

T.C. İSTANBUL KÜLTÜR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

HOLLYWOOD'DAN İNDİEWOOD'A
AMERİKAN SİNEMASI'NIN DEĞİŞİMİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ
Şirin Fulya ERENŞOY

Anabilim Dalı: İLETİŞİM TASARIMI
Programı: İLETİŞİM TASARIMI

Tez Danışmanı: Prof. Sabri Özaydın

Haziran 2012

T.C. İSTANBUL KÜLTÜR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

HOLLYWOOD'DAN İNDİEWOOD'A
AMERİKAN SİNEMASI'NIN DEĞİŞİMİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ
Şirin Fulya ERENŞOY
0910060004

Tezin Enstitüye Verildiği Tarih: 7 Haziran 2012
Tezin Savunulduğu Tarih: 26 Haziran 2012

Tez Danışmanı: Prof. Sabri Özaydın
Jüri Üyeleri:
Prof. Dr. Bülent Küçükdoğan
Yrd. Doç. Dr. Okan Ormanlı

Haziran 2012

İÇİNDEKİLER	i
RESİM LİSTESİ	ii-iii
TÜRKÇE ÖZET	iv
YABANCI DİL ÖZET	v
1. GİRİŞ	1
2. KLASİK HOLLYWOOD SİNEMASI	3
2.1. Altın Çağ Dönemi ve Film Üretim Koşulları.....	5
2.1.1. Stüdyo Sistemi.....	7
2.2. Altın Çağ Dönemi Filmlerinin Anlatısal Özellikleri.....	12
2.2.1. Bir Anlatı Sansürü Olarak Hays Kodu.....	12
2.2.2. Dönemin Hakim Anlatı Biçimi Olarak Klasik Anlatı.....	16
3. YENİ HOLLYWOOD SİNEMASI	25
3.1. Yeni Hollywood Sineması'nı Oluşturan Koşullar.....	28
3.1.1. Dönemin Değişen Sosyal Dinamikleri.....	33
3.1.2. Dönemin Değişen Kültürel Dinamikleri.....	41
3.1.2.1.İtalyan Yeni Gerçekçilik'in ve Fransız Yeni Dalga Sineması'nın Hollywood üzerindeki etkisi.....	41
3.2. Temel Özellikleriyle Yeni Hollywood Sineması.....	50
3.3. Hollywood'un Ticari Bir Refleksi Olarak "Blockbuster" Filmleri.....	57
4. İNDIEWOOD	66
4.1. Yeni Bir Üretim Biçimi İddiası.....	68
4.1.1. Değişen Stüdyo Sistemi.....	68
4.1.1.1.Weinstein'ler.....	69
4.1.1.2.Sundance Enstitüsü.....	72
4.2. Yeniden Tanımlanan Bağımsız Sinema.....	74
5. SONUÇ	89
KAYNAKÇA	94

RESİM LİSTESİ

Resim 1	Hollywood Levhası (1923)	Sayfa 6
Resim 2	Hollywood Levhası (2005)	Sayfa 6
Resim 3	Janet Gaynor	Sayfa 11
Resim 4	Greta Garbo	Sayfa 11
Resim 5	<i>Vertigo</i> filminden kare	Sayfa 20
Resim 6	<i>Vertigo</i> filminden kare	Sayfa 20
Resim 7	<i>Vertigo</i> filminden kare	Sayfa 20
Resim 8	<i>Vertigo</i> filminden kare	Sayfa 20
Resim 9	<i>Vertigo</i> filminden kare	Sayfa 21
Resim 10	<i>Vertigo</i> filminden kare	Sayfa 21
Resim 11	<i>Vertigo</i> filminden kare	Sayfa 21
Resim 12	<i>The Ghost and Mrs. Muir</i> filminden kare	Sayfa 22
Resim 13	<i>The Ghost and Mrs. Muir</i> filminden kare	Sayfa 22
Resim 14	James Stewart	Sayfa 23
Resim 15	Martin Luther King Jr.'ın "Bir Hayalim Var" söyleviden görüntü	Sayfa 36
Resim 16	Martin Luther King Jr.'ın "Bir Hayalim Var" söylevini dinleyenlerin görüntüsü	Sayfa 36
Resim 17	Students for a Democratic Society'nin yaptıkları protesto ve eylemlerinden görüntü	Sayfa 39
Resim 18	Students for a Democratic Society'nin yaptıkları protesto ve eylemlerinden görüntü	Sayfa 39
Resim 19	<i>Roma, Città Aperta</i> filminden kare	Sayfa 43
Resim 20	<i>A Bout de Souffle</i> filminden kare	Sayfa 48
Resim 21	<i>A Bout de Souffle</i> filminden kare	Sayfa 49
Resim 22	<i>A Bout de Souffle</i> filminden kare	Sayfa 49
Resim 23	<i>A Bout de Souffle</i> filminden kare	Sayfa 49
Resim 24	<i>A Bout de Souffle</i> filminden kare	Sayfa 50
Resim 25	<i>A Bout de Souffle</i> filminden kare	Sayfa 50
Resim 26	<i>Easy Rider</i> filminin ikonik posteri	Sayfa 53
Resim 27	<i>Easy Rider</i> filminden kare	Sayfa 54
Resim 28	<i>Easy Rider</i> filminden kare	Sayfa 56
Resim 29	Blockbuster film posteri	Sayfa 61
Resim 30	Blockbuster film posteri	Sayfa 61
Resim 31	Blockbuster film posteri	Sayfa 61
Resim 32	Weinstein kardeşleri	Sayfa 70
Resim 33	<i>Sex, Lies and Videotape</i> filminden kare	Sayfa 78
Resim 34	<i>Sex, Lies and Videotape</i> filminden kare	Sayfa 78
Resim 35	<i>Sex, Lies and Videotape</i> filminden kare	Sayfa 78

Resim 36	<i>Sex, Lies and Videotape</i> filminden kare	Sayfa 78
Resim 37	<i>Pulp Fiction</i> filminden kare	Sayfa 83
Resim 38	<i>Pulp Fiction</i> filminden kare	Sayfa 83
Resim 39	<i>American Beauty</i> filminden kare	Sayfa 89

Üniversite : **İstanbul Kültür Üniversitesi**
Enstitü : **Sosyal Bilimler**
Anabilim Dalı : **İletişim Tasarımı**
Program : **İletişim Tasarımı**
Tez Danışmanı : **Prof. Sabri Özyayın**
Tez Türü ve Tarihi: **Yüksek Lisans – Haziran 2012**

ÖZ

HOLLYWOOD'DAN İNDIEWOOD'A AMERİKAN SİNEMASI'NIN DEĞİŞİMİ

Şirin Fulya Erensoy

Amerikan sinemasının 100 yılı aşan bir tarihi olmakla birlikte bu sinema farklı evrelerden geçmiştir. Bu evreler estetik anlamda farklılıklar göstermekle birlikte, o tarihi dönem içerisinde var olan kültürel ve sosyal dinamiklerden etkilenmiştir. Bunun ötesinde, Hollywood kelimesiyle eş anlamlı hale gelen Amerikan sineması, ekranda gördüğümüzün ötesindedir; bu filmler, yapılandırılmış ve güçlü bir stüdyo sisteminin içerisinde çıkmaktadır. Stüdyolar, seyircilere aktarılan filmlerin içeriğinin kararında rolleri büyüktür. Tarihi süreç içerisinde, stüdyoların gücü ve etkisi değişikliklere uğramış ancak her aşamada film yapım sürecinin ayrılmaz bir parçası olmuştur. Bu güç her ne kadar film yapım sürecinin bütünleyici bir parçası olsa da, seyirciler tarafından boyutları bilinmemektedir.

Bu çalışma, Amerikan film estetiğindeki değişikliklerin nedenini incelemektedir; hangi tarihi olaylar, sanatsal hareketlenmeler ve teknolojik gelişmeler filmlerin görsel dilini etkilemiştir. Stüdyo sistemindeki değişiklikler incelenecek, Hollywood sinemasının farklı evreleri araştırılacaktır. Bu evreler: Klasik Hollywood, Yeni Hollywood, Blockbuster ve Indiewood sinemalarıdır.

Anahtar Kelimeler: Stüdyo sistemi, Hollywood sineması, film

University : **Istanbul Kültür University**
Institute : **Institute of Social Sciences**
Department : **Communication Design**
Program : **Communication Design**
Supervisor : **Prof. Sabri Özaydın**
Degree Awarded and Date: **MA – June 2012**

ABSTRACT

FROM HOLLYWOOD TO INDIEWOOD, THE CHANGES IN AMERICAN FILM

Şirin Fulya Erensoy

The history of American film spans over a 100 years and has gone through several stages. These stages differ aesthetically and have been influenced by social and cultural dynamics happening in that particular time in history. Furthermore, American film, which has now become synonym with Hollywood – the headquarters of filmmaking – is more than just what we see on the screen; these films come out of a well-established and powerful studio system, which dictates the content of the films delivered to audiences. At some points in history very strong, the studio system is an integral part of Hollywood filmmaking. This power, often unknown to audiences, is, in fact, a determining factor in the final cut of any film produced by one of the studios.

This study will examine the reasons for the changes in American film aesthetics; what historical events, artistic movements and technological developments affected the visual style of films. The changes in the studio system will be analyzed, as well as the main stages of the Hollywood film: Classic Hollywood film, New Hollywood film, Blockbusters and Indiewood.

Key Words: Studio system, Hollywood film, film aesthetics

1. Giriş

Amerikan sineması – bir başka adıyla Hollywood sineması – dünya çapında, bütün diğer sinemaları etkilemiş, 20. yüzyılın en güçlü endüstrilerinden biridir. Lumière kardeşlerin filmleriyle başlayan Hollywood sinemasının tarihi incelendiği zaman genel olarak dörde ayrıldığı görülür: Sessiz sinema dönemi, Klasik Hollywood sineması, Yeni Hollywood sineması ve Çağdaş Hollywood sineması. Dönemlerin bu şekilde ayrılmasında temel ölçüt, yapımda ve sinema dilinde ortaya çıkan değişikliklerdir. Bu değişiklikler sonucunda film öykülerinin anlatılış biçimi ve işlenen konular farklılaşmış; farklı bir filmsel üretime girilmiştir.

Ancak bunlara rağmen, Hollywood sineması her şeyden önce bir “işletme”dir. Ne yaparsa yapsın, ne pahasına olursa olsun, amacı para kazanmaktır. Bu kârı sağlamak için başvurduğu yöntemler ve bu yöntemlerin sürekli yenilenmesiyle, Hollywood sineması kocaman bir ağ haline gelmiştir. 20. yüzyılda her yıl gittikçe daha da çok para kazanan piyasalardan biri olan Hollywood sinemasının filmleri de çeşitlidir. Sanatsal filmlerden, çocukluk çağlarında okunan çizgi romanlardan uyarlanan filmlere kadar çeşitlilik gösteren, herkese hitap eden filmler üretilmektedir. Bundan da öte, film artık sadece film olarak kalmamakta; seri halinde üretilmekte, bağlantılı ürünlerin bolluğu, filmi görmemiş olsak da görmüş gibi hissettirmektedir.

Çalışmanın birinci bölümünde, Hollywood’un bugünkü haline nasıl geldiği, hangi koşulların Hollywood’u bir film yapım merkezi haline getirdiği incelenecektir. Hollywood’un Altın Çağ döneminin temel özellikleriyle, Klasik Hollywood Sineması’nın oluşumuna ve estetiğine göz atılacaktır. Klasik Hollywood sinemasının stüdyo ideolojisinin filmin anlatısına nasıl yansıdığı incelenecek, hangi koşullarda ne tarz filmler çekildiğine bakılacaktır. Klasik Hollywood sinemasının estetik özellikleri irdelenecek, stüdyo sisteminin hâkimiyetinin ne denli güçlü olduğu vurgulanacaktır. Hollywood’un

diğer adı olan *Hayal Fabrikası* kavramı irdelenecek, bunun hem estetik hem de üretim açısından ne anlama geldiğine bakılacaktır.

1948 yılında Hays Kodu'nun uygulamaya geçmesiyle, stüdyo sisteminin nasıl zayıfladığına değinilecektir. II. Dünya Savaşı sonrasında yaşanan kültürel ve toplumsal olaylar sonucunda, Hollywood -ister istemez- kendi işleyişinde değişiklikler yapmak zorunda kalmıştır. İkinci bölümde, değişen koşullar sonucunda Hollywood'un kendini nasıl yenilediği, bu yenilik için nelerden ödün vermek zorunda kaldığı ve buna rağmen kazançlı çıkan Yeni Hollywood sineması detaylı bir şekilde analiz edilecektir. Yeni Hollywood sinemasının temel özelliklerine, o dönemin filmlerinin çekim koşullarına ve ele alınan konulara bakılacak, dönemin 'dertlerini'n nasıl yansıttığı incelenecektir.

1980'lerde *blockbuster* sinemasının ortaya çıkışıyla üretim stratejileri ve görsel estetikte değişiklikler gerçekleşmiştir. Bu doğrultuda pazarlama stratejisini değiştiren Hollywood'un, her zaman kazançlı çıkabilmek için neleri göz önünde bulundurduğu incelenecek, sinemanın artık sadece bir filmde ibaret olmadığı ve bağlantılı sektörlerle nasıl iç içe geçtiğine bakılacaktır.

Son bölümde ise, günümüz Hollywood sineması ele alınacaktır. Indiewood fenomeninin ne olduğu, nasıl ortaya çıktığı ve stüdyoların bu tarz filmlere neden destek verdiği irdelenecek; bağımsız sinemanın Hollywood sineması çerçevesinde nasıl bir anlam değişikliğine uğradığına bakılacaktır.

2. Klasik Hollywood Sineması

Hollywood bölgesel olarak Santa Monica Dağları'nın doğu kıvrımında, 8 kilometrelik bir alanda yer almaktadır.¹ Los Angeles şehir merkezinin kuzey batısında bulunan bu bölge, 1904 – 1915 yılları arasında film yapımının merkezi haline gelmiştir. 1920'de Klasik Hollywood stüdyo sistemi yerleşmiş ve Hollywood, 1940'lara kadar sürecek bir Altın Çağ'ın merkezi haline gelmiştir.²

Hollywood önceleri sıradan, boş bir arazidir. Kansas'lı işadamı ve aynı zamanda bir emlakçı olan Harvey Wilcox ve eşi Daeida, bu bölgeye konut geliştirme projesi için taşınmış ve Hollywood adını vermişlerdir. Daeida, bu ismi yolculuk esnasında tanıştığı bir başka yolcudan Illinois'taki evini anlatırken duymuş, 'Hollywood' kelimesinin kültür ve doğayla olan bağlantısı hoşuna gittiğinden bölgeye bu ismin verilmesini istemiştir. 1903 yılında ise, Hollywood bağımsız bir şehir ilan edilerek, bölgenin genel ismi olmuştur.³

Yeni yüzyılın başında, Amerika'daki yapım şirketleri New York bölgesinde yer almaktadır. Var olan iki yapım şirketi Edison Manufacturing Company ve American Mutoscope and Biograph Company, kısa filmleri tiyatro salonlarında göstererek seyircilere ulaşmaktadırlar. Kısa sürede seyirci sayısı arttıkça, bölgedeki yapım şirketleri de artış göstermiştir.

¹ Marc Wanamaker, Robert W. Nudelmar, *Images of America: Early Hollywood*. (Charleston: Arcadia Publishing, 2007) 7.

² Allen John Scott, *On Hollywood: The Place, The Industry*. (New Jersey: Princeton University Press, 2005) 11.

³ Gregory Paul Williams, *The Story of Hollywood: An Illustrated History*. (Los Angeles: BL Press LLC, 200) 40.

Ancak bu bölge çekim için ideal değildir; New York'un kışları oldukça sert geçtiğinden, yapım ekipleri kış çekimleri için ülkenin dört bir yanına giderek dış mekân çekimlerini gerçekleştirmek zorunda kalırlar. Los Angeles'taki geniş araziler, dış çekimler için idealdir. Bununla birlikte, iş gücü de oldukça ucuzdur. Ayrıca Los Angeles'ta sendikalar olmadığı için, şirketler, ucuz fiyatlara setlerde eleman çalıştırabiliyordu.¹

1908 yılında, Hollywood'un doğusunda bulunan Edendale'de (şimdiki adıyla Glendale) ilk kalıcı stüdyo inşa edilmiştir.² Chicago kökenli yapım şirketi Selig Polyscope, *The Count of Monte Cristo* filminin okyanus sahnelerini burada çektikten sonra, bölgeyi daha sonraki projeler için de kullanmaya karar vermiş ve buraya temelli olarak yerleşmiştir.³ 1912'de Los Angeles'te bulunan yapım şirketlerinin sayısı 17'ye çıkmıştır; ancak büyük stüdyolar hâlâ New York'ta kuruludur.⁴

I. Dünya Savaşı sırasında azalan yapım sayısı, 1920 ile beraber yeni bir büyüme dönemine girmiştir.⁵ Özellikle 20'lerin ortasında New York borsasının kalbi olan Wall Street'in sinema piyasasına ilgi duyarak yatırım yapmaya başlamasıyla, sinemanın kurumsal yapı ile iç içe geçmesinin ilk adımları atılmış olur.⁶

Bunun yanı sıra, sinemaya sesin gelmesiyle birlikte, yapım şirketlerinin eline daha önce hayal edilmemiş fırsatlar geçmeye başlar.

¹ <http://www.history.com/topics/hollywood>, 30.01. 2012.

² Scott18.

³ Wanamaker, Nudelmar 31.

⁴ Scott 18.

⁵ Scott 25.

⁶ David E. James, *The Most Typical Avant-Garde: History and Geography of Minor Cinemas in Los Angeles*. (Los Angeles: University of California Press, 2005) 20.

İlk sesli film *The Jazz Singer*'in gişe başarısıyla, filmin yapım şirketi Warner Brothers kendi sinema salonlarını açar ve böylelikle stüdyoların filmlerin gösterimi üzerindeki egemenliğinin ilk adımları atılmış olur.

2.1 Altın Çağ Dönemi ve Film Üretim Koşulları

Amerikan sinemasının Altın Çağı olarak bilinen dönem, ilk sesli film olan *The Jazz Singer* ile 1927 yılında başlayıp, 1960'ların başına kadar geçen zamanı kapsayan döneme denk gelmektedir. Bu dönemde yapılan filmler Hollywood'un Altın Çağı'nda yapılan filmlerdir. Sesin sinemaya gelişyle birlikte filmlerin gişe başarısı ön plana çıkmış ve stüdyolar filmleri yaparken kar amacını ön planda tutmuşlardır. Altın Çağ döneminin filmleri, türsel özelliklerine sadık, belirli yaratıcı ekiplerin, belirli stüdyolar için çektiği filmlerdir. Bu formül, kârı garantilediği için döneme Altın Çağ adı verilmiştir. Çünkü stüdyolar hiç olmadığı kadar fazla sayıda film yapmışlar ve oldukça yüksek kar elde etmişlerdir. Bu dönemde çekilen filmlerin genel anlatı yapısı, Klasik Hollywood anlatısı olarak bilinmektedir. Bu tarz, devamlılık kurgusu ve 'görünmez' bir söylem üzerine kuruludur. Buna göre, bir film anlatısında kamera hareketleri ve ses kullanımı ön plana çıkmamalı, dikkat çekmemeli, bir başka deyişle görünmemelidir.

Altın Çağ'ın doruk noktası 1939 senesidir. Sinema piyasasında çalışan insan sayısı 177,420 kişidir ki bu sayıya senaristler, oyuncular, setleri inşa eden marangozlar ve elektrik tesisatçıları da dâhildir.¹ Stüdyoların o seneki toplam ulusal gişe karı 673 milyon dolardır.² Bunun yanı sıra, Klasik Hollywood'un en önemli ve akılda kalan

¹ Richard Maltby, *Hollywood Cinema*. (Massachusetts: Blackwell Publishing, 1995) 60.

² James Chapman, *Cinemas of the World: Film and Society from 1895 to the Present*. (London: Reaktion Books, 2003) 104.

filmleri de bu dönemde çekilmiştir: *The Wizard of Oz*, *Gone with the Wind*, *Stagecoach*, *Wuthering Heights* ve *Wonderful Life* bunlardan başlıcalarıdır.

Hollywood'a aynı zamanda *Hayal Fabrikası* ismi verilmiştir. Bu benzetme, Hollywood'un önceden kurgulanmış hayalleri, bir fabrika işi gibi ardı ardına üreterek seyircisini belirli kalıplar dâhilinde belli başlı umutlar ve sözler ile ümitlendirmesinin bir göstergesidir. Bu ideolojik altyapı, Hollywood'un Lee tepesinde yer alan Hollywood levhasında da kendini göstermektedir. Bu levha, farklı dönemlerde farklı amaçlara hizmet etmiştir. Ancak her zaman için mesajı aynıdır: "Burası sihrin mümkün olduğu ve rüyaların gerçekleşebileceği bir yerdir".¹ Levha, ilk konulduğu zaman *Hollywoodland* şeklindeydi: 1923 yılında Beechwood Canyon'daki bir konut geliştirme projesi için dikilen levha, kısa sürede şehrin simgesi haline gelmiştir.² Dokuz metre genişliğinde ve on beş metre uzunluğundaki 13 harf, reklamdan çok bölgeyi yansıtsın diye 1939 yılında *Land* kısmı çıkartılarak bugünkü halini almıştır.³



Resim 1 ve 2 :Hollywood levhasının ilk kurulduğu hali ile günümüzdeki hali.

¹ <http://www.hollywoodsign.org/the-history-of-the-sign/> 30.01.2012.

² Maltby 1

³ "The History of the Sign: The Sign It Is a "Changin": Turbulence and Decay.

<http://www.hollywoodsign.org/the-history-of-the-sign/the-sign-it-is-a-changin-turbulence-and-decay/> 30.01.2012.

James Chapman'a göre hayal fabrikası sıfatı kendi içerisinde önemli bir çelişki barındırmaktadır: "Hayal içten doğan, kişisel ve özgün bir deneyimdir. Oysa fabrika birbiriyle tamamen aynı olan ürünleri, kitle tüketimi için imal eden bir üretim merkezidir."¹ Bu görüşü, yani Hollywood filmlerinin aslında aslında birbirlerinin tekrarı olması fikrini, Yeni Dalga akımının öncüsü, Fransız yönetmen François Truffaut da savunmaktadır. Truffaut'ya göre Hollywood filmlerini sevmemizin nedeni bu filmlerin birbirine benzemesidir.² Birbirine benzemesi denildiğinde ise; kullanılan dil, işlenen konular, özdeşleşilen karakterler, filmlerin ortaya koyduğu mesajların benzerliklere kadar planlanan sistemli bir tasarımdan söz edilmektedir. Kısacası, çalışmanın ilerleyen bölümlerinde de irdeleneceğimiz bu anlatı yapısı; hem bir hayal dünyasını yansıtmayı, hem de anlatıdaki tekrarklayan öğeler bağlamında bir "fabrikasyon" niteliği taşımaktadır.

2.1.1 Stüdyo Sistemi

Klasik Hollywood sinemasının egemenliği sekiz stüdyoya aittir. Bunlar da kendi aralarında 'beş büyük' ve 'üç küçük' olarak ayrılmıştır. Bu ayrımın nedeni ise beş büyük şirket gösterim hakkına sahip iken, diğer üç küçük şirketin bu hakka sahip olmamasıdır.³ Bu şirketlerden beş büyük olanlar Metro Goldwyn Meyer, 20th Century Fox, Paramount, RKO ve Warner Bros; üç küçük ise Columbia, United Artists ve Universal Pictures olarak sıralanabilir. Bunların etrafında bir takım bağımsız şirketler de bulunmaktadır. Bu şirketler de Republic, Monogram ve Tiffany'dir.

¹ Chapman 95.

² David Bordwell, Janet Staiger, Kristin Thompson, *The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960*. (London: Routledge, 1985) 3.

³ Scott,27.

I. Dünya Savaşı'ndan sonra, Hollywood'un en büyük yapımcı/dağıtıcısı Adolph Zukor, sinema salonları zinciri açmaya karar verir. Buna karşı cevap olarak da, gösterim alanında hâkim büyük şirketlerden First National Pictures da, film yapımcılığına soyunur. Bu gelişmeler, Hollywood stüdyolarının dikey bütünleşme (*vertically integrated*) yapısına geçmesinin ilk adımları olarak görülmektedir.¹ Bu işletme modeli, stüdyoların kârlarını maksimuma çıkartmıştır çünkü artık stüdyo, filmin her aşamasından sorumlu olmuştur. 1930'dan itibaren, Hollywood oligarşik bir yapı ile yönetilmektedir: Kısıtlı rekabet ve pazarda az sayıda şirket hâkimiyeti. Hollywood stüdyo sisteminin bu işletme ve yapım mantığı Henry Ford'un araba fabrikasının üretim sistemine benzetilmektedir. Fordizme göre "ürünler standartlaştırılır ve işçilerin iş gücü niteliği aşağı çekilir; yani, yapılan iş beceriye dayalı değil, daha çok mekanik bir verimliliğe bağlanmaktadır."² Stüdyo yöneticileri bu verimlilik modelini desteklemektedirler ve çalışma sürecini bu sisteme göre düzenlemişlerdir.

Hollywood stüdyo sisteminde büyük stüdyolar filmlerini kendi stüdyolarında, stüdyoya bağlı, maaş ile çalışan ekiplerle gerçekleştirmekte; dağıtım ve gösterim haklarını ise sinema salonları satın alarak filmlerin gösterimini sağlamaktadırlar. Sesli filmler üzerinden stüdyoların kazandıkları kârlar, onların sinema salonları almalarına olanak sağlamıştır. *The Jazz Singer* isimli ilk sesli filmi yapan Warner Brothers, aynı zamanda sinema salonunu alan ve bunun sonucu olarak da kendi filmlerini gösterime sokabilecek gücü olan ilk stüdyodur.³ Warner Brothers'ın ardından diğer stüdyolar da aynı yolda ilerlemiştir. Hollywood'un gösterim üzerindeki egemenliğini kaybetmesine paralel olarak bağımsız prodüksyonlar ortaya çıkmaya başlamıştır.

¹ Maltby 64.

² Scott 4.

³ Bordwell, Staiger, Thompson 34.

Bu dönemde sinema piyasasında çalışan insanlar zorunlu olarak bir stüdyonun maaşlı elemanıdır. Mevcut uygulama zorunlu iş bölümü esasına dayanmaktadır: senaryo, yönetim, kurgu gibi işler bölünmekte; yaratıcı süreç teknik süreçten ayrılmaktadır. Bu yöntem yapım sürecini daha başarılı kılmaktadır. Dikey bütünleşme sistemi çerçevesinde piyasada çalışan her bir bireyin belirli görevleri vardır. Filmin yıldızlarının bile ‘performans uzmanı’ olarak görevleri bulunmaktadır. Görevleri Paul McDonald tarafından şu şekilde özetlenmiştir:

“Prodüksiyon öncesi, oyuncuların görevi, onlara gönderilen senaryoları okuyup, rollerini ezberlemek. Film yapım sürecine girildiği ve ana fotoğraf çekimlerinin yapıldığı dönemde oyuncular kısa süreli provalara başlar; ardından stüdyo veya stüdyo dışındaki mekânlardaki çekimlerin gerektirdiği kadar tekrarlara katılırlar. Yapım sonrası post-prodüksiyon sürecinde ise, oyuncular dublaja girer. Birçok oyuncu tarafından bu aşama görevlerinin sonu gibi algılanır ancak ‘yıldızlar’ için oldukça önemli görevler post-prodüksiyon sonrasında başlar. Filmin tanıtım ve dağıtım sürecinde film yıldızlarının önemli görevleri bulunmaktadır; tanıtım amaçlı etkinliklere katılmak, filmin dünya çapındaki galalarında bulunmak ve televizyon programlarına katılmak bunların başlıcalarıdır.”¹ Bu sistematik görev dağılımı, stüdyo sistemi içerisinde çalışan her bir kişi için geçerlidir.

Oyuncular, stüdyo sistemi içerisinde oldukça az bir güce sahiptirler; çoğu oyuncu stüdyo ile uzun süreli bir kontrat imzalar ve oynadığı film ve karakterlerin seçimine dair alınan kararlar üzerindeki etkisi azdır. Stüdyolar sadece oyuncuların filmdeki rollerini değil, aynı zamanda ekran dışındaki hayatlarını da kontrol etmektedirler. Halkın

¹ Paul McDonald, *The Star System: Hollywood's Production of Popular Identities*.

(London: Wallflower Press, 2000) 9.

gözünde “zengin, cazibeli ve güzel insanlar”¹ olarak gösterilen sinema oyuncularının imajı aslında kurgulanmıştır. Her oyuncu belli formlara sokulmakta ve özel hayatları stüdyonun istediği gibi kamuya yansıtılmaktadır. Bu strateji bilet satışlarını da etkilemiş ve ‘dedikodu’ dergilerinin çoğalmasına yol açmıştır.² Bu şekilde, ‘yıldız’olgusu pop kültürün bir parçası haline gelmiştir.

Magazin dergilerinde anlatılan hayatlar, hayal fabrikası Hollywood filmlerinin birer uzantısı gibidir. Cazibe üzerine yazdığı eserde, Stephen Gundle, yıldızlar hakkında yazılanların halk üzerindeki etkisini şu şekilde anlatmıştır:

“...sokaktaki insanlar için, sanki bu oyuncular hiç çalışmıyorlarmış gibi bir algı vardı. Koreograflanmış, fotoğraflanmış ve detaylı bir biçimde anlatılmış mükemmel hayatları, şirketlerin pazarlama bölümlerince dünya basınına damla damla yediriliyordu. Seyirciler için bu cazibeli hayatlar fantezilerden çıkmıştır. Fantezidirler, – evet – ama bir şekilde erişilebilir fantezilerdir. Onlar cazibeli ama sıradan insanlardır çünkü.”³

Bu düşünceyi - Hollywood yıldızlarının sanki ‘sıradan biriymiş’ gibi pazarlanmasını sinema tarihçisi Margaret Thorp da desteklemektedir:

“Bir yıldızın çok güzel olmaması onun için bir avantajdır. Böylelikle ‘sıradan’ olan kimselere daha yakındır ve hayranları da zaten bunu istemektedirler. Hayranları, sıradan bir yıldızı kendilerine benzetebilir, bir gün onun gibi olma hayalleri konusunda biraz şans ve özveri ile mümkün olabilir diye düşünürler. Örneğin Janet Gaynor’un çekiciliği buradan gelmektedir: mahalleli hali; kasiyer ya da sekreter olarak çalışan tatlı sarışın konumu. En büyüleyici yıldız, olabildiğince doğal

¹ McDonald 5.

² Maltby 89.

³ Stephen Gundle, *Glamour: A History*. (New York: Oxford University Press Inc., 2008) 172.

olandır. O sıradan Amerikan kızı sadece güçlenmiştir.”¹ Bu strateji, halkın gözünde sempati oluşturmakta ve onları garip bir şekilde umutlandırmaktaydı çünkü “öz”ün idealleşmiş versiyonlarıdır sinema yıldızları. Bu durumu Gundle şu şekilde anlatmaktadır:



Resim 3 ve 4: Janet Gaynor ve Greta Garbo: Tarzlarının özgünlüğü ve farklılığı nedeniyle daima belirli roller için seçilen iki oyuncu.

“Tıpkı Janet Gaynor gibi, her yıldızın üstlendiği rol doğrultusunda inşa edilen bir aketipik kişiliği vardır. Mesela Avrupa’dan gelen Greta Garbo, “nadir bir lüks objesi ve fevkalade seksi bir kadın”² olarak kodlanmıştır. Kısık sesi, Avrupa’lı aksanı ve yavaş konuşma biçimi de buna katkı sağlamaktadır ve bu Janet Gaynor’dan farklı bir ‘kod’ dur.

Bununla birlikte, bir filmde ünlü bir oyuncunun adının olması o filmin pazarını bir nevi garantilemektedir ve bu nedenle oyuncular stüdyolar ve filmlerin başarısı için vazgeçilmezdirler. İmgelerinden ne kadar faydalanılırsa, stüdyonun karı o kadar artmaktadır. Stüdyolar yıldızlarını aynı zamanda ürün reklamları için de kullandıklarından, sinemada ürün yerleştirme modasını 30lu yıllara kadar geri çekebiliriz.

Ekonomik gücü nedeniyle filmlerin kontrolünü elinde tutan stüdyoların baskısı altında çekilmeyip, bağımsız koşullarda ve stüdyo

¹ Margaret Thorp, *America at the Movies*. (New York: Arno Press, 1970) 52.

² Gundle 174.

egemenliğinin dışında çekilen filmlerin varlığı 1919 kadar erken bir tarihe geri çekilebilir. Sessiz sinemanın önde gelen isimleri Mary Pickford, Douglas Fairbanks ve Charlie Chaplin; stüdyoların büyüyen egemenliği karşısında kendi bağımsız şirketleri olan United Artists'i kurmuşlardır. United Artists'in kontratlı oyuncusu olmamış, sadece bağımsız filmlerin dağıtımını üstlenen bir şirket olma amacıyla kurulmuştur. Gücü sanatçısına vermek amacıyla kurulan United Artists, yapımcı egemenliğinin sinemaya hâkim olduğu bir dönemde, sanatçıya, yani yönetmene kendi kaderini kontrol etme hakkını vermiştir. "United Artists'in bağımsız yapımlara yaklaşımı, yapım sürecini bir film-bir adam sistemine dönüştürmüştür. Bunu sinemacılara özerklik ve yaratıcı özgürlük vererek ve kazançlarının belirli bir bölümünü paylaşarak sağlamıştır."¹ Bu her ne kadar ideal bir fikir olsa da, başarı elde edememiş ve şirket kısa sürede para kaybetmeye başlamıştır. 1951 yılında, şirketi iki akıllı avukat olan Arthur Krim ve Bob Benjamin'e satmak durumunda kalmışlardır.² Bu olayın ardından, United Artists da sıradan bir şirket mantığında işlemeye başlamıştır.

2.2 Altın Çağ Dönemi Filmlerinin Anlatısal Özellikleri

2.2.1 Bir Anlatı Sansürü Olarak Hays Kodu

Hays Kodu, 1931 ve 1968 yılları arasında etkili olan, Hollywood filmlerinin içeriğini düzene sokan moral kılavuz yasalarıdır. Bu tarihler boyunca, Hollywood'da yapılan bütün filmlerin içeriklerini düzenlemiş, tartışmalı konuların ele alınmasını engellemiş ve anlatının işlenmesinde berliğin bir güç olmuştur. Yasaya verilen isim Cumhuriyetçi politikacı William Hays'den

¹ Tino Balio, *United Artists: The Company that Changed the Film Industry*.

(Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1987) 3.

² Peter Biskind, *Easy Riders, Raging Bulls: How the Sex and Drugs and Rock'n'Roll Generation saved Hollywood*. (New York: Simon & Schuster Paperbacks, 1998) 19.

gelmektedir. Hollywood o dönemlerde bazı lobiler tarafından genç insanların kafalarına ahlaksız fikirler ve görüntüler koyduğu ileri sürülerek saldırıya uğramıştır; özellikle milyonlarca Katolik tarafından desteklenen Catholic Legion of Decency, Hollywood'a karşı bir boykot düzenlemiştir ve kendisini Amerikan halkının ahlak polisi ilan etmiştir.¹ Bu olayların ardından, 1922 yılında “büyük şirketlerin yönetim ve işletmelerine karışmamak”² amacıyla kurulan MPPDA'de Hays, Amerikan Sinema Yapımcıları ve Dağıtımçıları'nın (*Motion Pictures Producers and Distributors of America*) başkanı olarak göreve başlamıştır. Hays'in hükümet ile olan yakın ilişkisi bu işbirliğinin güvenilirliği açısından çok önemliydi.

Hays kodu “Amerikan seyircisi- ve dünyanın geri kalanı için – ne tarz bir eğlencenin uygun olduğunu”³ belirlemek amacıyla ortaya çıkmıştır. Bu şekilde, filmlere kültürel bir görev atfedilmiş ve kabul edilebilir ideolojik sınırları belirlenmiştir.⁴ Örneğin, filmde bir suç işleniyor ise, bu suçun nasıl işlendiği gösterilmemeli denmiştir, çünkü bu durumun seyircinin o suçu taklit etmesine neden olabileceği düşünülmüştür. Ayrıca, cinsel ilişkinin ekranda kesinlikle gösterilmemesi öngörülmüştür (ırklar arası ilişkiler, eşcinsel ilişkiler...) Bununla birlikte herhangi bir dini gruba kötü bakılmaması da önemlidir ('God', 'Lord' ve 'Jesus' gibi kelimelerin İngilizce'de hayret ve haykırış ifadesi olarak kullanımı uygun görülmemiştir). Kötü karakterlerin kötülükleri için cezalandırılması, iyi karakterlerin mutlu sona erişmesi de mecburi kılınmıştır.⁵

¹ Chapman 98.

² Maltby 70

³ Maltby 42.

⁴ Jill Nelmes, *An Introduction to Film Studie*. (London: Routledge, 2003) 43.

⁵ Nelmes 44.

Bu yasayla aslında Hollywood'un yapmak istediği politik bir sinemadan uzak durmaktır; ancak bunu yaparken kendi ideolojik inançları ve piyasa karından da vaz geçmemişlerdir. 1941'de *Time* dergisi tarafından yapılan bir ankete göre sadece New York seyircisinin politik içerikli filmler seyretmek istediğinin ortaya çıkması da dikkat çekicidir.¹ Ne de olsa, Hollywood'un en başından beri temel amaçları “seyircisini eylemlendirerek, maksimum zevki, maksimum sayıda insana maksimum kara ulaşılarak yaratmak”² .

1939 yılı yapımı, Frank Capra'nın yönetmenliğini üstlendiği *Mr. Smith goes to Washington* isimli filmi Hollywood'un politika ile olan ilişkisini oldukça etkili bir biçimde anlatmaktadır. Filmin başrol oyuncusu James Stewart, idealist saflığı temsil eden Jefferson Smith rolündedir. Jefferson, hayranlık ve saygı duyduğu üst düzey senatör Joseph Paine tarafından senatoya atanmıştır ancak tamamen saflığından faydalanmak amacıyla atandığının farkında değildir.

Filmin sonunda Jefferson, Amerikan Bağımsızlık Bildirgesi'nden alıntılar yaparak, hararetli bir nutuk atar; Amerika'nın oluşumunun temel prensiplerini senatodakilere ‘hatırlatır’ ve birdenbire insanlarda mucizevî bir değişim olur; Paine de hatasını itiraf eder. Filmin “düzgün, dürüst ve namuslu küçük kent kahramanı açgözlü avukatları ve çıkarıcı politikacıları dize getirir.”³

Lewis R. Foster'ın romanından uyarlanan filmin ilk senaryosu gözden geçirilmesi için MPPDA'ye verildiği zaman, “genel olarak, hükümetimizin işleyiş şekli kötü bir biçimde betimlendiği; hükümetin

¹ Leo Calvin Rosten, *Hollywood: The Movie Colony, The Movie Makers*. (San Diego: Harcourt, Brace and company, 1941) 327.

² Maltby 15.

³ Chapman 105.

demokratik işleyiş sistemine saldırı niteliği taşıdığı”¹ gerekçesiyle yeniden yazılması istenmiştir.

Ekranında nelerin sansürlenmesi gerektiği tartışma konusu haline gelmişken, MPPDA’nın biraz daha ‘rahat’ davranması ve kendi ideolojik kaygılarını gösteriş için de olsa bir kenara koyması şarttır. Bu nedenle, filmin yapımcısı ve yönetmeni Frank Capra senaryoyu MPPDA’ye sunduğu zaman, yönetici Joseph Breen şu yorumlarda bulunmuştur:

“Senaryoda Senato’nun asil ve dürüst vatandaşlardan oluştuğu ve bu kişilerin hiç bıkmaksızın ulusun çıkarlarını göz önünde bulundurarak çalıştığı; Senatör Paine ve adamlarının mecliste çalışanların tipik bir örneği olmadığı fikrinin altını çizerseniz eğer, bu hikâyeden hiç kimse ciddi anlamda alınmaz. Güzel bir hikâye ve bu hikâyeyi izleyenlere büyük yararı dokunacağını düşünüyorum. Böyle bir dönemde yapılması da oldukça faydalıdır.”²

Film gösterime girdiğinde, Breen istediği reaksiyon ile karşılaşmamıştır. Meclis üyeleri filmin politikaya yaklaşımının alaycı ve küçümseyici olduğu kanısındadırlar. Demokrat parti ve Meclis başkanı Alben W. Barkley de filmin, “anti-amerikalı ve pro-komünist mesajlar”³ içerdiğini ve “saçma ve aptalca”⁴ nitelik taşıdığını belirtmiştir.

¹ Robert Sklar, Vito Zagarrío, *Frank Capra: Authorship and the Studio System*. (Philadelphia: Temple University Press, 1998) 192-193.

² Sklar, Zagarrío 193.

³ Sklar, Zagarrío 193.

⁴ Sklar, Zagarrío 193.

2.2.2 Dönemin hâkim anlatı biçimi olarak klasik anlatı

Griffin: Filmin başarılı olması için gereken bazı temel öğeler eksikti.

June: Hangi öğeler?

Griffin: Gerilim, kahkaha, şiddet, umut, aşk, cinsellik, seks, mutlu sonlar. Ağırlıklı olarak mutlu sonlar.

- The Player (1992)

Hollywood hakkında yazarlar, Hollywood'un estetik tarzının, yani, "hikâyenin nasıl anlatılacağı, zaman ve mekânın belirleniş tarzı, kurgu, ışık ve anlatının kuralları"¹nin 1917 itibariyle kesinlik kazandığı konusunda hem fikirdirler. Bu estetik tarzın oluşumunda şüphesiz dış etkenlerin; yani Hollywood'u yönetenlerin ideolojik duruşlarının etkisi büyüktür. Richard Maltby'e göre, Hollywood estetiğinin oluşumundaki en önemli etken paradır, çünkü Hollywood sineması perde arkasında, aslında ticari faaliyetlerden ibarettir². Kısacası, Hollywood'un ekranda sergilediği tutum esasen ticari kaygılara hizmet etmektedir. Bu estetiğin öğeleri bir sonraki bölümde detaylı bir şekilde incelenecektir.

Hollywood stüdyo sistemi döneminde üretilen filmler tipik 'klasik' uzun metrajlardır: "öykülü, çizgisel bir doğrultuda ilerleyen, kurmaca dünyasındaki karakterlerin gerçekçi özellikler taşıdığı filmlerdir. Klasik filmler anlaşılır bir öyküye sahiptir: kesin bir düzlemde ilerleyen, neden-sonuç ilişkisi doğrultusunda problemlerin çözüldüğü ve istenilen amaçlara ulaşıldığı net sonuçları olan anlatılardır."³

¹ John Fawell, *The Hidden Art of Hollywood: In Defense of the Studio Era Film*.

(Connecticut: Praeger Publishers, 2008) 1.

² Maltby 11.

³ Chapman 110.

Aynı zamanda, “kaçışçı anlatı”¹ olarak değerlendirilebilen bu klasik tarzda, seyirci filmi izlediği zaman, kendi hayatından koparak bambaşka bir dünya ile tanışmakta ve film boyunca bu dünyada kalmaktadır. Bu kaçışçı estetik üzerine Theodor Adorno ve Max Horkheimer şunları söylemişlerdir:

“Kapitalist sistem altındaki eğlence, iş hayatının uzantısıdır. Mekanik çalışma sürecinden kaçmak ve yeniden güç toplayıp düzene dönmek amacını taşır. Ancak makineleşme insanların boş vakitleri ve eğlence biçimleri üzerinde o kadar etkilidir ki, eğlence süreci de aslında çalışma sürecinin bir uzantısıdır. Seyircinin bağımsız düşünmesi beklenemez: vereceği her bir tepki önceden ölçülmüştür zaten.”²

Fransız eleştirmen ve sinema kuramcısı André Bazin, Klasik Hollywood sinemasının klasik bir sanat olduğu ve “yeni etkileri yaratıcı bir biçimde emerek gelenekçi duruşunu güçlendirdiği”³ için ona hayran kaldığını belirtmiştir. Klasik niteliği olan bir sanat boyunca eğer; klasik sanat eserinde denge, düzen ve birlik yaratan estetik kuralları bellidir ve her şey bu amaç etrafında organize edilir.⁴ Klasik Hollywood olarak belirtilen dönem, DW Griffith’in filmleriyle başlayan ve gelişen bir anlatı sanatının tümüdür.⁵

D.W. Griffith, Hollywood film estetiğini oluşturan dili ilk geliştiren yönetmendir. Çektiği ilk uzun metraj filmi *A Birth of a Nation*’da (Bir Ulusun Doğuşu), daha önceki filmlerde görülmeyen teknikler geliştirerek, film dili ve Klasik Hollywood estetiğinin ilk

¹ Metin Gönen, *Hollywood Sineması*. (İstanbul: Es Yayınları. 2007) 9.

² Theodor Adorno and Max Horkheimer, “The Culture Industry: Enlightenment as Mass Deception” <http://www.marxists.org/reference/archive/adorno/1944/culture-industry.htm> 21.03.2012.

³ Maltby 7.

⁴ Maltby 7.

⁵ Gönen 25.

örneğini sunmuştur. Geliştirdiği teknikler sayesinde “seyircinin duygularını yakalayıp, kontrol altına” alabilmiştir. Bu da Hollywood sinemasının temel prensiplerinden biridir: seyirciyi tamamen hipnotize ederek, seyrettiklerinin gerçek olduğuna inandırmak, seyircinin kendisini filme kaptırmasını sağlamak. Tom Gunning’e göre de Griffith sineması “kurguyu, kamera hareketini, üst üste bindirmeleri, iris efektini ve yakın planları bir sihirbazlık efekti olarak değil, filmin dramatik etkisini yükseltmek için kullanmıştır.”¹ Sinema gramerini oluşturacak bu teknikleri Griffith ilk defa anlamlandırarak, yeni bir göz ile bakmayı başarmıştır.

Filmin biçimini bir kenara koyup içeriğine baktığımızda, filmin güneye bakış açısının oldukça ırkçı bir tutum sergilediğini görebiliriz. Hollywood’un birçok yapımcısının söylediğinin aksine, Hollywood sineması dolaylı olarak politik bir sinemadır; yani kendi ideolojik sınırları bulunmakta ve bunları ince bir biçimde dile getirmektedir. 1960’lara kadar Afrika kökenli siyah Amerikalılara karşı uygulanan ırkçılık olgusu *The Birth of a Nation* filminde de yansıtılmış, yani film, dönemin ‘popüler’ düşünce tarzına uydurulmuştur. Stüdyo İlişkileri Başkanı Colonel Jason Joy’un 1932’de dile getirdiği şu yorum, dönemin popüler mantığını oldukça iyi özetlemektedir: “Eğlence sektörü olarak neyin doğru, neyin yanlış olduğunu belirlemek bize göre değil, ama güneyli temsilcilerimizi kızdırmamak bizim için önemli.”²

The Birth of a Nation filminin oluşturduğu estetik zeminin ardından, 1927 yılında sesin sinemaya gelişiyle birlikte film estetiği

¹ Tom Gunning, *D.W. Griffith and the Origins of American Narrative Film: The Early Years at Biograph*. (Illinois: Board of Trustees of the University of Illinois, 1991) 34.

² Thomas Cripps, *Making Movies Black: The Hollywood Message Movie from World War II to the Civil Rights Era*. (New York: Oxford University Press, 1993) 5.

anlayışında yeniden birtakım farklılaşmalar olmuştur. Sesin gelişiyle, yapımcılar bu yeni teknolojinin kullanımı konusunda hem biraz tedirgin hem de açabileceği kapılardan dolayı heyecanlıdılar.

Ses teknoloji kullanımı konusunda ilk girişimde bulunan şirket Warner Brothers olmuştur. Aslında bütün şirketler temkinlidir, çünkü bu yeni teknoloji büyük bir yatırım olup, başarısının garantisi bulunmamaktadır. Warner Brothers, dönemin en popüler müzikal seslerinden Al Johnson'u, yine bir müzikal olan *The Jazz Singer* isimli filmde oynatmıştır. Bu film 1927 yılında gişede inanılmaz bir başarıya ulaşmıştır ve Al Johnson star olmuş, Warner Brothers en popüler stüdyo haline gelmiştir.¹ Diğer stüdyolar için bir an önce Warner Brothers'un başarısına ulaşmak, bu devrimin bir parçası olmak şart olmuştur.

Sesin filme gelişiyle anlatı dilinde fazla bir değişiklik olmamış, zaman içerisinde değişen tek şey, oyuncuların oynama tarzı olmuştur.² Zamanla, sözlerin de bir duyguyu anlatabileceğinin kanısına varıldıkça, daha az abartılı oyunculuklar ve daha güçlü sesler ön plana çıkmıştır. Yani *Hayal Fabrikası* aynı şekilde işlemeye devam etmiştir.

Klasik Hollywood seyircisinin bir filmde kendini kaybetmesi, adeta bir hayaldeymiş gibi filmi izleyip, karakterlerin dünyasının bir parçası olduğunu hissetmesi, tamamen anlatının öğeleri sayesinde gerçekleşmektedir. Bu anlatı tarzına *görünmez tarz* ismi verildiğinden daha önce bahsetmiştik. Bu görünmez tarzın ana özelliği, filmin film olduğunu ele verecek herhangi bir şeyin olmamasıdır; olaylar filmsel evrende doğal bir biçimde gerçekleşiyormuş gibi sunulmaktadır. Bunun sağlanması için sinema tekniklerinin gizlenmesi gerekmektedir; yani kamera hareketleri, ses kayıtları, ışık ve filmin

¹ Donald Crafton, *The Talkies: American Cinema 'S Transition to Sound 1926-1931*. (Berkeley: University of California Press, 1999) 2.

² Crafton 7.

kurgusu olabildiğince doğal ve gerçekçi tutulmalıdır ki Hollywood filmlerinde var olan gerçeklik illüzyonu bozulmasın, seyircinin dikkati anlatılan konudan başka bir şeye kaymasın ve hayalden uyanmasın.

Bu tarzın özelliklerine bakacak olursak: kalıplaşmış bir sinema dili mevcuttur; bu doğrultuda, bir sahne genel bir plan ile başlamalıdır ki seyirci olayların nerede geçtiğini anlasın. Genelden, orta plana, orta plandan ise yakın planlara geçilir. Diyaloglarda ise amors planlar kullanılmaktadır. Alfred Hitchcock'un 1958 yapımı *Vertigo* (Yükseklik Korkusu) isimli filmine bakacak olursak, Scottie'nin Madeleine'i arabayla takip ettiği ve kendi evinin önündeki konuşma sahneleri, klasik bir dile sahiptir. Sistemli bir şekilde planlar birbirini takip etmektedir; Scottie arabadan çıkar ve genel bir planda kapının önünde Madeleine'in Scottie'i farkettiğini görürüz, Scottie ona doğru yürümeye başlar. (Resim 5). Ardından orta planda; Madeleine kapının önünde durmakta (Resim 6), Scottie uzaktan kadraja girmektedir (Resim 6, 7). Diyalogları başladığı zaman ise amors planlara yer verilir (Resim 8, 9); Scottie Madeleine ile vakit geçirmeyi sevdiğini söylediği anda, Madeleine'in tek, orta planı (nesne odaklı orta plan, Resim 10) verilir ki bu sözlerin etkisi hissedilsin. Konuşmaları bitince Scottie Madeleine'i içeriye davet eder; burada daha geniş bir orta plana geçilerek ve açı değiştirilerek, yeni bir diyalog, yeni bir sekansa geçilir (Resim 11).





Resim 5, 6, 7, 8, 9, 10 ve 11: *Vertigo* filmindeki bir diyalog sahnesinden kareler

Olaylar güçlü bir neden-sonuç ilişkisine bağlı olarak ilerlemektedir. Bunun yanı sıra, filmin dünyasında zamansal ve mekansal bir birliğin olduğu da farkedilmektedir. Gerçeklik illüzyonunun kırılmaması için, zaman akışı devamlıdır; zamanla oynamak az da olsa sadece ve sadece flashback'ler (zamanda geriye gidiş) ile yapılmaktadır. Zaman geçişleri ise *dissolve* (düz kesmeye yumuşak bir geçiş vermek – ekrandaki görüntü yavaş yavaş bir sonraki görüntünün içine erir) ile yapılmaktadır. Klasik Hollywood filmlerinde filmin akışı devamlılık ilkesi doğrultusunda ilerlemektedir. Olaylar ve karakterler“ideal bir bakış açısı”¹ndan verilmektedir; bu da farklı kamera pozisyonları ve hareketleri ile sağlanmaktadır. Bu pozisyonlar ve hareketler, kurguda devamlılık ilkeleri doğrultusunda pürüzsüz bir akıcılıkla ilerlemektedir.

¹ Geoff King, *New Hollywood Cinema: An Introduction*. (London: IB Tauris & Co, 2002) 4.



Resim 12 ve 13: *The Ghost ve Mrs. Muir* isimli filmde, Mrs. Muir, kızı ve Martha'nın Whitecliff tren istasyonuna varışı ile Mrs. Muir'in ev arayışları için bir emlakçıya gitmesi arasında geçen zamanın belirtilmesi için, iki sahne arasında bir *dissolve* kullanılmıştır.

Bunun yanı sıra Klasik Hollywood filmlerinde seyircinin ilgisini film boyunca tutmak ve kaybetmemek için önemli bir unsur da kahraman ile özdeşmesinin sağlanmasıdır; seyircinin filmdeki ana karakter ile duygusal, öznel, dramatik bir özdeşleşme yaşaması kameranın rehberliği sayesinde gerçekleşmektedir. Karakterler de- tıpkı sinema dili gibi- belli kalıplara sokulmuştur: “Hollywood sinemasında insan ya iyidir, ya kötüdür. Kişiliği değişmez; ne gelişir ne de geriler. Kötü karakter kurtarılamaz bir günahkâr iken iyi karakter cazibeli bir varlıktır ve kendi isteğiyle kötü bir eylemde bulunamaz.”¹ Klasik Hollywood sinemasının önde gelen kahramanlarından bir James Stewart'tır. Kendisi “Amerikan seyircisinin sevebileceği sade bir ikon”dur². *Small Town Girl, It's a Wonderful World* gibi komedilerde boy göstermiş, aynı zamanda romantik dramların – *It's a Wonderful Life, Seventh Heaven* – favori oyuncularındandır. 1950'lerde ise Alfred Hitchcock ve Anthony Mann gibi yönetmenler ile çektiği filmler ile kariyerine başarı katmıştır.

¹ Hortense Powdermaker, *Hollywood the Dream Factory*. (New York: Arno Press, 1979) 71-72.

² Fawell 9.



Resim 14 : James Stewart

The Ghost and Mrs. Muir (Hayalet ve Bayan Muir) isimli filme bakacak olursak, yukarıda bahsedilen gerçeklik illüzyonu konu itibariyle imkânsız kılınmıştır; ancak film, klasik Hollywood sinemasının en önemlilerinden bir tanesidir. Gene Tierney ve Rex Harrison'un başrollerini paylaştığı 1947 yapımı romantik fantazi türünde olan film, yazlığının hayaletli olduğunu keşfeden Lucy Muir'in bir hayalet ile kurduğu özel bağı konu almaktadır. Bu film bir hayalet ile hayatta olan bir insanın aşkını anlatıyor olsa da, hayalet kaptan Daniel'in söylediği bazı sözler, seyircinin filmi nasıl algılaması gerektiği konusunda doğrudan bilinçaltına mesajlar yerleştirmekte ve gerçeklik illüzyonunun nasıl korunduğuna dair güzel bir örnek teşkil etmektedir.¹

1900 yılının İngiltere'sinde geçen hikâyede, kocasını yeni kaybetmiş Lucy Muir, kızı Anna ve hizmetçisi Martha ile Whitecliff kasabasında bulunan Gull Yazlık evine taşınır. Evin 'perili' olduğunu öğrenmesine rağmen, Lucy evi kiralar; evde geçirdikleri ilk gecede, Lucy, evin eski sahibi, deniz kaptanı Daniel Gregg'i görür. Daniel, Lucy'den anılarını yazmasını ister ve bu süreç içerisinde ikisi birbirine âşık olurlar; ancak bu aşk ümitsiz olduğundan, Daniel Lucy'nin 'gerçek' bir adam bulmasını ister.

¹ Gönen 45.

Başarısız bir ilişki girişiminden sonra, Lucy hayatını Gull Yazlık evinde yalnız geçirir. Ölmeden önce Daniel yeniden beliriverir ve genç ruhunu bedeninden çıkartır. İkisi kol kola sisin içinde yok olurlar.

Daha önce de sözünü ettiğimiz gibi, Klasik Hollywood sinemasının temel ilkelerinden biri gerçeklik illüzyonudur. Peki o zaman, Klasik Hollywood sinemasına ait bu tarz bir filmde, seyirci açısından hayalet ve insan arasındaki aşkı inandırıcı kılabilmek için neler yapılmıştır?

Öncelikle Gull Yazlık evinin betimlenmesine bakabiliriz; bu betimlemede başlangıçtan itibaren mistik ve sihirli bir üslup hâkimdir: Lucy evin ona bir şarkıyı, hatta bir şiiri hatırlattığını dile getiriyor; Daniel ise evin sihirli ve büyülu penceresinin periler dünyasına açıldığını söylüyor. Bu söz İngiliz romantik şair John Keats'den alınmıştır ve seyirciyi romantik ve melankolik bir yere taşıma amacı gütmektedir. Lucy ve Kaptan arasında gelişen ilişki başlı başına şairanedir ve bu şairane ilişki daha sonra Lucy'nin yazdığı kitapta da betimlenir.

Bu ilişkiye – dolayısıyla Kaptan'a – Lucy gibi, seyirci de inanmaktadır; çünkü söz konusu ilişki filmsel evrende oldukça gerçekçi bir biçimde betimlenmiştir. “Özde filmsel evrende olanların, içinde yaşadığımız gerçek dünyadan hiçbir farkı yoktur. Olaylar herhangi bir hile kullanılmadan ve hiçbir müdahale olmadan gelişmektedir.”¹ Kaptan filmdeki diğer karakterler gibi ‘normal’ betimlenmiştir; hayalet olduğunu çağrıştıran özel bir uygulama yoktur.

Kuşkusuz filmin aslında bir çelişki barındırdığı doğrudur: ancak unutmamak gerekir ki gerçek ile gerçek olmayan arasındaki denge Hollywood sinemasının temelinde vardır. Filmlerin dünyası

¹ Gönen 46.

gerçek değildir ancak öyle bir betimlenir ki, inandırıcı gelir ve bu nedenle seyirciler büyülenir ve kendilerini kaptırırlar. Ne de olsa filmin arkasındakiler bunu amaçlamıştır: gözlerimiz ve düşüncelerimiz istedikleri diyarları keşfedebilir, o karanlık sinema salonunda gündelik olarak baskı altında tuttuğumuz fantezilerimizi - dolaylı bir şekilde de olsa- yine de özgürce yaşayabiliriz. 1925 yılında, Paramount Pictures'un reklamında seyircilere şöyle denmektedir:

“Bir film izlemeye gidin...ve kendizi bırakın. Farkına bile varmadan, hikayeyi yaşıyor olacaksınız – gülerken, severken, nefret ederek, zorlanarak, kazanarak! Gündelik hayatınızda olmayan bütün maceralar, bütün aşklar, bütün heyecanlar bu filmlerde! Sizi kendinizden alıp mükemmel bir dünyaya götürmektedirler... Gündelik hayatın kafesinden dışarıya! Bir kaç saatliğine de olsa – kaç!”¹ İşte Klasik Hollywood sineması, kaçışçı amaçları böyle büyüleyici bir biçimde seyirciye ulaştırmaktadır.

The Ghost and Mrs. Muir filmine dönecek olursak, bu durum, Kaptan'ın sözlerinde de yankılanmaktadır: “Bana güvenmiyor musun? Fakat ben gerçeğim. Ben buradayım, çünkü benim burada olduğuma inanıyorsun. Bu inancı korudukça, ben senin için hep gerçek olacağım.” Bu sözler, seyircinin Hollywood sinemasına karşı kurduğu inançsızlığın bilinçli olarak askıya alınmasına işaret etmektedir (*suspension of disbelief*).

3 Yeni Hollywood Sineması

“Sinema şaheserleri fabrikadaki kamyonlar gibi toplu üretilemezler”

– **Charlie Chaplin**

Günümüzde Yeni Hollywood sineması olarak bilinen dönem, Hollywood sinema tarihinde 60'ların ortasında başlayıp, 70'lerin

¹ Maltby 21.

sonuna kadar sürmüş olan bir dönemdir. Bu zaman birimi içerisinde, Hollywood sinema estetiğinde daha önce hiç görülmemiş tercihler ekrana yansımıştır. Sinemadaki bu değişim, aynı zamanda Amerikan toplumundaki devrimci hareketin devamı olarak algılanmalıdır. Kısa sürmüş olsa da, sinema tarihinin en önemli ve kült filmleri bu dönemde yapılmıştır; 1967 yapımı *Bonnie and Clyde* filmi ile başlayan bu dönemde *Easy Rider*, *Taxi Driver*, *The Graduate*, *Nashville*, *Apocalypse Now*, *McCabe and Mrs. Miller*, *The French Connection* ve *One Flew Over the Cuckoo's Nest* gibi filmler çekilmiştir. Bu filmler, ya daha önce işlenmemiş konuları ele almış, ya da daha önce ele alınan konuları farklı bir biçimde ve farklı bir bakış açısıyla seyirciye sunmuştur. Hollywood rönesansı olarak bilinen bu dönem “Hollywood sinemasının tarihindeki kısa süreli bir estetik macera”¹ olarak tanımlanmıştır.

Yeni Hollywood sinemasını Klasik Hollywood sinemasından ayıran temel özelliklerden bir tanesi stüdyodaki hâkim yapım biçiminin değişmesidir.² Bu dönemde stüdyo yöneticilerinin gücü azalmış, ön plana yönetmenler çıkmıştır. Bu yönetmenlerin ana amaçları ise sinemayı “kötü ikizi ticaretten kurtarmak”³, stüdyoları film yapım sürecinde bir şekilde devre dışı bırakmaktır. Zaten 1960’ların sonunda hızla para kaybeden stüdyolar ne yapacaklarını şaşırılmış bir haldedirler ve opsiyonlara açık hale gelmişlerdir, dolayısıyla bu yönetime de soğuk bakmamışlardır: “69, 70 ve 71’de Hollywood’u vuran finansal kriz, stüdyo şeflerinin kafalarını o kadar karıştırmıştı ki, o kadar çaresizlerdi ki, yönetmenlere destek vermeye

¹ Michael Hammond, Linda Ruth Williams, *Contemporary American Cinema*.

(Berkshire: Open University Press, 2006) 91.

² Scott 8.

³ Biskind 17.

hazırdılar. Bu dönemde hiç bir fikir acayip gelmiyordu kimseye, bütün kapılar açıktı.”¹

John Fawell, Klasik Hollywood ve Yeni Hollywood arasındaki farkları şu şekilde özetlemiş ve ana hatlarını çizmiştir:

“Durmak bilmeyen canlılık yerine pesimizm ve morbidite; dikkatlice kurgulanmış ideal bir dünya yerine sert gerçeklik; çekici bir kaygısızlık yerine yüksek derecede ciddiyet; söylemek yerine gösteren filmler yerine sosyal mesaj içerikli filmler; görünmez bir tarz yerine yükselen biçimcilik; imalı anlatış yerine, seks ve şiddetin açık tasviri.”²

Yeni Hollywood sineması II. Dünya Savaşı sonrası, Klasik Hollywood stüdyo sisteminin çöküşü ve televizyonun icadının banliyöleşmiş Amerika’yı ele geçirmesi sonrasında Amerikan sinemasında yaşanan döneme verilen addır.³

Bu dönemi incelerken şunu unutmamak gerekir: yapım aşamasında ne kadar değişiklik olursa olsun (ki bu dönemde hem sinemasal anlatıda ve perde arkası yapım sürecinde) Hollywood’da ana amaç her zaman para kazanmaktır; hangi metotla olursa olsun. Bu mantık Yeni Hollywood sinemasında da geçerlidir. Hollywood her şeyden önce bir iş alanıdır. Daha önce yapılan filmler seyirciyi çekmediği için, yapımcılar yönetmenlerin isteklerini gerçekleştirmelerine izin vermiştir; bu durum gişede olumlu sonuç yarattığı için de yönetmenlerin yaratıcı ve özgün isteklerine izin verilmiştir. Oyuncu Henry Jaglom durumu bu şekilde açıklamıştır: “Artık yönetmene ne yapması gerektiğini söyleyen bir yapımcı yoktu. Hollywood’un Yeni Dalgası’nda, ya yapımcıyı dinlemek ya da film çekmemek var olan tek seçenekler değildi. Gerçekten de ciddi ve ilginç çalışmalara imza atıp ticari anlamda sağ kalabilirdin. Filmlerin

¹ Biskind 22.

² Fawell 3.

³ Julian Stringer, *Movie Blockbusters*. (London: Roulledge, 2003) 15.

hayatlarımızı yansıtmalarını istiyorduk, savaş yüzünden yaşadığımız endişeyi ve yaşanan kültürel değişimlerin ürünü olan bizim hayatlarımızı...”¹

Peter Biskind’e göre Yeni Hollywood filmleri şimdiye kadar etkileyciliklerini hiç kaybetmemişler. İlk çıktıkları zamanda yarattığı etki ve uyandırdığı duyguları hâlâ günümüzde de hissettirmektedirler.² Biskind bu dönemin filmlerinin Hollywood tarihinde yapılmış en cürekâr ve en yaratıcı filmler olduğunu savunmakta ve bu filmler sayesinde insanların sinemaya âşık olduklarına inanmaktadır.

Yeni Hollywood döneminin filmlerini ve önemli isimlerini incelemeden önce, bu dönemin ortaya çıkmasına neden olan sosyal ortamı incelemek de yarar görülmektedir.

3.1 Yeni Hollywood Sinemasını Oluşturan Koşullar

II. Dünya Savaşı sonrası Amerika’daki psikoloji savaş öncesine göre çok değişmiştir. Amerika ilk defa kendi topraklarında saldırıya uğramış, ilgisi olmadığı bir savaşın tam ortasına zorla çekilmiştir. 1941’de Japonya’nın Pearl Harbor’a saldırısıyla birlikte Amerika ve Amerikan halkı, istemediği bir savaşın tam ortasında bulmuştur kendini. Savaş sonrasında ise ekonomistleri şaşkırtacak bir biçimde, Amerikan ekonomisi sağlam ve sürekli bir büyüme içerisine girmiştir. Bunun yanı sıra Amerika’nın savaş öncesinde takındığı soyutlama politikası son bulmuş, yurt içinde ekonomik refaha önem verilmiş, uluslararası alanda ise bir sorumluluğa bürünmüştür. Amerika, II. Dünya Savaşı sonrası uluslararası düzeni sağlamak ile yükümlüdür.

¹ Biskind 77.

² Biskind 17.

II. Dünya Savaşı sonrası hâkim olan psikoloji Hollywood'daki tavrı ve dünya görüşünü de değiştirmiştir. John Fawell'e göre, II. Dünya Savaşı ile birlikte, Hollywood daha önce olmadığı kadar gerçekçi bir üslup takınmaya başlamış, savaş döneminin kötü koşullarının yaratmış olduğu karamsarlığı son derece gerçekçi bir biçimde yansıtmıştır; savaş öncesi cazibe ve saflık taşıyan filmler, savaş sonrasında etkisini yitirmiştir.¹ Örneğin daha önce var olan gangster film türünün üstüne kurulan ancak çok daha karanlık ve tehdit edici bir dünyayı konu alan, görsel olarak daha karanlık ve gizemli bir estetiğe sahip olan *film noir* (kara film) türünün ortaya çıkması bunun göstergesi olarak yorumlanabilir.

Daha önce de değinilen, stüdyoların güç kaybetmesi sorunu, 1948 yılında konulan bir yasa sonucu ortaya çıkmış ve bu yasa gereği stüdyolar sinema salonları üzerindeki kontrollerinden vazgeçmek zorunda kalmışlardır. Anayasa Mahkemesi'nin, Paramount Pictures'a açtığı dava sonucunda; gösterim haklarının, yapım ve dağıtım yapan şirketlerden ayrılması kararı alındı². Bu da, stüdyolar açısından, yapımcılığını yaptığı filmler için artık garanti bir pazarın olmaması sonucunu doğurmuştur. Bazı yazarlara göre, pazar daha adil ve rekabetçi bir ortama dönüşmüştür. 1963 yılında, 1947'de işleyen 18000 sinema salonundan ancak yarısı faaliyettedir.³

Bu gelişmelerin ardından stüdyolar kârlarını artık dağıtım üzerinden elde etmeye odaklanmışlardır. Başka yazarlar ise stüdyo sisteminin çöküşünü, sinemadaki egemen kapitalist sistemin bitişi olarak değil, aksine ironik bir şekilde, kapitalist sistemin sinemada

¹ Fawell 2.

² Kristin Thompson, *Storytelling in the New Hollywood: Understanding Classical Narrative Technique*. (Pennsylvania: The President and Fellows of Harvard College, 1999) 4.

³ Maltby 72.

daha şiddetli bir şekilde hissedilmesine neden olan bir gelişme olarak yorumlamaktadırlar.¹ Stüdyoların sinema salonları üzerinde hâkimiyetinin olduğu dönemde, *block booking* dedikleri stüdyonun ana ürünü film ile birlikte, yine stüdyonun içerisinde yapılan, daha düşük bütçeli B filmleri de pazarlanıyordu. Böylece stüdyo risk almadan ve para kaybetmeden bu tür filmler seyirciye ulaşıyordu çünkü *block booking*- ana film zaten yüksek bir kar getiriyordu. Stüdyoların egemenliği sonlanınca, bu tür ikinci sınıf filmler artık finanse edilememiş, ‘bağımsız’ seslere daha kısıtlı yer vermek zorunda kalınmıştır. İtalyan asıllı Amerikan yönetmen Frank Capra bu konuya dair şunları söylemiştir: “Stüdyolar bizim 100,000 dolarlık filmler yapmamıza bile izin verirlerdi; çünkü biliyorlardı ki bu filmler büyük bütçeli filmlerin yanında ikinci film olarak gösterilecekti. Dolayısıyla, yönetmenlik yapmak için fırsatımız boldu; bugünkü gibi değildi.”²

Gösterimin dağıtım ve yapımdan ayrılması, Klasik Hollywood stüdyo sisteminin sonu olarak bilinmektedir. Şimdiye dek sözü edilen değişiklikler sadece stüdyoların işleyiş sistemini değil; perdeye yansıyanları, yani anlatım biçimi ve sinema dilini de etkilemiştir.

II. Dünya Savaşı sonrasında, sinema seyircisi sayısında ciddi bir düşüş gerçekleşmiştir. Bunun birçok nedeni vardır. En önemli nedenlerden biri ise televizyonun icadıdır. Televizyonun ortaya çıkışıyla sinema, eğlence sektörünün tek egemen gücü olmaktan çıkmış ve seyirci için ‘sinemaya gitmek’ yerine, evde ‘televizyon seyretmek’ daha cazip hale gelmiştir.

II. Dünya Savaşı sonrası ve 1950’lili yıllar boyunca yaşanan ekonomik refah, Amerikan halkının banliyölere taşınmalarına neden olmuştur. Banliyöde aile hayatı yaşayan insanların tercihi ise

¹ Fawell 3.

² Fawell 4.

sinemadan çok televizyondan yanadır. Artık sinemaya gitmek, eskisi gibi haftalık bir etkinlik olmaktan çıkmıştır. Televizyon ve arabanın halkın hayatına girmesiyle birlikte “boş zaman alternatifleri zenginleşti ve mobil aile kavramı gündeme geldi. Potansiyel sinema seyircisi artık daha sıkça ve daha uzunca tatile çıkabildi, daha çok spor etkinliğine katılabildi ve akşam saatlerini lokantalarda veya gece kulüplerinde geçirme fırsatı buldu.”¹ 1946 ve 1956 yılları arasında, sinema seyircisi sayısında %23 düşüş yaşanmıştır.²

Bütün bu gelişmeler yaşanırken, Hollywood da kendince çözümler üretmiştir. Stüdyolarını televizyonlara kiralayarak ‘televizyonlar’ çekmeye başlamıştır. 1960’lardan itibaren televizyonda en çok izlenen diziler Hollywood stüdyoları tarafından çekilmektedir.³ *Casablanca* gibi Klasik Hollywood’un vazgeçilmez filmleri, televizyon dizisi haline getirilerek Hollywood’un akıllardan silinmemesi sağlanmıştır. Örneğin sinemanın dev ismi Alfred Hitchcock televizyon programı yapmıştır: CBS’te yayınlanan *Alfred Hitchcock Presents* 1955’ten 1962’ye kadar ekranlarda boy göstermiştir.⁴

Televizyonun etkisi teknolojiye de yansımıştır. Kamera üreticileri, televizyonun kadrajını belirten çizgileri kapsayan vizörler imal etmeye başlamışlardır ki böylece, mis-en-scene’deki önemli öğeler kadrajın içine düşecek şekilde konumlanabilmiştir. Bu sırada Hollywood, seyircisini sinemaya yeniden çekmek için filmlerin görüntüsü ve seslerinde birtakım denemelere gitmişlerdir.

¹ Richard John Neupert, “*A History of the French New Wave Cinema*”. (Wisconsin: University of Wisconsin Press, 2002) 8.

² Neupert 9.

³ Stringer 19.

⁴ Sharon Manteith, *American Culture in the 1960s*. (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2008) 74.

Widescreen'e (geniş ekran) geçiş sinema tarihinde filmin görüntüsünde yapılan en esaslı değişimdir.¹ Perdelerin en ve boy oranı değiştiğinden sinema salonları yeniden inşa edilmeye başlanmıştır. Arttırılmış gerçeklik ve gösteriş olarak sinemaskopun pazarlaması yapılmış, filmlerin içeriğinde aksiyona oldukça fazla oranda yer verilmiştir.²

Ancak yine de, 60'lı yıllar sinema endüstrisinde olmak için kötü zamanlardır; stüdyoların finansal durumları çöküşte olmakla birlikte, seyirci sayısında düşüşler meydana gelmiştir. Bununla beraber, star anlayışı da değişmeye başlamıştır. Televizyondaki kişilikler artık halkın gözdesidir: Ed Sullivan ve Johnny Carson gibi sohbet programı sunucuları artık Amerikan halkı tarafından “en beğenilen ve güvenilen kahramanlar”dır.³

Bu gelişmelerin yanı sıra, sinema artık üniversitelerde bir eğitim alanı haline getirilmiştir. 1960 yılında açılan ilk film teorisi dersleri, sinema estetiği üzerine tartışmalara yol açmış, “film sosyolojisi, film kültürü ve film ideolojisi” de geliştirilmeye başlanan konu başlıkları olmuştur.⁴ Toplumda değişen sinema kültürünü David Bordwell şu şekilde özetlemiştir:

“Üniversite çağındaki seyirciler Avrupa sinemasını seyretmeye ve o tarzı beğenmeye, *auteur* teorisini öğrenmeye başladı. Hatta ve hatta *underground* sinemasına karşı da bir zaafı geliştirdi. Üniversitelerde film dersleri başladı, klasik filmlerin gösterildiği sinemalar açıldı. 1970'ten itibaren potansiyel sinemacılar Jean Renoir, Akira

¹ Maltby 154.

² Maltby 156.

³ Monteith 74.

⁴ Monteith 76.

Kurosawa, Ingmar Bergman'ı ve klasik Amerikan sinemasının yönetmenlerini tanıyordu.”¹

1960'larda esen değişim rüzgârlarına John Berra da şu şekilde bakmaktadır: “1950'lerin Amerika için muhafazakâr yıllar olduğu bir gerçektir, ancak 1960'lar da bunun tam tersi bir biçimde gençlik devriminin zamanıdır. Bu 10 sene içerisinde Amerika'da yaşam kültürünün temelleri o kadar derinden sarsıldı ki, artçı sarsıntıları günümüz popüler kültüründe bile hâlâ hissedilebilir. Amerika tarihinde ilk defa devlet adamlarından çok, ülkenin gençleri toplumun ilerlemesine yön vermişlerdir. Gençler, onlar için belirlenmiş olan gelecekte çok, kendi ideallerindeki geleceğe doğru adım atmışlardır.”²

3.1.1 Dönemin Değişen Sosyal Dinamikleri

1960'lı yıllar Amerika'nın kültürel tarihinin, “mitolojik” olarak nitelendirilebileceği bir dönemdir. Bu dönemde Amerikalılar, “kısa ve olağanüstü bir an için, her şeyin mümkün olabileceğini”³ zannetmişler ve böyle yaşamışlardır.

1960 yılının başkanlık seçimlerinde, o güne kadar seçilmiş en yaşlı başkan Dwight D. Eisenhower'dan sonra, göreve en genç başkan olan John F. Kennedy seçilmiştir. Kennedy 20. yüzyılda doğmuş ilk başkan olmakla birlikte, teknolojiyi; özellikle televizyonu, siyasi kampanyasını başarılı kılmak için kullanan ilk adaydır aynı zamanda.⁴

¹ David Bordwell, *The Way Hollywood Tells It: Story and Style in Modern Movies*. (Los Angeles: University of California Press, 2006) 22.

² John Berra, *Declaration of Independence: American Cinema and the Partiality of Independent Production*. (Chicago: The University of Chicago Press, 2008) 32.

³ Monteith 1.

⁴ Jim Callan, *America in the 1960s*. (New York: Stonesong Press, 2006) 5.

Kennedy'nin yaşının genç olması, Amerika'daki gençlik hareketlerini de etkilemiştir.

Aslında Amerika'da gençlik hareketleri 50'li yıllarda da kendini göstermiştir. Rock'n'Roll müziğin gelişi ve edebiyatta Beat Jenerasyonu'nun Amerikan ana akım kültürünü reddiyle birlikte, alternatif ifade biçimleri ve alt kültürleri kendini göstermeye başlamıştır.¹ Bu tarz akımların ortaya çıkışı, gençlerin yetişkinler tarafından yönlendirilmeye başkaldırıışlarının işaretidir. Amaçları “Amerikan kültürünün maddiyatçılığını reddetmek, banliyö hayatının sıkıntılı ve durgun yaşam tarzından uzak durmak ve Soğuk Savaş'ın gereksiz bir güç gösterisi olduğunu göstermektir.”² Bu gençler aslında anlamadıkları, acı dolu bir dünyadaki eşitsizliklere cevap arıyorlardır ve bunu ana akımda bulamadıkları için alternatif yaşam biçimlerine bürünme gereğini duymaktadırlar.

Bu yolda, ırklar ve cinsiyetler arası eşitlik mücadelesinde de, önemli adımlar atılarak, köklü değişimlere neden olunmuştur. Alabama'da başta olmak üzere, birçok eyalette zenci amerikalıların üniversitelere kayıt olmaları sağlanmıştır³. 1954 yılında yüksek mahkeme 17 eyalette zencilerin ve beyazların ayrı okullara gitmesini öngören yasayı değiştirme kararı alıp, bütün vatandaşların aynı okula gitmesini uygun görürken, 1960 yılının Mayıs ayında, kadınlar için doğum kontrol hapi kullanımı başlamıştır.⁴

Irklar arası eşitlik için atılan ilk büyük adım Rosa Parks isimli zenci bir kadından 1955 yılında gelmiştir. Orta yaşlı bir terzi olan Parks'a, belediye otobüsünde otururken, otobüs şöförü tarafından,

¹ Ertan Yılmaz, *1968 ve Sinema*. (Ankara: Kitle Yayınları. 1997) 19.

² Callan 18.

³ “John F. Kennedy”, <http://library.thinkquest.org/J0112391/jfk.htm>, 19.01.2012.

⁴ Callan 10.

beyaz bir insanın oturması için kalkması emredilmiştir. Buna hayır diyen Parks, polis tarafından tutuklanmıştır. Bu başkaldırma, yurttaşlık hakları hareketinde sembolik bir niteliğe sahip olup, bir çok yurttaşa ilham vermiştir.

Yurttaşlık hakları hareketi içerisinde önemli bir isim Martin Luther King Jr.'dur. 1957 yılında Siyahi İnsanların Gelişmesi için Ulusal Birlik'i (National Association for the advancement of Colored People) kurarak, pasif (şiddet uygulamadan) direniş ile ırk ayrımını sonlandırmak için önemli adımlar atmıştır. Onun için önemli olan şiddete başvurmamak idi; şiddet ile karşı karşıya kalınca bile; "Silahsız gerçeklik ve şartsız sevgi için uğraşanlar gerçekte son sözü söyleyenler olacaktır. Bu yüzden doğruluk ve geçici yenilgi kötülüğün başarısından daha güçlüdür."¹

1960'lı yıllar boyunca, Afrika kökenli Amerikalılar yurdun farklı bölgelerinde protestolar, gösteriler, oturma eylemleri ve boykotlar düzenlemişlerdir. Martin Luther King Jr.'un mesajı doğrultusunda, dövülüp tutuklanmalarına rağmen, bir parmak dahi kaldırmamışlar ve şiddet karşıtlıklarını korumuşlardır.² King'in 1963 yılında Washington'daki bir protesto sırasında 200,000 yurttaşın önünde verdiği "Bir Hayalim Var" isimli 17 dakikalık söylevi, beyaz, zenci, fakir, zengin herkesi derinden etkilemiş, günümüze kadar tarihte bilinen en heyecan verici söylevlerden biri olmuştur. Orada bulunan insanlar şu yorumda bulunmuşlardır: "O söylev Dr. King Lincoln Anıtı merdivenlerinin anılarımızdaki yerini sonsuza kadar değiştirmiştir. Söyledikleriyle, sadece oradaki insanları değil,

¹ http://www.brainyquote.com/quotes/authors/m/martin_luther_king_jr_2.html,

27.04.2012.

² David R. Farber, Beth L. Bailey, *The Columbia Guide to America in the 1960s*.

(New York: Columbia University Press, 2001) 16.

Amerika'nın heryerindeki insanları ve doğmamış nesilleri eğitmiş, ilham vermiş ve bilgilendirmiştir.”¹



Resim 15 ve 16: 28 Ağustos 1963, Lincoln Anıtı Meydanı'nda Martin Luther King Jr.'ın “Bir Hayalim Var” başlıklı söylevi.

Başbakan John F. Kennedy, King'in ‘hayalini’ yasallaştıramadan öldürülmüştür. Ölümü, sadece Amerikan halkında değil, dünya çapında büyük üzüntü ve şok etkisi yaratmıştır. Soğuk Savaş döneminde gerçekleşen bu suikast, resmi bir açıklama yapılmadan önce, Amerika üzerine daha büyük bir saldırı olması konusunda şüphe doğurmuştur. Suikast 22 Kasım 1963 günü Dallas'ta gerçekleşmiştir. Kennedy, Lee Harvey Oswald tarafından önce sırtına, ardından da kafasına birer kurşun gelerek öldürülmüştür. 46 yaşında olan Kennedy, en genç ölen Amerikan başkanı olmuştur. Oswald ise Jack Ruby tarafından suikasttan iki gün sonra öldürülmüştür. Bu suikast ise televizyonlara canlı yansımıştır. Kennedy'nin suikastı canlı yayında yayınlanmamıştır ancak bir çok amatör kameraman tarafından suikast anı ve sonrası yakalanmıştır. Televizyonda bütün programlar ve reklamlar durdurulmuş, haberler suikast ve halkın duyguları üzerine odaklanmıştır.² İnsanlar günlerce ağlamış, acı çekmiş, ve yas

¹ “Martin Luther King Jr's “I have a Dream” Remembered”,

http://www.pbs.org/newshour/bb/social_issues/july-dec03/march_08-28.html,

02.05.2012.

² Peter Knight, *The Kennedy Assassination*. (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007) 18.

tutmuştur. Amerika'yı sürekli genç tutan, ekonomik refah içerisinde bulunduran, Amerika'nın dünyadaki imajını olumlu tutan ve halkın hep kendine yakın bulduğu bir başkanın kaybı Amerika'yı derinden etkilemiş, tüm ulus uzunca bir süre yasta kalmıştır.

Her şeye rağmen, 1964 yılında Yurttaşlık Hakları Kanunu yasalaşmış, Amerika'nın toplumsal yapısının hiyerarşisini değiştirmiştir. Kanuna göre "ırk veya cinsiyete göre iş ayrımı yapmak yasadışı ilan edilmiştir. Lokanta, otel, bekleme odaları ve tiyatrolar gibi kamuya açık alanlarda ayrımcılık yasaklanmıştır. Federal hükümet, ulusal veya yerel düzeyde ayrımcılığı destekleyebilecek herhangi bir programa finansal destek verilmesini önlemiştir. Adalet Bakanlığı'na okullarda var olan ayrımcılığa karşı savaşması için daha çok yetki verilmiş, ayrımcılık uygulayan iş verenlere karşı mücadele etmek amacıyla yeni bir devlet müessesesi olan Eşit İstihdam Fırsatı Komisyonu (The Equal Employment Opportunity Commission) kurulmuştur."¹ Güney eyaletlerinde yaşayan beyaz halkı 'ikna etmek' daha uzunca bir süre almış olsa da, yurttaşlık haklarının hukuken eşit olması bağlamında önemli bir adım olmuştur.

1960'lı yıllardan kısa bir süre önce başlayan komünizme karşı, Amerika'da büyük bir korku söz konusudur. Sovyetler Birliği lideri Joseph Stalin Amerika'yı düşman ilan etmiş, dünya çapında nükleer savaş korkusu gitgide yükselmiştir. Komünizme karşı olan bu korku ve tehdit sinemacıları büyük ölçüde etkilemiş, bir çok tanınmış ismin sorgulanmasına, hapse atılmasına ve ülkeden ayrılmasına yol açmıştır.²

Komünizmin büyümesinin Amerikan kapitalist sistemini tehdit etmesi, Vietnam Savaşı'na neden olmuş, bu da Amerikan tarihinin en kara döneminin başlangıcı olmuştur. Genç kuşaklar tarafından

¹ Farber, Bailey 20.

² Callan 12.

Vietnam Savaşı'na yoğun bir biçimde karşı çıkmış, Amerika ve dünya çapında büyük protestolar gerçekleştirmiştir. 1955 yılında Amerika'nın savaşa girmesinin nedeni, Kuzey Vietnam'ın Güney Vietnam'ı ele geçirip, komünist bir ülke haline getirmesi korkusudur. Amerikalılar, uzadıkça uzayan ve 20 yıl süren bu savaşta neden bulduklarını anlamayıp, bu savaşa hararetle bir biçimde karşı çıkmışlardır.

Savaş, Amerika'da yeni bir sol hareketin oluşmasına neden olmuştur. Bu sol hareket üniversite kampüslerinde, Amerika'nın muhafazakar ve geleneksel değerlerine karşı gelişmiştir. Daha önce de bahsedildiği gibi, bu oluşum kökenlerini 1950'lilerin sonunda ortaya çıkan gençlik hareketlenmesinden almaktadır.

1960 yılında Michigan Üniversitesi'nde, "Kennedy'vari bir iyimserliğe ve dinç bir coşkuya sahip"¹ bir grup öğrenci, Demokratik bir Toplum için Öğrenci Birliği'ni (Students for a Democratic Society) kurmuşlardır. Amaçları net olmasa da, kapitalizmin Amerikan halkına sunduğu mütevazî rahatlığı sorgulamak ve Martin Luther King Jr.'un bahsettiği tarzda insanların birbirine sevgiyle yaklaştığı bir toplum yaratma niyetleri vardır.² Bu hareket, Vietnam Savaşı devam ettikçe büyümüş, Amerika genelindeki öğrencileri bir araya getirmiştir. 60'lı yıllar boyunca tüm dünyada öğrenci hareketlenmeleri meydana gelmiştir. Bu hareketlenmeler özellikle Fransa'da Mayıs 68 olayları olarak hatırlanan, ülke çapındaki grevlere neden olmuştur.

¹ John Campbell McMillian, Paul Buhle, *The New Left Revisited*. (Philadelphia: Temple University Press, 2003) 3.

² Farber, Bailey 32.



Resim 17 ve 18:

Students for a Democratic Society'nin yaptıkları protesto ve eylemlerden görüntüler. Hippi hareketi ile el ele olan öğrenciler, “savaşma seviş” mesajı ile sokaklara atılmışlardır.

Amerika’da bu olaylar eşit hakların talebi üzerine kuruluyken, Avrupa’da 68 olaylarının nedeni tamamen sınıfsal temele dayalıdır. Dünyadaki bu farklı bölgelerde gelişen ve 68 olayları olarak bilinen hareketlenmeyi Ertan Yılmaz şu şekilde açıklamış ve farklarını şöyle ifade etmiştir:

“İki hareketin de yeni bir toplumsal/devrimci özne arayışına tekabül ettiğini; ancak ABD’deki hareketin kaçınılmaz olarak anti-militarist bir bazdan hareket ederken, Avrupa’daki hareketin bu kadar somut bir talebe sahip olmadığını; bu nedenle Fransa’daki hareketin doruk noktası Sorbonne işgali olurken, ABD’deki hareketin doruk noktasının Pentagon kuşatması olduğunu; ikinci önemli farkın yoğun bir siyasal mücadele tarihine sahip olan Avrupa’da hareketin kendisini anarşist söylemlerle ifade etmesi mümkün olurken, siyasal/ideolojik tarihi oldukça köksüz olan ABD’de hippie/yippie yarı ideolojilerinin oluştuğunu, ama bunların da gerçek anlamda kapsamlı birer ideolojik söylem oluşturamadan sönüp gittiklerini; başka bir farklılığın, ABD’deki hareketin esas gövdesinin daha ziyade Gandhici bir sivil itaatsizlik olması, radikal eylemlerin dar bir yippie grubuyla sınırlı kalması olduğu belirtilmiştir¹.”

¹ Yılmaz 15,16.

Vietnam Savaşı'nın bir türlü bitmemesi ve askerlikten muafiyetin kalkmasıyla, savaşa karşı tepki özellikle üniversite gençliği cephesinde artmış, bu da Amerikan hükümetinin askerlerini Vietnam'dan çekmesi için sadece Amerika'da değil, bütün dünyada anti-empyralist hareketlerin çoğalmasına ve bir Amerikan karşıtlığının başlamasına neden olmuştur.

Peki bütün bu gelişmeler, Hollywood sinemasına nasıl yansımıştır? Gençliğin isyankar hali nasıl temsil edilmiştir? Aslında Hollywood sinemasında isyankar gençliği anlatan filmler 1950'li yıllarda yapılmaya başlanmıştır. 1954 yılında Marlon Brando'nun başrolünde oynadığı *The Wild One* isimli film, o dönem gençlerin hissettiklerini yansıtan filmlerdendir. Aynı şekilde James Dean'in oynadığı *Rebel Without a Cause* başlıklı film bu duruma iyi bir örnektir. Ancak bu filmlerde, var olan düzen eninde sonunda kazanmaktadır; yani gençler isyanı başlatırlar ama sonunda Amerikan toplum sisteminin düzenine ayak uydururlar.

Klasik Hollywood sinemasının alışılmış anlatı biçimi ve ideolojisi dışında yapılan ilk film 1967 yapımı *Bonnie and Clyde* olarak görülmektedir. Gençliğin yabancılaşp isyankar hale gelmesini anlatan film, Hollywood sinemasında anlatıda farklı bir yaklaşım deneyen ilk filmlerdendir. Bunu takiben, tüketime yönelik banliyö kültürünü eleştiren *The Graduate* filmi ve *The Graduate*'ın bıraktığı yerden devam eden *Easy Rider* filmi kaygısız özgürlüğü savunan filmlerdendir. Bu filmlerden *Bonnie and Clyde* ve *Easy Rider*'ın sonları şiddet içerir ve bu şiddete yer verilmesinin nedeni "1960'larda başlayan idealist sosyal hareketlerin kara güçler tarafından tehdit edildiğinin farkındalığına varmak¹" ve buna karşı yenilgiye uğramanın yarattığı karamsar gerçekliği yansıtmaktır.

¹ King (*New Hollywood Cinema: An Introduction*) 18.

Değişim rüzgarları, birtakım güçler tarafından 1968 yılında engellenmeye çalışılmıştır. Martin Luther King Jr., 29 Mart 1968 tarihinde, Memphis'te kaldığı otelin balkonuna çıktığında, James Earl Ray tarafından vurularak öldürülmüştür. Aynı şekilde hippie hareketini de karşıt güçler ele geçirmiştir. 1969 yılında, dönemin parlak yönetmenlerinden Roman Polanski'nin hamile eşi Sharon Tate ile dört başka kişi Charles Manson ve çevresi tarafından korkunç bir şekilde öldürülmüştür. Bunun yanı sıra 1969 Woodstock Müzik Festivali'nden hemen sonra, Hell's Angels isminde bir motosiklet çetesi bir Rolling Stones konserinde zenci bir seyirciyi sahne önünde öldürmüşlerdir. Bir sonraki yıl ise polis, Kent State Üniversitesi'nde iki protestocuyu öldürmüştür. Bu olaylar ve Vietnam Savaşı'nın gitgide kötüye gitmesi 60'ların iyimserliğini sona erdirmiştir.

3.1.2 Dönemin Değişen Kültürel Dinamikleri

3.1.2.1 İtalyan Yeni Gerçekçilik'in ve Fransız Yeni Dalga Sineması'nın Hollywood üzerindeki etkisi

Hollywood sinemasını II. Dünya Savaşı'ndan sonra etkileyen hareketlerden biri de, savaş yüzünden harap olmuş İtalya'dan çıkan Yeni Gerçekçilik sinemasıdır. İtalyan Yeni Gerçekçilik'in ortaya çıkış nedenleri doğrudan tarihi gelişmeler ile bağlantılıdır. İtalya'nın II. Dünya Savaşı sonrasında içinde bulunduğu ortama karşı bir tepki olarak gelişen bu sinema akımı, sinemacıların stüdyonun kapalı ortamından çıkmalarına ve savaşın gerçek sonuçlarını çekmelerine neden olmuştur. Roberto Rossellini'nin 1945 yılında yönettiği *Roma, Citta Aperta* isimli filmi bu akımın başlangıcı olarak bilinmektedir.¹

¹ Roy Armes, *Sinema ve Gerçeklik: Tarihsel bir İnceleme*. (İstanbul: Doruk Yayıncılık, 2011) 70.

II. Dünya Savaşı öncesinde faşist İtalya'nın lideri Benito Mussolini, sinemanın devlet propagandası için ne kadar önemli olduğunu anlayınca sinemayı, faşist devletin 'en güçlü silahı' olarak ilan edip, İtalya'nın şanını belgeleyen filmlerin siparişlerini vermeye başlamıştır.¹ Bu propaganda belgeselleri haricinde yapılan 'beyaz-telefon' filmleri, çoğunlukla kaçışçı, melodram ve komediler idi. Bu filmler, özellikle faşizm propagandasından uzak kaçıp, aynı zamanda eleşirel olmaktan da sakınmışlardır. Bu filmler genel olarak stüdyolarda çekilmiş, üst orta sınıfın rahat yaşamlarını ve zenginliklerini anlatan filmlerdir.²

Roberto Rossellini aslında zengin bir İtalyan ailenin oğludur ve sinemaya ses teknisyeni olarak başlamıştır. Faşist dönemde, devlet tarafından sipariş edilen propaganda filmlerinde çalışmıştır. Dönemin diğer sinemacıları gibi, o da sinema yapma arzusu yüzünden inanmadığı bir politikanın propagandasını yapan filmlerde çalışmak mecburiyetinde kalmıştır. Faşist rejimin çöküşü, Rossellini ve diğer bütün İtalyan halkı için büyük bir değişikliğe yol açmıştır. 1945, İtalyan sinemacıları için yaratıcılıklarının ön plana çıktığı bir dönem olma özelliğini taşımaktadır.

Rossellini *Roma, Città Aperta* filminde kamerasını alıp savaş mağlubu İtalya'yı olduğu gibi çekmiştir. Alman işgali altında yaşayıp elinde hiç bir şey olmadan direnmeye çalışan İtalyan halkının serüvenlerini anlatan Rossellini, basit hikayesine rağmen, seyredenleri derinden etkilemiştir; çünkü hepsi gerçek ve çok yakın zamanda başlarına gelen olaylardır. Bazı görüntüler Rossellini tarafından 1944'de İtalya Alman işgalindeyken çekildiği için, gerçeklik etkisi çok fazla olmuştur.

¹ Mark Shiel, *Italian Neo-Realism: Rebuilding the Cinematic City*. (London: Wallflower Press, 2006) 23.

² Shiel 29.



Resim 19: *Roma, Città Aperta* filmi II. Dünya Savaşı'ndan yıkık dökük bir biçimde çıkan Roma'nın sokaklarında set inşa edilmeden çekilmiştir.

Fransız Yeni Dalga sinemasının Hollywood'da 70'lerde sinema yapanlar üzerine etkisi büyüktür. Dönemin yazarlarından ve Yeni Hollywood'un ilk filmi olarak sayılan *Bonnie and Clyde*'in yazarı Robert Benton, Fransız Yeni Dalga sinemasının Hollywood hikayelerine göre “daha karmaşık ahlaki değerler doğrultusunda, değerlerinin nerede yattığı daha belirsiz karakterler ve çok yönlü ilişkiler yazma cesaretini ve ortamı”¹nı yarattığını belirtmiştir. Hollywood, Avrupa'dan gelen bu estetikten etkilenerek, zaman geçişini göstermek için montaja, psikolojik karışıklık durumları belirtmek için eğriltili kamera açılarına başvurmuş ve Klasik Hollywood estetiği ve ideolojisine aykırı ‘mesaj’ veren bir sinemaya yönelmeye başlamıştır.² Sınıflandırma sisteminin de rahatlamasıyla, artık Hollywood filmlerinin içeriği ciddileşmiş, sade bir anlatı, biçimlendirilip, stilize edilmiş bir dil ortaya çıkmaya başlamıştır.

Fransız Yeni Dalga Sineması, sinema tarihinin en önemli hareketlerden biridir. 1950 ve 1960'lı yıllarda Fransız Yeni Dalga Sineması uluslararası sanat sinemasına yeni dinamikler ve film eleştirisine yeni heyecanlar getirmiştir. Bu hareket dünya çapında yeni tarzlara esin kaynağı, yeni temaların incelenmesine neden olmuş ve

¹ Biskind 27.

² Fawell 3.

film çekim yöntemlerini değiştirmiştir. Jean-Luc Godard, François Truffaut, Claude Chabrol ve Louis Malle gibi Fransız Yeni Dalga yönetmenleri, genç nesil sinemacıların anlatı biçimiyle değişik denemeler yapmalarını desteklemiş, ama daha da önemlisi alışılmış sinema yapım şartlarını ve biçimlerini yeniden gözden geçirmelerini sağlamıştır.

Richard John Neupert'a göre, Fransız Yeni Dalga Sineması, 1958 ve 1964 yılları arasında “sosyal, teknolojik, ekonomik ve sinemasal etmenler sinema tarihinin en yoğun yaratıcılığına yer vermiştir”¹. Bu dönemde yönetmenler filmlerinde çok kısıtlı bütçeler ve zor şartlarda, farklı fon bulma metodlarıyla, inanılmaz bir üretime girmişler: Jean-Luc Godard dört yıllık bir zaman dilimi içerisinde sekiz tane uzun metraj film çekmiştir! Claude Chabrol dört aylık bir zaman birimi içerisinde dört filminin açılışını yapmıştır!² Bütçe kısıtlamalarını kendi avantajlarına çevirerek, şaheserler yaratmışlardır.

Fransız Yeni Dalga sinemacıları Fransız stüdyo sisteminin dışından stüdyoya karşı savaşmaktadırlar; Yeni Hollywood sinemacıları gibi değillerdir. 1950'lerde var olan sinemaya karşı çıkan bu yönetmenler, daha genç ve taze filmler çekmek istemektedirler. Yeni Dalga ortaya çıkmadan önce, Fransız sinemasının hali gerçekten acınacak durumdadır; kültürel ve sanatsal kimliğini kaybetmiştir. 1959'da *Le Film Français* dergisinde çıkan bir eleştiriye göre dönemin filmlerinin “artık atmayan bir kalp taşıdığı ve bulaştığı her yeri pislettiği”³ düşünülmektedir.

Fransız Yeni Dalga sinemasının ortaya çıkışı izole bir olay değildir. Fransa'da ve dünyadaki hareketlenmelerin sanatsal yansımasıdır. Bir önceki bölümde anlatılan genel protesto hali,

¹ Neupert xviii.

² Neupert 125.

³ Neupert xxv.

Fransa'da da mevcuttur ve herkes düzene karşı tepki göstermektedir. Dolayısıyla bu sosyal hareketlenme, sanat alanına hem perde arkasında hem de estetik anlamda yansımıştır. Claude Charbol'un *Le Beau Serge* filmi Yeni Dalga'nın ilk filmi olarak bilinmektedir. Chabrol'un çığır açıcı ekonomik uygulamaları, ticari filmler yapmak isteyen ama finansal olanakları olmayan sinemacılar için iyi bir örnek olmuştur.

Fransız Yeni Dalga yönetmenleri *Cahiers du Cinéma* isimli eleştiri dergisinden çıkan, eleştirmen kökenli yönetmenlerdir. Bu isimler, sinema yapmadan önce, sinema hakkında düşünmüş, yazmış ve eleştirel gözle bakmış insanlardır. Beraber uzun saatler boyunca Cinematheque'lerde sinema tartışarak, yeni bir gerçeklik anlayışına ihtiyaç olduğu kanısına varmışlardır.¹ François Truffaut'nun *Une certaine tendance du cinéma français* başlıklı yazısı, Yeni Dalga'nın başta gelen teorilerinden "auteur sineması"nın gelişiminin ilk adımıdır. Bu yazı, 1954 yılının Ocak ayında Cahier du Cinéma dergisinde yayınlanmış, sinema hakkında sarsıcı iddialarda bulunmuştur. Auteur sineması, yönetmenin bir yazar olduğu ve yönettiği filmlerin kendi kişisel vizyonunu yansıttığını öne sürmektedir. Truffaut, yazısında eski Fransız yönetmenlerinin tek amacının seyirciyi aldatmak olduğunu dile getirmiş ve bu dönem filmlerini "yüzeysel ve doğaya aykırı, edebi dille doldurulmuş, stüdyo setlerinin aşırı kullanımı ile fazlasıyla gösterişli görüntülere sahip"² olmakla eleştirmiştir. Auteur sinemasında, bir filmde yönetmenin kişisel imzasının, yani kişisel tarzının var olduğu inancı vardır. Yazar-yönetmen bütün filmlerinde bu tarzını belli eder.

Yeni Dalga sinemacıları eski Fransız sinemasının tersine, daha gerçekçi hikayeleri anlatmak ve edebiyattan uzak kalmak

¹ Paul Duncan, Robert Ingram, *François Truffaut: Auhor 1932-1983*. (Köln: Taschen, 2004) 28.

² Duncan, Ingram 26.

istemmişlerdir. Bu hikayeleri, olmayan bütçelerle, eş-dost hatırıyla ve gereksinimden ortaya çıkan yeni teknikler ile (Godard'ın 1967 yapımı *Weekend* (Hafta Sonu) filminin açılış takip planının, kamerayı bir alışveriş arabasına bantlayarak çekilmesi gibi) yaratmayı başarmışlardır. Böylece, bir filmin başarısı için ille de büyük bir bütçenin gerekmediğini dünyaya kanıtlamışlardır.

Yeni Hollywood sinemacıları özellikle Jean-Luc Godard'ın *A Bout de Souffle* (Serseri Aşıklar) filminden etkilenmişlerdir. *The Cutting Edge: The Magic of Movie Editing* isimli belgesel filminin *One Flew Over the Cuckoo's Nest*'in (Guguk Kuşu) kurgucusu Richard Chew ise, bu filmin her kuralın kırıldığı bir film olduğunu belirtmiştir. (bir görüntünün ne kadar süre ekranda kalması gerektiği, devamlılık, hatta ve hatta ekranın yönü!) Ona göre yönetmen Godard ya tamamen delidir ya da sinema dilini öyle bir çözmüştür ki en iyi bilinen bir hikayenin bile bambaşka bir şekilde nasıl farklı anlatılacağını göstermiştir. Martin Scorsese ise filmi ilk seyrettiğinde neye uğradığını şaşırmış, daha önce böyle bir şeyle karşılaşmadığını, filmin sinema ile ilgili bildiği herşeyi yıkan bir film olduğunu ve sinemanın geleceğinin bambaşka yollarda ilerleyeceği işaretini verdiğini belirtmiştir.

Godard Yeni Dalga yönetmenleri arasında film teorisi üzerine en çok düşünen yönetmendir. Sinemayı sadece bir kişisel ifade biçimi olarak değil, kültürel oluşumun temel taşı olarak görmektedir.¹ Amerikan sineması üzerindeki etkisinden dolayı, bu çalışmada Yeni Dalga'nın en iddialı ve cüretkar yönetmeni Jean-Luc Godard'ın 1960 yapımı ve ilk uzun metraj filmi olan *A Bout de Souffle* ele alınacaktır. Bu filmin hikayesi aslında François Truffaut'a aittir. 1958 yılında Truffaut Godard'a, bir araba çalıp polise ateş eden bir adamın Paris'e Amerikan kız arkadaşını aramaya çıkmasının güzel bir film hikayesi olabileceğini söylemiştir. Bunun üzerine, Godard Truffaut'dan bu

¹ Neupert 207.

fikri senaryolaştırmasını istemiştir ve ortaya *A Bout de Souffle*'un senaryosu çıkmıştır.¹

Görüntü yönetmeni Raoul Coutard ile bu filmle birlikte başlayan işbirliği, 15 film boyunca sürmüştür. Godard'ın film için istediği tarz, karakterlerin takip edilmesi, sanki bir gazeteci bir hikayenin peşinde koşuyormuş gibi, pürüzsüz bir belgesel havası yaratılmasıdır. Coutard foto muhabirliği ve belgesel sinemadan geldiğinden, Godard'ın istekleri ona geleneksel sinema çekimlerinden daha kolay gelmektedir: “Günden güne senaryosunun detayları kesinleştikçe, bana amacını açıkladı: tripotsuz, mümkünse ışıksız çekimler, çok fazla aparat olmadan... zaman içerisinde, geleneklerden uzak durmamız gerektiğini, hatta bilinçli olarak sinematografik gramerin kurallarına karşı gelmemiz gerektiğini anladık. Çekim planı ve diyaloglar çekimler ilerledikçe gelişti.”²

Filmin başrolü için Godard, Jean-Paul Belmondo'yu başından beri istemiştir. Belmondo ve Godard'ın daha önceden de bir ilişkileri mevcuttur; Belmondo, Godard'ın Charlotte et son Jules isimli kısa filminde oynamıştır. Amerikan oyuncu Jean Seberg'i ise daha önce oynadığı Fransız film *Bonjour Tristesse*'ten beğenen Godard, ne pahasına olursa olsun filminde istemektedir. Filmin bütçesinin en yüksek kısmı Seberg'in maaşına verilmiştir, ama ekip tamamlanmıştır.³

Godard, filmini klasik bir *film noir* çerçevesinde modellemiştir, film, bu film türüne gönderme yapan bir çok an ile doludur. Filmin

¹ James Monaco, *The New Wave: Truffaut, Godard, Chabrol, Rohmer, Rivette*. (New York: Harbor Electronic Publishing, 2004) 118.

² Ed. Dudley Andrew, *Breathless*. Rutgers Films in Print Series, book 9. (New Jersey: The State University, 1987) 176.

³ Neupert 210.

başından itibaren referanslar boy göstermektedir; filmin isminden önce, film noir klasikleri çıkarmış Hollywood'un ikinci sınıf stüdyolarından Monogram Pictures yazısının büyük harflerle belirmesi bil doğrudan bu sinemasal türe bir atıftır.¹ Godard; filmde bir Robert Aldrich filminin posterini kullanmıştır, aynı zamanda Michel'in halk tuvaletinde girdiği dava ise film noir klasiklerinden 1951 yapımı *The Enforcer*'a göndermedir. Daha da önemlisi, yazar Parvulesco rolündeki Jean-Pierre Melville'in filmde boy göstermesi film noir adına büyük bir referans ve hürmettir. Bunların yanı sıra, Godard filmde alıntılara da boy boy yer vermiştir. Bu, sadece filmin felsefi endişelerini ön plana koymakla kalmıyor, aynı zamanda Yeni Dalga sinemacılarının canlı bir kültürel ortamda olduklarını da hatırlatıyordu.² Patricia'nın aşk üzerinde konuşurken Shakespear'den bir alıntı yapması, o esnada kameranın duvarda asılı olan Picasso'nun *Two Lovers* (İki Aşık) tablosuna kesme yapması tesadüf değildir. Chopin'nin bestelerinden, Louis Aragon'un şiirlerine kadar film, bir çok kültürel ve sanatsal referanslar ile doludur.

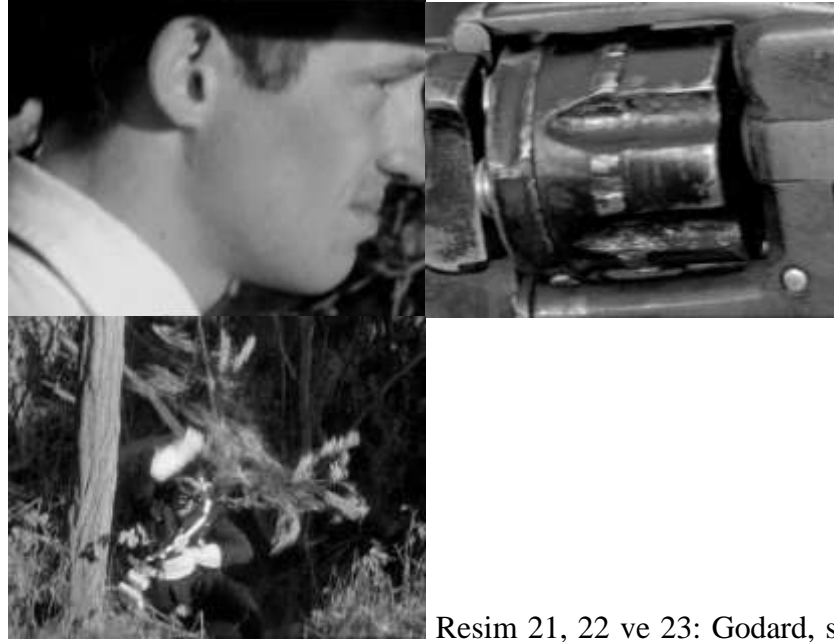


Resim 20: *Film noir*'a en büyük referans, Michel'in Humphrey Bogart'ın imza hareketi olan baş parmağı ile dudaklarını ovuşturmasıdır.

¹ Douglas Morrey, *Jean-Luc Godard*. (Manchester: Manchester University Press, 2005) 8.

² Dudley 17.

İçeriğin yanı sıra, film biçem olarak da ön plana çıkmaktadır. Filmin genel görüntüsü bir belgeseli andırmaktadır, bu da elle tutulmuş kameranın film boyunca boy göstermesinden kaynaklanmaktadır. Bunun yanı sıra, filmdeki sıçramalı kurgu “sinemasal tekniğinin özellikle ön plana çıkarılmasıdır. Görüntüde oluşan bu sıçramalar, hikayeye, diyaloga ve sinemasal gerçekliğe aldırmaşızın belirivermektedirler.”¹ Teknik açıdan sıçramalı kurgunun yanı sıra, Godard’ın çekim ölçekleriyle oynaması da seyirciyi hazırlıksız yakalamaktadır. Filmin açılış sahnelerinde, Michel’in tabancasının aşırı yakın planınının (Resim 22) ardından polis memurunun çalılıklara düşmesinin uzak çekimiyle birleştirilmesi (Resim 23), tekniğin göze battığı bir başka plandır.



Resim 21, 22 ve 23: Godard, sinema dili aracılığıyla değişik deneyler yapıp, seyirciyi daima koltuğunun ucunda tutmaya önem göstermiştir.

Bu sahnenin, Michel ve Patricia’nın otel odası sahnesiyle zıtlaştırılması, filmin dinamiklerinin oluşturulmasına dair bir başka örnektir. Bu sahne nerdeyse filmin üçte biri uzunluğundadır, ama sadece diyalog mevcuttur. Bazı sıçramalı kesmeler yer almaktadır ancak Godard’ın bu sahne ile yapmaya çalıştığı şey başkadır.

¹ Dudley 11.

Hollywood filmlerinin formüler aşk hikayelerini başka bir şekilde temsil etmektedir; aralıksız ve kesintisiz olarak bir sahnede Michel ve Patricia'yı yaşatarak, gerçek bir zaman birimi içerisinde o ilişkinin var olmasını amaçlamıştır.¹



Resim 24 ve 25: Michel ve Patricia'nın aşk ve ölüm hakkındaki uzun konuşmaları, filmde bir durgunluk yaratmakla beraber, yönetmenin felsefeye verdiği önemi ön plana koymakta, filmin dinamiklerini oluşturmaktadır.

Bu film, sinema tarihinde önemli bir dönüm noktasıdır. Klasik bir anlatı geleneğinden, yepyeni tarzların ve fikirlerin estetik olarak denenmekten korkulmadığı bir döneme girilmiştir. Yeni Hollywood sineması üzerinde Fransız Yeni Dalga'nın etkisi oldukça büyük olup, onların cesareti Hollywood sinemasını da etkilemiştir.

3.2 Temel Özellikleriyle Yeni Hollywood Sineması

Yeni Hollywood sinemasında daha önce Hollywood'da hiç işlenmemiş konuların beyaz perdeye aktarıldığını görmekteyiz. Bunun nedeni Amerika'da (ve dünyada) II. Dünya Savaşı'nda yaşananların doğrudan sinemaya yansımış olmasıdır.

60'lı ve 70'li yılların sinema yönetmenleri, film okullarının ilk mezunlardır. O dönemde bir yönetmen adayı için bu sinema okullarında okumak, kolayca Hollywood'da yer edineceği anlamına

¹ Dudley 11.

gelmemektedir. Aksine film okulları ve fakülteleri ciddiye alınmamakta ve başka bir yere girememiş, ne yapacaklarını bilmeyenlerin yeri olarak algılanmaktadır. Ancak buna rağmen bu okullardan Francis Ford Coppola ve George Lucas gibi eşi benzeri olmayan yönetmenler de çıkmıştır.

Yeni Hollywood sineması yönetmenleri daha önce hiç olmadığı kadar özgürdürler. Klasik Hollywood yönetmenlerinin aksine, bu dönemin yönetmenleri ‘sanatçı’ sıfatı altında toplanmışlardır çünkü hepsini birbirinden ayıran belirgin özellikler vardır. Her yönetmenin kendine has bir tarzının olması ve bu tarzı filmlerinde adeta kişisel imzası haline getirmesini öngören anlayış “auteur sineması” adı altında tanımlanmıştır. Bu anlayışa göre yönetmen filmin tek yazarıdır – “oyuncular, yapımcılar, veya diğer teknik ekibin nasıl bir katkısı olursa olsun.”¹

Yeni Hollywood sinemasında sanatçının – yazar yönetmenin – sözü geçmektedir. Warren Beatty gibi dünyaca ünlü bir oyuncu bile sözünü zor geçirmektedir, çoğu zaman yazar yönetmenler oyuncular kadar kaprisli ve dik başlıdır. Beatty’ye göre “bütün güç yazar-yönetmenindi. Stüdyo sistemini adeta anarşik bir yapı ele geçirmişti. Yönetmenlere karşı o kadar saygıyla davranılıyordu ki, bütün filmi karanlıkta çekmek isteselerdi, yapımcılar bunun ilginç bir yaklaşım olduğunu düşünüp, bir şekilde pazarlamada çıkar elde etmenin yolunu bulurlardı!”² Warren Beatty bu durumu kişisel olarak Robert Altman ile 1971 yılı yapımı *Mccabe and Mrs. Miller* filminin setinde yaşamıştır. Robert Altman’a *M*A*S*H* filminin başarısının sonrasında yapımcılar tarafından yeşil ışık yakılmıştır. Dolayısıyla Altman, Warren Beatty gibi ismi oturmuş bir oyuncudan çekinmemiş, korkmamıştır. Beatty ve Altman’ın çalışma tarzları farklı olduğundan setin sürdüğü sekiz hafta gerginlik içinde geçmiş, ikisi arasında bariz

¹ Biskind 16.

² Biskind 108.

bir patlama olmadıysa da, setin sorunsuz sonlanması herkes tarafından şaşırtıcı bir durum olarak nitelendirilmiştir.

Bu dönemde çekilen filmler Amerikan halkının hükümetine karşı hissettiği güvensizliği, eleştirel bir gözle yansıtmıştır. Bu devrimci yaklaşım sadece konuda değil, filmin biçiminde de görülmüş, Avrupa'daki sinema akımlarından etkilenilmiştir.

Easy Rider filmi de bu anlayışla çekilmiş ve seyirci toplayacağına kesin gözüyle bakılmıştır. 400.000 dolarlık bir bütçe ile çekilen film “baştan sona bir hippie filmi”¹dir. 1969 yılında gösterime giren filmin başrol oyuncusu Dennis Hopper filmin yönetmenliğini, Peter Fonda da filmin üstlenmiştir. Amaç modern bir Western filmi yapmaktır; “kovboyları hippilere, atları motosikletlere ve silahları cigaraya”² çevirerek bunu gerçekleştirmişlerdir. Filmin karakterleri olan Billy ve Wyatt'ın isimleri de Western haydutları Wyatt Earp ve Billy the Kid'ten alınarak, Western kahramanlarının atlarıyla batıyı fethetmesi yerine modernleştirilip, motosikletlerle Los Angeles'tan doğuya doğru yelken açmaları anlatılmıştır.³ Western kovboylarının aksine, ataerkil rollerinden ve otoritesinden kendilerini kurtararak, Billy ve Wyatt yeni jenerasyonun kendilerini ön plana koyduğu, var olan değerler tarafından yönetilmediği kafa yapısını yansıtmaktadırlar.⁴

Filmin çekimleri 22 Şubat 1968'de başlamış ancak Temmuz 1969'a kadar Amerikan sinemalarında gösterilmemiştir. Bunun nedeni

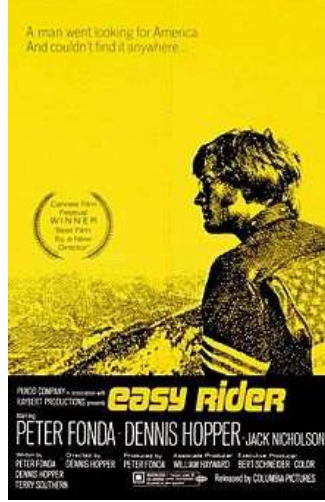
¹ Peter Hanson, *Kayıp Kuşak Filmleri: Generation X Sineması*. Çev. Kürşad Ertuğrul. (İstanbul: Altıkkırkbeş Yayınları, 2003) 14.

² Elaine M. Bapis, *Camera and Action: American Film as Agent of Social Change 1965-1975*. (Jefferson: McFarland & Company Inc. Publishers, 2008) 78.

³ “Easy Rider (1969)”, <http://www.filmsite.org/easy.html>, 02.02.2012.

⁴ Bapis 80.

ise filmin kurgusunun bir türlü bitmemesidir. Dennis Hopper'un ilk kurgusu 220 dakikalık gereksiz uzunluktadır. Hopper neredeyse çektiği bütün kareleri, bütün güneş batımlarını ve uyuşturucu etkisinde çektikleri doğaçlama diyalogları bile dahil etmiştir.¹ Hopper kurgu odasından çıkartıldığı zaman film ancak 95 dakikaya indirilebilmiştir.



Resim 26: Filmin ikonik posterini

Filmin posterdeki sloganı, *'Bir adam Amerika'yı aramaya çıktı ve hiç bir yerde bulamadı'* cümlesi de bu kafa yapısına işaret etmektedir. Posterde Ray-Ban gözlükleriyle Amerikan arazisine tepeden bakan Peter Fonda, kendini Amerika'nın arayışında çağdaş kaptan ilan etmişcesine durmaktadır. Aynı zamanda bu slogan herkese hitap etmektedir: son 10 senede Amerika'daki değişimleri anlamaya çalışıp anlayamayan halka seslenmektedir. Bu bağlamda, bilinmiş simgeleri olarak, yepyeni anlamlar yükleyip karşı kültürün sembolleri haline getirmişlerdir: *'Easy Rider* filmi kutsal Amerikan ikonlarını sempatik ve moda uyumlu karşı kültür sembolleri haline getirerek radikal bir perspektif almıştır. Wyatt karakterindeki Fonda, Amerikan bayrağını alıp; ceketine, motosikletine ve kaskına yıldızlarını ve çizgilerini koyarak bir tarz yaratmıştır. Böylece bayrak yeni bir vatanseverlik simgesi haline gelmiştir. Hopper'ın karakteri Billy ise, Klasik Hollywood'un western imgelerini farklı biçimlerde kullanmıştır: "süet, geyik derisinden püsküllü ceket, kovboy botları,

¹ Berra 38.

Hint usulü kolyesi, eski püskü kovboy şapkası ve hippie tarzı kafa bandı. Tanınmış kovboy imgeleri direniş sembolleri haline gelmiştir. Asi saç stiliyle Hopper, western göstergelerini güncellemiş ve ölümsüz kovboy ikonografisini değiştirmiştir.”¹

Filmin konusuna gelecek olursak, daha önce alışık olmadığımız iki kahraman vardır karşımızda. Kahraman demek de pek doğru değildir. –özellikle Klasik Hollywood’un standart kahramanlarıyla karşılaştıracak olursak-. Billy (Dennis Hopper) ve Wyatt (Peter Fonda) özgürlükler ülkesi olarak bilinen Amerika’da motosikletlerini alır ve ülkelerinde özgürce gezmek için yola çıkarlar. Bir yol filmi olan *Easy Rider*’ın sonunda daha önce gösterildiği gibi Amerika’nın hiç de özgürlükler ülkesi olmadığını, aksine insanların ırkçı bir tutum ve dar kafalılıkla hareket edip, kendilerinden farklı olana tahammüllerinin olmadığını görüyoruz.

Filmdeki ‘kahramanların’ haydut yönünü seyirciye en baştan hissettirmek amacıyla, film bir uyuşturucu alım-satım sahnesi ile başlamaktadır. Bunun ardından bir montaja yer verilmektedir: motosiklet kullanımının romantikleştirilmiş görsel montajı, Amerika’nın çıplak arazileri, Steppenwolf’un “Born to be Wild” şarkısı eşliğinde seyirciye sunulur.



Resim 27: Giriş montajından bir görüntü.

¹ Bapis 82

Amerikan halkının ‘farklı olana’ karşı tahammülsüz tavrı, filmin ilk dakikalarında kendini göstermektedir. Billy ve Wyatt gecenin bir vaktinde bir motelin önünde geceyi geçirmek üzere dururlar. ‘Vacancy’ (boş yer var) yazısı yanarken motel sahibi dışarıya bir göz atar ve Billy ve Wyatt’ı gördükten sonra içeriye girip, yazıyı ‘No Vacancy’ (boş yer yok) olarak değiştirir. Bu durum, motel sahibinin Billy ve Wyatt’ın dış görünüşünden duyduğu rahatsızlığa işaret etmektedir. Bu tarz anlar filmde sık sık görülmektedir: Karakterler mola için bir kafeye giderler: Kafenin içerisi bir pan hareketi ile seyirciye gösterilir; bu pan hareketi sırasında, kafede oturan güneyli beyaz taşralı kişiliklerin Billy ve Wyatt’ın aykırı tarzları hakkındaki yorumları (“bu da nedir?”; “problem yaratanlar”; “gorillerin sevişme kampından gelen mültecilere benziyorlar”; “kuzey Amerikalı homolar”) da karakterlerin başlarına gelecekler konusunda izleyiciyi önceden uyarır.

Film bir hippie filmi olmasına rağmen, filmdeki karakterlerin uğradıkları hippie komününün onları reddetmeleri dikkat çekmektedir. Filmde bu komüne yer verilmesinin nedeni Amerika’daki farklı yaşam biçimlerine ve kültürlere de yer verilmek istenmesidir. Çünkü bu Billy ve Wyatt’ın “gerçek Amerika”nın keşfi amacıyla çıktıkları yolculukta önemli bir referans noktasıdır.

Billy ve Wyatt’ın yolculukları onları hapse de götürür. Burada George (Jack Nicholson) ile tanışırlar. Güneyli bir avukat olan George, aynı zamanda alkoliktir. Wyatt ve Billy’yi hapisten kurtararak, onlara özgürlük yolculuğunda eşlik eder.

George’un filmdeki rolü oldukça önemlidir – Billy ve Wyatt’ın karşı olduğu kültürden gelen George, aslında Amerikan dar görüşlülüğünün iç yüzünü anlamaktadır çünkü o da güneylidir. Ancak, ailesinin önyargılarıyla hareket etmemekte, karşı kültürleri anlamaya çalışmaktadır.

Easy Rider filmi daha sonraki bağımsız yapımlar için ilham kaynağı olmuştur. Filmin ortak yapımcılardan William Hayward yapım süreci hakkında şu sözleri söylemiştir: “Filmin yapım süreci adeta bir *Rashomon* deneyimi gibiydi; herkesin farklı bir hikâyesi var!”¹ Peter Fonda deneyimli bir yapımcı değildir, çekimlerin nasıl bir maliyeti olacağı konusunda pek bir fikri yoktur. Dolayısıyla ‘ekonomik’ davranmak durumdadırlar: Mardi Gras sahneleri gerçekten New Orleans’ta Mardi Gras yer alırken çekilmiş, etraftaki insanlar gerçekten kutlama için gelmiş olup, özel bir figürasyon çalışmasına gidilmemiştir.



Resim 28: Mardis Gras kutlamaları sırasında çekilen sahneler.

Film kültürel ikonografi anlamında kalıcı bir etki yaratmış, Billy ve Wyatt karakterleri popüler kültürde tekrar tekrar karşımıza çıkmış, bu modern kovboyların ikonik statüleri günümüze dek sürmüştür. Yol filmleri ve isyankâr karakterleri incelediği kitabında Katie Mills, filmin haydut hikâyelerinin Amerikan karşı kültürünü sorgulamadan romantikleştirdiğini, bunun da filmi bir trajediye çevirdiğini iddia etmiştir. Ama yine de, özgürlüğün imkânsızlığını vurguladığı ve dönemin insanların yaşam tarzlarını birebir yansıttığı için filmin tarihi bağlamdaki önemini altını çizmiştir.²

Bu filmin en önemli özelliklerinden biri de, Hollywood stüdyolarının avant-garde yönetmenlerinin düşük bütçeli filmlerinin

¹ Berra 37.

² Katie Mills, *The Road Story and the Rebel: Moving Through Film, Fiction and Television*. (Carbondale: Southern Illinois University, 2006) 106-107.

bile stüdyoya para kazandırabileceğini göstermiş olmasıdır. *Easy Rider* filmi 400.000 dolarlık yapım bütçesine karşın, Amerikan gişesinde 19 milyon dolar kazanmıştır.¹ Filmin bu inanılmaz kazancından sonra stüdyoların bağımsızlara yaklaşımı değişmiştir ve bu değişimle bağımsızların ana akıma dâhil olma süreci hızlanmıştır. Ancak unutmamak gerekir ki bu film, bağımsız yapımların ilk örneği değildir. Sadece ana akım tarafından kabul edilen ilk bağımsız film örneğidir.

3.2 Hollywood'un Ticari Bir Refleksi Olarak "Blockbuster" Filmleri

60'larda ve 70'lerde Hollywood sinemasındaki bu değişimi, stüdyolar kendi lehlerine çevirmişlerdir. John Berra'ya göre stüdyolar bağımsız yapımların gişe başarısını kendi avantajları için belirgin stratejiler kullanarak başarmışlardır: "Hollywood *Easy Rider* gibi filmlerin belgesel gerçekçilik ve toplumsal eleştiri gibi özelliklerini benimsemiştir. Sanatsal yaratıcılığa fazla boyun eğmeden, polisiye gibi mevcut türler *The French Connection* ve *Serpico* gibi filmler sayesinde 70'lerin başında yeniden doğmuş, yönetmenler farklı çekim teknikleriyle denemeler yapmış, gerçekçiliği dış çekimler ve doğaçlama oyunculuklarla kullanmaya başlamışlardır. *Marathon Man*, *The Parallax View*, *The Candidate* gibi filmlerin kahramanları toplumdan dışlanmış solcu tipler, adalet ve haklar için savaşmakta ve üstelik bu karakterler Dustin Hoffman, Warren Beaty, Jack Nicholson ve Robert Redford gibi büyüleyici ve karizmatik oyuncular tarafından doğru pazarlandığı için gerçeklik kazanmaktadır. Yeni Hollywood'un daha saygı değer yüzünü oluşturan bu isimler, bağımsız sinemanın 'ekonomik rekabeti içermesini ve kurum olarak Hollywood'a kültürel zenginlik katmasını sağlamıştır.'²

¹ Vincent Canby, "Easy Rider", <http://movies.nytimes.com/movie/15197/Easy-Rider/overview>, 02.02.2012.

² Berra 46.

Hollywood stüdyolarının yönetmenlerin sanatsal heveslerini tatmin etmeleri için gösterdiği tahammül, 1980 yılında sona gelmiştir. Bu sonu işaret eden film Michael Cimino'nun *Heaven's Gate* (Cennetin Kapısı) isimli filmi olmuştur. Michael Cimino, 1978 yılında Akademi Ödülleri'nde En İyi Yönetmen ve En İyi Film dallarında *The Deer Hunter* (Avcı) filmi ile ödüller kazanmış, dolayısıyla stüdyonun güvenini sağlamıştır. Ancak yeni film projesi olan *Heaven's Gate* ile tasarladığı şey genel kitlelere hitap edecek bir sanat filmi yapmaktır.¹ United Artists filmin finansmanını üstlenmeye karar verir; filmin bütçesi 44 milyon doları aşmasına rağmen gişe geliri ancak 3 milyon dolar sınırını geçer!²

Scorsese film ve yaşanan süreçle ilgili; "*Heaven's Gate* hepimizi bitirdi. Filmin çıkışından sonra bir şeyin sona erdiğini, bir şeyin öldüğünü biliyordum."³ yorumunda bulunmuştur. Scorsese'nin da vurguladığı gibi, artık yönetmenin ilahlaştırıldığı ve yapımcının kötülendiği dönemin sonuna gelinmiştir. Yapımcılar kontrolü geri alarak, 60'larda ve 70'lerde yaratıcı filmlerin rahatlıkla yapıldığı döneme son vermişlerdir.

Bu gelişmeler çerçevesinde, Hollywood'da blockbuster filmleri gündeme gelmiştir. Blockbuster'ın Hollywood standartları içerisinde anlamına bakacak olursak; "blockbuster denilen filmler, gişede 100 milyon doları aşan getirisi olan filmlerdir. Blockbuster filmlerine büyük miktarda yatırım yapılır, prodüksiyonları oldukça geniş çaptadır. Günümüzde tipik bir blockbuster 100 milyon doları aşan prodüksiyon maliyetine sahiptir ve dolayısıyla gişede bu sayıya mutlaka ulaşmaları gerekir, başarılı sayılmak için ise harcamalarının en az iki katını gişede elde etmeleri gerekmektedir. Artık blockbuster

¹ Maltby 5.

² <http://www.imdb.com/title/tt0080855/>, 20.03.2012.

³ Biskind 401.

kelimesi Hollywood ile eş anlamlıdır.”¹ Bu gişe rekorunun sağlanması için filmin özellikle Noel veya yaz tatilinin başında sinemalarda gösterime girmesi gerekir; bu sezonda gösterime girince, daha yüksek gişe başarısına erişme şansını elde etmektedir. Ancak blockbuster bir filmin başarısının ölçütü sadece gişe rekoru kırması değildir; filmin dolaylı reklam yoluyla sattığı ürünlerin miktarı da oldukça önemlidir.² Film karakterlerinin oyuncakları, filmin bilgisayar oyunları, filmin temasını kullanan eğlence parkları, filmin DVD’leri ve potansiyel devam filmleri vb gibi öğeler ilk akla gelenlerdir. Böylece film sinemada gösterimlerden kalktıktan sonra bile gündemde kalabilmekte ve stüdyoların herhangi bir şekilde para kaybetme riski neredeyse sıfıra inmektedir.³

Blockbusterların en önemli özelliklerinden biri seyirciye büyük ekranda yaşattığı deneyimdir; “her şey gerçeküstü; gerçek değil, hiper gerçek! Bu hiper gerçeklik seyirciyi sinemanın hayali dünyasına taşımakta ve seyirci koltuğunda otururken merak edip şaşırmasını amaçlamaktadır.”⁴ Ancak Kristin Thompson’a göre Yeni Hollywood döneminde ortaya çıkan yönetmenlerin başarısının devamı, onların ilk filmleri üzerinden kendilerini pazarlayabilme becerisine bağlıdır. Yani bu yönetmenlerin bir film daha yapabilmesi, yine onların gişedeki başarılarına bağlıdır. Ne kadar deneysel olurlarsa olsunlar, sonuçta bu dönemin birçok yönetmeni yine stüdyoların içinde çalışıyordu: yaratıcı kontrol onlarda olsa bile para yine stüdyodan gelmektedir. Dolayısıyla yönetmenlerin tercihi söz konusudur; ya George Lucas gibi ana akıma karışmak ya da Peter Bogdanovich gibi zorlanarak,

¹ Berra 49.

² Archie Thomas, “Anatomy of a Blockbuster”,
<http://www.guardian.co.uk/film/2004/jun/11/3>, 03.02.2012.

³ Bordwell 3.

⁴ Geoff King, *Spectacular Narratives: Hollywood in the Age of the Blockbuster*.
(London: L.B. Tauris & Co. Ltd, 2000) 1.

genel bir durgunluk içinde kariyerini sürdürmek¹. Zaten birçok Yeni Hollywood dönemi yönetmeninin kariyeri 1980’li yıllarında sona ermiştir; “az sayıda istisna dışında, 60’ ve 70’lerin yönetmenlerinin yükselişleri Roman mumlarının aniden alevlenip kısa bir süre sonra sönüp gitmesi gibi, çok kısa bir ihtişam döneminden sonra, kariyerlerin tam ortasında iken sona ermiştir.”² Bu daha önce de bahsedildiği gibi, Heaven’s Gate filminin yarattığı facianın da neden olduğu bir gelişmedir.

Klasik Hollywood sinemasından farklı olarak artık stüdyolar değil büyük şirketler işletmeyi ele almış durumdadır. Örneğin Metro Goldwyn Meyer 1969 yılında büyük iş adamı Kirk Kerkorian tarafından satın alınmıştır; aynı yıl Warner Brother bir otopark şirketi olan Kinney National Services tarafından satın alınmıştır.³ Her ne kadar stüdyolar finansal anlamda rahatlatmış olsa da, bu yeni patronların Hollywood pazarının nasıl işlediği konusunda pek bir fikirleri yoktur. Artık önemli olan tek şey filmlerin ne kadar para kazandıracığıdır, dolayısıyla şirketlere sunulan bütün projelerin finansal garantisinin olması şarttır.⁴ Sanatçının, hatta yapımcının bile önemi kalmamıştır, ön plana çıkan tek şey bu şirketlerin pazarlama bürolarıdır. Stüdyolarda yaşanan bu değişiklikleri, Richard Maltby şu şekilde anlatmaktadır:

“1970’lerden itibaren, seyirci kitlesinin oluşumu ve kârın garantisi blockbuster denilen az sayıda bir film grubundan beklenmektedir. Oysa stüdyo döneminde, daha az miktarda ancak çok daha fazla sayıda filmlerden kâr edilebiliyordu. Stüdyo sisteminde belirli sayıda film üzerinden yapım riski alınıyordu ve içeriye sabit bir gelir gelebiliyordu. Bir prodüksiyonun geliri, bir sonraki prodüksiyonun finansmanın garantisi niteliğindedir... Paramount kararından sonra

¹ Thompson 6.

² Biskind 409.

³ Stringer 22.

⁴ Fawell 5.

film prodüksiyon mantığı değişmiştir. Şirketler artık sinemalarda daha uzun süre gösterilecek, daha pahalı bilet fiyatlarına satılacak ve daha çok gişe kârı yapacak çarpıcı ve gösterişli filmlere odaklanmıştır.¹

Önceliklerdeki bu değişim, bir filmdeki biçimsel gösterişin filmin anlatısının önüne geçmesine neden olmuştur; “düşünmeden yapılan, devinimsel, daha çok özel efektte güvenen, fantastik ve dolayısıyla apolitik ve genç seyirciyi hedef alan”² filmler yapılmaya başlamıştır. Peter Biskind, blockbuster filmlerini çizgi romanlara benzetmiştir.³ Blockbusterların oluşturduğu bu yeni dönemin sineması “karakterlerden çok konuları ile pazarlanan, filmi oluşturan metin ve iletmek istediği düşünceden çok hareket ve aksiyonu ön plana koyan, özel efektlerle dolu, fantastik – dolayısıyla apolitik – ve genç kitleleri hedefleyen”⁴ filmlerden oluşmaktadır.



Resim 29, 30 ve 31: Çocukluk kahramanlarımız artık beyaz perdede.

John Hill’ e göre bu değişim, sinema sektörüne şu şekilde yansımıştır:

“Film sektöründeki çalışmalar eğlence ve enformasyon kapsamlı ticaret stratejilerinin sadece bir parçasıdır. Bu anlamda bu şirketler için film sektörünün değeri, sadece sağladıkları gelirle değil, diğer

¹ Maltby 74.

² Bordwell 5.

³ Biskind 401.

⁴ Stringer 29.

medya ve tüketim pazarlarına sundukları kaynaklarla da ölçülür. Bunun içinde kitaplar, dergiler, bilgisayar oyunları, oyuncaklar, film müziklerinin yanı sıra ilgili tüm tüketim ürünlerinin telif hakları gibi bağlantılar da vardır. Örneğin *Jurassic Park*'ın dev satış kampanyası sırasında sadece McDonald's ve Choice Otelleriyle karlı telif anlaşmaları yapılmakla kalınmayıp patlamış mısır ve sürpriz yumurtadan, çocuk iç çamaşırlarına, karyola başlıklarına ve metal televizyon sehpaalarına kadar inanılmaz çeşitlilikte marka ürün için anlaşma yapılmıştı.¹

Bu sinemanın oluşumunda, önemli isimler Steven Spielberg ve George Lucas'tır. Bunlar, diğer Yeni Hollywood sinemacılarıdan ayrılarak, sinemada yepyeni bir dünya açmışlardır: stüdyolara onların en çok istedikleri şeyi verdimişlerdir: Daha önce düşünülmemiş miktarda para ve kar!

Spielberg ve Lucas 70'ler ve 80'lerde oldukça yüksek ve daha önce görülmemiş bir gişe başarısı elde etmişlerdir.²İlginç olan şudur ki, Spielberg ve Lucas sinema sektörüne para kazanmak için girmemişler; ikisi de içine kapalı, zeki ancak sosyal ilişkilerde başarısız insanlardır. Sinemaya, çocukluklarında gördükleri filmlerden ve televizyon dizilerinden etkilenerek tutkuyla bağlanmışlardır, tek istedikleri kameranın arkasına geçmek olmuştur. Aileleri de dâhil olmak üzere, film okuluna gitmelerini kimse desteklememiş, kendi yollarını kendileri bulmuştur.

Bu efsanevi filmlerinden ilki Spielberg'in 1975 yapımı *Jaws* (Denizin Dişleri) filmidir. Senaryoyu okuduğu zaman, George Lucas, Spielberg'e; "burada yazılı olanların yarısını filme geçirebilirsen,

¹ Ed. Deniz Derman, *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 1*. (İstanbul: Bağlam Yayınları, 2001) 30.

² Stringer 31.

bütün zamanların en hit filmini yapmış olursun” demiştir.¹ Çekimlerin zorluğu, yoruculuğu – daha önce hiç kimse açık okyanusta, mekanik bir balıkla, bir kayığın üzerinden çekim yapmamıştı – ve öngörülen bütçenin %300’den fazlasının harcanmasına karşın, haftalarca gişede birinci kalmış, Spielberg bile filminin başarısına zor inanmıştır. İlk haftasında gişe getirisi 14 milyon dolar olan film, fazla masrafını iki haftada kapatabilmiş, gişede 100 milyon dolar kazanan ilk film olmuştur.²

Kazanılan paralara rağmen, Spielberg *Jaws 2*’nin yapılmasına hoş bakmamış ve stüdyolar bu teklifle gelince reddetmiştir. Universal Spielberg’siz bir *Jaws 2* çekmiştir ve bu film, hala devam eden film dizilerine neden olmuştur.

Jaws’dan sonra çekilen ve sinema tarihini adeta yeniden yazan kült blockbuster film George Lucas’ın 1977 yapımı *Star Wars* (Yıldız Savaşları) filmidir ki daha sonradan bir seri olarak devam edecektir. 500 milyon dolar kazanarak *Jaws*’un elde etmiş olduğu gişe rekorunu kıran ve o güne kadar gişede en çok para kazandıran film olmuştur. Filmin yan ürünlerinin satışı gişede elde edilen karı dahi aşmıştır. Filmin oyuncakları, kitapları, kıyafet ve sakızları filmin finansal başarısını arttırmış, aynı zamanda ürünün popülaritesini genişleterek serinin devam filmlerinin de başarısını garantilemiştir.³

Star Wars filminin dünyası sıfırdan yaratılmıştır; kimi yönetmenler belli bir gerçeklik kabulü üzerinden hikâyelerini kurarken, George Lucas her şeyi sıfırdan yaratmıştır. Yönetmenin “Genel olarak, filmlerde var olan bir dünya kültürü, bir zaman birimi, bir sosyal içerik bulunmaktadır ve film boyunca bunlara geri dönüş

¹ Biskind 255.

² Ed. Ray Broadus, et al., eds. *The Guide to United States Popular Culture*. (Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 2001) 435.

³ Maltby 75.

yaparsınız. Benim filmimde öyle bir şey yoktu.”¹ yorumu da bu görüşü desteklemektedir.

George Lucas’ın bu filmi yapma amacı, çocukların dünyasına yeniden bir fantezi katmaktır. O dönemde artık çocukların hayal görmediklerini, hayal dünyalarının olmadıklarını, Disney pazarı dışında bir kaçış yerleri olmadığını görmüş, bunu değiştirmek amacıyla 1972 yılında *Star Wars* üzerinde çalışmaya başlamış ve bu süreç 2 yıla yayılmıştır.²

Aslında başlangıçta *Star Wars* öngörülen bütçeyi fazlasıyla aştığından, George Lucas bu işin içinden kurtulamayacağını ve bir felakete doğru ilerleyeceğini düşünmüştür.³ *Star Wars* ile *Jaws* benzeri dört film aynı anda gösterime girdiğinden, Lucas seyircinin bölüneceğinden ve filmin beklenen gişe başarısını elde edemeyeceğinden endişe duymaktadır.

Bundan öte, filmin ilk kurgusunun gösteriminde, Lucas’ın bütün arkadaşları – Brian de Palma, Martin Scorsese ve Aaron Katz gibi Yeni Hollywood sinemasının önde gelen isimleri – filmi hiç beğenmemişler, bir tek Spielberg Lucas’a destek çıkmıştır.

Ancak beklentilerin aksine, *Star Wars* gösterime girdiği 25 Mayıs 1977 tarihinden itibaren daha önce hiç görülmemiş bir başarı elde etmiş, herkesi şoka uğratmıştır. Ünlü eleştirmen Roger Ebert, filmi *Bonnie and Clyde* ve *Taxi Driver* filmleri ile eş değer görmüş, filmdeki özel efektlerin filmdeki var olan içsel insanlık dürtüsünün altını çizdiğini söylemiş ve şu cümleleri eklemiştir “mizah ve fantezi, sade bir şaşkınlık, sessiz ve entelektüel bir anlatım biçimi.... Filmin gücü hikâye anlatımından kaynaklanmaktadır. Bu hikâye bir

¹ Bordwell 59.

² Biskind 318.

³ Biskind 316.

yolculuktur; küçüklüğümüzden hatırlayacağımız en iyi hikâyeler de bu yolculuk teması üzerine kuruludur. Kahramanlarımız yola koyulurlar ve bu yol tehlikelerle doludur, ancak hazineyi bulmak için bu tehlikeler aşılmalıdır ve karakterler kahramanlıklarını hikâyenin sonuna kadar sürdürürler. *Star Wars* ile George Lucas bu sade ve güçlü çerçeveyi aldı ve onu uzaya götürdü, bu da oldukça ilham verici bir şey çünkü artık dünyada “burada ejderhalar vardır” uyarısı bulunduran haritalar bulunmamaktadır! Filme çok çabuk ısınıyoruz çünkü karakterlerle özdeşleşebiliyoruz....”¹

Bu iki film, var olan ‘bağımsız’, daha doğrusu daha ‘sanatçı’ yönetmenleri endişelendirmiştir. Kendi sanatsal yaratıcılığında taviz vermeden, aynı zamanda stüdyoları da tatmin eden filmler çekmiş ve oldukça büyük başarılar elde etmiş Martin Scorsese gibi bir yönetmen bile oldukça endişelenmiş ve şu yorumda bulunmuştur: “*Star Wars* geldi. Spielberg geldi. Biz bittik.”²

Lucas ve Spielberg’in yolları 1970’de temelli olarak ayrılmış, para yüzünden bu ikili ile tartışılıp konuşulamadığı, insanlık dışına çıktıkları duygusu ağır basmıştır.³

¹Roger Ebert, “Star Wars”,

<http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/19770101/REVIEWS/701010315/1023>, 20.05.2012.

² Tom Shone, *Blockbuster: how Hollywood Learned to Stop Worrying and Love the Summer*. (New York: Free Press, 2004) 9.

³ Biskind 340.

4 Indiewood

Bağımsız sinema 80'lerin başında “konusu ne olursa olsun, hangi tarzda yapılsa yapılsın, stüdyo sisteminin dışındaki filmlerin bütünü”¹ olarak tanımlanmaktadır. “Zor konular, üzücü sonlar, biçimsel tuhaflıklar içeren ve özel efektlerden yoksun”² olarak nitelendirilen sahip olan bu filmler, sinemayı seven ve sinemayla oynamayı, deneyler yapmayı seven yönetmenler tarafından çekilmiştir.

Indiewood terimi ise 90'larda ortaya çıkan bir terim olmakla birlikte, “Amerikan sinemasının içinde yer alan, Hollywood sineması ve bağımsız sinemanın ayrıldığı noktaların bulanıklaştığı bir sinema akımıdır.”³ Bu filmler “biçim ve öznellik üzerine yoğunlaşan sinemasal modernizm örnekleridir”⁴.

Indiewood akımının yönetmenleri 1970'li yıllarda sinema yapan Hollywood sinemacılarına özenmektedirler. Francis Ford Coppola, Martin Scorsese ve Robert Altman gibi yönetmenlere özenip, onları kafalarında romantikleştirerek onlar gibi birer sinemacı olmak istemektedirler.

Bir filmi “indie”, yani bağımsız yapan bazı ön koşullar vardır. Ancak bu ön koşullar her filmde aranmamış ve indie olarak görülen birçok film bu kuralı çiğnemiştir. Örneğin kurallardan birine göre bir

¹ Lynn Hirschberg, “The Mad Passion of Harvey and Bob” *New York Magazine*, V. 27, No. 40. (10 Ekim 1994), 52.

² Hirschberg 52.

³ Geoff King, *Where Hollywood Meets Independent Cinema: Indiewood USA*. (London: IB Taurus, 2009) 3.

⁴ R. Barton Palmer, Steven Sanders, *The Philosophy of Steven Soderbergh*. (Kentucky: The University Press of Kentucky, 2010) 320.

indie filminin büyük Hollywood stüdyoları ile ilişkisi olmamalıdır “Filmin bitimine kadar, stüdyolardan hiçbir destek alınmamalıdır. Gerçekten bağımsız olan film, bir Hollywood stüdyosuna sonradan dağıtım için satılabilir ancak yapım aşamasında hiçbir destek almamalıdır.¹” Ancak Indiewood sinemasının “Hollywood sineması ile bağımsız sinemanın çakışıp kaynaşması²” şeklindeki tanımı ve bu kural arasında bir çelişki söz konusudur.

Burada bir ikilem olduğu ortadadır. Bu döneme dair yapılan kuramsal çalışmalarda, bu ikilem şu şekilde özetlenmektedir: Bu akım kimilerine göre bağımsız sinema ruhuna bir ihanet niteliğindedir kimilerine göre ise yaratıcı sinemanın Hollywood sinema sisteminde de yer alabileceğinin, (tıpkı 60 ve 70’lerde olduğu gibi) geleneksel olmayan filmlerin de stüdyo sisteminin bir parçası olabileceğinin örneğidir.

Indiewood filmlerinin Hollywood ana akım filmlerinden farkı şu şekilde özetlenebilir: “Ana akım Hollywood filmleri geniş kitlelere hitap etmek için tasarlanmışlardır. Genel kabuller üzerinden hareket eder ve belirli kalıplardan şaşmazlar. Oysa Indiewood filmleri ana akım filmlerine göre ayırt edici özelliklere sahiptir; özgündürler. Ana akım filmlerinden farklı olarak, seyirciden açık görüşlülük ve farklılıklara açık olmasını beklerler.³”

¹ Geoff King, *Lost in Translation*. (Edinburgh: Edingburgh University Press, 2003)

9.

² Palmer, Sanders 318.

³ King (*Where Hollywood Meets Independent Cinema: Indiewood USA*) 3.

4.1 Yeni Bir Üretim Biçimi İddiası

*“Heaven’s Gate’in 20 yıl sonrasında.
Yönetmenlerin çok bir gücü kalmadı, yapımcılar
daha önce hiç duyulmamış miktarlarda para
kazanıyorlar ve filmler için harcanan paralar
çığırından çıkmış durumda. 10 senedir klasik
denilebilecek bir film yapılmadı.”*

- Francis Ford Coppola

4.1.1 Değişen Stüdyo Sistemi

Stüdyolardaki gelişmeler konusunda yazılanlara bakıldığı zaman, bütün kaynaklarda aynı şeyin belirtildiği görülebilir: Miramax şirketi Hollywood ve bağımsız sinema arasındaki ayırımların bulanıklaşmasına neden olan mimar stüdyoların başında gelmektedir. Indiewood akımının büyümesine neden olan ve Indiewood sineması için çitayı yükselten şirket, aslında 1979 yılında sadece konser filmlerinin dağıtımını üstlenen “boynu bükük” bir şirkettir¹.

Miramax, ilk 14 senesi boyunca kurucuları Bob ve Harvey Weinstein’e aittir ancak 1993 yılında The Walt Disney Company tarafından 60 milyon dolara satın alınmıştır². Buna rağmen, Weinstein’ler Miramax’ı, Disney’nin içerisinde de istedikleri yaratıcılık ve finansal bağımsızlıkla yönetebiliyorlardır. Tabii Disney’nin bir parçası olmak da, Miramax’a daha önce elinde olmayan avantajlı bir pazar çıkışı sağlamıştır. Ancak belli ki işler istedikleri gibi gitmemiştir ve Bob ve Harvey’nin fazla özgürlükçü ve politik filmlere olan eğilimi nedeniyle 2005’te Miramax ve Disney’den ayrılarak, The Weinstein Company’yi kurmuşlardır.

¹ King (Where Hollywood Meets Independent Cinema: Indiewood USA) 93.

² Ian Garrick Mason, “When Harvey Met Mickey”,

<http://www.newstatesman.com/200410110033> , 23.01.2012.

Weinstein'ler ve Disney'nin – Michael Eisner ve Bob Iger başta olmak üzere – üst düzey yöneticileri arasındaki bu anlaşmazlık Michael Moore'un *Fahrenheit 9/11* filmi nedeniyle kontrol edilemez boyutlara ulaşmış ve ilişkilerinin sonlanmasına neden olmuştur. Disney, Weinstein'lerin Moore'un filmine finansal yardımda bulunmalarını yasaklamış ancak Weinstein'ler Disney'nin yöneticilerini dinlemeyip Moore'a destek vermeye devam etmişlerdir. Disney "aşırı şiddet, uygunsuz dil ve din içerikli"¹ bir film ile ilişkilendirilmek istemediğinden buna yasak getirmeye çalışmış ancak başarılı olamamıştır. Weinstein'ler filmin bütçesine katkıda bulunarak dağıtımını Lions Gate aracılığı ile yapmışlardır. Weinstein'ler Disney'nin üst düzey yöneticilerini filmi izlemeye çağırdıklarında yöneticiler onları reddetmiş ve Eylül ayında kontratlarını yenilememişlerdir. Weinstein'ler artık yoktur ve Miramax'ın kontrolü Disney'nin eline geçmiştir.

Miramax da Disney tarafından Filmyard Holdings'e 2010 tarihinde satılmış ve ilişkileri sonlanmıştır.

4.1.1.1 Weinstein'ler

Harvey ve Bob New York'un konut kooperatifi mahallesinde büyümüşlerdir. Anne ve babalarının isimleri olan Miriam ve Max şirketin ismi olan Miramax'a ilham kaynağı olmuştur.

Miramax'ın en başarılı olduğu dönem şüphesiz Weinstein'lerin yönetiminde olduğu dönemdir. Harvey gerçek bir sinefildir: hangi ülkeden gelirse gelsin, hangi türden olursa olsun, eline geçen bütün filmleri izler, her şeyi bilen bir kişiliktir. Bob ise ikilinin daha sessiz olanıdır. Onun amacı şirkete para kazandırmaktır, ne pahasına olursa

¹ William M. Kunz, *Culture Conglomerates: Consolidation in the Motion Pictures and the Television Industry*. (New York: Rowman & Littlefield Publishers: 2007)

olsun¹. Aslında her iki kardeş de hırslıdır. Weinstein kardeşlerin “acımasız taktikleri, aldıkları filmleri baştan kurgulama eğilimleri ve piyasaya çıkan bütün sanatsal filmleri – iyi ya da kötü – doymak bilmeyen bir açlıkla almaları”² ciddi bir şekilde sistemin işleyiş biçimini değiştirmiş ve piyasayı daha rekabetçi bir ortama çevirmiştir. Piyasada çalışan birçok kişinin yorumu, “Harvey Weinstein bağımsız filmlerin sivri uçlarını törpüledi ve seslerini yumuşattı”³ şeklindedir.



Resim 32: Bob ve Harvey Weinstein. Harvey'nin fotoğrafta ön planda olması ilişkilerini ve medyadaki tanınma biçimlerini yansıtmaktadır.

Ancak Miramax'ın Disney'e satıldığı zaman, gerçek özgürlüğünü yitirdiği görülmektedir. Her ne kadar Weinstein'ler Miramax'ı Disney'nin içinde ayrı bir bölme olarak yönetseler de, Disney'nin bir parçası olmanın rahatlığını fazlasıyla yaşamaktadırlar. Bu özellikle filmlerin gösteriminde göze çarpmaktadır. Miramax'ın dağıtımını üstlendiği 1994 yapımı *Pulp Fiction* filmi, Amerika'da 1338 sinema salonunda gösterime girmekle birlikte, filmin pazarlaması ve reklam kampanyası için 5 ila 9 milyon dolarlık bir para harcandığı bilinmektedir.⁴ Ancak kuşkusuz Weinstein'lerin bağımsız sinemaya en önemli katkısı, bağımsız sinemacıların filmlerini ana

¹ Peter Biskind, *Down and Dirty*. (London: Clays Ltd: 2004) 15.

² Hirschberg 50.

³ King, (*Where Hollywood Meets Independent Cinema: Indiewood USA*) 110.

⁴ Kunz 122.

akım filmlerin gösterildiği sinema salonlarında göstererek daha büyük kitleler tarafından beğeni kazanmalarını sağlamamış olmalarıdır.¹

Miramax dışında bağımsız filmlerin dağıtımı ve popülerleşmesinde New Line Cinema şirketinin de rolü büyüktür. New Line ve Miramax'ın şirket olarak kendilerini var etme metodları oldukça farklıdır. Miramax büyük pazarları hedef alarak ilerleyen bir şirket iken, New Line daha temkinli davranarak, önemli bir başarı kaydettikten sonra, yavaş yavaş büyümeye yönelmiştir.²

New Line Cinema 1967 yılında Robert Shaye tarafından üniversite kampüslerinde gerçekleşen özel etkinliklere odaklı bir şirket olarak açılmıştır. 1973 yılında ise dağıtım ve gösterim faaliyetlerine başlamıştır. *Texas Chainsaw Massacre* (Teksas Katliamı), *Reefer Madness* gibi filmlerin yanı sıra, Pasolini'nin *Porcile* (Domuz Ahır) filmi ile Chabrol'un *Les Noces Rouges* filmlerinin dağıtımını üstlenen New Line, 1985 yılı yapımı *Nightmare on Elm Street* (Elm Sokağında Kabus) filmi de altı bölümlük bir seri haline getirerek, inanılmaz kazançlara imza atmıştır.

Şimdiye kadar yapılan en pahalı bağımsız filmin dağıtımı da New Line'a aittir. 1990'da 135 milyon dolar gişe kazancı olan *Teenage Mutant Ninja Turtles* (Ninja Kaplumbağalar), New Line'ı tamamen değiştirmiştir.³

Miramax ve New Line gibi yapım şirketleri, bağlantıları sayesinde finansal garantilere sahiptir ancak bağlantısız bağımsız

¹ Robert Marich, *Marketing to Moviegoers: a Handbook of Strategies used by Major Studios and Independents*. (Waltham: Focal Press, 2005) 249.

² Steve Neale, Murray Smith, ed. *Contemporary Hollywood Cinema* (London: Routledge, 1998) 76

³ Neale, Smith 77.

şirketler için piyasa zorlaşmış ve film almak, pahalılığı nedeniyle zorlaşmıştır. Bu nedenle bu şirketlerin pazarda rekabet etmeleri de neredeyse imkânsız hale gelmiştir.¹

Stüdyoların bağımsız filmlerle ilgilenmelerinin bir başka nedeni ise ünlü oyuncuların bu filmlere olan ilgisidir.² Ünlü bir isim bu tarz bir filmde yer alacaksa, bu işede kar elde etmek anlamına gelmekte ve stüdyoların o filmlere destek vermesi daha da olası hale gelmektedir.

4.1.1.2 Sundance Enstitüsü

Robert Redford ismi Holywood'da büyük bir isimdir. Bilinçli ya da bilinçsiz herkes bir Redford filmi izlemiştir. Robert Redford Hollywood'un en başarılı yıldızları arasında olmasına rağmen, 60'ların "seks, uyuşturucu ve rock'n'roll" modasına katılmamış, yıllarca Lola Van Wagenen ile evli kalarak, dedikodu dergilerinden de uzak kalmıştır. Ancak bu gelenekselliğine rağmen, Klasik Hollywood için fazla liberaldir; çünkü çevrecilik ve Kızılderili hakları ile yakından ilgili ve aktiftir.³ Redford 1970'lerin sonunda gelişen sinemasal ortamı beğenmemiş ve o ortamda gerçekten yaratıcı kişiliklerin hiç keşfedilemeyeceğini düşünmüştür. Artık ortam *Easy Rider* filminin çıktığı dönem gibi değildir: *Jaws* ve *Star Wars* gibi filmlerin yapıldığı bir ortamda artık en önemli şey paradır. Redford bu durumdan oldukça rahatsızdır ve bir çözüm aramaktadır. Utah'ta bulunan kayak evinde sinemacılarla bir toplantı düzenlemiş ve bu doğrultuda Sundance Film Institute ortaya çıkmıştır.

Bu enstitü, Robert Redford'un 1980 yılında kurulmuş ve bağımsız sinema alanındaki yetenekli kimselerin bir yol bulmalarına yardımcı olacak bir organizasyon olarak hayata geçmiştir. Başlangıçta

¹ Neale, Smith 87.

² Biskind (*Down and Dirty*) 22.

³ Biskind (*Down and Dirty*) 10.

gerçekten böyledir; ancak bir süre sonra Sundance kendi başarısının kurbanı olmuştur.¹ Sponsorlar çoğaldıkça, bağımsız sinemacılardan çok, Starbucks gibi şirketler ön plana çıkmış ve Sundance Hollywood'un popüler kültürünün yüzü olmaya başlamıştır. Örneğin 19 Ocak 2012'de gerçekleşmiş olan Sundance Film Festivali'ne baktığımız zaman, katılımcılar arasında ön plana çıkanlar bağımsızlar değil, zaten ön planda olanlardır. *Lord of the Rings* (Yüzüklerin Efendisi) üçlemesinin yapımcısı ve yönetmeni Peter Jackson ve Hilton otellerinin mirasçısı ve sosyete dünyasının gözde ismi Paris Hilton bunlar arasında ilk akla gelenlerdir. Yani Sundance artık magazin anlamda da gidilmesi gereken etkinlikler arasında yer almıştır. Bu isimlerin festivale gelmesiyle nedeniyle medya daha çok onlara yönelmekte ve festivalin amacı olan yeni yeteneklerin keşfedilmesi tamamen askıya alınmaktadır.

Robert Redford bu durumu şöyle açıklamaktadır: “Her sene, festivalin kalbi gitgide küçülüyor, çünkü festival şu an moda, Hollywood ve medya tarafından kuşatılmış bir halde. Medya, Sundance'in daha çok şöhret yönüne odaklanmış durumda ve bu şöhret de kendini sürekli besliyor, yeniliyor”² Teknolojinin de sinemayı negatif anlamda etkilediğini düşünen Redford, bu etkinin zaman içerisinde çok daha net bir biçimde görülebileceğini belirtmektedir.³ Sundance'e gönderilen filmlerin sayısında ciddi artışlar olmuştur: 1987 yılında festivale 60 kurmaca film gönderilmişken, bu sayı 1997

¹ James Mottram, *The Sundance Kids: How the Mavericks took back Hollywood*. (London: Faber and Faber Limited: 2006) xvi.

² Mottram xvii.

³ Holly Thomas, “Robert Redford lashes out at David Cameron's Call for the British film industry to Make more Commercial Films”,

<http://www.mailonsunday.co.uk/tvshowbiz/article-2135865/Robert-Redford-lashes-David-Camerons-British-film-industry-make-commercial-films.html>, 27.04.2012.

yılında 849'a çıkmıştır!¹ Festivalin kabul edemeyeceği başvurular için bölgede yeni festivaller kurulmuştur: Slumdance, Lapdance ve NoDance film festivalleri gibi.

4.2 Yeniden Tanımlanan Bağımsız Sinema

Indiewood akımı, 1989 yılında ivme kazanarak hızla yaygınlaşmaya başlamış ve günümüze kadar ulaşmıştır. 1989 yılında Steven Soderbergh tarafından çekilen *Sex, Lies and Videotape* (Seks Yalanları) filmi bu akıma oldukça önemli bir ivme kazandırmıştır. Soderbergh'in 26 yaşında çektiği bu ilk filmi, 1.2 milyon dolarlık bütçesine karşın gişede 24.7 milyon dolar kazanmış ve bağımsız sinema alanında daha önce hiç görülmemiş rakamlara ulaşmıştır.²

Miramax, Sundance ve bağımsız sektör için bir dönüm noktası olan bu film³, "10 yılın en başarılı ilk filmlerindendir"⁴. Başlangıçta parasal destek bulmakta oldukça zorlanılmıştır: senaryoyu okuyan yapımcılar filmin sapıkça olduğunu düşünerek konudan uzak kalmak istemişlerdir⁵. Ancak en sonunda Miramax'a satılmıştır. Ancak birtakım konularda endişe hâkimdir: "Miramax hakkında paranoya vardı. Filmleri yeniden kurgulayarak, filmin nasıl bitmesi gerektiği konusunda kendilerinin en doğrusunu bildikleri yönünde söylentiler vardı. Sinemacılar Miramax'dan uzaklaşıyordu, çünkü filmleri çok yanlış bir şekilde tanıtıyorlardı. Bu da insanları filmin konusu hakkında yanıltıyordu. Soderbergh filminin başlığı yüzünden bu konu

¹ Chris Holmlund, Justin Wyatt, *Contemporary American Independent Film: from the Margins to the Mainstream* (New York: Routledge, 2005) 7.

² King (*Where Hollywood Meets Independent Cinema: Indiewood USA*) 93.

³ Geoff King, *American Independent Cinema*. (London: IB Tauris, 2005) 35.

⁴ David Denby, "Now, Voyeur". *New York Magazine*, V. 22, No. 31. (7 Ağustos 1989) 41.

⁵ Biskind (*Down and Dirty*) 30.

ile ilgili endişe duymaktaydı.”¹ Biskind’in sözünü ettiği bu endişeler nedeniyle Soderbergh ve Miramax arasında yapılan anlaşma daha önce Weinstein’lerin karşılaşmadığı maddelere sahiptir ve bunlara saygı duymak zorunda kalınmıştır.

Bu filmin çıkışı ve gişedeki başarısı nedeniyle, artık yapımcılar Sundance’i yeni *Sex, Lies and Videotape* filmlerini keşfetmek için kullanmaya başlamışlar ve festival artık “zenginlerin oyun alanı” haline gelmiştir.

Film, Soderbergh’in kendi kelimeleriyle şöyle tarif edilmiştir “bu ülkede neler oluyorsa, bu film de onun hakkında: seksin satışı, yalanların yeni gerçekleri oluşturması ve video teknolojisinin hayatımızdaki boğucu yeri.”² Film Soderbergh için oldukça kişiseldir; ilhamını duygusal anlamda zor bir dönemden geçtiği sırada yaşadıklarından almıştır. Filmin dört ana karakterini de “kendi kişiliğinin dörde bölünmüş hali”³ olarak nitelendirmektedir. Los Angeles’e taşınmadan önce Soderbergh, John karakterine benzer bir hayat sürdürmektedir: beraber yaşadığı kişiyi bir başkasıyla aldatmaktadır.⁴ Hayatının ilerleyen yıllarında ise kendisini James Spader’in karakteri Graham’e daha yakın bulduğunu belirtmiştir.

Film Steven Soderbergh’in büyüdüğü Baton Rouge, Louisiana’da geçmektedir. *Sex, Lies and Videotape* isminden de anlaşılacağı gibi, dört karakterin birbirleri ile olan “arzu ve ihanet labirenti” üç başlık etrafında ele alınmıştır.⁵ Karakterler Ann, John,

¹ Biskind (*Down and Dirty*) 65.

² Anthony Kaufman, *Steven Soderbergh: Interviews*. (Jackson: University of Mississippi Press, 2002) 20.

³ Kaufman 21.

⁴ Kaufman 17.

⁵ Denby 41.

Cynthia ve Graham'dır. Ann ve John evlidir. Cynthia Anne'nın kız kardeşi olmakla birlikte, John ile yasak bir ilişkileri vardır. Graham ise 9 sene aradan sonra şehre geri dönen, John'un gençlik arkadaşıdır. Ann ve Cynthia birbirlerine tamamen zıt kadınlar olmakla birlikte, John ve Graham da onlardan pek farklı değildir.

Film Ann'in terapi seansı ile başlar ve konu filmin başından itibaren belirlenmiş olur: seks. Ann'in sekse karşı tutumu kendi psikoloğuna söylediği şu cümlelerle vurgulanır: "Hiçbir zaman sekse o kadar düşkün olmadım. Yani, hoşuma gidiyor ama... Bilirsin işte, o kadar büyütülecek bir şey olarak görmüyorum. Hiçbir zaman seksi özlemem mesela." Bu dialogların geçtiği sahne ile John ile Cynthia'nın sevişme sahnesi iç içe kurgulanmış ve zıtlıklar filmin başından itibaren ortaya konulmuş olur.

Cynthia'nın kişiliğini seks belirlerken, John ise ondan çok farklı bir karakterdir. Oldukça cimridir, çok sık ve ustaca yalan söylemektedir, yalanlarını o kadar naturelleştirmiş ki, bazen kendisi bile inanmaktadır.¹ Ann'in terapiye gitmesini de o istemiştir zaten. Graham'ın gelişiyi dinamikler değişmeye başlar. Pasif ve naif Ann ile başından itibaren yakından ilgilenen Graham, direkt ve özel sorularıyla Ann'ı utandırır ama aynı zamanda kendine gelmesini sağlar. Graham'ın da kendine ait cinsel sorunları bulunmaktadır: bir kadın ile birlikteyken sertleşemeyen Graham, kadınların cinsellikleri hakkındaki itiraflarını filme çeker; bunları sonradan izleyip mastürbasyon yapar ve bu şekilde tatmin olur. Normal şartlarda düşünüldüğünde, Graham karakteri seyirci tarafından oldukça itici bulunma potansiyelini taşır. Ancak Soderbergh'in karakterlere karşı yargısız tavrı nedeniyle seyirci Graham'ı anlamış ve ona iğrenmekten çok acımıştır. Sarışın uzun saçları, nazik ancak ısrarcı tavrı ile kendince bir atmosfer yaratmaktadır. Zaten yarattığı bu atmosfer

¹ Denby 40.

nedeniyle kadınları kendine çekmekte ve kadınlar kendisine dürüst olup en özellerini bile paylaşabilmektedirler.

Daha da önemlisi Graham'ın kadınların itiraflarını videoya kayıt etmesidir. Video kamera, filmin çözümlenmesi bağlamında çok önemli bir rol oynamaktadır. Video kamerası aracılığı ile yapılan bu itiraflar, filmdeki iki kadın karakterlerin; Ann ve Cynthia'nın hayatlarını değiştirir. İlk itirafı yapan Cynthia, kendinden geçer ve adeta büyülenir; bunun üzerine John ile olan ilişkisini sonlandırır. Ann ise, Cynthia ile John'un ilişkisini öğrendikten sonra John'dan ayrılır ve Graham'ın evine koşar. O da itiraf etmeye hazırdır. İtirafı esnasında Ann hâlâ sekse temkinli yaklaşır ama sonunda daha kararlı, daha talepkâr bir duruşa bürünür.

Ann'ın itirafı sırasında gerçekleşen bir sahne, birçok yazar tarafından filmin en önemli sahnesi olarak değerlendirilmiştir.¹ Bu sahnede, Ann kamerayı alır ve Graham'a çevirir. Kendisi bir anda Graham'a sorular sormaya başlar. Graham'ın film boyunca takındığı sakın ve toplu tavır bir anda dağılıverir; kontrolü kaybetmenin getirdiği çaresizlik ve güvensizlikle mağdur durumuna düşer. Bu sahnenin incelemesinde, Laura Mulvey'nin çığır açıcı makalesi 'Visual Pleasure and Narrative Cinema' yol gösterici olacaktır. "erkek egemen bakış bir denge üzerinde var eder kendini. Önceden çizilmiş sınırlar aşılmaya atar ki güç dengesizliğe uğrar." Film boyunca egemen olan bakış hep Graham'ındır: Graham'ın kadınlar üzerindeki kontrolü ve sorduğu sorular hep buna hizmet eder. Ancak Ann'ın kamerayı eline alması, Graham'i ve dolayısıyla bütün dengeyi alt üst eder. Artık bakış nesnesi Graham'dır ve bu da onun kendisiyle yüzleşmesine neden olacaktır.

Video kameranın aracılığıyla sunulan bir başka bakış örneği de John'un Ann'ın itirafını seyrettiği andır. Seyirci şimdiki zamanda

¹ Palmer, Sanders 29.

John ile beraber kaseti izlemeye başlar (Resim 32). Ekran üzerine doğru giden bir zoom ile (Resim 33 kadrajıyla başlayan zoom, Resim 34 ile biter), bir anda zaman içerisinde geçmişe ve kasetin çekilme anına gideriz (Resim 35). Orada Graham ve Ann ile birlikte oluruz. Tam cinsel ilişkinin başlayacağı sırada, kaset John tarafından durdurulur ve şimdiki zamana, yani John'un yanına tekrar döneriz. Beklenen görüntüler bilinçli olarak seyirciden saklanır. Bu sahne seyircilerin medyada seksin yaygınlaşmasında oynadığı rolü ve neden cinsel özlü sahnelere arzu duyduğunu sorgulamasına neden olur¹



Resim 32, 33, 34 ve 35: Zamanlar arası geçişleri Soderbergh, teknoloji aracılığıyla deneyler yaparak aktarmıştır.

Video kamera, karakterleri duygularına yabancılaştırmakla birlikte, bir gerçeği fark etmelerini sağlar.² Graham video kamerayı başlangıçta kendi gerçeği ile yüzleşmemek için kullanmıştır, ancak filmin sonunda videokasetlerini kırmış ve umut dolu bir geleceğe doğru yelken açmıştır.

Video kamerası kullanımı aracılığıyla, Steven Soderbergh farklı zaman birimleri arasındaki geçişleri anlatının içerisine dâhil

¹ James Wood, *Steven Soderbergh*. (Chicago: Trafalgar Square Publishing, 2002)

26.

² Kaufman 25.

eder. Zamanlar arası geçişler, Soderbergh sinemasında yıllar geçtikçe ön plana çıkmıştır.

Steven Soderbergh'in kariyeri bu filmden sonra iniş çıkışlar ile doludur. *Sex, Lies and Videotape*'den hemen sonra çektiği büyük bütçeli filmler gişede başarı elde edememiştir. Ancak bir süre sonra, stüdyoların istekleri ile kişisel projeleri arasında bir denge oturabilmiştir. Bütün filmlerinde bir sıra dışılık mevcuttur, ancak bu durum seyircide yabancılaşma yaratmaktan çok, 'cool' yani 'havalı' bir etki bırakmaktadır. Soderbergh sinemasındaki bu etki, Soderbergh'in kendi sözleriyle şöyle açıklanabilir: "Kariyerim boyunca, kendimi sanki 60'lar ve 70'lerde sinema yapıyormuş gibi hayal ettim. Filmlerimde, Amerika'ya özgü konular ile Avrupai bir estetik peşindeyim, tıpkı o dönemlerdeki gibi... O dönemde yapılan filmlerin sinema tarihine gerçekten inanılmaz katkıları olmuştur."¹ Bu sözlerden de Indiewood sinemacılarının 60'ların ve 70'lerin Yeni Hollywood sinemacılarını ne kadar idealize ettikleri anlaşılabilir.

Daha önce de belirtildiği gibi, *Sex, Lies and Videotape* filmi ile birlikte yeni bir döneme girilmiştir. Sinema öğrencileri yeni umutlarla dolarak, kendi özgün çalışmalarının da başarı yakalayabileceğine inanmışlardır. 1991'de üniversiteden mezun olan meşhur oyuncu Edward Norton, o zamanlarda tanınan bir isim değildir, ancak geriye baktığı zaman o dönemi şu şekilde anlatmaktadır: "O zamanlar, arkadaşım Connie bir seçmeye gidiyordu. Çok da umutlu değildi, ne de olsa çok büyük bütçeli bir film değildi, projede tanınmış hiçbir isim yoktu. Ancak ben ona git, en azından deneyimdir dedim. Bir kaç ay sonra öğrendik ki, film Sundance Film Festivali'ne kabul edilmiş. Bu film Edward Burns'un *The Brothers McMullen* filmiydi. Burns, filmi anne babasından aldığı 25,000 dolar ile yapmıştı. Bu gelişmeler bizi heyecanlandırıyordu; Hollywood'la alakası olmayan yeni bir anafurun oluştuğunu hissettik. Bu oluşumun içinde yer alabileceğimize ve

¹ Biskind (*Down and Dirty*) 23.

bağımsız bir film ile kendimizi bir anda Sundace gibi bir festivalde bularak, yepyeni ufuklara açılabileceğimize inandık.”¹

Indiewood sinemasının bir başka önemli ismi Quentin Tarantino’dur. Miramax’ın favori ismi olarak bütün filmlerine yeşil ışık yakılmış, yapımcılar ona ve tarzına hep güvenmişlerdir. Aynı zamanda gişede de kendini fazlasıyla kanıtlamıştır. *Pulp Fiction* (Ucuz Roman) filmi neredeyse blockbuster statüsüne gelmiştir. Bu beklenmedik başarıyı, *Pulp Fiction*’dan sonra yapılan ve benzer konuları ele alan diğer filmlerde de görebiliriz. Tarantino’nun yarattığı sinema dili birçok meslektaş tarafından benimsenmiştir: “*Things to do in Denver When You are Dead* (Karşılıklı İlişkiler) ve *Eight Heads in a Duffel Bag* (Sekiz Kafa Çantada) gibi filmler, Tarantino’nun kaba bilgeliğini, komik pop kültür referanslarını, anlatıyı oyun gibi parçalama taktiğini ve sömürü filmi sansasyonelizmi”²ni kullanmış ve homaj statüsüne gelmişlerdir.

Pulp Fiction filmi ile ününü yayan Tarantino, 1992 yapımı *Reservoir Dogs* (Rezervuar Köpekleri) filmi ile Hollywood gündemine oturmuştur. Aslında oyuncu olmak isteyen Tarantino, filmlerinde kendine de küçük roller vermiştir.

20 yaşında okulu bırakıp bir video mağazasında çalışmaya başlamış, kısa sürede mağazadaki filmler hayatının tamamı olmuştur. Senaryo yazımına da erken başlayan Tarantino, bu video mağazasında birlikte çalıştığı Roger Avary ile *Reservoir Dogs*, *True Romance* (Çılgın Romantik), *Natural Born Killers* (Katil Doğanlar) ve *Pulp Fiction*’un senaryosunu yazmıştır.³

¹ Biskind (*Down and Dirty*) 22,23.

² Hanson 35.

³ Mary K. Pratt, *How to Analyze the Films of Quentin Tarantino*. (Minnesota:

ABDO Publishing Company, 2011) 16.

Pulp Fiction, *Bonnie and Clyde*, *A Clockwork Orange* (Otomatik Portakal) ve *Psycho* (Sapık) gibi filmlerle karşılaştırılmaktadır.¹ Sinema piyasasının ölü olduğu bir dönemde *Pulp Fiction*, tıpkı bu filmler gibi sinema ortamına yeniden heyecan katmış ve canlandırmıştır. 8.5 milyonluk bir bütçe ile yapılan film, Amerika'da 107.9 milyon dolar gişe getirisine ulaşmış, kendini resmen blockbuster statüsüne koymuştur.² Bu filmi bu kadar çekici kılan gangster filmlerinin bilindik öğelerine –cinayetler, mafya, silahlar –daha önce hiç görülmemiş bir biçimde yer vermiş olmasıdır. Yani klasik sinema anlatısından uzak bir gangster filmi olması seyirciye daha önce görmediği bir deneyim yaşatmış ve bu da oldukça büyük heyecan uyandırmıştır.

Film için özel beste yapılmamıştır. Aksine, filmdeki kullanılan müzik popüler kültürün bilinmiş şarkılarından oluşmuş bir karmadır: sörfçü müziği, rock'n'roll ve 'soul müzik'ten oluşan zengin bir karışım. Filmin müzik albümü 100 haftadan fazla billboard listelerinde kalmakla birlikte 300 milyondan fazla satış yapmıştır. Ve bu filmden sonra birçok stüdyo, filmlerinin müzik albümlerinin dağıtımını kendileri yapmak için müzik departmanları açmıştır.³

Tarantino'nun imzası ve özgün tarzı haline gelmiş, komedi ve dehşet verici şiddetin birleşimi olan *Pulp Fiction*, film boyunca seyirciyi koltuğun ucunda tutmakta, seyircinin beklentilerini sürekli yanıltmakta ve onları hazırlıksız yakalamaktadır. Filmin anlatım biçimi de buna katkı sağlamaktadır: Tıpkı *Sex, Lies and Videotape* gibi zamansal birlikten yoksun, kronolojik biçimde ilerlemeyen ve

¹ Douglas Gomery, Clara Pafort-Overduin, *Movie History: A Survey*. (New York: Routledge, 2011) 406.

² Gomery, Pafort-Overduin 404.

³ M. Keith Booker, *Postmodern Hollywood: what's new in film and why it makes us feel so strange*. (Westport: Praeger Publishers, 2007) 48,49.

birbiriyle çakışan  ana hikâyeden oluşur. Film toplam yedi karakterin hikâyesinden ibarettir: Kiralık katil Vincent Vega, kiralık katil Jules Winnfield ve profesyonel boksör Butch Coolidge'in ana karakterler olduğu film, bu karakterlerin birbirleriyle olan etkileşimini ve diğer karakterlerle kesişen yollarını konu almıştır. Ancak kronolojik bir ilerleme olmaksızın, bazen aynı sahneler farklı karakterlerin bakış açılarından verilmiştir. Filmin aynı zamanda döngüsel bir yapısı vardır; film aynı sahne ile başlayıp sonlanmakta, ancak farklı karakterlerin bakış açılarından verilmektedir. Filmin bu yapısı nedeniyle, seyirciye oldukça fazla yük düşmektedir; filmin parçalarını birleştirip, neyin ne zaman gerçekleştiğini kendisi çözmelidir.

Filmde oldukça açık bir biçimde popüler kültür saplantısı boy göstermiş, bilindik kavramlar alınmış ve dönüştürülerek, tamamen orijinal bir niteliğe büründürülmüştür. *Pulp Fiction* popüler kültür ve sinema tarihi referansları ile doludur; bazıları çok berlingindir, bazıları da sadece Tarantino kadar sinemayı saplantı haline getirmiş sinefiller tarafından fark edilecek kadar incedir: David Bordwell'e göre de Tarantino sinemasının en güzel yanı da bu referansların sinemaseverler tarafından fark edilip konuşulmasıdır.¹

Özgönderimsel öğeler *Pulp Fiction*'da filmin ilk saniyelerinden itibaren kendini gösterir. Filmin ismi olan *Pulp Fiction*'ın sözlük anlamının yazılı halde verilmesi ve ucuz romanların 1896-1950 ucuz kurmaca dergiler olduğunun belirtilmesi buna verilebilecek ilk örnektir. Mia Wallace'ın kare işaretinin fiziksel olarak ekranda belirmesi de bir diğer özgönderimsel öğedir. (Resim 36). Vincent Vega'nın Jack Rabbit Slim'deki dans sahnesi de oldukça özgönderimsel bir nitelik taşımaktadır: John Travolta'nın 1977 yılı yapımı *Grease* ile 1978 yılı yapımı *Saturday Night Fever* filmlerini hatırlatan bu sahne, aynı zamanda John Travolta'nın altın çağına bir

¹ Bordwell 25.

yeniden bakıştır. Bu da oyuncunun kariyerinin yeniden canlandığını aklımıza getirmektedir (Resim 37). Vincent ve Mia'nın dans yarışmasını kazanmaları da bu görüşü desteklemektedir: John Travolta hala eski formunu korumakta ve yeniden aramızdadır.¹



Resim 36 ve 37: Filmdeki özgönderimsel iki an.

Vincent Vega ve Jules Winnfield'in hamburger ve ayak masajlarının etik ikilemi hakkında uzunca bir süre konuşmaları da filmin karakterlerine ve diyaloglarına bir gerçeklik boyutu katmaktadır. Seyircinin bildiği gündelik konular ve konuşmaların olması, onların gerçeklikle ilişki kurmasını daima kolaylaştırır. Ancak bununla beraber, oldukça komik olan durum şudur ki Vincent ve Jules patronlarına kazık atan adamları öldürmeye giderken; bu konu oldukça ciddi olmasına rağmen, çok rahat davranmaktadırlar. Onlar için adeta sıradan bir iş günüdür ve cinayet işlemek onlar için artık rutin bir eylem haline gelmiştir. Onlar katil olmaktan anladığımız 'kötü insan' profilinden tamamen yoksundurlar ve bu nedenle seyirci bu iki kiralık katile sempati duymaktadır. Zaten kiralık katil oldukları hamburger hakkındaki uzunca diyaloglarından sonra seyirciye bildirildiği için, seyirci ve bu iki adam arasındaki bağlantı çoktan kurulmuştur. Filmin başındaki bu sahnede yer alan diyaloglar, karakterlerin mizahi anlayışını ve filmin tonunu ortaya koymaktadır.

¹ Booker 48.

Film aynı zamanda detaylara da dikkat çekmektedir; bunun en iyi örneklendiği sahne, Vincent ve Mia'nın ilk randevularındadır. Vincent Mia'yı almak için evine gittiği zaman, anlık diyaloglar ve görüntüler Mia karakterinin etrafında belli bir gerilim ve arzu yaratırlar.¹ Mia karakteri parça parça seyirciye tanıtılır. Kapıda bıraktığı notu Vincent okurken Mia'nın sesinin duyulması, kontrol standındaki sırt planları, kırmızı dudaklarına yakın plan, kumanda levyesiyle oynamasının yakın planı buna dair verilecek renkler arasındadır. Ayrıca Dusty Springfield'in hisli ve içli parçası "Son of a Preacher Man" ile Mia'nın karakteri pekiştirilmektedir.

Aslında filmde şiddet öğeleri oldukça fazladır ancak bu şiddet sıradanlaştırıldığı için seyirci ciddiye boyutuna yabancı kalmaktadır: Marvin'in yanlışlıkla vurulması, Mia'nın doz aşımı uyuşturucu ve adrenalinle iğnelenmesi, Vincent'in ani ölümü, Zed'in mağazasındaki esaret sahnesi. Tüm bu olaylar, günün akışında 'şans' eseri olup bitmekte ve film akışına devam etmektedir.

Quentin Tarantino'nun sinemasal tarzı, eleştirmenleri ikiye bölmüştür. Bazı eleştirmenler biçim, içerikten daha fazla ön plana çıktığı için Tarantino'yu eleştirmiş, mesaj yerine gösteriş yapmasını sorumsuzca bulmuşlardır. Bazı eleştirmenler de, sinemasal estetikte yeni umutlar ve olanaklara yol açtığına inanmaktadır.²

Pulp Fiction'un başarısının ardından, büyük stüdyolarının hepsi tek tek bağımsız filme destek kolları açmıştır. Bir anda bağımsız film

¹ Fiona A. Villella, "Circular Narratives: Highlights of Popular Cinema in the 90s", <http://web.archive.org/web/20061231115331/http://www.sensesofcinema.com/contents/00/3/circular.html>, 14.02.2012

² Alan A. Stone, "Pulp Fiction", <http://bostonreview.net/BR20.2/stone.html>, 17.05.2012.

alanında bir patlama olmuştur. *Shakespear in Love* (Aşık Shakespear) gibi aslında klasik anlatıya uygun, tanıdık bir romantik dram bile bağımsız bir film olarak çekilmiştir. Bu bağımsız yapımlar *Sex, Lies and Videotape*'in bağımsız ruhundan yoksun, paralı yapımlar olmakla birlikte aynı zamanda meşhur isimlerin de yer aldığı filmlerdir. Dolayısıyla, bu filmler 'indie'den çok, 'wood'dur.

Stüdyoların bağımsız filmler üreten yan birimleri tarafından yapılan filmlerin yanı sıra, stüdyoların kendileri de bazen beklenmedik tarzda filmleri piyasaya sürmüşlerdir. Bu filmler tarz olarak "indie" olmalarına rağmen, bütçe açısından sınırsız imkânlarla sahiplerdir. Bu filmlerin finansmanını üstlenmek için stüdyoların bir kaç nedeni vardır. Daha önce de bahsettiğimiz üzere, stüdyoların ana amaçları kar elde etmek olduğundan, *Sex, Lies and Videotape* gibi filmlerin gişe başarısından pay almak istemişlerdir, dolayısıyla daha farklı yapımlara yatırım yapmışlardır. Bununla birlikte üst düzey yöneticilerle olan kişisel ilişkiler de filmlerin finansman kaynağını belirlemektedir.

1999 yapımı *American Beauty* (Amerikan Güzeli) filmi buna dair iyi bir örnektir. Film, Amerikan aile yaşantısına dair sosyal bir hicivdir. Aslında, düşük bütçeli bir film olarak şekil almaya başlayan filmin bütçesi sonunda 15 milyon doları bulmuştur.¹

DreamWorks'un sahiplerinden Steven Spielberg'in senaryoyu okuduktan sonraki heyecanı, bu filme 'yeşil ışık' yakılmasına neden olmuştur.² Dolayısıyla filmin yapım süreci rahat geçmiş, stüdyo yöneticileri alınan kararlara pek fazla karışmamışlardır. Filme bir pazarlama ürünü olarak muamele edilmemiş, aksine çok "özel" bir film olduğundan pazarlanma kaygısı minimumda tutulmuştur.³ Sam

¹ <http://www.imdb.com/title/tt0169547/>, 03.05.2012

² King (*Where Hollywood Meets Independent Cinema: Indiewood USA*) 197.

³ King (*Where Hollywood Meets Independent Cinema: Indiewood USA*) 198.

Mendes yönetmen olarak ve Kevin Spacey başrol olarak seçilince de, bu iki ismin başarıları filme ayrı bir saygınlık getirmiştir.

Film seyircilerden tam puan almıştır. Eleştirmenler de son derece olumlu yorumlarda bulunmuşlardır; sinema sektörünün önde gelen dergilerinden Variety eleştirmenlerinden Todd McCarthy; “*American Beauty* gerçekten Amerika’ya özgü bir filmdir. Çok katmanlı, becerikli, fazla atılgan ve fikirlerini sonuna kadar ortaya koyan bu bağımsız ruhlu film, senarist Alan Ball ve yönetmen Sam Mendes’in çarpıcı bir işbirliğidir. Dream Works gibi büyük bir stüdyonun alışılmışın dışındaki bu girişimi, eleştirmenlerce beğenilecek, sert zekası ve muzip hassasiyeti nedeniyle sofistike seyirciler tarafından çok sevilecektir. Hatta ana akım seyircilerine ulaşmak bile bu film için çok zor olmayacaktır.”¹

Film Oscar Academy Ödülleri’nde sekiz dalda aday gösterilmiş ve bu adaylıklarından toplam 5 ödül almıştır (En İyi Film dahil olmak üzere). Film, ana karakter Lester Burnham’ın yaşadığı orta yaş krizi etrafında dönmektedir. Banliyöde tamamıyla yabancılaşmış bir hayat sürdüren Lester, liseli kızının Lolita’vari arkadaşı Angela’ya olan sevdasıyla hayata yeniden bağlanmaktadır. Bununla birlikte işini bırakarak, komşusu Ricky ile sürdürdüğü arkadaşlığı sırasında esrarı keşfeder ve kendi iç dünyasına kapanarak, hayaller kurmaya başlar. Bundan yola çıkarak, Angela’yı etkilemek umuduyla gençliğinde hayal ettiği arabayı alır ve bir hamburger restoranında işe başlar. Lester ezik bir karakterdir ve filmin başında bir yıl içerisinde öleceğinin bilgisi seyirciye verilir.

Lester’in yanı sıra, diğer karakterlerin de kendilerince bir var mücadelesi vardır. Emlakçı eşi Carolyn de maddiyatçı, yüzeysel mükemmeliyete önem veren ama içten içe mutsuz bir kadındır.

¹ Todd McCarthy, “American Beauty”,

<http://www.variety.com/review/VE1117752118/>, 03.05.2012.

Komşuları Kolonel Frank Fitts, yüzeyde disiplinli ve düzenli bir Nazi-sever gibi görünse de, aslında bastırılmış bir eşcinseldir. Lester'ın gözdesi Angela ise, her ne kadar kendine güveniyor gibi görünse de oldukça yüzeysel ve sıradan bir kadındır, aynı zamanda oldukça hassas ve güvensizdir.

American Beauty'nin eleştirdiği sığ maddiyatçılık, banliyönün kapalı, hapishanevari dekoruyla verilmektedir. Bu tutsaklığa karşı Lester baş kaldırmak istemektedir. Örneğin bir sahnede Carolyn ona dikkat etmesi gerektiğini, yoksa 4000 dolarlık İtalyan ipeğinden yapılmış koltuklarına bira döküleceğini söyler. Bunun üzerine Lester kızar ve isyanını bu maddiyatçılığı eleştirerek ortaya koyar: “Hayat bu değil ki! Bunlar sadece eşya ve bu eşyalar senin için yaşamaktan daha önemli bir hal aldılar!”

Robert Beuka, Amerikan filmlerinde banliyölerin temsili hakkında yaptığı çalışmada, *American Beauty*'deki betimlemelerinin aslında II. Dünya Savaşı sonrası Amerikan televizyonlarındaki görüntülerle bağdaştığını öne sürmüştür.¹ Bunun yanı sıra, Joseph Heath filmin aslında 60ların karşı kültür ideolojisinin anlatımı olduğunu ve bir nevi, modern *The Graduate* filmi olduğunu savunmaktadır.² *The Graduate* filminde Benjamin Braddock'un “sınırlayıcı, yabancılaştırıcı banliyö ortamı”³ nedeniyle yaşadığı erkeklik krizi de Lester'ınkinden farklı değildir. Her iki karakter de yaşadıkları erkeklik krizi nedeniyle toplumsal ve cinsel tabuları aşarak “oedipal ve regresif cinsel ilişkilerle kendilerini tanımlamakta ve

¹ Robert Beuka, *SuburbiaNation: Reading Suburban Landscape in Twentieth Century American Fiction and Film*. (New York: Palgrave Macmillan, 2004) 242.

² Joseph Heath, Andrew Potter, *The Rebel Sell: How the Counterculture became Consumer Culture*. (Chichester: Capstone, 2005) 54.

³ Beuka 114.

farklılıklarını bu yolla ifade etmektedirler.”¹ Bu açıdan bakılınca, Beuka'nın *American Beauty* hakkındaki saptaması doğru bulunabilir.

Ancak bunlara karşın filmin kendine has, bireysel bir romantizmi de bulunmaktadır: daha dikkatlice bakarsa herkesin güzelliği bulabileceği mesajı mevcuttur (Ricky'nin, rüzgârda çöp torpasının yapraklarla beraber uçuşmasında bulduğu sadelik ve cazibe). Filmde her ne kadar seyirciyi rahatsız edebilecek sahneler bulunsa da (mesela Lester'ın Angela'yla sevişmeye başladıkları sahne) sonunda doğru yol bulunmaktadır. Dolayısıyla, film- her ne kadar sivri uçları bulunsa da- aslında ana akım ideolojisi sınırlarını aşmamıştır. Geoff King'e göre bu Indiewood'da karakteristik bir eğilimdir ve eninde sonunda ana karakter -her ne kadar problemlili olsa da- seyircinin sempatisini kazanır. “Lester'ın fantezileri estetik açıdan hoş görülmektedir, ancak sadece estetik açıdan! Çünkü filmi izleyecek seyircilerin tepkisi ve pazalama mantığını göz önünde bulundurup, bundan ötesine gitme riskini göze almamışlardır.”²

1998 senesinde yapılan *Happiness* (Mutluluk) filmine bakacak olursak, bu kez çok farklı bir durumla karşı karşıya gelmekteyiz. *American Beauty* gibi banliyö hicvi olan filmde pedofili oldukça uç bir noktaya götürülmüş, Sundance Film Festivali tarafından bile gösterimi reddedilmiştir!³ Hollywood'un basitleştirilmiş ahlak anlayışını reddeden film, Indiewood'un “indie” tarafını tam anlamıyla karşılayan filmlerdendir. 3 milyon dolarlık bütçesiyle ve ikinci sınıf oyuncularıyla, hiç bir büyük stüdyonun yaklaşmak istemediği film, film festivallerinde özellikle de Avrupa'da büyük ödüller kazanmış, eleştirmenlerce övülmüştür.⁴

¹ Beuka 115.

² King (*Where Hollywood Meets Independent Cinema: Indiewood USA*) 214.

³ http://en.wikipedia.org/wiki/Happiness_%281998_film%29, 03.05.2012.

⁴ <http://www.imdb.com/title/tt0147612/companycredits>, 03.05.2012.



Resim 38: Lester'in Angela'ya olan tutkusu gerçeğe dönüşmüyor, sadece onun hayallerini görüyor. Bu şekilde, seyircinin sempatisi kaybolmuyor.

Böyle bir “tarz” a sahip, ünlülerin oynadığı birçok film vardır: *Fight Club* (Dövüş Kulübü), *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* (Sil Baştan), *Requiem for a Dream* (Bir Rüya için Ağıt), *Being John Malkovich* (John Malkovich Olmak), *21 Grams* (21 Gram) bunlar arasında ilk akla gelenlerdir. Bu filmler konuları itibariyle sorunlu yaşantıları anlatan, mutlu son ile bitmeyen, ancak tarzları sayesinde seyirciyi etkileyen ve meşhur oyuncu kadrolarıyla ilgi odağı olmuş filmlerdir. Stüdyolar için prestij getiren bu filmler, seyirciler tarafından da oldukça fazla beğenilmiş ve ana akıma bu anlamda tutunabilmişlerdir.

Bunun yanı sıra Hollywood stüdyolarında hala büyük bütçeli filmler yapılmakta ve düzenli olarak sinemalarda gösterilmektedir. Ancak bu filmlerin çoğu klişeler üzerine kurulmuş, özellikle de 3 boyutlu teknolojiden yararlanarak sırtını tamamen efekt ve gösterişe dayamış, hikâyenin arka plan aldığı yapımlardır.

5. Sonuç

“Hollywood’dan İndiewood’a Amerikan Sinemasının Değişimi” isimli bu tez çalışmasında Hollywood sinemasının geçirdiği çeşitli evreler ele alınmıştır. Bu evreler, hem yapım süreçlerindeki değişiklikler, hem de değişen görsel estetik algısına göre belirlenmiştir.

Birinci bölümde, Klasik Hollywood Sineması'nın genel özellikleri ele alınmış, estetik özellikleri örneklerle incelenmiştir. Bununla birlikte, filmlerin yapıldığı stüdyoların nasıl işletmeler oldukları ve sinema piyasasını nasıl yönettikleri detaylı bir şekilde analiz edilmiştir. Stüdyo sistemi egemenliğinin, sistemin içerisinde çalışanlar üzerindeki etkisi ve onların hayatlarını nasıl şekillendirdiğine değinilmiştir. Hollywood Sineması'nın her şeyden önce bir işletme olduğu ve ne pahasına olursa olsun amacının daima kâr elde etmek olduğu sonucuna varılmıştır.

Stüdyo sisteminde yapım süreci belirli bir düzene göre ilerlemekte ve filmler, mutlaka belirli bir ideolojik yapı gözetilerek biçimlendirilmektedir. Bundan dolayı, alışılmış ve öngörülen sistem dışında filmlerin yapımına izin verilmemiştir. Hayal Fabrikası olarak da bilinen Klasik Hollywood Sineması'nın amacı, seyircileri kendi dünyasında tutup, o dünyayı gerçekmiş gibi izlemelerini sağlamaktır. Bunu yapmak için de belli bir sinema dili geliştirilmiş, bu dil de *görünmez tarz* olarak bilinmektedir. Buna göre, filmi film yapan mekanizma gizlenmekte ve olaylar sıkı bir neden-sonuç ilişkisi çerçevesinde doğalmışçasına akmaktadır. Böylece, seyirci hayalden uyanmadan filme kendini kaptırır ve hikayeyi benimser.

1931'de yürürlüğe giren Hays Kodu Hollywood filmlerine sansür getirmiştir. İçeriği düzene koyan bir moral kılavuz yasası olan Hays Kodu doğrultusunda filmlerin konuları törpülenmiş, hiçbir provokasyona yer açmayacak filmler üretilmeye başlanmıştır.

Ancak II. Dünya Savaşı sonrasında bu formül içerisinde çatlaklar oluşmaya başlamış, mevcut sistemin artık halkı tatmin etmediği görülmüştür. Dünyadaki gerçekler sinemaya yansımayınca, Klasik Hollywood Sineması'nın bir çekiciliği kalmamıştır. Bundan öte, Amerikan toplumunun banliyölere taşınması nedeniyle sinema artık birincil eğlence kaynağı değildir ve sinema egemenliğini televizyon ile paylaşmak durumunda kalmıştır. Ancak sinema endüstrisi yeni

koşullara kendini uydurmuş ve televizyon filmlerine ağırlık verilmesi başta olmak üzere, çeşitli yöntem arayışlarına girilmiştir. Örneğin, ganster film türü geliştirilene, *film noir* (kara film) ortaya çıkmış, II. Dünya Savaşı'nın karamsarlığını içeren, çok daha karanlık ve tehdit edici bir dünyayı konu almakla beraber, görsel olarak daha karanlık ve gizemli bir estetiğe sahip bir türdür.

İtalyan Yeni Gerçekçilik ile Fransız Yeni Dalga Sineması, 1960'lardan itibaren Amerika'daki yönetmenleri derinden etkilemiş, hepsi kendilerine ait bir tarz oluşturmak ve bunu filmlerinde yansıtmak istemişlerdir. Özellikle 1960 yapımı *A bout de Souffle* filmi Hollywood'u ciddi anlamda sarsmış, sinema anlatısı hakkında bilinen her şeyi yer ile bir etmiştir. Filmin estetiği, bilinen bütün kuralları yıkmıştır, ve Klasik Hollywood Sineması'nın *görünmez tarzına* zıt bir estetik sunmuştur. Bu film, alternatif sinemanın yapılması için esin kaynağı olmuştur.

Bu dönemdeki değişiklikler sadece sinemada yaşanmamıştır. 1960'lar dünya çapında sosyal ve kültürel hareketlere imza atmış yıllardır. Bu dönemde gençlik eylemleri ön plana çıkmış, sosyal açıdan büyük değişimlerin gerçekleştiği yıllardır. Bunlardan bazıları 1964 yılında çıkan Yurttaşlık Hakları Kanunu (toplumsal hiyerarşiye son veren bir kanun) ve Eşit İstihdam Fırsatı Komisyonu'nun kurulmasıdır.

Hollywood'da alışık olunan formüllerin işe yaramaması (artık seyircinin 'büyüye' inanmaması) üzerine alternatif seslerin duyulmasıyla, stüdyolar mecburi olarak onlara yer vermişlerdir. Bunun nedenlerinden bir tanesi ise Paramoun Kararı'dır. 1948 yılında çıkan yasa doğrultusunda, artık stüdyolar gösterim haklarını kaybetmiştir, dolayısıyla stüdyo kapsamında çekilen filmlerin gösterim garantisi artık kalmamıştır. Bundan ötürü, stüdyolar ister istemez stratejilerinde değişikliklere yer vermek durumunda kalmışlardır.

1967 yılında başlayan Yeni Hollywood sineması hareketi, belki de Amerikan sineması tarihinde yapılan en cüretkar filmlere yer verilmiştir. Bu dönem boyunca çekilen filmler, Klasik Hollywood Sineması'nın hiç yapmadığını yapmış, ekrana hayatın farklı yerlerinden gelen insanların hikayeleri kendilerine has bir estetik diller getirmişlerdir.

Ancak 1970'lerin sonunda bir kırılma gerçekleşmiştir. *Jaws* ve *Star Wars* gibi filmlerin yapımıyla, sinemada gösteriş ön plana çıkmaya başlamıştır. Bu filmlere *blockbuster* ismi verilmiş, yüksek yatırımın yapıldığı ve yapımın 100 milyon doları aşan filmlerdir. Bu filmler inanılmaz kârlıdır çünkü sadece gişede değil, aynı zamanda yan ürünlerle stüdyolara kazanç getirmektedirler.

1989 yılında bu anlayışı da sarsan bir gelişme olmuştur. 1 milyon doların biraz üstünde bir bütçe ile çekilen *Sex, Lies and Videotape* isimli film, gişede 24 milyon dolar getiri elde edince, stüdyoların dikkati tekrardan bağımsız filmlere dönmüştür. Çok düşük bütçeli filmlerin seyirciyi çekebileceğini anlayan stüdyolar, hem kar elde etme şansı yakalamış hem de alternatiflere açılmış gibi bir imaja bürünerek daha çok seyirci çekmişlerdir. Stüdyoların Klasik Hollywood anlatısına uymayan filmlere yatırım yapmalarının bir başka nedeni ise prestijdir. Yakaladıkları prestij sadece gişe başarısı değil, aynı zamanda bu filmlerde oynamak isteyen Hollywood yıldızlarının kazandırdığı imaj ve film festivallerinde kazanılan ödüllerle de ilgilidir.

Yapımcı kardeşler Weinsten'ler ile Robert Redford'un kurduğu Sundance Film Institute Hollywood'un sunmadığı fırsatları genç ve yetenekli yönetmenlere sunmuştur. Ancak bunlar da bir süre sonra ana akım tarafından ele geçirilmiştir. Weinsten'lerin yakın zamanda finanse ettikleri *All the Good Things* (Güzel Günler) isimli filmde Ryan Gosling ve Kirsten Dunst gibi son dönem pöpüler ve genç oyuncularını yer almaktadır. Bu film Indiewood formülünü çözmüş,

hem genç oyuncularıyla gişede başarı sağlamış, hem de konusu itibariyle film festivalinde ödüller toplamıştır. Artık stüdyo denilen canavar, bütün geniş pazarlara hitap edebilmekte ve her seyircinin ihtiyacına göre filmler üretebilmektedir.

Her ne kadar 1930 ve 1940 yıllarının stüdyo sistemi, film yapımını organize ve sistematik bir şekilde sokup, iş garantisi sunduysa da günümüz Hollywood endüstrisinde, daha çok sese yer vardır. Farklı bakış açılarından anlatılan klasikleşmiş öyküler izleyicisine yeni bir gözle inceleme şansı sağlamaktadır. Buna rağmen, stüdyo egemenliği bozulduğu için para 'dert' haline gelmiştir. Sinemacılar sürekli fon arama peşine düşmekte ve projeden çok, projeyi başlatmak üzerinde vakit harcamaktadırlar.

Bu çalışmada ele alınanlar bağlamında öneri niteliğinde vurgulanması gereken olgu, Hollywood ile Avrupa stüdyolarının iş birliğidir. Sinemada bağımsız seslerin duyurulmasında Avrupa'nın büyük bir desteği vardır ve son yıllarda Hollywood yönetmenleri Avrupa tarafından desteklenen projeler için çalışmaya çok daha sıcak bir gözle bakmaktadırlar. Bu hem kendilerini auteur olarak geliştirmeleri, hem de hikâye zenginliklerini arttırmaları bakımından oldukça önemlidir. Herhangi bir kurum ya da idolojinin belirlediği kalıplardan uzak, yaratıcı ve özgün bir sinema dilinin kurulması ve sürdürülmesi ancak bu ve benzeri işbirlikleri aracılığıyla sağlanabilir.

KAYNAKÇA

Andrew Dudley ed., *Breathless*. New Jersey: The State University, 1987

Armes, Roy, *Sinema ve Gerçeklik: Tarihsel bir İnceleme*. Çev. Zeynep Özen Barkot. İstanbul: Doruk Yayımcılık, 2011

Balio, Tino, *United Artists: The Company that Changed the Film Industry*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1987

Bapis, Elaine M., *Camera and Action: American Film as Agent of Social Change 1965-1975*. Jefferson: McFarland & Company Inc. Publishers, 2008

Beuka, Robert, *SuburbiaNation: Reading Suburban Landscape in Twentieth Century American Fiction and Film*. New York: Palgrave Macmillan, 2004

Berra, John *Declaration of Independence: American Cinema and the Partiality of Independent Production*. Chicago: The University of Chicago Press, 2008

Biskind, Peter, *Down and Dirty*. London: Clays Ltd: 2004

Biskind, Peter, *Easy Riders, Raging Bulls: How the Sex and Drugs and Rock'n'Roll Generation saved Hollywood*. New York: Simon & Schuster Paperbacks, 1998

Booker, M. Keith, *Postmodern Hollywood: what's new in film and why it makes us feel so strange*. Westport: Praeger Publishers, 2007

Bordwell, David, *The Way Hollywood Tells It: Story and Style in Modern Movies*. Los Angeles: University of California Press, 2006

Bordwell, David, Staiger, Janet, Thompson, Kristin, *The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960*. London: Routledge, 1985

Broadus, Ray, et al., eds. *The Guide to United States Popular Culture*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 2001

Callan, Jim, *America in the 1960s*. New York: Stonesong Press, 2006

Chapman, James, *Cinemas of the World: Film and Society from 1895 to the Present*. London: Reaktion Books, 2003

Crafton, Donald, *The Talkies: American Cinema's Transition to Sound 1926-1931*. Berkeley: University of California Press, 1999

Cripps, Thomas, *Making Movies Black: The Hollywood Message Movie from World War II to the Civil Rights Era*. New York: Oxford University Press, 1993

Derman, Deniz ed., *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 1*. İstanbul: Bağlam Yayınları, 2001

Duncan, Paul, Ingram, Robert, *François Truffaut: Author 1932-1983*. Köln: Taschen, 2004

Farber, David R., Bailey, Beth L., *The Columbia Guide to America in the 1960s*. New York: Columbia University Press, 2001

Fawell, John, *The Hidden Art of Hollywood: In Defense of the Studio Era Film*. Connecticut: Praeger Publishers, 2008

Gomery, Douglas, Pafort-Overduin, Clara, *Movie History: A Survey*. New York: Routledge, 2011

- Gönen, Metin, *Hollywood Sineması*. İstanbul: Es Yayınları, 2007
- Gundle, Stephen, *Glamour: A History*. New York: Oxford University Press Inc., 2008
- Gunning, Tom, *D.W. Griffith and the Origins of American Narrative Film: The Early Years at Biograph*. Illinois: Board of Trustees of the University of Illinois, 1991
- Hammond, Michael, Williams, Linda Ruth, *Contemporary American Cinema*. Berkshire: Open University Press, 2006
- Hanson, Peter, *Kayıp Kuşak Filmleri: Generation X Sineması*. Çev. Kürşad Ertuğrul. İstanbul: Altıkırbeş Yayınları, 2003
- Heath, Joseph, Potter, Andrew, *The Rebel Sell: How the Counterculture became Consumer Culture*. Chichester: Capstone, 2005
- Holmlund, Chris, Wyatt, Justin, *Contemporary American Independent Film: from the Margins to the Mainstream*. New York: Routledge, 2005
- James, David E. *The Most Typical Avant-Garde: History and Geography of Minor Cinemas in Los Angeles*. Los Angeles: University of California Press, 2005
- Kaufman, Anthony, *Steven Soderbergh: Interviews*. Jackson: University of Mississippi Press, 2002
- King, Geoff, *American Independent Cinema*. London: IB Tauris, 2005

King, Geoff, *Lost in Translation*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2003

King, Geoff, *New Hollywood Cinema: An Introduction*. London: IB Tauris & Co, 2002

King, Geoff, *Spectacular Narratives: Hollywood in the Age of the Blockbuster*. London: L.B. Tauris & Co. Ltd, 2000

King, Geoff, *Where Hollywood Meets Independent Cinema: Indiewood USA*. London: IB Taurus, 2009

Knight, Peter, *The Kennedy Assassination*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007

Kunz, William M., *Culture Conglomerates: Consolidation in the Motion Pictures and the Television Industry*. New York: Rowman & Littlefield Publishers: 2007

Maltby, Richard, *Hollywood Cinema*. Massachusetts: Blackwell Publishing, 1995

Manteith, Sharon, *American Culture in the 1960s*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2008

Marich, Robert, *Marketing to Moviegoers: a Handbook of Strategies used by Major Studios and Independents*. Waltham: Focal Press, 2005

McDonald, Paul, *The Star System: Hollywood's Production of Popular Identities*. London: Wallflower Press, 2000

McMillian, John Campbell, Buhle, Paul, *The New Left Revisited*. Philadelphia: Temple University Press, 2003

Mills, Katie, *The Road Story and the Rebel: Moving Through Film, Fiction and Television*. Carbondale: Southern Illinois University, 2006

Monaco, James, *The New Wave: Truffaut, Godard, Chabrol, Rohmer, Rivette*. New York: Harbor Electronic Publishing, 2004

Morrey, Douglas, *Jean-Luc Godard*. Manchester: Manchester University Press, 2005

Mottram, James, *The Sundance Kids: How the Mavericks took back Hollywood*. London: Faber and Faber Limited: 2006

Neale, Steve, Smith, Murray, ed. *Contemporary Hollywood Cinema*. London: Routledge, 1998

Nelmes, Jill, *An Introduction to Film Studie*. London: Routledge, 2003

Neupert, Richard John, "A History of the French New Wave Cinema". Wisconsin: University of Wisconsin Press, 2002

Palmer, R. Barton, Sanders, Steven, *The Philosophy of Steven Soderbergh*. Kentucky: The University Press of Kentucky, 2010

Powdermaker, Hortense, *Hollywood the Dream Factory*. New York: Arno Press, 1979

Pratt, Mary K., *How to Analyze the Films of Quentin Tarantino*. Minnesota: ABDO Publishing Company, 2011

Rosten, Leo Calvin, *Hollywood: The Movie Colony, The Movie Makers*. San Diego: Harcourt, Brace and company, 1941

Scott, Allen John, *On Hollywood: The Place, The Industry*. New Jersey: Princeton University Press, 2005

Shiel, Mark, *Italian Neo-Realism: Rebuilding the Cinematic City*. London: Wallflower Press, 2006

Shone, Tom, *Blockbuster: how Hollywood Learned to Stop Worrying and Love the Summer*. New York: Free Press, 2004

Sklar, Robert, Zagarrio, Vito, *Frank Capra: Authorship and the Studio System*. Philadelphia: Temple University Press, 1998

Stringer, Julian, *Movie Blockbusters*. London: Routledge, 2003

Thompson, Kristin, *Storytelling in the New Hollywood: Understanding Classical Narrative Technique*. Pennsylvania: The President and Fellows of Harvard College, 1999

Thorp, Margaret, *America at the Movies*. New York: Arno Press, 1970

Wanamaker, Marc, Nudelmar, Robert W., *Images of America: Early Hollywood*. Charleston: Arcadia Publishing, 2007

Williams, Gregory Paul, *The Story of Hollywood: An Illustrated History*. Los Angeles: BL Press LLC, 2005

Wood, James, *Steven Soderbergh*. Chicago: Trafalgar Square Publishing, 2002

Yılmaz, Ertan, *1968 ve Sinema*. Ankara: Kitle Yayınları. 1997

Sürelî Yayınlar

Lynn Hirschberg, “The Mad Passion of Harvey and Bob” *New York Magazine*, V. 27, No. 40. (1994): 48-58

David Denby, “Now, Voyeur”. *New York Magazine*, V. 22, No. 31. (7 Ağustos 1989): 40-43

Elektronik Kaynaklar

Alan A. Stone, “Pulp Fiction”,

<http://bostonreview.net/BR20.2/stone.html>

Archie Thomas, “Anatomy of a Blockbuster”,

<http://www.guardian.co.uk/film/2004/jun/11/3>

http://www.brainyquote.com/quotes/authors/m/martin_luther_king_jr_2.html

“Easy Rider (1969)”, <http://www.filmsite.org/easy.html>

http://en.wikipedia.org/wiki/Happiness_%281998_film%29

Fiona A. Villella, “Circular Narratives: Highlights of Popular Cinema in the 90s”,

<http://web.archive.org/web/20061231115331/http://www.sensesofcinema.com/contents/00/3/circular.html>

Holly Thomas, “Robert Redford lashes out at David Cameron’s Call for the British film industry to Make more Commercial Films”,

<http://www.mailonsunday.co.uk/tvshowbiz/article-2135865/Robert-Redford-lashes-David-Camerons-British-film-industry-make-commercial-films.html>

<http://www.history.com/topics/hollywood>

<http://www.hollywoodsign.org/the-history-of-the-sign/>

Ian Garrick Mason, “When Harvey Met Mickey”,

<http://www.newstatesman.com/200410110033>

<http://www.imdb.com/title/tt0147612/companycredits>

<http://www.imdb.com/title/tt0169547/>

<http://www.imdb.com/title/tt0080855/>

“John F. Kennedy”, <http://library.thinkquest.org/J0112391/jfk.htm>

“Martin Luther King Jr’s “I have a Dream” Remembered”,

http://www.pbs.org/newshour/bb/social_issues/july-dec03/march_08-28.html

Roger Ebert, “Star Wars”,

<http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/19770101/REVIEWS/701010315/1023>

“The History of the Sign: The Sign It Is a “Changin”: Turbulence and

Decay. <http://www.hollywoodsign.org/the-history-of-the-sign/the-sign-it-is-achangin-turbulence-and-decay/>

Theodor Adorno and Max Horkheimer, “The Culture Industry: Enlightenment as Mass Deception”

<http://www.marxists.org/reference/archive/adorno/1944/culture-industry.htm>

Todd McCarthy, “American Beauty”,

<http://www.variety.com/review/VE1117752118/>

Vincent Canby, "Easy Rider",

<http://movies.nytimes.com/movie/15197/Easy-Rider/overview>,

02.02.2012.

İzlenen Filmler

A Bout de Souffle (Serseri Aşıklar), Jean-Luc Godard, 1960, Fransa

American Beauty (Amerikan Güzeli), Sam Mendes, 1999, ABD

Bonnie and Clyde (Bonnie ve Clyde), Arthur Penn, 1967, ABD

Easy Rider (Easy Rider), Dennis Hopper, 1969, ABD

Eternal Sunshine of the Spotless Mind (Sil Baştan), Michael Gondry,

2004, ABD

Fahrenheit 9/11 (Fahrenayt 9/11), Michael Moore, 2004, ABD

Happiness (Mutluluk), Todd Solondz, 1998, ABD

Heaven's Gate (Cennetin Kapısı), Michael Cimino, 1980, ABD

Jaws (Denizin Dişleri), Steven Spielberg, 1975, ABD

McCabe and Mrs. Miller (McCabe ve Bayan Miller), Robert Altman,

1971, ABD

Mr. Smith goes to Washington (Bay Smith Washington Yolunda),

Frank Capra, 1939, ABD

Pulp Fiction (Ucuz Roman), Quentin Tarantino, 1994, ABD

Rebel without a Cause (Asi Gençlik), Nicholas Ray, 1955, ABD

Reefer Madness (Reefer Madness), Louis J. Gasnier, 1936, ABD

Reservoir Dogs (Rezervuar Köpekleri), Quentin Tarantino, 1992,

ABD

Roma, Città Aperta (Roma, Açık Şehir), Roberto Rossellini, 1945,

İtalya

Sex, Lies and Videotape (Seks Yalanları), Steven Soderbergh, 1989,

ABD

Star Wars (Yıldız Savaşları), George Lucas, 1977, ABD

Taxi Driver (Taksi Şöförü), Martin Scorsese, 1976, ABD

The Birth of a Nation (Bir Ulusun Doğuşu), D.W. Griffith, 1915, ABD

The Cutting Edge: The Magic of Movie Editing, Wendy Apple, 2004, ABD, Japonya, İngiltere

The Ghost and Mrs. Muir, Joseph L. Mankiewicz, 1947, ABD

The Graduate (Aşk Mevsimi), Mike Nicols, 1967, ABD

The Jazz Singer (Caz Şarkıcısı), Alan Crosland, 1927, ABD

The Limey (Denizci), Steven Soderbergh, 1999, ABD

The Player (Oyuncular), Robert Altman, 1992, ABD

The Wild One (Kanlı Hücum), Laslo Benedek, 1953, ABD

Traffic (Trafik), Steven Soderbergh, 2000, ABD

Vertigo (Ölüm Korkusu), Alfred Hitchcock, 1958, ABD

Weekend (Haftasonu), Jean-Luc Godard, 1967, Fransa