



**T.C HALIÇ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ
FOTOĞRAF VE VİDEO ANASANAT DALI**

BİR TÜR OLARAK KARA FİLM VE GÜNÜMÜZ SİNEMASINA ETKİLERİ

Yüksek Lisans Tezi

**Hazırlayan
İlker Recep DÖŞER**

**Danışman
Öğr. Gör. Sedef BAYBURTLUOĞLU**

İstanbul - 2013



**T.C HALIÇ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ
FOTOĞRAF VE VİDEO ANASANAT DALI**

**BİR TÜR OLARAK KARA FİLM VE GÜNÜMÜZ
SİNEMASINA ETKİLERİ**

Yüksek Lisans Tezi

**Hazırlayan
İlker Recep DÖŞER**

**Danışman
Öğr. Gör. Sedef BAYBURTLUOĞLU**

İstanbul – 2013

T.C.
HALIÇ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Fotograf ve Video Anabilim/Anasanat Dalı Yüksek Lisans Programı Tezli Yüksek Lisans
öğrencisi İlker Recep Döşer tarafından hazırlanan
“BİR TÜR OLARAK KARA FİLM VE GÜNÜMÜZ SİNEMASINA
ETKİLERİ”

adlı bu çalışma jürimizce Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Sınav Tarihi : 15/01/2014

(Jüri Üyesinin Ünvanı, Adı, Soyadı ve Kurumu) :

İmzası :

Jüri Üyesi: Öğr. Gör. Sedat Bayraktuglu
Danışman: Halik Üniv. Fotoğraf/ASD/ABD Öğr. Üyesi

Jüri Üyesi: Prof. Sebnem R. Temir
Halik Üniv. Medya/ASD/ABD Öğr. Üyesi

Jüri Üyesi: Prof. Dr. Sabri Çaydın
Mar. mar. 2 Üniv. Sinema/ASD/ABD Öğr. Üyesi

Jüri Üyesi:
.....Üniv. ASD/ ABD Öğr. Üyesi (Yedek)

Jüri Üyesi:
.....Üniv. ASD/ ABD Öğr. Üyesi (Yedek)

.....
.....
.....

İÇİNDEKİLER

Sayfa No

Şekiller Listesi.....	ii
Özet.....	iv
Abstract.....	v
1.GİRİŞ.....	1
2.SİNEMANIN TARİHSEL GELİŞİMİ.....	5
3.KARA FİLM.....	18
3. 1. Kara Filmin Ortaya Çıkmasına Etki Eden Kaynaklar.....	18
3.1.1. Alman Dışavurumculuğu.....	20
3.1.2. Büyük Ekonomik Bunalım Yılları.....	22
3.1.2.1. Hard-Boiled Edebiyatı.....	25
3.1.2.2. Gangster Filmleri.....	27
3.1.2.3. B Tipi Filmler.....	29
3.1.3. İkinci Dünya Savaşı ve Savaş Sonrası Yıllar.....	32
3. 2. Kara Film Nedir?.....	34
3.2.1. Karakter Yapıları.....	39
3.2.2. Temalar.....	42
3.2.3. Görsel Üslup.....	46
3. 3. Klasik Kara Filmler.....	50
3. 4. Modern Kara Filmler.....	79
4. KARA FİLMİ SINIFLANDIRMA SORUNU.....	151
5. SONUÇ.....	158
Kaynakça.....	162
Ekler.....	165
Özgeçmiş.....	175

ŞEKİLLER LİSTESİ

Sayfa No.

Şekil 2. 1. Laterna Magica.....	6
Şekil 2. 2 Laterna Magica.....	6
Şekil 2. 3. Thaumatrope.....	7
Şekil 2. 4. Fenakistiskop.....	7
Şekil 2. 5. Louis Daguerre tarafından 1838 yılında çekilen bir fotoğraf.....	7
Şekil 2. 6. Eadweard Muybridge tarafından yapılan bir çalışma.....	8
Şekil 2. 7. Etienne Jules Marey'in Fotoğraf Tüfeği.....	9
Şekil 2. 8. Emile Reynoud, Optik Tiyatro.....	10
Şekil 2. 9. Emile Reynoud'a ait bir çizim.....	10
Şekil 2. 10. Kinetoskop'un çalışma prensibine ait bir çizim.....	11
Şekil 2. 11. Kinetograf.....	11
Şekil 2. 12. Max Skladanowsky ve kendi üretimi bir Bioskop.....	11
Şekil 2. 13. Lumière Kardeşler.....	12
Şekil 2. 14. Sinematograf, çekim modunda.....	12
Şekil 2. 15. Sinematograf, gösterim modunda.....	12
Şekil 2. 16. Bir trenin İstasyona Girişi filmi.....	12
Şekil 2. 17. İşçilerin Fabrikadan Çıkışı filmi.....	12
Şekil 2. 18. George Meliés'in Ay'a Seyahat Filminden.....	13
Şekil 2. 19. Büyük Tren Soygunu filmi afişi.....	14
Şekil 2. 20. Büyük Tren Soygunu Filminden bir kare.....	14
Şekil 2. 21. Emile Cohl, "Fantasmagorie" (1908).....	15
Şekil 3. 1. Küçük Sezar Film afişi.....	28
Şekil 3. 2. Küçük Sezar filminden bir kare.....	28
Şekil 3. 3. Devlet Düşmanı (Public Enemy) film afişi.....	29
Şekil 3. 4. Devlet Düşmanı filminden bir kare.....	29
Şekil 3. 5. 1928 yapımı bir B Film afişi.....	31
Şekil 3. 6. 1938 yapımı bir B Film afişi.....	31
Şekil 3. 7. Malta Şahini film afişi.....	52
Şekil 3. 8. Malta Şahini filminden bir kare.....	52
Şekil 3. 9. Çifte Tazminat film afişi.....	58
Şekil 3. 10. Çifte Tazminat filminden bir kare.....	58
Şekil 3. 11. Postacı Kapıyı İki Defa Çalar film afişi.....	61
Şekil 3. 12. Postacı Kapıyı İki Defa Çalar filminden bir kare.....	61
Şekil 3. 13. Şangaylı Kadın.....	65
Şekil 3. 14. Şangaylı Kadın (Ünlü ayna sahnesi).....	68
Şekil 3. 15. Üçüncü Adam.....	69
Şekil 3. 16. Üçüncü Adam (Gölgeli anlatıma bir örnek).....	72
Şekil 3. 17. Öp Beni Öldüresiye Film Afişi.....	73
Şekil 3. 18. Öp Beni Öldüresiye filminden bir kare.....	75
Şekil 3. 19. Bitmeyen Balayı film afişi.....	76
Şekil 3. 20. Bitmeyen Balayı (Açılış sahnesi).....	77
Şekil 3. 21. Bitmeyen Balayı (geniş odak mercekle tanımlanmış bir alt açılı plan).....	78

Şekil 3. 22. <i>Otomatik Portakal</i> (film afişi).....	81
Şekil 3. 23. <i>Otomatik Portakal</i> (Deney sahnesinden bir kare).....	82
Şekil 3. 24. <i>Otomatik Portakal</i> (Çete üyeleri, evsiz adamı döverken).....	83
Şekil 3. 25. <i>Çin Mahallesi</i> (film afişi).....	84
Şekil 3. 26. <i>Çin Mahallesi</i> (filmden bir kare).....	86
Şekil 3. 27. <i>Çin Mahallesi</i> (Final sahnesinden).....	86
Şekil 3. 28. <i>Taksi Şoförü</i> (filmden bir kare).....	89
Şekil 3. 29. <i>Taksi Şoförü</i> (Travis).....	90
Şekil 3. 30. <i>Bıçak Sırtı</i> (film afişi).....	93
Şekil 3. 31. <i>Bıçak Sırtı</i> (Deckard ve âşık olduğu replika).....	96
Şekil 3. 32. <i>Mavi Kadife</i> (film afişi).....	99
Şekil 3. 33. <i>Mavi Kadife</i> (Doroty ve psikopat karakter, Frank).....	100
Şekil 3. 34. <i>Mavi Kadife</i> (Ben'in Jefferey'e bakarak şarkı söylemesi).....	101
Şekil 3. 35. <i>Nikita</i>	103
Şekil 3. 36. <i>Nikita</i> (filmden bir kare).....	105
Şekil 3. 37. <i>Rezervuar Köpekleri</i> (film afişi).....	106
Şekil 3. 38. <i>Rezervuar Köpekleri</i> (filmden bir kare).....	107
Şekil 3. 39. <i>Ucuz Roman</i> (film afişi).....	109
Şekil 3. 40. <i>Rezervuar Köpekleri</i> (tek düze giyinen gangsterler).....	111
Şekil 3. 41. <i>Rezervuar Köpekleri</i> (filmin büyük kısmının geçtiği boş depo).....	112
Şekil 3. 42. <i>Ucuz Roman</i> (Dans sahnesi).....	112
Şekil 3. 43. <i>Léon</i> (film afişi).....	113
Şekil 3. 44. <i>Léon</i> (filmden bir kare).....	114
Şekil 3. 45. <i>Léon</i> (Seçici alan derinliğine bir örnek).....	116
Şekil 3. 46. <i>Olağan Şüpheliler</i> (film afişi).....	117
Şekil 3. 47. <i>Olağan Şüpheliler</i> (filmden bir kare).....	120
Şekil 3. 48. <i>Yedi</i>	122
Şekil 3. 49. <i>Fargo</i> (film afişi).....	125
Şekil 3. 50. <i>Fargo</i> (psikopat Carl).....	126
Şekil 3. 51. <i>Karanlık Şehir</i> (film afişi).....	127
Şekil 3. 52. <i>Karanlık Şehir</i> (Yabancılar).....	128
Şekil 3. 53. <i>Karanlık Şehir</i> (John).....	130
Şekil 3. 54. <i>Dövüş Kulübü</i>	131
Şekil 3. 55. <i>Dövüş Kulübü</i>	132
Şekil 3. 56. <i>Dövüş Kulübü</i> (izbe ve dağınık mekânlara bir örnek).....	135
Şekil 3. 57. <i>Memento</i> (film afişi).....	136
Şekil 3. 58. <i>Memento</i> (Siyah beyaz planlardan, üst açılı, yoğun kontrastlı bir kare).....	137
Şekil 3. 59. <i>Memento</i> (detay plan örneği).....	139
Şekil 3. 60. <i>Günah Şehri</i> (film afişi).....	140
Şekil 3. 61. <i>Günah Şehri</i> (Ölümcül kadınlar).....	143
Şekil 3. 62. <i>Günah Şehri</i> (dar sokaklar ve yoğun kontrast).....	144
Şekil 3. 63. <i>Günah Şehri</i> (siyah-beyaz filmde renkli olan nadir objelerden biri "araba").....	145
Şekil 3. 64. <i>Kara Şövalye</i> (film afişi).....	146
Şekil 3. 65. <i>Kara Şövalye</i> (Joker).....	148
Şekil 3. 66. <i>Kara Şövalye</i>	149

GENEL BİLGİLER

Adı ve Soyadı : İlker Recep DÖŞER
Fakültesi : Güzel Sanatlar
Anasanat Dalı : Fotoğraf ve Video
Tez Danışmanı : Öğr. Gör. Sedef BAYBURTLUOĞLU
Tez Türü ve Tarihi : Yüksek Lisans – Aralık 2013

BİR TÜR OLARAK KARA FİLM ve GÜNÜMÜZ SİNEMASINA ETKİLERİ

ÖZET

Sinema, 1900'lü yılların başından itibaren büyük kitlelerin ilgisini çeken, endüstriyel bir sanat dalı haline gelmiştir. Sanat ve endüstriyi iç içe harmanlayan bu tasarım bütünü, sinematografin icadından günümüze kadar, gerek teknolojik, gerekse sanatsal anlamda sürekli gelişim göstermiştir. Gelişimin ilk yıllarından itibaren üretilen farklı yapımlar, endüstride bir sınıflandırma gereksinimi doğurmuştur. Önceleri filmlerin tasnifi için basitçe yapılan bu tanımlar, sinemanın bir araştırma konusu haline gelmesinden itibaren yerini, daha belirgin ve sınırlı tanımlara bırakmıştır. Böylece, daha önce farklı sanat dallarında da kullanılan tür kavramı sinemaya dâhil olmuştur.

1940'lara gelindiğinde dünyanın içinde bulunduğu siyasal ve sosyal gelişmeler, Amerika'da belirli ortak uyaşım lar sergileyen ve toplumsal düzenin karamsarlığını yansıtan yeni bir türün oluşumuna sebep olmuştur. Kara Film olarak adlandırılan bu tür, kısaca suç öyküleri olarak tanımlanabilir. 1941-1958 yılları arasında ilk örnekleri verilen Kara Film, aynı zamanda eleştirmenlerce tanımlanan tek tür olma özelliğini taşımaktadır. 1958'den itibaren 1980'lere kadar çok kısıtlı sayıda örnek verilmesi, Kara Filmin tür olup olmadığının sorgulanmasına sebep olmuştur. Ancak 1980'lerden itibaren sinemanın ilgisini yeniden üzerine çeken Kara Filmler, günümüz sinemasının önemli türlerinden biri haline gelmiştir.

Çalışmanın amacı, Türkiye'de akademik bir inceleme konusu olarak çok fazla değinilmemiş bir tür olan Kara Filmlerin, tarihsel gelişimi hakkında kapsamlı bir çalışma yapmak ve Kara Filmin günümüz sinemasındaki yerini incelemektir.

GENERAL KNOWLEDGE

Name and Surname : İlker Recep DÖŞER
Faculty : Fine Arts
Field : Photography and Video
Supervisor : Lecturer Sedef BAYBURTLUOĞLU
Degree Awarded and Date : Master – December 2013

FILM NOIR as a GENRE and ITS EFFECTS to TODAY'S MOVIES

ABSTRACT

The movies have been the industrial art form that attracted mass of people since the beginning of the 1900s. This design, a blend of art and industry, has always developed in terms of both technology and art, since the invention of cinematograph. Different productions that have been produced since the beginning of the development raised a need for classification in the industry. Those simple definitions made to classify films in the beginning replaced by clearer and more restricted definitions as the movies turned into a research subject. Thus, the concept of genre used to be found in different art forms included in the movies too.

In the 1940s, global political and social developments created a new genre that exhibited certain consensus, and represented the pessimism of the American social order. This genre called Film Noir can be defined shortly as crime dramas. The film noir movies first released between 1941 and 1958 are the only genre defined by the critics. The limited number of the movies released from 1958 to the 1980s raised questions if film noir was a genre. However, the film noir movies popular in the 1980s became a major genre in today's movies.

The aim of this study is to study the historical development of the film noir movies that have not been touched on as an academic research in Turkey comprehensively, and to research the position of film noir in today's movies.

1. GİRİŞ

Film eleştirmeni Nino Frank, 1946 yılında Paris’te gösterime giren dört Amerikan polisiye filmi izlediğinde, daha önce görülmemiş karamsarlıkta bir anlatı fark etmiştir. Aynı yıl yayımladığı makalesinde Frank, 1940’ların başından itibaren gözlemlenen ve öyküleme biçimleri, polisiye romanların bir alt türü olan “*Roman Noir*”lara benzeyen bu atmosferi, “*Film Noir*” (Kara Film) olarak nitelendirmiştir. Sadece Amerika’da ve belli bir grup filmde gözlemlenen bu karanlık üslup, kısa sürede diğer Avrupalı eleştirmenlerin de ilgi konusu haline gelmiştir.

Kara Filmlerin öyküleme biçimleri, karakter yapıları ve atmosferinde gözlemlenen karamsar hava, dönemin bilindik Hollywood türleriyle ortak uyuşuma sahip değildir. Bu yeni üsluba ait filmlerde, anlatı yapısında karmaşık geri atlamalı sahnelerin var olduğu, üst sesli anlatımın karakterin iç dünyasını yansıttığı öyküleme biçimleri gözlemlenmektedir. Filmlerde toplumsal düzenin karmaşasına gönderme yapan ve klasik Hollywood karakterlerinin zıttı olan, aykırı ve menfaatçi yapılarıyla dönemin sosyal düzeninden kopuk olmayan karakterlerin, yine toplumsal düzenin karamsarlığını vurgular mahiyetteki atmosferde resmedilmesi söz konusudur.

1941 yılında başladığı gözlemlenen bu üsluba dair verilen örnekler, 1958 yılından itibaren belirgin biçimde azalmaya başlamıştır. Aynı dönemde konuya ilgi duyan yazarların bu kavramı bir tür olarak değil, farklı tanımlar altında değerlendirdikleri görülmektedir. Akım, tarz ve dönemin yansıması gibi nitelendirmelerle tanımlanan filmlerin sayısında, 1980’li yıllara gelindiğinde tekrar büyük bir artış gözlemlenmiştir. Bu artışla birlikte tekrar ilgi konusu haline gelen Kara Filmler, sinema dünyasının en çok tartışılan türü olarak tarihteki yerini almıştır.

Bu çalışmanın yapılmasında öncelikli amaçlardan bir tanesi, aslında fazla karmaşık olmayan, ancak örneklerin verildiği tarihler arasındaki kesintiler dolayısıyla sürekli tartışma konusu olan türün tarihsel gelişimine ışık tutmaktır. Çalışmaya bir zemin hazırlamak amacıyla önce sinema kavramının ortaya çıktığı

sanatsal düzlem üzerinde durulacaktır. Sinemanın tarihsel gelişimi bu düzlemin temelini oluşturmaktadır.

Sinemanın ortaya çıkmasına sebep olan koşullar elbette insanlık tarihine kadar uzanan bir yolculukla anlatılabilir ancak tezde bu süreci sınırlandırmak için başlangıç noktası olarak sinematografin icadına sebep olan gelişmeler verilecektir. Birinci bölümde, öncelerde sadece bir görüntü algılayıcısı olarak değerlendirilen basit bir makine olan sinematografin, daha sonra yedinci sanat olarak anılan Sinemayı nasıl doğurduğu detaylıca aktarılacaktır.

Kara Filmlerin ilk örneklerinin 1940’lardan itibaren verilmiş olduğu gözlemlenmektedir. Ancak türün ortaya çıkışına katkı sağlayan önemli olguların varlığı da yok sayılamaz. Kara Filmler varoluş sürecinde, sosyal, siyasal ve sanatsal birçok olgudan etkilenmiştir. Bu bağlamda türün ortaya çıkışına katkı sağlayan olgulara da değinme gerekliliği doğmaktadır. Kara Filme katkı sağlayan en dikkat çekici sanatsal olgu “Alman Dışavurumculuğu”dur. Işık ve gölgenin abartılı kullanımıyla dikkat çeken bu olgu Kara Filmin görsel üslubunda çok önemli bir etkiye sahiptir. Ayrıca Kara Filmler özellikle “Büyük Ekonomik Bunalım” döneminde ortaya çıkan Gangster Filmleri ve B Tipi Filmlerden de oldukça etkilenmiştir. Hard Boiled edebiyatı ise Kara Filmin edebi öncüsüdür, hatta tanımın doğmasına sebep filmler de Hard Boiled uyarlamalarıdır. İkinci dünya savaşı ve sonrası yıllarda oluşan toplumsal çöküş ise Kara Filmlerin ortaya çıkmasına zemin hazırlayan bir dönem olarak karşımıza çıkmaktadır. İkinci bölümde ilk olarak bu olguların tamamına yer verilecek, Kara Filmi ortaya çıkaran nedenler ve filmlerle olan etkileşimleri detaylıca incelenecektir.

Daha önce de belirtildiği gibi Kara Filmin öyküleme biçimleri, atmosferi ve karakter yapıları diğer türlere oranla oldukça farklıdır. Bu farklar, Karakter Yapıları, Temalar ve Görsel Üslup başlıkları altında detaylandırılacaktır. İkinci bölümde ayrıca, Kara Film kavramının nasıl ortaya çıktığına da değinilecektir.

Kara Film sürekli evrim geçiren bir tür olarak karşımıza çıkmaktadır. İlk yıllarından itibaren gözlemlenen bu devinim aynı zamanda türün ortaya çıkışından itibaren her döneme uygun, güncel örnekler vermesine sebep olmuştur. İki ana döneme ayrılabilen Kara Filmin ilk dönemi, “Klasik Kara Filmler” olarak adlandırılan ve 1941-1958 yılları arasında olan dönemdir. Kara Filmin biçimsel çizgilerinin belirginleştiği gözlemlenen dönem ayrıca Kara Film türünü ortaya çıkaran örnekleri de barındırmaktadır.

Klasik Kara Filmler incelenirken, türün dönem içinde geçirdiği üç ana evreye değinilecektir. Ayrıca türün önemli örneklerinden olan “*Malta Şahini*” (The Maltese Falcon; 1941), “*Çifte Tazminat*” (Double Indemnity, 1946), “*Postacı Kapıyı İki Defa Çalar*” (The Postman Always Rings Twice, 1946), “*Şangay’lı Kadın*” (Lady From Shanghai, 1947), “*Öp Beni Öldüresiye*” (Kiss Me Deadly, 1955), *Bitmeyen Balayı* (Touch of Evil, 1958) filmleri, dönemin yapısına ışık tutması amacıyla, Sosyal, kültürel ve sinematografik bağlamda incelenecektir. Klasik Kara Filmler her ne kadar Amerika’ya özgü bir tür olsa da, Amerika’yla sınırlı kalmamıştır. Bu bağlamda İngiltere yapımı olan “*Üçüncü Adam*” (The Third Man, 1949) filmi de inceleme amacıyla teze dâhil edilmiştir.

Modern Kara Filmler olarak adlandırılan dönem ise, 1980 yılından sonra verilen örnekler için kullanılmaktadır. Ancak bu iki dönem arasında da Kara Filme ait çok önemli örneklerin verildiği gözlemlenebilmektedir. Kara Filmin modern üslubunun biçimlendiği bu dönem, çalışmada “Modern Kara Filmler” başlığı altında incelenecektir. On yıllık periyotlar halinde ayrımlanacak çalışma, 1960 ve 70’lerden başlayarak günümüze kadar devam edecektir.

Ara dönem olarak adlandırılacak 1960 ve 70’li yıllara ait “*Otomatik Portakal*” (A Clockwork Orange, 1971), “*Çin Mahallesi*” (Chinatown, 1974) ve “*Taksi Şoförü*” (Taxi Driver, 1976) filmleri, bu dönemde gözlemlenen üslup değişikliklerine ışık tutabilmesi açısından incelenecektir. Filmlerin tercihlerinde dikkat edilen nokta bilinirliklerinin yanı sıra dikkat çekici yenilikçi yapılarıdır. *Otomatik Portakal* filmi klasik Kara Filmlerde olmayan distopik bir dünya düzleminde geçmektedir ve yine Kara Filmlerin modern dönemde ana üsluplarından biri olacak “Fütüristik” bir filmidir. *Taksi Şoförü* filmi, karakteri biçimlendiren sosyal olguların karakterin psikolojisine etkisini anlatan ve yine, yeni bir üslup olan “Psiko Kara” filmidir. *Çin Mahallesi* filmi ise klasik karakter yapılarının izinden giden karakterlerin dönüşümlerini incelemek açısından önemlidir.

Modern Kara Film’in ilk yılları olan 1980’ler, modern dönemde karşılaşılan iki ayrı alt türün, iki önemli temsilcisi olan fütüristik “*Bıçak Sırtı*” (Blade Runner, 1982) ve kişinin iç dünyasına yönelen psikolojik kara “*Mavi Kadife*” (Blue Velvet, 1986) filmleriyle incelenecektir.

1990’lara gelindiğinde Modern Kara Filmlerde bir patlama yaşandığı gözlemlenebilmektedir. Bu dönemde incelenecek Amerika dışı örnekler “*Nikita*” (La Femme Nikita, 1990) ve “*Léon*” (Léon: The Professional, 1994) dur. Ayrıca,

modern dönem gangster öyküleri, “*Rezervuar Köpekleri*” (Reservoir Dogs, 1992) ve “*Ucuz Roman*” (Pulp Fiction, 1994), Kurban kahraman modelinin yeniden yorumlaması olan “*Olağan Şüpheliler*” (The Usual Suspects, 1995), modern dedektiflik öyküsü “*Yedi*” (Seven, 1995), birçok fütüristik Kara Filme ilham kaynağı olan “*Karanlık Şehir*” (Dark City, 1998), bir kara komedi örneği olan “*Fargo*” (1996) ve modern dönem hafıza filmlerinin bir diğer dikkat çekici örneği “*Dövüş Kulübü*” (Fight Club, 1999) filmleri, modern dönem filmleri anlayabilmek adına incelenecektir. 2000’li yıllardan günümüze gelen dönemde bir hafıza probleminin biçimlendirdiği psiko kara “*Memento*” (Memento, 2000), Kara Film parodisi olarak adlandırılan alt türün önemli temsilcisi “*Günah Şehri*” (Sin City, 2005) ve yine bir alt tür olan süper kahraman Kara Filmi örneği “*Kara Şövalye*” (The Dark Knight, 2008) filmleri incelenecektir.

Çalışmanın temel amacı, Kara Filmin farklı dönemlerde, kendi içinde geçirdiği evrimin, türün gelişimine ve sinemaya olan katkılarını incelemektir. Ayrıca çalışma, modern Kara Filmlerin diğer türlerle olan etkileşiminin de ortaya çıkarılması açısından önemlidir.

Çalışmanın temel sorunu Kara Filmin bir tür olup olmadığı değildir. Ancak başlıkta “Bir Tür Olarak Kara Film” tercihi de sebepsiz değildir. “Kara Filmi Sınıflandırma Sorunu” isimli bölümde bu tercihe sebepleriyle değinilecek ve Kara Filmin bir tür olarak değerlendirilmesi gerektiği açıkça belirtilecektir.

2. SİNEMANIN TARİHSEL GELİŞİMİ

Sinema tüm disiplinlerle en çok ilişkide olan sanat dalıdır. Farklı olduğu kadar tüm sanat dallarının birikiminden etkilenen bir yapıya da sahiptir. İlk duvar resimlerinden tiyatro oyunlarına, fotoğrafın icadından, optik oyuncakların öncü yapılarına kadar hem düşünsel anlamda birçok sanat dalından etkilenmiş, hem de teknolojik anlamda birçok icattan faydalanmıştır. Gerek bilimsel ve teknolojik gelişmelerle etkileşimi, gerek sanat dallarıyla bağlantısı olsun bu sanatın, kendi tarihi öncesi incelemeyi haklı kılan bir yapısı vardır.

Sinemanın tarihi 'büyük patlama'yla başlamadı. Tek tek hiçbir olayın - ister Edison'un 1891'deki patentli kinetoscope icadı, ister Lumière kardeşlerin 1895'te ücret ödeyen bir izleyici topluluğuna ilk film gösterimi olsun - puslu sinema öncesi dönemi gerçek sinemadan ayırdığını iddia etmek mümkün değildir (Smith, 2008: 22).

Sinema tarihi, sinemanın 'teknik aygıtları' anlamına gelen bir terim olan 'sinematograf'ın icadıyla başlamıştır. Sinemanın ortaya çıkışı bir icat değil, gelişmedir ancak sinematograf ise icat edilmiş bir araçtır (Usai, 2008: 22). Bu bağlamda sinematografin icadı ile sinemanın gelişimi ayrı ayrı değerlendirilmelidir. 1985 yılı aralık ayındaki gösterim ile sinema endüstri olma yolundaki ilk adımını atmıştır. Bu bir başlangıçtır fakat sinemanın hem düşünsel hem de fiziksel anlamdaki gelişimi daha önceki yıllara dayanmaktadır.

Tarihte asıl önemli olan rastlantısal keşifler değil, bu keşiflerin yarattığı etkilerdir (Ceram; 2007: 4). Sinemanın doğuşuna etki yapmış fiziksel gelişmeleri incelerken de değerlendirmeyi keşiflerin öne çıkardığı etkileri inceleyerek, araştırmayı uygarlık tarihi kadar eski dönemlere uzandırmaktansa, fiziksel anlamda sinema teknolojisinin temel yapıtaşları ve bu teknolojinin fikri gelişimine dayanan sinema olgusunu incelemek daha yerinde olacaktır.

Usai, "Kökenler ve Ayakta Kalanlar" isimli makalesinde (2008: 22), sinema tarihinin gelişiminden bahsederken, görüntüleri ardışık halde sunmayı amaçlayan ve

yalnızca “sinema olarak kabul edilebilir bir aygıtın 1890’larda ortaya çıkışını değil, elektronik görüntü yaratmanın öncülerini de kapsayan ilk deneyler ve düzeneklerle birlikte başlayan bir sürelilik” olduğunu belirtir. Büyülü fenere, bu teknolojik süreliliğin ilk adımı olarak bakmak mümkündür.



Şekil 2. 1; Laterna Magica



Şekil 2. 2; Laterna Magica

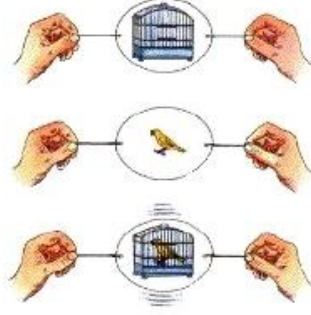
17. yüzyılın en önemli buluşlarından biri olan büyülü fener (Laterna Magica) sinema göstericisinin öncüsüdür. Saydam bir nesne üzerine yapılmış bir resmin, bir ışık kaynağından gelen yoğun ışık aracılığıyla bir perdeye yansıtılmasını sağlayan büyülü fenerin icadını, hemen hemen eş zamanlı olarak iki din adamı¹ gerçekleştirmiştir.

Hareketli görüntü sağlama çabasının ilk örneklerinden biri de Dr. Ayrton Paris tarafından geliştirilen bir aygıt olmuştur. Thaumatrope adı taşıyan bu aygıtın asıl amacı Dr. Ayrton’un çocuğunu eğlendirmektir ve çalışma prensibi de oldukça basittir. Bir silindirin iki tarafına çizilen bir kuş ve bir kafes resmi silindirin süratle çevrilmesiyle, göz aldanması sonucu kuşun kafes içinde olduğu tek bir görüntünün varlığı izlenimi vermektedir (Onaran, 1994: 9).

Daha sonra 1832 yılında Belçikalı araştırmacı Joshep Antoine Ferdinand Plateau (1801-1883) bu aracı bir adım öteye taşır (Teksoy, 2009: 19). Fantoscop diye de bilinen Fenakistiskop, bir yüzüne çeşitli hareketler yapan figürler çizilmiş, her resmin² ortasına delik açılmış daire biçiminde bir kartondan oluşmaktadır.

¹ Alman rahip ve araştırmacı Athanasius Kircher (1602-1680) Fransız rahip Claude Francois Milliet Des Chales (1620-1678) (TEKSOY 2009: 17)

² Genellikle 16 resim çizilirdi.



Şekil 2. 3; Thaumatrope



Şekil 2. 4; Eadweard Muybridge tarafından yapılmış bir fenakistiskop diski (1893)

Plateau açıklamasına göre (Akt. Teksoy, 2009: 19); daire bir ayna karşısında döndürüldüğünde deliklerden bakan göz, kartonun üzerindeki resimlerin aynada canlandıklarını, kendilerine özgü hareketler yaptıklarını görür. “Fenakistiskop” ayrıca, ilk animasyon araçlarından biri olma özelliği taşır. Dr. Ayrton’un Thaumatrope’u gibi, hareketin bileşimini sağlayan Plateau’nun Fenakistiskop’u da Lumière kardeşlerin ulaştıkları sonucun önünün açılmasında önemli katkılar sağlamıştır.

Bu arada iki Fransız Jacques Mande Daguerre (1787-1851) ile Jossep Nicephore Niepce (1765-1833) fotoğrafı bulmuşlardır (Teksoy, 2009: 21). Karanlık odada çekilen resimleri cıva buharı aracılığıyla duyarlı tabanlar üzerine saptamayı başarmışlardır. Böylece hareketli resimler elde etme yolundaki en önemli adımlardan biri atılmış olur.

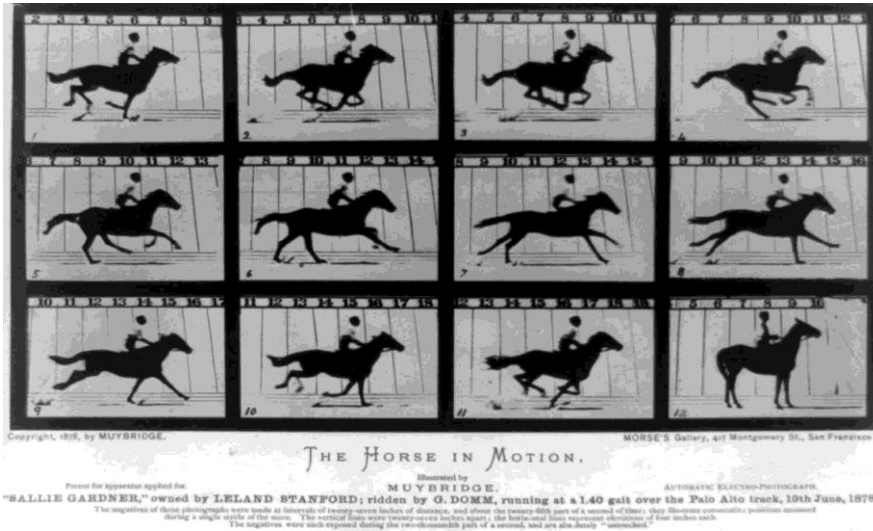


Şekil 2. 5; Louis Daguerre tarafından 1838 yılında çekilen bir fotoğraf

Fotoğrafın icadı sayesinde artık, gerçeklik aslına uygun bir biçimde saptanabilir hale gelmiştir. İlk zamanlar bu saptamalar uzun sürelerde gerçekleştirildiği için bu teknolojinin gelişmesi ve ilk pozlama örneklerinin süresi olan 40 dakikalardan saniyenin $\frac{1}{4}$ üne kadar inmesini sağlayacak teknolojilerin

gelişmesini sağlayan bir sürece ihtiyaç duyulmuştur. Bu sürecin geçişi ve gelişmelerle beraber, dünyanın çeşitli yerlerinde hareketli görüntüler elde etmeye dair çalışmalar hız kazanmıştır.

Sürekli görüntünün saptanabilmesi adına yapılan çalışmalar birçok yol denenerek nihayete ulaşmıştır. Öyle ki; Öncelerde elle yapılan ve bu günkü 'cartoon' filmleri ile geliştirilen teknik üzerine fotoğrafın ikame edilmesi, ardından bir tek fotoğraf makinesi ile bir modeli ufak tefek farklarla, muhtelif değişik pozların alınması gibi yollarla, hareketli görüntü sağlama çabaları denenmiştir. 1878'e gelindiğinde Eadweard Muybridge'nin hareket halinde olan bir canlının, 12 fotoğraf makinesi kullanılarak, 12 fotoğrafının birden alınması ile çekim tekniği başarıya ulaşmıştır³.



Şekil 2. 6; Eadweard Muybridge tarafından yapılan bir çalışma

Kısa zamanda bu tekniği izleyerek yapılan çalışmalar sonucu tek bir cam plaka üzerine saniyede 12 farklı kare çekmek de mümkün hale gelmiştir. Bir bilim adamı olan Etienne Jules Marey⁴, Darwin'in evrim teorisine dair yaptığı çalışmalarda; İnsanın ve hayvanın yürümesini grafik olarak saptayabilirse, zaman içindeki işlevsel değişikliklerin, organlarda nasıl bir değişmeye yol açtığını da ortaya çıkarabileceğini

³ 1878de California'da plo-alto hipodromuna atın koşacağı yol boyunca 12 fotoğraf makinesi yerleştirilir. Her makinenin çekim mekanizması uzun bir telle sağlanmıştır. Böylece atın koşması sırasında kopukluk olursa her objektifin çekimi garanti edilecektir. Bu yöntemle birbirinden farklı çekimlerle ama tıpkısı (identique) bir sonuçla bir hareketin her an değişen bir seri fotoğrafı çekilmiştir (Onaran, 1994: 9,10). Eadweard Muybridge'i bu çalışmaya götüren sebep ise; yarış atları sahibi olan patronunun aklını kurcalayan, bilim adamlarının da o döneme kadar çözüme ulaştıramadıkları bir meraktır. Atların koşarken dört ayaklarının birden yerden kesilip kesilmediğinin araştırılması üzerine yapılan bu çalışma ileride hareketli görüntü kaydının önemli öncülerinden biri olacaktır.

⁴ Etienne Jules Marey (1830-1904); Fizyoloji uzmanı bilim adamı

düşünmektedir (Teksoy; 2009: 23). Bu amaçla çalışmalarının yakından takip ettiği Muybridge'le tanışma fırsatı yakalamış ve karşılıklı yaptıkları fikir alışverişi sonrası “Fotoğraf Tüfeği” adını verdiği bir fotoğraf makinesi geliştirmiştir. Bu fotoğraf makinesi düzeneğiyle saniyede 12 kareyi ardı ardına çekmeyi başarmıştır.



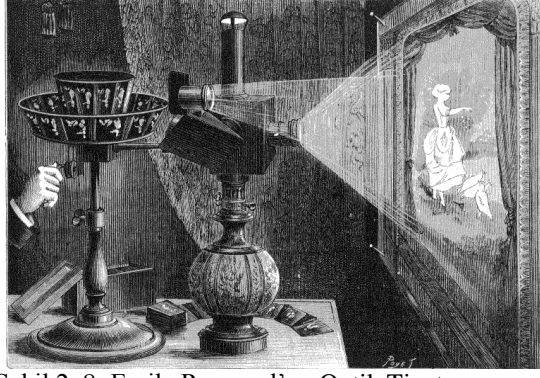
Şekil 2. 7; Etienne Jules Marey'in Fotoğraf Tüfeği

Marey ve Muybridge'in yaptığı çalışmalar sinematografin gelişiminde çığır açmış çalışmalar olsa da, bilimsel temelli çalışmalar olduğu için canlandırma sinemasının öncüsü sayılan Emile Reynaud⁵'un yaptığı çalışma kadar etki uyandırmamıştır. Reynaud, 1878 yılında ‘Praskinoskop⁶’ adını verdiği bir aygıt yapmıştır. Daha sonra praskinoskopa bir de büyü lü fener ekleyerek bir perde üzerinde canlı resimler göstermeyi başarmıştır. Bu aygıt sayesinde, teker teker çizimler perdeye yansınca hareket ettikleri izlenimi oluşturulmuş oluyordu. Reynaud, Paris'teki balmumu heykelleriyle ünlü Grevin müzesinde ‘Optik Tiyatro’⁷ adını verdiği düzenli gösteriler yapmış ve bu gösteriler büyük bir ilgi toplamıştır (Teksoy, 2009: 24).

⁵ Emile Raynould (1844-1918); Fen lisesi öğretmeni ve mucittir. Canlandırma filmin ilk öncüsüdür.

⁶ Fenakistiskopun gelişmiş bir türü olan ve 1878 paris sergisinde büyük ilgi uyandıran praskinoskopta resimler elle boyanıyor ve resim sayısına eşit sayıda yüzü olan bir prizma oluşturan aynalarca yansıtılıyordu (Teksoy, 2009: 25).

⁷ Canlı müziğin eşlik ettiği bu filmlerin süresi 10 dakika ile 15 dakika arasında değişiyordu. Her film üzerinde elle çizilip boyanmış 700ü aşkın çizim bulunuyordu. Reynaudun optik tiyatrosu 1900 yılına dek sürdü. Bu süre içinde 10 bini aşkın gösteri yapıldı bu gösterileri 500 bini aşkın seyirci izledi. sinemanın yaygınlığa kavuşması ise optik tiyatroyu işlevsiz kılmıştır (Teksoy, 2009: 25).



Şekil 2. 8; Emile Raynoud'un Optik Tiyatrosunun tasfiri bir resmi



Şekil 2. 9; Emile Raynoud'a ait bir çizim

Optik tiyatronun ardından hız kazanan icatlar, beraberinde sinema tarihini başlatacak makinelerin ortaya çıkmasını sağlamıştır. 1878-1895 yılları arası günümüz sinemasına öncülük eden icatların gerçekleştiği yıllar olarak gösterilebilir.

Lumière Kardeşler⁸ 28 Aralık 1895'te Paris'te, Capucines Bulvarı'ndaki Grand Cafe'de, ilk toplu film gösterilerini gerçekleştirirler. Bu tarih sinema tarihçileri tarafından sinemanın ortaya çıktığı tarih olarak kabul edilmektedir. Lumière Kardeşlerin yanı sıra aynı dönemde bir sinema makinesi yapmak için dünyanın çeşitli yerlerinde çalışan başkaları da vardır.

Thomas Alva Edison⁹ günümüzde herkesin bildiği bir mucit olmasının yanında, sinemanın da Amerika'daki öncüsüdür. 24 ağustos 1891de, Edison 'kinetograf'¹⁰ (kinetograph) adını verdiği alıcıyla, Kinetoskop¹¹ (kinetoscope) adını verdiği göstericinin buluş belgelerini almıştır (Teksoy, 2009: 28-29). West-Orange'da 'Black Maria' diye ünlenen bir sette Edison'un yardımcısı Dickson'un çektiği konulu filmler, Edison'un bu aygıtıyla gösterilmiştir¹².

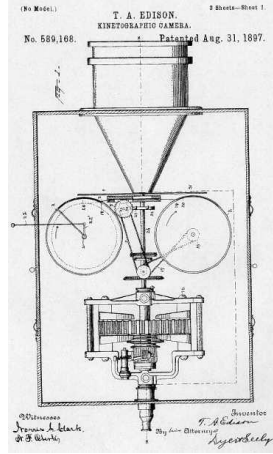
⁸ Auguste Lumière (1864-1948) Louis Lumière (1864-1948): Babaları Antonie Lumière'in fotoğraf malzemesi üreten fabrikasında çalışan Lumière kardeşler, babalarının çıktığı bir geziden yanında getirdiği Edison'un ürettiği kinetoskopu geliştirerek (Louis Lumière gerçekleştirmiştir) kitlelerce izlenebilecek ilk film gösterimini yaparak sinema tarihine geçmişlerdir.

⁹ Thomas Alva Edison (1847- 1931): Amerikalı mucit ve iş adamı. Tarihteki en önemli mucitlerden biri olarak anılır.

¹⁰ Kinetograf (Kinetograph): Thomas Alva Edison ve yardımcısı Kenedy Laurie Dickson tarafından icad edilen, saniyede 40 kare görüntü kaydı alabilen, dönemin ilk kamera örneklerinden biridir.

¹¹ Kinetoskop büyük bir tahta kutuydu. Üzerindeki bakaçtan bakan bir kişi kutunun içinde gösterilen 15 metre uzunluğunda bir filmi izleyebiliyordu. Objektifin önünden saniyede, yatay olarak 40 görüntü geçiyor, bu tek kişilik sinema gösterisi 20 saniye sürüyordu (Teksoy, 2009:29).

¹² Bu filmler sık sık boyanarak lanse edilen dans ve cambazlık numaralarını içeriyor, kimi vakit de tarihsel sahneleri konu alıyordu (Onaran, 1994:15).



Şekil 2. 10; Kinetoskop'un çalışma Prensibine ait bir çizim



Şekil 2.11; Kinetograf

Thomas Alva Edisonun icad ettiği kinetoskopun sadece bir kişi tarafından izlenebilir bir aygıt olması, sinemanın doğasına aykırı olduğundan, geliştirilmesi gerekmiştir. Kinetoskolla yapılan gösterimler 1891 yılında başlamış olmasına rağmen bu aygıtın toplu gösterimler yapabilecek hale getirilmesi 1896 yılını bulmuştur.

Almanya'da da benzer çalışmalar yapılmaktadır. Max Skladanowsky¹³ 1892 yılında, film üstüne görüntü saptayabilen bir alıcı yapmayı başarmıştır. Ardından Bioskop¹⁴ adını verdiği bir gösterici yapmıştır. Skladanowsky, 1 Kasım 1895te, Berlindeki Winter Garten'de bir gösteri düzenlemiş ve büyük ilgi görmüştür. (Teksoy, 2009: 30).



Şekil: 2. 12; Max Skladanowsky ve kendi üretimi bir Bioskop

¹³ Max Skladanowsky (1863-1939): Alman mucit ve sinema yönetmeni. Kardeşi Emil Skladonowski ile birlikte Almanya'da ilk film gösterimini yapmışlardır.

¹⁴ Bioskop, her biri 48 görüntü içeren iki filmi, saniyede sekiz görüntü hızıyla gösteren, toplamda 10ar saniyelik gösterimler sunan bir aygıttır.

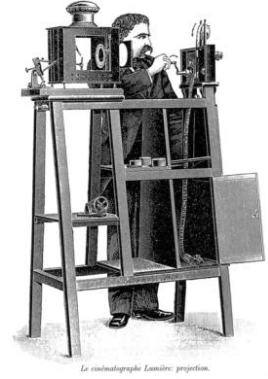
Sinemanın ilk gösteriminin ne zaman yapıldığı hala tartışma konusudur. Sklanadowsky'nin bioskobunun kullanışsız olması ve yerini kısa sürede sinematografa bırakması, Edison'un kenetoskobunun tek kişi tarafından izlenebilir olması, Lumière Kardeşlerin sinematografını bir adım öne taşımış, çoğu sinema tarihçisi tarafından sinemanın başlangıcı olarak değerlendirilmiştir.



Şekil 2.13; Lumière kardeşler



Şekil 2. 14; Sinematograf Çekim modunda



Şekil 2. 15; Sinematograf Gösterim modunda

Gösterimi yapılan ilk filmler belge niteliği taşıyan ve kurgusal kaygıları olmayan basit filmler olmuştur (bir trenin istasyona girişi, işçilerin fabrikadan çıkışları vb.). İlk filmler bu denli basit olmasına rağmen, sinemanın ilk yılları çok hızlı bir ivmelenmeye sahne olmuştur. Georffey Smith-Nowel (2008: 19), ilk yılları şu sözlerle özetlemektedir;

Sinemanın ilk 30 yılı eşi görülmemiş bir gelişim ve büyümeye tanık oldu. New York Paris, Londra ve Berlin gibi büyük kentlerde bir yenilik olarak başlayan bu yeni iletişim aracı, gösterildiği her yerde gittikçe artan sayıda izleyiciyi kendine çekerek diğer eğlence biçimlerini sarsıntıya uğrattı ve hızla tüm dünyada kendi yolunu çizdi. İzleyici arttıkça film gösterilen yerler de arttı; bu durum, zenginlik ve ihtişam bakımından tiyatrolar ve opera salonlarıyla boy ölçüşen, 1920'lerin büyük 'film gösterimi sarayları'nın ortaya çıkmasını sağladı. Bu arada filmler birkaç dakika süren kısa 'atraksiyonlar' olmaktan çıkıp bu güne kadar dünya sahnelerine egemen olan uzun metrajlı filmler halini aldı.



Şekil 2. 16; Bir Trenin İstasyona girişi filmi

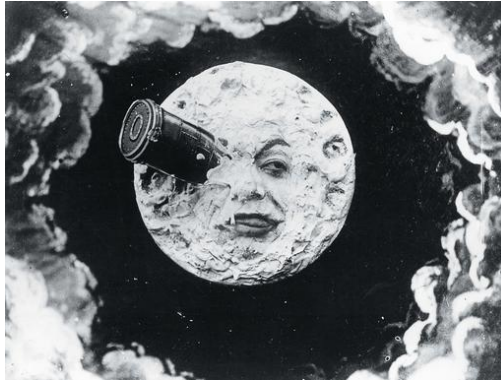


Şekil 2. 17; İşçilerin Fabrikadan Çıkışı filmi

Sinemanın bu gelişiminde en önemli katkıyı sağlayanlardan biri hiç kuşkusuz George Méliés (1868-1938) olmuştur. Lumière Kardeşlerin ilk gösterimini davetliler arasında izleyen Méliés, bu gösterimden oldukça etkilenmiştir. Sinematografin neler yapabileceği konusunda bu aygıtı kullanan diğer insanlardan bağımsız planlar yapan Méliés, öykülü filmin babası olarak da bilinmektedir. Sinema, Méliés’le kendine özgü anlatım olanaklarından yararlanma ve bir öykü anlatma aracı haline gelecektir.

Sinematograftan çok etkilenen Méliés, Lumière Kardeşlerden bu aygıtı satın almak istemiştir. Lumière kardeşler tarafından bu isteği geri çevrilen Méliés, İngiliz William Poul’un yaptığı bir “Bioskop”u 1000 Frank karşılığında satın almıştır (Teksoy, 2009: 35). 1896’dan itibaren Montreal¹⁵’deki arazisinde yaptırdığı stüdyoda ilk film çekimlerine başlamıştır (Onaran, 1994: 18). Méliés’in çektiği filmler, genelde o dönemin diğer sinema örnekleri olan kısa aktüel çekimlerden farklı olarak kimlik sahibi, özellikle tiyatrodan esinlenmiş ve sihirbaz Houduni’nin¹⁶ tiyatrosundan aldığı bilgileri de aktardığı sihir dolu kısa, komik ve konulu filmler olmuştur. Rekin Teksoy ‘Rekin Teksoy’un Sinema Tarihi’ (2009: 38) isimli kitabında, Méliés’in sinema adına nasıl bir çığır açtığını şu sözlerle vurgular;

Lumière Kardeşlerin bir bilim adamı gözüyle değerlendirdikleri sinemaya Méliés bir şair duyarlılığıyla yaklaşır. Numaralarını bir bale gösterisi havasında filme alması, Méliés’yi Charles Chaplin ve Rene Clair’in habercisi yapar. Dahası Spielberg’in bile habercisi sayılabilir. Çünkü Kauçuk başlı adam pekâlâ Robocop’un atası olarak değerlendirilebilir.



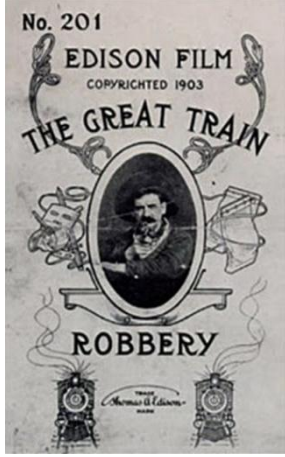
Şekil 2. 18; George Méliés’in *Ay’a Seyahat* Filminden

Méliés, fantastik sinema ve bilimkurgu sinemasının da öncüsü sayılan filmlerinde sinemanın yanılsama yaratma gücünü zekice kullanmıştır. Fakat

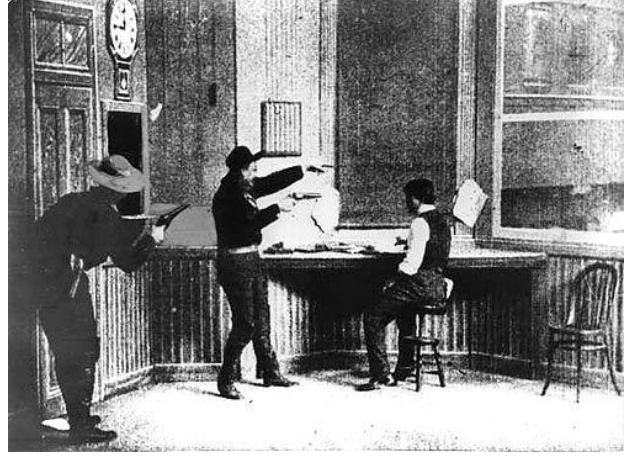
¹⁵ Méliés’in Montreal’deki stüdyosu aynı zamanda Avrupa’daki ilk film stüdyosu olma özelliği taşıyor.

¹⁶ Méliés sinemayla tanışmadan önce tiyatro ve sihirbazlıkla ilgilenmiştir. Londra’da ünlü gözbağcı Maskelne’den (Davit Devant) dersler alan Méliés ondan hokkabazlık ve göz bağcılık öğrenir (Onaran 1994. 18). Paris’e geldiğinde Houduni’nin satışa çıkarılan tiyatrosunu alarak orada gösterdiği filmlerde Maskelne’den ve öğrendikleri ve gördüklerini de filmlerine sıklıkla yansıtmıştır.

Méliés'in filmlerinde kamera sabit bir noktadadır ve öykü, tiyatro sahnesindeymiş gibi görüntülenmektedir. ABD'li Edwin Stanton Porter (1870-1941) ise bu tutumun dışına çıkan ilk sinemacı olmuştur. Daha sonraları sinema dilinin temel öğeleri olacak değişik çekim ölçekleri ve kamera açılarını kullanmıştır. Ayrıca Porter, kullandığı bu ölçeklendirme ve kamera açılarını öykünün gelişimine göre değişik biçim ve ritimlerde kurgulayan ilk sinemacı olmuştur.



Şekil 2. 19; *Büyük Tren Soygunu* (film afişi)



Şekil 2. 20; *Büyük Tren Soygunu* Filminden Bir kare

“*Büyük Tren Soygunu*” (The Great Train Robbery, 1903) filminde Porter, hareketli ve gerilimli sahnelerde, yakın ve kısa çekimler kullanarak, kamerayı hareket ettirerek ve arkadaki bir perdeye yansıtılmış görüntülerle, öndeki bir mizansenin birleştirilmesine dayanan arka gösterim tekniğini uygulayarak, gerçekçi sinemanın temellerini atmıştır.

Prof. Dr. Âlim Şerif Onaran “Sessiz Sinema Tarihi” (1994: 34) isimli kitabında Porter'dan şu sözlerle bahseder; “*Şayet George Méliés sinemayı tiyatro yoluna iten ilk sinema adamı ise, Edwin Surrey Porter da, sinemayı sinema yoluna iten ilk sinema adamıdır denebilir*”.

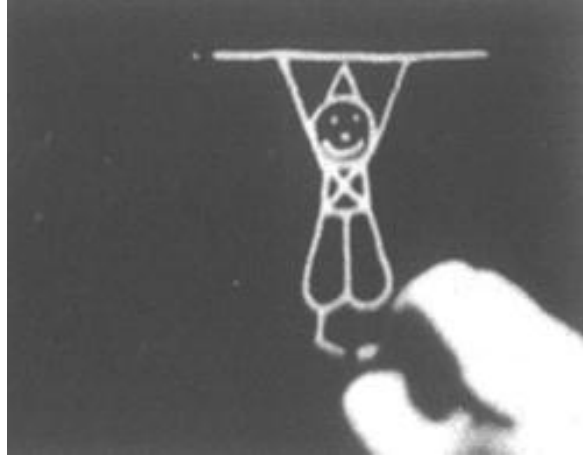
1900lerin başında, sinemanın sanatsal gelişiminin yanı sıra teknolojik gelişimi de hız kazanmıştır. Bu gelişimin en önemli kısımlarından bir tanesi de Pathé kardeşlerin¹⁷ pozitif film imalatında yaptıkları çalışmaları olmuştur. Pathé kardeşler sinemayı bir sanayi haline getirmişlerdir ve pozitif film imalatına girişerek dünyanın dört bir yanına satış gerçekleştirmişlerdir (Onaran 1994: 21). Bu ticari hamle ve

¹⁷ Charles Pathé (1863 1957); Fransız Sinemacı. 1896 yılında kardeşleri Emile Theophile ve Jackues Pathé ile birlikte Pathe kardeşler şirketini kurmuştur.

beraberinde getirdiği en önemli nokta, sinemanın yaygınlığını arttırıp büyük şehirlerden kasabalara hatta köylere ulaşımını sağlayan, halkın da rağbet edebileceği büyük bir endüstri haline getirilmesi olmuştur.

Charles Pathé ve kardeşleri sadece ham film üretimiyle ilgilenmemiş, sinemanın gösterim kısmıyla da ilgilenmişlerdir. Alıcı yönetmeni olarak kiraladıkları Ferdinand Zecca (1864-1947) ile genelde süreleri kısa olan filmlerin aksine daha uzun metrajlı filmler çekmeye başlamışlardır (Onaran 1994; 21).

Sinemaya yenilikler kazandıran bir diğer isim ise, iki yıllık bir ön çalışmanın ardından sinema tarihinin ilk çizgi filmini gerçekleştiren Emile Cohl olmuştur (asıl adı Emile Courter, 1857-1938). Cohl aslen dergilerde karikatürleri yayınlanan bir karikatür sanatçısıdır (Teksoy, 2009: 39). Sinemayla tanışması da kendinden izin alınmadan, afiş olarak kullanılan bir karikatürünü şikâyet etmek için “Gaumont” yapım evine gidişiyile başlamıştır. Cohl, karton üzerine çizdiği resimleri, daha önce Méliés’nin de kullandığı yöntemi kullanarak, teker teker filme alarak gerçekleştirmiştir (Teksoy, 2009: 39). Cohl, 1908’den 1921’e kadar 300’e yakın film yapmıştır.



Şekil 2.21; Emile Cohl, “*Fantasmagorie*” (1908)

Edwin S. Porter’ın sinemayı sanat olma yoluna sokan adımlarıyla büyük bir değişim geçiren sinema, 1910’lara kadar kısa metrajlı film örnekleri vermeye devam etmiştir. Bu durumu değiştiren isim ise sinemaya kattığı büyük yeniliklerle D.W. Griffith¹⁸ (1875-1948) dir. Griffith 1907’de sinemaya oyuncu olarak girmiş ve bunu

¹⁸ David Lewelyn Wark Griffith (22 Ocak 1875 - 23 Temmuz 1948); Akademi Ödülü sahibi ABD’li film yönetmeni. Sinemayla tanışması oyunculuk kariyeriyle başlayan Griffith daha sonraları yüzlerce

izleyen altı yıl boyunca Biograph¹⁹ için bir ve iki makaralık yüzlerce film yönetmiştir. Yönettiği bu kısa filmlerde kullandığı değişik kamera ölçekleri ve hareketli kamera teknikleriyle Porter'ın başlattığı sanatsal kaygıyı çok daha ötelere taşımıştır. Olağan üstü sezgileri ve az rastlanır becerisiyle, yalnızca tüketim malı üreten bir sinemayı kısa bir süre içerisinde bağımsız bir anlatım aracına, kişisel bir görüşü açıklamaya elverişli yeni bir sanat diline dönüştürmeyi başarmıştır (Teksoy; 2009: 78). Griffith (Monaco; 2010: 272), uzun metraj filmin babası olarak bilinmektedir.

Tüm bu yenilikler sayesinde sinema, kendini deneysel bir uygulama alanı olmaktan sıyrarak, sürekli daha büyük kitlelerin ilgisini çeken bir eğlence aracı haline getirmiştir. Sinemaya olan ilginin sürekli artması, sinematograf ve benzeri araçların yaygınlaşması ve kişilerin tekelinden çıkıp bu alanın büyümesine ilgi duyan ve ticari hedefler güden bir topluluğun oluşmaya başlaması da kaçınılmaz olarak sinemayı kısa zamanda bir endüstri haline getirmiştir.

Sinemanın meta değeri olduğunun anlaşılması sermaye sahiplerinin bu endüstriye ilgi duymasına, büyük yapımcıların ortaya çıkmasına ve bunların kendi aralarında amansız bir rekabete başlamasına sebep olmuştur. Bu rekabetin sonucu, 10 dakikalık tek makara filmlerin yerini daha uzun ve konulu filmlerin alması olmuştur. Sinema artık bir belgeleme aracı veya sihir gösterisi olmaktan çıkıp, kendine özgü anlatı kalıpları oluşturmaya başlamıştır.

Gün geçtikçe daha fazla kişiye ulaşan, günümüzde 7. sanat olarak isimlendirilen sinema, özellikle ilk yıllarda, endüstriyel bir üretim aşaması olması ve kitlesel bir eğlence aracı olmasından kaynaklı sanatsal değeri pek ciddiye alınmamıştır. Abisel (1999: 30) bu durumu şöyle özetler;

Sinema 20. yüzyıla aittir ve bu yüzyılın özellikleriyle belirlenip oluşmuş bir kurumdur. Geçmişleri yüzyıllara dayanan öteki sanatsal faaliyetlerin arasında, doğrudan teknolojiye bağımlı olan ilk yaratıcılık alanıdır. Üstelik yüzlerce kopyası çıkarılabilecek, milyonlarca kişi tarafından aynı anda izlenebilecek filmler üretmek üzere kurulmuştur. Dolayısıyla filmler, sıradan insana hitap ettikleri, kolay anlaşılır oldukları, ciddi sorunlara değil günlük yaşamda karşılaşılan manzaralarla ilgilendikleri, para kazanmak gibi pek de saygın olmayan bir amacı açıkça hedefledikleri için çok uzun süre yalnızca bir eğlence aracı olarak görülüp küçümsenmişlerdir. (Abisel, 1999: 30).

kısa film de çekmiştir. Uzun metrajlı filmin babası olarak anılan Griffith, kullandığı kamera hareketleriyle sinema tarihinde önemli bir yere sahiptir.

¹⁹ Biograph; Mutoscope olarak da bilinen Amerikalı yapım şirketi. 1895-1928 yılları arasında aktif olan şirket bu tarihler arasında binlerce film yapımı üstlenmiştir.

Bu eğlence aracının egemenliği önceleri her anlamda Fransız hâkimiyetindeyken, ABD’de kurulan sinema salonlarının yaygınlaşması ve birçok film yapım şirketinin açılması bu hâkimiyetin kısa zamanda ABD’nin eline geçmesini sağlamıştır. ABD’nin bu egemenliği eline alması aynı zamanda, sinemanın bu gün geldiği noktada önemli bir yeri olacağı anlamına da gelmektedir. Sağlıklı bir üretim ve dağıtım sistemine ulaşan Amerikan film endüstrisi, kısa zamanda hem Amerika genelinde üretim ve dağıtım ağlarıyla sinemanın gelişimine büyük bir ivme kazandırmış, hem de artan talebi biçimlendirme bağlamında sektöre farklı türde filmler arz etmeye başlamıştır.

3. KARA FİLM

3. 1. Kara Filmin Ortaya Çıkmasına Etki Eden Kaynaklar

Kara Film 1946’da tanımlanmış ve literatüre geçmiş bir kavram olarak var olmasına rağmen aslında geçmişi daha eskiye dayanmaktadır. Kara Filmin tarihsel gelişimine baktığımızda türün ilk örneklerinin Amerikan Sineması içinde verildiğini görmekteyiz. Ancak Kara Film Amerika’da yine de, 1960’ların sonuna kadar çok bilinmeyen bir kavram olarak kalmıştır. Türe ilgi duyan ve bu kavramı fark eden eleştirmenler, ilk Kara Film örneği olarak 1941 yapımı “Malta Şahini”ni (The Maltese Falcon) göstermektedirler. Bu filmin kökeni ise 1930’da yayımlanan bir Hard-Boiled²⁰ romanıdır.

Kara Filmin ortaya çıkışı ve gelişimi uzun bir süreci kapsar. Michael Walker (Akt. Girginkoç 2004: 126) “Kara Filmin 1940larda ortaya çıktığını söylemek için temkinli olunması gerektiğini, Kara Filmin daha 1930larda bastırıldığını” belirtir²¹. 1930’larda Amerika’nın içinde bulunduğu sosyal dönüşümün etkilerini gösterebilmesi, hem endüstri içinde hem de hükümet tarafından bazı yaptırımların 1940’lı yılların ortalarına kadar mümkün olmamıştır. 40’lı yıllara gelindiğinde Hollywood üzerindeki baskıların azalması film yapımcılarının satın alıp sinemaya uyarlayamadığı Hard-Boiled romanları çekme fırsatı bulmalarını beraberinde getirmiştir.

Kara Filmin kökenleri sadece sinema değil diğer sanat dallarına da dayanmaktadır. Kara Filmler, Alman Dışavurumculuğu, Hard-Boiled edebiyatı, B Filmler ve Gangster Filmleri gibi çok çeşitli kaynakların etkisinde kalmıştır. Yakın

²⁰ 1920li yıllarda Amerika’da dedektiflik romanları olarak ucuz dergilerin sayfalarında başlayan ve popülerliği artan tür, 1930 lu yıllara gelindiğinde bir edebi dil halini almıştır.

²¹ *The Postman Always Ring Twice* adlı filmin gösterim hakkının M.G. M. tarafından satın alınmasına rağmen Hays Office tarafından veto edildiğini, filmin beyaz perdeye uyarlanabilmesi için gereksinim duyduğu uygun koşulların ancak on yıl sonra ortaya çıktığını belirtir (Akt. Girginkoç; 2004: 126).

döneme dair bu etkilerin yanı sıra, 18. Yüzyılın sonlarından itibaren çeşitlenen birçok sanatsal olgunun da Kara Filmin ortaya çıkmasına etki ettiği gözlemlenebilmektedir.

Sanatsal olguların dışında dönemin sosyal ve ekonomik etkileri de Kara Filmde kendini hissettiren bir diğer faktör olmuştur. Dünyanın içinde bulunduğu Büyük Ekonomik Bunalımla başlayan ve ikinci dünya savaşı ile biten dönem, Kara Filmin birçok öncü ve örneklerini içinde barındıran dönemdir. Her ne kadar türün ortaya çıkışını ve gelişimini geciktirmiş bir dönem olsa da 30'lu yıllarda dünyanın içinde bulunduğu 'buhran dalgası' daha sonra bu türü besleyecek öğelerin neredeyse tamamını da içinde barındırmaktadır.

40'ların Hollywood'unda Kara Filmi ortaya çıkaran dört koşul olduğunu iddia eden Schrader (2004: 15), bunları; "*Savaş ve Savaş Sornası Yaşanan Hayal Kırıklığı, Savaş Sonrası Gerçekçiliği, Alman Etkisi (Dışavurumcu Akım) ve Hard-Boiled edebiyatı*" olarak sıralar. Colin McArthur'un (Cook'dan akt. Girginkoç 2004: 126) "Underworld U.S.A." adlı çalışmasında, Kara Filmin çıkışını hazırlayan toplumsal ve siyasal gelişmelerin ardında "*Büyük Ekonomik Bunalım, İkinci Dünya Savaşı ve Soğuk Savaşın yarattığı belirsizlik durumunun neden olduğu güvensizlik ve korku durumunun*" yattığından söz eder. Borde ve Chaumeton (Naremore'dan Akt. Girginkoç, 2004: 118), görsel stilde hissedilen Alman Dışavurumculuğu'na değinmekle beraber, daha çok Kara Filmin "*Warner Bross tarafından yapılan gangster filmleri, Universal'in korku, Fox'un da dedektiflik filmlerinin bir sentezi olarak daha iyi anlaşılabilceğini*" belirtirler.

Dönemin karamsar yapısından etkilenen yönetmenler "B Tipi Filmler"²² ve "Hard-Boiled" edebiyatından da etkilenecek yeni bir biçim ortaya çıkarmışlardır. Bu suç öyküleri ortaya çıktıkları andan itibaren çok ilgi gören yapıtlar haline gelmişlerdir. Büyük bütçeli yapımların aksine daha ucuza mal edilen, yıldız oyuncu kullanmayan içinde bulunduğu dönemin karamsar atmosferini yansıtan filmlerin dönemin sinema izleyicisi tarafından ilgi çekici olduğunu söylemek mümkündür (Schrader, 2004: 17)²³.

²² B film; Küçük bütçeli, kısa sürede çekilen ve kadrosunda yıldız oyuncular bulunmayan film. İki film oynatılan bir salonda gösterilen ikinci film (Singleton, 2004: 16).

²³ Brian Neve, 1946 – 1951 tarihleri arasında çevrilen filmlerin toplamının %13 gibi büyük bir kısmının Film noir oluşunun dikkate değer bir olgu olduğuna işaret eder (Neve'den Akt. Girginkoç; 2004: 116).

3. 1. 1. Alman Dışavurumculuğu

Kara Filmin estetik yapısı, özellikle 1910-20'li yıllar arasında Almanya'da ortaya çıkmış, resim, heykel, mimari ve fotoğrafta da etkileri görünen Dışavurumcu akımdan etkilenmiştir. Dışavurumculuk (Expressionism) terimi ilk kez 1901 yılında Fransız ressam Julien Auguste Hervé tarafından kullanılmıştır. 1910 yılında H. Walden'in "Der Sturm" dergisinde tekrar gündeme getirdiği terim, dönemin her tür öncü yeniliklerini nitelemek amacıyla kullanılmıştır (Teksoy, 2009: 151). Dışavurumculuk terimine ilk kez bir Fransız ressam tarafından değinilmiş olmasına karşın, Almanlar tarafından yoğun olarak kullanılması akımın "Alman Dışavurumculuğu" olarak bilinmesini beraberinde getirmiştir.

Teksoy (2009: 151) dışavurumculuğu, "*sanatın dış dünyayı yansıtmada plastik kaygulardan çok duygusal öğelere öncelik tanınması, sanatçının yaratıcı heyecanının teknik araçların nesnelliğini bozarak, her türlü denetimden kurtulması*" olarak tanımlar. Dışavurumculuk daha çok eser ortaya koyanın dış dünyayı betimlemesinden çok kendi iç dünyasındaki devinimi yansıtmasını amaçlayan bir akımdır. Spicer'da (2010: 89), dışavurumculuğu tanımlarken, "*öznel ve iç deneyime odaklanan modern hayatı; zihin durumları, duyguları, fikirleri, algıları, hayalleri, görüşleri ve paranoyak sınıfları yabancılaştırma, parçalama ve yerinden oynatma*" olarak değerlendirir.

Dışavurumcu atmosfer, gerçekliği sorgulayıcıdır ve genelde alışılmış kuralların dışında gerçekliğin biçiminin bozulduğu gözlemlenmektedir. Bu bozulmalar film söz konusu olduğunda özellikle dekorda kendini hissettirir. Dışavurumcu filmlerde dekor algısı bilinen gerçekliğin dışında seyrederek ve perspektif algısının bozulduğu gözlemlenir. Işık ve gölgenin abartılı kullanımı mizansene gerçek dışı hissi veren önemli öğelerdir. Spicer (2010: 89), Alman Dışavurumculuğunu, "*yüksek kontrast kullanılan, dokuları ve ışık-gölge oyunlarını kucaklayan bir stil*" olarak tanımlar. Spicer ayrıca, dışavurumcu filmleri ve Kara Filmle olan bağını şu sözlerle aktarır;

Karmaşık bir anlatisallığa sahip dışavurumcu filmler boşlukların ve yüzeylerin parça parça düzensiz hatlarla veya garip açılarla büküldüğü; yüksek kontrastlı, yoğun ışık huzmelerinin derin, siyah gölgelerle keskin bir tezat oluşturduğu gölge oyunu ışıklandırılmalarının hakim olduğu genel bir "Atmosfer" (stimmung) ve kendine özgü bir görsel tarz oluşturmuştu. Ayrıca Karl Grune'ın "*Sokak*" (Die Strasse, 1923) filmi ile başlayan Weimar sokak filmleri (Strassenfilm) dönemi, saygın orta sınıf kahramanın karşı konulmaz fakat bir o kadar da tehlikeli şehir gece yaşamına adım atması ile seyirciye karanlık ve istikrarsız bir dünya; derin gölgeler, yanıp sönen

ışıklar, suçlular ve femme fatale karakterler takdim ederek bir nevi ön aşama noir ortamın çizgilerini belirlemiş oluyordu (Spicer;2010; 12).

Dışavurumcu akımın Amerika'ya olan yolculuğu 1920'lerde başlar. 1920'lerde ve 1930'larda birçok Alman yönetmen ve teknik çalışan Avrupa'daki baskı uygulamalarından kaçıp Hollywood'a sığınır ve Amerikan sinema endüstrisinde kendilerine buldukları yerle yeni eserler vermeye başlar. Schrader'e göre (2004: 16), Hollywood daha önce bu tür, bazı Amerikalıları korkutan türden "Almanlaşma" deneyimini hiç yaşamamıştır. Gelirken kendi art yapılarını da beraberlerinde getirdikleri göz önüne alındığında, Amerikan film endüstrisinde "Dışavurumcu ışığın etkisi her zaman Holywood filmlerinin yüzeyinin hemen altında olmuştur ve bunun Kara Filmde ortaya çıkması şaşırtıcı değildir" (Schrader, 2004: 16).

Yeni Kıta'ya seyrüsefer eden, estetik açıdan yetkin ve teknik açıdan bilgili Avrupalı sinemacıların beraberlerinde taşıdıkları dışavurumcu anahtar ışıklar, stilize gölgeler, yenilikçi film teknikleri, incelikli set tasarımı, olağandışı kamera hareketleri, çarpıtılmış açılar ve soğuk, ümitsiz, ölümcül karanlıktaki pürüzlü konular; sesin gelişiyile büyüyerek stüdyo sistemine geçmiş, üretim-dağıtım anlamında endüstrileşmiş olan Amerikan sinemasında, uzun ve derin konaklayacağı bir ortam bulmuştu (Özdemir, 2011: 16).

Bazı eleştirmenler Kara Film için Alman Dışavurumculuğunun devamı olduğu yönünde görüş belirtir, ancak bu tam olarak doğru değildir. Alman Dışavurumculuğunun atmosferinden oldukça etkilenen Kara Film kendine has anlatı formlarıyla bir akımın devamı olmaktan sıyrılır. Schrader'e göre (2004: 16), Yapay stüdyo ışıklandırmasına dayanan Alman dışavurumculuğu etkisi sert, süssüz, sade dış mekânların olduğu savaş sonrası gerçekliğiyle uyumsuz gibi görünmektedir, ancak Kara Filmin benzersiz niteliği, çelişik öğeleri aynı stil içinde kaynaştırabilmesidir. Bu durumun bir diğer önemli sonucu ise, dışavurumcu filmlerde yer alan aşırı öznelliğe karşı Kara Filmlerde yer alan gerçekçiliğin, Kara Filmin, dışavurumcu sinemanın bir devamı olarak nitelendirilmesini engellemesidir (Mutluer, 2008: 20). Bu bağlamda değerlendirildiğinde Kara Filmin, dışavurumcu sinemanın Amerika'daki örnekleri değil, dönemin Amerika'sına özgü bir biçem olduğu netlik kazanmaktadır.

3. 1. 2. Büyük Ekonomik Bunalım Yılları

Birinci ve ikinci dünya savaşları arası yaşanan Büyük Ekonomik Bunalım dönemi, tüm dünyayı etkilediği gibi sinema endüstrisinin de köklü değişimler içine girmesine sebep olmuştur. Paul Kerr (Akt. Girginkoç, 2004: 127), Kara Filmin ortaya çıkışını hazırlayan etmenlerin, “*Büyük Ekonomik Bunalım döneminde, Hollywood’un bu döneme uyum sağlamasını kolaylaştıracak önlem ve buna bağlı olarak endüstri içinde görülen ekonomik temelli dönüşümler içinde*” aranması gerektiğini belirtir.

“Yüzyılın başında Hollywood’a gelerek stüdyolarını kurmaya başlayan, ...reklam kampanyaları düzenleyip, dağıtım zincirleri oluşturup, salonları da ele geçirmeye başlayan, böylece yatay ve dikey olarak örgütlenerek büyük güç haline gelen sinema endüstrisi” (Abisel’den Akt. Girginkoç, 2004: 127), 1920lere gelindiğinde ‘Beş Büyük’ (Paramount, Fox, Metro-Golden Mayers, Warner Brothers, R.K.O.) ve üç küçük olarak adlandırılan, kendi salon zincirlerine sahip olmayan yapım şirketleri (Universal Pictures, United Artist, Columbia) ile kurumsallaşma sürecini tamamlayarak dev bir güç haline gelmeye başlamıştı²⁴ (Gomery’den Akt. Girginkoç, 2004: 127-128).

Özdemir (2011: 16) dönemin sosyal durumundan söz ederken, İki dünya savaşı arasındaki dönemde yaşanan boşluk ve tereddüdün, Amerikan şiddetini her anlamda beslediğini belirtir. Toplumsal bir depresyon halinin varlığından söz eden Özdemir, “*1930’larda ekonomik buhranı derinden yaşayan; saadet, huzur ve refahın yerine kaygı, sıkıntı ve sefaleti koymak zorunda kalan Amerika’nın, suçlular, çeteler ve gangsterlerle dolu gündeliğe alışmak zorunda*” kaldığını dile getirir. Bu yıllarda Amerika’nın, Alman sinemacıların yanı sıra İtalya’daki faşizmden kaçan mafya üyelerini göçmen olarak kabul ettiğini belirten Özdemir; göçmen mahallelerinin kumar, fuhuş, uyuşturucu alanlarında çalışan suç örgütleri için en verimli zeminler olduğunu, içki yasağı döneminde bu bölgelerde kaçak içki üreticileri türediğini dile getirir²⁵.

Ekonomik bunalımın ilk yıllarında (1929-1934) döneme hâkim olan gangster filmleri, endüstrinin gerekleri dışında, bunalım boyunca izleyicilerin sinemadan bekleyebilecekleri bütün psikolojik kaynaklı gereksinimleri karşılayabilecek düzeyde büyük ilgi görmüştür (Girginkoç, 2004: 129). Toplumun büyük kısmı içinde bulunduğu dünyanın yansıması olan filmlere ilgi gösterirken durumdan hoşnut

²⁴ 1930’lara gelindiğinde sekiz büyük yapım şirketi A.B.D.’de gösterilen filmlerin %95ini denetlemektedir. Öte yandan beş büyük stüdyonun sahip olduğu üç bin salon ise herhangi bir yapım şirketiyle anlaşmalı olmayan on beş bin salondan çok daha fazla kar elde etmektedir (Gomery’den Akt. Girginkoç; 2004: 128).

²⁵ Özdemir (2011: 16) Yalnızca 1933’te Amerika’da 12.000 cinayet, 50.000 soygun, 3.000 adam kaçırma olayının kayıtlara düştüğünü belirir.

olmayan kurumların özellikle ahlaki açıdan yaptıkları eleştiriler, Hollywood'u önlem almaya yöneltmiştir. Katolik ve Protestan kiliseleri, okul aile birlikleri, taşra gazeteleri sinemanın cinsellik ve şiddet öğelerinden arındırılmasını istemektedir (Teksoy, 2009: 99). Bu baskılar sonucu 1922 yılında Hollywood kendi içinde "Amerika Film Yapımcıları ve Dağıtıcıları Kurulu" (MMPA)²⁶ isimli bir kurum oluşturmuş, bu kurumun başına da William Harrison Hays getirmiştir.

Hays, bir kilise temsilcisidir ve konuyla ilgili ilk olarak kiliseler ve sivil toplum kuruluşlarıyla (Teksoy, 2009: 99) görüşmeler yapmıştır. Bu görüşmeler sonrası oluşturduğu oto sansür mekanizmasıyla tüm stüdyoların kendilerini kontrol etmelerini sağlayacak bir sistem geliştirmiştir. Hays'e göre (Teksoy, 2009: 99), bu yasalar aracılığıyla "film üretiminde en yüksek ahlak ve sanat değerlerine erişebilmek için, filmlerin eğitici ve eğlendirici özelliklerinin artırılması gerekmektedir".

1922den sonra süregelen çeşitli düzenlemelerin ardından 1930 yılında *Production Code*²⁷ (Hays yasası) olarak bilinen sansür yasası çıkarılmıştır. Yasanın ana ilkerleri şunlardır (Teksoy; 2009: 100);

- 1) Seyircinin ahlak düzeyini alçaltacak filmler yapılamaz, bu nedenle suç hata günah ve kötülükler yüceltilemez.
- 2) Seyirciye dürüst yaşam ölçütleri sunulur.
- 3) Kutsal buyruklar ya da insanların koyduğu yasalar gülünç düşürülemez, buna karşı çıkmak övülemez.

Çıkan bu yasa sonucu Gangter Filmleri büyük darbe almış ve 1933 yılına gelindiğinde bu filmlerden örnekler verilmemeye başlanmıştır. Teksoy (2009: 100-101) "Production Code" yasasını iki farklı bakış açısıyla değerlendirmektedir;

Dikkat edilirse yasa, Amerikan sinemasının çok kullandığı cinsellik ve şiddeti tümüyle yasaklamıyor, sınırlar içine sokuyordu. Yasanın kötü gözle gördüğü bu öğeler, filmin iyi öğeleri tarafından dengelenince ahlak ilkeleri korunmuş oluyordu. Filmin sonunda kötülerin cezalandırılması ya da pişman olması dengeyi sağlıyordu.

²⁶ 'Motion Picture Association of America' (MPAA); Filmlere ve filmlerin reklam malzemesine sınıflandırma damgaları veren kuruluşun adı. Bütün büyük dağıtımçı kuruluşu üyedir. MPAA, Birleşik Devletler'de ve dış ülkelerdeki korsan filmciliği kovuşturmak için Federal Araştırma Bürosu'ndan emekli olmuş elemanları da görevlendirir. Film endüstrisindeki en büyük lobi koludur. Film endüstrisinin en büyük dağıtım şirketlerinin ticari, hukuki, iç ve dış temsilcilik çıkarlarını temsil eder (Singleton, 2004: 59). 1922'de kurulan bu kurum, ilk başkanı olan "Will Hays" adına itafen "Hays Office" olarak da bilinir. Kadın dernekleri, klise gibi kurumların gangster, melodram türünde gfilmlerin ahlak yönünden aykırı içerik ve diyaloglara sahip olduğu gerekçesiyle başlayan büyük tepkiye yönelik kurulmuştur (Girginkoç; 2004: 129)

²⁷ Production Code; MMPA'nın 1930 yılında çıkardığı sansür kararıdır. Bu kara çerçevesinde tüm senaryolar Hays Office tarafından denetlenmeye ve sansürlenmeye başlamıştır.

Yasa, kötülerin mutlaka cezalandırılmasını istiyor, seyircinin suçlulara ya da günahkârlara hoşgörülle bakmasını yasaklıyordu. Yasanın Hollywood'un geleneksel anlayışının gelişmesini güvence altına aldığı doğrudur. Ama Hollywood'un toplumsal sorunlara ve değişen ahlak anlayışlarına ilgi göstermesini engellediği de bir başka doğrudur.

Susan Hayward (Akt. Girginkoç 2004: 131), Kara Filmlere, kaynaklık eden Hard-Boiled gelenek içerisinde görülen, daha sonra ancak 1940'larda sinemaya uyarlanan öykü ve romanların, 1930'lu yıllarda yazılıp yayınlanmasını, bu eserlerin ekonomik bunalım yılları boyunca ülkeye egemen olan genel karamsar havanın ürünü olduklarını belirtirken, bu karamsar havanın sinema endüstrisine yansımalarının gecikmesini sağlayan en önemli olgunun Hays Office olduğunu dile getirir. Krutnik (Akt. Girginkoç, 2004:132), Hays Office'in yapım şirketleri üzerinde güçlü bir etkisi olduğunu belirtir ve Dashiell Hammet tarafından 1930 yılında yazılan *Malta Şahini*'nin on bir yıl sonra filme uyarlanmasını, James Cain'in *Postacı Kapıyı İki Kez Çalar* (The Postman Always Rings Twice) adlı romanının 1934 yılında tüm haklarının M.G.M, tarafından, James Cain'in Raymond Chandler tarafından senaryoya uyarlanan *Çifte Tazminat* (Double Intemnity) adlı romanının haklarının da 1936 da Paramount tarafından satın alınmasına rağmen, bu romanların ancak savaş sona erince filme uyarlanabilmelerini bu etkiye bağlar. Bu iki bilgidен hareketle, Hays Office yasalarının Gangster Filmlerini etkilediği kadar, Kara Filmlerin de ortaya çıkışını geciktirdiği sonucuna varılmaktadır.

Otuzların başında politik atmosferin değişime uğraması da bazı sosyal sonuçlar doğurmuştur. Franklin Roosevelt'in 1932 yılında seçilmesiyle, 1933 yılından itibaren başlayan bu politik, ekonomik ve duygusal iklimdeki değişiklik ve 'Yeni Düzen' programı, ülkede iyimser bir havanın oluşmasına sebep olmuştur. Bu iyimser hava da Gangster filmlerinin sona ermesinin bir diğer nedeni olarak görülmektedir. Hayward'a göre (Akt. Girginkoç, 2004: 130);

Ekonomik bunalım süresince anayasal bir hak olarak güvence altına alınan 'sınıfsız', 'demokratik' bir toplumda, herkesin başarıya ulaşma ve 'Amerikan rüyasını' gerçekleştirebilme şansı olduğu inancının yerleştirilmeye çalışıldığı bir politik iklimde, 'Proleter' sınıftan gelen gangsterlerin, ancak başkalarına ait olanı çalarak bireysel başarı ve zenginlik elde ederek gözler önüne serdikleri ve bunalım süresince de etkileri daha da keskinleşen sınıf ayrımı ile Amerikan rüyasının çelişkilerini sergiledikleri filmlerin bunalım sonrası perçinlenen iyimser iklimde devam etmesi beklenemezdi.

Susan Hayward (Akt. Girginkoç, 2004: 131), 1934 yılındaki Production code adı verilen sansür yasasıyla dönüşüme uğrayan, ardından savaşın da çıkmasıyla üretilmesi daha da sakıncalı görülen Gangster Filmlerinin halk üzerindeki popülaritesini de göz önünde bulunduran yapım şirketlerinin, sansür baskısı nedeniyle bu filmlerdeki şiddet dozunu azaltıp, ‘sadist’ gangster kahramanlarını polis ya da özel dedektif ile değiştirmekle bir çözüm yolu bulduklarını belirterek Production Code’un bu müdahalesi sayesinde ‘Kara Filmin tohumlarının atıldığı’ dile getirir. Buradan varılan genel durum ilginçtir. Production code, bir yandan türün ortaya çıkmasını geciktirmişken diğer yandan biçimlenmesine destek olmuştur. Gangster Filmlerinin karakter yapısında gerçekleşen zorunlu değişimler, sinemaya Kara Film karakterlerinin girmesine sebep olmuştur.

Ekonomik bunalım dönemini boyunca, sinema endüstrisinin genel durumunda bir problem havası gözlenmemektedir. Bu dönemde ortaya çıkan yasalar, suç filmleri diye kategorize edebileceğimiz Ganster Filmleri ve Kara Filmler üzerinde etkili olmuş fakat ekonomik olarak net bir değişime uğranmadığı için diğer türler üzerinde bir etkisi olmamıştır. Schrader (2004: 15), stüdyo sisteminin bir önceki on yıldan daha parlak bir durumda olduğunu belirtir ve 1930’lar sona erdiğinde endüstrinin, 673 milyon dolarlık gelir elde eden ve otuz bin kişinin çalışmakta olduğu bir dev halini aldığını aktarır.

3. 1. 2. 1. Hard-Boiled Edebiyatı

Hard-Boiled edebiyatı, 1930’lu yılların Amerika’sında, köklerini ucuz romanlardan ve gazetelerden alan edebi bir tür olarak ortaya çıkmıştır. 1840’larda Fransa’da ortaya çıkan “Kara Roman” (Roman Noir)²⁸ lara benzer bu romanlar, karakterlerini de bu edebi türden alır.

Hard-Boiled, planlı bir anlatı yapısı olan suç öyküleridir. Özdemir (2011: 17), Hard-Boiled romanları;

“İçinde mükemmel bir cinayetin, delillerin işaret ettiği ama genellikle masum olan bir suçlunun, kurbanın, muhbirin, gammazın, esrarengiz durumların, tuzağa

²⁸ Kara roman (Roman Noir); 1840’larda Fransa’da ortaya çıkmış bir polisiye roman türü. Gizem ve gerilim öğelerine yer veren bu türdeki kahraman yapısı Kara Film dedektif kahraman hikayelerinin öncüleri olarak görülmektedir. Bazı eleştirmenler ise kara romanın başlangıcı olarak Black Mask adlı İngiliz dedektif romanları serisini gösterir. Ernest Mandel’e göre Kara Filme kaynaklık eden kara roman (roman noir) 1920 sonunda, Amerikan sokak dilinin kullanıldığı, alaycı, sert ama aynı zamanda gizli bir mizah duygusu da barındıran Hard-Boiled denilen bir tarz yaratmışlardır (Roloff-Seeblen den aktaran Girginkoç; 2004 - 117).

düşmenin, düşürülmenin, ahmakça hataların, şiddetin, seksin ve illa ki cinayeti çözmeye çalışan, usta iz sürücü bir özel dedektifin var olduğu kurgular” olarak tanımlar.

1930’larda ortaya çıkan bu edebiyat türünün en bilindik yazarları; Ernest Hemingway, Dashiell Hammet, Raymond Chandler, James M. Cain, Horace McCoy ve John O’Hara’dır. Bu yazarların çalışmaları pek çok Kara Film için kaynak teşkil etmiştir (Spicer; 2010, x1). Hard-Boiled edebiyatı ve Kara Filmin ilişkisi, aynı sanatsal biçimin edebiyat ve sinema gibi iki ayrı sanat dalında görülen örnekleri olarak nitelendirilebilir. Öyle ki birçok Hard-Boiled eser sinemaya da uyarlanmış ve en iyi Kara Film örneklerinden bazıları olarak kabul görmüştür. Kara Filmlerin ve Hard-Boiled romanların dönem olarak birbirlerinden kısa süreyle farkları olması ise Amerika’nın uyguladığı sansür politikasının etkisidir. Sıkı sansür, sinemada Hard-Boiled tarzı metinlerin etkilerini göstermesini geciktirirken, düzyazı romanlar bu denetimden sıyrılabilmıştır (Schrader; 2010: x1). 1930’larda ortaya çıkan Hard-Boiled örnekleri yapım şirketleri tarafından satın alınmış olmasına rağmen sansür politikaları dolayısıyla yayınlanamamıştır. Özdemir (2011, 21) Hard-Boiled geleneğinin, Kara Filme kaynaklık edişini şu sözlerle betimler;

Edebi, sanatsal, kültürel ve politik kaynakları sonsuz olan ve büyük şehrin mükemmel planlanmış suçlarını, suçlularını anlatan Kara Film, hem sosyolojik hem psikolojik anlamda üzerinde düşünmeyi hak eden bir tür olarak bayrağı cinayet romanlarından devraldı (Özdemir, 2011: 21).

Sinema tarihçileri tarafından ilk Kara Film olarak kabul gören “*Malta Şahini*” de (*The Maltese Falcon*) 1930 yılında hakları Warner Bros tarafından alınmış ancak 1941 yılında filme çekilmiş bir Hard-Boiled uyarlamasıdır. Spicer (2010, x1) ise, Kara Film ve Hard-Boiled romanların ilişkisinin ne kadar iç içe olduğunu şu sözlerle belirtir;

1941 ve 1948 yılları arasında çekilmiş polisiye gerilim yapımlarının yüzde yirmisine yakını Hard-Boiled romanlardan ya da kısa hikâyelerden doğrudan birer adaptasyon iken, bundan daha da fazlası taklit veya yeniden düzenlemelerden oluşuyordu. Hollywood stüdyoları senaryo yazarı olarak birkaç Hard-Boiled yazarı da işe almış ve değişken oranlarda bir başarı yakalamıştır.

Schrader (2004: 17), Hollywood yazarlarının en Hard-Boiled'ının Chandler²⁹ olduğunu dile getirir ve James M. Cain'a ait bir Hard-Boiled hikâyesinden senaryolaştırdığı “Çifte Tazminat” (Double Indemnity) döneminin en iyi yazılmış ve en karakteristik Kara Film olarak değerlendirir.

Schrader (2004: 17), Kara Filmin Hard-Boiled ekolünü son evrelerinde benimsediğini ve yeniden yorumladığını belirtirken 1948 sonrası manik ve nevrotik filmlerin (*Kiss Tomorrow Goodbye*, *D.O.A.*, *Where The Side Walk Ends*, *White Heat*, *The Big Heat*) tamamının Hard-Boiled sonrası filmler olduğuna değinir. Sonuç olarak Hard-Boiled ekolu Kara Filme ruhunu veren, onun için önemli bir edebi dil olmuştur.

Dashiell Hammet, Raymond Chandler, James Cain, Cornell Woolrich, Charles Williams ve Elmore Léonard gibi işi, suç üzerine esrarlı fanteziler kurmak olan roman noir yazarlarının kalemlerinden dökülen soğukkanlı cinayetler; James Cagney, George Raft, Humphrey Bogard'ın canlandığı ahlaki anlamda işine bağlı, alt-orta sınıftan, sigarası dudağından düşmeyen, trençkotlu, fötr şapkalı, duble paça pantolonlu, siyah mokasen ayakkabılı, alaycı, keskin bakışlı, soğukkanlı dedektifler; uzun purolarını çiğneyip, gürültülü konuşan, adam öldürmekte sonsuz ihtiraslı olan suçlu kişiler halkın ‘Kara Film’ denilen türü sevmesine neden olmuştu (Özdemir, 2011: 16-17).

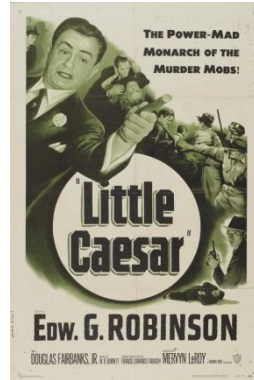
3. 1. 2. 2. Gangster Filmleri

Hard-Boiled edebiyatın yanı sıra Gangster Filmler de klasik Kara Filmin biçimlenmesi adına önemli öncüler olarak değerlendirilmektedir. İan Cameron (Akt. Hardy; 2008: 354), “*tüm film türleri arasında hiç bir tür, suç filmlerinde olduğundan daha tutarlı bir şekilde sinema dışı faktörler tarafından şekillendirilmemiştir*” sözüyle suç filmlerinin gelişimini açıklarken filmlerdeki anlatının sosyal nedenlerle olan bağlantısına açıklık getirmiştir. Bu söylemin en keskin örnekleri olan Gangster Filmleri 1920’li yılların sonlarından 1930’ların başlarına kadar Amerika’da gözlemlenen bir dizi sosyal değişimin sonucu olarak karşımıza çıkmaktadır. 1920’lerin, 30’ların Amerika’sında iş yaşamı ne denli örgütlenmişse, yer altı dünyasının örgütleri de o denli gelişmişlerdir (Kakinç; 1993: 30).

²⁹ Raymond Thornton Chandler (23 Temmuz 1888 – 26 Mart 1959), ABD’li romancı ve senarist. *Büyük Uyku* (The Big Sleep), *Göldeki Kadın* (The Lady In The Lake), *Küçük Kız Kardeş* (The Little Sister) gibi romanların yanı sıra, *Çifte Tazminat* (Double Indemnity), *Trendeki Yabancı* (Strangers on a Train) gibi Kara Filmin önemli örneklerini de senaryolaştırmıştır.

İki dünya savaşı arası Amerika’da ortaya çıkan Büyük Ekonomik Bunalım döneminde toplumsal bir çöküş yaşanmıştır. 1890’lardan itibaren artan ve 1920’li³⁰ yıllardan itibaren iyiden iyiye güçlenen yer altı dünyası, içki yasağının da etkisiyle ulusal bir güç haline gelmiştir. Yer altı dünyasının, fuhuş, kumar oynatma gibi yasa dışı faaliyetleri devam ederken içki yasağının gündeme gelmesi, halkın da bu dünyaya yaklaşmasına vesile olmuştur. İçkinin yasa dışı hale gelmesiyle birlikte toplumun büyük kısmı bu yasağı delebilmek adına mafya üyeleriyle iş birliği içine girmiştir. Meşru düzenin yerinden edildiği ve her ortamda ağırlığı hissedilen gayrimeşru bir yapı sinema izleyicisini, sahnede kendilerinde olanı aramaya itmiştir ve bu toplumsal değişimin sonuçları sinema endüstrisinin üretim biçiminde de tarz değişikliklerine yol açmıştır. Hard-Boiled romanlarda olduğu gibi, Gangster Filmleri de Büyük Bunalım döneminde aşağı sınıfların arzuları ve düş kırıklıkları veya etnik olarak ötekileştirilmiş Amerikalılar üzerinden, kendilerinden bir şeyler buldukları muhalif duruşlu bir gelenek yaratmıştır (Spicer; 2010: 12).

Edward G. Robinson’un yönettiği 1930 yapımı *Küçük Sezar* (Little Caesar) filmi ilk Gangster Filmi olarak kabul edilir. Warner Bros. bu filmle gişe rekorları kırmıştır (Kakinç; 1993: 36). İzleyicilerin sosyal yaşamın gerçeklerini ve bireyi ön plana çıkaran yapısıyla dikkat çeken bu yeni suç filmlerine gösterdikleri büyük ilgi, diğer yapım şirketleri de benzer konularda filmler çekmeye itmiştir.³¹



Şekil 3. 1: *Küçük Sezar* (1930) Film Afışı



Şekil 3. 2; *Küçük Sezar* filminden bir kare

³⁰ T. Kakinç, 100 Filmde Başlangıçtan Günümüze Gangster Filmleri (1993: 20) isimli kitabında Amerika’da bilinen ilk yasa dışı adımın 1890’larda bir Sicilya çetesinin New Orleans limanını haraca bağlaması olduğunu belirtir. On dokuzuncu yüzyılın sonlarında bilinen en büyük İtalyan göç dalgası geldiğinde hali hazırda Yahudi ve İrlanda kökenli bir yer altı oluşumu olduğunu belirten Kakinç, daha sonraları bu alanın hâkimiyetinin İtalyanlar tarafından ele geçirildiğini ve 1920’li yıllara gelindiğinde özellikle içki yasağının da etkisiyle “mafya”nın meşru otoritenin bazı kollarıyla ilişki içinde olarak toplumsal yapının bir parçası haline geldiğini belirtir.

³¹ Yalnız 1931 yılında elliyi aşkın gangster filmi çekilmiştir (Kakinç; 1993: 36).

1930'lu yılların başlarında çevrilen Gangster Filmlerinin git gide suçu ve suçluları öne çıkarıcı, onlara alkış tutucu bir havaya bürünmesi, tartışmasız, kaçınılması mümkün olmayan bir olgudur (Kakinç; 1993: 42-43). Bu durum Hollywood'un kendi içinde bir otokontrol mekanizması kurmasına sebep olmuştur. Uygulanan sansür politikaları sayesinde Gangster Filmleri eski gücünü yitirmiş, zamanla yeni örnekler verilmemeye başlanmıştır.

Amerika'nın 1942'de savaşa girişi ve değişen toplumsal düzenle birlikte sansür politikaları zayıflarken karamsar filmler tekrar yükselişe geçmiştir. Yeni dönemde gücünü yitiren gangsterin yerini toplumda aktif olan kadının alması, Gangster Filmlerinin de Kara Filmlere dönüşmesine yol açmıştır. Gangster Filmlerinde sadece kız arkadaş olarak resmedilen kadın artık cinsel iş bölümündeki değişimin de etkisiyle filmlerde aktif olan ve yön veren bir konuma ulaşacaktır.

Kara Film kendi payına Gangster Filmlerinden çok şey almıştır. Örneğin; Kara Filmdeki şehir temsili, otuzlu yılların Gangster Filmlerine çok şey borçludur. Sert diyaloglara eşlik eden şiddet ise kent yaşamının vahşiliğini vurgulamaktadır. Düzenbaz avukatlar, soğukkanlı katiller, gazeteciler bu yaşamın ayrılmaz parçasıdır (Girginkoç 2004:148).



Şekil 3. 3; *Devlet Düşmanı* (1931)
(film afişi)



Şekil 3. 4; *Devlet Düşmanı* filminden bir kare

3. 1. 2. 3. B Tipi Filmler

1920'li yıllar, Amerikan film endüstrisi için hızlı bir gelişime sahne olmuştur. Üretim ve dağıtım ağındaki artış ve sürekli genişleyen gösterim ağı sayesinde Amerikalıların gündelik eğlence biçimi haline gelen sinema, ulaştığı izleyici kitlesinin çokluğu sayesinde dev bir endüstri haline gelmiştir. 1927 ve 28 yıllarında sinemanın sese kavuşması ise sinemaya olan ilgiyi daha da arttırmış, gösterime giren filmlerde izleyici patlamasına sebep olmuştur.

Büyük Ekonomik Bunalım dönemine bu kadar yakın olan sese geçiş dönemi, diğer sanayilerin aksine film endüstrisini ateşleyen ve ayakta tutan en önemli gelişme olmuştur. Öyle ki; 1929 yılında Wall Street'in ani çöküşü dahi hızını kesmemiş, Hollywood kendisini “kriz işlemez” olarak tanımlamaya başlamıştır (Schatz: 2008: 259).

1931 yılına gelindiğinde ise ekonomik kriz Hollywood'da da etkisini göstermeye başlamıştır. Bu gecikme Hollywood için yıkıcı olmuştur. Ekonomik kriz tarafından etkilenmeyeceğini düşünen endüstri bunu için hazırlıklı değildir³². Endüstrideki belirgin çöküş, filmlerin anlatı biçimlerine kadar uzanan ciddi etkiler oluşturmuştur.

Krizin etkisinden en çok etkilenen stüdyolar, kendilerine ait salon zinciri olan stüdyolar olmuştur. Önceki yıllarda filmlerin gösterimi açısından büyük bir avantaj sahibi olan bu kurumlar, bunalım döneminde ipotek riskiyle karşı karşıya kalmıştır. Bu durumun sonucu olarak beş büyüklerden Paramount, Fox ve RKO büyük bir mali çöküş yaşarlar (Schatz; 2008: 259). Ayakta kalan kurumlar daha düşük bütçeli filmlere yönelir. Columbia ve Universal stüdyolarının düşük maliyetli ve düşük riskli film politikası sonucu B sınıfı film olgusu ortaya çıkar. Bu bağlamda B filmleri ekonomik bunalımın doğrudan sonucu olarak görmek mümkündür.

B Filmler; az sayıda mekanda, kısa sürede çekilen, yıldız oyuncuya yer verilmeyen ve oyuncu ile figüran sayısı kısıtlı, yapım giderleri azaltılmış, özel efekt gerektirmeyen ve bütçeyle biçimlenmiş senaryolarla çekilen, bir filmde olan tüm aşamaları kısıtlı bütçe oranında biçimlenmiş filmlerdir. İlk B film örnekleri genelde 60 dakika civarı süren, şehir pazarlarının dışında ikinci gösterim salonlarında, çift program kullanılmak üzere tasarlanmış, çoğunlukla Western ya da aksiyon filmlerle karşılanmaktadır (Schatz; 2008: 259). Kısa zamanda endüstri, iki film birden olgusunu yaygın hale getirmiş ve ilgisi azalan izleyiciyi, daha az parayla daha fazla film izleme zevki vaat ederek “Double Bill” sistemini uygulamaya koymuşlardır.

Girginkoç (2004:128), Kara Filmin ortaya çıkması için gerekli olan elverişli koşulları da barındıran Double Bill uygulamasının yaygınlaştırdığı “B Film” olgusunun, ekonomik bunalımın beraberinde getirdiği ekonomik sıkıntılara karşı

³² 1930-33 yılları arasında salon gelirleri 90 milyon dolardan 60 milyona toplam endüstri gelirleri 730 milyon dolardan 480 milyona geriler. 1930 yılında 23.000 olan salon sayısı 1935 yılına gelindiğinde 15.300'e kadar düşmüştür (Schatz; 2008: 259)

endüstrinin gişe başarılarının sürekliliğini sağlamak için geliştirdiği en uygun çözüm olduğunu belirtir.

Double Bill uygulaması, büyük ekonomik yatırımlarla, geniş bir zaman dilimi içerisinde gerçekleştirilen, yer verdiği büyük yıldız oyuncularla gişe başarılarını arttırmayı hedefleyen, ödül kazanmaya aday bir A film ile ucuza mal olan, bütçesi sınırlı, çekim planı da buna bağlı olarak daha sınırlı tutulan, bir B filmin gösterilmesiyle gerçekleşen bir uygulamaydı. Bu uygulama, B filme olan talebi arttırarak daha küçük yapım şirketlerine piyasaya girme olanağı yarattı (Traves'den akt. Girginkoç 2004:128-129).

B Filmler zamanla stüdyo sisteminde önemli hale gelmiştir. Büyük yapım şirketleri de yapımlarının büyük kısmını B Filmlerden yana kullanmıştır. Pek çok büyük stüdyoların gelirleri A-sınıfı uzun metrajlı filmlerden geldiği halde, B Film üretimleri de stüdyo çalışmalarının sorunsuz sürdürülmesine ve düzenli bir ürün arzı sağlamalarına imkan vermiştir (Schatz; 2008: 261). B Filmlerin en önemli işlevi ise Amerikan stüdyo sistemini kriz dönemi boyunca ayakta tutmaları olmuştur.



Şekil 3. 5; 1928 yapımı bir B Film afişi



Şekil 3. 6; 1938 yapımı bir B Film afişi

Paul Kerr (Akt. Girginkoç, 2004: 127), Hollywood sinemasında görülen anlatsal, görsel, tematik dönüşümlerin ardında Ekonomik Bunalımın beraberinde getirdiği mali sorunlara karşılık endüstrinin çözüm olarak ürettiği B Film olgusu ile bu olguyu yaratan etmenlerin yattığını öne sürmektedir. B filmlerin yükselişle birlikte biçimsel değişikliklerin yanı sıra yıldız kavramından uzak Western ve aksiyon filmleri popüler hale gelmiş, zamanla izleyiciler bu filmleri izlemek için salonlara gitmeye başlamıştır.

Teknolojik yenilikler de B Filmlerin gelişimine önemli katkılar sağlamıştır. 1938 yılından itibaren Kodak ve Agfa gibi şirketlerin hızlı film üretimine geçmeleri doğal olarak ışığa olan ihtiyacı azaltmıştır. Bu bağımlılıktan kurtulması endüstriye daha hızlı ve daha ucuz şartlarda üretim olanağı sunmuştur. Bordwell (Marling'den

akt. Girginkoç, 2004: 127), derin odak sağlayan 28mm'lik merceklerin kullanılabilmesi kameraların da geliştirilmesi gibi yeni teknik olanakların ortaya çıkışının, bir B film türü olan Kara Filmler için de uygun koşullar oluşturduğuna dikkat çeker.

3. 1. 3. İkinci Dünya Savaşı ve Savaş Sonrası Yıllar

Sinema en güçlü propaganda araçlarından biridir ve tüm Dünya'da hükümetler genellikle olağan üstü durumlarda sinema, televizyon, gazete gibi kitle iletişim araçlarına belli kısıtlılıklar getirmişler ve yine bu hükümetlerin istediği doğrultuda yayın yapılmasını sağlamışlardır. Savaşın başlamasıyla birlikte, özellikle taraf olan tüm ülkelerin yayın organları, erk tarafından doğal görünen bir biçimde oto sansür uygulamalarına gitmiştir.

Hays office yasalarıyla darbe alan suç filmlerinin, Amerika'nın İkinci Dünya Savaşına girmesinden olumsuz yönde etkilenmemesi beklenemezdi. Amerika, 1941 yılında İkinci Dünya Savaşına girdiğinde, Hollywood'da yeni baskı uygulamalarına maruz kalmıştır. 'Savaş Enformasyon Ofisi' (Office Of War Enformation) adındaki kuruluş tarafından denetlenir hale gelmiştir. Roosevelt'in önerisiyle bu ofis içerisinde kurulan bir büro, (Bureau Of Motion Picture Affair) sinema endüstrisinin halka moral veren ve propaganda niteliği taşıyan filmler yapmasını sağlamıştır (Girginkoç 2004:127).

Cook'a (Akt. Girginkoç, 2004: 132-133) göre, *"hükümetin bu dönem içinde film endüstrisi üzerindeki dolaysız denetimi altı kategori içinde toplanan konuların ve temaların belirlenmesinde kendisini açıkça göstermekteydi."* Filmlerin;

- Daha iyi yaşamak için savaşıyoruz düşüncesini,
- Düşmanın doğasını,
- Müttefiklerle dostça ilişkileri,
- Zafer için gerekli nesne ve araçların üretilmesi gerekliliğini,
- Vatandaşın sorumluluğunu,
- Silahlı kuvvetlerin gücünü...

Vurgulayan temaları içermesi önerilmekteydi.

Schrader de (2004: 15), Bütün depresyon dönemi boyunca filmlerin insanlara cesaret, moral vermesi gerektiğini ve filmlerin büyük ölçüde bunu yaptıklarını belirtir. Ülke dışında müttefiklerin propagandasını yapma ve ülke içinde vatanseverliği destekleme gereksinimi ise, karanlık bir sinemaya yönelik yeni

başlamış olan ilgiyi azaltmış ve stüdyo sisteminin içinde kendine yer arayan Kara Filmin tam olarak ön plana çıkamamasına sebep olmuştur.

Başkan Truman'ın seçilmesinin ardından ülkede olumlu bir havanın oluşması, sinema endüstrisinin de farklı yönelimlere yönlenmesini sağlamıştır. Girginkoç (2004: 134-135), 1940'lı yılların ikinci yarısından itibaren dönemin sorunlarını ele alan yarı belgesel ve toplumsal sorun filmleri için elverişli bir ortam oluştuğunu belirtir.

Bu dönem içerisinde, ırkçılık, politik çürümüşlük, alkolizm, madde bağımlılığı, savaştan dönen askerlerin uyum ve psikolojik sorunları, ayrımcılık, adaletsiz sistem, toplumsal çürümüşlük ve bunun insan psikolojisi üzerindeki etkileri gibi konuları ele alan filmler yapıldı (Cook'dan akt. Girginkoç 2004: 135).

Dana Polan (Akt. Girginkoç, 2004: 136), Kara Filmlerle birlikte yarı belgesel ve toplumsal sorun filmlerindeki karamsar eğilimlerin ortaya çıkışını uzun bir dönem boyunca anlatıda da otorite figürü olan Roosvelt'in ölümüne bağlar.

Polan (Akt. Girginkoç, 2004: 136) savaşı, 'dramatik bir biçimde başlayan, tehlike dolu, maceralı bir gelişme bölümü içeren ve mutlu sonla biten' bir kurmaca gibi kuran sadece 'özlemle beklenen geleceğe değil, aynı zamanda geçmişle şimdi arasında bağ kuran söyleme ayrı düşen anlatıya verilebilecek en iyi örneğin 'geleceğin kontrolünün olmadığı', 'haklılaştırıcı değil, çözümün olanaksızlığını sunan' Kara Filmler olduğunu belirtir.

Savaş sonrası uyumsuzluğun bu filmlerde daha karamsar ve umutsuz biçimde vurgulandığına dikkat çeken Maltby (Akt. Girginkoç 2004:136), Kara Filmlerin ayırt edici özelliklerini "*bozulmuş bir psikolojik bakış açısından seslendirilen, belgesel, sosyal içerikli diğer anlatılardaki 'iyimser, haklılaştırıcı, gerçekçi' üst ses kullanım biçimine aykırı düşen, 'güven sarsıcı, karamsar, huzursuz' üst ses ve yine bu özellikleri taşıyan öznel kamera ve anlatıyı kesintiye uğratan geri dönüşümlerin (flahs-back) kullanımı*" olarak sıralamaktadır. Maltby sonuç olarak Kara Filmleri '*uyumsuzluk hakkında olmaktan çok, kendileri uyumsuz olan metinler*' olarak değerlendirmektedir.

Savaş sonrası atmosferinde filmlerin bu denli karamsar olmaları, toplumsal cinsiyet rollerindeki değişikliklerin yansması olarak da karşımıza çıkmaktadır. Özellikle savaş döneminde kadın iş gücündeki artış, Amerikan toplumunda kadının rolünün değişmesine sebep olmuştur. Savaştan dönen ve uyum sorunu yaşayan erkeğin, kadına olan güveninde oluşan sarsıntı, dönemin filmlerinde kadın temsilleri

açısından önemli yer tutmaktadır. Kadın, artık gerçek hayatta edilgen değildir. Toplumun içinde daha aktif bir rol üstlenmiştir. Bu durum erkeğin kontrolünü kısıtlayarak kadına karşı güven sorunu yaşamasına sebep olmuştur. Bu durumun filmlere olan yansımaları da etken rol üstlenen ve kendine güveni olan ölümcül kadın karakterinin daha sık kullanılmasına sebep olmuştur. Sinema yazarı Ann Kaplan (Akt. Özdemir, 2011: 31), “Women in Film Noir” adlı çalışmasında İkinci Dünya Savaşı sonrası Amerikan sinemasında Kara Filmlerin, “kadının gücüne duyulan erkek paranoyasının, güvensizliğinin yansıdığı ayna” olduğunu dile getirir.

1940’lı ve 1950’li yıllar boyunca film noir, net algılama ve güvenli yaşamayı engelleyen kent ortamında yaşayan –ya da sinen- şirret kadınlar, farklı farklı gangsterler ve dedektifler ile zayıf, sıradan insanda görülen yalnızlık, baskı, klostrofobi ile duygusal ve fiziksel vahşete dayalı temel temalar üzerine durdu. Bu durumlar ve arka planlar üzerinde öylesine ısrarla duruldu ki, bunlar bilinçdışı da olsa, kültürün kendini görme tarzındaki kimi köklü değişimlere yol açmış olmalıdır. Film noir, çoğu eleştirmenin öne sürdüğü gibi, izleyicinin sessizce ve edilgin olarak kendi korkusunu imgelerine sadece rıza gösterdiği oldukça yaygın savaş sonrası depresyonunu mu yansıtıyordu? Belki de bu tür, kültürün kısmen daha bildik ve sınırlı acımasızlıkların ve çaresizliklerin sunumları aracılığıyla ilgilenmek zorunda kaldığı, oldukça derinden hissedilen bir vahşiliğin, faşizmin derin travmasına bir tepkiydi (Kolker’den Akt. Özdemir, 2011: 24)

3. 2. Kara Film Nedir?

Onlar kirli, çürük ve adi bir dünyanın sancılarını beyaz perdeye taşıdılar. Yaşam kötü, güvenilmez ve acımasızdı. Kanlı, gerilimli, yüksek dozda kötülüğün esip kavurduğu; gölgeleri, silüetleri keskin, derin bir dünya idi film noir... Suçluların, gangsterlerin, sahtekârların, katillerin, kanun adamlarının ve meşum kadınların perspektifinden akıp giden saflığını yitirmiş dünyayı izlerken, bu çerçevede vahşi şiddete, yalancı sadakate, akıl almaz entrikalara, zeki şaşırtmacalara, gelgeç, art niyetli anlaşmalara, alabildiğine kötü ve iyi adamların maskeli dramlarına tanık olunuyordu (Özdemir, 2011: 11).

Selda Tan Özdemir, “Yeni Kara Filmler” (2011) isimli kitabına başlarken ilk paragrafta bu sözlere yer verir. Aslında “Kara Film” de tam bu paragrafta anlatılanların yansımaları olarak karşımıza çıkmaktadır. Bildik, tanıdık imgelemlerin aksine “öteki”nin yüzünü aksedendir. Kahramanları yitik, atmosferi sinik, temaları karmaşık, hayatın içinde “var olan”³³ ve diğer türlerin göstermekten kaçındığı bir dünyanın kapısını aralayan “suç öyküleri” olarak karşımıza çıkmaktadır.

³³ Kara Film varoluşçu felsefeden oldukça etkilenmiş bir türdür. Türün felsefeyle olan bağıını değerlendirmek maksadımızı aşacağından dolayı bu bağlamla ilgili bir değerlendirmeye gidilmemiştir.

Kara Film (Film Noir) 1940'lı yıllar Amerika'sında ortaya çıkan ve birbiriyle ortak uylaşmaları olan bir grup filmin, 1946 yılında Fransız eleştirmenler tarafından keşfiyle tanımlanan, sinema tarihinde yer etmiş bir olgudur. Spicer (2010: xxxvii) Kara Filmi, “1940 ve 1959 yılları arasında yapılmış, çoğunlukla polisiye-korku türünde olan, siyah-beyaz Amerikan filmlerine verilen bir etiket” olarak nitelemektedir fakat Kara Filmin tarihsel gelişimi bu yıllarla sınırlı değildir. Günümüzde dahi örnekleri görülen Kara Filmin bu dönemi daha sonraki yıllarda ‘Klasik Kara Filmler’ (Clasic Film Noir) olarak adlandırılacaktır.

Kahramanları diğer hiçbir türün karakter yapısını çağrıştırmayan, ışık ve mekân kullanımı, geri atlamalı (Flash back) sahneleriyle diğer türlerle belirgin farkları olan, gerçekçi ve ele aldığı konuyu kendi ruhuyla işleyen bir olgudur Kara Film. Bu belirgin özelliklerine rağmen özellikle ortaya çıktığı dönemin sosyolojik havasına uygun yapımlar çıkarması ve ilk etapta belirli yıllar arasında başlayıp bittiği³⁴ düşüncesiyle, tür, alt tür, melez tür, akım ya da bir dönem tartışmaları arasında ilk tanımlandığı yıldan günümüze kadar gelmiştir. Kara Filmle ilgili, tür, akım veya olgu tartışmaları günümüzde de devam etmektedir.

Kavram, filmlerin çekildiği coğrafyadan bağımsız olarak Avrupa'da, Fransa'da ortaya atılmıştır. Ne endüstri, ne izleyiciler, ne de yeni bir tür yarattıklarının farkında olan yönetmenler tarafından bilinen Kara Filmin bir “*Fransız Keşfi*” olduğunu söylemek mümkündür (Vernet'den Akt. Girginkoç, 2044: 118). İkinci Dünya Savaşı sırasında izleyemediği filmleri, savaş sonrası dönemde izleme şansı yakalayan Fransız eleştirmenler, diğer türlere benzemeyen bu olgunun ilk gözlemcileri olmuşlardır. Bu karanlık, içine kapanık atmosfere ilgi duyan eleştirmenler, incelemeleri devam ettikçe bu yapının dönemin Amerikan filmlerinde yaygın olarak kullanıldığını görürler.

Terim, ilk kez Fransız film eleştirmeni Nino Frank'ın³⁵, “Yeni bir Polisiye Drama Tipi: Suç Macerası” (Unu Nouveau genre ‘Policier’: L’aventure Criminelle) isimli makalesinde kullanılmıştır (Naremore'dan Akt. Mutluer, 2008: 1). Frank bu kavramı, 1946 yılının Ağustos ayında, Paris'te gösterime giren dört adet polisiye korku filmini – “*Malta Şahini*” (The Maltese Falcon, 1941), “*Çifte Tazminat*” (Doule

³⁴ Kara Film kavramı ilk yıllarda 1941 yılında başlayıp 1956 yılında son bulmuş, Amerika'da ortaya çıkmış bir “akım” olarak değerlendirilmiştir. Günümüzde de bu değerlendirmeyi savunan yazar ve eleştirmenler mevcuttur.

³⁵ Nino Frank; (Haziran 1904 – Ağustos 1988) İtalyan asıllı Fransız film eleştirmeni ve yazar. 1946 yılında yazdığı “Yeni Bir Polisiye Drama Tipi: Suç Macerası” isimli makalesinde ‘Film Noir’ kavramını ortaya atar.

Indemnity, 1944), *Murder, My Sweet* (1944), *Laura* (1944) – inceledikten sonra kullanmıştır (Spicer 2010: xxxviii).

Frank izlediği filmlerdeki atmosferi Amerika’da ortaya çıkmış ve bir ekol haline gelmiş “Hard-Boiled” edebiyatının bir alt türü olan “Roman Noir” kavramından etkilenecek bu gördüğü yeni olguyu tanımlamak için “Film Noir” kavramını kullanmıştır. Bu kavramın kullanılması bir tesadüf değildir zira Kara Filmin en çok etkilendiği kaynakların başında Hard-Boiled edebiyatı gelir.

Andrew Spicer³⁶, 2010 yılında yayınlanan “Historical Dictionary Of Film Noir” adlı kitabında, Alman işgal’i sırasındaki beş yıllık Hollywood filmleri boşluğu nedeniyle Frank’ın, “*maden bulmuş*” gibi olduğunu belirtir (Spicer 2010: xxxvii). Spicer’e göre (2010: xxxvii) Frank, “*yeni bir karanlık polisiye filmi uslubu, gelişmekte olan bir tarz, Üst sesler (voice-over)*³⁷ ve *Geri Atlamalar flashbackler*³⁸ kullanılan karmaşık bir anlatı yapısı ve karakterlerde belirgin şekilde dikkat çeken karmaşık psikoloji” fark etmiştir.

Frank’ın yazdığı makale ardından, 1955 yılına kadar kayda değer başka bir çalışma gerçekleşmemiştir. Konuyu tekrar ele alıp detaylandıran eleştirmenler, 1955 yılında yazdıkları "Panorama du film noir Americain 1941-1953" isimli kitaplarıyla Raymond Borde ve Etienne Chaumeton olmuşlardır. Borde ve Chaumeton (Cook’tan Akt. Girginkoç, 2004: 118) yayınladıkları bu eserde “*noir olarak adlandırılan filmlerin, şiddet, suç ve psikolojik vurgu gibi ortak tematik özellikler*” içerdiğine dikkat çekilmektedirler. Borde ve Chaumeton’un yayınladıkları kitabın ardından Kara Filme olan ilgi belirgin şekilde artmış ve bu sürecin sonrasında özellikle, Fransız ve İngiliz yazar ve eleştirmenler tarafından birçok kitap ve makale yayınlanmaya başlamıştır.

Kara Filmin Avrupa’da gördüğü ilgiye rağmen 1960’ların sonlarına kadar üretimin gerçekleştiği Amerika’da anlaşılan veya kabul gören bir terim olmamıştır. (Spicer 2010: xxxviii). Amerika’da konuya ilgi duyan ilk yazar Paul Schrader³⁹ olur. “Notes on Film Noir” adlı denemesinde Schrader (2004: 15), Kara Film kavramına

³⁶ Andrew Spicer; West England Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Görsel Kültür Tarihi araştırma grubu üyesi, yazar.

³⁷ Üst ses: film noirda genelde ana karakterin aklının içinden geçenleri dinlediğimiz olay örgüsünü farklı bir anlatı yapısıyla izleyiciye aktaran teknik.

³⁸ Geri atlama: daha önceki bir zamanda geçmiş bir olayı, olay örgüsünü karıştırır biçimde ekrana genelde farklı renk kullanımıyla gelen sahneler.

³⁹ Paul Schrader; Amerikalı Yönetmen, Senarist, Film eleştirmeni. Çektiği 17 uzun metraj filmin yanı sıra Martin Scorsese’nin ‘Taxi Driver’, ‘Raging Bull’, Brian De Palma’nın “*Obsession*” gibi filmlerin senyolarına birlikte imza atar.

kendisinden önce ilgi duyulmaması durumunu, kavramın “dikkate alınmaması” olarak yorumlamaktadır. Kara Filmin dikkate alınmama durumunu ise; “*Amerikan toplumundaki çürümüşlük ve umutsuzluğa yaptığı vurgu ile bu filmlerin Amerikan sinemasının genel karakterine aykırı ve sapkın*” olarak görülmesine bağlar. Bireyci Amerikan değerlerini pekiştiren Western ile gangster türlerinin Kara Filmden çok daha “Amerikan” olarak nitelendirildiğini belirten Schrader (2004: 21-22), Kara Filmin ihmal edilmesinin en önemli nedeninin ise, stilden çok temayı merkez alan bir eleştiri geleneğinin benimsenmesi olduğunu öne sürmektedir.

Kara Film, dâhil olan herkes için yaratıcı bir sonuç oluşturmuş gibi görünüyor. Bu durum, sıradan olanı korumaya yetecek uzlaşılara sahip bile olsalar, sanatçılara daha önce yasaklanmış temalarla çalışma şansı verdi. Görüntü yönetmenlerine üst düzeyde stilize çalışma olanağı ortaya çıkarken, oyuncularında görüntü yönetmenleri tarafından kollandı. Uzun yıllar eleştirmenler büyük yönetmenlerle, büyük Kara Film yönetmenlerini birbirinden ayıramadılar. Kara Filmin dikkate değer yaratıcılığı, bu kadar uzun süre göz ardı edilmesini daha da şaşırtıcı kılar. Elbette Fransızlar bir süredir konunun üzerine çalışmaktadır (Borde ve Chaumont'un *Panorama du Film Noir* adlı kitapları 1955 yılında yayınlanmıştır) ancak Amerikalı eleştirmenler yakın zamana kadar Western, Müzikal ve Gangster Filmlerini, Kara Filmlere tercih ettiler. Bu ihtimalin bazı nedenleri yüzeyseldir; diğerleri Kara Filmi kalbinden vurur. Uzun bir süre, Kara Film toplumsal yozlaşma ve ümitsizlik üzerine yaptığı vurgu nedeniyle Amerikan karakterinin sapkınlaşması olarak algılandı. Ahlaki ikelliğiyle Western ve Gangster Filmi, Kara Filmden daha Amerikan olarak değerlendiriliyordu. Bu önyargı, Kara Filmin düşük bütçeli “B” sınıfı filmler için ideal olması ve en iyi Kara Filmlerin “B” sınıfı olması gerçeğiyle güçlendi. Bu tuhaf ekonomik züppelik, hala bazı eleştiri çevrelerinde vardır: yüksek bütçeli zırvallar, düşük bütçeli olanlardan daha değerli olarak değerlendirilir ve bir “B” filmini övmek her nasılsa bir “A” filmini küçümsemektir. (...) Kara Filmin göz ardı edilmesinin temel nedeni, Kara Filmin sosyolojiden çok koreografiye dayanmasından kaynaklanır ve Amerikalı eleştirmenlerin, konu görsel stile geldiğinde kavrayışları her zaman düşüktür. Kahramanları gibi, Kara Film temadan çok stille ilgilidir, oysa Amerikalı eleştirmenler geleneksel olarak stilden daha çok temayla ilgilenirler. Amerikan film eleştirmenleri her zaman önce sosyolog daha sonra bilim adamı olmuşlardır: film geniş kitlelere hitap ettiği oranda önemlidir ve bir filmde bir şeyler ters giderse bu sıklıkla temanın stil tarafından “tahrip edilmesi” nedeniyledir. Kara Film zıt prensipler üzerine çalışır: tema stilin içinde gizlidir ve çoğunlukla stille çelişen düzmece temalar (orta sınıf değerleri en iyisidir) sergilenir. Ben her filmde stilin temayı belirlediğine inanıyorsam da, sosyolog eleştirmenler için, Western ve Gangster Filminin temalarını Kara Film için yapılan stilistik analizlerden bağımsız olarak tartışmak daha kolaydı (Schrader, 2004: 21-22).

Deniz Girginkoç, 2004 yılında yayınladığı makalesi “Kara Film” de (2004:118) türü; “*yaşama dair karamsar bir bakış barındırmakla beraber, herhangi bir dedektiflik macerasından çok suç öyküleri*” olarak tanımlamaktadır. Schrader (2004: 14), 1949 yılına gelindiğinde Amerikan sinema endüstrisinde gerçekleştirilen filmleri tanımlarken, oluşan havada Amerikan filmlerinin “*en derin ve yaratıcı*

*dehşetlerin çalkantısı içinde*⁴⁰ kaldığı benzetmesini yapar. Ona göre “Daha önce filmler, asla Amerikan yaşamına bu kadar sert ve övgüsüz bir bakış atmaya cesaret etmemiş ve sonraki yirmi yıl boyunca da cesaret edemeyeceklerdir”. Bu bağlamda değerlendirecek olursak Amerikan film endüstrisinde özellikle 1941-58 yılları arasında sadece Kara Filmlerde değil Western ve Komedi gibi türlerde de bu karamsar bakışın hâkim olduğu bir dönem yaşadığı söylenebilir. Ancak diğer türlerin de içinde bulunulan toplumsal atmosfere yakınlığı, ortaya çıktığı dönemde Kara Filmin kendini diğer türlerden farklı kılmasına sebep olan anlatım ve doku farklarını ayırt edici olmaktan uzaklaştıramamıştır.

Kara Film, ele alınması zor bir dönem olduğunu dile getiren Schrader (2004: 15), Kara Filmi geçmişteki birçok dönemle bağlantılı olduğunu belirtir. Kara Filmin bağlandığı dönemleri, “1930’lardaki Gangster Filmleri, Fransız şiirsel gerçekçiliği, Melodramlar ve Alman Dışavurumcu suç filmleriyle” örneklendirir. Belli bir döneme ait olarak değerlendirdiği Kara Filmlerin dış sınırları “Malta Şahini”nden (The Maltese Falcon, 1941) “Bitmeyen Balayı”na (Touch of Evil, 1958) kadar genişletilebileceğini iddia eder. Schrader (2004: 15) ayrıca, 1941-1953 yılları arası hemen tüm Hollywood filmlerinin bazı “noir” öğeleri içerdiğini belirtir ve Üçüncü Adam” (The Third Man; 1949), “Serseri Âşıklar” (Breathless; 1960) ve “Şapka” (Le Doulos; 1962) gibi Hollywood dışı Kara Film örnekleri de bulunduğu bahseder. Hollywood özellikle endüstriyel olarak Dünyadaki diğer ülke sinemalarına oranla çok daha organize bir kurum olduğundan, kendi içinde biçimlenen üretim tarzlarının diğer ülkelerde gözlemlenmesi kaçınılmaz bir durumdur.

Schrader ayrıca (2004: 20), Kara Filmi değerlendirirken Amerikan sinema Endüstrisinin en yaratıcı dönemi olarak nitelendirmektedir;

Kara Film yaratıcılık zirveleriyle değil de sanatsal niteliğin ortalama düzeyiyle bile değerlendirilse, oldukça yaratıcı bir dönemdir –muhtemelen Hollywood tarihindeki en yaratıcı dönem. Gelişigüzel seçilen Kara Filmin, yine gelişigüzel seçilen bir sessiz dönem Komedisinden, Mizikalden, Western’den vs. daha iyi olması büyük bir olasılıktır. (Örneğin Joseph H Lewis’in⁴¹ seçtiği “B” sınıfı bir Kara Film yine Lewis’in seçtiği bir “B” Western’inden daha iyidir.) bütün bir dönem olarak değerlendirilirse, Kara Film alışılmadık bir yüksek yaratıcılık düzeyine ulaşmıştır.

⁴⁰ Spencer Selby (Akt. Girginkoç2004:125) Kara Filmde egemen olan biçimsel ve tematik özelliklerin sadece dönemin suç filmlerinde hapsolmediğini, western, komedi, sosyal sorun filmlerinde de gözlemlendiğini dile getirir.

⁴¹ Joseph H Lewis (1907-2000); Amerikalı B film yönetmeni.

Özdemir (2011: 17) Kara Filmlerin “*Amerikan kültürünün en karanlık yönlerini ve en kara insani deneyimlerini*” perdeye yansıttığını belirtir ve Kara Filmleri, “*İtalyan yeni gerçekçiliğinden sonra sinema tarihinin en inandırıcı türlerinden biri*” olduğundan söz eder.

Amerikalı özel dedektif, kovboyun mitolojik devamıdır. Bu (efsanevi, yazınsal, filmsel) kovboy, uygarlıktan kaçan fakat aynı zamanda uygarlığın yolunu açan adamdır; sürekli kötüyü, şiddeti kabul eden bir ahlakçıdır; ‘zorunlu günahları’ nedeniyle, ardıllar için araştırıp bulduğu yerlerde bir türlü huzura eremeyen ezeli izcidir... Sam Spade ve Philip Marlowe’la dedektif edebiyatı ortaya iki mahşeri kahraman çıkarmıştır; sonradan daha zeki, daha gerçekçi; daha aydınlatıcı dedektif romanları yazılmış olabilir; fakat hiçbiri Amerika’da dünyanın durumuna ilişkin dehşeti bu kadar doğrudan yansıtmamıştır (Rollof ve Seslenden Akt. Özdemir, 2011: 18).

3. 2. 1. Karakter Yapıları

Krutnik (Akt. Girginkoç 2004: 137-138), Kara Filmlerde erilliğin temsil biçimlerini incelediği çalışmasında, karakterler ve olay örgüsünü temel alan anlatı biçimlerine göre filmleri üç temel kategoriye ayırmaktadır ve bu kategorilerden üç tip olarak bahsetmektedir:

- a. Araştırmacı dedektif olan kahramanın önce bir gizi çözmek üzere adım atığı, ancak daha sonra giderek kurtulması olanaksızlaşan tehlikeli ve tehdit edici bir dünyada kendini içinde bulduğu karmaşık ilişkiler dizisi üzerine odaklanan Kara Film öyküleri (The Insevigate Thriller)...
- b. Sıradan yaşamında bir tehdit ögesiyle karşı karşıya gelen, bu ögeden kurtulmak için bir mücadeleye girişen kurban kahraman öyküleri (The Malle Suspense Thriller)...
- c. Birinci kategoride yer alan noir öyküsünden daha az Hard-Boiled olmayan ancak, ondan çok daha fazla karamsar olan, âşık olduğu ölümcül kadın⁴² (Femme Fatale) tarafından suç işlemeye itilen kahramanın öyküleri (The Criminal-Adventure Thriller)

Richard Dreyer’in (Gledhill’den akt. Girginkoç 2004:138) labirent yapı⁴³ olarak adlandırdığı kahramanın, bir gizi çözmek için giriştiği araştırmaya dayalı yapıya her üç biçimde de rastlamak mümkündür. Girginkoç’a göre (2004:139), kahramana ilişkin ilk göze çarpan şey, “*onun fiziksel açıdan güçlü, sert yapısı ile psikolojik yönden kırılabilirliği ve yaşadığı paranoid durumun tam bir karşıtlık*

⁴² Ölümcül kadın: Femme Fatale; Fransızcada felakete neden olan kadın anlamına gelir. Genelde cinsel açıdan tatmin olmayan azgın bir kadın tasviri olarak karşımıza çıkar. Bu mitsel ögenin örneklerine çok eski zamanlardan bu yana rastlanabilir. Fakat özellikle 19. Yüzyıldan günümüze kadar gelen dönemde, edebiyat ve sinemada yoğunlukla kullanılan bir karakter yapısı olarak karşımıza çıkar.

⁴³ Richard Dyer, kahramanın içinde bulunduğu bir gizi çözmeye yönelik olarak kahramanın iradesi dışında boğuşmak zorunda kaldığı olaylar içinde kendini bulduğu karmaşık ilişkiler dizisine dayalı Kara Film anlatısını, ‘labirent’ olarak adlandırır (Dreyer’den akt. Girginkoç2004:138).

oluşturmasıdır”. Kahraman çoğunlukla fiziksel mücadele gerektiren durumlarda yenilgiye uğrar ya da, kötüye karşı zorlukla bir yanıt verir. Kahramanın kırılabilirliği sadece fiziksel üstünlük çabalarında değil, gelişmelerin üzerinde kurmaya çalıştığı denetim çabalarında da görülebilmektedir. Her üç tip Kara Film öyküsünde de kahraman, bilgiye ulaşarak denetimi sağlamaya çalışır. Kahraman gerekli bilgiye ulaştığı anda ise, başka bir giz ögesinin ortaya çıkması, kahramanın ilgisinin asıl sorundan uzaklaşmasına hizmet eder. Kahraman bir gizi çözmeden veya çözdükten sonra, başka bir giz ögesi ile karşı karşıya kalır. Kısacası Kara Filmde ulaşılan bilgi soru çözücü bir işleve sahip değildir, aksine var olan sorunun derinine götüren bir yol olarak karşımıza çıkmaktadır.

Tekinsiz olan ortamda kahraman kendine ve çevreye karşı güvensizdir. Paranoya durumunda olan kahraman kendi dışındaki dünyayı düşman olarak tanımlar, bu dünya içindeki her olay ve kişiye kuşkuyla bakar (Girginkoç 2004: 140). Öte yandan olay örgüsündeki geri atlamalar ve üst ses de kahramanın bilgi üzerindeki denetimsizliğini sergilemekle birlikte, bunu pekiştiren öğeler olarak karşımıza çıkmaktadır. Üst ses kahramana aittir ve izleyici kadar bilgi sahibidir. Yaşadıklarını ve çıkarımlarını anlatır fakat konuya tam bir hâkimiyet söz konusu değildir. Geri atlamalar ise genelde, kahramanın yaşamında görmek istemeyeceği parçaların tekrar resmedilişidir. Sorunu çözmek yerine adeta pekiştirmek için kullanılır.

Özdemir’e göre (2011: 25), *“Kahraman erkek, Kara Filmde çoktan toprağın derinliklerindeki mezarında çürümeye bırakılmıştır; yeniden doğan ise hissiz, ahlaken güçsüz, kinik, kötümser, hırslı, öfkeli ve kötülükle donanmış olandır...”* Zaten Kara Filmin mesajı; dünyanın aslında ne fena bir yer olduğudur. Sonuçta perdeden yansıyorsa, dünyanın en az kendisi kadar kötümser olmasıdır.

Ummadığı anda, yine ummadığı olaylarla karşılaşan kahraman, çözümünü bulmak adına başvurduğu yollarda sürekli yeni sorunlarla karşılaşır. Bu sorunlar çevreye ve kişilere olan güvenini sürekli olumsuz etkiler. Görünen aldatıcıdır. Bu nedenle kahraman ardındaki gerçeği arar; dedektif/kahraman, sonuca ulaşana kadar bir türlü rahatlamaz (Girginkoç 2004: 140).

Kara Film kahramanlarının aileleri, çocukları ve akrabaları yoktur. Bir aileleri varsa bile kahraman mutsuz bir hayata sahiptir (Özdemir, 2011: 27). Girginkoç’a göre (2004: 141), Kahramanın bir aile kuramaması veya ailesinin bir tehdit ile karşı karşıya kalması Kara Filmde en sık görülen “normal dışı” eğilimlerdenidir.

Olay örgüsünde kahramanın geçmişine değinilmez. Kahramanlar, gelecekle ilgili bir beklenti taşımazlar. Schrader (2004: 18), Kara Filmlerdeki zamansal bağlamı, “romantik anlatı sevgisi” olarak tanımlar ve anlatının yitirilmiş zaman havası yarattığını; telafisi olmayan bir geçmiş, belirlenmiş bir kader ve her şeyi saran bir umutsuzluğu yansıttığını belirtir.

Klasik Kara Film kahramanlarının tümü yitik ve sinik karakterlerdir. Baş etmeye çalıştığı sorunun içinde boğulan kahraman duygu ve sapkın arzularının önüne geçemez. Bu yitiklik cinsel hayatında da kendini hissettirir, kendisinden beklenen cinsiyet rollerini yerine getiremez. Kadın üzerinde kontrol sahibi olamaz. Kahraman gerçekleştiremediği cinsel arzuların çözümü olarak gördüğü ölümcül kadın tarafından kullanılmaya mahkûmdur. Klasik Kara Filmin kötü kadını ise alabildiğine kişilik bozukluğundan muzdarip olarak resmedilir; baştan çıkarıcı bir psikopat, yalnız kendisiyle meşgul bir aldırılmaz, bilinmezlerle dolu bir histeriktir (Özdemir, 2011: 27).

Kara Filmde karakterlerin bu denli sapkın olarak temsil edildiği bir konumda, söz konusu filmlerde aile birliğini sürdürmek daha da sorunlu hale gelmektedir (Girginkoç 2004: 143). Harvey de Kara Filmin temel özelliklerinden biri olan aile ilişkilerini ele alış biçiminin dönemin diğer filmlerindeki anlayışa ters düştüğünü öne sürmektedir (Harvey’den akt. Girginkoç, 2004: 143).

Kara Filmlerde iki tip kadın vardır. Biri itaatkâr ve âşik, diğeri ise esrarengiz, ikiyezlü, sevgisiz, yırtıcı, sorumsuz, göz kamaştırıcı güzellikte ve baştan çıkarıcı, ölümcül kadındır (Femme Fatale). 1940’ların suç filmlerinde kadınların, sırf kafası karışık erkekleri avlayan ölümcül kadınlar olmayıp partnerlerinin adının temize çıkarmaya çalışan aktif taraf olmaları (Hardy, 2008: 357) da, kadının dönem içinde geçirdiği toplumsal gelişimin bir yansımasıdır.

Kara Film karakteri iki kadından birini tercih ettiğinde bu tercih mutlaka ölümcül kadın seçeneği olur. Dostuna ihanet etmek pahasına tutkuyla bağlandığı ölümcül kadına duyduğu arzu arasında kalan kahraman sürekli bocalamaktadır (Girginkoç, 2004: 140). Yerine getirmesi gereken görevde bu tercihi kendisinin sonu olacaktır.

Ana karakteri içinden çıkılmaz duruma düşüren ölümcül kadın genelde, kendinden yaşça büyük ve zengin biriyle evlidir. Kocasının öldürüp mirasını ele geçirmek amacıyla tuzağına düşürdüğü bir erkek yardımıyla bir cinayet planı hazırlayıp gerçekleştirecek kadar katil ruhludur (Girginkoç, 2004: 141). Ölümcül

kadının da Kara Film kahramanları gibi geçmişi bilinmez, çocuğu yoktur. Eğer yaşı ve zengin bir kocası yoksa ailesi de yoktur. Ayrıca tehlikeli ve ikiyüzlüdür.

Ölümcül kadın belirgin ikonografik öğelere sahiptir. Genelde uzun ve sarı saçları vardır. Makyajı çok etkileyicidir ve giydiği ve gösterişli elbiseler cinsel çekiciliğin vurgular. Ölümcül kadın genelde lüks bir yaşam sürer ve pahalı arabalar kullanır. Sigara kullanan ölümcül kadının elinde bu öge bir erk sembolüdür. *“Bakmadan gören ifadesiyle ölümcül kadın; uzun saçalarını, mücevherlerini, giysisini, kürkünü ve ağzındaki sigarasını bir silah gibi kullanır”* (Özdemir, 2011: 31).

Ölümcül kadın, sigara örneğinde olduğu gibi, eril düzen içinde sembolik anlamlara sahip olan eril nesnelere kullanır; erkek gibi sigara içer, silah kullanır. Ölümcül kadın, yasak olanı yapmanın bilinciyle adeta gölgeler içinde kapı arkalarında saklanır (Girginkoç 2004:143). Daone (Akt. Girginkoç, 2004: 141-142), ölümcül kadının ikonografik temsilinin, görünür olanın bilinebileceği tezinden hareket eden klasik anlatımı bozduğunu öne sürmektedir. Ölümcül kadının cinselliğinin tehdit edici niteliğinin görselleştirilmesi ise onun bilinmezliğine hizmet etmektedir (Girginkoç, 2004: 142). Bu tehdit yazara göre eril kimliğe yöneliktir. Gölge ve karanlıklar içinde gezen ölümcül kadın, klasik anlatının “görüntü yalan söylemez” anlayışını kırılmalığa uğrattır (Doane’dan Akt. Girginkoç, 2004: 142). Cowie (Akt. Girginkoç, 2004: 143), Kara Filmin, başkasının kadınına sahip olma, cinsel nesne olarak onu koruma fantezilerini barındırdığını, iyi kadını ödüllendirip, sevilen değil, arzu edilen kötü kadını cezalandırdığı için toplumsal ahlak değerlerini pekiştirdiğini, düzeni bozanları ise uyardığını belirtir.

3. 2. 2. Temalar

Durgnat, 1970 yılında yazdığı “Siyaha Boya: Kara Filmin Aile Ağacı” (Paint It Black: The Family Tree Of The Film Noir) isimli çalışmasında Kara Filmi on bir tematik kategoriye ayırmıştır. Schrader’e göre (2004: 18) bazı gruplamaları eşleştirebilirse de, bunlar Kara Film yapımlarının tüm temalarını içermektedir.

1930’larda Amerika’nın içinde bulunduğu sosyoekonomik çöküş, film endüstrisine de yansımıştır. Bu dönemde ortaya çıkan filmleri iki ana başlık altında toplamak mümkün hale gelmiştir. Biri; toplumun içinde bulunduğu buhrandan düşünsel anlamda kendini sıyırmasını sağlayacak, iyimser temelli güldürü ve melodramlar. Bir diğeri; toplumsal gerçekçi olmaya daha yakın fakat daha karamsar

olan suç ve kasvet dolu filmlerdir. Drugnat'a göre (2006) 1930'ların sonuna gelindiğinde, daha önceki yıllarda Gangster Filmleri ve Westernler olarak şekillenen bu suç filmleri artık Kara Filmler olarak karşımıza çıkmaktadır.

Özellikle 30'lu yılların ortalarından itibaren örneklerinde belirgin azalmalar olan suç filmleri 40'lı yıllara gelindiğinde kendini tekrar göstermeye başlamıştır. Drugnat (2006) bu durumu, toplumun 30'lu yıllara oranla kendini daha güvende hissetmesine bağlamaktadır. Bu yıllardan itibaren Hollywood'u daha siyah olarak tanımlayan Drugnat, seyircinin güveninin, neşeye daha az ihtiyaç duymasına sebep olduğunu belirterek açıklar.

Kara Filmi kısaca, sosyal donuklukları ve melodramatik suçları anlatan alt dünyayı, biraz daha gerçekçi olarak karşımıza koyan bir olgu olarak tanımlayan Drugnat (2006), siyah gerilimlerin evrimleşerek, ceza ve suç alt bilincinin kalıcı yansımaları olarak ortaya çıktıklarını belirtir. Ayrıca Kara Filmin, nihilistik, insani değerleri görmezden gelen, reformcu bir şekilde kolay heyecana kapılmayan, daha statik bir yapı oluşturduğunu belirtir. Drugnat, Kara Filmi Western ya da Gangster Filmleri gibi bir tür olmadığını savunmaktadır. Ona göre Kara Film motif ve tonların sınıflandırdığı bir realizmdir.

Sosyal eleştiri olarak suç:

Drugnat, 1930'lu yıllarda Hollywood'un finansal ve endüstri dünyasındaki işçi savaşlarının, stüdyo sahiplerinin genelde cumhuriyetçi olmasından kaynaklı zayıf temsil edildiğini belirtir. Masum melodramlarda temsil edilen bu çatışma durumunu, ilk döngü olarak tanımlar. İkinci döngü ise, toplumun tamamını acı çeken bir görüşle anlatan ve insanları değişik yerlere götüren kasvet döngüsüdür.

Drugnat'ın tanımıyla Cumhuriyetçi çizgi, sosyal sorunların, yanlış tavırlardan oluştuğunu söyler. Demokratik çizgi ise, sosyal aktivizmin, toplumu iyileştireceğini belirtir. İki yaklaşım da neo-realist ekonominin belirleyici bir faktör olduğunu belirtir. Drugnat, Kara Filmleri bu bağlamda, genelde demokrat ve reformcu olarak tanımlar.

Bu tanıma uyarak suç filmlerinde "Siyah" bir sosyal gerçekçilik sunan bazı işlev bozukluklarının, çeşitli alt film türlerinin oluşmasına sebep olduğunu belirten Drugnat, bu örneklemelerin tamamını "Sosyal Eleştiri Olarak Suç" teması içinde sınıflar.

- Yasaklı tip gangsterlik
- Yozlaşmış ceza sosyolojisi

- Kavga oyunu
- Gençlik suçları

Gangster:

Drugnat (2006), Gangster Filmlerinin süreçlerini çözümlerken 1920’li yılların gangsterlerinin ırk ve geçmişe bağlılıklarıyla 1970’lerin Müslüman liderlerine⁴⁴ benzerlik gösterdiğini belirtir. Hays yasalarıyla başlayan (1930’lar) dönemi ise anti gangster bir dönem olarak tanımlayan Drugnat, özellikle “G Man”⁴⁵ ve FBI ajanlarının ortaya çıkararak büyük gangster çetelerini dağıttığı ya da kendi oyunlarına dâhil ettiği dönem olarak tanımlar.

1939-1954 yılları arasına gelindiğinde Nazi ve Rus ajanlarının, gangsterleri tekrar kahraman pozisyonuna koyduğunu belirten Drugnat, bu dönemde yine nostaljik bir Gangster Filmleri sürecinin başladığına değinir. Bu dönemi de Kara Film altında Gangster teması olarak işler.

Kaçış Filmleri:

Drugnat’a göre (2006), bu temada suçlular ya da bir suçun içine çekilmiş masumlar genelde kaçaktır. Temaya dâhil karakterler, trajik bir suça iştirak etmiş veya adi bir suçlu olsalar dahi, seyirciyi yeterince sempatik olarak yakalarlar.

Özel Dedektif Hikâyeleri ve Maceralar:

Drugnat (2006), bu temayı üç edebi figürle dokunmuş olarak tanımlar... Bunlar Hammet, Chandler ve Hemingway senaryolarıdır. Drugnat ayrıca bu temayı, bazı İngiliz eleştirmen’in Kara Filmin “şiirsel çekirdeği” olarak tanımladığını belirtir.

Orta Sınıf Cinayet Filmleri:

Suç işleyen kişilerin yalnızca profesyonellerden oluşmadığına değinen Drugnat (2006) suç işlemeye itilen ya da bir suça istemeden iştirak eden amatörlerin de olduğunu belirtir. Bu temaya dâhil suçlu tipi de, akli çelinerek suça dâhil edilmiş ya da planlanan bir cinayet şemasının içinde kalmış karakterlerdir.

Çift Kişilikliler:

Drugnat’a göre (2006), 40’ların karakteristik tonu kasvet, klostrofobi, ruhsuzluk anlamsız yüzler ve paranoyadır. Bol gölgeli ışıklar ve yağmurlu gecelerde karakterleri anlatmak ve konuşturmak biraz zordur. Bu temaya ait filmler, genelde karakterlerin kendi iç dünyasına yöneldiği filmlerdir.

⁴⁴ Bu benzetmenin doğası, “Gangster Filmleri” bölümünde detaylıca anlatıldığı gibi yer altı dünyasının aile bağlarıyla açıklamak mümkündür.

⁴⁵ G Man: Gangster çetelerini dağıtan iyi karakterler olarak tanımlanmıştır.

Cinsel Patoloji Filmleri:

Drugnat'a göre (2006), sadeliğin ve kötümserliğin, egoizmin ve paranoyanın, aç gözlülüğün ve idealizmin, yin ve yang halleri cinsel ilişkileri derinden kaygılandırır ve huzursuz eder. Kara Filmlerde de yoğun olarak aşk ve nefret temaları işlenir.

Psikopatlar:

Kara Film psikopatlarının kalabalık olduğuna değinen Drugnat (2006), bu temayı üç ana gruba ayırır;

- Trajik kusurlu kahramanlar
- Mütevazı canavarlar
- Apaçık canavarlar

Psikopat karakterleri içeren bu temanın sınırları, bir taraftan psikopati, basit ve tatmin edici bir şekilde alt edilmesi gereken deli bir köpek gibi görünen karakterlere uzanırken, bir tarafta ise sıradan, anlaşılır zaafı olan ve onun kontrolü dışındaki faktörler yüzünden psikopat olmuş karakterlere kadar uzanır.

Kader Mahkûmları:

Drugnat bu temayı, karakterin, ailenin, toplumun veya bir grup vatandaşın bir mahkûm gibi daimi bir umutsuzluk ve çaresizlik yaşaması şeklinde tanımlar. Kore savaşının Amerikalılarda yarattığı etkiyi bu duruma örnek olarak gösterir.

Naziler ve Kızılar:

Tema, Nazi ve Gestapo ajanlarıyla Gangsterlerin karşılıklı olduğu zamanı temsil eder ve 1948 sonrası Demir Perdeyle, Soğuk Savaş ve Anti-komünist filmlerin dönemini tanımlar

Kukla, Korku ve Fantezi Filmleri:

Drugnat (2006), bu üç türü de Kara Filmin yakın kuzenleri olarak niteler ve daimi türler olarak tanımlar. O'na göre bu türler kişisel popülerlikleri olan ve sevilen türlerdir. Drugnat Kara Filmi, tüm türlerin üzerinde görüldüğünü ve kabul edilen şiddet ve ölüm temalarının getirdiği takıntının, 1960'larda batı pop-artı üzerinde Kara Filmin ana bir akım olarak kabul edilmesini sağladığını belirtir.

Schrader'e göre (2004: 18) ise bunların tamamının yanı sıra Drugnat, beklide Kara Filmin önem verilmeyen bir temasına değinmez: "*Geçmiş ve Şimdiye Duyulan Tutku ve Aynı Zamanda Gelecekte Duyulan Korku*". Özdemir ise (2011: 44), klasik dönem verilen ilk örneklerden itibaren Kara Filmin, "*İyi ve Kötü Polislerin Karşıtlığı*"nı anlatı temalarından biri olarak kullandığını da belirtir.

Özdemir (2011: 21), kitabında Kara Filme ait temalardan şöyle söz eder;

Kara Filmler, illa ki içinde bir cesedin, bir tehlikeli aşkın, bir azgın suçlunun, hırpani, serseri tipli bir özel dedektifin var olduğu; çoğunlukla cinayet mahallinde atılmış bir sigara izmaritinin, sahte parmak izlerinin, cinayet anında suçlunun başka yerde olduğuna dair sahte kanıtların, yanlış adreslerin, yanlış isimlerin, sahte listelerin, şifreli mektupların, “red herrings” adı verilen yanlış yöne sevk eden izlerin olduğu; dedektifin aklını karıştıracak malzemelerin kullanıldığı kimi tür formülleri ile cinayet, suç, para, kovuşturma, ceza gibi tematik klişeleri içeriyordu.

3. 2. 3. Görsel Üslup

Kara Filmin kendine has bir görsel üslubu vardır ve bu durum onu diğer türlerden ayırtıran en önemli özelliklerinden biridir. Kara Film, anlatsal anlamda ton olarak, kasvetli grinin hâkim olduğu, derin odaklar, detaylı planlar, yoğun gölgeler, keskin kontrastlar ve paranoid mekânlarla dolu bir görsel ifadeye sahiptir (Özdemir, 2011: 21). Gerek ışık-gölge kullanımı, gerek kamera kullanımı diğer türlere oranla gözle görülür farklara sahiptir.

Notes On Film Noir” adlı makalesinde Kara Filmi daha çok ‘ton ve ruh’ olarak tanımlama eğiliminde olan Schrader (Akt. Abisel, 1999: 30), Kara Film tarzının temel öğelerini, ışık gölge oyunlarına dayalı görsel üslup, üst-sesli anlatım ve geri dönüşümlü (flash-back) yapı olarak sıralamaktadır. Blain Brown “Sinematografi” isimli kitabında (2006: 192), Kara Filmin ışıklandırmasının bir anlatım unsuru olarak etkilerinden söz ederken; kullanılan açılar, kompozisyon, montaj, derinlik ve hareket gibi sinematografik öğelerin tamamının Kara Filmlerde etkili anlatım araçları olarak kullanıldığına dikkat çeker. Brown’a göre, “*anlatım aracı olarak ışıklandırmanın sinema tarihindeki zirve noktalarından biri, hiç kuşkusuz Kara Film çağıdır*”. Brown’a ayrıca; Kara Film türünün en ayırt edici özelliğini ise, loş aydınlatmalar olarak tanımlar.

Place ve Peterson da (Akt. Mutluer, 2008: 28), Kara Filmi farklı kılan öğeler olarak gelenek dışı ışıklandırma ve kamera kullanımına değinir. Onlara göre klasik Hollywood sinemasındaki ışıklandırma yüksek seviyelidir, Kara Filmlerde ise genelde düşük seviye ışıklandırma kullanılır. Kara Filmlerde, özellikle yakın çekimlerde düşük seviyeli ışığın etkisi, paranoyak ruh halini betimleyen bir yapıdadır.

Kara Film ışıklandırması Alman Dışavurumculuğundan büyük ölçüde etkilenmiştir. Işıklar, Alman Dışavurumculuğunun görsel algısında olduğu gibi

atmosferi parçalara ayıran, tüm mizansenini bölen bir yapıya sahiptir. Alman Dışavurumculuğunda olduğu gibi Kara Filmde de eğik ve dikey hatlar yatay hatlara tercih edilir (Schrader, 2004: 17). Eğik hatlar ekranı parçalara ayırma, onu istikrarsız hale getirme eğilimi taşır. Işık, Kara Filmin karanlık odalarına, pencerelerin bir çakıyla kesildiği izlenimini veren garip bir biçimlerde –*sivri uçlu ikizkenar yamuklar, geniş açılı üçgenler, dikey yırtıklar gibi*- girer (Schrader, 2004: 17).

Kara Filmde, sahnelerin büyük çoğunluğunda gece ışıklandırması yapıldığı gözlemlenebilir. Gece planlarının dışında kalan nadir sahneler ise ışık gölge kontrastını kaybetmeyecek ölçüdeki mekân kullanımlarıyla gerçekleştirilir. Çoğu, gece gibi Gangsterler günün ortasında panjurların çekildiği, ışığın kapalı olduğu ofislerde otururlar. Tavan ışıkları alçaktır ve zemin ışıkları nadiren bir buçuk metreden yüksektir (Schrader, 2004: 17).

Oyuncuyu ön plana çıkaracak bir ışık vurgusu yoktur, aksine oyuncunun ortamdaki dahi gölgede kaldığı planlar yoğunluktadır.

Oyunculara ve sahneye genellikle eşit ışık vurgusu yapılır. Bir oyuncu çoğu kez gece vakti şehrin gerçekçi tablosu içinde gizlenir ve konuştuğu sırada yüzü genellikle gölgeyle karartılır. Bu gölge efektleri 1930'ların Warner Brothers'ın da ana karakterin yoğun gölgeyle ifade edildiği ünlü ışıklandırmadan farklıdır. Kara Filmde ana karakter muhtemelen gölgenin içinde durur. Çevreye ona eşit ya da ondan daha fazla önem verildiğinde, bu mutlaka ölümcül ve umutsuz bir hava yaratır (Schrader, 2004: 17-18).

Klasik Hollywood ışıklandırması ise, Kara Film ışıklandırmasının aksine oyuncuyu ön plana çıkaran pürüzsüz bir yapıdadır. Üç nokta olarak adlandırılan ışık sisteminde bir ana ışık, ana ışığın çaprazından gelen ve yarım gücünde olan, gölgeleri yumuşatmak için kullanılan bir dolgu ışık ve oyuncuyu fondan ayıracak bir tepe (ters) ışık uygulanmaktadır. Bu üç ışığın bileşimi görüntünün pürüzsüzlüğünü sağlar ve ana objeyi (oyuncuyu veya odak noktasındaki nesneyi) her tür çevresel faktörden ayırıştırıp odaklanmayı kolaylaştıracak biçimde tasarlanır.

Kara Filmlerde ise ana ışık ve dolgu ışığı arasındaki fark belirgin biçimde daha fazladır. Bu farkın yanı sıra klasik Hollywood filmlerine oranla daha düşük şiddetli ışıklarla aydınlatılan Kara Film sahnelerinde kontrast belirgin seviyede fazladır. Bu iki ışık kullanımını arasındaki fark Kara Filmlere, ışığı bir anlatım aracı olarak kullanma olanağı sunar.

Kara Filmlerde aksiyon dolu planlara çok sık yer verilmez. Kompozisyonun kazandırdığı gerilim, fiziksel aksiyona tercih edilir. Mizansenin karmaşık yapısı,

tipik bir Kara Filmde aktörün fiziksel aksiyon ile sahneyi kontrol etmesinden çok, sahnenin sinematografik olarak aktörün etrafında dönmesi sağlamaktadır (Schrader, 2004: 18).

Mizansen de ışık gibi parçalanmışlık hissi uyandırır. Odalar karmaşık ve kalabalıktır. Pencerelerin önü jalûzilerle kapanmış, düzenli olmayan masaların üstünde geniş çalışma lambaları, kitaplıklar, koltuklar, askılıklar gibi dikkati dağıtacak birçok unsurla doldurulmuştur.

Kara Filmlerde dış dünya genelde yağmurla birlikte var olur. Sokaklar genelde karanlık ve yağmurludur. Geniş caddeler yerine ara sokaklar tercih edilir ve özellikle yangın merdivenleri gibi kadrajı parçalayan yapısı olan dokular tercih edilmiştir. Schrader (2004: 18) Kara Filmlerde Suyun önemini, “neredeysse Freudien bir bağlanım” şeklinde yorumlar. Ona göre “*Kara Filmin boş sokakları neredeyse her zaman taze akşam yağmuruyla parlar (Los Angeles’da bile) ve sağanak yağmur dramayla doğru orantılı olarak artma eğilimi taşır*”. En popüler buluşma yerlerinin de dar sokak aralarından sonra rıhtım ve köprüler olduğunu belirten Schrader, suyun Kara Filmin görsel üslubuna olan katkısını oldukça önemser.

Kara Filmlerdeki en önemli görsel unsurlardan bir diğeri kullanılan net alan derinliğidir. Geniş açı lens kullanımının sonucu olarak tüm kadraj nettir ancak yine geniş açının etkisiyle görüntü tahrip olmuş, özellikle yanlara doğru bozulmalara uğramıştır. Tüm objelerin net olduğu bir kadrajda kahraman, ışığın parçaladığı bir alanın içinde hapsolmuş gibidir. Kullanılan yakın planlar ve farklı açılardaki kamera konumlandırmaları, kahramanın kadrajın içindeki diğer her şeyle mesafeli durduğu hissi uyandırır.

Kara Filmlerde kamera kullanımı öznel ve izleyici kahramanın gördüğü kadarına hâkimdir. Bu durum izleyicinin konumlandırılması adına önemlidir zira öznel kamera kullanımı izleyiciyi kahraman kadar aktif kılar. Fritz Lang (Spicer’den Akt. Mutluer 2008: 23), kullandığı öznel anlatım için “*Kamerayı mümkün olan her yerde kullanıyorum. Kamerayı ana karakterin bakış açısından kullanarak izleyicinin karakterlerle özdeşleşmesini ve onunla birlikte düşünmesini sağlıyorum*” demektedir.

Hakan Savaş “Sinema ve Varoluşçuluk” (2001: 211) isimli doktora çalışmasında Kara Filmlerde öznel kamera kullanımına verdiği ağırlıkla sinemada modernist anlatının öncüsü, yol açıcısı olduğunu belirtmektedir. Savaş ayrıca Kara

Filmlerin ilk defa öznel kameranın, izleyici için yeni ve daha dürüst bir bakış olduğunu kanıtladığı için önemli olduğunu belirtir.

Savaş'ın (2001: 211) değindiği bir başka önemli konu ise, öznel kamera kullanımının izleyici ile ana karakteri aynı yerde konumlandırmasıdır. İzleyici ana karakterin gördüğü kadarına hâkimdir. Savaş'a göre bu durum özellikle dedektiflik filmleri için hayati önem taşır. İzleyici, kahramanın gördüğü kadarını görür, görmediğini ise merak eder.

Kara Filmlerde öznel kamera kullanımının 'katharsis'⁴⁶ adına etkili bir araç olduğu düşünülebilir zira kahraman diğer türler göz önüne alındığında iyi veya bir kötülükten arınmış değildir. Aksine, girdiği her yol eline yüzüne bulaşırken, izleyicinin ana karakterle katharsis olmasını desteklemek adına öznel kamera kullanımı gerekli bir tercih olarak düşünülebilir.

Geri atlamalar (Flash Back) Kara Filmlerde sık kullanılan görsel öğelerden biridir. Phil Hardy, de "Dünya Sinema Tarihi" kitabındaki "Suç Filmleri" (2008: 360) isimli makalesinde, Kara Filmin, başlıca amaçlarından biri ilerlemenin etkisini yadsımak olan geri atlamaların kullanımını, Kara Filmin değişmez aracı olarak niteler. Kara Filmlerde, umutsuzluk ve yitirilmiş zaman duygusunu güçlendirmek için genellikle karmaşık bir kronolojik düzen kullanılır. Hikâyeyi yarıda kesen bu anlatım doğrusal olmayan bir kurgu üslubu olarak karşımıza çıkar. Bir Kara Film ilkesini desteklemek için ister kolay anlaşılır isterse karmaşık olsun, genellikle zamanın yönlendirilmesine başvurulur (Schrader, 2004: 18).

Geri atlamaları tamamlayan öğelerin başında Üst ses kullanımı gelmektedir. Üst ses ana karaktere aittir ve o da kamera kullanımı gibi öznedir. İzleyiciye kahraman tarafından bildikleri ve olaylara dair yorumlarını aktarır. Üst ses, görüntülerden bağımsız, kahramanın iç dünyasını yansıttığı bir platform olarak karşımıza çıkar. Üst ses özellikle geri atlamalarda lineer bütünlüğü sağlaması açısından önemlidir.

Kara Filmde dış ses geçmişe geri dönmeyi isteyen bir nostalji biçimi değil, her şeyin nasıl olup bittiğini anlatmanın etkili bir yoludur. Burada, geçmişin kendisi günümüzü çoğunlukla yakalarken, dış ses de söylemin şimdiki zamanını yakalar (Orr'dan Akt. Savaş; 2001: 206).

⁴⁶ Katharsis: arınma olarak bilinen katharsis sözcüğü sinema tiyatro gibi sanatlarda izleyicinin kendini kahramanlardan birinin yerine koyması sonucu aktarılmaya çalışılan duyguyu alması ve eserle bütünleşmesidir.

Kara Filmlerde sıkça, çeşitli anlamlar yüklenmiş imgelere yer verilir. Yaygın olarak kullanılan imgelerin başlıcaları araba ve sigaradır. Kara Filmde “Sigara” kahramanın elinde adeta ruh bulur. Öldüren kadının elindeki bir sigara erk simgesi gibi görünürken dedektif kahraman veya kurban kahramanın elinde ise çaresizliğin en açık göstergeleri olarak karşımıza çıkar. Özellikle yakın plan çekimlerde sigaranın kullanımı oldukça belirgindir.

Sık kullanılan bir diğer imge ise arabadır. Kara Filmlerde araba ve karakter arasında gözle görülür bir bağ vardır. Arabayla olan çekim planlarına sıklıkla yer verilir. Kahraman sözü edildiğinde arabasını sadece araba olarak tanımlamaz markasıyla hitap eder. Genelde arabalar iyi, bakımlı ve göz alıcıdır. Büyük Amerikan araçları tercihleri de dikkat çekicidir.

Sinemada renk kullanımına geçildiği yıllardan itibaren renkler de imgeler olarak Kara Film anlatısı içindeki yerlerini alırlar. Örneğin; Kara Film klişesi olarak kaotik planın parçası olan, suçun üstüne atılacağı erkek, görevini ifşa edip hapisaneyi boyladığında, ölen kocanın ya da sevgilinin cenazesine giden kadın, mükemmel bir eşe uygun yas rengi olan siyahlar içinde görünür. Siyah, gücün ve zekânın göstergesi olarak, böyle bir cinayetin ardından duyulan zaferinde giysisidir. Aynı zamanda en hilekâr suçu çağırıştırır. (Özdemir, 2011: 28)

3. 3. Klasik Kara Filmler

1941 yılında “*Malta Şahini*” (The Maltese Falcon) filmi ile başlayıp, 1958 yılında “*Bitmeyen Balayı*” (Touch of Evil) filmiyle son bulan dönemde türe ait verilen örnekler, sinema tarihinde klasik kara filmler olarak adlandırılır. Bu dönem aynı zamanda kara filmin ortaya çıktığı ve tür kalıbının belirginleştiği dönemdir. Klasik kara film döneminde verilen eserler, sinema tarihçileri tarafından kara filmin üslubunu yansıtan yegâne örnekler olarak anılmaktadır. Kara filme hayat veren yönetmenler, her ne kadar dönem içinde kara film çıktıklarından haberdar değilseler de ortaya çıkardıkları bu üslubun üzerine gidip geliştirmiş ve belirgin kalıpları olan bir tür doğurmuşlardır.

Kara film ilk yıllarında kendi içinde de evrilmiştir. Klasik dönemdeki gelişmeleri Schrader (2004: 19), üç ana evreye ayırarak incelemenin uygun olduğunu savunur. İlk evreyi 1941-1946 yılları arasındaki savaş dönemi olarak adlandıran

Schrader⁴⁷, bu dönemi özel dedektifin ve yalnız kurdun dönemi olarak tanımlamaktadır. Kara filmin bu ilk dönemi genelde aksiyondan çok konuşmanın ön planda olduğu bir dönem olarak karşımıza çıkmaktadır.

Chandler, Hammett ile Greene'in, Bogart ile Bacall'ın, Ladd ile Lake'in ve Curtiz ile Garnett gibi kaliteli yönetmenlerin, stüdyoların ve genelde aksiyondan çok konuşmanın dönemidir. Bu dönemin stüdyo görünümü *Maltese Falcon*, *Casablanca*, *Gaslight*, *This Gun For Hire*, *The Lodger*, *The Woman in the Window*, *Mildred Pierce*, *Spellbound*, *The Big Sleep*, *Laura*, *The Lost Weekend*, *The Strange Love of Martha Ivers*, *To Have and Have Not*, *Fallen Angel*, *Gilda*, *Murder My Sweet*, *The Postman Always Rings Twice*, *The Dark Waters*, *Scarlet Street*, *So Dark The Night*, *The Glass Key*, *The Mask of Dimitrios* ve *The Dark Mirror* gibi filmlerde yansımıştır. (Schrader, 2004: 19)

Schrader (2004: 19), İkinci evreyi 1945 – 1949 arasında değerlendirir ve savaş sonrası gerçekçi dönem olarak adlandırır. Ona göre bu filmler, Daha çok sokaktaki suç, politik kirlenme ve polislin tarzına yönelik problemleri ele alma eğilimindeydiler.

Daha az romantik olan Richard Conte, Burt Lancaster ve Charles McGraw gibi kahramanlar bu döneme daha uygundu, tıpkı Hathaway, Dassin, Kazan gibi proleter yönetmenlerin bu döneme daha uygun olması gibi. Bu evredeki gerçekçi kent görünümü *The House on 92nd Street*, *The Killers*, *Raw Deal*, *Act Of Violence*, *Union Station*, *Kiss Of Death*, *Johnny O'Clock*, *Force Of Evil*, *Dead Reckoning*, *Ride The Pink Horse*, *Dark Passage*, *Cry Of The City*, *The Set Up*, *T- Men*, *Call Northside777*, *Brute Force*, *The Big Clock*, *Thieves Highway*, *Ruthless*, *Pitfall*, *Boomerang* ve *Naked City* gibi filmlerde görülür (Schrader, 2004: 19).

Kara filmin üçüncü evresinin 1949-1953 arası olduğunu dile getiren Schrader (2004: 19), bu dönemin kara filmin en iyi dönemi olduğuna dikkat çeker. “*Psikotik davranış ve intihar güdülleri*” olarak adlandırdığı dönemde, psikanalize eğimli yönetmenlerin kara filmin bu dönemine olan etkisine değinir. Savaş sonrası oluşan ümitsizliğe atıfta bulunarak kahramanı, çıldırtmaya başlamış olarak tanımlar. Eleştirmen ve yazar Robert Kolker'de (Akt. Özdemir; 2011: 13), kara film'in doruğa varıp geri çekilmesini işaret eden *Öp Beni Öldüresiye* (*Kiss Me Deadly*, 1955) ve *Bitmeyen Balayı* (*Touch of Evil*, 1958) filmlerini, tüm kara filmler içinde en bilinçli olanları olduğunu belirtir.

İlk dönemde üzerinde çalışılmaya değer bir konu olan *The Dark Mirror*'daki Olivia de Havilland), ikinci dönemde ise püsküllü belaya dönüşen (*Kiss of Death*'deki

⁴⁷ Schrader bu dönemlerden bahsederken ayrıca tarihlerin ve filmlerin birbirinin üstüne bindiği için yaklaşık olarak değerlendirilmesi gerektiğini vurgulamaktadır.

Richard Widmark) psikotik katil artık aktif kahraman (*Kiss Tomorrow Goodbye*'daki James Cagney) haline geldi. (...) Kişilik bölünmesinin etkileri *White Heat*, *Gun Crazy*, *D.O.A.*, *Caught*, *They Live By Night*, *Where The Sidewalk Ends*, *Kiss Tomorrow Goodbye*, *Detective Story*, *In A Lonely Place*, *I the Jury*, *Ace In The Hole*, *Panic In The Streets*, *The Big Heat*, *On Dangerous Ground* ve *Sunset Boulevard* gibi filmlerde yansır (Schrader, 2004: 19).

1950'lerin sonlarına gelindiğinde kara film bir duraksama dönemine girmiş görünmektedir ve 1980'li yıllara kadar türe ait örneklere pek sık rastlanmayacaktır.

Her ne kadar tür olup olmadığı tartışılrsa da, eleştirilenlerce kara filme ait ilk net⁴⁸ örneğin “*Malta Şahini*” (*The Maltese Falcon*; 1941) olduğu konusunda bir uzlaşma söz konusudur.

Genç, güzel ama sürekli yalan söyleyen bir kadın... Belayı peşi sıra sürükleyen bir dişi... Farkına varmadan kendini bu belanın ortasında bulan bir adam... Feleğin çemberinden geçmiş bir dedektif... Ve gizlenmeye çalışan bir heykel... Malta Şövalyelerinin yaptırdığı paha biçilmez bir şahin heykeli. Antika şahinin taşıdığı lanet. Bu heykelin çekiciliğine kapılmış açgözlü ve acımasız adamlar. Ve elbette bütün bunların nedeni olan para. Her zaman cazip, her zaman suçun kaynağı, her zaman cazip, her zaman suçun kaynağı, her zaman insanı yoldan çıkartan temel araç: Para... Daha çok para... (Hammet; 2012: Arka Kapak)



Şekil 3. 7; *Malta Şahini* film afişi



Şekil 3. 8; *Malta Şahini* filminden bir kare

Yönetmenliğini John Huston'un yaptığı “*Malta Şahini*” filminde daha sonra dönemin en ünlü oyuncularından olacak Humphrey Bogart başrolü, Mary Astor'la paylaşmaktadır. Film özel bir dedektifin kendisini, mücevher kaplı ve değeri milyon dolarlar eden bir şahin heykelini ele geçirmeye çalışan üç acımasız kişinin hazırladıkları oyunun içinden çıkmak için verdiği mücadeleyi konu alır.

⁴⁸ Malta Şahini filmi her eleştirilenler tarafından uzlaşılmış bir başlangıç çizgisi gibi görünmektedir. Ancak, özellikle 1927 yılında Amerika'da Gösterime giren *Underworld* isimli suç filmi, karanlık atmosferi dolayısıyla ilk kara film örneği olması yönünde akıllarda soru işareti bırakmıştır. Bu belirgin örneğin yanı sıra bazı öncü kara film örnekleri de bazı eleştirilenler tarafından kara filmin başlangıç filmleri olarak ele alınabilmektedir.

Sıradan işlerle ilgilenen dedektif Sam ve ortağı Miles büroya gelen Bayan O'Shaughnessy'in getirdiği basit bir kayıp vakası ile ilgilenmeyi kabul ederler. Sevgilisinin, kardeşiyle kaçtığını iddia eden Bayan O'Shaughnessy, bu ikilinin Sam ve ortağı tarafından bulunmasını talep eder. Bayan O'Shaughnessy, genç, güzel ve etkileyici bir kadındır ve Miles'de, Sam'de ondan etkilenmiştir. Sam aynı gece takibe başlayan ortağı Miles'in ölümünü haber veren bir telefonla uyanır. Ardından, aynı gece takip ettikleri kişinin öldüğünü de O'nu sorgulamak için gelen polislerden öğrenir. Kısa süre sonra kendi ortağının ölümüyle de suçlanacaktır.

Dedektif Sam davanın içine girdikçe inanılması güç bir komployla karşı karşıya kaldığını fark eder. Bayan O'Shaughnessy, efemine bir gangster olan Joel Cairo, zengin şişman Kasper Gutman (Sydney Greenstreet) ve onun yardımcısı çocukluktan yeni çıkmış bir genç olan Wilmer, "Malta Şahini" denen mücevherlerle bezeli çok değerli bir heykele sahip olmak için her tür şeyi yapmaya hazırlardır. Ne pahasına olursa olsun amaçlarına ulaşmak için çabalayan bu üçlünün arasında kalan Sam, bir yandan çevresindeki yalanlardan sıyrılıp gerçeğe ulaşmak, bir yandan da kendini olaylardan sıyırmak için mücadele etmek zorunda kalır.

Filmin son bölümünde Malta Şahini isimli heykelin Sam'in eline geçmesiyle tüm gizem ortadan kalkmaya başlar ve bu heykelin çevresinde çirkin bir pazarlık masası kurulur. Önce, küçük Miles'i kurban ederek tüm sorunu çözeceklerini düşünen topluluk Miles'in candan kaçması ve heykelin imitasyon çıkması sonucu planları değiştirmek zorunda kalır. Gutman ve Cario gerçek heykeli aramaya devam etmeye karar verir ve oradan ayrılır. Sam, bu süreçte cinayetlerin ardındaki gizemi çözmüş ve katilin Bayan O'Shaughnessy olduğunu anlamıştır. Her ne kadar O'na âşık olmuş olsa da tek çaresi, onu polise teslim etmek ve üstüne atılmak üzere olan cinayetlerden sıyrılmaktır.

Olay örgüsünden de anlaşılacağı üzere tam da kara filmlerde olması gerektiği gibi kurban kahramanımız başına açılan beladan sıyrılmaktan başka bir fayda sağlayamamıştır. Ayrıca öldüren kadın O'Shaughnessy'e âşık olmuş ve ona eğer idam edilmezse 20 yıl boyunca onu bekleyeceği sözü vermiştir.

Film tipik bir Hammet öyküsüdür ve teması, Drugnatın belirttiği "Özel Dedektif Hikâyeleri ve Maceralar" temasıyla uyumludur. Drugnat bu temayı "Temalar" bölümünde de belirtildiği gibi "kara filmin şiirsel çekirdeği" olarak tanımlamıştır. Filmin tamamında bu şiirsel akışı görmek mümkündür. İzleyici konuya kahramanın hâkim olduğu sınırdaki hâkimdir ve tüm izleği kahramanla beraber

gerçekleştirir. Ayrıca film, tam da kara filmin tanımladığı ölçüde, kahramanın bir gizi çözmek için girdiği mücadelenin ve işin içine girdikçe bulaştığı sorunların anlatıldığı bir yapıdadır. Filmin finali kara filmlerde daha soft olarak değerlendirilebilecek bir yapıdadır. Kahraman, içine girdiği gizin içinden öldüren kadını feda ederek kurtulur ve iyice dibe batmak yerine başladığı noktaya geri döner.

Karakterlere bakıldığında tipik kara film karakterlerinin tamamını filmde görmek mümkündür. Kahraman hiç de arınmış olmayan, ortağının eşyle birliktelik yaşayan ve hayatını yalanlar söylemek üzerine kurmuş bir dedektiftir ve yalandan nemalandığını da bir sahnede açıkça dile getirir. Çevresinde dönen olayların tamamından fayda sağlamaya çalışır. Boğazına kadar çamura bulaştığı anda bile olayların tamamını çözüp sorundan kurtulmak yerine, çevresindeki insanlardan ne kadar para kopartabileceğiyle ilgilenir. Son sahnede katilin O'Shaughnessy olduğunu bildiği halde suçu Wilmer'in üzerine atma çabası da, sevdiği kadını hapishaneye göndermekten kurtarıp kendine menfaat sağlama çabasıdır. Wilmer kaçtığı anda ise tam da kara film anti kahramanına yakışır şekilde tüm olayı O'Shaughnessy'in üzerine atarak başladığı konuma geri döner. Kahramanın kazandığı hiçbir şey yoktur. Aksine, âşık olmuş ve âşık olduğu kadını elleriyle polise teslim etmiştir.

Klasik ölümcül kadın bu filmde O'Shaughnessy karakteri olarak karşımıza çıkar. Tuttuğu iki dedektifi de sırasıyla kendine âşık eder ve emellerinde kullanmaya çalışır. Biri erken ölür fakat diğer dedektif filmin sonuna kadar öldüren kadını kurtarabilmek adına çabalar. Bu çabayı gösterirken kadından öyle etkilenmiştir ki, katil olduğunu ve ona yalanlar söylediğini bilse de, onu sorunun içinden çekip çıkarmaya çalışır. Ölümcül kadın güzeldir, düzgün fiziklidir, iyi giyimlidir, sarışın ve uzun boyludur... Kısaca bir erkeği etkileyebilecek tüm fiziksel özelliklere sahiptir. Filmde zekâsını ve kadınlığını belirgin biçimde kullandığı gözlemlenebilmektedir.

Kötü karakterlerden filmde en ilgi çekenini Cario'dur. Kara filmin geleneksel yapısındaki kötüyü efemineleştirme durumunun net bir kanıtıdır. Kartvizitindeki çiçek kokusuyla tanımaya başlarız kendisini ve giyim kuşamı, kendine olan özeniyle Cario, sert erkek imajından oldukça uzaktır. Diğer kötü karakterlerden biri şişman, diğeri ise çocukluktan yeni çıkmış, elindeki silaha bile hâkim olamayan bir gençtir. Dikkatle bakıldığı üzere tüm karakter yapıları kara filmin bildik karakterlerine uyum gösterir.

Filmin görsel üslubu da karakter yapıları gibi kara filmin biçimsel yapısıyla kesin uyulaşmalar göstermektedir. Işık tek bir kaynaktan ve sert gelir. Gölgelemleri kırarak herhangi bir kaynak ışık kullanımı söz konusu değildir ve her ne kadar çok sert bir ışık-gölge ayrımı oluşturmasa da filmde dışavurumculuğun izleri gözlemlenebilmektedir.

Kamera kullanımını açısından değerlendirildiğinde göze çarpan en dikkat çekici özelliklerden biri kullanılan alt ve üst kamera açılarıdır. Görsel Üslup bölümünde bahsedildiği gibi olağan görüş açısının altında ya da üstünde kalan kamera kullanımları özel bir estetik kaygı taşımadığı müddetçe anlam ifade etme araçlarıdır. *Malta Şahini* filminde, etki uyandırmak istenen bölümlerde, farklı açılarda kamera kullanımını gözlemlenebilmektedir. Kamera, içinden çıkılmaz durumlarda objeye üst perdeden bakarken, bir hâkimiyetin, erkin temsil edildiği anlarda objenin göz hizasının altına konumlandığı bariz olarak görünmektedir. Örneğin; Miles'in öldürüldüğü sahnede dedektifi ayaktan başlayarak tarayan kamera hareketi ve hareket sonlandığında kameranın konumlandığı üst açı, O'nun için her şeyin bittiğini birkaç saniye önceden izleyiciye verir. Bir diğer örnek; Polislerin Sam'i ziyaretinde gelişen diyalog sırasında kameranın polisi alt açıdan göstermesidir. Bu alt açı plan, Sam ile polis memurlarının arasındaki hiyerarşinin temsilidir. Sam yaptığı herhangi bir hatada o polis memurları tarafından tutuklanacaktır ve film bunu sadece polisin ağzından vermez, kameranın konumuyla bunun böyle olacağını izleyicide pekiştirir. Açılarının yanı sıra kullanılan yakın planlar ve dar kadrajlar hikâyenin boğulduğu anların görsel destekleyicisi olarak kullanılır. Filmde çok genel planlara yer verilmediği görülmektedir. Özellikle toplu planlar dahi, kadrajı objelerin bulunduğu alanla sınırlamaktadır. Kamera sadece olaya odaklanmış gibi, kişilerin dışında hiçbir olguya ya da olayla ilgilenmez.

Mizansen kullanımını kara filmin boğuk atmosferine uygundur. Kamera açılarıyla desteklenmiş sıkışık ve kalabalık planlar, dar kadrajların içinde boğulmuş bir atmosfer yaratılmasına olanak sağlar. Kadraj içi hep kalabalıktır.

Film sosyolojik açıdan değerlendirirken, romanın ortaya çıktığı 1930 yılların Amerika'sına değinmek yerinde olur. 30'lu yıllarda yukarıda da değinildiği gibi Amerika "Büyük Ekonomik Bunalım"ın etkisindeydi ve sosyal bağlamda ciddi bir çöküş yaşamaktaydı. Özellikle gangsterlerin birçok alanda hâkimiyet kurması ve gangsterlerle bir arada yaşamanın bir gündelik yaşam pratiği haline gelmesi tüm

yazılı ve görsel yayınlarda olduğu gibi, Malta Şahini kitabının da yazımına etki etmiştir.

Atilla Dorsay “Yüz Yılın Yüz Film” (2004: 96) isimli kitabında “Malta Şahini” filmini dönemsel bazda değerlendirirken “ülkesine, çağına ve toplumuna acımasız bir göz atar” ifadelerini kullanır. Filmin karakter yapıları Amerika’nın sosyal yapısında sıklıkla karşılaşılan karakterlerdir. Kadının temsil biçimi, sosyal dönüşüm sonrası toplumda daha hâkim görünen kadının abartılı bir temsilidir. Para artık her şeydir. Dedektifin temsilinde olduğu gibi örneklere toplumda da sık rastlanmaktadır.

Kara filmlerin tamamında kullanılan en belirgin öğeler daha önce de belirtildiği gibi karakter yapılarıdır. Bunu dışında kalan tüm öğeler farklı filmlerde başka yorumlamalarla karşımıza çıkmaktadır. *Malta şahini* filminde göze çarpan iki eksik, üst ses ve zaman atlamalı çekimler olarak karşımıza çıkmaktadır. 1946 yapımı “Çifte Tazminat” (Double Indemnity) filminde ise bu iki öğe filmin ana işleğine oldukça büyük katkı sağlamaktadır. Bunun yanı sıra “Çifte Tazminat” filminde ise atmosfere etki eden diğer görsel öğeler, *Malta Şahini*’nde olduğu kadar yoğun ve boğucu değildir.

“Çifte tazminat” filmi de “*Malta Şahini*” gibi bir Hard-Boiled romanı uyarlamasıdır. James M Cain’in aynı isimli romanından filmin yenilikçi yönetmeni⁴⁹ Billy Wilder’in, yine Hard-Boiled ekolünden endüstriye transfer olan yazarların en önemlilerinden biri olan Raymond Chandler’la birlikte senaryoya taşıdıkları bir uyarlamadır. Filmin başrollerinde Fred MacMurray ve Barbara Stanswyck oynamaktadır.

Film, büyük bir sigorta şirketinde çalışan başarılı sigortacı Walter Neff’ in (Fred MacMurray), yöneticisi Bay Keyes’in (Edward G. Robinson) eline geçmesi için yaptığı bir itiraf kaydıyla başlar. Walter, bir kaç ay önce zengin müşterisi Bay Dietrichson'un evine araç kaskosunu yenilemek için uğrar, fakat Bay Dietrichson'ı evde bulamaz. Onun yerine karısıyla görüşür. Walter Phyllis, Dietrichson'dan (Barbara Stanswyck) görür görmez etkilenir fakat görüşme sırasında Phyllis, tehlikeli olan sondaj işinde çalıştığı bahanesiyle kocasını ondan habersiz sigortalamayı teklif etmesi, Walter'in kadının kötü niyetli olduğunu anlayarak oradan uzaklaşmasına sebep olur. Phyllis ise Walter'ın peşini bırakmaz. Sigorta şirketlerinden para almak

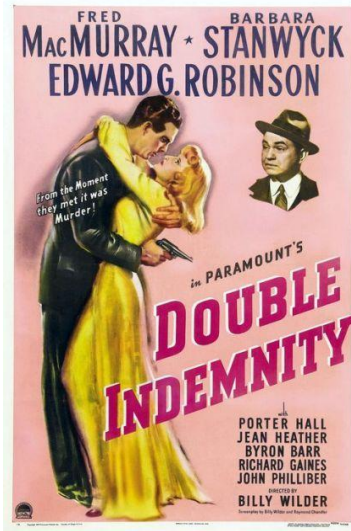
⁴⁹ Filmin yönetmeni Billy Wilder aynı zamanda kara filmde dış ses anlatımı ve sert kontrast ışık kullanımı gibi tekniklere öncülük etmesiyle bilinmektedir (Borden ve diğerleri; 2011: 168)

için çevrilen dolapların en ince ayrıntılarını bilen Walter, genç kadına karşı hislerine yenik düşer ve birlikte detaylı bir cinayet planı hazırlarlar.

Walter'ın planına göre Bay Dietrichson tren kazasında hayatını kaybedecektir ve böylelikle, ender rastlanan bir kaza şekli olduğu için sigorta şirketi çifte tazminat ödeyecektir. Plan kusursuz işler ve en karmaşık sigorta konularını dahi büyük bir ustalıklarla çözen sigorta müfettişi Keyes bile bir süreliğine olayın gerçekten kaza olduğuna inanır. Ancak kısa süre sonra bir detaydan şüphelenip davayı tekrar araştırmaya koyulur ve kısa süre sonra Phyllis'in suç ortağının kim olduğunu tespit ettiği takdirde cinayetin nasıl işlendiğini çözecektir. Doğru yolda olduğunu düşünen Keyes, er geç suç ortağıyla temasa geçeceğinden emin biçimde Phyllis' i takip etmeye başlar. Keyes, takipleri sonucunda, suç ortağının Phyllis' in evine defalarca girip çıkan, Lola' nın erkek arkadaşı Nino olduğunu düşünür. Tüm tahminlerini aktardığından Walter da Phyllis ve Nino'nun görüşmelerinden haberdar olur.

Walter, durumu gizli bir ilişki şeklinde yorumlar. Sevgisi büyük bir nefrete dönüşen Walter'ın niyeti Nino'yu, Phyllis'in suç ortağıymış gibi gösterip suçtan sıyrılmaktır. Bu düşüncelerini anlatmak ve nefretini yüzüne kusmak için Phyllis'le evinde buluşacak şekilde randevulaşır. Phyllis'in de kendine ait planları vardır ve silahını gizleyip Walter'i beklemeye koyulur. Phyllis kısa bir tartışmanın ardından Walter'ı kolundan vurur. O ana kadar kendinden başka bir şey düşünmemiş olan Phyllis, Walter'ı vurduğu sırada, O'na karşı hisleri olduğunu fark eder ve elindeki silahı ikinci kez ateşleyemez. Bunu, O'nun yerine Walter yapar ve Phyllis' i öldürür. Filmin sonunda ileri atlamayla itiraf kaydı sahnesine dönülür. Walter itiraf kaydını bitirdiğinde arkasında duran Keyes' i fark eder. Keyes olanları az çok anlamasına yetecek kadar süredir oradadır.

“Çifte Tazminat”, filmi de “Malta Şahini” filmi gibi Drugnat'ın kara filmin “şiiirsel çekirdeği” olarak tanımladığı “Özel Dedektiflik ve Macera” temasıyla uyumlu bir filmidir, ancak bu filmde dedektifin rolünü bir sigorta müfettişi üstlenmiştir. Önemli bir nokta ise, dönemin ünlü gangster karakterlerinden Edward G. Robinson'un bu rolü üstlenmiş olmasıdır (Dorsay; 2004: 109). Bu rol için gangster karakteriyle özdeşleşen Robinson'un seçilmiş olması, dönemin fikir sahibi izleyicisini yönlendirebilmek için karakteristik bir metinler arasılık izlenimi doğurmaktadır.



Şekil 3. 9; Çifte Tazminat (film afişi)



Şekil 3. 10; Çifte Tazminat filminden bir kare

Bu filmde kurban kahraman bir dedektif değil, suç işlemeye itilen sigorta satıcısıdır. 35 yaşında, evli olmayan ve hayattan da bir beklentisi olmayan Walter, ölümcül kadın için bulunmaz bir fırsattır. İyi bir sigorta satıcısı olabilmek adına yaptığı oyunlardan kaynaklı sigortacılığın tüm inceliklerine hâkim bu karakter, ölümcül kadına âşık olduğu anda güçlü bir silaha dönüşecektir. İyi kullanıldığında filmde de görüldüğü gibi amaca en kısa zamanda ulaştıran bu silah, şüpheye düştüğünde ise karşısındaki ölümcül kadın da olsa kullanana doğru uzanacak bir namı gibidir. Hayattan beklentisi olmayan bu adamın ölümcül kadından da beklentisi kalmadığı anda kadını gözünü kırpmadan öldürebilecek niteliktedir.

Görüldüğü üzere kara filmin anlatı yapısıyla birebir uyumlu bir kurban kahraman sonu söz konusudur. İçine girdiği olaydan kendini sıyırmak için yaptıkları işe yaramayan ve sonunda kendi itirafıyla gaz odasına⁵⁰ kadar uzanan bir öyküdür onunki. Ölümcül kadına olan aşkıyla yapmaması gerekenleri hayal ettiği daha iyi bir gelecek için planlayan Walter, içinden çıkılmaz bir durumun içine sürüklenir. Ölümcül kadının hislerinin onun gibi olmadığını anladığında onun dolayısıyla yaşadığı kendi yalan hayatına son verir.

Filmde, Phyllis Dietrichson'ın karakteristik özellikleri, Ölümcül kadın tipinin kesin bir tanımı niteliğindedir. Oldukça etkileyici olan Phyllis, yaptığı her harekette kendinden emin tavırlarıyla dikkat çeker. Karşısındaki erkeği kendine âşık edecek

⁵⁰ Filmin son sahnesi olarak planlanan gaz odası sahnesi müfettiş ve Walter'ın sigara sahnesinin etkisini gölgede bırakacağı düşüncesiyle silinmiştir. Dolayısıyla filmin sonunda Walter'ın bu yaptıklarından kaynaklı gaz odasına gönderildiği düşüncesinin tezin içine dâhil edilmesinde sakınca görülmemiştir.

tüm özelliklere sahiptir. Kendinden başka kimseyi sevmediğini, kendi ağzıyla dile getirecek kadar da kesin bir ölümcül kadın tipleridir.

Filme dâhil olduğu ilk sahneden itibaren kontrolü ele alır ve son sahneye kadar bırakmaz. Kontrolün elinden kaydığı sahne ise karakter için ironiktir... O ana kadar kendinden başka kimseyi düşünmediğini itiraf ettiği sırada karakter yapısında bir dönüşüm yaşanır. Hiç kimseyi düşünmeyen ölümcül kadın, artık kahramana karşı bir şeyler hissetmektedir. Bu his elindeki gücün simgesi niteliğindeki silahın kahramanın eline geçmesine ve ölümcül kadının ölümü olmasına sebep olur.

Filmde *Malta Şahini* 'nde olduğu gibi kötü karakterler yoktur. Bu filmin kötü karakterleri bizzat kendileri kötülüğe dâhil olan ölümcül kadın ve kurban kahramandır ancak bu ikili o kadar kötüdür ki filmin başka bir kötü kahramana ihtiyacı da yoktur.

Filmin görsel üslubunda en dikkat çekici özelliklerden biri ileri-geri atlamalı sahnelerdir. Kara filmin belirgin biçimsel özelliklerinden olan atlamalı sahneler filmin tamamına hâkimdir. Walter'ın temmuz ayında yaptığı itirafla başlayan filmin tamamı, geri atlamayla aynı yılın mayıs ayına gider ve hikâye buradan temmuza doğru yeniden aktarılır. Geri atlamalar, kara filmde karmaşık bir anlatı yapısı sunan biçimsel özelliklerdir ancak "*Çifte Tazminat*"da bu özellik yoğun bir kargaşa yaratmaz.

Bir diğer dikkat çekici özellik ise kahramana ait üst sestir. Filmin tamamı kahramanın üst sesiyle hayat bulur. Filmde kullanılan üst ses kahramanın yaşadığı olayları itirafının temsilidir. Zaman atlamalarını birbirine bağlayan öge de bu üst sestir.

"*Çifte Tazminat*" filminde de görüntüye anlam katan alt ve üst açılarının kullanımını gözlemlemek mümkündür. Filmin daha başında arabasından inen Walter'ı, kameranın üstten takip etmesi, hemen ardından itiraf için girdiği odadaki ilk planda kameranın uzunca üst açı konumlanması, Walter'ın bir sorunla yüz yüze olduğunu ve az sonra yapacağı itirafa izleyiciyi önden hazırlayan göstergelerdir. Phyllis ve Walter'ın karşılaştığı sahnede Phyllis'in üst katta Walter'a bakması ve sahnenin tamamının bu açıyla sonlanması da tesadüf değildir. Anlam sağlayan birçok alt ve üst açının içinden en dikkat çekenlerden biri de sigorta belgesinin Phyllis'in kocasına gizlice imzalatma sahnesindedir. İki adamın arasında konumlandırılan Phyllis'in alt açı kadrajlaması, tüm oyuna tamamen kendisinin hâkim olduğunun ve aslında Walter'ın da kocası kadar kurban olduğunun açık temsilidir.

Filmde yakın plan anlatıma gerekli durumlarda başvurulmuştur. *Malta Şahini* kadar boğulmuş bir atmosfer algısı yaratmayan yakın plan çekimler daha çok yüz planlar sırasında ışık oyunları ile yüzü bölen, duyguların karmaşıklığına ve karanlığına gönderme yapan bir tutumdur. Filmin genel algısında daha az boğucu genel planlar hâkimdir. Genel planlar tüm kadrajı yoğun bir kalabalığa boğacak kadar dar değildir ancak kara filmin görsel algısına uygun olmayan bir genel plan gözlemlemek de mümkün değildir.

Filmin atmosferi de diğer örnek kadar boğucu ve yorucu değildir. Işık ve gölge karşıtlığı özellikle yakın planlarda ve dış çekimlerde etkileyici bir biçimde kendini göstermektedir. Bunun dışında kalan planlar daha ferahdır. Bir istisna ise ölümcül kadının devreye girdiği planlarda söz konusudur. Ölümcül kadının evinin salonundaki jaluzi ışığı, yatay biçimde parçalayarak salona alır. Bu parçalanmışlık adeta ölümcül kadının kişiliğine bir gönderme olarak betimlenebilir. Aynı biçimde ölümcül kadına ait yakın planlar değerlendirildiğinde yüz planların neredeyse tamamında gölgenin bir biçimde ölümcül kadının yüzünü böldüğü de gözlemlenmektedir.

Film aynı zamanda, 1940 yılında Amerika'da gerçekleşen bir olaydan alınıp romana ve filme aktarılan sosyal bir dramdır (Dorsay; 2004: 109). Daha önce de belirtildiği gibi, Başkan Truman seçildikten sonra oluşan olumlu havada ortaya çıkan kara filmlerin ilk örnekleri genel hatlarıyla Amerika'daki toplumsal çöküşün tanımlayıcısı olmuş; sinema, toplumsal gerçekliğin yeni temsil platformu haline almıştır. Filme esin veren dava da Büyük Ekonomik Bunalım yıllarında Amerika'nın içinde bulunduğu sosyal çürümüşlüğü adeta bir temsili niteliğindedir.

Sanatsal olgular toplumsal gelişimden bağımsız değerlendirilemez. Toplumda iyi, kötü kavramı birbirine karışmış halde iken kahramanların da suça meyilli olmayan tertemiz karakterler olması toplumsal gerçekliğin dışında filmlerin üretilmesine sebep olur ki, Amerika'da fikir iklimindeki rahatlama dolayısıyla toplumsal olayların resmedildiği ürünlerin ortaya çıkarılmasında bir engel yokken toplumsal gerçekliğin dışında ürünlerin arz edilmesi de beklenemez. Klasik kara filmlerin tamamı aynı *Çifte Tazminat* gibi sosyal içerikli problemler üzerinden şekillenmiştir. Daha önce de belirtildiği gibi, kadının toplum içinde kendine farklı bir yer bulması, ölümcül kadın karakterinin klasik kara filmlerin olmazsa olmaz karakterleri arasına girmesini doğurmuştur. Aynı şekilde diğer karakterlerin tamamen

arınmış ve temiz olmamalarının nedeni de toplumsal gerçeklerden kendilerini arındıramamalarından ibarettir.

1946 yapımı “*Postacı Kapıyı İki Defa Çalar*” (The Postman Always Rings Twice) filmi, kara filmin ilk dönem önemli örneklerinden bir diğeridir. James M. Cain’in aynı isimli, 1934 tarihli Hard-Boiled roman uyarlamasıdır. Yönetmenliğini Tay Garnet’in yaptığı filmin başrollerini John Garfield ve Lana Turner üstlenmiştir.



Şekil 3. 11; *Postacı Kapıyı İki Defa Çalar* (film afişi)



Şekil 3. 12; *Postacı Kapıyı İki Defa Çalar* filminden bir kare

Frank Chambers (John Garfield) gelecek kaygısı olamadan avare gezen, başıboş bir serseridir. Yolunun üzerinde karşısına çıkan, Nick Smith ve karısı Cora Smith' in (Lana Turner) birlikte işlettikleri lokantada çalışmaya başlar. Frank genç ve güzel Cora'dan görür görmez etkilenmiştir. Pinti ve yaşlı kocasıyla yaşadığı hayattan memnuniyetsiz olan Cora da Frank'in ilgisine uzun süre tepkisiz kalamaz. Önce Frank'le kaçmaya karar verir ancak, daha yolculuğun başında belirsizlik ve zorluklarla mücadele edemeyeceğini anlar ve geri dönerler.

Nick' i kaza süsü vererek öldürüp, tüm servetine konmak isteyen Cora, Frank'i de bu duruma kısa sürede ikna eder. Planları Nick' i bir ev kazasına kurban etmektir ancak istedikleri gibi gitmez. Nick, hastaneden çıktıktan kısa bir süre sonra lokantayı satmaya karar verdiğini açıklar. Karlı bir teklif almıştır ve satışı gerçekleştirip bir kaç gün içinde Kanada'ya yerleşeceklerdir. Cora çılgına döner ve kabul etmez. Nick, Cora'nın ne düşündüğünü umursamaz, hatta Frank için bile bir planı vardır. Çaresiz kalan Cora ve Frank ikinci bir cinayet planlarlar. Kazada Nick ölür, fakat bazı ters giden şeyler yüzünden Frank de yaralanır. Savcı, Frank'i hastanede ziyaret eder. Frank'in kafasını karıştırıp Cora'ya karşı bir suç duyurusunu imzalatır. Cora ilk mahkemede Frank' in onu suçladığını öğrenir, oluşan güvensizlik

işleri iyice çıkmaza sokar. Çok sinirlenip olan biteni itiraf eden bir ifade yazdırıp imzalar. Kurnaz bir avukat olan Arthur ifadeyi savcıya iletmemiştir, şahsi kasasında kilitli tutuğunu Core ve Frank' e açıklar. İkinci duruşmada Cora delil yetersizliğinden şartlı tahliye edilir. Üstelik Nick ölmeden kısa süre önce sigorta yaptırmıştır. Bu sayede Cora' nın yüklü miktarda tazminat çeki vardır.

Bir kaç hafta sonra avukat Arthur ziyarete gelir. Evli olmayan bir çiftin aynı çatı altında yaşamasından ahalinin rahatsız olduğunu, savcının bu konu ile uğraşacağını söyleyerek onları uyarır. Cora bu duruma çok sinirlenir ve ani bir kararla o gün Frank ile evlenirler. Nikâhın hemen ardından kalp krizi geçiren annesini ziyarete giden Cora, döndüğünde Frank' in o yokken başka bir kızla gönül eğlendirdiğini öğrenir. Çılgına dönen Cora, Frank' i savcıya şikâyet edip hapse attıracağını söylese de hamile olan Cora bebeğinin babasını hapse attıramayacaktır. Her şeyi geride bırakıp mutlu bir hayat sürebilmek için yapması gereken bir şey vardır. Frank'le birlikte plaja gitmek ister. Denize girip güçleri tükenene kadar yüzerler. Gücünün tükendiği yerde Frank' e kendisine güvenip güvenmediğini sorar. Eğer Frank ona güvenmiyorsa, o an onu orda bırakıp gitmekte özgürdür, Cora'nın tek başına geri dönecek gücü kalmamıştır. Frank, Cora' nın testini başarıyla geçer, onu taşıyarak kıyıya çıkarır. Cora artık Frank' in kendine güvendiğinden emin ve mutludur. Arabayla evlerine dönerken mutlu bir hayatın onları beklediğinden emindirler fakat bir dikkatsizlik sonucu kaza geçirirler ve Cora ölür. Frank mahkemeye çıkarılmış ve ölüme mahkûm edilmiştir. Vali ölüm emrinin uygulanmasını uygun görür ancak Frank gaz odasına Cora'yı öldürdüğü için değil, Cora'nın öldüğü gün Frank'e yazdığı nottaki itiraflar sonucu, Nick'i öldürdüğü için gidecektir.

Postacı Kapıyı İki Defa Çalar, Drugnat'ın tanımladığı iki temaya birden uyar. Hard-Boiled uyarlaması olan film “Özel Dedektiflik Hikayeleri ve Maceralar” Temasına uyumlu olmasının yanı sıra “Orta Sınıf Cinayet Filmleri” temasıyla da uyumluluk göstermektedir. Cora ve Frank her ne kadar cinayet işleyecek kadar gözlerini karartmış karakterler olsa da bunu ustalıkla yapabilecek meziyete sahip değillerdir. Filmin ana temasını, cinayeti işlemeye karar veren beceriksizlerin iki denemelerini de ellerine yüzlerine bulaştırmalarından, “Orta Sınıf Cinayetler” olarak belirlemek yanlış olmayacaktır.

Film karakterler bağlamında değerlendirildiğinde, incelenen diğer örnekler kadar belirgin olmayan bir ölümcül kadın hâkimiyeti olduğu gözlemlenmektedir. Bu

filimde ölümcül kadın temsili biçim olarak diğerlerinden farklı değildir (güzel, etkileyici ve kadınsıdır) ancak, diğer örnekler kadar kararlı ve ne yaptığını bilen bir karakter olmadığı da ilk bakışta gözlemlenebilmektedir.

Cora, amacına ulaşmak için Frank'i kullanır ancak Frank'e olan aşkıdan ölümcül kadın tipinde gözlemlenmeyecek gelgitler yaşar. Amacı doğuran kaynak Frank'in ta kendisidir. Frank gelmeden önce Cora, sevmediği bir adamla sırf eskisinden daha iyi bir hayata sahip olduğu için yaşamaya devam etmek eğilimindedir. Ölümcül kadından beklenmeyecek ölçüde duygusal yapısı, verdiği kararları ve uygulamaları arasındaki farkı oluşturur. Bu fark da bir ölümcül kadından beklenen soğukkanlılığı kararları uygularken gösterememesine sebep olur.

Cora'nın bu duygusal gelgitleri her ne kadar ölümcül kadına uygun olmayan bir yapıya bürünmesine yol açsa da cinayet için Frank'i kullanması, daha sonrasında Frank'i hapse gönderebilecek bir ifade yazması gibi faktörler karakteri ölümcül kadın tiplemesinden uzaklaştırmaz.

Frank, hayattan hiçbir beklentisi olmayan, hayat onu nereye sürüklerse oraya giden ve geleceğe dair hiç plan yapmamış bir karakterdir. Cora ile karşılaşana kadar hayatını çeşitli yerlerde geçirmiş ve başına buyruk bir yapıdadır. Aidiyet duygusu olmayan bu karakter, Cora'ya âşık olduğu andan itibaren ölümcül kadın tarafından suç işlemeye itilen biri olacaktır. Onunla birlikte olmak için yapamayacağı hiçbir şey yoktur. Ona çok iyi davranan patronunu öldürmek dâhil.

Filmin geçtiği çevre diğerlerine oranla daha sıcak bir iklime sahiptir. Dolayısıyla dış çekimler oldukça aydınlık bir atmosfere sahiptir. Bu aydınlık atmosfer ışık, gölge kontrastını etkilememiş ve hem dış çekimler, hem de iç çekimler parçalayıcı kontrastın etkisinde betimlenmiştir. İç gün çekimlerde jaluzinin ışığı çapraz ve yatay parçalayan etkisi kendini yoğun olarak hissettirir. Ayrıca aydınlık koşullarda yapılan bu iç çekimlerde ışığın geldiği hiçbir yön kesilmemiştir bu da duvarların çevrede bulunan her tür objenin gölgesiyle parçalandığı anlamına gelir. Gece çekimlerinde ise sürekli elektrik idaresine bir gönderme söz konusudur. Açılan her ikinci ışık kapatılır ve sahneler tek bir kaynak ışıktan aydınlatılır. Gölgeyi gizlemek için bir dolgu kullanımı da söz konusu değildir. İçerideki ışık o derece azdır ki dışarıda yanan tabelanın ışığı sürekli içerideki ışığın artıp azalmasına sebep olmaktadır.

Postacı Kapıyı İki Defa Çalar filmi, kamera kullanımı açısından değerlendirildiğinde kara filmlere anlam kazandıran özellikler

gözlemlenmemektedir. Belirgin bir alt-üst açı kullanımı söz konusu değildir. Filmin genel kadrajlaması, klasik Hollywood planlarına daha yakın bir izlenim vermektedir. Seçici alan derinliği gözlemlenmemektedir. Tüm kara filmlerde olduğu gibi kadrajın tamamı net alan derinliğindedir. Gözlemlenebilecek birkaç belirgin yakın plan çalışmanın dışında, filme anlam katacak etki doğuracak planlar kullanılmamıştır. Planların boğucu ve yorucu olmamasını, ölümcül kadının kendi içindeki duygusal gelgitlere bağlamak mümkündür. Filme yöne veren ölümcül kadın çoğu zaman kararsızdır ve bu kararsızlık kamera açılarının daha ferah düzeyde olmasına yansımıştır. Bu konuda tek istisna ölümcül kadına ait karar planlarıdır. Bu planlarda da ışık ustalıklı ölümcül kadının yüzünü bölmüş, kararlarındaki karamsar havayı izleyiciye yansıtmıştır.

Film, birçok klasik kara film örneğinde olduğu gibi durağan bir yapıda izler. Aksiyona pek yer verilmemiştir. Filmde ayrıca, ileri-geri atlamalı sahneler de gözlemlenmemektedir, ancak dış ses kullanımı söz konusudur. İzleyici kahramanın aklından geçen her şeye hâkimdir ve tüm filmi kurban kahramanın zihninden geçenlerle birlikte izler.

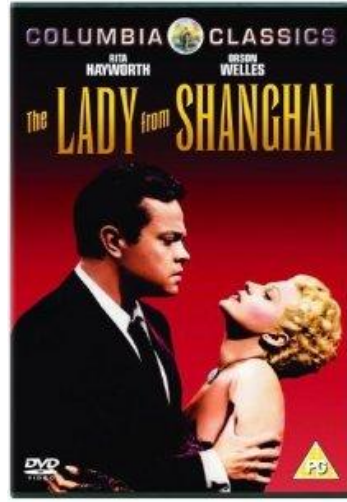
1934 yılında yayınlanan bir roman uyarlaması olan *Postacı Kapıyı İki Defa Çalar* filmi, Büyük Ekonomik Bunalım yıllarının bir başka toplumsal yansımasıdır. Kurban kahramanı izlediğimiz avare ve başıboş serseri tiplmesi, dönemin toplumsal hayata tutunamayan kişiliklerinin bir temsili olarak karşımıza çıkar. Ölümcül kadın, kötü bir hayattan sonra kendine bir yer edinmiş ve o yeri asla bırakmak istemeyen bir karakteri canlandırır, hatta bu yüzden ölümcüldür denebilir.

1930'lu yıllarda hayat Amerika'da çok zordur ve kaybedilen bir şeyi yerine koymak da oldukça imkânsızdır. Filmin ana izleğini oluşturan olaylar dizisi de ekonomik zorlukların altında yatan bir temele dayanmaktadır. Frank'e âşık olan Cora eğer dış dünyaya adapte olabileceğini düşünse film neredeyse başlamadan bitecek; Cora ile Frank'in 22. dakikada kaçtıkları sahneyle son bulacaktır. Ancak hayat bu kadar kolay değildir. Bu yüzden bir şeye sahip olmak için insanlar yasa dışı yollara oldukça sık başvurmaktadır. Filmde var olan karakterler de kendi istedikleri standartta yaşamayı kafalarına koymuş ve bu yüzden kötülük yapan tipler olarak karşımıza çıkarlar.

Janey Place (Akt. Özdemir; 2010: 29) "*Visual Motifs of Film Noir*" isimli çalışmasında klasik kara filmlerde ölümcül kadının negatif aktarıldığını ve filmin bir bölümünde erkek egemen düzeni bozduğu için senaryo tarafından cezalandırıldığını

ifade eder. Bu tutum klasik kara film döneminin tamamında gözlemlenmektedir. *Çifte Tazminat* ve *Postacı Kapıyı İki Defa Çalar* filmleri ile *Şanghaylı Kadın* (Lady From hangai) filmi de bu tutuma örnek gösterilen filmlerden bazılarıdır.

1947 yapımı *Şanghaylı Kadın* filminin yönetmen koltuğunda ve başrolünde dönemin en ünlü Amerikalı yönetmenlerinden Orson Welles oturmaktadır. Ölümçül kadını ise Rita Hayworth canlandırmaktadır. Orson Welles filmde, neredeyse dünyanın tüm şehirlerini gezmiş bir denizci olan Michael O'Hara'yı canlandırmaktadır.



Şekil 3. 13; *Şanghaylı Kadın*

O'Hara, aradığı aşkı San Francisco'da bir parkta bulur. Bir gece parkta karşılaştığı Elsa Bannister'a (Rita Hayworth) ilk görüşte âşık olur. Ancak bu kadın ünlü avukat Arthur Bannister'in eşidir. Evli bir kadınla anılmak istemeyen Michael, ilk başlarda kendini uzak tutmaya çalışsa da Bannister çiftinin ısrarlarına çok fazla direnemez ve yapacakları yat tatilinde onlar için çalışmayı kabul eder.

Yolculuğa devam eden topluluğa kısa süre sonra Grisby adında Bay Bannister'ın ortağı olan ilginç bir adam katılır. Grisby'nin Michael'den isteği ise kendisinden daha da ilginçtir. Grisby, söylediğine göre ortadan kaybolabilmek adına bir plan yapmıştır. Kimsenin aramadan ortadan kaybolabilmesinin tek yolunun öldü gibi görünmesi olduğunu belirtir. Michael tarafından imzalanacak bir itiraf mektubu ve basit bir plan aracılığıyla ortadan kaybolacak ve Michael da ceset bulunmadığı müddetçe yargılanamayacaktır. Bu planın uygulanması karşılığında da Michael'a 5000 dolar teklif eder. Başlangıçta teklifi reddetse de Elsa ile uzaklara kaçmak isteyen genç Michael, bu teklifi bir süre sonra kabul eder.

Kabul ettiği teklifi uygulamaya koyulan Michael işin içinde başka faktörlerin olduğunu, Grisby'nin cesedini gördüğünde fark eder. Mahkeme karar aşamasındayken idam edileceğini anlayan Michael bir karışıklık yaratarak oradan kaçar ve bir tiyatro salonuna saklanır. Elsa onu orada bulduğu ve polislerden gizlemeye çalıştığı anda aslında planın tamamının Elsa tarafından kurulduğunu fark eden Michael içtiği ilaçların etkisine daha fazla dayanamayıp bayılır.

Uyandığında tüm düğümün çözüleceği lunaparktır. Oradan kaçmaya çalışırken aynalarla kaplı bir odaya düşer. Elsa, Grisby aracılığıyla Michael'i oyunun kalbine yerleştirmiştir. Grisby ortadan kaybolmayacak aksine Bay Bannister'i öldürecektir. Elsa, kendisine âşık ettiği Grisby'yi bu cinayetin sonrasında öldürecektir ve hem tüm komployu Michael'in üzerine atacak hem de sigorta paraları dâhil tüm servetin sahibi olacaktır. Elsa'nın bu planı, kocasının onu izlemek için tuttuğu dedektifi Grisby'nin vurması sonucu tutmamıştır. Aynalı oda tüm düğümün özöldüğu ve Bay Bannister ile Elsa'nın birbirlerini öldürdüğu yer olacaktır.

84 dakikalık film çok akıcı işlemektedir. Fiziksel aksiyon yoğun olmasa da filmin senaryosu çok hızlı biçimlenmiştir. Bu filmde bir önceki örneğe oranla planlanmış bir cinayet planı gözlemlemek mümkündür. Özet öncesinde belirtildiği gibi ölümcül kadın bu başarılı cinayet planını uygularken erkek egemen düzeni bozduğu için, adeta cezalandırılmıştır.

Filmde üç adamı da kendine âşık edecek boyutta bir ölümcül kadının varlığı gözlemlenmektedir. Amacına ulaşmak ve aç gözlülüğünü tatmin etmek için planladığı oyunun içine çektiği üç adamdan ikisi ölür, biri hayatına kaldığı yerden devam eder. Filmde hiç kimse bu oyunu kazanamaz. Drugnat'ın tanımladığı *Cinsel Patoloji* temasının tüm özelliklerini filmde görmek mümkündür.

Ölümcül kadının açgözlülüğu dışında, planladığı oyunu bozacak hiçbir zaafi gözlemlenmemektedir. Bu bağlamda şimdiye kadar incelenen örnekler içinde en karanlık olan ölümcül kadın karakterinin *şanghaylı Kadın* filminde gözlemlendiğini görmek mümkündür.

Ölümcül kadının geçmişi yoktur. Bir ailesi varsa bile çocuğu yoktur. Kocası yaşlı veya sakattır. Evliliğin amacı bellidir ve kocası da bu amacı bildiğinden ölümcül kadını bir dedektif aracılığıyla izletmektedir. Filmdeki kurban karakterlerin hiçbiri ölümcül kadına güvenmez fakat o kadar büyüleyicidir ki, hiçbiri onun etki alanından çıkamaz.

Kurban Kahraman, bir önceki örnekte olduğu gibi bir gezgindir. Hayatında görmediği ülke yoktur. Beklendiği gibi kendini suçtan arındırmış bir karakter değildir. Daha önce bir cinayet işlemiştir. Ölümcul kadına olan aşkıdan, başka bir cinayet planının içinde yer almaktan çekinmez. Hayattan beklentisi olmayan bu karakter, girdiği problemin içinde boğulur ve her aşamada daha da derine saplanır. Kendisi için hiçbir çıkışın olmadığı noktada senaryo yardımına yetişir ve başladığı yere geri döner.

Grisby karakteri, Michael'in girdiği planı hazırlayan kötü adam olsa da karakter yapısı itibariyle kötü adam değil bir diğer kurbandır. Ölümcul kadının oyununun ilk aşaması olan Grisby, bu oyunun içinde düşecek olan ilk domino olacağını bilmeden, ölümcul kadının en önemli silahı rolünü üstlenir.

Bay Bannister ise, ölümünden fayda sağlaması amaçlanan kurbandır. Tüm plan onun ölümüyle son bulacaktır fakat işler istendiği gibi gitmez. Diğer örneklerde gözlemlenen eş karakterinden daha aktif bir rol üstlenir. Sevdiği kadına karşı olan kuşkuları filmin sonuna kadar yaşamasını ve ölümcul kadının oyununu bozmasını sağlamaktadır. Kendisi de bu oyunu sonlandırırken hayata veda eder fakat bir kara filmde ölümcul kadının ölmesi ve kocasının galip olup savaştan yara almadan kurtulması beklenemez.

Filmin görsel üslubu özellikle son bölümlerde oldukça etkileyici bir yapıya bürünür. Deneysel sinema çalışmalarıyla dikkat çeken Orson Welles'in, filmin finalinde tercih ettiği, aynaların olduğu bir odada çekilen sahne, sinema tarihinin dikkat çekici sahnelerinden biri olarak yerini almıştır. Bu sahneyi incelemeyen önce filmin genelindeki ışık ve kamera kullanımının klasik kara filmlere uyumlu bir yapıda izlediğini belirtmekte fayda var.

Filmin tamamında dışavurumcu atmosferin etkilerini gözlemlemek mümkündür. Yoğun ışık ve gölge kullanımı, hemen her sahnede sert kontrastların oluşmasına sebep olur. Sert ışık kullanımı filmin tamamına hâkimdir. Gece planlarında tek merkezden gelen yönlü ışıklar planları kendi içinde parçalayan gölgelere sebep olur. Gün çekimlerinde ise ana ışık kaynağı güneşin etkilerini azaltacak bir dolgu ışık çalışması gözlemlenmemektedir.

Yakın plan ve geniş açılı çekimlerle bir önceki örneğe oranla çok daha sık karşılaşılmaktadır. Kadrajı deforme edecek ölçüde geniş mercekler anlam kazandırma aracı olarak belirgin etkiler yaratmıştır. Bay Bannister'in sahnelerinde yer alan yakın planlar, kuşkuya düştüğü noktalarda daha geniş merceklerle

tanımlanmış, Bannister'in kuşkulu yüzü deforme olarak, daha etkili bir anlatım aracı haline gelmiştir. Aynı tekniğin Grisby'nin birçok yakın planında da uygulandığı gözlemlenmektedir. Bu iki özel kullanım Michael ve Elsa'nın sahnelerinde gözlemlenmemektedir. Onların yakın planları daha standart merceklerle tanımlanmıştır.

Şanghaylı Kadın filminde, alt-üst açı kullanımı da anlam katma aracı olarak kullanılan kamera tekniklerinden bir diğeridir. Mahkeme sahnesinin tamamında açı kullanımının yarattığı etkileri gözlemlenmek mümkündür. Michael ve Bay Bannister'in zor durumda kaldığı sahneler, üst açı kullanımıyla pekiştirilmiş dikkat çekici örneklerdir. Bay Bannister'in aktif ve tüm mahkemeye hâkim olduğu planlar ise alt açı ile tanımlanmıştır. Elsa'nın tanık olarak çağırılması, mahkeme salonundaki herkes için bir şok olmuştur ve herkes kendi arasında konuyu tartışırken oluşan rabarba sırasında kamera, tüm mahkeme salonunu üst açıdan tanımlamaktadır. Kararın açıklanması öncesi Bannister ve Michael arasındaki konuşmanın yaşandığı planda kamera o kadar üst açıda konumlanmıştır ki Bannister'in söylediklerini önceden verir ve mahkeme kararının Michael'ın aleyhine olacağını önceden belirtir niteliktedir.

Filmin son 7 dakikası dışavurumcu atmosferin tüm etkilerinin sert biçimde gözlemlendiği önemli bir bölümdür. Düştüğü karmaşadan kurtulmaya çalışan Michael, uyandıktan hemen sonra yerinden kalkıp aynalı odaya kadar hareket ettiği tüm planlar, paramparça bir ruh halinin izlerini taşır. Elsa'nın planlarını dış ses yardımıyla izleyiciye aktaran Michael, gölgeler aracılığıyla paramparça edilmiş büyük duvarların, her yerinden demirler uzanarak, var olan alanı sıkıştırılmış bir bilmece tahtasına çeviren odaların ve kontrolünü kaybedip düşeceği bir kaydırağın içinde olduğu korku tünelinin içinden geçmek zorunda kalır.

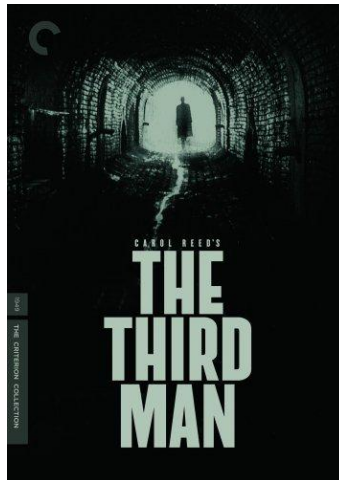


Şekil 3. 14; Şanghaylı Kadın (Ünlü ayna sahnesi)

Bu karmaşa içi aynalarla dolu başka bir karmaşık odanın içine açılır. Orada onu yüzünün yarısı gölgede kalmış, yeni yalanlar söylemeye hazır, ölümcül kadın Elsa beklemektedir. Kısa bir konuşmanın ardından, Bay Bannister'in odaya girişiyle birlikte aynaların içinden dışavurulan bir karmaşa sahnenin tüm dokusuna hâkim olur. Ayna yardımıyla tüm karakterler kadrajda birden fazla gözükmektedir. Bu sahnenin aynaların yoğun bulunduğu bir odada çekilmiş olması filmdeki tüm karmaşanın bir dışavurumu niteliğindedir. Yalanlar aydınlanır ve silahlar patlar. Patlayan silahlar sürekli kişilerin silüetlerine nişanlanmıştır ve aynalar paramparça olana kadar insanlar ateş etmeye devam eder. Vurulup yere düşen Elsa'nın planları da aynı aynalar gibi paramparça olmuştur.

Daha önce incelenen yazılarda gözlemlenememiş bir detay üstteki iki filmin incelemesinde göze çarpmaktadır. Bir filmin dış atmosferi yağmurlu ve kasvetli değilse bu açık, sıcak ve boğucu bir dokuyla kapatılır. Son iki örnekte gözlemlenen bu atmosfer herkesin yoğun olarak terlediği,⁵¹ sürekli ellerinde mendillerle gezdiği ve havadan şikâyet edeceği kadar yoğun bir sıcaklıkla resmedilir.

Amerika'da doğan Kara Film, kısa sürede farklı ülke sinemalarından da örnekler vermeye başlamıştır. 1949 yapımı *Üçüncü Adam* (The Third Man) filmi Amerikan yapımı değildir. İngiliz sinemasına ait bu eserin tüm örgüsü Viyana'da geçer. Konusu o dönem yaşanan toplumsal bir sorunla aynı düzlemde ilerler. Yönetmenliğini Carol Reed'in yaptığı filmin başrollerinde Joseph Cotten, Alida Valli ve Orson Welles paylaşmaktadır.



Şekil 3. 15; *Üçüncü Adam*

⁵¹ Tüm karakterlerin yanı sıra iki ölümcül kadının da bu atmosfere rağmen terlememeleri dikkat çekicidir.

Amerikalı ucuz western romanları yazarı, beş parasız Holly Martin, çocukluk arkadaşı Harry Lime'in iş teklifi üzerine 2. Dünya Savaşı'nın derin izlerini taşıyan kasvetli Viyana'ya gelmiştir. Gelir gelmez arkadaşı Harry'nin bir trafik kazasında öldüğünü ve cenazesinin o gün kaldırıldığını öğrenir. Harry'nin cenazesinde, Binbaşı Calloway ile tanışır. Binbaşı Calloway, Harry Lime'in şehrin en büyük dolandırıcılarından biri olduğunu söyler. Holly buna inanmak istemez, Viyana'da kalıp olayı araştırmaya karar verir.

Cenazede dikkatini çeken genç kadını bulmaya çalışır. Genç kadın, Harry'nin sevgilisi güzel tiyatro oyuncusu Anna Schmidt'tir. Holly, Anna'nın çalıştığı tiyatroya gider ve onunla Harry'nin başına gelen kazayla ilgili konuşur. Holly, Harry'yi kaybetmenin derin üzüntüsünü yaşayan Anna'la konuştuktan sonra olayın kaza olduğundan iyice şüphelenmiştir. Konuyla ilgili araştırmalar yapan Holly, Harry'nin arkadaşlarından aldığı bilgilerden tatmin olmaz. Ayrıca, kapıcıyla yaptığı kısa konuşmada dikkatine takılan önemli bir detayı araştırmaya karar verir. Kapıcıya göre, kaza anında Harry'yi taşıyan üçüncü bir adam vardır. Bildiği her şeyi anlatacağını belirten kapıcı, Holly'yle buluşmadan hemen önce öldürülür. Zanlılar arasında olan Holly, kısa sürede oradan ayrılır ve Binbaşı Calloway'ın yanına gider.

Binbaşı Calloway Holly'yi tehlikeli işlerle uğraştığı konusunda uyarır. Harry'nin çok karlı fakat bir o kadarda ölümcül olan sahte penesilin ticareti yaptığını söyler ve her şeyi ispatlarıyla Holly'ye anlatır. Duydukları Holly'yi yıkmıştır. Artık ne Harry'yi kimin öldürdüğünü, ne de üçüncü adamın kim olduğunu öğrenmek istiyordur. Şehirden ayrılmadan önce Anna'ya veda etmeye gider. Onun yanından ayrıldığında, karanlıkta bir adamın onu izlediğini fark eder. Adamın yüzü aydınlanır, bu Harry'dir. Holly peşinden gider ama onu bulamaz. Harry, kanalizasyona açılan bir kapıdan girerek kaybolmuştur. Holly olanları Binbaşı Calloway'e anlatır. Harry'nin mezarı açılır, ancak mezardan Harry'nin cesedi çıkmaz.

Binbaşı, Holly'den Harry'yi bulmak için yardım ister. Önce kabul etmeyen Holly, uçağa giderken götürüldüğü çocuk hastanesindeki dramı görünce yardımcı olmayı kabul eder. Holly, Harry ile buluşmaya gider. Binbaşı ve askerleri pusuda beklemektedir. Harry gelir gelmez Anna onu uyarır ve Harry kanalizasyonun koridorları arasına kaçıp gözden kaybolur. Holly, binbaşı ve askerler Harry'nin peşine düşerler. Harry en sonunda köşeye sıkışmıştır, binbaşı teslim olmasını söyler, Harry ise binbaşının en yakın adamını vurarak karşılık verir. Binbaşı Harry'ye ateş

eder ve onu yaralar. Harry tekrar gözden kaybolur, Holly ise elinde silahla onun peşinden gider. Holly'nin ardından tek el silah sesi duyulur. Harry ölmüştür. Holly, Binbaşı, Anna bu kez Harry'nin gerçek cenazesindedirler.

Film, savaş sonrası esaret altındaki Viyana'da geçer. Şehir, savaşı kazanan dört ülkenin (A.B.D. Fransa, İngiltere, S.S.C.B) askerleri tarafından kontrol edilen alanlara bölünmüştür. Savaşın yıkımından etkilenmiş ve oldukça yoksul bir haldedir. Karaborsa da, başta ilaç sektörü olmak üzere her alana yayılmıştır. Film de, bu toplumsal sorunlar zinciri üzerine kurulmuştur. *Üçüncü Adam* diğer örneklerden farklı olarak Hollywood filmi değildir. Sosyolojik biçimlenmesi de savaş sonrası ekonomik bir çöküşün yanı sıra, esaret altında kalan bir toplumun yaralarını aktarmaktadır.

Filmin başından itibaren Harry sürekli kaçak haldedir ve Holly Harry'yi bulmak için çabalamaktadır. Film Drugnat'ın "Kaçış" temasıyla uyumlu bir biçim sergilemektedir.

Karakter yapıları da diğer örneklerden oldukça farklıdır. En önemli özellik ölümcül kadının yerini, itaatkâr aşğın almış olmasıdır. Anna, Harry'nin hayatta olmadığını düşündüğü dönemde bile evine geldiği saatler yaklaştığında kendini kötü hissedecek, Harry'nin, bırakıp gitmiş olmasına rağmen, filmin sonunda tekrar kaçabilsin diye tüm aksiyonun ortasına kendini atabilecek kadar âşıktır.

Kahraman, dedektiflik rolü üstlenmiş beş parasız bir ucuz roman yazarıdır. İş davetiyle yeni bir şehre gelen Holly, geldiği gün işvereni olacak eski dostunun öldüğünü öğrenecek kadar şanssız bir karakter olarak karşımıza çıkar. Üstelik arkadaşının cinayetinin çözmek de ona kalmıştır. Her olaya kuşkuyla bakan kahraman, arkadaşının ölmediğini ve yasadışı işlere bulaştığını öğrenerek daha büyük bir şok yaşar. Başta cinayeti çözmeye çalışan kahraman, şimdi daha büyük bir dertle karşı karşıyadır. Artık eski dostunu tutuklatmak için, kilit bir görev üstlenmek zorundadır. Karakterin, filmde gözle görülür hiçbir kazanımı yoktur hatta eskiden iyi olarak tanıdığı bir dostunun gerçekte kim olduğunu öğrenmiş, hatta onu öldürmek zorunda kalmıştır. Karakter, filmin sonunda başladığı noktaya geri dönmüştür.

Üçüncü Adam'da, filmin tamamına hâkim olmayan fakat kara filmlerle çok uyulaşımı bulunmayan bir detay söz konusudur. Film bir dış sesle başlar ancak dış ses konuşmacısı kahraman değil, farklı bir anlatıcıdır ve sadece filmin giriş kısmında gözlemlenmektedir.

Film oldukça karanlık bir görsel üsluba sahiptir. Dışavurumcu atmosferin tüm etkileri filmde kendini yoğun olarak hissettirmektedir. Özellikle dış çekimlerde kontrast dikkat çekicidir. Mekân kullanımı da aynı düzlemde ilerlemektedir. Savaştan yeni çıkmış bir şehirde gerçekleşen çekimler, savaşın tahrip ettiği dokuyu ustalıkla kullanır. Sert ışıkların etkisiyle bu tahribat artar.



Şekil 3. 16 *Üçüncü Adam* (Gölgeli anlatıma bir örnek)

Kamera kullanımı da ilginçtir. Filmde sıklıkla yatık planların kullanıldığı gözlemlenmektedir. Özellikle zihinsel aksiyonun yoğun olduğu planlarda ufuk düzlemi deforme edilmiştir. Ayrıca dikkat edilecek bir diğer önemli kamera kullanımı da detay planlara yer verilmiş olmasıdır.

1955 yapımı *Öp Beni Öldüresiye* (Kiss Me Deadly) filmi, ölümcül kadın karakterin çevresinde biçimlenmeyen bir başka kara film örneğidir. Robert Aldrich'in yönetmenliğini yaptığı filmin başrolünde, Ralph Meeker oynamaktadır.

Özel dedektif Michael Hammer (Ralph Meeker), yolda aracıyla ilerlerken önüne telaşlı bir kadın atılır. Mike arabayı durdurup kadını alır. Kadın, akıl hastanesinden kaçmış olan Christina'dır (Coloris Leachman) ve başının belada olduğu her halinden bellidir. Çok geçmeden Christina'nın peşindeki adamlar tarafından yolları çevrilir. Adamlar her ikisine de işkence yapıp araçlarını uçurumdan yuvarlarlar. Christina ölür, Mike ise mucizevî bir şekilde hayatta kalır. Mike hastaneden çıkar çıkmaz komiser Pot Murphy ve ekibi tarafından sorguya alınır. Mike o gece yaşadıklarını polislerle paylaşmak istemez. Olayda bir tuhafılık olduğunun farkındadır. Sıradan bir kızın ölümünün ortalığı bu kadar karıştırması,

dedektif Mike'ın burnuna kötü kokular gelmesine sebep olmuştur. Olayın üzerine gidip nasıl bir belaya bulaştığını anlamakta kararlıdır.



Şekil 3. 17; *Öp Beni Öldürseye* Film Afışı

Olayı kurcalamaya devam ederken gizemli bir telefon ile tehdit alır. Ayrıca, kendine hediye edilen arabaya konulan patlayıcıyla öldürülmekten tahmini sayesinde kurtulur. Christina'nın yolda benzinliğe uğradıklarında benzinciye postalanmak üzere bir mektup verdiğini hatırlar. Mektubun peşine düştüğünde öğrenir ki, mektup kendisine gönderilmiştir. Mektubu bulmak üzere Velda'nın evine gittiğinde, Mike'ı daha önce tehdit eden Carl Evellon'un adamları onu beklemektedir. Mektupta ise tek kelime, Christina'nın arabada ona üstüne basarak tekrar ettiği kelime yazmaktadır; "*Beni Hatırla!*" Mike, Evellon'un adamları tarafından deniz kanarında bir eve kaçırılır. Evellon tarafından sorguya çekilir. Kendine gelince onları oyuna getirir, Carl'ı kendi adamına öldürtür. Ardından, adamı da kendi öldürerek oradan kaçar.

Christina'nın evinden aldığı, arabada bahsi geçmiş olan şiir kitabından yola çıkarak Christina'nın ne demek istediğini çözer. Christina, ona şiir kitabı aracılığıyla bir mesaj iletmek istemiştir, aradığı şeyin ölü bedeninde olduğunu anlatmaya çalışıyordur. Mike, bir süredir peşindeki adamlardan korktuğunu söylediği için Mike'ın yanına sığınmış olan Christina'nın tuhaf ev arkadaşı Lily Carver'ı da yanına alarak, Christina'nın cesedinin olduğu morga gider. Otopside Christina'nın midesinden çıkan anahtara ulaşır. Anahtar bir spor kulübünün dolabının anahtarıdır ve dolap Nicholas Raymondo'ya aittir. Mike dolabın içinde bir kutu bulur. Kutu, esrarengiz bir şekilde sıcaktır. Mike kutuyu aralar, kutudan dayanılmaz bir ışık ve sıcaklık sızar. Kötü bir şeyler olduğunu anlayan Mike, kutuyu kapatıp dolabı kilitler.

Arabaya geri döndüğünde Lily yoktur. Mike, komiser Murph'den Lily Carver isminin, aylar önce ölü bulunan bir kadına ait olduğunu öğrenir. Mike'ın kutuya ulaştığını anlayan Murphy, ona uğraştığı şeyin ciddiyetini anlatan bir kaç kelime sarfeder. Durum Mike'ın sandığından çok daha ciddi ve tehlikelidir. Kutunun içindeki nükleer bombadır. Mike anahtarı komisere verir fakat artık kutu aynı yerde değildir. Mike ise artık, kayıp olan Velda'nın peşindedir. Kısa bir araştırmanın sonunda onun Doktor Soberin'in deniz kıyısındaki evinde, yani kendisinin de daha önce kaçırıldığı evde olduğunu anlar. Doktor Soberin ve kendini Lily olarak tanıtmış olan Gabrielle, kutuyu ele geçirmişlerdir. Gabrielle'in tüm derdi kutuda ne olduğudur. Doktor söylememekte ısrarlıdır. İçindeki çok tehlikeli olduğunu, açan kişiyi küle çevireceğini söyler. Kutunun içindekinin önemi ve değeri, ne olduğunu bilmesede Gabrielle'in başını döndürmüştür. Ona tek başına sahip olmak ister ve doktoru öldürür. Gözü dönmüş olan Gabrielle kutuyu açar ve hırsının kurbanı olarak alevler içinde yanıp ölür. Mike evin arka odasında kilitli Olan Velda'yı kurtarır. Evden koşarak çıkarlar ve uzaktan, evin patlayarak alev almasını izlerler.

Özel dedektif Mike'ın, üzerine vazife olmayan bir konuyu araştırırken başından geçenlerin anlatıldığı film, bildik bir dedektiflik hikâyesidir. Ancak ikinci bir temaya daha sahiptir. Filmin ana örgüsü, bir nükleer başlığın çevresinde geçer ve bu bağlamda Drugnat'ın tanımladığı temalardan olan “Naziler ve Kızıllar” temasıyla da uyumludur.

Filmin tamamı bir kişinin çevresinde dönmektedir. Boşanma davalarıyla ilgilenen özel dedektif Mike, yolda giderken karşısına çıkan bir kadının gizemine yenik düşer. Ölümcül kadının söylediği bir sözün sebebini araştırmaya karar veren Mike, bulaştığı belanın ne denli büyük bir bela olduğunu bilmeden kadının gizemini çözmeye çalışır. Gizem artıkça Mike'ın konuya ilgisi de aynı derece artar. Tek amacı gizemi çözmek değildir elbette. Mike, ilgilendiği olayın büyüklüğü karşısında sağlayabileceği faydanın da büyük olduğuna kendini inandırır. Bu aç gözlülüğü, kendini büyük problemlerin içine sokmasına sebep olur. Girdiği olayın gizemini öğrendikten sonra oldukça korkan Mike, işten kazanabileceği herhangi bir faydadan tamamen vazgeçer fakat olayın tortuları onun peşini bırakmaz. Mike son olarak sekreteri ve sevgilisi olan Velday'ı kurtarmak zorundadır ve Velda'nın tutulduğu evde başka bir sorunla karşılaşır. Nükleer başlık, doktor ve Gabrielle de oradadır. Velda'yı kurtarmaktan başka amacı olmayan Mike, Gabrielle'in silahından çıkan

kurşunla yaralanır. Velda'yı bulup oradan uzaklaştığında ise başladığı noktadan çok daha kötü durumdadır. Yaralıdır, dedektiflik kimliği iptal edilmiştir.



Şekil 3. 18; *Öp Beni Öldüresiye* filminden bir kare

Filmde görsel üslup, kara film üslubunun birçok öğesini barındırır. Işık kullanımı dışavurumcu atmosferin tanımladığı ölçüde sert kontrastlı, yoğun gölgelidir. Dış mekân ve apartman planlarında, dokuların parçalı yapısı dikkat çekicidir. Her tarafı merdivenlerle çevrili bir şehirse çekilen filmde apartman içlerinde kullanılan planlarda da geniş merdivenli mekânlar tercih edilmiştir. Trabzanlar sürekli dik ve sık yapılarıyla kadrajı parçalarlar.

Kamera kullanımı da bildik kara film üslubuyla eşitir. Alt-üst açı kullanımı özellikle devamı büyük sorunlara açılan sahnelerde tercih edilmiştir. Genelde üst açı kullanımı daha yaygındır. Özellikle geniş alanlarda tercih edilen kullanımlar, oyuncuları mekânın içine hapseder bir yapıdadır. Film, ilk örneklere oranla fiziksel aksiyonu daha çok yer verilen bir diğer örnektir. Yakın plan kullanımı çok yaygın olmamakla beraber gerekli durumlarda detay planların vurgu yapması amacıyla kullanımlarına rastlanmaktadır. İleri-geri atlamalar, üst ses kullanımı gibi belirli bazı kara film öğeler ise gözlemlenmemektedir.

1958 yapımı *Bitmeyen Balayı* filmi, eleştirmenlerce klasik kara film döneminin son örneği olarak anılmaktadır. Orson Welles'in yönetmenliğini yaptığı filmin başrolünü de, Mike Vargas'la birlikte yine Orson Welles paylaşmaktadır.

Amerikalı polis müfettişi Ramon Miguel Vargas (Charlton Heston) ve eşi Susan (Janet Leigh), balaylarını geçirmek üzere bir Meksika sınır kasabasına gitmeye karar verirler. Ancak kasabaya gelir gelmez kasabanın önemli şahsiyetlerinden birin, arabasının altına yerleştirilen bombanın patlamasıyla havaya uçar ve Vargas balayında bile karmaşık bir davayla ilgilenmek zorunda kalır. Olayla ilgilenen polis

dedektifi Quinlan (Orson Welles) ise suçu çözümlenmiş ve failini anında bulmuştur. Quinlan'a göre olayı ölen adamın kızıyla evlenmek isteyen adam yapmıştır. Hatta evini aradıklarında kalan dinamitler de hemen bulunur.

Vargas'a göre ise işler bu kadar basit değildir ve dinamitleri de Quinlan bizzat kendi yerleştirmiştir. Vargas, Quinlan'ı suçüstü yakalamak ve planlamak üzere olduğu oyunu bozabilmek için çabalarken kendini karmaşık bir oyunun tam göbeğinde bulur. Olayı aydınlatmak için çabalayan Vargas, genç karısının kaçırıldığını öğrenir. Vargas bir yandan karısı Susan'ı gangsterlerin elinden kurtarmaya çabalarken, bir taraftan da içine düştüğü karmaşık oyunu çözebilmek için çabalamaktadır.

Kaçırılan Susan'a Quinlan büyük bir oyun oynamıştır ve artık kadın, uyuşturucu kaçakçılığı ve cinayetle itham edilmektedir. Vargas'ın tek çaresi Quinlan'ın oynadığı oyunları çözebilmek için ona bir karşı oyun oynamaktır. Quinlan'ın iyi bir polis olduğuna inanan ortağını yapılan usulsüzlükleri göstererek ikna eden Vargas, gece yarısı yaptıklarının tamamını itiraf ettirecek bir plan hazırlar. Plan başarıyla uygulanır ve kayıt alınır. Ancak, Quinlan ve ortağı birbirlerini vururlar ve film son bulur.



Şekil 3. 19; *Bitmeyen Balayı* film afişi

Dönemin içinde bulunduğu sosyolojik yapı gangsterlerin ve polis memurlarının kirli işlerde birlikte hareket ettiği bir düzlem oluşturmuştur. Yasa dışı faaliyetlerin, yolsuzluk ve rüşvetin toplumda gündelik bir yaşam pratiği haline geldiği bu dönemde senaryo, bilindik düzenin yansıması olarak; “Sosyal Eleştiri Olarak Suç” temasıyla uyumlu bir yapıdadır.

Filmin başrol karakteri Mike Vargas, başarılı bir polis müfettişidir. Bahtsız polis müfettişi Vargas, balayı için gittiği küçük kasabada büyük bir belaya bulaşarak bildik bir kara film kahramanı rolü üslenir. Balayı yeni evli eşler için, içinden çıkılmaz sorunların gerçekleştiği, bir kâbus döngüsünden başka bir şey değildir. Çözmeye çalıştığı davanın içine girdikçe sürekli daha büyük sorunlarla baş etmek zorunda kalır. Birkaç kez ölüm tehlikesi atlatan Vargas, az daha yeni evlendiği eşinden de olacak duruma kadar sürüklenir. Film, kahraman için mutlu denebilecek bir sonla biter ve kahraman tüm balayını, yaşamı tehlike altındayken geçirirse de başladığı noktaya geri dönmüştür. Ne karısına, ne de kendisine bir şey olmamıştır.

Bir diğer başrol olan polis memuru Quinlan içinse film aynı derece iyimser bir sonla bitmez. Quinlan, içinde bulunduğu düzene ayak uydurmuş ve kendine her şekilde fayda sağlamaya çalışan, yozlaşmış bir polis memurudur. Fiziksel problemi, ağzından düşürmediği purosusu, kısa ve şişman vücudu, sürekli tuhaf bakan gözleriyle, iliklerine kadar kötü bir karakter olduğunu, izleyiciye her hareketiyle geçirir. Gangsterlerle beraber iş yapan bir kişiliktir. O kadar kötüdür ki, gerekli durumda iş yaptığı gangsterleri de, iş ortağı polis memurunu da öldürmekten çekinmez.

Düşük bütçeyle kısa zamanda çekilen *Bitmeyen Balayı*, sinema tarihinde de önemli bir yere sahiptir. Özellikle açılış sahnesiyle sinema tarihine geçen film, kısa sürede kültleşmiştir ve kara filmin başyapıtlarından kabul edilmektedir. Giriş sahnesinin ilk planı yaklaşık dört dakika sürmektedir ve detay planla başlayan kamera bu süre içinde neredeyse panoramik plana kadar genişler, değişik açılarda sürekli olayı takip eder. Yaratıcı bir plan sekans örneğidir.



Şekil 3. 20; *Bitmeyen Balayı* (Açılış sahnesi)

Film, görsel açıdan tam bir kara film şölenidir. Dışavurumcu atmosfer filmin başından sonuna hâkimiyetini yitirmez. Genelde gece çekimleriyle gerçekleşen filmde, sert gölgelerin olmadığı bir sahne bulmak imkânsızdır. Mekânlar, oldukça boğucu tanımlanmıştır. Sokaklar karanlık ve rüzgârlıdır. Asılmış ve parçalanmış ilanlardan duvarlar görünmez haldedir. Gazete kesikleri çalılar herhangi bir yöne sürekli hareket halindedir. İç mekânlar mobilya kalabalığına boğulmuş, dar ve karmaşıktır. Tabii ki camlar genelde, jalûziler aracılığıyla ışığın girmesine müsaade eder. Tek yönlü aydınlatmalar dolayısıyla tüm gölgeler duvarları parçalar.

Neredeyse tüm planlar dar kadrajlarla tanımlanmıştır. Filmde gerekmedikçe bel planının altında bir plan görmek mümkün değildir. Planlar genelde kadrajda olan kişi sayısı kadar geniştir ve olayın odağı oyuncuların dışında periferik alan bırakmaz. Yüz plan kullanımı çok yaygındır. Alt-üst açı kullanımı da o denli yaygındır. Özellikle alt-üst planlarda daha geniş merceklerin kullanımına dikkat edilmiştir. Hatta plan ne kadar kaotikse o derce geniş mercekler kullanılmıştır.



Şekil 3. 21; *Bitmeyen Balayı* (geniş odak merceklerle tanımlanmış bir alt açı plan)

Bitmeyen Balayı filmi haricinde, incelenen tüm örneklerde bulunan ortak özellik, kameranın sürekli kahramanla birlikte hareket etmesidir. Bu kural genelde filmlerin sonuna yaklaşıldığında izleyiciyi kahramanın bir adım önüne taşımak için bozulmuş olduğu gözlemlenmektedir. *Bitmeyen Balayı*'nda ise bu kural tamamen yerinden edilmiştir. Kamera bir değil üç ana karakteri takip etmektedir... Vargas, eşi ve Quinlan. Bu durumu filmin karmaşık yapısına bağlamak mümkündür. Diğer tüm örneklerde film bir kahramanın ana örgüsü üzerinde seyretmekte iken *Bitmeyen Balayı*'nda üç karakterinde kendince karşılaştıkları zorluklar ve çözüm bulmaları gereken olgular mevcuttur.

Malta Şahini ile başlayıp, *Bitmeyen Balayı* ile biten klasik kara film döneminde en önemli ortak uyuşmaların karakter yapıları olduğunu görmek mümkündür. Bu bağlamda kara filmi bir tür haline getiren en önemli faktörün de karakter yapılarının olduğunu belirtmek yanlış olmayacaktır. Ölümcül kadın, gangsterler veya kötü karakterlerin farklı biçimlenişlerinin diğer türlerde de yaygın olarak kullanımı göze çarpmakla birlikte, kurban kahraman karakteri sadece kara filme özgü bir biçim olarak karşımıza çıkmaktadır. Tüm filmlerin ortak uyuşması da bir kurban kahramanın⁵² olmasıdır.

Kara filmlerde, kamera kullanımı konusunda çok belirgin ortak uyuşmaların da olduğunu görmek mümkündür. Filmlerin tamamında alt-üst açı kullanımı anlam yaratma araçları olarak kullanılmaktadır. Geniş açı mercekleme kullanımı ve yakın planlar da bir diğer anlam yaratma araçları olarak karşımıza çıkmaktadır.

Mizansen ve ışık Alman dışavurumcu üslubun bir yansımasıdır. Ancak filmlerin tamamında aynı dışavurumcu yapının kullanımı da bu yapının, kara filmin görsel biçimi halinde algılanmasına yeterlidir.

Tüm klasik kara filmler toplumsal sorunların yansımaları olarak karşımıza çıkmaktadır. “Ben”den ziyade “Öteki Ben”in resmedildiği kara filmler, gerek görsel biçim, gerekse sosyolojik bağlamda diğer Hollywood türlerinden farklı bir biçim yansıtmaktadır.

3. 4. Modern Kara Filmler

1958 yılından itibaren, 1980’li yıllara kadar kara filmlerin görülme sıklığında ciddi bir düşüş yaşanmıştır. Modern kara filmlerin anılmaya başlandığı yıllar da, 1980 sonrası döneme tekabül etmektedir. Ancak arada kalan bu dönem kara filmler için bir yokluk dönemi değildir. Kara filme dair örneklerin sayısında belirgin azalmalar gözlemlense de, bu ara dönemde de örnekler verilmeye devam etmiştir.

Klasik dönemden, modern döneme kadar kara film, sürekli evrim geçiren bir tür olmuştur. Ara döneme hâkim anlatı yapısı; “Klasik Kara Filmler” bölümünde açıklaması yapılan klasik kara filmin üç evresinden en sonuncusu olan ve Schrader’in “*Psikotik Davranış ve İntihar Güdülleri*” diye adlandırdığı filmlerin

⁵² Burada sözü edilen kurban kahraman kavramı, dedektif, polis müfettişi, işsiz güçsüz bir aylak ya da denizci olsun, kendini bir gizemin içinde bulan ve çözmeye çalıştığı bu gizemin içinden çıkmak için çabalayan tüm ana karakterleri içermektedir.

yeniden biçimlenişi niteliğindedir. Ancak bu yeni dönem daha cüretkâr bir yapıda biçimlenmektedir.

Klasik noir'ın dünyeviliğine karşın, neo-noir insan psikolojisinin maskesini indirmeyi şiar etmişti. Bu nedenle teknik anlamda tanımlanmış bir film türüne nostaljik büyülenmeyle öykünen, noir klişelerine sıkı sıkıya bağlı olan yeni kara filmler, ahlaki zafer peşindeki kahramanlara dair geleneği baş aşağı etmeyi başardı. (Özdemir, 2011: 35)

Karakterlerin daha cüretkâr olmasının yanı sıra sinemada, cinselliğin de daha ön plana çıkabildiği gözlemlenebilmektedir.

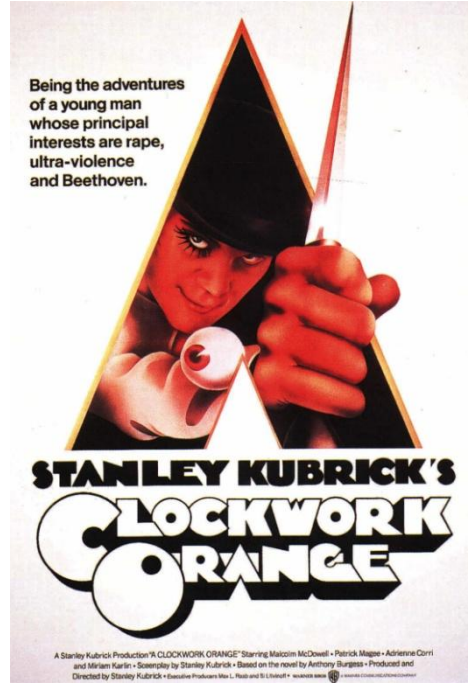
Artık klasik film noir'a göre ahlaki değerler değişmiş; kara filmin altın dönemindeki yasaklı cinsellik, çağrışımsal bir gizem olmaktan çıkmış, tüketilir hale gelmiş, kanun adamlarının suçun içinde yer aldığı skandallar ardı ardına medyada boy göstermiş, azınlıklar kendi haklarını daha keskin savunmaya başlamış, kısacası her türlü değer tartışmaya açılmış, böylece geçmişin puslu karanlıkları yerini bambaşka tonlara 'gerçek' karanlıklara bırakmıştır. Kara filmin altın çağında kahramanlar, daha çok toplum hayatının adaletsizlikleri nedeniyle suça teşvik edilmiş iken, daha sonra suçluların bile daha psikopat olduğu, daha çok kana ve şiddete susadığı, daha çok entrikaya, illa ki bir yönüyle erotizme bulandığı bir dönem yaşanmaya başlanmıştır. Yakın dönem kara filmleri, insanoğlunun en çok yalnızlığına, toplumun bir parçası olmama haline vurgu yapar. En dibimizde bulunan karanlık yan kendi kendinin cellâdını yaratır. Artık daha çok paranoya, belirsizlik ve daha çok köklerinden yoksunluk zamanıdır ve yani çağın kara filmi kaotik dünyanın gölgelerinin sahnelendiği yer olur. (Özdemir, 2011: 59)

İki dönem arasında görülen duraksama döneminde kara filmlerin, sosyolojik faktörlerin yanı sıra, teknik gelişmelerin yarattığı yenilikleri de kendi içinde harmanladığı gözlemlenmektedir. Bu dönemde film yapım tekniklerinin oldukça geliştiği gözlemlenmektedir. Kameranın yapısal ve teknik gelişimi, belirgin biçimde film yapım olanaklarına olumlu katkılar sağlamıştır. Kameralar artık siyah beyaz değil, renklidir ve daha kolay kullanım imkânı sunan yeni kamera modelleri, film yapımını daha hızlı ve kolay bir hale getirmiştir.

1960'larda daha kısıtlı örnekler verildiği gözlemlenen Hollywood'un kara filmleri, 1970'lerde sinema izleyicilerinin ve eleştirmenlerin yeniden ilgi konusu haline gelmişlerdir (Shrader, 2004: 14). Bu dönemde verilen örnekler, aynı zamanda modern döneme hazırlık aşamasıdır.

1971 yapımı "*Otomatik Portakal*" (Clockwork Orange) fütüristik bir filmidir. Antony Burgess'in aynı isimli romanından uyarlanana filmin yönetmenliğini, eserleriyle sinema tarihine damga vurmuş isimlerden olan Stanley Kubrick üstlenmiştir. Film, İnsani değerlerin, özellikle gençler arasında yok olmaya yüz

tuttuğu bir gelecekte geçmektedir. Şiddete bağımlı gençlerden oluşan bir çetenin elebaşının yaşadığı olayları anlatmaktadır.



Şekil 3. 22; *Otomatik Portakal* (film afişi)

Alexander Delarge (Malcolm McDowell) amaçları sadece olay yaratmak olan ve dört kişiden oluşan bir çetenin elebaşısıdır. Film başladığı andan itibaren çete, sebepsiz biçimde şiddet içeren olaylara kalkışır. İlk olarak, yolda gördükleri dilenciye öldüresiye döverler. Ardından karşı çetenin mekânını basarak onlarla kavgaya tutuşurlar. Karşılarındaki çeteyi yere seren grup üyeleri oradan ayrılıp, arabayla bir süre insanları taciz edip, yoldan çıkardıktan sonra bir yazarın evine zorla girip adamı sakat bırakır, karısına da tecavüz ederler.

Ertesi gün Alex tek başına bir video dükkânına gider ve orada tanıştığı iki kızın evine götürüp hızlı bir grup seks yapar. Çetesiyle buluşmak için gecikince onlar kapının önüne onu beklemeye gelmişlerdir ve artık çeteyi Alex'in yönetmemesine gerektiğini bildirirler. Fakat Alex kararı kabul etmiş gibi görünse de yola çıktıklarında başkaldıran iki çete üyesine büyük bir dayak atacak ve eski konumuna geri dönecektir.

Ancak bu yaptığı Alex'in başını büyük bir belaya sokar. Diğer çete üyelerinin yaptığı bir planın kurbanı olan Alex, katil olur ve polis tarafından yakalanır. On dört yıla çarptırılan Alex, cezasının ikinci yılında suç reflexini öldürmeye yönelik bir deneyin kobayı olmayı teklif eder. Teklifi kabul edilen Alex iki hafta içinde tam bir

dönüşüm yaşar. Artık, şiddet, cinsellik ve çok sevdiği Beethoven'in dokuzuncu senfonisine karşı reaksiyon göstermektedir.



Şekil 3. 23 *Otomatik Portakal* (Deney sahnesinden bir kare)

Başarılı olan test sonucu topluma bırakılan Alex ilk darbeyi ailesinden yer... Onun odasını birine kiralamışlardır ve onu evde istememektedirler. Evden ayrılan Alex, dövdüğü dilenciyle karşılaşır ve dilenci, arkadaşlarıyla beraber Alex'i öldüresiye döverler. Onu dilencilerden kurtaran polislerse, eski çete üyeleridir ve onu ıssız bir yere götürüp onlar da Alex'e öldüresiye bir dayak atarlar. Alex'in kurtulabilmek adına sığınabileceği tek yakındaki ev ise yazarın evidir ve oraya gittiğinde ise, önceden çok severek dinlediği 9. Senfoninin tetikleyeceği bir intihara kadar gidecek olaylar dizisi yaşanır.

Filmin son bölümünde Alex'in hayatta kaldığını ve hükümetin bu program sayesinde toplumda kaybettiği güveni, Alex'i kendi yanlarına çekip anlaşabilmek adına imkânlar sağladığı aktarılır. Ayrıca Alex, yeni bir operasyon geçirmiştir ve eski şiddet ve cinsellik duyguları yerine gelmiştir.

Klasik dönemle modern dönem arasında kalan yıllar modern kara filmlere geçişte önemli yer teşkil etmektedir. Modern filmlerin biçimlerinin oluşmaya başladığı bu yıllarda klasik üslubun esnemeleri de belirgin biçimde gözlemlenmektedir. *Otomatik Portakal*'da bu filmlerin en değerlilerinden biridir. Fütüristik yapısıyla dikkat çeken "*Otomatik Portakal*" ayrıca, "*Alphaville*" (1965) ve "*Fahrenheit 451*" (1966) gibi, bilimkurgunun yol ayrımı yaşadığı distopik dönemin öncü örneklerindedir (Özdemir; 2011, 208).

Geçiş dönemi filmlerinin bir kısmında, özellikle karakter yapıları ve biçimsel bağlamda değerlendirildiğinde, klasik kara filmin modern döneme geçişte, bazı değişikliklerle yüz yüze kaldığını gözlemlemek mümkündür.

Karakterlerin genel görünümü saf kötüdür. “*Otomatik Portakal*” filminin ana karakteri Alex, hücrelerine kadar kötülüğe bulanmış bir karakter izlenimi vermektedir. Tek amacı içgüdülerini tatmin etmektir ve hayata dair başka bir beklentisi yoktur. Bildik kara film karakterleri elbette yitik ve gerçekte iyi olmayan tiplerdir, ancak bu örnekte dikkat çekici bir katılma söz konusudur. Karakter suça çok daha meyillidir.



Şekil 3. 24; *Otomatik Portakal* (Çete üyeleri, evsiz adamı döverken)

Film iki ana evreden oluşur. İlk evre karakterin suça bulanmış zihniyle var olan aksiyon dönemidir. İkinci evre ise farklı bir zihinle o suçların tamamının bedelinin ödediği dönemdir. Film, karakterin suç işlemek için yaptığı mental motivasyonla başlar ve devamında bir gecede insanın işleyebileceği suç sayısının ne kadar olabileceğini izleyiciye gösterir. Alex saf kötülüğün simgesi gibidir. Tek bir detay (Beethoven aşkı ve müzik sevgisi) dışında hiçbir insani yanı yoktur denebilir. Filmin ortasında tam bir karakter dönüşümü yaşayan Alex’in bu dönüşümü, istekli olduğu bir deneyin tahmin etmediği sonuçları sebebiyle gerçekleşir. Daha önce saf bir kötü olan Alex, şimdi ise kötülüğe karşı çaresiz biridir. Başına gelecek hiçbir olaya karşı reaksiyon gösteremeyen pasif bir et yığını haline gelmiştir. Karakterin zihnine yapılan bu oynama tüm suçlarının cezasını aynı şekilde çekmesine vesile olur.

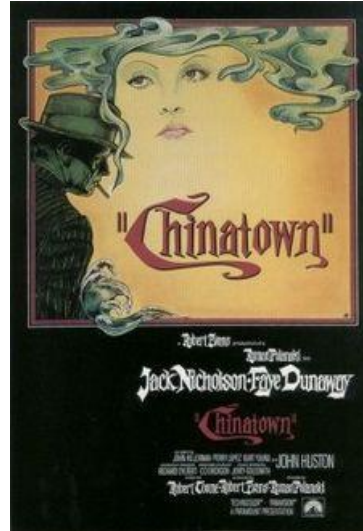
Diğer karakterler de oldukça dikkat çekicidir, sadece Alex değil, toplumun tamamı yozlaşmıştır. Var olmayan bu gerçeklikte, neredeyse var olan tek şey saf

kötülüktür. Örneğin, gençler kendi aralarında çeteleşmiştir ve sürekli savaş hainedirler. Ayrıca, aileler de oldukça duyarsızdır. Hükümet yetkililerinin yaptığı bilimsel çalışma ise, insan yaşamını *kurulmuş bir saat gibi mekanikleştirerek kontrol altında tutmayı* (Özdemir; 2011: 208) amaçlamaktadır.

Biçimsel olarak değerlendirildiğinde ise, klasik kara filmin tüm öğelerini belirgin biçimde görmek mümkündür. Ancak önemli bir farkla... Zihinsel aksiyon, bu yeni kara film örneğinde yerini daha fiziksel bir biçime bırakmıştır. Film, klasik örneklerine oranla daha hareketli bir sinematografiye sahiptir. Aksiyonun yanı sıra yukarıda belirtildiği gibi filmler artık daha müstehcendir. Çıplaklık, filmlerde kullanılmaması gereken bir tabu olmaktan çıkmıştır.

Filmin görsel üslubu, klasik kara filmlerde olduğu gibi dışavurumcu atmosferin etkisiyle şekillenmiştir. Gölgeler ve sert ışıklar oldukça belirgindir. Kontrastın yaşanmaması gereken olaylar yaşandığı sahnelerde, daha da sertleşerek anlatıma katkı sağlamaktadır. Kötülüğün boy gösterdiği sahnelerde mekânlar daha karmaşık yapısıyla dikkat çeker. Anlatıcının üst sesi olayı baştan sona izleyiciye aktarmaktadır ancak geri dönüşler gözlemlenmemektedir.

Kamera kullanımı da klasik üslubun etkilerinden bağımsız değildir. Alt-üst açı kullanımı çok yaygın olmasa da kullanımını görmek mümkündür. Geniş açı lens kullanımı ise çok yaygındır ve kullanıldığı her yerde boğucu yapıyla anlatıma katkı sağlamaktadır.



Şekil 3. 25; Çin Mahallesi (film afişi)

1974 yapımı “Çin Mahallesi” (Chinatown) ara dönemin dikkat çeken örneklerinden bir diğeridir. Film, “Otomatik Portakal” filminin aksine, bildik bir

dedektiflik hikâyesi olmasından da kaynaklı, klasik üslubun etkilerini daha çok üstünde barındırmaktadır. Yönetmenliğini Roman Polanski'nin yaptığı filmin senaryosu, Robert Towne'a aittir. Başrollerinde ise Jack Nicholson, Faye Dunaway ve John Huston oynamaktadır.

Eskiden Çin Mahaltesinde polislik yapan özel dedektif Jake Gittes'in kapısı, kendisini Evelyn Mulwray olarak tanıtan bir kadın tarafından çalınır. Kadın, Sular İdaresi başmühendisi olan kocası Hollis Mulwray'den şüphelendiğini söyler ve takip etmesi için Gittes ile anlaşır. Gittes, kısa süre sonra Hollis'in genç bir kadınla çekilmiş fotoğraflarını kadına teslim eder. Olay basına yansır. Bu sırada Hollis'in gerçek karısı ortaya çıkar. Gittes kullanıldığını fark eder. Kısa süre sonra Hollis'in bir dere yatağında ölüsü bulunur. Gittes, Evelyn'in polisten bir şeyler sakladığını anladığında olay, iyice ilgisini çekmiştir.

Gittes, birilerinin kurak Los Angeles'ta barajdan su çaldığını düşünmektedir. Düşüncelerini Evelyn Mulwray ile paylaştığında ise Evelyn, davayı çözmesi için Gittes'i destekler ve yüklü bir miktar para ödemeyi taahhüt eder. Gittes, Hollis'in babası Noah Cross'un bir zamanlar sular idaresinin sahibi olduğunu ve kızıyla uzun süredir görüşmediğini öğrendiğinde onunla görüşmeye gider. Cross kızının çok kıskanç olduğundan, Hollis'in yakalandığı genç kadına zarar vermesinden korktuğundan bahseder ve o kızı bulması için Gittes'e para teklif eder. Bu ilginç teklif ve babasının Evelyn hakkındaki yorumları Gittes'in kafasını karıştırır. Sular idaresinde dönen dolaplar Gittes'in tahmin ettiği gibidir. Olayın başındaysa Hollis'in babası Noah Cross vardır. Hollis'in hayattayken onay vermediği baraj projesi tamamen düzmecedir. Vaat edilen araziler değil, Noah'ın çok ucuza, çeşitli düzenbazlıklarla satın aldığı kurak araziler sulanacak, böylece milyon dolarlık kar elde edilecektir.

Evelyn'le yakınlaştıkları bir gece, Evelyn telefon alır ve hiç bir açıklama yapmadan evden ayrılır. Gittes onu takip eder ve bir eve girdiğini, orada yatakta ağlayan bir genç kıızı teselli ettiğini görür. Bu kız Hollis'i birlikte yakaladığı kızdır. Evelyn açıklama olarak onun hem kız kardeşi, hem kızı olduğunu söylediğinde Gittes dehşete düşer.

Gittes, Evelyn ve kızını oradan kaçırmak için bir plan yapar ve ardından Noah'la yüzleşmeye gider. Cinayeti işlediğini açıkça kabul eden ve hiç kimseden korkusu olmayan Cross, Gittes'i tehdit ederek, onu Evelyn'den olan kızını Katherine'e götürmesini ister. Evelyn ve kızının buldukları Çin Mahallesi'ne gittiklerinde

komiser Escobar çoktan oraya ulaşmıştır ve Gittes'i delil saklamaktan, suçta yataklık etmekten tutuklar. O sırada Evelyn ve kızı Katherine gelir. Cross, Katherine'le konuşup kendini tanıtmak ister. Evelyn çılgına döner ve gerçekleri bilmeyen kızını, babasından uzak tutmak adına Cross'u yaralayarak uzaklaştırır. Polisler arkasından ateş açarlar. Evelyn başından vurularak ölür. Kısa sürede şok edici gerçekler öğrenen Gittes, komiser tarafından serbest bırakılır.



Şekil 3. 26; *Çin Mahallesi* (filmden bir kare)

Film sosyal bir olgunun yeniden aktarımı olarak karşımıza çıkmaktadır. 1930'lu yılların Los Angeles şehrinde, o dönemde herkese yetebilecek kadar temiz su temin edilmesi sorun teşkil etmektedir. Büyük Ekonomik Bunalım dönemine tekabül eden, yolsuzluk ve rüşvetin kol gezdiği yılların Amerika'sında bu gibi olaylarla karşılaşmak işten değildir. Bireylerin, kişisel çıkar sağlama amacıyla topluma zarar verdiği bu yılların filme aktarımıdır. Filmin final sahnesi büyük beğeni toplamıştır. Davit Lynch (Akt. Altınsaray ve Diğ; 2011: 19) bu sahneyi, sinema tarihinin en kusursuz finali olarak adlandırmaktadır.



Şekil 3. 27; *Çin Mahallesi* (Final sahnesinden)

Film, yukarıda da belirtildiği gibi film klasik bir dedektiflik hikâyesidir. Bir anda içinde bulunduğu olayları çözmeye çalışan, her aşamada daha derine batan, yine de olaya olan merakını daha da arttıran bir dedektif olan Gittes, sonunda gizi çözer ancak, olaylar hiç kendi tahmini doğrultusunda son bulmaz ve umutsuz bir hikâyenin başrolü olarak tarihteki yerini alır. Kuşkucu ve meraklı yapısı sürekli başına yeni olayların gelmesine sebep olmaktadır. Ayrıca âşık olduğu Evelyn yüzünden başına gelmeyen kalmayacaktır.

Evelyn karakterini bir tek tanımla, ölümcül kadın olarak konumlandırmak kolaylık olacaktır zira karakter klasik dönem örneklerinden farklı bir ard yapıya sahiptir. Klasik dönemde görülen ölümcül kadınların tamamında var olan olgu saf kötülüktür. Kendi amaçları ve menfaatleri doğrultusunda hareket eden, kendinden başkasını düşünmeyen olarak tanımladığımız bu karakterlerle Evelyn arasında bağlar olduğu gibi, keskin ayrımlar da söz konusudur. İlk bakışta dedektifi ağına çeken ve kendi amaçları uğruna onu ölümcül oyunların içine soktuğu doğrudur. Ancak dikkat edilmesi gereken iki nokta söz konusudur. Birincisi; dedektif Evelyn tarafından kullanılmadan önce olaya başka birileri tarafından çekilmiştir. Dolayısıyla olaya olan ilgisinin ana sebebi Evelyn değildir. İkinci önemli ayrıntı ise, köksüz olmamasıdır. Bir kızı vardır üstelik bu kız babasıyla yaşadığı ensestini sonucu olmuştur. Tek amacı 15 yaşına kadar sahip olamadığı o kızı korumak ve babasından uzak tutmaktır. Klasik kara filmlerin ölümcül kadınlarında bu gibi örnekler görmek mümkün değildir.

Burada saf kötü olan ve dedektifi olayların içine çeken aslında Evelyn değildir. Olayların doğmasına sebep olan, babası Cross'dur. Tek amacı kendi menfaatlerini gözetmek olan adam aynı zamanda kızıyla ensest ilişki yaşayabilecek kadar hastalıklı bir portre çizmektedir. Bu bağlamda filme, ölümcül kadının hâkim olduğunu söylemek mümkün değildir. Ayrıca film bu karakterin yapılanmasından kaynaklı klasik dedektiflik hikâyesini farklı bir noktaya taşımıştır denebilir. Ölümcül olmayan bu kadın, filmi klasik dedektiflik hikâyelerinden ayırıştıran önemli bir fark olarak karşımıza çıkmaktadır.

Görsel açıdan değerlendirildiğinde, üst ses kullanımı ve geri atlamalar dışında tüm üslup öğeleri klasik kara filmlerle eşdeğer olan bir yapı gözlemlenmektedir. Dış mekânlar, sıcak bir iklimi yansıttığı için soğuk ve yağmurlu değildir ancak diğer bir boğucu öğe olan güneşin yardımıyla karakterlere etki etmektedir. İç mekânlarda içeri giren ışığı parçalayan jalûziler, klasik kara filmlerde olduğu gibi bu filmde de

karşımıza çıkmaktadır. İç mekânlar oldukça kalabalık ve parçalıdır. Filmde, özellikle dış planlarda gece çekimlerine daha sık yer verildiği gözlemlenmektedir. Gece çekimlerinde ise daha sert gölgelerin olduğu gözlemlenebilmektedir.

Film, kamera kullanımı açısından da klasik üslubun genel yapısıyla eş değer gitmektedir. Genel planlar oldukça azdır ve tüm kadraj aksiyonu zihinde gerçekleştirecek kadar dardır. Filmde kamera, hareketin çok olduğu kısıtlı birkaç sahnenin dışında, hep dar kadraj ve yüz plan olarak tanımlanmıştır. Alt-üst açı kullanımı, geniş açı kullanımı oldukça yaygındır.

Kara film her dönem kendi içinde evrim geçirmiştir. Klasik dönemin hemen ardından gelen bu örneklerden de anlaşılacağı üzere karakter yapılarında da belirli dönüşümlerin olduğu görülmektedir. Daha önce gözlemlenen üç ana kahraman modelinin yanında yeni örneklerde karakter dönüşümleri görmek mümkün hale gelmiştir. “*Otomatik Potakal*” filminin ana karakteri yitik kahraman modelinin nasıl bir yeniden yorumlamasıysa *Çin Mahallesi* filminde de ölümcül kadın karakterin yeniden yorumlamasını görmek mümkündür. Evelyn karakteri klasik kara film kadın karakterlerinden olan ölümcül kadın ya da itaatkâr, âşık kadın karakterleriyle uyuşmamaktadır. İleride değinilecek *Mavi kadife* filmindeki Doroty karakterinde de aynı uyumsuzluğu görmek mümkündür. Bu bağlamda, modern kara film döneminde üçüncü bir kadın karakterin oluştuğu belirgindir. Bu yeni tipin, simgesel anlatımı ölümcül kadınla eş olduğu gözlemlenmektedir, ancak aslında kurban kahraman olarak konumlanmıştır ve klasik döneme ait olmayan bir karakter biçimlenmesi olarak karşımıza çıkmaktadır.

Ara dönemin dikkat çekici bir diğer örneği 1976 yapımı “*Taksi Şoförü*” dür (Taxi Driver). Senaryosunu Poul Schrader’in yazdığı, yönetmenliğini Martin Scorsese'nin yaptığı filmin başrolünü, Robert De Niro, Cybill Shepherd, Jodie Foster ve Harvey Keitel paylaşmaktadır.

Travis Bickle, Manhattan’da küçük bir dairede yalnız kalan, geceleri uyku problemi yaşayan bir adamdır. Bu sorunu onu geceleri taksi şoförlüğü yapmaya yönlendirir. Gündüzleri ise porno filmler izlemek için sinemaya gider. Yaptığı iş, ona şehrin tüm pis yüzünü tanıtır. Geceleri şehrin arka sokaklarında dönen pislikler, toplumun ne kadar yozlaştığını gösterir ve Travis bu yozlaşmış toplumdan tiksinimektedir.

Travis bir gün, Amerikan Başkanlığı için aday olan Charles Palantine'in (Léonard Harris) seçim kampanyası için çalışan Betsy’yi (Cybill Shepherd) görür ve

ondan çok etkilenir. Onu bir süre takip ettikten sonra cesaretini toplar ve ofisine gidip bir kahve içmeyi teklif eder. Bu ilginç adam Betsy'nin ilgisini çekmiştir. Kahve içtiklerinde, Travis ikinci randevuyu koparmayı da başarır. Aynı gece, Travis'in yolu çocuk yaştaki fahişe Iris (Judie Foster) ile kesişir. Iris, Travis'in arabasına binerek satıcısından kaçmak ister ama başaramaz. Ertesi gün Travis ve Betsy sinemaya gitmek için buluşurlar. Travis, Betsy'yi bir porno filme götürür. Betsy bu durumdan oldukça rahatsız olur ve hemen oradan uzaklaşır. Sonraki günlerden Travis'in tüm özürleri ve Betsy'ye ulaşma girişimleri sonuçsuz kalır. Travis, büyük hayal kırıklığına uğramıştır. Aralarında bir bağ olduğunu düşündüğü Betsy'nin de diğer herkes gibi olduğuna kara verir.

Yaşadığı bu olay Travis için bir dönüm noktası olmuştur. Bir silah kaçakçısından kendisine oldukça güçlü silahlar alır ve kendini fiziksel olarak eğitmeye başlar. Bu dönemde, her zaman alışveriş yaptığı marketteki küçük bir soygun olayına müdahale eder ve soyguncuyu öldürür. Travis artık şehrin pisliğini sadece izlemiyor, tepki de veriyordur.



Şekil 3. 28; *Taksi Şoförü* (filmden bir kare)

Günler önce şahit olduğu Iris'in olayı, Travis'in aklından çıkmamıştır. Bir gün yaşadığı yere gider ve satıcısına parasını ödeyerek Iris ile yalnız kalır. Onu bulunduğu durumdan kurtarmak istediğini söyler ve öğütler verir. Ertesi gün buluştukları kahvaltıda onu kaçtığı evine, ailesine dönmesi için ikna etmeye çalışır. Iris ise nasıl bir pisliğin içinde olduğunun farkında değildir. İstedığı zaman bu hayattan uzaklaşabileceğini düşünmektedir.

Travis, artık psikolojik ve fiziksel hazırlıklarını tamamlamış ve planını uygulama vakti gelmiştir. Iris'e yakında ölmüş olacağını söyleyen kısa bir mektup

yazar ve yanına seyahati için para ekler. Saçlarını Mohikan tarzı keser ve Başkan adayı Palantine'in halka seslendiği meydana gider. Tam silahını çekecekken ajanlar tarafından fark edilir ve kaçır. Uzun zamandır hazırlandığı suikast başarısızlıkla sonuçlanan Travis, akşam olunca Iris'in satıcısı Sport'a gider ve kısa bir tartışmadan sonra onu öldürür. Iris'in bulunduğu apartmana girer ve önce bekçi ile Iris'in bir müşterisini de öldürür. Bu arada kendi de yaralanmıştır. Polisler geldiğinde kan kaybından gözleri kapanır.



Şekil 3. 29; *Taksi Şoförü* (Travis)

Filmin sonunda, Travis hastanede komadayken, Iris'in ailesinin ona yazdığı minnet dolu mektuptan Iris'in artık evinde olduğu anlaşılır. Iris'i kurtaran Travis ise basının oldukça ilgisini çekmiş ve adeta bir efsaneye dönüşmüştür. Travis iyileştikten sonra taksi şoförlüğüne kaldığı yerden devam eder. Bir gece çalışırken arabasına Betsy biner. Betsy olanlardan haberdardır ve akli tamamen Travis'tedir. Travis onu gideceği yere bırakır ve yoluna devam eder.

Kara filmi yeniden doğduğu Rönesans dönemini temsil eden, hem neo noir külliyyatının, hem de Scorsese filmografisinin en güçlü örneklerinden olan, yüzeyde sinema tarihinin en yalnız gezerinin öyküsü *Taksi Driver*'dir. Kente dair umuttan ve güven duygusundan yoksun bir melodram olarak tanımlanabilecek *Taksi Driver*, atası olan kara filmde miras aldığı tekniği renkli olarak sunmanın yanı sıra, çizdiği güçlü psikolojik çöküş öyküsüyle tüm zamanların en çok incelenen, üstüne yazılıp tartışılan modern kara filmlerindendir (Özdemir; 2011, 63).

Taksi Soförü filmi, klasik dönem temalarından *Sosyal Eleştiri Olarak Suç* temasıyla uyum göstermektedir. Vietnam'da savaşmış geldikten sonra, New York'ta yaşamaya başlayan bir sosyopatın hikâyesinin anlatıldığı film, bireyin yaşadığı kimlik bunalımının topluma olan yansımalarını aktarmaktadır. Filmin çekildiği dönem

Amerika, Vietnam savaşından yeni çıkmış ve büyük bir mağlubiyet almıştır. Bu güven sarsıcı atmosferde, savaştan yeni gelen birinin topluma adapte olması da kolay değildir.

Sağlıklı bir ruh haline sahip olmayan Travis, geceleri de uyuyamamaktadır. Bu zamanı Taksi şoförlüğü yaparak değerlendiren Travis, gündüzleri de porno film izleyerek geçirir. Psikolojik olarak çökmüş bir karakterdir. New York'un sokaklarında dolaşırken gördüğü manzara ise ondan çok farklı değerdir. Suçun merkezi gibi görünen bir şehrin sokaklarında taksicilik yapan Travis, her gün farklı sorunları gözlemleyerek, bu sorunların içinde kendine yaşayacak bir yer bulma arayışındadır. Gece gözlemlediğı karakterlerin tamamı yozlaşmıştır hatta bir sahnede kendi ağzından tüm gördüklerini şu kelimelerle özetler; *“Fahişeler, hırsızlar, uğursuzlar, ibneler, kapçıklar, keşler... Hasta ruhlu satılmışlar. Bir gün bir yağmur yağacak ve bütün bu pislikleri temizleyecek.”* Travis kendince yağmurun ta kendisi olmak konusunda kararlıdır.

Onu bu düzenin bozukluğundan kurtaracak olan Betsy gibi görünür önce fakat bu bir çıkıştan çok, içe itilmenin hızlanması olarak sonlanacaktır. Travis, Betsy'den etkilenir ve ilgisini de çekmeyi başarır ancak, öyle büyük bir algı bozukluğu vardır ki, bir kadını alıp akşam aktivitesi olarak porno filme götürmeyi normal bulur. Kadının bundan rahatsızlığını algılayamayan Travis onu diğer herkesle aynı kefeye koyacak kadar sosyal bozukluk içindedir. Herkesin yaşamak için bir amacı olması gerekmektedir. Travis de bu amacı kendi içinde çözümlemiştir. Kendini toplum polisi ilan eder ve kendince gördüğü yanlışları düzeltmek için harekete geçer. Böylece üstüne vazife olmayan birçok konuda kendi başına açtığı belaların sonucu olarak, suikast girişiminde bulunur, katil olur, yaralanır.

Karakter, klasik dönem kurban kahraman karakterine benzememektedir. Aslında, burada diğer örneklerden de anlaşılacağı üzere bir eksen kayması söz konusudur. Klasik dönem karakterler yerini modern dönemin dönüşmüş karakterlerine bırakmıştır. Daha önce edilgen konumlanan kurban kahraman üzerine atılan veya maruz kaldığı bir olayın içinden sürekli çıkma çabasındayken, modern dönem filmlere bakıldığında, genelde edilgen olarak gözlem yapan, harekete geçmeye karar erdiğinde ise, kendi başına belayı kendi arzusuyla, etken bir konumda açmaktadır. Bu bağlamda Travis, sosyal dünyanın gönüllü kurbanı olur.

Travis iyiyi de, kötüyü de kendi içinde barındırır. Olay örgüsünü de herhangi bir çevresel faktöre, birinci elden maruz kalmadan, kendi tercihiyle şekillendirir.

Sosyal çürümüşlüğe tahammülü kalmayan Travis, kendine biçtiği görevlerle kendi dramatik yapısını kurar.

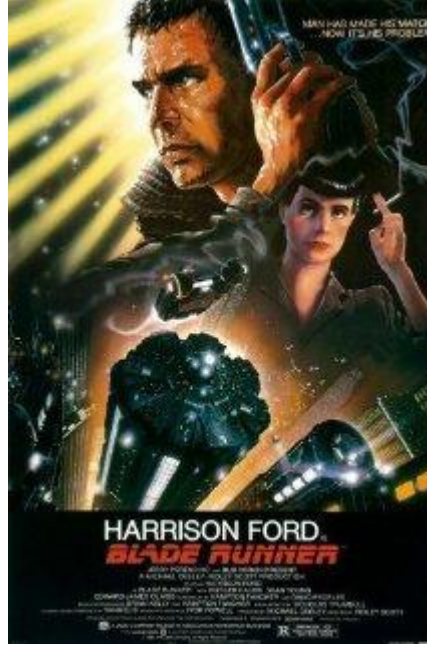
Filmin mizansenini oldukça karmaşık ve boğucudur. Başkanlık seçimi için hazırlanan ofisin dışındaki tüm sahneler, karanlığın içinde boğulmuş bir şehir izlenimi vermektedir. Travis'in şehre dair tanımları da bu görseli destekler. Gün çekimlerde dahi bu izlenimi algılamak mümkündür. Atmosfer oldukça karanlık resmedilir. Büyük binaların arasından sızmayan güneş olmadık yerleri aydınlatır ve kahraman genelde gölgede kalır.

Kamera kullanımı da klasik üsluptan farklı değildir. Geniş açı lensle boğulmuş kadrjlara çok sık yer verilmemiştir, ancak planlar genelde bel üstüdür ve genel planların kullanıldığı gözlemlenmemektedir. Modern dönemde dikkat çekici bir başka olgu ise detay planlara daha çok yer verilmesidir. Konu edilen objeleri bir planda yakın olarak görmek klasik döneme oranla daha sık rastlanılan bir durumdur. Travis'in satın aldığı silahlar, hazırladığı kurşunlar detay planlar halinde dikkat çekecek biçimde aktarılır.

Geri atlama gözlemlenmemekle birlikte üst ses kullanımı ilginç bir yapı halinde karşımıza çıkmaktadır. Travis'e ait bir günlük vardır ve onun yazdığı her şey, üst ses yardımıyla izleyiciye aktarılır. Filmin genelinde çok yoğun bir aksiyona yer verilmez genelde daha zihinsel bir karmaşa söz konusudur.

1970'li yıllar kara filmler için her ne kadar geçiş dönemi olsa da, modern döneme hazırlık sürecinde oldukça önemli örnekler verildiği kuşku götürmez bir gerçektir. İncelenen örneklerin dışında, 1971 yapımı "*Kirli Harry*" (Dirty Harry), 1972 yapımı "*Baba*" (The Godfather) ve serisi, 1973 yapımı "*Serpico*", 1975 yapımı "*Köpeklerin Günü*" (Dog Day Afternoon), bir klasik kara film yeniden çevrimi olan 1978 yapımı "*Büyük Uyku*" (The Big Sleep) ve 1978 yapımı "*Sürücü*" (The Driver) gibi kara filme ait, çok önemli öncü örneklerin verildiği de gözlemlenebilmektedir.

Kara filmin yeniden yorumlandığı 70'li yılların ardından, modern dönem olarak adlandırılan ve 1980lerden günümüze kadar gelen dönem gelmektedir. Bu dönemde kara filmlerdeki dönüşüm iyiden iyiye kendini hissettirmektedir. Artık filmler daha karanlıktır. İçinde bilim kurgu öğelerini barındıran örneklerin sayısı oldukça artmıştır. Ayrıca diğer örnekler de kahramanın dış dünyadaki sorunlardan çok kendi iç dünyasına yöneldiği bir yeniden biçimlenme sürecine girmiştir.



Şekil 3. 30; *Bıçak Sırtı* (film afişi)

Bilim kurgu öğeleriyle bezeli en önemli örneklerden biri 1982 yapımı “*Bıçak Sırtı*” (Blade Runner) filmidir. Filmin yönetmenliğini Ridley Scott üstlenmiştir. Filmin başrollerinde, Harrison Ford, Rutger Hauer ve Sean Young oynamaktadır. Senaryosu, Philip K. Dick'e ait 1968 yılında yayımlanan “*Androitler Elektrikli Koyun Düşler mi?*” (Do Androids Dream of Electric Sheep?) isimli romandan, Hampton Fancher ve David Peoples tarafından filme aktarılan bir bilim kurgu öyküsüdür.

Film, 2019 yılında Los Angeles şehrinde geçmektedir. Tyrell isimli şirketin ürettiği “Replika” olarak anılan insan benzeri robotlar, insanlığın hizmetine sunulmuştur. Bu replikaların Nexus serisi ise bu köle düzeninden sıkılacak ve isyan çıkaracak kadar ileri seviyede gelişmiş bilince sahiptirler. Gelişmiş bilinçlerinin yanı sıra, ortalama bir insandan çok daha güçlüdürler. Ancak yaşam süreleri 4 yılla sınırlıdır. İsyanından sonra Dünyada yasa dışı ilan edilirler ve ölüme mahkûm edilirler.

Bu replikalardan altısı bir uzay gemisine binip Dünya'ya gelirler. Replikaları bulmak için görevlendirilen kişi Holden adında bir Blade Runner'dır, ancak bir replika tarafından öldürülünce eski bir blade runner olan Rick Deckard (Harrison Ford) içinden çıkılmaz durumu çözmek adına göreve geri çağrılır. Deckart'ın bu Nexus 6'ları öldürmesi gerekmektedir. Deckard bu görevi istemese de kabul etmek zorunda kalacaktır.

Deckard, ilk olarak replikaların girmeye çalıştıkları fabrikanın sahibi olan Dr. Eldon Tyrell'in evine gider. Tyrell, yardımcısı Rachael'a test uygulamasını ister.

Rachael'in bir replika olduğunu anlar. Rachael en gelişmiş modeldir ve Tyrell için sadece bir kobaydır. Bu sırada sorguya çekilen göz tasarımcısı replikalara, Tyrell ile görüşebilmenin en iyi yolunun J. F. Sebastian adlı kişi olduğunu söyler.

Rachael, Deckard'ın evine gider. İnsanlığını kanıtlamaya çalışır. Ancak Deckard ona anılarının Tyrell'in yeğenine ait olduğunu söyler. Bir replika olduğunu anlayan Rachael ağlamaya başlar. Onun için çok üzülen Deckard, ondan etkilenmiştir ve bunun bir şaka olduğunu söyler. Rachael ona inanmaz. Bu sırada Pris, adındaki güzel replika J. F. Sebastian'la tanışır ve kendini evine davet ettirir. Bu sırada Deckard, Zora isimli replikayı bulur ve etkisiz hale getirir ancak Léon adındaki bir diğer replika da oradadır ve Deckard'a saldırır. Rachael Léon'u vurup Deckard'ı kurtarır. Deckard saldırıya uğramadan hemen önce Bryant adındaki polis gelir ve listeye Rachael'in de eklendiğini söylemiştir. Rachael ve Deckard'ın eve gittiklerinde yakınlaşırlar ve bu yakınlaşma sevişmeleriyle son bulur.

Diğer iki replika Sebastian'ı da yanlarına katıp Tyrell'in yanına giderler. Sebastian'ın yardımıyla içeri girdiklerinde, yaşam sürelerini uzatma arzularının mümkün olmadığını öğrenirler ve Tyrell'i ve Sebastian'ı orada öldürürler.

Deckard, Sebastian'ın evinde saklandıklarını düşündüğünden, replikaları aramak için oraya gider. Gittiğinde Pris ona pusu kurar, replika Deckard'ı öldürmek üzereyken, Deckard silahına davranır ve replikayı öldürür. Roy adındaki replika geri döndüğünde Pris'in öldüğünü görüp sok olur. Deckard'a kaçması için biraz zaman veren Roy, onu yakaladığında bir duvarı yıkıp onun iki parmağını kırar. Binanın tepesine çıkan Deckard kaçmaya başlar ancak düşmek üzereyken Roy Baty onu kurtarır. Filmin sonunda Roy'un yaşam süresi dolmuştur ve ölür. Deckard'ın olay yerinden uzaklaşır. Eve döndüğünde Rachael'in sağ olduğunu görünce çok mutlu olur ve onu alıp uzaklaşır.

Bıçak sırtı filmi, kara bilimkurgu'nun (Future Noir) önemli öncülerindedir. *Bıçak sırtı*, ayrıca modern kara filmlerde "Syberpunk"⁵³ alt türünün ilk örneği olarak da tanımlanmaktadır. Bu bağlamda, "*Matrix*" gibi sinema tarihinin önemli yapıtlarına da ilham kaynağı olduğu düşünülmektedir. Distopik⁵⁴ bir dünyada geçen

⁵³ Cyberpunk: Bilimkurgu türünün "yüksek teknoloji ve düşük yaşam standardı" odaklı bir alt türü olarak tanımlanmaktadır. Cybernetics ve punk sözcüklerinin bileşiminden oluşan sözcük gelişmiş bilimle, distopik gelecek öyküleri için bir tanım haline almıştır.

⁵⁴ Distopik: Distopya sözcüğü, karşıtı gibi bilinen "ütopya"nın tam tersi değildir. İlk kez, John Stuart Mill tarafından kullanılan sözcük "güzel yer" anlamı taşıyan ütopyanın zıttı değil "olmayan" takısı almış halidir. Sinemada, insanlık için ideal olmayan bir geleceğin resmedildiği durumları tanımlamak amacıyla kullanılır.

öykü, replikaların ulaştığı noktada insanoğlunun, kendi yarattığı nesnelere korunma çabasını anlatmaktadır.

Dünyanın içinde bulunduğu umutsuzluğu, filmin tüm atmosferinde gözlemlemek mümkündür. Karmaşık bir şehirde geçen hikâyede olumlu bir olgu yakalamak neredeyse imkânsızdır. Sokakta dolaşanların kulakları, daha mutlu yaşayabilmek için gidebilecekleri yeni gezegenlerin reklamlarıyla dolmaktadır. Yaşamın çok zor olduğu bu gezegenin bir başka zorluğu ise insanoğlunun kendi yarattığı replikalardan korunma çabalarıdır. Replikalar bir insandan dört kat güçlüdür, tek sorunları ise yaşam ömürlerinin kısıtlı olmasıdır. Bu sorunu çözmek adına Dünya'ya gelen replikalar karşılarında, klasik dedektifin yeniden biçimlenmiş hali olan blade runner tarafından engellenmeye çalışılacaktır.

Bir gizi çözebilmek adına adım attığı olayın, içinden çıkamayacağı tehlikeli bir oyuna dönüşmesi, klasik dedektiflik hikâyelerinin ana işleğini oluşturmaktadır. Bu umutsuz dünyada, beklentisi olmayan bir karakter olan Deckard, emekli olduğu bir işi zorla tekrar yapmak zorunda kalır. İstemi dışında gelişen bu olaylar zamanla içinden çıkılmaz bir hal alır. Vazgeçme şansı olmayan karakter sorunun içine girdikçe sürekli daha derine batar. Üstelik bir replikaya âşık olmuştur ve onun da ölüm fermanı yerine getirilmek üzere bizzat Deckard'a verilmiştir. Filmin son bölümünde kontrol iyice kahramanın elinden çıkmıştır ve onu hayatta tutan replikaların yaşam süreleridir. Karakterin isteği dışında gelişen bu hikâyede hayatta kalmasını sağlayan da kendi becerileri değil, şansıdır.

Klasik dönem dedektifleri, daha becerikli yapılarıyla dikkat çekerler. Dedektiflerin modern döneme yansımaları ise onları kurban kahraman rolüne daha da yakınlattırıştır.

(...)dürüst, ahlaklı, onurlu dedektifler artık çağdışı kalmıştır, modern dönem kara filmlerinden yansıyan tam da bu olur. Dedektifler bu çağda aciz, sezgiden yoksun ve iktidarsızdır, içgüdüleri yanlış yollara sevk eder, yenik ve öfkeli. Akıldan yoksun bir çağın yazgısına aklın temsilcisi olanlar bile yenik düşmektedir. Bir noir karakteri olarak tüm hikâyelerde karakterler ancak tuzağa düşebilirler, ister dedektif hikâyeleri yazarı, isterse dedektif olsun... (Özdemir, 2011: 40)

Benzer değişimin ölümcül kadın karakterinde de gözlemlendiğini söylemek mümkündür. *Bıçak Sırtı*'nda iki ölümcül kadın tiplemesi yer almaktadır. Bunların her ikisi de zeki ve kullanan değil, güçlü ve istediğini kendi imkânlarıyla elde edebilen tiplemelere sahiptir. Rachel ve Pris isimli replikalar, modern dönem ölümcül kadının

filmdeki temsili niteliğindedir. Ancak filmde kötü olan bireyler değil, toplumun geldiği noktadır. Deckard'ın replikalarla karşı karşıya gelmesinin tek sebebi, onlar kadar gelişmiş replikaların toplum için tehdit oluşturabileceği algısından ibarettir. Replikaların tek istediği ise yaşamayabilmektir.

Filme, hikâyesi kadar karanlık bir atmosfer hâkimdir. 2019 yılının Los Angeles'ında geçen öyküde gün planı neredeyse yoktur. Var olan planlarda ise içeri giren gün ışığı klasik örneklerde de olduğu gibi jalûziler yardımıyla parçalanır. Yapay ışık kullanımı da klasik üsluba uygun biçimde yönlü ve serttir. Belirgin gölgeler filmin tamamına hâkimdir. Oyuncuyu ön plana çıkaracak bir ışık vurgusuna yer verilmemiştir.



Şekil 3. 31; *Bıçak Sırtı* (Deckard ve âşık olduğu replika)

Şehir büyük binalarla donanmış bir mezarlığı andırmaktadır. Bazı binaların üstünden ateş fişkirir. Boğucu yapısı, karanlık ve yağmurlu atmosferiyle yaşanacak bir yer olmaktan çok uzak bir izlenim vermektedir. Her yer büyük reklam tabelalarının ışıklarıyla aydınlanmış gibidir. Mekânlar ise oldukça karmaşıktır. İnsanların iç dünyasına gönderme yaparcasına yoğun karmaşık ve dağınık iç mekânları, dar, yağmurlu ve karanlık sokaklar tamamlamaktadır.

Kamera kullanımı da klasik üslubun etkilerinden uzak değildir. Farklı birkaç plan dışında genel hatlarıyla klasik üslubun biçimsel yapısı hâkimdir. Filmin başında görülen, tanıtıcı, panoramik plan kara filmlerde alışık olunan bir plan örneği değildir. Ancak panoramik plan, yapısı itibarıyla üst açıdır ve umutsuzluğun kol gezdiği bir şehri üst açıdan izleyiciye aktarmak, klasik üslubun tercihi dar kadrajlı anlatımı yok saymaktan çok, bütün şehrin aynı umutsuzluğu yaşadığının biçimsel aktarımı olarak değerlendirilebilir. Alt- üst açı kullanımı bu planla sınırlı değildir. Gerekli durumlarda sıklıkla başvurulduğu gözlemlenmektedir. Replika'nın yaratıcısını

öldürdüğü sahnedeki alt açısı ise dikkat çekicidir. Yaratıcısını öldürmekle eline bir şey geçmeyecek replika o var olsa da, olmasa da geri dönülmez bir yolda olduğunun farkındadır ancak Tyrell'i öldürmesi, bir daha onun gibi replikaların yaşadıkları soruna sebep olamayacağı anlamı barındırmaktadır. Dar kadrajların filmin büyük bölümüne hâkim olduğu da ayrıca gözlemlenmektedir.

Kamera kullanımında, klasik kara filmin dikkat çeken bir özelliğinin yerinden edildiği gözlemlenmektedir. Klasik örneklerde kamera sürekli kahramanla var olur ancak bu örnekte bu kural yıkılmıştır ve kamera aynı zamanda Replikaların yaptıklarını da izleyiciye aktarmaktadır. Bu durum izleyiciyi kahramanın önüne geçirmesi açısından dikkat çekicidir.

Diğer modern dönem örneklerde de olduğu gibi, klasik döneme oranla çok daha sık detay plan kullanımı gözlemlenmektedir. *Bıçak Sırtı*'nin detay planlarında ise bir farklılık söz konusudur. Kullanılan detay planlarda gözün hâkimiyetini görmek mümkündür. Özdemir (2011; 271) bu durumu filmin temel çıkış noktası olan "Gerçeklik" algısı üzerine olduğunu belirtir. Bu algıyı oluşturmakta da göz çıkış noktası konumundadır. Testte ön planda olan gözler, Tyrell'in büyüyen gözleri, Roy'un Tyrell'in gözlerini oyması yine Roy'un gözleri yapan adama, "*Yaptığın gözlerle gördüklerimi bir görebilseydin.*" Sözü gibi birçok örnek sıralamak mümkündür.

Yazıldığı zaman göre oldukça ileri görüşlü olan *Blade Runner*'dan sonra çekilen her future noir, onunla karşılaştırılır, hem öyküde, hem çekimde yeni örneğin nasıl ve biçimde ondan etkilendiğini analiz etmek ise bir gelenek haline dönüşür (Özdemir; 2011: 270).

1986 yapımı "*Mavi Kadife*" (Blue Velvet) Yeni kara filmin sıra dışı yönetmenlerinden David Lynch'in yazıp yönettiği bir filmidir. Film insan benliğindeki Filmin başrollerinde Kyle Mac Lachlan, Dennis Hopper, Laura Dern ve İsabella Rosselini oynamaktadır. Film bir dedektiflik hikâyesinin modern versiyonudur.

Jeffrey Beaumont (Kyle MacLachlan) babasının neredeyse ölümcül bir felç geçirmesinden sonra kolejden evine döner. Hastaneden evine doğru yol aldığı sırada boş bir arazide, içinde kesik bir kulak bulunan kâğıt bir çanta bulur. Jeffrey bulduğu kulağı yerel araştırma dedektifi John Williams' a götürür. Daha sonra araştırmaların sonucunu merak edip dedektifi evinde ziyaret ettiğinde, bulduğu kulakla ilgili kimseye söz etmemesi tembih edilir. Dönerken dedektifin kızı Sandy (Laura Dern)

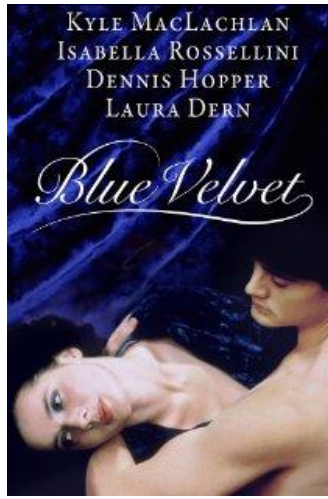
ile tanışır. Sandy, Jeffrey'e Dorothy Vallens (İsabella Rossellini) adında şüpheli bir kadından bahseder. Kadının evine girmek için bir plan yapar ve Sandy'den de ona yardım etmesini ister. Planı uygulayan Jeffrey, içeri girip daireyi ilaçlarken gelen sarı elbiseli bir adamın dikkati dağıtması sonucu yedek anahtarları çalar. Ertesi akşam Jeffrey gizlice Dorothy'nin evine girer. Dorothy eve döndüğünde Jeffrey telaşla dolaba saklanır, ancak Dorothy onu fark eder bir bıçakla tehdit ederek dışarı çıkarır. Dorothy birkaç sorudan sonra soyunmasını ister ve Jeffrey ile sevişmeye başlar. Sevişme sırasında kapı çalar ve Jeffrey'nin tekrar dolaba saklanması gerekir. Gelen Frank Booth'dur (Dennis Hopper) ve Dorothy ile sadomazoşist bir seks gerçekleştirirler. Frank evden ayrıldığında Jeffrey, bitkin biçimde yerde yatan Dorothy'nin yanına gider, kaldırır, kanepeye uzanmasını sağlar. Eve giden Jeffrey tüm gece gördüğü seks sahnesini kâbuslarında yaşar.

Ertesi gün Sandy ile buluşur ve diğer sahnede görünmeyenleri bu anlatım aracılığıyla izleyiciye aktarır... Dorothy, Tom adında biriyle evlidir ve bir çocuğu vardır. Frank ise onları kaçırmıştır ve Dorothy'ye şantaj yapmaktadır. Jeffrey ertesi gece tekrar Dorothy'nin evine gider. Dorothy ve Jeffrey birbirlerinden hoşlandıklarını bildirirler. Oradan ayrılan Jeffrey, Frank ve çetesini izler. Ertesi gün izlenimlerini Sandy'ye aktarırken Sarı adam diye tanımladığı birinden bahseder ve bu konuda kilit bir noktada olduğunu belirtir. Sandy ondan uzak durmasını ister, artık olanlardan korkmaya başlamıştır. O ise tam bir gizemin ortasında olduğunu ve bunu aydınlatmak olan tüm sırları aydınlatma arzusundan söz eder.

Ertesi gün tekrar Dorothy'nin yanına giden Jeffrey ayrılacakken Frank, Dorothy'nin evine gelir ve onları birlikte yakalar. İkiliyi alıp suç ortağı Ben'in evine götürür. Evde Dorothy tekrar Frank'ın tecavüzüne uğrar. Oradan ayrıldıklarında Frank araçta kriz geçirip Dorothy'nin üstüne saldırınca Jeffrey dayanamaz ve Frank'i yumruklar. Frank'se aracı durdurup adamlarına tutturduğu Jeffrey'i dudaklarına sürdüğü rujla uzun uzun öper, ardından dövüp, şehre uzak bir çiftliğe atar.

Jeffrey ertesi gün uyanıp evine gider ve polise başvurmaya karar verir. Karakolda John Williams'ın ortağı Gordon'un, Dorothy'nin evine girdiğinde gördüğü sarı giysili adam olduğunu fark eder. Oradan uzaklaşıp akşam Sandy'nin babası, dedektif John'un evine gidip olayları anlatmaya karar verir. John hikâyeyi öğrenince dehşet içinde Jeffrey'i uyarır ve kimseyle bu konuda bağlantı kurmamasını daha sonra ifade için onu çağıracağını söyler.

Ertesi gün bir olay sırasında araçtan inen Jeffrey, çıplak haldeki Doroty'yi yol ortasında görür. Sandy'nin evine götördüklerinde birinin vurulduğundan bahseder. Doroty'yi hastaneye kaldırdıktan sonra Jeffery onun evine gider. Gittiğinde sarı elbiseli adam başından bir sıyrık almış, Doroty'nin kocası ise alnından vurulup kulağı kesilmiş, ölü haldedir. Oradan tam çıkacakken Frank'in geldiğini görüp geri girer. Sandy'nin babasına sarılı adamın telsizi aracılığıyla bilgi geçer ve dolaba saklanır. Frank dolabı açtığına Jeffrey onu kafasından vurur. Birkaç gün sonra Jeffrey ve Sandy normal hayatlarına dönmüştür, Dorothy ise oğlu ile birlikte parkta mutlu bir şekilde görünmektedir.



Şekil 3. 32; *Mavi Kadife* (film afişi)

Amerika'nın en karanlık filmlerine imza atan Lynch'in bilinçaltına yönelen deneysel filmlerinde psikopatların, paranoyakların, gerçeklikle temasını yitirenlerin bulanık, cehennemvari puslu dünyası egemendir (Özdemir; 2011: 85). Lynch filmlerinde karanlık olan, atmosferden çok karakterlerin iç dünyalarıdır ve iç dünyasındaki bu dünyadaki karanlık ve karmaşa, karakteri içinden çıkılmaz bir oyun ortasına sürüklemektedir. Olayı derinlemesine çözebilme arzusu Jefferey'in kendi kararıdır. Jeffrey, Doroty'nin evini aramaya girmeden hemen önce Sandy'nin durumla ilgili Jeffrey'e söylediği söz dikkat çekicidir... *“Bir dedektif misin, yoksa bir sapık mı bilmiyorum”*.

Ayrıca bir kara film karakterinin ağzından ilk şu sözler dökülür... *“Bir gizemin tam ortasındayım”*. Bilerek ve isteyerek girdiği bu yoldan, olayı çözümlenmeden çıkmak gibi bir niyeti de yoktur. Özdemir'in (2011: 87) değindiği önemli bir başka nokta daha vardır karaktere dair... Kahramanın Doroty'yi gizlice

izlemesinin, yönetmenin eskiden beri bir kadını gizlenerek izleme fantezisinin bir ürünü olduğunu belirtir.

Ayrıca Özdemir (2011: 87); Doroty Frank ve Jefferey arasındaki ilişkinin de Oidipal bir bağlamı olduğunu belirtir. Aslında bir anne olan Doroty ile birlikte olmak isteyen Jefferey, baba figürü olan Frank'ı öldürerek annesiyle birlikte olmak isteyen bir çocuk izlenimi vermektedir.



Şekil 3. 33; *Mavi Kadife* (Doroty ve psikopat karakter, Frank)

Modern dönem kara filmlerde, sosyolojik olgulardan çok karakterlerin kendi iç psikolojilerine yönelen anlatımların dikkat çekici düzeyde arttığı daha önce de belirtilmiştir. Ancak Davit Lynch sineması bu olguyu tamamen içselleştirmiştir denilebilir. *Mavi kadife* örneğinde olduğu gibi yönetmenin, daha sonra verdiği “*Kayıp Otoban*” (Lost Highway, 1997) ve “*Mulholland Çıkması*” (Mulholland Drive, 2001) gibi filmleri de insanın iç dünyasındaki kargaşaya gönderme yapan önemli yapıtlardır.

Chinatown örneğindeki eksik yapı gibi *Mavi Kadife* filminde de ölümcül kadın karakterinin bir yeniden yorumlamasıyla karşılaşmaktadır. Doroty görünürde bir ölümcül kadın tiplemesidir. Jefferey’i olayların içine çekip başına açılan belaları pekiştiren bir yapısı vardır. Ancak, Doroty bir aileye sahiptir. Ayrıca, bir tehdit ögesiyle karşı karşıya olan Doroty, kötü biri tarafından kullanılmaktadır. Tek amacı ise, içinde bulunduğu bu zor durumdan kurtulabilmektir. Güzel, alımlı ve kadınlığını kullanan bir karakterdir ve bunlar Jefferey’e karşı da oldukça başarılı olmuştur fakat çıkmazları dolayısıyla Doroty’ye ölümcül kadın demek mümkün değildir. Doroty aslında bir diğer kurban kahraman olarak filmde yer almaktadır. Bu noktada ana karaktere dönülecek olursa bir yerinden edilmeye de burada karşılaşıldığı

gözlemlenebilir. Kurban kahraman karakterlerin aileleri de ölümcül kadın kahramanlar gibi ya yoktur ya da hastalıklı veya sorunludur. Burada Jefferey'in ailesi, babasının hastalığının dışında bir sorun ögesine yol açacak karakterlerden oluşmaz. Ailenin iki ferdi akşam evde oturup, sakin biçimde tv izleyebilmektedir. Başlarına herhangi bir bela açacak tipte karakterler değildir. Bu yerinden edilmeler alışıldık kara film karakter yapılarında gözlemlenmeyecek özelliklerdir.

Filmin kötü karakterlerinin efeminen yapısı da ayrıca dikkat çekicidir. İliklerine kadar kötü ve hastalıklı bir karakter tiplemesi çizen Frank'in, heteroseksüel gibi görünse de Jefferey'i öptüğü sahnede aslında biseksüel olduğu açıkça anlaşılır. Ortağı Ben'de aynı Frank gibidir. Frank Doroty'ye tecavüz ederken Ben, Jefferey'e bakarak şarkı söylemektedir.



Şekil 3. 34; *Mavi Kadife* (Ben'in Jefferey'e bakarak şarkı söylemesi)

Film bir banliyöde geçer. Başta düzenli ve huzurlu gibi görünen şehir, hikâyenin içine girdikçe daha karanlık bir aktarıma sahne olur. *Mavi Kadife* filminde zamanla atmosfer de filmin anlam değişimine katkı sağlar biçimde karamsarlaşır. Başlarda ana akım sinemaya daha yakın gibi gözlemlenen sinematografi, filmin ilerleyen dakikalarında kara filmin klasik üslubuna paralel bir yapıya dönüşmektedir. Gece sahnelerinin yoğunlaşmaya başlaması, gölge ve yönlü sert ışığın atmosfere etkisini beraberinde getirir. Ancak filmin ilk bölümünde gölgelerin varlığı oyuncuyu ön plana çıkaran ışığın varlığını etkilemeyecek boyuttadır. Işık parçalı ve bol gölgeli olsa da genelde oyuncuların yüzü atmosfere oranla daha ön plandadır. Fakat bu durum filmin tamamında etkisini aynı biçimde göstermemektedir. Karakteri ön plana alan ışık vurgusunda dâhil olmak üzere, bir engel yardımıyla yüzün bir kısmının gölgede kaldığı filmin genelinde hissedilmektedir. Parçalı ışık kullanımı gece

planların tamamına hâkimdir. Frank'ın tecavüz sahnesinde Jefferey'in yüzüne yansıyan parçalı ışık ise ayrıca dikkat çekicidir. Kamera kullanımı da klasik üslubun etkisinden uzak değildir. Genelde dar planlar tercih edilir ve gerek duyulduğu durumlarda daha geniş açılı merceklerin kullanımına yer verilir. Alt-üst açı kullanımına çok sık verildiği gözlemlenmez. Üst ses kullanımı ve geri atlamalı sahnelere de yer verilmemiştir.

80'li yıllar daha önce de belirtildiği kara filmin modern dönemine giriş yılları olarak anılmaktadır. 60 ve 70'lerde biçimlenen yeni üslup 80'li yıllarda daha yerleşik bir hal almıştır. Sayısal olarak değerlendirildiğinde, 10 yıllık dönemde Amerika'da verilen kara film sayısı 30'dan fazla değildir. Bu bağlamda 1980'li yılların da, daha önceki 20 yıl gibi bir geçiş dönemi olduğunu belirtmek yanlış olmayacaktır. Ancak bu dönem içinde, *Bıçak Sırtı*, *Mavi Kadife* gibi filmlerin yanı sıra, modern kara filmin üslubunu belirginleştiren birçok örneğin varlığı da ayrıca dikkat çekicidir. Sayı olarak az eserin verildiği bu dönemde niteliksel olarak modern dönemin biçimsel temellerinin atıldığını belirtmek gerekmektedir. Bu filmlerin bazıları, *Postacı Kapıyı İki Defa Çalar* filminin aynı isimli uyarlaması (*The Postman Always Rings Twice*, 1981), erotik öğelerin yoğun olduğu "*Vücut Isısı*" (*Body Heat*, 1981), "*Hammet*" (1982), "*Kansız*" (*Blood Simple*), "*Şeytan Çıkmazı*" (*Angel Heart*, 1987), *D.O.A.* (1988) ve *Batman* (1989) dir.

90'lı yıllara gelindiğinde modern kara filmlerin sayısal olarak artış gösterdiği ve bir önceki on yıllık dönemin iki katından fazla örnek verildiği dikkat çekicidir. Gerek Amerika'da, gerekse diğer ülke sinemalarında, ilgi duyulan ve tercih edilen bir tür halini alan modern kara filmlerin, modern sinemada yerini belirginleştirdiğini belirtmek yanlış olmayacaktır.

1990, Fransa ve İtalya ortak yapımı "*Nikita*" (*La Femme Nikita*), Luc Besson Tarafından yazılıp yönetilmiştir. Hikâye soyguncu bir gencin yakalanıp hapse atılması yerine özel servis tarafından eğitilip, usta bir suikastçı yapılması üzerine kuruludur.

Film, Nikita (Anne Parillaud) ve çetesinin bir eczaneyi soyma girişimiyle başlar. Polislerin gelmesi sonucu çıkan çatışmada diğer üçü ölür, Nikita ise bir polis öldürmüştür ve tutuklanır. Hücreye kapatılan Nikita sorgu odasında bir polisi daha yaralar. Çıkarıldığı mahkemede ömür boyu hapse mahkûm edilir. Gizli servis tarafından resmi olarak ölü gösterilen Nikita, bir suikastçı olarak yetiştirileceğini ve bunu kabul etmezse resmi olarak gömüldüğü varsayılan mezara gömüleceğini

öğrenir. Önce kaçmayı dener ancak bunun mümkün olmadığını anladığında çaresiz teklifi kabul ederek Uzakdoğu sporlarından silah kullanımına, güzellik eğitiminden bilgisayar kullanımına kadar, çok kapsamlı bir eğitim sürecine girer.



Şekil 3. 35; *Nikita*

İlk birkaç ay çevresine sorunlar yaşatan bir karakter izlenimi veren Nikita ona güvenen Bob'un yaptığı uyarılarla tam bir dönüşüm sergiler. Geçen üç yılın ardından Nikita 23. Yaş gününde ustası Bob'la birlikte akşam yemeğine çıkar. Ancak bu yemek aynı zamanda planlanmış bir suikast senaryosudur. Nikita üç kişiyi öldürmelidir. Bunu başarıyla gerçekleştirir ancak kaçış yolu kapalıdır. Ona yakın korumayla da çatışmak zorunda kalan Nikita ise, oradan sağ salim uzaklaşır. Bu aslında bir testtir ve Nikita bu testi başarıyla geçer.

İlk görevinde "Josephine" adında bir hemşire olarak gizlenecektir. Görev bölgesine gider gitmez alışveriş yaptığı marketin kasasındaki adamla tanışır, akşam beraber olur, hemen ardından birlikte yaşamaya başlarlar. Birkaç ay içinde Nikita'ya ilk görev emri gelir ve basit olan görevi başarıyla yerine getirir. Görevin ardından Bob, akşam yemeğine Venedik'e iki biletle gelir. Burada yeni bir suikast işleyecektir ve bunda da başarılı olur. Hemen ardına Bob'dan yeni bir iş gelir... Bu çok daha büyük bir iştir ve ekiple çalışması gerekmektedir. Bir büyük elçiyi düzenleyecekleri suikast sonucu öldürmek ve onda olan bir belgeyi ele geçirmek zorundadır. Görevin ilk aşamasında sorunlar çıkar ve temizlikçi diye tabir edilen Victor (Jean Reno) olaya dâhil olur. Victor görevi yarım bırakmayı sevmeyen biridir ve plan her ne kadar uygulanamaz durumda olsa da tamamlamaya niyetlidir. Büyükelçi kılığına giren Nikita makam odasına girer ve evraka ulaşır ancak büyükelçinin köpeği, o olmadığını anında anlar ve Nikita'ya saldırır. Oradan kaçan Nikita aşağıda Victor'la

buluşur. Görevin tamamlanamadığını anlayan Victor yukarı çıkmaya çalışır ancak Nikita duygularına yenik düşüp Victor'un gerekli "temizliği" yapmasına müsaade etmez. Çatışmada vurulan Victor Nikita'yı oradan uzaklaştırırsa da aldığı silah yaralarına fazla dayanamayıp bir ışıkta bekleme halindeyken ölür. Nikita kaçmayı başarmıştır. Eve geldiğinde nişanlısı Marco, her şeyi bildiğini ve bir şekilde kurtulabilmesi gerektiğini belirtir. Nikita için uzaklaşmanın ve gizlenmenin tek yolu çok sevdiği nişanlısını da geri de bırakmaktır.

Nikita hayattan hiçbir beklentisi olmayan, kötü arkadaşlarıyla anlamsız işlere bulaşan yitik bir karakterdir. Sosyal dünyaya adapte olması mümkün görünmemektedir. Uyuşturucu çalmak için girdikleri eczanedeki olayın sonunda da, bu imkânsız hale gelecektir. Artık bir suçludur ancak kendi devletinin ona dair planları vardır. Nikita'yı öldü olarak gösteren gizli servisin amacı, onu bir ölümcül kadına dönüştürmektir. Önceleri otoritenin koyduğu kurallara uymamakta kararlı Nikita, kendisini eğiten ve yönetenlerin baskısı altında isyankâr yapısını bir kenara bırakır ve istenilen türde bir katile dönüşür. Bu dönüşüm bir mahiyette kurban kahramanın ölümcül kadına dönüşümüdür.

Modern dönem filmlerde, karakterlerin ölümcül yapıları gözlemlendiğinde, zihinsel oyunların yanı sıra, ete kemiğe bürünmüş bir ölümcüllüğün gözlemlenmesi de sık rastlanılan bir durumdur. Nikita'da olduğu gibi bazı modern dönem örneklerde de, ölümcül kadının elinde silahı bir güç simgesi olarak sık görmek mümkündür. Klasik örneklerde sık karşılaşılmayan bu durum, ölümcül kadının dönüşümüne yapılan bir vurgudur. Kadın artık sadece toplumda değil suçta da aktif rol üstlenmektedir. Daha önceleri kurban kahramanı kullanan kadın artık silahı eline almıştır ve kimseye de ihtiyacı yoktur.

Nikita karakteri ise film boyunca kendi içinde iki dönüşüm yaşar. İlk olarak başta belirtildiği gibi, kurban kahramandan ölümcül kadına dönüşür. Fakat Nikita soğukkanlı bir suikastçi değildir. Verilen görevleri başarma ve duygularını işine karıştırmama mücadelesi verir. Dahası bir de âşık olmuştur. Sevgilisinden kimliğini saklaması gerekmektedir. Bir gün bağlı olduğu teşkilata karşı hata yaparsa ne olacağı ise apayrı bir konudur. Bu kadar çıkmazın içinde Nikita, elinde olmayan olayların da etkisiyle elbette başarılı olamayacaktır. Ölümcül kadın rolünün atfedildiği karakter filmin sonunda tekrar bu atıftan sıyrılarak kurban kahraman olarak konumlanacaktır. Kontrolü dışında gelişen olayların neticesinde, sevdiği tek insan olan nişanlısını da bırakıp kaçmak zorunda kalacaktır.

Kara filmin görsel algısını filmin tamamında gözlemlemek mümkündür. Filmin giriş sahnesi olan eczane soygunu sahnesinde sert gölgelerden, alt-üst açı kullanımına, yakın ve boğucu planlardan, detay plan kullanımına kadar tüm görsel öğeleri görebilmek mümkündür. İlk sahne dışında kalan sekanslar daha aydınlık bir izlenim vermektedir ancak klasik ışık gölge karşıtlığını da kaybetmemiştir. Alt-üst açı kullanımı, üst ses kullanımı geri atlamalı planlar gibi kullanımlarsa gözlemlenmemektedir.



Şekil 3. 36; *Nikita* (filmden bir kare)

Nikita'nın odasının duvarları iç dünyasının karmaşıklığının biçimselleşmiş halidir. Aynı dışavurumu fiziğinde de görmek mümkündür. Sürekli bir başkaldırı halinde olduğu dönemde, saçı, kıyafetleri, kısaca görüntüsü salaş ve dikkatsizdir. Ancak kendini otoritenin kollarına bıraktığı andan itibaren, daha düzenli ve dikkat çekici bir kadına dönüşür.

Nikita Modern dönem kara filmlerin Amerika dışındaki önemli örneklerinden biridir. Senaryo yapısındaki umutsuz anlatı ve karakterin kendi içindeki dönüşümü ilgi çekicidir. Nikita örneğinde olduğu gibi, bir erkeğin değil de kadının öykünün odağı olduğu suç filmleri kara filmin bir alt türü olan "Femme Noir" olarak adlandırılmaktadır (Özdemir; 2011: 95). *Kara Dul* (Black Widow, 1987), *Temel İcğüdü* (Basic Instinct, 1992), *Zehirli Sarmaşık* (Poison Ivy, 1992), *Hoşça kal Sevgilim* (Goodbye Lover, 1998) filmleri, *Nikita* gibi dikkat çekici Femme Noir örnekleridir.

Modern dönem kara filmin farklı yönetmenlerinden Quentin Tarantino, 1992 yılında yönetmenliğini yaptığı *Rezervuar Köpekleri* (Reservoir Dogs) filmiyle sinema dünyasına giriş yapar. Film kısaca, büyük bir soygun için bir araya gelen

fakat birbirlerinin ismini dahi bilmeyen bir topluluğun başında geçenleri anlatmaktadır.



Şekil 3. 37; *Rezervuar Köpekleri* (film afişi)

Film, büyük bir elmas soygunu planlayan ekibin kahvaltı sofrasında başlar. Joe ve Eddie dışında ekibin tamamı kod adı kullanıyordu; Mr White, (Harvey Keitel) Mr. Blonde, (Michael Madsen) Mr. Pink, (Steve Buscemi) Mr. Orange, (Tim Roth) Mr. Blue, (Edward Bunker) Mr Brown, (Quentin Tarantino) Joe Cabot (Lawrence Tierney) ve oğlu Eddie, (Chris Penn). Mr Brown, Madonna'nın ünlü şarkısı 'Like a Virgin' hakkında yorumlarını dile getirirken Mr. White ve Joe, bir adres defteri hakkında tartışmakta ve Mr Pink ise garsona bahşiş vermek istememesini nedenleriyle savunmaktadır.

Tarantino'nun birçok filminde olduğu gibi *Rezervuar Köpekleri*'de kronolojik bir akışa sahip değildir. Bir sonraki sahne, Mr White'ın kullandığı bir arabanın içinde başlar. Mr Orange, karnından vurulmuştur. Mr White ise onu, soygun sonrası ekibin buluşma noktası olan depoya götürüyordu. Depoya vardıklarından kısa süre sonra çok sinirli bir şekilde Mr Pink gelir. Daha soygunun başında polislerin ortaya çıkması nedeniyle ekibin içinde bir polis olduğundan ve onları ele verdiğinden emindir. Fakat Mr Pink, polis baskını sırasında elmas dolu çantayı alıp kaçmayı başarmış ve güvenilir bir yere saklamıştır. Mr Brown soygun sırasında öldürülmüş, Mr Blonde ise alarm çalınca bir psikopat gibi davranmış ve dükkândaki sivillere ateş açmıştır. Mr White ve Mr Pink, Mr Orange'ı hastaneye götürüp götürmemek konusunu tartışırken, Mr Blonde gelir. Onlara beklemelelerini, Eddie'nin gelmek üzere olduğunu söyler ve bagajındaki rehin aldığı polis memurunu gösterir. Üç adam polis memurundan baskın ile ilgili bilgi edinebilmek adına onu döverek sorguya çekerler.

Eddie geldiğinde Mr White ve Mr Pink'i yanına alarak saklanan elmasları almaya gider. Polis memuru ve ağır yaralı olan Mr Orange ile yalnız kalan Mr Blonde, önce polisin kulağını keser, benzin döküp ateşe vereceği sıradaysa Mr Orange yattığı yerden doğrularak Mr Blonde'u öldürür. Mr Orange polis memuruna bir polis olduğunu ve gerçek adının Freddy Newendyke olduğunu açıklar. Freddy, bu işe ekibin başı Joe Cabot'u tutuklatmak için girmiştir. Ekibin geri kalanı döndüğünde Mr Blonde yerde ölü olarak yatmaktadır. Mr Orange açıklama olarak onun polisi öldürmeye kalkıştığını hatta hepsini öldürüp elmasları alarak kaçmayı planladığını söyler. Çok sinirlenip polis memurunu öldüren Eddie, Mr Orange'ın açıklamasına inanmaz. Mr Blonde, babasına her zaman sadık olmuş eski bir dostudur. O sırada Joe gelir, Mr Blue'nun öldüğünü söyler ve Mr Orange'ın aralarındaki polis olduğundan emindir. Ekibin içinde ilk kez çalıştığı tek kişi o dur ve Joe'nun içgüdüleri Mr Orange'ı işaret etmektedir.

Mr White ise Mr Orange'ı savunur. Joe, Mr Orange'ı vurmaya teşebbüs ettiğinde Mr White silahını Joe'ya doğrultur. Babasını korumak isteyen Eddie ise buna karşılık silahını Mr White'a çevirir. Joe, Mr Orange'a ateş ettikten sonra Mr White Joe'ya ateş eder ve öldürür. Eddie Mr White'a ateş ederek yaralar ve son olarak Mr White Eddie'yi vurarak öldürür. Yaralanan Mr White sürünerek Mr Orange'ın yanına gider ve ona sarılır. Mr Orange ona bir polis olduğunu itiraf ederek özür diler. Polisler içeri girer. Mr White gözyaşları içinde Mr Orange'ın başına silahını dayar. Tetiği çeker ve ardından polisler tarafından öldürülür.



Şekil 3. 38; *Rezervuar Köpekleri* (filmden bir kare)

Rezervuar Köpekleri, Tarantino'nun ilk yönetmenlik deneyimidir. Film, bir soygun için bir araya gelen ve birbirlerini tanımayan bir grup siyah takım elbiseli gangsterin ellerine yüzlerine bulaşan, gerilim yüklü bir maceradır. Zaman atlamalı,

karmaşık bir kurguya sahip film, soygunun öncesi ve sonrasını anlatmaktadır. Quentin Tarantino, modern kara filmlerin farklı tarz sahibi yönetmenlerinden biridir. Zaman atlamalı kurguyu ustalıklı kullanan Tarantino, neredeyse tüm yapıyı bu kurgu düzeni üzerine kurmaktadır. *Rezervuar köpeklerinde* anlatılan hikâye her ne olursa olsun, filme dair asıl akılda kalıcı nokta, kurgu atlamalarının doğurduğu karmaşadır.

Tarantino'nun postmodernizminin başat dışavurumu onu çizgisel olmayan öykü anlatımına duyduğu yakınlıktır. Tarantino, öykü içindeki olayların zaman çizgilerini öyle bozar ki, seyirciler çoğu zaman filmin bitiminde kendi zihinlerinde sahneleri yeniden bir düzene koyma şansına sahip olana kadar, tüm karakterlerin ve olayların birbiriyle nasıl bir ilişki içinde olduklarını bilemezler (Hanson; 2003: 23).

Sağlıklı bir kurgu karmaşası oluştuktan sonra filmsel zamanı doldurmak için diyaloga ve aksiyona ihtiyaç duyulmaktadır. Tarantino, gündelik dili akıcı ve ilgi çekici bir biçimde kullanarak bu akışı da kendine özgü bir ustalıklı doldurmayı, hatta kullandığı diyaloglar yardımıyla izleyici kitlesine eğilme açısından fayda sağlamayı da başarmaktadır.

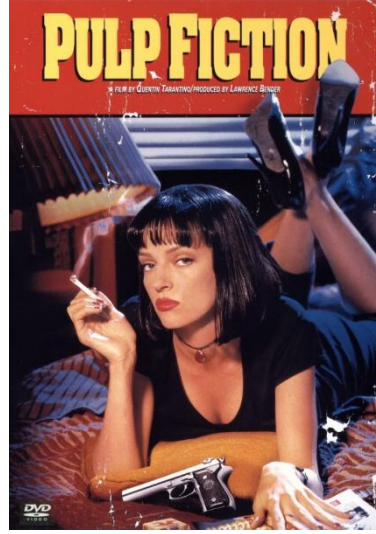
Tarantino'nun filmlerinde, tıpkı *Rezervuar Köpekleri*'nde bir grup dolandırıcının kahvaltıda madonna'nın "Like a Vigin" i üzerine farklı yorumlar yaparak tartıştığı sahnede olduğu gibi, karakterler, popüler kültürün kısa ömürlü temalarını tartışmaya meraklıdırlar. Buna benzer sahneler, karakterler arasında bir bağ kurmanın yanı sıra, gerçeklikle kurmacayı ayıran "dördüncü duvar"⁵⁵ı aşarak, karakterlerle Tarantino'nun yaş grubundaki seyirciler arasında da bir bağ kurarlar (Hanson'dan Akt. Özdemir; 2011:121).

Hanson'un bahsettiği dördüncü duvarı sorunsuz bir biçimde aşmayı başaran yönetmen, sonraki filminde çok daha iddialı bir üslup sergiler. Örneğin, *Ucuz Roman* (Pulp Fiction, 1994) filminin, elle tutulur bir konusu yoktur. İsmi tanımlı mahiyetinde bir film olmasına rağmen Dünya sinema tarihinde kendine önemli bir yer bulmuştur. Bu da Tarantino'nun bu yenilikçi tarzının oldukça ilgi çekici olduğu konusunda bir kanıt niteliği taşımaktadır.

Tarantino filmlerinde aksiyon iki ayrı biçimde gerçekleşmektedir. Biri hareketle sağlanan yoğun şiddet ve kovalamaca sahneleri aracılığıyla bir diğeri ise, kurgu yapısındaki atlamalı yapının oluşturduğu zihinsel aksiyondur. Kurgusal devinim, bahsedildiği gibi izleyicinin algısını sürekli ayakta tutarak, film bitiminden sonra bile ilginin yitirilmemesine sebep olur. Fiziksel aksiyon dolu planlar ise, oldukça abartılı ve genelde karikatürize edilmiştir. Okumaktan çok film izlemeye tutkunluğuyla bilinen Tarantino'nun özellikle Japon sinemasına olan ilgisi, *Yedi*

⁵⁵ Dördüncü Duvar; Sinemada, hareketi algılamamızı sağlayan ama aynı zamanda seyircileri filminden ayıran perde.

Samuray (Seven Samurai, 1954) gibi kült filmlerin, anime ve mangaların görsel üslubunu modern dönem kara filmlere taşımaya yol açmıştır. Filmlerde kan, oluk oluk akar, insan kafasından vurulunca, kafası patlar. Şiddet sahnelerinde her yer kan içinde kalır. O kadar abartı bir anlatı izler ki şiddet gerçekliğinden sıyrılıp, rahatsız olarak değil, keyif alarak izlenebilecek bir kara parodi haline dönüşür. Yoğun gerilim ve şiddetin olduğu *Rezervuar Köpekleri* için Tarantino’nu görüşü ise, “*Bir video dükkânında komedi bölümünde durması gereken bir yapım*”(Özdemir; 2011: 119) şeklindedir.



Şekil 3. 39; *Ucuz Roman* (film afişi)

1994 yapımı “*Ucuz Roman*” (Pulp Fiction) dikkat çekici modern kara filmlerden biridir. Filmin yönetmenliğini ve hikâyesini de *Rezervuar Köpeklerinde* olduğu gibi, Quentin Tarantino üstlenmektedir. İlginç kurgusu ve anlatım biçimiyle beğeni toplayan film İMDB⁵⁶’nin en iyi filmler listesinde gelmiş geçmiş en iyi dördüncü film olarak gösterilmektedir.

Çok parçalı bir kurgu yapısına sahip film, Ringo (Tim Roth) ve Yolanda (Amanda Plummer) çiftinin nereye soyacaklarına dair bir sohbetin ardından en kolay ve hızlı biçimde buldukları kafeyi soyma girişimleriyle başlar. Silahlar ortaya çıktığı anda jenerik girer ve jenerik sonrası sahne değişir.

Jules (Samuel L. Jackson) ve Vincent (John Travolta) iki gangsterdir ve patronları Marsellus Wallace’ı (Ving Rhames) dolandırmaya çalışan birkaç serseriye vurmaya giderler. Bu sırada patronlarının sevgilisi hakkında uzun bir sohbe

⁵⁶ International Movie Database; www.imdb.com

girişirler. Patronun sevgilisine ayak masajı yapan Rockamora isimli bir gangster patron tarafından fena benzetilmiştir ve ortaya atılan fikir patronun sevgilisine yaklaşmamaktır. Patronsı Vincent'den, şehirde olmadığı dönemde karısıyla ilgilenmesini istemiştir.

Marsellus boksör Butch'a (Bruce Willis) şike yapması üzerine bir anlaşma sağlar. Vincent ve Jules üzerlerinde komik kıyafetlerle oraya gelirler. Sahne tekrar değişir. Vincent patronun karısı Mia ile (Uma Thurman) buluşmadan önce kokain alışverişi yapar. Sonrasında Mia'yı evden alır ve ilginç bir restorana giderler. Uzun bir sohbet ve dans turnuvasında kazandıkları şampiyonluktan sonra eve dönerler. Eve geldiklerinde Mia, yüksek doz uyuşturucudan yere yığılır. Vincent onu alıp uyuşturucuyu aldığı Lance'in yanına gider. Orada kalbine adrenalin zerk ederek hayata dönmesini sağlarlar.

Butch, çocukluğuna dair bir rüya görür. Rüya, babasının ona bıraktığı saatle ilgilidir. Ardından dövüşe çıkan Butch, maçı Marsellus'un istediği gibi bitirmez çünkü onu dolandırmıştır. Aldığı tüm parayı kendine yatırır ve dövüşü, karşısındaki boksörü öldürerek kazanır. Kaldığı otel odasında rüyasında da gördüğü, babasından yadigâr saatin yanında olmadığını fark edince eve gitmek zorunda kalır. Eve gittiğinde önce kimsenin olmadığını düşünür ancak Vincent silahını mutfakta bırakıp tuvalete girmiştir. Çıktığında ise Butch onu kendi silahıyla öldürür. Yolda Marsellus'u görür ve arabayla çarpar. Aynı anda da kaza yapar. Marsellus ölmemiştir ve Butch'u kovalamaya başlar. Bir müzik dükkânında Butch, Marsellusu tuzağa düşürür ancak dükkânın sahibi Maynard, Butch'u etkisiz hale getirir. Ardından Zed isminde birini arar. Zed Marsellus'a tecavüz eder. Bu sırada Butch kurtulur ve Marsellus'u da kurtarır. Gördüklerini kimseye anlatmaması ve şehri terk etmesi şartıyla Butch'la aralarındaki husumeti sonlandırır.

Olay örgüsü hikâyenin başına gider. Jules ve Vincent'in dolandırıcılarla olduğu sırada banyodan çıkan birinin ateş edip onları vuramadığı görülür. Ardından adamı öldürür ve oradan ayrılırlar. Jules ölmemelerini tanrıdan gelen bir işaret olarak algılar ve bu işleri bıraktığını açıklar. Ancak bu sırada Vincent yanlarına aldığı adamı yanlışlıkla öldürür ve her yer kan olur bunu temizleyebilmek için Jules'in yakındaki arkadaşı Jimmi'ye (Quentin Tarantino) giderler. Jimmie çıldırır ve bir an evvel ortalığı temizleyip gitmelerini ister. Temizlik için patronları, Wolf'u (Harvey Keitel) gönderir. Wolf, verdiği emirler yardımıyla pisliklerini temizlemelerini sağlar. İkili bunun ardından bir kafeye kahvaltı etmek için otururlar. Oturdıkları kafe Ringo ve

Yolanda'nın birazdan soygun girişiminde bulunacağı kafedir. Jules kısa süre sonra her ikisini de etkisiz hale getirir ancak artık gangster değil, tanrının sadık bir ferdidir ve onların hayatını bağışlar. Bu sırada yaptıkları soygun da yanlarına kar kalır.

Ucuz Roman, Tarantino'nun ilk filminden daha cüretkârdır. Bu yapım tek bir öyküyü geleneksel bir biçimde anlatmak yerine, üç öyküyü birbirine olan bağlantıları içinde anlatır. Film sefaletin şiddetini, şakacı romansı, açık saçık mizahı, ağırlı dokunaklı ve maço tavırları harmanlayarak *Seks Yalanları*'na (*Sex, Lies and Videotype*, 1989) güç veren aynı güvenin üzerine yükselir. Tarantino sıra dışı öyküsünü seyircilere kaşık içinde sunmaz, bunun yerine seyircilerin aynı anlatımın yeterincesini kendisi kadar bildiklerini ve bu nedenle onların, kendisi tarafından dağınık biçimde sunulan malzemeyi sindirebileceklerini varsayar (Hanson; 2003: 38).

Tarantino'nun sinematografik atmosferi erkek egemen bir yapı izlemektedir. Maço erkek karakterler arasında geçen aksiyon dolu filmlerde kadınların yeri pek yoktur. Olduğu noktada ise ya tüm kadınsı özelliklerinden sıyrılmış erkeksi bir biçime bürünmüştür (Örn: *Kill Bill*'deki The Bride, 2003), ya da yitik yapılarıyla sorunun kendisi olan tiplerin (Örn; *Ucuz Romandaki* Mia) varlığı gözlemlenmektedir. *Rezervuar Köpekleri* filminde, bir grup maço erkeğin başrolü paylaştığı görülmektedir. Üstelik bu grubun ilgi çekici yanı hepsinin tek düze giyinmiş birbirlerinin kopyaları gibi durmalarıdır. *Ucuz Romanda* da durum pek farklı değildir. Bu karakterlerin sosyal dünyada tutunamayacak tipler olduğunu söyleyebilmek zor değildir.



Şekil 3. 40; *Rezervuar Köpekleri* (tek düze giyinen gangsterler)

Rezervuar Köpekleri ve *Ucuz Roman*, Tarantino'nun diğer tüm filmleri gibi suç dolu bir dünyanın anlatımıdır. Kara filmin üslubuna çok uygun finaller de bu filmlerin olmazsa olmazlarıdır. Aslında sadece final değil, filmlerin tüm dramatik yapısı bu düzlemedir. *Rezervuar Köpekleri*nde, işlenmeye çalışılan bir suçun

üzerine yaşanan zorlukları anlatmaktadır. *Ucuz Romanda* ise gangsterlerin kendi dünyalarında başlarına gelebilecek tüm olumsuzluklar yansıtılmaktadır. Modern dönem anti kahramanına çok uygun bu biçimde karakterler ne yaparlarsa yapsınlar sürekli ellerine yüzlerine bulaştırırlar. Finallerde, kara filmin üslubuna uygun bir biçimde, içinden çıkılamayan durumların içinde boğulan karakterler gözlemlenmektedir. Her iki filmde de neredeyse kimse hayatta kalmaz. Kalanlarsa ya kaçaklar ya da tecavüze uğramış erkeklerdir.

Tarantino filmlerinde mekânlar da özenle seçilmiş izlenimi vermektedir. Örneğin, *Rezervuar Köpekleri*de kullanılan depo hiçlikle doludur. Karakterlerle duvar arasında ilgi çekecek hiçbir obje kullanılmamıştır. İlk bakışta klasik üsluba aykırı gibi görünse de ışık-gölge kontrastı yardımıyla parçalanmış mekân, duvara yansıyan ışık, çevrede ve tavanda kullanılan borular ve demirler geniş bir boşlukta karakterlerin iç dünyasındaki anlamlandırma çabalarına destek verirken, duvarların ve yerlerin parçalanmışlığı aracılığıyla karmaşa da ustalıkla yansıtılmaktadır.



Şekil 3. 41; *Rezervuar Köpekleri* (filmin büyük kısmının geçtiği boş depo)

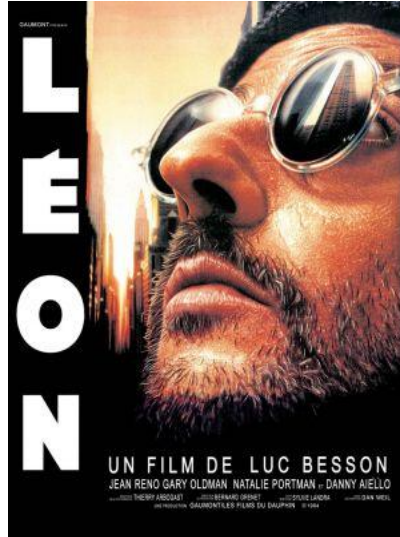
Ucuz Roman filminde ise kullanılan Restoran ilgi çekicidir. Küçük Bir Hollywood minyatürü olan mekândan dans ödülü olarak çıkan karakterler filmi bu minyatürün içinde önemli bir yere konumlandırır.



Şekil 3. 42; *Ucuz Roman* (Dans sahnesi)

Sert ışık kullanımı tüm atmosfere destek verir. Gerekli durumlarda kontrastın da arttığı gözlemlenmektedir. Ayrıca karakterlerin çıkmaza düştüğü durumlarda, atmosferin iyice karardığı gözlemlenmektedir. Işığın bu denli etkisinin yanı sıra Tarantino, kamera kullanımında da klasik üslubun etkisini yoğun olarak kullanır. Alt- üst açı kullanımı oldukça yaygındır. Geniş ve dar planlar sık gözlemlenmektedir. Her iki filmde de üst ses bir anlatım aracı olarak kullanılmamıştır. Ancak bu Tarantinovari atlamalı yapıyı birbirine bağlamak için gerekli bir kullanım tarzı da değildir. Yönetmenin kullandığı atlama biçimi bildik ve alışıldık bir biçim değildir. Zamanın tamamı birbirine geçmiştir ve bir önceki sahnenin ardına geçmişin mi geleceğin mi geleceği yönetmenin bildiği bir bilmecedir.

Amerika’da yenilikçi yönetmenlerin öncülüğünde ciddi bir dönüşüm süreci geçiren modern dönemin kara filmleri, dünyanın diğer ülkelerinde de ilgi çekici bir tür haline gelmiştir. Çeşitli ülke sinemalarında kayda değer örneklerin verildiği gözlemlenmektedir. Kara filmin, isminin doğduğu ülke olan Fransa’da da aynı durum geçerlidir. Daha önce incelenen *Nikita* İtalyan ve Fransız ortak yapımıdır. 90’larda verilen bir diğer dikkat çekici örnek ise Luc Besson’un kendi yazıp yönettiği başrollerinde Jean Reno, Gary Oldman, Nataly Portman’ın olduğu, Fransız Yapımı, *Léon*⁵⁷dur (Léon, 1994).



Şekil 3. 43; *Léon* (film afişi)

Léon Montana (Jean Reno) New York'ta yalnız bir hayat yaşayan, patronu Tony'den (Danny Aiello) aldığı işleri profesyonelce yapan bir tetikçi veya kendi

⁵⁷ 1994 Fransa yapımı Léon, yayımcı firma tarafından Türkçe’ye Sevginin Gücü ismiyle çevrilmiştir. Ancak bu çevirinin pek yaygın kullanıldığı söylenemez. Bu yüzden film “Léon” olarak aktarılacaktır.

değimiyle 'temizlikçi'dir. Boş vakitlerini antrenman yaparak, en iyi arkadaşı olarak nitelendirdiği bitkisiyle ilgilenerek ve eski Gene Kelly filmleri izleyerek geçirir.

Léon'un tekdüze hayatı, Mathilda Lando (Natalie Portman) ile yollarının kesişmesiyle yön değiştirir. Léon bir gün aynı apartmanda oturduğu 12 yaşındaki Mathilda'yı sigara içerken görür ve tanışırlar. Mathilda ilgisiz ve kötü davranan babası ve üvey annesiyle berbat bir hayat sürmektedir. Mathilda'nın babası (Michael Badalucco), yolsuz bir DEA ajanı olan Norman Stansfield (Gary Oldman) için para karşılığında evinde uyuşturucu saklamaktadır. Bir gün uyuşturucunun bir kısmının kayıp olduğu farkedilir ve Stansfield yönetimindeki DEA ajanları bir baskın düzenleyerek, Mathilda'nın tüm ailesini öldürür. O sırada alışverişte olan Mathilda, bu katliamdan şans eseri kurtulur ve Léon'a sığınır.

Mathilda, ailesinden sevdiği tek kişi olan 4 yaşındaki kardeşinin katillerini öldürüp intikam almak istemektedir. Léon, tek başına kalmış Mathilda'ya sahip çıkar ve ona silah kullanmayı, bir 'temizlikçi' olmanın inceliklerini öğretmeye başlar. Mathilda ise bunun karşılığında Léon'un evini temizlemekte, çamaşırlarını yıkamakta ve ona okuma yazma öğretmektedir. Daha önce hiç kimsenin iyi davranmadığı Mathilda, zamanla Léon'a karşı duygusal olarak bağlanır ve bir gün ona âşık olmaya başladığını söyler.



Şekil 3. 42; *Léon* (filmden bir kare)

Bir süre sonra kendini artık hazır hisseden Mathilda, Léon'un silahlarından alır ve Stansfield'ı öldürmek üzere, DEA⁵⁸ binasına gider. Sipariş getiren bir kız kılığında içeri girer ve erkekler tuvaletinde Stansfield ile yüzleşir. Mathilda bu sırada, Stansfield'in adamlarından biriyle arasında geçen konuşmadan, Léon'un o sabah, Çin Mahallesinde, DEA ajanlarından birini öldürdüğünü öğrenir. Bu sırada

⁵⁸ DEA: Drug Enforcement Administration (Uyuşturucu ile Mücadele Dairesi)

Léon, Mathilda'nın notundan planını öğrenir. Bulunduğu yere gider ve Stanfield'in iki adamını daha vurarak Mathilda'yı oradan kurtarır.

Stanfield çılgına dönmüştür ve Léon'un peşine düşer. Kaldıkları yeri öğrenmesi uzun sürmez. Yanındaki onlarca ajanıyla, Mathilda ve Léon'un kaldığı oteli basarlar. Léon tecrubesi ve yeteneği sayesinde, ajan sürüsünü atlatarak Mathilda'nın saksıdaki bitkisiyle birlikte havalandırma boşluğundan kaçmasını sağlar. Onu bırakıp gitmek istemeyen Mathilda'ya, Tony'nin yerinde buluşacaklarını, birlikte güzel bir hayat sürececeklerini ve onu çok sevdiğini söyleyerek ikna eder. Mathilda havalandırma boşluğundan kaçarak Tony'nin yerine doğru yol alırken, Léon'un odası havaya uçurulur. Patlamadan kurtulan Léon, gaz maskesi takarak ajanlardan biriymiş gibi davranır. Tam binadan çıkacakken Stanfield ardından ateş eder. Léon, ölmeden önce Stanfield'in eline, "*bu Mathilda'dan*" diyerek bir bomba pimi tutuşturur. Léon'un üzeri bomba doludur, birlikte havaya uçarlar. Mathilda Tony'nin yerine gittiğinde öğrenir ki Léon ölmeden önce Tony'ye Mathilda için yüklü miktarda para bırakmıştır. Tony bu parayı Mathilda büyüyüncüye kadar saklayacağını, şimdilik her ay uğrayıp bir miktar para almasını ve okuluna dönmesini söyler. Mathilda, Tony'den iş istese de isteği geri çevrilir ve okula dönmek zorunda kalır.

Yasa dışı işlerle uğraşan Léon, modern dönemin, hayatını suç işleyerek kazanan kahraman tipine uygun bir yapıdadır. İşini çok iyi yapan bu suikastçı, komşusu olan ailenin kızı Matilda'yla oluşan bağı yüzünden girdiği çıkmazın içinden kurtulamayacaktır. Matilda ise, ebeveynleri tarafından şiddet gören ve hayatından memnun olmayan bir karakterdir. Küçük yaşamında, yasadışı işlerle ilgilenen ebeveynlerin yetiştiremediği bu karakter, ailesi öldükten sonra Léon'la birlikte mutlu sayılabilecek günler geçirecektir. Bu iki beklentisiz karakter bir araya geldiklerinde ise, yaşamak (ya da ölmek) için bir sebepleri olur.

İki zıt kutup gibi görünen karakterler birbirlerine öğrettikleriyle hayatı, kendileri için daha yaşanır bir yer haline getirmeyi başarırlar. Elbette bu olumlamlar iki tipik kara film karakterinin yaşama dair beklentilerinin artmasından öteye geçemez. Sonuçta başlarında olan bela birinin ölümüne, diğerininse yanındayken mutlu olduğu tek kişiyi onunla ilgili bir olaydan kaynaklı kaybetmesine sebep olacaktır.

Filmin, görsel üslubu da karakter yapıları gibi kara filmin biçimsel yapısına uygundur. Işık kullanımında birkaç sahnede dolgu gözlemlenmiştir ancak bu tüm

atmosferi etkileyecek ölçüde değildir. Genelde, ışık tek bir kaynaktan ve sert gelir. Gölgeleleri kırarak herhangi bir kaynak ışık kullanımını söz konusu değildir. Oyuncuyu ön plana çıkaracak ışık belirtildiği gibi birkaç önemsiz sahne haricinde yoktur.

Yakın planlar oldukça başarılı ve dikkat çekicidir. Yüz planların sıklıkla kullanıldığı filmde, tüm kırılma diyalogları yüz planlarla aktarılmıştır. Fiziksel aksiyon, klasik filmlerde olduğu gibi değil, daha çok hareketin ön planda olduğu modern örneklerle benzerlikler göstermektedir. Göze çarpan bir diğer dikkat çekici özellik kullanılan alt ve üst kamera açılarıdır. Özellikle Matilda ve Ajanın tuvaletteki karşılaşma sahnelerinin neredeyse tamamı gücün kimde olduğunu ve tercihinde kimin kaybedeceğinin simgesel anlatımı niteliğindedir. Çok yakın olmayan planlar dahi mekân tercihlerinden kaynaklı boğuk bir izlenim uyandırmaktadır. Dikkat çekici bir diğer kamera kullanımı seçici alan derinliğiyle ilgilidir.

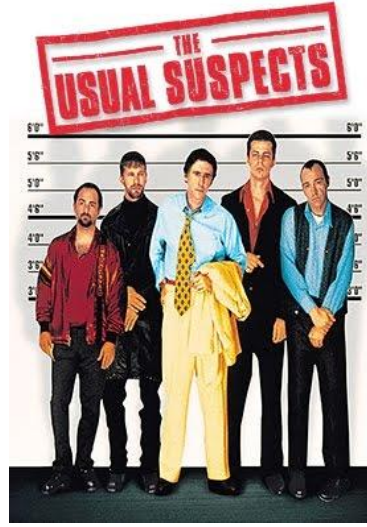
Gözlemlendiği kadarıyla, modern kara filmlerde kullanılmaya başlanan bir diğer yeni anlam yaratma aracı da seçici alan derinliğidir. Klasik filmlerde dar kadrajın tamamı net kalırken modern dönem örneklerde bazen bir objeyi ön plana çıkarmak için bazen de karakteri yalnızlaştırmak için seçici alan derinliğinin de kullanılmaya başladığı gözlemlenmektedir. Stansfiel'in Léon'u öldürmeden hemen önceki plan bunu tanımlar niteliktedir. Alan derinliği öyle dar tutulmuştur ki Stansfiel'in elinde tuttuğu silahla yüzü arasında keskin bir bulanıklık farkı vardır. Önce Stansfiel'i gösteren plan, daha sonra ise Silahı göstererek Léon'un birazdan öleceğini daha önceden izleyiciye aktarmayı başarır.



Şekil 3. 45; Léon (Seçici alan derinliğine bir örnek)

Bu ve benzeri kullanım örnekleri modern dönem filmlerde çok yoğun olmasa da bu kullanımı birçok filmde görmek mümkündür. Örneklendirecek olunursa; *Otomatik Portakalda* Alex'in histerik anlarında yalnızlaştırma amacıyla kullanıldığı

gözlemlenmektedir. Ayrıca Taksi Şoföründe daha sık kullanıldığı söylenebilir fakat bu kullanım yoğun bir anlam yaratma aracı olarak değil, genelde taksi kullanan Travis'i şehrin sokaklarından soyutlama amacıyla. *Bıçak Sırtı* filminin bazı sahnelerinde ise, mekândan bağımsız bir anlatım sağlama amacıyla kullanımlar da göze çarpmaktadır. *Ucuz Romandaki* kullanımların, karakteri ön plana çıkarmak için kullanıldığı dikkat çekerken, şu ana kadar incelenen *Çin Mahallesi*, *Mavi Kadife* ve *Rezervuar Köpekleri* filmlerinin klasik üsluba daha sadık kaldıkları da gözlemlenebilir.



Şekil 3. 46; *Olağan Şüpheliler* (film afişi)

1995 yapımı "*Olağan Şüpheliler*" (The Usual Suspects) filminin senaryosu Christopher McQuarrie tarafından kaleme alınmıştır. Filmin yönetmenliğini ise Bryan Singer yapmaktadır. Film, bir suçlunun polis sorgusu sırasında sorgu memurunu yanıltması üzerine kuruludur.

Film bir gemi güvertesinde, yaralı bir biçimde yatan Keaton'ın (Gabriel Byrne) "Kayzer Söze" olarak bilinen bir adam tarafından vurulmasıyla başlar. Ertesi gün FBI Ajanı Jack Baer (Giancarlo Esposito) ve ABD Gümrük İdaresinden özel ajan Dave Kujan (Chazz Palminteri) birbirlerinden bağımsız olarak, gemide ne olduğunu araştırmak üzere San Pedro'ya gelirler. Olaydan kurtulan iki kişi vardır ve eş zamanlı bir ifade sürecine girerler. Kurtulanlardan Macar olan yaralı, Kayser Söze'nin ismini verir ve eş giden sorgulama sürecinde robot resmini çizdirir. Diğer sorguda ise Roger "Verbal" Kint (Kevin Spacey) dokunulmazlık karşılığında olay hakkında uzun bir ifade vermektedir. Verbal, hikâyeyi altı hafta öncesinden anlatmaya başlar.

6 hafta önce polis tarafından silahla yüklü bir kamyon bulunur ve beş adam, bir görgü tanığının karşısına çıkarılmak için nezarethaneye alınır. Michael McManus (Stephen Baldwin) bu beşliye birlikte yapabilecekleri bir işten bahseder. Güney Amerika'dan zümrüt kaçıran birinin getirdiği 3 milyon dolar değerinde Zümrütü alıp başka birine satacaklardır. Bu soygunu doğru yapabilmek için beş kişiye ihtiyaç vardır. Planı Michael gündeme getirmiştir. Fred Fenster (Benico Del Toro) minibüsleri ayarlar, Todd Hockney (Kevin Pollak) silahları sağlar, Verbal planı yapar ve Keaton ise yaptığı aramalarla basının polisten önce gelmesini sağlar. Plan başarıyla işler ve zümrütleri alıp oradan uzaklaşırlar. Zümrütleri satmak için hep beraber Kaliforniya, yola koyulurlar. Vardıklarında Redfoot isimli adamlarla alışverişlerini gerçekleştirirler. Redfoot onlara yeni bir iş teklif eder. Saul adında bir kuyumcu üstünde yüklü miktar para ve değerli taşla, şehirde bir otelde kalmaktadır ve beşliden onu soymalarını ister. Keaton önce kabul etmemekten yanadır fakat ikna edilir. Soul ve korumalarını öldürüp çantayı aldıklarında içinde uyuşturucu olduğunu görürler. Redfoot'a olayı sorduklarında Kabayashi adında bir avukatın işi verdiğini ve onları görmek istediğini belirtir.

Kabayashi ile görüştiklerinde, onun Kayser Söze için çalıştığını ve patronunun, yapılacak bir işin sonunda hayatta kalanlara 91 milyon dolar vereceğinden bahseder. Bu bir rica değil emirdir. Zira bu beşlinin tamamı belli dönemlerde Kayser Söze'yi zararı uğratmış kişilerdir. Kabayashi'nin anlattığına göre Söze, Arjantinli bir grupla sürekli uyuşturucu konusunda rekabet halindedir. Grup üç gün içinde 91 milyon dolarlık bir sevkiyat gerçekleştirecektir. Bu sevkiyatı durdurabilir ve uyuşturucuyu imha ederlerse, ortada olan paranın tamamını beşliye vereceğini belirtir. Fenster kaçmaya çalışır, ancak hemen ardından Kabayashi diğerlerine cesedini nerede bulabileceklerini bildirir.

Kalan dört kişi saldırıyı gerçekleştirirler. Saldırı sırasında ilk olarak Hocney gizemli biri tarafından öldürülür. Keaton ise orada, aslında kokain bulunmadığını fark eder. Sadece kapalı tutulan gizemli bir adam vardır ve yine gizemli bir şekilde öldürülür. Keaton iskeledeyken McManus yanına gelir ancak sırtından bıçaklanmıştı ve yere yığılır. Kısa süre sonra da Keaton, Kayser Söze tarafından vurulur.

Polisin teorisi Söze'nin Keaton olduğundan yanadır ve Keaton aslında ölmemiştir. Verbal'i de onun gördüğü açıdan hikâyeyi anlatabilmesi için hayatta bırakmıştır. Ancak gerçekler polisin kurduğu gibi değildir. Tüm plan Kayser Söze'nin bir oyunudur ve Söze'de aslında Verbal'in ta kendisidir. Robot resim de

bunu kanıtlamaktadır. Verbal'in anlattığı hikâyenin tüm detayları, polis ofisinin duvarlarında gizlidir. Ancak polisin eline ulaşan resimden hemen önce Söze bürodan ayrılmıştır.

Olağan Şüpheliler, polisler tarafından yapılan araştırmayı aktarmaktadır. Dolayısıyla klasik dedektiflik hikâyelerinden çok uzak olmayan bir tema üzerine kuruludur. Ancak filmin senaryo yapısı bu temanın doğasıyla oldukça etkileyici bir biçimde oynamıştır çünkü *Olağan Şüpheliler* aynı zamanda bir kurban kahraman hikâyesidir.

Filmin, aslında seyirciyi de aldatmaya yönelik, ustalıklı örülmüş, akılcı senaryo yapısı, modern dönem kara filmlerin bir diğer ilginç zihin oynamalarından biridir. Filmin ana çıkış noktası ise, Kayser Söze'nin bir sahnede "*Şeytanın tüm hilesi aslında tüm dünyayı var olmadığına inandırmak olmuştur*" sözünün olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Öyle ki filme hangi açıdan bakılırsa farklı anlamlar çıkarmak mümkündür. Baştan sona örtük bir anlatıyla işlenen *Olağan Şüpheliler*, sonunda ise olmadık bir noktaya vararak, izleyiciyi ilginç bir sarmalın içine dâhil eder. Bu tezi açıklamak gerekirse; Anlatıcı olan ve sonradan Kayser Söze olduğunu öğrenilen Söze'in bakışından anlatılan filmin tamamı aslında bir yalanlar ve düzmece bileşimidir. Filmde, çok örneği rastlanmayan bir anlatım söz konusudur. Geri atlamalı sahneler aracılığıyla anlatılan örgünün tamamı kötü karakter tarafından anlatılmaktadır. Bu sayede izleyici filmin sonuna kadar gözlemci iken, sonda tüm örgüye kendi zihninde müdahil olmak zorunda bırakılır çünkü Söze'nin anlattığı hikâyenin doğru ve yanlış kısımları birbirinden ayrılmaz. Kutluğhan Kutlu "Günümüz Klasikleri 2" (2008 b: 64-65) kitabında senaryo yapısından şu şekilde bahseder;

Polisiye sevenlerin üzerine titrediği bir konuda, öykü anlatma konusunda neredeyse 'suç'a giren bir oyun oynuyor: sadece polisiye öyküsüyle izleyici arasındaki anlaşmayı değil, kamera ile seyirci arasındaki gizli anlaşmayı da ihlala ediyor, seyirciye yalan söylemenin kıyılarında dolaşiyor.

Filmin kurban kahramanları ise anlatıda bile pasif konumdadır. Karakterler kendi içlerinde olan fakat bilmedikleri bir kötü tarafından suç işlemeye itildiklerinde, onlar için planlananlar hakkında hiçbir fikirleri yoktur. Söze planladıklarıyla hem daha önce bir biçimde onu zarara uğratan Keaton ve diğerlerinin sonu olacak hem de kendisini tanıyan ve gören tek kişinin öldürülmesinde, bu kişilerden yararlanacaktır.

Keaton ve diğerklerinin klasik kara filmin kurban kahramanları olduklarını söylemek mümkündür. Bir anda işleriyle ilgili sorun yaşayan grup hiç beklemedikleri bir teklifle hayatlarını kurtaracak rakamlarda para kazanacaklarını düşünerek bir gizlin içine çekilirler. Bunu başardıkları noktada ise daha büyük bir problemin içinde olduklarını ve daha önce zarara uğrattıkları Söze'nin bir oyununun bilinçsiz aktörleri olduklarını fark ederler. Bunu fark etseler dahi başlarına neler gelebileceğini de öngöremezler. Kurban kahramanlar için bu filmde herhangi bir kurtuluş yoktur. Kötü adam Söze, planı o kadar kusursuz kurmuştur ki filmin sonu geri atlamalı sahneler yardımıyla başta verilir.



Şekil 3. 47; *Olağan Şüpheliler* (filmden bir kare)

Filmin bir diğerk kurban kahramanı ise çözmeye çalıştıkları gizlin içinde, çözüme bir adım bile yaklaşamayan dedektif Kujan'dır. Filmin baştan sona tüm amacı olayı çözmek olan bu karakter, filmin sonunda kandırıldığını gözlemleyerek, aslında sürecin tamamının bir oyun olduğunu kavrayacaktır. Filmin sonunda Söze'nin kim olduğunu bulduğu noktada ise, kurtulan Macar kurban aracılığıyla çizilen robot resim şubeye ulaşmıştır. Bu durumda Kujan, filmin başında sonuna kadar edilgen bir yapıda olduğunu fark etmeden olayları çözme arzusu içinde olan bir dedektifin başarısızlığı olarak yansımaktadır.

Klasik kara filmdeki alışılmış öznel kamera kullanımı kuralı filmde yerinden edilerek, ilginç bir yanıltma aracı olarak kullanılmıştır. Filmi kurban kahramanın yanından izler şekilde konumlanan izleyici, *Olağan Şüpheliler*'de suçlunun yanında konumlanmıştır. Bu yanıltıcı yerinden edilme durumu filmin sonuna kadar örtük kaldığından dolayı, izleyiciler de kahramanlar gibi senaryonun kurbanları olmuşlardır.

Olağan Şüpheliler filminde, kara filmin klasik üslubuna uygun bir görsel üslup gözlemlenmektedir. Özellikle anlatıcının anlattığı hikâyedeki düğümün çözüldüğü sahenin atmosferi oldukça karanlık bir biçimde aktarılır. Kara filmin daha önce de dile getirilen, suyla olan bağı ise, yine aynı sahnede karşımıza çıkmaktadır. Kurban kahramanların öldükleri yer bir limandır. Ayrıca sorgu odaları, dedektif ofisleri gibi kara filmde sık kullanılan mekânlara da özenle yer verilmiştir.

Işık kullanımı da mekânları tamamlayacak niteliktedir. Özellikle sorgu odasının alışıldık tepe ışığı kurban kahramanların içine düştükleri olaydan kolay kurtulamayacaklarının açık temsilidir. Filmde gün çekimlerinde, güneşin sert, doğal ışığının yanında bir dolgu kullanılmadığı belirgindir. Mekânların içine giren ışık da (Dedektif ofisinde oldukça belirgindir) sık kullanılan bir yöntem olan jalûziler aracılığıyla parçalanmaktadır.

Çok sık kullanılmayan alt açılar gerektiği durumlarda az fakat anlam yaratacak biçimde tercih edilmiştir. Gizi çözme konusunda, Verbal'i sorgulayan dedektiften bir adım önde olan Jack Baer'in, çözüme yaklaştığı her dakika alt açı verilmiştir. Ayrıca pilot resmin ortaya çıktığı sahnede de aynı kullanım söz konusudur. Limandaki çatışma sırasında kurbanların ölmeden önce alt açı kadrajlarla konumlandırılmaları da çok rastlanmayan bir uygulamadır. Ancak bu kadrajların kullanım farklılıklarını geniş açı lens tercihleri kapatmış gibi görünmektedir. Anlam kazandırmak için kullanılan bir başka öge ise seçici alan derinliğidir.

Verbal ve dedektifin planlarında, alt-üst açı kullanılmaması da ilgi çekicidir. Film baştan takip edildiğinde dedektifin gücü elinde bulundurduğu hissedilebilir fakat filmin sonunda bunu böyle olmadığı ve Verbal'in aslında uydurduğu yalanlarla tüm kontrolü elinde tuttuğu ortaya çıkar. Bu bağlamda iki karakterin eşit konumlanması aslında ortada bir kontrol sahibinin olmadığını simgelemektedir.

Daha önce de belirtildiği gibi modern dönem kara filmler klasik kara filmlere oranla daha karamsar yapı izlemektedir. Kurban kahramanın öykülerinde kahramanın hayatta kalabilmesi neredeyse imkânsızdır. *Olağan Şüpheliler* filminde bu durumun örneğini görebilmek mümkündür. Ayrıca dedektiflik hikâyeleri de bu karamsar havadan etkilenmiştir. Buna örnek olarak da *Yedi* (Seven, 1995) filmi gösterilebilir. Filmde, hırslı ve azimli bir dedektifin işine olan bağı, içinde boğulacağı bir karanlığa dönüşmektedir.

Dedektif William Somerset (Morgan Freeman) emekli olmasına yedi gün kala, departmana yeni transfer olan genç dedektif David Mills (Brad Pitt) ile ortak

olur. İkili, ileri derecede obez bir adamın cinayetini incelemeye başlarlar. Onlar dosya üzerine çalışırken bir cinayet daha işlenir. Ünlü avukat Eli Gould (Gene Borkan), öldürülmüş ve yere kendi kanıyla "açgözlülük" yazılmıştır. Somerset, obez adam cinayeti ile ilgili eline geçen bir kanıt üzerine, olay mahallini yeniden incelemeye gider ve buzdolabının arkasında "oburluk" yazan bir not bulur. Bir seri katille karşı karşıya olduklarını düşünen Somerset, katilin cinayetlerini İncil'de ki Yedi Ölümcül Günah'tan yola çıkarak işlediğini düşünür.

Bu arada Mills'in karısı Tracy Mills (Gwyneth Paltrow) bir akşam Somerset'i yemeğe davet eder. Gecenin ilerleyen saatlerinde Mills ve Somerset, Gould cinayeti üzerine çalışmaya başlarlar ve katilin zekice yerleştirdiği ipuçlarını birleştirerek, tablonun arkasına saklanmış parmak izleri ve "*bana yardım edin*" yazısını bulurlar. Parmak izleri, Victor (Michael Reid MacKay) adında, küçük bir kıza tecavüze teşebbüs suçundan hapis yatan ve "açgözlülük" cinayetinin kurbanı olan avukatı, Eli Gould sayesinde kısa sürede özgürlüğüne kavuşan bir adamı işaret eder. Dedektifler Victor'un dairesine baskın düzenlerler ve onu bir yıldır bağlı tutulduğu yatakta neredeyse ölü halde bulurlar. Victor'un eli kesilmiştir ve yanında bir yıl boyunca yatakta yatarken çekilmiş onlarca fotoğrafını bulurlar. Victor, "tembellik" günahının kurbanıdır. Ertesi gün Somerset, FBI'daki bağlantısını kullanarak şehir kütüphanesinin kayıtlarını ele geçirir. Liste onu John Doe (Kevin Spacey) ismine götürür. İkili bu adamı ziyaret etmek için adresine giderler. Onlar kapıdayken apartmana giren John, onlara ateş eder ve kaçar. Mills ufak bir yara alır. Kovalamacanın sonunda Mills, John'un silahıyla burun buruna gelir. John onu vurmaz, gitmesine izin verir.



Şekil 3. 48; *Yedi*

Ellerinde bu adama karşı resmi hiç bir kanıt olmayan Mills ve Somerset, para ile tanık tutarak evi için arama izni çıkarırlar. Evde inceleme yapılırken, ikili

John'dan bir tebrik telefonu alır. John planında değişikliğe gittiğini söyler. Ekip evde bir fahişenin fotoğraflarını bulur ve sıradaki kurban olabileceğini düşünürler. İpuçlarını takip ettiklerinde suç mahalline ulaşırlar. John, bir adamı ucuna bıçak bağlanmış vibratör ile kıza tecavüz ederek öldürmeye zorlamıştır. Fahişe, "şehvet" cinayetinin kurbanıdır.

Ertesi sabah genç ve güzel bir model, burnu kesilmiş halde öldü bulunur. Suç mahallinde "kibir" yazmaktadır ve modelin bir eline telefon, diğerine ise uyku hapları yapııştırılmıştır. Dedektifler merkeze döndüklerinde, John Doe kanlı elleriyle gelir ve teslim olur. John, avukatı aracılığıyla dedektiflerden bir istekte bulunur. Sakladığı iki ceset daha olduğunu ve yerlerini sadece Mills ve Somerset'e göstereceğini söyler. Dedektifler eğer onunla baş başa kısa bir yolculuk yapıp cesetleri bulmaya giderlerse işlediği tüm cinayetleri kabul edecektir. Mills ve Somerset teklifi kabul ederler. Çölün ortasına giden üçlünün yanına kısa süre sonra bir kargo aracıyla bir kutu gelir. Somerset, hiç bir şeyden haberi olmayan kargo görevlisinden kutuyu teslim alır. Kutuyu açtığıdaysa şoka girer. John ve Mills'in yanına döndüğünde Mills'in silahını John'a doğrulttuğunu görür. John, Mills'in karısı Tracy'ye önce tecavüz edip sonra da kafasını keserek öldürdüğünü iddia ediyor, Mills'in sade ve mutlu yaşantısını kıskandığını söylüyordur. Mills inanmak istemese de kutuyu açan Somerset aksini iddia edemez, sadece çılgına dönen Mills'i ateş etmemesi için ikna etmeye çalışır. John, Tracy'nin ölmeden önce karnındaki bebeği için yalvardığını söylediğinde ise, karısının hamile olduğunu orada öğrenen Mills tetiği çeker ve John'u öldürür. Böylelikle kendinin "seçilmiş" olduğunu söyleyen John'nun, insanlığa vermek istediği ders tamamlanır. John "kıskançlık" günahının, Mills ise "öfke" günahının kurbanları olarak cezalandırılmıştır.

Davit Fincher'a zamanımızın en iyi yönetmenlerinden biri olarak bakılmaktadır (Kutlu a; 2008: 9). *Yedi* filmi incelendiğinde, bu sözün öylesine söylenmediği de anlaşılmaktadır. Ayrıca, yönetmenin modern dönem sinemasına kazandırdığı *Yaratık 3* (Ellien 3, 1992), *Oyun* (The Game, 1997), *Benjamin Buttonun Tuhaf Hikâyesi* (The Curious Case of Benjamin Button, 2008) gibi filmlerin yanı sıra, modern kara filmlere kazandırdığı, *Yedi*, *Dövüş Kulübü* (Fight Club, 1999), *Panik Odası* (Panic Room, 2002), *Ejderha Dövmeli Kız* (The Girl With The Dragon Tattoo, 2011) gibi örneklerle, modern dönemin önemli kara film yönetmenlerinden olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. *Yedi*'de modern dönemin dikkat çekici gişe başarısına sahip örneklerinden biridir.

Filmin senaryo yapısının klasik kara filme bir saygı duruşu niteliğinde olduğunu söylemek mümkündür. *Yedi*, Klasik dönem dedektiflik hikâyesinin modern dönem karamsarlığıyla harmanlanmış hali gibidir. Biri yaşlı ve tecrübeli, diğeri genç ve hevesli iki polis memurunun üstlendikleri görevin, içinden çıkılmaz bir hale gelmesini aktaran yapı, klasik dönem hikâyelerden daha karamsar biçimde son bulur.

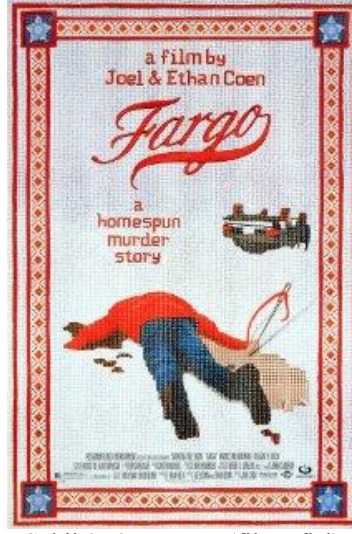
Polisler aldıkları görevin kendilerini de içine sürükleyecek bir plana sahip olduğunu bilmeden, gizemi çözmeye çalışırlar. Her aşamada daha derinleşen öykü bir süre sonra Mills tarafından kişiselleşme eğilimi gösterir. Gizemi çözebilmek adına yasa dışı yollara da başvuran dedektiflerin, saflıklarının yitirildiğinin de gözlemlendiği senaryoda, özellikle Mills'in bu yitirişin sonucunda çarpıtılacağı ceza ise oldukça ağır olacaktır. Modern dönem kara filmlerde sıkça gözlemlendiği gibi tüm yapı, kötünün ustaca hazırladığı kurgu üzerine ilerlemektedir ve dedektifler bu kurguda alışıldığı üzere, edilgen bir konumda temsil edilmektedir. Etken olan ise kötü karakter John'dur.

Modern dönem filmlerde sıklıkla karşılaşılan ve *Yedi*'de de gözlemlenen bir başka olgu ise, kişilerin psikolojik sorunları üzerine ilerleyen kurgudur. Saf kötü katillerin bir amaç uğruna cinayet işledikleri gözlemlenmektedir. Bu durumda filmler, *Olağan Şüpheliler* örneğinde de gözlemlendiği gibi, kötünün çizdiği yönde kusursuzca ilerleyen hikâyeler olarak biçimlenir. John sorunlu biridir, yedi ölümcül günahtan birini işleyen birilerini cezalandırması gerektiğini düşünmektedir. Tamamlamaya çalıştığı sarmalın son halkası ise kendisidir. Dedektifleri çektiği bu karmaşık hikâyenin sonunda kendi isteği ve tercihiyle, kendini de kurbanların arasına katılacak kadar da sorunludur.

Filmin sinematografik yapısı, klasik bir kara filmde olan tüm öğeleri barındıracak biçimde incelikle kurulmuştur. Hangi şehirde ve kaç yılında gerçekleştiğine dair bilgi verilmeyen öyküde, şehirde sürekli yağmur yağın, kasvet dolu bir atmosferin varlığı yoğun biçimde hissettirmektedir. Bu kasvet dolu şehrin iç mekânlarında da aynı kasvetin hâkim olduğu görülmektedir.

Alt-üst açı kullanımı filmin genel kamera üslubuna hâkimdir. Dedektiflerin olayın peşinden koştuğu ve kendi aralarında konuyu tartıştıkları her an alt açı bir anlatım görmek mümkündür. Kurbanlar ise hep üst açıdan kadrajlanmıştır. Filmin son sahnesinde helikopterden çekilen görüntüler tüm filmde yaşananların bir kaybediş üzerine olduğunu belirgin biçimde aktarır. Ayrıca John'un oyunu anlaşıldığında John sürekli alt açıdan kadrajlanarak aslında amacına ulaştığı da

temsil edilir. Üst ses kullanımı ve geri atlamalı anlatım gibi olgulara ise yer verilmemiştir.



Şekil 3. 49; *Fargo* (film afişi)

1996 yapımı *Fargo* bir “kara komedi” (Noir Comedies) örneğidir. Joel ve Ethan Cohen’in yazıp yönettikleri filmin başrollerinde, William H. Macy, Frances McDormand ve Steve Buscemi oynamaktadır. 1987 yılında Amerika, Minnesota’da yaşanmış bir olayın sinemaya uyarlamasıdır. Film, Jerry Lundegaard’ın (William H. Macy) düştüğü borç batağından kurtulmak için yaptığı akıl almaz planın oluşturduğu kaosu anlatmaktadır.

Jerry, kayın pederi Wade Gustafson’un (Harve Presnell) araba satış dükkânında müdür olarak çalışmaktadır. Yaptığı saçma işlerden büyük zararlara maruz kalan Jerry’nin, borçlarını silmek için çok paraya ihtiyacı vardır. Bu amaçla Carl Showalter (Steve Buscemi) ve Gear Grimsrud (Peter Stomare) ile buluşan Jerry onlardan, karısını kaçırmalarını ve kayın pederinden alacakları seksen bin doları bölüşmeyi teklif eder. İkili teklifi kabul eder.

Amaçları için harekete koyulan ikili Jerry’nin karısını kaçırmayı başarırlar. Onu saklayacakları yere götürürken yolda polis tarafından durdurulunca, Gaear polisi kafasından vurur. Carl mevtayı yoldan kaldırmak üzereyken bir araç olanları görür ve hemen oradan uzaklaşmaya çalışır. Gaear, araçtaki iki kişiyi kovalayıp, kaza yaptıkları yerde öldürür.

Olayla, yedi aylık hamile olan şerif Marge Gunderson (Frances McDorman) ilgilenmeye başlar. Kısa sürede sonuç çıkarabilecek zekilikteki kadın, Carl ve Gaear’ın bir gece önce yattıkları kadınları bulup nereye gittiklerini öğrenir. Bu sırada

Carl ise Jerry'yi arayıp şartların değiştiğini çünkü süreçte çok kan döküldüğünü bildirir. Artık paranın tamamı olarak düşündükleri seksen bin doların hepsini istemektedirler. Aslında Jerry, kayın pederine bir milyon dolar istediklerini söylemiştir.

Wade, kızını kurtarmak için parayı kendi götürmeye karar verdiğinde, fidyenin içindeki en büyük paya sahip jerry'nin tüm planları alt st olur. Wade'i karşısında gören Carl ise yaşadıkları münakaşa sonrası onu vurur, ardından da kendi vurulur. Wade'i öldürüp yüzünden yaralanan Carl, çantayı atığında paranın çokluğunu görünce şok olur. Seksen bin dolarını ayırıp kalanı daha sonra çıkarmak için gömerek, Gaear'ın yanında gider. Gaear, Jerry'nin karısını, çok ses çıkardığı için vuracak kadar psikopat ruhludur. Parayı blştklerinde, aracı bölüşme konusunda anlaşmazlığa düşerler ve Carl'ı da baltayla parçalar. Film boyunca hep doğru iz üzerinde olan dedektif Marge, Carl'dan kalanları ağaç biicisinde ğten Gaear'ı yaralar ve tutuklar. Hikâyenin tamamını ondan ğrenen Marge, kaçan Jerry'yi de tutuklattırır.



şekil 3. 50; *Fargo* (psikopat Carl)

Film, alışıldık dedektiflik hikyelerindedir. Ayrıca yaşanmış sosyal bir olguyu anlatmaktadır. Dolayısıyla, karakterleri ve anlatı yapısıyla, kara filmin anlatım üslubunu belirgin biçimde yansıtmaktadır. Senaryo, film ilerledikçe daha karamsar bir hale bürünmektedir. Önceleri basit ve kolay gerçekleştirilebilir bir plan gibi duran suç örgüsü, daha sonra içinden çıkılmaz bir hal alır.

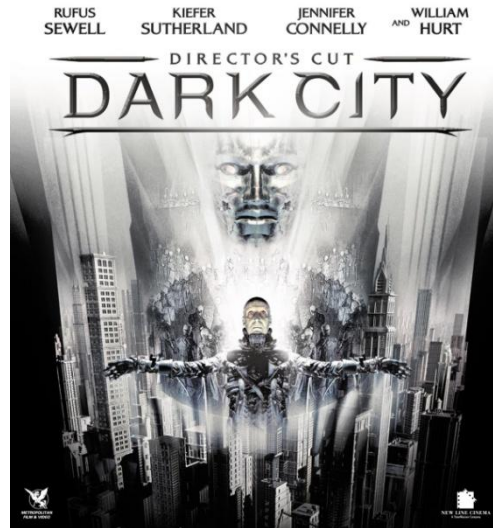
Bu plana dâhil olan, suçlu suçsuz herkesin cezalandırıldığı bir anlatım söz konusudur. Klasik kara filmde de, modern kara filmde de, bu denli karamsar yapının

gözelemlendiği çok fazla örnek yoktur. Ancak, karamsarlığının yanında, trajikomik bir öykü anlatımı da dikkat çekicidir. Bu durum da, filmi daha izlenir kılmaktadır.

Bu trajikomik süreç suçun tanımıyla başlamaktadır. Ana izlek, kayın pederinden para koparmak için karısını kiralık katillere kaçıratan bir adamın hikâyesidir. Filmin başından itibaren neredeyse hiç konuşmayan psikopat katil, kendi ortağı dâhil herkesi öldürür.

Otoriter baba figürü kayın peder, damadıyla ilişkisini, ölene kadar bu hiyerarşik yapıda tutar. Edilgen konumlanan eş, sadece çok konuştuğu için öldürülür. Üst üste gelen bu alışılmadık olguların sonucunda film anlatı yapısındaki karmaşayı arttırırken, karanlık dokuyu ise daha izlenir kılar.

Daha önce de belirtildiği gibi film, kara komedidir. Kara komedi, modern kara filmin, yeni alt türlerinden biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Trajikomik öykülerin aktarıldığı filmler, klasik öykülerden daha ilginç senaryo yapılarıyla dikkat çekmektedir. Klasik temaları kullanan örneklerde anlatılan öyküler, olmadık sebeplerden doğmaktadır. Bu türün önde gelen örnekleri ise, *Fargo*, *Büyük Lebowski* (Big Lebowski, 1998), *Sakin Ol* (Be Cool, 2005), *Kiss Kiss Bang Bang* (2005), *Şanslı Slevin* (Lucky Number Slevin, 2006) olarak gösterilebilir.



Şekil 3. 51; *Karanlık Şehir* (film afişi)

Modern dönem fütüristik filmlerinden bir diğeri, 1998 yapımı “*Karanlık Şehir*”(Dark City) filmidir. Bir sabah tanımadığı bir otel odasında hafızasını kaybetmiş bir halde uyanan John Murdock’un (Rusuf Sevvel), hatırlamadığı ancak daha önce bulaştığı için içinden çıkmak zorunda kaldığı bir olaylar dizisinin içindeki

mücadelesini konu alan bilimkurgu temelli bir filmidir. Senaryo, Len Dobbs ve Davit S. Goyer'e aittir. Yönetmenliğini ise Alex Proyas üstlenmiştir.

Film John Murdock'ın, bir sabah nasıl geldiğini bilmediği yabancı bir otel odasının küvetinde uyanmasıyla başlar. Telefon gelir ve Dr. Daniel P. Schreber (Kiefer Sutherland) isimli bir ona bir deney sonucu hafızasını kaybettiğini, onu birilerini aradığını ve bir an evvel oradan uzaklaşması gerektiğini söyler. Telefon elinden düştüğünde odanın içine bakan John, bir kadın cesediyle karşılaşır ve hemen oradan uzaklaşır. Gerçekten de takip edilmektedir. Üstelik takip eden adamlar, siyahlar içinde, tek düze giyinmiş ve tuhaf görünüşlüdür. Doktor da John'a ulaşmak için çaba harcamaktadır. Ayrıca cinayeti odadaki cinayeti çözebilmek için görevlendirilen dedektif Frank Bumstead'da (William Hurt) John'un peşine düşecektir. Unuttuğu cüzdanını almaya giden Joh orada ilginç güçleri olduğunu fark eder. Kısa süre sonra yabancılarla karşılaştığında da bu güçlerini kullanır.



Şekil 3. 52; *Karanlık Şehir* (Yabancılar)

“Yabancı” olarak anılan bu yaratıklar, insan beynine girebilme ve dünya düzenini değiştirebilme gücüne sahip dünya dışı yaratıklardır. John'un kullanabildiği özel güçler de onlara özgü güçlerdir ve bu durum yabancılar için tuhaftır zira onun beynine hükmedemezler. Yer altında yaşayan bu tuhaf yaratıkların artık tek amacı, kendileri için tehdit oluşturan John'u yakalayıp etkisiz hale getirmektir.

Bu yaratıkların bir şekilde yok edilmesi gerekmektedir ve bunu yapabilecek tek kişi de John'dur. Dr. Schreber, John'a yardım etmeyi teklif eder. John çözüm için çabalarken yabancılar da onu bulabilmek için çaba sarf etmektedir. Hatta biri çok tehlikeli olmasına rağmen John'un anılarını kendi zihnine zerk ettirir ve anılar aracılığıyla John'a ulaşmaya çalışır. Doktor John'a insanların, yabancıların bir denek

merkezinde olduklarını ve dünyanın gerçek olmadığını aktarır. Yabancılar, insanların bilinç düzeyini ölçmektedir ve ne düzeyde anılara uyumlu yaşadıklarını, herkese kendilerine ait olmayan anılar yükleyerek test etmektedirler. İnsanın özgürlük algısına olan merakları yüzünden yaptıkları bu deneyin amacı, anıların nasıl işlediğini çözümleyip insan ruhuna ulaşabilmektir. Bilgilendikleri sırada aynı zamanda şehrin sonuna hareket halinde olan John, doktor ve dedektif çıkış kapısı gibi görünen bir kapıyı açtıklarında orada hiçbir çıkışı olmayan bir odayla karşılaşır. Dedektif ve John karşılarında olan duvarı kırdıklarındaysa, uzay boşluğunda belirsiz bir noktada seyreden bir uzay gemisinin içinde olduklarını fark ederler. Yabancılar da onları köşeye sıkıştırmıştır. Dedektif duvarın açık kısmından uzaya uçarak ölür, John da yabancılar esir düşer. Yabancılar deneyi John'la sürdürmeye karar verir ve kendi ortak hafızalarını yüklemesi için doktoru oraya getirir. Ancak doktor şırıngayı değiştirir ve yabancıların hafızası yerine oynama yaparak kendini bilgilendirmek için yüklediği John'un eski hafızasını zerk eder. Şırınganın içindeki bilgi John'u tüm yabancıardan daha güçlü hale getirir. Tüm yabancıların yok edilmesinin ardından John içinde olan gücü kullanarak, buldukları yeri daha yaşanır bir yer haline getirir.

Varoluşun hafızayla eş değer olduğuna vurgu yapan, gündüzden mahrum bırakılmış, güneşten men edilmiş bir kentin anı edinmeye yasaklı insanlarını anlatan, Alex Proyas'ın çizgi romanı *Dark City*'si kara ütöpik geleceği görselleştirir (Özdemir; 2011:255).

Bilim kurgu kara filmlerin öncülerinden olan *Karanlık Şehir*, distopik senaryo ve atmosfer yapısıyla dikkat çekici modern dönem örneklerden biridir. Film dünya dışı bir yerde, bir makinenin üzerinde geçmektedir. Uzaylılar tarafından bir deneğin konusu olan insanlar ne hafızalarını ne de hayatlarını kontrol edebilme yetisinde sahip değillerdir. Uzaylılar tarafından bu yetilerinin alındığı bir platformda yaşamak zorunda kalan insanoğlunun ilk bakışta tamamen edilgen konumlandığını söylemek mümkündür. Yabancı diye adlandırılan bu uzaylıların deneylerinden biri ters tepince, John kaybettiği hafızasını ve hayatını geri kazanmak için bir çaba içine girer. Yabancıların güçlerine sahip bu insan, tüm insanlığı kurtarmakla yükümlüdür.

Hafıza problemi yine en dikkat çekici özelliklerden biridir. Kara film kahramanlarında sık rastlanan bu sorun John'da da kendini göstermiştir. Kahraman, ne için mücadele ettiğini bilmeden bir mücadeleye girişmiştir. Filmde etken

konumlanan, yabancı diye adlandırılan uzaylılardır. Yabancılar kendilerini insani kılabacak duygulara sahip olabilmek için topladıkları insanların üzerinde olmadık deneyler yapmaktadır. Bu deneyler yaşama birebir müdahale şeklindedir. Filmde kötü olarak konumlanan bu karakterler sonunda cezalarını bulacaklardır ancak John yardımıyla kurtulan insanlar için orada yaşamaktan başka bir çözüm de gözlenmemektedir. Tüm özgürlüklerini kaybeden insanoğluna John'un yapabildiği bir plaj ve gün vermekten öteye geçemez. Üstelik insanoğlu atfedilen hafızalarıyla da yaşamak zorundadır.

Tamamen karanlıkta geçen film dışavurumcu atmosferin modern kara filme taşınması niteliğindedir. Hiç gün yaşanmaz, sürekli gecedir. Dar, karanlık ve boğucu sokak atmosferi kendini iç mekânlarda da hissettirmektedir. Ayrıca tüm şehir yabancıların istedikleri gibi kullanabildikleri bir karaktere bürünmüştür. Sert ışık tüm sinematografiye hâkimdir. Yoğun gölgenin gözlemlendiği sahnelerde ışık oldukça az kullanılmıştır.

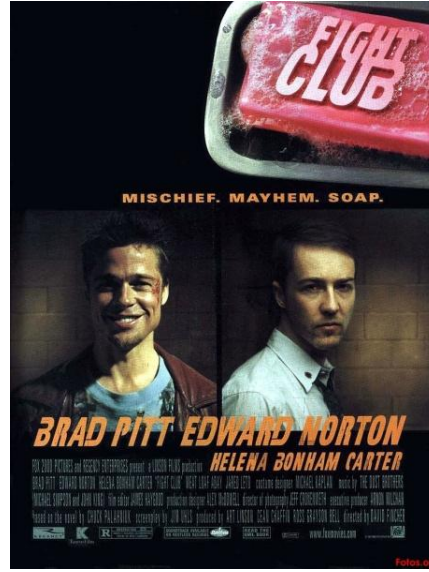


Şekil 3. 53; *Karanlık Şehir* (John)

İlk bakışta dar kadraj kullanımı en dikkat çekici kamera kullanım ögesi olarak göze çarpmaktadır. Alt-üst açı kullanımı da yaygındır. Alan derinliği net ve klasik kara filmin üslubuna uygun kullanılmıştır. Üst ses kullanılmaz ancak geri atlamalar hatıralar şeklinde canlandırılırken gerçekliği sorgulayan en önemli olgular olarak karşımıza çıkmaktadır. Örneğin John sürekli plajı hatırlamaya çalışır ancak o plaj yoktur ve bu hatırayı, tüm insanlar üzerinde söylediklerinin gerçekliğini kanıtlamak için kullandığı bir motife dönüştürür.

Davit Fincher'ın dikkat çekici filmlerinden bir diğeri Chuck Palahniuk'un romanından uyarladığı, tek düze yaşamı psikolojik sorunlara yol açan bir gencin oluşturduğu ikincil kişilikle mücadelesini anlatan, 1999 yapımı *Dövüş Kulübü*'dür

(Fight Club). Filmin başrollerinde Brad Pitt, Edward Norton ve Helena Bonham Carter oynamaktadır.



Şekil 3. 54; *Dövüş Kulübü*

Anlatıcı (Edward Norton) bir otomobil firmasında, düzenli bir işe sahip, yalnız ve kronik uyku problemi yaşayan biridir. İşinden nefret eder. Ayrıca hiç kimsesi yoktur. Doktoru uyku sorunu için bir reçete yazar ve gerçekten acı çekmenin ne olduğunu öğrenmek istiyorsa, testis kanseri hastalarının terapi gruplarına katılmasını tavsiye eder. Anlatıcı bu tavsiyeye uyar, katıldığı ilk grup sayesinde ağlamayı başarır ve gece rahat bir uyku çeker. Bu deneyimden sonra terapi gruplarının bağımlısı olur. Bir gün Marla Singer (Helena Bonham Carter) adında bir kadınla karşılaşır. Marla'da onun gibi hiç bir hastalığı olmadığı halde grup terapilerine katılıyordur ve ikisinde birbirlerinin rol yaptığını biliyorlardır. Anlatıcının kendince kurduğu düzen altüst olur, uyku problemi yeniden baş gösterir.

Bir iş seyahati dönüşü anlatıcı, uçakta Tyler Durden (Brad Pitt) adında, sabun yapıp satan ilginç bir adamla tanışır. Yolculuk sonunda eve döndüğünde ise evinin bir patlama sonucu altüst olduğunu görür. Tyler'ı arar ve bir barda buluşurlar. Bar çıkışı Tyler ona sebepsiz yere vurmasını söyler. İki adam barın önünde öldüresiye dövüşürler ve sonra Tyler'ın harabe evine giderler. Anlatıcı o geceden sonra, Tyler'la birlikte bu harabede yaşamaya başlar. Hayatı tamamen yön değiştirmiştir. Tyler ile dövüşmeye devam ediyorlardır. İşe her gün yüzü gözü mor gidiyor ve eskiden dert ettiği hiç bir şeye aldırılmıyordur. Zamanla aralarına başka adamlarda katılmaya başlar

ve bir barın bodrum katında, her cumartesi gecesi düvüştükleri 'Dövüş Kulübü' nü kurarlar.



Şekil 3. 55; *Dövüş Kulübü*

Bir gün anlatıcıya Marla'dan telefon gelir. Marla, aşırı dozda uyku ilacı almıştır ve niyetinin intihar değil yardım çağrısı olduğunu söyler. Anlatıcı, Marla konuşurken telefon ahizesini elinden bırakır. Sabah uyandığında evde Marla vardır. Tyler ile seviştiklerini anlar. Anlatıcı bu duruma bozulur. Tyler ise, Marla'yla asla kendisi hakkında konuşmamalarını ister. Anlatıcı, Tyler ve Marla'nın günlerce aynı evin içinde sevişmelerine tahammül etmek zorunda kalır. Ancak, Tyler ve Marla'yı, asla aynı odada göremiyordur. İşten ayrılır fakat kendi kendini dövüp suçu patronunun üzerine atarak ve şirketin açık noktalarını ifşa etmekle tehdit ederek maaş almaya devam eder. Bu sayede Tyler'la birlikte, haftanın her gününü, Dövüş Kulübüne ayırabilmektedirler.

Bir süre sonra, Tyler ve Anlatıcının yaşadıkları harabe, Dövüş Kulübü'nün karargâhı haline gelir. Yeterince dayanıklı olan üyeler seçilip yetiştirilmektedir. Tyler, bir ordu kurmakta ve ordusunu çok sıkı kurallarla hem psikolojik hem de fiziksel olarak, 'Kıyamet Projesi' için eğitmektedir. Anlatıcı projeden, bir eylemin sonunda haberdar olur ve dışında bırakıldığı için Tyler'a çok sinirlenir. Bir gün Tyler ortadan kaybolur ve anlatıcı, Kıyamet Projesi'nin kurallarına sıkı sıkıya bağlı, bu konu hakkında tek kelime etmeden robot gibi çalışan Tyler'ın ordusuyla baş başa kalır. Eylemlerden birinde bir orduda görevli bir adam ölünce anlatıcı, Kıyamet Projesi'nin çığırından çıktığını düşünür ve şehir şehir gezerek Tyler'ı aramaya başlar. Gittiği birçok şehirde Dövüş Kulübü'nün ve Tyler'ın izlerine rastlar. Ayrıca gittiği

her yerde daha önce de bulunmuş gibi hisseder. İpuçlarını birleştirerek şaşırtıcı gerçeği keşfeder; anlatıcı, Tyler Durden ile aynı kişidir. Hayatını değiştirmek istemiştir ve bunu tek başına yapamadığı için, onun olmak istediği gibi görünen, düşünen ve davranan Tyler'ı yaratmıştır.

Anlatıcı, diğer yanı olan Tyler'ın ne kadar tehlikeli olduğunu fark etmiş ve onu kontrol edemeyeceğini anlamıştır. Polise giderek kendini ve gerçekleştirilmek üzere olan Kıyamet Projesi'ni ihbar eder. Kıyamet Projesi, tüm kredi kartı şirketlerinin binalarını havaya uçurmaya yöneliktir. Bu sayede tüm borç kayıtları silinecek, her şey başa dönecek ve bir kaos yaratılacaktır. Polis memurları da kulüptendir ve Tyler'ın kesin emri vardır; *“Projeye engel olmaya çalışan biri olursa ona cezasını verin, bu ben olsam bile!”* Anlatıcı oradan zorla kurtulur ve Tyler ile yüzleşir. Ölümüne bir dövüşün sonunda anlatıcı kendi kafasına, dolayısıyla Tyler'ın kafasına silahı dayar ve tetiği çeker. Tyler yok olur, Anlatıcı yüzünden yaralanır. Bulunduğu binaya Marla, Tyler'ın adamları tarafından zorla getirilir. Marla'yı nasıl bir karmaşanın içinde bıraktığının artık farkında olan anlatıcı, ona düzeldiğini ve her şeyin yoluna gireceğini söyler. El ele, şehrin en büyük finans binalarının çöküşünü izlerler.

Televizyonun yetiştirdiği ilk jenerasyon olarak reklamlarla yönünü kaybeden x kuşağını banal, enerjiden yoksun, gerçeklik duygusu insani kaygıları yüzünden örselenmiş züppeler olarak temsil eden indirgeyici yaklaşıma karşı duran *Fight Club*, doğuştan itibaren maruz kalınan medya bombardımanı karşısında daha derin ve daha karanlık olan varoluşun umutsuzluk, hissizlik ve felç durumunu dillendirir (Özdemir; 2011: 109).

Modern yaşamın uyumsuzlukları aşırı derecede ve hatta anlamsızlaştırıcı ölçüde abartılıdır. Bu çarpık fanteziler kendilerinden önceki nesilden miras aldıkları tahrip olmuş toplumu sergiledikleri için, gen x filmlerinin en anlamlıları arasındadır (Hanson; 2003: 16).

Dövüş kulübü, Özdemir ve Hanson'un belirttikleri gibi, belirgin bir toplum eleştirisidir. Toplumun var olan düzenine adapte olmayı reddeden ve psikolojik bir dışavurum sayesinde tüm düzeni değiştirmek için yola koyulan karakter, bu yolda ona öncülük eden ikincil kişiliğinin kendini ele geçirmeye çalışmasıyla karşı karşıya kalacaktır. Anlatıcı gösterdiği şizorfenik belirtinin farkında olmadan ikincil kişiliğinin planladığı yolda hızlı adımlarla ilerlemektedir. Durumu anladığı an ise geri dönülmez noktaya ulaşmıştır. İki kişilik arasındaki dönüşümü sağlayan nokta filmin sonlarına doğru daha da belirginleşir. Aslında uyuyamayan anlatıcının

uyuduğunu sandığı anlar, Tyler Durden'in hayata koyulduğu anlardır. Gün geçtikçe bu anlar artmakta ve Tyler kontrolü eline almaya başlamaktadır.

Film, ustaca kurgulanmış bir öznel anlatı biçimi sergilemektedir. Tüm film anlatıcının gözünden izleyiciyle buluşmaktadır ancak buradaki yanılsama Tyler'in tarafının hep dışarıda bırakılmasıdır. Aslında aynı kişi olan bu iki karakterden kurban rolü üstlenenin gözünden anlatılan öykünün bir ayağı hem kahraman, için hem de izleyici için örtük kalır. Anlatıcının bilinci açık, sadece tavsiyeler vermekle yetinen ikincil kişilik, uyku halinde tüm kontrolü ele alır ve planladığı kıyamet projesi için harekete geçer. Kıyamet Projesi büyük bankaların merkezlerinin havaya uçurularak bütün hesapların silinmesi ve insanların borçsuz olarak yeni bir hayata başlamasını amaçlamaktadır ve bu bağlamda Tyler birçok şehre ziyarette bulunmuştur. Dolayısıyla anlatıcıya Tyler'i ararken bu şehirlerin tanıdık gelmesi bu iki karakterin tek bir bedende olduğunun ilk açık göstergesidir.

Dövüş Kulübü, bağlantıları koparılmış bir zaman çizgisini değil, aynı zamanda gerçeklik, fantezi ve yanılsamanın yıkıcı karışımını gösterir (Hanson; 2003: 39). Uyku ve uyanıklık arasındaki geçen bu zaman kırılması, anlatıcının filmin sonuna kadar edilgen konumlanmasını doğurmaktadır. Anlatıcının gözünden izleyen seyirci de bu yolla ona katılır.

Tyler ise filmin etken konumlanmış kötü kahramanıdır. Aklından geçen her şeyi umarsızca yapmayı amaç edinen bu karakter, ilk olarak çalıştığı yerlerde yaptıkları küçük iğrençliklerle tanımlanır. Ancak onun planları çok daha büyüktür ve aklından geçen ise yeni bir toplum düzeni sağlayacak, anarşi eylemleridir. Günler geçip giderken anlatıcı, dibe vurma yolculuğunda, Tyler'in rehberliği ile ilerlemektedir. Filmin sonunda her ne kadar bedeni terk etmiş⁵⁹ olsa da amaçlarına ulaşmıştır. Anlatıcı ise bilincinin zoruyla elebaşı olduğu kıyamet projesini engellemeyi başaramamıştır. *Farklı dünyalar sunan Fincher'in Fight Club'ı, toplumsal yaşamın yol açtığı uyku halinden, şiddeti bir uyuşturucu gibi kullanarak kendilerini koparabilen genç insanlar üzerine hırpalayıcı bir kıssadır* (Hanson; 2003: 25). Dövüşmeye başlamadan hemen önce Tyler'in anlatıcıya, "*Yara izim olmadan ölmek istemiyorum*" sözü ilgi çekicidir. Bu sözün, toplumda tek düze bir hayat

⁵⁹ Tyler Durden'in ölmüş olduğunu söyleyebilmek ona ait gerçek bir beden olmadığı için imkânsızdır. İkincil bir kişilik olarak filme giren karakter, üst karakterin son anda sergilediği baskın yapı sayesinde ortadan kaybolur.

yaşayan karakterin farklılaşabilmek adına, Tyler tarafından aktarılan hislerin bir dışavurumu olduğunu söylemek mümkündür.

Filme, senaryo yapısı kadar sinematografik olarak da dışavurumcu bir atmosfer hâkimdir. Genelde gece planlarının gözlemlendiği filmde özellikle mekânların eski, boğuk, pis ve dağınık yapısı aslında anlatıcı ile Tyler arasındaki zihinsel kargaşanın açık temsilleri olarak göze çarpmaktadır. Tüm atmosfer karakterlerin iç dünyalarına gönderme yaparcasına karanlık resmedilmiştir. Işık kullanımı sürekli sert gölgeler oluşturacak biçimde tek yönlü olarak konumlanmıştır. Geniş açı lensler, yakın planlar, alt-üst açı kullanımı tüm sinematografiye hâkimdir. Geri atlamalı sahnelerse filmin tüm görsel üslubunu oluşturur. Film geriden başlar bir anlatıcı sayesinde aktarılır.



Şekil 3. 56; *Dövüş Kulübü* (izbe ve dağınık mekânlara bir örnek)

Modern dönem filmlerde oldukça dikkat çekici bir nokta gözlemlemek mümkündür. Klasik kara filmlerin aksine daha karamsar olan bu senaryolarda, dışına çıkılmayacak kurallar ve rutinler üzerine kurulu bir düzen görmek mümkündür. Sert karamsar öykülerde, konan bu sınırlar ve tek düze kalıplar filmde değiştirilmez kalıplar şeklinde işlemekte ve kuralın hiçe sayıldığı veya düzenin bozulduğu noktalarda karmaşa ögesi olacak yeni bir motif izlenimi vermektedir. Örneğin; *Léon* kadın ve çocuklar olmaz der cinayet işlemenin tanımını yaparken ve suç dolu dünyasında kendinde oluşturduğu rutinlerle biçimlenen yaşamının düzenini bozan da, bu kuralı bozanları öldürme girişimi olur. *Taksi Şoförü* filminde Travis ise, hayatını bir rutin şeklinde yaşamaktadır. Geceleri çalışırken, gündüzleri mutlaka porno filme gider. Ayrıca suikast planı yaptıktan itibaren oldukça disiplinli bir fiziksel çalışmaya yönelir. *Rezervuar Köpekleri*'nin ilginç kuralı ise planı yapan ana karakterin soygun için topladığı kişilerin isimlerini kullandırtmamasıdır. *Dövüş kulübü*ndeki kurallar, bir liste biçimindedir. Ayrıca yazılı ve diğer örneklere göre daha belirgindir;

Dövüş kulübü hakkında ilk kural: Dövüş Kulübü hakkında konuşmak yok.
Dövüş kulübü hakkında ikinci kural: Dövüş Kulübü hakkında konuşmak yok!
Üçüncü kural: Dövüşçülerden biri dur dediğinde, bayıldığın veya pes ettiğinde dövüş biter.
Dördüncü kural: yalnızca iki kişi dövüşür
Beşinci kural: her seferinde tek dövüş olur.
Altıncı kural: gömlek ve ayakkabı giymek yok.
Yedinci kural: dövüş sürmesi gerektiği kadar sürer.
Sekizinci ve son kural: Dövüş Kulübü'nde ilk gecenizde, dövüşmek zorundasınız.

Bu örnekleri arttırmak mümkündür. Bu bağlamda değerlendirilecek olursa modern dönem filmlerin tek düze dünya algısına gönderme yaptığı bu kurallar ve prensipler dizisinin filmin ana örgüsünde, kara filmlere göre daha karanlık olan bu atmosferlerde sınır oluşturan, yaşadıkları kuralcı düzene karşı kendi geliştirdikleri kurullarla başkaldıran bir biçimsel motifin olduğunu söylemek mümkündür.

1990'lar, modern kara filmler için oldukça verimli yıllar olmuştur. Örnekleri incelenen filmlerin yanı sıra kara filmin başyapıtları olacak mahiyette birçok örnek verildiği gözlemlenmektedir. *Dick Tracy* (1990), *Batman Dönüyor* (Batman Returns, 1992), *Temel İçgüdü* (Basic Instinct, 1992), *12 Maymun* (12 Monkey, 1995), *Jackie Brown* (1997), *Büyük Lebowski* (The Big Lebowski, 1998) bu filmlerden sadece bir kısmıdır.

2000'li yıllara gelindiğinde modern kara filmlerin sayısındaki artışın devam ettiği de gözlemlenmektedir. En az 90'lar kadar ilgi çekici örneklerin verildiği dönemde modern kara filmler oturmuş bir film üslubunun da etkisiyle, sinema izleyicisinin ilgisini çekmeye devam etmektedir.



Şekil 3. 57; *Memento* (film afişi)

2000 yapımı “*Akıl Defteri* (*Memento*) bu filmlerden bir tanesidir. Yazar ve yönetmenliğini Christopher Nolan üstlenmiştir. Film, Léonard Shelby'nin (Guy

Pearce) kısa dönem hafıza kaybıyla mücadele ederken karısının intikamını alma çabasını anlatmaktadır.

Filmin olay örgüsü oldukça karışıktır ve ilk sahne aslında hikâyenin sonuna tekabül etmektedir. Biri siyah beyaz, biri renkli olmak üzere, birbiriyle zıt zaman atlaması yaşayan iki ana örgü birbiriyle iç içe işlemektedir ve izleyiciyi oldukça zorlayan bir yapısı vardır. Siyah beyaz planlar düz bir ilerleme sergilerken renkli sahnelerin tamamı sondan başa doğru akmaktadır. Bu bağlamda filmi olay örgüsü değil hikâye ekseninde özetlemek daha yerinde olacaktır.



Şekil 3. 58; *Memento* (Siyah beyaz planlardan, üst açı, yoğun kontrastlı bir kare)

Léonard Shelby, pahalı takım elbiseler giyen, son model bir Jaguar'a binen ancak ucuz otellerde konaklayan biridir. Başarılı bir iş adamı gibi görünen Léonard'ın aslında tek işi karısını öldüren adamdan intikamını almaktır. Léonard, katili bulabilmek için yaşanabilecek en büyük zorluklardan biriyle karşı karşıyadır. Kafasına aldığı bir darbe sonucu, kısa dönem hafıza problemi yaşamaktadır.

Léonard Shelby (Guy Pearce), daha önce bir sigorta şirketinde çalışmaktadır. Sammy Jankis (Stephen Tobolowsky) adında hafıza kaybı olduğunu söyleyerek sigorta şirketini dolandırma çabasını açığa çıkarır. İki kişi bir gece Léonard'ın evine girer ve karısına tecavüz eder. Léonard'da evdedir, uyanır ve banyoya gider. İki adamdan birini öldürür ancak ikincisi başına vurarak filmin ana örgüsünü doğuran hafıza probleminin yaşanmasına sebep olur. Yakın dönem hafızası sadece 15 dakikadır ve bu 15 dakikanın kendini ne zaman yenileyeceği hiç belli olmaz. Karısı da olaydan sağ kurtulmuştur ancak Léonard'ın yarı bitkisel hayatı yüzünden perişandır ve Léonard'ın hastalığından da şüphe etmektedir. Bir test yapmaya karar verir. Böylece Léonard'ın durumundan emin olacaktır. Karısı da hastadır ve sürekli

iğne vurulması gerekmektedir. Léonard hatırlamadığı için birkaç kez üst üste karısına aynı iğneden vurarak ölümüne sebep olur.

Hastaneye yatırılan Léonard bilinçaltında büyük bir suçluluk duygusu hissetmektedir. Bunu unutmak ve yaşamak için karısının eve giren adamlar tarafından öldürüldüğüne kendini inandırır ve Sammy Jankis'in hikâyesini kendine uyarlar. Hikâyeyi kendi uydurmuş olsa da bu yolda ilerleyebilmek için geçmişi hatırlaması gerekmektedir. Bunu da, sürekli yanında taşıdığı Polaroid fotoğraf makinesi yardımıyla çektiği, fotoğrafların arkasına yazdığı notlar ve bütün vücuduna yaptırdığı not dövmelemlerle sağlamaktadır. Hastaneden kaçan Léonard bir şekilde Teddy'yi bulur. Teddy, karısının katilini öldürmesinin onu hastalığından kurtaracağına inandığından ona yardım eder ve birlikte ikinci adamı bulurlar. Léonard adamı öldürür. Teddy, olaydan sonra Léonard'ın fotoğrafını çeker ama iyileşmediğini ve hala katili öldürdüğünü hatırlayamadığını görünce onu kullanabileceğini düşünür. Jimmy G. adlı uyuşturucu satıcısını Léonard'a telefonda yanlış bilgiler vererek öldürtmeyi amaçlar.

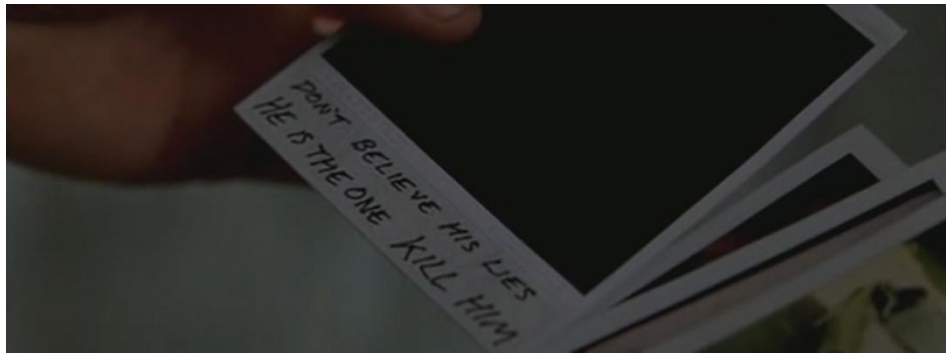
Jimmy, Léonard'ın kaldığı otelde de ara sıra uyuşturucu satışı yapmaktadır. Oteldeki Mr. Burt'e şüpheli bir durum olursa haber vermesini söylemiştir. O'da Léonard'ın durumundan bahseder. Jimmy bir ara sevgilisi Natalie'ye bunu anlatır. Jimmy, bir süre sonra Teddy adında biri ile buluşmaya gittiğini söyleyerek evden ayrılır ve bir daha dönmez. Jimmy'nin arabasıyla dönse Léonard'dır. Jimmy'yi öldürmüştür ancak Teddy tarafından kullanıldığı açıktır. Onu alır ve evine götürür. Jimmy'nin uyuşturucu işindeki ortağı Dodd, Natalie'yi bulur ve Jimmy'nin nerede olduğunu sorar. Natalie, Léonard'un Jimmy'yi öldürdüğünü Dodd'a söyler. Léonard'a da, Dodd'un kendisini dövdüğü yalanını söyler. Léonard yardım etmek istediğini söyleyince adresi verir ve Dodd'u tarif eder. Léonard arabaya biner. Teddy, arabada saklanmaktadır. Natalie'nin dediklerine inanmamasını söyler. Sabah olunca Léonard arabayla giderken, arkasından Dodd sıkıştırır. Ondan kaçmayı başarır ve kaldığı yere gider. Dodd gelir, dövüşürler. Dodd'un ağzını ve elini bantlar. Dolaba kapatır, resmini çeker. Ertesi gün Teddy'nin yardımıyla şehir dışına bırakır.

Léonard otele döndüğünde, Natalie'nin verdiği belgeye bakar ve Teddy'nin gerçek adının John G. olduğunu görür. Plaka numarası da dövmesi ile uymaktadır. Aradığı adamın o olduğuna inanır ve resminin arkasına "Aradığım kişi bu. Öldür" yazar. Teddy ile terkedilmiş depoya giderler. Léonard deponun içine girmek istediğini söyler. Teddy huzursuz olmuştur ve ayrılmak istemektedir. Aradan geçen

zamanda Léonard da oraya neden geldiğini yine unutmuştur. Cebindeki resimlere bakar ve Teddy'nin resminin arkasında yazan “*Yalanlarına inanma... Aradığım kişi bu. Öldür*” yazısını görür ve Teddy'yi öldürür.

Film modern kara filmlerde suçun başkenti gibi biçimselleştirilen Los Angeles'da geçmektedir. Sıra dışı örgüsüyle dikkat çeken *Memento* modern kara filmlerin önemli hafıza filmlerinden biridir. Modern kara filmlerin hafızaya olan vurgusu bu filmde değişik bir biçim almıştır. Modern kara filmin öznesinin içinde bulunduğu en büyük açmaz benliğini yitirme korkusudur (Özdemir; 2011: 177). Léonard'sa bu korkuyla yüz yüze kalmış birçok kara film kahramanından biridir. Kahramanın kısa süreli hafıza kaybı üzerine kurulu kurgu, bu sorun yüzünden özneyi edilgen konuma sürüklemiştir. Birçok örnekte gözlemlendiği gibi, bir amaç uğruna hareket eden özne aslında başka karakterlerin planlarının maşası konumundadır. Léonard'a dair anlatılacak şeyler hafızası kadar kısıtlıdır. Kendi isteğiyle girdiği mücadelede ölümcül kadının oyunuyla olmadık işlere bulaşan Léonard, onun için başkaları tarafından yeniden üretilen intikam senaryolarının edilgen tetikçisi olacaktır. Natalie, filmde Léonard'ı amacına ulaşmak için kullanan Ölümcül kadındır. Léonard'ın bu zaafını Tedy'nin ona yaptırdıkları dolayısıyla fark eden Natalie bu durumu kendi menfaatleri için kullanacaktır.

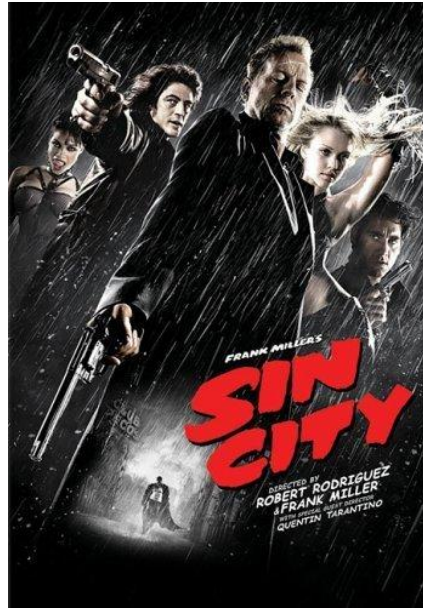
Film görsel üslubuna bakıldığında detay planların hâkim bir yapıda işlediğini söylemek mümkündür. Modern kara filmlerde sık kullanılan detay planlar, *Memento* da ileri bir düzeye taşınmıştır denilebilir. Filmde anlam ihtiva eden tüm objeler, detay planlar aracılığıyla daha da belirgin biçimde aktarılır. Yakın plan kullanımı detay planların yoğunluğuyla birleştiğinde filmde geniş plan görmek neredeyse imkânsız hale gelmektedir.



Şekil 3. 59; *Memento* (detay plan örneği)

Atmosfer iki farklı anlatıda, iki farklı biçimde seyretmektedir. Siyah beyaz anlatıda kontrast yüksek bir anlatım sergilenirken, renkli bölümler ise daha aydınlıktır. Her iki anlatımda da sert ışıkların hâkim olduğu gözlemlenmektedir. Öyküde de bahsedildiği gibi filmin tamamı karmaşık, atlamalı yapı sayesinde izleyiciye aktarılmaktadır. Bu aktarım, izleyicinin dikkat algısını oldukça zorlamaktadır. Siyah beyaz bölümlerde kullanılan üst seslerse, bu anlatımı daha az karmaşık hale getirmek için tercih edilmiştir.

Modern kara filmleri tamamen hafıza problemi üzerine yoğunlaşmaz. Bazı örneklerin *Yedi* filminde de belirtildiği gibi, klasik kara filme saygı duruşu izlenimi veren bir bağlılıkla, hatta klasik kara filmlerden daha da karanlık bir atmosferi benimseyerek işlendiği gözlemlenebilir. 2005 yapımı “*Günah Şehri*” (Sin City) bu örneklerden biridir.



Şekil 3. 60; *Günah Şehri* (film afişi)

Bir çizgi roman uyarlaması olan film, aynı şehirde geçen üç ayrı hikâyeyi birbirinden bağımsız biçimde aktarmaktadır. Filmin Senaryosu, Robert Rodriguez ve Frank Miller, yönetmenliği ise Frank Miller'a aittir. Ayrıca konuk yönetmen olarak Quentin Tarantino'nun da imzası bulunmaktadır. Oyuncu kadrosu ise oldukça kalabalıktır. Üç hikâyenin Başrollerinde, Bruce Willis, Clive Owen, Mickey Rourke oynamaktadır. Diğer oyuncular; Jessica Alba, Devon Aoki, Alexis Bledel, Powers Boothe, Cara D. Briggs, Jude Ciccolella, Benicio Del Toro, Rick Gomez'dir.

Film aslında var olmayan, Günah şehri isimli şehrin sokaklarında var olan suç dolu bir dünyayı yansıtmaktadır. İlk hikâyede kalp hastalığının yorucu etkisinden kaynaklı emekli olmaya hazırlanan Yaşlı polis memuru Hartigan'ın (Bruce Willis) son saatlerinde, 11 yaşındaki Nancy Callahan'ı, senatörün Roark isimli sapık güdülerini olan oğlundan kurtarması gerekmektedir. Kurtarır da... Hatta Roark'ı hayalarından vurarak hadım etmiştir, ancak ortağı onu arkadan vurur ve sonuçta Hartigan, uzun yıllar sürecek bir hücre cezasına çarptırılır.

Sahne değişir ve ikinci hikâye girer. Marv (Mickey Rourke), sert bir sokak dövüşçüsüdür. Yüzüye oldukça çirkindir. Çok güzel bir kadın olan Goldie onunla beraber olduğu gece öldürüldüğünde Marv çirkinliğini görmezden gelip onunla beraber olan Goldie'nin katillerini bulmak için ant içer. Üstelik Goldie'nin katili olarak polislerden de kaçmak zorundadır. Polislerden kurtulan Marv tahliye memuru Lucille'in yanına gider. Lucille sakinleşmesi için telkinde bulunur ancak Marv için bu artık mümkün değildir. Oradan ayrıldıktan sonra araştırmalarına başlayan Marv, birçok kişinin canını yakarak Goldie'yi kimin öldürdüğünü bulmaya çalışır. Bu sırada Goldie'ye benzeyen bir kadın onu bulur ve üzerine ateş açar. Ondan kurtulan Marv, bir çiftliğe gider ve burada Goldie'nin katili Kevin'le karşılaşır. Kevin o kadar sessiz ve hızlıdır ki Marv ona bir kez bile vurmadan Kevin onu etkisiz hale getirir. Oradan kaçtığında Goldie'nin kız kardeşi Wendy'yle tekrar karşılaşır. Wendy onu vurur, ardından sorguya çeker. Onun katil olmadığını anlayıp yardım etmeye girişir. Marv, Kevin'in yanına gittiğinde yaptığı plan işler ve Kevin'i vahşi bir biçimde öldürür. Olayın arkasında asıl kardinal Koark'ın olduğunu bilen Marv, onu öldürmek için de harekete geçer ve bunda da başarılı olur. Öldürdüğü sırada oraya gelen polisler tarafından onlarca mermiyle vurulur ancak ölmez. Aylar sonra ayağa kalktığında zorla imzalatılan belgeler sonucu elektrikli sandalyede idam edilir.

Dwight (Clive Owen), Shellie adında bir bar çalışanıyla birlikte olmuştur ancak bu kadının Jackie adında bir belalı vardır ve aynı gece onu ziyarete gelir. Dwight onu tuvalette tek başına yakaladığında, kafasını klozete sokar ve onu tehdit eder. Jackie hemen ardından oradan uzaklaşır ancak Dwight, onun kötü şeyler yapacağını düşündüğü için hemen arkasından onu takibe başlar. Birlikte eski kentin yolunu tutarlar. Eski kente kadınlar hâkimdir. Orada da rahat durmayan Jackie, Miho tarafından öldürülür. Ancak sorun olan öldürülmesi değil, polis olmasıdır. Eski kentin kadınlarıyla polisler arasında yazılı olmayan kurallar, eğer Jackie'nin cesedi ortada kalırsa tamamen yıkılmış olacaktır. Polis, eski kente karışmıyor ve onları

çetelerden koruyordur ve bu kurallar bozulursa kadınların başı derde girecektir. Dwight cesedi yok etmeye gönüllü olur ve cesetleri alıp, maden ocakları bölgesinde yok etmek için oradan uzaklaşır. Maden ocaklarına yaklaştıkça araç arıza yapar ve Dwight aracı itmeye başlar. Bu sırada paralı askerler tarafından vurulur ve bir çatışmaya girer ancak kazanamaz. Askerler Jackie'nin kafasını almayı başarırlar. Kısa bir kovalamanın ardında Dwight, kafayı geri alır ancak planı değiştirmiştir ve intikam alma arzusundadır. Alıkonan Gail'e karşılık çeteye kesik başı vereceğini iletir. Çete dışarı çıktığıdaysa kesik başın içindeki patlayıcı ve silahla donanmış kadınlar tüm çetenin sonu olacaktır.

Sahne değişir ve Hartigan yatakta yatmaktadır. Roark'ın babası Senatör onu ziyarete gelmiştir. Kalp ameliyatlarıyla uzun bir ömür yaşamasını sağladıklarını ve oğluna yaptıkları için uzun yıllar acı çekerek onu yaşatacağını söyler. Hartigan'ın kaldığı tek kişilik hücrenin hiç ziyaretçisi yoktur. Bir tek küçük Nancy'den her hafta gelen mektuplarla hayata olan umudunu güçlü tutmaktadır. Bir süre sonra mektuplar kesilir ve kokmuş ayak gibi kokan bir adam ziyaretine gelir. Hartigan'a vurup gittikten sonra bir zarfın içinde 19 yaşında bir kadın parmağını da arkasında bırakır. Hartigan hapisten çıkabilmek için tüm suçlamaları kabul eder. Dışarı çıkıp Nancy'yi aramaya koyulan Hartigan, dışarı çıkarılmasının Nancy'yi bulmak için yapılan bir oyun olduğunu anlar ancak Nancy Calahan'ı bulduğunda kötü adamlar da Nancy'yi fark etmiştir. Buldukları gece kulübünden kaçarken Hartigan, onları takip eden ucubeyi (ayak gibi kokan kişi Roark'tır) vurur, ancak Roark kaçmayı başarır. Sığındıkları otele baskın düzenler ve Nancy'yi kaçırmaya çalışırken Hartigan'ı da bir iple tavana asar. Hartigan ipten kurtulur ve onların izini sürer. Bulduğunda ise Nancy'yi kurtarır Roark'ı hem hadım eder, hem de öldürür. Ancak o ölmeden Nancy güvende olmayacaktır. Bu yüzden Nancy'yi kurtardıktan sonra intihar eder.

Bir çizgi roman uyarlaması olan *Günah Şehri*, çizgi romanların görsel üslubunun da eklenmesiyle, kara filmde çok daha karanlık bir atmosfere kavuşmuştur. Parçalı senaryo yapısına sahip filmde hikâyeleri birbirine bağlayan en önemli olgu, günah şehri olarak adlandırılan şehirdir. Karakterlerin tek ortak noktası ise bu şehirde var olan "Kadie's" isimli bara mutlaka bir kez gelmiş olmalarıdır.

Hartigan, Marv ve Dwight, birbiriyle bağı olmayan üç ana karakterdir. Hartigan emekliliğine kalan son saatlerde iyilik için başına büyük belalar açan bir polis memurudur. Klasik bir dedektiflik hikâyesinin tüm izleri görülen karakter yapısıyla bulaştığı işin sonunda ne olursa olsun tamamlamayı görev edinmiş bir

yapıya sahiptir. Nancy'nin kurtulması için tek yolun ölmesi olduğunu anladığı anda bile durup bir dakika düşünmeyecek kadar kararlı bir kişiliğe sahiptir. Marv, bir sokak dövüşçüsüdür. Çirkin, aylak, hayatı umursamaz biridir. Bir fahişenin bile yüzüne bakmayacak kadar çirkin olan bu adam güzeller güzeli Goldie'nin ona olan ilgisinin hemen ardından öldürülmesinin intikamını almak için sonu ne olursa olsun kanlı bir mücadeleye girecektir. Özel dedektif Dwight, her ne kadar beladan uzak durmaya çalışsa da, yeni kız arkadaşına el uzatacak birini cezasız bırakacak biri değildir. Başına açtığı belanın temizlenmesi için, başına ne gelirse gelsin, işin sonuna kadar durmayacak bir kara film tiplemesidir. Ana karakterler, klasik kara filmin karakter yapılarına uymakla birlikte, çizgi roman yapısının da etkisiyle, çok daha karanlık ve keskin hatlara sahip biçimlenmişlerdir. Hartigan ve Marv'ın sonları, kara filmin alışıldık mutsuz sonlarına uygundur. Dwight tüm problemi çözdüğünde eline, kendi kendine bulaştırdığı işin tüm zorluklarına rağmen başarılmasından başka bir şey geçmez. Dwight'in sonu kara filmlerde olabilecek en mutlu son örneklerinden biridir.

Filmin başından sonuna ölümcül kadınların hâkimiyeti söz konusudur. Her üç hikâyede de var olan kadınlar, hikâyenin başlangıç noktalarıdır. Genç, güzel, alımlı ve zekidirler. Ana karakterler üç hikâyede de bir kadının varlığıyla ve girdiği problemin sonucu olarak yaşadıkları olaylara çekilmişlerdir. Ayrıca ana kadın karakterlerin dışında tüm kadınlar da ölümcül kadın profiline uymaktadır. Birçoğu, modern dönem ölümcül kadınlarıdır. İyi silah kullanabilen, erki elinde bulunduran bu kadınlar ana karakterlerin ve kötülerin dışındaki tüm mizansene de hâkimdir.



Şekil 3. 61; *Günah Şehri* (Ölümcül kadınlar)

Kötü karakterler, diğer tüm karakterler gibi oldukça çeşitlidir. İğdiş edilmiş kötülerden, kötü polis memurlarına, görevlerini kötüye kullanan dedektiflerden, mafya üyelerine kadar, kara filmin karakter yapılarının tamamını görmek mümkündür.

Günah Şehrinde sabahın olduğu hiç gözlemlenmez. Tüm atmosfer gecenin karanlığına gömülmüştür. Sokaklar soğuk ve yağmurlu, iç mekânlarsa, loş ve bol gölgelidir. Filmin tamamında, çizgi roman uyarlaması olmasının da etkisiyle, sinemada gözlemlenmeyecek ölçüde bir kontrast hakimiyeti söz konusudur. Tamamı siyah beyaz olan filmde bu kontrast siyah ve beyaz arasındaki keskinlik farkını yüksek seviyelere çıkarmıştır.



Şekil 3. 62; *Günah Şehri* (dar sokaklar ve yoğun kontrast)

Kamera açıları klasik üslubun tüm etkilerini üzerinde barındırır. Lirik bir anlatımın hâkim olduğu filmde kamera, bu anlatımın en önemli aracı olarak, akıcı bir üslupla planlar arası geçişler yapmaktadır. Alt-üst açıların yoğun bir biçimde kullanıldığı filmde, bu açı farklarının tamamı klasik kara filmlerde olduğu gibi anlam yaratmanın en önemli araçlarından biri olarak kullanılmıştır. Yakın planların tüm mizansene hâkim olduğu çekimlerde, geniş açı lensler de özellikle aksiyonun son bulmasına yakın sahnelerde yaygın olarak kullanılmıştır.

Detay planların da sıklıkla kullanıldığı gözlemlenen filmde dikkat çekici bir başka olgu ise belli motiflerin yaygın olarak kullanılmasıdır. Özellikle sigara ve arabalara özen gösterildiği gözlemlenmektedir. Kadında erkin, erkekte ise yitişin temsili bu aracın neredeyse tüm karakterlerin elinde olduğunu gözlemlemek mümkündür. Ayrıca, karakterler araçlarıyla bağ halindedirler. Güzel arabalara

binerler ve ona özen gösterirler. Filmde üst ses kullanımının tüm anlatıma hâkim olduğu da gözlemlenmektedir. Geri atlamalar ise çok yoğun olmamakla beraber bazı durumlarda hatırlama amaçlı kullanılmıştır.



Şekil 3. 63; *Günah Şehri* (siyah-beyaz filmde renkli olan nadir objelerden biri “araba”)

Özdemir (2011: 45) *Günah Şehri* filminin modern kara filmin alt türlerinden kara film parodilerine uygun bir anlatı yapısı olduğunu belirtmektedir. *Günah Şehri*'nin yanı sıra, *Çıplak Silah* (Naked Gun, 1988) ve *Sıkı Aynasızlar* (Hot Fuzz, 2007) alt türün diğer önde gelen filmleridir.

Daha önce de belirtildiği gibi, modern kara filmin birçok alt türünün oluştuğu gözlemlenmektedir. Bu alt türlerden bazıları ise kara filmin diğer türlerle harmanlanması sonucu oluşan melez türlerdir. Bilim kurguyla harmanlanan kara bilim kurgular, komik türütler barındıran kara komediler gibi, bazı süper kahraman filmleri de, kara filmin görsel ve tematik üslubuyla harmanlandığı görülebilmektedir. Bu alt tür “Super Hero Noir” olarak adlandırılmaktadır.

Bir süper kahraman filmini kara filme dönüştüren en önemli olgu diğer alt türlerde de gözlemlendiği gibi, karakter yapılarıdır. Kara film süper kahramanları, toplum tarafından sürekli dışlanan tiplerdir. Toplumdaki yozlaşmayı kendi kurallarıyla yoluna koyma çabasındaki karakterler, bulaştıkları sorunu bir anaför gibi büyütüp dururlar. Filmin büyük kısmında tüm toplum onlar olmasa hayatın daha yaşanır bir yer olduğu kanısında hem fikirdir. Tek amaçları toplum düzenini sağlamak olan bu yasa dışı süper güçler, kaos çözüldükten sonra dahi toplum tarafından kabul görmez.

Bu sıra dışı alt türün en dikkat çekici örneklerinden bir tanesi Batman serisidir. İncelenecek film ise, süper kahramanın 2000’li yıllardaki yeniden

yorumlaması olarak karşımıza çıkan üçlemeden, serinin ikinci filmi olan *Kara Şövalye*'dir (The Dark Knight, 2008).



Şekil 3. 64; *Kara Şövalye* (film afişi)

Film Gotham şehri adında, aslında var olmayan bir mekânda, suçlularla mücadele eden süper kahraman Batman'in hikâyesini anlatmaktadır. Şehrin en zenginlerinden olan Bruce Wayne (Cristian Bale), tüm kişisel gücünü, şehri daha yaşanır kılmak için harcamaya hazır bir karakteri canlandırmaktadır. Ona göre şehrin sorunsuz olabilmesi için bir süper kahramana ihtiyaç vardır ve bu kahraman da Wayne'in geceleri bürüneceği Batman karakteridir.

Serinin ilk filminde insanüstü özelliklere ulaşabilmek adına aldığı eğitimleri ve yaptığı hazırlıkları gözlemlediğimiz Wane her filmde, var olan suça karşı daha donanımlı bir halde karşımıza çıkar. Teknolojinin imkânlarından sonuna kadar faydalanan Wane, ikinci filmde de teknoloji danışmanı Lucius Fox (Morgan Freeman) sayesinde, sıra dışı donanımlarla suçluların peşinden gider.

Kara Şövalye filminin birincil kötüsü, Joker (Heat Ledger) adıyla bilinen psikopat bir suçludur. Film jokerin gerçekleştirdiği bir soygun sahnesiyle başlar. Banka soygunu için plana dâhil olan herkesin ikinci bir görevi vardır. Bu görev, Joker'in belirttiği bir suç arkadaşını öldürmektir. Plan kusursuz işler ve Joker, tüm bankayı birçok kişinin yardımıyla soyup, tüm parayı bankadan tek başına çıkarır. Eylemleri onun için bir oyunmuş izlenimi verir. Paraya da önem vermediği gözlemlenen bu karakterin tek amacı, anarşi doğurmak için kaotik eylemler düzenlemektir.

Onunla mücadeleye girişen üç ana karakter vardır. Dedektif Jim Gordon (Gary Oldman) ve Gotham şehrinin güvenilir ve cesur savcısı Harvey Dent (Aaron

Eckhard), Batman'den de aldıkları yardımla, suçluyu etkisiz hale getirme çabasındadırlar.

Joker, şehrin Suç patronlarının toplantısını basar ve onlar için Batman'i öldürmeyi teklif eder. Bu teklifi kabul görmez. Bu sırada Batman tüm suç örgütünün kasası olan şahsı Çin'den getirir ve adalete teslim eder. Suç dünyasındaki yüzlerce tutuklamanın ardından Joker, daha kararlı biçimde organize suçlar işlemeye koyulur.

Batman yüzünü gösterdiği ve adalete teslim olduğu takdirde Joker, tüm eylemlerin sona ereceğini belirtir. Savcı Dent bir basın toplantısında Batman olduğunu açıkladığında, onun nakil yolunda bir saldırı gerçekleştirir. Saldırı sırasında yakalanır ve sorgu için Gordon'un birimine götürülür. Yakalanmasının, onun bir planı olduğu, kısa sürede anlaşılır. Harvey Dent ve nişanlısı Rachel (Maggie Gyllenhaal) şehrin iki ayrı ucunda tecrit haldedir ve Batman'in sadece birini kurtaracak zamanı vardır. Batman Sevgi beslediği Rachel'i kurtarmak için gittiğindeyse, Joker'in yanlış bilgisinden kaynaklı Harvey'i kurtarır. Joker ise birimden kaçır.

Hiçbir kurala bağlı kalmadan hareket eden Joker, toplumu planlarına dâhil edecek eylemlere girişir. İlk olarak Batman'in kim olduğunu açıklayacak avukat öldürülmezse bir hastaneyi patlatacağını söyler. Wane avukatı kurtardığıdaysa Joker, Harvey'in kaldığı hastaneyi, onu oradan çıkardıktan sonra havaya uçurur. Ardından, bir televizyon kanalının yayınına sabote edip halka, gece tüm şehrin onun olacağını ve eğer oyuna katılmak istemeyen varsa şehri terk etmesini söyler. Ancak çevresi sularla çevrili şehirden çıkmak için köprüleri kullanmamalarını bildirir.

Halk yığınlar halinde şehirden uzaklaşmaya çalışırken tek yol feribotlardır. Ancak Joker, suçluların bindirildiği ve sivillerin olduğu iki ayrı feribota yüklü miktar patlayıcı yerleştirmiştir. Patlayıcıların kumandaları, diğer feribotu patlatacak biçimde karşılıklı yerleştirilmiştir. Bu sosyal deneyin kazananı insanlık olur ve her iki feribotta da düğmelere basılmaz.

Bu deneyi başarısız olan Joker, şehrin en güvenilir karakteri olan Hayvey'i ise kendi saflarına çekmeyi başarmıştır. Hayvey, dedektif Gordon'un ailesini, nişanlısının diyeti olarak öldürmeye karar verir ancak Batman buna mani olur. Harvey ölür fakat onun bir suçlu olarak ölmesi aynı zamanda Joker'in kazanması anlamı taşıdığı için batman, onu aklayacak bir plan yapar. Harvey'in katili olarak polislerden kaçmak zorunda kalır.

Film, karanlık ve suç dolu bir dünyada geçmektedir. Toplumsal düzenin kaybolmaya yüz tuttuğu bu atmosferde güvenlik güçlerine olan inanç çok kısıtlıdır. Gerçekliği çarpıtılmış bu tekinsiz dünyada, hiç kimseye güven beslenmemektedir. Toplumun güvenebileceği tek insan, savcı Harvey'dir. Gotham şehrini suçtan arındırmaya çalışan diğer karakterlerse, güven vermeyen polis teşkilatında görevli dedektif ve bir kanun kaçağı olarak fişlenmiş Batman'dir. Tüm süper kahraman filmleri suç öyküleriyle bezenmiştir. Ancak kara film olmayan örnekler, bu denli yozlaşmış bir toplum portresi çizmez.

Kötü karakter Joker, kendi ağzından toplumu şu sözlerle betimler; *"Onların ahlakı, yasaları birer espri gibi"*. İşler yolunda gitmediğinde medeni gibi görünen tüm insanların, maskelerini çıkarıp birbirlerine gireceklerini vurgulayan Joker'in tek amacı, toplumun gerçek yüzünü ortaya çıkarmaktır. Bu bağlamda kendini bir suçlu değil, "kaosun elçisi" olarak adlandırır.



Şekil 3. 65; Kara Şövalye (Joker)

Filmin kötü karakteri kara filmin üslubuna yakışır biçimde amaçladığına ulaşmıştır. Her ne kadar tüm toplumu kaosa sürükleyemese de, en güvenilir olarak görülen savcı Harvey'i de, yozlaşabildiğini göstermiş ve onu kendi adaletini arar hale sürüklemiştir. Filmin ana kahramanı Batman'ın başarabildiği tek şey ise, yaşananları kendi üstlenerek, olayların üstünü örtmekten öteye geçmez.

Batman için söylenebilecek çok şey vardır. Öncelikle, kötü görünme pahasına fedakâr yapısıyla şehrin erdemli kahramanı odur. Yardımcısı Alfred'in de dediği gibi; Batman, dışlanmaya mahkûmdur çünkü kimsenin yapamayacağı tercihler yapabilecek cesarettedir. Toplumun dışına itilmesine sebep olan da, yaptığı bu doğru tercihlerdir. Dedektifse Batman'ın bu yapısını oğluna şu sözlerle aktarır; *"Gotham'ın hak ettiği kahraman, ama şuan da ihtiyacı olan değil... Onu kovalayacağız çünkü"*

buna dayanabiliyor. Çünkü o bir kahraman değil. Suskun bir nöbetçi, dikkatli bir koruma... Kara Şövalye.”



Şekil 3. 66; *Kara Şövalye*

Filmin görsel atmosferi kara filmin görsel yapısını içinde barındırmaktadır. Suçun işlendiği zaman genelde geceleri işaret eder. Sert ışık kullanımının hâkim olduğu sokaklar, karanlık ve ürkütücüdür. Yerlerin sürekli ıslak olduğu da gözden kaçırılmayacak bir detaydır. Modern kara filmlerde daha sık tercih edilen fiziksel aksiyon *Kara Şövalye*'de de gözlemlenmektedir. Yakın planlar ve detaylara da sık başvurulmuştur.

Sürekli evrim geçiren yapısıyla ilgi çeken modern kara filmin, bu alt türü de yenilikçi örnekler barındırmaktadır. *Fantom* (The Phantom, 1996) *Spawn* (1997) *Yeşil Yaban Arısı* (The Green Hornet, 2011) ve *Watchmen* (2009) ilgi çeken diğer süper kahraman kara filmlerdir.

Görüldüğü gibi, modern kara filmler dönemi, türün yeniden yorumlandığı örneklerin yanı sıra, birçok alt türün de ortaya çıktığı bir dönemdir. Klasik kara filmlerde sadece karakter yapıları aracılığıyla yapılan ayrımlar yeterli olurken, modern döneme gelindiğinde, kendini sosyal dünyanın umutsuzluğuyla sınırlandırmayan örneklerin ortaya çıkması, bu ayrımı yetersiz kılmıştır. Elbette tüm alt türlerin çıkış noktası klasik kara filmin üslubunun da doğmasına sebep olan toplumsal karamsarlıklardır. Ancak modern kara filmlerde bu olgunun alt metin olarak işlediği, hikâyelerin farklı olgular çevresinde de şekillendiği gözlemlenmektedir.

Durumun en açık örneklerinden bir tanesi, kişilerin iç dünyasındaki umutsuzluğun ifadesi olan “Psiko Noir” lardır. Bu filmlerde toplumsal çaresizlik bir

alt metin olarak kalmaktadır zira karakterlerin çözmesi gereken daha öncelikli problemleri vardır. İncelenen, *Mavi Kadife*, *Dövüş Kulübü*, *Memento* filmlerinin yanı sıra, *Katil Doğanlar* (Natural Born Killers, 1994), *Kayıp Otoban* (Lost Highway, 1997), *Amerikan Sapığı* (American Psycho, 2000), *Mulhollan Çıkmazı* (Mulholland Drive, 2001), *Makinist* (The Machinist, 2004), *23 Numara* (The Number 23, 2007) filmleri, alt türün önde gelen örnekleridir.

Future noir'lar, toplumsal kaygının gelecekte yüz bulan halleri olarak karşımıza çıkmaktadır. Distopik bir dünyanın resmedildiği filmler, yoğun biçimde gelecek kaygısı taşımaktadırlar. Toplumsal karamsarlığı had safhada olduğu bu filmler özetle, bilim kurgu öğelerinin, kara film üslubuyla harmanlanmış halleridir. Bu alt türe ait incelenen, *Otomatik Portakal*, *Bıçak Sırtı*, *Karanlık Şehir* filmlerinin dışında, *Alphaville* (1965), *Fahrenheit 451* (1966), *RoboCop* (1987) *12 Maymun* (12 Monkeys, 1995) *The Matrix* (1999) *Donnie Darko* (2001) *Azınlık Raporu* (Minority Report, 2002) ve *Inception* (2010) dikkat çekici diğer Future Noir öyküleridir.

Şüphesiz noir temalarının hâkim olduğu birçok alt tür tanımlanabilir. Sinema yazarı Charles Mitchell *Big Reel Magazine*'de (Mayıs, 1999) yayımlanan *The film Noir Alphabet* başlıklı makalesinde A'dan Z'ye modern noir türlerini tanımlamıştır. Amnezik Noir, Boks Noir, Femme Noir, Komünist Noir, Yabancı Düşmanı (Xenophobic) Noir, Genç noir, Teknik Noir, Teolojik Noir, Zen noir ve Nazi Noir kara filmin modern temalarından yalnızca bazılarıdır. (Özdemir, 2011: 50)

Psiko Noir ve Future Noir dışında, kara film parodilerinden, kara komedilere, kara westernlerden, kara gerilimlere kadar birçok alt tür görmek mümkündür ancak sayısal olarak yukarıda belirtilen iki alt türün modern kara filme hâkimiyet kurdukları görülebilmektedir. Ayrıca klasik üslup öğeleri, tüm alt türlerde kendini belirgin biçimde hissettirmeye de devam etmektedir.

4. KARA FİLMİ SINIFLANDIRMA SORUNU

Kara filme dair süregelen en önemli sorunlardan biri sınıflandırma sorunudur. Eleştirmenler tarafından “tür, alt tür, melez tür, akım, zamana bağlı olgu” gibi tartışmalar altında günümüze kadar gelmiştir. Tür, başlı başına uyuşması sağlanamamış bir konu iken bu tartışmayı boyutlandırmak tezin maksadını aşacağı için detaylıca girilmeyecektir, ancak neden “Bir Tür Olarak Kara Film” başlığını kullandığımızın savunumunu yapmak gerekliliğinden dolayı, tür kavramının tanımı ve tarihsel gelişimine de değinerek bu başlığın kullanılmasının sebepleri açıklanacaktır.

Tür⁶⁰ yalnızca sinemasal bir olgu değildir (Akbulut, 2008: 365). Tür kavramı sinemanın icadından önce var olan ve diğer sanat dallarını sınıflandırmak adına ortaya çıkmış bir kavramdır. Tür sözcüğü ilk kez Avrupa’da, belirli bir grup sanat yapıtını adlandırmak için kullanıldığı bilinmektedir. Resim ve edebiyat alanında ortaya çıkan bu kavram içinde; sıradan, günlük, halka ait, bildik ve tanıdık olma gibi nitelikler barındırır (Abisel 1999: 16).

Film, bir araştırma, inceleme konusu olduğundan beri tür kavramı, bu alanda çalışan araştırmacıların, tarihçilerinin ve yönetmenlerin ilgisini çekmeyi başarmıştır (Akbulut 2008: 365). Nilgün Abisel, 1999 yılında yayınladığı “Popüler Sinema ve Türler” isimli kitabında “Tür filmleri”ni “*yinelemelere dayanan ve kolay anlaşılabilir; soyut kavramları irdelemeyen, gerçeğin sorgulanmasına yer vermeyen*” olarak tanımlar. Tür kavramı Abisel’in de (1999: 16) sözünü ettiği gibi, ‘benzersiz’ olma kıstasına uymaz.

⁶⁰ Sanatsal bir kavramı ifade eden tür sözcüğü dilimizde, Fransızca ‘genre’ sözcüğünün karşılığı olarak kullanılmaktadır. Aslında genre daha çok cins – “aralarında benzer, ortak özellikler bulunan varlık ve nesnelerin topluluğu” anlamına gelmektedir. Ancak sanat alanına ilişkin bir terim olan genre için türün kullanılması daha doğrudur. Zaten Türk Dil Kurumu sözlüğünde: “içerik, biçim ve amaç yönünden özellik gösteren bir sanat çeşidi” olarak tanımlanmaktadır. Dolayısıyla tür, çeşitli sanat dallarındaki yapıtların gruplar halinde toplanmasının sonucu olarak, bu grupları belirtmek için kullanılan bir kavramdır ve öncelikle sınıflandırma çabalarıyla ilgilidir (Abisel 1999: 13).

Sinemada tür kavramı, endüstrinin kendi içinden doğmuş bir kavramdır. Çekilen filmleri sınıflandırma ihtiyacından doğan bu durum, zamanla izleyiciler ve eleştirmenlerin de katkılarıyla yerleşik bir hal almıştır. Rick Altman (2008: 322), “Tür Sineması” isimli makalesinde sinemanın ilk yıllarındaki sınıflandırmaları şöyle aktarır;

Film yapımcılığının ilk yıllarında filmler, uzunluklarına ve konularına göre tek tek tanımlanmaktaydı. Tür terimleri ise; 1890ların sonunda “dövüş filmleri” ya da 1904ten sonra “öykülü filmler” olarak en gevşek biçimlerde uygulanmaktaydı. 1910 civarında film üretimi talebi aştığında filmleri tanımlamak ve farklılaştırmak için tür terimleri daha fazla kullanılır oldu.

Abisel de (1999: 47), tür filmlerinin sınıflandırılması açısından temel özelliğin filmlerin öbeklenmesine ve adlandırılmasında ilk adımın endüstri ya da film şirketleri tarafından atıldığını belirtir⁶¹. Özellikle 1900lerin başlarında daha çeşitli olan genellemeler, 30’lu yıllara gelindiğinde ortak kabul gören daha az sayıda tanıma dönüşmüştür. Abisel’in (1999: 47) dikkat çektiği bir başka konu ise, stüdyoların arasında da belli türlere verilen ağırlık açısından oluşan farklılaşmadır. “*Paramount ‘Avrupalı güldürüler’, Universal ‘korku filmleri’, Warner Brothers ‘gangster filmleri’, Monogram ‘ucuz westernler’, M.G.M. müzikallere ağırlık vermiştir*”.

“*Film türü terminolojisi başlangıçta daha önce var olan edebi veya teatral dilden (“Komedi” ve “Romans”) ya da basitçe konu betimlemelerinden (“Savaş Filmleri”) ödünç alınmıştır*” (Altman, 2008: 322). Ancak önemli olan nokta, film türlerinin nasıl tanımlanacağı, hangi işlevleri gördükleri ve belirli türlerin nasıl ortaya çıktığı konusunda üzerinde kesin olarak uzlaşmış bir tavır olmamasıdır (Abisel 1999: 22).

Abisel (1999: 43), Hollywood’un “*bin dokuz yüz yirmili yıllardan itibaren uluslararası ve homojen bir kitle olarak değerlendirdiği seyirci kitlesine yönelik filmler*” üretmeye başladığını ve bu yolla atmışlara dek uzanan bir dönem boyunca, stüdyo sisteminin en parlak sonuçlarını aldığını dile getirir. İkinci dünya savaşı sonrasına kadar net olmayan bu sınıflandırmalar özellikle 40ların sonlarına doğru eleştirmenlerin de konuyla ilgili yazıları sonucu daha keskin ayrımlar halini almıştır.

⁶¹ Örneğin 1902 yılında Biograph şirketinin ön listesinde satışa çıkarılan filmler şu başlıklar altında toplanmıştı: Komedi Manzaraları, Spor ve Eğlence Görüntüleri, Askeri Görüntüleri, Demiryolu Görüntüleri, Manzara görüntüleri, Denizcilik Manzaraları, Ünlü Kişilerin Görüntüleri, Çeşitli Görüntüleri, Hileli Resimler, Çocuklara Resimler, İtfaiye ve Devriye Görüntüleri, Pan Amerikan sergisi Görüntüleri, Vodvil Görüntüleri. (Neale’den akt. Abisel, 1999: 47).

Bu yıllardan önce sadece endüstri içindeki değerlendirmeler sonucu biçimlenmiş tür olgusunun araştırmalarının neden geciktiğini, Abisel (1999: 31) şu sözlerle aktarır;

Popüler filmlerin, incelemeye degecek kadar önemli olduklarının fark edilmesi kırklı yılların sonlarını bulmuştur. Bu dönemde Fransa'da yerleşik eleştiri anlayışı ve akademizmle yapılan mücadele sinemaya yansımış; yüksek sanat kıstaslarına dayalı, mevcut film eleştiri tarzına karşı çıkma çabalarıyla birlikte filmlerin, özellikle de tür filmlerinin toplumsal tarihten bağımsız ele alınmayacağı görüşü ağırlık kazanmıştır.

Burada kara film adına değinilmesi gereken en önemli nokta; aslında sonradan ortaya çıkmış bir kavram olarak ele alınan kara filmin, sınıflandırma bazında değerlendirildiğinde çok da geç bir dönemde ortaya çıkmadığıdır. İlk kara film örnekleri Eleştirmenlerin diğer türleri tanımladığı yıllara tekabül eder. Bu aşamada diğer türlere oranla sosyal olaylardan çok daha fazla etkilenen kara filmin içinde bulunulan dönemi yansıtması, kara filmin sınıflandırılması adına bir kavram kargaşasına (akım, olgu vs.) neden olduğundan bahsedilebilir.

Akbulut, "Çoğul Okuma Alanı Olarak Türü Yeniden Düşünmek" (2008: 367) isimli makalesinde Tür filmlerine yönelik kuramsal yaklaşımlarda, türün nasıl tanımlandığının, temel bir sorun olduğunu belirtir. Bu, hem genel anlamda türün nasıl tanımlandığıyla, hem de özel olarak özgün bir türün nasıl tanımlandığıyla ilgili bir sorunsaldır. Akbulut'a göre (2008: 367), tür filmlerinin; "*ortak anlatsal ve görsel yeteneklere sahip olması, popüler bir doğası olması ve ticari bir niteliğe sahip olması*" film kuramcılarının tür filmlerine ilişkin saptadıkları ortak yönlerdir.

Abisel (1999: 57), tür filmlerinin en önemli özelliğini "popüler"⁶² olmalarına bağlar. Her tür filminin ticari başarısı birbiriyle eşdeğer olmamakla birlikte asıl olan; ticari bir başarının hedeflenmesidir; "*Bu filmlerin sinema endüstrisinin egemen işleyiş tarzına uygun biçimde, dağıtım ve salon zincirleri aracılığıyla seyirciye ulaştırılmasıdır*". Bir diğer ortak özellik ise, "*daha önce tür tanımlamalarında da ortaya konan uyaşımlara uygunluk ve filmin bu açıdan yarattığı farklılıkların, tür içinde, kendinden sonrakiler aracılığıyla düzenlenir olması*"dır.

Altman (2008: 322) tür terminolojisini ele alırken, tür kavramının oynadığı işlevleri üç ana sınıfta ele alır;

⁶² Popüler; genel anlamda, bir olay, konu, nesnenin insanların ilgilenmesine bağlı olarak artan bir kavramdır. Genellikle sanatsal faaliyetlere atfedilen bir olgudur. Buna göre popüler olan bir kavram şu özellikleri kapsar; genel olan kavramlar, geniş kitlelere hitap eden kavramlar, genel halkın ulaşabileceği kavramlar.

- 1: Yapım: Tür kavramı yapım kararları için bir şablon oluşturur. Örtük bir bilgi biçimi olarak, yapım ekibinin üyeleri arasında ayrıcalıklı bir iletişim tarzı sunar.
- 2: Dağıtım: Tür kavramı ürün farklılaşmasının temel yöntemini sunar. Böylece yapımcı ile dağıtımçı ya da dağıtımçı ile gösterimci arasında kestirme bir iletişim tarzı oluşturur.
- 3: Tüketim: Tür kavramı izleyici ilgisinin standart kalıplarını tarif eder. Bu haliyle gösterimci ile izleyici ya da izleyicilerin kendi aralarındaki iletişimlerini kolaylaştırır.

Gledhill (Akt. Abisel, 1999: 27), Türlerin, *“yıldızlar gibi stüdyo sisteminin standartlaşma ve ürün farklılaştırmaya yönelik ikili gereksiniminden doğduğunu”* belirtir. Türler kendilerine ait görsel imgelem, olay örgüsü, karakter, çevre, anlatsal gelişim tarzları, müzik ve yıldızlar açısından fark edilir uyulaşım dağarcıklarıyla, endüstri için izleyicinin beklentisini önceden kestirilir kılmaktadır. Gledhill’e göre, türler arasındaki farklılıklar ya da türlerin ortaya çıkması ise, *“ticari sinemanın farklılaşan geniş bir seyirci kitlesini kendine çekme gereksiniminin bir sonucudur”*.

Steve Neale (Akt. Abisel, 1999: 27) ise türleri, *“formüller, yapılar olarak değil; yapılaştırma tarzları, süreçler”* olarak ele alır. Neale’e göre, *“anlam ve özne konumları üretmenin çeşitli işlemleri, kanalları ve süreçleri”* vardır. Türler de bu mekanizmanın bir parçasıdır ve endüstri-metin-özne arasında dolaşan uyulaşımın, uyumlanmaların, beklentilerin oluşturduğu bir sistemdir.

Leo Handel (Krutnikten Akt. Girginkoç, 2004: 124), *“bir filmin yüzde yüz western, gizem ya da komedi filmi”* olamayacağını *“diğer temel öykü türlerini içerebileceğini”* örneğin, *“bir westernin aşk, gizem gibi öğeler barındırabileceğini”* belirtmektedir.

Anlaşıldığı üzere türler, izleyicinin talebi doğrultusunda ilgi uyandırmış metinlerin yeniden üretimi aşamasında önemli bir kıstastır. Benzerliklerin sonucu, endüstride ortaya çıkan yeni eserlerin satılmasını garanti altına alan bu sistem, ilk yıllarda endüstrinin kendi içinde türleri sınıflandırmak için başvurduğu bir yol iken, daha sonra yazar ve eleştirmenler tarafından irdelenerek, yazılan metinler için oluşturulan biçimler halini almıştır. Uyulaşımın belirlenmesi sonucu keskinleşen tür yapısında, sunulacak eserin satılması da bir nevi garanti altına alınmıştır. Handel’in üst paragrafta bahsettiği, *“türlerin birbiri arasında etkileşimde olabilmeleri”* durumu da aslında tür kavramının karmaşık yapısına önemli bir göndermedir zira bir film saf bir tür filmi olmak zorunda değildir. Sinema endüstrisinin en ilgi çekici yönlerinden biri de budur. Kendi içinde inşa ettikleri

türleri yine kendi içlerinde yeniden inşasını mümkün kılmış, yıllar içinde türleri birbiriyle melezleştirerek sinemanın günümüzde geldiği çeşitlilik halini almasına yardımcı olmuştur.

Kara film de bu türler içerisinde kendini farklı konumlandırmış olgulardandır. Günümüze kadar süregelen tartışmalar olgunun kendi içindeki gelişimini perçinlemiş ve bu günkü halini almasını sağlamıştır. Abisel (1999: 56), kara filmi bir tür olarak tanımlar ve ona göre, “*eleştirilenlerce adlandırılıp geniş kabul gören tek film türü Film Noir’dır*”.

Kara film, Fransız sinema yazarlarının, kırklı yılların sonlarına doğru yapılan bir grup Amerikan filminde tematik ve görsel açılarından ortak özellikler bulunduğu iddiası üzerine inşa edilmiştir. Bu tanıma göre kara filmin adlandırılmasında endüstrinin bir katkısı söz konusu değildir. Eleştirmenler seyrettikleri filmler arasından bir kısmını öteki Hollywood filmlerinden özellikle “iyimser” olup olmama açısından değerlendirerek “kara film olarak adlandırmışlardır (Abisel; 1999: 56).

Kara film kavramına ilk ilgi duyanlardan olan Bord ve Chaumeton (Naremore’dan aktaran Girginkoç, 2004:118), 1941-1953 yılları arasındaki dönem içerisine yerleştirdikleri kara filmlerin geleneksel Hollywood sinemasının uyuşmalarını tersine çevirdiğini öne sürer. Bu filmlerin Hollywood tür sistemi içerisinde ‘yer altı’ bir tür oluşturduğunu belirtirler. Amerikan film endüstrisinde o yıllara kadar suç öyküleri olarak var olan en keskin tür gangster filmleridir ve bu tür filmlerden örnekler de, özellikle 30’ların ortalarından sonra Hays yasalarından kaynaklı verilmemeye başlanmıştır. Özellikle bu dönemin sonrasında çıkan kara film örneklerinin, film endüstrisinin yasalarla ortadan kaldırdığı suç filmleri furçasına yeni bir bakış getirmesi ve kahraman alışıldık kahraman kavramını tamamen değiştirmesi Borde ve Chaumeton’un bu görüşünü destekler niteliktedir.

Schrader’e (2004: 15) göre ise, kara film aynı zamanda Alman Dışavurumculuk ve Fransız Yeni Dalgası gibi sinema tarihinde özel bir dönemdir. “*Genelde kara film ifadesi, karanlık ve kaygan kent sokakları ile suç ve yozlaşmanın dünyasını tanımlayan 1949’lar ile 1950’lerin Hollywood filmlerine tekabül eder*” (Schrader, 2004: 15).

Schrader’in kara filmi türden çok bir dönem olarak alması, makalesini 1972 yılında yazmasıyla bağdaştırılabilir. 1941-58 yılları arası görülen örneklerden sonra kara film 70’li yılların ortalarına kadar belirgin örnekler vermemiştir. Klasik kara filminden sonra olan bu duraksama dönemi özellikle ilk yıllarda değerlendirme olanağı

bulan eleştirmen ve yazarların bu kavramı dönemsel bir olgu olarak ele almasında haklı bir sebep oluşturmaktadır.

Janey Place (Akt. Girginkoç 2004: 121-122), tür olarak görülmesine karşın, kara filmin Alman Dışavurumculuğu, Sovyet Toplumsal Gerçekçiliği, İtalyan Yeni Gerçekçiliği, gibi sinema akımları ile ortak özelliklerinin olduğunu belirtir. Bu akımların, ulusal gerilim veya coşku anlarının yaşandığı belli tarihsel dönemlerde ortaya çıktığını hatırlatan Place, hem tematik hem de biçimsel olarak dönemlerini yorumladıklarını, toplumsal olarak yaşanan umut ve beklentileri veya korku ve umutsuzluğu dışavurduklarını belirtir. Kara filmin tarihsel gelişimi Place'in bu görüşünü destekler niteliktedir zira kara filmlerin ilk örnekleri de 70'lere gelindiğinde de var olan toplumsal bozulmuşluklar üzerine kurulmuş karakter yapıları görmek mümkündür. Ancak yeni kara filmlerin özellikle 1980 sonrası dönemde ortaya çıkan örnekleri, kara filmlerin karakter değişimlerini sosyolojik olarak değerlendirmek yerine psikolojik bağlamda değerlendirme gereği doğurmuştur. Yeni kara filmlerin anti kahramanlarının birçoğu klasik kara filmlerin aksine kendi iç dünyalarındaki kavgaya yönelmiş ve bu karakter değişimi, kara filmleri dönemsel olguların kısıtından çıkarıp her dönemde her mecrada uygulanabilir olmalarını sağlamıştır.

Place (Akt. Girginkoç 2004: 121-122), türlerin aksine, ancak diğer sinema akımlarına benzer biçimde kara filmin de ortak görsel stil ile karakterize olduğunu, bu görsel stilin etkilerinin, müzikal, melodram, western ve özellikle dedektifli-polisiye görülebileceğini vurgulayarak, kara filmin stiline ait özelliklerin türlerde olduğu gibi uyulması gereken kurallar olmadığını iddia eder.

Edinburg Üniversitesi'nden John Orr (Akt. Özdemir, 2011: 22); kara filmin *"bir tür olmaktan çok, pek çok izleğe sahip bir biçem olduğunu, öyle ki herhangi bir film türünün de kara öyküler üretebileceğini"* söylemektedir. Krutnik ise (Akt. Girginkoç 2004: 123), kara filmi bir olgu olarak nitelendirmektedir. Ona göre noir olgusu, *"1940'ların Hollywood sinemasında, özellikle suç filminin geniş türsel alanı içinde bir dizi karmaşık biçimsel dönüşümlere"* işaret eder.

İçinde bulunduğu sosyal koşullardan bu denli etkilenen bir olgunun, özellikle ortaya çıktığı yıllardan hemen sonraki çalışmalarda akım olarak değerlendirilmesi doğal bir durum gibi görünmektedir. Kara filme dair ilk örnekler 1941-1958 yılları arasında verilmiş ve son bulmuş gibi görünmektedir. Bu durum akım söylemini güçlendiren bir faktördür. Fakat bir olgunun akım olabilmesi için yönetmenlerce

belirlenen ortak uyuşmaların bulunması gerekliliği, kara filmin Fransızlar tarafından keşfiyle kırılmış bir durum olarak karşımıza çıkmaktadır. Ayrıca akımdan ayrı kılan en önemli özelliği de, ana eleştirilerin yapıldığı yıllardan sonra da eserlerin verilmeye devam etmesidir.

Kara filmin en yakın durduğu tanımlardan biri de türler üstü bir olgu olduğu üzerine yapılan değerlendirmelerdir. Özellikle ötekinin biçimlenişi konusunda diğer türlerin neredeyse tamamıyla ayrışan kara filmin bu olguya yakın görölmesinin de haklı sebepleri vardır. Ancak, aynı biçimsel ve tematik özelliklerin diğer türlerde kendini yoğun olarak hissettirmesi durumunda bu olgunun gerçekliği söz konusu olacağı için, bu da kara filmi açıklamaya yetmez. Ayrıca türler üstü kavramını kara filme uygun görececek olursak, western ve gangster filmlerini de barındıran genellemede kara filmleri “suç filmleri” tanımının dışında tutmak gerekir ki, günümüzde suç filmlerinin işler lokomotifi olarak gördüğümüz en temel tür kara filmidir.

Kara filmlerin de diğer türler gibi yinelemelere dayanan, kendine ait belirli üslup ve temalara sahip bir yapısı vardır. Bu durumda kara filmlerin türe yakın olduğu sonucuna varılabilir. Kara filmlerde, özellikle anlatı yapısı ve karakterizasyonda gözlemlenen yinelemeler ayrıca diğer türlerden ayrılan belirli ortak uyuşmalar olarak da karşımıza çıkmaktadır. Kendini diğer türlerden ayrıştıran biçimi herhangi bir türün altında veya üstünde tanımlanmaması gerekliliğini doğurur.

Kara film özellikle son yıllarda türlerin birbiriyle olan etkileşimi sayesinde diğer türlere de doku ve ton olarak katkılar sağlamaktadır. Fakat melezleşen tür sisteminde diğer tüm türlerde de gözlemlenebilecek, birbiri içine geçen yapıda diğer türlerle olan bu etkileşim kara filmleri, başka bir türlerin alt türü gibi bir bağlam içine sokmaz. Kara film keskin biçimsel ve tematik özellikleriyle kendini ayrıştıran bir kavramdır. Diğer türleri ele aldığımızda en fazla onlar kadar etkileşimde olduğunu ve kendi dokusuna uygun eserler ortaya koyulduğunu gözlemlenebilmektedir.

Çeşitli görüşler çerçevesinde kara filmin bu gün geldiği noktada, bir tür olarak ele alınması en doğru tanım olacaktır. Kara filmler, kendine ait bir görsel üslubu, karakter yapısı ve anlatım biçimi olan ve diğer türlerden kesin çizgilerle ayrılan bir kavramdır.

5. SONUÇ

Kara film, gerek görsel biçimi, gerek anlatı yapısı, gerekse toplumsal bakış açısıyla, klasik Hollywood filmlerinden ayrı bir yerde konumlanmıştır. 1940'lardan başlayarak izleyiciye, hayatın karanlık yanını aktaran bu tür, sinemanın alışılmadık yüzü olmuştur.

Örneklerinin görüldüğü ilk yıllarda, sosyal ve siyasal gelişmelerin doğurduğu yenedünya düzenine ayak uydurma çabasındaki toplumun tökezleyen yanı olarak gözlemlenen kara filmler, anlatı yapısını da toplumun öteki yüzü üzerine kurmuştur. Bir kara filmin atmosferi, tamamen arınmış ve her yönüyle toplum tarafından kabul görmüş karakterlerin dünyası değildir. Aksine suçlu ya da suç işlemeye itilen karakterlerin dünyasıdır. Polis ya da dedektifin, çözmeye çalıştığı gizem için suç işlemeyi göze aldığı, kadının ise menfaatleri uğruna çevresindeki herkesi acımasızca kullandığı bir dünyadır.

Kara filmin ana karakteri kahraman değil kurbandır. İçine bulaştıkları gizemi çözebilmek adına başlarına gelen olaylar doğrultusunda sürekli daha derine çekilen karakterin, filmin sonunda ulaşabildiği en büyük başarı ise filmin başındaki haline geri dönebilmesidir. Ancak, bir filmi kayıpsız kapatan kahraman gözlemleyebilmek de kara filme özgü bir durum değildir.

Kara filmler, karakter yapılarının yanı sıra belirgin tematik uyuşumlar sergilemektedir. Tüm tematik yapılarının, kara filmin kurban kahramanına uygun biçimde konumlandığı görülebilmektedir. Gangsterlerin, kaçakların, beceriksiz katillerin, çift kişiliklerin, suça bulanmış polis ve dedektiflerin çevresinde dönen temaların tamamı suç odaklıdır.

Görsel biçimi Alman Dışavurumculuğundan etkilenmiş olan kara filmler, ışık ve gölgenin keskin kontrastlar oluşturduğu gölgeli bir atmosfere sahiptir. Klasik Hollywood türlerinden ayrışan, dikkat çekici özelliklerden biri olan bu karamsar yapı, özellikle klasik kara filmlerin tüm örneklerinde eşdeğer ölçüde gözlemlenebilmektedir.

1941 yılında *Malta Şahini* filmiyle başlayan serüven, 1958 yılında gösterime giren *Bitmeyen Balayı* filminin ardından bir duraksama dönemine girmiştir. Bu duraksama yüzünden dönemin eleştirmenleri, kara filmi tür kavramı dışında nitelendirmelerle tanımlama çabası içine girmişlerdir. “Kara Film Sınıflandırma Sorunu” adlı bölümde de değinildiği gibi, dikkatlice incelendiğinde, kara filmi türün dışında bir tanımın içine sokan eleştirmenlerin genelde, örneklerin yeniden verildiği 1980’lerden önce bu yayınlara imza attıkları açıkça bellidir ve bu karmaşanın temel çıkış noktası kara filmin az sayıda örnekle temsil edildiği geçiş dönemidir. 1980’li yıllardan itibaren konu ile ilgilenen hemen tüm eleştirmenlerin kara filmin tür olduğu konusunda ortak bir yargısı olduğunu gözlemleyebilmek mümkündür.

1958-80 yılları arası, duraksama dönemi boyunca verilen kara film örnekleri, incelenen *Otomatik Portakal*, *Çin Mahallesi* ve *Taksi Şoförü* filmlerinden de anlaşılacağı üzere kara filmin modern üslubunu doğuran öncüleridir.

Modern kara filmlerde, duraksama döneminden itibaren dikkat çeken biçimsel ve tematik değişikliklerin olduğu görülebilmektedir. Göze çarpan öncelikli olgu ise bu temaların çeşitliliğidir. Alt türlere ayrılabilir kadar artış gösteren farklı temalar klasik dönem kara filme yeni bir soluk getirmiştir. Sosyal dünyanın sorunlarından çok kendi dertlerinde boğulanlar, hafıza problemi yaşayanlar, bilinmeyen bir gelecekte başlarına gelen olayların altından kalkmaya çalışanlar modern dönemin en dikkat çekici yeni kurban kahramanlarıdır.

Modern kara filmlerin klasik dedektifleri artık daha karanlık olayların üzerine gitmek zorundadır ve sonları klasik kara filmlere oranla hep daha karamsardır. Aynı durum kurban kahraman karakteri için de geçerlidir. İçine çekildiği probleminden düze çıkmayı başaran karakter yok denecek kadar azdır. Kurban kahramanın daha aciz veya kafası daha karışık olduğu, araştırmacı dedektifin daha sert veya suça daha çok bulaşmış olduğu, ölümcül kadının sa, daha aktif, ya da daha sinsî olduğu gözlemlenen modern kara filmlerde, tüm karakterlerin klasik kara filmlere oranla daha olumsuz bir atmosferde, çok daha katı çizgilerle konumlandığı görülebilmektedir.

Klasik kara filmin kadınları, modern kara filmlerde diğer tüm karakterler gibi evrim geçirmiştir. İlk yıllarda iki tip (Ölümcül kadın ve itaatkar, aşık kadın karakterleri) kadın karakteri görmek mümkünken modern kara filmlerdeki evrim, yeni bir karakter biçimlenmesini de beraberinde getirir. İtaatkâr, âşık kadın karakteri, modern filmlerde görmek pek mümkün değildir ancak görüldüğü örneklerde ise daha

aktif olduğu, filmin öyküsü içinde daha çok var olduğu gözlemlenebilir. Modern kara filmlerde aslında ölümcül kadın olmayan ancak öyle konumlanan, itaatkâr, âşık da olmayan yeni bir karakter göze çarpmaktadır. Bu karakterler genelde, kurban kahramanın çözmeye çalıştığı gizemin içinde boğulmuş ve kahraman gizemi çözdükçe aslında ölümcül kadın olmadığı anlaşılan asıl kurban kahramanın modern dönem temsilidir.

Ölümcül kadın karakteri ile birçok farklı biçimde karşılaşmaktadır. Klasik örneklerde oyunu hep son dakikada bozulan ölümcül kadın, modern filmlerde filmin başında itibaren tüm öyküye hâkimdir ve o ne isterse o olacaktır. Görsel temsilinde biçimsel hiçbir değişiklik olmamakla birlikte bazı örneklerde ölümcül kadının silahı eline alıp gerçekten ölüm saçtığı, daha sert örneklemelerin olduğu da dikkat çekicidir.

Yeni karakterlerin bazıları türün kendi içinde alt türler oluşturmasına sebep olmuştur. En dikkat çekici örnek psikolojik problemlerle ve hafıza sorunlarla boğuşan kahramanlarıyla, psikolojik kara filmlerdir (Psiko Noir). Diğer türlerle olan etkileşimi dolayısıyla doğan melez türlerse tema çeşitliliğini daha da arttırmıştır. Örneğin bilim kurgu filmlerin distopik gelecek temasına sahip örnekleri kara filmin bir alt türü (Future Noir) haline gelmiştir. Ayrıca kara filme özgü karakter yapılarını komediyle harmanlayan kara komediler (Noir Comedies) de dikkat çekici bir diğer melez tür olarak sinema tarihindeki yerini almıştır.

Modern kara filmlerde gözlemlenen en belirgin biçimsel fark, klasik kara filmlere oranla çok daha hareketli yapılarıdır. Klasik kara filmlerin Zihinsel aksiyonunun yerini, modern kara filmlerde fiziksel aksiyona bıraktığı birçok örnekte gözlemlenebilir. Klasik dönemin görsel biçimini sık sıkıya benimseyen modern filmlerin, görsel öğelerin tamamını gerektiği ölçüde kullandıkları gözlemlenmektedir.

Tematik yapıda olduğu gibi görsel üslupta da belirgin bir karanlığın modern kara filmlerin üzerine çöktüyse tartışmasız bir gerçektir. Klasik dönemin yakın planları, modern kara filmlerde yerini daha da dar kadrablara bırakır. Ayrıca detay plan kullanımı öncü örneklerine oranla çok daha fazladır. Anlam kazandırma aracı olarak kullanılan atlamalı yapı ve üst ses kullanımında dikkat edilmesi gereken farklı kullanım örnekleriyle de karşılaşmaktadır. Klasik dönemde Seyirciyle karakteri birbirine bağlayan geri atlamalı planlar modern kara filmlerde, *Memento* ve *Ucuz roman* örneklerinde olduğu gibi zihin zorlayıcı olabilmektedir. Üst ses kullanımı da

benzer biçimde, *Olağan Şüpheliler* filmindeki gibi bir yanıltma aracı olarak kullanılabilir.

Kara filmler, dönemin şartlarına uyum sağlayan yapısıyla *sinema tarihinin en uzun yaşayan türü* (Özdemir, 2011: 300) olma özelliğini elinde barındırırken, gerek diğer türlerle etkileşimi, gerek kendi içindeki evrimi dolayısıyla, günümüz sinemasına kazandırdığı yenilikler de yadsınamaz. Sonuç olarak kara filmlerin, ortaya çıktıkları ilk günden bu yana toplumsal düzene ayak uydurarak, kendi içinde evrim geçiren ve sürekli güncel kalan bir tür olduğu söylenebilir. Bu yolla, içinde buldukları toplumun beklentisi doğrultusunda evrilmeye devam edecekleri de tahmin edilebilir bir olgudur. Her dönem bir öncekine oranla daha fazla filmin verildiği gözlemlenebilen türün örneklerindeki bu sayısal artış göz önüne alındığında, kara filmin ilerleyen yıllarda çok daha ilgi çekici bir tür haline geleceğini söylemek de zor olmayacaktır.

Bu denli karanlıkken dünya, onu aklayıp paklamaya çalışan filmlerden söz etmenin anlamı yoktur şüphesiz (Özdemir, 2011: 300).

KAYNAKÇA

- Abisel N. (1999). *Popüler sinema ve Türler*. (2. Baskı). Alan Yayınları, İstanbul.
- Akbulut H. (2008). Film Çalışmalarında Türe Yeni Bir Bakış: Çoğul Okuma Alanı Olarak Türü Yeniden Düşünmek. (1. Baskı) *Sinema Tarih/Kuam/Eleştiri*. Büker S. Topçu Y. G. (Ed.) GÜ. İF. Basımevi, Ankara.
- Altınaray C. Arslan T. Aysel K. E. Göral B. Özer M. Yalçın B. S. (2011). *Aşktan da Üstün 50 Film* (1. Baskı) Kırmızı Kedi Yayınları, İstanbul
- Altman R. (2008). Sinema ve Tür. (2. Baskı) G. N. Smith (Ed.). *Dünya Sinema Tarihi içinde* (322-333) A. Fethi (Çev). Kabalıcı Yayınları, İstanbul.
- Borden D. Duijsens F. Gilbert T. Smith A. (2011) *Film*. (1. Baskı). Kara Y. (Çev). NTV Yayınları, İstanbul.
- Brown B. (2006). *Sinematografi*. (1. Baskı). S. Taylaner (Çev). Hil Yayınları, İstanbul.
- Ceram C. W. (2007). *Sinemanın Arkeolojisi*. (1. Baskı). H. Aydın (Çev) Agora Kitaplığı, İstanbul.
- Dorsay A. (2004). *Yüz Yılım Yüz Filmi* (5. Baskı). Remzi Kitabevi, İstanbul
- Durgnat R. (2006). "Paint It Black: The Family Tree of the Film Noir, *Film Noir Reader* Silver, Ursini (Ed.) *New Jersey: Limelight Editions*, s. 37-51. U.S.A.
- Girginkoç D. (2004). *Kara Film*. Gürata A. ve Küçük Kurt F. D. (Ed.). *Sinemada Anlatı ve Türler içinde* (115-157). Vadi Yayınları, Ankara.
- Hammet D. (2012). *Malta Şahini*. (1. Baskı). A. Ümit (Çev.). Everest Yayınları, İstanbul.
- Hanson P. (2003). *Kayıp Kuşak Filmleri* (1. Baskı) K. Ertuğrul (Çev.) Altıkırkbeş Yayınları, İstanbul.

- Hardy P. (2008). Suç Filmleri. (2. Baskı) G. N. Smith (Ed.). *Dünya Sinema Tarihi içinde* (353-362) A. Fethi (Çev). Kabalcı Yayınları, İstanbul.
- Kakıncı T. (1993). *Yüz Filimde Başlangıçtan Günümüze Gangster Filmleri*. (1. Baskı) Bilgi Yayınları, İstanbul.
- Kutlu K. (2008-a) *Günümüz Klasikleri 1*, Sinema Dergisi, İstanbul.
- Kutlu K. (2008-b) *Günümüz Klasikleri 2* Sinema Dergisi, İstanbul.
- Monaco J. (2010). *Bir Film Nasıl Okunur*. (12. Baskı). E Yılmaz (Çev). Oğlak Yayınları, İstanbul.
- Mutluer O. (2008). *Yeni Yönelimler Çerçevesinde "Kara Film"*. Yüksek Lisan Tezi. AÜ. Sosyal Bilimler Enstitüsü Ankara.
- Onaran A. Ş. (1994). *Sessiz Sinema Tarihi*. (1. Baskı). Kitle Yayınları, İstanbul.
- Özdemir S. T. (2011). *Yeni Kara Filmler*. (1. Baskı). Nirengi Kitap. Ankara.
- Savaş H. (2001). *Sinema ve Varoluşçuluk* Doktora Tezi. EAÜ. Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.
- Schatz T. (2008). Hollywood: Stüdyo Sisteminin Zaferi. (2. Baskı) G. N. Smith (Ed.). *Dünya Sinema Tarihi içinde* (259-276) A. Fethi (Çev). Kabalcı Yayınları, İstanbul.
- Schrader P. (Bahar-2004). Kara Film Üzerine Notlar. Özçınar M. (Çev). *Sinemasal Dergisi*. 10, (14-23). Dokuz Eylül Yayınları. İzmir.
- Singleton R. S. (2004). *Amerikan Film Terimleri Sözlüğü*. (1. Baskı). Taylaner S. (Çev.). Es Yayınları, İstanbul.
- Smith, G. N. (2008). *Dünya Sinema Tarihi*. (2. Baskı). A. Fethi (Çev). Kabalcı Yayınevi, İstanbul.
- Spicer A. (2010). *Historical Dictionary of Film Noir*. Historical dictionaries of literature and the arts; no: 38, U.S.A.
- Teksoy R. (2009). *Rekin Teksoy'un Sinema Tarihi*. (3. Baskı). Oğlak Yayınları, İstanbul.

Usai P. C. (2008). İlk Yıllar. Kökenler ve Ayakta Kalanlar. (2. Baskı) G. N. Smith (Ed.). *Dünya Sinema Tarihi içinde* (22-30) A. Fethi (Çev). Kabalcı Yayınları, İstanbul.

EKLER

Kronolojik Kara Film Listesi

Kara Filmin Öncüleri

- 1909** In the Watches of the Night—one-reeler
Through the Breakers—one-reeler
The Restoration—one-reeler
- 1912** The Musketeers of Pig Alley—two-reeler
- 1914** The Escape
- 1927** Underworld
- 1928** The Docks of New York
The Racket
- 1929** Thunderbolt
- 1930** Paid
- 1931** Blonde Crazy
City Streets
Five Star Final
Little Caesar
The Maltese Falcon (aka Dangerous Female)
The Public Enemy
- 1932** The Beast of the City
I Am a Fugitive from a Chain Gang
Night Court
Scarface
20,000 Years in Sing Sing
- 1933** Private Detective 62
- 1934** Midnight
The Thin Man
- 1935** Bordertown
The Florentine Dagger
The Glass Key
The Scoundrel
- 1936** Bullets or Ballots
Fury
Great Guy
The Petrified Forest
Satan Met a Lady
- 1937** Black Legion
Dead End
Marked Woman
San Quentin
You Only Live Once
They Gave Him a Gun
- 1938** Algiers
The Amazing Dr. Clitterhouse
Angels with Dirty Faces
- 1939** Each Dawn I Die
King of the Underworld
The Roaring Twenties
They Made Me a Criminal

Amerikan Olmayan Öncüler

- 1931** M (1931, Germany)
- 1933** Das Testament des Dr. Mabuse (The Testament of Dr. Mabuse) (1933, Germany)

- 1935** La Bandera (1935, France)
- 1937** Pépé le Moko (1937, France)
- 1938** La Bête Humaine (The Human Beast) (France)
- 1938** Le Quai des brumes (Port of Shadows) (France)
- 1939** Le Jour se lève (Daybreak) (France)

Klasik Kara Film

- 1940** The Letter
Stranger on the Third Floor
They Drive by Night
Rebecca
Strange Cargo
- 1941** Among the Living
Blues in the Night
Citizen Kane
The Face Behind the Mask
High Sierra
I Wake Up Screaming
Out of the Fog
Ladies in Retirement
The Maltese Falcon
Rage in Heaven
The Shanghai Gesture
A Woman's Face
- 1942** The Glass Key
Johnny Eager
Kid Glove Killer
Moontide
Street of Chance
This Gun for Hire
- 1943** The Fallen Sparrow
Journey into Fear
The Seventh Victim
Whispering Footsteps
- 1944** Bluebeard
Christmas Holiday
Dark Waters
Double Indemnity
Experiment Perilous
Guest in the House
Laura
The Lodger
The Mark of the Whistler
The Mask of Dimitrios
Ministry of Fear
Murder, My Sweet (aka Farewell, My Lovely)
Phantom Lady
The Suspect
Voice in the Wind
When Strangers Marry
The Whistler
The Woman in the Window
- 1945** Bewitched
Circumstantial Evidence
Confidential Agent
Conflict
Cornered

	Criminal Court	Blind Spot
	Danger Signal	Body and Soul
	Detour	Boomerang
	Escape in the Fog	Born to Kill
	Fallen Angel	The Brasher Doubloon
	Hangover Square	Brighton Rock (aka Young Scarface)
	The House on 92nd Street	Brute Force
	Jealousy	Bury Me Dead
	Johnny Angel	Calcutta
	Mildred Pierce	Crossfire
	My Name is Julia Ross	Daisy Kenyon
	Scarlet Street	Dark Passage
	The Spider	Dead Reckoning
	The Strange Affair of Uncle Harry	Desert Fury
	Strange Illusion (aka Out of the Night)	Desperate
	Two O'Clock Courage	The Devil Thumbs a Ride
	The Unseen	A Double Life
	Voice of the Whistler	Fall Guy
1946	The Big Sleep	Fear in the Night
	Black Angel	Framed
	The Blue Dahlia	The Gangster
	The Chase	The Guilty
	Cloak and Dagger	High Tide
	Crack-Up	High Wall
	The Dark Corner	Johnny O'Clock
	The Dark Mirror	Kiss of Death
	Deadline at Dawn	The Lady from Shanghai
	Deception	Lady in the Lake
	Decoy	Lighthouse
	Dressed To Kill	The Long Night
	Fear	Lured
	Gilda	The Man I Love
	Humoresque	Moss Rose
	The Killers	Nightmare Alley
	The Locket	Nora Prentiss
	The Mysterious Mr. Valentine	Out of the Past
	Night Editor	The Paradine Case
	Nobody Lives Forever	Possessed
	Nocturne	The Pretender
	The Postman Always Rings Twice	Railroaded!
	Shadowed	The Red House
	Shadow of a Woman	Ride the Pink Horse
	Shock	Shoot to Kill
	So Dark the Night	They Won't Believe Me
	Somewhere in the Night	T-Men
	The Spiral Staircase	The Two Mrs. Carrrolls
	Strange Impersonation	The Unfaithful
	The Strange Love of Martha Ivers	The Unsuspected
	The Strange Woman	Violence
	The Stranger	The Web
	Suspense	Whispering City
	Temptation	The Woman on the Beach
	Three Strangers	1948 The Amazing Mr. X (aka The Spiritualist)
	Tomorrow Is Forever	Assigned to Danger
	Undercurrent	Behind Locked Doors
	The Verdict	Berlin Express
	Wife Wanted	The Big Clock
1947	Backlash	Blonde Ice
	Blackmail	Bodyguard

Call Northside 777	Moonrise
Canon City	Port of New York
Cry of the City	The Reckless Moment
The Dark Past	Red Light
Force of Evil	Scene of the Crime
He Walked by Night	The Set-Up
Hollow Triumph (aka The Scar)	Shockproof
The Hunted	Tension
I Love Trouble	The Third Man
I Walk Alone	The Threat
I Wouldn't Be in Your Shoes	Thieves' Highway
Key Largo	Too Late for Tears
Kiss the Blood Off My Hands	Trapped
The Lady from Shanghai	The Undercover Man
Money Madness	Whirlpool
The Naked City	White Heat
Night Has a Thousand Eyes	The Window
Pitfall	A Woman's Secret
Race Street	Undertow
Raw Deal	1950 Armored Car Robbery
Road House	The Asphalt Jungle
Rope	Backfire
Ruthless	Between Midnight and Dawn
Secret Beyond the Door	Black Hand
Sleep, My Love	Born to Be Bad
So Evil My Love	The Breaking Point
Sorry, Wrong Number	Caged
The Street with No Name	Convicted
They Live by Night	The Damned Don't Cry!
To the Ends of the Earth	Dark City
Walk a Crooked Mile	Deported
1949 Abandoned (aka Abandoned Woman)	Destination Murder
The Accused	Dial 1119
Act of Violence	D.O.A.
Beyond the Forest	Edge of Doom
The Big Steal	The File on Thelma Jordan
Border Incident	Gambling House
The Bribe	Guilty Bystander
Caught	Highway 301
Champion (1949 film)	House by the River
Chicago Deadline	In a Lonely Place
City Across the River	The Killer That Stalked New York
The Clay Pigeon	Kiss Tomorrow Goodbye
Criss Cross	A Lady Without Passport
The Crooked Way	The Man Who Cheated Himself
A Dangerous Profession	Mystery Street
Flamingo Road	Night and the City
Flaxy Martin	No Man of Her Own
Follow Me Quietly	No Way Out
Gun Crazy (aka Deadly Is the Female)	One Way Street
House of Strangers	Panic in the Streets
Impact	Quicksand
I Married a Communist (aka The Woman on Pier 13)	The Secret Fury
Jigsaw	711 Ocean Drive
Johnny Allegro	Shakedown
Johnny Stool Pigeon	Side Street
Knock on Any Door	The Sleeping City
Manhandled	The Sound of Fury (aka Try and Get Me)
	Southside 1-1000

	Sunset Boulevard		Talk About a Stranger
	The Tattooed Stranger		The Thief
	The Underworld Story		This Woman Is Dangerous
	Union Station		The Turning Point
	Walk Softly, Stranger		Without Warning
	Where Danger Lives	1953	Bad Blonde (aka The Flanagan Boy)
	Where the Sidewalk Ends		The Big Heat
	Woman in Hiding		The Blue Gardenia
1951	Woman on the Run		A Blueprint for Murder
	Ace in the Hole (aka The Big Carnival)		City That Never Sleeps
	Appointment with Danger		Count the Hours
	The Big Night		Cry of the Hunted
	Cause for Alarm!		Dangerous Crossing
	Cry Danger		The Glass Wall
	Detective Story		The Glass Web
	The Enforcer (aka Murder, Inc.)		The Hitch-Hiker
	He Ran All the Way		I Confess
	His Kind of Woman		I, the Jury
	Hollywood Story		Inferno
	The Hoodlum		Jeopardy
	The House on Telegraph Hill		Niagara
	I Was a Communist for the FBI		99 River Street
	M		Pickup on South Street
	The Man with My Face		Second Chance
	The Medium		Split Second
	The Mob		The System
	The People Against O'Hara		Vicki
	Pickup	1954	Wicked Woman
	The Prowler		Black Tuesday
	The Racket		Black Widow
	The Raging Tide		Crime Wave
	Roadblock		Cry Vengeance
	The Scarf		Dangerous Mission
	Strangers on a Train		Down Three Dark Streets
	The Strip		Drive a Crooked Road
	The 13th Letter		Female Jungle
	Tomorrow Is Another Day		Hell's Half Acre
	Under the Gun		Human Desire
	The Unknown Man		The Long Wait
1952	Affair in Trinidad		Loophole
	Angel Face		Make Haste to Live
	Beware, My Lovely		Naked Alibi
	Breakdown		The Other Woman
	The Captive City		Private Hell 36
	Clash by Night		Pushover
	Don't Bother to Knock		Rogue Cop
	Kansas City Confidential		Shield for Murder
	The Las Vegas Story		Suddenly
	Loan Shark		Witness to Murder
	Macao	1955	World for Ransom
	Man Bait (aka The Last Page)		Bad Day at Black Rock
	The Narrow Margin		Cell 2455 Death Row
	Night Without Sleep		Crashout
	On Dangerous Ground		The Big Combo
	Scandal Sheet		The Big Knife
	The Sniper		A Bullet for Joey
	The Steel Trap		Female on the Beach
	Strange Fascination		5 Against the House
	Sudden Fear		Hell's Island
			Hell on Frisco Bay

House of Bamboo
 I Died a Thousand Times
 Illegal
 Killer's Kiss
 Kiss Me Deadly
 Mr. Arkadin (aka Confidential Report)
 Murder Is My Beat
 The Naked Street
 New York Confidential
 The Night Holds Terror
 The Night of the Hunter
 New Orleans Uncensored
 The Phenix City Story
 Tight Spot

1956 Accused of Murder
 Beyond a Reasonable Doubt
 The Boss
 Julie
 A Cry in the Night
 The Harder They Fall
 The Houston Story
 The Killer Is Loose
 The Killing
 Nightmare
 Portrait of Alison (aka Postmark for Danger)
 Please Murder Me
 Slightly Scarlet
 Storm Fear
 Time Table
 While the City Sleeps

1957 The Wrong Man
 Affair in Havana
 Baby Face Nelson
 The Brothers Rico
 The Burglar
 Crime of Passion
 The Garment Jungle
 Hit and Run
 House of Numbers
 Nightfall
 The Night Runner
 Plunder Road
 The Shadow on the Window
 Slander
 Slaughter on Tenth Avenue
 Sweet Smell of Success
 The Tattered Dress
 The Tijuana Story
 The Unholy Wife

1958 The Case Against Brooklyn
 Cry Terror!
 I Want to Live!
 Lonelyhearts
 The Lineup
 Murder by Contract
 Party Girl
 Thunder Road
 Touch of Evil

1959 The Beat Generation
 The Crimson Kimono
 The Man in the Net
 Odds Against Tomorrow
 The Trap

Amerikan Olmayan Klasik Kara Filmler

1940 Le Corbeau (The Raven) (1943) (France)
 Ossessione (1943) (Italy)
 Brighton Rock (1947) (UK)
 It Always Rains on Sunday (1947) (UK)
 Odd Man Out (1947) (UK)
 Quai des Orfèvres (1947) (France)
 They Made Me a Fugitive (1947) (UK)
 Drunken Angel (1948) (Japan)
 Une si jolie petite plage (Riptide) (1949) (France)
 The Small Back Room (1949) (UK)
 Stray Dog (1949) (Japan)
 The Third Man (1949) (UK)

1950 Night and the City (1950) (UK)
 The Man Between (1953) (UK)
 Touchez pas au grisbi (1954) (France)
 Razzia sur la chnouf (1954, France)
 Du rififi chez les hommes (Rififi) (1955) (France)
 Bob le flambeur (1955) (France)
 Les Diaboliques (aka Diabolique in English) (1955) (France)
 Ascenseur pour l'échafaud (Elevator to the Gallows) (1958) (France)
 Deux hommes dans
 Manhattan (1959) (France)

Klasik Dönem Kara Komediler

Whistling in the Dark (1941)
 Fly-by-Night (1942)
 Arsenic and Old Lace (1944)
 Hail the Conquering Hero (1944)
 The Miracle of Morgan's Creek (1944)
 They've Got Me Covered (1944)
 Lady on a Train (1945)
 Murder He Says (1945)
 Wonder Man (1945)
 Hard Boiled Mahoney (1947)
 Monsieur Verdoux (1947)
 My Favorite Brunette (1947)
 The Secret Life of Walter Mitty (1947)
 Unfaithfully Yours (1948)
 Beat the Devil (1953)

Klasik Dönem Kara Westernler

Stagecoach (1939)
 Ramrod (1947)

Pursued (1947)
 Blood on the Moon (1948)
 Colorado Territory (1948)
 The Man from Colorado (1948)
 Station West (1948)
 Yellow Sky (1949)
 The Devil's Doorway (1950)
 The Furies (1950)
 The Gunfighter (1950)
 Winchester '73 (1950)
 Rawhide (1951)
 High Noon (1952)
 Track of the Cat (1954)
 The Naked Spur (1954)
 A Lawless Street (1955)
 The Man from Laramie (1955)
 3:10 to Yuma (1957)
 The Halliday Brand (1957)
 The Tall T (1957)
 The Violent Men (1957)
 Gunman's Walk (1958)
 Man of the West (1958)
 Face of a Fugitive (1959)

Modern Kara Film

The Criminal (aka The Concrete
 Jungle) (1960)
 Key Witness (1960)
 Blast of Silence (1961)
 A Fever in the Blood (1961)
 Five Minutes to Live (aka Door-to-
 Door Maniac) (1961)
 Underworld U.S.A. (1961)
 Cape Fear (1962)
 Experiment in Terror (1962)
 Shock Corridor (1962)
 The Killers (1964)
 Mickey One (1965)
 The Naked Kiss (1964)
 Brainstorm (1965)
 Once a Thief (1965)
 Harper (1966)
 The Money Trap (1966)
 Seconds (1966)
 Point Blank (1967)
 Warning Shot (1967)
 Bullitt (1968)
 The Detective (1968)
 Lady in Cement (1968)
 Madigan (1968)
 Pretty Poison (1968)
 The Split (1968)
 Marlowe (1969)

1970

The Honeymoon Killers (1970)
 A Clockwork Orange (1971)
 Chandler (1971)
 Dirty Harry (1971)
 The French Connection (1971)
 Get Carter (1971)
 Klute (1971)

The Last Run (1971)
 Road to Salina (1971)
 Shaft (1971)
 The Godfather (1972)
 Fat City (1972)
 Across 110th Street (1972)
 The Getaway (1972)
 Hickey & Boggs (1972)
 The Mechanic (1972)
 Charley Varrick (1973)
 The Friends of Eddie Coyle (1973)
 The Long Goodbye (1973)
 Mean Streets (1973)
 The Outfit (1973)
 Serpico (1973)
 Shamus (1973)
 Black Eye (1974)
 Peeper (1974)
 Chinatown (1974)
 Mr. Majestyk (1974)
 Thieves Like Us (1974)
 Dog Day Afternoon (1975)
 The Drowning Pool (1975)
 Farewell, My Lovely (1975)
 The French Connection II (1975)
 Hustle (1975)
 The Nickel Ride (1975)
 Night Moves (1975)
 Obsession (1976)
 Taxi Driver (1976)
 Assault On Precinct 13 (1976)
 Sorcerer (1977)
 The Late Show (1977)
 The Big Sleep (1978)
 Capricorn One (1978)
 The Driver (1978)
 Who'll Stop the Rain (1978)
 Hardcore (aka The Hardcore Life)
 (1979)

1980

Last Embrace (1979)
 The Onion Field (1979)
 Dressed To Kill (1980)
 The Postman Always Rings
 Twice (1981)
 Body Heat (1981)
 I, the Jury (1982)
 Thief (1981)
 Blade Runner (1982)
 Hammett (1982)
 Blood Simple (1984)
 Against All Odds (1984)
 Brazil (1985)
 To Live and Die in L.A. (1985)
 Year of the Dragon (1985)
 Trouble in Mind (1985)
 Blue Velvet (1986)
 Manhunter (1986)
 8 Million Ways to Die (1986)
 Angel Heart (1987)
 The Big Easy (1987)

House of Games (1987)
 Tough Guys Don't Dance (1987)
 Cop (1988)
 D.O.A. (1988)
 Who Framed Roger Rabbit? (1988)
 Batman (1989)
 The Kill-Off (1989)
1990 After Dark, My Sweet (1990)
 Dick Tracy (1990)
 The Grifters (1990)
 The Hot Spot (1990)
 King of New York (1990)
 Miller's Crossing (1990)
 State of Grace (1990)
 The Two Jakes (1990)
 Dead Again (1991)
 A Kiss Before Dying (1991)
 Reservoir Dogs (1992)
 Batman Returns (1992)
 White Sands (1992)
 Basic Instinct (1992)
 Deep Cover (1992)
 Final Analysis (1992)
 One False Move (1992)
 The Public Eye (1992)
 Red Rock West (1992)
 Night and the City (1992)
 Romeo Is Bleeding (1993)
 China Moon (1994)
 Pulp Fiction (1994)
 The Last Seduction (1994)
 Devil in a Blue Dress (1995)
 Lord of Illusions (1995)
 The Underneath (1995)
 Se7en (1995)
 The Usual Suspects (1995)
 Blood and Wine (1996)
 Bound (1996)
 Fargo (1996)
 Mulholland Falls (1996)
 Primal Fear (1996)
 City of Industry (1997)
 Jackie Brown (1997)
 Lost Highway (1997)
 L.A. Confidential (1997)
 Brown's Requiem (1998)
 Dark City (1998)
 Following (1998)
 Jerry and Tom (1998)
 Palmetto (1998)
 Phoenix (1998)
 The Big Lebowski (1998)
 Poodle Springs (1998)
 Twilight (1998)
 Bringing Out the Dead (1999)
2000 American Psycho (2000)
 Amores Perros (2000)
 Reindeer Games "Deception" (2000)
 Way of the Gun (2000)
 Panic (2000)
 Memento (2000)
 The Deep End (2001)
 Heist (2001)
 The Man Who Wasn't There (2001)
 Monster's Ball (2001)
 Picture Claire (2001)
 The Pledge (2001)
 Mulholland Drive (2001)
 City by the Sea (2002)
 City of Ghosts (2002)
 Dark Blue (2002)
 The Decay of Fiction (2002)
 The Good Thief (2002)
 Femme Fatale (2002)
 Insomnia (2002)
 Murder By Numbers (2002)
 Narc (2002)
 Panic Room (2002)
 Road to Perdition (2002)
 The Salton Sea (2002)
 Basic (2003)
 21 Grams (2003)
 Confidence (2003)
 The Cooler (2003)
 Kill Bill Volume 1 (2003)
 Out of Time (2003)
 Mystic River (2003)
 Collateral (2004)
 Kill Bill Volume 2 (2004)
 Never Die Alone (2004)
 Twisted (2004)
 Derailed (2005)
 Harsh Times (2005)
 A History of Violence (2005)
 The Ice Harvest (2005)
 Shadowboxer (2005)
 Sin City (2005)
 Kiss Kiss Bang Bang (2005)
 Good Night, and Good Luck (2005)
 Brick (2005)
 Basic Instinct 2 (2006)
 The Black Dahlia (2006)
 The Departed (2006)
 The Good German (2006)
 Hollywoodland (2006)
 Lonely Hearts (2006)
 Lucky Number Slevin (2006)
 Miami Vice (2006)
 Running Scared (2006)
 Smokin' Aces (2007)
 American Gangster (2007)
 No Country For Old Men (2007)
 Eastern Promises (2007)
 Zodiac (2007)
 Gone Baby Gone (2007)
 Street Kings (2008)
 Changeling (2008)
 The Spirit (2008)
 Assassination of a High School
 President (2009)

- Law Abiding Citizen (2009)
Public Enemies (2009)
Heartless (2009)
2010s Winter's Bone (2010)
Shutter Island (2010)
The Killer Inside Me (2010)
The Town (2010)
The Big Bang (2011)
Drive (2011)
The Girl With the Dragon
Tattoo (2011)
Rampart (2011)
Killing Them Softly (2012)
Gangster Squad (2013)
Dead Man Down (2013)
- Amerikan Olmayan Modern Kara Filmler**
- 1960** À bout de souffle (Breathless) (1960)
(France)
Tirez sur le pianiste (Shoot the Piano
Player) (1960) (France)
Le Trou (The Hole) (1960) (France)
Le Doulos (1962) (France)
High and Low (1963) (Japan)
Bande à part (Band of Outsiders)
(1964) (France)
Tôkyô nagaremono (Tokyo Drifter)
(1966) (Japan)
Le Deuxième Souffle (1966) (France)
Le Samouraï (1967) (France)
Branded to Kill (1967) (Japan)
Le Samouraï (1967) (France)
La Mariée était en noir (The Bride
Wore Black) (1968) (France)
The Conformist (1969) (Italy)
- 1970** Le Boucher (1970) (France)
Le Cercle rouge (1970) (France)
Get Carter (1971) (UK)
Un Homme est mort (The Outside
Man) (1972) (France)
Un Flic (1972) (France)
Pulp (1972) (UK)
The Castle of Sand (1974) (Japan)
Der Amerikanische Freund (The
American Friend) (1977) (Germany)
Série noire (1979) (France)
- 1980** The Long Good Friday (1980) (UK)
Coup de Torchon (Clean Slate)
(1981) (France)
Angel (1982) (UK)
La Balance (1982) (France)
Die Sehnsucht der Veronika
Voss (Veronika Voss) (1982)
(Germany)
La Lune dans le caniveau (The Moon
in the Gutter) (1983) (France)
De vierde man (The Fourth Man)
(1983) (Netherlands)
- Vivement dimanche! (Confidentially
Yours / Finally Sunday) (1983)
(France)
The Element of Crime (1984)
(Denmark)
Mona Lisa (1986) (UK)
As Tears Go By (1988) (Hong Kong)
Stormy Monday (1988) (UK)
Monsieur Hire (1989) (France)
- 1990** Boiling Point (1990) (Japan)
The Krays (1990) (UK)
Nikita (La Femme Nikita) (1990)
(France)
The Reflecting Skin (1990) (UK)
Europa (1991) (Denmark)
Naked Lunch (1991) (Canada)
Darr (1993) (India)
Sonatine (1993) (Japan)
A Night in Nude (1993) (Japan)
Katia Ismailova (1994) (Russia)
Alone in the Night (1994) (Japan)
Léon (The Professional) (1994)
(France)
Fallen Angels (1995) (Hong Kong)
Gonin (1995) (Japan)
Crash (1996) (Canada)
Hana-bi (1997) (Japan)
Insomnia (1997) (Norway)
Kiss or Kill (1997) (Australia)
Company (1998) (India)
Croupier (1998) (UK)
Following (1998) (UK)
Satya (1998) (India)
Lock, Stock, and Two Smoking
Barrels (1998) (UK)
So Close to Paradise (1998) (China)
- 2000** Snatch (2000) (UK)
Gangster No. 1 (2000) (UK)
Sexy Beast (2000) (UK)
Lantana (2001) (Australia)
Infernal Affairs (2002) (Hong Kong)
The Missing Gun (2002) (China)
Il Gioco di Ripley (Ripley's Game)
(2002) (Italy)
Sympathy for Mr. Vengeance (2002)
(S. Korea)
The Alzheimer Case (2003)
(Belgium)
Blind Shaft (2003) (China)
I'll Sleep When I'm Dead (2003)
(UK)
Last Exit (2003) (Denmark)
Oldboy (2003) (S. Korea)
36 Quai des Orfèvres (2004) (France)
Bad Education (2004) (Spain)
Ek Hasina Thi (2004) (India)
Dead Man's Shoes (2004) (UK)
Layer Cake (2004) (UK)
El Aura (2005) (Argentina)
Match Point (2005) (UK)

"A Bittersweet Life" (2005) (S. Korea)
 Sympathy for Lady Vengeance (2005) (S. Korea)
 13 (Tzameti) (2005) (France)
 The Red Kebaya (2006) (Malaysia)
 Omkara (2006) (India)
 Don: The Chase Begins Again (2006) (India)
 Lust, Caution (2007) (China)
 Johnny Gaddar (2007) (India)
 Manorama Six Feet Under (2007) (India)
 Dog Eat Dog (2008 film) (Colombia)
 In Bruges (2008) (UK)
 MR 73 (2008) (France)
 The Square (2008) (Australia)
 Zift (2008) (Bulgaria)
 Franklyn (2008) (France/UK)
 Gulaal (2009) (India)
 Kaminey (2009) (India)
 Sherlock Holmes (2009) (UK)
 Kala (2009) (Indonesia)
 The Girl with the Dragon Tattoo (2009) (Sweden)
 The Girl Who Played with Fire (2009) (Sweden)
 The Girl Who Kicked the Hornets' Nest (2009) (Sweden)
2010 Animal Kingdom (2010) (Australia)
 Love Sex aur Dhokha (2010) (India)
 Im Schatten (2010) (Germany)
 Ishqiya (2010) (India)
 Kick-Ass (2010) (UK/US)
 London Boulevard (2010) (UK)
 Brighton Rock (2010) (UK)
 The Yellow Sea (2010) (Korea)
 Shaitan (2011) (India)
 7 Khoon Maaf (2011) (India)
 Aaranya Kaandam(2011) (India)
 Blitz (2011) (UK)
 Too Many Villains (2011) (Korea)
 Aaranya Kaandam (2011) (India)
 Gangs of Wasseypur (2012) (India)
 Grandmaster (2012) (India)
 Shanghai (2012) (India)
 Passion (2012) (French/German)

Psiko Kara Filmler

Blue Velvet (1986)
 Lunatics: A Love Story (1990)
 Knight Moves (1991)
 Shattered (1991)
 Twin Peaks: Fire Walk with Me (1992)
 The Vagrant (1992)
 Blink (1994)
 Natural Born Killers (1994)
 Lost Highway (1997)
 eXistenZ (1998)

Fight Club (1999)
 American Psycho (2000)
 Memento (2000)
 Mulholland Drive (2001)
 The Machinist (2004)
 Secret Window (2004)
 The Number 23 (2007)

Kara Bilim Kurgu

Alphaville (1965)
 The Satan Bug (1965)
 The Groundstar Conspiracy (1972)
 Soylent Green (1973)
 Invasion of the Body Snatchers (1978)
 Blade Runner (1982)
 Repo Man (1984)
 The Terminator (1984)
 Brazil (1985)
 RoboCop (1987)
 Alien Nation (1988)
 Total Recall (1990)
 Robocop 2 (1990)
 Alien 3 (1992)
 Johnny Mnemonic (1995)
 Strange Days (1995)
 12 Monkeys (1995)
 Gattaca (1997)
 Disturbing Behavior (1998)
 Dark City (1998)
 eXistenZ (1998)
 The Thirteenth Floor (1999)
 The Matrix (1999)
 Donnie Darko (2001)
 Equilibrium (2002)
 Cypher (2002)
 Minority Report (2002)
 Sin City (2005)
 Southland Tales (2007)
 Franklyn (2008)
 Stargate Universe (2010)
 Inception (2010)
 Dredd (2012)
 Looper (2012)

Modern Dönem Kara Komedi

Play It Again, Sam (1972)
 Dead Men Don't Wear Plaid (1982)
 After Hours (1985)
 Crime Wave (a.k.a. The Big Crimewave) (1985)
 Crimewave (1985)
 The Naked Gun (1988)
 Desire and Hell at Sunset Motel (1992)
 Fatal Instinct (1993)
 Get Shorty (1995)
 Fargo (1996)
 The House of Yes (1997)
 Very Bad Things (1998)

Zero Effect (1998)
Cecil B. DeMented (2000)
The Curse of the Jade
Scorpion (2001)
Novocaine (2001)
One Night at McCool's (2001)
Death to Smoochy (2002)
Be Cool (2005)
The Big White (2005)
The Ice Harvest (2005)
Kiss Kiss Bang Bang (2005)
Big Nothing (2006)
Mini's First Time (2006)
Assassination of a High School
President (2008)
Leaves of Grass (2010)

Modern Dönem Kara Westernler

Hud (1963)
Welcome to Hard Times (1967)
Cemetery Without Crosses (1969)
High Plains Drifter (1973)

Diğer Alt Tür Örnekleri

Faster, Pussycat! Kill! Kill! (1965)—
exploitation noir
The Dead Don't Die (1975)—noir
horror
Pennies from Heaven (1981)—noir
musical
Class of 1984 (1982)-noir horror
A Nightmare on Elm Street (1984)-
noir horror
Angel Heart (1987)—noir horror
The Believers (1987)—noir horror
Dead of Winter (1987)—noir horror
Who Framed Roger Rabbit (1988)—
"toon-noir"
Batman (1989)—superhero noir
Dick Tracy (1990)—comic noir
Darkman (1990)—superhero
noir/horror
The First Power (1990)—noir horror
Cast a Deadly Spell (1991)—noir
horror
Batman Returns (1992)—superhero
noir
The Resurrected (1992)—noir horror
The Shadow (1994)—superhero noir
The Crow (1994)—superhero
noir/horror
In the Mouth of Madness (1995)—
noir horror
Lord of Illusions (1995)—noir horror
The Phantom (1996)—superhero noir
Spawn (1997)—superhero noir/horror
Fallen (1998)—noir horror
The Ninth Gate (1999)—noir horror
FearDotCom (2002)—noir horror
Batman Begins (2005)-superhero noir

The Dark Knight (2008)—superhero
noir
The Green Hornet (2011) —
superhero noir
Watchmen (2009) —superhero noir
The Dark Knight Rises (2012)-
superhero noir

Amerikan Olmayan Diğer Alt Tür Örnekleri

Alphaville, une étrange aventure de
Lemmy Caution (Alphaville) (1965)
(France/SF)
Gumshoe (1971) (UK/comedy)
Golgo 13: The Professional (1983)
(Japan/anime)
Neo Tokyo (1986) (Japan/SF anime)
Wicked City (1987)
(Japan/horror anime)
Goku Midnight Eye (1989)
(Japan/SF anime)
Patlabor the Movie (1989)
(Japan/SF anime)
Patlabor 2 the Movie (1989)
(Japan/SF anime)
Ghost in the Shell (1995)
(Japan/SF anime)
WXIII: Patlabor 3 the Movie (2001)
(Japan/SF anime)
Running on Karma (2003) (Hong
Kong/"bubblegum noir")
Ghost in the Shell 2:
Innocence (2004) (Japan/SF anime)
Renaissance (2006) (France/animated
SF)
Thirst (2009) (Korea/horror)

Kaynaklar;

- <http://www.filmnoirstudies.com/timeline/index.asp>
- <http://en.academic.ru/dic.nsf/enwiki/1023663>
- http://en.vi.ki/List_of_film_noir_titles

Özgeçmiş

İlker Recep Döşer, 1981 yılında doğdu. İlk ve orta öğretimini istanbulda tamamladı. 2004 yılında girdiği, Ankara, Gazi Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo Televizyon ve Sinema bölümünden 2008 yılında mezun oldu. Mezun olduğu yıldan itibaren televizyon sektöründe çeşitli görevlerde bulundu. Halen, aktif olarak özel sektör ve çeşitli ulusal kanallara bağımsız projeler üretmekte, yönetmenlik hizmeti icra etmektedir.