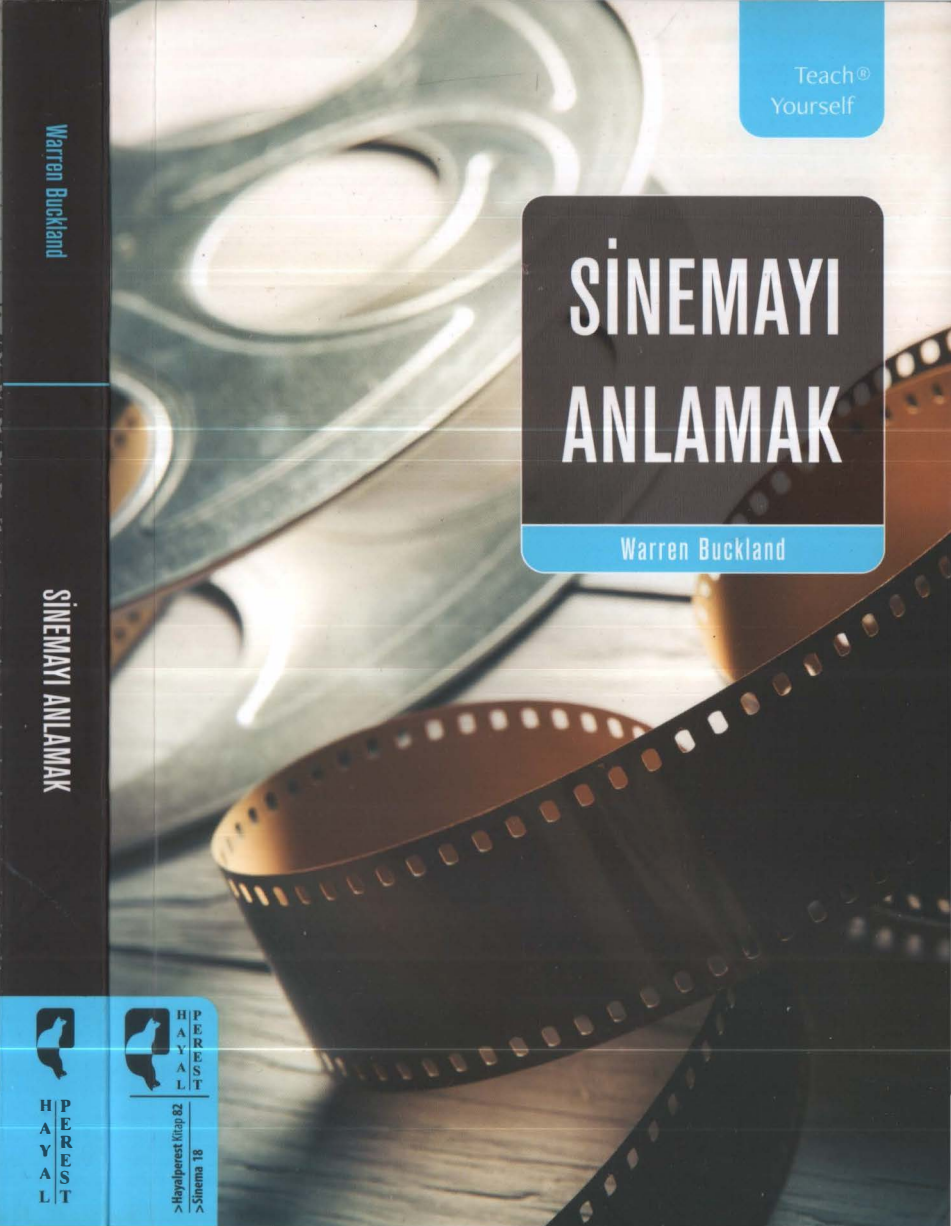

Teach® Yourself
SİNEMAYI ANLAMAK
Warren Buckland
Warren Buckland
SİNEMAYI ANLAMAK
HAYAL PEREST
HAYAL PEREST
>Hayalperest Kitap 82
>Sinema 18

Sinemayı Anlamak

Warren Buckland

Çeviren: Tufan Göbekçin

© 2018 Hayalperest Yayınevi
Sanat Kuramları

Film Studies and Introduction. Teach Yourself®
adıyla Büyük Britanya'da ilk kez 2015 yılında
John Murray Learning tarafından yayımlanmıştır.

Sinemayı Anlamak

Warren Buckland

Yayın Yönetmeni : Ramazan Kurtaran
Yayın Editörü : Firdevs Candil Erdoğan
Çeviren : Tufan Göbekçin
Kapak ve Sayfa Tasarımı : Himmet Doğan

1. Baskı : Ekim 2018

Sertifika No : 22641
ISBN : 978-605-9452-29-8

Kitabın her türlü yayın hakları Fikir ve Sanat Eserleri Yasası gereğince Hayalperest Yayınevi'ne aittir. Yayınevinden yazılı izin alınmadan kısmen veya tamamen alıntılanamaz, kopyalanamaz, çoğaltılamaz ve yayınlanamaz.

Baskı ve Cilt:
İnkılap Kitabevi Baskı Tesisleri
Matbaa Sertifika No: 10614
Çobançeşme Mah. Altay Sk. No: 8
Yenibosna – Bahçelievler / İstanbul
Tel: (0212) 496 11 11

Genel Dağıtım:
İzlenim Sanat Yayınevi
info@izlenimyayinevi.com

Hayalperest Yayınevi
Emniyet Evleri Mah. Çelebi Mehmet Sk. No:3/A 4. Levent
Kağıthane / İstanbul
Tel: (0212) 270 00 20
Faks: (0212) 270 00 90

www.hayalperestkitap.com
www.facebook.com/hayalperestkitap
www.artkitap.com

Teach®
Yourself

Sinemayı Anlamak

Warren Buckland

Çeviren: Tufan Göbekçin

HAYAL PERDESİ

Warren Buckland

Derby'de fotoğraf eğitimi aldıktan sonra film araştırmaları alanında doktora yapan Buckland, ilk film çalışmaları projesiyle 1994 yılında Britanya Akademisi Doktora Sonrası Eğitim Bursu tarafından ödüle layık görüldü. *The Film Spectator* (1995) adlı antolojiyi hazırlayan Buckland, *The Cognitive Semiotics of Film* (2000), *Studying Contemporary American Film: A Guide to Movie Analysis* (2002) gibi kitaplar yazdı ve çok sayıda film kuramı kitabının editörlüğünü yaptı. Pek çok akademik makaleye imza atan Buckland halen Oxford Brookes University'de akademisyen olarak çalışmaktadır.

Tufan Göbekçin

Üniversite hayatına Ortadoğu Teknik Üniversitesi'nde Siyaset Bilimi ve Kamu Yönetimi bölümünde başlayan Tufan Göbekçin, ilk kitap çevirilerini de üniversite yıllarında yaptı. Sonrasında İstanbul Üniversitesi'nde sırasıyla Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji bölümü ile İngiliz Dili ve Edebiyatı bölümünden mezun oldu. Sanat, bilim, felsefe ve psikoloji alanlarında çeviriler yaptı. *Bir Aktör Hazırlanıyor* (Konstantin Stanislavski), *Bir Rol Yaratmak* (Konstantin Stanislavski), *Bir Karakter Yaratmak* (Konstantin Stanislavski), *Einstein: Yaşamı ve Evreni* (Walter Isaacson) gibi metinlerin de aralarında yer aldığı pek çok kitabın çevirisini gerçekleştirdi. Çeşitli yayınevlerinde çevirmen ve editör olarak görev yapmaya devam ediyor.

İçindekiler

TEŞEKKÜR 7

GİRİŞ 8

Bölüm 1
FİLMİN ESTETİĞİ: BİÇİMCİLİK ve GERÇEKÇİLİK 15
Mizansen 17
Set Tasarımı 18
Mizanşat 21
Ses 35
Film Estetiğinin Teorik Çözümlemesi 38

Bölüm 2
FİLMİN YAPISI: ÖYKÜ ve ANLATIM 46
Anlatının Yapısı 47
Kısıtlanmış Anlatım ve Her Şeyi Bilen Anlatım 57

Bölüm 3
FİLM YAZARLIĞI: YARATICI YÖNETMEN 92
Yaratıcı Yönetmen Politikasının Kökeni 94
Alfred Hitchcock'un Filmlerinde Stil ve Temalar 108
Wim Wenders Sineması 115
Kathryn Bigelow Sineması 123
Çağdaş Yaratıcı Yönetmen 128

Bölüm 4
FİLM JANRLARI: TİPİK FİLMİ TANIMLAMAK 133
Janr İncelemesindeki Problemler 135
Mit Olarak Janr Filmi 136
Melodram Üzerine Yeni İncelemeler 137

Kara Film 151
1950'li Yılların Bilimkurgusu 159

Bölüm 5
KURGU OLMAYAN FİLMLER: BEŞ BELGESEL TÜRÜ 164
Açıklayıcı Belgesel 167
Gözlemsel Belgesel 172
İnteraktif Belgesel 174
Refleksif Belgesel 180
Edimsel Belgesel 182

Bölüm 6
FİLMİN ALIMLAMASI: FİLM ELEŞTİRİSİ SANATI ve MESLEĞİ 189
Film Eleştirisinin Dört İşlevi 190
Film Eleştirisinin Dört Bileşeni 193
Değerlendirme 199
Yıldızlararası Filminin Üç Değerlendirmesi 205

OKUMA LİSTESİ 210

KAYNAKLAR 218

DİZİN 225

Teşekkür

Bu kitabın büyük bölümü, East Anglia Üniversitesi, Liverpool John Moores Üniversitesi, Amsterdam Üniversitesi ve Oxford Brookes Üniversitesinde lisans öğrencileri üzerinde "sınanmış" derslerden geliştirilmiştir. Öğretim görevlisi/yazar için açık, ama dinleyici ve okuyucu için yeni olan noktaları (aslında yıllarca süren bir çalışmayla öğrenilebilecek şeyleri) sunma ihtiyacı, aynı zamanda özlü ve bilgilendirici olmayı şart koşuyor. Bu kitapta, söz konusu niteliklere ulaşma yönünde bir mesafe kat ettiğimi umut ediyorum. Kitap, derslere katılan öğrencilere çok şey borçludur. Öğrencilerin tepkileri, tuttuğum notları bu kitaptaki bölümlere dönüştürmeme yardım etti.

Daha kişisel düzeyde, birçok arkadaşım ve meslektaşım, bölümleri tek tek okuyarak eleştirel ve yaratıcı tavsiyelerde bulundu. Bu nedenle; Glen Creeber, Sean Cubitt, Kevin Donnelly, Thomas Elsaesser, Sibel Karabina, Peter Kramer, Julie Maclusky, Steve Marchant, Alison McMahan, Brian O'Leary ile Lydia Papadimitriou'ya yorumları ve tavsiyeleri için teşekkür ederim. Philip French'in *İngiliz Hasta (The English Patient)* değerlendirmesini kullanmama izin verdikleri için Philip French'e ve *The Observer*'a ayrıca teşekkür etmek isterim.

Giriş

Sinemayı incelemek: Ne absürt bir fikir!
Christian Metz

Bu kitapta, sinemayı incelemenin absürt bir fikir olmadığını size göstermeyi umut ediyorum. (Fransız film uzmanı Metz, yaşamını sinemayı inceleyerek kazanmıştır ve elbette bunun absürt olduğunu düşünmemiştir). Film incelemek, tiyatro, resim ya da opera gibi diğer sanatları incelemekten daha aşağı seviyede düşünülmemelidir. Bunun iki nedeni vardır: Öncelikle, film toplumda belirleyici bir rol oynamaktadır ve bu popüler araca ciddiyetle eğilinmelidir. İkinci olarak, sinema öğrencilerinin sorumlu ve eleştirel yaklaşımları sayesinde film incelemeleri de diğer inceleme türleri kadar fazla şey söyler. "Sinema öğrencisi" terimini en genel anlamda kullanıyorum; sadece bu konuda yüksek eğitim görenleri değil, filmleri çözümlemek, kavramak ve değerlendirmekle ilgilenen, bu ilgisini geliştirmek isteyen herkesi kastediyorum. Nihayetinde, film incelemesini haklı kılan şey, filmin doğası ya da popülerliği değil, öğrencinin tutumudur. Öğrenci işini ciddiye alırsa, Steven Spielberg'in *Kayıp Dünya: Jurassic Park* (The Lost World: Jurassic Park) filmini incelemek, Shakespeare'in *Hamlet* oyununu, Hans Holbein'in Elçiler tablosunu veya Mozart'ın *Sihirli Flüt* operasını incelemek kadar yerinde ve önemli hale gelir.

Metz de, "Sinemayı açıklamak güçtür, çünkü anlaması kolaydır," demiştir. Bu kitapta, film uzmanlarının filmleri çözümlemek için başvurdukları temel araçlara aşinalık kazanacağız; ardından da sinemayı açıklamanın o kadar zor olmadığını göstermeyi umut ediyorum. Ek olarak, anlaşılması kolay olmayan filmleri inceleyeceğiz ve onları zor kılan şeyin ne olduğunu göreceğiz. Zor filmlerin karmaşık doğasını çözümleyebilirsek onları daha fazla takdir edebileceğiz.

Film uzmanları ve film eleştirmenleri, filmleri incelerken, onları tarif eder veya çözümler. *Tarif* kısmında, filmde gördüklerimizi söz-

cüklere dökeriz. Filmin içeriğini (ne gördüğümüzü), örneğin *Jurassic Park*'ta Grant'in (Sam Neill) bir brakiyozorun yanında yürüdüğü ve dehşet içinde ona baktığı anı veya filmin formunu (filmin nasıl yapıldığını) anlatırız. Aynı örnekte, kameranın nasıl kaydırıldığını ve Grant ile brakiyozorun hareketini nasıl takip ettiğini anlatabiliriz. Tarif, bir film hakkında yazı yazarken bir gerekliliktir ama yeterli değildir. Aksi halde, yazar filmin gösterdiği şeyi tekrar etmenin ötesine geçemez.

Tarifi *çözümlemeyle* (analizle) desteklememiz gerekir. Çözümleme, bir filmin genel formunun ya da yapısının, yani filmin tasarımının incelenmesini içerir. Filmlere ya da tek tek sahnelere anlamını veren motifleri inceleriz. Sanat eleştirmeni Clive Bell, iyi sanatı kötü sanattan ayırdığına inandığı şeyi anlatmak için "başat biçim" (significant form) terimini kullanır. Bir filmin "başat biçim"e sahip olduğunu söylediğimizde, bütünün onu oluşturan parçaların toplamından daha fazlası olduğunu kastederiz. Filmin parçaları, her bir parçada bulunmayan yeni bir varlığı yaratmak için bir araya gelir. Film uzmanı Stefan Shraff şunları yazar:

> Başat biçim, yavan yorumun karşıtıdır... İmajlar birbiriyle öylesine muhteşem biçimde birleşir ki daha yüksek bir görsel anlama ulaşır.[1]

Yavan bir film, onu oluşturan parçaların toplamından fazlası değildir. Yavan bir filmin parçaları, bir araya getirildiklerinde "daha yüksek bir görsel anlam"a ulaşmaz, parçaların toplamı olarak kalır. Bir filmin başat biçime sahip olup olmadığını belirlemek için tarifin ötesine gitmemiz ve filmin ayrı ayrı parçalarının nasıl bir araya geldiğini ve birlikte çalıştığını çözümlememiz gerekir. Parçaların bir araya gelmesinde "başat biçim"i tanımlayabilirsek, filmi iyi yapılmış bir film olarak görüp pozitif bir biçimde değerlendirmek için iyi bir nedenimiz olur.

1 *Stefan Sharff*, The Elements of Cinema: Toward a Theory of Cinesthetic Impact, *New York: Columbia University Press*, 1982, 7.

Peki, ama başat biçimi nasıl tanımlayabiliriz? Bir filmin ya da filmdeki her bir sahnenin özel niteliklerini takdir etmek için kendinizi eğitmeniz gerekir. Filmin iç çalışmaları hakkında geniş bilgilerle donanmanız (ki bu kitabın amaçlarından biri budur) ve bir filmdeki her sahnede kameranın hareketlerinin veya çerçevelemenin eşsiz anlamına karşı duyarlı olmanız gerekir.

Bütün kamera hareketleri aynı değildir. Spielberg'in *Jurassic Park* filmindeki kaydırmalı çekim (tracking shot), Max Ophuls'un *Meçhul Bir Kadının Mektubu* (Letter From an Unknown Woman) filmindeki veya Jean-Luc Godard'ın *Haftasonu* (Weekend) filmindeki bir kaydırmalı çekimden farklıdır. Bütün sinemacılar, aynı standart araçları kullanır, ama bunlar aynı biçimde olmaz. Her filmin özel niteliklerini anlamak için bir film yapımcısının perspektifini, filmlerdeki tek tek kareler ve sahneler için gösterdiği hassasiyeti geliştirmeniz gerekir.

Filmin iç çalışmalarına ilişkin geniş bilgiler edinmenin en iyi yollarından biri, filmin yapımında gerçekleşen karar alma sürecini çözümlemektir.

Bu, bir sinemacı tarafından kullanılabilen teknik, stilistik, anlatımsal seçenekleri ve sinemacının bir filmi ya da film sekansını bir araya getirmek için yaptığı tercihleri incelemeyi içerir. Bir filmin yapısı üzerinde durmak, film pratiği ve film estetiğinin incelemesini kombine etmek demektir. Bunun nedeni, bir filmin yapımındaki pratik tercihlerin yanı sıra bunları, izleyici üzerindeki estetik etkilerini de göz önünde bulundurmamızdır.

Örneğin, bir eylem gerçekleşirken kamerayı kaydırarak süreklilik taşıyan bir sahne çekmek ve aynı sahneyi birkaç çekimle yapmak arasındaki fark nedir? İlk seçenek, yönetmenin eylemi kesintisiz bir biçimde geliştiği şekliyle filme almasıdır. İkinci seçenek ise eylemi ayrı ayrı çekimlere böler. Her yeni çekim, kameranın pozisyonunda, açısında, çekim ölçeğinde (kamera ve eylem arasındaki mesafe) ve benzerinde bir değişiklik içerecektir. Sinemacıların, bu tekniklerden birinin diğeri karşısındaki avantajlarını ve dezavantajlarını tartması gerekir. Çünkü teknik seçimi, izleyicinin filme nasıl yanıt vereceğini etkileyecektir. Bu konuyu kitap boyunca incelemeyi sürdüreceğiz.

Ancak bir filmi bu şekilde çözümlemenin, sinemaya gittiğimizde tadacağımız zevkleri yok edeceğini düşünebilirsiniz. Bu endişeyi, film incelemelerinin filmle ilgili deneyimlerimizi yok etmediğini, onları dönüştürdüğünü söyleyerek yanıtlayabilirim. T.S. Eliot, *The Dry Salvages* şiirinde şunları söyler:

> Deneyimi yaşadık, ama anlamı kaybettik,
> Ve anlama yaklaşmak, deneyimi yeniler. Farklı bir biçimde...

Eliot'ın deneyim ve anlam arasında tespit ettiği bu karşıtlık, bir filmi izlemek ve onu çözümlemek arasındaki ilişkiyi açıklamakta faydalıdır. Bu kitaptaki amacım, izleyicinin film deneyiminden bir adım geriye çekilerek filmin anlamlarını çözümlemek için eleştirel araçları kullanabilmesini sağlamaktır. Eliot'ın da bu şiirinde anlattığı gibi anlamın çözümlenmesi, deneyimi farklı bir biçimde yenileyecektir. Eleştirel analiz, izleyicinin bir filmden aldığı zevki yok etmek değil, onu dönüştürmektir. Bu dönüştürülmüş deneyim, esasen filmlerin nasıl yapıldığı ve üzerinizde hangi etkilere sahip olduğuna dair eleştirel bir anlayış geliştirmeyi içerir.

Peter Wollen, film incelemenin neleri içerdiğini şu cümlelerle açıklar:

> Filmi izlemenin "canlı deneyiminden" bir derece uzaklaşmayı içeren her türlü açıklamaya karşı çoğu zaman bir düşmanlık vardır. Ama her türlü ciddi eleştirel çalışmanın (...) film ve eleştiri arasında bir mesafe, bir boşluk gerektirmesi kaçınılmazdır... Bu, meteoroloji uzmanlarının yağmurda yürümenin veya güneşlenmenin "canlı deneyiminden" uzaklaşmakla suçlanması gibidir.[2]

Bu, beni film incelemelerinin amacı hakkındaki temel argümanlarımdan birine yönlendiriyor. Film incelemeleri, filmler, sinemacı-

2 Peter Wollen, *Signs and Meaning in the Cinema*, İkinci baskı, Londra: Seeker and Warburg, 1972, 169.

lar ve sinema endüstrisi hakkında daha çok bilgi toplamaktan ibaret değildir. Öğrenmenin pasif bir biçimidir. Bu kitapta, sinemadaki olgular hakkında sayfalar dolusu bilgiler sunmayacağım. Bunun yerine, eleştirel ve analitik yeteneklerinizi (her filme uygulanabilecek yetenekleri) geliştirmeniz için aktif bir öğrenme biçimi geliştirmeye çalışarak, bir film hakkındaki kişisel izlenimlerinizle ve "Bu filmi sevdim" veya "Bu filmi sevmedim" gibi yargılarla sınırlı kalmamanızı isteyeceğim. Bu, filmler hakkında çok yüzeysel bir biçimde konuşmak olur ve bu kitabın, söz konusu izlenimsel eleştiri türünün ötesine geçmenizi sağlayacağını umut ediyorum.

"Başat biçim" fikrinin, eleştirmenlerin bir film hakkında *bilinçli* bir değerlendirme yapmasına olanak tanıdığını gördük. Bu değerlendirme şu soruyu temel alır: "Bir filmin ayrı parçaları bir araya geldiklerinde daha yüksek bir görsel anlama ulaşıyor mu?" Daha yüksek bir görsel anlama ulaşıyorlarsa, film pozitif olarak değerlendirilebilir. Bu kitap, sizi bu yaklaşımı sergileyerek bir film erbabı (bir "sinefil") olmaya teşvik edecek. Tıpkı şarap erbaplarının, şaraptaki çok küçük ve ince farkları ayırt edip açıklayabilmesi gibi, film uzmanları da filmler arasındaki ince farkları (özellikle de fark yaratan nüansları) ayırt edebilir.

Film incelemeleri, tek tek filmler hakkında çok fazla tarih, teori, eleştirel araç ve tartışmayı kapsar. Kullanılabilecek bilgilerin çok miktarda olmasını göz önünde bulundurarak, yazdığım konular hakkında çok seçici davranmaya karar verdim. Konuları seçerken kendi kendime şu soruyu sordum: "Film incelemelerinde ne işe yarar?" Film uzmanlarının üzerinde yazmaya karar verdiği birçok konu ve problem, kötü seçilir ve yanlış biçimlendirilir. Örnekler üzerinde her zaman işe yaramadıkları için (zira yeterince genel değildirler) bazı film uzmanlarının kullandığı teoriler ve eleştirel araçlar, mantıksız ve yanlış yönlendirilmiştir.

Bu kitaptaki konuları, filme ilişkin bir iç perspektif geliştirenler ve bir dış perspektif geliştirenler olmak üzere ikiye ayırdım. İç perspektif, filme içsel bir yaklaşım geliştirir ve filmin iç çalışmalarını inceler. Yani, iç perspektif, filmi tarihsel, ahlaki veya toplumsal bağlamdan

ayrı olarak kendi başına inceler. Bu yaklaşım, çoğu zaman "şiirsel" olarak nitelendirilir. Bölüm 1, 2 ve 3'te, film üzerine şiirsel perspektif geliştiren yaklaşımların ana hatlarını çizeceğim. Bölüm 1, Rudolf Arnheim ve Sergei Eisenstein gibi biçimci film uzmanlarının ve Andre Bazin gibi gerçekçi film uzmanlarının çalışmalarını irdeleyecek ve filmi bir sanat olarak tanımlarken temel aldıkları özel film tekniklerini inceleyecek. Biçimciler kurgu, montaj, alçak ve yüksek kamera açıları vs. üzerinde dururken, gerçekçiler uzun çekim ve derin odaklı fotoğrafçılık üzerinde durur. Bu bölümde, renk, devamlılık kurgusu ve ses üzerine kısa bir inceleme de sunacağım. Bu bölümde şu filmleri inceleyeceğiz: *Muhteşem Ambersonlar* (The Magnificient Ambersons, Orson Welles), *Yurttaş Kane* (Citizen Kane, Welles), *Sırlar ve Yalanlar* (Secrets and Lies, Mike Leigh), *Aşktan da Üstün* (Notorious, Alfred Hitchcock) ve *Jurassic Park* (Spielberg). Bölüm 2'de, sinemada anlatı yapıları ve anlatımı inceleyeceğiz; neden-sonuç mantığı, karakter motivasyonu, dönüşüm, doğrusal ve doğrusal olmayan kronolojinin yanı sıra kısıtlanmış ve her şeyi bilen anlatım konularını ele alacağız. Bu bölümde ise şu filmleri inceleyeceğiz: *Sapık* (Psycho, Hitchcock), *Gizli Teşkilat* (North by Northwest, Hitchcock), *Taksi Şoförü* (Taxi Driver, Martin Scorsese), *Mukaddes Azap* (Magnificient Obsession, Douglas Sirk), *Ucuz Roman* (Pulp Fiction, Quentin Tarantino) ve *Mulholland Çıkmazı* (Mulholland Dr., David Lynch). Bölüm 3, yazar yönetmen (auteur) olarak yönetmen kavramını ve bu yaklaşımın 1950'li yıllardan günümüze kadarki tarihçesini ele alacak. Bu bölümde, *yaratıcı yönetmenliğe* stilistik ve tematik yaklaşımlar incelenecek ve üç yönetmenin kariyeri mercek altına alınacak: Alfred Hitchcock, Wim Wenders ve Kathryn Bigelow. *Yaratıcı yönetmenliğin*, sinemaya dışsal bir yaklaşım olduğu iddia edilebilir. Ancak, yazar yönetmenliğin bir grup filmdeki stilistik ve tematik motiflerini araştırdığını, dolayısıyla bunu bir iç yaklaşım olarak tanımladığını vurguluyorum.

Bölüm 4, 5 ve 6, film üzerine bir dış perspektif geliştiren yaklaşımların ana hatlarını çizecek. Dış perspektif, film ve onu çevreleyen gerçekliğin çeşitli boyutları arasındaki ilişkiyi inceler. Bu eleştiri türü, bir filmi tarihsel ve toplumsal bağlamı içinde değerlendirir. Bu

nedenle, dışsal yaklaşımlar genellikle "bağlamsal eleştiri" olarak adlandırılır. Bölüm 4, film janrlarının problematik alanını inceleyecek. Janr incelemesi, hem içsel hem de dışsaldır: Bir grup filmin ortak içsel niteliklerini tanımlamaya çalışması bakımından içsel, bir filmi tarihsel ve toplumsal bağlamıyla ilişkilendirip janr filmlerinin bir toplumun temel endişe ve değerlerini ortaya koyması bakımından dışsaldır. Bu bölümde şu janrlar incelenecektir: melodram (ve Josef von Sternberg'in *Sarışın Venüs* (Blonde Venus), John Stahl'ın *Only Yesterday* [Dün Gibi] gibi filmlerinin çözümlemeleri), *kara film* (özellikle John Dahl'ın yeni *kara filmleri*) ve 1950'li yılların bilimkurgu filmleri (örneğin Gordon Douglas'ın *Them!* [Onlar!] ve Don Siegel'in *Merihten Saldıranlar* [Invasion of the Body Snatchers] filmleri). Bölüm 5, belgesel film yapımcılarının gerçekliği nasıl organize ettiği ve yapılandırdığını anlatarak beş belgesel formatı türüne öncelik verecek: açıklayıcı (Alberto Cavalcanti'nin *Coal Face* [Kömür Karası] filmi gibi filmlerde), gözlemsel (Frederick Wiseman'in *High-School* [Lise] belgeseli), interaktif (Michael Moore'un *Roger ve Ben ve Benim Cici Silahım* [Bowling for Columbine] belgeselleri), refleksif (Dziga Vertov'un *Kameralı Adam* [Man With a Movie Camera] belgeseli) ve edimsel (Errol Morris'in *İnce Mavi Çizgi* [The Thin Blue Line] belgeseli). Son olarak, Bölüm 6'da film incelemesi etkinliği irdelenecek. Burada, filmler hakkında yazı yazarken ve filmleri değerlendirirken film eleştirmenlerinin izlediği yöntemler ele alınacak. Örnek olarak, Michael Ondaatje'nin *İngiliz Hasta* ve Christopher Nolan'ın *Yıldızlararası* (Interstellar, 2014) hakkında yapılan değerlendirmeler mercek altına alınacaktır.

Ayrıca kitabın sonunda bölümlerde alıntı yapılan kitapların ve okumanız için tavsiye edilen kitapların bir listesini sunacağım. Bunlar sinema eleştirisi adı verilen uzun ve zevkli yolculukta yalnızca bir ilk adım olmayı amaçlar.

Bölüm 1

FİLMİN ESTETİĞİ: BİÇİMCİLİK ve GERÇEKÇİLİK

Bu bölümde şunları öğreneceksiniz:

- **Film incelemesine 10 farklı yaklaşım**
- **Bu yaklaşımların birinin -film tekniklerinin- incelemesi:**
  - **Mizansenin unsurları (set tasarımı)**
  - **Mizanşatın unsurları (uzun çekim, derin odaklı çekim ve renk)**
  - **Devamlılık kurgusunun kuralları**
  - **Ses**
- **Film estetiğinin teorik incelemesi:**
  - **Gerçekçiler (örneğin Andre Bazin, Siegfried Kracauer)**
  - **Biçimciler (örneğin Rudolf Arnheim, Sergei Eisenstein) ve montaj kuramı**

(...) filmin kültürümüzdeki yerini meşrulaştırması gerekmiştir. Ciddiye alınmasını sağlamak için öncelikle bir sanat olduğunu -kendisini önceleyen sanat dallarıyla eşit bir sanat olduğunu- kanıtlamıştır.

Noel Carroll

Sinemayı incelemenin absürt bir fikir olmadığı fikrini kabul ettikten sonra, şu soruyla karşı karşıya kalırız: Sinemayı nasıl inceleyeceğiz? Sinema çok çeşitli yaklaşımlar benimsenerek incelenmiştir. Charles Altman tarafından oluşturulan listeyi kullanarak ve üzerinde değişiklikler yaparak, sinemaya on yaklaşımı aşağıdaki gibi sıralayabiliriz (bu liste kapsamlı değildir):

1. Lumiere kardeşler veya Edison gibi öncüleri ve/veya sesin kullanılması, rengin geliştirilmesi gibi teknik yenilikleri vurgulayabilen bir teknolojik tarihçe.
2. Tekniklerin incelenmesi: Tarihsel olarak, örneğin ilk ayrıntı çekiminin ne zaman kullanıldığına dair sorular sorarak ya da bu kitapta olduğu gibi eleştirel ve analitik olarak, örneğin sinemacıların kullanabileceği teknik seçeneklerin neler olduğunu sorarak.
3. Kişiliklerin incelenmesi (stüdyonun önde gelen isimleri, yıldızlar vs.).
4. Film ile başta tiyatro veya roman olmak üzere diğer sanatlar arasındaki ilişkinin incelenmesi; bu yaklaşım 1960'lı yıllarda ve 1970'li yılların başında, üniversiteler film incelemesini bu yaklaşım türünü kullanarak gerekçelendirmiştir.
5. Klasik veya önemli filmlerin kronolojik tarihçesi. Bu tür tarihçeler, küçük bir film grubunu (*Yurttaş Kane*, Orson Welles, 1941 gibi en olağandışı filmleri) kanon haline getirmiştir ve filmlerin büyük bir çoğunluğunu (genellikle tipik veya sıradan filmleri) incelemenin dışına itmiştir.
6. Filmin toplumla ilişkisinin incelenmesi. Film, İkinci Dünya Savaşı gibi önemli toplumsal olaylarla ilişkili olarak incelenebilir.
7. Hollywood stüdyolarının bir tarihçesi (ekonomik tarihçeleri de içerebilir).
8. Yönetmenlerin incelenmesi (*bkz.* Bölüm 3 bakın).
9. Janrların incelenmesi –biçimsel olarak ya da bir toplumsal ritüel olarak (*bkz.* Bölüm 4 bakın).
10. Sansür ve anti-tröst (veya anti-tekel) yasaları aracılığıyla film endüstrisinin düzenlenmesi; sansür Bölüm 4'te kısaca incelenecektir.

Bu bölümde, 2. maddeye, yani sinemacıların teknik seçimlerine ilişkin eleştirel ve analitik bir incelemeye odaklanacağız. Bu bölümün ilk yansında, film yapımcılarının yapması gereken teknik seçimle-

ri inceleyeceğim. Önce set tasarımı veya "mizansen", daha sonra da "mizanşat" (yani mizansenin nasıl filme alındığı) üzerinde duracağım. Burada, bazen derin odaklı fotoğrafçılıkla birleştirilen uzun çekimi inceleyeceğiz. Son olarak, kurgu ve montajı ele alacağız. Bu bölümün ikinci kısmında ise, gerçekçi ve biçimci film uzmanlarının, filmi bir sanat olarak savunma çabalarında bunlara ve başka film tekniklerine nasıl yoğunlaştıklarını göreceğiz.

Girişte dikkat çektiğim gibi, buradaki amacım bir film hakkındaki kişisel izlenimleri dile getirmeye dayalı, resmi olmayan pratiğin ötesine geçmenizi sağlamak. Filmler hakkındaki bu izlenimsel konuşmaları reddetmenin başlangıç noktası, filmin temel bileşenlerini ve bu bileşenlerin belirli bir filmde nasıl organize edildiğini incelemektir. Bölüm 1,2 ve 3'te, çeşitli sinemaların üslup ve anlatı boyutlarını inceleyeceğiz; Hollywood stüdyo filmlerini, bağımsız Amerikan filmlerini ve Avrupa sinemasını ele alacağız.

Filmlerin eleştirel ve analitik incelemesi, bir filmin nasıl yapıldığıyla başlar. Bir filmin yapımına dönük bu vurgu, film pratiğini ve film estetiğini birleştirir, çünkü bir film yapılırken kullanılan tercihleri ve bu tercihlerin filmin izleyicileri üzerindeki etkilerini çözümler. Bu kitabın ilk kısmının amacı, sinemacıların yapabileceği temel tercihleri ve bu tercihlerin bir filmin anlamı ve etkisi üzerindeki yansımasını tam ve düzenli bir biçimde incelemenize olanak tanımaktır.

Mizansen

Film analizinde en çok kullanılan terimlerden biri olan *mizansen*, asıl olarak "sahnelemek" ya da "sahneye koymak" anlamına gelir. Terimin kökeninde tiyatro vardır ve sahne üzerindeki her şeyi –sahne tasarımını, ışığı ve karakter hareketlerini– anlatır. Film incelemelerinde, *mizansen* çoğu zaman belirsiz bir anlama sahiptir: Filme çekilen olayları ve bu olayların nasıl filme çekildiğini kastetmek için çok daha geniş bir anlamda veya filme çekilen olayları anlatmak için daha dar anlamda (tiyatrodaki anlamına daha yakın bir biçimde) kullanılabilir. Bu kitapta, *mizansen* kameranın önünde gerçekleşen

şeyleri –set tasarımı, ışık ve karakter hareketi– kastetmek için daha dar anlamda kullanılacaktır. *Mizansenin* yani filme çekilen olayların nasıl filme çekildiğini anlatmak için başka bir terim kullanılacaktır: mizanşat. Bu terim, "çekim yapmak" ya da "film çekmek" anlamına gelmektedir.

Set Tasarımı

Filmlerin jeneriklerini okursanız, "Sanat Yönetmeni" kategorisine rastlayabilirsiniz. Sanat yönetmenleri, bir filmin setlerini ve dekorunu tasarlayan veya seçen kişilerdir. Başlangıçta, filmin eyleminin gerçekleştiği bir arka plan yaratmaktan sorumluydular. Hollywood stüdyolarının altın çağında (1920'li yıllardan 1950'li yılların sonuna kadarki süreçte) sanat yönetmenleri, film stüdyolarının içinde bütün her şeyi inşa etmişti. Daha yakın geçmişte, bazı sanat yönetmenleri, prodüksiyon (yapım) tasarımcısı olmuş ve bir filmin görünümü koordine etme görevini üstlenmiştir. Prodüksiyon tasarımcıları setler, donanım, ışık ve kostümlerin bir arada çalışması için tasarlanmış bir görsel kavram geliştirir. Bu, özellikle genel bir gelecek kavramı ve görüntüsünün yaratıldığı çağdaş bilimkurgu filmlerinde önemlidir. Yönetmen Ridley Scott set tasarımını öylesine ciddiye alır ki bazı filmlerinde sanat yönetmenliği görevini kendisi üstlenir (sanat yönetmenliği eğitimi almıştır). Örneğin *Bıçak Sırtı* (Blade Runner, 1982) filminde, setlerin yaratılması ve tasarlanmasında sanat departmanıyla birlikte çalışmıştır. Filmin yapımcısı Michael Deely, filmin fütüristik ambiyansının ve görünümünün asıl olarak Scott tarafından tasarlandığını dile getirmiştir.

Prodüksiyon tasarımcısı, setleri oluşturmanın ve filme çekmenin en iyi yolunu belirlemek için eskizler çizip minyatür setler oluşturarak işe başlar. Bu, finansal açıdan çok önemlidir, çünkü filmde birçok –hatta onlarca– set olabilir; bunları kurmak ve sökmek bir sürü marangozun, donanım görevlisinin çalışmasını gerektirebilir. Bu, yalnızca birkaç dekorun oluşturulduğu tiyatrodakinden farklıdır. Masraflar nedeniyle, birçok film seti yalnızca kısmen oluşturulur. Bir başka deyişle, yalnızca filmde görünen kısımları inşa edilir.

Şimdi, sanat yönetmenlerinin/set tasarımcılarının yapabileceği stilistik tercihleri ve iki Hollywood stüdyosunun 1930'lu yıllarda yaptığı tercihleri inceleyeceğiz. Bu seçimler, büyük oranda filmlerin görünümünü belirlemiştir; filmler de stüdyonun kimliğini belirlemiştir.

Genel bakış

1939, genellikle Hollywood stüdyo çağının en önemli yılı olarak değerlendirilir. Bu yılda, Hollywood aralarında *Rüzgâr Gibi Geçti* (Gone With the Wind), *Oz Büyücüsü* (The Wizard of Oz), *Bay Smith Washington'a Gidiyor* (Mr. Smith Goes to Washington), *Gülmeyen Kadın* (Ninotchka), *Melek Kanatları* (Only Angels Have Wings) ve *Cehennemden Dönüş* (Stagecoach) gibi zamanın testinden geçmiş birçok film üretmiştir.

1930'lu yılların Warner Bros. filmlerinde set tasarımı

1930'lu yıllarda, Warner Bros, birçoğu gazetelerdeki öykülerden yola çıkılarak hazırlandığı için güncel temalara sahip, düşük bütçeli filmler üretmiştir. O yıllarda Amerikan toplumunu belirleyen temalardan biri gangsterlik olduğundan, Warner Bros.'un birçok gangster filmi yapmasında şaşılacak bir yan yoktur. *Küçük Sezar* (Little Ceasar, Mervyn Le Roy, 1932) ve *Halk Düşmanı* (The Public Enemy, William Wellman, 1931) bunların arasında öne çıkanlardır. Düşük bütçeli filmler politikası nedeniyle, set tasarımına çok az para harcanmıştır. 1930'lu yılların birçok Warner Bros. filminde basit, çıplak setler –pejmürde, soğuk odalar ve boş sokaklar– kullanmıştır (Fotoğraf 1). Bu ekonomik faktör, 1930'lu yılların Warner Bros. filmlerinin görsel stilini büyük ölçüde belirlemiştir. Ama bütün sanatçılar gibi, Warner Bros. yönetmenleri de bu sınırı sonuna kadar kullanmış ve hatta bunu kendi avantajlarına çevirmişlerdir. Yönetmenler, sık sık orta plan (oyuncuların belinden başına



Fotoğraf 1: Warner Bros'un *Halk Düşmanı* filminin set tasarımı.

kadarki kısımlarının görüldüğü kareler) ve yakın plan (oyuncunun başı, omuzlarının görüldüğü kareler) kullanmak zorunda kalmış, bunun sonucunda oyuncular çerçevenin büyük bir kısmını kaplamıştır. Düşük ışık da (setin yalnızca bir kısmının aydınlatılması) setin ucuzluğunu ve küçük boyutlarını kısmen gizlemek için kullanılmıştır. Setin büyük bir kısmı karanlıkla örtülmüştür. Dahası, Warner Bros., seti gizlemeye de yarayan sis makinelerini kullanan ilk stüdyolardan biri olmuştur.

Bu setler, karakterlerin içinde yaşadığı öyküler ve koşullarla tutarlıdır. Gangster filmlerinin birçoğu, gangsterlerin yoksul arka planları hakkındadır. Setler ve ışık, öykünün anlamına katkıda bulunur ve öyküyü tamamlar. Warner Bros. yönetmenlerinin o süreçte kullanabilecekleri stilistik tercihler çok sınırlı olsa da, bu ekonomik kısıtlamayı kendi avantajlarına kullandıkları söylenebilir.

MGM set tasarımı

Warner Bros.'un tamamen aksine, MGM setlere ve ışığa bol miktarda para harcamıştır. Aslında, MGM o tarihte Hollywood'da en büyük kostüm, dekor ve sanat departmanlarına sahiptir. MGM sanat yönetmenleri, tam ve yüksek ışıkla aydınlatılan çok ayrıntılı setler yaratmış ve çok az gölgede kalan ya da hiç gölgede kalmayan çok parlak bir görüntü oluşturmuştur. MGM'nin renkli filmlerinde, renkler genelde canlıdır. MGM'nin felsefesi, açık ve net görüntüler yaratmak olmuştur. Bunun ortaya çıkardığı bir problem, setin zaman zaman eyleme ve yıldızlara ağır basması olmuştur. İki ünlü MGM filminin setlerini düşünün: *Oz Büyücüsü* (Victor Fleming, 1939) ve *Rüzgâr Gibi Geçti* (Fleming, 1939). Müzikaller çeken yönetmen Vincent Minnelli'nin *Sensiz Olamam* (Meet Me in St. Louis) adlı müzikali, MGM imkânlarıyla inşa edilmiş St Louis setinin uzak ve ayrıntılı bir çekimiyle başlar (Fotoğraf 2). Stüdyonun setlere çok fazla para harcaması göz önünde bulundurulursa, bunların uygun biçimde aydınlatılması ve ekranda "gösterilmesi" zorunlu gibi görünmektedir. Bu çoğu zaman yönetmenin uzak planlar (oyuncuyu çevresindeki şeylerle birlikte gösteren kareler) veya çok çok uzak planlar (oyuncunun çerçevede küçük göründüğü kareler) kullanması anlamına gelir.

Mizanşat

Yukarıda mizansen (sahneleme) ve mizanşat (çekme veya filme çekme) arasındaki ayrımdan söz etmiştik. Mizansen (bu kitapta kullanılan dar anlamıyla) filme çekilen olayları –set tasarımı, ışık ve oyuncuların hareketi–anlatır. Bu anlamda, mizansen filmin çekiminden önce var olan seti işaret eder. Bu dar anlamda, filme çekilen olayları, bunların nasıl filme çekildiğinden net bir biçimde ayırt edebiliriz. Filme çekme yani mizanseni filme dönüştürme sürecine mizanşat (mise-en-shot) denir. Bu, Sovyet film yapımcısı Sergei Eisenstein'ın geliştirdiği bir terimdir.

Film yapımının önemli bir kısmı, filme çekilen olaylar (mizansen) ve bunların nasıl filme çekildiği (mizanşat) arasındaki etkileşimi



Fotoğraf 2: MGM'nin *Sensiz Olamam* filminin set tasarımı.

içerir. Başarılı bir film yapmak için film yapımcılarının mizansen ve mizanşat arasında üretken bir ilişki kurması gerekir.

Mizanşatın temel parametreleri şunlardır:
- kameranın pozisyonu
- kameranın hareketi
- çekim ölçeği
- tek çekimin süresi
- kurgulama hızı

Sonraki sayfalarda, yönetmenlerin filmdeki bir sahneyi görüntülerken kullanabileceği üç seçeneği inceleyeceğiz:

- uzun çekim kullanmak
- derin odaklı fotoğrafçılığı kullanmak
- devamlılık kurgusunu kullanmak

Uzun çekim

Uzun çekim, uzun süreli sekanslara verilen isimdir. Bu tanım, tek başına çok açıklayıcı değildir, çünkü "uzun süreyi" tanımlamak için bir arka plan bilgisine sahip değiliz. Neyse ki film analisti Barry Salt, bu bilgiyi sağlamamıza yardımcı olabilir. Salt, Hollywood filmlerinde on yıllık periyotlarda ortalama çekim süresini hesaplamıştır. Yaptığı çalışma çok kapsamlı ve ayrıntılıdır. Sonuçlar, her on yıldaki en yaygın çekim uzunluğunu ortaya koymuştur. Örneğin, 1940'lı yıllarda Hollywood filmlerinde en yaygın kullanılan çekim uzunluğunun 9 saniye olduğunu hesaplamıştır. Bu, 1940'lı yılların bir Hollywood filminde, çekimde her 9 saniyede bir değişiklik olduğu anlamına gelir. Ortalamadan yola çıkarak normdan sapmalar, örneğin uzun çekim tanımlanabilir. Uzun çekim, normdan önemli ölçüde daha uzun olan çekimlere işaret eder. 1940'lı yılların Hollywood filmlerinde, 9 saniyeden önemli ölçüde daha uzun süren çekimler (örneğin 30 saniyenin üzerindekiler) uzun çekimdir.

Derin odaklı fotoğrafçılık

Derin odaklı fotoğrafçılık, aynı anda çekimin birkaç düzlemini odakta tutar (ön plan, orta plan ve arka plan) ve birkaç eylemin aynı anda filme çekilmesine olanak tanır. Bu, söz konusu eylemleri ayrı çekimlerde sunmak için kurgu yapma ihtiyacını azaltır.

Uzun çekim ve derin odaklı fotoğrafçılık genellikle bir arada kullanılır. Orson Welles, 1940'lı yılların Hollywood'unda uzun çekimi derin odaklı fotoğrafçılıkla birlikte ısrarla kullanan en ünlü yönetmenlerden biridir. Welles'in *Yurttaş Kane* (1941) ve *Muhteşem Ambersonlar* (1942) filmlerindeki birçok sahne, derin odaklı uzun çekimler kullanılarak filme çekilmiştir. Uzun çekim ve derin odak, Welles tarafından yapılan stilistik tercihlerden biridir.

Welles bu stilistik tercihi neden yapmıştır? Bu soruyu, *Yurttaş Kane* ve *Muhteşem Ambersonlar*'da geçen en ünlü uzun çekimleri inceleyerek yanıtlayabiliriz. *Yurttaş Kane*'de on sekizinci dakikada, ünlü Colorado sekansını izleriz; bu Kane'in küçük bir çocuk olduğu 1871 yılına yapılan bir *flashback*, yani geçmişe dönüştür. Ailesinin

başına talih kuşu konar ve Kane'ın Bay Thatcher tarafından yetiştirilmesine karar verilir. Welles, Bayan Kane'in çocuğunu evlatlık olarak vermek için gerekli evrakları imzalamasını, derin odakla birleştirilmiş 90 saniyelik uzun bir çekimde filme alır; bunun yanı sıra kamera hareketi ve alçak kamera açısı gibi başka bazı teknik tercihler de yapar (kameranın alçakta olduğunu söyleyebiliriz, çünkü tavan görünür). Kamera, dışarıda karda oynayan Kane'i göstererek başlar. Çok geçmeden, geriye doğru çekilmeye başlayarak pencerenin içinde Kane ailesinin evine girer. Geriye doğru hareket etmeye devam ederken, Bayan Kane ekranın sol tarafında görünür (tam konuşmaya başladığı an görüntüye girer). Kamera geriye doğru hareket etmeye devam eder ve ekranın sağında Bay Thatcher görünür (o da tam konuşmaya başladığı an görüntüye girer). Kamera, geriye doğru hareket etmeye devam ederken ekranın solunda Bay Kane görünür. O da tam konuşmaya başladığı an görüntüye girer. Görünüşe göre, Welles bir karakterin sahneye girişini onun konuşmasıyla koordine etmeyi tercih etmiştir. Bay Kane, geriye doğru hareket eden ve masaya ulaştığında duran kameraya doğru yürür. Ön planda Bayan Kane ve Bay Thatcher oturmaktadır. Bay Kane orta planda ayakta dikilmeye devam eder. Çaresiz görünmektedir. Hiçbir şeyden haberi olmayan küçük Kane, çok uzakta, arka planda net bir biçimde pencereden görülmekte ve işitilmektedir. Odada kaderinin belirlendiğinin farkında değildir. Karakterler, sahnede hepsinin net bir biçimde görülebileceği ve hepsinin odakta olacağı biçimde düzenlenmiştir. Bu nedenle kurguya ya da geniş kamera hareketlerine ihtiyaç yoktur. Evraklar imzalandıktan sonra, sahne kendini ters yönde tekrarlamaya başlar; karakterler ve kamera pencereye doğru hareket eder. Çekim, Bayan Kane'in pencereyi açıp oğlunu çağırdığında keskin bir sesle son bulur. Welles, bu çekimde uzamı karakter hareketi, kamera hareketi, karakterlerin ön plan, orta plan ve arka planda yerleştirilmesi aracılığıyla tanımlar.

Filmin yirmi altıncı dakikasında, Welles, bir başka *flashback* ile Kane'in iflas ettiği 1929 yılına döner. Bu defa, varlıklarının kontrolünü Bay Thatcher'e vermek için gerekli evrakları imzalamaktadır.

Welles, imzalama seremonisini kameranın hiç hareket etmediği iki dakikalık bir uzun çekimle filme alır. Ama eylemi bölmek için ustaca yöntemler kullanır. Sahne, kameradan birkaç santimetre mesafede, sağ tarafta bulunan Bay Bernstein'ın bir evrakı alıp okumasıyla başlar. Evrak, ekranın sol kısmının büyük bir kısmını kaplar. Bay Bernstein, evrakı masanın üstüne koyduğunda, Bay Thatcher odada görünür (ön plandaki evrak onun görünmesini engellemiştir. Dakikalar sonra, Kane konuşmaya başlar ve ekranın sağından girer (konuşmaya başlar başlamaz görüntüye girer). Odanın arka tarafına doğru yürürken konuşmaya devam eder ve tekrar kameraya doğru yürüyüp evrakı imzalar. Sahnenin uzamı, ön plandaki Bay Bernstein, orta plandaki Bay Thatcher ve orta plandan arka plana ve ardından da arka plandan orta plana yürüyen Kane'in konumuyla net bir biçimde tanımlanır. Kane'in hareketi, arka plan uzamının tanımlanmasına yardımcı olur.

Welles, bir sonraki filmi olan *Muhteşem Ambersonlar*'da derin odaklı bir uzun çekimi, salon sahnesini çekmek için kullanır. George, görüntünün solunda, ön planda oturmaktadır. Fanny (Agnes Moorehead) ona kurabiyeler vermektedir. Sahnenin gerilimi, Fanny'nin âşık olduğu Eugene hakkındaki konuşmasından kaynaklanır. George'un amcası Jack sahneye girer ve imalı bir şekilde, Fanny'nin Eugene'e duyduğu aşkla alay eder. Fanny, histerik bir biçimde ağlayarak sahneden çıkar. Bütün bu olaylar gerçekleşirken, kamera bütün sahne boyunca aynı konumda kalır ve yalnızca yeniden çerçeveleme için hafif bir kamera hareketi gerçekleşir.

Welles'in bu sahneyi çekme biçimi, olaylar açılıp gelişirken onların arasına girmekte isteksiz olduğunu veya bunu reddettiğini gösterir. Bir başka deyişle, *mizansenden mizanşata* dönüştürme asgari düzeyde tutulur. Film eleştirmeni Andre Bazin, bu çekim hakkında şunları yazmıştır:

Sahne boyunca kameranın hareket etmemesi, özellikle de Agnes Moorehead duygusal bir kriz geçirip koşarak uzaklaştığında hiç oynamaması (kameranın çilekli kurabiyeye ısrarla sabitlenmesi) bu olaya bir koltuğa çaresizce bağlı kalmış birinin pozisyonunda tanıklık

etmemizi sağlar.[3] Bazin'e göre, uzunca bir süre boyunca kameranın hareketsiz bir biçimde kalması, izleyicinin olaylara ve karakterlere dahil olmasını engeller. Özetle, uzun çekim, izleyiciyi olaylardan ve karakterlerden uzaklaştırır. Adeta, sahne hiçbir zaman temel çekimden ötesine geçmez. Uzun çekim, izleyiciyi eylemin içine yerleştirecek kurguyu ortadan kaldırır. Daha sonra, kurgunun izleyiciyi eylemin içine nasıl dahil ettiğini göreceğiz.

Buraya kadar, derin odaklı çekimi ağırlıklı olarak negatif terimlerle açıkladım. Ama Welles'in stilistik tercihinin birçok pozitif yönü de vardır. Sahnenin uzam ve zamanı, bütün ve sürekli kalır. Sahne, birkaç çekime bölünmez (yani birkaç uzam ve zaman parçasına ayrılmaz). Bir başka deyişle, uzun çekim, uzam ve zamanın dramatik birliğini gözlemler.

Uzam ve zamanın dramatik birliğini gözlemlemenin sonuçlarından biri, oyuncunun performansını vurgulamasıdır. Bir performansı birçok çekime bölmek yerine, onun ekranda kesintisiz bir biçimde gerçekleşmesini sağlar. Oyuncunun performansı bir sahnede özellikle önem taşıyorsa, yönetmen onun performansını geliştiği sırada kesintiye uğratmamak için uzun çekimi kullanmayı tercih edebilir.

Bu prensip, sadece 1940'lı yılların Hollywood filmleri için geçerli değildir. Çağdaş yönetmenler de uzam ve zamanın dramatik birliğini sağlamak veya oyuncunun performansını vurgulamak istediğinde zaman zaman uzun çekim kullanmaktadır. Steven Spielberg, *Denizin Dişleri* (Jaws, 1975) filminde birçok defa uzun çekime başvurur. Amity Adası limanındaki dramatik sahnede, matem kıyafeti giyen Bayan Kintner, oğlu Alex'in ölümü hakkında polis şefi Brody'le yüz yüze gelir. Brody'ye tokat attığı bir dizi ters açı çekimin ardından, statik bir derin odaklı çekim Brody'yi sırtı kameraya dönük halde, ön planda sağ tarafta çerçeveye alır (ve muhtemelen kameradan 30 santimden daha az mesafede durmaktadır). Bayan Kintner ön planda ve babası da orta planda, solda yer alır. Bu filmdeki derin odaklı uzun çekimlerin birçoğunda olduğu gibi, imajın kompozisyonu belirgindir. Güçlü bir diyagonal çizgidedir. Çekim, Brody'nin reaksiyon sah-

3 Andre Bazin, *Orson Welles: A Critical View*, Kaliforniya: Acrobat Books, 1991, 74.

nesiyle kısa bir kesintiye uğrar ama tekrar aynı yere döner (devamlı bir çekim, reaksiyon sahnesiyle ikiye bölünmüştür). Bu diyagonal çekimlerin ilk yarısı 15 saniye, ikinci yarısı 43 saniye sürer. Brody'nin reaksiyonuyla ikiye bölünen sahne, ona dair hale gelir. Bu, filmde Brody'nin eylemsizliğinin ve başkaları tarafından yönlendirilme eğiliminin ahlaki sonuçlarıyla yüzleştiği andır. Sahne, onun Alex'in ölümünden sorumlu olduğunu kabul etmesiyle sonuçlanır.

Spielberg, *Kayıp Dünya: Jurassic Park*'ta (1997) Ian Malcolm, Hammond'u evinde ziyaret ettiğinde uzun çekimi derin odakla birleştirir. Koridorda Tim ve Lex ile konuşmayı beklerken, Hammond'un yeğeni Peter Ludlow girer. O ön planda belgeleri imzalarken, arka planda Malcolm, Tim ve Lex görünür (arkalarında uzunca bir mesafe vardır). Malcolm, Ludlow'la konuşmak için orta plana doğru yürür ve arka planda çocuklar ayrılmaya hazırlanır. Bu sahne, derin odak ve uzun çekimin (73 saniye) birleşiminden oluşur. Bu, görünüşe göre, daha önce çözümlediğim *Yurttaş Kane*'in Colorado sekansındaki uzun çekimden önemli ölçüde etkilenmiştir. Derin odaklı uzun çekimin (ve alçak kamera açısının) kullanımına ek olarak, sahneleme öe benzerdir: Ön planda imzalanan belgeler, orta planda Ian Malcolm (Colorado sekansının orta planındaki baba kadar güçsüzdür) ve arka planda çocuklar (arka plandaki Kane gibi).

Başka birçok yönetmen de uzun çekimleri kullanmayı tercih eder. *Sırlar ve Yalanlar* (Mike Leigh, 1996) iki karaktere odaklanır: hiç tanımadığı annesini arayan Hortense (Marianne Jean-Baptiste) ve günlük hayatın sıradan problemleriyle boğuşan mutsuz, çalışan anne Cynthia (Brenda Blethyn). Bir sahnede, Cynthia erkek kardeşi Maurice'e yaptığı ziyaretlerin birinde, onunla havadan sudan konuştuktan sonra, birden duygusallaşır ve Maurice'e sarılır. Birbirlerine iki dakikadan uzun bir süre sarılırlar. Leigh, bunu küçük bir kamera hareketiyle uzun bir çekimle filme alır (çok yavaş *zoom* yapması dışında). Leigh, bastırılan duyguların birdenbire ifade edilmesini, belirgin bir kamera hareketi veya kurguyla bölmek veya dağıtmak istemez. Duygunun kendini kesintiye uğramadan ifade etmesine izin verir.

Leigh'in uzun çekimi kullanımı, filmin ilerleyen bölümlerinde daha da barizdir. Hortense, Cynthia'ya telefon ederek onun kızı olduğunu söyler ve bir kafede buluşurlar. Leigh bu sahneyi yedi dakika 40 saniye süren bir uzun çekimle filme alır (ve bu defa hiçbir kamera hareketi yoktur). Bu sahnenin dramı, siyah olan Hortense'in, beyaz olan Cynthia'nm kendi kızı olduğunu aşama aşama fark etmesiyle oluşur. Uzun çekim, iki kadının birbirleriyle iletişim kurmaya dönük umutsuz çabalarını gösterir. Leigh, bu dramatik ve duygusal olayların kesintiye uğramadan gelişmesine izin verir. Gerçekten de, sahne birbiriyle iletişim kurmaya çalışan iki kadının betimlenmesinde acımasız ve inatçıdır.

Richard Linklater, *Gün Doğmadan* (Before Sunrise, 1994) filminde uzun bir çekim kullanır. Amerikalı öğrenci Jesse, Budapeşte'den Viyana'ya tren yolculuğu sırasında Fransız öğrenci Celine ile tanışır. Jesse, Celine'i Viyana'yı birlikte gezmeye ikna eder. Film, onların Viyana'da geçirdikleri 14 saat boyunca gelişen ilişkilerini anlatır. İlk sahnelerin birinde, Linklater tramvayda birbirini tanımaya başlamalarını filme çekmeye karar verir. Linklater, altı dakika süren uzun bir çekim kullanarak sahneyi çeker. Uzun çekim, karakterlerin arkadaşlığa doğru evrilen ve gelişen etkileşimini gösterir.

Renk, mizanşatın bir başka önemli unsurudur. Çağdaş sinematograflar arasında gelişmekte olan bir eğilimi inceleyeceğiz: Film geliştirme sürecinde ağartma işlemi atlama, diğer adıyla gümüş koruma eğiliminden söz ediyorum. Normalde, renkli filmler geliştirildikten sonra, bütün ham gümüşü kaybeden bir ağartma işlemi gerçekleştirilir. Film sabitlenir, yıkanır ve kurutulur. Adından da anlaşılabileceği gibi, ağartma işlemini atlama veya gümüş koruma işlemi, filmin ağartılmasını azaltır ya da tamamen yok eder. Renkli film, bu defa sabitlenmeden, yıkanmadan ve kurutulmadan önce bir siyah-beyaz geliştiricide geliştirilir. Bu, siyah-beyaz geliştiricide ek gümüşün geliştirildiği anlamına gelir.

Bu fazla teknik gelebilir, ama bu süreç *Kızıllar* (Reds, 1981), *Er Ryan'ı Kurtarmak* (Saving Private Ryan, 1998) (özellikle ilk yarım saatinde), *Azınlık Raporu* (Minority Report, 2002), *Şarküteri* (Delicatessen, 1991), *Kayıp Çocuklar Şehri* (City of Lost Children, 1995), *Yaratık:*

Diriliş (Alien: Resurrection, 1997), *Evita* (Evita, 1996), *Yedi* (Seven, 1995) ve *Panik Odası* (The Panic Room, 2002) gibi filmlerin görünümünü ciddi biçimde etkilemiştir. Bu listedeki son altı filmin hepsi, aynı sinematograf tarafından çekilmiştir: Darius Khondji. Yapılan röportajlarda, Darius Khondji renkli filmleri siyah-beyaz yapmak istediğini söylemektedir. Ağartma işlemini atlama, çektiği filmlerde çok derin, yoğun siyahlar elde etmesine olanak tanır. Bu, aynı zamanda kontrastı artırır ve görüntüyü "solgunlaştırır", yani renk yoğunluğunu düşürür. *Yedi*'deki ilk suç sahnesi, nasıl sonuçlar elde edilebileceğini gösterir: Set tasarımı, ışık ve özellikle de ağartma işlemi atlama sayesinde eski, parlak ve yağlı bir karanlık alan atmosferi yaratılır.

Devamlılık kurgusu

Bu başlık altında, devamlılık kurgusu tekniklerine kısaca göz atacağız. Devamlılık kurgusu, Rönesans resminin uzamını ve on dokuzuncu yüzyıl tiyatrosunun ön sahne uzamını sinemada yaratmaya çalışan bir dizi tekniğe işaret eder. Bu teknikler gereklidir, çünkü uzun çekim ve derin odaklı fotoğrafçılığın aksine, kurgu bir sahneyi birden çok çekime (uzam ve zaman parçasına) böler. Devamlılık kurgusu teknikleri, bu parçalardan sentetik bir uzam ve zaman birliği yaratmayı amaçlar. Bir film yapımcısının, uzun çekim yerine neden kurguyu kullanmak isteyebileceğine daha sonra değineceğiz. Ama öncelikle şu sorunun yanıtını arayalım: Devamlılık kurgusunun belli başlı teknikleri nelerdir ve nasıl çalışırlar?

Devamlılık kurgusu, tutarlılık ve oryantasyon hakkındadır. Bir yönetmen, bir dizi çekimi rastgele bir araya getirirse, izleyicinin çok geçemeden zihni karışacaktır. İzleyici, çekimler arasındaki ilişkiyi kuramadığı için bu çekimlerdeki ayrı uzamlar birbirine eklenmeyecektir. Bu nedenle, çekimlerin kurgulanma biçimi, izleyicinin bunları bir yapbozun parçaları gibi bir araya getirmesine imkân tanıyan bir dizi teknikle kontrol edilmeli ve düzenlenmelidir. Yapbozdaki bütün parçalar birbirine uyduktan sonra, bütün resim netleşir. Birçok çekimden oluşan bir filmi izlediğimizde, tutarlı bir

resim yaratmak için zihnimizde bunları bir araya getiririz. Devamlılık kurgusu teknikleri, izleyicinin ekranda sunulan çekimlerden tutarlı bir resim yaratmasına imkân tanır.

Devamlılık kurgusunun, Rönesans resminin uzamını ve on dokuzuncu yüzyıl tiyatrosunun ön sahne uzamını sinemada yaratmaya çalıştığını vurgulamıştım. Bu sanatların her ikisi de tutarlılığı ve oryantasyonu yaratmaya çalışır ve bunu gayet açık, ama aynı zamanda temel olan ve kanıksanmaması gereken bir strateji uygulayarak sağlar. Yani, Rönesans resminde ve on dokuzuncu yüzyıl tiyatrosunda, izleyici sahneyle ya da eylemle aynı tarafa konumlandırılır. Örneğin tiyatroda, eylem üç duvardan oluşan bir sahne uzamında gerçekleşir ve izleyici, görünmez olan dördüncü duvarın uzamını teşkil eder. Devamlılık kurgusunun teknikleri, tutarlı bir sahne uzamı oluşturur ve izleyiciyi görünmez dördüncü duvarın konumunu alacak şekilde konumlandırır.

Daha teknik terimlerle anlatmak gerekirse, her film 180 derecelik bir eylem çizgisi ekseni aracılığıyla izleyiciyi konumlandırır ve tutarlılığı yaratır. David Bordwell şunları yazar:

> Çekimlerin, izleyiciyi her zaman öykünün eylemiyle aynı tarafta konumlandıracak biçimde filme alındığı ve birleştirildiği varsayılır. Bazin, filme çekme eyleminden bağımsız olarak eylemin "objektif" gerçekliğinin, izleyicinin her zaman dördüncü duvarın ötesine konumlandırıldığı teatral sunumun sabit uzamına benzer olduğunu öne sürer. Eylem çizgisinin (ya da merkezdeki çizginin) ekseni, sahnedeki hareketlerin, karakter konumlarının ve bakışların hayali bir vektörü haline gelir ve ideal olarak, kamera bu eksenden ayrılmamalıdır.[4]

Çekimdeki bir değişiklik, her zaman için görüş açısındaki bir değişikliği beraberinde getirir, ama eylem çizgisinin eksenine riayet edilirse, bir çekimden diğerine geçilirken ekran doğrultusu korunur.

4 David Bordwell, Janet Staiger ve Kristin Thompson, *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*, Londra: Routledge, 1985, 56.

Tutarlılığı yaratmak ve izleyiciyi konumlandırmak için kullanılan diğer teknikler şunlardır:

- Göz hizası eşlemesi
- Görüş açısı kesme
- Eylem kesmesinde eşleme
- Yön devamlılığı

Göz hizası eşlemesinde, bir çekimdeki karakter ekranın dışındaki (çerçevenin dışındaki) bir şeye bakar ve bir sonraki çekim, karakterin baktığı objeyi gösterir. Karakterin bakışının çizgisi, iki çekimi eşleştirir ve bunun sonucunda tutarlılık ile uzamsal oryantasyon yaratılır.

Görüş açısı kesme, göz hizası eşlemesinin bir varyasyonudur. Yapı aynıdır: Karakter ekranın dışına bakar ve bu kesilerek, karakterin baktığı objeye geçilir. Ancak, görüş açısı kesmeyi ayırt eden özellik, objenin karakterin optik görüş açısından gösterilmesidir. Bir diğer deyişle, obje karakterin gözlerinden görülür.

Görüş açısı çekimleri, genellikle karakterin optik görüş açısının temsil ettiklerini belirtmek için vurgulanır. *Malta Şahini* (The Maltese Falcon, John Huston, 1941) filmindeki bir sahnede, Marlowe uyuşturucunun etkisi altındadır. Başı döndükçe, kamera onun optik görüş açısını izler. Bir o yana bir bu yana hareket eder, odağı kaybeder ve sonunda kararır. Bütün bu film araçları, Marlowe'un görüş ve bilincini (bunları yitirmesini) temsil etmek için kullanılır.

Benzer bir biçimde, *Kuşlar* (The Birds, Alfred Hitchcock, 1963) filminde, Mitch Brenner, Bodega körfezinin sularında küçük bir teknede Melaine Daniels'ı gözetler. Evine koşar, bir dürbün alır ve Melaine'ye bakar. Bunu yaparken, kamera teknedeki Melaine'nin yakından görüntüsüne atlar. Dürbünle bakan bir karakterin görüş açısını gösteren bir sinema kuralına uygun olarak, görüntünün kenarı bir maskeyle karartılır.

Eylem kesmesinde eşleme, çekimdeki bir eylemin, bir sonraki çekimde devam etmesini anlatır. Aynı eylemin bu kesmenin ardından devamlılığını koruması, tutarlılık ve oryantasyon yaratır.

Bir diğer teknik ise yön devamlılığıdır. Bir karakter ekranın sağından çıkarsa, bir sonraki çekimde ekranın solundan girmelidir. Yön devamlılığı, kesmeler arasında devamlılığı sağlamaya ek olarak, ekran yönünü de korur.

Bütün bu teknikler, tutarlı bir sahne uzamı izlenimi yaratır, izleyiciyi eylemle aynı tarafta konumlandırarak oryantasyonun yanında, finansal ve estetik nedenlerle de popülerdir. Kameralar, set ekibi ve teknisyenler, görünmez dördüncü duvarın tarafında görece sabit kalır ve yalnızca setin üç duvarının inşa edilmesi gerekir.

Kurguya karşı uzun çekim: Kurgu, uzun çekim ve derin odaklı fotoğrafçılığın aksine, bir sahneyi birden çok çekime böler. Peki, ama bir yönetmen, olay ve oyunculara görüş açısını değiştirmeyi ve izleyicinin zihnini karıştırma riskini neden göze alır? Bunun bir yanıtı, kurgunun yönetmene olaylar ve oyuncular üzerinde neredeyse tam kontrol sunmasıdır, çünkü sahne yalnızca çekimler birlikte kurgulandığında bir araya gelir. Alfred Hitchcock, olaylar ve oyuncular üzerinde tam kontrole sahip olmayı ısrarla isteyen yönetmenlerin başında gelir. 1938 yılında şunları yazmıştır:

> (...) Uzun bir sahne çekmem gerektiğinde, sinematik bakış açısından hâkimiyetimi yitirdiğimi hissederim. Kameranın arkasında öylece durur ve görsel açıdan bir şeyleri yakalamasını umut etmek dışında bir şey yapamazsınız... Ekranın kendi dilini konuşması, bunun yeni bir dil olması gerekir. Oynanan sahneyi bir hammadde olarak görmedikçe, bu mümkün olmaz. Bu hammaddenin parçalanması, parçalara ayrılması gerekir. Ancak ondan sonra etkileyici bir görsel motif dokunabilir.[5]

Kurgunun, uzun çekim ve derin odak karşısındaki avantajı, yönetmenin bu sayede izleyiciyi eyleme tam olarak dahil edebilmesidir; yönetmen bunu çekimin değişmesi sonucunda elde edilen görüş

5 Sidney Gottlieb (ed.), *Hitchcock on Hitchcock*, Berkeley: University of California Press; Londra: Faber and Faber, 1995, 255-256.

noktasındaki değişiklikler aracılığıyla yapabilir. Hitchcock'un 1946 yılında çektiği *Aşktan da Üstün* filminin son sahnesinde bunu görebiliriz. Devlin (Cary Grant) gizli ajan Alicia'yı (Ingrid Bergman) Nazi Alex Sebastian'in (Claude Rains) evinden kurtarır. Alex, nişanlısı Alicia'nm ajan olduğunu sonunda fark etmiştir. Alicia, üst kattaki yatak odasındadır ve zehirlendiği için acı çekmektedir. Devlin, Alex diğer Nazilerle toplantı halindeyken onu kaçırmak üzere harekete geçer. Toplantıdan ayrılan Alex, Devlin ile Alicia'nın aşağıya indiğini görür. Ama sesini çıkarmaz, çünkü Devlin'in diğer Nazilere Alicia'nın bir ajan olduğunu açıklaması, Alex'in de başını belaya sokacaktır. Bu nedenle, Alex, Devlin'in Alicia'yı evden çıkarmasına göz yummak zorunda kalır.

Bu sahnedeki eylem, çok basittir: Devlin, Alicia'nın merdivenlerden inmesine ve ön kapıdan çıkmasına yardımcı olur. Bu sırada diğer Nazilerin ve Alex'in annesinin bakışları onların üzerindedir. Peki, Hitchcock bu eylemi (Devlin'in Alicia'yı yatak odasından çıkarıp ön kapıdan birlikte çıkana dek) filme çekerken yalnızca iki dakika beş saniyelik bir sürede neden 57 çekim kullanmaya karar verir? Eylem boyunca, Hitchcock beş sahne arasında hızlıca geçişler yapar: Devlin ve Alicia çerçeveyi doldurur (15 çekim), Alex çerçeveyi tek başına doldurur (17 çekim), Alex'in annesi (5 çekim), Devlin, Alicia, Alex ve annesi (5 çekim) ve alt kattaki Naziler (9 çekim).

Hızlı kesmeler, beş eylem noktası arasında çabucak hareket eder ve izleyiciye eylemlere en iyi erişim imkânını sunar. Ayrıca her bir karakterin bu olaylar saniye saniye gelişirken nasıl tepki verdiği anlaşılır.

Şaşırtıcı bir biçimde, hızlı kesmeler eylemi hızlandırmaz; bunun yerine Devlin ve Alicia'nın merdivenlerden inerken yavaşlığını vurgular. Hızlı kesmeler, bekleyişin uzamasına yardımcı olur. (Devlin ve Alicia kaçabilecek mi, yoksa kaçamayacak mı?) Dahası, Devlin ve Alicia birbirine âşıktır, ama Alicia'nın gizli görevi nedeniyle ayrı düşmüşlerdir. Alex'in evinden kaçarlarsa, aşklarını ifade etmekte özgür olacaklardır. Bu sahnede birçok şey riske atılır ve Hitchcock, durumun vahametini vurgulamak için hızlı kurguyu ustaca kullanır.

Bir dipnot olarak, Hitchcock'un kurguyu ustaca kullanmakla ün yapmış olmasına rağmen, 1940'lı yılların sonunda çektiği *Ölüm Karan* (Rope, 1948) ve *Kapri Âşıkları* (Under Capricorn, 1949) filmlerinde, uzun çekimlerle denemeler yaptığını da söylemekte fayda vardır. Ancak 1950'li yıllarda, bir sahneyi filme çekmekte kurguyu tercih etmeye geri dönmüştür. Bölüm 3'te Hitchcock'un çalışmasını çok daha ayrıntılı bir biçimde tartışacağız.

Genel bakış

Barry Salt, çağdaş Amerikan sinemasında, film stilinin önemli ölçüde değiştiğini gözlemlemiştir: son filmlerdeki kurgu, eski Hollywood filmlerinden çok daha hızlıdır ve yönetmenler daha fazla sahneyi yakın plan çekmeyi tercih etmektedir.

***Jurassic Park*'ta kurgu:** Kurgunun çağdaş bir örneği olarak, Spielberg'in *Jurassic Park* (1993) filminin açılış sahnesine kısaca göz atalım. Ana eylem, çok sayıdaki park görevlisinin bir dinozoru parka salmasıdır. Ama dinozor, park görevlilerinden birini sürükleyip öldürür. Bu sahne, iki dakika 30 saniye sürer ve ortalama üç saniyelik uzunlukta 43 çekimden oluşur (ya da ortalama olarak her üç saniyede bir değişiklik olur). Çekimlerdeki bu hızlı değişikliğin işlevi, izleyiciyi iki ana eylem noktasına dahil etmektir: dinozoru parka salmaya çalışan park görevlileri ve dinozorun kendisi. Özellikle sahnenin ikinci yarısında, Spielberg iki eylem noktası arasında –yani dinozorun içinde bulunduğu kafesin hem içinde hem de dışında– çekimleri hızlıca keser.

Jurassic Park'ın açılış sahnesinin bize anlattığı ilk şey, Spielberg'in de tıpkı Hitchcock gibi film yapım sürecinde kurguyu temel aldığıdır. Bunun nedeni, Spielberg'in ilk kaygısının, karakterin psikolojisine ve oyuncunun performansına odaklanmak yerine (daha önce incelediğimiz gibi derin odaklı uzun çekimleri kullandığında buna odaklanır), film izleyicisini eyleme dahil etmek olmasıdır. Spielberg,

eylemin ve bu eyleme izleyicinin dahil edilmesinin önemini vurgular; bunu filmlerinin taslağını çizerek, yani nihai çevirim senaryosunu belirli bir sahnenin çerçevelerini temsil eden ayrıntılı resimlere bölerek yapar. Bu, genellikle kamera açıları, kamera hareketi, karakterlerin çerçevedeki yerleri ve benzeri hakkında bilgiler içerir.

Spielberg, filmlerinin büyük bir kısmının, özellikle de eylem sekanslarının taslağını çizer ama *Schindler'in Listesi* (Schindler's List, 1993) filminde bu yöntemi kullanmamıştır. Alışıldık Spielberg filmlerinden farklı olan *Schindler'in Listesi*, eylem sekanslarına değil, karakter psikolojisine dayanır. Bazı eleştirmenler, taslak çiziminin, yaratıcılığı ve doğaçlamayı boğduğunu, çünkü filmin görünümünün ve yapısının, çekimden önce belirlendiğini savunur. Filme çekme işlemi (mizarışat), bazı eleştirmenlere göre, Spielberg için teknik ve mekanik bir egzersizdir, çünkü her şeyi önceden planlamıştır.

Ses

Film estetiğinin bu teknik incelemesini bırakıp daha kuramsal bir incelemeye geçmeden önce, yönetmenlerin stilistik seçeneklerinin ve tercihlerinin bir başka önemli grubunu kısaca inceleyelim: filmlerin sesiyle ilgili olan seçenekler ve tercihler.

Yönetmenlerin ses yapılandırılmasındaki seçenekleri, görüntü yapılandırılmasındaki seçenekler kadar zengindir. Burada, sesle ilgili yalnızca bir sorunu –ama önemli bir sorunu– inceleyeceğiz: Sesin kaynağı ve orijini nedir? Aşağıdaki ayrım, sinemada sesin sınıflandırmasını sunacaktır: Bu sınıflandırmanın temeli, sesin orijini tarafından belirlenir.

Ses incelemesinde tanıtılması gereken önemli kavramlardan biri, film incelemelerinde filmin öykü (ya da anlatı) dünyası anlamına gelen "diegesis", yani anlatıcı öyküdür.

Sınıflandırmanın ilk terimi, en açık olanıdır: "anlatı sesi." Bu, kökeni öykü dünyasında bulunan sese işaret eder. Anlatı sesi, öykü dünyasında var olan karakterlerin seslerini ve objelerin seslerini içerir. Bu, öykü dünyasının bir parçasını oluşturan enstrümanların icra



Fotoğraf 3: *Sapık* filminde Marion'un parayı çaldığı sahne.

ettiği müziği de kapsar (daha kolay anlaşılabilmesi için bu müzik türüne "sinema müziği" diyebiliriz).

Dış anlatı sesini, iç anlatı sesinden ayırt etmemiz gerekir. Dış anlatı sesi, öykü dünyasında fiziksel bir kökene sahiptir. Biraz önce verdiğim örnekler, dış anlatı sesinin örnekleridir. Buna karşın, iç anlatı sesinin kökeni bir karakterin zihnindedir. Bir başka deyişle, iç anlatı sesi sübjektif sesleri –bir karakterin düşüncelerini ya da hayal edilen sesleri– işaret eder. Bu sesler de anlatı sesidir, çünkü öykü dünyasından türerler, ama başka karakterler tarafından duyulamadıkları için içseldir.

Sapık (Hitchcock, 1960) filminin sonu, bu açıdan epey açıklayıcıdır. (*Sapık*, Bölüm 2'de ayrıntılı olarak çözümlenecektir.) Norman Bates, annesi, sevgilisi Marion'u ve dedektif Arbogast'ı öldürdüğü gerekçesiyle tutuklanmıştır. Bates, artık tamamen psikoza girmiştir ve annesinin kimliğine bürünmüştür. Hücrede, pasif bir biçimde etrafına bakındığını görürüz ve kendi kendine neler düşündüğünü işitiriz, ama kendi kendine annesinin sesiyle düşünmektedir ve sanki annesiymiş gibi konuşmaktadır. İzleyici, düşünceleri dış ses olarak yansıtma (iç anlatı sesi) tekniğini kavrasa da, *Sapık* örneğinde, Norman'ın kendi kendine annesinin sesiyle düşündüğü sahnedeki görüntü ve ses arasındaki olağandışı ilişkiyi kavramak için bir önceki sahnede psikiyatristin konuşmasını dinlemiş olmalıdır.

Ölü Adamlar Ekose Giymez (Dead Men Don't Wear Plaid, Carl Reiner, 1982) filminde, iç anlatı sesiyle komik bir biçimde oynanır. Film, 1940'lı yılların kara filmleri üzerine bir parodidir (kara filmler, Bölüm 4'te incelenecektir). Özel dedektif Rigby Reardon'ı (Steve Martin) ilk gördüğümüzde, ofisinde oturmaktadır. Juliet Forrest (Rachel Ward) gelir ve babasının katilini bulmasını ister. Rigby, film ilerledikçe Juliet'e âşık olur. Ofisindeki bir sahnede, ona duyduğu aşkı dış sesle (yani düşüncelerini temsil eden iç anlatı sesiyle) ifade etmeye başlar. Dış ses sözlerini şöyle sonlandırır: "(...) ama benimki gibi bir meslekte çalışan bir adamın evlenemeyeceğini, pek çok çocuk sahibi olamayacağını nasıl açıklayabilirim?" Rachel, buna şöyle karşılık verir: "Çocuğumuz olmasına gerek yok." Film, açık bir biçimde, iç

anlatı sesi geleneğine meydan okur. Bunun dışsal olabileceğini göstererek komik bir etki yaratır. Hâlbuki karakterin içsel düşüncelerini yalnızca izleyicinin paylaşabilmesi gerekir.

Sesle ilgili tanıtacağım son kategori, anlatıcı sesi olmayan seslerdir. Bununla, öykü dünyasının dışından türetilen sesleri kastediyorum. Orijinal film müzikleri elbette anlatı dışıdır. Belgesel filmlerde "Tanrının sesi" açıklamalar da birer anlatı sesi değildir, çünkü anlatıcı, filmin öykü dünyasında görünmez (bunu Bölüm 5'te inceleyeceğiz).

Film Estetiğinin Teorik Çözümlemesi

Yirminci yüzyılın ilk yarısında, film kuramcıları, sinemanın meşru bir sanat formu olduğundan hareketle sinema incelemesini haklı göstermeye çalışmış, filmi diğer sanatlardan ayıran spesifik özelliği tarif etmeye çalışarak bu amaca ulaşmak istemişlerdir.

Filmi sanat olarak tanımlayan ilk düşünce okulu, Rudolf Arnheim ve film yapımcısı Sergei Eisenstein gibi biçimciler olmuştur. Biçimciler için, filmin spesifik özelliği, gerçekliğin normal görsel deneyimini kusursuz bir biçimde taklit etmekteki yetersizliğidir. Bu ilk bakışta garip gibi gelebilir, ama biçimciler filmi sanat olarak tanımlamak için filmin kısıtlamalarına odaklanmıştır. Bu kısıtlamaların, filmin anlatımsal potansiyelini tanımladığını ileri sürmüşlerdir. Buna göre, filmin kısıtlamaları, filmi çekene gündelik gerçeklik deneyimimizi sanatsal amaçlarla manipüle etme ve bozma fırsatı sunar.

Kurgu, montaj, hızlı ve yavaş çekim, alçak ve yüksek kamera açılarının kullanımı gibi film teknikleri ve filmin üç boyutlu dünyadan iki boyutlu yüzeye dönüşümü, filmin normal görsel deneyimimizi taklit etmesini engeller. Film yapımcıları, bu kısıtlamalardan yararlanarak, dünyanın benzersiz –spesifik olarak filme özgü– bir görünümünü sunabilir. Filmi diğer sanatlardan ayıran ve bir sanat olarak tanımlayan şey, filmin spesifik özelliklerinin (kurgu gibi) mümkün kıldığı bu benzersiz dünya vizyonudur. Biçimciler için film bir sanattır, çünkü onun gerçekliği taklit etmesini engelleyen spesifik özellikler, yönetmenler tarafından kendi vizyonlarını ifade etmek için

kullanılabilir. Bölüm 3'te, filmin spesifik kısıtlamalarını kendi amaçları doğrultusunda kullanan yönetmenlerin *yaratıcı* gibi prestijli bir unvana kavuştuğunu göreceğiz.

Biçimcilerin aksine, Bazin, Siegfried Kracauer ve daha yakınlarda Stanley Cavell gibi gerçekçiler, filmin olayları kaydetme kapasitesi lehine, montaj ve ifadeyi reddederler. Olayların otomatik, mekanik bir biçimde kaydedilmesi sayesinde, filmin gerçekliğin normal görsel deneyimini kusursuz bir biçimde taklit edebildiğini savunurlar. Ayrıca filmin gerçekliği taklit etme yeteneğinin, filmi bir sanat olarak tanımlayan şey olduğunu ileri sürerler. Bu nedenle, gerçekçiler filmin spesifik özelliğini, gerçekliğin fotografik temsilinde tanımlamıştır. Dahası, derin odaklı ve uzun çekimleri, filmin spesifik özelliğini gerçekleştiren film stili unsurları olarak kabul etmişlerdir. Derin odak, aynı çekimde birden çok eylemin yansıtılmasına olanak tanır. Buna karşın, kurgu bu eylemleri ayrı çekimlerde birbiri ardına temsil eder. Derin odaklı çekim, uzun çekimlerin kullanımını destekler. Bu iki teknik, kurgu ihtiyacını azaltır, sahnenin uzamsal ve geçici birliğini sağlar.

Bazin, "The Virtues and Limitations of Montage" başlıklı makalesinin[6] uzun bir dipnotunda kurgunun gerçekdışı doğasını vurgulayarak *Where No Vultures Fly* (Akbabaların Uçmadığı Yer) filminden bir sahneye dikkat çeker. Film, Güney Afrika'da vahşi hayvanların doğal hayatlarını devam ettirebilecekleri büyük bir alan oluşturan genç bir aile hakkındadır. Bazin'in dikkat çektiği sahnede, ailenin küçük çocuğu çalılıkların arasında bir aslan yavrusu bulup eve getirir. Dişi aslan, çocuğun kokusunu alır ve onu takip etmeye başlar. Dişi aslan ve onun yavrusunu götüren çocuk, ayrı ayrı filme çekilir ve çekimler birlikte kurgulanır. Bazin, çocuk eve ulaştığında, yönetmenin filmdeki kahramanları ayıran ayrı çekimlerin montajını terk ettiğinin ve bunun yerine çocuğun annesi ve babasını, çocuğu ve dişi aslanı aynı çekimde bize sunduğunun altını çizer: "Hilenin olanaksız olduğu tek çerçeve, onu önceleyen çok banal montaja, doğrudan ve retroaktif bir sahicilik katar." Bu örnekte, Bazin için çekimin gerçek-

6 Andre Bazin, *What is Cinema?*, 2 cilt, Berkeley: University of California Press, 1967, 1971, 41-52.

çiliği, uzamsal birlik meselesidir; çocuğun dişi aslanla aynı çekimde görünmesidir. Bazin, dipnotu şunları yazarak tamamlar: "Burada gerçekçilik, uzamın homojenliğidir."

Filmin gerçekliği bütün hareketleriyle kaydedebilme yeterliliği, biçimciler tarafından ciddi bir biçimde eleştirilmiştir. Biçimciler, olayların mekanik kaydını, filmin bir sanat olarak tanımlanması çabasının önünde bir engel olarak görmüştür. Bunun nedeni, biçimcilere göre, mekanik kaydın, filmi gerçekliğin kusurlu bir taklidiyle sınırlandırması ile gerçekliğin yeni ve benzersiz vizyonunun ifadesini engellemesidir.

Gerçekçi estetikte, Bazin filme çekilen olayların (sahnelensin veya sahnelenmesin) belirleyici olduğunu düşünmüştür. Olayın kesintisiz bir biçimde gelişmesine imkân tanıyan uzun çekimlerin kullanımında bu çok barizdir. Buna karşın, Eisenstein filme çekilen olaydan ziyade film yapım sürecini vurgulamış ve kurgu veya daha net ifadeyle montaja dönük bir eğilim –hem teoride hem de film yapımı pratiğinde– geliştirmiştir. Kurgu çekimlerin bir araya getirilmesi anlamına gelirken, montaj filme çekilen olaylara sembolik ve metaforik anlamlar yüklemek için kurgunun etkili kullanımına işaret eder. Eisenstein için, çekimler film yapımının hammaddesini teşkil eder. Bu hammaddeden, onların kendisinde var olmayan anlamlar yaratılır.

Montaj

Bu bölümde daha önce devamlılık kurgusunu incelemiştik. Devamlık kurgusu, bir dizi teknik aracılığıyla tutarlı bir sahne uzamı yaratmaya çalışır. Eylem çizgisi ekseni, göz hizası eşlemesi, görüş açısı kesme, eylem kesmesinde eşleme ve yön devamlılığı teknikleri bu amaçla kullanılır. Montajla ilişkisinde, devamlılık kurgusu sıralı kesmelerdir. Çünkü montaj tutarlı bir sahne uzamı oluşturmaya çalışmaz, sembolik anlamlar yaratmaya çalışır. Bunu da tutarlı sahne uzamını çok az dikkate alarak, çekimleri yan yana koymak suretiyle yapar.

Eisenstein, montaj tarafından yaratılan sembolik anlamları "çağrışımlar" olarak adlandırmıştır. Montaj, parçaların toplamından daha

büyük çağrışımlar (sembolik anlamlar) yaratır. Bir başka deyişle, iki çekimin montajından, onların herhangi birinde bulunmayan bir çağrışımlar zinciri yaratılır.

Eisenstein, montajın etkisini Mısır hiyerogliflerine atıfta bulunarak açıklamıştır:

> Şöyle ki en basit serilerden iki hiyeroglifin birleşimi, onların toplamı olarak değil, ürünü olarak kabul edilir, yani başka bir boyutun, başka bir derecenin değeri elde edilir: Bunlar ayrı ayrı ele alındıklarında bir objeye birleşimleri ise bir kavrama tekabül eder. Temsil edilebilir iki objenin birleşimi, grafiksel olarak temsil edilemeyen bir şeyin temsiline ulaşır. Örneğin; su ve bir gözün temsili "ağlama" eylemini anlatır. İşte –bu montajdır![7]

Burada önemli olan nokta şudur: "Ayrı ayrı ele alındıklarında bir objeye, birleşimleri ise bir kavrama tekabül eder. Temsil edilebilir iki objenin birleşimi, grafiksel olarak temsil edilemeyen bir şeyin temsiline ulaşır." Hiyeroglifler ve montaj, somut objeleri yan yana getirerek soyut ve sembolik anlamlar yaratır.

Örneğin, Eisenstein'ın *Potemkin Zırhlısı* (Battleship Potemkin, 1925) filmindeki ünlü bir sahneye göz atalım. Ünlü Odessa merdivenleri sahnesinde Kazakların yaptığı katliamın ardından, Potemkin zırhlısı askeri karargâhları bombalar. Bunu izleyen üç çekimde, Kırım'daki Alupka Sarayı'nda aslan heykellerini görürüz. İlk çekim, yatan bir aslanı; ikinci çekim oturan bir aslanı ve üçüncü çekimde ayağa kalkmış bir aslanı gösterir. (Aslan, hem gerçekçiler hem de biçimciler tarafından argümanlarını etkili bir biçimde ifade etmek için kullanılır!)

Bu üç çekim, bir montaj birimi oluşturur. Her imgenin kendi içeriğini düşündüğümüzde, uyuyan aslan heykeli, oturan aslan heykeli ve ayakta aslan heykeli görürüz. Üç somut nesne yan yana getirildiğinde, bu ne anlama gelir ve hangi etkiyi yaratır?

---

7 Eisenstein, Sergei, *Writings, Volume 1*: 1922-1934, ed. ve çev. Richard Taylor, Londra: British Film Institute, 1988, 139.

Üç ayrı aslanın bu şekilde çerçevelenmesiyle, Eisenstein aynı aslanın uykudan uyandığı izlenimini yaratır. Bu üç çekimin kendisinde var olmayan bir soyut anlam, çekimler yan yana getirilerek yaratılmıştır. Aslan heykellerinin çekimleri (hammadde), tek başına ele alındığında, her bir aslanın temsilinden öteye geçmez. Aslan heykelinin ayağa kalkmasını takip eden bir çekim yoktur. Zaten böyle bir şey imkânsızdır. Ama bu çekimlerin kurgusu, aslan heykelinin uyanması izlenimini ya da illüzyonunu yaratır. Eisenstein, bu izlenimi sadece ve tamamen çekimleri yan yana getirerek (montaj yaparak) yaratır.

Daha da ileriye gidebilir ve bu çekimlerin, kesintiye uğrattığı sahneyle ilişkisi içinde taşıdığı soyut ve sembolik anlamları değerlendirebiliriz. Eisenstein, bir aslan heykelinin ayağa kalkması izlenimini vermek için bu sekansa neden bu çekimleri yerleştirmiştir? En az üç olası yanıt vardır:

- Çekimler, bir aslan heykelinin bile Odessa merdivenlerindeki kıyım karşısında sarsılacağını anlatıyor olabilir.
- Aslan, sonunda zalimlere karşı başkaldıran Rus halkını temsil ediyor olabilir.
- Akıllı bir film eleştirmeni, çekimlerin modernist olduğunu – sinemanın, hareketsiz imajların hızla yansıtılması sonucu hareketi yarattığına dikkat çekmek için bu çekimlerin eklendiğini– söyleyebilir.

Bu, montaj hakkındaki bir başka noktaya da dikkat çeker: Montaj sekansları, birleşik bir öykü dünyasının yaratılmasına katkıda bulunmaz. Devamlılık kurgusuyla yaratılan öykü dünyasını kesintiye uğratır.

Montaj prensibinin, Hitchcock'un *Sapık* filmindeki duş sahnesinde de işlediğini görebiliriz. Sahne, sürekli olarak, duştaki Marion Crane'den Norman'ın eli bıçaklı "annesi"ne kesilir. Çekimler (hammadde) Marion'un bıçaklanması görüntülerini içermez. Yine de çekimlerin kesilmesinin ritmi, imajların içeriğinin –Marion'un öldü-

rülmesinin– ötesine geçen bir anlam yaratır. Bu sahne, Eisenstein'ın şu argümanının örneklendirir: Çekimlerin ritmik bir motif halinde düzenlenmesi, bir tek çekimden daha önemlidir, tıpkı müzikte notaların aranjmanının, bir tek notadan daha önemli olması gibi.

Ama gerçekçiler, filmin olayları kaydetme kapasitesini ortaya çıkardığı için tek çekimin önemini vurgulamıştır; çekimi kesmek veya başka bir çekime geçmek, bunu kesintiye uğratır. Gerçekçiler, biçimcilerin filmin olayların mekanik kaydını yapabilmekteki benzersiz kapasitesini inkâr ettiğini savunmuştur. Gerçekçilere göre, derin odak ve uzun çekim teknikleri aracılığıyla filmin olayları kaydetme kapasitesini kullanmak, sanat tarihinde ilk defa, sanatın amacını yerine getirir: Gerçekliğin hayata benzer bir temsilini sunmayı mümkün kılar.

Genel anlamda, biçimciler kendi argümanlarını modernist bir çerçevede (ortamın içsel yapısına ilgi duyarak) geliştirmiştir. Gerçekçiler ise sanatın işlevinin, doğayı taklit etmek olduğunu savunmuştur.

Bu iki kuramsal konumun film örneklerini, bu bölümün ilk kısmında zaten tartışmıştık. Ama umuyorum ki bu iki tarafın tercih ettiği film tekniklerinin anlamı –gerçekçilerin derin odak ve uzun çekim tekniği; biçimcilerin ise kurgu, montaj tekniği– daha net bir biçimde anlaşılmıştır. Biçimcilerin veya gerçekçilerin tarafında yer almak gibi bir niyetim yok. İki taraf da güçlü, ikna edici argümanlar ileri sürmüştür ve okuyucu daha bilinçli bir bakış geliştirmek için tartışmanın taraflarını temsil eden orijinal kitapları okumak isteyebilir. Bununla birlikte, iki tarafın da filmin yalnızca bir işleve sahip olduğunu savunması ve ikisinin de bu işleve, yalnızca sınırlı sayıda film tekniğiyle ulaşılabileceğini vurgulaması dikkate değerdir. Her iki argümanı da değerlendirerek, filmin bu işlevlerin ikisini de gerçekleştirdiğini görebiliriz. Uzun çekimin birleşik, kurgulanmamış uzamı kullanılarak da, montajın sentetik, yapılandırılmış uzamı kullanılarak da bir film yapılabilir. Film, hem gerçekliği kaydeder hem de onu bozar.

BUNLARI UNUTMAYIN

- *Mizansen kameranın önünde gerçekleşen şeyleri –set tasarımı, ışık ve karakter hareketi– anlatır.*
- *Mizanşat, "çekme" veya "filme çekme" anlamına gelir.*
- *Uzun çekim ve derin odak, çekimde gelişmekte olan dramı vurgular. Bu teknikler, oyuncular ve koşullar arasında bir füzyon yaratır, oyuncunun performansının parlamasına izin verir ve bir ruh halinin veya duygunun uzunca bir süre korunması potansiyeline sahiptir. Ancak, seyirciyi gelişmekte olan eylemden uzaklaştırır.*
- *Renk, bir atmosfer yaratmak için düzenlenebilir. Örneğin Darius Khondji gibi sinematograflar bunun için ağartma işlemini atlar.*
- *Bir sahneyi birden çok çekime bölmek anlamına gelen kurgu, yönetmenin filmin uzamsal ve geçici birliğini bozmak pahasına, izleyiciyi eyleme tam olarak dâhil etmesine imkân tanır; devamlılık kurgusu tekniğiyle sentetik bir birlik sağlanır. Bu teknikler, eylem çizgisi ekseni, göz hizası eşlemesi, görüş açısı kesme, eylem kesmesinde eşleme ve yön devamlılığını içerir.*
- *Rudolf Arnheim ve film yapımcısı Sergei Eisenstein gibi biçimciler filmi sanat olarak tanımlamıştır; film ortamının kısıtlamalarının, film yapımcısına gündelik gerçeklik deneyimimizi sanatsal amaçlarla manipüle etme ve bozma fırsatı sunduğunu savunmuştur.*
- *Biçimcilerin aksine, Andre Bazin, Siegfried Kracauer ve Stanley Cavell gibi gerçekçiler, filmin (olayları) kaydetme kapasitesini ön plana çıkarır; olayların otomatik, mekanik bir biçimde kaydedilmesi aracılığıyla, filmin gerçekliğin normal görsel de-*

neyimini kusursuz bir biçimde taklit edebildiğini ve filmi sanat yapan şeyin bu benzersiz niteliği olduğunu savunurlar.

- *Biçimciler kurgu, montaj, hızlı ve yavaş çekim, alçak ve yüksek kamera açılarının kullanımı gibi film teknikleri tercih eder.*
- *Gerçekçiler, uzun çekim ve derin odaklı fotoğrafçılık gibi film tekniklerini tercih eder.*

Bölüm 2

FİLMİN YAPISI: ÖYKÜ ve ANLATIM

Bu bölümde şunları öğreneceksiniz:

- **Filmin öykü yapısının temel unsurları**
- **Bir filmde farklı anlatım türleri**

> *(...) öykü, uzamsal ve geçici verileri, başlangıcı, ortası ve sonu olan olayların neden-sonuç zinciri halinde organize etmenin bir yoludur; bu neden-sonuç zinciri, olayların doğası hakkında bir yargıyı cisimleştirir.*
>
> **Edward Branigan** [8]

Bölüm 1'de incelenen film teknikleri, bir filmin yapısının mikro (veya küçük ölçekli) özelliklerini oluşturur. Bu bölümde, bir filmin makro (veya büyük ölçekli) özelliklerini inceleyeceğiz. Bu makro yapılar, iki ana kategoriye ayrılır: anlatı ve anlatım. Bu yapılar, hem klasik hem de çağdaş Hollywood filmleriyle ilişkisi içinde tanımlanacak ve örneklendir ilecektir. Son olarak, *Ucuz Roman* (Quentin Tarantino, 1994) ve *Mulholland Çıkmazı* (David Lynch, 2001) filmlerinin olağandışı anlatı yapısının bir analizi yapılacaktır.

"Anlatı" kavramı, filmlerde (veya romanlarda) nelerin olduğuna veya nelerin betimlendiğine; "anlatım" ise bu anlatının film izleyicisine (veya roman okuyucusuna) nasıl yansıtıldığına işaret eder. Yani, "anlatı" eylemleri, olayları ve karakterleri anlatırken, "anlatım" izleyicinin bu eylemler, olaylar ve karakterler hakkındaki bilgileri nasıl edindiğini kontrol eden mekanizmayı açıklar. Birazdan anlatımı inceleyeceğiz. Ama öncelikle anlatı ile neyin kastedildiğini açıklayalım.

---

8 Edward Branigan, *Narrative Comprehension and Film*, Londra: Routledge, 1992, 3.



Fotoğraf 3: *Mulholland Çıkmazı* (2001) adlı filmden görüntü.

Genel bakış

Steven Spielberg, anlatının önemi hakkında şunları söylemiştir: "İnsanların iyi bir öykü için televizyonlarının başına geçtiğini (ve sinemalara gittiğini) düşünüyorum. Yangın, gökdelenler, tayfunlar, uçak kazaları, lazer silahları ve uzay gemilerinden önce, iyi öyküler istiyorlar."

Anlatının Yapısı

Bir anlatı, rastgele olaylar dizisinden ibaret değildir, neden-sonuç ilişkisi içinde birbiriyle bağlantılı bir olaylar dizisidir. Bir film anlatı mantığına dayanıyorsa, ekrandaki bir olay, bir önceki olaydan kaynaklanır: B olayı, A olayı *nedeniyle* gerçekleşir.

Örneğin, A çekiminde bir adam tabancasını ekranın dışındaki bir yere doğrultur ve ateşler. B çekiminde bir başka adam yere yığılırken

gösterilir. Çekimler birlikte kurgulanma biçimi nedeniyle (B çekimi, hemen A çekimini takip eder) seyirci, A çekimindeki olayı, B çekimindeki olayın nedeni olarak okur.

İki çekim arasındaki nedensel bağ, tersine çevrilerek de gösterilebilir: Bir adamın yere yığıldığı B çekimini, bir başka adamın tabancasını ateşlediği A çekimi takip eder. Bu iki çekimin mantığı, seyircinin bir adamın yere yığılması olayının, başka bir adamın tabancasını ateşlemesi olayından kaynaklandığını anlayamaması bakımından anlaşılmazdır.

Hem sahneler hem de çekimler, neden-sonuç anlatı mantığıyla bir araya getirilir. Alfred Hitchcock'un *Sapık* (1960) filminin ilk üç sahnesine bakarak bunu görebiliriz. Öncelikle filmin kısa bir sinopsisi: Film, Marion Crane'in (Janet Leigh) öyküsü anlatılarak başlar. Onu ilk önce köhne bir otel odasında sevgilisi Sam'le birlikte görürüz. Evlilikten söz ederler ama Sam'in hiç parası yoktur. Sam havalimanına doğru yola çıkar, Marion da sekreter olarak çalıştığı işyerine (emlak ofisine) gider. Patronu, Marion'dan bankaya 40 bin dolar yatırmasını ister. Marion ofisten çıkıp doğruca evine gider. Bavullarını toplar ve arabasıyla şehir dışına çıkar. Bir geceliğine Bates'in motelinde kalmaya karar verir.

Sahne 1: Marion ve Sam'in köhne bir otel odasında öğle tatili sırasında buluştuğu birinci sahne, şu problemi ortaya koyar: Marion ve Sam evlenememektedir çünkü Sam'in parası yoktur (mali açıdan bir eşin geçimini üstlenecek durumda değildir).

Sahne 2: Marion'un işe döndüğü ikinci sahne, evlilik temasını daha da ileriye taşır. İzleyici, Marion'un emlak işiyle ilgilenen patronu George Lowery'nin, varlıklı bir adam olan Tom Cassidy ile öğle yemeği yediğini öğrenir. Cassidy'nin kızı, bir sonraki gün evlenecektir. Babası, kızına evlilik hediyesi olarak bir ev satın almak için ofise gelmiştir. Patronu Cassidy'nin verdiği nakit 40 bin doları Marion'un bankaya yatırmasını ister. Marion, başının ağrıdığını ve uyumak istediğini belirterek bankadan sonra eve gidip gidemeyeceğini sorar.

Sahne 3: Üçüncü sahne, Marion'un evinde başlar. Kamera yatağın üzerindeki zarfa odaklanır ve seyirci, bir zarfın içindeki 40 bin

doları görür. Kamera daha sonra sağa doğru kayarak Marion'un kıyafetlerini yerleştirdiği bavulu gösterir. Saniyeler içinde, bu sahne (birinci ve ikinci sahnenin bağlamında) Marion'un niyetini ortaya koyar: Parayı çalıp şehri terk edecektir (Fotoğraf 3).

Bu üç sahnedeki neden-sonuç mantığı, çok sıkı bir biçimde yapılandırılır. Neden-sonuç mantığını çözümlemenin en verimli yollarından biri, sahneleri farklı bir sıralamayla hayal etmektir. Örneğin, *Sapık* üçüncü sahneyle başlasaydı, bir gizem hissi yaratılırdı, çünkü Marion'un gerekçelerini anlamak için yeterli bilgiye sahip olmazdık. Filmi üçüncü sahneyle başlatmak kesinlikle akla yatkındır, ama bu mantıksal olur muydu? İzleyicinin zihninde kaçınılmaz olarak birçok soru işareti oluşurdu: örneğin, paranın kimin olduğu ve kadının parayla ne yapacağı merak edilirdi. Ancak, filmde üçüncü sahne, ilk iki sahnenin bir *sonucudur* (varsayımsal örnekte B çekiminin, A çekiminin sonucu olması gibi).

Birinci sahnede bir yoksunluk –Sam ve Marion'un parasızlığı– ortaya koyulurken, ikinci sahnede, bir bolluk –Cassidy verdiği nakit 40 bin dolar– ortaya çıkar. Bunun fazlalığı, bütün sahne boyunca vurgulanır: Cassidy, yalnızca kaybetmeyi kendine dert etmeyeceği miktarda para taşıdığını ve vergi ödemediği için zengin olduğunu vurgular. Üçüncü sahne, yoksunluk ve bolluğu düzgünce birbirine bağlar; Marion parayı çalar.

Film, yalnızca neden-sonuç mantığıyla ilgili bilgileri sunar. Her şey bir yana, Sam ve Marion'un parasızlık yüzünden evlenemedikleri hakkında konuşmalarının hemen ardından 40 bin doların sahneye çıkması bir tesadüf müdür? Cassidy'nin parayı nakit olarak vermesi bir tesadüf müdür? Paranın bir evlilik hediyesi için verilmiş olması bir tesadüf müdür? Başka sorular da sorabiliriz: İlk üç sahnenin birbirini takip etmesi bir tesadüf müdür? Neden Sam'in otel odasından ayrılıp havalimanına gittiğini görmeyiz? Ve neden Lowery ve Cassidy'nin öğle yemeği yediğini görmeyiz?

Bu soruları sorarak, filmin neden-sonuç mantığını açığa çıkarmaya başlarız. Son iki soruya konu olan olaylar atlanmıştır, çünkü bunların

filmin neden-sonuç mantığıyla ilgisi yoktur; bunların, filmin ilerleyen parçalarında herhangi bir etkisi olmayacaktır. Birinci sahnenin sonunda, Marion'un otel odasının kapısını kapattığını görürüz. İkinci sahne, onun ofise girişiyle başlar. Bütün konu dışı bilgiler elenir (ama filmin yönetmeni Hitchcock'un, ofisin hemen dışındaki kaldırımda dikildiğini görürüz –bunun filmin neden-sonuç mantığıyla bağlantısı nedir?!).

Birinci sahneden ikinci sahneye geçişte olduğu gibi, ikinci sahneden üçüncü sahneye geçişte Marion'un ofisten evine gidişi de atlanır (bankaya uğrayıp mı evine gitmiştir?). İkinci sahnede, Marion bankaya uğrayıp evine gideceğini söyler. Üçüncü sahnede onu evinde gördüğümüz için, ilk başta bankaya uğramış olduğunu varsayarız. Ancak çok geçmeden, bu beklentimizi gözden geçirmek zorunda kalırız, çünkü kamera Marion'un yatağının üzerinde duran parayı gösterir. İkinci ve üçüncü sahne arasındaki eksiltme, filmin neden-sonuç mantığı açısından önemlidir, ama birinci ve ikinci sahne arasındaki eksiltme önemsizdir.

. Anlatı filmlerindeki bütün çekimler ve sahneler, nedensel mantıkla birbirine bağlanmaz. Köpeğiyle yürüyüş yapan bir adamın çekimini, köpeğin yakından çekimi takip edebilir. Bu çekimler tersine çevrilse de anlam yine aynı kalır, çünkü bu iki çekim arasında nedensel bir mantık bağı yoktur. Bu tür çekimler, anlatı değil, betimleyici olarak karakterize edilebilir. Birçok anlatı filminde, betimleme anlarına rastlanır. Örneğin, *Sapık* filminin açılışı, Phoenix, Arizona siluetinin birkaç çekimini içerir; anlatı olaylarının gerçekleştiği yeri açıklamayı amaçlayan bu çekimler, betimleyicidir. Ancak bir anlatı filmini (*Sapık* da dahil) bir araya getiren belirleyici yapı, nedensel mantıktır.

Genel bakış

Bir filmin tutarlı ve anlamlı görünmesi için, eylemler ve olaylar arasındaki ilişkilerin gerekçelendirilmesi gerekir. Anlatı filmlerinde, bu gerekçelendirme neden-sonuç mantığıyla sağlanır.

Anlatı filmlerini neden ve sonuç üzerinden incelemeye devam etmemiz gerekiyor. Anlatının gelişimi, neden-sonuç mantığının bu mantığı harekete geçiren filmin karakteri (veya karakterleri) ile ilişkisinde nasıl işlediğine bağlıdır. Bu nokta, Hitchcock'un 1959 yılında çektiği *Gizli Teşkilat* filmini mercek altına alarak açıklanabilir. Önce filmdeki karmaşık olaylar dizisinin ana hatlarına bakalım.

Madison Caddesi'nde reklamcı olarak çalışan Roger Thornhill (Cary Grant), yorucu bir iş gününün ardından birkaç arkadaşını görmek için Plaza Oteli'nin barına gider. Annesine, tiyatroya gitme planlarını iptal etmek için telgraf göndermeye karar verir ve tam garsonu çağıracakken, CIA ajanı George Kaplan olduğu zannedilir ve casuslar tarafından kaçırılarak casusluk şebekesinin başındaki kişi olan Vandamm'a (James Mason) götürülür. Vandamm'ın elinden kaçmayı başaran Thornhill, George Kaplan'ı bulmak için Plaza Oteli'ni aramaya başlar. Ama casusların takibindeki Thornhill, bir BM delegesinin öldürülmesi olayına karışır (delege aslında casusluk şebekesi tarafından öldürülmüştür). Hem casusların hem de polisin peşine düştüğü Thornhill, Chicago trenine yetişir. Trende, bir yabancı onun kaçmasına yardım eder. Eve Kendall (Eve Marie-Saint), vagon görevlisi geldiğinde Thornhill'i tuvalete saklar ve polis treni ararken, yataklı kompartımanın üst ranzasında saklanmasına izin vererek Thornhill'i kurtarır. Ama film izleyicisi, Eve'in Vandamm'ın metresi olduğunu öğrenir ve Eve, tren Chicago'ya vardıktan sonra Thornhill'i bir tuzağın içine gönderir: Ünlü "ilaçlama uçağı" sekansı. Eve, Kaplan'la temas kurmuş gibi yaparak, Thornhill'i onunla buluşması için ıssız bir çiftliğe göndermiştir. Ama Thornhill buluşma yerine geldikten sonra, bir ilaçlama uçağı tarafından takip edilir ve ölümle burun buruna gelir. Kaçmayı başarır ve Ambassador Oteli'nde Eve'in izini bulur. Eve ile yüzleştikten sonra, onu Vandamm ile buluştuğu müzayede salonuna kadar takip eder. Vandamm'ın adamları, Thornhill'i yakalamaya çalışır ama Thornhill müzayede salonunda bir kargaşa yaratarak onların elinden kurtulur ve polisin kendisini yakalamasını sağlar. Filmin bu noktasında, sahte hedefi yaratmış olan CIA "Profesörü" sahneye çıkar. Chicago havalimanında, Thornhill'e Eve'in aslında CIA ajanı olduğunu ve Kaplan'ın

aslında var olmayan bir hedef olduğunu söyler. Eve'in hayatı tehlikede olduğu için, Thornhill şüpheleri Eve'in üzerinden çekmek amacıyla Kaplan'ı oynamaya devam eder. Filmde, Rushmore Dağı'ndaki kafeterya sahnesine geçilir. Sahte bir cinayetin sahnelendiği kafeteryada, Eve Vandamm'ın güvenini yeniden kazanmak için Thornhill'e "ateş eder." Eve, polisin elinden kurtulur ve Thornhill bir ambulansın içinde götürülür. Yakınlardaki bir ağaçlıkta, Eve ve Thornhill kısacık da olsa bir araya gelme fırsatı bulur ve birbirlerine aşklarını ilan ederler. (Filmde, Thornhill ilk defa "gerçek" Eve ile karşı karşıyadır.) Eve, Vandamm'ın yanına döner ama Vandamm onun gerçek kimliğini fark eder. Thornhill, Eve'i kurtarır ve Rushmore Dağı'ndaki başkanların yüz heykellerini boydan boya geçerek kaçarlar. Vandamm'ın ele geçirilmesinin ardından, evli bir çift olarak bir araya gelirler.

Thornhill, George Kaplan'ı bularak kendi suçsuzluğunu ispatlaması gerektiği için filmin neden-sonuç mantığını harekete geçirir. Filmin ileriye doğru akışı, Thornhill'in ihtiyaçları ve arzuları tarafından yönlendirilir. Bu ihtiyaçların ve arzuların çözüme kavuşturulması, filme güçlü bir kapanış hissi verir; çünkü Thornhill yalnızca yanlış adam olduğunu ispatlamakla kalmaz, aynı zamanda Vandamm'ın casusların elebaşı olduğunu ortaya çıkarır ve üstelik kendine bir eş bulur!

Gizli Teşkilat'ın bu açıklamasında da görülebildiği gibi, anlatı karakterlerin harekete geçirdiği bir nedensel zincirde birbirine bağlanmış bir dizi olaydan ibaret değildir. Anlatılar, üç aşama halinde yapılandırılır: giriş (Thornhill'in Plaza Oteli'nin barında arkadaşlarıyla buluşması), gelişme (yanlışlıkla Kaplan zannedilen Thornhill'in kaçırılması ve bunu izleyen maceralar) ve sonuç (Thornhill'in suçsuzluğunu ispatlaması, Vandamm'ın yakalanmasını sağlaması ve Eve ile evlenmesi).

Anlatı kuramcısı Tzvetan Todorov da anlatıları üç aşama üzerinden açıklar:

- Denge durumu
- Bu dengenin bir olay nedeniyle bozulması
- Dengenin yeniden sağlanmasına yönelik başarılı çaba.

Bir aşamadan diğerine geçiş, anlatının "dönüm noktası" olarak adlandırılır. Bu dönüm noktalarında, önemli olaylar anlatı eleminin yönünü değiştirir. (Dönüm noktalarının ayrıntılı bir incelemesini Kristin Thompson'ın, *Storytelling in the New Hollywood* adlı kitabında bulabilirsiniz.[9]) Todorov'un dönüm noktalarıyla bölünen üç parçalı yapısı bakımından anlatıları incelerken, anlatının doğrusal bir yapı olarak değil, dairesel bir yapı olarak tanımlandığına dikkat etmek önemlidir. İlişkilerin başlangıçtaki durumu ortaya konur ve daha sonra bu bozulur. Bu dengeyi yeniden sağlamaya yönelik çabalar, anlatıya yön verir ve nihayetinde sona ulaşılır. Ancak sonda ulaşılan denge, başlangıçtaki dengeyle aynı değildir. Todorov'un ileri sürdüğü gibi, anlatı bir dönüşümü içerir. *Gizli Teşkilat*'ta asıl olarak Thornhill bir dönüşüme uğrar. Filmin başında, annesiyle tiyatroya gitmeyi planlayan bekâr bir reklamcıdır. Filmin sonunda ise evli bir reklamcıdır. Bu dönüşüm, kimliğini geçici olarak kaybetmesi (bir CIA ajanı zannedilmesi ve casuslar tarafından gündelik yaşam tarzının dışına çıkarılması) sonucunda gerçekleşir. Anlatının orta kısmı, Thornhill'in dönüşümüne neden olmuştur.

Anlatının orta kısmını, eşik süreci (veya geçiş süreci) olarak karakterize edebiliriz; bu, onun alışılagelmiş (veya "normal") toplumsal olayların dışında gerçekleştiği anlamına gelir. Bu süreçte, normal toplumsal olayların dışındaki transgresif olaylar gösterilirken, anlatının başlangıç ve sonuçtaki denge aşamaları, toplumsal açıdan normal olanı temsil eder.

Bu eşiktelik hali, *Gizli Teşkilat* filmine de açık bir biçimde uygulanabilir. Film, Thornhill'in gündelik rutinleriyle başlar. Thornhill, daha sonra casuslar tarafından bu gündelik rutinlerin dışına çıkarılır; kimliğini kaybeder (kaçırılma, filmin eşik sürecinin başlangıcına işaret eder). Vandamm tutuklandıktan sonra, Thornhill gerçek kimliğine yeniden kavuşabilir ve ilk baştaki rutinlerine dönebilir; ama artık bir eşi vardır.

Bağımsız Amerikan sinemasının bir örneği olan David Lynch'in *Mavi Kadife* (1986) adlı filmi, bu üç parçalı anlatı yapısına bir örnektir.

9 Kristin Thompson, *Storytelling in the New Hollywood: Understanding Classical Narrative Technique, Cambridge, Mass:* Harvard University Press, 1999, 29-36.

Küçük bir Amerikan kasabasının –basit, sade ve masum bir ortamın– aşırı pitoresk çekimleriyle başlar. Ancak, bu çikolata kutusu imajının altında, şiddet ve kötülük dünyası vardır. Film, Jeffrey Beaumont'un (Kyle MacLachlan) bu pitoresk ortamdan yeraltına gidiş yolculuğunu ve geri dönüşünü anlatır. Filmin yeraltının resimsel şekilde sunulduğu uzamında, Jeffrey kötülüğün vücut bulmuş hali olan Frank Booth (Dennis Hopper) ile karşılaşır. Jeffrey'nin gün ışığına dönebilmesi için onunla yüzleşmesi ve onu yenilgiye uğratması gerekir. Jeffrey, Sandy'nin (Laura Dern) yardımıyla, Frank'i yenilgiye uğratmayı ve masumiyetin dünyasına geri dönmeyi başarır. Açılış sahnesinde olduğu gibi, bu dünya aşırı idealist bir biçimde sunulur; bu, normalliğin (veya alışılagelmiş toplumsal olayların) bir parodisidir. *Gizli Teşkilat*'taki Roger Thornhill gibi, Jeffrey de dönüşüme uğramıştır; yeraltına yaptığı yolculuğun ve başarılı bir biçimde geri dönüşünün bir "ödülü" olarak kendisine bir partner (Sandy) bulmuştur.

Anlatı yapısının ek unsurları şunlardır: sergileme (serim), askıdaki nedenler, engeller, zaman sınırları ve diyalog kancaları.

Serim, karakterler ve içinde bulundukları durumun arka planındaki öyküyü doldurur. *Sapık* filminin ilk sahnesi aslında bir serim vazifesi görür. Otelde, Sam ve Marion arasındaki diyalog, hayatlarının arka planındaki öyküyü anlatır: Parasızlık yüzünden evlenemediklerini öğrenmemizi sağlar.

Steven Spielberg'in *Yapay Zekâ* (AI: Artificial Intelligence, 2001) filminin girişi, yoğunlaştırılmış bir serim sunar: Önce bir seslendirme (filmin sonunda bunun bir uzaylı tarafından anlatıldığını öğreniriz) ve daha sonra Profesör Hobby'nin (William Hurt) verdiği bir ders. Seslendirme, dünyanın kaynaklarının tükenmekte olduğunu ve daha az kaynak kullandıkları için androidlerin (veya makinelerin) kullanılmaya başlandığını açıklar. Daha sonra Profesör Hobby'nin dersinde, filmdeki izleyici bilgilendirilir; profesör, çocuksuz çiftler için çocuk makineler üretmeyi istemektedir. (Daha sonra, geliştirdiği çocuk makinenin –David– onun ölen oğlunu model aldığını öğreniriz.) Profesör, sevebilen bir çocuk makine geliştirmeyi ister; bu, filmin asıl temalarından biridir.

Sapık filminin ilk sahnesinde, bir başka standart anlatı unsuru daha vardır: karakterlerin amaçlarına ulaşmasının önündeki engel. Marion'un asıl amacı evlenmektir, ama parasızlık bunun önünde bir engeldir. Cassidy'nin parasını çalarak bu engeli aşar. Ama çalma eylemi, Marion'un problemlerini çözmez, çünkü dengesizliğin ortaya çıkmasına yol açar ve Marion kaçak konumuna düşer. Morion bunun dışında ek engellerle de karşılaşır; onu uyandıran ve takip eden polis, ona araba satarken işi ağırdan alan araba satışçısı ve elbette ki onun Sam'e ulaşmasını engelleyen ve yolunu değiştirerek Bates'in moteline gitmesine neden olan yağmur. Norman, Marion'un amacına ulaşmasının önündeki son ve kalıcı engeldir. Marion'un ünlü duş sahnesinde öldürülmesi, onun Cassidy'nin parasını çalmasından daha da büyük, daha da radikal bir dengesizlik yaratır. Nihayetinde, Norman'ın Marion'u öldürmesinin yarattığı dengesizlik, Marion'un Cassidy'nin parasını çalmasının yarattığı dengesizliğin yerini alır. *Sapık*, Norman'ın Marion'u, annesini ve dedektif Arbogast'ı öldürmek suçundan yakalandığı zaman dengeye kavuşur. Cassidy'nin parasının yalnızca bahsi geçer ve filmin dengeye kavuşmasında bir önem taşımadığı anlaşılır. Cassidy'nin parası, filmin içinde kendi başına çok önemli olmayan bir unsurdur. Fonksiyonu, anlatıyı başlatmaktan ibarettir; Hitchcock'un "MacGuffin" terimiyle açıkladığı şey budur.

Kristin Thompson, askıdaki nedeni şu şekilde tanımlar: "Filmde çok daha sonrasına dek hiçbir etkisi olmayan ve hiçbir çözüm getirmeyen bilgi veya eylem."[10] Gerçekten de bir filmin sona yaklaştığını, askıdaki nedenlerin aşama aşama bağlanmasıyla hissederiz. Bu bölümün sonlarında ayrıntılı olarak inceleyeceğimiz *Mulholland Çıkmazı* gibi bir film, askıda kalan birçok nedene göre yapılandırılır. Ancak, filmin sonunda dolaylı yoldan bile olsa, genellikle çözüme kavuşturulur.

Zaman sınırı, başkahramanın amacına ulaşmak için sahip olduğu süredir. Thompson iki örnek verir:

10 Agy., 12.

> Zaman sınırı, filmin içinde son bulabilir. Örneğin *Cuma Kızı* (1940) filminde, açılış sahnesi Walter Burns'ün bir sonraki sabah gerçekleşecek infazdan önce Earl Williams için bir tecil karan çıkarmak için yoğun bir baskı altında olduğunu ortaya koyar. Veya zaman sınırı sadece kısa bir sürede son bulabilir. Örneğin *Yaratık* filminin sonlarına doğru, Ripley uzay gemisinin kendi kendini yok etme mekanizmasını ayarlar ve kaçmak için yalnızca 10 dakikası vardır.[11]

Diyalog kancasının amacı, birbirini izleyen iki sahnenin arasında bağlantı yaratmaktır. Thompson şunu söyler:

Çoğu zaman, bir sahnenin sonunda, karakter yapacağı bir şeyden söz eder ve bir sonraki sahnede o sözünü ettiği şeyi yaparken görürüz. "Diyalog kancası" bu tür bir çizgidir.[12]

Son olarak, anlatı olaylarının düzenlemesine kısa da olsa değinelim. Birçok anlatı, doğrusal ve kronolojiktir, çünkü gerçekleşen olayları sırasıyla sunar. Bu, yukarıda tartıştığımız iki Hitchcock filmi için de geçerlidir: *Sapık* ve *Gizli Teşkilat*. Ancak örneğin bir *flashback* içeren filmler, kronolojik anlatıya sahip değildir, çünkü anlatı olayları doğrusal bir sırada gösterilmez. *Flashback*'ler anlatı olaylarını doğrusal olmayan bir sıralamaya göre yeniden düzenleyerek, filmin neden-sonuç mantığını bozar. *Flashback*'ler *Ömre Bedel Kadın* (Mildred Pierce) ve *Çifte Tazminat* (Double Indemnity) gibi kara filmlerde barizdir ve kara filme özgü karmaşık, dolambaçlı anlatıları yaratan temel araçlardan biridir. (Kara film, Bölüm 4'te incelenecektir.) İlk üç sahnesi üzerinde durduğumuz *Sapık* filmiyle ilgili tartışmamıza geri dönersek, Marion parayla şehir dışına kaçtığında, birinci ve ikinci sahnenin *flashback* formunda ekrana yansıtılabileceğini düşünmek olasıdır. Bu iki sahne, Marion'un eylemlerinin nedenini sunacaktır. Bu bölümün sonunda, *Ucuz Roman* ve *Mulholland Çıkmazı* filmlerinin karmaşık ve dolambaçlı anlatı yapılarını inceleyeceğiz.

Şimdi, anlatıların izleyiciye nasıl aktarıldığını inceleyelim.

11 Agy., 16.
12 Agy., 20.

Kısıtlanmış Anlatım ve Her Şeyi Bilen Anlatım

İzleyiciler, filmin anlatı olaylarına doğrudan erişemez. Anlatı, "anlatım" adını verdiğimiz bir süreçle filtrelenir. Anlatım terimi, anlatı bilgilerinin film izleyicisine nasıl aktarıldığını belirleyen mekanizmayı işaret eder. Burada, anlatı bilgilerinin izleyiciye aktarılmasını, filme özgü iki anlatım şekli üzerinden açıklayacağım: her şeyi bilen anlatım ve kısıtlanmış anlatım.

Kısıtlanmış anlatım, film anlatısının sunumunu yalnızca bir karaktere bağlar. İzleyici, anlatının sadece bu karakterin deney imlediği kısımlarını deneyimler. Kısıtlanmış anlatım, izleyicinin anlatı olaylarına sınırlı bir biçimde erişmesine izin veren bir "filtre" veya bariyer olarak düşünülebilir. Bu anlatım türü, birazdan inceleyeceğimiz *Birleşen Kalpler* (The Big Sleep, 1946) gibi dedektif filmlerinde tipiktir; kamera bütün film boyunca dedektife bağlanır. Her şeyi bilen anlatımda ise, kamera bir karakterden diğerine özgürce sıçrar ve izleyici, bu karakterlerin tek tek bildiklerinden daha fazla bilgiye sahip olabilir. Bu nedenle, her şeyi bilen anlatım, izleyiciye anlatı olaylarının panoramik görünümünü sunan geniş bir pencere gibidir. Her şeyi bilen anlatım, melodramlarda tipiktir. Ancak birçok film (örneğin *Gizli Teşkilat*) bu iki anlatım türünü birleştirir.

Bazen, her şeyi bilen anlatımda, kamera bütün karakterlerden tamamen uzaklaşır. Bu durumda, anlatım doğrudan doğruya anlatının dışındaki bir kişi –yönetmen– tarafından kontrol edilir. *Sapık* filmi, kısıtlanmış ve her şeyi bilen anlatımı harmanlar. İlk iki sahnede, kamera Marion'a bağlıdır ve kısıtlanmış anlatım söz konusudur. Ama üçüncü sahnede, kamera Marion'dan kendini soyutlar ve doğrudan yönetmenin vizyonunu temsil etmeye başlar; bu her şeyi bilen anlatımdır. Sahnenin ilk birkaç saniyesinde, Hitchcock parayı çerçevenin dışında tutar ve izleyicide kısa bir süreliğine de olsa Marion'un bankaya gitmiş ve parayı yatırmış olabileceği izlenimini uyandırır. Ama Marion, kameraya sırtını döndüğünde, Hitchcock kamerayı çevirerek yatağın üzerindeki parayı gösterir. Kamera daha sonra yarı yarıya dolu bavula kayar.

Görünüşte basit olan bu kamera hareketleri çok şey anlatır. Bu anlarda, kamera yönetmenin vizyonunu temsil eder. Yönetmen, filmin dengesizliğe doğru ilerlediğini incelikli bir biçimde anlatır.

Bir filmin her sahnesinde ve her çekiminde, kendi kendinize şu soruyu sorun: Kimin bakışı sunuluyor? Bu anlatı bilgilerini bana kim aktarıyor? Bir filmin anlatımını analiz etmek için sormanız gereken sorular bunlardır.

Ayrıca bu anlatım türleri izleyicide belirli bir tepki üretir. Kısıtlanmış anlatımda, izleyici yalnızca bir karakterin bildiği kadarını bilir ve bu bir gizem yaratır. Her şeyi bilen anlatımda, izleyici karakterlerden fazlasını bilir ve bu da bir gerilim yaratır.

François Truffaut'nun ünlü röportajında[13] Hitchcock, farklı izleyici tepkilerin güzel bir örnekle açıklar: Masanın altına bir çantanın içinde bomba yerleştirilmesi örneğini verir. Bu durumu izleyici biliyorsa ama karakterler bilmiyorsa, bu karakterlere göre her şeyi bilen konumunda olan izleyici bombanın patlamasını veya fark edilmesini endişe içinde beklerken gerginlik hissedecektir. Ama izleyiciye karakterlerin bildiğinden fazlasını bilme ayrıcalığı tanınmazsa, karakterler gibi izleyici de bunun şokunu yaşayacaktır. Bu ikinci örnekte, kısıtlanmış anlatım söz konusu olacaktır.

Her şeyi bilen anlatımda, izleyici her şeyi görebildiği fantezisini düşünebilir; anlatıdaki önemli her şeyi bildiğini düşleyebilir. Filmdeki belirli anlarda, kamera bir karakterden uzaklaşır ve başka bir karakteri takip etmeye başlar. Bu, izleyicinin anlatı hakkında bu karakterlerin her birinden daha fazla şey bileceği anlamına gelir. Bunun sonucunda gerilim ortaya çıkar, çünkü izleyicinin kendisinin zaten bildiği, ama karakterin henüz bilmediği belirli bir şeye nasıl tepki vereceği konuşundaki beklentileri ön plana çıkar.

Kısıtlanmış anlatım, izleyiciyi anlatıya farklı bir yoldan dahil eder. Kamera genellikle bir tek karaktere bağlı olduğundan, yalnızca o karakterin bildiği kadarını biliriz. Bu da bir gizem yaratır, çünkü takip ettiğimiz karakter gibi bizler de bir sonraki gelişmeyi bilemeyiz. Dedektif filmlerinde, kamera genellikle bir suçu aydınlatmaya çalışan

13 François Truffaut, *Hitchcock*, Simon and Schuster, 1967, 52.

dedektifin anlatı dünyasındaki hareketlerini takip eder. Suçu ortaya çıkaran nedenler, kısıtlanmış anlatımda karakter tarafından da, izleyici tarafından da bilinmezdir.

Kısıtlanmış Anlatım → Kamera, anlatıyı yalnızca bir karakterin bakışıyla filtreler.

Her şeyi bilen anlatım → Kamera, bir karakterden diğerine sıçrar.

Her şeyi bilen anlatım → Kamera, anlatıyı karakterlerin bakışıyla değil, yönetmenin bakışıyla sunar.

Kısıtlanmış anlatımın, Howard Hawks'ın 1946 yapımı *Birleşen Kalpler* filmini ve Martin Scorsese'nin 1976 yapımı *Taksi Şoförü* filmini nasıl yapılandırdığını, *Gizli Teşkilat* filminin kısıtlanmış ve her şeyi bilen anlatımı nasıl harmanladığını ve son olarak her şeyi bilen anlatımın Douglas Sirk'in *Mukaddes Azap* (1955) melodramında nasıl hâkim olduğunu inceleyelim.

Birleşen Kalpler filmindeki kısıtlanmış anlatım

Birleşen Kalpler[14] filminde, General Sternwood küçük kızı Carmen'e şantaj yapan Geiger adında bir adamı takip etmesi için Marlowe'u (Humphrey Bogart) tutar. Marlowe, Geiger'ı evine kadar takip eder ama dışarıda kalır. O arabasının içinde beklerken, başka bir araba yanaşır ve sürücü, Geiger'ın evine girer. Marlowe, arabaya bakar ve Carmen'e ait olduğunu fark eder. Sonrasında kayda değer bir şey olmadığı için dinlenmeye koyulur. Ama birdenbire Geiger'ın evinden bir çığlık işitir ve parlayan bir ışık görür. Geiger'ın evine yaklaşırken, silah sesleri ve ayak sesleri işitir. Evin arka kapısından birinin çıktığını fark eder ve iki arabanın hızla uzaklaştığını

14 Filmler, Türkiye'de vizyona girdikleri isimle anılmıştır. (Ed N.)

görür. Marlowe, eve girer ve Geiger'ın yerdeki cesedini bulur. Carmen kendinde değildir. Boş bir kamera ve şifreli yazılmış bir kitap bulur. Carmen'i eve götürür...

Birleşen Kalpler filminde anlatım bakımından önemli olan nokta, kısıtlanmış anlatıma sıkı sıkıya bağlı kalmasıdır; yani kamera sürekli Marlowe'a bağlıdır ve izleyici yalnızca Marlowe'un gözünden anlatıda olup bitenleri bilebilir. Örneğin, Geiger'ın evinin dışında beklerken, Marlowe bir arabanın yaklaştığı görür. Görülmemek için gizlenir. İlginç bir biçimde, kamera da bir arabanının gelişini ve bir siluetin arabadan çıkıp Gieger'ın evine girdiğini gösterir. Ama figür, gölgede kalır. Yani, arabanın dışında duran kamera, arabanın içinde gizlenen Marlowe'un görüş açısını doğrudan taklit etmese de, izleyiciye de ayrıcalık tanımaz. İzleyici de tıpkı Marlowe gibi, arabadan kimin çıktığını bilmez. Marlowe arabanın yanma gittiği zaman, izleyici onunla birlikte arabanın Carmen'e ait olduğunu öğrenir.

İzleyici, Marlowe'la aynı anda çığlığı duyar ve parlayan ışığı görür. Hem biz hem de Marlowe, çığlığın Carmen'e ait olabileceğini tahmin etsek de, kimin çığlık attığını ve parlayan ışığın neyi temsil ettiğini bilmeyiz. Marlowe, Gieger'ın evine yaklaşırken, arka kapıdan birinin çıktığını duyar. Kim olduğunu görmez, biz de görmeyiz. Ancak, evden çıkan bir kişinin adımlarını gösteren bir çekimi seyrederiz. Bu, işitsel görüş açısıyla yapılmış bir çekimdir. Figürün tamamını göstermek, yönetmen için gayet kolay olabilirdi (daha sonra, onun Sternwood'un şoförü Owen Taylor olduğunu, şantajcı Joe Brody'nin ikinci bir arabayla onu takip ettiğini öğreniriz). Ancak film, Owen Taylor (ve Joe Brody) kişilerinin kimliğini açığa çıkarmış olsaydı, bu filmin kısıtlanmış anlatıma bağlılığını zedelemiş olurdu.

Gieger'in evinin içinde, Marlowe nelerin olup bittiğini anlamaya çalışır. İzleyici de onu yakından takip eder ve Marlowe ile aynı anda nelerin olup bittiğini anlar. *Birleşen Kalpler* filminden bir kesit üzerine yapılan bu çözümleme, filmin kısıtlanmış anlatıma sıkı sıkıya bağlı kalmasının bir örneğini sunar.

Taksi Şoförü filminde kısıtlanmış anlatım

Taksi Şoförü, Travis Bickle'nin (Robert de Niro) öyküsünü anlatır. Eski bir deniz piyadesi olan Travis, geceleri uyuyamamaktadır ve geceleri taksi şoförü olarak iş bulur. Charles Pallatine'in başkanlık kampanya ofisinde çalışan Betsy (Cybill Shepherd) ile flört etmeye başlar. Ama Travis'in Betsy'yi bir porno filme götürmesinin ardından çift ayrılır. Travis, birçok nedenden kaynaklanan paranoyası ağırlaştıkça, bir sürü silah alır. Genç bir fahişe, Iris (Jodie Foster) ile tanışır ve hayattaki misyonunun onu kurtarmak olduğuna karar verir. Travis, ilk başta Charles Pallantine'e suikast düzenlemeye karar verir, ama çabası boşa çıkar. Filmin doruk noktası, Travis'in kadın tüccarı Matthew'u (Harvey Keitel) beraberindeki bir sürü adamla birlikte öldürmesidir. Travis de bu çatışma sırasında yaralanır. Travis kendini vurmaya çalışır, ama kurşunları tükenir. Filmin sonu, medyanın Travis'e bir kahraman gibi davrandığını gösterir. Iris'in hayatını kurtarmıştır ve ailesinin yanına dönmesini sağlamıştır. Son sahnede Travis, Betsy'yi taksisine bindirir ama birbirleriyle iletişim kuramazlar. Travis, Betsy'yi gideceği yere götürür ve tek başına yoluna devam eder.

Anlatımı çözümlemeye başlamadan önce, *Taksi Şoförü* filminin anlatı yapısı hakkında değinmemiz gereken birkaç nokta var. Anlatı, Travis'in hayatının anlamını bulma çabaları üzerine kuruludur. Bu çaba, onu kısa bir süreliğine Betsy'ye yönlendirir, ama ilişkileri sona erdiğinde, Travis kendini hızla paranoya ve New York şehrinin yeraltı dünyasının içinde bulur. (Başlangıçtaki dengeden dengesizliğe geçiş belirgin değildir, aşama aşama gerçekleşir.) Silahlı çatışma, anlatının dengesizlik sürecine şiddetli bir biçimde son verir ve Iris'in dönüşümüyle birlikte yeni bir denge ortaya çıkar. Ne var ki Travis, paranoya ve New York'un yeraltı dünyasına yaptığı yolculuğun sonucunda dönüşmez. İnsanlarla iletişim kuramayan, aynı uykusuzluk hastası olarak kalır.

Taksi Şoförü filmi, neredeyse tamamen kısıtlanmış anlatıma dayanır. Bu, anlatı bilgilerinin akışının bir tek karakterin gözünden sunulması anlamına gelir. Travis Bickle, filmin ana karakteri olarak, anlatı bilgilerinin izleyiciye akışını belirleyen anlatı aracısı olur.

Kameranın Travis'e neredeyse obsesif bir biçimde bağlı kalması, izleyiciye anlatı dünyası hakkında çok sınırlı bir perspektif sunar. Kameranın Travis'e bağlanması, yazıların aktığı sırada gösterilen New York şehrinin üç çekiminde net bir biçimde karşımıza çıkan. New York şehrini bir arabanın ön camından görürüz ve dışanya doğru bakan iki gözün (muhtemelen Travis'in gözlerinin) iki yakın çekimi bunu çerçeveler.

Ayrıca, Travis'in belirleyici karakter olarak konumlandırılması, filmin ilk üç sahnesinde pekiştirilir. Birinci sahne, üzerinde GÜVENİLİR TAKSİ HİZMETİ yazan cam bir ofis kapısının çekimiyle başlar. Masanın arkasında oturan bir adam görürüz. Bu çekimin hemen ardından, sağ taraftan bir adam girer ve sırtı kameraya dönük olsa da fiziksel olarak çerçeveyi belirler. Sırtında "Bickle T" yazılıdır. Kapıdan içeri girerken, kamera onunla birlikte hareket eder. Bir başka deyişle, kamera kendini Travis'in hareketine bağlar, Daha sonra, Travis'in yüzüne odaklanır. Böylece sırtta yazan isim ile yüz, aynı çekimden birbirine bağlanmış olur. Bu açılış çekimi, "Bickle" ve "güvenilir" sözcüklerini de birbirine bağlar. Travis'in ne kadar tutarsız ve dengesiz olduğunu fark ettiğimizde, bu ironik bir yorumdur.

Bu açılış sahnesinde, kamera sanki birinin (herhangi birinin) yaklaşıp kapıyı açmasını "bekliyormuş" gibidir. O kapıdan giden kişi, filmin ana karakteri olacaktır. Bu ana karakter gösterme süreci, birçok anlatı filminin açılışında ortaktır, ama sıradan görünen bu süreç, Hitchcock tarafından bir sanata dönüştürülmüştür. Örneğin, *Gizli Teşkilat* filminin açılışında, kamera yoğun bir iş çıkışı saatinde kalabalığı taradıktan sonra Roger Thornhill'e odaklanır. *Sapık* filminin açılışında ise kamera Phoenix siluetini gezdikten sonra, aşama aşama bir otele doğru yönelir. Rastgele seçilmiş gibi görünen bir otel odası penceresinden içeri süzülür ve ana karakteri olarak Marion Crane'i bulur.

Taksi Şoförü filmine dönelim. İlk üç sahne, yoğunlaştırılmış serime dayalıdır; filmin ana karakterinin geçmiş bilgilerini özet halde sunar. Masanın arkasındaki adam, Travis ile iş görüşmesi yapar. Yönelttiği sorular sayesinde, izleyici Travis'in geceleri taksi şoförü olarak çalışmak istemesinin nedenini, deniz kuvvetlerinden ayrıldığını, yaşını, eğitimsiz olduğunu vs. öğrenir.

Bu sahnedeki son üç çekim, Travis'in ofisten çıkmasını, taksi durağından geçmesini ve caddeye çıkmasını gösterir. Bu çekimlerden hiçbiri, Travis hakkında ek anlatı bilgileri sağlamaz; bunların amacı atmosfer yaratmak ve filmin gelişeceği sahneyi oluşturmaktır. Dahası, bu Scorsese'ye film tarzıyla denemeler yapma fırsatı sunar. Travis, ofisin dışına yürürken, taksilere doğru bakar ve sağ taraftan görüntünün dışına çıkar. Kamera sola doğru kayarak garajı gösterir ve garajın girişinde durur. Tam o anda Travis bu defa sol taraftan tekrar görüntüye girer. Bir başka deyişle, kameranın arkasına yürümüştür.

Kameranın arkasındaki uzamın bu şekilde kullanılması, alışılagelmiş bir pratik değildir, çünkü Birinci Bölümde gördüğümüz gibi, anlatı filmleri Rönesans resminin uzamını ve on dokuzuncu yüzyıl tiyatrosunun ön sahne uzamını taklit etmeye çalışır. Devamlılık kurgusunun kuralları, sinemadaki izleyiciyi, tiyatrodaki izleyiciye benzer bir biçimde konumlandırmayı amaçlar; yani görünmez dördüncü duvar tarafında.

Ancak, Scorsese bu çekimde Travis'in izleyicilerin bulunduğu hayali uzamı kısaca işgal etmesine izin vererek bu kuralı çiğner. Ernst Lubitsch ve Carl Dreyer'ın filmlerinde de görülen bu stilistik numara, Travis'in çalıştığı ilk gecenin ardından taksiyle garaja döndüğü sahnede tekrarlanır. Taksi kameranın önünden değil, arkasından geçer. Bu da, tiyatronun ön sahne uzamına ve Rönesans resminin uzamına göre olağandışıdır.

Taksi Şoförü'nün ikinci sahnesi, Travis'i evinde gösterir. Tek bir çekimden oluşan sahne, Travis'in evini göstermek için kameranın yavaşça kaydırılmasından ibarettir (yani serim söz konusudur). Ayrıca, bu çekime eşlik eden Travis'in dış sesi, rolünü bir ana karakter olarak güçlendirmeye hizmet eder. Birazdan daha ayrıntılı bir biçimde göreceğimiz gibi, bu çekim filmin sondan bir önceki sahnesinde tekrarlanır. Kamera bu defa Travis'in evinin duvarında yavaşça kayar ve onu kahraman olarak tanımlayan gazete haberlerini ve Iris'in ailesinden aldığı teşekkür mektubunu gösterir. Travis'in ikinci sahnedeki dış sesinin yerini, bu defa Iris'in babasının sesi alır. Scorsese'nin *Komediler Kralı* (The King of Comedy) filmindeki Rupert Pupkin gibi, Travis de tartışmalı yollardan itibar kazanmıştır.

Üçüncü sahne, filmin iç normlarından birini yeniden oluşturur; Travis'in taksisindeki perspektifinden New York şehrinin gece manzaraları. Bu çekimler de tıpkı birinci sahnedeki son üç çekim gibi, anlatının geçeceği sahneyi belirlemeye hizmet eder ve Travis'in ekranda gördüklerimiz hakkındaki negatif düşüncelerini sunan dış sesle bir anlam kazanır. Bu, Travis'in çelişkili karakterini tanımlamaya da yardımcı olur. Çelişkilidir, çünkü bir yandan New York sokaklarındaki yoksul hayat onu büyülemektedir, diğer yandan buna sövmektedir.

Travis'in taksisinin ön camı, kamera hareketlerinin ve yerleşiminin kullanımı ve Travis'in dış sesi, anlatımın kısıtlanmış bir biçimde yapıldığını vurgular. Bazı sahnelerin Travis'e odaklı olmadığı ileri sürülebilir (bir başka deyişle, film yalnızca her şeyi bilen anlatımın geçerli olduğu anlardan ibaret değildir). Bu okumayı destekleyebilecek ilk sahne, Charles Pallantine'in kampanya ofisinde, Betsy'nin çalışma arkadaşı Tom'la yaptığı konuşmadır. Ancak çekim yakınlaşmaya başladıkça, Betsy taksinin içinde duran Travis'in onlara doğru baktığını fark eder. Bu sahneyi geriye dönük bir şekilde, Travis'e odaklı bir sahne olarak okuruz. Travis, Tom ve Betsy'nin ne konuştuğunu duymuyor olabilir, ama sahne yine de onun görsel deneyimini temel alır.

Taksi Şoförü'ndeki bir diğer sahneyi, Travis'in farkındalığının dışında olarak tanımlamak daha meşru olabilir: Matthew'un evindeki sahnede, Iris'i ona âşık olduğunu ikna etmeye çalışır. Ancak bu sahne, Travis'in evin dışında taksisinde oturup dışarıya bakmasıyla başlar. Burada, Travis'in evde olacakların pekâlâ farkında olduğu ima edilir.

Kısıtlanmış anlatım açısından değerlendirmemiz gereken bir başka çekim, filmin sondan bir önceki sahnesidir. Daha önce sözünü ettiğimiz gibi, kamera Travis'in evinin duvarında yavaşça kayar ve gazete kupürleri ile Iris'in ailesinden gelen mektubu gösterir. Travis evinde değildir, yani kameranın hareketleri o anda onun farkındalığıyla belirlenmez. Çekim, Travis'e odaklanmaz, ama izleyiciye Travis'in bilmediği bir bilgi de sunmaz. Bunun yerine, izleyiciye çatışmanın ardından Travis'in başına ne geldiğini haber veren (bir ölçüde de şaşırtan) yeni bir serim sahnesi işlevi görür. Film, çatışmayla birlikte doruk noktasına ulaşmıştır ve yeni bir denge kurulmuştur.

Ancak, çatışma sırasında, bir adamın Iris'in odasından çıktığının görünmesi gibi, her şeyi bilen anlatımın geçerli olduğu birkaç saniye vardır. İzleyici, adamın odadan çıkmasını ve Travis'i sırtından vurmasını görür. Dahası, çatışma sona erdikten sonra, kamera kan gölüne dönen sahnede yavaşça kayar. Bu birkaç çekim dışında, *Taksi Şoförü*'nün geri kalanının kısıtlanmış anlatıma göre yapılandırıldığını söylemek mümkündür.

Taksi Şoförü filminin bu çözümlemesinin de gösterdiği gibi, herhangi bir filmin kısıtlanmış anlatıma sıkı sıkıya bağlı kalması, yani kendini sadece ve sadece ana karakterin deneyimleriyle sınırlaması çok zordur. Yine de *Göldeki Kadın* (Lady in the Lake, Robert Montgomery, 1946) filminde, neredeyse bütün anlatı dedektifin görüş açısına göre yapılandırılır.

Edward Branigan, bunun film üzerindeki etkilerini şu şekilde açıklamıştır:

> *Göldeki Kadın*, 103 dakikanın büyük bir bölümünde, dedektif Phillip Marlowe'un (Robert Montgomery) gözünden ayrıntılı bir görüş açısı çekimiyle filme alınmıştır. Karakterler, Marlowe ile konuşurken doğrudan kameraya bakar. Çeşitli sahnelerde, Marlowe'un kollarını ve ayaklarını çerçevenin kenarlarında görürüz; gölgesini, sigarasının dumanını ve aynadaki yansımasını görürüz; konuşurken telefon alıcısının yakın çekimini görürüz, öpüşmek için uzanan dudakları görürüz, bir darbe indirmek için yaklaşan yumrukları görürüz. Marlow yürürken kamera onunla birlikte hareket eder, o darbe yediğinde kamera da sarsılır, onun gözleri bulanık görmeye başladığında kamera da odağını kaybeder, öpüşürken veya yumruk yediğinde gözlerini kapattığında kamera da kararır.[15]

Bu çekimler, yalnızca Marlowe'un bir masanın başına geçtiği ve gösterilen olaylar hakkında doğrudan kameraya konuştuğu çekimler tarafından kesintiye uğratılır. Genel efekt, yapaylık ve klostrofobidir.

15 Edward Branigan, *Narrative Comprehension and Film*, 142.

Gizli Teşkilat filminde kısıtlanmış ve her şeyi bilen anlatım

Gizli Teşkilat filminin, izleyicinin anlatıya katılmasını sağlamak için stratejik noktalarında her şeyi bilen anlatımı nasıl kullandığını göreceğiz. Filmdeki spesifik anlarda, kamera kendini ana karakterden –Roger Thornhill– soyutlar ve izleyiciye, Thornhill'in sahip olmadığı ek bilgileri sunar.

Anlatım her zaman her şeyi bilen anlatım tarzında değildir; anlatının sadece belirli anlarında bu yapılır. *Gizli Teşkilat*'ta her şeyi bilen anlatımın geçerli olduğu birçok önemli an vardır. (Her şeyi bilen anlatımın, Thornhill'in farkındalığının dışında uzandığını hatırlayın; bu bazen bir tek çekim, bazen de bütün bir sahnedir).

- Her şeyi bilen anlatımın geçerli olduğu ilk an. Plaza Oteli'nde Thornhill'in oteldeki görevlinin dikkatini çektiği andır. Kamera birdenbire ve dramatik bir biçimde Thornhill'den ve birlikte içki içtiği gruptan ayrılıp iki casusu gösterir. İzleyici, otel görevlisinin Thornhill'e yaklaştığını casusların görüş açısından görür. Casuslar, Thornhill'in Kaplan olduğunu zanneder.
- İkinci an, Thornhill'in annesi ve polisle birlikte kaçırılma öyküsünü doğrulamak için alıkonulduğunu söylediği eve gittiği andır. Bu grup evden uzaklaşırken, kamera arkada kalır ve sola doğru kayarak bir bahçıvanı gösterir; bahçıvan, aslında Thornhill'i kaçıran casuslardan biridir.
- Üçüncü an, kameranın BM binasının lobisinde Thornhill'den uzaklaşıp aynı casusu gösterdiği andır.
- Bu örnekler, kısıtlanmış anlatıma göre yapılandırılmış sahnelere yerleştirilen tekli çekimlere işaret eder. Ama her şeyi bilen anlatımın dördüncü örneği, CIA profesörünün kendi meslektaşlarına Kaplan'in var olmayan sahte bir ajan olduğunu açıkladığı bütün bir sahnedir; aslında bu sahnede Kaplan'ın kim olduğunu dolaylı olarak izleyiciye açıklamış olur. Bu sahne, Thornhill'in BM binasından kaçtığı ve Merkez İstasyon'a ulaş-

tığı çekimler arasındadır. Bir başka deyişle, sahne Thornhill'in kaçışının arasına girer; zira tren istasyonundaki sahnenin doğrudan BM binasından kaçışının ardından gerçekleştiğini kolayca tahmin edebiliriz.

- Her şeyi bilen anlatımın beşinci önemli anı, tren istasyonundaki veznedarın Thornhill'in haberlerdeki bir fotoğrafını görmesi ve polisi aramasıdır. Ama bu sahnede, Thornhill'in izleyicinin gördüğü şey hakkında ek bilgileri tahmin ettiğini düşünebiliriz, çünkü veznedar dönmeden önce yüzünü pencereden çevirir.
- Bir sonraki an, trende Thornhill'in Eve ile karşılaştığı andır. Eve'in kompartımanında, görevli yatağı hazırlamaya geldiğinde Thornhill'in tuvalete saklandığını görürüz. Kamera orada onunla kalır ama daha sonra Vandamm'a bir mesaj taşıyan görevliyi görürüz. Burada, her şeyi bilen anlatım söz konusudur, çünkü kamera izleyiciye ek bilgi sunmak, yani Eve'in Vandamm ile çalıştığını açıklamak için Thornhill'den ayrılır. Ama anlatım, tamamen her şeyi bilen anlatım değildir, filmin bu sahnesinde Eve'in gerçek kimliği (CIA ajanı olduğu) ortaya çıkmaz.

Her şeyi bilen anlatımın geçerli olduğu başka anlar da vardır: Eve, Chicago tren istasyonunda Vandamm'ın sağ kolu olan Leonard'ı telefonla aradığında, Thornhill tıraş olmaktadır; profesörün müzayede salonunda olduğu iki çekim vardır ve son olarak, Eve ve Vandamm'ın filmin sonlarına doğru uçağa doğru yürüdüğü çekimlerde, Thornhill evin içindedir.

Bunlar, her şeyi bilen anlatımın belirleyici olduğu önemli anlardır. Bunların temel amacı, bir gerilim yaratmaktır; izleyici Thornhill'den daha fazlasını bildiği için bir gerilim oluşur ve Thornhill'in bizim bildiğimiz koşula nasıl tepki vereceğini merak ederiz.

Mukaddes Azap filmindeki her şeyi bilen anlatım

Kısıtlanmış anlatımın aksine, esas olarak her şeyi bilen anlatıma dayanan bir filmde, izleyiciye anlatı bilgilerinin geniş bir yelpazesi sunulur. Bu filmlerde, anlatım bir karakterden diğerine geçişler yapılarak

gerçekleştirilir ve anlatı bilgileri, izleyiciye birçok kaynaktan aktarılır. Bu anlatım türü, izleyici ve karakterler arasında bilgi farkı yaratmak için melodramlarda ve televizyon dizilerinde sıkça kullanılır.

Gizli Teşkilat'taki her şeyi bilen anlatım anlarında olduğu gibi, melodram izleyicisine bir tek karakterin bilebileceğinden daha fazla bilgi sunulur. Ancak, melodramların aksine, *Gizli Teşkilat* her şeyi bilen anlatımın sistematik kullanımına dayanmaz. Melodramda ve televizyon dizilerinde, her şeyi bilen anlatımın sistematik bir biçimde kullanılmasının amacı, karakterlerin izleyici tarafından zaten bilinen şeyleri öğrendiği dramatik sahneler yaratmaktır.

Her şeyi bilen anlatımın melodramlarda sistematik bir biçimde nasıl kullanıldığını örneklendirmek için, Douglas Sirk'in *Mukaddes Azap* filmini çözümleyeceğim. Birçok melodramda olduğu gibi *Mukaddes Azap*, birden çok karakterin öyküsünü anlatır. Film, bir gölde sürat teknesini deneyen zengin playboy Bob Merrick (Rock Hudson) ile başlar. Merrick, tekneyle kaza yapar ve komşusunun solunum cihazının yardımıyla hayata döndürülür. Ancak solunum cihazı Merrick için kullanılırken, sahibi Dr. Wayne Phillips kalp krizi geçirir ve ölür. Merrick, merhum Dr. Phillips tarafından işletilen hastaneye kaldırılır, ama hastaneden çıkar ve yürüyerek evine dönmeye çalışır. Merhum Dr. Phillips'in dul eşi Helen (Jane Wyman) onu arabasına alır. İlk başta birbirlerini tanımazlar. Ama Merrick çok geçmeden Helen'in kim olduğunu keşfeder ve bir süre sonra da kendinden geçer. Helen Merrick'i hastaneye geri götürdüğünde onun kim olduğunu öğrenir. Filmin geri kalanı, Merrick ve Helen Phillips arasındaki ilişkiyi ve geçirdikleri dönüşümleri anlatır. Helen ilk başta dolaylı olarak kocasının ölümüne sebebiyet verdiği için Merrick'ten nefret eder, ama Merrick ona âşık olur. Merrick'in aşkını ifade etmeye çalıştığı sahnede, Helen'e araba çarpar ve kadın kör olur (unutmayın, bu bir melodram!). Doktor, ona bir daha asla göremeyeceğini söyler. Helen, Avrupa'ya yaptığı seyahatte, en iyi arkadaşı Joyce'un yardımıyla izini kaybettirmeye karar verir. Bu arada, eski bir tıp öğrencisi olan Merrick, playboy yaşam tarzını bırakır ve tıp fakültesine döner. Sonunda kendi hastanesini kurar. Joyce, Merrick'e telefon ederek,

Helen'in New Mexico'da yaşadığını ve çok hasta olduğunu haber verir. Merrick, Helen'i ziyaret eder ve gözlerini ameliyat eder. Helen uyandığında, görmeye başlar ve birbirlerine kavuşurlar.

Her şeyi bilen anlatımın, filmin ilk 15 dakikasını nasıl yapılandırdığını inceleyeceğiz. Merrick kazanın ardından hayata döndürüldükten sonra, polis solunum cihazını Dr. Phillips'e geri götürür. Film, Dr. Phillips'in solunum cihazı Merrick için kullanılırken kalp krizi geçirip öldüğünü öğrenen Phillips ailesinin travmasıyla devam eder. Yani film bir öyküden (Merrick'in öyküsünden) bir başka öyküye (Phillips ailesinin öyküsüne) geçer.

Bir sonraki sahne, Merrick'in tedavi gördüğü hastanede geçer. Bu sahnede bir bilgi farkı söz konusudur, çünkü izleyici ve diğer karakterlerin aksine, Merrick henüz Dr. Phillips'in öldüğünü ve onun ölümüne kendisinin sebep olduğunu bilmemektedir. Sahnenin ortasında, Dr. Phillips'in ölümünü öğrenir ve bilgi farkı bir ölçüde azalır. Ama Dr. Phillips'in neden öldüğünü halen bilmemektedir.

Merrick, hastaneden ayrılır ve eve yürümeye başlar. Hastaneden çıkan Helen onu arabasına alır. Bu sahnedeki bilgi farkı, hastanedeki sahneden daha da belirgindir. İlk başta, Helen ve Merrick birbirini tanımaz, ama izleyici her ikisini de tanır. Helen kim olduğunu ve kocasının nasıl öldüğünü anlatır anlatmaz, Merrick'i yakın çekimde görürüz; izleyicinin zaten bildiği olay karşısındaki tepkisini görürüz. Merrick ve izleyici arasındaki bilgi farkı ortadan kalkar; artık anlatı hakkında izleyiciyle aynı bilgilere sahiptir.

Ama Helen arabasına aldığı adamın kimliğini bilmemektedir. Merrick kendinden geçtikten sonra, onu hastaneye geri götürür. Merrick'in kim olduğunu hastanede öğrenir. Helen ve izleyici arasındaki bilgi farkı da sonunda ortadan kalkar.

Hastanedeki ve arabadaki sahneler (ayrıca filmdeki ilerleyen sahnelerin birçoğu) her şeyi bilen anlatımı temel alır. Arabadaki sahne, izleyicinin bu karakterlerin birbirlerinin kimliğini öğrendikten sonra nasıl tepki vereceklerini beklerken dramatik bir gerilim yaratır. Merrick, Helen'in kim olduğunu anladığında bayılır. Daha sonra, Helen hastaneye geri götürdüğü Merrick'in kim olduğunu öğrenince sarsı-

lır. Filmde, Helen kör olduktan sonra, Merrick'in onu başka biriymiş gibi ziyaret ettiği sahnede bilgi farkı tekrar ortaya çıkar. İzleyici elbette ki Merrick'in gerçek kimliğini bilir, ama Helen ilk başta onun kim olduğunu bilmez ve bu da ek dramatik gerilim sahnelerine yol açar.

Ucuz Roman filmindeki anlatı kronolojisi

Anlatı bakımından *Ucuz Roman* filminin ana karakteristiklerinden biri, olayların doğrusal olmayan sıralamasıdır. Olayların sunulduğu sıralamayı radikal bir biçimde değiştirmesi açısından, Stanley Kubrick'in *Son Darbe* (The Killing, 1956) ve daha yakın zamanlardan David Lynch'in *Kayıp Otoban* (Lost Highway, 1997) ve Christopher Nolan'ın *Akıl Defteri* (Memento, 2000) filmlerine benzer.

Genel bakış

Christopher Nolan'ın *Akıl Defteri* filmi, "puzzle film" olarak nitelendirdiğimiz filmlere çok iyi bir örnektir. Anlatım, öyküyü karmaşık bir biçimde, geriye doğru anlattığı için bir bulmaca gibidir. Stefano Ghislotti şunları yazar: "Film geriye doğru gittiği için, izleyicinin sahneleri doğru sıraya yerleştirmesi gerekir. Ama daha önce görülen olayları hatırlarken ve her şeyi tutarlı bir sekans halinde yerleştirirken, olayların akışını takip etmek gerçekten zordur. Bu zorluklar, daha genel bir soruyu gündeme getirir: zaman ve nedenselliğin tersine çevrildiği bir anlatımı anlamak mümkün müdür?"[16]

Aşağıdaki çözümlemede *Ucuz Roman* filmindeki olayların tam bir kronolojisini çıkarmaya çalışacağım.Öncelikle, olaylar filmdeki sıralamaya göre değil, kronolojik olarak şu şekilde sıralanabilir:

1. Komutan Koons (Christopher Walken) genç Butch Coolidge'e altın bir saat verir; saat Butch'ın esir kampında ölen babasın-

16 Warren Buckland (ed.), *Puzzle Films: Complex Storytelling in Contemporary Cinema*, Oxford: Wiley-Blackwell, 2009 içinde Stefano Ghislotti, 88.

dan bir hatıradır. Bu sekans, Butch'un hafızasında kodlandığı gibi, filmde gerçekleşen diğer bütün olaylardan yaklaşık 20 yıl önce gerçekleşmiştir.

2. (a) İki kiralık katil olan Vincent Vega (John Travolta) ve Jules Winnfield (Samuel L. Jackson), gangster Marsellus Wallace (Ving Rhames) için bir iş yapmaktadır. Marsellus'u dolandırmaya çalışan dört "iş ortağı"nın evini basar ve patronlarının "emanetini" almak isterler. Ortaklardan ikisi vurularak ölür. (b) Vincent ve Jules, iki ortağı öldürdükten sonra, odaya girip kendilerine ateş açan bir diğer ortakla çatışmaya girer. Onu da öldürürler ve dördüncü ortak Marvin'i yanlarına alıp ayrılırlar.
3. Arabada, Vincent yanlışlıkla Marvin'i de vurur. Vincent ve Jules, hem arabayı hem de üstlerini başlarını temizlemek zorunda kalır.
4. (a) Restoranda, Honey Bunny (Amanda Plummer) ve Pumpkin (Tim Roth) eski soygunları hakkında konuşurlar. Oturdukları restoranı soymaya karar verirler. (b) Vincent ve Jules, soygun başlamadan önce restorana girer ve Jules işi bırakmak istediğini söyler. Honey Bunny ve Pumpkin restoranı soyarken, onlarla Vincent ve Jules arasında mesafe vardır. Vincent ve Jules, Honey Bunny ve Pumpkin'i restorandan çıkmaya ikna eder. Daha sonra, Vincent ve Jules, yanlarındaki "emanet" ile birlikte restorandan çıkarlar.
5. Boksör Butch Coolidge (Bruce Willis) Marsellus'un barında Marsellus ile konuşurken görülür. Marsellus boks maçında bilerek yenilmesi için Butch'a para verir. Vincent ve Jules, patronlarının "emaneti" ile bara girer. Vincent uyuşturucu satın alır ve Marsellus, ondan eşi Mia'yı (Uma Thurman) akşam yemeğine çıkarmasını ister. Mia, Vincent'ın uyuşturucusunu kullanır ve fenalaşır. Vincent onu hayata döndürmeyi başarır.
6. Butch soyunma odasında babasının saatini düşünür (birinci sahne). Bilerek yenilmemeye karar verir ve kazandıktan sonra şehirden kaçar. Ancak saatini almak için ertesi gün evine dönmesi gerekir. Vincent içeride beklemektedir ama Butch onu öldürür. Butch daha sonra Marsellus'a rastlar. Bir kovalamaca-

nın ardından, her ikisi de iki sapkın homoseksüel tarafından tuzağa düşürülür. Butch kaçmayı başarır, Marsellus'u serbest bırakır ve böylece ödeşmiş olurlar.

Bu olaylar, filmde şu şekilde sıralanır:

4. (a) Jenerikten önceki sekans; Honey Bunny ve Pumpkin eski soygunları hakkında konuşur; sahne her ikisinin de restoranı soymak için silahlarını çekmesiyle son bulur; jenerik sekansı.
2. (a) Vincent ve Jules, Marsellus'un emanetini almak için yola çıkar.
5. Butch ve Marsellus; Vincent ve Jules girer.
1. Butch babasının saatini alır.
6. Butch boks maçını kazanır, Vincent'ı öldürür ve Marsellus ile karşılaşır.
2. (b) 2. segmentin sonu, Vincent ve Jules'un emaneti alışı.
3. Vincent, Marvin'i öldürür.
4. (b) Vincent ve Jules, Honey Bunny ve Bumpkin tarafından soyulan restorandadır.

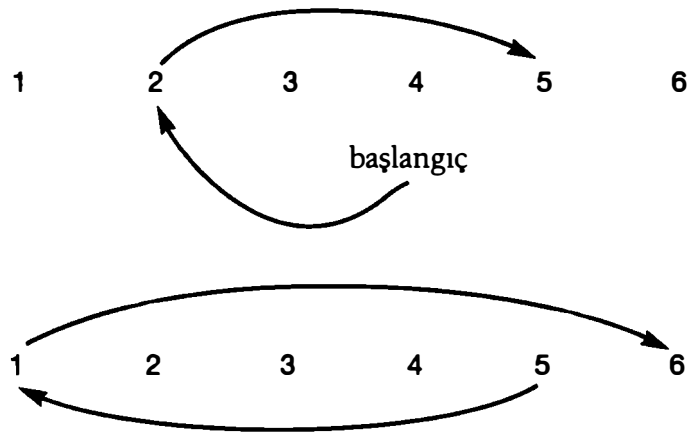
Jenerik öncesi sekans ile 2 (a) arasındaki nedensel ilişki, filmin sonuna kadar açıklanmadan kalır. Dahası izleyici filmin jenerik öncesi sekanstan 2 (a) sekansına zamanda geriye doğru aktığını anlamaz. Çünkü jenerik öncesi sekansta, Vincent ve Jules yanlarındaki emanetle restorandadır, ama filmin sonuna dek onları restoranda görmeyiz.

Görünüşe göre 2 (a) ve 5 arasında önemli bir eksiltme yoktur. Vincent ve Jules'un, doğrudan doğruya evden çıkıp restorana gelmediklerini gösteren tek işaret, kıyafetlerinin değişikliğidir. Bu açıklanmaz, ama önemli de görünmez. 5. segment, Marsellus ile konuşan Butch ile başlar; 1. segment ve 6. segment de Butch ile başlar. 1. segment Butch'un geçmişe ilişkin bir anısıdır ve bunu Marsellus'un bilerek yenilmesi için para verdiği boks maçına hazırlanırken (yani 6. segmentin başında) hatırlar. Butch'un bodrumdan kaçışından sonra, bunun filmin kronolojisinde gerçekleşen son eylem olduğu açık değildir.

Film, Vincent ve Jules'un patronlarının emanetini aldığı eve geri döndüğünde, geçiş çok belirgindir; çünkü bir önceki segmentte Butch'ın Vincent'ı öldürdüğünü görürüz ve evdeki olayların çözüme kavuşturulduğunu düşünürüz. Ama Vincent ve Jules'un emaneti alıp Marsellus'a getirirken izlediği yolun dosdoğru olmadığını fark ederiz. Aradaki olaylar, hem kıyafetlerini değiştirmelerini açıklar, hem de Honey Bunny ve Pumpkin'in öyküsünü, Vincent ve Jules'un öyküsüne bağlar. Böylece jenerik öncesi sekans, filmin neden-sonuç mantığında yerli yerine oturtulur. Ayrıca jenerik öncesi sekansın ve Vincent ile Jules'un restoranda birbirleriyle konuştuğu sekansın, filmde farklı zamanlarda gösterilse de aslında aynı anda gerçekleştiğini fark ederiz.

Dahası filmin izlediği doğrusal olmayan çizginin sistematik bir yapısı vardır. Film, 4. segmentteki olaylarla başlar; sonra 2. segmente geri döner; 5. segmente sıçrar; 1. segmente geri döner ve 6. segmentteki son olaylara sıçrar. Son olarak, 2. segmentteki olaylara geri döner, orada yarıda bıraktığı yerden devam eder ve kronolojik olarak başladığı yer olan 4. segmente ilerler.

Filmin kronolojisi, 4. segmentte (ortada) gerçekleşen olaylarla başlar ve son bulur. Daha sonra geri döner ve ileri sıçrar; gittikçe daha geniş yaylar çizer ve sonunda 2. segmente döner ve başladığı olaylara doğru ilerler. Filmin gittikçe daha geniş yaylar çizerek geriye dönmesi ve ileri sıçraması, aşağıdaki şekilde gösterilebilir:



Bu iki şekilde de görebileceğiniz gibi, bir segment ile diğeri arasındaki hareket eşit değildir, ikinci şekildeki hareket daha geniştir. 2. segmentten 5. segmente geçildikten sonra, film 2. segmentteki olaylara döner ve daha sonra 5. segmentten sonraki olaylara (1 ve 6) ilerler. 6. segmentten tekrar 2. segmente döner ve başladığı yerde (4. segmentte) son bulur.

Ucuz Roman filminin kronolojisi uç bir örnek olsa da, karmaşıklığı çok popüler olmasını engellememiştir. Ama *Ucuz Roman* filminden nasıl bir anlam çıkarırsak çıkaralım, rastgele bir biçimde değil, belirli bir motife göre yapılandırıldığını gösterebildiğimi umuyorum. Filmin kronolojisine ve neden-sonuç mantığına odaklanarak, filmlerin neden-sonuç mantığını kronolojik bir sırada göstermek zorunda olmadığını anlamaya başlayabiliriz. *Sapık* filmine geri dönecek olursak, Marion'un herhangi bir serim veya neden sunulmadan önce 40 bin doları çalması da kusursuz bir biçimde mantıksal olabilirdi.

Mulholland Çıkmazı filmindeki anlatı ve anlatım

Bu bölümde anlatı ve anlatım hakkında öğrendiklerimizi, bunların sınırlarında –ve ötesinde– dolaşan karmaşık ve gizemli bir film olan David Lynch'in *Mulholland Çıkmazı*'na (2001) uygulayalım. Bu film, gösterime girer girmez başarılı olmuştur. Lynch, Cannes Film Festivali'nde En İyi Yönetmen kategorisinde ödül almış ve En İyi Yönetmen dalında Oscar ödülüne aday olmuştur. Ayrıca dört Film Eleştirmenleri Birliği tarafından En İyi Yönetmen ödülüne layık görülmüştür: Boston, Chicago, Los Angeles ve Toronto. Film, Chicago ve New York Film Eleştirmenleri Birliği'nden En İyi Film ödülünü almıştır ve Fransa'da da en iyi yabancı film dalında Cesar ödülü kazanmıştır. Aşağıda, filmi izlediğinizden yola çıkarak, filmdeki çözmesi zor olan olaylar örgüsünü ve anlatı analizini sunuyorum:

Mulholland Çıkmazı, iki ana bölüme ayrılır: Bir rüya olarak kodlanabilecek ilk bölüm 1 saat 56 dakika, final bölümü ise 25 dakika sürer. Bu iki bölüm, bir dizi kafa karıştırıcı olayla ayrılır. İlk bölümdeki (rüyadaki) önemli olaylar, final bölümünde tekrarlanır. Ama bu

tekrarlar arasında farklılıklar vardır: Farklı karakterler aynı eylemleri tekrarlar ve bu farklı karakterler, aynı oyuncular tarafından oynanır. Dahası, rüya sekansındaki önemli olaylar gizem olarak görülebilir, ama ikinci bölümde bunlar daha gündelik bir biçimde tekrarlanır. Filmin birinci bölümünde önemli ama gizemli olarak görülen bir şey varsa, ondan anlam çıkarmanın bir yolu, ikinci bölümdeki daha gündelik temsiline bakmaktır. İlerleyen satırlarda filmin olay örgüsünü özetlemek ve anlatısını çözümlemek dışında, olayların tekrarını da inceleyeceğiz. Tekrarın, film boyunca mantıksal bir tutarlılık yaratarak, neden-sonuç mantığının yerine geçtiğini göreceğiz. *Mulholland Çıkmazı* gizemli görülebilse de, içsel olarak tutarlı bir mantığa göre yapılandırılmıştır.

En belirgin tekrarlar, iki başrol oyuncusuna odaklanır: Oyuncu Naomi Watts, filmin ilk bölümünde Betty'yi oynarken, ikinci bölümde Diane'i oynar. Oyuncu Laura Harring, filmin ilk bölümünde "siyah saçlı kadını" (daha sonra adının "Rita" olduğunu öğreniriz) oynarken, ikinci bölümde Camilla Rhodes'u oynar. Diğer tekrarlar, aynı eylem, olay veya diyalogların tekerrürüdür, ama farklı bir bağlamdadır. İzleyicinin bunlardan bir anlam çıkarması, anlamlarını çözmesi için tekrarlar arasında bağlantı kurması gerekir. Bir olay, filmde çok daha sonraları tekrar ettiğinde, ilk görünümü anlam kazanır. *Mulholland Çıkmazı*'nı izlerken, başlangıçta anlamsız görünen olaylar, izlemeye devam ettikçe aşama aşama anlam kazanır. Bu nedenle, filmde daha sonra neler olduğuna göre ilk deneyimlerimizi gözden geçirmemiz gerekir.

Film, bir swing dansı yarışmasıyla başlar. Bu dans, anlaşılır bir biçimde filme çekilmez. Dansçıların bir dizi birleştirilmiş görüntüsünden oluşur. Bu görüntülere, Betty'nin ailesi olduğunu varsaydığımız kişilerle bir dizi görüntüsü eklenir. Ayrıca Betty ve ailesinin bu görüntüleri aşırı ışıklı ve bulanıktır. Bunlar, hareketli bir kamerayla filme alınmıştır ve film çok stilize görüntülerle başlar.

Bu açılış sahnesinin önemini ancak daha sonraları anlarız. Çok sonraları Betty, Los Angeles Havalimanı'na ulaştığında, Betty ve ailesinin benzer görüntüleri tekrarlanır. Daha da sonra, filmin ikinci

bölümünde, Diane'in swing yarışmasını kazandığı ve bu sayede Hollywood'a oyuncu olmaya gittiği ortaya konur. İzleyici, sonunda bu açılış çekimlerinin gerisindeki öyküyü ve motivasyonu öğrenir.

Filmin ilk bölümü, Diane'in rüyası, yatmaya giden Diane'in görüş açısı çekimiyle başlar ve "Kovboy"un ona uyanmasını söylediği zaman son bulur. Diane, kendini abartılı bir biçimde genç, saf, sarışın şöhret delisi Betty olarak; ve sevgilisi Camilla Rhodes'u ise Rita adında siyah saçlı, gizemli bir kadın olarak düşler.

Görüş açısı çekim, kısıtlanmış anlatımın özel bir örneğidir; çünkü anlatı, tam olarak bir karakterin görüşüyle filtrelenir. Kırmızı çarşaflı yatağına uzanırken, Diane'in görüşünü paylaşırız ve onun nefes alıp verişini işitiriz. Yatak dışındaki her şey bulanıktır. Ayrıca Betty'nin ve ailesinin bulanık görüntüleri de bu görüş açısı çekimin üzerine eklenir; parlayan ışıklar ve hızlı kamera hareketleri bunlara eşlik eder. Bu araçlar (bulanık çekimler, parlayan ışıklar, hareketli kamera, kısıtlanmış görüş) bir karakterin bilincinin temsili olarak okunabilir. Yani o ana dek gördüklerimiz, karakterin psikolojisi tarafından motive edilmiş olabilir. Açılıştaki swing dansı sahnesinin, görüş açısını paylaştığımız bu kişiye bir biçimde bağlı olduğunu tahmin edebiliriz.

Kamera yastığa yaklaştıkça, ekran kararır; bu görünmeyen karakterin, bilincini kaybettiğini temsil eder. Karanlık dağıldığında, Mulholland Çıkmazı yazan bir yol işareti görürüz. Yol işareti, yanıp sönen ve zaman zaman aşırı pozlama etkisi yaratan ışıklarla birlikte parıldar. Yol işaretinin bu çekiminin ardından, geceleyin farları açık bir Cadillac'ın Mulholland Çıkmazı'na doğru yol aldığını görürüz. Yol işaretinin parıldamasının nedeni, arabanın farlarıdır; parlama efekttir (efekt gerekçelidir). Jenerik yazıları da sanki ışık onların üzerine de vuruyormuş gibi parıldar. Filmin asıl başlangıcı, jenerik sekansı, karanlıktan, karakterin bilincini kaybetmesinden veya uyku ve rüya haline girmesinden "doğar." Lynch, filmini bir karakterin rüya haliyle eşitler.

Cadillac, Mulholland Çıkmazı'nda süzülür gibidir. Siyah saçlı kadın, Cadillac'ın arkasındadır ve yolu zaman zaman onun görüş açısı çekimleriyle paylaşırız. Bu sahne, filmin ikinci bölümünde tekrarla-

nır, ama arka koltukta oturan Diane'dir. Çekimler, esrarengiz bir eko yaratacak biçimde tıpatıp aynı filme alınır.

Cadillac sürücüsü arabayı durdurur. Siyah saçlı kadın, "Ne yapıyorsunuz? Burada durmayacağız" der. Sürücü, ona arabadan dışarı çıkmasını söyler. Yönetmen, bize karakterlerin bildiğinden daha fazlasını sunduğu için bir anlığına her şeyi bilen anlatım geçerli olur: İki araba, Mulholland Çıkmazı'nda yarış yapmaktadır. Arabaların sürücüleri, Cadillac'ın önde olduğunu bilmez ve Cadillac'takiler de onların kendilerine doğru yaklaştığını... Bu iki olayın her ikisini de bilen, yalnızca izleyicidir. Sürücü döner ve siyah saçlı kadına tabancasını doğrultur. Bu beden hareketi (ve siyah saçlı kadının sözleri) filmin ikinci bölümünde tekrarlanır, ama arka koltuktaki Diane'dir ve sürücünün de tabancası yoktur. Siyah saçlı kadına arabadan çıkması emredildiğinde, yarış yapan arabaların farları, kadının yüzüne yansır ve görüntüyü aşırı ışıklandırır. Arabalardan biri Cadillac'a çarpar. Arabaların çarpışmasının ardından, etrafı yavaş yavaş duman kaplar. Ekranı dolduran duman görüntüsü, Silencio kulübünde ve filmin sonunda Diane kendisini vurduğunda tekrarlanır.

Siyah saçlı kadının hayatının tehlikede olması ve araba kazası, filmin anlatısının dengesizliğe iten bir dönüm noktasıdır. Düzeltilmesi gereken bu dengesizlik hakkında bir dizi soru formüle edilebilir: Bu kadın kim? Hayatı neden tehlikede? Hayatını tehdit eden kim? Araba kazasından etkilendi mi? Bu sorular, film ilerledikçe kısmen yanıt bulan, askıda kalan nedenlerdir. Daha sonra, siyah saçlı kadının hafızasını kaybettiğini öğreniriz; bu da soruların yanıt bulmasının önünde engeller yaratır. Yanıt eksikliği ve kısmen çözüme kavuşturulan aksıdaki nedenler, siyah saçlı kadının hafıza kaybıyla gerekçelendirilir.

Bu, aynı zamanda bir başka önemli noktaya, bu bölümde daha önce ana hatlarını çizdiğimiz anlatı unsurlarının yokluğuna da dikkat çeker. En belirgin eksiklik, (en azından filmin başlangıcında) serimdir. İzleyici, serimin büyük bir kısmının ortaya çıkması için iki saatin üzerinde bir süre beklemek zorundadır (Diane'in Camilla ve yönetmen Adam Kesher ile yemeğe çıktığı ve hemen sonrasında, Diane'in Winkies restoranında kiralık katil Joe ile buluştuğu sahne).

Filmin başlangıcına geri dönecek olursak, siyah saçlı kadın araba kazasından sağ kurtulur ve Los Angeles'a doğru yola koyulur. Franklin Caddesi'nde, farlar ve aşırı ışıklı görüntü motifleri tekrarlanır. Siyah saçlı kadın, çalılıkların arasında (Ruth'un evinin dışında) uykuya dalar. Uyuma görüntüsü, filmin ilk bölümünde birçok kez tekrarlanır. Şu noktaya dikkat edin: Diane'in rüyasında, siyah saçlı kadın uyumaktadır.

Bir sonraki sahne, Winkies restoranında geçer. Bu sahne sona erdiğinde, siyah saçlı kadına döneriz ve halen uyuduğunu görürüz. Bu, Winkies restoranındaki sahnenin siyah saçlı kadının rüyası olduğu izlenimini verir. Sahnenin içeriği de rüya görmek üzerinedir. Dan ve Herb, restorandaki bir masanın etrafına oturmuş, rüyalar hakkında konuşmaktadır. Dan, restoranın arkasındaki korkutucu bir adam hakkında gördüğü rüyayı anlatır. Anlatılan rüya, görünüşe göre gerçek çıkar, çünkü adamın duvarın arkasında olduğu gösterilir. Görünüşü, Dan'i korkudan öldürür. Bu sahneyi diğerlerine bağlamak zordur, çünkü ne Dan ne de Herb, filmde ana roldedir. Dan, filmin sonuna doğru ikinci kez kısa bir süreliğine görünür. Serim yoktur; bu ve diğer sahneler arasında herhangi bir neden-sonuç bağı da bulunmaz.

Ancak bu restorana iki kez daha döneriz: Rita ile Betty girdiğinde ve Diane kiralık katil tuttuğunda. Filmin sonuna doğru, restoranın arkasındaki adama da döneriz. Bu sahnenin önemi, gerçekleşen rüyalar hakkında olmasında yatar. Sahne, Diane'in rüyasının bir parçasıdır. Diane, rüyasında sevgilisini görür (rüyada Rita, rüyanın dışında Camilla) ve rüyasında, sevgilisi uykuya dalar ve bir restoranda rüyalar hakkında konuşan iki adamı, Dan ve Herb'i rüyasında görür! Dan'in rüyası gerçek olur ve daha sonra göreceğimiz gibi, Diane'in rüyası da gerçekleşir.

Bir sonraki sahne, cüce Roque, Meksikalı bir adam, köhne bir pansiyondaki adam (jenerikte "kolları tüylü adam" olarak geçer) ve Diane'in telefonu –ama bunun Diane'in telefonu olduğunu, bu görüntü ikinci bölümde tekrarlandığı zaman fark ederiz– arasındaki bir dizi telefon görüşmesinin fragmanlarından oluşur. Diane'in telefonu üç kez çalar ama telefonu açmaz.

Bir sonraki sahne, Betty'nin Los Angeles Havalimanı'na varışını gösterir. Önceki sahne ile kurulan ses köprüsüne dikkat etmek gerekir: Çalan telefonlar kesmeden sonra devam eder ama çarpıtılır ve Betty'nin görüntüsü üzerinde duyulabilir. Çalan telefonun Diane'e ait olduğunu hatırlayın; Diane'e çağrı yapmaya çalışmaktadır. Bunun yerine, Betty'ye (rüyada Diane'in abartılı alter egosuna) çağrı yapar. Betty, çalan telefona dolaylı olarak yanıt verir, yani Diane'in telefonu çaldığı zaman Betty görünür. Ancak bu sahneler arasındaki çok ince bir bağdır. Bu, aynı zamanda swing sahnesinden sonra Betty'yi ilk görüşümüzdür. Ailesiyle birliktedir (onlara anne ve baba olarak hitap etmese de).

Betty, teyzesi Ruth'un evinde, kapıcı Lanois ile karşılaşır. Bayan Lanois şöyle der: "Bana herkes gibi Coco diyebilirsin." Coco, filmin ikinci bölümünde, Coco'nun aslında Adam Kesher'ın annesi olduğunu fark ettiğimizde bu cümleyi Diane'e tekrarlar.

Betty, Ruth'un evine girer ve siyah saçlı kadınla karşılaşır. Siyah saçlı kadının evde olduğunu biliriz, ama Betty bunu bilmez. Bu, her şeyi bilen anlatımdır. Betty, siyah saçlı kadını duşta, çıplak ve savunmasız haldeyken görür. Siyah saçlı kadın, onun adını hatırlayamaz. Banyodaki bir film posterine bakarak adının Gilda olduğunu söyler; ünlü kara film *Şeytanın Kızı Gilda*'da Rita Hayworth'un canlandırdığı karakterin adını alır. Burada bir "kendine mal etme" örneği vardır: siyah saçlı kadının görüş açısından posterin kendisini değil, aynadaki yansımasını görürüz (Fotoğraf 4). Kamera aynadaki yansımaya doğru hareket eder. *Alice Harikalar Diyarında*'ki gibi, siyah saçlı kadın aynaya bakar ve yeni bir karakter –Rita– olur. Savunmasız, çıplak, hafızasını kaybetmiş ve yaralanmış olan gizemli bir kadındır. Geçmişi veya kimliği yoktur. Filmin bu bölümünün Diane'in rüyası olduğuna inanırsak, Diane burada sevgilisi Camilla'nın idealize edilmiş bir görüntüsünü oluşturur.

Neden *Gilda*'daki Rita Hayworth? Bu keyfi bir tercih değildir, birçok seviyede gerekçelendirilir. Hem Rita Hayworth hem de Laura Harring, Anglo kökenli gibi görünen Latin kadınlardır. Rita Hayworth, Hollywood'a adımını attığında gerçekten de dramatik bir

dönüşüm geçirmiştir. Latin görünümü, büyük ölçüde gizlenmiştir. Ama iki oyuncu arasındaki benzerliğin ötesinde, oynadıkları karakterler arasında da benzerlikler vardır. *Gilda*'da, Gilda karakteri bir adamla alelacele evlenir ve onunla tanıştığı an doğduğunu, hiçbir geçmişinin olmadığını söyler. *Mulhollan Çıkmazı*'nda da Rita, Betty ile karşılaştığı an doğan ve hiçbir geçmişi olmayan bir kadın olarak karşımıza çıkar.

Rita duştan çıktıktan sonra, Betty ile konuşur ve Betty'nin geçmişi hakkında bazı açıklamalar veya geçmiş öyküsü dinleriz. Betty, Rita'nın teyzesi Ruth'un bir arkadaşı olduğunu varsayar. Rita, tekrar uykuya dalar. Diane'in rüyasında, sevgilisi pasiftir ve her zaman uykudadır.

Toplantı odasında geçen sonraki sahnede, film yönetmeni Adam Kesher karakteri tanıtılır. Bir anlatı geliştirme söz konusudur; Adam'ın filminin baş kadın oyuncusu ortadan kaybolduğu için yeni bir oyuncuya ihtiyaç vardır.

Toplantı odasında, prodüksiyonun başındaki isim olan Ray Hott toplantıya başkanlık eder. Adam'ın filminin "sahibi" olduğu anlaşılan Castigliane kardeşler, toplantı odasına girer ve Camilla Rhodes adında yeni bir oyuncunun rolü oynaması gerektiğinde ısrar eder (kadın oyuncu, Betty gibi görünmektedir –kimlikler karışmaya başlamıştır!). Luigi Castigliane'nin yorumu ve aynı anda gerçekleşen eylem, önemlidir: Luigi, "İşte bu kız!" derken, Camilla'nın özgeçmiş fotoğrafı dolaştırılır. Bu önemli bir eylemdir ve filmin ikinci bölümünde tekrarlanır: Winkies restoranında, Diane kiralık katil Joe'ya Camilla Rhodes'un özgeçmiş fotoğrafını verir ve "İşte bu kız!" diyerek onun öldürülmesi gereken kişi olduğunu söyler. Ancak bu fotoğraf, Laura Harring tarafından oynanan Camilla Rhodes'a aittir. Rüyanın bu noktasında, Diane, sevgilisini öldürmek için kiralık katil Joe'yu tuttuğu anı görür.

Toplantı sırasında, Adam bu yeni oyuncunun filme dahil olmasına karşı çıkar ve bir engel oluşur. Ayrıca geniş ve havadar odasında Bay Roque görüntülenir. Daha önce telefon sekansında görmüş olduğumuz Bay Roque, bu defa odasındadır ve toplantıdaki konuşmaları

dinler. Toplantı odasındaki birçok kişinin onun konuşulanları duyabildiğini bilmediğini varsayarız. Bu çekimde her şeyi bilen anlatım geçerlidir, ama daha sonradan Ray'in toplantıda konuşulanların Bay Roque tarafından dinlendiğini bildiğini öğreniriz. Toplantıdan sonra, Adam önce Castigliane kardeşlerin arabasına zarar verir ve daha sonra arabasına atlayıp uzaklaşır.

Betty'nin uyumakta olan Rita'yı kontrol ettiği çekimin ardından, Ray'in Bay Roque ile konuşmasını seyrederiz. Filme son vermeyi kararlaştırırlar. Bu, elbette ki yeni karakterin (Adam) amacına ulaşmasının önündeki bir engeldir.

Bir sonraki sahne de yeni karakterler ve yeni bir konum tanıtır: Joe (kiralık katil) ve işadamı Ed. Tam olarak net olmasa da Rita'nın trafik kazası hakkında konuşurlar. Joe, beklenmedik bir biçimde Ed'i öldürür ve siyah renkli telefon defterini çalar (bunu Rita'yı bulmak için mi yapmıştır?). Ama bu sahnede olanları açıklamak için yeterli serim ya da karakter motivasyonu yoktur ve askıda kalan nedenler, filmde daha sonra yeterince açıklığa kavuşmaz veya çözümlenmez.

Bir sonraki sahne, Betty ve Rita'ya döneriz. Betty, teyzesi Ruth'un Rita adında birini tanımadığını öğrenir. Rita uyanır ve kim olduğunu anlamaya çalışır. Çantasını açtığında 125 bin dolar ve bir de mavi anahtar bulur. Bu askıdaki nedenler, gizemli ve önemlidir; filmin ikinci bölümünde, Winkies restoranında Diane, Camilla'yı öldürmesi için Joe'yu tuttuğunda bunlar tekrarlanır. Diane, ödemeyi yapmak için çantasını açar. Joe ona mavi bir anahtar gösterir ve Camilla'yı öldürdüğünü haber vermek için anahtarı bir yere bırakacağını söyler. Bu tekrarlar, Diane'in hayatında önemli olan olaylarla, özellikle de Camilla'yı öldürmesi için bir kiralık katil tutma planıyla ilgilidir. Bu olayların ikinci tekrarı, dolaylı bir çözüm sağlar; Rita'nın çantasındaki paranın, Joe'ya onu öldürmek için verilen para olduğunu sonradan anlarız.

Sonraki sahnelerde, Adam film setinin kapatıldığını öğrenir, eve gider ve havuz görevlisiyle ilişkiye giren karısından boşanır. Betty ile Rita ise 125 bin doları saklar ve Winkies restoranına gider (filmde bu yere yapılan ikinci ziyarettir). Garson Diane adındadır ve Betty'nin

kötü bir gündeki haline benzemektedir. Rita bir şeyler hatırlamaya başlar ve gerçek adının Diane Selwyn olabileceğini düşünür. Bu, iki kadının Rita'nın gerçek kimliğinin peşine düşebileceğinin ilk göstergesidir. Rita ve Betty, Ruth'un evine döner, telefon defterine bakar ve Rita'nın gerçek ismi olabileceğini düşünerek Diane Selwyn'i ararlar. Betty, "Kendi kendini aramak garip bir şey," der. Rita, "Belki de ben değilimdir," diye yanıt verir. Yalnızca bir telesekreter mesajı duyabilirler: "Benim. Lütfen mesaj bırakın." Betty'nin yorumu ("Kendi kendini aramak garip bir şey.") elbette ki önemlidir, çünkü kendi kendini arayan Betty'dir.

Castigliane kardeşler (yeni bir Cadillac'ın içinde) Adam'ın evine giderler ve yapılı bir korumayı eve gönderirler. Ama Adam evden ayrılmıştır. Bu sahne, Adam'ın Castigliane kardeşlerin arabasına zarar verdiği sahneyle nedensel olarak bağlıdır, çünkü kardeşler korumayı onu bulması için göndermiştir.

Köhne bir otelde gizlenen Adam, telefonda sekreteri Cynthia ile konuşur. Sekreter, ondan "Kovboy" ile görüşmesini ister. Buluştukları zaman, Kovboy filmdeki başrol için (sarışın) Camilla Rhodes'u seçmesini ister. Konuşmayı başlatan ve sonlandıran "parıldayan ışık" motifi ile Kovboy'un sanki hiç var olmamış izlenimi verircesine ansızın ortadan kaybolmasına dikkat edin. Bu gerçek veya hayali Kovboy'un kimliği, askıdaki nedenlerden biridir ve bu da çözüme kavuşturulmaz. Adam'ın açmazı hakkında bilgi sahibidir, ama bu bilgileri kimden aldığını veya kiminle irtibat halinde olduğunu bilmeyiz. Karanlıktan çıkar ve tekrar karanlıkta kaybolur.

Betty, ertesi günkü seçmelere hazırlanır (bu, filmdeki az sayıdaki zaman sınırından biridir) ve Rita ile birlikte replikleri prova eder. İlk başta, kendi durumları hakkında sohbet ediyor gibidirler, ama çok geçmeden prova yaptıkları ortaya çıkar. Ancak, replikler dolaylı olarak onların durumuna gönderme yapar:

Betty: Sen daha burada mısın?
Rita: Geri döndüm. İstediğinin bu olduğunu düşünmüştüm.
Betty: Kimse seni burada istemiyor!

İzleyici, bu replikten sonra Rita ve Betty'nin prova yaptığını fark eder. Bu, birçok bakımdan filmdeki çok önemli bir andır. Öncelikle, replikler Betty'nin Rita'dan sıkıldığına ve artık evinden gitmesini istediğine işaret eder. İkinci olarak ve daha da önemlisi, replikler Diane ile Camilla'nın filmin ikinci bölümündeki ilişkisine işaret eder (ama bunu yalnızca geriye doğru bir okuma yaparak söyleyebiliriz). Ancak ilişkilerinde Camilla, Diane'den sıkılmıştır. Diane, rüyasında, kendisi ve Camilla arasındaki güç dinamiklerini tersine çevirmiştir. Provanın ilerleyen bir kısmında, Betty Rita'yı ölümle tehdit eder; bu, Diane'in Camilla'ya yönelttiği bir tehdittir.

Seçmelerde, Betty iyi bir performans sergiler ve yönetmen Bob Brooker hariç herkesin beğenisini toplar. Betty, kadın başrol oyuncusunu değiştiren Adam'ın film setine götürülür. Adam ve Betty uzun süre birbirlerine bakarlar. Sarışın Camilla Rhodes bir performans sergiler ve Adam, "İşte bu kız!" diye haykırır. Betty setten ayrılıp Rita'nın yanına döner ve ikisi birlikte Diane Selwyn'in evine giderler.

Rita ve Betty eve girer, Diane'in yataktaki cesediyle karşılaşırlar. (Bu, jenerik sekansından hemen önceki çekimde gördüğümüz kırmızı çarşaflı yatağın aynısıdır.) Bu sahne, Diane'in rüyasında kendini öldürdüğü fantezisini kurduğu kısmı temsil eder. İntihar fantezisi kuranlar, ölü bulunduklarında nasıl görüneceklerini, onları kimin bulacağını, yakın arkadaşlarının ve sevgililerinin nasıl reaksiyon gösstereceğini düşünür. Rita ve Betty, Diane'in cesedini bulduklarında, Diane'i temsil eden Betty, kendi intiharına tanıklık etmektedir. Nasıl göründüğünü, nasıl bulunduğunu ve eski sevgilisi Rita/Camilla'nın nasıl reaksiyon gösterdiğini görür. Fantezinin amacı, sevgilisini suçlu olan ve pişmanlığını dile getiren biri olarak temsil etmektir. Diane'in komşusu De Rosa, kapıyı çalar ama Rita ve Betty yanıt vermez. Bu sahneden birçok görüntü, daha sonra tekrar eder (film ikinci bölüme geçtiğinde): Diane'in yataktaki cesedi, kapının çalınması, Betty'nin Diane'in yatak odasına giden karanlık koridor boyunca yavaşça yürüdüğü zamanki görüş açısı.

Ruth'un evine döneriz. Rita, Diane'in ölümünün kendi geçmişiyle bir biçimde ilişkili olduğuna ve sıranın kendisine geldiğine inanır.

Kimliğini gizlemek için sarı bir peruk takar ve kendisi ile Betty arasında yapay bir benzerlik yaratır. Diane'in ölümü, Rita'daki görüntü değişikliğinin nedenidir. Betty ve Rita, lezbiyen bir aşk sahnesinde karşılıklı sevgilerini ifade eder.

Betty ve Rita, öğleden sonra ikide uyanmışlardır. Yataktaki görüntüleri, Ingmar Bergman'ın *Persona* filminden bir görüntüyü andırır; *Persona* da iki kadın arasındaki güçlü ilişki üzerine bir filmdir. Rita, İspanyolca konuşmaya başlar ve acilen çıkmak ister. İkisi birlikte Silencio kulübüne gider.

Taksi çağırdıklarında görüntü bulanıklaşır ve Silencio kulübünde, parlayan ışıklar motifi bu defa dumanla birlikte tekrarlanır. Betty, ışıklara şiddetli bir biçimde tepki gösterir. Kulüpteki performanslar, ses ile görüntü arasında illüzyonistik ilişkiyi gösterir. Roy Orbison'un *Crying* şarkısı İspanyolca söylenir ve Camilla ile Diane arasında rüyanın dışındaki ilişkinin sona ermesinin bir açıklaması görevini üstlenir. Sonunda, Diane çantasında gizemli bir mavi kutu bulur.

Eve döndüklerinde, Betty Ruth'un yatak odasından açıklanamaz bir biçimde kaybolur. Rita, mavi anahtarla mavi kutuyu açar ve kaybolur. Ruth, yatak odasına gider ve olağandışı hiçbir şey görmeyip ayrılır.

Bu (ve bir sonraki) sahne, bütün filmde en karmaşık sahnedir. Bu, filmdeki bir başka dönüm noktasıdır. Film, geçmişte olanları aşama aşama tekrarlamaya başlasa da, kahramanları ve yönü radikal bir biçimde değiştirir. Bu sahne, Lynch'in *Kayıp Otoban* filmindeki bir anı anımsatır: Hapishanede tecrit edilen Fred Madison, açıklanamaz bir biçimde Pete Dayton'a dönüşür. Bu noktada, *Mulholland Çıkmazı* filmi de kahramanlarını ve yönünü radikal bir biçimde değiştirerek, aşama aşama geçmişte olanları tekrarlamaya başlar.

Mavi anahtar, filmin ikinci bölümünde açıklanır. Bu, Joe'nun Camilla'yı öldürdüğünün bir işaretidir. Rita'nın mavi kutuyu bu anahtarla açtığı çekim, Camilla'nın ölümünü anlatır. Mavi anahtar, Diane'e Camilla'nın öldürüldüğünü anlatan bir işarettir ve mavi kutunun içindeki boş karanlık, Camilla'nın ölümünü temsil eder. Filmdeki bu an, önemli bir dönüm noktasıdır, çünkü filmi ileri doğru sürükleyen iki karakteri birdenbire kaybederiz. Her ikisi de radikal bir dönüşüm

geçirir (kaybolur). Kamera artık anlatıyı karakterlerin görüşü aracılığıyla filtrelemez. Bunun yerine, yönetmenin görüşü belirleyici olur. Kamera, kendini bir başka karaktere bağlama çabasıyla dolaşmaya başlar. Bu, Hitchcock'un *Sapık* filminde kameranın Marion duşta öldürüldükten sonra ondan ayrılması ve Norman girene dek odada dolaşmasına benzerdir. Kamera daha sonra kendini ona bağlar.

Sahne, Ruth'un evindeki koridordan, Diane'in evindeki koridora geçer. Ama tekrar geri döner. Bu, sanki yönetmenin hangi yeri filme çekeceğine karar veremiyormuş gibi, filmdeki "öz-farkındalığın" hakim olduğu bir andır. Kamera bir kez daha Ruth'un koridorundan Diane'in koridoruna geçer. Diane'in koridorunun çekimi, aslında Betty Diane'in yatak odasına yaklaşırken onun görüş açısıyla yapılan çekimin bir tekrarıdır. Betty kaybolmuş olabilir, ama görüş açısı çekimi kalır ve tekrarlanır.

Bu geçişsel sahne, Diane'in üç çekimini içerir: Üçünde de aynı duruşu sergiler, ama bu çekimlerin ikisinde uyumaktadır ve ikinci (ortadaki) çekimde ölüdür (Betty Diane'in cesedini bulduğu zaman, onun görüş açısıyla yapılan çekimin tekrarı). Kovboy ortaya çıkar ve Diane'e uyanması gerektiğini söyler. Kovboy oradan ayrıldığında, kapı sesini duyarız ve Diane uyanır. Kamera kendini bu "yeni" karaktere bağlar.

Filmin bu ilk bölümü, ilk önce gösterilen kısım olmasına rağmen, ikinci bölümde gerçekleşen olayların rüyadaki bir temsilidir. İlk bölüm yani rüya, temsil ettiği olayları gördükten sonra anlam kazanmaya başlar. Filmin kronolojisi tersine çevrilmiştir (rüyanın, gerçekleşecek olayların habercisi olduğuna inanmıyorsak).

Diane'i üçüncü defa gördüğümüzde, sonunda uyanır (kapı sesiyle) ve komşusu De Rosa'yı içeri davet eder. Kadın, aralarında bir küllüğün de bulunduğu eşyalarını alır. Bu sırada, mavi anahtarın yakın çekimini görürüz. Burada, Diane ve De Rosa'nın evi paylaştığı, zaman zaman lezbiyen ilişkiye girdiği, ama artık ayrı evlerde yaşadığı düşünülebilir. Mavi anahtar, rüyanın dışında gösterilir ama yine de açıklanmaz. Daha sonra, Joe'nun onu sözde Camilla'yı öldürdükten sonra oraya bıraktığını keşfederiz. Bu örnekte, mavi anahtar görüntüsü, bir anlama kavuşana dek, toplamda üç kez gösterilir.

De Rosa ayrılırken, Diane'e iki dedektifin onu aradığını söyler. Diane kahve yapar ve Camilla'nın odada bulunduğuna dair halüsinasyonlar görür. Bu halüsinasyonların birinde, Diane'in kahvesi birdenbire bir viski şişesine dönüşür ve De Rosa'nın küllüğü, masada tekrar görünür; bu, halüsinasyonun geçmişteki olayların bir anısı olduğunu gösterir. Diane'in halüsinasyonları, filmin kronolojisini bozar, ama onları halüsinasyonlarım paylaştığımız sırada bu psikolojik olarak gerekçelendirilir. Diane, Camilla ile sevişmeye başlar ama Camilla durmasını ister ve ilişkiyi bitirmeye çalışır. Bu çatışma, izleyiciyi filmdeki iki ana geri götürür: 1) Roy Orbison'un Crying şarkısının söylendiği Silencio kulübü sahnesi ve filmde bu şarkıyı İspanyolca söylemeleri bir anlam kazanır: Latin kökenli Camilla, Diane ile ilişkisine son vermeye çalışmaktadır. 2) Çatışma bizi daha da gerilere, Betty ve Rita'nın Betty'nin repliklerini prova ettiği ana geri götürür. O replikler, dolaylı olarak bu ana işaret eder. Sahne, Diane'in şu sözleriyle son bulur: "O adam yüzünden, öyle değil mi?"

Film setine geçeriz; Adam bir sahnede Camilla'ya talimatlar vermektedir ve daha sonra Diane onları izlerken, Camilla'yı öper. Bu sahne ve bir önceki sahne arasındaki geçici ilişki net değildir. Bu bir hatıra görüntüsü müdür? İki sahne, esasen Diane'in diyalog kancasıyla birbirine bağlanır. "O adam yüzünden, öyle değil mi?" der ve bir sonraki sahnede "o adamı" görürüz.

Diane kendini evinde tek başına, mastürbasyon yaparken bulur. Görüş açısı çekimi bulanıktır ve telefon çalınca yarıda kesilir. Çalan telefon, filmin başlarındaki telefon çekimleri sekansında yer alan son çekimin bir tekrarıdır. Telesekreter mesajı, Betty ve Rita'nın Diane Selwyn'i aradıklarında duyduğu mesajla aynıdır: "Benim. Lütfen mesaj bırakın." Daha sonra, Diane görünür, ama daha öncekinden farklı bir biçimde giyinmiştir. Bu sahnede çalan telefon, kurgu ve telefon sesi bir devamlılık olduğu izlenimi verse de aslında önceki sahnede çalan telefonun devamı değildir. Diane, telefonu açar ve Camilla ile konuşur. Diane, bir Cadillac ile alınıp Camilla'nın akşam yemeği partisine götürülecektir. Hedef, Mulholland Çıkmazı'dır.

Çalan telefon imajı, filmi bu noktadan sonra boğmaya başlayan birçok tekrardan sadece birisidir. Diane'i akşam yemeğine götüren Cadillac, Mulholland Çıkmazı tabelasını farlarıyla aydınlatır ve jenerik sekansındaki gibi yolda süzülür. Diane, Cadillac'ın arka koltuğundadır. Jenerik sekansında siyah saçlı kadının filme çekildiği gibi filme çekilir. O sekansta olduğu gibi, araba ansızın durur ve Diane, siyah saçlı kadının sözlerini tekrarlar: "Ne yapıyorsunuz? Burada durmayacağız." Sürücü, tıpkı jenerik sekansındaki sürücü gibi döner. Ancak elinde tabanca yoktur. Diane'e bunun "bir sürpriz" olduğunu söyler. Camilla, gizli bir geçitten ansızın yola çıkar ve Diane'i eve götürür.

Adam Kesher ile buluşurlar ve Coco, Diane'in rüyasında ilk göründüğü zamankiyle aynı sözcükleri tekrarlar: "Bana herkes gibi Coco diyebilirsin." Ancak, Coco bir bina görevlisi değil, Adam'ın annesidir.

Akşam yemeği sahnesi, bulanık başlar. Soundtrack'teki davulla koordineli bir biçimde odaklanır. Bu sahne, önceki sahneler için bir serim ve sayısız bağlantı sunar. Diane geçmişi hakkında konuşur: Swing yarışmasını kazandığından, teyzesi Ruth'tan kendisine miras kaldığından, film yıldızı olmak için Hollywood'a gelişinden, *The Sylvia North Story* adlı bir filmin başrol oyuncusu seçmelerine katıldığından, ama yönetmen Bob Brooker'ın kendi performansını beğenmediği için rolü Camilla'nm aldığından ve daha sonra Camilla ile arkadaş olduklarından söz eder. Diğer bağlantılar: Toplantı sahnesindeki fotoğrafta ve daha sonra Adam'ın başrol oyuncusu için yaptığı seçmelerde gördüğümüz sarışın Camilla Rhodes, Camilla'yı Diane'in önünde öper. Diane, kahve içer, etrafına bakınır ve Luigi Castigliane'yi görür. Kovboy, arka planda yanlarından geçer. Diane, Camilla'nın sarışın Camilla ile öpüştükten biraz sonra Adam'ı öpmesinden rahatsızlık duyar. Bu birkaç dakikada Diane paranoyaklaşır ve akşam yemeğinde gördüğü herkesin kendisine karşı komplo kurduğuna inanır. Rüyasında (filmin birinci bölümünde) hepsinin yeniden ortaya çıkması bu nedenledir. Diane o anda Camilla'yı öldürmeye karar verir. Yüksek bir ses duyar ve döner.

Kendimizi birdenbire Winkies restoranında buluruz (bu yere yaptığımız üçüncü ziyarettir). Diane, bir ses duyar ve döner. Önceki sahneden bu sahneye geçişte, eylem kesmesinde eşleme tekniği kullanılır: Önceki sahnenin sonunda ve bu sahnenin başında, Diane aynı eylemi gerçekleştirir. Yüksek sesin kaynağını bulmak için birdenbire döner, ama yer aniden değişmiştir. Diane, kiralık katil Joe ile birlikte Winkies restoranındadır.

Bu, yoğunlaştırılmış serim ve bir başka dönüm noktasıyla anahtar bir sahnedir. Diane, yönünü değiştirir. Çünkü, Camilla'yı ortadan kaldırması için bir kiralık katil tutar. Winkies restoranındaki garson "Betty" Diane'e kahve servisi yapar. Bu, Winkies restoranına yapılan ikinci ziyaretteki eylemin tekrarıdır. Aynı garson –ama o zaman adı Diane olan garson– Betty'ye Rita ile birlikte aynı yerde otururken kahve servisi yapmıştır.

Diane, Joe'ya fotoğrafı gösterir ve şöyle der: "İşte bu kız!" Bu, toplantı odasında Castigliane kardeşlerin sarışın Camilla Rhodes'un fotoğrafını uzatıp "İşte bu kız!" demelerinin bir tekrarıdır. Sarışın Camilla; görünümüyle Diane, adıyla da Camilla'nın karışımıdır. Toplantı odası sahnesi, Diane'in Winkies restoranındaki bu anı rüyasında çarpıtmasıdır.

Diane çantasını açıp Joe'ya ödeyeceği parasının olduğunu gösterir. (Bu, muhtemelen teyzesi Ruth'tan miras kalan paradır.) Joe, Diane'e mavi bir anahtar gösterir ve işi tamamladıktan sonra bu anahtarı ona bırakacağını söyler. Bir başka deyişle, para ve mavi anahtar arasında simbiyotik bir ilişki vardır: Biri diğerinin yerine geçer. Para ve mavi anahtar, Diane'in rüyasındaki sahnede birbirine bağlanır: Rita çantasını açtığında 125.000 dolar ve mavi bir anahtar bulur. Filmin ilk bölümünde sunulan askıda kalan neden, bir öneme kavuşur (anlamı net olmasa bile). Diane etrafına bakınır ve Winkies'teki ilk sahneden Dan'i görür. Joe da filmde daha önce öldürmüş olduğu Ed'in siyah renkli telefon defterine bakmaktadır.

Son olarak, sahne kameranın Winkies restoranının arkasına gitmesi ve Betty'nin çantasında bulduğu mavi kutuyu tutan bir evsizi göstermesiyle son bulur. Evsiz adam, kutuyu açamaz ve bir kesekâ-

ğıdının içine yere fırlatır. Kesekâğıdından, Betty'nin "ailesinin" minyatür versiyonları çıkar ve hızlıca hareket ederler. Evsiz adam, mavi kutu ve Betty'nin ailesinin birbirine bağlanmasının nedeni, açıklığa kavuşmaz. Bunlara ilişkin yapılabilecek tek tahmin, üçünün de ölümü simgelediğidir; zira mavi kutunun Camilla'nın ölümünü temsil ettiğini biliriz, evsiz adamın görünüşü Dan'i öldürür, filmin bir sonraki ve final sahnesinde ise ailesi Diane'i intihara sürükler.

Diane'in evinde. Diane masadaki mavi anahtara bakar. Bu sahne, çok daha önce gördüğümüz bir sahnenin tekrarıdır: De Rosa'nın ayrıldığı ve Diane'in kahve yapıp Camilla hakkında halüsinasyonlar görmeye başladığı sahnenin. Mavi anahtarın Camilla'nın ölümünü simgelediğini biliriz. Diane, kapının çaldığını duyar. Minyatür haldeki "ailesi" kapının altından içeri girer, normal boyutlarına ulaşır ve onun karşısına dikilir. Oda, yanıp sönen mavi ışıklarla dolar ve Diane delirir. Yatak odasına koşar ve kendini vurur. Oda dumanla dolar. Film bir montaj sekansıyla son bulur: Winkies restoranının arkasındaki evsiz adamın çekimi, mutlu Betty'nin aşırı ışıklı çekimi ve mavi peruklu bir kadının "Silencio" diye haykırdığı Silencio kulübündeki bir çekim.

• BUNLARI UNUTMAYIN

- *Anlatı, bir neden-sonuç mantığına göre birbiriyle ilişkilendirilen olaylar dizisidir.*
- *Anlatının neden-sonuç mantığı, karakterlerin ihtiyaçları ve arzuları tarafından harekete geçirilir.*
- *Anlatılar giriş (başlangıçtaki denge durumu), gelişme (dengenin bozulması) ve sonuç (dengenin yeniden sağlanması) üzerine kuruludur.*
- *Başlangıçtaki dengeden, dengenin yeniden sağlanmasına kadarki ilerleme, her zaman için bir dönüşüm içerir (bu genellikle filmin ana karakterinin yaşadığı bir dönüşümdür).*
- *Bir anlatının orta kısmı "eşik" olarak nitelendirilebilir, çünkü gündelik alışkanlıklar ve rutinlerin dışına çıkan eylemler anlatılır.*
- *Ayrıca film anlatıları çoğu zaman şunlar kullanılarak yapılandırılır: serim, aykırı nedenler, engeller, zaman sınırları ve diyalog kancalar.*
- *Anlatı olaylarının doğrusal, kronolojik bir biçimde sunulmasına gerek yoktur.*
- *Anlatım, anlatı bilgilerinin film izleyicisine nasıl aktarıldığını belirleyen mekanizmaya işaret eder.*
- *Film anlatımının iki hâkim türü vardır: kısıtlanmış anlatım ve her şeyi bilen anlatım.*
- *Kısıtlanmış anlatım, anlatıyı izleyiciye belirli bir karakter aracılığıyla anlatır, böylece izleyici o karakterle aynı hizada konumlandırır ve bir gizem hissi yaratır.*

- *Her şeyi bilen anlatım, karakterden karaktere değişir ve izleyiciye anlatı bilgilerini birçok kaynaktan sunar. Bu, izleyicinin bildikleri ile karakterlerin bildikleri arasında bir fark yaratır. Çünkü her bir karakterin bildiğinden daha fazlasını bilir; bu dramatik bir gerilim yaratır.*
- *Her şeyi bilen anlatımda, kamera bazen bütün karakterlerden uzaklaşır. Bu durumda, anlatım doğrudan doğruya anlatının dışındaki biri –yönetmen– tarafından kontrol edilir.*

Bölüm 3

Film Yazarlığı: Yaratıcı Yönetmen

Bu bölümde şunları öğreneceksiniz:

- **Bazı sinema yönetmenlerinin sanatçı veya "yaratıcı" (auteur) seviyesine nasıl ve neden yükseldiğinin tarihsel bir değerlendirmesi**
- **Bir yönetmeni yaratıcı statüsüne yükseltmek için eleştirmenlerin kullandığı kriterler, örneğin filmlerde stilistik ve tematik tutarlılık**
- **Jean-Luc Godard'ın film eleştirisinde ve ilk dönem film yapımcılığında yaratıcı yönetmen kavramını geliştirmesi ve daha sonra politik bir film yapımcısına dönüşerek bunu reddetmesi**
- **Üç tanınmış yaratıcı yönetmenin filmlerindeki stilistik ve tematik tutarlılığın incelemesi: Alfred Hitchcock, Wim Wenders ve Kathryn Bigelow**

> *Yönetmen, sinemanın hem en az gerekli hem de en önemli bileşenidir. Önüne konan her şey karşısındaki görece pasifliğiyle, bütün sanatçılar içinde en çağdaş ve çağ dışı olandır. Her şeyi paranın belirlediği bir ortamdan neredeyse mucizevi bir biçimde soyutlanmış ifade inceliğini zaman zaman yakalayamamış olsaydı, sinema yönetmeninden söz etmek bile gereksiz olurdu.*[17]
>
> **Andrew Sarris**

Bölüm 1'in amaçlarından biri, *mizansen* ve *mizanşat* kavramlarını tanıtmaktı. Bu kavramlar, bu bölüm için de önemli olduğundan, kısaca özetleyeceğim:

17 Andrew Sarris, *The American Cinema: Directors and Directions: 1929-1968*, New York: Da Capo Press, 1996, 37.

- *Mizansen* (bu kitapta kullanılan dar anlamıyla) filme çekilen olayları –set tasarımı, ışık ve oyuncuların hareketi– anlatır.
- *Mizanşat*, filme çekilen olayların, yani mizansenin film görüntülerine nasıl dönüştürüldüğünü anlatır.

Genel bakış

Birçok eleştirmen, *mizansen* ve *mizanşat* ayrımı yapmaz; *mizanşatı mizansenin* içine dahil eder. Ancak bu bölümde göreceğimiz gibi film yönetmenini yaratıcı olarak değerlendirirken bu ayrım önemlidir.

Bölüm 2, anlatı ve anlatımın anlatı ve anlatımın temel yapılarının ana hatlarını sundu. Anlatının neden-sonuç mantığı ile kısıtlanmış anlatım (bir tek karaktere bağlı anlatım) ve her şeyi bilen anlatım (bir karakterden diğerine sıçrayan veya izleyiciye hiçbir karakterin bilmediği bilgileri sunan anlatım) arasındaki farka odaklandı.

Bu bölümde, tek tek yönetmenlerin mizanseni, mizanşatı, anlatı ve anlatım stratejilerini nasıl kullandığını göreceğiz. Özellikle de filme eleştirel yaklaşımda yaratıcı (*auteur*) politikası olarak bilinen kavramın (Fransızcadaki orijinal şekliyle *la politique des auteurs*) ortaya çıkışını inceleyeceğiz. Bu politikanın amacı, belirli yönetmenlere yalnızca birer teknisyen olmanın ötesinde sanatçı unvanını vermektir. Yaratıcı eleştirmenler, bunun için bir yönetmenin filmlerinin stilini ve temalarını (ya da konularını) inceler; bunlarda bir stil ve tema tutarlılığı görülüyorsa yönetmeni yaratıcı *yönetmen* olarak değerlendirirler.

Filmlerinde bir stil ve tema tutarlılığı görülen yönetmenler *yaratıcı* olarak nitelendirilir. Buna karşın, çalışmalarında stil ve tema tutarlılığı olmayan yönetmenler için ise "sahneye koyan" anlamına gelen *metteur-en-scene* kavramı kullanılır. Bu yönetmenler, sanatçıdan ziyade teknisyen statüsünde görülür. Yaratıcı eleştirmenlere göre, *yaratıcı yönetmen* ve sahneye koyan yönetmen arasındaki fark, *yaratıcı yönetmenin*

vasat bir senaryoyu iyi bir filme dönüştürebilmesi, ama sahneye koyan yönetmenin vasat bir senaryodan yalnızca vasat bir film yapabilmesidir. Yaratıcı eleştirmenler, yaratıcı yönetmen ve sahneye koyan yönetmen arasında değerlendirmeci bir ayrıma gitmiştir, çünkü bir *yaratıcı yönetmen*, Hollywood tarzı yapımların kısıtlamalarına karşı gelerek bir stil ve tema tutarlılığını sağlayabilir. Andrew Sarris şunları yazar:

> *Yaratıcı yönetmen* teorisi, ifadenin önündeki engeller nedeniyle bir yönetmenin kişiliğini değerlendirir. Adeta birkaç cesur ruh, tonlarca filmin yarattığı yerçekimine meydan okumayı başarmıştır.[18]

Bir başka deyişle, *yaratıcı yönetmen*, Hollywood stüdyo sisteminin empoze ettiği kısıtları aşabilir.

Ancak yaratıcı yönetmen ve sahneye koyan yönetmen ayrımında daha merkezi olan soru şudur: Yönetmene bir filmin başlıca yaratıcısı olarak odaklanmak doğru mudur? Yaratıcı eleştirmenler, sinemanın elbette kolektif bir etkinlik olduğunu kabul eder; ön- yapım, yapım ve yapım sonrası gibi birçok aşamada sayısız insan bu etkinliğe katılır. Yine de çerçeveleme, kamera pozisyonu, çekimin süresi gibi her şeyin ekranda nasıl görselleştirileceğini belirleyen *mizanşat* unsurlarına ilişkin seçimler, yönetmen tarafından yapılır. Yaratıcı eleştirmenler de tam olarak *mizanşata* odaklanır, çünkü filmi benzersiz kılan, diğer sanatlardan ayıran şey budur.

Yaratıcı Yönetmen Politikasının Kökeni

Bu bölümün birinci kısmında, ilk başta bir yönetmenin çalışmalarında stilistik tutarlılığa odaklanan *yaratıcı yönetmen* politikasının kökenini inceleyeceğiz. Diğer yaratıcı eleştirmenler, eşit ölçüde önemli bir tutarlılığı dikkate alarak *yaratıcı yönetmen* politikasının kapsamını genişletmiştir: Bir yönetmenin çalışmalarında tematik tutarlılık ile yönetmenin filmleri arasında konu birliği ve tutarlılığı. Stil ve tema tutarlılığına yapılan bu vurgu, *yaratıcı yönetmenlerin* her zaman aynı

18 Agy., 31.

filmi yapmaya çalıştığı savında ifadesini bulur. Bu bölümün ikinci kısmında, Alfred Hitchcock, Wim Wenders ve Kathryn Bigelow'un filmlerindeki belirgin stiller ile temaları değerlendireceğiz.

François Truffaut ve *Cahiers du Cinéma*

Yaratıcı yönetmen politikası, 1950'li yıllarda Fransa'da yayımlanan *Cahiers du Cinema* (Sinema Defterleri) dergisinin film eleştirilerinden doğmuştur. Bu politika, 1960'lı yıllarda Fransız Yeni Dalga akımının ünlü sinemacılarına dönüşen ve aralarında Jean-Luc Godard, François Truffaut, Jacques Rivette, Eric Rohmer ve Claude Chabrol'un da bulunduğu birçok eleştirmen tarafından uygulanmıştır. *Cahiers du Cinema*'nın manifestosu, Truffaut'nun 1954 yılında yayımlanan "Fransız Sinemasında Bir Eğilim" başlıklı makalesidir. Yeni Dalga film yapımcılarının manifestosu ise Jean-Luc Godard'ın 1960 yılına ait *Serseri Âşıklar* (A Bout de Souffle) filmidir. Bunların ikisini de inceleyeceğiz.

"Fransız Sinemasında Bir Eğilim" başlıklı makalede Truffaut, 1940'lı ve 1950'li yıllarda Fransız sinemasındaki hâkim eğilimi eleştirir. Kalite geleneği olarak nitelendirdiği bu sinema, ince zevkleri olan, kültürlü bir burjuva imajını yansıtan cansız ve yapmacık bir sinemadır. Ginette Vincendeau, kalite geleneğini şu şekilde tanımlar:

> (...) gevşek bir endüstri kategorisidir, Fransız filminin "kalite" imajını yansıtmak için (hem finansal yardımlarla hem de ödüllerle) aktif olarak desteklenir: Yüksek bütçeli prodüksiyonlarda, ustaca çekilen filmler çoğu zaman edebi kaynaklardan türetilir. Jean Delannoy'un *La Symphonie Pastorale* (1946), Claude Autant-Lara'nın *Douce* (1943), Rene Clement'in *Jeux Interdits/Yasak Oyunlar* (1952), Max Ophuls'un *La Ronde/Halka* (1950), Jacques Audry'nin *Minne, L'ingenue Libertine/Minne* (1950), Jean Renoir'nın *French Cancan* (1955), Rene Clair'in *Les Grandes Manoeuvres/Hileli Aşk* (1955) gibi psikolojik dramalar ve/veya kostüm dramaları, Fransızların ince zevk ve yüksek kültüre bağlılığının bir imajını yansıtmıştır.[19]

19 Ginette Vincendeau (ed.), *Encyclopedia of European Cinema*, Londra: Cassell, 1995, 426-7.

Bu değerler, şu araçlar kullanılarak yakalanmaya çalışılmıştır:

- Yüksek yapım değerleri
- Yıldız oyuncuların kullanılması
- Janr gelenekleri
- Senaryoya öncelik verilmesi

Truffaut'ya göre, kalite geleneği, senaryoların filme çekilmesi, yani senaryoların mekanik bir biçimde ekrana aktarılmasından fazlasını sunmaz. Truffaut'nun vurguladığı gibi, bu filmlerin başarısı veya başarısızlığı, bütünüyle senaryolarının kalitesine bağlıdır. Truffaut'nun eleştirisi, asıl olarak iki senaryo yazarına yöneliktir: Jean Aurenche ve Pierre Bost.

Truffaut şunları yazar:

> Aurenche ve Bost, esasen iki edebiyat insanıdır ve sinemayı küçümseyerek hor gördükleri için onları kınıyorum.[20]

Bu edebiyatçılar, filmin senaryo yazıldığında tamamlanmış olarak göründüğü türden filmler yazarlar. Yeri gelmişken, Fransız yönetmen Bertrand Tavernier, 1970'li yıllarda kalite geleneğine uygun film yapımına dönmüştür. Aurenche ve Bost'a ilk filmi olan *The Watchmaker of Saint Paul* (Saatçi, 1974) için senaryo yazmasını istediğinde, kendini Yeni Dalga akımının karşısına konumlandırır.

Kalite geleneğinde senaryoya öncelik verilmesi, dikkati hem film yapımı sürecinden hem de yönetmenden uzaklaştırır. *Cahiers du Cinéma* eleştirmenleri ve Yeni Dalga film yapımcıları, kendilerini edebiyata, edebi senaryolara ve kalite geleneğine karşı olarak tanımlar ve bunun yerine " sinema"yı olduğu haliyle savunur. Kalite geleneği, muhafazakâr tarzda film yapımını destekler; buna göre en iyi teknik, hiç görünmeyen tekniktir. Fransız Yeni Dalga filmlerinin stili ise stilin dikkati kendine çektiği dekoratif sanatlara benzerdir. Kalite

20 François Truffaut, "A Certain Tendency of the French Cinema", Bill Nichol (ed.), *Moves and Methods*, Berkeley: University of California Press, 1976, sayfa 224-37: 229.

geleneğinde, film stili bir amaca ulaşmanın, öykü içeriğini izleyiciye aktarmanın bir aracıdır. Ama Yeni Dalga filmlerinde, stil öyküden bağımsız hale gelir. Yeni Dalga filmleri izleyiciyi öykü içeriğiyle değil, stille etkiler. *Yaratıcı yönetmen* politikası, böylelikle Marshall McLuhan'ın "Araç, mesajdır" fikrini somutlaştırır.

Cahiers du Cinéma eleştirmenleri, Hitchcock, Howard Hawks, Orson Welles, Fritz Lang, John Ford, Douglas Sirk, Sam Fuller ve Nicholas Ray gibi Hollywood film yapımcılarının çalışmalarına saygı duymuştur. Bu isimlerin hepsi, stüdyolar tarafından kendilerine empoze edilen senaryolara karşı çalışmıştır. Aşağıdaki alıntıda, Jacques Rivette, Lang'ın neden *yaratıcı yönetmen* olduğunu, Vincente Minnelli'nin ise yalnızca sahneye koyan bir yönetmen olduğunu açıklamaya çalışır:

Minnelli hakkında konuşurken, her şeyden önce senaryo hakkında konuşursunuz, çünkü yeteneğini her zaman için başka bir şeye tabi kılar. Oysa Fritz Lang hakkında konuşurken, her şeyden önce kendisi hakkında konuşursunuz, senaryo sonradan gelir.[21] Hollywood stüdyo sisteminde *yaratıcı yönetmen*, empoze edilen senaryoyu aşarak kendi stilini ve vizyonunu geliştirebilen yönetmendir. Yaratıcı film, bir senaryonun mekanik bir biçimde filme aktarılması yerine, sübjektif ve kişiselleştirilmiş film yapımını içerir. Senaryo, film yapımı etkinliği için yalnızca vesiledir ve yaratıcı bir film, senaryonun kendisi hakkında değil, bir senaryonun filme çekilmesiyle ilgili film yapımı pratikleri hakkındadır. Peki, bir Hollywood yönetmeni kendi vizyonunu bir stüdyo filmine nasıl empoze edebilir? Esasen, mizansen üzerinde yaptığı değişiklikler aracılığıyla ya da daha net bir ifadeyle mizanşat aracılığıyla bunu yapabilir. (Bölüm 1'de ve bu bölümün başında dikkat çektiğim gibi, birçok eleştirmen mizansen ve mizanşat ayrımı yapmaz.) Aşağıdaki alıntı, John Caughie'nin *yaratıcı yönetmen* politikasını mizansen olarak adlandırdığı kavrama nasıl bağladığını gösterir (ama bu alıntıda aslında mizanşatı kastettiği açıktır):

21 Aktaran Jim Hillier (ed.), *Cahiers du Cinema, the 1950s: Neo-Realism, Hollywood, New Wave*, Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1985; *The 1960s: New Wave, New Cinema*, Reevaluating *Hollywood (1986), 3*.

> *Yaratıcı yönetmen*, kendisine sunulan materyali mizansen aracılığıyla dönüştürür; yaratıcı yönetmen mizansen aracılığıyla –sahnenin yerleştirilmesinde, kamera hareketinde, kameranın yerleştirilmesinde, çekimden çekime geçiş hareketinde– kendi bireyselliğini filme yazar.[22]

Bir sonraki ayrımda göreceğimiz Movie grubunun üyesi Victor Perkins de yönetmenin rolünü ayrıntılı olarak ortaya koyar.[23] Şunları yazar:

> Yönetmenin en önemli kontrol alanı, görüntünün içinde ne olduğu üzerinedir. Eylem üzerindeki kontrolü ile detay, organizasyon ve vurgu seçimleri, senaryonun koşuluna kişisel bir biçimde yaklaşmasını mümkün kılar. Bazen bu yaklaşım öylesine kişisel olabilir ki senaryoda yazan tutumların tam tersini oluşturabilir.[24]

Perkins, yönetmenin kişisel bir vurgu yapmak için senaryoyu değiştirmesinin gerekmediğini; bunun yerine anlam yaratmak için senaryonun olasılıklarının bir parçasını yoğunlaştırabileceğim de ekler:

> Yönetmenin, bilinenden veya gerekli olandan veya muhtemel olandan veya en nihayetinde olası olandan başlaması gerekir. Bu temel üzerinde, eylem, görüntü ve dekor arasındaki ilişkiyi organize ederek bir motif aracılığıyla anlam yaratabilir.[25]

"Motif aracılığıyla anlam" yaratmak, bu kitabın Giriş kısmında incelediğimiz bir terim olan "başat biçim" ile aynı anlama gelir.

Son olarak, Perkins, yönetmenin eylem ve oyuncuların jestleri üzerindeki kontrolünün de kişisel stilini kısmen tanımladığını söyler: "Yönetmen, eylemin içindeki efektlerini tanımlar,"[26] ve bu, yö-

22 John Caughie (ed.), *Theories of Authorship*, Londra: British Film Institute, 1981, 12-13.
23 Victor Perkins, *Film as Film: Understanding and Judging Movies*, Harmondsworth: Penguin Books, 1972; New York: Da Capo Press, 1993, Bölüm 5.
24 Agy., 74.
25 Agy., 94.
26 Agy., 95.

netmen eylemin sınırlarının ötesine geçmedikçe veya anlam empoze etmedikçe, etkili ve ayırt edici olabilir.

Genel bakış

Mizanşat, ekranda görünen her şeyi ifade etmek için kullanılan bu tekniklerin adıdır. *Yaratıcı yönetmen*, tutarlı bir mizanşat stili oluşturarak kendi vizyonunu ortaya koyar. Bu, genellikle senaryonun ihtiyaçlarına karşı gelen bir stildir.

Fransız Yeni Dalga film yapımcılarına göre, senaryo film çekme etkinliğinde yalnızca bir vesiledir. Yaratıcı eleştirmenlere göre, filmin senaryosu hakkında konuşmaya hiç gerek yoktur; çünkü yaratıcı film, mevcut öyküyü temsil etmez, kameranın önünde gerçekleşen çoğu zaman doğaçlama olayları temsil eder.

Fransız Yeni Dalga, prodüktörün, teknisyenlerin çalışmasını kontrol eden bir genel müdür gibi davrandığı klasik Hollywood sinemasında prodüktörlerin hakimiyetini reddeden ve yönetmeni ön plana çıkaran daha "arkaik" bir prodüksiyon modunu benimseyen bir film yapımı pratiği olarak görülebilir. Sonuç olarak, Yeni Dalga yönetmenleri önemsiz öyküleri filme alma fikrini güçlü bir biçimde desteklemiştir. Böylelikle yönetmenin materyale kendi estetik vizyonunu yansıtmak için daha büyük bir özgürlüğe sahip olacağına inanmıştır. Truffaut'nun Henri Pierre Roche'un 1961 yılında *Jules ve Jim* adlı romanı filme çekmesinin nedenlerinden biri budur.

Movie dergisi

Yeni Dalga film yapımcılarına geçmeden önce, yaratıcı yönetmen politikasının İngiltere ve Kuzey Amerika'da nasıl ele alındığına değineceğim. *Yaratıcı yönetmen* politikası, Ian Cameron, Mark Shivas, Paul Mayersberg and Victor Perkins gibi İngiliz film eleştirmenleri tarafından, ilk sayısı Mayıs 1962'de yayınlanan *Movie* dergisinde

benimsenmiştir. *Cahiers du Cinéma* eleştirmenleri gibi *Movie* eleştirmenleri de Hollywood stüdyo sistemi içinde *yaratıcı yönetmenleri* aramıştır. Benzer bir biçimde, Movie eleştirmenleri de *yaratıcı yönetmeni* bir yönetmenin çalışmalarındaki stilistik ve tematik tutarlıkta kendi gösteren "kendini ifade etme" durumu üzerinden tanımlamıştır. Ancak *Movie* eleştirmenleri, *Cahiers du Cinéma* eleştirmenlerinden daha esnektir. *Cahiers du Cinéma* eleştirmenleri, *yaratıcı yönetmenin* en kötü filmlerini, sahneye koyan yönetmenin en iyi filmlerine tercih etmekle kötü ün yapmıştır. Örneğin, *Cahiers du Cinéma* eleştirmenleri Nicholas Ray'i nihai *yaratıcı yönetmen* olarak görmüştür. Bu nedenle, 1961 yılında *Parti Kızı* (Party Girl) filmini bir başyapıt olarak selamlamışlar ve (bunun *Gece Yaşarlar* [They Live by Night, 1949] ve *Asi Gençlik* [Rebel Without a Cause, 1955] gibi diğer filmlerinin üzerinde) Ray'in o tarihe kadarki en iyi filmi olduğunu ileri sürmüşlerdir. Ancak *Parti Kızı* (1958) özünde rutin ve alelade bir çalışma olarak görülmüştür, hatta Ray'in kendisi de bunu "ekmek parası için yapılan bir iş" olarak nitelendirmiştir.

Cahiers du Cinéma eleştirmenlerinin yargılarının aksine, Movie eleştirmenleri daha ılımlıdır. *Yaratıcı yönetmenlerin* bile kötü filmler yapabildiğini ve sahneye koyan yönetmenlerin de en azından zaman zaman iyi bir film yapabileceğini kabul etmişlerdir. Bu ikinci grubun başlıca örneği, *yaratıcı* eleştirmenler tarafından sinema tarihinde yalnızca bir tek ölümsüz film –*Kazablanka* (Casablanca, 1943)– yönettiği kabul edilen Michael Curtiz'dir. *Yaratıcı yönetmen* politikası olarak açıkça değerlendirmeci bir eleştiri türünün benimsenmesi halinde, *Cahiers du Cinéma* ile *Movie* eleştirmenlerinin, *yaratıcı yönetmen* tanımında farklı tutum sergilemeleri kaçınılmazdır. Örneğin, *Cahiers* daha önce Rivette'den yaptığımız alıntıda görmüş olduğunuz gibi Minnelli'yi sahneye koyan yönetmen olarak sınıflandırırken, *Movie* eleştirmenleri onu tartışmasız bir biçimde *yaratıcı yönetmen* olarak tanımlamış ve *Movie* dergisinin üç sayısında incelemiştir; bu sayıların birinde Minnelli ile yapılan röportaj ve Shivas imzalı "Minnelli'nin Metodu" başlıklı bir makale yer almıştır. Bu makalede, Shivas, film senaryosunu aşan bir stili olduğu için Minnelli'nin film stilinin tutar-

lılığının onu *yaratıcı yönetmen* olarak tanımlamak için yeterli olduğunu savunur; bu bir *yaratıcı yönetmenin* tanımlayıcı karakteristiğidir. Shivas, Minnelli'nin *İsteksiz Sosyete Kızı* (The Reluctant Debutante) ve *Mahşerin Dört Atlısı* (The Tour Horsemen of the Apocalypse) filmleri üzerinden stilin senaryoya üstünlüğünü ortaya koyar:

> Minnelli, yetişkinlerin çocuklar gibi ve çocukların da yetişkinler gibi davrandığı üzerinde durarak ve asıl olarak görsel tutumunda zekice olmayan noktaları güçlendirerek William Douglas Home'un sıkıcı oyununda (İsteksiz Sosyete Kızı) "kısmet mevsimi"nin sahteliğini ve dizginsiz ahmaklığını vurgular... Minnelli'nin görsel stilinin bir sonucu olarak, alelade bir öykü *Philadelphia Hikâyesi* (The Philadelphia Story) gibi kelimesi kelimesine zekice nitelendirilebilecek ölçüde sofistike hale gelir. *Mahşerin Dört Atlısı*'nda Minnelli bir kez daha yalnızca Kral Vidor'un (Duel in the Sun) yiyebileceği kart bir hindiyle uğraşır... *Dört Atlı*, dekorasyon dışındaki her açıdan iyileştirilir, ama en çok da mizansenin parlaklığıyla kendi öyküsünü aşar.[27]

Shivas'ya göre, Minnelli *yaratıcı yönetmendir*, çünkü filmleri stüdyo tarafından kendisine verilen alelade senaryoların ötesine geçer. Oysa sahneye koyan bir yönetmen, bu alelade senaryolardan iki alelade film yapardı.

Andrew Sarris

1960'lı yılların başında, Andrew Sarris *Film Culture* dergisinde yayımlanan[28] "1962'de *Yaratıcı Yönetmen* Kuramı Üzerine Notlar" başlıklı makalesiyle *yaratıcı yönetmen* politikasını Kuzey Amerika film eleştirisinin gündemine sokmuştur. Sarris, Fransızcadaki "la politique des auteurs" terimini "*yaratıcı yönetmen* kuramı" şeklinde çevirerek, bu yaklaşıma "kuram" prestijini katmıştır. Ayrıca *yaratıcı*

27 Mark Shivas, "Minnelli's method", *Movie*, 1 (1962), sayfa 17-18: 18.
28 Andrew Sarris, "1962'de Yaratıcı Yönetmen Kuramı Üzerine Notlar", *Film Culture*, Sayı 27, Kış, 1962-3.

yönetmen kuramının, asıl olarak Amerikan sinemasının tarihi olduğunu, çünkü geçmişte tek tek yönetmenlerin düzey hakkında tarihsel bir farkındalık geliştirdiğini savunmuştur. Bu, stüdyo yöneticilerine göre, yönetmenin yalnızca yaptığı son film kadar iyi olabildiği Hollywood pratiğine aykırıdır. Sinemanın *yaratıcı yönetmen* tarihinin, Sarris'e göre, pul toplamak veya koleksiyonculuk gibi bir hobi olmanın ötesine geçebilmek için değerlendirmeci olması gerekir. Sarris için de değerlendirmenin kriteri, diğer yaratıcı eleştirmenlerle aynıdır: Yönetmenin filmleri arasında stil (nasıl) ve tema (ne) tutarlılığı. Sarris bunu şu şekilde ifade eder: "Anlamlı stilin bütün amacı, ne ve nasıl sorularını kişisel bir ifadede birleştirmesidir."[29]

Sarris, 1968 yılında Amerikalı yaratıcı yönetmenlerin kapsamlı bir tarihini *The American Cinema: Directors and Directions: 1929-1968* adlı kitabında yayımlamıştır. Bu, yaratıcı eleştirmenlerin kutsal metni haline gelmiştir. Sarris, *The American Cinema* kitabını yazmak için 200 yönetmenin 6000'den fazla filmini seyretmiştir. VHS, DVD veya şimdiki gibi birçok televizyon kanalının olmadığı günlerde, bu zor bir görevdir. Yaratıcı eleştirmen, belirli bir yönetmenin iyi veya kötü, güçlü veya zayıf olduğunu ancak onun bütün filmlerini izledikten sonra değerlendirebilir. Bir başka deyişle, Sarris'e göre güçlü ve zayıf yönetmenler arasındaki fark, kanıtsız olarak ortaya konmamalıdır. Bunun, bir yönetmenin filmlerinin sistematik bir biçimde izlenmesi ve çözümlenmesi sonucunda kanıtlanması gerekir. Çok sayıda filmin izlenmesine yapılan bu vurguya rağmen, yaratıcı eleştirmenler her bir filmin özel ayrıntılarıyla, benzersizliğiyle ilgilenir.

Andrew Sarris, Nicholas Ray'in temalarından biri hakkında şunları yazar: "Ray bir temaya sahiptir ve bu tema çok önemlidir; her ilişki kendi ahlaki kodunu ortaya koyar ve soyut ahlak diye bir şey yoktur. Bu, *Asi Gençlik* filminde, James Dean ve arkadaşları, gökevindeki koltuklarına kurulduklarında ve evrenin herhangi bir referans çerçevesi olmaksızın sürüklendiği önermesini pasif olarak kabul ettiklerinde net bir biçimde ortaya konmuştur."[30]

29 Andrew Sarris, *The American Cinema: Directors and Directions: 1929-1968*, 36.
30 Agy., 107-108.

Serseri Âşıklar

Şimdiye kadar *Cahiers du Cinéma* eleştirmenlerinin ve Yeni Dalga sinemacılarının, yönetmeni *yaratıcı yönetmen* olarak ayrıcalıklı bir konuma taşımalarının gerekçelerini nasıl açıkladığını inceledik. Daha sonra, İngiliz ve Kuzey Amerikalı film eleştirmenlerinin *yaratıcı yönetmen* fikriyle nasıl tanıştığını gördük. Şimdi, Godard'ın *Serseri Âşıklar* filmini inceleyerek, Fransız Yeni Dalga akımının pratikteki estetiğini mercek altına alalım.

Fransız Yeni Dalga akımı, Avrupa Sanat Sineması'nda önemli hareketlerden biridir. Vincendeau[31] aşağıdaki estetik özelliklerin Avrupa Sanat Sineması tarafından paylaşıldığını ifade etmiştir:

- Hollywood sinemasına göre daha yavaş kurgu ve anlatı hızı
- Güçlü bir "yaratıcı yönetmen sesi"
- Gerçekçilik ve belirsizliğin ön plana çıkarılması
- Mutsuz sonların tercih edilmesi

Serseri Âşıklar (1960) filminde, Godard'ın aşağıdaki prodüksiyon tekniklerini kullanarak bu estetik özelliklerin birçoğunu yarattığını görürüz. Bunların tümü, Godard filmini çektiğinde yenilikçiydi:

- Kalite geleneğinde olduğu gibi, stüdyoda çekim yerine yerinde çekim
- Hafif kameraların piyasaya çıkmasıyla mümkün hale gelen elde taşınan kamera kullanımı
- Yapay stüdyo ışığı yerine doğal ışık
- "Casual" oyunculuk
- Klasik kurgu kurallarının altüst edilmesi

Kalite geleneğinde hiçbir şekilde bulunmayan bütün bu teknikler, filmleri kendiliğinden ve doğaçlama performanslara dönüştürür. Bir başka deyişle, filmlerin film yapımı süreci başlamadan önce var olan

31 Ginette Vincendeau (ed.), *Encyclopedia of European Cinema*, Londra: Cassell, 1995, 14.

senaryonun sunulmasından ibaret olmamasını sağlar. *Serseri Âşıklar* filmi, Michel Poiccard'ın (Jean-Paul Belmondo) bir araba çalıp Paris'e doğru yola çıkmasıyla başlar. Ancak iki motorsikletli polis onun peşine düşer. Michel yolun dışına çıkar, ama polislerden biri onu takip eder. Michel polisi vurur ve kaçar. Filmi olağandışı ve yenilikçi kılan kısmı, bunun nasıl filme çekildiğidir.

Michel'in polis tarafından takip edilmesiyle başlayıp polislerden birini vurduğu ana kadarki çekimleri açıklayacağım. Daha sonra, bu çekimlerde kullanılan prodüksiyon tekniklerini inceleyeceğiz:

1. Kamera Michel'in arabasının içindedir. Bir kamyonu sollar ve iki polis tarafından takibe alınır.
2. Arabanın dışındaki kamera, Michel'in kamyonu sollamasını gösterir. Araba, ekranın sağından soluna doğru geçerken gösterilir.
3. Arabanın içindeki kamera, arabanın ön camından arka camına doğru hızlıca kayar; Michel'in peşindeki polis görülebilir.
4. Michel'i kovalayan polisin biraz farklı bir çekimine geçiş yapılır. Kamera, daha sonra arabanın içine kayar (yani, üçüncü çekimin tam tersi yönde).
5. Arabanın dışındaki kamera, ekranın solundan sağına doğru geçişini gösterir.
6. Motosiklet üzerindeki polislerin çekimi. Ekranın sağından soluna doğru geçtikleri gösterilir.
7. Michel yolun dışına çıkar. Ekranın dışına sola doğru bakar ve görür...
8. Bir polis motosikletiyle hızla yaklaşmaktadır.
9. Michel arabanın motor kapağını açar ve motoru yeniden çalıştırmak için uğraşır. Ekranın dışına sola doğru bakar ve görür...
10. İkinci polis de motosikletiyle hızla yaklaşmaktadır.
11. Michel, arabayı tekrar çalıştıracak takviye kablosunu onarmaya çalışırken görülür. Michel başını kaldırır ve görür...
12. İkinci motosikletli ona doğru yönelir.

13. Michel'in arabanın içine doğru uzandığı görülür.
14. Michel'in profilden yakın çekimi. "Dur, yoksa öldürürüm," der.
15. Michel'in tabancayı tutan elinin yakın çekimi.
16. Michel'in ateşlemeye hazır olduğu tabancanın yakın çekimi.
17. Bu çekime geçiş, silah sesiyle olur. 17. çekimde polisin yere düştüğünü görürüz.
18. Bu çekimde, Michel arazide koşarken gösterilir.

Bu açıklamalar bu çekimler dizisinin coşkun doğasını yakalayamaz. İlk 17 çekim, yalnızca 44 saniye sürer, yani çekimler ortalama 2,6 saniyede bir değişir. (Son çekim, 14 saniye sürer.) Yukarıda sözü edilen bütün yenilikçi çekim teknikleri, bu çekim dizisinde görülebilir. Sahne yerinde, yani otoyolda çekilir. Filmin geri kalanı da yerinde, özellikle de Paris sokaklarında çekilir. Kamera çok hareketli ve sarsıntılıdır. 3. ve 4. çekimlerdeki kaydırma, çok hızlıdır ve bulanık görüntüler yaratır. Işık, doğaldır. 7. çekimde güneş doğrudan doğruya kameranın lensine yansır ve bir hata yaratır. Belmondo, bu filmdeki "casual" oyunculuk stiliyle ün yapmıştır (ve çoğu zaman taklit edilir). Son olarak, çekimler dizisi, devamlılık kurgusunun kurallarını altüst eder. 3. çekimden 4. çekime yapılan kesme 30 dereceden daha küçük bir açıyla yapılır ve bir sıçrama yaratır. 5. çekimde, Michel'in arabası ekranın solundan sağma geçer. Ama 6. çekimde, polis tam tersi istikamette, yani ekranın sağından soluna geçer. Kameraman, arabayı filme çektikten sonra motosikletleri filme çekmek için yolun diğer tarafına geçmiştir. Bu tür bir yön değişikliği, ekran uzamında bir karışıklık yaratır. Benzer bir biçimde, Michel arabayı durdurduğunda, sol tarafa doğru bakarak kendisine doğru gelen polisi görür. Ama tabancasını aldıktan sonra, polise bakmak için bizim beklentimizin aksine sola değil sağa doğru bakar. Son olarak, 15. çekimden 16. çekime geçiş, Michel'in elinin yakın çekiminden tabancanın yakın çekimine geçiş, bir başka sıçrama yaratır, çünkü bu iki çekim arasında çok az fark vardır.

Elde tutulan, sarsıntılı bir kamera kullanımının yanı sıra yerinde çekim ve doğal ışık kullanılması, sıçrama şeklindeki geçişler ve

devamlılık olmayan kurgu, eylemi net bir biçimde göstermeyi amaçlamaz; bunun yerine, sahnenin parçalı ve kısmi bir görünümünü sunar. Bu "kusurlu" teknikler, *yaratıcı yönetmenin* varlığını temsil eder ve onun kendi vizyonunu filme nasıl yazdığının net işaretleri olarak karşımıza çıkar.

Bu prodüksiyon tekniklerinin yarattığı etki, kendiliğindenlik ve doğaçlamadır. Ancak bu tekniklerin kullanımında benim daha çok ilgimi çeken nokta, bunların filme bir belgesel havası katmasıdır. Bulanıklaşan kamera kaydırmaları, sarsıntılı kamera hareketleri ve tutarsız kurgu, kameramanın zorlu koşullar altında çekim yaptığını ve olayla fiziksel etkileşimini gözler önüne serer.

Fransız Yeni Dalga yönetmenleri tarafından yapılan stilistik seçimlerin, yalnızca estetik nedenlere değil, ekonomik nedenlere de dayandığını vurgulamak önemlidir. Fransız Yeni Dalga akımında, düşük bütçeli film yapımı söz konusudur. Doğal ışıkla yapılan yerinde çekimler, prodüksiyon maliyetlerini düşürür. Doğaçlamaya yapılan vurgu da senaryo yazmak gibi prodüksiyon öncesi masrafları düşürür. Yine de sadece parasızlığın getirdiği bir tercih olmanın çok ötesinde, Fransız Yeni Dalga yönetmenleri düşük prodüksiyon masraflarını, sanatsal özgürlükle özdeşleşmiştir. Bütçenin büyüklüğü ile sanatsal özgürlük arasında ters ilişki olduğunu düşünmüşlerdir: Bütçe ne kadar yükse olursa, sanatsal özgürlük o kadar az olur. Gişedeki ekonomik başarısızlığı bile, sanatsal bağımsızlığın işareti olarak görmüşlerdir.

Bu ekonomik değerlendirmeler, Yeni Dalga yönetmenlerinin henüz eleştirmen oldukları zamanki tutumlarına da yansımıştır. Amerikalı yönetmenlerin filmlerini değerlendirirken, yaratıcı eleştirmenler, *yaratıcı yönetmeni* Hollywood stüdyolarının yüksek prodüksiyon değerlerini aşan yönetmen olarak tanımlamıştır. Bir başka deyişle, *yaratıcı yönetmen* yüksek bütçeli filmlere kendi kişiliğini yansıtmayı başarırken, sahneye koyan yönetmen bu yüksek prodüksiyon değerlerinin altında kalır ve isimsiz bir teknisyene dönüşür.

Sonuçta, bir Hollywood yaratıcı filmi, stüdyo sisteminin talepleri ve yönetmenin kendini ifade etmesi arasında bir gerilim içerir. John Caughie bunu şöyle açıklar:

> (...) kendini ifade etme arzusu ve endüstrinin kısıtlamaları arasındaki mücadele, ticari sinemanın filmlerinde bir gerginlik üretebilir (...) yaratıcı eleştirmenleri Hollywood sinemasını her şeyden değerli görmeye, gömülen kişiliklerin hâzinesini bulmaya yönlendirebilir ve zaman içerisinde, yerleşik eleştiriyi mahcup edebilir. Kişiliğin benzersizliği, atılgan bireysellik, saplantı ve orijinalliğin etkisi, stilistik düzgünlük veya toplumsal ciddiyetin üzerinde bir değerlendirmeci güce kavuşmuştur.

Eleştirmenin görevi, mevcut çerçeve içinde yönetmeni keşfetmek, filme gömülü kişiliğinin izlerini bulmak, *yaratıcı yönetmenin* elindeki materyali nasıl dönüştürdüğünü anlamak ve bunun sonucunda filmin artık belirtilen konu hakkında değil, başka bir şey hakkında olduğunu tespit etmektir.[32] Son olarak, Caughie'den ilk yaptığımız alıntıda işaret ettiği *yaratıcı yönetmen* politikasının örtülü eleştirisini değerlendirmemiz gerekir: Caughie, "Kişiliğin benzersizliği, atılgan bireysellik, saplantı ve orijinalliğin etkisi, stilistik düzgünlük veya *toplumsal ciddiyetin* üzerinde bir değerlendirmeci güce kavuşmuştur," der (vurgular eklenmiştir). Hem yaratıcı eleştirmenler hem de Yeni Dalga yönetmenleri, toplumsal sorumluluk eksikliği üzerinden eleştirilmişlerdir. Buna karşın, *yaratıcı yönetmen* politikası standart hale getirilmiş film yapımı pratiklerine karşı, alternatif –daha etkili ve kişiselleştirilmiş– bir sinemayı savunmuştur. Yeni Dalga akımı, asıl olarak genç Fransız orta sınıfın kişisel hayatlarıyla ilgilenirken, alternatif bir film yapımı stilini pratiğe dökmüştür.

1960'lı yılların ortasından itibaren, Godard'ın film yapımı, hem yenilikçi ve rahatsız edici stili hem de teması ve içeriği bakımından politikleşmiştir. Godard'ın stili, film izlemeyi rahat ve boş zamanları değerlendirmek için başvurulan bir şey olmaktan çıkarıp, izleyicilerin dikkatini filmin içeriğinden başka bir noktaya çekerek ve stile dikkat etmelerini sağlayarak, politik hale gelmiştir. Bir başka deyişle, rahatsız edici stil, film yapımı sürecini gizlemeye çalışmak yerine, izleyicilerin bunun farkına varmasını sağlar. Godard, politik konular ekleyerek filmlerinin

32 John Caughie (ed.), *Theories of Authorship*, 11-12.

içeriğini de değiştirmiştir (*Çinli Kız*'da [La Chinoise] Marksist bir öğrenci grubu ve *Her Şey Yolunda*'da [Tout Va Bien] bir grevi konu seçmiştir). Bir başka deyişle, Godard, politika hakkında filmler yapmış ve aynı zamanda filmlerini politik olarak yapmıştır. 1967 ve 1968 yılları arasında yaptığı *Çinli Kız, Haftasonu ve Bilmenin Tadı* (Le Gai Savoir) filmleri ile Dziga Vertov grubu adıyla (esasen Godard ve Jean Pierre Gorin tarafından) 1969 ve 1972 yılları arasında yapılan filmler (*Pravda, Doğu Rüzgârı* [Vent d'Est] ve *Her Şey Yolunda*) buna örnek verilebilir.

1973 yılında, Dziga Vertov grubu dağılmıştır ve Godard, Anne-Marie Mieville ile birlikte çalışmaya başlayıp televizyon için bir dizi video projesine imza atmıştır. Godard, politik konumunu yeniden gözden geçirerek çalışmalarına yeni temalar eklemeye yönelmiştir. Aile ve kişisel ilişkileri konu edinmiş, Fransa'da kadın hareketinin ortaya çıkışını yansıtmıştır.

1980'li yılların başında, Godard daha az marjinal filmler yapmaya geri dönmüştür. 1982 yılındaki *Çile* (Passion) bunlardan biridir. Ancak bu ticari filmler dönemi, Norman Mailer ve kızıyla birlikte bir *Kral Lear* (King Lear) uyarlaması yaptığı 1987 yılında son bulmuştur. İkisi de film tamamlanmadan önce seti terk etmiştir ve Godard yeniden başlamıştır.

Aralarında David Bordwell'in de bulunduğu birçok film eleştirmeni, izleyicinin Godard'ın politik filmlerinden karakter ilişkilerini veya tematik anlamı okuyamadığına ve filmlerin genel anlamda hiçbir tutarlılığa sahip olmadığına dikkat çeker. Her sahne, konudan sapmış görünmektedir. Godard'ın politik bir film yapımcısına dönüşmeye yönelmesi, kısmen de olsa, stilistik ve tematik birlik taşıyan filmler yaparak *yaratıcı yönetmen* olma romantik fikrinin vurgusunu azaltmak amaçlıdır. Birçok politik filmini, kendi adıyla değil, kişisel olmayan bir biçimde Dziga Vertov grubuyla yapması bunun bir göstergesidir.

Alfred Hitchcock'un Filmlerinde Stil ve Temalar

Alfred Hitchcock, yukarıda sözü edilen tüm yaratıcı eleştirmenler için –*Cahiers du Cinéma*, Movie eleştirmenleri ve Andrew Sarris– tar-

tışmasız bir *yaratıcı yönetmendir*. Yaratıcı eleştirinin bu üç okulunun Hitchcock'u nasıl değerlendirdiğine kısaca değinip Hitchcock'un filmlerini birleştiren stilistik ve tematik unsurları listeleyeceğim. *Cahiers*, Hitchcock hakkında 1954 yılında özel bir sayı yayımlamıştır (Sayı 39). Bu özel sayıda, biri Andre Bazin, diğeri Chabrol tarafından yapılan iki Hitchcock röportajı yer almıştır. 1957 yılında, *Cahiers* eleştirmenleri Rohmer ve Chabrol, Hitchcock hakkındaki ilk kitap uzunluğundaki çalışmayı yayımlamışlardır. *Hitchcock* başlıklı bu çalışma, İngilizce'ye *Hitchcock: The First Forty-Four Films* adıyla çevrilmiştir. Rohmer ve Chabrol, Hitchcock filmlerinin tematik ve stilistik bir çözümlemesini yapmış, aşağıdaki temalar üzerinde durmuşlardır:

- Katolikliğin etkisi
- Paylaşılan suç teması
- Homofobi ve kadın düşmanlığı

Form ve stil bakımından, kitabın sonunda şu notu düşmüşlerdir:

Hitchcock, sinema tarihi boyunca en büyük biçim mucitlerinden biridir. Biçim söz konusu olduğunda, belki de yalnızca Murnau ve Eisenstein onunla karşılaştırılabilir. Bu biçim temelinde ve biçimdeki özen sayesinde, eksiksiz bir ahlaki evrenin nasıl yapılandırıldığını göstermeyi başarabildiysek, bu çabamız boşuna olmayacaktır. Hitchcock'un çalışmasında, biçim içeriği süslemez, onu yaratır.[33] Rohmer ve Chabrol'un kitabını, bir başka *Cahiers* eleştirmeni olan Jean Douchet'in 1967 yılında yayımlanan *Alfred Hitchcock* kitabı izlemiştir. Douchet, Hitchcock'un filmlerinde yaşayan üç dünyayı tanımlamıştır:

- Sıradan olanın (gündelik olayların) dünyası
- Sübjektif arzunun dünyası
- Entelektüel dünya

Örneğin, *Sapık* (1960) gündelik olayların dünyasıyla başlar. Kamera, Arizona-Phoenix'in siluetinde kayar ve gündelik olaylarla ilgili

33 Eric Rohmer ve Claude Chabrol, *Hitchcock: The First Forty-Four Films*, New York: Ungar, 1979, 152.

enformasyon sunulur: şehrin adı, tarih ve zaman. Sam ve Marion'un gündelik hayatlarını görür ve duyarız. Marion'un gündelik işini görürüz. Film daha sonra sübjektif arzunun dünyasına, Marion'un arzularına geçer; Sam'e duyduğu aşk için 40 bin dolar çalar. Ama Marion öldürüldükten sonra, film entelektüel dünyaya geçer ve birçok karakter, onun başına ne geldiğini bulmaya çalışır.

Douchet, *Arka Pencere* (Rear Window, 1954) filmindeki Jeff (James Stewart) ile film izleyicisi arasında artık aşina olunan bir benzerlik olduğuna dikkat çeken ilk eleştirmenlerden biridir. Jeff, bacağını kırdıktan sonra tekerlekli sandalyeye mahkûm olan bir fotoğrafçıdır. Günlerini, avlunun karşısındaki komşularını gözetleyerek geçirir. Douchet'e göre, Jeff film izleyicisinin yaptığı şeyi yapar; izleyici oturduğu koltuktan uzak bir mesafede olup bitenleri izler. *Arka Pencere* filminde, avlunun karşısındaki evlerin pencereleri, sinema perdesini kopya eder.

Hitchcock hakkındaki en ünlü kitap, 1967 yılında yayımlanmıştır; François Truffaut'nun *Hitchcock* kitabı, Hitchcock'la yapılmış 50 saati aşkın röportajları temel alır. Truffaut ve Hitchcock, kronolojik sıralamayla Hitchcock'un filmleri hakkında konuşurlar; her filmin doğuşu, senaryoların hazırlanması, yönetmenlikle ilgili problemler gibi konular işlenir ve Hitchcock'un filmleri hakkında değerlendirmeleri yer alır.

Movie eleştirmenleri de Hitchcock'la röportajlar yapmış ve filmlerindeki gerilim mekanizmaları üzerine birçok makale yazmıştır. *Movie* dergisinde düzenli olarak yazan Robin Wood, Hitchcock hakkında *Hitchcock's Films* (1965) adında, neredeyse Truffaut'nun kitabı kadar ünlü olan bir kitap yayımlamıştır (bu kitap birçok kez revize edilmiş ve güncellenmiştir). Wood, Hitchcock'u tematik ve formal birliği nedeniyle ciddi bir biçimde ele almak gerektiğini savunmuş ve Hitchcock'un filmlerinin, Shakespeare oyunlarına benzer bir tematik derinliğe sahip olduğunu ileri sürmüştür.

Son olarak, *The American Cinema* dergisinde, Sarris kendi değerlendirmeci kavrayışında en yüksek ve en prestijli kategori olan "pantheon" yönetmen nitelendirmesini Hitchcock için de kullanmıştır. Sarris'e göre pantheon yönetmenler,

teknik problemlerini kişisel dünya görüşüyle aşan yönetmenlerdir. Onların adlan telaffuz edildiğinde, kendi yasaları ve mekânları, olan kendi kendine yeten bir dünya uyanır.[34]

Hitchcock'un filmlerinde stilistik birlik

1. **Kurgu ve montaj vurgusu:** Hitchcock, kariyerinin başında, Alman Dışavurumculuğu ve Sovyet montaj teorilerinden etkilenmiştir. Yönetmen olarak tamamladığı ilk iki film olan *Zevk Bahçesi* (The Pleasure Garden, 1926) ve *The Mountain Eagle* (1926) Alman stüdyolarında yapılmıştır. Hitchcock'un kurguya bağlılığının örnekleri sayısızdır, ama Birinci Bölümün sonunda çözümlediğimiz *Aşktan da Üstün* filminin sonunu yakından incelemek, bunu anlamanın en iyi yoludur. Hitchcock'un kurguya bağlılığı, *Sapık* filmindeki ünlü duş sahnesinde de görülür. 25 saniyelik bir sahnede, ekrana 34 çekim yansır. Bu sahnenin stili ve temaları, *Movie* eleştirmeni Perkins'in *Film as Film* kitabında ayrıntılı olarak çözümlenmiştir.
2. **Çok sayıda görüş açısı çekimi:** Hitchcock, bir karakterin görüşünü temsil eden çekimleri kullanma eğilimine sahiptir. Hitchcock'un filmlerindeki bütün çekimlerin yaklaşık yüzde 25'i görüş açısı çekimleridir. Eleştirmenler, bunu Hitchcock'un röntgenciliğe düşkünlüğü olarak yorumlar. Bunun en açık örnekleri, *Arka Pencere* filminde Jeff'in penceresinden komşuları gözetlediği çekimlerde ve *Vertigo* (1957) filminde özel dedektif Scottie'nin (James Stewart) Madeleine'i (Kim Novak) takip etmek için tutulmasında görülür.

Genel bakış

Hitchcock'un *Arka Pencere* filmi, sinemanın kendisi için bir metafor olarak görülebilir. Sandalyeye mahkûm olan Jeffries (James Stewart) sinema izleyicisini temsil ederken, penceresinin karşısındaki evler, sinema ekranını temsil eder.

34 Andrew Sarris, *The American Cinema*, 39.

3. **Sınırlandırılmış bir uzamda çekim:** 1940'lı yıllarda ve 1950'li yılların başında, Hitchcock kendine teknik bir kısıtlama getirmiştir: Sınırlandırılmış uzamlarda birçok film çekmiştir. *Yaşamak İstiyoruz* (Lifeboat, 1944), *Ölüm Kararı* (1948), *Cinayet Var* (Dial M for Murders, 1954) ve *Arka Pencere* (1954) gibi filmlerde, eylemin büyük bir kısmı aynı uzamda geçer (*Yaşamak İstiyoruz* filmindeki filika, *Ölüm Kararı* filminde Brandon Shaw'un Manhattan teras katı, *Cinayet Var* filminde Tony Wendice'in evi ve *Arka Pencere* filminde Jeff in evi). Hitchcock'un kendine uyguladığı bu kısıtlama, yapabileceği stilistik tercihleri sınırlandırmış ve filmin nasıl çekileceğiyle ilgili bir zorluk yaratmıştır.

Ölüm Kararı filmini incelemek faydalı olabilir, çünkü Hitchcock'un film yapımında bir sapmaya işaret eder. 1940'lı yılların sonunda, Hitchcock kurguya yaptığı vurguyu geçici olarak terk etmiş ve uzun çekim (ve kamera hareketi) ile denemeler yapmıştır. *Ölüm Kararı*, uzun çekimleri mantıksal sonucuna götürür, film yalnızca 11 çekimden oluşur ve bunlardan ikisi 10 dakika sürer. Bu, kameraya yerleştirilebilecek en uzun film makarasıdır. Hitchcock'un kendine getirdiği kısıtlamalara rağmen –uzam sınırlaması ve bir çekimden diğerine geçişlerde ciddi bir sınırlanmaya rağmen– kamera evin içinde, koridorda ve mutfakta neredeyse sürekli dolaşır. Bu, Hitchcock'un mizanseni mizanşata çevirme yeteneğini gösterir.

Ayrıca Bölüm 1'de işaret ettiğim gibi, bu uzun çekimlerin etkisi, oyuncunun performansını birçok çekime bölmeyerek ön plana çıkarmaktır. Uzun çekimler, uzam ve zamanın dramatik birliğini sağlar. *Ölüm Kararı* filminde, Brandon'ın çatı katında yaşanan olaylar bir gecede gerçekleşir; gerçekten de Brandon'ın çatı katının dışındaki siluet, film ilerledikçe gün ışığından gecenin karanlığına doğru değişir. Hitchcock, kurgu ve uzun çekimleri *Kapri Âşıkları* (1949) filminde birleştirmiş ve daha sonrasında *Sahne Korkusu* (Stage Fright, 1950) filminden itibaren kurguya dönmüştür.

Hitchcock'un filmlerindeki temalar

Anlatı teknikleri: Hitchcock'un filmlerinde iki temel anlatı tekniği tanımlanabilir. Bunların, ikisi de araştırmayı, genelde de bir cinayetin araştırılmasını içermesi bakımından birbiriyle bağlantılıdır. Bu anlatılar, başkahramanın araştırmayı yürüten veya araştırılan kişi olmasına göre birbirinden ayırt edilebilir.

İlk anlatı tekniğinde, film araştırmayı yürüten kişi olarak başkahramana odaklanır. Ayrıca, yanlış kimlik tespiti ile de sıkça karşılaşılır. Suçun çözülmesi, yanlış kimlik tespitinin ortaya çıkmasıyla aynı anda gerçekleşir (bu noktayı daha sonra inceleyeceğiz.)

İkinci anlatı tekniğinde, başkahraman araştırmaya konu olur; yani film, araştırılan başkahramana odaklanır. Örneğin, *Hırsız Kız*'daki (Marnie, 1964) Marnie, *Cinayet Var* filmindeki Tony Wendice, *Lekeli Adam* (The Wrong Man, 1956) filmindeki Manny Balestrero ve *Sapık* filmindeki Norman gibi. Hitchcock'un *Sapık* filmi, bir suçla başlar (Marion 40 bin dolar çalmıştır) ve bu suç, Arbogast, Lila ve Sam tarafından soruşturulur. Ama araştırma devam ederken, yalnızca Marion'un hırsızlığının değil, aynı zamanda Norman tarafından işlenen cinayetlerin de araştırıldığı ortaya çıkar.

Bu cinayet ve soruşturma üzerine yapılan inceleme, bizi Hitchcock'un filmlerindeki başka temalara götürür:

- ***İtiraf ve suçluluk:*** Rohmer ve Chabrol, kitaplarında bu temaya dikkat çekerler. *Sapık* filmindeki Marion, 40 bin doları çalarken işlediği suçun farkındadır; Marnie çocukluğundaki bir deneyimle –annesine saldıran bir adamı öldürmesiyle– ilgili duyduğu suçluluğun etkisi altındadır; *İtiraf Ediyorum* (I Confess, 1953) filminde Otto Keller, sessizliğe mahkûm olan Michael Logan'a (Montgomery Clift) işlediği bir cinayeti itiraf eder.
- **Gerilim:** Hitchcock, "gerilimin ustası" olarak bilinir. Bu, Hitchcock'un filmlerinin birçoğuna uygulanabilir, ama Bölüm 2'de incelediğimiz *Gizli Teşkilat* (1959) filminde doruk noktasına çıkar.

- **Kusursuz cinayet:** Bir tek karakter veya karakter grubu, kusursuz cinayet işleminin karmaşık ve olağandışı yöntemlerini geliştirir; ancak soruşturmayı yürüten kişi, her zaman için katillerin göz ardı ettiği bir ipucu bulur. Rope filminde, Brandon ve Phillip'in David Kentley'yi öldürmesi için hiçbir neden yoktur; eski öğretmenleri Rupert Cadell'in varoluşsal teorisine uygun hareket ederler. Kentley'i öldürdükten ve cesedini eve sakladıktan sonra, Brandon ve Phillip suç mahallinde bir parti düzenler ve Rupert'ı da davet ederler. Ancak partiden ayrılırken, Rupert'e yanlışlıkla Kentley'nin şapkası verilir; suçun çözülmesinde bu bir ipucu olarak kullanılacaktır. Rear Window filminde, Thorwald karısının cesedini parçalar; ama Jeff ve Lisa onun alyansını bulur ve bu, şehirden ayrıldığı iddiasını çürütür. Bir örnek daha: *Trendeki Yabancılar* (Strangers on a Train, 1951) filminde Bruno Anthony trende ünlü bir tenis oyuncusu olan Guy Haines'le tanışır. Bruno, Guy'ın karısı Miriam'dan boşanmak istediğini ve kız arkadaşı Anne Morton'la evlenmek istediğini öğrenir. İkisi konuşurken, Bruno kendi babasını öldürmek istediğinden söz eder. Guy'a cinayetleri değiş tokuş etmeyi önerir; Bruno, Guy'ın karısı Miriam'ı ve Guy da Bruno'nun babasını öldürecek ve iki kusursuz (yani nedensiz) cinayet işlenecektir. Guy, Bruno'yu ciddiye almaz, onunla alay eder. Yine de Bruno, Miriam'i bir panayır yerinde öldürür. Ancak görevlilerden biri bu cinayete tanıklık eder ve daha sonra Miriam'ın öldürüldüğü sırada suç mahallinde Guy'ın değil, Bruno'nun olduğunu söyler.
- **Yanlış insan:** Anlatı tekniklerinin incelemesinde ortaya konduğu gibi, Hitchcock'un belirleyici temalarından biri yanlış insandır. *39 Basamak* (The 39 Steps, 1935) filminde, Richard Hannay (Robert Donat) ajan Anabella Smith'in cinayetiyle haksız yere suçlanır. *Hırsızlar Kralı* (To Catch a Thief, 1955) filminde, Cary Grant, eski bir hırsız olan ama yeni hırsızlık vakalarıyla suçlanan John Robie'yi oynar. *Lekeli Adam* filminde, Manny Balestrero (Henry Fonda) bir sigorta ofisini soymakla haksız yere suç-

lanır. *Gizli Teşkilat* filminde, Thornhill var olmayan sahte ajan George Kaplan zannedilir. Son olarak, *İtiraf Ediyorum* filminde, Otto Keller'in Bay Villette'i öldürdüğünü itiraf ettiği Michael Logan, cinayeti işlemekle haksız yere suçlanır.

Wim Wenders Sineması

Wim Wenders, Fransız Yeni Dalga akımı gibi Avrupa Sanat Sineması'nın belirleyici bir okulu olan Yeni Alman Sineması akımının önde gelen isimlerden biridir. *Avrupa Sinema Ansiklopedisi*'nde (sayfa 304-305) Thomas Elsaesser ve Joseph Garncarz, Yeni Alman Sineması akımının aşağıdaki karakteristiklerini tanımlar:

- 1965 yılından 1982 yılına kadar etkinliğini sürdüren bir Alman sanat hareketidir.
- Kariyerleri Üçüncü Reich döneminde başlayan, İkinci Dünya Savaşı sonrası Alman ticari film yönetmenlerinin çalışmalarını reddetmişlerdir.
- Yerleşik Alman film janrlarını ve yıldızlarını reddetmişlerdir.
- Alman sinemasından ziyade Amerikan sinemasından dolaylı olarak etkilenmişlerdir (Fritz Lang ve F W Murnau'nun filmleri istisnadır).
- Prodüktör ve senaryo yazarlarını ekarte etmiştir; bu rolleri Yeni Alman Sinemasının yönetmenleri (Werner Herzog, Alexander Kluge, Rainer Werner Fassbinder) üstlenmiştir.

Wenders'in çalışmalarını incelerken bu noktaları daha ayrıntılı ele alacağız.

Wenders'in filmlerinin tematik çözümlemesi

Amerikan kültürünün etkisi: Wenders'in, İkinci Dünya Savaşı'nın sona ermesinden birkaç ay sonra, 1945 yılında doğduğuna dikkat etmek önemlidir. Amerikalı işgal kuvvetlerinin yönettiği bir Almanya'da yetişmiştir. Almanya, İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra

kolektif bir hafıza kaybı yaşamıştır; Nazi rejimi hakkında kimse konuşmak istemez. Savaş sonrası süreçte yetişenler, yakın Alman tarihi veya kültürü hakkında ya çok az bilgiye sahiptir ya da hiçbir şey bilmezler. Kültür anlayışları, Amerikan kültürünün hegemonyası altındadır ve bu hegemonya, Wenders'in birçok filminin yanı sıra Yeni Alman Sineması'nın temsilcileri olarak bilinen diğer yönetmenlerin filmlerine de yansımıştır.

Yeni Alman Sineması'nı karakterize eden şey, kendi geçmişinden ve kendi kültüründen sürgün olan bir ulusun içinde bulunduğu durumun temsilidir. Almanlar, kendi kültürleri yerine Amerikan kültürünü ikame etmiştir. Bu nedenle, Amerikan kültürünün Yeni Alman Sineması'nda (ve ayrıca savaş sonrası Alman edebiyatında) belirleyici bir rol oynaması şaşırtıcı değildir. Gerçekten de, birçok Alman yazar Amerika'yı gezmiş, aşinalığın ve yabancılaşmanın birleşiminden oluşan deneyimleri hakkında yazmıştır.

Almanya'da, Almanya'nın içinde bulunduğu duruma kafa yoran önde gelen yazarlardan biri, Peter Handke'dir. 1971 yılında Amerika'yı gezmiş ve *Short Letter, Long Farewell* adında bir kitap yazmıştır. Handke, bir röportajında şu açıklamayı yapar:

Amerika, öykü için yalnızca bir vesiledir; içinde doğrudan ve kişisel olabileceğim bağımsız bir dünya bulma çabasının bir ifadesidir. Zira aynı macerayı Avrupa'da yazsaydım, objeler ve dış dünyanın benzer bir meydan okuma sunacağını sanmıyorum ve aynı zamanda, Amerika dışında bana bu türden bir kendine yabancılaşmayı ve uzaklaşmayı hissettiren bir yer bilmiyorum. Karakterlerimin iç dünyasını mümkün olabildiğince tam olarak yansıtmaya çalıştım. Bununla birlikte dış dünyayı bir kurgu olarak tarif etmeye çalıştım. Böylece başkahramanın gördüğü her şey, deneyimlediği veya yapmak istediği şeyler için bir işarete dönüşür. Amerika, benim işaretleriyle önceden bildiğim bir ortam.[35] Amerika, işaretleri ve imajlarıyla Wenders'in de önceden bildiği bir yerdir; bu işaretler ve imajlar, filmlerinde sürekli tekrarlanır. Wenders, üç filmde Handke ile işbirliği yapmıştır: Handke'nin bir romanı-

35 Thomas Elsaesser, "Germany's Imaginary America: Wim Wenders and Peter Handke" (1986), 9. Yazarın internet sitesinden ulaşılabilir: http://www.thomas-elsaesser.com/index.



Fotoğraf 5: *Berlin Üzerindeki Gökyüzü* filminde Marion ve Damiel.

na dayalı olan *Kalecinin Penaltı Anındaki Endişesi* (The Goalies's Anxiety at the Penalty Kick, 1971), *Yanlış Davranış* (Wrong Move, 1975) ve *Berlin Üzerindeki Gökyüzü* (Wings of Desire, 1987).

Yol filmleri: Bu seyahat deneyimi –hem kişinin kimliğini oluşturan hem de kişiyi kendine yabancılaştıran bir coğrafyada yapılan yolculuğun– Wenders'in filmlerindeki ana temalardan birine dönüşür. Birçok filmi, yol filmi olarak tanımlanabilir: Bunların başında, *Alice Kentlerde* (Alice in the Cities, 1974), *Zamanın Akışında* (Kings of the Road, 1976), yol filmlerini doruğa ulaştıran *Paris, Texas* (1984) ve karakterlerin, bütün dünyayı dolaştığı ve daha sonra kendi içsel benliklerine seyahat ettiği *Dünyanın Sonuna Kadar* (Until the End of the World, 1991).

Alice Kentlerde filminin ilk 10 dakikası, başkahramanın, yani Philip adındaki Alman yazarın Amerikan kültürü hakkında bir öykü yazmak amacıyla Amerika'da yaptığı seyahati gösterir. Ama bunun yerine Amerikan kültürünün tipik işaretlerinin ve imajlarının Polaro-

id fotoğraflarını çeker. Bütün film, Philip'in seyahatinin bir kaydıdır. Dahası, seyahati bir dizi dönüş olarak sunulur: Film, Philip Kaliforniya'dayken New York'a dönmeye hazırlandığı sırada başlar, New York'tan Avrupa'ya uçar (Amsterdam'a gelir) ve sonunda Almanya'ya geçer. Çeşitli şehirleri ziyaret ederek, çocukluk evlerini arar. İlk önce, kendisiyle birlikte seyahat eden 10 yaşındaki kayıp kız Alice'in evini ziyaret ederler, ama bu aynı zamanda kendi çocukluğunun evidir.

Alice Kentlerde filmindeki yolculuk ve genel olarak Wenders filmleri, kişinin kimliğini aramasını anlatır ve bu, köklere dönüşü içerir. Yolculuk ve kimlik arasındaki bağ, *Alice Kentlerde* filminde açık bir biçimde ortaya konur: Philip'in eski kız arkadaşı, var olduğunu kanıtlamak için gördüğü her şeyin Polaroid fotoğraflarını çekmesini söyler.

Wenders, *Dünyanın Sonuna Kadar* filminde Polaroid'den bir adım öteye geçer. Ana karakterler dünyayı dolaştıktan sonra, asıl olarak çocukluk imajlarından oluşan kendi rüyalarını kaydetmek için bilgisayar teknolojisini kullanır. Bu, *Alice Kentlerde* filminde Polaroid'lerin kullanımının geliştirilmesidir. *Dünyanın Sonuna Kadar* filminde, dünya seyahati, kişinin kökeni ve kimliğini araştırmak için içsel benliğine yaptığı yolculuğun kapılarını aralar.

Erkek erkeğe muhabbetten kadın-erkek ilişkisine: Wenders'in en çok bilinen yol filmi, büyük bir ihtimalle *Paris, Texas*' tır. Film, karısı Jane (Nastassja Kinski) ve oğlu Hunter'ı arayan Travis'in (Harry Dean Stanton) çöldeki yolculuğunu anlatır. Ama aynı zamanda kendi hayalindeki Paris, Texas adlı bir yeri de aramaktadır. Yolculuk ve kimlik arasındaki bağ, bu filmde çok barizdir. Travis'e, bu yolculuğunda, karısı ile birlikte Hunter'in izini bulmaya çalışan Walt (Dean Stockwell) yardımcı olur. Travis ve Hunter, sonunda Jane'in kötü bir kulüpte çalıştığını öğrenir. Travis, yeniden bir çift olamayacaklarını fark eder, ama Jane'i Hunter ile yeniden bir araya getirir.

Paris, Texas filmindeki yolculuğa kardeşin de dahil olması, Wenders'in filmlerindeki bir başka ana temayı gündeme getirir: Erkek erkeğe muhabbet. Wenders'in şu filmlerinde, iki erkek karakter arasındaki yakın bağ işlenir: *Zamanın Akışında, Amerikalı Dost* (The American Friend, 1977), *Paris, Texas ve Berlin Üzerindeki Gökyüzü.*

Buna karşın, biraz önce değindiğimiz *Alice Kentlerde* filmi, Philip ile on yaşındaki bir kızın yolculuğu üzerinedir.

Bu filmlerin teması, Wenders'in kadınlarla ilişkilerine işaret eder. Aslında Wenders'in filmlerinde bir ilerleme görebiliriz. *Zamanın Akışında ve Amerikalı Dost* gibi ilk filmlerinde, kadınlar neredeyse hiç yoktur. İlk filmlerinde yer alan kadınlar saf masumiyeti temsil eder; *Alice Kentlerde* filmindeki 10 yaşındaki bir kız gibi. Ancak, *Berlin Üzerindeki Gökyüzü* filminde, anlatıyı belirleyen güçlü bir kadın karakter olarak Marion'u görürüz. İki melek, Damiel ve Cassiel arasındaki erkek yakınlığı, Damiel'in âşık olduğu Marion tarafından aşama aşama bozulur. Damiel, meleklere özgü sonsuz varoluştan vazgeçmeyi bile göze alır ve Marion'a duyduğu aşkı yaşamak için insan olur. Dahası, *Dünyanın Sonuna Kadar* filmi, kimliğini arayan bir kadının yaptığı yolculuğu anlatan bir yol filmidir. Böylelikle Wenders'in filmlerinde kadınların betimlenmesinde bir ilerleme olduğunu görebiliriz: önce hiç var olmayan kadınlar (*Zamanın Akışında*) ve daha sonra 10 yaşındaki masum bir kızdan (Alice Kentlerde), *Paris, Texas* filmindeki Jane'e, *Berlin Üzerindeki Gökyüzü* filmindeki Marion'a ve *Dünyanın Sonuna Kadar* filmindeki Claire'e. *Bolluk Ülkesi* (Land of Plenty, 2004) filmindeki Lana da amcasını aramak için Los Angeles'a giden güçlü ve çok yönlü bir karakterdir.

Kadınların, Wenders'in filmlerine aşama aşama dahil olması ve belirleyicilik kazanması, kadın-erkek ilişkilerinin sahici bir imajını sunduğu anlamına mı gelir? Hiç de değil! *Paris, Texas* filminde Travis ve Jane'in bir araya gelişi, cinsiyetler arasındaki uçurumu gösterir. Travis, karısının kötü bir kulüpte çalıştığını öğrenir; kulüpteki kabinlerde, müşteriler bir camın ardında duran kadınlarla konuşabilmektedir ve bu camdan, müşteriler kadınları görürken, kadınlar müşterileri göremektedir. Travis, bu kabinlerden birindeki Jane'e, tanıdığı iki insan arasındaki ilişkiyi anlatır. Çiftin birbirine nasıl âşık olduğundan, erkeğin zaman içinde kadını nasıl bir saplantı haline getirdiğinden ve onu nasıl kıskandığından, sonunda ilişkilerinin nasıl son bulduğundan söz eder. Jane, aşama aşama bu öykünün kendi öyküleri olduğunu ve öyküyü anlatanın da Travis olduğunu fark eder. Ama çift bir araya gelmez. Travis, Jane'e Hunter'ı nerede bulabileceğini söyler ve uzaklaşır.

Kabindeki sahne, neredeyse bütünüyle Travis'in bir ilişkinin bitmesiyle ilgili monologundan oluşur. İmajın görsel doğası ve çifti birbirinden ayıran ayna, Wenders'in kadın-erkek ilişkilerine (ya da bu tür ilişkilerin imkânsızlığına) dair felsefesini özetler. *Berlin Üzerindeki Gökyüzü* filmi, kadın-erkek ilişkilerinin problemlerini görünüşe göre aşar; Damiel, Marion'a duyduğu aşkı ifade etmek için melekler ve insanlar arasındaki sözde imkânsız engeli aşabilir (Fotoğraf 5). Ayrıca, sondan bir önceki sahne, Marion'un kadın-erkek ilişkileri hakkındaki bir monologundan oluşur; Marion ilk defa ciddi bir biçimde ilişkiye girebildiğini söyleyerek inancını ifade eder. Bir bakıma, *Berlin Üzerindeki Gökyüzü* bir kadına arzusunu ifade etme şansı tanıyarak *Paris, Texas* filmindeki aynanın oluşturduğu engeli aşar. Yine de Marion, arzusunu umutsuzca idealist bir biçimde ifade eder ve Damiel ile ilişkilerinin uzun ömürlü olabileceği fikrini şüpheli hale getirir. Daha iyimser bir film olan *Dünyanın Sonuna Kadar*'da Claire ve Eugene arasındaki ilişki bile ayrılıkla sonuçlanır.

Wenders filmlerindeki biçimsel unsurlar

Film stüdyolarındaki son tartışmalarda, mizansen/mizanşat ve senaryo arasındaki çatışma, artık görüntü ve anlatı arasındaki çatışma olarak yeniden tanımlanmıştır. Wenders kendi filmleri hakkında bu şekilde konuştuğunu akılda tutmak gerekir.

Film görüntüsünün unsurları (kamera hareketi, kamera açısı, kesme gibi) bütünüyle senaryonun anlatı mantığına göre gerekçelendirilir. Bunun anlamı, kamera hareketlerinin, kesmelerin vs. anlatının eylemlerini ve olaylarını film izleyicilerine sunma işlevine hizmet ettiğidir. Ama Avrupa Sanat Sineması'nda, filmin görüntüsü ve senaryonun anlatısı arasında daha belirsiz bir ilişki vardır. Bir başka deyişle, görüntü tamamen anlatıya tabi değildir ve anlatıdan büyük ölçüde ayrıdır.

Wenders'in filmleri, görüntü ve anlatı arasındaki bu belirsiz ilişkiyi gösterir. Ama filmleri, anlatı mantığını da tamamen ortadan kaldırmaz. Filmlerin görüntüleri, tamamen anlatı mantığına tabi değildir. Wenders, Jochen Brunow ile yaptığı bir röportajda, filmlerinin dik-

katli bir biçimde oluşturulan ve çerçevelenen görüntülerden oluştuğunu açıklar:

Kentte Yaz (Summer in the City) filmi, iki veya üç sayfalık açıklamayla çekilmiştir. Kısa sahneler, hiç senaryosuz çekilmiştir. Yalnızca birkaç görüntü taslağı vardır. Film yapımına görüntüler üzerinden ve bir ressam gibi yaklaştım. Öykünün kavramı bana yabancıydı, yeni bir bölgeydi. O günlerde, kendimi film yapımı sürecinden uzaklaşır hissettim ve senaryo bunun en yabancı parçasıydı.[36] Wenders'in filmleri, gözlem uğruna eylem ve dramadan uzak durur; kamera, olayları uzak bir görüş açısından gözlemler ve gösterir. Zamansal olarak bu anlar, ölü zaman olarak nitelendirilir.

Yalnızca görüntü ve ölü zaman sineması, Hollywood aksiyon filmlerinin müthiş hızına, patlamalara, araba kovalamacalarına ve silahlı çatışmalarına yanıt verebilir. Wenders'in sineması, görüntünün uzam ve zamanını öne çıkararak anlatı nedenselliğinin üstünlüğüne meydan okur. Bu, özellikle *Alice Kentlerde* ve *Berlin Üzerindeki Gökyüzü* filmlerinde belirgindir. *Alice Kentlerde* filminde, Alice ve Philip, Alice'in büyükannesinin evini arar. Büyükannenin evi, neredeyse hemen bulunabilirdi. Anlatı olayı, tamamlanıp başka bir olaya geçilebilirdi. Halbuki büyükannenin evi hiçbir zaman bulunmaz. Arama süreci, filmin ana odağı haline gelir. Alice'in büyükannesini aramakla gevşek bir biçimde bağlantılı bir dizi olay izleriz. Aramanın bir bölümü, aşağıdaki eylemlerden oluşur:

- Alice ve Philip kahvaltı yapar (14 çekim).
- Essen'e araba yolculuğu (9 çekim).
- Alice'in elindeki fotoğraftan, büyükannenin evini görüp görmediklerini sormak için bankta oturan bir çiftin yanında dururlar (6 çekim).
- Alice ve Philip, kentin boş evlerle dolu bir bölgesinden geçer (6 çekim).
- Endüstriyel bir bölgenin çekimi.

36 Roger Cook ve Gerd Gemünden, *The Cinema of Wim Wenders: Image, Narrative, and the Postmodern Condition*, Michigan: Wayne State University Press, 1997, 65.

- Alice ve Philip çocuklara ve bir taksi şoförüne, büyükannesinin evinin fotoğrafını gösterip o evi görüp görmediklerini sorar (14 çekim).
- Alice'in görüşüyle yanlarından geçip gittikleri kent manzaraları (5 çekim).
- Alice ve Philip, bir fotoğraf kabininde fotoğraf çektirirler (1 çekim).
- Alice ve Philip, bir araba parkında yüzmek için ısınma egzersizleri yaparlar (1 çekim).
- Endüstriyel bir bölgenin çekimi.
- Alice ve Philip, Gelsenkirchen'e giderler ve büyükannenin evini bulurlar, ama Alice'in büyükannesi artık orada yaşamamaktadır. Yüzmeye gitmeye karar verirler (25 çekim).

Bu segmentteki olayların birçoğu, anlatı için önemsizdir; örneğin boş evlerin çekimleri, Alice ve Philip'in ısınma egzersizleri yapması ve ikisinin fotoğraf kabininde fotoğraf çektirmesi. Dahası, olayların sıralaması da önemsizdir. Bu olayların birçoğunun sıralamasını, hiçbir karışıklığa sebebiyet vermeksizin değiştirebiliriz. Alice ve Philip'in ısınma egzersizleri yaptığı çekimin, fotoğraf çektirdikleri çekimden önce veya sonra gelmesi bir önem taşır mı? Bölüm 2'de çözümlenen *Sapık* filminin ilk üç sahnesinin aksine, *Alice Kentlerde* filmindeki olaylar, güçlü bir neden-sonuç mantığıyla birbirine bağlanmaz. Bu filmin epizodik bir yapıya sahip olduğunu, çünkü her sahnenin özerk bir epizottan oluştuğunu söyleyebiliriz.

Ama bu, eylemlerin tamamen keyfi olduğunu göstermez. Yukarıda açıklanan birçok sahne, sembolik bir anlama sahiptir. İki örnek verelim: Boş evlere yapılan vurgu, Alman yazar Philip ve terk edilmiş kız Alice'in Almanya'da seyahat ederken hissettikleri denge kaybını sembolize ederIsınma egzersizlerinin çekiminde Alice, Philip'in yaptıklarını dikkatle taklit eder. Bu hem çocuğun masumiyetini hem de yetişkine olan tam bağımlılığını sembolize eder.

Alice Kentlerde filminin bir kısmı Almanya'nın Wuppertal şehrinde geçer. Wenders, modern dansın efsanevi koreografı Pina Bausch'un

hayatını ve çalışmalarını anlatan *Pina* (2011) adlı belgeseli çekmek için şehre dönmüştür. Belgesel film, Bausch'un "Cafe Müller" ve "Bahar Ayini" gibi dans-tiyatro çalışmalarını temel alır. Wenders, Bausch'un çalışmalarının sadece 3D filme çekilebileceğini düşünmüştür. Ancak *Pina* filmi, gişe rekorları kıran birçok film gibi 3D'yi özel efekt olarak kullanmaz. 3D, yönetmenin dans eden bedenin koreografisini yakalamak ve zenginleştirmek için kullanabileceği teknik bir araç haline gelir. Wenders, 3D uzmanı Alain Derobe'den yardım almıştır. Wenders ve Derobe dansçıları uzaktan sabit bir kamerayla filme çekmek yerine kamerayı dansçılara yakınına yerleştirip hareketlerini takip etmiştir. Bu teknik, izleyiciye eylemin hemen yanına yerleştirmiş ve dansçılarının bedeninin hacmini ve hareketlerinin yoğunluk ve enerjisini yakalamıştır. *Pina*, 3D çekilen ilk Avrupa sanat filmidir.

Kathryn Bigelow Sineması

1970'li yıllardan günümüze, Amerikan film endüstrisine giren birçok kadın, endüstrinin yapısındaki değişiklikler nedeniyle önemli ölçüde yükselmiştir. Daha önceleri, endüstri kadınları yönetmenlik veya prodüksiyon gibi üst düzey işlerden büyük ölçüde dışlayan erkeklere özel bir alandı. Amerikan film endüstrisinin ilk dönemki tarihinde (1895 yılından 1920'li yıllara kadarki dönemde) yalnızca Alice Guy Blache[37] ve Lois Weber yönetmen olarak çalışmıştır. Hollywood'un klasik döneminde ise yalnızca *Christopher Strong* (1933), *Craig's Wife* (1936) ve *Dance, Girl, Dance* (1940) gibi filmleri yöneten Dorothy Arzner ve *Outrage* (1950), *The Hitch-Hiker* (1953) ve *The Bigamist* (1953) filmlerini yöneten oyuncu Ida Lupino vardır.

Joan Micklin Silver, *Crossing Delancey* (1988) ve *Big Girls Don't Cry... They Get Even* (1992) gibi ana akım stüdyo filmlerine geçmeden önce, 1970'li yıllarda *Hester Street* (1975) ve *Between the Lines* (1977) gibi bağımsız filmlerde yönetmenliğe başlamıştır. Gale Ann Hurd, bağımsız prodüksiyondan *Terminatör* filmleri (1984, 1991, 2003), *Uçurum* (The Abyss, 1989), *Dante Yanardağı* (Dante's Peak,

37 Bkz. Alison McMahan, *Alice Guy Blanche: Lost Visionary of the Cinema*, New York: Continuum, 2002.

1997) ve *Hulk* (2003) gibi stüdyo filmlerine geçmiştir. Susan Seidelman, düşük bütçeli bağımsız film sektöründe çalışmıştır. İlk filmi *Smithereens* (1982) 80 bin dolara mal olmuştur ve Cannes Film Festivali'nde ödül alan ilk bağımsız Amerikan filmidir. Daha sonra, *Çılgın Madonna* (Desperately Seeking Susan, 1985) gibi daha büyük bütçeli stüdyo filmlerine geçmiştir.

Penelope Spheeris, Stephanie Rothman, Amy Holden-Jones ve Martha Coolidge, yönetmenlik kariyerlerine istismar filmleri yaparak başlamıştır. Bazıları, istismarı bir kadının perspektifinden ele alır. Rothman'ın *The Velvet Vampire* (1971) filminde, bir kadın vampiri oynar ve erkekler kurbandır. Bu, alışılagelmiş janr geleneklerini tersine çevirir. Holden-Jones'un *Slumber Tarty Massacre* (1982) filmi, bir kadının katliam filmidir.

Amy Heckerling, Susan Seidelman ve Marisa Silver'ın da aralarında bulunduğu kimi kadın yönetmenler film okulundan mezun olmuşken, Penny Marshall, Jodie Foster, Sondra Locke, Barbara Streisand ve Sofia Coppola oyunculuktan yönetmenliğe geçiş yapmıştır.

Kathryn Bigelow, sanat okulu aracılığıyla film yapımına başlamıştır. Uzun metrajlı filmlerinde, Hollywood'un geleneksel maskülen film janrlarına Avrupa Sanat Sineması yaklaşımı sergiler. Bu janrları bir tek filmde birleştirerek karma janrlar oluşturur. Örneğin 1987 yapımı *Karanlık Bastığında* (Near Dark) filmi, korku-vampir filmi ve Western film arasında karma bir filmdir.

Bigelow'un filmleri, stilistik özellikler açışından:

- Karamsar (örneğin mavi tonlarda) aydınlatma ve dokulara dayalı güçlü, ayırt edici görsel bir stile sahiptir.
- Bir uçtan diğer uca savrulan bir kurgu hızına sahiptir: *Sevgisizler* (The Loveless, 1982) ve *Suyun Ağırlığı* (The Weight of Water, 2000) filmlerindeki gibi çok yavaş ya da özellikle *Kırılma Noktası* (Point Break, 1991) ve *Tuhaf Günler* (Strange Days, 1995) filmlerindeki gibi çok hareketlidir.
- Klasik filmlere gösterilen saygıyı içerir.

Bigelow'un filmleri, temalar açısından:

- İsyankâr erkek karakterler ve güçlü çift cinsiyetli kadın karakterler içerir.
- İşlevsiz ailenin alternatifi olarak karşı-kültür temelli bir yaşam tarzını sunar.
- Tecavüz ve cinayet gibi şiddettin grafik betimlemelerini içerir.

Bazı eleştirmenler, Bigelow'un filmlerindeki anlatı tutarlılığı ve motivasyon eksikliğini tespit eder; ama bu kısmen Bigelow'un geleneksel janr kodlarını dönüştürmesinden kaynaklanır. Yenilikçi film yapımı tekniklerinin ilk olarak nasıl ortaya çıktığını görmek için ilk filmi *Sevgisizler*'i inceleyelim.

Sevgisizler

1981 yılının Ağustos ayında, Bigelow (ve yardımcı yönetmen Monty Montgomery) ilk bağımsız uzun metrajlı filmi *Sevgisizler*'i Locarno Film Festivali'ne götürmüştür. Bir milyon dolardan daha düşük bütçeye sahip olan *Sevgisizler*'de, film yıldızı Willem Dafoe ilk başrolünü oynamıştır; bir motosikleti tamir ettirmek için çetesiyle birlikte küçük bir Güney kasabasına gelen bir motosikletçiyi oynar. Film, kasabanın yerlileri ve karşı-kültür temelli bir yaşam tarzını temsil eden dışarıdan gelenler arasındaki aşırı tezat ve düşmanlığı inceler. Eleştirmenler, filmi yalnızca stil ve yüzeydeki özelliklerle (eleştirmenlerden birinin ifadesiyle "sevgi ile bir araya getirilmiş donanım ve giysilerle") ilgilenen, buna karşın çok az öykü barındıran bir film olarak görmüştür: Coca-Cola makineleri, müzik kutuları, arabalar, eski reklamlar ve takvim güzelleri, görünüşe göre filmin ana odağı haline gelir.

Film, uzatmalı bir biçimde vizyona girmiş ve ilk kez gösterime girdiği tarihten üç yıl sonra, 1984 yılının Eylül ayında Los Angeles'ta gösterilebilmiştir (1982 yılında, orijinal adı *Breakdown* olan filme, *The Loveless* adı verilmiştir). Bigelow'un bu filminde (ve diğerlerinde) karşılaştığı zorluklar, yüzeydeki detaylara odaklanmasından değil,

Bigelow'un sanat filmlerinin geleneksel Hollywood erkek janrlarını yeniden biçimlendirmesinden kaynaklanıyor olabilir.

Sevgisizler, klasik Hollywood filmi *Kanlı Hücum*'da (The Wild One, 1954) temsil edilen ve Kenneth Anger'ın yeraltı filmi *Scorpio Rising*'de (1964) daha da geliştirilen motosikletli genç filmlerine bir saygı ifadesi ve yeniden tanımlama gayretidir. *Sevgisizler*, klasik Hollywood filmi ile yeraltı filminin estetiğini birleştirir ve bunların arasını bulur.

Bigelow, filmin neden-sonuç mantığının bilerek kurulmamasını şu sözlerle açıklar:

Sevgisizler, psikolojik bir motosikletçi filmiydi. Her şeyin problem çözümünden bir başka problem çözümüne döngüler çizdiği geleneksel tarzda senaryoyu askıya almak ve motosikletçileri gücün ikonografisi olarak kullanarak insanları bir ikonografi, bir arena üzerinde düşünmeye sevk etmek istedik.[38] Bigelow, yalnızca geleneksel janrların ikonografisini kullanmakla kalmaz, aynı zamanda janrların ikonografisi üzerine düşünmek için bir adım geriye çekilir; bu, bazı eleştirmenlere göre, *Sevgisizler*'i soğuk ve duygusuz bir film yapar.

Sevgisizler, Bigelow'un film yapımındaki en yaygın karakterlerden birini ön plana çıkarır: çift cinsiyetli kadın. *Sevgisizler* filmindeki Telena'yı (Marin Kanter), *Karanlık Bastığında* (1987) filminde Mae (Jenny Wright), *Mavi Çelik* (Blue Steel, 1990) filminde Megan (Jamie Lee Curtis), *Kırılma Noktası* (1991) filminde Tyler (Lori Petty) ve *Bin Ladin'i Öldürmek* (Zero Dark Thirty, 2012) filminde Maya izler.

Sevgisiz filminde şiddet vardır, ama *Mavi Çelik, Kırılma Noktası* ve *Tuhaf Günler* gibi diğer Bigelow filmlerinden çok daha az düzeydedir. *Kırılma Noktası* ve *Tuhaf Günler* gibi filmlerde olduğu gibi, ekranda tecavüz gösterilmez, ama Telena'ya karşı işlenen ensest suçu ima edilir. *Sevgisizler* filminin, Bigelow'un en bariz bağımsız sanat filmi olduğunu göz önünde bulundurmamız gerekir. Filmin hem yazılmasında hem de yönetilmesinde etkili olmuştur ve birçok bağımsız film gibi sakin bir hızı vardır.

38 Christina Lane, "*From The Loveless to Point Break*: Kathryn Bigelow's trajectory in action", *Cinema Journal*, 37, 4 (1998), sayfa 59-81: 65.

Bir sonraki filmi olan *Karanlık Bastığında* karşı kültür temelli bir yaşam tarzını temsil eder. Korku-vampir filmi ve Western karışımı olan filmin kült takipçileri olmuştur. Bunu izleyen filmleri aşama aşama stüdyo kökenli filmlere dönüşmüştür: *Mavi Çelik, Kırılma Noktası, Tuhaf Günler, K-19* (2002) ve *Ölümcül Tuzak* (The Hurt Locker, 2008). Ancak bunlar da janrları (az veya çok) karıştırırlar ve bir sanat filmi duyarlılığı içerirler. Bigelow yalnızca *Suyun Ağırlığı* filminde daha bariz bağımsız film yapımı tarzına dönmüştür. Bigelow'un Hollywood film yapımcısı olarak statüsü, önemli bir soruyu gündeme getirir: Kadınların feminist filmler yapmaya mı odaklanması gerekir?

Kadınların feminist filmler yapmaya mı odaklanması gerekir?

Hollywood'da kadınlar için fırsatlar, hem yönetmenlik hem de prodüktörlük bakımından sınırlıdır. Görünüşe göre, kadınların bu şanslarını Hollywood'da nadiren geliştirilen kadın temalı film projelerinde kullanması uygundur. Holden-Jones, *Aşk Mektupları* (Love Letters, 1984) filmi hakkında şunları söylemiştir:

> Tamamen bir kadını ve çok dişi bir deneyimi anlatan, ona ve kadın arkadaşlarına, bütün film boyunca değer vermeye devam eden, yüzlerce kez bir erkeğin babasıyla veya arkadaşlarıyla ilişkilerine değil de kadının annesiyle ilişkisine odaklanan bir filme nadiren rastlandığı için, feminist bir filmdir.[39]

Seidelman şunları söyler:

> Bütün filmlerimde güçlü bir kadın başkahraman vardır ve her zaman için kadınları, dışarıdan birinin görüş açısıyla değil, içeriden birinin görüş açısıyla yansıtmaya gayret ettim.[40]

39 Jim Hillier, *The New Hollywood,* 130-1.
40 Agy., 131.

Coolidge ise *Uçan Rose* (Rambling Rose, 1991) filmi hakkında şunları söyler:

> Bir adam, bu filmdeki kadınları gerçekten de basitleştirebilir ve Rose'u bir erkek gibi yansıtabilir. Erkek görüş açısını anlayışla karşılıyorum, ama aynı zamanda bu kadınların koruyucusuyum.[41]

Öte yandan, *Hayvan Mezarlığı* (Pet Sematary, 1989) ve *The In Crowd* (2000) filmlerini yöneten Mary Lambert ve Bigelow, "kadın yönetmen" etiketini cinsiyetçi bulur; zira yönetmenlik mesleği, sınıflandırması bakımından cinsiyetsizdir: Yönetmenlik cinsiyete göre tanımlanan bir ustalık değildir. Bu nedenle, kadın yönetmen olarak nitelendirilmek, bir film yapımcısının çalışabileceği materyallerin türünü kısıtlayabilir. "Kadın estetiği, kadın gözü gibi kavramlar, gerçekten zayıflatıcıdır. Kadınları gettolaştırır."[42] Hem Lambert hem de Bigelow, genellikle maskülen olduğu düşünülen janrlar olmasına rağmen korku ve aksiyon filmleri yapmayı başarmıştır. Ama Lambert ve Bigelow gibi yönetmenler, erkek yönetmenlerin izinden gitmeye son verir mi? Nihayetinde, Hollywood'da önemli olan şey, Jim Hillier'in bize hatırlattığı gibi, gişe hasılatıdır. Kadın temalı filmler para getirirse, daha fazlası yapılacaktır. Bu, kadın yönetmelerin sırtına ticari olarak başarılı filmler yapmaları için ekstra bir baskı ve sorumluluk yüklemektedir.

Çağdaş *Yaratıcı Yönetmen*

Yaratıcı yönetmen artık sadece eleştirel değil, endüstriyel bir kategoridir. Çağdaş Hollywood'da, bu yeni prodüksiyon pratikleri nedeniyle böyledir. Yıldızların, yönetmenlerin ve teknisyenlerin uzun süreli sözleşmelerle bağlandığı eski Hollywood sisteminin seri üretim filmleri yerine, çağdaş Hollywood'da yetenek film başına kiralanmaktadır. Az sayıdaki yönetmenin *yaratıcı yönetmen* olarak tanımla-

41 Agy., 131.
42 Agy., 127.

dığı dönemlerin aksine, her yönetmenin iş bulabilmek için *yaratıcı yönetmen* olarak kendini ön plana çıkarması gerekmektedir. Yönetmenlerin, belirli bir proje için dikkate alınabilmeleri ayırt edici bir görsel stile sahip olmalarına bağlıdır:

> Film yapımcılarına bağımsız sözleşme sahip olarak yaklaşan yeni prodüksiyon sistemi, yönetmenlere değiştirilebilir parçalar olarak davranmak yerine, her birinin kendi pazar değerini artırmasına yardımcı olan bir stil geliştirmesine özel bir vurgu yapar. Steven Spielberg, David Lynch, Brian DePalma ve David Cronenberg gibi yönetmenler, anlatıları yapılandırmak, kameralarını hareket ettirmek veya sahneleri kesmek noktasında sinema izleyicisi tarafından da, stüdyo yöneticileri tarafından da bilinen ayırt edici yollar geliştirmiştir. *Yaratıcı yönetmen* teorisinin 1960'lı yıllarda ortaya çıkışı, bu yönetmenlere kendi stilistik eğilimlerinin eşsiz bir değere sahip olduğunu ifade etmenin ve savunmanın bir yolunu sunmuştur.[43]

Genel bakış

Çağdaş Hollywood yönetmenlerinin, kendi marka imajlarıyla *yaratıcı yönetmenler* olarak pazarlandıklarını ileri sürenler çıkabilir. Yönetmenin adı, stüdyo yöneticilerine belirli tarzda bir film yapımını garanti edebileceği için, prodüksiyon öncesi anlaşmalar bu çerçevede yapılmaktadır ve özellikle de filmlerin dağıtımı ve pazarlanması buna göre şekillenmektedir: *Batman ve Robin* (1997) jeneriğinde tanımlandığı gibi "Bir Joel Schumacher Filmi"dir ve *Kayıp Dünya: Jurassic Park* (1997) "Bir Steven Spielberg Filmi" olarak nitelendirilir.

43 Henry Jenkins, "Historical poetics", Joanne Hollows ve Mark Jancovich (ed.), *Approaches to Popular Film*, Manchester: Manchester University Press, 1995, sayfa 99-122: 115.

BUNLARI UNUTMAYIN

- *Yaratıcı yönetmen politikasının amacı, sanatçı olan yönetmenler ve yalnızca teknisyen (sahneye koyan) yönetmenleri birbirinden ayırmaktır.*
- *Yaratıcı yönetmen, filmlerinde stil ve tema tutarlılığı sergileyen yönetmendir.*
- *Yönetmen, yaratıcı eleştirmenler tarafından, senaryoyu ekranda görselleştirdiği için ayrıcalıklı görülür.*
- *Yaratıcı yönetmen politikası François Truffaut'nun "Fransız Sinemasında Bir Eğilim" başlıklı makalesinde formüle edilmiştir. Truffaut, bu makalesinde, Fransız "kalite geleneğini" ve özellikle de bu film yapımı okulunun, senaryoya bağımlılığını eleştirir.*
- *Yaratıcı eleştirmenler, görsel stili, stüdyolar tarafından empoze edilen senaryoları aşan Hollywood yönetmenlerinin (Hitchcock, Hawks, Welles, Lang, Ford, Sirk, Fuller ve Ray gibi) çalışmalarına değer verir.*
- *1950'li yıllarda Cahiers du Cinéma ile ilişkili yaratıcı eleştirmenlerin birçoğu (Truffaut, Godard, Chabrol, Rohmer ve Rivette) 1960'lı yıllarda kendi yaratıcı filmlerini yapmaya başlamışlardır. Filmlerinde senaryoyu terk edip doğaçlama ve kendiliğindenliği ön plana çıkarmışlardır.*
- *Yaratıcı yönetmen politikası, İngiltere'de Movie dergisi ve Kuzey Amerika'da Andrew Sarris tarafından geliştirilmiştir.*
- *Hitchcock, stil ve temalardaki tutarlılığı nedeniyle, birçok yaratıcı eleştirmen tarafından tartışmasız bir biçimde yaratıcı yönetmen olarak tanımlanır.*
- *Hitchcock'un stili şunlardan oluşur: 1) kurgu ve montaja yapılan vurgu 2) çok sayıda görüş açısı çekimi 3) Hitchcock'a*

sahneleri nasıl yapılandıracağı konusunda zorluklar çıkaran sınırlandırılmış uzamlarda çekim.

- *Hitchcock'un temaları şunlardır: 1) araştırmayla ilgili bir anlatı (genellikle filmin başkahramanının araştırmayı yürüten kişi veya araştırılan kişi olduğu bir cinayet soruşturması) 2) itiraf ve suçluluk 3) gerilim 4) kusursuz cinayet 5) yanlış insan.*
- *Wenders, Yeni Alman Sineması akımından bir yaratıcı yazardır.*
- *Wenders'in filmlerindeki ana temalar şunlardır: 1) Kuzey Amerika kültürünün etkisi 2) yol filmleri 3) erkek erkeğe yakın ilişkiler 4) kadın-erkek ilişkilerinin imkânsızlığı.*
- *Wenders'in filmlerindeki ana stilistik unsurlar şunlardır: 1) anlatı yerine görüntüye yapılan vurgu 2) ölü zamana yapılan vurgu.*

Bölüm 4

FİLM JANRLARI: TİPİK FİLMİ TANIMLAMAK

Bu bölümde şunları öğreneceksiniz:

- ***Yaratıcı yönetmen*** **ve janr incelemeleri arasındaki farklar**
- **Janr filmlerinin incelemesine iki yaklaşım: tanımlayıcı yaklaşım ve işlevsel yaklaşım, bunların her birinin güçlü ve zayıf yanları**
- **Melodram filmlerinin yeni incelemeleri ("düşmüş kadın", "meçhul kadının melodramı" ve "paranoyak kadının filmi")**
- **Klasik ve yeni (veya "neo") kara filmler ve yeni kara film akımından yönetmen John Dahl'ın kariyerine genel bakış**
- **1950'li yılların *Merihten Saldıranlar* gibi bilimkurgu filmleri ve bu filmlerin muğlak politik anlamları**

Geçmişte film sanatı olarak yaygın olarak kabul gören filmler buzdağının gözle görülen kısmıysa, janr filmleri buzdağının görünmeyen kısmını teşkil eder.
Barry Keith Grant[44]

Her hafta filmleri körü körüne izleyen bir film eleştirmeni, en fazla tipik film estetiğine katkıda bulunabilir.
Lawrence Alloway

Janr filmi, Hollywood film endüstrisinin seri üretimidir. Bir önceki bölümde tartışılan Hollywood sinemasına *yaratıcı yönetmen* yaklaşımı, yenilik ve kişisel yaratıcılığı ön plana çıkarırken, janr incele-

44 Barry Keith Grant (ed.), *Film Genre Reader*, Texas: University of Texas Press, 1986, 11.

mesinde geleneği ve kolektif anlamı ön planı çıkaran yönetmen ve oyuncular yer alıyor.

Genel bakış

Yaratıcı yönetmenlik politikası, bir filmin benzersizliğini vurgularken, janr incelemesi bir film grubu arasındaki benzerlikleri vurgular. Janr incelemesi, bir filmin mevcut geleneklere uyumunu arar.

Daha net bir ifadeyle, *yaratıcı yönetmenlik* politikası, bir yönetmenin filmlerini benzersiz kılan ortak nitelikleri tanımlarken, janr incelemesi belirli bir film grubunu tanımlayan ortak özellikleri araştırır. *Yaratıcı yönetmen* politikası, bir film grubunu spesifik stilistik niteliklerine göre gruplandırırken yönetmenin yaratıcı imzasını temel alır. Janr incelemesi ise bir filmi tipik bir film kılan ortak niteliklere göre çok sayıda filmi gruplandırır.

Yaratıcı yönetmen politikası ve janr incelemesi arasındaki tezat şu şekilde ortaya konabilir:

- Janr incelemesi, bir film grubunda genel, standart, sıradan, tipik, alışılagelmiş, geleneksel, ortalama ve kabul gören şeyleri ön plana çıkarır.
- *Yaratıcı yönetmen* politikası ise bir film grubunda spesifik, benzersiz, olağandışı, yenilikçi, istisnai ve meydan okuyan şeyleri ön plana çıkarır.

Elbette aynı film, janr incelemesi ya da *yaratıcı yönetmen* politikası perspektifinden de çözümlenebilir. Her perspektif, filmin farklı boyutlarını ön plana çıkarır. Örneğin, *Sarışın Venüs* (1932) bir janr filmi –melodram– olarak incelenmesinin yanı sıra, bir *yaratıcı yönetmen* filmi –tanınmış *yaratıcı yönetmen* Josef von Sternberg'in tipik mizansen niteliklerini– içeren bir film olarak incelenmiştir; ön planı işgal eden



Fotoğraf 6: *Sarışın Venüs* filminde Helen ve Nick.

ve bütün imajı kaplayan ağ veya filenin yarattığı sığ derinlik ve bunun öyküyü, karakterleri belirsiz hale getirerek öykü alanını bir soyutlamaya indirgemesi ve motif, doku ile ritmi vurgulaması incelenmiştir. (Gerçekten de Sternberg öyküyü ve karakterleri öylesine önemsiz göstermiştir ki filmlerinin baş aşağı yansıtılmasını istemiştir!) *Sarışın Venüs* filmini, birazdan bir melodram olarak inceleyeceğiz.

Janr kavramına iki temel yaklaşım vardır: tanımlayıcı yaklaşım ve işlevsel yaklaşım. Tanımlayıcı yaklaşım, Hollywood pastasını janr dilimlerine böler ve her bir janrı kendi özelliklerine ya da ortak niteliklerine göre tanımlar. Ama her bir janrın ortak niteliklerini açıklamak tek başına yeterli değildir. Bu tanımlayıcı yaklaşımın, janr filmlerinin işlevini tanımlayan bir yaklaşımla desteklenmesi de gerekir. Janr kavramının, bir film ve o filmin üretildiği, tüketildiği toplum arasındaki ilişkiyi belirlememize nasıl imkân tanıdığını birazdan göreceğiz. Bu, janr filminin kültürel bir mit olarak tanımlanmasını içerir. Bu bölümün ikinci kısmında, janr eleştirmenlerinin üç film janrının işlevini nasıl açıkladığını ve tanımladığını göreceğiz: melodram, kara film ve 1950'li yılların bilimkurgu filmleri.

Janr İncelemesindeki Problemler

"Janr" sözcüğü, "tip" veya "kategori" anlamına gelir. Bir filmi janr olarak incelemek, onu benzersiz bir varlık olarak ele almayı değil, genel bir kategorinin üyesi, belirli bir film türü olarak ele almayı içerir. Tanımlayıcı yaklaşımda, bir film janrın gerekli özelliklerine veya niteliklerine sahipse belirli bir janr kategorisine yerleştirilir. Tanımlayıcı yaklaşımın amacı, çok sayıdaki filmi gruplar halinde sınıflandırmak veya organize etmektir. Ancak, en azından film incelemelerinde, bu sınıflandırma işlemi, filmleri sistematik bir biçimde janrlar olarak organize etmez. Bunun nedeni, film janrları arasındaki sınırların net değil, bulanık olmasıdır. Dahası, janrlar statik değildir, sürekli gelişme gösterir. Bu nedenle, ortak nitelikler de zaman içinde değişir. Birçok film, birden fazla janrın ortak niteliklerine sahip olduğundan, karma janr olarak nitelendirilir. Hem müzikal hem de Western niteliklerine sahip şarkı söyleyen kovboy filmi bunun tipik bir örneğidir.

Genel bakış

Kayıp Otoban filminin yönetmeni David Lynch, bir röportajında şunları söylemiştir: "Tek janr olan filmleri sevmiyorum, bu nedenle [*Kayıp Otoban*] birçok şeyin kombinasyonu. Biraz korku filmi, biraz polisiye, ama esas olarak bir gizem filmi. İşte böyle. Bir gizem."[45]

Tanımlayıcı yaklaşımda başka problemler de gündeme gelir. Örneğin, janrları nasıl tanımlamamız gerekir? Film endüstrisi tarafından tanımlanan kategorileri mi kullanacağız, yoksa film eleştirmenleri tarafından tanımlananları mı? Janrların ortak niteliklerini nasıl tanımlayabiliriz? Filmleri gruplandırmaya başlayıp ortak özelliklerini tanımlarsak, kendi kendimize şu soruyu sormamız gerekir: "Bu filmleri neden birlikte gruplandırdık?" Bunun ortak niteliklerinden

45 David Lynch ve Barry Gifford, *Lost Highway* [senaryo], Londra: Faber and Faber, 1997, xiii.

kaynaklandığını söylerseniz, ortak nitelikleri tanımlamak amacıyla yapılan janr incelemesinin tanımlayıcı amacını boşa çıkarırsınız.

Tanımlayıcı yaklaşım, bu nedenlerle zorlukla boğuşur. Bu bölümün sonunda, işlevsel yaklaşımın da zorluklarla karşılaştığını göreceğiz. Ama bu zorluklara rağmen, hem tanımlayıcı hem de işlevsel yaklaşımların şimdiye kadar elde ettikleri sonuçları gözden geçireceğiz.

Mit Olarak Janr Filmi

Janr filmleri, tepkilerimizi koşullandıran beklentiler yaratır. Janr filminin aşinalığı, izleyicilerin bunlarda nelerin olacağını tahmin etmesine ve öngörmesine olanak tanır. Janr filmi, bu umutları ve beklentileri oluşturur, daha sonra da bunları karşılayarak keyif verir. Janr filmlerini incelerken, öncelikle onlarda tekrar tekrar karşımıza çıkan motifleri ve temaları ayırt etmemiz gerekir. Janr eleştirmeleri için, bu yinelenen motifler yalnızca formal motifler değildir; bunun yerine, bir toplumun temel sorunlarını, anksiyetelerini, zorluklarını, endişelerini ve daha genel olarak değerlerini, toplumun üyelerinin bu temel sorunlarla nasıl başa çıkmaya çalıştığını yansıtır. Janr filmi, izleyicilerin değinilmesini beklediği bu sorunlara değinmesi halinde tatmin edicidir. Janr filmi, bu toplumun paylaşılan problemlerini ve değerlerini cisimleştirir; kolektif bir ifade biçimidir ve topluma bir ayna tutar.

Janr filmi, bu problemlere çözümler sunar ve toplumsal değerleri güçlendirir. Elbette bir janr filmi, gerçek sorunlara gerçek çözümler sunamaz; çözümleri hayali ve idealisttir. Ama bu, sinemanın ve özel olarak da janr filminin cazibelerinden birini açıklayabilir: Film sırasında, bu yanıtlar sadece bir fantezi olmanın ötesinde görünse de gerçek problemlere hayali yanıtlar sunar. Eve gitmek için sinema salonundan çıktığımızda ya da televizyonu kapattığımızda, gerçek problemler tekrar baş göstermeye başlar.

Janr filmlerinin işlevine ilişkin bu tartışmadan yola çıkarak, bunları izlemenin bir tür kültürel ritüel olduğunu savunabiliriz. Janr filmlerini incelemek, onları üreten ve tüketen kültürü incelemenin bir yoludur. Barry Keith Grant, şunu ileri sürer:

> Film janrlarını anlamanın, janrların popülerlik ve prodüksiyon bakımından izledikleri gelişim seyri ile değişen talihlerini açıklamanın temel yollarından biri, onları izleyicilerde özel olarak bir çağrışıma yol açan çağdaş yaşamın kolektif ifadeleri olarak görmektir. Janr eleştirisinde, örneğin 1930'lu yılların müzikalleri, gerçeklerden kaçan depresyon fantezisi olarak "açıklanır." 1940'lı yıllardaki kara film akımı, öncelikle İkinci Dünya Savaşı'nın getirdiği toplumsal ve cinsel kırılmaları, daha sonra bu sona erdiği zamanki gerçekleri anlama halini ifade eder. 1950'li yılların sayısız bilimkurgu filmi ise o tarihte yeni olan Soğuk Savaş gerilimlerinin ve nükleer anksiyetenin vücut bulmuş halidir.[46]

Janr filmi, toplum içinde nasıl hareket etmek gerektiği ve mevcut problemlerle ve anksiyetelerle nasıl başa çıkılabileceği hakkında bir ders sunar. Ama toplumsal problemlerle uğraşmanın nötr yollarını sunmaz. Bunun yerine, tercih edilen değerler kümesini, kapitalist ideolojiye ait değerleri, bireye vurgu yaparak öne sürer: bireyin mülkiyet hakkı, özel girişim ve kişisel servet, kadının evde oturduğu ve kocanın çalıştığı çekirdek aile, ahlaki ve toplumsal yasalara uyma zorunluluğu ve benzeri.

Melodram Üzerine Yeni İncelemeler

Bu başlık altında, melodramların ortak niteliklerini inceleyeceğiz ve melodram janrını daha küçük parçalara ayıran son incelemelere göz atacağız. Melodram janrı, kapsamlı bir biçimde incelenmiştir; örneğin Barbara Klinger, Christine Gledhill ve Jackie Byars'ın kitaplarına başvurabilirsiniz (kitabın sonundaki Okuma Listesi'ne bakın). Bu kapsamlı çalışmaları özetlemek ve ulaştıkları sonuçları tekrarlamak yerine, daha yeni ve daha odaklı çalışmalara yoğunlaşmamız daha faydalı olacaktır. Ama önce birkaç genel vurguya yer verelim.

Tarihsel olarak, melodram ahlaki sorunlar ve çatışmalar aracılığıyla düşünmenin bir yolu olarak dinin yerini almıştır. Dinde olduğu

46 Barry Keith Grant (ed.), *Film Genre Reader*, "Experience and Meaning in Genre Films", 116-17.

gibi, melodramın işlevi de hayatlarımızda yaptığımız ahlaki tercihleri aydınlığa kavuşturmaktır. İyi ve kötü arasındaki çatışmanın, melodramın merkezinde yer alması bundandır. Ama dinin kutsal olana odaklanmasının aksine, melodram sıradan insanların kişisel, gündelik temelde deneyimlediği ahlaki sorunlara ve çatışmalara odaklanır.

Melodram janrı, çoğu zaman kadına özgü bir janr olarak tanımlanır, çünkü erkek egemen veya ataerkil bir toplumda yaşayan kadınların sorunlarını, problemlerini, anksiyetelerini, zorluklarını ve endişelerini temsil eder. Melodramın ilk ve en belirleyici özelliği veya ortak niteliği, aktif bir kadın karakter tarafından belirlenmesidir. Melodramın temel niteliklerini aşağıdaki gibi sıralayabiliriz:

- Melodramın anlatısını genellikle bir kadın belirler.
- Melodram, kurbanın perspektifini anlatır; bu, ilk nitelik ile birleştiğinde, melodramın kadın karakterini bir kurbana dönüştürdüğü söylenebilir.
- Melodram, ahlaki çatışmaları ana tema veya konu olarak belirler; özellikle de ataerkil bir toplumda kadınların deneyimlediği ahlaki çatışmalara odaklanır.
- Melodram genellikle her şeyi bilen anlatım türü üzerine kuruludur. Bölüm 2'de Douglas Sirk'in *Mukaddes Azap* (1955) filmi aracılığıyla her şeyi bilen anlatım konusunu incelemiştik.
- Melodramın olay örgüsü, öykü çizgisindeki beklenmedik dönüşler ve keskin tersine dönüşlerden oluşur.
- Melodramın olay örgüsü, aynı zamanda değişiklikler ve yüzleşmelerden oluşur.
- Sırlar, melodramın olay örgüsünü belirler.
- Son olarak, melodram olay örgüsünü karmaşıklaştıran ve ahlaki çatışmalar yaratan dramatik düğümler içerir.

Neredeyse tüm melodramlar, bu niteliklerin tamamını veya bir kısmını içerir, ama hepsi kadınlar tarafından belirlenmezler. Sirk'in birçok filmi (örneğin *Aşk Rüzgârları* [Written on the Wind, 1956] ve *Şafak Bekçileri* [Tarnished Angels, 1957]) erkek melodramları

olarak nitelendirilir, çünkü anlatıları erkekler tarafından belirlenir; erkekler kurban olarak karşımıza çıkar ve ataerkil bir toplumun onlara biçtiği rollere uygun yaşayamadıkları için ahlaki çatışmalar deneyimler.

Şimdi, melodramların daha odaklı ve yakın tarihli incelemelerine göz atacağız. Lea Jacobs'un "düşmüş kadın" filmi olarak nitelendirdiği filmleri inceleyeceğiz ve daha sonra düşmüş kadın filmi olarak *Sarışın Venüs* (von Sternberg, 1932) filmini çözümleyeceğiz. Bunun ardından, felsefeci Stanley Cavell'in "meçhul kadının melodramı" olarak nitelendirdiği filmleri inceleyeceğiz ve bunun bir örneği olarak *Only Yesterday* ([Dün Gibi] John Stahl, 1933) filmini çözümleyeceğiz. Son olarak, Mary Ann Doane'in "paranoyak kadının filmi" olarak nitelendirdiği filmleri inceleyeceğiz ve bu alt janra ait birkaç filmi kısaca gözden geçireceğiz.

"Düşmüş" kadın filmi

"Düşmüş kadın filmi" bir süredir kullanılan bir kavram olmasına rağmen, Jacobs'un *The Wages of Sin: Censorship and the Fallen Woman Film, 1928-1942* (1991) adlı kitabıyla ölümsüz hale gelmiştir. *Anna Karenina* (Clarence Brown, 1935), *Ann Vickers* (John Cromwell, 1933), *Baby Face* ([Bebek Yüzlü] *Alfred Green*, 1933), *Bachelor Mother* ([Bekar Anne] *Garson Kanin*, 1939), *Back Street* ([Arka Sokak] *Robert Stevenson*, 1941), *Sarışın Venüs* (Sternberg, 1932), *Camille* (George Cukor, 1937) ve *Marked Woman* ([Mimlenmiş Kadın] *Lloyd Bacon*, 1937) düşmüş kadın filmlerine verilebilecek örnekler arasındadır.

Jacobs bu film grubunu şu şekilde tanımlar:

> Bu filmler, aldatma veya evlilik öncesi cinsellik gibi cinsel kuralları çiğneyen bir kadınla ilgilidir. Olay örgüsünün geleneksel versiyonlarında, kadın ailenin ev ortamından dışlanır ve sürüncemeli bir düşüş yaşar.[47]

47 Lea Jacobs, *The Wages of Sin: Censorship and the Fallen Woman Film: 1928-1942*, Wisconsin: University of Wisconsin Press, 1991, x.

İşledikleri konunun mevcut kuralları çiğneyen doğası nedeniyle, bu filmler ciddi biçimde sansüre uğramıştır. Jacobs, sansürün düşmüş kadının filmini nasıl şekillendirdiğini ve tanımladığını veya daha spesifik olarak, sansürün düşmüş kadın filmleri yapan stüdyolar üzerinde belirli anlatı kurallarını nasıl empoze ettiğini göstermeye çalışır. Sansürün etkisi, filmin neden-sonuç mantığının bundan nasıl etkilediğinde görülebilir.

Bölüm 2'de gördüğümüz gibi, klasik anlatı filmleri neden- sonuç mantığına göre yönetilir; yani bir eylemin veya olayın izleyici tarafından bir başka eylemin veya olayın sonucu olarak algılanması sağlanır. Bu eylemler ve olaylar, normalde bir tek karakter veya küçük bir karakter grubu tarafından gerçekleştirilir. Bu karakter veya karakterler, film boyunca eylem ve olayları başlatır, gerekçelendirir ve bir neden-sonuç mantığı çerçevesinde bir araya gelir. Ancak, bazı eylemler ve olaylar, sansürcüler tarafından saldırgan olarak nitelendirilmiştir. 1930'lu yılların başında, kamuoyu baskısı (özellikle de 11 milyon üyesi bulunan ve bütün üyelerini saldırgan filmleri boykot etmeye çağıran Ahlak Birliği'nin oluşturduğu baskı) neticesinde, Hollywood film endüstrisi, kendi kendine geliştirdiği bir tür sansür oluşturmuştur ve bütün film senaryoları, çekimler başlamadan önce Stüdyo İlişkileri Komitesi'ne gönderilmiştir. Film stüdyoları, çekimler başlamadan önce sansürcülerin senaryoyla ilgili tavsiyelerine kulak vermeye çalışmıştır. Böylelikle, Hollywood'da filmlerin kendisi değilse bile senaryoları sansüre uğramıştır. Sansürcülerin tavsiyeleri, genellikle filmin neden-sonuç mantığının bozulmasını gerektirmiştir. Çünkü sansür filmlerde nelerin betimlediğinden çok, nasıl betimlendiğiyle ilgili olmuştur.

Jacobs, filmin bütünü göz önünde bulundurulduğunda, sansürün belirsizliğe yer vermeyen temsil formlarını –yani birleşik bir ahlaki mesaja sahip filmleri– açıkça teşvik ettiğine dikkat çeker. Öte yandan, çekimler ve sahneler düzeyinde, sansürcüler film yapımcılarının potansiyel olarak saldırgan olayları dolaylı bir biçimde yansıtmasını tavsiye etmiştir. Bu tür bir strateji, temsilin belirsiz formlarıyla sonuçlanmıştır.

Jacobs, sansürün *Sarışın Venüs*'ü nasıl etkilediğini ayrıntılı olarak çözümler. Jacobs'un analizini gözden geçirmeden önce, filmin olay örgüsünü özetleyeceğim. Film, eski bir kabare dansçısı olan Helen Faraday (Marlene Dietrich), kimyager kocası Ned Faraday (Herbert Marshall) ve oğulları Johnny'yi merkezine alır. Ned, tedavisi yalnızca Avrupa'da mümkün olabilen bir kimyasal zehirlenme yaşar. Helen, onun yolculuk ve tedavi masraflarını karşılamak için sahneye geri döner. Ned'in Avrupa'daki tedavisi sırasında, Helen zengin bir politikacı olan Nick Townsend (Cary Grant) ile bir ilişki yaşar. Ned geri döndüğünde, Helen'in bir ilişki yaşadığını öğrenir ve Johnny'nin velayetini almaya çalışır. Helen, Johnny ile birlikte kaçar. Yoksulluğun pençesinde, bir hayat kadını olur. Kocası tarafından tutulan sivil polis tarafından bulunur ve oğlundan vazgeçmek zorunda kalır. Sonunda, kendini toparlar ve Avrupa'da ünlü bir kabare yıldızı olur. Avrupa'da, Nick ile karşılaşır ve oğlunu tekrar görebilmek umuduyla birlikte Amerika'ya dönerler. Ama ziyaret sırasında, Helen kocası Ned ve oğlu Johnny ile birlikte kalmaya karar verir.

Sarışın Venüs filmi, inceleyeceğimiz nedenlerden dolayı bir melodramdır. Bir kadının hâkimiyetindedir ve kadın (Helen Faraday) aynı zamanda bir kurbandır. Film boyunca ahlaki çatışmalarla yüzleşir: Aile hayatı için başarılı kariyerini bırakması gerekir; kocasının tedavi masrafları için Nick ile birlikte olur; kocasının bu ilişkiyi haber alması karşısında, çocuğuyla birlikte evi terk eder; çocuğundan vazgeçmek zorunda kalır ve sonunda tekrar eve döner. Bunlar, Helen'in yaptığı tercihler değildir; her bir tercih, bir kurban gerektirir ve ahlaki bir ikilem yaratır. Dahası bu ikilemlerin birçoğu, ataerkil toplumda yaşayan birçok kadın tarafından paylaşılır. Olay örgüsünde birçok beklenmedik dönüş ve keskin geriye dönüş vardır: Ned, Avrupa'dan erken döner ve karısının ilişkisini öğrenir (bu, filmdeki temel sırdır); Helen yoksulluktan hızla kurtulup Avrupa'da bir kabare yıldızı olur. Ned, Almanya'yı gezerken Helen ile tesadüfen karşılaşır ve daha sonra Helen ve Nick, Avrupa'da ünlü bir kabare yıldızı olduğu zaman tesadüfen karşılaşır (Fotoğraf 6).

Sansürcülere göre, *Sarışın Venüs* filminde üç temel problem vardır: 1) Helen Faraday ve Nick Townsend arasındaki ilişki, 2) Helen'in müşteri aradığı sahneler, 3) filmin sonu. Filmin yönetmeni von Sternberg, sansürcülerin senaryoya eleştirilerini, filmin nedensel mantığını değiştirerek dikkate almış veya bertaraf etmiştir.

Sarışın Venüs filminin senaryosu, kulüpte bir gece şarkı söyledikten sonra, Helen'in kocasının Avrupa'daki tedavi masrafını karşılamak için 300 dolar karşılığında Nick ile yatması gerektiğini ortaya koyar. Nick ve Helen'in sevişmesi sansürcüler için kesinlikle kabul edilebilir bir şey değilse de, Sternberg bunu kabul edilebilir kılacak şekilde filme çekmiştir (sahne belirsiz hale gelmiştir). Öncelikle Helen ve Nick'i, Helen'in soyunma odasında görürüz. Bu sahnenin ardından, Nick'in Helen'e 300 dolarlık bir çek yazdığını ve son olarak da Helen'in eve arabayla döndüğünü görürüz.

Helen'in Nick'in evine gidip onunla yattığını görmeyiz. Halbuki Nick'in Helen'e o çeki vermesinin gerekçesi (temel nedeni) bu olaydır. Bütün gördüğümüz, Nick'in bir çek yazdığıdır. Bu çeki yazmasının nedenleri, filmin kendisinde açıkça ortaya konmaz. İzleyicinin, anlatının bastırılan kısmını kendisi bulması gerekir; yani Nick ve Helen, soyunma odasında buluştuktan sonra, Helen onun evine gitmiştir ve 300 dolar karşılığında onunla birlikte olmuştur. İzleyicinin, Nick'in çeki yazmasının gerekçesini anlaması gerekir.

Filmin ilerleyen kısmında, Nick Helen'e kocası Avrupa'dayken kalabileceği bir ev önerir. Ama Helen'in bu teklifi kabul ettiğini doğrudan görmeyiz veya duymayız. Nick'in teklifini kabul ettiğini, postaları almak için kendi boş evine döndüğü zaman öğreniriz. Daha önceki sahnede olduğu gibi, bu sansürcülerin kabul edilemez bulduğu olayların (yani evli bir kadının başka bir adamla birlikte yaşamasının) dolaylı temsilidir. Filmin bu kısmı, Helen'in o evde Nick ile birlikte yaşadığını dolaylı olarak ortaya koyar. Ama ekranda Helen ve Nick'i bir arada görmediğimiz için sansürcüler buna itiraz edemez. İzleyici, çok az bilgiden yola çıkarak, Helen'in postaları almak için kendi evine dönmesinin nedenini çıkarabilir: Helen, Nick'in evinde yaşama teklifini kabul etmiştir. Bu ekranda gösterilmez, izleyicinin karşı çıkılabilecek materyali anlaması sağlanır.

Helen düşüşü sırasında –yani oğlu Johnny'yi yanına alıp kaçtığında– hayat kadını olur. Sansürcüler, Helen'in sokaklarda yürüdüğünü ve adamlarla pazarlık yaptığını, sivil polis tarafından tutuklandığını ve daha sonra fuhuş suçuyla mahkemeye çıkarıldığını gösteren birçok sahneye karşı çıkmıştır. Filmde, Helen'in sokaklarda yürüdüğü ve pazarlık yaptığı sahne çıkarılmıştır. Ancak mahkeme sahnesinden vazgeçilmez (fuhuş yerine serserilikle suçlanır). Helen mahkemeye hiçbir gerekçe sunulmadan çıkarılır; tutuklandığı veya bir rahatsızlığa yol açtığı gösterilmez. Bir sahnede, Johnny ile birlikte bir at arabasına bindiğini görürüz. Daha sonra, kayıp bürosundan bir kartın çekimine geçilir: Helen'in resmi görülür. Bunun ardından, serserilik suçuyla mahkemenin karşısına çıkarılır.

Sansürcülerin karşı çıktığı, ama filmin neden-sonuç mantığı açısından önemli olan bir olay atlanır ve bu da belirsiz, eksik bir sekansla sonuçlanır. Filmin daha sonraki kısmında, Helen'in fuhuş yaptığını görürüz (sivil polise yakalanır) ama bu sahne, Helen'in para kazanmak için bu işi yapmak zorunda kalmasıyla gerekçelendirilmez; Helen'in sivil polisi aşağılamasıyla gerekçelendirilir (bu elbette ki sansürcülerin kabul edebileceği bir şeydir!).

Son olarak, *Sarışın Venüs* filminin sonu hakkında bir şeyler söylememiz gerekir. Senaryonun bir versiyonunda, Helen'in kocası Ned'in evin temizlikçisiyle bir ilişkisinin olduğu haber verilir. Bu, Helen'in çocuğunu alıp gitmesi ve Nick Townsend ile evlenmesi için yeterli neden sunar. Filmin sonunun bu versiyonunda, Helen şov dünyasındaki başarılı kariyerine devam eder, oğlunu alır ve romantik kahramanla evlenir. Ama sansürcüler, "ahlaki değerlerin dengelenmesi kuralı" olarak adlandırdıkları kuralın çiğnediği için bu sona karşı çıkmıştır. Bu dengelenme kuralına göre, bütün ahlak dışı eylemlerin filmde telafi edilmesi gerekir; örneğin ahlaki davranışlar sergilemeyen karakter cezalandırılabilir ya da kadın günahlarından arınabilir. Ama *Sarışın Venüs* filminin, bu filme çekilmemiş sonunda, Helen'in ahlaksızlığı (Nick ile birlikte yaşaması, tahrik ve benzeri) dengelenmez; kocasının gerçekleştirdiği ahlak dışı eylemle karşılanır. Sternberg'in nihai senaryodaki son kararı, yani Ned ile Helen'in bir araya

gelmesi, sansürcüler tarafından kabul edilebilir bir durumdur, çünkü bu Helen'in Nick Townsend ile başarılı şov kariyerini terk ettiği ve oğlunun iyiliği için aile hayatına geri döndüğü anlamına gelir. Böylelikle Helen'in gayrimeşru ilişkisi ve fahişelik yapmasının yerini, filmin sonunda annelik duyguları ve kadının ataerkil değerlere uyum göstermesi alır.

Meçhul kadının melodramı

Cavell'e göre, "başarısızlık" meçhul kadının melodramının belirleyici karakteristiğidir. Bu başarısızlık, tanıyamama üzerine kuruludur; erkek karakter, geçmişte kısa bir aşk yaşadığı kadını hatırlayamaz. Ama aynı zamanda kadın karakter de kendi varlığını adama kanıtlayamaz; yani geçmişte kısa bir aşk yaşadığı adam tarafından hatırlanmayı başaramaz. Kadın karakter, konuyla ilgili bütün bilgilere hâkimdir, ama erkek karakter bilgisizliğiyle göze çarpar. Meçhul kadının melodramının dramatik düğümü, çatışması ve sırrı, erkek karakterin kadın karakteri tanıyamamasından kaynaklanır. Meçhul kadının melodramındaki ahlaki çatışma, şu soru üzerinden düşünülebilir: Meçhul kadının, bir zamanlar âşık olduğu adama varlığını nasıl tanıtması gerekir? Ayrıca, yalnızca kendisinin hatırladığı sırrı ona açacak mıdır? Bu filmlerin dramatik düğümü, bir mücadele olarak sunulur: "Kadının mücadelesi, adamın kendisini neden tanımadığını veya görmezden geldiğini veya kayıtsız kaldığını anlamaktır."[48] Belki de Cavell'in bu alt janrı "unutulan kadının melodramı" olarak adlandırması daha doğru olurdu, çünkü bu açıkça bir hafıza kaybı içerir.

Cavell, *Işıklar Sönerken* (Gaslight, George Cukor, 1944), *Meçhul Bir Kadının Mektubu* (Max Ophuls, 1948), *Aşk Yolcuları* (Now, Voyager, Irving Rapper, 1942) ve *Stella Dallas* (King Vidor, 1937) filmlerini, meçhul kadının melodramının tipik örnekleri olarak kabul eder. Ama kendi yapacağım çözümlemede, *Only Yesterday* filminin de Cavell'in hiç söz etmediği bir film olmasına rağmen meçhul kadının melodramı olduğunu göstermeye çalışacağım.

48 Stanley Cavell, *Contesting Tears: The Hollywood Melodrama of the Unknown Woman*, Chicago: University of Chicago Press, 1996, 30.

Only Yesterday filmi, Wall Street'in çöküş gününde açılır. Jim Emerson (John Boles) bütün parasını ve arkadaşlarının paralarını kaybeder. İntihar etmek için çalışma odasına gider, ama masasında uzun bir mektup bulur. Film, mektupta anlatılan öyküyü takip etmek için geçmişe döner. Mektup, Jim'in üniformasıyla katıldığı askerler için düzenlenen bir partide Mary Lane (Margaret Sullavan) ile tanışmasıyla başlar. Partiden ayrılıp göl kenarında yürüyüşe çıkarlar. Partiye döndüklerinde, herkesin ayrıldığını görürler ve Jim, Mary'ye evine kadar eşlik eder. Jim, Mary ile vedalaşmadan savaşa gider. Mary annesiyle konuşur ve anne, Mary'nin ona anlattığı şeylerden üzüntü ve utanç duyar. (Daha sonra bu anlatılanların ne olduğunu öğreniriz: Mary hamiledir.) Mary, teyzesi Julia'nın yanında kalmak için New York'a gider. Mary'nin bir oğlu olur ve savaştan dönen Jim'i karşılamaya gider. Ama Jim, onu tanımaz. Mary, teyzesi Julia ile birlikte yaşamaya devam eder, oğlunu kendi başına büyütür ve başarılı bir moda tasarımcısı olur. Yıllar sonra, Mary yeni yıl partisinde Jim ile yeniden karşılaşır. Jim onu yine tanımaz. Çok geçmeden, Mary hastalanır ve Jim'e mektup yazmaya karar verir. Mektubunu tamamlar tamamlamaz ölür. Bunun ardından, mektubu okuyan Jim'e döneriz. Mary'nin evine koşar, ama çok geç kalmıştır, Mary ölmüştür. Ancak Jim kendini oğluna tanıtır.

Only Yesterday filmini, meçhul kadının melodramı yapan şey, Jim Emerson'un savaştan döndüğünde Mary'yi tanıyamamasıdır (ya da diğer açıdan bakıldığında, Mary'nin kendini Jim'e hatırlatamamasıdır). Bu tanıyamama durumu, Jim'in Mary'nin gayrimeşru çocuğunun babası olmasıyla daha da dramatik hale gelir.

Mary'nin evlenmeden çocuk sahibi olma talihsizliği, Jim'in onu tanıyamamasıyla daha da derinleşir. Mary, New York'ta yaşayan geniş fikirli teyzesi Julia olmasaydı, meçhul kadın olmanın yanı sıra düşmüş bir kadın da olabilirdi. Julia, "bu tür şeylerin, iyi bir melodram bile olmayacağını" işaret eder. Muhtemelen, cinsel kuralları çiğneyen kadının kaçınılmaz olarak düşmüş bir kadına dönüştüğü ve toplumdan dışlandığı on dokuzuncu yüzyıl edebiyatını ile teatral melodramı kasteder. Teyze Julia, Mary'nin düşmüş bir kadın olmasının önüne geçer, ama meçhul kadın olmasını önleyemez.

Jim'in savaştan dönüşü sırasında, birkaç saniyelik bir dramatik gerginlik vardır. Mary'nin yüzünü çok yakın plandan görürüz. Sonunda, Jim'in kendisini tanımadığını fark eder ve bu, filmin meçhul kadının melodramı olarak tanımında can alıcı andır. Bu can alıcı an, Jim ve Mary arasındaki ve dolayısıyla film kadın kurbanın bakış açısından anlatıldığı için izleyici ile Jim arasındaki acımasız bilgi farkından kaynaklanır. Bilgi farkını yaratan şey, her şeyi bilen anlatımın kullanılmasıdır; bu, melodramın tanımlayıcı bir karakteristiğidir. Filmin anlatısının tamamı, bu bilgi farkının çözülmesine odaklanır. Ancak bu çözüm, Mary'nin kendini feda etmesiyle (ve daha sonra, Jim'in başka bir kadınla evlendiğini öğrenmesiyle) ertelenir. Bilgi farkı, Mary'nin ölüm döşeğinde Jim'e yazdığı mektupla ortadan kalkar.

Ayrıca filmdeki bilgi farkının, hamilelikle sonuçlanan gayrimeşru bir cinsel ilişkiden kaynaklandığını da hatırlamalıyız. Kuralların bu şekilde çiğnenmesinin, sansürcülerin karşılıklılık mantığına göre cezalandırılması gerekir. Cezalandırma, meçhul kadının melodramında, kadının ölümü ve/veya gayrimeşru çocuğun ölümüyle gerçekleşir. Max Ophuls'un 1948 yapımı *Meçhul Bir Kadının Mektubu* filmi ve *Only Yesterday* arasındaki temel bir fark belirleyebiliriz (bunun dışında birbirlerine çok benzerdirler). Ophuls'un filminde, hem meçhul kadın hem de gayrimeşru çocuğu ölürken, *Only Yesterday* filminde çocuk hayatta kalır ama anne ölür.

İki film arasındaki bu fark, meçhul kadının melodramında babanın rolünü anlamak için önemlidir. *Meçhul Bir Kadının Mektubu* filminde hem gayrimeşru çocuk hem de meçhul kadın öldüğünden, bu iki ölüm yalnızca babanın ölümüyle dengelenebilir ve film, babanın kesinlikle kaybedeceği bir düelloya hazırlanmasıyla son bulur. *Only Yesterday* filminde ise, gayrimeşru çocuk yaşar ve babası da onun bakımını üstlenerek kendini günahlarından arındırma fırsatı bulur (melodramlarda çoğu zaman olduğu gibi, baba "çok geç" çıkagelmiştir). *Only Yesterday* filminin sonunda Mary'nin ölümü, gayrimeşru cinsel ilişkinin (aynı zamanda bir iş kadını olarak başarısının) bedelidir. *Meçhul Bir Kadının Mektubu* filminin başında, baba Stefan'ın düelloya davet edildikten sonra Viyana'yı terk etmeye hazırlandığını

görürüz. Ancak, meçhul kadın Lisa'dan gelen mektubu okuduktan sonra, Stefan kararını değiştirir ve ölümüne yol açacak düello teklifini kabul etmeye karar verir. *Only Yesterday* filminde ise bunun tam tersi gerçekleşir.

Jim, bütün parasını (ve arkadaşlarının bütün parasını) Wall Street çöküşü sırasında kaybedince intihar etmeye karar verir. Ama Mary'nin mektubunu okuduktan sonra, yeni bir umut bulur ve oğlunu görmeye koşar. Mektup, iki filmde de filmin anlatısında bir dönüş noktasını başlatır ve erkek karakter için olayların akışını dramatik bir biçimde değiştirir. Bu, *Only Yesterday* filminde daha da belirgindir, çünkü Mary'nin mektubun açılmasından önce, yaklaşık olarak 16 dakikalık bir ekran süresi geçer. Film, Wall Street çöküşünden etkilenen birçok karakteri tanıtmak için çeyrek saat ayırır. Dolayısıyla, filmin geri kalanının Wall Street'teki çöküşün sonrası ve bu karakterler üzerindeki etkileri işleyeceğine inanırız. Ancak Mary'nin mektubu, uzun bir *flashback* ile filmin akışını dramatik bir biçimde değiştirir.

Filmde, Mary'nin hamileliğinin izleyiciye aktarıldığı ana dönmemiz gerekir. Gayrimeşru ilişki ve sonucundaki hamilelik, tıpkı *Sarışın Venüs*'teki potansiyel olarak saldırgan materyal gibi dolaylı bir biçimde temsil edilir. Ancak *Sarışın Venüs*'tekinin aksine, *Only Yesterday* filmi aynı anda yetersiz temsil edilmiş ve aşırı temsil edilmiş anlar içerir. Gayrimeşru ilişki ve Mary'nin hamileliği, Mary'nin hamile olduğu filmde açıkça hiçbir zaman ifade edilmeyerek yetersiz temsil edilir. Film, ancak bebek doğduktan sonra Mary'nin durumunu açıkça ortaya koyar. Yine de Mary'nin durumu, kadının gayrimeşru ilişkisi ve hamileliği hakkında birçok sahnede ipuçları sunularak aşırı temsil edilir.

Mary ve Jim, ay ışığında göle yürürken, birkaç saniye kararma vardır. Kararmanın ardından, Jim ve Mary gölden aceleyle uzaklaşır. Bir an için dururlar ve Jim, Mary'nin kuşağını bağlar; kamera Mary'nin yüzüne orta derecede yaklaşır ve yüzündeki suçluluk ifadesi vurgulanır. Aslında, filmin bu kısmı –ya da daha net bir ifadeyle kararma ve Jim'in Mary'nin kuşağını yeniden bağlaması– Mary ve Jim'in cinsel ilişkiye girmiş olduğunu dolaylı olarak söyler.

Mary, Jim'in savaşa gittiğini öğrendikten sonra, Mary'nin annesiyle tartıştığı sahneye geçirilir. Annesi, ailenin aşağılanacağından söz eder. Mary, açık fikirli teyzesi Julia ile New York'ta kalmaya karar verir. Julia, "bunun" biyolojik olaylardan biri olduğunu söyler. Mary, toplamda üç buçuk dakika boyunca annesi ve teyzesiyle hamileliği hakkında konuşur ama tam olarak "hamile" sözcüğünü kullanmaz. Dolaylı temsilin bu uzun formunu, Sternberg'in *Sarışın Venüs*'ündeki son derece kısa, eksiltmeli anlatı düşmesiyle karşılaştırın. Ayrıca, *Sarışın Venüs* gibi, *Only Yesterday* filmi de ataerkil bir toplumda kadınların deneyimlediği problemleri ve güçlükleri sunar, ama zorluklar bu defa evlilik dışı hamileliği içerir.

Paranoyak kadın filmi

Doane'nin *The Desire to Desire* adlı kitabında tanımladığı bir alt janr olan paranoyak kadının filminde, aktif kadın karakter, paranoya gibi zihinsel sorunlar yaşar. Melodramın bütün niteliklerine veya bu niteliklerin bir kısmına sahip olmanın yanı sıra, paranoyak kadının filmi aynı zamanda şu üç nitelikten bir veya birkaçını da içerir:

- Kadının, kocasının onu öldürmeyi planladığından korkmasına dayanır (cinayet, evlilik kurumunu kuşatır).
- Koca genellikle daha önceden evlidir ve eski karısı da gizemli bir biçimde ölmüştür.
- Evde kadın karakterin erişemediği bir alan vardır.

Paranoyak kadının filminin anlatı yapısı, Ann Radcliffe'ten Daphne du Maurier'e ve ötesine, gotik romandan türetilir. Aslında, ilk paranoyak kadının filmi, Alfred Hitchcock'un 1940 yapımı *Rebecca* adlı filmidir. *Rebecca*, Maurier'in aynı adlı romanını temel alır. Janra ait diğer filmler arasında *Işıklar Sönerken* (Cukor, 1944), *Jane Eyre* (Robert Stevenson, 1944), *The Spiral Staircase* ([Spiral Merdiven], Robert Siodmak, 1946), *The Two Mrs Carrolls* ([İki Farklı Kadın], Peter Godfrey, 1947) ve *Secret Beyond the Door* ([Kapının Ardındaki Sır], Fritz Lang,



Fotoğraf 7: *The Two Mrs Carrolls* filminde Bay Carroll'un ilk karısının portresine baktığı sahne.

1947) yer alır. Bu alt janrın ilk niteliğiyle bağlantılı olarak, kadının kocasının onu öldürmeyi planladığı korkusunu nasıl duymaya başladığı sorusu önem kazanır. Bu, diğer iki niteliğin varlığından, yani ilk eşin ölümünden ve kocanın kilitli kapının arkasında sakladığı sırdan kaynaklanır (her iki nitelik de Mavi Sakal masalına işaret eder).

Hitchcock'un *Rebecca* filminde Rebecca, erkek başrol Max de Winter'in ilk eşidir. Paranoyak kadın filmlerinin birçoğunda olduğu gibi, erkek başrolün ilk karısı olan Rebecca gizemli bir biçimde ölmüştür. *Secret Beyond the Door* filminde, Mark Lamphere'in Eleanor adlı ilk karısı gizemli bir biçimde ölmüştür. *The Two Mrs Carrolls* filminde, ilk Bayan Carroll, kocası Bay Carroll (Humphrey Bogart) Sally (Barbara Stanwyck) ile evlenmeye karar verdiğinde aniden ölür (Fotoğraf 7). Ama, evlenmelerinden bir buçuk yıl sonra, Sally hastalanır ve Bay Carroll'un başka bir kadına âşık olduğunu keşfeder. Kocasının söylediği sayısız yalanın ardından, Sally onun bir cinayet planladığını sonunda fark eder.

Kapalı bir kapının ardındaki sır, kadının paranoyasını besleyen ikinci niteliktir. *Jane Eyre* filminde, kuledeki odada Jane'den gizlenen bir sır kilit altındadır. *Işıklar Sönerken* filminde, kilitli oda, kocanın merhum teyzesinin mücevherlerini aradığı bir tavan arasıdır. Kocanın yaptığı aramalar, garip sesler çıkarmakta ve karısının odasındaki gaz lambasının kararmasına yol açmaktadır; bunlar kadını paranoyaya sürükler. *Rebecca* filminde, hem kayıkhanedeki kulübe hem de Rebecca'nın yatak odası, yeni Bayan de Winter'e kapalıdır. *The Two Mrs Carrolls* filminde, kocanın resim atölyesi kilit altındadır. Stüdyoda, Bay Carroll, Sally'nin bir portresini yapmıştır ama onu Sally'den gizler (çünkü karısını öldürmeye karar verdikten sonra "ölüm" portresini çizmek onun için bir gelenektir). Bay Carroll, atölyenin anahtarını yanlışlıkla kızına bırakır (ilk Bayan Carroll'un kızına) ve Londra'ya gittiğinde, Sally ve kız (Bea) atölyeye girmeye karar verirler. Sally'nin merakını gidermek için girdiği yasaklı oda, onu paranoyaya sürükler. Zira kendisinin "ölüm" resmiyle yüzleşir.

Paranoyak kadının filminde anlatıyı sürükleyen temel motivasyon, ikinci eşin (ikinci Bayan Carroll, *Rebecca* filminde ikinci Bayan de Winter ve *Secret Beyond the Door* filminde Mark Lamphere'in ikinci karısı Celia Lamphere) kendini ilk eşten ayırmaya, kendi kimliğini kazanmaya ve ilk eşle aynı kaderi paylaşmaktan uzak durmaya çalışmasıdır. Birçok yorumcu, gotik anlatının anne ve kızın yakınlığını vurguladığını, ayrıca kızın annesi gibi olmaktan duyduğu korkuyu vurguladığını dile getirmiştir. Bu, paranoyak kadının filminin sunduğu korkulardan biridir. Belki de paranoyak kadının filminin işlevinin çok spesifik olduğunu iddia edebiliriz: bir kadının annesi gibi olmaktan duyduğu korkuyu yansıtmak. Paranoyak kadının filminin anlatısı, ikinci eşin kendini ilk eşten ayırmaya çalışmasına dayandığından, genel anlamda gotik anlatımlarda olduğu gibi, paranoyak kadının filminin işlevinin, kadınları anneleri gibi olmadıklarına inandırmaktır.

Doane, paranoyak kadının filmini, yalnızca ortak nitelikler üzerinden tanımlamakla kalmaz, aynı zamanda işlevine, yani kadın izleyicilerin korkularına ve anksiyetelerine nasıl hitap ettiğine göre de tanımlar.

Kara Film

Birçok film eleştirmeni, kara filmi bir janr olarak değil, soygun ya da gangster filmlerinin içindeki bir stil olarak görür. Ancak, kara filmin onu meşru bir janr olarak tanımlayabilmemiz için yeterli sayıda niteliğe ve kültürel bir işleve sahip olduğunu düşünüyorum. Burada, kara filmin ortak stilistik ve anlatı niteliklerini gözden geçireceğim ve kısaca da olsa toplumsal işlevini inceleyeceğim.

Kara filmi tanımlamanın geleneksel yolu olarak, mizansen ve mizanşat bakımından, kara filmler aşağıdaki niteliklere sahiptir:

- Gölge ışık ve eğik çerçeveleme gibi ekspresyonist araçlarla, koyu gölgeler, siluetler, eğik çizgiler ve dengesiz kompozisyonlardan oluşan yüksek oranda kontrast görüntüler yaratmak
- Dış ses ve *flashback* gibi sübjektif teknikler kullanmak
- Oyunculara ve sete eşit vurgu yapmak

Kara film stili, Bölüm 1'de incelenen biçimci görüntü çarpıtma tekniklerini kullanır. Kara filmin bu teknikleri kullanması, genellikle *Dr. Caligari'nin Muayenehanesi* (The Cabinet of Dr Caligari, 1920) gibi Alman Dışavurumcu filmlerinin etkisiyle ve kısmen de kara filmlerin, Edward Dmytryk, Fritz Lang, Robert Siodmak ve Billy Wilder gibi Avrupalı göçmen yönetmenler tarafından yönetilmesiyle açıklanır.

Anlatı ve temalar açısından, kara film aşağıdaki niteliklere sahiptir:

- Temel karakterler bakımından, baştan çıkaran kadın ve genellikle kanunun sınırında yaşayan özel bir dedektif olan yabancılaşmış kahraman.
- Çoğu ahlaki olarak ikircikli ve biraz ilgisiz olan ikincil karakterler ağı (yine de önemli bir rol oynarlar).
- Belirsiz karakter motivasyonu, yanlış ipuçlarını kovalayan dedektif ve eylemlerin birdenbire tersine dönmesinin sonucunda anlaşılması güç ve tutarsız anlatılar.

- Bir anlatıcının ya da yorumcunun ön plana çıkması; dış ses ve *flashback* kullanımı.
- Suç ve soruşturmanın temsili.
- Gerçekçi şehir ortamlarına vurgu (bazı kara filmlere yarı belgesel görünümü verir).
- Umutsuzluk ve bunun sonucundaki hayal kırıklığı, tecrit ve paranoya.

Genel bakış

Baştan çıkaran kadın, kara filmin belirleyici niteliğidir. Ataerkil değerlere ve erkek karakterlerin otoritesine meydan okuyan çekici ama tehlikeli kadın olarak sunulur. Aslında kara filmler, kuralları çiğneyen kadın ve yabancılaşmış kahraman arasındaki mücadele olarak açıklanabilir. Bazen kahraman yenilgiye uğrar ama çoğu zaman baştan çıkaran kadının cazibesini alt eder ve onu ortadan kaldırır.

Yabancılaşmış kahraman genellikle bir dedektiftir. Kara filmler, Dashiell Hammett, Raymond Chandler, Cornell Woolrich ve James M. Cain gibi dedektif romanı yazarlarını temel alır. Kara filmlerde önemli olan, dedektifin Sherlock Holmes gibi centilmen bir deha veya profesyonel polis kuvvetleri için çalışan yetenekli bir dedektif olmamasıdır. Özel dedektif, kendi ahlaki yasalarının vücut bulmuş hali olan yalnız bir bireydir. Kara filmlerde vurgular, suçlularla, baştan çıkaran kadınlarla ve verimsiz, yozlaşmış, insanlıkdışı devlet kuramlarıyla mücadele eden bağımsız erkekler üzerinedir.

Bu iki figür, yani baştan çıkaran kadın ve yabancılaşmış dedektif kahraman, Kuzey Amerika toplumunda 1940'lı yıllarda tanık olunan altüst oluşların bir göstergesidir. Feminist film eleştirmenleri, baştan çıkaran kadının "maskülen bir imalat" olduğunu öne sürer; çünkü erkeklerin, İkinci Dünya Savaşı sırasında kadınların değişen rolleri,

özellikle de geleneksel olarak erkek çalışma alanlarına girişi nedeniyle duyduğu endişe ve güvensizliği yansıtır. Bu, kadınların ekonomik bağımsızlığı, birçok kadının artık evde oturup ailesine bakmanın birincil önceliği olduğuna inanmaması ve savaştan dönen erkekler için daha az iş imkânı olması anlamına gelir. Ancak kara film akımı, yakın tarihsel bağlamına bir reaksiyondan ibaret değildir. Geleneksel olarak John Huston'un *Malta Şahini* (The Maltese Falcon) filmini çektiği 1941 yılından, Orson Welles'in *Bitmeyen Balayı* (Touch of Evil) filmini çektiği 1957 yılına kadar hüküm sürdüğü düşünülür. Ancak kara film akımı çağdaş Hollywood filmlerinde yeniden baş göstermiştir. *Uzun Veda* (The Long Goodbye, Robert Altman, 1973), *Çin Mahallesi* (Chinatown, Roman Polanski, 1974), *Vücut Isısı* (Body Heat, Lawrence Kasdan, 1981), *Kansız* (Blood Simple, Coen Kardeşler, 1985), *Dolandırıcılar* (The Grifters, Stephen Frears, 1990), *Ucuz Roman* (Quentin Tarantino, 1994), *Los Angeles Sırları* (L.A. Confidential, Curtis Hanson, 1997), *Kayıp Otoban* (David Lynch, 1997) ve John Dahl'in *İnsan İki Kere Ölür* (Kill Me Again, 1989), *Red Rock Kasabası* (Red Rock West, 1993), *Son Tahrik* (The Last Seduction, 1994) gibi filmleri buna örnek verilebilir. Kara film hakkındaki bu incelememizi tamamlamak için, Dahl'in yeni kara filmleri nasıl geliştirdiğini ve kara filmin geleneksel niteliklerini nasıl dönüştürdüğünü inceleyelim.

John Dahl'ın yeni kara filmleri

Dahl'ın ilk filmi *İnsan İki Kere Ölür*'de Fay Forrester (Joanne Whalley-Kilmer) ve Vince Miller (Michael Madsen) mafyadan para çalarlar. Fay, Vince'e ihanet eder ve parayı ondan çalar. Hem mafyadan hem de Vince'den kaçmak için, özel dedektif Jack Andrews'u (Val Kilmer) tutar. Amacı, kendini ölmüş gibi gösterip yeni bir kimliğe sahip olabilmektir. Tefecilere borcu olan talihsiz Jack, dürüst ve sağlam bir karaktere sahipmiş gibi gösterilir. Borçları nedeniyle işi kabul eder ve yasanın sınırlarının dışına çıkar. Baştan çıkaran kadın Fay'in kötülük ağma yakalanır. Fay, Jack'e sahne cinayetten önce 5000 dolar öder ve sonrasında da 5000 dolar ödeyecektir. Jack'a "Yarısı şimdi,

yarısı da öldükten sonra olmak üzere 10 bin dolar ödeyeceğim," der. Orson Welles'in kara filmi *Şangaylı Kadın* (The Lady From Shanghai) filminde de benzer bir replik yer alır.

Sahte cinayetin ardından, Fay ödemenin ikinci kısmını yapmadan Jack'ten kaçar. Jack, onun izini Vegas'ta bulur ve duygusal olarak yakınlaşırlar. Birlikte kaçmaya karar verirler. Kendi sahte ölümlerinin planını yaparlar. Fay, Jack'ten kendisini "bir kez daha öldürmesini" ister. Jake onu bir gölde boğacaktır. Jack, parayı göl kenarında bir yere saklar. Kaçarken, parayı oradan alacaklardır. Ancak Fay ihanet eder, Jack'i vurur ve para çantasını alır. Gönlünü ona kaptırmış olan Vince ile birlikte kaçar. Bir araba kazasında birlikte can verirler. Jack, Fay onu vurduğunda ölmemiştir ve onu içinde para bulunan başka bir çantayı taşırken görürüz. Fay'e hiç güvenmemeyi öğrenmiştir ve parayı başka bir çantaya koymuştur. Film, Jack'in parayla birlikte arabasına atlayıp uzaklaşmasıyla son bulur.

İnsan İki Kere Ölür filmi, çölün açık, parlak ve geniş alanlarıyla, puslu ve karanlık klostrofobik iç mekânları tezat halde sunar. Geleneksel kara filmlerin aksine, Dahl'ın yeni kara filmleri şehirden küçük kasabalara uzanır ve genellikle baştan çıkaran kadının içinde yaşamaktan mutlu olmadığı ve kente kaçmayı hayal ettiği bir yerde geçer. Filmin jeneriği, bütünüyle açık çöl manzarası çekimlerinden oluşur ve bu da bir kara filmin başlangıcı için alışılmamıştır.

Fay, tipik bir baştan çıkaran kadındır; çekici ama tehlikelidir ve talihsiz kahraman, özel dedektif Jack'in başını belaya sokar. Onun zayıflıklarını net bir biçimde görür ve bunları onu yönlendirmek için kullanır. Fay, amansızca para peşinde koşar, para için hemen her şeyi yapar, Vince'ten Jack'in yanma ve işine geldiğinde Jack'ten Vince'in yanma geçer. Hatta işini gördükten sonra Jack'e ateş etmekten çekinmez.

Son olarak, Dahl'ın filmleri boyunca Hitchcock'un çalışmalarına kısa göndermeler yaptığını dile getirmekte fayda vardır. *İnsan İki Kere Ölür* filminde, Jack'in Fay'in sahte cinayetini gerçekleştirdiği motel, *Sapık* filmindeki Bates'in moteline çok benzerdir. Dahası, Jack arabasıyla göle uçtuğunda, araba yarı yarıya batar. Bu sahne, Norman'ın Marion'un arabasını bataklığa batırmak istediği sahneyle aynıdır.

İnsan İki Kere Ölür filmi gibi, Dahl'ın ikinci filmi *Red Rock Kasabası* yalnız erkeğe odaklanır. Bu kez, bir savaş gazisi olan Michael Williams (Nicholas Cage) odaktadır. Film, *İnsan İki Kere Ölür* filminde olduğu gibi parlak, açık ve geniş bir arazide başlar. Michael, bir petrol sondaj ekibinde çalışmak için işe başvurur, ama sakat olan bacağı onu çalışamaz hale getirir. Sakatlığı hakkında yalan söylemeyi reddetmesi, *İnsan İki Kere Ölür* filmindeki Jack gibi, dürüst ve sağlam bir karaktere sahip olduğunu gösterir. Yine Jack gibi, başını belaya sokar. İşsiz ve parasız olan Michael, kendini Red Rock kasabasındaki bir barda bulur. Barın sahibi Wayne (J.T. Walsh) onu kiralık katil Lyle zanneder. Wayne, Lyle'i 10 bin dolar karşılığında karısı Suzanne'i (Lara Flynn Boyle) öldürmek için tutmuştur. Yine 5000'i peşin, geri kalanı da cinayetten sonra ödenecektir. Michael, başka çaresi olmadığı için parayı alır.

Michael, Suzanne'ı görünce, kocasının planını anlatarak onu uyarır. Suzanne, ona kocasını öldürmesi için iki katı para teklif eder. Olay örgüsü gittikçe karmaşık hale gelirken, gerçek kiralık katil Lyle (Dennis Hopper) ortaya çıkar. Michael, Wayne ve Suzanne'in 2 milyon dolar çaldığını ve FBI tarafından arandığını öğrenir. Ama bu defa, Michael duygusal olarak Suzanne ile yakınlaşmıştır. Michael, ilk başta kendini kurban gibi gösteren Suzanne'in ikiyüzlü davrandığını fark eder.

Film, Michael, Suzanne, Wayne ve Lyle'in geceyarısı paranın saklı olduğu mezarlıkta karşılaşmasıyla son bulur. Para gömülü olduğu yerden çıkarıldıktan sonra, Wayne ölümcül bir yara alır ve Suzanne, Lyle'i vurur. Suzanne ve Michael, parayı da yanlarına alıp bir yük trenine atlar, ama Suzanne tabancasını Michael'e doğrultur. Neyse ki tabancada kurşun yoktur. Film, Michael'in hem Suzanne'i hem de parayı trenden atmasıyla biter; polis araçlarının Suzanne'in bulunduğu yere doğru gittiği görülür.

Görsel motifler açısından, *Red Rock Kasabası*, *İnsan İki Kere Ölür* filmine benzerdir. Geniş araziler ve küçük kasaba topluluğunu, şehirle tezat halde sunar. Dahası, araziye odaklanılmadığı anlarda, filmin büyük bir bölümü gece vakti, karanlık klostrofobik odalar-

da geçer. Anlatı bakımından, *Red Rock Kasabası* filmi, *İnsan İki Kere Ölür* filmiyle hemen hemen aynıdır. Fay, Suzanne'e dönüşür; Vince, Wayne'e ve Jack de Michael'a dönüşür. Filmler esasen parayı çalan ve birbirlerine ihanet eden çifte (Fay ve Vince/Suzanne ve Wayne) odaklanır. Dürüst kahraman (Jack/Michael) şanssız ve parasızdır; bir süreliğine kuralların dışına çıkar ve çiftin çatışmasının bir parçası haline gelir; daha doğrusu işi bittikten sonra kendisine de ihanet eden kadınla duygusal olarak yakınlaşır. Ama birçok baştan çıkaran kadın gibi, bu iki kadın da sonunda cezalandırılır (*İnsan İki Kere Ölür* filminde Fay araba kazasında ölür ve *Red Rock Kasabası* filminde Suzanne tutuklanır). Her iki filmde de kahraman kaçar. Ama *İnsan İki Kere Ölür* filminde Jack bütün parayı alırken, *Red Rock Kasabası* filminde, Michael'in yanma aldığı bir deste banknot dışında para kaybolur.

Son olarak, *Red Rock Kasabası* filminde de Hitchcock'a gönderme yapan birkaç an vardır. Öncelikle, Michael başka biri zannedilir ve ikinci olarak, bir yol sahnesinde, Michael'in koşması, *Gizli Teşkilat* filminde Roger Thornhill'in ilaçlama uçağından kaçmasıyla neredeyse aynıdır.

Dahl'ın üçüncü filmi olan *Son Tahrik* ilk iki filmdeki kara film niteliklerinin birçoğunu içerir, ama bu defa filmin anlatısının odağında bir değişiklik vardır: *Son Tahrik*, baştan çıkaran kadını takip eder. Baştan çıkaran kadın Bridget Gregory (Linda Fiorentino), doktor olan kocası Clay'in (Bill Pullman) peşine düşer. Clay, tedavide kullanılan kokaini 700 bin dolar karşılığında bir uyuşturucu çetesine satar. Dahl'ın stiline özgü bir biçimde, Bridget kocası Clay'e ihanet eder ve bu defa, yanma parayı alıp büyük kentten küçük bir kasaba olan Beston'a kaçar. Saf, zayıf ve talihsiz kahraman Mike (Peter Berg) ile barda tanışır. Clay'den gizlenmek için Mike'a duygusal olarak yakınlaşmaya karar verir. Beston'da yeni kimliğiyle bir iş de bulur (*İnsan İki Kere Ölür* filminin gölgeleri). Ama tefecilere borcu olan Clay (yine *İnsan İki Kere Ölür* filmine bir gönderme) Bridget'in izini bulmak için özel dedektif tutar. Bridget, dedektifi öldürmeyi ve cinayete kaza süsü vermeyi başarır. Daha sonra, Clay'i evinde öldürmesi için Mike'ı bir planın içine çeker. Bunu yaparken sadece cazibesini

kullanmakla kalmaz, aynı zamanda Mike'ın zayıflıklarını, özellikle de eski evliliği hakkındaki zafiyetini kullanır. Tıpkı *Red Rock Kasabası* filminde Michael'ın Suzanne'i öldürmeyi istememesi gibi, Mike da Clay'i öldürmek istemez. Ancak Bridget, Clay'i öldürür ve Mike'ı cinayetin failiymiş gibi göstererek ona ihanet eder. Filmin sonunda Mike hapse düşer ve Bridget parayla birlikte kaçar.

Son Tahrik ve Dahl'ın daha önceki iki filmi arasındaki farklılıklar da, en az benzerlikler kadar önemlidir. *Son Tahrik* filmi, küçük bir kasaba ya da arazi görüntüsüyle değil, New York siluetiyle açılır. Yine de küçük kasaba, filmde daha sonra belirleyici bir rol oynar. *Son Tahrik* filmi, baştan çıkaran kadına odaklanmasının dışında, onun başarılı olduğunu gösterir. Ahlaki değerlere ilişkin yerleşik sisteme uyma çabası, bu filmde gözlemlenmez. Bridget, 700 bin doları çaldığı, kocasını öldürdüğü veya Mike'a komplo kurduğu için cezalandırılmaz.

Filmin başlarında, Hitchcock'a bir gönderme yapılır. Bridget, Clay duş alırken parayla birlikte kaçar. Ona, aynadan okunabilen ters yazılmış bir not bırakır. Bu, *Gizli Teşkilat*'ta Eve Kendall'ın Thornhill'den kaçtığı sahneye bir göndermedir. Thornhill, duş alacağını söylediğinde, Eve telefon görüşmesi yapar, bir adresi not eder ve oradan ayrılır. Thornhill, notu yazılırken defterde kalan izi okur ve Eve'in peşine düşer.

John Dahl'ın ilk üç filmindeki stil ve tema sürekliliği, onu *yaratıcı yönetmen* kılar, ama aynı zamanda kara film janrını oluşturan (ya da yeniden oluşturan) bir yönetmendir. Dahi, zekice, ölçülü ve mütevazı olan bağımsız filmler yapar. Ilımlı bir biçimde yapılmış olmalarına rağmen, teknik olarak harikuladedirler. Günümüzün birçok filminin aksine, güçlü senaryoları vardır. *İnsan İki Kere Ölür* filminin senaryosu Dahl ve David Warfield tarafından; *Red Rock Kasabası* filminin senaryosu Dahl ve kardeşi Rick Dahl tarafından; *Son Tahrik* filminin senaryosu ise Steve Barancik tarafından yazılmıştır.

Dahl, *Son Tahrik* filminden sonra, başka janrlara geçiş yapmıştır. 1996 yılında bilimkurgu gerilim *Unutulmaz* (Unforgettable) filmini yönetmiştir. Filmde, bir adam ustaca bir soruşturma yöntemi kullanarak karısının katilinin peşine düşer. Cinayetin anısını deneyimle-

mek için ölen karısının beyin sıvısını kendine enjekte eder. Film bu inanılmaz, dolambaçlı bir önermeden asla uzaklaşmaz. *Unutulmaz*, görünüşe göre, 1930'lu ve 1950'li yıllarda popüler olan Çılgın Bilim İnsanı temalı B-Filmleri'ne öykünür, ama o filmlerin ironik tonuna sahip değildir.

Dahl'ın bir sonraki filmi, usta bir poker oyuncusu olan hukuk öğrencisi Mike'a (Matt Damon) odaklanan bir drama olan *Tutku Ağı*'dır (Rounders, 1998). Mike, müzmin kaybeden 'Worm'a (Edward Norton) hapishaneden çıktıktan sonra borcunu ödemesi için yardım eder. Kısa bir süre içinde çok sayıda poker oyunu kazanmak isterler. Film, arka odalarda oynanan poker oyunlarının pejmürde dokusunu ve atmosferini yaratmakta başarılıdır ve zaman zaman kara film atmosferini yeniden üretir. Ancak asıl odağında, ana karakter Mike'ın psikolojisi ve gerçek bir meslek arayışı (hukukçu veya profesyonel kumarbaz) vardır. Birçok olay örgüsü dönüşü ve değişikliği olan bir eylem filmi değildir. Eylemin büyük bir kısmı, kumar masasında gerçekleşir ve Dahl, zaman zaman bu sahnelerdeki büyük gerilim anlarını yaratmakta başarılı olur.

Dahl'ın *Asla Yabancılarla Oynama* (Joy Ride, aka Road Kill, 2001) filmi, Amerika Birleşik Devletleri'nde üç başkahramanın bir yoldaki macerasını anlatan gerilim-kara film-korku filmi karışımıdır. Üçlü, görünmeyen bir kamyon şoförünü önce tahrik eder, daha sonra onun tarafından amansız bir biçimde takip edilir. Her sahnede, Dahl gerilim-kara film-korku filmi janrlarının birçok geleneksel klişesini kullanır, ama iyi bir etki yaratır: Hızı iyi ayarlanmış, gergin eylem sahneleri yaratır. Ülkenin bir ucundan diğer ucuna arabayla yolculuğun kötülükleri hakkında diğer iyi bilinen filmlerini, özellikle Steven Spielberg'in *Belâ* (Duel, 1971) filmi ve daha az başarıya ulaşan *Kaliforniya* (Dominic Sena, 1993) ve *Tuzak* (Breakdown, Jonathan Mostow, 1997) gibi filmleri günceller.

Dahl'ın filmleri hakkındaki bu kısa incelemenin, *yaratıcı yönetmenlik* ve janr incelemesinin birleştirilebileceğini gösterdiğini umut ediyorum. *Yaratıcı yönetmenlik* ve janr incelemesi arasında mutlak bir karşıtlık yoktur, çünkü bunlar bir sürecin farklı konumlarını işgal

eder. Janrların içindeki alt janrları inceledikçe, birlikte gruplandırdığımız filmleri daha da kısıtlarız ve çok özel alt janrlara (örneğin Cavell ve Doane için) veya belirli bir yönetmenin çalışmasına ulaşırız.

1950'li Yılların Bilimkurgusu

1950'li yılların bilimkurgu filmleri, kara filmlerin paranoya ve güvensizliklerini kısmen paylaşır. *Öp Beni Öldüresiye* (Kiss Me Deadly, Robert Aldrich, 1955) filminde, bu iki janrın niteliklerini birleştirir. Dışavurumcu ışık kullanımından dedektif ve baştan çıkaran kadın arasındaki çatışmaya kadar kara film niteliklerini içerir. *Öp Beni Öldüresiye*, filmin sonunda baştan çıkaran kadının açtığı gizemli bir kutunun aranması etrafında şekillenir ve kutunun açılması ölümcül sonuçlar doğurur. Kutunun, yanlış ellere geçtiğinde dünyanın sonuna getirecek nükleer bir madde içerdiği açıktır.

1950'li yılların bilimkurgu filmi, janr filmlerinin işlevini yorumlama görevini üstlenen janr eleştirmenlerinin favorisidir. Bu janrın işlevini incelemeden önce, ortak niteliklerinden bazılarını kısaca inceleyelim. Genellikle şunlardan oluşur:

- Bilimsel ve teknolojik ilerlemelerin getirileri ve sonuçları üzerinde düşünmek
- Uzay yolculuğu ve/veya uzaylılarla temas
- Uzak gelecek

Bu üç nitelik açıkça bağlantılıdır, çünkü janr, bilim ve teknolojinin gelecekte insanlığı evrenin uzak diyarlarına götürebileceği ve muhtemelen başka yaşam formlarıyla temas kurmasını sağlayabileceği üzerinde durur. Bilimkurgu filmleri, canavar olarak betimlenen uzaylıların insanlık için "doğaüstü" bir tehdide dönüştüğü korku filmlerinin bazı niteliklerini paylaşmıştır.

Ancak 1950'li yılların bilimkurgu filmleri genellikle gelecekte değil, günümüzde geçer, çünkü nükleer güçteki yeni bilimsel ve teknolojik ilerlemelerin getirileri ve sonuçları üzerinde dururlar. Getiriler

ve sonuçlar, her zaman olmasa bile çoğu zaman negatif değerlendirilir. Örneğin *Them!* ([Onlar!] Gordon Douglas, 1954) filminde, Amerika'nın güneybatısının çöllerinde devasa büyüklükte bir karınca ırkı bulunur. İnsanlığın varlığını tehdit eden bu dev karıncaların ortaya çıkış nedeni, atom bombası testlerinden kaynaklanan nükleer serpinti olarak açıklanır. Benzer bir biçimde, *Kıyamet Kopunca* (When Worlds Collide, Rudolph Mate, 1951) filminde, dünya tehdit altındadır ve başıboş gezen bir yıldızın çarpması sonucunda yok olur. Yıldız, yaklaşmakta olan nükleer savaşın alegorisi olarak okunabilir ve dünyanın yok olması, kaçınılmaz sondur. 1950'li yılların birçok bilimkurgu filminde, insanlık dolaylı olarak tehdidin nihai nedeni olarak tanımlanır. İnsanlar, kendilerinin en büyük düşmanıdır. 1950'li yılların bilimkurgu filmlerinde ortaya konan korku, tarihte ilk kez insanların kendi bilim ve teknolojisi aracılığıyla kendini yok edebileceği korkusudur. İnsanlığın merkezi kaybolmuştur ve nesli tükenme tehdidi ortaya çıkmıştır. Bu tür filmler, 1950'li yıllarda Amerikan toplumunun anksiyetelerinin yansıması olarak okunabilir.

Buna karşın, janr eleştirmenleri bu tehdidi, her zaman "insanlığın kendisinden" kaynaklanan bir tehdit olarak okumaz. Bilimkurgu filmleri, Soğuk Savaş alegorileri olarak da anlaşılabilir. *Them!* filminde, karıncalar komünistler için uygun bir metafordur, çünkü Amerikan toplumunun hayatını tehdit eden varlıklar olarak betimlenen karıncalar farklılaşmamış, güdümlü askerler topluluğudur. Soğuk Savaş sırasında Amerika'da komünistlerle ilgili hâkim ideolojik imaj budur. Ama Soğuk Savaş alegorisi olarak okunabilecek en ünlü film, *Merihten Saldıranlar* (Don Siegel, 1956) filmidir. Film, Kaliforniya'daki küçük bir kasabanın sakinlerinin, kozadan çıkan ve tıpkı yerlerine geçtikleri insanlar gibi görünen varlıklar tarafından aşama aşama değiştirilmesini konu alır. Ancak aralarında önemli bir fark vardır: Duygu ve hisleri yoktur. Filmin bir mesajı, komünistler bizim gibi görünse de temel insani özelliklerden mahrum olduğu yönündedir. Film, dolaylı olarak komünistlerin istilasını ve Amerikalıların zihinlerinin komünist ideoloji tarafından ele geçirilmesinin sonuçlarını işler. Aslında, film komünistlerin beyin yıkamasının sonuçlarını

betimler: İnsanlar, totaliter devlete pasif bir biçimde itaat eden duygusuz birer robota dönüşeceklerdir.

Bu en azından *Merihten Saldıranlar* filmini okumanın standart bir yoludur. Peki, ama tek yolu mudur? Filmi tam tersinden okumak da mümkündür: Amerika'nın Soğuk Savaş ideolojisine uysal bir biçimde boyun eğmenin eleştirisi olarak da yorumlanabilir. Amerikan hükümeti tarafından komünizmin Amerikan yaşam tarzı için nasıl bir tehdit oluşturduğuna ilişkin sürdürdüğü ideoloji, Amerikan halkında korku uyandırmıştır. Amerikan hükümetinin ideolojisi (bütün ideolojiler gibi) insanların gündelik hayatları hakkında ne düşündüğüne ve hayatlarını nasıl yaşadığına bir kısıtlama getirmiştir. Bu ideoloji, Sovyet komünistlerin ülkedeki komünist parti üyelerinin de yardımıyla Amerika'yı işgal edeceğine dair bir histeri yaratmıştır. Bu ideoloji, Amerikalıları kendi aralarında yaşayan komünistleri (yabancıları) ulusal güvenlik tehdidi olarak gördükleri için dışlamaya teşvik etmiştir. Her bireyin Amerikan yaşam tarzına bağlılığının kanıtlanması ve gösterilmesi gerekmiştir, aksi halde Amerikan yaşam tarzına ihanet ettikleri düşünülmüştür. Bu nedenle marjinalleştirilmişler ve cezalandırılmışlardır.

Bir ideolojik tutumun başarılı olabilmesi için doğal görünmesi gerekir. 1950'li yıllarda, bilindik adıyla "Kızıl Korkusu" çok yaygın hale gelmiştir ve Amerikan hükümetinin komünistlere uyguladığı "cadı avını" meşrulaştırmasına ve nükleer silahları depolayıp test etmesine izin vermiştir.

Ancak herkes bu ideolojiyi benimsememiştir. *Merihten Saldıranlar* filminin hem yönetmeni Don Siegel hem de senaryo yazarı Daniel Mainwaring, Amerikan Soğuk Savaş ideolojisinin ürettiği toplumsal dönüşüm sürecini, ifade özgürlüğünün bastırılmasını ve bireyselliğin kaybolmasını şiddetli bir biçimde eleştirmiştir. Mainwaring 1930'lu yıllarda komünizmle ilişkilendirilirken, Siegel'in 1950'li yıllardaki filmleri yinelenen bir temayı betimlemiştir: yalnız bireyin uyumluluğa isyanı. Bu, Siegel'i liberal toplumsal bilince sahip bir yönetmen olarak konumlandırmıştır. Bu perspektiften bakıldığında, *Merihten Saldıranlar* filmindeki kozalar, komünist ideolojinin Amerikan ya-

şam tarzı için oluşturduğu tehdit olarak değil, Amerikan halkının kendi hükümetlerinin Soğuk Savaş ideolojisine kayıtsızca uyum göstermesinin temsili olarak okunabilir. Ancak, Siegel ve Mainwaring, Soğuk Savaş ideolojisine açıkça karşı çıkmayı göze alamayacakları için, muhalefetlerini alegorik bir bilimkurgu öyküsünün ardına gizlemişlerdi. Sansür ve baskı dönemlerinde alegorik öyküler çoğalır.

Aynı filmin tamamen farklı politik perspektiflerden okunabilmesi, janr incelemesi hakkında problemler doğurur. Film incelemelerine dışsal yaklaşımın en büyük problemlerinden biri –ki janr incelemeleri bunun iyi bir örneğidir– film ile filmin toplumsal ve tarihsel bağlamı arasında nedensel bir bağlantı kurabilmektir. *Merihten Saldıranlar* filminde gördüğümüz gibi, aynı filme kendi bağlamıyla (yani 1950'li yılların Amerikan toplumu) ilişkili olarak tamamen zıt anlamlar yüklenebilir. *Merihten Saldıranlar* filminin, Amerikan Soğuk Savaş ideolojisini desteklediği veya eleştirdiği öne sürülebilir. Filmin tarihsel ve toplumsal bağlamı hangi rolü oynar? Filmin bağlamı, bir argümanı destekleyen kanıtlar sunabilir mi?

Janr incelemelerine işlevsel yaklaşımın amacı, filmi gündelik hayatın alanına geri döndürmek veya daha doğru bir ifadeyle kurgu filmi, kurgusal olmayan bağlamıyla ilişkilendirmektir. Janr eleştirmenleri, şu soruların yanıtlarını ararlar: Filmler bize ne anlatıyor? Gündelik hayatlarımızdaki hangi olayları dolaylı olarak temsil ediyor? Bu sorular gereklidir, çünkü milyonlarca insanın her hafta sinemaya neden gittiğini açıklar. Janr eleştirmenlerinin bu sorulara verdiği yanıt, makuldür ama kesin değildir. Sinemanın kültürel anlamlarını ortaya çıkarmak için ek çalışmaya ihtiyaç vardır.

BUNLARI UNUTMAYIN

- *Janr incelemeleri, tanımlayıcı yaklaşım ve işlevsel yaklaşım olmak üzere ikiye ayrılır.*
- *Tanımlayıcı yaklaşım, filmleri sahip oldukları ortak niteliklere göre belirli bir janr olarak sınıflandırır.*
- *İşlevsel yaklaşım, bir filmi tarihsel ve toplumsal bağlamıyla ilişkilendirmeye çalışır ve janr filmlerinin bir toplumun temel anksiyetelerini ve değerlerini cisimleştirdiğini savunur.*
- *Melodram, çoğunlukla kadına özgü bir janr olarak tanımlanır, çünkü ataerkil bir toplumda yaşayan kadınların deneyimlediği anksiyeteleri temsil eder.*
- *Melodramlara ilişkin son incelemeler, şu alt janrları tanımlamıştır: düşmüş kadın filmi, meçhul kadın filmi ve paranoyak kadın filmi.*
- *Kara film akımı, baştan çıkaran kadın ve yabancılaşmış dedektif kahraman tarafından belirlenir. İkisi de, 1940'lı yıllarda Kuzey Amerika toplumunda tanık olunan toplumsal karışıklıkların belirtileridir.*
- *1950'li yıllarda bilimkurgu filmleri, nükleer güçle ilgili bilimsel ve teknolojik ilerlemelerin etkileri, sonuçları ve komünizmin Amerikan* ***yaşam*** *tarzını nasıl "tehdit" ettiği üzerinde durur*

Bölüm 5

KURGU OLMAYAN FİLMLER: BEŞ BELGESEL TÜRÜ

Bu bölümde şunları öğreneceksiniz:

- **Film izleyicilerinin belgesel filmler hakkındaki yaygın varsayımları**
- **Kurgu ve belgesel filmler arasındaki farklar**
- **Bill Nichols tarafından tanımlanan beş belgesel film türü: açıklayıcı, gözlemsel, interaktif, refleksif ve edimsel**

> *Ne tür bir dünyada yaşıyoruz, riskler neler ve nasıl bir gelecek bizi bekliyor? Kurgu olarak nitelendirdiğimiz öyküler hayali yanıtlar verir; ama kurgu olmayan filmler bu sorulara olası yanıtlar sunar.*
>
> **Bill Nichols**[49]

Bir filmi belgesel yapan şey nedir? Bu soruyu, film izleyicilerinin normalde belgeseller hakkında sahip olduğu temel önermeleri belirleyerek yanıtlamaya başlayabiliriz:

- Öncelikle filme çekilen olayların sahnelenmemesi gerekir; olayların filme çekme etkinliğinin ötesinde ve dışında var olması gerekir. Kurgu filmlerde, olaylar filme çekilmenin amacını ifade etmek için sahnelenir. Belgesellerde olayların sahnelenmeyen doğası, olayların sinemadan bağımsız bir biçimde var olduğunu öngörür. Bu, onlara sahicilik verir.

49 *Bill Nichols, Blurred Boundaries: Questions of Meaning in Contemporary Culture,* Bloomington: Indiana University Press, 1994, ix.

- İkinci olarak, belgeseller geleneksel olarak kurgu olmayan filmler olarak anlaşılır. Bir diğer deyişle, kurgu filmlerden net bir biçimde ayrılmaları gerekir. Belgeselde betimlenen dünya, hayali değil gerçektir.
- Üçüncü olarak, belgesel film yapımcısının gerçek olayları gözlemlediği ve objektif bir biçimde kaydettiği varsayılır.

Son zamanlarda bu üç varsayım saldırıya uğramıştır. Bu bölümde, özellikle üçüncü noktayı sorgulayacağım. Kameranın varlığının, filme alman olayları etkilediği artık yaygın bir biçimde ifade edilmektedir. Dahası, belgesel film yapımcıları, filmlerini çekmek için çok çeşitli tekniklerden yararlanır; kamerayı doğrudan süjelerine çevirmezler ve sallanmasına izin verirler. Belgesel film yapımcısı, sadece gözlemleyip kaydedemez, çünkü teknik seçimler yapar: kamera açısı, kamera lensleri, film şeridi, çekimlerin bir araya getirilmesi ve benzeri. Bu, belgeseli kişisel ve sübjektif kılar.

Genel bakış

Belirli olayların film teknikleri aracılığıyla seçilmesi ve vurgulanması, belgesel film yapımcısının filme çekilen olaylara ilişkin perspektifine ihanet eder görünür. Yaratıcı eleştirmenlerin Hollywood kurgu filmlerinde takdir ettiği unsurlar, belgesel filmlerde ayıplanır.

Peki, ama belgesel filmler hangi objektiflik standardına göre değerlendirilir? Bütün filmler, kaçınılmaz olarak seçme ve düzenlemeyi içerir. Objektiflikten kastımız, olayların hiçbir perspektiften görünmemesi ise, hiçbir film tamamen objektif olamaz. Bu, belgesel filmleri yargılamak için makul olmayan bir standarttır. Sorun, bu seçimlerin yapılıp yapılmadığı değil, belgesel film yapımcılarının olayları manipüle etmek için bu seçimleri nasıl yaptığıyla ilgilidir. Bütün belgesel

filmler olayları "manipüle ettiğine" göre, olayları "şekillendirmek" gibi daha nötr bir terim kullanmak daha iyi olabilir. "Manipülasyon" terimini, propaganda olarak sınıflandıracağımız belgeseller için saklayacağız; bunlar olayları şekillendirmek için kullandıkları süreçleri izleyiciden gizler.

Genel bakış

The Times of Harvey Milk ([Harvey Milk'in Yaşadığı Dönem] Robert Epstein, 1984) çığır açan bir belgeseldir. San Francisco Denetim Kurulu'na seçilen eşcinsel olduğunu açıklamış ilk kişi olan gay aktivist ve politikacı Harvey Milk'in hayatını ve suikastini anlatır. Film, 1984 yılında en iyi belgesel dalında Akademi Ödülü'ne layık görülmüştür.

İlerleyen ayrımlarda, Bill Nichols'un belgesel pastasını nasıl beş dilime ayırdığını göreceğiz. Her belgesel türü, filme çekilen olayların film yapımcısının seçtiği teknikler aracılığıyla nasıl şekillendirildiğine göre tanımlanır ve birbirinden ayrılır. Bu, bir önceki bölümde ana hatları sunulan janr incelemesi sürecine benzerdir. Belirli janrlar, değişmez ikonik ve anlatı niteliklerine göre, belgesel türleri ise kullandıkları tekniklere göre tanımlanır. Nichols'un beş belgesel türüyle ilgili teorik incelemesini takip edeceğim, ama onun kavramsal incelemesini özetlemeye ve sadeleştirmeye çalıştım, her bir kategoriye ilişkin örnek incelemeleri ekledim.

Nichols'un tanımladığı beş kategori şunlardır: açıklayıcı, gözlemsel, interaktif, refleksif ve edimsel. Bu kategorilere sırasıyla şu belgeselleri örnek vereceğim: *Coalface* (Alberto Cavalcanti, 1935), *High School* (Frederick Wiseman, 1968), *Roger ve Ben* (Michael Moore, 1989), *Benim Cici Silahım* (Michael Moore, 2002), *Kameralı Adam* (Dziga Vertov, 1928) ve *İnce Mavi Çizgi* (Errol Morris, 1988).

Açıklayıcı Belgesel

Tanrının sesiyle yapılan açıklamalar ve poetik perspektifler, tarihsel dünyanın kendisi hakkında bilgiler açıklamayı ve bu görüntüler romantik ve didaktik olsa bile, dünyayı yepyeni bir gözle görmeyi amaçlar.
Bill Nichols[50]

Nichols'un açıklayıcı belgesel tanımı, tipik karakteristiklerini vurgular: Açıklayıcı ve bilgilendirici olması amaçlanan bir dizi görüntüyle birleştirilmiş, bedensiz ve otoriter dış sesin kullanıldığı belgesel. Dış ses, doğrudan izleyiciye hitap eder ve görüntülerle desteklenen bir dizi olguyu veya argümanı sunar. Dış ses ya görüntünün aktaramadığı soyut bilgileri verir ya da görüntüde hedef izleyicinin aşina olmadığı veya muhtemelen bilmediği eylemler ve olaylar hakkında yorumlar yapar. Açıklayıcı belgeselin amacı, bilgilendirici ve açıklayıcı olmak ya da belirli bir argüman sunmaktır. Örneğin, bir dizi ortak değeri veya belirli bir yaşam tarzını anlatabilir. Birazdan *Coalface* belgeselinin, madencinin hayatındaki bir günü nasıl anlattığını göreceğiz. Açıklayıcı belgesel, soyut bilgilerin dış ses açıklamalarıyla aktarıldığı televizyon belgesellerinde yaygın kullanılan "klasik" belgesel tarzıdır. Açıklayıcı belgeselin genel etkisi, objektiflik, doğrudan sunum ve şeffaflıktır.

John Grierson'un başını çektiği İngiliz belgesel film hareketi (1927-39) sadece açıklayıcı ve bilgilendirici olmanın ötesinde, poetik ve estetik olan açıklayıcı belgeseller yapmıştır. Hareket, iki resmi kurumda faaliyette bulunmuştur: İlk olarak Kraliyet Pazarlama Komitesi ve 1933 yılından sonra Genel Posta İdaresi. Alberto Cavalcanti'nin *Coalface* (1935), John Grierson'un *Drifters* (1929), Humphrey Jennings'in *Spare Time* (1939), Harry Watt'in *North Sea* (1938), Basil Wright'ın *Song of Ceylon* (1939) ve Harry Watt ile Basil Wright'ın *Night Mail* (1936) belgeseli, hareketin en prestijli filmleri arasındadır. Resmi yetkililerin dayattığı mali kısıtlamalar nedeniyle, belgesel film hareketi gaz idaresi ve Ceylon çay şirketi gibi kurumlar için de film-

50 Bill Nichols, *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*, Bloomington: Indiana University Press, 1989, 32-3.

ler yapmıştır. Bütün bu belgesellerin amacı, kamu hizmeti sunmak, yani "genel kamuoyunu" onların yaşamlarını şekillendiren endüstrilerin ve şirketlerin gündelik işleyişi hakkında bilgilendirmektir. Bu belgeseller, büyük şirketlerin kamuoyunun gözündeki imajını yükseltmeye hizmet etmiştir.

1930'lu yılların İngiltere'sinde hâkim ideoloji, 1980'li yıllardaki hâkim ideolojiye bazı bakımlardan benzer. 1929 yılında, Balfour Sanayi ve Ticaret Komitesi, ekonomide devlet kontrolü yerine, hükümeti şirketlerin genişlemesini teşvik etmeye çağırmıştır. Yani devlet müdahalesi yerine, düzenlenmemiş kapitalist genişlemeye vurgu yapılmıştır. Hükümet tarafından kaynak akıtılan ve düzenlenen belgesel film hareketinin oluşumu, bu ideolojiye ters düşmüştür. Bu, hareketin kaynak bulma ve aslında varlığını sürdürme noktasında karşılaştığı güçlükleri de açıklar. Ama aynı zamanda, propaganda filmleri için düğmeye basan büyük şirketlerin ortaya çıkmasını da açıklar.

Belgesel film hareketinin konumu, Ian Aitken'in aşağıdaki inançlarını paylaşan 1930'lu yılların merkez-ilerici baskı gruplarıyla ("orta yol") özdeşleştirilebilir:

> İlk planda, yerleşik toplumun doğruluğuna duyulan inanç vardır; ikinci planda, devlet düzenlemeleri ve müdahalelerine ihtiyaç duyulduğu inancı vardır; üçüncü planda ise sosyalist veya faşist toplumsal dönüşüm fikrinin reddi vardır. Bu politik ve kültürel parametreler, bazı eleştirmenlerin adlandırdığı şekliyle "sosyal demokratik konsensüsü" şekillendirmiştir. Bu, iki dünya savaşı arasındaki süreçte tutucu ekonomik liberalizme ve marksizme karşı gelişmiş, o süreçte en etkili reform hareketine dönüşmüş harekettir.[51]

Ancak bu baskı grupları fikirlerini orta sınıf izleyiciye iletmiştir:

> (...) belgesel hareketi, esasen bu fikirleri yönetimdeki elitlere ve entelektüellere iletmeyi amaçlamıştır ve Grierson'un kitle

51 Ian Aitken, *Film and Reform*, Londra: Routledge, 1990, 168.

iletişimi retoriğini kullanmasına rağmen, retoriğin arkasındaki gerçeklik, hareketin kitle iletişimi değil, kaçınılmaz olarak azınlık yoluyla faaliyet gösterdiğidir.[52]

Orta sınıf önyargısı, hareketin çalışan sınıfları sunma biçiminde bilhassa belirgindir. *Coalface* ve *Spare Time* gibi filmlerde, film yapımcılarının çalışan sınıfları sömürülen, aşağılanan ve düşük ücret alan, büyük toplumsal zorluklar yaşayan işçiler olarak sunmak yerine, kahraman emekçiler olarak sunarak yücelttiği, çalışan sınıfları övdüğü savunulabilir.

Coalface filmi, açıklayıcı belgeseldir. İzleyiciye İngiliz kömür endüstrisi hakkında istatistiksel bilgiler sunan otoriter bir dış sesten oluşur; kömür madenlerinin konumu, üretilen kömür miktarı, çalışan ve yaralanan madenci sayısı gibi bilgiler sunar. Dış sese çok sayıda görüntü eşlik eder. Ama görüntülerden bazıları, açıklayıcı ve bilgilendirici olma amacının çok ötesindedir. Yeraltmdaki madencilerin gösterildiği bir sekansta, çekimlerin montajı, madencilerin yarı çıplak bedenlerini, kömür ve makinelere tezat halde sunar. Özellikle madencilerin bedenlerinin yakın çekimleri, yaptıkları çalışmayı doğaya karşı kahramanca mücadele etmek olarak sunmayı amaçlar. Bu okuma, W.H. Auden'in "Madencinin Şarkısı" ve Benjamin Britten'ın orkestral ses efektlerinden oluşan *soundtrack* tarafından güçlü bir biçimde pekiştirilir.

Mesainin bitiminde, maden ocağındaki makineleri ve özellikle de madencileri yeryüzüne çıkaran mekanizmayı gösteren olağandışı bir çekim sekansı vardır. Bu çekimler, açıklayıcı ve bilgilendirici olma amacı taşımaz. Makineler, çevrelerinden soyutlanmış bir biçimde çok yakından çekilir. Bu, makinenin işlevini göstermekten ziyade, ritmik hareketi izole etme etkisi sağlar. Dahası, geçişler çok hızlıdır; sadece 39 saniye içinde 32 çekim sunulur. Bu da fonksiyondan ziyade hareket ve ritmi vurgular. Bu çekimler, belgesele yerleştirilmiş soyut bir film gibidir. Standart bir açıklayıcı belgeselin, madencileri yeryüzüne çıkaran mekanizmanın işlevsel çekimlerinden oluşması gerekir. Ama

52 Agy., 173.

yakın çekimler ve hızlı geçişler, bu sekansı sadece açıklayıcı ve bilgilendirici olmanın çok ötesine taşıyan soyut bir etki yaratır.

Aşağıdaki sekans, madencilerin maden ocağından çıkması ve evlerine doğru yürümesini gösterir. Sekans, şu çekimlerden oluşur:

- Maden ocağından çıkan madencilerin 3 çekimi.
- Birbirine benzer evlerden oluşan bir sokağın 2 çekimi; kamera açısı, evlerin benzerliğini vurgular.
- Açık alandaki bir evin çekimi; sağda çamaşır ipi vardır.
- Madendeki mekanizmaların ve bacaların gökyüzüne karşı 2 çekimi; ikinci çekimde kamera sola doğru kayarak rüzgârda sallanan ağaç dallarını gösterir.
- Çamaşır ipinin çekimi; arka planda dumanlar görünür.
- Kömür madeninin çekimi; kamera sola doğru kayarak rüzgârda sallanan bir ağacı gösterir.
- Arka planda madencileri yeryüzüne çıkaran mekanizmanın yer aldığı, perişan bir evin çekimi.
- Rüzgârda sallanan ağaç dallarının çekimi; kamera gökyüzüne doğru kayar.

Daha önceki sekansta olduğu gibi, çekimler yalnızca açıklayıcı ve bilgilendirici değildir. Birçok pastoral ve romantik klişe uyandırır: siluetler, rüzgârda sallanan ağaçlar, yıkıntılar, "günün sonu" vs. Bu çekimler, rüzgarda sallanan ağaçlar hakkında konuşmayan, istatistiksel bilgiler veya madenci fenerinin nasıl çalıştığını anlatan spesifik bilgiler sunan dış sesle tezat oluşturur. Özetle bu çekimler sadece madencinin hayatını betimlemez; "iyi ve dürüst" bir hayatın pastoral ve neredeyse mitolojik bir görüntüsünü sunar.

Film, kömür endüstrisi veya madencilere ayrıcalık tanır mı? İngiliz belgesel hareketinin diğer filmlerinde olduğu gibi, *Coal-face* madencileri bireysel olarak sunmaya çalışmaz. Bunun yerine, belirli bir işçi türünün örnekleri olarak sunar, onların çalışma yerleri ve ev ortamlarıyla etkileşimini gösterir. Bazı eleştirmenler, filmin kömür endüstrisini zorunluluk ve kaçınılmazlık bağlamın-

da sunduğunu savunur.[53] Bunun anlamı, bir madencinin işinin her ne kadar zor olsa da gerekli olduğudur. *Coalface*, böyle bir çalışmayı yürütenleri yüceltir ve över. Daha genel olarak, İngiliz belgesel hareketinin estetik yaklaşımı, işçi sınıfı kültürüne mesafeli bir bakış sunar; işçi sınıfı kültürüne hem egzotik hem de yabancı bir şey olarak yaklaşır.

Belgesel film hareketinin prestijli filmleri, modernist veya biçimci estetiğe göre yapılandırılır; yani filmin mimetik veya doğal potansiyelini kullanmaktan ziyade, dönüştürücü doğasından yararlanılır. Grierson'un felsefesi, toplumsal amaçlar doğrultusunda filmin estetik doğasını kullanmaktır. Grierson şunu savunur: "Endüstriyel ve ticari filmlerin, ortalama dramatik filmlerden daha da çok görsel efekt değerlendirmesine ihtiyacı vardır. Faydalanabilecekleri çok az şey vardır."[54] Doğal değil estetik boyuta önem verilmesi, *Coalface* filminde çok belirgindir. Ancak belgesel hareketinin merkez-ilerici felsefesi, konu seçiminde de kendini hissettirir. İşçi sınıfının hayatının kendine özgü değerlerini (hem pozitif hem de negatif anlamda) sunması, başlı başına radikaldir.

John Corner şu soruyu sorar:

> *Coalface* filminde iki etken [modernist estetik ve toplumsal tema] ne ölçüde birleştirilir ve karşılıklı olarak birbirinin bütünlüğünü ve başarısını riske atan bu etkenler ne ölçüde çelişkilidir?[55]

Corner'a göre, film estetik etkenleri, kitlesel iletişimle birleştirir: Hayati önem taşıyan ulusal bir endüstrinin işleyişini daha geniş kitlelere gösterir ve sıradan işçilerin hayatlarının bu endüstri tarafından nasıl etkilendiğini ve belirlendiğini anlatır. Bu iki etken nedeniyle, filmin kendisi doğal olarak iki anlamlıdır.

---

53 John Corner, *The Art of Record: A Critical Introduction to Documentary*, Manchester: Manchester University Press, 1996, sayfa 61.

54 Grierson'dan akt. Ian Aitken, *Film and Reform*, 100.

55 John Corner, *The Art of Record*, 62.

Gözlemsel Belgesel

Gözlemsel sunum türü, film yapımcısının, insanların açıkça kameraya konuşmadıklarında neler yaptığını hiçbir müdahale bulunmaksızın kaydetmesine olanak tanımıştır. (...) Ama gözlemsel sunum türü, film yapımcısını mevcut anı sunmakla sınırlandırmıştır ve olayların kendisinden disiplinli bir biçimde uzak durmayı gerektirmiştir.

Bill Nichols[56]

Gözlemsel belgesel türü, film yapımcısının filme çekilen olaylara müdahil olmamasıyla karakterize olur. Gözlemsel tür, içermediği şeylerle daha belirgindir: Tanrı'nın sesi anlatım yoktur, ara başlıklar yoktur ve görüşmeler yoktur. Hayattan bir kesit sunmaya veya filme çekilen olayların doğrudan sunulmasına vurgu yapar. Film yapımcısı, tamamen görünmez olmaya çalışır; yani olaylara uzak durup hiçbir müdahalede bulunmamaya çalışır. Gözlemsel belgesel film yapımcısı, olayların nasıl geliştiğini gözlemlemeyi amaçlar. Bu nedenle, olayların gerçek zamanlı olarak gelişmesini kaydetmeye odaklanır. Gözlemsel belgeselin, doğrudan sinema olarak adlandırılması da bu nedenledir.

Teknik açıdan, gözlemsel belgesel bazen uzun çekimleri kullanma eğilimi gösterir (kamera, Bölüm 1'de açıklandığı gibi kesintisiz bir biçimde çekim yapar). Ses de doğrudandır ve kamera çalışırken kayıt halindedir. Bu teknikler, gözlemsel belgesellerin en ünlü film yapımcılarından biri olan Frederick Wiseman'in çalışmalarında belirgindir. 1968 yılında Philadelphia'daki Northeast Lisesinde çekilen *High School* belgeselinde, Wiseman bu okulda gerçekleşen tipik, gündelik olayları gözlemlemeyi ve yakalamayı amaçlar. Filmde dramatik veya olağandışı olaylara yer verilmez. Amaç, farklı sınıflarda gelişen gündelik olayları kaydetmektir.

Gözlemsel belgesel, filme çekilen olaylarla "yakın" bir ilişki kurar ve olayları manipüle etmeyi ya da şekillendirmeyi reddederek bir gözlem hissi uyandırır. Gözlemsel belgesel, izleyiciye filmin hayattan bir kesit

56 Bill Nichols, *Representing Reality*, 33.

olduğunu inandırmaya çalışır; yani filme çekilen olayların, kameranın önünde gerçekleşenlerin şeffaf bir kaydı olduğu hissini vermek ister. Bir başka deyişle, nötr ve yargıdan uzak olmayı amaçlar.

Bu, en azından, gözlemsel sinemanın ideallerini yansıtır. Pratikte, yönetmenin gözlemsel belgeselde hem sahnelerin içinde hem de sahnelerin arasında filme çekilen olaylara müdahalesini gösteren birçok stratejiyi ortaya koyması olasıdır. Ancak gözlemsel belgeselde bu müdahale önemsenmez. Gözlemsel belgesellerin birçoğunda, gizli bir gündemin bulunduğunu tespit etmek olasıdır. Wiseman'ın *High School* belgeselini çekmesinin amacı nedir? Sadece okullardaki işleyişi göstermek mi istemiştir? Yoksa 1960'lı yılların gençliğiyle öğretmenler arasındaki kopukluğu gözler önüne sererek, okul sisteminin altını oymaya mı çalışmıştır? Gözlemsel belgesellerin, filme çekilen olaylara nasıl müdahale ettiğini inceleyebiliriz ve bu müdahalenin, gizli bir gündemi nasıl ortaya koyduğunu görebiliriz.

Kristin Thompson ve David Bordwell'in dikkat çektiği gibi[57] Wiseman yalnızca okul hayatının bir yönünü filme çeker; öğrenciler ile öğretmenler arasındaki etkileşimi ve çatışmayı yansıtarak, öğretmenlerin disiplini nasıl empoze etmeye çalıştığını anlatır. Wiseman, bu nedenle belirli bir olayı (yani çatışmayı) vurgulamaya karar vermiştir ve diğer olayları önemsemez. Dahası, bu çatışmaların nasıl filme alınacağı hakkında da net tercihler yapar ve yakın çekimlerle bunları vurgular. Sahne geçişleri de örtülü bir anlama sahip olabilir. Bir sahnede, İspanyolca öğretmenin elini kolunu sallayarak, öğrencilere nasıl talim yaptırdığı görülür. Wiseman daha sonra perküsyon çalanlara yol gösteren bir müzik öğretmenine geçer. Bu eylem tekrarı, öğrencilere eğitim verilmediği, talim yaptırıldığını gösterir.

Wiseman kendini politik bir film yapımcısı olarak konumlandırmasa da, birçok politika yorumcusu onun filmlerinde sosyalist bir gündem olduğu, Amerikan kuramlarının, örneğin eğitim sisteminin örtülü bir biçimde eleştirildiği görüşündedir. Ancak Wiseman gözlemsel belgesel türünü kullanarak, kendi eleştirel perspektifini ikinci

57 Kristin Thompson ve David Bordwell, *Film History: An Introduction*, İkinci Baskı, Boston: McGraw-Hill, 2003, 581.

plana iter ve durumu olduğu gibi göstermeye çalışır. Okul gibi kurumlan filme alarak ve gerçekleşen iktidar mücadelelerini göstererek, özgür düşünceli izleyicinin filme çekilen olaylar karşısında eleştirel bir tutum sergilemesini sağlar. Wiseman, olaylara hiçbir müdahalede bulunmadığından, filme aldığı insanların görüntülerine ilişkin hiçbir sorumluluk üstlenmez. Bu tür görüntülerin, olayların kendisinde zaten var olduğunu savunur. Örneğin, *High School* belgeselindeki öğretmenlerin baskıcı tutumu, Wiseman'in kamerasının varlığının bir sonucu değildir, Amerikan eğitim sisteminin bir sonucudur.

İnteraktif Belgesel

İnteraktif belgesel, film yapımcısının perspektifini daha belirgin kılma arzusundan doğar. Görüşme stilleri ve müdahaleci taktikler, film yapımcısının mevcut olaylara daha aktif bir biçimde katılmasına izin verir.
Bill Nichols[58]

Gözlemsel belgesel türü, film yapımcısının varlığını izleyiciden gizlemeyi amaçlar. Tam tersine, interaktif belgesel türü ise film yapımcısının varlığını, insanlarla veya olaylarla etkileşimini belirgin kılmaya çalışır. Bir başka deyişle, bütün interaktif belgeseller, tanımı gereği, filme çekilen insanları ve olayları film yapımcısıyla doğrudan temasa sürükler. İnteraktif belgeselin içeriği, esasen görüşmelere dayanır; filme çekilen insanların spesifik yorumları ve tepkilerini temel alır. İyi yapılmış bir interaktif belgesel, filme çekilen insanların görüşlerini ve fikirlerini ifade etmesine izin verir ve yönetmen, izleyiciye dengeli bir görüş sunmak için karşıt bir görüşü dillendirebilir.

Bazen yönetmen, belgeselin bir arada tutulmasına hizmet eden ana kişidir. Bunu, anlatıcının bedensiz sesini temel alan açıklayıcı belgesellerle veya çekimleri ve sahneleri düzenleyen yönetmenin çok az katkısıyla olayların kendisini temel alan gözlemsel belgesellerle karşılaştırın.

Yönetmenin, filme çektiği insanlarla etkileşim kurmasının birçok yolu vardır. Yönetmen, ekranda görünüp resmi veya gayriresmi bir

58 Bill Nichols, *Representing Reality*, 33.

biçimde sorular yöneltebilir. Hem yönetmen hem de soruların yöneltildiği kişi, aynı mekânı paylaşır ve izleyici onların birbirileriyle etkileşimini görebilir. Yönetmen, görüşülen kişi ile izleyici arasında bir aracı vazifesi üstlenir. Yönetmen, görüntünün dışında kalmayı da tercih edebilir. Bu durumda, onun sorularını duyabiliriz veya hiç duymayabiliriz. Görüşülen kişinin çerçevenin dışındaki birine verdiği yanıtları görürüz. Ayrıca yönetmen ekranın dışında kalırsa, soruların izleyici tarafından duyulmasına izin vermeyi ya da soru kısmını tamamen atmayı tercih edebilir. Bu örneklerde, yönetmen görünmez ve işitilmeyebilir. Ama yine de görüşülen kişiyle aynı mekânı paylaşır ve aracı rolünü oynamaya devam eder, sadece varlığı daha az belirgindir.

İnteraktif belgeseller, gerçekleşen etkileşim sürecini gösterir. Görüşmeler aracılığıyla bilgi toplama eylemi açıkça gösterilir. Görüşmenin hangi koşullar altında yapıldığını da görürüz. Bunun sonucunda, izleyici görüşmenin görüşülen kişi üzerindeki etkisini görebilir. Açıklayıcı veya gözlemsel belgesellerin aksine, interaktif belgeseller ne tür bir süreç izlendiğini gösterir. Bütün belgesellerde, yönetmen ile filme çekilen kişi arasında bir güç ilişkisi olduğunu hatırlamalıyız. Bu güç ilişkisi, açıklayıcı ve gözlemsel belgeselde maskelenirken, interaktif belgeselde görünür haldedir (daha sonra göreceğimiz refleksif belgesellerde olduğu gibi).

Birini filme çekmekle ilgili etik problem, interaktif belgeselde kendini hissettirir. Ama yönetmen, yine de görüşmeleri kendi amaçları doğrultusunda kullanabilir. Etkileşim, çekimlerin ve sahnelerin birleştirilmesi, arşiv görüntüleri, interaktif belgesel yapımcısının temel araçlarını oluşturur. Yönetmen, bu araçları bir argüman sunmak için kullanır. Etik açıdan önemli olan, yönetmenin görüştüğü kişileri nasıl sunduğudur. Yönetmen, görüştüğü kişiyi yönlendiriyor mu? Provokatif mi? Yoksa görüştüğü kişilerin kendilerini tam olarak ifade etmesine izin mi veriyor? Görüşmeler nihai filmde nasıl kullanılıyor? Bu soruları, günümüzün en tartışmalı interaktif yönetmenlerden biri olan Michael Moore'un *Roger ve Ben* (1989) ve *Benim Cici Silahım* (2002) filmlerini inceleyerek yanıtlamaya çalışalım.

Roger ve Ben filminin içeriğini açıklamak, izleyicide uyandırabileceği ironi, mizah ve öfkeyi aktaramaz. Ama kısaca özetlemek gerekirse, Michigan'da varlığını sürdürmesi General Motors'un yaptığı yatırıma bağlı olan Flint kentinin çöküşü hakkındadır. General Motors'un Yönetim Kurulu Başkanı Roger Smith, ucuz işgücünden yararlanmak için üretim tesislerini Meksika'ya taşımak için Flint'teki fabrikalarını kapatmıştır. Bunun sonucunda, Flint kenti Amerika'daki en yoksul kentlerden birine dönüşmüştür. Film, Moore'un fabrika kapatmalar hakkında Smith ile görüşme girişimlerini anlatır. Moore, Flint'in uyguladığı politikanın kent üzerindeki etkilerini görmesi için onu Flint'e davet etmek istemektedir. Moore'un Smith ile röportaj yapma girişimlerinin arasına, Flint'te çeşitli insanlarla yapılan görüşmeler serpiştirilir. Moore'un Smith ile röportaj yapma girişimleri başarısız olur. Ama bu anlar, filmden çıkarılmaz. Bilakis, bu çabalar filme mizah katar. Moore'un çeşitli insanlarla ifadesiz ve ironik bir biçimde görüşmeler yaparken sürekli ekranda kalması da mizah katar. *Roger ve Ben*, gözlemsel belgesel türünden çok uzaktadır. Moore bir gözlemci değil, katılımcıdır. Nötr ve gizli kalmak gibi bir niyeti yoktur (zira Flint'te doğmuş ve büyümüştür). Filmi, 1980'li yılların şirket faaliyetinin kurbanlarını gösterir ve bu tür bir kurumun başkanının, eylemlerinden dolayı sorumlu tutulması gerektiğini açıklamaya çalışır. Moore'un Smith'e ulaşmakta güçlük çekmesi, büyük şirketlerin başkanlarının uyguladıkları politikaların yarattığı toplumsal yıkımdan sorumlu tutulmasını savunan filmin mesajını güçlendirir.

Moore, bu güçlü toplumsal mesajı kurgu aracılığıyla iletir. Flint kentinin zengin ve ünlü insanları hakkındaki yorumlarını, yaptığı görüşmeleri aynı kentte evlerinden olan fakir insanların görüntüleriyle birleştirerek sunar. Bu kurgu stratejisi, ilk olarak filmin yaklaşık on sekizinci dakikasında, General Motors'un kurucu ailelerinden birinin evinde düzenlenen yıllık *Muhteşem Gatsby* partisindeki varlıklı insanlarla yaptığı görüşmelerde kullanır. Moore, Flint kentinin pozitif yönlerinin ne olduğunu sorduğunda, görüşülen kişi, "Bale, hokey. Burası tam yaşanılacak yer," yanıtını verir. Moore, birdenbire yoksul aileleri evlerinden tahliye eden şerif yardımcısı Fred Ross'a geçer.

Bu kurgu stratejisini, filmin yaklaşık 27. dakikasında, Michigan Güzeli ile görüşürken ikinci kez kullanır. Flint kentinde işini kaybeden insanlar hakkında ne düşündüğü sorulduğunda, Michigan Güzeli insanların Michigan'da çalışma imkânı bulmasını temenni ettiğini söyler. Moore, Michigan güzelinin kazandığı 1988 Miss America yarışmasının sonuçlarını gösterdikten sonra, bir başka ev tahliyesine geçer. Filmin yaklaşık kırk dokuzuncu dakikasında, Moore golf oynayan üst sınıf kadınlarla yaptığı görüşmelerin hemen ardından, üçüncü kez ev tahliyelerine geçer.

Ancak bu kurgu stratejisinin en dokunaklı kullanımı, belgeselin sonuna saklanır. Smith'in Noel ruhu hakkında yaptığı konuşma gösterilirken, Moore bunu Noel arifesinde evlerinden tahliye edilen Flintli ailelerin görüntüleriyle keser. Moore, tahliye görüntülerini eleştirel bir yorum olarak kullanır ve bunu yaparak, zengin ve güçlü insanların (başta Smith olmak üzere) işsizliğin yoksullar üzerindeki etkisini nasıl anlamadığını göstermek ister.

Güçlü toplumsal mesajına rağmen, film olayları "manipüle etmekle" ve "yanlış yorumlamakla" eleştirilmiştir. Bazı bakımlardan, *Roger ve Ben* filminin gündemi, İngiliz belgesel hareketinin gündemini hatırlatır: Genellikle sesleri duyulmayan alt sınıfların filmde temsil edilmesi. Tıpkı İngiliz belgesel hareketinin çalışan sınıfların hayat tarzını yücelterek romantik bir ton katması gibi, Moore'un Flint'teki olayları filminin amaçları doğrultusunda nasıl kullandığını görmemiz gerekir.

Moore, Flint'teki olayların kronolojisini manipüle etmekle eleştirilmiştir. Filmin kronolojisindeki çelişkiler, Harlan Jacobson'un *Film Comment* (Kasım/Aralık 1989) dergisi için Moore ile yaptığı röportajda belirgin hale gelmiştir. Corner, dört temel çelişkiyi şu şekilde özetler:

1. İşten atılmış otomotiv işçilerini ziyaret ettiği görülen Ronald Reagan, o tarihte başkan değil, başkan adayıdır. (Film, onu başkan olarak lanse etmez, ama sahnenin varsayılan kronolojisi ve görüntünün yansıtılan etkisi, onun başkan olduğu fikrini oluşturur.)

2. 1987 yılında *Muhteşem Gatsby* partisinden sonra kenti ziyaret ettiği görülen "evangelist" aslında işten çıkarmaların en yoğun yaşandığı 1986 yılından dört yıl önce, yani 1982 yılında kenti ziyaret etmiştir.
3. Filmde, 1986-87 yılındaki işten çıkarmaların etkilerini ortadan kaldırmaya yönelik olarak az çok eşzamanlı olarak uygulandığı anlatılan üç büyük kalkınma projesi (Hyatt Regency Oteli; Autoworld tema parkı; Water Caddesi alışveriş merkezi) aslında işten çıkarmaların yaşandığı süreçten önce kapanmıştır.
4. 1986-87 yıllarında işini kaybedenlerin sayısı, filmde anlatılandan çok daha az görünmektedir. 1974 yılından günümüze kadar işini kaybedenlerin sayısı, filmdeki tahminlere daha yakındır. (CBS haberlerinden kurgusu yapılan bir görüntüde 30 bin kişinin işini kaybettiği söylenir; bu Flint'te işini kaybedenlerin yalnızca bir parçasını temsil ettiği, motor endüstrisindeki işten çıkarmaların genel toplamına işaret ediyor olabilir.)[59]

Bu çelişkilerin açığa çıktığı Jacobson röportajında, Moore filmin 1980'li yıllarda ölen bir kent hakkında olduğunu ifade etmiştir; yani sadece 1986-88 yıllarındaki işten çıkarmalarla ilgili değildir. Bazı eleştirmenler ise filmde sunulan daha geniş resmin (şirketlerin paragözlüğü, savurgan sermaye giderleri) küçük ayrıntılardan daha önemli olduğunu savunmuştur.

Roger ve Ben, belgesellerin yapımını belirleyen örtülü sınırlar ve yönetmenin izleyiciyi kuralların çiğnendiğinden (örneğin olayların kronolojisine bağlı kalınmadığından) haberdar etmesinin gerekip gerekmediği hakkında sorular gündeme getirmiştir. *Roger ve Ben* filminde, belgesel kurallarının çiğnendiği hemen göze çarpmaz. Aynı ölçüde tartışmalı olan *Benim Cici Silahım* filminde, Moore'un bir keşif süreci içinde olduğunu görürüz. Moore, her zamanki sakin ve alaycı tarzıyla, filmin büyük bir bölümünde gerçeküstü görünür. ABD'nin silahlarla sevgi ilişkisini destekle-

59 John Corner, *The Art of Record*, 165-6.

yenler için –askeriye ve Ulusal Tüfek Birliği'nin Başkanı Charlton Heston'dan Kmart'ın (1999 yılında Columbine Lisesi'ndeki olayın failleri gençlere askeri teçhizatları temin eden satış mağazası) halkla ilişkiler sözcüsüne kadar– tuhaf koşullar yaratır. Moore'un saldırgan görüşme tekniği, elde etmek istediği sonuçları doğurur. Kmart'ın sözcüsü, sonunda mağazanın askeri teçhizat satmaya son vereceğini açıklar. Benzer bir biçimde, Heston Amerika'nın silah kültürüne tutkusunu tartışmak veya haklı çıkarmak yerine kendisiyle yapılan görüşmenin ortasında çekip gider.

Moore, Kanada'da ABD'deki kadar silah olduğunu keşfedince, silahlanmanın kontrol edilmesi çağrısında bulunmaz. Amerikalıların diğer uluslara kıyasla birbirlerini neden daha çok vurduğunu bulmak için Amerikalıların psikolojisinin derinlerine inmeye başlar. Moore kesin yanıtlar sunmasa da, ekranda neredeyse yüksek sesle düşünürken görülür ve ABD'nin dış politikasını da kapsayacak şekilde kapsamını genişletir, haberlerin şiddet olaylarına tutkusunu araştırır, olağandışı montaj sekansları yaratır ve Columbine'deki olayların izlerini gösterir.

Sonunda, çok tutarlı bir argüman sunulmaz, ama Moore'un kendisi filmi bir arada tutan temel unsur haline gelir. Philip French, filme ilişkin değerlendirmesinde şunları yazar:

> [Moore'un] başlıca enstrümanı, kendi kişiliğidir; modası geçmiş kemik çerçeveli gözlük, bowling ceketi, ekose gömlek, blue jean ve beyzbol şapkasıyla, kilolu görünümüyle, bakımlı bir kirli sakal olmaktan çok uzak ama yine de bohem bir tarz olarak değerlendirilemeyecek olan sakalıyla sıradan bir adamdır. Taşralı milislerden yeni mudilere ücretsiz tüfek dağıtan banka müdürlerine kadar herkesin içini döktüğü, mavi yakalı, politik olarak ideallerine bağlı Louis Theroux'tur.[60]

60 Philip French, "Oh yeah-you and whose armoury?" *The Observer*, 17 Kasım 2002.

Refleksif Belgesel

Refleksif belgesel, sunumların kurallarını daha belirgin hale getirmek ve diğer üç belgesel türünün normalde sorunsuzca aktardığı gerçeklik izlenimine meydan okumak isteğinden doğar.
Bill Nichols[61]

İnteraktif belgesel türünde, ekrandaki film yapımcısının, filme çekilen olaylara katıldığını görürüz. Moore, *Roger ve Ben* filminde Flint kentinin insanlarıyla görüşmeler yapar ve General Motors'un Yönetim Kurulu Başkanı Roger Smith ile röportaj yapmaya çalışır. İnteraktif belgeselde, film yapımcısı açıklayıcı ve gözlemsel belgeseldeki pratiğin aksine kendi varlığını gizlemeye çalışmaz.

Refleksif belgeselde, film yapımcısı interaktif belgeseldekinden bir adım daha ileri gider ve belgeselin gereği ortaya koyma yeteneğine meydan okuyarak, izleyiciye belgesel sunumunun kurallarını göstermeye çalışır. Refleksif belgesel, filme çekilen olaylara ve insanlara odaklanmak yerine, onların nasıl filme çekildiğine odaklanır. Refleksif belgeselde, filmin özellikleri ve film yapım süreci, ana odak haline gelir.

Refleksif belgesel, gerçeklikten bir kesit sunarmış gibi yapmaz, izleyiciye film görüntülerinin nasıl yapılandırıldığını göstermeye çalışır. İnteraktif belgeseller, film yapımcısının varlığını izleyiciye gösterirken, refleksif belgeseller bütün film yapımı sürecini gösterir.

Refleksif belgesel, belgesellerin objektif olma statüsüne meydan okur ve film yapımında sübjektif tercihlerin yapıldığını gösterir. Ancak objektifliğin eksikliği, bir belgeselin önemini veya etkisi azaltmaz. Sınırlarının ve kendi perspektifinin farkında olan bir belgesel, nötr ve objektifmiş gibi davranan bir filmden daha kıymetlidir. Moore, nötr veya objektif olmaya çalışmaz ve öyküye kişisel olarak dahil olması –Flint kentinde doğması– kısmen de olsa *Roger ve Ben* filmini neden yapmaya karar verdiğini açıklar. Refleksif belgesel, izleyicinin bir belgeselin bütün yapım aşamalarından haberdar olmasını sağlayarak interaktif belgeselin çok ötesine geçer. Dziga Vertov'un *Kame-*

61 Bill Nichols, *Representing Reality*, 33.

ralı Adam (1928) belgeseli, refleksif belgesellerin en ünlü örneklerinden biridir.

Vertov, genellikle radikal belgeselciliğin babası olarak kabul edilir. Bu, gerçekliğe ilişkin normatif ve sağduyulu görüşlere meydan okuyan bir film yapım türüdür. İngiliz belgesel film hareketi gibi, Vertov'un çalışması da devlet desteği görmüştür. Ancak 1930'lu yılların İngiliz belgeselleri merkez-ilerici baskı gruplarının (yani "orta yolun") görüşlerini yansıtırken, devrim sürecinde Sovyet film yapımının ikon kırıcısı olan Vertov, izleyicilerin farkındalığım artırmayı amaçlayan radikal teknikler kullanarak gündelik gerçeklik algısına meydan okumaya çalışmıştır.

İçerik bakımından, *Kameralı Adam* filmi bir belgeseldir, çünkü gündelik hayattan görüntüleri, sahnelenmeyen olayları gösterir; uyanmak, işe gitmek ve sonunda boş vakitlerde yapılan etkinliklere kadar bir çalışma gününü sunar. Vertov, sadece bu olayları filme çekmekle kalmaz, aynı zamanda spesifik film teknikleri aracılığıyla bunları dönüştürür. Gündelik hayatı göstermekle yetinmez, bunun nasıl filme çekildiğini de gösterir.

Kameralı Adam filminde, Vertov olayları kaydeden kamerayı, kurgu masasında çekimleri yeniden düzenleyen editörü, perdeye yansıtılan filmi ve sinemada filmi izleyen insanları gösterir. Ayrıca gördüğümüz şeyin, film aracılığıyla aktarılan yeniden yapılandırılmış bir gerçeklik olduğunu hatırlatmak için filmin spesifik niteliklerini –montaj, hızlı ve yavaş çekim, görüntüyü dondurma, odaksız çekimler, ikizleme ve tersine çekim– kullanır.

Vertov'un yöntemleri iki ilke etrafında şekillenmiştir: Kendi ifadesiyle "Film-Gerçeği" ilkesi, yani hayatı olduğu gibi yakalama süreci ve yine kendi ifadesiyle "Film-Gözü" ilkesi, yani filmin spesifik nitelikleri aracılığıyla bu çekimlerden bir film oluşturma prosedürü. *Kameralı Adam* belgeselinde, her çekim gerçekliğin bir parçasıdır. Ancak Vertov, her çekime kendi filmini yapacağı bir hammadde olarak yaklaşır. Vertov, tek tek çekimleri filmin "tuğlaları" olarak nitelendirir. Film yapımcıları, bu tuğlalardan mütevazı bir ev yapmayı da tercih edebilir, bir malikâne yapmayı da.

Vertov, bir malikâne yapmakla ilgilenmiştir. Bize gerçeklik hakkında başka bir perspektif sunar; filmin spesifik nitelikleri aracılığıyla süzülen bir perspektif. Ayrıca, Vertov izleyiciye sunduğu görüntünün yapılandırılmış olduğu gerçeğini gizlemez, çünkü yapım sürecinin kendisini gösterir. *Kameralı Adam* belgeselini, refleksif belgesel kılan da bu özelliğidir.

Edimsel Belgesel

Edimsel belgeseller (1980'li ve 1990'lı yıllar) klasik olarak objektif söylemin sübjektif yönlerini vurgular.
Olası kısıtlamalar, gönderimsel vurgunun eksikliğinin bu tür filmleri avangard yapabilmesi ve "aşırı" stil kullanımıdır.
Bill Nichols[62]

Beşinci ve son kategori olan edimsel belgeseller, paradoksal bir statüye sahiptir, çünkü dikkati dünyadan alır ve filmin anlatım boyutuna yöneltir. Yani dünyaya referans marjinal hale gelirken, filmin anlatım boyutları vurgulanır. Edimsel belgesel, dünyayı diğer belgesel türleriyle aynı şekilde yakalamaz. Dünyayı dolaylı olarak sunmayı amaçlar.

Edimsel belgeseller, kurgu filmlerde geleneksel olarak bulunan havayı veya atmosferi uyandırır. İşlediği konuyu sübjektif, etkileyici, stilize edilmiş, anımsatıcı sezgisel bir biçimde sunmayı amaçlar. Bunun sonucunda, konu izleyiciyi deneyimlemeye ve hissetmeye teşvik edecek canlılıkta sunulur. Ama aynı zamanda kendimize olayların bu şekilde sunulurken çarpıtılıp çarpıtılmadığını da sormamız gerekir.

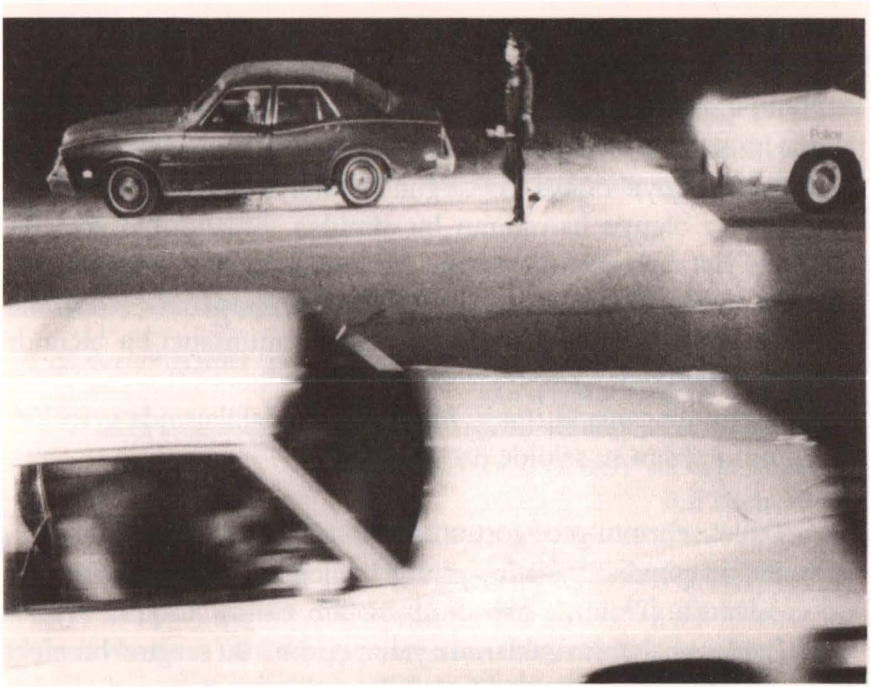
Edimsel belgesellerde konu, dokunulmadan kalır, ama anlamının değişken olduğu gösterilir. Örneğin *İnce Mavi Hat* (Errol Morris, 1988) belgeselinde, konu 1976 yılında Dallas polisi Robert Wood'un cinayetidir. Randall Adams adında bir serseri, cinayetten suçlu bulunur, ama onun aleyhine tanıklık eden polis şefi David Harris de başka bir cinayetten ölüme mahkûm edilmiştir. Robert Wood'u aslında kimin öldürdüğü ve bu olayın nasıl gerçekleştiği, soruya açıktır.

62 Bill Nichols, *Blurred Boundaries*, 95.

Film, olayı gördüğünü iddia eden görgü tanıklarının ifadelerine ve hatıralarına dayanır. Ama bu ifadeler ve hatıralar akla yatkın değildir. Yanlış ve tutarsızdırlar. Morris, cinayeti yeniden canlandırarak bu tutarsızlıkları ortaya koyar. Tanıklıklar, cinayet hakkında yeni veya tutarsız bir olguyu ortaya koyduğunda, Morris her defasında yeni veya tutarsız olguyu barındıran bir yeniden canlandırma gösterir. *İnce Mavi Hat*, gerçekte ne olduğu hakkında değildir, hatıralar, yalanlar ve tutarsızlıklar üzerinedir. Dahası, bu yeniden canlandırmalar, edimsel belgesellere özgü canlı, stilize ve anımsatıcı bir biçimde sunulur (Fotoğraf 8).

Cinayetin ilk canlandırması, filmin ilk beş dakikasında gerçekleşir. Filmin açılışını şu şekilde özetleyebiliriz:

- Dallas şehrinin gece görüntüsünün çekimleri (4 çekim).
- 1976 yılında Dallas'a yaptığı yolculuğu anlatan Randall Adams'ın çekimi.
- Polis arabalarının ışıklarının yakın çekimi. Bu sezgisel bir efekt yaratır.
- 1976 yılında Dallas'a yaptığı yolculuğu anlatan David Harris'in çekimi. Bir araba ve tabanca çaldığını anlatır. Görüntünün kesilmesi...
- Bir tabanca fotoğrafı.
- Konuşan Harris'in çekimi.
- Dallas'ın gece görüntüleri (3 çekim).
- Randall Adams'ın çekimi. David Harris ile nasıl karşılaştığını anlatır. (Adam'ın arabasının benzini bitmiştir ve David Harris onu yoldan almıştır.)
- Dallas'ın havadan görüntüsü (Harris'in sesi duyulmaya devam eder.)
- Dallas haritası.
- Haritanın yakından çekimi. (Daha da yakından iki ek çekim. Kamera, Adams ve Harris'in karşılaştığı caddeye odaklanırken sıçrama şeklinde bir kesme efekti yaratılır.)



Fotoğraf 8: *İnce Mavi Hat* filminde bir cinayetin yeniden sahnelenmesi.

- Otel işaretinin çekimi. (Harris'in dış sesi duyulur: "Onu [Adams] odasına kadar takip ettim.")
- İlginç bir biçimde, motel işaretinin arkasındaki reklam panosunda "Hayatınızı değiştirin!" yazısı okunur. Anlatılan olaylar, Randall Adams'ın hayatını kesinlikle değiştirmiştir.
- Konuşan Harris'in çekimi.
- Arabalı sinema işaretinin çekimi. (Harris: "O gece film izlemeye gittik.")
- Adams'ın çekimi. (Adams: "Uyanıyorum. Cumartesi günü işe gidiyorum. O adamı neden gördüm? Bilmiyorum. Neden tam o an benzinim bitti? Bilmiyorum. Ama öyle oldu. Oldu işte.")
- Bunu, Robert Wood'un cinayetinin yeniden canlandırması izler. Yeniden canlandırma başlar:

- Yolun kenarında park etmiş bir arabanın arkasında duran bir polis arabasının yüksek açıdan çekimi. İlk başta, bu arabanın Randall Adams'ın benzini biten arabası olabileceği düşünülür. Ne de olsa, bir önceki çekimde, Adams arabasının benzininin bittiğinden söz eder. Kurgu, ilk başta arabayı Adams'la ilişkilendirir.
- Bunu, park etmiş arabanın içinin soyut bir çekimi izler. Çekim, dikiz aynası ve onu ayarlayan bir elden oluşur. Çekim yoğun bir biçimde arkadan aydınlatmalıdır ve filme çekilen her şeyi bir siluete dönüştürür. (Arkadan aydınlatma kullanılması, Steven Spielberg gibi Hollywood yönetmenlerinin tercih ettiği bir tekniktir.)
- Polis arabasına geçiş yapılır. İlk polis memuru arabadan iner. Polis arabasının üzerindeki ışıklar dönerken, doğrudan kameraya parlar ve görüntünün aralıklarla kırmızıya dönüşmesini sağlayan bir ışık efekti yaratırlar. Işıklar, Philip Glass'ın hipnotik müziği eşliğinde, ışıklarla eşzamanlı olan hışırtı sesinden oluşan soundtrack ile daha da vurgulanır. Genel etki, sezgisel ve hipnotiktir.

- Park edilmiş arabanın içinde direksiyonu tutan elin yakın çekimi. Yine yoğun bir biçimde arkadan aydınlatılır.
- Polis arabasının çekimi. İkinci polis memuru da arabadan çıkar. Park edilmiş arabaya, tam kamera yönünde el feneri tutar. Polis arabasının üzerindeki ışıklar, öncekiyle aynı etkiyi yaratır.
- Yolun yüksek açıdan, yoğun bir biçimde arkadan aydınlatılmış çekimi. Park edilmiş arabaya doğru yürürken ilk polis memurunun gölgesi, görüntünün üstünden girer. Park edilmiş arabanın arka tekerleğinin çok alçaktan çekimi. Arabanın altından filme alınır ve polis memurunun, yürüdüğü sırada ayakları görülür.
- Kameraya doğru yöneltilen bir tabancanın yakın çekimi. Tabanca ateşlenir.

- Merminin vücuda girdiği noktayı gösteren bir el çiziminin çekimi.
- Ateşlenen tabancanın çekimi.
- Merminin vücuda girdiği noktayı gösteren bir beden çiziminin çekimi.
- Ateşlenen tabancanın çekimi.
- Tabancanın, bu defa aşağıya doğru tutulduğunu ve bir kez daha ateş edildiğini gösteren bir başka yakın çekimi.
- Merminin vücuda girdiği noktalarını gösteren bir beden çiziminin çekimi.
- Aşağıya doğru tutulan ve ateşlenen tabancanın yakın çekimi.
- Merminin vücuda girdiği noktalarını gösteren bir beden çiziminin yakın çekimi.
- Tabancanın arabanın içine çekildiğini gösteren çekim.
- Arabanın gaz pedalının ve sürücünün ayağının yakın çekimi.
- Yolda yatan polis memurunun çekimi. Araba uzaklaşır.
- Polis arabasının yukarıdan çekimi. İkinci polis memuru çerçevenin merkezine girer ve tabancasını ateşler.
- Uzaklaşan arabanın alçaktan çekimi.
- Arka planda polis arabasının yanıp sönen ışıkları görülürken polis memurunun tabancasının yakın çekimi.

Bu yeniden canlandırmayı, kurşunların vücuda giriş noktalarını gösteren ek bir çizim, cinayete kurban giden polis memurunun iki portresi (birisi canlı, biri ölüyken çekilmiş), polis üniformasında kurşunların giriş noktalarını gösteren iki çekim, "Polis katili aranıyor" manşeti atan bir gazetenin çekimi ve sonunda gazetedeki haberin okunduğu üç çok yakın çekim takip eder.

Bu açılış dakikalarında belirleyici edimsel unsurlar şunlardır: yeniden canlandırmanın kendisi; tabanca, haritalar, gazete başlıkları ve polis arabasının yanıp sönen ışıklarının yakın çekimleri (bunlar, işlevlerinin çok ötesinde canlı bir efekt yaratır); hızlı kurgu (haritanın yakından çekimlerinde oluşan sıçrama şeklindeki kesme efekti ve ateşlenen silahın görüntüsünden, çizimler e yapılan çok hızlı geçişler);

abartılı kamera pozisyonları (yüksek kamera açıları, alçak kamera pozisyonları); soundtrack (Glass'ın hipnotik müziğinin eşliğinde, ışıklar ve silah sesleriyle eşzamanlı hışırtılar). Filmin diğer kısımlarında başka edimsel unsurlar da kullanılır: bazı olayların ağır çekimde gösterilmesi ve yeniden canlandırmaların birçok kez tekrarlanması.

İnce Mavi Hat belgeselindeki edimsel unsurlar, Hollywood polisiyelerindeki havayı ve atmosferi yaratır; yüksek düzeyde stilize edilmiş görüntüler ve soundtrack eşliğinde gerilim ve endişeli bekleyiş. Bu teknikler aracılığıyla, Morris bizi olayları uzaktan izlemek yerine, deneyimlemeye ve hissetmeye davet eder. Ancak, bunu yaparken, olayları daha heyecanlı kılmayı da ihmal etmez. Bu, Morris'in olayları manipüle edip etmediği sorusunu gündeme getirir. İzleyiciye bir polisiye deneyim yaşatmak adına olayları gözden kaçırmakta mıdır? Bir başka deyişle, belgeselin bilgilendirici ve sahici olma amacını gözden kaçırmakta mıdır?

Morris'in filmi, bu edimsel unsurlara rağmen, filme çekilen gerçekliği etkilemiştir. *İnce Mavi Hat*, ana görgü şahitlerinin tanıklığının, özellikle de Harris'in orijinal ifadesinin güvenilmez ve tutarsız olduğunu gösterir. Aslında, Harris filmin sonunda Robert Wood cinayetini kendisinin işlediğini dolaylı olarak kabul eder. *İnce Mavi Hat* gösterime girdikten hemen sonra, Adams hakkındaki kanaat tersine dönmüştür.

Bu bölümün, belgesellerin gerçek olayların objektif kayıtları olduğu yönündeki genel geçer fikri çürüttüğünü umut ediyorum. Kulağa garip gelebilir ama belgesel filmin, gerçeklikle ayrıcalıklı bir ilişkisinin olmadığını savunmak olasıdır, çünkü hem kurgu hem de belgesel filmler aynı teknolojileri kullanır: mekanik, optik ve fotokimya. *Malta Şahini* gibi bir kurgu film, Humphrey Bogart gibi oyuncuların ve yönetmen John Huston gibi film teknisyenlerinin 1941 yılında bir Warner Bros, setinde ürettikleri şeyin "objektif kaydıdır." Kurgu filmleri, kurgu olmayan filmlerden ayıran özellik, bir belgeselde filme çekilen olayların sahnelenmemiş olduğu ve dolayısıyla kurgusal olmadığı inancıdır. Nichols'un çalışmasını kullanarak, belgesel dünyasının beş türe ve janra ayrıldığını, bunların her birinin ayırt edici özelliklere sahip olduğunu vurgulamaya çalıştım.

BUNLARI UNUTMAYIN

- *Belgesel film yapımcısının, genellikle gerçek olayları gözlemlediği ve onların objektif bir kaydını yaptığı varsayılır. Ama belgesel film yapımcıları, sadece kameralarını tutup öylece kayıt yapmasına izin vermezler; filmlerini bir araya getirmek için çok çeşitli teknikler kullanırlar.*
- *Açıklayıcı belgeseller, şu teknikleri içerir: açıklayıcı ve bilgilendirici olması amaçlanan bir dizi görüntüyle birleştirilmiş bedensiz ve otoriter dış ses.*
- *Gözlemsel belgesel, hayattan bir kesit veya filme çekilen olayların doğrudan temsilini sunmaya çalışır. Film yapımcısı, bütünüyle görünmez olmaya çalışır; yani kenarda durarak olaya müdahil olmamaya çalışır.*
- *Inter aktif belgeseller, film yapımcısının varlığını belirgin kılar; onun insanlarla ve olaylarla etkileşimini ön plana çıkarır. Bu etkileşimler, asıl olarak görüşmeler şeklinde gerçekleşir. Bu görüşmelerde filme çekilen insanlardan spesifik yorumlar ve tepkiler alınır.*
- *Refleksif belgeseller, izleyiciye belgesel sunumunun kurallarını göstermeye çalışır. Filme çekilen olaylara ve insanlara odaklanmak yerine, bunların filme nasıl çekildiğine odaklanır. Refleksif belgeseller, belgeselin gerçekliği ortaya koyma yeteneğine meydan okur.*
- *Edimsel belgeseller, dikkati dünyadan alır ve filmin anlatım boyutuna yöneltir. Bir başka deyişle, dünyaya yapılan referans marjinal hale getirilirken, filmin poetik ve anlatım boyutları* ***vurgulanır.***

Bölüm 6

FİLMİN ALIMLANMASI: FİLM ELEŞTİRİSİ SANATI ve MESLEĞİ

Bu bölümde şunları öğreneceksiniz:

- **Film eleştirisinin dört temel işlevi**
- **Bir film eleştirisinin dört temel unsuru**
- **Film eleştirmenlerinin filmleri nasıl değerlendirdiğine ilişkin bir tartışma**
- ***İngiliz Hasta* ve *Yıldızlararası* (Interstellar) film eleştirilerinin analizi**

Eleştirinin rolü, insanların bir çalışmada nelerin olduğunu, nelerin olmaması gerektiğini, olabileceklerin hangi şeylerin eksik kaldığını görmesine yardımcı olmaktır. Eleştirmen, insanlara bir çalışma hakkında kendilerinin görebileceğinden daha fazlasını anlamasına yardımcı oluyorsa iyi bir eleştirmendir; bir çalışmaya ilişkin anlayışı ve hisleri sayesinde, tutkusu sayesinde, insanlarda sanat hakkında kavranılmayı bekleyen daha çok şeyi deneyimleme isteği uyandırabiliyorsa harika bir eleştirmendir. Değerlendirme noktasında hatalar yapması, eleştirmenin kötü bir eleştirmen olduğunu göstermez. (Yanılmaz bir zevk, tasavvur edilemez; hiçbir şeyle mukayese edilemez.) Ama merak uyandıramıyorsa, okuyucusunun ilgisini ve anlayışını genişletemiyorsa kötü bir eleştirmendir. Eleştiri sanatı, eleştirmenin sanat bilgisini ve coşkusunu başka insanlara aktarmasıdır.

Pauline Kael[63]

63 Pauline Kael, *Lost it at the Movies: Film Writings 1954-1965*, Londra: Marion Boyars, 1994, 308.

Film eleştirisi, genel anlamda eleştiri, çoğu zaman "profesyonel anlamda hata bulma" olarak görülür. Özellikle de çalışmaları değerlendirilen kişiler bu şekilde düşünür. Bu bölümdeki amacım, film eleştirisinin işlevlerini, bileşenlerini ve eleştirmenlerin, filmleri hangi kurallara göre değerlendirdiğini çözümlemektir. Bölümün ilk kısmında, film eleştirisinin dört işlevini ve dört bileşenini ana hatlarıyla açıklayacağım. İkinci kısmında ise *Yıldızlararası* (Interstellar, Christopher Nolan, 2014) filminin üç değerlendirmesini karşılaştırmalı olarak çözümleyerek, filmin alımlanmasındaki benzerlikleri ve farklılıkları ortaya koymaya çalışacağım. Bir başka deyişle, filmlerin kendisini çözümlemeyeceğim (Bölüm 1, 2 ve 3'te film incelemelerine içsel yaklaşım anlatılmıştı), burada bir filmin nasıl anlaşıldığını ve değerlendirildiğini ele alacağım. Alımlama incelemeleri, filme hem yazılı hem de sözlü tepkileri (tek tek izleyicilerle yapılan röportajlar da dahil olmak üzere) araştırır. Bu bölümde, *Yıldızlararası* filmine verilen tepkileri, ayrıcalıklı bir izleyici grubunun verdiği tepkilerle sınırlandıracağım. Vizyondaki filmlere ilişkin eleştiriler yazarak geçimini sağlayan profesyonel kişilerin görüşlerine odaklanacağım. Bu kişilerin yaptığının "hata bulmak" olarak görülmesi, eleştirinin kendi standartları, kuralları ve ritüelleri olduğunu görmezden gelmektir. Buradaki amacım, bu standartları, kuralları ve ritüelleri daha açık hale getirmeye çalışmaktır.

Film Eleştirisinin Dört İşlevi

David Bordwell, *Making Meaning* kitabında (sayfa 35) bir film eleştirisinin dört işleve sahip olabileceğini savunur:

- gazetecilik
- reklamcılık
- eleştiri
- retorik (yazı)



Fotoğraf 9: *İngiliz Hasta* filminde Almasy'nin sakatlanan Katherine'i uçurumun kenarında taşıdığı sahne.

Genel bakış

Filmin kalitesinden bağımsız olarak yeni bir filmin reklamını yapmak için olumlu yorumlar yapan gazeteciler de vardır. Ama bu pratik, elbette ki kötü filmlerin popülerlik kazanmasını sağlamak için kullanılır. Bazen, filmi üreten stüdyo kısa bir tanıtım yazısı yazar ve gönüllü bir gazeteciden bunun altına imzasını atmasını ister. Bu uygulama, profesyonel film gazetecileri tarafından şiddetle eleştirilmektedir.

Gazetecilik olarak, film eleştirisi okuyucuya gösterime giren filmler ve daha spesifik olarak belirli bir filmin önemli yönleri hakkında haber sunar. Örneğin, film kayda değer bir temaya (örneğin güncel bir konuya) sahip olabilir; önemli bir star filmde rol alabilir (örneğin sinemaya geri dönen eski bir star, yeni bir starın ilk performansı veya

alışılagelmiş rollerinin çok dışında bir rol oynayan bir star) ya da prodüksiyon kayda değer olabilir. Örneğin, filmin starlarının ücretleri çok yüksek olabilir veya prodüksiyon masrafları aşırı boyutlarda olabilir; *Yıldızlararası*'nda olduğu gibi bütçe, resmi olarak 168 milyon dolar olarak açıklandı ve bu sayı, dünya genelinde pazarlanma bütçesini içermiyordu.[64]

Daha spesifik olarak, film gazeteciliğinin iki türünü tanımlayabiliriz:

- Gazetecinin, bazı argümanlar ve arka plan bilgileriyle birlikte film hakkında dikkatlice düşünülmüş bir tutum sergilediği görüşlere dayalı gazetecilik.
- Gazetecinin, filmin basit bir değerlendirmesini sunduğu kişisel zevklere dayalı gazeteciliği.

Filmlerin derinlikli değerlendirmeleri, bu iki gazetecilik türünü birleştirir. Aşağıda bir film eleştirisinin çeşitli bileşenlerini daha ayrıntılı olarak sunacağım.

Reklamcılık olarak film eleştirisi bir filmi tanıtır ve okuyucuları sinemaya gitmeye teşvik eder. Film eleştirisi, bir hizmet endüstrisi olarak görülebilir, çünkü hem filmi finanse eden ve üreten stüdyoya hizmet eder (filmin reklamını yapar) hem de vizyondaki en iyi ve en kötü filmlere ilişkin bir kılavuz sunarak izleyici kitlesine hizmet eder.

Zaman zaman, okuyucunun film hakkında kendini üstün hissetmesini sağlayan küçümseyici eleştiriler de yazılabilir. Eleştiri, okuyucuyu bilgi sahibi olması gereken filmler hakkında bilgilendirir, ama onları sinemaya gidip filmi görmeye davet etmez. Yani, eleştiri reklamcılık değil, tam tersi bir işlev üstlenir. Bu genellikle entelektüel basında yaz mevsiminde vizyona giren popüler filmlerin eleştirilerinde görülür. Ancak, bu popüler filmlerin birçoğu zaten eleştirilerden etkilenmez; yani izleyici "mutlaka görülmesi gereken" statüsünde gördüğünden ve "ağızdan ağıza" yayılan pozitif yorumlardan dolayı bu filmlere gitmeye zaten karar vermiştir.

64 www.imdb.com

Genel anlamda eleştiri olarak film eleştirisi, açıklama, analiz ve değerlendirmeyi içerir. Bu bölümün büyük bir kısmında, bu tür film eleştirileri açıklanacaktır.

Son olarak, yazı olarak film eleştirileri, makale şeklindedir ve kendi edebi değeri nedeniyle okunur. Bu, tek yazarlı bir antolojide yeniden yayınlanmalarına yol açabilir: örneğin James Agee'nin *Agee on Film*, Manny Farber'in *Negative Space*, Pauline Kael'in çeşitli seçkileri, Andrew Sarris'in *Confessions of a Cultist*, Jonathan Rosenbaum'un *Placing Movies: The Practice of Film Criticism* vs. Manny Farber'in film eleştirilerinin ve Parker Tyler gibi eleştirmenlerin değerlendirmelerinin edebi ve sanatsal değerinin bir incelemesi için Greg Taylor'ın *Artists in the Audience* kitabını okuyabilirsiniz.

Film Eleştirisinin Dört Bileşeni

Film gazeteciliğinin, görüşlerin (bilgiye dayalı değerlendirmeler) ve kişisel zevklerin (yargıların aktarıldığı değerlendirmeler) önplana çıktığı iki ayrı değerlendirme türüne ayrılabileceğini gördük. Bu başlık altında, bir film eleştirisini oluşturan temel bileşenleri ayrıntılı olarak tanımlayacağız.

Bordwell[65] bir eleştirinin genellikle dört bileşenden oluştuğunu vurgular:

- Yoğunlaştırılmış sinopsis
- Arka plan bilgiler
- Film hakkında bir dizi kısa argüman
- Değerlendirme

Yoğunlaştırılmış sinopsis, filmin olay örgüsünün açıklamasıdır. Birçok sinopsis, filmdeki önemli anları vurgular ama bunu yaparken filmin sonunu anlatmamaya özen gösterir. Arka plan bilgiler arasında janr, yıldızlar, yönetmen, filmin prodüksiyonu ve alımlaması hakkında anekdotlar vs. yer alır (eleştiri bu noktada haber işlevi görür).

65 David Bordwell, *Making Meaning*, 38.

Film hakkındaki kısa argümanlar, eleştirmenin ana odağıdır; film bu noktada çözümlenir ve yorumlanır. Son olarak, film hakkında bir değerlendirme sunulur ve örtülü veya açık bir biçimde filmi izleme/izlememe tavsiyesinde bulunulur. Eleştiri, eleştirmenin etkinliğinin sonucudur ve filmin arka planı hakkındaki bilgileri ve kısa argümanlarıyla desteklenir.

> Eleştirmen, bu bileşenleri dilediği sıralamaya göre düzenleyebilir, ama en sık kullanılan yapı şudur: Özet bir değerlendirmeyle açılış, olay örgüsünün özeti, yoğunlaştırılmış argümanlar (oyunculuk, öykü mantığı, setler, görüntü ve diğer vaka-merkezli noktalar hakkında), arka plan bilgiler ve değerlendirmenin yinelenerek değerlendirmenin sonlandırılması.[66]

Elbette ki eleştirmenin değerlendirmesi, yazı stili ve ne kadar arka plan bilgisinin ve kısa argümanın okuyucuya sunulacağı hakkında verdiği kararlar, gazetenin veya derginin karakterine ve okuyucu kitlesine göre belirlenir. Örneğin *The Observer* gibi büyük sayfaya basılan bir gazete, yüksek tahsilli, sanat, kültür ve toplumla ilgili tartışmalarda bilgi sahibi olduğu varsayılan bir okuyucu kitlesine sahiptir. Bu tür bir gazetede yayınlanan bir film eleştirisi (*The Observer* gazetesinde yayınlanan bir eleştiri aşağıda örnek olarak sunulmuştur) arka plan bilgiler ve kısa argümanlar noktasında güçlüyken, değerlendirmeleri örtülü olarak sunacaktır. Bu, görüşe dayalı gazeteciliğe uygundur. Bir tabloid gazetede yayınlanan eleştiri ise olay örgüsüne ilişkin bilgileri ve özet yargıları vurgular. Bu da kişisel zevke dayalı gazeteciliğe uygundur. Bu bölümün ikinci kısmında *Yıldızlararası* için yazılan üç eleştirinin karşılaştırmalı analizinde, seçtiğim örnekler daha çok büyük sayfaya basılan gazetelerde çıkan daha ayrıntılı eleştiriler üzerinedir. Şimdi, Philip French'in *The Observer* gazetesinde yayınlanan *İngiliz Hasta* (Anthony Minghella, 1996) eleştirisine yer vereceğim ve daha sonra bu eleştirinin, yukarıda sıraladığımız dört bileşene göre nasıl organize edildiğini görmek için bir analiz yapacağım.

66 Agy., 38.

Philip French'in *İngiliz Hasta* değerlendirmesi

Hesaplamama göre, 1969 yılında başladığından bu yana Booker ödülü için finale kalan yaklaşık 160 roman içinden 25'i sinema veya televizyon için filme çekilmiştir. İlginç bir biçimde, Hollywood tarafından sağlanan muazzam bütçelerle yapılan üç film de İkinci Dünya Savaşı sırasında geçer ve olağandışı perspektifleri, hayatlarımızı halen etkileyen bir çatışmayı yeniden gözden geçirmemizi sağlar. İlk ikisi, Thomas Keneally'nin *Schindler'in Listesi* (*Schindler's Ark* adını taşıyan roman 1982 yılında ödül almıştır) ve J. G. Ballard'ın *Güneş İmparatorluğu* (roman 1984 yılında ikinci olmuştur) filmidir. Bu filmler, biri biyografik, diğeri ise otobiyografik olan görece açık kronolojik anlatılardır.

Michael Ondaatje'nin *İngiliz Hasta* (roman 1992 yılında ödül almıştır) filmi ise 1945 yılının Mayıs ayındaki Zafer Günü'ne kadar Toskana'daki yıkık bir evde yaşayan, birbirine zıt dört karakterin gözüyle savaşa bakan son derece karmaşık bir öykü anlatımına dayanır. Tarih, ulusallık, savaş, bağlılık ve sevgi gibi kavramlara incelikli bir biçimde eğilmekle birlikte, aynı zamanda merak uyandıran bir gizem öyküsüdür.

Sri Lanka'da doğan, İngiltere'de büyüyen ve Toronto'da yaşayan Ondaatje gibi, evin fiziksel ve ruhsal olarak yaralı sakinleri üç kıtadan gelmiştir. Hana (Juliette Binoche) nişanlısını kaybetmiş Kanada ordusundaki bir hemşiredir. Birliği kuzeye doğru hareket ederken, ölümle pençeleşen İngiliz hastaya (Ralph Fiennes) bakmak için evde kalmıştır. Adı Almásy olan İngiliz hasta, bir uçak kazasında ağır bir biçimde yaralanmıştır ve aslında İngiltere'de eğitim görmüş bir Macar aristokrattır. Üçüncü figür, suç yeteneği ve İtalyanca bilgisi nedeniyle askeri istihbarat tarafından görevlendirilmiş nazik bir Kanadalı hırsız olan Caravaggio'dur (Willem Dafoe). Caravaggio, vatana ihanet suçunu işlediğinden şüphe ettiği

Almásy'nin peşindedir. Dörtlü, Hindistanlı bir Sih olan Kip (Naveen Andrews) ile tamamlanır. Kip, Kraliyet Mühendisleri Birliği'nde bomba sorumlusu olarak hayatını tehlikeye atmaktadır. Filmin yarısı Kahire'de ve Kuzey Afrika çöllerinde geçtiğinden, bir başka kıta daha öyküye girer. Almásy, geçmişte Kraliyet Coğrafya Birliği'nin haritacılık faaliyetlerinde görev yapmıştır ve bir meslektaşının eşi olan Katherine (Kristin Scott Thomas) ile tutkulu bir aşk yaşamıştır. Dördü de korkunç krizler yaşamıştır ve dördünün de yüzünden ölüm okunmaktadır. Savaş sona doğru yaklaşırken, savaşın çelişkilerini ve absürtlüklerini kabullenirler.

Ondaatje, sinema hakkında şiirler yazmıştır (Late Movies With Skyler ve King Kong Meets Wallace Stevens şiirlerine, *The Faber Book of Movie Verse* adlı antolojimde yer vermiştim) ve kurgusu, yoğun bir biçimde sinematiktir. Ama aynı şeylerin söylenebileceği diğer romancılar gibi –örneğin Graham Greene veya Salman Rüşdi– çalışmasını sinemaya uyarlamak çok zordur. Yazar-yönetmen Anthony Minghella, orijinal eserin temalarını, motiflerini ve yoğunluğunu koruyan tutarlı bir film yaparak önemli bir başarıya imza atmıştır.

Zaman içinde tozlu çöllerden, yağmurlarla ıslanmış Toskana vadisine gidip gelen *İngiliz Hasta*, zengin bir görsel deneyimdir. Eski çift kanatlı uçaklar, bir kadın bedeni gibi görünen çöl manzarasının üzerinde uçar. Sahra Çölü'nün kumları, Almásy'nin bozulmuş yatağını örten buruşuk örtülere çözünür. Mısır'da yaklaşan savaşın gökgürültüsü, Toskana'da kopacak fırtınanın habercisi olan şimşeğe dönüşür. Tarihin babası olarak bilinen Heredot kopyası, güçlü bir merkezi imajdır; Almâsy, bunu bir albüm olarak da kullanarak kendi hayat öyküsüyle birleştirir. Resim de müthiş romantiktir ve bir başka büyük aşk öyküsü olan *Truly Madly Deeply* adlı romanın yazarını neyin cezbettiğini görebilmek mümkündür. Almâsy'nin yaralanan Kathe-

rine'i çöldeki bir dağ kıyısında taşıdığı çekim, görkemlidir; Katherine'i sardığı paraşüt, daha sonra onun kefeni olacaktır. Kip'in Hana'yı Toskana'daki bir kilisenin tavanına çıkardığı ve Hana'nın Piero della Francesca freskinin titrek bir ışık altında bakabildiği sahne büyüleyicidir. Başta günümüz sinemasının en parlak kahramanlarından ikisini canlandıran Binoche ve Scott Thomas olmak üzere, bütün performanslar birinci sınıftır. Teknik olarak, *İngiliz Hasta* muhteşemdir. John Seale'in sinematografisi, Freddy Young'un Arabistanlı Lawrence'i ile kıyaslanabilir; Walter Murch'un kurgusu örnek niteliğindedir. Bu düşünceye dayalı ve canlandırıcı film, yapımında emeği geçen herkese bir değer katacaktır.

The Observer, 16 Mart 1997

French'in birçok uzun film eleştirisinde olduğu gibi, bu eleştirinin ilk paragrafı da çok genel arka plan bilgiler sunularak başlar. Bu örnekte, Booker ödülü ve filme çekilen ödüllü romanların listesi sunulur. French, Booker ödülü için finale kalan kaç romanın filme çekildiğini (25) ve kaç tanesinin İkinci Dünya Savaşı sırasında geçtiğini (*İngiliz Hasta* da dahil olmak üzere üç) not düşer.

İkinci paragrafta, 1992 yılında Booker ödülüne layık görülen *İngiliz Hasta* romanının, karmaşık olay örgüsüyle İkinci Dünya Savaşı sırasında geçen diğer iki Booker kitabından farklı olduğunu belirtir. Bu paragraf, üçüncü paragrafla birlikte, filmin sinopsisini verir. Bu oldukça uzundur, çünkü filmin olay örgüsü uzun ve karmaşıktır. French, filmin dört ana karakterine ve bu karakterlerin dahil olduğu olay örgüsü çizgilerine odaklanır.

Son paragraf, bir analiz veya film hakkında bir dizi kısa argüman sunar. Bunlar, spesifik olarak French'in "zengin görsel deneyimi" olarak nitelendirdiği şeyle ilişkilidir. French, bugünden geçmişe ge-

çişlerin ses ve görüntü aracılığıyla nasıl anlam kazandığını özellikle vurgular: "Sahra çölünün kumları, Almásy'nin bozulmuş yatağını örten buruşuk örtülere çözünür. Mısır'da yaklaşan savaşın gökgürültüsü, Toskana'da kopacak fırtınanın habercisi olan şimşeğe dönüşür." French, filmin dört çarpıcı sahnesine ve çekimine değinir:

- Eski çift kanatlı uçakların çöl üzerinde uçuşunu gösteren çekimler (French bunu bir kadının bedenine benzetir).
- Almásy'nin bir albüm olarak da kullandığı Heredot'un tarih kitabının kopyasının çekimleri.
- Almásy'nin yaralı Katherine'i uçurum kenarında taşıdığı çekim (Fotoğraf 9).
- Kip'in Hana'yı Toskana'daki bir kilisenin tavanına çıkardığı ve Hana'nın bir freske titrek ışık altında baktığı sahne.

French, iki ek argüman da sunar: Öncelikle performansların birinci sınıf olduğunu belirtir (Juliette Binoche ve Kristin Scott Thomas'ın oyunculuğunu özellikle vurgular) ve ikinci olarak, filmin teknik olarak harika olduğunu söyler (John Seale'in sinematografisini ve Walter Murch'un kurgusunu vurgular).

Son olarak, eleştiri bir değerlendirmeyle tamamlanır: Film düşünceye dayalı ve canlandırıcıdır. Ancak, eleştirinin geri kalanı da özellikle French'in kullandığı sıfatlar ve isimlerle kısa değerlendirmeler içerir. En baştan en sona, eleştiri şu değerlendirme ifadelerini içerir (vurgular eklenmiştir): "(...) incelikli bir biçimde eğilmekle birlikte (...)"; "merak uyandıran bir gizem öyküsüdür"; "önemli bir başarıya imza atmıştır"; "zengin bir görsel deneyimdir"; "güçlü bir merkezi imajdır"; "müthiş romantiktir"; "(...) çekim görkemlidir"; "(...) sahne büyüleyicidir"; "bütün performanslar birinci sınıftır"; "en parlak kahramanlarından"; "Teknik olarak (...) muhteşemdir"; "Murch'un kurgusu örnek niteliğindedir". Ayrıca, John Seale'in sinematografisinin, David Lean'in görsel olarak çarpıcı *Arabistanlı Lawrence* filmindeki Freddy Young'un çöl sinematografisiyle kıyaslanabileceğini ifade etmek, açık bir övgüdür.

French'in eleştirisinin dört temel bileşeni arasındaki sınırlar (çoğu eleştiride olduğu gibi) net değildir. Ancak, French'in eleştirileri bu dört bileşeni de içerir ve genellikle aynı sırayı takip eder: arka plan bilgileri, olay örgüsünün sinopsisi, film hakkında kısa argümanlar ve değerlendirme.

Değerlendirme

Eleştirmenler bir filmi değerlendirirken nelere bakarlar? Aşağıda sıralanan unsurların bir kısmını veya tamamını göz önünde bulundurur:

- Bir filmde olan şeylerin motivasyonu
- Eğlence değeri
- Toplumsal değer

Motivasyon

Eleştirmenler, motivasyon konusunda, ayrıntılı kamera hareketi veya özel efektler gibi belirli bir anlatı olayının veya teknik ustalığın yerindeliğini veya gerekçesini ararlar. David Bordwell[67] sinemada dört tür motivasyon tanımlamıştır:

- kompozisyonel
- gerçekçi
- metinlerarası
- sanatsal

Kompozisyonel Motivasyon: Filmin anlatısının biçimsel yapısına işaret eder. Anlatıdaki bir eylem veya olay, İkinci Bölümde incelendiği gibi filmin neden-sonuç mantığının bir parçasını teşkil ediyorsa gerekçelendirilmiş olur. Eylem veya olay neden- sonuç mantığının dışına çıkıyorsa, onun için bir motivasyondan söz edile-

67 David Bordwell, Janet Staiger ve Kristine Thompson, *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*, 19.

mez. Çağdaş Hollywood sinemasında, bu genellikle çok uzun eylem sekanslarına ve özel efektlere uygulanır; bunlar adeta izleyicinin duyularını meşgul etmek ve sinir sistemini şoke etmek dışında hiçbir amaç taşımıyormuşçasma kullanılır.

Gerçekçi Motivasyon: Bu eylemin veya olayın gerçek veya hayattan alınmış olmasını gerektirmez. Filmin kurgu dünyasında, eylem veya olayın olası veya inanılabilir olması anlamına da gelir. Örneğin, *Kayıp Dünya: Jurassic Park* (Steven Spielberg, 1997) filminde bir T-Rex'in Eddie'yi yemesi (treyleri uçurumun kenarından çekmeye çalışırken) olasıdır. Ama T-Rex'in İngilizce konuşmaya başlaması makul değildir. Ancak gündelik hayatın bağlamında, bir T-Rex'in Eddie'yi (veya başka herhangi birini) yemesi olası değildir, çünkü T-Rex'lerin soyu tükenmiştir ve gen mühendisliğiyle tekrar hayata döndürülmeleri (henüz) mümkün değildir. Bu nedenle, gerçekçi motivasyon sadece "sahici" veya "gündelik hayata ait" anlamına gelmez (bu yalnızca Gerçekçilik olarak bilinen sanat hareketi için geçerlidir), aynı zamanda filmin kurgusunun sınırları dahilinde "olası" ve "inanılabilir" olma anlamına da gelir.

Metinlerarası Motivasyon: Film ve kaynağı (örneğin ünlü bir roman) arasındaki ilişkiyi, film ve ait olduğu janr arasındaki ilişkiyi kapsar. Film ünlü bir romanı temel alıyorsa, eleştirmenler kaçınılmaz olarak ikisinin arasındaki benzerliklere ve farklılıklara bakacaktır. French, *İngiliz Hasta* filminin eleştirisinde, "Yazar-yönetmen Anthony Minghella, orijinal eserin temalarını, motiflerini ve yoğunluğunu koruyan tutarlı bir film yaparak önemli bir başarıya imza atmıştır," cümlesine yer verir. Janr açısından, kurallar filmdeki belirli bir eylemi motive eder. Örneğin, caddede yürüyen iki karakter birdenbire 50 enstrümanlı bir orkestranın eşliğinde şarkı söylemeye başlarsa, bu bir müzikalde makul olabilir, ama bir kara filmde tuhaf görünür. Müzikallerde, şarkı söyleme eylemi janrın doğası gereği motive edilir, ama kara filmlerde bunun hiçbir gerekçesi yoktur. Bazen, eleştirmenler olağandışı bir filmi ondan bir anlam çıkarmak için bir janr içinde değerlendirmeye çalışır. Örneğin, *Yıldız Savaşları* (Star Wars) 1977 yılında ilk gösterime girdiğinde dış uzayda geçen

bir Western olarak açıklanmıştır ve John Ford'un *Çöl Arslanı* (The Searchers, 1956) filmiyle birçok paralellik kurulmuştur.

Sanatsal Motivasyon: Belirli bir film tekniğinin, sanatsal nedenlerle gerekçelendirilmesi anlamına gelir. Örneğin, ayrıntılı bir kamera hareketi, olağandışı bir motifi yaratma işlevine hizmet edebilir veya yalnızca yönetmenin ustalığını sergilemek için kullanılabilir. Bu tür ustalıklar zaman zaman Hollywood filmlerinde sergilense de (Bölüm 3'te *yaratıcı* eleştirmenlerin bunu savunduğunu görmüştük) bağımsız Amerikan filmlerinde ve Avrupa Sanat Sineması'nda daha sistematik bir biçimde kullanılır. Yalnızca kompozisyonel, gerçekçi ve metinlerarası motivasyona bakmaya eğilimli eleştirmenler, bu tür gösterilerin gerekçesiz ve gösterişçi olduğunu savunur. Ancak bağımsız Amerikan filmlerini ve Avrupa Sanat Sineması'nı takdir eden eleştirmenler, bunlara daha sıcak bakar ve sanatsal amaçlar ile niyetler üzerinden bunları gerekçelendirebilir.

Bir eleştirmenin belli bir filmi değerlendirmesi neden bu motivasyonlara göre belirlenir? Çünkü motivasyon, bir birlik ve tutarlılık hissi yaratır. Eleştirmen filmdeki bir olayın veya tekniğin gerekçelendirilmediğini söylediğinde, bunun filmin genel uyumuna hiçbir katkıda bulunmadığını, tam tersine keyfi göründüğü için bu uyumu bozduğunu savunur. Kompozisyonel, metinlerarası ve gerçekçi motivasyon arayan bir eleştirmen, Avrupa Sanat filmleri veya bağımsız Amerikan filmlerindeki birçok olayı ve teknik ustalığı keyfi olarak nitelendirecektir. Ancak, Avrupalı ve bağımsız Amerikalı yönetmenlerin sanatsal niyetlerine aşina olan bir eleştirmen, bu olayların ve tekniklerin bağlantısını kurabilir; yani bu tür olaylar ve tekniklerin arkasındaki motivasyonu görebilir. Eleştirmenleri bir filmde aradıkları motivasyon türlerine göre sınıflandırabiliriz; zira pozitif olarak değerlendirecekleri, okuyucuya tavsiye edecekleri film türü de, başarısız bulacakları film türü de buna göre belirlenir.

Yalnızca kompozisyonel/gerçekçi/metinlerarası motivasyona bakan ve sanatsal motivasyonu dikkate almayan eleştirmenler, "muhafazakâr" olarak, sanatsal motivasyonlara da bakan ve bunları takdir eden eleştirmenler ise "radikal" olarak nitelendirilebilir.

Muhafazakâr eleştirmenler, bir filmin sağduyulu fikirlerimizi zedelememesi gerektiğini savunarak sağduyulu rasyonalizmi pekiştirmeye çalışabilir. İyi bir filmin, geniş bir kitleye hitap etmesinin ve eğlendirmesinin gerektiğini savunabilir. Bu, filmlerin bize meydan okumak yerine gündelik fikirlerimizi pekiştirmesi gerektiğini savunan "konsensüs" bakışıdır. Bunun karşısında ise radikal eleştirmenler yer alır. Gündelik varsayımlarımıza meydan okuyan ve bize dünyayı farklı bir perspektiften gösteren filmleri savunurlar. Ancak muhazafakâr ve radikaller arasındaki bu karşıtlık, net değildir. Aslında birçok eleştirmen bu iki kutbun arasında yer alır; bunlara "liberal" eleştirmenler diyebiliriz.

İngiliz basınında David Cronenberg'in *Çarpışma* (Crash, 1996) filmi üzerine yürütülen tartışmalar, muhazafakâr eleştiriyi radikallerden ve liberallerden açık bir biçimde ayırmıştır. *Çarpışma*, J.G. Ballard'ın romanını temel alır ve 1996 yılında Cannes Film Festivalinde Özel Jüri Ödülü'nün tartışmalı sahibidir. Film, araba çarpışmalarının cinsel olarak uyardığı beş karakter arasındaki ilişkiyi anlatır. Hem araba çarpışmalarını hem de karakterler arasındaki cinsel ilişkileri grafiksel ayrıntılarla betimlerken, karakter psikolojisini veya anlatı motivasyonunu ortaya koyma çabasına hiç girişmez.

İngiliz basınındaki muhafazakâr eleştirmenler, örneğin *London Evening Standard*'da yazan Alexander Walker ve Daily Mail'de yazan Christopher Tookey, filmin ahlaksız olduğuna inanmıştır. Motivasyona bakarak, bunun sadece pornografi janrına ait olabileceğini savunmuşlardır. Hepsi *The Independent* gazetesinde yazan Suzanne Moore, Salman Rüşdi ve Martin Amis gibi radikaller ve birçok *Sight and Sound* yazarı (Mark Kermode, Julian Petley ve Leslie Dick) bunun film sanatının önemli bir eseri olduğunu veya modern toplumda teknolojinin rolünü metaforik olarak yorumlayan toplumsal bir hiciv olduğunu düşünmüştür. Son olarak, eleştirmenlerin çoğunluğu ("liberal" eleştirmenler) birçok kişinin filmi tatsız bulabileceği kaydını düşmekle birlikte, sinema tutkunlarına bu filmi izleme fırsatı tanınmasını savunmuştur.

Eğlence değeri

Filmin eğlence değerini göz önünde bulunduran bir eleştirmen, filmin izleyici için bir kaçış deneyimi olarak işlev üstlenip üstlenemeyeceğine bakar. Peki, bir filmi eğlenceli kılan şey nedir? Hollywood film yapımcıları, 64 bin dolar değerindeki bu soruya bir yanıt verecektir. Ben ise burada yalnızca bazı spekülatif fikirlere yer verebilirim. Film, izleyicilerinin dikkatini tutmayı ve duygularını uyandırmayı başarıyorsa eğlencelidir. Bunu sağlamanın önemli bir yolu, izleyicileri filmdeki bir karakterle veya karakter grubuyla özdeşleştirmeye teşvik etmektir. Bu koşullar altında, karakterin karmaşık bir psikolojiye sahip "çok yönlü", yani üç boyutlu olması gerekir; bir başka deyişle, iki boyutlu bir çizgi film karakteri olmaması gerekir. Bu nedenle, filmin bir karakterin psikolojisini ifade etmek ve geliştirmek için zaman ve uzam sunması, izleyicileri karakterlerle özdeşleşmeye teşvik etmek için anlatı tekniklerini (örneğin Bölüm 2'de anlatılan kısıtlanmış anlatım) kullanması gerekir. Karmaşık karakter psikolojisinin yarattığı karmaşıklık ve iç gerginlikler, izleyicilerin dikkatini tutmak ve duygularını uyandırmakta temel rol oynar.

Buna karşın, bir filmin izleyiciyi bir hız trenine bindirmesinin, onlara duyularını şaşırtan ve sinir sistemlerini uyaran bir deneyim sunmasının da o filmi eğlenceli kılacağın söylemek de mümkündür. Önemli olan filmin izleyicinin dikkatini toplaması ve duygularını uyandırması değil, onları ele geçirmesidir. Karmaşık karakter psikolojisi ile anlatı ve anlatım yapıları önemsiz görülürken, seyir zevki (olağanüstü aksiyon sekansları ve özel efektler) ve ses (patlamalar, stereo ve surround sesler vs.) önem kazanır.

Toplumsal değer

Eğlence değerinin tam aksine, film eleştirmeni bir filmi önemli bir toplumsal soruna eğildiği için pozitif olarak değerlendirebilir. Gillo Pontecorvo'nun Cezayir'in Fransa'ya karşı yürüttüğü bağımsızlık mücadelesini anlatan *Cezayir Bağımsızlık Savaşı* (The Battle of Algiers, 1965) filmi, tüm zamanların en iyi filmlerinden biridir. Hollywood

filmleri, zaman zaman pek tartışılmayan bir toplumsal sorunu anlatır. Örneğin Jonathan Kaplan'ın *Sanık* (The Accused, 1988) filmi bir toplu tecavüz kurbanının travmalarını anlatır. 1990'lı yılların ortalarında, Kuzey İrlanda ve İrlanda'nın bağımsızlığı konularında filmler çekilmiştir: örneğin *Ağlatan Oyun* (The Crying Game, Neil Jordan, 1992), *Babam İçin* (In the Name of the Father, Jim Sheridan, 1993), *Hiçbir Şey Kişisel Değil* (Nothing Personal, Thaddeus O'Sullivan, 1995), *Özgürlüğün Bedeli* (Michael Collins, Neil Jordan, 1996) ve *O Da Bir Ana!* (Some Mother's Son, Terry George, 1996).

Kurtarıcı özellikler

Film değerlendirmesindeki temel etkileri inceledikten sonra, eleştirmenlerin başvurduğu bir başka yaygın pratiğe, yani kötü bir filmdeki iyi noktaları aramaya göz atabiliriz. Bu pratiği, şu soruyla ifade edebiliriz: Bir eleştirmen için kötü bir filmi kurtaran şey nedir?

Eleştirmenlerin, bir filmin senaryosunu veya daha genel olarak bir filmin anlatısının tutarsızlığını eleştirmesine sıkça rastlanır. Eleştirmenler kompozisyonel, gerçekçi ve/veya metinlerarası motivasyon arar ama bulamaz. Bazı eleştirmenler senaryoyu yeniden yazmaya bile girişir; senaryonun nasıl geliştirilebileceği hakkında öneriler sunar. Sanatsal motivasyon arayan eleştirmenler, kamera çalışması, kurgu veya set tasarımındaki teknik ustalığın filmi kurtarabileceğini savunabilir. Yaratıcı eleştirmenler, senaryoyu tamamen göz ardı ederek bir yönetmenin çalışmaları arasındaki biçimsel benzerliklere bakar (yani François Truffaut'nun Bölüm 3'te incelediğimiz makalesinin izinden gider). Film önemli bir toplumsal sorunla ilgiliyse, eleştirmenler dikkatleri filmin temalarının dışına kaydırmadıkça teknik hataları görmezden gelebilir.

Eleştirmen, kötü bir filmde, güçlü oyunculukları ön plana çıkarabilir ve belirli bir oyuncunun yeteneğinin bu filmde boşa harcandığını savunabilir. Son olarak, set tasarımı en güçlü nokta olabilir ve hatta filmin yıldızı olabilir. Bir başka deyişle, set tasarımıyla boş ölçüşecek kadar güçlü değilse, oyuncular ve anlatı arka planda kala-

bilir. Örneğin Paul Anderson'ın *Ufuk Faciası* (Event Horizon, 1997) filminde, Ufuk Faciası uzay gemisinin içinin tekno-ortaçağ tasarımı, zayıf senaryonun etkisindeki karakterlerin oyunculuğunun çok ötesindedir. Bu noktaların birçoğunu, *Yıldızlararası* filminin eleştirilerini incelerken daha ayrıntılı olarak ele alacağım.

Yıldızlararası Filminin Üç Değerlendirmesi

Film eleştirilerini okumanın üretken bir yolu, aynı film hakkında birbiri ardına çeşitli eleştiriler okumak ve bunların arasındaki benzerlikleri ve farklılıkları incelemektir. Bu alıştırmada, belirli bir film hakkında bütün eleştirmenlerin tespit ettiği ortak unsurları keşfedeceksiniz. (Bu bölümün sonunda sıralanan internet sitelerinde aynı film hakkında onlarca eleştiriyi kolayca bulabilirsiniz.) Bu başlık altında, bölümün ilk kısmında ana hatları sunulan çerçevede *Yıldızlararası* filminin üç eleştirisini inceleyeceğim. Ayrıca, daha kolay erişebilmeniz için incelemelerin çevrimiçi versiyonlarına da gönderme yapacağım. (Ancak, bazı sitelerin eleştirileri bir süre geçtikten sonra farklı bir konumda arşivlediğini de göz önünde bulundurun.)

Todd McCarthy, "Christopher Nolan Aims for the Stars in this Brainy and Gargantuan Sci-fi Epic", *The Hollywood Reporter*, 27 Ekim 2014, http://www.hollwoodreporter.com/movie-interstallar/review/744059

Eskiden Variety dergisinin baş eleştirmeni, günümüzde rakibi *The Hollywood Reporter* dergisinin eleştirmeni Todd McCarthy, olay örgüsünün özeti, arka plan bilgileri, kısa argümanlar ve değerlendirmeyi pürüzsüz bir şekilde harmanlar. Usta bir yazar olarak sadece olay örgüsünün özetini sunmakla kalmaz, aynı zamanda bunu arka plan bilgileri ve değerlendirmeyle birleştirir.

McCarthy, "*Yıldızlararası* fikirler, hırslar, teoriler, melodram, teknik sihirbazlık, harikulade imgelem ve temel duygularla öylesine dolu ki bunların bir kısmının tutması, geri kalan kısmınınsa tut-

maması neredeyse kaçınılmazdı," diyerek yazısına başlar. Burada bir dizi kısa argüman ve ardından da bir değerlendirme sunar. Eleştiri, filmin içerik, kapsam ve hırslarının çok bol olduğunu ve bunların bir tek tutarlı bütün halinde birleştirilemeyeceğini veya şekillendirilemeyeceğini ileri sürerek başlar. McCarthy'nin buradaki ilk değerlendirmesi (ve değerlendirmenin geri kalanı) niteliklidir: Bir yandan filmin hırslı hedeflerini ve olanaklarını teslim eder (film kriz halindeki bireyin yakın bir portresini sunmaya çalışır ama aynı zamanda genel olarak insanlık ve insanlığın kozmostaki yeri hakkında spekülasyonlara girişir) ama öte yandan filmin bu iddialı hedeflere ulaşmakta tamamen başarılı olmadığını düşünür.

Eleştirinin geri kalanı, asıl olarak olay örgüsünün özeti etrafında şekillenir; Cooper'a (Matthew McConaughey), Cooper'ın on yaşındaki kızı Murph'le (Mackenzie Foy) ilişkisine ve anlatının zaman ve uzamdaki manevralarına odaklanır. Ancak bu sinopsis, arka planda verilen bilgilerle zenginleştirilir. Filmin senaryosunun Christopher Nolan ve kardeşi Jonathan tarafından yazıldığı; "filmin bazen yükselen, bazen baskı yapan, alışılmadık bir biçimde düzenlenmiş ses-duvarı tarzı müziklerinin" Hans Zimmer imzasını taşıdığını; görelilik kuramı ve kara delikler hakkındaki teknik bilgilerin kuramsal fizikçi Kip Thorn tarafından sağlandığını ve filmde birçok kez alıntı yapılan "Do Not Go Gentle Into That Good Night" şiirinin Dylan Thomas'a ait olduğunu öğreniriz. Oyunculuk hakkındaki değerlendirmeler de bu sinopsise dikkatle serpiştirilir.

Eleştiri bir başka kısa argüman ve değerlendirmeyle sona erer: McCarthy genel olarak filmin, "Yirminci yüzyılın ortalarında ortaya çıkan Yankee girişkenliğine ve 'yapabiliriz' tutumuna sağlıklı bir inanç beslediğini ileri sürer ama insanlığın soyunun tükenme olasılığını işleyen (McCarthy'nin daha önce bize hatırlattığı gibi) bir filmde bunun yeterli bir tutum olup olmadığını" sorgular.

Eleştiri açısından, McCarthy'nin asıl kaygısı kompozisyon üzerinedir. Yukarıda belirttiğim gibi eleştiri, *Yıldızlararası* filminin çok çeşitli öğeleri bir araya getirip tutarlı bir bütün oluşturamadığını ileri sürerek başlar. Ayrıca (diğer tüm eleştirmenler gibi) McCarthy

kısaca da olsa metinlerarası motivasyondan söz eder. Yani *Yıldızlararası* filminin başta filmlerle ilişkisini ve özellikle de *2001* (1969), *Yasak Gezegen* (1956) ve *Oz Büyücüsü* (1939) gibi filmlerin etkilerini değerlendirir.

Mark Kermode, "Interstellar Review–If It's Spectacle You Want, This Delivers", *The Observer*, 9 Kasım 2014, http://www.theguardian.com/film/2014/nov/09/interstellar-review-sci-fi-spectacle-delivers

Todd McCarthy bir filmi değerlendirirken kompozisyonel motivasyona bakar, Mark Kermode ise eğlence değerine bakar ve kompozisyonel motivasyonu, filmin tutarlılığını çok daha geri plana iter. Ancak McCarthy gibi Kermode da *Yıldızlararası* filmi hakkında nitelikli bir değerlendirme sunar: Eleştiri filmin ölçek ve hırsını överek başlar ama anlatıdaki kusurları da göz ardı etmez. Kermode eleştiri boyunca hayranlık uyandırıcı seyir zevkinden dolayı filmi överken, zaman zaman karşılaşılan ağır diyaloglar ve olay örgüsü boşlukları gibi zayıf noktalarına da değinerek bu dengeyi dikkatlice korur. Olay örgüsü özeti, oldukça kısadır ve ağırlıklı olarak *Mesaj* (Robert Zemeckis, 1997) filmiyle karşılaştırma yapan ikna edici bir argüman üzerinden özet yapılır. Kermode benzerliklerin altını çizer: İkisinde de Matthew McConaughey'in yer almasının dışında, bu bilimkurgu filmlerde sevgi teması ve kız çocuklarının önemi, anlatıyı sürükleyen belirleyici bir öneme sahiptir (*Mesaj* filminde Jodie Foster'ın canlandırdığı Ellie karakteri ve *Yıldızlararası* filminde Mackenzie Foy'un Murph karakteri, uzaylıların varlığını tespit eder ve uzay keşfini başlatır.)

Kermode, arka plan bilgisi olarak Nolan'ın bu filminde yeni bir sinematografla (Hoyte van Hoytema) çalıştığı bilgisini verir. Nolan'ın daha önce birlikte çalıştığı sinematograf Wally Pfister'in yönettiği *Evrim* (Transcendence, 2014) filmini, olumsuz eleştirilen yönelten birçok eleştirmenin aksine Kermode "ilk yönetmenlik denemesi olarak nostaljik biçimde tutkulu" olarak değerlendirir. Hans Zimmer ve Kip Thorne'ye de değindikten sonra, Jonathan Nolan'ın *Yıldızlararası* filmini ilk başta Spielberg'in dikkatine sunduğunu açıklar.

Kermode metinlerarasılık bakımından eleştirisinin büyük bir kısmında Georges Melies'in *Aya Seyahat* (Journey to the Moon, 1902) filminden *Kıyamet Kopunca* (1951), *2001* (1969) ve *Yerçekimi* (Gravity, 2013) filmine kadar birçok bilimkurgu filme göndermeler yapar. Eleştirisi bir başka kısa argümanla tamamlar: Nolan'ın Spielberg, Cameron ve Kubrick'le aynı sınıfta bir *yaratıcı yönetmen* (auteur) olduğunu yani gişe rekorları kıran filmlerine kendi bakış açısını yansıtabilen yönetmenler arasında yer aldığını söyler.

Stephanie Zacharek, "Interstellar May Be Grand, But It Doesn't Connect", *The Village Voice*, 29 Ekim 2014 http://www.villagevoice.com/2014-10-29/film/the-fault-in-his-stars/

Stephanie Zacharek, güçlü yargılarla dolu eleştirisine temel kısa argümanıyla başlar. *Yıldızlararası* filminin karakterlerinin, açık mekânlar ve büyük temaların gölgesinde kaldığını ileri sürer. Bu, filmi olumsuz yönde değerlendirmesine yol açar. Sonlara doğru, Nolan'ın temel oyuncuları nasıl yönettiğini değerlendirerek argümanını geliştirir. Filmdeki oyunculuğu genel olarak diğer eleştirmenlerden olumlu yorumlar alan Matthew McConaughey de dâhil olmak üzere, oyuncuların hiçbirinin etkili bir biçimde kullanılmadığını savunur. En doğrudan kısa argümanı, "Nolan'ın insan temasından yoksun olduğunu": Nolan'ın filmleri fikirler ve özel efektlerle doluyken film karakterlerinin samimilikten yoksun olduğunu ileri sürer. Zacharek filmin sadece teknik boyutlarını över: Hans Zimmer'in "monoton, kilise müziğini andıran org ezgilerini" eleştirse de kurgu, ses tasarımı ve kamera işçiliğini takdir eder.

Eleştirinin merkezi parçası, olay örgüsünün dağınık bir özetinden oluşur. Zacharek filmdeki eylem ve olayları sıralayarak filmin tutarsız olduğu izlenimini verir. Ayrıca bu sinopsis, Zacharek'in film hakkındaki olumsuz değerlendirmesini etkin biçimde destekleyen çarpıcı yorumlarıyla tamamlanır. Zacharek, diğer eleştirmenlerin nadiren sözünü ettiği küçük detaylarla da ilgilenir: örneğin David Gyasi'nin (Zacharek'in ifadesiyle "siyah kontenjanından" astronotu canlandıran oyuncu) Redd Foxx gibi ekose bornozla görüldüğüne değinir.

(Bunun siyah komedyen ve aktör Redd Foxx namı diğer John Elroy Sanford'a bir gönderme olduğunu söyler.)

Zacharek, diğer film ve film yapımcıları (elbette ki Kubrick ve Alfonso Cuaron'un *Yerçekimi* filmi) hakkında birkaç gönderme ve kısa arka plan bilgilerine de yer verir; senaryo yazarı olarak Jonathan Nolan'ın rolüne, Kip Thorne'nin danışmanlık rolüne ve Dylan Thomas'ın gereksiz yere üç kez alıntı yapılan "Do Not Go Gentle Into That Good Night" şiirine değinir.

Genel bakış

Küçük bütçeli bağımsız filmler, film eleştirmenlerinin desteğine ihtiyaç duyarken, gişe rekorları kıran Hollywood filmleri bu eleştirilerden neredeyse hiç etkilenmez, çünkü film serilerinin fanatikleri, eleştirmenler ne derse desin filmleri her koşulda görecektir.

BUNLARI UNUTMAYIN

- *İki tür film gazeteciliği vardır: görüşlere dayalı gazetecilik ve kişisel zevklere dayalı gazetecilik.*
- *Film eleştirisi gazetecilik, reklamcılık, genel anlamda eleştiri veya yazı olarak işlev üstlenebilir.*
- *Film eleştirisi, olay örgüsü sinopsisi, arka plan bilgiler, kısa argümanlar ve değerlendirmeden oluşur.*
- *Bir filmi değerlendirirken, eleştirmenler motivasyona (kompozisyonel, gerçekçi, metinler ar ası ve sanatsal motivasyon), eğlence değerine (anlatı veya görüntüden gelen eğlence niteliği) ya da toplumsal değere bakar.*

Okuma Listesi

Giriş

Corrigan, Timothy, *A Short Guide to Writing About Film*, dördüncü baskı, New York: HarperCollins, 2000. (Öğrenciler için, notlar tutmaktan makale yazmanın tarz ve yapısına kadar filmler hakkında yazmaya dair özlü ve pratik bir rehberdir.)

Hayward, Susan, *Cinema Studies: The Key Concepts*, üçüncü baskı, Londra ve New York: Routledge, 2006. (Bir sözlükten daha fazlası olan bu paha biçilmez referans kitap, hâlihazırda film incelemelerinde belirleyici olan endüstriyel, teknik ve teorik kavramlar üzerine kısa bilgiler ve mini makaleler içerir.)

Sharff, Stefan, *The Elements of Cinema: Toward a Theory of Cinesthetic Impact*, New York: Columbia University Press, 1982. (Birçok önemli film sahnesinin yakından incelenmesiyle sinematik yapıya dair özlü ve bilgilendirici bir analiz sunar.)

Wollen, Peter, *Signs and Meaning in the Cinema*, ikinci baskı, Londra: Seeker and Warburg, 1972. (Film incelemelerinin tarihi hakkında anahtar niteliğinde bir kitaptır. Wollen, film göstergebilimi, *yaratıcı yönetmen* eleştirisinin yapısalcı versiyonuyla ve Sergei Eisenstein'la ilgili olarak İngilizce'de en gelişmiş ve kuramsal yorumları getiren ilk yazardır.)

Bölüm 1
Filmin Estetiği: Biçimcilik ve Gerçekçilik

Altman, Charles (Rick), "Towards a historiography of American film", *Cinema Journal*, 16, 2 (1977), 1-25. (Film incelemelerinde uygulanan çeşitli yaklaşımların ana hatlarını sunan paha biçilmez bir kitaptır. [Bu bölümün başında Altman'ın listesi üzerinde değişiklikler yaptığımdan söz etmiştim.])

Andrew, J. Dudley, *The Major Film Theories*, New York: Oxford University Press, 1976. (Bu kitap, biçimciler [Hugo Münsterberg, Rudolf Arnheim, Sergei Eisenstein, Bela Balazs] ve gerçekçilerin [Siegfried Kracauer, Andre Bazin] çalışmalarının yanı sıra Jean Mitry, Christian Metz, Amedee Ayfre ve Henri Agel'in film teorileri hakkında halen en yararlı kaynaktır.)

Arnheim, Rudolf, *Film as Art*, Londra: Faber and Faber, 1958. (Arnheim'in film sanatı üzerine biçimci yaklaşımının ifadesidir.)

Bazin, Andre, *Orson Welles: A Critical View*, Kaliforniya: Acrobat Books, 1991. (Welles'in ilk filmlerinin özlü ve duru bir analizidir. Benim için, bu kitap Bazin'in uzun çekim ve derin odak tekniklerini en net biçimde savunduğu metindir.)

— *What is Cinema?*, 2 cilt, Berkeley: University of California Press, 1967, 1971. (Bazin'in gerçekçi film estetiğini savunan ufuk açıcı bir makaleler seçkisidir.)

Bordwell, David, Staiger, Janet ve Thompson, Kristin, *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*, Londra: Routledge, 1985. (Film stili, teknoloji ve prodüksiyon türünün tarihçesini içine alan, klasik Hollywood sinemasının tartışmasız, güvenilir, kapsamlı bir incelemesidir.)

Buckland, Warren, *Directed by Steven Spielberg: Poetics of the Contemporary Hollywood Blockbuster*, New York ve Londra: Continuum, 2006. (Bu kitapta, Spielberg'in film yapımı pratiklerini —kamerasını yerleştirme ve hareket ettirme, bir çekimi çerçeveleme, eylemi engelleme, bir sahneyi kurgulama, sesi tasarlama ve öykünün akışını birden çok anlatı tekniği aracılığıyla kontrol etmeye dair tercihlerini— inceliyorum.)

Eisenstein, Sergei, *Writings, Volume 1: 1922-1934*, ed. ve çev. Richard Taylor, Londra: British Film Institute, 1988. (Eisenstein'ın toplu makalelerinin okuyucuyla buluşturan üç ciltlik yetkin çalışmanın ilk cildi.)

Elsaesser, Thomas ve Buckland, Warren, *Studying Contemporary American Film: A Guide to Movie Analysis*, Londra: Arnold; New York: Oxford University Press, 2002. (Kitabın üçüncü bölümünde mizansen ve yedinci bölümünde Andre Bazin'in çalışmaları incelenmektedir.)

Gottlieb, Sidney (ed.), *Hitchcock on Hitchcock, Berkeley*: University of California Press; Londra: Faber and Faber, 1995. (Alfred Hitchcock'un sinema üzerine yazılarının kapsamlı bir seçkisi.)

Salt, Barry, *Film Style and Technology: History and Analysis*, ikinci baskı, Londra: Starword, 1992. (Bu kitap için gerçekleştirilen araştırma, harikulade ve çok kapsamlıdır. Salt, sinemanın her on yılındaki binlerce filmi kare kare çözümlemiştir. Her bir çekimin stilistik parametrelerine dikkat etmiş ve bu bilgileri istatistiksel olarak [ayrı ayrı filmlerin çekim ölçeklerinin grafikleri de dahil olmak üzere] sunmuştur. Kitap, film teknolojisinin tarihçesi hakkında da bilgilerle doludur.)

Bölüm 2
Filmin Yapısı: Öykü ve Anlatım

Bordwell, David, *Narration in the Fiction Film*, Londra: Routledge, 1985. (İzleyicilerin anlatı filmlerini nasıl kavrayabileceğini ve anlatının çeşitli tarihsel türlerini [Hollywood sinması, Sanat sineması, Sovyet sineması, Jean-Luc Godard filmleri] inceleyen uzun ve kapsamlı bir kitaptır.)

Branigan, Edward, *Narrative Comprehension and Film*, Londra: Routledge, 1992. (Bu kitap, anlatının film izleyicisi tarafından nasıl kavranabileceğim açıklaması bakımından Bordwell'in *Narration in the Fiction Film* kitabına bir ölçüde benzerdir. Ancak, Branigan'ın kitabı daha spesifik konulara [örneğin "anlatımın seviyeleri" ve "odaklaştırma" gibi kavramlara] odaklanır ve bunları çok ayrıntılı olarak inceler; çok bilimsel, yetkin ve karmaşık bir kitaptır.)

Buckland, Warren (ed.), *Puzzle Films: Complex Storytelling in Contemporary Cinema*, Oxford: Wiley-Blackwell, 2009. (Kitap, 1990'lı yıllardaki popüler bir film anlayışı olan ve klasik öykü anlatma tekniklerini reddedip öyküleri karmaşık bir biçimde anlatmayı tercih eden çağdaş "Puzzle Filmleri"ni tanımlar ve çözümler. Kitapta incelenen filmler şunlardır: *Kayıp Otoban*, *Akıl Defteri*, Charlie Kaufman'ın senaryoları, *Koş Lola Koş* [Run Lola Run], *Kirli İşler* [Infernal Affairs], 2046, *Suzhou Nehri* [Suzhou River], *Domuzun Kuyuya Düştüğü Gün* [The Day a Pig Fell into a Well] ve *İhtiyar Delikanlı* [Oldboy]).

Thompson, Kristin, *Storytelling in the New Hollywood: Understanding Classical Narrative Technique*, Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1999. (Çağdaş Hollywood filmlerinde kullanılan anlatı tekniklerinin ayrıntılı bir araştırması. Thompson çağdaş Hollywood filmlerinin, Hollywood'un klasik döneminde [1920'lerden 1950'lere] kullanılan anlatı tekniklerine benzer teknikler kullandığını ileri sürer. Bunlar, net ve birleşik anlatılar yaratmaya devam eden tekniklerdir. Daha sonra, *Yaratık*, *Geleceğe Dönüş* [Back to the Future] ve *Kızıl Ekim* [The Hunt for Red October] filmlerinin de aralarında bulunduğu on çağdaş Hollywood filminin ayrıntılı çözümlemelerini sunar.)

Truffaut, François, *Hitchcock*, Simon and Schuster, 1967. (Truffaut ve Hitchcock arasında toplamı 50 saati aşan röportajlara dayanan Alfred Hitchcock üzerine yazılmış en ünlü kitaptır.)

Bölüm 3
Film Yazarlığı: Yaratıcı Yönetmen

Caughie, John (ed.), *Theories of Authorship*, Londra: British Film Institute, 1981. (Caughie'nin, birçok makaleyi kısaltma özgürlüğünü kullanmasına ve bazılarını önemli ölçüde kısaltmasına rağmen, yaratıcı yönetmenliğin çeşitli okullarına ait örnek makaleleri bir araya getirir.)

Cook, Roger ve Gemünden, Gerd (ed.), *The Cinema of Wim Wenders: Image, Narrative, and the Postmodern Condition*, Michigan: Wayne State University Press, 1997. (Hem Wenders'in sinemasının bir tanımı hem de *Dünyanın Sonuna Kadar* ve *Arzunun Kanatları* filmlerinin de dahil olduğu belirli filmlerinin ayrıntılı incelemesini sunan geniş yelpazeli bir makale seçkisi.)

Douchet, Jean, *Alfred Hitchcock*, Paris: 1967; Cahiers du Cinéma, 1999.

Hillier, Jim (ed.), *Cahiers du Cinéma, the 1950s: Neo-Realism, Hollywood, New Wave*, Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1985; *The 1960s: New Wave, New Cinema, Reevaluating Hollywood* (1986). (Üç ciltlik dizinin ilk iki cildi, *Cahiers du Cinéma* dergisinden önemli makaleleri bir araya getiren paha biçilmez bir seçki.)

Hillier, Jim, *The New Hollywood*, New York: Continuum, 1993. (Hollywood'da çalışan kadın film yönetmenlerine ilişkin değerlendirmem, Hillier'in "Fırsat eşitsizlikleri: Kadın film

yapımcıları" başlıklı bölümüne çok şey borçludur, sayfa 122-42.)

Jenkins, Henry, "Historical poetics", Joanne Hollows ve Mark Jancovich (ed.), *Approaches to Popular Film*, Manchester: Manchester University Press, 1995, 99-122. (Jenkins, sinemaya içsel [veya poetic] yaklaşıma genel bir bakış sunar. Bu kitabın ilk kısmı için faydalı bir ek kaynaktır.)

Jermyn, Deborah ve Redmond, Sean (ed.), *The Cinema of Kathryn Bigelow: Hollywood Transgressor*, Londra: Wallflower Press, 2003. (Tuhaf Günler [Strange Days] filminin ayrıntılı bir incelemesini kapsayan, Kathryn Bigelow üzerine bir dizi akademik makaledir.)

Lane, Christina, "From The Loveless to Point Break: Kathryn Bigelow's trajectory in action", *Cinema Journal*, 37, 4 (1998), 59-81. (Bigelow'un kariyerinin ilk dört filmini, cinsiyet sorunlarına odaklanarak inceleyen bilimsel bir çalışma.)

McMahan, Alison, *Alice Guy Blanche: Lost Visionary of the Cinema*, New York: Continuum, 2002. (İlk kadın film yapımcısının çalışmaları hakkında ayrıntılı bir tarihçe.)

Perkins, Victor, *Film as Film: Understanding and Judging Movies*, Harmondsworth: Penguin Books, 1972; New York: Da Capo Press, 1993. (Anlatı filmlerinin eleştirisi ve değerlendirmesi üzerine önemli bir kitap. Perkins, filmin karma bir ortam olduğunu, hem gerçekçi hem de biçimci eğilimler taşıdığını savunarak, bu kitabın birinci bölümünde incelediğimiz gerçekçilerin ve biçimcilerin yaklaşımlarını birleştirir. Buna göre, bir filmin iyi olarak nitelendirilebilmesi için gerçekçilik ve biçimcilik arasında bir denge oluşturulması gerekir. Film, Perkins'e göre, öncelikle gerçekçiliğin inanılırlık ilkelerine uyan ["yaşanmış"] görüntüler üreterek ve ikinci olarak bu gerçekçi görüntülere sembolik anlamlar [ya da başat biçim] ekleyerek bu dengeyi yaratabilir.)

Rohmer, Eric ve Chabrol, Claude, *Hitchcock: The First Forty-Four Films*, New York: Ungar, 1979. (1957 yılında Fransızca olarak yayınlanmış, iki ünlü *Cahiers du Cinéma* eleştirmeni tarafından kaleme alınan Hitchcock hakkındaki ilk kitap uzunluğundaki çalışma.)

Sarris, Andrew, *The American Cinema: Directors and Directions: 1929-1968*, New York: Da Capo Press, 1996. (İlk olarak 1968 yılında yayınlanan, daha sonra Da Capo Press tarafından yeniden yayınlanan bu kitap, yaratıcı yönetmenler üzerine yapılan incelemelerin kutsal metnidir. Sarris'in çeşitli yönetmenleri soktuğu 11 kategori ["Göründüğünden daha azı" veya "Palyaçolara yol açın!" gibi kategoriler] kulağa biraz tuhaf gelebilir, ama özellikle Amerikalı yönetmenler hakkındaki sözlük uzunluğundaki ve mini makaleler paha biçilmezdir.)

Shivas, Mark, "Minnelli's method", *Movie*, 1 (1962), 17-18. (Shivas, Vincente Minnelli'nin filmlerinin mizansen aracılığıyla senaryolarını nasıl aştığını inceler.)

Truffaut, François, "A Certain Tendency of the French Cinema", Bill Nichol (ed.), *Moves and Methods*, (Berkeley: University of California Press, 1976), 224-37. (Truffaut'nun Fransız "kalite geleneğine" ünlü ve tartışmalı eleştirisi ile yaratıcı film yönetmeni kavramına desteği bu çalışmada yer alır.)

Vincendeau, Ginette (ed.), *Encyclopedia of European Cinema*, Londra: Cassell, 1995. (Fransız

sinemasına hafif bir önyargıyla yaklaşan kapsamlı ve bilgilendirici bir referans kitaptır. Daha uzun olan başlıklar, bilhassa kıymetlidir.)

Walker, Michael, *Hitchcock's Motifs*, Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005. (Yazar, Alfred Hitchcock'un filmlerinde karşımıza çıkan önemli temaları ve motifleri titizlikle sıralar.)

Wood, Robin, *Hitchcock's Films*, Londra: Zwemmer, 1965. (Wood'un yaratıcı yönetmen olarak Hitchcock incelemesi 1965 yılında ilk kez yayınlandıktan sonra birçok kez revize edilmiş ve güncelleştirilmiştir.)

Bölüm 4
Film Janrları: Tipik Filmi Tanımlamak

Altman, Charles [Rick], *Film/Genre*, Londra: British Film Institute, 1999. (Janr incelemesiyle ilgili bir dizi probleme odaklanan önemli bir kitap. Bu problemler, kitabın 12 bölümünün başlığında ifade edilir. Örneğin, "Janrlar nereden gelir?", "Janrlar sabit midir?", "Janrlar neden bazen karıştırılır?", "Janrlar izleme sürecinde hangi rolü oynar?" ve "Janrlar bize uluslar hakkında neyi anlatabilir?")

Byars, Jackie, *All That Hollywood Allows: Re-Reading Gender in 1950s Melodrama*, Londra: Routledge, 1991. (Başta Douglas Sirk'in *Her Şey Senin İçin* (All That Heaven Allows), *Aşk Rüzgârları* ve *Zehirli Hayat* (Imitation of Life) filmleri olmak üzere 1950'li yılların popüler melodramların ile James Dean'in rol aldığı *Asi Gençlik*, *Cennet Yolu* (East of Eden) ve *Devlerin Aşkı* (Giant) adlı erkek melodramlarının feminist bir okuması.)

Cavell, Stanley, *Contesting Tears: The Hollywood Melodrama of the Unknown Woman*, Chicago: University of Chicago Press, 1996. (Cavell'in gündeme taşıdığı bir janr olan meçhul kadının melodramının kişiye özgü [ve eşit olmayan bir biçimde kaleme alınmış] incelemesi.)

Copjec, Joan (ed.), *Shades of Noir*, Londra: Verso, 1993. (Bu kuramsal olarak sağlam antoloji, kara filmleri bir janr olarak değerlendirir ve bunun iki nedeninin olduğunu savunur: kara filmlerin çağdaş Hollywood sinemasında yeniden ortaya çıkışı ve ilk ortaya çıktığında kara filmlerin yeterince tartışılmamış olması.)

Doane, Mary Anne, *The Desire to Desire: The Woman's Film of the 1940s*, Londra: Macmillan, 1988. (Doane'in 1940'lı yılların kadın filmlerinin dört türüne ilişkin gelişmiş ve anlaşılır incelemesi: tıbbi temaların belirleyici olduğu filmler, annelik melodramları, klasik aşk hikayeleri ve paranoyak kadının filmi.)

Gledhill, Christine (ed.), *Home Is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman's Film*, Londra: British Film Institute, 1987. (Thomas Elsaesser'in "Tales of sound and fury: Observations on the family melodrama" adlı makalesinin de aralarında bulunduğu, melodram hakkındaki [zaman zaman zorlu] makaleler seçkisi.)

Grant, Barry Keith (ed.), *Film Genre Reader*, Texas: University of Texas Press, 1986. (Tek tek

janrlara kuramsal yaklaşımlar ve incelemelere eşit bir biçimde bölünmüş 24 makaleden oluşan kapsamlı bir antoloji.)

Jacobs, Lea, *The Wages of Sin: Censorship and the Fallen Woman Film: 1928-1942*, Wisconsin: University of Wisconsin Press, 1991. (Sansürün janrı nasıl etkilediğini göstererek, 1930'lu yılların düşmüş kadın temsillerinin iyi araştırılmış ve kolay anlaşılır bir incelemesi.)

Kaplan, E. Ann (ed.), *Women in Film Noir*, İkinci Baskı, Londra: British Film Institute, 1998. (Kara filmlerde kadınların nasıl temsil edildiğine ilişkin yetkili bir kılavuz. Özlü, açık ve kolay anlaşılırdır. Mutlaka okunması gereken bir kaynaktır.)

Klinger, Barbara, *Melodrama and Meaning: History, Culture, and the Films of Douglas Sirk*, Bloomington: Indiana University Press, 1994. (Klinger, Douglas Sirk'in filmlerinin, hayranları ve akademisyenler tarafından nasıl desteklendiğini ve tanışıldığını inceler ve Rock Hudson'ın star imajını ayrıntılı olarak gözden geçirir.)

Lynch, David ve Gifford, Barry, *Lost Highway* [senaryo], Londra: Faber and Faber, 1997.

Neale, Steve, *Genre and Hollywood*, Londra ve New York: Routledge, 2000. (Bu kitap, janr değerlendirmelerini ayrıntılı olarak inceler ve kara filmler ve melodram hakkında yeni bir değerlendirme sunar. Üç kısım halinde hazırlanmıştır: 1) janr tanımları ve kavramları, 2) belli başlı bütün janrların ayrıntılı bir incelemesi ve geçmişte bu janrlara yaklaşımlar, 3) Hollywood janrlarına ilişkin teoriler, açıklamalar ve endüstri değerlendirmeleri.)

Neale, Steve, "Melodrama and tears", *Screen*, 27, 6 (1986), sayfa 6-23. (Melodramları izlerken neden ağladığımızı açıklayan önemli bir makale.)

Palmer, R. Barton (ed.), *Perspectives on Film Noir*, New York: G.K. Hall & Co., 1996. (Bu antoloji, kara filmleri ayrı bir stil veya janr olarak tanımlayan Fransız ve Anglo-Amerikan makaleleri yeniden yayımlar.)

Bölüm 5
Kurgu Olmayan Filmler: Beş Belgesel Türü

Aitken, Ian, *Film and Reform*, Londra: Routledge, 1990. (İngiliz belgesel film hareketinin iyi araştırılmış, derinlikli bir incelemesi.)

Corner, John, *The Art of Record: A Critical Introduction to Documentary*, Manchester: Manchester University Press, 1996. (1930'lu yıllardan 1980'li yıllara klasik belgesel filmlerinin anlaşılır bir incelemesi. Belgeseller üzerine araştırmalar yapmak isteyenler için iyi bir başlangıç noktası.)

Nichols, Bill, *Blurred Boundaries: Questions of Meaning in Contemporary Culture*, Bloomington: Indiana University Press, 1994. (*Representing Reality*'ye eşlik eden ve aralarında Rodney King videoteybi, reality şovlar, Eisenstein'in *Grev*, Oliver Stone'un *JFK* filmleri ve edimsel belgeseller üzerine incelemeler sunan bir kaynak. Representing Reality gibi, zor ama önemli bir kitaptır.)

Nichols, Bill, *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*, Bloomington: Indiana University Press, 1989. (Önemli ve yoğun biçimde yazılmış bir kitaptır. Belgesel türleri hakkındaki bölüm, bu kitaptaki belgesel bölümü için kaynak olarak kullanılmıştır. Amacım, Nichols'un bu önemli çalışmasının genel okuyucu kitlesiyle buluşmasını sağlamaktır.)

Rothman, William, *Documentary Film Classics*, Cambridge ve New York: Cambridge University Press, 1997. (Bu kitap, önemli ve tanınmış belgesellerin yakından ve ayrıntılı okumalarını içerir: *Nanook of the North* [Robert Flaherty, 1921]; *Land Without Bread* [Luis Bunuel, 1932]; *Night and Fog* [Alain Resnais, 1955]; *Chronicle of a Summer* [Rouch ve Morin, 1961]; *A Happy Mother's Day* [Richard Leacock ve Joyce Chopra, 1963] ve *Don't Look Back* [D.A. Pennebaker, 1967].)

Thompson, Kristin ve Bordwell, David, *Film History: An Introduction*, İkinci Baskı, Boston: McGraw-Hill, 2003. (Thompson ve Bordwell'in kapsamlı dünya sineması tarihi.)

Bölüm 6
Filmin Alımlaması: Film Eleştirisi Sanatı ve Mesleği

Bordwell, David, *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*, Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1989. (Filmlerin nasıl yorumlandığına ilişkin derinlikli bir inceleme. Bordwell'in bu kitapta yer verdiği film eleştirisi görüşleri, bu bölüm için de kaynak teşkil etmiştir.)

Bordwell, David, Staiger, Janet ve Thompson, Kristin, *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*, Londra: Routledge, 1985. (Film stili, teknoloji ve prodüksiyon türü tarihçesini kapsayan, klasik Hollywood sinemasının tartışmasız, yetkili incelemesi.)

Haberski, Raymond J., *It's Only a Movie: Films and Critics in American Culture*, Kentucky: The University Press of Kentucky, 2001. (Kuzey Amerika'da Amerikan film eleştirisinin "altın çağı"nın yükselişi, 1960'lı yıllarda Andrew Sarris ve Pauline Kael çağı, popüler filmlere kültürel bir saygınlık katma çabalan üzerine bilgilendirici ve okunabilir bir tarihsel inceleme. Kitap aynı zamanda 1970'li yıllarda altın çağın çöküşünü de mercek altına alır.)

Kael, Pauline, *I Lost it at the Movies: Film Writings 1954-1965*, Londra: Marion Boyars, 1994. (Kael'in ilk kez 1965 yılında yayınlanan, film üzerine eleştiriler ve provokatif makalelerini içeren ilk kitabı.)

Taylor, Greg, *Artists in the Audience: Cults Camp and American Film Criticism*, Princeton: Princeton University Press, 1999. (Bu kitap, Haberski'nin yukanda açıklanan kitabını tamamlar. Taylor, popüler filmleri çağdaş sanat formu olarak yaratıcı bir biçimde onaylayan Manny Farber ve Parker Tyler başta olmak üzere İkinci Dünya Savaşı sonrası Kuzey Amerikalı film eleştirmelerinin bir tarihçesini sunar. Taylor'ın kendi sözleriyle, "1940'lı yıllann başında, öncü eleştirmenler film değerlendirmesinin yeni modellerini sunmuştur

ve mesafeli bir hakim yerine, yaratıcı bir sanatçı olarak yeni bir eleştirmen vizyonu geliştirmiştir. artık görece olağandışı filmler bile, kültürlü estetik normlara eşlenebilir." [sayfa 7] Taylor'a göre, bu öncü eleştirmenler, eleştirilerini tüketicilere filmler hakkında kılavuzluk sunmak [reklamcılık] amacıyla değil, filmlere yaratıcı bir yanıt [yazı anlamında film eleştirisi] olarak yapmıştır.)

CHICAGO READER: http://www.chireader.com/movies/index.html (Bu site, uzun eleştiriler arşivi ve değerlendirilen güncel filmlerin bir listesi de dahil olmak üzere değerli sayfalar içerir. Chicago Reader'da bulunan eleştirilerin birçoğu, çok bilgili bir film eleştirmeni olan Jonathan Rosenbaum'a aittir. Bu sitede, birçok çağdaş film hakkında uzun ve ayrıntılı eleştiriler bulacaksınız.)

METACRITIC.COM: http://www.metacritic.com (Bu internet sitesi, yeni piyasaya çıkan film, DVD, video oyunu ve müzikler için geniş bir eleştiri yelpazesini bir araya getirir. Burada listelenen diğer film eleştirisi web siteleri gibi, Metacritic.com'daki film bölümü, film eleştirilerini özetler ve eleştirilerin tam metnine hyperlink'ler sunar. Ayrıca, her filme bir Metascore atanır. İnternet sitesi, bunu "film hakkındaki eleştirilerin her birinin ağırlıklı ortalaması" olarak nitelendirmektedir. 0 ila 100 skalasındaki bu rakam, izleyicinin filmler hakkındaki değerlendirmeyi bir bakışta görebilmesine imkân tanır. Örneğin *Yıldızlararası*, 100 üzerinden 74 skoru almıştır.)

MOVIE REVIEW ARAMA MOTORU: http://www.mrqe.com (80 binden fazla film hakkında 800 binin üzerinde film eleştirisine, habere ve blog tartışmasına link'ler içeren açık bir internet sitesi.)

ROTTEN TOMATOES: http://www.rottentomatoes.com (Bu internet sitesi, ağırlıklı olarak yazılı medyadaki eleştiriler yerine, sadece çevrimiçi yayınlanan film eleştirilerine link'ler vermesinin dışında metacritic.com sitesine benzer. *Yıldızlararası*, 100 üzerinden 73 skoru almıştır.)

Kaynaklar

Aitken, Ian, *Film and Reform*, Londra: Routledge, 1990. (İngiliz belgesel film hareketinin iyi araştırılmış, derinlikli bir incelemesi.)

Altman, Charles [Rick], "Towards a historiography of American film", *Cinema Journal*, 16, 2 (1977), sayfa 1-25. (Film incelemelerinde uygulanan çeşitli yaklaşımların ana hatlarını sunan paha biçilmez bir kitaptır.)

—, *Film/Genre*, Londra: British Film Institute, 1999. (Janr incelemesiyle ilgili bir dizi probleme odaklanan önemli bir kitap. Bu problemler, kitabın 12 bölümünün başlığında ifade edilir. Örneğin, "Janrlar nereden gelir?" "Janrlar sabit midir?" "Janrlar neden bazen karıştırılır?" "Janrlar izleme sürecinde hangi rolü oynar?" ve "Janrlar bize uluslar hakkında neyi anlatabilir?")

Andrew, J. Dudley, *The Major Film Theories*, New York: Oxford University Press, 1976. (Bu kitap, biçimciler [Hugo Münsterberg, Rudolf Arnheim, Sergei Eisenstein, Bela Balazs] ve gerçekçilerin [Siegfried Kracauer, Andre Bazin] çalışmalarının yam sıra Jean Mitry, Christian Metz, Amedee Ayfre ve Henri Agel'in film teorileri hakkında en kullanışlı kaynak olmayı sürdürmektedir.)

Arnheim, Rudolf, *Film as Art*, Londra: Faber and Faber, 1958. (Arnheim'ın film sanatı üzerine biçimci yaklaşımının ifadesidir.)

Bazin, Andre, *Orson Welles: A Critical View*, Kaliforniya: Acrobat Books, 1991. (Welles'in ilk filmlerinin özlü ve duru bir analizidir. Benim için, bu kitap Bazin'in uzun çekim ve derin odak tekniklerini en net biçimde savunduğu metindir.)

—, *What is Cinema?* , 2 cilt, Berkeley: University of California Press, 1967,. 1971. (Bazin'in gerçekçi film estetiğini savunan ufuk açıcı bir makaleler seçkisidir.)

Bordwell, David, *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*, Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1989. (Filmlerin nasıl yorumlandığına ilişkin derinlikli bir inceleme.)

—, *Narration in the Fiction Film*, Londra: Routledge, 1985. (*İzleyicilerin anlatı filmlerini nasıl kavrayabileceğini ve anlatının çeşitli tarihsel türlerini [Hollywood sineması, Sanat sineması, Sovyet sineması,* Jean-Luc Godard filmleri] inceleyen uzun ve kapsamlı bir kitaptır.)

Bordwell, David, Staiger, Janet ve Thompson, Kristin, *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*, Londra: Routledge, 1985. (Film stili, teknoloji ve prodüksiyon türü tarihçesini kapsayan, klasik Hollywood sinemasının tartışmasız, yetkili incelemesi.)

Branigan, Edward, *Narrative Comprehension and Film*, Londra: Routledge, 1992. (Bu kitap, anlatının film izleyicisi tarafından nasıl kavranabileceğim açıklaması bakımından Bordwell'in *Narration in the Fiction Film* kitabına bir ölçüde benzerdir. Ancak, Branigan'ın kitabı daha spesifik konulara [örneğin "anlatımın seviyeleri" ve "odaklaştırma" gibi kavramlara] odak-

lanır ve bunları çok ayrıntılı olarak inceler; çok bilimsel, yetkin ve karmaşık bir kitaptır.)

Buckland, Warren, *Directed by Steven Spielberg: Poetics of the Contemporary Hollywood Blockbuster*, New York ve Londra: Continuum, 2006. (Bu kitapta, Spielberg'in film yapımı pratiklerini –kamerasını yerleştirme ve hareket ettirme, bir çekimi çerçeveleme, eylemi engelleme, bir sahneyi kurgulama, sesi tasarlama ve öykünün akışını birden çok anlatı tekniği aracılığıyla kontrol etmeye dair tercihlerini– inceliyorum.)

— (ed.), *Puzzle Films: Complex Storytelling in Contemporary Cinema*, Oxford: Wiley-Blackwell, 2009. (Kitap, 1990'lı yıllarda popüler bir film anlayışı olan ve klasik öykü anlatma tekniklerini reddedip öyküleri karmaşık bir biçimde anlatmayı tercih eden çağdaş "Puzzle Filmleri"ni tanımlar ve çözümler. Kitapta incelenen filmler şunlardır: *Kayıp Otoban*, *Akıl Defteri*, *Charlie Kaufman'ın senaryoları*, *Koş Lola Koş*, *Kirli İşler*, *2046*, *Suzhou Nehri*, *Domuzun Kuyuya Düştüğü Gün ve İhtiyar Delikanlı*.)

Byars, Jackie, *All That Hollywood Allows: Re-Reading Gender in 1950s Melodrama*, Londra: Routledge, 1991. (Başta Douglas Sirk'in *Magnificent Obsession*, *Her Şey Senin İçin*, *Aşk Rüzgârları* ve *Zehirli Hayat* filmleri olmak üzere 1950'li yılların popüler melodramları ile James Dean'in *Asi Gençlik* ve *Devlerin Aşkı* adlı erkek melodramlarının feminist bir okuması.)

Carroll, Noël, *Philosophical Problems of Classical Film Theory*, Princeton: Princeton University Press, 1988. (Arhneim, Bazin ve Perkins'in çalışmaları hakkında yoğun bir felsefi inceleme.)

Caughie, John (ed.), *Theories of Authorship*, Londra: British Film Institute, 1981. (Caughie'nin, birçok makaleyi kısaltma özgürlüğünü kullanmasına ve bazılarını önemli ölçüde kısaltmasına rağmen, yaratıcı yönetmenliğin çeşitli okullarına ait örnek makaleleri bir araya getirir.)

Cavell, Stanley, *Contesting Tears: The Hollywood Melodrama of the Unknown Woman*, Chicago: University of Chicago Press, 1996. (Cavell'in gündeme taşıdığı bir janr olan meçhul kadının melodramının kişiye özgü [ve eşit olmayan bir biçimde kaleme alınmış] incelemesi.)

Cook, Roger ve Gemünden, Gerd (ed.), *The Cinema of Wim Wenders: Image, Narrative, and the Postmodern Condition*, Michigan: Wayne State University Press, 1997. (Hem Wenders'in sinemasının bir tanımı hem de *Dünyanın Sonuna Kadar* ve *Arzunun Kanatları* filmlerinin de dahil olduğu belirli filmlerinin ayrıntılı incelemesini sunan geniş yelpazeli bir makale seçkisi.)

Copjec, Joan (ed.), *Shades of Noir*, Londra: Verso, 1993. (Bu teorik olarak sağlam antoloji, kara filmleri bir janr olarak değerlendirir ve bunun iki nedeninin olduğunu savunur: kara filmlerin çağdaş Hollywood sinemasında yeniden ortaya çıkışı ve ilk ortaya çıktığında kara filmlerin yeterince tartışılmamış olması.)

Corner, John, *The Art of Record: A Critical Introduction to Documentary*, Manchester: Manchester University Press, 1996. (1930'lu yıllardan 1980'li yıllara klasik belgesel filmlerinin anlaşılır bir incelemesi. Belgeseller üzerine araştırmalar yapmak isteyenler için iyi bir başlangıç noktası.

Corrigan, Timothy, *A Short Guide to Writing About Film*, Dördüncü Basım, New York: HarperCollins, 2000. (Öğrenciler için, notlar tutmaktan makale yazmanın tarz ve yapısına kadar filmler hakkında yazmaya dair özlü ve pratik bir rehber.)

Doane, Mary Ann, *The Desire to Desire: The Woman's Film of the 1940s*, Londra: Macmillan, 1988. (Doane'in 1940'lı yıllann kadın filmlerinin dört türüne ilişkin gelişmiş ve anlaşılır incelemesi: tıbbi temalann belirleyici olduğu filmler, annelik melodramlan, klasik aşk hikayeleri ve paranoyak kadının filmi.)

Douchet, Jean, *Alfred Hitchcock*, Paris: 1967; Cahiers du Cinema, 1999.

Eisenstein, Sergei, *Writings, Volume 1: 1922-1934*, (ed. ve çev. Richard Taylor), Londra: British Film Institute, 1988. (Eisenstein'ın toplu makalelerini okuyucuyla buluşturan üç ciltlik yetkin çalışmanın ilk cildi.)

Elsaesser, Thomas, "Germany's Imaginary America: Wim Wenders and Peter Handke" (1986), yazann internet sitesinden ulaşılabilir: http://www.thomas-elsaesser.com/index.php?option=com_content&view=article&id=78&Itemid=68

Elsaesser, Thomas and Buckland, Warren, *Studying Contemporary American Film: A Guide to Movie Analysis, Londra: Arnold*; New York: Oxford University Press, 2002. (Dokuz çağdaş Amerikan filminin farklı kuramsal perspektiflerden detaylı analizleri.)

Gledhill, Christine (ed.), *Home Is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman's Film*, Londra: British Film Institute, 1987. (Thomas Elsaesser'in "Tales of sound and fury: Observations on the family melodrama" adlı makalesinin de aralannda bulunduğu, melodram hakkındaki [zaman zaman zorlu] makaleler seçkisi.)

Gottlieb, Sidney (ed.), *Hitchcock on Hitchcock*, Berkeley: University of California Press; Londra: Faber and Faber, 1995. (Alfred Hitchcock'un sinema üzerine yazılannın kapsamlı bir seçkisi.)

Grant, Barry Keith (ed.), *Film Genre Reader*, Texas: University of Texas Press, 1986. (Tek tek janrlara teorik yaklaşımlar ve incelemelere eşit bir biçimde bölünmüş 24 makaleden oluşan kapsamlı bir antoloji.)

Haberski, Raymond J., *It's Only a Movie: Films and Critics in American Culture*, Kentucky: The University Press of Kentucky, 2001. (Kuzey Amerika'da Amerikan film eleştirisinin "altın çağı"nm yükselişi, 1960'lı yıllarda Andrew Sarris ve Pauline Kael çağı, popüler filmlere kültürel bir saygınlık katma çabalan üzerine bilgilendirici ve okunabilir bir tarihsel inceleme. Kitap aynı zamanda 1970'li yıllarda altın çağın çöküşünü de mercek altına alır.)

Hayward, Susan, *Cinema Studies: The Key Concepts*, Üçüncü baskı, Londra ve New York: Routledge, 2006. (Bir sözlükten daha fazlası olan bu paha biçilmez referans kitap, halihazırda film incelemelerinde belirleyici olan endüstriyel, teknik ve teorik kavrmlar üzerine kısa bilgiler ve mini makaleler içerir.)

Hillier, Jim (ed.), *Cahiers du Cinema, the 1950s: Neo-Realism, Hollywood, New Wave*, Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1985; *The 1960s: New Wave, New Cinema, Reevaluating*

Hollywood (1986). (Üç ciltlik dizinin ilk iki cildi, *Cahiers du Cinema* dergisinden önemli makaleleri bir araya getiren paha biçilmez bir seçki.)

Hillier, Jim, *The New Hollywood, New York: Continuum*, 1993. (Hollywood'da çalışan kadın film yönetmenlerine ilişkin değerlendirmem, Hillier'in "Fırsat eşitsizlikleri: Kadın film yapımcıları" başlıklı bölümüne çok şey borçludur, sayfa 122-42.)

Jacobs, Lea, *The Wages of Sin: Censorship and the Fallen Woman Film: 1928-1942*, Wisconsin: University of Wisconsin Press, 1991. (Sansürün janrı nasıl etkilediğini göstererek, 1930'ların düşmüş kadın temsillerinin iyi araştırılmış ve kolay anlaşılır bir incelemesi.)

Jenkins, Henry, "Historical poetics", Joanne Hollows ve Mark Jancovich (ed.), *Approaches to Popular Film, Manchester*: Manchester University Press, 1995, sayfa 99-122. (Jenkins, sinemaya içsel [veya poetik] yaklaşıma genel bir bakış sunar. Bu kitabın ilk kısmı için faydalı bir ek kaynaktır.)

Jermyn, Deborah ve Redmond, Sean (eds), *The Cinema of Kathryn Bigelow: Hollywood Transgressor*, Londra: Wallflower Press, 2003. (Tuhaf Günler filminin ayrıntılı bir incelemesini kapsayan, Kathryn Bigelow üzerine bir dizi akademik makaledir.)

Kael, Pauline, *I Lost it at the Movies: Film Writings 1954-1965*, Londra: Marion Boyars, 1994. (Kael'in ilk kez 1965 yılında yayınlanan, film üzerine eleştiriler ve provokatif makalelerini içeren ilk kitabı.)

Kaplan, E. Ann (ed.), *Women in Film Noir*, İkinci baskı, Londra: British Film Institute, 1998. (Kara filmlerde kadınların nasıl temsil edildiğine ilişkin yetkili bir kılavuz. Özlü, açık ve kolay anlaşılırdır. Mutlaka okunması gereken bir kaynaktır.)

Klinger, Barbara, *Melodrama and Meaning: History, Culture, and the Films of Douglas Sirk*, Bloomington: Indiana University Press, 1994. (Klinger, Douglas Sirk'in filimlerinin, hayranları ve akademisyenler tarafından nasıl desteklendiğini ve tartışıldığını inceler ve Rock Hudson'ın star imajını ayrıntılı olarak gözden geçirir.)

Lane, Christina, "*From The Loveless to Point Break*: Kathryn Bigelow's trajectory in action", *Cinema Journal*, 37, 4 (1998), sayfa 59-81. (Bigelow'un kariyerinin ilk dört filmini, cinsiyet sorunlarına odaklanarak inceleyen bilimsel bir çalışma.)

Lynch, David ve Gifford, Barry, *Lost Highway* [senaryo], Londra: Faber and Faber, 1997.

McMahan, Alison, *Alice Guy Blanche: Lost Visionary of the Cinema*, New York: Continuum, 2002. (İlk kadın film yapımcısının çalışmaları hakkında ayrıntılı bir tarihçe.)

Neale, Steve, *Genre and Hollywood*, Londra ve New York: Routledge, 2000. (Bu kitap, janr değerlendirmelerini ayrıntılı olarak inceler ve kara filmler ve melodram hakkında yeni bir değerlendirme sunar. Üç kısım halinde hazırlanmıştır: 1) janr tanımları ve kavramları, 2) belli başlı bütün janrların ayrıntılı bir incelemesi ve geçmişte bu janrlara yaklaşımlar, 3) Hollywood janrlarına ilişkin teoriler, açıklamalar ve endüstri değerlendirmeleri.)

Neale, Steve, "Melodrama and tears", *Screen*, 27, 6 (1986), pp. 6-23. (Melodramları izlerken neden ağladığımızı açıklayan önemli bir makale.)

Nichols, Bill, *Blurred Boundaries: Questions of Meaning in Contemporary Culture, Bloomington*: Indiana University Press, 1994. (*Representing Reality*'ye eşlik eden ve aralarında Rodney King videoteybi, reality şovlar, Eisenstein'in Grev, Oliver Stone'un JFK filmleri ve edimsel belgeseller üzerine incelemeler sunan bir kaynak. *Representing Reality* gibi, zor ama önemli bir kitaptır.)

Nichols, Bill, *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*, Bloomington: Indiana University Press, 1989. (Önemli ve yoğun biçimde yazılmış bir kitaptır. Belgesel türleri hakkındaki bölüm, bu kitaptaki belgesel bölümü için kaynak olarak kullanılmıştır. Amacım, Nichols'un bu önemli çalışmasının genel okuyucu kitlesiyle buluşmasını sağlamaktır.)

Palmer, R. Barton (ed.), *Perspectives on Film Noir*, New York: G.K. Hall & Co., 1996. (Bu antoloji, kara filmleri ayrı bir stil veya janr olarak tanımlayan Fransız ve Anglo-Amerikan makaleleri yeniden yayınlar.)

Perkins, Victor, *Film as Film: Understanding and Judging Movies*, Harmondsworth: Penguin Books, 1972; New York: Da Capo Press, 1993. (Anlatı filmlerinin eleştirisi ve değerlendirmesi üzerine önemli bir kitap. Perkins, filmin karma bir ortam olduğunu, hem gerçekçi hem de biçimci eğilimler taşıdığını savunarak, bu kitabın ilk bölümünde incelediğimiz gerçekçilerin ve biçimcilerin yaklaşımlarını birleştirir. Buna göre, bir filmin iyi olarak nitelendirilebilmesi için gerçekçilik ve biçimcilik arasında bir denge oluşturulması gerekir. Film, Perkins'e göre, öncelikle gerçekçiliğin inanılırlık prensiplerine uyan [yaşanmış] görüntüler üreterek ve ikinci olarak bu gerçekçi görüntülere sembolik anlamlar [ya da başat biçim] ekleyerek bu dengeyi yaratabilir.)

Rohmer, Eric ve Chabrol, Claude, *Hitchcock: The First Forty-Four Films*, New York: Ungar, 1979. (1957 yılında Fransızca olarak yayınlanmış, iki ünlü *Cahiers du Cinema* eleştirmeni tarafından kaleme alınan, Hitchcock hakkındaki ilk kitap uzunluğundaki çalışma.)

Rothman, William, *Documentary Film Classics*, Cambridge ve New York: Cambridge University Press, 1997. (Bu kitap, önemli ve tanınmış belgesellerin yakından ve ayrıntılı okumalarını içerir: *Nanook of the North* [Robert Flaherty, 1921]; *Land Without Bread* [Luis Bunuel, 1932]; *Night and Fog* [Alain Resnais, 1955]; *Chronicle of a Summer* [Rouch and Morin, 1961]; *A Happy Mother's Day* [Richard Leacock ve Joyce Chopra, 1963] ve *Don't Look Back* [D.A. Pennebaker, 1967]).

Salt, Barry, *Film Style and Technology: History and Analysis*, İkinci baskı, Londra: Starword, 1992. (Bu kitap için gerçekleştirilen araştırma, harikulade ve çok kapsamlıdır. Salt, sinemanın her on yılındaki binlerce filmi kare kare çözümlemiştir. Her bir çekimin stilistik parametrelerine dikkat etmiş ve bu bilgileri istatistiksel olarak [ayrı ayrı filmlerin çekim ölçeklerinin grafikleri de dahil olmak üzere] sunmuştur. Kitap, film teknolojisinin tarihçesi hakkında da bilgilerle doludur.)

Sarris, Andrew, *The American Cinema: Directors and Directions*: 1929-1968, New York: Da Capo Press, 1996. (İlk olarak 1968 yılında yayınlanan, daha sonra Da Capo Press tara-

fından yeniden yayınlanan bu kitap, yaratıcı yönetmenler üzerine yapılan incelemelerin kutsal metnidir. Sarris'in çeşitli yönetmenleri soktuğu 11 kategori ["Göründüğünden daha azı" veya "Palyaçolara yol açın!" gibi kategoriler] kulağa biraz tuhaf gelebilir, ama özellikle Amerikalı yönetmenler hakkındaki sözlük uzunluğundaki ve mini makaleler paha biçilmezdir.)

Sharff, Stefan, *The Elements of Cinema: Toward a Theory of Cinesthetic Impact*, New York: Columbia University Press, 1982. (Birçok önemli film sahnesinin yakından incelemesi üzerinden, sinematik yapının özlü ve bilgilendirici bir incelemesi.)

Shivas, Mark, "Minnelli's method", *Movie*, 1 (1962), sayfa 17-18. (Shivas, Vincente Minnelli'nin filmlerinin mizansen aracılığıyla senaryolarını nasıl aştığını inceler.)

Taylor, Greg, *Artists in the Audience: Cults, Camp, and American Film Criticism*, Princeton: Princeton University Press, 1999. (Bu kitap, Haberski'nin yukarıda açıklanan kitabını tamamlar. Taylor, popüler filmleri çağdaş sanat formu olarak yaratıcı bir biçimde onaylayan Manny Farber ve Parker Tyler başta olmak üzere İkinci Dünya Savaşı sonrası Kuzey Amerikalı film eleştirmelerinin bir tarihçesini sunar. Taylor'ın kendi sözleriyle, "1940'lı yılların başında, öncü eleştirmenler film değerlendirmesinin yeni modellerini sunmuştur ve mesafeli bir hakim yerine, yaratıcı bir sanatçı olarak yeni bir eleştirmen vizyonu geliştirmiştir: artık görece olağandışı filmler bile, kültürlü estetik normlara eşlenebilir." [sayfa 7] Taylor'a göre, bu öncü eleştirmenler, eleştirilerini tüketicilere filmler hakkında kılavuzluk sunmak [reklamcılık] amacıyla değil, filmlere yaratıcı bir yanıt [yazı anlamında film eleştirisi] olarak yapmıştır.)

Thompson, Kristin, *Storytelling in the New Hollywood: Understanding Classical Narrative Technique, Cambridge*, Mass: Harvard University Press, 1999. (Çağdaş Hollywood filmlerinde kullanılan anlatı tekniklerinin ayrıntılı bir araştırması. Thompson çağdaş Hollywood filmlerinin, Hollywood'un klasik döneminde [1920'li yıllardan 1950'li yıllara] kullanılan anlatı tekniklerine benzer teknikler kullandığını ileri sürer. Bunlar, net ve birleşik anlatılar yaratmaya devam eden tekniklerdir. Daha sonra Alien, *Geleceğe Dönüş* ve *Kızıl Ekim* filmlerinin de aralarında bulunduğu on çağdaş Hollywood filminin ayrıntılı çözümlemelerini sunar.)

Thompson, Kristin ve Bordwell, David, *Film History: An Introduction*, İkinci baskı, Boston: McGraw-Hill, 2003. (Thompson ve Bordwell'in kapsamlı dünya sineması tarihi).

Truffaut, François, "A Certain Tendency of the French Cinema", Bill Nichol (ed.), *Moves and Methods*, Berkeley: University of California Press, 1976, sayfa 224-37. (Truffaut'nun Fransız "kalite geleneğine" ünlü ve tartışmalı eleştirisi ile yaratıcı film yönetmeni kavramına desteği bu çalışmada yer alır.)

Truffaut, François, *Hitchcock*, Simon and Schuster, 1967. (Truffaut ve Hitchcock arasında toplamı 50 saati aşan röportajlara dayanan Alfred Hitchcock üzerine yazılmış en ünlü kitaptır.)

Vincendeau, Ginette (ed.), *Encyclopedia of European Cinema*, Londra: Cassell, 1995. (Fransız

sinemasına hafif bir önyargıyla yaklaşan kapsamlı ve bilgilendirici bir referans kitaptır. Daha uzun olan başlıklar, bilhassa kıymetlidir.)

Walker, Michael, *Hitchcock's Motifs*, Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005. (Yazar, Alfred Hitchcock'un filmlerinde karşımıza çıkan önemli temaları ve motifleri titizlikle sıralar.)

Wollen, Peter, *Signs and Meaning in the Cinema*, İkinci baskı, Londra: Seeker and Warburg, 1972. (Film incelemelerinin tarihi hakkında anahtar bir kitaptır. Wollen, film göstergebilimi, *yaratıcı yönetmen* eleştirisinin yapısalcı versiyonu ve Sergei Eisenstein hakkında İngilizcede gelişmiş ve teorik yorumlar getiren ilk yazardır.)

Wood, Robin. *Hitchcock's Films*, Londra: Zwemmer, 1965. (Wood'un *yaratıcı yönetmen* olarak Hitchcock incelemesi 1965 yılında ilk kez yayınlandıktan sonra birçok kez revize edilmiş ve güncelleştirilmiştir.)

Dizin

açıklayıcı belgesel 167-171, 174, 188
ağır/yavaş çekim 38, 45, 181, 187
Aitken, Ian 168
Akıl Defteri 70
Alice Kentlerde 117, 118, 119, 121, 122
Alman Dışavurumculuğu 111, 151
Altman, Charles 15
Altman, Robert 153
Amerikan Soğuk Savaş ideolojisi 161, 162
Amerikan kültürü ve Wenders 115-117
anlatı/anlatım 46-91, 93, 103, 119, 120, 121, 122, 125, 129, 131, 138, 139, 140, 142, 146, 147, 148, 150, 151, 156, 166, 182, 188, 195, 199, 202, 203, 204, 206, 207, 209
  eylemi 53
  her şeyi bilen 13, 57-89, 90, 91, 93, 138, 146
  kısıtlanmış 57-89, 90, 93, 203
  kronolojisi 70-74
  sesi 35, 37, 38
  teknikleri 113-115, 203
  yapısı 46, 53, 54, 61, 148,
Arka Pencere 110, 111, 112
Arnheim, Rudolf 13, 15, 38, 44
Asla Yabancılarla Oynama 158
Aşk Rüzgârları 138
Aşktan da Üstün 13, 33, 111
Avrupa Sanat Sineması 103, 115, 120, 124, 201

Bazin, Andre 13, 15, 25, 26, 30, 39, 40, 44, 109
belgesel türleri 164-188
Benim Cici Silahım 14, 166, 175, 178
Berlin Üzerindeki Gökyüzü 117, 118, 119, 120, 121
Bıçak Sırtı 18
biçimciler 13, 15, 38, 39, 40, 41, 43, 44, 45
Bigelow, Kathryn 13, 92, 95, 123-128
bilimkurgu 14, 18, 132, 134, 137, 157, 159-162, 207, 208
Birleşen Kalpler 57, 59-60
Bordwell, David 30, 108, 173, 190, 193, 199

Cahiers du Cinéma (akademik dergi) 95-99, 100, 103, 108, 130
Caughie, John 97, 106, 107
Cavell, Stanley 39, 139, 144, 159
Cezayir Bağımsızlık Savaşı 203
Coalface 166, 167, 169, 170, 171
Corner, John 171, 177
Curtiz, Michael 100

Çarpışma 202
Çifte Tazminat 56

Dahl, John 14, 132, 153-159
Denizin Dişleri 26
derin odaklı çekim/fotoğrafçılık 13, 15, 17, 23-29, 32, 34, 39, 45
devamlılık kurgusu 13, 15, 22, 29-35, 40, 42, 44, 63, 105
Douchet, Jean 109, 110
Dünyanın Sonuna Kadar 117, 118, 119, 120
düşmüş kadın filmleri 139-144, 163

edimsel belgesel 182-187, 188
Eisenstein, Sergei 13, 15, 21, 38, 40, 41, 42, 43, 44, 109
erkek melodramları 138
erkek yakınlığı 119
erkek-kadın ilişkileri 118, 118, 120, 131
eylem çizgisi ekseni 30, 40, 44
eylem kesmesinde eşleme 31, 40, 44, 88

feminist filmler 127-128, 152
film
  anlatısı 57, 77, 90, 146, 147, 156, 199, 204
  eleştirisi 92, 95, 101, 189-209
  estetiği 10, 15, 17, 35, 38-40, 132
  gazeteciliği 191, 192, 193, 209
  geliştirme 28
  -Gerçeği ilkesi 181
  -Gözü ilkesi 181
  incelemeleri/değerlendirme 8, 11, 12, 17, 35, 135, 162, 190, 204
  reklamı 191, 192

Film Comment (akademik dergi) 177
flashback 23, 24, 56, 147, 151, 152
Fransız Yeni Dalga sineması 95, 96, 99, 103, 106, 115
French, Philip 179, 195-197, 198, 199, 200

gangster filmleri 20, 151
gerçekçi motivasyon 200, 201
gerçekçiler 13, 15, 39, 41, 43, 44, 45
Gerçekçilik 15-45, 103, 200
gerilim 25, 58, 67, 69, 70, 91, 106, 110, 113, 131, 157, 158, 187
Gilda 79, 80
Gizli Teşkilat 13, 51, 52, 53, 54, 56, 57, 59, 62, 66-67, 68, 113, 115, 156, 157
Godard, Jean-Luc 10, 92, 95, 103, 107, 108, 130
Göldeki Kadın 65
görüş açısı kesme 31, 40, 44
görüşlere dayalı gazetecilik 192, 209
gözlemsel belgesel 172-174, 175, 176, 180, 188
Grant, Barry Keith 132, 136
Gün Doğmadan 28

Halk Düşmanı 19, 20
Handke, Peter 116
her şeyi bilen anlatım 13, 57-89, 90, 91, 93, 138, 146
hızlı geçiş 170, 186
hızlı kesme 33
High School 14, 166, 172, 173, 174
Hitchcock, Alfred 13, 31, 32, 33, 34, 37, 42, 48, 50, 51, 55, 56, 57, 58, 62, 85, 92, 95, 97, 108-115, 130, 131, 148, 149, 154, 156, 157

Işıklar Sönerken 144, 148, 150

İnce Mavi Hat 182, 183, 184, 187
İngiliz Hasta 14, 189, 191, 195-197, 200
İnsan İki Kere Ölür 153, 154, 155, 156, 157
interaktif belgesel 174-179, 180
itiraf ve suçluluk 113, 131

Jacobson, Harlan 177, 178
Jane Eyre 148, 150
janr 14, 16, 96, 115, 124, 125, 126, 127, 128, 132-163, 166, 187, 193, 200, 202
  düşmüş kadın filmleri 139-144, 163
  melodram 14, 57, 59, 68, 132, 133, 134, 137-150, 163, 205
  mit olarak filmler 134, 136-137
  paranoyak kadın filmleri 132, 139, 148-150, 163

kadın yönetmenler 124, 128
kamera açıları 13, 24, 27, 35, 38, 45, 120, 165, 170, 187
Kameralı Adam 14, 166, 181, 182
kara film 14, 37, 56, 79, 132, 134, 137, 151-159, 163, 200 *ayrıca bkz.* yeni kara filmler
Kayıp Dünya: Jurassic Park 8, 9, 10, 13, 27, 34-35, 129, 200
Kayıp Otoban 70, 84, 135, 153
Kazablanka 100
Kermode, Mark 202, 207-208
Khondji, Darius 29, 44
kısıtlanmış anlatı 57-89, 90, 93, 203
Kıyamet Kopunca 160, 208
kompozisyonel motivasyon 199, 200, 207
kurgu 13, 17, 22, 23, 24, 26, 27, 29, 32-35, 38, 39, 40, 42, 43, 44, 45, 86, 103, 106, 111, 112, 116, 124, 130, 162, 164-188, 196, 197, 198, 200, 204, 208
  devamlılık kurgusu 13, 15, 22, 29-35, 40, 42, 44, 63, 105
  ve uzun çekim 23, 26, 27, 34, 39, 40, 112, 172
kurgu olmayan filmler 164-188
kusursuz cinayet 114, 131
Kuşlar 31
Küçük Sezar 19

Leigh, Martin 13, 27, 28
Linklater, Richard 28
Lynch, David 13, 46, 53, 70, 74, 76, 84, 129, 135, 153

"MacGuffin" 55
Mainwaring, Daniel 161, 162

Malta Şahini 31, 153, 187
Mavi Kadife 53
McCarthy, Todd 205, 207
Meçhul Bir Kadının Mektubu 10, 144, 146
meçhul kadının melodramı 132, 139, 144-148
melodram 14, 57, 59, 68, 132, 133, 134, 137-150, 163, 205
Merihten Saldıranlar 14, 132, 160, 161,162
metinlerarası motivasyon 200-201, 204, 207
Minnelli, Vincente 21, 97, 100, 101
mizansen 15, 17-18, 21, 22, 25, 44, 92, 93, 97, 98, 101, 112, 120, 133, 151
mizanşat 15, 17, 18, 21-35, 44, 92, 93, 94, 97, 99, 112, 120, 151
montaj 13, 15, 17, 38, 40-43, 45, 89, 111, 130, 169, 179, 181
Moore, Michael 14, 166, 175, 176, 177, 178, 179, 180
motif aracılığıyla anlam 98
Movie dergisi 99-101, 108, 110, 111, 130
Muhteşem Ambersonlar 13, 23, 25
Mukaddes Azap 13, 59, 67-70, 138
Mulholland Çıkmazı 13, 46, 47, 55, 56, 74-89

neden-sonuç mantığı 13, 48, 49, 50, 51, 52, 56, 73, 74, 75, 90, 93, 122, 126, 140, 143, 199
Nichols, Bill 164, 166, 167, 172, 174, 180, 182, 187
Nolan, Christopher 14, 70, 190, 205-207, 208, 209

olay örgüsü sinopsisi 209
Oz Büyücüsü 19, 21, 207

Ölü Adamlar Ekose Giymez 37
Ölüm Kararı 34, 112
Ömre Bedel Kadın 56
Öp Beni Öldüresiye 159

Paris, Texas 117, 118, 119, 120
Perkins, Victor 98, 99, 111
Potemkin Zırhlısı 41

Ray, Nicholas 97, 100, 102
Rebecca 148, 149, 150
Red Rock Kasabası 153, 155, 156, 157
refleksif belgesel 175, 180-182, 188
Roger ve Ben 14, 166, 175, 176, 177, 178, 180
Rüzgâr Gibi Geçti 19, 21

Salt, Barry 23, 34
sanatsal motivasyon 201-202, 204, 209
sansür 16, 140, 141, 142, 143, 144, 146, 162
Sapık 13, 36, 37, 42, 48, 49, 50, 54, 55, 56, 57, 62, 74, 85, 109, 111, 113, 122, 154
Sarışın Venüs 14, 133, 134, 139, 141, 142, 143, 147, 148
Sarris, Andrew 92, 94, 101-102, 108, 110, 130, 193
Schindler'ın Listesi 35, 195
Scott, Ridley 18
Sensiz Olamam 21, 22
Serseri Âşıklar 95, 103-108
set tasarımı 15, 17, 18-21, 22, 29, 44, 93, 204
  MGM 19-20
  Warner Bros. 21
Sevgisizler 125-127
Sırlar ve Yalanlar 13, 27
Siegel, Don 14, 160, 161, 162
Son Tahrik 153, 156, 157
Spielberg, Steven 8, 10, 13, 26, 27, 34, 35, 47, 54, 129, 158, 185, 200, 207, 208

Şafak Bekçileri 138

Taksi Şoförü 13, 59, 61-65
The Desire to Desire (kitap) 148
The Times of Harvey Milk 166
The Two Mrs Carrolls 148, 149, 150
Them! 14, 160
Thompson, Kristin 53, 55, 56, 173
Todorov, Tzvetan 52, 53
Truffaut, François 58, 95-99, 110, 130, 204
Tutku Ağı 158

Ucuz Roman 13, 46, 56, 70-74, 153
Ufuk Faciası 205
uzun çekimler 23, 26, 27, 34, 39, 40, 112, 172

Vertov, Dziga 14, 108, 166, 180, 181, 182
Vincendeau, Ginette 95, 103

Welles, Orson 13, 16, 23, 24, 25, 26, 97, 130, 153, 154
Wenders, Wim 13, 92, 95, 115-123, 131
Where No Vultures Fly 39
Wiseman, Frederick 14, 166, 172, 173, 174
zevklere dayalı gazetecilik 192, 209
Wood, Robin 110

yanlış adam/insan 52, 114-115, 131
Yapay Zekâ 54
yaratıcı yönetmenlik 13, 92-131, 132, 133, 157, 158, 208
Yeni Alman Sineması 115, 116, 131
yeni kara filmler 14, 132, 153-159
Yıldızlararası 14, 189, 190, 192, 194, 205-209
yol filmleri 117-118
Yurttaş Kane 13, 16, 23, 27

Zacharek, Stephanie 208-209

Teach® Yourself

SİNEMAYI ANLAMAK

Warren Buckland

Bir sinema filmini izlerken aslında neye bakarız? Anlatısı, estetiği, filmin ait olduğu sinema türü, belgesel niteliğinin olup olmadığı izleyici üzerinde nasıl bir etki bırakır? Sinema eleştirmenlerinin filmleri değerlendirme kriterleri nelerdir? Hitchcock'tan Tarantino'ya, Spielberg'den Bigelow'a ünlü yönetmenlerin ünlü filmlerinin ele alındığı *Sinemayı Anlamak*, bütün bu sorulara yanıt veriyor. Yazar Warren Buckland'in konuyu ele alırken kullanmayı tercih ettiği dil, teknik ayrıntılara yönelerek okurun sinema filmi izlemekten duyduğu keyfe mekanik bir boyut katmaktan çok filmi daha derin bir bakış açısıyla izlemenin yaşatacağı entelektüel doyuma ulaşmasına yardımcı oluyor.

Sinemayı Anlamak, sinema eğitimi alan öğrencilerden sinema tutkunlarına kadar geniş bir okur kitlesine bir filmin nasıl çözümleneceği, değerlendirileceği ve yorumlanacağı hakkında ipuçları veriyor. Film türleri hakkında bilgi veriyor, her türün kendine özgü özelliklerine ışık tutuyor. Okuru beyaz perdenin sihirli dünyasında yolculuğa çıkaran film, yönetmenlerin, senaryo yazarlarının ve eleştirmenlerin arasında gerçekleşen etkileşim hakkında fikir sahibi olmasını sağlıyor.

THG 0519375 NDS
2018
THG 0519375 NDS

HAYAL PERDESİ

₺35

>Hayalperest Kitap 82
>Sinema 18

ISBN 978-605-9452-29-8

9 786059 452298