

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO-TV-SİNEMA ANABİLİM DALI
RADYO-TV BİLİM DALI

**SPIKE LEE FİLMLERİYLE SİYAH İMGESİNİN
HOLLYWOOD'DAKİ DÖNÜŞÜMÜ**

Doktora Tezi

AHMET ILGAZ

İSTANBUL - 2012

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO-TV-SİNEMA ANABİLİM DALI
RADYO-TV BİLİM DALI

**SPIKE LEE FİLMLERİYLE SİYAH İMGESİNİN
HOLLYWOOD'DAKİ DÖNÜŞÜMÜ**

Doktora Tezi

AHMET ILGAZ

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Nurçay Türkoğlu

İSTANBUL - 2012

Marmara Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü

Tez Onay Belgesi

İLETİŞİM BİLİMLERİ Anabilim Dalı RADYO TV. Bilim Dalı Doktora öğrencisi
AHMET ILGAZ'ın SPIKE LEE FİLMLERİYLE SİYAH İMGESİNİN
HOLLYWOOD'DAKİ DÖNÜŞÜMÜ adlı tez çalışması ,Enstitümüz Yönetim Kurulunun
16.05.2012 tarih ve 2012-13/19 sayılı kararıyla oluşturulan jüri tarafından
oybirliği/oyçokluğu ile Doktora Tezi olarak kabul edilmiştir.

Öğretim Üyesi Adı Soyadı

İmzası

Tez Savunma Tarihi : 26.06.2012

- 1) Tez Danışmanı : PROF. DR. NURÇAY TÜRKOĞLU
2) Jüri Üyesi : PROF. DR. ŞÜKRAN ESEN
3) Jüri Üyesi : PROF. DR. MELDA C. ŞİMŞEK
4) Jüri Üyesi : PROF.DR. ÖZDEN CANKAYA
5) Jüri Üyesi : DOÇ.DR. BATTAL ODABAŞ



ÖZET
SPIKE LEE FİLMLERİYLE
SİYAH İMGESİNİN HOLLYWOOD'DAKİ DÖNÜŞÜMÜ

İlgaz, Ahmet
Doktora Tezi, Radyo Televizyon Bölümü
Tez Danışmanı: Prof. Dr. Nurçay Türkoğlu
Haziran 2012, 205 sayfa

Ayrımcılık ve ırkçılığın kültürel ve toplumsal etkilerinin filmlerdeki yansımalarını incelerken A.B.D. sineması önemli bir kaynaktır; Amerika'da siyah-beyaz çatışmasının ve baskın olan beyazların azınlık siyahlara uyguladığı hegemonyanın göstergelerini Hollywood filmlerinde bulmak mümkündür. Bunun için siyahların filmlerde nasıl temsil edildiğine bakmak gerekir.

Amerikan kültürel hayatında 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren minstrel şovlarda ve vodvil tiyatrosunda ortaya çıkan, siyah imgesinin sinemanın ilk yıllarında beyazperdeye de yansıdığı görülüyor. Bu yıllarda genellikle kıt zekalı, tembel ve cahil tipler olarak gösterilirler. Alay konusu olan bu tiplere ek olarak sinema tarihinde beyazlara hizmet etmekten mutlu hizmetçi, beyaz kadına tecavüz eden cinselliği abartılmış vahşi siyah erkek, iki kültür arasına sıkışmış daimi mutsuz melez kadın tiplmesi gibi hep olumsuz örneklerle ve basmakalıp bir biçimde temsil edilirler. Sinemada siyahlar birkaç istisna dışında 80'li yıllara kadar çoğunlukla beyazların onları resmettiği gibi görünürler.

80'li yılların ikinci yarısında Spike Lee'nin okullu bağımsız bir yönetmen olarak ortaya çıkar ve arka arkaya filmler çekerek Amerikan film piyasasında kendine yer edinir. Çektiği filmlerde Afrikalı-Amerikalıların sorunlarını, Amerika'daki ırkçılığı, Malcolm X gibi siyahi bir lideri konu alan Lee, Amerika'da bir siyah olarak yaşamının ne demek olduğunu aktarır. Siyahlar onun filmlerinde tek boyutlu basmakalıp tipler olarak değil daha gerçekçi ve derin karakterler olarak temsil edilirler. Ayrıca Hollywood'da çalışma şansı bulamayan birçok siyah oyuncu, Lee'nin filmlerinde kendilerini gösterme fırsatı bularak ünlenir ve bu sayede siyahlar Amerikan Sinemasında daha çok yer bulurlar.

Sonuç olarak, Spike Lee sineması, siyahların (azınlıkların) beyazperdede beyazlar (başat kültür) yerine kendileri tarafından temsil edildiğinde daha gerçekçi bir biçimde temsil edilerek ırkçılığın sinemada bir kez daha üretimini engellediğini kanıtlıyor.

Anahtar kelimeler: Amerikan sineması, Hollywood, Spike Lee, bağımsız sinema, siyah sineması, Afrikalı-Amerikan sineması, ötekileşme, ötekilik, sinemada siyahlar, basmakalıp tiplleme

ABSTRACT
TRANSFORMATION OF THE BLACK IMAGE IN HOLLYWOOD
THROUGH SPIKE LEE FILMS

Ilgaz, Ahmet
Ph. D. Thesis, Radio Television Programme
Supervisor: Prof. Dr. Nurçay Türkoğlu
June 2012, 205 pages

American cinema is an important source for analyzing the cultural and social effects of discrimination and racism: It is possible to find traces of black-white conflict, hegemony of the dominant whites over the minority blacks in Hollywood movies. To do so, one has to observe the representation of blacks in the movies.

The black image found in the second half of 19th century in the minstrel shows was transferred to American cinema. The African-American most of the time was depicted as lazy, ignorant and stupid in the first years of the cinema. The stereotypes like the servant that is happy to serve whites, the big, wild, oversexed, black man who rapes white women, and the tragic, sad mulattoe who is torn between two cultures are added to the coon stereotypes. Aside from a few exceptions, African-Americans in the movies were mostly delineated however the white man wants to or tends to see them until the 80's.

By the second half of 80's, an educated African-American independent film-maker Spike Lee comes to the film scene and shoots films consecutively building a successful reputation in the American cinema. His films demonstrate the African-American experience in the States: The problems of black people, the racism against blacks, the autobiography of a black leader (Malcolm X), etc. The black people in his films are not stereotyped but portrayed realistically as everyday characters with many dimensions. Furthermore, many African-American actors get a chance to play in his movies and become popular black film stars, promoting positive African-American role-models.

The films of Spike Lee prove that when minorities (African-Americans) are portrayed by themselves rather than the dominant group (whites), cinema may serve as a factor against reproduction of discrimination and racism in the movies, thus preventing them from spreading in the societies.

Keywords: American cinema, Hollywood, Spike Lee, independent cinema, black cinema, African-American cinema, otherisation, otherness, blacks in the movies, stereotyping

İÇİNDEKİLER

GİRİŞ	1
Birinci Bölüm	
A.B.D.'DE SİNEMA ÖNCESİ SİYAH İMGESİNİN İLK OLUŞUMLARI.....	4
I. Minstrel Şovların Kökeni: Cakewalk.....	4
II. Minstrel Şovlar	5
III. Sanat Tiyatrosunda Siyahlar.....	9
İkinci Bölüm	
SİYAH İMGESİNİN HOLLYWOOD'DAKİ İMALATI.....	10
I. Kültür Endüstrisinin Hollywood'daki İşleyişi.....	10
A. Statüko - Popüler Kültür İlişkisi.....	10
B. Hollywood'un Statükocu Yapısı	11
II. Beyazların Torna Tezgahından Çıkan Siyahlar	16
A. İlk Filmler.....	17
B. Siyah Tiplerlerinin Sınıflandırılması	18
1. Tom Amca: Mutlu Köle.....	20
2. Coon: Siyah Soytarı	21
3. Trajik Melez: İki Arada Bir Derede	23
4. Mammy (Arap Bacı) : Tombul, iyi hizmetçi.....	23
5. Buck: Seks İlahı	24
C. Kurmacanın Doğuşu: Bir Ulusun Doğuşu.....	25
D. Siyah Tiplerlerinin Hollywood'da Kronolojik Geçidi	28
1. Sessiz Sinema Dönemi: 1920'ler.....	28
2. Sesli Sinema Dönemi.....	30
3. 1930'lar: Hizmetkar Siyahlar.....	34
4. 1940'lar: Şovmen Siyahlar.....	35
5. 1950'ler: Sorunlu Siyahlar.....	40
6. 1960'lar: Entegrasyon Dönemi.....	44
7. 1970'ler: Avantür Siyah Sineması Blaxploitation.....	47
8. 1980'ler: Ortak Siyah Komedyenler.....	52
III. Siyahların Bağımsız Film Çalışmaları	54
A. Bill Foster ve Foster Photoplay Şirketi	56
B. Lincoln Film Şirketi.....	56
C. Oscar Micheaux - Mischeaux Kitap ve Film Şirketi	57
D. Bağımsız Siyah Sinemasının Çöküşü.....	58
E. Yeni Siyah Sinemasına Doğru.....	59
Üçüncü Bölüm	
SPIKE LEE VE FİLMLERİ.....	60
I. Siyah Bir Yıldız Doğuyor	60
II. Üniversite Eğitimi ve Sinemaya Giriş	63
III. Spike Lee Filmleri	76
A. She's Gotta Have It (1986).....	76
B. School Daze – Okul Yılları (1988).....	81
C. Do The Right Thing (1989).....	86
D. Mo' Better Blues (1990).....	95
E. Jungle Fever – Orman Ateşi (1991).....	100

F. Malcolm X (1992).....	105
G. Crooklyn(1994).....	116
H. Clockers (1995)	118
I. Girl 6 (1996)	123
J. Get on the Bus (1996).....	124
K. He Got Game (1998)	129
L. Summer of Sam (1999).....	134
M. Bamboozled (2000)	139
N. 25th hour - 25inci Saat (2002).....	145
O. She Hate Me (2004)	153
P. Inside Man - İçerideki Adam (2006).....	156
R.Miracle at St. Anna (2008).....	162
SONUÇ.....	163
EKLER.....	174
KAYNAKÇA.....	197

GİRİŞ

Kültürel çalışmalar, yaşadığımız dünyayı ve içine bulunduğumuz toplumu daha iyi anlamak için o toplumun medyasının ve sanatının izleyicilerle nasıl bir ilişki kurduğunun önemine dikkat çeker. Konu, Öteki'nin toplumdaki yerini incelemek olduğu zaman Öteki'nin medyadaki temsiliyetini araştırmak kaçınılmaz olur. Yazılı ve görsel basında olduğu kadar popüler sanat ürünlerinde, özellikle sinemada Öteki'nin nasıl resmedildiği, kültürel çalışmalar konusunda çalışma yapan araştırmacıların ilgi alanlarından biridir. Toplumun Öteki'ne nasıl baktığını ve zaman içinde bu bakışın nasıl değiştiğini anlamak için, sinema filmlerine bakmak ve popüler sinema örneklerinin zamanla nasıl değiştiğini incelemek yol göstericidir. Bu değişimde bireysel çabaların, bir başka deyişle bağımsız sinemanın katkısının ne ölçüde olduğunu görmek önemli bir bilgi sağlayacaktır.

Kendi toplumumuzu tanımak adına, Türkiye'de Öteki'nin filmlerde nasıl resmedildiğini ve yıllar içinde bu resmin nasıl değiştiğini anlamak, Türkiye sineması üzerine bir incelemeyi gerektirecektir kuşkusuz. Bununla beraber, sinemanın doğumundan günümüze dünyada en fazla film üretmiş ülke olan A.B.D. gibi bir sinema devinin ürünlerini incelemek de önemli bir örnek teşkil eder. Ayrıca, Amerika'nın ırksal ve toplumsal olarak dünyadaki en büyük kutuplaşmalardan birine sahne olması ve bu toplumsal çekişmenin sıkça sinemaya yansımış olması bu örneğin önemini daha da artırır. Köleliğe 19. yüzyıl sonlarında nokta koyan, ancak yüzyılların kölelik kültürünü ve onun getirdiği ırkçılığı 20. ve 21. yüzyıla taşımış bir ülke olan A.B.D.'nin

sinemasındaki siyahların temsiliyeti bu konuda dünyadaki en çarpıcı örneklerden biridir. Bu konu hakkında ülkemizde yapılan çalışmaların azlığı da dikkate alınarak ve kendi toplumumuzu tanımak için bile bu önemli örneğe kayıtsız kalmamamız gerçeğinden yola çıkarak bu konu üzerine bir çalışma yapılmasının Türkiye sinemasını anlamak için de gerekliliği kaçınılmazdır.

Amerikan sinemasında Spike Lee gibi, Öteki'nin sinemasını yapmayı istikrarlı bir şekilde bağımsız olarak sürdüren siyah bir yönetmen olması Lee'nin eserleri üzerinden yapılacak bir çalışmanın önemli sonuçlar vereceğini ortaya koyuyor. Spike Lee'nin eserlerinin ve çalışmalarının, Amerikan sinemasını dönüştürmede ne kadar etkili olduğunu anlamak, bir bağımsız yönetmenin tek başına bir toplumu az da olsa değiştirme potansiyelini görebilmek, her toplum için olduğu gibi Türkiye toplumu için de bir örnek teşkil edebilme ihtimalini içinde barındırıyor. Tek bir sinemacının böyle bir güce sahip olup olmadığını anlamak açısından bu çalışma önem taşıyor.

Çalışmada öncelikle, Amerikan tiyatrosunda siyah imgesinin ilk örneklerinin yer aldığı minstrel şovlar ve vodvil tiyatrosu tarihsel olarak inceleniyor. Bunun yanında sanat tiyatrosunda rol alan ilk Afrikalı-Amerikalıların da bahsi geçiyor.

İkinci bölümde Hollywood sineması ve bu sinemadaki siyah imgesinin kullanılma biçimi araştırılıyor. Önce Frankfurt Okulu'nun ve özellikle Adorno ve Horkheimer'ın bahsettiği kültür endüstrisinin, daha çok

gelir elde etmek için ne gibi yöntemlere başvurduğu araştırılırken, kârı çoğaltmak uğruna, toplumun çoğunluğuna hitap edebilmek için senaryoların nasıl formüle edildiği inceleniyor. Bu kapsamda basmakalıp tip ve karakterlerin yaratılmasının sonuçları değerdendiriliyor. Bölümün devamında, siyah imgesinin Hollywood'daki tarihsel seyri izleniyor. Bu imgenin toplumsal ve teknolojik değışimlerle nasıl ve ne kadar dönüşüme uğradığı inceleniyor. Bu bölümde Hollywood'da basmakalıp bir şekilde tiplenen siyah karakterlerin bir envanteri çıkarılıyor. Ayrıca -her ne kadar azılıkta da kalsa- siyahların kendi yazıp, yönetip, dağıtımını yaptıkları ve Amerika'daki siyah gerçekliğine ışık tutmaya çalışan bağımsız Afro-Amerikan yapımların tarihsel bir özeti yer alıyor.

Üçüncü ve son bölümde, Spike Lee'nin çocukluk ve eğitim hayatı sunulduktan sonra uzun metrajlı filmleri sırasıyla incelenerek, bağımsız siyah bir yönetmenin filmleri olarak Amerikan sinemasındaki yeri ve önemi değerdendiriliyor. Yönetmenin Amerikan sinemasına etkileri ve katkıları ışığında, filmlerde siyah temsiliyetini ve dolayısıyla siyahlara bakışı nasıl değıştirdiği tartışılıyor. Sonuç olarak bir film yönetmeninin çektiği filmlerle Amerikan sinemasında siyah imgesini dönüştürerek siyahlara önyargılı bakışı az da olsa kırıp kıramadığı ve kırdıysa bunun nasıl sağlandığı değerdendiriliyor.

Birinci Bölüm

A.B.D.'DE SİNEMA ÖNCESİ SİYAH İMGESİNİN İLK OLUŞUMLARI

Amerikan sinemasının ilk yıllarındaki siyah (Afro-Amerikan) imgesinin sinema icat edilmeden edebiyatta ve tiyatrodaki yer alan siyah imgesinden çok farklı olduğu söylenemez. Hatta bu imge, sinemanın öncülü olan bu sanat dallarından beslenmiştir demek yanlış bir tespit olmayacaktır. Cripps'in belirttiği gibi:

"...siyahlar, beyazların başvurabileceği görünür bir geçmişten yoksundular. "Siyah" imgesini daha çok Amerikan güneyli edebiyat şekillendirmişti, çünkü beyazlar siyahlar hakkında hiçbir şey bilmiyordu." (Cripps, 1942, 10)

Edebiyat ve tiyatro, beyazların film çekerken kullandıkları siyah imajı için başvurdukları kaynaklardı. Özellikle tiyatro, siyahların temsilini canlı bir şekilde izleyiciye sunduğu için, sinemada siyahların nasıl kullanılabileceğini gösteren ete bürünmüş bir örnek teşkil ediyordu. Bu örneğin en popülerleri o yılların siyahları alaya alan ünlü şovları, minstrel şovlardı.

I. Minstrel Şovların Kökeni: Cakewalk

Afrika'dan A.B.D.'ye köle olarak getirilişlerinin ilk 100 yılı siyahların, Amerikan ticari tiyatro sahnesinde yer aldıkları oyunlardan bahsetmek pek mümkün değildir. Bu dönem, siyahların daha çok tarlalarda sergiledikleri şovlara tanıklık etmiştir. (Noble, 14) Bu şovlar, "cakewalk" dansının, "minstrel" şovların ve vodvilin öncülü olan şarkılı danslı tuluat tarzı taşra eğlenceleridir.

“Cakewalk” dansı, daha çok Amerika’nın güneydoğusundaki büyük tarlalarda çalışan siyahların yarattığı bir dans çeşididir. Aynı zamanda bir davul adı olan Afrika dansı bamboula’dan etkilenen ve ona benzeyen bir dans çeşidi olduğu veya Güney Afrika, Nijerya ve Gana’da benzer danslar olduğu söylene de Baldwin’e göre araştırmalar Cakewalk’un kökenini belirleyememiştir. “Chalk Line Walk” adıyla anılan ve 1850’lerde ilk örnekleri görülen bu dansı yapan siyah köleler sanki alınlarında su testisi taşır gibi bellerini geriye doğru bükerek yürürler. Daha sonraları beyaz sahiplerinin balolarında görüp taklit ettikleri ve onları alaya alarak gülüp eğlendikleri bir dansa dönüşmüştür. Beyaz kadın ve erkeklerin elele yürüyüp daha sonra ayrılarak daire çizdikleri dansı siyahlar abartılı hareketlerle yaparak eğlenmişlerdir. (Baldwin, B., 210-211)

“80 yaşındaki aktör Leigh Whipple, 1901 yılında çocukken bakıcısının ona anlattığı hikayeyi şöyle aktarır: ‘Biz köleler beyazların partilerini seyrederdik. Konuklar bir minüet dansı yapardı, sonra büyük marş eşliğinde erkekler ve kadınlar ayrı yollara geçit halinde arz-ı endam eder, sonra tekrar kolkola buluşur, ortada yürüyüşlerini sürdürürlerdi. Sonra biz de aynısını yapardık, ama her adımlarını alaya alarak yapardık. Bunu bazen beyazlar fark ederdi ama sanki hoşlarına giderdi; galiba daha iyi dans edemediğimizi zannederlerdi.’ ” (Baldwin, B., 208)

II. Minstrel Şovlar

“Cakewalk” dansından minstrel şovlar türer. Ancak bu sefer taklit sırası beyazlardadır. Beyazlar kendilerini alaya alarak taklit eden siyahları taklit ederek yeni bir sahne şovu üretirler. Minstrel’in sözlük anlamına bakıldığında “(eskiden) yüzünü siyaha boyayarak zencilere özgü şarkılar söyleyen tiyatro oyuncusu” tanımıyla karşılaşırız. (Redhouse, 473) Minstrel şovların beyaz oyuncuların yüzlerini –genellikle mantar isiyle- boyayarak siyah rollerini oynadıkları ve siyah kölelerin danslarını ve şarkılarını taklit

ettikleri şarkılı, danslı, fıkralı komedi gösterileri olduğunu görürüz. Aslında tarlalarda siyahların kendi aralarında yaptıkları ve içinde "cakewalk" dansını da barındıran eğlencenin beyazlar tarafından taklit edilen biçimine minstrel adı verilmiştir. Taşrada, tarlalarda "nigger minstrel"ler olarak da anılan siyahların yine siyahlara oynadığı "cakewalk"lu performanslar Amerika'da siyahların ilk kez yer aldığı gösteriler olmuştur. (Noble, 14) Bu şovlar profesyonel arenada farklılaşmış, siyahların temsil edilmesi görevi yüzü boyalı beyazlara verilmiştir. İyice popülerleşen bu siyah yüzlü şovlarda ilk zamanlarda hiç siyah yer almamaktadır. Sonraları siyahların da kendi yüzlerini siyaha boyayarak oynadığı minstrel şovlar zamanın gösteri dünyasına katılmış, siyahları da profesyonel oyuncular haline getirmiştir. Şöhret kazanmış ilk kara yüzlü beyaz oyuncu Thomas "Daddy" Rice (1808-1860) yaptığı ünlü "Jim Crow" dansını, köle olarak tarlada çalışan bir siyah adamın kibarca dans etmeye çalışmasını gözlemledikten sonra keşfettiğini izleyicilere açıklamıştır. (Catanese, 5)

Minstrel şovlar, Catanese'nin belirttiği gibi,

"...19.yüzyıl Amerika'sının en popüler kitle eğlencelerinden biridir. Afrikalı-Amerikalıların olumsuz bir biçimde basmakalıp tiplendiği minstrel şovlar, eğlence dünyasını, reklamcılığı, haberciliği ve hatta seçim sonuçlarını hala etkilemeye devam eden en güçlü kaynaktır." (Catanese, 5)

Gerçekten de siyahları olabildiğince gülünç gösteren minstrel şovlar onların Amerika'da tam vatandaşlığa uygun olmadıklarını ima eder niteliktedir. Beyazlar, bu şovlarda siyah yüzler vasıtasıyla siyahların temsil biçimlerinin içeriğini ve bağlamını kontrol altında tutar, bu yolla onların

yanlış temsil edilmesini ilk elden sağlayarak, izleyicilerin onları beyazlarla eşit görmesini imkansız hale sokarlar. (Catanese, 5)

İç Savaşın ardından siyahların yeni sahip oldukları özgürlüğün, ayrıcalıklı beyaz kesimde yarattığı güvensizlik ve düşmanlık etkisi, kuşkusuz bu olumsuz basmakalıp tiplerin yer aldığı minstrellerin doğumuna ve popülerleşmesine yol açan nedenlerden biridir. Ancak ırk siyaseti açısından değerlendirildiğinde bu şovların göründüğünden daha karmaşık bir hal aldığı belirten Catanese, minstrellerin iki farklı yüzüne dikkat çekmiştir:

“Beyazların yüzlerini siyaha boyayarak sahneye çıkmaları onlara beyaz olmanın gerektirdiğı saygınlığın baskısından geçici bir süre kurtulma imkanı tanımaktaydı. Minstrellerde rol alan beyaz oyuncular -aslında kucakladıkları bir kültürü alay konusu yaptıkları sürece- özgürce seks içerikli espriler yapabiliyor, dans edip, şarkı syleyebiliyorlardı. Çünkü sahneden inip, makyajlarını temizlediklerinde siyahlığın getirdiğı olumsuz anlamlardan kolayca sıyrılabilirlerdi.” (Catanese, 6)

Minstrellerdeki oyuncular, bir taraftan siyah ırkı, alay ederek aşağılarken, diğer taraftan siyah kimliğine bürünerek beyazken yapamayacakları davranışları yapıyor, bu durumun özgürleştirici etkisinden yararlanmış oluyorlardı.

Benzer bir söylemi Amerikan popüler kültür tarihi üzerine çalışmalar yapmış olan Leroy Ashby de benimsemiştir. Yüz boyama kültürünün kökenlerinin Avrupa’ya dayandığını belirten Ashby, karnaval ve festivallerde yüzlerini maskelerle kapatanların böylelikle, geleneksel rollerden bir süreliğine de olsa arınarak, farklı kimliklere bürünmenin yolunu bulmuş olduklarını ifade eder. Asırlar sonra New Orleans Mardi Gras festivalinde aynı geleneği sürdürenler, geçici bir süre için rol değiştirmenin ve farklı

kimlikle nizam dışı davranmanın keyfini sürerler. "Inversion rituals" diye tabir edilen bu geleneği, "tersine ritüeller" diye Türkçeleştirebiliriz. Yüzlerini baca isiyile boyayanlar farklı bir kimliğe, Öteki'nin kimliğine bürünürler. Yıllar geçtikçe bu eğlence tiyatro sahnesine de taşınmış, izleyicinin, kendisi gibi beyaz olan oyuncuyla özdeşleşmesini sağlayarak kimlik değiştirme, değerleri ters-yüz etme ritüelinden yararlanmasına neden olmuştur. 19. yüzyılın başlarında sanayi toplumuna iyiden iyiye geçen Amerikan toplumunda uzun iş saatleri çalışmak zorunda olan işçi sınıfı için bu minstrel şovlar bir çeşit "anti-tiyatro" veya "yer altı tiyatrosu" görevi üstlenmiştir. Kendilerine saygı duymayan, sömüren ve onları kontrol altında tutmaya çalışan otoriteyi ve toplumu, siyah kılığına girerek eleştiren bu sanat dalı, Amerikalı işçi ve dar gelirliler arasında çok popüler olmuştur. Beyazlar, siyahların yerine geçerek, bir süreliğine de olsa iş disiplininin kurtulup, Afrikalı-Amerikalıların güya fazla serbest davranan "doğal" tabiatlarına sahip oluyorlardı. Oyuncular bir beyaz olarak sokakta yapamadıklarını, sahnede siyah olarak yapma fırsatı bulurken, izleyiciler de, bu davranışları kendileri yapıyormuş gibi hissedip katarsis etkisiyle rahatlama fırsatına kavuşuyorlardı. Kara yüzün ve kahkahanın arkasına saklanıp güçlü ve ayrıcalıklı gruplarla hesaplaşmış oluyorlardı. (Ashby, 12-20)

Minstrel şovlar, 19. yüzyıl sonlarına doğru popülerliklerini yavaş yavaş kaybetmişlerdir. Önce beyaz oyuncuların yerini yüzlerini yine siyaha boyayan siyah oyuncular alıp eski minstrel geleneğini sürdürseler de, minstrel şovlardan doğan vodvil adı verilen yeni tarz oyunlar giderek kendini piyasada kabul ettirmeye başlamış, minstrellerin yerini almıştır.

III. Sanat Tiyatrosunda Siyahlar

Minstrel şovlar ve vodvillerin dışında siyah oyuncuların yer aldığı oyunlar da bulunmaktadır. Ancak bunlar istisna olmaktan ileri gitmemişlerdir. 1820’de bir grup amatör siyah oyuncunun *Afrika Kumpanyası* adıyla *Othello*, *III. Richard* ve *Macbeth* gibi Shakespeare eserlerini sahneye koydukları bilinmektedir. Bunun dışında 1807 New York doğumlu Ira Aldridge, İngiltere ve kıta Avrupası’nda turneye çıkarak 1825’ten 1867’de ölene dek Londralı Edmund Kean’le birlikte sadece *Othello*'yu oynamıştır. Aldridge, hiç Amerika’da sahneye çıkmamıştır ancak kendini geliştirmiş Amerikalı bir siyah olarak tiyatro sahnesinde neler yapılabileceğini göstermiştir. (Noble, 14)

Siyahların Amerikan sahnesindeki macerasına baktığımızda görülüyor ki çoğunlukla kendilerini ifade etmekten yoksun olmuşlardır. Sahnede siyahlar önceleri beyaz oyuncuların yüzlerini siyaha boyayarak çıktıkları minstrel şovlarda temsil edilmişlerdir. Daha sonraları siyah oyuncular bu görevi üstlense de komedi tarzındaki minstrellerde ve daha sonra onların yerini alan vodvillerde siyahlar komik aksanları ve danslarıyla dalga geçilen alay malzemesi olarak kullanılan bir ırk olarak temsil edilmekten ileri gidememişlerdir. Sanatsal oyunlarda yer alan siyahların ve siyah tiyatro kumpanyalarının sayısı oldukça az olduğu için bunlar istisna olmuşlardır. 19. yüzyıl sonunda sinemanın icadına kadar tiyatro sahnesinin siyahların kendilerini özgürce sanatsal olarak ifade edebildikleri bir alan olduğunu söyleyebilmek çok zordur. Aksine tiyatro bu yıllarda siyahların çoğunlukla beyazlar tarafından resmedildiği bir alan olmuştur.

İkinci Bölüm

SİYAH İMGESİNİN HOLLYWOOD'DAKİ İMALATI

I. Kültür Endüstrisinin Hollywood'daki İşleyişi

A. Statüko - Popüler Kültür İlişkisi

Sinemada Afrikalı-Amerikalıların nasıl temsil edildiklerine bakmadan önce sinemanın da içinde yer aldığı "kültür endüstrisi" kavramını incelemekte yarar var. Eleştirel Frankfurt Okulu'nun ve özellikle Theodor Adorno ve Max Horkheimer'in ortaya attıkları bu kavrama göre kitle iletişimi araçları kapitalizmle bütünleşmiştir. Adorno ve Horkheimer, kültür alanına tekelci medya ve eğlence şirketlerinin hakim olduğunu, bunun da kültürü tektipleştirdiğini savunmuşlardır. Bu kapitalist şirketler, eğlence ürünlerinin, üretim, dağıtım ve tüketim süreçlerini kontrol ederler ve kârı en çoklaştırmak için ürünü metalaştırır, tektipleştirirler. Adorno, kendi sözleriyle bu olguyu şöyle açıklar:

"Ancak, endüstri sözcüğünü düz anlamıyla anlamamak gerekir. Bu sözcük, konunun standartlaştırılmasına -her sinema izleyicisinin bildiği Western türü gibi- ve yaygınlaştırma tekniklerinin rasyonelleştirilmesine gönderme yapar, dar anlamda üretim süreçlerine değil... Her ürün kendini bireyselmış gibi gösterir; tamamen şeyleştirilen ve dolayımlanan ürünün, dolaysızlıktan ve yaşamdan kaçış için bir sığınak olduğu izleniminin yaratılmasıyla, bireysellik ideolojinin güçlendirilmesine yarar... İdeolojisi, herşeyden önce bireysel sanattan ve bu sanatın ticari olarak sömürülmesinden ödünç alınmış star sisteminden yararlanır" (Adorno, 112)

"Kültür endüstrisinin, dünyanın tam da onun telkin etmek istediği düzende olduğuna ilişkin bir esenlik duygusu uyandırarak insanlara hazırladığı ikame doyum, insanlara hayali bir mutluluk uydurarak onları aldatır" (119)

Yaylagül, Adorno'nun bahsettiği kültür ürünlerinin metalaştırılmasını ve standartlaşmasını şöyle özetler:

"Bu emtiaların amacı tüketiciyi özgürleştirmek ve eleştirel anlayışı geliştirmek değil, onları oyalamaktır. Bu ürünler endüstrinin egemen değerlerini yeniden üretir. Sinema, radyo ve basın aydınlanma düşüncesini yaymak yerine, egemen ideolojinin izleyicilere yayılmasını sağlar" (Yaylagül, 101)

Yaylagül, Adorno'ya göre kapitalist toplumlarda kültür ve sanat ürünlerinin endüstriyel olarak üretildiğini, imalatın standart ve yaratıcılıktan uzak bir biçimde gerçekleştiğini vurgular. Nihai ürünün standart olduğunu, amacın izleyicilerin en düşük ortak paydasına hitap etmek olduğu için içeriği oluşturan tip ve karakterlerin de standartlaşmış olduğundan söz eder. (Yaylagül, 101)

Türkoğlu, Adorno'nun sözünü ettiği bu standartlaşma sürecinin etkilerini şu şekilde dile getirir:

"Değişen toplumsal kalıplar standardize edilip yaygınlaştırılmaktadır. Katı bir kurumsallaştırma halindeki bu durum modern kitle kültürünü beklenmedik biçimde, psikolojik kontrol aracına dönüştürmektedir." (Türkoğlu, 160-161)

Adorno'nun bahsettiği bu standartlaşma işlemi film endüstrisine ve film yapım sürecine nasıl yansımaktadır? Bunu anlayabilmek için film yapımının ve özellikle Hollywood'da film yapımının işleyişine göz atmak gerekir.

B. Hollywood'un Statükocu Yapısı

Sinema bir sanat türü olarak diğer sanatlarla karşılaştırıldığında, en pahalı sanat dalı olduğu kuşku götürmez bir gerçek olarak karşımıza çıkıyor. Hem en pahalı sanat dalıdır, hem de senaristten kameramana,

yönetmenden müzisyene ve yapımcıya kadar farklı disiplinde birçok insanın katkısıyla gerçekleştirilen çok ciddi organizasyon ve takım oyunu gerektiren karmaşık ve eklektik bir sanat dalıdır. Gianluca Sergi, sinema yapımının zorluğunu anlatabilmek için bu işi savaşa girmeye benzetmiştir:

"...film yapımı, ortalama bir anaakım filmde bile yüzlerce insanın, birkaç uzmanlık dilinin, çeşitli yaratıcı ve kişisel duyarlılıkların ve inanılmaz çok paranın gerektiği çok karmaşık bir girişimdir. Bu bağlamda, film yapımının karmaşıklığı, sinemayı diğer mecralardan ayıran en önemli özelliklerdendir: basitçe, hiçbir yaratıcı teşebbüs, sinemadaki kadar çok miktarda insan, para, ve organizasyona (beraberindeki risklerle birlikte) ihtiyaç duymaz. Belki de bu yüzden film yapımcıları film yapımının karmaşıklığını işaret etmek için, onu çok karmaşık, pahalı ve riskli bir başka organizasyonla karşılaştırma gereği duyarlar: Savaşa girmek." (Sergi, 5)

Bu kadar pahalı ve riskli bir organizasyonun para kazanması için mümkün olduğu kadar çok kişi tarafından seyredilmesi gerekmektedir. Bu nedenle izleyicilerin en düşük ortak paydasına hitap etme gerekliliği baş gösterir; bu da, metalaşmış filmin standartlaşmasını gerektirir. Hatta Adorno,

"Amerika'daki kinik zihniyetli film yapımcılarının filmlerinin onbir yaş seviyesini dikkate alması gerektiği yolundaki sözleri boşuna değildir. Bunu yapmakla aslında yetişkinleri onbir yaş seviyesine indirmeye can atmaktadırlar." (118)

diyerek yapımcıların ne kadar geniş bir ortak paydanın peşinde olduğunu vurgulamak istemiştir.

Popüler ünlü oyuncularını oynatmak bunun en çok kullanılan çözümlerinden biriyse (Adorno'nun bir önceki bölümde bahsettiği yıldız sistemi), bir diğeri, içeriği oluşturan senaryonun ticari bir formüle oturması ve Adorno'nun belirttiği gibi onbir yaşındakilerin bile anlayacağı basitlikte bir senaryo hazırlamaktır. Bu uğurda senaryoda yer alan tip ve karakterlerin de standartlaşması kaçınılmazdır. Karakterlerin standartlaşması, onların

senaryoda stereotiplenmesi, bir başka deyişle, basmakalıp tiplenmesiyle mümkün olur.

Bu aşamada İngilizce'de *stereotyping* diye anılan ve Türkçe'ye stereotip veya basmakalıp tipleme diye çevrilen kavramdan bahsetmek gerekiyor. Basmakalıp tipleme, bir ırka, ulusa veya gruba -üyelerini ayırmadan topyekün olarak- olumlu veya olumsuz genellemeler atfetmektir. (Tamborini, 639-653) Örneğin, filmlerde bütün kızılderilileri barbar ve vahşi olarak göstermek, fıkralarda İskoçlardan veya Musevilerden cimri olarak bahsetmek ilk akla gelen basmakalıp tipleme örnekleridir. Basmakalıp tipleme, bireysel karakter farklılıklarını gözardı ederek, aynı gruba dahil olan üyelerin hepsini aynıymış gibi gösterir.

Medyada, özellikle filmlerde basmakalıp tiplemeyi kullanmanın nedenlerine bakıldığında, geniş bir izleyici kitlesine açık ve net bir mesajla ulaşma kaygısını görebiliriz. Filmlerde, etnik köken, ırk, cinsiyet, sınıf, cinsel yönelim, din, yaş gibi özelliklere dayalı olarak yapılan basmakalıp tiplemelerle daha ekonomik bir anlatım elde edilebiliyor. Nasıl karikatürlerde T-cetvelli insan göstermek izleyicide otomatikman o kişinin öğrenci olduğu izlenimini yaratıyorsa, senaryoda terörist gerektiğinde de Arapların kullanılması daha uygun olabiliyor. Bu konuyu biraz açmak için ticari senaryo yazma tekniklerini incelemek gerekir: Öykü anlatımının doğası gereği senaryoda çatışma yaratmak gerekir. Bunun için öykü kahramanı izleyicilerin kolay özdeşleşebileceği biri olarak seçilir. Çatışmanın gereği kahramanın karşısına kötü adam(lar) koymak gerekir. Kötü adamlar da çoğunluk izleyicinin kolay özdeşleşemeyeceği ve hatta antipati duymakta

zorlanmayacağı grupların bireylerinden seçilir (Howard, 69-80) İşte bu yüzden kahramanların hakim sınıfın üyelerinden seçilmesi ve kötü adamların hakim sınıf içinde yer almayan Öteki'lerden seçilmesi izleyicinin filmi sevmesi açısından daha uygun bir tercihtir. Ayrıca komedi filmlerinde kendisine gülünen kişiler seçilirken de Öteki'lerden seçilmesi bundandır. Kendimizden olmayanın salaklığına, sakarlığına daha kolay güleriz.

Bu yüzden, hangi grupların basmakalıp tiplermeye maruz kaldığı filmlerin gösterildiği topluma uygun olarak belirlenir. Her toplumun Öteki'si farklı olacağı için, bu çalışmanın konusu gereği Amerikan toplumunun Öteki'lerine bakmakta fayda vardır. Amerikan toplum yapısına baktığımızda çoğunluğun Avrupa kökenli protestan beyazlardan (WASP*) oluştuğunu görürüz. Bu hakim grubun dışında kalan grupların hepsi Öteki olarak filmlerde basmakalıp tiplenmeye maruz kalmışlardır. Kısaca beyaz olmayan Siyahlar, Latin kökenliler, Amerikan Yerlileri, Sarı ırk diye kabul edilen Asyalı halkların mensuplarının yanında, Hristiyan (ve hatta Protestan) olmayan Museviler, Müslümanlar Öteki kategorisine girmektedir. Bunun dışında eşcinseller de bir diğer Öteki grup olarak filmlerde basmakalıp tiplenmişlerdir. (Ilgaz, 19-21)

İster olumlu ister olumsuz olsun, basmakalıp tiplenen karakterler tek boyutlu ve sığ bir biçimde temsil edilirler. Senaristler, öykülerinde basmakalıp tiplermeler kullanarak ekonomik ve garantili bir anlatıma yönelirken, basmakalıp tiplen gruplar, basmakalıp tiplermelerin içerdiği

* WASP: White, Anglo-Saxon, Protestant sözcüklerinin başharfleri. Anglo-saxon kökenli protestan beyazlara verilen genel ad.

olumsuz özelliklerle medyada bir kez daha anılarak olumsuz biçimde yeniden temsil edilmiş olurlar. Sonuçta bu gruplara karşı geliştirilmiş olan önyargılı tavır, medyadaki basmakalıp tiplerden beslenerek daha da güçlenir. (Appiah, 1)

Medyada yer alan etnik basmakalıp tiplerinin etkilerinin örneklerine bakmak gerekirse, yapılan araştırmalarda Filistinli çocukların İsrailileri "bizi hapse atmak isteyen", "vurmak isteyen" bir halk olarak tanımlaması, İsraili çocukların ise Arapları "terörist" ve "toprağımızı almak isteyen" halk olarak tanımlaması örnek olarak gösterilebilir. (Cole'dan akt. Appiah, 2) Araplar hakkında benzer olumsuz basmakalıp tiplerine Rus medyasında da yer almaktadır. Yelenevskaya ve Fialkova, hiçbir Arap'la tanışmamış olan Rusların, Arapları, "saldırgan", "köpek" ve "pis" gibi tanımlamalara uygun görmelerini medyanın etkisine bağlamaktadır. (Yelenevskaya, Fialkova'dan akt. Appiah, 2) Amerikan medyasında ırka dayalı çok açık bir basmakalıp tiplerine uygulaması da siyahlara yöneliktir. Amerikan televizyonunun ilk yıllarında, beyazları eğlendirmek amacıyla, siyahlar kentin varoşlarında ve fakir mahallelerinde yaşayan tembel, güvenilmez ve aptal rollerde aşağılanan bir biçimde temsil edilmişleridir. (Mastro, Greenberg'den akt. Appiah 690-703)

Sonuçta böyle temsillerin izleyiciyi yanıltıcı etkisi yadsınamaz. Hele sinema gibi tek yönlü bilgi akışının olduğu bir mecrada bu etki daha da yanıltıcı olur. Tanımadığımız bir grup hakkında kestirme yoldan fikir sahibi olmak kişiye o grup hakkında sadece sınırlı bir bilgi sağlayacaktır. Sinemada izleyicinin basmakalıp tiplerine uygulanan karakterlerle karşılıklı etkileşim

imkanı olmadığı için, bu karakterler kalıplaşmış klişe tipler olarak temsil ettikleri grubun bütün bireylerinin birbirinin aynı olduğu yanılgısını verir. Basmakalıp tiplene sayesinde Western filmlerini izleyenler, bütün kıızılderililerin acımasız ve vahşi, siyahları aşağılayan Hollywood filmlerini izleyenler, bütün siyahların tembel, güvenilmez, aptal ve suça meyilli olduğunu düşünebilirler. Görölüyor ki sinemada olumsuz basmakalıp tiplene, izleyicilerin tanımadıkları gruplar hakkında yanlış bilgilenmesine neden olduğu gibi, ucu ırkçılığa kadar giden olumsuz tavırlar edinmelerine yol açabilen bir uygulamadır.

II. Beyazların Torna Tezgahından Çıkan Siyahlar

Afrikalı-Amerikalıların bütün Amerikan filmlerinde aynı şekilde ve olumsuz bir biçimde temsil edildiğini söylemek doğru olmaz. Ancak sinemanın ilk yıllarında, ana-akım Hollywood filmlerinde siyahlar, genellikle aynı rollerde basmakalıp bir biçimde tiplenmiş, filmlerde nispi olarak çok az yer almışlar, başrollerde ise neredeyse hiç görülmemişlerdir. Bu yıllarda, siyahların çektiği bağımsız yapımlar bir istisnadır. Daha sonra, 60'larla birlikte siyah senaristlerin yazdığı filmler biraz farklılık yaratacak ve Sidney Poitier ilk siyah yıldız olarak beyazperdeye yansıyacaktır. 70'lerle birlikte "Blaxploitation" diye adlandırılan siyah avantür filmler popülerleşecektir. Ancak siyah senarist, yapımcı veya yönetmenlerin siyah izleyicilere Afro-Amerikan bakış açısını getirerek çektiği gerçek bağımsız siyah sineması, genel Hollywood üretimi içinde bir istisna olarak kaldığı için ayrı bir grup olarak değerlendirilecektir. Birinci bölümde ana akım Hollywood sinemasında beyaz Amerika'ya veya genel izleyici kitlesine yönelik ve içinde

siyah bakış açısı barındırmayan filmlerdeki siyahların temsili incelenecek, ikinci bölümde senaryo, yapım, yönetim veya dağıtımda siyahların emeği geçen ve siyahlara yönelik filmler incelenecektir.

A. İlk Filmler

Thomas Cripps'in dediği gibi, 1895'ten başlayarak, ticari sinemanın ilk 10 yılına bakıldığında -muhtemelen tesadüfi olarak- siyahlar beyazperdede, sahnede veya romanda olduğundan daha olumlu bir şekilde, resmedilmişlerdir. Henüz montajın icat edilmediği dönemde, kurgu yüzü görmemiş ve kurmaca olmayan, belgesel diyebileceğimiz ham görüntülerde gerçekleri saptırmak zor olduğu veya kimsenin aklına gelmediği için, senarist, yapımcı veya yönetmenin yorumundan çok görünen gerçekliğe yer verilmiştir. Örneğin 1898 yılında bir Edison yapımı olan *Black Troops Disembarking - Siyah Askerler Karaya Çıkıyor* adlı filmde Amerikan-İspanyol Savaşı öncesi siyah askerlerden oluşan birliklerin Küba çıkarması öncesi görüntüleri yer almaktadır. Yine bir Edison yapımında *The Ninth Negro Cavalry Watering Horses - 9. Siyah Süvari Alayı Atlarına Su İçiriyor* adlı filmi izleyenler silahlı siyah askerleri beyazperdede görüyorlardı. (Cripps, 1993b, 8-12) Bu görüntüler beyaz Amerikalıların genellikle siyahları görmeye alışık oldukları veya layık gördükleri konumdan farklıdır.

1899 yılından itibaren filmlerde birden fazla plan kullanılmaya başlanır. (Thompson, Bordwell, 1994, 13) Birbiri ardına eklenen planlarla kurgu doğmuştu. Ancak Amerikan filmlerinde kurgudan ve sinemada öykü anlatımından bahsetmek için 1903'ü beklemek gerekir. Edwin Porter'ın *Life*

of an American Fireman – Bir Amerikalı İtfaiyecinin Hayatı modern anlamda kurgunun yeni kıtadaki ilk örneği olarak kabul edilir. Bunun gibi yine Porter'ın aynı yıl çektiği *The Great Train Robbery- Büyük Tren Soygunu* da kurgunun, öykü anlatımının ilk örneklerindendir. (Thompson, Bordwell, 1994, 23) Öykü anlatımı, beraberinde yönetmenin (yaratıcının) manipülasyonunu da sinemaya sokar. Porter'ın yine 1903'te çektiği *Uncle Tom's Cabin – Tom Amca'nın Kulübesi* de kurgulanmış bir filmidir ve ilk siyah rolünün yer aldığı film olarak önem kazanır. (Bogle, 3) Bundan böyle siyahlar daha önce birkaç örnekte olduğu gibi belgesel çekimlerde doğal halleriyle görünmek yerine, senaristlerin, yönetmenlerin onlara biçtikleri rolleri oynamaya başlarlar. Rhines (47) bu durumu şöyle açıklar:

"Kurgu siyahlar için önemli bir gelişmeydi. Örneğin önceleri, Edison siyahları çektiği gibi göstermek zorundaydı; mesela ellerinde tüfeklerle İspanyol-Amerikan Savaşı'nda gururla cepheye yürürken. Kurgu tekniği geliştirildikten sonra Edison Ten Little Pickaninies-On Küçük Afacan ve The Watermelon Contest-Karpuz Yarışı filmlerinde siyah yaşamı hakkında halka kendi 'görüşü'nü, kendi 'yorumu'nu yansıtmaya başladı."

Harriet Beecher Stowe'un *Tom Amca'nın Kulübesi* adlı romanından uyarlanan 12 dakikalık filmde Tom Amca rolü ilk siyah rolüdür ama oynayan bir beyazdır. Tom Amca'yı minstrel şovlardaki gibi yüzünü siyaha boyayan isimsiz bir beyaz oyuncu oynamıştır. Bu ilk filmle birlikte siyahların filmlerde basmakalıp bir biçimde tiplenmeleri de başlamıştır.

B. Siyah Tiplerinin Sınıflandırılması

Amerikan filmlerinde siyahlara biçilen roller üzerine ilk çalışmayı Dr. Lawrence D. Reddick yapmıştır. Eğitimin, radyo, sinema, basın ve kütüphanelerde şekillendiği düşüncesinden hareketle bu mecralarda yer alan

siyah tiplerini araştıran Reddick sinemada bulunan 19 ana siyah karakterden söz etmektedir. Bunlar,

1. *Vahşi Afrikalı,*
2. *Mutlu Köle*
3. *Sadık hizmetkâr*
4. *Namussuz politikacı*
5. *Sorumsuz Vatandaş*
6. *Küçük Hırsız*
7. *Toplumsal Suçlu*
8. *Hırçın Suçlu*
9. *Cinsel Süpermen*
10. *Süper Atlet*
11. *Mutsuz Melez*
12. *Doğuştan Aşçı*
13. *Doğuştan Müzisyen*
14. *Mükemmel Eğlendiren*
15. *Batıl İnançlı Dindar*
16. *Tavuk ve Karpuz Yiyen*
17. *Jilet ve Bıçak Taşıyan*
18. *Gereksiz Yere Fazla Konuşan*
19. *Geri Zekalı*

olarak sıralanmıştır (Reddick, 369.) Ancak bu kadar çok tipin yer aldığı bir sınıflandırmanın ne kadar yararlı olacağı kuşkuludur. Bazı tipler aslında yukarıdaki karakteristik özelliklerin birden fazlasına sahiptir. Yine de, bu tiplerin sinemadaki çeşitliliğini göstermesi ve bunları işaret edip kayda geçirerek daha kapsamlı çalışmalara önyak olmasından dolayı önemli bir çalışmadır.

Bu alandaki en kapsamlı çalışmayı ise Donald Bogle yapmıştır. *Toms, Coons, Mulattoes, Mammies & Bucks* adlı çalışmasında Bogle, Hollywood'un emekleme döneminde beş farklı Afrikalı-Amerikalı tipleri olduğunu belirtir ve bu beş ana tipin daha sonraki yıllarda çekilen filmlerde de aynen korunduğuna dikkat çeker. (Bogle, 3-4) Bu tiplerin hepsinin

ortak özelliği siyahların küçüklüğünü, önemsizliğini, aşağı seviyede olmasını öne çıkarmasıdır. Bu beş tip şunlardır: Tom, coon, tragic mulatto, mammy, the brutal black Buck.

1. Tom (Amca): Mutlu Köle

Tom, filmlerdeki Afrikalı-Amerikalı tiplemesinin ilk örneği, öncülüdür. Karakter, edebiyattan (*Tom Amca'nın Kulübesi* adlı romandan) ve kitabın tiyatro uyarlamalarından sinemaya transfer olmuştur. Tom Amca, beyazların çoğunlukta olduğu bir toplumda kabul gören bir siyahtır, çünkü köledir. Köleleştirilip beyazlara hizmet etmesine, kötü muamele görmesine, aşağılanıp hakarete maruz kalmasına rağmen, hepsini kabullenerek sahibine karşılık vermeyen, isyan etmeyen bir tiptir. İyiliğe, doğruluğa karşı kaybetmediği saf inancı onu isyankar davranmaktan alıkoyar. Doğru, cömert ve kibardır; çünkü köle olarak ancak bu şekilde toplumsal olarak kabul göreceğini bilir. Bu karakter, beyazların siyahları nasıl bir kalıpta görmek istediklerini belirten bir tipik bir örnektir. (Bogle, 4-6)

Tom Amca'nın Kulübesi dışında sinema tarihinin iki erken "Tom"u iki kısa filmde daha görünmüştür. *Confederate Spy- Müttefik Casusu* (1910) adlı filmde siyah Daniel Amca, siyahları kölelikten kurtarmaya çalışan Kuzeyli birliklere karşı Güney için casusluk yaparken yakalanır. Kuzeyli askerler tarafından öldürülen Daniel, efendisi uğruna öldüğü için mutlu bir şekilde ölür. (Bogle, 6)

For Massa's Sake – Efendi'nin Uğruna (1911) adlı filmde ise azat olmuş siyah köle, efendisine o kadar bağlıdır ki, efendisinin kumar borçlarını ödemek için kendini tekrar köle olarak satmak ister. (Reddick, 370)

Tom Amca'nın Kulübesi, Porter'ın ilk denemesinden sonra 1909 ve 1913'te iki kere daha filme çekilir. 1914 yılında William Robert Daly'nin çektiği dördüncü çevrim, ilk defa bir siyaha -tiyatro oyuncusu Sam Lucas'a- başrol vererek sinema tarihine geçer. 1927'deki çevrimde ise yine bir siyah oyuncu, James B. Lowe başrolde yer alırken filmin yapımcısı Universal Stüdyoları yetenekli aktörü öne çıkarmak için basın bülteninde ondan övgüyle bahseder. Siyahlar bu yıllarda aktör olarak sinemadaki yerlerini almaya başlarlar.

2. Coon: Siyah Soyтары

Siyah basmakalıp tiplerin ikincisi "coon"dur. Türkçe'de tam karşılığı olmayan kelime (çağrıştırma için "ibiş" tipi örnek verilebilir), siyahları aşağılamak için kullanılan bir sözcüktür. Sinemadaki "coon" tiplmesi ise alay nesnesi olarak senaryoda yer alan siyah karakterleri, tabir-i caizse, "siyah soyтары"ları betimlemek için kullanılır. Bu tiptemenin ayrıca iki çeşitlemesi vardır. Bunlar, komik siyah çocukları belirtmek için kullanılan "pickaninny" tiplmesi ile, anlayışı biraz kıt ve ağır "Remus amca"dır.

Beyazperdede yerini alan ilk "coon" tiplmesi bir "pickaninny" olur. "Pickaninny" denince genellikle zararsız, gözleri pörtlek, çeşitli hoş gülünç davranışları olan ufak siyah çocuklardan bahsedilmektedir. 70'li yıllarda

Webster adlı dizinin ana karakteri Webster bu tipe güzel bir örnek teşkil eder. 1904 yılında Edison tarafından çekilen *10 Pickaninnies* bu tipin sinemada arz-ı endam ettiği ilk filmidir. Daha sonra birkaç kere çekilen *Tom Amca'nın Kulübesi*'nde görülen çocuk köle Topsy de aynı tipin kayda değer bir örneğidir. (Bogle, 7)

"Pickaninny"den sonra beyazperdede görülen ana "coon" tiplmesi 1905 yılında çekilen *Wooing and Weddding of a Coon*'da görünür. Filmde balayına çıkmış sürekli tökezleyerek yürüyen ve kekeleyerek konuşan iki genç siyahın öyküsü anlatılır. Bu tip daha sonra beyazperdeden tamamıyla yok olmadan önce en olumsuz haline evrilmiştir.

“‘Coon’ tipinin en saf hali, beyazperdede, karpuz yemek, tavuk çalmak ve İngilizceyi katletmekten başka bir işe yaramayan, tembel, deli, güvenilmez ve değersiz, insandan aşağı mahluklar halinde vücut bulmuşlardır. ‘Rastus’ adlı karakter de işte tam böyle bir tiptir.” (Bogle, 8)

1910 ve 1911 yıllarında beş kısa film serisi olarak çekilen filmlerde "Rastus" adlı soytarı karakterin maceraları yer almaktadır.

Üç ayaktan oluşan coon tipinin son üyesi "Remus Amca" ise Tom Amca'nın kuzeni sayılmaktadır. Sessiz sinema döneminde bu karakterin sadece ipuçları görülür. Asıl meyvelerini 1930 ve 1940'larda *The Green Pastures – Yeşil Otlaklar* (1936) ve *Song of the South – Güney'in Şarkısı* (1946) adlı filmlerde vermiştir. Tom Amca'nın her daim memnuniyeti ve "coon"un şaklabanlıkları gibi Remus Amca'nın neşesi de, siyah adamın sistemdeki konumunun ve sisteme duyduğu tatminin bir göstergesi olarak kullanılır.

3. Trajik Melez: İki Arada Bir Derede

Bu tipin filmlerde ilk yer alışı 1912 yılındaki *The Debt – Borç* adlı filmde olur. Bir beyaz hem beyaz karısından, hem de siyah metresinden çocuk sahibi olur. Büyüdüklerinde birbirlerine aşık olan kardeşler tam muratlarına erecekken, acı gerçeği öğrenirler. Sadece kardeş oldukları için değil, kızın siyah kan taşıması hayatlarını zehir eder. Daha sonra çevrilen filmlerde de görünen trajik melez karakteri -beyaz kanı taşıdığı için- sempatik bir tiptir ancak ırksal olarak bölünmüş bir kalıtımın kurbanı olması onun mutlu ve üretken olmasına hep engel olmaktadır. (Bogle, 9) Bu kadın -yine beyaz kanı taşıdığından olsa gerek- güzel bir kadındır ve cinsel cazibeye sahiptir. Teni çok koyu olmadığı gibi yüz hatları da beyaz kadına benzemektedir. Adeta güzel bir beyaz kadının biraz koyu tenlisidir. (Bogle, 15) Bu yönüyle ve açık teniyle aşağıda inceleyeceğimiz diğer siyah kadın tiplmesi "Mammy"den ayrılmaktadır.

4. Mammy (Arap Bacı) : Tombul, iyi hizmetçi

Bu tiplemenin karşılığını "Arap Bacı" olarak Türkiye televizyon ve sinemasında da görebildiğimiz için bize en yakın gelen tiplmedir. İngilizce karşılığı "Mammy" olan, genellikle iri ve şişman olan, dik başlı siyah kadın karakterdir. Çoğunlukla beyaz evin hizmetkârıdır. Bu karakterin en güzel örneğini *Gone with the Wind - Rüzgar gibi Geçti*'deki Mammy karakteriyle Hattie McDaniel göstermiş ve bu rolüyle 1940'da en iyi yardımcı kadın oyuncu Oscar'ını almıştır. McDaniel bu ödülü alan ilk siyahtır.

"Mammy" tipinin bir çeşitlemesi olan "Aunt Jemima" tiplemesi ise çalışkan, tatlı ve iyi huyludur. Mammy'den farklı olarak biraz daha kibardır ve o kadar dik başlı değildir. Dindarlığı vurgulanmıştır. Ayrıca baskın beyaz sınıfın içine karışmıştır. Bizdeki Arap bacı "Aunt Jemima"ya yakındır.

İster "Mammy" olsun, ister "Aunt Jemima", ya da bizdeki adıyla "Arap Bacı", bu kadın karakterin ortak özelliği cinselliği çağrıştırmamasıdır. Siyah teni, şişman bedeni ve orta yaşlı olması nedeniyle seks nesnesi olması neredeyse imkansızdır. Adeta cinselliğinden arındırılmıştır. Siyah kadınların şişman, çirkin ve itici olduklarının numunesidir. Bu yönüyle "Mammy" tiplemesi aşağıdaki "Buck" tiplemesinin tamamen zıttıdır.

e. Buck: Seks İlahı

Siyah erkeğin seks gücünü öne çıkaran bu tip olumsuz bir tiptir, beyaz ırka karşı bir tehdittir. Beyazperdede, D.W. Griffith'in 1915 yapımı "The Birth of a Nation – Bir Ulusun Doğuşu" adlı filminde ilk kez ortaya çıkan bu tipi Bogle, aynı "coon" tiplemesinde olduğu gibi ikiye ayırır: Vahşi anlamına gelen "Brute"lar karışıklık yaratan, ıslah edilmez vahşi barbar siyah erkeklerdir. Bunlar cinsel olarak bastırılmışlığın bir dışavurumu olarak fiziksel şiddete başvuran tiplerdir. "Buck"lar ise çok iri gövdeli, vahşi, cinsel doyumsuz çok kötü "zenci"lerdir. "Brute" ve "Buck" diye ayrılan tipler aslında birbiriyle oldukça benzerlik gösterir. Bu karakterler özellikle beyaz kadın peşinde olan iri, kötü, vahşi, abartılı seks güdülerini olan siyah adamlardır. Beyaz kadınlara tecavüz ederek, onların saflığını aldığı gibi, beyaz ırkın melezleşmesine neden oldukları için de son derece tehlikeli

tiplerdir. Siyah erkeğin azgın cinsel gücü olduğu efsanesine göre şekillendirilen bu tip, hayalinde hep beyaz kadın olduğu ve beyaz kadının da kadın erotizminin tepe noktası olduğu varsayımından güç alır. (Bogle, 10-14) Böyle bir çiftleşme ise beyazlar için ırkın melezleşmesi, kirlenmesi, saflığını yitirmesi anlamına geldiği için adeta kıyametin başlangıcıdır.

Bogle'in araştırmalarına göre, sinemanın daha ilk yıllarından itibaren beyazperdede yer alan siyahlar, birkaç istisna hariç, şablon karakterler halinde tiplenmişlerdir. 1920'lere gelindiğinde filmlerde bu tipler yukarıdaki beş ana karakter altında görülmektedir. Siyahları bu 5 ana tip dışında rollerde görmek mümkün olmamaktadır. Bu karakterler Hollywood'da öyle bir yer edecektir ki 80'li yıllara gelene kadar siyahlar, bu tipler ve türevleri haricindeki rollerde çok nadir olarak görüntüleneceklerdir. Bu 5 tipin sonraki yıllardaki gelişimine ve Amerikan filmlerindeki kullanımına göz atmakta yarar vardır.

C. Kurmacanın Doğuşu: Bir Ulusun Doğuşu

Uzun metrajlı sessiz filmlerin ilk örneği olan *The Birth of a Nation - Bir Ulusun Doğuşu* sinema tarihini birçok açıdan etkilemiş bir filmidir. Ayrıca filmde, Bogle'un yukarıda bahsettiği tiplerin hepsine rastlamak mümkündür. Hatta "Buck" tiplerinin ilk örneği bu filmde görülebilir.

D.W. Griffith'in yönettiği film, sadece "Buck" tipini sinemaya kazandırmakla kalmaz. Özgürleşen siyahların, beyaz kadınlara tecavüz ettiğini, politikaya giren siyahların hiçbir kurala uymadan meclis düzenini bozduğunu, kısacası siyahların özgürleştiği bir dünyanın felakete

sürüklendiğini gösterir. Beyaz sahiplerinin yanında kölelik yapan siyahların çok daha mutlu ve insancıl olduğunu, bunların bir sorun çıkarmadığını ve düzen içinde yaşadığını göstererek siyahların asıl yerlerinin kölelik olduğunu vurgular. Sonunda düzeni bozan ve beyaz ırkı tehdit edip, sıkıntıya sokan siyahlardan kurtulmanın yolunun ırkçı örgüt Ku-Klux-Klan'dan geçtiğini hatırlatır.

Griffith bütün bu hikayeyi anlatırken son derece etkin bir sinema dili kullanır. Yapımına 100 bin dolar (o zamana kadar bir film için harcanan en yüksek meblağ) ve 2 yıl emek harcanan film aynı zamanda o zamana kadar yapılan en iddialı ve sinemasal anlatımı en üstün filmidir. (Reddick, 370) Öncesindeki Amerikan filmleri, 10-15 dakika süren 2-3 bobinlik filmlerdir. Provaları 6 hafta süren, 9 haftada çekilip, 3 ayda montajı yapılan film, 12 bobinlik tam 3 saat süren sinematik bir şölendir. (Bogle, 10) Sadece istatistik verilerle değil, bazı sinema tekniklerinin ilk ve kusursuz kullanımıyla çığır açan, devrim yaratan bir filmidir. Yakın çekimler, geriye dönüşler (flashback), paralel kurgu gibi yeni tekniklerin hepsi bu filmde birlikte kullanılmıştır. (Apple, *The Cutting Edge*) Fakat bu sanatsal devrimci yönlerinin yanında, konusuyla büyük tartışmalar yaratacak derecede ırkçı ve saldırgan bir içeriğe sahiptir. Bu çelişkiye birçok yazar ve eleştirmen dikkat çekmiştir. James Baldwin, filmin Amerikan sinema klasikleri arasında olmasının yanında toplu cinayetleri gerekçelendiren, haklı çıkaran bir film olduğunu belirtmiştir. (Baldwin, J.'den akt. Stokes, 278) Gerçekten de filmde yer alan tehditkar siyah tecavüzcülerin, Amerika'da o yıllarda yaşanan linç olaylarını olumlayan niteliğini yadsımak mümkün değildir.

Reddick'e göre de *Bir Ulusun Doğuşu* Amerikan sinemasında gösterilen en sert siyah karşıtı film olmuştur. (Reddick, 370)

Lewis Jacobs ise filmin siyahlar hakkındaki aşağılayıcı tavrını şu cümlelerle özetlemiştir:

“Film siyahların aşağılığını tutkulu ve ikna edici bir şekilde tasdikliyordu. Bakış açısı kesinlikle, sığ ve önyargılıydı. Siyahların özgürlüğüne kavuştuğu yeniden yapılanma döneminin genel portresinde siyahları küstah, şehvet düşkün ve alçak olarak gösteriyordu... Siyah milletvekilleri mecliste sarhoş olarak, yalınayaklarını masaların üzerine uzatıp sandalyelerinde gerinirken, balkonda beyaz kadınları elle taciz ederken gösteriliyorlardı... Bunun yanında Cameronların [sahiplerinin] yanında hizmetkarlık yapan siyahların sadakati, koruyucu bir saygıyla karşılık buluyordu. Siyahların beyazlardan ayrılması ve beyazların yönetici olması gerektiği film boyunca tutkulu bir şekilde ileri sürülüyordu.”(Jacobs, 177)

Yukarıdaki bölümde bahsedilen ve Bogle'ın saydığı basmakalıp siyah tiplerinin hepsi birden bu filmde yer bulmuştur. Sadık ve iyi siyahlardan Tom Amca ve Mammy tipler, Cameron ailesinin hizmetkarlarıdır. Onların yanında kalır ve isyan sırasında aileyi vefakarca korurlar. Bu karakterler ve kendi bölgelerinde dans edip soytarılık yapan “coon” karakterler aracılığıyla Griffith, kölelerin memnuniyetini ve köleliğin siyahları, hayvansı içgüdülerinden arındırdığını vurgulamak istemiştir. Filmde yer alan diğer basmakalıp siyah karakter, iriliği, gücü ve azgın cinselliğiyle beyaz ırka tehdit oluşturan, beyaz kadınlara tecavüz eden “Buck” karakteridir. “Bir Ulusun Doğuşu”nda psikopat görünümlü iki Buck karakteri bulunmaktadır. Bu karakterlerden biri ağzından salyalar akıtan, kesik kesik soluyan biri olarak karşımıza çıkar, diğeri de sürekli vücudunu sertleştiren ve sanki beyaz bir kadınla aynı odada kalmak bile onu cinsel doruğa çıkaracakmış gibi duran biridir. Filmde basmakalıp tiplen son siyah karakter talihsiz melez, “tragic mulatto”dur. Aşağılanmayı reddeder, güç peşindedir. Diğer siyah kadın rolü

"Mammy" gibi o da yüzü boyalı beyaz bir aktris tarafından oynanmaktadır. Fakat "Mammy" ile farkını yönetmen çok kesin hatlarla ayırmıştır. "Mammy" daha koyu renklidir, şişmandır, hiçbir kadınsılığa ve seksiliğe sahip değildir. Oysa "Mulatto" daha açık renkte boyanmıştır, zayıf ve çekicidir. Griffith bu renk ayrımını bilinçli mi yapmıştır bilinmez ancak bu renk sınıflandırmasına göre kadınların tiplenmesi, sinema tarihinde daha sonraki filmlere de yansıyacaktır. (Bogle, 13-15)

Bir Ulusun Doğuşu çok izlenen bir film olduğu için karşısında güçlü bir tepki oluşmasına neden olmuştur. Özellikle NAACP* adlı örgüt filmi kınamış ve filmin new york galasında ve Chicago ile Boston'daki gösterimlerinde protestolar gerçekleşmesine ön ayak olmuştur. Fakat bütün bunlar filmin kötü örnek teşkil etmesini engellememiştir. Filmde kullanılan basmakalıp tiplene örnekleri daha sonraki yıllarda beyazperdede görünmeye devam etmişlerdir.

D. Siyah Tiplerlerinin Hollywood'da Kronolojik Geçidi

1. Sessiz Sinema Dönemi: 1920'ler

1915 yılında *Bir Ulusun Doğuşu*'yla başlayan uzun metrajlı film macerası 1927'ye kadar sessiz sinema olarak devam etmiştir. Bu bölümde 1927'de ilk sesli film olan *The Jazz Singer* - *Caz Şarkıcısı*'na kadar olan Hollywood filmlerindeki Afrikalı-Amerikalıların temsilleri incelenecektir.

* NAACP: National Association of the Advancement of Colored People - Siyahların Gelişimi için Ulusal Örgüt

Peter Noble bu dönemde içinde siyah teması olan otuz küsur yapım olduğunu fakat bunların çoğunda siyah oyuncuların önemli bir ağırlığı olmadığını belirtir. Bunun yanında bazı filmleri istisna olarak gösterir. Örneğin *Free and Equal - Özgür ve Eşit*. 1915 yapımı olan film *Bir Ulusun Doğuşu*'nun gördüğü tepkiler yüzünden ancak on yıl sonra 1925'te vizyona girer. Noble'a göre siyahların aşağılık yaratıklar olduğunu göstermek ve bu ebedi konudan nemalanmak üzere yapılmış bir filmdir (Noble, 47). Bogle da filmin siyah adamı kötü adam olarak gösterdiğini ve Marshall karakterinin acımasız "Buck" tiplemesinin bir örneği olduğunu söyler (Bogle, 25). *The Nigger - Zenci** adlı film için ise Noble, Amerikan toplumunda zaten var olan ırkçı nefretten bile daha büyük bir ırkçılığı teşvik eden bir film olduğunu söyler. Yazara göre 20'lerin filmlerinde siyahlar genel olarak ya hizmetkar ya da vahşi olarak temsil edilmişlerdir. (Noble, 47)

Bogle, bu yılların Amerikan filmlerinde bir başka akımdan daha söz eder: Küçük siyah çocukların rol aldığı kısa komedi filmleri. İlki 1922'de çekilen *Our Gang - Çetemiz* adlı komedi kısa film serisinde 2'den 9 yaşına kadar siyah çocuklar rol alır. Bunlardan bir tanesinin özelliği, gözlerini ping-pong topu boyutuna büyütebilmesidir. En ünlüsünün adı Farina'dır ve saçları örülüdür. Bu tipin bazı örneklerinin erkek mi, yoksa kız mı olduğu hemen anlaşılmaz. Farina, Bogle'un siyah tiplmeleri arasında bahsettiği "pickaninny" adlı karakterin (komedi unsuru olarak kullanılan siyah çocuk) tipik bir örneğidir, dalga geçilip gülünecek bir karakterdir. (Bogle 20-24)

* Nigger kelimesi, Türkçe'deki zenci sözcüğünden farklı olarak, bir hakaret içerir. Türkçe'de "zenci"nin aşağılayıcı bir anlamı olmadığı halde nigger kelimesinin siyahlara yönelik bir hakaret olduğunu belirtmekte yarar var.

O yıllardaki siyah karakterler Amerikalıları güldürmeye devam eder. Buster Keaton'ın 1925 yapımı *Seven Chances - Yedi Fırsat* yedi saat içinde evlenecek bir eş bulursa milyonlarca dolar miras kazanacak olan biri hakkındadır. Neredeyse kasabadaki her kadın eş adayı olarak başvururken içlerinde en komiği tombul bir siyahtır. Bu da tabii ki "Mammy" (Arap Bacı) karakteridir. (Bogle, 24)

Bogle bu örneklerden yola çıkarak şu sonuca varır: Bu yıllarda siyahlar ne zaman filmlerde kullanılsa, bir şekilde aşağılanmaktadır. Bu aşağılanmadan daha kötüsü, bu rollerde hep yüzlerini boyayan beyazların oynamasıdır. Böylelikle bu roller bireyleştirilmemiş, kişilik kazandırılmamış olurlar; basmakalıp biçimde tiplenirler. (Bogle, 24)

Siyah karakterlerin, yüzlerini siyaha boyanarak oynanması geleneği 20'lerin ikinci yarısında gittikçe absürdleşen bir hale dönüşür. Öyle ki 1915 yapımı olan ama 1925'te vizyona giren *Free and Equal - Özgür ve Eşit* yüzlerini boyayan oyuncular yüzünden oldukça demode kalır ve gişede başarı elde edemez. Bu başarısızlık yüzlerin siyaha boyanarak oynanmasına bir darbedir, sinemaya sesin girmesiyle birlikte bu oyunculuk tarzı giderek kaybolur. Zira sesin girmesi, izleyicide yeni bir gerçeklik beklentisi yaratır, seyirciler siyah rollerini gerçek siyahların gerçek sesleriyle oynamasını tercih edecek hale gelir. (Bogle, 24-26)

2. Sesli Sinema Dönemi

Sesli sinemanın ilk örneği olan *The Jazz Singer - Caz Şarkıcısı*, 1927 yılında gösterime girer. Bu ilk filmde diyalog yoktur, onun yerine ses

kanalında başrol oyuncusu Al Jolson'ın şarkıları kullanılır. Al Jolson yüzünü siyaha boyayarak siyah rolünde sahnede şarkı söyleyen musevi bir beyaz Amerikalıdır. Hollywood ilk sesli filmde Jolson'ın sesinden ve sahne tecrübesiden yararlanmak ister. Oyuncu, sahnede yaptıklarını film kamerası karşısında yapar, şarkı söyleyerek, dans ederek izleyicileri eğlendirir; tabii yine yüzü siyaha boyalı olarak. Böylece minstrel geleneği sesli filmin başlangıcına da damgasını vurmuştur. Noble, siyah aktörün sesli filmin ilk yıllarındaki macerasını şöyle anlatır:

"Siyah adam sesli sinemaya yüzü siyaha boyalı komedyen olarak giriş yapmıştı! Bu ironik olay manidardır çünkü siyah aktörün film kariyeri bundan sonraki birkaç yıl hep aynı şekilde devam etti: yüzleri siyaha boyanmış beyazlar veya anlamsız, boş maskeler arkasındaki siyah oyuncular hep aynı şekilde algılandı" (Noble, 49)

Yüzlerin siyaha boyanması geleneği, sesli filmin ilk yıllarından sonra yavaş yavaş kaybolur. Bogle'ın (24-26) yukarıda belirttiği gibi, ses, beraberinde gerçekçiliği getirir. Bu yüzden siyahları görüntüsüyle, sesiyle gerçek siyahlar temsil etmeye başlar.

Sesli filmin ilk yıllarından hemen sonra, 1929'da A.B.D. ekonomisi çok ciddi bir krize girer. Bu kriz, birçok şirketin iflas etmesine ve birçok kişinin işini kaybetmesine yol açar. Bu karamsar ortamda ülkenin en çok gereksinim duyduğu şey gülmektir. 1929'dan itibaren ve 30'lu yıllarda siyahların rol aldığı birçok komedi filmi çekilir. Bu filmlerin çoğunda Afrikalı-Amerikalılar yüzlerinde boş bir sırıtmayla gözleri fırl fırl dönen, dans eden, her daim mutlu "embesil"ler olarak görünmüşler ve Noble'a göre bu rollerde oynayan aktörler kendilerinin aşağılanmasına ve siyahların saygınlığının azalmasına neden olmuşlardır. (Noble, 49)

Bogle ise daha önceki yıllardaki siyah tiplenmeleriyle karşılaştırınca sesli sinema yıllarındaki tiplerin nispeten daha iyi olduğunu belirtir ve bu dönemde siyahların eski tarz soytarı giysilerinden kurtulup saygıdeğer evcillere dönüştüğünü söyler. Hollywood siyahlara yeni mekanlar bulmuştur: Mutfak, çamaşırhane ve kiler. Bogle, beyazperdede hizmetkâr siyah devri başlamıştır der ve ekler:

"Sinema tarihinin hiçbir döneminde ekonomik buhran yıllarında olduğu kadar çok eli tencere, tava tutan, yerleri silip süpüren siyah yüze rastlanmamıştır... Bu yüzün iki dakika veya üç buçuk saat boyunca görünmesi fark etmiyordu, değişmez bir biçimde evi toplayan, yemek yapan, ahır hayvanlarıyla ilgilenenler hep bu siyah yüzlerdi." (Bogle, 35-36)

O yıllarda, piyasada işini kaybetme korkusu olmayan yegane kişiler sanki bu siyah hizmetkarlar, uşaklar, aşçılar, kahyalardır. Beyazperdede şaka yapıp, soytarıyı oynadıkça, bu hizmetçiler, uşaklar zamanın katı ekonomik gerçeklerini izleyiciye unutturmuş olurlar. Sadece neşe ve zevkleri değil, sadakatları da hayatta hiçbir şeyin tamamen umutsuz olmadığını göstermeye yarar. Patron ne zaman ihtiyaç duysa hizmetkârlarını yanında bulur. Böylelikle, bu filmlerdeki siyahlar ekonomik buhran yıllarında beyazları bir nebze olsun eğlendirerek krizin etkisini azaltan, geleceğe ve ekonomik sisteme güvenlerinin artmasını sağlayan bir işlev yüklenirler. (Bogle, 36)

Dönemin diğer önemli filmlerine bakacak olursak sadece siyah oyuncularla çekilmiş 1929 yapımı iki film göze çarpar: *Hearts in Dixie - Dixie'deki Kalpler* ve *Hallelujah* sadece siyah oyuncuların yer aldığı ilk filmler olarak tarihe geçer. Noble birinci filmin, siyahların hayatı hakkında yeni bir bakış açısı içermediğini belirtir ve siyah karakterlerin klişe tiplerinin

görüldüğü bir film olarak değerlendirir. Filmin hikayeden yoksun olduğunu da ekler. Sabahları tarlada çalışan siyah işçilerin akşam eğlencelerinin aktarıldığı filmde, izleyiciler, iyi huylu, haddini bilen ama tembel ve pek kafası çalışmayan siyahların komikliklerine, danslarına ve eğlencelerine şahit olurlar. Nobel'in aktardığına göre *Close up* dergisi yazarı Henry Dobb filmdeki siyahların adeta parmaklıklar arasında izlendiğini belirterek, siyahların arz-ı endam ettiği bir "hayvanat bahçesi" benzetmesi yapmaktadır. (Noble, 50-51)

Filmin başrol oyuncularından Stepin Fetchit bu filmle meşhur olacak ve 10 yıllık başarılı bir kariyere imza atacaktır. Bu dönemin sembolü sayılabilecek Fetchit, 1930'larda Hollywood'un en popüler ve en başarılı siyah aktörüdür. Siyah oyuncuların stüdyolarla kontrat yapmasının duyulmadığı bir dönemde *Fox Pictures* stüdyosuyla 2 kez kontrat yapmış, 1929-1935 yılları arasında yirmialtı filmde rol almıştır. Aynı anda farklı 4 projede çalıştığı da olmuştur. (Bogle, 39) Oynadığı filmlerde Fetchitt "iyi zenci"dir. Tembel ve miskindir ama yine de kalbi temizdir. Ancak en önemlisi "haddini bilen" bir siyahtır. (Noble, 50) Bogle'a göre Fetchitt, tam bir "coon" -soytarı- tipidir: Fetchitt'in karakterlerini canlandırmadaki ustalığı, aşağılandığı zaman bile bunu anlayamayacak kadar kara cahil ve aptal oynamasında yatmaktadır diye ekler yazar. Örnek olarak, tekmelendiği zaman seyirciye göz kırpmasını, itilip kakıldığı bir sahnede ise "Evet efendim" deyip yoluna gitmesini gösterir. (Bogle, 43)

1929'da yapılan diğer film *Hallelujah* da tümü siyah oyuncularından oluşmuş bir film olarak göze çarpsa da Lawrence Reddick'e göre bilindik

siyah basmakalıp tiplerle dolu olmaktan kurtulamaz ve gişede başarı kazanamaz. (Reddick, 373) Jacobs ise, yönetmen Vidor'un iyi niyetle güneyli siyahları oldukları gibi göstermek istediklerini, ancak çıkan işin yetersiz kaldığını, amaca ulaşamadığını belirtir. (Jacobs, 458)

3. 1930'lar: Hizmetkâr Siyahlar

30'lu yıllara damgasını vuran film şüphesiz 1939 yapımı *Gone with the Wind - Rüzgar Gibi Geçti*'dir. Reddick, eleştirmenlerin, Victor Fleming'in yönettiği *Rüzgar Gibi Geçti*'nin, Griffith'in filmi *Bir Ulusun Doğuşu*'nun devamı olduğunu söylediğini belirtir: "...birçok eleştirmen Griffith'in filminin bittiği yerde Fleming'ininkinin başladığını hissetmiştir" (Reddick, 376) Genel olarak bakıldığında ise Noble, filmin "*Güney'in Amerikan İç Savaşı'nı kaybettiği halde, ideolojik savaşı kazandığı efsanesini yaymaktadır*" der. Başka bir deyişle film, siyahların özgürleşmelerine rağmen toplumsal, siyasi ve ekonomik olarak beyaz ırkın tutsağı olmaya devam ettiğini ima etmektedir. Siyah liderler, öğretim üyeleri, eğitimciler, kanaat önderleri, sanatçılar ve oyuncular filmi kınarken, NAACP sinemaların çevresine gözcü dikerek bilet satılmasını engellemeye çalışmıştır. (Noble, 75-79) Bu hareketler tam anlamıyla başarılı olmasa da halkın bir bölümünü filmlerdeki siyah karşıtlığı hakkında ve sinemanın gücü hakkında bilinçlendirme yönünde bir başarı sağlanmıştır. (Reddick, 377)

Filmde bu çalışma açısından en önemli karakter hikayenin merkezindeki O'Hara ailesinin sadık hizmetkârı, tipik bir "Mammy" rolündeki Hattie McDaniel'dir. Oyuncu, sahibi ile arasındaki duygusal bağdan

memnun, sahiplerinin iyiliğinden başka bir şey düşünmeyen "mutlu köle" rolünü başarıyla oynamaktadır. Ayrıca kilolu haliyle, çekici bir kadın portresinden çok uzaktadır. McDaniel bu rolüyle 1939 yılında "En İyi Yardımcı Kadın Oyuncu" dalında Oskar ödülü kazanan ilk siyah oyuncu olur. Ancak bazı eleştirmenlerce bu ödül çok manidar bulunur. Reddick'e (376) göre Amerika, siyahları hangi düzeyde görmek istediğini göstermiştir: kendilerine hizmetkâr olarak. Akademi ödülü de bu düşünceyi taçlandırmıştır. Noble (80) ise birçok siyahın McDaniel'ın protesto için ödülü almaması gerektiğini düşündüğünü belirtir. Ancak McDaniel ödülü alarak, Oskar heykeliğini kazanan ilk siyah olarak tarihe geçer.

4. 1940'lar: Şovmen Siyahlar

40'lar Hollywood sinemasında siyah oyuncuların hizmetkarlıktan eğlendirici konumuna geçtiği yıllar olur. Dönemi Bogle (117-118) şöyle anlatır:

"Kötü adamlar unutulmuştu. Soytarıların devri de bitmişti. Büyük ekonomik çöküş sona erdiğinden hizmetkârlar da kovalarını ve bezlerini, takım elbiselerle, süslü elbiselerle değiştirmişlerdi"

Gerçekten de 40'lı yıllarda siyahlara biçilen roller açısından filmlerde bir düzelmeden söz edilebilir. "Buck" tiplemesindeki kötü adamlardan, kafası pek çalışmayan komedi unsuru olarak kullanılan soytarılardan ve beyaz adama hizmet eden uşaklardan sonra sahnede dans eden, şarkı söyleyen, müzik yapan siyahlar sıkça beyazperdede görünmeye başlarlar. Aralarında ünlü caz müzisyenleri Cab Calloway, Duke Ellington, Fats Waller, Louis

Armstrong, Louis Jordan, Count Basie gibi sanatçıların yer aldığı Hollywood filmleri ve müzikalleri yapılır.

Noble'ın (80-81) dediği gibi filmlerdeki siyahların imgesi belirli bir rutin izlemiştir: Yabanilikten hizmetkârlığa, hizmetkârlıktan da sahne sanatçılığına. Cripps'e göre bu değişimin önemli nedenlerinden biri sivil toplum kuruluşu NAACP'nin başını çektiği -siyahların filmlerdeki olumsuz tiplerine karşı- protestolardır. Bu sayede kötü siyahlar yerini, beyazperdede yine iş görebilecek ama çok tepki yaratmayacak -nispeten daha masum- basmakalıp siyah tiplerine bırakır. (Cripps, 1978)

Bu değişimi açıklamaya çalışan Reddick ise maddeler halinde bir genelleme listesinde özetle şu noktalara değinir: Siyahlar, ya vahşi, ya suçlu, ya uşak, ya da eğlendiren insanlar olarak sunulmuşlardır. Roller genelde birbirinin benzeri olan az sayıdaki oyuncuya ve caz müzisyenine verilmiştir. Uzakdoğulular, Meksikalılar ve Güney Avrupalılar zaman zaman olumsuz biçimde tiplenseler de, hiçbir dini azınlık veya ırk, siyahlar kadar karalanmamıştır. 2. Dünya Savaşı sırasında filmlerdeki tiplerde olumluya doğru gidiş vardır. Perdedeki siyahların olumlu tipleri genellikle bütün oyuncuların siyah olduğu filmlerde vuku bulmuştur. Siyah rolleri üzerindeki sınırlama, demokratik kültürün bir organı olarak ve bir sanat dalı olarak sinemanın üzerindeki sınırlamalar olmasıyla da önem kazanır. (Reddick, 380)

Reddick'in dönemin filmleriyle ilgili genellemelerden oluşan saptamalarının doğru olmakla birlikte, yeterli olduğu söylenemez. Bu yıllara

ait filmlerdeki siyah imgeleriyle ilgili saptamaları Bogle'un daha kapsamlı olan çalışmasında bulmak mümkündür. Bogle, 40'lı yılların ilk yarısında - 30'lu yıllarda başlayan- izleyicileri eğlendirip, hoş vakit geçirmelerini sağlayan filmlerde siyahların sanatçı yanlarından bolca fayadalandıklarını belirtir. Siyah müzisyen ve dansçılar bu amaçla filmlerde çokça kullanılır. Bu tür filmlerde genellikle ana hikayenin içine serpiştirilen bir davet veya gece kulübü sahnesinde zamanın ünlü müzisyenlerinin performanslarını adeta bir klip gibi izlemek mümkündür. Duke Ellington ve Louis Armstrong gibi sanatçılara dönemin filmlerde bu şekilde rastlanabilir. Bunun nedeni Bogle'a göre insanların savaş zamanı sıkıntılarını hafifletmek ve morallerini düzeltmektir. Bununla birlikte filmin öyküsüne etki etmeyen bu sahneler muhafazakar Güney eyaletlerinde sorun olmadan montajda kesilebilmekte, böylece siyahları görmek istemeyen muhafazakar beyazlara da aynı filmler hizmet edebilmektedir. (Bogle, 119-121)

Bu dönemde sivrilen iki oyuncu ve en çok göze çarpan iki film vardır. Oyunculardan ilki piyanist şarkıcı Hazel Scott'tır. Üst düzey bir yetenek olan Scott, birçok filmde piyanosuyla rol almış, sesi, piyano çalmadaki ustalığı ve güzelliğiyle dikkat çekmiştir. Özellikle Irving Rapper'ın yönetmenliğinde ünlü besteci George Gershwin'in hayatını konu alan *Rhapsody in Blue - Mavi Rapsodi*'de bir Paris gece kulübünde seslendirdiği ve çaldığı "The Man I Love" şarkısı ile çok ün kazanmıştır. Scott'ın sanatçılığından başka önemli bir özelliği de film dünyasına karşı takındığı tavidir. Siyah kadınları hizmetçi veya fahişe rollerinde gösteren Hollywood'a asla boyun eğmemiş ve

filmlerde sadece kendisi olarak piyano başında yer almıştır. (Bogle, 121-125)

O yılların diğer önemli oyuncusu Lena Horne da bir kadın sanatçıdır. Scott'ın rakibi sayılacak Horne tıpkı onun gibi filmlerde şarkılarıyla yer almış kendisini yani güzel sesli siyah şarkıcıyı canlandırmıştır. Açık tenli bir siyah olsa da sahneleri oynadığı filmlerde, Güney eyaletlerde kolayca kesilecek şekilde yer almıştır. Bir röportajında *"Beni bir hizmetçi yapmadılar belki ama başka bir şey de yapamadılar"* diyerek Hollywood'daki konumunu gayet net açıklar. Yine de Lena Horne akıllarda savaş döneminin siyah yıldızı olarak yer etmiştir. 1943'de çekilen sadece siyahların rol aldığı iki müzikal filmde de rol almıştır.

Bu filmlerden ilki *Cabin in the Sky - Gökyüzündeki Kabin* bir Broadway müzikalinden uyarlanmıştır. Duke Ellington ve Louis Armstrong gibi dönemin ünlü siyah müzisyenlerinin de yer aldığı filmde birçok siyah şarkıcı ve dansçı yer almış, filmin yönetmenliğini ünlü müzikal yönetmeni Vincent Minelli yapmıştır. Bogle (128-131), filmdeki siyahların gündelik Amerikan hayatından soyutlanıp idealleştirilmiş bir dünyada yer aldıklarını söyler: *"Daha önceki birçok filmde de yer alan bu idealleştirme izleyicinin hayal dünyasında o kadar yer etmişti ki, filmlerin gerçekçi çekilmesi halinde siyahların portreleri inandırıcı olamayacaktı"*

Diğer müzikal ise *Stormy Weather - Fırtınalı Hava*'dır. Film Bogle'ın deyişiyle tam bir savaş zamanı kaçış filmidir. Geleneksel siyah basmakalıp tiplerden kaçınmaya çalışmıştır. Bu iki müzikal büyük gişe başarısı elde

etmese de, siyahlara yönelik sinemalarda izleyicisine ulaşmış, siyah seyirciler de severek izlemişlerdir. (Bogle, 131-132)

2. Dünya Savaşı'ndan sonra kaçış sineması eski önemini kaybeder. Savaşı, uzaktan da olsa yaşamış neslin sinema izleyicileri özellikle ırk konularında, bildikleri sorunları ve meseleleri beyazperdede görmek isterler. Siyah oyunculardan oluşan müzikaller, fazla eğlendirici, fazla yabancı kalmakta, Hollywood'un bilincinin olmadığı dönemden kalma saf bir dönemi yansıtmaktadır. Özellikle Yahudilere uygulanan soykırımdan sonra *Crossfire* - *Çapraz Ateş*, *Gentleman's Agreement* - *Centilmenlik Anlaşması* gibi filmler anti-semitist filmler olarak dikkat çeker.

Bu dalga az da olsa Hollywood'daki siyah kimliğine de yansır. Dört filmde bu yeni yaklaşımın izleri görülür. *Home of the Brave* - *Cesurların Vatanı*, savaştan yeni dönmüş ve sivil hayata uyum sağlayamayan siyah bir çavuşun hikayesini konu alır. 1949 yapımı filmde, bir psikiyatra tedaviye giden çavuş geçirdiği travmanın asıl kaynağının savaş olmadığını, 4 beyazla birlikte savaşıırken iyice fark ettiği Amerikan toplumundaki ırkçılık olduğunu anlar. Aynı yıl çekilen *Lost Boundaries* - *Kayıp Sınırlar*'da ise siyah oldukları halde, daha iyi bir yaşama sahip olmak için, tenleri açık olduğu için kendilerini beyaz gibi gösteren bir ailenin hikayesi yer alır. Aynı yıl çekilen diğer film *Pinky*'de Kuzey'de kendini beyaz olarak tanıtan açık tenli siyah hemşirenin Güney'e dönüp orada kendisine yapılan muameleyi hatırlaması ve Kuzey'e dönmek istemesi konu alınır. Sonunda Kuzey'e, oradaki beyaz nişanlısına dönmek istese de bunu yapamaz. Riyakar bir şekilde yaşamaktansa kendi gerçekleriyle yüzleşmeyi tercih eder. Güney'de kendi

ırkdaşlarıyla, onlara yardım ederek ve ırkından gurur duyarak bir siyah kliniğinde çalışmayı sürdürür. Yine 1949 yapımı bir William Faulkner uyarlaması olan *Intruder in the Dust - Tozda Davetsiz Misafir* işlemediği bir cinayetten yargılanan siyah bir adam hakkındadır. Adam kendi suçsuzluğundan emindir, ama kimin suçlu olduğunu da söylemez, çünkü bir siyaha inanmayacaklarına emindir. Sonunda siyah kahramanın suçsuz olduğu anlaşılır, başını dertten kurtarmıştır ancak film inceden inceye asıl başı dertte olanın toplum olduğunu vurgular. (Bogle, 155)

40'ların sonunda çekilen bu 4 film siyahların sorunlarına gerçekçi bir biçimde yaklaşır. Bu yüzden bu filmleri Bogle "Problemlili İnsanlar" başlığı altında toplar. Aslında bu filmler, Amerika'nın ırk sorununun arkaplanda kalmasının imkansız olduğunun habercisidir. Daha sonra 50'lerde ve 60'larda daha yoğun olarak filmlerde yer alacak Amerika'daki gerçekçi siyah yaşamının beyazperdeye yansımalarının ilk örnekleridir. Bogle'ın deyimiyle bu filmler "fırtınadan önceki sessizlik" gibidirler. (Bogle, 158)

5. 1950'ler: Sorunlu Siyahlar

50'li yıllara gelindiğinde Amerikan toplumu bir değişim geçirmeye başlar. Siyahların daha fazla demokrasi isteklerine, ırkçı beyazların bombalamalar ve linçlerle karşılık verdiği yıllardır 50'ler. Martin Luther King doktoralı bir rahip olarak siyahların özgürlük hareketinin (*Civil Rights Movement - Yurttaş Hakları Hareketi*) lideri olur. Teknolojik alanda ise televizyon iyice yaygınlaşarak, eğlence sektöründe sinemaya rakip olur. Eski yılların, hayal alemini andıran görüntüleriyle büyü, romantik filmler, büyük

ve şaşalı müzikaller dönemi kapanırken, bağımsız sinemacıların daha "ciddi", daha "mesaj içerikli", daha "düşünceli" filmleri sinemalarda gösterilmeye başlanır. (Bogle, 160)

O yıllara kadar filmlerde siyah karakterler fazla ciddiye alınmamışlardır. Ross'a göre, siyah oyuncuların filmlerde cinsellikten arındırılarak gösterilmeleri temsil ettikleri karakterlerin gerçekdışı tipler olarak vücut bulmalarına ve bu yüzden de ciddiye alınmamalarına yol açar. James Baldwin de bazı siyah karakterlerin adeta kartondan kesilmiş tipler gibi olduklarını belirtmiştir. (Ross, 15) 50'li yıllarla birlikte 3 oyuncunun bu durumu tersine çevirdiği görülür: Sidney Poitier, Dorothy Dandridge ve Ethel Waters başrol oyuncusu olmanın ötesinde ilk siyah yıldızlar olurlar. Yıldız olmanın hakkını vererek, oynadıkları filmlerde gişe gelirinin yükselmesine sebep olurlar. İzleyiciler, Waters'ın insanlığını, Dandridge'in güzelliğini, ve Poitier'nin nezaketini görmek için bilet almaktadırlar.

Böylece siyahlar da filmlerde karikatürize edilmiş tipler yerine hayatta görebileceğimiz gerçekçi karakterler olarak temsil imkanı bulurlar. Filmlerinde, kişilikli, olgun, uzun yıllar acı çekmiş, orta yaş üstü, siyah kadını canlandıran Ethel Waters, siyah izleyici için, köleliğin meşakkatli, zor dönemlerinde hayatta kalan, galip gelen siyah ruhunu temsil eder. Siyah ırkına itibar sağlayan ve bilgelik getiren bir karakterdir. Beyaz izleyici ise duyguları felç olmuş, paranoyak bir neslin temsilcileri olarak aradıkları kahramanlığı onda bulurlar. Waters, Amerikan sinemasındaki siyahların tarihini yeni bir perspektife taşıyan oyunculardan biridir. (Bogle, 164-165)

Dorothy Dandridge de güzelliğiyle dönemin yıldızlaşmış oyuncularından biridir. Her ne kadar Dandridge çağdaş ve cesur bir oyunculuk sergilese de, filmlerde ona biçilen roller genellikle eski bir tiplere olan "trajik melez" in ötesine geçemez: Beyaz kanı taşıdığı için, güzel ve seksi, siyah kanı taşıdığı, saf beyaz olmadığı için asla mutlu olamayacak olan ve intihara sürüklenecek olan tip. Bu rollerin dışında oynama şansı bulamayan Dandridge trajik bir biçimde tıpkı filmlerde kendisine biçilen roller gibi kırk iki yaşında yüksek doz anti-depresan ilaç aldığı için ölü bulunur. Dorothy Dandridge endüstrinin onu hapsettiği trajik melez rolünden kendi hayatında da çıkamamış, sektörün empoze ettiği gibi -belki de derisinin rengi yüzünden- mutsuz olarak erken yaşta ölmüştür.

Bu dönemin en ünlü siyah yıldızı Sidney Poitier'dir. Gerçi Poitier'nin asıl yıldızlık dönemi 60'lara denk gelse de ilk başrollerini oynaması ve yıldızlaşması 50'lerde olmuştur. Dönem Bogle'ın dediği gibi entegrasyon dönemidir. Beyazların siyahlarla yaşamaya uyum sağladığı, siyahların da beyazlar gibi yaşamaya çalıştığı yıllardır. Böyle bir dönemde bu entegrasyonun Hollywood'daki sembolü Sidney Poitier olur. Bütün oynadığı filmlerde eğitimli, zeki karakterleri canlandırır. Muhafazakar kıyafeti, doğru İngilizcesi ve oturup kalkmasını bilmesiyle beyaz izleyicilerin kabul edebileceği bir siyahtır. Uysal, dürtüleriyle hareket etmeyen rollerle, sisteme bir tehdit oluşturmaz. Bu roller steril, neredeyse aseksüeldir. Poitier, beyaz liberal Amerikalıların yemeğe çağırabileceği bir siyah adamdır. (Bogle 175-176) Poitier'nin bu denli "beyazlaşmasını" eleştiren yazarlardan Cripps'e

göre ünlü oyuncu aslında derisi siyah olan beyazı oynamaktadır. (Cripps, 1980, 15-35)

Siyah izleyici için ise Sidney Poitier, siyah orta sınıf değerlerinin ve erdemlerinin örneğidir. O yıllarda beyaz standartlarını ve görgü kurallarını taklit eden siyahların kahramanı haline gelir. Aksansız, adeta geçmişinde Afrika, sırtında varoş kültürünün izlerini taşımayan bir siyahtır, Poitier. Geçmiş yıllarda beyazperdede yer alan siyah soytarı tiplemesinin anti-tezi bir adam, hem siyahların, hem de beyazların sevgilisi olur. Ancak Poitier'nin başarılı olmasının bir başka nedeni iyi halli 30'ların uşağı Tom'a da benzemesinde yatmaktadır. Hakarete maruz kaldığında sesini çıkarmaz, bilir ki "beyaz dünya" aslında kötülük peşinde değildir. (Bogle, 176)

Sonuç olarak Poitier karakterleri 1950'lerdeki filmlerinde herşeyin yolunda gideceğine, gittiğine inandırmış, siyah ve beyaz dünyasının entegresyonunun temsilcisi olmuştur.

Bu dönemin bir başka eğilimi, diğer alanlarda ünlenmiş siyahların beyazperdede kullanılması olur. Yıldız siyah beyzbol oyuncusu Jackie Robinson'ın hayatını konu alan *The Jackie Robinson Story - Jackie Robinson Hikayesi* ve ünlü boksör Joe Louis'in hayatını konu alan *The Joe Louis Story - Joe Louis Hikayesi* sırasıyla 1950 ve 1953'te çekilir. Ayrıca Amerikan futbolu oyuncusu Woody Strode, Ella Fitzgerald, Nat "King" Cole ve Eartha Kitt gibi caz müzisyenleri de beyazperdede şanslarını denemiş ünlülerdir. (Bogle 183-190) Fakat bu çalışmalar Hollywood'un şöhreti paraya dönüştürme yöntemlerinden biridir ve siyahları daha doğru temsil etme

konusunda başarılı değillerdir. Ancak başarılı siyahların bir model olarak gösterilmeleri açısından geçmiş yıllara kıyasla kayda değer filmlerdir.

6. 1960'lı Yıllar: Entegrasyon Dönemi

60'lı yıllar Amerika'da özellikle ırksal açıdan siyasi bir çalkalanmanın yaşandığı yıllardır. Siyah Amerikalılar için yüzyılın belki de en önemli on yılıdır. Boykotlarla, marşlarla, sivil itaatsizliklerle başlayıp, isyanlar, gösteriler ve dehşet verici suikastlerle devam eden bir değişimin başladığı bir geçiş döneminin başlangıç yıllarıdır. 1960'da sessizce haklarını arayan siyahlar, 1969'a gelindiğinde taleplerini sert bir şekilde dile getirmeye başlarlar.

Dönemin filmleri de bu değişimi bir derecede yansıtır. Artık filmlerin konuları arasında yoksulluk, ırklar arası evlilikler, Amerika'daki siyah yaşantısından gerçekçi örnekler de bulunmaktadır. Bir taraftan siyahlar filmlerde toplumsal hayata entegre edilirken, diğer yandan siyah kültürel bir estetiğin tohumları atılmaktadır. (Bogle, 194-195, Ross, 16)

Ancak Hollywood'un toplumda gelişen bu siyah hareketini tam anlamıyla kavrayarak her filmde yansıttığını söylemek zordur. Bu nedenle, 60'lı yıllarda çekilen filmlerin bazıları siyah toplumunun en iyi yanlarını göstermeye yönelik filmlerdir. Örneğin, ikisi de 1960'ta çekilen *All the Young Men - Tüm Genç Adamlar* ve *Sergeant Rutledge - Çavuş Rutledge* gibi filmler orduda görev alan siyahları konu edinen filmlerdir. Ancak ikisi de siyah anakarakterlerini gerçek sorunlarla boğuşan gerçek insanlar olarak göstermek yerine süper kahramanlar gibi gösterirler. (Ross, 16-17)

Bunun yanında bazı filmlerde siyahlar, aykırı imgelerle alışılmadık rollerde, adeta beyaz kitlelerin bilinç altını hedefleyen biçimde yer almışlardır. Örneğin 1962 yapımı *Pressure Point - Basınç Noktası* adlı filmde siyah doktor kavramını -her ne kadar bu rol "zararsız" Sidney Poitier tarafından oynansa da- Amerikan izleyicisine tanıtır. Sammy Davis de bu yıllarda Frank Sinatra'nın sağ kolu olarak *Ocean's Eleven*, *Sergeants 3* ve *Robin and the 7 hoods* filmlerinde boy gösterir.(Ross, 17)

Ancak 60'ların önemli bir gelişmesi Hollywood stüdyolarının siyah yazarları işe alması ve siyah yazarların eserlerini filmlerde kullanması olur. Böylece siyahların Amerikan filmlerindeki temsilinin daha gerçekçi bir zemine oturması yönünde bir adım atılmış olur. Siyah yazarların öyküleri kullanılarak siyahların hayatını ilk elden daha gerçekçi bir şekilde anlatılması sağlanırken, siyah senaristlerin çalışması filmlerdeki siyahların kullandığı sokak jargonunun ve siyahların diyaloglarının beyazperdeye daha özgün bir biçimde aktarılmasını sağlar. Sidney Poitier'nin oynadığı *A Raisin in the Sun - Güneşte Bir Leke* (1961) ve *The Learning Tree - Öğrenen Ağaç* (1969) siyah yazarların eserlerinden uyarlanmış filmlerdir. Bu filmler aslında daha sonra gelişecek olan siyah sinemasının habercileridir. Bogle'a göre siyah sineması 2 yönde gelişir. Bir kolda şiirsel ve ciddi bir sinema serpilirken, diğer kolda ise gülünç, neşeli ve gösterişli bir sinema gelişmeye başlar. (Bogle, 195-196) Siyah emeğinin başat olduğu filmler bir sonraki bölümde daha ayrıntılı olarak incelenecek.

Sidney Poitier 60'larda da popülerliğini sürdürür. *A Patch of Blue - Bir Parça Mavi* (1965) filminde beyazperdede bir siyahla bir beyazın

arasındaki ilk öpücük gerçekleşir. Yalnız bu öpücüğün kör bir kadınla gerçekleşmesi manidardır. Hollywood alttan alta bir siyahla öpüşecek kadının ancak kör olabileceğini belirtmektedir. Daha sonra Poitier'nin en iyi erkek oyuncu Oskar'ı kazandığı film, *Guess Who is Coming to Dinner - Beklenmeyen Misafir*'de (1967) beyaz bir kadınla evlenecek olan Poitier'nin oynadığı karakter sözlüsünü öperken filmde görünür. Bu sahnede öpüşmenin sadece kısa bir süre, o da taksinin dikiz aynasından görünmesi anlamlıdır. Siyah erkekle, beyaz kadının öpüşmesi ancak aynadan bir yansıma olarak verilebilmiştir. (Bogle, 182) Zaten filmdeki çift (Poitier ve Katherine Houghton) sadece bir kere öpüşen pek de romantik olmayan ilginç bir çifttir. Çiftin iki ayrı ırktan oluşunun uyumsuzluğu yansımıştır filme. Yine de Sidney Poitier yukarıda adı geçen filmlerden başka, 60'lı yıllarda aralarında *To Sir with Love - Öğretmenimize Sevgilerimizle* (1967) ve *In the Heat of the Night - Gecenin Sıcaklığında* (1968) gibi popüler filmlerin de bulunduğu 16 film çekmiştir. Siyah bir yıldızın filmlerde bu kadar yoğun yer alması ve hatta beyaz kadınlarla flört etmesi, öpüşmesi, evlenmesi kuşkusuz Amerika'da siyahların entegrasyonuna giden yolun önemli yapı taşlarından biri olmuştur. Filmlerde Poitier'i doktor, bilim insanı, vd. rollerde gören beyazlar, siyahların entegrasyonunu kuşkusuz daha normal karşılayacaklardır. 50'li yıllarda olduğu gibi 60'larda da Sidney Poitier, beyazların evine yemeğe misafir edebileceği, hatta kız verebileceği steril, "beyaz gibi bir siyah"ı canlandırarak siyahların beyaz dünyasına entegrasyonunun önemli bir sembolü olur. Bu uyum sürecinin kurumsal -bu resmi diye de okunabilir- onayı ise Akademi'nden gelir. Yıllar sonra, Hattie McDaniel'dan sonra ilk defa siyah bir oyuncuya, Poitier'ye en iyi erkek

oyuncu dalında Oskar ödülü verilir. (MacDaniel'in Oskar heykelciğinin yardımcı kadın oyuncu dalında verildiğini unutmamak gerekir.) Böylece siyahların beyazlarla toplumsal uyumu Hollywood tarafından da tasdiklenmiş, desteklenmiş olur.

Ana akım popüler filmlerin yanında, 60'lı yıllarda siyahların biraz daha farklı temsillerinin bulunduğu alternatif, bağımsız filmler de çekilir. Sadece ticari kaygı gözetmeyen bu filmler Amerika'daki ırk ilişkileri hakkında eleştirel bakış açıları sunarlar. John Cassavettes'in *Shadows - Gölgeler*, Sam Weston ve Larry Peerce'in *One Potato Two Potatoes - Bir Patates İki Patates*, Michael Roemer'in *Nothing But a Man - Alt Tarafı İnsan* filmleri siyahların sorunlu hayatlarını gerçekçi biçimde beyazperdeye aktaran filmler olur.

60'ların sonlarına doğru bir siyah sinemasının doğuşunun ilk işaretleri de verilir. Sivil Haklar hareketinin etkisiyle, politize olmuş bu filmler, siyah militan yaklaşımlardan örnekler verirler. Bazıları ayrılıkçı siyaseti benimseyecek kadar marjinalleşirler. Bu siyah "militan" filmler, hem kamera arkasında hem kamera önünde çalışan siyahlarıyla Hollywood filmi olmaktan çok marjinal siyah filmleri olduğu için bu filmler ayrıntılı olarak daha sonraki bölümde siyahların filmleri arasında incelenecektir.

7. 1970'ler: Avantür Siyah Sineması Blaxploitation

70'li yıllara gelindiğinde Amerikan toplumsal yaşamında kayda değer değişiklikler olmuş, siyahların hak mücadelesi karşılığını bulmaya başlamıştır. Beyazlar şehir merkezlerini terk edip, banliyölerdeki güvenli ve

konforlu evlerine taşınırken, kent merkezlerindeki ucuzlaşmış yerleşim yerlerine siyahlar taşınmaya başlamış ve merkezleri getolaştırmaya başlamışlardır. Bu kentli siyah nüfus, eğlence endüstrisindeki karşılığını bulmakta gecikmez. Siyahlara yönelik yeni bir tür, siyahların başrolde olduğu avantür sineması ortaya çıkar.

Onyılın başında çekilen *Sweet Sweetback Baadasssss Song* (1971), *Shaft* (1971) ve *Super Fly* (1972) gibi siyah yapımların başarısı Hollywood'un da iştahını kabartır. Bu filmlerin ana karakterleri saldırgan siyah erkeklerdir. Bu kahramanlar sistemi yenilgiye uğratmakla kalmayıp, filmin sonunda para ve kadına da kavuşurlar. Kentli siyah nüfusun rüyalarını süsleyen, onların para ve kadın açlıklarını filmlerde gideren bu senaryoların iş yapması, Hollywood tarafından formüle edilerek benzer yapımlar yapılmasına ve bir türün doğmasına neden olur. (Ross, 18) İngilizce siyahın karşılığı "black" ile istismar kelimesinin karşılığı olan "exploitation" sözcüğünün birleştirilmesi ile bu yeni kendine has türün adı da konmuş olur: "Blaxploitation"

Ed Guerrero, Blaxploitation filmlerinin 1969-1974 yılları arasında çekilen başrolünde siyahların olduğu avantür filmlerine dendiğini ve bu türe ait olarak Hollywood'da 60 küsur film yapıldığını ifade ederken, türün çıkış kaynağı olarak üç nedene işaret ediyor: Guerrero, öncelikle Afrikalı-Amerikalıların 60'larda siyasi ve toplumsal bilinçlerindeki gelişme sonrasında kendilerini ve siyah kimliğini beyazperdede daha gerçekçi bir biçimde görmek isteyen izleyici kitlesi ortaya çıkmıştır. Bu politik bilinçlenmenin neticesi olarak siyah liderler, entelektüeller ve sanatçılar tarafından Afrikalı-

Amerikalıların Hollywood'da ısrarla aşağılanarak temsil edilmelerinden duyulan rahatsızlığın açıkça eleştirilmesi yeni tür bir siyah sinemasının doğmasını sağlamıştır. Son olarak, bu toplumsal baskının, Hollywood'un o yıllarda ekonomik kötü gidişine denk gelmesi de bir etken olmuştur. Hollywood, film endüstrisinin bu siyasi ve finansal sorunlarını çözmek amacıyla, siyahların yükselen beklentilerine cevap verecek şekilde siyahlara yönelik filmler çekmiştir. (Guerrero, 69-70)

Blaxploitation filmlerinin kahramanları 60'lardaki beyaz dünyasına entegre olan Sidney Poitier'nin canlandığı karakterlerle neredeyse taban tabana zıttır. Poitier'nin kahramanları beyazlara ve yükselen orta sınıf siyahlara hitap etmesine karşın, blaxploitation kahramanları daha çok siyahların özdeşleşebileceği tiplerdir. Siyah izleyiciler, beyaz sistemi darbe indirerek kazanan siyah kahramanları -her ne kadar uyguladıkları şiddeti ayıplayıp karakterleri inandırıcılıktan uzak bulsalar da- izlemekten hoşnut olurlar. Aslında, blaxploitation kaçış sinemasının iyi bir örneğidir: Siyah kahramana alkış tutan izleyiciler, film sona erdiğinde ırkçılığın tarumar ettiği yaşamlarına geri dönerler. Bunun dışında bu filmler, suçla harmanlanmış bir yaşamı çekici kıldığı ve siyah getto hayatını olumsuz temsil ettiği için eleştirilir. Ancak bu eleştirilerin muhatabı, siyah sanatçılardan çok her temayı paraya çevirmek için can atan Hollywood'dur (Ross, 18-19).

Bu filmlerde kadınlar, genellikle siyah erkek kahramanı, güzel sözlerle ve seksle memnun eden aksesuarlar olarak kullanılmışlardır. Bu şekilde dile getirilen eleştirilere Hollywood'un cevabı gecikmemiş, kahramanı siyah kadın olan filmler yapılmıştır. *Cleopatra Jones* (1973), *Coffy* (1973),

Cleopatra Jones and the Casino of Gold - Kleopatra Jones ve Altın Kumarhanesi (1974), *Foxy Brown* (1974) gibi filmler siyah kadın oyuncuların başrolde oldukları ancak asıl amacın kadınları yüceltmek yerine onların vücutlarının teşhir edilip, çekiciliklerinin kullanıldığı "erkek bakışı"na hitap eden filmlerdir. (Ross, 19)

Kara Panter hareketinin kurucularından, politik aktivist Huey P. Newton 70'lerin başında yapılan ve blaxploitation başlığı altında anılan filmlerin çoğunu karşı-devrimci olmakla suçlar. Ona göre bu filmler devrimci bir bakış açısı getirmek şöyledursun, bu fikirlerin naif ve aptalca görünmelerini sağlamaktadır. (Patterson, 92-94) Bir siyah üniversitesi olan Howard Üniversitesi İletişim Fakültesi Dekanı Tony Brown ise başka bir bakış açısı getirerek, *Super Fly* gibi filmleri, uyuşturucu satıcılığı gibi suçları olumlamasından ve sözde kahramanlarla özdeşleşmeyi sağlamasından ötürü tehlikeli bulur ve siyahların kendilerine duydukları nefretin bir tezahürü olarak görür. (Patterson, 96-97)

Film eleştirmeni Pauline Kael de (264) siyahların beyazları "yendiği" bu senaryoların siyah izleyiciler üzerindeki etkisine şöyle dikkat çeker:

"Bu kadar alaycı tüketim bombardımanına maruz kalan ve diğer değerlerin ikiye düşmüş ve yapmacık hale geldiği bir ortamda siyah izleyiciye bundan sonra nasıl ulaşabileceksiniz?... Siyah olmak artık yeni, havalı bir kale haline gelmiştir - beyaz orta sınıfın terk ettiği kent merkezinin büyük sinema salonlarını ele geçiren izleyicileri ucuz yoldan tatmin etme yolu haline gelmiştir."

Blaxploitation filmleri, siyah izleyiciye bir kaçış sağlayıp toplumsal yaşamdaki gerçekleri göstermese de, siyah filmlerinin gişede başarılı olabileceğini kanıtlamış olur. Bu dönemde farklı kulvarlarda üretim yapan

siyah sinemacılar da vardır. Örneğin oyuncu ve yönetmen Ossie Davis'in çektiği *Cotton Comes to Harlem - Harlem'e Pamuk Gelir* (1970) büyük stüdyo tarafından yapılan ilk başarılı siyah filmidir. Filmin ticari başarısı düşük bütçeli siyah filmlerinin de ana akım izleyici kitesini salonlara çekebileceğinin işaretini vermiş olur. Yine Sidney Poitier'nin çektiği ve Bill Cosby'yle birlikte başrolleri paylaştıkları *Uptown Saturday Night - Yukarı Mahallede Cumartesi Gecesi* (1974) de başarı kazanan bir başka siyah filmi olur. Daha sonra 1975'te Poitier, bu filmin devam filmi olan *Let's Do it Again - Tekrar Yapalım*'ı çeker. Üç film de siyah toplumunun gerçek ekonomik ve siyasi durumlarına yorum getirmekten titizlikle kaçınmıştır (Ross, 21) . Reid (26-30) bu tür filmleri "melez minstrel komedi"ler olarak tanımlar. Bu komedilerin amacı, gerçekçi ve doğru siyah portreleri sunmak değil, ana akım seyirciyi tatmin etmektir. Bu komedi filmlerine gelen eleştirilerin ortak noktası, metinlerin içindeki komedinin muhalif ve direnişçi olmamasıdır. Sözü geçen filmler, siyahları alaya alan komediyi tersyüz ederek bu seviyesiz komediyle dalga geçebilecekleri yerde, geleneksel basmakalıp siyah tiplerinin kullanıldığı ve yaşanan siyah gerçekliğine dair yeni bir söz söylemeyen, siyasi tartışma konusu açmayan, kısacası suya sabuna dokunmayan komediler olmuşlardır. (Ross, 21)

Sonuç olarak 70'li yıllarda çekilen siyahların rol aldığı filmlerde siyah yaşamına dair gerçekçi bir temsilden söz etmek mümkün değildir. Blaxploitation filmleri avantür kaçış sinemasından ileri gidememiş, aynı dönemde çekilen siyah komedi filmleri de geleneksel basmakalıp siyah tiplerlerinden kendilerini kurtaramamış, siyahların beyaz Hollywood'un

boyunduruğundan kurtularak kendilerini özgürce ifade ettikleri bir sinema yaratılamamıştır.

8. 1980'ler: Ortak Siyah Komedyenler

80'lerle birlikte siyahların oynadığı filmler arasında popüler olan ve çok yüksek gişe hasılatı elde eden filmler göze çarpar. Steven Spielberg'in çektiği *The Color Purple - Mor Yıllar* (1985) gişede ticari başarı elde etse de eleştirmenlerce fazla beğenilmez. Bunun nedeni filmin toplumsal eleştiri getiren bir eserden çok eğlence sinemasının bir ürünü olarak sayılmasıdır. (Ross, 21-22) Johnson'ın belirttiği tarihsel hataların yanında, Diawara'nın söylediği gibi filmin karakterlerinden Mister'ın (Danny Glover) neden verilmeksizin kötülüklerin baş kaynağı olarak gösterilmesi filmin eleştirmenlerce ciddiye alınıp beğenilmesini engeller. (Johnson, 13-27, Diawara, 1988, 66-79) Mister, *Bir Ulusun* Doğuşu'ndaki Gus gibi Bogle'ın sözünü ettiği Buck karakterinin devamıdır: Tecavüz eden, şiddete başvuran siyah güçlü erkek. (Guerrero, *The Black Image*, 238) *Mor Yıllar*, 1985 yılında bile siyahların Hollywood'daki temsilinin hala çok değişmediğinin, siyah karakterlerden, çok boyutlu portreler çizilmediğinin işaretidir.

Bu yılların bir başka gelişmesi de "buddy film" denilen iki "ahbap çavuş"un (biri beyaz, biri siyah) başrollerde oynadığı filmlerdir. Önceki yıllarda *Easy Rider*, *Butch Cassidy and the Sundance Kid* ve *Midnight Cowboy - Geceyarısı Kovboyu* gibi iki ortağın başrollerde yer aldığı filmlerdeki tema kullanılmaktadır. 60'ların sonları ile, 70'lerin başında kullanılan bu temayı 80'lerde hatırlayan Hollywood, iki beyazın ortaklığını,

yeni "buddy" filmlerinde, bir beyazla bir siyahın ortaklığına dönüştürür. Guerrero'ya göre film endüstrisi, siyah adamı, beyaz adamın gözetimine vererek siyahların beyazların başat duyarlıklarına ve beklentilerine uymalarını sağlamıştır. (Guerrero, *The Black Image*, 239) Siyah yönetmen Robert Townsend'e göre ise "*Bir filmde birden fazla siyah olursa Hollywood bunun bir siyah filmi olacağından korkmaktadır.*" (Gold, 36) Böylelikle, beyaz ve siyah seyirciyi birlikte sinema salonlarına çekerek gişe gelirinin yükseleceği hesap edilir.

80'li yıllarda çekilen "ortak" filmlerine örnek olarak Eddie Murphy'nin Nick Nolte'yle birlikte rol aldığı *48 Hours - 48 Saat*, Judge Rheinhold'la birlikte rol aldığı *Beverly Hills Cop I - Beverly Hills Polisi I* (1984) ve *Beverly Hills Cop II* (1987) isimli filmler gösterilebilir. Danny Glover ve Mel Gibson'ın rol aldığı *Lethal Weapon - Cehennem Silahı* serisi filmler de beyaz ve siyah ortakların beyazperdede görüldüğü filmlerdir.

Guerrero, bu filmlerle ilgili olarak American kültüründeki ikili algılamadan ötürü -beyazlığın "norm" siyahlığın ise kutupsal olarak "öteki" olduğunu hatırlatarak- bu kültürel kontrasttan, toplumsal gerilimden ve ironiden bir komedi çıktığına işaret eder. (Guerrero, *The Black Image*, 243) Ancak, bu ortak filmlerinde genellikle Guerrero'nun da belirttiği gibi norm beyaz olduğu için, deli dolu olan siyah karakter -Eddie Murphy'nin canlandığı rollerde olduğu gibi- komedi unsuru olur. Yalnız *Cehennem Silahı* serisinde Mel Gibson karakteri daha genç ve deli dolu olduğu için, beklentinin tersinde bir karakter paylaşımından söz edilebilir. Ancak genel olarak bakıldığında 80'li yılların ortak filmleri hem beyaz, hem siyah

izleyiciyi sinemaya çekmek için yapılmış, siyah karakteri daha çok komedi unsuru olarak kullanan, siyahların toplumsal yaşamını gerçekçi olarak anlatmaktan uzak ticari filmler olur.

Hollywood'un ürettiği ve siyahların yer aldığı filmlerin geneline tarihsel olarak bakıldığında siyah karakterlere ait gerçekçi çok boyutlu bir tiptemeden söz edilemeyeceği gerçeği ortaya çıkar. Afrikalı-Amerikalıların toplumsal gerçekliğini gösteren, ırkçılığı ve bundan kaynaklanan sorunları objektif bir biçimde inceleyen filmlerin istisna olmaktan ileri gitmediği görülür. Yıllar geçip sivil haklarda düzelme oldukça buna paralel olarak siyah tiptemelerde de bir gelişme olmuştur, ancak 80'li yılların ortalarına kadar gerçekçi Afrikalı-Amerikalı karakterler filmlerde çok az yer almıştır ve istisna olmuştur.

II. Siyahların Bağımsız Film Çalışmaları

Amerikan sinemasında yer alan siyahların temsiliyetini incelerken, doğal olarak siyahların bağımsız film çalışmalarından da söz etmek gerekir. Ancak Mark Reid'in belirttiği gibi gerçek bağımsız siyah sineması A.B.D.'de kısa bir süre varolabilmiştir. Reid gerçek bağımsız siyah sinemasını tanımlarken, bu sinemanın ticari siyah sinemasından ayrılması gerektiğini vurgular. Siyah yazarlar ve yönetmenler tarafından çekilse bile, ticari sinemada ırk, sınıf, cinsiyet ve cinsel farklılıkları siyah bakış açısıyla yorumlayan bir anlayışın nadiren ortaya çıktığını belirten yazar bağımsız siyah sinemasını şöyle tanımlar: Afrika kökenli siyahların yazıp, yönetip, yapımını ve dağıtımını üstlendiği ve siyah topluma odaklanan filmler

(Reid, 1-2) . Siyah bağımsız sinemasının tarihsel gelişimini etkileyen önemli isimlere sırasıyla bakmakta yarar vardır.

A. Bill Foster ve Foster Photoplay Şirketi

Bill Foster, A.B.D.'nde bir Afrikalı-Amerikalının sahibi olduğu ilk film şirketini Şikago'da 1910 yılında kurar. Daha önce menajerlik, spor yazarlığı ve oyunculuk (Juli Jones ismiyle) yapan Foster, revülere ve müzikallere yaptığı menajerlik sırasında birçok komedyen ve müzisyenle tanışır. Onun sinema yapımcılığına merak sarmasında siyah kumpanyalarında edindiği tecrübeler etkili olur. (Reid, 7)

Foster'ın çektiği komediler, *The Railroad Porter - Trenyolu Hamalı* (1912), *The Fall Guy - Sonbahar Adamı* (1913), dedektif filmi *The Butler - Kahya* (1913) ve melodram *The Gafter and the Maid - Menfaatçi ve Hizmetçi* (1913) Şikago ve civarında oynadığı gibi güney eyaletlerde turneye de çıkar. Filmlerin gösterimi sırasında antraktta şarkıcı Lottie Grady şarkı söyleyerek vodvil geleneğini sürdürür. Ancak bu gösteriler ve Foster'ın filmleri, beyaz kumpanyaların siyahları gülmece malzemesi olarak kullanan kumpanyaların gösterilerinden farklıdır. Foster filmlerinin içeriğinde,

"...Afrikalı-Amerikalı sosyo-kültürel gerçekleri kullanır. Bunlardan bazıları siyah orta-sınıf mevcudiyeti, çalışan kuzeyli siyahlar ve siyahların sahibi olduğu lokantaların müdavimi olan siyahlardır... Foster, siyah izleyiciyi hedefleyerek, en fazla seyirciye hitap edebileceği komediyi yaratma peşindedir. Foster'ın filmleri, endüstrinin Avro-Amerikan komedilerindekinden farklı imajlar arayan siyah izleyiciye siyah bir perspektif sundu." (Reid, 8-9)

Böylece Foster, siyahlara tepeden bakmayan, aşağılamayan, sadece güldürü unsuru olarak kullanmayan, kısaca ötekileştirmeyen bir sinema

yaparak Amerika'daki ilk bağımsız siyah yönetmen olarak tarihteki yerini alır.

B. Lincoln Film Şirketi

1916'da Los Angeles'ta kurulan *Lincoln Motion Film Company* - *Lincoln film Şirketi* Amerika'da siyahlar tarafından kurulan 2. yapım şirketi olur. Bir grup siyah tarafından kurulan şirketin yöneticileri, aynı Foster gibi, siyahların siyah oyuncuların rol aldığı siyah izleyicilere yönelik filmler çekmeleri gerektiğine ve siyah film pazarından siyah girişimcilerin para kazanması gerektiğine inanırlar. 3 kısa film ve 2 orta metrajlı film çeken yapım şirketi, aile içerikli filmlere odaklanır. Şirketin çektiği filmlerde taşra ailesi filmi diye bir tür ve püritan iş ahlakına inanan yeni tip orta sınıf bir siyah kahraman ortaya çıkar. Kahraman için taşradaki ailesi (annesi, babası veya sevgilisi) önemlidir ve sonunda onlara geri döner. Bu kahraman, sportiftir ve yapılı vücuda sahiptir, açık tenlidir. Bu açık ten ısrarı, dönemin tiyatrolarında daha ciddi siyah rollerinin açık tenli siyah oyunculara oynatılmasının sinemadaki yansımasıdır. (Reid 9-11)

C. Oscar Micheaux - Mischeaux Kitap ve Film Şirketi

Siyah yapım şirketi olarak anılan üçüncü sinema şirketi sinemacı Oscar Micheaux'nun kurduğu *Mischeaux Book and Film Company* - *Mischeaux Kitap ve Film Şirketi*'dir. Mischeaux'nun aksiyon filmleri, Harlem Rönesansı'nın kültürel üretimlerinden biridir: Beyazların saldırgan tutumlarına gururlu ve agresif karşılık vermeye çalışan yeni siyahların kültürel hareketinin bir yansımasıdır. Bu yeni tip siyahlar, beyaz Amerika'nın

onayına ihtiyaç duymadan var olmaya çalışıyor, siyasi ve kültürel açıdan bilinçli tüketici olma yolunda ilerliyorken, bu tüketici kitleye yönelik bir siyah pazar da oluşmaya başlar. (Reid, 11-12)

Bu pazara hitap eden Mischeaux'nun filmlerinde 20'li yılları siyah bakış açısıyla görmek mümkündür. Bu filmler izleyicilerine, siyah-beyaz arası duygusal yakınlaşmalar, beyazdan sayılan siyahlar, karısını döven erkekler, linç, kumar, tecavüz ve fuhuş gibi daha önceki siyah filmlerinde görülmeyen temalar sunar. Örneğin ilk filmi *The Homesteader - Gecekonducusu*'da (1919) siyah bir erkekle, beyaz bir kadın arasındaki cinsel ilişki ilk defa bir filmde tecavüz olarak gösterilmez. İkinci ve dördüncü filmleri *Within Our Gates - Kapılarımızın İçinde* (1920) ve *The Gunsaulus Mystery - Gunsaulus'un Esrarı* (1921) o yıllarda yaşanan linç olaylarını konu alır. Üçüncü filmi *The Brute - Vahşi* (1920) yasadışı kumar oynatan yeraltı dünyasından birinin karısına uyguladığı şiddeti konu alır. Daha sonra ilk kocası tarafından kadın kurtarılır.

Mischeaux, siyah izleyicilerin, siyahların uzun çileli yaşamlarının erdemlerini izlemek yerine, beyazperdede şiddeti, beyaz-siyah duygusal yakınlaşmasını ve hararetli aşk sahnelerini izlemeyi tercih edeceklerini düşünüyordu. Bir bakıma 70'lerde gerçekleşecek olan "Blaxploitation" film akımının ticari başarısını 50 yıl öncesinden öngördüğü söylenebilir. (Reid, 14)

D. Bağımsız Siyah Sinemasının Çöküşü

Yukarıdaki film şirketlerinin öncü çabalarına karşılık siyah bağımsız sineması 1920'lerin sonunda neredeyse yok olur. Bu gelişmenin bir kaç nedeni vardır. Birinci neden, Hollywood'un çekim gücüdür. Bu yıllarda kapılarını siyahlara açan Hollywood, en tanınmış oyuncularını bağımsız siyah filmlerinden kendi stüdyolarına transfer eder. İkinci neden, 20'lerin sonunda ortaya çıkan büyük ekonomik krizdir. Birçok siyah sanatçı kriz döneminde daha güçlü şirketlerde çalışmanın avantajlı olacağını düşünerek Hollywood stüdyolarında çalışmayı tercih eder. Ayrıca sesli filmin icadı, filmlerde müzikli eğlencenin başlamasını, şarkı söyleyen, dans eden, komik şiveleriyle halkı güldüren siyah oyunculara Hollywood tarafından daha çok talep gelmesini sağlar. Sesli çekimin maliyetleri yükseltmesi de büyük şirketlerin, küçük bağımsız film şirketlerine göre maddi avantaj sağlamasına neden olur. Bütün bu gelişmeler siyah bağımsız şirketlerin tek başlarına kendi ayakları üzerinde durmalarını engeller. Mischeaux'nun şirketinin başına geldiği gibi beyaz şirketler küçük bağımsız şirketlerin hisselerini satın alarak ortak olurlar. Siyah bağımsız şirketler bağımsızlıklarını kaybederler. Örneğin Oscar Mischeaux, film şirketi beyaz ortaklı olduktan sonra da film yönetmenliği yapmaya devam eder, ancak Reid'e göre artık bağımsızlığını kaybetmiştir. Reid, (17-18) Mischeaux'nun 1929 sonrası çektiği filmleri siyah ticari sineması olarak tanımlar. Böylece bağımsız siyah sineması 40 yıl sürecek bir duraklama dönemine girmiş olur.

E. Yeni Siyah Sinemasına Doğru

40 yıllık aradan sonra 60'ların sivil haklar hareketi, ırkçılığa karşı siyah mücadele, toplumsal hayatı değiştirirken bunun izdüşümlerini sinemada görmek de yavaş yavaş mümkün olur. Siyah aksiyon sineması Mischeaux'nun bıraktığı yerden -benzer temalarla- Melvin Van Peebles'in çektiği *Sweet Sweetback's Baadasssss Song* (1971) ile geri dönüşünün sinyallerini verir. Filmin başarısı, Hollywood'un da ilgisini çekerek siyah avantür filmleri olan Blaxploitation filmlerinin 70'lerin ortalarına kadar çokça çekilmesine neden olur. Peebles'in filmini, Reid (18) Mischeaux'nun şirketinin ortaklık sonrası çektiği filmlerle aynı kefeye koyar; Hollywood ortaklığı olduğu için tam bağımsız olarak kabul etmez. Reid, bu filmten sonra Sidney Poitier'nin siyah senaryolarından Warner Borthers'la birlikte çektiği 3 filmi de (*Uptown Saturday Night*, *Let's Do It Again*, *A Piece of the Action*, sırasıyla 1974, 1975 ve 1977) benzer şekilde değerlendirir. Bu filmleri Hollywood'la ortaklıkları olduğu için, ticari siyah filmler olarak değerlendiren Reid, Spike Lee'nin filmlerini de aynı sınıfta değerlendirir. Bu çalışmanın konusu Hollywood'un Spike Lee'nin filmleriyle nasıl dönüştüğü olduğu için bu noktadan itibaren Spike Lee'nin sinemasına bakmak uygun düşüyor.

Üçüncü Bölüm

SPIKE LEE VE FİMLERİ

I. Siyah Bir Yıldız Doğuyor

Spike Lee'nin yaşam öyküsüne geçmeden önce nasıl bir aileye doğduğuna bakmakta fayda var. Her ne kadar Dennis Abrams (8-9), Lee'nin ailesinin köklerini Afrikalı bir kraliyet ailesine bağlıyorsa da bu konuda somut bir delil olmadığından bunu güvenilir bir veri olarak kabul etmek doğru olmayacaktır.

Spike Lee'nin baba tarafından büyük dedesi William James "Willie" Edwards, zamanın önder siyah üniversitesi, Tuskegee Enstitüsü'nden mezun olmuştur. Edwards bu okulda, ünlü siyah eğitimci, yazar, siyasi lider Booker T. Washington'ın öğrencisidir ve onun himayesi altında çalışmıştır. Sonrasında Edwards, 1893'te "Snow Hill Enstitüsü" adında bir eğitim kurumu kuracak ve bu okul 1973'e kadar hizmet verecektir. (Abrams, 8-9) Büyük dedesinin eğitim geçmişi ve Tuskegee Enstitüsü'nde Booker T. Washington'la çalışması Spike Lee için her zaman gurur kaynağı olmuştur. (Aftab, 10)

Spike Lee'nin müzisyen babası Bill Lee 1940'ların sonunda üniversite okuyabilen ender siyahlardandır. Lee'nin annesi de üniversiteden İngilizce öğretmenisi olarak mezun olmuştur. İki ebeveyni de üniversite mezunu olan Spike Lee diğer Afrikalı-Amerikalılara kıyasla daha entellüktüel bir aileden gelmektedir. Filmlerde set fotoğrafçılığı yapan Spike Lee'nin kardeşi ortanca

çocuk David Lee bu durumu şöyle açıklamaktadır: "*Ailemizde nesiller boyu büyük bir yaratıcılık vardı. Babam ve iki taraftan gelen büyük anne ve babalarımız da eğitimci veya müzisyenlerdi.*"(Aftab, 10)

Baba Bill Lee, bir başka siyah üniversitesi olan Morehouse Koleji'ne girdiğinde, ünlü aktivist Dr. Martin Luther King, Jr. aynı okulun son sınıfında okumaktadır. Bill Lee, bu okuldaki mezun olunca caz müzisyenliği yapmaya başlayacaktır. Öğrenciyken okulun karşısında, kızların devam ettiği kardeş okul, Spelman Koleji'nde eğitim gören Jacquelyn Shelton'la tanışır ve evlenir. Genç çiftin Atlanta'da, daha sonra Spike adıyla anılacak olan ilk çocukları Shelton Jackson Lee dünyaya gelir. (Abrams, 9) Spike lakabını anne Jacquelyn oğlunun dayanıklılığına ve sertliğine atfeder ve bu lakap kalıcı olur. (Knight, 315)

Spike Lee, yaşamının ilk yılında annesi ve anneannesiyle Atlanta'da yaşarken, kontrbas çalan babası daha çok iş bulabildiği için caz müziğin merkezlerinden biri olan Chicago'da çalışmaktadır. Anne ve bebek Lee, bir yıl sonra babanın yanına Chicago'ya taşınırlar. Ancak müziğin kalbi o yıllarda New York'ta atmaktadır. Bill Lee, karısını ikna eder ve New York'a taşınırlar. Lee ailesi, Brooklyn'de İtalyan asıllı Amerikalıların yaşadığı bir semtte tek siyah ailedir. Buna rağmen güneydeki örneklerin aksine, Lee ailesi Brooklyn'de ırkçılık yüzünden fazla sıkıntı yaşamaz. Knight'a göre sadece anne-babaya birkaç kere siyahlara karşı hakaret olan "nigger" kelimesi kullanılmıştır. (Knight, 315-316) Güney eyaletlerde yaşananlara kıyasla önemsiz, hafif olaylardır bunlar. Fakat Abrams bu hakaret ve sataşmaların o kadar da önemsiz olmadığını vurgular ve "nigger" kelimesinin birkaç kere

Spike Lee'ye hitaben de kullanıldığını ve hatta ilk taşındıkları semt olan Cobble Hill'de Spike'ın izciliğe alınmadığını işaret eder. Lee'ye Katolik olmadığı için alınmadığı söylene de Baba Lee oğluna gerçeği açıklar: Kara derisi onun alınmama nedenidir. Birçok kişi o yıllarda ırkçılığın sadece güneyde olduğunu söylese de genç Spike ırkçılığın aslında Kanada sınırında başladığını anlamıştır. (Abrams, 12-13)

Küçük Spike'ın eğitimine önemli katkı, İngilizce öğretmeni olan annesinden gelir. Jacquelyn Lee onu konserler ve müzelere götürür. Önemli siyah kişilikler hakkında yazılan kitapları eve getirerek çocuklarının okullarda okutulmayan Afro-Amerikan tarihini öğrenmelerini ve bu konuda bilinçlenmelerini sağlar. (Knight, 316)

Ortaokulda Lee'yi en fazla etkileyen kitap, Malcolm X'in otobiyografisidir. Ünlü siyahi liderin kitabından şöyle bahseder: *"Okuduğum en etkileyici şey 'Malcolm X'in Otobiyografisi'dir. Bu kitabı ortaokulda okumuştum."* (Aftab, 12)

Spike, müzisyen olan babasının konserlerine de sık sık gitmektedir. Bu konserlerde, yanında oturanlara *"işte bu benim babam"* diyerek babasını gururla işaret eder.(Abrams, 11) Bir röportajında çocukluk anılarını şöyle anlatır:

"Sanatçı bir ailede yetişmiştik. 4-5 yaşlarındayken babam bizi Village Gate'e, The Bitter End'e, Blue Note'a kendisini dinlemeye götürürdü. Odetta'yla, Judy Collins'le, Leon Bibb'le, Peter, Paul ve Mary'yle çalışını dinlerdik. Ben de müziğin filmlerimde önemli bir rol alması için uğraş veriyorum."*(Fuchs, 2002:11)

* New York'taki caz-barlar

Ancak kendisi piyano, gitar ve keman dersleri alsa da müziği fazla devam ettirmez ve bir kariyer yolu olarak görmez. (Abrams, 2008: 11)

II. Üniversite Eğitimi ve Sinemaya Giriş

Üniversiteye gitmemek Spike Lee için bir seçenek değildir. Bunu Playboy dergisine verdiği röportajda şöyle açıklar:

“Babam ve dedem üniversiteye gittiler, bu benim için de böyleydi. Başka ne yapacaktım ki, McDonald’s’ta mı çalışacaktım? Başkasına mı çalışacaktım? Asilik yapmayı, üniversiteye gitmemeyi hiç düşünmedim. Üniversiteye gidecektim.”
(Mitchell, 53-54)

1975 yılında Spike Lee, üniversiteye başlar. Aile geleneğini takiben babasının gittiği Atlanta’daki siyah üniversitesi Morehouse Koleji’ne yazılır. Okul, Amerika’daki siyah toplumunun tarihi ve kültürüne özel bir önem vermektedir. A.B.D., o yıllarda siyahlar açısından renkli, hareketli bir dönemden geçmektedir. Billboard listelerinde Motown ve Atlantic plak şirketlerinin siyah şarkıcılarının plakları üst sıralarda gezinmeye çoktan başlamışlardır bile. Siyah müziği gibi, devrimci-sosyalist siyah politik oluşum “Kara Panterler” de giderek popülerlik kazanmaktadır. (Aftab, 13) Sinemada ise Gordon Parks, Ossie Davis, ve Sidney Poitier gibi siyah yönetmenler film çekme olanağı bulabilmektedir. (Knight, 322) Gerçi bunların bazıları yine siyahları basmakalıp tipleyen blaxploitation filmleridir ancak yine de siyahlar tarafından çekilmeleri sektörde siyahların az da olsa ağırlık kazanmaya başladığının göstergesi sayılabilir.

Morehouse Koleji sadece siyah okulu olmasına rağmen Lee orada kendini çok rahat hissetmez. Okulda açık tenli siyahlarla koyu tenli siyahlar arasında kamplaşmanın olması bunun bir nedenidir. Bu aslında, Amerikan

toplumsal yaşamında ucu kölelik yıllarına dayanan bir kamplaşmadır. Kölelik zamanında siyah kadınlarla ilişkiye giren, tecavüz eden beyaz sahiplerden olma melez çocuklar, daha açık tenli olur ve tarla yerine daha iyi koşullarda sahiplerin evinde çalıştırılır. Tarlada çalışan siyahlar ise koyu tenli "safkan" siyahlardır. "Ev kölesi", "tarla kölesi" diye tanımlanan ayırım bu dönemde ortaya çıkar. "Ev köle"leri, elitist siyah "burjuva" altkültürünün oluşmasına ve bu grubun kendisini diğer koyu tenli siyahlardan daha üstün görmesine yol açar. Bu tür ayrımların hepsi siyah olan bir üniversitede hala geçerli olması ırkçılığa duyarlı genç Spike'ı rahatsız etmektedir. Kendisini iki gruba da dahil görmez. Entelektüel bir aileden gelmiştir. Koyu olmamasına rağmen, çok açık tenli de değildir. Afro saçları ve araba yerine bisikletle dolaşması iki kalıba da uymasını engellemektedir. (Knight, 320-321)

Lee üniversitede New York'u ve ailesini özlemektedir. Eve mektup yazmakta, sık sık Atlanta'da okulun yakınında oturan anneannesini ziyaret etmektedir. (Knight, 321) Okuldaki ilk yıllarında Lee, gelecekteki film kariyerinde kendisine yardımcı dokunacak Monty Ross adında bir öğrenciyle dost olur. Sinema tutkusu ve siyah siyaseti üzerine düşünceleri onların birleştiren unsurlardır. Bunlardan başka, Amerikan filmlerinde geleneksel olarak siyahların basmakalıp ve çoğunlukla olumsuz bir biçimde tiplenmeleri de ortak üzüntüleridir. (Aftab, 13)

Üniversitenin ilk yıllarında Spike ne olmak istediğine karar verememiştir. Bir anadal seçmeden, bol bol seçmeli ders alarak ilk iki yılını geçirir. O yılları Aftab'a (14-15) şöyle anlatmaktadır:

“Morehouse’taki 2. ve 3. yıllarımın arasında sinemacı olmaya karar verdim. ’77 yazında okuldan ayrılırken danışmanım, döndüğümde bir anadal seçmem gerektiğini söyledi. İlk iki yılımda bütün seçmeli derslerimi bitirmiştım. New York’a döndüm ve iş bulamadım. İş yoktu. Önceki Noel’de biri bana Süper-8 kamera hediye etmişti. Ben de bir şeyler çekmeye başladım”

’77 yazı Spike’ın hayatında hararetli bir dönemdir. Önce karaciğer kanseri olan annesinin öldüğü haberini alır, bu haber onu derin üzüntüye boğar. Kendi sözleriyle bu haber “bir insanın duyabileceği en kötü haber”dir. (Aftab, 15) Yine aynı yaz New York çok sıcak bir yaz geçirmektedir ve büyük bir elektrik kesintisi olur. 13 Temmuz 1977’de gerçekleşen bu 25 saatlik kesinti sırasında, isyanlar çıkar, yağmalamalar olur, 3800 kişi tutuklanır. Disko müziğın ilk yıllarına denk gelen bu olay sırasında bu yağmalama olaylarının itiş kakışını dansa dönüştüren ve sokaklarda dans eden insanlar da ortaya çıkar. Lee, amatör kamerasıyla bu olayların bir bölümünü görüntülemeyi başarmıştır. Belgesel görüntülerin yanında, belgesel gibi duran ama kurgulanmış bazı görüntüler de çeker. Kardeşi Chris’e bir çift ayakkabı çalar gibi yapmasını söyler; o ayakkabıları çalarken Lee kamerasını çalıştırır. Ayrıca babasını da olaylara tanıklık eden biriymiş gibi gösterir ve ondan kameraya yorumda bulunmasını ister. Babası da bu olayların aslında dörtüüz yıllık boyun eğdirmenin bir tepkisi olduğunu söyler. (Aftab, 15)

2. sınıftan 3. sınıfa geçtiğinde, bir anadal seçmesi gerekmektedir. Kitle iletişimi okumayı seçer. Anadalı gazetecilik-radyo-TV’dir. Lee okulda faal bir öğrencidir: Okul gazetesinde makaleler yayınlar. Ayrıca yerel bir radyo kanalında caz programı sunar. Sinemaya gitmeyi de ihmal etmez. (Knight, 321) *“Film yönetmeni olmaya karar verdiğim anda olgunlaşmaya*

başladım, iyice odaklanmışım” der Spike Lee o yılları gazeteci Calapinto’ya anlatırken. Monty Ross ile arkadaşlığı sürerken, yine öğrencilerden George Folkes’la da yakın dost olur (Calapinto) Bir başka röportajında, okuldaki 3. yılından itibaren Herb Eichelberger adlı hocasının onunla ilgilendiğini ve onu film yapımına yönlendirdiğini ve desteklediğini anlatır (Lindo, 162) . O zamanların çiçeği burnunda hocası Eichelberger, Spike Lee’yi iyi bir öğrenci olarak hatırlar:

“...çalışkan bir öğrenciydi. Önce Spike’ın sınavını kontrol eder, onun kağıdını anahtar olarak diğerlerini kontrol etmek için kullanırdım. Eğer Spike doğru yaptıysa, bilgiyi iyi aktardığıma emin olurum. Hatta sınav kağıtları hala buradaki dolaplardan birinde duruyordur” (Aftab, 2006:16)

“Black College: The Talented Tenth - Siyah Üniversitesi: Yetenekli Onlar” (1977) Spike Lee’nin çektiği ilk filmidir. İlk filmini Lee sonradan *“Siyah kampusta demode bir aşk hikayesi”* olarak tanımlayacaktır. (Abrams, 17) İlk filmi sıradan bir öğrenci filmidir. Buna rağmen Lee ileride ne yapacağına karar vermiştir. Mezuniyet projesi için hocası Eichelberger, Spike’ı 1977 yazında çektiği görüntülerden film yapması için cesaretlendirir. Bunun sonucunda Spike Lee’nin ikinci filmi şekillenmiş olur. Sonuç, elektrik kesintisi sırasında yaşananları esprili bir dille sunan 40 dakikalık bir mockumentary’dur*: *“Last Hustle in Brooklyn – Brooklyn’de Son Curcuna”*. Kesinti sırasında asansörde kalan insanların görüntüleri, aynı esnada gerçekleşen yağmalamaların arasında kendi kardeşinin kurmaca görüntüleri ve babasının röportajı yer alır ve film bu itiş kakış arasında dans eden mutlu insanların görüntüleriyle sona erer. (Aftab, 16)

* belgesel biçiminde görünüp aslında kurmaca olan ve ele aldığı konuyla bu şekilde dalga geçen film türü.

Eichelberger, Spike Lee'nin özellikle kurguya çok ilgisinin olduğunu, onu defalarca kurgu odasından zorla çıkarmak zorunda kaldığını hatırlamaktadır. Kendisine iyi bir kurgucunun, iyi bir yönetmen olacağını söylese de siyahlardan oluşan diğer öğrencileri gibi ona da başarı şansının az olduğunu anımsatmaktan geri kalmaz. Çünkü sinema tarihinde çok az siyah yönetmen vardır ve onlar da yeterli takdiri görmemişlerdir. Ancak Eichelberger'e göre *"Spike bir şeyleri değiştirmek isteyen gruptaydı ve onu elimden geldiğince desteklesem de şimdi geldiği seviyeyi o zamanlarda hayal bile edemezdim."* Genç Spike'ın çevresindekiler de bu konuda pek inançlı değildir. *"İnsanlar film yönetmeni olacağımı söylediğim zaman bana inanmıyorlardı"* diye hatırlar Lee. Yine de hocası Dr Eichelberger onu film yapımının teknik yönlerini öğrenmesi için desteklemeye devam eder. (Aftab, 16-18)

1979'da Spike Lee Morehouse Üniversitesinden mezun olur. O yaz Kaliforniya'da dünyaca ünlü Columbia Pictures film şirketinde stajyerlik yapar. Sonbahar'da ise New York Üniversitesi Enstitüsü'nde film yapımı ve yönetimi dalında yüksek lisansa başlar. (Knight, 322)

Bu yeni okulda, Lee'nin sınıfında kendisinden başka tek bir siyah bulunmaktadır: Ernest Dickerson. Ernest ile Spike'ın birçok ortak yönü vardır. İkisi de Amerika'nın doğu yakasındandır ve siyah üniversitelerinden gelmişlerdir. Ernest'in babası da Spike'ınki gibi caz müzisyenidir. *"Ernest ve ben [New York Üniversitesi'nde] pek misafirperver karşılanmamıştık..."* diye hatırlar Spike Lee ve ekler:

“...ne hocalar ne de öğrenciler tarafından. Birçok kişi kotayı dolduralım diye orada olduğumuzu düşünüyordu. Azınlık kotasını dolduralım da okul böylece devlet desteği alsın diye. Bu yüzden başarılı olmak için beyaz sınıf arkadaşlarımızdan beş ya da on kat daha iyi olmamız gerektiğini biliyorduk. Bu zaten her azınlık çocuğun beynine kazınmıştır. Anne-babalarımız, onların ebeveynleri hep söylerlerdi: 'Beyaz rakiplerinizle başa baş olmanız yeterli olmaz. Adil değil ama böyle.' Okuldakiler muhtemelen bize bakıp “burada ne arıyorsunuz” diye düşünüyorlardı. Ama biz oraya ait olduğumuzu en başından biliyorduk.” (Aftab, 22)

Spike Lee'nin asi tutumu yeni okulunda yaptığı filmlere de yansiyacaktır. Derslerde gösterilen Griffith'in Bir Ulusun Doğuşu filmi üzerine konuşulurken filmin ırkçı içeriği yerine tekniğinin öne çıkarılarak sürekli övülmesi ve yönetmeninin sinemanın babası olarak gösterilmesi müstakbel genç yönetmeni rahatsız edecektir. Onun görüşüne göre bu film, ırkçılığı ve Ku Klux Klan adlı ırkçı örgütü popülerleştirip yeni üyeler kazandırmış ve bu sayede yüzlerce siyahın öldürülmesine, linç edilmesine, işkence görmesine ve tacize uğramasına yol açmıştır. Bu yüzden Lee'ye göre, *Bir Ulusun Doğuşu* en az tekniği kadar bu yönleriyle de öne çıkarılmalıdır. Okulda ilk senesinin sonunda, Lee bir sessiz film yapmak zorundadır ve konu olarak Griffith'in filmini tekrar çekmek için kendisine 50 milyon dolar verilen siyah bir yönetmenin öyküsünü seçer. Yaptığı *The Answer – Cevap* adlı kısa film adeta Griffith'i öven hocalarına bir cevaptır. Ancak tehlikeli bir cevaptır bu. Çünkü hocalar filmi beğenmez. (Aftab, 22-23) Okul, ilk sene öğrencilerinin daha basit ve 10 dakikayı geçmeyen bir film yapmalarını beklerken, Lee hem daha uzun, hem de ilk sene için gereğinden fazla iddialı bir projenin altına girmiştir. Hocalarına göre bu iddialı projenin altından kalkmayı başaramamıştır. Onların değişiyile *“Film gramerine ve gerekli yapım tekniklerine henüz hakim değildir”* Lee. (Knight,

323) Fakat Lee'ye göre filmi hocaları, sinemanın babası Griffith'e saldırdığı için beğenmemiştir. (Haskins, 25)

New York Üniversitesi Film Okulu, birinci sene sonunda başarısız gördüğü öğrencileri atmaktadır. Hocaların Lee'nin filmini beğenmemeleri genç öğrenciyi okuldan atılmayla yüzyüze bırakmıştır. Ancak Lee'nin şansı filmi izlenmeden önce gelecek sene için kendisine asistanlık pozisyonu verilmiş olması olur. İlk senesinde malzeme odasında çalıştığı ve gayretkar olduğu için bir sonraki sene ona asistanlık görevi verilmiş, bu sayede Spike Lee -ilk sene filmi beğenilmese de- okuldan atılmaktan kurtulmuş olur. (Aftab, 23)

"The Answer"ı izleyen anneannesi *"Ne zaman benim seveceğim bir film yapacaksın?"* diye sorunca ona maddi manevi büyük katkısı olan anneannesi için bir film yapmaya karar verir ve ikinci senesinde yaptığı "Sarah" adlı film ortaya çıkar. Görüntü yönetmenliğini sınıf arkadaşı Ernest Dickerson üstlenir; müziğini de babası Bill Lee yapar. Harlem'de felakete dönüşen bir Şükran günü yemeği hakkındaki film Lee'nin hoşuna gitmez. Yönetmen bunun nedenini şöyle açıklar: *"Bu film birisi için yaptığım son film oldu. Çünkü kendim için yapmadığım filmde iyi sonuç alamıyordum, bu kişi çok sevdiğim anneannem bile olsa."* (Aftab, 23-24)

Spike Lee beğenmese de bu filmin ayrı bir önemi vardır. Bu filmi yapmak için yönetmen *Forty Acres and a Mule* adında bir yapım şirketi kurar. Şirketin ismi Türkçeye, "160 dönüm ve 1 katır" şeklinde çevrilebilir. Anlamı Amerika'daki ırk ilişkileri açısından çok önemlidir. Amerika'da iç

savaş sonrası dolaşan bir söylentiye göre her köleye azat edildikten sonra tazminat olarak 160 dönüm arazi ve bir katır verilecektir. Fakat bu söz sonradan reddedilmiş ve hiçbir zaman gerçekleştirilmemiştir. Lee'nin amacı, bu sözü bilenlere hatırlatmak, bilmeyenlere ise merak uyandırıp bu yolla bu sözün gündeme gelmesini sağlamaktır. (Knight, 323-324) Görülüyor ki, Lee daha öğrenciyken yaptığı işlerle ve hatta kurduğu film şirketinin ismiyle bile siyah hareketini öne çıkarmayı ve siyahlar arasında politik bilinçlenmeyi sağlamayı amaçlamıştır.

Spike Lee'nin New York Üniversitesi film yapımı yüksek lisans bölümü üçüncü senesinde yaptığı, tez yerine geçen mezuniyet filmi o zamana kadar yaptıkları arasında en başarılı olanıdır. *Joe's Bed-Stuy Barbershop: We Cut Heads* – *Joe'nun Bed-Stuy'daki Berber Dükkanı: Kafaları Keseriz* adlı film, New York'ta Bed-Stuy'da (80'li yıllarda çoğunluğu siyah, fakir kesimin yaşadığı bölge), siyahların bir taraftan traş olup bir taraftan da politika ve yerel dedikoduları tartıştıkları bir berber dükkanında geçen olayları konu alır. Mafya berber dükkanını, yasadışı kumar oynattığı paravan bir mekana dönüştürmek ister. Ancak dükkan sahibi Zach kirli işlere bulaşmak istemez. Yine de mafyaya "hayır" demek kolay değildir. Dükkânın önceki sahibi Joe mafya tarafından öldürülmüştür. (Knight, 324) Zach bir karar vermek zorundadır; bu, sadece kendi hayatını değil ailesinin ve çevresindekilerin hayatını da etkileyecek bir karardır. (Abrams, 20) Spike Lee'nin mezuniyet filmi en iyi öğrenci filmi kategorisinde Akademi ödülü (Oskar) kazanır. Bu bazı kimseler tarafından şaşkınlıkla karşılanıp sürpriz olarak görülse de, Spike Lee New York Üniversitesi'nin en iyi film okulları

arasında olduğu belirttikten sonra ekler: *"Benim filmim en az USC (University of Southern California) ve UCLA (University of California at Los Angeles)'de yapılan filmler kadar iyiydi."* (Abrams, 20) Bu okulların ikisi de Hollywood'da bulunur ve Amerika'nın en iyi film okulları arasında en üst sıralarda yer alırlar. Ancak şaşkınlıkla karşılanması gereken öğrenci Oskar'ının Hollywood yerine New York'a gitmesinden çok siyah bir öğrenciye verilmesidir. Zira Lee'nin Oscar aldığı 1982 yılına kadar, 55 yıllık Akademi Ödülleri tarihinde ödöl alan Afrikalı-Amerikalı sayısı toplam 4'tür. 1939'da Rüzgar gibi Geçti'yle En İyi Yardımcı Kadın Oyuncu dalında ilk Oskar'ı alan Hattie McDaniel'dan sonra, 1946'da James Basket canlandırdığı Remus Amca karakteriyle onur ödölüne layık görülür. 1963'te Sidney Poitier ise en iyi Erkek Oyuncu ödölünü alır. 1971'de ödöl bir başka siyaha Isaac Hayes'e "Shaft" filmindeki müzik çalışmasıyla en iyi film müziği ödölü olarak verilecektir. Bunlardan sonra 1982'de Spike Lee en iyi öğrenci filmi ödölünü alır. Aynı yıl *An Officer and a Gentleman - Subay ve Centilmen*'deki rolüyle Louis Gossett Jr.'ın, En İyi Yardımcı Erkek Oyuncu ödölünü aldığını belirtmekte yarar vardır. (Katz, 82)

Spike Lee'nin Oskar'ı, öğrenci filmi kategorisinde olduğu için ondan öncekiler kadar değerli olmasa da Afrikalı-Amerikalı sinema tarihi açısından en az onlar kadar önemlidir. Bu ödöl, Amerikan sinemasında iddialı bir siyah yönetmenin yetiştiğinin, artık siyahların sadece oyuncu olarak değil filmleri yazan, yöneten, yapan bir kesimin öncüsünün habercisidir.

Ayrıca film içeriği itibarıyla tamamen siyahlar ve siyah kültürü üzerine kurulmuş olduğu için böyle bir filmin ödöl alması da manidardır.

Filmde neredeyse hiç beyaz oyuncu yoktur. Tek istisna Pan Am havayolları gişe görevlisini oynayan beyaz bir figürandır. Siyahların yaşadığı bir semtte, siyahların saç kesimlerini, yaşam biçimlerini, siyasi tarihlerini, yasadışı kumar oynatan mafyasını kısaca sadece siyahların hikayelerini anlatan film beyaz Hollywood tarafından ödüllendirilmesiyle sürpriz yapmıştır. Bununla birlikte filmde müzik olarak yönetmenin babası Bill Lee'nin siyah müziği caz bestelerinin yer aldığını da unutmamak gerekir. Bütün bunların farkında olmasına rağmen ödülü şaşkınlıkla karşılamadığını söyleyen Spike Lee demecinde New York üniversitesinin de en az Hollywood'dakiler kadar iyi olduğunu söylemesi ve öne çıkarması manidardır. Bu şekilde Lee, ilgiyi siyah-beyaz ayırımından üniversiteler arasındaki farka kaydırarak, siyahların yaptığı filmlerin beyazlarınkinden farklı değerlendirilmemesi için bir siyah filmi/beyaz filmi ayrımı yapılmasını engellemek istemiş, en azından bu ayrımın altını çizmekten kaçınmıştır.

Oskar'ın bir siyah öğrenciye gitmesi sürpriz olabilir. Ancak, siyahların yaşadığı hayat koşullarının zorluğunu, mecburen suça karışmalarını, hatta çoğunun küçük yaşta suçla birlikte büyümek zorunda olduğunu, Amerika'da siyah hayatının zorluğu, kimilerine göre çıksızlığını güzel bir sinema diliyle anlattığı filminin ödül alması gerçekten de şaşılacak bir durum değildir. Her öğrenci filminde rastlanan ufak tefek kurgu ve devamlılık hatalarını, temposunun düşük olmasını göz ardı edersek, Lee'nin filminde, senaryosuyla, sinematografisiyle, film dili ile, oyunculuklarıyla gayet gelişmiş, ortalamanın üstü bir sinemadan bahsedilebilir.

Filmin diğerk önemli bir noktası da arka jenerikte *Ice Storm - Buz Fırtınası* (1997), *Brokeback Mountain - Brokeback Dağı* (2005) filmlerinden tanıdığımız Oskarlı ünlü Tayvanlı yönetmen Ang Lee'nin adının kamera asistanı olarak geçmesidir. Aftab kitabında Ang Lee'nin sesçi olarak çalıştığını söylese de (Aftab, 25-26), filmin orijinal jeneriğinde kamera asistanı olarak yer aldığı için bu bilgiye inanmak daha uygun olacaktır. Her halükarda bu nokta, Spike Lee'nin yetiştiğı okulun, sınıf arkadaşlarının seviyesini ve kaliteli eğitimin sonuçlarını göstermesi açısından önemlidir.

Akademi ödülü aldıktan sonra "dünyanın ayakları altında olduğunu" (Aftab, 29) düşünen Spike Lee, Hollywood stüdyolarının kapılarının kendiliğinden açılacağını sanır (Abrams, 20). Kendine güveni iyice yükselen Lee, kendisini temsil etmesi için bir menajerle bile anlaşır:

"William Morris'te bir menajerle anlaştım. Zannettim ki telefon başında oturacağım ve uzun metrajlı film yazmam ve yönetmem için Spielberg'den, Coppola'dan, Lucas'tan, Warner Bros.'tan, Paramount'tan, Columbia'dan teklifler gelecek." (Aftab, 29)

Okuldan koltuğunun altında bir Oskarla mezun olan Lee'nin profesyonel hayata geçişi kendisinin öngördüğü kadar kolay olmaz. Telefonu iş için çalmaz. Menajer yoluyla iş bulmaktan ümidi kesen Lee, iş başvurusuyla iş arar. İlk başvurduğu kişi Michael Shulz'dur. Schultz o yıllarda yaygın dağıtım ağıyla filmleri gösterilen tek siyah yönetmendir. Sınıf arkadaşı Dickerson'un da görüntü yönetmenliği yaptığı mezuniyet filminin kopyasını Dickerson'la birlikte ünlü yönetmene gönderirler. Dickerson ilk ciddi profesyonel işini bu sayede bulurken, yönetmen yardımcısı olarak başvuran Spike Lee'nin başvurusu reddedilir.

Daha sonra Lee ve Dickerson, ünlü bağımsız yönetmen John Sayles'le çalışmak için başvururlar. Yine sadece Dickerson işe alınır. Ancak Sayles Spike Lee'ye, onun da kendi çapında bir yönetmen olduğunu ve bu yüzden onu asistan olarak işe almanın anlamsız olduğunu belirtir. Birinin yanında iş bulma konusunda umudu iyice tükenen Lee, kendi filmini kendi çekmeye karar verir. Ona feyz veren yönetmen New York Üniversitesi'nde kendisinden birkaç sınıf üstte okumuş olan Jim Jarmusch'dan başkası değildir: (Aftab, 28)

“Benim için film okulunun dönüm noktası Jim Jarmusch’un filmi Stranger than Paradise’in popüler olmasıdır. Birden hepimiz film çekmenin yapılabilecek bir şey olduğunu gördük. Ustaları –Hitchcock, Scorsese veya Coppola’yı- okurken film çekmek yabancı ve uzak geliyordu. Ama tanıdığımız biri çektiğinde artık hokus-pokus olmaktan çıkmış oldu.”

Menajerden ve iş başvurularından istediği teklifi alamayan Spike Lee, ilk uzun metrajlı filmini çekmeyi planlar. İlk filmi kendi senaryosunu yazdığı “The Messenger – Kurye” olacaktır. Film, Lee'nin hayatından pasajlar içermektedir, annesini kaybedip ailesine bakmak zorunda olan bisikletli bir kurye hakkındadır. Kuryenin babası da aynı Lee'ninki gibi beyaz bir kadınla evlenmiştir.(Aftab, 31) Bu aşamada Lee, Beyazperde Oyuncuları Sendikası'na (Screen Actors Guild) başvurarak kendi filmi için sendika dışı oyuncular kullanabilmesi için deneysel film yapım izni ister. Ticari olmayan bağımsız filmler için verilen bu izin sayesinde filmlerde daha ucuz hatta bedava oyuncu kullanma imkanı olmakta ve bütçenin oldukça aşağı çekilmesi sağlanmaktadır. Kazandığı Oskar ve tecrübesi hesaba katılırsa bunu istemek için yeterli sebebi vardır. Ancak sendika filmi “fazla ticari” bulduğu için bu izni vermez. Ama Lee bu gerekçeyi inandırıcı bulmaz; ona

göre gerçek neden ırkçılıktır. Filmin konusu ve yapımda çalışanlar “fazla siyah”tır. Sendika oyuncularını karşılayacak parası olmayan Lee para bulamadığı için projeyi iptal etmek zorunda kalır. Ama bu filme bel bağlamış olan ve iznin çıkacağına kesin gözüyle bakan Lee sekiz haftalık ön çalışma için anneannesinin 20.000 dolarını harcamıştır bile. (Abrams, 22-23)

Genç yönetmeni piyasada başladığı filmi bitiremeyen konuma sokup kötü şöhret kazandıracak bu tatsız tecrübe hakkında Lee, geriye dönüp baktığında, bunun sonuçlarının o kadar da kötü olmadığını düşünürken adeta bizdeki “Her işte bir hayır vardır” sözünü hatra getirecek bir görüş bildirir: (Aftab, 33).

“Hiçbir şey beni böyle bir başarısızlığa hazırlayamazdı. O zaman kariyerimin bittiğini sanmıştım. Ama geriye baktığımda başıma gelen en iyi şeymiş. Çünkü parayı bulsaydım bile Kurye’yi adam gibi çekmeyi beceremezdim. O filmi çekmeye hazır değildim. Bir felaket olurdu ve bir daha kendimi toparlayamazdım. Özgüvenim ve film yapma yeteneğim yara alırdı”

İlk projenin gerçekleşmemesinin ardından morali bozulan Spike Lee yine de pes etmez. Film kariyerine taktik değiştirerek başlayacaktır, başarısızlığın ardından verdikleri moral partisinin çıkışında arkadaşı ve son filminin oyuncusu Monty Ross, Lee’nin ağzından şu cümleleri duyar:

“İnsanlara ne istiyorlarsa onu vereceğim. Bir sonraki senaryoda seks olacak. Basit ama bütünlüğü olan bir şey yapacağım. Ve Hollywood’un sonuna kadar gideceğim.” (Aftab, 34)

III.Spike Lee Filmleri

A. She's Gotta Have It (1986)

She's Gotta Have It, Türkiye'de sinemalarda vizyona girmeyen ancak TV'de *Kadın Olmak* ismiyle yayınlanan Spike Lee'nin 1986 yılında 12 günde siyah/beyaz olarak çektiği ilk uzun metrajlı filmidir.

Film jeneriğinden itibaren tam bir siyah filmidir. Jenerikte içinde her yaşta Afrikalı-Amerikalı'nın bulunduğu fotoğraf kareleri sırayla arz-ı endam eder. Filmin ana karakteri, genel geçer Hollywood filmlerine tamamen aykırı bir biçimde siyah bir kadındır: Nola Darling. Nola kendi başına yaşayan ve 3 ayrı sevgilisi olan çok eşli bir kadındır. Bunu da sevgililerinin bilmesinden çekinmez. Hepsi diğer sevgililerden haberdardır. Ancak bundan hoşnut olmayan sevgililer Nola'dan bir karar vermesini ve içlerinden sadece birini seçmesini isterler. Filmin konusunu sevgililerin Nola'ya tek başına sahip olmaya çalışması ve buna karşılık Nola'nın karar süreci oluşturmaktadır. Sonunda hiçbirisiyle tekeşli bir ilişki yaşamamaya karar verir. Nola, toplumsal baskılara boyun eğmeden özgürce yaşamaya devam edecektir. Sevgilileri onu olduğu gibi kabul ederlerse ilişkiye devam edecektir ama onların baskısını kabullenmeyecektir.

Filmin yapım süreci incelendiğinde, çok kısa sürede, çok düşük bir bütçeyle, hatta eşten dosttan para toplayarak çekildiği ortaya çıkıyor. Lee bir röportajında filmin çekimini şu sözlerle özetliyor:

"[Para] her yerden geldi. Filmin bütçesi 175.000 dolar olmasına rağmen hiçbir zaman paranın hepsini bir arada görmedik... Çekime girdiğimizde bankada 13.000 vardı. Filmi çekmek çok zordu. O kadar az paramız vardı ki içtiğimiz meşrubatların şişelerinin depozitolarını bile kullanıyorduk... Sadece oniki gün çekim yaptık, ama her gece iş bittiğinde ertesi günün parasını nasıl çıkaracağımızı düşünmek zorundaydık." (Mitchell, 46)

She's Gotta Have It, feminist konuyla, neredeyse bütün oyuncularının siyah olmasıyla, ve özellikle ana karakterinin siyah bir kadın olmasıyla avangart tanımını hak eden bir filmidir. Ana karakterin siyah bir kadın olması başlı başına önemli bir tavidir. Çünkü o zamana kadar

nerdeyse atılmamış bir adımdır. Bu durumu Lee şöyle açıklamaktadır: "Bütün Amerika'da o zamana dek belki de sadece bir kere siyah bir kadına başrol verilmişti." (Aftab, 58)

Hollywood'un siyahlara biçilen rollerle ilgili sicilinin kabarıklığına bu çalışmanın önceki sayfalarında bolca değinilmişti. Ancak *She's Gotta Have It*'in bu bağlamdaki önemini vurgulaması açısından Spike Lee'nin yorumuna göz atmakta fayda var:

"Bu filmi yapmamdaki bir başka neden siyahlar hakkında nerdeyse hiç film olmamasıydı. Siyahlarla ilgili bir film gördüğünüzde, bunlar ya komedidir, ya da müzikal. Bilirsiniz... dans eden Eddie Murphy ve Richard Pryor, öpüşmez veya romantik bir yakınlaşma yaşamazlar bile. Evleri, karıları, sevgilileri yoktur. Biliyordum ki siyahların, birbirlerini kucaklayan, öpen, seven siyahları perdede görmek, bunları sinemada izlemek için yapmayacakları şey yoktur... Bu film – özellikle Cannes'da- birçok kişiye gösterdi ki, siyahlar her ırk kadar çeşitliliği olan bir ırktır. İnsanlar filmin evrenselliğine, siyahların hiç böyle portrelenmeyeşine şaşırdılar. Sanırım [bu konudaki] tüm tecrübeleri Hollywood filmlerinden ibaretti" (Glicksman, 9)

Filmin kurgusu ve anlatım dili de zamanına göre oldukça sıra dışı bir üsluba sahiptir. Kamera kullanımı da genel geçer Hollywood filmlerinden ayrılır. Sinema dilinde pek fazla kullanılmayan -hatta tabu sayılan- oyuncuların kameraya bakarak izleyiciyle direkt iletişime geçmesi filmde kullanılan ana tekniklerden biridir. Spike Lee, bunu ilk yapan yönetmen değildir. Bu, Kurosawa'nın *Rashomon*'da kullandığı bir tekniktir. Lee, bunu şöyle dillendirir: "Önemli bir etki de *Rashomon*'du, insanların kameraya hitap ederek, Nola hakkındaki gözlemlerini ve düşüncelerini vermelerini istedik." (Aftab 47) Bu şekilde filmin daha samimi, gerçekçi, adeta belgesel tadında olması sağlanmıştır. Donalson da (97) bu tekniğin belgesele yakın stilini belirttikten sonra bu sayede izleyicilerin karakterlerle duygusal bağ kurmasının sağlandığını eklemiştir. Bunu daha sonra diğer filmlerinde de kullanacak olan Lee, tekniği adeta kendi imzası haline getirir. Donalson aynı

filmdeki aktüel kamera kullanımının, 50'lerin Fransız cinema vérité akımını ve 60'larda Amerikan bağımsız sinema yönetmeni John Cassavettes'in filmlerini andırdığını anımsatarak Lee'nin bağımsız sinemayla olan bağıını belirtir. Ayrıca Lee, görüntü yönetmeni Ernest Dickerson'la birlikte, Amerikalı bağımsız yönetmen Jim Jarmusch'un iki yıl önce siyah-beyaz çekilen filmi *Stranger Than Paradise*'tan ve Godard'ın *Serseri Aşıklar*'ından etkilendiğini belirtir (Aftab, 47). Denilebilir ki, Spike Lee'nin ilk filmi sadece bütçesi, yapım ve çekim koşullarından ötürü değil aynı zamanda konusu, çekim teknikleri ve içeriğinden, Dünya Sineması'ndan ve diğer bağımsız filmlerden etkiler taşımasından ötürü tam bir bağımsız yapımdır.

Dünya festivalleri de bu filme kayıtsız kalmayacaktır. En prestijlilerinden Cannes Film Festivali *She's Gotta Have It*'i davet eder. Festivalde ilk filmiyle Prix de la Jeunes'i (Genç Yönetmen Ödülü) kazanan Lee, bundan pek tatmin olmamışçasına ilk filmini çeken yönetmenlere verilen Camera d'Or almadığı için şikâyetçidir. Basın toplantısında bu ödülü alamadığı için "soyulduk" diyen Lee, bazı basın mensuplarını kendini beğenmişliğiyle kızdıracaktır.(Abrams 31)

Film Amerika'ya dönüp vizyona girdiğinde gişede de oldukça iyi bir getiri sağlar. İlk hafta bir daha sonra üç sinemada gösterim şansı bulan film, ilk 3 hafta içinde 1.8 milyon dolar, toplamda 8 milyon dolara yakın bir gişe hasılatı elde eder. (Haskins, 41) Film eleştirmenlerinin filme dair eleştirileri genellikle olumludur. *New York Times*'da çıkan eleştiride D.J.R. Bruckner film teknik olarak dağınık olsa da klasik film tadında olduğunu belirtmeden geçemez (Aftab, 57). *Village Voice* dergisi Lee'nin tümüyle siyahlardan

oluşan bir komedi yaptığına dikkat çekerek, nerdeyse daha önce hiç yapılmamış bir işe imza attığını belirtir. People dergisinde ise 1986'da yapılan filmler arasında en heyecan verici ilk film olduğunu dile getiren bir eleştiri yazısı yayınlanır (Novak, Travers, 321).

Ana karakteri bir kadın olan *She's Gotta Have It*'e en ciddi ve güçlü eleştiri feminist kesimden gelir. Siyah kadın feminist yazar bell hooks (adını küçük harfle yazar) filmin ana karakterinin üç erkekle aynı anda beraber olan özgür görünen bir kadın olmasının tek başına filmin feminist bir film olarak değerlendirilmesi için yeterli olamayacağını söylüyor. Hooks, filmi teknik, stil ve yapım kalitesi açısından beğense de feminist perspektiften değerlendirdiğinde filmi problemlili bulduğunu belirtiyor. Her ne kadar filmin anakarakteri Nola'nın kadın olsa da aslında filmin Nola'nın erkek arkadaşlarının filmi olduğunun altını çiziyor. Yazar, Nola'nın erkeklerle olan ilişkisinin hayatındaki diğer unsurlardan çok daha önemli olduğunu ve bu yüzden tek boyutlu, kişiliği olmayan bir karakter olduğunu belirtiyor. Sığ ve boş bir kişilik olduğunu ekliyor. Buna karşılık Nola'nın hayatındaki erkeklerin daha detaylı ve çok boyutlu olarak resmedildiğini, Nola hakkındaki düşüncelerini ifade ederlerken kendileri hakkında, değerleri, arzuları hakkında çok şey söylediklerini, hatta izleyicinin Nola'nın kendi hakkında söylediklerinden çok daha fazla bilgi sahibi olduğunu söylüyor. Bu yüzden hooks Nola'nın aslında nesneleştirildiğini, onun hakkında fikir yürüten erkeklerin ise gerçek özneler olduğunu ekliyor. Sonuçta filmin sonunda kadının zaferle çıkmadığı ataerkil bir öykü anlattığını, bu yüzden filmin feminist açıdan bakıldığında yetersiz olduğu kanısına varıyor. (hooks, 1-9)

Nola'nın tek boyutluluğuna, sıgılığına ilişkin eleştirilere Lee,

“Sanırım insanların yaptığı hata bu filmi bağlam içinde değerlendirememeleridir. Film 1986 yılında çıktı. Bütün Amerika’da o güne kadar ana karakteri siyah kadın olan bir film ya yapıldı ya da yapılmadı. Bu tür istatistikler yer aldığı zaman, bu karakterler hakkında gerçek dışı beklentilere sahip olursunuz: Tek bir kadının bütün siyah kadınları temsil etme zorunluluğu varmış gibi. Nola Darling’in Amerika’daki bütün siyah kadınlarını temsil etmesi gibi bir şey düşünülemez. Nora sadece tek bir kadın.” (Aftab, 58)

diyerek karşılık verse de, kendisi de ilk filmiyle ilgili bazı çekincelere sahiptir. Filmleri arasında tekrar izleyemediği tek filminin *She’s Gotta Have It* olduğunu söyleyen yönetmen filmi çektiği sırada genel olarak oyuncu yönetimi konusunda yetersiz olduğunu itiraf ederek bu yüzden filmdeki oyunculukları beğenmez. Ayrıca özel olarak da hooks’un eleştirisinde yer verdiği tecavüz sahnesinden dolayı pişmanlık duyduğunu ve tüm filmleri arasında değiştirmek istediği tek sahnenin o olduğuna dikkat çeker. *“Tecavüzün ne kadar ciddi bir şey olduğunu göstermemişim... Tecavüz daha hafif bir şeymiş gibi görünmüş. Bunu da benim o sıradaki toyluğuma bağlamak gerekiyor,”* diye ekleyerek özeleştiriye bulunur. (Aftab, 62)

Bütün bu eleştirilere rağmen, Lee’nin ilk filmi gerek gişede, gerek festivallerde, gerekse film eleştirmenlerinin nezdinde başarılı bir film olarak yerini alır. Ayrıca siyahların hikayelerinin siyahlar tarafından anlatıldığı, siyahların çeşitliliğini gösteren ve onları basmakalıp roller içine sıkıştırmadan portreleyen filmlerin de sinemada talep bulduğunu kanıtlaması açısından önem kazanan bir film olur. Francis’in (119) belirttiği gibi *She’s Gotta Have It* kendi senaryosunu yazan bağımsız yönetmen filmlerinin estetik ve maddi avantajlarını gözler önüne sermekle kalmayıp 90’larda gelişen yeni bağımsız

film trendini etkilemiş olur. Böylece diğer siyah Amerikan filmlerinin de çekilmesine neden olur.

B. School Daze – Okul Yılları (1988)

Yönetmenlerin ilk filmlerinin başarısı ardından çekecekleri 2.film önemli bir adımdır. Başarının tesadüfî olmadığının bir çeşit kanıtıdır. Bunu iyi bilen Spike Lee ikinci projesi için iddialı bir yapım seçer: bir müzikal. Küçüklüğünden beri müzikallere meraklı olan Lee, mezuniyet sonrası yazdığı bir senaryoyu müzikal olarak çekmeye karar verir. Bu filmde yine görüntü yönetmenliği yapacak olan New York Üniversitesi'nden arkadaşı Ernest Dickerson ile birlikte 1986 sonbaharında eski müzikalleri ve Lee'nin en sevdiği müzikal olan *West Side Story – Batı Yakası Hikayesi*'ni (1961) defalarca izlerler. (Haskins, 44)

Lee'nin ikinci filmi konu itibarıyla da *Batı Yakası Hikayesi*'yle benzerlikler göstermektedir. İki filmde de aralarında "ten rengi" farkı olan ve birbirleriyle rekabet halinde olan genç gruplar vardır. Ancak *Okul Yılları* bir siyah üniversitesinde geçtiği için daha önce medyada ve sinemada yer almayan bir ayrıntıya dikkat çekmesiyle ilginçtir. Film siyahlar arasındaki ten farkından ortaya çıkan önyargıları ve deyim yerindeyse "ırk içi ırkçılığı" ortaya koymaktadır. Bu ayrım kölelik yıllarından gelme bir ayrımdır aslında. Bu çalışmanın önceki kısmında bahsedilen "tarla kölesi" – "ev kölesi" ayrımının –ki bu beyazlar tarafından oluşturulmuş bir ayrımdır– ve çekişmesinin 1980'li yıllardaki izdüşümüdür. Beyazlarla karışmış olan açık tenli Afrikalı-Amerikalıların kendini koyu tenli Afrikalı-Amerikalılardan üstün

görmesini ve bu yüzden bir çeşit ırkçılık yapmalarını konu alan film, anonim bir siyah üniversitesinde geçmektedir. Okulda hem erkekler arasında hem kadınlar arasında bir gruplaşma vardır. Erkek öğrencilerden koyu tenli olan bir kısmı dünyadaki siyasi olaylara duyarlıdır ve özellikle o sırada hala devam etmekte olan Güney Afrika'daki ırkçı rejime karşı bir şeyler yapılması, özellikle okul mütevelli heyetinin Güney Afrika'yla olan ticari ilişkilerinin askıya alınması gerektiğini düşünmekte ve bu konuda diğer öğrencileri bilinçlendirmeye yönelik gösteriler, çalışmalar yapmaktadır. Açık tenli erkek öğrenciler ise bu tip konular yerine okul içinde oluşturdukları gruba –her Amerikan üniversitesinde olan fraternity, sorority diye adlandırılan komün grupları- eleman alımıyla ilgilenip apolitik bir portre çizmektedirler. Okul yönetimi de politik gösteriler yapan gruptan rahatsız olmaktadır. Çünkü senaryoda çok net bir biçimde ortaya konmasa da siyah okul yöneticileri ırkçılık konusunun fazla gündeme gelmesini istememektedirler. Çünkü okulun sahibi arkadaki patronlar beyazdır. Kadınlar arasındaki gruplaşma ise daha çok dış görünüş üzerinden gelişir. Koyu tenliler doğallıktan yanayken, açık tenliler makyajla, saç biçimiyle ve kullandıkları mavi lenslerle kendilerini daha “beyaz”laştıracak estetik uygulamaları benimserler. Saç, Spike Lee için politik bir meseledir. Kendisi de üniversite yıllarında siyah özgürlük hareketinin simgesi olan Afro saçlarla dolaşmıştır. (Aftab, 84) Film, siyah gençler arasında bu gruplaşmaları gösterdikten sonra didaktik bir yol izler. Filmin sonunda Laurence Fishburn'ün oynadığı Dab karakteri, sabah uyanır ve kilisenin çanlarını çalarak “Wake Up (Uyan)” adlı şarkıyı söyler. Bu mesaj tüm Afrikalı-Amerikalılara yönelik bir mesajdır. Birbirinizle kısır çekişmeler yapacağınıza

uyanın ve birleşin der. Spike Lee'ye göre Amerika'daki siyahların en son yapmaları gereken şey kendilerini ten rengine göre bölüp, ayrımcılık yapmak, ırk içinde ırkçılık yapmaktır (Haskins, 45).

Film gişede başarı kazanır. 5.8 milyon dolarlık maliyete karşı 14.5 milyon dolar gelir elde ederek (Grant, 20) *Variety* dergisinde Mart '88'de en fazla kar eden ilk on filmin arasına girer (Haskins, 54) Ancak çeşitli eleştiriler alır. Önce siyahların arasındaki ten ayrımını afişe ettiği için, Afrikalı-Amerikalı camianın kirli çamaşırlarını ortaya dökmekle suçlanır. NBC televizyonunda sabah röportajına çıkan Lee, siyah programcı Bryant Gumbel tarafından bu eleştiriye maruz kalır. (Abrams, 43) New York Times eleştirmeni Janet Maslin ise yukardan bakan bir üslupla Lee'yi ilk filminden sonra daha büyük, daha cesur ve dağınık bir projeye soyunduğundan dem vurarak bunun üstesinden gelemediğini belirtir. (Maslin, 12 Şubat 1988) Maslin özellikle dans koreografilerini ve çekimlerini eleştirerek Lee'nin, müzikal çekebilecek çapta bir yönetmen olmadığı ima ederek bu tür müzikaller yönetmenin Lee'nin teknik kapasitesini aştığını söyler. Yazının anafikri ilk filmini çok düşük bütçeyle çeken yönetmenlerin ikinci filmlerinde yüksek bütçeyi nasıl kullanacağını bilemediklerini ve genellikle bu iddialı projelerin altından kalkamadıklarıdır. (Maslin, 28 Şubat 1988). Lee'nin bu yazılara cevabı sert olur. Maslin'i üstü kapalı bir biçimde ırkçılıkla suçlayan Lee, New York Times'a bir cevap yazısı kaleme alarak Maslin'den bir daha kendi filmlerini eleştirmemesini ister:

"School Daze'in 6 milyon dolarlık bütçesi Hollywood ortalaması olan 18 milyonun bayağı altındadır... Bayan Maslin, 23 milyon dolar bütçeyle ilk filmini çeken Paul Weiland veya 14 milyon dolara ilk filmi Action Jackson – Jackson'ın

Savaşı'nı çeken Craig Dexley'den hiç bahsetmiyor. İkisi de beyaz olan bu yönetmenlerin koltuklarının altında "She's Gotta Have It" gibi bir filmleri de yokken bu bütçeleri aldılar... Bayan Matlin filmdeki koreografi gerektiren "müzikal" sahnelerin, benim teknik kapasitemin ötesinde olduğunu söylüyor... Bu arada, bu teknik kapasite lafı siyahların teknik bilgiden yoksun olduklarını, futbol antrenörü, doktor, bilim insanı, ve şimdi de size göre, film yönetmeni olamayacaklarını iddia eden en eski efsanelerden biridir. Bana bir iyilik yapın ve lütfen filmlerimi bir daha eleştirmeyin" (Lee, 6 Mart 1988)

Okul Yılları'na entelektüel kesimden de eleştiriler gelmiştir. Douglas Kellner, büyük stüdyoların filmleriyle karşılaştırıldığında Spike Lee'nin filmlerindeki ilericiğin ve mükemmelliğin hakkını teslim ettikten, siyasi ve estetik anlamda diğer Hollywood filmlerinden çok daha iyi olduğunu belirttikten sonra filmin sonundaki "uyan" repliğinin içinin doldurulmadığını söyler: "Tamam, uyanalım da neye? Uyandığında bir insan ne yapar?" Kellner, Lee'nin sorunu ortaya koyduğunu ancak buna bir çözüm getiremediğine işaret ediyor. Lee'nin politik yaklaşımının çok ırk merkezli olduğunu ve bunun da aslında bir çözüm sunmadığını asıl çözümün sadece siyahların uyanmasıyla değil, beyazıyla, siyahıyla, kadınıyla ezilen sınıfların uyanıp birleşmesiyle sağlanacağını, bir başka deyişle ırksal değil sınıfsal bilinçle hareket edilmesi gerektiğini savunuyor. (Kellner, 96-97)

Wahneema Lubiano ise filmi cinsiyet siyaseti açısından eleştiriyor. Kadın portreler ile erkek portreleri arasında farklılığı ortaya koyarak filmdeki erkek-kadın ayrımcılığına dikkat çekiyor: (Lubiano, 50)

"Erkekler yapıyor: Yunan komün gruplarını dans koreografilerini uyguluyorlar... Siyasi poster seçimini, odalar için dekor ve aksesuarları dikkatle yapıyorlar, cinsel randevular için dekor hazırlıyorlar. Kadınlarsa gösteriyor: Makyaj yapıyorlar ya da yapmıyorlar, saçlarını düzleştiriyorlar ya da düzleştirmiyorlar ,doğdukları göz rengini gösteriyorlar, ya da kimyasal teknolojinin mucizelerinden yararlanarak başka renkli gözler gösteriyorlar."

Lubiano, filmde kadınların erkek estetiğine hitap eden bileşkeler olarak görünmekten başka bir şey yaparken gösterilmediklerini vurguluyor. Kısaca, erkeklerin etkin, kadınlar edilgen olarak resmedildiğini belirtiyor. Ayrıca filmde homofobi (eşcinsel nefreti) olduğunu da ekliyor. (Lubiano, 50)

David Sterritt filmi özetlerken, o da filmdeki kurgusal siyah okulu Mission Kolej'inde cinsel maçoğunun hiç eksik olmadığını belirtiyor. Ancak bunu filmin ortaya attığı meseleler olarak görüyor ve ekliyor: "*Okul Yılları* ortaya attığı ırk ve cinsiyet problemlerine çözüm getirmiyor" (Sterritt, 2007, 140)

Okul Yılları'na yönelik bu ve benzeri eleştirileri Spike Lee kısa ve öz olarak şöyle yanıtlıyor. "*Son yüzyılda siyah sineması ve siyahlar hakkındaki her yanlışlığı doğruya çevirmeye çabalamıyorum*" (Aftab, 66)

Lee'nin bu filmi cinsiyetçilikle, homofobiyle, ortaya koyduğu meselelere çözüm önermemesiyle ya da doğru bir çözüm önerememesiyle eleştirilse de bazı alanlarda elde ettiği önemli kazanımlar vardır. Öncelikle *Okul Yılları* siyah bir yönetmen tarafından çoğunluğu siyahlardan oluşan kadroyla çekilen ilk müzikaldir, ilk siyah müzikal filmidir. (Abrams, 44) Üniversiteye giden, eğitim alan orta sınıf siyahları göstermesiyle de genelde Hollywood'da çizilen siyah portrelerinin dışına çıkabilmiş bir çalışmadır. Lee'nin filmlerinde, Afrikalı-Amerikalılar, Hollywood'da kullanılan siyah basmakalıp tipler yerine, çeşitli siyah karakterlerden oluşan portrelerle temsil edilmişlerdir. Böylece siyahların da birbirinden farklı sınıflara

toplumun çeşitli katmanlarında yaşayan bireylerden oluştuğunu dünyaya göstermiştir.

Ayrıca Lee bu film sayesinde Hollywood'a bir anlamda giriş biletini almıştır. Bu sadece kendisi için değil sinema sektöründe çalışmak isteyen siyahlar için de önemli bir gelişmedir. Çünkü Lee, siyahları kollayan onlara kendi filmlerinde öncelik tanıyan bir yönetmendir. Daha önce sınırlı sayıda siyahın iş bulabildiği sinema sektöründe Lee'nin filmlerinde durum değişmiş, tecrübesiz bile olsalar Lee, genellikle siyahları işe almayı tercih etmiştir. Reklam ajansı olarak da siyahların kurduğu reklam ajansı ile çalışmak istemiştir. Oyuncular da çoğunlukla siyah olduğu için, bu film sayesinde hem kendisi Hollywood'a adım atmış, hem de birçok siyahın setlerde çalışmasına, bir sürü siyah oyuncunun popülerlik kazanmasına ön ayak olmuştur. (Aftab, 88-89)

Kendisi de sadece popüler olmakla kalmamış, yıllar sonra siyahların sözcüsü gibi görülmesini sağlayacak olan saygınlığın kazanılmasının ilk tohumlarını bu popülerlikle sağlamaya başlamıştır. Bunun en büyük kanıtı, başkanlığa aday olan siyah siyasetçi Jesse Jackson'ın Okul Yılları'nın setinde yönetmeni ziyaret etmesidir. (Aftab, 80)

C. Do The Right Thing (1989)

Yönettiği ilk iki filminden biri Cannes'da ödül almış, her ikisi de gişede başarılı olup yapımcılarına bolca para kazandırmış olan Spike Lee'nin kendini güvende hissetmesi kariyerini rahatça devam ettirebilmesi için koşullar oluşmuş gibi gözükse de bir siyah yönetmen olarak bu rahatlığı ve güveni

hissetmemektedir. Lee bu durumu şöyle açıklar: "Bu çok önemli; geçmişte hiçbir siyah sinemacı beyaz çocukların yaptığı gibi bir filmde diğerine atlayamadı." (Lee, 79) Bu beyanat Lee'nin, bu çalışmanın önceki sayfalarında yer alan bir sözünü hatırlatmaktadır. Siyahların istikrarlı bir şekilde başarılı olabilmeleri için beyazlardan daha çok çalışmaları adeta 3-4 kat daha iyi olmaları gerekmektedir. "Yeteri kadar iyi olmak" bir siyah için yeterli olmamaktadır. 2 başarılı filme imza atmış olan Lee'nin üçüncü filmine iyi bir bütçe bulabilmek için yine çok çabalaması gerekecektir. Nitekim üçüncü filmi için Paramount'la görüşme halinde olan Lee, Paramount filmin sonunu değiştirmesini talep edince, filmi geri çeker. Önce Touchstone'la görüşen yönetmen daha sonra Universal'le uzun pazarlıklar sonucu bütçe için istediği 10 milyon doları alamaz. 6.5 milyon dolara "evet" demek durumunda kalır (Aftab, 101) . 9 haftalık çekim planı hazırlayan Lee bütçenin düşmesi üzerine çekimleri 8 haftaya çeker. (Haskins, 59)

Lee bu sefer Amerika'daki ırkçılığı tüm açıklığıyla ortaya koyacak bir konu üzerinde çalışmaktadır. Irkçılık hakkındaki görüşleri çok nettir: "*ırk münasebetleri... gemiden indiğimizden beri... Amerika'nın en büyük problemi*" (Lee, 33) Bu problemin üzerine giderken yararlanacağı ilham kaynağı gerçek yaşamdan bir kesittir. 1986 yılının son günlerinde yaşanan bir olay Lee'yi etkilemiştir. "Howard Beach" olayı olarak bilinen olayda New York'ta Queen'sdeki Howard Beach adlı İtalyan mahallesinde arabaları bozulan 3 siyah telefonla yardım çağırmak için bir pizzacıya girerler. İtalyan asıllı Amerikalıların yoğun olduğu bölgedeki pizzacıdan bir süre sonra bu 3 siyah bir İtalyan çete tarafından beyzbol sopalarıyla kovalanarak atılırlar.

Kaçanlardan biri yanında bıçak olduğu için kurtulur. Diğer ikisi ciddi biçimde dayak yerler. Bu ikisinden biri kaçmak isterken yoğun trafiğin olduğu bir caddeye girer ve bir arabanın çarpmasından kurtulamayarak hayatını kaybeder.(Knight, 326-327) Bu olay üzerine siyah toplumu ayaklanır ve bir protesto yürüyüşü düzenlenir. Bir günlüğüne pizzacılar boykot edilir.

Bu olaydaki mekan olan pizzacıyı, beyzbol sopasını, İtalyan-Amerikalılarla, Afrikalı-Amerikalılar arasında yaşanan çatışmayı ve pizza boykotunu üçüncü senaryosuna taşıyan Lee'nin bu olay dışında etkilendikleri de vardır. İzlediği bir *Alacakaranlık Kuşağı* öyküsünde anlatıcının havanın çok sıcak olduğu günlerde cinayet sayısının arttığını söylediğini anımsayan Lee bunu da senaryosuna taşıyarak filmini yılın en sıcak gününde geçirir. Bir ilham kaynağı da polis tarafından copla boğazına bastırılarak öldürülen siyah grafiti sanatçısı Michael Stewart'ın olayıdır. (Aftab, 97)

Spike Lee'nin üçüncü filmi *Do The Right Thing* (Doğruyu Yap) siyahların yoğun olarak yaşadığı bir mahallede yılın en sıcak gününde geçer. Mahallenin pizzacısının sahibi İtalyan-Amerikalı bir ailedir. Baba Sal (Danny Aiello) ve oğulları Pino ve Vito yıllardır bu mahallede pizzacılık yapmaktadırlar. Hatta Sal siyah gençlerin kendi pizzalarıyla büyüdüğünü gururla söyleyen ılımlı bir İtalyan'dır. Oğullardan Pino ırkçı cümleler kurmaktan çekinmeyen biridir. Mahalleyi sevmediğini söyler ve pizza dükkânını satması için babasını ikna etmeye çalışır. Kardeşi Vito ise Pino kadar ırkçı değildir. Dükkanın tek ailedışı çalışanı evlere pizza servisi yapan Mookie'dir (Spike Lee). Mahalledeki çeşitli karakterleri tanıdıktan sonra filmin sonlarına doğru dükkanda niye sadece İtalyanların resimlerinin asılı

olduğunu soran müşteri Buggin' Out, Sal ile tartışır ve bunun üzerine pizzacıyı boykot etmeye karar verir. Elinde kocaman müzik setiyle dolaşan Radio Raheem da Buggin' Out'la birlikte Sal'ın pizzaacısını boykot eder. İkisi yanlarına mahallenin delisini alarak pizza dükkanına giderler. Üçlü müziğin sesi sonuna kadar açık bir şekilde dükkana girince Sal – sığağın da etkisiyle- beyzbol sopasıyla Radio Raheem'in teybini kırar. Bunun üzerine siyah gençlerle Sal ve oğulları birbirlerine girerler. Polis gelir ve Radio Raheem'in copla boynuna bastırarak sakinleştirmeye çalışırken boğarak ölmesine sebep olur. Pizzacının etrafına toplanan kalabalık Radio Raheem'in ölmesi üzerine çileden çıkar ve bir kıvılcım beklemeye başlar. Bu kıvılcımı pizzacıda çalışan Mookie dükkanın vitrinine çöp tenekesini atarak çakmış olur. Kalabalık dükkana girer ve her şeyi tahrip edip dükkana yakar. Ertesi gün dükkanın başına giden Mookie, Sal'i görür ve ondan haftalık ücretini ister. Buna öfkelenen Sal parayı yere atar, Mookie yerden parayı alırken Sal ekler: "Doğru olanı yap!" Film biterken Martin Luther King Jr. ve Malcolm X'den iki alıntıyla veda eder. Önce King'den "İrklar arası adaleti sağlamak için uygulanan şiddet ne işlevseldir ne de ahlakidir", sonra da "Malcolm X'den "Nefsi müdafaa için şiddet kullanımına karşı değilim. Hatta nefsi müdafaa için yapıldıysa ona şiddet demem, zeka derim" (Abrams, 50). Yönetmen bu iki görüşü arka arkaya sunarak bir tartışma ortamı yaratmak istemiş, Malcolm X'in görüşünü sona saklayarak, kendine daha yakın bulduğunu belirtmiştir.

Spike Lee'nin bir röportajda belirttiği gibi "Filmin güzelliği, herkesin haklı olması, aynı zamanda herkesin haksız olması ve kimsenin kahraman

olmaması”dır (*Vogue*, 75). Gerçekten de New York’un bir mahallesinde ufak bir ayaklanmaya neden olan bu olayda suçlayacak bir kişi bulmak zordur. Film, karakterlerini iyi-kötü diye ayırıp suçluları işaret ederek toplumu ve sistemi temize çıkaran Hollywood filmlerinden bu bağlamda ayrılır. Mutlaka bir suçlu aranacaksa, kendisi gibi olmayana hoşgörü göstermeyen toplumu suçlu bulmak daha kolaydır. Spike Lee’nin filmi, ırkçılığın varlığını bilse de fazla ilişmeyen Hollywood liderliğindeki Amerikan sineması için 1989 yılında oldukça tartışmalı bir yapıttır. Her an patlayacak bomba gibi duran ırkçılık problemini adeta izleyicinin kucağına bırakır. Bu nedenle film olumlu olanların yanında birçok olumsuz tepki ve eleştiri de alır.

Bu eleştirilerden bir tanesi siyahların yaşadığı mahallenin çok temiz olması ve uyuşturucuların filmde olmamasıdır. Bir başka deyişle üstü kapalı bir biçimde nasıl olur da siyahların olduğu bir filmde uyuşturucu olmaz diye sorulur. Yönetmenin buna cevabı kesin ve nettir: “Bu film ırkçılık hakkında bir film. Uyuşturucu sorunu ırkçılık hakkında bir filmin içine sokulmayacak kadar önemli ve büyük bir sorundur” (Aftab, 124). Filmin oyuncusu John Turtorro da, Lee’nin üzerine çok gelindiğini belirterek beyaz yönetmenlere yapamadıkları tarzda eleştirileri Spike Lee’ye kolayca yöneltebildiklerini beyan eder. (Aftab, 125)

Bu eleştirilerin önemli bir çoğunluğu da filmin tehlike arz ettiğidir. Kimi eleştirmenler filmin izlendiği sinema salonlarında ve özellikle siyahların yoğun yaşadığı mahallelerde filmin isyanlara yol açacağını söylerler. *Time* dergisinden Richard Corliss, *New York* dergisinden David Denby, *USA Today* gazetesinden Jeanne Williams filmi değerli bulmadıkları gibi filmin siyah

toplumunu isyana teşvik ettiğini belirtirler (Aftab, 121) Sözü edilen gerçekleşmez, hiç kimse film yüzünden isyan çıkarmaz.

Film vizyona girdiği sırada Yale Üniversitesi'nde öğrenci olan ve daha sonra Lee'nin filmlerinde oynayacak olan ünlü oyuncu Edward Norton'un filmi izlediğinde gösterdiği tepki isyan çıkarabilir diyen eleştirmenlerin öngörülerine hiç uymaz:

"Filme gidenler film hakkında 'bu tehlikeli film, şiddete yol açabilir' diye yazarların tam aksi bir tepkide bulunuyorlardı. Ben oturup tam tersini düşündüğümü hatırlıyorum Daha sonra geriye dönüp baktığımda fark ettim ki filmin insanları rahatsız etmesi kolay cevaplar vermemesinden kaynaklanıyordu."
(Aftab, 125-126)

Norton gibi düşünen eleştirmenler de vardır. Filmin ayaklanmaya yol açacağını hiç düşünmeyen *Chicago Sun Times* gazetesinin ünlü eleştirmeni Roger Ebert "[Spike Lee] sınırlar çizmiyor, taraf tutmuyor... *Do The Right Thing*'in başarısı [Lee'nin] adil olmasından kaynaklanıyor" (Ebert, 138-142) diyerek *Do the Right Thing*'i listesinde senenin en iyi filmi olarak yorumlar. The *Christian Science Monitor* dergisi ise bir adım öteye gider ve filmi 80'lerin en önemli filmi ilan eder (Abrams, 51) *Newsweek* yazarı David Ansen ise filmi "ırkçılık hakkında bir Amerikalı yönetmenden gelen en aydınlatıcı görüş" olarak tanımlar.(Cooper, 206)

Film, Los Angeles Eleştirmenler Birliği (Los Angeles Critics Group) tarafından 1989'un en iyi filmi seçilirken, İngiliz dergisi *Sight And Sound*'un eleştirmenler arasında yaptığı yılın en iyi filmleri listesinde 6. sıraya layık görülür. (Abrams, 52-54) *American Film* dergisinin 80 gazete, dergi, radyo ve televizyon eleştirmeni arasında 1990'da yaptığı anket sonucunda *Do the*

Right Thing 1989'un en iyi filmi seçilirken yılın en iyi yönetmeni olarak Spike Lee gösterilir. (Haskins, 68)

Eleştirmenlerin genel olarak beğendiği film o sene Cannes Film Festivali'nde yarışır ancak Lee'ye ödül getirmez. Akademi ödülleriinde iki dalda aday gösterilen film en iyi film veya yönetmen kategorilerinde aday gösterilmez. Danny Ailo en iyi yardımcı erkek dalında aday olurken, filmin senaristi olan Lee en iyi senaryo dalında yarışacaktır. Bu törenden de ödölsüz dönmesine rağmen, Oscar'ların canlı yayını sırasında ilginç bir şey olur. En iyi Film dalında yarışan filmleri açıklayan Kim Basinger: "Burada beş muhteşem film var. Hepsinin ortak özelliğı gerçeğı dile getirmeleri. Fakat bu listede olması gerektiğı halde olmayan bir tanesi var ki, belki de gerçeklerin en büyüğünü anlatıyor. O film *Do the Right Thing*" diye ekler. Nerdeyse ödöl almak kadar güzel olan bu jestin karşılığında Lee, Basinger'a bir notla teşekkür eder. (Abrams, 52-53)

O sene en iyi film Oskar'ını kazanan *Driving Miss Daisy* filminde başrollerden biri Morgan Freeman'ın canlandırdığı bir siyah karakterdir. Freeman, beyaz yaşlı bir kadının şoförünü canlandırmaktadır. Duke Üniversitesi'nde öğrencilerle söyleşisinde bir soru üzerine Spike Lee iki film ve ana karakterleri hakkında şu karşılaştırmayı yapar: (Abrams, 53-54)

"Sanırım birçok Amerikalı siyah bir adamın aslında ikinci sınıf vatandaş olmasından rahatlık duyuyor... Sal'in Pizzacısı'na çöp tenekesi fırlatan Mookie'dense, Bayan Daisy'i arabayla dolaştıran Morgan'ın yanında daha rahat ediyorlar."

Böylece Lee, kendi filminin Akademi ödülleri adayı gösterilmezken, beyazlara şoförlük yapan bir siyahın oynadığı filmin nasıl olup da ödüle layık görüldüğünü kendi siyasi yaklaşımıyla açıklamış olur.

Gişe başarısı açısından bakıldığında Spike Lee'nin üçüncü filmiyle de yapımcısına para kazandığı görülüyor. 6.5 milyon dolar bütçeyle çekilen filmin getirisi 28 milyon dolar oluyor (Abrams, 52). Bu film Spike Lee'nin kazanç sağlayan bir yönetmen olarak ününü pekiştirerek yapımcılar arasında istenen bir yönetmen hale getiriyor.

Do the Right Thing'in sinema dünyasına katkılarını bakacak olursak, Amerika'daki siyahlara yönelik ırkçılık ilk defa bu kadar açık ve samimi bir şekilde Amerikan sinemasında yerini bulmuş oluyor. İzleyiciler, siyahları başka filmlerde olduğu gibi beyaz kahramanların yanında değil de siyah karakterlerin ağırlıklı olduğu, başrolde olduğu bir yapımda, siyah bir yönetmenin bakış açısıyla ilk defa izlemiş oluyor. Reid, filmi ırkçılığın çağdaş biçimleri hakkında Amerikan film endüstrisi tarafından üretilen en ciddi yapımlar olarak görüyor. (Reid 11) Grant ise aynı dönemde yapılan filmlerle *Do The Right Thing'i* karşılaştırarak benzer bir sonuca varıyor. *Cry Freedom* – *Özgürlük Çılgılığı* (1987), *Mississippi Burning* – *Mississippi Yanıyor* (1988), *Glory* – *Zafer* (1989) gibi filmlerde siyahların beyaz kahramanların yanında alt-metin oluşturmaktan ibaret olduklarına dikkat çekiyor. Örneğin *Özgürlük Çılgılığı'nda* Güney Afrika Cumhuriyeti'nde ırk ayırımına karşı mücadele eden ünlü siyah halk önderi Steve Biko'nun hayatını sözüm ona anlatan filmde, ana karakterin beyaz bir gazeteci olduğunu belirterek Biko'nun ırkçılık karşıtı mücadelesinin bu yolla gölgelendiğini vurguluyor. Buna karşılık yazar, Spike

Lee'nin filminde Afrikalı-Amerikalıların ve onların deneyimlerinin filmin odak noktasını oluşturduğunu söylüyor (Grant, 16).

Filmin Spike Lee'nin kariyeri dışında siyasi kimliğine de katkısı olmuştur. Lee, siyahların filmlerini çeken siyah bir yönetmen olarak bu filmde önce de oldukça saygınlık kazanmıştı. Önceki filmi *Okul Yılları*'nın setini siyahi lider Jesse James'in ziyaret etmiş olduğu çalışmanın önceki sayfalarında belirtilmişti. Ancak filmin yarattığı tartışmadan sonra Lee bir anda kendisini siyahların sözcüsü olarak bulur, hem de militan bir sözcü. Irk konuları ile ilgili görüşlerini almak için ona başvuran televizyon ve radyo şovlarının ardı arkası kesilmez (Haskins, 68).

Filmin vizyona girdiği tarihlerde New York'ta belediye başkanlığı seçimleri yapılmak üzeredir. Başkan adaylarından biri de Afrikalı-Amerikalı David Dinkins'dir. Dinkins'in seçilmesini Lee istemekte ve desteklemektedir. Zamanın başkanı Koch'un şehri siyah-beyaz diye kutuplara ayırdığını düşünmektedir. Bu yüzden filmin ve sonrasında yapılan röportajların Dinkins'in başkanlığına azami katkıda bulunması için elinden geleni yapar. Seçim sonucunda Dinkins New York'un ilk siyah belediye başkanı olur. Bu da aslında az da olsa bu işte Spike Lee'nin katkısı olduğunun düşünülmesine yol açar. Bunun sonucunda, Aftab'a göre Spike Lee, filmlerinde güncel ve yerinde siyasi yorumlar kullanan yegane Amerikalı yönetmen olarak benzersiz bir üne sahip olur (Aftab, 97).

Spike Lee'nin bu filmiyle iyice pekişen bir özelliği de Amerikan sinema endüstrisinde oldukça az temsil edilen siyahlara kendi filmlerinde iş

imkanı vermesidir. Siyahların öykülerini anlattığı için haliyle kamera önünde siyah oyuncularını fazlasıyla kullanmaktadır. Ancak kamera arkasında fazla iş olanağı bulamayan, sektör örgüt ve sendikalarına üye olmadıkları için çalışma imkanları kısıtlı olan siyahların da şartları zorlayarak kendi yapımlarında çalışmasını sağlamıştır. Örneğin Do the Right Thing’de sektör sendikalarıyla anlaşarak, belli sayıda üye olmayan siyahla çalışmak için izin almıştır. Kendilerini kanıtladıkları takdirde bu ekip elemanları ilgili sendikalara üye olacaklardır. (Haskins, 59-60)

Spike Lee çektiği üç filmin sonunda hem ticari başarı kazanan, hem de ödüller alarak eleştirmenlerin de beğendiği eserler üreten bir yönetmen olmuştur. Bunun dışında filmlerinin içeriğiyle, röportajlarındaki politik tavrıyla, siyahlara daha çok iş olanağı sağlamasıyla saygı duyulan bir kişilik ve kısa zamanda siyahların sözcüsü konumuna gelmiştir. Bu güçlü konumu sayesinde artık daha özgürce filmler yapma imkanına sahip olan Spike Lee’nin gelecekteki projeleri birçok kişi tarafından merak edilir, beklenir olmuştur.

D. Mo’ Better Blues (1990)

“Müzik hakkında bir film yapacağımı hep biliyordum. Müzik diyorsam cazdan bahsediyorum, dinleyerek büyüdüğüm müzikten. Caz dinlediğim tek müzik türü değil belki ama kendimi en yakın hissettiğim müzik türü.” (Abrams, 55)

Bu sözlerin sahibi Spike Lee’nin caz hakkında bir film yapmak istemesinin tek nedeni bu müziği sevmesi ve cazcı olan babasının sayesinde cazla iç içe büyümesi değildir elbette. Bu alanda yapılan filmlerin yetersizliğinden yakınan Lee, beyaz yönetmenlerin elinde, caz müziğinin ve

özellikle siyah caz müzisyenlerinin doğru temsil edilmediğini düşünmektedir. Haskins'in belirttiği gibi, beyazların gözünden görülen caz filmlerinden usanmıştır. Bu filmlerin siyah müzisyenleri içgüdüsel yetenekleri ile öne çıkarıp sanki caz müziği icra etmenin yıllarca çalışma ve pratik gerektiren zor bir iş değilmiş gibi gösterildiğinden şikayetçidir. Bu filmlerdeki müzisyenler hep uyuşturucu müptelasıdır ve sevgilileri hep beyaz olur. Lee bunun tek taraflı bir tasvir olduğuna inanmaktadır (Haskins, 71-72). Aftab'ın görüşüne göre ise, cazla ilgili bir sürü film çekilmiş hatta bu filmlerde Duke Ellington, Bessie Smith, Louis Armstrong ve Billie Holiday gibi caz sanatçıları rol almış ancak bu isimler filmin içinde bir ilginçlik olarak kullanılmaktan öteye gitmemişlerdir. Bu filmlerde caz kültürü ve geleneği yok sayılmıştır çünkü Hollywood için tek kabul edilebilir caz kahramanı beyazdır. (Aftab, 131)

1986 yılında vizyona giren Bertrand Tavernier'in *'Round Midnight'*ını ve Clint Eastwood'un çektiği *Bird*'ü (1988) izleyen Spike Lee iki filminden de tatmin olmaz ve kendini farklı bir caz filmi çekmeye mecbur hisseder:

"Birçok açıdan Mo' Better Blues -bir caz başçısının oğlu ve müziğin içinde büyümüş olmamı saymazsak- iki filme, Bird ve Round Midnight'a karşı tepkiydi. Clint Eastwood büyük bir sinemacı, ama Bird'ü sevmedim. Ve 'Round Midnight'ı da sevmedim... bu iki filme birlikte baktığınızda hiç neşe, sıcaklık yok. Her sahnede yağmur yağıyor... Bird vizyona giren en karanlık filmlerden biriydi. Pelikülde bir görüntüyü bile zor görüyordunuz. Sanki 'bu caz müzisyenleri o kadar acı çekmiş ki, hiç gülmemişler, hayatlarında hiç neşe olmamış, hep acıklı, hep içli, hep buruk' Tabii bu bir yere kadar doğru olabilir. Ama bir taraftan benim neslimden beraber büyüdüğüm müzisyenleri düşünüyorum -Branford ve Wynton Marsalis, Terence Blanchard, Donald Harrison. Bu adamlar belki zengin değiller ama iyi para kazanıyorlar. Basketbol, futbol oynuyorlar, sporu seviyorlar, aileleri var, kız arkadaşları var, dışarı çıkıp eğleniyorlar, yaşıyorlar. Sadece hayatlarının sefilliğine hayıflanıp kederlenmiyorlar." (Aftab 131-132)

Mo' Better Blues kendisini trompetine adanmış bir caz müzisyeninin - Denzel Washington'ın canlandığı Bleek'in- hikayesidir. Bleek hayatındaki iki kadına karşı tutkusunu yitirmiş, müziğine yoğunlaşmış bir sanatçıdır. Hatta bunun uğruna çalıştığı caz kulübünün Musevi asıllı sahiplerinin kendisini sömürmesine izin verir: az paraya da olsa kulüpte çalmaya devam etme pahasına işi bırakmaz. Müzikten sonra ikinci bağlılığı çocukluk arkadaşı Giant'tır (Spike Lee). Kötü bir menajer olmasına, kumar bağımlısı olmasına rağmen menajerliğini yapmasına izin verir. Ancak alacaklılar Giant'ı bulur ve tahsilat yapamayınca döverler. Giant'ı korumak için araya giren Bleek de bu saldırıdan nasibini alır ve aldığı darbe sonucu üst dudağı bir daha eskisi gibi trompet çalamayacak hale gelir. Bu travmaya önce evine kapanarak tepki verir. Daha sonra beraber çalıştığı grubun çaldığı kulübe giderek tekrar çalmayı dener ancak başarılı olamaz. Grupta şarkı söyleyen eski sevgilisi Clarke'tan (Cynda Williams) başkası değildir. Bleek son çareyi diğer eski sevgilisi Indigo'ya (Joie Lee) gitmekte bulur. Ona kendini kurtarması için yalvarır. Onunla beraber bir aile kurarlar. Filmin sonunda Bleek belki büyük bir müzisyen olamamıştır ama iyi bir aile babası olmuştur. Oğlu da trompet çalar ama o annesinin kendisine yaptığını yapmaz ve oğlunun müzik dışında da hayatı olmasına, arkadaşlarıyla zaman geçirmesine izin verir.

Film, Spike Lee filmografisine yine gişede başarı kazanan bir film olarak geçer. 10 milyon dolara mal olan film gişede yapımcısına 25 milyon dolar gelir sağlar. (Aftab, 154) Eleştirilere bakıldığında ise çok başarılı bulunmaz, ödüller almaz, vasat ve ilginç bir film olarak değerlendirilir. Ünlü Amerikalı eleştirmen Roger Ebert filmi Lee'nin bir önceki filmi *Do the Right*

Thing kendinden emin bir film olarak değerlendirip, 10 yılın en iyi filmleri arasına sokarken, *Mo' Better Blues*'ı aynı standartta bulmaz. Yine de eleştirmen filmin güzel, zarif ve enerjisini beğendiğini söyler. (Ebert, 1990) Ancak eleştirmenlerin en çok takıldıkları konu filmde gece kulübünün sahiplerini canlandıran Yahudi asıllı iki kardeş tiplmesi üzerine yoğunlaşır. Müzisyenleri sömüren bu tiplerin basmakalıp tüccar Yahudi tiplmesini çağrıştırdığını belirten eleştirmenler Lee'yi suçlarken işi anti-semitizme kadar götürürler. *New York Times*'dan Caryn James, kendi eleştirisinde patron kardeşleri "yüzlerinde köpekbalığı gülümsemesi olan paragöz, kıskanç, çirkin tipler" olarak değerlendirdiğini hatırlatırken, *Newsday*'den Mike McGrady'nin onları namert karikatürler olarak gördüğünü, *The Village Voice*'dan Gerry Giddens'ın ise karakterlerin kesinlikle anti-semitik olduğunu belirttiğini söyler. (James, 1990) Bu suçlamaların üzerine Spike Lee *New York Times*'a "Ben Anti-semitik Değilim" başlıklı bir yazı göndererek kendisini ve filmini savunur:

"Sonuç olarak, eğer eleştirmenler, anti-semitizm iddialarından uzak durmam için yazdığım bütün Yahudi karakterlerin örnek vatandaş olmaları gerektiğini ve bir tanesinin bile kötü adam veya dolandırıcı olamayacağını, kimseyi aldatmayacağını ve eğlence endüstrisi tarihinde herhangi bir Yahudi'nin siyah sanatçıları asla istismar etmediğini söylüyorlarsa bu, gerçekdışı ve insafız olur"

Bu tür eleştirilerin yanında, birçok eleştirmenin gözünden kaçan bir yönüyle film, aslında Amerikan sinemasında çok rastlanmayan bir olayı gerçekleştirmektedir. *Mo' Better Blues*, 70'lerin ortasından beri ilk defa siyah bir aktörü ana akım Hollywood sinemasında romantik başrol oyuncusu olarak göstermekte ve onun erotik sahnelerine yer vermektedir. 1963'te Akademi Ödülü'ne layık görülen Sidney Poitier bile başrol aldığı filmlerde

genellikle iyi vatandaşı canlandıran, cinselliğinden arındırılmış bir karakter olarak görünmekte ve beyaz bir aktörün davrandığından çok daha "terbiyeli" davranmaktadır. 1967'deki ünlü filmi *Guess Who's Coming to Dinner* – *Beklenmeyen Misafir*'de Poitier ile beyaz nişanlısı arasındaki tek yakınlaşma taksinin dikiz aynasından görünen masum bir öpücük olmuştur. 1968'deki *For Love of Ivy*'e kadar "Seni Seviyorum" diyememiş, arkasından mesafeli bir sarılma ve öpücüğü ancak getirebilmiştir. (Abrams, 60-61) Daha sonra ana akım diyemeyeceğimiz 70'lerdeki blaxploitation filmlerinden sonra ilk defa Amerikan izleyicisi *Mo' better Blues*'da siyah bir aktörü sevişme sahnelerinde görebilecektir. Bu aynı zamanda ileriki yıllarda çok ünlenecek olan Denzel Washington'un başrol oynadığı ilk filmidir.

Bu filmin bir başka özelliği de Spike Lee'nin daha sonra imzası haline gelecek bir çekim tekniğini ilk defa bu filmde kullanmasıdır. Kaldırımda yürüyen oyuncular şaryonun (kameraya hareket vermek için kullanılan üzerine kamera yerleştirilen raylı sistem) üzerine koyup kamerayla birlikte hareketli biçimde çekilerek görüntüleyen Spike Lee bu tekniği ilk kez bu filmde kendi canlandığı Giant karakterini görüntülerken kullanmıştır. (Abrams, 61-61) "Hareketli kaldırım planı" diye adlandırılan bu planda oyuncular ileri doğru gitmektedirler ancak yürüme hareketi yapmadıkları için izleyicide garip ve gerçeküstü bir etki yaratırlar. Sanki havada yüzerek hareket etmektedirler. Bu tekniği karakterlerin karşı konulamaz bir güç tarafından çekildiğini belirtmek için Lee'nin kullandığını Pizzello'ya verdiği röportajından biliyoruz. (107)

Filmlerini çekerken ekibini olabildiğince siyahlardan oluşturmak isteyen Spike Lee bu filmde de bunu başarır. Ekibin çoğunluğu Afrikalı-Amerikalılardan seçen yönetmen bu filmde 17 stajyer siyah çalıştırarak sektörde oldukça az yer alan siyahları bu sayede çoğaltma yolunda adım atmaya devam etmektedir. (Haskin,s 74)

E. Jungle Fever – Orman Ateşi (1991)

Her ne kadar Lee'nin beşinci filminin Türkiye gösteriminde isim olarak "jungle fever" teriminin kelime-kelime Türkçe karşılığı olan ve fazla bir anlam ifade etmeyen "orman ateşi" kullanılsa da "jungle fever" terimi, Amerikan argosunda bundan çok daha fazlasını anlatan bir deyimdir. Aftab'ın belirttiği gibi beyazların siyah tene duyduğu şehveti belirtmek için kullanılır (156).

Aslında Hollywood'un kendi yarattığı "Buck" tiplemesini -cinsel gücü yüksek, saldırgan, iri kıyım siyah erkek- ve "trajik melez" tiplemesini -iki ırk arasında kalmış, mutsuz ama güzel ve seksi melez kadın- filmlerinde kullanması siyah tene duyulan cinsel arzuyu izleyiciler nezdinde körüklediğini söylemek yanlış olmayacaktır. Hollywood'un siyahlarla yapılan cinsel teması kötülemesi ve tabulaştırması, bir taraftan da tabulara olan gizli merakın açığa çıkmasına ve bu bağlamda siyahlara olan gizli bir merakın vücut bulmasına yaramıştır. Bu aynı zamanda siyahların yatakta daha maharetli olduklarına dair efsaneyi de yanında getirmiştir. Bir bakıma bu efsane, söylentilerle beslenen ve Hollywood'un da filmleriyle katkıda

bulunduğu bir efsaneye, beyaz adamın yarattığı bir Frankeştayn'a dönüşmüş, beyaz adamın da inandığı bir efsane olmuştur.

Jungle Fever, beyazların siyalara ve siyahların beyazlara karşı duyduğu duygusal ve cinsel merakın, ırklar arası gönöl ilişkilerinin ana konu olarak işlendiğı bir filmidir. A.B.D.'nde ırklar arası evliliklerin 1967 yılına kadar 17 eyalette yasal olmadığını göz önüne alırsak (Knight, 329), konunun yakın tarihe kadar ne kadar sıcak ve önemli olduğu ortaya çıkacaktır. Özellikle New York gibi birçok etnik kökenli insanın farklı semtlerde ama aynı şehirde beraber yaşadığı şehirlerde, ırklar arası evlilkiler ve bu evliliklerden kaynaklanan sorunlar kaçınılmazdır. Zaten filmin senaryosunu yazarken Lee yaşanan elim bir olaydan etkilenmiştir. 1989 yazında Yusuf Hawkins adında 16 yaşındaki Afrikalı-Amerikalı genç ve 3 arkadaşı ilanını gördükleri kullanılmış bir arabaya bakmak için İtalyan-Amerikalıların yoğun olarak yaşadığı Bensonhurst semtine gelirler. Aynı gün bir grup İtalyan asıllı genç de siyah genç erkek avlamak için tetikte beklemektedirler. Çünkü gruptaki bir gencin eski kız arkadaşı verdiğı partiye bir grup siyah genci çağırmıştır. Tüm bunlardan habersiz olan Yusuf Hawkins ve arkadaşları semte geldiklerinde karşılarında kendilerini tehdit eden bir grup beyaz erkekle karşılaşırılar. Çıkan arbedede bir silah sesi duyulur ve ardından Yusuf Hawkins'in cansız bedeni kaldırımın yanına düşer. (Haskins, 77-78) Lee *Jungle Fever* filminin açılış jeneriğinde bu olaya gönderme yaparak filmi Hawkins'e adar.

Filmde Harlem'de yaşayan başarılı orta sınıf siyah bir mimarın, çalıştığı ofiste İtalyan asıllı sekreteriyle yaşadığı kaçamak aşk konu

alınmıştır. Başarılı mimar Flipper'ı Wesley Snipes oynar, sekreteri Angie Tucci rolü ise İtalyan oyuncu Anabella Sciorra'ya verilmiştir. Spike Lee, Flipper'ın en yakın arkadaşı rolünde yine kamera önündeki yerini almıştır. Kaçamak aşk ortaya çıkınca karısı, Flipper'ı evden atar, Angie'yi ise babası yaşına başına bakmadan dövecektir. Önce çift Harlem'de beraber ev tutar, çevrelerinden gelen baskılar sonucu bu ilişkinin tadı tuzu kaçar, bunu daha fazla yürütemeyeceğini anlayan ve kızını özleyen Flipper ilişkiyi noktalar. İkisi de kendi toplumlarına, yaşadıkları semte ve ailelerine geri dönerler. Flipper ayrılırken Angie'ye bu ilişkinin meraktan doğduğunu söyler, ona göre o beyazı merak etmiştir, Angie de siyahı.

Spike Lee bu filmine, filmlerinde neden uyuşturucu kullanımıyla ilgili bir şeyin olmadığına dair kendisine yöneltile eleştirilere cevap niteliğinde bir yan hikaye de eklemiştir. Flipper'ın uyuşturucu bağımlısı ağabeyi Gator (Samuel L. Jackson) sokaklarda yaşamakta ve ailesinden sürekli para koparmaya çalışmaktadır. Filmin sonuna doğru yine eve gelip annesini para için rahatsız ettiğinde emekli papaz babası oğlunu silahıyla vurarak öldürür; uyuşturucunun aileleri nasıl böldüğünü, hayatları nasıl kararttığını gösteren bir sahnedir. Bu da yaşanmış bir olaydan alıntıdır. Ünlü soul şarkıcısı Marvin Gaye Jr., bir tartışma sırasında yine papaz olan babası Marvin Gaye Sr. tarafından trajik bir şekilde vurulmuştur. Bütün A.B.D.'nin ama özellikle siyah kesimin büyük bir sorunu olan uyuşturucu bağımlılığı da bu şekilde filme yan öykü olarak girmiştir. Lee'nin "Taj Mahal" isimli büyük metruk bir binada yaşayan uyuşturucu bağımlılarını gösterdiği sahne özellikle etkileyicidir. Bu binaya her ırk ve sınıftan insanın girip çıktığını göstererek

Spike Lee uyuşturucunun bütün Amerika'nın sorunu olduğunu belirtmek ister.

Lee bu filmde ırklar arası ilişkinin aşk ve seks boyutundan çok, böyle bir ilişkinin tarafların aile ve çevresindekiler tarafından kabullenilmemesini, gerek beyaz gerek siyah toplumunda yarattığı kızgınlığı göstermeye çalışmıştır (Knight, 329). Bunu yaparken iki toplumu, yaşadıkları bölgeleri ve aralarındaki sohbetleri karşılaştırarak bilinen önyargıların tersine durumların da olabileceğini göz önüne sermiştir. Örneğin, Sterritt'in belirttiği gibi tehlikeli ve pis olarak bilinen siyahların yaşadığı Harlem, temiz, itibarlı ve güvenli görünürken, İtalyan semti Bensonhurst, reaksiyoner ve şiddete meyilli tavırların adeta barınağı haline gelmiş bir mekandır (143).

Jungle Fever, katıldığı Cannes Film Festivali'nde yönetmen veya film dalında ödül kazanamaz. Ancak Samuel Jackson filmdeki rolüyle festivalde en iyi yardımcı oyuncu ödülünü alırken, daha önce böyle bir ödül olmadığını bilen Spike Lee bu ödülün Jackson için uydurulduğunu söyler (Aftab, 175). Jackson'un canlandırdığı Gator'un sevgilisi rolüyle o zamana kadar fotomodellik yapan Halle Berry ilk kez kamera önüne geçmiş olur. Berry daha sonra Oskar ödülüne kadar gidecek olan film kariyerine bu filmdeki küçük rolüyle başlamıştır ve Spike Lee'nin Hollywood'a kazandırdığı bir sürü siyah ünlü oyuncudan biridir.

14 milyon dolar bütçeyle çekilip 32 milyon dolar gelir elde eden *Orman Ateşi* Spike Lee'nin 5. filmi olarak bütün filmleri gibi yapımcısına kazanç sağlamıştır. 6 yılda 5 film çekerek kısa sürede üretken bir yönetmen

olduğunu kanıtlamasına ve Amerikan sinemasındaki yerini iyice sağlamlaştırmasına neden olan bir film olmuştur. Yönetmen bu 6 sene içinde sadece kendi önünü açmakla kalmamış başarısıyla diğer siyah yönetmenlerin de önünü açmıştır. Çünkü onun sayesinde siyah filmlerinin de para kazandırabileceği çok net bir şekilde kanıtlanmıştır. 1991 yılı siyah yönetmenlerin çektiği filmlerin zirve yaptığı bir yıl olduğu göz önüne alınırsa, Lee'nin başarısının meyvelerinin alındığı, siyah sinemasının patlama yaptığı yıl olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Spike Lee'nin başarısından ilham alan genç bir sinemacı kuşak yetişmiş ve Hollywood yine Lee'nin filmlerinden cesaretlenerek bu yönetmenlere şans tanımıştır. Mario Van Peebles'in *New Jack City*'si, 23 yaşındaki John Singleton'ın *Boyz N the Hood* - *Artık Çocuk Değiller'i*, Matty Rich'in *Straight out of Brooklyn – Brooklyn Çıkışı* adlı filmi, Robert Townsend'in *The Five Heartbeats*'i, Charles Lane'in *True Identity*'si 1991 senesinde siyah yönetmenlerin çektiği filmlere örnektir. (Aftab, 172)

Lee'nin Hollywood'daki siyah filmleri üzerine etkisini *New York Times* gazetesinde "They've Gotta Have Us: Hollywood's Black Directors – Biz Hollywood'un Siyah Yönetmenleri'ni Almaları Lazım" adında bir makale yayınlandığını belirterek aktaran Aftab, ayrıca *Empire* sinema dergisinin yine aynı konuda bir makaleye yer verdiğini belirtir (172-173) Dergi, 1991 yılında yaşanan siyah filmlerdeki patlamayı doğrudan Spike Lee'ye bağlayarak kendisini yeni nesil Afrikalı-Amerikalı yönetmenler arasında öncü olarak göstermektedir.

Beşinci filmi sonunda Spike Lee oldukça ünlenmiştir. Yukarıdaki yayınların dışında *Jungle Fever* – *Orman Ateşi*’nin ardından *Newsweek*’e kapak olmuş, *Time* dergisinde diğer siyah yönetmenlerle birlikte hakkında 4 sayfalık bir inceleme yazısı yayınlanmış, *Playboy* dergisinde röportajı yer almış, *Washington Post* gazetesi dergi ekinde kapak olmuş, Amerika’nın birçok yerel gazetesinde çıkan eleştirilerde filminden ve Spike Lee’den övgüyle söz edilmiştir. Siyah toplum içinde de Lee’nin prestiji iyice artmış, saygın bir sanatçı olmuştur. *Jungle Fever* müziklerini yapan Stevie Wonder ekibi konserlerine davet ediyor (Aftab 169-170), siyahların sevilmediği İtalyan semti Bensonhurst’e çekim için gittiklerinde bile Spike Lee tepki yerine kendisinden imza almak isteyen İtalyan-Amerikalıların ilgisine maruz kalıyordu (Haskins, 80). Spike Lee Amerikan sinemasında kalıcı bir yer edinmiş, siyah toplumu içinde politik liderler ve sanatçılar tarafından saygı duyulan bir kişilik, siyahların gurur duyduğu bir sinemacı olmuştur. O ana kadar düşük bütçelerle film çeken Lee artık yıllardır hayalini kurduğu okul yıllarındayken hayran olduğu Malcolm X’in filmini hem de yüksek bütçeli filmini çekmek için hazırdır.

F. Malcolm X (1992)

Malcolm X’in hayatını anlatan bir film çekme fikri Spike Lee’nin yönetmen olmasından çok önceleri vardır. 1965 yılında suikast sonucu öldürülen siyah politik liderin otobiyografisini kendi ağzından dinleyip kaleme alan yazar Alex Haley’nin popüler kitabı *Autobiography of Malcolm X* – *Malcolm X’in Otobiyografisi*’nin film hakları 1967’de –Lee henüz 10 yaşındayken- Marvin Worth tarafından Warner Bros. adına satın alınır.

60'lardan 80'lere kadar bir çok sanatçının bu projede ismi geçer, birçoğu da senaryo için çalışır. Bu ünlülerin arasında James Baldwin, Calder Willingham ve David Bradley gibi romancılar, Sidney Lumet, Stuart Rosenberg ve Bob Fosse gibi yönetmenler ve oyun yazarı David Mamet bulunur. 1990 yılına kadar proje, çeşitli nedenlerden gerçekleşmez. 1990'da projeyi satın alan Worth, yönetmen Norman Jewison, oyun yazarı Charles Fuller ve oyuncu Denzel Washington'la anlaşınca filmin sonunda çekileceğine kanaat getirir. Aynı üçlü Pulitzer ödüllü filmle aynı adlı romanın adaptasyonunda başarıyla çalışmış ve *A Soldier's Story – Bir Askerin Hikayesi* (1983) adlı film çok beğenilmiştir. (Abrams 74-76) Bu haberin medyada yer almasından sonra Malcolm X'e hayran olan Spike Lee basına şu demeci verir:

"Bu beni derinden rahatsız ediyor. Büyük Y ile yanlış. Bu filmler siyahların kontrolü altında olmalı. Malcolm X en kıymetli kahramanlarımızdan biridir. Siyah olmayan birinin çekmesi gülünçtür." (Abrams 76-77)

Malcolm X'in hayatını filme almak Spike Lee için birçok açıdan önem taşımaktadır. Öncelikle siyasi lider hakkında ortaokulda okuduğu Alex Haley tarafından kaleme alınan *Autobiography of Malcolm X – Malcolm X'in Otobiyografisi*'nden çok etkilendiği ve hayatını değiştirdiği için lidere büyük bir saygısı ve sempatisi vardır. (Haskins 86-87; Aftab 12) Hatta kitabın son baskısının kapağında Spike Lee'nin sarf ettiği şu sözler alıntı olarak kullanılmıştır: (Haley, kapak)

"Hayatım boyunca okuyabileceğim en önemli kitap. Düşünce ve davranış şeklimi değiştirdi. Farkına varmadan içimde taşıdığım cesareti açığa çıkardı. Bu kitabı okuduktan sonra hayatı olumlu yönde değişen birkaç yüzbin şanslı insandan biriyim."

Bunun dışında, çektiği beş küçük bütçeli filmin ardından rüştünü ispat etmek ve büyük bütçeli bir "blockbuster" filme imza atmak için Malcolm X'in hayatını konu alan epik bir filmi eşî bulunmaz bir fırsat olarak görür.

Spike Lee'nin basına verdiği demeç küçük bir fırtına yaratır. Birçok kişi konu hakkında yorum yapar. Siyah oyun yazarı August Wilson Lee'ye hak verir. Kendisi daha önce Pulitzer ödüllü *Fences – Çitler* adlı oyununu sadece siyah bir yönetmenin çekmesine izin vereceğini açıklamıştır. (Abrams, 77-78)

Tabii bu görüşe karşı çıkanlar da olur. Yazar David Bradley Malcolm X'in ırk kavramını aşmayı öğrenen bir kişinin hikayesi olduğunu belirterek siyah estetiği ve siyah deneyiminden bahsedilemeyeceğini söyler ve "*Malcolm hiçbir zaman Hristiyan olmamıştı, o zaman siyah Müslüman bir yönetmen mi bulmak lazım? Peki Eugene O'Neill'in eserlerini sadece İrlandalı yönetmenler mi filme çekebilir?*" diye sorar. (Abrams, 78) Filmin yönetmenliği için anlaşmış olan Norman Jewison, Kanada televizyonunda bunun bir ırkçı yaklaşım olduğunu, bir sanatçının salt deri rengi yüzünden bir filmin üstesinden gelemeyeceğini söylemenin saçmalık olduğunu belirtir. (Aftab, 180)

Bu konuda argüman sahibi olan beyaz sanatçıların anlamadıkları veya atladıkları bir ayrıntı da şudur: Asıl mesele salt Malcolm X'in filmini bir beyazın mı yoksa siyahın mı daha iyi çekeceği değildir. Burada önem kazanan bir başka nokta da bir siyah liderin hem de suikaste kurban olmuş

siyasi bir siyah liderin temsilinin kimin yapmasının daha uygun olduğudur. Çok iyi çekilse bile Malcolm X'in öyküsünün beyaz bir yönetmen tarafından perdeye aktarılması, bir beyaz tarafından anlatılması siyaseten Spike Lee'nin de dediği gibi "*büyük Y ile yanlış olacaktır.*" (Abrams, 76)

Bu tartışmaların ve Spike Lee'nin baskısı sonunda yönetmen Norman Jewison geri adım atar ve filmin yönetmenliği Lee'ye verilir. Lee, projeyi ele geçirdikten sonra yatıştırıcı bir tavırla Jewison'ın düzgün davrandığını ve filmi mecbur olmadığı halde kendisine verdiği için teşekkür ettiğini söyler. (Aftab, 180-181)

Projeyi üstelenen Lee eline ateşten bir top almıştır. Malcolm X'in hayatının "hakkiyla" filme alınmasını talep eden bir grup siyahın baskısıyla karşılaşır projeyi alır almaz. Özellikle Malcolm X'in Müslüman olmasından etkilenip İslamiyeti seçen akademisyen, yazar Amiri Baraka'nın başı çektiği "Malcolm X'in Vasiyetini Koruyan Birleşik Cephe" (United Front to Preserve Legacy of Malcolm X) adlı bir grup siyah, siyasi liderin beyazperdeye nasıl yansiyacağı konusunda endişelidir. Grup, Spike Lee'nin geleneksel Hollywood ticari sinemasının alışkanlıklarına uyarak Malcolm X'in suça iştirak ettiği yılların öne çıkarılıp, İslam Ulusu'nun (Nation of Islam) lideri Elijah Muhammed ile tanışıp siyasi bilinç kazandığı, Müslüman olduğu dönemin ve Muhammed ile Malcolm X'in ayrılma nedenlerinin filmde yeterince yer almamasından kaygı duyar. Grup bu amaçla Harlem'de bir yürüyüş düzenler. Sloganları nettir: "Spike, Malcolm'u yüzüne gözüne bulaştırma! (Spike, don't mess Malcolm Up)". Bu baskı karşısında Spike Lee önce bir radyo programında, Malcolm X'in sinemada temsil edilmesi hakkındaki

kaygıları anladığını dile getirse de, daha sonra *Amsterdam News*'a verdiği röportajda tonunu sertleştirir:

“Ben yapmak istediğim filmi çekeceğim. Hem Baraka’yı Afrikalı-Amerikalı sanat komitesinin başına mı geçirdiler? Kimse ona nasıl şiirler ve oyunlar yazacağını söylemiyor, bana neden nasıl bir film yapmam gerektiğini söylüyor? Ne isterse yazabilir, filmlerimi yapma özgürlüğümü istiyorum” (Abrams 79-80)

Lee, endişelere sert yanıtlar verse de önemli gördüğü insanların desteğini almayı ihmal etmez. Malcolm X’in dul karısı Betty Shabazz’ı filmin danışmanı olmaya ikna eder. Ardından İslam Ulusu adlı grubun lideri Louis Farakhan’la görüşmeye gider ve görüşlerini alır. Farakhan projenin ve Lee’nin yanında olduğunu belirterek, Malcolm X’ten çok grubun eski lideri Elijah Muhammed’in filmde nasıl yer alacağı konusundaki endişelerini dile getirir (Haskins, 89).

Projenin senaryosu üzerinde daha önce birkaç kişi çalıştığı için bunları okuma fırsatı bulan Spike Lee aralarından Arnold Perl ve ünlü siyah yazar James Baldwin’in beraber yazdığı senaryodan yararlanmaya karar verir. Bu senaryonun üzerinde değişiklikler yaparak kendi senaryosunu yazar. Ancak jenerikte Baldwin’in ismi geçmez. Bunun nedeni Baldwin’in eserlerinin telif haklarına sahip olan kızkardeşinin Senaristler Sendikası’na (Screenwriters’ Guild) başvuruda bulunarak yazarın ismini jenerikten sildirmesidir. (Aftab 188)

Filmle ilgili tartışmalardan biri de bütçe üzerine çıkar. 28 milyon dolar bütçeyle başlayan film, çekim sonuna doğru bütçeyi aşmaya başlar. Yapımcı firma Warner Brothers film için daha fazla para aktarmak istemez. Bunun üzerine Spike Lee bu filmdeki 3 milyon dolarlık gelirini 1 milyon

dolara çekerek bütçeye 2 milyon dolar katkı sağlar. Ancak bu da yeterli olmaz. Bunun üzerine Spike Lee aralarında Bill Cosby, Prince, Magic Johnson, Tracy Chapman, Oprah Winfrey, Michael Jordan, Janet Jackson gibi isimlerin olduğu ünlü siyah sanatçı ve sporcuları arayarak filmin kendi istediği şekliyle vizyona girebilmesi için paraya ihtiyacı olduğunu söyler. Ünlülerden 1.3 milyon dolar destek bulan Spike Lee bunu bir basın toplantısıyla açıklayınca, Warner Brothers'ın medyadaki imajı zedelenmiş olur. İmajını korumak isteyen şirket postprodüksiyonda gereken katkıyı sağlar ve 28 milyon dolar öngörülen film sonunda 33 milyon dolara tamamlanmış olur. (Aftab, 208-209)

Film vizyona girmeden önce bir açıklama yapan Spike Lee Malcolm X'in ve filmin tarihi önemine dikkat çekerek, ilk vizyon günü Cuma olan filmi gençlerin gerekirse okulu kırarak izlemeleri gerektiğini açıklar. Bunun üzerine bir eleştiri fırtınası kopar ve Malcolm X'in eğitime verdiği önemden dolayı böyle bir şeyi kendi filmi için bile istemeyeceği söylenir. (Haskins 92) Ancak Lee'nin istediği olmuştur film hakkında yeni bir tartışma konusu, medyada yer alma fırsatını bu sayede yakalamıştır.

Film vizyona girdiği 1124 salonda ilk gün 2.4 milyon dolarlık yüksek bir hasılat yaptıktan sonra hızlı bir düşüş yaşayarak toplamda 48 milyon dolar gişe hasılatı toplar. Film parasını çıkarmış olsa da böylesine reklamı ve beklentisi olan bir filme göre az kar ettirdiği, yapımcılar bunun iki katı hasılat bekledikleri için film yapımcılar için hayal kırıklığı olur. (Abrams 86-87) Bunun çeşitli nedenleri vardır: Nelson George'a göre bunun nedenlerinden biri filmin çok geç vizyona girmesidir. Filmden çok önceleri

başlayan promosyon çalışmaları filme karşı bir merak uyandırır. Örneğin üzerinde X harfi olan şapka ve t-shirt satışları çok yüksek rakamlara ulaşsa ve filmin promosyonu basında çıkan haber ve röportajlarıyla halkta merak uyandırsa da filmin geç vizyona girmesi bu merakın biraz soğumasına neden olur. Bir başka faktör artık Spike Lee'nin Amerika'daki tek siyah yönetmen olmamasıdır. John Singleton, Matty Rich, Mario Van Peebles, Charles Burnett gibi diğer siyah yönetmenler pastadan pay almaktadırlar. Artık eskisi gibi sadece Lee'nin o sene çektiği film etrafında dönen bir siyah sinemasından söz edilememektedir. Oyuncu olarak da sadece Eddie Murphy'den oluşan bir siyah oyuncu arzı yoktur. Spike Lee'nin de katkısıyla Denzel Washington, Samuel Jackson, Wesley Snipes, Halle Berry, Angela Bassett, Danny Glover gibi birçok siyah yıldız yetişmiştir ve bu yıldızların filmleri de siyah sineması pazarından pay almaktadırlar. (George'dan akt. Aftab 212) Gerçekten de bu bağlamda değerlendirildiğinde, Spike kendi yarattığı pazar, genç siyah yönetmen ve oyunculara açtığı yolun kurbanı olmuştur.

Abrams'a göre ise "X" tshirt ve şapkalarına ilgi gösteren gençlerin Malcolm X'in hayatı hakkında bilgi sahibi olmaya aynı ilgiyi göstermemeleri gişe hasılatının beklenenden az olmasında pay sahibi olmuştur. Lee'nin istediği gibi filmi bir tarih dersi olarak görüp sinemada izlemeye giden genç sayısı beklenenden düşük olmuş, New York, Washington DC, Şikago, Miami ve Los Angeles gibi büyük kentlerde yapılan anket çalışmalarında filmin ana hedef kitlesi olarak düşünülen 15-24 yaş grubunun bilet alanların üçte birine yakın bölümünü oluşturduğu anlaşılmıştır. (Abrams 86)

Filmin 3 saat 21 dakikayı bulan uzunluğu da gişede istenen geliri elde edememesine neden olarak gösterilebilir. Zira bazı film eleştirmenleri filmin çok uzun olduğunu belirtmişler ve bu kadar uzun süre film izlemek istemeyen izleyicilerin filme rağbet etmediklerini belirtmişlerdir. (Haskins 95)

Süresi üç saati geçkin bu filmi üç bölümde özetlemek mümkündür. Birinci bölümde Malcolm X'in "flashback"lerle çocukluğu ve gençliğinden sekanslarla birlikte 40'lı yıllarda suçla iç içe yaşadığı, yasadışı kumar oynatıp hırsızlık yaptığı, uyuşturucu kullandığı yıllar anlatılır. Bu bölümde görüntü yönetmeni Ernest Dickerson filtreler kullanarak ve objektifin önüne kadın çorabı koyarak filmin 40'ların filmlerine benzetecek renk sıcaklığını ve yumuşaklığı vermeye çalışmıştır.

İkinci bölümde Malcolm X'in hırsızlıktan yakalanıp hapse girdiği dönem anlatılır. Hapisteki sahnelerde renkler daha soğuk ve solgundur. Bu bölümde Malcolm'un hapiste biriyle tanışarak ondan İslam'ı öğrenmesi, Müslümanlığı seçişi ve kendisini sözlük ve kitaplar okuyarak geliştirmesi anlatılır.

Üçüncü ve son bölümde ise Malcolm'un hapisten çıkışı İslam Ulusu'yla ve lideri Elijah Muhammed'le tanışması, bu örgütte yükselip siyasi konuşmalar yapması ve ardından Muhammed'le yollarının ayrılması anlatılır. Bölümün sonunda Mısır üzerinden Mekke'ye Hacca gidişi ve dönüşünde kendi fraksiyonunu kurup siyasi örgütlenmeye ve vaazlarına devam edişi, ve

bir konuşması sırasında suikast edilmesi anlatılır. Hac gezisi sırasındaki belgesel tarz görüntüler dışında bu bölümde nötr bir sinematografi hakimdir.

Filmin en tartışma yaratan bölümlerinin başında filmin giriş sahnesi gelir. Film siyah fonun üzerinde jenerik geçerken Malcolm X'in bir konuşması Denzel Washington'ın ağzından duyularak başlar:

“Beyaz adamı suçluyorum. Beyaz adamı dünyanın en büyük katili olmakla suçluyorum... Beyaz adam suçlamaları reddedemez. Suçlamaları reddedemezsiniz. Biz bu suçlamaların yaşayan delilleriyiz. Siz ve ben deliliz.”

Bu esnada başrol oyuncusu Washington'ın adı belirir. Hemen ardından kült film *General Patton*'da olduğu gibi büyük bir Amerikan bayrağı tüm çerçeveyi kaplar. Lee'nin şovenist milliyetçi bir savaş kahramanı olan Patton'ın anlatıldığı filme gönderme yapmasının nedeni açıktır. Lee, beyazların ırkçı ataerkil, asker kahramanına karşı siyahların demokrat ama siyahlara yapılan ırkçılığa ve zulme gerekirse şiddete başvurarak karşılık vermeyi savunan Malcolm X'i koyar. Böylece izleyiciden iki kahramanı karşılaştırmasını bekler.

Bayrakla birlikte 1992'de Rodney King adlı siyah bir Afrikalı-Amerikalının beyaz polisler tarafından dövülmesini gösteren gizli video çekimini paralel kurguyla ekrana getirir. Bayrak ve dayak görüntüleri arka arkaya kurgulanarak gelir. Bayrak da bu arada yanmaya başlamıştır. Yanan bayrak ve bu video görüntülerinin paralel olarak kurgulanması Everett'in öne sürdüğü gibi Sergey Eisenstein'in bahsettiği entelektüel montaja güzel bir örnektir: Burada Amerikan bayrağı tez, siyah vatandaşların beyaz polisler tarafından dövülmesi antitez olarak değerlendirildiğinde, sentez

olarak izleyiciye geçen mesaj Amerika'nın gaddar, baskıcı ve ırkçı bir rejimle yönetildiğidir. (101-12) Bu görüntüler ayrıca Malcolm X'in yaşadığı dönemden beri aradan geçen 40 yıl içinde Amerika'da ırkçılık açısından fazla bir değişiklik olmadığını da önerir. (Donalson, 111) Bu çarpıcı giriş, filmin konusunu çok iyi özetleyen bir bölümdür.

Eleştirmenler genel olarak filmi beğenir. *Chicago Sun Times*'in ünlü eleştirmeni Roger Ebert, filmi düşündüğü kadar kızgın bulmadığını belirtir ve ekler:

“Bu film bir saldırı değil, sadece bir açıklama; dışlayıcı hiç değil. Her ırktan izleyiciye hitap ediyor. Filme giden beyazlar kendilerine saldıran bir Malcolm X bulacaklarını beklerken önce deneyimleri ve motivasyonu anlaşılabilir, sonra kahraman bir Malcolm X buluyorlar. Makul bir izleyici aynı deneyimleri yaşarsa kendisinin de aynı şekilde davranacağını düşünür... Spike Lee şu anda Amerika'nın en iyi yönetmenlerinden bir olmakla kalmıyor, belki de en önemlilerinden biri olarak öne çıkıyor. Çünkü filmleri ırk konusuna merkezden yaklaşıyor. Aşırı duygusallıktan ve siyasi klişelerden uzak durarak, karakterlerinin nasıl ve neden o şekilde yaşadıklarını anlatıyor... Her Lee filmi empati alanında bir alıştırma niteliği taşıyor... İzleyen siyah seyircileri kutlamadığı gibi beyazları da ayıplamıyor. Perdeye yaşamdan gerçek insanları yansıtırken izleyiciden kendilerini bir süreliğine onların yerine koymasını istiyor.” (Ebert, 2006, *Awake in the Dark*, 179-180)

New York Times eleştirmeni Vincent Canby de filmi beğendiğini belirtirken Lee'nin yönetmenliğini övmeyi ihmal etmez:

“[Spike Lee'nin] yeni Malcolm X'i kitabın birebir aynısı veya eşdeğeri değil, ancak kolay karikatür karakterlerden başarıyla kaçınılmış, üzerinde ciddiyetle düşünülmüş, iddialı, sağlam bir biyografik film... Malcolm X'in asıl başarısı Bay Lee'nin filmi bir bütün olarak başarıyla kotarmış olmasında yatıyor. Ernest Dickerson tarafından görüntülenen, sanat tasarımı Wynn Thomas tarafından yapılan film, David Lean'in epik filmleri kadar sahici görünüyor.” (Canby, *New York Times*)

Amerika'nın en ünlü ve saygın eleştirmenlerinden son derece iyi eleştiriler alan Malcolm X, filmin çekiminden önce “Malcolm X'i yüzüne gözüne bulaştırma” diye kampanya düzenleyen siyah yazar Barraka'yı ve

Afrikanlı-Amerikanlı edebiyat ve kùltürü üzerine eleştiriler yazan Mary Emma Graham ve Clark Eldridge White'ı tatmin etmez. Baraka ve diğler eleştirirler filmin Malcolm X'in ailesinin etkisini azalttığını belirtirler. Ayrıca Mekke'ye hac ziyaretinin ve sonrasındaki politik ve ruhani olgunlaşmasının çarpıtıldığını iddia ederler. Graham, Malcolm X'in kız kardeşi Ella'nın siyasi liderin hayatında onu etkileyen, önemli bir etki olduğunu ama filmde tamamen çıkarıldığını söyler. Baraka ise X'in İslamiyet'e geçişinin kardeşi sayesinde olduğunu hatırlatarak hapishane yıllarında filmde görüldüğü gibi sadece sözlük değil Schopenhauer, Kant, Nietzsche, Spinoza ve diğler filozoflardan kitaplar okuyarak kendini yetiştirdiğini belirtir. (Everett, 108-110)

Ancak bu eleştirilerin bazılarına ihtiyatla yaklaşmak gerekir. Zira Everett'in belirttiği gibi özellikle Baraka'nın bazı eleştirilerindeki mantıksal tutarsızlık yazarın beyazperdede yansıyan eserden çok Spike Lee'ye olan antipatisinin bir sonucu gibi durmaktadır. (108)

Hem olumlu, hem olumsuz eleştirilerinin yanında *Malcolm X*'in Spike Lee'nin kariyerindeki yerini değerlendirecek olursak Donaldson'ın dediği gibi bu filmle birlikte yönetmen, epik bir filmi de çekebileceğini hatta deneysel filmi çektiği maharetle çekebileceğini kanıtlamış olur. (113) Spike Lee tam bir Hollywood yönetmeni olmuştur.

Gerçekten de *Malcolm X* siyah bir yönetmen tarafından çekilen ilk büyük bütçeli film olmakla kalmaz, başrolünde bir siyahın yer aldığı 3 saat 20 dakikalık ilk epik siyah filmi olur. Siyahların basmakalıp bir şekilde köle,

uşak, çeteci, uyuşturucu satıcısı, cahil siyah, suçlu siyah gibi ırkçı tiplerle temsil edildiği Hollywood filmleriyle kıyaslandığında bu oldukça büyük bir gelişmedir. Ross'un belirttiği gibi Lee Hollywood tarafından finanse edilen bir filmin yapısını ve içeriğini tamamen kendi şartlarıyla belirleyen ilk Afrikalı-Amerikalı film yönetmenidir. (29) *Malcolm X* de bu işleyişle yapılmış bir epik siyah filmidir. Sonuç olarak, Lee'nin bu filmle çıtayı biraz daha yükselttiğini, siyah bakış açısını, çok izlenen bir Hollywood yapımına taşıdığını söylemek yanlış olmayacaktır.

Filmin ırk ilişkileri açısından önemini, Hollywooddaki yerini ve politik olarak durduğu noktayı Dyson'ın görüşlerinde bulmak mümkündür:

“Lee'nin Malcolm'u bir çoğunun arzu ettiğinden daha durgun ve yumuşak olsa da –filme bağırıp çağıran bir öfke yerine zorlukla edinilmiş bir bilgelik hakimdir- Hollywood'un dışlilerinden kışkırtıcı ve değerli bir figür olarak çıkmayı başaramıştır.” (Dyson, 141)

Winn'in belirttiği gibi film ana akım Hollywood'un ideolojik basmakalıp tiplerine meydan okuyan Afro-Amerikan bakış açılarını ticari bir film biçiminde milyonlarca kişiye yansıtabilmesi nedeniyle önemli ve güçlü bir çalışma olmuştur (452).

G. Crooklyn (1994)

Spike Lee, *Malcolm X* gibi ağır bir projenin ardından daha basit bir film yapmayı ister. O sırada kardeşleri Joie Lee ve Cinque Lee aile öz geçmişlerinden yola çıkarak bir senaryo yazmaktadır (Aftab, 223-225). Senaryonun ilk otuz sayfasını okuyan Spike Lee senaryoyu beğenir ve devam etmelerini öğütler. Daha sonra senaryoyu satın alan yönetmen bu senaryoyu çekmeye karar verir. Aynı Lee ailesi gibi Brooklyn'de yaşayan 5

çocuklu siyah bir ailenin öyküsü, küçük kızlarının gözünden aktarılmaktadır. Baba, Lee ailesinde olduğu gibi müzisyendir; kontrbas yerine piyano çalmaktadır. Yine Lee ailesindeki gibi anne erken yaşta kanserden ölür. Fakat Spike Lee “yasal ve psikolojik” nedenlerden ötürü filmde öyküsü anlatılan ailenin Lee ailesi olmadığı öne sürer (Aftab 228-229)

Lee’nin filmografisinde öne çıkan filmlerden biri olmayan *Crooklyn* gişede de çok başarılı olmaz. 15 milyon dolar bütçeyle çekilen film aşağı yukarı aynı rakamda bir gişe geliri elde eder. (Abrams, 95) Bu Spike Lee’nin kariyerinde bir ilktir, ilk defa bir filminde gişe geliri bütçeyi aşamamıştır. Ancak film başka bir yönüyle, müzikleriyle popüler olur. Film müziklerini 70’lerin ünlü soul ve R&B şarkıları oluşturur. Bu yüzden *Crooklyn* film müziği CD’si tüm Spike Lee filmleri arasında en fazla beğenilen ve satın alınan “soundtrack” albümü olur. (Aftab, 233)

Spike Lee bu filmde asıl amacının 70’lerdeki bir siyah ailesini göstermek ve filmin çekildiği yıllardaki aile ortamıyla ve özellikle Hollywood’da gösterilen parçalanmış siyah aile modelleriyle kıyaslamak istediğini söyler:

“Beyaz Amerika ne düşünürse düşünsün, iki ebeveynin de bulunduğu, annenin uyuşturucu kullanmadığı, işsizlik sigortasıyla yaşamayan, erkek çocukların tecavüzcü ve kapkaççı olmadığı, kız çocukların sekiz yaşında hamile kalmadığı bir aile tanıtmak istedim. Carmichael ailesi bağırıp çağıran, birbiriyle kavga eden, ama birbirini seven normal bir aile. Ancak parçalanmış bir aile değiller.” (Abrams, 88)

Spike Lee’nin asıl amacı Hollywood filmlerinde gösterilen suça batmış siyah gençlerin ve onların ailelerinin yanında normal siyah aileler de olduğunu göstermektir, Hollywood’da o güne kadar gösterilmiş olan kötü

siyah imajını biraz olsun değiştirebilmek, dengeyi sağlayabilmektir. *Crooklyn* de bu amaca hizmet eden bir filmidir. Spike Lee'nin öne çıkan filmlerinden olmasa da bu anlamda amacına ulaşmıştır. Unutulmamalıdır ki bir siyah ailesinin fazla da heyecan taşımayan filmi bundan 10 sene öncesinde 15 milyon dolar bütçeyle çekilemezdi. Ancak Spike Lee arka arkaya 6 film çekip ünlendikten, hepsinde yapımcılara para kazandırdıktan sonradır ki, konu seçiminde rahat davranabilecek güce sahip olabilmıştır.

Film eleştirmenleri Roger Ebert ve Gene Siskel haftalık TV programlarında filmi "eğlenceli, sevecen bir aile filmi" olarak bahsetmişlerdir.

Filmin en çok eleştirilen yanı 20 dakikasının anamorphic diye adlandırılan özel bir objektifle çekilerek çerçevenin adeta yanlardan bastırılmış bir görüntü vermesidir. Birçok izleyici bunu filmi veya gösterimden kaynaklanan bir hata olarak düşünmüştür. Ancak Lee bunu filmin kahramanı küçük kız Troy'un teyzesini ziyareti sırasında kızın o ev ve çevreye uyumsuzluğunu belirtmek için yabancılaştırma efekti olarak özellikle kullanmıştır. (Haskins 99-102) Lee, bu özel anlatım tekniği ile her ne kadar çok başarılı olmasa da sürekli arayış içinde olduğunu ve yeni sinematografik anlatım yolları bulmanın kaygısı içinde olduğunu göstermektedir.

H. Clockers (1995)

Türkiye'de gösterime girmeyen Spike Lee'nin sekizinci filmi *Clockers*'ın DVD formatındaki kopyası *Torbacı* diye çevrilmiş ki bu isim filmin orijinal adına ve konusuna oldukça uygun düşüyor. "Clocker" kelimesi Amerikan argosunda uyuşturucu satıcılarının en alt kademesinde çalışanlara

verilen isim oluyor. Haftanın 7 günü, günün 24 saati sokakta uyuşturucu satıcılığı yapanları niteleyen bir kelime olarak İngilizcede karşımıza çıkıyor (Aftab 237).

Film Richard Price'ın aynı adlı çok satan romanından uyarlanmış bir senaryonun üzerine kurulmuştur. Önce Martin Scorsese'nin yönetmenliğinde Robert de Niro'nun başrolünde çekilecekken, yönetmenin *Casino* filmine yönelmesi nedeniyle, Scorsese tarafından bizzat Spike Lee'ye önerilir; romanı ve senaryoyu okuyup beğenen Lee filmi yapmaya karar verir (Aftab 236). Price'ın romanında eşit ağırlıkta zaman verilmiş iki ana karakter bulunmaktadır: 19 yaşında uyuşturucu satıcısı siyah Strike ve emeklilik yaşı gelmiş cinayet masası dedektifi beyaz Rocco (Haskins 102). Senaryoyu okuduktan sonra Spike Lee filmin eksenini ve ana karakterini Strike üzerine kurmaya karar verir. Böylece hem siyahların dünyasını daha iyi aktarabilecek, hem de uyuşturucu problemini ve satıcılarını filmlerinde göstermediği için kendisini eleştirenlere bir cevap vermiş olacaktır.

Lee'nin bu filmi yapmak istemesinde önemli bir neden de bu konuda uyuşturucu kültürü içinde yer alan şiddete dayalı ilişkilere ciddi bir eleştiri getirme fırsatını bulmuş olmasıdır (Haskins 102-103). Yönetmen böylece bu konuda yapılmış, uyuşturucu, silahlar, şiddet ve çetelerin bolca bulunduğu ve özendirildiği hip-hop kültürünü de içine alan "Gangsta movies" diye adlandırılan ve adeta bir türe dönüşmüş olan siyah filmlerine bir eleştiri getirebilecektir. Hatta mümkünse bu türün *Clockers*'la birlikte sona ermesini istemektedir Lee. *Boyz N the Hood* (Artık Çocuk Değiller) ve *Menace II Society* bu türe örnek olarak gösterilen filmlerdir. Lee'ye göre bu tür filmler şiddeti, uyuşturucuyu, silahları ve çeteciliği çekici hale getirmektedir. Bu filmler hakkında şunları söyler Lee:

"Aslında şiddet hakkında konuşmak istedim. Bütün bu çete ve hip-hop kültüründe hala yer alan şiddetin çekici bir biçimde gösterilmesinin önüne geçmek istedik. Bu kurşunların, bıçakların vücudunuza gerçekte neler yaptığını göstermek istedik. Yaptığımız şeylerden biri diğer siyahlar tarafından öldürülen genç siyah erkeklerin, gerçek suç mahallinde fotoğraflarını çekmek oldu. Sonra bu görüntülerin benzerlerini canlandırarak fotoğraflarını çektik ve filmin açılış

jeneriğinde kullandık. Gerçek cesetleri maktullerin ailelerine saygımızdan dolayı kullanmadık.”(Aftab 240)

Gerçekten de *Clockers* çarpıcı bir biçimde üzerlerinde kurşun yaraları bulunan kanlı cesetlerin görüntüleriyle açılır. Rahatsız edici görüntülerdir bunlar. Lee bu konuda amacına erişmiştir.

Film, New York, Brooklyn’de siyahların yaşadığı toplu konutlarda oturan ve o bölgede uyuşturucu satıcısı olarak çalışan Strike’ın hikayesidir. Strike New York’un varoşları sayılabilecek bu toplu konutlarda kendisi gibi genç yaşta uyuşturucu satıcılığı yapan gençlerin amiridir. Kendi başında ise Rodney adlı patronu vardır. Rodney, bir gün Strike’tan başka bir uyuşturucu satıcısını öldürmesini ister. Strike’ın bu isteği yerine getirmekte zorlandığını görsek de sonrasında ilgili kişinin öldürülmüş olduğunu görürüz. Katil belli değildir. Çocuklarıyla mazbut bir yaşam süren, ailesinin geçimini sağlamak için iki işte birden çalışan ve hiç suça bulaşmamış Strike’ın ağabeyi Victor katilin kendisi olduğunu polise itiraf eder. Maktulün otoparkta silah çekerek kendisinden para istediğini ve bunun bir nefsi müdafaa olduğunu söyler. Ancak cinayet masası dedektifi Rocco buna inanmaz ve cinayeti Strike’ın işlediğini ama sabıkası olmayan ağabeyi Victor’un cinayeti üstlendiğini düşünerek sürekli Strike’ı rahatsız eder. Bir taraftan Rocco’nun tacizleri, diğer taraftan patronu Rodney’in baskısı altında iyice bunalan Strike’ın ülseri iyice azmıştır, artık kan kusmaktadır. Rodney’nin yakalanmasıyla sonuçlanacak olaylar zinciri sonrasında Strike çete tarafından öldürülmek üzere olduğunu anlar. Fakat tam öldürülecekken, toplu konutta ağabeylik yaptığı bir çocuk onun muhtemel katilini tabancayla öldürür. Bunun üzerine polis Strike’ı korumak için başka bir yerde yeni bir hayat kurması için şehir

dışına çıkmasına yardımcı olur. Katil küçük çocuk ve Strike'ın ağabeyi de bu yardımlardan nasiplerini alacak, mümkün olabilecek en az cezayla bu işten sıyrılacaklardır. Filmin sonunda uyuşturucu çetesine büyük bir darbe vurulmuş olur.

Filmi diğer "gangsta movies" diye adlandırılan çete filmlerinden ayıran en büyük özelliği, Spike Lee'nin beyan ettiği gibi silah, uyuşturucu ve suçtan beslenen çete hayatını çekici kılmamasıdır. Bu yaşamı gösterirken stilize bir estetik kullanıp bu hayatı özendirmez. Tam tersine filmin jeneriğinde ve içinde izleyici, suç mahallinde ölmüş insanların bedenlerini en kötü, en rahatsız edici haliyle görür. Ayrıca anakarakter asla özenilecek ve kolaylıkla özdeşlenilecek biri değildir. Ne tam anlamıyla iyidir, ne de tam anlamıyla kötü. Hollywood'un klişe senaryolarında görmeye alıştığımız, şablon iyi veya kötü karakterler bulunmaz bu filmde. Strike uyuşturucu satıcısıdır, bildiğimiz suça batmış bir gençtir. Ancak ona verdiği özelliklerle ona empati duymamızı sağlamıştır. Örneğin genç yaşta ülser ağrısı çekmesi hem onun insani yönünü vurgular, hem de yaptığı işin baskısını, rahatsızlığını ve bunların vücudu üzerindeki yıkıcı etkisini vurgular. Dan Flory bu fiziksel acının, onun psikolojik olarak çektiği acının bir yansıması olduğuna işaret eder ve Strike'ın insani yönlerinin izleyici tarafından tanınmasına sebep olduğunu söyler (129). Ayrıca Strike'ın insani yönlerini vurgulayan bir diğer özelliği de trenlere olan tutkusudur. Evinde metrelerce raydan oluşan oyuncak bir tren yolu sistemi vardır. Boş vakitlerini bu tutkusuna ayırarak geçirir. Strike'ın tren sevgisini Massood, Afrikalı-Amerikalıların mecburi göçlerine (önce Afrika'dan Amerika'da zorla köleliğe

göç, sonra ırkçılıktan kurtulmak, hayatta kalmak, daha iyi yaşam şartları elde etmek için genellikle güneyden kuzeye göç edilen göç) bir gönderme olduğunu söylüyor. Spike Lee ise kitapta yer almayan bu oyuncak tren hobisini Strike'a kendi alanının dışında bir ilgi odağı olması için özellikle eklediğini belirtiyor. Yönetmen, bunun dış dünyayı gezip görmek istemesinin bir metaforu olduğunu ekliyor, *"zihinsel olarak uyuşturucu çetesinin ve o dünyanın içinde hapsolmasının ve bu yüzden fiziksel olarak dünyayı dolaşmak istemesinin metaforu."* (Aftab, 248-249) Strike, karikatürleştirilmiş, basmakalıp kötü bir karakter değil: İyi ve kötü yönleriyle, çok boyutlu, yaşayan bir karakter. Lee, "İnsanlar suç ve uyuşturucu dünyasına özlere kötü olduğu için girmiyorlar. Haydut denilen insanların da bir vicdanı olduğunu, onların da insan olduğunu gösterebileceğimi düşündüm" (Abrams 95-96) Abrams'ın da belirttiği gibi film genç insanların kariyer olarak uyuşturucu satıcılığından başkaca bir seçeneklerinin olmadığı ve erken ölüm getiren bir dünyayı sunuyor.(97) Filmdeki diğer karakterler de aynı Strike gibi şablon "iyi" veya şablon "kötü" değiller. Polisler, araba kullanırken içki içmekte, camdan çöplerini atmakta bir beis görmüyorlar. Cinayet mahallinde, öldürülmüş insanlara saygı duymadan cesetlerle dalga geçiyorlar. Az ceza almasını istedikleri kişinin ifadesini alırken ona yol gösteriyorlar. Ya da uyuşturucu satıcılarını sokak ortasında soyup herkesin ortasında onur kırıcı bir biçimde arama yapabiliyorlar. Filmde iyi aile babası biri de katil olabiliyor(Strike'ın ağabeyi), çocuk yaşta masum olarak düşündüğümüz biri de.

Bu filmin en önemli yanı birçok Hollywood filminde rastlanan “iyi” insan “kötü” insan ayrımını nedensiz yapmamasıdır. İnsanları suça ve kötü olmaya itenin çevresindeki toplum olduğunu, çevre şartları ve toplumun insan davranışlarını şekillendirmede etkili olduğunu izleyiciye gösterir. Bunu da suç dünyasını çekici hale getirmeden yaptığı için belki de, film gişede iyi bir gelir elde edemez. 25 milyon dolarlık bütçenin ancak yarısını -13 milyon dolarını- ülke içi gişe geliri karşılayacaktır. Bu durumu filmin kurgucusu Sam Pollard şöyle açıklar:

“Clockers (Torbacı) iş yapmadı çünkü gangster dünyasında olup biteni bütün açıklığıyla sergiliyordu... Eğer New Jack City (Zehirli Sokaklar) ve Menace II Society’yi izlerseniz bu filmlerin hepsinde bir çekicilik vardır. Bunda yoktur. Tabuta vurulmuş çividir. Ama insanlar bunu anlamadı, daha yeni anlıyorlar” (Abrams 97)

I. Girl 6 (1996)

Girl 6 Lee’nin çektiği dokuzuncu filmidir. Türkiye’de gösterime girmeyen, bu yüzden Türkçe adı olmayan film, gişede başarı kazanmayan Lee filmlerinden biridir. 12 milyon dolar bütçesinin karşılığı olarak Amerika’da 5 milyon dolar gişe geliri elde etmiştir. Film, New York’ta işsiz siyah bir kadının, bir film oyuncusunun kirasını ödeyebilmek için telefon seksi yapan bir şirkette çalışmasını konu alır. Kadının rumuzu “Girl 6”tir, yani 6 numaralı kızdır. Önce istemeyerek girdiği bu iş sonradan kadının hoşuna gider; özellikle çalışma arkadaşlarının birbirleri arasındaki dayanışması kızı cezbeder.

Girl 6, ticari olarak başarısız olmakla kalmaz. Aynı zamanda Lee’nin filmleri arasında en kötü eleştiri alan filmlerinden biridir. Roger Ebert bile -ki Spike Lee'nin en güçlü savunucularından biridir- yönetmenin kadın

karakterlerin ruhunu anlamadaki zayıflığına eleştirisinde yer verir. "Spike Lee'nin en başarısız filmi olan *Girl 6*'de sorun iki katmanlı: *Girl 6* karakterini gerçekten tanımış ve anlamış değil, bundan başka filmin yapısı ve amacı hakkında net bir fikir sahibi değil." (Abrams, 98)

J. Get on the Bus (1996)

Girl 6'in ardından Spike Lee, Amerika'nın ilk siyah beysbol oyuncusu Jackie Robinson'un hayatını filme almak ister. Bu biyografik film için Turner Pictures'la pazarlık masasına oturan Lee, istediği 35 milyon dolar yerine 25 milyon dolar teklif edilince projeyi askıya alır. (Haskins, 109) Bunun üzerine Lee film endüstrisinde güçlü siyahların var olmadığını ve bu yüzden siyahların istedikleri filmi yaptırabilecek güce sahip olmadıklarını belirtmek için "*Afrikalı-Amerikalıların Amerikan şirketlerinde karşılaştıkları cam tavan bu sektörde de bulunuyor*" demecini verir (Horn, ss. yok) Bunun üzerine, küçük bütçesinden dolayı ödün vermek zorunda kalmayacağı *Get on the Bus* isimli projeye başlar.

Get on the Bus, Lee'nin 96 yılında çektiği ikinci, on yıllık kariyerinde çektiği onuncu filmidir. Filmin finansmanı Spike Lee'nin kişisel ilişkileriyle sağlanır. Malcolm X'te olduğu gibi ünlü ve zengin siyahlardan para toplar. Yalnız bu sefer bu paralar bağış olarak değil, geri verilme sözüyle yatırım olarak toplanır. Maddi destek sağlayan yatırımcılardan biri de kendisidir. Toplanan 2.5 milyon dolarla 18 gün gibi kısa bir sürede nispeten daha ucuz bir yatırım gerektiren Super 16 film kamerasıyla çekimler tamamlanır. (Aftab, 275-276)

Bu yıllarda (1995-96) Hollywood artık yeni bir döneme girmiştir. Amerika'nın iç piyasasındaki gişe geliri bazı filmlerde eskisi gibi en yüksek gelir kalemi olmaktan çıkmıştır. DVD kiralama ve satışlarından gelen gelir, uluslararası satışlarla birlikte en güvenilir gelir kalemlerini oluşturmaktadır. Artık *Get on the Bus* gibi nispeten ucuz filmlerin para kaybetmesi neredeyse imkansız hale gelmiştir (Watkins, 146) Bu nedenle filmin ön satışını yapmış olan Spike Lee filmin galasında yatırımcıların parasını bir parça kârıyla birlikte geri öder. (Aftab, 279) Bu durum, filmde hem oyuncu olarak görev alan, hem de yatırımcılarından biri olan duayen aktör Ossie Davis için devrim niteliği taşımaktadır.

"Film daha gösterime girmeden, bütün yatırımcıların paralarını geri aldığını söylemekten mutluluk duyuyoruz. Hatta biraz kâr bile ettik. Bu filmin en önemli ve en devrimci yanı buydu... Film daha genel dağıtıma girmeden Spike önceden satışını yapmıştı. Birinin bunu yapabilmesi -bunu nasıl yapılacağını bilebilmesi- bir yönetmen olarak sahip olacağınız diğer yetenekler kadar önemlidir. Bence Spike işini çok iyi biliyor. Hollywood'u icat eden Cecil B. De Mille, Samuel Goldwyn ve Jack Warner gibi ağır toplarla aşık atabilecek birkaç kişiden biridir." (Aftab 279)

Spike Lee'nin çektiği ilk yok filmi olan *Get on the Bus*, aynı *Girl 6* gibi yönetmenin Türkiye'de gösterime girmeyen filmlerinden biridir. O yüzden Türkçe adını ancak kendi tercümemizle elde edebiliyoruz: "Otobüse Atla." Film, 1995 yılında siyah Müslüman lider Louis Farrakhan'ın düzenlediği "bir milyon adam yürüyüşü"ne aynı otobüste giden siyah erkeklerin, yaptıkları yolculuk sırasında birbirleriyle sohbetlerini konu almaktadır. Bu yürüyüşe Farakhan, "ailenin koruyucusu, bakıcısı, ekmek götüreni, evin reisi" olan erkeklerin katılmasını istemiştir. (Aftab 272) Film Amerika'nın batı ucundaki Los Angeles'tan, doğu ucunda bulunan Washington DC'deki yürüyüşe katılmak için otobüsle seyahat eden onbeş

siyah erkeğin öyküsünü anlatır. Amerika'yı, karayoluyla boylu boyunca günlerce süren bir yolculukla geçerlerken, aralarındaki sohbetlerden bu 15 Afrikalı-Amerikalının farklı yaşamları izleyiciye aktarılır. İzleyiciler bir anlamda siyahların bakış açısıyla Amerika'ya bakmış, "Amerikan Rüyası"nı bir de onların dilinden dinlemiş olurlar.

Filmde bu kadar çok karakterin olmasının bir başka etkisi de şudur: *Get on the Bus* yıllarca Hollywood filmlerinde basmakalıp bir biçimde tiplenmiş ve adeta 2-3 tip içine hapsolmuş siyah erkeklerin gerçek dünyadaki karakter çeşitliliğini izleyiciye görme imkanı sağlıyor. Bu karakterler arasında homoseksüel bir çift, birbirine kelepçelenmiş baba-oğul, gezi boyunca video kamerasıyla film çeken üniversitede sinema-TV okuyan bir genç öğrenci, cumhuriyetçi-sağcı bir araba satıcısı, Musevi bir siyah olan otobüs şoförü, bir polis ve İslamiyeti seçmiş eski bir çete mensubu gibi çeşitli yaş ve gelir gruplarından, farklı eğitim düzeylerinden, ten renginden, dinden siyah erkekler bulunmaktadır. Bu yüzden film Watkins'in belirttiği gibi birçok filmde rastlanan tek tip bir siyah erkekliği göstermek yerine, çeşitli kimlikleri içinde barındıran ve yaşamın içinden gelen daha gerçekçi bir siyah erkekliği sunmaktadır (Massood, 150-152) Tek boyutlu değil, çok boyutlu bir siyah erkek portresi çizmektedir. Bu anlamda, Spike Lee, hem Hollywood'un tek boyutlu siyah erkek portrelerine eleştiri fırsatı yakalamış, hem de daha önceki filmlerinde (özellikle *Okul Yılları*) kullandığı, alay konusu olan eşcinsel erkek tiplerinden dolayı eleştiri oklarına hedef olan kendisi için bir özür olanağı yaratmıştır. Gerçekten de filmde eşcinsel çifte verdiği rolle daha kapsayıcı bir tutum takınmış, onları

da siyah toplumunun bir parçası olarak kabul ettiğini göstermiştir. Tabii bu kapsama sadece eşcinseller için geçerli değildir. Musevi, Hristiyan, Müslüman, genç, yaşlı, demokrat, cumhuriyetçi her renkten, dinden, politik görüşten insana yer vererek kendisiyle yapılan bir röportajda belirttiği gibi "Afrikalı- Amerikalı erkeklerin çeşitliliğini temsil ettiğine" inandığı her karakteri kapsamaktadır. Lee'ye göre birçok insan siyahları hala yekpare bir grup olarak görmektedir. Aynı röportajda *"biz bunun böyle olmadığını [bu filmde] göstermek istedik"* der. (Harris'den akt. Fuchs, 128)

Lee'nin bu konudaki haklılığını, filmdeki bir sahne çok iyi göstermektedir. Otobüs Tennessee eyaletinden geçerken bölgenin polisi, otobüsü durdurup uyuşturucu araması yapar. Yanlarında uyuşturucu koklayan bir köpekle ellerindeki el fenerini sırayla otobüsün içindeki herkese tutarak aşağılayıcı bir davranış içinde arama yaparlar. Hatta otobüste bulunan ve polis memuru olan Gary kendisini polis kimliğiyle tanıtmaya rağmen polisler onu hiç kaale almadan aramaya devam ederler. Bu noktada önemli olan otobüstekilerin ten rengidir ve beyazlar için siyahların hepsi "potansiyel suçludur", polis olsalar bile. (Donalson, 121-122) Çünkü farklılıklarına rağmen otobüsteki siyahlar, Watkins'in de (154) belirttiği gibi Amerikan kültürel dimağında yer etmiş kırılğan bir stereotipe denk düşmektedir: Suçlu siyah adam.

"Gelir düzeyi, sınıf, statü ve cinsel yönelimleri ne olursa olsun her Afrikalı- Amerikalı erkeğin hayatının bir noktasında mutlaka katlanmak zorunda olduğu bir önyargıyı -sadece siyah bir erkek olmalarından dolayı suçlu farz edilmelerini- sahne çok iyi anlatmaktadır... Siyah erkekler, toplumsal düzene bir tehdit oluşturdukları varsayımıyla fişlenerek sürekli gözetim ve polis kontrolüyle disiplin altına alınmaktadırlar." (Watkins, 155)

Filmin sonunda, otobüs Washington DC'ye vardığında duayen aktör Ossie Davis'in oynadığı Jeramiah bayılır, otobüstekilerin hepsi yürüyüşe katılmak yerine Jeremiah'ı hastaneye götürür ve başında beklerler. Jeremiah kalp sorunları neticesinde ölür. Yürüyüşe katılmak için günlerce otobüsle yolculuk edenler otobüsü kaçırmışlardır belki ancak bu yolculuk sayesinde çok daha önemli bir şey gerçekleştirmişlerdir: Siyah erkekler aralarında özel bir arkadaşlık bağı oluşturmuş, kendi topluluklarına karşı bağlılık ve sorumluluk hissi geliştirmişlerdir ki zaten bu da yürüyüşün en önemli amaçlarından biridir. Spike Lee'nin de bu filmle hedeflediği aslında budur. Bu yürüyüşe farklı bir pencereden bakabilmek. Zira yürüyüşün yapıldığı sırada medya yürüyüşü, Amerika'daki ırkçılığın ve siyah erkeklerin sorunlarının, yaşam koşullarının tartışılacağı bir ortama dönüştürmek yerine Farakhan'ın sorgulandığı bir tartışma platformuna dönüştürmüştü.(Watkins, 144) Spike Lee bu filmi çekerek, yürüyüşün asıl görevini yerine getirmeyi hedeflemiş belli ki: Siyahların arasındaki bağı güçlendirmek, aralarındaki farklılığı ortaya koyarken bir taraftan da birleştiklerinde ne kadar güçlü olabileceklerini hatırlatmak. Spike Lee'nin bu hedefi tutturabildiğini filmin aldığı olumlu eleştirilerden anlayabiliyoruz. *Variety* dergisi'nden McCarthy filmi *Do the Right Thing*'den sonra Lee'nin en tatmin edici işi olarak gösterirken, Donalson filmin Lee'nin en önemli eserlerinden biri olduğunu söylüyor (119). Roger Ebert ise Spike Lee'nin kahramanları ve kötü adamlarının bulunmadığına dikkat çekerek, kişileri bireysel olarak suçlamak yerine, sağlıklı düşünmemizin önüne perde çeken ırkçılığı suçladığını belirtiyor (Ebert). Abrams ise Afrikalı-Amerikalı karakterlerden bir kesit sunarak Lee'nin ırkçılığı, siyahlara ve beyazlara yönelik tavırları, siyah

toplumundaki birliği ve ayrımı 2 saatlik bir zaman diliminde eğlenceli bir filmde sunduğunu belirtiyor. (99)

K. He Got Game (1998)

Get on the Bus'tan sonra Spike Lee, 1997'de *4 Little Girls*(4 K     Kız) adlı belgesel filmi çekiyor. Ancak belgesel filmler bu çalışmanın konusuna girmediği için yönetmenin 1998 yılında çektiği sıra *He Got Game* adlı filmin incelenmesine geliyor. Lee'nin bu filmi de   lkemizde vizyona girmediği için filmin isminin "iyi top oynuyor, işi biliyor" gibi bir manaya geldiğini belirtmekte fayda var. Filmin konusuna gelmeden önce Spike Lee'nin iyi bir basketbol izleyicisi ve çocukluğundan beri sıkı bir New York Knicks taraftarı olduğunu hatırlatmak gerekiyor. Yönetmen okul çağlarından itibaren bu takımın mümkün olduğu zaman tüm mağlarını gidermiş. Hatta Abrams'ın aktardığına göre Cannes film Festivali'nin ortasında sırf Knicks'e destek olmak için New York'a uçmuş. Yine yazarın belirttiğine göre *He Got Game*'in çekildiği 1998 yılında basketbolla ilgili anılarını anlattığı *Best Seat in the House: A Basketball Memoir* (Salondaki En İyi Koltuk: Bir Basketbol Anısı) adında bir kitap kaleme alır (103).

Bu yüzden *He Got Game* konusu itibarıyla yönetmenin ilgisini çeken bir filmidir. Film, liseli genç yetenekli basketbolcuların  niversite takımlarında oynatılmak üzere  niversite hangi şartlarda kabul edildiğini gösteriyor. Karısıyla kavga ederken karısının ölümüne neden olan Jake Shuttleworth (Denzel Washington) hapishanede cezasını doldururken, başarılı bir basketbol oyuncusu olan oğlu Jesus  niversitede hangi okula

gideceğine kara verme aşamasındadır. Bu yetenekli oyuncuyu okulun takımına katmak isteyen bir sürü üniversite Jesus'un peşinden koşmaktadır. Babası Jake'in hapishanesinin müdürü de eyalet valisinin mezun olduğu okula gitmesi için Jake'den oğlunu ikna etmesini ister. Onu bir haftalığına sivil gözetmenler eşliğinde cezaevindendışarı çıkmasını sağlar. Karşılığında Jake'e cezasını hafifletme sözü verir. Ancak oğlu Jesus, annesini öldürdüğü için babası Jake'i affetmemiştir ve kendisini ve kardeşini bu genç yaşlarında yalnız bırakan babasıyla görüşmeyi reddetmektedir. Filmin ana teması bu sularda seyretse de, üniversitelerin sporcu öğrencileri kendi taraflarına çekmek ve onlardan kazanç sağlamak için bu öğrencileri hangi yollarla kandırdıkları da gösterilmektedir. Sonuçta iyi bir basketbol takımı olan okulun TV ve reklam gelirleri de çok artacağı için, okullar bu öğrencilerden büyük para kazanmakta ve karşılığında öğrencilere burs gibi nispeten küçük bedeller ödeyerek sömürmektedirler. Bu nedenle, iyi sporcuları kazanmak için okul yöneticileri her türlü hizmeti seferber etmektedir. Okul harcını almamanın dışında onlara ev ve para teklif ederek, hatta siyah sporculara beyaz kızlarla beraber olma imkanı yaratarak onları ayartmaya çalışırlar. Bu durumu yönetmen Spike Lee şöyle anlatır:

"Bizim yapmaya çalıştığımız NCAA'nın ikiyüzlülüğünü, 'atlet öğrenci' dedikleri kişileri nasıl ayarttıklarını göstermekti. Bütün parayı kazanıyorlar ve öğrencilere harçlık niyetine okul harcını almadıklarını söylüyorlar; ancak bütün o kazandıkları para karşılığında bu yeterli değil tabii ki. Eğer çok aranılan bir oyuncuysan ve okula para kazandırabiliyorsan, seni okullarına kazandırmak için ellerinden geleni yapıyorlar. Bu siyah çocukları elde edebilmek için araba, para, mücevher verirler ve*

* NCAA: (tam adı **National Collegiate Athletics Association**) Amerikan Kolej Sporları Kurumu anlamına gelmektedir. Sadece basketbol değil, tüm spor dallarında Amerika Birleşik Devletleri'ndeki kolej sporlarının çok büyük bir çoğunluğunu yöneten kurum.

hatta onları bekleyen beyaz kızlar olduğunu bile ima ederler. Eğer ulusun en iyi oyuncusuysanız size iç çamaşırları atılacaktır."(Aftab 293-294)

Aftab'a göre film ticari faaliyetin olduğu yerde yolsuzluk ve suistimalin kaçınılmaz olduğunu önermektedir (295). Film bu suistimalleri gösterir. Bu bağlamda, Spike Lee, maddi kazançla gözü boyanan ve şımartılan genç sporcuların, maddi kazanımla doğru olanı yapmak arasında kaldıkları zaman maddiyat karşısında zayıf düşebileceklerini, çünkü okulların öğrencileri çok edepsizce ayarttıklarını göstermiştir. Bir bakıma ekonomik sistemin ve buna bağlı olarak toplumun gençleri özellikle de siyah sporcu gençleri nasıl küçük yaştan kirlettiğini gözler önüne sermiştir.

Filmde ayrıca, annesiz ve babasız yaşamak zorunda olan siyah gençlerin sorunlu aile yaşamları da yan öykü olarak göze çarpmaktadır. Sorunlu baba-oğul ilişkisi de bir başka yan öykü olarak dikkat çekmektedir (Abrams 103).

Spike Lee'nin kariyerinde bu filmin öne çıkan bir özelliği de kullanılan film müzikleridir. O zamana kadar filmlerinde genellikle ya caz parçalarına ya da popüler müzik gruplarının şarkılarına, bir başka deyişle daha çok Afrikalı-Amerikalıların müziğine yer veren Lee, ilk defa bu filmiyle bir klasik müzik bestecisinin, hem de beyaz bir klasik besteci olan Aaron Copland'ın eserlerine yer vermiştir. Bununla da yetinmeyip Copland'ın klasik müzik eserlerini aynı filmde bir rap grubu olan Public Enemy'nin rap şarkılarıyla birlikte kullanmıştır. Bu şekilde bir müzik kullanımı oldukça cesaret isteyen bir iştir. Müzik Süpervizörü Alex Steyermark da Lee'nin cesaretini şu cümlelerle açıklar:

"Spike, müziği hiç beklenmedik şekilde kullanıyor. Çok cesur: Eğer Spike'dan öğrendiğim bir özellik varsa bu da cesur olmaktır. Görsellikte, üslupta ve müzik kullanımında cesur olmak. Müzikte farklı kültürel öğeleri bir araya getirmeyi seviyor. Aaron Copland ve Public Enemy'yi sadece Spike bir araya getirmeye cesaret ederdi. İkisi de her yönleriyle Amerikan müziğinin ikonalarıdır: Brooklyn'li Copland nasıl Amerikan klasik müzik bestecilerinin en tipik örneği, simgesel tepe noktasıysa, Public Enemy de hip-hopta aynı konumdadır." (Aftab, 303)

Krin Gabbard da Steyermark gibi Copland'ın Amerika'ya has bir müzik ürettiğini belirtir. Copland eserlerinde Avrupa merkezci öğelerden kaçınmış, Amerikan halk müziğine ilgi duyarak eserlerinde kullanmış, ayrıca Amerika'nın uçsuz bucaksız coğrafyasını anımsatan ve dinleyiciyi heyecanlandıran yapıtlar üretmiştir. Fragmanlara ayrılmış, kübist benzeri ve durağan armonisi, Amerikan yabancılaşmasını temsil eden köksüzlüğü ve dağılmayı çok iyi sembolize etmektedir. Eserlerinde Avrupa geleneğinden ayrılan Amerika'ya özgü bir müziğin peşine düşmesine rağmen asla hamasi olmamıştır. Yahudi kökenli, komünist görüşlü ve eşcinsel -birçok yönüyle "Öteki"- olması Copland'ın hamasi bir yaklaşım içinde olmasını engelleyen başlıca unsurlardandır. Ancak onu asıl Amerikalı yapan özellik, arkasından gelen kuşakta birçok Amerikalı besteciye etkilemiş olmasıdır. Gabbard'a göre Copland'ın senfonik müzikte bir ekol olduğunu, bir Amerikan ekolü yarattığını söylemek yanlış olmayacaktır. (179-181)

Spike Lee'nin Copland'ın müziklerini filminde kullanmak istemesinin kendisi gibi Brooklyn'li olmasının yanında bestecinin Amerika'yı sembolize etmesinin, senfonik müzikte bir Amerikan ikonası olmasının payı vardır. Lee, Copland'ın müziğindeki Amerikan yabancılaşması etkisinin, annesinin ölümüne sebep olduğu için uzun bir hapis cezasına çarptırılan baba ile onu sadece bir meta gibi gören bir kültür tarafından kullanılıp atılma tehlikesinde

olan bir oğlun arasındaki gerilimi çok iyi anlatacağını düşünmüştür. (Gabbard, 181)

Bunun yanında Lee, *"Copland'ı dinlediğinde Amerika'yı duyduğunu ve basketbolun da Amerika olduğunu"* söylemiştir. (Sterritt, 1998, 15) Aslında Lee'nin söylediği her Afrikalı-Amerikalının Amerikalı olduğudur, ancak Gabbard'a göre Lee bunun tersini de söylemektedir: Her Amerikalı da bir parça Afrikalı-Amerikalıdır. Birçok filmde nasıl siyahların müziği kullanıldıysa, hatta yüzleri görünmeden sesleriyle Amerikan sinemasının içinde yer aldıysa, Lee bir Afrikalı-Amerikalının filminde de bir beyaz Amerikalının müziğinin kullanılmasının uygun olacağını kanıtlamıştır. Hele bu besteci Amerikan müziğinin ikonası olmuş bir kişilikse bunun çok uyumlu olabileceğini kanıtlamak istercesine bu müziği kullanmıştır. (Gabbard, 175-181)

Spike Lee'nin filmografisinde *He Got Game*'in önemi de asıl burdan kaynaklanmaktadır. Lee sadece içeriğiyle ve konusuyla siyah Amerikalıları öne çıkaran, onların yaşamlarını, sorunlarını ortaya koyan bir yönetmenlikle yetinmemiştir. Bunların dışında estetik yaratıcılığın peşinde koşan, bu filminde birbiriyle uyumsuz gibi gözüken müzikleri kullanarak Amerikan kültürünün bir çok kültürlülük olduğunu ve bu kültüre Afrikalı-Amerikalıların da katkısı olduğunu göstermiştir. Tenleri ve kökenleri farklı da olsa, beyaz ve siyah iki Amerikalı'nın pek çok ortak yönü olduğunu ve uyumlu bir eser yaratabileceklerini göstermiştir.

He Got Game 1 Mayıs 1998'de vizyona girdiği hafta gişe gelirinde haftanın en iyi hasılatına sahip olur. Bunda Denzel Washington'ın payı da büyüktür kuşkusuz. Çünkü Spike Lee böyle bir gişe başarısını yine Washington'ın oynadığı *Malcolm X* ile yakalamıştır (Aftab 304) Film eleştirmenlerden de genel olarak iyi eleştiriler almıştır. Özellikle Copland'ın müzikleri eleştirmenler tarafından beğenilmiştir. *The New Yorker*'dan Bruce Diones filmin sinematografisini övmüş ve Copland'ın müziğinin görselliğine katkıda bulunduğunu söylemiştir (Aftab, 305).

L. Summer of Sam (1999)

1977 yılının yazı hem New York kenti tarihinde, hem de Spike Lee'nin hayatında önemli bir yer tutmaktadır. New York'un kaydedilmiş en sıcak günleri o yaza denk gelir. Halkın klimalar vasıtasıyla enerji tüketimini artırması sonucunda kentte, pek alışılmadık şekilde elektrik kesilir. Elektrik kesintisini fırsat bilen bazı vatandaşlar mağazaları yağmalar. Aynı yıl, kentte bir seri katil ortaya çıkar ve özellikle kahverengi saçlı beyaz kadınları öldürmektedir. Basına yazdığı mektuptan Vietnam gazisi olduğu anlaşılan bu seri katil kendisine Sam'in oğlu (Sam Amca'nın yani A.B.D.'nin oğlu) ismini vermiştir. Spike Lee filmin adını, bütün şehre dehşet sağan seri katil "Sam'in oğlu"na atıfta bulunarak *Summer of Sam (Sam'in Yazı)* olarak koymuştur. 1977 yazı ayrıca, disko müziğin en popüler olduğu dönemdir. Aynı zamanda İngiltere'de doğan punk müziği ve punk kültürü de Amerika'da yeni yeni popülerlik kazanmaktadır. (Abrams, 105)

1977'nin Spike Lee açısından önemi ise film çekmeye o yıl başlamış olmasıdır. Yaz için bir iş bulamayan üniversiteli genç Spike elinde 8 mm kamerası ile o yazı film çekerek geçirir. Hatta ilk öğrenci filmini o yaz çektiği yağmalama görüntülerini kullanarak oluşturur. Lee, o yaz film yönetmeni olmaya karar vermiştir. (Abrams 104)

Filmin adı her ne kadar seri katil "Sam'in oğlu"na atıfta bulunsa da Lee'nin belirttiği gibi film daha sonra yakalanan katil David Berkowitz hakkında değildir: *"Bu film David Berkowitz hakkında değildir. Sam'in oğlu hakkında değildir. Bu film onun yaydığı habis enerjiden etkilenen sekiz milyon New Yorklu hakkındadır. Filmde de bu şekilde betimlenmiştir zaten."* (Miller, 179)

Gerçekten de seri katil Berkowitz'in cinayetleri, filmin sadece arka planını oluşturmaktadır. Ön planda New York'un Bronx bölgesindeki İtalyan mahallesinde yaşananlar mercek altına alınmıştır. Bu mahallede herkes gibi İtalyan kökenli olan fakat punk akımının ve felsefesinin etkisiyle giyimini, saç şeklini ve aksanını değiştiren Richie'nin (Adrien Brody) arkadaşları ve diğer mahalle sakinleri tarafından dışlanması, Ötekileştirilmesi ana konu olarak seçilmiştir. Köpek tasmaı takan ve punkçı saç stiliyle dolaşan Richie'nin bir de para kazanmak için eşcinseller için hizmet veren bir klüpte dans ettiğı ortaya çıkınca çevresindekiler tarafından iyice dışlanır, Ötekileştirilir. Bir taraftan şehirde dehşet saçan fakat kimliğı belli olmayan bir seri katil cinayetler işlemektedir. İnsanlar korkudan farklı görünümde olanlardan şüphelenmeye başlamıştır. Sonunda Richie'den şüphelenen arkadaşları, yakın arkadaşı Vinny'nin (John Leguizamo) ihanetiyle linç etmek

üzere evine kadar gelirler. Kendi mahalle arkadaşları tarafından feci şekilde dövülen Richie, üvey babasının araya girmesiyle linç edilmekten son anda kurtulur.

Spike Lee bu filmiyle insan tabiatına dair çok önemli bir tespiti izleyiciyle paylaşmaktadır:

"Senaryo hakkında hoşuma giden şeylerden biri de insan tabiatını göstermesiydi: Kötü bir şey olduğunda insanlar kurban arayışına girerler. Çeteci bir grup psikolojisi devreye girer. Grup için 'suçlu' veya 'suçsuz' hiç önemli değildir: Yalnızca birinin boynunu sıkarak içindeki kan akıtma dürtüsünü dindirmek önemlidir. Bu nedenle Richie, Sam'in oğlu olmalıdır, çünkü punktır, garip uzun saçları vardır, cinsel tercihi de belli değildir ve marjinallerin takıldığı [Greenwich] Village'a gitmektedir. Richie'nin Sam'in oğlu olması için yeterince iyi dört neden vardır. Ya değilse? Alt tarafı öldürmüş oluruz, zaten sevmiyoruz hıyarı. Mantalite budur." (Aftab, 310-311)

Dan Flory'nin dediği gibi insanları Ötekileştirmenin -histerik biçimde Ötekileştirmenin- ne kadar kötü sonuçlar doğurduğunu, linçe bile yol açabileceğini göstermektedir film. (266) Richie'nin tek suçu diğer adamlar gibi görünmemesi, düşünmemesi, davranmamasıdır; sürüden ayrılmasıdır. Halbuki aralarında en duyarlı, şefkatli ve düşünceli olan da odur.

Yine Flory'nin ifadesiyle film yüzeyde ırk hakkında bir film gibi durmasa da aslında *"ırkçılığın ince bir analizidir"*. Kendinden farklı olanın, Ötekileştirilmesini konu aldığı için ırkçılık hakkında olduğunu söyler, Flory. Çünkü, tıpkı farklı ırktan olmak gibi, giyim, kuşamıyla, saçlarıyla ve yaşayış biçimiyle genele aykırı insanların da farklılaştırılarak, genel tarafından Ötekileştirildiğini ve ucu linçe kadar uzanan şiddet içeren davranışlara maruz kalabileceklerini belirtir. (262) Linç edilmek için nefret edilen grubun üyesi olmak yeterlidir. Nefrete maruz kalan kişi sembolik olarak "siyah"

olurken, güç ve şiddet kullanarak nefret eden grup "beyaz" rolünü alır, ten rengi ne olursa olsun. (269)

Summer of Sam'de Flory'nin değindiği bir başka konu da medyanın siyahların ölümünü önemsememesidir. Filmin bir sahnesinde Bronx'taki İtalyan mahallesinde mafya üyesi bir İtalyan, siyah polise medyanın bu seri katili neden bu kadar önemsediyini sorar. Ardından "Sam'in oğlu"nun altı ayda öldürdüğünden fazla siyahın Harlem'de her akşam öldürüldüğünü bunun ise gazete başlıklarına girmek için yeterli görülmediğini ekler. İlk bakışta ırkçı gibi görülen bu söylem gerçekten de, bir gerçeği bütün çıplaklığıyla ortaya sermektedir: Medyanın nezdinde, siyahların hayatının değeri, beyazlardan daha azdır; çünkü birkaç siyah öldürüldüğünde basın bunu sıradan bir haber olarak görmekte, ancak 2-3 haftada bir öldürülen beyazlar gazetelerde manşet olabilmektedir. (Flory 272)

Eleştirmen Roger Ebert, eleştirisinde filmin Lee'nin ilk filmlerinden *Do the Right Thing*'in bir devamı gibi olduğunu söyler. Ebert'a göre, *Summer of Sam*, New York'un farklı bir semtinde ve başka bir senenin yaz sıcağında geçse de içeriğiyle, önceki filmi tamamlamaktadır adeta: Mahalleli korkup kendini tehlikede hissettiğinde korkusunu bir yabancıya, kendinden olmayana yansıtıyor. Kendisi gibi olmayanı günah keçisi yaparak hıncını ondan aldığını belirtir Ebert. Eleştirmen, filmin siyahların başrolde olmadığı hatta azınlıkta olduğu ilk Spike Lee filmi olduğuna dikkat çeker, ancak ana

temanın siyahların ve azınlıkların çok yakından bildiği bir tema olduğunu belirtir: Günah keçisi haline getirilmek. (Ebert)*

Ebert'ın bu yorumu aslında Spike Lee'yi eleştirenlere bir cevap niteliği de taşımaktadır. *Summer of Sam*'in ardından filmin İtalyanlar hakkında bir film olduğu için bu filmi neden Spike Lee'nin çektiğini sorgulayan ve İtalyan kökenli bir yönetmenin çekmesinin daha iyi olup olmayacağını soran basına karşı bir cevaptır. (Aftab 319) Film İtalyan-Amerikalılar hakkında bir film değil, tehdit ve korku altında insan gruplarının bir kurban aradığını ve kurbanı kendisi gibi olmayanlar arasından seçtiğini anlatan bir film olduğu için bu psikolojiyi siyahların ve azınlıkların çok iyi bildiğini aktarmıştır Ebert.

Gösterime girdiği ilk haftasonu 8, gösterimde olduğu sürece 22 milyon dolarlık hasılatla ortalama bir gelir elde eden *Summer of Sam*, Spike Lee'nin filmografisinde önemli bir yer tutmaktadır. Bugüne kadar yönettiği filmlerde siyah ağırlıklı bir kadroyla siyahların öykülerini filme alan Spike Lee ilk defa bu filmle çoğunluğu beyaz oyuncularından oluşan bir filme imza atmıştır. Bir anlamda sadece siyah filmi çekmediğini, ırkçılık, ayrımcılık, Ötekileştirme gibi sorunların evrensel olduğunu göstermiş, siyah bir yönetmen olarak bu kavramları çok iyi bildiğini kanıtlayarak sadece siyahların değil evrensel bir yönetmen olduğunu kanıtlamıştır.

* <http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/19990702/REVIEWS/907020305/1023>

M. Bamboozled (2000)

Spike Lee bu filmini New York Üniversitesi'nde yüksek lisans yaparken ilk senesinde çektiği ve öğretmenleri tarafından eleştirilmesine neden olan *The Answer - Cevap* (1980) filminden esinlenerek yapmıştır. Hatırlarsak o öğrenci filmde Lee, *Bir Ulusun Doğuşu* filmini yeniden çekmek için 50 milyon dolar bütçe verilen siyah bir yönetmenin öyküsünü anlatmaktadır. Lee, *Bir Ulusun Doğuşu*'nun ırkçı yanlarını eleştirmiş ve bu filmin okuldaki hocaları tarafından sinemanın babası olarak gösterilmesine, fakat ırkçı yanlarından fazla söz edilmemesine bir tepki olarak *The Answer*'ı çekmişti.

Bamboozled'da ana karakter yine medya endüstrisinde yer alan, ancak bu defa televizyon sektöründe çalışan siyah yaratıcı yazar Pierre Delacroix'dur. Fransız aksanıyla İngilizce konuşan (sanki kendisine entelektüel bir hava katmak için) Delacroix, siyah hayranı patronuna göre yeterince iyi "siyah" öyküler üretemiyordur. Patronundan gelen baskıdan bunalan yazar, kendisini işten attıracak derecede ırkçı ve izleyiciyi rahatsız edecek bir projeyi -modern bir minstrel şov- patronuna sunar. Yazarın niyetinin aksine patron projeyi çok beğenir ve yayına sokar. Program izleyici tarafından da beğenilerek büyük ticari başarı kazanır. Yazar, başarısının sevinci ile, yarattığı eserin ırkçılığının acısı arasında kalır. Filmde ayrıca, bir aşk üçgeni, bir devrim çağrısı ve Amerikan ırkçılık nesnelerinin anımsanması ve sergilenmesi gibi yan öyküler bulunuyor. (Smith-Shomade 228-229)

Film, yine Spike Lee'nin ülkemizde gösterime girmemiş filmlerinden biri, o yüzden Türkçe ismi yok. Bamboozled sözcüğünün karşılığı olarak, aldatılmış, dolandırılmış ifadeleri kullanılabilir. Malcolm X'in bir konuşmasında siyalara "...aldatıldınız, *dolandırıldınız*..." diye seslenirken kullandığı terimden yola çıkarak Spike Lee filme bu ismi vermiş. Medyayı - özellikle televizyonu- eleştirmek için çektiği filmde Lee, Malcolm X'in konuşmasının alanını genişleterek izleyiciyi filmin ismiyle uyarmak istiyor: Dikkat edin, aldanmayın, kandırılmayın, okuduğunuz ve televizyonda gördüğünüz her şeye inanmayın! Ayrıca filmin sadece siyahlar hakkında olmadığını belirtiyor: *"Bu film sadece Amerikalı siyahlar hakkında değil, dünyanın her yerindeki bütün insanlar hakkındadır."* diyerek filmin medya eleştirisi içeren tavrını da vurgulamış oluyor. (Aftab, 327) *Bamboozled*'da, Sidney Lumet'in kült filmi *Network - Şebeke* adlı filmine göndermelere sıkça rastlanmaktadır. 1976 yapımı *Şebeke*'nin yaptığı televizyon eleştirisiyle sinema tarihine geçtiğini hatırlatmakta fayda var. Zaten Lee'nin kendisi de *Şebeke*'den çok etkilendiğini Aftab'a belirttiikten sonra, Elia Kazan'ın yönettiği 1957 yapımı *A Face in the Crowd - Katilin Yüzü* adlı filmin de *Bamboozled* projesinin oluşum aşamasında kendisini etkileyen diğer bir film olduğunu söylemiştir. Bir de Mel Brooks'un 1968 imzalı *The Producers - Yapımcılar* adlı filmin senaryo aşamasında kendisine ilham veren filmlerden olduğunu belirtmiştir: (Aftab, 328)

"Bir başka fikri direkt 'Yapımcılar'dan aldım: Dünyanın en rezil işini çıkardığını düşünürken, standardın düşük olmasından dolayı proje başarılı oluyor -çünkü şimdi artık bütün dert dava en küçük ortak paydayı sağlayabilmek oldu."

Filmde Lee, bir taraftan televizyonda yer alan içeriğin seviyesinin düşüklüğünü ve bu seviyenin prim yaptığını anlatırken, diğer yandan filmin merkezine siyahların medyada tarih boyunca yer alma biçimlerinin eleştirisini oturtuyor. Bunun için televizyon ve sinemanın keşfinden önceki döneme dönerek, tiyatrolarda minstrel adıyla beyazların yüzlerini siyaha boyayarak oynadıkları tuluat şovlarına izleyiciyi bir yolculuğa çıkarıyor. Hatırlamak gerekirse, minstrel şovlar beyaz oyuncuların yüzlerini siyaha boyayarak oynadıkları komik skeçler, varyete şovları, danslar ve müzik performansından oluşan oyunlardır. İç savaş sonrası siyah oyuncuların da yer aldığı minstrel şovlar siyahları basmakalıp bir biçimde ve çoğu zaman aşağılayarak resmetmişlerdir: Tembel, cahil, batıl inançlı, neşeli ve müziksever. 20. yüzyılın ortalarına kadar devam eden bu şovlar, beyaz Amerikalıların dimağında kötü siyah imajının yer etmesinde en büyük rolü oynamışlardır. (Abrams, 107)

Spike Lee, minstrel şovları günümüzün bir televizyon programına taşıyarak, kölelik döneminden kalma bir gösteri türünü bilmeyenlere göstermiş, bilenlere de hatırlatmış oluyor. Bugünden bakıldığında iyice rahatsız edici olan bu şovlar, ırkçılığın gösteri dünyası içine nasıl kolaylıkla entegre edildiğinin çok güzel bir örneğini sergiliyor. Filmdeki TV şovunun yapımcısı Delacroix'un asistanı, şovun başrolü oyuncularından birine minstrel şovlarla ilgili bilgiler aktarırken, Lee bu konuda bilgi sahibi olmayan izleyicileri de bilgilendirmiş oluyor. Yönetmen bununla da yetinmiyor ve Griffith'in *Bir Ulusun Doğuşu* filminden parçalar göstererek ırkçı sinemanın örneklerini de izleyiciye anımsatıyor.

Lee, gösteri dünyasının içine entegre edilen ırkçı bakışın bugün de örneklerine rastladığımızı, günümüz Amerikan televizyonlarında yer alan reklamların, video-kliplerin benzerlerini parodi halinde *Bamboozled*'a serpiştirerek izleyiciyi bilinçlendirme yoluna gidiyor. Smith-Shomade'in belirttiği gibi TV programında yer almak için başvuran siyah "yetenek"lerin seçmelerde izlendiği sahnede, bir şarkıcı söylediği rap türü şarkıyla siyah minstrel geleneği anımsatarak somutlaştırıyor ve ile minstrel şovlarla günümüz müziği arasındaki tarihsel devamlılığı sergiliyor. Bir bakıma modern zamanda yapılan müziğin içinde ırkçı motifler bulunan gelenekten tamamıyla sıyrılamadığını öneriyor.(233-234)

Yönetmen, minstrel geleneğin kitle kültürü ürünlerinde de yer aldığını günümüz reklamlarında bulunan minstrel yaklaşım tarzını filmdeki reklam parodileriyle pekiştiriyor. Filmin konusunu oluşturan televizyon programının arasında yer alan reklamlarla bunu sağlıyor. Siyahların çok tükettiği bir marka olan ve gelir düzeyi düşük Afrikalı-Amerikalılara lüks tüketim ürünleri satan Tommy Hilfiger reklamlarının adını "Hillnigger"a* çevirerek tiye aldığı bir parodi reklam gösteriyor. Bu reklamlarda yer alan rapçi tiplerinin, siyahların basmakalıp tiplenmesinin bir türü olduğunu işaret ediyor. (Smith-Shomade, 234-235)

Film, bir taraftan ırkçılığın kitle kültürünün eğlence ürünlerinde hala bulunduğunu belirtirken, bir taraftan da sorumluluğu sadece beyazların omuzlarına yüklemiyor. Kapitalist ekonomik sistemin kâr maksimizasyonu

* Güney eyaletlerinde cahil beyaz orman köylüsünü ifade eden hillbilly sözcüğüyle , siyahlarca bir hakeret sayılan nigger sözcüğü birleştirilerek türetilmiş Hilfiger'a gönderme yapan sözde marka adı

amacıyla mümkün olan en fazla kişi tarafından izlenmek için seviyeyi çok düşürdüğüne dikkat çekiyor. Bu sistemin içinde var olan herkesin bir şekilde bu duruma hizmet ettiğini, televizyon programını hazırlayan eğitimli, entelektüel bir siyah olan Delacroix'un da program başarı kazanınca bundan pay aldığını ve kabahate ortak olduğunu gösteriyor *Bamboozled*. Sadece Delacroix mu? Delacroix'un verdiği küçücük bir ilanla bir sürü siyah "yetenek"ın TV programında yer almak üzere başvurduğunu ve seçmelere geldiğini izleyici öğrenirken, Afrikalı-Amerikalılar arasında işsizliğin, yoksulluğun ne kadar çok olduğunu ve ünlü olup para kazanabilmek için siyahların ne büyük bir rekabet içinden geçmek zorunda olduklarını da görmüş oluyoruz. Programın müziklerini çalmak üzere başvuran bir müzik grubuna grubun isminin siyahları aşağılayan Alabama Porch Monkeys (Alabama Veranda Maymunları) olduğu belirtildiğinde dahi bunu kabule ettiklerini göstermesi bir taraftan ünlü olma rekabetinin ne boyutlarda olduğunu gösterirken, diğer yandan böyle aşağılayıcı bir ismi kabul etmelerini göstermesi Lee'nin bir siyah olarak özeleştiri yaptığıının bir göstergesi olarak algılanmalıdır. Bu özeleştiriye filmde Delacroix'un asistanı rolünü oynayan oyuncu Jada Pinkett Smith tarafından da dikkat çekilmektedir: (Aftab, 337)

"Bu filmi yaparken bir bakıma parmakla kendimizi gösteriyorduk. Gerçekte 'Bu endüstride biz neyi temsil ediyoruz? Biz kimiz? Üst benliğimize, topluluğumuza, insanlığımıza ait sorumluluklarımızın ne kadarını feda etmeye razıyız? Bu endüstride topluluğumuzu yükseltecek neler yapıyoruz; şöhret ve para uğruna bu topluluğu çökertecek neler yapıyoruz? gibi soruların sorgulanmasıydı"

Film gişede fazla başarılı olmadı. Lee'ye göre bunun nedeni yapımcının filme inanmamasıydı. Ancak filmi sinemada izlemeyen birçok kişi DVD'sini alarak izleme şansı buldu.(Aftab, 342)

Eleştirmenler *Bamboozled* konusunda ikiye bölünmüşler. Lee'nin filmlerini genellikle beğenen Roger Ebert, bu sefer olumlu bir eleştiri yazmıyor. Ebert Lee'nin yorumlarını doğru bulmakla birlikte, bunları dile getiriş şeklinin yanlış olduğunu savunuyor. Özellikle siyah boyanmış yüzlerin ırkçılığı ve köleliği çağrıştıran çok güçlü, ve olumsuz etkisi olduğunu, yönetmenin bunları hiciv amaçlı olarak kullansa bile bu olumsuz etkinin silinmediğini belirtiyor. Bir anlamda Lee'nin "kaş yapayım derken göz çıkardığını" ima ediyor. (Ebert, 2002, 38-39) Bir başka eleştirmen, Stephen Holden ise *New York Times*'da yazdığı yazıda *Bamboozled*'in çok önemli bir Hollywood filmi olduğunu belirttikten sonra çok popüler bir film olamayacağını söylüyor. Çünkü seyircide yarattığı kahkahanın rahatsız edici bir kahkaha olduğunu ama hicvi iyi beceren eserlerin böyle olması gerektiğini, hicve, taşlamaya da bu rahatsızlığın sayesinde yönetmenin daha iyi ulaşabildiğinin altını çiziyor. (Abrams, 109)

Sonuç itibarıyla, *Bamboozled -Sam'in Yazı* gibi- Spike Lee'nin sadece siyah-beyaz ilişkilerine veya ırkçılığa kamerasını yönelttiği bir film değil. Siyahları medyadaki temsil edilişlerinden yola çıkarak, medyanın reyting kaygısıyla toplumları nasıl olumsuz yönlendirdiğini gösteren bir film. Lee burada kişiler değil de sistemi eleştiriyor, hatta siyahların da bu toplumsal ve ekonomik yapıda var olabilmek adına bu yapıya, bilerek veya bilmeyerek,

katkıda bulunduğunu işaret ediyor. Böylelikle Lee sinemasının olgunlaşarak evrenselleştğini söylemek mümkün oluyor.

N. 25inci Saat - 25th hour (2002)

25inci Saat, bir uyuşturucu satıcısının hapse girmeden önceki son 24 saatini konu alıyor. Evinde uyuşturucu ve yüklü miktarda para bulunan ana karakter Monty'e (Edward Norton) -A.B.D. yasalarında yer alan bir uygulamaya göre- 7 yıllık cezasını çekmeden önce işlerini halletsin diye 24 saat mülhet veriliyor. Monty hapse girmeden önce geçireceği bu son 24 saati, arkadaşları ve babasıyla vedalaşmak için kullanıyor. Çevresinden kendisini ele verenin sevgilisi olduğu yönünde bazı duyumlar aldığı için bir taraftan bu dedikodunun doğruluğunu da araştırıyor. Arkadaşları ve babası Monty'nin içeride azılı mahkumlar arasında cehennem gibi bir 7 yıl geçireceğini ve bildikleri Monty'yi bir daha göremeyeceklerini düşünüyorlar: 7 sene sonunda hapisten sağ salim çıksa bile onun artık başka biri olacağına inanıyorlar. Bu nedenle babası, arkadaşları ve sevgilisi onunla sanki bir daha görüşemeyeceklermiş gibi vedalaşıyorlar. Monty'nin hapishane hayatında en korktuğu şey ise tecavüz edilmek oluyor. Bunun için arkadaşından kendisini dövmesini, suratını dağıtmasını istiyor. Bu sayede mahkumların onu itici bulacaklarını ve ona daha temkinli yaklaşacaklarını düşünüyor. Arkadaşı Frank (Barry Pepper) Monty'nin bu isteğini yerine getirdikten sonra Monty yüzü dağılmış bir halde babasıyla beraber hapishaneye teslim olmak üzere yola çıkıyor. Yolda babası ona kaçmak, başka bir yere gitmek isterse onu götürebileceğini teklif ediyor. Babasının bu teklifini dinlerken Monty başka bir yerde yeni bir hayat kurduğunu hayal ediyor. İzleyici bu son sahnenin

hayal mi, gerçek mi olduğunu anlamaya çalışırken, bir kesmeyle Monty'nin arabada yarı baygın bir halde hapishaneye gitmeye devam ettiği gerçeğiyle yüzleşiyor ve film bu sahneyle noktalıyor.

2002 yılında çekilen *25inci Saat*'te bir önceki sene gerçekleşen 11 Eylül saldırısının etkilerini görmek mümkün. Aftab'ın bahsettiği gibi *New Yorker* dergisi film eleştirmeni David Denby, filmin, 11 Eylül sonrası New York'ta yaşanan "kafeste yaşamaya benzer acı ruh halini" çok iyi aktardığını belirtiyor.(Aftab 359-360) Gerçekten de filmin konusu, doğrudan 11 Eylül'le ilgili olmasa da birkaç sahnesiyle 11 Eylül felaketine göndermeler yapmaktan geri kalmıyor: Örneğin Monty'nin babası 11 Eylül'ün ardından kahramanlıklarıyla popülerleşen itfaiyecilerden biridir. İtfaiyeden emekli olmuş ve bir bar açmıştır. İşlettiği bardaki müşterilerinin çoğunluğu itfaiyecilerdir. Barda en çok konuşulan konu 11 Eylül saldırılarıdır.

11 Eylül'e gönderme yapan bir diğer sahne de Monty'nin arkadaşı Frank'in evinde geçer. Ev, "Ground zero" diye adlandırılan ikiz kulelerinin yıkıntılarının olduğu yere bakmaktadır ve bu sahnede Frank'in dairesinden bu enkaz çalışmaları gözükür. Frank, Monty'nin diğer arkadaşı Jacob'la (Philip Seymour Hoffman) uzun süren ve tek plan çekilen sahnede konuşurken arka planda enkaz çalışmalarını sürdüren iş makinelerini görünür. Sohbetin konusu Monty'nin hayatını nasıl kendi elleriyle yıktığıdır, bu sırada arka planda ironik bir şekilde 11 Eylül'de yıkılmış binaların enkazı temizlenmektedir. (Sterritt, 149)

Ebert'a göre Frank'in evinde geçen bu sahnedeki bir diyalog, filmin ana temasına işaret etmektedir. Frank kirası çok düşük olduğu için 11 Eylül sonrası asla bu evden taşınmayı düşünmediğini söyler. İsteddiği şekilde yaşamayı sürdürmektedir. Bu büyük yıkıntıya her gün bakma, başkalarının acılarıyla her gün yüzleşme pahasına da olsa istediği şekilde yaşamayı sürdürecektir. Aynı şekilde Monty de uyuşturucu satarak istediği yaşam biçimini sürdürmüştü; ama aslında başkalarının uyuşturucu bağımlılığı, onların acıları üzerine zengin bir yaşam inşa etmiştir. Lisede öğretmen olan Jacob ise, bir öğrencisini arzulamaktadır. Kızın yaşının küçük olması ve öğrencisi olması dolayısıyla bunun yanlış olduğunu bilmesine rağmen kendisini engelleyemez ve kızla öpüşür. Bu üç arkadaş da toplumsal bedeli ne olursa olsun kendi isteklerini -başkalarının acılarına kulak asmadan- gerçekleştirmek istemektedir. (Ebert, 10 Ocak 2003*) Spike Lee burada Amerikan bireysel yaşamının yol açtığı bencilliğin ve başkalarını umursamazlığın çarpıcı bir örneğini işaret etmektedir.

11 Eylül'e gönderme yapan bir başka sahne de filmin aslında en çarpıcı bölümlerinden biridir. Monty bir lokantanın lavabosunun aynasında "F..k You" (s..tir) yazısını görür, bu esnada zeki bir kurguyla Amerika'da Öteki olarak sınıflandırılabilen azınlıklara mensup insanların sırayla kameraya bakarak arz-ı endam ettiğini görürüz, ses kanalında ise Monty'nin beyazperdedeki "Öteki"lere hakaret dolu cümlelerini duyarız. Kurgu aracılığıyla arada bir lavabo ve aynaya geri döner Monty'nin aynadaki konuşan aksin izleriz. Monty, bir çok insan gibi yaşamındaki mutsuzlukların,

* <http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/20030110/REVIEWS/301100301/1023>

tatminsizliklerin, yaptığı hataların hesabını başkalarından özellikle "Öteki"lerden sormak, bedelini onlara ödetmek eğilimindedir. Ancak Monty kameraya (izleyiciye) bakan Hintli, Siyah, Koreli, Arap, ve diğerlerine saydırırken, son sıraya da kendini koyar ve "seni de becereyim Monty" diyerek asıl sorumlunun, mutsuz olmasındaki en büyük pay sahibinin kendisi olduğunu açıklar. Irkçılığın nedenlerini araştıran birçok bilim insanının sayfalar dolusu kitapta anlattığını Spike Lee birkaç dakikalık sahnede çok iyi anlatmıştır: ırkçılığın Ötekileştirmen en büyük nedenlerinden biri de kendi mutsuzluklarımızın, tatminsizliklerimizin sorumluluğunu kendimize değil de başkalarına özellikle de Ötekilere yansıtarak kurtulmaktır. Bu sahne aynı zamanda Lee'nin 13 sene önce çektiği *Do the Right Thing*'e bir göndermedir. O filmde de New York'tan azınlık portrelerinin arz-ı endam ettiği ve kameraya bakarak konuştuğu (ya da üzerine konuşulan) bir sahne mevcuttur.

Sözü geçen sahne filmin sonunda yer alan bir başka sahneye bağlanmaktadır. Monty hapishaneye babasının arabasında giderken, yüzü yediği dayaktan dağılmış ve yarı baygın bir şekilde pencereden dışarı bakarken yine kameraya (aynı zamanda Monty'ye ve izleyiciye) bakan "Öteki" yüzlerle karşılaşır. Bunlar Monty'ye gülümseyen yüzlerdir. Monty'nin arabada hapishaneye yaptığı yolculuk bir taraftan da Amerika'nın rahat ve zengin yaşayan orta sınıfından toplumun dibine yaptığı yolculuktur. Hapishanede özgürlüğü alınmış bir vaziyette bir sürü suçluyla 7 yıl geçirecektir. Kendisi de bir gün önce lavaboda hakaret edip suçladığı Ötekilerden biri olmuştur. Artık onlarla empati kurabilmekte, hayalinde ona

gölerek bakan bu yüzler onu yalnız bırakmamakta, ona sahip çıkmaktadır. Bu yüzleri gördükten sonra babasının onu hapishaneye teslim etmek yerine batıya Amerika'nın ortasında bir kasabaya bırakarak kaçırma planını dinlerken, başka bir hayale dalar. Bir rüyadır bu: Rüyasında uzaklarda ufak bir kasabada barmen olarak çalışıp hayatını sürdürmektedir. Sonra sevgilisi Naturelle'i de (Rosario Dawson) yanına çağırır; o küçük kasabada evlenir, çocuk çocuğa karışır ve mutlu olurlar. İzleyici beyaz rengin hakim olduğu tipik bir Hollywood filminin mutlu sonuyla karşı karşıyadır. Monty'nin rüyası aslında Amerikan rüyasıdır. Ancak bu rüya uzun sürmez: Babasının hikayesi bittiğinde Amerikan rüyası da sona erer. Monty mavi-gri bir dünyada arabanın penceresinden yarı-baygın dışarı bakmaktadır, yüzü şişlik ve morluklar içinde hapishaneye gitmektedir, birçok Amerikalı gibi Monty filmlerdeki rüyayı değil gerçeği yaşamaktadır. Blumenfeld'e göre filmin sonunda umut devam etmektedir. Monty daha gençtir ve 7 yıl sonra cezaevinden çıktığında da genç sayılacak bir yaşta olacak ve yaşamını yeniden inşa etme şansına sahip olacaktır. Ayrıca Blumenfeld Lee'nin Hollywood filmlerindeki sonlara karşı izleyiciye sunduğu gerçek yaşamdakine benzer son, basit ahlakçılığa, kötülerini suçlamaya, sentetik Hollywood fantezilerine yöneltmek yerine izleyiciyi gerçekle yüzleştiriyor. Ancak bu şekilde umudun var olabileceğini hatırlatıyor. Kaçış sineması olan Hollywood masallarına ve rüyalarına değil gerçek yaşamla yüzleştirmiş bizi bekleyen yıkımdan kurtulabileceğimizi salık veriyor. (Blumenfeld, 114-115)*

* <http://www.nyu.edu/cas/ewp/blumenfeldhourd01.pdf>

Stinnett de filmin finalini överek, Lee'nin o zamana dek kariyerindeki en yüksek başarı olarak değerlendiriyor. *25inci Saat*'in tipik bir Spike Lee filmi gibi, kişiselinde siyaseti, muhafazakarın içinde radikali, gündeliğinin içinde ebediyi, New York'un içinde Amerika Birleşik Devletleri'ni, sıradanının içinde üstün ruhu bulup çıkarma potansiyeline sahip olduğunu belirtiyor. (Stinnett, 149)

Filme felsefi açıdan yaklaşan Conard ise Lee'nin Monty'nin işlediği suçla (ki Lee filmde buna asla empati göstermiyor), 11 Eylül saldırılarını düzenleyen teröristlerin suçlarının ve Monty'yi kullanan Rus uyuşturucu mafyasını yönetenlerin suçlarının kıyaslayarak bazı sorular sorduğunu belirtiyor: Kitlesel cinayetlere kıyasla, Monty'nin uyuşturucu satması gerçekten o kadar kötü mü? Uyuşturucu satmak ahlaka aykırı mı? Monty 7 yıllık cezayı hak ediyor mu? Bu adalet midir? (Conard, 26)

Roger Ebert de eleştirisinde "Rockefeller uyuşturucu kanunları" diye adlandırılan yasaların film aracılığıyla Lee tarafından eleştirildiğini, bu yasaların suçu önlemekten çok uyuşturucu ticaretini daha kârlı yapıp aksine suçu körüklediğini belirtiyor. Ebert, Monty'nin ne sattığını müşterilerinin hepsinin çok iyi bildiğini ve uyuşturucuyu bile isteye aldıklarını söylüyor. Monty'nin, -o yıllarda çıkan "Enron" skandalının da etkisiyle- hissedarlarını milyarlarca dolandıran büyük şirket yöneticilerinden daha dürüst olduğunu söylüyor. (Ebert, 2003, internet)* Sonuç olarak *25inci Saat* 11 Eylül saldırısı ve Enron skandalı gibi 21. yüzyılın ilk önemli olayları ışığında suçu, cezayı,

* <http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/20030110/REVIEWS/301100301/1023>
18/03/2012

adaleti, uyuşturucu yasalarını, Amerika'yı, Amerikan rüyasını sorguladığı bir film oluyor.

Ayrıca *25inci Saat* aracılığıyla insanların tatminsizliklerini ve mutsuzluklarını Ötekine yönelik bir suçlama ve şiddetle örtbas etmeye çalıştıklarına da dikkat çekmeyi başarıyor Spike Lee. 21. yüzyılda hala devam eden ırkçılığın kökenlerini de araştırıyor. Halının altına süpürülmeye çalışılan bu ırkçılığın boyutunu anlamak için, beyaz bir çiftin filmin fragmanını izledikten sonra baş aktör Edward Norton'a gönderdiği mektuba göz atmak yeterli olacaktır: (Aftab, 357)

"Filmlerinize bayılıyorduk ve çok güzel olduklarını düşünüyorduk, ancak şimdi sizi bir filmin reklam fragmanında siyah bir kızla öpüşürken gördük. Bunu nasıl yaparsınız. Bir daha asla filmlerinizi izlemeyeceğiz."

Bu tür bir ırkçılığın hala var olduğunu bildiğinden olsa gerek Spike Lee filmlerinde ırk ilişkilerine yer vermekten vazgeçmez. Beyaz ve siyahlar arasındaki ilişki ana tema yerine yan temada yer bulur *25inci Saat*'te. Fakat daha önce yönettiği *Orman Ateşi*'nden farklı olarak bu filmdeki siyah beyaz ilişkisi mutlu ve olabilecek bir ilişkidir. Öyle görülüyor ki, zamanla farklı etnik kökenli insanların beraber yaşamalarının da mümkün olduğunu ve beraber mutlu olabileceklerine inanmıştır Spike Lee. Filmin müziğine bile yansıtmıştır bunu. *He Got Game*'de Aaron Copland'ın klasik müziği ile Public Enemy'nin rap müziklerini beraber kullandığı gibi, burada da İrlanda ve İslami müziği kaynaştırmayı başarmıştır. (Aftab, 358) Müziklerle verilmek istenen mesaj iki filmde de aynıdır: "Bunların hepsi Amerika'dır!"

Filmin 15 milyon dolarlık bütçesi karşılığında Amerika'da gişe geliri 13 milyon dolarda kalıyor. (Aftab, 360) New Yorker'dan eleştirmen Denby gişedeki başarısızlığın asıl nedeninin filmin zamansız gösterimi olduğunu belirtiyor. Film, Akademi Ödülleri'nde yarışabilmesi için alelacele 22 Aralık'ta sadece 5 salonda vizyona giriyor ve *Gangs of New York* ve *Yüzüklerinin Efendisi 2: İki Kule* gibi yüksek gişe geliri getiren filmlerin karşısında sadece 5 salonda gösterime girince geliri de o oranda düşük oluyor. (Aftab,359-360) Ancak yine de film diğer ülkelerdeki ve özellikle Avrupa'daki gişe hasılatıyla kâra geçiyordu.

2002 yılı üniversitelerle ilişkileri açısından Spike Lee için verimli bir yıl olur. Amerika'nın önemli üniversitelerinden bir olan Princeton Üniversitesi'nden onursal unvan alır. Kendi mezun olduğu ve daha sonra ders verdiği New York Üniversitesi'nden gelen talep doğrultusunda Afrikalı-Amerikalı öğrencileri film okullarına yönlendirmek için ağırlıklı olarak siyah öğrencilerin okuduğu, Howard ve Morehouse Üniversitelerine New York Üniversitesi ile birlikte öğrenci seçmeye gider. (Aftab 362-363)

Spike Lee artık Avrupa'da da popülerliğin zirvesindedir. Fransa'da geçmiş tüm eserleri için Cesar ödülüne layık görülür. İngiltere'de ise BAFTA'danömürboyu başarı ödülünü ünlü oyuncu Sör Richard Attenborough'nun elinden alır. (Aftab, 363)

Amerika ve Avrupa'da filminin tanıtımı için dolaşırken Lee, Irak Savaşı'nın en çığırkan karşıtlarından olur. İngiliz Televizyonu'nda açıkça sorar: "*Hani kitle imha silahları nerede? Bush, Amerika'nın gücünün gerçek*

kaynağının askeri güçte değil kültür yoluyla insanların kafalarını etkilemesinde yattığını anlamıyor"(Aftab, 361)

O. She Hate Me (2004)

Sektöre girdiği ilk yıllarda her sene bir, bazen iki film çeken Lee'nin, 2000'li yıllara gelindiğinde tempoyu biraz düşürdüğü ve ortalama iki senede bir film çektiği görülüyor. Türkçe'ye "Benden Nefret Ediyor" şeklinde çevrilebilecek olan 15. sinema filmi *She Hate Me*, Spike Lee'nin gişede ve eleştirmenler nezdinde başarı kazanmamış ve ayrıca Türkiye'de gösterime girmemiş bir eseri olarak Lee filmografisindeki yerini alıyor.

Lee'nin bir önceki filmi *25inci Saat* için yazılan eleştiri yazılarından birinde Roger Ebert, -Enron skandalının da etkisiyle- filmin anakarakteri uyuşturucu satıcısı Monty'nin, hissedarlarını milyarlarca dolar dolandıran büyük şirket yöneticilerinden daha dürüst olduğunu söylemişti. Sanki Lee bu eleştiriden feyz almışçasına -onun da Enron skandalından etkilendiğini göz ardı etmeksizin- *She Hate Me*'de halkı dolandıran ve Amerikan ekonomisine kriz yaşatan büyük şirketleri ve onların yöneticilerini mercek altına alır. (Ebert, 2003, internet) *She Hate Me*, Spike Lee'nin bu yıllarda yaşanan skandallara ve Amerikan siyasetinin bu skandallar karşısındaki tutumuna karşı bir tepkisidir. Lee'nin o yıllardaki görüşleri Aftab'la yaptığı konuşmalardan anlamak mümkündür. (368-369):

"Büyük şirketlerle George W. Bush arasındaki ilişkiyi anlamak için çok dikkatli bir gözleme ihtiyaç yok. Bush'lar petrol baronlarıdır. Michael Moore'un 'Fahrenheit 9/11' filminde çok güzel gösterdiği Bush ailesi ile Bin Laden ailesi arasındaki ilişkiye bakmak yeterli. Bush orada büyük şirket için duruyor, onu orada tutmak için ellerinden gelen her şeyi yapacaklar... Size bir örnek daha vereyim. Irak'ta hangi

şirket ihaleye girmeden 8 milyar dolarlık anlaşma yaptı? Halliburton. Beyaz Saray Dick Cheney'nin Birleşik Devletler'in başkan yardımcısı olmasıyla, Halliburton'ın eski başkanı olması arasında bir bağlantı olmadığını söylüyor. Sonuçta büyük şirketlerin, ahlaki ve etik çöküşü üzerine karşınızda büyük bir hikaye duruyor."

She Hate Me, çok uluslu bir ilaç firmasında gerçekleşen skandalı konu ediyor. AIDS'e çare bulmaya çalışan şirket para hırsı yüzünden gerekli deneyleri ve incelemeleri sonuçlandırmadan piyasaya AIDS aşısı çıkarmaya çalışmasını ve bu uğurda yaptığı yolsuzlukları anlatıyor. Şirketin baş araştırmacısı olan Alman biliminsanın camdan atlayarak intihar etmesiyeke patlak veren olaylar dizisinde şirket yöneticilerinden anakarakter John Henry Armstrong'un (Anthony Mackie) durumu anlayıp şikayet etmesi üzerinde hakkında soruşturma açılıyor. İşinden uzaklaştırılan Armstrong, bir taraftan kendini aklamaya çalışırken, diğer yandan yaşamını idame ettirmek için para kazanmak zorundadır. Bu nedenle eski kız arkadaşı vasıtasıyla tanıştığı çocuk sahibi olmak isteyen lezbiyen kadınlara spermlerini satmaya başlar. Bu da filmde bir yan hikaye olarak yer alır.

Bu filmle ve önceki filmi *25inci Saat*'le birlikte Spike Lee'de bir siyasi bilinçlenmenin izlerini görmek mümkün oluyor. Önceki filmlerinde ırk ilişkilerine, siyahlarla beyazlar arasındaki ırk ilişkilerindeki eşitsizliğe vurgu yaparken, *She Hate Me*'de kamerasını Amerikan ekonomi politiğine yönelterek sert eleştirilere girmekten çekinmiyor. Amerikan siyasetinde büyük şirketlerin yönlendirici etkisine ışık tutarken, eşitsizliği sadece ırkları arasında değil zengin-fakir, yöneten-yönetilen arasında arayıp ortaya çıkarmayı hedefliyor. Irksal siyasi bilincini, sınıfsal siyasi bilinçle pekiştirmiş oluyor. Kapitalizmin olumsuz yanlarını beyazperdeye yansıtıyor.

Ayrıca anakarakteri Armstrong üzerinden para için yapılabilecek şeylerin sınırlarını da sorguluyor. Para karşılığında sperm satmak ve çocukların dünyaya gelmesine ön ayak olmanın doğruluğunu tartışmaya açarken, bir yandan da aile kurumunu sorguluyor. Çocuk sahibi olmak için anne-baba gerekli mi? Eşcinsel çiftlerin çocuk sahibi olması neye yol açar? Bu ve bunun gibi 21.yüzyıl sorularını da tartışmaya açıyor, bir çözüm sunma endişesi gütmeyen. Eleştirmen Ebert Lee'nin bu yönünü vurgularken şu kelimeleri sarf ediyor: "... doğru, film cevapladığından daha fazla soru üretiyor. Ancak bu, soru sormaktan çok hazır cevaplarla karşımıza gelen filmlerden daha iyi değil mi?" (Abrams, 110) Eleştirmen, Lee'nin bu filmini iyi bulmasa da yönetmenin en azından eğlendiren bir film ortaya çıkardığını söylüyor. Entelektüel bir deneyim olmasa da filmi izlemenin duygusal bir deneyim olduğunu, izleyiciyi de bu yönüyle yakaladığını ifade ediyor. (Abrams, 110) Fakat diğer eleştirmenler filmi pek beğenmiyorlar, Abrams'ın belirttiği gibi, *New York Times* eleştirmeni Stephen Holden'dan, internette *Salon.com* eleştirmeni Charles Taylor'a kadar kötü eleştiriler alan bir film oluyor *She Hate Me*. (Abrams, 109)

Kötü eleştirilere rağmen filmin özensiz çekildiğini söylemek doğru olmaz. Lee, kadın başrollerle öne çıkan filmlerindeki (*She's Gotta Have It*, *Girl* 6) aldığı eleştirileri göz önüne alarak, kadın karakterleri yaratma sorununu aşabilmek için bu filmde özel bir oyuncu koçuyla çalışıyor. Tristan Taormino isimli kadın "kadın cinselliği uzmanı" sıfatıyla film öncesi oynayacak kadın/lezbiyen karakterleri iki hafta boyunca kampa alıyor. Bu süre zarfında oyuncular, kültürel kimlikten sekse, lezbiyen yaşamının farklı

yönlerini anlatıyor ve oyuncular kafasındaki soruları cevaplıyor. Eğitim boyunca konuk konuşmacılar çağırıp oyuncuların lezbiyen yaşayışı hakkında bilgi sahibi olmasını sağlıyor. (Aftab, 373) Bu da Lee'nin yönetmen olarak titizliğinin, mükemmeliyetçiliğinin bir göstergesi oluyor.

Ancak Lee'nin arka arkaya gişede başarısız olan 3 film yapması, yönetmen olarak geleceğini tehdit edecek bir istatistik olduğu için, bir sonraki filminin başarılı bir gişeye sahip olmasını garanti etmesi gerekiyor. Bu da 2 yıl sonra çekeceği film *Inside Man* (*İçerideki Adam*)la sağlayabiliyor.

16. Inside Man - İçerideki Adam (2006)

Spike Lee'nin kariyerinin 16. uzun metrajlı filmi olan *Inside Man* 2006 Mart'ında A.B.D. ve dünyanın birçok yerinde vizyona girdiğinde ilk hafta satılan biletlerden büyük bir gişe başarısı kazanacağı anlaşılmıştı. Gerçekten de öyle oldu, Amerika'da 88 milyon, tüm dünyada ise 200 milyon dolara yakın bir gişe hasılatı elde etti. Bu hasılat Spike Lee'nin yönettiği bir filmde ulaşılan en büyük hasılat oldu. (Abrams, 113) Bu gişe başarısının ardında, filmin heyecan verici senaryosunun ve Lee'nin yetkin yönetiminin yanında, oyuncu kadrosunun da büyük payı olduğunu söylemek yanlış olmaz. Zira filmin oyuncu kadrosunda Denzel Washington, Clive Owen, Jodie Foster, Willem Dafeo ve Christopher Plummer gibi çok ünlü ve deneyimli yıldız oyuncuların yer alması filmin yüksek gelir elde etmesindeki etkenlerden biri olmuştur.

Film eleştirmenleri nezdinde de genel olarak beğenilen eserin konusu kısaca şöyle: Bir grup soyguncu, New York'un finans merkezindeki

bir bankaya girerek içerideki müşterileri ve çalışanları rehin alır. Bu banka şubesi önemlidir, çünkü banka sahibinin bilinmesini istemediği geçmişiyle ilgili bazı belgeler, bu şubenin kiralık kasasında saklanmaktadır. Bankanın sahibi (Christopher Plummer) bu belgelerin açığa çıkmasını engellemek için, Madeleine White isimli bir müzakereci (Jodie Foster) ile anlaşır. White'ın amacı içerideki banka soyguncusuyla özel bir görüşme yapmaktır. Bunun için bu olayı çözmekle görevli dedektif Frasier'le (Denzel Washington) anlaşır ve izin alır. Banka sahibi, 2. Dünya Savaşı sırasında Naziler vasıtasıyla kazandığı elmaslar sayesinde zengin olmuş ve banka açmıştır. Bu gerçeğin bilinmesini istemez. İçerideki soyguncuların sahip oldukları ve güvendikleri bilgi budur. Dahiyane bir planla, hiç kimseye zarar vermeden soyguncular rehineleri salarlar, fakat polisler bankada rehinelerden başka kimseyi bulamaz, soyguncular adeta buhar olup uçmuştur. Bankanın kasasından tek dolar alınmamıştır. Soyguncuların kullandıkları silahlar da oyuncak çıkar. Soygun sırasında banka şubesinin deposuna ufak bir oda inşa edip içinde bir hafta kalan soyguncuların başı Dalton Russell (Clive Owen), bir hafta sonra elini kolunu sallayarak bankadan çıkar.

Konusu itibarıyla tam bir soygun filmi olan *İçerideki Adam*, tür filmi olarak "heist" diye adlandırılan soygun filmi kategorisine girmektedir. Spike Lee'den eleştirel filmler izlemeye alışmış seyircileri ve eleştirmenleri Lee'nin böyle ticari bir tür filmi çekmesi şaşırtır. Atilla Dorsay, *Sabah* gazetesinde yer alan eleştirisinde şöyle yazar: (Dorsay)

"Spike Lee dönüyor. Bir başyapıt saydığım '25. Saat'ten sonra, onun kadar önemli ve etkileyici olmayan bir tür filmiyle... Yani, oldukça klasik çizgili bir soygun hikayesiyle... Türüne kuşkusuz yeni bir soluk getiren bu son derece iyi kotarılmış,

her Spike Lee filmi gibi New York'un bağına özenle yerleştirilmiş ve parlak kadrosu tarafından görkemli biçimde oynanmış film, ne yazık ki o en büyük Spike Lee filmlerinin şiirine ve hüznüne sahip değil. Kendisini zevkle izlettiriyor ama aynı ölçüde unutulmazlaşmıyor."

Dorsay'ın bu tespitine karşılık Amerikalı meslektaşları arasında, *İçerideki Adam*'ın sadece sıradan bir tür filmi olduğunu düşünmeyenler çoğunluktadır. Örneğin *Austin Chronicle*'dan Marc Savlov, Lee'nin bütün filmlerinde olduğu gibi yüzeyin altına inildiğinde görünenden daha fazlasının anlatıldığını belirtir. (Savlov) *Los Angeles Times* eleştirmeni Kenneth Turan ise yönetmenin bir tür filmine bile damga vurabildiğini söyledikten sonra ekler:

"Lee'nin bu tarz tür filmlerindense tartışmacı, kışkırtıcı, toplumsal yaşamla ilgili filmlerde daha rahat olduğu açık... Yönetmen filmin kıyısında, köşesinde projenin inandırıcılığını yitirmeden siyasi noktalara değinmeyi başarmış. Mesela bir Sih rehine polisin kötü muamelesinden ve kendisine 'Arap' diye hitap edilmesinden şikayetçidir. İki polis memurunun arasında ırkçı bir konuşma geçer. Bir çocuk şiddet içeren bir bilgisayar oyunu oynadığı için azarlanır. Filmin temalarından birinin siyasi yolsuzluk olduğunu da söylemeden geçemeyeceğim."(Abrams, 113)

Bir başka deyişle Lee tipik bir soygun filmi olarak yazılmış öyküyü alıp kendi imzasını atmayı başarabilmiştir. Benzer bir görüşü *New York Times* yazarı Manohla Dargis belirtir: Eski filmlerinde ırkçılıkla, siyah-beyaz ilişkileriyle ilgili konularda ısrar eden Lee'nin, bu filminde de açıkça olmasa bile yan öykülerde kimi zaman yumuşak bir şekilde, kimi zaman da son derece komik bir şekilde ırk ilişkilerinin önemli olduğunu vurgulamaktan kaçınmadığını yazar. Dargis'in en ilginç tespiti ise filmin ismiyle Lee'nin kariyeri arasında kurduğu tezat ilişkidir. Eleştirmen, Lee'nin Hollywood'un "İçerideki Adam"ı olarak tanımlanacak son adam olduğunu belirterek, yönetmenin kariyeri boyunca sektörün yerleşik düzenine karşı istediği

zaman aklına ne gelirse çekinmeden söyleyen Hollywood'un dışarıdaki asi adamı olmayı tercih ettiğini ifade eder. (Dargis)

Akademisyen Gerstner ise, "inside man" teriminin casus, ajan anlamına gelen kullanımını işaret ederek Spike Lee'nin Hollywood sisteminde bir gizli ajan olduğu benzetmesini yapar. Hollywood'un ticari sineması yerine bağımsız sinema kulvarını tercih eden "auteur" bir yönetmen olarak, Lee'nin *İçerideki Adam* filmiyle ticari sistemin içinde faaliyet gösteren bir casus olduğunu belirtir. Gerçekten de yıldız oyuncularıyla, büyük bütçesiyle, yüksek sayıdaki kopya sayısı, dağıtımı ve reklamıyla *İçerideki Adam* tam bir ticari sinema örneğidir. Hatta o kadar ticaridir ki, Spike Lee'ye tepki duyan izleyiciyi filmde kaçırmamak için yönetmenin ismi ve cismi filmin reklamlarında ve tanıtımlarında mümkün olduğunca az yer alır; Denzel Washington, Clive Owen, Jodie Foster gibi yıldızların ismi öne çıkarılır. Çünkü "auteur" sineması 80'li ve 90'lı yıllardaki popülaritesinden uzaktır ve gişede maddi geri dönüşü yoktur. Benzeri bir uygulama Woody Allen'ın yönetmenliğini yaptığı ve tipik bir Allen filminden çok Hollywood filmine benzeyen *Match Point - Maç Sayısı* filmi için de yapılmıştır. Oysa Spike Lee'nin ilk filmlerinden *Do the Right Thing*'in reklamlarında yönetmenin görüntüsü ile birlikte "Bir Spike Lee Ortaklığı" (a Spike Lee Joint) ibaresi özellikle yönetmeni öne çıkaracak şekilde yer almaktadır. (Gerstner, 244-245)

Gerstner benzetmesini ilerleterek Hollywood sistemini, filmde yer alan bankaya benzetiyor. Banka nasıl kredi verdiği müşterilerinin imzasını alıyorsa, yapımcılar da bütçe karşılığında ipotek olarak yönetmenin imzasını

alıyor. Sadece bununla yetinmeyip, yapımcılar filmin istedikleri gibi olmasını, para kazanabilmek için müşteriye sunulacak standart bir ürün çıkmasını sağlamaya çalışıyorlar. Gerstner, bunu da yönetmene müdahale ederek, bir anlamda susturarak sağlamaya çalıştıklarını iddia ediyor ve soruyor: Susturulmuş auteur-yönetmenin, filmin ana karakteri soyguncu Dalton Russell (Clive Owen) gibi bankanın ön kapısından çıkma şansı olabilir mi? Yazar cevabın, Russell'ın filmin başında bir hücrede verdiği şu repliğinde yer aldığını belirtiyor:

"Benim adım Dalton Russell. Söyleyeceklerimi iyi dinleyin, çünkü kelimelerimi dikkatle seçerim ve tekrar etmem. Size adım söyledim; 'kim' olduğumu. 'Nerede' olduğum ise bir cezaevi hücresi diye tarif edilebilir. Ama küçük bir hücreye tıkmakla, cezaevinde olmanın arasında büyük fark vardır, ve cezaevinde değilim. 'Ne' ise kolay. Kısa bir süre önce kusursuz banka soygununu planladın ve gerçekleşmesi için gereken olayları başlattım. Bu, bir yandan da "ne zaman" sorusunu cevaplıyor.'Neden'e gelince, bariz maddi motivasyonun dışında, cevap son derece basit: Çünkü yapabilirim."

Gerstner'e göre, hem Hollywood sisteminde ayakta kalabilip hem de sanatçı kişiliğini ve eleştirel tavrını filme yansıtabilmek için yönetmenin tıpkı filmdeki ana karakter gibi çok titiz bir plan hazırlaması gerekiyor. (251) Ticari formatın içine yerleştirdiği ufak göndermelerle, yan hikayelerle, kısacası alt metinle bunu gerçekleştirebilir yönetmen. Auteur belki hapisshanede değil, bir başka deyişle tamamen özgürlüğünden arındırılmış değil. Ancak yine de hücrenin içinden elini kolunu sallayarak çıkabilmesi ancak çok iyi bir planla mümkün olabiliyor. Gerstner'e göre film, auteur yönetmenin Hollywood sistemindeki durumuna bir gönderme yapıyor.

Akademisyen yazarın ortaya attığı bir diğer benzetme de filmde şöyle yer buluyor: Filmin başlarında soyguncular, rehineleri soyup bir örnek

işçi tulumu giydireyorlar ve yüzlerine maske taktırıyorlar. Herkes birbirinin neredeyse aynısı oluyor. Çalışanlar ve müşteriler bankanın içinde rehin alınırken, farklılıklarından arındırılıp standartlaştırılıyorlar. Bankayı pazar, rehineleri de tüketici diye okursak diyor Gestner, rehinelerin bu hali de olsa olsa standartlaştırılmış tüketiciye denk gelir. (250-251) Bu benzetmeler ışığında filmi şöyle de okumak mümkün: Bankanın sıkı güvenliği içinde (pazarın katı koşulları) içinde ve rehinlere de zarar vermeden (standartlaştırılmış tüketiciyi de gözeterek) soygun (film) yapmak isteyen soyguncu (yönetmen) ancak mükemmel bir planla amacına ulaşabilir. Kusursuz banka soygunu (ticari sinemada alt metinlerle yüzeyin altında daha entelektüel bir ifadeye başvurup toplumsal eleştiri yaparken filme kendi damganı da vurabilmek) ve elini kolunu sallayarak bankadan çıkmak (ticari sinemada yüksek gişe hasılatı elde etmek) imkansız olmasa da zor bir hedeftir.

Spike Lee *İçerideki Adam*'da bunu başarmış gibi görünüyor. Yaşadığımız kapitalist sisteme eleştiri getirip büyük servetlerin haksızlıkla kazanıldığını ifade ediyor. Bundan başka bilgisayar oyunlarının, gangster rap diye adlandırılan müziğin çocukları nasıl kötü etkileyip şiddeti öğrettiğinden dem vuruyor. İş hayatının yüksek mertebelerinde para için her türlü prensibin ayaklar altına alınabildiğini Amerika'nın baş düşmanı olarak lanse edilen Osama Bin Laden'in yeğenine bile Amerikalı kapitalistlerin seve seve gayrimenkul kredisi verdiği gösteriliyor. Ya da başı türbanla bağlı olan Hintli bir Sih'in nasıl Arap sanılıp terörist muamelesi gördüğü, insanların 11 Eylül'den sonraki ön yargılı bakış açıları gayet güzel yansıtılıyor.

Sonuç olarak *İçerideki Adam*'la Spike Lee istediği zaman gişe başarısı da elde edebildiğini ve çektiği ticari bir filme bile kolaylıkla kendi damgasını vurabildiğini kanıtlamış oluyor.

R. Miracle at St. Anna - Aziz Anna'da Mucize (2008)

Ülkemizde vizyona girmeyen film 2. Dünya Savaşı sırasında İtalya'da kaybolan bir grup Afrikalı-Amerikalı askerin başından geçenleri konu alır. Filmin Spike Lee filmografisindeki önemi ilk defa bir savaş filmi çekmesidir. Bu film, Hollywood'un ana akım savaş filmlerinde genellikle gözardı edilen A.B.D. için savaşan siyahların öyküsünü anlatır. Bu yönüyle dikkat çekse de film gişede pek başarılı olmadığı gibi eleştirmenler tarafından da çok beğenilmez. Spike Lee'yi beğenen ve destekleyen eleştirmenlerden Ebert bile filmin bazı sahnelerinin izleyiciyi konudan koparttığını ve gereksiz yere filmi uzattığını belirterek, kurguda kısaltılması gerektiği yönünde görüş bildirir. Ancak filmin Amerikan filmlerinde pek bahsedilmeyen bir gerçeğin altını çizdiğini söyler: 2. Dünya Savaşı -filmlerde görüldüğü gibi- sadece beyazların değil siyahların da savaştığı, öldüğü, yaralandığı bir savaştır. (Ebert, 2008)

SONUÇ

Sinemanın icadından, Spike Lee'nin ilk uzun metrajlı filmini gösterime sunduğu 1986 yılına dek üretilen Hollywood filmlerinde yer alan Afrikalı-Amerikalıların temsil biçimlerine bakıldığında kötüden iyiye doğru bir değişimin olduğunu söylemek mümkündür. Ancak bu değişimin, toplumların aynı dönemdeki değişimiyle kıyaslandığında oldukça yavaş olduğunu söylemek iddialı bir tespit olmayacaktır.

Sinemanın ilk yıllarında hareketli görüntülerin kurgulanmadığı yıllarda siyahlara göreceli bir objektif bakıştan söz edilebilir. Ancak işin içine kurgu girip de filmlerin manipülasyona maruz kalmasıyla birlikte siyahlar, Amerika'nın egemen topluluğu beyazların "işlerine geldiği gibi" temsil edilirler. İlk uzun metrajlı filmlerde ortaya çıkan Afro-Amerikan tipler, minstrel geleneği devam ettirilerek, siyahları aşağılık, gülünç, çirkin, korkunç, güvenilmez gösterirler. Beyazlara hizmet eden, sadakat gösteren siyahlar ise aynı filmlerde daha iyi tiplenerek adeta siyahlar için beyazlara saygılı davranma kılavuzu halini almışlardır. Bu görüntüler köleliğin kaldırılmasını içine sindiremeyen beyazların, özellikle güneyde yaşayan beyazların duygularına tercüman olmaktadır. Bu filmler bir taraftan Amerika'da süren ırkçılığın yeniden üretildiği bir alan olurken, diğer taraftan da Yeni Kıta'ya dünyanın her köşesinden gelen mültecilere siyahları kötü tanıtarak, yeni Amerikalıların dimağına ırkçılık tohumları ekmiş oluyordular.

Bazen korkulan, bazen alay konusu olan siyahların yıllar ilerledikçe, filmlerdeki konumları da değişir. Sesli film yavaşça siyahlara yeteneklerini

gösterme, dans etme, şarkı söyleme imkanı tanır. Önce ekonomik kriz döneminde morali bozuk halkı komedi filmlerinde "soytarılık" yaparak güldüren siyahlar görülür. Mutfaklarda, çamaşırhanlerde beyazlara hizmet eden uşak, hizmetçi siyahlar zamanın katı ekonomik şartlarını unuttururken beyaz patronlara, her zaman onlara sadık olacakları mesajını verirler. Sonra hizmetçi kıyafetlerini çıkarıp süslü kostümlerini giyen siyahlar şarkılarıyla, danslarıyla 2. Dünya Savaşı'nın sonuna değin izleyicileri eğlendirirler.

50'li yıllar, siyahların filmlerde biraz daha ciddiyet kazandığı yıllar olur. Savaş sonrası değişen toplumla birlikte daha gerçekçi filmler yapılır ve siyahlar bu ciddi filmlerde rollerini alırlar. Alman Nazizminin ırkçılıkla verdiği kötü imtihan, Amerika'daki ırkçılığa karşı hareketi güçlendirir. Artık siyahların beyaz dünyasına entegre olma vakti gelmiştir. Beyazların sofralarına misafir edebilecekleri bir yıldız filmlerde doğar: Sidney Poitier. Poitier son derece efendi, akıllı ve beyazlarla arası iyi olan bir siyahtır. Adeta siyaha boyanmış bir beyazdır. 50'lerde yıldızlaşan Poitier, 60'ların filmlerinde beyaz kadınlarla ilişki yaşayacak konuma gelir. Beyazperde ilk kez siyah bir adamla, beyaz bir kadının romantik öpüşmesine tanık olur.

Sinemanın bu ilk 60 yılında Amerika'da bağımsız bir siyah sineması adına 1910'da başlayıp ancak 15-20 sene varlık gösterebilen zayıf bir hareketten söz edilebilir. Oscar Micheaux'nun şirketi başta olmak üzere birkaç şirket siyahların yazıp, yönetip rol aldığı ve siyahların hayatlarını, sorunlarını gerçekçi bir biçimde beyazperdeye yansıtan filmler üretirler. Ancak sesli sinemanın maliyetlerinin yüksekliği, o yıllarda gelen ekonomik kriz ve siyah oyuncuların daha yüksek ve düzenli gelir sağlayan Hollywood

stüdyolarına yönelmesi, ekonomik olarak bağımsız siyah sinemasının oluşumunu mümkün kılmaz. Bu birkaç şirket Hollywood'un büyük stüdyolarıyla rekabet edemediği için, 20'li yılların sonuna gelindiğinde ya beyaz sermayeyle ortak olur ya da yok olurlar. Siyahların bağımsız olarak sinemadaki temsiliyeti 60'lı yılların sonuna kadar tam anlamıyla gerçekleşmez. 50'li yıllarla birlikte stüdyolar siyah yazarlar ve senaristler kullanmaya başlarlar ancak bu çalışmalar siyah bir bağımsız sineması yaratmaktan uzaktır. 60'larla birlikte siyahların kentlerde belirli bir gelir düzeyine erişip tüketici konumuna gelmeleri, Hollywood'un siyah yazarlara ve senaristlere yönelmesinde bu durumun kuşkusuz payı çok büyüktür. Özellikle Sidney Poitier gibi yıldızların Hollywood sinemasına entegre olmasında siyah izleyiciyi beyazlarla birlikte sinema salonlarına çekebilmesi rol oynar.

70'li yıllar seslerini daha fazla duyurmak isteyen siyahların kendi çektikleri filmlerle de Hollywood'da yer etmeye başladığı yıllar olur. 60'larda yönetmenlik yapan oyuncu Ossie Davis'in yanına Sidney Poitier ve Melvin Van Peebles eklenir. Özellikle Peebles'in *Sweet Sweetback Baadasssss Song* filminin kazandığı başarıdan sonra siyah erkeklerin başrolde oynadıkları Blaxploitation adında bir aksiyon sinema türü ortaya çıkar. Bu avantür filmin iş yaptığını gören Hollywood aynı türden filmler üreterek siyahların bu türe olan ilgisini nakde çevirir. Ancak hala gerçekçi bir siyah sinemasından söz edilemez bu yıllarda.

80'lerin ilk yarısında çekilen Eddie Murphy ve Richard Pryor komedileri de daha çok ticari komedilerdir. Bu yıllarda çekilen "ortak"

komedileri bir beyaz ve bir siyah oyuncunun başrolleri paylaştıkları filmlerdir. Bu iki ortak hem beyaz hem de siyah izleyici kitlesine ulaşabildiği için gişe gelirinin yüksek olmasını sağlar. Hem de Amerikan sineması, filmin başrolünü siyah bir oyuncuya vermeyerek, senaryoda beyaz karakterin siyah karaktere göz kulak olmasını, yeri geldiğinde ona akıl vermesini sağlamış olur.

80'li yılların ortasında Amerikan ticari sineması hala siyahları gerçekçi rollerde gösteren, siyahların sorunlarını ve Amerika'da bir siyah olarak yaşamamanın ne demek olduğunu anlatan filmlerden yoksundur. Siyah karakterler genellikle basmakalıp tiplenmiş rollerin içine sıkışıp kalmıştır.

Spike Lee, New York Üniversitesi'nden film yapım yönetimi yüksek lisans derecesiyle mezun olduğunda böyle bir film piyasasına adım atar. Kazandığı öğrenci filmi Oskarıyla işlerin çok kolay yürüyeceğini sanan tecrübesiz yönetmen ilk uzun metraj filmini çekebilmek için oldukça meşakkatli yollardan geçmek zorunda kalır. İlk filminin Cannes'da yabancı filmler arasında gençlik ödülü alması ve gişede iyi bir gelir elde etmesi yönetmenin önünü açarak uzun ve başarılı bir kariyerin kapısını aralar. Ancak film tarihi ilk filmini yaptıktan sonra ortadan kaybolan yönetmenlerle doludur. Spike Lee hiç hız kesmeyerek dünyada ve Hollywood'da örneği az görülür bir üretkenlikle neredeyse her seneye bir film sıkıştırarak 21 yılda 17 adet uzun metrajlı film çeker. Bu sayıya belgesel filmler, TV filmleri, diziler ve reklam filmleri dahil değildir. Arkasında bıraktığı sadece başarılı bir kariyer ve etkileyici istatistikler değildir. Amerika'da siyah yönetmen denildiğinde akla gelen ilk isim olur. Böyle bir şöhreti ve başarıyı nasıl

kazandığını anlayabilmek için Spike Lee'nin Hollywood'da neleri değiştirdiğini maddeler halinde ortaya koymak gerekiyor:

1. Sektörde çalışan siyah sayısında artış sağlamıştır:

İlk tecrübelerini Lee'nin setlerinde edinen yüzün üzerinde siyah oyuncu ve sinemacıyı sektöre kazandıran (Ek: 2), Spike Lee'den sonra Amerikan film sektöründe çalışan siyahların sayısında ciddi bir artış olur. Hollywood, siyahların daha fazla söz sahibi olduğu, daha kolay iş bulabildiği bir yer haline gelir. Spike Lee setinde çalıştıktan sonra film yönetmenliği yapanlar olduğu gibi, bir çok ünlü siyah oyuncuyu da sektöre kazandıran isim olmuştur. Halle Berry, Martin Lawrence, Rosie Perez gibi ünlü oyuncular ilk film tecrübelerini Lee'nin filmlerinde kazanmışlardır. (Halle Berry daha sonra Oskar ödülü kazanır.)

2. Hollywood'un ticari filmlerine siyah bakış açısı kazandırmıştır:

Siyahları basmakalıp tipler içine sıkıştıran geçmişteki Hollywood senaryolarına kıyasla Spike Lee filmlerinde basmakalıp tipler dışındaki karakterlere rastlamak mümkündür. Yıllardır, hizmetkar, uşak, şöför, uyuşturucu satıcısı, kadın satıcısı, işsiz tiplerle ilgili beyazperdede görülen Afrikalı-Amerikalılar, Lee'nin filmlerinde mimar, işadamı, grafiker, üniversite hocası, televizyon yapımcısı, yıldız sporcu, müzisyen, polis dedektifi olarak çıkarlar. Yönetmen, Amerikan toplumunda üniversite tahsiline sahip, başarılı, kariyer sahibi siyahların filmlerinde daha çok yer almasını sağlar. Hollywood'un şişman, itici ve cahil siyah kadın tipleri, Lee'nin filmlerinde yerini çekici, akıllı, kariyer sahibi, kendi hayatına yön veren kadınlara

bırakır. Ayrıca Lee'nin filmlerinde tersine basmakalıp tipler de yer alır. Uyuşturucu satıcısı, ispiyoncu, seri katil, orantısız güç kullanarak masum bir siyahın ölümüne sebep olan beyaz karakterler Lee'nin filmlerinde rastlanabilir. Bu konuda yılların haksızlığını, bir nebze olsun tersine çevirebilmek için Lee filmlerinde, bazen pozitif siyah tiplerin yanında bazen olumsuz beyaz karakterler de yaratır.

3. Filmlerinde siyah gerçekliğini yansıtır:

Spike Lee filmleri Amerika'da siyah olarak yaşamının nasıl bir şey olduğunu gösterir. Filmlerinde, siyahların yaşam biçimini gerçekçi bir biçimde sorunlarıyla, olumlu, olumsuz yanlarıyla ortaya koyan temalar seçer. Karakterleri yaşamdan gelen gerçek tiplerdir. Bu temalardan bazılarını ve ilgili filmleri şöyle sıralayabiliriz:

- a. Irkçılık: *Do the Right Thing, Malcolm X, Get on the Bus, Bamboozled.*
- b. Siyahların sistematik edilmesi: *Mo'Better Blues, He Got Game, Bamboozled.*
- c. Irklar arası duygusal ilişkiler: *Jungle Fever, 25th Hour.*
- d. Siyahlar arasında ten rengi yüzünden çıkan ikilik: *School Daze*
- e. Siyah erkeklerin potansiyel suçlu muamelesi görmesi: *Get on the Bus, Clockers.*

4. Suçu kişilerde değil sistemde arar:

Spike Lee filmlerinin karakterleri çok boyutlu karakterlerdir. Sadece ırklarından dolayı suçlu konumuna düşmezler. Karakterler iyi ya da kötü

diye kesin hatlarla ayrılmazlar. Aynı karakterin içinde iyi ve kötü yönlerin birlikte var olabileceğini gösterir. İnsanların iyi ya da kötü olmasını tenlerinin rengi veya kariyerlerinin seviyesi değil içinde bulundukları koşullar belirler. Bir Spike Lee filminde para ve kariyer için ırkçılığı körükleyen siyahlara rastlamak mümkündür (*Bamboozled*). Bir uyuşturucu satıcısının insani yönleri ortaya çıkarken(*Clockers, 25th Hour*), toplumda saygın bir yere sahip zengin bir banka sahibinin kirli geçmişi gözler önüne serilir (*The Inside Man*.) Spike Lee filmleri kişileri, ırkları değil sistemi eleştirir ve sorgular.

5. Spike Lee sinemacı olmak isteyen yeni siyah nesillere iyi örnek olmuş, cesaret aşılamaştır:

Yönetmenin kendisi, okul yıllarında profesörlerinin kendisine cesaret vermekle birlikte sinema kariyeri yapmak isterse siyah olarak çok fazla ilerleyemeyeceğinin imasını yaptıklarından bahseder. Ancak Spike Lee'nin öğrencilik yaptığı yıllarda 17 uzun metrajlı film çekmiş 26 yıla yayılan başarılı bir siyah yönetmen örneği bulunmuyordu. Oysa yeni neslin karşısında dünyanın en prestijli festivallerinde yarışan, jürilik yapan, bütün dünyada filmleri gösterilen, Amerika'nın en prestijli okullarında ders veren, bu kurumlardan fahri doktora derecesi alan saygın bir yönetmen Spike Lee bir rol model olarak yer alıyor. Sinemaya meraklı yeni nesil gerekli çabayı sarf ettiklerinde siyah da olsalar, sinemada başarılı bir kariyer yapılabileceğini biliyorlar. Spike Lee siyah gençlere özgüven vererek aralarından başarılı yeni sinemacılar yetişmesini sağlamıştır.

Spike Lee'nin siyah bir sinemacı olarak böyle başarılı bir kariyer yapması kolay olmamıştır. Bu başarı birçok etkenin bir araya gelmesiyle sağlanmıştır. Bu etkenleri de şöyle sıralayabiliiz.

1. *Israrcılık*: Üniversitedeki öğrencilik yıllarında yönetmen olmaya karar verdikten sonra ısrarcı bir biçimde bu hedefinin peşinden gitmiştir. Başarısız çabaların, çekilemeyen filmlerin, kaybedilen paraların ardından moral bozukluğuyla kariyer değiştirmeyi düşünmemiştir.

2. *Aile Desteği*: Bu çabada kendisini destekleyen aile bireylerinin olması olumlu katkı sağlamıştır. Sanat ortamında büyütülen biri olarak ailesi, sinemacı olmasını desteklemiş, hatta anneannesi filmlerine maddi ve manevi destek sağlamıştır.

3. *İkna kabiliyeti ve güvenilirlik*: Spike Lee filmlerine para bulmak için gerektiğinde ilişkilerini kullanıp tanıdıklarından, gazetecilerden filmlerine ortak olmasını istemiş, ikna kabiliyeti sayesinde gereken bütçeyi sağlamıştır. Ortak olmayı kabul edenler Lee'nin güvenilirliği sayesinde bu parayı ona vermeyi kabul etmişlerdir.

4. *Pazarlama ve reklam*: Spike Lee, filmlerini ve kendisini çok iyi pazarlamış, filmlerinin reklamını yapabilmek için her türlü mecrayı kullanmıştır. Filmlerinin reklamı için sinema kuyruğunda bizzat filmin T-shirtlerini satmış, filmlerinin ticari ürünlerini pazarlamak için markalaşarak mağaza açmış, neredeyse her filminin ardından filmin senaryosunu ve yapım notlarını içeren bir kitap yayınlamıştır. Kendisi reklam filmlerinde oynamış. Filmlerdeki popülerliğini reklamlarda kullanarak daha çok

tanınmış, reklamlardaki popülarlığından yararlanarak kendi filmlerinde oynamış ve filmlerine daha çok izleyici çekmiştir.

5. *Marjinal değil ticari sinema:* Spike Lee ticari sinema yaparak mümkün olan en çok seyirciye ulaşmayı amaçlamıştır. Böylece görüşlerinin hem daha çok kişiye erişmesini sağlamış, hem de gelir getiren filmleri için bütçe sağlamak daha kolaylaşmıştır.

6. *Düşük bütçeler:* Aslında kendi seçimi olmayan bu etken Lee'nin bir anlamda işine yaramıştır. Çoğu zaman filmlerine istediği bütçeyi -en azından beyazlara sağlanan bütçeyi- alamadığı ve göreceli küçük bütçelerle çalıştığı için filmlerinin kâra geçmesi daha kolay olmuştur. Bu da yapımcılar açısından Lee'nin tercih edilme nedeni olmuştur.

7. *Çalışkanlık ve istikrar:* Lee'nin küçüklüğünden beri ailesinden duyduğu bir öğüt vardır. "Amerika'da başarılı olabilmek için bir beyazdan 3-5 kere daha iyi olman gerekir." Bu öğüdün sayesinde sürekli çalışarak ve üreterek endüstride bir yer edinmiştir. Arka arkaya filmler yaparak, çok film üretmek kısa zamanda tanınmış bir yönetmen olmuştur.

8. *İdeolojik duruş:* Lee gerek filmlerinde, gerek demeçlerinde ırkçılığı yeren, siyahların haklarını savunan, adalet ve eşlikten yana duran, ve bu görüşlerini her fırsatta sivri bir şekilde dile getirdiği için, arkasında onu ve düşüncelerini seven bir kitle yaratmıştır. sadece sanatçı değil, ideolojik kişiliği ile de popülerlik kazanmıştır. Bu film yönetmenliğini ve yapımcılığını olumlu yönde etkilemiştir.

9. *Sanatçı yaratıcılığı*: Lee sadece ideolojisiyle öne çıkan bir kişi olmamıştır. Kendisini bir sinemacı olarak çok iyi yetiştirmiş, filmlerinde sürekli sanatsal yenilikler peşinde koşmuştur. Kendisine has bir plan olan "şaryonun üzerinde yürüme planı"nı bir imza gibi birçok filminde kullanmıştır. Filmlerinde görsel yenilikler peşinde koşmuş, her filminde kendine has bir görsel ve işitsel atmosfer oluşturmaya çalışmıştır. Filmlerinde özellikle renk unsuruna ve kurguya önem vermiş, *Crooklyn*'de olduğu gibi (küçük kızın teyzesine gittiği bölümde görüntü genişletilmiş ancak herkes o sahnelerde filmde bir sorun olduğunu düşünmüştür) başarılı olmasa bile cesur denemelere girmekten çekinmemiştir. Film müziklerinde ise klasik müzikten caza ve hip-hop'a çeşitli müzikler kullanmaktan çekinmemiş, *He Got Game*'de Amerikan senfonik müzik bestecisi Aaron Copland'ın müzikleriyle, hip-hop grubu Public Enemy'nin müziklerini beraber kullanacak kadar yaratıcılık ve cesaret örneği göstermiştir.

1980'lerin ortalarından günümüze kadar siyahların Hollywood filmlerindeki temsilleri bir dönüşüm geçirerek hem niteliksel, hem niceliksel olarak hızlı bir düzelme göstermiştir. Siyahların 30 sene öncesine göre beyazperdede çok daha gerçekçi temsil edildikleri ve çok daha fazla yer edindikleri tartışılmaz bir gerçektir. Bunda Amerikan toplumsal hayatının olumlu bir dönüşüm geçirmesi ve kaçınılmaz olarak bu gelişmenin sinemaya yansımış olmasının payı elbette büyüktür. Ancak bir başka neden de 26 yılında 17 uzun metrajlı film çekip, bu filmlerin neredeyse hepsini siyahlar hakkında yapıp siyahların filmlerde daha gerçekçi temsil edilmesi için ön ayak olan Spike Lee'nin payı büyüktür. Bu çalışmanın sonunda Afrikalı-

Amerikalıların Amerikan sinemasında son 25 yılda daha iyi temsil edilmesinde, kısaca bir dönüşüm geçirmesinde Spike Lee'nin filmlerinin siyah yönetmen bakış açısının payı ortaya çıkıyor; tek bir kişinin bile güçlü bir etki yapabileceğini kanıtlıyor.

EK: 1

Spike Lee Filmografisi:

Uzun Metrajlı Filmler:

1983

JOE'S BED STUY BARBERSHOP: WE CUT HEADS (40 Acres & a Mule Filmworks/New York University)

Yapımcı: **Spike Lee**, Zimmie Shelton

Yönetmen: **Spike Lee**

Senaryo: **Spike Lee**

Görüntü Yönetmeni: Ernest R. Dickerson

Kurgu: **Spike Lee**

Sanat Yönetmeni: Felix De Rooy

Muzik: Bill Lee

Oyuncular: Monty Rose (Zachariah),
Donna Bailey (Ruth),
Stuart Smith (Thadeus/Teapot),
Tommy Redmond Hicks (Nicholas),
Horace Long (Joe),
La Verne Summer (Esquire),
Africanus Rocius (Spinks)

16 mm, S&B

60 dakika



1986

SHE'S GOTTA HAVE IT (40 Acres & a Mule Filmworks)



Yapımcı: **Spike Lee** (Shelton J. Lee olarak) ve Pamm R. Jackson (ortak yapımcı)

Yönetmen: **Spike Lee**

Senaryo: **Spike Lee**

Görüntü Yönetmeni: Ernest Dickerson

Yapım Tasarımı: Wynn Thomas

Kurgu: **Spike Lee**

Müzik: Bill Lee

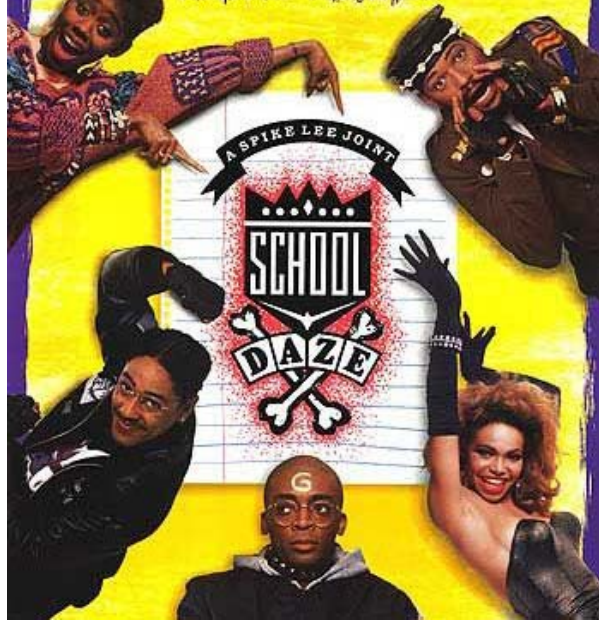
Oyuncular: Tracy Camillia Jones (Nola Darling)
Tommy Redmond Hicks (Jamie Overstreet)
John Canada Terrell (Greer Childs)
Spike Lee (Mars Blackmon)
Ray Dowell (Opal Gilstrap)
Joie Lee (Clorinda Bradford)
S. Epetha Merckerson (Doktor Jamison)
Bill Lee (Sonny Darling)
Monty Ross (Köpek 1)
Lewis Jordan (Köpek 2)
Erik Dellums (Köpek 3)
Reginald Hudlin (Köpek 4)
Eric Payne (Köpek 5)

16 mm, S&B, bale sahnesi renkli

84 dakika

1988

SCHOOL DAZE - Okul Günleri (40 Acres & a Mule Filmworks/Columbia Pictures Corporation)



Yapımcı: **Spike Lee**

Yönetmen: **Spike Lee**

Senaryo: **Spike Lee**

Görüntü Yönetmeni: Ernest Dickerson

Yapım Tasarımı: Wynn Thomas

Kurgu: Barry Alexander Brown

Müzik: Bill Lee ve Stevie Wonder (şarkı: "I Can Only Be Me")

Oyuncular: Lawrence Fishburn (Dap)

Giancarlo Esposito (Julian)

Tisha Campbell (Jane Touissant)

Kyme (Rachel Meadows)

Joe Senaca (Başkan McPherson)

Art Evans (Cedar Cloud)

Ossie Davis (Koç Odom)

Bill Nunn (Grady)

Branford Marsalis (Jordam)

Spike Lee (Half-Pint)

Kadeem Hardison (Edge)

Eric Payne (Eric A. Payne)

Joie Lee (Lizzy Life)

Cinque Lee (Buckwheat)

Samuel L. Jackson (Leeds)

35mm, renkli

120 dakika

1989

DO THE RIGHT THING - DOĞRU OLANI YAP (40 Acres & a Mule Filmworks/ Universal Pictures)



Yapımcı: **Spike Lee**, Jon Kilik (yürütücü yapımcı), Monty Ross (ortak yapımcı)

Yönetmen: **Spike Lee**

Senaryo: **Spike Lee**

Görüntü Yönetmeni: Ernest Dickerson

Yapım Tasarımı: Wynn Thomas

Kurgu: Barry Alexander Brown

Müzik: Bill Lee, Chuck D./Flavor Flav/Mervyn Warren (şarkılar)

Oyuncular: Danny Aillo (Sal)

Ossie Davis (Da Mayor)

Ruby Dee (Anne-abla)

Richard Etson (Vito)

Giancarlo Esposito (Buggin' out)

Spike Lee (Mookie)

Bill Nunn (Radio Raheem)

John Turturro (Pino)

Joie Lee (Jade)

Rosie Perez (Tina)

Paul Benjamin (ML)

Samuel L. Jackson (Mister senor Love Daddy)

John Savage (Clifton)

Martin Lawrence (Cee)

35mm, renkli

119 dakika

1990

MO' BETTER BLUES (40 Acres & a Mule Filmworks/Universal Pictures)



Yapımcı: **Spike Lee**, Jon Kilik (yürütücü yapımcı), Monty Ross (ortak yapımcı)

Yönetmen: **Spike Lee**

Senaryo: **Spike Lee**

Görüntü Yönetmeni: Ernest Dickerson

Yapım Tasarımı: Wynn Thomas

Kurgu: Sam Pollard

Müzik: Bill Lee, Terence Blanchard

Oyuncular: Denzel Washington (Bleek Gilliam)

Spike Lee (Giant)

Wesley Snipes (Shadow Henderson)

Giancarlo Esposito (Left Hand Lacey)

Robin Harris (Butterbean Jones)

Joie Lee (Indigo Downes)

Bill Nunn (Bottom Hammer)

John Turturro (Moe Flatbush)

Dick Anthony Williams (Big Stop Gilliam)

Cynda Williams (Clarke Bentacourt)

Nick Turturro (Josh Flatbush)

Jeff Watts (Rhythm Jones)

Samuel L. Jackson (Madlock)

Leonard Thomas (Rod)

Charlie Murphy (Eggy)

35 mm, renkli

129 dakika

1991

JUNGLE FEVER -Orman Ateşi (40 Acres & a Mule Filmworks/Universal Pictures)



Yapımcı: **Spike Lee**, Jon Kilik (yürütücü yapımcı), Monty Ross (ortak yapımcı)

Yönetmen: **Spike Lee**

Senaryo: **Spike Lee**

Görüntü Yönetmeni: Ernest Dickerson

Yapım Tasarımı: Wynn Thomas

Kurgu: Sam Pollard

Müzik: Terence Blanchard, Stevie Wonder

Oyuncular: Wesley Snipes (Flipper Purify)

Anabelle Sciorra (Angie Tucci)

Lonette McKee (Drew)

Spike Lee (Cyrus)

Ossie Davis (The Good Reverend Doctor Purify)

Ruby Dee (Lucinda Purify)

Samuel L. Jackson (Gator Purify)

John Turturro (Paulie Carbone)

Halle Berry (Vivian)

Tyra Ferrell (Orin Goode)

Anthony Quinn (Lou Carbone)

Michael Imperioli (James Tucci)

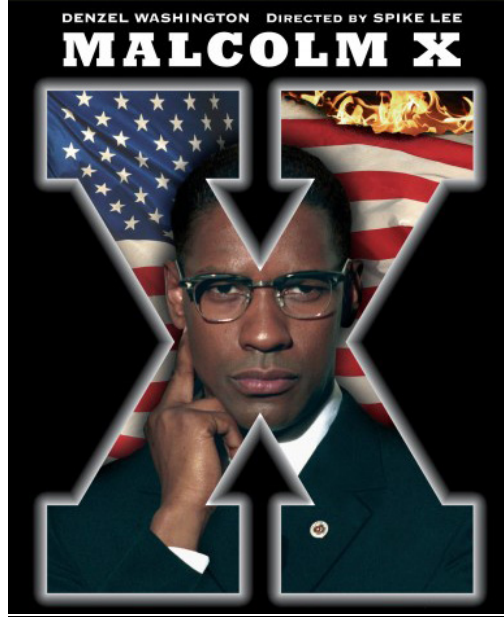
Brad Dourif (Leslie)

35mm, renkli

132 dakika

1992

MALCOLM X (40 Acres & a Mule Filmworks/Universal Pictures)



Yapımcı: Preston L. Holmes (ortak yapımcı), Jon Kilik (ortak yapımcı) **Spike Lee** (yapımcı), Ahmed Murat (yapımcı: Suudi Arabistan), Monty Ross (ortak yapımcı), Fernando Sulichin (yardımcı yapımcı), Marvin Worth(yapımcı)

Yönetmen: **Spike Lee**

Senaryo: **Spike Lee** ve Arnold Perl (Alex Haley'nin kitabından)

Görüntü Yönetmeni: Ernest Dickerson

Yapım Tasarımı: Wynn Thomas

Kurgu: Barry Alexander Brown

Müzik: Terence Blanchard

Oyuncular: Denzel Washington (Malcolm Little/Detroit Red/Malcolm X)

Angela Bassett (Betty Shabaz)

Albert Hall (Baines)

Al Freeman, Jr. (Elijah Muhammed)

Delroy Lindo (West Indian Archie)

Spike Lee (Shorty)

Theresa Randle (Laura)

Kate Vernon (Sophia)

Lonette McKee (Louise Little)

James McDaniel (Brother Earl)

Debi Mazar (Peg)

Giancarlo Esposito (Thomas Hayer)

Roger Guvenneur Smith (Rudy)

John Sayles (FBI Ajani)

Mary Alice (Okul Öğretmeni)

35mm, renkli

194 dakika

1994

CROOKLYN (40 Acres & a Mule Filmworks/Childhood Pictures/Universal Pictures)



Yapımcılar: Jon Kilik (yürütücü yapımcı), Cinque Lee (yardımcı yapımcı), Joie Lee (yardımcı yapımcı), **Spike Lee** (yapımcı), Monty Ross (ortak yapımcı)

Yönetmen: **Spike Lee**

Senaryo: Cinque Lee, Joie Lee, **Spike Lee**

Görüntü Yönetmeni: Arthur Jaffa

Yapım Tasarımı: Wynn Thomas

Kurgu: Barry Alexander Brown

Müzik: Terence Blanchard

Oyuncular: Alfre Woodard (Carolyn Carmichael)
Delroy Lindo (Woody Carmichael)
David Patrick Kelly, (Tony Eyes/Jim)
Zelda Harris (Troy)
Carlton Williams (Clinton)
Harif Rashed (Wendell)
Tse-Mach Washington (Joseph)
Christopher Knowings (Nate)
Jose Zuniga (Tommy La La)
Isaiah Washington (Vic)
Ivelka Reyes (Jessica)
Spike Lee (Snuffy)
Joie Lee (Aunt Maxine)
Vondie Burtis-Hall (Uncle Brown)
Bokeem Woodbine (Richard)
Peewee Love (Possom/Greg)
Ru Paul (Bodega Woman)

35mm, renkli

110 dakika

1995

CLOCKERS - Torbacı (40 Acres & a Mule Filmworks/Universal Pictures)



Yapımcılar: Jon Kilik (yapımcı), **Spike Leek** (yapımcı), Richard Price (ortak yapımcı), Monty Ross (yürütücü yapımcı), Martin Scorsese(yapımcı), Rosalie Swedlin (yürütücü yapımcı)

Yönetmen: **Spike Lee**

Senaryo: Richard Price (kitap), Richard Price (senaryo) ve **Spike Lee** (senaryo)

Görüntü Yönetmeni: Malik Hassan Sayeed

Yapım Tasarımı: Andrew McAlpine

Kurgu: Sam Pollard

Müzik: Terence Blanchard, Bruce Hornsby (şarkı: "Love Me Still")

Oyuncular: Mekhi Phifer (Strike)

Harvey Keitel (Detektif Rocco Klein)

John Turturro (Detektif Larry Mazilli)

Delroy Lindo (Rodney Little)

Isaiah Washington (Victor Dunham)

Keith David (Dev Andre, devriye polisi)

Peewee Love (Tyrone Jeeter)

Regina Taylor (Iris Jeeter)

Thomas Jefferson Byrd (Errol Barnes)

Sticky Fingaz (Scientific)

Fredro Starr (Go)

Paul Calderon (Hambones'daki İsa)

Michael Imperioli (Dedektif Jo-Jo)

Spike Lee (Chucky)

Harry J. Lennix (Bill Walker)

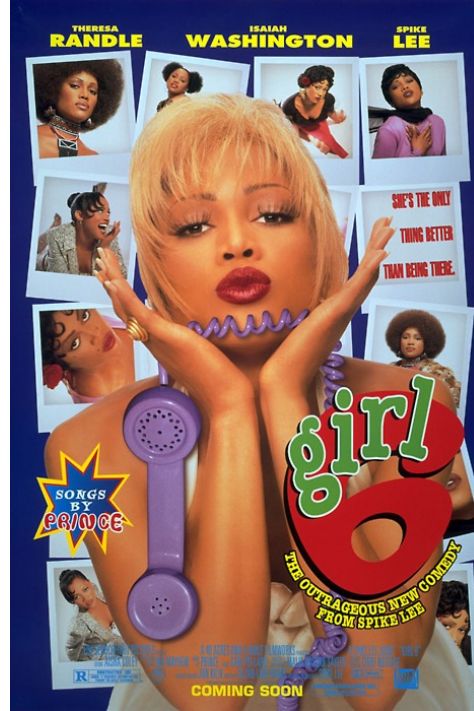
Micael Badalucca (1. polis)

35mm, Technicolor

128 dakika

1996

GIRL 6 (40 Acres & a Mule Filmworks/Fox Searchlight Pictures)



Yapımcılar: Jon Kilik (yürütücü yapımcı), **Spike Lee** (yapımcı), Cirri Nottage (yardımcı yapımcı)

Yönetmen: **Spike Lee**

Senaryo: Suzan-Lori Parks

Görüntü Yönetmeni: Malik Hassan Sayeed

Yapım Tasarımı: Ina Mayhew

Kurgu: Sam Pollard

Müzik: Prince

Oyuncular: Theresa Randle (Girl 6/Judy)

Isaiah Washington (Hırsız)

Spike Lee (Jimmy)

Jennifer Lewis (Lil)

Debi Mazar (39 no'lu kız)

Peter Berg (Bob)

Michael Imperioli (Telefon Sapiğı)

Naomi Campbell (75 no'lu kız)

Gretchen Moll (12 no'lu kız)

Richard Belzer (4 no'lu arayan, sahilde)

Thomas Jefferson Byrd (18no'lu arayan)

Madonna (3 no'lu patron)

John Turturro (Ajan Murry)

Quentin Tarantino (QT)

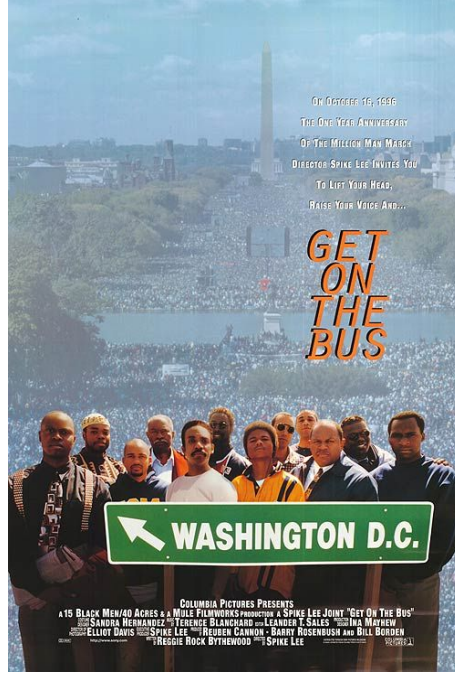
Halle Berry (kendisi)

35mm, Technicolor

107 dakika

1996

GET ON THE BUS (15 Black Men/40 Acres and a Mule Filmworks)



Yapımcılar: Bill Borden (yapımcı), Reuben Cannon (yapımcı), **Spike Lee** (yürütücü yapımcı), Barry Rosenbush (yapımcı)

Yönetmen: **Spike Lee**

Senaryo: Reggie Rock Bythewood

Görüntü Yönetmeni: Elliot Davis

Yapım Tasarımı: Ina Mayhew

Kurgu: Leander T. Sales

Müzik: Terence Blanchard, Kenneth "Babyface" Edmonds ("Put Your heart on the Line"sarkısı)

Oyuncular: Richard Belzer (Rick)
De'aundere Bonds (Junior, "Smooth" lakaplı)
Andre Braugher (Flip)
Thomas Jefferson Byrd (Evan Thomas Sr.)
Gabriel Casseus (Jamal)
Albert Hall (Craig)
Hill Harper (Xavier)
Harry J. Lennix (Randall)
Bernie Mac (Jay)
Wendell Pierce (Wendell)
Roger Guenveur Smith (Gray)
Isaiah Washington (Kyle)
Steve White(Mike)
Ossie Davis (Jeremiah)
Charles S. Dutton (George)
Joie Lee (Jindal)

16mm, 35mm, renkli

122 dakika

1998

HE GOT GAME (40 Acres and a Mule Filmworks/Touchstone Pictures)



Yapımcılar: Sonya Burres (süpervizör yapımcı), Jon Kilik (yapımcı), **Spike Lee** (yapımcı)

Yönetmen: **Spike Lee**

Senaryo: **Spike Lee**

Görüntü Yönetmeni: Malik Hassan Sayeed

Yapım Tasarımı: Wynn Thomas

Kurgu: Barry Alexander Brown

Müzik: Aaron Copland (özgün değil), Chuck D., Flavor Flav, Professor Griff ve Terminator X (Public Enemy ile şarkı), Eric Sadler, Hank Shocklee ve Keith Shocklee (The Bomb Squad ile şarkı)

Oyuncular: Denzel Washington (Jake Shuttlesworth)

Ray Allen (Jay Shuttlesworth)

Milla Jovovich (Dakota Burns)

Rosario Dawson (Lala Bonilla)

Hill Harper (Coleman "Booger" Sykes)

Zelda Harris (Mary Shuttlesworth)

Ned Beatty (Warden Wyatt)

Jim Brown (Spivey)

Joseph Lyle Taylor (Crudup)

Bill Nunn (Uncle Bubba)

John Turturro (Koç Billy Sunday)

Bill Walton (kendisi)

Shaquille O'Neal (kendisi)

Reggie Miller (kendisi)

Charles Barkley (kendisi)

Michael Jordan (kendisi)

35mm, Technicolor

134 dakika

1999

SUMMER OF SAM - Sam'in Yazı (40 Acres and a Mule
Filmworks/Touchstone Pictures)



Yapımcılar: Jeri Carroll-Colicchio (yürütücü yapımcı), Michael Imperioli
(yürütücü yapımcı), Jon Kilik (yapımcı), **Spike Lee**

Yönetmen: **Spike Lee**

Senaryo: Victor Colicchio, Michael Imperioli ve **Spike Lee**

Görüntü Yönetmeni: Ellen Kuras

Yapım Tasarımı: Therese DePrez

Kurgu: Barry Alexander Brown

Müzik: Terence Blanchard, Pete Townsend

Oyuncular: John Leguizamo (Vinny)

Mira Sorvino (Dionna)

Jennifer Esposito (Ruby)

Adrian Brody (Ritchie)

Michael Rispoli (Joe T.)

Bebe Neuwirth (Gloria)

Saverio Guerra(Woodstock)

Patti LuPone (Helen)

Spike Lee (Muhabir John Jeffries)

Anthony LaPaglia (Dedektif Lou Petricelli)

Roger Guenveur Smith (Dedektif Curt Atwater)

Ben Gazzara (Luigi)

John Savage (Simon)

Jimmy Breslin (kendisi)

Michael Badalucco (David Berkowitz/Sam'in oğlu)

35mm, Technicolor

142 dakika

2000

BAMBOOZLED (40 Acres & a Mule Filmworks)



Yapımcılar: Kisha Imami Cameron (yardımcı yapımcı), Jon Kilik (yapımcı),
Spike Lee (yapımcı)

Yönetmen: **Spike Lee**

Senaryo: **Spike Lee**

Görüntü Yönetmeni: Ellen Kuras

Yapım Tasarımı: Victor Kempster

Kurgu: Samuel D. Pollard

Müzik: Terence Blanchard, Erykah Badu (şarkı, "Hollywood"), Chuck D.

(şarkı, "Burned Hollywood Burned"), Bruce Hornsby (şarkı, "Shadowland"),

Gerald Levert (şarkı, "Dream with No Love"), Prince (şarkı, "2045 Radical

Man), Stevie Wonder (şarkı, "Misrepresented People")

Oyuncular: Damon Wayans (Prince De La Croix)

Savian Glover (Manray/Mantan)

Jada Pinkett Smith (Sloan Hopkins)

Tommy Davidson (Womack/Sleep 'n' Eat)

Mos Def/Dante Beze (Big Black Africa)

Michael Rapaport (Dunwitty)

Thomas Jefferson Byrd (Honeycutt)

Paul Mooney (Junebug)

Gillian Illiana Waters (Verna)

Ahmir 'Questlove' Thompson (Baterist)

M.C. Serch (1/16th Black)

Gano Grills (Double Black)

Canibus (Mo Black)

DJ Scratch (Jo Black)

Johnie Cochran (kendisi)

Al Sharpton (kendisi)

35mm, çekimler 16mm ve dijital video ile, renkli

135 dakika

2002

25TH HOUR - 25inci Saat (40 Acres and a Mule Filmworks/Touchstone Pictures)



Yapımcı: Julia Chasman (yapımcı), Jon Kilik (yapımcı), **Spike Lee** (yapımcı)
Tobey Maguire (yapımcı), Edward Norton (ortak yapımcı) Jeff
Sommerville (yardımcı yapımcı), Nick Wechsler (yardımcı yapımcı)

Yönetmen: **Spike Lee**

Senaryo: David Benioff

Görüntü Yönetmeni: Rodrigo Prieto

Yapım Tasarımı: James Chinlud

Kurgu: Barry Alexander Brown

Müzik: Terence Blanchard

Oyuncular: Edward Norton: Monty Brogan
Philip Seymour Hoffman: Jakob Elinsky
Barry Pepper: Francis Xavier Slaughtery
Rosario Dawson: Naturelle Riviera
Anna Paquin: Mary D'Annuzio
Brian Cox: James Brogan
Tony Siragusa: Kostya Novotny
Levani: Uncle Nikolai
Misha Kuznetsov: Senka Valghobek
Isiah Whitlock Jr.: Agent Flood
Michael Genet: Agent Cunningham
Patrice ONeal: Khari
Al Palagonia: Salvatore Dominick

35mm, renkli

135 dakika

2004

SHE HATE ME (40 Acres and a Mule Filmworks)



Yapımcı: **Spike Lee** (yapımcı), Preston Holmes (yapımcı)

Yönetmen: **Spike Lee**

Senaryo: Michael Genet

Görüntü Yönetmeni: Matty Libatique

Yapım Tasarımı: Brigitte Broch

Kurgu: Barry Alexander Brown

Müzik: Terence Blanchard

Oyuncular: Anthony Mackie (John Henry "Jack" Armstrong)

Kerry Washington: Fatima Goodrich

Ellen Barkin: Margo Chadwick

Monica Bellucci: Simona Bonasera

Jim Brown: Geronimo Armstrong

Ossie Davis: Judge Buchanan

Jamel Debbouze: Doak

Brian Dennehy: Chairman Church

Woody Harrelson: Leland Powell

Bai Ling: Oni

Lonette McKee: Lottie Armstrong

Paula Jai Parker: Evelyn

Q-Tip: Vada Huff

Dania Ramirez: Alex Guerrero

John Turturro: Don Angelo Bonasera

Chiwetel Ejiofor: Frank Wills

David Bennent: Dr. Herman Schiller

Isiah Whitlock: Agent Flood

Michole Briana White: Nadiyah

35mm, renkli

138 dak.

2006

INSIDE MAN (40 Acres and a Mule Filmworks; Imagine Entertainment; Universal)



Yapımcılar: Brian Grazer (Yapımcı), Daniel M. Rosenberg(yürütücü yapımcı), Kim Roth (yürütücü yapımcı), Karen Kehela Sherwood (yürütücü yapımcı), Jon Kilik (yürütücü yapımcı), Jonathan Filley (ortak yapımcı)

Yönetmen: **Spike Lee**

Senaryo: Russell Gewirtz

Görüntü Yönetmeni: Matthew Libatique

Yapım Tasarımı: Brigitte Broch

Kurgu: Barry Alexander Brown

Müzik: Terence Blanchard

Oyuncular: Denzel Washington: Detective Keith Frazier

Clive Owen: Dalton Russell

Jodie Foster: Madeline White

Christopher Plummer: Arthur Case

Willem Dafoe: Captain John Darius

Chiwetel Ejiofor: Detective Bill Mitchell

Carlos Andres Gomez: Steve

Kim Director: Stevie

James Ransone: Steve-O

Bernard Rachele: Chaim

Peter Gerety: Captain Coughlin

Victor Colicchio: Sergeant Collins

Cassandra Freeman: Sylvia

Peter Frechette: Peter Hammond

Gerry Vichi: Herman Gluck

35mm, renkli

129 dakika

2008

MIRACLE AT ST. ANNA (40 Acres and a Mule Filmworks; On My Own Produzioni Cinematografiche; RAI Cinema; Touchstone Pictures)



Yapımcılar: Luigi Musini (yapımcı), Roberto Cicutto (yapımcı) **Spike Lee** (yapımcı), Jon Kilik (yürütücü yapımcı), Marco Valerio Pugino (yürütücü yapımcı)

Yönetmen: **Spike Lee**

Senaryo: James McBride

Görüntü Yönetmeni: Matthew Libatique

Yapım Tasarımı: Tonino Zera

Kurgu: Barry Alexander Brown

Müzik: Terence Blanchard

Oyuncular: Derek Luke: Çavuş Aubrey Stamps
Michael Ealy: Çavuş Bishop Cummings
Laz Alonso: Onbaşı Hector Negron
Omar Benson Miller: 1. Sınıf Er Sam Train
Pierfrancesco Favino: Peppi "The Great Butterfly" Grotta
Valentina Cervi: Renata
Matteo Sciabordi: Angelo Torancelli - çocuk
John Turturro: Dedektif Antonio "Tony" Ricci
Joseph Gordon-Levitt: Tim Boyle
John Leguizamo: Enrico
Kerry Washington: Zana Wilder
D.B. Sweeney: Albay Driscoll
Robert John Burke: General Ned Almond
Omari Hardwick: Takım Komutanı Huggs
Omero Antonutti: Ludovico
Sergio Albelli: Rodolfo
Lydia Biondi: Natalina
Matteo Romoli: Gianni
Massimo Sarchielli: Franco

35mm, renkli

160 dakika

Ek 2: Film sektörüne Spike Lee filmleriyle giriş yapan sinema çalışanları ve oyuncular: (Aftab, 399-402)

Yönetmen

Ernest Dickerson
Malcolm Lee
Lee Davis
Malik Sayeed
Jeff Byrd
Abdul Abbott
Cinque Lee
Millicent Shelton
Darnell Martin
Maurice Marable
Dave Meyers

Yapım

Caryn E. Campbell
Angela Quilles
Susan Fowler
Desiree Jellerette
Sherri Snead
Debra Jeffreys
Paulette Clark
John Murchison
Colin Cumberbatch
Liz Wade

Kostüm

Sandi Figueroa
Askia Jacobs
Paul Simmons Jr.

Muhasebe

Eric Oden
Darryl Smith
Carmen Hernandez

Özel Efektler

Steve Kirshoff
Willie Caban

Senaryo

Shari Carpenter
Andrea Greer-Crawford

Kostüm Tasarımı

Ruth Carter
Karen Perry

Donna Berwick
Sandra Hernandez
Tracey White
Barbara Chenault
Emilio Sosa
Danielle Hollowell
Dana Campbell
Rita McGhee

Casting

Robi Reed
Aisha Coley
Winsome Sinclair
Andrea Reed
Tracy Moore-Marable
Tuffy Questell
Tracy Vilar
Kim Coleman
Traci Runcie

Görüntü Yönetmeni

Ernest Dickerson
Arthur Jaffa
Larry Banks
Henry Adebajo
Malik Saeed
Ellen Kuras
Cesar Charlone
Rodrigo Prieto
Matty Libatique
Cliff Charles
Kerwin Devonish
Phil Oetiker
Leslie Saltus

Kurgu

Barry Brown
Sam Pollard
Leander T. Sales
Greg Speed
Kim Chisolm
Jeff Cooper
Geeta Gandbhir

Yapım Tasarım

Wynn Thomas
Ina Mayhew
Ted Glass
Ron Norsworthy

Bruton Jones

Sanat Yonetimi

Erick Knight

Senaristler

Chuck Wilson

Joie Lee

Cinque Lee

Malcolm Lee

Lee Davis

Michael Genet

David Benioff

Suzan-Lori Parks

Eric Daniel

Yapım Amiri

Monty Ross

Jon Kilik

Preston Holmes

Brent Owens

Butch Robinson

Marcus Turner

Gingi Rochelle

Abdur Rahman

Saç ve Makyaj

Larru Cherry

Anita Gibson

Ellie Winslow

Mary Cooke

Matiki Anoff

Cliff Booker

Marjorie Durand

Yönetmen Yardımcıları

Randy Fletcher

H. H. Cooper

Dale Pierce-Neilson

Mike Ellis

Michael "Boogie"

Pinckney

Tracy Hinds

Van Hayden

Sarah Gyllenstierna

Aksesuar

Kevin Ladson

Paul Weathered

Jann McClary
Victor Littlejohn
Adrienne Anderson

Set

Lamont Cawford
Robert Woods
Tony Arnaud
Terrance Burke
Lois Thompson
Martin Bernstein

Ses

Abdul Abbott
Rosa Howell-Thornhill
Larry Decarmine

Ulaşım

Kenny Gaskins
Telly Davis
Donny Thompson

Işık Asistanları

Charles Houston
Christian Epps

Görsel Efektler

Randy Balsmeyer

Set Fotoğrafçısı

David Lee

Dublör

Jeff Ward
Manny Siverio

Mekan Araştırma

George Norfleet
Charlynn Hopkins
Al Valentine
Joe White

Park

Eddie Joe
Jean Sassine

Müzik

Bill Lee

Terence Blanchard
Ricky Gordon

Müzik Supervizörü

Alex Steyermark
Barry Cole

Oyuncular

Tracy Camila Johns (Nola Darling, *She's Gotta Have It*, 1986)
Joie Lee (Clorinda Bradford, *She's Gotta Have It*, 1986)
S. Epatha Merkerson (Doctor Jamison, *She's Gotta Have It*, 1986)
Raye Dowell (Opel Gilstrap, *She's Gotta Have It*, 1986)
Jasmine Guy (Dina, *School Daze*, 1988)
Darryl Bell (Big Brother X-Ray Vision, *School Daze*, 1988)
Roger Guenveur Smith (Yoda, *School Daze*, 1988)
Kyme (Rachel Meadows, *School Daze*, 1988)
Bill Nunn (Grady, *School Daze*, 1988)
Martin Lawrence (Cee, *Do the Right Thing*, 1989)
Rosie Perez (Tina, *Do the Right Thing*, 1989)
Leonard Thomas (Big Brother Gen. George Patton, *Do the Right Thing*, 1989)
Cynda Williams (Clarke Betancourt, *Mo' Better Blues*, 1990)
Nick Turturro (Josh Flatbush, *Mo' Better Blues*, 1990)
Halle Berry (Vivian, *Jungle Fever*, 1991)
Mekhi Phifer (Strike, *Clockers*, 1995)
Thomas Jefferson Byrd (Errol Barnes, *Clockers*, 1995)
Gretchen Mol (Girl #12, *Girl 6*, 1996)
Dania Ramirez (Alex Guerrero, *She Hate Me*, 2004)

KAYNAKÇA

Abrams, Dennis. Spike Lee. New York: Chelsea House, 2008.

Adorno, Theodor W., Kültür Endüstrisi Kültür Yönetimi. 6. Basım. İstanbul: İletişim Yayınları, 2011.

Aftab, Kalem. Spike Lee, That's My Life and I'm Sticking to It. New York: W. W. Norton and Company, 2006.

Appiah, Osei. "Stereotyping and the Media." The International Encyclopedia of Communication. Donsbach, Wolfgang (ed). Blackwell Publishing, 2008. Blackwell Reference Online. 16 Nisan 2012
<http://www.communicationencyclopedia.com/subscriber/tocnode?id=g9781405131995_chunk_g978140513199524_ss107-1>

Apple, Wendy (Yapımcı, Yönetmen), The Cutting Edge: The Magic of Movie Editing (Belgesel Film). A.B.D., İngiltere, Japonya: A.C.E., BBC, NHK. 2004.

Ashby, Leroy. With Amusement for All: A History of American Popular Culture since 1830, Lexington: The University Press of Kentucky, 2006

Baldwin, Brooke. "The Cakewalk: A study in Stereotype and Reality" [Elektronik Sürüm] Journal of Social History, Vol. 15, No. 2. Winter, 1981, 205-218 (6 Ocak 2012).

Bogle, Donald. Toms, Coons, Mulattoes, Mammies, and Bucks: An Interpretive History of Blacks in American Films. 4. Basım. New York: The Continuum International Publishing, 2001.

Calapinto, John. "Outside Man", The New Yorker. 22 Eylül 2008.
http://www.newyorker.com/reporting/2008/09/22/080922fa_fact_colapinto#ixzz1UHxy9ALg

Catanese, Brandi Wilkins. "The Politics of Representation in African American Theater and Drama", (Ed.) Todd Boyd. African Americans and Popular Culture, Westport: Praeger, 2008. 1-22.

Cham, Mbye B. ve Claire Andrade-Watkins (Ed.). The Blackframes. Cambridge: The MIT Press, 2001.

Conard, Mark T. "Aristotle and MacIntyre on Justice in 25th Hour". Ed. Mark T. Conard. The Philosophy of Spike Lee. Lexington: The University Press of Kentucky, 2011. ss 26-39.

Cooper, Brenda. "'The White-Black Fault Line': Relevancy of Race and Racism in Spectators' Experiences of Spike Lee's *Do the Right Thing*". The Howard Journal of Communications. Vol.9. 1998, ss.205-228.

Cripps, Thomas. "The Dark Spot in the Kaleidescope: Black Images in American Film." Ed. Randall M. Miller, The Kaleidescope Lens: How Hollywood Views Ethnic Groups, Englewood, New Jersey: Jerome Ozer, 1980.

Cripps, Thomas. Black Film as Genre. Bloomington ve Londra: Indiana University Press, 1978.

Cripps, Thomas. Making Movies Black. New York: Oxford University Press, 1993a.

Cripps, Thomas. Slow Fade to Black: The Negro in American Film, 1900-1942, Oxford University Press: New York, 1993b.

Dates, William Barlow (Ed.). Split Image: African Americans in the Mass Media, Washington D.C.: Howard University Press, 1993.

Davis, Natalie Zemon, Slaves on Screen. Cambridge: Harvard University Press, 2000.

Diawara, Manthia (Ed.). Black American Cinema, New York: Routledge, 1993.

Donalson, Melvin. Black Directors in Hollywood. Austin: University of Texas Press, 2003.

Dorsay, Atilla . "Bir Soygunun Üç Farklı Yüzü". Sabah Gazetesi, C.tesi Eki. 29 Nisan 2006.
http://www.sabah.com.tr/Ekler/Cumartesi/Yazarlar/dorsay/2006/04/29/Bir_soygunun_u_c_farkli_yuzu 5 Mart 2012.

Ebert, Roger. Roger Ebert's Movie Yearbook 2003. Kansas City: Andrews McMeel, 2002.

Ebert, Roger. "Miracle at St. Anna". Chicago Sun Times. 25 Eylül 2008.
<http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/20080925/REVIEWS/809250306> 10 Nisan 2012.

Everett, Anna. "'Spike, Don't Mess Malcolm Up': Courting Controversy and Control in *Malcolm X*". Ed. Paula J. Massood. The Spike Lee Reader. Philadelphia: Temple University Press, 2008. ss. 91-114.

Flory, Dan. Philosophy, Black Film, Film Noir. University Park: The Pennsylvania State University Press, 2008.

Francis, Terri. "Contemporary Independent Filmmakers". Ed. Todd Boyd. African Americans and Popular Culture. Westport: Praeger Publishers, 2008. ss. 117-140.

Fuchs, Cynthia (Ed.). Spike Lee Interviews. Jackson: University Press of Mississippi, 2002.

Gabbard, Krin. "Spike Lee Meets Aaron Copland" Ed. Paula J. Massood. The Spike Lee Reader. Philadelphia: Temple University Press, 2008. ss. 175-194.

Glicksman, Marlaine. "Lee Way". Ed. Cynthia Fuchs. Spike Lee Interviews. Jackson: University Press of Mississippi, 2002. ss. 3-12.

Gold, Richard. 50"Hiring Of Black Talent A Gray Area", , 25 Mart 1987.

Grant, George C. "The Negro in Dramatic Art". [Elektronik Sürüm] The Journal of Negro History. Vol. 17 No. 1 (1/1932), ss. 19-29 (5 Aralık 2011)

Guerrero, Ed, Framing Blackness. Philadelphia. Temple University Press, 1993a.

Guerrero, Ed. "The Black Image in Protective Custody: Hollywood's Biracial Buddy Films of the Eighties," Ed. Manthia Diawara. Black American Cinema, New York: Routledge, 1993b.

Haley, Alex. The Autobiography of Malcolm X As Told to Alex Haley. New Jersey: Research and Education Association, 2011.

Harris, Keith M. "Clockers (Spike Lee 1995): Adaptation in Black." Ed. Paula J. Massood. The Spike Lee Reader. Philadelphia: Temple University Press, 2008. ss. 128-141.

Haskins, Jim. Spike Lee By Any Means Necassary. New York: Walker and Company, 1997.

hooks, bell. "'whose pussy is this': a feminist comment". Ed. Paula J. Massood. The Spike Lee Reader. Philadelphia: Temple University Press, 2008. ss. 1-9.

Howard, David. How to Build a Great Screenplay. New York: St. Martin's Place, 2004.

Ilgaz, Ahmet. "Amerikan Sinemasında Basmakalıp Tipleme", Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Marmara Üniversitesi SBE, 2001.

Jacobs, Lewis. The Rise of the American Film. New York: Harcourt, 1939

Jerome, V. J. The Negro in Hollywood Films. New York: Masses and Mainstream, 1950.

Kael, Pauline, "Notes on Black Movies, New Yorker Magazine". Ed. Lindsay Patterson. Black Film and Film-makers, a Comprehensive Anthology from Stereotype to Superhero. New York: Dodd Mean & Company, 1975.

Katz, Ephraim. The Film Encyclopedia. 6. Basım. New York: Collins Publishers, 2008.

Kawin, Bruce F. How Movies Work. Berkeley: University of California Press, 1992

Kellner, Lee, Spike. "School Daze". The New York Times. 6 Mart 1988.

Knight, Gladys L. Icons of African American Protest: Trailblazing Activists of the Civil Rights Movement. Westport:Greenwood Press, 2009.

Leonard, David J. Screens Fade to Black: Contemporary African American Cinema, Westport: Praeger, 2006.

Lindo, Delroy. "Delroy Lindo on Spike Lee". Ed. Cynthia Fuchs. Spike Lee Interviews. Jackson: University Press of Mississippi, 2002. ss. 161-177.

Maslin, Janet. "School Daze", The New York Times. 12 Şubat 1988. <http://movies.nytimes.com/movie/review?res=940DE5DD1639F931A25751C0A96E948260> 3 Ocak 2012.

Maslin, Janet. "School Daze", The New York Times. 28 Şubat 1988.
<http://www.nytimes.com/1988/02/28/movies/film-view-from-hits-to-misses-but-why.html?pagewanted=all&src=pm>. 3 Ocak 2012.

Massood, Paula J. (Ed.). The Spike Lee Reader. Philadelphia: Temple University Press, 2008.

Massood, Paula J. Black City Cinema. Philadelphia: Temple University Press, 2003.

McElya, Micki. Clinging to Mammy: The Faithful Slave In Twentieth-Century America. Harvard University Press, Cambridge, 2007

Miller, Praire. " Summer of Sam: An Interview with Spike Lee" Ed. Cynthia Fuchs. Spike Lee Interviews. Jackson: University Press of Mississippi, 2002. ss. 178-183.

Mitchell, Elvis. "Spike Lee: The Playboy Interview". Ed. Cynthia Fuchs. Spike Lee Interviews. Jackson: University Press of Mississippi, 2002. ss. 35-64.

Noble, Peter. The Negro in Films. New York: Arna Press, 1970.

Patterson, Lindsay. (Ed.). Black Films and Film-Makers, a Comprehensive Anthology from Stereotype to Superhero. New York: Dodd Mead & Co., 1975.

Piezzelo, Stephen. "Between 'Rock' and a Hard Place" Ed. Cynthia Fuchs. Spike Lee Interviews. Jackson: University Press of Mississippi, 2002. ss. 99-111.

Powell, Richard J. Black Art and Culture in the 20th Century, Londra: Thames and Hudson, 1997.

Reddick, L.D. "Educational Programs for the Improvement of Race Relations: Motion Pictures, Radio, The Press and Libraries". The Journal of Negro Education, Vol. 13, No:3 (Summer, 1944)

Redhouse Sözlüğü, İngilizce - Türkçe. İstanbul: Redhouse Yayınevi, 1975.

Reid, Mark A. Redifining Black Film. Berkeley: University of California Press, 1993.

Rhines, Jesse. "Black Film/Black Future" The Black Scholar, Vol. 33, No:1_Lincoln: University of Nebraska Press (Spring, 2003) ss. 47-52.

Ross, Karen. Black and White Media. Cambridge: Polity Press, 1996.

Sergi, Gianluca. "Film Production." The International Eyclopedia of Communication. Donsbach, Wolfgang (ed.) Blackwell Publishing, 2008. Blackwell Reference Online. 16 Nisan 2012.

Sterritt, David. "He Cuts Heads: Spike Lee and the New York Experience". Ed. Murray Pomerance. City That Never Sleeps: New York and the Filmic Imagination. New Brunswick: Rutgers University Press, 2007.

Sterritt, David. "Spike Lee Chooses Copland Classics for Soundtrack" Christian Science Monitor. Mayıs 1998

Stokes, Melvyn. D. W. Griffith's The birth of a nation : a history of "the most controversial motion picture of all time New York: Oxford, 2007 s.278

Tamborini, R., Mastro, D. E., Chory-Assad, R., ve Huang, R. "The Color of Crime and the Court: A Content Analysis of Minority Representation of Television. Journalism and Mass Communication Quarterly. Vol.77, No.3, ss. 639-653.

Thompson, Kristin ve Bordwell, David, Film History, An Introduction. New York: McGraw Hill, 1994.

Thompson, Kristin ve Bordwell,David. Film Sanatı. İstanbul: De Ki, 2009. 13.s

Türkoğlu, Nurçay. İletişim Bilimlerinden Kültürel Çalışmalara Toplumsal İletişim. İstanbul: Urban, 2010.

Whalan, Mark. American Culture in the 1910s, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2010.

Wilson II, Clint C. ve Guitierrez, Felix. Race Multiculturalism and the Media. Thousand Oaks: Sage, 1995.

Winn, J. Emmett. "Challenges & Compromises in Spike Lee's *Malcolm X*". Critical Studies in Media Communication. Vol. 18, No.4. Aralık 2001. ss. 452-465

Yaylagül, Levent. Kitle İletişim Kuramları: Egemen ve Eleştirel Yaklaşımlar. 3. Basım. Ankara: Dipnot Yayınları, 2010.

Yearwood, Gladstone L. Black Film as a Signifying Practice. Trenton: Africa World Press, 2000.