. Tavsiye edilir.

Young, Vernon. *Cinema Borealis: Ingmar Bergman and the Swedish Ethos*. New York: Avon, 1971. Bergman'a en ilginç yaklaşımlardan biri. Önerilir.

BERTOLUCCI, BERNARDO

Kolker, Robert Phillip. *Bernardo Bertolucci*. New York: Oxford University Press, 1985.

Ungari, Enzo ve Donald Ranvaud. *Bertolucci by Bertolucci*. Londra: Plexus, 1987.

BOGART, HUMPHREY

Benchley, Nathaniel. *Bogart*. Boston: Little, Brown, 1975. Bir yıldızın kariyeri üzerine klasik bir çalışma.

BRANDO, MARLON

Manso, Peter. *Brando: The Biography*. New York: Hyperion, 1994.

Schickel, Richard. Brando: *A Life in Our Times*. New York: Atheneum, 1991.

BRESSON, ROBERT

Cameron, Ian (der.) *The Films of Robert Bresson*. New York: Praeger, 1969.

BUÑUEL, LUIS

Durgnat, Raymond. *Luis Buñuel*. Berkeley: University of California Press, 1970.

Mellen, Joan (der.) *The World of Luis Buñuel: Essays in Criticism*. New York: Oxford University Press, 1978.

CAPRA, FRANK

Capra, Frank. *The Name above the Title*. New York: Bantam, 1971. Hatıralar.

McBride, Joseph. *Frank Capra: The Catastrophe of Success*. New York: Simon & Schuster, 1992.

CARNÉ, MARCEL

Turk, Edward Baron. *Child of Paradise: Marcel Carné and the Golden Age of French Cinema*. Cambridge MA: Harvard University Press, 1989.

CASSAVETES, JOHN

Carney, Ray. *The Films of John Cassavetes: Pragmatism, Modernism, and the Movies*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

CHABROL, CLAUDE

Wood, Robin ve Michael Walker. *Claude Chabrol*. New York: Praeger, 1970.

CHAPLIN, CHARLES

Chaplin, Charles. *My Autobiography*. New York: Pocket Books, 1966. Tavsiye edilir.

Maland, Charles J. *Chaplin and American Culture*. Princeton: Princeton University Press, 1991.

Robinson, David. *Chaplin: The Mirror of Opinion*. Bloomington: Indiana University Press, 1984.

Tyler, Parker. *Chaplin, Last of the Clowns*. New York: Horizon Press, 1972.

CHEN KAIGE

Chen Kaige ve Wan Zhi. *King of the Children*. Çev. Bonnie S. McDougall (Tony Rayns'ın *The New Chinese Cinema: An Introduction*'ı ile birlikte). Londra ve Boston: Faber & Faber, 1989.

COCTEAU, JEAN

Fraigneau, André. *Cocteau on the Film*. 1954. Yeniden basım. New York: Dover, 1972. Kaydedilmiş konuşmalar.

Gilson, René. *Jean Cocteau*. New York: Crown, 1964.

Steegmuller, Francis. *Cocteau: A Biography*. London: Constable, 1986.

COPPOLA, FRANCIS FORD

Cowie, Peter. *Coppola*. Londra: Faber and Faber, 1990.

Goodwin, Michael ve Naomi Wise. *On the Edge: The Life & Times of Francis Coppola*. New York: William Morrow, 1989.

CUKOR, GEORGE

Lambert, Gavin. *On Cukor*. New York: Capricorn Books, 1973.

McGilligan, Patrick. *George Cukor: A Double Life: A Biography of the Gentleman Director*. New York: St. Martin's Press, 1991.

DEMILLE, CECIL B.

Usai, Paolo Cherchi ve Lorenzo Codelli (der.) *L'eredità DeMille/The DeMille Legacy*. Pordenone: Edizione Biblioteca dell'Imagine, 1991.

DEREN, MAYA

Clark, Vévé A. *The Legend of Maya Deren: A Documentary Biography and Collected Works*. New York: Anthology Film Archives/Film Culture, 1984.

DISNEY, WALT

Eliot, Marc. *Walt Disney ... A Biography*. Secaucus, NJ: Carol Publishing Group, 1993.

Smoodin, Eric (der.) *Disney Discourse: Producing the Magic Kingdom*. New York: Routledge, 1994.

DOVZHENKO, ALEXANDER

Dovzhenko, Alexander. *The Poet as Filmmaker: Selected Writings*. Marco Carynnyk (der.) Boston: MIT Press, 1973.

DREYER, CARL

Bordwell, David. *The Films of Carl Theodor Dreyer*. Berkeley: University of California Press, 1981.

Milne, Tom. *The Cinema of Carl Dreyer*. Cranbury, NJ: A. S. Barnes, 1971.

Skoller, Donald (der.) *Dreyer in Double Reflection*. New York: Dutton, 1973. Dreyer'in *Om Filmen*'inin çevirisi.

EISENSTEIN, SERGEI

Barna, Yon. *Eisenstein*. Boston: Little, Brown, 1973. (*Eisenstein -Yaşam Öyküsü ve Yapıtları*, çev. İbrahim Şener, İstanbul, İzdüşüm Yayınları, Birinci basım, Ekim 2000.)

Eisenstein, Sergei. *Notes of a Film Director*. Yeniden basım. New York: Dover, 1970. (*Bir Sinemacının Düşünceleri*, çev. Azmi Arna, Yol Yayınları, İstanbul, Ekim 1975).

Eisenstein, Sergei. *The Complete Films of Eisenstein*. New York: Dutton, 1974.

Eisenstein, Sergei ve Upton Sinclair. *The Making and Unmaking of "Que Viva Mexico"*. Bloomington: Indiana University Press, 1970.

Montagu, Ivor. *With Eisenstein in Hollywood*. New York: International, 1967. Hatıralar.

Seton, Marie. *Sergei M. Eisenstein: A Biography*. 1952. Londra: Dobson, 1978.

FASSBINDER, RAINER WERNER

Rayns, Tony (der.) *Fassbinder*. İkinci basım. Londra: British Film Institute, 1976, 1980.

FELLINI, FEDERICO

Bondanella, Peter. *The Cinema of Federico Fellini*. Princeton: Princeton University Press, 1992.

Fellini, Federico. *Fellini on Fellini*. Çev. Isabel Quigley. New York: Delacorte, 1976.

Rosenthal, Stuart. *Cinema of Federico Fellini*. Cranbury, NJ: A. S. Barnes, 1976.

FLAHERTY, ROBERT

Barsam, Richard. *The Vision of Robert Flaherty: The Artist as Myth and Filmmaker*. Bloomington: Indiana University Press, 1988.

Calder-Marshall, Arthur. *The Innocent Eye*. New York: Penguin, 1970.

FORD, JOHN

Anderson, Lindsay. *About John Ford...* London: Plexus, 1981.

Bogdanovich, Peter. *John Ford*. Berkeley: University of California Press, 1978. Röportaj, filmografi ve sinemacının yazmasının modern bir klasiği.

Gallagher, Tag. *John Ford: The Man and His Work*. Berkeley: University of California Press, 1985.

McBride, Joseph ve Michael Wilmington. *John Ford*. Yeniden basım. New York: DaCapo, 1976.

Sarris, Andrew. *The John Ford Movie Mystery*. Bloomington: Indiana University Press, 1977.

Sinclair, Andrew. *John Ford*. New York: The Dial Press, 1978.

FRANJU, GEORGES

Durgnat, Raymond. *Franju*. Berkeley: University of California Press, 1967.

FULLER, SAMUEL

Garnham, Nicholas. *Samuel Fuller*. New York: Viking, 1971.

GANCE, ABEL

Brownlow, Kevin. *Napoléon: Abel Gance's Classic Film*. Londra: Jonathan Cape, 1983.

GARBO, GRETA

Broman, Sven. *Conversations with Greta Garbo*. New York: Viking, 1992. Kendisi anlatıyor.

GODARD, JEAN-LUC

Bellour, Raymond ve Mary Lea Bandy (der.) *Jean-Luc Godard: Son+Image: 1974-1991*. New York: Museum of Modern Art, 1992.

Cameron, Ian (der.) *The Films of Jean-Luc Godard*. New York: Praeger, 1969. Denemelerin derlemesi.

Godard, Jean-Luc. *Godard On Godard*. Tom Milne tarafından derlendi. New York: Viking, 1972.

MacBean, James Roy. *Film and Revolution*. Bloomington: Indiana University Press, 1975. Godard üzerine birkaç önemli makaleyi de içine alıyor. Tavsiye edilir.

Mussman, Toby (der.) *Jean-Luc Godard*. New York: Dutton, 1968. Makalelerin derlemesi.

Roud, Richard. *Jean-Luc Godard*. Bloomington: Indiana University Press, 1969. (Bu kitabın yedi bölümünden ilk altı bölümü *Jean-Luc Godard - Konvansiyonele Karşı Modernist Sinema* [der. Ertan Yılmaz, Gece Yayınları, Ankara, Nisan 1993] adlı kitapta bulunmaktadır.) Yeni ufuklar açan eleştirel bir çalışma. Tavsiye edilir.

Sterritt, David. *The Films of Jean-Luc Godard: Seeing the Invisible*. New York: Cambridge University Press, 1999.

GOLDWYN, SAMUEL

Berg, A. Scott. *Goldwyn: A Biography*. New York: Knopf, 1989.

GREENAWAY, PETER

Lawrence, Amy. *The Films of Peter Greenaway*. New York: Cambridge University Press, 1997.

GRIERSON, JOHN

Hardy, Forsyth. *John Grierson: A Documentary Biography*. London: Faber and Faber, 1979.

GRIFFITH, D. W.

Brown, Karl. *Adventures with D. W. Griffith*. Kevin Brownlow (der.) Londra: Secker & Warburg, 1973.

Geduld, Harry M. (der.) *Focus on D. W. Griffith*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1971.

Gunning, Tom. *D. W. Griffith and the Origins of American Narrative Film: The Early Years at Biograph*. Urbana: University of Illinois Press, 1991.

Henderson, Robert M. *D. W. Griffith: His Life and Work*. New York: Oxford University Press, 1972.

Henderson, Robert M. *D. W. Griffith: The Years at Biograph*. New York: Noonday, 1970.

Schickel, Richard. *D. W. Griffith: An American Life*. New York: Simon & Schuster, 1984.

Wagenknecht, Edward ve Anthony Slide. *The Films of D. W. Griffith*. New York: Crown, 1976.

HAWKS, HOWARD

McBride, Joseph (der.) *Focus on Howard Hawks*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1972.

Wood, Robin. *Howard Hawks*. Gözden geçirilmiş basım. Londra: British Film Institute, 1968, 1981.

HERZOG, WERNER

Blank, Les, ve James Bogan (der.) *Burden of Dreams: Screenplay, Journals, Reviews, Photographs*. Berkeley: North Atlantic Books, 1984.

Corrigan, Timothy. *The Films of Werner Herzog: Between Mirage and History*. New York: Routledge, 1986.

HITCHCOCK, ALFRED

Durgnat, Raymond. *Strange Case of Alfred Hitchcock*. Boston: MIT Press, 1975.

Modleski, Tania. *The Women Who Knew too Much*. New York and London: Methuen, 1988.

Rohmer, Eric ve Claude Chabrol. *Hitchcock: The First 44 Films*. Çev. Stanley Hochman. New York: Frederick Ungar, 1978.

Spoto, Donald. *The Art of Alfred Hitchcock: Fifty Years of His Motion Pictures*. New York: Hopkinson & Blake, 1976.

Stetritt, David. *The Films of Alfred Hitchcock*. New York: Cambridge University Press, 1993.

Taylor, John Russell. *Hitch: The Life and Times of Alfred Hitchcock*. New York: Berkley, 1977.

Truffaut, François ve Helen Scott. *Hitchcock*. New York: Simon & Schuster, 1966. (*Hitchcock*, çev. İlyas Hızlı, Afa Yayınları, İstanbul, birinci basım, Eylül 1987.) Kitap uzunluğunda ve dönüm noktası niteliğindeki görüşme. Tavsiye edilir.

Wood, Robin. *Hitchcock's Films Revisited*. New York: Columbia University Press, 1989.

HUSTON, JOHN

Pratley, Gerald. *The Cinema of John Huston*. Cranbury, NJ: A. S. Barnes, 1976.

Ross, Lillian. *Picture*. New York: Avon, 1952. John Huston'un *Kanlı Zafer - Red Badge of Courage* filminin yapım süreci üzerine, bir gazetecilik klasiği.

Studlar, Gaylyn ve David Desser. *Reflections in a Male Eye: John Huston and the American Experience*. Washington, DC: Smithsonian Institute Press, 1993.

KAZAN, ELIA

Ciment, Michel. *Kazan on Kazan*. New York: Viking, 1973. "Sözlü Tarih".

Kazan, Elia. *Elia Kazan: A Life*. New York: Knopf, 1988.

KEATON, BUSTER

Dardis, Tom. *Keaton: The Man Who Wouldn't Lie Down*. Londra: Penguin Books, 1980.

Lebel, J. P. *Buster Keaton*. Cranbury, NJ: A. S. Barnes, 1967.

Moews, Daniel. *Keaton: The Silent Features*. Berkeley: University of California Press, 1977.

Robinson, David. *Buster Keaton*. Londra: Secker & Warburg, 1970.

KORDA, ALEXANDER

Kulik, Karol. *Alexander Korda: The Man Who Could Work Miracles*. Londra: Virgin, 1990.

KUBRICK, STANLEY

Agel, Jerome. *The Making of "2001."* New York: Signet, 1970. Altmışlarda popüler olmuş "kitap-olmayan" üslubu içinde, sohbet havasında bir özet.

Ciment, Michel (der.) *Stanley Kubrick*. Paris: Éditions Rivages, 1987.

Clarke, Arthur C. *Lost Worlds of "2001."* New York: Signet, 1972. Senaryo yazarının kendi tecrübelerini anlattığı günlük.

Dumont, Jean-Paul ve Jean Monod. *Le Foetus astral*. Paris: Éditions Christian Bourgeois, 1970. Bir film (*2001: Uzay Macerası*) üzerine yapılan, ilk kapsamlı yapısalcı incelemelerden biri.

Kagan, Norman. *The Cinema of Stanley Kubrick*. New York: Continuum, 1989.

Nabokov, Vladimir. *Lolita: A Screenplay*. New York: McGraw-Hill, 1975. Tam anlamıyla film hakkında değil. Bu, Nabokov'un filmden epeyce farklı olan orijinal senaryosu. Karşılaştırmak ilginç.

KUROSAWA, AKIRA

Prince, Stephen. *The Warrior's Camera: The Cinema of Akira Kurosawa*. Princeton: Princeton University Press, 1991.

Richie, Donald. *Films of Akira Kurosawa*. Berkeley: University of California Press, 1965.

LANG, FRITZ

Eisner, Lotte H. *Fritz Lang*. David Robinson (der.) Londra: Secker & Warburg, 1976.

LEE, SPIKE

Lee, Spike. *Five for Five: The Films of Spike Lee*. New York: Stewart, Tabori, & Chang/Workman, 1991.

Lee, Spike. *By Any Means Necessary: The Making of Malcolm X*. New York: Hyperion, 1992.

LENI, PAUL

Bock, Hans-Michael (der.) *Paul Leni: Grafik, Theater, Film*. Frankfurt: Deutsches Filmmuseum, 1986.

LINDER, MAX

Linder, Maud. *Max Linder: Le Dieu du cinéma muet*. Paris: Éditions Atlas, 1992.

LLOYD, HAROLD

Lloyd, Harold. *An American Comedy*. 1928. New York: Dover, 1971.

LOSEY, JOSEPH

Caute, David. *Joseph Losey: A Revenge on Life*. Londra: Faber and Faber, 1994.

LUBITSCH, ERNST

Eyman, Scott. *Ernst Lubitsch: Laughter in Paradise*. New York: Simon & Schuster, 1993.

Weinberg, Herman. *The Lubitsch Touch*. Üçüncü basım. New York: Dover, 1977.

LUCAS, GEORGE

Pollock, Dale. *Skywalking: The Life and Films of George Lucas*. Hollywood: French, 1990.

MALLE, LOUIS

French, Philip (der.) *Malle on Malle*. Londra: Faber and Faber, 1993.

MAY, JOE

Bock, Hans-Michael ve Claudia Lenssen. *Joe May: Regisseur und Produzent*. Münih: edition text + ktitik, 1991.

MINELLI, VINCENTE

Harvey, Stephen. *Directed by Vincente Minnelli*. New York: Harper & Row, 1989.

Naremore, James. *The Films of Vincente Minnelli*. New York: Cambridge University Press, 1993.

MIZOGUCHI, KENJI

Kirihara, Donald. *Patterns of Time: Mizoguchi and the 1930s*. Madison: University of Wisconsin Press, 1992.

MURNAU, F. W.

Eisner, Lotte. *Murnau*. Berkeley: University of California Press, 1973.

OPHÜLS, MAX

Willemen, Paul (der.) *Ophüls*. London: British Film Institute, 1978.

OZU, YASUJIRO

Bordwell, David. *Ozu and the Poetics of Cinema*. Princeton: Princeton University Press, 1988.

Richie, Donald. *Ozu*. Berkeley: University of California Press, 1975.

PABST, G. W.

Rentschler, Eric. *The Films of G. W. Pabst: An Extraterritorial Cinema*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 1990.

PASOLINI, PIER PAOLO

Greene, Naomi. *Pier Paolo Pasolini: Cinema as Heresy*. Princeton: Princeton University Press, 1990.

PORTER, EDWIN S.

Musser, Charles. *Before the Nickelodeon: Edwin S. Porter and the Edison Manufacturing Company*. Berkeley: University of California Press, 1991.

POWELL, MICHAEL VE EMERIC PRESSBURGER

Christie, Ian. *Arrows of Desire: The Films of Michael Powell and Emeric Pressburger*. Londra: Faber and Faber, 1994.

Powell, Michael. *A Life in Movies: An Autobiography*. New York: Knopf, 1987.

Powell, Michael. *Million-Dollar Movie: The Second Volume of His A Life in Movies*. Londra: Heinemann, 1992.

RAY, NICHOLAS

Ray, Susan (der.) *I Was Interrupted: Nicholas Ray on Making Movies*. Berkeley: University of California Press, 1993.

RAY, SATYAJIT

Seton, Marie. *Portrait of a Director: Satyajit Ray*. Bloomington: Indiana University Press, 1971.

Wood, Robin. *The Apu Trilogy*. New York: Praeger, 1971.

RENOIR, JEAN

Bazin, André. *Jean Renoir*. Yayıma hazırlayan: François Truffaut. New York: Da Capo, 1992. Tavsiye edilir.

Braudy, Leo. *Jean Renoir*. New York: Doubleday, 1972. Tavsiye edilir.

Durgnat, Raymond. *Jean Renoir*. Berkeley: University of California Press, 1975.

Gilliatt, Penelope. *Jean Renoir: Essays, Conversations, Reviews*. New York: McGraw-Hill, 1975.

Leprohon, Pierre. *Jean Renoir*. New York: Crown, 1971.

Renoir, Jean. *My Life and My Films*. New York: Atheneum, 1974.

Renoir, Jean. *Renoir on Renoir: Interviews, Essays, and Remarks*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

Sesonske, Alexander. *Jean Renoir: The French Films 1924-1939*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1980.

RESNAIS, ALAIN

Armes, Roy. *The Cinema of Alain Resnais*. Cranbury, NJ: A. S. Barnes, 1968.

Monaco, James. *Alain Resnais: The Role of Imagination*. Londra: Secker & Warburg, 1978; ve New York: Oxford University Press, 1979. Resnais'nin "film-olmayan"

Sweet, Freddy. *The Film Narratives of Alain Resnais*. Ann Arbor, MI: UMI Research Press, 1981.

Ward, John. *Alain Resnais or the Theme of Time*. New York: Doubleday, 1968. Tavsiye edilir.

ROEG, NICOLAS

Izod, John. *The Films of Nicolas Roeg: Myth and Mind*. Houndsmill: Macmillan, 1992.

ROHMER, ERIC

Bonitzer, Pascal. *Eric Rohmer*. Paris: Cahiers du cinéma, 1991.

Crisp, C. G. *Eric Rohmer: Realist and Moralist*. Bloomington: Indiana University Press, 1988.

Rohmer, Eric. *The Taste for Beauty*. Jean Narboni (der.) Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

ROSSELLINI, ROBERTO

Bondanella, Peter. *The Films of Roberto Rossellini*. New York: Cambridge University Press, 1993.

Brunette, Peter. *Roberto Rossellini*. New York: Oxford University Press, 1987.

Guarner, José Luis. *Rossellini*. New York: Praeger, 1970.

ROUCH, JEAN

Eaton, Mick (der.) *Anthropology-Reality-Cinema: The Films of Jean Rouch*. Londra: British Film Institute, 1979.

Stoller, Paul. *The Cinematic Griot: The Ethnography of Jean Rouch*. Chicago: University of Chicago Press, 1992.

SAYLES, JOHN

Sayles, John. *Thinking in Pictures: The Making of the Movie "Matewan."* Boston: Houghton-Mifflin, 1987.

SCHRADER, PAUL

Schrader, Paul. *Schrader on Schrader & Other Writings*. Kevin Jackson (der.) Londra ve Boston: Faber & Faber, 1990.

SCORSESE, MARTIN

Keyser, Les. *Martin Scorsese*. New York: Twayne, 1992.

Thomson, David ve Ian Christie. *Scorsese on Scorsese*. Londra: Faber and Faber, 1989.

SELZNICK, DAVID O.

Thomson, David. *Showman: The Life of David O. Selznick*. New York: Knopf, 1992.

SJÖSTRÖM, VICTOR

Forslund, Bengt. *Victor Sjöström: His Life and His Work*. Çev. Peter Cowie. New York: New York Zoetrope, 1988. Tavsiye edilir.

SPIELBERG, STEVEN

Mott, Donald R.ve Cheryl McAlister Saunders. *Steven Spielberg*. Boston: Twayne, 1986.

STRAUB, JEAN-MARIE

Roud, Richard. *Straub*. New York: Viking, 1972.

STURGES, PRESTON

Jacobs, Diane. *Christmas in July: The Life and Art of Preston Sturges*. Berkeley: University of California Press, 1992. Şiddetle tavsiye edilir.

TATI, JACQUES

Maddock, Brent. *The Films of Jacques Tati*. Metuchen, NJ: Scarecrow Press, 1977.

TRUFFAUT, FRANÇOIS

Allen, Don. *Truffaut*. New York: Viking, 1974.

Crisp, C. G. *François Truffaut*. New York: Praeger, 1972.

Insdorf, Annette. *François Truffaut*. Gözden geçirilmiş basım. New York: Cambridge University Press, 1995. Orijinal haliyle 1978'de yayımlandı; klasik bir çalışma.

Truffaut, François. *Truffaut by Truffaut*. New York: Abrams, 1987.

VERTOV, DZIGA

Vertov, Dziga. *Kino-Eye: The Writings of Dziga Vertov*. Annette Michelson (der.); Çev. Kevin O'Brien, Berkeley: University of California Press, 1984.

VIDOR, KING

Durgnat, Raymond ve Scott Simmon. *King Vidor, American*. Berkeley: University of California Press, 1988.

VIGO, JEAN

Salles Gomes, P. E. *Jean Vigo*. Berkeley: University of California Press, 1971.

Smith, John M. *Jean Vigo*. New York: Praeger, 1972.

VISCONTI, LUCHINO

Nowell-Smith, Geoffrey. *Luchino Visconti*. New York: Doubleday, 1968.

VON STERNBERG, JOSEF

Weinberg, Herman. *Josef Von Sternberg: A Critical Study*. New York: Dutton, 1967.

VON STROHEIM, ERICH

Curtis, Thomas Quinn. *Von Stroheim*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1971.

Koszarski, Richard. *The Man You Love To Hate: Erich von Stroheim and Hollywood*. New York: Oxford University Press, 1983.

Weinberg, Herman. *Stroheim: A Pictorial Record of His Nine Films*. New York: Dover, 1975.

WAJDA, ANDRZEJ

Michalek, Boleslaw. *The Cinema of Andrzej Wajda*. Cranbury, NJ: A. S. Barnes, 1973.

WELLES, ORSON

Bazin, André. *Orson Welles: A Critical View*. New York: Harper & Row, 1978.

Brady, Frank. *Citizen Welles: A Biography of Orson Welles*. New York: Charles Scribner's Sons, 1989.

Cowie, Peter. *The Cinema of Orson Welles*. Cranbury, NJ: A. S. Barnes, 1973.

Higham, Charles. *The Films of Orson Welles*. Berkeley: University of California Press, 1970.

Kael, Pauline. *The Citizen Kane Book*. Boston: Little, Brown, 1972. Senaryoyu ve Kael'in filmin oluşum süreci üzerine önemli bir makalesini içeriyor. Tavsiye edilir.

McBride, Joseph. *Orson Welles*. New York: Viking, 1972.

Naremore, James. *The Magic World of Orson Welles*. New York: Oxford University Press, 1978.

WENDERS, WIM

Dawson, Jan. *Wim Wenders*. New York: New York Zoetrope, 1977.

Kolker, Robert Phillip ve Peter Beicken. *The Films of Wim Wenders*. New York: Cambridge University Press, 1992.

WILDER, BILLY

Seidl, Claudius. *Billy Wilder: Seine Filme-sein Leben*. Munich: Heine, 1988.

WISEMAN, FREDERICK

Grant, Barry Keith. *Voyages of Discovery: The Cinema of Frederick Wiseman*. Urbana: University of Illinois Press, 1991.

ÇEŞİTLİ:

Behlmer, Rudy. *America's Favorite Movies: Behind the Scenes*. New York: Frederick Ungar, 1982.

Corliss, Richard (der.) *The Hollywood Screenwriters*. New York: Avon, 1972. Filmografiler dahil.

Kobal, John. *People Will Talk*. New York: Knopf, 1985. Yıldızlar ve yönetmenler ile görüşmeler.

Koszarski, Richard (der.) *Hollywood Directors, 1914-1940*. New York: Oxford University Press, 1976.

MacDonald, Scott. *A Critical Cinema 2: Interviews with Independent Filmmakers*. Berkeley: University of California Press, 1992.

Sarris, Andrew (der.) *Interviews with Film Directors*. New York: Avon/Bard, 1967. Birçoğu önemli olan kısa görüşmeler. Tavsiye edilir.

Schickel, Richard (der.) *The Men Who Made the Movies*. New York: Atheneum 1975. Schickel'in yaptığı ve kendi televizyon programına dayanan sekiz röportaj.

5. SİNEMA KURAMLARI VE UYGULAMALI ELEŞTİRİ

Adler, Renata. *A Year in the Dark*. New York: Random House, 1969. Adler'ın New York Times'da geçirdiği seneyi anlatan bu seyir defteri, gündelik eleştirmenin yaptığı işe ilginç bir ayna tutar.

Agee, James. *Agee on Film*. Cilt I: *Criticism*; Cilt II: *Screenplays*. Yeniden basım. New York: Grosset, 1969. Ilk dönemin belki de en önemli film eleştirmeni. Birinci cilt tavsiye edilir.

Allen, Richard ve Murray Smith (der.) *Film Theory and Philosophy*. New York: Oxford University Press, 1999. Güncel dogmalara meydan okuyan, yerleşik gelenekleri hiçe sayan makalelerin bir derlemesi.

Andrew, Dudley. *The Major Film Theories: An Introduction*. İkinci basım. New York: Oxford University Press, 1976, 1989. (*Sinema Kuramları*, çev. İbrahim Şener, İzdüşüm Yayınları, İkinci basım, Kasım 2000, İstanbul). En kullanışlı, tek-ciltlik sinema kuramı giriş kitabı. Şiddetle tavsiye edilir.

Andrew, Dudley. *André Bazin*. New York: Oxford University Press, 1978. Bazin ve

kuramı üzerine önemli ve cazip bir çalışma. Şiddetle tavsiye edilir.

Andrew, Dudley. *Concepts in Film Theory*. New York: Oxford University, 1984. *The Major Film Theories*'in bir devamı.

Arnheim, Rudolf. *Film as Art*. Berkeley: University of California Press, 1957, 1966. Dışavurumcu kuramı izah eden bir klasik. Tavsiye edilir.

Balázs, Béla. *Theory of the Film: Character and Growth of a New Art*. Çev. Edith Bone. 1952. Yeniden basım, New York: Dover, 1970.

Barsam, Richard. *Nonfiction Film Theory*. New York: Dutton, 1980.

Barthes, Roland. *Elements of Semiology/Writing Degree Zero*. Çev. Annette Lavers and Colin Smith. Boston: Beacon, 1968. (*Yazının Sıfır Derecesi*, çev. Tahsin Yücel, Metis Yayınları, İstanbul, Birinci basım, Eylül 1989.) Aslında bir edebiyat eleştirmeni olan Barthes, göstergebilimle ilgilenen herkes için temel düzeyde metinler sunar. Önerilir.

Barthes, Roland. *S/Z*. 1970. Çev. Richard Miller. Richard Howard'ın önsözüyle. New York: Hill and Wang, 1974. (*S/Z*, çev. Sündüz Öztürk Kasar, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1996)

Barthes, Roland. *Mythologies*. Çev. Annette Lavers. New York: Hill and Wang, 1972. (*Çağdaş Söylenler*, çev. Tahsin Yücel, Hürriyet Vakfı Yayınları, İstanbul, Birinci basım, Haziran 1990.)

Barthes, Roland. *The Pleasure of the Text*. 1973. Çev. Richard Miller (Richard Howard'ın metin üzerine bir notuyla), New York: Hill and Wang, 1975.

Bazin, André. *What Is Cinema?* İki Cilt. Der. ve Çev. Hugh Gray. Berkeley: University of California Press, 1967, 1971. (*Sinema Nedir*, çev. İbrahim Şener, Sistem Yayıncılık, İstanbul, Birinci basım, Ekim 1993.) Seçilen metinler, birçok ciltten oluşan *Qu'est-ce que le cinéma?*'dan. Temel nitelikte.

Bazin, André. *The Cinema of Cruelty*. New York: Okpaku Communications, 1977.

Bellour, Raymond, Thierry Kuntzel ve Christian Metz (der.) *Psychoanalyse et cinéma*. Paris: Éditions du Seuil, 1975. Fransız psikoanalitik göstergebilim.

Benjamin, Walter. *Illuminations*. Yayıma hazırlayan: Hannah Arendt. New York: Schocken, 1968. Önde gelen diyalektik eleştirmenlerden birisi tarafından, 1930'lu yıllarda yazılmış denemeler. Özellikle bkz. "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction." ("Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı", *Pasajlar* içinde, çev. Ahmet Cemal, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, Birinci basım, Aralık 1993. "Mekanik Yeniden Üretim Çağı'nda Sanat Yapıtı", Çev. Hakkı Hünler, *Edebiyat Eleştiri*, İzmir, sayı 2-3, 1994, ss. 77-97.) Yeni ufuklar açan makale; önerilir.

Bettetini, Gianfranco. *The Language and Technique of the Film*. Den Haag: Mouton, 1973. Bir öncü İtalyan göstergebilimci.

Bondanella, Peter. *Umberto Eco and the Open Text: Semiotics, Fiction, and Popular Culture*. New York: Cambridge University Press, 1997.

Bordwell, David. *Narration in the Fiction Film*. Madison: University of Wisconsin Press, 1985.

Bordwell, David. *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*. New York: Oxford University Press, 1989.

Bordwell, David ve Noël Carroll (der.) *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*. Madison, WI: University of Wisconsin Press, 1986. Başlık her şeyi söylüyor.

Burch, Noël. *The Theory of Film Practice*. New York: Praeger, 1973. İngiliz dilinde, iki temel göstergebilim yaklaştırmından biri.

Cameron, Ian (der.) *Movie Reader*. New York: Praeger, 1972. İlk olarak son derece saygın bir dergi olan *Movie*'de yayımlanmış, çeşitli konularda otuz üç makale. *Movie* "Panteon"u da dahil.

Cavell, Stanley. *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film*. New York: Viking, 1971. Tavsiye edilir. .

Cooke, Alistair (der.) *Garbo & the Night Watchmen*. 1937. Londra: Secker & Warburg, 1971. Otuzlu yıllardan klasik bir antoloji.

Denby, David. *Awake in the Dark: An Anthology of American Film Criticism 1915 to the Present*. New York: Random House, 1977.

Dovzhenko, Alexander. *The Poet as Filmmaker: Selected Writings*. Çeviren ve yayına hazırlayan: Marco Carynnyk. Boston: MIT Press, 1973.

Ebert, Roger (der.) *Roger Ebert's Book of Film*. New York: Norton, 1996. Ebert'in gözde makalelerinin eklektik bir derlemesi.

Eco, Umberto. *The Semiotic Threshold*. Den Haag: Mouton, 1973.

Eco, Umberto. *A Theory of Semiotics*. Bloomington: University of Indiana Press, 1976. Daha sonra roman yazarı olarak (*The Name of the Rose -Gülün Adı-* uluslararası bir başarı, şöhret ve paraya kavuşacak olan bir akademisyenin (göstergebilimi gerçekten popülarize etmenin bir yolunu bulmuş, az bulunur bir bilginin) yeni ufuklar açan çalışması.

Eisenstein, Sergei. *Film Sense*. New York: Harcourt, Brace & World, 1947. (*Film Duyumu*, çev. Nijat Özön, Payel Yayınevi, İstanbul, Birinci basım, Ekim 1984.) Asli ve temel nitelikte.

Eisenstein, Sergei. *Film Form*. New York: Harcourt, Brace & World, 1949. (*Film Biçimi*, çev. Nijat Özön, Payel Yayınevi, İstanbul, Birinci basım, Nisan 1985.) Asli ve temel nitelikte.

Eisenstein, Sergei. *Film Essays and a Lecture*. New York: Praeger, 1970. (*Sinema Sanatı*, çev. Nilgün Şarman, Payel Yayınevi, Birinci basım, Aralık 1993, İstanbul).

Ellis, John (der.) *Screen Reader One: Cinema/Ideology/Politics*. Londra: S.E.F.T., 1977. Seçilen metinler, yetmişlerin etkili bir dergisinden.

Farber, Manny. *Negative Space*. New York: Praeger, 1971. "Dışarıdan" bakış açısı.)

Ferguson, Otis. *The Film Criticism of Otis Ferguson*. Robin Wilson (der.) Philadelphia: Temple University Press, 1973.

Friedberg, Anne. *Window Shopping: Cinema and the Postmodern*. Berkeley: University of California Press, 1993.

Gilliatt, Penelope. *Unholy Fools*. New York: Viking, 1973.

Godard, Jean-Luc. *Godard on Godard*. Çev. Tom Milne. New York: Viking, 1972. Zor okunuyor ama önemli. Godard'ın bir eleştirmen olarak 1952-67 arasındaki yazılarından bir antoloji.

Greene, Graham. *Graham Greene on Film: Collected Film Criticism 1935-39*. Londra: Secker and Warburg; New York: Simon & Schuster, 1972. Yeniden basım: New York ve Oxford: Oxford University Press, 1980.

Grierson, John. *Grierson on Documentary*. 1947. Yayına hazırlayan: Forsyth Hardy. New York: Praeger, 1971.

Hammond, Paul (der.) *The Shadow and Its Shadow: Surrealist Writings on Cinema*. Londra: British Film Institute, 1978. Belgelerin önemli bir derlemesi.

Harvey, David. *The Condition of Post-Modernity*. Cambridge, MA.: Blackwell, 1989. (*Postmodernliğin Durumu*, çev. Sungur Savran, Metis Yayınları, İstanbul, Birinci basım, Kasım 1997).

Heath, Stephen. *Questions of Cinema*. Bloomington: University of Indiana Press, 1981.

Hillier, Jim (der.) *Cahiers du Cinéma*. Cilt 1: *The 1950s-Neorealism, Hollywood, New Wave*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1985. Son derece etkili bir dergiden seçme makaleler.

Hillier, Jim (der.) *Cahiers du Cinéma*. Cilt II: *1960-1968-New Wave, New Cinema, Reevaluating Hollywood*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1986. Bu etkili dergiden daha çok makale.

Horkheimer, Max ve Theodor W. Adorno. *Dialectic of Enlightenment*. 1944. Çev. John Cumming. New York: Continuum, 1988. (*Aydınlanmanın Diyalektiği -I*, Birinci basım, 1995; *Aydınlanmanın Diyalektiği -II*, Birinci basım 1996; çev. Oğuz Özügül, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.)

Jameson, Fredric. *Marxism and Form*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1971. (*Marksizm ve Biçim*, çev. Mehmet H. Doğan, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, Birinci basım, Ocak 1977.) Sinema hakkında değil. Düzyazıların yoğunluğuna rağmen, diyalektik eleştiriye önemli bir giriş metni. Önerilir.

Jameson, Fredric. *The Prison-House of Language*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1972. Göstergebilim ve ilgili alanlar için faydalı bir giriş.

Jameson, Fredric. *Political Unconsciousness*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1982.

Jameson, Fredric. *Signatures of the Visible*. New York: Routledge, 1990. Postmodern materyalist kuramın belirli filmlerin okumanmasına uygulanması.

Jameson, Fredric. *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham, NC: Duke University Press, 1991. (*Postmodernizm, ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı*, çev. Nuri Plümer, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, Birinci basım, Şubat 1994.)

Jay, Martin. *The Dialectical Imagination*. Boston: Little, Brown, 1973. Frankfurt Okulu'nun bir incelemesi. (*Diyalektik İmgelem*, çev. Ünsal Oskay, Ara Yayıncılık, İstanbul, Birinci Basım, 1989.)

Kael, Pauline. *I Lost It at the Movies*. New York: Bantam, 1965. Kael'in periyodik yayınlarda yer alan, altmışlardan seksenlere dek uzanan kapsamlı çalışması, emsalsiz biçimde tamı tamına derlenmiştir. Serinin izleyen ciltleri, bütünüyle cinsel yan anlamları yankılayan başlıklara sahiptir: *Kiss Kiss Bang Bang*. New York: Bantam, 1968. *Going Steady* [Düzenli Flört]. New York: Bantam, 1971. *Deeper into Movies* [Filmlerin İçine Daha Derine]. New York: Bantam, 1974. *Reeling* [Makaraya Sarma]. Boston: Little, Brown, 1976. *When the Lights Go Down* [Işıklar Kararınca]. New York: Holt, Rinehart, & Winston, 1980. *Hooked* [Çengele Yakalanmış]. New York: Dutton, 1989. *Movie Love* [Sinema Aşkı]. New York: Dutton, 1991. *For Keeps* [Dibine Kadar]. New York: Dutton, 1994. Ayrıca, 1963'ün *Film Quarterly*, Bahar, Yaz ve Güz sayılarındaki (16:3, 16:4, 17:1), *auteur* kuramı üzerinde Kael ve Andrew Sarris arasındaki tartışmaya bakınız.

Kael, Pauline. *5001 Nights at the Movies*. Gözden geçirilmiş Basım. New York: Henry Holt, 1982, 1991. Kael'in genel rehberi, daha çok *The New Yorker* dergisinde yayımlanmış kısa yazılardan oluşuyor.

Kaplan, E. Ann. *Postmodernism and Its Discontents: Theories, Practices*. London: Routledge, 1988.

Kaplan, E. Ann. *Psychoanalysis and Cinema*. New York: Routledge, 1990.

Kauffmann, Stanley. *Figures of Light*. New York: Harper & Row, 1971. Film eleştirisi ve yazınsal duyarlılık. Diğer koleksiyonlar: *Living Images*. New York: Harper & Row, 1975. *A World on Film*. New York: Harper & Row, 1966.

Kauffmann, Stanley ve Bruce Henstell (der.) *American Film Criticism: From the Beginnings to Citizen Kane*. New York: Liveright, 1972. Son derece yararlı bir antoloji. Geniş kapsamlı ve eksiksiz.

Kracauer, Siegfried. *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*. New York: Oxford University Press, 1960. Gerçekçi kuramın temel bir izahı. Tavsiye edilir.

Kuhn, Annette. *Women's Pictures: Feminism and Cinema*. New York: Routledge, 1982.

Kuleshov, Lev. *Kuleshov on Film*. Berkeley: University of California Press, 1975.

Lacan, Jacques. *Écrits: A Selection*. New York: Norton, 1977. İngilizce'de Lacan'ın çalışmalarına giriş.

Lane, Michael (der.) *Introduction to Structuralism*. New York: Basic Books, 1970. Özel olarak sinema hakkında değil ama yararlı bir başlangıç.

Langlois, Henri. *Trois cents ans de cinéma: Écrits*. Yayıma hazırlayan: Jean Narboni, Paris: Cahiers du Cinéma/Cinémathèque Française, 1986. Ünlü arşivcinin bir araya getirilmiş metinleri.

Lapsley, Robert ve Michael Westlake. *Film Theory: An Introduction*. Manchester: Manchester University Press, 1989.

Lindsay, Vachel. *The Art of the Moving Picture*. New York: Macmillan, 1915. Şair, sinemanın henüz çok genç olan sanatsal boyutunu tetkik ediyor.

Lopate, Phillip. *Totally Tenderly Tragically: Essays and Criticism from a Lifelong Love Affair with the Movies*. New York: Doubleday, 1998. Kıdemli bir deneme yazarının film yazılarından derleme.

Lorentz, Pare. *Lorentz on Film*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1975. Eleştirmen olarak sinemacı.

MacCann, Richard D. (der.) *Film: A Montage of Theories*. New York: Dutton, 1966. Sinemacı ve eleştirmenlerden kırk deneme. Önerilir.

Macdonald, Dwight. *On Movies*. New York: Berkley, 1971. Macdonald'ın film eleştirisine sorumlu yaklaşımı, sanatla yüzleşen temel siyasal duyarlılıkların yararlı bir görünümünü sunar. Erken dönem film eleştirisinin bir klasiği.

Mast, Gerald, Marshall Cohen ve Leo Braudy (der.) *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. 1974. Beşinci basım. New York: Oxford University Press, 1998. Kuramsal metinlerin son derece yararlı bir derlemesi. Şiddetle önerilir.

McConnell, Frank. *Storytelling and Mythmaking: Images from Film and Literature*. New York: Oxford University Press, 1979. İlginç bir anlatı kuramı.

Mekas, Jonas. *Movie Journal: Rise of the New American Cinema 1959-1971*. New York: Macmillan, 1972. Mekas, underground "Yeni Amerikan Sineması"nın kaydını tutan kişi ve anlatısal-olmayan sinemanın önde gelen yönetmenidir.

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 cinéma*'sının (Paris: Éditions Klincksieck, 1968, 1972 - *Sinemada Anlam Üstüne Denemeler*, çev. Oğuz Adanır, Ajans Tümer Yayınları, İzmir, 1986) ilk cildinin İngilizce bir versiyonu. Metz, sinema göstergebiliminin önde gelen kuramcısıdır. (Düşüncesinin, *Film Language* yazıldıktan sonra geliştiği gözden kaçırılmasın). Tavsiye edilir.

Metz, Christian. *Language and Cinema*. Çev. Donna Jean Umiker-Sebeok. Den Haag: Mouton, 1974. *Langage et cinéma*'nın (Paris: Larousse, 1971) İngilizce versiyonu.

Metz, Christian. *The Imaginary Signifier*. Bloomington: Indiana University Press, 1982.

Metz, Christian. *Psychoanalysis and Cinema*. Londra: Macmillan, 1983.

Metz, Christian. *L'Énonciation impersonelle ou le site du film*. Paris: Méridiens Klincksieck, 1992.

Miller, Mark Crispin (der.) *Seeing Through Movies*. New York: Pantheon, 1990.

Münsterberg, Hugo. *The Film: A Psychological Study. The Silent Photoplay in 1916*. New York: D. Appleton, 1916. Yeniden basım: New York: Dover, 1970. Sinema psikolojisine ilk yaklaşımlardan biri.

Neale, Steven. *Genre*. Londra: British Film Institute, 1980.

Nichols, Bill (der.) *Movies and Methods: An Anthology*. İkinci basım. Berkeley: University of California Press, 1985. İki cilt. Çağdaş eleştirilerin önemli bir antolojisi. Tavsiye edilir.

Oshima, Nagisa. *Cinema, Censorship, and the State*. Boston: MIT Press, 1992.

Palmer, R. Barton. *The Cinema Text: Methods and Approaches*. New York: AMS Press, 1989.

Pasolini, Pier Paolo. *Lutheran Letters*. 1976. Çev. Stuart Hood. Manchester: Carcanet New Press and Dublin: Raven Arts Press, 1983.

Penley, Constance (der.) *Feminism and Film Theory*. New York: Routledge, 1988.

Potamkin, Harry Alan. *The Compound Cinema: The Film Writings of Harry Alan Potamkin*. Yayına hazırlayan: Lewis Jacobs. New York: Teachers College Press, 1978. 1930'ların en önemli eleştirmenlerinden bir tanesi.

Pudovkin, V. I. *Film Technique and Film Acting*. 1929, 1937. Yeniden basım: New York: Grove, 1970. Eisenstein'ın yanı sıra, en önemli Sovyet kuramcısı.

Rohdie, Sam (der.) "Cinema Semiotics and the Work of Christian Metz," *Screen* 14:1/2 (Bahar/Yaz 1973). İngilizce'deki denemelerin, dönüm noktası niteliğindeki bir derlemesi.

Sarris, Andrew. *Confessions of a Cultist*. New York: Simon & Schuster, 1970. Kael ile birlikte, altmış ve yetmişlerin en etkili Amerikalı eleştirmeni. *Auteur* kuramını Amerika'da popüler hale getiren kişi. Diğer derlemeler: *The Primal Screen: Essays on Film and Related Subjects*. New York: Simon & Schuster, 1973. *Politics*

and Cinema. New York: Columbia University Press, 1979.

Silverman, Kaja. *The Subject of Semiotics*. New York Oxford University Press, 1983.

Simon, John. *Movies into Films: Film Criticism 1967-70*. New York: Dial Press, 1971. Kahraman olarak eleştirmen; muhafazakâr estetiği en iyi temsil eden örnek. Ayrıca, *Private Screenings*. New York: Berkley, 1967.

Solanas, Fernando ve Octavio Getino. "Towards a Third Cinema." *Cineaste* IV:3 1970.

Sontag, Susan. *Against Interpretation*. New York: Delta, 1966.

Sontag, Susan. *Styles of Radical Will*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1970. Godard ve Bergman üzerine önemli denemeler.

Sontag, Susan. *On Photography*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1977. (*Fotoğraf Üzerine*, çev. Reha Akçakaya, Altıkırkbeş Yayınları, İstanbul, Birinci basım, Mayıs 1993).

Staiger, Janet. *Interpreting Films: Studies in the Historical Reception of American Cinema*. Princeton: Princeton University Press, 1992.

Thompson, Kristin. *Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis*. Princeton: Princeton University Press, 1988.

Truffaut, François. *The Films in My Life*. New York: Grove Press, 1978.

Tudor, Andrew. *Theories of Film*. New York: Viking, 1973. Yararlı bir araştırma.

Tyler, Parker. *Classics of the Foreign Film*. New York: Citadel, 1962. Kendi döneminde etkili.

Warshow, Robert. *The Immediate Experience*. 1962. Yeniden basım. New York: Atheneum, 1970. Sinemanın yetişme çağında, Agee'nin yanı sıra en önemli eleştirmen. Özellikle popüler bir sanat olarak film üzerine yararlı.

Weinberg, Herman G. *Saint Cinema: Writings on the Film: 1929-1970*. New York: Dover, 1973.

Wollen, Peter. *Signs and Meaning in the Cinema*. İkinci basım. New York: Viking, 1972. (*Sinemada Göstergeler ve Anlam*, çev. Zafer Aracagök, Metis Yayınları, İstanbul, Birinci basım, Şubat 1998.) İngilizce'de, yeni ufuklar açan bir göstergebilim çalışması. Şiddetle tavsiye edilir.

Wollen, Peter. *Readings and Writings*. Londra: Verso, 1982.

Wood, Robin. *Personal Views: Explorations in Film*. Londra: Gordon Frazer, 1976.

6. MEDYA

Allen, Robert C. *Speaking of Soap Operas*. Chapel Hill, NC: University of North Carolina Press, 1985.

Allen, Robert C. (der.) *Channels of Discourse, Reassembled*. İkinci basım. Chapel Hill, NC: University of North Carolina Press, 1992. Eleştirinin, belirli gösteriler üzerinde uygulanmış kuram ve yöntemleri.

Altick, Richard D. *The English Common Reader: A Social History of the Mass Reading Public, 1800-1900*. Chicago: University of Chicago Press, 1963.

Ang, Ian. *Watching Dallas*. Londra: Methuen, 1985.

Arlen, Michael. *Living Room War: Writings About Television*. New York: The Viking Press, 1969.

Auletta, Ken. *Three Blind Mice: How the TV Networks Lost Their Way*. New York: Random House, 1991.

Balio, Tino. *Hollywood in the Age of Television*. Boston: Unwin Hyman, 1990.

Barnouw, Erik. *A History of Broadcasting in the United States*. New York: Oxford University Press. Cilt I: *A Tower in Babel*, 1966. Cilt II: *The Golden Web*, 1968. Cilt III: *The Image Empire*, 1970. Konu üzerine standart bir çalışma. Şiddetle önerilir.

Barnouw, Erik. *The Sponsor: Notes on a Modern Potentate*. New York: Oxford University Press, 1978. Kısa ve özlü bir analiz.

Barnouw, Erik. *Tube of Plenty: The Evolution of American Television*. New York: Oxford University Press, Gözden geçirilmiş İkinci basım. 1990. *A History of Broadcasting in the United States*'in düzeltilmiş tek ciltlik hali. Şiddetle önerilir.

Bibb, Porter. *It Ain't as Easy as It Looks: Ted*

Turner's Amazing Story. New York: Crown, 1993.

Boddy, William. *Fifties Television: The Industry and its Critics*. Urbana: University of Illinois Press, 1990.

Briggs, Asa. *A History of Broadcasting in the United Kingdom*. Üç Cilt. Oxford and New York: Oxford University Press, 1961-79.

Brooks, John. *Telephone: The First Hundred Years*. New York: Harper & Row, 1976.

Brown, Les. *Television: The Business Behind the Box*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1972.

Carey, James W. *Communication as Culture: Essays on Media and Society*. New York: Routledge, 1989. Mesleğin jargonunu kullanmayan, mükemmel bir kuram.

Chapple, Steve ve Reebee Garofalo. *Rock 'n' Roll Is Here To Pay: The History and Politics of the Music Industry*. Chicago: Nelson-Hall, 1977. Konuya mükemmel bir giriş.

Compaine, Benjamin M. (der.) *Who Owns the Media? Concentration of Ownership in the Mass Communications Industry*. New York: Harmony, 1979, 1980. Özellikle Thomas Guback'ın teatral film üzerine olan bölümüne bakınız.

Czitrom, Daniel. *Media and the American Mind: From Morse to McLuhan*. Chapel Hill, NC: University of North Carolina Press, 1982.

Dannen, Fredric. *Hit Men: Power Brokers and Fast Money Inside the Music Business*. New York: Vintage, 1991.

Downing, John ve diğerleri (der.) *Questioning the Media: A Critical Introduction*. Newbury Park: Sage, 1990.

Feuer, Jane, Paul Kerr ve Tise Vahimagi (der.) *MTM: "Quality Television."* Londra: British Film Institute, 1984.

Fiske, John. *Television Culture*. Londra: Methuen, 1987.

Fiske, John ve John Hartley. *Reading Television*. Londra: Methuen, 1978; New York: Routledge, 1982. Bir klasik.

Flichy, Patrice. *Une histoire de la communication moderne: espace public et vie privée*. Paris: Éditions de la découverte, 1991.

Fornatale, Peter ve Joshua E. Mills. *Radio in the Television Age*. Woodstock, NY: Overlook Press, 1980.

Friendly, Fred. *Due to Circumstances Beyond Our Control*. New York: Random House, 1967. Friendly, televizyon haberleri bir işkolu olarak doğduğunda, gelişmelerin merkezindeydi. Önemli bir hatıra.

Frith, Simon. *Sound Effects: Youth, Leisure, and the Politics of Rock 'n' Roll*. New York: Pantheon, 1981.

Frith, Simon, Andrew Goodwin ve Lawrence Grossberg (der.) *Sound & Vision: The Music Video Reader*. Londra: Routledge, 1993.

Gans, Herbert. *Deciding What's News*. New York: Random House, 1979.

Garnham, Nicholas. *Structures of Television*. İkinci basım. Londra: British Film Institute, 1978.

Gitlin, Todd. *The Whole World Is Watching: Mass Media in the Making and Unmaking of the New Left*. Berkeley: University of California Press, 1980.

Gitlin, Todd. *Inside Prime Time*. New York: Pantheon, 1983.

Gitlin, Todd. *Watching Television*. New York: Pantheon, 1986.

Greenfield, Jeff. *Television: The First Fifty Years*. New York: Harry N. Abrams, 1977. Bir resim kitabı ama Greenfield'in metni iyi bir araştırma sunuyor.

Innis, Harold. *The Bias of Communication*. Toronto: University of Toronto Press, 1951, 1973. Yeni ufuklar açıcı.

Kaplan, E. Ann. *Regarding Television: Critical Approaches-An Anthology*. Frederick, MD: University Publications of America, 1983.

Kaplan, E. Ann. *Rocking Around the Clock: Music, Television, Postmodernism, and Consumer Culture*. New York: Routledge, 1987. MTV fenomeninin analizi.

Liebling, A. J. *The Press*. 1960. Yeniden basım. New York: Ballantine Books, 1975. Büyük basın eleştirmene ait klasik bir çalışma.

Leonard, John. *Smoke and Mirrors: Violence, Television, and Other American Cultures*. New York: New Press, 1997. On yıl için, Leonard CBS'in *Sunday Morning* programında bizim önde gelen televizyon eleş-

tirmenimiz olarak fikirlerini açıkladı. Buradaki, herşeye bir yukarıdan bakış.

MacDonald, J. Fred. *One Nation Under Television: The Rise and Decline of Network Television*. New York: Pantheon, 1990. İyi bir genel bakış.

Mander, Jerry. *Four Arguments for the Elimination of Television*. New York: Morrow, 1978. Soruna mutlakçı bir yaklaşım fakat tahrik edici.

Mankiewicz, Frank ve Joel Swerdlow. *Remote Control: Television and the Manipulation of American Life*. New York: Times Books, 1978. Tavsiye edilir.

Marc, David. *Demographic Vistas: Television in American Culture*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1984. Program planlamasına eleştirel yaklaşımlar.

Marc, David. *Comic Visions*. New York: Routledge, 1989.

Mayer, Martin. *About Television*. New York: Harper & Row, 1974.

McArthur, Colin. *Television and History*. Londra: British Film Institute, 1978.

McLuhan, Marshall. *Understanding Media: The Extensions of Man*. New York: McGraw-Hill, 1964. İhtilaflı ve sıklıkla anlaşılmaz ama ufuk açıcı.

McRobbie, Angela. *Postmodernism and Popular Culture*. Londra: Routledge, 1994.

Miller, Jonathan. *Marshall McLuhan*. New York: Viking Press, 1971. Komedyen/doktor/yapımcı/yazar, mürşidi ele alıyor.

Miller, Mark Crispin. *Boxed In: The Culture of TV*. Evanston, IL: Northwestern University Press, 1988.

Monaco, James ve diğerleri. *Celebrity: Who Gets It, How They Use It, Why It Works*. New York: Delta Books, 1978. Yetmişli yılların yıldız imajlarının analizini içeriyor.

Monaco, James ve diğerleri. *Media Culture: Television, Books, Radio, Records, Magazines, Newspapers, Movies*. New York: Delta Books, 1978.

Mueller, Claus. *The Politics of Communication*. New York: Oxford University Press, 1973.

Naremore, James ve Patrick Brantlinger (der.) *Modernity and Mass Culture*. Bloomington: Indiana University Press, 1991.

Newcomb, Horace. *TV: The Most Popular Art*. New York: Doubleday, 1974.

Newcomb, Horace (der.) *Television: The Critical View*. Beşinci basım. New York: Oxford University Press, 1994. Bir standart haline geldi, temel bir antoloji.

Newcomb, Horace ve Robert Alley. *The Producer's Medium: Conversations with Creators of American TV*. New York: Oxford University Press, 1983.

Palmer, Tony. *All You Need Is Love: The Story of Popular Music*. New York: Grossman, 1976.

Postman, Neil. *Amusing Ourselves to Death*. New York: Viking Penguin, 1986. (*Televizyon: Öldüren Eğlence - Gösteri Çağında Kamusal Söylem*, çev. Osman Akınhay, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1994)

Powers, Ron. *The Newscasters: The News Business as Show Business*. New York: St. Martin's Press, 1977.

Schiller, Herbert I. *Mass Communications and American Empire*. Boston: Beacon Press, 1969.

Schiller, Herbert I. *Culture, Inc.: The Corporate Takeover of Public Expression*. New York: Oxford University Press, 1989.

Schwartz, Tony. *The Responsive Chord: How Radio and TV Manipulate You*. New York: Anchor, 1973.

Shanks, Bob. *The Cool Fire: How To Make It in Television*. New York: Norton, 1976.

Sklar, Robert. *Prime-Time America: Life On and Behind the Television Screen*. New York: Oxford University Press, 1980.

Smith, Anthony. *The Newspaper: An International History*. Londra: Thames & Hudson, 1979. Bir giriş metni.

Smith, Anthony. *Good-bye, Gutenberg: The Newspaper Revolution of the Eighties*. New York: Oxford University Press, 1980.

Smith, Anthony ve Richard Paterson (der.) *Television: An International History*. İkinci basım. New York: Oxford University Press, 1998. Temel başvuru eseri.

Smith, Sally Bedell. *In All His Glory: The Life of William S. Paley*. New York: Simon & Schuster, 1990. Dikkate değer bir biyografi.

Smithsonian Institution. *History of Music Machines*. New York ve Londra: Drake, 1975. Erik Barnouw'un sunuşuyla.

Tebbel, John. *The Media in America*. New York: Mentor, 1974. Yazılı ve görsel medyanın izini sürüyor.

Williams, Raymond. *Television: Technology and Cultural Form*. New York: Schocken, 1975. Tavsiye edilir.

Williams, Raymond. *Communications*. Üçüncü basım. Londra: Penguin, 1976.

Winn, Marie. *The Plug-in Drug: Television, Children, and the Family*. New York: Viking and Bantam, 1977. Yazıldığı dönemde etkiliydi, hâlâ öyle.

Wright, John W. ve diğerleri. *Edsels, Luckies, and Frigidaires: Advertising the American Way*. New York: Delta Books, 1978. Tarihsel reklamların ilginç derlemesi.

Wright, John W. *The Commercial Connection: Advertising and the American Mass Media*. New York: Delta Books, 1979. Makalelerin yararlı bir derlemesi; eklerle birlikte.

Zook, Kristal Brent. *Color by Fox: The Fox Network and the Revolution in Black Television*. New York: Oxford University Press, 1999.

7. YENİ MEDYA

Apple Computer, Inc. *Macintosh Human Interface Guidelines*. Reading, MA: Addison-Wesley, 1992. Arayüz tasarımıyla ilgilenen herkes için bu bir kutsal kitap.

Augarten, Stan. *State of the Art: A Photographic History of the Integrated Circuit*. New York: Ticknor & Fields, 1983. Birkaç kuşaktır artık modası geçti ama hâlâ öğretici.

Augarten, Stan. *Bit by Bit: An Illustrated History of Computers*. New York: Ticknor & Fields, 1984. İlk dönem tarihinin ilginç ve yararlı bir araştırması.

Benedikt, Michael. *Cyberspace: First Steps*. Cambridge, MA: MIT Press, 1991.

Brinkley, Joel. *Defining Vision: How Broadcasters Lured the Government into Inciting a Revolution in Television*. San Diego: Harcourt Brace & Company, 1997. Yüksek seçikli televizyon standardının ma-

Eco, Umberto. *Travels in Hyperreality*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1986. Kültür ve medya üzerine önemli makaleler içeriyor.

Elsaesser, Thomas ve Kay Hoffman (der.) *Cinema Futures: Cain, Abel or Cable? The Screen Artsin the Digital Age*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 1998. Sayısal meydan okuma üzerine denemelerin uluslararası bir derlemesi.

Gabler, Neal. *Life The Movie: How Entertainment Conquered Reality*. New York: Alfred A. Knopf, 1998. Gabler'in Huxley eleştirisini ele alışı.

Harley, Robert. *The Complete Guide to High-End Audio*. İkinci basım. Albuquerque, NM: Acapella, 1994, 1998. Harley yeni teknolojiyi yalın ve özlü biçimde açıklıyor.

Harley, Robert. *Home Theater for Everyone*. Albuquerque, NM: Acapella, 1997. Yeni sayısal ses ve video labirenti için yararlı bir tanıtım.

Hiltzik, Michael. *Dealers of Lightning: Xerox PARC and the Dawn of the Computer Age*. New York: Harper Business, 1999. Mikro bilgisayarın eksiksiz bir tarihi.

Johnson, Steven. *Interface Culture: How New Technology Transforms the Way We Create and Communicate*. New York: Harper Edge, 1997. *Feed*'in editörü, yeni medya ile ilgili görüşlerini ortaya koyuyor.

Kelly, Kevin. *Out of Control: The New Biology of Machines, Social Systems, and the Economic World*. MA: Addison-Wesley, 1994. Duyarlı bir yaklaşım.

Levinson, Paul. *Digital McLuhan: A Guide to the Information Millenium*. New York: Routledge, 1999. Otuz yıl sonra McLuhan'ın düşüncelerine bir yaklaşım.

Levy, Steven. *Insanely Great: The Life and Times of Macintosh, the Computer That Changed Everything*. New York: Viking, 1994. Apple tarihinin incelenişi.

Long, Mark. *The World of Satellite TV: Covering MPEG Digital TV*. Dokuzuncu Basım. Summertown TN: The Book Publishing Company, 1998. Konuya dair standart bir rehber.

Book of Information Age Inventions. Boston: Houghton Mifflin Company, 1993. Aynı kişinin sergisine eşlik eden bir kitap ve enformasyon teknolojisinin eksiksiz bir araştırması.

Luther, Arch. *Principles of Digital Audio and Video*. Boston: Artech House, 1997. Konuyla ilgili mükemmel bir teknik başlangıç.

Luther, Arch. *Video Recording Technology*. Boston: Artech House, 1999.

Negroponte, Nicholas. *Being Digital*. New York: Alfred A. Knopf, 1995. Bir multimedya öncüsü de olan, MIT dahilindeki Media Lab'in kurucusunun bilgi toplumunun geleceği üzerine tasarıları.

Nelson, Ted. *Computer Lib/Dream Machines*, 1974. Gözden geçirilmiş basım. Redmond, WA: Microsoft Press, 1987. Klasik bir metin.

Norman, Donald A. *The Design of Everyday Things*. New York: Doubleday, 1988, 1990. Psiko-semiyotik üzerine, arayüz kuramında bir klasik haline gelmiş önde gelen bir deneme.

Smith, Anthony. *Books to Bytes: Knowledge and Information in the Post Modern Era*. Londra: British Film Institute, 1993.

Stoll, Clifford, *The Cuckoo's Egg*. New York: Doubleday, 1989. Burada, bir yıldan fazla sürmüş internet casusluğu efsanesinin içine çekilen, 1980'ler ortası astronomu Clifford Stoll'un öyküsü anlatılıyor. Konu hakkında bir PBS belgeseli ve çok sayıda konferans şebeke kırıcılığının başlıca mitlerinden birini biçimlendirmeye yardımcı oldu.

Stoll, Clifford. *Silicon Snake Oil: Second Thoughts on the Information Highway*. New York: Doubleday, 1995. Bir internet kahramanı fark ediyor ki, bütün avantajlarına karşın *web*, tıpkı daha önceki televizyon gibi benzer sosyal ve siyasal sorunları gündeme getiriyor.

Taylor, Jim. *DVD Demystified: The Guidebook for DVD-Video and DVD-ROM*. New York: McGraw-Hill, 1997. Teknik yazıya dair bir yetenek gösterisi olan Jim Taylor'un kitabı karmaşık bir konuyu zarif ve sağduyulu bir biçimde açıklıyor. Her türden sayısal medyayla ilgilenen herkesin okuması gerekir.

Tognazzini, Bruce. *Tog on Interface*. Reading, MA: Addison-Wesley, 1992. Bir arayüz mürşidi, aydınlatıcı bir biçimde, özgül sorunların üstesinden geliyor.

Wallace, James ve Jim Erickson. *Hard Drive: Bill Gates and the Making of the Microsoft Empire*. New York: John Wiley & Sons, 1992. Microsoft serüveninin ilk dönemine iyi bir kuşbakışı.

İkinci Kısım: Başvuru

8. KATALOG VE ANSİKLOPEDİLER

FİLM

Videonun yükselişi, sinemayla ilgili başvuru kitaplarını yayımcılık projeleri haline getirdi. Şimdi kitabevlerinin başvuru kitapları raflarında düzinelerce seçenek mevcut durumda. Altmışlarda bu tür bilgilere ulaşmak son derece zordu. Georges Sadoul Fransa'da ve Roger Manvell ile Tim Cawkwell Britanya'da, kapsamlı sinema başvuru kitapları alanında öncü oldular. Yaklaşık aynı dönemlerde, Peter Cowie yıllık Film Rehberleri serisine başlarken, İngiltere'de Leslie Halliwell ve Amerika'da Leonard Maltin de, televizyonda gösterilen filmler üzerine olan kendi popüler rehberlerinin ilk basımlarını yayımladılar. Bu alanda bir öncü olan ve hâlâ çalışmaya devam eden Steven Scheuer on yıllarca önce 1958'de bu işleri yapmıştı.

Ephraim Katz, 1980'lerde yoğun aşkının ürünü olarak, *The Film Encyclopedia*'yı yayımladı. 1994'de, ikinci basım baskıya gitmeden önce öldü. Richard Roud'un *Cinema: A Critical Dictionary*'si 1980'de yayımlandı. Roud şöhretini, Jean-Luc Godard'ın ilk savunucusu ve 1960 ve 1970'lerde, Avrupa filmlerinin Amerikan pazarına sunulmasına kılavuzluk eden New York Film Festivali'nin yönetmeni olarak yapmıştı. 1989'da hayata veda etmesine karşın etkisi hâlâ hissediliyor. Diğer taraftan

yine 1980'lerde Hans-Michael Bock kendi hacimli çalışmasına, seri halinde yayımlanan ve şimdilerde binlerce sayfaya ulaşan *CineGraph*'a başladı. 1984'de iki sinema meraklısı Jay Robert Nash ve Stanley Ralph Ross, yazarlarının özelliğini taşıyan çok ciltli film kataloglarını, *The Motion Picture Guide*'ı çıkardılar. Şirketleri CineBooks, daha sonra News Corp tarafından satın alındı (ve kısacası Baseline'ın mülkiyetine geçti.) Farklı kişilerin yönetiminde yapılan yıllık güncellemeler, 1998'de Jo Imeson ve James Plot'un yönetimi altında yenilendi.

1990'larda, sinema başvurusunun odağı CD-ROM'a doğru kaydı. Microsoft'un *Cinemania*'sı, Leonard Maltin, Pauline Kael, Baseline ve diğerlerinin desteğiyle, 1998'de tükenmezden önce, hemen hemen üç milyon kopya sattı. CineBooks, *The Motion Picture Guide*'in bir disk versiyonunu yaptı ve Blockbuster da bir CD-ROM sinema başvurusunun sponsorluğunu üstlendi. Bu yazı yazılırken, bunların hepsi dolaşımdan kalkmıştır. Odak bir süredir, Internet Movie Data Base'in (imdb.com) hükümdarlığı altındaki internete doğru kaymış bulunuyor.

The American Film Institute Catalogue of Motion Pictures Produced in the U.S. Vol. F2: Feature Films 1921-1930 (İki cilt); *Vol. F6: Feature Films 1961-1970. Vol. F1: Feature Films 1911-1920; Vol. F3: Feature Films 1931-1940.* 1971, 1976, 1988, 1993. Devam eden bir dizi (uzun metrajlı filmler, kısa metrajlı filmler ve haber filmleri üzerine planlanmış yirmiden fazla cilt) söylendiğine göre tamamlanmış.

Bawden, Liz-Anne (der.) *The Oxford Companion to Film*. New York: Oxford University Press, 1976.

Bock, Hans-Michael (der.) *CineGraph-Lexikon zum deutschsprachigen Film*. Munich: edition text + kritik, 1984- (*serial*). Kapsamlı ve dikkatle araştırılmış filmografiler.

Cawkwell, Tim ve John M. Smith (der.) *The World Encyclopedia of Film*. New York: A&W Visual Library, 1972.

Chirat, Raymond. *Catalogue des films français de long métrage*. Çok sayıda ciltten ve çeşitli yayınevlerinden oluşuyor. *Films de fiction 1919-1929*. Toulouse: Cinémathèque de Toulouse, 1984. *Films sonores de fiction 1929-1939*. Brussels: Cinémathèque Royale de Belgique, 1975. *Films sonores de fiction 1940-1950*. Luxembourg: Éditions Imprimerie Saint-Paul, 1981.

Directory of Films By and/or About Women. Berkeley: Tarihsel Kadın Araştırmaları Merkezi, 1972. Erken dönem bir feminist klasik.

Ebert, Roger. *Roger Ebert's Movie Home Companion*. Kansas City: Andrews & McMeel, 1989-.

Gifford, Denis. *The British Film Catalogue 1895-1985: A Reference Guide*. İkinci basım. Newton Abbot: David & Charles, 1987.

Halliwell, Leslie. *The Filmgoer's Companion*, New York: Charles Scribner's Sons, 1977. Daha sonra düzenli olarak basıldı.

Halliwell, Leslie. *Halliwell's Film Guide*. Londra: Granada, 1977. Daha sonra düzenli olarak basıldı.

Katz, Ephraim. *The Film Encyclopedia*. İkinci basım. New York: Harper-Collins, 1994. Tutkuyla hazırlanmış çok güçlü bir çalışma. Bir sinema bilgininin hazırladığı kitap, ilk kez basıldığı 1980'den bu yana, temel bir başvuru metni haline geldi.

Magill, Frank N. (der.) *Magill's Survey of Cinema: First Series*, 1980; *Second Series*, 1981; *Silent Films*, 1982; *Foreign Language Films*, 1985. Englewood Cliffs, NJ: Salem Press.

Maltin, Leonard (der.) *Movie and Video Guide*. Yıllık. New York: New American Library, Signet 1969- . Küçük açıklamalarla birlikte sunulan binlerce kayıt.

Maltin, Leonard (der.) *Leonard Maltin's Movie Encyclopedia*. New York: Dutton, 1994.

Manvell, Roger ve Lewis Jacobs (der.) *International Encyclopedia of Film*. New York: Crown, 1972.

Monaco, James (der.) *Who's Who in Ameri-*

can Film Now. İkinci basım. New York: New York Zoetrope, 1987. 12 binden fazla aktör, aktris ve yönetmenle ilgili kısa açıklamalar sunan bir rehber. Baseline veri tabanına dayanıyor.

Monaco, James ve James Pallot (der.) Baseline'ın editörleriyle birlikte. *The Encyclopedia of Film*. New York: Perigee Books; Londra: Virgin Books, 1991. Baseline veri tabanına dayanıyor.

Monaco, James ve James Pallot (der.) *The Movie Guide*. New York: Perigee Books, 1992. *The Virgin International Film Guide*, İkinci basım. Londra: Virgin Books, 1993. CineBooks veri tabanına dayanıyor.

Monaco, James. *The Dictionary of New Media*. New York: Harbor Electronic Publishing, 1999. Yeni (ve eski) medya dili üzerine geniş bir araştırma. Sayısal devrim üzerine tanıtım niteliğinde bir bölüm ile birlikte.

The New York Times Directory of the Film. New York: Arno Press, 1970, 1974. Times'daki sineme yazıları için bilgisayarlı isim dizini.

Passek, Jean-Loup (der.) *Dictionnaire du cinéma*. Paris: Larousse, 1986.

Pratt, Douglas. *The Laser Video Disc Companion*. Üçüncü basım. New York: New York Zoetrope, 1995. Lazer diskler üzerine mükemmel ve kapsamlı bir rehber, filmler üzerine ilginç yorumlarla birlikte.

Pratt, Douglas. *Doug Pratt's Guide to DVD - Video*. New York: Harbor Electronic Publishing, 1999. Disk eleştirisi işinde geçirdiği 16 yılın ardından Pratt deneyimini yansıtıyor. Kapsamlı ve öğretici.

Roud, Richard (der.) *Cinema: A Critical Dictionary: The Major Filmmakers*. İki cilt. Londra: Secker & Warburg; New York: Viking, 1980.

Sadoul, Georges. *Dictionary of Films*, *Dictionary of Filmmakers*. Peter Morris tarafından çevrilip güncellendi. Berkeley: University of California Press, 1972.

Scheuer, Steven H. (der.) *Movies on TV*. Yıllık. New York: Bantam Books, 1958- . 20 bin madde. Olay örgüsü özetleri ve kısa eleştiriler..

Thomas, Nicholas (der.) *International Dictionary of Film and Filmmakers*. Beş cilt. Detroit: Saint James Press, 1991-94.

Thomson, David. *A Biographical Dictionary of Film*. İkinci basım. Londra: Secker & Warburg; New York: Morrow, 1981. Yıldızların kişilikleri üzerine kusursuz denemeler. Tavsiye edilir.

Wakeman, John. *World Film Directors*. New York: H. W. Wilson, 1987. İki cilt. Büyük uluslararası kişilikler üzerine yararlı denemeler.

RADYO VE TELEVİZYON

Brooks, Tim ve Earle Marsh. *The Complete Directory to Prime Time Network TV Shows 1946-Present*. New York: Ballantine, 1979. Daha sonra basımları yapıldı.

Brown, Les (der.) *Les Brown's Encyclopedia of Television*. Üçüncü basım. Detroit: Visible Ink Press, 1992. Amerikan televizyon eleştirmenlerinin üstadı tarafından hazırlanmış, pahabiçilmez bir başvuru kitabı.

Buxton, Frank ve Bill Owen. *The Big Broadcast 1920-1950*. New York: Avon, 1972. Radyo için bir başvuru klavuzu.

Dunning, John. *On the Air: The Encyclopedia of Old-Time Radio*. New York: Oxford University Press, 1998. *Tune in Yesterday*'in yeni bir basımı.

McNeil, Alex. *Total Television: A Comprehensive Guide to Programming from 1948 to the Present*. Üçüncü basım. New York: Penguin, 1991.

Terrace, Vincent. *The Complete Encyclopedia of Television Programs*. Üç cilt. New York: New York Zoetrope, 1985, 1986.

9. KİTAP KAYNAKÇALARI

Basic Books in the Mass Media. Eleanor Blum. Urbana: University of Illinois Press, 1972. Temel bir kaynakça.

Bibliography of National Filmographies. Harriet W. Harrison (der.), Brussels: FIAF, 1985.

Cinema Booklist. George Rehrauer. Metuchen, NJ: Scarecrow Press, 1972. *Supplement One*, 1974. *Supplement Two*, 1976. Sinema üzerine yazılmış kitapları içeren standart bir kaynakça rehberi.

Film Criticism: An Index to Critics' Anthologi-

es. Richard Heinzkill. Metuchen, NJ: Scarecrow Press, 1975.

Literature of the Film. Alan Dyment. Londra: White Lion Publishers, 1975.

Moving Pictures: An Annotated Guide to Selected Film Literature. Eileen Sheahan. Cranbury, NJ: A. S. Barnes, 1978.

Film: A Reference Guide. Robert A. Armour. Westport, CT: Greenwood Press, 1980.

Literature of the Film. Alan Dyment. London: White Lyon, 1975.

10. SÜRELİ YAYINLAR REHBERİ

Sinema alanındaki yedi rehberden üçü kendilerini sinema dergileriyle sınırlıyor, biri ağırlıklı olarak sinema dergilerine bağlı ama ara sıra genel yayınlardan da bilgiler içeriyor, biri genel olarak dergilere yoğunlaşırken, bir diğeri hem özel hem de genel süreli yayınların geniş alanını kapsıyor. Üçü sinemayla ilgili günlük yayınlara yoğunlaşırken, diğer ikisi İngilizce dergilerle sınırlı. Her ne kadar hatırı sayılır bir örtüşme olsa da, her biri kendi izlediği yol bakımından yararlı.

International Index to Film Periodicals. International Federation of Film Archives (FIAF) tarafından hazırlandı. 1971'den günümüze. Yıllık ve çeşitli yayımcılar tarafından. Süreli sinema yayınları için standart dizin. İngilizce'nin yanı sıra yabancı dildeki dergileri de içeriyor. Ayrıca bkz. *International Index to Television Periodicals*. FIAF. Günümüze kadar dört cilt, 1979-90.

The Film Index: A Bibliography. Cilt I: *The Film as Art*. Cilt II: *The Film as Industry*. Cilt III: *The Film in Society*. Works Project Administration personelinin "Yazarlar Programı" tarafından derlendi, 1941. Yeniden basım. Millwood, NY: Kraus International Publications, 1985-88. Eski bir klasik rehber.

The New Film Index. Richard Dyer MacCann ve Edward S. Perry tarafından hazırlandı. New York: Dutton, 1975. 540 sayfa. 1930-1970 arasında daha düzensiz olarak yayımlanmış diğerlerine ek olarak, İngilizce 38 sinema dergisini kapsıyor. FIAF'ın yıllık ciltleriyle birlikte, temel bir araştırma aracını içeriyor.

The Critical Index. John C. ve Lana Gerlach. New York: Teachers College Press, 1974. 726 sayfa. Sinema üzerine 1946-1973 arasında yazılmış İngilizce makalelerin bilgisayarlı kaynakçası. 22 süreli yayını içeriyor.

Index to Critical Film Reviews in British and American Film Periodicals; Together with Index to Critical Reviews of Books About Film: 1930-1972. İki cilt. Stephen E. Bowles. New York: Burt Franklin Co., 1975. Yaklaşık 700 sayfa. Kitap eleştirileri dizini emsalsiz.

A Guide to Critical Reviews, Part 4: Bibliography of Critical Reviews of Feature Length Motion Pictures Released from October 1927 through 1963. James R. Salem. İki cilt. Metuchen, NJ: Scarecrow Press, 1971. 12 bin madde.

Retrospective Index to Film Periodicals 1930-1971. Linda Batty. New York: R. R. Bowker, 1975. FIAF'ın yukarıda listelenen yıllık dizinleri için bir el kitabı. 20 İngilizce süreli yayını içine alıyor.

Motion Picture Directors: A Bibliography of Magazine and Periodical Articles, 1900-1969. Mel Schuster. Metuchen, NJ: Scarecrow Press, 1973. 418 sayfa.

Film Literature Index. Albany: State University of New York at Albany, Film and Television Documentation Center, 1973'ten günümüze. Yıllık. Çeşitli dillerde 300'den fazla süreli sinema yayınını ve genel ilgi alanlarına yönelik 125 İngilizce dergiyi içine alan bir konu/yazar dizini.

Film Review Index. Cilt I: *1882-1949*, *1986*; Cilt II: *1950-1985*, 1987. Phoenix, AZ: Oryx.

Film Review Annual. Englewood, NJ: Jerome S. Ozer, 1981'den günümüze. Yıllık.

The New York Times Film Reviews 1913-1968. 6 cilt. New York: Arno Press, 1970. 17 bin filmi kapsayan eksiksiz bir yeniden basım. Eklemelerle genişleyen bir dizinle birlikte.

The New York Times Film Reviews 1913-1970: A One-Volume Selection. Yayına

hazırlayan: George Amberg. New York: Quadrangle, 1971. 495 Sayfa.

The Drama Scholar's Index to Plays and Filmscripts: A Guide to Plays and Filmscripts in Selected Anthologies, Series, and Periodicals. Gordon Samples. Metuchen, NJ: Scarecrow Press, 1974. 460 Sayfa.

11. ÇEŞİTLİ REHBERLER

Cowie, Peter (der.) *International Film Guide*. Yıllık, 1964-. Londra: Tantivy Press. Birçok konuda çeşitli denemeler ile birlikte, sinemayla ilgili en kullanışlı başvuru kitaplarından biri. Özellikle çeşitli ülkelerin yıllık üretimleriyle ilgili araştırması dolayısıyla yararlı. 1990'dan bu yana, *Variety International Film Guide* adını aldı. Tavsiye edilir.

Enser, A. G. S. (der.) *Filmed Books and Plays: 1928-1974*. New York: Academic Press, 1974. Filmlere uyarlanan tiyatro oyunu ve kitapların bir listesi.

Gianakos, Larry. *Television Drama Series Programming: A Comprehensive Chronicle, 1959-1975*. Metuchen, NJ: Scarecrow Press, 1979.

Klotman, Phyllis Rauch. *Frame by Frame: A Black Filmography*. Bloomington: Indiana University Press, 1979.

Konigsberg, Ira. *The Complete Film Dictionary*. İkinci basım. New York: Penguin, 1997.

Marill, Alvin H. *Movies Made for Television: The Telefeature and the Miniseries 1964-1986*. Üçüncü basım. New York: New York Zoetrope, 1987.

Monaco, James. *The Connoisseur's Guide to Movies*. New York: Facts On File, 1985. 1400 kadar ilginç ve önemli filmden oluşan seçme bir liste.

Powers, Ann. *Blacks in American Movies*. Metuchen, NJ: Scarecrow Press, 1974.

Steinberg, Cobbett. *Film Facts*. New York: Facts On File, 1980.

Thompson, Hilary ve diğerleri (der.) *1951-1976 British Film Institute Productions: A Catalogue of Films Made Under the Auspices of the Experimental Film Fund 1951-1966 and the Production Board 1966-1976*. Londra: British Film Institute, 1977.

Truitt, Evelyn. *Who Was Who On Screen: 1920-1971*. New York: R. R. Bowker, 1974. 480 sayfa. 6 bin şahsiyet.

Van Nooten, S. I. (der.) *Vocabulaire du cinéma/Film Vocabulary/Film Woordenlijst*, Altıncı basım. Den Haag: Netherlands Information Service, 1974. Fransız, İngiliz, Hollanda, İtalyan, Alman, İspanyol ve Danimarka dillerinde 900 sinema terimi.

World Radio T.V. Handbook. New York: Billboard Publications. Yıllık olarak yayımlanıyor.

12. GÜNLÜK YAYIN VE DERGİLER

Yalnızca İngilizce'de, bir sayılık ya da daha uzun süreli olsun, 500'den fazla sinema dergisi yayımlanmıştır. 200 kadarı bugün de hayatını sürdürmektedir. Bu, dağıtımı zayıf olsa da, etkili olan birkaç dergiye ek olarak yakın zamanlarda dizinlenmiş çok sayıda dergiyi içeren seçme bir kaynakçadır. Önceden uyaralım: Sinema yayınlarının çoğu uzun süreli değildir; bunlardan bazıları siz bunu okuyana kadar dolaşımdan kalkabilir.

American Cinematographer. Hollywood. Önde gelen teknik bir yayın.

l'Avant-Scène du Cinéma, 6 rue Git le coeur 75006 Paris. Eski ve yeni filmlerin senaryolarını eksiksiz olarak yayımlayan saygın bir süreli yayın.

Cahiers du Cinéma. Paris. Şimdiye kadar yayımlanan en etkili sinema dergisi.

Camera Obscura., Santa Barbara'daki California Üniversitesi'nin Film Çalışmaları programı. Feminist film kuramı.

Cineaste. Yayıma hazırlayan: Gary Crowdus. New York. Derlemeci ve politik açıdan duyarlı yaklaşımı bakımından önerilir. Bu üç aylık yayın, görülmedik türden bir uzun ömürlülük gösteriyor.

Cinema Journal. Society for Cinema Studies'in kuramsal yayını. Urbana'daki Illionis Üniversitesi'nde hazırlanıyor; Austin'deki Texas Üniversitesi matbaasında basılıyor.

The DVD/Laser Disc Newsletter. Douglas Pratt. Aylık. 1984'de kuruldu. Tek kişilik

bu çalışma, DVD ve Lazer Diskler hakkında en iyi yazıları sunuyor. New York. www.dvdlaser.com. Fax: 516 594 9307.

Film *Comment.* Richard T. Jameson tarafından hazırlanıyor. Film Society of Lincoln Center, New York. İki Aylık.

Film *Dope.* 5 Norman Court, Little Heath, Potters Bar, Hertfordshire EN6 İHY, İngiltere. Üç aylık. Ciddi bir film sözlüğü.

Fiim *History:* An *International Journal.* Richard Koszarski tarafından hazırlanıyor, American Museum of the Moving Ima-ge. Kolay anlaşılır tarihsel denemeler.

Film *Quarterly.* University of California Press, Berkeley. Uç aylık. Uzunca bir süre Emest Callenbach tarafından düzenlendi. Şimdi aynı işi Ann Martin yapıyor.

iris. Editions Analeph, Paris. Fransızca ve İngilizce kuramsal ortak-yayın.

Journal of Film and Video. Üniversite Film ve Video Birliği.

Journal of Popular Film. Bowling Green State University, Bowling Green, OH. Üç aylık.

Literature/Film Quarterly. Salisbury State University, Salisbury, MD.

Premiere. New York. Ciddi ve popüler sinema yayını, nihayet reklamcıların onayını aldı.

Ouarterly Review of Film & Video. Harwood Academic Publishers, Chur, İsviçre.

SCREEN. Glasgow ve Strathclyde üniversitelerinin John Logie Baird Merkezi. Uç aylık.

Sight and Sound. British Film Institute, Londra. Aylık. Uzun süredir Penelope Hous-ton tarafından hazırlanıyor. 1990'ların başında BFI'un saygın dergisi *Monthly* Film Bulktin, *Sight and Sound'a* katıldı.

Velvet Light Trap. University of Texas Press. Austin, TX. Altı aylık.

Wide Angle. Ohio University School of Film. Baltimore'da Johns Hopkins Üniversitesi matbaasında basılıyor.

13. VERİ TABANLARI

CD-ROM LAR

Microsoft Cinemania. Veri Tabanı, Roger Ebert, Pauline Kael, Ephraim Katz, Le-onard Maltin, James Monaco ve diğerleri. CD-ROM. Redmond, WA: Microsoft Electronic Publishing, 1992-97. Maltin, Katz ve *The Encyclopedia of* Fiim'den gelen bilgilerin bileşimi, sinema tutkunları için CD-ROM biçimindeki en iyi başvuru kaynağı haline geldi. Tükenmiş durumda.

The Motion *Picture Guide.* James Pallot ve Jo Imeson (der.) New York: CineBooks, 1992-97. CD-ROM, Yıllık. 30 binden fazla filmin, 1980'lerin ortasında Jay Robert Nash ve Stanley Ralp Ross tarafından meydana getirilen 20 ciltlik orijinal basılı versiyona dayanan uzun sinopsis ve tanıtım yazıları. Mültimedyaya dair bir şey yok. Her yıl güncellenen basılı versiyon hâlâ mevcut. Diskte bulunan materyalin bir çoğu, www.TVGuide.com adresinden bulunabilir. Ama kendisi tükendi.

Bhckbuster Entertainment Guide to *Movies & Videos,* İkinci basım. Çeşitli destekçileri var. Portland, OR: Creative Multimedia, Inc., 1996. CD-ROM. Cinemania ve Motion *Picture* Guide'dan sonra, muhtemelen en kullanışlı disk. Video satış mağazaları zinciri için, en geniş dağıtım ağına sahip promosyona dayalı yayındı. Çeşitli kaynaklardan derlenmiş 23 bin değerlendirme yazısı ile 10 bin biyografi ve filmografiye sahip. Tükendi.

Lexikon des intemationalen films. Katholisc-hen Institüt for Medieninformation ve Katholischen Filmkommission für Deutschland. Münih: Systhema, 1995.

ÇEVRİMİÇİ

Baseiine. Endüstrideki profesyoneller için aboneliğe dayanan servis. Baseiine, 70 bin tarihsel film ve televizyon programı, 15 bin şirket, 700 bin yönetmen, oyuncu ve teknik eleman ile 5 bin film ve yapım aşamasındaki televizyon programı, haberler ve diğer konularda geniş bir bilgi aktarıyor. Servis, birçok büyük kütüphane üzerinden, meslek çevresinden aboneleri için doğrudan doğruya olmak üzere, erişilebilir durumda. Basefine'ın bir kısmı Nexis'in üzerine taşındı. Şirketi 1982'de kurdum ve 1992'de UNETİ kurmak ve böylece yazılım ve tüketici hitmetlerine yoğunlaşmak üzere ayrıldım.

Baseline, 1999'da sinemayla ilişkili bir çok *web* sayfasının operatörü olan BIG Entertainment tarafından satın alındı.

CineGraph. Hans-Michael Bock'un başyapıtının bu çevrimiçi versiyonuna www.cineGraph.de adresinden ulaşılabilir. Bock, Cinegraph'ı 1980 yılında, Alman Sineması'nın sürekli ve eksiksiz bir ansiklopedisini hizmete sunmak için kurdu. 1984'den bu yana, *CineGraph - Lexikon zum deutschsprachigen Film*'in otuzdan çok bölümü "*looseleaf*" (sayfaların çıkarılıp yeniden takılabilmesi) formatında metin+eleştiri basımlarıyla birlikte Münih'te yayımlandı. Son birkaç yıldır, CineGraph çalışması Hamburg'un kültürel etkinlikler şubesi tarafından desteklendi. Organizasyon diğer başvuru çalışmalarını yayımlıyor; konferansları yönetiyor ve Alman sinemasıyla ilgili ilave veri tabanlarını destekliyor. Bu, dünyanın en geniş veri tabanlarından biridir.

Internet Movie Database. www.imdb.com. IMDB, internetin muhteşem başarı hikâyelerinden biridir. Bir listeler grubu olarak Londra'da Col Needham ve diğerleri tarafından 1990'da başlatıldı. Veri tabanı 1993 yılında Cardiff Üniversitesi'nde (Galler) *web*'e aktarıldığı zaman yükselmeye başladı. Veri tabanı yüzlerce sponsor ve dünyanın her yerinden çok sayıda editör tarafından desteklenmektedir. Veri tabanı eksiksizdir ve girişimin gönüllülük temelinde olduğu düşünüldüğünde bu son derece şaşırtıcıdır. 1996'da IMDB reklam alan, ticari bir iş haline geldi. 1998'de Amazon tarafından satın alındı.

İnternetteki diğer bilgi kaynakları, *Bir Film Nasıl Okunur* için hazırlanmış web sitesinde (www.ReadFilm.com) listelenmiştir.

DİZİNLER

KİŞİ DİZİNİ

A

Aces, Easy 436
Adorno, Theodor W. 38, 394
Affleck, Ben 351, 358
Agee, James 400
Agnew, Spiro 548
Albee, Edward 327
Alberini, Filoteo 224, 272
Albers, Josef 29, 31
Alberti, Leon Battista 539
Aldrich, Robert 289
Alea, Tomás Gutiérrez 316
Alexander, Jason 483
Allen Jr., Herbert 243
Allen, Fred 206, 436
Allen, Gracia 436, 453
Allen, Paul 245, 560
Allen, Steve 455
Allen, Woody 115, 195, 335, 336, 340, 550, 552
Allende, Salvador 316
Almodóvar, Pedro 359
Almond, Paul 317
Altman, Robert 84, 126, 210, 291, 334, 336, 339, 345, 548, 549, 555
Amico, Gianni 311
Amsterdam, Morey 453
Anderson, Bibi 53, 196
Anderson, Lindsay 305, 306
Andreessen, Marc 524
Andrew, J. Dudley 373
Anger, Kenneth 302
Antonioni, Michelangelo 95, 118, 163, 180, 182, 183, 187, 194, 206, 209, 215, 297, 309, 311, 546, 547
Apted, Michael 341
Arago, François 44
Arbuckle, Fatty 265
Archer, Frederick Scott 44
Aristotales 32, 35
Armat, Thomas 91, 94, 223, 226
Armstrong, Edwin H. 422, 438, 540, 541
Armstrong, Gillian 318
Armstrong, Michael C. 560
Arnaz, Desi 455
Arnett, Peter 471
Arnheim, Rudolph 178, 374, 375, 376, 377, 378, 542
Arnold, Jack 291
Artaud, Antonin 54, 56, 63
Ashby, Hal 336
Astaire, Fred 200, 253, 283, 284, 292, 542
Astruc, Alexandre 304, 387, 388
Attenborough, Richard 355
Aubier, Pascal 320
Aubrey, James 446, 457
Auden, W. H. 295
Auer, Mischa 189
August, Bille 359
Aurenche, Jean 321
Aurthur, Robert Alan 454
Austen, Jane 356, 376
Austruc, Alexander 363, 544
Autant-Lara, Claude 107
Axel, Gabriel 359
Axelrod, George 302
Ayckbourn, Alan 301
Aykroyd, Dan 345, 347, 461, 462
Aznavour, Charles 300

B

Bacall, Lauren 281, 282, 283
Bach, J. S. 59, 69
Baillie, Bruce 302
Baird, John Logie 473
Balázs, Béla 379, 384, 394, 541
Balcon, Michael 543
Ball, Lucille 455, 545
Bancroft, Anne 328
Barnouw, Eric 443, 473
Barrymore, Drew 261
Barthelme, Donald 50, 59
Barthes, Roland 393, 399
Basset, Angela 256

Bassinger, Kim 261
Bataille, Sylvia 196
Baudot, Émile 539
Baxter, Ann 285
Bazin, André 170, 197, 297, 376, 385-388, 544
Beatty, Warren 341, 344
Beckett, Samuel 29, 395, 405, 406, 407
Begelman, David 240
Belasco, David 53
Bell, Alexander Graham 75, 77, 155, 224, 419, 539
Bellocchio, Marco 310
Bellour, Raymond 399
Belmondo, Jean-Paul 175, 252, 253, 297, 301
Belson, Jordan 302, 491
Belushi, James 345
Belushi, John 461, 462
Beneix, Jean-Jacques 358
Benigni, Roberto 242, 359, 361
Benjamin, Robert 240
Benjamin, Walter 38, 249, 394
Benny, Jack 206, 436, 453
Benton, Robert 259, 289, 328
Berenson, Marisa 87
Beresford, Bruce 318
Berg, Jeff 246
Bergen, Candice 257
Bergen, Edgar 436
Bergman, Andrew 328
Bergman, Ingmar 53, 91, 97, 116, 160, 161, 168, 169, 173, 196, 215, 291, 292, 295-297, 312, 335, 514, 545, 546, 547, 549
Bergman, Ingrid 281
Berkeley, Busby 205, 283, 284, 542
Berle, Milton 453, 544
Berlusconi, Silvio 247, 359, 472, 556
Bernstein, William 240
Berto, Juliet 166, 391
Bertolucci, Bernardo 256, 310, 312, 549
Bertucelli, Jean-Louis 320
Besson, Luc 343, 358
Bettetini, Gianfranco 399
Bird, Stewart 338
Björnstrand, Gunnar 196
Blacton, J. Stuart 224
Blechman. R. O. 132
Bledsoe, Tempestt 481
Blondell, Joan 257
Bluhdorn, Charles 244
Bochco, Steven 464, 465, 466, 467, 468
Bogart, Humprey 252, 253, 281, 282, 283, 298, 301
Bogdanovich, Peter 328, 336
Bohlen, Anne 338
Bohr, Niels 408
Bond, Edward 56
Bonet, Lisa 481
Boorman, John 308
Boorstin, Daniel 251
Borges, Jorge Luis 48, 50, 395
Bost, Pierre 321
Bow, Clara 256, 259
Böll, Heinrich 322
Brackett, Charles 284
Brackett, Leigh 282
Brakhage, Stan 302
Branagh, Kenneth 355, 554
Brand, Joshua 468
Brando, Marlon 253, 256, 290, 310
Brandt, Joe 229
Braque, Georges 45
Braschi, Nicoletta 361
Brattain, W. H. 422
Brecht, Bertolt 53, 54, 56, 63, 269, 389
Breer, Robert 302
Brejnev, Leonid 314
Bresson, Robert 294
Brialy, Jean-Claude 181
Brickin, Dan 492
Bridges, James 255
Bridges, Jeff 333
Brocho, Steven 552
Brodkin, Herbert 456
Bronowski, Jacob 475
Brooks, Albert 206, 436, 437
Brooks, James L. 346
Brooks, Mel 206, 224, 336, 346, 367, 454
Brooks, Richard 335, 469
Brown, Denise Scott 63
Btown, Garrett 97, 99, 553
Brown, H. Rap 478
Brownlow, Kevin 306
Bunker, Archie 460
Buñuel, Luis 167, 277, 315, 316, 542, 546
Burns, Edward 350
Burns, George 206, 436, 453, 558
Burns, Ken 472, 555
Burton, Richard 327
Burton, Tim 344
Busch, Frederick 50
Bush, Vannevar 491
Buzzi, Ruth 458

C

Caesar, Sid 450, 451, 453, 454, 545
Cage, John 29
Cameron, James 43, 139, 343, 346, 560
Candy, John 350
Cantarini, Giorgio 361
Capetanos, Leon 129

Capra, Frank 288, 542, 543, 544
Cardinale, Claudia 292
Carlson, Johnny 453, 555
Carne, Judy 458
Carné, Marcel 280, 559
Carney, Art 289
Caron, Glenn Gordon 468
Carrey, Jim 345
Carroll, Lewis 48
Carsey, Marcy 481
Carson, Johnny 455, 461, 470, 471
Carvey, Dana 345
Casley, Herman 540
Cassavetes, John 297, 302, 334, 335, 336, 546, 554
Chabrol, Claude 164, 297, 299, 319
Champion, Jane 358
Chan, Jackie 360
Chandler, Raymond 282, 283, 288
Chaplin, Charles 229, 250-252, 274, 276, 280, 542, 543
Chaplin, Lauden 479
Charpentier, Marie 195
Chase, Chevy 462
Chayefsky, Padd 454
Child, Julia 472
Chopra, Joyce 337, 338
Chrétien, Henri 107
Christie, Julie 307
Chytilova, Vera 313
Cimino, Michael 240, 551
Clair, René 58, 277, 280, 542
Clark, Arthur C. 559
Clark, Jim 524
Clark, Kenneth 475
Clemens, Samuel 251
Clinton, Bill 303, 327, 328, 522, 561
Clinton, Hillary 356
Clouzot, Henri George 173, 174
Coca, Imogene 450, 451, 453, 545
Cocks, Jay 328
Cocteau, Jean 194, 294, 545
Coen, Ethan ve Joel 350
Cohl, Émile 272, 540
Cohn, Harry 229
Cohn, Jack 229
Columbus, Chris 348
Comingore, Dorothy 187, 190
Concilla, John 121
Conrad, Frank 443
Conrad, Joseph 273, 330
Coolidge, Martha 101, 337, 338
Cooper, Merian C. 108, 122, 542
Coppola, Francis Ford 43, 126, 206, 244, 292, 324, 330-333, 336, 345, 368, 464, 549, 551, 552
Corman, Roger 229, 328, 330
Cosby, Bill 206, 345, 469, 481, 553
Costa-Gavras, Constantin 268, 311, 548
Costello, Dolores 285
Costner, Kevin 291
Cotten, Joseph 187, 285
Coward, Noël 268, 543
Cowie, Peter 233
Cox, Neil 337, 338
Crawford, Cheryl 544
Crawford, Joan 257
Cremer, Heinrich, 539
Crichton, Michael 549
Crosby, Bing 436, 544
Cruise, Tom, 329
Crystal, Billy 206, 345
Cukor, George 180
Curtin, Jane 461
Curtiz, Michael 234, 235

Ç

Çehov, Anton 273

D

da Vinci, Leonardo 69, 72, 73
Daguerre, Louis 44, 48, 73, 75
Dalay Lama 330
Dali, Salvador 167, 277, 315, 542
Damon, Matt 351
Dann, Michael 447
Darc, Mireille 195
Dassin, Jules 288
Daves, Delmer 267, 290
David, Jacques-Louis 177
Davis, Bette 257, 260
Davis, Judy 318
Davis, Martin S. 244
Davis, Marvin 243, 553
Davis, Ossie 318
Davis, Peter 549
Day, Doris 257, 261
Dayes, Edward 36
de Andrade, Joaquim Pedro 315
De Antonio, Emil 336, 337
de Bond, Jan 342
De Forest, Lee 123, 234, 422, 540
De Niro, Robert 82, 330, 343
De Palma, Brian 173, 179, 224
de Rochemont, Louis 267, 543, 544
de Saussure, Ferdinand 65, 395
De Sica, Vittorio 268, 286, 288, 544
Dean, James 253, 255, 545
Debrie, Andre 108
Defoe, Daniel 511
Delaney, Shelagh 305
della Porta, Giovanni Battista 73

Delluc, Louis 277, 372
Delon, Alain 182
DeMille, Cecil B. 274
Demme, Jonathan 348
Depardieu, Gérard 253
Deren, Maya 543
Diamond, I. A. L. 284
Dickens, Charles 33, 251, 511
Dickinson, Angie 179
Dickson, William Kennedy Laurie 76, 92, 223, 224, 539, 540
Diegues, Carlos 315
Diller, Barry 243, 244, 245, 441, 450, 502, 525, 555, 556, 557, 560
Dillon, Matt 261, 460
Disney, Walt 231, 560
Donahue, Phil 470
Donen, Stanley 200, 292, 544, 545
Doniol-Valcroze, Jacques 387, 544
Donner, Jörn 312
Donohue, Elinor 479
dos Santos, Nelson Pereira 315
Douglas, Michael 353
Dovzhenko, Alexander 279
Downs, Hugh 453
Dreiser, Theodore 273
Drew, Robert 302
Dreyer, Carl Theodor 188, 278, 542
Duchamp, Marcel 45, 52, 277
Duke, Darryl 317
Dulac, Germaine 277
Dunne, Irene 257
Dupont E.A. 234
Duras, Marguerite 56, 207, 300
Dvorak, Ann 280
Dylan, Bob 303, 494
Dzundza, George 469

E

Eastman, George 74, 105, 226, 539
Eastwood, Clint 290, 291
Ebert, Roger 470, 550
Eco, Umberto 396, 399
Edens, Roger 292
Edison, Thomas 75-77, 223, 224, 226, 265, 266, 272, 417, 418, 494, 539, 540
Edwards, Blake 302, 305, 359
Eisenstein, Sergei 58, 208, 211, 250, 279, 369, 379-381, 383, 384-388, 393, 541, 543
Eisner, Michael 232, 244, 245, 553, 557
Ellington, Duke 70
Emmerich, Roland 343
Emshwiller, Ed 302
Engelbart, Douglas 491
Ephron, Henry 347
Ephron, Nora 347, 348, 349
Ephron, Phobe 347
Epstein, Jean 277
Erikson, Erik 512
Eustache, Jean 320

F

Fabrizi, Aldo 287
Fairbanks, Douglas 229, 231, 251, 252
Falk, Peter 459
Falsey, John 468
Faraday, Michael 92
Farber, Manny 400
Farrow, Mia 335
Fassbinder, Rainer Werner 322, 323, 548, 552
Faulk, John Henry 463
Faulkner, William 282
Fedida, Sam 521
Fellini, Federico 196, 292, 295-297, 309, 312, 376, 545, 546, 547, 555, 557
Ferguson, Otis 400
Fessenden, Reginald 421, 422, 540
Feuillade, Louis 272
Field, Sally 259
Fielding, Henry 305
Fields, W. C. 285
Firestone, Cinda 337
Flaherty, Robert 122, 276, 541, 542
Fleming, Victor 543
Florey, Robert 234
Fonda, Bridget 359
Fonda, Jane 261, 264, 394, 448, 452, 555
Ford, Harrison 310
Ford, John 235, 255, 282, 284, 289, 290, 543, 545
Ford, Mary 61
Forman, Milos 313
Forster, E. M. 356, 357, 555
Forsyth, Bill 355
Fox, William 228
Francia, Aldo 316
Franju, George 543
Frankenheimer, John 302, 454
Franklin, Carl 363
Frankston, Bob 492
Frears, Stephen 341, 355
Freeman Jr, Al 353
Frese-Green, William 223
Freud, Sigmund 399
Friendly, Fred 545
Frost, Robert 27, 65
Fuller, Samuel 288, 289, 560
Furthman, Jules 282

G

Gable, Clark 252, 253
Galsworthy, John 475, 480
Gance, Abel 107, 108, 109, 277, 552
Garbo, Greta 53, 234, 278, 541
Garfield, John 288
Garland, Judy 193, 258
Garner, James 459
Garroway, Dave 452, 455
Gates, Bill 63, 492
Geffen, David 244, 556, 557
Genet, Jean 50
Georges-Picot, Olga 304
Germi, Pietro 310
Gershwin, George 292
Getino, Octavio 317, 400
Gibson, Mel 344, 554
Gibson, William 553
Gilbert, Craig 480
Gilliat, Penelope 305
Gilroy, Frank D. 454
Gingolda, Hermione 453
Gish, Lilian 53, 226, 275
Gleason, Jackie 453
Glover, Danny 344, 554
Godard, Jean-Luc 63, 83, 85, 166, 170, 175, 181, 185, 195, 199, 201, 204, 209, 210, 212, 250, 252, 253, 269, 297, 298, 299, 319, 320, 330, 371, 378-390, 392-395, 438. 489-490, 510, 511, 512, 546, 547, 549, 551, 556
Godfrey, Arthur 455
Goldberg, Johann Gottllieb 60
Goldberg, Whoopi 206
Goldfarb, Lyn 338
Goldfish, Samuel 228
Goldmark, Peter 430
Goldwyn, Samuel 228, 229, 231
Gomez, Manuel Octavio 316
Gooding Jr, Cuba 354
Goodman, Dody 453
Goodman, John 481
Gorbaçov, Mikhail 494
Goretta, Claude 324
Gorin, Jean-Pierre 392
Gormley, Charles 308
Goudy, Frederick 509
Gould, Dave 283
Grade, Lord 247
Grant, Cary 214, 253, 267, 281, 296, 298
Grass, Günter 322
Gray, Bill 479
Gray, Lorraine 338
Grierson, John 268, 279, 280, 374, 376, 542
Griffith, David W. 33, 45, 106, 108, 179, 209, 228, 229, 232, 254, 272-275, 368, 373, 374, 540, 541
Grisham, John 331
Guber, Peter 243
Guerra, Ruy 315
Guilmain, Claudine 321
Guinness, Alec 294
Gunn, Bill 326, 327
Gutenberg, Johann 407, 539

H

Hackett, Joan 174
Haley, Alex 461, 464
Hall, Arsenio 470
Halliwell, Leslie 554
Hallström, Lasse 359
Hammett, Dashiell 288
Hampton, Henry 473, 554
Handke, Peter 324
Hanks, Tom 349
Harlin, Renny 343
Haskell, Molly 400
Hathaway, Henry 290
Hatton, Maurice 308
Hawks, Howard 280, 281, 283, 284, 288, 302, 542, 544
Hawn, Goldie 261, 264, 458
Hays, William Harrison 265
Heckerling, Amy 356
Hellman, Monte 329
Hemingway, Ernest 19, 533
Hemmings, David 311
Henry, Buck 326
Henson, Jim 346, 348, 350, 555
Hepburn, Audrey 305
Hepburn, Katharine 180, 257, 260
Hepworth, Cecil 272, 273, 540
Hermann, Bernard 173
Herskovitz, Marshall 467, 468
Hertz, Heinrich 419
Herzog, Werner 323
Hill W. E. 150
Hill, Walter 548
Hindeminth, Paul 58
Hinton, S. E. 331
Hitchcock, Alfred 81, 82, 110, 127, 155, 164, 165, 170, 172-174, 177, 184, 202-205, 214, 280, 281, 284, 295, 296, 299, 302, 398, 399, 542, 543, 544, 545, 546
Hockney, David 508
Hodges, Mike 173, 178
Hoe, Richard March 408, 539
Hoffman, Dustin 259, 328, 346
Holt, Tim 285
Hopkins, Gerard Manley 434, 508

Hopper, Dennis 328, 548
Horatius 38
Horkheimer, Max 38, 394
Horner, William 74
Hoskins, Bob 342
Howard, Ron 347
Hu, King 319
Hudson, Hugh 315
Hudson, William 151
Hughes, Howard 231, 239, 280, 544
Hughes, John 207, 348, 350
Huillet , Danièle 321
Hunt, Helen 346
Huston, John 284, 288, 290, 543
Huxley, Aldous 412, 482, 483, 484
Hyman, Eliot 239

I
Ince, Thomas 255
Irvin, Sam 456
Ishiguro, Kazuo 356
Ives, Charles 210
Ivory, James 356, 357
Izenour, Stephen 63

İ
İbnü'l Heysem 73, 91
İskenderiyeli Batlamyus 539

J
Jackson, Michael 553
Jaglom, Henry 328
Jamal-Warner, Malcolm 481
James, Henri 19, 357, 539
Jancsó, Miclós 128, 313
Jarmush, Jim 350, 359
Jennings, Humprey 280, 542
Jeunet, Jean-Pierre 343
Jhabvala, Ruth Prawer 357
Jobs, Steven 491, 561
Jones, Duane 327
Jones, Inigo 62
Jordan, Glenn 407
Jordan, Michael 38
Joyce, James 50, 273, 395
Jutra, Claude 317

K
Kael, Pauline 400
Kaige, Chen 360
Kaplan, Nelly 320
Karina, Anna 83, 181, 390
Karlson, Phil 289
Karmazin, Mel 563
Kasdan, Lawrence 207, 341, 552
Katzenberg, Jeffrey 232, 244, 245, 553, 556, 557
Kaufman, Philip 336
Kaurismaki, Aki 359
Kay, Alan 504
Kazan, Elia 255, 293, 544, 545
Kazancakis, Nikos 329
Keaton, Buster 47, 274, 405
Keaton, Diane 195, 336
Keats, John 46, 47
Keller, Joseph 327
Kelley, David E. 471
Kelly, Gene 292, 544, 545
Kelly, Grace 204
Kennedy, John F. 343, 463, 514
Kerkorian, Kirk 239, 240, 548, 551, 553, 555, 558
Kersner, Irwin 317
King, Allan 317
King, Henry 290
King, Stephen 50
Klein, Geoerge 226
Klein, Joe 327
Klein, Kevin 176
Klein, Paul 461
Kluge, Alexander 322, 323, 548
Knight-Pulliam, Keshia 481
Koopman, E. B. 540
Kopple, Barbara 337, 338, 351
Korngold, Erich Wolfgang 206
Korty, John 336
Koster, Henry 109
Kotcheff, Ted 317
Kovacs, Ernie 454
König, Friedrich 408, 539
Kracauer, Siegfried 374, 376, 377,378, 386, 387, 546
Kubrick, Stanley 37, 58, 83, 84, 87, 89, 98, 127, 136, 137, 197, 200, 211, 291, 306, 335, 546, 547, 559, 562
Kuleshov, Lev 279, 379, 380, 541
Kundera, Milan 50
Kurosawa, Akira 293, 318, 545

L
L'Herbier, Marcel 543
Laborit, Henri 301
Lacan, Jacques 396, 399
Ladd Jr., Alan 241
Laemmle, Carl 226, 228, 229
Lafont, Bernadette 320
Lake, Veronica 282
Landau, Saul 336, 337
Lang, Fritz 234, 277, 278, 288, 322, 541
Langdon, Harry 274
Langlois, Henry 543
Lasky, Jesse 228
Law, Phyllida 356

Le Prince, Louis Augustin 223
Leacock, Richard 303, 546
Lear, Norman 460, 469, 480, 481, 548
Léaud, Jean-Pierre 297, 299, 320, 391
LeBeauf, Sabrina 481
Lee, Ang 255
Lee, Brandon 255, 343
Lee, Bruce 255, 343
Lee, Spike 254, 345, 351-353, 356, 553
Léger, Fernand 58, 62, 541
Lehman, Ernest 296
Leisen, Michael 284
Leni, Paul 234, 278
Lenin, Vladimir I. 392, 512
Leno, Jay 453
Leone, Sergio 290
LeRoy, Mervyn 235, 237
Lester, Jerry 453
Lester, Richard 47, 206, 209, 307, 547
Leto, Marco 311
Letterman, David 470
Levertov, Denis 40
Levinson, Barry 346, 349, 357
Levi-Strauss, Claude 395
Lewinsky, Monica 327, 471, 560, 561
Lewis, C.S. 215
Lewis, Daniel-Day 331
Lewis, Jerry 321
Lewis, Robert 544
Li, Gong 360
Liebman, Max 454
Linder, Max 272
Lindsay, Vachel 370, 371, 372, 373, 541
Lindström, Jörgen 116
Linklater, Richard 350
Liotto, Ray 82
Littìn, Miguel 316
Lloyd, Harold 274
Lo Duca 387
Loach, Ken 308, 547
Loew, Marcus 228
Lombard, Carole 257
Long, Nia 354
Longarini, Reneé 196
Losey, Joseph 306
Louis-Dreyfus, Julia 483
Lowe, Rob 261
Loy, Myrna 257
Lubitsch, Ernst 234, 322, 347, 542
Lucas, George 126, 207, 300, 332-334, 336, 344-346, 347, 368, 449, 550, 552, 562
Lumet, Sidney 121, 257, 302, 454
Lumière Kardeşler (Auguste ve Louis) 42, 91, 168, 223, 225, 250, 270, 271, 373, 513, 540
Luxemburg, Rosa 392
Lynch, David 468

M

Macdonald, Dwight 400
MacDowell, Andie 352
Maclaine, Shirley 261, 305
Madden, John
Madonna 261, 341
Magnani, Anna 287
Makavejev, Du_an 314
Malamud, Bernard 349, 357
Malick, Terrence 118, 291
Mallarmé, Stephané 395
Malle, Louis 297, 301, 320
Malone, John 449, 451, 560
Mamoulian, Rouben 292, 542
Mancuso, Frank 240, 558
Mander, Jerry 479, 482, 484
Manet, Édouard 46
Mann, Anthony 290
Mann, Michael 289, 466
Marconi, Gugliermo 412, 420, 421, 540
Marey, Étienne Jules 55, 74
Markopoulos, gregory 302
Marshall, Garry 347, 348
Marshall, Penny 347, 348, 349
Martin, Steve 437
Marvin, Henry N. 540
Marx Kardeşler 284, 285, 542
Masina, Giulietta 196, 295
Mastroianni, Marcello 196, 252, 293, 296, 559
Mature, Victor 111
Maxwell, James Clerk 419
May, Elaine 206, 327, 437
Mayer, Carl 278
Mayer, Louis B. 228
Mayo, Archie 39
Maysles, Albert ve David 303
Mazursky, Paul 129, 224, 335, 336, 345, 351
McCarey, Leo 284
McCarthy, Charlie 436
McCarthy, Joseph 456
McConnell, Frank 400
McCorkle, Susannah 70
McCrea, Joel 282
McDowell, Malcolm 98
McKay, Winsor 540
McLaen, Don 254
McLuhan, Marshall 384, 439, 546
McTiernan, John 346
Medavoy, Mike 240, 242
Mekas, Jonas ve Adolfas 302
Méliès, George 45, 168, 225-226, 250, 271, 511, 513, 540
Melville, Jean-Pierre 194

Melvin, Murrey 87
Menzel, Jiri 313
Mercer, David 301
Merchant, Ismail 357
Mergenthaler, Ottmar 408, 539
Meril, Macha 185
Metz, Christian 154, 157, 160, 161, 204, 210-214, 389, 395-399, 547
Meurisse, Paul 174
Meyer, Ron 246
Meyerhold, Vsevolod 279
Michail Baryshnikov 38
Michalengelo 207
Michener, James 50
Michaels, Lorne 461
Milestone, Lewis 284, 542
Milius, John 330
Milkin, Michael 246
Miller, David 290
Miller, George 358
Mimieux, Yvette 498
Minnelli, Vincente 193, 292
Minow, Newton 439
Mitchum, Robert 463, 559
Mitrani, Michel 320
Mitry, Jean 543
Mizoguchi, Kenji 294
Molinaro, Edouard 321
Mollo, Andrew 306
Monet, Claude 44, 47
Monicelli, Mario 311
Monk, Thelonious 66
Monroe, Marilyn 257, 260, 261
Montaldo, Giuliano 311
Montand, Yves 253
Montgomery, Robert 49, 58, 202
Moore, Demi 261
Moore, Gordon 423, 493
Moore, Mary Tyler 459, 484
Moorehead, Agnes 285
More, Kennth 480
Moreau, Jeanne 252
Moriarty, Michael 469
Morin, Edgar 303
Morris, Garrett 461
Morris, Howard 450, 454
Morse, Samuel 77, 418, 421, 539
Mosel, Tad 454
Moses, Lucia Lynn 258
Moussinac, Leon 372
Moyers, Bill 472
Mozart, Wolfgang A. 39
Muni, Paul 237
Murdoch, Rupert 243, 245, 448, 449, 451, 470, 524, 553, 554, 555, 556
Murnau, F.W. 197, 201, 210, 234, 276, 277, 278, 322, 386, 542
Murphy, Eddie 345, 462, 539
Murray, Bill 345, 461
Murrow, Edward 545
Musil, Robert 322
Muybridge, Edward 55, 74
Münsterberg, Hugo 371, 372, 373, 375, 541
Myers, Mike 345, 462

N

Nabokov, Vladimir 50, 322
Nancarrow, Conlon 59
Necker, L. A. 150
Neeson, Liam 337
Nefertiti 152
Neil, Sam 318
Neilsen, Asta 277
Neumann, Kurt 291
Newman, David 328
Newman, Laraine 461
Newman, Paul 262, 288, 329
Newson, Bernie 121
Nichetti, Maurizio 359
Nichols, Mike 206, 326-328, 336, 437
Nicholson, Jack 327, 328, 343, 346
Niepce, Joseph 73
Nietzche, Friedrich 395
Nipkow, Paul 425, 539
Nixon, Richard M. 337, 458, 545
Nolkin, Stacey 176
Noth, Chris 469
Noyce, Phillippe 318
Nyby, Christian 291, 545

O

O'Brien, Margaret 193
O'Connor, Carroll 459, 480
Olivier, Lawrence 156, 355
Olmi, Ermanno 311, 313
Ophuls, Marcel 319, 320, 548
Ophüls, Max 197, 201, 294, 545
Orion Pictures Corporation 240
Ortega y Gasset, Jose 412
Orwell, George 482, 483, 528, 553, 558
Osborne, John 56, 305
Oshima, Nagisa 318
Oswald, Lee Harvey 514
Oswald, Richard 277
Ovitz, Michael 243, 246, 557, 561
Owen, David 317
Ozu, Yasujiro 193, 197, 290, 294

P

Paar, Jack 453, 455
Pabst, G. W. 278, 322
Pagnol, Marcel 280
Pakula, Alan J. 336, 561

Paley, William S. 427, 445, 449, 451, 555
Pallot, James 348
Paltrow, Bruce 465
Paltrow, Gwyneth 358
Papas, Irene 175
Paradyanov, Sergey 314
Parain, Brice 390, 434
Paretti, Giancarlo 240, 359, 555
Parillaud, Anne 358
Park Sr, Gordon 326
Parker, Alan 309, 341
Pasolini, Pier Paolo 310, 399
Passer, Ivan 313
Pater, Walter 28, 33
Pathé, Charles 225, 540
Paul, Les 61
Paul, Robert W. 224, 272
Paxton, Bill 363
Pearlstein, Philip 57
Peck, Gregory 205
Peckinpah, Sam 290, 548
Peirce, C. S. 160, 161
Penn, Arthur 290, 302, 326, 454, 547
Penn, Sean 261
Pennebaker, Donn 303, 546
Peregini, Frank 258
Perkins, Anthony 173
Perry, Frank ve Eleanor 326
Peter, Davis 336, 337
Peters, Jon 243
Petersen, Wolfgang 342, 358
Petri, Elio 311
Pfeiffer, Michelle 331
Phythagoras 106
Pialat, Maurice 320
Picasso, Pablo 45, 273, 298, 533
Pickford, Mary 229, 231, 251, 258, 274, 277
Pinter, Harold 56, 306
Pintoff, Ernest 367
Pirandello, Luigi 53
Pisier, Marie-France 175
Pitts, Zasu 275
Platon 534
Plautus 47
Pleskow, Eric 240
Plumb, Eve 355
Polansky, Roman 283, 313
Pollack, Sydney 336
Porter, Edwin S. 45, 272, 273, 540
Porter, Eric 480
Porter, Nyree Dawn 480
Postman, Neil 412, 482, 483, 484
Potamkin, Harry Alan 400
Poulsen, Valdemar 540
Preminger, Otto 293
Prévert, Jacques 280
Priestly, Jack 457
Prize, Richard 353
Prokofiev, Sergeyeviç 58
Pudovkin, V. I. 211, 279, 379-381, 386, 389, 393, 541
Puttnam, David 315, 354, 355, 554
Puzo, Mario 562

R

Radner, Gilda 461, 462
Rafelson, Bob 328, 329
Raft, George 280
Ramis, Harold 345, 347
Raphael, Frederic 305, 475
Rashad, Phylicia 481
Ray, Man 277
Ray, Nicholas 255, 288, 293, 545
Ray, Satyajit 294, 545
Reagan, Ronald 551
Redford, Robert 262, 343, 357
Redgrave, Vanessa 311
Redstone, Sumner 554, 556, 563
Reed, Robert 456
Reeve, Christopher 558
Reichert, Julia 337,338
Reimann, Walter 278
Reiner, Carl 450, 451, 454
Reiner, Rob 347, 348, 480
Reisz, Karel 206, 305, 306, 546
Reitman, Ivan 176, 317, 345, 347
Rejlander, Oscar G. 45, 51
Renoir, Auguste 44, 66, 543
Renoir, Jean 184, 196, 250, 279, 280
Resnais, Alain 297, 300, 301, 303, 546
Reynaud, Emile 74, 539
Rice, Ron 302
Rich, Claude 304
Rich, Matty 254, 352
Richards, Michael 483
Richardson, Tony 305, 306
Richter, Hans 58
Riefenstahl, Leni 542
Rimbaud, Arthur 395
Risi, Nelo 311
Ritchie, Michael 335, 336
Ritt, Martin 259, 302
Rivers, Joan 470
Rivette, Jacques 297, 300, 387
Roach, Hal 274
Robbe-Grillet, Alain 49, 50, 56, 300
Robbins, Harold 548
Robbins, Tim 224, 339
Robinson, Bruce 355
Robinson, Henry Peach 45
Robinson, Phil Alden 349
Rocha, Glauber 315, 548

Roeg, Nicholas 308, 309
Rogers, Ginger 283, 542
Roget, Peter Mark 92
Rohmer, Eric 297, 299, 301, 341, 387, 547, 562
Rorschach, Hermann 36
Rose, George 407
Rose, Reginald 454
Rosenquist, James 156
Rosi, Francesco 175, 268, 310, 311, 312
Ross, Herbert 174
Ross, Steven 239, 554
Rosselini, Roberto 189, 250, 268, 287, 288, 376, 472, 544, 547, 560
Rossen, Robert 288
Rotha, Paul 542
Rothapfel, Roxy 234
Rothschild, Amalia 337, 338
Rouch, Jean 303, 546
Roud, Richard 554
Röhring, Walter 278
Ruby, Jack 514
Russell, Ken 308
Russell, Rosalind 260
Ruttmann, Walter 58
Ryan, Meg 349

S

Sagan, Carl 133, 472, 559
Sandberg, Dan 121
Sanjines, Jorge 317
Sarandon, Susan 224, 261, 264
Sarnoff, David 438
Sarris, Andrew 400
Sartre, Jean-Paul 475
Savalas, Telly 459
Sayles, John 349, 351
Schaffner, Franklin 302, 454
Schepisi, Fred 318
Schlesinger, John 305, 348
Schlöndorff, Valker 322, 323, 548
Schneider, Alan 405, 407
Schneider, Romy 117
Schoedsack, Ernest B. 108, 122, 542
Schönberg, Arnold 322
Schrader, Paul 328, 336
Schroder, Barbet 341
Schwarzenegger, Arnold 43, 343, 344, 345, 553, 554
Scorsese, Martin 82, 115, 119, 258, 292, 329-332, 336, 345, 368, 551
Scott, George C. 307, 456, 457
Scott, Ridley 309, 341, 493
Scott, Tony 341, 343
Scott, Walter 50, 511
Seberg, Jean 297, 301
Seinfeld, Jerry 206, 483
Sellers, Peter 294, 307, 437
Selwyn, Edward 228
Selznick, David O. 231, 235
Sembène, Ousmane 318, 319
Sennett, Mack 273, 274, 540
Serreau, Coline 358
Shaffer, Deborrah 338
Shakespeare, William 38, 48, 51, 335, 355, 506, 535
Shaw, Bernard 273, 511
Shaye, Bob 242, 547
Shebib, Donald 317
Sheinberg, Sid 245
Shelton, Ron 349
Shepard, Sam 324
Shew, William 48
Shields, Brook 301
Shockley, William 422
Sholes, C. L. 408, 539
Shriver, Maria 343
Siedelman, Susan 350
Siegel, Don 60, 289, 291
Silleitoe, Alan 305
Silverman, Fred 447
Simon, John 400
Simon, Michel 184
Simpson, O. J. 471
Sinatra, Frank 560
Sinatra, Nancy 264
Singleton, John 254, 351
Sirk, Douglas 293, 322
Siskel, Gene 470, 550, 561
Sjöman, Vilgot 312, 547
Sjöström, Victor 234, 278, 291
Skladanowsky, Emil 224, 540
Skladanowsky, Max 224
Smight, Jack 457
Smith, Kevin 350, 351
Smith, Neville 308
Smith, Will 344, 361
Smother Kardeşler (Dick ve Tom) 458, 459, 462
Snow, Michael 199, 202, 203, 317
Soderbergh, Steven 350, 352
Solanas, Fernando 317, 400
Solas, Umberto 316
Solondz, Todd 350
Sondheim, Stephen 173, 292, 301, 341, 344
Sony 243
Soutter, Michel 324
Spielberg, Steven 82, 115, 244, 245, 246, 332-334, 336, 337, 341, 344-346, 347, 449, 552, 556, 557
Springer, Jerry 470
Stalin, Iosif 379

Stallone, Sylvester 343, 344
Stanwyck, Barbara 257
Stapleton, Jean 459
Steele, Danielle 50
Stein, Gertrud 533
Steinback, John 543
Steiner, Max 206
Stepleton, Jean 480
Sterling, Rod 454
Stern, Howard 470
Sternberg 234
Stevens, George 290
Stewart, James 204, 559, 560
Stiller, Mauritz 234, 278, 541
Stone, Oliver 268, 351, 353
Stone, Sharon 261, 265
Stoppard, Tom 56, 322
Storaro, Vittorio 341
Storey, David 305
Straub, Jean-Marie 321, 322
Streep, Meryl 259, 261
Streisand, Barbara 261, 264
Strinberg, August 53, 273
Struthers, Sally 480
Stuart, James 540
Sturges, John 290
Sturges, Preston 282, 284
Sullivan, Ed 453, 544
Sullivan, Louis 509
Summer Redstone 244, 245
Susskind, David 456, 457
Swayze, Patrick 261
Sweet, Blanche 226
Syberberg, Hans-Jürgen 324

T

Tacchella, Jean-Charles 175, 321
Talbot, William Henry Fox 44, 49, 73
Tally, Thomas L. 225, 540
Tan, Amy 255
Tanner, Alain 324, 325, 528, 548
Tarkovski, Andrey 314
Tati, Jacques 294
Tavernier, Bertrand 321
Taviani Kardeşler 311
Taylor, Elizabeth 327
Taylor, Rod 498
Temple, Julien 355
Teshigahara, Hiroshi 318
Thinker, Grant
Thomas, Pascal 321
Thompson, Emma 329, 355, 356, 558
Thulin, Ingrid 116
Tinker, George 464
Tisch, Lawrence 244, 449, 451
Toland, Gregg 90
Tomlin, Lily 458
Tornatore, Giuseppe 345, 354, 359
Totter, Audrey 58
Tourneur, Jacques 39, 288
Towne, Robert 283
Townsend, Robert 351
Tracy, Spencer 180
Travolta, John 328, 329, 461, 466
Troell, Jan 312, 314
Truffaut, François 215, 216, 294, 297, 299, 300, 319, 321, 335, 387, 388, 402, 490, 511, 546, 553
Turner, Joseph 44
Turner, Kathleen 332
Turner, Ted 240, 242, 244, 360, 442, 448, 451, 452, 554, 555, 556, 557
Turner, Tina 261, 264
Turpin, Gerry 139
Twain, Mark 251
Tyson, Cicely 456, 457

U

Ullmann, Liv 53, 97, 159, 160, 161, 196, 253, 312, 314
Ulmer, Edgar 234
Uys, Jamie 360

V

Valentino, Rudolf 234, 251, 255, 541
Van Peebles, Mario 351
Van Peebles, Melvin 325, 548
Vanderbeek, Stan 302
Varda, Agnès 301
Veidt, Conrad 277
Venturi, Robert 63
Verhoeven, Michael 358
Verhoeven, Paul 341, 342
Vertov, Dziga 278, 279, 376, 541, 542
Vidor, King 250, 255, 276
Vigo, Jean 281, 376
Visconti, Luchino 117, 268, 286, 288, 309
Vitti, Monica 163, 182, 194
Volonte, Gian-Maria 175
von Sternberg, Josef 282, 284, 542
von Stroheim, Erich 234, 250, 275, 276, 386, 541
von Sydow, Max 162, 168, 169, 253, 312, 314
von Trotta, Margarethe 322, 323

W

Walbrook, Anton 201
Walker, Fred 107, 109
Walsh, Raoul 288
Walters, Barbara 441
Wang, Wayne 255

Ward, David S. 349
Warhol, Andy 47, 302
Warm, Hermann 278
Warshow, Robert 400
Washington, Denzel 352, 353, 356
Wasserman, Lew 245
Watkins, Peter 306
Watt, Alexander Pollocak 539
Wayans, Keenen Ivory 351, 355
Wayne, John 60, 253, 289
Weaver Jr., Sylvester L. Pat 445, 447, 461
Weaver, Sigourney 176, 339
Webb, Charles 326
Webb, Jack 289, 455, 456, 468
Weill, Claudia 337, 338, 466
Weinstein, Bob 242
Weinstein, Harvey 242, 551
Weir, Peter 317, 318
Weiss, Peter 173
Welch, Joseph N. 456
Welles, Orson 90, 187, 189, 190, 200, 210, 214, 285, 286, 288, 307, 436, 464, 543
Wellman, William 284, 542
Wells, Frank 244, 556
Wenders, Wim 323, 324
Werner, Tom 481
Wertmüller, Lina 311
West, Mae 256, 285
Westphal, Laura 154
Wexler, Haskell 254, 257, 336, 337, 549
Wharton, Edith 330, 358
White, E. B. 531
Whitney, James ve John 302, 491
Whitney, John 134
Widerberg, Bo 312
Wiene, Robert 276, 277, 541
Wilcox, Fred 291
Wilder, Billy 284, 322, 545
Wilder, Gene 345
Wilfred, Thomas 63
William III, Clarence 355
Williams, Cynda 363
Williams, John 207
Williams, Raymond 27, 28, 476, 478, 528, 529
Williams, Robin 335, 345, 345
Willingham, Calder 326
Willis, Bruce 344, 361
Winkler, Angela 323
Winkler, Henry 466
Winn, Marie 412, 478, 479, 484
Winter, Robert 499
Wise, Robert 291
Wiseman, Frederick 303, 306, 547
Wittgenstein, Ludwig 395
Wolf, Dick 289, 468, 469
Wollen, Peter 160, 161, 399, 548
Woo, John 360
Wood, Michael 395
Wood, Sam 185
Worley, Joann 458
Wouk, Herman 463
Wozniak, Stephen 492
Wright, Steven 206
Wyatt, Jane 479
Wyler, William 544

Y

Yanne, Jean 195
Yarbus, Alfred L. 152
Yates, Peter 308
Yimou, Zhang 360
Yorkin, Bud 460, 480
Young, Freddie 121, 561
Young, Robert 479
Young, Terence 546

Z

Zanussi, Krzysztof 313
Zapf, Hermann 509
Zappa, Frank 142
Zavattini, Cesare 286, 288, 376
Zecca, Ferdinand 272
Zedung, Mao 166
Zelda, Ann 308
Zemeckis, Robert 342, 344, 345
Zinnemann, Fred 290, 545
Zola, Emile 475
Zukor, Adolph 228, 229
Zwick, Edward 467, 468
Zworykin, Vladimir K. 425

KONU DİZİNİ

A

ABC (American Broadcasting Companies) 244, 440, 441, 442, 445, 447, 449, 473, 474
Academy of Motion Picture Arts and Sciences 105
Actor's Studio 544
Adobe Photoshop 101, 492
ADR 127, 130
Akademi açıklığı 105
aksiyon-serüven filmleri 341, 342, 360
Allen & Co. 233, 243
Alman Dışavurumculuğu 276, 277, 278, 373, 541
American International Pictures 229
American Zoetrope 331
American Mutoscope and Biograph Company 267
AOL (America Online) 522, 523, 524
Apple 19, 492, 493, 500, 501, 502, 516, 517, 528
aralı devinim düzeneği 90
arkadan gösterim 101, 131, 135, 137
Arpanet 523
Arriflex 96, 97, 98, 543
Associated British Picture Corporation 232
AT&A 418, 443, 445, 450, 525
avant-garde 29, 30, 53, 57, 58, 61, 321, 364, 402
Avid 131

B

Baseline 248
başkalaştırma 31, 43, 139, 343, 344
BBC 308, 473, 474, 475, 480, 541, 543, 544
BBS 328, 329
Beijing Sinema Enstitüsü 360
belgesel filmler 279, 280, 306, 337, 338, 376, 542
Belirsiz Üçlü 150, 151
bilim-kurgu filmleri 99, 267, 290, 291, 332, 333, 343
Biograph Company 224, 225, 226, 228, 540
Bioskop 224
British Film Institute 330, 542
B-Sky-B 448
Buena Vista 231
Büyülü Fener (lanterna magico) 74, 539
Büyülü Plak 74

C

CAA 246
Cahiers du Cinéma 297, 300, 328, 341, 387, 388
Camcorder 84
camera lucida 73
camera obscura 44, 72, 73, 79, 80, 539
Canal Plus 247, 472
Cannes Film Festivali 286, 326, 350, 351, 352, 544
Capital Cities Broadcasting 244, 449
CBS (Columbia Broadcasting System) 128, 243, 244, 248, 412, 425, 440, 441, 442, 445, 446, 447, 449, 451, 452, 457, 463, 473, 491, 541, 543
CD-ROM 101, 432, 433, 493, 499, 500, 501, 505, 506
Ceefax 519
Channel 5 473
Channel 4 355
Channel 3 473
Chemtone 121, 122
Cineaste 400
Cinecittà 309, 359
cinéma du papa (babanın sineması) 294, 321, 358
Cinema Products, Inc. 97
Cinématographe 220, 223, 224, 540
Cinerama 107, 109, 110
Cinéthique 400
Citizen's Band 413, 415
CitySearch 245
CNN 360, 440, 442, 447, 448, 451, 471
Coca-Cola 155, 243, 355
Columbia229, 231, 233, 239, 240, 242, 243, 244, 245, 246, 248, 355, 412, 541
Compuserve 522
Crédit Lyonnais 233, 240
CRI (Renkli Ara Reversal) 103, 273

Ç

çerçeve (proscenium arch) 51, 69
çevrimiçi 35
çevrinme-tarama 140
çılgın komedi (screwball) filmleri 282, 359, 542
çok salonlu sinemalar 145, 238

D

Dada 29, 273
Daguerretype 44, 48, 73, 74, 100, 539
DBS (Dolaysız Yayın Uydusu) 362, 448
detektif filmleri 334
Desilu 231, 239
Dialog 505
Disney 231, 232, 244, 246, 449, 525
dizimsel bağıntılar 212
dizimsel 158, 159, 164, 396, 398
dizisel 158, 159, 164, 396, 398
Dolaysız Sinema 303, 304, 306

Dolby 121, 126, 146
dövüş sanatı filmleri 324
Dreamworks SKG 242, 244
Durum komedisi (sitcom) 347
Dziga Vertov Grubu 299, 321

E

Eastman Kodak 104, 105, 116, 117, 120, 121, 226, 502
Eastmancolor 119
Electric Theatre 225, 540
EMI 241
ENIAC (Elektronik Sayısal Bütünleştirici Analizör) 544
Epik Tiyatro 54, 56
Esquire 328
Essanay 226

F

FCC (Federal İletişim Komisyonu) 414, 431, 432, 438, 439, 440, 444, 445, 474, 541, 543
felaket filmleri 324, 346
fi olgusu 425
film noir 282, 285, 288, 290, 297, 300, 325, 334, 350, 358
Firestone Theatre, 437
First National 229
Foto CD 101, 105, 502
foto-gerçekçilik 57
Fox 155, 239, 243, 245, 248, 440, 441 449, 541
Frankfurt Okulu 38, 394, 401
Fransız Bilimler Akademisi 44
Fütürizm 45
Fyn-Syn kuralı 440, 474

G

gama 118, 120
gangster filmleri 266, 285, 297, 300, 301, 324
geçiş düzeneği 90, 91
Genç Alman Sineması 322, 323, 358
General Electric (GE) 412, 443, 445, 449, 541
General Film Company 226, 228, 540
Gerçeküstücülük 273
Goldcrest Films 248, 309, 341, 354
Goumont 232, 272
Goumont-British 232
görüşün devamlılığı 123, 539
gösterge 66
göstergebilim 37, 38, 65, 66, 154, 159, 166, 373, 395, 396, 397, 400, 439
Gulf + Western 239, 244

H

Hays Office 265
HBO (Home Box Office) 243, 361, 447, 451
HDTV (Yüksek Seçiklikli Televizyon) 93, 107, 142, 431
hipergerçekçilik 57
Hip-Hop 57
Hollogon
HUAC (Amerikan Aleyhtarı Etkinlikleri Soruşturma Komitesi) 224, 225, 419, 540
Hypergonar 107

I

IBM (International Business Machines) 145, 491, 501, 521
ICM 246
Imax 93, 112, 145, 515
Independent Motion Picture Company 226, 231
Industrial Light & Magic 332
Infoseek 525
Internet Movie Database 522
ISD (Işık Salan Diyot) 411
ıslak levha yöntemi 44, 74
ITC 247
ITV 474

İ

İsveç Film Enstitüsü 247
İtalyan Fütürizmi 45

J

JVC 428

K

kablolu televizyon filmi 361
Kalem 226
kamera kalem 364, 387
kapsamlayış 163, 164, 165, 166, 167
katharsis 35
kavramsalcılık 46
kaydırmaya karşı zoom 198
Kem 128
Kenworthy şnorkeli 99
KIT (Katot Işınlı Tüp) 425, 426, 490, 491
Kinepolis 145
Kinescope 141, 425
Kinetophone 76, 539
Kinetoscope 76, 77, 223, 224, 540
Kinotograf 75, 76
kodlar 66, 397, 398, 399, 402
Kolotip 49, 74
komedi filmleri 274, 278, 284, 334, 335, 345, 347
korku filmleri 236, 285

Kübizm 45, 46, 53

L

Ladd Company 241, 242
LCD (Likit Kristal Ekran) 427, 502
Life 543
Lion's Gate 334
Lorimar 240, 241
Louma 98, 102
Lubin 226
Lucasfilm Ltd. 332
Lycos 245, 525

M

Macintosh 139, 411, 492, 493, 501
Magnoscope 108
Malta Haçı Düzeneği 92, 93, 144
Marksist eleştiri 401
Masque 62
Materyalist sinema 321
Matsushita 243, 244, 245, 412
Mavica 100, 502
MCA (Music Corporation of America) 239, 412, 428, 430, 474
MCI 524
mecaz 66, 165, 167, 171
metonimi 162, 163, 164, 166, 167, 168, 169, 171
MGM (Metro-Goldwyn-Mayer) 155, 228, 229, 233, 234, 235, 236, 237, 239, 240, 243, 292, 359, 448, 451, 452, 541
Microsoft 63, 244, 501, 521, 524
mimesis-mimetik 32, 42, 44, 46, 49, 51, 56
Minitel 519, 520, 523
Miramax 242, 350
Mitchell 96, 97
Monogram 229
Moore Yasası 423, 493
Motion Picture Patent Company 228, 540
Motorola 423
Moviola 128
MTM 447, 465
MTV 40, 57, 209, 307, 360, 440, 448, 451
Muzak 64, 435
Müller-Lyer Yanılsaması 188
müzikal filmler 282, 283, 284, 292, 297, 324

N

NAPLPS 521
NASA 84
NBC (National Broadcasting Company) 155, 412, 439, 440, 441, 444, 449, 452, 465, 471, 473, 524, 541, 542, 543
NBC Blue 444
NBC Red 444
Necker Küpü 150, 151
Netscape 524
New Line Cinema 224, 242, 243
New World 229
New York Graphics 408, 539
News Corp. 243, 245, 524
Nickelodeon 146, 225, 228, 234, 238
Nintendo 501
Nostalji filmleri 324
NTSC 71

O

Oracle 519
Orion 240, 241, 242, 243

Ö

önden gösterim 136, 137
örnekleme 31
Özgür Sinema 306

P

Panavision 108, 178
Paramount 110, 228, 231, 235, 237, 238, 239, 240, 243, 244, 441, 544
Patent Company 226, 228, 232
Pathé 226, 232, 240, 272, 414
PBS 443, 471, 480
Philips 247, 428, 432, 433, 500, 501
playback 123, 124, 126, 142
polisiye filmler 358
Polygram 247
Polyvision 108
porno filmler 324
postmodern sinema 220
Praxinoscope 74, 539
Prestel 521
Prodigy 521

Q

QuickTime 499, 500, 505
QuickTime VR 19, 516, 517, 518

R

Radio City Music Hall 234, 236, 542
RAI 472
Rap 57
RCA (Radio Corporation of America) 229, 248, 425, 430, 433, 445, 452, 541, 542
Republic 229, 235, 239
resimli kartlar dizisi 44, 133
Revue 239
RKO 231, 239, 283, 284
Rorschach testi 36

S

samuray filmleri 293
savaş filmleri 285, 333

Savoy Pictures Entertainment 245
Screen 399
Seagram 243, 244
Sega 501
Selig 226
Showscan 93, 113, 114, 515
Siemens 247
Silver King 245
sinema filmi 50
Sinema gerçek 97, 278, 303, 541
Sinema Yasası 234
Sinemaskop 107, 108, 109, 110, 178
Sine-yapısalcılık 399
sineztezi 39
Siyah Sinema 254, 325, 327
Skycam 99, 100
Sonochrome 116
Sony 126, 243, 244, 245, 412, 426, 432, 433, 500, 501, 544
spagetti western 290
SSİ (Sayısal Sinyal İşlemci) 497
Steadicam 97, 98
Steenback 128, 130
Sundance Festivali 350, 351
Syntonic Research, Inc 64

Ş

Şiirsel Gerçekçilik 279

T

takip filmleri 324
Talbottip 49, 74, 539
TCI (Tele-Communication Inc.) 449, 450
Technicolor 116, 117, 118, 119, 193, 544
Technirama 110
Techniscope 109
Telekomünikasyon Yasası 440, 450
televizyon filmi (made-for-television) 360, 463
televizyon romam (made-for-television) 564
THX 126,146, 332
Ticketmaster 245
Time Inc. 239, 244
Time 328, 409
TNT 452
Toshiba 243, 432
Touchstone 232
Tri-Ergon 124, 234, 541
TriStar 242, 243
TVC 121
Twentieth Century-Fox 109, 228, 240, 241, 243, 245

U

UFA 128, 232, 233, 277, 541
underground 302
United Artists (UA) 229, 239, 240, 242, 243, 251, 541
Universal 226, 228, 236, 239, 243, 244, 245, 246
USA Networks 245, 525
uyum kesmesi 211

V

Vahşet Tiyatrosu 54
Variety 333
Venedik Film Festivali 314, 542
Viacom 243, 244, 245, 360
video filmler 361
Visicalc 492
VistaVision 110
Vitagraph224, 225, 226, 229, 540
Vitarama 109
Voyager Company 499, 501, 504

W

Warner Bros. 235, 236, 237, 239, 240, 243, 283, 284, 432, 441, 474
WEAF 443
Western Electric 229
western 235, 236, 255, 284, 290, 291, 292, 298, 300, 325, 333, 543
Westinghouse 244, 443, 445, 449
Windows 499
Woodfall Films 305
World Wide Web 363, 524
WTBS 451

X

Xerox PARC 492, 502, 504
Xerox 100

Y

Yabancılaştırma Efekti 54, 56
yarımton 22, 71, 408, 409, 425
Yeni Dalga 97, 220, 269, 300, 301, 302, 316, 319, 320, 324, 328
Yeni Roman 57, 300
Yeni Sinema (Cinema Novo) 315
Yeni-Gerçekçilik 268, 286, 287, 288, 296, 309, 377, 387
yol filmleri 324
Yük Aktarım Aygıtı 84, 142, 427

Z

Zeiss 84
Zoetrope 74, 75, 332, 539
zoom 80, 81, 82, 85, 102, 198, 202, 401

ORİJİNAL YAPIT DİZİNİ

A

A Bout de souffle (*Serseri Âşıklar*) 209, 252, 253, 297, 301, 546
A Tout Prendre 317
Abschied von gesterd 322
Accattone (*Dilenci*) 310
Accident (*Kaza*) 306
Act of the Heart 317
After Hours (*Geç Saatler*) 329
Age of Innocence, The (*Masumiyet Çağı*) 330, 331
Aguirre, der Zorn Göttes (*Aguerre, Tanrıların Öfkesi*) 323
Ai no corrida (*Duyular İmparatorluğu*) 319
Airforce One 342
Akahige (*Kızıl Sakal*) 318
Akibiyori (*Sonbahar Sonu*) 294
Albert Brooks Show, The 436
Alberta Hunter Story, The 326
Alexander Nevsky 58, 385, 543
Alice Doesn't Live Here Anymore (*Alice Artık Burada Oturmuyor*) 258, 329
Alice in den Städten (*Alice Kentlerde*) 324
Alice in Wonderland (*Alice Harikalar Diyarında*) 335
Alice's Restaurant (*Alice'in Restoranı*) 302, 326
Alien (*Yaratık*) 309, 339, 374
Alien Resurrection (*Yaratık Diriliş*) 339, 343
All in the Family 458, 459, 460, 480, 548
All that Heaven Allows (*Aşktan Kaçılmaz*) 293
Alphaville (*Alfa Kenti*) 298, 393
Always (*Daima*) 334
Amadeus 314
Amarcord 309, 312
American Dream 351
American Family, An 480
American Friend, The (*Amerikalı Dost*) 324
American Graffiti 207, 332
American in Paris, An (*Paris'te Bir Amerikalı*) 292
American President, The 347
American Roulette 308
Amistad 334
Amos 'n' Andy 436
Amusing Ourselves to Death: Public Discourse in the Age of Show Business (*Televizyon: Öldüren Eğlence-Gösteri Çağında Kamusal Söylem*) 482
Analyze This (*Anlat Bakalım*) 345
Anatomy of a Murder (*Bir Cinayetin Anatomisi*) 293
Andrei Rubliov (*Andrey Rublev*) 314
Angel at My Table, An 358
Angel Levine, The 326
Angst essen Seele auf (*Korku Ruhu Yer Bitirir*) 322
Animal House 317
Annie Hall 336, 550
Ansikte mot ansikte (*Yüz Yüze*) 159, 161, 173, 549
Antonio Das Mortes 315, 548
Antz (*Karınca Z*) 344, 561
Aparacito (*Yenilmez*) 294
Apartment, The (*Garsoniyer*) 284
Apocalypse Now (*Kıyamet*) 43, 323, 330, 551
Apollo 13 347
Applause (*Alkış*) 292, 542
Apprenticeship of Duddy Kravitz, The (*Duddy Kravitz'in Çıraklığı*) 317
Apu Sansar (*Apu'nun Dünyası*) 294
Archie Bunker's Plays 460
Ariel 359
Armageddon 344, 561
Ars Poetica (*Şiir Sanatı*) 37
Arsenal (*Cephanelik*) 279
Art of the Moving Picture, The 541
Ascent of Man, The (*İnsanın Yücelişi*) 475
Asphalt Jungle (*Elmas Hırsızları*) 288
Aşanaki Sankat (*Uzaktaki Gökgürültüsü*) 294
Atti degli apostoli 287
Au revoir, les enfants (*Hoşçakalın Çocuklar*) 301
Auch Zwerge haben klein angefangen (*Cüceler de Başta Küçüktü*) 323
Austin Powers: The Spy Who Shagged Me 262
Autobiography of Malcolm X (*Malcolm X'in Özyaşamöyküsü*) 352
Avalon 346

B

Ba wang bie ji (*Elveda Sevgilim*) 360
Babe 358
Babette's Feast 359
Back and Fourth 199, 317
Back to the Future (*Geleceğe Dönüş*) 334, 344
Bad News Bears (*Kötü Haber Çabuk Yayılır*) 335
Baisers voles (*Çalınmış Buseler*) 297
Bakuşu (*Yaz Başı*) 294
Ballet Mécanique (*Mekanik Bale*) 58, 541
Bananas 335
Banşun (*İlkbahar Sonu*) 294
Barbarians at the Gate 361
Bariera (*Engel*) 313
Barravento 315
Barry Lyndon 37, 83, 87, 306
Barton Fink 350
Basic Instinct (*Temel İçgüdü*) 341

Batalla de Chile (Şili'de Mücadele) 316
Batman 344
Batman & Robin (Batman ve Robin) 344
Baywatch 461, 475
Beauty and the Beast 555
Beavis-and-Butthead 262
Becky Sharp 116
Bed-Sitting Room, The 307
Beetlejuice 344
Belle de jour (Gündüz Güzeli) 316
Berg-Ejvind och hans hustru 278
Berlin Alexanderplatz 323
Best Man, The (En İyi Adam) 302
Best Years of Our Lives, The (Hayatımızın En Güzel Yılları) 544
Beverly Hills Cop (Sosyete Polisi) 339
Beverly Hillbillies, The 339, 457
Big Chill, The 207, 341, 351, 552
Big Heat, The (Ölüm Korkusu / Yeraltı Dünyası) 288
Big Knife, The (Büyük Bıçak) 289
Big Lebowski, The 350
Big Parade, The (Büyük Resmi Geçit) 277
Big Sleep, The (Büyük Uyku) 119, 253, 281, 282, 283, 288, 544
Bigger than Life (Tehlikeli Arzular) 293
Billy Liar (Yalancı Billy) 305
Birds, The (Kuşlar) 302, 399
Birth of a Nation, The (Bir Milletin Doğuşu) 108, 228, 254, 370, 540
Black Holiday 311
Black Picture Show 326
Blackboard Jungle, The 335
Blackmail (Şantaj) 542
Blade Runner (Bıçak Sırtı) 309, 310, 552
Blair Witch Project, The (Blair Cadısı) 363
Block-notes di un regista (Bir Yönetmenin Not Defteri) 547
Blood Simple 350
Blow Up (Cinayeti Gördüm) 187, 206, 309, 311, 547
Blume in Love 335
Bob & Carol & Ted & Alice 335
Boccaccio 70 117, 309
Body and Soul (Vücut ve Ruh) 288
Bold Money: A New to Play the Options Marked 325
Bonanza 475
Bonnie and Clyde (Bonny ve Clyde) 302, 326, 328, 547
Born on the Fourth of July (Doğum Günü 4 Temmuz) 351
Bostonians, The (Bostonlular) 357
Boudu sauvée des eaux (Sulardan Kurtarılan Boudu) 184, 280
Bound for Glory 549
Boyz in the Hood 351, 354, 555
Brady Bunch Movie, The 339
Bram Stoker's Dracula 331, 542
Brave New World (Cesur Yeni Dünya) 482
Breaker Morant 318
Breakfast at Tiffany (Çılgınlar Kraliçesi) 302, 305
Breaking Away 551
Brian's Song 463
Bringing Up Baby (Bebek Yetiştirmek) 282
Britannia Hospital 305
British Sounds (İngiliz Sesleri) 391, 393
Broadcast News 346
Broadway Danny Rose 335
Broken Arrow (Kırık Ok) 290
Bronenosets Potemkin (Potemkin Zırhlısı) 279, 381, 382, 383, 541
Brother from Another Planet, The 351
Brothers McMullen, The 350
Buena Vista Social Club 324
Buffalo Bill and the Indians or Sitting Bull's History Lesson (Buffalo Bill ve Kızılderililer ya da Oturan Boğa'nın Tarih Dersi) 84, 334
Bug's Life, A 561
Bugsy Malone 309
Bull Durham 349
Bullets Over Broadway 336
Butch Cassidy and Sundance Kid 257, 262, 548

C

Cabiria 228, 540
Calsaghar (Müzik Odası) 294
Candida 511
Candidate, The (Aday) 335
Cape Fear (Korku Burnu) 330
Carnal Knowledge (İlk Defa) 327
Carne trémula 359
Carry On 294
Cascando 405, 406
Casino 330
Cat and the Canary, The (Kedi ile Kanarya) 278
Catch-22 327, 563
Cathy Come Home 547
Cats 292
Celebrity 336
Celine et Julie vont en bateau (Celine ve Julie Vapur Gezisinde) 300
Chang is Missing 255
Chang 108, 122
Chant of Jimmy Blacksmith, The 318
Chaplin 355
Chariots of Fire (Ateş Arabaları) 315, 354
Charles, Mort ou vif (Charles, Ölü veya Diri) 324

Charlie's Angels (*Charlie'nin Melekleri*) 447, 461
Chasing Amy 351
Cheers 460, 469
Chelovek s kinoapparatom (*Kameralı Adam*) 278, 279, 542
Cheyenne Autumn (*Baharda Hücum*) 255
Chikimatsu Monagatari 294
Child's Play 348
China Syndrome, The (*Dünyanın Kaderi*) 268, 551
Chinatown (*Çin Mahallesi*) 283
Christo in Paris 303
Chronik der Anna Magdalena Bach (*Anna Magdelena Bach'ın Öyküsü*) 322
Chronique d'un été (*Bir Yaz Kroniği*) 304, 546
Cinéma et cie 372
Cinema Paradiso (*Cennet Sineması*) 345, 354
Citizen Cohn 361
Citizen Kane (*Yurttaş Kane*) 90, 118, 182, 187, 190, 214, 285, 286, 543, 553
City Lights (*Şehir Işıkları*) 542
City of Hope 351
Civil War, The 472, 555
Civilizatian 475
Cléo de cinq à sept (*5'ten 7'ye Cléo*) 301
Cleopatra 546
Clerks 350
Cliffhanger (*Dağcı*) 343
Clockers 353
Clockwork Orange, A (*Otomatik Portakal*) 98, 306
Close Encounters of the Third Kind (*Üçüncü Türden Yakınlaşmalar*) 333
Closing Time 563
Clueless 356
Cocoanuts, The (*Hindistan Cevizleri*) 542
Cocoon 347
Color of Money (*Paranın Rengi*) 329
Color Purple, The (*Mor Yıllar*) 333
Columbo 289, 459
Commitments, The 309
Communications 528
Como e gostoso o meu frances 315
Conan the Barbarians 343
Conan the Destroyer 343
Concert of Wills: Making the Getty Center 303
Coneheads, The (*Sivri Kafalılar*) 345
Construire un feu (*Bir Ateş Yakmak*) 107
Conte d'automne 300
Conte de printems 300
Conversation, The (*Konuşma*) 126, 206
Cookie's Fortune (*Kurabiyenin Tarihi*) 334
Cop au vin 299
Cop Rock 468
Cosby Show, The (*Cosby Ailesi*) 447, 469, 481, 484, 533
Cosmos 133, 472
Cotton Club 292, 331
Countdown at Kusini 318
Cousin, cousin 175, 321
Crime and Punishment 290
Crime in the Streets (*Sokaklarda Cinayet*) 289
Cristo si è fermato a Eboli (*İsa Eboli'de Durdu*) 175, 310, 312
Critic, The (*Eleştirmen*) 367
Crowd, The (*Halk*) 277
Crying Game, The 242
Csillagosog, katonák (*Yıldızlar, Askerler*) 313
Current Affair, A 470, 553

D

Da hong deng long ga gao gua (*Kırmızı Fenerin Yükselişi*) 360
Daguerreotypes 302
Dallas 464, 472, 475
Dancing with Wolves (*Kurtlarla Dans*) 291, 555
Darling (*Sevgili*) 305
Das Boot 358
Das Kabinet des Dr. Caligari (*Dr. Caligari'nin Muayenehanesi*) 277, 541
Das Schreckliche Mädchen 359
Das Wachsfigurenkabinett 278
Dave 176, 317, 345
David and Lisa 326
Day After, The (*Ertesi Gün*) 552
Day for Night 402
Day the Earth Stood Still, The (*Uçan Dairenin Esrarı*) 291
Daylight 343
Days and Night in the Forest 294
Days of Heaven 118, 291
Days of Hope (*Umut Günleri*) 308
Days of Wine and Roses 302
Dead Again 355
Dead Poets Society (*Ölü Ozanlar Derneği*) 318
Deadly Affair, A 121
Deconstructing Harry (*Yaramaz Harry*) 336
Dédective (*Dedektif*) 299
Deep End 313
Deep Impact 561
Deep Throat 262
Defenders, The 456
Demolition Man 343
Der blaue Engel (*Mavi Melek*) 282, 542
Der Blechtrommel (*Teneke Trampet*) 322
Der Händler der vier Jahreszeiten (*Dört Mevsim Satıcısı*) 322
Der junge Törles (*Genç Törles'in Sorunları*) 322
Der Leitzte Mann (*Son Adam*) 278

Kombach (Kombach'ın Yoksul Halkının Ani Zenginliği) 322
Der Reigen 277
Der starke Ferdinand (Köktenci Ferdinand) 322
Der verlorene Ehre der Katharina Blum (Katharina Blum'un Çiğnenen Onuru) 322, 323
Dersi Uzala 318
Despair (Ümitsizlik) 322
Destination Tokyo 267
Det sjunde inseglet (Yedinci Mühür) 295, 296, 545
Deux ou trois choses que je sais d'elle (Ona Dair Bildiğim 2-3 Şey) 63, 298 , 393, 547
Devil in Miss Jones, The 262
Dial M for Murder (Cinayet Var) 110
Diary for Timothy, The (Timothy'nin Günlüğü) 280
Diary of a Mad Housewife (Deli Bir Ev Kadınının Günlüğü) 326
Diary of a Schizophrenic Girl (Bir Şizofren Kızın Güncesi) 311
Dick Tracy 341, 344
Die Angst des Tormanns beim Elfmeter (Kalecinin Penaltı Anındaki Korkusu) 324
Die Artisten in der Zirkuskuppel: ratlos (Sirk Çadırı Altındaki Artistler) 322
Die bitteren Tränen der Petra von Kant (Petra von Kant'ın Acı Gözyaşları) 322
Die bleierne Zeit 322
Die Ehe der Maria Brown (Maria Brown'ın Evliliği) 323
Die Freudlose Gasse (Neşesiz Sokak) 278
Die Hard (Zor Ölüm) 339, 342, 344, 346
Die Hard 2 (Zor Ölüm 2) 343
Dim Sum: A Little Bit of Heart 255
Diner 346
Dirty Dancing 262
Diva 358
Divorzio all'italiano (İtalyan Usulü Boşanma) 310
Do the Right Thing (Doğru Olanı Yap) 352
Doctor... 294
Dodesukaden 318
Dog Day Afternoon (Köpeklerin Günü) 302
Don Juan 541
Don King: Only in America 361
Don't Look Back 303, 305
Don't Look Now (Büyü) 309
Doors, The 351
Double Indemnity (Çifte Tazminat) 284
Down By Law 359
Downhill Racer (Büyük Şampiyon) 335
Dr. Mabuse, der Speiler (Kumarbaz Dr. Mabuse) 277, 541
Dr. No 338, 546
Dr. Strangelove: Or How I Learned to stop Worriying and Love the Bomb 306, 546, 552
Dragnet 289, 455, 468
Dragon Gate Inn 319
Dragon's Lair 552
Dressed to Kill 173, 178
Drive, He Said (Sür Dedi) 328
Driving Miss Daisy (Miss Daisy'nin Şoförü) 318
Duellists (Düellocular) 309
Durante L'Estate 311
Dynasty (Hanedan) 472

E

E la nave va (Ve Gemi Gidiyor) 309
E. T.: Extraterrastrial 292, 333, 341, 552
Earth Girls Are Easy 355
East of Eden (Cennet Yolu) 255, 293
East Side, West Side 456, 457
Easy Living (Kolay Hayat) 284
Easy Rider 328, 548
Eat a Bowl of Tea 255
Eat Drink Man Woman 256
EdTV 347
Eh Joe 405, 406, 407
Eight Men Out 349, 351
El ángel exterminador (Öldürücü Melek) 316
El chacal de Nahueltoro (Nahueltoro Çakalı) 316
Elizabeth 561
Elvira Madigan 312
Emma 356
Empire of the Sun (Güneş İmparatorluğu) 333
En passion (Anna'nın Tutkusu) 312
Enemies 335
Enemy of the State 343, 344
English Patient, The (İngiliz Hasta) 242
Entertainer, The (Sahte Tebessüm) 305
Entertainment Tonight 470, 552
Entr'acte (Perde Arası) 58
ER 447
Eraser (Silici) 343
Escape from Alcatraz (Alcatraz'dan Kaçış) 289
Essais sur la signification au cinéma (Sinemada Anlam Üstüne Denemeler) 395, 547
Etat de siège (Sıkıyönetim) 268
Ethan Frome 358
Europeans, The (Avrupalılar) 357
Evening with Nichols and May, An (Mike Nichols ve Elaine May ile Bir Gece) 327
Everyone Says I Love You (Herkes Seni Seviyorum Der) 336
Exorcist, The (Şeytan) 347, 374, 548
Eyes in the Prize 472, 473, 554
Eyes Wide Shut (Gözleri Sımsıkı Kapalı) 307, 562

F

Faces (*Yüzler*) 334
Fade Out: The Calamitous Final Days of MGM 241
Fahrenheit 451 (*Değişen Dünyanın İnsanları*) 297, 490
Fail-Safe 552
Falsche Bewegung (*Yanlış Hareket*) 324
Fame 309
Family at War, A 475
Family Life (*Aile Yaşamı*) 308
Fanny och Alexander (*Fanny ve Alexander*) 312
Far Country, The (*Alaska Fatihi*) 290
Fargo 350
Fata Morgana (*Serap*) 323
Fatal Attraction (*Öldüren Cazibe*) 348, 554
Father Knows 479
Faustrecht der Freiheit (*Fox*) 322
Fear and Desire (*Korku ve Arzu*) 335
Fear on Trial 463
Fellini Satyricon 262, 309
Ferris Bueller's Day Off 348
Few Good Men, A (*Birkaç İyi Adam*) 347
Fırtına 535
Fiancée du pirate (*Korsanın Nişanlısı*) 320
Field of Dreams (*Düşler Tarlası*) 349
Fifth Element, The (*Beşinci Element*) 343
Film as Art 542
Film de'amore e d'anarchia (*Aşk ve Anarşi*) 311
Film Technique 541
Film 405, 406
Final Cut 241
Fires Were Started (*Ateş Başladı*) 280
First Blood (*İlk Kan*) 343
Five Easy Pieces (*Beş Kolay Parça*) 328
Five Heartbeats, The 351
Flamingo Kid, The 347
Flash Gordon 449
Flashdance 262
Flintstones, The (*Taş Devri*) 339
Fly (*Öldüren Arzu*) 291
Flying Down to Rio (*Rio'ya Uçuş*) 283, 542
Foolish Wives (*Çılgın Kadınlar*) 276
Forbidden Planet (*Yasak Gezegen*) 267, 291
Foreign Correspondent (*Yabancı Muhabir*) 281
Forrest Gump 344
Forsyte Saga 547, 475, 480, 547
Fortune Cookie (*Büyük Tasarı*) 284
Fortune, The 327
Four Arguments for the Elimination of Television 479
42nd Street 542
48 Hours (*48 Saat*) 339
Frankestein 542
Freedom Comes High 237
French Chef, The 472
French Lieutenant's Woman (*Fransız Teğmenin Kadını*) 305
Fresh Prince of Bel-Air, The 344
Friday the 13th (*13. Cuma*) 242
Fried Green Tomatoes (*Kızarmış Yeşil Domatesler*) 260
Friends 447, 484
From Hell to Texas 290
Front, The (*Cephe*) 302
Frontline 472
Fugitive, The 339
Full Metal Jacket 307
Funny Face (*Komik Yüz*) 292
Funny Thing on the Way to the Forum, A (*Pazara Giderken Çok Komik Bir Şey Oldu*) 47, 209, 292, 307

G

Gabriel Over the White House 267
Gambler, The 305
Gandhi 309, 341, 354, 355, 552
Gang's All Here, The (*Bütün Çete Burada*) 282
Ganja and Hess 326, 327
Gelegenheitsarbeit einer Sklavin (*Bir Kölenin İşleri*) 322
Genou de Claire (*Claire'in Dizi*) 299
Gentleman's Agreements (*Centilmenler Anlaşması*) 293
Germania anno zero (*Almanya Sıfır Yılı*) 287
Germinal 228
Gertrud 278
Geschictsunterricht (*Tarih Dersleri*) 322
Get on the Bus 353
Ghost of Mississippi 347
Ghostbusters II (*Hayalet Avcıları II*) 176, 317, 344, 347, 553
Giant (*Devlerin Aşkı*) 255
Gigi 292
Gimme Shelter 303
Ginger & Fred (*Ginger ve Fred*) 309
Gishiki (*Tören*) 319
Giulietta delgi spiriti (*Ruhların Giulietta'sı*) 196, 309
Glittering Prizes, The 475
Gloria 302
Go-Between, The (*Arabulucu*) 306
Godfather (*Baba*) 330, 331, 464, 549, 562
Godfather III (*Baba III*) 331
Gods Must Be Crazy, The (*Tanrılar Çıldırmış Olmalı*) 360, 552
Godzilla 343
Goin' Down the Road 317
Gold Diggers of 1935 (*1935'in Koca Avcıları*)

Gone with the Wind (*Rüzgâr Gibi Geçti*) 236, 464, 543
Good as It Get 346
Good Fellas (*Sıkı Dostlar*) 82, 330
Good Morning, Vietnam (*Günaydın Vietnam*) 346
Good Times 460
Good Will Hunting (*Can Dostum*) 351
Gösta Berling saga (*Gösta Berling'in Efsanesi*) 278, 541
Graduate, The (*Mezun / Aşk Mevsimi*) 326, 327, 328
Grapes of Wrath, The (*Gazap Üzümleri*) 543
Grease 461, 550
Great Muppet Caper, The 346
Great Train Robbery, The (*Büyük Tren Soygunu*) 45, 272, 540
Greed (*Tutku*) 275, 276
Green Acres 458
Grey Gardens 303
Groundhog Day 345
Group, The 257, 302
Gruppo di famiglia in un interno (*Şiddet ve Tutku*) 309
Gun Fight at the O.K. Corral (*Vahşi Mücadele*) 290
Gunfighter, The 290

H

Hair 314
Hallelujah 255
Hamlet 344, 355
Hammett 324
Hand That Rock the Cradle, The 348
Hannah and Her Sisters (*Hanna ve Kız Kardeşleri*) 335
Happy Days 461
Hard Day's Night, A (*Gençlerin Sevgilisi*) 209, 307, 546, 556
Harlan County, U.S.A. 338
Harry and Tonto 121, 335
Haunting, The 342
He Got Game 353
Heart of Darkness (*Karanlığın Yüreği*) 330
Hearts and Minds 337, 549
Heaven's Gate (*Cennetin Kapısı*) 240, 551
Heavens Above 294
Help! 209
Helsinki Napoli All Night Long 360
Here and Now 40
Hero 355
Herz aus Glas (*Camdan Kalp*) 323
High Noon (*Kahraman Şerif*) 290, 545
High School 303
Hill Street Blues 289, 447, 464, 465, 466, 552
Himmel über Berlin (*Berlin Üzerinde Gökyüzü*) 324
Hiroshima, mon amour (*Hiroşima Sevgilim* 300, 546
His Girl Friday (*Cuma Kızı*) 282
Hitler: Ein Film aus Deutschland (*Hitler: Bir Alman Filmi*) 324
Hollywood Shuffle 351
Home Alone (*Evde Tek Başına*) 207, 348
Home 445
Homicide 347
Hong gao liang (*Kızıl Sorgum*) 360
Hoři má panenko (*Koşun İtfaiyeciler*) 313
Horse's Mouth, The (*Zehirli Hayat*) 294
Hospital 303
House of 92nd Street, The 267
House of Bamboo (*Tokyo Gangsterleri*) 289
House of the Spirits, The 359
House on 92nd Street, The 544
Householder, The 357
How I Won the War 307
How to Murder Your Wife 302
Howards End 356, 357, 555
Hsia nu 319
Huang tu di (*Sarı Toprak*) 360, 553
Hud (*Çılgınların Günahı*) 302
Hunt for Red October, The (*Kızıl Ekim*) 342
Husbands (*Kocalar*) 334
Hustler, The (*Bilardocu*) 288

I

I am a Fugitive from a Chain Gang (*Ben Bir Pranga Kaçağıyım*) 237
I compagni 311
I Love Lucy 455, 484
I pugni in tasca (*Cepteki Yumruklar*) 310
I'Horloger de Saint-Paul (*Saint Paul Saatçisi*) 321
I'm All Right Jack 294
I'm Gonna Git You Sucka 351, 355
Ice Storm, The 256
Icicle Thief, The 359
If... (*Eğer...*) 305
Il bouno il brutto il cattivo (*İyi, Kötü ve Çirkin*) 290
Il caso Mattei (*Mattei Olayı*) 268, 310
Il conformista (*Konformist*) 310
Il Deserto rosso (*Kızıl Çöl*) 118, 163, 165, 183, 194, 309, 546
Il Gattopardo (*Leopar*) 309
Il Lavaro (*Boccacio 70*'teki Visconti'nin bölümü) 309
Il Posto (*İş*) 311
Il vangelo secondo Matteo (*Matta'ya Göre İncil*) 310
Iluminacja (*Aydınlanma*) 313
Im Lauf der Zeit 324
In Celebration (*Kutlama*) 305

In Living Color 352
In nome della legge (*Kanun Namına*) 309
In the Line of Fire 342
In the Luck of Ginger Coffey 317
In Which We Serve 268
Incredible Machine 99, 103
Incredible Shrinking Man, The 291
Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto (*Her Türlü Kuşkunun Ötesinde Bir Yurttaş İçin Soruşturma*) 311
Indecent Exposure 241
Independence Day (*Kurtuluş Günü*) 342, 344
India Song (*Hindistan Şarkısı*) 207
Indian Massacre, The 255
Indiana Jones 332
Interiors 335
Interview with President Allende 337
Intervista (*Röportaj*) 309
Intimni osvětleni (*Loş Işıklandırma*) 313
Intolerance (*Hoşgörüsüzlük*) 273, 370, 541
Invasion of the Body Snatchers (*Beden Kemiricilerin İstilası*) 267, 291
Isadora 305
Island of Dr.Moreau, The (*Dr. Moreau'nun Adası*) 256
It (O) 259
It Happened Here 306
It Happened One Night (*Bir Gecede Oldu*)542
It's a Wonderful Life (*Şahane Hayat*) 288, 544
Ivanovo destwo (*İvan'ın Çocukluğu*) 314

İ

İkiru (*Yaşamak*) 293

J

Jag är nyfiken (*Ben Bir Meraklıyım - Sarı Versiyon*) 312, 547
James ou pas 324
Jane Austen in Manhattan 357
Jane B. par Agnès V. 302
Jaws 82, 207, 333, 374, 549
Jazz Singer, The (*Caz Şarkıcısı*) 541
Je t'aime, je t'aime (*Seni Seviyorum, Seni Seviyorum*) 300, 304
Je vous salue Marie (*Selam Meryem*) 299
Jeder für sich und Gott gegen alle (*Herkes Kendi Başına ve Tanrı Herkese Karşı*) 323
Jeffersons, The 460, 469
JFK 268, 351, 555
JLG by JLG (*Aralık'ta Otoportre*) 556
Joe's Bed-Stuy Barbershop: We Cut Head 352
Johannas 326
Johnny Guitar 293
Johnny Stecchino 359
Jonas qui aura vingt cinq ans en l'an 2000 (*2000 Yılında 25 Yaşına Basacak Olan Jonas*) 324, 325
Joseph Campell and The Power of Myth 472
Journal d'un curé de campagne (*Bir Köy Papazının Günlüğü*) 294
Journal of Plague Year (*Veba Yılı Günlüğü*) 511
Joy Luck Club, The 255
Ju Dou 360
Judge Dredd 343
Juggernaut (*Dehşet Gemisi*) 308
Jules et Jim (*Jules ve Jim*) 297, 335, 546
Julia 259
Jungfrukällen (*Genç Kız Pınarı*) 295
Jurassic Park 133, 207, 292, 334, 336, 344, 556
Just Tell Me What You Want 302
Juste avant la nuit 299

K

Kançencunga 294
Kansas City Confidental 289
Kärlek och journalistik (*Aşk ve Gazetecilik*) 278
Kes 308
Kilenc hónap (*Dokuz Ay*) 313
Killing Fields, The (*Ölüm Tarlaları*) 309, 341, 354
Killing of the Chinese Bookie, The 335
Kindergarten Cop 345
King Kong 542, 553
King of Comedy (*Komedi Kralı*) 329
King of Loving, A 305
King of Marven Gardens, The 329
Kino-glaz (*Sinema-Göz*) 279
Kino-pravda (*Sinema-Gerçek*) 279
Kiss (*Öpüşme*) 265, 266, 272, 401
Kiss Me Deadly (*Öp Beni Öldüresiye*) 289
Kitab-ı Mukaddes 506, 539
Kohayagawa-ke no aki (*Yaz Sonu*) 197, 294
Kojak 289, 459
Konyets Sankt-Peterburga (*St. Petersburg'un Sonu*) 279
Körkarlen 278
Kraft Television Theatre 454
Kramer vs. Kramer (*Kramer Kramer'e Karşı*) 259, 551
Kumonosu-co (*Kanlı Taht / Machbeth*) 293
Kundun 330
Kunstwerk im Zeiltalter seiner Technischen Reproduzierbarkeit (*Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı*) 249

L

L. A. Law 465, 467
L'Âge D'or (*Altın Çağ*) 315
L'albero degli zoccoli (*Nalın Ağacı*) 311, 312, 313
L'Amour fou (*Çılgın Aşk*) 300

L'Amour l'après-midi (Öğleden Sonra Aşk) 299
L'Année dernierè à Marienbad (Geçen Yıl Marienbad'da) 300, 303
L'Atalante 281
L'Avventura (Serüven) 297, 309, 546
L'eclisse (Batan Güneş) 182, 309
L'Enfance nue (Çıplak Çocuk) 320
L'Enfant de Paris 228
L'Enfant sauvage (Vahşi Çocuk) 297
L'Escapade (Kaçış) 324
L'Inde fantôme 301
L'Invitation 324
L'Ultimo Imperatore (Son İmparator) 310
La battaglia di Algeria (Cezayir Savaşı) 311
La Boucher (Kasap) 299
La caduta degli dei (Lanetliler) 309
La Cage aux Folles (Çılgınlar Kulübü) 321
La Chinoise (Çinli Kız) 166, 253, 254, 298
La Cina è vicina (Çin Yakındır) 310
La classe operaira va in paradiso (İşçi Sınıfı Cennete Gider) 311
La collectionneuse (Koleksiyoncu Kız) 299
La Cucaracha 116
La Dolce Vita (Tatlı Hayat) 196, 293, 296, 297
La fantôme de la liberté (Özgürlük Hayaleti) 316
La Femme Infidèle 299
La Grande Illusion (Harp Esirleri / Büyük Yanılsama) 280, 543
La Guerre est finie (Savaş Bitti) 300
La Gueula Ouverte (Açık Ağızla) 320
La Hora de los hornos (Fırınların Saati) 317
La luna (Ay) 310
La Nikita Femme (Nikita) 358
La Noire de... (Siyah Kızın Biri) 318
La Notte (Gece) 309
La Passion de Jeanne d'Arc (Jeanne d'Arc'ın Çilesi) 188, 278, 542
La Peau douce (Yumuşak Ten) 297
La primera carga al machete 316
La Prise de pouvoir par Louis XIV (XIV. Louis'nin İktidara Gelişi) 287, 376, 547
La Région Centrale 199, 200, 203, 317
La Règle du jeu (Oyunun Kuralı) 279, 280, 543
La Ronde (Aşk Zinciri) 201, 294, 545
La Royaume des Fées 271
La Salamandre 324, 548
La Siréne du Mississippi 297
La Sortie des usines (Fabrikadan Çıkış) 270
La Strada (Sonsuz Sokaklar) 196, 295, 296, 545
La Terra trema (Yer Sarsılıyor) 268, 287
La tierra promedita (Vaadedilmiş Toprak) 316
La Vie est un roman (Yaşam Bir Romandır) 301
La Vita è bella (Hayat Güzeldir) 359, 361
La Voie lactée (Samanyolu) 316
La Voyage dans la lune (Aya Seyahat) 271, 511, 540
Lacombe, Lucién 301, 320
Ladri di biciclette (Bisiklet Hırsızları) 268, 286
Ladri di Saponette 359
Lady Eve, The (Bayan Eve) 284
Lady from Shanghai, The (Şanghaylı Kadın) 190
Lady in the Lake (Göldeki Kadın) 49, 58, 202
Land des Schweigens und der Dunkelheit 323
Lásky jedne plavovlásky (Bir Sarışının Aşkları) 313
Last Action Hero (Son Kahraman) 343
Last of Sheila, The (Sheila'nın Sonu) 173, 174
Last Picture Show, The (Son Film Gösterisi) 328
Last Temptation of Christ, The (Günaha Son Çağrı) 329
Last Train from Gun Hill, The (Kan Davasının Sonu) 290
Last Waltz, The (Son Vals) 329
Last Wave, The 317
Late Show, The 289
Laugh-In 458, 462
Lavender Hill Mob, The (Altın Hırsızları) 294
Laverne and Shirley 447
Law and Order 289, 457, 468, 469, 471
Le Bonheur (Mutluluk) 302
Le chagrin et la pitié (Keder ve Acıma) 319, 548
Le Chant du départ 320
Le Charme discret de la bourgeoisie (Burjuvazinin Gizli Çekiciliği) 316
Le Crime de Monsieur Lange (Bay Lange'ın Cinayeti) 280, 543
Le Gai Savoir (Bilmenin Tadı) 391, 393, 510
Le Journal d'une femme de chambre (Bir Oda Hizmetçisinin Günlüğü) 316
Le Mani sulla città (Kentin Üstündeki Eller) 310
Le Mépris (Hor Görme) 297
Le Milieu du monde (Dünyanın Ortası) 324, 528
Le notti di Cabiria (Cabiria Geceleri) 196, 295, 296
Le Petit Soldat (Küçük Asker) 297
Le Rayon vert (Yeşil Işık) 300
Le Testament d'Orphée (Orfe'nin Vasiyetnamesi) 294
Leadbelly 326
League of Their Own, The 347, 349
Learning Tree, The (Öğrenme Ağacı) 326
Leda 164
Left Handed Gun, The (Solak Silahşör) 290
Leningrad Cowboys Go America 359
Les Amants (Âşıklar) 301

Les Arpenteurs 324
Les Biches (*Öldüren Kıskançlık*) 299
Les Carabiniers (*Jandarmalar*) 390, 489
Les chemins de la liberté (*Özgürlüğün Yolları*) 475
Les Diaboliques (*Şeytan Ruhlu İnsanlar*) 173, 174
Les Enfants du Paradis (*Cennetin Çocukları*) 280, 559
Les Enfants terribles (*Müthiş Çocuklar*) 194
Les Guichets du Louvre 320
Les Misérables 292
Les Noces rouges (*Kanlı Âşıklar*) 299
Les Quatre cents coups (*400 Darbe*) 216, 297, 299, 546
Les Vacannes de Monsieur Hulot (*Bay Hulot'nun Tatili*) 294
Les Zozos 321
Lethal Weapon (*Cehennem Silahı*) 339, 344, 554
Lettre à Jane (*Jane'e Mektup*) 393, 394
Life and Times of Nicholas Nickleby, The 132
Life Is Sweet 355
Life of an American Fireman, The (*Amerikalı Bir İtfaiyecinin Hayatı*) 272, 540
Lights of N. Y. 541
Limbo 351
Listen to Britain (*Britanya'yı Dinle*) 280
Little Big Man (*Küçük Dev Adam*) 326
Little Dieter Needs to Fly 323
Ljubavni slučaj, tragedija sluzbenice PTT (*Bir Gönül Sorunu*) 314
Local Hero 309, 355
Loin du Vietnam (*Vietnam'dan Uzakta*) 85
Lola Montès 294
Lolita 307
Londale Operator, The (*Londale Telgrafçısı*) 273
Lone Ranger, The 436
Lone Star 351
Loneliness of the Long Distance Runner (*Uzun Mesafe Koşucusunun Yalnızlığı*) 305
Lonely Are the Brave (*Yalnız ve Cesur*) 290
Long Goodbye, The (*Uzun Elveda*) 334
Long Shot 308
Lorenzo's Oil (*Lorenzo'nun Yağı*) 358
Lost in Space 339
Lost Weekend, The (*Yaratılan Adam*) 284
Lost World: Jurassic Park, The (*Kayıp Dünya*) 334
Love and Death (*Aşk ve Ölüm*) 335
Love Story, The 335
Lucia 316

M

*M*A*S*H* (*Cephede Eğlence*) 334, 548
Ma Nuit chez Maud (*Maud'da Geçen Gecem*) 299, 547
Macunaima 315
Mad Max 358
Madame de... 294
Magnificient Ambersons, The (*Muhteşem Ambersonlar*) 190, 285, 286
Magnificient Seven, The (*Yedi Silahşörler*) 290
Mahler 308
Major League 349
Malcolm X 353, 356, 555
Mallrats 351
Maltese Falcon, The (*Malta Şahini*) 543
Mama et la Putain (*Anne ve Fahişe*) 320
Man and Superman 511
Man from Laramie, The (*İntikam Kanunu*) 290
Man in Black 344
Man in the White Suit, The (*Beyaz Elbiseli Adam*) 294
Man of Aran (*Aran'lı Adam*) 542
Man Who Fell to Earth, The (*Dünyaya Düşen Adam*) 309
Man with the Golden Arm, The (*Altın Kollu Adam*) 293
Manchurian Candidate, The (*Casuslara Karşı*) 302
Mandabi (*Havale*) 318
Manhattan 115, 195, 335, 340
Manhattan Murder Mystery 336, 340
Mansfield Park 356
Marathon Man (*Vahşi Koşu / Maratoncu*) 305
March of Time 543
Marnie (*Hırsız Kız*) 184, 302
Mary Hartman, Mary Hartman 461, 481
Mary Tylor Moore Show, The 458, 548
Masculine-Feminine (*Erkek - Dişi*) 298, 393
Mat (*Ana*) 279
Matewan 351
Maude 460
Maurice 357
Mavi Ay 468
McCabe and Mrs.Miller 291, 334
Mean Streets (*Kötü Sokaklar*) 329
Meat 303
Meatballs 551
Medium Cool 254, 257, 337
Meet Me in St. Louis (*St. Louis'de Buluşalım*) 193
Memorias de subdesarollo 316
Meshes of the Afternoon, The 543
Metropolis 277
Miami Vice 289, 466
Midnight Cowboy (*Gece Yarısı Kovboyu*) 305
Midnight Express (*Gece Yarısı Ekspresi*) 309, 354
Mighty Aphrodite 336
Miller's Crossing 350
Millhouse 337

Mimi metallurgico ferito nell'onore (*Maden İşçisi Mimi*) 311
Minnie and Moscowitz 334
Miracle of Morgan's Creek, The (*Morgan Körfezi Mucizesi*) 284
Misery 347
Misfits, The (*Uygunsuzlar*) 290
Missiles of October, The 463
Mission: Impossible (*Görevimiz Tehlike*) 339
Mississippi Burning (*Mississippi Yanıyor*) 309
Mitt liv sum hund 359
Moana 122, 276
Mod Squad, The 339
Modern Times (*Modern Zamanlar*) 276, 543
Mon Oncle (*Amcam*) 294
Mon Oncle Antoine 317
Mon Oncle d'Amérique (*Amerikalı Amcam*) 301
Mona Lisa 46, 554
Monty Pyton's Flying Circus 475, 476
Moon Drum 134
Moon Over Broadway 303
Morgan 305
Morocco (*Fas*) 282
Morte a Venezia (*Venedik'te Ölüm*) 309
Moscow on the Hudson (*Hudson'daki Moskova*) 335
Moses und Aron (*Musa ile Harun*) 322
Mr. Arkadin (*Bay Arkadin*) 189, 288
Mr. Deeds Goes to Town (*Bay Deeds Şehre Gidiyor*) 543
Mrs Brown 358
Mrs. Soffel 318
Much Ado About Nothing (*Kuru Gürültü*) 355
Mujeres al borde de un ataque de nervios (*Sinir Krizinin Eşiğindeki Kadınlar*) 359
Muppet Movie, The 346
Muppets Take Manhattan, The 346
Music Lovers (*Yalnız Kalpler*) 308
Musketeers of Pig Alley, The (*Domuz Çıkmazı Serserileri*) 273, 275
My Beautiful Laundrette (*Benim Güzel Çamaşırhanem*) 355, 554
My Brillant Career 318
My Darling Clementine (*Kanun Harici*) 282
My Dinner with Andre (*Andre ile Akşam Yemeğim*) 301
My Favorite Martian 339

N

Naked City, The (*New York Esrarı*) 288
Naked 355
Nana 475
Nanook of the North (*Kuzeyli Nanook*) 276, 541
Napoléon 107, 109, 552
Nashville 121, 126, 334, 549
Nasty Girl, The 359
National Lampoon's Animal House 345
Nattvardsgästerna 312
Natural Born Killers (*Katil Doğanlar*) 268
Natural, The 349, 357
Nature 472
Nazarín 316
Nel nome del padre (*Tanrı Adına*) 310
Network 302
Neuromancer 553
New Jack City 351
New York, New York 292, 329
Newsfront 318
Next Stop: Greenwich Village (*Gelecek Durak: Greenwich Village*) 335
Night at the Opera, A (*Üç Ahşap Çavuşlar Opera'da*) 185
Night Fall on Manhattan 302
Night Moves 302, 326
Night on Earth 359
Nightmare on Elm Street (*Elm Sokağı'nda Kâbus*) 241
Nine to Five (*Dokuzdan Beşe*) 260
Nixon 268, 351
Nobody Waved Goodbye 317
Norma Rae 302
North by Northwest (*Gizli Teşkilat*) 214, 296, 298, 399, 546
Northanger Abbey 356
Northern Exposure 468
Nosferatu, eine Symphonie des Grauens (*Nosferatu, Bir Dehşet Senfonisi*) 277
Not a Pretty Picture 101
Notorious (*Aşktan da Üstün*) 281, 544
Nous ne vieillirons pas ensemble (*Önce Smavını Ver*) 320
Nouvelle Vague (*Yeni Dalga*) 299
Nova 472
Novecento (*1900*) 310, 311, 549
Nóz w wodzie (*Sudaki Bıçak*) 313
Nuit et brouillard (*Gece ve Sis*) 300
Nybyggarna (*Yeni Ülke*) 312, 314
NYPD Blue 290

O

October (*Ekim*) 279
Oh, Lucky Man (*Talihli Adam*) 305
Okay America 267
On connaît le chanson 301
On s'est trompé d'histoire d'amor (*Aşk Yanılgısı*) 320
On the Town (*Şen Denizciler / Denizciler Geliyor*) 292, 544
On the Waterfront (*Rıhtımlar Üzerinde*) 293, 545

One Eyed Jacks (*Aşk ve İntikam / İki Yüzlü İntikam*) 290
One False Move 361, 363
One Flew Over the Cuckoo's Nest (*Guguk Kuşu*) 313
One From the Heart (*Yürekten Biri*) 331
101 Dalmacian (*101 Dalmaçyalı*) 561
One Plus One (*Bir Artı Bir*) 199, 438
Only Two Can Play (*İki Kişilik Oyun*) 294
1984 482
Orphée (*Orfe*) 294, 545
Os Fuzis (*Tüfekler*) 315
Os Herdeiros 315
Ossessione (*Tutku*) 268, 286
Ostře sledované vlaky (*Sıkı Kontrol Edilen Trenler*) 313
Othon 322
Otto e mezzo (*Sekiz Buçuk*) 292, 546
Our Daily Bread (*Günlük Ekmeğimiz*) 277
Out of the Past (*Maziden Gelen*) 288
Out One 300
Outsiders (*Sokaktakiler*) 331

Ö

Ök ketten (*İki Kadın*) 313
Örökség (*Mirasçılar*) 313

P

Padre padrone (*Babam ve Ustam*) 311
Painters Painting 337
Paisà (*Köylü Kadın Paisa*) 268, 287
Paper Moon (*Ay Beyazdır*) 328
Paris, Texas 324
Pas si méchant que ça 324
Pasific Heights 348
Pat and Mike 180
Pather Pançali 294, 545
Paths of Glory (*Zafer Yolları*) 89
Patriot Games 318
Patton 302
Paulina 320
Pauline à la plage (*Pauline Plajda*) 300
Pee-Wee's Big Adventure 344
Peggy Sue Got Married (*Peggy Sue Evleniyor*) 331, 332
Pelle erövraren (*Fatih Pelle*) 359
Per un pugno di dollari (*Bir Avuç Dolar*) 290
Perfect Couple, A (*Kusursuz Bir Çift*) 334
Persona 53, 196, 312, 547
Personal Journey with Martin Scorsese through American Movies 330
Persuasion 356, 558
Petulia 307, 547
Phantom Menace, The 300
Philco Playhouse 454
Phoenix City Story 289
Photogénie 372
Photoplay: A Psychological Study, The 541
Piano, The 358
Pickpoket (*Yankesici*) 294
Pickup on South Street 288
Picnic at Hanging Rock 317
Pierrot le Fou (*Çılgın Pierrot*) 83, 175, 298
Pink Panther (*Pembe Panter*) 302
Pinky (*Kara Damga*) 255
Platoon (*Müfreze*) 268, 351, 554
Play 405, 406
Player, The (*Oyuncu*) 210, 334, 555
Playhouse 90 454
Pleasantville 115
Plenty 318
Plug-in Drug 478
Plure pas la bouche pleine (*Ağzın Dolu Ağlama*) 321
Poetry in Motion 556
Point of No Return 359
Point of Order 337
Poison Ivy (*Zehirli Sarmaşık*) 348
Poor Cow (*Düşkün Kadın*) 308
Power (*Güç*) 302
Praise Marx and Pass the Ammunition 308
Pravda (*Gerçek*) 393
Praying is not Enough 316
Preacher's Wife, The 347
Predator 346, 554
Prenom: Carmen (*Ön Adı: Carmen*) 299
Prêt à Porter (*Hazır Giyim*) 334
Pretty Baby 301
Pretty in Pink 348
Pretty Woman (*Özel Bir Kadın*) 347
Pride and Prejudice (*Gurur ve Önyargı*) 356, 558
Prima della rivoluzione (*Devrimden Önce*) 310
Primary Colors 328, 329, 356
Primary 546
Primate 303
Prime Cut (*Eve Gelen Yabancı*) 335
Prince of the City 302
Princess Yang Kwei Fei 294
Professione: Reporter (*Yolcu*) 209
Providence 301
Psycho (*Sapık*) 171, 172, 173, 174, 302, 398, 546
Public Enemy (*Halk Düşmanı*) 266, 542
Purple Rose of Cairo, The (*Kahire'nin Mor Gülü*) 335

Q

Q & A 302
QB VII (*Yedi Numaralı Mahkeme*) 464
Qua Vadis 228, 540
Queen Square 36

Queimada (*İsyan*) 311
Qui Ju da guan si 360
Quintet (*Beşli*) 334
Quiz Show 347

R

Radio Days (*Radyo Günleri*) 335
Raging Bull (*Öfkeli Boğa*) 115, 329, 551
Ragtime 314
Raiders of the Lost Ark (*Kutsal Hazine Avcıları*) 333, 552
Rain Man (*Yağmur Adam*) 346
Rain People (*Buhranlı Yıllar*) 330
Rainmaker, The 331
Raising Arizona 350
Rashomon 293, 545
Raskolnikov 276
Rear Window (*Arka Pencere*) 203, 204, 212, 296, 545
Rebel without a Cause (*Asi Gençlik*) 255, 293, 545
Red River (*Kanlı Nehir*) 282
Remains of the Day, The (*Günden Kalanlar*) 356
Remparts d'argile (*Kilden Duvarlar*) 320
Report on the Torture in Brazil 337
Rescued by Rover 272, 540
Retour d'Afrique (*Afrika'dan Dönüş*) 324
Return of the Secaucus Seven, The 351, 551, 552, 554
Reversal of Fortune 341
Rhinestone Sharecropping 326
Ride the High Country 290
Ride the Whirlwind 329
Rio Bravo (*Kahramanlar Şehri*) 282
Riot in Cell Block 11 289
Ritorno 311
Road Warrior, The 358
Robe, The (*Zincirli Köle*) 109, 111
Robin and Marian 308
Robocop 341
Rocco e i suoi fratelli (*Rocco ve Kardeşleri*) 287
Rockford Files, The 459
Rocky V 555
Rocky 343
Roger and Me 554
Roma 309
Roma, città aperta (*Roma, Açık Şehir*) 268, 287, 296, 374, 544
Romancing The Stone (*Amazon'da Fırtına*) 344
Room with a View, A (*Manzaralı Oda*) 354, 357, 554
Roots (*Kökler*)462, 464
Rope (*İp*) 127
Rosa Luxemburg 322
Rosemary's Baby (*Rosemary'nin Bebeği*) 348
Roxanne 318
Royal Wedding (*Kral Evleniyor*) 200, 292
Rumble Fish (*Siyam Balığı*) 331
Runaway Bride, The 347

S

S.O.B. 302
Saboteur (*Sabotör*) 281
Sabrina 284
Sacco and Vanzetti (*Sacco ve Vanzetti*) 311
Safe Place, A 328
Saikaku ichidai onna (*Fahişe O-Haru'nun Hayatı*) 294
Salesman 303
Salvatore Giuliano (*Talihli Gangster*) 268, 310
Sansho dayu (*Müfettiş Sansho*) 294
Sâsom i en spegel (*Aynanın İçinden*) 312, 546
Saturday Night and Sunday Morning 305, 546
Saturday Night Fever (*Cumartesi Gecesi Ateşi*) 461, 550
Saturday Night Live 551, 461, 462
Sauve qui peut la vie (*Herkes Başının Çaresine Baksın*) 299, 551
Saving Private Ryan (*Er Ryan'ı Kurtarmak*) 242, 334, 561, 562
Sayat Nova (*Narın Rengi*) 314
Sbatti il mostro in prima pagina (*Baş Sayfadaki Saldırı*) 311
Scener ur ett äktenskap (*Bir Evlilikten Sahneler*) 312, 549
Scar of Shame, The 258
Scarface (*Alkapon*) 266, 280, 542
Scarlett Empress, The (*Kızıl İmparatoriçe*) 282
Scent of a Woman 339
Schindler's List (*Schindler'in Listesi*) 115, 337, 556
Sciuscia (*Kaldırım Çocukları*) 268, 286, 544
Searchers, The (*Çöl Aslanı*) 289, 290, 545
Secrets and Lies 355
Sedmikrásky (*Küçük Papatyalar*) 313
Sedotta a abandonata (*Aldatılmış ve Terkedilmiş*) 310
Seinfeld 447, 460, 471, 483
Semi-Tough 335
Sense and Sensibility 256, 356, 558
September 30 255
Serial 176
Servant, The (*Uşak*) 306
Sesam Street (*Susam Sokağı*) 548
Seven Beauties (*Yedi Güzeller*) 311
Seven-Year Itch, The (*Yaz Bekârı*) 284
sex, lies and videotape 350, 352, 554
Sgt. Bilko 339
Shadow of a Doubt (*Bir Şüphenin Gölgesi*) 281
Shadows (*Gölgeler*) 297, 334, 436, 546
Shaft (*Kara Hafize*) 326

Shakespeare in Love (*Âşık Shakespeare*) 242, 358, 561, 562
Shakespeare Wallah 357
Shane (*Vadiler Aslanı*) 290
Shangai Express (*Şanghay Ekspresi*) 282
She's Gotta Have It 351, 352, 553
Sherlock Holmes 436
Shining, The (*Parıltı*) 307
Shinjuku dorobo nikki (*Shinjuku Hırsızının Günlüğü*) 319
Shock Corridor (*Şok Koridoru*) 289
Shonen 319
Shooting 329
Shootist, The 60
Shop Around the Corner, The (*Köşe Başındaki Dükkân*) 347
Short Cuts 334
Signs and Meaning in Cinema (*Sinemada Göstergeler ve Anlam*) 160, 399, 548
Silence of the Lambs (*Kuzuların Sessizliği*) 348
Silent Partner 317
Silk Stockings (*İpek Çoraplar*) 292
Silkwood 327
Silly Symphony (*Sersem Senfoniler*) 542
Simón del desierto (*Çölün Simon'u*) 316
Simpsons, The 471, 482
Singing in the Rain (*Yağmur Altında*) 292, 545
Single with Female 348
Sirokkó (*Kış Rüzgârı*) 313
Six Degrees of Separation 318, 344
Sixteen Candles 348
60 Minutes 470
Skammen (*Utanç*) 160, 169, 312
Slacker 350
Sleeper (*200 Yıl Sonra*) 335
Sleeping with the Enemy 348
Sleepless in Seattle 347, 349
Sliver 318
Smile 335
Smithereens 350
Smoke 255
Smoking / No Smoking (*Sigara İçmek / Sigara İçmemek*) 301
Smothers Comedy Brothers Hour, The 458, 459
Smultronstället (*Yaban Çilekleri*) 291, 295, 296
Soap 464
Socrate 287
Some Like It Hot (*Bazıları Sıcak Sever*) 284
Sommarnattens leende (*Bir Yaz Gecesi Gülümsemeleri*) 295
Son of the Pink Panther 359
Song 325
Soşun (*İlkbahar Başı*) 294
Sounder 302
Sous les toits de Paris (*Paris Çatıları Altında*) 542
South Park: Bigger, Longer & Uncut 262
Speed (*Hız Tuzağı*) 342
Spellbound (*Öldüren Hatıralar*) 205, 281
Splash 347
St. Elsewhere 465, 468
Stachka (*Grev*) 279
Stage Fright (*Sahne Korkusu*) 202
Stagecoach (*Cehennem Dönüşü / Posta Arabası*) 282, 543
Star Trek (*Uzay Yolu*) 291, 339, 551
Star Wars (*Yıldız Savaşları*) 146, 207, 291, 332, 333, 338, 550
Star Wars: Episode I - Phantom Menace 562
Star Witness 267
Stardust Memories 335
Starting Over 551
Stavisky... 301
Stay Hungry 329
Steel Magnolias (*Çelik Manolyalar*) 260
Story of a Three-Day Pass 325
Story of G.I.Joe, The 267
Story of Women 299
Straight Out of Brooklyn (*Brooklyn'den Çıkış*) 352, 355
Stranger Than Paradise 350
Streetcar Named Desire, A (*Arzu Tramvayı*) 256
Strohfeuer (*Özgür Bir Kadın*) 322
Stromboli 287
Stroszek 323
Studio One 454
Sullivan's Travels (*Sullivan'ın Yolculukları/Aşk Yıldızı*) 282, 284
Summer of Sam 353
Summer Soldier 319
Suna no onna 318
Sunday, Bloody Sunday 305
Sunrise (*Şafak*) 201, 276
Sunset Boulevard (*Sunset Bulvarı*) 284, 545
Superman II ve III 308
Superman 344, 550, 558
Survivors, The 548
Sweet Sweetback's Baadasssss Song 325, 548
Swept Away 311
Szerelmem, Elektra 313

Ş

Şiçinin no samurai (*Yedi Samuray*) 293

T

Tabu 276, 542
Talk Radio 268
Targets (*Hedefler*) 328
Taste of Honey, A (*Bir Parmak Bal*) 305
Taxi Driver (*Taksi Şoförü*) 121, 329
Taxi 550

Te' nel deserto / Sheltering Sky, The (Çölde Çay) 310
Television: Technology and Cultural Form 476
Temp, The 348
Tempest (Fırtına) 129, 335
Tender Mercies 318
Tengoku to jigoku (Cennet ve Cehennem Arasında) 318
Teni zabytykh pretkov (Unutulmuş Atalarımızın Gölgeleri) 314
Terminal Man 173, 178
Terminator 2 (Terminatör 2) 43, 139, 343, 346, 374, 553, 555
Terminator (Terminatör) 343, 553
Terms of Endearment (Sevgi Sözcükleri) 346
Thelma & Louis (Thelma ve Louis) 260, 263, 309
Theory of Film: The Redemption of Physical Reality 546
They Live by Night (Dönülmeyen Yol) 288
They Were Expendable 267
Thieves Like Us (Bizim Gibi Hırsızlar) 334
Thin Men (Teneke Adamlar) 346
Thing, The (Şey) 291, 545
13 Rue Madeleine 267
Thirtysomething 467, 468
This is Cinerama 107, 109, 110, 514
This is Spinal Tap 347
This Sporting Life (Sporcunun Hayatı) 305
Thomas Crown Affair, The 346
Thomas Graals bästa barn (Thomas Graal'ın En İyi Filmi) 278
Three Musketeers, The (Üç Silahşörler) 308
Three's Company 461
3:10 to Yuma (Yuma'ya 3:10 Treni) 290
'Til Death Us Do Part 458
Time Machine, The (Zaman Makinesi) 291, 498
Tirez sur le pianiste (Piyanisti Vurun) 297
Titanic 346, 560
Titicut Follies 303
To Have or Have Not (Malik Olmak ya da Olmamak) 282
To Love (Sevmek) 312
Today 445, 452
Tokyo monogatari (Tokyo Öyküsü) 290, 294
Tom Jones 305
Tommy 309
Tonight 445, 453, 555
Top Gun 343
Topaz 302
Totall Recall 341
Touch of Evil (Bitmeyen Balayı) 207
Tout va Bien (Her Şey Yolunda) 299, 321, 392, 393, 549
Toy Story (Oyuncak Hikâyesi) 557
Tristana 316
Triumph des Willens (İradenin Zaferi) 542
Trois hommes et un couffin (Üç Adam ve Bir Bebek) 339, 358
Tron 552
Tropici 311
Trouble in Paradise (Cennette Kargaşa) 542
True Lies (Gerçek Yalanlar) 343
Truman Show, The 318
Truth or Dare 261
Tube of Plenty 443, 475
Tucker: The Man and His Dream 331, 332
Tulitikkutehtaan tyttö (Kibrit Fabrikası Kızı) 359
Turning Point, The 259
Twelfth Night (On İkinci Gece) 38
Twentieth Century (20. Yüzyıl) 282, 542
Twilight 289
Twin Peaks (İkiz Tepeler) 468
Twins 317, 345
Twister (Hortum) 342
200 Motels 142
Two Rode Together (Kanlı Mücadele) 290
Two-Lane Blacktop 329
2001: A Space Odyssey (2001: Uzay Macerası) 58, 136, 137,200, 211, 291, 306, 516, 532, 547
Tystnaden (Sessizlik) 116, 312

U

Uccellacci e uccellini (İyi Kuşlar ve Kötü Kuşlar) 310
Ugetsu Monegatari (Yağmurdan Sonraki Soluk Ayın Hikâyeleri) 294
Ultimo tango a Parigi (Paris'de Son Tango) 256, 310, 549
Umberto D 286
Un certo giorno (Güzel Bir Gün) 311
Un Chien andalou (Endülüs Köpeği) 167, 315, 542
Un Condamné a mort s'est échappé (Bir İdam Mahkûmu Kaçtı) 294
Un Homme et une femme (Bir Kadın Bir Erkek) 321
Uncle Back 348
Underground 337
Understanding Media 546
Une Femme est une femme (Kadın Kadındır) 181, 297
Une Femme mariée (Evli Bir Kadın) 185, 212, 298, 393, 546
Une Partie de campagne (Bir Kır Eğlencesi) 196
Unforgiven (Affedilmeyen) 291
Unmarried Woman, An (Yalnız Bir Kadın) 259, 335
Upstairs/Downstairs 475

Utvandrarna (Göçmenler) 312

V

V. Henry 355
Vagabond 302
Valparaiso, Mi amor 316
Valparaiso, Valparaiso 320
Vampyr (*Vampir*) 278
Vargtimmen (*Kurtların Saati*) 97, 162, 168, 312
Vent d'est (*Doğu Rüzgarı*) 393
Véronique ou l'été de mes treize ans 321
Vertigo (Ölüm Korkusu) 82, 296, 546
Viridiana 315, 546
Viva Zapata 293
Vivre sa vie (*Hayatını Yaşamak*) 297, 390
Vladimir et Rosa (*Vladimir ve Rosa*) 391, 393
Voyna i mir (*Savaş ve Barış*) 48, 475

W

W. R.: Misterije organizma (*W. R.: Organizmanın Gizleri*) 314
Wag the Dog (*Başkanın Adamları*) 347
Walk East on Beacon 267
Walkabout (*Sonsuz Çöl*) 309
Walking Tall (*Tek Başına*) 289
Walkower (*Yola Çıkış*) 313
Wall Street 268, 351, 353
War and Remembrance 463
War Game, The 306
War of the Worlds 464
War Room 303
Warum läuft Herr R amok? 322
Watermelon Man, The 325
Wavelength 199, 202, 317
Way Down East (*Doğuya İnen Yol*) 272
Wayne's World 345
Wedding Banquet, The 255
Wedding March, The (*Düğün Marşı*) 276
Wedding, A (*Bir Düğün*) 334
Weekend (*Hafta Sonu*) 195, 201, 298, 391, 392
Weird Science 348
Welcome Back, Kotter 461
Welcome to the Dollhouse 350
Welfare 306
Westworld 549
What's Eating Gilbert Grape? 359
What's Up, Doc (*Aşka Vakit Yok*) 328
When Harry Met Sally... (*Harry, Sally ile Tanışınca...*) 347
Whistler, The 436
White Heat (*Cehennem Alevi*) 288
Who Framed Roger Rabbit 334, 342, 344
Who's Afraid of Virginia Woolf? (*Kim Korkar Hain Kurttan?*) 327
Who's That Knocking at My Door? (*Kapımı Çalan Kim?*) 329
Wild Bunch, The (*Vahşi Belde*) 290, 548
Wild Wild West (*Vahşi, Vahşi Batı*) 339, 344, 355
Willie and Phil 335
Willy & Phil 351
Winchester 73 (*Korkunç İntikam*) 290
Winds of War 463
With Babies and Banners 338
Withnail & I 355
Witness 318
Wizard of Oz (*Oz Büyücüsü*) 543
*Wobblies, The*338
Woman Under the Influence, A (*Etki Altındaki Bir Kadın*) 334
Woodstock 128, 548
Words and Music 405, 406
Working Girl 327
World of Ideas, A 472
Written on the Wind (*Aşk Rüzgârları*) 293

X

Xala 318, 319

Y

Yanks 305
Yawar Mallku 317
Ying chun ge zhi Fengbo 319
You John Jones 237
You've Got Mail (*Mesajınız Var*) 347
Young Winston 139
Your Show of Shows 450, 454, 462

Z

Z (*Ölümsüz*) 269, 548
Zabriskie Point 95, 309
Zandy's Bride (*Zandi'nin Gelini*) 312
Zazciana 313
Zazie dans le Métro (*Zazie Metro'da*) 301
Zelig 335, 552
Zemlya (*Toprak*) 279
Zéro de conduite (*Hal ve Gidiş Sıfır*) 281

TÜRKÇE YAPIT DİZİNİ

A

Açık Ağızla (*La Gueula ouverte*) 320
Aday (*The Candidate*) 335
Affedilmeyen (*Unforgiven*) 291
Afrika'dan Dönüş (*Retour d'Afrique*) 324
Aguerre, Tanrıların Öfkesi (*Aguirre, der Zorn Göttes*) 323
Ağzın Dolu Ağlama (*Plure pas la bouche pleine*) 321
Aile Yaşamı (*Family Life*) 308
Alaska Fatihi (*The Far Country*) 290
Alcatraz'dan Kaçış (*Escape from Alcatraz*) 289
Aldatılmış ve Terkedilmiş (*Sedotta a abandonata*) 310
Alexander Nevsky 58, 385, 543
Alfa Kenti (*Alphaville*) 298, 393
Alice Artık Burada Oturmuyor (*Alice Doesn't Live Here Anymore*) 258, 329
Alice Harikalar Diyarında (*Alice in Wonderland*) 335
Alice Kentlerde (*Alice in den Städten*) 324
Alice'in Restoranı (*Alice's Restaurant*) 302, 326
Alkapon (*Scarface*) 266, 280, 542
Alkış (*Applause*) 292, 542
Almanya Sıfır Yılı (*Germania anno zero*) 287
Altın Çağ (*L'Âge D'or*) 315
Altın Hırsızları (*The Lavender Hill Mob*) 294
Altın Kollu Adam (*The Man with the Golden Arm*) 293
Amadeus 314
Amarcord 309, 312
Amazon'da Fırtına (*Romancing The Stone*) 344
Amcam (*Mon Oncle*) 294
American Friend, The (*Amerikalı Dost*) 324
Amerikalı Amcam (*Mon Oncle d'Amérique*) 301
Amerikalı Bir İtfaiyecinin Hayatı (*The Life of an American Fireman*) 272, 540
Amistad 334
Ana (*Mat*) 279
Andre ile Akşam Yemeğim (*My Dinner with Andre*) 301
Andrey Rublev (*Andrei Rubliov*) 314
Anlat Bakalım (*Analyze This*) 345
Anna Magdelena Bach'ın Öyküsü (*Chronik der Anna Magdalena Bach*) 322
Anna'nın Tutkusu (*En passion*) 312
Anne ve Fahişe (*Mama et la Putain*) 320
Annie Hall 336, 550
Apollo 13 347
Apu'nun Dünyası (*Apu Sansar*) 294
Arabulucu (*The Go-Between*) 306
Aralık'ta Otoportre (*JLG by JLG*) 556
Aran'lı Adam (*Man of Aran*) 542
Arka Pencere (*Rear Window*) 203, 204, 212, 296, 545
Arzu Tramvayı (*A Streetcar Named Desire*) 256
Asi Gençlik (*Rebel without a Cause*) 255, 293, 545
Âşık Shakespeare (*Shakespeare in Love*) 242, 358, 561, 562
Âşıklar (*Les Amants*) 301
Aşk Rüzgârları (*Written on the Wind*) 293
Aşk ve Anarşi (*Film d'amore e d'anarchia*) 311
Aşk ve Gazetecilik (*Kärlek och journalistik*) 278
Aşk ve İntikam / İki Yüzlü İntikam (*One Eyed Jacks*) 290
Aşk ve Ölüm (*Love and Death*) 335
Aşk Yanılgısı (*On s'est trompé d'histoire d'amor*) 320
Aşk Zinciri (*La Ronde*) 201, 294, 545
Aşka Vakit Yok (*What's Up, Doc*) 328
Aşktan da Üstün (*Notorious*) 281, 544
Aşktan Kaçılmaz (*All that Heaven Allows*) 293
Ateş Arabaları (*Chariots of Fire*) 315, 354
Ateş Başladı (*Fires Were Started*) 280
Avrupalılar (*The Europeans*) 357
Ay (*La luna*) 310
Ay Beyazdır (*Paper Moon*) 328
Aya Seyahat (*La Voyage dans la lune*) 271, 511, 540
Aydınlanma (*Illuminacja*) 313
Aynanın İçinden (*Sâsom i en spegel*) 312, 546

B

Baba (*Godfather*) 330, 331, 464, 549, 562
Baba III (*Godfather III*) 331
Babam ve Ustam (*Padre padrone*) 311
Baharda Hücum (*Cheyenne Autumn*) 255
Barry Lyndon 37, 83, 87, 306
Barton Fink 350
Baş Sayfadaki Saldırı (*Sbatti il mostro in prima pagina*) 311
Başkanın Adamları (*Wag the Dog*) 347
Batan Güneş (*L'eclisse*) 182, 309
Batman 344
Batman ve Robin (*Batman & Robin*) 344
Bay Arkadin (*Mr. Arkadin*) 189, 288
Bay Deeds Şehre Gidiyor (*Mr. Deeds Goes to Town*) 543
Bay Hulot'un Tatili (*Les Vacannes de Monsieur Hulot*) 294
Bay Lange'ın Cinayeti (*Le Crime de Monsieur Lange*) 280, 543
Bayan Eve (*The Lady Eve*) 284
Bazıları Sıcak Sever (*Some Like It Hot*) 284
Bebek Yetiştirmek (*Bringing Up Baby*) 282
Beden Kemiricilerin İstilası (*Invasion of the Body Snatchers*) 267, 291
Ben Bir Meraklıyım - Sarı Versiyon (*Jag är nyfiken*) 312, 547
Ben Bir Pranga Kaçağıyım (*I am a Fugitive from a Chain Gang*) 237
Benim Güzel Çamaşırhanem (*My Beautiful Laundrette*) 355, 554
Berlin Alexanderplatz 323

Berlin Üzerinde Gökyüzü (*Himmel über Berlin*) 324
Beş Kolay Parça (*Five Easy Pieces*) 328
Beşinci Element (*The Fifth Element*) 343
V. Henry 355
Beşli (*Quintet*) 334
5'ten 7'ye Cléo (*Cléo de cinq à sept*) 301
Beyaz Elbiseli Adam (*The Man in the White Suit*) 294
Bıçak Sırtı (*Blade Runner*) 309, 310, 552
Bilardocu (*The Hustler*) 288
Bilmenin Tadı (*Le Gai Savoir*) 391, 393, 510
1900 (*Novecento*) 310, 311, 549
1935'in Koca Avcıları (*Gold Diggers of 1935*) 282
1984 482
Bir Artı Bir (*One Plus One*) 199, 438
Bir Ateş Yakmak (*Construire un feu*) 107
Bir Avuç Dolar (*Per un pugno di dollari*) 290
Bir Cinayetin Anatomisi (*Anatomy of a Murder*) 293
Bir Düğün (*A Wedding*) 334
Bir Evlilikten Sahneler (*Scener ur ett äktenskap*) 312, 549
Bir Gecede Oldu (*It Happened One Night*) 542
Bir Gönül Sorunu (*Ljubavni slučaj, tragedija službenice PTT*) 314
Bir İdam Mahkûmu Kaçtı (*Un Condamné a mort s'est échappé*) 294
Bir Kadın Bir Erkek (*Un Homme et une femme*) 321
Bir Kır Eğlencesi (*Une Partie de campagne*) 196
Bir Kölenin İşleri (*Gelegenheitsarbeit einer Sklavin*) 322
Bir Köy Papazının Günlüğü (*Journal d'un curé de campagne*) 294
Bir Milletin Doğuşu (*The Birth of a Nation*) 108, 228, 254, 370, 540
Bir Oda Hizmetçisinin Günlüğü (*Le Journal d'une femme de chambre*) 316
Bir Parmak Bal (*A Taste of Honey*) 305
Bir Sarışının Aşkları (*Lásky jedne plavovlásky*) 313
Bir Şizofren Kızın Güncesi (*Diary of a Schizophrenic Grl*) 311
Bir Şüphenin Gölgesi (*Shadow of a Doubt*) 281
Bir Yaz Gecesi Gülümsemeleri (*Sommarnattens leende*) 295
Bir Yaz Kroniği (*Chronique d'un été*) 304, 546
Bir Yönetmenin Not Defteri (*Block-notes di un regista*) 547
Birkaç İyi Adam (*A Few Good Men*) 347
Bisiklet Hırsızları (*Ladri di biciclette*) 268, 286
Bitmeyen Balayı (*Touch of Evil*) 207
Bizim Gibi Hırsızlar (*Thieves Like Us*) 334
Blair Cadısı (*The Blair Witch Project*) 363
Bonny ve Clyde (*Bonnie and Clyde*) 302, 326, 328, 547
Bostonlular (*The Bostonians*) 357
Britanya'yı Dinle (*Listen to Britain*) 252
Kırık Ok (*Broken Arrow*) 290
Brooklyn'den Çıkış (*Straight Out of Brooklyn*) 352, 355
Buffalo Bill ve Kızılderililer ya da Oturan Boğa'nın Tarih Dersi (*Buffalo Bill and the Indians or Sitting Bull's History Lesson*) 84, 334
Bugsy Malone 309
Buhranlı Yıllar (*Rain People*) 330
Burjuvazinin Gizli Çekiciliği (*Le Charme discret de la bourgeoisie*) 316
Butch Cassidy and Sundance Kid 257, 262, 548
Bütün Çete Burada (*The Gang's All Here*) 282
Büyü (*Don't Look Now*) 309
Büyük Bıçak (*The Big Knife*) 289
Büyük Resmi Geçit (*The Big Parade*) 277
Büyük Şampiyon (*Downhill Racer*) 335
Büyük Tasarı (*Fortune Cookie*) 284
Büyük Tren Soygunu (*The Great Train Robbery*) 45, 272, 540
Büyük Uyku (*The Big Sleep*) 119, 253, 281, 282, 283, 288, 544

C

Cabiria Geceleri (*Le notti di Cabiria*) 196, 295, 296
Camdan Kalp (*Herz aus Glas*) 323
Can Dostum (*Good Will Hunting*) 351
Casuslara Karşı (*The Manchurian Candidate*) 302
Caz Şarkıcısı (*The Jazz Singer*) 541
Cehennem Alevi (*White Heat*) 288
Cehennem Dönüşü / Posta Arabası (*Stagecoach*) 282, 543
Cehennem Silahı (*Lethal Weapon*) 339, 344, 554
Celine ve Julie Vapur Gezisinde (*Celine et Julie vont en bateau*) 300
Cennet Sineması (*Cinema Paradiso*) 345, 354
Cennet ve Cehennem Arasında (*Tengoku to jigoku*) 318
Cennet Yolu (*East of Eden*) 255, 293
Cennetin Çocukları (*Les Enfants du Paradis*) 280, 559
Cennetin Kapısı (*Heaven's Gate*) 240, 551
Cennette Kargaşa (*Trouble in Paradise*) 542
Centilmenler Anlaşması (*Gentleman's Agreements*) 293
Cephanelik (*Arsenal*) 279
Cephe (*The Front*) 302
Cephede Eğlence (*M*A*S*H*) 334, 548
Cepteki Yumruklar (*I pugni in tasca*) 310
Cesur Yeni Dünya (*Brave New World*) 482
Cezayir Savaşı (*La battaglia di Algeria*) 311
Chaplin 355
Charles, Ölü veya Diri (*Charles, Mort ou vif*) 324
Charlie'nin Melekleri (*Charlie's Angels*) 447, 461

Cinayet Var (*Dial M for Murder*) 110
Cinayeti Gördüm (*Blow Up*) 187, 206, 309, 311, 547
Claire'in Dizi (*Genou de Claire*) 299
Cleopatra 546
Columbo 289, 459
Cosby Ailesi (*The Cosby Show*) 447, 469, 481, 484, 533
Cuma Kızı (*His Girl Friday*) 282
Cumartesi Gecesi Ateşi (*Saturday Night Fever*) 461, 550
Cüceler de Başta Küçüktü (*Auch Zwerge haben klein angefangen*) 323

Ç

Çalınmış Buseler (*Baisers voles*) 297
Çelik Manolyalar (*Steel Magnolias*) 260
Çılgın Aşk (*L'Amour fou*) 300
Çılgın Kadınlar (*Foolish Wives*) 276
Çılgın Pierrot (*Pierrot le Fou*) 83, 175, 298
Çılgınlar Kraliçesi (*Breakfast at Tiffany*) 302, 305
Çılgınlar Kulübü (*La Cage aux Folles*) 321
Çılgınların Günahı (*Hud*) 302
Çıplak Çocuk (*L'Enfance nue*) 320
Çifte Tazminat (*Double Indemnity*) 284
Çin Mahallesi (*Chinatown*) 283
Çin Yakındır (*La Cina è vicina*) 310
Çinli Kız (*La Chinoise*) 166, 253, 254, 298
Çöl Aslanı (*The Searchers*) 289, 290, 545
Çölde Çay (*Te' nel deserto / The Sheltering Sky*) 310
Çölün Simon'u (*Simón del desierto*) 316

D

Dağcı (*Cliffhanger*) 343
Daima (*Always*) 334
Dallas 464, 472, 475
Değişen Dünyanın İnsanları (*Fahrenheit 451*) 297, 490
Dehşet Gemisi (*Juggernaut*) 308
Deli Bir Ev Kadınının Günlüğü (*Diary of a Mad Housewife*) 326
Dersi Uzala 318
Detektif (*Dédective*) 299
Devlerin Aşkı (*Giant*) 255
Devrimden Önce (*Prima della rivoluzione*) 310
Dick Tracy 341, 344
Dilenci (*Accattone*) 310
Doğru Olanı Yap (*Do the Right Thing*) 352
Doğu Rüzgârı (*Vent d'est*) 393
Doğum Günü 4 Temmuz (*Born on the Fourth of July*) 351
Doğuya İnen Yol (*Way Down East*) 272
Dokuz Ay (*Kilenc hónap*) 313
Dokuzdan Beşe (*Nine to Five*) 260
Domuz Çıkmazı Serserileri (*The Musketeers of Pig Alley*) 273, 275
Don Juan 541
Dönülmeyen Yol (*They Live by Night*) 288
Dört Mevsim Satıcısı (*Der Händler der vier Jahreszeiten*) 322
400 Darbe (*Les Quatre cents coups*) 216, 297, 299, 546
Dr. Caligari'nin Muayenehanesi (*Das Kabinet des Dr. Caligari*) 277, 541
Dr. Moreau'nun Adası (*The Island of Dr.Moreau*) 256
Dr. No 338, 546
Dr. Strangelove ya da Kaygılanmayı Bırakıp Bombayı Sevmeyi Nasıl Öğrendim (*Dr. Strangelove: Or How I Learned to Stop Worriying and Love the Bomb*) 306, 546, 552
Duddy Kravitz'in Çıraklığı (*The Apprenticeship of Duddy Kravitz*) 317
Duyular İmparatorluğu (*Ai no corrida*) 319
Düellocular (*Duellists*) 309
Düğün Marşı (*The Wedding March*) 276
Dünyanın Ortası (*Le Milieu du monde*) 324, 528
Dünyaya Düşen Adam (*The Man Who Fell to Earth*) 309
Dünyanın Kaderi (*The China Syndrome*) 268, 551
Düşkün Kadın (*Poor Cow*) 308

E

E. T.: Extraterrastrial 292, 333, 341, 552
Eğer... (If...) 305
Ekim (*October*) 279
Eleştirmen (*The Critic*) 367
Elizabeth 561
Elm Sokağı'nda Kâbus (*Nightmare on Elm Street*) 241
Elmas Hırsızları (*Asphalt Jungle*) 288
Elveda Sevgilim (*Ba wang bie ji*) 360
Elvira Madigan 312
Emma 356
En İyi Adam (*The Best Man*) 302
Endülüs Köpeği (*Un Chien andalou*) 167, 315, 542
Engel (*Bariera*) 313
Er Ryan'ı Kurtarmak (*Saving Private Ryan*) 242, 334, 561, 562
Erkek - Dişi (*Masculine-Feminine*) 298, 393
Ertesi Gün (*The Day After*) 552
Etki Altındaki Bir Kadın (*A Woman Under the Influence*) 334
Evde Tek Başına (*Home Alone*) 207, 348
Eve Gelen Yabancı (*Prime Cut*) 335
Evli Bir Kadın (*Une Femme mariée*) 185, 212, 298, 393, 546

F

Fabrikadan Çıkış (*La Sortie des usines*) 270
Fahişe O-Haru'nun Hayatı (*Saikaku ichidai onna*) 294
Fanny ve Alexander (*Fanny och Alexander*) 312

Fargo 350
Fas (Morocco) 282
Fatih Pelle (Pelle erövraren) 359
Fellini Satyricon 262, 309
Fırtınanın Saati (La Hora de los hornos) 317
Fırtına (Tempest) 129, 335, 535
Düşler Tarlası (Field of Dreams) 349
Flash Gordon 449
Frankestein 542
Fransız Teğmenin Kadını (French Lieutenant's Woman) 305

G

Gandhi 309, 341, 354, 355, 552
Garsoniyer (The Apartment) 284
Gazap Üzümleri (The Grapes of Wrath) 543
Gece (La Notte) 309
Gece ve Sis (Nuit et brouillard) 300
Gece Yarısı Ekspresi (Midnight Express) 309, 354
Gece Yarısı Kovboyu (Midnight Cowboy) 305
Geç Saatler (After Hours) 329
Geçen Yıl Marienbad'da (L'Année dernierè à Marienbad) 300, 303
Geleceğe Dönüş (Back to the Future) 334, 344
Gelecek Durak: Greenwich Village (Next Stop: Greenwich Village) 335
Genç Kız Pınarı (Jungfrukällen) 295
Genç Törles'in Sorunları (Der junge Törles) 322
Gençlerin Sevgilisi (A Hard Day's Night) 209, 307, 546, 556
Gerçek Yalanlar (True Lies) 343
Gerçek (Pravda) 393
Gigi 292
Ginger ve Fred (Ginger & Fred) 309
Gizli Teşkilat (North by Northwest) 214, 296, 298, 399, 546
Gloria 302
Göçmenler (Utvandrarna) 312
Göldeki Kadın (Lady in the Lake) 49, 58, 202
Gölgeler (Shadows) 297, 334, 436, 546
Görevimiz Tehlike (Mission: Impossible) 339
Gösta Berling'in Efsanesi (Gösta Berling saga) 278, 541
Gözleri Sımsıkı Kapalı (Eyes Wide Shut) 307, 562
Grev (Stachka) 279
Guguk Kuşu (One Flew Over the Cuckoo's Nest) 313
Gurur ve Önyargı (Pride and Prejudice) 356, 558
Güç (Power) 302
Günaha Son Çağrı (The Last Temptation of Christ) 329
Günaydın Vietnam (Good Morning, Vietnam) 346
Günden Kalanlar (The Remains of the Day) 356
Gündüz Güzeli (Belle de jour) 316
Güneş İmparatorluğu (Empire of the Sun) 333
Günlük Ekmeğimiz (Our Daily Bread) 277
Güzel Bir Gün (Un certo giorno) 311

H

Hafta Sonu (Weekend) 195, 201, 298, 391, 392
Hal ve Gidiş Sıfır (Zéro de conduite) 281
Halk (The Crowd) 277
Halk Düşmanı (Public Enemy) 266, 542
Hamlet 344, 355
Hammett 324
Hanedan (Dynasty) 472
Hannah ve Kız Kardeşleri (Hannah and Her Sisters) 335
Harp Esirleri / Büyük Yanılsama (La Grande Illusion) 280, 543
Harry Sally ile Tanışınca... (When Harry Met Sally ...) 347
Havale (Mandabi) 318
Hayalet Avcıları II (Ghostbusters II) 176, 317, 344, 347, 553
Hayat Güzeldir (La Vita è bella) 359, 361
Hayatımızın En Güzel Yılları (The Best Years of Our Lives) 544
Hayatını Yaşamak (Vivre sa vie) 297, 390
Hazır Giyim (Prêt à Porter) 334
Hedefler (Targets) 328
Her Türlü Kuşkunun Ötesinde Bir Yurttaş İçin Soruşturma (Indagine su un cittadino a di sopra di ogni sospetto) 311
Her Yey Yolunda (Tout va Bien) 299, 321, 392, 393, 549
Herkes Başının Çaresine Baksın (Sauve qui peut la vie) 299, 551
Herkes Kendi Başına ve Tanrı Herkese Karşı (Jeder für sich und Gott gegen alle) 323
Herkes Seni Seviyorum Der (Everyone Says I Love You) 336
Hırsız Kız (Marnie) 184, 302
Hız Tuzağı (Speed) 342
Hindistan Cevizleri (The Cocoanuts) 542
Hindistan Şarkısı (India Song) 207
Hiroşima Sevgilim (Hiroshimo, mon amour) 300, 546
Hitler: Bir Alman Filmi (Hitler: Ein Film aus Deutschland) 324
Hor Görme (Le Mépris) 297
Hortum (Twister) 342
Hoşçakalın Çocuklar (Au revoir, les enfants) 301
Hoşgörüsüzlük (Intolerance) 273, 370, 541
Hudson'daki Moskova (Moscow on the Hudson) 335

I

Indiana Jones 332

İ

2001: Uzay Macerası (2001: A Space Odyssey) 58, 136, 137,200, 211, 291, 306, 516, 532, 547

2000 Yılında 25 Yaşına Basacak Olan Jonas (Jonas qui aura vingt cinq ans en l'an 2000) 324, 325
İki Kadın (Ök ketten) 313
İki Kişilik Oyun (Only Two Can Play) 294
200 Yıl Sonra (Sleeper) 335
İkiz Tepeler (Twin Peaks) 468
İlk Defa (Carnal Knowledge) 327
İlk Kan İlk Kan (İlk Kan) 343
İlkbahar Başı (Soşun) 294
İlkbahar Sonu (Banşun) 294
İngiliz Hasta (The English Patient) 242
İngiliz Sesleri (British Sounds) 391, 393
İnsanın Yücelişi (The Ascent of Man) 475
İntikam Kanunu (The Man from Laramie) 290
İp (Rope) 127
İpek Çoraplar (Silk Stockings) 292
İradenin Zaferi (Triumph des Willens) 542
İsa Eboli'de Durdu (Cristo si è fermato a Eboli) 175, 310, 312
İsyan (Queimada) 311
İş (Il Posto) 311
İşçi Sınıfı Cennete Gider (La classe operaira va in paradiso) 311
İtalyan Usulü Boşanma (Divorzio all'italiano) 310
İvan'ın Çocukluğu (Ivanovo detstvo) 314
İyi Kuşlar ve Kötü Kuşlar (Uccellacci e uccellini) 310
İyi, Kötü ve Çirkin *(Il bouno il brutto il cattivo)* 290

J

Jandarmalar (Les Carabiniers) 390, 489
Jane'e Mektup (Lettre à Jane) 393, 394
Jeanne d'Arc'ın Çilesi (La Passion de Jeanne d'Arc) 188, 278, 542
Johnny Guitar 293
Johnny Stecchino 359
Jules ve Jim (Jules et Jim) 297, 335, 546
Julia 259
Jurassic Park 133, 207, 292, 334, 336, 344, 556

K

Kaçış (L'Escapade) 324
Kadın Kadındır (Une Femme est une femme) 181, 297
Kahire'nin Mor Gülü (The Purple Rose of Cairo) 335
Kahraman Şerif (High Noon) 290, 545
Kahramanlar Şehri (Rio Bravo) 282
Kaldırım Çocukları (Sciuscia) 268, 286, 544
Kalecinin Penaltı Anındaki Korkusu (Die Angst des Tormanns beim Elfmeter) 324
Kameralı Adam (Chelovek s kinoapparatom) 278, 279, 542
Kan Davasının Sonu (The Last Train from Gun Hill) 290
Kanlı Âşıklar (Les Noces rouges) 299
Kanlı Mücadele (Two Rode Together) 290
Kanlı Nehir (Red River) 282
Kanlı Taht / Macbeth (Kumonosu-co) 293
Kanun Harici (My Darling Clementine) 282
Kanun Namına (In nome della legge) 309
Kapımı Çalan Kim? (Who's That Knocking at My Door?) 329
Kara Damga (Pinky) 255
Kara Hafiye (Shaft) 326
Karanlığın Yüreği (Heart of Darkness) 330
Karınca Z (Antz) 344, 561
Kasap (La Boucher) 299
Katharina Blum'un Çiğnenen Onuru (Der verlorene Ehre der Katharina Blum) 322, 323
Katil Doğanlar (Natural Born Killers) 268
Kayıp Dünya: Jurassic Park (The Lost World: Jurassic Park) 334
Kaza (Accident) 306
Keder ve Acıma (Le chagrin et la pitié) 319, 548
Kedi ile Kanarya (The Cat and the Canary) 278
Kentin Üstündeki Eller (Le Mani sulla città) 310
48 Saat (48 Hours) 339
Kırmızı Fenerin Yükselişi (Da hong deng long ga gao gua) 360
Kış Rüzgârı (Sirokkó) 313
Kıyamet (Apocalypse Now) 43, 323, 330, 551
Kızarmış Yeşil Domatesler (Fried Green Tomatoes) 260
Kızıl Çöl (Il Deserto rosso) 118, 163, 165, 183, 194, 309, 546
Kızıl Ekim (The Hunt for Red October) 342
Kızıl İmparatoriçe (The Scarlett Empress) 282
Kızıl Sakal (Akahige) 318
Kızıl Shorgum (Hong gao liang) 360
Kibrit Fabrikası Kızı (Tulitikkutehtaan tyttö) 359
Kim Korkar Hain Kurttan? (Who's Afraid of Virginia Woolf?) 327
King Kong 542, 553
Kitab-ı Mukaddes 506, 539
Kocalar (Husbands) 334
Kojak 289, 459
Kolay Hayat (Easy Living) 284
Koleksiyoncu Kız (La collectionneuse) 299
Kombach'ın Yoksul Halkının Ani Zenginliği (Der plötzlicher Reichtum der armen Leute von Kombach) 322
Komedi Kralı (King of Comedy) 329
Komik Yüz (Funny Face) 292
Konformist (Il conformista) 310
Konuşma (The Conversation) 126, 206
Korku Burnu (Cape Fear) 330
Korku Ruhu Yer Bitirir (Angst essen Seele auf) 322
Korku ve Arzu (Fear and Desire) 335
Korkunç İntikam (Winchester 73) 290
Korsanın Nişanlısı (Fiancée du pirate) 320
Koşun İtfaiyeciler (Hoří má panenko) 313
Kökler (Roots) 462, 464

Köktenci Ferdinand (Der starke Ferdinand) 322
Köpeklerin Günü (Dog Day Afternoon) 302
Köşe Başındaki Dükkân (The Shop Around the Corner) 347
Kötü Haber Çabuk Yayılır (Bad News Bears) 335
Kötü Sokaklar (Mean Streets) 329
Köylü Kadın Paisa (Paisà) 268, 287
Kral Evleniyor (Royal Wedding) 200, 292
Kramer Kramer'e Karşı (Kramer vs. Kramer) 259, 551
Kumarbaz Dr. Mabuse (Dr. Mabuse, der Spieler) 277, 541
Kurabiyenin Tarihi (Cookie's Fortune) 334
Kurtların Saati (Vargtimmen) 97, 162, 168, 312
Kurtlarla Dans (Dancing with Wolves) 291, 555
Kurtuluş Günü (Independence Day) 342, 344
Kuru Gürültü (Much Ado About Nothing) 355
Kusursuz Bir Çift (A Perfect Couple) 334
Kuşlar (The Birds) 302, 399
Kutlama (In Celebration) 305
Kutsal Hazine Avcıları (Raiders of the Lost Ark) 333, 552
Kuzeyli Nanook (Nanook of the North) 276, 541
Kuzuların Sessizliği (Silence of the Lambs) 348
Küçük Asker (Le Petit Soldat) 297
Küçük Dev Adam (Little Big Man) 326
Küçük Papatyalar (Sedmikrásky) 313

L

Lanetliler (La caduta degli dei) 309
Leopar (Il Gattopardo) 309
Lolita 307
Londale Telgrafçısı (The Londale Operator) 273
Lorenzo'nun Yağı (Lorenzo's Oil) 358
Loş Işıklandırma (Intimni osvětlení) 313
Lucia 316

M

Maden İşçisi Mimi (Mimi metallurgico ferito nell'onore) 311
Mahler 308
Malcolm X 353, 356, 555
Malcolm X'in Özyaşamöyküsü (Autobiography of Malcolm X) 352
Malik Olmak ya da Olmamak (To Have or Have Not) 282
Malta Şahini (The Maltese Falcon) 543
Manzaralı Oda (A Room with a View) 354, 357, 554
Maria Brown'ın Evliliği (Die Ehe der Maria Braun) 323
Mary Hartman, Mary Hartman 461, 481
Mary Tylor Moore Show, The 458, 548
Masumiyet Çağı (The Age of Innocence) 330, 331
Matta'ya Göre İncil (Il vangelo secondo Matteo) 310
Mattei Olayı (Il caso Mattei) 268, 310
Maud'da Geçen Gecem (Ma Nuit chez Maud) 299, 547
Mavi Ay 468
Mavi Melek (Der blaue Engel) 282, 542
Maziden Gelen (Out of the Past) 288
McCabe and Mrs. Miller 291, 334
Mekanik Bale (Ballet Mécanique) 58, 541
Mesajınız Var (You've Got Mail) 347
Metropolis 277
Mezun / Aşk Mevsimi (The Graduate) 326, 327, 328
Mike Nichols ve Elaine May ile Bir Gece (An Evening with Nichols and May) 327
Mirasçılar (Örökség) 313
Miss Daisy'nin Şoförü (Driving Miss Daisy) 318
Missiles of October, The 463
Mississippi Yanıyor (Mississippi Burning) 309
Modern Zamanlar (Modern Times) 276, 543
Mona Lisa 46, 554
Mor Yıllar (The Color Purple) 333
Morgan Körfezi Mucizesi (The Miracle of Morgan's Creek) 284
Muhteşem Ambersonlar (The Magnificient Ambersons) 190, 285, 286
Musa ile Harun (Moses und Aron) 322
Mutluluk (Le Bonheur) 302
Müfettiş Sansho (Sansho dayu) 294
Müfreze (Platoon) 268, 351, 554
Müthiş Çocuklar (Les Enfants terribles) 194
Müzik Odası (Calsaghar) 294

N

Nahueltoro Çakalı (El chacal de Nahueltoro) 316
Nalın Ağacı (L'albero degli zoccoli) 311, 312, 313
Nana 475
Napoléon 107, 109, 552
Narın Rengi (Sayat Nova) 314
Nashville 121, 126, 334, 549
Neşesiz Sokak (Die Freudlose Gasse) 278
New York Esrarı (The Naked City) 288
New York, New York 292, 329
Nikita (La Nikita Femme) 358
Nixon 268, 351
Nosferatu, Bir Dehşet Senfonisi (Nosferatu, eine Symphonie des Grauens) 277

O

O (It) 259
Ona Dair Bildiğim 2-3 Şey (Deux ou trois choses que je sais d'elle) 63, 298 , 393, 547
XIV. Louis'nin İktidara Gelişi (La Prise de pouvoir par Louis XIV) 287, 376, 547
13. Cuma (Friday the 13th) 242
Orfe (Orphée) 294, 545
Orfe'nin Vasiyetnamesi (Le Testament d'Orphée) 294

Otomatik Portakal (*A Clockwork Orange*) 98, 306
Oyuncak Hikâyesi (*Toy Story*) 557
Oyuncu (*The Player*) 210, 334, 555
Oyunun Kuralı (*La Règle du jeu*) 279, 280, 543
Oz Büyücüsü (*Wizard of Oz*) 543

Ö

Öfkeli Boğa (*Raging Bull*) 115, 329, 551
Öğleden Sonra Aşk (*L'Amour l'après-midi*) 299
Öğrenme Ağacı (*The Learning Tree*) 326
Öldüren Arzu (*Fly*) 291
Öldüren Cazibe (*Fatal Attraction*) 348, 554
Öldüren Hatıralar (*Spellbound*) 205, 281
Öldüren Kıskançlık (*Les Biches*) 299
Öldürücü Melek (*El ángel exterminador*) 316
Ölü Ozanlar Derneği (*Dead Poets Society*) 318
Ölüm Korkusu (*Vertigo*) 82, 296, 546
Ölüm Korkusu / Yeraltı Dünyası (*The Big Heat*) 288
Ölüm Tarlaları (*The Killing Fields*) 309, 341, 354
Ölümsüz (*Z*) 269, 548
Ön Adı: Carmen (*Prenom: Carmen*) 299
Önce Sınavını Ver (*Nous ne vieillirons pas ensemble*) 320
Öp Beni Öldüresiye (*Kiss Me Deadly*) 289
Öpüşme (*Kiss*) 265, 266, 272, 401
Özel Bir Kadın (*Pretty Woman*) 347
Özgür Bir Kadın (*Strohfeuer*) 322
Özgürlüğün Yolları (*Les chemins de la liberté*) 475
Özgürlük Hayaleti (*La fantôme de la liberté*) 316

P

Paranın Rengi (*Color of Money*) 329
Parıltı (*The Shining*) 307
Paris Çatıları Altında (*Sous les toits de Paris*) 542
Paris, Texas 324
Paris'de Bir Amerikalı (*An American in Paris*) 292
Paris'de Son Tango (*Ultimo tango a Parigi*) 256, 310, 549
Patton 302
Paulina 320
Pauline Plajda (*Pauline à la plage*) 300
Pazara Giderken Çok Komik Bir Şey Oldu (*A Funny Thing on the Way to the Forum*) 47, 209, 292, 307
Peggy Sue Evleniyor (*Peggy Sue Got Married*) 331, 332
Pembe Panter (*Pink Panther*) 302
Perde Arası (*Entr'acte*) 58
Petra von Kant'ın Acı Gözyaşları (*Die bitteren Tränen der Petra von Kant*) 322
Piyanisti Vurun (*Tirez sur le pianiste*) 297
Potemkin Zırhlısı (*Bronenosets Potemkin*) 279, 381, 382, 383, 541

R

Radyo Günleri (*Radio Days*) 335
Raskolnikov 276
Rıhtımlar Üzerinde (*On the Waterfront*) 293, 545
Rio'ya Uçuş (*Flying Down to Rio*) 283, 542
Rocco ve Kardeşleri (*Rocco e i suoi fratelli*) 287
Rocky 343
Rocky V 555
Roma 309
Roma, Açık Şehir (*Roma, città aperta*) 268, 287, 296, 374, 544
Rosa Luxemburg 322
Rosemary'nin Bebeği (*Rosemary's Baby*) 348
Röportaj (*Intervista*) 309
Ruhların Giulietta'sı (*Giulietta degli spiriti*) 196, 309
Rüzgâr Gibi Geçti (*Gone with the Wind*) 236, 464, 543

S

Saboteur (*Sabotör*) 281
Sacco ve Vanzetti (*Sacco and Vanzetti*) 311
Sahne Korkusu (*Stage Fright*) 202
Sahte Tebessüm (*The Entertainer*) 305
Saint Paul Saatçisi (*l'Horloger de Saint-Paul*) 321
Samanyolu (*La Voie lactée*) 316
Sapık (*Psycho*) 171, 172, 173, 174, 302, 398, 546
Sarı Toprak (*Huang tu di*) 360, 553
Saturday Night and Sunday Morning 305, 546
Savaş Bitti (*La Guerre est finie*) 300
Savaş ve Barış (*Voyna i mir*) 48, 475
Schindler'in Listesi (*Schindler's List*) 115, 337, 556
Sekiz Buçuk (*Otto e mezzo*) 292, 546
Selam Meryem (*Je vous salue Marie*) 299
Seni Seviyorum, Seni Seviyorum (*Je t'aime, je t'aime*) 300, 304
Serap (*Fata Morgana*) 323
Sersem Senfoniler (*Silly Symphony*) 542
Serseri Âşıklar (*A Bout de souffle*) 209, 252, 253, 297, 301, 546
Serüven (*L'Avventura*) 297, 309, 546
Sessizlik (*Tystnaden*) 116, 312
Sevgi Sözcükleri (*Terms of Endearment*) 346
Sevgili (*Darling*) 305
Sevmek (*To Love*) 312
Sheila'nın Sonu (*The Last of Sheila*) 173, 174
Sherlock Holmes 436
Shinjuku Hırsızının Günlüğü (*Shinjuku dorobo nikki*) 319
Sıkı Dostlar (*Good Fellas*) 82, 330
Sıkı Kontrol Edilen Trenler (*Ostře sledované vlaky*) 313
Sıkıyönetim (*Etat de siège*) 268
Sigara İçmek / Sigara İçmemek (*Smoking / No Smoking*) 301

Silici (*Eraser*) 343
Sinemada Anlam Üstüne Denemeler (*Essais sur la signification au cinéma*) 395, 547
Sinemada Göstergeler ve Anlam (*Signs and Meaning in Cinema*) 160, 399, 548
Sinema-Gerçek (*Kino-pravda*) 279
Sinema-Göz (*Kino-glaz*) 279
Sinir Krizinin Eşiğindeki Kadınlar (*Mujeres al borde de un ataque de nervios*) 359
Sirk Çadırı Altındaki Artistler (*Die Artisten in der Zirkuskuppel: ratlos*) 322
Sivri Kafalılar (*The Coneheads*) 345
Siyah Kızın Biri (*La Noire de...*) 318
Siyam Balığı (*Rumble Fish*) 331
Socrate 287
Sokaklarda Cinayet (*Crime in the Streets*) 289
Sokaktakiler (*Outsiders*) 331
Solak Silahşör (*The Left Handed Gun*) 290
Son Adam (*Der Letzte Mann*) 278
Son Film Gösterisi (*The Last Picture Show*) 328
Son İmparator (*L'Ultimo Imperatore*) 310
Son Kahraman (*Last Action Hero*) 343
Son Vals (*The Last Waltz*) 329
Sonbahar Sonu (*Akibiyori*) 294
Sonsuz Çöl (*Walkabout*) 309
Sonsuz Sokaklar (*La Strada*) 196, 295, 296, 545
Sosyete Polisi (*Beverly Hills Cop*) 339
Sporcunun Hayatı (*This Sporting Life*) 305
St. Louis'de Buluşalım (*Meet Me in St. Louis*) 193
St. Petersburg'un Sonu (*Konyets Sankt-Peterburga*) 279
Sudaki Bıçak (*Nóz w wodzie*) 313
Sulardan Kurtarılan Boudu (*Boudu sauvée des eaux*) 184, 280
Sullivan'ın Yolculukları / Aşk Yıldızı (*Sullivan's Travels*) 282, 284
Superman II ve III 308
Superman 344, 550, 558
Susam Sokağı (*Sesam Street*) 548
Sür Dedi (*Drive, He Said*) 328

Ş

Şafak (*Sunrise*) 201, 276
Şahane Hayat (*It's a Wonderful Life*) 288, 544
Şanghay Ekspresi (*Shangai Express*) 282
Şanghaylı Kadın (*The Lady from Shanghai*) 190
Şantaj (*Blackmail*) 542
Şehir Işıkları (*City Lights*) 542
Şen Denizciler / Denizciler Geliyor (*On the Town*) 292, 544
Şey (*The Thing*) 291, 545
Şeytan (*The Exorcist*) 347, 374, 548
Şeytan Ruhlu İnsanlar (*Les Diaboliques*) 173, 174
Şiddet ve Tutku (*Gruppo di famiglia in un interno*) 309
Şili'de Mücadele (*Batalla de Chile*) 316
Şok Koridoru (*Shock Corridor*) 289

T

Taksi Şoförü (*Taxi Driver*) 121, 329
Talihli Adam Oh, (*Lucky Man*) 305
Talihli Gangster (*Salvatore Guiliano*) 268, 310
Tanrı Adına (*Nel nome del padre*) 310
Tanrılar Çıldırmış Olmalı (*The Gods Must Be Crazy*) 360, 552
Tarih Dersleri (*Geschictsunterricht*) 322
Taş Devri (*The Flintstones*) 339
Tatlı Hayat (*La Dolce Vita*) 196, 293, 296, 297
Tehlikeli Arzular (*Bigger than Life*) 293
Tek Başına (*Walking Tall*) 289
Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı (*Kunstwerk im Zeitalter seiner Technischen Peproduzierbarkeit*) 249
Televizyon: Öldüren Eğlence-Gösteri Çağında Kamusal Söylem (*Amusing Ourselves to Death: Public Discourse in the Age of Show Business*) 482
Temel İçgüdü (*Basic Instinct*) 341
Teneke Adamlar (*Thin Men*) 346
Teneke Trampet (*Der Blechtrommel*) 322
Terminatör 343, 553
Terminator 2 43, 139, 343, 346, 374, 555, 555
Thelma ve Louis (*Thelma & Louis*) 260, 265, 309
Thomas Graal'ın En İyi Filmi (*Thomas Graals bästa barn*) 278
Timothy'nin Günlüğü (*The Diary for Timothy*) 280
Tokyo Gangsterleri (*House of Bamboo*) 289
Tokyo Öyküsü (*Tokyo monogatari*) 290, 294
Tom Jones 305
Toprak (*Zemlya*) 279
Tören (*Gishiki*) 319
Tutku (*Greed*) 275, 276
Tutku (*Ossessione*) 268, 286
Tüfekler (*Os Fuzis*) 315

U

Uçan Dairenin Esrarı (*The Day the Earth Stood Still*) 291
Umut Günleri (*Days of Hope*) 308
Unutulmuş Atalarımızın Gölgeleri (*Teni zabytykh pretkov*) 314
Uşak (*The Servant*) 306
Utanç (*Skammen*) 160, 169, 312
Uygarlık (*Civilization*) 475
Uygunsuzlar (*The Misfits*) 290
Uzaktaki Gökgürültüsü (*Aşanaki Sankat*) 294
Uzay Yolu (*Star Trek*) 291, 339, 551
Uzun Elveda (*The Long Goodbye*) 334
Uzun Mesafe Koşucusunun Yalnızlığı (*Loneliness of the Long Distance Runner*) 305

Ü

Üç Adam Ve Bir Bebek (*Trois hommes et un couffin*) 339, 358
Üç Ahşap Çavuşlar Opera'da (*A Night at the Opera*) 185

Üç Silahşörler (*The Three Musketeers*) 308
Üçüncü Türden Yakınlaşmalar (*Close Encounters of the Third Kind*) 333
Ümitsizlik (*Despair*) 322

V

Vaadedilmiş Toprak (*La tierra promedita*) 316
Vadiler Aslanı (*Shane*) 290
Vahşi Belde (*The Wild Bunch*) 290, 548
Vahşi Çocuk (*L'Enfant sauvage*) 297
Vahşi Koşu / Maratoncu (*Marathon Man*) 305
Vahşi Mücadele (*Gun Fight at the O.K. Corral*) 290
Vahşi, Vahşi Batı (*Wild Wild West*) 339, 344, 355
Vampir (*Vampyr*) 278
Ve Gemi Gidiyor (*E la nave va*) 309
Veba Yılı Günlüğü (*Journal of Plague Year*) 511
Venedik'te Ölüm (*Morte a Venezia*) 309
Véronique ou l'été de mes treize ans 321
Vietnam'dan Uzakta (*Loin du Vietnam*) 85
Vladimir ve Rosa (*Vladimir et Rosa*) 391, 393
Vücut ve Ruh (*Body and Soul*) 288

W

W. R.: Organizmanın Gizleri (*W. R. : Misterije organizma*) 314

Y

Yaban Çilekleri (*Smultronstället*) 291, 295, 296
Yabancı Muhabir (*Foreign Correspondent*) 281
Yağmur Adam (*Rain Man*) 346
Yağmur Altında (*Singing in the Rain*) 292, 545
Yağmurdan Sonraki Soluk Ayın Hikâyeleri (*Ugetsu Monegatari*) 294
Yalancı Billy (*Billy Liar*) 305
Yalnız Bir Kadın (*An Unmarried Woman*) 259, 335
Yalnız Kalpler (*Music Lovers*) 308
Yalnız ve Cesur (*Lonely Are the Brave*) 290
Yankesici (*Pickpoket*) 294
Yanlış Hareket (*Falsche Bewegung*) 324
Yaramaz Harry (*Deconstructing Harry*) 336
Yaratık (*Alien*) 309, 339, 374
Yaratık Diriliş (*Alien Resurrection*) 339, 343
Yaratılan Adam (*The Lost Weekend*) 284
Yasak Gezegen (*Forbidden Planet*) 267, 291
Yaşam Bir Romandır (*La Vie est un roman*) 301
Yaşamak (*İkiru*) 293
Yaz Başı (*Bakuşu*) 294
Yaz Bekârı (*The Seven-Year Itch*) 284
Yaz Sonu (*Kohayagawa-ke no aki*) 197, 294
Yedi Güzeller (*Seven Beauties*) 311
Yedi Numaralı Mahkeme (*QB VII*) 464
Yedi Samuray (*Şiçinin no samurai*) 293
Yedi Silahşörler (*The Magnificient Seven*) 290
Yedinci Mühür (*Det sjunde inseglet*) 295, 296, 545
Yeni Dalga (*Nouvelle Vague*) 299
Yeni Ülke (*Nybggarna*) 312, 314
Yenilmez (*Aparacito*) 294
Yer Sarsılıyor (*La Terra trema*) 268, 287
Yeşil Işık (*Le Rayon vert*) 300
Yıldız Savaşları (*Star Wars*) 146, 207, 291, 332, 333, 338, 550
Yıldızlar, Askerler (*Csillagosog, katonák*) 313
20. Yüzyıl (*Twentieth Century*) 282, 542
Yola Çıkış (*Walkower*) 313
Yolcu (*Professione: Reporter*) 209
Yuma'ya 3:10 Treni (*3:10 to Yuma*) 290
Yumuşak Ten (*La Peau douce*) 297
Yurttaş Kane (*Citizen Kane*) 90, 118, 182, 187, 190, 214, 285, 286, 543, 553
101 Dalmaçyalı (*101 Dalmacian*) 561
Yürekten Biri (*One From the Heart*) 331
Yüz Yüze (*Ansikte mot ansikte*) 159, 161, 173, 549
Yüzler (*Faces*) 334

Z

Zafer Yolları (*Paths of Glory*) 89
Zaman Makinesi (*The Time Machine*) 291, 498
Zandi'nin Gelini (*Zandy's Bride*) 312
Zazie Metro'da (*Zazie dans le Métro*) 301
Zehirli Hayat (*The Horse's Mouth*) 294
Zehirli Sarmaşık (*Poison Ivy*) 348
Zincirli Köle (*The Robe*) 109, 111
Zor Ölüm (*Die Hard*) 339, 342, 344, 346
Zor Ölüm 2 (*Die Hard 2*) 343

inema ve medya üzerine 1977'den bu yana en temel kaynak: **Bir Film lasıl Okunur?** Yazar James Monaco, bu dinamik sanat biçiminin bütün oyutlarını, başlangıcından günümüze kadar bu kitapta bir araya getiriyor.

inemaya pek çok farklı noktadan yaklaşan **Bir Film Nasıl Okunur?**, bu anat biçimini hem bir sanat, hem bir zanaat, hem de duygu ve bilim, elenek ve teknoloji olarak inceliyor. Filmin roman, resim, fotoğraf, elevizyon ve hatta müzik gibi diğer anlatı biçimleriyle olan yakın bağını nceledikten sonra, filmin bir anlam iletmesini, daha da önemlisi filmin etmeye çalıştığı mesajı fark etmemizi sağlayan unsurları da tartışmaya çıyor.

edi ana bölümde bütün yedinci sanat: Bir Sanat Olarak Sinema... eknoloji: Görüntü ve Ses... Sinema Dili: Göstergeler ve Sözdizimi... inema Tarihinin Biçimlenişi... Sinema Kuramları: Biçim ve İşlev... Medya: Her Şeyin Merkezinde... Mültimedya: Sayısal Devrim... 'e görülmemiş uzunlukta bir kronoloji... daha önce toplanmamış üyüklükte okuma önerileri... Dört farklı alanda dizinler... Yüzlerce siyah eyaz fotoğraf ve ayrıntılı çizimler eşliğinde...

inema öğrencileri, medya meraklıları ve gerçek sinemaseverler için emel başucu kitabı.

Türünün en iyi örneği... Bir kütüphanenin çekirdeğini oluşturacak kitap.
Richard Gilman, **American Film**

Bu kitap okuyucuya bir iltifattır...Monaco'nun ruhu kibar, ayrıntıları okura aktarabilme yeteneğine sahip, tarzı alçak gönüllü ve aynı zamanda son derece titiz.
Samson Raphaelson, **Film Comment**

Kapsamı bir yana bu kitabın en büyük erdemi, hiçbir önbilgi gerektirmeden karmaşık teknik ya da ideolojik noktaları açıkça açıklayabilmesi.
Janet Maslin, **The New York Times Book Review**

Oxford Üniversitesi Yayınları tarafından, bütün dünyada herkesin ullanabilmesi için yazdırılmış en iyi kaynağın, baştan sona gözden geçirilmiş ve genişletilmiş son baskısından çevrilmiştir.

ISBN 975-8478-78-X