

**T.C.
ERCIYES ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO SİNEMA VE TELEVİZYON ANABİLİM DALI
RADYO SİNEMA VE TELEVİZYON BİLİM DALI**

**TÜRK SİNEMASINDA KARA FİLM: TÜRSEL BİR
İNCELEME**

**Hazırlayan
Selda BEKTAŞ**

**Danışman
Doç. Dr. Ashhan DOĞAN TOPÇU**

Yüksek Lisans Tezi

**Şubat-2014
KAYSERİ**

**T.C.
ERCIYES ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO SİNEMA VE TELEVİZYON ANABİLİM DALI
RADYO SİNEMA VE TELEVİZYON BİLİM DALI**

**TÜRK SİNEMASINDA KARA FİLM: TÜRSEL BİR
İNCELEME**

(Yüksek Lisans Tezi)

**Hazırlayan
Selda BEKTAŞ**

**Danışman
Doç. Dr. Ashhan DOĞAN TOPÇU**

**Şubat–2014
KAYSERİ**

BİLİMSEL ETİĞE UYGUNLUK

Bu çalışmadaki tüm bilgilerin, akademik ve etik kurallara uygun bir şekilde elde edildiğini beyan ederim. Aynı zamanda bu kural ve davranışların gerektirdiği gibi, bu çalışmanın özünde olmayan tüm materyal ve sonuçları tam olarak aktardığımı ve referans gösterdiğimi belirtirim.

Selda BEKTAŞ

YÖNERGEYE UYGUNLUK SAYFASI

“Türk Sinemasında Kara Film: Türsel Bir İnceleme” adlı yüksek lisans tezi, Erciyes Üniversitesi Lisansüstü Tez Önerisi ve Tez Yazma Yönergesi’ne uygun olarak hazırlanmıştır.

Tezi Hazırlayan

Selda BEKTAŞ

Tez Danışmanı

Doç. Dr. Aslıhan DOĞAN TOPÇU

Radyo Sinema ve Televizyon ABD Başkanı

Yrd. Doç.Dr. Vahit İLHAN

Doç. Dr. Aslıhan DOĞAN TOPÇU danışmanlığında **Selda BEKTAŞ** tarafından hazırlanan “**Türk Sinemasında Kara Film: Türsel Bir İnceleme**” Adlı bu çalışma jürimiz tarafından Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü **Radyo Sinema ve Televizyon Anabilim Dalında Yüksek Lisans** tezi olarak kabul edilmiştir.

..20..02/2014

Jüri:

Danışman : Doç. Dr. Aslıhan Doğan Topçu

Üye : Yrd. Doç. Dr. Yakut İlhan

Üye : Doç. Dr. Mustafa Akdağ

ONAY:

Bu tezin kabulü Enstitü Yönetim kurulunun 21.02.2014 tarih ve 06. sayılı kararı ile onaylanmıştır.

21.02.2014
Prof. Dr. İsmetullah ÇEBECİ
Enstitü Müdürü



ÖNSÖZ

Bu çalışmada Hollywood sinemasında uzun zamandır görülen bir tür olan “kara film”in Türk sinemasında var olup olmadığı varsa türün özelliklerine uygunluğunu incelemek üzere yola çıkılmıştır. Bu amaçla çalışmada sinemada tür kavramına odaklandıktan sonra kaynağını Amerikan sinemasından alan kara film (film noir), toplumsal gelişmeler bağlamında açıklanmış ve Türk sinemasında var olabilecek kara film örneklerine değinilmiştir. Türk sinemasında kara film özelliği gösterebilecek filmler, Amerikan sinemasındaki kara film türünün özellikleri analiz birimi olarak belirlendikten sonra tür filmi incelemesi çerçevesinde açıklanmaya çalışılmıştır.

Öncelikle çalışmanın yönlendirmesinde, araştırmalarımın her aşamasında bilgi, öneri ve yardımlarını esirgemeyerek, akademik ortamda olduğu kadar insani ilişkilerde de sonsuz desteğiyle gelişmeye katkıda bulunan danışman hocam Sayın Doç. Dr. Aslıhan DOĞAN TOPÇU’ya, Radyo Sinema Televizyon Anabilim dalı yüksek lisans hocalarıma ve hayatın her alanında sevgilerini hissettiğim aileme ve desteğini esirgemeyen Sevdâ BEKTAŞ ile Muammer KAYA’ya çok teşekkür ederim.

Selda BEKTAŞ

Şubat 2014, KAYSERİ

TÜRK SİNEMASINDA KARA FİLM: TÜR İNCELEMESİ

Selda BEKTAŞ

**Erciyes Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü
Yüksek Lisans Tezi, Şubat 2014
Danışman: Doç. Dr. Aslıhan DOĞAN TOPÇU**

ÖZET

Tür kavramı resim sanatında ortaya çıkmış ve zamanla diğer sanat dallarında kullanılmaya başlanmıştır. Bir sanat dalı olarak sinemada tür kavramı Amerika’da çekilen ilk Hollywood filmleriyle birlikte kullanılmaya başlanmıştır. Bu nedenle “Hollywood Stüdyo Sistemi” olarak adlandırılan yapılanmanın tarihsel süreçte gelişmiş olan birçok türün temel kaynağını oluşturduğu söylenebilmektedir.

Hollywood’un kaynaklık ettiği film türleri, başta film endüstrisi olmak üzere toplumsal, siyasal, kültürel ve ekonomik süreçlerle şekillenir. Hollywood’un ürettiği, Amerikan toplumunun etkilendiği süreçlerle şekillenen kara film (film noir) ise bunlardan biridir. Bu çalışma tür kavramının oluşumuna, özelliklerine odaklanır. Çözümlemeye konu olan tür ise kara film ve kara filmin uyuşumlarını kullanan Türk sinemasına ait filmlerdir.

Kara film doğduğu toplum içerisinde şekillenmiş ve Amerikan sinema endüstrisinin gelişmiş yayılım ağı sayesinde ülke dışına da yayılmış ve ülke dışında da taraftar bulmuştur. Kara filme yönelik bu ilgede “anlatı, karakterler ve ikonografik” uyuşumlar etkili olmuştur. Çalışmada bu yapıyı belirlemek için Nilgün Abisel ve Gülseren Güçhan’ın kullandığı tür filmlerini çözümleme yöntemlerinden yararlanılmıştır. Ayrıca tür filmi incelemesi çerçevesinde Amerikan kara filmlerinin anlatı, karakterler ve ikonografik özellikleri doğrultusunda Türk sinemasında kara film açıklanmaya çalışılmıştır. Türk sinemasında kara film özelliği gösteren filmlerin Amerikan kara filmlerinden ilham aldığı ancak toplumsal süreçlere göre melodramla birleşerek var olduğu belirlenmiştir. Yapılan analizler ve kuramsal çalışmalar ışığında kara filmin görüldüğü ilk yıllarda çok yoğun olarak Türk sinemasında görülmediği, son döneme doğru farklı bir anlatım diliyle daha fazla bu tür yapımlara rastlandığı tespit edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Tür Kavramı, Kara Film, Türk Sineması, Türk Sinemasında Kara Film.

FILM NOIR IN TURKISH CINEMA: GENRE RESEARCH

Selda BEKTAŞ

Erciyes University, Institute of Social Sciences

Master's Thesis, February 2014

Advisor: Assoc. Prof. Dr. Ashhan DOĞAN TOPÇU

ABSTRACT

The Concept of genre appeared in painting art and over the time it was started to be used in other arts. Cinema which is one of the branches of art used the concept of genre in the early Hollywood movies that were produced in America. For this reason, the formation which is called as ‘‘Hollywood Studio System’’ is the main source of many genres that were enhanced in historical process.

The genres that Hollywood was the source of are shaped mainly by film industry and social, political, cultural, economic processes. Film noir that was produced by Hollywood is one of them and it was shaped by the processes that American society is affected. The study focuses on the occurrence and the characteristics of genre. The subject to analysis is film noir and the movies belong to Turkish cinema that uses the consensuses of film noir.

Film noir shaped in its birthplace society, with the help of the advanced distribution network of American movie industry, it spread outside of the country and found supporters there. The narrative style of genre, characters and iconographic consensuses has been effective on this interest to film noir. In order to examine this formation, movie analysis procedures were used that were used by Nilgün Abisel and Gülseren Güçhan. Additionally, within the framework of movie genre examination, American film noir narrative style, characters and iconographic features were considered in the efforts of explaining the Turkish cinema. The movies that has film noir characteristics in Turkish cinema has been inspired by American film noir however it came into being by the combination of melodrama based on its cultural environment. In the light of analysis and theoretical researches performed, it is observed that in the early years of noir movies not many productions was made in Turkish cinema however to the final stages, there are more productions that has different expressionism.

Key Words: The Concept of Genre, Noir Film, Turkish Cinema, Noir Film in Turkish Cinema

İÇİNDEKİLER

TÜRK SİNEMASINDA KARA FİLM: TÜRSEL BİR İNCELEME

BİLİMSEL ETİĞE UYGUNLUK	i
YÖNERGEYE UYGUNLUK SAYFASI.....	ii
KABUL ONAY	iii
ÖNSÖZ	iv
ÖZET.....	v
ABSTRACT.....	vi
İÇİNDEKİLER	vii
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

KAVRAMSAL OLARAK TÜR VE SİNEMADA TÜR

1.1. Tür Kavramı, Gelişimi ve Farklı Alanlarda Türler	5
1.2. Sinemada Türler.....	7
1.3. Tür Filmlerinin Oluşumunda Hollywood Stüdyo Sisteminin Etkileri ve Tür Filmlerinde Melezleşme	10
1.4. Tür Filmlerinin Temel Özellikleri: Anlatı, Karakterler ve İkonografi	14

İKİNCİ BÖLÜM

SİNEMASAL BİR TÜR OLARAK “KARA FİLM”

2.1. Kara Filmin Ortaya Çıkışı ve Etkili Olan Etmenler	22
2.2. Kara Filmin Dönemleri ve Özellikleri.....	26
2.2.1. Klasik Kara Film	27
2.2.1.1. Klasik Kara Filmde Anlatı	30
2.2.1.2. Klasik Kara Filmde Karakterler	34
2.2.1.3. Klasik Kara Filmde İkonografi.....	36

2.2.2. Klasik Kara Filminden Yeni Kara (Neo-Noir) Filmlere Geçiş: 1970’li

Yıllar	39
2.2.2.1. Yeni Kara Filmde Anlatı	42
2.2.2.2. Yeni Kara Filmde Karakterler	45
2.2.2.3. Yeni Kara Filmde İkonografi.....	47
2.2.3. Yeni Kara Filmlerden Postmodern Döneme Doğru	48
2.2.3.1. Postmodern Dönem Yeni Kara Filmlerde Anlatı.....	53
2.2.3.2. Postmodern Dönem Yeni Kara Filmlerde Karakterler.....	58
2.2.3.3. Postmodern Dönem Yeni Kara Filmlerde İkonografi	63

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

TÜRK SİNEMASINDA KARA FİLM

3.1. Yöntem	69
3.2. Kara Filmin Klasik Döneminde Türk Sineması.....	71
3.2.1. Film İncelemesi: Kanun Namına	82
3.2.1.1. Anlatı.....	83
3.2.1.2. Karakterler	86
3.2.1.3. İkonografi	90
3.3. Yeni Kara (Neo-Noir) Filmlere Geçiş Döneminde Türk Sineması.....	92
3.3.1. Film İncelemesi: Yaralı Kurt	96
3.3.1.1. Anlatı.....	97
3.3.1.2. Karakterler	100
3.3.1.3. İkonografi	102
3.4. Yeni Kara Filmin Postmodern Döneminde Türk Sineması.....	103
3.4.1. Film İncelemesi: Vavien	113
3.4.1.1. Anlatı.....	114
3.4.1.2. Karakter.....	117
3.4.1.3. İkonografi	118

GENEL DEĞERLENDİRME VE SONUÇ	121
KAYNAKÇA.....	132
ÖZGEÇMİŞ.....	144

GİRİŞ

Günümüzde sinema sanat dalları içinde önemli bir yere sahiptir. 1985 yılında doğan sinema, yaşadığı değişimle birlikte günümüze kadar gelir. Uzun bir geçmişe sahip olan sinema insanları etkiler ve insanlar üzerinde ortak bir dil kurar. Sinemanın yayılmacı tavrı diğer sanat dallarıyla etkileşime girmesine ve birçok disiplinden yararlanmasına yol açar. Sinemanın bir dil oluşturması ve disiplinler arası bir alana kavuşmasının sonucunda kendine özgü kavramlar haritası oluşturur. Sinemanın doğduğu andan itibaren oluşturduğu kavram haritasında yer alan tür kavramı sanat alanında ilk olarak edebiyat ve resimde kullanılır. Sinemada ise sayıları artan filmleri isimlendirme, tanıtmaya ve dağıtma kaygılarından dolayı kullanılır. Bu isimlendirme ve sınıflandırma çabaları sonucunda sanatın diğer alanlarında kullanılan tür kavramı sinema eleştirmen ve yazarları tarafından da kullanılır.

Tür olarak belirlenen bazı filmler genel-geçer bir bakış doğrultusunda kabul görürken bazı filmlerde ortak bir görüş söz konusu olmaz. Western, müzikal veya komedi ortak kabuller arasında olan türlerdir. Ancak “film noir”, Türkçe’ye tercüme edilmiş hali ile “kara film”in türselliği konusunda ortak bir görüşün olduğunu söylemek oldukça zordur. Kimi eleştirmen ve yazarlarca “ton” ve “ruh” olarak ele alınan kara film, kimilerince de “akım” veya “tür” olarak değerlendirilir.

Amerikan sinemasının bir ürünü olan kara film, içinde doğduğu toplumun aynasıdır. Kara film genel olarak üç dönem: Klasik dönem kara film (film noir), 1970’lerden sonra tekrar dirilişiyle “yeni kara” (neo-noir) ve ardından gelen “postmodern dönemin etkilerini taşıyan yeni kara” şeklinde ele alınır.

Amerikan sinemasına ait klasik kara filmin ortaya çıkış sürecine bakıldığında, 1941’de *The Maltese Falcon*’la (*Malta Şahini*) başlayıp, 1958’de *Touch of Evil*’la (*Bitmeyen Balayı*) son bulduğu görülür. Alman ekspresyonizminden, 30’ların Fransız filmlerinden,

İtalyan Yeni Gerçekçiliği'nden, hard-boiled olarak tanımlanan dedektif hikâyelerinden ve 1920'den 1930'lu yıllara kadar Hollywood gangster filmlerinden beslenir.

Klasik kara filmin etkisini yitirmesinden kısa bir süre sonra modern dönemde neo-noir adlandırmasıyla yeniden doğar. Yeni kara, belirgin bir biçimde klasik kara film unsurlarından faydalanan ama 1940'ların ve 1950'lerin kara filmlerinde bulunmayan özelliklere sahip, genellikle modern sinemada karşımıza çıkan bir türdür. Modern dönemin ardından gelen postmodern dönemde kara film farklı bir biçim ve içerikle, öncüllerinden aldığı özelliklerle yeniden şekillenir. Kara film bu dönemde postmodern sinemanın özelliklerini sinemanın diğer tür filmleriyle harmanlayarak farklı bir sinema dili oluşturur. Özellikle 1980'li yıllarda ilgi gören bilimkurgu ve korku türünün kara filmle etkileşim içerisinde olmasının sonucunda yeni bir kara film anlayışı doğar.

Postmodern dönemde yeni kara filmlerin sinemada yer almasında ve gelişmesinde yönetmenlerin etkisi büyüktür. Özellikle David Lynch, Brian de Palma, Coen Kardeşler, David Fincher, Cristopher Nolan, Quentin Tarantino, Richard Kelly, Ridley Scotti, Michael Mann, Steven Soderbergh, William Freedki, Mike Hodges gibi birçok yönetmenin ismi türle ilişkilendirilebilir.

Klasik, modern ve postmodern dönemde toplumsal gelişmelerden dolayı öncüllerinin özelliklerini devam ettirirken farklı biçim ve içerikle tekrar tekrar doğan kara film, doğduğu Amerika dışında da farklı ülke sinemalarında da taraftar bulmaktadır. Kara film, Japonya, Almanya, Rusya ve Türkiye gibi birçok ülkede ilgi görür ancak her ülke sineması kara filmi kendine göre yorumlamaktadır ve ilginin boyutu farklılık göstermektedir. Çünkü her ülke kendi toplum yapısına göre filmler üretmekte, yönetmenler, senaristler gibi birçok sinema çalışanı toplumun normlarıyla şekillenmektedir.

“Türk Sinemasında Kara Film: Türsel Bir İnceleme” adlı bu çalışmada tür kavramı bağlamında, Amerikan kara filminin dönemleri ve verilen film örneklerinden yola çıkılarak Türk sinemasında kara film ve kara filmin konumu; toplum içindeki siyasal, sosyal ve ekonomik gelişmeler de göz önünde bulundurularak tartışılacaktır.

Çalışmanın kapsamı üç boyuttan oluşmaktadır: Kavramsal olarak tür ve sinemada tür, sinemasal bir tür olarak “kara film” ve Türk sinemasında kara film’dir. Amerikan sinemasında ve Türk sinemasında dönemler dikkate alınarak incelenen filmler anlatı, karakterler ve ikonografik unsurlar bağlamında ele alınarak kara filmin nasıl konumlandığı açıklanmaya çalışılacaktır. Böylece çalışmanın kapsamı bu üç boyuttan ve bunlara zorunlu olarak bağlı diğer yan konulardan oluşmaktadır.

Çalışmanın birinci bölümünde tür kavramının tarihsel serüvenine değinilecektir. Tür filmlerine yönelik araştırmacı ve yazarların görüşlerine yer verilecektir. Tür filmlerinin özellikleri anlatı, karakterler ve ikonografik başlıkları altında ele alınarak film türleri arasındaki farkı gözler önüne serme açısından bu konuya yer verilecektir. Tür filmlerinin içerik yapılanması, farklı oluşumları, anlayışları ve içerikleri ile kimi duyguları nasıl kullandığı ve yeniden nasıl ürettikleri konusu ele alınacaktır.

Çalışmanın ikinci bölümünde ise kara filmin doğduğu Amerikan sinemasında kara filmin klasik, modern ve postmodern dönemlerinin özellikleri anlatı, karakterler ve ikonografik unsurları bakımından anlatılacaktır. Bu başlıklar altında kara filmin keşfedilmesiyle beraber yaşadığı evrimsel sürece yer verirken film örnekleri üzerinden konuya açıklık getirilecektir. Aynı zamanda Amerikan sinemasının ekonomik, sosyal ve siyasal ortamın kara film üzerindeki etkisine değinilecektir. Çalışmanın bu şekilde konumlandırılmasındaki amaç Türk kara filmleri ile Amerikan kara filmleri arasındaki farklılıklara ve benzerliklere yol açan unsurlara dikkat çekmektir.

Çalışmanın üçüncü bölümünde ise Amerikan klasik, modern ve postmodern dönem kara filminin tarihsel sınırlılıklarına bağlı olarak Türk kara film örneklerine yer verilirken Türkiye’deki siyasi, sosyal ve ekonomik duruma değinilecektir. Amerikan ve Türk sinemasında sözü edilen filmler ve dönemler Gülseren Güçhan ve Nilgün Abisel’in tür filmlerinin inceleme yöntemi olarak belirlediği “anlatı, karakterler ve ikonografi” başlıkları altında incelenecektir. Çalışmanın bu şekilde konumlandırılmasındaki amaç Amerikan sinemasına özgü olan kara filmlerle Türk sinemasına ait kara filmlerin arasındaki benzerlik ve farklılıkları üç ana inceleme yöntemine bağlı olarak sınırlandırmaktır. “Kara Filmin Klasik Döneminde Türk Sineması” başlığı altında klasik kara film özelliği gösteren 1952 yılında çekilen Ömer Lütfi Akad’ın “*Kanun Namına*” filmi; anlatı, karakterler ve ikonografi bölümlerine ayrılarak incelenecektir. *Kanun*

Namına filminin inceleme için tercih edilmesinde yönetmenin kara filme yakınlığı, *Kanun Namına*'nın kara film ile benzerliği ve Amerikan kara filmleriyle aynı yıllarda çekilmiş olması etkilidir. “Yeni Kara (Neo-Noir) Filmlere Geçiş Döneminde Türk Sineması” başlığı altında kara film özelliği gösteren Akad’ın 1972 yılında çektiği *Yaralı Kurt* filmi; anlatı, karakterler ve ikonografi bölümlerine ayrılarak incelenecektir. *Yaralı Kurt* filminin inceleme için tercih edilmesinde modern dönemin izleklerini taşıması ve Amerikan yeni kara filmleriyle aynı yıllarda çekilmiş olması etkilidir. Ve son olarak “Yeni Kara Filmin Postmodern Döneminde Türk Sineması” başlığı altında Durul ve Taylan Kardeşlerin 2009 yılında çektikleri *Vavien* filmi anlatı, karakterler ve ikonografi bölümlerine ayrılarak incelenecektir. *Vavien*’in inceleme için tercih edilmesinde ise yeni kara filmlere yakınlığı ve postmodern anlatıların izleklerini taşıması etkili olmaktadır.

Çalışma sonucunda elde edilen kaynaklara dayanılarak tür kavramının gelişim süreci incelenecektir. Sinemada yer alan tür kavramı bağlamında tür filmlerinin özellikleri tespit edilecektir. Kara filmin keşfedilmesiyle beraber yaşadığı evrimsel sürece değinilecektir. Kara filmin nasıl keşfedildiği, ne gibi kültürel kaynaklardan beslendiği bu tezde tartışılacak konular arasında yer alır. Keşfedildiği klasik dönemde geçirdiği değişimler ve sonrasında yaşanan modern ve postmodern süreçlere değinilecektir. Bu süreçlerde tespit edilen film örnekleri, tür filmi özelliklerine bağlı olarak ele alınacaktır. Belirlenen üç dönem doğrultusunda Türk sinemasında kara film özelliği gösteren filmler var ise; Amerikan kara filmlerinden sinemasal ve kültürel süreçlere bağlı olarak farklılıklar gösterip göstermediğinin tespiti varılmak istenen sonuçtur.

BİRİNCİ BÖLÜM

KAVRAMSAL OLARAK TÜR VE SİNEMADA TÜR

1.1. Tür Kavramı, Gelişimi ve Farklı Alanlarda Türler

Tür kavramının sinemanın ortaya çıkmasından çok öncesine dayanan uzun bir geçmişi vardır. Kavramın tarihsel geçmişine bakıldığında Fransızca “genre” (tür) kelimesinin “type” (tip, şekil, tür) anlamında kullanılan İngilizce kökenli bir sözcük olduğu görülür. Genel anlamıyla, tür kavramını tanımlamak için Türk Dil Kurumu tanımına bakmak uygun olacaktır; buna göre tür, “içerik, biçim ve amaç yönünden özellik gösteren bir sanat çeşidi” dir (www.tdk.gov.tr).

Tarihsel süreçte tür kavramı ilk olarak sanat alanında yer almıştır. “Eski Yunanda gündelik yaşama ilişkin, belirli sınıfların özellikle de çiftçilerin yaşamına ilişkin konuları ele alan resim ve edebiyat yapıtlarını adlandırmak için kullanılmıştır.” Resim sanatındaki teknik gelişmeler ve dinsel ritüeller, tür kavramının gelişmesine katkı sağlamıştır. Tür kavramı, resim alanında “Avrupa’da baskı tekniklerinin gelişmesinin etkisiyle ilk kez takvimlerde ortaya çıkmış (...) 17. Yüzyıla birlikte gündelik yaşamın resmedilmesi alışkanlığı yaygınlaştı, plaman ressamıyla farklı bir boyut kazandı ve ‘tür resmi’ ayrımı ortaya” çıktı (Abisel, 1999, 14-15).

Sınıflandırmanın temellerini atan resmin yanı sıra edebiyat alanında ise türlerin kökeni Aristoteles’e kadar dayanır. Aristoteles (2006:11-13), Poetika adlı eserinde “tragedya, epos ve komedya” olarak türü üçe ayırır. Aristoteles türlerin belirlenmesinde üç ana unsurdan söz eder; ‘taklit ederken kullanılan araç’, ‘taklit edilen nesneler’ ve ‘taklit tarzı’. Ancak Aristoteles, sanatların ayrılmasında ortaya koyduğu “taklit” araçlarının her sanat dalında farklı olduğunu söyler. Yani doğayı tasvir eden edebiyatın taklit aracı kalem iken resmin taklit aracı fırçadır. Aristoteles tarafından yüzyıllar önce betimlenen

bu ayrımla, türün ortaya konuş biçimi, değişkenlerin sıralanması ve türsel sınıflandırmanın temellerini bulmak mümkündür.

Aritoteles’e kadar uzanan bu tarihsel süreçte tür kavramı, farklı sanat alanlarında kullanmış oldukları araçlara da bağlı olarak açıklanmaya çalışılmıştır. Örneğin, edebiyat alanında “biçim ve öz bakımından ortak kurallara göre yazılmış eser kümeleri” (Kabaklı, 1973) şeklinde tanımlanırken Erol Mutlu (1995, 339), tür kavramına iletişim bilimleri açısından yaklaşmakta ve türü “sanat ve iletişimde özgül anlatım biçimleri” olarak tanımlamaktadır. İletişimin bir başka disiplini olarak sinema alanında da tür kavramını, Grant (akt, Oluk, 2008, 158), şu bağlamlar özelinde tasnif eder: “Basit olarak ele alındığında tür filmleri, yineleme ve çeşitleme yoluyla, benzer öyküleri benzer durumlardaki benzer karakterlerle anlatan ticari filmlerdir.” Görüldüğü gibi tür kavramı farklı alanlarda kullanılmış ve açıklanmaya çalışılmıştır.

Tür kavramının uzun bir geçmişe sahip olması ve farklı alanlarda kullanılması etkileşim ve gelişimin bir sonucudur. Örneğin, sinema sanatı tür bakımından kendinden önce ortaya çıkan sanat dallarından etkiler taşır. “(...) Müzikal, gangster, korku, bilim kurgu ve neredeyse her tür filme yayılabilen “melodram” türleri, edebiyat ve tiyatro sanatlarından getirdikleri müthiş birikimle sinemada varlık bulmuşlardır” (Oluk, 2008, 159). Bu açıdan bakıldığında birçok sanat dalında olduğu gibi sinema da filmler türlere ayrılmıştır.

Farklı anlatım biçimlerini kullanan köklü sanat dalları olan edebiyat ve resmin sinema üzerindeki etkisi düşünülürse tür filmleriyle ilgili sınırları belli olan tanımlara ulaşılması sorunludur. Her ne kadar tür filmleriyle ilgili tanım yapma sorunu var olsa da, Abisel’in (1999, 22) tür filmleriyle ilgili yapmış olduğu tanım aydınlatıcı olacaktır. Ona göre; tür filmi, konu açısından benzer özellikler taşıyan, ortak yol yöntem kullanan, denenmiş olduğu için zarar riski düşük filmleri kapsayan ortak nitelik, özellik ve öğeler taşıyan filmleri ifade eden bir terimdir.

Tür filmi ayrımı Amerikan sinemasından doğmuştur. Amerikan sinemasına dayanan kuramsal çalışmalar ve bu çalışmaları gerçekleştirenlerin ulaştıkları sonuçlar, film türünün gelişimine de katkı sağlamıştır. Bu açıdan bakıldığında uzun soluklu olan tür

filmi kavramının tarihsel gelişim sürecine bakmak, tür filmlerinin anlamlandırılması bakımından faydalı olacaktır.

1.2. Sinemada Türler

Sinemanın başlangıcı olan 1895 yılından itibaren filmler belli tür adları altında ele alınmaya başlanmıştır. Belli tür adlarıyla filmlerin değerlendirilmesinde doğdukları Amerikan sinemasının etkisi büyüktür. Neale'ın da (akt. Mutluer, 2008:11) belirttiği gibi film türlerine ilişkin kuramsal çalışmalarda ele alınan filmlerin büyük kısmı Hollywood'a ait filmlerdir. Türün tanımı ve tartışması genelde ana akım filmlere, özelde ise Hollywood filmlerine dayanır. Filmleri tanımlamak için kullanılan tür terimleri "...1890'ların sonunda "dövüş filmleri" ya da 1904'ten sonra "öykülü filmler" olarak en gevşek biçimlerde uygulanmakta"dır (Altman, 2003:322). 1908'e kadar geçen süreçte ise bazı türlerin ortaya çıktığı görülür. Stüdyolar "yeniden düzenlenmiş günceller", "tarihsel-gösterisel filmler", "gerçekçi yapıtlar", "pericelik türü", "trüklü filmler", "erotik yapıtlar", "film romanı", "güldürü", "yazınsal ve tarihsel uyarlamalar" ve "trajik ya da toplumsal dramlar" denen türleri geliştirdiler" (Onaran, 1999, 81).

Hollywood stüdyo sistemi içerisinde film türlerinin oluşmasının ardından tür filmlerinin sanatsallığı eleştirmen ve yazarlar tarafından gecikmeli de olsa tartışılmıştır. "Tür filmlerinin eleştirel alana girmesindeki gecikmenin en başlıca nedeni, Yüksek Sanat geleneğine bağlı olan eleştirmenlerin tür filmlerini yeterli estetik niteliklere sahip filmler olarak görmemeleri olmuştur" (Özden, 2004, 213). Sinema kültürlü insanlar tarafından yaygın olarak küçümsendiği için, sinema savunucularının önceliği onun statüsünün yükselmesine verdiklerini belirten Perkins (2010:35-36), tür filmlerinin sanatsal yapıtlar olduğunu savunan ve bu anlamda ilk çalışmalardan birini gerçekleştiren Vachel Lindsay'in, *The Art of the Moving Picture* kitabında "film sanatının yüksek bir sanat olduğu"nu ilan ettiğinden söz eder.

Eleştirmenlerce ilgi görmeyen film türlerinin değerinin anlaşılmasında Lindsay'in çalışmasının yanı sıra Fransa'da gündeme gelen "Auteur Kuramı" da önemli bir etken olmuştur. Savaşın sonu sinema alanında yayınlanan *L'Ecran Français*, *La Revue du Cinema*, *Objectif*, *Positif* gibi uzun ya da kısa ömürlü sinema dergilerine Cahiers du Cinema'nın katılması bu kuramın gelişmesi açısından önemli bir dönemeç kabul

edilebilir (Teksoy, 2005, 399). Kuram, şu sözlerle ifade edilmektedir: “Film tamamıyla kişisel sanat anlatımına dayalı olmalıdır ve bu nedenle de en büyük filmler yönetmenlerinin imzalarıyla tanınır” (Çapan, 1986, 34).

Auteurist yaklaşımın yönetmenlerle ilgili çalışmaları, tür filmlerine yönelik bakışı değiştirmiştir. “Eleştirmenler sevdikleri yönetmenleri ele alırken, bunların uymak zorunda oldukları endüstriyel, popüler, ticari sınırlamaları oluşturduğu alanı -tür filmlerini- yüksek sanat görüşünün seçkinci bakış açısının yerleştiği düşük konumdan kurtarmakta yardımcı olmuşlardır” (Özden, 2004, 127). Ayrıca türlere biçim kazandıran auteurler, türü tanımlamada ikonografik yaklaşımla bağ kurulmasını sağlamıştır. Yönetmenlerin tekrarladığı tema ve motiflere, görsel niteliğe de dikkat çekilmiştir (Akbulut, 2010, 17).

Tür filmlerine yönelik çalışmalar, 1950’lilerden 1960’lara gelindiğinde türün sanatsal olup olmadığı yönündeki bakış açısından uzaklaşıp, türün ideolojik boyutuna yönelmiştir. Bu nedenle ideolojik film eleştirisinin tür eleştirisinde etkisi vardır.

İdeolojik film eleştirisinin temel amacı ideolojik bir yeniden üretim aracı olarak filmlerin doğasının belirlenmesini sağlamaktır (...) Bu yaklaşım bazı sorulara cevap aramaktadır: Kültürel pratikler ve kültürel ürünler olarak sinema filmleri sinema seyircilerini nasıl bir ideolojik konuma yerleştirmektedirler? (...) Filmler egemen ideolojinin yeniden üretilmesinde nasıl bir işlev görmektedir? Filmler gerçek yaşamı yansıtmaktan çok kendi gerçeklik anlayışını sinema seyircisine nasıl kabul ettirmektedir? (Özden, 2004, 165-167).

Böylece ideolojik film eleştirisi, kültür, ideoloji, seyirci ve sinema arasındaki bağlantıya dikkat çekmiştir. Film türlerine yönelik çalışmalarla ilgili altmışlı yıllardaki bu gelişmelerin ardından, yetmişli yıllara gelindiğinde; tür eleştirisinde, esas olarak üç temel yaklaşım söz konusu olmuştur:

Bunlardan biri Levi-Strauss’un mitlerle, popüler filmler arasında ilişki kuran, tür filmleri ile ritüel ilişkisine yönelik yaklaşımıdır, seyirciye film izleme sırasında önemli bir etkinlik alanı tanır. İkinci yaklaşım bunun tersine, seyircinin yönlendirilmesi üzerinde durur ve ideoloji kavramını öne çıkarır, özdeşleşme ve temsiliyet sorunlarını gündeme getirir, seyircinin etkinliğinin önem derecesini düşürür (Altman’dan aktaran Güçhan, 1999, 96). Üçüncü yaklaşım feminist tür eleştirisidir ve çoğunlukla ataerkil iktidarın filmlerdeki yansımalarını göstermeyi amaçlar (Güçhan, 1999, 96).

Film türlerine yönelik oluşturulan kuramlara genel bir çerçeveden bakıldığında ilk zamanlarında tür filmlerinin sanatsal yönünün olup olmadığı üzerinde durulmuş, 1960’lardan sonra ideolojik boyutuna değinilmiş, 1970’lerden sonra ise film türleri üç farklı şekilde incelenmiştir. İlk olarak tür filmleri mit ve popüler kültür bağlamında ele alınırken seyirci etkin bir unsur olarak görülmüştür. İkinci yaklaşımda türün ideoloji boyutuna dikkat çekilmiş ve seyirci ikinci plana itilmiştir. Üçüncü yaklaşımda ise feminist tür eleştirisi bağlamında filmlerdeki ataerkil sistemin etkileri tartışılmıştır.

Sinemada türe yönelik çalışmalarla ilgili tarihsel sürece kısaca bakacak olursak eleştirmenlerce ve yazarlarca uzun bir zaman diliminde bu çalışmaların sürdürüldüğü görülür. Film türlerinin adlandırmalarına bakıldığında yazar veya eleştirmenlerin ortak bir tür filmi listesi oluşturamadıkları görülmüştür. Ayrıca türler iç içe geçerek kimi zaman birbirlerinin alt türlerini kimi zaman da yeni türleri oluşturarak sürekli bir dönüşüm içerisinde dirler. Bu nedenle araştırmacılar türleri tanımlamak için yeni yöntemler geliştirmektedir.

Araştırmacıların çoğu artık hiçbir türün kesin bir şekilde tanımlanamayacağı konusunda hemfikirdir. Bazı türler konuları ya da temalarıyla göze çarparlar. Bir gangster filmi büyük ölçüde kentte işlenen suçu merkeze alır. Bir bilim-kurgu filmi mevcut bilimin menziline ötesindeki bir teknolojiyi içerir (...) Ve bazı türler hedefledikleri farklı duygusal etkilerle tanımlanırlar: komedilerde eğlenme, gerilim filmlerinde tansiyon. Sorun bu türlerin oldukça geniş olabileceği gerçeği nedeniyle karmaşıklıktır. Birçok filme uyan geniş, kapsamlı tür kategorileri vardır. Yaygın olarak heyecan filmlerinden söz ederiz, ancak bu terim korku filmlerini, dedektif öykülerini, Die Hard ve Speed ve daha birçoğu gibi rehine filmlerini kapsayabilir. “Komedi” benzer şekilde Liar Liar gibi sopa yeme komedilerini, Knocked Up gibi romantik komedileri, Austin Powers serisi gibi parodileri ve There’s Something About Mary gibi kaba saba komedileri içeren geniş bir terimdir. Bu nedenle eleştirmenler, izleyiciler ve yönetmenler filmin neye benzediğini daha kesin olarak tanımlamak için alt-türler geliştirirler. Bununla birlikte, tür kavramının uygulanabileceği kesinliğin sınırları vardır (Bordwell and Thompson, 1993:328-329).

Ayrıca eleştirel yaklaşımlar toplumdaki gelişmelere bağlı olarak farklılık göstermiştir. Tür filmlerinin sadece sinemanın dinamiklerinden beslenmediği kültürel ve ideolojik unsurlara da dayandığı iddia edilmektedir. Dolayısıyla toplumun içinde bulunduğu sosyo-ekonomik ve dinamik yapılar, değişimler; ideolojik bakış açısı filmlere yansımış ve tür filmleri vasıtasıyla seyirciye ulaşmıştır.

Tür kavramının sınırlarının belirlenme çalışmalarında, türlerin ortaya çıktığı yer ve zaman kavramı da bu sınırın çizilmesinde üzerinde durulması gereken bir konudur. Sözü ettiğimiz gibi tür kültürel, sosyal ve toplumsal bir kimlik taşır. Bu açıdan bakıldığında tür filmlerinin doğduğu Amerika'nın kültürel, sosyal ve toplumsal durumu önem taşımaktadır. Özellikle tür filmleriyle ilgili yapılan kuramsal çalışmalarda ana kaynak olarak Hollywood filmlerinin kullanıldığı göz önünde bulundurulursa 'Hollywood stüdyo sistemi' incelenmesi gereken bir alandır.

1.3. Tür Filmlerinin Oluşumunda Hollywood Stüdyo Sisteminin Etkileri ve Tür Filmlerinde Melezleşme

Hollywood stüdyo sistemi, Amerikan sinemasının bir parçasıdır ve Hollywood sinemasının "bir 'tür sineması' (genre movie) olarak yapılandığı görülmektedir. Melodram, western, komedi, fantastik, müzikal, kara film gibi türlerden oluşan bu çeşitlilik, filmlerin temel öğelerinin belli bir biçimde tipleştirilip kolayca tanınabilir ve tekrar edilebilir tarzda standartlaştırılmasıyla doğmuştur" (Gönen, 2007, 27).

Hollywood sektörü ve türler arasında bu tarz bir ilişki varken, Hollywood'un söz konusu türleri nasıl oluşturduğuna bakmak gerekmektedir. Bu oluşum içerisinde Hollywood sisteminin rekabet ve ticari ilişkileri önemli bir etkiye sahiptir.

İlk günlerden itibaren yapım ve dağıtım şirketleri kendi film stoklarını tanıtmak için broşürler çıkarmak zorunda kalmışlardı. Bu tanıtıcı broşürlerde filmleri, kendi isteklerine ve günün yerleşik yaklaşımlarına göre öbeklemektedirler. Örneğin, 1902'de Biograph şirketinin ön listesinde satışa çıkarılan filmler şu başlıklar altında toplanmıştı: Komedi Manzaraları, Spor ve Eğlence Görüntüleri, Askeri Görüntüler, Demiryolu Görüntüleri, Manzara Görüntüleri, Denizcilik Manzaraları (...) gibi kategorilere ayrılarak ele alınmıştır (Abisel, 1999, 47).

Hollywood sinemasının gelişim sürecinde toplumsal gelişmelere bağlı olarak çıkan "sansür" yasaları tür filmleri yapımı üzerinde etkili olan diğer bir etkidir. "Will Hays'ın oluşturduğu 'Yapılacaklar ve Dikkat Edilecekler' adı altındaki 1927 tarihli yasayla 'sansür' yasallaşır" (Maltby, 2003:279). Bu yasal düzenlemeler bu dönemde çekilen filmlerde kullanılan dolaylı anlatıları doğurur. Hays, Code'un baskısı yapımcıları bu tür yönelimleri oluşturmaya itmiştir. Örneğin "Hollywood sinemasında cinselliğin açıkça gösterilememesi *film noir*'lar için bir sorundu; çünkü femme fatale'e

olan saplantı, aldatma, tahrik ederek yoldan çıkarma gibi oyunlar en azından ima edilmesi, üstü kapalı bir şekilde verilmeliydi. Sigara bu noktada imdada yetişiyordu. Çiftin sarılma sahnesinden oturma odasında sigara içmelerine atlayan sahne, arada olanları özetlemiş oluyordu” (Uzel, 2004, 56).

Amerikan sinema endüstrisi 1927’de sansürün getirdiklerini uygularken ekonomik anlamda büyük ilerleme kaydetmişti. “Film endüstrisinin 1927-8’de sesli filmlere geçişini izleyen “sözlü patlaması” 1920’lerin sonunda ek bir pazar artışı sağladı.” Amerikan endüstrisindeki bu iyi gidiş çok sürmedi. “Büyük kriz 1931’de film endüstrisini de yakaladı ve gecikmiş etkisi yıkıcı oldu (...) Büyük kriz, Hollywood şirketleri arasında özellikle sinema salonu zincirlerine büyük borç veren Beş Büyükleri etkiledi. Beş Büyüklerden üçü -Paramamount, Fox ve RKO- 1930’ların başında mali bir çöküş yaşadı.” Büyük şirketler ekonomik sıkıntılarla çöküş yaşarken küçük şirketler yeni yollar arayışı içindeydiler. “Columbia ve Universal fabrikalarını düşük maliyetli ve düşük riskli filmlere uyarlayarak farklı rota izlediler, böylece 1930’larda yeni ve önemli bir kategori ortaya çıktı: B-filmler” (Schatz, 2003:259). B-filmleri olarak adlandırılan bu kategori aynı zamanda belli türlerin daha hızlı ve ekonomik olarak üretilmesinin bir başka adıydı.

1931’den sonra stüdyolarda B-filminin yanı sıra birçok uygulamada değişikliğe gitti. “Film endüstrisi, merkezi yapımcı yönetim sisteminden uzaklaşıp, genellikle her yapımcının belirli bir film türünde yoğunlaştığı ve bir grup insanın altı ila sekiz filmi denetlediği bir yönetim örgütlenmesine geçti” (Schatz, 2003:263). Her stüdyo farklı film türü üzerinde uzmanlaştı. Örneğin “Universal korku filmleri ve westernler, MGM romantik filmler, Warner Brothers gerçekçi filmler... (Monaco, 2006:236). Bu tür uygulamalar seyirci ve stüdyo sahiplerine bazı kolaylıklar sağlamaktaydı: “Hem filmlerin seyircinin isteklerine uygun olup olmadığı hem de filmi yaratan insanların başarısı anlaşılıyordu. Böylece filmlerin türler olarak ayrılması stüdyo sistem için piyasaya çıkacak filmlerin denetlenmesinin başka bir biçimini de oluşturmaktaydı” (akt. Güçhan, 1999, 73).

Tarihsel süreçte Amerika’da Hollywood stüdyolarının ekonomik anlamda iyi gidişatını sekteye uğratacak bazı gelişmeler yaşanmıştır. Film türleri sansür mekanizmaları, ticari kaygılar, İkinci Dünya Savaşı gibi bu gelişmelerden nasibini almış ve bazı türler ortadan

kalkmış ya da biçim değiştirmiştir. Özellikle savaşın etkisiyle 1940'lardan 1960'lı yıllara kadar geçen süreçte bazı film türlerinin sayısında artış olmuştur.

(...) Hollywood sineması Ben-Hur ve Kleopatra gibi sinemaskop seyirlikler, Oklahoma ve Neşeli Günler (The Sound of Music) gibi romantik müzikaller, Piknik ve Devlerin Aşkı (Giant) gibi aile melodramları, Red Menace ve Was a Communist for the FBI gibi komünizm karşıtı filmler, Casuslara Karşı (The Manchurian Candidate) gibi soğuk savaş ajanlık serüvenleri, Gidget gibi tek tip plaj filmleri, Jerry Lewis komedileri, Yatak Sohbeti (Pillow Talk) gibi Rock Hudson-Doris Day romantik komedileri, Them ve The Thing gibi paranoyak canavar filmleri, Çöl Aslanı (The Searchers) ve Kırık Ok (Broken Arrow) gibi muhafazakâr ya da en iyi halde liberal çoğulcu türde western filmleri, Hitchcock'un Sapık (Psycho) ve Kuşlar'ı (The Birds) gibi kadın cezalandırıcı korku hikâyeleri ve The Man with the Golden Arm, Asi Gençlik (Rebel without a Cause) gibi ahlakçı toplumsal sorun filmleri ile kaynıyordu (Ryan and Kellner, 2010:20).

Hollywood'da 40'lı yıllar ve 60'lı yıllar arasında savaşında etkisiyle mecburi bir geçiş yapılan bu film türlerine duyulan ilgi, savaşın etkisinin azalmaya başlamasıyla birlikte de değişim gösterecektir. 60'lı yılların ikinci yarısından itibaren "Hollywood patentli klasik "western" devrini kapatıyor. 40'lı ve 50'li yıllarda dar bütçelerle kısıtlanan bilim-kurgusal ve fantastik sinema çok geniş olanaklara kavuşuyor, müzikal film adeta tümünden ortadan kalkıyor ya da varlığını az sayıda özel örneklerle sürdürüyor. Klasik Hollywood güldürüleri iyimserliklerini yitirip zaman zaman buruk eleştiriye ya da sert taşlamaya kadar varıyorlar, melodram ya kalıplarından sıyrılıp olgunlaşıyor ya da eskiyi cilalayıp yeniden sunuyor"du (Scognamillo, 1994, 22).

Western, müzikal, melodram, bilim-kurgusal ve fantastik gibi film türlerinin değişiminde etkili olan savaş sonrasındaki 60'lı yıllar Amerikas'ının siyasi, sosyal ve ekonomik durumundan söz etmek gerekmektedir.

1960'larda iş hayatındaki cinsel ayrımcılık hievedilip, kökten dinciliğe saldırılmış, ırkçı hoşgörüsüzlük eleştirilmiş, aşırı sağa liberal saldırıda bulunulmuştur. Suçluların ıslahı konusu ele alınmış, kilisenin ikiyüzlülüğü tartışılmış, nükleer enerji eleştirilmiştir. 1967, Hollywood için bu açıdan bir devrim yılı olmuştur. ABD'de ekonomi büyümüş, hükümetteki liberaller toplumsal reform arayışına girmişler, siyahlar yapılan baskıya başkaldırmış, cinsellikte yeni arayışlar ortaya çıkmış ve geleneksel değerler değişmiştir. Sol, sesini yavaş yavaş duyurmaya başlamıştır (Onur, 2006, 42).

60'larda Amerika'daki iyi gidişatın bir sonucu olarak filmlerdeki özgür yaratımların hâkimiyeti çok uzun sürmeyecektir. 1970'lerin başında Amerika'da ekonomik kriz yaşanmasıyla birlikte sinema, film türlerini yeniden şekillendirmiştir. "Dolayısıyla bu süreçte muhafazakâr temalar ve tipler Hollywood sinemasında yeniden görülmeye başlanmıştır (...) 1960'lı yıllarda adaletsiz ve baskıcı kurumlar olarak görülen kanun ve asayiş güçleri ise toplumsal kahramanlar olarak baş tacı edilmiştir. 70'li yıllarda şeytan, korku ve felaket temalı filmler ortaya çıkmaya başlamıştır" (Onur, 2006, 43-44).

1980 ve 90'lara gelindiğindeyse film türleriyle ilgili yeni bir yaklaşım doğmuştur. Filmlerinin birbirleriyle birleşiminden doğan yeni film türlerinin sayısında artış olduğu söylenebilir. Bu yaklaşımla ilgili olarak Collins, (akt.Süalp, 2004, 125), filmlerin eklemlenmeli olarak, türleri melezleştirdiği bir değişime işaret eder. Ona göre; filmler, türler arasında esnetilmiş bir alanda gezinir; türlerin formüllerinde dolanırlar. Süalp'e (2004, 125) göre, bu özellik postmodernizm semptomu olarak görülmekle birlikte; kültür ve türlerin televizyon ve elektronik araçlar yoluyla yeniden kullanıma girmesi, arta kalanların değerlendirilmesi olarak tanımlanabilir. Diğer yandan postmodern görenekler filmlerin yapısını değiştirirse de "80'li ve 90'lı yılların Amerikan sineması, sanayinin geleneklerine ve gereksinmelerine bağlı olduğundan, Hollywood'dan kalma yapılanma şekillerini açıkça sürdürmeye" de devam etmiştir (Scognamillo, 1994, 25).

1990'lardan sonra korku, komedi, aşk, fantastik gibi türler her zaman kendisine seyirci bulurken, gişe başarısı için uygun olmayan Hollywood'un bir zamanlar en iyi gelir kaynağı olan western ya da müzikal gibi bazı tür filmleri de mevcut toplumun beklentilerini karşılayamamıştır. Ancak müzikal ve western tamamen ortadan kalkmamıştır. Bordwell ve Thompson'un (2012:335-336) da belirttiği gibi türler zaman içinde değişirler ancak asla ölmezler. Onların uyuşmaları yeniden şekillenir ve yönetmenler farklı türlerden uyuşmalarla birleştirerek arada bir yeni olasılıklar yaratırlar. Onlara göre, bir dönem için modası geçebilir, ancak güncellenmiş haliyle geri döner. Bir tür kendi uyuşmalarını başka bir türün gelenekleriyle karıştırarak da değişebilir. Bazı durumlarda türler kültürler arasında başka bir türü etkileyebilir ve onunla karışabilir.

1990'lardan sonra şirketler tür filmlerinin yeniden çevrimlerinden kâr elde etmektedir. Örneğin, insanlardan uzak bir yerde yaşayan bir gorilin, aşkla ve savaşıyla tanışmasının

anlatıldığı *King Kong* filminin 1933 yılındaki ilk çevriminin başarısından yola çıkan film şirketleri, 1962, 1967, 1976, 1986 ve 2005 yıllarında yeniden çevrimlerini gerçekleştirmişlerdir. Topçu'nun (2010, 141) da belirttiği gibi: "Gişe başarısı çoğunlukla, eski hallerine göre geliştirilen tür filmlerine dayalıdır. Belirli türler gişe filmlerinin gereklerine diğerlerinden daha uygundur."

Gişe gelirlerine göre filmlerini belirleyen Hollywood stüdyolarında doğan türler, anlatısal ve biçimsel uylarımların tekrarlanmasıyla birlikte, yalnızca Hollywood'da değil, neredeyse tüm ülke sinemalarında etkili olmuştur. Yönetmenlerin yeni sinema anlayışları, ekonomik ve toplumsal değişmeler, sansür mekanizmasındaki süreç, Hollywood stüdyo sisteminin 1960'larda etkisini yitirmesi gibi birçok gelişme türlerin zamanla değişmesinde ve gelişmesinde etkili olmuştur. Türler bu gibi unsurlar nedeniyle zaman içerisinde melezleşmiş, bir tür diğer türün özelliklerini de barındırmıştır. Bu nedenle film türlerine ait özelliklerin belirlenmesi geniş zaman dilimini kapsamış birçok unsur bu özelliklerin belirlenmesinde etkili olmuştur. Oluşturulan temel özellikler doğrultusunda filmler anlatı, ikonografi ve ideoloji başlıkları altında toplanarak incelenebilir.

1.4. Tür Filmlerinin Temel Özellikleri: Anlatı, Karakterler ve İkonografi

Sinemanın tarihsel sürecinde her film türü için ortak özellikler ortaya konulmaya çalışılmıştır. Bütün tür filmleri için belirli kıstaslar belirlenmiş ve filmler bu doğrultuda incelenmeye çalışılmıştır. Tür filmlerinin ortak özelliklerinin oluşumunda etkili olan birçok faktör sıralamak mümkündür. Film şirketlerinin zarar etmemek için kurduğu sistemler, seyirci beklentileri, belli türlerde uzmanlaşan yönetmen ve senaristler türün sınırlarının belirlenmesinde önemli unsurlardan birkaçıdır.

Tür filmlerinin özellikleriyle ilgili olarak Güçhan (1999, 111) üç yol tespit eder: "İkonografi", "sinematik anlatının teknik boyutları" ve "anlatı." Abisel de (1999, 57-61) tür filmlerinin temel özelliklerini: "Popüler olmaları", "türün geleneklerine uygunluk", "öykü", "karakterler", "ikonografi" ve "anlatım" olarak sıralar. Güçhan ve Abisel'in türün özelliklerine getirdikleri ayrımlar doğrultusunda tür filmlerinin temel özellikleri "anlatı, ikonografi ve karakterler" başlıkları altında incelenebilir. Ayrıca Altman'a göre

(akt. Altunay, 2009:19) “türlerin ritüel ya da ideolojik işlevleri vardır.” Bu nedenle tür filmlerinin ideolojik boyutunu da ele almak gerekmektedir.

Tür filmlerinin özelliklerinin belirleyen en önemli unsurlardan biri ‘anlatı’dır. Anlatı şu şekilde tanımlanabilir: “(...) Zaman ve mekan içinde olan neden-sonuç ilişkisi içindeki bir olaylar zinciri (...)”dır (Bordwell and Thompson, 2012:79). Tür filmlerinin ilk ortaya çıktığı dönemde geleneksel anlatıyı kullandığı görülür. “Klasik, popüler veya Hollywood tarzı anlatı olarak değişik biçimlerde ifade edilebilen geleneksel anlatı Méliès’e ve Aristoteles’e dek uzanan bir yapıya sahiptir” (Doğan Topçu, 2004:58). Tragedya türü üzerinden anlatıya açıklık getiren Aristoteles (2006:24), “(...) bir öyküsü olmayan (eyleme dayanmayan) tragedya olamaz” demektedir. Ona göre “tragedya, tamamlanmış, bütünlüğü olan bir eylemin taklididir (...) Bir bütün ise, *başı, ortası ve sonu olan şeylerdir*” (Aristoteles, 2006:27).

Aristo’nun yolundan gidilerek geleneksel anlatı özellikleri şu şekilde açıklanabilir:

Geleneksel anlatı filmin dramatik yapısı, giriş (başlangıç), gelişme ve sonuç bölümlerinden oluşan tek bir öyküyü anlatır. Geleneksel anlatı filmi içinde olaylar sebep sonuç zinciri içerisinde gerçekleşir. Bu gelişme içinde, sahneler öyküdeki olay örgüsünün gerektirdiği biçimde seyircide merak uyandıracak biçimde sıralanır. Filmin başında ortaya konan sorun olayların gelişimi çerçevesinde sona kadar götürülür. Geleneksel anlatıda olaylar kendiliğinden oluyormuş gibidir, herhangi bir müdahale söz konusu değildir (Miller, 1993:38).

Anlatı filmlerinde neden-sonuç zincirinin oluşturulabilmesi için bazı araçlara ihtiyaç duyulur. Bu araçlara örnek olarak karakterler, zaman ve mekân verilebilir. “Genellikle neden ve sonucun araçları karakterlerdir. Olayları tetikleyen ve onlara ve tepki veren karakterler filmin biçimsel sistemi içinde rol oynarlar. (...) Bir anlatının nedenselliği, zamanı ve mekânı, kullanımı genellikle başlangıçtaki durumun sondaki duruma doğru bir değişimini içerir” (Bordwell and Thompson, 2012:79-90).

Klasik anlatılı tür filmlerinde izleyici, anlatı filmleri için dikkate alınması gereken önemli bir unsurdur. İzleyici açısından öykü oluşturulurken içinde bulunan toplumun kültürel yapısına, ortak kabullerine, insan davranışlarına yakın olmasına da dikkat edilir. “Bütün anlatılar, dolayısıyla yaratılacak çatışmalar, gerçek dünya ile ilintilidir. Seyircinin perdede göreceği şeylerin, kendi hayatında karşılığı olan şeyler olmasına

dikkat edilir (...) Ancak, bunu bir çeşit ideolojik strateji içinde sunduklarını da unutmamalıyız (...) Yani verilmek istenen gerçek ideoloji bir maskın altında gizlidir” (Güçhan, 1999, 117).

Tür filmlerinin asıl kaynağı olan Hollywood sinemasının oluşturmaya çalıştığı ideolojik yapıyla ilgili olarak Wood (2004:319-320) özet olarak şunu dile getirir: Kapitalizm, çalışma etiği, yasal heteroseksüel tek eşlilik olarak evlilik ve aile, başarı/servet, Amerika’nın herkesin gerçekten mutlu olabilme imkânına sahip olduğu, bütün sorunların var olan sistem içinde çözülebildiği, biraz reformun yeterli olduğu, köklü değişime gerek olmayan yer olarak betimlenmesidir.

Seyirci, tür filmlerinin tekrar etme özelliğine bağlı olarak, ideolojik bakışa aşinalık kazanmaktadır. Tür filmlerinin alt metinlerinde yatan ideolojik anlamlar ve söylemler çoğu zaman seyirciye fark ettirilmeden aktarılır. Abisel (1999, 37), ideolojinin tür filmleri bağlamındaki yerini incelerken iki ayrı mecra belirler. Bunlar biçimsel ve tematik uyuşumlardır. Ona göre, biçimsel uyuşumlar, nesnel olguların yansız biçimde kaydedilmesi olduğu yanılsamasını yaratarak ideolojinin süzülüşünü kolaylaştırmaktayken tematik uyuşumlar gerçeklik etkisini, toplumsal değerlere ve kurumlara, bunların doğal ya da değişmeyen bir dünyanın kendinden menkul açık nitelikleri olarak gösterecek biçimde bağlayarak ideolojiyi güçlendirirler.

Tür filmlerinde yüzeyde işlenen öykünün altında bulunan örtük anlamlar, filmlerin mitsel yapısıyla desteklenmektedir. “Tür filmlerinin anlatısı açıkça mitseldir, her türün çeşitli biçimlerde kendini ifade etmesi, çoğu kez mitlerle kendisini ifade eden farklı ritüellerle karşılaştırılabilir” (Güçhan, 1999, 141). Tür filmlerinin anlatısını destekleyen mit şu şekilde tanımlanır: “Toplumun ideallerini, psikolojisini ve geleneklerini betimleyen ya da doğal görünüşlerini açıklayan; bir insanın dünya görüşüne temel örnek oluşturan kahramanlar, atalar ya da doğaüstü yaratıklarla ilgili olan geleneksel, eski hikayelerdir” (Keser, 2005:217). “Her kültürün kendine özgü miti vardır ve bu mitler bir sonraki nesle aktarılır” (Wilkinson and Philip, 2010:4).

Nesilden nesile aktarılan mitlerin sinemadaki yeri açısından gangster, müzikal ve westernler iyi birer örnektir. Güçhan (1999, 145- 151), gangster, müzikal ve western türlerinin ‘kurtuluş miti, başarı miti ve eğlence miti’ni kullandıklarına dair vurgu yapar.

Kullanılan bu mitlerle ilgili olarak şu tespitleri yapar: Batı'nın öyküsünün bir "kurtuluş mitosu"na dönüştürülmesi, popüler kültür ürünleri, özellikle sinema büyük ölçüde de westernler sayesinde gerçekleştirmiştir. Amerikan sineması, gangster filmleri sayesinde "başarı miti" yaymıştır. Başarı miti, "zenginliğin amentüsü"nü içinde taşıyarak sınıf atlamayı vaad ederek ve özel mülkiyet için bir özür olarak görev yapmıştır. Sanayi toplumu Amerika'sının popüler kültüründe zenginlik ve başarının göklere çıkarılması inancı hâkimdir ve gangster filmlerinin öyküleri bu esas üzerinde şekillenmiştir. Müzikaller ise "eğlence miti"ni kullanır. Kökenleri Amerikan vodvil geleneğine dayanan müzikaller özlerinde ideolojik üretimlerdir; kandırmacalarla doludur ama izleyici bu kandırmacaları severek isteyerek kabullenir.

Tür filmlerinde anlatı, mit, ideoloji gibi unsurların yanı sıra ikonografik kullanımlar izleyicinin türe aşinalığını sağlayan diğer bir yöntemdir. "Yunanca 'imge' anlamına gelen 'ikon' ve 'yazma' anlamına gelen 'graphe' terimlerinin birleşmesinden oluşan ikonografi terimi temel olarak iki anlama gelmektedir: 1. Bir konunun resimsel anlatımı. 2. Figürlerin tipleşmiş, standartlaşmış dinsel içerikli sanat yapıtı" (Keser, 2005:166).

Sinemada ise ikonografik unsurlar görüntü, ses, diyalog, canlı ve cansız nesnelerden oluşur. Sözü edilen unsurlar tür filmlerinin kendini tekrar eden yapısına bağlı olarak izleyici tarafından farkında olmadan öğrenilir. Böylece izleyici bir türe ait ikonografileri gördüğünde filmin türüne dair fikir yürütebilir.

1920'ler Ford marka bir arabadan dışarı çıkmış bir silahın yakın-çekimi o filmin bir gangster filmi olduğunu teşhis etmeye yeterken, bir kimonoda asılı uzun, eğimli bir kılıcın çekimi bizi samuray dünyasına yerleştirecektir. Savaş filmleri yaralılarla dolu savaş alanlarında, kulis müzikali gösteri salonu ve gece kulüplerinde, uzay yolculuğu filmi uzay gemilerinde ve uzak gezegenlerde geçer. Oyuncular bile ikonografik olabilir - müzikal için Judy Garland, Western için John Wayne, aksiyon filmi için Arnold Schwarzenegger, komedi için Jim Carrey (Bordwell and Thompson, 2012:332).

İkonografik unsurları sadece nesnelerle sınırlamamak gerekmektedir. Schatz'a göre (akt.Özden, 2004, 274) "Görsel kodlama anlatımsal ve toplumsal değerle ilgili olduğu için tür filmciliğinin görsel olmayan cephelerini de kapsar. Diyalog, müzik ve hatta rol dağılımı (casting) bile bir türün ikonografisinin anahtar öğeleri olabilir." Akbulut'un (2010, 328), oyuncuların ikonografik kullanımlarına verdiği isimler bu yapıyı

kavramayı kolaylaştırır. Yazar, oyuncuların kara film türünün ikonografik kullanımından bahsederken Humphrey Bogart'ı ve Robert Mitchum'u, westernin ikon karakterlerinden bahsederken John Wayne'i işaret eder.

Sonuç olarak çok eski bir geçmişe sahip olan tür kavramının, ikonografi, ideoloji, anlatı ve karakterler bağlamında sinema filmleri için de kullanıldığı belirtilmiştir. Tür filmleri ayrımı sinemanın var olmasıyla birlikte oluşmaya başlamıştır. Tür filmlerinin ortaya çıkmasında ise sinemanın kökeni Amerikan sinemasına ait bir yapılanma olan Hollywood stüdyoları en etkili araçlardan biri olmuştur. Amerika'da yaşanan toplumsal gelişmelere bağlı olarak Hollywood stüdyoları filmlerini pazarlama stratejilerini geliştirmek zorunda kalmıştır. Bunun sonucunda filmleri belli tür adlarıyla piyasaya sürmüşlerdir. Eleştirmen ve yazarlar da bu adlandırmalara bakarak filmleri belli kategorilere ayırmış ve filmleri Hollywood stüdyolarının ürünleri arasından seçmiştir.

Amerikan filmlerindeki anlatıların birçok ülke sinema anlatılarını da etkilediği sonucuna ulaşılmıştır. Oluşturulan anlatılarda zarar riskini aza indirmek için ikonografik tekrarlar kullanılmıştır. İkonografik tekrarlar, yıldız oyuncular ve sekteye uğramayan anlatılarıyla tür filmleri, Amerikan ideolojisini yerleştirmeyi başarmıştır. Aynı zamanda bu unsurlar ekonomik anlamda güçlü bir Amerikan sineması doğmasının yolunu açmıştır.

Zaman içerisinde uylaşımlarla gruplara ayrılan tür filmlerine müzikal, korku, gerilim, komedi, melodram, western, çizgi film ve kara filmler verilebilecek birkaç örnektir. Bütün bu film türlerini incelemek çalışmanın kapsamını çok fazla genişleteceği ve amacından saptıracağı için sadece “Kara Film (Film Noir)” türünün incelemesine yer vermek daha uygun görülmektedir. Ayrıca türsel dönüşümlerin incelemesi ve “Türk Sinemasında Kara Filmler” bölümüne kaynaklık oluşturması bakımından film türlerinden biri olan kara film dönemler şeklinde ele alınacaktır.

İKİNCİ BÖLÜM

SİNEMASAL BİR TÜR OLARAK “KARA FİLM”

Fransızlar tarafından keşfedilen, Amerikan sinemasının bir ürünü olan ‘Film Noir’ kavramının Türkçe karşılığı ‘Kara Film’dir. Kara film terimi kendi için de türün içeriğine yönelik ipuçları verir. Terim, “tekin olmayan, ürpertici” anlamlarını içerir (Keesey, 2011:10). Elizabeth Cowie (1993, 121), kara film terimini şu bağlamlar üzerinde tasnif eder: “Konu aldığı filmler açık bir birlik göstermese de başarılıdır. Western ve gangster filmler gibi karmaşadan uzak terimlerin tersine, kara film ince bir eleştirel duruma sahiptir.” Monaco ise (2006:288), kara filme karamsar yapısı üzerinden yaklaşırken özet olarak şunu dile getirir: “Kısmen dedektif öyküsü, kısmen gangster, kısmen de kent melodramı olan film noir en iyi biçimiyle karanlık ve karamsar yanıyla bilinir.”

Karamsarlık ve karanlık yönlerine dikkat çekilen kara film, edindiği uyulaşım lar göz önünde bulundurularak şu şekilde tanımlanabilir:

Alman Dışavurumculuğu’nun görsel stilini benimseyen, geriye dönüş (flashback) ve üst-ses (voice-over) gibi tekniklerle zenginleştirilmiş yeni ve karmaşık bir anlatım tarzı sunan, toplumun yerleşik değer ve kurumlarına şüphey le yaklaşan, boğucu ve depresif bir atmosfer yaratan, mekân olarak metropoller i seçen, suçu ve suçluların motiflerini, karakterlerin iç dünyalarını inceleyerek psikanaliz ve ruhb ilim terimlerini popülerleştiren, Femme Fatale (fettan kadın) ve kulağı kesik (hard-boiled) özel dedektif karakterlerini olayların merkezine yerleştiren ve 1941-1958 yılları arasında altın çağını yaşamış olan bir film türüdür (Orhan, 2001:3).

1941-1958 yılları arasında klasik dönemini yaşayan kara film Amerikan sinemasının bir ürünü olmasına rağmen Fransız eleştirmen ve yazarlarca keşfedilmiştir. “Fransız sinema yazarlarının, kırklı yılların sonlarına doğru yapılan bir grup Amerikan film inde tematik ve görsel açılardan ortak özellikler bulunduğ u iddiası üzerine inşa edilmiştir. (...)

Eleştirmenler seyrettikleri filmler arasından bir kısmını öteki Hollywood filmlerinden özellikle “iyimser” olup olmama açısından değerlendirerek “kara film” olarak adlandırmışlardır” (Abisel, 2003, 56). Çünkü kara filmler Hollywood’un biçimsel yöntemlerini kıran yapısıyla diğer filmlerden ayrılmaktadır.

Kara filmin Amerikalı eleştirmenler yerine, Fransızlarca fark edilmesindeki en büyük etken “ (...) 2. Dünya Savaşı sırasında Nazi işgalinde Hollywood filmlerinden uzak kalan Fransız’ların, savaş bitiminde kaçırdıkları dönemin filmlerini topluca izlemeleri ve böylece onlara 30’lar sineması ile farkın daha çarpıcı gelmesidir” (Uzel, 2004, 52). Amerikalı eleştirmen ve yazarlar, Fransızların kara filmi keşfine kadar kara filmleri “şüphe uyandırıcı kareler, cinayet hikâyeleri, psikolojik gerilimler ve melodramlar” olmak üzere birçok farklı başlık altında incelemiştir (Keesey, 2011:10). Bu incelemelerden de anlaşılacağı üzere eleştirmenler filmleri tek bir başlık altında ele alamamıştır.

1946 yılında İsviçreli eleştirmen Nino Frank’ın, belli özelliklerinin ortak olduğunu düşündüğü filmleri film noir olarak ilk kez tanımlamasıyla birlikte, kara film sinema alanında yerini almıştır. Frank’ın “*Film Noir* olarak tespit ettiği bu filmler: *Malta Şahini* (*Maltese Falcon*, 1941), *Elveda Sevgilim* (*Murder My Sweet*, 1944), *Çifte Tazminat* (*Double Indemnity*, 1944), *Penceredeki Kadın* (*The Women In The Window*, 1944)”dır (Girginkoç, 2004:117).

Frank’ın çalışmalarının ardından 1955 yılında *Panorama Du Film Noir Americain* (Amerikan Kara Filminin Panoraması) adlı eserlerini yayınlarak, kara film hakkında, tanımlama çalışmalarına katkıda bulunan Fransız Raymond Borde ve Etienne Chaumeton (akt. Girginkoç, 2004:118), kara filme yönelik tür tartışmalarıyla ilgili olarak kara filmin Hollywood tür sistemi içinde ‘yeraltı’ bir tür oluşturduğunu belirtir.

İngiliz Raymond Durnat (akt. Ertem, 2010:49), kara filmlerin bir tür olmadığından bahseder. Durnat’a göre kara filmler ruh hali ve konu ile sınıflandırılabilir. Durnat’ın kara filmin ruh ve ton tanımlamasına katılan Schrader (akt. Girginkoç, 2004:120), kara filmi, türden ziyade Alman Dışavurumculuğu veya İtalyan Yeni Gerçekçiliği gibi bir akım veya dönem olarak görülmesi gerektiğini vurgular. Robert Porfirio yaklaşımları bakımından Schrader ve Durnat’a katılır. Porfirio’ya göre (akt. Mutluer, 2008:17), kara

filmi kara yapan taşıdığı karamsarlıktır. Hayata karşı bu “kara” bakış, varoluşçu bir yapıya sahiptir. Kara filmi bir tür olarak değil de akım olarak ele alan bir yazar da Janey Place’tir. Place (akt. Girginkoç, 2004:121), bir akım olarak nitelendirdiği kara filmin, diğer türlerden çok polisiyeye yakınlığının nedenini yeraltı dünyasına ilişkin konuları ele alan dedektif-polisiye türün özelliklerinin kara filmin konularına, karakterlerine, temalarına ayrıca görsel stiline uygunluğuna bağlar.

Kara filmi akım ve ton olarak kabul edip, tür olarak ele almayan Durnat, Place, Porfirio ve Schrader gibi yazarların çalışmalarının yanı sıra kara filmi “tür” başlığı altında ele alan yaklaşımlar da söz konusudur. Kara filmin türselliği ile ilgili olarak Krutnik (akt. Girginkoç, 2004:122), sert dedektiflik, sosyal-sorun filmleri, savaştan dönen askerlerin uyum sorununu işleyen psikolojik filmler (returning veteran) gibi filmleri içeren geniş bir türsel alan içinde kara filmin başlı başına ele alınabileceğini söyler. Kara filmin bir tür olduğu konusunda kesin bir görüş belirten Foster Hirsch’e göre (akt. Mutluer, 2008:13), bir türü oluşturan filmler benzer anlatı yapılarına, karakterlere, konuya ve görsel tarza sahiptir. Ona göre; bu özellikleri gösteren kara film, tür olarak ele alınabilir ve sınırları çizilebilir. Kara filmi bir tür olarak niteleyen Monaco (2006:288), kara film için “belli belirsiz bir biçimde tanımlanan bir türdür ve oldukça karmaşık ve yaratıcı Hollywood stillerinden biridir” demektedir. Ona göre; “kısmen dedektif öyküsü, kısmen gangster, kısmen de kent melodramı olan kara film en iyi biçimiyle karanlık ve karamsar yanıyla bilinir.” Monaco’nun görüşüne yaklaşan Orr’a göre (1997:199), “onun güç istemi, öznesi Hollywood’un kendisi olduğu zamanlar dışında, nadiren düşünömseldir. Yıkıcı bir melodram olsa da, melodram olmaya yazgılıdır.” Bu açıdan bakıldığında kara filmler diğer türlerin de özelliklerini taşıyan türler arası bir türdür. Kara filmlerin gösterdiği biçim ve içeriğe ait özellikler tür incelemelerinde çıkış yolu olarak kullanılmıştır. Uzel ise (2004, 52), Amerikalı yönetmenlerin kara film adı altındaki filmleri çektiklerinde bir tür yarattıklarını bilmedikleri için, kara filmin akım olarak değerlendirilemeyeceğini söyler. Ona göre; diğer akımlardaki gibi yönetmenlerin bir araya gelişinde, ortak bir dil yaratma çabası, bilinçli bir hareket yoktu ve bu nedenle görsel ve tematik benzerlikler bir yana; yönetmenler, kült oyuncular, klişeleri ile kara film tür sınıflandırmasına girebilir.

Kara filmi tanımlama çalışmaları uzun bir zaman dilimini kapsamış ve “tanımlamaya çalışan neredeyse her girişim, bu olguyu içeren çok farklı filmleri birleştiren tutarlı bir

stil olduğunda hemfikir olmuştur” (Place and Peterson, 2010:289). Ancak yapılan çalışmaların sonucundan da anlaşılacağı üzere kara filmin “alt-tür, melez tür, akım, tarz ya da bir dönem olarak nitelendirilmesi, konunun hâlâ üzerinde uzlaşılamayan, açıklığa kavuşmamış bir yönü”dür (Girginkoç, 2004:116). Kimi eleştirmen ve yazarlarca “ton” ve “ruh” olarak ele alınan kara film, kimilerince de “akım” veya “tür” olarak değerlendirilmiştir. Ancak bu tezin amacı kara filmi sözü edilen kategorilerden birine dahil etmek değildir. Bu çalışma kara filmin toplumsal gelişmelerden ne ölçüde etkilendiği üzerine yoğunlaşacak, bu bağlamda edindiği özellikler doğrultusunda Türk sinemasında tespit edilmeye çalışılan kara filmlere odaklanacaktır. Bu nedenle kara film üzerine türsel tartışmaları bir kenara koyarak ortaya çıkışında etkili olan etmenlere özel olarak eğilmek gerekmektedir.

2.1. Kara Filmin Ortaya Çıkışı ve Etkili Olan Etmenler

Kara filmin alt yapısını oluşturan siyasi, sosyal ve ekonomik etmenler türün özelliklerini de belirlemiştir. Çünkü “tür, yalnızca sinemasal bir olgu değildir, aynı zamanda toplumun dolaşımında olan zihinsel haritalarının, her türlü toplumsal, ekonomik, kültürel, ideolojik ilişkilerin ve sınıfsal mücadelelerinin okunduğu geniş bir toplumsal olgudur” (Akbulut, 2010, 327). Bu noktada tür sadece sektör ya da bireysel olarak seyirci bağlamında ele alınmamalı toplumsal bağlamda ele alınmalıdır. Bu açıdan bakıldığında kara film, Amerikan sinemasının geçirmiş toplumsal süreçlerden etkilenmiştir. Özellikle Amerika’nın iki dünya savaşı arasında geçirmiş olduğu süreç kara filmi şekillendirmiştir.

İki dünya savaşı arasındaki dönemde yaşanan boşluk ve tereddüt Amerikan şiddetini her anlamda beslemişti. 1930’larda ekonomik buhranı derinden yaşayan, refahın yerine kaygıları, sıkıntıları ve sefaleti koymak zorunda kalan Amerika, suçlular, çeteler ve gangsterlerle dolu gündeliğe alışmak zorunda kalmıştı. Ayrıca Amerika aynı yıllarda Alman sinemacılar gibi İtalya’daki faşizmden kaçan mafya üyelerini göçmen olarak kabul etmiş ve bu göçmen mahalleleri kumar, fuhuş, uyuşturucu alanlarında çalışan suç örgütleri için en verimkar zeminler olmuş, içki yasağı döneminde bu bölgelerde kaçak içki üreticileri türemişti. Ve film noir, Amerika’nın yeni konuklarının kendilerine taşıdığı tekniğin, modern kentlerde yaşanan organize suç gerçekliğiyle birleştiği bir aynaya dönüştü (Özdemir, 2003, 5).

Kara filmlerin şekil almasında Amerika'nın kendi iç dinamiklerinin yanı sıra savaşın etkilerini ülkelere taşıyan dış dinamiklerde etkili olmuştur. Özellikle "Fransa'nın işgaliyle birlikte Amerika'ya göç eden yönetmen ve oyuncular kara filmi etkilemiştir. Gerçi, bazıları da savaş öncesi Fransa'daki gerici Daladier Hükümeti'nin baskı ve yasaklamalarından bıktığı için daha önce Amerika'nın yolunu tutmuştur" (Makal, 1996, 69). Almanya'dan kaçan yönetmenler de Amerika'yı sığınacak bir liman olarak görmüştür. "Nazi Almanyası'ndan kaçan Billy Wilder, Fritz Lang, Otto Preminger, Robert Siodmak gibi yönetmenler de ABD'ye gelmişlerdi" (Uzel, 2004, 55). Böylece Amerika'ya göç eden yönetmenler içerik ve biçim açısından kara filmin alt yapısında etkili olmuştur.

Kara filmin gelişiminde etkili olan faktörlerden bir diğeri ise Amerika'daki Hollywood stüdyolarıdır. Savaş döneminde stüdyolar farklı türlere yönelmek zorunda kalmıştır. Savaş döneminde yazar ve yönetmenlerini de kaybeden stüdyolar yeni arayışlar içine girmiştir. "Hızlı ve etkili yazan, konuya direkt giren ve ticari başarıyı yakalamış Serie Noir yazarları aranır oldular" (akt. Orhan, 2011:73). Bu durum kara filmlerin sayısında artışa ve polisiye hikâyelerin kara filmlerin alt yapısında yer almasında etkili olacaktır.

Kara filmlerin hem sayısının artmasında hem de ortaya çıkmasında toplumsal olayların yanı sıra sanatsal oluşumlar da etkili olmuştur. "Kara film tarzını Alman Dışavurumculuğu, Fransız Şiirsel Gerçekçiliği, Alman UFA ve İngiliz Ealing stüdyolarının konvansiyonlarıyla beslenerek ve 1930'lardaki Amerikan popüler sıkı dedektif romanlarının ve B filmleri içinde şekillenerek oluşturur" (Süalp, 2000, 19).

Kara filmin alt yapısını oluşturan dışavurumcu Alman sineması, "1919 ile 1930 yılları arasında Almanya'da Alman Dışavurumculuğu akımının etkisiyle ortaya çıkan bir sinema akımıdır. Sinemaya resim ve tiyatrodan geçen dışavurumculukta, gölgeli bir ışıklandırma, gerçeküstücü bir dekor, yapay rol yapma ve "gerçek olmayan" bu dünyada gezinen kameranın aşırı üslubu dikkat çeken özelliklerdir" (Biryıldız, 2002, 40). "Dışavurumcu sinemanın kökeninin Robert Wiene (1881-1938) tarafından 1919 ve 1920 arasında gerçekleştirilen *Doktor Caligari'nin Muayenehanesi*" oluşturur (Onaran, 1994, 228-230).

Doktor Caligari'nin Muayenehanesi filmi ile kara film arasında benzerlikleri ve farklılıkları ortaya koymak, dışavurumculuğun kara film üzerindeki etkisinin anlaşılmasına yardımcı olacaktır:

Filmde kullanılan düşük değerli ışıklandırma, kural dışı kamera açıları, gölgeler, ayna gibi semboller kara filmlerde rastlanan öğelerdir. Ancak filmde yer alan soyutluk ve gerçeküstücülük Dr. Caligari'yi kara filmlerden ayrı tutmaktadır. Dışavurumcu filmlerde yer alan aşırı öznelliğe karşı kara filmlerde yer alan gerçekçilik, kara filmin, dışavurumcu sinemanın bir devamı olarak nitelendirilmesini engellemektedir. Dışavurumcu sinemanın soyutluğu ve aşırı karşı kara film gerçekçidir (...) Yapay ışıklandırmaya dayalı dışavurumcu görsellik ile gerçekçilik birbirlerine zıt kavramlar gibi gözükse de kara film bu iki öğeyi birleştirmeyi başarmıştır (...) Kara filmde yapay ışıklandırmaya dayalı görsellik aslında gerçek dünyanın daha iyi yansıtılabilmesi için bu şekilde kullanılmaktadır (Saada'dan aktaran Mutluer, 2008:20).

Kara filmin tarzını oluşturan diğer bir akım olan Fransız Şiirsel Gerçekçiliği, kara film için önemli bir ilham kaynağıdır. Fransız Şiirsel Gerçekçiliği, “Paris işçi sınıfının yaşadığı romantik suç anlatılarını umutsuz bir şekilde sunan şehir dramlarıdır. Jean Renoir, Jean Vigo ve Marcel Carne gibi yönetmenler, sinemanın özgün bir dili olması gerektiğini kabullenmiş; ancak filmin toplumsal içeriğini öne çıkarmıştır” (Teksoy, 2005, 221). Kara filmlerde bu toplumsal içeriğin yansıdığı filmler olarak Fransız Şiirsel Gerçekçi filmlerle benzerlik gösterir.

Amerikan kara filminde güçlü bir yankısını bulan Fransız Şiirsel Gerçekçiliği'yle ilgili olarak, karakter odaklı kara filmler ile şiirsel gerçekçi filmlerin ortak bir yön taşıdığını söyleyebiliriz. Bu ortak özellikleri “sisli limanlar, yağmurdan ıslanmış caddeler, تنها kır kahveleri seçilirken; kahraman olarak asker kaçağı, umutsuz katillerden oluşan erkekler; mutsuz evlilikler yapmış, sevdiği erkeğin varlığında yeniden mutluluk arayan kadınlar; konu olarak da imkânsız aşklar” oluşturur (Onaran, 1986, 138).

Kara filmlerin edebi kaynağı Amerika'da yeni bir roman türü olan ‘hard-boiled’ denilen dedektiflik romanlarıdır. Klasik dedektiflik romanlarından farklı olan hard-boiled türündeki dedektiflik romanları, “20’lerde dergilerde, ucuz ‘pulp’ denilen magazinlerle başlayan süreçte, dedektif öyküleriyle sivrilen yazarlar, ‘bestseller’ları (kategorisinde en çok tercih edilen kitap) ile kısa sürede popüler olmuştur” (Uzel, 2004, 54). Popüler bu tür romanların yapısı kara filmlerin içeriklerini etkilemiştir.

Yeni Amerikan dedektiflik öyküleri, büyük ölçüde özel dedektiflerin çevresinde dönen, sokakta geçen, sokağı bütün güçlükleriyle, suç dünyasını da şiddetiyle anlatan gerçekçi, hatta belki biraz hiper-gerçekçi öykülerdi. Dashiell Hammett'ın Sam Spade'i, Mickey Spillane'in Mike Hammer'ı, Raymond Chandler'ın Philip Marlowe'u "hard-boiled" denen bu yeni dedektiflik öyküsü türünün önde gelen karakterleriydi (...) Suçlulardan görünmez bir kalkanla korunmayan (ve yediği dayaklarla, kafasına indirilen kalaslarla da bunu gayet net bir şekilde gösteren), başını sık sık belaya sokan, ellerini kirletebilen, zekâsı analizden ve akıl yürütmeden ziyade kurnazca laf sokmaya yatkın dedektiflerin arşınladığı bir dünya" sunuyorlardı (Kutlu, 2005, 70).

Hard-boiled romanların kara filmler üzerinde etkisi o kadar yoğundur ki "1940-1945 arası çekilen 36 kara filmde sadece ikisinin senaryosu özgündür, geri kalan ise dedektiflik romanlarından uyarlanmıştır" (Savaş, 2003, 169). Hatta kara filmin başlangıç filmleri arasında yer alan "*Malta Şahini (Maltese Falcon, 1941), Elveda Sevgilim (Murder My Sweet, 1944), Çifte Tazminat (Double Indemnity, 1944), Penceredeki Kadın (The Women In The Window, 1944),* 'hard-boiled' adı verilen sert dedektiflik roman ve öykülerinden ya da bu geleneğin izlerini taşıyan senaryolardan uyarlanan filmlerdir" (Girginkoç, 2004:117).

Polisiye ve ya dedektiflik hikâyeleri olarak bilinen *hard-boiled* roman türünün kara filmin edebi kaynağı olması, kara filmin polisiye tür içerisinde ele alınmasına neden olmaktadır. Örneğin içerisindeki polisiye unsurlara bağlı olarak "Fransız sinema tarihçileri polisiye filmi, *film noir* (kara film) olarak adlandırırlar. Ölüm teması ağır bastığı ve iç karartıcı öğelere çokça yer verdiği için *série noire* içinde yayınlanan polisiye romanlar gibi, polisiye filmler de kara tür içinde sınıflandırılmaktadır" (Roloff and SeeBlen, 1997:352). Bu sınıflandırmanın aksine Borde ve Chaumeton (2006:19), kara film ve "polisiye belgesel" filmler arasında bir ayrım gerçekleştirmiştir. Polisiye filmlerin gerçekçilik, şiddet sahneleri gibi özellikleri kara filmlere benzemektedir. Ancak anlatım konusunda polisiye filmler ile kara film birbirlerinden ayrılmaktadır. Polisiye filmler işlenen cinayeti polisler ve kanun görevlilerinin bakış açısından anlatırken, kara film suçluların bakış açısına sahiptir.

Kara filmi diğer polisiye filmlerinden ayıran bir başka özellik ise kara filmlerde adalet sağlayıcıların suça yakın duran bir yapıda olmalarıdır. "Para ve /veya kadını istemek tüm kara film karakterlerinin amacı olsa da polis karakterler bu amaç uğruna sahip

oldukları otorite gücünü kötüye kullanmaktan çekinmeyen, yozlaşmış ve namussuz karakterlerdir. Otorite gücüne sahip olmak -özel dedektif de dâhil- diğer kara film karakterlerinin hiç birine bahsedilmeyen bir niteliktir. Bu nedenle polis tüm karakterlerden daha tehlikelidir” (Onat, 2012:147). Polisiye filmlerde kanun adamları ve polisler cesur, dürüst ve erdemli kişilerdir. Polisiye filmlerle kara filmler arasındaki bu farklardan da anlaşılacağı üzere, kara film kendine has özellikleriyle diğer film türlerinden ayrılır.

Polisiye, macera, melodram gibi birçok film türünden ayrılan özelliklerine rağmen bir dönem tür kategorisinde bile yer almayan kara film, Hollywood’da yok olan western ve müzikal gibi türlerin aksine varlığını günümüzde de sürdüren uzun soluklu bir oluşumdur. Kara film, korku, gerilim, bilimkurgu, melodram ve macera gibi türlerle melezleşip çağın sinemasındaki gelişmelerden yola çıkarak kendini sürekli yenilemiştir. Doğduğu 1941 yılından günümüze kadar eleştirmen ve yazarlarca farklı dönemlere ayrılarak ele alınarak incelenmiştir. Bu nedenle Kara filmin klasik, modern ve postmodern dönemlerdeki dönüşümüne, Türk sinemasında kara filmler bölümüne kaynaklık etmesi bakımından değinmek gerekmektedir.

2.2. Kara Filmin Dönemleri ve Özellikleri

Klasik, modern ve postmodern dönemlere şahit olan Amerika’da 1940’lardan günümüze kadar kara filmler siyasal, sosyal ve ekonomik gelişmelerden etkilenmiştir. Eleştirmen ve yazarlar Amerika’nın içerisinde bulunduğu durumu da göz önünde bulundurarak kara filmleri farklı dönemler şeklinde ele almışlardır.

Kara filmin, zamansal gelişimine bağlı olarak, edindiği özellikler göz önünde bulundurulduğunda; ilk ortaya çıktığı dönemi Paul Schrader (akt. Girginkoç, 2004:115), “*Notes On Film Noir* (1972) adlı makalesinde, sonradan pek çok eleştirmenin de benimseyeceği, *Malta Şahini* (Maltese Falcon) adlı 1941 yılı yapımı film ile *Bitmeyen Balayı* (Touch of Evil) adlı filmin yapıldığı yıl olan 1958 yılları arasına yerleştirir.” 1941-1958 yılları arasındaki dönem klasik kara filmler dönemi olarak ele alınmıştır. 1958’den sonraki dönem ve sonrası ise farklı adlandırmalarla incelenirken genel olarak neo-noir’lar dönemi olarak adlandırılır.

Klasik Film Noir'ın Neo-Noir adını alarak şekillenmesi ise bir anda değil zaman içerisinde gelişen bir olgudur. Kronolojik sınırları da genişledikçe ve günümüze kadar uzandıkça özellikle son yıllarda noir teriminin kesin sınırlamalardan uzakta daha esnek bir şekilde kullanımı görüyoruz. Öncelikle noir yani kara film terimi 1958 yılından sonraki örnekler “gerilim”, “suç filmi”, “psikolojik gerilim” ve “erotik gerilim” olarak kategorize edilmiş ve 1980’lerin ilk yarısından sonraki filmler ise “post-noir noir”, “post classic noir”, “nouveau noir” ve “neo - noir” olarak tanımlanmaya başlanmıştır (akt. İpek, 2004:3).

Bu açıdan bakıldığında “1960’lı ve 1970’li yıllardaki kara filmler modern sinemanın özelliklerini taşıırken özellikle 1980 sonrası çekilen kara filmler daha çok postmodern estetiği yansıtmaktadır” (Mutluer, 2008:51). Bu durumda neo-noir’lar klasik dönemin dışında modern ve post modern başlıkları altında iki dönem olarak incelenebilir.

Klasik, modern ve postmodern dönemlerden ilham alınarak belli başlıklar altında ele alınan kara film teriminin kesin sınırlamalardan uzak daha esnek bir şekilde kullanımı sonucunda son yıllarda alt türlere ayrılarak ele alındığı görülür. Klasik kara filmlerin yeniden çevrimlerine saygı duruşu niteliğindeki filmlere “retro noir”, şehirdeki suçun işlenişini ele alanlar “white noir”, kırsal bölgelerde geçenler “country noir”, bilimkurgunun yer aldığı filmler “tekno noir” ve diğer tür filmlerinden ilham alan “noir melodramlar”, “noir westernler”, “noir bilim-kurgu”, “noir gangster efsaneleri” (Keesey, 2011:10-30), teknolojinin ve etkisinin yer aldığı “future noir” gibi alt türler örnek olarak verilebilir (Özdemir, 2003, 96).

Bütün bu ayrımlar doğrultusunda kara filmin dönemlerini şu şekilde ele almak derli toplu bir bakış geliştirmek açısından daha yerinde olacaktır. “Klasik Kara Film”, “Klasik Kara Filmten Yeni Kara (Neo-Noir) Filmlere Geçiş: 1970’li Yıllar”, “Yeni Kara Filmlerden Postmodern Döneme Doğru”.

2.2.1. Klasik Kara Film

Amerikan sinemasında doğan “(...) klasik film noir’ların zaman sürecinin *The Maltese Falcon*’dan (1941), *Touch of Evil*’a (1958) kadar olduğu söylenir (...) Film noir’ın köklerinin, Alman Dışavurumcuları’na, Fransız Şiirsel Realizmi’ne ve 1920’li 30’lu yılların Hollywood gangster filmlerine kadar dayandığı görülmüştür” (Keesey, 2011:10-11).

Klasik kara film tarzını Robert Porfirio (akt. Mutluer, 2008:26-32), dört dönemde inceler. Bu dönemler 1940-1943 yılları arasında yer alan, *Double Indemnity* (1944), *Laura* (1944) ve *Murder My Sweet* (1944) gibi filmlerin stüdyolarda çekildiği ve deneysellik özelliği gösterdiği dönem, 1944-1947 arasında yer alan stüdyo dışı, yarı belgesel ve sosyal sorun filmleri ve 1947-1952 yılları arasında yer alan stüdyo dışı, yarı belgesel ve sosyal sorun filmleri ve 1952-1960 yılları arasında *The Asphalt Jungle* (Elmas Hırsızları, 1950) filminden etkilenen, Alman dışavurumculuğunun etkisinden iyice uzaklaşan filmlerin yer aldığı parçalanma ve düşüş dönemleridir.

Klasik kara film en iyi örneklerini 1940-1960 yılları arasında vermiştir. Bu filmlere şunlar örnek olarak verilebilir: *The Maltese Falcon* (Malta Şahini, 1941), *Shadow of a Doubt* (Şüphenin Gölgesi, 1943), *Laura* (1944), *Double Indemnity* (Çifte Tazminat, 1944), *The Lost Weekend* (Kayıp Haftasonu, 1945), *Mildred Pierce* (1945), *The Big Sleep* (Büyük Uyku, 1946), *Gilda* (1946), *The Killers* (Katiller, 1946), *Notorious* (Kötü Ün, 1946), *The Postman Always Rings Twice* (Postacı Kapıyı İki Kere Çalar, 1946), *The Stranger* (Yabancı, 1946), *Dark Passage* (Karanlık Geçit, 1947), *The Lady From Shanghai* (Şangaylı Kadın, 1947), *Out of the Past* (Geçmişten, 1947), *Key Largo* (1948), *White Heat* (Zirve, 1949), *The Asphalt Jungle* (Elmas Hırsızları, 1950), *D.O.A.* (1950), *In a Lonely Place* (İssiz Bir Yerde, 1950), *The Night and the City* (Gece ve Şehir, 1950), *The Sunset Boulevard* (Sunset Bulvarı, 1950), *Ace in the Hole* (Cepte, 1951), *Strangers on a Train* (Trendeki Yabancılar, 1951), *Pickup on South Street* (Kuzey Caddesindeki Pikap, 1953), *The Big Heat* (Büyük Öfke, 1953), *Kiss Me Deadly* (Beni Öldüresiye Öp, 1955), *The Night of the Hunter* (Avcının Gecesi, 1955), *Mr. Arkadin* (Ölüm Raporu, 1955), *The Killing* (Katil, 1956), *The Wrong Man* (Lekeli Adam, 1956), *Sweet Smell of Success* (Başarının Mis Kokusu, 1957), *Touch of Evil* (Habisin Dokunuşu, 1958).

Amerikan Sineması'nda *Maltese Falcon*'la başlayıp, *Touch of Evil*'la son bulan klasik kara filmlerin özelliklerini özetlemek gerekirse: “1930’lu yılların şiddet yüklü gangster filmlerinin ardından, 40’lı yıllara gelindiğinde Amerika sokaklarındaki, caddelerindeki yaşamı kendine özgü bir üslupla anlatan ilk bakışta ağır, karanlık, gizemli bir dünya çizen; fakat daha yakından bakıldığında açık, dürüst, abartısız olduğu kolaylıkla fark edilebilecek bir film türüdür” (Savaş, 2003, 168). Kara filmin tipik özelliklerini “klostrofobi, paranoya, umutsuzluk ve nihilizm, filmlerin kısa ve özlü ifadeleri, eksiltili

diyalogları ya da kafa karıştırıcı, çoğu kez çözümsüz olay örgüleri...” oluşturur (Place and Peterson, 2010:289).

Geleneksel olarak, kimi zaman muğlak görünümlü birtakım manevi güçlerin birbiriyle çekiştiği, hilenin, sahtekârlığın ve cinayetin sıradan şeyler olduğu karanlık bir dünya çizer. Diyalog sıklıkla serttir (...) Bunlar genellikle haksız yollardan elde edilmiş servet ve gücün foyasını ortaya çıkarırlar; bu filmlerde suç ve iş dünyası sık sık birbirinin yerine geçebilir (Ryan and Kellner 2010:138).

Ayrıca kara filmlerin yer verdiği karakterler de türün özelliklerini belirler. “Dedektifler, katiller, öldüren beysoylular, kaçırılan milyonerler, kötü eğilimli güzel ya da yaşlı alkolik kadınlar bu filmlerin başlıca kişilerini oluşturmaktadır” (Onaran, 1999, 103).

Kara film tarzındaki filmleri diğerlerinden ayıran bu özelliklerinin yanı sıra kara filme özgü olarak tanımlanan teknik unsurlar da ayırt edicidir.

Film-noir’a özgü olarak tanımlanan teknikler; karanlık gölgeleri, özellikle de kahramanın üzerine parmaklık ya da örümcek ağı gibi çöken ve kahramanı tuzağa düşürür gibi görünen ışık-gölge yöntemlerini, kasvetli düşük-açılı çekimleri, klostrofik çerçevelmeleri, çarpık görüntülü aynaları, dengesiz kompozisyonları ve yolunu kaybetmiş, kaderine mahkûm edilmiş kahraman tarafından deneyimlenen kişisel travmalara vurgu katan görsel ve işitsel flashback’leri ve seslendirmeleri içerir (Keesey, 2011:11).

Kara filmin görsel tarzı, karakterleri, ideolojik yapısı veya anlatısı türün özelliklerini belirleyen unsurlardır ancak tek başlarına yeterli değildir. Porifirio’ya göre (akt. Mutluer, 2008:27), kara filmi kara film yapan öge karamsarlıktır. Kara filmin karamsar ruh hali mutlu sonları engeller ve filmlerin tipik Hollywood hayalperestliğinden ayrılmasını sağlar.

Kara filmlerin yapısındaki dikkat çekici nokta suçu sorgulayan tavrıdır. “Yalnızca suçtan, kötülükten ve cinayetten söz etmez bu filmler; fakat suçun ya da kötülüğün ne olduğunu sorguladığı gibi insanların suçu nasıl algıladıkları, anlamlandırdıkları ya da kültürel kalıplaşmalar içinde nasıl tek düze yorumladıkları gibi son derece önemli şeylerden dem vururlar” (Savaş, 2003, 170).

Kara filmin klasik dönemine ait bütün bu özellikleri ilerleyen dönemlerde de varlığını sürdürecektir ancak dönemlerin getirdiği şartlar doğrultusunda kara film değişime devam edecektir.

2.2.1.1. Klasik Kara Filmde Anlatı

Anlatı, tür filmlerinin belirlenmesinde önemli bir yere sahiptir. Anlatılar da tür filmlerinde olduğu gibi farklı kategorilere ayrılır: klasik anlatı, modern anlatı ve postmodern anlatı. Kara filmlerin belli dönemlerde farklı anlatılara başvurduğu görülür. Kara filmin ilk dönemi klasik anlatıya yakındır.

Klasik anlatıda “öykü başı sonu belli olan belirli bir olaylar dizisini, belirli karakterler aracılığıyla anlatır” (Güçhan, 1999, 113). Klasik anlatılı film türlerinde “öykülemeci şema, genellikle, dengeli bir başlangıcı öngörür, daha sonra bir çatışkı ya da çatışkılar dizisine dönüşür ve en sonunda uyumlu bir duruma gelir” (Pezzella, 2001:57). Giriş, gelişme ve sonuç bölümlerinde izleyicinin ilgisinin sürdürülebilmesi için “sürpriz ilkesine” ihtiyaç duyulur. Sürpriz ilkesinin ortaya çıktığı en vurucu bölüm bütün çatışmaların, yarım kalmış işlerin bağlandığı doruk noktası kısmıdır (Miller, 1993:37-41).

“Klasik anlatıdaki giriş, gelişme, sonuç bölümleri kara filmlerde yoktur; bunun yerine belirsizlik vardır” (Savaş, 2003: 181). “Kara filmlerde klasik anlatıdaki, yükseliş ve düşüş anlatısına az rastlanır” (Hardy, 2003: 357). Kara filmlerde her an bir cinayet işlenebilir ve bu filmlerin her anının gerilim içermesine neden olduğundan tek bir doruk noktadan bahsedilemez. Her bir düğüm çözüldüğünde yenisi ortaya çıkar.

Kara filmlerle klasik anlatı arasındaki benzerlik “tek bir olay” çerçevesinde ilerliyor olmasıdır. Kara filmlerde anlatılan tek bir olay zamansal olarak düz bir çizgide verilmez. “Geleneksel anlatı filmleri insanda kronolojik zaman duygusunu devam ettirmeye çalışır. Zaman atlamalarında da bunu uygular. Bunun istisnaları geriye dönüş ve ileriye gidiştir (...) Kronolojik zamanın bozularak geçmişe dönülmesi seyircinin filmsel zamanı karıştırması ve bu yüzden anlatıdan kopması gibi bir risk içerir. Ancak geleneksel anlatı filmleri, geriye dönüşlerde zaman geçişini vurgulayarak, seyirciyi hazırlayarak bu riski ortadan kaldırırlar” (Doğan Topçu, 2004:84). Klasik anlatılı tür

filmlerinde olduğu gibi kara filmlerin anlatılarında geri dönüşlerde kullanılan sinemasal araçlar zaman geçişini vurgular ve seyirci filmde kopmaz.

Kara filmlerde kullanılan iç ses ve geriye dönüşler (flashback) anlatıya farklı bir boyut kazandırır. Klasik dönemde çekilen birçok kara film iç sese ve geriye dönüşlere başvurur. Kullanılan bu yöntemler film hakkında ipuçları verir. Çoğu zaman kahramanların iç dünyalarında yaşadıkları çatışmaların aktarılmasında araç olarak kullanılır. Örneğin,

Çifte Tazminat, Şangaylı Kadın (The Lady From Shanghai, 1948) filmlerine damgasını vuran bu anlatım stratejisi iç ses (voice-over) ile desteklenerek olayları kahramanın gözünden izlememize yol açar. Yine bunlar gibi subjektif anlatım araçlarından olan rüya ve halüsinasyon sekansları seyirciyi aynı özelliğin içine sokar. Karakterlerin geçmişi, yaşadığı olaylar geriye dönüşler ile verilirken aslında bir tür iç dökme, günah çıkarma anlatımı içinde yeniden yaratılır. Dışavurumcu ve rüya benzeri atmosfer bir bakıma bu kişisel hafıza içindeki seyahatten kaynaklanır (Uzel, 2004, 55).

Geriye dönüşler kara filmlerde filmde filme yöntem bakımından farklılık gösterir. Doğan Topçu'nun (2004:77) Bordwell'den aktardığı şu husus yöntem farklılıklarına açıklık getirir: “(...) *Crossfire* (1947)'daki aykırı geriye dönüşler, *Letter To Three Wives* (1948)'da paralel geriye dönüşler, *How Green Was My Valley* (1941) ve *I Walked With a Zombie* (1943)'de açık uçlu geriye dönüşler, *Passage To Marseille* (1944) ve *The Lockel*'da geriye dönüşler içindeki flashbackler içindeki geriye dönüşler ve *Sunset Boulevard* (1950)'daki gibi ölü biri tarafından anlatılan geriye dönüşler.”

Klasik kara film, geriye dönüşlerde sıkça bellek yitimi, hafıza kaybı anlamına gelen ‘amnezi’yi kullanılır. “Amnezi, bir hikâye anlatım biçiminin temel izleğidir; öyle ki sinemanın en uzun soluklu türü olan ve 1940'larda altın çağını yaşayan kara filmler öykülemeye bilmemeye yazgılı amnezikleri ve bellek yitimini alabildiğine kullanır; *Black Angel* (Kara Melek, 1946), *Deadline at Dawn* (Bire On Vardı, 1946), *Miracle of Morgan's Creek* (Mucize, 1944) (...)” filmleri örnek olarak verilebilir (Özdemir, 08.07. 2012, www.seldatanozdemir.blogspot.com).

Klasik kara filmlerin diğer tür filmlerinden ayrılmasında dikkat çekici unsurlardan biri de “nükteli diyaloglar” ve “diyalog yoğunluğu”dur (Duvarcı, 2005:142). Filmlerde diyaloglar hem uzun hem de oldukça serttir. Kara filmin başlatıcısı olarak kabul edilen

Maltese Falcon'un Spade karakteri üzerinden kara filmlerdeki diyalog kullanımı örneklendirilebilir: “(...) Spade kadınlara karşı aşağılayıcı, genel olarak nezaketsiz, soğukkanlı, alaycı ve küçümseyicidir. Bir otorite figürü olarak polisi ya görmezden gelmektedir ya da onlardan hep bir adım önde olduğu için hakir görmektedir. Sokak ağzıyla konuşmakta, iğneleyici espriler yapmaktadır. Kullandığı dil cinsellik içeren eril bir dildir” (Onat, 2012:143).

Kara filmlerin çıktığı süreçte toplumdaki yozlaşma, siyasi ve ekonomik ortamlardaki bozulmalar filmlerin sadece diyaloglarına değil her anına yansımıştır. Klasik dönemin son filmi olan *Touch Of Evil*'in yönetmeni Welles, “Amerikan toplumundaki çürümüşlük, ahlaki çöküntü, açgözlülük ve bunları sonucunda ortaya çıkan yabancılaşma ve tedirginlik” konularının üzerine gitmiştir (Alptekin, 2005:151). Amerika’da içki yasağının yasallaşmasının ardından ekonomik anlamda güç kazanan ve siyasiler arasındaki çekişmede rant sağlayan gangsterler, *The Glass Key* filminin ana konusu durumuna gelir. “Yeraltı dünyası ile politik arena arasındaki ilişkinin konu edildiği filmlerin sayısı az olsa da, bu filmler, ilişkinin sıkı ve iç içe geçmiş olduğunu” gösterir (Roloff and SeeBlen, 1997: 273).

Adaletin sağlayıcısı olan polisler ve suçluların peşinden giden dedektifler suç unsurlarıyla yakın bir ilişki içerisinde. “1940’ların çoğu kara filmi ve özel dedektif filmlerinde olduğu gibi yozlaşma egemendi ve iki dünya da her iki dünyanın temsilcisiyle yan yana durmaktaydı. Her dünyanın temsilcisinin diğer dünyada da yeri vardı. Bu yüzden bir polisin rüşvetçi gece kulübü çalıştıran adamın suçlu olması beklenirdi” (Hardy, 2003:357). 1940’larda erkek figürü kötülüğe savaşında etkisiyle daha yumuşak bir geçiş yaparken “1950’lerde kara dizilerin tamamlanmasıyla birlikte, erkek figürü daha açık seçik bir kötülüğe kayar. Bu kayışa, Mackendrick’in *The Sweet Smell of Success* (1957) Burt Lancaster’ın canlandığı acımasız gazetecide ya da *Touch of Evil*’de Welles’in canlandığı yozlaşmış poliste tanık oluruz” (Orr, 1997:206). Kanun temsilcileri olan polisler kara filmlerde suç işler ya da suçun işlenmesine yardımcı olurlar.

Klasik kara film için belirlenen özellikler doğrultusunda kara filmlerin başlangıç filmi olarak kabul gören Hammett’in “pulp” romanlarından uyarılma olan, *The Maltese Falcon*’un anlatısı şu şekilde açıklanabilir: Kara film geleneksel anlatıya bazı özellikleri

bakımından yakındır. “Geleneksel anlatı filmi giriş, gelişme ve sonuç bölümlerinin olduğu tek bir olayı anlatır. Olaylar, sebep sonuç zinciri içinde sıralanır. Anlatı, izleyicinin merakını harekete geçirecek önemli bir bilgiden yoksun kılacak şekilde kurulur ve aksiyon, diyalog, özdeşleşme, korku, yazgının değişimi gibi olaylarla dramatize edilir” (Doğan Topçu, 2004:80). *The Maltese Falcon* geleneksel anlatıdaki gibi San Francisco’da yaşayan özel dedektif Sam Spade’in kayıp bir heykel ve bu heykel uğruna işlenen cinayetleri çözme çabası üzerine kurulu, tek bir olayı anlatır.

The Maltese Falcon’da ise zaman kronolojik düzende ilerler. Filmde “...eksik olan tek şey geri dönüştür. Geri dönüş kullanımı, başlıca amaçlarından biri ilerlemenin etkisini yadsımak olan kara filmin değişmez aracı”dır (Hardy, 2003:360).

The Maltese Falcon, kara filmlere özgü olan dış sesin girişte bilgi vermesiyle başlar. Dış ses yöntemi kara filmlerde sıkça kullanılır. “Dıştan ses geçmişe geri dönmeyi isteyen bir nostalji, biçim değil, her şeyin nasıl gelip geçtiğini anlatmanın etkili bir yoludur. Burada, geçmişin kendisi günümüzü çoğunlukla yakalarken, dıştan sesli anlatı da söylemin şimdiki zamanını yakalar” (Orr, 1997:202). “Geleneksel sinema anlatısı göreceliği örtmek, saklamak için bu *öznel sesi* bastırır, bastırmıştır. Film noir ise tam tersini yapar, *bireysel sesi* açığa vurur” (Savaş, 2003, 175). Bu bireysel ses sürekli bir sorgulama içerisindedir. Çoğu zaman kendine yönelttiği sorular bir anlamda seyirciye yöneliktir.

The Maltese Falcon’un ilk sahnesinde kendini Miss Wonderly olarak tanıtan, asıl ismi Brigid O’Shaughnessy olan femme fatale (ölümcül kadın) görülür. Kız kardeşini aramak amacıyla Sam Spade ile görüşür. Wonderly, kız kardeşinin Floyd Thursby tarafından kaçırıldığını düşündüğünü söyler. Spade’in ortağı Archer, Floyd Thursby denilen adamı takip işini almak için oldukça heveslidir. Çünkü femme fatale Wonderly’in cazibesinden etkilenmiştir. Filmin bu bölümü geleneksel anlatının yapısına uygun olarak ‘giriş’ bölümünü oluşturur. Karakterler tanıtılır ve karakterleri harekete geçirecek bir olay meydana gelir. Spade’in ortağı Miles Archer, gizemli müşterileri Brigid O’Shaughnessy’nin işiyle ilgilenirken öldürülür. Spade, ortağının katilini ararken heykelin de peşine düşer. Kazanacağı parayı düşünen ve Brigid’in çekiciliğine kapılan Spade, Brigid’e de yardım etmeye başlar. Filmin ‘gelişme’ bölümünde Spade’in heykeli bulmak için verdiği çaba anlatılır. Filmin sonuç bölümünde ise olayları çözüme

kavuşturan Spade, ortağını Brigid'in öldürdüğü öğrenir. Spade sevmeye başladığı femme fatale Brigid'i polise teslim eder.

2.2.1.2. Klasik Kara Filmde Karakterler

Sinemada kadın ve erkek temsilleri bakımından kara film farklı bir yere sahiptir. Kara film, femme fatale ismiyle anılan kadın karakterleri ile femme fatale'in peşinden giden erkek karakterleri neredeyse yeniden tasarlamıştır. Kadın karakterler güçleriyle erkek karakterler ise güçsüzlükleriyle klasik sinemadaki temsillerinden farklıdır. Bu nedenle kara filmin kahramanları türün özelliklerini belirleyen unsurlardan biridir.

Kara filmlerin en dikkat çekici karakteri femme fatale'dir. "Fatal", Latince kökenli bir sözcüktür. "Fati, kader, fatal kaderle ilgili demektir. Ama bu kader, Fransızca dili içinde ölümcül, kötü, sonu belli olmayan, önemli gibi göndermeleri de içinde barındırır" (Şendur, 2005:153).

Kara filmin kadın karakterleri için kullanılan Fransızca kökenli olan femme fatale kavramı Türkçe'de Arapça bir kelime olan 'fettan' sıfatıyla kullanılmaktadır. 'Fettan' kelimesi "ara bozucu, karıştırıcı, gönül ayartıcı ve cilveli" anlamlarını içerir (www.tdk.gov.tr). Fettan kadın karakterler sinemadan önce resim, edebiyat ve felsefe gibi sanat alanlarında çok uzun zaman önce kullanılmıştır.

Fettan kadın, Theophile Gautier ve Charles Baudelaire gibi yazarlar ve Gustave Moreau ve Dante Gabriel Rossetti gibi ressamın işlediği merkez bir karakter olarak 19. Yüzyılda ortaya çıkmıştır (...) Fettan Kadın, sembolizm ve modern sanat dallarıyla olduğu kadar, Oryantalizmle de (Kleopatra ve Salome) gündeme gelir. Endüstri devrimiyle birlikte doğan fotoğraf, sinema, modernite, şehirleşme ve Freudyan Psikanaliz olgularıyla birlikte, varlığı belirginleşir. Toplum için hiçbir şey üretmez, (evcil) domestik kadının antitezidir. Fettan Kadın, 19. Yüzyılın sonundaki cinsiyet farklılıklarının algılanışındaki korku ve anksiyetenin belirgin bir ifadesidir. Kadın vücudu sanatta, edebiyatta ve felsefede sıkça işlenmiş, O'na farklı anlamlar yüklenmiştir. Kadın teknolojik bir toplumun enstrümanıdır artık. Sinema, fettan kadın için iyi bir ev sahibidir. Bir dizi reankarnasyonla sinemada kendine hep yer bulur. İskandinav ve Alman sessiz filmlerinin vamp karakteri, İtalyan filmlerinin Diva'sı, Amerikan Kara Filmlerinin de Fettan Kadını'dır (akt. Orhan, 2011:56).

Amerikan kara filmlerinin fettan kadının ortaya çıkışında İkinci Dünya Savaşı ve ardından yaşanan toplumsal değişimler etkili olmuştur. "Savaşta ruhen ve bedenen yara

almış gaziler, eve döndüklerinde kadınların sivil-cephe muharebesinde harcadıkları eforun bir parçası olarak, iş gücüne ortak olup, finansal ve cinsel özgürlüklerini elde ettiklerini gördüler. Erkekler, bu denli güçlü kadınları, femme fatale için hissedilen ikileme benzer şekilde, hem çekici hem de korkutucu buldular” (Keesey, 2011:11).

Amerika’daki siyasi, sosyal ve kültürel unsurlar kadını yeniden tanımlarken kadının aile içindeki konumu, erkeklerle olan ilişkileri, iş hayatındaki rolü kara filmlerde de kendine yer buldu. Ancak kendi cinsel istekleri doğrultusunda hareket eden, güçlü ve cazibeli kadınlar toplumsal normların dışına çıkamazdı.

Ailesi olmayan, yalnız anti-kahramanımızın genelde evli, başka bir erkeğe bağlı olan femme fatale ile yaklaşması baştan toplumsal normlara aykırı bir davranıştır. Film noir’larda patriyarkal düzenin kurallarına böylesi bir karşı çıkış her zaman sorunları beraberinde getirir. Çeşitli unsurlar ile aile ve romantik aşk kavramlarının sürekli altı oyulur. Örneğin femme fatale eğer evli ise, evlilik motivasyonu çok farklıdır. Kendisinden yaşlı ve bazen sakat (Şangaylı Kadın’da Rita Haywort’un kocası ya da Çifte Tazminat’ta sonradan ayağı kırılan koca gibi) olan kocası ile parası için evlenmiştir, çocukları yoktur; varsa da femme fatale üvey annedir (Uzel, 2004, 55-56).

Femme fatale’e aileye ait ünvanlar genellikle verilmemektedir. Aile için daha çok bir tehdit unsurudur ve bu nedenle amaçlarına ulaşmadan yok edilirler. Tehdit olarak görülen femme fatale’leri Place (akt. Özdemir, 2003, 53), “*Women in Film Noir*” adlı çalışmasında, atak olduğu ve ataerkil egemenliğinin kuyusunu kazdığı, ona karşı bir tehdit oluşturduğu için yok edildiğini söyler.

Kara filmlerin erkek karakteri tehlikeli ve çekici femme fatale’lerin aksi yönünde bir görüntü sergiler. Uzel (2004, 54) kara filmin erkek karakterlerini ele alırken şöyle yazar:

Yalnız yaşayan, özensiz giyinen, maddi durumu bir sonraki işine bağlı olan, bol bol sigara içen yitik birer anti-kahraman olmuşlardı. Duyguları ve tepkileri ile yer yer tutarsız davranışları ve çelişkili istekleri ile tanrı rolündeki klasik dedektifin dünyaya düşmüş, kirlenmiş, mükemmelden çok uzak haliydiler. Klasik dedektifler labirente benzeyen suç bulmacasına yukarıdan bakıp masa başında çözmeye çalışırken, ‘hard boiled’ dedektif o labirentin içine düşmüştü; çıkışı bulmak hayatını kurtarmak ile eşdeğerdi. Ve labirentin yolları kentin karanlık, dumanlı sokaklarıydı. Bu yeni tip dedektif modernist kent deneyimini yaşarken hayatta kalabilmek için kente her yönüyle hakim olmuştu. Ara sokaklarına, az kimsenin bildiği buluşma yerlerine istediğine çabucak ulaşabilmek için

hakim olmuştu. Bu bireyci yönü ‘yalnız kovboy’ efsanesini hatırlatsa da aslında kırık bir ‘kent kovboyu’ ydu.

Kara filmin erkek karakteri, görünümüyle her ne kadar femme fatale’lerden bir adım geriden gelse de dış sesi aradaki bu açığı kapatır. “Çoğu durumda, erkeğin dıştan sesi, izleyicileri geçmişin labirentine doğru sürükler (...) Erkek kurbanın görüntüsü gibi, sesi de ön plandadır ve kendisini baştan çıkarıp sonra da kendisine ihanet eden kadının görüntüsüne karşı sesinin çekiciliğini kullanarak izleyicilerin güvenini kazanır” (Orr, 1997:201-202).

Kara filmlerde adaleti sağlamaya çalışan erkek figürünün adalet kavramına ve adaleti sağlayıcı kurumlara yönelik tavrı diğer suç filmlerine göre farklılık gösterir. “Noir kahramanı dedektifin genellikle otoriteye meyilli bir durumu vardır ve polislerle olan ilişkisi de bu durumun indikatörüdür. Genellikle, bilgi alışverişinde bulunurlar ve dostane ilişkileri vardır fakat ihtilafa düştükleri durumlar da olabilir” (Orhan, 2001:20). Bu nedenle kara filmlerde kusursuz dedektiflerden bahsedilemez. “*The Lady From Shanghai*’da Orson Welles İspanyol iç savaşında cumhuriyetçi dava için savaşan ve adam öldüren İrlandalı-Amerikan liman işçidir. *Sunset Boulevard*’da William Holden şansını kaybetmiş ve eve dönmeye hazırlanan bir senaryo yazarı iken, Ray’ın filmi *In a Lonely Place*’de (1950) Humphrey Bogart’ın canlandığı senaryo yazarı sinirli, güvensiz, paranoyak ve serttir” (Orr, 1997:206).

Kara filmin fettean kadını, adaleti sağlamaya çalışan dedektifi ve suça bulanmış tüm karakterleri filmlerin önemli birer unsurlarıdır. Karakterlerin görünüşleri, davranışları ve bakış açıları onların diğer tür filmi karakterlerinden ayrılmasını sağlarken aynı zamanda kara filmin ikonografik unsurlarını oluştururlar.

2.2.1.3. Klasik Kara Filmde İkonografi

Kara filmin üzerine yapılan çalışmalarda eleştirmenlerin değindikleri ilk nokta görsel tarz olmaktadır. Kameranin konumu, aydınlatma ve mizansenin kuruluşu kara film için önemli bir araçtır. Kara filmler görsel tarzındaki bu farklılıkları sayesinde de diğer tür filmlerinden ayrılırlar.

Kara filmin görüntüsel göstergesi Hollywood tarzının anti tezi gibidir. Klasik Hollywood sineması aydınlatma stili doğala yakındır. “Çerçevenin büyük bir kısmı net olarak görülecek şekilde aydınlatılır” (Oluk, 2008, 119). Kara film de ise klasik Hollywood sinemasındaki gibi her alan net olacak şekilde aydınlatılmaz.

Noir aydınlatması “loş ışıklandırma”dır. Ana ışığın dolgu ışığa oranı büyüktür ve kontrast ile zengin, koyu gölgeler yaratılır (...) Loş ışıklı noir stili aydınlık ve karanlık karşıtlığı oluşturur, yüzleri, odaları, kent manzalarını, -motivasyon ve gerçek karakterle birlikte- gizemli ve bilinmeyenin yan anlamlarını aktaran gölge ve karanlık içinde gizler (...), (...) yüzler loş ışıkla çekilir, iç mekan setleri her zaman karanlıktır, kötü bir şeylerin olacağını haber veren gölge modelleri duvarları kaplar ve dış mekanlar geceleri çekilir (Place and Peterson, 2010:290-291).

Kara filmlerin aydınlatması nesnelerle birleştirildiğinde anlatıyı bir adım ileriye taşır. “İç mekânlar, az aydınlatılmış, genelde tek ışık kaynağıyla aydınlatılan, kasvetli ve klostorofobik mekânlardır. Pencerele genelde demir parmaklık veya jalûzilerle kapatılmış, dışarı ile olan sınır daha belirgin hale getirilmiştir. Pencereledeki jalûzilerin karakter üzerine düşen gölgeleri ve aynadan yansıyan görüntüler, sık sık bu tür filmlerde karşımıza çıkar” (Ertem, 2010:57). *The Big Sleep* filmi “loş apartman boşluklarında, merdivenlerde, duvarda uzayıp giden, ya da buzlu camlara düşen gölgelerle; hangi köşe başından kimin çıkacağı belirsiz, yağmuru ve karanlığı eksik olmayan caddeleriyle; silecekleri tez düze çalışan ama içinde kimin olduğunu göstermeyen arabalarıyla...” iyi bir örnektir (Savaş, 2003, 171).

Kara filmin mekânlarına örnek olarak şunlar verilebilir: “sürekli yağmur yağan karanlık, nemli, ıslak, ıssız, tekinsiz, korkutucu, her an suç işlenebilecek izlenimi veren neon ışıkları ile, metropol sokakları veya mutlu bir aile yaşamının asla olamayacağını hissettiren karanlık ve yalnız bir mekân olarak ev bulunmaktadır” (Balcı, 2006:33). Mutlu bir aile yaşamının asla olamayacağını hissettiren karanlık, yalnız ve insanı hapseden bir mekân olarak “ev”in kullanımına *Shadow of a Doubt* filmi örnek olarak verilebilir. Filmde olaylar başlangıçta hiçbir şeyin farkında olmayan Genç Charlie’nin dul bir kadını öldüren Charlie amcasından kuşkullanmasıyla başlar. Genç Charlie’nin sonsuz bir güven ve sevgi duyduğu amcasıyla aralarında ölümcül kovalamaca başlar ve bu kovalamaca sokak aralarında değil, kara filmin vazgeçilmez mekânlarından biri olan “ev”de gerçekleşir. Ev güvenilir bir yer olmaktan çıkar.

Genel olarak kara filmlerde kamera tekniği ve objektif tercihi farklılık göstermektedir. “Dar açı veya geniş açı objektifleri kullanmak, birden çok aynadan yansıyan veya tam yansıtıcı olmayan yüzeylerden yansıyan görüntü kullanımı kara filmlerde bolca kullanılan tekniklerdendir” (Ertem, 2010:53). Kara filmlerin tercih ettiği geniş açılı objektifler görüntüye farklı bir boyut kazandırır. Kara filmin geniş açılı objektifleri kullanmasının en önemli nedeni aydınlatma stiline alan derinliğine az da olsa engel teşkil etmesidir. Bu nedenle “gereken ek alan derinliğini elde etmek için çoğu kez geniş-açı objektifler kullanıldı... Geniş-açının izleyiciyi görüntünün içine çekme, onu filmin dünyasına dahil etme ve böylece duygusal ya da dramatik bir olayı daha doğrudan ifade etme etkisi vardır” (Place and Peterson, 2010:292).

Kamera tekniği, objektif tercihlerine ek olarak çekim ölçekleri ve kurgu kara filmde ayırt edici bir unsurdur. Kara filmin sıkça kullandığı çekim ölçekleri ve kesmelerle ilgili olarak Place ve Peterson (2010, 293), şu saptamayı yapar: Kara filmlerde yakın, orta ve uzak çekimler düzensizdir. Kara film örneklerinde mekânların tanıtıcı uzun çekimleri yer almaz ve izleyicinin mekânla özdeşleşmesi engellenir. Kara filmlerde yer alan kesmeler genellikle büyük açı değişikliklerini içerir ve rahatsız edici bir kurguya sahiptir.

Kara filmin erkek ve kadın karakterleri bazı ikonografik özelliklere sahiptir. Tehlikenin ete kemiğe bürünmüş hali olan femme fatale bazı ikonografik unsurlara sahiptir. Uzun sarı saçlar, makyaj, mücevherler, sigara ve şiddete başvurduğu zaman kullandığı silah bunlardan bir kaçıdır. Erkek karakterlerin kullandığı sigara ve silah ikonografilerinin kadınlara özgü araçlarla kullanılması femme fatale’e farklı bir anlam yükler. “(...) Son derece kadınsı olup ama bir yandan da erkeğin iktidarını ele geçirebilme potansiyelini de, erkeksi bir takım oyuncakları elinde tutarak gösteren bir figür; ikisini bir araya getirdiği için tehlikeli”dir (Gözde Onaran, 24. 02. 2011, www.altiyazi.com).

Klasik kara filmin bütün edimimleri onun diğer tür filmlerinden ayrılmasına neden olmuştur. Özellikle klasik kara filme özgü olan karamsarlık ve mutsuz sonlar; anti-kahramanlar, femme fatale’ler; alan derinliğini destekleyen karanlık atmosfer diğer türlerden ayırt edilen yönleridir. Klasik kara filmin ayırt edici birçok yönü toplumsal gelişmelere bağlı olarak gelişim evresinde estetik değişimlere uğramıştır. Klasik dönemin ardından gelen modern dönemde kara film şekil değiştirerek toplumsal süreç

bağlamında sinema tarihçileri ve/veya eleştirmenlerce “Neo-Noir” yani Türkçe karşılığı olarak “Yeni Kara” olarak adlandırılmıştır. Klasik kara filminden yeni kara filmlere geçiş süreci 1970’li ve 1980’li yıllara tekabül etmektedir. Yeni kara filmin bu yıllarda gösterdiği değişim kara filmin genel olarak anlaşılması bakımından incelenmesi gereken bir alandır.

2.2.2. Klasik Kara Filminden Yeni Kara (Neo-Noir) Filmlere Geçiş: 1970’li Yıllar

Klasik kara film doğduğu yıllarda uzun süre Amerikalı eleştirmen ve yazarlar tarafından fark edilmemişti. “60’ların nispeten özgürlükçü havasını solumuş, bu dönemde yetişmiş yeni bir sinemacı ve eleştirmen kuşağı ise yeni yeni film noir’ları tanıyıp bu türe ısındıktan sonra farklı yorumlar ile film noir uzantısı filmler –neo-noir’lar- çekilmeye başlandı” (Uzel, 2004, 58).

Yeni sinemacıların ve yeni kara filmlerin ortaya çıkışında 60’lar ve 70’ler Amerikası ile neden-sonuç ilişkileri kurulabilir. “Genç kıtanın ahlaki sistemi, Amerikan başkanı J. F. Kennedy suikastı, siyah lider Martin Luther King’in öldürülmesi, muhafazakârlığın tırmanışı, solun yeniden canlanması, Beat Kuşağı’nın dillenişi, 60’larla canlanan öğrenci hareketleri, feminizm, cinsel devrim, anti-militarizm benzeri sosyal olaylar” kara filmlerin yükselişinde etkili oldu (Özdemir, 2003, 10).

Amerika’daki ortam yeni genç kuşak yönetmenlerin birbiri ardı sıra başkaldırı filmleri yapmalarına yol açtı ve bu başkaldırı filmler kara filmler üzerinde etkili oldu. Bu anlamda 1967’den itibaren noir biçimine yeniden varlık kazandıran filmlere şunlar örnek olarak verilebilir:

Dönüşü Olmayan Yol (Point Blank) iş hayatının değerlerini deneysel bir üslupla eleştiriyor, Dutchman Amiri Baraka’nın (Le Roi Jones’un) ırkçılıkla ilgili bir tiyatro oyununu perdeye taşıyor, Parıltılı Gözler (Reflections in a Golden Eye) askeri kişiliğin marazlarını inceliyor, Ateş Sahili (Beach Red) ulusal düşmanlara insanca bakmayı ve pasifizmi savunuyor, Kolejdeki Günlerim (Up the Down Staircase) yeni liberalizmin okullardaki etkilerini anlatıyordu. İzleyen yıllarda, Geceyarısı Kovboyu (Midnight Cowboy), Easy Rider, Çılgın Kadın (The Mad Woman of Chaillot), Medium Cool ve çok sayıda başka filmle birlikte, toplumsal eleştiri daha da çarpıcı bir düzeye yükselecekti (Ryan and Kellner, 2010:22).

Bonnie and Clyde (1967), *Point Blank* (1967) ve *Easy Rider* (1969) gibi başkaldırı filmleri yeni kara filmler döneminin habercisidir. “Film noir”ın rönesansı olarak kabul edilen Don Siegel’in *Dirty Harry*’sinin (1971), Polanski’nin *Chinatown*’ının (1974), Martin Scorsese’nin *Taxi Driver*’ının (1976) ve Altman’ın *The Long Goodbye*’ının (1973) tarihlendiği 70’li yıllar” yeni kara filmlerin bayrağını salladığı bir dönem olacaktır (Özdemir, 2003, 11).

1970’li yıllarda yeni kara filmlerin sayılarının artmasıyla birlikte kara film üzerine yazan eleştirmen ve sinema tarihçileri bu filmlerin bir tür olup olmadığı sorunu üzerine eğilmişlerdir. Kara filmlerin ele alınışında klasik dönemde olduğu gibi yeni dönemde de görüş ayrılıkları olmuştur. Aslında Paul Schrader’ın “1972 tarihli “*Notes On Film Noir*” adlı makalesinde film noir’ları ‘ton ve ruh’ olarak tanımlarken aslında neo-noir’ların da gelişim çizgisini belirlemiş olmuştur. Artık noir tadına ucundan kıyısından bulaşmış her filme birileri çıkıp neo-noir diyebiliyordu. Neo-noir türünün sınıflandırması film noir’dan da sorunlu bir hale bürünmüştü” (Uzel, 2004, 58). Aslında yeni kara filmin sınıflandırma sorunu türün uzun bir zaman diliminde varlığını sürdürüyor olmasından kaynaklanmaktadır.

70’lerden başlayarak günümüze kadar gelen uzunca bir zaman dilimine yayıldıkları için de özellikleri yönetmenine, dönemine, ele aldığı konuya göre farklılık gösterir. Böyle ortaklıkları olmadığı için çoğunlukla fikir ayrılıklarına yol açan neo-noir listeleri karşımıza çıkar (...) *The Long Goodbye* (1973), *Chinatown* (*Çin Mahallesi*, 1974), *The Last Seduction* (1994) gibi örneklerle beraber *Taxi Driver* (*Taksi Şoförü*, 1976) ve *Body Heat* (*Vücut Ateşi*, 1981)’i de bu listeye dahil edebilirken 90’lardan birçok filmin neo-noir’lığı tartışılan *Se7en* (*Yedi*, 1995), *Usual Suspects* (*Olağan Şüpheliler*, 1995), *The Big Lebowski* (*Büyük Lebowski*, 1998), *Reservoir Dogs* (*Rezervuar Köpekleri*, 1992), *Fight Club* (*Dövüş Klübü*, 1999)... Artık karamsar bir havadaki ve belirli bir düzeyin üstündeki filmlere bir kalite simgesi olarak neo-noir denilmeye başlanmıştır (Uzel, 2004, 58).

Klasik kara filmlerden ayrılan yeni kara filmler çok kesin sınırlarla ifade edilemese de tespit edilen bazı özellikleri doğrultusunda açıklanabilir. Yeni kara filmlerde,

(...) İyiyi kötüden ayıran kesin sınırlar bulmak güçtür. Annelik gibi normal kurumlar çöküntü içindedir, aile içi ilişkilere genellikle atfedilen güven terk edilmiştir. Masum sandığımız kişiler ensest ilişkilere girerler, ancak ölümleri hiçbir biçimde ahlaki düşkünlüğün hak edilmiş sonucu olarak olumlanmaz. Ahlaki açmaz genellikle geçmişten gelen hücumlarla, bastırılanın geri dönüşü ile ilintilidir. Noir filmlerindeki geriye dönüşler

sık sık geçmişin bugünü belirlemekteki gücünün altını çizer; bu tepki yenilemeci biçim, Hollywood'un her şeyin tarihdışı bir uzamda olup bittiği izlenimini uyandıran “ebedi bugününü” baltalar. Bu filmlerdeki anlatısal yönelimler, ahlaki sorumluluğun mantığını tersine çevirerek basit yapılı muhafazakâr ahlaki yargıları bulandıran genel bir ahlaki retoriğe aittir (Ryan and Kellner, 2010:139-140).

Klasik kara filmlerde geleceğe yönelik karamsar bir bakış, flashback-flashforward, kontrastlı görsel düzenleme ve femme fatale-femme vital gibi öğeler kullanılmaya devam edilirken bazı unsurlar yeni kara filmlerde terk edilmiş ya da biçim değiştirmiştir.

Neo-noir’larda film noir dünyasının bütün öyküsel-anlatımsal özellikleri sorgulanıyor, femme fatale klişesiyle hesaplaşıyor. Bir türün biraz biçim değiştirerek geri gelmesi, onun yalnızca kendine özgü anlatım tarzıyla değil, ‘haletiruhiye’si ile anlaşılması gerektiğinin ipucu aslında. Yani film noir’lardaki karanlık yanlıca film dünyasının içindeki karakterlerin ya da durumların değil. Daha çok bu dünyanın, dünyayı kavrayışımızın ve bu kavrayıştaki ruh halimizin karanlığı. Noir, kötülüklerle, hatta belki de *Angel Heart*’ta olduğu gibi kendimizle yüzleştığımız yer. Klasik film noir’ların sinik (topluma inancını yitirmiş) ve ‘kötü kaderci’ (fatalistic) anlayışları günümüz neo-noir örneklerinde, belki de farklı bir şeye dönüşür: Kötülüklerin farkında olmak fakat kayıtsızlığa da kapılmamak... (Uzel, 2004, 51).

Kara filmin klasik döneminde olduğu gibi modern döneminde de dönüşümünde sanat akımları etkili olmuştur. Kara film, modernist dönemde Avrupa’daki neo-modernist sinemadan önemli derecede etkilenmiştir. Modernist kara filmin biçimsel ve tematik anlamdaki esin kaynakları ise Yeni Dalga ve Neo-Modernist sinemadır (Erdem, 2010:105). Kara filmi etkileyen modern sinema öykü anlatmaya karşıdır. “Modern sanat ve sinemanın öykü anlatmaya karşı oluşunun en temel nedeni yaşamdır; 20. Yüzyılın yaşam gerçeğidir. Ve bu gerçek bütünlük sunmayan, yüzyılın daha ilk yarısında paramparça olmuş, dağılmış bir gerçektir. Yüzyılın ikinci yarısında yaşayan insana kalan ise yalnızca bu kırık dökük, dağınık, tutarsız parçalardır” (Savaş, 2003, 202). Yeni dönemde kara filmler modern sinemanın dağınık ve parçalı yapısından esinlenir.

Kara filmin esin kaynağı olan Yeni Dalga yeni kara filmi etkilemiş ve bir anlamda ortaya çıkarmıştır. Yeni dalganın şekil almasında kara film de aynı oranda etkili olmuştur. “Özellikle yeni dalga sinemacılarından François Truffaut ve Jean Luc Godard, kara filmlere dayanan ancak yeni anlatı tekniklerini denedikleri filmleri ile kara filmin

modernist sinemaya adaptasyonu konusuna büyük katkı sağlamışlardır” (Mutluer, 2008:42-51).

Yeni dalga ile kara film aynı düşünceden etkilenmiştir. Bu düşüncenin temeli “varoluşçuluk” tur.

Varoluşçu düşüncenin temelinde ahlaksal mutlakların bulunmadığı bir dünyadaki anlamsızlık ve kayboluş yatar fakat bu düşüncenin daha iyimser tarafında özgürlük, sorumluluk ve inanç gibi kavramlar yatar. Film noir bu düşüncenin daha ümitsiz tarafında dururken, Amerikan toplumunun içine işlemiş olan kişisel özgürlük ve bireysel atılımın önemi hikaye örgüsünün içine yerleştirilmiştir. Yeni Dalga filmleri ise insan hayatının anlamsızlığını vurgularken kişisel irade ve seçim özgürlüğünü yansıtır (Halfon, 2005:163).

Yeni kara filmin dönüşümünde etkili olan Yeni Dalga ve modern sinemanın yanı sıra teknik gelişmelerin etkisinden de bahsetmek gerekmektedir. “Neo-noir”ın ifadesini etkileyen gelişmeler; daha seri film envanteri toplayabilme ve akabinde dijital video teknolojisi ile stüdyo dışındaki sahnelerin düşük- ışık şartlar altındaki renkli çekimine olanak tanıyan (aynı zamanda renkli filmlerde bile keskin siyahlarla yüksek-kontrastlı görüntülere izin veren) teknolojiye ileri adımları içerir” (Keesey, 2011:18). Teknolojiye bu gelişmeler klasik dönem kara filmlerdeki siyah-beyaz renk kullanımının terk edilmesini ve anlatıya katkı sağlayan renk kullanımlarına yönelmesini sağlamıştır.

Renk, aydınlatma ve kamera gibi teknik gelişmeler; sanat akımları; modern sinema anlayışı ve klasik kara filmin uyuşmaları yeni kara filmlerin yeni görünümüne kavuşmasında etkili olmuştur. Yeni kara filmler 1960-1980 yılları arasında daha çok modern sinemanın etkilerini sürdürür. 1980’den sonra ise daha çok postmodern dönemin izlerini taşımaktadır. Bu nedenle yeni kara film, anlatı, karakterler ve ikonografi başlıkları altında ele alınırken ilk dönemine hakim olan modern sinemanın etkileri doğrultusunda açıklanmaya çalışılacaktır.

2.2.2.1. Yeni Kara Filmde Anlatı

Yeni kara filmler modern sinemanın anlatı kalıplarını kullanır. Modern anlatı filmi “kavramsal ve soyut sorunları ele alarak işleyen bir türdür. Bu filmlerde izleyici

görüntüye yönelir ve konuşmalarda sorunlara gönderme yapılır. Görüntü genellikle göstergenin yerine geçer; tema, soyut ve kavramsal olduğundan dolayı alegori kullanılır ve içtenliğe vurgu yapılır” (akt. Büyükdüvenci ve Öztürk, 1997, 22).

Modern anlatıya ait bu yaklaşımlara yeni kara filmlerde rastlanır. “Klâsik noir’ın dünyeviliğine karşın modern noir insan psikolojisinin derinliğine inmeyi tercih eder. Bu anlamda modern noir’ın gözlemden çok duygulara dayalı anlatılar olduğu, klâsik noir’a göre izleyicilerle daha samimi bir iletişim kurduğu söylenebilir” (Özdemir, 09.07.2012, www.hayalperdesi.com).

Öncüllerinin özelliklerini bünyelerinde barındıran yeni kara filmler, modern sinemasıyla birleştikleri için klasik kara filmlerden ayrılırlar. Yeni kara filmler postmodern öğeleri içlerinde barındırmalarına rağmen klasik anlatıyı kullandıkları için de moderndirler. “Örneğin Scorsese’nin *Taxi Driver*’ı birçok postmodern öğeyi içermesi bağlamında tanımlanabilir ama bu filmin anlatımsal yapısı onu katıksız bir postmodern film olarak tanımlamamıza izin vermeyecek kadar klasiktir” (Hanson, 2003:32).

Eylemin her dönemde sürdüğü kara filmlerde yer alan diyalog yoğunluğunun yerini, yeni kara filmde sessizlik alır. Roland Barthes (akt.Özdemir, 2003, 67), yeni kara filmlerde diyalog kullanımını şu şekilde açıklar: Her türlü aldırmazlık yalnız sessizliğin etkili olduğunu kesinler; örgü örmek, sigara içmek, parmağını kaldırmak, bu işlemler gerçek yaşamın sessizlikte olduğunu, zamanın yaşam ve ölümünün edime bağlı kaldığı görüşünü benimsetir. Ona göre, böylece izleyici sözlerin değil, edimlerin baskısı altında değişen bir gerçek dünya yanılsamasına kapılır; gangster konuşacak olursa, imgelerle konuşur, dil yalnızca şiirdir onun için, sözcüğün hiçbir düzenleyici işlevi yoktur; konuşmalar onun aylaklık etme ve bunu belirtme biçimidir.

Yeni kara filmlerde modern dönemin tartışılan konularından biri olan “adalet kavramı” yeniden tanımlanır. Adalet kavramını tartışan yeni kara filmlerle ilgili olarak Kolker (1999, 85), dönemin yasa ve düzen fantezileriyle dolu bu filmlerin yalnız suçlular ile değil, her hareketine yasaların engel olduğu liberal otorite ile mücadele eden ve zor kullanan bir polisi ya da tahrik edilmiş bir burjuvayı sunduğunu söyler. *Dirty Harry* filmi bu duruma örnek olarak verilebilir. “Harry’nin kanunun temsilcisi olan Polis kimliğinden ziyade kanunun yetersiz geldiği yerde kendisine biçtiği “cezalandırıcı”

kimliği öne çıkar. O bir kenarda oturup bekleyemez. Mutlaka müdahale etmelidir” (İpek, 2004:35).

Martin Scorsese’nin 1976 yapımı filmi *Taxi Driver*’ın kahramanı Travis adalet kavramını kendi içinde tartışır ve kahraman *Dirty Harry*’de olduğu gibi kendi adaletini sağlamaya çalışır. Travis’in içinde yaşadığı dünyanın anlamsızlığı onu çaresiz bırakır. “Yaşadığı çaresizlik, “adaletsiz” dünyaya karşı kanlı ve acımasız bir şiddete dönüşür. Filmin sonunda, izleyici bir ikilem yaşar. Bir yandan insanın içindeki öfke ve saldırganlığın ulaştığı uç noktanın dehşetini yaşarken diğer yandan yaşanan dünyanın bireye karşı haksızlığının ayırdında filmin kahramanının topluma karşı zaferini paylaşır” (Demirergi; İşcan; Öngören vd. 1994, 128). Film bu yönüyle klasik dönem kara filme özgü olan sistemin ve ataerkil bakışın olumlanmasının karşısında duran bir yapı sunar.

Yeni kara filmler çoğu zaman yaşadıkları döneme yönelik siyasi göndermelerde bulunurlar. Örneğin, politika, erotizm ve suçun iç içe geçişini çarpıcı bir biçimde inceleyen Roman Polanski’nin *Chinatown*’u iyi bir örnektir. Polanski, “*Chinatown*’da 70’ler Amerikası’nın toplumsal gerilimi ve sisteme güvensizliği bambaşka bir bağlam buluyor, bir bakıma kara filmin kökleriyle 70’ler işi siyasi komployu evlendiriyordu” (Kutlu, 2005, 72). “*Chinatown*, barındırdığı umutsuz, kötü, açgözlü, dalavereci, hatta çaresiz tiplerleriyle yapmak istediği göndermeleri başarıyla gerçekleştiriyor (...) Güçlü olanın kazandığı, bazı şeylerin konuşulmaması gerektiği ve unutulduğu, olayların örtbas edildiği bu çarpık düzeni” yansıtıyordu (Pazarbaşı, 2005:157).

Yeni kara filmde anlatı eski alışkanlıklarına yenisini ekleyerek farklı bir boyut kazanmıştır. Modern sinemanın anlatı yapısını benimseyen yeni kara, geriye dönüş, dış-ses; cinayet, dedektif; karamsarlık ve mutsuz sonlar gibi klasik kara filme ait uylarımları devam ettirir. Klasik kara filmde suç unsuru genel bir çerçevede ele alınırken, yeni kara filmlerde suçun bireysel ilişkiler üzerindeki etkisi üzerinde durulur. İyi ve kötünün kesin sınırlarla ayrılmadığı yeni kara filmlerde seyirci, suçlularla özdeşleşebilir. Bu özdeşleşme sürecine karakterlerin katkısı yadsınamaz.

2.2.2.2. Yeni Kara Filmde Karakterler

Yeni kara filmde kadın ve erkek karakterler değişim gösterir. Neo-noir'lar dedektif, kurban ve kötü adam üçlemesindeki keskin sınırları ortadan kaldırmaya çalışır. Dedektifler, polisler, suçlular, suçsuzlar, kadınlar ve erkekler keskin sınırlarla ayrılmış siyah ya da beyaz gibi değillerdir. Grinin tonlarında gezinirler. Kadının ve erkek karakterlerin bu yeni konumunun Amerika toplumunun içerisinde bulunduğu atmosferle yakından bir ilgisi vardır.

ABD'de 1980'lerde muhafazakâr politikalar enflasyonu düşürürken işsizlik oranlarını arttırmış, alt sınıfın yaşam kalitesini aşağıya çekmiş ve bunların sonucu olarak ailelerin geçimlerinin sağlanabilmesi için kadınların iş yaşamına katılımları artmıştı. Aynı 40'lardaki gibi cinsel rollerde değişimler, ailenin sınırlarında kırılmalar meydana gelmişti. Kimliklerin belirlenebilmesi için gereken bu önemli sınırlar ortadan kalkarken pazar ekonomisinin acımasız koşulları insan ilişkilerini belirler olmuştu. *Body Heat*'deki Kathleen Turner'ın evin içinde yalnız olduğu ve erkeğin camı kırarak içeri girdiği, kadını elde ettiği bir sahne; tüm bu koşulları özetler niteliktedir. Femme fatale evliliğin bildik kurallarını para için yıkmış, sınırların altüst oluşuna izin vermiştir (Uzel, 2004, 58).

Ayrıca yeni kara filmin karakterleri toplumsal sınıflara göre biçim kazanır. “Bireyler kötüyse, bu genellikle belli bir sınıf yapısının özelliklerini taşıdıkları içindir (...) Varlıklı ve nüfuz sahibi kişiler genellikle bozuk ahlaklı resmedilirler; bu temsil, söz konusu kişilerin zamanın iletişim araçlarında yer alan gerçek resmedilme biçiminden çok uzak değildir” (Ryan and Kellner, 2010:139).

Yeni kara filmlerde cinsellik öncüllerine göre daha fazla sergilenir hale gelmiştir. Cinselliğin sunumundaki özgürlüğün nedeni Hollywood'da sansür sisteminin çöküşüyle yakından alakalıdır. “Hollywood, Tv'de sunulan topyekûn aile eğlencesinden kendisini farklılaştırmanın başka bir yolu olarak, kendi sansür kategorilerini yeniden gözden geçirip liberalleştirdi. Sinema yeni bir ifade özgürlüğü kazandı, ama filmler, farklı izleyici ve yaş gruplarını sinemaya çekmek için gerekli görülen cinsellik ve şiddet oranına göre sınıflandırıldıkları için yeni bir pazar yönelimli düzenleme biçimi kazandı” (Smith, 2003:526).

Sinemada cinselliğin ve şiddetin özgür sunumu kara filmlerde de karşılığını buldu. Orr (1997, 221), cinsel çok değerliliğin kara sinema tarihine temel alan yeni kara filmlerin

örneği olan *Klute* (1971) filminde olduğu kadar açık bir biçimde hiçbir yerde görülmediğini söyler. *Klute*'un merkezinde geleneksel ölümcül dişi kavramını yerle bir eden Bree vardır.

Bree o zamana kadar beyazperdede arz'ı endam etmiş olan, büyük şehirde kötü yola düşmüş ve geride kalan kasabalı ailesine yardım etmeye çalışan yoksul fahişe kız değildir. Akıllıdır ve ayakları yere basar. Bir aktris veya model olmak istemektedir ama oyuncu seçmelerinin yaşattığı hayal kırıklığı ve fahişelik kısır döngüsü içinde kapanıp kalmıştır. Aslında Bree erkekleri avucunda oynatarak, onlara hayatının rolünü tekrar tekrar yaparak hergün kendi sahnesine çıkmakta ve kendi seyircisine oynamaktadır. Bir sahnede Bree'yi orgazm takliti yaparken diğer yandan da müşterisine çaktırmadan saatine bakarken görürüz. Bree psikiyatristiyle olan seansları, apartman katında okurken, yalnız başına otururken çekilmiş görüntüleri ile geleneksel erkek bakışının sınırlamalarından uzak bir femme fatale kompozisyonu çizer (İpek, 2004: 39-40).

Yeni kara filmlerde femme fatale'in konumu değişti. "Femme fatale, neo-noir'larda ya hiç yoktur; ya da *The Last Seduction*'daki gibi kontrolü tamamen ele geçirmiştir. Artık mücadele edilip yenilebilen güçlü rakip değil, kazanma olasılığı olan bir düşmandır" (Uzel, 2004, 58). Kara filmde femme fatale'ler geçmişten bugüne değişim göstererek gelselerde klasik dönemden edindikleri uyuşmaları taşımaya devam ederler.

Yeni kara filmlerde toplumun bir parçası olan aile ve aileye ait olan şeyler farklı şekilde ele alınır. "Annelik gibi normal kurumlar çöküntü içindedir, aile içi ilişkilere genellikle atfedilen güven terk edilmiştir. Masum sandığımız kişiler enstest ilişkilere girerler, ancak ölümleri hiçbir biçimde ahlaki düşkünlüğün hak edilmiş sonucu olarak olumlanmaz" (Ryan and Kellner, 2010:139).

Yeni klasik kara filmlerde olayları çözüme kavuşturan dedektifler, yeni kara filmlerde yanlışlıklar peşinde koşan ve bu nedenle de başarısız olan erkek karakterlerle doludur. "Kara Film senaryolarının merkezinde neredeyse her zaman bir şekilde diğer erkeklerle mücadele içerisine girmiş, yabancılaşma ve umutsuzluktan mustarip erkek kahraman yer alır" (İpek, 2004:39). Yeni kara filmlerden biri olan *Chinatown*'un ana karakteri Jake Gittes yetersizliğini ispatlayan bazı unsurları üzerinde taşır. "Avcı olması gerekirken av durumuna düşen nice "hard boiled" dedektifin izinde giden Jake Gittes, filmin büyük bölümü boyunca burnunu sokmaması gerektiği yerlere sokmuş

bulunduğunun görsel kanıtı olan bantlanmış kırık bir burunla dolaşır” (Kutlu, 2005, 74). Bu açıdan bakıldığında yeni kara filmler karakterlerini kusurlarıyla yansıtır.

Yeni kara filmin kadın ve erkek karakterleri değişen toplumsal normlar doğrultusunda yeniden şekil almıştır. Yeni kara filmler öncüllerinin izlerini taşıırken, diğer yandan modern sinemaya yaklaşan özellikler sergiler.

2.2.2.3. Yeni Kara Filmde İkonografi

Kara filmin klasik döneminde anlatıya katkıda bulunan aydınlatma teknikleri, kamera açıları ve kullanılan mekânlar yeni kara filmde dönüşüme uğramıştır. “Neo-noir”ların belirgin bir görsel üslubu, mizansenleri, anlatım stratejileri yoktur” (Uzel, 2004, 60) Yeni kara filmlere özgü olan ikonografik unsurlar daha çok yönetmenine ve filmlere göre farklılık göstermektedir.

Yeni kara filmlerde teknolojik gelişmelerin etkisiyle renk kullanımı klasik dönemden farklıdır. Spicer (akt. Mutluer, 2010:56-57), *Point Blank* filmi ve bu filmden sonra gelen kara filmlerde renk kullanımına dikkat çeker: klasik kara filmin en temel özelliklerinden biri olan siyah beyaz görüntü yeni kara filmde yerini renkli görüntüye bırakmıştır. Dönemin sinema teknolojisinde yaşanan gelişmelerle birlikte artık renkli filmlerle düşük ışıktaki çekim yapılabilmektedir. Ona göre, *Point Blank*’teki renk kullanımı 1960’ların psychedelic (sanrı yaratan) özelliklerini gösterir ve filmde Soğuk griler, mavi, yeşil, sarı ve kırmızı yoğun şekilde kullanılmaktadır. *Point Blank* filmindeki gibi renk kullanımının anlatıya yapmış olduğu katlıyla ilgili olarak *Mean Streets* (*Arka Sokaklar*, 1973), *Klute* ve *Taxi Driver* gibi filmler de örnek olarak verilebilir. “Bu filmlerde renk, klastrofobiye yeni bir boyut katar ve Manhattan kenti açık bir cezaevine dönüşür” (Orr, 1997:216).

Klute filminde yönetmen Alan J. Pakula, mekâna ışık ve kamera kullanımıyla anlam yükler. “Pakula karakterlerini merdiven boşluklarının, dam pencerelerinin, asansör boşluklarının, tel örgülerin, derin gölgelerin ortasında klostrofobi duygularını pekiştirecek biçimde garip kamera açılarıyla resmeder. Kafayı bulmuş uyuşturucu müptelaları, sayısız tele-kız, fuhuşun kol gezdiği diskolar ve kadrajda asla tam

anlamıyla net çıkmayan görüntüsü ile büyük şehir her an herşeyin olabileceği bir kötülük yuvasıdır” (İpek, 2004:40).

Yeni kara filmlerde şehir temsilleriyle ilgili olarak Uzel (2004, 58), bazı tespitler yapar: Neo-noir’larda kent de insanlar da çürümüştür, çürümeye devam etmektedir. Artık tehdit edici olan tek tek insanlar ya da kurumlar değildir; sistemin, kentin bir bütün olarak yutuculuğu söz konusudur. Ona göre, bunun sonucu olarak bir kara film olan *Laura* (1944)’nın adı bir kadın ismiyken *Chinatown*’un ismi bu yüzden bir mekân adıdır, *Se7en*’ı düşününce ilk akla gelen bu yüzden her daim yağmurlu şehridir ve *Body Heat*’in ve *The Long Goodbye*’in tropikal şehirleri de artık kaçılıp hayatın keyfinin çıkarılacağı yerler olmaktan çıkmıştır.

Klasik kara filmlerde mekân olarak sık sık tercih edilen arka sokaklar yeni kara filmlerde yerini daha farklı mekânlara bırakmıştır. “Suç klasik kara filmdeki karanlık sokaklardan modern gökdelenlere taşınmıştır. Klasik kara filmlerin dumanlı, karanlık, kirli ve kaldırımları ıslak sokakları *Point Blank*’te aydınlık ve steril mekanlara dönüşmüştür” (Mutluer, 2008:57).

Sözü edilen bütün farklılıklar ve benzerliklerden yola çıkarak yeni kara filmlerin klasik kara filmlerden aldığı uyulaşımlara modern dönemin gerekliliklerini de yansıtarak bir dil oluşturduğu söylenebilir. Geçiş döneminin ürünleri olarak da değerlendirilebilecek *Point Blank*, *Dirty Harry*, *Chinatown*, *Taxi Driver* ve *The Long Goodbye* gibi birçok yeni kara film kendilerinden sonra gelecek olan postmodern dönem kara filmlere kaynaklık edecektir.

2.2.3. Yeni Kara Filmlerden Postmodern Döneme Doğru

Postmodern sinema, postmodern dönemde çekilen yeni kara filmlerden daha geniş bir kavramdır. Buradaki amaç postmodern sinemadan çok postmodern dönemde çekilen yeni kara filmlerin özelliklerini incelemektir. Bu nedenle burada uzun uzadıya bir postmodern sinema tanımı yapmak yerine, postmodern dönem yeni kara filmleri belirleyen görüşleri ve görüşlerin filmler üzerine nasıl adapte edildiğini ele almak yerinde olacaktır.

Postmodern dönem yeni kara filmler olarak ele alınan döneme açıklık getirmesi açısından “postmodernizm” ile ilgili genel bir tanım yapmak gerekirse; “nostaljik; geçmişe duyulan tutucu özlem; geçmiş ve şimdi arasındaki sınırların silinmesiyle oluşan birleşme; gerçek ve onun yeniden sunumlarıyla ilgilenme; açık bir pornografi; cinsellik ve arzunun metalaşması; eril kültürel düşünceler dizisini somutlaştıran tüketim kültürü; endişeyle, yabancılaşmayla, öfkeyle ve başkalarından kopuşla biçimlenen yoğun coşkusal yaşantılar (...)”dır (Orr, 1997:24). Postmodern sinema ise “ (...) büyük alt üst oluşa, devrime inanmamaktadır; ama aynı zamanda geçmişin derinliklerinde ve uçurumlarında esrarengiz ve muammalı olanı aramaktadır. Sinema artık açıklamaz, aydınlatmaz” (Plöger, 2006:197).

Postmodern sinemanın izleklerini taşıyan kara filmler Amerikan toplumunun karakteristik özelliklerini kaçınılmaz şekilde taşıyan, yalnızlaşmış, yabancılaşmış, mutsuz ve çaresizliğin timsali bir insanlar topluluğunu anlatır. “Geleneksel aile ilişkilerinin yerini medya merkezli bir iletişim biçimi ve tüketim kültürü alır. Yeni kara filmler, değerlerin zayıflaması karşısında kendi değerlerini oluşturmak isteyen yeni bir kuşağın ürünüdür. Bu nedenle sosyo-politik ve kültürel ortamın en küçük aktörü olan bireyin yaşadığı varoluş kaygısını, daha karamsar bir dille anlatır” (Tansel, 2007:39). Böylece modern dönemde olduğu gibi bireyleri tanımlayan “varoluşçuluk akımı” kara filmlerin postmodern çağında da kendine yer bulur.

Kara filmleri etkileyen varoluşçuluk akımı toplumsal gelişmelerin bir sonucudur. “Varoluşçuluk ile Avrupa ve Amerika’da sosyal kurumların ve bunların insan hayatındaki rollerinin tartışılmaya açılmasıyla, geleneksel ahlak ve değer kavramlarında bir yozlaşma olduğu düşünülür. Bu yozlaşmanın yansıması olarak Avrupa ve Amerika kıtasında bireyselliği ve kural dışılığı legal bir konuma getiren anarşizm geniş bir etki alanı bulur” (Ulağlı, Emek ve Yücel, 2007:41). Toplumsal yapı ve kurallara karşı baş kaldırı hem gündelik hayatta hem de sanat ve edebiyatta görülür. Bu eğilim sanatsal bir yansıma olarak ortaya çıkan kara filmlerde de görülür.

Varoluşçuluk akımının ve postmodern dönem yeni kara filmler kuşağının ortaya çıkmasında arka planda yer alan toplumsal gelişmelerin etkisi büyüktür:

Amerika'nın Vietnam'da uğradığı kayıpların yarattığı trajedi, görev başındaki Başkan'ın bir suçlu olduğunun öğrenilmesi, Jim Morrison, Janis, Joplin, Jimi Hendrix, Lenny Price ve Elvis Presley gibi kültür ikonlarının uyuşturucuya ilişkili ölümleri gibi şokların hepsi, 1960'ların idealizmine kara gölgeler düşürdü (...) 1970 sonları ve 1980 başlarında bir tarikatın Guyana'daki kitlesel intiharı, rock'n roll ozanı J. Lennon'ın katledilmesi, Başkan Ronald Reagan ve Papa II. Jean Paul'e çılgın adamlar tarafından düzenlenen suikast girişimleri gibi birçok toplumsal olay güven ortamını yerle bir etmişti (Hanson, 2003:18-19).

Amerika'daki gelişmeler toplumda çatlaklar oluştururken kara filmde karşılığını bulur. "1980'lerden sonra, kara filmdeki suç, yalıtılmışlık, yabancılaşma, özgürlük, saçma gibi konular daha baskın hale gelir. Böylece, bu filmler yeni kara filme dönüşür. Yeni kara film de, klasik kara film gibi ekonomik ve politik altyapısı bozulmuş Amerikan toplumunu anlatır" (Tansel, 2007:38).

Postmodern dönemde kara filmler Amerika'daki toplumsal gelişmeler ve varoluşçuluk gibi sanatsal oluşumlarla dönüşüme uğrar. Yeni kara filmler eleştirmen ve yazarlar tarafından tekrar ilgi odağı haline gelir. Eleştirmen ve yazarlara göre yeni kara filmleri kesin kavramlar çerçevesinde sınıflandırmak sorunludur. Ayrıca klasik kara film ve yeni kara film dönemlerinde tartışma konusu olan, dönemin hangi filmle başladığı sorusu, postmodern dönemdeki kara filmlerde de tartışılan bir konudur. Andrew Spicer'a göre (akt. Mutluer, 2008:66), 1981'de *Body Heat*'ın (*Ateşli Vücutlar*, 1981) gösterime girmesi postmodern dönem yeni kara filmler dönemini başlatır.

Postmodern dönemde kara filmlerin şekillenmesinde, sanatsal akımların, toplumsal gelişmelerin yanı sıra bu oluşumların etkilerini taşıyan yönetmenlerin ve yönetmen sinemasının da etkisi vardır. Bazı yönetmenler kara film türüyle anılır. Ancak her yönetmen kendine has üslubu ve diğer film türlerine yönelik öykünmesiyle farklılaşır ve kara filme yeni bir boyut kazandırır. David Lynch, Brian de Palma, Coen Kardeşler, David Fincher, Cristopher Nolan, Quentin Tarantino, Richard Kelly, Ridley Scotti, Michael Mann, Steven Soderbergh, William Freedki, Mike Hodges gibi birçok yönetmenin türle ilişkisi çok fazladır.

Postmodern dönemde kara filmin değişiminde etkili olan yönetmenlerden biri olan David Lynch yalnızca postmodern dönem yeni kara film için değil, postmodern sinema

adına da örnek verilebilecek en önemli yönetmenlerden biridir. David Lynch'in filmografisinde postmodern dönem yeni kara film özelliği gösteren filmler şunlardır: *Eraserhead* (Silgikafa, 1977), *Elephant Man* (Fil Adam, 1980), *Blue Velvet* (Mavi Kadife, 1986), *Wild At Heart* (Vahşi Yürek, 1990), *Twin Peaks: Fire Walks with Me* (İkiz Tepeler, 1992), *Lost Highway* (Kayıp Otoban, 1994), *Mulholland Drive* (Mulholland Çıkma, 2002)' dir.

Gerçeküstü bir hikâye anlatan *Silgikafa* ile fiziksel açıdan deforme olmuş bir adamın dramını anlatan *Fil Adam*, görsel açıdan kara film etkileri taşımaktadır. Söz konusu örneklerin sahip olduğu karanlık ve kasvetli atmosfer, bu filmleri kara film kategorisine yaklaştırmaktadır. *Mavi Kadife*, *Vahşi Yürek*, *İkiz Tepeler*, *Kayıp Otoban* ve *Mulholland Çıkma* ise tematik olarak da kara film etkisi taşırlar. *Vahşi Yürek* yol filmi ile kara filmi birleştirir. *İkiz Tepeler* bir genç kızın ölümünün araştırıldığı bir dedektif öyküsüdür. *Kayıp Otoban* psikanalitik yorumlamalara açık bir yeni kara film örneğidir. Lynch, bu filmde femme fatale karakterini ön plana çıkararak erkeklik krizini irdeler. *Mulholland Çıkma* ise hafıza kaybını konu alan bir diğer örnektir kara film örneği olan *Gilda*'nın başrol oyuncusu Rita Hayworth ile özdeşleştirir (Mutluer, 2010:71).

Lynch'in filmleri kendine has bazı ortak özelliklere sahiptir. Tespit edilen özellikler postmodern eğilimler ve kara filmin izlekleri doğrultusunda ortaya konulur. Zizek (2001:6), Lynch'in filmleriyle ilgili ortak yönleri dikkat çeker: Lynch'in filmleri gerçekliğin fantazmatik dayanağının, kahramanların hayatlarına genellikle şiddet veya cinsel taşkınlık yoluyla aşırı durumlar biçiminde, hem korkutucu hem de zevkli olan rahatsız edici davranış biçiminde ya da yakın çekimler veya ayrıntıların tekinsiz etkileriyle giren Gerçek'e karşı bir savunma işlevi gördüğünü gösterir. Ona göre, Lynch'in yarattığı durumların nüfuz edilemez, travmatik niteliği aynı zamanda onları yüceleştirmektedir.

Postmodern dönem yeni kara filmlerin diğer bir yönetmeni Joel Coen ve Ethan Coen, "Coen Kardeşler" olarak bilinen yönetmenlerdir. Coen kardeşler, "kara film ve western alanında hâkim olmuş formülleri ve konuları ele alıp; onları kara komedi, slapstick komedi ve absürd komedi olarak anılabilecek garip bir postmodern iskeletin içine yerleştirmeleriyle dikkat çekerler" (Akça, 02.09. 2012, www.haberturk.com.tr).

Coen Kardeşlerin 1984'te *Blood Simple* (Kansız) ile başlayan filmografisinde yer alan *Barton Fink* (1991), *Fargo* (1996), *The Big Lebowski* (Büyük Lebowski, 1998), *O*

Brother, Where Art Thou? (Neredesin Be Birader?, 2000), *The Man Who Wasn't There* (Orada Olmayan Adam, 2001) ve *No Country for Oldmen* (İhtiyarlara Yer Yok, 2007) postmodern dönem yeni kara film türüne iyi birer örnektir.

Coen Kardeşler ve David Lynch gibi kara filme hayat veren yönetmenlerin yanı sıra doksanlı yılların başlarından itibaren kara film türüne yenilikler getiren David Fincher, farklı türlere el atarak kara film dokulu postmodern sinema örnekleri üretmiştir: *Seven* (Yedi, 1995) slasher-polisiye kırması bir film modelini kara film estetiğiyle görselleştirir (Akça, 02.10.2012, www.siyad.org). *No Country for Oldmen* (İhtiyarlara Yer Yok, 2007), *Fight Club* “tüketim toplumu eleştirisi” olan bir kara filmidir (Kutlu, 2000, 4). “*Zodiac*, 1960’lar ve 70’lerde San Francisco şehri çevresinde yaşanan bir takım seri cinayetlerin çözüme kavuşturulma çabasını ele alır. “(...) Kendisini ‘Zodiac’ olarak tanıtan bir kalite atfedilen cinayetlerin korkunç görüntüleriyle açılan bir film, bir süre sonra bu seri cinayetleri anlatan bir korku-gerilim filminde ziyade bir cinayetin nasıl anlamlandırıldığına, bir suçun nasıl kategorize edildiğine, bir suçlunun nasıl tanımlandığına dair ilkeleri sorgulayan bir kara mizah anlatısına dönüşür” (Güney, 2007, 18). *Panik Odası* (*Panic Room*, 2002) ise bir evi basan iki gangsterden kaçmaya çalışan ev sahibelerinin mücadelesini anlatırken özellikle o mekânın içinde, dar alanda plan sekans inşa eden uzun kaydırma hareketiyle dikkat çekicidir (Akça, 11.07.2012, www.siyad.org). Yaşamı yaşlılıktan gençliğe doğru tersten yaşayan bir adamın hikâye dildiği aşk filmleri türünde *The Curious Case of Benjamin Button* (*Benjamin Button’un Tuhaf Hikâyesi*, 2009) ve yalnızlıktan kurtulmak için sosyal paylaşım sitesi kuran genç bir adam üzerine kurulan *The Social Network* (*Sosyal Ağ*, 2010) Fincher’a ait önemli eserlerdir.

Postmodern dönemde yeni kara filmleri temsil eden yönetmenlerden bir diğeri olan Quentin Tarantino, *Reservoir Dogs* (*Rezervuar Köpekleri*, 1992), *Basic Instinct* (*Temel İçgüdü*, 1992) ve *Pulp Fiction* (*Ucuz Roman*, 1994) gibi akılda kalıcı kara filmlere imza atar. “İlah ve gücün ön planda olduğu absürd filmleriyle Tarantino, maço erkekler dünyasına çevirdiği kamerası ile film noir’ın özüne uygun olarak suç ve suçluların dünyasına yakın plan çalışır” (Özdemir, 2003, 63).

Kara filmin yeni çağında şekil almasında sözünü ettiğimiz yönetmen ve filmlere dâhil edilebilecek birçok örnek vardır. Ancak çalışmanın kapsamını çok fazla genişleteceği

için sözünü ettiğimiz yönetmenlerin filmleri üzerinden postmodern dönemde yeni kara filmler anlatı, karakterler ve ikonografi başlıkları altında açıklanmaya çalışılacaktır.

2.2.3.1. Postmodern Dönem Yeni Kara Filmlerde Anlatı

Kara film yeni döneminde postmodern çağın etkileri anlatılara yansır. Modern dönemden sonraki süreçte sinema değişir. Bu döneme şahit olan yönetmenler sinemayı şekillendirir ve postmodern anlatılı filmler üretirler. Bu yönetmenlerin filmleri postmodern anlatılara özgü bazı unsurları kullanır. Kullanılan bu unsurlardan biri “geçmişin yeniden üretimi”dir. Postmodern anlatılarda geçmişin yeniden üretimine dair Çolak’tan (2006:88) aktarılan şu söz açıklayıcı olacaktır: Yazar ya da okuyucu, bilinçli bir biçimde, daha önceki metinleri basit bir şekilde ‘taklit’ etmezler, daha önce yazılmış, söylenmiş, en genel anlamda, inşa edilmiş anlam süreçlerinden yola çıkarak yeni metinler üretirler.

Postmodern sinema ve kara film açısından önemli bir yere sahip olan David Lynch postmodern anlatıya özgü bazı uyuşumları kullanır.

Lynch’in filmleri hem pastiş hem de gerçeklik olgusunu sorgulaması bakımından postmodern estetiğe önemli katkıda bulunmuştur. Lynch filmleri klasik kara film görselliği ve ikonlarını popüler kültüre özgü formleri bir araya getirerek gerçeküstücü bir anlatı çerçevesinde yenilikçi bir senteze ulaşmaktadır. Parodi ve klişe, kara filmde pornografiye kadar film türlerinin eklektik bir şekilde kullanılması ve psikoanalitik çözümlemelere açık sorular Lynch filmlerinde sıklıkla görülen olgulardır (Mutluer, 2008:70).

Lynch üzerine yazılarında Hanson (2003:32) şöyle bir tespitte bulunur: David Lynch’in filmleri, özellikle *Eraserhead* (1977) ve *Blue Velvet* (1986), postmodernizm tanımını karşılar; öyküleri yapı olarak klasik ama tarzları çağdaştır. Filmleri kara filmin aslına uygun olarak standart bir çözülmesi gereken bir ip yumağı gibidir. Tuna Yılmaz (2004, 26), yönetmenin filmlerinin saf iyilik ile katıksız kötülük arasında geçen bir savaş olarak yorumlar.

David Lynch filmlerinde iyilikle kötülüğün savaşında “şiddet” önemli bir yere sahiptir. “Onun filmleri postmodern eğilimden farklı bir yol izleyip, gerçek büyük skandallara yol açmadan ve yeni uzlaşım önermeden yerleşik uzlaşımın sınırlarını aşır durur (...) Şiddet görüntüleri olmadan Lynch dünyasının içinden çıkamaz, onu anlayamayız”

(Plöger, 2006:208). Şiddetin Lynch filminde çokça yer almasında toplumsal gelişmelerin etkisi yadsınamaz. Bu nedenle filmlerde toplumsal olayların izlerine rastlanır. Örneğin, “*Blue Velvet*’te Jeffrey’nin, kötüye, öldürülen ilk Amerikan Başkanı Lincoln’un adını taşıyan Lincoln Street’te rastlaması tesadüf olamaz. Üstelik Jeffrey’nin orada karşılaştığı kötünün adı Frank Booth’tur; yani tiyatrodaki Lincoln’a suikast düzenlemiş olan adamın adı’dır (Plöger, 2006:190).

Şiddetin bolca yer aldığı *Blue Velvet*, kasabada kesik bir kulak ve bunun arkasındaki esrarı çözmeye çalışan iki gencin hikâyesini anlatır. “Masum gençler, kendi homojenleştirilmiş yaşamlarının dışında var olan taşkın, gizemli ve tehlikeli bir dünya ile yüzleşir (...) Şansa bulduğu kulak, Jeffrey’nin Sandy’nin de yardımı kışkırtmasıyla, bir dedektiflik olarak kendi potansiyelini fark etmesini sağlar” (Odell and Blanc, 2011:63). Böylece Dorothy Vallens’in kocasıyla oğlunu kaçırarak, kocasının kulağını kesen kötü adam Frank’ın karanlık dünyasının düğümlerini çözmek Jeffrey’nin amacı haline gelir. Jeffrey olayla Dorothy hakkında bir bağlantı olabileceğini düşünerek gizlice Dorothy’nin evine girer. Bu sırada Dorothy eve gelir ve Jeffrey dolaba saklanır. Bu sahne filmin önemli sahnelerden biridir. “Jeffrey’nin, Dorothy’nin dairesine girmesi, sado-mazoşist bir dünyaya adımını atması demektir. Yalnız genç adam, burada cinselliği keşfedecektir” (Plöger, 2006:216).

Jeffrey, Frank’ın Dorothy’nin kızını ve kocasını elinde tutarak, Dorothy’i tehdit ettiğini öğrenmesinin ardından Frank’i öldürür. “Kötü adam Frank’i, rüyasındaki devi alteden çocuk gibi öldüren, böylece kahramanlığını ilan edip, ergenliğini tamamlayarak evlenmeye hazır bir yetişkin olan Jeffrey, tüm edindikleri ve öğrendikleri ile Sandy’le hayatını birleştirdiğinde tıpkı filmin başındaki gibi huzurlu, dingin, yavan ritme bürünmüş gibi görünür hayat” (Özdemir, 2003, 21). Aslında şiddete şahit olan ve şiddete başvuran Jeffrey’in eski haline dönmesi imkânsızdır. Huzur dolu kasabada huzur her an bozulabilir.

Blue Velvet’te olduğu gibi geleceğe bakmaktan kaçınan postmodern filmlere yönelik olarak Denzin, (akt. Demirergi, İşcan, Öngören vd. 1994, 135-136), postmodern geçmişe özlem filmlerinin ana konusunun günlük yaşam ve bugün olduğunu söyler. Yine de postmodern filmler umut doludurlar. Bakışları şizofrenik olmasına rağmen, her şeyin bir şekilde yoluna gireceğine inanmaktadırlar. Caniler ölürler. Erkek kahramanlar

ahlaki sınırları aşarlar fakat ödipal çatışmaları çözülmüş olarak anne ve babalarına ya da sevgililerine geri dönerler. Denzin'in bu görüşü *Blue Velvet*'in son sahnelerini akla getirmektedir. Lynch'in filmlerinde şiddet, cinsellik ve tutkular mutlu bir sonla silinir.

Zamansal sıralama bakımından David Lynch'in postmodern dönem yeni kara filmi "*Wild at Heart*"ta da geçmişte olanların bu güne yansımaları vardır. "Olayı alışılmış bir şekilde geri dönüş görüntüleri üzerine anlatmaktansa, bizlere şimdiki genç yetişkin Lula'nın küçük kız halini gösterir (...) Lynch'in gösterdiği sahnede çocuk bir oyuncu kullanması olayın Lula için ne kadar belirgin olduğunu gösterirken, bir yandan da hafızanın zamanla nasıl değişime uğrayabildiğini ve olaylar için güvenilmez bir tanık olduğunun altını çizmektedir" (Odell and Blanc, 2011:78).

Postmodern sinemanın öncülerinden Coen Kardeşler'in kara film örneklerinden ilki olan *Blood Simple*, Teksas'da geçen bir aldatma ve cinayet öyküsünü konu alır. "*Kansız*, kara filmin geleneğinin içine kimi western motiflerini sokarken, siyah-beyaz ışık oyunlarının (chiaroscuro) yerini mavi-kırmızı renge bırakmasını sağlayan ilk safkan neo-noirdir (renkli kara film). Bunun yanında kiralık katil karakterinin yaradılış şekliyle, sinemaya Coenesk bir tiptemenin girmesi açısından önemli bir konumdadır" (Akça, 02.09. 2012, www.haberturk.com).

Coen Kardeşler'in filmleri geçmiş dönemlerde yapılan kara filmlerden etkiler taşır. *Blood Simple* buna iyi bir örnektir. *Blood Simple* ile klasik kara film örneği olan *Double Indemnity* arasında hikâye bakımından benzerlikler vardır:

Kocasını aldatan bir kadın ve ölü bir koca, iki film arasındaki tematik benzerliklerdir. Ancak *Çifte Tazminat*'tan farklı olarak koca, karısını ve sevgilisini öldürmek isterken, kocanın katili karısı ya da karısının sevgilisi değildir. Marty, klasik kara filmde gördüğümüz suçsuz koca rolünden uzaktır (...) Kurban değil avcı rolündedir (...) Abby ise kocasını aldatmasına rağmen femme fatale çizgisinden çok uzaktır (...) Avcı yerine kurban rolündedir (...) Klasik kara filmde kaybeden ya da yeni kara filmdeki kazanan femme fatale değildir (Mutluer, 2008:83).

Blood Simple, her kocasını aldatan kadın karakterin femme fatale olmak zorunda olmadığını gösterir. Bu bakımdan Coenler klasik kara filmlerden ayrılarak femme fatale'e yeni bir boyut kazandırır.

David Fincher’ın yarattığı “anti-amerikancı” *Fight Club*, tüketim çılgınlığına değinir. “Faşizan eğilimlere, insan korkaklarına, kadın kaçkınlarına seslenirken, anarşistlere, aykırılara, avcı ve toplayıcı bir hayatın ürün kataloglarından çıkmış bir hayata karşı ilaç olabileceğini düşünenlere, toplumsal paranoyaklara da seslenir” (25. Kare, 2000, 20).

Fight Club’ın kahramanı Edward Norton ilk başlarda tüketim çılgını bir adamı temsil eder. Elindeki katalogdan evine sürekli bir şeyler satın alır. Bir gün işten evine dönerken evinin alevler içinde olduğunu görür. Edward’ın hayatı ve hayata yönelik bakış açısı - aslında tüketim kültürüne yönelik bakış açısı- bundan sonra değişir.

Amerikan rüyasının bu insanlara sunduğu modern hayatın; insanları kimliksizleştirdiği, bütün ömürlerini mülk edinme telaşıyla geçirdiklerini ve ‘satın aldıkları her eşyanın aslında onları köleleştirdiğini’ çarpıcı bir biçimde anlatıyordu. Film, Amerikan orta sınıfının varlığını borçlu olduğu ‘mülkiyet’e yönelttiği eleştirilerle; ‘sarsıcı’ ve bütün hayatlarını yeniden gözden geçirmelerine neden olacak özelliklere sahipti (Aydemir, 2000, 62)

Fight Club’ın çevresiyle ilişki kuramayan, ruhsuz hayatından sıkılan, huysuz ve uykusuz Edward Norton’u, doktorunun tavsiyesi üzerine kanserli hastaların bir araya geldiği destek gruplarının toplantılarına katılır. Burada kendisi gibi, aslında hasta olmayan, sigaraya ölümcül bağımlı ve intihar eğilimli, destek grupları arasında bedava kahve bulduğu için dolanan Maria Singer ile tanışır. Her ikisi de birbirlerinin sahte nedeni varlıklarından dolayı konsantrasyonlarını yitirdiklerinden farklı zamanlarda gruba gelmeye başlarlar. Anlatıcı Jack bu arada işine devam eder ve bir gün uçakta Tyler Durden adlı bir sabun satıcısı ile tanışır. Tyler Durden esasında anlatıcı Jack’in alter egosudur ve hiçbir zaman gerçek bir insan değildir. Norton, olmak istediği ama olamadıklarını Tyler Durden kimliğine bürünerek gerçekleştirir.

Kadınları aralarına almayan dövüş kulübünün üyeleri gün geçtikçe artmaktadır. Norton artan kulüp üyelerinden ve alt benliği olan Tyler’dan korkmaya başlamaktadır. Şiddet arttıkça Norton tedirgin olmaya başlar. Filmin sonuna kadar var olduğuna inanılan Tyler, Jack’in bastırıldığı ikinci kişiliğidir. “Aslında herkesin içinde iki tane “ben” vardır, her daim ikisi dövüşür durur. Öteki, diğerinin şizofrenik halüsinasyonudur. Herkesin dövüşü öncelikle kendiyledir” (Özdemir, 2003, 74). Nitekim Anlatıcı Jack (ben) ile Tyler (ben) birbirleriyle öldürüsiye dövüşecektir. Tyler ile anlatıcının bedenlen savaşı-güvenlik kamerasında sadece anlatıcı Jack vardır- anlatıcı Jack kazanır. Şiddet eğilimli,

özgürlüğüne düşkün Tyler ise yok olur. Topçu (2010, 31-32), filmin finalini iki farklı açıdan ele alır. Ona göre, kapitalizm büyük bir beladır. Buna rağmen anlatıcı, alter egosu Tyler'ı reddetmekte haklıdır. Çünkü terör kötüdür. İkinci yaklaşım ise terör iyi değildir ama kapitalizmi devirmek için tek yoldur, bu yüzden kabul edilmelidir. Bundan dolayı anlatıcı “diğer” kimliğini reddederek korkaklık yapmıştır.

Brian De Palma'nın, noir'a ismiyle gönderme yaptığı *Femme Fatale* (Öldüren Kadın, 2002), *Fight Club*'taki alter egonun temsili açısından benzerlik gösterir. Filmin soygun sahnesinden önce femme fatale Laure otel odasında televizyon izlemektedir. Laure'nın çıplak bedeninin üzerine *Double Indemnity* filminin femme fatale'i Barbara Stanwyck'in görüntüsü düşer. Laure bir anlamda klasik noir'ın femme fatale kadınının kimliğine bürünmüştür. Laure sonu belli olan suçluyu oynadığı filmini izledikten sonra, banyoda çıplak bir şekilde uyanacak ve iyi bir kimliğe bürünecektir. “Esmer olan Veronica ve Lily, sarışın Laure'nin kopyaları ya da alter egoları olarak görülebilir” (Keesey, 2010:72).

Postmodern dönem yeni kara filmlerin öncü yönetmenlerinden bir diğeri olan Christopher Nolan'ın *Memento* (2000) filmi yeni kara film kahramanlarında görülen hafıza ve kimlik problemi konusunda verilebilecek en uygun örneklerden biridir. *Memento*'da hafıza kaybı yaşayan ve bir saldırı sonucu ölen karısının intikamını almaya çalışan Leonard'ın, John G. adındaki katili arayışını ele alır. Film, bir cinayet sahnesi ile açılır. Leonard bu sahnede polis olduğunu söyleyen Teddy'yi öldürür. Polaroid bir fotoğraftaki görüntü gitgide soluklaşmaktadır. Filmin bu bölümü tersten oynatılmaktadır. Fotoğraf makinenin içine girer, flaş patlar ve Leonard silahını ateşler.

Memento da tercih edilen renklendirmeler hafıza kaybının neden olduğu zamansal sıçramalara anlam yükler. “Kısa siyah-beyaz sahneler öykü aksiyonunun zamandizinsel olarak ilerlediği süre giden bir durumu gösterir. Renkli olan daha uzun sahneler, zamanda geriye doğru ilerler, bu nedenle izlediğimiz birinci olay örgüsü olayı finaldeki olay örgüsü olayıdır, ikinci olay örgüsü olayı sondan bir önceki olay örgüsü olayıdır vb.” (Bordwell and Thompson, 2012:89). Bu açıdan bakıldığında geriye dönüşleri klasik döneminden beri kullanan kara filmler anlatıya postmodern dönemde yeni biçimsel işlevler kazandırmıştır.

Tarantino'un *Reservoir Dogs* filmi kara filmin ruhuna uygun olarak düzensiz bir öykü akışına sahiptir. "Tarantino'nun postmodernizmin başat dışavurumu, onun çizgisel olmayan öykü anlatımına duyduğu yatkınlıktır. Tarantino, öykü içindeki olayların zaman çizgilerini öylesine bozar ki, seyirciler çoğu zaman filmin bitiminde kendi zihinlerinde sahneleri yeniden düzene koyma şansına sahip olana kadar, tüm karakterlerin ve olayların birbiriyle nasıl bir ilişki içinde olduklarını bilemezler" (Hanson, 2003:25). Örneğin *Reservoir Dogs*'un açılış sahnesinde restoranda bahşiş verip vermemek üzerine bir tartışma başlar. Hemen ardından arabanın arka koltuğunda kanlar içinde uzanan bir adamın görüntüsüne geçilir. "İlk sahnenin gülünçlüğünden sonra soygunun bilançosunu gösteren bu kanlı ve çarpıcı sahneye yapılan ani geçiş Tarantino'nun noir türüne getirdiği sarsıcı değişimin bir göstergesidir" (Hirsch'den aktaran İpek, 2004:68). Suçlulardan biri, rehin alınan polise işkence ederken oldukça neşeli bir parça çalar. Filmde şiddet, komediye yaklaştırılarak verilir.

Postmodern dönemde yönetmenler kara anlatılarına diğer film türlerinden aldıkları uylaşımları da eklerler. "Neo-noir"ların yoğun olarak etkileşime girdiği bir tür söylemek gerekirse bu kesinlikle bilimkurgu olur. Öyle ki bu tarz filmlerin çoğunluğundan ötürü yeni bir adlandırmaya gidilerek *future-noir* terimi kullanılmıştır. *Blade Runner* (1982), *Robocop* (1987), *Terminatör* (1984) ve *Gizemli Şehir* (Dark City, 1998) gibi filmler bu eğilimin en iyi örnekleridir" (Uzel, 2004, 59). Yönetmen Ridley Scott' ın Philip K. Dick' in *Do Androids Dream of Electrical Sheep?* adlı bilimkurgu romanından sinemaya uyarladığı 1982 tarihli *Blade Runner* (*Bıçak Sırtı*), "kara film" in görsel stilini borçlu olduğu Alman Dışavurumculuğu'na has şekilde gölgeler ve keskin kontrastlarla bezenmiş Art Deco mimari stiline uygun postmodern set tasarımı, varoluşçu felsefesi, karanlık atmosferi, femme fatale ve dedektif karakterleri, suçluluk ve masumiyet kavramlarının sübjektifliğini irdeleyen yapısı ile kara film türünün bilimkurgu ile buluştuğu distopik bir filmidir" (İpek, 2004:81-82).

2.2.3.2. Postmodern Dönem Yeni Kara Filmlerde Karakterler

Postmodern dönem yeni kara filmin karakterleri kendine has bazı özelliklere sahiptir. "Bireyler ahlaken lanet dolu bir açmazdadır; kadınlar çaresiz, zayıf, babalar hain, çocuklar mutsuz ve taciz kurbanı, evler ise ihanetlerle doludur (...) Kötülük dolu evlerdeki aile ilişkileri anormaldir ve eğer bir aile yaşamı varsa, bu sıkıcı, parıltısız,

seksüellikten uzak, dayanılmazdır. Sosyal yaşamın en temel zorlaması olan ailede bireyler, aradıkları tatmini ev dışında bulurlar” (Özdemir, 2003, 17).

Klasik kara filmde kahraman geçmişe karşı savaşıırken, yeni kara filmde karakter hafıza ve kimlik sorunları yaşar. Hafıza kaybı yeni kara filmin karakterini güçsüz kılar. Karakter bu süreçte kendisine ve çevresine yabancılaşır. “80’li yılların ikinci yarısında, psiko-patolojik davranışlar içine gizlenmiş kimlik arayışını işleyen David Lynch’in *Blue Velvet* (1986) ve Brian de Palma’nın *Dressed to Kill* gibi (1980) filmlerinin yanı sıra Alan Parker’in, William Hjortsberg’in “Falling Angel” romanından sinemaya uyarladığı “*Angel Heart*” (1986) dikkati çekmektedir” (Roloff and SeeBlen 1997:373). Bu tarz filmlere birkaç örnek daha eklemek gerekirse; *Dark City* (*Karanlık Şehir*, 1998) filmi hafızası uzaylılar tarafından silinen Rufus Sewell isimindeki bir adamın kim olduğunu bulma çabasını ele alır. *21 Grams* (*21 Gram*, 2003) filminin anlatısı karakterlerin aksine seyircinin hafızasıyla oynar. Başka bir bilimkurgu, kara film örneği olan *Minority Report* (*Azınlık Raporu*, 2002) kendi kurduğu sistemin kurbanı olan bir dedektifi konu edinir. *Blade Runner* ve *Memento* ise postmodern dönem yeni kara filmde karakterin yaşadığı kimlik ve hafıza sorunu konusunu işleyen benzer örneklerdir.

Klasik kara filmlerde geçmişlerine bağlı olmayan erkek karakterler özgürlüklerini kazanırken, postmodern dönem yeni kara filmin erkek karakteri geçmişini arayarak bir nevi geçmişe bağlı kalır ve özgürlüğe kavuşmaya çalışır. *Blade Runner* filminin kadın karakteri Rachel’in geçmişe yönelik arayışı bu duruma örnek olarak verilebilir. “(...)Karakterler özgür olmaktan önce insan olabilmek için anılara ihtiyaç duymaktadırlar. Rachel kopya olduğunu anladığında anılarına sığınarak insan olduğunu kanıtlamak ister” (Mutluer, 2008:97).

David Lynch’in kadın ve erkek karakterleri postmodern sinemanının kendine has bazı özelliklerini taşıırken kara filme ait uylaşımları da kullanır. *Mavi Kadife*, *Vahşi Duygular*, *İkiz Tepeler*, *Vahşi Duygular* ve *Kayıp Otoban* filmlerinde Lynch, kadın ve erkek karakterleri klasik kara filmin karakterlerinden postmodern yönelimleriyle farklılık gösterir.

Lynch kahramanları gerçeği arar ve her defasında *Mavi Kadife* (*Blue Velvet*, 1986)’deki Dorothy, *Vahşi Duygular* (*Wild at Heart*, 1990)’daki Lula, *İkiz Tepeler*’deki Laura, *Kayıp Otoban*’daki Rene/Alice gibi) bir kadını kurtarmaya çalışır (...) Ama Lynch sinemasında

erkek kahramanın bu gizemli kadını kurtarabilmesi için (*Mavi Kadife*'deki Frank, *Vahşi Duygular*'daki Marcello Santos, *İkiz Tepeler*'deki Leland/Bob ve *Kayıp Otoban*'daki Mr. Eddy gibi) öncelikle sadist bir baba imgesiyle çatışması gerekmektedir. Ve bu baba imgesi çoğunlukla silahlı bir hayduttur. Bazen, *İkiz Tepeler*'deki Leland Palmer gibi gerçekten "baba" olan bu imge, kadını kullanmakta ve onu tehdit etmektedir (Ama Dorothy, Lula, Laura veya Renee'de olduğu gibi, kadın bu tehditlerden mazoşist bir zevk alıyor gibi görünebilir). Kahraman, diğer kişiliğini keşfedeceği birçok evreyi aştıktan sonra "baba"yı vurmak ve kadını bu cehennemde aramak zorunda kalacaktır (Günaydın, 1999, 5).

David Fincher ise karakterleriyle klasik dönem kara film karakterine yakın durur. Genellikle Fincher filmlerinde aktif femme fatale'ler görülmez. Fincher'ın erkek karakterleri ise güçlü, kendinden emin, doğru ipuçlarını takip eden klasik dedektifleri temsil etmezler.

Modern yaşamın çürümüşlüğü ve umutsuzluğu ile yüzleştirdiği detektifleri, öyküsünde kahramandan çok kurban olarak şekillendirir. Katilin neden öldürdüğünü bilmelerine karşın bir sonraki hamlesi karşısında çaresizdirler. Katilin kendi ayağıyla gelip teslim olmasından sonra hiç kimse de bir rahatlama olmaz. Daha yediye bir ceset vardır ve olacak mıdır? Bu durumda sonraki adım nasıl gerçekleşecektir gerçekleşmiş ise ne zaman öğreneceğiz? Her Fincher filminin kahramanları gibi detektiflerde ellerinde olmayan nedenlerden dolayı bir durumun içine itilmişlerdir. Çırpınışları her seferinde toplumun bireyselleşmesinin ördüğü duvara toslar (Yeğinboy, 04.03.2012, www.milliyet.com).

Postmodern dönemde kara filmler cinselliğin ele alınışı bakımından öncüllerinden farklıdır. Postmodern metinlerde cinsellik sunumundaki şeffaflık "üstü örtük, mahrem, müstehcen olanın (cinsel şiddet, çılgınlık, eşcinsellik, kadınların aşağılanması, sadomazoşizm, uyuşturucu ve alkol kullanımı), sıradan yaşamın ortasına oturtulması kişisel ve özel olanla sıradan ve güncel yaşam arasındaki sınırların ortadan kalkması" olarak yorumlanır (Demirergi, İşcan, Öngören vd. 1994, 132). Ensest bir ilişkinin konu edildiği *Angel Heart*'ta Harry Angel kendi kızı olduğunu bilmeden Epiphany ile beraber olur ve bu onun sonsuza dek lanetlenmesinin bir parçasıdır. Angel kirli geçmişinin simgesi olarak gördüğü kızını/sevgilisini öldürür. Bu bir anlamda 1970'lerin kara film modeli olan *Chinatown*'nun babası tarafından tecavüze uğramış Evelyn karakterini anımsatır.

David Lynch filmlerinde kadın ve erkek arasında cinsel ilişkiler normal bir şekilde yaşanmamaktadır. Örneğin,

Lost Highway'de Fred ile karısının başarısız cinsellikleri, Alice'in Pete'le sevişmelerinde ona "asla bana sahip olamayacaksın" diyerek seslenişi, *Blue Velvet*'te Dorothy ile Frank'ın sevişmelerindeki bilinçdışı oyunlar gibi pek çok sahneyle bildik bir cinselliğin tümünden başarısız olacağının sinyali verilir. *Muhalland Drive*'da ise Lynch daha da ileri giderek Betty ve Diane arasındaki arzulu istek, birbirlerine daha önce bir kadınla birlikte olup olmadıkları sorusuyla sınırları aşar (Özdemir, 2003, 30-31).

Klasik kara filmin femme fatale'leri para için ya da cinsellik için erkekleri kullanırken, yeni femme fatale'in artık hiçbirine ihtiyacı kalmamıştır. Kara filmin fettan kadını Zizek (2001:25), hayaletimsi/fantazmatik, kendi fiziksel yıkımından ötürü yok edilemez olan, kadiri mutlak, hayaletçe bir tehdit yerine, her tür haleden yoksun bırakılmış, soğuk bir varlık olan; şiddet dolu tutumlarla kendisini alıp iğfal etmemiz için bizi kışkırtarak hem bize hükmeden hem de acısından zevk alan, cinsel bakımdan doyurulamayan istifade etmeye yatkın kadına ilişkin erkeğin mazoşist paranoyak fantezisi olarak ele alır.

Postmodern dönem yeni kara film femme fatale'ine yeni bir boyut katan *Basic Instinct*, klasik femme fatale'lerin aksine iyi kadınların hiç olmadığı bir dünya sunar. Filmin girişinde kadınla adam sevişmektedir ve kadın üstteyken adamı buz kıracağıyla öldürür. "(...) Seksenli yılların femme fatale'i dışarıdan her ne kadar masumiyetini koruyor gözükse de eskisinden daha şeytani ve daha saldırgandır" (İpek, 2004:50).

Blue Velvet'te femme fatale diğer filmlerine göre biraz farklı bir şekilde tasvir edilir. Dorothy bir femme fatale olmaktan çok bir kurbandır. Kocasını ve çocuğu kötü adamlar tarafından kaçırılmıştır. İyi aile kızı görünümündeki Sandy'nin merakı ise Jeffrey'nin karanlık dünyaya geçişine neden olan bir etkidir. "Jeffrey'in gizeme meraklı doğası, onu belanın içine sürükleyen bir femme fatale çeşitlemesi olarak Dorothy, cinsel olarak aktif, tehlikeli esmer ve mülayim sarışın arasında kalan kahraman, kahramanımız ve baş-kötü Frank arasındaki homoerotik boyut, polisin de 'kötülük' ağının bir parçası olması" film noir'a has durumlardır" (Pfeil'den aktaran Pusar, 2004:165).

Kadına yeni bir anlam yükleyen *Blue Velvet*, erkek karakterini yeniden çizmiştir. Çevresinde meydana gelen olaylar Jeffrey'in kontrolü dışında gelişir. Jeffrey karakteriyle ilgili olarak Hirsch (akt.Mutluer, 2008:74) bazı tespitlerde bulunur: Jeffrey, genellikle orta yaşlı, sıradan görünümlü, başarılı olmasa da tecrübeli kara film karakterine göre çok toy ve deneyimsizdir. Jeffrey'nin izini sürdüğü olaylar ve yürüttüğü soruşturma da diğer dedektif ya da takip filmlerinden farklılık göstermektedir. Diğer kara filmlerde gördüğümüzün aksine Jeffrey'yi paranoya ya da intikam duygularından öte merak motive etmektedir. Jeffrey başlangıçta olayların dışında olduğu için bir bakıma pasif bir araştırmacıdır.

Postmodern dönemde çekilen yeni kara filmlerde bazen femme fatale'lere rastlanmaz. Bu tarz filmlere David Fincher'ın *Fight Club* filmi örnek olarak verilebilir. *Fight Club* femme fatale'siz bir noir örneğidir. “*Dövüş Kulübü*, tüketim toplumu denen şeyin erkeği dişileştirdiği savına sahip bir film. Tek kadın karakteri olan Maria, hiçbir zaman erkekler kulübün içine geremez ve Anlatıcı'ya ulaşamaz...” (Kutlu, 2000, 6). Bu nedenle Jack gittiği grup terapilerinde Marla'nın varlığından rahatsız olur ve Marla'yla farklı günlerde gelmek için anlaşma yapar.

Postmodern dönemin kara film karakterleri filmlerin sonlarında kazanan taraf olmazlar, sonlar bazen hüznüldür. Tarantino'un yönettiği *Reservoir Dogs*'un sonu bu açıdan örnek olarak verilebilir. Filmde bir elmas toptancısına baskın yapan bir grup suçlu (Bay Sarışın, Bay Turuncu, Bay Pembe ve Bay Beyaz), içlerindeki bir muhbir tarafından gammazlanmış, tuzağa düşmüştür. İçlerinden bazıları kuyumcu dükkânına yaptıkları soygun sırasında ölmüş ve bir diğeri (Sarışın) dükkânda katliama neden olmuştur. Dükkândan sağ çıkmayı başaran birbirlerinin geçmişlerini, isimlerini bilmeyen dört gangster, bir polisi de rehin alıp, bir depoda toplanarak içlerindeki muhbiri keşfetmek üzere tartışmaya başlamıştır. Polisin çaresizliği, postmodern dönem yeni kara filmde daha da ileri boyuttadır ve olayı polis çözemeyecektir. Rehini alan bir polis, Sarışın tarafından kulağı kesilip, yakılmaya çalışılır. “Tarantino' nun seçtiği 1970'lere ait pop rock şarkılarından oluşan arka plan müziği ise bu ortamın acımasızlığını ve saçmalığını öne çıkarır nitelikte ve son derece ironiktir. Suçlulardan biri bir kurbanı işkence ederken yine oldukça neşeli bir parça çalar. Film boyunca karakterlerin dinledikleri müziklerden konuştukları konulara kadar popüler kültürle bu kadar içiçe olmasının

nedeni aslında parçası oldukları bu acımasız gerçeklikten kaçmaktır (İpek, 2004:68). Filmin sonunda polislerden soyguncusuna hiçbiri amacına ulaşamaz.

2.2.3.3. Postmodern Dönem Yeni Kara Filmlerde İkonografi

Postmodern dönemde yeni kara filmler seçtikleri metropollerle klasik ve modern dönem kara filmlere atıfta bulunurlar, ancak suçun işlendiği mekânlar değişim gösterir.

Usual Suspects'te (*Olağan Şüpheliler*, 1995) Keaton'ın dediği gibi, bir suçlunun saklanması için en ideal kent, kültürel ve ahlaki kargaşa içindeki Los Angeles'tır. *Double Indemnity*, *Kiss Me Deadly*, *Asphalt Jungle* gibi pek çok klasik film noir'ın suç öyküsü bu kentin uzayıp giden gölgelerle dolu arka sokaklarında, tekinsiz odalarında yaşanmıştır. *To Live and Die in L.A.* (*L.A.'de Yaşamak ve Ölmek*, 1985), *Reservoir Dogs* (*Rezervuar Köpekleri*, 1992), *Pulp Fiction*, *Jackie Brown* (1997), *True Romance* (*Çılgın Romantik*, 1993), *Heat* (*Büyük Hesaplaşma*, 1995), *Mulholland Falls* (*Kurtlar Şehri*, 1996), *Limey* (*Denizci*, 1999), *L.A. Confidential* (*L. A. Sırları*, 1997), *Memento*, *Kiss Kiss Bang Bang* (2005), *Black Dahlia*'nın (2006) da aralarında olduğu" klasik dönem sonrası filmler Los Angeles'i kentini kendine mekân olarak seçmiştir (Özdemir, 2011, 52-53).

Postmodern dönemde suçun mekânı Los Angeles gibi metropollerin yanı sıra bir zamanlar saflığın, temizliğin, güvenli mekânı olan kasabalara da taşınmıştır. Suç arka sokaklardan yüksek gökdelenlere, oradan da kasabalara yayılmıştır. "*Blue Velvet*'te, film noir'ların üç boyutlu kent uzamı yerini iki boyutlu banliyö betimlemesine bırakmıştır (50'lerin Amerikan banliyölerinden karton imgeler karşılar bizi: mavi gökyüzü, beyaz, steril çitlerin önündeki çiçekler, ağır çekimde bizi aracından selamlayarak geçen itfaiye eri.)" (Pusar, 2004, 61). *Blue Velvet*'te olduğu gibi filmlerin zamanları var oldukları anı işaret etmezler. Bu nedenle de seçilen mekânlar, zamanı anlatan yapılar olarak seçilmektedir. Zamanı anlatan mekânlar zihinlerdeki karşılığından çok farklı anlamlar içerir.

Mekânlar eski işlevlerini toplumsal ve kamusal anlamlarını da yitirmektedirler. Toplumsal birlikteliğin, dayanışmanın organik mekânlarının yerine kurmaca mekânlar yerleşmektedir. Birey ne kendi mahrem mekânlarını kendi kurmakta ne de diğerleriyle birlikte ortak mekânlar üretmektedir. Bu yüzden sık sık bu tür eskiden kullanım biçiminin tarihi farklı olan mekânların kullanımıyla karşılaşırız, bu filmlerde. *Dövüş Kulübü*'ndeki mahalle merkezlerinin eski kiliseler olması ya da *eXistenZ*'daki mekânın da küçük yerel bir kilise

olması gibi, eski metruk binalar, araba tamirhaneleri, yol üstü benzin istasyonları, varoş pubları gibi mekânların sıklıkla seçilişine tanık oluruz (Süalp, 2000, 21).

Coen Kardeşler, yeni kara filmlerin mekân kavramına yeni bir boyut kazandırır. “*Fargo*, karanlık kent çevresinde yer alan tipik film noir’ları aksine, karlı Midwest’in düz, beyaz enginliklerinde çekilmiş bir beyaz filmidir” (Keesey, 2011:64). *Barton Fink*’te ise mekân *Fargo*’nun karla kaplı geniş düzlüklerinin aksine bir otelin daracık odasıdır. Otelin duvarında asılı duran kumsala uzanmış genç kız kartpostalı Fink’i o kapalı otel odasından uçsuz bucaksız denize götürür. Fink, filmin sonunda tablodaki gibi denize bakan kadın silüetiyle karşılaşınca, düşler ve hayat arasındaki benzerliğe şaşırır. “Aslında bir sanatçı için düşlerle gerçekliğin arasındaki çizgi çok şeffaftır ve hayat çoğunlukla bir tülün ardındadır” (Özdemir, 2003, 38). Bu nedenle Fink, bu ayrımın nerede başladığı ve nerede bittiği konusunda kesin yargılara varamaz. Aynı şekilde izleyici için de bunun ayrımına varmak zordur.

Metropollere, kasabalara ve teknolojik aygıtların sıkça yer verildiği mekânlara sahip kara film, klasik kara filmlerde yer alan unsurları yapılarına dâhil eder. Örneğin, *Blade Runner* filmi “(...) giysilerinden araçlarına, ışığından müziğine ve seslerine, 80’lerin artık göze fazla cilalı gelebilen fütüristik estetiğini 40’lar kara filminin estetiğiyle ve kimi favori imgeleriyle yoğurup ortaya yepyeni bir kara film türü ve yepyeni bir bilimkurgu türü” ortaya koyar (Kutlu, 2005, 74).

Duygular ile makineler arasında bir bağlantının kurulduğu postmodern dönem yeni kara filmlerde geleceğe dair teknolojinin gücüne dikkat çekilir. Teknoloji ile postmodern şehir kullanımı bir araya getiren *Crash* filmi “bir teknoloji ikonu haline gelen otomobil içinde vahşice çiftleşen, çarpışma anıyla seksüel tatmini, hazzı, yoğun bir heyecanı aynı obsesif tavırla biraraya getirmeye çalışan hüznü bedenlerin öyküsü”nü anlatır (Özdemir, 2003, 93).

Klasik kara filmde siyah-beyaz renk kullanımının yerini neo-noir’larda gri ve soğuk renkler alırken postmodern dönemde yoğun renklerin kullanıldığı yapımların olduğu görülür. Örneğin; modern öncüllerine saygı niteliğinde oyuncularını merkeze yerleştiren *Le Deuxieme Souffle (İkinci Nefes, 1966)*, renk kullanımı açısından postmodern dönem yeni kara filmlere yaklaşır. Filmin renkli olması sebebiyle ‘postmodern’ bir ton ekler. O

da sarı, kırmızı ve yeşil filtrelerin renk skalasındaki hâkimiyetiyle gelir. Kırmızının yeraltı dünyasının en kokuşmuş haline, yeşilin kaçış anlarına, sarının ise dışarıdan gelen ışığı fazlaca yalıtarak ‘yapay yozlaşma’ya vurgu yapmak için tasarlandığı postmodern bir sinema evreni kurar. Yani hem 40’ların film gramerini kullanıyor, hem de yeni bir görsel yapı inşa eder. Tabii soygun ve çatışma sahnesi gibi temponun yükselmesi gereken anlarda dahi bu stilize görsel atmosferini korur. Böylece 40’ların estetiğine her şartta sadık olduğunu kanıtlar (Akça, 15.10. 2012, www.siyad.org).

Lynch’ın filmlerinde renk önemli bir yere sahiptir. Öyle ki filmine verdiği isim *Mavi Kadife*’dir. Plöger (2006:214,254), *Mavi Kadife*’deki renk kullanımına ilişkin şu tespitleri yapar: Mavi, özlemin rengidir. Kutsal figürlerin de çoğu zaman renkleri mavidir. Jenerikten sonra açılan mavi perde, karşımıza mavi bir gök, beyaz bahçe çiti ve kırmızı güller çıkarır: Amerika’nın rengini. Ancak bu üç rengin birlikteliği, sadece filmin başında ve sonunda korunabilir. Filmin başında bir yerlerde Jeffrey, Sandy’yi okuldan, koltukları beyaz, kırmızı bir arabayla alır. Henüz mavi renk ‘bulaşmamıştır’ ona; ya da hayatın mavisini eksiktir: Gecenin rengi. “Kadife” para, servet, zenginlik anlamına da gelir. Ayrıca Plöger, renk gibi tekrar edilen diğer unsurlara da çeker: Neon reklamlarının gece mavisini, lambaların ışıklarını en uygunsuz köşelere yolladıkları karanlık mekânlar; kaynağı belirsiz doğum öncesi kozmik sesler; titrek, bulanık görüntülü ekranlar; sonuçsuz birbirine değme girişimleri, bir şeyler görüp tanımaktan çok, içinde bir şeyler sezdiğimiz karanlığa ağır ağır geçişler; figürlerin nereden geldiği belirsiz bir habere kulak kabartıp, onu anlamaya çalışmaları; makinelerin, vinçlerin, rayların, kulakların, gözlerin, yakın, detay çekimleri; kameranın (organik) bedenden ayrılıp, engebeli, bozuk araziler üzerinde kayması; kırmızıdan maviye geçişler; muammalı bir koyuluktan perimsiz aydınlığa geçip duran kadınlar; kapalı mekânlara zora girmeler, otel koridorlarında şaşkın koşuşturmalar. Bütün bunlar, burada da bir Lynchville’de olduğumuzun kanıtlarıdır.

David Fincher’da Lynch gibi noir atmosferine katkıda bulunan her türlü öğeye başvurur. “En belirgin özellikleri karanlık ve donuk oluşlarıdır: renkler azaltılmaya, sınırlı bir gri ve kahverengi aralığına indirgenmeye meyillidir; tonları, *Seven*’ın (*Yedi*, 1995) bunaltıcı karamsarlık ve umutsuzluğuyla *Fight Club*’un (*Dövüş Kulübü*, 1999) nihilizme yakın acımasızlığı ve yakıcılığı arasında gidip gelir” (Topçu, 2010, 28).

Tarantino ise seçtiği renkleri şiddetin bir aracı olarak kullanır. *Rezervuar Dogs*'ta kullanılan renkler buna iyi bir örnektir.

Sahnede kullanılan renkler daha çok pastel tonlardadır. Şiddetin yer aldığı çekimlerde ise şiddeti uygulama araçları, örneğin benzin bidonu, ustura gibi nesneler parlak ve canlı renklere sahiptir. Ayrıca şiddet uygulananın üzerindeki kan da ışıklı ve parlak tondadır. Tarantino bu sahnede doğal ışık kullanarak şiddetin gerçekliğini vurgular ancak diğer görsel öğeleri kullanarak da bu gerçekliği yıkıma uğrattır (Temel, 2008:60).

Mekânın sınırlarının bilinmediği postmodern dönem yeni kara filmlerde zaman da kesinlik taşımaz. *12 Maymun*'da “sadece, daha karanlık, ıslak ve hücrelere ayrıştırılmış bir mekân ve zamanı bize hatırlatmakla yetinilir” (Süalp, 2004, 258). *Blade Runner* filminde de gün ışığının görülmediği sahnelerde gece-gündüz ayırımına varılamaz.

Görüldüğü klasik ve modern dönemde olduğu gibi postmodern dönemde de çekilen yeni kara filmler sürekli bir değişim içerisinde olmuştur. Toplumsal gelişmelere ve sinemasal gerekliliklere göre şekil alan yeni kara, her zaman kendisine izleyici bulabilmiştir. Klasik dönemden postmodern döneme geçen süreçte Amerikan sinemasında doğan kara film, sınırlarını ülke dışına taşımış ve diğer ülke sinemalarında da kendine yer edinmiştir. Kara filmlerin toplumların psikolojine zaman zaman yakın durması diğer ülke sinemalarında taraftar bulmasında etkili olmuştur. Bu nedenle ülke sinemaları kara filmleri kendi şartları doğrultusunda yeniden yorumlamıştır. Ülke sinemalarından biri olan Türk sineması da kara film etkisi taşıyan filmleri, kendi şartları doğrultusunda yorumlamış ve bu doğrultuda filmler üretmiştir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

TÜRK SİNEMASINDA KARA FİLM

Tür sinemasının öncüsü olan ve kara filmin doğduğu, Amerikan sinema endüstrisi, güçlü bir ekonomiye ve iyi bir ulaşım ağına sahiptir. Amerikan sineması bu unsurlar sayesinde ülke sinemalarına etkisini taşımıştır. Birinci Dünya Savaşı'na (1914-1918) kadar salt iç pazarı ile yetinen Amerikan sineması savaşa katılan askerleri ile birlikte Avrupa'ya ayak bastığı andan itibaren, yeni, geniş ve açık bir pazara kavuşmuştur. İmal ettiği ürünlerin karşılığını kendi ülkesinin içinden temin eden film sanayisi böylece yeni bir kâr olanağını elde etmiştir (Scognamillo, 1994, 12). Böylece bir yandan kâr elde eden Amerikan sineması diğer yandan kendi sinema anlayışını ülke sinemalarına taşımıştır. Nitekim kara film de Amerika'nın gelişmiş sinema endüstrisi sayesinde ülke dışında tanınmıştır. Bu ülkelerden biri de Türkiye'dir. Türk sineması Amerikan sinemasını örnek almış olsa da endüstrileşme bakımından çok geriden gelmiştir.

Devlet eliyle başlatılan Türk Sineması'nın aksine Amerikan Sineması girişimciler tarafından oluşturulmuştur (...) Türk Sineması ise uzun bir süre boyunca Devlet'in yerli filme vergi indirimi yapması -dolayısıyla yerli film gösteriminin teşviki -sayesinde desteklenmiştir. Şüphesiz bu durumda her iki ülkenin finans yapılarının ve sermaye birikimlerinin etkisi olduğu kadar, yatırımcılar açısından sinemanın olası kârlılığıyla ilgili düşünce farklılıkları da belirleyici olmuştur. Böylece Amerika'da sinema rasyonel yatırımcılar tarafından ve belirli bir plan dahilinde yaklaşılan bir endüstri olabilmişken, Türk Sinema Endüstrisi için bakıldığında -dönemsel olarak üretimdeki artışa rağmen- genelde empirik kararlar alınan, deneme yanılma yoluyla ilerlenen bir macera olmuştur (Parlayandemir, 2011:194).

Sinema üzerine denemeler gerçekleştiren Türk sinemacılarının, sinemanın doğduğu yer olan Amerikan sinemasını örnek almaya çalışması olasıdır. Amerikan sinemasının gelişmiş ulaşım ağı filmlerinin Türkiye izleyiciyle buluşmasında önemli bir etken olmuştur. Yarattığı yıldız oyuncularla, öykü anlatmayı iyi başaran filmleriyle kaçınılmaz

olarak izleyicinin ilgisini çekmiştir. Kara film gibi birçok tür filminin Türkiye gibi birçok ülke sinemasında tanınmasında ve sevilmesinde Hollywood'un yıldız oyuncularının etkisi büyüktür.

Türün ilk yapıtı kabul edilen John Huston'ın 1941 yapımı filmi *The Maltese Falcon*/Malta Şahini'nde, Humphrey Bogart'ın canlandığı özel dedektif Sam Spade, soğuk, karamsar, güvensiz ve alaycı yapısı ile kara film karakterlerinin bir prototipini çizdi. Bu filmlerde erkek kahramanlar kadar kadınlar da ilgi çekici özelliklere sahipti. Güzelliği ile büyüleyen, gizemli, tehlikeli “*Femme Fatal*/Öldürücü Dişi”ler Lauren Bacall, Rita Havworth, Joan Crawford gibi aktrislerin bedeninde hayat buldu (Gürmen, 2009, 91).

Bu yıldız oyuncular kara filmin Japonya, Almanya, Rusya ve Türkiye gibi birçok ülke de taraftar bulmasında etkili olmuştur. Filmler türler olarak değil daha çok yıldız oyuncuların isimleriyle tanınmaktadır. Çünkü “yıldızlar tek tek filmleri aşarak topluma tutarlı ve sürekli insan-oyuncu imajı sunarlar ve hemen herkes tarafından tanınırlar” (Güçhan, 1999, 119). Kara filmler bu açıdan kendine geniş bir izleyici kitlesi bulmuştur. Farklı ülkelerde tanınan kara filmler sinema çalışanlarının da ilgisini çekmiş ve kara film denemeleri gerçekleştirmişlerdir.

Kara filmlerin ülke sinemalarında işlenişindeki yoğunluk, ilginin boyutu farklılık göstermiştir. Çünkü her ülke kendi toplum yapısına göre filmler üretmekte, yönetmenler, senaristler o toplumun normlarıyla şekil almaktadır. Rus sineması'ndan 2011 yapımı bir film olan *Elena*, kara filmin farklı bir yorumunun kanıtıdır. “*Elena* neredeyse Amerikan tarzı bir aile içi gerilim, bir tür *Postacı Kapıyı İki Kez Çalar*” dır ve “Rus romantizminden ve Slav hüznünden” beslenir (Dorsay, 08.10.2012, www.sabah.com.tr). Rus sinemasında olduğu gibi Uzakdoğu ve Türk sinemasında da kara film ülke koşullarına göre şekil almıştır.

Uzakdoğu sinemasının estetik ve anlatımsal öncelikleri noir dışavurumculuğuyla birleşmiştir. *As Tears Go By* (1988), *Haklı İntikam* (*Sympathy for Mr. Vengeance*, 2002), *Oldboy*, *İntikam Meleği* (*Lady Vengeance*, 2005) gibi filmlerde karakterlerin suçlarından dolayı yaşadıkları pişmanlıkları ve ıstıraplarını görmek mümkündür. Coğrafyaya özgü melodramla dolu bu filmler tuhaf bir biçimde de Amerika'daki örneklerine göre daha acımasız sahneler ve intikama odaklanmış psikopat katiller içerir (...) Uzakdoğu sinemasının bazı örneklerinde olduğu Türk noir'larında da suç işleyen karakterler zalimliğinden dolayı kendisiyle hesaplaşır. Bu da melodramın hâkim olduğu bu

kara anlatılarda ülkeye özgü vicdanlı bir dilin ortaya çıktığını gösterir (Özdemir, 09.07.2012, www.hayalperdesi.net).

Örneklerden de anlaşılacağı gibi Amerikan sinemasının ürünü olan kara film ülke dışında da taraftar bulmuştur. Her ülke sinemasına ve ülke sinemasındaki kara film örneklerine yer vermek çalışmanın kapsamını genişleteceğinden Amerikan sinemasındaki kara filmle sınırlı tuttuğumuz çalışmada Türk sinemasının kara filminden ne ölçüde etkilendiğine ve Türk sinemasında kara filme meyleden film örneklerine yer verilecektir. Ayrıca Türk sinemasında kara filmin gelişim ve dönüşümü Amerikan sinemasıyla aynı şekilde ilerlememiştir. Amerikan sinemasında kara filmi tarihsel gelişim sürecine bağlı olarak klasik, modern ve postmodern dönemlere ayırmak, Türk sinemasına göre daha kolaydır. Çünkü tür, Amerikan toplumundaki gelişmelere paralel olarak şekil almış, Türk sinemasındaki gibi gecikmeli ya da taklit şeklinde gelişmemiştir. Bu nedenle Türk sinemasında kara filme yaklaşan filmler için belli bir dönem ayırmasına gitmek sorunludur. Amerikan sinemasındaki klasik, modern ve postmodern dönemdeki kara filmlerin tarihsel sınırlılıklarına göre Türk sinemasında kara filmleri ele almak daha isabetli olacaktır. Ele alınacak filmlerin Amerikan sinemasındaki kara filmlerle benzerlikleri ve farklılıklarına yer verirken, bu benzerliklere veya farklılıklara neden olan Türkiye'nin siyasi, sosyal ve ekonomik yapısına değinmek gerekmektedir.

Amerikan sinemasında kara film gelişim gösterdiği klasik dönemde Türkiye'deki ve Türk sinemasındaki gelişmelere yer vermek, kara filmin ne ölçüde var olduğu veya var olmadığı konusunda aydınlatıcı olacaktır.

3.1. Yöntem

Bu çalışma, tür kavramı, sinemada tür kavramı ve tür filmlerinin gelişimi ile tür filmi kategorisinde değerlendirilen ancak türselliği konusunda tartışmaların odağında yer alan Amerikan kara filmlerinin özellikleri ve dönemlerini kuramsal çerçevede ele alarak ve bu doğrultuda Türk sinemasında yer aldığı düşünülen kara filmlerle Amerikan sinemasındaki kara filmlerin benzerlikleri ve farklılıklarının tespiti için tasarlanmıştır. Türk sinemasında kara film özellikleri taşıdığı tespit edilen farklı tarihsel dönemlere ait filmler yöntem olarak belirlenen tür filmi incelemesine tabi tutulmaktadır. Bu inceleme

gerçekleştirilirken G. Güçhan ve N. Abisel'in tür filmlerinin tespiti için belirlediği üç ana başlık “anlatı”, “ikonografi”ve “karakterler” ölçüt olarak alınmıştır. Çalışmanın evrenini literatürde Türk sinemasında kara film olarak nitelenen filmler örneklemini ise her biri tezin ilk bölümünde alan kuramsal kısma uygun olarak kara filmlerin tarihsel gelişimini temsil edecek biçimde ve belirtilen çalışma evrenini temsil edecek şekilde “yansızlık kuralına” uygun biçimde seçilen *Kanun Namına* (Ömer Lütfi Akad, 1952), *Yaralı Kurt* (Ömer Lütfi Akad, 1972) ve *Vavien* (Yağmur Taylan ve Durul Taylan, 2009) isimli üç adet filmde oluşmaktadır.

Tür kavramının açıklanması için kavramın gelişiminden başlanarak sinemada film türlerine, tür filmlerinin oluşumunda etkili olan Hollywood stüdyo sisteminin etkilerine ve tür filminin özelliklerinin belirlenmesi için kıstas olarak ortaya konulan “anlatı, karakterler ve ikonografi” kavramlarının içeriklerine değinilmiştir. Tür filminin özelliklerinin tespiti için anlatı, karakterler ve ikonografi içeriklerine değinilmesindeki temel amaç film türlerinin tespitinde bu kıstasların temel bir kaynak olarak görülmesidir. Çalışmada tür filmlerinden biri olan kara film ve kara filmin klasik, modern ve postmodern dönemleri anlatı, karakterler ve ikonografi çerçevesinden açıklanmaya çalışılmıştır. Anlatı, karakterler ve ikonografi başlıklarıyla sınırlandırdığımız kara filmin genel özellikleri, Amerikan sinemasının içerisinde bulunduğu ekonomik, sosyal ve siyasal ortama da değinilerek aktarılmıştır. Yapılan araştırmalar ve elde edilen veriler doğrultusunda Türk sinemasında kara filmin ne ölçüde var olduğu veya olmadığı, bu süreçte Türk sinemasındaki kara filmlerin Amerikan kara filmlerinden ayrılmasında toplumsal gelişmelerin ve sinema endüstrisinin ne ölçüde etkili olduğu ele alınmaya çalışılacaktır.

Çalışmada kara filme odaklanılmasının sebebi kara filmin günümüz sinemasında yer alması ve izleyici tarafından da büyük ilgi görmesidir. Ayrıca gösterime giren çoğu kara filmlerin yurt dışından ithal edilmesine, kültürümüze yabancı olmasına rağmen sinema salonları tarafından yoğun bir taleple karşılanmaktadır. Günümüz sinemasının yaygın türlerinden biri olan kara filmlerin, tüm dünya ülkelerinde olduğu gibi Türkiye’de de geniş bir ilgi alanına sahip olduğu görülmektedir.

3.2. Kara Filmin Klasik Döneminde Türk Sineması

Türk sinemasında kara filmlerden etkiler taşıyan filmlerin görülmesinde Amerikan sinemasının ekonomik politikalarının etkisi büyüktür. "Amerikan sineması, 30'lu yılların başında Türkiye'nin film pazarında egemenliğini kurmuştur. Sadece Türkiye'ye özgü olmayan bu durum sonucunda Amerikan yaşam tarzı ve sineması Türk sinemasına taşınmıştır" (Scognamillo, 1994, 9). Türk sineması her ne kadar Amerikan sinemasından etkilenmişse de kendi şartları doğrultusunda şekillenmiştir.

Kendi iç dinamikleri doğrultusunda şekillenen Türk sineması, bu gelişim sürecinde bazı dönemlere ayrılarak incelenmektedir.

1914-1923 arası ilk filmler ve belgesel çalışmalar dönemi; 1923-1939 arası Tiyatrocular Dönemi; 1939-1950 arası Geçiş Dönemi; 1950- 1970 arası da Sinemacılar Dönemi olarak nitelendirilmektedir. Sinemacılar dönemi de kendi içinde iki bölüm olarak incelenmektedir: 1950-60 yılları, yani birinci yarı genellikle sinemasal dilin geliştirildiği; sinemanın öğrenilmeğe çabaladığı; sıradan, eğlencelik konularla izleyicilerin oyalandığı, melodramatik roman uyarlamalarıyla, ayakları yere basmayan ve insanları düş dünyasında gezindiren konuların işlendiği bölümüdür. 1960 sonrası ise, 1961 Anayasasının getirdiği özgürlük ortamı içinde, toplumu ilgilendiren, ayaklan yere basarak, sorunları dile getiren filmler çekilmeye başlanmıştır. Bir anlamda 'toplumsal gerçekçilik akımı' olarak nitelenmiştir, Sinemacılar Döneminin ikinci yarısı (Esen, 2000, 165).

Sinemacılar döneminden sonra gelen süreci Onaran (1995, 13), yönetmenler çerçevesinde: "Eski Kuşak", "Orta Kuşak", "Yeni Kuşak" ve "Genç Kuşak" olarak ayırır.

Amerika'da klasik kara filmin altyapısının oluşmaya başladığı yıllarda Türk sineması 'tiyatrocular dönemi' ve 'sinemacılar dönemi' olarak anılan bir süreç içerisinde. Tiyatrocular döneminde Muhsin Ertuğrul özellikle edebi çevirilerden ve tiyatro oyunlarını kameraya alarak bir sinema dönemi yaşatmıştır. Ertuğrul Türk tiyatrosundaki parlak başarısı, Avrupa görmüşlüğü, deneyimleri ile sinemanın ilk yılları için uygun nitelikte bir isimdir. Muhsin Ertuğrul ise "tek adam"dır ve 20-25 yıl kadar bu konumunu sürdürür (Güçhan, 1992, 75). Ertuğrul'un uzun süren bu hâkimiyetinin başlıca nedeni İkinci Dünya Savaşı'dır.

İkinci Dünya Savaşı siyasi, sosyal ve ekonomik anlamda Türkiye’yi olumsuz etkilemiştir. Doğal olarak sinema da bundan payını almıştır. Scognamillo (2003, 84), bu döneme ait gelişmeleri şu şekilde aktarır:

Tiyatrocular döneminin sonunda yurdumuzda sinema endüstrisi yeni bir atılışa hazırlanıyordu -1938’de sinema ve filmlerden alınan vergilerde büyük ölçüde indirim yapılmıştı-, fakat savaş bu atılışı önledi. Savaşın bir başka etkisi, yurdumuza gelen yabancı filmlerde kendini gösterdi. Kapanan Avrupa pazarlarının, savaş propagandası tehlikesinin etkisiyle Türkiye’ye tarafsız, Amerikan Birleşik Devletleri’nin, bir de hem tarafsız, hem de Doğulu Mısır’ın filmleri akın etti.

Türk sineması yabancı filmlerin etkisiyle ekonomik olarak sarsılırken diğer yandan bu filmlerin etkilerini taşıyan filmler üretmektedir. Özellikle sinemanın doğduğu Amerikan endüstrisini örnek almış, Amerikan sinemasında tür filmlerinin oluşumunda etkili olan “yıldız sistemi”, Türk sinemasında da uygulanmıştır. “Yıldız sistemi 1950’lerin başında ortaya çıkmış, 1970’lerin ortalarında sona ermiştir. Türk sinemasında yıldız sisteminin ortaya çıkmasına neden olan en büyük etken bölge işletmeciliği modelidir (...) Bölge işletmeciliği sistemi oyuncuların belli kalıplara, rollere, tiplere bürünmesine yol açmıştır. Dublajın sesleri tek-tipleştirmesi de bu durumu güçlendirmiştir. Yıldızla göre senaryolar yazılmış, roller oluşturulmuştur” (Yağız, 2009, 69-70). Bu yaklaşım Türk sinemasında türlerin gelişimini etkilemiştir.

Yıldız sistemi olgusunun yanı sıra Türk sinemasında Amerikan sinemasının ürünü olan ve tür sinemasının oluşumuna katkısı olan A Filmi ve B Filmi sisteminin etkilerinden bahsedilebilir.

Amerika’da ki gibi bizde de büyük yapım şirketleri vardı; Erman Film, Melek Film, Arzu Film gibi. Bu şirketler büyük filmlerin arasına daima biraz daha az bütçeli küçük filmler sokuşturdular (...)Yani büyük yıldızlarla büyük filmler çeviren firmalar, bir de daha küçük oyuncularla daha çok aksiyona ve biraz da komediye yönelen filmler söz konusuydu (...) Ancak Amerikan tarzı B filmlerinin aynısının olduğunu söylemek mümkün değildir (Onur, 2006, 117).

Böylece bazı türler öne çıkmış ve eleştirmen ve yazarlar filmlere belli sınıflandırmalar getirmiştir. Melodram, tarihi, dini, polisiye, gangster veya macera türü bunlardan bir kaçıdır. Türk sinemasında çekilen filmlerin türleriyle ilgili olarak Abisel’in (1997:124)

tespitleri şu şekildedir: Yeşilçam'ın tabiriyle kostüme-avantürlerden köy filmlerine, salon güldürülerinden şarkıcı filmlerine dek uzanan; çocuk yıldızların ya da ünlü şarkıcıların futbolcuların, TV sunucularının popülerliğinden yararlanan oldukça geniş bir yelpaze oluşturdu. Genel olarak melodram ya da komedi kalıplarına uygun olan bu filmlerin hepsi de homojen denilebilecek bir seyirci kitlesine ulaşmıştır. Görüldüğü gibi Türk sineması polisiye, gangster veya macera türünde öykülere ve filmlere çok fazla yer vermemiştir. Kara filmlere de bu nedenle çok fazla rastlanmamaktadır. Sinema tarihçileri, eleştirmenler kara filme yakın olan filmleri daha çok polisiye, gangster veya macera türü adı altında ele alınmıştır. Örneğin, Özgüç (2005, 131), polisiye filmler başlığı altında ele aldığı filmleri “Amerikan Sinemasının thriller’ı ve Fransızların film noir”larıyla bir tutar. Özgüç’ün “polisiye film” türü içerisinde ele aldığı *Yılmaz Ali* (1940) filmini, Scognamillo (2003, 83), gerilim kategorisinde değerlendirir ve filmle ilgili olarak “dizi film ile kara film arasında bir tür” olarak adlandırır. Aslında yazarların türe yönelik farklı yaklaşımlarının nedenini “sosyo-kültürel yapılar ve adaptasyon işlemleri sırasında bu yapıların yarattığı farklar olarak özetlemek mümkündür” (Bilgiç, 2002, 129).

Klasik dönemde Türk sinemasında Amerikan sinemasında olduğu gibi çok fazla kara film örneklerinin görülmemesinin nedenlerinden biri polisiye ve dedektiflik hikâyeleri açısından gelişmemiş olmasıdır. Çünkü “Türk edebiyatında suç ve dedektif hikâyeleri ne kadar azsa, Türk sinemasında da o kadar az kara film, kara filme meyleden anlatı var”dır (Özdemir, 09.07.2012, www.hayalperdesi.net). Türk sineması bu nedenle kendi edebiyatından beslenmemiş polisiye ve dedektiflik hikâyeleri bakımından yabancı kaynaklardan yararlanmıştır. Örneğin, “...William Irish: *Bire On Vardı*, Memduh Ün, 1963; *Siyahlı Kadın*, Süreyya Duru, 1966; James Hadley Chase: *Kanun Benim*, Ertem Göreç, 1966; Mickey Spillane: *Aslan Yürekli Kabadayı*, Memduh Ün, 1967; ya da Gramham Greene: *Yaralı Kurt*, Lütü Akad, 1972” (Scognamillo, 2003, 355). Görüldüğü gibi Türk sinemasında klasik kara film, Amerika’daki gibi bir yanıyla edebi yönelimlerin bir sonucu olarak doğmamış, daha çok Amerikan filmlerinin ve edebiyatının bir taklidi olarak var olmuştur.

Amerikan polisiye edebiyatını taklit eden, dedektiflik hikâyelerine yer veren Türk sinemasının Amerikan sinemasıyla ortak sorunu “sansür” olmuştur. “Türkiye için özellikle darbe dönemleri, sansürün etkisinin arttığı dönemlerken, Amerika örneği için

en kritik dönemin Soğuk Savaş döneminde Mc Charty'nin uyguladığı cadı avının yansıması olan kara listenin Hollywood'daki en ağır sansür olduğu düşünülebilir" (Parlayandemir, 2011:200). Bu nedenle Türkiye'de çekilen filmlerde kanunlar ve tüzüklerden dolayı özgür bir yaratım ve eleştiriden bahsedilemez. Türk filmleri "Hollywood, Avrupa, Hint ve Arap sinemasının taklitleriydi, dolayısıyla o filmlerin içeriğinde - Tek Parti diktasını da düşünürsek- politik ve ideolojik bir şeyler bulmak mümkün değildir" (Kıraç, 2008, 68-69). Kara filmin devlet yapılanmalarına yönelik eleştiri içeren bir tür olduğu göz önünde bulundurulursa Türk sinemasında bu tarz filmlerin sansüre takılma olasılığı yüksektir ve nitekim de öyle olmuştur. Örneğin, kara filmlerde kadınlar bazen yasak ilişkilere girebilir ve erkekleri istekleri doğrultusunda felakete sürükleyebilir. Ancak Türk filmleri bir dönem sansür mekanizması yüzünden bu tarz karakterlere yer verememiştir. Dahası Türk filmleri öpüşme sahnelerine dahi yer verme konusunda uzun süre sansüre takılmıştır. Sansür kurulu öpüşme sahnelerini filmlerden çıkarttırmıştır. Filmlerinde öpüşme sahnelerine yer veren sinemacılar ahlaksızlıkla suçlanmış ve ağır yaptırımlara maruz kalmışlardır (Özuyar, 2004, 18).

Türkiye'de sansür kurulunun hassas konularından biri de devletin kolluk kuvvetlerinden polisin ve askerin sunumudur. Polis ve askeri teşkilatın kendi içinde yasadışı işler yapan üyelerinin olduğunu dile getiren kara filmlerin aksine Türk sineması, polisi eleştiren filmlere imza atma konusunda kısır kalmıştır. Özgüç'ün (2005, 131) verdiği örnek bu durumu destekler niteliktedir: Anlatılan 'suçluların dünyası'dır, ama olayın içinde polisler yoktu. Kaçakçılar, soyguncular, kiralık katiller bizim sinemamızda sürekli öne çıkarlar (...) Polis 'kanun adamı' olarak, sansür korkusuyla filmin sonunda, çözümleyici bir öge olarak ortaya çıkar. Sansür kurulunun hassasiyeti o kadar uç boyutlardadır ki polisin kötü gösterilmesi şöyle dursun mesleğinin zorluklarından konuşan bir polisin yer aldığı *Beyaz Cehennem* filmi bu sebepten dolayı sansüre takılmıştır (Altınar, 2005, 25).

Ömer Lütfi Akad'ın yönettiği *Katil* (1953) cinayet ve ihanet üzerine kurulu anlatısıyla polisin sunumundaki zoraki yaklaşıma iyi bir örnektir. Filmin kahramanı Kemal işlemediği bir cinayetten hapse atılmıştır. Kemal suçsuzluğunu kanıtlamak için hapisten kaçır. Aslında polis bilerek Kemal'in kaçmasına göz yummuştur. Polis, Kemal'den asıl suçluları bulup, konuşturmasını ister. Kemal, suçlu adamı konuşturmayı başarır. Ardından gelen gazete başlığı ironiktir: "Türk polisinin başarısı: Kemal beraat etti."

Aslında film boyunca araştıran, ölüm tehlikesi atlatan, Muzaffer’i konuşturmayı başaran Kemal’dir. Polis her şey bittikten sonra ortaya çıkar. Ancak başarı yine polise atfedilir.

Kara filmlerde çokça görülen mafya örgütlerinin Türk sinemasındaki temsiline değinmek yerinde olacaktır. 1930’lu yıllarda Amerikan toplumunda içki yasağı ve ekonomik bunalımın sonucunda mafya üyeleri ortaya çıkmıştır. “(...) Mafya olgusu”nun çeşitli yeni kimlikleriyle, Amerikan toplumu dışındaki ülkelere yayıldığı bir gerçek. Örneğin, ülkemiz yer altı dünyasına özgü kabadayılık tanımının, bugün kurumsal bir kimlikle “mafya” adını aldığını yaşanan olaylar içinde görüyoruz” (Özgüç, 2005, 136).

Türk sineması ilk dönemlerinde “kabadayılık”, günümüzde daha çok kullanılan tanımlamasıyla “mafya” sık sık kullanılmıştır. Ancak tanımların içerikleri farklı şekilde doldurulmaktadır. Kabadayılık, Türk Dil Kurumu sözlüğünde (www.tdk.gov.tr) “Kendine özgü namus kurallarını esas alıp toplum kurallarının dışına çıkarak zorbalık yapan kimse”, “yürekli kişi”, “bir şeyin en iyisi, başta geleni” olarak tanımlanır. Kabadayılık kavramının Türk sinemasında karşılığı daha çok yasadışı işler yapan, bireyler arasındaki adaleti sağlayan kişiler olarak görürüz. Mafya kavramı ise “yasa dışı işlerle uğraşan, zor kullanarak birtakım gizli çıkarlar sağlayan örgüt” olarak tanımlanır (www.tdk.gov.tr) ve bu açıdan bakıldığında kabadayılar ahlaki kurallar doğrultusunda tek başlarına hareket ederlerken mafya üyeleri çıkarları için yasadışı işler yapan gruplar olarak tanımlanırlar. Türk sineması klasik kara film döneminde daha çok kabadayılara yer vermiş, mafya tiplerini ise o kadar çok kullanılmamıştır.

Türk sinemasında mafya üyelerinin yer aldığı filmlere 1970’lerden sonra rastlanır. Mafya üyelerini konu alan Coppola’nın kara film klasiği olan *The Godfather* (*Baba*, 1972), Türk sinemasına mafya kavramının girmesinde etkili olmuştur. *Baba*’dan esinlenilerek birçok film çekilmiştir: “*Babalık*, Melih Gülgen, 1974; *Babaların Babası*, Natuk Baytan, 1975; *Babanın Oğlu*, Melih Gülgen, 1975; *Babanın Oğlu*, Cüneyt Arkın, 1986. Sonuçta Türk Sineması’ndaki bu *Baba* sendromu Yılmaz Güney’in *Umutsuzlar*’ından geçip Şerif Gören’in *Umut Sokağı*’na dek varmıştır” (Scognamillo, 2003, 355-356).

Türk sinemasında kara filmler olarak ele alınabilecek filmlerle Amerikan kara filmlerinin farklılığına neden olan etkenlerden biri de teknik altyapıdır. Türk

sinemasının teknik altyapısı kara film anlatıları için yeterli değildir. Kara filmin karanlık atmosferi çok gelişmiş ışık ve kamera olanaklarına sahip olmayı zorunlu kılmaktadır.

Noir aydınlatması “loş ışıklandırma”dır. Ana ışığın dolgu ışığa oranı büyüktür ve yüksek kontrast ile zengin, koyu gölgeler yaratılır. Çerçevenin bütün alanları güzel bir biçimde göstermeye çalışan güçlü ışıklandırmanın aydınlatmasından farklı olarak, loş ışıklı *noir* stili aydınlık ve karanlık karşıtlığı oluşturur, yüzleri, odaları, kent manzalarını -motivasyon ve gerçek karakterlerle birlikte- gizemli ve bilinmeyenin yananamlarını aktaran gölge ve karanlık içinde gizler (...) Her film noir, en ucuz “B” filmi bile *noir* görünümünün ayrılmaz bir bileşeni olarak gece çekimlerini kullanmıştır (Place and Peterson, 2010: 290-291).

Kara filmin klasik döneminde Türk sinemasının olanakları çerçevesinde kara filmin sıkça kullandığı ileri teknoloji gerektiren gece çekimlerini gerçekleştirmek oldukça zordur. Çünkü Türk sineması çok iyi olmayan ülke ekonomik koşulları içerisinde şekillenmektedir.

Özellikle 1920’lere kadar geçen süreçte “çekimlerde stüdyo ışığı kullanılmadığından iç sahnelerin çekiminde gün ışığından yararlanmak için geniş arsalarla üstü açık yanları bez kaplı dekorlar kurularak çalışılmıştır (...) Muhsin Ertuğrul’dan sonra sinemaya yeni yönetmenlerin girdiği, yapımevi ve üretilen film sayısının giderek artmaya başladığı 1940’ların ortalarından itibaren Türk sinemasında yaşanmaya başlayan canlanma 1950’den itibaren ivme kazanarak devam etmiştir. Ancak teknik altyapı açısından Muhsin Ertuğrul’un benimsediği yaklaşımın gerisinde kalmıştır. Uzun yıllar bu konuda gelişme sağlanamamıştır (Liman 2009:20,54).

Kara filmin karanlık atmosferli, yağmurlu sokaklarda çekilen filmlerin boy gösterdiği Türkiye şartlarında çekilen *Vurun Kahpeye* (1949) filminin çekimleriyle ilgili Lütfi Akad’ın anlattıkları o dönemin ekonomik koşullarına ışık tutar. Eskiden kalma sinema vericisinin aynalarını satın alınmış, o aynalar sözde parabolik projektör aynalara dönüştürülmüştür. Merdivenlerin üzerine atılan kalaslara bağlanan projöktörlerle gece aydınlatması yapılmıştır. Adapazarı itfaiyesinin yardımıyla da yağmurlar yağdırılmıştır. O dönemde plato yoktur. Gece ve gündüz sokaklarda çekimler yapılmıştır (Algan, 2005, 24).

Bütün bu çıkarımlardan yola çıkarak gece çekiminin ve yağmurlu sahnelerin olmadığı Türk filmleri hiç yoktur demek doğru olmaz. Örneğin, kara film özelliği gösteren Tarık Dursun Kakinç’ın yönettiği *Cehennem Arkadaşları* (1964), gece çekimine yer veren bir

filmdir. Film, 400 bin lirayı çalan Ahmet ve Eşref'in kaçış hikâyesini anlatır. Ahmet, bir araba kiralar ve gece yola çıkar. Arabadaki bu yolculuk gece çekilmiştir. Ahmet'in gözünden karanlık caddeleri görürüz. Işıklarla aydınlatılmış tabelalar ve alçak kamera çekimi kara filmlere özgüdür.

Türk sineması ile Amerikan sineması arasındaki sözü edilen teknik olanaklar, sansür mekanizmaları, edebi köken, sinemasal ve sosyal gelişmelerden kaynaklanan farklılıklara rağmen klasik dönemde Amerikan kara filmlerine yaklaşan Türk filmlerine azda olsa rastlamak mümkündür. Scognamillo'un (2003, 83), "dizi film ile kara film arasında bir tür" olarak ele aldığı 1940 yılında Faruk Kenç'in yönettiği *Yılmaz Ali* filmi kara filme de yaklaşan yapısıyla Türk kara filmlerinin başlatıcısı olarak kabul edilebilir.

Ömer Lütfi Akad'ın 1952 yılında gerçekleştirdiği *Kanun Namına*'nın (1952) Türk sinemasında kara film denemesi olduğu konusunda uzlaşmıştır. Gevgili (akt. Scognamillo, 2003, 134), *Kanun Namına* filmiyle ilgili olarak "(...) İtalyan gerçekliğinin büyük şehrin kıyı köşesine doğru uzanmış sıcak elinin izleri vardır. Orada Dassin'li, Losey'li Amerikan kara sinemasının damgasını taşıyan şiddeti, sadizmi bulabilirsiniz" der. Akad'ın filmlerindeki türsel etkilerle ilgili olarak Orhan (2008:262), şu tespitleri yapar: "*Kanun Namına* ve *Yaralı Kurt* Kara Film örnekleridirler, *Yalnızlar Rıhtımı*, Fransız Şiirsel Gerçekçiliği, *Üç Tekerlekli Bisiklet* ise İtalyan Yeni Gerçekçiliği etkileri taşırlar." Bu filmlerle ilgili olarak Aytaç (2012, 48), ışıkla karanlık arasındaki keskin geçişlerin yarattığı gölgeler tarafından 'kısıtılmış adam'ların, çürümüş, karanlık bir dünyada suça sürüklendikleri; işlenen bir suçla başlayan hikâyelerin giderek başka suçları doğurduğu ve kimsenin suçtan muaf olmadığı filmler olarak ele alır.

Lütfi Akad'ın sözü edilen filmlerine ek olarak *Yalnızlar Rıhtımı* (1959) filmi kullandığı bazı unsurlarla kara film özelliği gösterir. Onaran'ın (1990, 220), filmin müziğiyle ilgili tespitlerde bulunur: Gece kulübünde söylenen "Yalnızlar Rıhtımı" adlı şarkı 1946 tarihli bir kara film olan *Gilda*'da Rita Hayworth'ın söylediği şarkıyla benzerlik gösterir. Ayrıca filmdeki bazı sahneler de kara filmlere özgüdür. "Jaluzili mekanlarda gizli buluşmalar, birbirine güvenmeyen ve karşılıklı tehdidini hissettiren karanlık adamlar ve gerçek bir romantik olan Rıdvan Kaptan (Sadri Alışık), aynı gece kulübünde karşılaşırlar" (Gökçe, 2012, 41).

1960'tan sonra Tarık Dursun Kakinç'ın yönetmenliğini yaptığı “Aramıza Kan Girdi” (1962), “Korkusuz Kabadayı” (1963), “Kelebekler Çift Uçar” (1964) ve “Cehennem Arkadaşları” (1964) filmleri kara film özelliği gösteren filmlerdir. Scognamillo (1999, 176) *Aramıza Kan Girdi* filmi ile ilgili olarak şu tespitlerde bulunur: “(...) Dil açısından Batı sinemasına en yaklaştırmış örnek; üstelik Batı'nın en genç akımlarıyla ilişkili olan bir örnek olarak gösterebilirim. Malûm seyirci için hazırlanmış hikâyesi, bütün bütüne uydurma olan bu film, Türk sinemasında en ileri anlatım ustalığının temsilcisi olarak dikkat çekicidir (...) *Korkusuz Kabadayı*'da benzer bir temele oturtulabilir (...) *Cehennem Arkadaşları*'da, bunlar gibi, bir kara film”dir.

Türk Sinema Tarihi kitabının yazarı Scognamillo'un ve *Türlerle Türk Sineması* isimli çalışmanın yazarı Özgüç'ün tespitlerinden yola çıkarak kara film etkileri taşıyan filmler şu şekilde açıklanabilir: Amerikan tarzı bir hafife ve sevgilisi gazeteci kızın esrarengiz olayları açığa çıkarmaya çalıştıkları bir film olan *Yılmaz Ali* (1940); çeteleri, gece kulüpleri, yakışıklı kiralık katilleri ve tehlikeli femme fatale'leriyle *Affet Beni Allahım* (1953), *İstanbul Canavarı* (1953) ve *Kanlı Para* (1953); şiddeti, sadizmi içinde barındıran *Kanun Namına* (1952), *Katil* (1953).

Türk sinemasında kara film özelliği gösteren filmlerin anlatılarıyla Amerikan kara filmlerinin anlatıları farklılık gösterir. Çünkü farklı toplumsal normlar, ekonomik ve siyasal yapılanmalar beraberinde farklı anlatıları getirmektedir. Ancak kara filmlerden etkilenen Türk sineması yapımları ülkenin coğrafyasının beslendiği kaynakları da yansıtan bazı ortak paydalara sahiptir:

Suç teması Yeşilçam melodramlarının dönemeçlerinden nasibini alarak duygusallıkla, hicranla ve efkârla çevrelenir. Üzüntü, kaygı ve endişe senaryoların başat temaları olarak olay örgüsünün içinde yer bulur. Kimileyin azap verici, en kanlı öyküler mahremiyetin, kişisel sorgulamanın en derin anlarıyla bezenerek anlatılır. Hollywood kara anlatılarında yer alan uzun-derin planlanmış suçlar, saklı işaretler ve ipuçları Türk kara filmlerinde arka plana itilir; bazen de bu anlatımlar tümünden feda edilir. (...) Ve tüm Türk kara anlatıları ilahi tuzaklara rağmen, kudretli bir hayatın mümkün olduğunun altı çizilerek son bulur (Özdemir, 2010, 197).

Türk kara anlatılarının mutlu sona bağlaması Amerikan klasik kara film anlatısına bir açıdan yakındır. Amerikan “klasik kara film anlatısı çok karmaşıktır ancak karakter ve

izlek genellikle basitleştirilir. Kıskançlığın, paranın, cinayetin, suçlunun yer aldığı; çok fazla flashback kullanımıyla kafaların karıştırdığı tehlikeli öykünün mutlu sona bağlanması her şeyi unutturur” (Orr, 1997:202).

Melodramla birleşen Türk kara anlatılarında karakterler kendi koşulları içerisinde yeniden yorumlanmıştır:

Kendini kaybetmiş olan suçlu, zalimliğinin ardındaki insani kaygısıyla sunulur tasvir edilir. Tahammülsüzlüğünün, şükürsüzlüğünün, erdemden yoksunluğunun, can alışının hikâyesi daha derinlerde bir yerdedir, o salt bir kötü değildir, yaradılış kendisine hiç cömert davranmamıştır. Kahramanın kayıtsız bir kötü olarak portrelenmediği daha çok kader kurbanı bir Âdemoğlu olarak sunulduğu bu öykülerde iffet ve iffetsizlik, sevaplar ve günahlar, sadakat ve ihanet, dürüstlük ve yalancılık, doğruluk ve riya sıklıkla melodramik bir dille aktarılır, insanın içindeki iyilik ve kötülükler dengelenerek kıyaslanır (Özdemir, 2010, 197).

Türk sinemasının kötü kadın karakterleri ile Amerikan sinemasının femme fatale’leriyle görünüşleri, amaçları ve filmin sonunda ulaştıkları hazin sonlarıyla benzerlik gösterir. Türk sinemasında kötü kadın şu şekilde temsil edilir:

Genelde sarışındırlar. Kötü kalpli ve vampırlar. Cinselliklerini sergilemekten çekinmezler. Açık saçık giyinirler. Çoğunlukla zengindirler ya da başkalarının metresidirler. Paraya, gösterişe ve eğlenceye düşkündürler. Toplum değerlerini hiçe sayarlar. Evlilik kurumunu tehdit ederler. Türk toplumunda en kutsal kurum aile ve evlilik olduğundan kötü kadınları toplum hemen dışlar. Bu yüzden sinemada da kötü kadınlar olumsuz bir tip olarak yansıtılır. Esas oğlanı elde etmek ve esas kızın yerine geçmek için her şeyi yaparlar. Önce erkeği baştan çıkarırlar ama sonra gerçek yüzleri ortaya çıkar. Filmin sonunda cezalarını çekerler (Yağız, 2009, 93-94).

Kara filmin karakter yapısına uygun bir film olan Akad’ın *Katil* filminde erkek karakterler bir kadının arzuları doğrultusunda mahvolurlar. Mahvolan erkekler ve onları felakete sürükleyen femme fatale karakteri Süheyla birer kara film karakterleridir. Kemal’in Hüseyin’le olan kavgasına Süheyla’nın şahit olması Kemal için çıkılması zor bir süreci başlatır. Süheyla kocasını sevgilisi Muzaffer’e öldürerek hem servete hem de arzuladığı erkeğe kavuşur. Bu cinayet, Muzaffer’in ilk cinayeti olmayacak ve Muzaffer, hizmetçi Fatma’nın sevgilisini de öldürecektir. Süheyla ve esasında sahip olduğu servet Muzaffer’i iflah olmaz bir ölüm makinesine dönüştürecektir. Kemal ise kendi adaletini,

kendi yöntemleriyle sağlama yoluna gidecektir. Suçsuzluğunu kanıtlayarak beraat etse de artık eski yaşamına dönemeyecek, yaşadığı şehri terk edecek, yaşadığı karısından habersiz, yaşamına devam edecektir. Kemal'in oğlu ise annesinin yaşadığını bildiği halde, annesine verdiği sözden dolayı babasına söyleyemeyecek ve kavrayamadığı sebeplerden dolayı anne kucağına veda edecektir. Kara filmlere özgü her karakter kaybeden olacak, tam anlamıyla kimse galip gelemeyecektir.

Katil'in kötü kadını Süheyla, klasik dönem kara filmlerdeki femme fatale'lerin uğradıkları hazin sona uğrayacak, yasak aşkının kurşunuyla yanlışlıkla vurularak öldürülecektir. Kötü kadının ataerkil bakış açısı doğrultusunda yok edilmesine şahit olunacaktır. Diğer bir kadın ise Kemal'in karısı Nevin'dir. Nevin, kör olan oğlunu çamaşır yıkayarak kurtaramayacağını anlayınca fahişelik yapmak zorunda kalacak, bunun polisler tarafından ifşa edilmesiyle de yuvasına veda edecektir. Aile ve onun içinde yaşadığı yuva temizdir ve o bu aileye artık ait olamaz. İyi niyetle çıkılan yolda Nevin, ataerkil bakışa göre kirlenmiştir. İyilik kötü tohumlarla beslenemez. Kocasının onu reddetmesine gerek kalmadan Nevin kendini var olan yuvadan atar. Her iki kadın da ataerkil bakış doğrultusunda yok edilir, Süheyla arzularının, Nevin ise iyilikle attığı adımlarının kurbanı olur.

Kara filmin vazgeçilmez güvenli bir yer olmaktan çıkan “ev” ikonu *Katil* filminde de karşımıza çıkar. Filmin femme fatale'i Süheyla yasak aşkı Muzaffer'e kocası Hüseyin'i, kendi evinde, kendi çalışma masasının başındayken öldürtür. Kemal'in hapisten kaçıyla birlikte Süheyla ve Muzaffer için ev artık tekin değildir.

Ömer Lütfi Akad'ın diğer bir filmi *Kardeş Kurşunu* (1955) sıkça başvurduğu flashback, dış sesi, femme fatale karakter ve ilk sahneye dönüş tekniği bakımından kara film özelliği gösterir. *Kardeş Kurşunu*, femme fatale'in oldukça baskın bir karakter olarak var olduğu bir filmidir. Femme fatale özellikleri gösteren Aliye, kendi arzularının peşinde olan ve bunun içinde her şeyi kullanan bir kadındır. İhtiyar kocasından tatmin olamayan Aliye, gençliğiyle kendini cezbeden Orhan'ı istemektedir. Evli olmasına rağmen Orhan'a “Hiçbir kadına bırakmam. Sen benim olacaksın!” diyecek kadar cüretkârdır. Zekâsıyla bütün erkekleri birbirine düşürür. Aşk kadar para da Aliye'yi cezpeder. Ancak patrondan kazandığı paralar onun sonunu hazırlar. Klasik kara filmlerde

ataerkil bakış doğrultusunda yok edilen femme fatale'ler gibi Aliye'de kazanan taraf olamayacak ve ataerkil sistemin temsilcisi olan koca-baba tarafından öldürülecektir.

Kardeş Kurşunu filminde erkek karakterler tam bir kaybedenler topluluğudur. Orhan yanlış kanıtların izinden giderek sevdiği kadını ve kardeşini kaybeder. Muzaffer, Orhan'ın kardeşi olmasına rağmen ona ihanet eder. Aliye'nin kocası iktidarsız bir erkektir. Karısına parasıyla hükmetmeye çalışsa da, bunda başarılı olamaz. Ancak en sonunda karısının cezasını kendi elleriyle verir. Aliye'yi öldüren koca kaybettiği iktidarını geri kazanır. Aslında kocanın kazandığı iktidar, evladı Nevin'i acı bir şekilde kaybettiği için geç kazanılan bir iktidardır. Ayrıca elde edilen iktidar, devletin polislerince yok edilir. Çünkü devletin iktidarının üzerinde bir güç olamaz. Koca adaletini kendi eliyle sağlasa da bundan sonra özgür olamaz.

Fettan kadının elinden düşürmediği silah ve para *Kardeş Kurşunu*'nda elden ele dolaşır: patrondan yardımcısına, yardımcısından femme fatale Aliye'ye. Silah filmin sonunda patlar ve her şeye son verir. Böylece para için her yolu kullanan Aliye Türk aile yapısına ters düştüğü için -evli olmasına rağmen başka bir adamla birlikte olmak istemesi ve üvey kızına tuzak kurması- filmin sonunda kocası tarafından öldürülür. Bir anlamda ataerkil bakışın sonucu olarak yok edilir

Yok edilen Türk kara filminin kötü kadının alıcıya kaydedilme biçimi dikkat çeker. "Fettan Kadın'ın vücudu giysileri, hareketleri, sözleri ve kamerayı üzerinde tutma yeteneği, O'na, meydan okuyan bir çekicilik sağlar" (Orhan, 2011:58) Fettan kadının çirkinliklerini gizleyen kamera, filmin erkek karakterleri gibi seyircinin de kurban haline gelmesine neden olur. Bu anlamda *Kardeş Kurşunu*'nun femme fatale karakteri Aliye, görünümü ve tavırlarıyla mükemmele yakındır. Uzel'in (2004, 51) kara filmlerde karakterler için belirlediği "ruj lekesi, sigara, izmarit, topuklu ayakkabı, ayna ve silah" ikonografisi *Kardeş Kurşunu* filminde Aliye tarafından kullanılır. Orhan'ı baştan çıkarmaya çalıştığı sahnelerde kara film kadınlarının vazgeçilmez ikonu olan sigarasını kullanır. Aliye tahrik etme oyunlarına sigarayı araç edip sigarasının dumanını Orhan'ın yüzüne üfler.

Ertem Göreç'in yönetmenliğini yaptığı *Kanun Benim*, hafıza kaybı yaşayan bir karakterin üzerine kuruludur. Film bu nedenle sıkça flashback'leri kullanır. Klasik kara

filmlere uygun olarak dış sesle başlar. Geçmişini arayışında mafya, kaçakçılık, hırsızlık olayları içerisinde bulur kendini. Hafıza kaybından öncesi ve sonrası olarak iki farklı kişiliği temsil eder. Kötü kişiliğe sahipken femme fatale Ayten’le birlikte. İyiye geçiş yapınca evcimen Hülya ile birlikte olur. Tarık geçmişini temizlemek için Amar’la yüzleşir. Polisin dâhil olmadığı bu hesaplaşmada kanunları Tarık uygular. Silah ticaretine, elmas kaçakçılığına, uyuşturucu satışına, cinayetlere Tarık son verir. Elinde silahla çıkan Tarık’ı, polisin tutuklamaması Türk sinemasında nadir görülen sahnelerdendir.

Amerika’da kara filmlerin doğduğu dönemde Türk sinemasında benzer özelliklerde olmasa da sözünü ettiğimiz filmlerden yola çıkarak Türk sinemasına ait kara film filmlerin olduğu söylenebilir. Bunlardan biri olan Ömer Lütfi Akad’ın *Kanun Namına* anlatı, karakterler ve ikonografi başlıkları altında detaylı bir şekilde incelenecektir.

3.2.1. Film İncelemesi: Kanun Namına

Yönetmen : Ömer Lütfü Akad

Senaryo: Osman Faruk Seden, Ömer Lütfü Akad

Yapımcı: Osman Faruk Seden, Şakir Seden

Müzik: Faruk Yener

Görüntü Yönetmeni: Enver Burçkin, Kriton İlyadis

Oyuncular: Ayhan Işık , Gülistan Güzey , Neşe Yulaç , Muzaffer Tema , Pola Morelli...

Süre: 94 dk

Yıl:1952

Ömer Lütfi Akad Türk sinemasına önemli katkıları olan bir yönetmendir. Farklı türlerden yararlanan Akad, Türk sinemasına birçok eser kazandırmıştır. “Filmlerinde teknik olarak Amerikan gangster filmlerinden; tema ve duyuş yönünden Fransız ‘Şiirsel gerçekçilik’inden, ‘Kara filmin’den oldukça etkilenen Akad, bu etkileri bir yeril hava içinde sindirebilmiş, kendinden sonraki sinemacılar için öncü olabilmektedir” (akt.Güçhan, 1992, 79). Görüldüğü gibi Akad, çağına aşan bir yönetmendir. İçinde bulunduğu dönemden kopmayan Akad, filmlerini güncel olaylarla da beslemiştir. Bu filmlerinden

biri olan *Kanun Namına*, İstanbul’da geçen gerçek bir olaydan yola çıkılarak çekilmiştir. Miller’in (1993:94) seçilen konularla ilgili olarak yapmış olduğu tespit *Kanun Namına* filmi için oldukça uygundur. Ona göre, bir filmin seyircinin ilgisini çekebilmesi için mutlaka heyecan verici konuya sahip olması gerekmez, yeterki yerini tutacak bir şeyler olsun. Ancak konunun cazip olması hiç de fena olmaz. *Kanun Namına* bu anlamda ilgi çekici bir konuya, iyi bir olay örgüsüne, yıldız bir oyuncu (Ayhan Işık) adayına ve başarılı bir görsel düzenlemeye sahiptir. “Lütfi Akad bu filmiyle sadece güncel bir olayı beyaz perdede canlandırmakla kalmayarak olayı gerçeğe yakın mekânlarda çekmiş ve böylece öyküye uygun bir canlılık kazandırmıştır” (Scognamillo, 2003, 134). *Kanun Namına* her anlamda dönemini aşan bir çalışma olmuştur.

3.2.1.1. Anlatı

Kanun Namına’nın giriş bölümü, bir otomobil tamircisi olan Nazım’ın tamirhanesinde geçer. Nazım, yaralı bir şekilde tamirhanesinde polislerle çatışmaktadır. Bu süreçte kendisini bu duruma getiren olayları anlatmaya başlar. Nazım’ın durumu filmin diğer karakteriyle olan çatışmalarının bir sonucudur. “(...) Karakterlerin çelişen özelliklerinin ve çatışan hedeflerinin çarpışması öyküyü adım adım neden ve sonuç süreci içinde ilerletir” (Bordwell and Thompson, 2012:397). *Kanun Namına*’nın böyle iki neden-sonuç zinciri vardır:

1. Evlilik: Nazım, Ayten ile evlenip yuva kurmak istemektedir. Ayten’in üvey kız kardeşi Nezahât de, Nazım’dan hoşlanmaktadır. Diğer tarafta da Nezahât’in aile yakını olan Halil, Ayten’e âşıktır. Bu iki hedef nedeniyle karakterler çeşitli evrelerde çatışma içerisine girerler. Nezahât, kız kardeşinin sevgilisi olmasına rağmen Nazım’a aşk ilanında bulunur ve Nazım tarafından reddedilir. Halil ve Nezahât her ne kadar istemese de Nazım ve Ayten evlenir.

2. İhanet-Cinayet-Teslimiyet: Nazım ve Ayten’in evlilik kararlarından sonra Nezahât ve Halil’in hain planları devreye girer. Nezahât ve Halil, Perihan isminde bir kadını Nazım’la tanıştırlar. Nazım, Perihan’ın çekiciliğine dayanamaz, sık sık evine gider ve karısını ihmal etmeye başlar. Ayten’le Nazım’ın arası bundan dolayı bozulur. Kavgalar yüzünden Nazım evine gitmemeye başlar. Bir gün Nazım Perihan’ın evinde Halil’in hain planlarını açığa çıkaracak mektuplar bulur ve Ayten’den af dilemek için yola çıkar.

Ayten’de başka bir kadının varlığından haberdar olmuştur ve kocasını tekrar kazanmak için harekete geçmiştir; ancak Nazım’ın nerede bulacağını bilmemektedir. Nezahât bu evrede devreye girer ve Nazım’a, Ayten’in ondan intikam almak için Halil’in evine gittiğini söyler; Ayten’de Halil’in onları barıştırmak için evine davet ettiğini söyler. Panik içinde Halil’in evine koşan Ayten, evde Halil’den başka kimseyi bulamaz. Halil, Ayten’e zorla sahip olmaya çalışırken Nazım gelir. Onları öyle görünce seviştiklerini sanır, Halil’i öldürür ve Ayten’i de kolundan yaralar. Evden çıkarken Perihan’ı görür ve onu da öldürür. Daha sonra evine dönen Nazım, Nezahât’i de öldürür. Polis ve Nazım arasında kovalamaca başlar. Sonunda Nazım tamirhanesine sığınır. Film başladığı yere döner. Ayten hamile olduğunu söyler ve Nazım’ı polise teslim olmaya ikna eder.

Klasik anlatı yapısına sahip olan filmde bütün her şeyin nedeni filmin sonunda açıklanır. “Klasik Hollywood sineması tipik olarak zamanı anlatının neden-sonuç ilişkilerine tabi kılar ve bunun yaygın bir biçimi aksiyon için bir son hazırlamaktır. Böylece zamansal bir hedef nedensel bir hedefe bağlanır ve zaman, neden-sonucun anlamıyla yüklenmiş hale gelir” (Bordwell and Thompson, 2012:397). *Kanun Namına* da zaman neden-sonuç bağından önemli bir yere sahiptir. Nezahât’ın yönlendirmesiyle Halil’in evine doğru Nazım ve Ayten harekete geçtiklerinde zaman filmde kilit noktayı oluşturur. Böylece zaman neden-sonuç bağının kurulmasında anlam kazanır.

Filmin başından sonuna dek bilinen tek şey Nazım’ın polislerle çatışma içerisinde olan katil olduğudur. Filmin girişinde bu durum açıklanır ancak seyircinin dikkati katil olma sebebine yönlendirildiği için izlenilebilirlik sağlanır. Miller’ın da (1993:93) belirttiği gibi “olayın iç yüzünün gösterildiği konular genellikle ilgi çekicidir. Burada yazar seyirciyi olayların içine sokarak, onların nasıl meydana geldiğini gösterir.” Filmde olayların nasıl meydana geldiği klasik anlatı yapısına bağlı olarak üç aşamada gerçekleşir: Giriş, gelişme ve sonuç. Giriş bölümünde Nazım, Nazım’ın sevgilisi Ayten ,Nazım’ı elde etmek isteyen diğer bir kadın Nezahât ve Ayten’e âşık Halil arasındaki bağlantı açıklanır. Gelişme bölümünde Nazım ile Ayten’in evlenmeleri Nezahât’i ve Halil’i harekete geçirir. Devreye Perihan girer ve Ayten’le Nazım’ın arası bozulur. Ayten, Halil’le Nezahât’ın kurduğu tuzağa düşer ve Halil’in evine gider. Doruk nokta başlar: Nazım Nezahât’in evine gider ve kadını öldürür. Sonra da Halil’in evine gider. Halil’i ve Perihan’ı öldürür. Nezahât’in evine giderek onu da öldürür. Böylece Nazım’ı

hazin sona yaklaştıran tüm insanlar ölür. Sonuç blmndeysel Nazım polise teslim olur. Teselli olarak da karısının hamile olduğunu öğrenir.

İyi bir adam olan Nazım'ın acı bir sona doğru srklenişinin ele alındığı klasik anlatı yapısına sahip *Kanun Namına* mutlu bir sona sahip değilmiş gibi görünür. Nazım'ın hapse düşmesi, karısının hamileliğini onsuz geçirecek olması ve birçok insanın ölmesi ilk bakışta mutsuz bir sonu işaret eder.

Kara filmler de olay örgülerini 'kötü' karakterler çevresinde kurduğundan bu karakterlerin cezalandırılması mutlu sona saldırı olarak yorumlanamaz. Aksi halde 'kötü' olan bir karakterin işlediği suçun bedelini ödememesi ve cezalandırılmaktan kurtulması mutlu sonu oluşturan niteliklerden değildir. Kara filmlerdeki mutlu sona saldırı bu gibi argümanlarla derinlemesine tartışılabilir olsa da kesin olan tek bir husus vardır ki o da ahlaki söylemin dokunulmazlığının korunmasıdır... Klasik kara film anlatıları iyi birer karakter olsalar dahi suça bulaşmış ana kahramanlarını cezalandırmaktan çekinmemektedir. Ancak bu cezalar baş edilebilir ve geçici cezalardır ve birer uyarı niteliği taşımaktadır (Onat, 2012:134).

Bu açıdan bakıldığında *Kanun Namına*'nın 'ahlaki söylemin dokunulmazlığı' yaklaşımına yakın olduğu söylenebilir. şöyle ki koca rolündeki Nazım, karısının kollarından ayrılıp Perihan'a gittiği için kısa süreliğine hapse gönderilerek cezalandırılır. Ancak bir bebeklerinin olacağını öğrendiğinde ise bir anlamda toplumsal normlara ters düşen herkesi yok ettiği için de ödüllendirilir gibidir.

Perihan ve Nezahât, Nazım'ın silahından çıkan kurşunla hayata veda eder. Perihan ve Nezahât'e uygun görülen bu son toplumsal normlar çerçevesinde uygun olmayan davranışların bir nevi cezalandırılmasıdır. Janey Place'ın da (akt. zdemir, 2003, 53), belirttiği gibi klasik film noir'da femme fatale'in atak olduğu ve erkek ataerkil egemenliğinin kuyusunu kazdığı, ona karşı bir tehdit oluşturduğu için yok edilir. Film, Perihan ve Nezahât'i cezalandırırken Halil'i de unutmaz. Halil'in Nazım tarafından öldürülmesi toplumsal düzende kutsal olan aileyi tehdit eden her şeyin yok edilişi olarak yorumlanabilir.

Kara filmlerin sıkça başvurduğu sondan başa doğru ilerleyen anlatı yapısına *Kanun Namına*'da da rastlanır. Zamansal düzen neden-sonuç bağlantısının kurulması, olay örgüsünün oluşturulması için geriye dönüşler ve ileriye gidişler önemlidir. "Bir geçmişe dönüş (flashback) basitçe olay örgüsünün zaman dizinsel düzenin dışında sunduğu bir

bölümüdür (...) Benzer şekilde ileriye sıçrama (flashforwar) da yani şimdiki zamandan geleceğe, yeniden şimdiki zamana yönelme”dir (Bordwell and Thompson, 2012:85). *Kanun Namına* flashback’le açılır. Nazım filmin şimdiki zamanında geçmişe zihinsel bir yolculuk yapar. “Bir kara film geleneği olarak trajik öyküsü, genellikle aptallığından dolayı, gizemli ve kurnaz femme fatale’in oyununa gelen, tuzağa düşen, türlü işlere sürüklenen, köşeye sıkıştırılan ve kötü alinyazısını her yere taşıyan erkek kahramanın dış sesiyle başlar” (Özdemir, 2010, 27). Dış ses flashback ve flashforwar için araç konumundadır ve izleyicinin zamansal geçişleri anlayabilmesine yardımcı olur.

Film iki zamanda geçer, Nazım’ın polislerle yakalanmadan önceki anılarını aktardığı zaman ve polislerle çatışma içerisine girdiği zaman. Ancak Nazım’ın polislerle çatışma anı filmin başına ve sonuna yerleştirilmiştir. Filmin ilk altı dakikası polislerle Nazım’ın çatışma içerisine girdiği filmin şimdiki zamanına ait görüntülerden oluşur. Filmin başında gördüğümüz sahne filmin sonunda tekrarlanır.

3.2.1.2. Karakterler

Kanun Namına’nın ana karakteri Nazım’dır. Filmin açılışı daha sonradan Nazım’a ait olduğunu anlayacağımız bir dış sesle başlar.

İsmim Nazım. 32 yaşındayım. Bu şehirde doğdum, büyüdüm. Otomobil tamircisiyim. Bu film benim hikâyemdir. Başlangıçta herkesin başından geçebilecek hikâyeye benziyordu. Şimdiyse kim bilir nasıl bir son beni bekliyor?” üst sesiyle, kara filme yaklaşan *flashforward*la açılır *Kanun Namına* (1952). Nazım olanın bitenin kabahatini kendinde ararken “Eğer biz köleysek kabahat yıldızlarda değil, kendimizde” der. Kendi oto tamircisinin içinde “vahşi bir hayvan gibi kısıtılmış”, dört bir yanı polisle sarılmış olan Nazım, aslında “kötü kalpli zenginler”in oyununa gelmiş ve filmin, melodramla kara filmin harmanlandığı, kaderciliğin hüküm sürdüğü dünyasında, daha en başından yenik düşmüştür (Aytaç, 2012, 48).

Huzur verici bulut manzarasında duyulan bu karamsar ses, olayları geçmişe taşıyıcı bir işlev görür. Nazım’ın yüzü motor yağına bulanmış, gömleği yırtılmış ve üstü başı kir içindedir. Bu pespaye görünümü kara filmin yitik erkek karakterleriyle örtüşür. Yüzünden korku, endişe ve pişmanlık okunur. Merak unsuru yerleştirilmiştir: Yüzünü karalar içerisinde gördüğümüz Nazım neden kapana sıkışmıştır?

Kapalı mekânlara sıkışıp kalan Kubrik karakterlerine yönelik Plöger’in (2006:155) yaptığı tespit *Kanun Namına*’nın Nazım karakteri için çok uygundur. Nazım sığındığı tamirhanede kepengin tam ortasına bir delik açmış ve dışarıyı gözetlemektedir. Plöger’e göre insanların dört duvar arasına çekilmesi bir eğilimdir. İkinci eğilimi ise bu kapalı mekânlardan dış dünyaya bir pencere açmaktır. Ancak ne dış dünya ile ne de içinde bulundukları kapalı mekânla doğru dürüst bağları vardır. Bu nedenle olacak, “isyan” aynı zamanda hem kaçma hem geri dönüş, sığınmadır; kapalı mekâna girmez. Nazım’da arkasında bıraktığı Ayten’den dolayı dış dünyayla bağlantısını koparamaz hem de peşindeki polisleri hâkim olmak açısından açtığı küçük pencereden dış dünyaya hâkim olmaya çalışır. İçinde bulunduğu durumu dış sesinden duyduğumuz Nazım, isyan eder. Ancak bu isyan daha çok kendine yöneliktir. ““Eğer biz köleysek kabahat yıldızlarda değil, kendimizde” der. Onat’ın (2012:146-147), kara filmlerdeki dış ses kullanımına yönelik tespiti *Kanun Namına* filmdeki yapı için oldukça uygundur: “Dış ses anlatımı kullanan neredeyse tüm kara film örneklerinde karakterin kendisine acındırmaya çalıştığı göze çarpar. Kimi zaman günah çıkarır, kimi zaman af diler ve aldığı cezayı kendisinin hak ettiğini belirtir. İzleyicinin ana erkek karaktere yönelttiği bu acıma duygusu kara filmler için önemlidir, zira izleyici-erkek karakter arasındaki özdeşleşmenin tamamlayıcısıdır.” Nazım’ın katil olduğu filmin başından itibaren bilinmesine rağmen dış sesin yardımıyla olaylar onun bakış açısından aktarılır ve Nazım izleyici için bir özdeşleşme nesnesi haline gelir.

Nazım karakterinin çok gerçekçi bulunmasında karakteri canlandıran Ayhan Işık’ın katkısı büyüktür. “Seyirci filmi o zamana kadar görülmeyen bir şekilde gerçekçi bulmuş ve Ayhan Işık’ı tekrar perdede görmek istemiştir. Halk, Ayhan Işık’ta çok kendinden olan, kendini yansıtan bir nokta bulmuştur. Türk sinemasında yıldız sistemi Ayhan Işık’la başlamıştır” (Yağız, 2009, 41). Yıldız sistemine Işık’ın bu katkısı, tür sineması açısından da önemlidir. Çünkü oyunculara göre aynı içeriklere sahip senaryolar yazılmıştır. Bu yönelimde seyircinin ilgisi de unutulmamalıdır. Seyirci tarafından ilgiyle karşılanan filmler aynı türden filmlerin üretilmesine neden olur.

Kanun Namına’nın erkek karakterleri kara filme özgü bazı özellikler gösterir. Nazım’ın kamerayla ilk buluştuğu sahnede eli yüzü motor yağı içindeki pespaye görüntüsü tam bir kara film karakterlerine özgüdür. Nazım ilerleyen sahnelerde takım elbisesinin içinde mükemmele yakın dursa da bu çok uzun sürmeyecek mükemmel görüntüsü

Perihan’a karşı koyamayan zayıf karakteri yüzünden zarar görecektir. Nazım iki femme fatale’in -sadece dişiliğini kullanan Perihan ve aklını kullanan Nezahat- tuzağına düşerek kara filmlerin sürekli kaybeden erkek karakterleri arasına girer.

Diğer bir yitik erkek karakter Ayten ve Nezahat’in babasıdır. Baba felçlidir ve bakıma muhtaçtır. Babanın fiziksel olarak yetersizliği aile içinde iktidarını kuramamasına neden olur. Erkeklerdeki ailevi iktidar yoksunluğu, fiziksel eksiklik ya da yardıma muhtaç olma hali kara filmlere özgüdür. Babanın hâkimiyetini yitirmeye başladığı andan itibaren evin salonu diyagonal bir kamera hareketiyle verilir. Bu plan bundan sonra hayatlarında düzgün olan şeylerin bozulmaya başlayacağını habercidir. Ardından gelen planda yarı aydınlatılmış ud, babanın yarı aydınlatılmış fotoğrafı ve plastik bir ördeğin duvara yansıtılmış gölgesi verilir.

Kanun Namına’daki ördek ve gölgesi Hitchcock’un *Psycho* (Sapık) filmindeki Norman Bates’in içi doldurulmuş kuşlarını ve evin içini dolduran gölgelerini anımsatır. “Norman Bates’in en büyük zevkinin ölü kuşların içini doldurmasının bir anlamı vardır. Bates, kendi içini de annesinin ruhuyla doldurmuştur ve otelinin her yerine astığı içi doldurulmuş kuşlara benzemektedir” (Özer, 2006:106). *Psycho*’un Norman’ı üzerindeki ölmüş annenin hâkimiyetiyle *Kanun Namına*’da yaşayan felçli babanın hâkimiyetsizliği eş değerdir. Aynı şekilde Lynch’in *Blue Velvet*’in filminde yer alan kuş figürü filmde var olan düzenin bozulmaya başlayacağını habercisidir. Lynch’in filmde “...kuş (doğa) uçurumların en derin karanlığında bir şeylerle bağlantılı olarak çıkmıştır karşımıza. Bu kuşla birlikte, olup bitenle aramıza mesafe koyamayacağımız bir olaylar dizisiyle; gösteriyle karşı karşıya geleceğimizi fark ederiz; doğanın mahremiyetinin içine düşmüşüzdür artık” (Plöger, 2006:202). *Kanun Namına* filmindeyse plastik ördek iktidarını kızı Nezahât’e kaptıran felçli babayı temsil eder. Babaya ait olan ev -esasinda aile- tehlike içindedir. Var olan düzen duvara gölgesi yansıyan plastik ördek planından sonra bozulmaya başlar. Duvara gölgesi yansıyan ördeği daha sonra Nezahât’in elinde görürüz. Hâkimiyet ve güç onun elindedir. Planını yapmış ve plan işlemeye başlamıştır. Perihan’ı Nazım’la tanıştırdıkları ve Nazım’ın bu tuzağa düştüğü sahnenin ardından yine ördeğin olduğu sahne gelir. Nazım bütün gerçekleri öğrendiğindeyse Nezahât’i öldürmek için felçli babanın evine gider. Nezahât ölümüne yaklaştığında babasına elini uzatarak yardım ister. Felçli baba, kızlarının mutsuz sonlarına engel olamayacak kadar güçten yoksundur. Fiziksel olarak güçlü olan Nazım ise femme fatale Nezahât’in zeki

planlarından dolayı yolundan şaşmış ve Ayten'den ayrı düşmüştür. Yaşlı olanın bedensel yoksunluğuna Nazım'ın gençliği tezat oluştururken sonuçta iki erkekte güçsüz düşmüş ve kaybetmiştir. Kazanan yok gibidir. Halil, Nezahât ve Perihan ölürken, felçli baba kızlarının hazin sonuna engel olamaz, Nazım hapse düşer.

Lütfi Akad'ın kadın karakterlere yaklaşımı dönemine göre bir adım ileridedir. “1950’li yıllarda Lütfi Akad’ın “*Kanun Namına*” (1952), “*İpsala Cinayeti / Altı Ölü Var*” (1953), “*Öldüren Şehir*” (1954) ve “*Beyaz Mendil*” (1955) filmleri dışında, kadını gerçekçi, yaşama uygun biçimde ele alan filmlere rastlamak pek mümkün değildir” (Esen, 2000, 31). Kadınların arzuları vardır ve bu arzular doğrultusunda hain planlarını devreye sokarlar. *Kanun Namına*’nın femme fatale karakteri Nezahât, arzularının peşinden gitmekte ve Halil’i de amaçları doğrultusunda kullanmaktadır.

Nezahât, sarışın femme fatale’lerin aksine siyah saçlı bir kadındır. Ayten ise kardeşinin aksine sarışın, sadık, saf bir ev kadınıdır. Görünüşleriyle femme fatale ikonografik özelliklerini taşımayan bu kadınlar, harekete geçtiklerinde kara film kadın karakterlerine yaklaşırlar. Şöyle ki Nezahât görünüşüyle masum olanı temsil etse de, filmin bütün erkeklerini felakete sürükleyen planlarıyla öldürücü bir femme fatale olur. Halil mezara, Nazım hapse düşer. Ayten ise evcimen yapısıyla Nazım’ı polise teslim olması için ikna eder. Böylece Nazım’ı polislerin öldürmesini engellemiş olur. Ayten bir femme vital olarak adlandırabiliriz.

Filmin sonunda Nezahât ve Perihan öldürülerek cezalandırılır. Nezahât ve Perihan’ın öldürülmesi kara filmlerin femme fatale’lerinin hazin sonudur aslında. Janey Place’ın da (akt. Özdemir, 2003, 53), belirttiği gibi klasik film noir’da femme fatale’in atak olduğu ve erkek ataerkil egemenliğinin kuyusunu kazdığı, ona karşı bir tehdit oluşturduğu için yok edilir.

Nazım ve Halil toplumsal statüyü temsil ederler. Halil çok zengin, Nazım ise tamirhanesi olan fakir bir adamdır. Halil, parayı elinde bulunduran bir güç olmasına rağmen Ayten üzerinde hâkimiyet kuramaz. Kuramadığı iktidarı Nezahât’ın zekâsıyla kazanmaya çalışır. Ancak Nezahât’ın ortaya koyduğu plan Halil’in ölümüne neden olacaktır.

Halil femme fatale Nezahât’ın arzularının gerçekleştirmesi için bir maşadır. Nezahât

kendi arzularına kavuşmak için Halil'in Ayten'e olan zaafını kullanır. Nezahât, Nazım'ı ayartması için Halil'in parasıyla Perihan'ı tutar. Böylece Halil ve onun parası Nezahât'ın amaçları için bir araç konumundadır.

3.2.1.3. İkonografi

Filmin başında dış sesin duyulmaya başladığı sahnelerde fonda bulutlu bir gökyüzünden kameranin alçalmasıyla teknelerle dolu deniz manzarası ve biraz daha içeriye doğru kameranin alçalmasıyla eski otomobil parçalarıyla dolu Nazım'ın eski tamirhanesi görülür. Nazım bu şehrin ara sokaklarında büyümüş ve bu sokakta kapana sıkışmıştır. Sahne silah sesleri ve polis anonslarıyla bir anda kaos ortamına bürünür. Nazım'ın geçmişini hatırlar. İlk sahne Nazım'ın tamirhanesinin boğucu atmosferine tezatlık oluşturacak şekilde kır manzarasıyla başlar. Kır manzarasıyla başlayan film kapalı alanlarda devam eder. Nazım'ın hapsediği tamirci dükkânı, Ayten ile Nezahât'ın evi, Halil'in batı tarzında döşenmiş evi *Kanun Namına*'nın mekânlarıdır. Bu mekânlarda karakterler sıkışmışlardır.

Lütfi Akad gerçek bir olaydan yola çıkarak çektiği bu filmde “olayı gerçeğe yakın mekânlarda çekmiş”tir (Scognamillo, 2003, 134). “Dış çekimlerin hepsi gerçek mekanlarda yapıldığından güneş ışığından faydalanılmış, iç mekanlardaki çekimlerde ise yüksek kontrast oluşturan sert ışıklar ve bu ışıklarla nesnelerde oluşan dramatik gölgeler yaratılmıştır” (Serter, 2005:122). Filmin aydınlatması klasik kara filmlere çok yakındır. Siyah-beyaz olan filmde tamirhanenin ve evin yarı karanlık yarı aydınlık alanlar arasındaki fark fazladır. Ayten ve Nazım'ın hayatları babanın felç olmasından sonra değişecektir ve bu durum kontrastlı oda çekiminde hissettirilir. Yarı aydınlatılmış ud, babanın yarı aydınlatılmış fotoğrafı ve bir ördeğin duvara yansıtılmış uzayan gölgesi bunlara örnek olarak verilebilir.

Dış çekimlerde Akad sinemasının vazgeçilmez mekânı olarak İstanbul manzaraları kullanır ve mekân-insan ilişkilerine odaklanır. “*Kanun Namına*’da kamera İstanbul’da sokağa iner. (...) Mizansenin önemli bir kısmının, karakter ve mekân arasındaki ilişkinin kurulumunda saklı olduğu düşünülebilir (...) *Film noir*’a yakın durmaları, zaten türün doğası gereği öne çıkan karakterin psikolojik buhranını, büyük kentte

sahipsiz olma ve kapana kısılma imgesine bağlar. Işıklar, arabalar ve insanlarla dolu şehir kalabalık ve vahşidir” (Dadak, 2012, 44).

Kara filmlerde mizansendeki nesnelerin düzensiz yerleştirilmesi güvensiz ve tedirgin edici bir dünya yaratır. *Kanun Namına* karakterleri arasındaki uyumsuzluk, olaylar arasındaki çatışma eğilip bükülen kamera açıları ya da nesneler aracılığıyla verilir. Ayten, Nazım’ın evden ayrılışının ardından yatağa düşmüş ve kâbuslar görmeye başlamıştır. Ayten üzerinde gelinlikle Nazım’ı mezarlıkta aramaktadır. Nazım ona seslenir ama Ayten ona bir türlü ulaşamaz. Nazım mezar taşlarının arasındadır. Uzamı oluşturan ayrıntılar anlatıya katkıda bulunur. Mezar taşları eğiktir. Nesnelerin kara filmlerde düzensiz yerleştirilmesine ilişkin olarak Place and Peter (2010:292-293), “...bunlar asla istikrarlı ya da güvenli olamayan, yani her zaman sert ve beklenmedik bir biçimde değişme tehdidinde bulunan bir dünyayı yaratır” demektedir. Akad, nesnelerin eğik kompozisyona ek olarak eğik kamera açılarına da başvurur.

Eğik açı, bir karakterin gözünden öznel kamera olarak kullanılabilirdiği gibi (yaralandığı için yere düşen biri), izleyicide gerilim, şüphe yaratmak, sahnede belirli bir objeye veya olaya dikkat çekmek için de kullanılabilir. Psikolojik olarak eğik açı gerilimi, geçişi ve olması yakın bir hareketi ifade eder, görüş düzensizleşir, şiddeti anlatan sahnelerde görsel kaygı duygusunu artırır. Akad, Nazım’ın Nezahât’i öldürdüğü sahnede de bu açıya başvurur. Bu sahnede Nezahât, Nazım tarafından öldürülmeden önce ona hasta babasının yatağının yanında yalvarırken, kamera kendi ekseninde hafifçe eğilir. Bir sonraki sahne polislerin evin önüne gelmesidir. Daha sonra kızın öldürüldüğünü anlar. Çünkü görüntüde; ön planda yerde gözleri açık yatan Nezahât arka planda ise kapıda ayakta elinde silahı ile dikilmekte olan Nazım vardır. Çerçeve yine yatay olarak eğiktir (Serter, 2005:120).

Kanun Namına’da dikkat çeken eğik mezar taşlarının yanı sıra filmde kullanılan “ayna” anlatıya yeni bir boyut katar. Ayna ikonografisi kara filmlerde sıkça kullanılır. Nazım sıkıştığı tamirhanede aynaya bakarken kendiyle hesaplaşmaktadır. Hockley’in (2004, 182) aynayla ilgili değindiği noktalar Nazım karakterinin arayışını açıklar. Ona göre “ayna sizi övmez; ona nasıl baktığınız aynen, sadık bir biçimde gösterir. Ancak aynanın gördüğü persona (aktör maskesi) ile kapadığımız ve kendimizin göremediğimiz yüzümüzdür. Ayna bunun gerisine ulaşır ve gerçek yüzümüzü gösterir.” Nazım da gerçekte kim olduğuna ve neden bu duruma geldiğine bir cevap aramaktadır. Ayna polisin kurşunuyla parçalanır ve o kurşun Nazım’ı da yaralar.

Filmde Nazım'ın profesyonelce kullandığı silahı, Nazım'ın ağzından düşmeyen sigarası, tehlikeli femme fatale'in ailesini yok ettiği para *Kanun Namına*'nın diğer kara filme özgü ikonografileridir.

3.3. Yeni Kara (Neo-Noir) Filmlere Geçiş Döneminde Türk Sineması

Neo-noir'in alt yapısının kurulduğu yıllarda Türk sinemasında da yeni gelişmeler yaşanmaktadır.

1950-60 arasındaki dönemde, sinemacıların sinema dilini kullanma çabaları, ulaşım, elektrifikasyon gibi hizmetlerin genişlemesi ile sinemanın ilk kez Anadolu'ya yayılması, çeşitli şehirlerde sinema salonlarının sayısının artması ve ülkemizde 'sinemaya gitme' olgusunun yerleşmesi, dönemin söz edilebilecek önemli değişimleridir. 1956-57 yılları, ülkemizde gazete ve dergilerde düzenli film eleştirilerinin başladığı yıllardır. (...) Türk toplumsal yaşamının olduğu kadar Türk sinemasının da bir dönüm noktasıdır. 27 Mayıs 1960 ihtilali, değişen toplumsal, siyasal yaşam. 1961 Anayasasının getirdiği özgürlük havası, sinemamızın o döneme kadar neredeyse 'sırtını döndüğü' toplumsal gerçeklerle nihayet ilgilenme fırsatını getirmiştir (Güçhan, 1992, 81).

1960'lı yıllardan sonra sinemadaki bu özgürlükçü ortamla birlikte Lütfi Ö. Akad, Halit Refiğ, Atıf Yılmaz ve Metin Erksan gibi yönetmenler kendi dillerine oluşturmaya başlamıştır. "Ulusal Sinema tartışmasının odağına yerleşen, Lütfi Ö. Akad, Halit Refiğ, Atıf Yılmaz ve Metin Erksan'ın ürünleri, ideolojik olarak organik bir bağla birbirine bağlı olmamasına rağmen, hepsi bir araya geldiğinde sinemalarında gözle görülür ortak bir dil oluşmuştur. (...) Bu sinemacılar, iyi ya da kötü, Türkiye'de politik sinemanın temellerini atarken, aynı zamanda sinemamızın 'entelektüel dilini' oluşturdu" (Kıraç, 2008, 77).

Metin Erksan, Lütfi Ö. Akad, Atıf Yılmaz, Halit Refiğ, Osman F. Seden ve Memduh Ün gibi yönetmenlerin çalışmalarının yanı sıra bu dönemde oyuncu ve yönetmen olan Yılmaz Güney, filmleriyle dikkat çeker. "Yılmaz Güney, yıldız sistemini altüst etmiştir. Kendini zaman içinde yıldız yapmıştır. Vurdulu kırdılı filmlerde Konyakçı tiplmesini yaratmıştır. Daha sonra da dezavantaj olarak görülen çirkinliğini lehine çevirmiş "Çirkin Kral" olarak nitelendirilmiştir" (Yağız, 2009, 73). Güney'in filmleri tür sinemasının altyapısında yer alan yıldız sistemine getirdiği bakışın yanı sıra çektiği

filmlerle tür sineması açısından etkili olmuştur. “Çirkin Kral dönemindeki Yılmaz Güney’in oyuncu olarak katıldığı, kimilerinin senaryolarını yazdığı birçok film aslında B filmlerdir” (Onur, 2006, 135). Güney’in B filmleri benzer temaları işleyen kanundışı adamların ve kabadayılardan yer aldığı gangsterlik öyküleridir.

Kabadayılar, mert ve suskun delikanlılar, hapisane kaçakları, kiralık katiller Güney’in canlandırdığı toplum dışı tipler; kan davaları, kaçakçılık, soyguncular ve cinayet olayları ise filmlerinin temalarıdır. *Kahreden Kurşun*, *Kan Gövdeyi Götürdü*, *Krallar Kralı*, *Çirkin Kral* ve *Büyük Cellatlar* (1967) gangsterlik üzerine, *Üçünüzü Mıhlardım*, *Eşrefpaşalı*, *Silaha Yeminliyim* ve *Haracıma Dokunma* kabadayılık üzerine kurulu tipik Yılmaz Güney polisiyeleridir (Özgüç, 2005, 136).

1970’ten sonra Güney’in filmleri yön değiştirir ve 1971 yılında çektiği “*Yarın Son Gündür*, *Vurguncular* ve *Umutsuzlar*, Amerikan sinemasının kara filmlerinden, gangsterlik hikayelerinden ve Fransız Şiirsel Gerçekçiliği’nden etkiler taşır.

Yarın Son Gündür, Arthur Penn’in *Bonnie And Clyde* adlı filminden bazı etkiler taşır. Güney’in “kara çocuk”, Fatma Girik’in “mavi çocuk” tiplerini söz konusu benzeşmelerden bir örnektir, iki gangster sevgilinin dünyasını oluşturan öyküde Güney, beyaz takım elbisesiyle ölüme gider filmin sonunda. (...) Ardından romantik iki gangsterin hikâyesinin anlatıldığı *Vurguncular* (1971), kamerasındaki Fransız yansımaları ve şiirsel renkli görüntüleriyle yabancı bir etki taşısa da içerisine yerleştirdiği yerli unsurlarla Amerikan gangsterler filmlerinden ayrılır. Güney’in diğer bir romantik gangster filmi *Sahtekâr* (1972) gangster romantizminin son filmidir (Özgüç, 2005, 136-137).

Bu dönemde Yılmaz Güney Türk sinemasına gangster türünde birçok film kazandırmıştır.

Türk Sinema Tarihi kitabının yazarı Scognamillo’un ve *Türlerle Türk Sineması* isimli çalışmanın yazarı Özgüç’ün tespitlerinden yola çıkarak kara film etkileri taşıyan filmler şu şekilde açıklanır: *Yaralı Kurt* (1972); şiddet, gerilim ve cinselliğin bol bol kullanıldığı *Korkusuz Kabadayı* (1963); kahramanlarıyla, öykü kuruluşuyla *Aramıza Kan Girdi* (1962); soygun olayının anlatıldığı *Cehennem Arkadaşları* (1964); suçsuz oldukları halde cinayete karışan dürüst delikanlıların hikâyesinin yer aldığı *Ölüm Peşimizde* (1960); bir katil ve onu yakalamaya çalışan polisin kovalamacasının yer aldığı *Güneş Doğmasın* (1961); noir’a özgü biçimsel kaygılar taşıyan *Bire On Vardı* (1963), *Ağaçlar Ayakta Ölüyor* (1964), *Gönülden Yaralılar* (1973).

Orhan Elmas'ın Metin Erksan'ın bir öyküsünden yola çıkarak filme çektiği *Kanlı Firar* (1960), Türk sinemasında kara filmler başlığı altında değerlendirilebilir. Ortaya koyduğu eserde, “film noir yani kara film ile réalisme poétique yani ozansız gerçekçilik akımları çizgisinde” etkiler görülür (Onaran, 1999, 78).

Klasik kara film anlatısına özgü olan “mutlu son” izleğine Memduh Ün'ün *Bire On Vardı* filminde rastlanır. Film, Mehmet ile Fatma'nın bir cinayeti aydınlatmak için verdikleri çabayı anlatır. Anlamsız hayatlarına bir amaç eklenmiştir. Cinayeti bir dedektif gibi araştıran ikili, yanlış yollara sapar, ölüm tehlikesi atlatır ve sonunda cinayeti işleyenleri bulurlar. Mehmet ve Fatma'nın yüzlerinde mutluluk ve gurur vardır. Cinayetler, tehditler, kandırılan erkekler geride kalır, unutulur.

Kara film olan Tarık Dursun Kakıncı'nın *Cehennem Arkadaşları*, Ahmet ve Eşref'in yeni bir hayata kavuşma çabalarını anlatır. Kara filmlere özgü hırsızlığın, para hırsının, güven krizinin ve şaşırtıcı ipuçlarının yer aldığı *Cehennem Arkadaşları*, kader kurbanı olarak gösterilen iki adamın çıkişsızlığıyla son bulur. Kısa bir süre sonra Ahmet polisler tarafından öldürölür. Eşref ise polise teslim olur.

Cehennem Arkadaşları filminin erkekleri kara filmin kaybeden, suçta bulaşmış karakterleriyle benzerlik gösterir. Eşref geçmişte işlemediği bir suçtan dolayı hapiste yatmıştır. Hayata karşı umutsuz bir bakışa sahiptir. Toplum Eşref'i dışlamış ve iş vermemiştir. Eşref, Nevin'i ailesinden istese de alamayacağını düşünür. Ahmet yıllardır çalıştığı fabrikanın kölesi olmuştur. Futbol takımında oynamış, iyi bir takıma transfer olacağı esnada yoluna taş koyulmuştur. Bu nedenle umutsuz iki arkadaş birleşip soygun yapmaya karar vermiştir. Türk kara filmlerindeki karakterlerle ilgili Özdemir'in (2010, 197) kader kurbanı bir Âdemoğlu dediklerinden Ahmet ve Eşref “para”nın yok ediciliğiyle aralarındaki güveni yitirirler. Bolu emniyet müdürünün Ahmet'in cansız bedenine bakarken “Su testisi su yolunda kırıldı” sözlerine Komiser İbrahim'in “Hepimiz el birliği ederek kıldık onu, biz ittik onu bu kırılmaya” sözleri Ahmet ve Eşref'in suçlarına haklılık kazandırır. Karakterlerin bu çıkişsızlıkları ve hırsızlıktan sonra sarpa saran kaçışları birini ölüme diğeri de hapse gönderecektir.

Cehennem Arkadaşları'nda Ahmet ve Eşref'in kaçmak için kullandıkları minibüs, saklandıkları ev ve çaldıkları araba birer kara film mekânlarını oluşturur. Ahmet gecenin

karanlığında, sokak lambalarıyla aydınlatılmış yolda arabasıyla ilerlerken geçmişine yaptığı yolculuk kara filmin atmosferini yansıtır.

Kara filmin sıkça kullandığı ev ise Ahmet ve Eşref'in hapisaneleri olur. Tam kaçacakları sıra bir çemberin içine takılıp kalmışçasına tekrar eve dönmek zorunda kalırlar. Evden çıkmayı başardıklarındaysa geniş, kurak, uçsuz bucaksız topraklara ulaşırlar. Ancak kamera Ahmet ve Eşref'in olduğu minibüsün içine odaklanarak izleyiciyi kapalı alanlara mahkûm eder.

1970'lerde Türk sinemasında Lütfi Akad'ın 1972 *Yaralı Kurt* filmi tür sineması açısından önemli bir yere sahiptir. Film Türk sinemasının kara film çalışmasıdır. "Film noir"ın kendi başına bir film türü değil de bir haleti ruhiye olduğunu düşünecek olursak, ya da, daha doğru ifadesi, 'film noir'ı pek çok farklı türde filmde ortaya çıkabilecek bir his ve tarz olarak düşünürsek, *Yaralı Kurt*'ta ortaya çıkanın da bu tür bir karanlık ruh hali olduğunu söyleyebiliriz" (Dadak, 2005, 86).

Tunç Okan'ın 1974'te çektiği *Otobüs*, Türk Sineması'nda yer alan kısmen bireysel kısmen de toplumsal sorunlara değinen bir filmidir. "*Otobüs*, genel yapısıyla çağdaş, toplumsal ve ekonomik bir olgunun (Batı kapısındaki yabancı işçilerin) filmi. Gerçekten olgu içindeki asıl trajik öge teknolojik bir toplumda, dağdan, bozkırdan ya da kentleşmemiş yörelerden gelen, ana nitelikleri ile kırsal bir kültürün ürünü olan kişilerin çektikleri yalnızlıktır, yabancılıktır. *Otobüs*, bu bakımdan, bir tür "kara film" (film noir)'dir" (Onaran, 1999, 173).

Otobüs filmi yurtdışına gitmek için yasadışı yollara başvuran işçilerin, bilmedikleri bir ülkede yok oluşlarını anlatır. Türkiye'den otobüsle İsveç'e getirilen ve ellerindeki paralarla pasaportları dolandırıcı Ahmet Tekin tarafından işlem göreceği bahanesiyle alınıp Stockholm'ün işlek bir meydanında park edilen otobüs içinde kendi hallerine terk edilen bir avuç Türk'ün serüvenini anlatır. Nihayet geceleyin otobüsten çıkarak şehre dağılan bu işçiler, Batı dünyasıyla çok garip şartlar altında tanışırlar. İçlerinden biri grup arkadaşlarını kaybeder ve suya düşerek ölür. Bir diğeri, barda gördüklerine dayanamaz, ortalığı dağıtır ve barın sahiplerince dövülür. Diğerleri ise hapsedikleri otobüsten, polis tarafından çıkarılana dek hiçbir yere gidemez.

Otobüs filminin mekânı İsveç kentinin başkenti Stockholm meydanıdır. Çağdaş noir'ların ise sıkça kullandığı kent Los Angeles'tır. "Noir sinemasının coğrafyası olan Los Angeles, tıpkı klasik noir'da olduğu gibi retro noir dedektiflerinin de şüpheli olayları çözmek üzere ipucu peşinde koştukları, ayartıcı kadınlarla cüretkâr sevişmelerin yaşandığı, her türlü kumpasın, kötülük kurgusunun marifetli biçimde arz-ı endam eylediği suç dolu, günahkâr bir metropoldür" (Özdemir, 2010, 52). *Otobüs* filminde kötülüğü temsil eden kent ise Stockholm'dur. Stockholm sanatın merkezidir ve bu meydanda konserler verilir. Otobüs sakinlerinin gündüz şahit olduğu bu manzaralar, aç karınları için hiçbir şey ifade etmemektedir. Gece dışarı çıktıkları zamanlarda bekledikleri modern dünyanın; sapıklar, ayyaşlarla dolu olduğunu görürler. Metrodaki yürüyen merdivenler, ışıklarla aydınlatılmış sokaklar ve vitrinler, barlardaki homoseksüeller, maske takmış etrafa korku salan eğlence düşkünleri, her şey onlar için bir tuzak oluşturur. Sonunda otobüs polislerce çekilir. Polis hayatta kalanları zorla götürür. Otobüs bir vinçle parçalanır. Onların parçalanmış hayatlarıyla otobüsün vinçle parçalanma anı paralel kurguyla verilir.

Görüldüğü gibi Amerika'da yeni kara filmlerin dirildiği dönemde Türk sinemasında benzer özelliklerde olmasa da "*Yeni Kara (Neo-Noir) Filmlere Geçiş Döneminde Türk Sineması*" başlığı altında sözü edilen filmlere bakılarak "yeni kara" olarak adlandırılacak birçok filmin olduğu söylenebilir. Bunlardan biri olan Ömer Lütfi Akad'ın *Yaralı Kurt* filmi anlatı, karakterler ve ikonografi başlıkları altında detaylı bir şekilde incelenecektir.

3.3.1. Film İncelemesi: Yaralı Kurt

Yönetmen: Ömer Lütfi Akad

Senaryo: Selim İleri

Yapımcı: Hürrem Erman

Müzik: P. Murat Özdemir

Görüntü Yönetmeni: Gökhan Tiryaki

Oyuncular: Cüneyt Arkın, Şükran Yamakoğlu, Ahmet Mekin, Yıldırım Önal, Süha Doğan, Osman Ayanak...

Süre: 80 dk

Yıl: 1972

Yaralı Kurt, Graham Greene'in *Satılmış Adam (A Gun For Sale)* kitabının uyarlaması olan 1972 yapımı filmidir. *Yaralı Kurt*'ta "depresif atmosfer, gece çekimlerinin çokluğu ve ustalığı, ışık kullanımı, olay örgüsü, "kısıtlanmış yalnız adam" teması ve mutsuz son, klasik "Noir" yapısına uygundur" (Orhan, 2008:245).

3.3.1.1. Anlatı

Yaralı Kurt'un kara film geleneği olan trajik öyküsü, Ferudun'un dış sesiyle başlar. Ferudun, kiralık katil olan Ali Karasu'ya Hilmi Seren'i öldürmesi için yüksek meblağda dolar cinsinden para verir. Ali'den öldürmesi istenen adam Hilmi Seren, birçok insanı iflasa sürükleyen paragöz bir adamdır. Hilmi'ye ait arsaları Kalek Otomotiv isimindeki fabrikanın sahibi almak istemekte ama Hilmi arsaları satmamaktadır. Hilmi'nin öldürülmesiyle fabrika sahipleri rahatlıkla arsaları alabileceklerdir. Arsayı fabrikanın satın alması durumundaysa gecekondu da yıkılacaktır. Hilmi gecekondu yapımına senet karşılığında izin vermiş, canı istediğinde zamanda gecekondu evleri boşaltmıştır. Ali görevini hızla yerine getirir ve Hilmi'yi öldürür.

Ali Almanya'ya kaçmadan önce bir süreliğine mahallesinde bir komşusunda kalacaktır. Ali Ferudun'dan aldığı paranın bin dolarını bozdurması için komşusuna verir. Dolar sahtedir ve komşu karakola götürülünce Ali'yle ilgili her şeyi anlatır. Ferudun, patronunun verdiği paraların üzerine yatmış ve Ali'ye sahte dolar vererek polise yakalanmasını sağlamak istemiştir. Ali'nin kendi yerine komşusunu yollaması Ferudun'un planlarını alt üst edecektir. Sahte dolar olayı polisi harekete geçirir ve Komser İrfan bu olayı araştırmaya başlar.

Ali ise Ferudun'un düzenlediği pasaportu almak için bir adamın yanına gider. Amacı pasaporttan çok ona sahte para veren Ferudun'u bulmaktır. Pasaportu hazırlayan adamı tartaklar. Adamın kalbi vardır ve tartaklamaya dayanamaz, ölür. Ali kalp krizi geçiren adamın cenazesine gider. Gül isminde bir kızı olduğunu öğrenir. Ninesiyle birlikte yaşayan Gül, Kalek Otomotiv'in çağrı merkezinde çalışmaktadır. Ali, Gül'le sokakta yürürken fabrika sahibinin adamları görür. Ali, Gül'ün evindeyken fabrikatörün

adamları eve baskın yapar. Ali adamları öldürür ve Gül'ün onu ispiyonladığını düşünür. Ninenin polise gitmemesi için Gül'ü rehin alır ve ormanda bir eve saklanır. Ali çatışma sırasında yaralanmıştır. Gül onun yarasının iyileşmesi için yardım eder. Ali, Gül'e hiç güvenmiyordur. Gül'ün babasının ölümüne neden olmasına rağmen ona neden yardım ettiğini anlayamaz.

Polis, Ali'nin kalpazanlık olayıyla Hilmi Sezen arasındaki bağlantıyı kurmuş ve Ali'yi cinayetten dolayı aramaya başlamıştır. Gül'ün ninesi polise Ali'yi ihbar etmiştir. Polisler ormandaki evi bulur ve etrafını göz hapsine alır. Gül, Ali'ye kendi kılığına girerek polisi şaşırtma teklifinde bulunur. Ali, Gül'ün yardım isteğinin altında bir ihanet olabileceğinden şüphelense de ilk kez birine güvenir ve planı uygulamaya koyar. Plan başarılı olur ve Ali baskından kurtulur.

Ali Ferudun'u bulur ve onu da yanına alarak asıl patronun evine giderler. Ali patronun evindeyken ona yardım etmek isteyen Gül, Ferudun'un olduğu makine dairesine gitmiş ve Ferudun'un adamları onu rehin almıştır. Patron Gül'ün ellerinde olduğunu söyler ve anlaşma yapma teklifinde bulunur. Ama Ali'nin kimseye acıma duygusu yoktur. Gül'ün rehin alınması umurunda olmaz ve hem patronu hem de Ferudun'u öldürür.

Ali yurtdışına kaçacağı gemiye gittiğinde geminin kalkmasına bir saat vardır. Bir saatlik zamanını Gül'ü kurtarmak için harcamaya karar verir. Gül'ü takip eden polisler makine dairesindedir. Ali Gül'ü rehin alan adamı öldürdükten sonra polis tarafından vurulur. Gül, onu kurtarmaya geldiği için Ali'ye kızar. Ali, Gül'e “İnsanlar için ölmeyi senden öğrendim” der ve mutlu bir yüz ifadesiyle ölür. Ali'nin Gül'ü kurtarmak için gittiği yerde öldürülmesi sonucunda söyledikleri bir anlamda aydınlanma, diğer yandan Scognamillo'ya göre (2003, 198) “kahramanlık intiharı”dır.

Yaralı Kurt, Ali'nin Gül'e bireysel güvensizlik üzerinden bütün insanlara olan güvensizliğin filmidir. “Kiralık Katil Ali Karasu, bir toplum düşmanıdır. İnsanlara böylesine kin besleyen kişiliğin altında yatan olaylar nedir? Akad, bu öykü içinde geçmişle bağlantı kurarak çözümlemeye çalışır. Bu bir kiralık katilin ruhsal dünyası üzerinde gerçekleştirilen bir psikoloji denemesidir” (Özgüç, 2005, 138). Ali, yetimhanede büyüyen, geçmişine dair hiçbir şey bilmeyen kader kurbanı bir katildir. Hayat ona acımasızca davranmış, o da acımasızca yaşama acımasızca karşılık vermiştir.

Ali insanlara ve çevresine karşı donuk ve duygusuzdur. Yanlışlar yapar: Gecekonduya yaşayan insanlara zarar verecek olaylara ön ayak olur ve Hilmi'yi öldürür. Ona yardım eden yaşlı İbrahim'i öldürmekle tehdit eder. Yolda para isteyen bir sarhoşu döver. Gül'ün bütün yardım çabalarına rağmen onu riske atar ve Ferudun ile patronu öldürür.

Kiralık katilin dünyasına giren Akad, karakterin iç dünyasına dair her şeyi bir çırpıda aktarmaz.

Akad oyuncularını özellikle ifadesiz olmalarına gayret etmesi nedeniyle hiçbir karakteri derinlemesine tanımak ya da anlamak mümkün değil. Akad senaryonun ilk halinde fazla bulduğu diyalogları atarak ve oyuncuların sessiz kalmalarını sağlayarak, ifadesizliklerini pekiştiriyor. Örneğin Ali kendisine sorulan hiçbir soruya cevap vermiyor. Bu tür sessizlik anları polisiye bir filmin anlatımında kolay kolay rastlanmayacak türden uzun ve durağan sahnelerle yol açmış. Bu sessizlik, fazla konuşmayan, yaralanmış, güvensiz sosyal bir “hayvan” dönüşmüş Ali'nin sessizliğine denk düşüyor filmde. Akad'ın filmlerine baktığımızda bu tavır, bazı estetik tercihler aracılığıyla pekiştirilmiş. Akad, gerekmedikçe yakın plan kullanmıyor, hatta yakın plan kullanmayı neredeyse ahlaki bir sorun olarak görüyor. Seyirciyle film arasında bir mesafe olması gerektiğine inanıyor, bu mesafeyi de kolay kolay aşmıyor (Dadak, 2006, 65).

Ancak filmin finali Ali'ye yönelik kötü bakışı silip, atar. Gül'ü kurtarmak isteği içindeki iyilik ve bunun sonucunda polisler tarafından vurulması trajiktir. Son nefesini verirken Gül'ün “Artık kır yılanı gibi bakmıyorsun.” sözleri noktayı koyar. Ali kötü biri olarak ölmez. Sevgi ve güven duyguları içerisinde hayata veda eder.

Yaralı Kurt, Ali'nin hikâyesini anlatır; ancak arka planda farklı konulara da değinir. “(...) Arka planda iki farklı sermaye biçiminin güç savaşı vardır. Daha geleneksel, kişisel ilişkilere dayanan tefeci modeline karşılık, iktidarın sahibinin belirsizleştiği, büyük şirket modeli (...) Düşman tekil değil çoğuldur, bireysel değil tecimseldir. Adı Kalek Otomotivi'dir” (Dadak, 2005:89). Ali düşmanlarını tanımak, yüz yüze gelmek için Gül'den sadece bir isim istiyordur. Gül tek bir kişinin fabrikayı yönetmediğini, her müdüründe bir müdürü olduğunu anlatır. Ali göremediği bir şeyi anlayamaz. Basitçe anlatmasını ister. 70'lerden sonra çekilen kara filmlere bakıldığında klasik kara filmlerden farklı olarak suçun mekânı artık arka sokaklar değildir. “Suç artık şebekeleşmiş ve sokak aralarındaki loş arka odalardan dev gökdelenlerin ışıklı ortamına taşınmıştır” (İpek, 2004:30). Ali'nin de seyircinin de göremediği “patron” herkesin

yüzünü gören güç fabrikadır ve bu fabrika suçun merkezidir. Aslında *Yaralı Kurt* bu anlamda Türkiye'deki modernleşme sürecinin etkilerini de taşır. Ali şehirleşme, sanayileşme ve güç sistemlerindeki değişimlerin sonucunda bireyin bocalamasının temsili gibidir.

3.3.1.2. Karakterler

Yaralı Kurt'ta olay örgüsü tek bir karakterin hayatı üzerine kuruludur. Ali az konuşan bir karakterdir. Onun hayatına dair bilgileri Komiser İrfan dile getirir: Solaktır, sol ayağı aksar, silah taşır, yaralamadan sabıkası vardır ve tehlikelidir. Yeni kara filmin erkek karakterleri mükemmel görünüme sahip değildir. Ali'nin sol ayağı aksar. Ali'nin kişisel özelliklerine dair Dadak (2005, 89) şunları söyler:

Ali'nin kahramanlık yapacak hali yoktur; Ali, tam tersine, kimseye bir an bile sıcaklık göstermeyen, filmin içindeki tek bir karakterle bile ilişki kurmayı beceremeyen ya da ilişki kurmayı zalimce reddeden bir karakterdir. Bir kahramanın yapması gereken her şeyin tersini yapar: Koruması gereken 'halk'a zarar verecek şekilde, yanlış adamı öldürür; kalp hastası bir adamın ölümüne sebep olur, yaşlı bir kadını itip kakar, arkadaşı sandığımız İbrahim'i ölümle tehdit eder, sokakta kendinden yardım isteyen bir sarhoşu merhametsizce döver, ancak -hala bir anlamı varsa- dürüsttür.

Ali'nin geçmişine ait acı anıları Gül'e anlatırken öğreniriz. Ali geçmişine dair çok şey bilmez. Ailesine dair hatırladığı tek şey kanlar içinde yatan babasının kanlı gömleğidir. Yetimhanede büyümüştür ve dört arkadaşıyla bir süre sonra oradan kaçmıştır. Kaçışları sırasında iki arkadaşının arasında para nedeniyle kavga çıkmış ve birbirlerini yaralamışlardır. Ali ve Hasan parayı alıp kaçmışlardır. Gül "Paylaştınız mı?" diye sorduğunda Ali "Hasan'a üç lira verdim. Güçlü olan bendim çünkü" der. Hasan'ın bazı sözleri aklından çıkmaz: "Kır yılanı gibi bakarsın." Ali bu bakışlardan dolayı dışlandığını düşünür. Gül'ün kolundan sıkıca tutarak sorar: "Ne var bende? Kır yılanı gibi mi bakıyorum?" Ali'nin bu kır yılanı bakışları sadece Gül'ü ürkütmez. Film Ali'nin uzun süre sırtı seyirciye dönük olduğu sahneyle başlar ve Ali yüzünü döndüğünde göze tek çarpan detay Ali'nin "kır yılanı bakışları"dır. Ali bakışlarındaki farklılığa yönelik yönettiği öfkeli soruya istinaden Gül'ün verdiği cevap Ali'de hissedileni açığa vurur: "Sebepsiz bir düşmanlık var bakışlarında. Güvensizlik var." Gül sürekli Ali'nin güvensizliğinin sebebini sorgular. Filme hâkim olan "güven" sorunu kara filmlere

özgüdür. “Kara filmlerde hiç kimse ne başkasına ne de kendisine güvenmektedir – ve bu ‘başkası’ içine hayat arkadaşları, kardeşler, komşular ve en yakın arkadaşlar da dahildir” (Hirsch’den aktaran Onat, 2012:151). Aslında tam da bu noktada Ali’nin güvensizliği arkadaşından gelen ihanetin sonucudur. Sebepsiz değildir Ali’nin düşmanlığı, basit bir sebepten yetimhane arkadaşı bacağını çolak bırakmıştır. Gül’e Ali kesin cevabını verir: “Kimseye güvenmem.”

Ali, *Natural Born Killers*’ın Mickey ve Mallory’si gibi hayat şartları nedeniyle saldırgan bir tavır sergilemektedir. Mickey ve Mallory de *Natural Born Killers* da kimseye güvenmezler. “*Natural Born Killers*, bu katil çifti alabildiğine meşrulaştırıp, onların yaşamda durdukları noktadan bakıldığında haklılıklarının da zaman zaman altını çizer. Zira bu ikili acımasızca yenildikleri yaşama karşı savunmadadır; içeriği tümüyle ölümden oluşan, nefretle beslenen bir savunma” (Özdemir, 2003, 49). Öyle ki Ali, polislerin attığı kurşunla yaralanmıştır ve Gül’ün yarasını sarmasına yardım etmesinden bile bir düşmanlık arar. Gül ise onda insani bir şeyler arar. Gül’ün iyiliğe yönelik arayışı aralarındaki şu konuşmada açığa çıkar:

Ali: Niye bana yardım ediyorsun?

Gül: Bilmem. Birinin acı çektiğini görünce dayanamam. Elimde değil.

Ali: Saçma! Başkalarının acısından sana ne?

Gül: Neden? İnsanlar birbirine yardım etmeli. Bir şeyi karşılıksız sevmeli, Sen hiç kedi besledin mi mesela?

Ali: Besledim.

Gül bir anda umuda kapılır. Ama Ali devamını getirir: “Odamda fare vardı.” Ali için hayatta her şey karşılıklıdır. Filmin giriş sahnesinde cinayeti işlemeye gitmeden önce gördüğümüz bu kedi, seyirciyi de umuda sevk eder. Belki içinde cinayet işlemeyecek bir sevgi besliyordur. Ama Gül gibi, seyirci de hayal kırıklığına uğrar. Bu hayal kırıklığı, güvensizlik ve filmin tamamına hâkim olan karamsarlık Ali’nin Gül’ü kurtarmaya karar verdiği ana kadar sürer.

Yaralı Kurt kara filmlerde sıkça kullanılan femme fatale bakımından yoksundur. *Yaralı Kurt*’un kadın karakteri Gül, “noir’lerde nadiren rastlanan iyi yaradılışlı ve yardımcı

kadınlar”dandır (...) Toplumda kimseden yakınlık görmemiş, güçlünün zayıfı ezdiği bir dünyadan gelen, kalbi taşlaşmış ve insanlara derin bir kin duyan bir adamın derinliklerdeki bir insanlık kalıntısına dokunup ısıtarak uyandırmış ve O’na insan olduğunu tekrar hatırlatmıştır” (Orhan, 2008:64). Femme fatale bir karakterden yoksun olması bu filmin kara film özelliğinden bir şey kaybettirmez. “Femme fatalesiz kara filmler olduğu gibi bu karaktere sahip olan ancak kara film kategorisi içerisinde yer almayan örneklerin de mevcut olduğu söylenebilir” (Mutluer, 2008:15).

Yaralı Kurt’un Komiser İrfan’ı Amerikan kara filminin dedektifleriyle benzerlik gösterir. Amerikan kara filmlerinde adalet sağlayıcı özel dedektifler suçluların izine ulaşmak için onları mekânlarında dolaşırlar. “Özel dedektifler soruşturmaları sırasında bu dünyaya girerler ve bu dünyayı tanıdıkları için hayatta kalabilir ve / veya aradıklarını bulabilirler” (Onat, 2012:143-144). İrfan da suçun işlendiği eve gider, izleri birebir kendi inceler, tahminler yürütür. İrfan ve polis teşkilatı oldukça gerçekçi resmedilmiştir.

Ali ve İrfan’ın ortak bazı noktaları vardır: adalet sağlama çabaları, arayışlarını sokağa çıkarak yapmaları, silah taşımaları ve adam öldürmeleri. Fark ise uygulamada ortaya çıkar. Ali kişisel adaletini kendi yöntemleriyle, yasadığı yollarla sağlarken İrfan devletin koyduğu kurallar çerçevesinde gerçekleştirir. Ne var ki Ali sahte dolar verenlerin cezasını kendi eliyle verir ve katil olur. Komiser İrfan ise öldürülen insanların katilini yakalamak amacıyla kanunlara dayanarak Ali’yi öldürür. Komiser İrfan masa başında incelemeler gerçekleştirmekle yetinmez, cinayetin işlendiği yere giderek tatbikatlarda yapan gerçekçi bir dedektiftir.

3.3.1.3. İkonografi

Akad’ın *Kanun Namına* filminde olduğu gibi *Yaralı Kurt* filminde de aydınlatma amaç odaklıdır ve klasik kara filmlerin vazgeçilmezi aydınlatma modelini kullanır.

İç mekan çekimlerinde yüksek kontrastlı aydınlatma, dış mekan çekimlerinde ise, sıklıkla, doğal gün ışığı kullanılmıştır. Çerçeve içinde aydınlık ve karanlık alanlar yaratılarak, dikkat mekâna, objelere ve oyunculara yöneltilmiştir. Özellikle, ormandaki kulübede kullanılan aydınlatma, sahnenin dramatik etkisini ve yoğunluğunu vurgulamada önemli bir rol oynamaktadır. Bunun dışında, özel aydınlatma tekniklerine de başvurulmuştur. Örneğin, Ali, polisten kaçarken, gece, İstanbul caddelerinde öylesine dolaşır. Bir ara, dikildiği bir

ana yolda, yoldan geçen arabaların farları yüzüne vurunca, Ali'nin yüzü, bir aydınlık, bir karanlık hale gelir. Bu sahnenin bir benzeri de, Ali ile Gül'ün üst geçitte buluştuğu zaman gerçekleşir. Gizlice Gül ile buluşan Ali, onunla konuştuktan sonra, yavaşça geri çekilerek, karanlık içinde kaybolur. Yüzünün bu şekilde aydınlatılması Ali'nin duyduğu endişeyi açığa çıkarır. Ali'nin karanlıklar içinde dolaşması onun suçlu kimliği ile örtüşür (Serter,2005:201).

Ali, güven duymadığı dünyaya karşı şiddetle karşılık verir. Yalnız kaldığı bu dünyada kalacak belli bir mekânı yoktur. “Kara filmdeki eylem neredeyse her zaman evden uzaktadır: kara film kahramanı yuva yaşamının peşinden koşsa da, bu hiçbir zaman gerçekleştiremeyeceği bir idealdir... yuva değişmez biçimde kara film kahramanı için bir tehdittir” (Walker’dan aktaran Onat, 2012:138). Dışlanmış olan Ali sokakları ev olarak kullanır. Ali’nin Gül’e anılarını anlattığı ormandaki ev bir süreliğine ona aittir. Ormandaki o ev Ali’yi polisten korurken Gül’le anılarını paylaştığı tarafsız bir alandır. Gül onu pencerenin dışında durmadan yağın yağmuru seyrederken dinler. Gül’ün onu dinlerken pencereden izlediği yağmur ve çerçeve içi çerçevelmeler kara filmin sıkça kullandığı ikonografik unsurlardandır. Ayrıca ormandaki bu sahnelerde kullanılan müzik kara film klasiği olan *Godfather* filmine aittir.

Modern dönem kara filmlerde sıkça arka planda kullanılan şehirler, *Yaralı Kurt* filminin de İstanbul alt metni oluşturur. “*Yaralı Kurt*, kapitalizme dair açık şikâyetiyle tam bir kentsel dönüşüm hikâyesi anlatır (...) Akad sinemasında *Kanun Namına*’dan itibaren İstanbul bir kartpostal manzarası değil, kaosun, çıkmazın, çatışmanın mekânıdır” (Dadak, 2012, 44).

Yaralı Kurt’un ikonografik gösterenleri kara filmlerin vazgeçilmezi olan silah, para; güvensizlik, intikam, ihanet; dedektif, kiralık katil’dir.

3.4. Yeni Kara Filmin Postmodern Döneminde Türk Sineması

Başkaldırının hâkim olduğu, sistemdeki çürümüşlüğü bol şiddetle süsleyerek anlatıldığı, femme fatale’lerin arz-ı endam ettiği, diyalogların sesinin kısıldığı neo-noir filmler, postmodern çağda yeni bir görünüm kazanarak, neo-noir’in devamlılığının köprüsü konumundadır. Neo-noir’ların ardından gelen yeni kara filmler postmodern dönem içinde bulunduğu çağı yansıtırken, geçmişinden ilham almaya devam edecektir.

Kara filmin 80 ve 90'lardaki yeniden yükselişi, pek çok diğer türle melezleşerek yaygınlık kazanması ve bu son dönemde, belirgin bir coğrafyaya sınırlı kalmaması, pek çok coğrafyada birden tercih edilen bir estetik dil oluşturması, dikkate değer bir olgudur. "Türk sineması dünya film tarihiyle kıyaslandığında bireysel ya da organize suç öykülerini perdeye yansıtmakta hayli geriden gelmiş; geniş ölçekte mafya, polis, suç, suçlu, organize suç kentlerin arka sokaklarında, metropol telaşında, kasabaların تنها uzaklarında boy vermeye başlamış ama 90'larla birlikte modern zaman üretimi, karmaşık köklü kara anlatıların yükselişini yakalamıştır" (Özdemir, 2010, 186). Amerikan sinemasında 80'lerden sonra yükselişe geçen postmodern yönelimli filmler, Türk sinemasında 80'lerin ortalarından itibaren kendini göstermeye başlamıştır. Ancak bu tarihsel sınırlılıklar için kesin bir şey söylemek mümkün değildir. Her dönemde klasik kara filmlere de çağdaş kara filmlere de rastlanabilir.

1970'lerden 80'lere geçen süreçte Türk sineması bazı sorunlarla boğuşacak ve yeni çözümler üretecektir. " (...) Gençleri ve ev hanımlarını sinemaya çeken Yeşilçam, 1970'li yıllarda artık bunu başaramaz olmuştur (...) Gelirini yitiren ticari sinema, çözümü seks filmleri gösteriminde bulmuştur (...) 1980'li yılların başında gelen askeri darbe ve getirilen kesin yasaklar, seks filmleri yasağını yürürlüğe geçirince, ticari sinema bir an bocalamıştır. Ama bu kez Arabesk müzikçilere sarılarak, boğulmaktan kurtarmıştır kendisini" (Esen, 2000, 145-146). Böylece Türk sinemasında yeni bir tür doğmuştur: Arabesk filmler. Bu filmler toplumun içerisinde bulunduğu buhran dönemi çok iyi yansıtan filmlerdir.

Türk sinemasında kendine yer bulan arabesk her ne kadar bir müzik türüyle bağdaştırılsa da tüm sanat dallarını, kültürel yaşamı ve buna bağlı olarak toplumsal gelişmeleri de kapsayan toplumsal bir olgudur. Arabesk kültürün doğurduğu gecekondu insanı ne tam şehre adapte olabilmış ne de köylü kalabilmiştir. Uyum sürecince bu insanlar kaderciliğe ve karamsarlığa sürüklenmiştir. İçinde bulundukları durumla baş edemeyen arabesk kültürün insanları suça itilmişlerdir. Şiddet, suç ve intikam olgularının yer aldığı, gecekondu yaşamının ürünü olan bu insanları ele alan arabesk filmler yaygınlık kazanmıştır (Gürmen, 2007, 158-160). Suç, şiddet ve intikam olguları içeren, oldukça karamsar olan bu filmleri Parla (2010:105), "arabesk-noir" olarak adlandırır. Ona göre, bu tarz filmlerin 1980 sonrası sıklıkla karşımıza çıkan kara filmlerle ortaklıkları ve yine melodramla akrabalıkları vardır. Ona göre, bunun kara

filmin arabeskle buluşmasında bu toprakların kendi tarihiyle uzun süren yüzleşememe sıkıntısı, kendini ifade edememe derdi, bu süreçten daha ağır etkilenecek geçmiş olması gibi nedenler yatmaktadır.

Arabesk filmler bir yana Türk sineması kendi toplumunun siyasal, ekonomik, kültürel çalkantılarının içinde, varlığını kanıtlamaya çalışmaktadır. Ancak baskı döneminde bu çok kolay olmamıştır. “Kendine özgü ekonomik yapısı yok olan Türk sineması, seyircisini ve buna bağlı olarak finans kaynağını kaybedince film sayısı azaldı. Bu dönemde bazı yönetmenler halktan kopuk, entelektüel filmler yapmaya başladılar (...) Bu filmlerde bireysel sorunlar ve kişinin bunalımlı yanları ön plana çıkmaktaydı” (Yağız, 2009, 100-101).

Türk sinemasını bireysel ve arabesk filmlere yönelten 12 Eylül 1980 Darbesi ve darbe sonrasında yaşananlar Türkiye’yi siyasi açıdan çalkantılı bir döneme sokmuştur. Turgut Özal, seçimleri önce tamamlamıştır. 1985 yılına gelindiğinde Özal’ın kabine üyelerinden İsmail Özdağlar bir iş adamından büyük miktarda rüşvet almakla suçlanmış bunun üzerine de istifa etmek zorunda kalmıştır (Ahmad, 1999:224-229). 1988 yılında yapılan parti kurultayında Özal’a suikast girişiminde bulunulmuş; ancak Başbakan parmağından hafif şekilde yaralanarak olayı atlatmayı başarmıştır. Mart 1989 yılında yapılan yerel seçimlerde, ANAP üçüncü parti olabilmiştir. ANAP’ın oylarının azalmasında, devam eden yüksek enflasyonun, sürekli ortaya çıkan yolsuzluk ve rüşvet iddialarının, önemli görevlere kendi akrabalarını yerleştirmesinin büyük payı olmuş, özellikle çocukları ve yakın akrabalarının edinmiş olduğu servet rüşvet-yolsuzluk iddialarını güçlendirmiştir. Bu durum ANAP’a sürekli prestij kaybettirmiştir. Özal, 1989 yılında Cumhurbaşkanı olmuştur (Zürcher, 2001, 414-416).

Türkiye bu dönemde yeniden siyasal istikrarsızlık dönemine girmiş iktidar partisi kendi içinde bile bölünmeye başlamıştır. Siyasi cephedeki kargaşanın sonucunda Güneydoğu’da PKK meselesi, siyasal cinayetlerin yeniden baş göstermesi, İslami köktencilerin tehditlerinden bahsedilmesi, çözülemeyen ekonomik sorunlarla uğraşmıştır. Güneydoğu’daki sekiz ilde ilan edilen olağanüstü hal kararı MGK’nın da isteği üzerine uzatılmış ve hükümet tarafından PKK’ya karşı antiterör yasası çıkarılmıştır. Ağustos 1990’da Körfez Krizi ortaya çıkmıştır (Ahmad,1999:234-236). Gazeteci-yazar Uğur Mumcu bu dönemde bir suikaste kurban gitmiş, Türk halkının

hafızasına “Sivas Katliamı” olarak kazınan ve otuz yedi kişinin ölümüyle sonuçlanan Madımak Oteli yangını bu dönemde yaşanmıştır (Kongar,1999, 229).

1993 yılında Özal geçirdiği kalp krizi sonucu ölmüş ve Süleyman Demirel dokuzuncu Cumhurbaşkanı olarak Çankaya’ya çıkmıştır. 1995 genel seçimleri sonucunda Çiller ve Yılmaz arasında koalisyon hükümeti kurulmuş; ancak bu hükümet uzun sürmemiştir. Ardından Erbakan- Çiller ortaklığıyla yeni bir hükümet kurulmuş ve bu döneme türban tartışmalarıyla, tarikat sorunları damgasını vurmuştur (Kongar, 1999, 263-282).

Özal döneminde tohumları atılan ve devletle, mafya adı verilen yer altı dünyasındaki kişilerin ilişkileri, Balıkesir’e bağlı Susurluk ilçesinde meydana gelen bir kazayla bu dönemde ortaya çıkmıştır. Kaza yapan aracın içinde; biri milletvekili, biri Emniyet Müdür Yardımcısı diğeri ise emniyetçe aranan ve adı pek çok yasadışı olaya karışmış olan bir suçlu ile sevgilisi bulunmuş, bu olayın duyulması adeta ülkede şok etkisi yaratmıştır. Ayrıca; aracın içinde çok sayıda silah, mermi, susturucu, çeşitli bankalara ait kredi kartları ve Türkiye Büyük Millet Meclisi araç giriş kartları bulunmuştur. Olayı araştırmak üzere Meclis’te özel bir komisyon kurulmuş ve devlet-mafya-siyaset üçgeni olarak nitelendirilen bu olayı, protesto eden birçok eylem yapılmış; sonuçta Türk siyaseti bu olayla büyük bir yara daha almıştır (Kongar, 1999, 277-279).

Türkiye’de yaşanan bütün bu gelişmelerin sonucunda çekilen hemen hemen bütün filmlerde ülkenin sosyal, siyasal ve ekonomik sıkıntıları alttan alta hissettirilir. “60’larla birlikte canlanan yeni sinema hareketi, 80’lerde okullu sinemacıların bireyselleşmeye yönelmesi, ülke insanlarının darbeyle değişen ve yeniden şekillenen hayat bilgisini sorgulaması bu canlanmanın itici gücü olmuştur” (Özdemir, 2010, 186). Bu filmlerden biri olan *Anayurt Oteli*, Yusuf Atılgan’ın romanından aynı isimli kitabından uyarlanmıştır. Anadolu kasabalarından birinde, tren istasyonuna yakın, “Anayurt Oteli”ni işleten Zebercet’in öyküsünü anlatır. Kavur, Zebercet karakterinin oluştururken olabildiğince kitaba sadık kalır ancak kitapta ele alınan yıl ile filmin geçtiği yıl farklılık gösterir. “1960’lı yıllar 1980’li yıllara aktarılmış filmde. Ama kitapta anlatılan insan kişiliğine baskıcı ortam, Zebercet’in şekillenmesini sağlayan Tanzimat’tan, Meşrutiyetten, Cumhuriyet’e kadar gelen Keçecizadeler Sülâlesinin yapısı ile filmde anlatılan 1960 İhtilali, 1971 Muhtırası’nın baskıcı ortamı ve 80 Askeri Darbesi’nin

boğucu havası ile Zebercet kişiliğine yansıyan Keçeciler Sülâlesinin yapısı çok da farklı özellikler göstermiyor” (Esen, 2002, 220).

*Anayurt Otel*i filminin yönetmeni Ömer Kavur, tür sineması için önemli bir yere sahiptir. Bireysel sorunları ve kişisel bunalımları ele alan sinemacılar döneminin yönetmenleri, türler arası geçişi çok az kullanmışlardır. Genç kuşak sinemacılar döneminin temsilcisi olarak Ömer Kavur, bu yaklaşımı değiştirmiştir.

(...) Filmlerindeki en önemli özelliklerden biri sinemamızda pek rastlamadığımız üzere, tür sinemasına dahil edebileceğimiz cinsten filmler yapmış olmasıydı. Özellikle 1985 yılından itibaren çektiği filmlerde bu durum yoğun biçimde gözleniyordu. Psikolojik gerilim ve kara film özellikleri sergileyen filmlerindeki sıra dışı karakterler, sıra dışı olaylar dikkat çekiciydi. Her filminin yerel, Türkiye’ye has motiflerle bezeli olmasıysa, filmlerinin lezzetini artıran, dahası onları eşsiz kılan bir unsurdur. Kavur’a ait bu filmlerde, türleri birbiriyle karıştıran ve türün özelliklerini klasik işlevlerinin dışında kullanan bir yapı da mevcuttu (Eren, 2008, 93).

Amerika’da yeni kara filmlerin tekrar dirildiği dönemde Kavur, ülkesine özgü farklı türleri yaşadığı kültürle harmanlayarak filmlerine aktarmıştır.

Gerilim ve yol temalarının, bir kez daha işlendiği *Körebe* (1984), Ömer Kavur’un bir karafilm çalışmasıdır. Film, çocuğu fidye amacıyla kaçırılan kadının, bir avukatla birlikte sürdürdüğü soruşturma boyunca, korunaklı yaşamların gözardı ettiği, tehlikeli ve karanlık ilişkilerin döndüğü arka sokak gerçeğini vurgular (...) *Anayurt Otel*i, bir sapkınlığın, iletişim zorluğunun, marazi içe kapanışın, marazi aşkın, yalnızlığın, giderek cinayetin ve intiharın filmidir (...) *Melekler Evi* (2000), ülkenin son dönemlerine hâkim olan atmosfere en uygun tür olan, “karafilm” örneğidir. Güneydoğu’da fotoğraf çeken bir savaş fotoğrafçısının tesadüfen içine düştüğü karanlık ilişkilerin ardından sürüklenişini anlatan film, yakın dönemde yaşanan siyaset, mafya, polis ilişkilerinin adeta bir izdüşümüdür (Algan, 2010:120-129).

Gündemdeki konulara yer veren bir başka film olan *Eşkîya* (1996), 2,5 milyon bilet satışıyla döneminin çok fazla ilgi gören filmlerinden biri olmuştur. “*Eşkîya*’nın izleyici tarafından böylesine yoğun bir ilgiyle karşılaşmasında filmin teknik ve oyuncu kalitesiyle birlikte, Türkiye’nin gündemini yıllarca işgal eden “Susurluk kazasıyla” açığa çıkan devlet-mafya ilişkisinin de önemli bir etken olduğunu söylemek gerekir” (Kıraç, 2008, 119).

“Seyirciyi hedefleyen filmlerin yapılması ve yurtdışında da takip edilen yeni bir yönetmenler kuşağının film çevirmeye başlaması. 1990’larla birlikte Türk sineması popülerliği keşfetmiştir. Önce Ertem Eğilmez’in Yeşilçam sinemasının temalarıyla dalga geçen filmi *Arabesk* ile başlayan süreç, 90’larda hızlanmıştır. *Minyeli Abdullah*, *Amerikalı*, *Berlin in Belin*, *Eşkiya*, *İstanbul Kanatlarımın Altında* gibi filmlerle seyirci ile sinema tekrar köprü kurmuştur” (Pösteği, 2005, 37).

1990’lardan sonra sinema da yönetmenler eskilerin yöntemlerinin yerine kendi yöntemlerini koymuştur. “Yeşilçam kökenli yönetmenlerin aksine, yeni kuşak sinemacılar edebiyat uyarlamalarına rağbet etmez; Derviş Zaim, Serdar Akar, Zeki Demirkubuz, Yeşim Ustaoglu, Reha Erdem, Osman Sınay, Nuri Bilge Ceylan gibi dönemin genç yönetmenleri özgün senaryolardan yola çıkarak film çeker” (Kıraç, 2008, 54). Yeni kuşak sinemacılar olarak anılan yönetmenlerin ve onların ardından gelen birçok sinemacının kamerasından çıkan kara film izlekleri taşıyan filmler üretilmiştir. Örneğin;

(...) Tuzağa düşen bireyi odağına alan, ayartıcı kurgular, hesaplaşmalar içeren organize suçlar ve plânlanmış cinayetler hakkında kara film izleklerinin hâkim olduğu postmodern kara anlatılar mevcut; *Üçüncü Sayfa* (1999), *Vavien* (2009), *Polis* (2006), *Üç Maymun* (2008) bunlardan bazıları. Ama tıpkı Uzakdoğu sinemasının bazı örneklerinde olduğu Türk noir’larında da suç işleyen karakterler zalimliğinden dolayı kendisiyle hesaplaşır. Bu da melodramın hâkim olduğu bu kara anlatılarda ülkeye özgü vicdanlı bir dilin ortaya çıktığını gösterir (Özdemir, 09.07.2012, www.hayalperdesi.net).

Amerikan kara filmlerinin melodrama yakınlığıyla ilgili olarak Orr (1997:201) “öznesi Hollywood’un kendisi olduğu zamanlar dışında, nadiren düşünürseldir. Yıkıcı bir melodram olsa da, melodram olarak kalmaya yazgılıdır” demektedir. Bu nedenledir ki Türkiye’ye özgü kara anlatıların var olan yapılanmaların sonucu olarak melodrama yakınlığı, filmlerin kara film dışında tutulmasına sebep olarak gösterilemez.

Kara film izlekleri taşıdığı söylenen filmlerin ortak yönleriyle ilgili olarak Parla (2010:110), kendine acıyan; kendi kendine hislenişini ötekini incitme, acıtma, etkileme ile ifade ederken karşısındakini de hislendirme talebinde olan bir duyarlılığın filmleridir. Arabesk bir hislenmenin kara film estetiği ile gerçekleştirdiği filmlerdir. Ona göre, kara filmde ve onun estetiğinin dünyasını belirleyen Alman Dışavurumcu

sinemada da benzer bir taşra sorusu hep saklıdır. Amerikan kara filmlerine bakarsak dedektiflerin pek çoğu taşralıdır ve filmin içinde bu taşralı olma hali dramatik bir unsur olarak önemli rol oynar.

Amerikan sinemasında olduğu gibi Türk sinemasında da postmodern kara anlatılara bakıldığında cinayetlerin işlendiği şehirlerden kasabalara suçun göçü söz konusudur. Türk sinemasının kara filmleri,

(...) Hayatın üstüne kapanmış arabesk duyarlılığını, incinmiş erkek melodramını ve kara film zamanmekânının keskin gölgelerini kasabaya da taşır. Kente bakarken nasıl büyük kenti bir taşra gibi, bir taşra kadar anlatıyorsa, taşra da kent kadar karanlık ve çıksızdır. Kentin kenar mahallerinde, sokak aralarında, sıradan bireyin göz hizasında, zemin katlarda, küçük bakımsız odalarda dolanan kamera kentin seyrettiği yerde kapalı alanlarda sıkışmışlık hissini çoğaltır. Taşranın pastoral güzelliğine birkaç kaydırma yaptıktan sonra taşraya bakan kamera kendini yine sıkıştırır ve mekânına sığamayan dar bakışta öylece durmaya koyulur (Parla, 2010, 112-113).

Kara filmin dönüşü olgusuyla da karşı karşıya olduğumuzu düşündüren filmler vardır. Süalp (2004, 144, 154) “*Zaman Mekân Kuram ve Sinema*” isimli kitabında Türk sinemasında bazı filmleri kara film olarak ele almış ve bunları belli kategorilere ayırmıştır. Ona göre; *Ağır Roman* (1997), *Gemide* (1998), *Dar Alanda Kısa Paslaşmalar* (2000), *Kader* (2005), *Barda* (2006) gibi filmler “karafilm” zamanmekânının filmleridir. *Laleli’de Bir Azize* (1998), *Her Şey Çok Güzel Olacak* (1998), *Karışık Pizza* (1997), *Fasulye* (2000), *Dokuz* (2002) “karafilm”in üslupçuluktan ziyade bir tarz olarak var olduğu filmlerdir. *Masumiyet* (1997), *Üçüncü Sayfa* (1999), *İtiraf* (2001), *Yazgı* (2001), *Bekleme Odası* (2003), *Meleğin Düşüşü* (2004), *Rıza* (2007), *Pus* (2009), *Üç Maymun* (2009) ve *Kara Köpekler Havlarken* (2009) gibi filmleri zamanmekan, üslupçuluk ve tarz meseleleri bakımından biraz daha karmaşık olan “karafilm”lerdir. Türk kara filmlerinin bazıları ise türü taklit eder. *80. Adım* (1996), *Eşkiya* (1996), *Ağır Roman* ve *Karışık Pizza* tamamen bir stil taklidiyken *Laleli’de Bir Azize* ve *Gemide* filmleri dönemsel havayı, yönetmenlerinin sezgileriyle bir tür, stil ya da üslup tekrarıyla ve eleştirel olmayan, daha çok tepkisel olarak işler. Mekân kullanımlarıyla kara filmin taşıyıcı özelliklerine karşıt olan *Usta Beni Öldürsene* (1997), *Tabutta Röveşata* (1996), *Filler ve Çimen* (2000), *Masumiyet* (1997), *Üçüncü Sayfa* (1999), *Nokta* ve *Güneş’e Yolculuk* (1999) gibi filmleri sıralar.

Özdemir, “*Yeni Kara Filmler*” kitabında bazı Türk filmlerini kara filmler kategorisinde değerlendirir. Bazı Türk filmlerini Özdemir (2010, 187) kullandıkları mekânlar bakımından kara film olarak ele almaktadır:

Kara anlatılı filmlerde klostrobik mekânlar bazen koskoca bir şehirdir, çoğunlukla *Dokuz*’da (Ümit Ünal, 2002) olduğu gibi İstanbul’un mutlu-mesut görünen eski semtlerinden biridir ya da *Üç Maymun*’da olduğu gibi kentin banliyöleridir; *Bornova Bornova*’da İzmir’in arka sokaklarıdır; bazen *Ağır Roman*’daki gibi kentin içinde bir şöpar mahallesi; *Gemide*’de olduğu gibi köhne bir gemi; *Vavien*’de olduğu gibi küçük bir kasaba; *Barda*’da (Serdar Akar, 2006) olduğu gibi iyi semtteki bir bar ya da *Üçüncü Sayfa*’da (Zeki Demirkubuz, 1999) olduğu gibi bir evin odalarıdır.

Ayrıca Özdemir kitabında kara filmle etkileşim içerisinde olan bazı filmlere yer verir. Bunlar: *C Blok* (1994), *Masumiyet* (1997), *Kader* (2006), *Polis* (2006), *Barda* (2006), *Sis ve Gece* (2007), *Kabadayı* (2007), *Av Mevsimi* (2010), *Ejder Kapanı* (2010) ve *Behzat Ç.* (2011).

Sinan Çetin’in yönettiği 1995 yapımı *Bay E* anlatısıyla kara filmin özelliği gösteren filmlerden biridir. “Daha çok bildik temalar ve klişelerden yola çıkarak doğaçlama çekilmiş izlenimi veren “*Bay E*”, ZAZ özentisi uçuk esprilerle argo ağırlıklı diyaloglarla sarıp sarmalanarak paketlenmiş bir parodi. David Lynch sinemasından Oliver Stone’a kadar, son dönemin gözde ve geçerli, hızlı stillerinden etkiler içeren filmin üslubu, bozuk, bulanık, titrek bir belgesel ya da haber filmi görüntüleriyle kaynaştırılmış, çalımlı, renkli bir klip anlatımına dayanıyor” (Onaran, 2005, 37).

Tomris Giritlioğlu’nun 1996’da çektiği *80. Adım* kara filme meyleden filmlerden biridir. Film, arayış içerisindeki Korkut Lâçin’in trajik öyküsünü anlatır. “(...) Baskı, şiddet, ihanet, yılgınlık boyutlarını yansıtan bir gerilim atmosferine oturtulmuş anlatımı, görsel bakımdan göz dolduran zevkli bir düzey tutturuyor ve ölgün bir tempoda seyreden, gitgide daha bir ilgiyle izlenen bir ‘film noir’ havasında”dır (Onaran ve Vardar, 2005, 63).

80. Adım’ın kurgusu zamansal bir devamlılık arz etmez. Korkut’u hastanede yatarken görürüz. Korkut’un ölümle pençelediği süreçte savcı araştırma yapmaktadır. Araştırma sürecinde zamanda ileriye ve geriye gidilir. “Haluk Bilginer’in canlandırdığı savcı, filmde sayısı oldukça azalan karakterleri sorgular. Bunların her biri, kendi kafasındaki

Korkut'u anlatır, bir bakıma *Raşomon* (Rashomon) veya *Yurttaş Kane* (Citizen Kane)'de olduğu gibi. Gerçek Korkut'u ve onun aradığını bulmak seyirciye düşer" (Uras, 2005, 142). 80. *Adım*, Korkut Lâçın'ın öyküsünü kara filmin sıkça kullandığı flashback'lere başvurarak anlatır. "Oldukça kafa karıştırıcı ve karmaşık halde, büyük bir geriye dönüş olarak tasarlanıp kurulmuş film" (Onaran ve Vardar, 2005, 63). Korkut'un hatırlamaları, 1978 yılı Bangog günleri, yetimhanedeki çocukluk günleri, 1980'de hapiste yattığı günler, üniversitede yangını çıkardıkları günler, Zeynep ile odadaki günleri, gemideki günlerine dairdir.

Yeni kara filmlerin karakterleri kendilerine has bazı takıntılara sahiptir. 80. *Adım* filminde Korkut'un sürekli 80'e tamamlamaya çalıştığı adımları ve gülümseyip gülümsemediğine yönelik takıntısı Zizek'in (2001, 10) *Lost Highway* üzerine söylediği gibi kahramanların sıradan ama "yüce" bir nesne üzerine komik biçimde saplanıp kalmalarının; dayanılmaz derecede safça ama ölümüne ciddi bir hayalin veya klişelerin kurtarıcı nitelikleri postmodern karakterlere özgü bir muammadır. Finalde silahlar Korkut'a yönelmiş olmasına rağmen Korkut adımlarını sayarak 80'e tamamlamaya çalışmaktadır. Aslı'nın silahından çıkan kurşun Korkut'u öldürecektir. Hastaneye kaldırılır. Savcı Korkut'un uyanır gibi olduğunu görünce üzerine eğilir ve "seksen" der. Aslında Korkut'a özgü olan "seksen" saplantısı, diğer karakterlere de bulaşmıştır.

Kudret Sabancı'nın yönettiği *Laleli'de Bir Azize*, İstanbul'un belalı yer altı dünyasını ve bu şehrin kaybetme sınırda duran insanlarını ele alır.

'Azize'de, İtalyan yapımı spagetti western filmlerine tutkun olduğunu belirten genç yönetmen, bir bakıma yerelleştirilmiş 'İyi, Kötü, Çirkin' karakterlerini çağrıştıran ve bol sövgülü konuşan üç 'kadın satıcısı', lümpen kahramanının, yaptıkları işe paralel bir rezillik ve izbelik halindeki, mafyanın kol gezdiği günümüz Laleli'sini fon alan, karanlık ve 'pis' serüvenlerini hikaye ederken klasik anlatıma mesafeli duran, gerçekçi, yer yer haşin, sert, yer yer de esprili, yumuşak olabilen tıkırında bir anlatım yakalamış (...) 'Azize', 'Ucuz Roman', 'Olağan Şüpheliler' ya da 'Seven' vb. gibisinden son dönemin gözde çağdaş kara film örneklerini iyice özümsemiş 'Yeni Sinemacılar'ın elinden çıkma, taze ve farklı bir polisiye macera denemesi (Onaran ve Vardar, 2005, 154).

Yavuz Turgul'un yönettiği *Av Mevsimi*, polisiye unsurlar içermesine rağmen, cinayetten çok polislerin özel hayatlarındaki sorunlara odaklanır. *Av Mevsimi* açıdan bakıldığında "kara filmin geleneksel mesafesi, akıl oyunları noir temalı Türk filmlerinde daha çok

yerini melankoliye, mesafesizliğe, duygusallığa bırakmış görünmektedir” (Özdemir, 2010, 195).

Dersu Yavuz Altun’un yönettiği *Münferit* (2008), polisiye unsurlar içeren ve kara film örneğinin olan bir filmidir. Türk sinemasında nadir görülen seri katil cinayetine yer vermektedir.

Hikâye, bir ‘kara film’in ipuçlarını veriyor ve karakterlerin ‘görünmeyen’ yüzlerinden yansıyan karanlığı açığa çıkarmak adına belli (istenen, beklenen) donelerle donatılmış (...) Türkiye’de görmeye alışık olmadığımız bir yol çiziyor kendine ve izleyicinin ‘yargı mekanizması’yla oynuyor (...) İnsanların ‘gizli kalması gereken’ sırlarını telefonlarını dinleyerek öğrenen ve bunu bir şantaj aracı olarak kullanıp kadınlara tecavüz eden başkarakteri, *Münferit*’in özgünlüğünün apaçık ortaya çıktığı özelliği (...) ‘Kara film’in hem atmosfer hem de karakter özelliklerini özümsemiş bir filmidir (Özer, 24.09.2012, www.siyad.org.tr).

Derviş Zaim’in tabiriyle “beyaz fonda geçen bir kara film” olan *Nokta* (2008), suç unsurları içinde barındıran femme fatale’siz bir Türk kara film örneğidir (Ertan, 2009, 87).

Türk usulü bir polisiye/mafya öyküsünün anlatıldığı *Çakal* (2010), filmi baba-oğul arasındaki ilişkiye odaklanır. “ (...) Kara-filme özgü belli bir karamsarlık duygusundan ve iyi bir kadrodan destek alıyor film” (Dorsay, 08.10.2012, www.sabah.com.tr).

Evlatlarla ebeveynler arasındaki ilişkiye odaklanan filmlerden bir diğeri olan *Zefir* (2010), babasız büyüyen küçük bir kızın annesine olan hasretini ve geçen bu süreçte dönüşümünü anlatır. “*Zefir*; Türk işi bir ‘kara film’ denemesi”dir (Turgut, 2011, 19).

Karanlık atmosferlerin aksine *Celal Tan ve Ailesinin Aşırı Acıklı Hikâyesi* (2011), kara komedi türünde bir Türk filmidir. *Celal Tan ve Ailesinin Aşırı Acıklı Hikâyesi*’nin başkahramanı ipyumağı halini alan olayları bir dedektif gibi çözmeye çalışırken diğer yanda aşk yaşamaya çalışmaktadır. Başkahraman B tipi dedektif hikâyelerindeki gülünç komiserler gibi gözükürken, aynı zamanda bir film noir karakteri gibi karanlık bir tarafı da vardır (Saydam, 09.07.2012, www.hayalperdesi.net).

Durul Taylan ve Yağmur Taylan kardeşlerin çektiği *Vavien* (2009), kara film özelliği gösteren filmlerden biridir. “Coen’lerin biçimine yakın bir tarzı yansıtan bu ‘kara komik’ film, özellikle *Fargo*’nun izleğini takip ediyor” (Özer, 2009, 13). Postmodern kara filmlerin öncüsü olan Coen’lerin filmleriyle benzerliklerine de dayanarak *Vavien*

filmi Türk sinemasında postmodern yönelimli kara filmlere örnek olması açısından anlatı, karakterler ve ikonografi başlıkları altında detaylı bir şekilde incelenecektir.

3.4.1. Film İncelemesi: *Vavien*

Yönetmen : Yağmur Taylan, Durul Taylan

Senaryo: Engin Günaydın

Yapımcı: Müge Kolat

Müzik: Atilla Özdemiroğlu

Görüntü Yönetmeni: Gökhan Tiryaki

Oyuncular: Engin Günaydın, Binnur Kaya, İlker Aksum, Settar Tanrıöğen, Serra Yılmaz, Güneş Berberoğlu, Tolga Coşkun...

Süre: 100 dk

“*Vavien* merkez ile taşra arasında kurulması gereken bağlantıya odaklanan, son derece başarılı bir kara komedi filmi”dir (Varlık, 2010:244). *Vavien* aile içerisindeki ilişkilerde yer alan korkuları ve günlük yaşamla ilgili kaygıları anlatmaya çalışır. İnsanların yaşamlarındaki gel-gitlere odaklanır. Yağmur Taylan filmle ilgili olarak “karakterlerin belli bir korkusundan yola çıkılarak düşünülmüş bir film değil. Ama korku, bizim çok ilgimizi çeken bir mesele. Bu filmde belli bir korkudan öte günlük yaşamla ilgili kaygılar var (...) Genellikle ailenin etrafında giden bir film. İnsanların aileyle olan ilişkileri ve genelde o aile ekseninde dönen korkularla ilgili bir film” der (Işıl, 2009, 83-84).

Yansımaların yüzleşmeleri ifade ettiği, karakterlerin değişen dünyasının kadrajlarla desteklendiği gizemli havasıyla *Vavien* kara filme yakınlığını, anlatının dışında birçok sahnede görselleştirir. Büyüleyici oyunculukların, dramatik aksiyon içine yerli yerine oturan obje detaylarının, anlatıda kara film imgelerinin, izleklerinin hâkim olduğu yapım, özellikle kasabayı tepeden gören Celal ve Cemal’in gece buluşmaları ve araba sahneleri ile David Lynch filmlerini hatırlatır (Özdemir, 2010, 193).

Postmodern sinemacı olarak bilinen Lynch, kara film türünde çektiği filmlerle de kayda değer bir yönetmendir. *Vavien*’in Lynch ve Coen kardeşlerin filmlerine yakınlığı göz önünde bulundurulduğunda, *Vavien*’i postmodern yeni kara filmlere dâhil edebiliriz.

3.4.1.1. Anlatı

Filmin başkahramanı, karısı Sevilay ve oğlu Mesut'la mutsuz bir hayat süren Celal'dir. Abisi Cemal'le birlikte ortak olduktan elektrik dükkânında çalışmaktadır. Celal ve Cemal'in birçok yere borçları vardır. Onların tek eğlencesi Samsun'da pavyona gitmektir. Celal pavyonda Sibel isimli bir hayat kadınına âşıktır ve bir gün kadını görmek için Samsun'a gider ancak Sibel'in birlikte olduğu başka bir adamdan dayak yiyerek, eve döner.

Karısı Sevilay'ın Celal'in bu tutkusundan ve bulunduğu kasabadan kurtulma hayallerinden haberi yoktur. Sevilay kasaba Vekil'inin düzenlediği parti toplantılarına katılır, partinin yemek işlerinde daha çok aktiftir. Vekil'in evinde bir vavien problemi vardır. Celal'le birlikte tamir için Vekil'in evine giderler ancak Celal vavien bağlamayı bilmiyordur. Bu meseleden dolayı kavga ederler. Sevilay yıllardır elektrik tamirciliği yapan kocasının vavien bağlamayı bilmemesini kabul edemez.

Sevilay kocasına sadık bir eş olarak görevlerini yerine getiren bir kadındır. Ancak Almanya'da yaşayan babası on beş yıldır Sevilay'a para göndermektedir ve Sevilay babasına verdiği sözden dolayı on beş yıl boyunca kocasına bu paradan hiç söz etmez. Paraları evin altındaki bir gizli bölmede biriktirir. Sevilay'ın bu sırrını aslında kocası bilmektedir ve pavyona gitmek için zaman zaman bu paradan alır.

Celal'in pavyondaki sevgilisi Sibel'i görmek istemesi ve bunun üzerine dayak yemesi onu harekete geçirir. Sevilay'ın gizlice biriktirdiği parayı kurtuluşu olarak görür ve karısını öldürmek için bir plan yapar. Sabah ansızın kalkar ve ailesiyle birlikte pikniğe gitme kararı alır. Piknikte yağmur başlar ve toparlanıp yola çıkarlar. Herkes arabada uyuklar. Celal arabanın kapısını ansızın açar ve Sevilay uçurumdan aşağıya yuvarlanır. Polis ve itfaiye kadını arar ama sadece kadının sarı kazağına ulaşılır.

Celal, Sevilay'ın öldüğünden emin bir şekilde eve döner. Karısının sakladığı paraları alır ve başka bir yere saklar. Bir hafta boyunca cenazeye gelenleri kabul eder. Ve bir sabah karısının sesiyle uyanır. Karısı ışık huzmeleri arasında içeriye girdiğinde bu sahne Celal'in rüyada olduğunu düşündürür; ancak Sevilay gerçekten uçurumdan kurtulmuştur. Celal için sıkıntılı bir süreç başlar. Sevilay'ın planını anlayacağından

korkarak zaman geçirir. Sevilay sakladığı paraları bulamayınca kocasına her şeyi itiraf eder. Celal, karısını kendisinden gizlice para biriktirdiği için suçlar. Bunu bahane ederek Sevilay’a boşanma kararını açıklar.

Vavien’de ev ahalisi için sancılı bir süreç başlar. Sevilay evde boşanma korkusu yaşarken, oğlu Mesut, kasabadaki bir kızla öpüşürken kızın annesine yakalanmış, sokakta motorla gezintide eve gitme korkusu yaşamaktadır. Celal ise Sibel’i kaybetmekten korkar ve korkutuğu da başına gelir. Celal boşanma kararının vermiş olduğu mutlulukla Sibel’e koşar ancak Sibel tarafından reddedilir. Sibel’e verdiği borç paraları sorunca da Sibel olay çıkarır.

Celal içindeki hayal kırıklığı ve paranın vermiş olduğu yükten kurtulamaz. Abisine yaptığı planın itirafında bulunur. Bir yandan da Sevilay’ın şüphelendiğini düşünmektedir ve Samsun’a gitmek için uydurdukları ihale işinden yetmiş beş bin lira aldıklarını söyleyip karısına parayı verip kurtulma yoluna gider. Karısına gider ama paranın hepsini vermeye gönlü razı olmaz ve yarısını koyar. Karısı ise sadece onu istediğini söyler. Celal bu işten kurtulduğunu anlar. Vekil’in evine giderler. Celal *vavien* yapmayı öğrenmiştir. Bu sırada da Sevilay’ın sayesinde Vekil’in öncüsü olduğu huzur evinin elektrik işlerini Samsun’daki ihale işi yalanı sayesinde alırlar.

Piknikle başlayan maceraları yine bir piknikle biter. Bu sefer hava oldukça güneşlidir ve Sevilay artık mutludur. Celal’de para sorunu halletmiştir. Cemal, Sevilay ve Mesut arabaya binerler. Celal oğlu Mesut’u aralarına alır ve eliyle de Sevilay’ın yanağına dokunur. *Vavien* bağlantı aile içerisinde kurulmuştur.

Kara film anlatılarında sıkça başvuru alan yalan, para, entrika, cinayet ve tekinsizlik bu filmde de vardır. *Vavien* “ölümün hissiyat olarak bütün filmi sarmaladığı” bir komedidir (Aytaç, Göl ve Yücel, 17.10.2011, www.altiyazi.net). “(...) Taylan’lar, hikâyenin ilk anlarında yaşattıkları ‘gizem’i son sahneye kadar taşımayı başarıyorlar ki filmin atmosferini ayakta tutan en önemli unsurlardan birine dönüşüyor bu durum” (Özer, 2009, 13).

Kara filmlerde aile var olmayan ve olamayandır. “Vasat gündelik yaşam görüntüleriyle taşra sıkıntısını yansıtan *Vavien*’in depresif ve boğucu diyardı aile sıcaklığından, ev

kokusundan yoksundur” (Özdemir, 2010, 192). Ailede herkes birbirini kazıklayabilir ama sonuçta bir biçimde ailenin varlığı sürdürülür. Celal bir gün o aileyi bitirip bambaşka bir hayata atılmak istemektedir. Celal parasını ayarlamış, planını yapmış, kadın olarak da Samsun’daki Sibel’i seçmiştir. Ancak planı umduğu gibi gitmeyecek ve aile tesadüfîlikten varlığını devam ettirecektir.

Vavien’deki iletişimsizlik Celal-Sevilay, Celal-Mesut, Mesut-Sevilay, Sevilay-Almanya’daki baba ve Celal-tüm kasabalı şeklindedir. Karakterler arasında geçen diyaloglar aslında birbiriyle konuşma halinden çok kendi kendine konuşma hali vardır. Örneğin, sokakta Cemal ile Sevilay ayaküstü sohbet ederler. Ama birbirlerinin diyalogları karşılığını bulmaz. Sevilay Celal’i sorar. Cemal “İşe gitti.” der. Celal’in “Partiye mi gidiyorsun?” sorusuna Sevilay cevap olarak “Ne zaman gelir?” diye karşılık verir.

Sevilay kasaba Vekil’inin evinde çalışmaktadır. Vekil’e evdeki iletişimsizlikten yakınır. Vekil ise ona evdeki lamba sorunundan bahseder. Cemal “Vavien lazım.” der. Ama Celal vavien bağlamasını bilmemektedir. Celal’in sorunu budur aslında. Kasaba yaşamıyla, eviyle, mahallesiyle, karısıyla, oğluyla kuramadığı bağlantının adıdır vavien. Sevilay yıllardır kocasının bunu öğrenmemiş olmasına anlam veremez. Celal’e kızar. Celal “Anlamıyorsun beni!” der. Celal sinirlenir ve Sevilay’ı arabadan indirir.

Vavien bireyler arasındaki iletişimsizliğin sembolü olmasının yanı sıra ülke genelindeki iletişimsizliğe de vurgu yapar.

Vavien bağlantısı, modernitenin “romantik” bir metaforu dur. Türkiye gibi ülkelerde, bir tür çekmeyen cep telefonu gibi işleyen bu vavien sürecinin bir ürünü olarak, ne dediğinin farkında olmayan ve ne dediği tam olarak anlaşılamayan birtakım meşralılar da çıkıyor ortaya. Hatta onların, sistemin üzerinden akıp gitmesini sağlayan ideal alanlar oldukları söylenebilir (Varlık, 2010:247).

Vavien güven, iletişim ve aile kavramına yönelik sorgulamalarını küçük bir ailedeki bireysel ilişkiler üzerinden gerçekleştirir. Ailede herkes ikiyüzlüdür ve birbirlerinden bir şeyler gizler. Aslında bu gizlilik sadece görünürdedir. Herkes herkesin her şeyini bilir, ancak söze dökmez. Celal karısının kendinden sakladığı paraları bilir. İhtiyacı oldukça Sevilay’a belli etmeden paralardan alır. Celal’in oğlu babasının koleksiyon yaptığı

porno cd'lerinin yerini bilir, izlemek istediği zamanlarda babasının anlamayacağı şekilde yerine geri koyar. Celal bunu öğrendiğinde oğluna hesap soramaz, sadece cd'lerin yerini değiştirir. Sevilay'da hem kocasından hem de oğlundan babasının Almanya'dan gönderdiği paraları saklar.

3.4.1.2. Karakter

Aile babası olan Celal, görüldüğünden çok farklı bir kimliğe sahiptir. Yaşadığı yerden uzak şehirlere giderek, sarışın bir kadınla farklı bir hayat kurmak isteyen, hayalleri olan bir adamdır. Ve hayalleri için çocuğunun annesini öldürme planları yapan, cani bir kişiliktir. Ancak karakterin sempatiye varan hareketleri ve görüntüsü -turuncuya yakın saçları çizgi film karakteri hissi yaratır- karaktere sempati duyulmasına neden olur. Celal karakterinin katil kimliği filme noir özelliği kazandırır.

Celal'in hayatında iki farklı kadın tipi vardır. Biri hayatın rutinliğine vurgu yapan, çekicilikten uzak Sevilay, diğeri ise uzak diyarlarda, düş fabrikasının cazibeli kadını Sibel. Sibel'in tercihleri Celal'i cinayet fikrine yaklaştırır. Sibel'in tercihi daha güçlü ve zengin olan Süleyman'dan yanadır. Sibel, Celal'e eve gelme demesine rağmen eve gider. Süleyman evdedir ve Celal'i döver. Mesut ise gizlice bulunduğu sevgilisinin annesine yakalanır. Motorla kaçarken motordan düşer ve yüzü yaralanır. Baba-oğul aynı gecede sevdikleri kadınların uğruna hem duygusal hem de fiziksel anlamda yaralanırlar. Olaydan sonra baba oğul sabah kahvaltısında karşılıklı oturmaktadırlar. Sevilay ise iki yaralı erkeğin arasında masum olan gibi durmaktadır. Ancak onun babasıyla yaptığı telefon konuşmasında kocasında para saklayan, yalan söyleyen bir kadın olduğu anlaşılır. Ama Sevilay Sibel'in aksine bu parayı hiçbir isteği için kullanmaz.

Erkekliğe dair olan şeyler Sevilay'ın evde olmamasına bağlıdır. Koca Celal ve oğul Mesut cinselliğe dair olan şeyleri Sevilay evde olmadığına yapar. Cinsellik evin dışında da aranır. Cemal ve Celal kardeşler pavyona giderler. Oğlu Mesut ise komşu kızıyla kaçamak ilişkiler yaşar. Kasaba da olan cinsellik yaşa göre farklılık gösterir. Büyükler pavyonda karşılık bulurken gençler mahalledeki kızlarla öpüşerek tatmin olmaya çalışır.

Celal oğlu Mesut’la arabada yolculuğa çıkarlar. Baba ile oğul arasında filmin tamamına hâkim olan bir iletişimsizlik söz konusudur. İkisinin de iletişimi âşık oldukları kadınlarladır. Bedenen aynı araba da ama zihnen farklı mekânlardadırlar. Gözleri telefonlarında, kadınlarından gelecek mesajı beklemektedir. Konuşmaya başladıklarında ise bu daha çok eleştiri yönünde bir sohbet olmaktadır. Celal oğlunun okuyup büyük şehirlere gitmek için bir aracı olmamasından yakınıdır. Hayattan beklentilerinin karşılığını bulamayan Celal, oğlu Mesut’tan alır hıncını. Kısa bir süre sonra Mesut’un Sabri’nin kızıyla gönül ilişkisi ortaya çıkar. Celal bu durumdan çok memnun olur. Kendisinin yapamadığı oğlu yapmış ve hiç sevmediği Sabri’den intikamını almıştır. Celal’i ilk kez oğluyla iletişim içinde görürüz. Bu iletişim yine erkek dünyasına özgüdür. Hayvanlar gibi kafa kafaya tokuşurlar.

Vavien’in karakterleri göründüklerinden ve gördüklerimizden aslında çok farklı kişiliklere sahiptir. Göl’ün (17.10.2011, www.altyazi.net) Yağmur Taylan ve Durul Taylan yaptığı söyleşide “filmin ‘mutlu son’unda, bir yandan da herkesin birbirine karşı ikiyüzlü olduğunu görüyoruz. Yalnızca Celal ve Sevilay değil, mesela Settar Tanrıöğen’in canlandığı Cemal de, Celal’e önce “insan karısını öldürür mü?” diye kızıyor ama filmin sonundaki piknikte, “ulan ne ballı adamsın!” diyor. Bu açıdan bakıldığında diğer iki yüzlü karakteri Cemal’dir. “Cemal’in sigara ve sağlıklı yaşam gitgelleri *Vavien*’in problemlili karakterlerinin sırlarıdır, açmazlarıdır. Tüm bu karakterlerin birbirlerinin gizini görme, gözetleme sahneleri ailenin güvensizlikle dolu içyüzünü sergiler” (Özdemir, 2010, 192).

3.4.1.3. İkonografi

Vavien filmi ise ismini bir nesneden alır. Tek bir alıcıyı iki ayrı yerden kumanda edebilmek için yapılan elektrik tesisatına verilen isimdir. Filme koydukları isimle ilgili olarak Yağmur Taylan “*Vavien*’in aslı Fransızca. Gitti-geldi demek. Bizim filmin hikâyesiyle ilgili metaforik bir durumu da var. Aslında insanların yaşamları içerisinde gidip geldiklerini düşünüyoruz. Ve filmde onu anlatmaya çalıştık” açıklamasını yapar (Işıl, 2009, 84). Sonradan kasabanın vekili olduğunu öğrendiğimiz bir kadın yemek yer, yemek sonrasında merdivenlerden çıkar. Kadrajdan çıkana kadar kadını kamera izler. “Allah kahretsin!” der. Vekil merdivenlerden yukarıya çıkmak için ışığa ihtiyaç duyar ancak yukarıya çıktığında da lambayı kapatacak düğme aşağıda kalır. Bunun çözümü de

bir adet “vavien”dir. Bu bir elektrik bağlantısıdır. Aynı lambayı iki farklı elektrik düğmesi kapatabilir. Vekil’in evinde bu bağlantı sağlanamamıştır. Vavien bağlantısı filmin karakterleri arasındaki iletişimin ya da iletişimsizliğin de sembolüdür. “Filmin önermesi ‘her insanın içinde hem iyi her kötü vardır ve bazen akım kesilir, ya kötü ya iyi, ikisinden biri seçilir’” (Özdemir, 2010, 192). Celal’in kasabasıyla, karısıyla ve oğluyla iletişim kuramadığı zamanlarda gerçekleştirdiği faaliyetler kötü olan tarafı seçtiğini gösterir. Karısı ve oğluyla iletişim haline geçtiğinde ise iyi olan tarafa geçiş yapar. Filmin açılış sahnesindeki Vekil’in yemek sahnesi filmin sonunda tekrarlanır. Girişteki sahnenin aksine merdivenlerden çıkıp kaybolduğunda lambayı kapatabilir. Çünkü artık bireyler arasında yapay da olsa bağlantı sağlanabilmiştir.

Sevilay ve Celal’in evinde, duvarda asılı bir tablo dikkat çekidir. Bu tablo insana huzur veren bir şelaleyi gösterir. Huzurun kasabada, doğada olduğuna inanan kent filmlerinin aksine artık kasabada da huzur yoktur ve sanki huzur tabloya hapsolmuştur. Vavien bu anlamda “başlı başına bir taşra hikâyesini kara mizah ve suçla harmanlayarak sadece taşraya özgülünen nostaljik imgeyi sarsmakla kalmıyor; taşranın da suç, hırs, para, kıskançlık gibi konularda ‘merkez’den aşağı kalır yanı olmadığını gösteriyor” (Özer, 2009, 13). Cemal arabasıyla evinin duvarında asılı duran resimdeki doğaya gider. Kıvrımlı yollardan geçer. Bir uçurumun kenarında durur. Bir çuvalı bağlar. Uçurumdan aşağı bırakır. Sevilay’ı nasıl öldüreceğinin planlanmaktadır.

Vavien’de olayların geçtiği kasabanın neresi olduğuna dair bir bilgi yoktur. Filmde sadece kasaba, kasabalı ve onların kaygıları, korkuları vardır. Mahalle erkekleri sigaralarını üflerken ağır çekimde verilir. Sevilay kadraja girince görüntü normal hızına kavuşur. Sanki erkekler için zaman yavaş akarken kadınlar için zaman var olan hızında akmaktadır.

Kara filmlerde renk zamanla dönüşüme uğramıştır. Siyah-beyaz’dan renkliye, renkliden de rengin belli tonlarına ağırlık veren postmodern kara filmlere geçilmiştir. Vavien’de bu doğrultuda renk kullanımı dikkat çekmektedir.

Başkarakterin saçından başlayan ‘sarılık’, filmin belli bir yerine kadar yoğun biçimde görsel tonu da belirliyor. Celal’in gömleği, karısının ona ördüğü hırka, evdeki telefon, Celal’in âşık olduğu sarışın pavyon şarkıcısı gibi birçok unsur bu sarılıktan nasibini alıyor. Işık’ı temsil ettiğini düşündüğümüz bu rengin zaman zaman ‘altın sansı’yla (yani parayla)

aynı çizgiye geldiğini de düşündürmüyor değil film. Hikâyenin takla attığı andan itibaren bu rengin kirlendiğini görüyoruz, ‘hayatın ışığı’ni kaybediyor karakterler ve karanlığa çekiliyorlar (Özer, 2009, 13).

Kara filmlerde sıkça kullanılan ayna ikonu *Vavien*’de de vardır. “(...) Aynadaki görüntüler kişilikteki bölünmeyi, karakterin değişimini ve karanlık yönlerini simgeler” (Uzel, 2004, 55). Celal ayna da şişen alnına bakar. Ayna iki kapaklıdır. İki tane gördüğümüz Celal’in yansıması birden güler ve “Pikniğe gidelim mi?”der. Celal bu süreçten sonra ikinci bir kişiliğe geçmiştir. Kara filmde bir karakter için, kendisinin ve kendi ayna imgesi ya da gölgesinin sürekli dengeli ikili çekimini oluşturmak yaygın bir uygulamadır. Place ve Peterson’a göre (2010:293), bu tür kompozisyonlar, yüzeysel olarak dengeli olsalar da, simgesel Doppel-ganger (öteki ben) ya ortada olan gerçek varlığını yitirirken gösterildiği ya da baskın ve yıkıcı başka alter ego (öteki ben) olduğu kanıtlandığı için, filmin akışı boyunca istikrarını yitirmeye başlar. *Vavien*’de de Celal’in aynadaki ikili kompozisyonundan sonra Celal cinayet işlemeye karar vermiştir. Celal’in ayna da kendi kendine konuşma sekansını *Taxi Driver* filminde Travis’in konuşmasını anımsatır.

Sevilay ölümden geri dönüp geldiğindeyse ayna Celal’in korkularını yansıtır. Celal banyodan çıkar. Aynayı buhar kaplamıştır. Fön makinesiyle kurularken aynada birden Sevilay belirir ve Celal korkar. Sevilay’ın bakışları ve duruşu onu sorgular. Daha önce her iki aynada gördüğümüz Celal’in yerini Sevilay almıştır.

GENEL DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

Sinema alanında kullanılan tür kavramı ilk kez edebiyat ve resimde ortaya çıkmıştır. Tür kavramı, sinemanın doğduğu 1895 yılından itibaren bu sanat dalında da yer almıştır. Filmlerin belli türlere ayrılmasıyla birlikte tür filmleri eleştirmen ve yazarlarca ele alınmaya değer bulunmuş ve birçok film türü tartışmaların odağına oturmuştur. İlk zamanlarda tür filmlerinin sanatsal yönünün olup olmadığı üzerinde durulmuş, 1960'lardan sonra ideolojik boyutuna değinilmiş, 1970'lerden sonra ise film türleri üç farklı şekilde incelenmiştir. İlk olarak tür filmleri mit ve popüler kültür bağlamında ele alınırken seyirci etkin bir unsur olarak görülmüştür. İkinci yaklaşım da türün ideoloji boyutuna dikkat çekilmiş ve s

eyirci ikinci plana itilmiştir. Üçüncü yaklaşımda ise feminist tür eleştirisi bağlamında filmlerdeki ataerkil sistemin etkileri tartışılmıştır.

Tür filmleri ile ilgili yürütülen çalışmalara dâhil edilecek filmler Amerikan sinemasının yapılanması olan Hollywood stüdyo sistemi içerisinde seçilmiştir. Hollywood stüdyolarının filmleri belli türlere ayırmasındaki en büyük etken ekonomik kaygılardır. İzleyiciyi sinema salonlarına çekmek, filmlerin içeriklerine dair bilgi vermek için verilen kısa adlandırmalar -1902'deki filmler için verilen Komedi Manzaraları, Spor ve Eğlence Görüntüleri, Askeri Görüntüler, Demiryolu Görüntüleri, Manzara Görüntüleri, Denizcilik Manzaraları isimleri gibi- daha sonra çekilecek birçok film için kullanıldı. Ayrıca ekonomik kaygılar film şirketlerinin belli film türlerinde uzmanlaşmasına yol açmıştır. Bu gelişmelerden yola çıkılarak denilebilir ki tür filmleri doğdukları andan itibaren toplumsal süreçlerden etkilenir ve yıllara göre farklı film türleri doğar, bazıları etkilerini yitirir, biçim değiştirir, farklı film türleri ile birleşir ya da ayrılır.

Uzun bir süreçte varlığını sürdüren film türlerinin belirlenmesi ve belirlenen türlerin özelliklerinin diğer filmlerin tespitinde kullanılması için eleştirmen ve yazarlar

alışmalar gerçekleştirmişlerdir. Yapılan alışmalar sonucunda bazı kıstaslar belirlenmiştir. Belirlenen kıstaslardan yola çıkılarak kara filmin klasik, modern ve postmodern dönemde geçirdiği değişimlerle edindiği özellikler çalışma içerisinde her dönem için “anlatı, karakterler ve ikonografi” başlıkları altında filmlerden örneklere yer verilerek açıklanmıştır.

Film türleri içerisinde yer alan ancak türselliği konusunda tartışmaların odağında olan kara film, kimi eleştirmen ve yazarlarca “ton”, “akım”, “tür” veya “ruh” olarak değerlendirilir. Kara film üzerine sürdürülen tartışmaların nedeni kara filmin doğduğu yıl kabul edilen 1941’den günümüze kadar geçen uzun bir geçmişe sahip olmasıdır. Ayrıca Amerikan sinemasında doğmuş olmasına rağmen Fransız yazarlar tarafından çok geç keşfedilir. Bu nedenle türselliği konusunda halen tartışmalar sürmekte ve kesin bir yargıya varılamamaktadır.

Amerikan sinemasına ait olan kara filmlerin Fransızlar tarafından keşfedilmesinde hem Amerika’nın hem de Fransa’nın içerisinde bulunduğu savaş ortamının etkisi yadsınamaz. Bu gelişmeler kara filmin gecikmeli keşfine neden olurken aynı zaman da kara filmlerin doğmasında ve şekillenmesinde de etkili olmaktadır. Özellikle İkinci Dünya Savaşı’ndan önceki ve sonraki Amerika’da, toplumsal ve sanatsal gelişmeler kara filmlerin alt yapısında etkili olur. 1930’larda Amerika ekonomik sıkıntılarının bir sonucu olarak suçlular, çeteler ve gangsterlerle dolup taşar. İkinci Dünya Savaşı’nın etkilerinin görülmeye başladığı dönemde sinema alışanları Amerika’ya göç etmeye başladı. Amerika’ya göç eden yönetmenler kara filmlerin içerik ve biçimlerinde etkili olmuşlardır. Ayrıca kara film tarzı Alman Dışavurumculuğu, Fransız şiirsel Gerçekçiliği, hard boiled denilen dedektiflik romanları ve B filmleri içinde şekillenerek oluşmuştur. Bütün bu faktörlere bağlı olarak oluşun kara filmler, doğduğu 1941 yılından günümüze kadar geçen süreçte dönemlere ayrılarak incelenmiştir.

Amerikan sinemasında 1941 yapımı olan *Maltese Falcon*’la başlayıp, 1958 yılında çekilen *Touch of Evil*’la son bulan klasik dönemde filmler “film noir” Türkçe’deki kelime anlamıyla “kara film” olarak adlandırılır. Klasik kara film değişmeye devam etmiş ve 1970’li yıllardan sonra toplumsal olayların sonucunda çekilen *Chinatown*, *Dirty Harry*, *Taxi Driver*, *The Long Goodbye* gibi filmler “neo-noir” yani “yeni kara” olarak adlandırılır. Yeni kara filmler, postmodern çağda yeni bir görünüm kazanarak,

postmodern dönem yeni kara filmler olarak ele alınır. 1981’de çekilin *Body Heat* filmi postmodern dönem yeni kara filmlerin başlangıç filmi olarak kabul edilir.

Kara filmin tipik özelliklerini: Umutsuzluk, karamsar ruh hali ve nihilizm; mutsuz sonlar; kısa, özlü ifadeler, eksiltili ya da sert diyaloglar; kafa karıştırıcı, çoğu kez çözümsüz olay örgüleri; sahtekârlık, kötülük, cinayet, haksız yoldan elde edilmiş güç, suça bulaşmış iş dünyası; dedektifler, katiller, kötü emelleri olan femme fatale’ler ya da evcimen femme vital’ler; suçun ya da kötülüğün ne olduğunu sorgulayan karakterler; karanlık gölgeler, kasvetli düşük-açılı çekimler, klostrofobik çerçeveler, çarpık görüntü aynalar, dengesiz kompozisyonlar; görsel ve işitsel flashback’ler oluşturur.

Klasik dönemin ardından tekrar dirilen ve yeni kara olarak adlandırılan filmler, öncüllerinin izleklerini devam ettirirken modern dönemin etkilerini de bünyesine taşır. 1970’lerden sonra çekilen ve postmodern dönem yeni kara filmler için genel bir tanım yapmak gerekirse; iyiyi kötünden ayıran kesin sınırlar artık yoktur. Aile gibi güveni temsil eden kurumların yerini ihanet, düzensizlik ve huzursuzluk almıştır. Cinselliğe dair her şey kalıplarını kırmıştır. Ancak toplumun çizdiği sınırların dışına çıkan bu kişilerin hazine sonları ahlaki düşkünlüğün bir sebebi olarak gösterilmez. Bu filmlerde anlatsal yönelimler, ahlaki sorumluluğun mantığını tersine çevirir ve basit yapı muhafazakâr ahlaki yargıları zorlar. Kişilerdeki bu yönelimler geçmişin getirdikleri ya da bastırılmış olanın geri dönüşüdür. Klasik kara filmlerdeki gibi geriye dönüşler kullanılır ancak bu daha çok geçmiş anlatma amacından ziyade bugüne etkisini açıklamak içindir. Yeni kara filmlerde klasik dönemde olduğu gibi femme fatale’ler varlıklarını sürdürürler ve daha güçlü kadınlar olarak dönerler. Erkek karakterler suçun ve kötülüğün sebebini sorgulamaya devam ederler.

1980’lerde çekilen yeni kara filmler postmodern sinemanın izleklerini taşır. Amerikan toplumunun karakteristik özelliklerini kaçınılmaz şekilde taşıyan, yalnızlaşmış, yabancılaşmış, mutsuz ve çaresizliğin timsali olan insanlar topluluğunu anlatır. “Geleneksel aile ilişkilerinin yerini medya merkezli bir iletişim biçimi ve tüketim kültürü alır. Yeni kara filmler, değerlerin zayıflaması karşısında kendi değerlerini oluşturmak isteyen yeni bir kuşağın ürünüdür. Bu nedenle sosyo-politik ve kültürel ortamın en küçük aktörü olan bireyin yaşadığı varoluş kaygısını, daha karamsar bir dille anlatır” (Tansel, 2007:39).

Çalışmanın son aşamasında belirlenmiş olan yöntem ışığında Türkiye’de kara film özelliği gösteren filmlerin tespit edilmesi amaçlanmıştır. Daha öncede belirttiğimiz Türk sinemasında kara filmin gelişim ve dönüşümü Amerikan sinemasıyla aynı şekilde ilerlememiştir. Amerikan sinemasında kara filmi tarihsel gelişim sürecine bağlı olarak klasik, modern ve postmodern dönemlere ayırmak, Türk sinemasına göre daha kolaydır. Çünkü tür, Amerikan toplumundaki gelişmelere paralel olarak şekil almış, Türk sinemasındaki gibi gecikmeli ya da taklit şeklinde gelişmemiştir. Türk sinemasında kara filme yaklaşan filmler için belli bir dönem ayırımına gitmek sorunludur. Bu nedenle Türk sinemasında belirlenen kara filmler, Amerikan sinemasındaki klasik, modern ve postmodern dönemde kara film özelliklerine göre değil, bu dönemlerin tarihsel sınırlılıklarına göre kategorilendirilmiştir. Ele alınan filmlerin Amerikan sinemasındaki kara filmlerle benzerliklerine ve farklılıklarına yer verirken, bu benzerliklere veya farklılıklara neden olan Türkiye’nin siyasi, sosyal ve ekonomik yapısına da değinilmiştir.

Klasik kara filmlerin Amerika’da çekildiği 1940’lı yıllarda Türk sinemasının gelişim sürecine bakıldığında “Sinemacılar Dönemi” olarak adlandırılan bir süreç içerisinde yer almıştır. Bu dönemde çok yoğun bir şekilde olmasa da kara film Türk sinemasında yer almıştır. Kara filmlerin Türkiye’de ilgiyle karşılandığı yıllardan günümüze kadar geçen uzun bir süreçte içerik ve biçim açısından bir takım değişimlere gittiği görülmüştür. Bunda kuşkusuz Türkiye’deki siyasi, sosyal ve ekonomik süreçler rol oynamıştır. Aslında bu hem Amerikan sineması hem de Türk sineması içerisindeki tür filmlerinin tamamı için geçerli olan bir durumdur ve buna bağlı olarak her tür filmi kendi ülkesinin özelliklerine bağlı olarak farklı şekilde yapılanmaktadır.

Kara filmlerin Amerika sinemasında yer almaya başladığı dönemde Türk sineması savaşın getirmiş olduğu ekonomik kaygılardan dolayı film sayısında düşüş yaşamış, Avrupa film pazarı kapanmış, Amerikan ve Mısır filmleri Türkiye’ye akın etmiştir. Buna bağlı olarak çekilen filmlerde Türk sinemacılar daha çok bu ülke sinemalarını taklit etmiştir. Amerikan sinemasının bir uygulaması olan “yıldız sistemi” Türk sineması için de uygulanmıştır. Bu sistem Türk sinemasında belli kalıplara bürünen oyuncularla aynı tür filmlerin üretilmesine neden olmuştur. Buna bağlı olarak belli adlandırmalarla film türleri oluşmuştur. Ayrıca Türk sineması Amerikan sinemasında olduğu gibi ekonomik kaygılardan dolayı A filmi ve B filmi ayırımına gitmiştir. Ve film

şirketleri de belli türlere ağırlık vermiş, belli oyuncularla çalışmaya başlamıştır. Bu film türlerine başta melodram olmak üzere tarihi, dini, polisiye, gangster veya macera örnek olarak verilebilir. Kara film türü ise Türk sinemasında Amerikan kara filminin klasik döneminde olduğu gibi yoğun bir şekilde görülmemiştir. Türk sineması üzerine yazan eleştirmen ve yazarlarda kara film özelliği gösteren filmleri daha çok gangster, polisiye veya gerilim türlerine dâhil etmişlerdir. Bunun nedeni çekilen filmlerin Amerikan kara filmleriyle birebir benzerlik göstermemesidir.

Amerikan kara filmleriyle Türk kara filmlerinin ilk dönemlerde birebir benzerlik göstermemesinin birincil nedeni Amerikan toplumsal süreçlerinin Türkiye’de yaşanmaması veya savaşın yankılarının Türkiye’de farklı cereyan etmesi olarak gösterilebilir. Diğer bir neden ise Amerika’da büyük ilgi gören dedektiflik hikâyelerinin Türk edebiyatında çok fazla olmamasıdır. Özdemir’in de (09.07.2012, www.hayalperdesi.net) belirttiği gibi Türk edebiyatında suç ve dedektif hikâyeleri ne kadar azsa, Türk sinemasında da o kadar az kara film, kara filme meyleden anlatı vardır. Ayrıca Türkiye’de Amerika’ya özgü olan mafya, mafya babaları gibi yapılanmalara rastlanmaz. Türk sineması klasik kara film döneminde daha çok kabadayılara yer vermiş, mafya kavramı ise 1970’lerden sonra yoğun olarak kullanılmıştır. 1940’lı yıllarda kara filmlerin teknik altyapısı dikkate alındığında ve Türkiye’nin ekonomik gücü göz önünde bulundurulduğunda Türk sineması bu tarz filmler için yeterli değildir. Bu unsurlara ek olarak savaş ve beraberinde getirdiği ekonomik sıkıntılardan dolayı Türk filmleri sansüre maruz kalmıştır. 1940’lardan sonra Türk sinemasında eleştiri içerikli, karamsarlık içeren, adalet sağlayıcı mercilerin suça bulaştığı, kadınların zeki ve ahlaki sınırların dışına çıktığı kara filmlerin çok fazla görülmemesinin nedenini sözünü ettiğimiz bu gelişmeler açıklamaktadır.

Türk kara filmleri daha çok melodram türüyle ilişkilidir. “Suç teması Yeşilçam melodramlarının dönemeçlerinden nasibini alarak duygusallıkla, hicranla ve efkârla çevrelenir. Üzüntü, kaygı ve endişe senaryoların başat temaları olarak olay örgüsünün içinde yer bulur (...) Ve tüm Türk kara anlatıları ilahi tuzaklara rağmen, kudretli bir hayatın mümkün olduğunun altı çizilerek son bulur.” Türk kara anlatılarında ipuçlarını ve ipuçlarını takip eden dedektifler çok fazla yoktur. Suç teması içinde karakterler olayları dolambaçsız yoldan çözer. “Hollywood kara anlatılarında yer alan uzun-derin

planlanmış suçlar, saklı işaretler ve ipuçları Türk kara filmlerinde arka plana itilir; bazen de bu anlatımlar tümünden feda edilir” (Özdemir, 2010, 197).

Türk sinemasının kötü kadın karakterleri ile Amerikan sinemasının femme fatale’leriyle görünüşleri, amaçları ve filmin sonunda ulaştıkları hazin sonlarıyla benzerlik gösterir. Erkek karakterler ise Amerikan kara filmlerinin erkek karakteriyle benzerlik gösterir. Ancak Türk kara anlatısında erkek karakter kendisiyle daha fazla hesaplaşma içerisindedir. “Kahramanın kayıtsız bir kötü olarak portrelenmediği daha çok kader kurbanı bir Âdemoğlu olarak sunulduğu bu öykülerde iffet ve iffetsizlik, sevaplar ve günahlar, sadakat ve ihanet, dürüstlük ve yalancılık, doğruluk ve riya sıklıkla melodramik bir dille aktarılır, insanın içindeki iyilik ve kötülükler dengelenerek kıyaslanır” (Özdemir, 2010, 197).

Türk kara anlatılarında adaletin temsilcisi olan polis karakterlerine yer verir ancak Amerikan sinemasında olduğu gibi adalet temsilcileri suça bulaşmazlar. “Polis ‘kanun adamı’ olarak, sansür korkusuyla filmin sonunda, çözümleyici bir öge olarak ortaya çıkar” (Altın, 2005, 25).

Türk sinemasında Amerikan sinemasında olduğu gibi loş ışıklandırma, gece ve yağmurlu sahne çekimlerini özellikle klasik dönemde gerçekleştirmek oldukça sıkıntılıdır. Türk sinemasının teknik altyapısı kara film anlatıları için yeterli değildir. Ancak Türk sineması kendi şartları doğrultusunda gerçek mekânlarda çektiği sahnelerle bazen kara film atmosferini yakalayabilmiştir.

Türk sineması ile Amerikan sineması arasındaki sözü edilen teknik olanaklar, sansür mekanizmaları, edebi köken, sinemasal ve sosyal gelişmelerden kaynaklanan farklılıklara rağmen Türk kara filmlerine azda olsa rastlamak mümkündür. Amerikan klasik kara filminin hâkim olduğu 1940-1960 yılları arasına tekabül eden tarihler arasında Türk sinemasında kara film özelliği gösteren bazı filmler tespit edilmiştir: *Yılmaz Ali* (1940), *Kanun Namına* (1952), *Öldüren Şehir* (1953), *Altı Ölü Var* (1953), *İstanbul Canavarı* (1953), *Kanlı Para* (1953), *Affet Beni Allahım* (1953), *Katil* (1953), *Ölüm Peşimizde* (1960), *Kurbanlık Katil* (1967), *Katil* (1953) ve *Yalnızlar Rıhtımı* (1959). Çalışmada tespit edilen filmler içerisinde Ömer Lütfi Akad’ın *Kanun Namına*

filmi, tür filmlerinin özellikleri başlıkları altında belirlenen “anlatı”, “karakterler” ve “ikonografi” açısından incelenmiştir.

Kanun Namına, ele aldığı konu, karakterleri ve görsel kodlamasıyla klasik kara film örneğidir. Film, Nazım’ın dış sesiyle başlar. Nazım’ın geçmişine yaptığı yolculukta onu cinayet işlemeye iten sebepler açıklar. Olaylar katil bir adamın bakış açısından aktarılır. Sözü edilen tüm bu uyuşumlar kara filmlerin tipik özelliğidir.

Kanun Namına’ın erkek karakterleri güçten yoksundur. Nazım, femme fatale’in tuzağına düşer; felçli baba fiziksel olarak yetersizliğinden dolayı aile içinde hâkimiyeti kuramaz; Halil ise aşkından dolayı femme fatale’in maşası haline gelir. Erkek karakterleri hazin sona sürükleyen femme fatale’ler aileyi tehdit ettikleri ve ahlaki normlara ters düştükleri için yok edilirler.

Çalışmada Türk sinemasının yeni kara filmler bölümüne kaynaklık etmesi açısından Türkiye’deki toplumsal süreçlere değinilmiştir. Yeni kara filmler Amerika da sinema salonlarını doldurmaya hazırlanırken 1960’ta Türkiye’de ihtilal gerçekleşmiş ve sinema da bu ihtilalin etkilerini taşımıştır. 1961 Anayasası’nın yayınlandıktan sonra bir özgürlük havası gelmiş ve sinema o döneme kadar değinemediği toplumsal sorunlarla ilgilenmiştir. Lütfi Ö. Akad, Halit Refiğ, Atıf Yılmaz ve Metin Erksan gibi sinemacılar politik sinemanın temellerini atmış ve sinemada kendi dillerini oluşturmuştur. Sinemacılar bireysel, toplumsal ve izlenebilirliği fazla olan tür filmlerine yönelmiştir.

Bu dönemde kara film açısından dikkat çekici gelişmelerden biri gangsterlik hikâyelerini konu alan film sayısındaki artıştır. Özellikle mafya üyelerini konu alan Francis Ford Coppola’nın kara film klasiği olan *The Godfather (Baba, 1972)*, Türk sinemasına mafya kavramının girmesinde etkili olmuş ve birçok film bu filmlerden ilham alınarak çekilmiştir.

Çalışmada Amerikan yeni kara filminin hâkim olduğu 1960’ların sonlarından 1980’lerin ortalarına kadar geçen süreçte Türk sinemasında kara film özelliği gösteren bazı filmler tespit edilmiştir. Bu filmler: *Kanlı Firar* (1960), *Güneş Doğmasın* (1961), *Aramıza Kan Girdi* (1962), *Üç Tekerekli Bisiklet* (1962), *Bire On Vardı* (1963), *Korkusuz Kabadayı* (1963), *Kelebekler Çift Uçar* (1964), *Cehennem Arkadaşları* (1964), *Ağaçlar Ayakta*

Ölür (1964) ve *Yaralı Kurt* (1972), *Gönülden Yaralılar* (1973) ve *Otobüs* (1974)'tür. Tespit edilen bu filmler yeni kara'nın özelliklerini barındırması açısından değil, yeni kara'nın hâkim olduğu yıllarda çekildikleri için bu dönem içerisine dâhil edilmişlerdir. Yeni kara olarak belirlenen Akad'ın *Yaralı Kurt* filmi “anlatı”, “karakter” ve “ikonografi” başlıkları altında açıklanmaya çalışılmıştır.

Yaralı Kurt kiralık bir katil olan Ali'nin modernleşen Türkiye şartlarında kendisini dolandıran fabrika sahiplerinden intikam almaya çalışmasını ve bu süreçte Gül isminde bir kızla olan ilişkilerini anlatır. Ali iş adamını para karşılığında öldürmüştür. Komser İrfan bu yüzden Ali'nin peşindedir. Filmde noir ruhuna uygun olarak suç, ihanet ve cinayet vardır. Ayrıca *Yaralı Kurt* modern dönemde çekilen yeni kara filmlerin sıkça değiştiği modernleşen dünyada bireylerin yalnızlığı, güvensizlik ve iş dünyasının suçla kurduğu ilişkiler üzerine odaklanır.

Yaralı Kurt'ta Ali, aksayan ayağıyla ve kiralık katil kimliğiyle izleyici için itici bir karakter gibi dursa da olaylar onun gözünden aktarıldığı için izleyicide özdeşleşme sağlanır. Ali'nin Gül ile konuşmalarında geçmişinden kaynaklanan yaralarının olduğu anlaşılır. Yeni kara filmlerde görülen geçmişe dair hatırlamalar geçmişi anlatma amacından ziyade bugüne etkisini açıklamak içindir. Ali, çevresine karşı aşırı bir güvensizlik duyar ve herkesi düşman olarak görür. Gül ise Ali'ye sevgiyi merhameti öğretmek isteyen femme vital'dir.

Yaralı Kurt iyimser bir bakış açısına sahip değildir ve mutsuz bir sonla biter. Ali iyi bir amaç için –amacı rehin alınan Gül'ü kurtarmaktır- gittiği fabrikada adalet temsilcisi Komiser İrfan tarafından öldürülür. Ali, *Natural Born Killers*'ın Mickey ve Mallory'si ile benzerlik gösterir. Mickey ve Mallory hayat şartları nedeniyle saldırgan bir tavır sergilemektedir. Onlar filmin sonunda hayatlarına mutlu bir şekilde devam edebilirken Ali'nin kaderin kurbanı olduğunun altı çizilmiş olmasına rağmen 70'ler Türkiye'sinde bunun olumlanması söz konusu değildir.

Çalışmada postmodern dönemde Türk sinemasında yeni kara filmlerin içerik ve biçim özelliklerine değinmeden önce şekillenmesinde etkili olan toplumsal süreçlere değinilmiştir. Postmodern dönemin etkilerini taşıyan Amerikan yeni kara filmlerinin çekildiği yıllarda Türkiye de 12 Eylül 1980'de darbe gerçekleşmiştir ve sinema bu

süreçte yeni sorunlarla karşılaşır. İzleyici evine kapanır. Sinema, tekrar salonlarını doldurmak için çok dinlenen arabesk müziklerinden yararlanır ve Süalp'in (2010) arabesk-noir'lar olarak adlandırdığı bir tür doğar. Ticari açıdan gelir sağlayan arabesk-noir'ların yanı sıra bireysel sorunlara değinen, kişinin bunalımlı yanlarını öne çıkaran, halktan kopuk filmler çeken “Genç Kuşak Sinemacılar” olarak adlanılan yönetmenler, kendi tarzlarında filmler üretecektir. Genç Kuşak Sinemacılar Türkiye'nin içerisinde bulunduğu siyasal atmosferden etkilenmiş ve filmlerine yansıtmıştır.

1980'den sonra Türkiye darbenin ardından siyasi açıdan çalkantılı bir döneme girmiştir. Türkiye bu süreçte siyasal istikrarsızlık, ekonomik sıkıntılar, doğuda PKK sorunu, açığa çıkan devlet-mafya ilişkileri, suikast, yolsuzluk, rüşvet, katliam ve daha birçok sorunla karşılaşır. Türk sinemasında kara filmler bu toplumsal gelişmelere bağlı olarak şekil almış ve özellikle kara film açısından 90'lara kadar değinmediği ya da değinemediği birçok konuyu ele almıştır. “(...) Dünya film tarihiyle kıyaslandığında bireysel ya da organize suç öykülerini perdeye yansıtmakta hayli geriden gelmiş; geniş ölçekte mafya, polis, suç, suçlu, organize suç kentlerin arka sokaklarında, metropol telaşında, kasabaların تنها uzaklarında boy vermeye başlamış ama 90'larla birlikte modern zaman üretimi, karmaşık köklü kara anlatıların yükselişini yakalamıştır” (Özdemir, 2010, 186). Özellikle postmodern dönemin izleklerini taşıyan Türk kara anlatılarında suçun taşrada temsili oldukça fazladır.

Çalışmada Amerikan postmodern dönem kara filminin hâkim olduğu 1980'lerden sonra geçen süreçte Türk sinemasında kara film özelliği gösteren bazı filmler tespit edilmiştir: *Körebe* (1984), *Anayurt Otel*i (1987), *Arabesk* (1988), *Melekler Evi* (2000), *Eşkiya* (1996), *Minyeli Abdullah* (1989), *Amerikalı* (1993), *Berlin in Belin* (1993), *C Blok* (1994), *Bay E* (1995), *İstanbul Kanatlarımın Altında* (1996), *80. Adım* (1996), *Tabutta Röveşata* (1996), *Karışık Pizza* (1997), *Usta Beni Öldürsene* (1997), *Masumiyet* (1997), *Ağır Roman* (1997), *Laleli'de Bir Azize* (1998), *Her Şey Çok Güzel Olacak* (1998), *Gemide* (1998), *Üçüncü Sayfa* (1999), *Güneş'e Yolculuk* (1999), *Filler ve Çimen* (2000), *Dar Alanda Kısa Paslaşmalar* (2000), *Fasulye* (2000), *İtiraf* (2001), *Yazgı* (2001), *Dokuz* (2002), *Bekleme Odası* (2003), *Meleğin Düşüşü* (2004), *Kader* (2006), *Barda* (2006), *Polis* (2006), *Sis ve Gece* (2007), *Kabadayı* (2007), *Rıza* (2007), *Nokta* (2008), *Üç Maymun* (2008), *Münferit* (2008), *Pus* (2009), *Kara Köpekler Havlarken* (2009), *Vavien* (2009), *Bornova Bornova* (2009), *Çakal* (2010), *Zefir* (2010), *Celal Tan ve*

Ailesinin Aşırı Acıklı Hikâyesi (2011), *Av Mevsimi* (2010), *Ejder Kapanı* (2010), *Behzat Ç.* (2011). Tespit edilen bu filmler postmodern dönem yeni kara filmin özelliklerini barındırması açısından değil, yeni kara filmin hâkim olduğu yıllarda çekildikleri için bu dönem içerisine dâhil edilmişlerdir. Postmodern dönem kara filmler içerisinde dâhil ettiğimiz *Vavien* filmi “anlatı”, “karakter” ve “ikonografi” başlıkları altında açıklanmaya çalışılmıştır.

Vavien hikâyesine yerleştirdiği cinayet fikri ve komedi unsurlarıyla kara komedi türünde bir film haline gelir. Suç, hırs, para, kıskançlık gibi konuları kasabalı küçük bir ailenin evine taşıyan film, bu açıdan postmodern dönemde çekilen yeni kara filmler kategorinde değerlendirilir. Kara filmlerin çoğunda var olan ölüm teması filmin tamamına hâkimdir; ancak komedi yönünden dolayı şiddet görüntülerine, kan izlerine rastlanmaz. Para ve başka bir kadınla kasaba dışında yaşama hayali için planlanan cinayet, yarım kalır. Bu süreçten sonra aile için endişe ve korku süreci başlar.

Vavien'de postmodern kara filmlere uygun olarak ev, aile sıcaklığından uzaktır. Ailede herkes ikiyüzlüdür. Bu nedenle mutlak iyiden ve mutlak kötünden bahsedilemez. Herkesin içinde saklı tuttuğu ikinci kişilik diğer insanlarla iletişiminin sorunlu olmasına neden olmaktadır ve tüm aile bireyleri arasında iletişimsizlik söz konusudur. Bu iletişimsizlik hali aile içinde başlar, kasabaya ve oradan da Türkiye'ye dağılır. Film, kişiler arasındaki iletişimsizlik üzerinden Türkiye'nin modernlikle kurmaya çalıştığı beceriksiz çabaya gönderme yapar.

Vavien'de karakterler postmodern dönem yeni kara filmlerin karakterlerinin özelliklerini barındırır. Esasında karısını öldürme planı yapan Celal, sakin tavrı, takıntıları ve cinayete işleyen bir adam kimliğiyle tipik noir karakteridir. Sarışın bir femme fatale'in peşinden giderken terk edilen, cinayeti eline yüzüne bulaştıran, diğer yanıyla vicdanen acı çeken bir adam kimliğiyle klasik kara film erkeklerini hatırlatır. Sevilay ise ne bir femme fatale ne de femme vital'dir. Kocasının kurtarmak bir yana kendini kocasından kurtarması gereken bir av konumundadır. Femme vital'ler gibi kocası için her şeyi yapan bir kadın değildir. Kocasını zor durumda olmasına rağmen babasına verdiği sözden dolayı elindeki paraları vermez. Gizli tutulan para neredeyse ölümüne neden olacaktır.

Vavien kara filmin sıkça kullandığı ikonografik kodlara yer verir: Hikâyenin önemli bir parçasını oluşturan “para”, filme ismini veren iletişimsizliğin sembolü “vavien”, karakterlerin kişilik bölünmelerini yansıtan “ayna” ve geceyi delip geçen “araba farları” bunlardan bir kaçıdır.

Kara filmlerde siyah-beyaz’dan renkliye, renkliden de rengin belli tonlarına ağırlık veren postmodern kara filmlere geçilmiştir. *Vavien*’de bu doğrultuda sarı renge ağırlık vermiştir. Filmin tamamına uygulanan sarı renk, bazı nesneler üzerinde kullanılarak daha bir baskın hale getirilmiştir

Son tahlilde Türk sinemasında kara film özelliği gösteren filmlere rastlamak mümkündür. Ancak bu filmler tarihsel süreç başta olmak üzere biçim ve içerik açısından Amerikan kara filmlerinin özelliklerini birebir taşımamaktadır. Çünkü her ülke, kendi sinemasını ve filmlerini toplumsal gelişmelerin doğrultusunda şekillendirmektedir. Amerikan sinemasında kara filmin tarihsel gelişim süreci Türkiye’yle paralel şekilde ilerlememiş, daha çok Türk sineması kara filmi sonradan tanımış ve kendi şartları doğrultusunda yeniden yorumlamıştır. Çalışmada Amerikan kara filminin klasik, modern ve postmodern süreçleriyle tarihsel, biçimsel ve içerik bakımından benzerlik gösteren tam bir kara film diyebileceğimiz *Kanun Namına*, *Yaralı Kurt* ve *Vavien* filmleri tespit edilmiş ve detaylı bir şekilde incelenmiştir.

KAYNAKÇA

- Abisel, Nilgün, *Popüler Sinema ve Türler*, Alan Yayıncılık, İstanbul 1999.
- Abisel, Nilgün, Bir Dünya Nasıl Kurulur?, s. 123-142. *Sinema Yazıları* (Der: Seçil Büker). Doruk Yayınları, Ankara 1997.
- Ahmad, Feroz, *Modern Türkiye'nin Oluşum* (Çev. Yavuz Alogan). Kaynak Yayınları, İstanbul 1999.
- Akbulut, Hasan, Tür Çeşitleri, s. 324-334. *Sinema: Tarih-Kuram-Eleştiri* (Der. Y. Gürhan Topçu ve Seçil Büker). Kırmızı Kedi Yayınevi, İstanbul 2010.
- Algan, Necla, Türkiye'nin Görsel Belleğinde Bir Öncü ve Bir Usta: Lütfi Akad, s. 23-52. *Sadeliğin Derinliğinde Bir Usta: Lütfi Akad* (Der. Ayla Kanbur). Dost Kitabevi, Ankara 2005.
- Algan, Necla, Üç Yönetmenden Taşra Görünümleri, s. 117-141. *Taşrada Var Bir Zaman* (Der. Z. Tül Akbal Süalp, Aslı Güneş). Çitlenbik Yayınları, Ankara 2010.
- Alptekin, Esra, Touch Of Evil, s. 155-155, *2004 Yılı Boğaziçi Üniversitesi, Mithat Alan Film Merkezi Sinefil* (Edit. Güçsal Pular). Sinefilm Toplu Basım, İstanbul 2005.
- Altınar, Birsan, *Metin Erksan Sineması*, Pan Yayıncılık, İstanbul 2005.
- Altman, Rick, Tür Sineması, s. 322-333. *Dünya Sinema Tarihi* (Edit. Geoffrey Nowell-Smith, Çev. Ahmet Fethi). Kabalcı Yayınevi, İstanbul 2003.
- Altunay, Meltem Cemiloğlu, *Televizyon Program Türlerinde Melezleşmenin Yarışma Programları Bağlamında İncelenmesi: Var Mısın Yok Musun*, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir 2009.
- Aristoteles, *Poetika* (Çev. Ersin Uysal). Remzi Kitapevi, İstanbul 2006.

- Aydemir, Şenay, “Hollywood’da Sivil Rüzgarlar! (Dövüş Kulübü / Fight Club)”, *Evrensel Kültür Dergisi*, Aralık 2000, s. 60-63.
- Aytaç, Senem, “Yaralı Kurtlar, Kurbanlık Katiller, Topallar”, *Altyazı Dergisi*, Ocak 2012, s. 48-49.
- Balcı, Burcu, *1990’lardan Günümüze Amerikan Sinemasındaki Tür Filmlerinde Toplumsal Cinsiyet ve Irk Sunumları*, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, İzmir 2006.
- Bilgiç, Filiz, *Türk Sinemasında 1980 Sonrası Üslup Arayışları*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 2002.
- Biryıldız, Esra, *Sinemada Akımlar*, Betaş Yayınları, İstanbul 2002.
- Bordwell, David and Kristin Thompson, *Film Sanatı* (Çev.Ertan Yılmaz ve Emrah Suat Onal). De ki Yayınları, Ankara 2012.
- Büyükdüvenci, Sabri ve Semire Ruken Öztürk, Postmodernizm ve Sinema, s.13-30. *Postmodernizm ve Sinema* (Der. Sabri Büyükdüvenci, Semire Ruken Öztürk). Ark Yayınları, Ankara 1997.
- Cowie, Elizabeth, Film Noir And Woman, pp. 121-165). *Shades Of Noir* (Eds. J. Copjec). London 1993.
- Çapan, Sungu, Fransız Yeni Dalgası, *Ve Sinema*, Sayı: 3, Eylül 1986, s. 24-57.
- Çolak, Metin, *Sinema ve Zeitgeist: Çağdaş Toplumsal Kriz ve Postmodern Sinemanın Yükselişi*, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, İzmir 2006.
- Dadak, M. Zeynep, Bir Redd-i Miras: Yaralı Kurt, s. 81-93. *Sadeliğin Derinliğinde Bir Usta: Lütü Akad* (Der. Ayla Kanbur). Dost Kitabevi, Ankara 2005.

- Dadak, Zeynep, “Bir redd-i Miras: Yaralı Kurt”, *Altyazı Dergisi*, Mayıs 2006, s. 64-66.
- Dadak, Zeynep, “Önce İstanbul Vardı O Yoktu”, *Altyazı Dergisi*, Ocak 2012, s. 44-45.
- Demirergi, Nalan, Cüneyt İşcan, Figen Yanık ve Mahmut T.Öngören, *Bu Ne Şiddet!*, Kitle Yayınları, Ankara 1994.
- Duvarcı, Sevinç, The Maltese Falcon, s. 142. *2004 Yılı Boğaziçi Üniversitesi, Mithat Alan Film Merkezi Sinefil* (Edit. Güçsal Pusar). Sinefilm Toplu Basım, İstanbul 2005.
- Eren, Emir Murat, “Yokluğun Ortasında...”, *Sinema Dergisi*, Mart 2008, s. 92-93.
- Ertan, Ergin, “Beyaz Fonda Kara Film: Nokta”, *Sinema Dergisi*, Mayıs 2009, s. 84-87.
- Ertem, Ümit, *Sinema ve Mimarlık Etkileşiminin Örnek Kara Filmler Üzerinden İncelenmesi*, İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2010.
- Esen, Şükran Kuyucak, *80’ler Türkiye’sinde Sinema*, Betaş Yayınları, İstanbul 2000.
- Esen, Şükran Kuyucak, *Sinemada Bir “Auteur” Ömer Kavur*, Alfa Yayınları, İstanbul 2002.
- Girginkoç, Deniz, Kara Film, s. 115-157. *Sinemada Anlatı ve Türler* (Edit. Fatma Dalay Küçük Kurt, Ahmet Gürata). Vadi Yayınları, Ankara 2004.
- Gökçe, Övgü, “Akad’ın Mirası Ya Da Esrarengiz Akordeoncu”, *Altyazı Dergisi*, Ocak 2012, s. 41-42.
- Gönen, Metin, *Hollywood Sineması*, Es Yayınları, İstanbul 2007.
- Güçhan, Gülseren, *Toplumsal Değişme ve Türk Sineması*, İmge Kitabevi, Ankara 1992.
- Güçhan, Gülseren, *Türk Sineması, Görüntü ve İdeoloji*, Anadolu Üniversitesi Yayınları, Eskişehir 1999.

- Günaydın, Serhat, “Lost Highway: Beden, Uzam ve Zaman”, 25. *Kare Dergisi*, Sayı 27 1999, s. 3-7.
- Güney, K.Murat, “Zodiac: Polisi Mahkum Eden Katil”, *Altyazı Dergisi*, Mayıs 2007, s. 18-21.
- Gürmen, Pınar Tınaz, *Bir Halk Sinemacısı Osman Fahir Seden*, Dergah Yayınları, İstanbul 2007.
- Gürmen, Pınar Tınaz, “Kara Film ve Yeni Gerçekçiliğin Doğuşu 1940- 1950”, *Sinema Dergisi*, Eylül 2009, s. 89-93.
- Halfon, Sibel, Tirez Sur Le Pianiste, s. 153. *2004 Yılı Boğaziçi Üniversitesi, Mithat Alan Film Merkezi Sinefil* (Edit. Güçsal Pusar). Sinefilm Toplu Basım, İstanbul 2005.
- Hanson, Peter, *Kayıp Kuşak Filmleri* (Çev. Kürşad Ertuğrul). Altınkırkbeş Yayınları, İstanbul 2003.
- Hardy, Phil, Suç Filmleri, s. 353-362. *Dünya Sinema Tarihi* (Edit, Geoffrey Nowell-Smith, Çev. Ahmet Fethi). Kabalcı Yayınları, İstanbul 2003.
- Işıl, Müjde, “Elektriğin Doğasında İnsan Yaşar”, *Sinema Dergisi*, Sayı:12 2009, s. 82-85.
- İpek, Deniz, *Film Noir'den Neo Noir'e Geçiş*, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2004.
- Kabaklı, Ahmet, *Türk Edebiyatı* (Cilt 1), Türkiye Yayınevi, İstanbul 1973.
- Keesey, Douglas, *Neo-Noir Filmler* (Çev. Selen Serezli). Kalkedon Yayınları, İstanbul 2011.
- Keser, Nimet, *Sanat Sözlüğü*, Ütopya Yayınevi, Ankara 2005.
- Kıraç, Rıza, *Film İcabı*, De Ki Yayınları, Ankara 2008.

Kolker, Philip Robert, *Yalnızlık Sineması* (Çev. Ertan Yılmaz). Öteki Yayınları, Ankara 1999.

Kongar, Emre, *21. Yüzyılda Türkiye*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1999.

Kutlu, Kutlukhan, “Dövüş Kulübü: X Kuşağının Nabzı”, 25. *Kare Dergisi*, Sayı 30, 2000, s. 3-5.

Kutlu, Kutlukhan, “Alttürleriyle Dedektiflik Filmleri”, *Sinema Dergisi*, Sayı 7, 2005, s. 66-75.

Liman, Ali Sait, *Türk Sinemasında Çekim Sonrası Üretime Dayalı Teknik Altyapı Sorunları ve Bunun Sinema Sanatına Etkileri*, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanatta Yeterlilik Tezi, İstanbul 2009.

Makal, Oğuz, *Fransız Sineması*, Kitle Yayınları, Ankara 1996.

Maltby, Richard, Sansür ve Kendi Kendini Düzenleme, s. 276-290. *Dünya Sinema Tarihi* (Edit. Geoffrey Nowell-Smith, Çev. Ahmet Fethi). Kabalcı Yayınevi, İstanbul 2003.

Miller, William, *Senaryo Yazımı*, Anadolu Üniversitesi Yayınları, İstanbul 1993.

Monaco, James, *Bir Film Nasıl Okunur?* (Çev. Ertan Yılmaz). Oğlak Bilimsel Kitaplar, İstanbul 2006.

Mutlu, Erol, *İletişim Sözlüğü*, (2. Basım), Ark Yayınevi, Ankara 1995.

Mutluer, Oğuzhan, *Yeni Yönelimler Çerçevesinde “Kara Film”*, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Ankara 2008.

Odell, Colin and Michelle Le Blanc, *David Lynch*, Kalkedon Yayınları, İstanbul 2012.

Oluk, Ayşen, *Klasik Anlatı Sineması*, Hayalet Kitap, İstanbul 2008.

Onaran, Âlim Şerif, *Sinemaya Giriş*, Maltepe Üniversitesi Yayınları, İstanbul 1986.

- Onaran, Âlim Şerif, *Lütfi Ö. Akad*, Afa Yayınları, İstanbul 1990.
- Onaran, Âlim Şerif, *Sessiz Sinema Tarihi*, Kitle Yayınları, Ankara 1994.
- Onaran, Âlim Şerif ve Bülent Vardar, *20. Yüzyılın Son Beş Yılında Türk Sineması*, Beta Yayınları, İstanbul 2005.
- Onaran, Âlim Şerif, *Türk Sineması* (1. Cilt), Kitle Yayınları, Ankara 1999.
- Onaran, Âlim Şerif, *Türk Sineması* (2. Cilt), Kitle Yayınları, Ankara 1995.
- Onat, Emrah Suat, *Amerikan Film Sansür Yasası Olarak Yapım Yönetmeliği'nin Doğuşu ve 1948 Yılına Kadar Kara Film Üzerindeki Etkisi*, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, İzmir 2012.
- Onur, Nur, *B Filmi*, Es Yayınları, İstanbul 2006.
- Orhan, Vural, *Kara Film (Film Noir)*, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2001.
- Orhan, Vural, *Lütfi Akad'ın İstanbul'u*, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, İstanbul 2008.
- Orr, John, *Sinema ve Modernlik* (Çev. Ayşegül Bahçıvan). Ark Yayınları, Ankara 1997.
- Özer, Murat, "Vavien", *Arkapencere İnternet Dergisi*, Sayı 8, Aralık 2009, s.12-13.
- Özer, Yavuz, *Sinemada Korku ve Gerilim Türleri: Alfred Hitchcock Sinemasında Gerilim Oluşturulması*, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Konya 2006.
- Özdemir, Selda Tan, *Kara Filmler*, Altıkkırkbeş Yayınları, İstanbul 2003.
- Özdemir, Selda Tan, *Yeni Kara Filmler*, Nirengi Kitapevi, Ankara 2010.
- Özden, Zafer, *Film Eleştirisi*, İmge Kitapevi, Ankara 2004.

Özgüç, Ağah, *Türlerle Türk Sineması*, Dünya Yayıncılık, İstanbul 2005.

Özuyar, Ali, *Babîâli'de Sinema*, İzdüşüm Yayınları, İstanbul 2004.

Parla, Jale, Alegoriden Mesel'e Türk Romanında Anadolu'nun Kayıtları, s. 67-116. *Taşrada Var Bir Zaman* (Der. Z.Tül Akbal Süalp, Aslı Güneş). Çitlenbik Yayınları, Ankara 2010.

Parlayandemir, Gizem, *Türk Sinemasının Endüstriyel Yapısının Amerikan Sinemasının Endüstriyel Yapısıyla Karşılaştırmalı Olarak İncelenmesi*, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2011.

Pazarbaşı, Altan, Chinatown (Çin Mahallesi), s. 157. *2004 Yılı Boğaziçi Üniversitesi, Mithat Alan Film Merkezi Sinefil* (Edit. Güçsal Pusar). Sinefilm Toplu Basım, İstanbul 2005.

Perkins, Victor F., İlk Dönem Sinema Kuramının Eleştirel Tarihi, s. 35-61. *Filmde Yöntem ve Eleştiri* (Derleyen ve Çeviren Ertan Yılmaz). De Ki Yayınevi, Ankara 2010.

Pezzella, Mario, *Sinemada Estetik*, Dost Kitapevi Yayınları, Ankara 2001.

Place J.A. and Peterson L.S., Film Noir'daki Bazı Görsel Motifler, s. 289-309. *Filmde Yöntem ve Eleştiri* (Derleyen ve Çeviren Ertan Yılmaz). De Ki Yayınevi, Ankara 2010.

Plöger, Thomas, David Lynch, s.183-259. *Şiddetin Mitolojisi* (Çev. Veysel Atayman). Donkişot Yayınları, İstanbul 2006.

Pösteği, Nigar, *1990 Sonrası Türk Sineması*, Es Yayınları, İstanbul 2005.

Pusar, Güçsal, Blue Velvet, s. 164-165. *2004 Yılı Boğaziçi Üniversitesi, Mithat Alan Film Merkezi Sinefil* (Edit. Güçsal Pusar). Sinefilm Toplu Basım, İstanbul 2005.

- Roloff, Bernhard and Georg SeeBlen, *Cinayet Sineması Polisiye Sinemasının Tarihi ve Mitolojisi* (Der. Veysel Atayman, Çev. Saliha Nazlı Kaya). Alan Yayıncılık, İstanbul 1997.
- Ryan, Michael and Douglas Kellner, *Politik Kamera* (Çev. Elif Özsayar). Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2010.
- Savaş, Hakan, *Sinema ve Varoluşçuluk*, Altıkırkbeş Yayınları, İstanbul 2003.
- Schatz, Thomas, Hollywood: Stüdyo Sisteminin Zaferi, s. 259-275. *Dünya Sinema Tarihi* (Edit. Geoffrey Nowell-Smith, Çev. Ahmet Fethi). Kabalcı Yayınevi, İstanbul 2003.
- Scognamillo, Giovanni, *Amerikan Sineması*, Ağaç Yayıncılık, İstanbul 1994.
- Scognamillo, Giovanni, *Türk Sinema Tarihi*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul 2003.
- Şendur, Elif, Varoluşçuluk ve Film Noir, s. 152-154. *2004 Yılı Boğaziçi Üniversitesi, Mithat Alan Film Merkezi Sinefil* (Edit. Güçsal Pular). Sinefilm Toplu Basım, İstanbul 2005.
- Smith, Geoffrey Nowell, Modern Sinema, s. 525-563. *Dünya Sinema Tarihi* (Edit. Geoffrey Nowell-Smith, Çev. Ahmet Fethi). Kabalcı Yayınevi, İstanbul 2003.
- Serter, S. Serhat, *Sinema da Biçem: Lütfi Ömer Akad Sineması*, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, Eskişehir 2005.
- Süalp, Tül Akbal, “Dövüş Kulübü, Existenz, Gece, Kent ve Çirkin Ördek Yavruları”, *25.Kare Dergisi*, Sayı 31, 2000, s. 18-22.
- Süalp, Z.Tül Akbal, *Zaman Mekan Kuram ve Sinema*, Bağlam Yayınları, İstanbul 2004.
- Teksoy, Rekin, *Rekin Teksoy’un Sinema Tarihi*, Oğlak Yayıncılık, İstanbul 2005.
- Temel, Selçuk, *Sinema Filmlerinde Şiddet İçeriğinin Yeniden Üretimi*, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Ankara 2008.

- Topçu, Aslıhan Doğan, Sinema ve Zaman: Geleneksel (Klasik) Anlatı, Çağdaş Anlatı Filmlerinde Zamanın Kullanımı ve Anlatısal Yapı ile İlişkileri, s. 49-94. *Sinemada Anlatı ve Türler* (Edit. Fatma Dalay Küçük Kurt, Ahmet Gürata). Vadi Yayınları, Ankara 2004.
- Topçu, Yusuf Gürhan, *Hollywood'a Yeniden Bakmak*, De Ki Yayınevi, Ankara 2010.
- Turgut, Alper, "Zefir; Türk İşi Bir Kara Film Denemesi", *Cinedergi*, Sayı 36, 2011, s. 19.
- Uras, Zeynep Çetin, *Amerikan ve Türk Sinemalarında Uyarlamalar Karşılaştırmalı Bakış*, Es Yayınları, İstanbul 2005.
- Uzel, Alptekin, "Sinemada Karanlık Bir Sokak: Film Noir", *Altyazı Dergisi*, Temmuz–Ağustos 2004, s. 51-63.
- Varlık, Mesut, Gölgesizler ve Taşrasızlar, s. 235-258. *Taşrada Var Bir Zaman* (Der. Z. Tül Akbal Süalp, Aslı Güneş). Çitlenbik Yayınları, Ankara 2010.
- Yağız, Nebat, *Türk Sinemasında Karakterler ve Tipler*, İşaret Yayınları, İstanbul 2009
- Yılmaz, Tuna, *Bir David Lynch Kitabı*, Es Yayınları, İstanbul 2004.
- Zizek, Slavoj, *David Lynch'in Kayıp Otoban'ı Üzerine* (Çev. Savaş Kılıç). Om Yayınevi, İstanbul 2001.
- Zürcher, Eric Jan, *Modernleşen Türkiye'nin Tarihi* (Çev. Yasemin Saner Gönen). İletişim Yayınları, İstanbul 2001.
- Wilkinson, Philip and Neil Philip, *Mitoloji İnkılap* Kitapevi, İstanbul 2010.
- Wood, Robin, *Hitchcock Sineması* (Çev. Ertan Yılmaz). Kabalcı Yayınevi, İstanbul 2004.

ELEKTRONİK DERGİ MAKALESİ VE İNTERNET KAYNAKLARI

Akça, Kerem, *Modern Dünyada Evrim Geçiren Bir Tür*. <http://www.siyad.org/article.php?id=1928> (Erişim tarihi: 02.10.2012).

Akça, Kerem, *Postmodern Hikâye Anlatıcıları*,. <http://www.haberturk.com/kultur-sanat/haber/540273-postmodern-hikaye-anlaticilari> (Erişim Tarihi: 02.09.2012).

Akça, Kerem, *Karanlıktan Gelen Adam (David Fincher)*. <http://www.siyad.org/article.php?id=6109> (Erişim tarihi: 11.07.2012).

Akça, Kerem, *Siyah-Beyaz Döneme Renkli Doku... (İkinci Nefes / Le Deuxieme Souffle)*, Empire Türkiye Dergisi, Haziran 2008. <http://www.siyad.org/article.php?id=1017> (Erişim tarihi: 15.10. 2012).

Borde, Raymond and Etienne Chaumeton, *Towards A Definition Of Film Noir*, pp.17-25. (Eds. Alain Silver, James Ursini), *Film Noir Reader*, Limelight Editions, New Jersey 2006. http://intelligentagent.com/noir/borde_chaumeton.pdf (Erişim tarihi: 02.04.2012).

Dadak, Zeynep, *Düşümde Bile Günahkârsın*, 13. Uçan Süpürge Uluslararası Kadın Filmleri Festivali. [http://www.altiyazi.net/makale/panel-düşümde-bile günahkârsın-3-bölüm-7-125.aspx](http://www.altiyazi.net/makale/panel-dusumde-bile-gunahkarsin-3-bolum-7-125.aspx) (Erişim tarihi: 12. 11. 2011).

Dilbilim, *Post-Modern Söylemde Dünya Düzeninin /Düzensizliğinin Anlatısı; Kara Film*, (Serhat Ulağı, Figen Emek, Lale Yücel). Cilt 1, Sayı 1 2007, s. 40-47. <http://www.iudergi.com/tr/index.php/dilbilim/issue/view/1540> (Erişim tarihi: 17.10.2011).

Dorsay, Atilla, *Modern Kara Film Denemesi: Çakal*. http://www.sabah.com.tr/Cumartesi/2010/12/18/modern_karafilm_denemesi (Erişim Tarihi: 09.04.2012).

- Dorsay, Atilla, *Rus Usulü Kara Film*. <http://www.sabah.com.tr/Cumartesi/2012/09/08/rus-usulu-kara-film> (Erişim tarihi: 08.10.2012).
- Onaran, Gözde, *Düşümde Bile Günahkârsın*, 13. Uçan Süpürge Uluslararası Kadın Filmleri Festivali. [http://www.altiyazi.net/makale/panel-düşümde-bilegünahkârsın-3-bölüm-7-125.aspx](http://www.altiyazi.net/makale/panel-dusumde-bilegunahkarsin-3-bolum-7-125.aspx) (Erişim tarihi: 24. 02. 2011).
- Özdemir, Selda, Tan, Kara filmin Unutulması Zor Karakterlerine Övgü. <http://www.hayalperdesi.net/soylesi/39-kara-filmin-unutulmasi-zor-karakterlerine-ovgu.aspx>, (Erişim tarihi: 09.07.2012).
- Özdemir, Selda, Tan, *Sinemada Bellekle Saklambaç*. <http://seldatanozdemir.blogspot.com/2005/01/normal-0-21-false-false-false.html?q=Sinemada+Bellekle+Saklamba%C3%A7> (Erişim Tarihi: 08.07.2012).
- Özer, Murat, *Telefon tellerine konan 'sapık' (MÜNFERİT/Münferit)*. <http://www.siyad.org/article.php?id=1217> (Erişim tarihi: 24.09.2012).
- Saydam, Barış, *Kendimi En Rahat Hissettiğim Alan Kara Komedi*. <http://www.hayalperdesi.net/soylesi/47-kendimi-en-rahat-hissettigim-alan-kara-komedi.aspx> (Erişim tarihi: 09.07.2012).
- Saydam, Barış, Selda Tan Özdemir ile Şöyleşi, “Kara Filmin Unutulması Zor Karakterlerine Övgü”. <http://www.hayalperdesi.net/soylesi/39-kara-filmin-unutulmasi-zor-karakterlerine-ovgu.aspx> (Erişim tarihi: 09.07.2012).
- Senem, Aytaç, Berke Göl ve Fırat Yücel, *Taylan Biraderlerle Şöyleşi*. <http://www.altiyazi.net/soylesiler/taylanbiraderler770.aspx> (Erişim Tarihi: 17.10.2011).
- Turgut, Alper, *Zefir: Türk İşçi Kara Film*. <http://cinedergi.com/sayi/36/36/19.htm> (Erişim Tarihi: 03.04.2012).
- Türk Dil Kurumu, “Fettan”. http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK. GTS. 52c584ff829d66.26510340

Türk Dil Kurumu, “*Tür*”. http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&arama=kelime&guid=TDK.GTS.51c4b718761fd6.17718454 (Erişim tarihi: 05. 05. 2013).

Türk Dil Kurumu, “*Kabadayılık, Mafya*”. http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.52599f3e08b642.21058498 (Erişim tarihi: 05. 05. 2013).

Yeğınboy, *Emin, Çağın Ruhunu Yakalayan Yönetmen: David Fincher*. http://Blog.Milliyet.Com.Tr/Cagin_Ruhunu_Yakalayan_Yonetmen__David_Fincher/Blog/?Blogno=287362 (Erişim tarihi: 04.03.2012).

ÖZGEÇMİŞ

KİŞİSEL BİLGİLER

İsim: Selda BEKTAŞ

Doğum Yeri: Nevşehir/Avanos

Doğum Tarihi: 04. 07. 1986

Uyruğu: T.C

Medeni Durumu: Bekâr

Telefon: 0546 659 17 06

E-mail: selda-bektas@hotmail.com

Yazışma Adresi: Saadetdere Mah. Marmara Cad. 2. Sokak, no-102, Daire,
Esenyurt, İSTANBUL.

EĞİTİM DURUMU

Derece	Kurum	Mezuniyet
Yüksek Lisans	ERÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü	2014
Lisans	ERÜ İletişim Fakültesi Radyo Sinema TV	2009
Lise	Kalaba Fatih Sultan Mehmet Lisesi, Nevşehir	2003

İŞ DENEYİMLERİ

Yıl	Kurum	Görev
2011-2012	Kampüs Tv	Resim Seçici-Yönetmen
2010-2011	TV1	Resim Seçici-Yönetmen
2007-2009	Kampüs Tv	Resim Seçici-Yönetmen

YABANCI DİL

İngilizce

FAALİYETLER

Fotoğraf

27-29 Nisan 2006 “Erciyes’in Işığ-1” Karma Fotoğraf Sergisi (Fotoğrafla Katılım)

07-10 Mayıs 2007 “Erciyes’in Işığ-2” Karma Fotoğraf Sergisi (Fotoğrafla Katılım)

14-18 Mayıs 2007 İnönü Üniversitesi’nde “Yolumuz Bin Fotoğraf” projesi kapsamında fotoğraf sergisi. (Fotoğrafla Katılım ve Organizasyonda Temsilcilik)

8-11 Mart 2008 Dünya Kadınlar Günü “Hayali Kadınlar” Fotoğraf Sergisi (Fotoğrafla Katılım ve Organizasyonda Temsilcilik)

Sinema

Kısa Film: 2007 Beyaz Düşler (Yönetmen)

Kısa Film:2008 Bi’Düşüneyim (Yönetmen)

Kısa Film:2009 Beş Dünya (Yönetmen)

Kısa Film (Belgesel): Dönüş (Yardımcı Yönetmen):

Altın Portakal, Altın Koza ve Erciyes üniversitesi Belgesel Film Festivali (Finalist)

2010 Akbank Kısa Film Festivali Belgesel Dalı Mansiyon Ödülü.

2011 TRT Belgesel Ödülleri “T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Özel Ödülü”

<http://www.kameraarkasi.org/yonetmenler/belgeseller/2009/donus.html>

Tv Program

Sinema Programı: 25. KARE (Yönetmen-TV1)