



YEDİTEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

**‘COEN KARDEŞLER’ SİNEMASINDA
KAHRAMAN KAVRAMININ YOK OLMASI**

Eda GÜNAY

Danışman
Doç.Dr.İzzet BOZKURT
2.Danışman
Yrd.Doç.Dr. Erkan BÜKER

**Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü Yüksek Lisans
Derecesi için Sosyal Bilimler Enstitüsü’ne Sunulmuştur.
İSTANBUL, 2007**

TUTANAK

12.04.2007

Radyo TV ve Sinema Anabilim Dalı Yüksek Lisans Öğrencisi Eda Günay'ın hazırlamış olduğu "Coen Kardeşler Sinemasında Kahraman Kavramının Yok olması" başlıklı tezin savunma sınavı Doç. Dr. Bülent Erçetin Doç. Dr. İzzet Bozkurt ve Yrd. Doç. Dr. Erkan Bükür'den oluşan jüri tarafından 12 Nisan 2007 tarihinde, saat 11:00–13:00 saatleri arasında yapılmıştır. Yapılan savunma sınavı sonucunda Eda Günay'ın hazırlamış olduğu tezin;

Oybirliği ile **Kabulüne** karar verilmiştir.

Düzeltilmesine karar verilmiştir.

Reddine karar verilmiştir.

Oyçokluğu ile **Kabulüne** karar verilmiştir.

Düzeltilmesine karar verilmiştir.

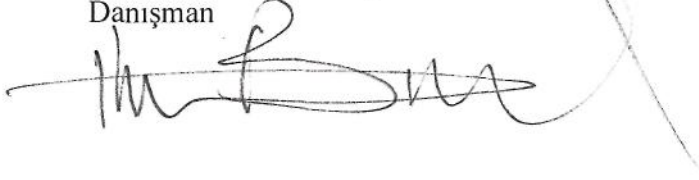
Reddine karar verilmiştir.

Yüksek Lisans Jüri Üyeleri

Doç. Dr. Bülent ERÇETİN
Marmara Üniversitesi Öğretim Üyesi



Doç. Dr. İzzet BOZKURT
Yeditepe Üniversitesi
Gazetecilik Bölüm Başkanı
Danışman



Yrd. Doç. Dr. Erkan BÜKER
Bahçeşehir Üniversitesi Öğretim Üyesi



İÇİNDEKİLER.....	II
KISALTMALAR LİSTESİ.....	IV
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	V
ÇİZELGE LİSTESİ.....	VIII
ÖNSÖZ.....	IX
ÖZET.....	X
ABSTRACT.....	XI

İÇİNDEKİLER

BÖLÜM 1

1.1 GİRİŞ.....1

BÖLÜM 2 ‘FİLM NOİR’.....5

2.1 ‘FİLM NOİR’ TÜRÜNÜN TARİHSEL GELİŞİMİ VE DÖNEMİN SOSYALKOŞULLARI.....5

2.2 ‘FİLM NOİR’ TÜRÜ FİMLERDE KONU VE KARAKTERLER11

2.3 ‘FİLM NOİR’ TÜRÜ FİMLERDE ÖZEL BİR KADIN KARAKTER ‘FEMME FATALE’.....15

2.4 ‘FİLM NOİR’ TÜRÜ FİMLERDE BİÇİMSEL ÖZELLİKLER VE ANLATI ÖZELLİKLERİ.....18

BÖLÜM 3 ‘COEN KARDEŞLER’ SİNEMASI.....21

3.1 ‘COEN KARDEŞLER’ İN FİLMOGRAFİSİ.....21

3.2 ‘COEN KARDEŞLER’ FİMLERİNİN SİNEMA TARİHİNDEN BENZERLİK GÖSTERDİĞİ FİLM TÜRLERİ.....24

3.3 ‘COEN KARDEŞLER’ FİMLERİNİN ‘FİLM NOİR’ TÜRÜ FİMLER İLE BİÇİM VE İÇERİK BAĞLAMINDA BENZERLİKLERİ.....33

3.4 ‘COEN KARDEŞLER’ FİMLERİNDEKİ TOPLUMSAL SÖYLEMİN ‘FİLM NOİR’ TÜRÜ FİMLER İLE BAĞDAŞAN YÖNLERİ.....48

BÖLÜM 4 İRONİ KAVRAMI.....54

4.1 İRONİ KAVRAMININ TANIMI VE TARİHSEL KÖKENLERİ.....54

4.2 İRONİ VE DRAM SANATI.....60

4.3 ‘COEN KARDEŞLER’ FİMLERİNDE İRONİK ÖĞELER.....63

4.4 ‘COEN KARDEŞLER’ FİMLERİNDEKİ İRONİK ÖĞELERİN FİMLERİN BİÇİM VE İÇERİĞİNE KATKILARI.....65

BÖLÜM 5 KAHRAMANIN YOLCULUĞU.....	84
5.1 KAHRAMAN KAVRAMININ TANIMI VE TARİHSEL GEÇMİŞİ.....	84
5.2KAHRAMANIN DEĞİŞİME UĞRADIĞI BİR ESTETİK : BRECHT ESTETİĞİ.....	94
5.3 YAŞAM GERÇEĞİ İLE SİNEMA GERÇEKLİĞİ ARASINDAKİ BENZERLİKLER VE FARKLILIKLAR.....	100
5.4 ‘COEN KARDEŞLER’İN FİMLERİNDE ‘FİLM NOİR’ ESTETİĞİNİ İRONİ YOLUYLA TERS ÇEVİRMİŞ OLMALARININ SONUCU : FİLMİN YAŞAM GERÇEĞİNE YAKLAŞMASI VE KAHRAMAN OLGUSUNUN YOK OLMASI.....	102
5.5 YAŞAM GERÇEĞİNİ SİNEMA GERÇEĞİNE YAKLAŞTIRMAK İÇİN ‘COEN KARDEŞLER’ FİMLERİNDE KULLANILAN REJİ ÇÖZÜMLERİ.....	109
SONUÇ	
‘COEN KARDEŞLER’İN OLUŞTURDUKLARI YEPYENİ ESTETİĞİN İÇERİK VE BİÇİM BAĞLAMINDA DEĞERLENDİRİLMESİ.....	117
EKLER	
EK 1. TEZİN İNGİLİZCE ÖZETİ.....	120
EK 2. ‘COEN KARDEŞLER’ FİMLERİNİN KÜNYELERİ.....	125
EK 3. BARTON FİNK’TEN İKİ SAHNE.....	131
EK 4. ÖNEMLİ ‘FİLM NOİR’LER VE KONULARI.....	140
KAYNAKLAR.....	142

KISALTMALAR LİSTESİ

Dvd
Junior

digital versatile disk (yoğunlaştırılmış çok yönlü tekerlek)
oğul

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 2.1	The Big Sleep.....	18
Şekil 2.2	Sunset Boulevard.....	18
Şekil 2.3	The Maltese Falcon.....	19
Şekil 2.4	Double Indemnity.....	19
Şekil 2.5	The Big Sleep.....	20
Şekil 2.6	The Big Sleep.....	20
Şekil 3.1	Blood Simple.....	25
Şekil 3.2	Blood Simple.....	25
Şekil 3.3	Raising Arizona.....	26
Şekil 3.4	Raising Arizona.....	26
Şekil 3.5	Raising Arizona.....	26
Şekil 3.6	Raising Arizona.....	26
Şekil 3.7	Raising Arizona.....	26
Şekil 3.8	Raising Arizona.....	26
Şekil 3.9	Miller's Crossing.....	27
Şekil 3.10	Miller's Crossing.....	27
Şekil 3.11	Barton Fink.....	27
Şekil 3.12	Barton Fink.....	27
Şekil 3.13	Barton Fink.....	28
Şekil 3.14	The Hudsucker Proxy.....	28
Şekil 3.15	The Hudsucker Proxy.....	28
Şekil 3.16	The Hudsucker Proxy.....	29
Şekil 3.17	The Hudsucker Proxy.....	29
Şekil 3.18	Fargo.....	29
Şekil 3.19	Fargo.....	29
Şekil 3.20	The Big Lebowski.....	30
Şekil 3.21	The Big Lebowski.....	30
Şekil 3.22	The Man Who Wasn't There.....	30
Şekil 3.23	The Man Who Wasn't There.....	30
Şekil 3.24	Intolerable Cruelty.....	31
Şekil 3.25	Intolerable Cruelty.....	31
Şekil 3.26	Intolerable Cruelty.....	31
Şekil 3.27	Intolerable Cruelty.....	31
Şekil 3.28	Blood Simple.....	34
Şekil 3.29	Blood Simple.....	34
Şekil 3.30	Sunset Boulevard.....	34
Şekil 3.31	Double Indemnity.....	34
Şekil 3.32	Miller's Crossing.....	35
Şekil 3.33	Miller's Crossing.....	35
Şekil 3.34	Miller's Crossing.....	36
Şekil 3.35	Miller's Crossing.....	36
Şekil 3.36	The Godfather 1.....	36
Şekil 3.37	The Godfather 1.....	36
Şekil 3.38	The Godfather 1.....	36
Şekil 3.39	Miller's Crossing.....	37
Şekil 3.40	The Maltese Falcon.....	37

Şekil 3.41	The Big Lebowski.....	42
Şekil 3.42	The Big Sleep.....	42
Şekil 3.43	The Man Who Wasn't There.....	44
Şekil 3.44	The Maltese Falcon.....	44
Şekil 3.45	Double Indemnity.....	44
Şekil 3.46	The Man Who Wasn't There.....	44
Şekil 3.47	Double Indemnity.....	45
Şekil 3.48	The Man Who Wasn't There.....	45
Şekil 3.49	The Big Sleep.....	46
Şekil 3.50	The Big Sleep.....	46
Şekil 3.51	The Man Who Wasn't There.....	46
Şekil 3.52	The Man Who Wasn't There.....	46
Şekil 4.1	Blood Simple.....	66
Şekil 4.2	Blood Simple.....	66
Şekil 4.3	Blood Simple.....	66
Şekil 4.4	Blood Simple.....	66
Şekil 4.5	Blood Simple.....	68
Şekil 4.6	Blood Simple.....	68
Şekil 4.7	Blood Simple.....	68
Şekil 4.8	Blood Simple.....	68
Şekil 4.9	Raising Arizona.....	69
Şekil 4.10	Raising Arizona.....	69
Şekil 4.11	Miller's Crossing.....	70
Şekil 4.12	Miller's Crossing.....	70
Şekil 4.13	Barton Fink.....	73
Şekil 4.14	Barton Fink.....	73
Şekil 4.15	Barton Fink.....	73
Şekil 4.16	Barton Fink.....	73
Şekil 4.17	Barton Fink.....	73
Şekil 4.18	Barton Fink.....	73
Şekil 4.19	The Hudsucker Proxy.....	75
Şekil 4.20	The Hudsucker Proxy.....	75
Şekil 4.21	The Hudsucker Proxy.....	76
Şekil 4.22	The Hudsucker Proxy.....	76
Şekil 4.23	The Hudsucker Proxy.....	76
Şekil 4.24	Miller's Crossing.....	76
Şekil 4.25	Fargo.....	77
Şekil 4.26	Fargo.....	77
Şekil 4.27	Fargo.....	77
Şekil 4.28	Fargo.....	77
Şekil 4.29	Fargo.....	78
Şekil 4.30	Fargo.....	78
Şekil 4.31	The Big Lebowski.....	80
Şekil 4.32	The Man Who Wasn't There.....	81
Şekil 4.33	The Man Who Wasn't There.....	81
Şekil 4.34	The Man Who Wasn't There.....	81
Şekil 4.35	The Man Who Wasn't There.....	81
Şekil 4.36	Intolerable Cruelty.....	83

Şekil 4.37	Intolerable Cruelty.....	83
Şekil 4.37	Intolerable Cruelty.....	83
Şekil 4.39	Intolerable Cruelty.....	83
Şekil 5.1	Blood Simple.....	109
Şekil 5.2	Blood Simple.....	109
Şekil 5.3	Blood Simple.....	109
Şekil 5.4	Blood Simple.....	109
Şekil 5.5	Blood Simple.....	110
Şekil 5.6	Blood Simple.....	110
Şekil 5.7	Raising Arizona.....	111
Şekil 5.8	Raising Arizona.....	111
Şekil 5.9	Miller's Crossing.....	112
Şekil 5.10	Miller's Crossing.....	112
Şekil 5.11	Miller's Crossing.....	112
Şekil 5.12	Miller's Crossing.....	112
Şekil 5.13	Miller's Crossing.....	112
Şekil 5.14	Miller's Crossing.....	112
Şekil 5.15	Fargo.....	114
Şekil 5.16	Fargo.....	114
Şekil 5.17	Fargo.....	114
Şekil 5.18	Fargo.....	114

ÇİZELGE LİSTESİ

Çizelge 1.1.....	97
------------------	----

ÖNSÖZ

İnkâr edemem. Bu tezi yazmak hayatım boyunca yaşadığım en sıkıntılı deneyimlerden biriydi. Bir çok kez yoruldum, gereksiz buldum, hatta vazgeçtim. Ama her seferinde bir şeyler, birileri bana yeniden başlama gücü verdi. En çok da fikrimi ispatlayacak olma hevesi. Bu tez yalnızca benim eserim değil. Bir çok insan bana maddi manevi destek oldu. Bu yüzden ;

Değerli arşivini benimle paylaşmakta tereddüt etmeyen Prof.Dr. Oğuz Onaran'a, gerekli kaynaklar konusunda her zaman yanımda olan hocalarım Prof.Dr.Mutlu Parkan ve Yrd.Doç.Dr.Ayla Kanbur'a, tüm yüksek lisans sürecimde her gerektiğinde bana kütüphanesini açan Prof.Dr.Neş'e Bilgin'e, her konuda desteğini arkamda hissettiğim danışmanım Doç.Dr. İzzet Bozkurt'a, kendisi benimle başa çıkamadığını söylese de sözünü dinlemeyi gözden geçirdiğim bir kaç insandan biri olan, öğrencisi olarak kendimi şanslı saydığım danışmanım Yrd.Doç.Dr.Erkan Bük'er'e, verdiği burs ile yüksek lisans eğitimimin tamamını karşılayan Bedrettin Dalan'a, '*film noir*' arşivini benimle paylaşan arkadaşım İnanç Parmaksızoğlu'na, '*Coen Kardeşler*' üzerine her konuştuğumuzda zihnimi açan Ümit Ünal'a, her tezsel bunalım anında ruhumu ışıtan arkadaşlarım Hande Kırdaal, Feride Pınar Oskay, Gencay Ünsalan, Deniz Koloş'a, en çekilmez hallerimde yanımda olan anneanneme, teyzeme, her yol çıkışsız görüldüğünde öyle olmadığını görmemi sağlayan terapistim, ablam Ümit Arar Guimbretiere'ye, bana hep en çok güvenen insan olan **CANIM ÖTESİ BABAMA**, vazgeçtiğimden emin olduğumda, bir börekçinin önünden geçerken, yalnızca telefonda sorduğu bir soruyla 'Yarım mı bırakıcan yani?' diyerek beni kendime getiren Ümit Özkan'a çok teşekkür ederim. Sizler olmasaydınız bu tez yine olurdu elbette. Ama biter miydi bilmiyorum. Sağolun. Varolun.

Eda Günay

ÖZET

'*Coen Kardeşler*' sineması üzerine ülkemizde değilse bile yurt dışında yapılmış pek çok çalışma vardır. Bunların pek çoğu ikilinin suç filmlerine odaklıdır. Bu araştırmada ayrımı temadan kurmak tercih edilmemiştir. Araştırmaya '*Coen Kardeşler*'in özgün senaryosunu yazdıkları tüm filmler dahil edilmiştir.

Her ne kadar tüm filmlerinin jeneriklerinde Joel Coen hep yönetmen, Ethan Coen hem yapımcı olarak yer alsada, senaryoların ortak olduğu da göz önüne alınarak bugün 1987'de *Blood Simple* ile film dünyasındaki kariyerlerine başlamış olan '*Coen Kardeşler*'den bahsederken aynı zamanda bir '*Coen Kardeşler*' sinemasından da bahsedilebilir. Bu araştırma, kendi cümlesini ispatlarken aynı zamanda bütünsel bir Coen Kardeşler sineması analizi de yapmış olacaktır.

'*Coen Kardeşler*' filmlerinin dramatik yapısı incelendiğinde filmlerin 1940 ve 50'lerde boy göstermiş 'film noir' türü filmler ile büyük benzerlikler taşıdığı ortaya çıkar. Bu nedenle '*Coen Kardeşler*' üzerine yapılan bu araştırmada öncelikli olarak film noir türünün tanımının ardından, yapısal özellikleri, özel karakterleri, ortaya çıktığı dönemle birlikte açıklanmış, daha sonra da '*Coen Kardeşler*' sineması ile örtüşen yönleri ortaya konulmuştur.

Araştırmanın içinde film noir'in ardından değinilen ikinci kavram ironi olmuştur. Bu kavram '*Coen Kardeşler*' filmlerinin hemen hepsinde çeşitli şekillerde yer almaktadır. Kavramın çeşitli disiplinlerde nasıl ve ne anlamda kullanıldığı açıklandıktan sonra, '*Coen Kardeşler*' filmlerinde hangi şekilde yer aldığı detaylı bir şekilde incelenmesinin ardından sıra bu yer alma biçiminin sonuçlarından bahsetmeye gelmiştir. En önemli sonuç filmlerin içindeki kahraman kavramının yok olmasıdır. Kahraman kavramı yüzyıllardır çeşitlik dramatik biçimlerde varlığını sürdürmektedir. Bu sebeple araştırmanın içinde kahraman kavramının gelişimi ve değişimi de incelenmiştir.

Bu araştırma, '*Coen Kardeşler*' sinemasında kahraman kavramının yok oluşu yepyeni bir estetik oluştururken aynı zamanda sinema gerçeğini yaşam gerçeğine yaklaştıran bir sinemanın oluşmasına da yol açtığını, bu durumun aynı zamanda '*Coen Kardeşler*'in filmlerindeki ilginç rejî çözümleriyle de desteklendiğini ispatlayacaktır.

ABSTRACT

There are a lot of research about Coen Brothers in all over the world. Most of them focus on their crime movies. This thesis does not prefer that kind of discrimination but includes all the Coen Brothers movies which have original script.

In their films, Joel Coen's name is written as a director, Ethan Coen's name is written as a producer. Considering their writing scripts together, it is possible to say Coen Brothers' cinema. In this research, Coen Brothers' cinema is analyzed and proved its own claim.

When Coen Brothers' movies is looked over, similarity between film noir - which are made in 1940's and 1950's - and their movies seem clearly. That is why this research begin with definition of film noir, its dramatic features, its specific characters and explain all of these things with period of time when film noir was arised. After that this research explain what is similarities and differenties between film noir and Coen Brothers' films.

The second concept in this research is irony. This concept occurs in all of their movies in different ways. After explaining what irony means and how is used in different disiplines, this research show consequences of irony in Coen Brothers' films. The most important consequence is disappearance of hero. Hero survives for centuries in wide range dramatic structures. Therefore, this research analysis development and exchange of hero.

This thesis will prove disappearance of hero in Coen Brothers' films make a new kind of film esthetics which is closer to life reality than cinematic reality and is supported by direction solutions.

BÖLÜM 1

GİRİŞ

'*Coen kardeşler*' 1983 yılında yaptıkları ilk filmleri '*Blood Simple*'dan (1983) bu yana belirli dönem ve konularda film üreten Amerikalı iki film yapımcısı/yönetmeni kardeşlerdir. Filmleri Altın Palmiye'den, Oscar'a kadar pek çok ödülle onurlandırılmıştır. Buna en olarak, filmlerinin gişe rakamları da oldukça yüksektir. Yani '*Coen Kardeşler*' pek çok sinemacının hayal ettiği gibi hem festivaller tarafından taktir görmüş, hem de izleyiciler arasında kendilerine özgü bir kitle oluşturmuşlardır.

Bu tez, '*Coen Kardeşler*' sinemasını mercek altına alıp, oluşturdukları sinema gerçeğiyle yaşam gerçeğine nasıl bu kadar yaklaşmış olduklarını açıklayabilmeyi hedeflemektedir.

'*Coen Kardeşler*'in ortaya koydukları kendilerine özgü estetik; geçmişte üretilmiş pek çok estetik kuralı yıkarken, pek çoğuyla örtüşmesine karşın sonunda ortaya yaşam gerçeğine yakın, içinde kahraman kavramı barındırmayan yepyeni bir biçim çıkarmaktadır.

'*Coen Kardeşler*'in filmlerinin içinde ele aldıkları, değiştirdikleri, hatta yok ettikleri en önemli kavram kahraman kavramıdır. Kahraman kavramı sinemada bugüne kadar kurulmuş olan estetik biçimde en önemli rolü oynamıştır. İzleyiciler onunla özdeşim kurmuş, onunla sevinip, onunla üzölmüş sonunda da her alanda ve anlamda kazanan o olduğu için katharsis yoluyla boşalıp rahatlamışlardır.

Günümüzde sinemanın bundan başka bir işlevi de olması gerektiği aşıkardır. Sinema insanlara görünenin ardındaki gerçeği, '*gerçekte*' neler olduğunu, yaşam gerçeğine daha yakın bir şekilde göstermelidir. (Parkan, Mutlu 1993)

Bugün bu amaçla, yaşamın sert, katı, acımasız gerçeğini anlattığını iddia eden bir çok yönetmen vardır. Ancak, bu kişilerin büyük bir kısmı yüzyıllardır geçerli olan estetik kurallarını kullandıkları için özdeşim tuzağından kurtulamamışlar, yarattıkları kahramanlar sistemi eleştirmek yerine öyle ya da böyle sistemin bir parçası haline gelmiştir. Bir bölümü anlatılarını köşeli yapmak isterken hikayelerine de kıymışlar, kimsenin izlemekten keyif

almadığı tam anlamıyla 'sıkıcı', üstelik gişede de başarısız bir sinemaya doğru yol almışlardır.

Ethan ve Joel Coen ise hem eğlenceli hem de gerçeğe yakın, farklı bir sinemayla günümüzde karşımıza çıkmış durumdadır. Üstelik sinemaları incelendiğinde onca karakterin arasında bir tane bile kahraman olmadığı dikkat çeker. Amerikalı iki kardeş ne yapmışlardır da yüzyıllardır süregelen bir kavramı kendi sinemalarının dışında bırakmışlardır?

Bu tez, bu sorunun cevabını ararken kuşkusuz 'Coen Kardeşler' anlatısı hakkında bir inceleme gerçekleştirmeyi de hedeflemektedir.

'Coen Kardeşler' filmlerinin hem biçim hem içerik bağlamında en fazla beslendikleri sinema tarihi dönemlerinden biri 'film noir' dönemidir. (The Man Who Wasn't There dvd bonus, 2001) Bu tez ikilinin sinemasının anlatısal ve dönemsel/toplumsal benzerlikler nedeniyle de beslendiği kara film geleneğini inceledikten sonra, onların bu estetiğin üzerinde neleri değiştirdiklerini, neleri aynı bıraktıklarını belirleyip bu sebeplerle açığa çıkan sonuçları ortaya koyacaktır.

Bu inceleme esnasında yüzyıllardır süregelen Aristo estetiği, kahraman olgusu, episodik anlatım gibi kavramlar ile sinema gerçeği ve yaşam gerçekliği arasındaki farklar, nasıl bir estetikle birbirlerine yaklaşmalarının mümkün olduğu, Brechtien bir estetiğin böyle bir filmde hangi öğeleriyle yer almış olabileceği gibi kavramsal tartışmalar da açığa çıkarılmaya çalışılacaktır. Sonuçta meydana gelmiş olan yeni estetik ve özellikleri incelenerek kahraman kavramının yok oluşunun yanı sıra, sinema gerçekliğinin yaşam gerçekliğine hangi yollarla yaklaştığı, neden ve sonuçları ile birlikte ortaya konulacaktır.

Tezin içinde 'Coen' estetiğindeki farklılıkları ortaya koymadan önce 'film noir' in ne olduğu, hangi dönemde nerede ortaya çıktığı, estetik olarak özellikleri belirlendikten sonra, Coen filmlerinin hangilerinin bu film biçiminden, hangilerinin diğer başka film biçimlerinden etkilendiği ve bunların neler olduğu açıklanacak; bu estetiği ironi yoluyla nasıl tersine çevirdikleri ve bu sayede oluşturdukları yeni, kısmen Brechtien sayılabilecek estetiğin hangi öğeleri barındırdığı, kahraman olgusunu nasıl yok ettiği belirlenecektir. Bunun yanı sıra filmlerindeki toplumsal göndermeler de açıklanarak aslında filmlerin,

Amerikan toplumuna ve iktidara dair ‘*Coen Kardeşler*’ sinemasının bakış açısı da ortaya konacaktır. Son olarak ise bütün bu bilgileri yansıtırken kullandıkları sinematografik dil ve parlak rejî çözümleri yer alacak, böylece bu tez okuyucusuna ‘*Coen Kardeşler*’ sinemasının kare kare oluşum öyküsünü sunacaktır.

Elbette tezin anlatıma ‘*film noir*’in ne olduğu, şekillendiği dönem, biçimsel özellikleri gibi başlıklarla başlamasının belirli sebepleri bulunmaktadır. Bilindiği gibi sinema bir dramatik yapı biçimidir. (Aslanyürek, Semir 1998) Her dramatik yapı, içinde bulunabilecek farklı öğelerle değişik şekillerde isimlendirilebilir. Her katılan yeni öğe onu bulunduğu estetik biçimin içinde zenginleştirebilir ya da yeni bir estetik biçim olmasına sebep olabilir. İroni kavramı ‘*Coen Kardeşler*’ estetiği için böyledir. Ancak eninde sonunda filmlerin, içinde buldukları türe bağlı olarak, belirli yapısal özellikleri olmalıdır ki yeni katılan öğelerin etkileri ortaya çıkabilsin.

Herhangi bir ‘*Coen kardeşler*’ filmine bakıldığında hikayesini anlatırken, aynı zamanda içinde bulunduğu dönemi de anlattığı, üstelik de bu dönemlerin toplumların savaş sonrası travmalarıyla ilişkili olduğunu söylemek mümkündür. ‘*Film noir*’ türü sinema tarihinde İkinci Dünya Savaşı ve sonrasındaki dönemde ortaya çıkmış, hem biçimsel, hem de içerik bağlamında üstelik de savaş hikayeleri anlatmadan; suç öyküleri üzerinden toplumdaki savaş sonrası travmasını başarıyla ortaya koymuştur. Bu tür savaş sonrası toplumsal durumu bu kadar net anlatan sinema tarihindeki tek türdür. Coen kardeşler filmlerine bakıldığında onların da hemen hepsinin hikayelerinin suç öyküleri anlattıkları söylemek mümkündür. İkilinin röportajlarında da ikinci dünya savaşı sonrası ile takıntılı bir şekilde ilgilendikleri, her tür savaş sonrası toplumsal travmaların ilgilerini çektiklerini söylemeleri de akla ister istemez ilk olarak ‘*film noir*’ türünü getirmektedir.(<http://www.coenbrothers.net/interviewmanwhojoel.html>). ‘*Film noir*’ türü filmlerden örnekler izlendiğinde de yapısal olarak ‘*Coen Kardeşler*’ filmleriyle ne kadar benzer oldukları ortaya çıkmıştır. Bu sebeple bu tezde ‘*Coen Kardeşlerin*’ kendilerine özgü, özgün, yeni sinema estetiklerini açıklanırken öncelikle sinema tarihinde yapısal olarak en fazla benzedikleri tür filmler hakkında bilgi verimesi seçilmiştir.

Bu bilgilendirmeden sonra ‘*Coen Kardeşler*’in söz konusu türün yapısıyla benzediği ve farklılık gösterdiği yönler açıklanmıştır. Ardından ‘*Coen Kardeşler*’ sinemasında yapıda farklılıklara yol açan kavram olan ironi kavramı incelenmiştir.

Bir sonraki bölümde ise ironi kavramının neden olduğu sonuçlar, filmin içindeki kahraman kavramının, yüzyıllardır sürüklenen kahraman kavramından ne kadar farklı bir hale geldiği, hatta yok olduğu tarihsel bağlamı da açıklanarak ortaya konulmuştur. Bu yokoluş aynı zamanda sinema gerçeğini yaşam gerçeğine yaklaştıran nedenseliktir. En sonunda ise, filmlerin içinden belirlenen önemli rejî çözümleri ifade edilerek yaklaşılan yaşam gerçeğinin görsel yansımaları ifade edilmiştir.

Denebilir ki; bu tezde tüm bu sıralama yapılırken ‘*Coen Kardeşler*’ estetiğinin yol haritasını çıkartabilmek için olası en doğru izlek olması amaçlanmıştır.

Bunlara ek olarak ikilinin ‘*Oh Brother Where Are Thou*’ filmi bir edebiyat uyarlaması, ‘*The Ladykillers*’ ise birebir yeniden çevrim olması nedenleri ile bu incelemenin kapsamı dışında bırakılmışlardır.

BÖLÜM 2 ‘FİLM NOİR’

2.1 ‘Film Noir’ Türünün Tarihsel Gelişimi Ve Dönemin Sosyal Koşulları

‘Film noir’ terimi ilk kez 1946 yılında Fransız eleştirmen Nino Frank tarafından bir tanımlama olarak kullanılmıştır. (Uzel Alptekin, 2004) Frank dönem içinde Hollywood filmlerindeki değişimi ve bu değişimin ortak özelliklerini tespit etmiş ve bundan bahsetmiştir. Terimin ilham kaynağı o yıllarda Fransa’da yayınlanmakta olan ‘serie noir’ denen ve suç öykülerini anlatan romanlardır. ‘Film noir’ türü filmlerin çoğu, Fransa’da Gallimard yayınevinin ‘serie noir’ adlı polis romanlarının uyarlamasına dayandığından, Fransız eleştirmencilerince ‘film noir’ olarak adlandırılmış, bundan dolayı bu terim yerleşmiştir. (Özön Nijat, 2000) Bu romanlar aslında Amerika’da ‘hard boiled’ denen suç öykülerinin Marcel Duhamet tarafından basılmış olan Fransızca çevirileridir. (Krunik Frank, 1991) ‘Film noir’ bazı eleştirmenlerce bir tür, bazılarınca filmlere sinen bir ton, bazılarınca ise bir akım olarak ele alınmıştır.

Bu ele alış tarzlarından en kabul edilebilir olanı ‘film noir’i bir tür olarak kabul etmektir. ‘Film noir’ türüne ait ürünler 1941 ile 1958 yılları arasında Amerika’da verilmiştir. Ancak, ‘film noir’ kavramı altmışların sonuna kadar Amerikalı yapımcılara uzak bir kavram olmaya devam etmiştir. Bu noktada ‘film noir’ in bir akım olarak ele alınmasının uygunsuz olduğu söylenebilir. Çünkü bir akım olabilmesi için yapımcıların, yönetmenlerin bir araya gelip, belirli bir sinema dili, yapısı oluşturmak maksadıyla ortak bir çalışma ortaya koyması gerekir. Sinema tarihinde yeni dalga akımı ya da dogma gibi akımlar hep bu tür bir çalışma tarzının örnekleridir. Oysa ‘film noir’ de bu tarz bir çalışma söz konusu değildir. Önemli ‘film noir’lerden ‘Double Indemnity’ nin (1944) yönetmeni olan Billy Wilder’ın ‘Double Indemnity’ filmini yapana kadar ‘film noir’ ifadesini hiç duymamıştım.’ sözü de bu savı doğrular niteliktedir. (Chandler Charlotte, 2007) Hatta eleştirmenler arasında an be an bazı filmler üzerinde o filmin ‘film noir’ olup olmadığı tartışma konusu haline gelmiştir. Kimileri Hitchcock filmlerinin içinde gerilim unsuru bulunması nedeniyle ‘film noir’ olarak kabul edilemeyeceğini iddia ederken, kimi eleştirmenler biçim açısından incelendiğinde ustanın ‘Stangers on a train’ ‘Noturois’ gibi filmlerinin kesinlikle ‘film noir’ kabul edilmesi gerektiğini belirtirler. (<http://www.answers.com/topic/list-of-film-noir>)

Kimi eleştirmenler *'film noir'*'in filmlere sinmiş bir ve ruh olarak değerlendirilmesi gerektiğini söylemektedirler. (Sheri Chinen Biesen, 2005) Onlara göre *'film noir'*'in sinemanın diğer türlerinden farklı olarak kendine özgü öğeleri ve biçimleri yoktur. İçinde barındırmakta olduğu hemen her şey diğer türlerden ödünç alınmıştır. Karakterleri dedektif ve korku filmlerinden, biçimsel özellikleri Alman Expresyonist filmlerinden gelmektedir.

Ancak bu argümanın da doğrulanabilir nitelikte değildir. Çünkü, sinema tarihi içinde her filmin bir diğerinden etkilenmiş olması söz konusu olabilir. Bir karakter tipinin yalnızca bir türe özgü olması mümkün değildir. Üstelik Amerikan sinemasında var olan türlerin çoğunlukla popüler edebiyattan beslendiği düşünülürse *'film noir'* kavramının bir tür olarak değerlendirilmesi daha doğru olacaktır.

'Film noir' ismi eleştirmenlerce konulan tek film türüdür. Üretildikleri ülke Amerika olmasına karşın türün isminin, bir anlamda böyle bir tür oluşmasının farkındalığının Fransa'dan çıkmasının sebebi İkinci Dünya Savaşı esnasında Nazi işgali altında olan Fransızların Hollywood filmlerinden mahrum kalmaları, savaş bitiminde bu filmleri toplu olarak izlemeleridir. (Uzel Alptekin, 2004) Onlara bu filmler otuzların Hollywood filmlerinden çok farklı gelince, iki Fransız araştırmacı Borde ve Chaumeton *'Sunset Boulevard'*(1950), *'The Big Sleep'*(1946) gibi filmleri de kapsamına alarak bir inceleme ve sınıflama yaparlar. İlginç olan nokta bu incelemenin ancak altmışların sonunda Amerika'ya ulaşmış olmasıdır. Yani bir türde, tür olduğunun bilincinde olmadan filmler üretilmiş ve artık üretilmemeye başlanmıştır, bu türde eser veren sinemacılar ise üretim süreci tamamen bittikten sonra ortaya çıkardıkları eserlerin bir türün kapsamında adlandırıldığını öğrenmişlerdir.

'Film noir' ler 40'lar ve 50'ler boyunca belirli özelliklere sahip olanlarıdır. 1941 yılında *'The Maltese Falcon'*(1941) isimle filmle başlayıp, 1958 yılında *'Touch of Evil'*(1958) isimli filmle bittiği kabul edilen, yalnızca belirli bir dönemde üretilen, belirli ortak tema ve biçimsel özellikler taşıyan Amerikan filmleri bu türün kapsamındadır.

Önemli *'film noir'* yönetmenleri arasında- ki bu yönetmenler tek bir tür alanında çalışmış isimler değildir - Fritz Lang, Otto Preminger, Douglas Dirck, John Huston, Orson Welles gibi önemli isimler yer alır.

Bazı kaynaklar '*film noir*'dan bahsederken, onu ganster filmlerinin bir alt tür olarak sınıflar. (Hayward Susan, 2000) Bu noktada bir tür olarak '*film noir*'in tarihsel gelişimine ve ortaya çıktığı sosyal koşullara bakmak doğru olacaktır.

'*Film noir*'in bir alt tür olarak kabul edildiği kaynaklar onun üst türü olarak gangster filmlerini ortaya koyarlar. Bu saptama bugün geçerli olmasa bile her iki türün de dünya savaşları dönemi veya sonrasında ortaya çıkması bağlamında bakıldığında en azından tutarlıdır ve kesinlikle türlerden birinin gelişimi açıklanacağı zaman diğerinden de bahsedilmesini zorunlu kılar.

Gangster filmlerinin ortaya çıktığı zaman Birinci Dünya Savaşı dönemi idi. Savaş Avrupa'da çıkmıştı ve Amerika bu savaşın içinde yer almak yerine, tarafsız kalma politikası uygulamak niyetindeydi. Ancak savaş Amerika'yı tam anlamıyla bir savaş sanayisine dönüştürmüştür. Savaş sebebiyle Avrupa Amerika ne üretirse ve hangi fiyata olursa olsun almak için can atmaktaydı. 100 filmde başlangıçtan günümüze Gangster filmleri isimli kitabında T. Kakinç bu dönemle ilgili olarak şunu söyler.

'1914 ile 1916 arasındaki dönem içinde savaş malzemesi dış satımı altı milyon dolardan dörtyüzaltmışyedi milyon dolara yükselmişti. 1914 savaşı çephe gerisindeki sivilleri birdenbire mevzilerdeki askerler kadar faal bireyler durumuna getirmişti.' (Kakinç Tarık, 1993)

Amerika tarafsızlığını korumaya devam ederken binikiyüz yolcusundan yuzondörtü Amerikalı olan Lusiania gemisinin batırılması, Almanların yeni denizaltı savaş politikasının en ilginç aşamasını oluştururken aynı zamanda Amerika'nın savaşa girmeye karar vermesine de vesile oldu. Savaş sonrası Amerika'da geçici bir refah düzeni sağlandı. Ancak bu refah ulusa adaletli bir şekilde dağıtılmamıştı. İşverenler büyük karlar elde ederlerken, işçiler büyük ve gözle görülür bir yoksulluk içinde yaşıyorlardı. Her savaş sonrası olduğu gibi fahiş pahalılık, elde kalan bir mal stoğu ortaya çıkmıştı. Bu durum daha sonra 1927-1928 yılları arasındaki büyük bunalıma kaynaklık edecekti. (Kakinç Tarık, 1993)

Gansterlerin, kanun dışı örgütlerin Amerikan toplumunda meydana çıkıp kök salmaları ve yücelmeleri tam da bu döneme rastlar. Ersin Pertan '*Sinema'da Gangster*

Filmleri' başlıklı incelemesinde bu dönemde gangsterliğin iki yönde geliştiğinden bahseder.

'İktisadi bunalım sonucu, kasabalarda, küçük ganster çetelerinin türemesi ve önemsiz soygunlarla, akıldışı davranışlarla kamuoyunda büyük tepkiler yaratmaları; iktisadi bunalıma ilaveten, içki yasağı ve göçmenlerin Yeni Dünya'da tutunabilme çabaları sonucu büyük çapta gangster çetelerinin doğması ve bir daha yok edilemeyecek kadar büyümeleri.' (Pertan Ersin, 1973)

İşte ganster filmleri bir tür olarak böyle bir ortamda doğar ve oldukça popüler bir hale gelir. Gangster filmleri bir Amerikan türü olarak bilinmesine karşın ilk prototipi Fransız yönetmen Louis Feuillade'nin yaptığı Fantomas isimli filmidir. Film 1914 yapımıdır. (Hayward Susan, 2000)

Alim Şerif Onaran da 'Sinemaya Giriş' isimli eserinde türün ilk önemli örneklerinin Fransa ve Amerika'da dizi filmler şeklinde sergilendiğini söyler. (Onaran Alim Şerif, 1991)

Bu türün 1920'lerin sonundan 1930'ların ilk yıllarına kadar altın çağını yaşadığını söylemek mümkündür. Tür 1920'lerin toplumsal yaşamında içki yasağı ve ekonomik buhran döneminde yer eden gizli içki satışı, beyaz kadın ticareti, uyuşturucu kaçakçılığı gibi bir çok kanun dışı faaliyetten geçimini sağlayan gangsterlerin yaşamı üzerinedir. Dönem içinde kanun dışı faaliyetlerde bulunmak pek de zor değildi. Birinci dünya savaşında ordudan terhis edilmiş bazı askerler, uğruna savaştıkları toplumun savaş sonrası kendilerine karşı olumsuz davranışlarından, sivil hayata geçişlerini iyi planlayamayan devletin ilgisizliğinden, çareyi kanundışı faaliyetlerde bulunmakta bulmuşlardı. Buradaki önemli noktalardan biri, gansterlerin bu işe seçimleri dolayısıyla değil belirli toplumsal koşullar sonucunda girmiş olmasıdır.

Filmlerin içindeki ganster tipleri çoğunlukla işçi sınıfına aittir. Bu sınıf Amerika'da üreten sınıf olmasına karşın, zengin olmayan sınıftır. Bu yüzden o hep vaadedilen Amerikan rüyasına, zengin ve refah düzeyine ulaşmak için çarlarlar. Ahlaki çöküntü önemsizdir. Çünkü toplum onlara başka seçenek tanımamıştır. (Onaran Alim Şerif, 1991)

Bu filmlerdeki anlatımın gerçekçi olduğu söylenemez. Bir gangster filminin merkezinde başarı arzusu ile sosyal sınırlamalara duyulan düşmanlık yer alır. Filmler içinde olaylar ve kişiler abartılı resmedilmiş, gangsterlerden birer kahraman yaratılmıştır.

(Pertan Ersin, 1973) Bunun sebebi aslında savaş esnasında kahraman olamayan şişkin erkek egosunun bir şekilde doyurulmak zorunda olmasıdır.

Türün önemli örnekleri arasında Little Caesar (Melvyn LeRoy, 1930), The Public Enemy (William A. Wellman, 1931), Scarface (Howard Hawks,1931), Underworld (Joseph von Sternberg, 1927) sayılabilir. (Güvemli Zahir, 1955)

Bir gangster filmi belirli şekil ve göstergelerle stilize edilmiştir. Bunların arasında kıyafetler, arabalar, silah teknolojisi ve şiddet yer alır.

Aynı şekilde hem biçimsel olarak stilize, hem de savaş sonrası döneme denk gelmiş bir tür olan '*film noir*' ise İkinci Dünya Savaşı dönemine denk gelir. İkinci Dünya Savaşı döneminde yine bütün Avrupa acı ile kavrulmakta, ölüm ile acı giderek sıradan bir hal almaktaydı. Almanya'nın başında Hitler barbarlıkta sınır tanımadan insanları katlederken aynı zamanda o dönemin Alman sanatçılara onunla birlikte çalışmak için seçenek sunmuştu. Ancak Leni Riefenstahl hariç hiç biri bu yolu tercih etmedi. Aralarında Billy Wilder, Robert Siodmak, Otto Preminger ve Fritz Lang gibi bir çok sinemacı ülkeyi terk ederek Amerika'ya göçtü.

Amerika o yıllarda kanunu hiçe sayan adamların artık egemen olduğu, çetelerin hesaplaştığı, yirmilerdeki '*Büyük Bunalım*'ın ardından daha da güçlenen mafyaların varlıklarını sürdürdüğü, polislerin de onlarla birlik olduğu bir dönem geçirmekteydi. Avrupa'da toplama kamplarında insanlar avcı ve avlanan olarak sınıflanan insanlar, bunun bir benzerini Amerikan sokaklarında yaşıyorlardı. (Özdemir Selda Tan, 2003)

Bu yıllarda Amerika'da aynı zamanda İtalya'daki faşist yönetimden kaçan mafya üyeleri de göçmen olarak kabul edilmişti. Bu göçmenlerin kurduğu göçmen mahalleleri de kumar, fuhuş, uyuşturucu gibi alanlarda faaliyet gösteren suç örgütleri için birer rahatça çalışma zemini oluşturmuş, içki yasağı döneminde de bu bölgelerde kaçak üreticiler türemiştir.

Birinci Dünya Savaşından farklı olan unsurlardan biri de, Amerika'nın tarafız bir politika gütmek yerine 1941'de savaşa girmiş olmasıydı. Savaştan dönen erkeklerin, savaşı görüp yaşamış olmaları gerçeği de topluma bakışlarını etkiliyordu. Üstelik döndüklerinde

kadınların çalışıp kendilerine bakmayı başardıklarını gören erkekler bazı toplumsal rol değişimleriyle karşı karşıya olduklarını da farketmişlerdi. Savaşın değiştirdiği sosyo-ekonomik dengeler, artık kimsenin eskisi gibi olmadığı gerçeği ile olamayacağı korkusu toplumdaki güven duygusunu da alıp götürmüştü. (Durmuşoğlu Övül, 2004) İşte '*film noir*' böyle bir ortamda vücut buldu.

İlk '*film noir*' kabul edilen '*The Maltese Falcon*' (1941) 1941'de gösterime girdi. Film daha önce iki kere filme çekilmişti ama ikisi de başarısız olmuştu. Bu nedenle o dönemde ilk filmini yönetecek olan John Huston'un böyle bir uyarlamaya seçmesi kimi çevrelerde şaşkınlığa neden oldu. Ancak yönetmenin kendi ifadesine göre ; '*Gerçek şuydu ki Şahin hiçbir zaman tam anlamıyla beyazperdeye konmuş değildi.*' Kendisine önerilen öteki senaryolar ise yeni ve gereksiz sahneler yazarak hikayeye kendi damgalarını vurmaya çalışmış yazarların ürünüydü.(Huston John, 1995) '*The Maltese Falcon*' (1941) çok beğenilmesine karşın bir süre türün devamı gelmedi. Çünkü aynı tarihte Amerika'da savaşa girmişti.

Bir bakış açısına göre bu tarih '*film noir*'in ortaya çıkması için geç sayılır. Çünkü otuzlu yıllar boyunca hakim olan ekonomik buhran 'hard boiled' edebiyata ilgiyi zirveye çıkarmıştı ve Hollywood Chandler, Cain gibi yazarların romanlarını uyarlama haklarını birer birer satın almıştı. Ancak çekimler mütemadiyen ertelendi. Bunun nedenleri arasında Roosevelt döneminde iyimser bir hava yaratılmaya çalışılması ve 'Hays yasaları' adı verilen sansürlerdi. (Durmuşoğlu Övül, 2004)

Yine o dönemde savaş nedeniyle stüdyolar bütçeleri kısmışlar, halka savaşı haklı göstermeyi hedefleyen bir takım propaganda filmleri yapmaya başlamışlardı. Hollywood bu çözüm içinde iyimser filmler yaparken düşük bütçelerle stüdyolarda çalışma imkanları azalan yönetmenler yer yer sokaklarda çalışmayı tercih etmişler ve önceden denemedikleri yöntemleri denemişlerdi. (Uzel Alptekin, 2004)

İşte '*film noir*' bütün bu uygunsuz toplumsal koşullar içinde doğdu. Bir anlamda doğmak zorunda olduğu için doğduğu da söylenebilir. Zaman ve mekan ve hatta insanlar öyle bir şekilde konuşlanmıştı ki '*film noir*' perdede durumu yansıtmak, varlık bulmak zorundaydı.

2.2 'Film Noir' Türü Filmlerde Konu Ve Karakterler

'Film noir'lerin pek çoğu Amerikalıların 'hard boiled' olarak tanımladıkları çetin ceviz dedektiflerin ve İtalyan, Yahudi, İrlandalı gangsterlerin hayatlarından kesitler sunan filmlerdir. Bu filmlerde şiddet, yozlaşmış toplum, güven duygusunun yok olduğu ilişkiler bütünü büyük çoğunlukla bir dedektif öyküsü üzerinden anlatılır.

Bu filmlerde genellikle bir cinayet, daha geniş bir bakışla suç ve onun çözülmesi zorunluluğu olayların ana eksenini oluşturur. Ana kahramanlar çoğunlukla dedektifler veya yaşamak için çözmesi, kurtulması gereken bir komplonun, bahtsızlığın içinde bulan sıradan insanlardır. Alptekin Uzel Altyazı dergisi için yazdığı yazısında bu karakterlerin birer anti-kahraman olduklarından bahseder. Karakterler suç öyküsünün içine bir şekilde, çoğunlukla tesadüfen bir yerinden bulaşır, olayların gelişimi ya da kendilerinin olayları sonuçlandırmak istemesi sebebiyle içinden çıkamazlar. Bir kez karakterler olayların içine girdiler mi dedektif- katil, kaçan-kovalayan, masum-suçlu ayrımları da tamamen birbirine girer. Filmlerde herkes olmadığı gibi görünmekte, güvenilmezlik yüceltilmekte, aşk dahil olmak üzere bütün ilişkiler birer çıkar ilişkisine dönüşmektedir. (Uzel Alptekin, 2004)

Filmlerin hepsinin mutlu sonla bitmesi söz konusu değildir. Bazılarında ana karakterler karıştıkları suç öykülerini takip edip, sonuca ulaştırmanın derdine düşerken ilişkilerini, işlerini hatta bazen hayatlarını tehlikeye atmakta, kimi zaman da kaybetmektedirler. Yani kediyi merak öldürmektedir.

Selda Tan Özdemir 'Kara Filmler' isimli kitabında 'film noir' döneminin hikayelerinin Dashiell Hammet, Raymond Chandler, James Cain gibi yazarların suç üzerine yazdıkları romanların genellikle Amerikalılar için ilgi çekici olan cinayet hikayeleri anlattığını söyler. Özdemir şöyle devam eder :

' James Cagney, George Raft, Humprey Bogart'ın canlandığı gibi sigarası dudağından düşmeyen, trençkotlu, fotr şapkalı, alaycı, keskin bakışlı, soğukkanlı dedektifler halkın 'film noir' denilen bu türü sevmesine neden olmuştu.' (Özdemir Selda Tan, 2003)

Ana karakterleri kendilerini yarı dedektif yarı suçlu konumunda bulan kişiler olan 'film noir' türünün bu karakterlerinin ve suç dünyası tasvirlerinin ana kaynağı 'hard boiled' edebiyattır. (Girginkoç Deniz, 2004) Bu tür yirmili yıllarda dergilerde ucuz magazinlerle

başlayan, dedektif öyküleri sivrilen, yazarları ve çok satarları ile birlikte kısa sürede popüler olmuş bir türdür. *'The Big Sleep'*(1946), *'Double Indemnity'*(1944), *'The Maltese Falcon'* (1941) gibi önde gelen *'film noir'*ler hep bu türün romanlarının uyarlamalarıdır.

'Hard boiled' edebiyat için aslında klasik dedektif edebiyatının Amerikanlaşmış halidir demek yanlış olmaz. Klasik dedektif edebiyatı Aydınlanma döneminin akla duyulan inancını da yansıtır biçimde insani özelliklerden yoksun, soğuk, ruhsuz dedektifler yaratmıştır. (Uzel Alptekin, 2004) Bunlara verilebilecek en makul örnek Sherlock Holmes'tir. Bu tip dedektifler bedenini kullanamayan ve bu açıdan bedensiz, düşünen makine şeklinde idealize edilmişlerdir. *'Film noir'* dedektiflerinin aksine olayları yaşayan ya da olayların yaşayan tanığı olmaktan çok uzak, yalnızca olayları birer entellektüel bulmaca gibi gören karakterlerdir. O tarzın dedektifleri bilgileri alıp, odalarına çekilip, herhangi bir sosyal ilişki biçiminden uzakta, masa başında ya da kır gezilerinde düşünerek cinayeti çözmektedirler. Alptekin Uzel bu tarz dedektifler için şöyle der :

' Pratikte her muammanın belirli düşünce pratikleri uygulanarak çözülebileceğini ispatlayan entellektüel alegorileriydi.' (Uzel Alptekin, 2004)

'Film noir' kahramanlarının bir bakıma bu tarz *'hard boiled'* edebiyattaki kahramanların ters yüz edilmesiyle ortaya çıktığı söylenebilir. *'Film noir'* dedektifleri sokaklarda gezen, sokak gerçekliğine hakim, bedenlerini kullanarak çarpışan, canları yanan, hata yapan gerçekliğe daha yakın karakterler olmuşlardır. Bir iş aldıkları zaman o yalnızca bir iş değildir, o işin aynı zamanda onları doyuran da bir tarafları vardır. Toplumla da suç örgütleriyle de aralarında mesafe, bununla bağlantılı olarak da aidiyet problemleri vardır. Yalnızlardır. Yalnız yaşamakta, özensiz giyinmekte, maddi durumu bir sonraki işine göre kaygan bir zeminde gelip gitmekte, bol bol sigara içmekte ama bir şekilde belki de yalnızca gerçeğe daha yakın oldukları için çok çekici olmaktadırlar. Duyguları, davranışları, tepkileri, kendileriyle bile çelişen istekleri ile topluma, suça, olaylara yukardan bakan süpersteril klasik dedektiften çok farklı, ona nazaran mükemmellikten çok daha uzaktılar.

Klasik dedektifler labirente benzeyen suç bulmacasına tepeden bakarken, *'film noir'* dedektifleri bir anlamda o labirentin içinde yaşamaktadırlar. Ve hayatları pahasına cevapları bulup o labirentten çıkmaları zorunludur. O labirent de kentin ta kendisidir. Kentin dumanlı, karanlık, tedirgin eden sokakları, klostrifobik, az eşyalı ofisleri, dar koridorları.

'*Film noir*'de kullanılan mekanlar en az karakterler kadar aidiyet problemlidir. Vivian Sobchack kara filmin alışılmadık yapısal bir karşıtlık olarak kişisel alanla kiralanan alan arasındaki karşıtlığı kurduğunu söyler. (Sobchack Vivian, 1998) Gerçekten de bu mekanlar kimse için sürekliliği olmayan, herkesin bir dönem gelip geçtiği, kimsenin uzun süre kalıp, kendisinin kabul edemeyeceği yerlerdir : bir dedektiflik bürosu, sokaklar, oteller, barlar lobiler. (Sualp Zeynep Tül Akbal, 2004) Filmin kullanılan mekanları arasında az olmakla birlikte evler olsa bile, zaten o evler de çok az uğranılabilen mekanlardır. Bazen de kadın karakter için tamamen kendisinin olduğu söylenemeyecek, ya babasını evi ya da kocası ile birlikte yaşadığı yerlerdir. İçinde bir aile yaşasa bile, aslında bir aile yaşamı olmadığı için bu mekanlar için yine ait olunan mekanlar demek mümkün olmaz.

'*Film noir*'lerin önemli noktalarından biri de içlerindeki hiç bir karakterin tamamen saf, temiz olarak resmedilmemesidir. Kanun adamları da, özel dedektifler de, suçlular da bir anlamda aynı düzenin birer parçasıdır. Kanun adamlarının iç dünyası da en az suçluların ki kadar kirli, tehtidkardır. Her ademoğlu safiyetini bir başka zaaf haline hediye etmektedir : Güç, para, ihtiras, şehvet.

Elif Şendur '*Sinefil*' dergisi için yazdığı yazıda '*film noir*' karakterlerinin aslında varoluşçuluk akımından da etkilenmiş olduklarını belirterek şöyle der :

' *İkinci Dünya Savaşı ve sonrasındaki dönemde yönetmenleri ve Amerikan entellektüellerini etkileyen bir büyük olay daha vardı : varoluşçuluk.*' (Şendur Elif, 2005)

Bilindiği gibi varoluşçuluk Schopenhauer, Kierkegaard ve Nietzsche gibi düşünürlerin yapıtlarından etkilenerek 20. yüzyılın ortalarında fransız filozof Jean-paul Sartre ve yazar Simone de Beauvoir tarafından başlatılmış felsefi akımdır. Bireysel özgürlüğü, bireyin kendi hareketlerinin kontrolünde olması ve bununla birlikte de sonuçlarının sorumluluğunu alması gerektiğini anlatır. Birey önce kendi varlığının anlamının tehlikede olduğunu ve kendi seçimlerini yapma özgürlüğünün bir sorumluluk olduğunu anlar. Varoluşçuluk der ki; insan için varoluş, özden önce gelir. Öz, sürekli nitelikler topluluğudur varlık ise dünyada etkin olarak bulunuş demektir. Yani insan önce varolur, ondan sonra bir öz'e sahip olur. (Sartre Jean Paul, 2005)

Şendur'a göre Fransa'dan dalga dalga gelen, kayboluşlarla, yabancılaşmalarla şehirsiz yalnızlıklarla kendini çizgi çizgi kara gölgeler ve başkahramanların duruşları ile gösteren bu akım, karakterin kendini her çerçevede bir boşluk ama sıkıntı ile dolup taşan, koca caddelerde veya dar tünellerde kendini tekrar vareden ve üreten bir boşlukla anlatmaktadır. (Şendur Elif, 2005)

'*Film noir*'in ismindeki karalık elbetteki filmlerin siyah beyaz olmasından ya da filmlerin içindeki keskin ışık gölge oyunlarından kaynaklı değildir. Filmleri kara kılan filmlerin o dönemde yaşanan tarihin insan üzerinde yarattığı etkiyi anlatmalarından kaynaklanmaktadır. Filmlerin adı 'kara' olmasına karşın karakterlerin hiç biri ne kara, ne de aktır. Herkes gridir. Kaybolmuşlardır. Tam da bu sebeple karakterlerin varoluşu bir tarafları olduğunu söylemek doğru olacaktır.

Türün filmleri içlerinde belli klişeleri de barındırmaktadırlar ; bunlar arasında bir sigara izmariti, sahte parmak izleri, cinayet anında gerçek suçlunun başka bir mekanda olduğuna dair sahte kanıtlar, şifreli mektuplar, yanlış yöne sevk eden izlerin kullanıldığı kimi formüller, suç, para, ceza gibi öğeler sayılabilir.

'*Film noir*'lar yalnızca olay örgüsünde içerdikleri polisiye ve aşk malzemesi üzerinden düşünülürse iç kıyıcı, sıkıntılı filmler olarak değerlendirilebilirler. Ancak suçlunun peşinde koşan polisin alkol tutkusu, onu seven kadının ölümü, yeni gelen kadının tehlikesi, tüm bunların boşluğu ve tabii ki bu görüntülerin loşluğu belli ki karakterlerin tutunamadığına, insanoğlunun yalnızlığına dair önemli birer göstergedir. (Uzel Alptekin, 2004)

'*Film noir*'lerin içinde mutlaka bir ölüm, bir tehlikeli ve sonu belirsiz aşk, bir azılı suçlu, bir serseri ama işini yapan, kadınlara da kesinlikle zaafı olan bir dedektif vardır. Bu dedektif genellikle filmin ana kadın karakterine geri dönülemez bir biçimde aşık olur ve bu kadın eninde sonunda bir şekilde onun mahvına sebep olur. Ki bu kadın karakter tipinin özel bir adı vardır : '*femme fatale*'.

2.3 ‘*Film Noir*’ Türü Filmlerde Özel Bir Kadın Karakter: ‘*Femme Fatale*’

Fatal sözcüğü latince kökenli bir sözcük olup, fati kökünden gelmektedir. Fati kader, fatal ise kaderle ilgili anlamına gelir. Ama bu kader, Fransızca içinde ölümcül, kötü, sonu belirsiz, gibi bir takım önemli göndermeleri de içerir. Yani ‘*femme fatale*’ ölümcül kadın anlamında gelir. ‘*Femme fatale*’ mekanın efendisidir; aynalar, anahtar delikleri, gölgeler onu bütünleyip sınırlarını tanımsız kılar. (Arda T Balca, 2004)

‘*Femme fatale*’ için çok genel bir tanım yapmak gerekirse ‘*film noir*’ türü filmlerdeki esas kadın olduğunu söylemek doğru olacaktır. Ancak bu kadın sinemadaki genel kadın söyleminin aksine cefakar, aşkı için çeşitli fedakarlıkları göze alacak, her şeyin üzerinde bir aile kurup mutlu olmayı hedefleyen, ya da aile kavramıyla kişisel özgürlük, bireyselleşme fikri arasında gidip gelen bir karakter değildir.

Bu kadın ‘*film noir*’ın tüm grilikleri, flulaşmış çizgileri arasında çekici gülüşü, parlak dudakları, her zaman bakımlı hali, ateşli bakışları arasında her zaman erkek karakter için en çekicidir. ‘*Femme fatale*’ çekici olduğu kadar tehlikelidir de. (Place Janey, 1996) Çünkü filmin ana karakteri olan dedektifimizle yakınlaşmaktan çekinmezken aynı zamanda ya evlidir, ya da evlenmek üzere olduğu bir ilişkisi vardır. Ancak buna karşın teknik olarak bağlı olduğu ya da bağlanmak üzere olduğu kuruma karşı ne bir saygısı, ne de inancı söz konusudur. O zaten yapısı itibarıyla aile kurumuna ait olamaz. ‘*Femme fatale*’ olası bütün sosyal kurumları yalnızca kendisi için kullanabilir. ‘*Femme fatale*’ cinsel çekiciliği olan, ancak hiçbir değer duygusu, acıması olmayan, kendisine tutulan erkekleri sömürüp yok olmasına yol açan kadın olarak da tanımlanabilir. (Özön Nijat, 2000)

‘*Femme fatale*’ eğer evli bile olsa bunun nedeni kesinlikle mutlu olmak değildir, mutlaka başka motivasyonları vardır. Çoğunlukla temel sebep ise paradır. ‘*Femme fatale*’ın parası için evlendiği adamın ise mutlaka ona yetmeyen bir yönü vardır. ‘*Lady From Shanghai*’ de (1947) kadının kocası sakattır, ‘*Double Indemnity*’(1944) de yeterince ilgili değildir, sonradan da ayağı kırılır, ‘*Laura*’ da (1944) ana karakter kendisine yeterince ilgi göstermediğinden emin olamadığı için iki erkek arasında uzun uzun gidip geldikten sonra dedektifle birlikte olmaya karar verir.

'*Femme fatale*' kesinlikle çocuk sahibi değildir. Yıllar yılı fedakar anne- eş rolüyle izlediğimiz kadın, toplumsal yaşamın rutinlerinin dışında çıkmış bir arzunun nesnesi olmuştur. Üstelik de kaderi belirleyecek olan da odur. Eğer çocuk sahibiyse de '*Double Indemity*'(1944) de olduğu gibi çocuk kesinlikle üveydir. (Harvey Sylvia, 1994) Bu noktada '*film noir*'lerin de aslında '*femme fatale*' yoluyla romantik aşk ile aile kavramlarının sürekli altını oyduğunu söylemek yanlış olmaz.

'*Femme fatale*' aile temsilinin anti tezi gibidir. '*film noir*' de mutsuzluk ve kötülük dolu evlerdeki aile ilişkileri de anormaldir ve eğer bir aile yaşamı varsa bile bu sıkıcı, cinsel çağrışımlardan uzak, kurudur. Sosyal yaşamın en temel zorlaması olan ailede bireyler, aradıkları tatmini evin dışında bulurlar. Zaten '*film noir*', temelde yaşamın değerlerini sorgulamak üzerinedir.

'*Femme fatale*' '*film noir*' türü filmlerdeki en güçlü, en karanlık öğelerden biridir. Bu kadınlar yalnızca seksüel güce değil, aynı zamanda hırsla da sahiptirler. Kendi hayatları için her anlamda özgürlük aramaktadırlar, buna ekonomik özgürlük de dahil. Evlilik, aile, aşk hep elde etmek istediklerine giden yolda yalnızca birer araçtır. '*femme fatale*' heyecan verici, gizemli, akıllı, narsistik özellikler taşıyan bir kadındır. Sıkıcı, durağan, hiç değişmeyen bir anne ve eş temsilinin tam tersidir. Gücü elde etmek için karşısındaki erkeğin zaafi olan cinselliğini kullanmaktan çekinmez. Onun hedefi bellidir ve ne ahlak, ne vicdan, ne de iyilik sahibidir. (Tanrıdağlı Didem, 2006)

'*Femme fatale*'nin toplumsal temsiline bakıldığında da ilginç şeyler ortaya çıkar. Ann Kaplan '*The struggle for over the female discourse and female sexuality in Orson Welles's Lady from Shanghai*' (1947) isimli makalesinde '*film noir*'ın kadın kahramanın savaş sonrası toplumda ekonomik gücüyle ön plana çıkmış kadının bir temsili olduğunu ve bu savaş sonrası kadınıyla savaş sonrası erkeğin arasındaki hesaplaşmanın '*femme fatale*' üzerinden yapıldığını söyler. Kaplan'a göre filmdeki sarı saçları, bedenine oturan elbiseleriyle birlikte bir tanrıça görünümünde olan Elsa da bu savaş sonrası kadınlardan biridir. (Durmuşoğlu Övül, 2004)

'*Film noir*'de erkek kahramanın başarısı '*femme fatale*'nin çekiciliğine karşı koyabildiği oranda mümkündür. '*Lady from Shanghai*'de (1947) filmin ilk sahnesinden itibaren erkek karakter O'hara her şeyin kötüye gideceğini bildiğini söyler ama yine de

kaderin getireceklerini yaşamaktan, Elsa'dan uzak kalmaz. Çünkü Elsa hem çok güzel, hem de sürekli yakınındadır. O'hara Elsa'nın kocası için çalışmaktadır, bir kez işi bırakmaya yeltense de kocası buna kesinlikle izin vermez. Filmin başında bembeyaz elbiseler içinde arzu dolu bir melek olarak resmedilen Elsa filmde öykü geliştikçe tüm '*femme fatale*'ler gibi öldüren cazibeye dönüşür. Sonunda da kendisi ölür. (Lady From Shangai, 1947)

'*Femme fatale*' karakterleri ile ilgili yapılabilecek ilginç tespitlerden biri de bu karakterlerin kötü olmaları ve kötülüklerinin son derece sıradan olmasıdır. Aynen o dönemde dünyada gaz odalarında, toplama kamplarında yaşananlarda görülüşü, artık herkes için olduğu gibi bu karakterler içinde kötülük sıradan bir durumdur. (Özdemir Selda Tan, 2003) Çünkü '*femme fatale*' yalnızca gücü eline alıp, oyunu kendi oynamak isteyen, bulunduğu şartlardan emek vermeden kurtulmak isteyendir. Bunu gerçekleştirebilmesinin tek yolu da kötü olmaktır ki bu da sıradan bir durumdur. Karakter düzenin bir parçası olmak, oyuna dahil olmak için kötü olmaya mecburdur.

'*Film noir*'ların temel kaynaklarından birinin Nazi dönemi sırasında Amerika'ya göçen dışavurumcu yönetmenler olduğu düşünülürse '*femme fatale*' kahramanlarının Nazi döneminin kadınlara bakışını yansıtmaları da ilginçtir. Ancak dışavurumcu yönetmenlerin '*film noir*' türüne katkıları yalnızca '*femme fatale*'e olan bakışlarında ortaya çıkmaz. Aynı zamanda bir çok biçimsel öğede onların izlerini sürmek mümkündür.

2.4 ‘Film Noir’ Türü Filmlerde Biçimsel Özellikler Ve Anlatı Özellikleri

‘Film noir’in kesinlikle dönem içi yapılan bütün filmlerden kendisini ayıran ve içeriğini pekiştirip vurgulayan bir takım biçimsel özellikleri vardır. Bunlar arasında keskin ışık gölge ayrımları, eğik açılar, yüksek kontrast, karanlık sokaklarda korkutucu hale getirilmiş görsel detaylar gibi özellikler yer alır. (Hayward Susan, 2000) Bütün bu kullanılan öğeler dönem içindeki bunalımı ve gerginliği yansıtmaya yardımcıdır.

‘Film noir’lerin görsel yapısına kesinlikle dışavurumcu bir estetik damgasını vurur.

Dışavurumculuk akımı 1924-1927 yılları arasında Almanya’da görülmüştür. Alim Şerif Onaran bu akımdan bahsederken akımın sinemada ruh hastalarının, katillerin, çılgın bilim adamlarının öykülerini anlatan bir akım olduğunu söyler. Dışavurumcu akımın kendine özgü bir dekor ve ışıklandırma anlayışı da olduğu aşikardır. Akım anlattıkları hikayelere göre deforme dekorlar kullandıkları gibi ışığı da bir yüzeyi ya da nesneyi deforme etmek için kullanabiliyordu. Dışavurumcu ışıklandırmanın en önemli özelliklerinden biri de keskin ışık gölge ayrımlarıydı. (Onaran Alim Şerif, 1991)

‘Film noir’ estetiğinde de benzer şekilde keskin ışık gölge ayrımları, karanlık sokaklarda yer yer çarpıtılmış, korkutucu hale getirilmiş nesnelere bu filmde önemli öğeler olarak yer alır. Jaluzilerden içeri parçalanarak giren ışık, karanlık odada nesnelere ve insanları parçalar; insan doğasının ve mekanın parçalanmışlığına, anlaşmazlığına da tematik bir vurgu yapar. Ayrıca ‘film noir’de kullanılan ışık tarzı, ışıklar altındaki aktör ya da aktrisi parlatmak için değil, soğuğu, karanlığı ve ümitsiz atmosferi belirlemek için kullanılır. (Şekil 2.1, Şekil 2.2, Şekil 2.3., Şekil 2.4)



Şekil 2.1 The Big Sleep(1946)



Şekil 2.2 Sunset Boulevard(1950)



Şekil 2.3 The Maltese Falcon (1941)



Şekil 2.4 Double Indemnity (1944)

'*Film noir*'de kullanılan objektif türü çoğunlukla geniş açıdır, bu görüntülerde bir takım bozulmalara yol açabilir. Bunun yanı sıra '*film noir*'de resim kompozisyonları dikeydir. '*film noir*' içinde gösterilen mekanların hemen hepsi dış mekan da olsa öyle bir düzenlenmiştir ki izleyici sürekli bir hapisane duygusundan uzaklaşamaz. (Hayward Susan, 2000)

'*Film noir*' anlatısında olan önemli öğelerden bir tanesi de dış ses kullanımı ve geriye dönüşlerdir. Genellikle bu dış ses ve geriye dönüşler izleyicinin filmi kahramanın gözünden izlemesini sağlamak amacı güder. Böylece izleyicinin karakter ile özdeşim kurması kolaylaşır. Aynı zamanda geriye dönüşler yoluyla geçmiş olan zamanın ve kayıp duygusunun da vurgulanması kolaylaşır. (Uzel Alptekin, 2004) '*Double Indemnity*'(1944), '*Sunset Boulevard*'(1950), '*Lady from Shanghai*'(1947) gibi filmlerde bu öğeler yer alır. Bu öğeler sayesinde karakter bir tür iç dökme, günah çıkarma anlatısı içinde yeniden yaratılır. Bi anlamda izlenen karakterin kendi hafızası içindeki seyahati halini alır. İç ses ve geriye dönüşlerin yanı sıra '*film noir*' rüya ve halisülasyon sekansları ile yine seyirciyi karakterin öznelliğinin içine sokar.

Kesinlikle önemli olan öğelerden biri de '*film noir*'de sigara kullanımınıdır. Sigara dumanı ile belirsiz bir atmosferin tamamlayıcısı olmanın yanı sıra filmin içinde farklı işlevlere de sahiptir. Bütün karakterler ardı ardına sürekli olarak sigara içerken sigara bir bakıma fallik bir simgeye de dönüşür. (Uzel Alptekin, 2004) Bu noktada sigara '*femme fatale*'nin ağzına geçtiğinde artık iktidara onun da ortak olduğunun açık bir göstergesidir. (Şekil 2.5)



Şekil 2.5 The Big Sleep(1946)



Şekil 2.6 The Big Sleep(1946)

'*Film noir*' karakterlerinin yaşadıkları dönem genellikle yirmiler ve otuzlardır ki o dönemde Amerika'da içki yasağı söz konusudur. (Krutnik Frank, 1991) Bu durumda karakterler içki kullanamayacaklarına göre, sigara ile kendilerini uyuştururlar. Bunun yanı sıra kırklı yılların Hollywood'unda cinselliğin açık açık gösterilmesi sansür nedeniyle söz konusu olamayacağından bunun için '*femme fatale*'nin kur yapması yoluyla ima etmesinin (Şekil 2.6) ardından ekranın kararması, açıldığında karakterlerden birinin bir sigara yakması durumu açığa koymaya yetmektedir. Yatmışlardır. Bunun en net örneği yine '*Double Indemnity*' (1944) filminde görülebilir.

BÖLÜM 3 ‘COEN KARDEŞLER’ SİNEMASI

3.1 ‘Coen Kardeşler’in Filmografileri

Amerikalı sinemacı kardeşler Joel ve Ethan Coen yirminci yüzyılın en düşe dayalı ve bireysel film üreticilerinden sayılabilirler. Her ne kadar birlikte yazdıkları filmlerinin jeneriklerinde Ethan Coen yapımcı, Joel Coen yönetmen olarak geçse de ikili verdikleri röportajlarda film yapımının her aşamasında birlikte çalıştıklarını, aralarında kesin bir iş paylaşımı olmadığını söylemişlerdir. (The Man Who Wasn't There,dvd bonus, 2001) Keza filmlerinin kurgusunu kendileri yapmalarına rağmen gereklilik icabı filmin jeneriğine kurgucu olarak uydurma bir karakter olarak Roderick Jaynes ismini yazmaları da bunun göstergesi olabilir. (Flint Rebecca, 2007)

Joel Coen 1954 yılında St. Louis Park, Mineasota’da doğmuştur. Joel Coen New York Üniversitesinde sinema üzerine eğitim almıştır. Ethan Coen ise aynı yerde 1957 yılında doğmuş, Princeton Üniversitesinde felsefe eğitimi görmüştür. Onların büyüdüğü ev tipik bir orta sınıf yahudi amerikan ailesi evidir.(Coughlin Paul,2005)

Üniversite eğitimlerinin ardından ‘Coen Kardeşler’ birlikte kendi senaryoları üzerinde çalışırken Joel Coen yakın arkadaşları Sam Raimi’nin 1983 yılı yapımı filmi The Evil Dead’de kurgu asistanı olarak çalışır.

1984 yılında ‘Coen Kardeşler’ ilk filmleri ‘Blood Simple’ı (1983) hayata geçirirler. Önce sektörde yeni isimler olmaları düşük bütçeli bir film olmasına karşın ‘Blood Simple’(1983) için gerekli parayı bulmaları güçleştirmiştir. Bunun üzerine ‘Coen Kardeşler’ filmin tamamını çekmeden evvel, filmin fragmanını çekip, gerekli bütçeyi bunun üzerinden elde etmişler, bu şekilde filmi tamamlamayı başarmışlardır. (Blood Simple, dvd bonus,1983) ‘Blood Simple’(1983) gösterildiği dönemde getirdiği yepyeni bakış açısıyla sektörde büyük bir heyecan yaratmıştır.

İlk filmlerinin ardından ‘Coen Kardeşler’ Sam Raimi’nin 1985 tarihli filmi ‘Crimewave’in senaryosunu yazmışlardır. Bu sinema dünyasında yaptıkları ikinci büyük çalışmadır.

İkinci filmleri, evlenen bir suçlu ile bir polis memurunun bebekleri olmayınca, beşizleri olan bir milyonerin bebeklerini çalma hikayesini konu alan '*Raising Arizona (1986)*' 1987 tarihli dir. Film dili bağlamında '*Blood Simple*' dan (1983) oldukça farklı olsa da Coenler ilk filmleriyle kazandıkları hayran kitlesini genişletmişler ve sabitlemişlerdir.

1990 yılında '*Coen Kardeşler*' '*Miller's Crossing*'i (1990) yapmışlardır. Film kimilerince bir '*film noir*' olarak, kimilerince ise bir gangster filmi olarak nitelendirilmiştir. Filmin hikayesi sağ kolu olarak çalıştığı mafya babasının sevgilisi ile birlikte olan ve sürekli bir şeyleri yoluna koymaya çalışıp başaramayan bir adam, Tom, hakkındadır. (Cheshire Ellen ve Ashbrook John, 2002)

'*Coen Kardeşler*' ilk kez bu filmde çalıştıkları John Turturro ile sonraki filmleri '*Barton Fink*' (1991) de çalışmışlar ve aktör inanılmaz bir performans sergilemiştir. İçinde sürreal öğeler barındıran ve oldukça etkili bir Hollywood eleştirisi olan '*Barton Fink (1991)*' Broadway'de başarılı, aynı zamanda komünist ve Yahudi olan '*Barton Fink (1991)*' isimli bir yazarın Hollywood'a transfer olma hikayesini anlatır. Film gösterildiği dönemde sinema çevrelerince heyecanla karşılanmasının, elde ettiği gişe başarısının yanı sıra Cannes film festivalinde başrol oyuncusuna en iyi erkek oyuncu ödülünü, Joel Coen'e en iyi yönetmen ödülünü kazandırmıştır. Ayrıca film aynı festivalde festivalin büyük ödülü olan Altın Palmiye'yi de almıştır.

Bu bağlamda bakıldığında '*Coen Kardeşler*'in bir sonraki filmleri '*The Hudsucker Proxy*' nin (1994) hayal kırıklığı yarattığı söylenebilir. Film ticari anlamda kayıp olduğu gibi eleştirmenlerce de beğenilmemiştir. Mekan tasarımı ndan, karakterlerin özelliklerine kadar postmodern bir ironi tarafından çerçevelenen '*The Hudsucker Proxy*'(1994) üniversiteden yeni mezun, kendisine ve hayallerine güvenen, saf Norville Barnes'in hikayesidir.

'*Coen Kardeşler*' hem biçim hem de içerik bağlamında oldukça stilize olduğu söylenebilecek olan '*The Hudsucker Proxy*'den (1994) sonraki filmleri '*Fargo*' (1996) ile ise oldukça büyük bir başarı elde ettiler. '*Fargo*' (1996) iş kurabilmek amacıyla kayınpederinden gerekli parayı tırtıklamak için eski suçlularla iş birliği yapıp karısı kaçırttıran ancak sonradan işlerin kontrolünden çıkmasına engel olamayan bir adamı, Jerry, konu alır. Film açgözlülük, yolsuzluk, cinayet temaları etrafında şiddet içeren bir kara

komedi olarak değerlendirilebilir. (Chaitram Sandi, 2005) ‘*Coen Kardeşler*’ ‘*Fargo*’ (1996) ile en iyi orjinal senaryo Oscar’ını paylaşırlarken filmin başrol oyuncusu Frances McDormand en iyi kadın oyuncu Oscar’ını almıştır.

‘*Coen Kardeşler*’ 1998 yılında ‘*The Big Lebowski*’yi (1998) yaparlar. Film beceriksizce işlenen bir takım suçların içine tesadüfi olaylar vasıtasıyla girmiş bir adamın Dude’un hikayesini anlatır. Film o yıl Berlin film festivalinde Joel Coen’e altın ayı ödülü getirir.

1999’da Ethan Coen minik hikayelerinden oluşan kitabı *Gates of Eden*’ı yayımlatır. (Coughlin Paul, 2005)

2000 yılında ‘*Coen Kardeşler*’ bir edebiyat uyarlaması olan *Oh Brother Where Are Thou*’yu çektiler. Film ikilinin gişedeki o güne kadar ki en büyük başarısını kazanmakla kalmamış, film müzikleri o yıl Grammy ile ödüllendirilmiştir.

2001 yılında ‘*Coen Kardeşler*’ ‘*film noir*’ türü filmlerle en fazla benzerlik taşıdığı düşünölen filmleri ‘*The Man Who Wasn’t There*’i (2001) yaparlar. Film yine Cannes film festivalinden ödülle döner. 2004 yılında ikili tarzlarından oldukça farklı bulunan ve pek çok hayranlarını şaşkınlığa uğratan filmleri ‘*Intolerable Cruelty*’ (2003) ile seyiri karşısına çıkarlar. Biri önlü bir boşanma avukatı olan erkekle, diğeri boşanıp zengin olmak için evlenen bir kadının hikayesinin anlatıldığı film aynı zamanda içinde suç öğesi barındırmayan iki ‘*Coen Kardeşler*’ filminden biridir.

Nitekim ‘*Coen Kardeşler*’in şimdilik son filmleri olan *The Ladykillers* aynı 1955 yılı yapımı, Alexander Mackendrick’in klasik İngiliz suç filminin yeniden evrimidir.

3.2 ‘Coen Kardeşler’ Filmlerinin Sinema Tarihinden Benzerlik Gösterdiği Film Türleri

‘Coen Kardeşler’in onları pek çok sinemacıdan farklı kılan ilginç yönleri; filmleri birbirinden çok farklı dönemlerde geçmesine, içlerinde farklı anlatım biçimleri bulunmasına, kimi farklı türlerden beslenmelerine, kimi farklı film türlerine saygı duruşunda bulunmalarına karşın hemen hepsinin insana dair suç öyküleri anlatıyor olmalarıdır. Hemen hepsinin insanın zaafı üzerine filmler olduklarını ve karakterlerin derinliklerini insan olma halinden aldıklarını söylemek mümkündür. Bu bağlamda bütüncül olarak bir ‘Coen Kardeşler’ sinemasından bahsetmek uygundur denilebilir.

Bütüncül bir ‘Coen Kardeşler’ sinemasından bahsetmek elbetteki onların sinemasının kimi belirgin ortak özelliklerini de ortaya koymayı gerekli kılar.

‘Coen Kardeşler’ filmlerinin hemen hemen tümünde işlenen ana tema suçtur, ana hikaye de suç üzerinden gelişir. Suçun neden ve nasıl gerçekleştiği, işlendiği dönem ve peşinden gelen olay örgüsü değişse de filmlerdeki temel çatışma suç hikayeleri ekseninde döner. (Russell Carolyn R., 2001) Pek çok suç hikayesi filminden farklı olarak ‘Coen Kardeşler’ filmlerinin aynı zamanda durumların hikayesini anlatmasını sağlamayı başarmışlar, anlatıma kattıkları incelikli ironi yoluyla da suç öykülerini insana dair, yaşam gerçeğine yakın kılmayı başarmışlardır. Bu da onların imzası sayılabilir.

Bir ‘Coen Kardeşler’ filmine bakıldığında izleyiciyi bekleyen şeyler de açıktır : Daha ilk sahneden özetlenen bir film, olayların hiç beklenmedik kimi zaman yanlış anlaşılmalara dayalı bir yoldan gelişmesi, mutlaka filmin ana meselesini oluşturan bir suç eksenini, hangi dönemde geçerse geçsin biçimsel olarak kendine özgü bir dünya ve tarz, keskin bir ironi, farklı neredeyse acayip denilebilecek bir mizah anlayışı. ‘Coen Kardeşler’in filmlerinin diyaloglarının saf bir akıl, abartılı dil kullanımı ve göz alıcı bir ironinin bir kombinasyonu olduğu söylenebilir.

Özellikle filmlerinin ilk sahnelerinin filmin geri kalanı hakkında yeterli ipucunu veren bir özet niteliği taşıması tamamen ‘Coen Kardeşler’e özgü bir özelliktir. ‘Blood Simple (1983)’ filmin yasak aşıkları Abby ile Ray’in araba yolculuğu ile başlar. Yolculuk boyunca Abby kocası Marty ile olan ilişkilerindeki problemleri, ne yapacağını bilemediğini, bir

türlü hiç bir şeyden emin olamayacağını söyler. Bunun üzerine Ray'in verdiği tepki çok nettir. ' Ben lanet olası evlilik terapisti değilim ki!' Bu sahne evli ama kafası karışık bir kadının, gönlünün kaydığı bir adamla olan ilişkisini diyaloglarla, adamın tepkisiyle ve kullandığı aslında mekan olmayan bir mekanla – otoyolda bir otomobil içi- kesin olarak betimler. (Şekil 3.1, Şekil 3.2) Filmin kalanında da kadının kafasının karışıklığının yol açtığı durumlar, adamın kendisini olayların dışında bırakmak için gösterdiği özen, bir türlü bir yerde yerleşik olamama hali devam eder. Filmin ana çatısı da bu karakter özelliklerinin ve durumların üzerinden kurulup devam eder. (Blood Simple, 1983)



Şekil 3.1 Blood Simple (1983)



Şekil 3.2 Blood Simple (1983)

'*Raising Arizona*'nın (1986) ilk sekansı filmin ana karakterlerinin ilişkisi üzerinedir. Bu sekansta Ed ile Hi'in nasıl tanıştıkları, ne iş yaptıkları ve nasıl evlendikleri anlatılır. Hi hırsız, Ed polis memurudur. Hi Ed kendi sabıka fotoğraflarını çekerken Ed'e aşık olur. Hi bir kaç kez içeri girip çıktıktan sonra çiftimiz evlenmeye karar verir. Zaten filmin konusu da bu yeni evli çiftin ilişkileri üzerine kuruludur. Filmin ilerleyen zamanlarında çiftimiz bebek isterler ancak kendiliğinden olmaz, bunun üzerine çiftimiz o günlerde çok popüler olan zengin bir iş adamının yeni doğan beşiz oğullarından birini kaçırmaya karar verirler. Filmin giriş sekansı da bu noktada biter. (Şekil 3.3, Şekil 3.4, Şekil 3.5, Şekil 3.6, Şekil 3.7, Şekil 3.8) Olayların gelişiminden sonra ise film yine çiftimizin ilişkisini yoluna koymaları ve doğruları yapmaları ile sona erer. (Raising Arizona , 1986)



Şekil 3.3 Raising Arizona (1986)



Şekil 3.4 Raising Arizona (1986)



Şekil 3.5 Raising Arizona (1986)



Şekil 3.6 Raising Arizona (1986)



Şekil 3.7 Raising Arizona (1986)



Şekil 3.8 Raising Arizona (1986)

'Miller's Crossing'in (1989) giriş sekansı ise izleyiciye hemen tüm karakterleri tanıtır. Esas mafya babası Leo, onun sağ kolu Tom, rakip baba Caspar, Caspar'ın Leo'ya şikayet ettiği karakter Bernie, Bernie'nin Leo'nun sevgilisi, Verna'nın erkek kardeşi olduğu ve sürekli problem çıkarttığı bu sahnenin içinde belirtilir. Sahne içinde Leo aslında Bernie'nin problem olduğunu bildiğini ancak Verna ile ilişkilerinin ciddi olduğunu bu yüzden Bernie'yi korumaya devam edeceğini söyler. Tom bir şey demese de

oyunculugundan Verna ile arasında bir şeyler olduğu anlaşılır. (Şekil 3.9, Şekil 3.10) Zaten filmin geri kalan kısmı da bu sahnede belirtilen durum ve olaylar üzerinden ilerler. Bernie her an sorundur, Tom ile Verna'nın ilişkisi vardır ama Leo Verna ile ciddidir, filmin sonunda yine birlikte olurlar. Elbette bunlar belirli suç hikayeleri üzerinden anlatılır. (Miller's Crossing , 1989)



Şekil 3.9 Miller's Crossing (1989)



Şekil 3.10 Miller's Crossing (1989)

'*Barton Fink (1991)*'in ilk sekansı Barton'un o esnada Broadway'de çok başarılı olmuş oyununun son sahnesi ile açılır, daha sonraki herkesin Barton'u tebrik etmesiyle devam eder. Daha sonra barda menajeri Barton'a Hollywood'dan gelen teklifi anlatır. Barton orada çalışma fikrine ikircikli yaklaşırsa da menajeri onu ikna eder ve macera başlar. (Şekil 3.11, Şekil 3.12, Şekil 3.13) Bu sekanstan Barton'un idealist bir yazar olduğu ve gitmekle ilgili tereddütleri de ortaya çıkar. Zaten film de Barton'un gönülsüzce gittiği Hollywood macerası üzerinedir. İzleyici daha ilk sekansta o adamın Hollywood'da mutlu olamayacağını, başarılı oyunlar yazamayacağını hisseder. (Barton Fink ,1991)



Şekil 3.11 Barton Fink (1991)



Şekil 3.12 Barton Fink (1991)



Şekil 3.13 Barton Fink (1991)

'*The Hudsucker Proxy*'de (1994) diğer Coen filmleri gibi daha ilk sekansın kalını hakkında yeterince ipucu verme kuralına uymaktadır. Ancak geri dönüşlerle anlatıldığı ve izleyicinin ilk gördüğü an filmin aslında sonu olduğu için bu esnada dış ses olan anlatıcı yer aldığı için filmin ilk sekansının bundan sonraki ilk sekans kabul edilebilir. O sekansda da filmin ana karakteri Norville Barnes iş bulma kurumunda uzun süre bekledikten sonra iş bulamaz ve bir kafeye girer, kafeden de umutuz bir şekilde çıkar ama üzerine kahvesini koyduğu gazetede fincan iz yapmıştır. Sonra da o gazete uçar ve Norville'nin eline geçer. İzle çerçevelenmiş ilan Norville'nin dikkatini çeker ve başvurur. O ilan hayatını değiştirecektir. (Şekil 3.14, Şekil 3.15, Şekil 3.16, Şekil 3.17) Bu esnada sekansın içinde Norville'nin cebinden üzerinde bir yuvarlak çizili olan kağıdı çıkarıp '*Bilirsiniz ya, çocuklar için*' dediği de duyulur. Filmin kalını da bunun üzerinedir zaten. İyi bir okul mezunu saflar safı Norville Barnes'in çocuklar için tasarladığı ürünler ve diğerinin buna bakışları üzerinedir. (The Hudsucker Proxy ,1994)



Şekil 3.14 The Hudsucker Proxy (1994)



Şekil 3.15 The Hudsucker Proxy (1994)



Şekil 3.16 The Hudsucker Proxy (1994)



Şekil 3.17 The Hudsucker Proxy (1994)

'*Fargo*' (1996) yine bu duruma birebir uyan filmlerden biridir. Filmin ilk sahnesinde Jerry suçlularla buluşur, karısının kaçırılma koşullarını konuşur, adamlarla bir anlaşma yapar. Daha buluşma saatleri konusunda bile anlaşmaları, suçlular Jerry'nin yarım saat geç kaldığını iddia etmektedirler, sadece filmin ileriki sahnelerinde pek çok yansıması olacak olan plansızlıklar bütününün minik bir yansımasıdır. Bu filmin ilk sekansı filmin ana karakteri Jerry hakkında yeterince ipucu verirken aynı zaman da filmin konusu özetler. Jerry kayınpederinden fidye olarak alacağı para için kendi karısı kaçırtmak niyetindedir,hiç bir hazırlığı olmamasına karşın bunun için eskiden hapse girip çıkmış iki suçluyla iş birliği yapar. (Şekil 3.18, Şekil 3.19)(*Fargo*, 1996)



Şekil 3.18 Fargo (1996)



Şekil 3.19 Fargo (1996)

'*The Big Lebowski*' (1998) '*The Hudsucker Proxy*' (1994) ile benzer şekilde bir dış sesin anlatımıyla başlar. Filmin Los Angeles kentinde geçtiğini, filmin ana karakteri Dude'un 90'ların başında orada yaşadığını söyler. Bu esnada izleyici Los Angeles sokakalarının yanı sıra, marketten alışveriş yapan Dude'u, televizyondan Saddam'a karşı açıklama yapan Bush'u görürler. Dude eve gider, onu evinde iki serseri beklemektedir.

Adamlar Dude'un kafasını klozete sokup kendisinden para isterler ve odayı gerçekten de dolu gösteren halısına işerler. (Şekil 3.20, Şekil 3.21) Sonunda bu durumun isim benzerliğinden kaynaklı bir yanlış anlaşılma olduğu anlaşılır. Filmin içinde aranan söz konusu paranın üzerinden gelişen olay örgüsü bir tarafa *'The Big Lebowski'* (1998) baştan aşağı bir yanlış anlaşılmalara sinsilesidir. Filmin sonunda buna olmayan bir paranın aranması da dahildir. (*The Big Lebowski*, 1998)



Şekil 3.20 *The Big Lebowski* (1998)



Şekil 3.21 *The Big Lebowski* (1998)

'The Man Who Wasn't There' (2001) ilk sekansında tüm karakterleri tanıtır. Kendini tam olarak da bir berber olarak tanımlamayan sessiz berber Ed, gevezelik dışında pek özelliği olmayan ortağı George, sosyal ve hırslı karısı Doris ve onun patronu Bid Dave. Film bu karakterleri Ed'in dış sesiyle birlikte kendi yaşam alanlarında, kişisel özellikleriyle tanımlar. Filmin kalanında izlenecek olan suç öyküsünün tüm olaylar zinciri de aslında ilk sekansta bashi geçen insani özelliklerin sonucu olarak izleyicinin karşısına çıkar. (Şekil 3.22, Şekil 3.23) (*The Man Who Wasn't There* , 2001)



Şekil 3.22 *The Man Who Wasn't There* (2001)



Şekil 3.23 *The Man Who Wasn't There* (2001)

'*Intolerable Cruelty*'in (2003) ilk sekansı kocasını aldatırken yakalanan bir kadının kocası tarafından basılması, ardından gittiği boşanma avukatı tarafından mahkemede nasıl haklı çıkarılacağıının gösterilmesi üzerinedir. Bu sekansın içinde aynı zamanda avukatın tarzı, mükemmeliyet takıntısı, manüplasyon gücü de belirlenir. Her ne kadar filmin ilk sekansında filmin kadın karakteri Marylin yer almasa da yine de filmin ilk sekansı filmin tamamının özeti gibidir denilebilir. Çünkü filmin konusu, evlilik boşanma hikayeleri, ana karakterlerden birinin hayata bakışı mevcuttur, aslında gören için bu kadar kesin, bu kadar kendinden emin ve kusursuzluk takıntılı bir adamın da hangi yolla çatışmanın bir parçası haline getirileceği ortadadır : Aşk! (Şekil 3.24, Şekil 3.25, Şekil 3.26, Şekil 3.27) (Intolerable Cruelty (2003), 2004)



Şekil 3.24 Intolerable Cruelty (2003)



Şekil 3.25 Intolerable Cruelty (2003)



Şekil 3.26 Intolerable Cruelty (2003)



Şekil 3.27 Intolerable Cruelty (2003)

Bunlara ek olarak denilebilir ki '*Coen Kardeşler*' sinemasında iki film türünün izleri diğer türlerden daha belirgindir. Bunlardan biri '*film noir*' diğeri ise '*screwball komedi*'dir. Kimi eleştirmenlerce '*Coen Kardeşler*'in '*Raising Arizona*' (1986), '*The Hudsucker Proxy*' (1994) ve '*Intolerable Cruelty*' (2003) gibi filmleri '*screwball komedi*' olarak

nitelendirilmektedir. Bu noktada ‘*screwball komedi*’ türünün özelliklerini bilmek nitelendirmenin doğruluğu ya da yanlışlığının incelenmesi açısından gerekli sayılabilir.

Komedi türünün bir alt türü olarak nitelendirilebilecek olan ‘*screwball komedi*’ türünün 1934 yılı yapımı Frank Capra filmi ‘*It Happened One Night*’ ile başladığı kabul edilir. Bununla birlikte bu türün klasik periyodunu 1940ların ilk yıllarında yaşadığı bilinmektedir. (http://en.wikipedia.org/wiki/Screwball_comedy) Kimi kaynaklar bu tür komedinin tiyatrodaki kaba güldürü türünün bir devamı olarak göstermektedir. Aynı zamanda bu tür içinde durum komedisi, romantik komedi gibi bazı türlerden öğeler taşımaktadır. ‘*Screwball komedi*’ türü belirli özellikleri bünyesinden barındırır. Örneğin bu tür filmlerde genellikle karşı taraflarda olan ama birbirlerine bir şekilde yazgılı bir çift vardır. Bu kişiler filmin içindeki dramatik tansiyonu yüksek tutmak açısından önem taşırlar. Söz konusu çift filmin sonunda bir şekilde birbirlerine olan duygularını açığa vururlar ve şartlar ne olursa olsun bir araya gelirler. Tür Amerikan güldürüsünün 1930’lardaki bir çeşididir. Ekonomik bunalımın patlak verdiği ve savaş tehlikesinin gittikçe arttığı çılgın ve anlamsız bir dünyada, mutluluğu, çılgın ve anlamsız davranışlar içinde aramaya çalışan kişileri ve durumları yansıtır. (Özön Nijat, 2000)

Filmlerdeki karakterlerin genellikle de belirli bir gelir düzeyinin üzerinde olduğu, bir çeşit yaşam kavgasının söz konusu olmadığı gözlenir. Bundan başka espirili tutumlar, hızlı konuşma gibi unsurlar, saçma-komik durumlar, taş kalpli bir kadın ile onu ikna çabasında olan bir erkek karakter de ‘*screwball komedi*’nin öğeleri arasında yer alabilir. Ancak ‘*screwball komedi*’ türünün barındırmadığı bir öğe var ise o da suç unsurudur. Bu noktada türün ‘*Coen Kardeşler*’ filmleri için tür olarak bağdaştırmak açısından ‘*film noir*’ kadar uygun olmadığı da ortaya çıkar. Öyleyse tezin bu noktasında, ‘*Coen Kardeşler*’ sinemasının ürünlerinin ‘*film noir*’ türü filmler ile örtüştüğü ve ayrıştığı yönlere bakmak yerinde olacaktır.

3.3 'Coen Kardeşler' Filmlerinin 'Film Noir' Türü Filmlerle Biçim Ve İçerik Bağlamında Benzerlikleri

'*Blood Simple*' (1983) '*film noir*' ile hem biçimsel hem de içerik bağlamında bazı benzerlikler taşır. Örneğin filmde bir '*femme fatale*' imgesi vardır, Abby. Abby de aynı '*femme fatale*' gibi aile kurumuna ait değildir, çocuğu yoktur, kocasını aldatmaktadır, bir arzunun nesnesidir ve filmin sonunda çevresindeki bütün erkeklerin bir şekilde mahvına neden olur. Ancak bunun sebebi '*Double Indemnity*'deki (1944) '*femme fatale*' gibi içinin çürümüş olması ya da kötü olması değildir daha ziyade oldukça saf bir tarafı olmasıdır. Öyle ki tüm bu olay örgüsü içinde varlığını nasıl şekle sokacağını ve nereye koyacağını bulamaz. '*Femme fatale*' gibi kader çarkının ta kendisi olmak yerine kaderin ağırları arasına dolanmış biri olur. Üstelik '*femme fatale*' gibi yok etme güdüsü yoktur, filmin içindeki pek çok cinayetin hiç birini o işlememiştir, niyet bile etmemiştir. Oysa '*film noir*'de '*femme fatale*' saf kötüdür, içi çürümüştür (*Double Indemnity*, 1944) , istese de bünyesinde iyi duygular barındıramaz. Kader çarkının ta kendisidir. Her şeyi ve herkesi yönlendirir, sonunda da bir şekilde istediklerine nail olur, elbette çevresindekilerin hepsinin bir şekilde mahvına sebep olduktan sonra. Abby'nin de '*film noir*' '*femme fatale*'liyle ortak özellikleri vardır. Eninde sonunda çevresindeki bütün erkeklerin ölümüne yol açar. Ama bunun nedeni kötü olması değil sarsak olmasıdır. O aslında yalnızca kendisini aşağılayan ve mutsuz eden kocasından boşanıp, kendisinden hoşlanan ve ilgi gösteren erkekle yeni bir dünyaya adım atmak istemektedir. Derken bir şekilde olaylar sarpa sarar.

Abby'nin '*film noir*' kadınlarına benzer taraflarından biri de ayna ile olan ilişkisidir. Ray'de kaldığı ilk akşamın sabahı uyandığında salona gidip çantasından çıkardığı ilk şey bir aynadır. Ve ona bakacakken köpekle göz göze gelip Marty'i fark eder. '*Film noir*'de aynanın hem simgesel hem de reji anlamında önemli işlevleri vardır. (Şekil 3.28, Şekil 3.29, Şekil 3.30, Şekil 3.31) Buna verilebilecek önemli örneklerse Sunser Boulevard'ında ana karakter olan kadının aynaya baktığı sahne veya '*Lady From Shanghai*'deki (1947) kadınla adamın onlarca birbirini kesen ayna arasında kaldıkları sahne verilebilir. (Arda T. Balca, 2004)



Şekil 3.28 Blood Simple (1983)



Şekil 3.29 Blood Simple (1983)



Şekil 3.30 Sunset Boulevard(1950)



Şekil 3.31 Double Indemnity (1944)

'Coen Kardeşler'in ikinci filmi olan '*Raising Arizona*' (1986) '*film noir*' geleneğiyle en azından görsel olarak – keskin gölgeler ve ışıklar, sade kamera açıları ve hareketleri- bir akrabalık taşımasa da konu ve karakterlerin işlenişi bakımından bazı benzerlikler taşımaktadır. Örneğin filmdeki ana kadın karakterin –Ed- ana erkek karaktere –Hi- nazaran daha baskın bir tip olması '*film noir*' türü filmlerde de görülen bir özelliktir. Ancak bu filmdeki kadın karakter saf kötülük taşımadığı gibi '*Blood Simple*'daki (1983) ana karakterin aksine problemlere yol açan yönü sarsaklık da değildir. Kadın pek çok yolu denemesine karşın bebek sahibi olamadığı için çaresizdir. Bebek sahibi olma isteği onda takıntı halini almıştır ve bu sebeple baskın bir tipe dönüşmüştür. Elbette bırakmış olduğu mesleğinin polislik olması da bir şekilde baskın bir karakter olmasını açıklamaya yardım edebilir. Ancak yine eğitim kadınının çok güçlü olan istek ve takıntısına karşı işlevsiz kalmıştır. Ed onca eğitime, polislik deneyimine vs.. ye rağmen bebeği olmadığında suç eğilimli hale gelmiştir.

Filmin içinde kadının baskın tavrını gösteren pek çok örnek bulmak mümkündür ancak herhalde bu sahnelerden en önemlisi; Hi Arizona'ların evinden Ed'in beklediği arabaya gidip bebeği alamadığını söylediğinde kadının kesinlikle bu durumu kabul etmediği ve Hi'i bebeği alması için eve geri yolladığı sahnedir. Bu sahnede kadın erkeği suça iten kişi rolündedir. (Raising Arizona, 1986)

'Coen Kardeşler'in üçüncü filmi 'Miller's Crossing' (1989), pek çok otorite tarafından 'film noir' türünün başarılı örneklerinden biri sayılır. (Westcombe Roger, 2005)

Filmin ilk sahnesi 'The Godfather 1'(1972) filmine göndermedir. Tıpkı 'The Godfather 1'(1972) filminin ilk sahnesinde bulunan şikayet sahnesinde olduğu gibi bu filmde de Caspar ispiyon yoluyla dövüşlerde işini bozan bir adamı (Bernie) bu işlerin organizasyonunun başındaki kişiye (Leo) şikayet etmektedir. Çünkü adam kurallara uymamış ve racona ihanet etmiştir. (Şekil 3.32, Şekil 3.33, Şekil 3.34, Şekil 3.35, Şekil 3.36, Şekil 3.37, Şekil 3.38) Leo bir yandan şikayetleri dinlerken; her mafya patronu gibi onun da kulağına üfleyen bir yardımcı adamı vardır: Tom Reagen. 'Miller's Crossing' (1989) için barındırdığı pek çok özelliğin benzerliği nedeniyle 'film noir' tanımlaması yapmak yanlış sayılmayacak olsa da, her şeyi düzene koyup hayatına da planladığı biçimde devam etmeyi hayal eden bir adamın hikayesi demek daha doğru olacaktır.



Şekil 3.32 Miller's Crossing (1989)



Şekil 3.33 Miller's Crossing (1989)



Şekil 3.34 Miller's Crossing (1989)



Şekil 3.35 Miller's Crossing (1989)



Şekil 3.36 The Godfather 1 (1972)



Şekil 3.37 The Godfather 1 (1972)



Şekil 3.38 The Godfather 1 (1972)

'Miller's Crossing'in (1990) 'film noir' türüyle olan benzerliklerinden en önemlilerinden biri Tom Reagen karakteridir. Tom Reagen bir çok 'film noir'de oynamış olan Humphrey Bogart'a bir saygı duruşu niteliğindedir. Tom filmin 'femme fatale'si Verna ile yalnız oldukları zamanlar konuşurlarken ona 'angel' (melek) diye hitap eder. Bu hitap Bogart'ın pek çok filminde – ki 'The Maltese Falcon'(1941) ile 'The Big Sleep'(1946) buna kesin olarak örnek verilebilir. (Şekil 3.39, Şekil 3.40) Benzer şekilde Tom'un filmin içinde

pek çok yerde, örneğin Caspar ile görüştiklerinde, kullandığı 'swell' kelimesi yine Humprey Bogart'ın oynadığı filmlerde kullanmayı sevdiği harika, muhteşem anlamına gelen bir sıfattır.

Tom Reagen 'film noir' türü filmlerdeki dedektif karakteri ile oldukça benzerdir. Hatta denilebilir ki Tom Reagen ile o dedektif karakterleri arasındaki en önemli fark; dedektif karakterlerinin bir cinayeti ya da para meselesini çözmek için kapı kapı geziyor olmaları, Tom Reagen'ın ise her şeyi istediği gibi organize etmek için yapıyor olmasıdır. Bundan başka dedektif karakterlerinin kimi tuttukları, temelde niyetlerinin ne olduğu belirsiz olarak kalır. Çünkü dedektifler konuya bir noktada olayların içine girmişlerdir, kendileri çözene dek de çıkmaya niyetleri yoktur. (Krutnik Frank, 1991) Benzer şekilde bir yandan Tom Reagen'ın da derdinin ne olduğu, aslında ne yapmak istediği bilinemezken, diğer taraftan aslında tam olarak Verna ile kadınlar odasında yaptığı konuşmada söylediklerini gerçekleştirir. Konuşma için Tom mekanı boşaltır ve Verna'ya onun için önemli olan şeyin Leo'nun hayatında sorun çıkmaması olduğunu söyler. Tom bundan sorumludur, görevi budur ve bedeli her ne olursa olsun, olaylar esnasında ne gibi aksilikler meydana gelirse gelsin sonunda gerçekleşecek olan odur : Leo'nun hayatında çıkacak olası sorunların engellenmesi. Tom Reagen karakteri bir şekilde her olaydan haberdar olur, herkesi birbirine düşürür, yoluna devam eder. (Cheshire Ellen ve Ashbrook John, 2002) Bu bağlamda karakterin davranış örgüsü göz önüne alındığında, Tom'un bu 'filmin 'femme fatale'si olduğu söylenebilir.



Şekil 3.39 Miller's Crossing (1989)



Şekil 3.40 The Maltese Falcon (1941)

'Miller's Crossing'de (1989) de her 'film noir' gibi bir 'femme fatale' vardır : Verna. Verna hem büyük patronun evlenmeyi düşündüğü sevgilisi olan kadındır, hem onu kendi

sağ kolu ile aldatan kötü kadındır, hem neden olduğu tüm olaylara karşın sonunda yaşamaya devam eden kadındır. Bu özelliklere karşın Verna'nın klasik '*femme fatale*'den farklı olarak kalp ve vicdan sahibidir. Filmin içinde bu durumun en belirgin olduğu sahne Verna Leo'dan ayrıldıktan sonra, Tom'un evinde geçirdiği gecenin ardından gelen sahnedir. O sahnede Verna Leo için '*Hepimiz ona ihanet ettik, onu yalnız bıraktık.*' der. Bundan başka, filmin içinde bir kaç kez Tom'u kalpsizlikle suçlaması, onun kendisini sevdiğini ve bunu kabul etmediğini ima etmesi yine onun vicdan sahibi bir '*femme fatale*' olduğunu göstermektedir. Bu da, yani, vicdansız, özü kötü '*Double Indemnity*'deki (1944) karakterin kendi deyimiyle içi çürümüş olan '*femme fatale*'nin vicdan sahibi bir kişilik olarak gösterilmesi '*film noir*' estetiğinin tam olarak tersine çevrilmesine hizmet eder. Çünkü '*femme fatale*' yalnızca istediğini elde etmek için bireysel ve toplumsal olarak karşısına çıkan her şeyi kullanan, bir aşık, bir eş pozisyonunda olsa bile bu pozisyonunu da kullanan bir kişidir ve bunun tek nedeni kalbi olmamasıdır.

Filmin aile kavramına bakışı da '*film noir*' ile örtüşür. Her ne kadar Verna filmin içinde kardeşi Bernie'yi korumaya çalışsa, bunun için çeşitli fedakarlıklar yapsa da bu tavırların filmin aile kavramına genel bakış açısını yansıttığı söylenemez. Hatta Bernie'nin Tom'u ilk ziyaret ettiği gece olan sahnedeki diyaloglar filmin, huzur ve güvenin temsili olan aile kurumuna bakışının tam ters yönde olduğunu kesin olarak belirler. Bu noktada Verna'nın küçük kardeşi Bernie'nin sözleri önemlidir. Bernie ensest konusuna değinir, kardeşinin kendisine bile sevişmek için öneride bulunduğu söyler ve aile kurumu için şöyle der : '*Aile garip bir şeydir, seni korur.*' Herhalde başka hiç bir cümle daha net olamaz.

'*Miller's Crossing*' (1989) mafya, kaçakçılık, ihanet gibi konuları içeren çok sert bir gerçeklik düzlemini anlatsa da aynı zamanda oldukça metaforik bir film olmayı da başarır. Şapka filmin içinde, dönem içinde kullanılan bir aksesuar olmanın ötesinde, Tom'un hemen hiç çıkarmamasıyla da dikkat çeker. Ayrıca Tom bir kez rüyasında ormanın içinde uçan bir şapka görür. Şapka filmin içinde her şeyin, her ilişkinin, her durumun, her olayın uçuşkan, geçici olma halinin metaforu gibidir. Her '*film noir*'de görüleceği gibi filmin içindeki tüm ilişkiler değişken ve güvenilir olmaktan uzaktır. Zemin herkes için her an kaygandır.

'Coen Kardeşler'in dördüncü filmi 'Barton Fink'(1991) için bir suç filmi demek doğru olmaz. Daha ziyade içinde suç unsuru da bulunan ve yazar tutulmasını anlatan bir film olduğunu söylenebilir. Filmdeki suç hikayesinin ortaya çıktığı yer filmin içindeki 'femme fatale' sayılabilecek kadın olan Audrey'in seviştikleri geçenin ardından sabah uyandığında poposundaki sineği öldürdüğü andır. Çünkü kadın ölüdür. Yatak da kan içindedir. Kadının neden öldüğü, kimin öldürdüğü, kimin aynı pozisyonda onu yerinde koyduğu muallaktır. Kadın sanki durduğu yerde öylece kan revan içinde kalmış gibidir. Filmdeki suç meselesi işte böyle başlar. Daha sonra Barton yan komşusunu çağırır. O önce cesetten kurtulur, sonra bir süreliğine şehirden gider. Komşu şehirden gidince polisler gelip onu aramaya başlar, adamın azılı bir katil olduğu ortaya çıkar. Filmin en sonunda ise Nazi sempatizanı.

Elbette izleyicinin 'Barton Fink'teki (1991) zebaniyi faşist Almanya'dan kalma bir hortlak olarak teşhis etme hakkı bulunmaktadır; onu kollektif fantazilerle oynanan amaçsız, boş bir oyun, ya da Coen'lerin o özellikle kanlı şakalarından biri olarak da okumak mümkündür. (Atayman Veysel, 1999) Ancak 'film noir' türünün ortaya çıktığı dönemin ikinci dünya savaşı dönemi olması ile filmdeki bilinen tek suçlunun da 'Heil Hitler' diye bağırان bir karakter olması aslında o dönemki saf suçları da temsil ettiğini söylemek daha doğru olacaktır.

Bundan başka filmin 'film noir'le bağdaşabilecek yanlarından biri de Audrey karakteridir. Bu kadın Barton'un hayran olduğu bir yazarın sevgilisidir, aynı zamanda adam alkolik olduğu için kadın pek çok filmi onun yerine yazmıştır, yani esas üretken olan odur. Barton bir gece çok çaresiz durumdayken kadını çağırır ve konuşurlarken işler gelişir. İkili sevişmeye başlarlar. Yani kadın güçlü, öldüren bir kadın imgesidir. Zararlıdır. Bu bağlamda 'femme fatale' ile örtüştüğü söylenebilir.

'Coen Kardeşler'in 1994 tarihli beşinci filmleri 'The Hudsucker Proxy' (1994) tüm diğer Coen filmleri gibi 'film noir' türüyle de örtüşür biçimde maskülen bir bakış açısından anlatılır. Ana karakterin erkek olmasının yanı sıra filmin içindeki bir sahne de erkek bakışını net olarak ortaya koyar. Sahne şöyledir ; Norville şirketin başkanı olduktan sonra Amy gazeteci/casus/sekreter olarak olarak yanına girmiştir, Norville'in sahte bir başkan, numaradan başa getirilmiş biri olduğunu anlar ve hemen buna dair bir makale yazar.

Makale ertesı günün gazetesinde yayınlanır, bunun zerine Norville çok sinirlenir. Amy ile konuşmalarında bunu yazan kadının kesinlikle kız kurusu olduğunu, ya da iş dünyasındaki diğer kadınlar gibi erkekleşmiş, çirkin, hızlı konuşan kadınlardan biri olduğunu söyler. Amy sinirle buna itiraz eder ama tartışma devam ederken gösterdiği tavır yine Norville'nin söylediklerini pekiştirir. Çünkü kadın hızlı hızlı konuşur, izleyici Amy'nin iş yerindeki erkekler arasında dişiliğini kullanmamasından ister istemez biraz da erkekleşerek nasıl çalıştığını bilmektedir.

'*Fargo*' (1996) 'Coen Kardeşler'in bir adam kaçırma öyküsünden yola çıkan suç temelli filmidir. Film kendi içinde ilginç sayılabilecek bir düzlemde ilerler. nce eğlenceli bir adam kaçırma hikayesi gibi başlayıp, işlerin sarpa sarmasıyla birlikte eğlenceden arınıp korkunç, acımasız bir film haline döner ancak tam da bu noktada çok insani kalmayı başarabilir. Film komediyle başlayıp acı ile yoğurur.

Bazı kaynaklar '*Fargo*'yu (1996) beyazlar içinde bir '*film noir*' diye tanımlarlar. Film gerçekten de direkt suç üzerine bir filmidir. Ancak filmin içinde biçimsel olarak '*film noir*' öğelerine rastlanmaz, yani ışık gölge oyunları ve kontrast, jaluzilerden sızan ışıklar veya eğik açılar yer almaz. Aksine '*Fargo*' (1996) biçimsel bağlamda oldukça 'düz' bir film olarak tanımlanabilir. Buna karşın hikayede işlenen suç '*film noir*'le kesin olarak örtüşür. Ayrıca karısının fidye maksatlı kaçırılması için suçlularını azmettiren karakter Jerry'nin olay örgüsü içinde kapı kapı gezen bir kişi olması '*film noir*'deki dedektif tiplemesiyle örtüşür. Bunun yanı sıra bu karakterin aynı '*film noir*'deki dedektif tiplemesinde olduğu gibi her öğrendiği yeni bilgiyle kendisini olayların daha fazla içinde zannetse de, aslında her bilgiyle gerçekten daha da uzaklaşmaktadır. Mevzu her an, her gelişmeyle birlikte ona daha uzak bir hale gelmektedir.

'*Fargo*' (1996) içerik bağlamında incelendiğinde '*film noir*' türüyle en fazla rtşn yönü kuşkusuz filmin '*para*' meselesine bakışıdır. '*Fargo*'da (1996) para bütün olayların, gelişen suçların temel motivasyonudur. Jerry'nin karısını kaırtmasındaki tek neden kendi başına kuracağı iş için paraya ihtiyaı olmasıdır, suçlulardan birinin kayınpeder karakterini öldürmesinin tek nedeni parasını alamayacağını düşünmesidir, iki suçludan birinin diğerini öldürmesinin nedeni söz konusu parayı paylaşamamalarıdır. Filmin sonunda hamile polis şefi karakterinin şaşkınlıkla söylediği gibi '*Bütün bunların hepsi ne içindi, yalnızca biraz*

para için.. . *'Film noir'* türünde de bir şeylerin başlangıcı için para önemli bir motivasyodur. Öyle ki o filmlerdeki dedektif karakteri için para davanın ne olduğundan, davada kimin doğru söylediğinden daha önemli bir unsurdur. Bunu *'The Big Sleep'*(1946) filmindedeki dedektif karakteri yalanı ortaya çıkan kadın karaktere çok net olarak söyler. *'İlgilendiğimiz hikayeniz değildi bayan, 200 dolarınızdı.'*

*'Coen Kardeşler'*in *'Fargo'*dan (1996) sonraki filmi *'The Big Lebowski'*dir (1998). Film de aynı *'Fargo'* (1996) gibi bir adam kaçırma hikayesini konu alır ama bu kez anlatımı acımasız olmaktan ziyade eğlencelidir. Yine de pek çok açıdan *'film noir'*le örtüştüğü söylenebilir. Filmin *'film noir'*in pek çok öğesini alıp ters çevirdiği tespiti yapılabilir.

Filmdeki kaçırılma olayı şudur; Dude'un adaşı olan Jeffrey Lebowski'nin karısı Bunny fidye amaçlı olarak kaçırılmıştır. Bunun üzerine Jeffrey Lebowski Dude'dan bu değişimi yapmasını ve karısını kurtarması için aracı olmasını ister, karşılığında paranın da belirli bir yüzdesi onun olacaktır. Dude bu teklifi kabul eder ama bir şekilde işler karışır.

Filmin ana karakteri Dude *'film noir'*lerdeki çoğunlukla Humphrey Bogart tarafından oynanan esas dedektif karakterinin doksanlarda yaşayan ve tesadüfleştirilmiş halidir. Yani Dude aslında dedektif hikayelerinde olduğu gibi bir şekilde gerçeği kavramak için kapı kapı gezer, neler olduğunu anlamaya çalışır, ona da bir takım paralar vaad edilir. Ancak kendisine herhangi bir para ödeyen olmaz. Bir noktadan sonra yaptığı hiç bir şeyi para için yapmadığı bilinir. Ancak Coenler elbette filmin bu noktasında karakteri nedenselliksiz bırakmaz ve davranışlarını kendisini olay örgüsünden kurtarmak ya da merak gibi nedenlere bağlarlar. *'Film noir'* türündeki filmlerde dedektifler genellikle kendilerine gelen bir müşteriyle birlikte başlar ve bu işleri en çok para için yaparlar. Ancak daha sonra olayların içine girince durumun tam olarak ne olduğunu da merak edip kopamazlar, zaman zaman hayatları tehlikeye girse bile olayları çözümleyip, her şeyi açığa kavuşturmaya çalışmaktan vazgeçmezler. *'The Big Lebowski'*de (1998) Dude bu olayların içine tamamen bir tesadüf eseri, istemeden girer. Tehlikeli oldukları her hallerinden belli, muhtemelen kanun dışı bazı işler yapan bir takım adamlar gelip yalnızca isim benzerliği nedeniyle *'odasını gerçekten de dolu gösteren halısına'* işemişlerdir, bunun üzerine Dude hakkını aramaya karar verir ve aynı ismi taşıdığı adamın peşine düşer, derken birden kendisini olayların içinde bulur. Olaylar geliştikçe, Dude yeni yeni insularla karşılaşır, adaşının kızı,

adaşının kaçırılan karısının kendisine borcu olan porno film şirketi sahibi, karısının sevgilisi ve filmlerden oyuncu arkadaşı olan nihilist karakter gibi. Bu insanların hemen hepsi ona ‘bir para’dan bir takım yüzdeler önerir, Dude bunların hepsini kabul eder. İlginç olan Dude bir şekilde olayların içinde ve peşindedir ama hiçbir zaman paranın peşine düşmez. Hatta bahsi geçen paraların ne olduğunu, ne zaman, hangi şartlarda alabileceğini filmin bir noktası hariç sormaz bile. Sorduğu yer de Jeffrey Lebowski’nin karısının kesilmiş ayak parmağını Dude’a limuzinde gösterdiği sahnedir. Dude’un bu noktada paradan bahsetmesinin nedeni de konuyu değiştirip, kendisini bulunduğu zor durumdan kurtarmak istemesidir. Filmdeki en eğlenceli durum da filmin sonunda ortaya çıkar ; ortada ele geçirilecek ya da yeniden elde edilecek bir para yoktur, hatta kimse kaçırılmamıştır. Yani filmdeki çatışma aslında olmayan bir durum üzerinedir, filmin sonunda kadının kendi kaçıdığı ve evine kendi döndüğü sonucuna varılır. Yani aslında kimse kimseyi anlamaz. Dahası öykü, işleyen bir iletişimin değil de tam da bu yanlış anlamaların, sağır, körler diyalogunun yarattığı gerginlikle ayakta kalır. (Atayman Veysel, 2000)

Her sefer Dude’un evden çıkmasını sağlayan olay, ona gelen yeni bir telefondur. Bu bağlamda da ‘*The Big Lebowski*’ (1998) ile ‘*film noir*’ arasında benzerlik kurmak doğru olabilir. Çünkü ‘*film noir*’ filmlerinde de aynı Big Lebowski’de olduğu gibi telefon oldukça önemli ve işlevsel bir aygıttır, olay örgüsünün ilerlemesini sağlar. (Şekil 3.41 Şekil 3.42)



Şekil 3.41 The Big Lebowski (1998)



Şekil 3.42 The Big Sleep (1946)

‘*The Big Lebowski*’deki (1998) önemli noktalardan biri de iki tane ‘*femme fatale*’ karakter bulunmasıdır. Birisi Mr.Lebowski’nin kızı Maudie, diğeri ise karısı Bunny’dır. Maudie baskın, erkekleri kendi hedeflerine yönelik kullanabilen, sanatçı bir kadındır, vicdan ya da kalpten ziyade zihnin yönelendirdiği bir kadındır. Bazı açılardan ‘*femme*

fatale' ile uyuşur. Bunun yanı sıra feministtir. Maudie erkekleri çürüten, öldüren, zarar veren cazip kadındır ama cinsel bağlamda erkeklerle pek ilgisi ya da ilişkisi yoktur. Yalnızca zaman zaman erkeklere ihtiyacı olabilir, örneğin bebek yapmak için onlardan birini –Dude-, sağlıklı olduğuna dair kesin bilgiyi aldıktan sonra bebek yapmak için kullanabilir.

'*The Big Lebowski*'nin (1998) '*film noir*' türüyle benzerlikleri ispat edilirken '*Coen Kardeşler*'in kendi ifadelerine de kulak vermek uygun olacaktır. '*Coen Kardeşler*' filmin dvdindeki Bonus başlıklı bölümde bu filmi yaparken Chandler tarzı bir film yapmak istediklerini, '*film noir*'den yararlandıklarını söylemişlerdir. Filmin içindeki tekerlekli sandalyedeki Jeffrey Lebowski, '*The Big Sleep*'teki (1946) albayın Dude'un da Bogart'ın parodisi olduğu söylenebilir. (*The Big Lebowski* (1998) dvd/ bonus, 1998)

'*Film noir*'le benzerlikleri bakımından incelendiğinde '*Coen Kardeşler*' filmlerinden en fazla malzeme barındıranı kuşkusuz '*The Man Who Wasn't There*'dir (2001). Film hem biçim hem içerik anlamında '*film noir*' türü filmlerle, özellikle de o türün önde gelen filmlerinden 1944 yapımı, yönetmenliğini Billy Wilder'ın yaptığı '*Double Indemnity*'(1944) filmiyle ortak unsurlar taşır.

Filmdeki ana karakter Ed'in karısının patronu ve sevgilisi olan Big Dave'in ofisi olan mekan kesinlikle '*Double Indemnity*'(1944) filmine bir göndermedir. O filmdeki dedektif karakterinin çalıştığı, film boyunca teybe konuştuğu ofis ,Big Dave'in ofisi hemen hemen aynı tarzda tasarlanmış mekanlardır. Filmin '*Double Indemnity*'(1944) ile benzer yönlerinden biri de şudur; tüm olaylar ana karakterin merak etmesiyle başlar, Ed kendi parasını kazanabileceği, karısının iş ve parayla ilgili hırslarının altında ezilmeyeceği bir alan aramaktadır, yaşamın içinde bunun mümkün olup olmadığını merak eder. Benzer şekilde '*Double Indemnity*'(1944) filmindeki dedektif karakteri de film boyunca dış ses olarak olayları anlattığı hikayesinin başında her şeyin merak etmesiyle başladığını sonra da kadına kapıldığını söyler.

Filmin ana karakteri Ed'in sürekli sigara içmesi de bir '*film noir*', hatta denilebilir ki bir Humprey Bogart göndermesidir. Ayrıca karakteri daha karizmatik göstermektedir. (Şekil 3.43, Şekil 3.44)



Şekil 3.43 The Man Who Wasn't There (2001) Şekil 3.44 The Maltese Falcon (1941)

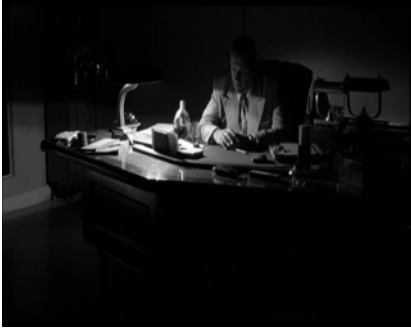
'*The Man Who Wasn't There*' (2001) de Ed ile Big Dave'in Dave Ed'in karısı ile ilişkisini ortaya çıkarmakla tehdit edilerek yapılan şantaj hakkında konuştukları sahne kesinlikle '*film noir*' geleneğine referanstır. Bu sahnede Dave Ed'e bir günah işlediğini, kadının kim olduğundan bahsetmeden evli bir kadınla birlikte olduğunu ve şimdi bu olay öğrenildiği için kendisine şantaj yapıldığını, oysa kendisinin o kadar parası olmadığını, bütün paranın karısının olduğunu söyler. Söz konusu sahne detayla açılır. Burada önceden görülen mektup açacağı, daha sonradan işlenecek olan cinayetin suç aletidir. Filmin içindeki mekanların kullanımı, filmin çoğunlukla iç mekanlarda geçmesi, ofis olan mekanın Çifte Tazminat'a benzerliği, ışık gölge oyunlarındaki benzerlik, ışığın parçalı olması hep '*film noir*'i çağırıştır.(Şekil 3.45, Şekil 3.46, Şekil 3.47, Şekil 3.48) Filmin içindeki ikinci avukat müvekkil karşılaşmasındaki penceren gelen hüzmeler özellikle benzerlikler yönünden doğru bir örnektir.



Şekil 3.45 Double Indemnity(1944)



Şekil 3.46 The Man Who
Wasn't There (2001)



Şekil 3.47 The Man Who

Wasn't There (2001)



Şekil 3.48 Double Indemnity(1944)

Filmin içinde Ed ile Dave'in ofiste karşılıklı konuştukları sahneden sonra Ed ile Doris'in eve döndükleri araba sahnesi yer alır. Bu sahnede araba gerçekten ilerlememektedir, sahne stüdyoda çekilmiştir. Bunu çevreyi ve oyuncuların, arabanın hareketlerine bakarak anlamak mümkündür. Bu çekim de dönemselsel olarak *'film noir'* geleneğine karşı bir saygı duruşudur.

'The Man Who Wasn't There' de (2001) telefonun işlevsel kullanılışı yine *'film noir'* geleneğine bir saygı duruşu olarak belirlenebilir. Bu işlevselliğe filmde en iyi örnek Ed ve Doris'in düğünden geldikleri sahnedir. Tam Ed ikilinin geçmişlerinden, nasıl tanıştıklarından, nasıl birlikte olmaya başladıklarından, nasıl evlenmeye karar verdiklerinden bahsederken telefon çalar, zaten gerçek hayatta da böyledir, en önemli anda, konunun en önemli, sevişmenin en ateşli yerinde mutlaka telefon çalar. *'Film noir'* de de iletişim yolu kesinlikle telefondur. *'Double Indemnity'* (1944), *'The Big Sleep'* (1946), *'The Maltese Falcon'* (1941) gibi filmler bu durumu örnekler.

'The Man Who Wasn't There' (2001) içinde iki tane farklı açılarından kısmen iki *'femme fatale'* barındırır. Bunlardan birincisi Ed'in karısı Doris'tir. Doris kocasını sevmemekte, patronuyla yatmakta, onunla yeni bir iş kurup çok para ve bağlantılı olarak güç elde etmeyi planlamaktadır. Hatta tüm bunlar yetmezmiş gibi, kadın öldükten sonra Doris'in Big Dave'den hamile olduğu öğrenilir. Bütün bu kötülükler açısından bakıldığında Doris *'femme fatale'* özellikleri taşısa da onu *'femme fatale'* olarak değerlendirmek doğru olmaz. Çünkü Doris bir vicdan sahibidir. Tüm olanların sonunda intihar etmiş olması bunun

göstergesi sayılabilir. ‘*Film noir*’ geleneğinde ‘*femme fatale*’nin geçmişi, aile bağları, kalbi yoktur dolayısıyla nedenselliği de yoktur. Kötülüğü sıradandır, saftır. Oysa bu tanım bu filmdeki Doris’in durumu ile tam olarak örtüşmez. İzleyici Doris’in babasının, kardeşinin, kocasının berber olduklarını, sıkışmış bir şekilde o kasabada yaşadığını, çok bunaldığını, bir anlamda yaptığı her şeyin bir yerlerden yırtmak uğruna olduğunu bilir.

Filmdeki diğer ‘*femme fatale*’ imgesi ise Ed’in arkadaşının kızı olan Rachel’dir. Kız baştan aşağı görünüşü kadar davranışlarıyla da, bir baştan çıkaran kadın temsilidir. Özellikle Ed ile kendi yatak odasında konuştuğu sahnede eteğiyle oynayışı, çaktırmadan göz süzerek bacaklarını açışı cazip kadın imajını pekiştirir. (Şekil 3.49, Şekil 3.50, Şekil 3.51, Şekil 3.52) Rachel ergenlikten yeni çıkmaktadır, ele avuca sığmaz. Kendisinin bir sevgilisi vardır ama Ed’in kendisine yaptığı iyilikleri oral seksle ödemeyi düşünmekten çekinmez. Ancak zararı bu nedenle bir trafik kazasına neden olmaktan fazla değildir. Yani zararı tesadüfidir, plansızdır. Bu bağlamda Rachel ‘*femme fatale*’ olarak kabul edilemez.



Şekil 3.49 The Big Sleep (1946)



Şekil 3.50 The Big Sleep (1946)



Şekil 3.51 The Man Who Wasn't There (2001)



Şekil 3.52 The Man Who Wasn't There (2001)

‘Coen Kardeşler’in onuncu filmi ‘*Intolerable Cruelty*’ (2003) evlilik kurumu, evlilik ve boşanma hikayeleri üzerine bir filmidir. Filmin ana erkek karakteri Miles çok başarılı, hırslı, asla yenilmez bir boşanma avukatı, ana kadın karakteri ise Marilyn ise zengin bir adamla bir evlilik yapıp, boşandıktan sonra bu yolla kazandığı paralarla yaşamayı planlayan bir kişidir. Bu filmi de ‘*film noir*’ bağlamında incelemek mümkün değildir. Her şeyden önce bir suç öyküsü anlatmaz, ‘*film noir*’ türü filmlerdeki karakterlerin hiç birine benzer karakterler barındırmaz. Marilyn karakteri taş kalpliliği sebebiyle ‘*femme fatale*’ olup olmadığı sorgulanabilecek olsa da onun en önemli farkı bir amacının olmasıdır. Üstelik filmin sonunda amacını da önemsemez, aşık olur ve aşık olduğu kişiyle birlikte olmayı seçer.

3.4 ‘Coen Kardeşler’ Filmlerindeki Toplumsal Söylemin ‘Film Noir’ Türü Filmlerle Bağdaşan Yönleri

‘Coen Kardeşler’ yaptıkları filmlerle aynı zamanda toplumsal meseleler hakkında da cümle kuran yönetmenlerdir. Hemen her filmlerinde ayrımcılığa karşı olan fikirlerini bir şekilde ortaya koymaktadırlar.

‘Blood Simple’ da (1983) dedektif karakteri ile Marty’nin ilk karşılaştıkları sahnede Marty karısı Abby’nin kendisini yanında çalışan Ray ile aldattığını fotoğraflı ispatıyla öğrenir. Marty duruma üzülür, biraz da fotoğrafların çekilmiş olmasına bozulmuştur. Bunun üzerine dedektif Marty’e ‘Olumlu düşün’ der, ‘Adamın siyah olduğunu düşünüyordun.’ Yani tercih edilen adamın ırkı bir yüceltme ya da aşağılama metodu olarak görülebilir. ‘Coen Kardeşler’ böyle bir repliğe filmlerinde yer vererek de aslında bu bakışı eleştirirler.

‘Blood Simple’ (1983) içinde bir başka çok net toplumsal eleştiri de Marty’nin dedektife kendisi için tetikçilik yapmasını teklif ettiği sahnede gerçekleşmektedir. Marty adama bir iş teklifi olduğu söylediğinde dedektif cevap verir. ‘İyi para veriyorsan ve yasalsa yaparım.’ Marty yanıtlar, ‘Aslında tam olarak yasal sayılmaz.’ ‘İyi para veriyorsan yaparım.’ İkilinin sinir bozucu bir sinekle birlikte minik bir vosvosun içinde bulunduğu bu sahne de paranın pek çok şeyin nedeni, çözümü olduğu bir model sunarak aslında eleştirel de olmayı başarmaktadır. Paranın bu kadar geçerli ve uğruna her şeyin yapılabileceğine dair bir söylem benzer şekilde ‘film noir’de de vücut bulmuştur.

‘Raising Arizona’(1986) komedi tarafı ağır basan bir film olsa da aynı zamanda toplumsal eleştiriden, iktidara karşı cümle kurmaktan kaçınmayan bir filmidir. Bunun en net örneği filmin başında Hi’in hırsızlık yaparken dış ses olarak kurduğu cümledir : ‘Aslında ben de hırsızlık yapmak istmiyordum ama Reagen beyaz saraydayken başka bir şey yapmak pek mümkün değildi.’ Bu cümle elbette kişisel değil temsildir. Ronald Reagen o dönemde kapitalizmi dünyaya yaymakta olan, politikalarıyla pek çok insanın evsiz kalmasına yol açmış, muhafazakar politikalarıyla önde olan bir başkandır. (Türk ve Dünya Ünlüleri Ansiklopedisi, cilt 9) Coenler politikalarıyla pek çok insanın evsiz, işsiz, aç kalmasına neden olmuş bir başkanın aslında suç oranının da artmasına neden olduğunu söyleyerek bir

dönemi eleştirirler. Bu sahnenin '*film noir*'le örtüşen yanı ise; her iki dönemin de suç oranının yükseldiği, güvensizlik, tedirginlik ve oranının artmış dönemler olmasıdır.

Filmde dönemsel / toplumsal eleştirinin yanı sıra bir şekilde sistemin kendisini de eleştiren sahneler yer alır; Hi her hapisaneden çıkarken görüştüğü bir değerlendirme kurulu vardır, bu kurul her sefer ona düzeliş düzelmediği yönünde bazı sorular sorarlar. Hi kesinlikle düzeldiğini ve bir daha suç işlemeyeceğini söyler. Bunun üzerine kurul onu geri bırakır. Ancak ne dışardaki şartlar değişmekte, ne de Hi içerde gerçekten rehabilite edilebilmektedir. Bu sahne hem sistemin nasıl da şekilsel ve işlevsiz olduğunu, esasında hiç bir sorunu çözemediğini, kimseyi rehabilite etmediğini, değiştirmedeğini hatta kendi içinde bile işlemediğini sahnedeki diyalogların soruluş tavrı, kuruldaki görevlilerin yüz ifadeleri ve fiziksel görüntüleriyle de belgelemektedir.

'*Raising Arizona*'nın (1986) bir başka eleştirel cümlesini filmin ilginç, önemli karakterlerinden Hi'nin rüyalarının cehennemden gelen kişisi, iz süren karakter Lenny kurar. Lenny beşiz bebeklerinden biri kaçırılmış olan Nathan Arizona'ya gider, isterse ona oğlunu geri getirebileceğini söyler. Nathan Arizona Lenny'nin saçlı sakalı bir birine karışmış haline bakar, oğlunu polislerin, özel dedektiflerin, FBI'ın birlikte arayıp henüz bulamadığını, kendisinin nasıl bulabileceğini sorar. Lenny cevaplar: '*Eğer Donkin Donuts arayorsan polislere sor, kanunsuz birini arıyorsan kanunsuz birine sor.*' Bu söz resmi olan, bir biçimde iktidarı temsil eden bütün kurumların işlevsizliğini belirten bir cümledir. Benzer şekilde '*film noir*' türü filmlerde de güvenlik güçlerine karşı güvensizlik ve güvenlik güçlerini işlevsiz görme eğilimi söz konusudur. Bu bakışı pekiştirecek bir örnek de polisin, FBI'ın hep birlikte Nathan Arizona'dan bilgi almaya çalıştığı sahnedir. Sahne Amerikan sisteminin karmaşıklığını betimler, şöyle ki; polisle FBI aynı anda sorular sorarlar, aralarında bir yetki tartışması çıkar, sonunda biri soruyu sorup aldığı bilgiyi yanında olan diğerine iletir.

'*Miller's Crossing*' (1989) kişiler arası güven duygusunun yok olması, adım atılan her zeminin son derecede kaygan olması üzerine bir filmdir denilebilir. Bu durum da '*film noir*' türü filmlerin toplumsal ilişkilere bakışıyla birebir örtüşmektedir. Örneğin film aynı '*film noir*' türü filmlerde görüldüğü gibi aile kurumunun altını oynaktadır. Filmin esas kadını Verna'nın kardeşi Bernie ablasının kendisiyle enest ilişkide bulunmak istediğini

ima eder, Verna evlenmek üzere olduğu sevgilisi Leo'yu onun sağ koluyla aldatır, daha sonradan ise yine Leo'ya döner ve yeniden evlenmeye karar verirler. Ana kadın karakter Verna'nın içinden geldiği ve kurmak üzere olan aile ilişkilerinin sağlamlığı ortadadır.

'*Miller's Crossing*'de (1989) 'Coen Kardeşler'in kanun adamlarına ve güç odaklarına bakışı da çok nettir ve klasik anlamda '*film noir*'le örtüşür. Kanun adamları aslında kanunsuzdur, gerektiğinde paradan, güçten, mafyadan yana tavır alırlar. Örneğin izleyici önce Leo'nun mekanında gördüğü polis şefi ile belediye başkanını, daha sonra Leo'unun mekanındayken dedikodusunu yaptıkları Caspar'ın ofisinde görür. Teorik olarak polis şefi ve belediye başkanı o dönem içinde devletin gücünü, yasaklarını, kanunlarını temsil etmelerine rağmen, filmin içinde açık açık mafyaya çalışmakta, bu yetmezmiş gibi onlar arasında taraf tutmakta ve değiştirmektedirler. Yani kanun adamlarının da güce karşı zaafı vardır, kanun adamları da boğazlarına kadar kanunsuzluğa batmış durumdadırlar. (Cheshire Ellen and Ashbrook John, 2002) Ayrıca zaten bu adamların güçleri de bağımsız değildir, mafyaya bağlıdır, örneğin Caspar gidip belediye başkanından kuzenlerine iş bulmasını istediğinde, belediye başkanı bunun imkansız olduğunu söyleyip reddeder, onlara başka işler bulayım, hatta çalışmak bile zorunda olmadıkları işler bulayım ama burada çalışamazlar der, bunun üzerine Caspar belediye başkanını makamından kovar ve yerine yerleşir. Güç kimde aşıkardır.

'*Barton Fink*'(1991) hikaye bağlamında '*film noir*' türü filmlerle örtüşmediği için içindeki toplumsal eleştirel bakışın da benzer ortamdan kaynaklandığını söylemek mümkün olmaz. Ancak '*Barton Fink*' (1991) İkinci Dünya savaşı döneminde geçmektedir, '*film noir*' da o dönemin sonrasında ortaya çıktığı için bir tür dönemsel uyumdan bahsedilebilir.

Film dönemle ilgili de bir çok gönderme taşır. Film 1941 yılı Amerika'sında geçmektedir. O yıl Amerika'nın savaşa girdiği yıldır, dolayısıyla bir kişinin yahudi olma hali önem kazanır. Yahudilik filmin içinde üç yerde geçer. Filmin başında yapımcı Jack Lipnick '*Barton Fink*' (1991) görüşmesinde ortaya çıkar. Jack Lipnick oralardaki tek borusu öten yahudi olabilmesinin nedenini güçlü olmasına bağlar. Filmin sonunda ise eline Barton'dan istediği gibi bir metin gelmeyince onu aşağılamak için onun yahudiliğini kullanır. Bunun yanı sıra Barton'u Charlie hakkında sorgulamak için gelen dedektifler de

sorgulama esnasında hiç bir ilgisi ve önemi olmamasına karşın Barton'un yahudiliğini konu yaparlar.

Barton'un iktidarla ilişkisini ortaya koyan sahne ise parti sahnesidir. Barton kendisine ısmarlanan filmin senaryosunu yazmayı bitirdikten sonra denizcilerin düzenlediği bir partiye gider. Partide kendisiyle dans etmek isteyen denizcilerle, dans ettiği partnerini paylaşmak istemez, sonra da filmini bitirmiş olmasının verdiği heyecanla ben yazarım, yaratıcıyım diyere ukalalık eder. Bunun üzerine partneriyle dans etmek isteyen denizciden yumruğu yer. Yani eğer kendi kendine sesini kısmazsa, iktidar ona nasıl kısacağıı öğretir.

'*The Hudsucker Proxy*' (1994) filminin hikayesi 1958 yılını 1959 yılına bağlayan gece, Norville Barnes isimli bir adamın intihar etmek için camın kenarına çıkmış olmasıyla başlar, dış ses filmde bu geceye gelene kadar o adamın başına gelenlerin, ki olaylar 1958 yılı boyunca geçmektedir, anlatılacağını söyler. '*Film noir*' türü filmlerin bittiği kabul edilen tarihin 1958 olduğu düşünülürse filmin geçtiği zaman dilimi bağlamında '*film noir*'le örtüştüğü söylenebilir.

Film aynı '*film noir*' da olduğu gibi savaş sonrası Amerika'ya dair pek çok özellik taşır. Dönem içinde Amerika'da pek çok insan işsiz kalmış, işsizlik sınıf ayrımlarını da derinleştirmiştir. Filmde de kişiler arası sınıf ayrımları hem karakterlerin kendilerini ifade şekillerinde, hem de mekan tasarımlarında çok açık bir şekilde gösterilir. Bu ayrımlardan en belirginini, işçilerin çalıştığı posta dağıtım mekanının koyu renkli olması, aşırı kalabalık olması ve imaj olarak da çok sıcak olmasıdır. İşçiler her şekilde işsiz kalmaktan, bağlantılı olarak 'yukardakilerden' korkmakta, kaderlerine razı gelmek zorunda olduklarına inanmaktadırlar. Bunun ne belirgin örneği yukarı katlardan birine '*mavi mektup*' götürülmesi gerektiği esnasında aldıkları tavidir. '*Mavi mektup*' direkt olarak yönetim kurulu üyelerinden en önemlisine götürülecek bir mektuptur, mektubu gönderileceği çalınan zillerle duyurulur, bunun üzerine bütün işçiler saklanır, bir tek her şeyden habersiz olan Norville saklanmaz, '*Mavi mektup*'u götürme görevi de ona kalır. Elbette bu sahne filmin genel dokusuna uygun olarak oldukça abartılı şekilde resmedilmiştir ancak bir temsil olarak incelendiğinde kesinlikle sınıf farklılıklarını cesur biçimde ortaya koymaktadır. Filmde yöneticilerin, güç sahibi olan karakterlerin buldukları mekanlar açık renkli, yüksek tavanlı ve izleyecide mesafe duygusu yaratan yerlerdir.

'*Fargo*'(1996) 'Coen Kardeşler'in iktidara karşı eleştirel bakışlarını keskin ifadelerle ortaya koydukları filmleridir demek yanlış olmaz. Filmin içinde suçlulardan biri arabanın plakasını söküp, kendisinininkiyle değiştirmek için otoparka girer, işini yapıp az sonra çıkar. Elbette geçen süre park edecek kadar değildir, çıkarken para ödemek istemez. Otopark görevlisi ise ona bilet alarak, içeri giriş yaptığı için para ödemek zorunda olduğunu söyler. Adam itiraz etse de sonuç değişmez. Bunun üzerine adam şöyle der; hepimiz böylesiniz, üzerinizde üniforma ya da rozet olduğu için kendinizi daha farklı ya da özel zannediyorsunuz. Bu bir suçlunun ağzından, haksız olduğu bir durumda yapıldığı ve esas amacı adamın suçunu gizlemesi olduğu için dikkat çekmese de bariz bir şekilde kanun adamlarına dair sert bir eleştiridir.

Daha önce belirtildiği gibi '*film noir*' türünün ortaya çıkışındaki önemli etkenlerden biri de İkinci Dünya Savaşıdır. İkinci Dünya Savaşı'nın toplumda yarattığı epistemolojik kopuş ve bağlantılı olarak değerlerin çöküşü, maddi konuların öne çıkması, yasaların ihlalindeki artış gibi durumlar bu filmler yoluyla ifade edilmiştir. The Big Lebowski de benzer bir şekilde Amerikanın savaşta olduğu bir dönemde, 1. Körfez Savaşı döneminde geçer. Bu durumu daha filmin başında dış sesin belirtmesinin yanı sıra, filmin ilk sahnelerinden birinde Dude marketten alışveriş yaptığı sahnede kasaya geldiğinde orada minik bir tv vardır, görüntülerinde de Saddam'ın ardından George Bush yer alır. Bush Irak'ın Kuveyt'e yönlendirdiği şiddete karşı duracaklarını söyler. Yalnızca bu söyleme bu sahnenin içinde yer vermesi bile filmin eleştirel bakışının ispatı sayılabilir.

'*The Big Lebowski*'(1998) '*film noir*' türü filmlere benzer şekilde kanun adamlarının kanunsuzluğu, kanunsuz kişiler ile ilişkilerini de gösteren, devlete karşı güvensizliği pekiştiren sahneler barındıran bir filmidir. Filmin içinde bu durumu birebir gösterip açıklayan bir sahne vardır; Dude bir porno yapımcısı tarafından misafir edilir, Bunny'nin nerede olduğu konusunda sorgulanır, kendisine bir takım paralar vaad edilir. Ancak sonunda bir şey bilmediği anlaşılınca oradan atılır, polis merkezinde kendine gelir. Burada kendisi şikayetçi olması gerekirken ağzını bile açmasına izin verilmez, kötü davranılır, çünkü bahsi geçen adam o bölgenin hatırlı insanlarından. Aksine hatırlı porno film yapımcısı verdiği rahatsızlıktan ötürü Dude'u şikayet etmiştir. Polis şefi de utanmadan bunu açık açık Dude'a söyler ve onu karakoldan da atar. Yani denebilir ki para (ak ya da kara) devletle ilişkili bir haldedir.

Pek çok açıdan ‘*Coen Kardeşler*’in ‘*film noir*’le en çok bağdaştırılabilecek filmi ‘*The Man Who Wasn’t There*’ (2001) ‘*film noir*’ türü filmler yapılan yılların ortalarında bir zamanda 1949 yılında geçer. 1949, ikinci dünya savaşından sonra, toplumda epistemolojik kopuşun yoğun olarak yaşandığı, ‘*film noir*’ türü filmlerde görülebilecek kişinin toplumun kendi dışındaki bireylerine yabancılaştığı kentli zamanlardan biridir. Filmde bu tür bir yabancılaşma duygusu üzerine de bir sahne vardır. Ed bir arabanın içindedir, Doris hapistedir, etrafta bir sürü bir sürü ,benzer kıyafetli,benzer ritimde hareket eden insan yürümektedir. Dış ses ‘*Onlardan farklı bir şey biliyor gibiydim..*’der. Bu sahnede sanki kent bir sokağın içine sıkışmış gibidir ve tüm o fon insanların arasında Ed gerçekten de farklı ve yabancı kalır.

Filmin dvd kopyasının Bonus bölümünde bu filmde bahsederken ‘*Coen Kardeşler*’ takıntıları olan bir dönemi, savaş sonrası anlattıklarını söylemişlerdir.Bu noktada ‘*film noir*’ geleneğinden hem biçim, hem içerik bağlamında bu denli fazla beslenmeleri de bu kişisel takıntılara bağlanabilir. (*The Man Who Wasn’t There* , dvd bonus, 2001)

‘*Intolerable Cruelty*’(2003) hikayesindeki dönem göz önüne alındığında dönemsel olarak ‘*film noir*’in toplumsal söylemi üzerinden değerlendirilmesinin uygun olmadığı ortaya çıkar.

Bunlara ek olarak ‘*Coen Kardeşler*’ sinemasının ‘*film noir*’ türünün söylemiyle de örtüşen toplumsal eleştirisinin şu yönde varlık bulduğu söylenebilir :

Filmlerin içlerindeki karakterler biraz daha fazla para veya iktidar için pek çok kanunsuz yolu tercih edebilirler. Kanun adamı dahi olsalar temel dertleri adaletle ya da ahlakla değil, yalnızca daha fazla güç elde etmektir.

BÖLÜM 4 İRONİ KAVRAMI

4.1 İroni Kavramının Tanımı Ve Tarihsel Kökenleri

İroni kelimesi eski yunanca eironeía kökeninden gelir. Kelime anlamı olarak söylenen ya da yapılanın tersini ifade etmek demek olan ironi, düşündüğünü alay maksadıyla ve alay olduğunu belli edecek şekilde, tersine bir ifade ile anlatma olarak da tanımlanabilir. (Okyanus ansiklopedik sözlük, 1985) İroni felsefeden edebiyata kadar geniş bir alanda kullanılan bir kavramdır.

İroni kavramı bir felsefe terimi olarak kabul edilip temellerine bakıldığında köklerinin Antik Yunan'a dayandığı, Sokrates'e atfedildiği ve olumsuz anlamlar yüklendiği görülebilir. Terim Sarp Erk Ulaş'ın felsefe sözlüğünde şöyle tanımlanmaktadır :

'Sorulan sorulara karşı alınan yanıtlar karşısında yeniden yöneltile sorularla ilerleyen, Sokratesçi diyalektik yöntemde var olan doğru anlayışlarının tanımı yapılmaya çalışılan kavramlara ilişkin doğru diye bilinen sanıların tek tek sorgulanarak gerçek doğrunun arandığı, Platon'un diyaloglarında kişinin doğruyu araştırma yolunda yeri geldiğinde kendi söylediklerini yeri geldiğinde de karşısındaki kişilerin söylediklerini kimileyin tiye alarak, kimileyin onlarla dalga geçerek, kimileyinde doğrudan alay ederek karşısındaki kişilerin aslında birşey bilmediğini daha doğrusu insanoğlunun temel bilgisizliğini etkili bir yolla tanıtlamasını amaçlayan ussal eleştiri biçimi ya da retorik stratejisi.' (Ulaş Erk Sarp, 2002)

Sokrates'in *'Bildiğim bir şey varsa o da hiç bir şey bilmediğimdir.'* cümlesi tam olarak böyle bir ironik stratejiyi karşılar. Sokratesçi ironi özellikle yaşamda kişinin bildiğini, emin olduğunu sandığı şeylere karşı bir uyanıklık kazandırma işlevi yanında, bir şey bilmiyorken bildiğini sanmanın ne kadar tehlikeli sonuçlar doğurduğuna dikkat çekmesi bakımından eğitsel değeri son derece yüksek bir yöntem olarak nitelenebilir. Sokrates'in konuşma hünerindeki ironik tutumunun yalnızca kandırmak değil, aynı zamanda karşısındakini doğru olana yöneltmek olduğunu göz önüne alındığında, Sokrates'e özgü ironinin aynı zamanda alçakgönüllülüğün ifadesi olduğunu da söylemek yanlış olmaz. (Ulaş Sarp Erk, 2002)

İroni, Sokrates figürünün bir örneğini oluşturduğu bu varlık durumunun adıdır.

Kuşkusuz düşünürlerden yalnızca Sokrates'in tanımladığı ve başvurduğu bir yöntem de değildir. Hegel'den Kierkegaard'a kadar pek çok düşünür bu konuda fikir beyan etmiştir. Ünlü edebiyat kuramcısı ve eleştirmeni Terry Eagleton Estetiğin İdeolojisi isimli kitabında bu konuya değinir. Eagleton kitapta bir çok düşünürün estetik konusunda kafa yorduklarını ve çeşitli düşünceler ürettiklerini söyler. Ancak diğer düşünürlerden bahsetmeden evvel Sokratesçi ironi konusunda kendi düşüncesini ortaya koyar. Eagleton'a göre Sokratesçi ironi, özneyi eleştirel olarak gerçek olandan kopararak, dünya ile olan sıkıcı ve sıradan birlikteliğinden çıkarır; fakat bunun yerine başka bir hakikat gerçeği sunmadığı için özneyi aynı anda dünyanın hem içinde hem dışında, gerçek olanla ideal olan arasında sallantıda bırakır. İronistin malzemesi ise gerçek olandır. (Eagleton Terry, 2001)

İroni kavramı üzerine düşünen, üreten düşünürlerden belki de en önemlisi Kierkegaard'dır. 1813-1855 yılları arasında yaşamış olan Danimarkali filozof ve teolog olan Kierkegaard varoluşçu felsefenin atalarından kabul edilmektedir. Eagleton Kierkegaard'ın İroni kavramı isimli eserindeki fikirlerine değinirken şunları söyler :

'İroni değillediği şeyi ortaya koymaktan kaçınmayacağı için, kendi olumsuzluğunu değillemekle sona erer ve böylece de olumsal olanın ortaya çıkmasına izin verir. Bu sebeple ironi reddedilmesi gereken bir şey değildir; bunun tam tersi, göreceğimiz gibi Kierkegaard'ın yazılarının pek çoğunun çerçevesini oluşturur.' (Eagleton Terry, 2001)

Kierkegaard'a göre gerçek ve ironi, tutkulu bağlanım ve kuşkuculuk birbirlerinin karşı görüşü değil suç ortağıdır; bu, gerçeğin 'kendinde' çift mantıklı olduğunu değil gerçeğin acımasız mutlakiyetinin onu ironi, aldanış ve sahte cehalet olarak yeniden ortaya çıkmaya zorladığını gösterir. (Kierkegaard Soren, 2003) Sorun gerçeğin 'belirsiz' oluşu değildir; gerçek yeterince belirli, ama saçmadır.

İroni kavramı Büyük Larousse'da bir edebiyat terimi olarak kabul edilirken nesnelere birbirine karşıt adlarla adlandırmaya dayanan ve Aristoteles'in karşıtlama ile eş tuttuğu retorik sanatı olarak tanımlanmaktadır. Bir retorik sanatı olarak ironi, okuyucuda gülünç ya da eleştirici bir etki yaratmayı ve iki öge arasındaki karşıtlığın tam olarak anlaşılmasını amaçlar. (Büyük Larousse sözlük ve ansiklopedisi , 1986)

Daha genel olarak ise ironi, her yapının oluşumunda yer alan karşıtlık olarak tanımlanabilir : Örneğin Sophokles'in Oidipus'unda örneğini verdiği trajik bir ironiden ve

Alman Romantik yazarlarından Friedrich von Schlegel'e göre, öznel olmakla birlikte nesnellige bağlı kalan bir yapının ikiliğini göstermek üzere, romantik ironiden söz de edilebilir. (Güçbilmez Beliz, 2005)

İroni , edebiyatta asıl anlamın gizlendiği ya da sözcük anlamlarıyla çeliştiği sözel biçimiyle (sözel ironi) kullanılan ya da sahnede beklenen olayda gerçekleşen, olayın uyuşmama durumuna (dramatik ironi) yol açan teknik olarak çeşitlendirilmektedir. (AnaBritannica genel kültür ansiklopedisi cilt 11, 1987) Sözel ironinin temelinde, olan ile olması gereken arasındaki karşıtlığın biraz yukardan bakılarak kavranması yatar. Bu tür ironi duygusallığa düşmeyen ölçülü bir duyarlılık biçiminde dile getirilir. Açık övgüyü ya da eleştiriyi gizleyen dolaylı bir anlatım yoludur.

Dramatik ironi, bir yapıtta kullanılan sözcüklerle değil, yapının kuruluşuna bağlıdır. Tiyatro oyunlarında çoğunlukla kahramanın farkında olmadığı yazgısının seyirci tarafından bilinmesiyle sağlanır.

İroni sözcüğü Fransız Sözlük geleneğinin önemli isimlerinden biri olan Fretiere'nin içinde şöyle tanımlanır :

' İroni- konuşan kişinin muhatabını küçük düşürmek için, övüyor gibi yapıp onu eleştirdiği ve suçladığı durumlarda kullandığı bir söz hüneri. İroni hem sözcüklere hem de tonlamaya dayanarak yapılır. En çarpıcı ironiler gerçeğin karşıtı ile yapılır. ' (Güçbilmez Beliz, 2005)

Beliz Güçbilmez Sophokles'ten Stoppard'a İroni ve Dram sanatı başlıklı çalışmasında Latin dünyasına ironi sözcüğünün Cicero ve Quintillian'la taşındığını ve Latin dili ve kültüründeki yansımalarıyla birlikte on sekizinci yüzyılda yeniden ortaya çıkacağı zamana dek önemli bir gelişme göstermeden bir kuşaktan diğerine aktarıldığını söyler.

Romantik döneme gelindiğinde dönem kuramcıları tarafından yeni bir tanıma ve işleve kavuşturulan ironi, yalnızca teknik terimlerle değil, varoluş terimleriyle de açıklanabilir olma özelliğini korumuştur. Bir kavram olarak 'Romantik ironi' daha çok romantiklere özgü bir ruh halini temsil eden bir şekilde kullanılmaya başlamıştır. İroni, melankolik, yalnız ve acı çeken bireyin ifade biçimi şeklinde vucut bulmuştur.

Friedrich Schlegel için romantik ironi, özneliğin en aşırı biçimiyle su yüzüne çıkışını temsil etmektedir. Romantik ironi bu durumda, nesneliliğin kırılması, gerçekliğin sınırlamalarının ötesine geçmesi anlamına gelmektedir.

Aydınlanma döneminin önemli düşünürlerinden Hegel ‘Estetik’ isimli yapıtında ironi başlığı altında Schlegel’den bahsetmeden önce ironik romantik sanatçının bir profilini çıkarır :

‘... bu ironik sanatsal hayat ustalığı, kendisini tanrısal bir yaratıcı deha olarak kavrar ; ... öyle ki kendisinin her şeyden bağımsız ve özgür olduğunu bilen yaratıcı, kendi yarattığına bağımlı değildir; çünkü o, bunu yarattığı kadar yok da edebilir. Bu durumda bu tanrısal dehanın bakış açısına yükselmiş olan kimse, bütün diğer insanları kendi yüksek mertebesinden aşağıda görür. Kendileri için ahlak, yasa gibi kavramları hala sabit, özsel ve zorlayıcı saymalarından ötürü, diğerlerini budala ve sınırlı ilan eder. Bu durumda bir sanatçı olarak bu biçimde yaşayan birey, kendisini başkalarıyla bağlantıya sokar (...) ama bir deha olmasından ötürü, onun hem kendi özgül gerçekliğiyle, kendi tikel eylemleriyle, hem de mutlak ve tümel olan şeyle bağlantısı aynı zamanda geçersizdir; onun bütün bunlara karşı tutumu ironidir.’ (Hegel, 1982)

Hegel’e göre ironinin olumsuzluğu her şeyi oyun gibi algılayıp indirgemesinden ileri gelir.

Evrensel ironi tartışmaları ile bağlantılandırılabilir bir başka felsefeci de Nietzsche’dir. Mulak olan her şeyi patolojinin alanında değerlendirmeyi uygun gören Nietzsche ironiyi de karşı çıkma, başka çıkarma, güvensizlikle birlikte sağlık belirtileri arasında sayar. (Nietzsche Friedrich, 2003)

Nietzsche için yaşadığı dönemde ironi, sıradan olanı, ortalama insanın ahlakını temsil eder hale gelmiştir. Çünkü seçimini ironiden yapan kişi bir anlamda kuşkucudur ve kuşkucu ironist artık geldiği noktada lanetlenmeyen, aşağılayamayan bir kişidir, ne olumsuzlamayı, ne yadsımayı bilir.

Beliz Güçbilmez Sophokles’ten Stoppard’a İroni ve Dram sanatı başlıklı çalışmasında dramatik ironi teriminin doğum yerinin genellikle Connop Thirlwall’ın 1833’de Sophokles’in ironi kullanımı üzerine yazdığı ‘Sophokles ironisi üzerine’ adlı makale olarak belirlenmediğini söyler. Metinlerdeki kullanımıyla dramatik ironi, hem dram metnine özgü bir ironi, hem de ironinin dramatik bir biçimi anlamında kullanmıştır.

Güçbilmez'e göre Thirlwall makalesinde üç tür ironi tanımlar, söz ironisi, pratik ironi ve diyalektik ironi. Söz ironisi konuşmacının kasıtlı olarak düşüncesi ile ifadesi ya da ifadesinin ima ettiği arasında karşıtlık yaratmasıdır. Pratik ironi; sözcüklerin değil, olayların yarattığı ironi; durum ironisi anlamındadır. İroninin, eserde kullanılan bir araç değil, esere asıl rengini veren baskın öge olması durumunda, diyalektik ironiden söz etmek gerekmektedir. (Güçbilmez Beliz, 2005)

Güçbilmez'e göre Thirlwall ironin uzaklaştırıcı etkisini adını koymaksızın gündeme getirmektedir. Bu uzaklaştırma etkisi yirminci yüzyılda modern kuramcıların ironiyi tartışırken kullanacağı temel argümanlardan biri olacaktır.

İroni aynı zamanda bir eserin çok anlamlılığını sağlamak için çok elverişli bir araçtır. Bu durumu ilk farkedendenler ise yirminci yüzyıl edebiyat kuramcılarıdır.

Yirminci yüzyılın, ironiye getirdiği en büyük yeniliklerden biri ironiyi bir felsefi konumlanmış ya da retorik aracı olmaktan çıkarıp, sanat eserinin kurgusuna, yapısına ve biçimine ilişkin bir araç olarak tanımlanmasıdır

Kendinden önceki yazın eleştirmenlerinin ironiyi, metnin çoğulcu yapısına rağmen yapıta bütünsellik veren parçalar arasında uyum sağlayan teknik bir araç olarak görmelerine karşın, çağdaş eleştiri kuramının önemli isimlerinden Paul de Man için ironi, gösterge ile anlam arasında bir yapıtın kendi kurgusallığını açığa çıkarabilmek için kendini parçalama yeteneği taşıması anlamına gelmektedir. (Güçbilmez Beliz, 2005)

Edebi eleştiri alanının önde gelen kuramcılarında Jacques Derrida da çağımızın ironistlerinden biri olarak kabul görmüştür. Metnin dışında hiç bir şey olmadığını, üstelik metnin de olmasını iddia eden ve yapı sökülme yöntemiyle eleştiri kurumunun içinde yer alır. Derrida için dil, sonsuz bir metaforlar toplamından oluşur.

Daniel O hara'nın Derrida ile söyleşisinde Derrida ironiyi şöyle tanımlıyor:

' Birbirine karşıt olası en çok sayıda yorumu sağlamak – okurun metinde anlam oluşması sürecini kuşatan radikal belirsizliğin farkına varmasını sağlamak. Bu edebiyat mevcut dünyaya mutlak biçimde yabancılaşmış olduğundan her tür etemsel etme/ doğa'yı taklit ve tekrarlamayı reddeder. Gerçeğe benzemenin, doğruluk ve yanlışlığın topyekün reddedildiği bir sanatın son derece ironik

olacağı açıktır. Buradaki ironi, sadece bir şey söyleyip başka bir şey kastetme anlamında değil, belki son noktaya kadar yürünüp, bir şey söyleyip hiç bir şey kastetmeme ya da hiçbir şey 'söylemeyi istememe' anlamındadır.'

Artık bütün sanat doğayı değil, sanat eserini taklit edecek, onu tekrarlayacak, alıntılacak, başka bir bağlama dönüştürecektir. Mimesis ilke olarak korunmakta ancak içeriği radikal bir biçimde değiştirilmektedir. Çünkü sanat yaşama değil izleyene ayna tutar.

Yirminci yüzyılı selamlayan gerçekçiliğin ironisi, dünya savaşlarıyla tarihin kesintiye uğratılmasına dek bir belirginliğin, berraklığın, metinsel ve anlamsal bütünlüğün temsilcisi, dünyayı ve metni anlamanın izleyici/ okura yazar tarafından sunulmuş tek ve doğru anahtarıken, iki dünya savaşı arasında ve İkinci Dünya Savaşı sonrasında yaşamın insan varoluşunu olanaksızlaştıran yüzüyle karşılaştırılmasıyla birlikte parçalanmış anlam, yazın alanında da bir parçalanmayla yansıtılmıştır. İroni de bu anlamda sözkonusu parçalanmanın temel taşıyıcısı haline gelmiştir. (Güçbilmez Beliz, 2005)

4.2 İroni Ve Dram Sanatı

İroninin her durumda bir tür tezattan, ikilikten beslendiği düşünülduğünde, komedyaya türünde bu çift duyguların gülme temel duygusu içindeki acı ya da acıma duygusu olabileceği farkedilebilir.

İroni hali hazırda var olanın, alışkanlığa dönüştüğü için farkedilmez olanın, geleneksel olanın alanına saldırır. Komedinin üretmeye çalıştığı kahkaha, boşalımı sağlayan bir dışavurumdur. İroni ise boşalmanın değil kavramanın ve kavranılanın korunarak bir başka bilince dönüştürülmesinin peşindedir.

Yunan tragediyalarına dayanılarak yapılan kahramanın yıkımından sorumlu oluşunu da, yazgının değişmezliğini de gösteren ironiye trajik ironi denir. (Güçbilmez Beliz, 2005)

Sophokles Antik Yunan'daki en önemli tiyatro yazarlarından biridir. Oyunlardaki olayları tanrıların katından insanlara indirgemıştır. Alan dram sanatı olunca bilinen ilk ironistlerden biri de Sophokles'tir. Sophokles ironisi olarak formüle edilen yapı iki ayrı koldan beslenir. Sözel ironiyle, trajik ironinin bir aradalığı ile yaratılır. Sophokles ironi oluştururken diyaloglardaki tezatları oldukça sık kullanır. Bunun yanı sıra anlatının tamamını da ironik bir hale dönüştürmek için koroyu da işlevsel bir şekilde kullanır. Yazar, felaketten ya da büyük yıkımdan hemen önce koroyu olabildiğince şen, kurbanı da olabildiğince kör ve kendisinin güvende olduğu yanılsamasının içinde gösterir.

Güçbilmez Sophokles tiyatrosu üzerinden anlattığı antik tiyatrodaki ironi başlığında Sophokles tiyatrosunda yaratılan karşıtlıkların ironinin boy verebileceği verimli alanları oluşturduklarını söyler.

' İroni bir karşıtlığa dayanır; tragedyanın ironisi ise temelde insanın inançları ve amaçları ile bütün eylemlerinin başka güçlerce yönlendirilmesi arasındaki karşıtlıkla ortaya çıkar. ' (Güçbilmez Beliz, 2005)

İroninin en temel özelliklerinden biri de dolaylı anlatımdır.

Romantik ironi ise bir sanatçının kendi ürettikleri dahil her şeye kuşbakışı bakabilmesi sonucu oluşur. Çünkü sanatçı böyle yüksekte bakarken hem yaşamı, hem

kendini, hem de sanatını objektif olarak değerlendirebilir. İşte romantik ironi, bu paradoksun bilincine varmanın ifadesi, bu bilinci yansıtan yazınsal tutumdur.

Romantik ironinin trajik ironiden farkı, cümlelerin içinde belirli tezatlıkları ortaya koymak amacı güden bir tür dilbazlık olmaktan ziyade eserin kurgusuna, karakterlerine, olay örgüsüne sinen bir tutum olmasıdır.

Beliz Güçbilmez romantik dönem ironisinden bahsederken incelenebilecek yazar olarak William Shakespeare'yi seçer ve Shakespeare'in metinlerini kurarken, söz ironisinden mümkün olan her fırsatta yararlandığını söyler. Ancak Güçbilmez' göre Shakespeare tiyatrosunun asıl ve anlamsal ironisi, bir tür boşunalık düşüncesi üzerine kurulmuştur.

'Shakespeare'in, oyun yazarı olarak tiyatronun kendisini gerçekleştirebilmesi için bir tür 'estetik uzaklık' yaratması gerektiği gerçeğinin farkında olması, onun yazma biçimini büyük ölçüde etkilemiş, ona ironist sıfatını kazandırmıştır. Bir oyunu, içine başka bir oyun yerleştirerek 'ters yüz etme'nin 'içini dışına çıkarma'nın yarattığı etki, yanılsama/gerçeklik ilişkisini yeniden kurar.' (Güçbilmez Beliz, 2005)

Modern döneme bakıldığında ise dramatik ironi, bütük bir dramatik eylemi, yüzeyde görünenle karşıt hale getirmek ve gizli gerçeği ortaya çıkarmak için yaratılır ve kullanılır. Her eylemin olumlu özelliği, bir olumsuz özelliğiyle dengelenir.

Modern dönemle birlikte yaşamın ve yaşam gerçeğinin yeniden tanımlandığı düşünülürse aslında dram sanatının da bundan ayrı değerlendirilmesi doğru olmaz. Modern dönemin dram sanatçıları hakikati bilemeyeceğimizze inanırlar. Onun açısından ironi, dünyanın açıklanamaz akışı ile bu akışı açıklayabilmek için hayatı kalıplar içine sokmaya çalışanların acıklı ya da komik çabaları arasındaki karşıtlıktan doğar.

Beliz Güçbilmez bu görüşü bir örnekle pekiştirirken Luigi Pirandello tiyatrosundan bahseder. Pirandello 1867 – 1936 yılları arasında yaşamış, eserlerinde gerçeklik ve kimlik meselesini sorgulamış olan Siciliya doğumlu İtalyan yazardır. (Türk ve Dünya Ünlüleri Ansiklopedisi, cilt 9)

Güçbilmez Pirandello tiyatrosunun, ironinin en eski tanımlarından birine, Aristoteles'in tanımına dönerek ele alınacak olursa, oyunlarının Aristophanes'inkine benzer

bir alazon-eiron karşıtlığı üzerine inşa edildiği fark edileceğini söyler. Onun oyunlarında alazon, her durumda örgütlü toplumun kabul görmüş bir üyesidir ve genellikle oyunun sonunda aptal durumuna düşer. Eiron ise genellikle kullandığı maskın ardından varoluş sıkıntılarını çeken bireydir. (Güçbilmez Beliz, 2005)

Modern dönemin önemli tiyatro adamlarından biri de kuşkusuz Brecht'tir. Brecht tiyatrosunda ironiyi oluşturan özellikler, daha çok sahnede, performans sırasında ortaya çıkar.

Brecht tiyatrosunda, Brecht'e kadar kullanılmamış ironi anlayışında temel bir farklılığın belirdiği görülür. Brecht estetiğinde oyuncu, oyun kişisini bir pantrolog bebeği gibi kucağına oturtup sergilemeli sözlerinin ve eylemlerinin zaten varolanın tekrarı olduğunu göstermelidir. Gösterdiği şey, izleyici açısından tanınabilir, anımsanabilir, bağlantılar üretilebilir olmalıdır. Bu açıdan bakıldığında Brecht'in açıkça bir ironik oyunculuk tanımı yaptığı söylenebilir. (Parkan Mutlu, 2004)

4.3 ‘Coen Kardeşler’ Filmlerinde İronik Öğeler

‘Coen Kardeşler’ filmlerinde ironik öğeler denilince bahsedilmesi gereken önemli noktalardan biri bu öğelerin filmleri yaşam gerçeğine yaklaştırmaktaki işlevleridir. Filmlerin son derece ciddi bir sahnesinde gerçekleşen ironik bir durum filmi eğlenceli bir hale getirmekle kalmaz, aynı zamanda sahne yeniden gözden geçirildiğinde farkedilceği gibi filmi yaşam gerçeğine daha yakın bir hale getirir. Bu bağlamda, sinemada estetik bakışın yaşam gerçekliğine nasıl yaklaştığı konusunda bir inceleme yapmak uygundur ve tezin ilerleyen bölümlerinde yer alacaktır. Ancak şu noktada, kuramcıların bugüne kadar sinemada gerçeklik meselesine nasıl baktıklarını açıklamak, tezin içinde ‘Coen Kardeşler’ filmlerinde ironi kavramının hangi şekilde yer alıp almadığını, ne gibi sonuçlara yol açtığını göstermek açısından gereklidir.

Kuşkusuz sinemanın ortaya çıktığı dönemde büyük bir heyecanla karşılanmış olmasının nedeni fotoğraftan sonra çevremizde gördüğümüz yaşam gerçekliğini birebir aktarabiliyor olmasıdır. Rönesans dönemi bile birlikte başlamış, Leonardo da Vinci’nin ‘*En mükemmel resim yapma tarzı gerçeğe en benzeyenini yapmaktır.*’ (Parkan Mutlu, 2004) sözüyle de net olarak ortaya konulan şeklen görülen yaşam gerçekliğini yansıtma çabasını, fotoğrafın icadından sonra bir adım ileriye götürebilecek olmasıdır.

Jean-Louis Comolli ‘*Teknik ve ideoloji*’ isimli makalesinde sinema buluşunun iki önemli kuralı olduğunu söyler.

‘*Dünyanın bir görüntüsünün yansıtılması ve maddenin yer değiştirmesi ile yaratılan süreklilik izlemi.*’ (Comolli Jean-Louis, 1973)

Gerçeklik duygusunun sürekliliğe bağlı olduğu göz önüne alındığında Comolli’nin bu tespitinin doğru olduğu söylenebilir.

Sinemanın ilk yıllarında amaçlanan mutlak olanın araştırılmasıydı. Başka bir ifadeyle gerçek yaşamın görüntü, boyut, devinim, renk, ses açısından tam ve eksiksiz olarak yeniden yaratılmasıdır. Yani sinema görüntüler aracılığıyla konuşan bir sanat olduğuna göre gerçekliği de ancak görüntü dizgeleri aracılığıyla ortaya koyabilir diye düşünülüyordu.

Bunlara ek olarak zaman içinde gerçekleşen bazı buluşlar da sinemada gerçeklik duygusunun oluşturulması konusunda etkili olmuştur. Bunlar arasında kurgunun parçalı görüntüler aracılığıyla yeni bir gerçeklik oluşturabiliyor olmasının farkedilmesi, alan derinliğini sağlayan objektiflerin keşfedilmesi gibi unsular yer alır.

Ünlü sinema kuramcısı Andre Bazin alan derinliğinin sinemaya uygulanışının sinemanın özünde yer alan gerçekçilik dozunu arttırmak amacıyla kullanıldığını söyler. (Comolli Jean-Louis, 1973)

Bunlara ek olarak kimi kuramcılar da sinemanın gerçekliği yansıtmadığını, perspektif, alan derinliği, kurgu gibi unsularla sinemacıların yaşam gerçeğini istedikleri gibi şekillendirdiğini söylemektedirler. (Oudart Jean Pierre, 1973)

'*Coen Kardeşler*'in ironik öğeler yoluyla sinemalarını gerçeğe daha yakın hale getirmiş olmaları ise görüntü dizgelerinden ziyade anlatılarında yer alan bir durumdur. Öyle ki filmlerin içinde '*The Big Lebowski (1998)*'nin rüya sahneleri örneğinde görülebileceği gibi çeşitli gerçeküstü görsel öğeler yer alsa bile filmin inandırıcılığından çalmaz. Bu iddianın ardından '*Coen Kardeşler*' filmlerinde ironik öğelerin ne şekilde yer aldıklarını ve filmlere olan katkılarını incelemek yerinde olacaktır.

4.4 ‘Coen Kardeşler’ Filmlerindeki İronik Öğelerin Filmin Biçim Ve İçeriğine Katkıları

‘Coen Kardeşler’ filmlerinde ironi birden çok biçimde yer alır. Bazı filmlerinde olay örgüsünün bir parçası olarak, bazı filmlerinde filmin geneline yayılmış bir anlatı biçiminde, bazı filmlerinde ise diyaloglardaki tezatlar yoluyla ortaya çıkar.

‘Blood Simple’da (1983) ana kadın karakter Abby’nin biraz şaşkın, kafasının biraz hülyalı olması filmin ana ironilerinden biridir. Abby’nin pozisyonundaki bir kadının daha mağrur, daha kesin, daha kararlı olması gerekir. Abby bir takım karanlık işlere karışmış olma olasılığı çok yüksek olan bar sahibi kocasının yanında çalışan bir adamla birlikte. Yani Abby, onun için tehlike arz eden bir durumun içindedir. Her an yakalanabilir, takip ediliyor olabilir, zarar görecektir olabilir. Buna karşın Abby şaşkın ifadesiyle açtığı kocaman gözleriyle birlikte hayatını yaşamaktadır.

‘Blood Simple’deki (1983) ironik durumlardan biri de Abby ile Ray’in birlikte geçirdikleri ilk gecenin ardından Abby’nin evine geldiklerinde, Abby’nin onunla evin içindeki diyafon sistemi ile konuşmasıdır. Çünkü bu an bir taraftan kadının evliliğindeki iletişim problemini belgelerken, diğer taraftan evliliği ile ilgili şikayetçi olduğu mesafeyi yeniden bir başkasıyla kendisinin kurduğunu gösterir. Üstelik Abby bu davranışta bulunduğu Ray kendisine yalnızca bir kaç adım mesafededir.

Filmin içindeki ironik bir başka durum ise Abby’nin kocası olan Marty’nin olaylar öğrendikten sonra yaşananlar esnasında ortaya çıkar. Marty filmin içindeki para ve güç sahibi olan karakterdir. Karısı ve çalışanı arasındaki ilişkiyi tuttuğu özel dedektifin getirdiği fotoğraflar vesilesiyle öğrenir. Aldatılmasının yanı sıra, kendi otoritesinin hiçe sayılmış olması nedeniyle de kızgındır. Karısını ve sevgilisini öldürmek üzere Ray’in evine gelir. Ancak kimbilir daha önce kaç kişiyi ‘harcamış’ olan Marty karısını ve sevgilisini öldürmeye geldiğinde her nedense, aşk acısından mıdır nedir, yanında silah getirmemiştir. Elbette evdeki silah Abby’dir ancak Marty istese anında silah bulabilecek bir karakterdir. Buna ek olarak Abby’den oldukça iri olmasına karşın boğuşmalarında ona fiziksel olarak da bir şey yapmayı beceremez, hatta Abby onun parmağını ters çevirip kırarak Marty’i alt etmeyi başarır. Bütün bu gürültü patırtıda uyanmayan Ray ise Marty kaçarken yeni uyanmıştır, mahmur gözlerle sahneye katılır. Marty’nin gidişini izlerken sarıldıklarında

Abby'nin hala alyansını taktığı görülür. Karısı ve sevgilisini öldürmek üzere birlikte kaldıkları eve gelen, boğuşmada parmağı kırılarak acı içinde oradan uzaklaşan iri yarı, görünüşü kadar konumuya da güç sahibi bir aldatılan koca, neden sevdiği belli olmadığı ama sevdiği kesin olduğu adama sevgiyle sarılırken kocasının ardından elinde alyansı ile bakan bir kadın. Mahmur gözleri yarı açık bir jön. İroni her şekliyle sahneden adeta akmaktadır. (Şekil 4.1, Şekil 4.2, Şekil 4.3, Şekil 4.4)



Şekil 4.1 Blood Simple (1983)



Şekil 4.2 Blood Simple (1983)



Şekil 4.3 Blood Simple (1983)



Şekil 4.4 Blood Simple (1983)

'*Blood Simple*'da (1983) sahnede geçen diyaloglar ve durumla tezat yaratıp ironik bir anlatım sağlayan öğelerden biri de sinektir. Marty'nin kiraladığı dedektifin var olduğu hemen hemen bütün sahnelerde sahnenin içinde bir sinek yer alır. Filmin dvd'sindeki, yorumculu versiyonda o sineğin dijital bir efekt olarak sonradan yaptırılmış olduğu söylenmektedir. (Blood Simple, dvd bonus,1983) Bu da sinek kullanımının ironik bir anlatım yaratmak amacıyla bilinçli kullanılmış bir aracı olduğu fikrini destekler. En ciddi konularda konuşulurken, ölüm pazarlıkları yapılmakta, ölü fotoğrafları arasında yeni bir cinayet işlenip, iyi haberler ve kötü haberler ardı ardına getirilip götürülürken sinek

görüntüsüyle olmasa da mutlaka sesiyle dedektifin olduğu her mekanda vardır. Sinek bu filmde ‘*Coen Kardeşler*’in ironik anlatımının aracı olmasının yanı sıra, filmde gerçekten olanlara tanık olan da tek varlıktır. Filmin içindeki hiç bir karakter filmin sonunda olan olaylara vakıf olamasa da her şeye şahit olan bir varlık söz konusudur : içinde bulunduğu durumlarla tezat oluşturarak ironik anlatımın bir parçası olan sinek.

‘*Blood Simple*’da (1983) karakterin çizdiği portre ile durum karşısındaki aldığı tavır arasındaki tezat sonucunda oluşan bir ironik durum da Ray ve Abby’nin birlikte Ray’in evinde kaldıkları gece gerçekleşir. Abby uykudan uyanır, Ray’i de uyandırır. Marty hakkında konuşmaya başlar, Ray’in ise uykusu vardır, canı dinlemek istememektedir. Bir noktadan sonra Ray o kadar sıkılır ki ‘*Sen konuşmaktan hiç yorulmaz mısın*’ der, kadını kendine çeker, uyurlar. Yani durum aslında şudur; Ray Abby için işinden olmayı göze almıştır, yalnızca işini bırakmakla olayların sona ermeyeceği bellidir. Ray her şeye razıdır, sevdiği kadınlardır. Buna karşın kadının gece bir kaç dakikalık konuşması onun için çekilmez olabilmektedir.

Filmin kuvvetle muhtemel en ironik sahnesi ise Ray’in bara gelip, Marty’nin cesedini bulduğu sahnedir. Bu sahnede Ray Marty ile konuşmak üzere bara gelir, Marty’nin vurulmuş olduğunu görür, silahı eline alır. Adamı Abby’in öldürdüğünü düşünür ve bunun paniğiyle yerdeki kanları temizlemeyi başlar, ancak iz bırakabilecek hemen her şeyi yapar. Silahı elinde eldiven olmadan eline alır, kanı temizlemeye karar verir, bir montla silmeye başlar ama montun kumaşı temizlemeye uygun değildir, kanı emmez, aksine kan daha da etrafa yayılır. Durum gerçekten de ironiktir ; Ray hali hazırda karısı ile yattığı ölü patronu Marty’nin yerdeki kanlarını temizlemeye çalışmaktadır. Ama kullandığı malzemeye bir türlü silememekte, beter edip, daha da bulaştırmaktadır. Sahne başlangıcından son anına kadar bir tezatlar abidesidir. (Şekil 4.5, Şekil 4.6, Şekil 4.7, Şekil 4.8)



Şekil 4.5 Blood Simple (1983)



Şekil 4.6 Blood Simple (1983)



Şekil 4.7 Blood Simple (1983)



Şekil 4.8 Blood Simple (1983)

Komedi yönü '*Blood Simple*'dan (1983) ağır basan '*Raising Arizona*'da (1986) bir çok ironik durumla doludur. Bunlardan belki de en önemlisi filmin de belkemiğini oluşturan şey; filmin iki ana karakterinden birinin polis, diğerinin suçlu olması ve karakolda suçlunun sabıka kaydı için fotoğrafı çekerken tanışmaları, hatta suçlunun kadın polise aşık olduğu için, suç işlemeye devam edip ona illa karakolda evlenmek teklif etmesi, sonra da evlenip birlikte bir çocuk kaçırmalarıdır. Üstelik bu kaçırmayı suçlu olan değil polis olan istemiştir. Her ne kadar bu sırada mesleği bırakmış olsa da yine de bu konuda eğitilmiş, yıllarca polislik yapmış birinin, birdenbire yalnızca bebek istediği için çocuk kaçırmaya fikriyle ortaya çıkması karakterle durumun tezatlığı bağlamında ironik bir durumdur.

Filmde gerçeğin ironisinin yapıldığı en belirgin sahne de bebekli çiftin filmin ana karakterleri Ed ile Hi'ı ziyarete geldiği ve gözlerini korkuttuğu sahnedir. Bu sahnede aile bir sürü çocukla birlikte insanların evine gelir ve ardarda bir sürü soru sormaya başlarlar. Sorular arasında aşaların zamanlamasından, çocuğun gideceği üniversiteye, çocuğa

yaptırılması gerekli sigortalara kadar bir çok şey vardır. Ed ile Hi bir süre sonra kafalarını hangi yöne çevireceklerini, hangi bir soruya nasıl bir cevap vereceklerini şaşırırlar, ki zaten çocuğun adını ne koyacakları konusunda bile ağız birliği etmek akıllarına gelmemiştir. Ancak bu sahneler aslında filmin gerçek hayata oldukça yaklaştığı anlardır. Ne zaman ki bir insan evladı ne yapacağını planlamadığı bir şeyle başbaşa kalsın, ötekiler hemen onun üzerine gidip durumu daha da karmaşık bir hale getirirler. Film bu anlamda gerçekliğin ironisini çok başarılı bir şekilde yapar.

Filmin alevler içinde cehennemden gelen karakteri Lenny'nin dövmesinde '*Mummy didn't love me*' yazmaktadır. Annesi tarafından sevilmemiş bir karakter belki de geçirdiği travmanın etkisiyle artık öfkeli. Ama bu durum da filmin içinde ironik bir şekilde vücut bulur. Dövme karakterin kendisiyle tezat oluşturur. Sakallı, iri, cehennemden gelen karakterimizin kolundaki şirin dövmesi annesi hakkındadır. (Şekil 4.9, Şekil 4.10)



Şekil 4.9 Raising Arizona (1986)



Şekil 4.10 Raising Arizona (1986)

'*Miller's Crossing*' (1989) '*Coen Kardeşler*'in filmleri arasında komedi unsurunun en az yer aldığı filmlerden biridir. Bunun beraber içinde komedi oluşumuna neden olan bazı ironik öğeler olan sahneler barındırır. Bu sahnelerden birinde Tom Caspar'ın adamları tarafından alınır ve Caspar'ın mekanına götürür. Mekan oldukça büyük hangar gibi bir yerdir. Tom getirildiği esnada mekanda Caspar'ın karısı ve oğlu da vardır ve kadın adama mütemadi bir şekilde İtalyanca bir şeyler anlatmaktadır. Caspar başı ağrımış, sıkıntıdan delirmek üzere olan eş poizyonunda eliyle başını tutmaktadır. Sonunda İngilizceye çevrilince sorunun adamın şişman olan oğlunun çok yemekle ilgili problemi olduğu ortaya çıkar. Çocuk ailenin geri kalanı gibi obezdir. Çocuk bu sırada o gün yemekte yalnızca bir sosisli sandviç yediğini söyler. Olaylar sanki orası herhangi bir iş yeri, sanki adam

kanunsuz bir iş yapmıyor da başka herhangi bir iş yeri masasında geçiyormuşcasına doğaldır. Üstelik zaten adam herhangi bir iş yapıyor da olsa ailesi obezite problemleri için neden işyerine gelsin diye de düşünmek mümkünken aslında durum şuna dönüşür ; mafya babalarından biri bir diğer babanın adamını güzellikle ya da zorla yanına çekmek için adamlarıyla aldırmaştır. Ve adam geldiğinde karşısına bir aile kavgası çıkmıştır. Durum filmin katı bir mafya filmi gibi algılanmasının yerine, durum komedisine yol açan ironik öğelerin bulunduğu bir filme dönüştürmesi bağlamında işlevseldir.

Filmde ironik bir durumun gerçekleştiği bir başka sahne de yine Caspar'ın oğlunun olduğu ve Tom'un Caspar'ın ofisine geldiği sahnedir, bu sahnede Caspar oğluna tokat atarak şiddet uygular ve Tom buna şaşırır, bu tavırlar karakterleri, kimin patron olduğunu oyunculuk yoluyla kesin olarak betimler. (Şekil 4.11, Şekil 4.12) Ancak Caspar'ın daha sonra oğluna karşı yumuşayan tavrı hem karakterleri sabitler, hem de filme ironik bir anlatım katar. Bu durumun içinde ironi, adamın baba olma durumu ile mafya babası olma hali arasındaki tezatlıktan ileri gelir.



Şekil 4.11 Miller's Crossing (1989)



Şekil 4.12 Miller's Crossing (1989)

'Miller's Crossing' (1989) 'Coen Kardeşler'in filmleri arasında diyaloglarla filmin içindeki durumların tezatlığının yarattığı ironinin yoğun kullanıldığı filmlerinden biridir. Leo'nun Tom'un evine geldiği gece, kendisinden habersiz içerde Verna yatarken Tom'a ne kadar güvendiğini söylemesi, Caspar'ın mekanını polisler bastığında polislerden birinin Tom'a 'İstersen biz bir süre daha işkence yaparız' demesi ve belki de en belirgin; filmin ilk sahne, ilk planındaki yasa dışı işler yapan Caspar'ın etik üzerine söyledikleri örnek olarak verilebilir. Bu örnekler karakterlerin içinde buldukları gerçeklikle uyuşmayan replikler oldukları için ironi yoluyla komedi oluştururlar. Bu tarz bir ironi filmi hafifletir.

‘*Miller’s Crossing*’i (1989) hafifleten başka ikisi sahne de şöyledir; Leo’nun Verna ile Tom’un birlikteliği hakkındaki gerçekleri öğrendiği ve Tom’u döverek merdivenlerden attığı sahnede Tom sonunda bir orta yaşlı oldukça tombul bir kadının üstüne düşer ve kadın çılgınlık atmaya başlar. Filmin başından beri hissedilen ana çatışma Verna ile Tom’un yasak ilişkisinin ne olacağı iken, açığa çıktığında olan olay, iki durumun birbirine tezat oluşturması yöntemiyle gerçekleşen ironi filmi ağır havasından kurtarır ve izleyicide bir gülümseme yaratır.

‘*Coen Kardeşler*’in sürrealist öğelere yer veren tek filmi olan ‘*Barton Fink*’ (1991) çok ciddi bir entelektüel sınıf eleştirisi olma niteliği de taşır. Bu durum filmin içinde bir çok sahnede görülse de en net ve en ironik örneği Barton’un otele yerleştikten sonra, komşusunun odasına geldiği ilk gece ve filmin sonundaki sahnelerde gerçekleşir. Barton oteldeki odasına yerleştiği gece çalışmak için hazırlanır. Ancak yan odadaki gürültü dolayısıyla bunu yapması mümkün değildir. Oda servisini arar ve gürültüden kaynaklı rahatsızlığını aktarır. Bir süre sonra gerçekten de ses kesilir ama bu kez de kapı çalar. Kapıda iri yarı bir adam olan, yan komşusu Charlie Meadows vardır. Barton şikayet ettiği adamın kapısında belirmesinden biraz tedirgin olur ama bir şey diyemez. Charlie de oldukça cana yakındır, elinde var olan içeceklerle içeri girer, sohbete başlarlar. Konu ne iş yaptıklarına gelince Barton oyun yazarı olduğunu söyler. Bunun üzerine Meadows ona anlatacak bir sürü hikayesi olduğundan bahsettiğinde, Barton kendisinin de tam bunu yapmaya sıradan insanın hikayesini anlatmayı başarmaya çalıştığını söyler. Ancak bu esnada da Charlie her bir hikaye anlatmaya çalıştığında adamın sözünü keser ve sıradan insanın yüceliğini anlatır. Bu sahne ilk anda toplumun farklı kesimlerinin gerçeklerinin ironisi olarak anlaşılırken, filmin sonuna doğru Charlie’nin önemli bir suçlu olarak aranmasıyla birlikte sahip olduğu ironik anlatım güçlenir. Yine bu sahnenin esas ironik anlatımının gülümsemeye pekiştiği doruk noktası filmin sonunda Charlie Meadows’un cehennemden gelip, elinde silahlarla ‘*Heil Hitler*’ sözleriyle koridora girdiği an olduğu söylenebilir. Çünkü bu sahnede oturduklarında Barton Charlie’ye bakıp ‘*Neden ben*’ der, Charlie’nin cevabı hazırdır. ‘*Çünkü dinlemiyorsun!*’ Bu örnek de gösterir ki ‘*Coen Kardeşler*’ için ironi yalnızca bir sahnenin içindeki diyalog oyunları, ya da durum tezatlarından oluşmaz, senaryonun içine ince ince bir şekilde yerleştirilir, aynı zamanda bir anlatım biçimi halini alır.

Filmdeki bir başka ironik an da Barton'un yazı yazma konusunda yaşadığı konuşmak için Geisler ile yemeğe çıktığı sahnede yaşanır. Bu sahnede var olan da tamamen durumdaki tezettan kaynaklanan bir ironidir. Barton Geisler'e yazma konusunda bazı sıkıntıları olduğunu, başlamakta zorluk çektiğini söylediğinde Geisler'in verdiği cevap gerçekten de ironiktir.

'Sonuçta bir güreş filmi yazacaksın, ne arıyorsun, yol haritası mı?'

Yani Geisler'e göre yazılacak şeyin konusu, hikayesi, dramatik yapısı son derece bellidir. Bellidir de, Geisler'in bu kadar biçimi ve içeriği belli olan bir metni yazması için Broadway'dan yepyeni, yetenekli biri yazar getirmesinin nedeni nedir ya da bu durum ironik değil de nedir?

Coen filmlerindeki komedi yaratma öğelerinden biri de diyaloglardaki çapraz tekrarlardır. Bunlara örnek olarak Geisler'in Barton ile ilk karşılaştığı sahne ve Barton'un dedektiflerle karşılaştığı ilk sahneler sayılabilir. (Sahnelerin detayları Ek 3'de belirtilmiştir.)

'Barton Fink'te (1991) sürrealist havasının içinde de değerlendirebilecek ancak aynı zamanda ironik öğelerden biri olarak da değerlendirilebilecek bazı ilginç öğeler de yer alır. Örneğin Barton ilk otele vardığında resepsiyonda kimse yoktur, görevli yerde bir kapağın altından çıkıp gelir, Barton'a kaç gün kalacağına kadar bir çok soru sorar ama otelde kimse yok gibidir, zira bütün oda anahtarları asılıdır. Otelin ayakkabılarını boyatmak isteyen müşterileri için bir hizmeti vardır, ayakkabılarını boyatmak isteyenler onları akşamları kapının önüne koymaktadırlar. Bunun bir örneği gerçekten de filmde görülür. Yalnız tezat şurdadır; bütün odaların önünde ayakkabı vardır, yani bütün odalar doludur. Bütün anahtarlar resepsiyonda asılıdır, yani bütün odalar boştur. Bu durum tuhafır, durumu aynı zamanda ironik yapan ise durum tezatının yanı sıra uzun koridordaki ayakkabı görüntüleri, Barton'un o mekanla bulunan ayrık hali, sıralı bir sürü anahtardır. (Şekil 4.13, Şekil 4.14, Şekil 4.15, Şekil 4.16, Şekil 4.17, Şekil 4.18) Bu noktada ironi söz, durum ve bir dramatik anlatımı biçimi olmasının yanı sıra bir sinema filminin içinde görüntü ile de sabitlenebilir saptaması yapılabilir.



Şekil 4.13 Barton Fink (1991)



Şekil 4.14 Barton Fink (1991)



Şekil 4.15 Barton Fink (1991)



Şekil 4.16 Barton Fink (1991)



Şekil 4.17 Barton Fink (1991)



Şekil 4.18 Barton Fink (1991)

'Barton Fink' (1991) İkinci Dünya Savaşı Amerika'sında geçmektedir ve ana karakteri *'Barton Fink'* (1991) yahudidir. *'Coen Kardeşler'* bu yahudilik meselesini filmin sonunda gereksiz bir dönemsel detay olmaktan kurtarıp bir ironi oluşturmak için kullanmayı başarırlar. Filmin sonunda Charlie dedektifleri öldürürken *'Heil Hitler'* diye bağırır, sonunda ise Barton'u öldürmez. Bu hem hiç kimsenin o dönemde olaylardan kopuk

olamayacağını göstermesi bakımından önemlidir, hem de bir Hitler sempatanının bir yahudiyi koruması bağlamında ironik bir anlatıma neden olur.

Bu bilgilere ek olarak ‘*Coen Kardeşler*’ bir röportajlarında bu filmin tarzını hayran oldukları yönetmen Roman Polanski’nin filmi *The Tenant*’a benzettiklerini söylemişlerdir.(<http://www.coenbrothers.net/interviewbarton.html> , 2007) O film daha önce kiracısı camdan düşüp çok acılı bir şekilde ölmüş olan bir daireyi kiralayan bir adam ve tuhaf komşuları hakkındadır. Filmin sonunda benzer şekilde adam da kendisini camdan atar. ‘*Barton Fink*’ (1991) o yıl Polanski’nin jüri başkanı olduğu Cannes film festivalinden üç ödülle dönmüştür. Röportaj daha sonra yapılmıştır. Aynı röportajın içinde ‘*Coen Kardeşler*’ filmi ironik bulduklarını da belirtmişlerdir.

‘*The Hudsucker Proxy*’de (1994) ironiye yol açan temel şey ana karakter Norville’nin saflığı ve sakarlığıdır denebilir. Norville kendisine inanan, kendi fikirlerini üretmek için yanıp tutuşan bir yeni mezundur. Problem onları anlatma biçiminden kaynaklanır. Norville’nin elinde bir beyaz kağıt, üzerinde de bir daire resmi vardır. Önüne gelen hemen herkese onu gösterip, ‘*Bilirsiz ya, çocuklar için!*’ demektedir. (Şekil 4.19, Şekil 4.20) O dairenin kimse ne olduğu anlamadığı gibi sarışın, mavi gözlü, ebleh bakışlı ve köfte dudaklı bu adamın önemli bir şey tasarlamış olabileceği de kimsenin aklına gelmez. Norville’nin yarattığı durum ironisi şu olay örgüsünden kaynaklanır; *The Hudsucker* şirketinin sahibi olan Mr.Hudsucker camdan atlayarak intihar eder, ancak bu durum kötü olsa da hisselerin başkasının eline geçmesine neden olabilecektir ve kalanlar için hisseler söz konusu kayıptan daha önemlidir. Bunun üzerine geride kalanlar şirketin başına getirmek ve hisselerin değerini kendileri alabilecek kadar düşürmek üzere bir aday aramaya başlarlar. Bu sırada Mr. Hudsucker’dan yukarı kata iletilmek üzere bir ‘*mavi mektup*’ ortaya çıkar. Bu durum çalışanlara çeşitli abartılı alarmlarla bildirilir, sonunda hepsini saklandığı ve bir tek Norville ortada kaldığı için bu görev Norville’nin olur. Norville elinde mavi mektupla yukarı çıktığında, bunun genel müdürle konuşmak için belki de son fırsatı olduğunu anlar ve mektubu unutup, içinde daire resmi olan kağıdı çıkarır, bu esnada bir çok sakarlık yaptığı için bazı felaketlere –yangın gibi, adamın camdan uçmasına neden olmak gibi vs...- yol açar ve sonunda karşısındaki onun tam da aradığı adam olduğunu böylece anlar. Norville sahte şirket başkanı olacaktır.



Şekil 4.19 The Hudsucker Proxy (1994)



Şekil 4.20 The Hudsucker Proxy (1994)

Bir kaç ‘Coen Kardeşler’ filminde birden çok görülmeleri nedeniyle tesadüf olarak değerlendirilemeyecek bir unsur da filmlerinde kullandıkları kadın tipleridir. Ana karakterler olan cazip kadınlar bir yana, bir kaç ‘Coen Kardeşler’ filminde birden orta yaşın üzerinde, oldukça kilolu ve güzel olmayan, aşırı makyajlı zengin kadın karakterler yer alır. Bu kadınlar genellikle yan karakterler, hatta figüranlardır ama birden önemli bir sahnenin orta yerinde boy gösterebilirler. ‘The Hudsucker Proxy’de (1994) bu tasvire uygun olarak yılbaşı partisinde Norville Barnes Sid’in karısı ve bir başka kadın birlikte partide otururlarken görülür. ‘Coen Kardeşler’ ironisi bu kadınlarla ilgili olarak şöyle gelişir, o gördüğümüz tuhaf çirkin kadın filmin sonunda aslında filmin esas kadınlarından biri haline gelir. Mr. Hudsucker hayatı boyunca onu sevmiştir. Arzulanan nesnedir. Bu ‘Coen Kardeşler’in Amerikan toplumu ve sinemasının estetik bakış açısını, kalıp güzellik anlayışını da eleştirdiklerini gösteren bir ironik durumdur. Filmin içinde gerçek hayatta da porno yıldızı olan bir kadın oyuncunun yalnızca yükseliş dönemlerinde, paraları için hem Norville, hem de Buzz ile gösterilmesi de aynı eleştirinin, ironinin bir parçasıdır. (Şekil 4.21, Şekil 4.22, Şekil 4.23, Şekil 4.24) Durum şu anlama gelir; bazı kadınlar imkanlar varsa arzu edilir ama sevilenler onlar değildir. Onlar işin raconudur. Arzunun meselesi nesnenin şekli değildir.



Şekil 4.21 The Hudsucker Proxy (1994)



Şekil 4.22 The Hudsucker Proxy (1994)



Şekil 4.23 The Hudsucker Proxy (1994)



Şekil 4.24 Miller's Crossing (1990)

'*Fargo*'da (1996) 'Coen Kardeşler' ironisi ve ince mizah anlayışı film başlamadan başlar. Filmin başında siyah bir fon üzerinde bu filmde yaşanan tüm olayların gerçek olduğu ama yaşananlara saygıdan dolayı gerçek isimlerinin kullanılmadığı yazar. Oysa bu doğru değildir, olaylar gerçek bir yaşam öyküsünden alınmamıştır. Filmin dvidsinin bonus kısmında yer alan bir röportajda bu durum 'Coen Kardeşler'e sorulur. Ethan ve Joel Coen filmin gerçek olaylara dayandığını, yalnızca bunun bir çeşit belgesel gerçeklik olmadığını söylerler. Ancak onlara göre filmin içinde olan her şey her an Mineasota'da olması mümkün şeylerdir. (Fargo , dvd bonus, 1996)

Film bir adamın, kayınpederinden iş kurmak amacıyla para koparabilmek için kendi karısını kaçırması sonucu gelişen olaylar dizisini konu alır. Ancak filmin ana erkek karakteri Jerry böyle riskli bir eylemde bulunacak olmasına karşın gayet tedbirsiz, plansız ve son derece saftır. O denli plansızdır ki, karısı kaçırılmak üzere anlaşma yaptığı insanlara nasıl ulaşacağına dair bir telefon numarası almayı akıl etmemiş ve öylesine saftır ki onlara kendisinin olmayan bir arabayı düşünmeden vermiştir. Saflığı istek ve inancının güçlü

olmasından kaynaklanır. Saflığı arapsaçına dönen olayları çözmesine yetmez. Kaçmak dışında bir çözümü yoktur. Gerçekten de en son sahnede polisler kapıyı çaldıklarında bile hala inanç sahibidir. Yakalandığında bir otel odasının penceresinden kaçmaya çalışmaktadır.

Filmde birçok ironik öge vardır. Örneğin adam kaçırarak olan suçluların yolda bunu yapmaya giderlerken birinin sürekli gözleme yemek istediğini, diğerinin de seks yapmak istediği söylemesi, bunun üzerine aralarında tartışma çıkması ironik bir durumdur. Sanki yapmaya gittikleri her zaman sabah akşam yaptıkları sıradan bir durummuş gibi bambaşka bir şeye takılmaları dolayısıyla durumda oluşan tezatlık burada ironiyi oluşturmaktadır.

Filmin ironik durumlarından biri de hem suçlunun, hem de kaçırılan kadın karakterin aynı tür domestik, kadınlara yönelik televizyon programlarını seyretmekten zevk almasıdır. Bu durum ironiden kaynaklanan bir komedi yaratmasının yanı sıra 'Coen Kardeşler'in bu tür programların bir tür yasal uyuşturucu halinde olan varlıklarını da eleştirdiklerine işaret eder. (Şekil 4.25, Şekil 4.26, Şekil 4.27, Şekil 4.28)



Şekil 4.25 Fargo (1996)



Şekil 4.26 Fargo (1996)



Şekil 4.27 Fargo (1996)



Şekil 4.28 Fargo (1996)

'*Fargo*'nun (1996) bir başka ironik sahnesi de filmin sonundaki Marge'ın suçluyu yakaladığı andır. Kadın suçlunun diğer suçlu arkadaşının bacağını kütük öğütme makinesinde öğütüyor olmasındaki sestten dolayı ona polis olduğunu duyuramaz. Ve parmağıyla şapkasını işaret etmek zorunda kalır. (Şekil 4.29, Şekil 4.30) Filmin sonunda Marge bütün olay örgüsünü çözdüğünde sanki dünyada işlenen suçların temel motivasyonunda para önemli bir yer kaplamıyormuş gibi, her şeyin nedeninin para olduğundan hala olayı kavramayı başaramamıştır.



Şekil 4.29 Fargo (1996)



Şekil 4.30 Fargo (1996)

Marge'ın bu sonsuz saflıktaki tepkisi aslında '*Fargo*'nun (1996) dramatik yapısındaki bir başka durum ironisinden kaynaklanmıştır. Bu ironi karakterlerin birbirine olan tezatlığı dolayısıyla gerçekleşir. Şöyle ki ; Marge bulunduğu bölgenin polis şefidir, kariyerinde iyi bir durumdadır, hamiledir, kocası Norman'a aşiktir, onun ihtiyacı olduğu için gidip solucan alabilir, birlikte çok mutludurlar. Norman ise ressamdır, hayattaki en büyük başarısı resimlerinden birinin postanede pullardan birinin üzerine koyulacak olmasıdır. Ancak bu durum ilişkilerinde herhangi bir sorun yaratmaz. Birbirlerini sevmeleri yetmektedir. Jerry'nin evliliği de görünüşte son derece düzgün ve problemsizdir. Ancak Jerry'nin kendisiyle olan problemleri, karısının babasının zengin olmasının getirdiği yük ilişkilerinde de probleme yol açmaktadır. Öyle ki çocuklarına karşı nasıl davranmaları gerektiği konusunda dahi ortak bir fikir beyan edemezler. Aralarında sürekli bir sevgisizlik ve güç çatışması vardır. Jerry iyi projeler de sunsa kayınpederi tarafından aşağılanan, karısı tarafından da yeterince saygı duyulmayan bir karakterdir. Oğulları da ebeveynlerini pek önemsememektedir. Bu sebeplerle Jerry'nin kendine çıkış olarak gördüğü tek hedefi çok para kazanıp, ailenin içinde önemsenebilir bir pozisyon elde etmektir. Zaten adam öyle bir karakterdir ki elini neye atsa taş olmaktadır. Her şeyi idare etme çabası mütemadi olarak

sonuçsuz kalmaktadır, kimse ona destek olmamaktadır. Filmin içinde her iki çiftin sahneleri ardarda bağlandığında olay örgüsünde herhangi bir tezat ya da eleştirel durum olmasa bile ironi kendiliğinden gelmektedir. *'Fargo' (1996)* koca bir kar yığının ortasında farklı ama yine de sıcak iki evin hikayesidir .

Jerry'nin karısının kaçırıldığı sahne de *'Fargo'*daki (1996) ironik sahnelerden biridir. Çünkü adamlar kadını kaçırmayı bir türlü beceremezler. Kadını kaçırırlarken kadın onların geldiklerini camdan görür ve saklanır, bulunduğu banyoda, perdeye sarılmıştır. Ordan kaçarken merdivenlerden düşer ve bayılması sonucunda yakalanır. Üstelik kadınla suçlulardan biri boğuşurlarken suçlunun yüzü çizilir, bunun üzerine adam kendisine merhem aramaya başlar. Yani bu suçlular görevlerini her şeyin üzerinde tutanlardan değildirler, işlevleriyle tezat oluştururlar. Hatta neredeyse kadını kaçırmayı tesadüfler eseri başarmışlardır denebilir.

Pek çok hayranları için *'The Big Lebowski' (1998)* *'Coen Kardeşler'* sinemasının zirvesini oluşturur. Filmdeki en ironik anlardan biri daha filmin başlarında olan bir sahnede yaşanır. Mafyanın adamları isim benzerliğinden dolayı Dude'un halısına işemiş ve ondan başını klozete sokarak para istemişlerdir. Bunun üzerine Dude adaşı olan diğer Lebowski'yi bulmaya gider. Adam gerçekten de çok zengindir, birçok yardım kuruluşuyla çalışmış, birçok ödül almış bir kişidir. Dude Mr.Lebowski'yi odasında beklerken, duvardaki ödül ve plaketlere bakmaya başlar, bunlardan biri de bir aynanın üzerine yapılmış *'Time'* dergisi kapağıdır. Üzerinde *'Yılın Adamı'* yazmaktadır. Dude önünden geçerken ona da bakar, hatta kendisini bir şekilde o kapağın içine yerleştirir. Bu filmin en komik aynı zamanda en ironik anlarından biridir. Tam anlamıyla *'kaybetmiş'* birinin *'Yılın Adamı'* olarak formatlanmasındaki tezat bir yana, filmin ilerleyen zamanlarında anlaşıldığı gibi aslında ödülü gerçekten alan kişi de kaybetmiş bir insan olması ironiyi getirir. (Şekil 4.31) Mr.Lebowski'nin hayatındaki pek çok şey şirketleri, kızı, karısı dahil olmak üzere yalnızca şekilden ibarettir. Film Dude'un kendisini yılın adamı aynasına yerleştirdiği o anda, her kimi Time kapağına taşırsan onun yılın insanı haline gelebileceğini göstererek aslında bir sistemdeki bir açığı da ironik bir dille eleştirmiş olur.



Şekil 4.31 The Big Lebowski (1998)

'The Big Lebowski' (1998) esasında Dude ve arkadaşlarının olayların içine girdikten sonra, kendilerince edindikleri bir takım sanılar ile kayıp paranın peşindeki adamların olayların içine girme serüvenleri üzerinden ilerler. Bu sanılar filmin içinde hem ironik hem de komik durumlara yol açmaktadırlar. Dude'un içinde para olan- filmin o anında çantada para olduğu sanılmaktadır, sonradan olmadığı anlaşılır- arabası çalındıktan sonra bulunduğu para içinden çıkmaz. Bu arada Dude koltuklardan birinin içine sıkıştırılmış bir şekilde bir liseli gencin ödevini bulur ve parayı onun çaldığına inanır. Walter'ın ödevin kimin olduğunu araştırmasından sonra liseli genç bulunur, ki kendisi ünlü bir pembe dizi yazarının oğlu çıkar ama adam şimdi salonda tuhaf bir sağlık cihazının içinde yaşamaktadır. Walter ve Dude çocuğun evine gittiklerinde, evin önünde kırmızı bir spor araba görürler ve paranın çoktan harcandığı fikrine kapılıp içeri girerler. Çocuk onların sordukları bütün sorulara karşı tepkisizce bakar. Bunun üzerine Walter sinirlenir ve Dude'un arabasının bagajından aldığı golf sopasıyla kırmızı spor arabayı dağıtmaya başlar. Bu esnada çocuk ifadesiz bir biçimde kapıdan olanları izlemektedir. Az sonra yan evlerin birinden şişman, sakallı bir adam çıkagelir, arabanın sahibi odur. Aynı filmin başında Bunny'nin kaçırılmadığını, kendisinin kaçtığını düşündüklerinde olduğu gibi bir fikre kendilerini kaptırıp gitmişlerdir. Bu zannetme hali, yanlış anlaşılmış olaylar dizisi içinde yalnızca Dude'un her şeyin üzerinde olan umursamaz, bağımsız ve telaşa kapıldığı anlarda bile konudan uzak duruşu bile gerçekliğin ironisini yapmaya yeter. Adamın varlığı başlıbaşına içinde bulunduğu durumlarla tezat yaratmaktadır.

'The Man Who Wasn't There'de (2001) de birçok biçimde ironi boy gösterir. Bu filmdeki ironi görüntü ile sözün, bazen de dış ses'in birbiri ile tezat oluşturması yoluyla gerçekleşir. Örneğin; filmin esas dış sesi olan karakteri Ed Doris Big Dave'lerin geleceği

gece için hazırlık yaparken, *'Bize geliyorlar çünkü biz 'eğlendirici' insalarız dedi.'* der ama bu esnada kamera pan yapıp salonda somurtarak oturan Ed'i gösterir. (Şekil 4.32) Bir başka örnek de, Ed'in Doris'in bacaklarını traş ederken zihninden kuru temizleme malzemeleri olarak verilebilir. Dış ses *'Kuru, temiz, kimyasallarla...'* elde edilebilecek gelir ve edinebilecek rahatlıktan bahsederken görüntüde bir jilet, bir küvet dolusu su ve kıllı bacaklar vardır. (Şekil 4.33, Şekil 4.34, Şekil 4.35)



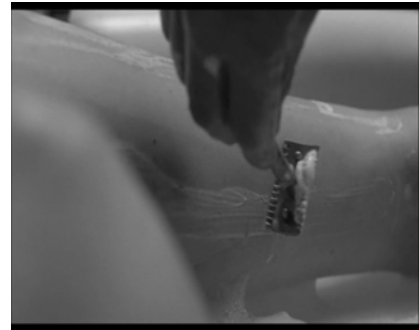
Şekil 4.32 The Man Who Wasn't There (2001)



Şekil 4.33 The Man Who Wasn't There (2001)



Şekil 4.34 The Man Who Wasn't There (2001)



Şekil 4.35 The Man Who Wasn't There (2001)

Bunlara ek olarak filmde aynı mekanı paylaşması gereken karakterlerin birbirine zıt özellikleri de filmin ironik anlatımını ve filmdeki komediyi pekiştirmektedir. Örneğin birlikte çalışan berberlerden Ed sessiz, konuşmayı sevmeyen bir yapıda olmasına rağmen, birlikte çalıştığı kayınbiraderi gevezedir. Daha sonra kayınbirader çalışmadığı dönemde, Ed'in mülakatta en az konuşan kişiyi seçerek aldığı berberin de son derece geveze çıkması ve mülakatta heyecandan konuşamamış olması da filmdeki ironik anlatımı destekler.

'*The Man Who Wasn't There*' (2001) öteki '*Coen Kardeşler*' filmlerinden farklı olarak ironik anlatımı çoğaltırken şöyle bir yönteme başvurur; karakterler kendi ağızlarından diğerlerinin bilmediklerini zannettikleri bazı şeyleri birebir söylerler, sahnenin sonunda bütün gerçekler konuşulmuş olmasına karşın kimse durumu bozuntuya vermez. Doris hapise girdiğinde avukat müvekkil görüşmesinin ikincisinin gerçekleştiği sahne de buna verilebilecek örneklerden biridir. Bu sahnede Ed gerçekte neler olduğunu, Big Dave'i nasıl öldürdüğünü avukata anlatır, Doris dinler, avukat ise yalnızca bilgilerin işe yarayıp yaramayacağını sorgular, sonra da ondan haber beklemelerini söyleyip gider. Yani her şey konuşulur ve hiç bir şey açığa kavuşmaz.

Bir başka benzer durum, verilen partide Big Dave'in Ed'i odasına, birlikte puro içmeye çağırdığı sahnede gerçekleşir. Bu sahnede Big Dave bir hata yaptığını, evli bir kadın ile birlikte olduğunu, bu kişinin Ed'in tanımadığı biri olduğunu, şimdi bu durumun öğrenildiğini ve kendisine şantaj yapıldığını söyler. Bu sırada puro içen Dave elini yakmak üzereyken Ed onu uyarır. Bu hem gerçek hayata ait bir detaydır, hem de cümle itibariyle de çift anlamlıdır. Bu konuşma yapılırken aslında Ed, zaten tüm bu olayları bilmektedir, şantaj yapan da kendisidir. Yani yine her şey ortada olmasına karşın, gerçekler hakkında hiç bir şeyin konuşulmaması sebebiyle gerçekliğin ironisi yapılmıştır.

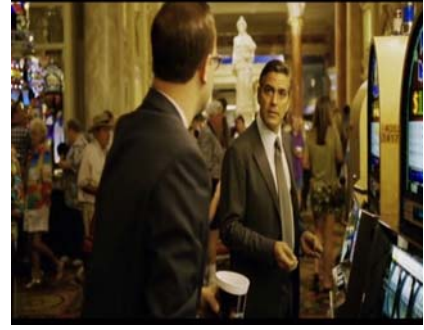
'*Coen Kardeşler*'in onuncu filmi *Intolerable Cruelty* içinde hiç boşluğu olmayan evlilik öncesi anlaşmaları ile ünlü bir firmanın ortaklarından, mahkemede kazanmak için her yolu mübah gören, yakışıklı avukat Miles ile evliliği kısa yoldan zengin olmanın bir yolu olarak gören dünyalar güzeli Marilyn'in aşk hikayesini konu alır.

Filmdeki ironi kimi zaman görüntü ile sözün uyuşmazlığından kaynaklanır. Miles bir konuşma için Las Vegas'a gider, otelin kumarhanesinde kumar oynarken Amerika'nın çok değiştiğini, artık boşanma için dava bile açmaya gerek olmayan bir yasa olduğunu söyler. Sözü ettiği yerin her gün onlarca çiftin belki yalnızca sarhoş olduğu için evlendiği bir şehir olması bir yana, sözü eden kişinin müşterilerinin büyük kısmının gerçek bir evlilik yerine kimin önce kimi basacağı meselesi üzerine kurulu para temelli evlilikler sahibi olan bir boşanma avukatı olması, üstüne üstük bu sözleri ettiği esnada üç tane yanyana şekil geldiği taktirde kazanılan makinelere jeton atıyor olması, yani o anda tüketilen bir şey yaparken bir

şeyin ne çabuk tüketileceğine dair cümle kurması son derece ironiktir. (Şekil 4.36, Şekil 4.37, Şekil 4.38, Şekil 4.39)



Şekil 4.36 İntolerable Cruelty (2003)



Şekil 4.37 İntolerable Cruelty (2003)



Şekil 4.38 İntolerable Cruelty (2003)



Şekil 4.39 İntolerable Cruelty (2003)

Bunun yanı sıra Marylin gibi tek amacı evliliklerinden gelir elde etmek olan bir kişinin, kendisi gibi olan ve geçirdiği beş evlilik sonunda onlarca odalı bir malikane ile bir ülser edinen arkadaşının yanında aşktan söz etmesi de benzer şekilde bir ironi örneği olarak verilebilir.

Önemli noktalardan biri bu filmdeki komedi unsuru yalnızca ironi vasıtasıyla sağlanmaz. Çünkü durumlar kendi içinde komedi öğeleri taşımaktadırlar.

BÖLÜM 5 KAHRAMANIN YOLCULUĞU

5.1 Kahraman Kavramının Tanımı Ve Tarihsel Geçmişi

Kahraman kavramı yüzyıllardır süregelen bir estetiğin içinde şekillenmiştir. Aristoteles'in tiyatro oyunları üzerinden tanımladığı bu estetik izleyicinin oyunun içindeki kahramanla özdeşim kurup katharsis yoluyla arınması esasına dayanır.

Aristo'nun sanat üzerine temel kavramı, sanatın gerçek hayatın takliti olması gerektiğini ifade eden Mimesis kavramıdır. Mimesis Aristoteles'in ünlü eseri Poetika'nın sözlüğünde şöyle tanımlanır :

' Aristoteles'in sanat anlayışında, yaratma sürecinde bir şeyin başka bir şeye örnek oluşturması bağlamında 'taklit' ya da 'öykünme' anlamında kullanılan kavram.' (Aristoteles,2005)

Aristoteles tragedyanın da komedyanın da ancak gerçek hayatın taklidi olabileceğini söyler. Ona göre komedya daha kötü olanların taklididir. Ancak her kötülükle değil gülünç olanıyla ilgilenir; bu da çirkinliğin bir bölümüdür. Çünkü Aristoteles'e göre gülünç olmak çirkinlikle ilgili bir kusurdur. Ancak bahsi geçen çirkinlik aynı komik bir maskenin çirkin ve bozuk biçimli olmasına karşın hiçbir acı ifadesine sahip olmayışı gibi üzücü ve zararlı bir şey değildir. (Aristoteles, 2005)

Tragedya ise soylu, tamamlanmış ve belirli bir uzunluğu olan bir eylemin taklididir; bunu bölümlere göre her biri farklı kullanılmış araçlar çeşnilendirilmiş bir dil kullanarak yapar. Tragedya eyleyenleri taklit eder; bunu da bir anlatı aracılığıyla değil, uyandırdığı acıma ve korku aracılığıyla bu tür duygulanımların arınmasını sağlayarak yapar.

Platon, Devlet adını verdiği diyalogların X. Bölümünde, sanatı, *'yaşamın bir taklidi'* olarak ele alır. Ona göre, doğanın yarattığı, varoluş yanında, yaşam da bir taklit olduğundan, dram sanatı taklidin taklididir. *"Sanat, gerçekten iki misli uzaklaştırılmış, gerçeğin soluk bir gölgesidir."* (Platon, 1975)

Aristoteles, sanatta mimesis'in yaratıcı bir etkinlik olduğunu, buna karşı savunur. Şiirin (dram sanatının) bulgulayacağı ve bildireceği bir gerçek vardır. Bilimin ve tarihin

gerçeklerinden daha derine inen bir gerçektir bu. Buna göre Platon, mimesis terimini daha çok genel anlamıyla, Aristoteles ise daha çok özel anlamıyla kullanılmıştır : Platon için taklit olan mimesis, Aristoteles için sanatta yeniden yaratmadır.

Mimesis teriminin kapsamı içinde iki ayırtı var : 1) mimik açısından taklit, 2) sanatın yeniden yaratılmasıdır. (Nutku Özdemir, 2001)

Aristoteles, şiirin bir mimesis olduğu, duygu düzeyini yükselttiği, trajik bir haz verdiği, insan ruhunda bir arınma ve yücelme gerçekleştirdiği düşüncelerinde Platon ile aynı fikirdedir.

Platon' a göre denetim altında tutulan, ağlamaya, üzülmeye olan doğal açlık, şiirle denetimden çıkar: *'Şiir,coşkuyu besler ve sular, öldürülmesi gereken heyecanı çoğaltır.'*

Aristoteles, bu düşüncelere karşı çıkar; ona göre, bu öyle bir heyecandır ki zaten dışarı çıkması gereken bir şeydir. Sanki bir şeye konulmuştur, şiirin verdiği heyecanla dışarı çıkar. Onun için hiçbir tehlikesi yoktur, hatta insan ruhu için sağlıklıdır; çünkü şiir duygulara düzen getirir.(Nutku Özdemir, 2001)

Aristoteles'in ortaya koyduğu sanat kuramına göre; taklit etme araçları iki, taklit edilme tarzı bir, taklit edilen nesnelere ise üç ögedir ve bunların dışında ise hiçbir öge yoktur. Olasılığa ya da zorunluluğa göre birbirini takip eden olayların ya mutsuzluktan mutluluğa ya da mutluluktan mutsuzluğa doğru değişimini ortaya koyan uzunluk, uzunluğun uygun sınırlandırılmasıdır.

Bu öğelerin içinde en önemlisi olay örgüsüdür. Çünkü tragedya insanların değil, eylemlerin ve yaşamın taklididir.

Öykü tragedyanın temelidir, canı gibidir ; karakterler de ikinci sırada gelir. Tragedya eylemin taklididir. Düşünce ise üçüncü sırada gelir. (Aristoteles, 2005)

Olay dizisi, dram sanatı tekniğinin bir ögesi olup aksiyona biçim verir. Yazarın, olay dizisi dediğimiz biçime malzemesini uygularken karşısına çıkacak olan sorunları bilmesinde yarar vardır. Olay dizisini ortaya çıkaran temel öğeler serim, çatışma, düğüm doruk nokta ve çözümdür.

Özdemir Nutku Dram Sanatı isimli kitabında bu bölümleri de tek tek tanımlar :

‘ Serim oyunun öyküsünü seyirci için anlaşılabilir yapmak için verilen ek bilgidir. Bir bölüm değil, baştan oyunun sonuna kadar sürüp giden bir bölümdür. Oyunun başında, yoğun bir biçimde durumun açıklanması, olayların anlatılması ve kişilerin tanıtılması ilke ağır abasan serim, aksiyonun organik bir parçasıdır. ’

Serim, oyun kişilerini geliştirirken, oyun kişilerinden gelişerek perde son olarak kapanıncaya kadar sürer.

Çatışma Aristoteles’in “orta” bölüm olarak saptadığı kesin, bir oyunun en hareketli yeridir. Olay dizisini geliştiren herhangi bir maddi ya da ruhsal karşıtlık, engeller, geciktirmeler, tartışmalar çatışma kapsamına girer.

Olay dizisinin gelişimi sırasında bir takım duygusal odak noktalarına ise düğüm noktaları adı verilir. Nutku düğüm noktalarından sonra ise doruk noktalarını tanımlar :

‘ Bir oyunun doruk noktası ya çatışmaların son bulduğu orta bölümün sonlarına doğru ya da çözüm dediğimiz son bölümde bulunur. Genellikle, burası en heyecan verici nokta değildir, ama her zaman bir değişim noktasıdır. ’ (Nutku Özdemir, 2001)

Doruk noktasından sonra oyun düşüşe geçer, oyunun son bölümünde düğümler çözüme ulaştırılır. Çözümün başarılı olabilmesi için belirgin, anlaşılır ve ilginç olması gerekir. Yazar, hiçbir ayrıntısıyla seyircisini sorular içinde bırakmamaya dikkat eder.

Her tragedyada bir düğüm, bir de çözüm bulunur : öykünün dışında kalan olayların bir kısmı çoğunlukla düğümü, geri kalanlar ise çözümü oluşturur. (Aristoteles, 2005)

Benzer özellikleri bir film senaryosunun da taşıdığı söylenebilir. Semir Aslanyürek Senaryo Kuramı isimi kitabında dramatik yapısı sağlam bir senaryodan bahsedildiğinde senaryonun beş bölümden oluşması gerektiğini söyler. Bu bölümler ; sergileme, düğüm ve gelişme, doruk, çözümlenme ve finaldir. Aslanyürek’e göre; sergileme, kim, nerede ve nasıl bir ortamda bulunuyor sorularına yanıt verip mutlaka bir beklenti içeren senaryonun ilk bölümüdür. Bu bölüm, senaryoyu açan iki, en fazla üç küçük sahneden ibarettir. Ancak her filmde her zaman bu bölümün bulunması zorunlu değildir. Düğüm ve gelişme, senaryoda mevcut olan güçler arasındaki dengenin bozulması, iç ve dış çelişkilerin derinleştirilmesi ve şiddetlendirilmesi olayıdır. Bu bölümde dramaturjik anlaşmazlık tamamen ortaya çıkar.

Doruk, senaryodaki anlaşmazlığın gelişmesinin en yüksek noktasıdır. Çözülme, doruk esnasında, taraflardan birinin lehine veya aleyhine bozulan güç dengesinin yeni bir düzene girmesi durumudur. Final, filmsel olay veya olayların bir sonuca vardırılmasıdır. (Aslanyürek Semir, 1998)

Yapısal bağlamda bu şekilde ilerleyen bir filmi izleyen izleyici, filmin kahramanı ile özdeşim kurar, film ilerledikçe onunla sevinip onunla üzülür. Filmin sonunda da kahramanın macerayı başarıyla tamamlamasının sonunda bir arınma yaşar. Aristoteles'in arınma olarak tanımladığı kavram katharsistir. Katharsis kavramı Poetika'nın sözlüğünde şöyle tanımlanır :

'Duyguların coşturulmasıyla sağlanan boşalma, rahatlama ya da arınma durumu; sanat yoluyla duyguların arınması ya da duygulardan arınma. Kimi yorumculara göre, Aristoteles sanatın görevinin yalnızca estetik bir haz üretmek değil, daha çok ahlaki bir duruluk yaratmak olduğunu savunur. Böylelikle de sanatın değeri seyirden kaynaklanan estetik bir hoşnutluktan çok, ahlaki açıdan arınmada kendini açığa vurur.' (Aristoteles, 2005)

Katharsis, insanın iç yaşamı için gerekli olan arınmadır. Bu da tragedyanın sonunda seyircinin duyacağı acıma ve korku duygularıyla varolur. Yakınlık duyulan kahramanın yazgısına katılarak duyulan acıma ve korku, seyirci, etik-entellektüel bir arınmaya, dolayısıyla bir adalet bilincine ulaştırır. Onun için katharsis acıma ve korku duygularıyla insandaki "acı veren öge"yi yıkayıp arıtır. (Nutku Özdemir, 2001)

Aslında katharsis yalnızca tragedyada değil Aristo estetiğini temel alan tüm dramatik yapı türlerinde gerçekleşmesi olası ve hedeflenen bir durumdur. Dramatik yapı türlerinden bahsetmeden evvel drama sözcüğünün kelime kökenine bakmak yerinde olacaktır.

Latince 'yapmak', 'eylemek', 'iş görmek' anlamına gelen bir başka fiil de dran'dır; etkinlik içindeki insanları betimleyen drama, bu fiilden türetilmiştir. Yunanca drama, hareket halindeki olay, yani eylem anlamına gelmektedir. (Aslanyürek Semir, 1998) Dramayı drama yapan edebi anlamda sözcükler değil, o sözcüklerin içinde barındırdıkları eylemdir. Bu sözcüğün eski Yunancadaki başka bir anlamı da 'oynamak'tır. Ancak antik tiyatronun gelişmesinden bu yana, bu sözcük yalnızca 'herhangi bir kimsenin herhangi bir şey yapması' değil, belli bir kimsenin, katılanlara anlamı olan bir şey yapmasıdır. Klasik

tanımı ile dram sanatı, ‘ Bir ya da birkaç kişinin sahneye uygun bir biçimde yazdığı, yazınsal değeri olan bir yapıttır. ’ (Nutku Özdemir, 2001)

Aslanyürek dramının ister trajik, isterse komik, trajikomik veya melodramatik olsun, dramatik yapıt kahramanlarının hareket tarzları veya davranışlarının kendiliğinden gelişmesi üzerine kurulduğunu söyler. (Aslanyürek Semir,1998)

Kahraman kavramının dramatik yapı içindeki yolculuğuna değinmeden evvel dramının da ilk biçimlerini barındıran, içinde şekillendiği kavramlara bakmak uygun olacaktır. Ömer Tecimer ‘Sinema:Modern Mitoloji’ isimli kitabında bu kavramlardan bahseder. Bu kavramlar mitos ve ritustur. Tecimer mitosu şöyle tanımlar :

‘ Simgesel anlatılar olan mitoslar, efsane ya da destan niteliği taşıyan, inançsal bağlantılar da içeren, olağanüstü durum ve olaylara karışan tanrılara ya da insanüstü varlıklara dair öykülerdir. ’ (Tecimer Ömer, 2005)

Mitos’un sosyolojik, psikolojik, tarihsel, kültürel ve dinsel boyutları olduğunu söylemek mümkündür. Mitos, insanın varoluş, yazgı ve evreni yöneten güçler hakkında sorduğu sorulara yanıt verdiği için din ile yanıtladığı soruların aynı olduğu söylenebilir. (Tecimer Ömer, 2005)

Mitos, kişiye yaşamını nasıl yaşaması gerektiğini göstererek içinden doğduğu toplumsal düzeni doğrular, destekler, onun sürekliliğini sağlar. Mitoloji ise mitoslar bütünüdür.

Tecimer’e göre mitos gösterir, ritus ifade eder, imge açıklar. Tecimer kitabın bu noktasında da ritusu tanımlar :

‘ Kutsalla ilgili, simgesel ve önceden oluşturulmuş anlamlar taşıyan, geleneksel eylem ve uygulamalara ritus denir. ’

Ritusların belirli bir sistem içinde bir araya gelmeleriyle ritüel meydana gelir. Tecimer’e göre ritüel ise bir törenin akışını belirleyen kuralların ve bu sırada kullanılan simgelerin kendi içinde tutarlılık gösteren bütünü olarak tanımlanabilir. Ritüel uzun yılların bir birikimi olarak gelenek tarafından belirlenmiş törensel davranışlar dizgesidir.

Tecimer kitabında mitosun ritusla drama arasındaki bağlantı olduğunu söyler. Mitosların işlevi, gerçek ve anlık ritusları sürekli ve yüce ideallere dönüştürmektir. Ritus,

yalnızca bir doğrudan deneyim değil, aynı zamanda bir simgeleme yöntemi, bir temsil, doğanın yansıtılma biçimi olarak süregelmiştir. Temsil edilenler, yansıtılan doğa, dramayı yaratmıştır. Bu noktada ritusların dramanın ilk biçimleri olduğu söylenebilir. Tecimer bu noktada yapmak fiil kökeninden gelen dramayı drama, insanla ilgili, izlenebilecek biçimde yapılandırılmış, izleyenler için anlamı olan bir eylem olarak tanımlamaktadır. (Tecimer Ömer, 2005)

Bir dramatik yapı içinde kuşkusuz pek çok öge yer alır. Aslanyürek sinema dramaturjisi için bu öğelerin şunlar olduğu söyler : düşünce (idea), konu (thema), kompozisyon, süje ve materyal.

Düşünce bilgisini ve deneyimlerinin verilerini kullanarak, insanın kendi bilincinde yaptığı bir akıl muhakemesidir. Sanatsal düşünce, sanat yapıtının içeriğini belirleyen ana fikir olup her sanat yapıtı da mutlaka belirli bir düşüncenin ürünüdür. Bu ana fikir mutlaka bir sorundan kaynaklanır. Sanat yapıtı bir sorunu getiriyorsa değerlidir; sorunu olduğu sürece de yaşamını sürdürebilir. (Nutku Özdemir, 2001)

Konu ise sanat yapıtında düşüncenin ifade edilme biçimi olarak ifade edilebilir. Konunun yanıt verdiği şey bir sanat yapıtının ne hakkında yazılmış olduğu sorusudur. Her insan fikri, yaşamdaki her olay, ya da hayal gücü, bir temayı oluşturabilir. Dünya tarihi, temaların istenildiği zaman çıkarılabileceği bir ambardır. (Rotha Paul ve Griffith Richard 2001)

Aslanyürek'e göre sinema dramaturjisinde kompozisyonun bahsetmeden evvel, bir sanat yapıtının kompozisyonun ne anlama geldiğini tanımlamak gerekir. Bir sanat yapıtının kompozisyonu ise o sanat yapıtının çeşitli öğelerinin biçimsel ve düşünsel yönden birbiriyle uyumluluğu, birleşimi ve yerleşimi olarak tanımlanabilir. Kompozisyon aynı zamanda çok yapıdır. Kadr içi kompozisyon olduğu gibi, kadrların, sahnelerin ve episodların hem her birinin kendi içinde, hem de kendi aralarında bir kompozisyonu vardır. Kompozisyonun dramaturjik anlaşmazlık, mücadele, karakter, dramatik eylem, olgu, olay, sahne, episod ve durum gibi unsurlar barındırır. (Aslanyürek Semir, 1998)

Dramatik anlaşmazlık, kahramanların kendi aralarında olduğu gibi, buldukları ortam veya doğal çevre arasındaki çelişkilerden ve bu çelişkilerin gelişmesinden doğar.

Farklı istemleri olan ve birbiriyle anlaşmazlığa giren kişiler, değişik karakterler veya güçler kendi istemleri doğrultusunda bir üstünlük sağlamak için çatışmaya girer ve bir çatışma, söz konusu güçler arasında bir mücadele doğurur. (Nutku Özdemir, 2001)

Karakter en basit tanımıyla, kahramanları birbirinden ayıran ve kahramanlara has olan sosyal ve psikolojik özelliklerin tümüdür.

Dramatik eylem senaryoda bir anlam ifade eden ve daha küçük parçalara ayrıştırılmayan en küçük birimdir. Dramatik eylemin en karakteristik özelliği, içinde gerçek yaşamın bir çelişkisini barındırıyor olmasıdır. (Aslanyürek Semir, 1998)

Olgu, diyalektik gelişmeye açık bir eylem ve bir karşı eylemden oluşur. Bir insanın ölümü bir olgudur. Aynı şekilde bir deprem, bir uçağın düşmesi veya bir savaşın patlak vermesi de olguya örnek olarak verilebilir.

En az bir veya daha fazla olgu bir olay teşkil eder. Kesintisiz bir hareketliliğin veya bir değişkenliğin bulunması zorunludur. Bir olay olmadan, senaryoda ne dramaturjik anlaşmazlıktan, ne mücadeleden, ne de karakterden söz etmemiz mümkün olabilir.

Sahne aynı olayı aynı zaman diliminde ve aynı mekanda işleyen filmin bir parçasıdır. Sahne tanımlamasında en önemli olan şey olay birliğidir, zaman ve mekan birliği ikincildir.

Yunanca Antik Yunan trajedilerinde, iki koro partisi arasında yer alan oyunculuk sahnesi anlamına gelen episod gelir. Sinema filminde ise aynı konuyu ve aynı olayı işleyen senaryonun bir bölümüdür. (Aslanyürek Semir, 1998)

Durum, senaryoda bulunan güçlerin belirli gelişmeler veya mücadeleler sonucunda gelmiş oldukları koşulların, tavır ve tutumların birikimidir.

Kuşkusuz kahraman kavramı yukarıda sıralanmış olan dramatik yapı özellikleri arasında oldukça önemli bir figürdür. Kahraman bir oyunun gelişiminde, seyirciyi kendisiyle özdeşleştiren, en önemli oyun kişisi olarak tanımlanabilir. (Nutku Özdemir, 2001)

Kahramanın yolculuğu bir çok halk masalı vs... de sürerken sinemadaki yolculuk sırası Tecimer'e göre şu şekildedir :

'gündelik dünya : sorunun sınırlı farkındalığı

serüvene çağrı : artan farkındalık,

çağrının reddi : değişimden kaçınma,

akıl hocasıyla karşılaşma : isteksizliğin aşılması,

eşiği aşma : değişime adanış,

sınavlar, dostlar, düşmanlar : ilk değişim deneyi,

mağaraya yaklaşma : büyük değişime hazırlık,

ateşten gömlek (orta nokta) : büyük değişime girişme

ödül (kılıcı ele geçirme) : girişimin sonuçları,

dönüş yolu : değişime yeniden adanma,

diriliş (kriz doruk): büyük değişim için son girişim,

iksirle dönüş (çözüm) sorunun üstesinden gelme.' (Tecimer Ömer, 2005)

Kahramanın yolculuğu ; bir sınavı kazanmak, bir yarayı iyileştirmek ya da aşkı bulmak gibi tümüyle kişisel bir gelişim de olabilir. Kahramanlar, başkaları için yaşamlarını feda etmeleri gerekirse kesinlikle ederler, biçimi ne olursa olsun görevlerinden kaçmaları söz konusu olmaz. Ancak mutlaka ve mutlaka kahraman yolculuğun sonunda değişir, yaşadıklarından bir şeyler öğrenir. Kahramanlar, yaşamların ve hatta tüm dünyanın kaderinin tehlikede olduğu durumlarda, serüvene çağrıya yanıt vermek zorunda olan karakterlerdir. İzleyiciler yolculuğu kahramanın gözlerinden izledikleri için, kendilerini belirli ölçüde özdeşleştirirler. Kahraman, aşkı bulmak, başarılı olmak, bir yanlış düzeltmek, adalet aramak gibi evrensel gerekçelerle eyleme geçer.

Kahramanlar her zaman iyi olmak değildir. En beğenilen kahramanların bir bölümü, gerçekte kendi kurallarına göre yaşayan, sisteme karşı çıkan, yalnız ve yasa tanımayan anti-kahramanlardır. Yine de gerçekleştirdikleri eylem '*doğru*'ya hizmet eder. (Tecimer Ömer, 2005)

Kahramanın, yolculuğun çeşitli aşamalarındaki eylemleri, tepkileri ve yargıları karakter çemberini ya da öykü boyunca kahramanın gösterdiği gelişme aşamalarını ortaya koyar.

Gündelik dünya, kahramanın eğilimlerini, beklentilerini ve sorunlarını öğretir, kahramanın gerçek bir kişilik olmasını sağlayan özgün niteliklerini ve kusurlarını ortaya koyar. Kahraman ne kadar iyi işlenmişse, dramaturjik çatışma da o denli sağlam ve inandırıcı, mücadele de o denli şiddetli olacaktır. Her öyküde, gündelik dünyanın dengesini bozan, düzenini karıştıran bir sorun, bir temel dramatik soru vardır. Kahraman, bu sorunu çözmek için özel dünyaya geçmeli, dramatik soruyu yanıtlamalı ve düzeni yeniden kurmalıdır.

Serüvene çağrı, klasik mitoslarda, kahramanın evinden, ailesinden ayrılarak, yollara düşmesini, yolculuğun sonunda da bir Tanrı olmasını ya da en azından bazı tanrısal güçler edinmesini amaçlar. Bu bugünkü sinema dramaturjisi için birebir doğrudur denemese de serüvene çağrının yüce bir amaç için kahramanı yeni bir dünyaya davet etmekte olduğunu söylemek doğru olacaktır.

Serüvene çağrı 'tez', çağrının reddiyse 'antitez'dir. Korku ve gerilim türlerinde, özel dünyanın ürkütücü ve yasaklayıcı doğası nedeniyle, kahramanın öykü boyunca sık sık çağrının reddi durumunu yineleyebilir ancak eninde sonunda kahraman çağrıya kulak verecektir.

Kahraman çağrıya kulak verdikten sonra sınavlar yoluna girer, dostlarla tanışır, düşmanlarla yüz yüze gelir ve yeni tanıdığı özel dünyanın kurallarını öğrenir. İster gelecekteki bir toplumun hayal dünyasına, ister romantik bir aşkın duygusal evrenine girilsin, sınavlar aşaması özel dünyaya ilk bakış olup, kendine özgü kuralları ve yaşayanlarıyla, kahramanın gündelik dünyasına olan karşıtlığın belirlendiği ilk aşamadır. Karakteri değişir, yolculuğun başındaki kişi değildir artık.

Sınavların gerçekleşeceği özel dünya, tuhaf biçimde akışkan ve belirsiz biçimlerden oluşmuş bir düş evreni gibidir. Kahraman bu evrende akıl hocasının öğütlerinden, kendisine sunulan özel armağanlardan ve dostlarından destek alır.

Gerçekte ne denli fiziksel bir düzeyde gerçekleşirse gerçekleşsin, tüm yolculuk öykülerinde sorun psikolojik düzeydedir ve hiç değişmez. Kişi kendini dönüştürebilir mi? Kendimi yeterince tanıdıktan sonra, eski kişiliğinin tutku ve bağımlılıklarından, saplantı ve yanılgılarından kendisini kurtarabilir mi? Egoyu öldürmek mümkün müdür? gibi sorulara yanıt arar. Kahramanın meselesi olay örgüsünü çözmek kadar, daha varlığını daha üst bir seviyeye taşımakla ilgilidir.

Tüm aşamaları geçen kahraman olay örgünü çözüp, ödül kazandıktan sonra da öykü sona ermez. Kahramanın geri gelmesi, ödül olarak ne elde ettiyse onu kullanması, uğruna yolculuğa çıktığı sorunun çözüldüğünü görmesi gereklidir. (Tecimer Ömer, 2005)

Filmlerin içinde kahramanlardan başka da pek çok karakter bulunur. Ancak Aristo estetiğinde izleyici için özdeşim kurularak onunla ağlanıp, onunla gülünecek, filmin sonunda da katharsis yoluyla rahatlanılacak olan karakter kahramandır. Bu sebeple eğer bir filmdeki karakterlerin hiç biri ile özdeşim kurmak mümkün değilse ne katharsisten ne de kahraman kavramından bahsedilebilir. Bu noktada böyle bir film bir başka estetiğin içinde değerlendirilebilir. Bu estetik ünlü alman tiyatro adamı Bertold Brecht tarafından ortaya konulmuştur.

5.2 Kahramanın Değişme Uğradığı Bir Estetik: Brecht Estetiği

Bertolt Brecht ünlü Alman tiyatro adamı ve kuramcısıdır. Katolik bir ailenin oğlu olan Brecht 10 şubat 1898'de Almanya'nın Augsburg kentinde doğdu. Babası bir kağıt fabrikasının satış müdürü ve şehrin önde gelen kişilerinden birisi, annesi Sofie ev kadınıydı. Brecht liseden sonra tıp öğrenimi görmesine karşın, sonradan kendi istediği gibi tiyatro alanında çalıştı. 14 ağustos 1956'da Berlin'de yaşamını yitirdi. (Türk ve Dünya Ünlüleri Ansiklopedisi, cilt 2, 1983)

Brecht yüzyıllardır süregelen bir estetik biçimine karşı gelip, kendine özgü yeni ve toplumu baştan aşağı değiştirmeyi hedef alan bir tiyatro biçimi ortaya koymuştur. Aristo estetiğine uygun bir dramatik yapı şu şekilde ilerler : zaman, mekan ve karakterlerin tanıtılması ve ilk çatışmanın kurulmasından sonra çatışma öncesinde tempo biraz düşer, araya seyirciyi rahatlatıcı, gerilimi azaltıcı olaylar hatta espriler girer. Bunu ana dramatik çatışma izler ve finalde bir hesaplaşma yer alır. Kazanan kaybeden belirlenir. İşte bu model sürekli yenilenecek, uyarlanarak günümüze dek gelmiş; hemen tüm ülke sinemalarına yayılmıştır.(Parkan Mutlu, 1993)

Brecht, yaşadığı döneme kadar gelmiş geçmiş olan tüm estetikler Aristo estetiğinin temel yapısını genel geçer bir doğru olarak kabul ederken o izleyicinin eserin kahramanıyla özdeşim kurmasının zararlarını ortaya koymuş ve oluşturduğu yeni estetikte tamamen ortadan kaldırmış, izleyici ile eser arasında mesafe koymuştur. Bu da aslında kahraman kavramında bir yeniden tanımlama ya da tamamen yokoluşu tespit etmeyi zorunlu kılar.

Brecht ortaya koyduğu estetiği tiyatro oyunları üzerinden ve dramatik tiyatro ile farkları bağlamında açıklar. Brecht'in özdeşim kurma üzerine görüşleri, Aristo estetiği ile arasındaki farklılıklar ve bunların klasik kahraman kavramı üzerinde oluşturduğu etkiler ileride tartışılacaktır. Ancak bundan evvel Brecht estetiğinin temel kaidelerini ortaya koymak gereklidir. Brecht estetiği üzerine pek çok kişi fikir üretse de hiç biri söz konusu estetiği Mutlu Parkan'ın Brecht Estetiği ve Sinema eserinde olduğu kadar net sistemlememiştir.

Parkan eserinde Brecht'in Estetik Kuramına Toplu Bir Bakış başlığı altında Brecht'in estetik kuramını, temelinde naivetenin bulunduğu ve eksenini yabancılaştırmanın

oluşturduğu bir estetik olarak tanımlar. Parkan'a göre Brecht estetiği sekiz temel kavramdan oluşmaktadır. Bu kavramlar ; naivete, mesel çalışması, epizotik anlatım, gestus, yabancılaştırma, tarihselleştirme, anlatımcı yapı, göstermecî oyunculuk olarak sıralanabilir.

Naivete kavramı Brecht'in estetik kuramının temelini oluşturmaktadır. Sanatçının gündelik ya da sıradan olan şeylere naiv bir bakış açısıyla bakması sonucu ortaya çıkar. Brecht'e göre epik tiyatrodaki seyirci karşına çıkarılan yapıtın konusu, insanlar arasındaki toplumsal ilişkilerden oluşan bir örgüdür. Olağandışı bir gözle görülmediği sürece, alışılmadık nitelik taşıyan böylesine bir yapıtın kavranılması düşünülemez. Dolayısıyla her olaya naiv bir bakışla bakmak gereklidir ve bu sebeple de naivete estetik kuramının temelini oluşturur. (Parkan Mutlu 2004)

Mesel çalışması aslında olay örgüsüne bakıldığında görülen gerçeğin esas gerçek olmadığını belirtip, gerçeğin ardındaki gerçeğin ortaya konulması sağlar. Geleneksel tiyatrodaki yönetmenin kafasında oluşan yoruma karşıt olarak, ekibin tümünün ortaya çıkarması gereken bir analiz çalışmasıdır. Mesel çalışmasında kostümcüler, dekorcular, oyuncular dahil tüm ekip bir araya gelir, metnin her satırını tek tek okuyarak, metne dair sorular sorarak ilerler. Metin bittiğinde gerçeğin ardındaki gerçek ortaya çıkmış olacaktır. Parkan mesel çalışmasının tek hedefinin mesele ulaşmak olmadığını söyler. Parkan'a göre mesel çalışması aynı zamanda;

'Ekibin tümünün metne karşı mesafeli bir tutum alarak, metnin görünen mantığına teslim olmamasını, metindeki çelişkilerin keşfedilmesini, metnin parçalanarak, metindeki durakların belirlenerek, epizotik anlatıma varılmasını ve ekibin bilinç düzeyinin belirlenerek, neyi ne ölçüde gerçekleştirebileceğinin tespit edilmesini' (Parkan Mutlu 2004)

sağlar.

Bir başka deyişle meselin yapıtı ilk bakışta ve düz okumayla fark edilmesi mümkün olmayan toplumsal anlatıdır denebilir.

Epizotik anlatım dramatik tiyatrodakinin tersine seyircinin ilgi ve gerilimini öykünün sonu üzerinde toplayacak şekilde, düz bir çizgi üzerinde kesintisiz seyretmek yerine; montaj tekniğiyle geliştirilen olaylar sıçramalı bir şekilde, eğriler çizerek yol alır. Bu şekilde seyircinin ilgisi oyunun yürüyüşü üzerine çekilir.

Gestus, bütün üretim sürecinde sürdürülmesi gereken naiv tutumun oyunculuk düzeyindeki ifadesidir. Parkan gestusun sözü ifade edecek davranış yerine, sözün arkasındaki anlamı gösterecek olan davranış olduğunu ifade eder. (Parkan Mutlu 2004)

Gestus insanların birbirleriyle olan ilişkilerini gösterir. Örneğin bir görev; sömürü ya da işbirliği gibi toplumsal bir ilişkiyi içermezse bir gestus sayılmaz. (Wright Elizabeth, 1998)

Yabancılaştırma naivetenin bir anlatım yoludur. Brecht'e göre bir olayı ya da karakteri yabancılaştırmak demek, onu öncelikle, kendiğinden-anlaşırlığından, tanınırlığından, görünür şeklinden uzaklaştırıp, şaşkınlık ve merak uyandıracak bir duruma sokmaktır. Brecht'in kuramında epik tiyatro ile yabancılaşma/uzaklaşma kavramları önemli bir yer tutar. Bu iki kavram, belirli bir çizgi üzerinde gelişen geleneksel gerçekçi tiyatrodan ayrılır; anlatıyı alabildiğine özgürleştirir; doğrudan izleyiciye seslenmelere, maskelere başvurarak, tiyatronun tiyatroluk özelliklerini vurgulayarak, izleyiciye sürekli olarak bir 'oyun' karşısında olduğunu duyumsatır; onların görünçlükteki kişilerle, olaylarla özdeşleşmelerini engellemeye çalışır. Böylece izleyici, edilgenlikten çıkarak, sunulanları duygusal bir kendini kaptırmayla değil, soğukkanlı, bilinçli bir gözlemci olarak, uslamlamayla değerlendirir. (Özön Nijat, 2000)

Tarihselleştirme kavramı, yabancılaştırmanın bir uzantısıdır denilebilir. Tarihselleştirme, estetik uygulamada, mutlaka tarihsel olayları ele almak demek değildir. Tersine, tarihsel olsun, olmasın, bütün olayları ele almak demek değildir. Tarihselleştirmeyle güncel olanın, güncel olmaktan çıkarılarak, belirli bir tarihi momentin ürünü olduğu sergilenebilir. Böylece, güncel olanın mutlaklığı tartışmalı hale getirilerek, güncellik içinde boğulmuş ve ona aktif olarak müdahale olanaklarını yitirmiş olan seyirci, güncelliğin dışından bir bakış açısına sahip olarak, yaşanan toplumsal anın mutlak olmadığını, eleştirilebilirliğini ve değiştirilebilirliğini kavrar.

Anlatımcı yapı epistemolojik bir sorun olarak ortaya çıkar ve estetik ifadesini epizotik anlatımda bulur. (Parkan Mutlu 2004)

Göstermecî oyunculuk aslında Brecht'in ortaya koyduğu epik tiyatrodan önce de uzakdoğu, özellikle de Çin tiyatrosunda yer almaktaydı. Ancak Brecht, göstermecî

oyunculuk anlayışını, eskisinden farklı bir düzeyde kavırıyor ve özdeşleşmeyi tümüyle reddetmeyip, sadece denetim altına almayı sağlayacak diyalektik bir oyunculuk anlayışı düzeyine yükseltmeyi hedeflemiştir. (Brecht Bertolt, 1981)

Brecht ‘Epik Tiyatro üzerine’ isimli eserinde kendi ortaya koyduğu epik tiyatrodan ortaya koyduğu estetiğin özelliklerini, dramatik tiyatro ile karşılaştırır.

Çizelge 1.1

Dramatik Tiyatro	Epik Tiyatro
Eylemlerle çalışılır.	Anlatıya başvurulur.
Seyirci sahnedeki aksiyona karıştırılır.	Seyirci gözlemleyici olarak tutulur.
Seyircinin etkinliği (aktivitesi) harcanıp tüketilir.	Seyircinin etkin (aktif) duruma sokulur.
Seyircide bir takım duyguların uyanması sağlanır.	Seyircinin bir takım yargılara varması sağlanır.
Seyirciye bir yaşantı sunulur.	Seyirciye bir dünya görüşü iletir.
Seyirci olaya karıştırılır.	Seyirci olay karşısında tutulur.
Telkinle iş görülür.	Kanıtlanma (ikna yoluyla) bilince vardırma.(Argumentation.)
Seyircinin duyguları olduğu gibi alınır.	Duyguları ileriye götürülerek, seyircinin bir takım bilgilere ulaşması sağlanır.
Seyirci, sahnedeki olayın ortasında, olayla bir özdeşleşme içindedir.	Seyirci sahnedeki olayın karşısında, olayları inceler durumdadır.
İnsanın bilinen bir yaratık olduğu varsayımı benimsenir.	İnsan inceleme konusu yapılır.
İnsan hiç değişmez.	İnsan değişir ve değiştirir.
Seyircinin ilgisi oyunun sonu üzerinde toplanır.	Seyircinin ilgisi oyunun yürüyüşü üzerine çekilir.
Her sahne bir ötekisi için vardır.	Her sahne kendisi için vardır.
Organik bir büyüme.	Montaj tekniği.
Olaylar düz bir çizgi üzerinde “doğrusal” gelişir.	Olaylar “Eğriler” çizer.
Olayların akışı evrimsel zorunluluğu içerir.	Olaylar sıçramalıdır.
İnsan durağan bir nitelik taşır.	İnsan oluşum süreci içinde verilir.
Düşünce varoluşu yönetir.	Toplumsal varoluş düşünceyi yönetir.
Duygu egemendir.	Us egemendir.

(Brecht Bertold, 1964)

Brecht'e göre dramatik tiyatro seyircisi ile epik tiyatro seyircisinin de tepkileri farklıdır.

' Dramatik tiyatro seyircisi şöyle der : ' Evet, bunu ben de yaşadım. – ben de böyleyim. –eh, doğal bir şey. – ve hep böyle olacak bu. – adamın durumu yürekler acısı, zavallı için çıkar yol yok.- sanat buna der işte : Her şey ne kadar da doğal!- Ağlayanla ağlıyor, gülenle gülüyor insan.'

Epik tiyatro seyircisi ise şöyle söyler : ' Bak bunu düşünmemiştim işte! – Ama öyle de yapar mı adam!- çok garip çok garip inanılır gibi değil! – eeeeeee, yeter artık! – adamın durumu yürekler acısı, bir çıkar yol var, göremiyor. – sanat buna derler işte : Her şey ne kadar da şaşırtıcı!- ağlayanın durumuna gülüyor, gülenin durumuna ağlıyor insan .' (Brecht Bertolt, 1981)

Kuşkusuz bu farklılığı oluşturan önemli sebeplerden biri Brecht'in katharsis kavramına bakışıdır. Parkan Brecht'in kendi sistematiğini oluştururken yüzyıllardır süregelen ve Aristoteles'in Poetika yapıtında ortaya koyduğu katharsis kavramının seyirci için ne kadar tehlikeli bir kavram olduğu düşüncesinden hareket ettiğini söyler. (Parkan Mutlu, 1993) Brecht 'Epik Tiyatro' isimli eserinde Aristotelesin tragedyanın amacı olarak belirlediği şeyin, yani katharsisin, bir başka deyişle seyircinin sahnedeki korku ve acıma duygusu uyandıran eylemlere öykünerek korku ve acıma duygusundan arınmasının, toplum açısından küçümsenmeyecek bir önem taşıdığını söyler.

' Söz konusu arınma, kendine özgü ruhsal bir sürecin sonunda gerçekleşir ve bu süreç oyuncuların öykündükleri kişilerle seyircilerin özdeşleşmesidir. Aristotelesçi oyun sanatında, kahraman, sahnelenen oyunlardan yararlanılarak, o türlü durumlara sokulur ki, kendi iç dünyasını tüm yalınlığıyla dışa vurabilsin. Tüm olaylar, kahramanı ruh çatışmalarına sürükleme amacını güder.' (Brecht Bertolt, 1981)

Bu şekilde, izleyici kahraman ile özdeşleştiğinde, onun yaşadığı tüm ikilemleri, ruhsal çatışmaları yaşamaması nedeniyle olaylara bir mesafe ile yaklaşmayı, onları değerlendirmeyi başaramaz. Bu nedenle de Brecht'in estetik kuramı içinde tümüyle karşı çıktığı, reddettiği tek kavram katharsistir. Aristoteles'e göre bir eylemin taklidi olan mimesis, seyircinin, acıma ve korku duyguları sayesinde temizlendiği bir arınma sürecini başlatır. Brecht 'korku' ve 'acıma'yı 'bilgi arzusu'na ve 'yardımseverlik' e dönüştürmek ister. (Wright Elizabeth, 1998)

Elbette katharsis olmaz ise de Aristoteles estetiğinin içinde şekillenmiş olan saf iyi, olumlu olan, adaleti sağlayan, doğruları yapan, kötöleri engelleyen kahraman kavramı da bir eserin içinde gerçekleşme şansı bulamaz. Üstelik böyle bir kahramanın gerçek yaşamda varlık bulması da söz konusu olamaz. Bu noktada yaşam gerçeği ile sinema gerçekliği arasındaki farklılıklara bakmak gereklidir.

5.3 Yaşam Gerçeği İle Sinema Gerçekliği Arasındaki Benzerlikler Ve Farklılıklar

Her sanat türü az ya da çok seyircinin gerçeklik duygusuna seslenir; en çok da sinema. (Lotman Yuriy, 1999) Çünkü yalnız sinema, sahip teknik başarı gerekliliğiyle birlikte gerçek gibi yansıyan yeni bir dünya oluşturur. Elbette sinema gerçeği ile yaşam gerçeği arasında da bir takım benzerlikler ve farklılıklar bulunacaktır. Yaşam gerçeği bütündür, sinemasal gerçek ise parçalanmıştır. Yaşamın dışından bakıldığında bütün bir yaşam görülür. Tüm olayların bir şekilde birbirleri ile bağlantısı vardır. Kuzeyde olan bir şey güneyi etkiler. Sinemasal gerçek ise bu yaşam gerçeğinin içinden bir bütünden bir parça olarak kullanır. (Rotha Paul ve Griffith Richard, 2001)

Yaşam gerçeği dağınıktır, sinema gerçeği toparlanmış, düzenlenmiştir. Yani sinema gerçeği belirli bir düşünce ve konuyu anlatmak için, belirli bir olay örgüsü içine hapsedilmiştir.

Yaşam gerçeği kurgulanamaz, sinema gerçeği kurgulanmıştır. Yani sinema gerçeği anlatmakta olay örgüsünü anlatmak için yeterli olanları ard arda sıralar.

Yaşam gerçeği somuttur, sinema gerçeği somutun suretidir. Yaşam gerçeği yaşanır, sinema gerçeği seyredilir.

Yaşam gerçeğinde insan aktif tutum içindedir, sinema gerçeğinde insan pasif tutum içindedir.

Yaşam gerçeği parçalanmıştır, sinemasal gerçek bütündür. Yani sinema bütün gerekli parçaları birleştirip, sonuçta bütünleşik (örn. 1,5 saatlik) bir yapıt meydana getirir. Dolayısı ile sinema yaşam gerçeğinin bütününden parçalamaa yolu ile bölümler alır, yaşam bütününe parçalar Daha sonra yaşam bütününden örnekleri, parçaları alıp (farklı olaylar), bütünleştirerek bir bütün yapıt meydana getirir.

Bundan başka ünlü Fransız film eleştirmeni ve kuramcısı André Bazin'e göre gerçeklik değişik şekillerde yorumlanabilmektedir. Örneğin sinemanın ilk yirmi yılında neden sadece orta odaklı objektifler kullanılmıştır? Bence bunun tek nedeni bu objektiflerin dünyanın '*normal (gerçek) bir görüntüsü*'nü yansıtmaları ve sinemanın başarısında da bu

olgunun önemli bir rolü olmasındadır. ' Diğer bir deyişle, bu objektifler toplumsal bir isteğe karşılık vermişlerdir. Başka türden istekler, başka niteliklere sahip objektiflerin ortaya çıkmasına yol açabilirdi. (Comolli Jean-Louis, 1973)

Sinema görüntüsünün gerçekle olan kesin ayrılığını gözler önüne sermekten öteye gidemeyen, bir takım noksanlıkları örtbas etme yolundaki teknik gelişmeler, uzun bir süreyi gerektirmiş ve bu gelişmeler '*gerçeğin perdede yansıtılması*'nı amaçlayan bir ideolojinin sonucu olmuştur.

Bugüne kadar bu konu hakkında fikir üretenlerin çoğu aslında gerçeklik meselesine görüntünün gerçeğe benzer şekilde yansıtılması bağlamının pek fazla dışında çıkmamışlardır. Oysa '*Coen Kardeşler*'in sinema gerçeğini yaşam gerçeğine yaklaştırma konusundaki başarıları pek bu bağlamla ilişkilendirilemez. Onlar anlatıları aracılığıyla yaşam gerçeğine yaklaşırlar.

5.4 ‘Coen Kardeşler’in Filmlerinde Kara Film Estetiğini İroni Yoluyla Ters Çevirmiş Olmalarının Sonucu : Filmin Yaşam Gerçeğine Yaklaşması Ve Kahraman Olgusunun Yok Olması

‘Coen Kardeşler’ filmleri incelendiğinde rahatlıkla yapılabilecek tespitlerden biri yüzyıllardır süregelen ‘kahraman’ kavramının filmin anlatısına katılmış olan ironi yoluyla yok edilmiş olduğudur.

‘Blood Simple’da (1983) bunu açıkça görmek mümkündür. Ray ve Abby’nin ilk birlikte kaldıkları gece geçen sahnede Abby uyandığında konuşmaya ve Marty’den bahsetmeye başlar, Ray’in ise uykusu vardır. Bir noktadan sonra Ray o kadar sıkılır ki ‘Sen konuşmaktan hiç yorulmaz mısın’ der, kadını kendine çeker, uyurlar. Bu sahne komik olduğu kadar evrensel bağlamda kadın-erkek ilişkisine dair oldukça doğru tespitler yapar. Üstelik ‘film noir’ estetiğindeki ‘femme fatale’ imgesini ironi yoluyla tersine çevirmekte tereddüt etmez.

Benzer şekilde Marty’nin ikilinin canına kast etmek üzere Ray’in evine geldiği sabah Ray’in bütün olay sona erdikten sonra mahmur gözlerle ortaya çıkması da kahraman olgusunun filmin içinde yok edildiğinin bir örneği sayılabilir.

‘Raising Arizona’da (1986) filmin kötü, cehennemden gelen karakteri Lenny ile Hi’in bebek için karşılaştığı bir sahne vardır. Bu sahnede Lenny karşısındaki yok etmek için tüm gerekli ekipmana sahip olmandır. Hi ise değil böyle bir durumla karşı karşıya gelmek, hayatı boyunca bir mahalle kavgasına bile girişmemiş gibidir. Sahne iyi ile kötünün karşılaştığı andır. Sonunda tüm sakarlığına, korkusuna, zayıflığına rağmen Hi kazanır. Lenny ölür. Ancak bütün bunlar neredeyse tesadüfi denilebilecek bir süreç sonucunda gerçekleşir. Klasik kahraman olgusunda Hi tüm ekipman sorunlarına karşın cesur olur, düşmanın üzerine gider ve her şeye rağmen kazanırdı. Oysa buradaki kahraman son derece beceriksiz, düşmanı görünce dehşete düşen hatta düşmanın üzerindeki bombanın pimini yanlışlıkla çekince özür dileyen bir karakterdir. Taktir edilecektir ki kendisine kahraman denmesi uygun düşmez.

‘Miller’s Crossing’de (1989) Coen Kardeşlerin filmin içinde yer alan ironik anlatım nedeniyle kahraman kavramının yok olduğu bir başka filmleridir. Birebir örnek vermeden

evvel filmin içinde bahsedilmesi gereken önemli bir nokta vardır. Bu film tüm olay örgüsüne, *'film noir'* türü olan filmlere olan göndermelerine, diğer önemli karakterlerine karşın Tom'un filmidir denilebilir. Filmin içinde önemli olan olayların nasıl çözüleceğinden ziyade, olayları düğümleyen ve çözen insan Tom'un nasıl tavır alacağıdır. Üstelik Tom klasik anlamda kendisinden beklendiği gibi ne görev adamı olmayı başarabilir, çünkü sağ kolu olduğu adama ihanet etmiştir. Ne de aşkına sahip çıkıp kadını korumak uğruna her şeyinden vazgeçmiştir. Tom her şeyi bir dengede tutup ne şiş yansın ne kebab şeklinde davranmıştır. Sürekli bir kararsızlık halinde bir şeyleri yoluna koymaya çalışan, bunun için de kapı kapı dolaşan bir karakter izlenimi vermiştir. Bu noktada neredeyse biraz feminen olduğu dahi söylenebilir. Buradan yola çıkarak da Verna'nın kesin ve kararlı tavırlarıyla filmin içinde maskülen bir bakışı temsil ettiğini söylemek yanlış olmayacaktır.

*'Miller's Crossing'*in (1990) içinde Tom yıllardır kanun dışı ilişkilerin içinde olduğu belli, mafya babalarından birinin sağ kolu olan, görevi için gerekirse sevgili kadından vazgeçebilecek, sert bir karakter olarak biçimlenir. Ancak Tom bir gece rüyasında *'Miller's Crossing'*de (1990) uzaklara doğru uçan bir şapka görür. Uyandığında bunu yanında olan Verna'ya anlatır. Verna ona *'Sonra da şapkanın peşinden gidiyordun değil mi'* der, Tom ise onu şöyle cevaplar : *'Uçan bir şapkanın ardından giden bir erkekten daha aptalca bir şey düşünemiyorum.'* İroniye bakın ki aynı Tom kumarda kaybettiği şapkasını geri almak için filmin başında Verna'ya gitmiştir. Üstelik film boyunca şapkasını hemen hiç çıkarmaz. Sanki kendi varlığını sağlayabilmek için o şapkaya ihtiyacı var gibidir. Bu noktada şapka filmin içinde Tom'u kahraman olmaktan alıkoyan unsurlardan biridir denebilir.

Filmin gerçek hayata yaklaştığı başka noktalar da vardır. Bunlar özellikle *'Coen Kardeşler'*in insanlar üzerine olan analizlerini yoğun olarak ortaya koydukları sahnelerdir. Örneğin Verna kadınlığı, üzerine basılarak anlatılan bir karakterdir. Verna başına gelen, ya da içinde bulunduğu olay ne olursa, söz konusu tehlike hangi şekilde ortaya çıkıyor olursa olsun, hayata dair oldukça hiç bir şey onu korkutmaz. O yalnızca kalbinin sesini dinler. Evlenmek üzere olduğu mafya babası sevgilisini aldatıp, Tom ile birlikte olur ve hayatını onunla geçirmek istediğini de cesur bir şekilde ona belli eder. Verna *'Miller's Crossing'*in içindeki tavrı en net karakterdir. Onun kendi ihaneti dahil hiç bir şeyi gizli saklı değildir. Çünkü kadındır, emindir, güçlüdür. (Cheshire Ellen ve Ashbrook John ,2002)

'*Barton Fink*' (1991) olay örgüsü kadar, kimi yan öğeleriyle de yazar tutulmasını anlatan bir film. Barton'un kaldığı otel odasının koyu renkli, çok sıcak olması, vantilatörün sürekli çalışmasına rağmen duvar kağıtlarına kendilerini bıraktıracak kadar sıcak olması mekanda bu yazarın tutulması halini doğallaştırır. Ayrıca böyle durumlarda insan bir şeyi istemeden yaptığı hallerde tüm dünyanın da ona karşı hareket ettiğini göstermesi bakımından önemlidir. Zaten Barton'un durumundaki bir yazar herhangi bir şeyden rahatsız olup yazmayı bırakabilir. Çünkü zaten aklına bir şey gelmemektedir, hem mesleki olarak, hem mekan bağlamında ona yabancı olan bir şeyin içine sokulmuş durumdadır. Bu durumu ispatlayan şey de henüz filmin başında hiçbir sorun yokken yan odadan gelen seslerden rahatsız olmuş olmasıdır.

'*Barton Fink*'in (1991) içindeki bütün karakterler aynı zamanda hem gerçeğe yakın hem de temsilidir. Örneği yapımcı Jack Lipnick tam anlamıyla bir kapitalist iş adamıdır, karşısındaki insana yalnızca potansiyel kar amacıyla bakmaktadır. Filmde Barton ile ilk karşılaştıkları sahnede Barton'un ne film izlemiyor olması, ne Hollywood'u sevmiyor olması onun için sorun teşkil ederken filmin sonunda yeterince kar getiren bir iş çıkaramadığı için, ona çok değersiz herhangi bir mal gibi davranmaktan çekinmez. Çünkü elinde kontratı vardır. Aynı bir eve sahip olmak gibi, bir arabaya sahip olmak gibi bir yazara da sahip olduğuna dair de benzer şekilde elinde bir belge vardır. Elbette ki o yazarın özgün yazıda bile olan özgün tavrının, varlığının herhangi bir değer yoktur. Zaten Lipnick bunu çok net cümle olarak söyler : '*Benim elimde senin gibi yirmi yazar daha var, eğer 'Barton Fink' (1991) tarzı bir şey yazılmasını istesem onlardan birine söylerim yazarlar.*' Yani durum şudur; adam ticaret yapmaktadır. Ne film yazımının bir süreç olması, ne anlatılacak şeyden sorumlu olmak gerekliliği önem taşıyabilir. Sahip olduğu tek kaygı yapılacak işin getireceği para ile diğer ticaret erbablarına yeni bir yazar keşfettiğini söylediğinde elde edeceği prestijdir.

'*The Hudsucker Proxy*'nin (1994) kahramanı Norville Barnes öyle gözükme bile '*Coen Kardeşler*'in belki de en yaşayan, gerçeğe yakın karakteridir. Onun tek derdi sektörde hula hop ve frizbi örneklerinde görülebileceği gibi kendi fikirlerinden ortaya çıkan ürünlerini üretmektir. Norville Barnes zihninde olana o kadar takılmış, içinde olandan o kadar emindir ki elindeki üzerinde bir daire çizili beyaz bir kağıdı proje diye göstermesinin saçmalığının farkında varmaz. Bu durum için hayatta çok içine girilmiş zamanlarda belki

durumun saçmalığının farkına varılmasının mümkün olmadığını temsilidir demek doğru olabilir. Buna ek olarak daha önce de bahsedildiği gibi Norville Barnes son derece sakar bir karakterdir. Bir sakarın ise ‘kahraman’ olgusu ile örtüşmesi düşünülemez.

‘*Fargo*’daki (1996) Jerry karakterinin de pek çok yönüyle klasik anlamdaki kahraman kavramından oldukça uzaktır. Morali bozular, aşağılanır, engellenir ve başarısız olur. Bu duruma filmin içinden verilebilecek en net örnek Jerry’nin Wade ve Stanle onların da olumlu baktıklarını düşündüğü projesi hakkında yaptığı toplantı sahnesi sayılabilir. Bu toplantıda Jerry adamların onun projesini beğenmelerine karşın, fikri onun uygulamasını istemediklerini öğrenir. Bu tam bir reddedilme ve hayal kırıklığıdır, projeyi bu şekliyle kabul ettiğinde yine çalışan olacaktır. Oysa projenin amacı tamamen kendi kendinin patronu olmaktır. Yine çaresiz kalmıştır. Jerry’i kahraman kavramından uzak tutan şeylerinden biri de budur zaten, sürekli bir çaresizlik içindedir, olumsuz durumlardan ders çıkarıp devam etmek ya da yepyeni çareler üretmek gibi kaygıları yoktur. Karısını kaçırtmak gibi hemen kötü olana yönelebilir. Toplantı sahnesinin ardından gelen sahnede Jerry otoparkta arabasına gider ama yola çıkamaz. Çünkü ön camı buz tutmuştur. Her şey yeterince kötüdür, bu durum da üzerine tam anlamıyla tüy diker. Jerry bir süre buzu kazımaya çalışır ama işe yaramaz, sinirlenir ve aleti yere atar. Biraz durur yerden alır. Bunun sebebi aynı gerçek hayatta olduğu gibi başka seçeneği olmamasıdır. Kar yağarsa cam buz tutar, kahraman değilsen mecbur olduğunu öyle ya da böyle, hoşuna gitse de gitmese de yaparsın.

Daha evvelden de bahsedildiği gibi, bu filmin içindeki suçlular pek görev adamı değildirler. İnsani yönleri öne çıkarılmıştır. Aynı yaşam gerçeğinde görülebileceği gibi televizyon izler, canları yanınca önce onunla ilgilenirler. Bu özellikleri onlarında kahraman olmalarını engeller. Oysa klasik bağlamdaki bir kahraman kolları da kopsa, yolda uyuşturucu bağımlısı haline de gelse yine de gerekli olanı en doğru şekilde yapar. Canı yanmaz, seçimleri olmaz, görevleri olur, o da olası en iyi şekilde sonuçlandırılır.

‘*Coen Kardeşler*’ estetiğini yaşam gerçeğine yakın yapan şeylerden biri de olay örgüsünün peşinden giderken filmin içinde bulunabilecek olası insani durumları da gözden kaçırmamalarıdır. Örneğin ‘*Fargo*’da (1996) kadının kaçırıldığı sahne de belki olayların kadının tuvalette kaçmayı düşündüğü pencereden kaçması, sonra bahçede yakalanabilirdi,

ya da zaten oraya kadar kaçmayı başaramaz, hemencecik kaçırılırdı. Çünkü olay örgüsü olarak önemli olan kadının kaçırılmasıdır. Oysa ‘*Coen Kardeşler*’ olayın gerçekleştiği durumu da göstererek filmi gerçek hayata yaklaşıtırlar.

Bunlara ek olarak ‘*Fargo*’yu (1996) yaşam gerçeğine yaklaştıran şeyler arasında filmdeki karakterlerin filmin geçtiği mekandan kaynaklanan tavırlarıdır. Filmin içindeki Marge’ın geldiği oteldeki resepsiyon görevlileri, Jean’ın kaçırıldığı ilk sanede toplantıkları kafenin kasiyeri gibi yan karakterler çok kibardır. Konuklarına hal hatır sorar, her zaman her yerde rastlanmayacak derecede özenli davranırlar. Bu filmin komik yönünü pekiştirirken aynı zamanda Mineasota’nın insanların birebir gerçekliğini de sunar. Filmin dvdsinin bonus bölümünde ‘*Coen Kardeşler*’ kendileri ile yapılan röportajda bu kibarlık hallerinin büyüüp yaşadıkları yerin birebir gerçekliğine uyduğunu söylemişlerdir.

‘*The Big Lebowski*’ (1998) incelendiğinde filmi yaşam gerçeğine yakın yapan ve içindeki kahraman kavramını yok eden şeyin, birebir ‘*film noir*’ estetiğini ironi yoluyla ters çevirmiş olması olduğu söylenebilir. Filmin ‘*film noir*’ ile benzer yönleri, ironik tarafları daha önceki bölümlerde belirtilmiştir. Bu filmde kahraman kavramının yok olmasına neden olan bir diğer şey de filmin ana karakterinin çok güçlü, hiç bir zorluktan yılmayan, sonsuz iyi bir karakter olmamasıdır. Dude pek çok insani yönü olan bir karakterdir. Ayrıca bir kahraman gibi kendisini zorlukları çözmeye ya da herhangi bir yüce amaca adanmış değildir. Hiç bir şeyin peşinden cesaretle gitmez. Aksine tesadüfler sonucu bir olayın içine girer ve ondan kurtulmaya çalışır. Ancak olayların akışı aksine onu işlerin ayrılmaz bir parçası haline getirir. Dude’un içinde pek olumlu olumsuz özellik barındırır, bu anlamda da ‘kahraman’ kavramından ayrılır. Saf bir iyiliğin temsili değildir, bir misyon için yaşamamaktadır. Kendi kendine dünyada, kendi dünyasında var olmaya çalışırken dışardan bir etkiyle olayların ortasında kalır.

‘*The Man Who Wasn’t There*’ (2001) filminin karakterlerinden birinin, Big Dave, filmin başında bulunan bir yemek sahnesinde gerçekten savaşa katılmış bir kahraman olduğu söylenir. Big Dave savaşa ilgili anılarını anlatır. Ancak daha sonra izleyici aynı karakteri yemekten sonra evin sahibesi Doris ile birlikte mutfakta bulaşık yıkadıklarını görür. O kadar sert olan bir karakter son derece domestik bir davranış içinde bulunmaktadır. Böyle bir görüntü gerçek hayatta olan kahraman kavramının da içinin boşalmasına neden

olur. Bu planın ardından gelen planda Ed verandada sigara içmektedir. Bu esnada dış ses şöyle der : ‘ *Aralarında bir şey olduğunu biliyordum ama önemsemedim. Çünkü burası özgür bir ülke.*’ Bu cümle ‘*Coen Kardeşler*’in Amerikanın özgür ülke söylemini çok güzel ve gerçekçi bir şekilde hicvettiklerini gösterir. Sahnenin sinemada kahraman kavramını yok ediyor olması ise şu şekilde gerçekleşmektedir ; iyi-kötü, güçlü-zayıf yönleri olan karakterin bir savaş kahramanı olmasıdır.

Filmin içinde bölünmüş ve kaldığı yerden devam etmiş sahnelerden biri de Ed’in Doris ile düğünden geldikleri gece, kendi geçmişlerini anlattığında telefonun çaldığı sahnedir. Arayan Big Dave’dir, Ed’e onunla acilen konuşması gerektiğini söyleyip onu ofisine çağırır. Ed ofise gider, Big Dave şantaj yapıp parayı alanın kendisi olduğu öğrenmiştir, biraz boğuşurlar, Ed Big Dave’i öldürür. Sonra evine döner, kaldığı yerden Doris ile olan hikayelerini anlatmaya devam eder. Film bu sahnede pek çok açıdan yaşam gerçekliğine çok yaklaşmıştır. Bunun nedenlerinden biri ana karakterin olayların gelişimiyle oradan oraya savrulmaması tamamen kendi iradesi ile evine dönüp kaldığı yerden hayatına devam eder. Pek çok başka filmde ise bir karakter suç işler işlemez ya polisler gelir ya adam lüzumsuz yere kaçmaya karar verirler. Oysa kişi ne yapacağını bilemediği bir anda ait olduğu yere dönmek istemesi, yaşadığını görmezden gelip hayatına kaldığı yerden devam etmesi son derece olasıdır.

‘*The Man Who Wasn’t There*’in (2001) önemli noktalarından biri de filmde saf iyi ya da saf kötü karakter olmamasıdır. Kimse tam anlamıyla masum değildir, herkes bir şekilde olayların içindedir, kimse kahraman değildir. Filmin içindeki herkes kendisine çalışır, kimse yüce bir emel için orada bulunmamıştır. İzleyeci karakterlerden hiç biriyle anlamıyla özdeşim kuramaz. Ed biraz aptal, Frank çok geveze, Doris gereksiz yere – bir şeyi değiştirmesi imkansız olduğu halde- hırslı, Big Dave hem havalı hem de aslında karısının parasıyla geçinen bir patron pozisyonunda olarak zavallıdır. Yani filmde ve karakterlerde hiç bir şey görüldüğü gibi değildir. Tıpkı yaşam gerçeğinde olduğu gibi olayın görüldüğü kısmı ile bütünü birbirinden oldukça farklıdır. Film yaşam gerçeğine yakındır ve filme ne kadar yakından bakılırsa o kadar az görmek mümkün olur. O kadar az ama o kadar çok katmanlı.

'*Intolerable Cruelty*' (2003) diğer 'Coen Kardeşler' filmlerinden farklı olarak yapısal bağlamda romantik komedi türüyle benzerlik taşır. Film süslerinden arındırılıp incelendiğinde iki tane birbirinden hoşlanan karakterin sürekli bir araya gelememesi üstünedir. Sonunda kavuşurlar, öpüşürler ve biter. Ancak bu filmde farklı sayılabilecek unsur ana karakterlerin ilk karşılaştıkları andan itibaren birbirlerinden etkilenmelerine rağmen birlikte olmalarının uzun bir zaman almasıdır. Bunun sebebi filmde anlatılanın başka bir hikaye olmasıdır. '*Intolerable Cruelty*'(2003) evlilik, boşanma, kültürel ve toplumsal sorunlar üzerine, toplumun evliliğe de bir maddi geçim kaynağı olarak bakması üzerine bir filmidir.

Bu filmin içinde bulunan belirli karakteristik detaylar izleyicinin karakterlerle özdeşim kurmasını engelleyerek kahramanı yok eder. İzleyici ile karakterler arasında belirli bir mesafe olmasını sağlar. Miles'in dişlerinin temizliği ve beyazlığı konusundaki takıntısı, Marylin'in zengin erkekleri avcuna alıp, kendini aldatmalarını sağlayıp bu şekilde zengin olma hayali bunlara örnek olarak verilebilir. Özellikle Miles'in diş temizliği konusundaki takıntısı oldukça önemlidir. Miles bu takıntısının nedeni mükemmel olma kaygısıdır. Ancak ironik bir biçimde bu mükemmel olma kaygısı ile edindiği diş temizliği takıntısı onu mükemmellikten alıkoyar.

Bu filmde de saf iyi ya da saf kötü karakterlerin varlığından bahsedilemez. Miles gerçekten aşık olan taraftır, ilk güvenen taraftır ama işler yolunda gitmeyince kadını öldürtmek için adam tutabilmektedir. Benzer şekilde Marylin'i saf olumlu ya da olumsuz olması söz konusu değildir. Zaten kadının her gerçek sanılan hareketi, dramatik örgüdeki bir sonraki olayla yalanlandığı ve bu vesile ile izleyici asla bir sonraki olay örgüsünü tahmin edemediği için kadınla özdeşim kurmak mümkün olmaz.

5.5 Yaşam Gerçeğini Sinema Gerçeğine Yaklaştırmak İçin ‘Coen Kardeşler’ Filmlerinde Kullanılan Reji Çözümleri

‘Blood Simple’da Ray ile Abby’nin Ray’in evinde birlikte kaldıkları gece, gecenin bir yarısı Abby uyanır, Ray’i de uyandırır. Marty’den bahsetmeye başlar, Ray’inse uykusu vardır. Bu esnada Abby doğrulmuştur, Ray yatmaktadır. Abby o kadar çok fikir beyan eder ki bir noktadan sonra Ray sıkılır ve ‘Abby’e sen konuşmaktan hiç yorulmaz mısın’ diye sorar. Kadını kendisine çeker ve uyurlar. Kadın doğrulmuş bedenini yatağa yaklaştırırken bedeninin örttüğü camın ardında dedektifin vosvosu görünür. Oysa kadın uyandığında orada değildir. ‘Coen Kardeşler’ bu sahne aracılığıyla kadın erkek imgeleri hakkındaki evrensel tespitleri bir yana, hem reji yoluyla gerilimi attırmışlardır, hem de sinema gerçeğini yaşam gerçeğine yakın hale getirmişlerdir. (Şekil 5.1, Şekil 5.2, Şekil 5.3, Şekil 5.4, Şekil 5.5, Şekil 5.6)



Şekil 5.1 Blood Simple (1983)



Şekil 5.2 Blood Simple (1983)



Şekil 5.3 Blood Simple (1983)



Şekil 5.4 Blood Simple (1983)



Şekil 5.5 Blood Simple (1983)



Şekil 5.6 Blood Simple (1983)

Bu gecenin ardından Abby'nin Marty'nin eve girdiğini ve arkasında olduğu köpeğin gözüne bakarak anlar. Bu da filmin yaşam gerçeğine yakın olan anlarından biridir.

'*Raising Arizona*' (1986) rejisi ve kameranın kullanımı açısından filmin hikayesi ile çok uyumlu olmakla beraber '*Blood Simple*'dan (1983) oldukça farklıdır. Filmin hemen hemen bütün sahnelerinde geniş açı objektif kullanılmıştır. Bu izleyicinin mekanı bütün detaylarıyla görmesini sağlarken, diğer yandan da oyuncu kameraya yaklaştığı taktirde onunda yakından daha etkili bir şekilde çekilmesini sağlamaktadır. Filmin görüntü yönetmeni Barry Barry Sonnenfeld filmin dvd'sindeki bonus kısmında bu tercihin bilinç olduğunu ve yukardaki gerekçelerle yapıldığını söyler.(Şekil 5.7, Şekil 5.8) (Blood Simple, dvd bonus,1983) Ayrıca açı karşı açının dışında üst ve alt açıların sıklıkla kullanılması, karakterlerin diğerinin gözünden çekilmesi gibi reji planlamaları da filmin dilini kurmakta yardımcı olup, filmdeki komedi unsurunu güçlendirirken, filmin kendi iç gerçekliğine katkıda bulunur.



Şekil 5.7 Raising Arizona (1986)



Şekil 5.8 Raising Arizona

'*Miller's Crossing*' (1989) anlatım dili ve reji bağlamında incelendiğinde filmde dikkati çeken bir kaç özellik vardır. Bunlardan en önemlisi mekan kullanımınıdır. Tom'un dairesinin iki odadan oluşması ve bunun olabildiğince işlevsel olarak kullanılması filmin gerçekçiliği bakımından da önemlidir. Bernie'nin Tom'un odasına ilk geldiği sahne, Leo'nun ilk gece ziyareti olan sahne bunlara örnek sayılabilir. (Şekil 5.9, Şekil 5.10, Şekil 5.11, Şekil 5.12)

Renk olarak da bar, oda ve mafya ilişkilerinde kullanılan tüm mekanlar kırmızı ağırlıklı olması, 'Millers Crossing'in ise mekan mavi renk ağırlıklı olması filmin duygusal atmosferini destekler. Bu etkiyi sağlamak için görüntü yönetmeni Barry Sonnenfeld orman olan mekanda özellikle fuji film kullandığını belirtmiştir. (Şekil 5.13, Şekil 5.14) (*Miller's Crossing*, dvd bonus, 1991) Aynı zamanda 'Coen Kardeşler'in o güne dek olan bütün filmlerinin de görüntü yönetmeni olan adam bu filmde ilk kez uzun odaklı objektif kullanmıştır, yönetmenler de bu tür objektifin sağladığı alan derinliği avantajını olabildiğince başarılı bir şekilde kullanmışlardır. Mekan kullanımında bir diğer önemli öğre mekan geçişlerinde uçuşan perdelerin kullanılması. Perdeler de aynı şapka gibi filmdeki gerçekliğin kesinliğini bozan metaforlar olmanın yanı sıra, görsel olarak da oldukça etkilidirler.



Şekil 5.9 Miller's Crossing (1989)



Şekil 5.10 Miller's Crossing (1989)



Şekil 5.11 Miller's Crossing (1989)



Şekil 5.12 Miller's Crossing (1989)



Şekil 5.13 Miller's Crossing (1989)



Şekil 5.14 Miller's Crossing (1989)

Filmin önemli cümlesi aslında özetini çıkartan cümle '*Hiçkimse kimseyi o kadar da iyi tanıyamaz'dır. (Nobody knows anybody, not that well.)* Bu cümle aslında kapı aralıklarında yaşanan ilişkilerin, iki odalı Tom'un odasında varlık bulan reji sürprizlerinin de cümle halidir.

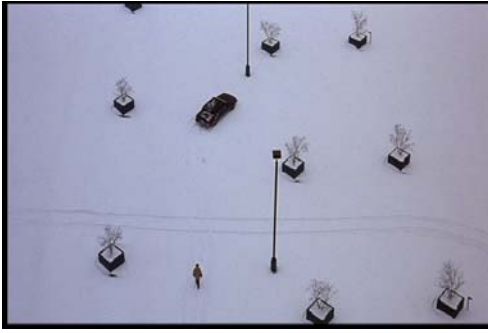
'*Barton Fink*' (1991) diğer 'Coen Kardeşler' filmlerinden farklı olarak sembolist bir film olarak nitelenebilir. Film belirli bir noktaya kadar son derece gerçekçi, gerçek hayatla uyumlu ve tutarlı gitmesine karşın bir noktadan sonra tamamen gizemli, şaşırtıcı ve sembolist bir tavra bürünür. O nokta Barton'un hayran olduğu yazarın sevgilisinin Barton'a yardım etmek için odasına geldiği ve sevişmeye başladıkları andır. Bu noktada kamera yataktan uzaklaşır, banyoya girer, lavab deliğinden aşağı doğru kayarken kararır. Kamera oradan çıktığında sabah olmuştur, kadın öldürülmüştür ama buna karşın Barton hiçbir şeyin farkında değildir, farkedince dehsete düşer, komşusunu çağırır, adam her şeyin çaresine bakacağını söyleyip kadını alır, sonra da açılmamasını istediği kapalı bir kutuyu Barton'a bırakıp kenti terk eder. Filmin sonunda Barton o kutuyla beraber bir sahile gelir, güzel bir kadınla karşılaşır, kadın Barton'un odasındaki resimde olan kadındır. Yazı yazarken her sıkıldığı anda baktığı resim, şimdi de yazdığı senaryonun beğenilmemesi sonucu hem işinden hem özgüveninden olduğunda yine onun kurtarıcısı olmuştur. Bunun yanı sıra filmin sonunda bir kuşun da denize düşme görüntüsüyle Barton'un hayatının düşüşe geçmiş olması hem reji bağlamında filmin gerçekçiliğini arttırmış, hem de tam anlamıyla sembolik olarak örtüşmüştür.

Kuşkusuz bu noktada sembolizmi tanımlamak gerekmektedir. Sembolizm realizm ve empresyonizm karşıtı olarak 1890'larda Paris'te ortaya çıkan, ekspresyonizmden etkilenen ve yakın bir gelecekte döneme hakim olacak sürrealizmin tohumlarının atılmasına yardımcı olan sanat akımıdır. 1900'lerin başında Avrupa'da yaşanan maddeci, burjuva, sosyetik ve pozitif anlayışı reddederek maddeyi değil ama maneviyatı, düşleri ortaya çıkarmaya çalışan, bununla sanatta bir devrim yaratmaya çalışan, bu nedenle de sembolistler toplumun çoğunun tepkisiyle karşılaşan bir sanatçı grubu olmuştur. (Gombrich E. H. ,2004) En bilinen sembolistler arasında Gustav Klimmt, Ferdinand Hodler, Paul Gauguin, edebiyatta Edgar Allan Poe, müzikte ise Wagner yer alır.

'*The Hudsucker Proxy*' (1994) filminden bu anlamda verilebilecek bir örnek yoktur.

'*Fargo*' (1996) ise hikayesi ile olduğu kadar rejisi ile de yaşam gerçeğine yakın bir filmidir. Filmdeki neredeyse hemen her plan filmi yaşam gerçeğine yaklaştırmak, gerçek yaşam duygusu vermek için seçilmiş gibidir. Bunlara verilebilecek en bariz örnekse Jerry'nin iş önerisini kayınpederine sunduğu ve reddedildiği sahnenin ardından gelen

arabasına bindiği sahnedir. Jerry binadan çıkar, her yer karlıdır, yalnız başına otomobiline doğru yürür. Bu sahnenin ilk planı tepeden çekilmiştir. Bu açı Jerry'nin içinde bulunduğu çaresizliği ve yalnızlığı kesin olarak betimler. Daha sonra Jerry arabasının ön camının buz tuttuğunu farkeder, onu kazımaya başlar, gitgide daha hızlı daha hızlı kazır ve sonunda kazıdığı alet elinden uçar, bunun üzerine Jerry yine tepeden bir bakışla, gidip o aleti yerinden alır ve yeniden kazımaya başlar. (Şekil 5.15, Şekil 5.16, Şekil 5.17, Şekil 5.18) Bir sahne duygusu, içinde geçen olayı ve rejisiyle herhalde daha fazla yaşam gerçeğine yakın olamaz.



Şekil 5.15 Fargo (1996)



Şekil 5.16 Fargo (1996)



Şekil 5.17 Fargo (1996)



Şekil 5.18 Fargo (1996)

'Coen Kardeşler' hemen her filmlerinde hikaye neyi gerektiriyorsa ona uygun malzemeler (geniş açı ya da uzun odaklı objektifler gibi) ona göre bir reji ile anlatırlar. Buna karşın hikayeye uygun bir rejiiyle stilize ettikleri estetiğin içinde hemen hiç bir zaman yakın ya da detay plan kullanmazlar. Yani yakın plan vasıtasıyla izleyiciye şimdi buraya bakman gerek, bu sahne önemli demez, hiç bir şeyi onların gözüne sokmazlar. Bu tavırları

da filmle izleyici arasında belirli bir mesafeye yol açar ve aslında prensipte Brechtien bir bakışı destekler.

‘*The Big Lebowski*’ (1998) bakıldığında reji anlamında pek çok radikal açı barındırmasına karşın, söz konusu açılar öyle doğru yerlerde kullanılmıştır ki izleyici bunları garipsemediği gibi aksine filmin yaşam gerçeğine yakınlığına katkıda bulunmuşlardır. Buna verilebilecek bir örnek Dude’un bayılıp yerde olduğu Maudie’nin başında olduğu ve ‘*sev beni*’ dediği sahnede Dude’un kadının yüzünü ters gördüğü plandır. Bu hem Dude’un gözü olması nedeniyle sinematografik olarak doğru, hem adamın baygın halini pekiştirdiği için de yaşam gerçekliğine yakın ve etkilidir.

Bunun yanı sıra filmin içinde mekan kullanımında alan derinliği oldukça etkili kullanılmıştır. İlk kez kullanıldığı filmde olduğu gibi, film için kilit bir bilgiyi vermek için değilse bile; sahnenin iç ritmine göre, anlattığı duyguya göre mekanı daha geniş, sonsuz, ya da sıkışmış ve dar göstermek için kullanılmıştır. Dar olduğu duygusu için Dude’un Mr. lebowski’nin evine geldiği ikinci gece, geniş olduğu duygusu için de eve ilk geldiği gün verilebilir. Bilindiği gibi alan derinliği ilk kez tüm zamanların en iyi filmlerden sayılan Orson Welles’in 1941 yapımı filmi Yurttaş Kane’de kullanılmıştır. Filmin içinde alan derinliğinin kullanıldığı ilk sahnede küçük Kane anne ve babası kendisinin, yanlarından ayrılmasını tartışırken pencereden görünen uzak bir yerde kızakla kaymaktadır. Filmin sonunda Kane’in ölürken söylediği son söz olan ve film boyunca araştırılıp ne olduğu bulunmaya çalışılan ‘*Rosebud*’ un o kızak olduğu anlaşılır. Yani filmin kilit noktası alan derinliği sayesinde hem gizlenmiştir, hem de ortadadır.

Bazin, ‘*Citizen Kane*’de kullanılan bu yöntemin psikolojik ve metafizik sonuçları ile ilgili olarak şöyle demektedir : ‘*Alan derinliği sayesinde tüm bir sahne tek bir çekimde ele alınmakta ve alıcının yer değiştirmesine gerek kalmamaktadır. Kurgudan istenen dramatik etki, seçilen tek bir çerçeve içinde, oyuncuların belli şekilde yer değiştirmeleri ve hareket etmeleri ile gerçekleşmektedir. Böylece de, alan derinliği seyircinin duyularını azaltmakta ve görüntü ile arasında gerçekte olduğundan daha yakın bir ilişki kurulmaktadır. Diğer bir deyişle, görüntü, içeriğinden bağımsız olarak daha gerçekçi olmakta ve seyirci daha etkin bir tutum içine itilmektedir.*’ (Comolli Jean-Louis, 1973)

'The Man Who Wasn't There' (2001) reji yoluyla da aynı hikayesi ile olduğu gibi belirli bir döneme saygı duruşunda bulunur. Bunu ifade eden planlar arasında trafik kazasından sonra tekerlekten yapılan geçiş, Ed'in etraftaki kalabalığı izlediği anlar, araba sahnelerinin birinin stüdyoda çekilmiş, iltermeyen bir araba olması gösterilebilir.

'Intolerable Cruelty' (2003) filmi reji anlamında ne bir yenilik getirir, ne de filmin anlatımını herhangi bir şekilde yaşam gerçeğine yaklaştırır.

SONUÇ

‘Coen Kardeşler’in Oluşturdukları Yepyeni Estetiğin İçerik Ve Biçim Bağlamında Değerlendirilmesi

Her ne kadar kökeni dramaya dayansa da sinema sanatını yalnızca dramatik estetik kurallarına göre değerlendirmek kuşkusuz eksik bir değerlendirme yapmak demektir. Bir film dramatik yapısı, karakterleri kadar rejisi, görsel özellikleriyle kendisini anlatır. Bu sebeple herhangi bir filmi incelemek onu pek çok bağlamda mercek altına almayı gerektirir. Benzer şekilde bir yönetmenin sineması hakkında fikir beyan etmek de, belirli sınırlamalar yapmak mümkün olsa da pek çok bağlamda inceleme yapmak gerekliliğini ortaya koyar.

Bu tezin içinde Amerikalı sinemacı kardeşler Joel ve Ethan Coen’in sinemaları sinema gerçeğini hangi yollarla yaşam gerçeğine yaklaştırdıkları, bunu yaparken dramatik yapının içindeki kahraman kavramını nasıl değişikliğe uğrattıkları, hatta yok ettikleri, sinemanın içindeki yaşam gerçeğine ulaşmak için kullandıkları rejisi çözümleriyle birlikte ortaya konarak incelendi.

‘Coen Kardeşler’ filmlerinin bazıları yapısal bağlamda - ‘*Raising Arizona*’(1986), ‘*The Hudsucker Proxy*’(1994), ‘*Intolerable Cruelty*’(2003)- 1930’ların sonundan 1940’ların başlarına kadar klasik çağını yaşamış ‘*screwball komedi türü*’ içinde, bazıları ise -‘*Blood Simple*’ (1983), ‘*Barton Fink*’ (1991), ‘*Miller’s Crossing*’(1989), ‘*Fargo*’(1996), ‘*The Big Lebowski*’ (1998), ‘*The Man Who Wasn’t There*’(2001)- altın çağını 1941-1958 yılları arasında yaşamış ‘*film noir*’ türü içinde değerlendirilebilir. Ancak ‘*screwball komedi*’ türü filmler klasik dönemlerinde suç ögesi barındırmamış oldukları için, ‘Coen Kardeşler’ filmlerinin geçtikleri toplumsal süreçler de göz önüne alınarak ‘*film noir*’ türü içinde değerlendirilmeleri daha uygun bulunmuş ve filmler öykülemesinden, karakterlerine, içinde geçtikleri toplumsal döneme kadar bu bağlamda değerlendirilmişlerdir. Elbette tüm ‘Coen Kardeşler’ filmlerini birer ‘*film noir*’ ya da ‘*film noir*’in tüm öğeleriyle örtüşen filmler kabul edemeyiz. Ancak bu tez de ortaya koymuştur ki filmlerin hemen hepsi biçim ve içerik anlamında ‘*film noir*’ türü filmlerle örtüşmüştür. Bu gerçek tezin içinde ‘Coen Kardeşler’in kendi röportajları, eleştirmenlerin cümleleri ile de pekiştirilmiştir.

Öyleyse ‘*Coen Kardeşler*’ için ‘*film noir*’ türünde ürünler ortaya koymuşlardır demek mümkün müdür? Değildir.

Olmamasının sebebi ‘*Coen Kardeşler*’inin filmlerinde yer alan ironi unsurudur. ‘*Coen Kardeşler*’ filmlerinde yer alan ironi unsuru söz konusu filmleri yapısal bağlamda ‘*film noir*’dan koparmasa da anlatımında radikal farklılıklara yol açmaktadır. Filmler yine suç öyküleri anlatsa da, Amerikan sosyal yapısını ‘*film noir*’le benzer keskinlikte temsil ederek eleştirse de hikaye anlatımına katılan ironi filmleri var olan süregelenmiş ‘*film noir*’ estetiğini ters çevirerek adeta hafifletir. ‘*Coen Kardeşler*’ filmlerindeki ironi kullanımının filmler üzerine iki sonucu olmuştur.

1. Filmleri izleyen seyirciler ana karakterlerle özdeşim kuramaz olmuşlar, özdeşim kurulamayan bir karakterin de kahramanlık özellikleri taşıması imkansız hale gelmiştir. Yani bilinen anlamda kahraman yok olmuştur.

2. Filmlerin anlatıları ironi yoluyla görünür gerçeğin ardındaki sır perdesi aralanıp sinema gerçekliği yaşam gerçeğine yaklaşmıştır.

Bu bağlamda ‘*Coen Kardeşler*’ sinemasının bir şekilde Brechtien bir sinema olduğunu söylemek yanlış olmaz. ‘*Coen Kardeşler*’ aynı Brecht’in kurduğu estetikte önerdiği gibi yüzyıllardan beridir süregelen kahramanla özdeşim kurup katharsis yoluyla boşalma tuzağına düşmemişler ve sinema gerçeğini görünenin arındaki yaşam gerçeğine yaklaştırmayı başarmışlardır. Bununla beraber belirtmek gerekir ki; ‘*Coen Kardeşler*’in sineması ne tam olarak Aristo estetiğinin öğeleri ile ne de tam olarak Brecht estetiğinin öğeleri ile örtüşür. Her iki estetikten de bazı unsurlarla ortak yönler taşısa da esasında gerçek yaşamı stilize etmeye dayalı yepyeni bir estetikdir.

‘*Coen Kardeşler*’ sinemasının önemli yönlerinden biri de estetiklerini gerçek yaşama yaklaştırırken görsel unsurları kullanmalarıdır. Filmlerindeki sanat yönetimi, mekan tasarımları, dönem detayları, kullanılan objektifler ve kimi rejî çözümleriyle sahnelerin ve sekansların duygularını birebir izleyiciye geçirebilirler. Bunun ne kadar önemli ve özgün bir durum olduğu özellikle ortada özdeşim kurulması mümkün bir kahraman olmadığı düşünüldüğünde daha da fazla ortaya çıkacaktır.

Sonuç olarak ;

Joel ve Ethan ‘*Coen Kardeşler*’in ‘*film noir*’ estetiğini ironi yoluyla ters çevirip, zdeşimin sağlanamaması sayesinde kahramanı yok ederek sinema gerçeğini yaşam gerçeğine yaklaştırdıkları söylenebilir. Elbette yaşamlarımızın birer kurgu malzemesi haline geldiği bu yüzyılda sinema gerçeğini yaşam gereğine yaklaştırmak için görsel ğeleri de kullanmalarının zorunlu olduğu ve kullandıkları da aşıkardır. Yzyıl kentlerinin her an gsterdiği, ‘*Coen Kardeşler*’in her filmlerinde ifade ettikleri gibi : gerçek tasarlanabilir.

Ek 1. Tezin İngilizce Özeti

SUMMARY

Coen Brothers are two American film producer/director. Their career began with Blood Simple (1983) in 1983. Till now they have made 11 films. They have been honoured with many awards, including palme d'or(golden palm), goldener berliner bär (golden bear) and oscar. In addition they have their filmgoers who always follow their works. It is can be said they are very lucky. Because they have them all. They are appreciated by filmgoers and juries.

Coen Brothers films have very different, quirky, original aesthetic. Their films have broken some of aesthetic rules which are being used in hundreds of years. Some of these rules are also used by them. Using and breaking aesthetic rules helped them making their unique aesthetic which is very close to life reality and does not have hero in it. And that is new form!

The most important concept Coen Brothers used, changed even destroyed is hero. Because till now hero was one of the most important part of mainstream film aesthetic. Spectators identified with hero. If hero was unhappy, in a difficult situation, lose something during the film, they would become sad. If the hero was succesful – as always they are in the end- , they would become happy and relief by katharsis.

Today cinema must have another function except identification. Cinema must show the truth beyond what is apparent and explain what is going on in a more realistic way. By realistic I mean closer to life reality and everyday life.

Since Leonardo Da Vinci has said : “ Best way of painting is doing it similar to reality.” most of artists have worked on it including film makers. Of course it is not something simple to do especially in cinema, when the mainstream aesthetic facts is considered.

The thing that should be researched is how Coen Brothers did it. How did they exlcude hero from their films? How did they make their films closer to real life? How did make mainstream aesthetic into different, new,original aesthetic in their films?

This research aim analysis Coen Brothers cinema together with answering these questions.

The most important period that Coen Brothers films were influenced is ‘film noir’ period in cinema history. When their films are watched, it can be seen in their stories, time periods, visual features. That is why I chose to begin with ‘film noir’ period.

Film noir is a cinematic term used primarily to describe stylish Hollywood crime dramas, particularly those that emphasize moral ambiguity and sexual motivation. Hollywood's classic ‘film noir’ period is generally regarded as stretching from 1941 to 1958. ‘Film noir’ of this era is associated with a low-key black-and-white visual style that has roots in German Expressionist cinematography, while many of the prototypical stories and much of the attitude of classic noir derive from the hardboiled school of crime fiction that emerged in the United States during the Depression.

The term *film noir*, first applied to Hollywood movies by French critic Nino Frank in 1946, was unknown to most American film industry professionals of the era. Cinema historians and critics defined the canon of film noir in retrospect; many of those involved in the making of the classic noirs later professed to be unaware of having created a distinctive type of film

Film noirs tended to use low-key lighting schemes producing stark light/dark contrasts and dramatic shadow patterning. The shadows of Venetian blinds or banister rods, cast upon an actor, a wall, or an entire set, are an iconic visual in film noir and had already become a cliché well before the neo-noir era. Characters' faces may be partially or wholly obscured by darkness—a relative rarity in conventional Hollywood moviemaking.

Film noir is also known for its use of Dutch angles, low-angle shots, and wide-angle lenses. Other devices of disorientation relatively common in film noir include shots of people reflected in one or more mirrors, shots through curved or frosted glass or other distorting objects (such as during the strangulation scene in *Strangers on a Train*), and special effects sequences of a sometimes bizarre nature

Film noirs tend to have unusually convoluted story lines, frequently involving flashbacks, flashforwards, and other techniques that interrupt and sometimes obscure the narrative sequence. Voiceover narration—most characteristically by the protagonist, less frequently by a secondary character or by an unseen, omniscient narrator—is sometimes used as a structuring device.

Crime, usually murder, is an element of almost all film noirs; in addition to standard-issue greed, jealousy is frequently the criminal motivation. A crime investigation—by a

private eye, a police detective (sometimes acting alone), or a concerned amateur—is the most prevalent, but far from dominant, basic plot. In other common plots the protagonists are implicated in heists or con games, or in murderous conspiracies often involving adulterous affairs. False suspicions and accusations of crime are frequent plot elements, as are betrayals and double-crosses. Amnesia is far more common in film noir than in real life, and cigarette smoking can seem virtually mandatory.

When I compared film noir and Coen Brothers films dramatic structures; I found that they have many similarities. Some of them are about dramatic structure, some of them are visual. For example; crime is main factor both films. People in Coen Brothers films commit serious crimes, including murder, kidnapping. Whereas Coen Brothers films also have something else that makes them funny and quirky. That is irony. All their films, even the most serious ones, even *Blood Simple* (1983), *Miller's Crossing* (1990) or *Fargo* (1996) are ironic. And that irony in those films change everything forever. Before looking that, concept of irony should be defined.

Irony, from the Greek εἶρων (eiron), is a literary or rhetorical device, in which there is a gap or incongruity between what a speaker or a writer says, and what is generally understood (either at the time, or in the later context of history). Irony may also arise from a discordance between acts and results, especially if it is striking, and known to a later audience. A certain kind of irony may result from the act of pursuing a desired outcome, resulting in the opposite effect, but again, only if this is known to a third party. In this case the aesthetic arises from the realization that an effort is sharply at odds with an outcome, and that in fact the very effort has been its own undoing.

More generally, irony is understood as an aesthetic valuation by an audience, which relies on a sharp discordance between the real and the ideal, and which is variously applied to texts, speech, events, acts, and even fashion. All the different senses of irony revolve around the perceived notion of an incongruity, or a gap, between an understanding of reality, or expectation of a reality, and what actually happens.

There are different kinds of irony. For example:

. *Tragic (or dramatic) irony* occurs when a character onstage is ignorant, but the audience watching knows his or her eventual fate, as in Shakespeare's play *Romeo and Juliet*.

. *Socratic irony* takes place when someone (classically a teacher) pretends to be foolish or ignorant, but is not (and the teaching-audience, but not the student-victim, realizes the teacher's ploy).

Cosmic irony is a sharp incongruity between our expectation of an outcome and what actually occurs.

One of the questions of this research was what happens when irony merge a film noir's dramatic structure in a film? In Coen Brothers movies irony makes them more realistic. They become more cogent for spectators. Cinematic reality gets closer to life reality. Contradiction is basic for irony. Coen Brothers sometimes use it contradiction between voiceover and image, sometimes contradiction between situation and character, sometimes as a narrative style but it is always gets story closer to life reality and destroy hero. So what is hero?

From the Greek *ἥρωες*, in mythology and folklore, a hero usually fulfills the definitions of what is considered good and noble in the originating culture. Typically the willingness to sacrifice the self for the greater good is seen as the most important defining characteristic of a hero. However, in literature, particularly in tragedy, the hero may also have serious flaws which lead to their downfall. Such heroes are often called tragic heroes.

The hero or more generally protagonist is first and foremost a symbolic representation of the person who is experiencing the story while reading, listening or watching; thus the relevance of the hero to the individual relies a great deal on how much similarity there is between the two. The idea of "identifying" with the hero takes on a very real meaning, in that the hero/protagonist becomes our only key to becoming part of the story rather than remaining merely an observer. If the hero is one with which the observer can't identify very well, the story can seem inaccessible, distant or even insincere. Conversely, inasmuch as the reader or viewer relates to and is therefore capable of becoming the hero, they can feel pangs of remorse at the hero's defeats, and relish in his or her triumphs.

Hero is vital point in a dramatic structure because spectators identify with hero to be purified by katharsis in the end. Till now, only writer/theorist Bertolt Brecht object that kind of aesthetics and explain why katharsis is wrong, why hero is not cogent.

Coen Brothers accomplish to destroy hero by using irony even they use lots of feature of classic dramatic structure. And they form a new film esthetics which is very very important.

Ek 2. 'Coen Kardeşler' Filmlerinin Künyeleri

Blood Simple (1983)

Yapım tarihi : 1984
Süre : 99 dakika
Ülke : Amerika Birleşik Devletleri
Dil : İngilizce
Renk : Renkli
Yönetmen : Joel Coen
Yapımcı : Ethan Coen
Senaristler : Joel & Ethan Coen
Görüntü Yönetmeni : Barry Sonnenfeld
Müzik : Carter Burwell & Jim Roberge
Kurgucu : Roderick Jaynes & Don Wiegmann
Oyuncular: John Getz, Frances McDormand, Dan Hedaya

Konu : Bar sahibi Julian Marty'nin eşi Abby'nin eşinin yanında çalışan Ray ile yasak ilişkisi vardır. Marty tuttuğu özel dedektif Visser sayesinde ilişkilerini fotoğraflarlar ispatlar ve dedektifi ikiliyi Abby ve Ray'i öldürtmek üzere tutar. Visser ikilinin fotoğraflarını çekip, fotomontajla üzerlerini kanladıktan sonra, öldürdüm diye Marty'e götürür ve Abby'den çaldığı silahla Marty'i vurur. Böylece ortaya Abby'nin kocasının ölümünden sorumlu olduğunu gösteren bir kanıt çıkar. Ancak Visser aynı zamanda çakmağını da mekanda unuttur.

Daha sonra Ray Marty ile konuşmaya geldiğinde onun ölü bedenini ve silahı görür, Abby'nin kocasını öldürdüğünü düşünür. Bunun üzerine ortalığı temizler, Marty'i arabaya koyar ve gömmeye götürür. Ancak Marty tam olarak ölmemiştir. Yine de Ray onu diri diri gömer.

Bu arada Visser, unuttuğu çakmağın Ray ile Abby'de olduğuna kanaat getirir. Aslında öyle bir durum yoktur. Visser ikilinin peşine düşer, Ray'i öldürür. Abby ise elinden kurtulur. Visser da ölür.

Raising Arizona (1986)

Yapım tarihi : 1986
Süre : 94 dakika
Ülke : Amerika Birleşik Devletleri
Dil : İngilizce
Renk : Renkli
Yönetmen : Joel Coen
Yapımcı : Ethan Coen
Senaristler : Joel & Ethan Coen
Görüntü Yönetmeni : Barry Sonnenfeld
Müzik : Carter Burwell
Kurgucu : Michael R Miller

Oyuncular: Nicholas Cage, Holly Hunter, Trey Wilson, John Goodman

Konu : Hi McDunnough ile Edwina bir aile sahibi olmak niyetiyle evlenirler. Ancak Ed'in bebek sahibi olması imkansızdır. Hi'in eski bir suçlu olması sebebiyle bir bebeği evlat edinmeleri de mümkün değildir. Aynı dönem içinde sanki onlarla dalga geçer gibi büyük bir mobilya mağazası sahibi Nathan Arizona'nın beşiz çocukları dünyaya gelir. Beş çocuk gerçekten de başa çıkabileceklerinden fazladır. Bunun üzerine Ed ile Hi bu çocuklardan birini edinmeye karar verirler.

Ed ile Hi bebeği kaçırdıktan sonra hikaye Hi'in hapisneden kaçan eski suçlu arkadaşlarıyla, Ed'in çok çocuklu orta sınıf arkadaşlarının arasında örülürken, cehennemden gelen ve izleri takip eden Motorlu Adam da ikilinin peşine düşer. Finalde ise tüm bu karmaşa ikiliye bebeği geri götürmeleri gerektiğini öğretmiştir. Küçük Nathan Arizona tekrar kardeşleri ve ailesinin yanına kavuşur.

Miller's Crossing (1990)

Yapım tarihi : 1989

Süre : 116 dakika

Ülke : Amerika Birleşik Devletleri

Dil : İngilizce

Renk : Renkli

Yönetmen : Joel Coen

Yapımcı : Ethan Coen

Senaristler : Joel & Ethan Coen

Görüntü Yönetmeni : Barry Sonnenfeld

Müzik : Carter Burwell

Kurgucu : Roderick Jaynes

Oyuncular: Gabriel Byrne, Marcia gay Harden, John Turturro, Albert Finney

Konu : 1920lerde ismi verilmeyen bir doğu kasabasında geçer. Leo İrlanda kökenli bir mafya patronudur, Tom onun danışmanıdır. Onlara problem çıkaran adam Bernie'dir. Maçlarda yapılan bahislere müdahale etmektedir. Leo bunu onaylamasa da bir şey yapamamaktadır. Çünkü Bernie aynı zamanda sevgilisi olan Verna'nın erkek kardeşidir. Verna ise Tom'a aşiktir, ilişkileri vardır. Yani ortalık biraz karışıktır.

Bunların yanı sıra İtalyan kökenli bir başka mafya babası Johnny Caspar ile Leo arasında mütemadi bir güç savaşı söz konusudur. Sonunda mafya babaları arasında savaş çıkar. Bu esnada Tom ile Leo Verna yüzünden ayrı düşer, Tom da danışmanlık hizmetini Caspar'a sunar. Caspar'ın Tom'dan sadakatini ispatlamak için istediği test ise Bernie'yi öldürmesidir. Tom Bernie'yi öldüremez, Bernie daha sonra kasabaya dönüp Tom'u tehdit eder. Caspar Tom'a sürekli sorun çıkarır. Tom her şeyi yoluna koyup ardına baktığında ise Verna'nın Leo ile barıştığını ve evlenmek üzere olduklarını öğrenir.

Barton Fink (1991)

Yapım tarihi : 1991

Süre : 116 dakika

Ülke : Amerika Birleşik Devletleri

Dil : İngilizce

Renk : Renkli

Yönetmen : Joel Coen

Yapımcı : Ethan Coen

Senaristler : Joel & Ethan Coen

Görüntü Yönetmeni : Roger Deakins

Müzik : Carter Burwell

Kurgucu : Roderick Jaynes

Oyuncular: John Turturro, John Goodman, Judy Davis,
Michael Lerner, John Mahoney

Konu : Yıl 1941. Yahudi kökenli oyun yazarı Barton Fink (1991) yazdığı bir oyunla Broadway'da büyük bir başarı kazanır ve Hollywood'a tranfer olur. Ondan bir boks filmi yazması istenmiştir. Hotel Earle isimli bir otelde de yeri ayırılmıştır. Barton yazmaya oturduğunda yan odadan gelen ses onu rahatsız eder, bunun üzerine barton komşusunu resepsiyona şikayet eder. Bunun üzerine az sonra kapı çalar, sigorta satıcısı Charlie elinde bir içki ile ziyarete gelir. Charlie gittikten ve gürültü bittikten sonra da Barton yine çalışamaz. İlham gelmez.

Bunun üzerine, Barton ünlü bir romancı olan W P Mayhew 'den yardım istemeye karar verir. Ancak Mayhew alkoliktir, kendi metinlerini bile yazacak hali yoktur. Metinlerini de sevgilisi yazmaktadır. Mayhew'in sevgilisi Audrey Barton'a yardım etmeye gelir, geceyi birlikte geçirirler. Sabah uyandığında Audrey yanında ölü yatmaktadır. Charlie sabah yanına geldiğinde cesedi temizler, Barton'a onu kurtaracağını söyler. Sonra da Barton'a içinde ne olduğu bir muamma olan bir kutu bırakır.

Barton daha sonradan gelen polislerden Charlie'nin aslında bir katil olduğunu ve arandığını öğrenir. Bu arada senaryosunu bitirir ve başarısız olur. Charlie ise geri döndüğünde herkesi öldürüp, Barton'u öldürmez. Filmin son sahnesinde Barton elinde gizemli kutuyla birlikte bir sahile gider.

The Hudsucker Proxy (1994) (1994)

Yapım tarihi : 1994

Süre : 111 dakika

Ülke : Amerika Birleşik Devletleri

Dil : İngilizce

Renk : Renkli

Yönetmen : Joel Coen

Yapımcı : Ethan Coen

Senaristler : Joel & Ethan Coen
Görüntü Yönetmeni : Roger Deakins
Müzik : Carter Burwell & Aram Khachaturian
Kurgucu : Thom Noble
Oyuncular: Tim Robbins, Jennifer Jason Leigh, Paul Newman

Konu : Waring Hudsucker kendisini işyerinin 44. katından (ara katla birlikte 45. kat) atlayarak intihar eder. Sidney Mussburger iş yerini ele geçirmek için posta bölümünde yeni işe başlayan Norville Barnes'ı başa geçirir. Böylece şirketin hisselerinin değeri düşecek ve şirket Sid'in eline geçecektir.

Yerel gazetelerden biri herkes tarafından yeni fikir adamı olarak nitelenen Norville'nin bir şeylerin örtülmesi için olup olmadığını araştırmaya karar verir. Röportörlerinden Amy Archers bu işi üzerine alır ve sekreter olarak Norville'nin yanında işe girer.

Amy her şeyi ortaya koyar koymasına ama Norville'nin fikri beklenmedik derecede başarılı olur ve sözleri boşa çıkarır. Filmin sonunda da Norville ile Amy aşık olup hayatlarını birlikte geçirmeye karar verirler.

Fargo (1996)

Yapım tarihi : 1996
Süre : 98 dakika
Ülke : Amerika Birleşik Devletleri
Dil : İngilizce
Renk : Renkli
Yönetmen : Joel Coen
Yapımcı : Ethan Coen
Senaristler : Joel & Ethan Coen
Görüntü Yönetmeni : Roger Deakins
Müzik : Carter Burwell
Kurgucu : Rodercik Jaynes
Oyuncular: Frances Mcdormand, William H Macy, Steve Buscemi

Konu : Araba satıcısı Jerry Lundegaard kendi işini kurabilmek için gerekli parayı elde etmek amacıyla karısını kaçırttır.Çünkü kayınpederi zengindir ama Jerry'e yardımcı olmamaktadır. Ancak yaptığı bu eylem son derece plansızdır. Bu yüzden de kadını kaçırın adamlar bir polisin ölmesine neden olurlar. Karnı burnunda hamile polis Marge Gunderson da bu noktada devreye girer ve olayları araştırmaya başlar. Marge oldukça saf bir polis şefidir. Ama azimle araştırttır ve sonunda bütün olayları ortaya çıkarıp Jerry'i yakalatır.

The Big Lebowski (1998)

Yapım tarihi : 1998

Süre : 126 dakika

Ülke : Amerika Birleşik Devletleri

Dil : İngilizce

Renk : Renkli

Yönetmen : Joel Coen

Yapımcı : Ethan Coen

Senaristler : Joel & Ethan Coen

Görüntü Yönetmeni : Roger Deakins

Müzik : Carter Burwell & T Bone Burnett

Kurgucu : Roderick Jaynes

Oyuncular: Jeff Bridges, John Goodman, Julianne Moore,
Steve Buscemi

Konu : Jeffrey Lebowski, herkes tarafından Dude olarak bilinmektedir, bir başka Jeffrey Lebowski ile karıştırıldığı için yanlışlıkla kendi evinde şiddete uğrar, başı tuvalete sokulur, odasını gerçekten de büyük gösteren halısına işenir. Bunun üzerine olayı anlattığı arkadaşları Donny ve Walter'ın da ısrarıyla diğer Lebowski'yi bulup, hakkını istemeye karar verir. Ancak bundan bir sonuç alamaz.

Bir zaman sonra Big Lebowski Dude'u arar ver, karısı fidye için kaçırıldığı için yardım ister. Dude parayı vermesi gereken yerde veremez, böylece işin içine Big Lebowski'nin kızı Maude Lebowski, kaçırılan eşin eskiden iş yaptığı porno film yapımcısı gibi insanlar da girerç Her biri Dude' a belirli bir paradan pay teklif ederler. Filmin sonunda ise aslında kadının kaçırılmadığı ortaya çıkar.

The Man Who Wasn't There (2001)

Yapım tarihi : 2001

Süre : 115 dakika

Ülke : Amerika Birleşik Devletleri

Dil : İngilizce

Renk : Siyah Beyaz

Yönetmen : Joel Coen

Yapımcı : Ethan Coen

Senaristler : Joel & Ethan Coen

Görüntü Yönetmeni : Roger Deakins

Müzik : Carter Burwell & Ludwig Van Beethoven

Kurgucu : Roderick Jaynes & Tricia Cooke

Oyuncular: Billy Bob Thornton, Frances Mc Dormand, James Gandolfini, Michael Badalucco

Konu : Ed Crane işinden mutsuz olan bir berberdir ancak yine de sessiz sedasız işini yapmaktadır. Ortağı ve kayınbiraderi Frank ise bıraksan sonsuza kadar konuşabilecekmiş gibidir. Ed'in karısı Doris'in patronu Big Dave ile yasak ilişkisi vardır. Ed de bu durumun farkındadır. Big Dave'e 10.000 dolarlık şantaj yapar, bir adamla birlikte kuru temizleme işine girecektir. Şantaj işe yarar, Big Dave parayı alır. Ancak kuru temizleme ortağı yalancı çıkar ve parayı alıp ortadan kaybolur. Bu esnada Big Dave şantajı yapanın Ed olduğunu anlar ve onu ofisine çağırıp hesaplaşır. Ed Big Dave'i öldürür.

Suç Doris'in üstüne kalır, mahkemede aklanacakken Doris intihar eder.

Bu arada dolandırıcı kuru temizlemeci ortağı da öldürülmüştür ve cesedi bulunur, bu cinayet Ed'den bilinir, kendisinin avukat tutacak parası kalmadığından devletin verdiği avukat tarafından savunulur ve idama mahkum edilerek ölür.

Intolerable Cruelty (2003)

Yapım tarihi : 2003

Süre : 100 dakika

Ülke : Amerika Birleşik Devletleri

Dil : İngilizce

Renk : Renkli

Yönetmen : Joel Coen

Yapımcı : Ethan Coen

Senaristler : Joel & Ethan Coen

Görüntü Yönetmeni : Roger Deakins

Müzik : Carter Burwell

Kurgucu : Roderick Jaynes

Oyuncular : George Clooney, Catherine Zeta Jones, Geoffrey

Rush

Konu : Başarılı, mükemmeliyetçi, zengin ve evlilik öncesi anlaşmalarında hiç bir boşluk taşımayan bir hukuk firmasında çalışmakla ünlü bir avukat Miles ile yalnızca ilerde onların bir boşluğundan yararlanıp boşanırken her şeylerini alabileceğini düşündüğü zengin adamlarla bu hedefle evlenen Marylin'in aşk hikayesi. Film Marylin'in kocalarından birini başka bir kadınla basması üzerine adamın çaresizlikle Miles'a gelmesiyle başlar, Marylin tüm varlığını istemekte, üstelik kendisini evine bile sokmamaktadır. Miles gerçekten de davayı kazanır, Marylin'i beş parasız geldiği yere yollar. Bunun üzerine Marylin Miles'i hedef alır, zaten ikisinin arasında karşı konulmaz bir çekim vardır. Kaçıp kovalamaca oyunları esnasında Marylin sahte de olsa bir kez daha evlenir, bir kez de Miles ile onun parasına el koymak için evlenir. Ancak fimin sonunda aşkları galip gelir ve sonsuza kadar mutlu olacakmış gibi birleşirler.

Ek 3. 'Barton Fink' ten (1991) iki sahne

Mekan : SEKRETERLİK

Barton kenarda oturmuş beklerken, sekreter de oturmuş bir belgeyi daktilo ediyordu. Ofisin kapı açılır, arka tarafta kısa boylu, orta yaşlı, koyu renk takım elbiseli bir adam gelir. Adam sekreterine ;

YAPIMCI

Bugün çok yiyorum.

Barton'u farkeder.

YAPIMCI

Bu kim?

Sekreter daktilosunun üzerinden doğru bakar, masaya bir kaç tane kağıt koyar.

SEKRETER

'Barton Fink' Mr. Geisler

GEİSLER

Biraz daha bilgi lütfen?

BARTON

Yazarım Mr. Geisler, Ted Okum bu sabah uğraşıp, sizinle görüşmemi söylemişti, şey hakkında...

GEİSLER

Hiç oyunculuk yaptınız mı?

BARTON

Hı? Hayır, ben

GEİSLER

Norman Steele westerni için kızılderililere ihtiyacımız var

BARTON

Ben yazarım, Ted O...

GEİSLER

Bir düşün Fink, yazarlar gelir geçer, bizim her zaman kızılderililere ihtiyacımız olur.

BARTON

Ben yazarım. Ted Okum sizin benim üzerinde çalıştığım Wallece Beery filminin yapımıyla ilgilendiğinizi söyledi.

GEİSLER

Ne? Ted Okum bir bok bilmiyor. Bu lanet yıl boyunca beni yeterince filme atadılar. Ted Okum'un bilmediği şey, Hollywood kasesinin içinde sıkışmak üzere olduğun.

BARTON

O zaman kiminle görüşmeliyim?

Geisler düşmanca gözlerinin içine bakar, sekreterine dönüp bakmadan, istediği kişiyi söyler

GEISLER

Bana Lou Breeze’i bul

Geisler masanın üzerine tner, elini sekreterine doğru açar, Barton’a doğru ters ters bakmaktadır.Bir an sonra :

SEKRETER

Telefonda Mr.Geisler

Sekreter telefonu adamın ellerine verir.

GEISLER

Lou? Bugün Lipnick’in ki nasıl kokuyor?
Evet, evet....Tamam. Aramamın nedeni, burada elimde bir yazar var, Fink, tamamen kaık.Benim Wallace Beery güreş filminin yapımcısı olduğumu söylüyor, neyim ki ben, lanet bir kapıcı mı?... Peki, onu nerden aldın? Tamam, Lipnick’e benim gamzeli kımdan pmesini söyle.. Lanet!...Hayır tamam değil, tamam değil...

O tarafa bakmadan telefonu kapatır, sekreter telefonun tam olarak yerine oturmasına yardımcı olur.

GEISLER

Tamam evlat, hadi yemek yiyelim

Mekan : KANTİN GİBİ BİR YER

Barton ve Geisler bir yerde karşılıklı oturmuş yemek yemekteler, Geisler ağzı tamamen dolu konuşmaya başlar :

GEISLER

Endişelenme, altı üstü bir B tipi film. Ben ona bir bütçe belirleyeceğim, onlar da izlemeleri bile gerekmeden kayda alacaklar. Hayat çok kısa.

BARTON

Ama Lipnick, senaryoya bakacağını söyledi, hatta bu haftanın sonuna kadar elinde bir şeyler olmasını istiyor.

GEISLER

Elbette söyledi ve daha senin kın o kanepeden kalkmadan unuttu.

BARTON

Tamam, benim başlamakla ilgili bazı sorunlarım var. Aslında komik, kilitlendim. Yol gösterici bir şeylere ihtiyacım olduğunu hissediyorum, yani beklenenlerle ilgili....

GEISLER

Wallece Berry. Güreş filmi. Neye ihtiyacın var ki? Bir yol haritası mı?

Geisler kotasını doldurmuştur, Barton'un gözlerinin içine bakar.

S GEISLER

Bak, kafan mı karışık? Bir yol göstericiye mi ihtiyacın var? Başka bir yazarla konuş?

BARTON

Kim?

Geisler ağzını siler ve peçetesini tabağına fırlatır.

GEISLER

Tanrı aşkına, taş atsan bir yazara çarpar burada, bana bir iyilik yap Fink, taşı sert at.

SAHNE 2

Mekan : OTEL LOBİ

Geç bir öğleden sonra, güneş ışınları eğiklemiştir, lobiyi ilk gördüğümüzde orayı altın sarısı bir ışık doldurmuştur. Barton iki yanı yüksek koltuklara doğru ilerlerken, iki adamın elbiseli adam gözükmektedir. Biri uzun, diğeri kısadır.

POLİS

Fink?

BARTON

Benim

POLİS 2

Dedektif Mastrionotti.

POLİS 1

Dedektif Deutsch

MASTRIONOTTI

Los Angeles polis merkezi

BARTON

Hı..hııı

Üç adamda uzun kollu koltuklardadır. Mastrionotti koltuğun kollarından birine tünemiştir. Deutsch koltuğa çökmüş, Barton'u incelemektedir.

DEUTSCH

Sana soracak bir kaç sorumuz var

MASTRIONOTTI

Sen ne yaparsın Fink?

Barton hala boğuk kısık bir sesle;

BARTON

Yazarım.

DEUTSCH

Öyle mi? Ne tür şeyler yazarsın?

BARTON

Aslına bakarsanız, film şiketleri için yazıyorum.

MASTRIONOTTI

Çok bir bok sanki.

DEUTSCH

Partnerim kışını yalasin ister misin?

MASTRIONOTTI

Bu senin için yeterli olur mu?

BARTON

Ben öyle demek istemedim.

DEUTSCH

Ne demek istedin?

BARTON

Yani, benim çalışanlara, sizin gibi çalışan adamlara saygım var.

MASTRIONOTTI

Tanrım! Başlayalım artık! 605 te mi kalıyorsun?

BARTON

Evet.

DEUTSCH

Ne kadar zamandır ordasın Fink?

BARTON

Bir hafta kadardır, belki yedi sekiz gün...

MASTRIONOTTI

Bu çoktan seçmeli bir cevap mı?

BARTON

Dokuz gün, Salı

DEUTSCH

Bu zevzeki tanıyor musun?

Adam elinde bir siyah beyaz fotoğraf tutmaktadır, onu Barton'a doğru uzatır. Barton fotoğrafı uzun uzun inceler.

BARTON

Evet, yanımdaki odada kalıyor.

MASTRIONOTTI

Bu doğru Fink, yanındaki odada kalıyor

DEUTSCH

Onunla hiç konuştun mu?

BARTON

Bir ya da iki kez, adı Charlie Meadows

MASTRIONOTTI

Ya tabii, ben de Buck Rogers ım

DEUTSCH

Onun adı Mundt. Karl Mundt.

MASTRIONOTTI

Ayrıca deli Mundt diye de bilinir.

DEUTSCH

Kafasında bir gariplik var.

BARTON

o... o ne yaptı?

MASTRIONOTTI

Komik, aslında o insanları havalandırmayı sever, onları vurur ve kafalarını uçurur.

DEUTSCH

Aslında bir açıdan komik

BARTON

Ben....

MASTRIONOTTI

Kansas City de başladı, bir kaç tane ev kadınıyla..

DEUTSCH

Bir kaç gün önce de aynı yöntemi Los Felizde gördük.

MASTRIONOTTI

Doktor. Kulak, burun ve adamın gırtlığı..

DEUTSCH

Şimdi adam kayıp

MASTRIONOTTI

Bazı gırtlakladıkları buradaydı

DEUTSCH

Doktor, kendini iyileştirir.

MASTRIONOTTI

Lanet başsızlıkla bol şanslar

DEUTSCH

Neyse..

MASTRIONOTTI

Hollywood bölgesi bir tane daha buldu
dün. Burdan çok uzak da değil..bu da
onun işine benziyor.

DEUTSCH

Beyaz, kafkas gibi bir kadın.
Otuzlu yaşlarda. Güzel memeler. Baş
yok. Mundt ile birlikte bu tarife uyan
birini gördün mü hiç?

MASTRIONOTTI

Yani bilirsin işte...

BARTON

Hayır, ben onu hiç kimseyle birlikte
görmedim.

DEUTSCH

Öyleyse. Mundt ile konuştun. Ne
hakkında?

BARTON

Aslında hiç bir şey sayılmaz. O sigorta
poliçesi satıcılığı işinde olduğunu söyledi.

Deutsch Mastrionotti'i işaret eder.

DEUTSCH

Tabii... O da Buck Rogers.

MASTRIONOTTI

İtibarı olan hiç bir şirket öyle bir adamı
almaz.

BARTON

Yani.. Bu bana söylediğiydi.

DEUTSCH

Başka?

BARTON

O... Düşünmeye
çalışıyorum...Hiçbir şey aslında... O..o.
Jack_Oakie filmlerinden hoşlandığımı
söylemişti.

Deutsch Mastrionotti'ye bakar. Mastrionotti Deutsch'a bakar. Bir süre durduktan
sonra Mastrionotti yeniden Barton'a bakar.

MASTRIONOTTI

Bilirsin Fink, genellikle hatırlayacağınız her şey yardımcı olabilir deriz. Ama sana bir istisna yapacağım. Bu yardımcı olmadı.

DEUTSCH

Gördün mü? Söylediklerini not almıyor.

MASTRIONOTTI

Fink? Bu bir yahudi ismi değil mi?

BARTON

Evet.

Mastrionotti ayağını çekip, lobiye doğru bakınır.

MASTRIONOTTI

Evet, aslında bu mezbelenin yasaklanmış olduğunu düşünmemiştim.

Elini cebine sokar,

Mundt yok oldu, geri döneceğini sanmıyorum ama...

Barton'a bir kart uzatır.

MASTRIONOTTI

Eğer onu görürsen ya da tamamen alakasız olmadığını düşündüğün bir şey gelirse aklına beni ara...

Ek 4. Önemli 'Film Noir'ler Ve Konuları

M (Fritz Lang, 1931)

Piskopat bir çocuk katili bir Alman kentine musallat olur. Etraflı bir soruşturma yürütülmesine rağmen polis bir türlü katili yakalayamamaktadır. Bu esnada polisin içindeki sıkı disiplinin bir sonucu olmaktadır, o da yer altındaki organize suç çetelerini yakalanamamasıdır. Bunun sonucunda polisin geri çekilip, katilin diğer katiller, çeteler tarafından yakalanmasına karar verilir. Sonunda katil yakalanır. Film genellikle polislerin gözünden anlatılır. Dönem içinde Almanya'da yaklaşan faşizmin temsili açısından önemlidir.

The Maltese Falcon (John Houston, 1941)

Özel dedektif Sam Spade ve partneri Miles Archer Brigid O'Shaughnessy tarafından bir adamı takip etmek için tutulurlar. Kadın kız kardeşinin onunla kaçtığını söylemektedir. İkili işi alır çünkü para güzeldir. Ayrıca kadın Spade' e bir şekilde başı belada gibi görünmüştür. Bu sebeple de yardım etmek ister. Ki haklıdır, kadının başı beladadır. Olaylar ilerledikçe Sam Spade de içine girer ve aslında herkesin değerli bir heykel olan 'malta şahini' elde etmeye çalıştığı ortaya çıkar. Her şey ortaya çıkana kadarsa pek çok insan ölür. Bunlardan biri de olayı soruşturan dedektiftir. Filmin sonunda Spade olayı çözer ancak kazanan yoktur.

Laura (Otto preminger,1944)

Dedektif Mark McPherson Laura isimli bir kadının öldürülmesini araştırmaktadır. Kadın kendi dairesinde ölü bulunmuştur. McPerson kadını tanıyanlarla ve şüphelilerle görüşür, kızın neden öldürüldüğüne dair ipuçları arar, öldürülen kadının zihinsel bir portresini ortaya çıkarır. Ancak bir şekilde kadınla tanışan herkes ona aşık olmuştur ve bu olayların çözülmesini daha da zorlaştırmaktadır. Ancak bir gün dedektif yine kadının dairesinde inceleme yaparken bir kadınla karşılaşır, o Laura'dır. Öldürülmemiştir, yaşıyordu, öldürülen o gün kendisine ziyarete gelen arkadaşıdır. Ancak öldüren kişi onu Laura zannetmiştir. Bu sebeple dedektif bütün davayı yeniden gözden geçirir. Sonunda her şeyin sebebinin Laura'ya hayran olan eski nişanlısı olduğu ortaya çıkar.

Double Indemnity (Billy Wilder, 1944)

Film sigorta satıcısı bir adamın, sigorta satarken aşık olduğu bir kadının kocasını öldürmesine yardım etmesini ve birlikte kaçmak istemelerini konu alır. Ancak filmde her şey ikilinin planladığı gibi gitmez, inatçı bir soruşturmacı her şeyi ortaya çıkarır. Bu esnada kadının aslında sigortacı adamı da sevmediği ve kocasının ölümünü kaza gibi göstererek sigorta şirketinden çifte tazminat alabilmek için onu da kullandığı ortaya çıkar. Film sigortacının anlatısında başlar, seyirci hikayeyi adamın gözünden dinler.

Phantom Lady (Robert Siodmak, 1944)

Scott Henderson'ın mutsuz bir evliliği vardır. Geceyi adını bile bilmediği şapka takan, bardan aldığı bir kadınla geçirir. Eve döndüğünde karısını boğulmuş olarak bulur, kendisi de cinayetin bir numaralı zanlısı durumundadır. Kendisini kurtarmak için kadını bulmaya çalışır ama tuhaf bir şekilde hiç kimse kadını hatırlamaktadır. Hapiste Scott artık vazgeçmiştir. Ancak kendisinin vefalı sekreteri Kansas karanlık sokaklarda sürdürdüğü izlerle ipuçlarını takip eder ve kanıtlara ulaşır. Ancak amaç Scott'ı zamanında kurtarabilmesidir.

The Big Sleep (Howard Hawks, 1946)

Philip Marlowe adlı özel dedektif tekerlekli sandalyeye bağlı ve hasta albay Sternwood tarafından kiralanır. Kendisine şantaj yapılmaktadır, bunun araştırılmasını istemektedir. Marlowe araştırması derinleştikçe her sorunun merkezinde adamın gözde çalışanı ve mafyanın karısı olan kadın olduğunu görür. Ve Marlowe araştırdıkça her olayın üstü farklı farklı şekillerde örtülür. Bunun yanı sıra Marlowe'un bir görevi de albayın küçük kızı Carmen'i göz altında tutmaktır. Ancak bu esnada Marlowe evin büyük kızı Vivien'e aşık olur. Olaylar geliştikçe cinayetler işlenmeye başlar. Filmin sonunda Marlowe her şeyi çözümlendiğinde bir kurmacanın içinde düştüğünü görür.

The Lady From Shangai (Orson Welles, 1947)

Michael O'Hara Arthur Bannister'in yatında tayfadır. San Fransisco'ya doğru yol almaktadırlar. Arthur Bannister'in hukuk firmasından partneri Grisby de yolda onlara katılır. Elsa Bannister'in karısıdır. Ama gözü daha ziyade Michael'dedir. Elbette Michael'in de onda. Sausalito rıhtımına yanaştıktan sonra Micheal Grisby'e, kendisinin ortadan kaybolabilmesi için yaptığı sahte cinayet planında yardım eder. Çünkü Grisby'nin önerdiği 5000 dolara Elsa ile kaçabilmek için ihtiyacı vardır. Ancak Grisby gerçekten öldürülür ve bu suç Michael'in üzerine kalır. Birisi onu tuzağa düşürmüştür. Mahkemede onu Bannister savunur ve mahkemede Michael ile Elsa'nın ilişkileri de ortaya çıkar.

Out of the Past (Jacques Tourneur, 1947)

Jeff Bailey küçük bir kasabada gizemli bir geçmişi olan bir benzin istasyonu sahibidir. Bir gün kumarbaz Whit Sterling ile tanışır. Toplantının ortasında kız arkadaşı Ann'in hikayesini anlatmaya başlar. Filmin bu noktasında bir geridönüş başlar. Jeff daha önceden özel dedektif yapmış, hatta Sterling için kendisini vurup 40000 dolar para ile kaçmış metresi Kathie'i bulmak için çalışmıştır. Jeff kadını Acapulco'ya kadar takip eder. Ancak kadın o kadar güzel, sevimlidir ki Jeff Sterling'i tamamen unuttur. Bugüne dönüldüğünde Whit'in Jeff'e verdiği yeni görev onu tuzağa düşürecek, üstelik olası güvenlik önlemleri de yalnızca onun daha fazla ağla sarılmasına en sonunda da mahvına sebep olacaktır.

Sunset Boulevard (Billy Wilder, 1950)

Film havuzda ölü bulunan Joe Gillis'in görüntüsü ile başlar, daha sonra da geri dönüşlerle ilerler. Joe Gillis başarısız bir senaryo yazarıdır ve pek çok alacaklı peşindedir. Onlardan biri de arabasını almak üzeredir. Bunun üzerine Joe kaçır ve arabasını Sunset Bulvarında bir yere park eder. Park ettiği yer bir malikanenin garajıdır, onu gören evin hizmetkârı Max adamı içeri alır. Ev sessiz sinema dönemi starı Norma Desmond'ın evidir. Kadın Salome uyarlamasında oynamak istemektedir. Joe'yu bu uyarlamayı yazmak üzere işe alır. Zamanla da adama aşık olur. Joe o eve taşınır ve zamanla kadının kapatması haline gelir. Joe bir yandan da gizlice genç bir film editörü olan Betty Schaefer ile bir başka fikir üzerinde çalışmaktadır. Her ne kadar Joe'nun en yakın arkadaşı Artie Green ile nişanlı olsa da Betty kendisini Joe'ya aşık olmaktan alamaz. Betty Norma'yı öğrendiğinde Joe'dan onu terk etmesini ister. Joe için bunu yapmak da zordur, çünkü böyle bir şeyin kadının hayatını mahvedeceğini bilmektedir. Norma son derece kıskanç ve bağımlı bir aşıktır. Bunu üzerine Joe çareyi Hollywood'u terk etmekte bulur. Ancak bunu öğrenen Norma, çıldırır, onu durdurmaya karar verir. Joe ölür.

Tocuh of Evil (Orson Welles, 1958)

Mexico'nun narkotik şefi Mike Vargas, karısı ile birlikte bir sınır kasabasında balayındadır. Yakın zamanda büyük bir uyuşturucu taciri olan Grande hakkında mahkemede ifade verecektir. Grande'nin kardeşleri ve oğulları da karısı korkutarak, adamın davadan çekilmesini sağlamak ümidi ile ikilinin peşine düşmüşlerdir. Bir otomobil bombalanıp bir Amerikan dağıtımıcısının ölümüne sebep olunca Vargas işleri eline almaya karar verir. Hank Quinlan bu bombalamadan sonra, olaya Mexico polisi aleyhine bir kanıt koyan, Vargas'ın yakaladığı bir yerel polistir. Quinlan Grande'den yana taraf olup vargas'ın aleyhine çalışmaya başlar. Bu noktadan sonra kazananın ikili arasında bir savaş başlar.

KAYNAKLAR

- AnaBritannica Genel Kültür Ansiklopedisi Cilt 11,1987, 627, Ana Yayıncılık A.Ş ve Encyclopedia Critannica. İnc. , İstanbul
- Arda, T.B.,2005, “ Femme fatale: Sevilmeyen Kadın ” Sinefil (toplu basım), 170-171 Boğaziçi Üniversitesi Mithat Alam Film Merkezi, İstanbul
- Aristoteles, 2005, Poetika (Şiir Sanatı Üzerine) (Çev., N.Kalaycı), 17-34, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara
- Aslanyürek, S., 1998, Senaryo Kuramı, 79-137, Pan Yayıncılık, İstanbul
- Atayman, V., 2000, “ Coen Kardeşler III ”, 25. Kare Sinema Kültür Dergisi, 29-39, Yıldız Kağıtçılık Matbaacılık, Ankara
- Biesen,S.C, 2005, Blackout: World War II And The Origins Of Film Noir , 12-16, Johns Hopkins University Press, USA
- Brecht, B. , 1964, Epik Tiyatro Üzerine (Çev. , K.Şipal) , 12- 13, De Yayınevi, İstanbul
- Brecht, B. , 1981, Epik Tiyatro (Çev. , K. Şipal), 55-56, 65-67, Say Yayınları , İstanbul
- Buga,D., 2005, “M”, Sinefil (toplu basım), 137, Boğaziçi Üniversitesi Mithat Alam Film Merkezi, İstanbul
- Büyük Larousse sözlük ve ansiklopedisi, 1986, Cilt 10, 5570, Gelişim Yayınları A.Ş., İstanbul
- Carolyn R. R., 2001, *The Films of Joel and Ethan Coen*, McFarland & Company, sUSA
- Chandler, C. , 2007, Billy Wilder (Çev. , C. Madenci), 135 Plato Film Yayınları, İstanbul
- Cheshire,E ve Ashbrook,J, 2002, Joel and Ethan Coen, 29-36 Pocket Essentials, London
- Coughlin P.,2005, “Joel and Ethan Coen”, <http://www.sensesofcinema.com/contents/directors/03/coens.html>
- Comolli,J.L.,1974, “Teknik ve İdeoloji” (Çev., Y.Barokas) Çağdaş Sinema, 9-36, İstanbul
- Durmuşoğlu,Ö., 2004, “Femme Fatale II. Dünya Savaşı ve Kötülüğün Sıradanlığı : Şangaylı Kadın”, Altyazı Aylık Sinema Dergisi, 57, Promat Matbaacılık, İstanbul
- Eagleton, T., 2001, Estetiğin İdeolojisi (Çev. , A.Dost), 220-243,Doruk Yayınları, İstanbul

- Flint R., 2007, Joel and Ethan Coen,
<http://www.coenbrothers.net/coens.html>
- Girginkoç,D, 2004, Sinemada Anlatı ve Türler, 46-53, Vadi Yayınları,İstanbul
- Gombrich, E.H.,2004, Sanatın Öyküsü (Çev., E.Erdudan ve Ö. Erduran) , 589-598 Remzi Kitabevi, İstanbul
- Güçbilmez, B., 2005, Sophokles'ten Stoppard'a İroni ve Dram Sanatı, 11-16, 31-35,43-53 ,63-67, Deniz Yayınları, Ankara
- Güvemli,Z., 1955, Sinema Tarihi, 174-178,Varlık Yayınları, İstanbul
- Harvey, S., 1994, “Woman’s Place : The Absent Family of Film Noir”, Women In Film Noir, 35-46, edited by E.Ann Kaplan, British Film Insitute, London
- Hayward,S, 2000, Cinema Studies The Key Concepts, 128-132, 153-156, Routledge, London
- Hegel,G.W.F.,1982, Estetik(Çev., N.Bozkurt), 69-72, Say Yayınevi, İstanbul
- Huston, J. , 1995, Açık Bir Kitap (Çev. , İ. Dolanoğlu), 83-84, Pusula productions, İstanbul
- <http://www.coenbrothers.net/interviewmanwhojoel.html>, 2007
- Kakıncı,T. , 1993, 100 Filmde Başlangıcından Günümüze Gangster Filmleri, 9-16, Bilgi Yayınevi, Ankara
- Krutnik, F.,1991, In A Lonely Street, 33-38, 56-60, Routledge, London
- Kierkegaard, S., 2003, İroni Kavramı (Çev., S. Okur), 239-245, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul
- Lotman, Y., 1999, Sinema Estetiğinin Sorunları, (Çev. , O. Özügül), 26 , Öteki Yayınevi, Ankara
- Nietzsche,F., 2003, Ecce Homo “ İyi ve Kötünün Ötesinde” (Çev., C. Alkor), 100-102, İthaki Yayınları, İstanbul
- Nutku, Ö. , 1997, Dram Sanatı, 25-27, 42-45, 169-182, Kabalcı Yayınevi, İstanbul
- Onaran, A.Ş., 1991, 110-113, 133-138, Sinemaya Giriş, Filiz Yayınları, İstanbul
- Oudart, J.P, 1974, “Gerçek Etkisi ve Bir Betimle Kuramı İçin Notlar” (Çev., B. Onaran), 3-28, Çağdaş Sinema, İstanbul

- Özdemir, S.T., 2003, Kara Filmler, 1-5, Altı Kırk Beş Yayınları, İstanbul
- Özön, N. , 2000, Sinema Televizyon Video Bilgisayarlı Sinema Sözlüğü, 123-124, 159-160, 726-727, Kabalcı Yayınevi, İstanbul
- Parkan, M., 1993, Sinema Estetiği ve Godard, 19-21, 27-30, İleri Kitabevi, İzmir
- Parkan, M., 2004, Brecht Estetiği ve Sinema, 47-72, Don Kişot Yayınları, İstanbul
- Pertan, E., 1974, “Sinemada Gangster Filmleri”, Yedinci Sanat Aylık Sinema Dergisi, 23-32 Eko Matbbası, İstanbul
- Place, J., 1994, “ Women in Film Noir”, Women In Film Noir, 47-68, edited by E. Ann Kaplan, British Film Insitute, London
- Platon, 1975, Devlet (Çev., S. Eyüboğlu, M.A Cimcoz), 45-48, Remzi Kitabevi, İstanbul
- Rotha, P. ve Griffith, R. , 2001, Sinema Yazıları (Çev. A. Ovatman), 9-13, İzdüşüm Yayınları, İstanbul
- Sartre, J.P., 2005, Varoluşçuluk (Çev., A. Bezirci), 7-9, Say Yayınları, İstanbul
- Sendur, E., 2005, “ Varoluşçuluk ve Film Noir ”, Sinefil (toplu basım), 152-153, Boğaziçi Üniversitesi Mithat Alam Film Merkezi, İstanbul
- Sobchack, V., 1998, “Lounge Time Postwar Crises and The Cronotope of Film Noir”, 129-167, Refiguring American Film Genres Theory&History, Nick Browne, USA
- Süalp, Z.T.A., 2004, Zamanmekan, 140-143, Bağlam Yayıncılık, İstanbul
- Tanrıdağlı Didem, 2005, ‘Film Noir’, http://www.turkforumuz.biz/film_noir-397t.html
- Tecimer, Ö., 2005, Sinema Modern Mitoloji, 23-28, 108-161 Plan B Yayınları, İstanbul
- Tuğlacı, P., 1985, Okyanus Ansiklopedik Sözlük, Cilt 4, 1236, Cem yayınevi, İstanbul
- Türk ve Dünya Ünlüleri Ansiklopedisi Cilt 2, 1983-1984, 1087-1093, Anadolu Yayıncılık, İstanbul
- Türk ve Dünya Ünlüleri Ansiklopedisi Cilt 9, 1985, 4519-4521, 4693, Anadolu Yayıncılık, İstanbul
- Uzel, A., 2004, “Sinemada Karanlık Bir Sokak : Film Noir”, Altyazı Aylık Sinema Dergisi, 52-56, Promat Matbaacılık, İstanbul
- Wright, E., 1998, Postmodern Brecht (Çev., A. Bahçivan), 42-44, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara