



T.C.

KADIR HAS ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
SİNEMA TELEVİZYON PROGRAMI

**FILM NOIR'IN TÜRK SİNEMASINDAKİ YAPISAL
DEĞİŞİMİ:
ÜÇ TEKERLEKLİ BİSİKLET VE ÜÇ MAYMUN
KARŞILAŞTIRMASI**

ALPER TOMBUL

TEZ DANIŞMANI

PROF. DR. G. DENİZ BAYRAKDAR

YÜKSEK LİSANS TEZİ

İSTANBUL, AĞUSTOS, 2019

**FILM NOIR'IN TÜRK SİNEMASINDAKİ YAPISAL
DEĞİŞİMİ:
Ç TEKERLEKLİ BİSİKLET VE Ç MAYMUN
KARŞILAŞTIRMASI**

ALPER TOMBUL

TEZ DANIŞMANI

PROF. DR. G. DENİZ BAYRAKDAR

YÜKSEK LİSANS TEZİ

İletişim Bilimleri Anabilim Dalı Sinema ve Televizyon Programı'nda Yüksek
Lisans derecesi için gerekli kısmi Őartların yerine getirilmesi amacıyla
Kadir Has Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü'ne
teslim edilmiştir.

İSTANBUL, AğUSTOS, 2019

Ben, ALPER TOMBUL;

Hazırladığım bu Yüksek Lisans Tezinin tamamen kendi çalışmam olduğunu ve başka çalışmalardan yaptığım alıntıların kaynaklarını kurallara uygun biçimde tez içerisinde belirttiğimi onaylıyorum.

ALPER TOMBUL



TARİH VE İMZA

21.08.2019

KABUL VE ONAY

ALPER TOMBUL tarafından hazırlanan **FILM NOIR'IN TÜRK SINEMASINDAKİ YAPISAL DEĞİŞİMİ: ÜÇ TEKERLEKLİ BİSİKLET VE ÜÇ MAYMUN KARŞILAŞTIRMASI** başlıklı bu çalışma **21.08.2019** tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından **YÜKSEK LİSANS TEZİ** olarak kabul edilmiştir.

Prof. Dr. G. Deniz BAYRAKDAR (Danışman)

Kadir Has Üniversitesi

Prof. Dr. Bülent DİKEN

Kadir Has Üniversitesi

Prof. Dr. Gülseren YÜCEL

Nişantaşı Üniversitesi

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım

İMZA
Müdür
Lisansüstü Eğitim Enstitüsü
ONAY TARİHİ:

Prof. Dr. Sinem Akgül Acıkayese

ÖZET

TOMBUL, ALPER. *FILM NOIR'IN TÜRK SİNEMASINDAKİ YAPISAL DEĞİŞİMİ: ÜÇ TEKERLEKLİ BİSİKLET VE ÜÇ MAYMUN KARŞILAŞTIRMASI*, YÜKSEK LİSANS TEZİ, İstanbul, 2019

Kara film, İkinci Dünya Savaşı öncesi ve sonrası ABD’de yaşanan sosyal, siyasi, ekonomik ve kültürel olayların bir sonucu olarak Hollywood sinemasında ortaya çıkmıştır. Tema olarak merkezine ‘suç, ahlâk, etik, doğru-yanlış, iyi-kötü, varoluş, kimlik’ gibi kavramları alarak, içinde bulunduğu düzene ve bireyin kendisine karşı eleştirel bir duruşta konumlanmıştır. Fransız eleştirmenler tarafından keşfedilen bu filmler birçok sinema akımından, felsefi düşünceden ve sinematografik gelişmeden etkilenmiş; bunun sonucunda geleneksel anlatı kalıplarının tersine, farklı teknikler deneyerek kendi sinema dilini oluşturmayı başarmıştır.

Kara film, Türk sineması içinde kendisini, Ömer Lütfi Akad, Memduh Ün ve Osman Seden ile birlikte 1950’li ve 1960’lı yıllarda göstermeye başlamıştır. Bu dönemdeki kara filmlerde Hollywood’daki benzerlerinden farklı olarak toplumsal gerçekçilik ve Türk sinemasında her zaman ilgi görmüş melodram etkisi daha fazla gözlemlenmiştir. 1980 darbesinin ise eleştirel bir duruşa sahip kara filmleri olumsuz anlamda oldukça etkilediğini; ama 1990 sonları kendini gösteren ve 2000lerde öne çıkan bağımsız sinema yönetmenleriyle biçimsel ve yapısal yönden güçlü kara film örnekleri verildiğini söyleyebiliriz.

Bu çalışmada, kara filmlerin Türk sinemasındaki yansımaları incelenmiş ve belirlenen yıllar içindeki yapısal değişimi, başlıca öğeleri olan anti kahraman, femme fatale, sinematografi ve şehrin özellikleri dikkate alınarak değerlendirilmiştir. Araştırma için *Üç Tekerlekli Bisiklet* (1962) ile *Üç Maymun* (2008) filmleri seçilmiştir ve Rick Altman’ın yapısalcı modellemesi, semantik ve sentaktik ikili tür yaklaşımı yöntem olarak seçilmiştir. Semantik olarak, anti kahramanların kişisel özellikleri, femme fatale figürleri, filmlerin sinematografisi, şehir/mekân özellikleri ve suçların türü incelenmiştir. Sentaktik olarak ise karakterlerin tutumu ile hikâyelerin gelişimi ve sonu çözümlenmiştir. Seçilen yöntemle incelenen filmler sonucunda, ülkemizdeki kara filmlerin yapısının Hollywood’daki eşdeğerlerine göre daha küçük çapta değiştiği kanısına varılmıştır. Bu değişimler, anti kahraman ve hikâyenin sonu gibi yönlerden Hollywood’daki kara filmlerin dönemsel değişimine benzerlik gösterirken; femme fatale ve şehir gibi yönlerden ise dönemin ülke koşullarına, durum ve olaylarına göre gerçekleşmiştir.

Anahtar Sözcükler: Kara Film, *Üç Maymun*, *Üç Tekerlekli Bisiklet*, Semantik, Sentaktik, Ömer Lütfi Akad, Nuri Bilge Ceylan, Anti Kahraman, Femme Fatale, Türk Sineması



ABSTRACT

TOMBUL, ALPER. *STRUCTURAL CHANGE OF THE FILM NOIR IN TURKISH CINEMA: COMPARISON OF THREE WHEEL BICYCLE AND THREE MONKEYS*, İstanbul, 2019.

Film-noir genre first blossomed on the screens of Hollywood movie theaters just around World War II as a result of social, political, economic and cultural developments in US society. The theme of this genre generally focused on terms like “crime, morals, ethics, right/wrong, good/bad, resurrection and identity” and developed a critical stance against the existing order and individuals. Various cinema movements, philosophical trends and cinematography techniques influenced these film-noir movies, discovered by French critics. Consequently, this genre succeeded to develop a novel tongue of cinema instead of traditional narrative.

Film-noir was introduced to Turkish cinema starting with Ömer Lütfi Akad, Memduh Ün and Osman Seden in 1950s and 1960s. In contrary to Hollywood, these examples of film-noir included more social reality and melodrama, which was always favored by Turkish cinema. We can assess that 1980 Military coup negatively affected the film-noir movies posing critical stance but after the emergence of liberal directors in late 1990s and their prevalence in 2000s, structurally strong film-noir examples were produced.

In this study, we have explored the reflections of film-noir movies in Turkish cinema and analyzed the selected examples of certain years against anti-hero, femme fatale, cinematography and city life features. We have selected *Three Wheel Bicycle (Üç Tekerlekli Bisiklet)* (1962) and *Three Monkeys (Üç Maymun)* (2008) movies to analyze using Rick Altman’s structural model of semantic/syntactic approach to film genre. In semantic analysis, we have explored characters of anti-heroes, figures of femme fatale, cinematography of movies and features of cities/places. Additionally, we have explored the development of story, attitudes of the characters and the ending of the story in syntactic analysis. After conducting this analysis by the selected method we have concluded that structure of film-noir movies of Turkish cinema experienced a minimal change compared to their Hollywood equivalents. These observed changes resemble their Hollywood examples in the areas such as anti-hero and the ending of the story but seem to be influenced mostly by local conditions and incidents in the areas such as femme fatale and city life.

Keywords: Film Noir, *Three Monkeys*, *Three Wheel Bicycle*, semantic, syntactic, Ömer Lütfi Akad, Nuri Bilge Ceylan, anti-hero, femme fatale, Turkish cinema.



İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	iii
ABSTRACT.....	v
GÖRSELLER DİZİNİ.....	viii
TABLolar DİZİNİ.....	ix
TEŞEKKÜR.....	x
1.GİRİŞ.....	1
2.KARA FİLMİN ÖZELLİKLERİ.....	6
2.1. Kara Film Nedir?.....	6
2.2. Kara Filmleri Etkileyen Tarihi Olaylar ve Sinema Akımları.....	10
2.3. Kara Filmlerde Sinematografi	15
2.4. Kara Filmlerin Başlıca Öğeleri: Anti Kahraman ve ‘Femme Fatale’	19
2.5. Yeni Kara Filmler ve Anti Kahramanın Değişimi.....	29
2.6. Postmodernizm Etkisi.....	35
3. TÜRK SİNEMASINDA KARA FİMLER.....	40
3.1. 1980 Öncesi Türk Sineması ve Kara Filmler.....	40
3.2. 1980 Sonrası Türk Sineması ve Kara Filmler.....	47
4. ÜÇ TEKERLEKLİ BİSİKLET VE ÜÇ MAYMUN FİMLERİNİN İNCELEMESİ...50	
4.1. Yöntem.....	50
4.2. Film İncelemesi: <i>Üç Tekerlekli Bisiklet</i>	52
4.2.1. Semantik ve sentaktik öğelerin incelenmesi	54
4.2.2. Sonuç.....	63
4.3. Film İncelemesi: <i>Üç Maymun</i>	64
4.3.1. Semantik ve sentaktik öğelerin incelenmesi.....	67
4.3.2. Sonuç.....	76
4.4. Filmlerdeki Semantik ve Sentaktik Öğelerin Karşılaştırılması.....	77
SONUÇ.....	82
KAYNAKÇA.....	91
ÖZGEÇMİŞ.....	98

GÖRSELLER DİZİNİ

Görsel 1.1: Chauvet Mağarası'nda bulunan el izi.....	1
Görsel 2.1: <i>Touch of Evil</i> (1958) filminde kullanılan sert gölgeler.....	16
Görsel 2.2: <i>Double Indemnity</i> (1944) filminde kullanılan ışıklandırma ve alan derinliği.....	17
Görsel 2.3: <i>Maltese Falcon</i> (1941) filminden ışıklandırmaya örnek sahneler.....	18
Görsel 2.4: Anti kahraman örneği dedektif Sam Spade.....	22
Görsel 2.5: Etkileyici femme fatale örneği	25
Görsel 2.6: <i>Watchmen</i> filminden bir sahne.....	28
Görsel 2.7: Dedektif Gites ve beyaz takımı.....	32
Görsel 2.8: Dedektif Gites ve değişimi.....	32
Görsel 2.9: Gites'in başarısızlığı.....	34
Görsel 2.10: Memento filminden siyah-beyaz ve renkli sahneler.....	38
Görsel 3.1: Anti kahraman figürü Ayhan Işık.....	41
Görsel 3.2: Türk sinemasındaki kara filmlerden afiş örnekleri.....	45
Görsel 4.1: Orman ile iç içe geçmiş Ali.....	55
Görsel 4.2: Filmin açılışında her karakterin sırayla bakışı.....	55
Görsel 4.3: Hasan'ın bisiklete bakışı.....	58
Görsel 4.4. Filmin Sonunda Arif.....	61
Görsel 4.5: <i>Üç Tekerlekli Bisiklet</i> filmindeki ışıklandırma.....	62
Görsel 4.6: Çetin Gürtop ve kamera arkası.....	63
Görsel 4.7: Hacer'in değişimi.....	70
Görsel 4.8: Servet'in ışıklandırması.....	72
Görsel 4.9: Karakterlerin tepeden ışıklandırılması.....	73
Görsel 4.10: <i>Üç Maymun</i> 'da ailenin yaşadığı apartman.....	74
Görsel 4.11: Filmdeki yağmurlu ve bulutlu hava.....	75

TABLÖLAR DİZİNİ

Tablo 1: Üç Tekerlekli Bisiklet ve Üç Maymun Filmlerinin Semantik ve Sentaktik İncelemesinin Sonucu.....	85
--	----



TEŞEKKÜR

Yapmış olduğum bu çalışmada engin bilgi ve tecrübeleriyle bana yol gösteren ve yardımını hiçbir zaman esirgemeyen, çok saygıdeğer danışman hocam Sayın Prof. Dr. G. Deniz BAYRAKDAR'a, sinema ile beraber birçok konuda bana yeni ufuklar katan ve öğrencileri olduğum için kendimi çok őanslı hissettiğim baőtta Sayın Prof. Dr. Bülent DİKEN ve Sayın Doç. Dr. Melis BEHLİL olmak üzere Sinema ve Televizyon programı yüksek lisans hocalarıma ve son olarak şu ana kadar sevgileri ve destekleriyle her zaman yanımda olan çok sevgili aileme sonsuz teőekkürlerimi sunarım. Bilim ve sanatın buluőtđu en zgün alan olarak gördüğüm sinema, gemiőtte olduğu gibi gelecekte de hayatımın her anında olmaya devam edecekken; sinema yolunda attığım ve atacağım her adım, bu çalışmanın var olması ile daha anlamlı bir hal almıştır.

1. GİRİŞ

John Berger “*Görme Biçimleri*” kitabına başlarken “Görme konuşmadan önce gelmiştir” der. (Berger, 1995, s. 7) İnsanlık, tarihin başından itibaren gördüklerini anlamlandırmaya çalışmış ve hayatını gözleri vasıtasıyla şekillendirmiştir. Görme eylemi bizim için o kadar etkili bir araçtır ki; gün içinde duyularımızla çevremizden algıladığımız verilerin yüzde seksenini gözlerimizden alırız. (Kaplan, 2015, s. 13) Görme duyumuzun bu denli ön planda olması görsel materyallerin de bizi daha çok etkilemesine neden olmaktadır. Öyle ki 20.000 yıl önce Fransa’da bulunan Chauvet mağarasının duvarlarına bırakılan el izi, insanlık tarihinin en başından itibaren bu görsel etkinin bilindiğini ve kullanıldığını göstermektedir.



Görsel 1.1: Chauvet Mağarası’nda bulunan el izi
(DiLoreto & Hurlbert, Smithsonian Institution)

Görseldeki el izinin sahibi Chauvet Mağarası’nın duvarına sadece bir resim çizmekle kalmamış, aynı zamanda “ben buradaydım” mesajını da vererek, varlığını ölümsüzleştirmeyi de başarmıştır. Aynı anı ölümsüzleştirme isteği ve görsel etki ilişkisi sinemanın ortaya çıkışında da önemli bir rol oynamıştır. 28 Aralık 1895 tarihinde Lumière

kardeşlerin girişimleriyle ilk büyük adımlarını atan sinema ile görme eylemi perdeye taşınmış ve günümüze kadarki süreçte daha farklı bir özellik olarak izleme eylemini önemli kılmıştır. Anın içindeki olayların ve durumların adeta canlı bir şekilde kayıt altına alınması, istenildiğinde bu anın tekrar kurgulanması birçok önemli gelişmeyi de beraberinde getirmiştir. Bu noktada ortaya çıkan düşünce ve hislerle beraber sinema doğmuş ve insanlık tarihinin en önemli mihenk taşlarından birine dönüşmüştür.

Sinema, insanoğlunun doğuşunu net bir şekilde bildiği ve gelişimini her anında gözlemleyebildiği tek sanat dalıdır. (Özön, 1985, s. 16) Yüzyıllık kısa tarihi ile insanlık için oldukça yeni olsa da; diğer sanat dallarını bünyesinde toplayabildiği katmanlı yapısı, içeriği ve etkileme gücü ile karmaşık bağlara sahip olmuştur. Bu bağlarıyla bireyler ve toplumlar arasında bir köprü görevi görmüş, en yoğun duyguların ve düşüncelerin ifade edilebilmesinde bir anahtar rolü üstlenmiştir. Bunu yaparken seyirciyi etkilemedeki potansiyel gücü zamanla artmış ve bu durum da sinema üzerine çalışan kişilerce fark edilmiştir. Haliyle etkileşim alanı tarih, sosyoloji, psikoloji, felsefe, politika gibi diğer alanlara uzanmış ve beslendiği konulara göre çeşitlenmiştir. Dolayısıyla ortaya benzer yanları bulunan birçok film çıkmıştır. Bu benzer filmlerin sınıflandırılma ihtiyacından dolayı da doğa bilimlerinden sanat dallarına geçmiş olan ‘tür’ kavramı sinema içinde de kullanılmaya başlanmıştır. (Abisel, 1995, s. 14)

Her tür sinemasının belli başlı kendi özelliği ve seyirci üzerinde etkisi bulunur. Genellikle Hollywood üzerinden ilerleyen bu filmlerin yapıları alt metin olarak da benzerlik gösterebilir ve toplumda birliği, aileyi, otoriteyi, erkek egemenliğini, dini yücelten ortak bir dil görülebilir. (Abisel, 1995, s. 123) Bir tür sineması olup olmadığı her zaman tartışılan kara filmler ise diğerlerinden tam olarak bu noktada ayrılmaktadır. Bunun nedeni kara filmlerin olay ve durumlara karşı eleştirel bir yapıda var olmasıdır.

İlk olarak 1940’lı yıllarda, II. Dünya Savaşı sonrası kendisini göstermeye başlayan *film noir*¹ zamanın getirdiklerine ve değişimin kendisine ayak uydurarak, zaman zaman popülerliğini kaybetse de, birçok film türünün aksine günümüze kadar gelmeyi başaran önemli bir tür olmuştur. Suç, adalet, ahlâk, yabancılaşma gibi işlediği konularla;

¹ Fransızca’da ‘kara film’.

*Ekspresyonizm*², *Realisme Poetique*³, *La Nouvelle Vogue*⁴ gibi etkilendiği akımlarla; Varoluşçuluk, Nihilizm gibi felsefi arka planıyla; anti-kahraman gibi insan psikolojisini ele alışıyla, femme fatale gibi kadının toplumdaki temsiliyle hem kullandığı çekim ve atmosfer teknikleriyle (*cameo*⁵, silüet, yüksek kontrast vb.) hem de diğer film türleri ile olan ilişkisiyle (*sci-fi noir*⁶ vb.) tamamen kendisine özgü farklı bir dünya yaratmıştır. Bu dünyanın sadece Hollywood sinemasını değil; dünya sinemasından da birçok yönetmen ve sinemaseveri etkilemeyi başardığını söylemek yanlış olmaz. Başkahramanın psikolojisine, içinde bulunduğu toplumun kendisine ve kadının toplumdaki yerine farklı bir bakış açısı getirmiş, kendi yorumunu katmayı başarmıştır.

Kara film örneklerine bakıldığında zaman içinde üç farklı dönem olduğu göze çarpar. İlk olarak, 1940'lı yıllarda ortaya çıkan ve Amerika'da yazılan dedektif ve suç hikâyelerinin perdeye aktarılması ile ortaya çıkan klasik dönem kendisini gösterir. Bu dönem kara filmin kendi çizgisini bulduğu bir dönem olmuştur. Daha sonra kara film hem bazı düşünce akımlarıyla hem de Avrupa sinemasıyla etkileşim haline girmiş ve ortaya ikinci dönem olan *neo noir film*⁷ ler çıkmıştır. Yeni kara filmlerde başkahramanda ve kara film için oldukça önemli olan şehir kavramında değişiklikler meydana gelmiştir. Günümüzdeki son haliyle ise bu filmler Postmodernizm etkisi altında yeni kara filmin bir uzantısı olarak diğer türlerle ve yapıtlarla sürekli bir etkileşim halindedir.

Çalışmanın amacı, Türk sinemasında kara filmlerin varlığını araştırmak, varsayılan filmlerin bu türe ait özellikleri ne kadar taşıdıklarını ve bu özelliklerin belirlenen zamanlar arasında ne kadar değişim gösterdiğini Rick Altman'ın semantik/sentaktik yaklaşımını temel alarak açıklamaktır. Bu bağlamda Türk sinemasının 1960lı yıllarından seçilen *Üç Tekerlekli Bisiklet* (1962) ile 2000 yıllarından seçilen *Üç Maymun* (2008) filmleri birbirleriyle ve Hollywood sinemasından seçilen eşdeğerleriyle karşılaştırılacak ve varsa aralarındaki benzerlikler ile farklılıklar ortaya konacaktır. Daha sonra ise bu

² Dışavurumculuk

³ Şiirsel Gerçekçilik

⁴ Yeni Dalga

⁵ Işık kaynağının bir mekânda sadece konuyu aydınlatacak şekilde kullanılmasıyla ortaya çıkan teknik.

⁶ Bilimkurgu türü ile etkileşime geçmiş kara filmin alt türü.

⁷ Fransızca'da 'yeni kara film'.

benzerlikler ve farklılıklar ile kara filmlerin Türk sinemasındaki muhtemel değişimi araştırılacak ve incelenecektir.

Bu konuda yerli literatürü incelediğimizde kara filmle ilgili birçok çalışma bulmak mümkündür. Mutluer, kara filmin nasıl ve neden oluştuğunu açıklarken, başlangıçtan günümüze kadar olan değişimini Hollywood üzerinden takip etmiştir.⁸ Döşer, kara filmi bir tür sineması olarak ele almış ve tarihsel yapısını incelemiştir.⁹ Doğru, kara filmlerin sinematografisini mercek altına almış ve daha çok, ışığın bu filmlerde nasıl kullanıldığı üzerinde durmuştur.¹⁰ Bektaş ise kara filmleri tür yapısı çerçevesinde tanımlarken, bu türün Türk sinemasındaki yansımalarına ışık tutmuştur.¹¹ Daha önce yapılmış çalışmalar ağırlıklı olarak kara filmin ne olduğu ve nasıl oluştuğu konuları üzerinde durmakta olup, kara filmin tarihsel ilerleyişini ortaya koymayı amaçlamaktadır. Çalışmalarda kara filmlerin yapısı ayrıntılı bir şekilde incelenmektedir ama bu incelemeler ya Mutluer'in yaptığı gibi Hollywood sineması üzerinden gerçekleşmekte ya da Bektaş'ın çalışmasında olduğu gibi filmlerin türe aidiyetini ortaya koymaya yönelik olmaktadır. Buradan yola çıkarak hazırlanan bu çalışmada ise Türk sineması esas alınarak kara filmin Türk sinemasındaki olası yapısal değişimi üzerinde durulmakta ve bu değişimin nedenleri araştırılmaktadır.

Çalışmada Rick Altman'ın semantik ve sentaktik yaklaşım yöntemi, literatür taramasına dayalı olarak kullanılacak olup; semantik öğeler olarak anti kahraman, femme fatale, şehir ve sinematografi; sentaktik öğeler olarak ise karakterler ve hikaye sonları çözümlenecektir. Bu öğeleri doğru bir şekilde inceleyebilmek adına, kara filmin bir tür sineması olduğu çalışmanın en başında kabul edilmiştir ve metodoloji de bu doğrultuda seçilmiştir. Buna göre, kara film öğelerinin sinemamızdaki yansımalarını belirlemek, seçilen filmlerdeki olası değişimi ortaya koymak ve dönemleri karşılaştırabilmek adına Rick Altman'ın yapısalcı modellemesi ikili tür yaklaşımı esas alınmıştır. Bu yaklaşımın seçilmesinin nedeni, filmlerin türünü belirlerken hem anlambilimsel (semantic) hem de sözdizimsel (syntactic) olarak çözümlenmeyi ve bu iki farklı nokta arasında bir bağ kurmayı önermesidir. (Altman, 1984, s. 11) Bu doğrultuda, seçilen filmlerin hem sınırları

⁸ Mutluer, O. (2008). *Yeni Yönelimler Çerçevesinde Kara Film*. Yüksek Lisans Tezi

⁹ Döşer, İ.R., (2013). *Bir Tür Olarak Kara Film ve Günümüz Sinemasına Etkileri*. Yüksek Lisans Tezi

¹⁰ Doğru, M.S. (2013). *Sinema Yapımlarında Görsel Eğretileme ve Anlatım Aracı Olarak Işık: Kara Film Örneği*. Yüksek Lisans Tezi

¹¹ Bektaş, S. (2014). *Türk Sinemasında Kara Film: Türsel Bir İnceleme*. Yüksek Lisans Tezi.

daha iyi bir şekilde çizilebilecek, hem türe aidiyetleri daha ayrıntılı bir biçimde ortaya çıkarılabilecek; hem de filmlerin analizi ile türün geçmişi arasında bir süreklilik kurabilmemiz mümkün olacaktır.

Çalışmanın ilk bölümünde kara filmin üç dönemi, sırasıyla *The Maltese Falcon* (1941) *Chinatown* (1974) ve *Memento* (2000) ile kısaca karşılaştırılacak ve kara filmin tarihsel gelişimi, değişimi ve anti kahramanların özellikleri incelenecektir. Kara filmin göstergelerinin ve yapısının hangi tarihi olaylardan etkilendiği, zamanla hangi özellikleri kazanıp hangilerini kaybettiği ve hangilerinin değişime uğradığı bu üç dönemin karşılaştırılmasıyla çözümlenecektir.

Çalışmanın ikinci bölümünde ise kara filmin Türk sinemasındaki izleri takip edilecektir. Türkiye’de kara filmin yeri, toplumsal ve kültürel değerler ile ülke tarihindeki önemli olaylar bağlamında incelenecektir.

Çalışmanın üçüncü ve son bölümünde ise Türk sinemasından seçilen kara film örnekleri *Üç Tekerlekli Bisiklet* ve *Üç Maymun* analiz edilip, karşılaştırılacaktır. Bu filmler üzerinden türün ülkemizdeki değişimi, anti kahramanın özellikleri başta olmak üzere incelenecektir. Yerli sinemadan bu örnekler seçilirken filmlerin popülerlikleri ön planda tutulmuştur.

Ülkemizde bu türde yapılan filmler var mıdır? Eğer var ise ne gibi yapısal özellikler taşımaktadır? Yabancı yapımlardan ayrıldığı yönler nelerdir? Yapısal özellikleri ve/veya öğeleri yıllar içinde değişime uğramış mıdır? Bu değişim neden ve ne şekilde olmuştur? Çalışmada bu sorulardan yola çıkılarak kara filmin Türk sinemasındaki yeri konuyla ilgili literatürün tartışılması ve öğelerin çözümlenmesi yoluyla analiz edilecek ve ortaya bir sentez konmaya çalışılacaktır.

2. KARA FİLMİN ÖZELLİKLERİ

2.1. KARA FİLM NEDİR?

Tür filmleri, sinemanın ilk yıllarından itibaren toplumun istek ve beğenilerine göre şekillenmiş, ticari amaç uğruna birçok özellik kazanırken bazı yönlerden de körelmiştir. Kişinin belli duygularına seslenen bu filmler, genele hitap edecek şekilde basit tutulmuş ve daha çok seyirciye ulaşabilmek için popüler kültürle iç içe olma eğilimi göstermiştir. Bir filmin tür filmi olabilmesi için belli bazı ikonografik özelliklere, göstergelere sahip olması gerekir. Bu göstergeler seyirci üzerinde kendi gerçekliğini yaratmayı sağlamaktadır. Günümüze kadar birçok tür sınıflandırılması yapılmış, kimi filmler sadece kostüm ve dekorlarına göre ayrılırken kimisi hikâye yapısı ve olaylarına göre başlıklandırılmıştır. Bu yüzden tür konusu tartışmaya açık bir alandır ve hangi filmin hangi türe ait olduğu beraberinde birçok çelişki getirebilmektedir. Abisel'e göre eleştirmen ve sinema yazarları tarafından üzerinde uzlaşmış tek tür film noir olmuştur. (Abisel, 1994, s. 56) Paul Schrader'a göre film noir bir türden daha çok bir histir ve sinema tarihinin önemli bir dönemini temsil eder. (Schrader, 1972, s. 53) Edinburgh Üniversitesi'nden Profesör John Orr'a göre ise kara filmi bir tür olmaktan çok bir biçim olarak tanımlar ve herhangi bir film türü de bu biçimde kara öyküler üretebilir. (Özdemir, 2010, s. 22)

Film noir ya da Türkçe adıyla kara film tabiri, ilk olarak Fransız eleştirmen ve yazar Nino Frank tarafından "Yeni Bir Polisiye Drama Tipi: Suç Macerası" (*Un Nouveau Genre 'Policier': L'aventure Criminelle*) adlı makalesinde kullanılmıştır. (Naremore, 2008, s. 15) Frank bu terimi, bir diğer Fransız eleştirmen Jean-Pierre Chartier ile 1946 yılında izledikleri dört filmde benzer tema ve göstergeleri bağdaştırmalarıyla ortaya çıkarmıştır. İzledikleri bu filmler sadece suç teması etrafında yüksek kontrastlı çekimlerden oluşmamakta; aynı zamanda dönemin Amerikan kültüründeki çelişkileri eleştirel bir yolla yorumlamaktadır. Frank ve Chartier'in izlediği bu filmler; John Hutson'un *The Maltese Falcon*'ı (1941) , Edward Dmytryk'in *Murder, My Sweet*'i (1944), Otto Preminger'in *Laura*'sı (1944) ve Billy Wilder'in *Double Indemnity*'si (1944) idi.(Spicer 2010, s. 37)

Bu filmlere bakış açıları ise yorumlama olarak farklılık göstermekteydi. Nino Frank'e göre, kara film Amerikan sinemasının kapitalizme karşı eleştirel duruşunun sınırlarını çizerken; Jean Pierre Chartier'e göre, Amerika'nın içinde bulunduğu ahlâki bozulma ve çürümenin bir sonucuydu. Fakat iki yazarın üzerinde birleştikleri nokta ise ikisinin de kara filmleri, suç filmlerinin sert bir revizyonu, yeniden yorumlanması olarak görmesiydi. (Fay & Nieland, 2010, s. 135)

Kara filmlerdeki 'kara' sözcüğü film noir'ların içerisindeki kapalı, karanlık, tekinsiz ve puslu havayı verecek şekilde kullanılmıştır. 'Kara film' terimi ise Charles O'Brien'a göre: "temel olarak ulusal kültürün ahlâki değerlerini hiçe saydığı görülen birtakım filmlere verilen duygusal bir tepkiyi" betimlemektedir. (1996, s. 8) Nino Frank bu terimi kullanırken *serie noir*¹² denilen suç öykülerinden esinlenmiştir ki; bu öyküler Amerika'daki dergilerde seri olarak yayınlanan *hard boiled*¹³ roman ve hikâyelerin Fransız çevirileridir. (Keeseey, 2011, s. 11) Dashiell Hammet, James Cain, Raymond Chandler gibi yazarların yazdığı bu roman ve hikâyelerin merkezinde her zaman çözülmeyi bekleyen sürükleyici bir suç olayı vardır. Yazarlar, şehrin arka sokaklarındaki karanlık yaşamı, dedektiflerin ve özellikle suçluların bakış açısından anlatırlar. Yazdıkları eserlerdeki suçlar ise genellikle 1929 Ekonomik Buhranı sonrası toplumda ortaya çıkan sorunlara işaret etmektedir. (Özdemir, 2010, s. 17)

Dedektif hikâyeleri ve suç romanları, karakterleriyle, yaratıcılıklarıyla, gizemleriyle kişilerin her zaman dikkatini çekmiştir. Edgar Allen Poe, Agatha Christie, Charles Dickens gibi önemli yazarların dedektiflerinin, suçluyu bulma maceraları günümüzde bile çok satanlar listelerinde görülmektedir. Bu yazarlardan özellikle Sir Arthur Conan Doyle'un dedektifi Sherlock Holmes belki de içlerindeki en ünlüsüdür. Bu dedektiflerin en önemli özellikleri olayları tümdengelim yöntemiyle ele alıp, üstün zekâlarıyla ipuçlarını anlamlandırıp birleştirerek sonuca varmalarıdır. Bu kahramanlar belli bir entelektüel seviyede, nazik, yeri geldiğinde centilmen ve yumruklarından çok zekâlarını konuşuran karakterlerdir. Amerikan suç edebiyatının, Dashiell Hammet, James Cain, Raymond Chandler gibi *hard boiled* yazarlarının anti kahramanlarında ise bu durum oldukça farklıdır. Bu dedektifler diğerlerinden farklı olarak alt veya orta sınıflardandır.

¹² 1945'te Marcel Duhamel tarafından kurulan Fransız yayım markasıdır.

¹³ Konusu suç ve dedektiflik olan edebiyat eserleri.

Sokaklarda doğup, sokaklarda büyümüşlerdir. Bu yüzden arka sokaklarda işleyen yapıyı ve düzeni avuç içleri gibi bilirler. Suçu, zekâlarını kullanarak bir odada çözmek yerine zekâlarını sokaklarla birleştirir, karanlık mekânları dolaşırlar. İpuçlarını yorumlayarak birleştirmek yerine daha çok ipucunun peşinde koşarlar. Yeri geldiğinde dövüşmekten, kavga etmekten, şiddete başvurmaktan hatta öldürmekten çekinmezler. Bu dedektifler tam olarak iyi ve temiz olmadıklarının bilincindedirler ve buna göre hareket ederler. Bir suç veya bir gizemi çözerken içlerindeki karanlık tarafı açığa çıkarır ve kullanırlar. Bu kahramanların çözmeye çalıştığı suç olayları ise kanlı ve karmaşık bir yapıya sahiptir. Bu şekilde okuyucunun oldukça dikkatini çeken hard boiled romanların sinemaya uyarlanmaları ise kaçınılmaz olmuştur. Fakat Žižek'in, dedektif (kahraman) ile sert dedektif (anti kahraman) arasındaki farkın düşünsel ve aksiyon alma yönünden olmadığına dair düşünceleri de mevcuttur. Bununla birlikte ikisi arasındaki asıl farkın maddi ödül karşısındaki tavırları olduğunu belirtmektedir:

“Burada, dedektif, yanlış sahneyi analiz edip büyüsunü ortadan kaldırmasını sağlayacak mesafeyi yitirir; kaotik, yoz bir dünyayla karşı karşıya gelen aktif bir kahraman haline gelir, bu dünyaya ne kadar müdahale ederse bu dünyanın kötülüklerine de o kadar bulaşır. Bu nedenle klasik dedektifle sert dedektif arasındaki farkı, "düşünsel" faaliyete karşı "fiziksel" faaliyet diye belirlemek, klasik mantık ve çıkarsama dedektifi muhakemeye meşgulken sert dedektifin aslen takip ve dövüşle meşgul olduğunu söylemek kesinlikle yanıltıcı olacaktır. Gerçek kopuş, varoluşsal açıdan, klasik dedektifin hiç de "meşgul", hiç de angaje olmamasıdır: O dışsal konumunu hep korur; cesedin kurduğu şüpheliler grubu arasında yaşanan ilişkilerden dışlanır. İki dedektif tipi arasındaki farka işaret eden ipuçlarından biri, mali ödül karşısında takındıkları tavırlardır. Klasik dedektif vakayı çözdükten sonra verdiği hizmetin karşılığı olan ödemeyi belirgin bir hazla kabul eder, oysa sert dedektif kural olarak parayı hor görür ve elindeki vakayı ahlâki bir misyonu gerçekleştiren birinin kişisel adanmışlığıyla çözer, ama bu bağlanmışlık da çoğunlukla sinik bir maskenin ardına gizlenecektir.” (Žižek, 2005, s. 89)

Kara filmlerin teması da böylece suçtur. Filmlerdeki hava, karakterlerin iç dünyasını yansıtacak bir şekilde bulanık, tozlu ve basıktır. Şehirlerin sokakları kaosu ve yozlaşmışlığı gizlemekte; iyiyle kötü arasındaki sınırı silikleştirmekte ve ortadan kaldırmaktadır. Güvensizlik, kuşku, ihanet, ölüm, entrika ve ihtiras bu filmlerde sık sık bulunan unsurlardır. Nazilerden kaçarak Amerika'ya yerleşen Alman sinema eleştirmeni Siegfried Kracauer her ne kadar kara film terimini hiç kullanmamış ve bu filmleri macera ya da melodram filmleri olarak adlandırmış olsa da *The Lost Weekend* (1945), *Shadow of a Doubt* (1943) ve *The Spiral Staircase* (1946) gibi filmlerde karanlık bir psikoloji görmüştür. Kracauer, korku, sadizm ve psikolojik açmazlar barındıran bu filmlerin Hitler Almanya'sından ve faşizmden yansıyan korkular olduğunu düşünmüştür. (Kracauer, 1946, s. 132-136)

“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 üzerinde durdu.” (Kolker, 1999: 43)

Klasik dönemin ana karakterleri bu karanlık dünyaya hâkim ve neyi nasıl elde edeceklerini içlerindeki karanlık tarafı ortaya çıkararak bilirken, yeni kara filmlerde ana kahramanlar âdeta ne yapacağını bilemez bir halde, kafaları varoluşsal problemlerle karışmış, güçsüz, kırılğan bir haldedir. İki dönemde de tehlikeli kadınlar ve ikiyüzlü dostlar bu karakterleri her açıdan zorlamaktadır.

Klasik kara filmler yapısı itibariyle suç ve macera filmlerine ve melodramlara dayanmaktaydı. Her ne kadar tarihte birçok sinema eleştirmeni ve yazar tarafından belli kalıplar içinde tanımlanmaya çalışılsa da; karmaşık yapısı nedeniyle farklılıklar ve karışıklar göstermiştir. Raymond Borde ve Etienne Chaumeton, tarihte kara filmler hakkındaki ilk kitap olma özelliğini taşıyan *A Panorama of American Film Noir* isimli kitaplarında kara filmin tanımını yaparken şu şekilde bahsetmişlerdir:

“Kara film diyorsak, “bizim için” kara olduğunu söylüyoruz. Yani 1950’lerin Batılı ve Amerikalı izleyicileri için. Bu mekanda olduğu kadar zaman içinde de tekil olan belli bir yankılanmaya verilen bir cevaptır”(Borde & Etienne, 2002, s. 5)

Yazarlar kara filmi bir çeşit duygusal tutarlılık, izleyicilerin gerilim halinde tutulması yoluyla bir araya gelmiş bir seri olarak tarif etmişlerdir.

Kara filmlerin çekildiği dönemde bu filmlere paralel seyreden ve kara filmler gibi teması suç olan polisiye belgesel filmler de çekilmektedir. Borde ve Chaumeton kara filmler ile polisiye belgesel bu filmlerin ayrımını kitaplarında yapmışlardır. (Mutluer, 2008, s. 19)

Bu filmler arasındaki en büyük fark kara filmlerde olayın suçlunun gözünden anlatılması ve suçlu psikolojisinin yansıtılmasıdır. Bunun yanında polisiye belgesellerdeki dedektif ve polisler mutlak iyi bir yapıdadır ve idealist bir dünya görüşüyle hareket ederler. Buna karşılık kara filmlerdeki polisler yozlaşmış, dedektifler kaotik bir yapıda var olurlar. Bu yüzden olaylar polisiye belgesellere göre daha acımasız ve kanlı olma eğilimindedir.

Film noir ilk olarak Fransa’da kendisini göstermiştir. Amerikalı film yapımcıları ve yönetmenler, Dashiell Hammet, Raymond Chandler, James M. Cain gibi yazarların hard boiled hikâyelerini sinemaya uyarlarlarken bir film noir yaptıklarının farkında değillerdi.

Dönemin önemli film noir yönetmenlerinden biri olan Billy Wilder bu konuyla ilgili ‘‘Double Indemnity filmini yapana kadar ‘film noir’ ifadesini hiç duymamışım’’ demiştir. (Charlotte’tan aktaran Günay, 2007, s. 5). Nitekim film noir kavramı adlandırıldığı yıldan itibaren 1955’e kadar kullanılmamıştır. 1955 yılında ise bu sefer Fransız sinema yazarı ve eleştirmenleri Raymond Borde ve Ettiienne Chaumeton bu kavramı kendi kitapları olan *Panorama du Film Noir Americain*’de kullanmışlardır. Bunu yaparken *Maltese Falcon* (1941), *Laura* (1944), *Murder My Sweet* (1944), *Double Indemnity* (1944) ve *Woman in the Window* (1944) filmlerini bir araya toplamışlar ve filmlerin oluşturdukları karanlık atmosfer üzerinde durmuşlardır. (Özdemir, 2010, s. 22) Yazarlara göre kara film dönemin üç popüler türünün özelliklerini bir araya getiriyordu; polis ve dedektif filmlerinden soyutlanmış atmosfer ve gözlem gücü; korku filmlerinden tiksinti ve korku verici sahneler; gangster filmlerinden de isyan eden, silahlı anti kahraman. (Doğru, 2013, s. 80)

2.2. KARA FİMLERİ ETKİLEYEN TARİHİ OLAYLAR VE SİNEMA AKIMLARI

Kara filmin en yakın olduğu türlerden biri gangster filmleri olmuştur. (Günay, 2007, s. 7) Bu filmler Birinci Dünya Savaşı sonrası Amerika Birleşik Devletleri’nde yaygınlaşmış ve kendilerine kemik bir izleyici kitlesi yaratmışlardır. I. Dünya Savaşı sonrası ABD, savaştan güçlü ve karlı bir şekilde çıkmıştır. Yapılan silah satışlarıyla zenginleşmiş ve sanayisini kuvvetlendirmiştir. Nitekim bu gelir dengeli bir şekilde dağılmamış ve toplumun alt tabakalarına ulaşamamıştır. Toplumun büyük bir kesimini oluşturan alt tabaka uzun ve meşakkatli çalışma saatleri altında ezilmiş ve düşük maaşlara tabii olmuştur. Olay böyleyken dönemin hükümeti tarafından konulan alkol yasağı ve Avrupa’dan alınan göçlere uygulanan geniş kriterler ise işleri daha kötü bir hale sokmuştur. Bu göçler ile birlikte ülkeye özellikle İtalya olmak üzere birçok mafya üyesi ve gangster girmiş, kendilerine sokaklar, semtler, mahalleler yaratmışlardır. Alkol yasağının gelmesiyle beraber ise bu arka sokaklarda kaçak içki satışları tavan yapmış ve bu durum da bu mahallelerdeki suç örgütlerini güçlü bir konuma getirmiştir. Güvenlik seviyesinin gittikçe düşmesiyle toplumdaki suç oranı günden güne yükselmiş ve arka

sokaklar her türlü suça ev sahipliği yapar olmuştur. Kısa bir süre içinde durum o kadar ciddi bir konuma ulaşır ki suç günlük hayatın alışkanlıklarından biri haline gelmiştir. Arka sokaklardaki hırsızlıklar, cinayetler, adam kaçırmalar caddelere çıkmış ve bu caddelerin en kalabalık olduğu gündüz saatlerinde dahi suçlular artık çekinmeden dilediklerini yapar bir hale gelmiştir. Polis teşkilatları ise yozlaşmakta, olayları rüşvet ve adam kayırmayla halletmektedir. Durumun ne kadar vahim boyutlarda olduğunu rakamlarla göstermek gerekirse sadece 1933 yılında ABD’de 12.000 cinayet, 50.000 soygun, 3.000 adam kaçırmaya kayıtlara girmiştir. (Özdemir, 2010, s. 16) ABD’nin içinde bulunduğu bu çarpık dönem, imkânlar bulununca beyaz perdeye de yansımaya başlamıştır. Gangster filmlerin esin kaynağı olan, içki yasağı ve göçlerle şekillenen bu dönem, daha ileriki yıllarda kara filmlerin de temellerini oluşturan tarihsel ve sosyolojik unsurlardan biri olacaktır.

Kara film bir Amerikan yapımı olmasına ve Amerikan toplumundaki ahlâki çürümeyi eleştirmesine karşın Fransız sineması ve Avrupa sinema akımlarıyla sürekli bir etkileşim halinde olmuştur. *Realisme Poetique* klasik kara filmi etkileyen akımların başında gelirken, *Neorealismo*¹⁴ ve *La Nouvelle Vague* yeni kara filmlerin oluşmasını sağlayan başlıca sinemasal akımlardır. Klasik film noir ise ilk olarak Fransız eleştirmenler tarafından keşfedilmiştir. İlk keşfin Fransız eleştirmenler tarafından yapılmış olmasının nedenine bakabilmemiz için dönemin siyasi yapısına da bakmamız gerekir.

Schrader, klasik dönem kara filmi, tarihi olaylar ve onların etkilerine göre üç periyoda ayırmaktadır (Schrader, 1972, s. 58): İlki savaş periyodudur ve 1941-46 yılları arasını kapsar. Bu yıllar, kara filmlerin stüdyoda, işinin ehli elit yönetmenler tarafından çekildiği yıllardır. Olaylar aksiyondan çok diyaloglara dayalıdır. İkincisi, savaş sonrası dönem olan 1945-49 yıllarıdır. Bu dönemde kara filmlerde gerçekçilik etkisi ile stüdyolardan şehrin sokaklarına çıkmıştır ve sokaklardaki suçlar konu edilmiştir. Bu filmlerde anti kahraman daha az romantik bir karaktere sahiptir ve filmler emekçi yönetmenler tarafından çekilmiştir. (Schrader, 1972, s. 59) Üçüncü dönem ise 1949-53 yıllarını kapsar. Bu yıllarda umutsuz bekleyişin getirdiği içe dönüş ile anti kahramanda psikozlu eylemler ve intihar belirtileri baş gösterir. Bu dönemde çekilen filmlerin yönetmenleri, psikanalitik çalışmalardan etkilenmiş yönetmenlerdir ve perdeye yansıttıkları kahramanların yapısında/kişiliğinde parçalanmalar, ayrışmalar, çelişkiler vardır. Bu filmlerdeki olaylar

¹⁴ İtalyan ‘‘Yeni Gerçekçilik’’ akımı

ve karakterler yeni kara filmlere ilham verecek olanlardır. (Schrader, 1972, s. 58) Schrader bu dönemleri ayırırken öncül etken olarak İkinci Dünya Savaşı'nı referans almıştır.

İkinci Dünya Savaşı, insanlık tarihinin akışını tamamen değiştiren, en önemli kırılma noktalarında biri olmuştur. Bu savaşın sonuçları her ülke için farklı olsa da hepsinin ortak noktası oldukça acımasız ve geri dönülmez olmalarıdır.

İkinci Dünya Savaşı sırasında Nazi güçleri işgal ettikleri Fransa'ya Amerikan filmlerinin girişini yasaklayan bir takım engel ve sansürler uygulamıştır. Savaşın sonlanmasıyla beraber ise bu yasaklar bir anda kalkmış, ülkeye birbiri ardına çok sayıda Amerikan filmi girmiştir. Kurtarıcı olarak görülen ABD'nin Fransa'ya gerçekleşen bu kültürel akını Marshall yardımları altında resmîyet de kazanmıştır. Yasak dönemi boyunca kendi içine dönmüş olan Fransız seyircisi ve film eleştirmenleri bu engellerin kalkması ile yıllar içinde biriken Amerikan sinemasını çok kısa bir sürede izlemeye ve yorumlamaya başlamıştır. İşleyiş olarak diğer Hollywood filmlerinden farklılık gösteren kara filmleri fark ettikçe bu filmleri birbirine yakın özellikleri çerçevesinde toparlamaya başlamışlardır. *Realisme Poetique* özelliklerini de taşıyan bu türü fark etmeleri böylece mümkün olmuştur. (Mutluer, 2008, s. 24)

New York Borsası'nın 1929 yılında "Kara Perşembe" olarak anılan günde çökmesiyle beraber patlak veren Büyük Buhran, başta ABD olmak üzere, dünyanın her ülkesini siyasi ve toplumsal olarak derinden sarsmıştır. Bu kriz ile beraber alım gücü sıfıra vurmuş, işsizlik daha önce hiç görülmemiş rakamlara ulaşmıştır. Alt ve orta sınıf vatandaşlar bir anda sefalet ve açlıkla yüz yüze gelmiş, gangster çetelerinin varlığıyla da durum içinden çıkılmaz kaotik bir hal almıştır. Sinema, ilk çıktığı yıllardan itibaren her zaman tarihi ve sosyolojik olaylarla içi içe, paralel bir şekilde ilerlemiştir. Birinci Dünya Savaşı'nın etkileri tam olarak geçirilememişken bir de ekonomik krizin patlak vermesi Fransız sinemacıları sokaklardaki insanların yaşamlarını, gerçek hayatın çarpıcı yanlarını perdeye yansıtmaya itmiştir. Bu yapılırken ise sinema sanatında metaforlar kullanılarak şiirsel bir üst dil oluşturulmaya çalışılmıştır. Gündelik yaşamdaki şiirselliği ortaya çıkarıp, vurgulamak başlıca amaçtır. Bu filmlerin şiirsel yönünü öncelikle film karakterlerinin davranışları ve çevre seçimi oluşturur. (Asiltürk, 2006, s. 226) Stüdyolardan çıkılarak gerçek mekânlar kullanılmıştır. İssiz caddeler, ıslak sokaklar, boş fabrikalar, kır

kahveleri, sisli limanlar, bahçeler, yoksul banliyöler ve deniz kıyıları bu filmlerin mekânlarını oluşturur. Karakterleri ise umutsuz şairler, ressam, bir tarafa savrulmuş hüzünlü insanlar, mutluluğu arayan ama bulamayan erkekler ve kadınlar oluşturur. Filmlerin sonu dönemin etkisiyle mutsuz biter. Karakterler melankolinin vücut bulmuş halleridir. Tüm bunlar kullanılırken amaç ışığı, gölgeyi, kostümleri, oyuncuların hareketlerini şiirsel bir üslupla kullanarak olayları yan anlamsallık ve betimlemeler çevresinde anlatabilmektir. Olaylar klasik bir romanın düzenli olay örgüsünde anlatılmak yerine şiirin kendisine özgü biçimine benzer şekilde soyutsal anlamlarla dolu dizeleri çağrıştıracak bir şekilde verilir. Dönemin önemli yönetmenlerinin başında gelen Jean Renoir; “Yaşam düzgün biçimde yan yana dizilmiş irili ufaklı tablolar gibi kurulmamıştır. Öyküler yoktur. Onlar asla olmamıştır; başı sonu, önü arkası olmayan durumlar vardır”, der. (Asiltürk, 2006, s. 244-245) Renoir ile dönemin başlıca isimleri; Marcel Carn , Rene Clair, Jean Vigo gibi isimlerdir.

Realisme Poetique akımı film noir'ların başlıca esin kaynaklarından biri olmuştur. Bu akım İkinci Dünya Savaşı yıllarına kadar devam etmiş, daha sonra ise Neorealismo'ya öncülük etmiştir. İtalya'da başlayan bu akımı ise dünya sinemasına Michelangelo Antonioni, Luchino Visconti gibi yönetmenleri kazandırmıştır. Daha sonra ise Neorealismo, neo noir filmlerin esin kaynağı olacak olan La Nouvelle Vague'un etkilendiği akım olur.

Film noir'ın etkilendiği bir diğer önemli akım ise kökeni Alman sinemasına dayanan ve insanın baskılanmış bilinçdışını gün yüzüne çıkarmayı amaçlayan Alman Ekspresyonizm akımı olmuştur. Bu sinema akımına göre, sanatçı dış dünyayı olduğu gibi yansıtmak yerine dış dünyanın kendisinde oluşturduğu duyguları yansıtmaktadır. Bunu yaparken ise şekilleri, biçimleri ve renkleri bozarak değiştirebilir ki; bu şekilde sanatçının kendi iç dünyası ve öz yaratıcılığı da ortaya çıkabilmektedir. (Teksoy, 2009, s. 151)

I. Dünya Savaşı'ndan yenik çıkan ve tarihin en ağır anlaşmalarından biri olarak görülen Versailles Antlaşması'nı imzalamak zorunda kalan Alman toplumu, bu mağlubiyetin getirdiği baskı ve gerginlik ile içine dönme refleksi geliştirmiştir. Antlaşma sonrası ülke ekonomisinde görülen kötü gidişat, enflasyon ve işçi ayaklanmaları, milliyetçi ve faşist düşüncelerin zamanla yükselmesine ve bu sayede Nazi partisi ile Hitler'in giderek güçlenmesine neden olmuştur. (Biryıldız, 1992, ss. 229-230)

Alman toplumunda yaşanan bu içe dönüş ile sanatın her dalından sanatçılar dünyayı kendi açılarından görüş biçimlerini, psikolojilerini, rüyalarını, ruhsal dünyalarını ve benliklerini eserlerine yansıtmayı seçmişlerdir. Gerçeği olduğu gibi yansıtmak yerine, gerçeğin onlarda hissettirdiklerini, gerçeğin onlardaki çağrışımlarını göstermeyi amaçlamışlardır. Bu çağrışımlarda ise karamsarlık, korku, endişe ve kaos mevcuttur. (Teksoy, 2009, s. 154)

Biryıldız, bu yıllarda yükselişi hissedilen Nasyonal Sosyalizm ve yaşanan siyasi-ekonomik gelişmelere ek olarak Ekspresyonizm'in Alman sinemasındaki güçlü gelişimini üç önemli nedene daha bağlamaktadır. Bu nedenler, 1917 yılında UFA'nın¹⁵ kurulması, Alman toplumunda benimsenen "Aufbruch"¹⁶ düşüncesi ve o yıllarda gösterime giren *Der Student von Prag* (1913), *Golem* (1914), *Homunculus* (1916) ve *Der Andere* (1913) filmlerinin etkisidir. (Biryıldız, 1992, s. 237)

Dışavurumcu sinemanın en iyi görüldüğü tür ise korku sineması olmuştur. *Das Cabinet des Dr Caligari* (Robert Wiene, 1919), *Golem* (Henrik Galeen, 1914), *Der Student von Prag* (Stellan Rye, 1913) dönemin önemli korku filmleri arasında gösterilebilir. (Abisel, 1994, s. 120)

Klasik kara filmler ise bir yandan Ekspresyonizm'in hikâye yapısından karakterleri ödünç alırlarken bir yandan da bu akımın ışık, dekor, kompozisyon gibi teknik yanından faydalanmıştır. Bununla beraber fantastik ve gerçeküstücü yanını korku sinemasına bırakmıştır. İkinci Dünya Savaşı'yla beraber Almanya'dan Amerika'ya kaçan Billy Wilder, Robert Siodmak, Otto Preminger ve Fritz Lang gibi Alman ve Avusturyalı yönetmenler yanlarında Ekspresyonizm'in teknik ve sanatsal yönlerini de taşımışlar ve Amerikalı yapımcı ve yönetmenleri etkilemişlerdir. Ama kara film yönetmenleri Fransız *Realisme Poetique*'in de etkisiyle gerçek mekânlarda, kişilerin gerçek hayattaki sorunları üzerinde durmuşlardır. Mutluer, bu durumun önemini şu şekilde vurgulamıştır: "Ekspresyonist filmlerde yer alan aşırı öznelliğe karşı, kara filmlerde yer alan gerçekçilik, kara filmi dışavurumcu sinemanın devamı olarak nitelendirilmesini engellemektedir." (Mutluer, 2008, s. 20)

¹⁵ Açılımı "Universum Film Aktiengesellschaft" olan Alman film yapım şirketi.

¹⁶ Geçmiş geride bırakarak, geleceğe yönelme, yolu koyulma, uyanma anlamlarında Almanca bir söz.
<https://dictionary.cambridge.org/tr/s%C3%B6z%C3%BCk/almanca-ingilizce/aufbruch>

Literatürde kara filmin Ekspresyonizm'den etkilendiği tezine karşı olan çalışmalar da mevcuttur. Kara filmin Ekspresyonizm'den etkilendiği savının en büyük desteklerinden biri daha önce de bahsedilen yüksek kontrastlı çekimlerdir. Etkilenmediğini savunan çalışmalara göre ise yüksek kontrastlı çekimler kara filmlerin kendisini gösterdiği 1940'lı yıllardan 10 yıl kadar önce; yani 1930larda da en az 40'lı yıllar kadar popülerdi.(Fay & Nieland, 2010, s. 139) Bununla beraber dışavurumculuğun savaştan kaçan Alman yönetmenler sayesinde Amerikan sinemasına ve dolayısıyla kara filme geldiği yönündeki teze karşılık olarak ise o dönemde Almanya'dan gelen yönetmenlerin kariyerlerinde Ekspresyonizm ile ilgili bir çalışmaları olmadığı savunulur. Bazı yönetmenlerin ise – Fritz Lang ve Billy Wilder gibi – Almanya'dan kaçtıktan sonra Fransa'ya gittiği ve bu yüzden o yılların çarpıcı akımı olan *Realisme Poetique*'ten etkilendiği üzerinde durulur. (Fay & Nieland, 2010, s. 139)

Ekspresyonizm akımından sonra Alman sinemasında *Neue Sachlichkeit*¹⁷ adı altında, biçim olarak Ekspresyonizm ile aynı ama konu olarak gerçekçiliği seçen bir akım daha oluşmuştur. Neue Sachlichkeit akımında konular diğer gerçekçilik akımlarında olduğu gibi insanların günlük sıkıntılarından seçilmiştir. Film mekânları sokaklara taşınmış, karakterler gerçekçi bir dille oluşturulmuştur. Bu yönden kara filmin yakın durduğu ve etkilendiği akımlar arasında saymamız mümkündür.

2.3. KARA FİMLERDE SİNEMATOGRAFİ

Dışavurumcu sinemanın yönetmenleri iç dünyalarını yansıtabilmek için ışığın ve mizansenin gücünden oldukça faydalanmışlardır. Filmler stüdyo ortamında yapaylığı hissettirecek şekilde verilerek çekilmiştir. Özellikle yerleştirilen dekorlar seyircide rahatsızlık uyandırabilmek için deforme edilmiş, karmaşıklık yaratacak hatlar oluşturulmuştur. Kamera, seyirciyi filmdeki karakterle özdeşleştirebilmek için bireysel kullanılmış, yeri geldiğinde çekimler eğik açılarla yapılarak bir dengesizlik duygusu yaratılmaya çalışılmıştır. Işığın ve gölgenin kullanımı ise bu filmde ustalık gerektirmiş ve yönetmenlerin hünerlerini göstermelerini sağlamıştır. Alt açılardan verilen ışıkla

¹⁷ Yeni Nesnellik

karakterlerin ve dekorların hatlarıyla oynanmıştır. Deformasyona uğrayan sahneler sert gölgeler ve yüksek kontrastlarla kameraya alınmıştır. Bu yapılırken Alman yapımcı ve yönetmenler dönemin son teknolojik araçlarını sinemada kullanmıştır. Yönetmenlerin ışık alanında işini kolaylaştıran buluş ise ‘ark’ ışığıdır.

“Ark ışıklarını kontrol etmek, güneş ışıklarını kontrol etmekten çok daha kolaydı. Işığın kontrastı, sertliği, parlaklığı, loşluğu ve aydınlığı kontrol edilebiliyor, çekim platosu isteğe bağlı bir şekilde düzenlenebiliyordu. Ark ışıkları müthiş bir özgürlük ve aydınlatma üzerinde bir egemenlik getirmişti. Dışavurumcu sinemanın başarısı yapay ışığın kullanımını artık neredeyse rakipsiz kılmıştı.” (Uysal, 2007, s. 50)

Işığın ve gölgelerin kullanımı, klasik kara filmlerde Dışavurumcu akımda olduğu gibi yüksek kontrast oluşturacak şekilde kullanılmıştır.



Görsel 2.1: *Touch of Evil* (1958) filminde kullanılan sert gölgeler

Tek bir yönden gelen ışığın amacı konuyu aydınlatmak değil, konuya anlam katmak veya anlamı güçlendirmektir. Işığın oluşturduğu parçalı, keskin gölgeler karakterlerin ruhsal parçalanmışlığını temsil edebilmektedir. Kara filmler çekimlerde, Ekspresyonizm’den yakın planı; *Realisme Poetique*’ten ise alan derinliğini almıştır. Yapılan yakın planlar ile karakterle özdeşim kurmak daha kolay olabilmektedir. Alan derinliği ise gerçekçi yönetmenler tarafından kullanılmıştır. Bu sayede seyirci perdenin iki boyutluluğundan kurtulup, çerçevenin içinde özgür olma şansını yakalamıştır. Paul Schrader’e göre karşıt öğelerin bu şekilde bir araya gelmesi kara filmin benzersiz özelliklerinden birisidir. (Schrader’dan aktaran Mutluer, 2008, s. 21)



Görsel: 2.2: *Double Indemnity* (1944) filminde kullanılan ışıklandırma ve alan derinliği

Klasik kara filmde öznel kamera kullanımı hâkimdir ve seyirci olayları *Maltese Falcon*'da (1941) olduğu gibi genellikle anti kahramanın gözünden yaşamaktadır. Bu durum kara filmlerin uyarlandığı romanlardaki anti kahramanların, olayları birinci tekil ağızdan anlatmasından ileri gelmektedir. Kara filmlerde yaygın kullanılan dış ses de yine romanlardaki bu stili yansıtmak için kullanılmaktadır. Dış sesle beraber anti kahraman seyirciye; pişmanlıklarını, oyuna gelişini ya da femme fatale'i anlatabilmekte, bu sayede kahramanların yalnızlığı ya da güvensizliği de ortaya çıkabilmektedir. Seyirci ise kahramandan edindiği bazı özel bilgiler ve bunları bilmenin verdiği hazla kahraman ile bir empati kurabilir. Kara filmlerde olayları kahramanın kendi gözünden görür ya da kendi ağızından dinlerken klasik dedektif hikaye ve romanlarda ise olayları daha çok Sherlock Holmes'de olduğu gibi en yakınındaki yardımcısından öğreniriz.

“Bu nedenle, (klasik tarzda) dedektifin "iç düşüncelerine girmek kesinlikle yasaktır. Muhakeme tarzı, ara sıra sorulan ve söylenen, dedektifin kafasının içinde olup bitenlerin ulaşılmazlığını daha da vurgulama işlevi gören gizemli sorular ve sözler hariç, zafer kazanılan en son âna kadar gizli kalmalıdır.” (Žižek, 2005: 91)

Fransız yönetmen Abel Gance sinema için ‘ışığın müziği’ tabirini kullanmıştır. (King, 1984, s. 3) Işığın kullanımı bir sahnede verilmek istenilen duygu ve düşünceler için en önemli araçlardan biridir. Kara filmlerde oluşturulan gölgeler karakterlerin karanlık taraflarını vurgulayacak şekilde var olabilmektedir. Odaların ya da sokakların gölgelendirilmesi ise karanlıklarda gizlenen tehlikeleri hissettirebilme, tekinsizliği verebilmek amacıyla kullanılmıştır.



Görsel 2.3: *Maltese Falcon* (1941) filminden ışıklandırmaya örnek sahneler

Klasik kara filmlerde aydınlatma tekniği genellikle standart üç nokta ışıklandırılmasıyla yapılmıştır. Fakat diğer filmlerden farklı olarak ana ışık kaynağı kendisini güçlü bir şekilde hissettirirken, dolgu ışık ya hafif bir şekilde kullanılmış ya da hiç kullanılmamıştır. Bu şekilde sert bir kontrasta neden olan derin gölgeler yaratılmış; karakterlerin içsel bölünmelerini vurgulayacak şekilde yüzün büyük bir bölümü gölgelendirilmiştir.

Noir aydınlatması “loş ışıklandırma”dır. Ana ışığın dolgu ışığa oranı büyüktür ve kontrast ile zengin, koyu gölgeler yaratılır (...) Loş ışıklı noir stili aydınlık ve karanlık karşıtlığı oluşturur, yüzleri, odaları, kent manzaralarını, -motivasyon ve gerçek karakterle birlikte gizemli ve bilinmeyenin yan anlamlarını aktaran gölge ve karanlık içinde gizler (...), (...)

yüzler loş ışıkla çekilir, iç mekan setleri her zaman karanlıktır, kötü bir şeylerin olacağını haber veren gölge modelleri duvarları kaplar ve dış mekanlar geceleri çekilir (Place & Peterson, 1974, ss. 290-291).

Kara filmlerin tarihsel kökeni ve sinematografisi bu filmlere diğer tür filmlerinden farklı yaklaşmamız üzerine ipuçları vermektedir. Film noir'ın sınırlarını çizmeye çalışmak ve belli kalıplara sokma gayreti kara filmleri belirleme ve birbirinden ayırma noktasında yanıltıcı olabilmektedir. Naremore da bununla ilgili olarak “ Ne yazık ki kara filme ait olarak nitelendirilen bütün öğeleri – ne suç temasını, ne herhangi bir sinematografi tekniğini ne de Aristotelesçi anlatılara ve mutlu sonlara gösterilen direnişi- bir araya getirmenin hiçbir yolu yoktur” demiştir. (Naremore, 2008, s. 10) Kara filmi Rick Altman'ın semantik ve sentaktik yaklaşımıyla ele aldığımızda ise elimizde birbirine benzer bazı göstergeler olur. Bunlardan belki de en önemlisi hemen hemen her kara filmde karşımıza çıkan anti kahraman figürüdür.

2.4. KARA FİMLERİN BAŞLICA ÖĞELERİ ANTİ KAHRAMAN VE ‘FEMME FATALE’

Anti kahraman terimi Cambridge Dictionary'ye göre şöyle tanımlanmıştır¹⁸: “Bir oyun, kitap ya da filmde, cesaret gibi geleneksel kahraman özelliklerine sahip olmayandır.” Oxford Dictionary'ye göre ise: “Geleneksel kahramanlık özelliklerine sahip olmayan bir hikâye, film ya da dramın ana karakteridir.”¹⁹ Yani anti kahramanın yapısı, cesaret, ahlak, erdem, başarı gibi özellikleri yapısında bulunduran kahramanın aksine iradesizlik, korkaklık, beceriksizlik, zalimlik gibi özellikleri içerisinde bulundurmaktadır. (Ersümer, 2014, s. 120) Anti kahraman, kendisini daha çok II. Dünya Savaşı sonrası varoluşsal akımlardan etkilenen Jean Paul Sartre, Albert Camus, Samuel Beckett gibi yazarların eserlerinde gösterip, sinemada kara filmler ile popülerleşse de, bu fenomenin kökeni için daha eskilere bakabiliriz. Kavramının ilk kullanılışı Dostoyevski'nin *Notes from Underground* (1864) eserinde olmuştur. (Kadiroğlu, 2017, s. 2) Hikâyenin ana karakteri

¹⁸ “Antihero,” son güncelleme 29.04.2019,

<https://dictionary.cambridge.org/tr/s/%C3%B6z1%C3%BCk/ingilizce/antihero>

¹⁹ “Anti-hero” son güncelleme 08.05.2019, <https://en.oxforddictionaries.com/definition/anti-hero>

kitabın sonunda hatıraları üzerine bu notları tutmanın kendisini ne kadar utandırdığından bahseder ve kendisini bir kahramanın karşısında konumlandırır.

“Bir köşeye çekilip ahlak bozukluğumla bütün bir ömrü nasıl heba ettiğimi, kötücül, boş gururum yüzünden yaşayan âlemle her türlü bağı keserek nasıl yeraltına çekildiğimi uzun bir öykü gibi anlatmanın hiçbir ilginç yanı yok elbette; hem romanda bir kahraman olmalıdır, hâlbuki benimkinden bir kahramanın tersi olan ne kadar özellik varsa kasten bir anti kahramanda toplanmış.” (Dostoyevski, 2002: 155)

Kavramın kullanımı ve modern temsili üzerine ilk kaynak *Notes from Underground* kabul edilse de, 18. yy’ın İngiltere ve Fransa kaynaklı tragedya eserlerinde ilk anti kahraman temsillerini bulabilmek mümkündür. (Delice, 2017, s. 27) Bununla birlikte 17. yy’da yazılmış pikaresk romanlarda, anti kahramanın özelliklerini taşıyan protagonistler mevcuttur ve kahramanlık ve şövalyeliği tiye alan bir parodi romanı olarak içerisinde kendini gülünç durumlara sokan bir “şövalye” barındıran *Don Quixote* (Miguel de Cervantes, 1605) bu romanlardan birine örnek olarak gösterilebilir. (Kadiroğlu, 2017, s. 5) Buradan yola çıkarak geleneksel kahramanda var olan özellikleri taşımayan bir kahramanın varlığını Antik Yunan tiyatrosuna kadar takip etmemiz mümkün olabilir. Fuat, *Tiyatro Tarihi* isimli kitabının başında genel anlamda tiyatronun iki çeşidi olduğundan bahseder. Birincisi yazılı bir senaryosu, oyuncusu ve seyircisi olan, sahne ve dekora sahip, Shakespeare dediğimizde aklımızda canlanan, çok yönlü bir sanattır. Bu tiyatronun 2500 yıllık bir tarihi mevcuttur ve Antik Yunan’daki Dyonysos şenliklerine kadar uzanmaktadır. Diğeri ise ilk insanlar ile mağaralara, avlara, ateş başına, ilk hikâyelere kadar uzanan günlük yaşama ve doğanın taklidine varan “ilkel tiyatro”dur. (Fuat, 1984, ss. 10-11) Bu tiyatronun başlangıcı ise günümüzden on binlerce yıl öncesine tekabül eder. Bundan 2500 yıl öncesine, Dyonysos şenliklerine dayanan Antik Yunan tiyatrosunda üç çeşit oyun var olmuştur. Üç türde de bir koro, ölçülü şiirler ve maskeler mevcut olup ayrıldıkları nokta konuları, dolayısıyla kahramanları olmuştur. Tragedya, tanrıların ya da kahramanların öykülerini anlatırken, komedyada konularını günlük olaylardan seçmektedir. Satir oyunları ise kahramanlık öykülerini güldürü ve alay ile harmanlayan oyunlardır. (Fuat, 1984, s. 32) Aristoteles, *Poetika*’da komedyadan bahsederken, bu türün normalden daha aşağı karakterlerin taklidi olduğunu söylemiştir. Gülünç olmanın özünün ise soylu olmayışa ve kusura dayandığını belirtmiştir. (Aristoteles, 1987, s. 20) Bu noktada tragedya kahramanının, tragedya türünün konuları

nedeniyle geleneksel kahraman özelliklerini karşıladığını varsayarsak, karşısına Aristoteles'in belirttiği özelliklere sahip komedy kahramanını yerleştirebiliriz. Fuat, Eski Komedy'dan bahsederken olaylarda maskaralık ve açık saçıklık olduğundan, Yeni Komedy ise pinti ihtiyar ya da düzenci köle gibi karakterlerin varlığından söz etmektedir. (Fuat, 1984, s. 48) Bu şekilde komedy kahramanının, anti kahraman özelliklerini taşıyarak, bu kahraman türünün kökenlerinde yer aldığını söylememiz yanlış olmayacaktır.

Anti kahramanın filmlerde yer alması ise küresel felaketlerin yaşandığı yıllara ve sonrasına denk gelmektedir. Kolker, noir erkeğinin kökenin Fritz Lang'ın *M* (1931) filmindeki Peter Lore karakterine, Sternberg'in *The Blue Angel* (1930) filmindeki Profesör Rathaus'a, Came ve Prevert'in *Le Jour se lève* (1939) filmindeki Jean Gabin'in canlandığı François'a ve 1930ların başındaki gangster filmlerine dayandığını belirtir. (Kolker, 1999, s. 44) Bu örnekler dünyadaki önemli gelişmelere paralel bir şekilde seyir etmektedir. Faşizmin yanlısı rejimlerin Almanya, İtalya ve Japonya'da yükselmesiyle yaşanan Birinci ve İkinci Dünya Savaşları, Amerika borsasında yaşanan çöküş (Büyük Buhran) ile insanların bir anda fakirleşmesi, göçler, artan suç oranları kişilerde varoluşsal kaygılara neden olmuş; bu da yazarlar ve yönetmenler vasıtasıyla filmlere yansımaya başlamıştır.

Geleneksel yapıtlarda yer alan kahraman figürleri genellikle belli bir amaç doğrultusunda ilerleyen, idealist, ahlâklı, onurlu ve cesur kişilerdir. Bu noktadaki en önemli unsurlardan biri bu karakterlerin aşkın bir amaca hizmet etmeleri ve erdemli kişiliklerini hikâye boyunca korumalarıdır. Joseph Campbell, kahramanın iki amacı bulunduğu bahseder. Birinci amacı, birtakım güçlüklerin üzerinden gelmek için bir yolculuğa çıkmasıdır. İkinci amacı ise bu güçlükler sırasında yaşadığı dönüşümü ve çıktığı macera sonunda başına gelen olaylardan çıkardığı dersi döndüğünde bizlere anlatmasıdır. (Campbell, 2013, s. 28-31) Geleneksel kahraman hikâyesinde bu amaç kahramanı ölüme götürse bile bu cesur bir feda ile olmaktadır. Böylece kahraman varlığını iyiliğin kendisine adamaktadır. Hikâyelerin sonunda ise yaşadığı zorluklar neticesinde hak edilmiş olan maddi ve/veya manevi ödüle kavuşarak macerasını sonlandırmaktadır.

Anti kahraman figüründe ise geleneksel kahraman özellikleri amaç ve karakter noktasında büyük farklar gösterir. Anti kahraman, geleneksel kahraman figüründe

yüceltilen cesaret, ahlâk ve idealizm gibi özelliklerden yoksundur. Kimi anti kahraman bu özellikleri bünyesinde barındırma kaygısı bile taşımayabilir. Bunun nedeni bu kişilerin ileriki bölümlerde detaylı bir şekilde bahsedilecek olan varoluşsal felsefeden etkilenmeleri olarak gösterilebilir.

“Kahraman erkek, kara filmde çoktan toprağın derinliklerindeki mezarında çürümeye bırakılmıştır; yeniden doğan ise hissiz, ahlâken güçsüz, kinik, pesimist, hırslı, öfkeli ve kötülükle donanmış olandır...” (Özdemir, 2010, s. 25)

1941 yapımı John Huston imzalı *Maltese Falcon* kara film tarihinin başlangıcı olarak kabul edilmektedir. Borde ve Chaumeton’un kitaplarını oluştururken inceledikleri filmler arasında en başta gelmektedir. *Maltese Falcon*, değerli bir şahin heykelini bulmak isteyen kişilerin bir araya gelmesiyle şekillenir. Bu kişilerden biri olan dedektif Sam Spade, daha sonra klasik kara filmlerde oluşturulan anti kahramanlar için bir rol model olmuştur. Klasik dönem kara filmlerin anti kahramanları genellikle dedektiflerdir. Bu dedektiflerin; fotr şapka, uzun palto, cilalı ayakkabılar gibi bazı semantik özellikleri bulunmaktadır. Ağzlarından eksik olmayan sigara onlara gizemli bir hava katmamaktadır. Humphrey Bogart’ın oynadığı bu rolde dedektif Spade kendisinden sonra gelecek diğer kara filmlerin anti kahramanına göre daha iradeli, ne yaptığını, ne istediğini bilen bir duruş mevcuttur. Bu durum ilk kara film örneği olmasından kaynaklı görülebilir. Klasik dönemde anti kahraman daha çok “kahraman” özelliğini taşımaktadır. Alaycı, kendine güvenen, gözü pek ve narsistik tavırlar içinde bu anti kahraman bir anda tesadüfi bir biçimde içine düştüğü entrika ağlarından çıkışı ararken bir yandan da ağlara iyice dolanmaktadır.



Görsel 2.4: Anti kahraman örneği dedektif Sam Spade (*Maltese Falcon*, 1941)

Sam Spade, ortağının ölümünü soğukkanlılıkla karşılamakta, diyaloglarında karşı tarafa üstün gelmektedir. Bir geçmişinin olmaması hareketlerini kolaylaştırmakta ve tuzağa düşmesini engellemektedir. Daha sonra gelecek kara filmlerdeki anti kahramanlar ise karakter olarak Sam Spade'den çok daha zayıf ve kırılğan olmuştur. Olaylara hâkimiyetlerini kaybedip, kendilerini ve hayatı sorgulamaya başlamışlar; bunu yaparken de kendilerine ve çevrelerine karşı bir yabancılaşma içine girmişlerdir. Femme fatale ise anti kahraman zayıfladıkça onun için daha büyük bir tehlike haline gelmektedir. (Özdemir, 2003, s. 52)

Kara film, klasik anlatı yapısının, kadın ve erkeğe yüklediği anlamları tersine çevirir. Bu filmler eril enerjinin en güçsüz olduğu film türünü oluşturur. (Hardy'den aktaran Tansel, 2007, s. 36) Anti kahraman ve femme fatale'in oluşumunda en önemli sosyolojik etken ise İkinci Dünya Savaşı'dır. Bu savaş için hiç bilmedikleri yerlere giden ve savaşın acımasızlığını tadarak ülkelerine tükenmiş bir halde dönen erkekler, yanlarında hayatın anlamını sorgulayan, varoluşsal düşünce problemleriyle döndüler. Bu varoluşsal sorgulama ise anti kahramanın, dolayısıyla kara filmin özünü oluşturmaktadır.

Varoluşçuluk, ilk olarak Avrupa'da kendisini göstermiş temelde kişinin dünyadaki varlığını ve amacını sorgulayan bir felsefe düşünce akımıdır. "Alman Romantizm'i, kuşkuçuluk, nihilizm ve bireycilik gibi düşüncelerden beslenen varoluşçuluk, varoluşun özden önce geldiği fikri üzerine kuruludur. "Bu görüşe göre, doğuştan getirdiği bir özü olmayan kişi, kendini yaptığı seçimlerle var eder." (Tansel, 2007, s. 1) Kişi tanrının olmadığı bu dünyada yalnızdır ve öylece bırakılmış bir durumdadır. Tanrının olmayışı ile dünyada düzen ve istikrar da yoktur. Bunun yerine kaos ve amaçsızlık vardır. Bu yüzden yaşamanın bir amacı yoktur ve kişinin varoluşu anlamsızdır. Bu anlamsızlık Varoluşçuluk akımında "saçma" kavramını ortaya çıkarmaktadır. (Çelebi, 2014, s. 70) Saçma ve kaos kişide bir kaygı yaratır. Ama bu oluşan kaygı ve saçma düşüncesi kişiye dünyada kendi değer yargılarını yaratma, seçimlerini yapma özgürlüğünü de vermektedir. Kişi kendi içine dönebilir ve yaptığı her hareketin sorumluluğunu üzerine alabilir. Hayatına, yaptığı kişisel seçimlerin doğrultusunda yön verebilir. Bunu yaparken de amacı varoluşun kendisine ulaşmak olarak görülebilir. Bunu da ancak başkalarıyla beraber yapabilir. Varoluşçuluk bu yüzden bireysel olduğu kadar sosyal olmaktadır. Kişinin benliğiyle ilgilidir. Varoluşçuluk felsefesinin önemli isimlerinden Sartre, kişinin yalnızca

kendisinden değil, tüm insanlardan sorumlu olduğunu belirtmiştir. (Çelebi, 2014, s. 67) Jean Paul Sartre, Friedrich Nietzsche, Martin Heidegger önemli Varoluşçu düşünürlerdir.

Buradan yola çıkarak anti kahramanlarda saçma düşüncesini görebiliriz. Hard boiled yazarları romanlarını yazarken varoluşçu düşünürlerden etkilenmiş; yazdıkları eserler ve bu eserlerin filmleri de bu düşünürleri etkilemiştir. Albert Camus, *Yabancı*'yı yazarken, *Postacı Kapıyı İki Kere Çalar* (1946) filminden etkilendiğini söylemektedir. (Mutluer, 2008, s. 38) Varoluşçu düşüncenin saçma kavramıyla hareket eden karakterler bir amaçsızlık altında varlıklarını sorgulamakta ve ister istemez bir suçun veya bir oyunun içine çekilmektedirler. Klasik dönem anti kahramanı Sam Spade'de bu durumu yeteri kadar göremesek de daha sonra yeni kara filmlerden biri olan *Blue Velvet* (David Lynch, 1986) filminin anti kahramanı Jeffrey'de daha fazla hissedebiliriz.

Daha sonraki dönemlerde anti kahramanın iç çatışması, dengesiz kararları ve kırılabilirliği iyice ortaya çıktıkça; femme fatale, kurnaz, hırslı, ne istediğini bilen, arzulu bir rolde karşımıza çıkmaktadır. Kendinden önceki bazı türlerde ve filmlerde resmedilen evcimen, anne ve eş rollerini inkâr ederek; kendi ayakları üzerinde duran, para, iş ve gücün peşinde, tehlikeli bir kadın olarak karşımıza çıkmaktadır. Amaçlarına ulaşabilmek için ise her şeyi göze alacak kadar cesur, yeri geldiğinde dişiliklerini kullanacak kadar hırslı olabilmektedir. Femme fatale, filmlerdeki amacı uğruna çok katmanlı planlar yapacak kadar zeki; bunun yanında bir o kadar çekici ve güzeldir. İkonografik bazı özellikleri mevcuttur. Uzun saç, makyaj ve mücevherleri, fallik bir simge olarak görülebilecek sigarası ve yeri geldiğinde kullandığı silah ile vahşi bir görünüme sahiptir. (Harvey'den aktaran Mutluer, 2007, s. 36)



Görsel 2.5: Etkileyici femme fatale örneği (*Malèna*, 2000)

Malta Şahin'inde Mary Aston'ın canlandığı Brigid karakteri filmin femme fatale'idir. Amacı paha biçilmez şahin heykelini bulmaktır ve bu yolda filmin başından itibaren yalan üstüne yalan söylemekten çekinmez. Öyle ki bir süre sonra söylediklerinden hangisinin doğru olduğunu Sam Spade ile beraber seyirci de kestiremez. Bu yalanların yanında dedektifi kendi tarafına çekebilmek için çekiciliğini ve kırılğanlığını kullanmaktan da çekinmemektedir. Žižek femme fatale'in gizimini çelişkili yapısına bağlamaktadır:

“Kadın hem adamların hayatlarını mahveder hem de bir iktidar arzusu takıntısı olduğu için kendi keyif şehvetinin kurbanıdır, hem birlikte olduğu kişileri fena halde manipüle eder hem de ne olduğu belirsiz, üçüncü bir kişiye, hatta bazen iktidarsız ve cinsel kimliği belirsiz bir adama kul köle olur. Ona bir gizem halesi veren şey, tam da, efendi-köle karşıtlığı içinde net bir yere oturtulamamasıdır.” (Žižek, 2005, s. 94)

Femme fatale figürünün oluşumunda, anti kahramanda olduğu gibi, ağırlıklı Büyük Savaş etkili olmuştur. Bu savaş ile beraber evlerini terk eden erkekler geride eşlerini bırakmışlardır. O zamana kadar ev hanımı konumunda ve anne/eş rolünde olan bu kadınlar eşlerinin savaşa gitmesiyle ekonomide çalışan iş gücünü oluşturmaya başlamıştır. Bir yandan çocuklarını yetiştirirken diğer yandan ekonominin parçası olarak iş hayatına atılmışlardır. Savaştan dönen ve savaştıkları değerlere yabancılaşmış erkekler ise karşılarında güçlü bir kadın profili bulmuşlardır. Öyle ki kendileriyle eşit konuma gelmiş kadınlar, ataerkil toplumun normlarını, kazandıkları bu yeni çehreleriyle tekrar yazmaktadır. Bu durum savaştan dönen erkeklerde kadınlara karşı bir paranoya yaratmış ve bu paranoyanın karşılığı ise sinemada femme fatale olmuştur. (Keesey, 2011, s.11)

Kadının toplumdaki temsili üzerine Ann Kaplan ‘‘*The Struggle for over the Female Discourse and Female Sexuality in Orson Welles’s Lady from Shanghai*’’ (1947) adlı makalesinde savaş sonrası kadınıyla savaş sonrasındaki erkeğin arasındaki hesaplaşmanın femme fatale üzerinden yapıldığını söyler. (Durmuşoğlu’ndan aktaran Günay, 2007, s. 16)

Türk sinemasının ilk femme fatale’i, Hüseyin Rahmi Günpınar’ın romanından uyarlanan *Mürebbiye* (Ahmet Fehim, 1919) filminde, Aristeia Kalitea’nın canlandırdığı Anjel karakteri kabul edilmektedir. (Akdede, 2018, s. 113) Bu yıllarda Türk kadınlarının perdede görünmesi yasak olduğu için bu karakteri Rum asıllı Aristeia Kalitea oynamıştır. Anjel, mürebbiye olarak çalıştığı konakta bütün erkekleri baştan çıkaran, sevgilisini aldatan Fransız bir kadındır. Film, o dönem işgal altında olan İstanbul’da Fransız komutan Franchet d’Esperey tarafından Fransız kadınlarını küçük düşürdüğü gerekçesiyle yasaklanmıştır.²⁰ Bu durum da Türk sinemasındaki ilk sansür olarak genel kabul görmektedir. (Öztürk, 2006, s. 60) ‘‘Aldatan, şehvet düşkünü kadın’’ karakteri, *Mürebbiye* filminden 2 yıl önce çevrilen Sedat Simavi’nin *Pençe* (1917) filminde yer almasına karşın, bu filmin bir kopyasının günümüze ulaşamamış olması nedeniyle bu karakteri kimin oynadığı bilinmemektedir. (Akdede, 2018, s. 113) Bu yıllarda ve daha sonrasında femme fatale karakteri birçok filmde kendisine yer bulmaya devam etmiştir. Muhsin Ertuğrul’un *İstanbul’da Bir Facia-i Aşk* (1922) isimli filminde yer alan hayat kadını Mediha Hanım (Anna Mariyeviç), Anjel karakteri gibi erkekleri baştan çıkaran bir kadındır. Senaryosunu Nazım Hikmet’in yazdığı ve yine Muhsin Ertuğrul tarafından yönetilen 1940 yapımı *Şehvet Kurbanı* (1940) filminde ise femme fatale, Cahide Sonku ile ilk kez bir Türk kadın oyuncu tarafından canlandırılmıştır. 1942 yapımı *Kıskanç* (1942) içerisinde erkekleri baştan çıkaran kadın karakter bulunduran bir başka Muhsin Ertuğrul filmidir.

Türk sinemasının ilk yıllarındaki bu kadın karakterler femme fatale olarak adlandırılmak yerine, ‘‘fettan kadın’’, ‘‘baştan çıkaran kadın’’, ‘‘fahiş kadın’’, ‘‘düşmüş kadın’’, ‘‘vamp kadın’’, ‘‘kötü kadın’’, ‘‘şeytan kadın’’ gibi kavramlar ile tanımlanmıştır. Bu karakterler Türk sinemasında 1950’li yıllara kadar varlıklarını femme fatale özelliklerini olduğu gibi ya da benzer bir şekilde yansıtarak, çok fazla değişiklik göstermeden devam

²⁰ Erişim tarihi: 21.07.2019 <http://www.istanbulkadınmuzesi.org/madam-kalitea>

ettirirken; bu yıllardan itibaren Hollywood'daki klasik kara film ile yeni kara film ayırımındakine benzer bir şekilde hem sayıları artmış hem de daha tehlikeli bir hal almıştır. Özellikle bu durum dönemin önde gelen tehlikeli kadınları olan Neriman Köksal ve Gönül Beyhan üzerinden incelendiğinde, femme fatale figürlerinin daha cesur, daha planlı ve daha şehvetli olduğu görülebilmektedir. İlk yıllardan itibaren iyi-kötü ayrımının belirleyici unsuru ise cinsellik olmuştur. Cinselliğini yaşayan, bu yönden rahat olduğu gösterilen kadın karakterler toplumda namussuz, ahlaksız, aldatan, oyun oynayan, güvenilmez, şehvet düşkün ve tehlikeli kadınlar olarak görülmüşlerdir. (Abisel, 2005, s. 299) Bunun karşı tarafında ise hanımefendi, namuslu, saf ve temiz kadın karakter yer almaktaydı. Bu şeytan kadın-melek kadın tiplerini, "karakter" aşamasına uzun bir süre geçememişlerdir. (Evren, 2015: ss. 58-59) Türk sinemasında femme fatale figürüne karakter olarak derinlik katan kadın oyuncu ise *Aşk ve Kin* (1964), *Şehrazat* (1964), *Suçlular Aramızda* (1964) filmleri ile Leyla Sayar olmuştur. (Akdede, 2018, s. 120) Sayar dışında bu dönemde vamp kadın figürünü canlandıran önemli isimler arasında Lale Belkıs, Sevda Ferdağ, Gülbin Eray, Suzan Avcı, Mine Soley sayılabilir. Türk sinemanın ilk yıllarından itibaren kendisine yer bulan vamp kadın/femme fatale figürleri 1950 ve 1960'larda altın çağını yaşarken, 1970'lerde seks filmleri furyası ile azalmaya başlamış, 1980'lerde ise neredeyse yok olmuştur.

Kara filmler etkilendikleri *Realisme Poetique* ve *Neue Sachlichkeit* ile konularını sokaklardan alırken gerçek mekânlar kullanmışlardır. Anti kahramanın içinde bulunduğu olaylar ara sokaklarda, caddelerde, limanlarda geçmiştir. İkinci Dünya Savaşı ile beraber şehirler yıkımın simgesi olmuş, savaş sonrası karanlığın beslendiği kaynaklar olarak görülmüşlerdir. ABD'deki suç oranının fazlalığı, insanların ahlaki ve kültürel değerlere yabancılaşmasıyla da birleşince şehirler tüm acımasız düzeniyle her türlü kötülüğe ev sahibi yapan yerler olarak yansımıştır. Şehir gündüzleri gri, geceleri karanlıktır ve sürekli yağmurlu bir havası mevcuttur. Öyle ki yağmurun şiddeti filmdeki drama ile paralel olarak şiddetini artırır. (Schrader, 1972, s. 57)

Kara filmler hikâyelerini suç teması etrafında şekillendirerek ahlaki çözümleri perdeye yansıtırlarken şehir de bu ahlaki çözümlerin merkezidir.

Alan Moore'un yazdığı ve *comic noir*²¹ özelliğine sahip 1986 basımlı *Watchmen*'in konusu, ABD ve Sovyetler Birliği arasındaki soğuk savaş döneminde geçer. Bu dönemde iki ülke nükleer savaşın eşiğine gelmiştir ve tahminlere göre kıyametin kopmasına çok az bir zaman kalmıştır. Tam da bu dönemde ABD'deki süper kahramanların seri olarak cinayete kurban gitmeleri hikâyesinin gizemli anti kahraman dedektifi Rorschach'ı harekete geçirir. Olaylar birbirine bağlandıkça iyi ve kötü arasındaki ince çizgi de giderek silikleşmekte ve küçük suçların büyük bir planın parçası olduğu ortaya çıkmaktadır. 2008 yılında Zack Snyder tarafından filmi çekilen çizgi romanda, şehrin sokakları her an karanlık ve tekinsizdir. Sistemdeki yozlaşmayı ve bozulmayı vurgulayan Rorschach şehir ve düzenle ilgili düşüncelerini günlüğüne şöyle yazar:

'Bu sabah sokakta köpek leşi. Patlamış midede lastik izi. Bu şehir benden korkuyor. Gerçek yüzünü gördüm. Sokaklar genişlemiş kanalizasyon gibi ve kanalizasyon da kan dolu. Kanalizasyon taşığında tüm fareler boğulacak. Seks ve cinayetlerin biriken pisliği bel hizalarında köpürecek ve tüm fahişeler ve siyasetçiler "Bizi kurtarın." diye bağırarak. Ben ise fisıldayacağım: 'Hayır'. (Watchmen, 2008)



Görsel 2.6: *Watchmen* (2008) filminden bir sahne

²¹ Kara film anlatılarının çizgi romanlar ile etkileşiminden ortaya çıkan alt tür.

2.5. YENİ KARA FİLMLER VE ANTİ KAHRAMANIN DEĞİŞİMİ

Klasik kara filmlerin dönemi 1941 yapımı *Maltese Falcon* ile başlarken, Orson Welles'in 1958 tarihli eseri *Touch of Evil* ile de son bulmuştur. Bu dönemden sonra kara filmlerin sayısında bir düşüş meydana gelirken karanlık sinema başka türlerde ve filmlerde kendisini hissettirmeye devam etmiştir. Yeni kara filmlerde yalnızlık, yabancılaşma, güvensizlik ve suç artarak devam etmiştir. Öyle ki gelişen büyük çaplı sosyolojik ve siyasal olaylar öncekilerle birleşmiş, gelişen teknolojiyle beraber yönetmenlere çok daha fazla imkân ve yenilik sunulmuştur. Bunların yanında klasik kara filmlerin döneminde etkili olan içki ve cinsellikle ilgili sansürler bu dönemde oldukça zayıflamıştır. Yeni kara filmlerde karanlık daha da yayılırken, filmlerin eleştirileri de paralel olarak güçlenmiştir. Artık karanlık, sokaklar ve köşe başlarındaki kişilerle sınırlı değildir. Yıkım, büyük metropollere, çiftlik evlerine, bahçelere ulaşmaktadır. Yükselen gökdelenlerin altında ezilen ahlâki normlar karakterlerde vücut bulmaktadır. Suç, artık bireysel olmaktan çıkıp kurumsallaşır ve üst mevkilere ulaşır. Yeni kara filmlerde suç örgütselidir ve örümcek ağları gibi her yanı sarmıştır. Anti kahramanlar klasik dönemin geçmişi olmayan sıkı dedektiflerinden; geçmişinden kaçmaya çalışan çırpındıkça ağlara dolaşan dedektiflere ve azılı suçlulara dönüşür. Karakterlerin psikolojik durumları daha çok ön plana çıkmaktadır.

“1940'lardaki noir'in gözde teması olan mahvolmuş burjuva bireyin yerini 1950'lerde sıkışmış, tehdit altındaki ama muzaffer burjuva bireyi aldı.” (Kolker, 1999, s. 44)

Bu dönemde film noir diğer tür filmlerden özellikler olarak psycho noir, techno noir, teolojik noir, femme noir, komünist noir, nazi noir, genç noir, superhero noir gibi yeni alt türler oluşturmuştur. Sinema yazarı Charles Mitchell, *The Film Noir Alphabet* isimli makalesinde tüm alt tür noir filmleri baştan sona sıralamıştır (Özdemir, 2010, s. 50)

Yeni kara filmlerin oluşumuna bakabilmemiz için 1950'li ve 1960'lı yılları incelememiz gerekir Bu yıllarda film üretiminde önemli bir düşüş meydana gelmeye başlamıştır. Düşüşün nedeni sinema seyircisinin televizyona kaptırılması olarak görülebilir. 1960'lı yıllarda yaygınlaşan televizyonla beraber halk artık sinema salonlarına gitmekten vazgeçerek evlerinde televizyon yapımlarını izlemeye karar vermiştir. Bunun sonucunda neredeyse bir fabrika gibi film üretmekte olan büyük film şirketleri yapımlarının

maliyetini karşılayamamaya ve bütçelerini kısmağa başlamıştır. Hollywood stüdyo sisteminin çökmesiyle beraber de bağımsız yapımların önü açılmaktadır.

Kara film bir Amerikan yapımı olarak çıkmasına karşın özellikle Fransa başta olmak üzere Avrupa'daki sinema ve felsefe akımlarıyla sürekli etkileşim halinde olmuştur. *Realisme Poétique*'ten etkilenen kara film Fransız sinemacıların da ilgi odaklarından biridir. Klasik kara film 1958'de altın çağını kapatırken aynı yıllarda Fransa'da *La Nouvelle Vague* akımı kendisini göstermektedir. Andre Bazin'in önderlik ettiği *Cahiers du Cinema* dergisinin çatısı altında toplanan François Truffaut, Jean Luc Godard, Claude Chabrol gibi isimlerin tek bir amacı vardır; o da sinemanın sanatsallığını güçlendirmektir. *Auteur* kavramıyla sinemaya yepyeni bir soluk katma amaçlarında yönetmenin önemini vurgulamışlar ve filmin, yönetmenin imzası olduğunu ileri sürmüşlerdir. Bu bakış açısı da ana akım ticarileşmiş Hollywood sinemasının neredeyse tam tersi bir konumda yer almaktadır. Dergideki bu kişiler yönetmen olmalarının yanında aynı zamanda sinema eleştirmeni ve film kuramcılarıdır. Visconti, Zavattini, Rosellini, De Sica gibi *Neorealismo* yönetmenlerinden etkilenmişlerdir. Bunun yanında Amerikan sinemasını yakından takip etmişler, ana akım sinemanın anlam yaratmada yetersiz kaldığını savunmuşlardır. Aynı zamanda kara filmleri de incelemişler, kendileri de kara film örnekleri vermişlerdir. Godard'ın 1959 yapımı, senaryosu Truffaut'a ait yapımı *À Bout de Souffle* (1959), *Bonnie and Clyde*'in Fransız karşılığı olurken; Truffaut'un 1960 yapımı *Tirez sur le Pianiste* (1960) bu örneklerden ikisidir. Sesli sinema sonrası doğan bu yönetmenler belli bir sinema kültürü ve sinema mirasına sahiplerdir. Bunu da *La Nouvelle Vague* ile beraber gösterirler.

La Nouvelle Vague'dan etkilenecek olan neo noir filmlerin tarihsel ve sosyolojik altyapısında ise 1960'lı 1970'li ve 1980'li yıllardaki siyasi olaylar bulunur. (Mutluer, 2008, s. 59) Bu olaylardan biri olan Watergate skandalı, Roman Polanski'nin 1974 tarihli yapımı olan *Chinatown*'a zemin oluşturur. (Cook, 2002, s. 188). Bu skandalla dönemin ABD başkanı Richard Nixon, telefon dinlemelerine yansıyan yolsuzlukları nedeniyle istifa etmiştir. Yolsuzluğun devletin en üst kademelerine kadar girdiğinin fark edilmesi halkta büyük bir güvensizliğe neden olur. *Chinatown*'da da dedektif J.J. Gites'in içinde olduğu araştırma onu yüksek mercilerdeki başkanlara, başkan yardımcılara ve şirket ortaklarına kadar götürür. Los Angeles'ın su sorunu bahane edilerek toprak zengini

olacak kişiler vardır ve dedektif bunu ortaya çıkarmaktadır. *Chinatown*'da olanlar halkın otoriteye karşı olan güvensizliğinin bir resmi gibidir.

Aynı yıllarda Başkan Kennedy suikastı, Martin L. King'in öldürülmesi, anti militarist eylemler, azınlık eylemlerinin ağır şiddetlerle bastırılması, muhafazakârlığın yükselmesi, dünya yıldızı Elvis Presley'nin uyuşturucuyla problemleri, John Lennon'ın yine bir suikast ile hayatını kaybetmesi ve tüm bunlarla beraber ABD'nin Vietnam'daki ağır mağlubiyeti ve Sovyetler ile giriştiği soğuk savaş ABD halkında kuşkuculuğun, sorgulamanın, yabancılaşmanın ve paranoyanın en yüksek olduğu zamanları beraberinde getirir. (Hanson, 2003:18- 19).

İkinci Dünya Savaşı'nda faşizm ile çarpışan Amerika, savaş sonrası Komünizm ile karşı karşıya gelir. Sovyetlerle girilen soğuk savaş ile nükleer silah yarışı başlar. Bu cepheleşen dünyadaki güç gösterileri ile iyice gerginleşen Amerikan toplumunda bir Kızıl Korku baş gösterir. Dönemin Amerikan hükümeti 1950-1954 yılları arasında sinema da dâhil olmak üzere bir kızıl avını başlatmıştır.

Bu gergin yıllarda ülkelerin bir başka önemli silahı ise ajanlardır. Devlet ajanları karşı taraftan bilgi toplamak adına her yere sızabiliyor, istihbaratlar tarafından dinlemeler yapılıyor, sorgular çekilmektedir. Kara filmlerin mottosu olan "Kimseye güvenme!" sözü bu dönemde tam olarak anlamını bulmaktadır. Suç da artık kişinin en yakınındadır. Karanlık, istikrarın ve güvenin simgesi olan ailenin içlerine kadar sızmaktadır. Yeni kara filmler bu kuşku ortamında aile bağlarını da sorgulamaktadır. Artık birey tamamen yalnız başındadır ve bu yalnızlıkta ise kimlik bunalımı ve hafıza ya da yaşanmışlık sorunları baş gösterir. Öyle ki dedektif Gites telefon konuşmasında "Yalnız mısınız?" diye basit bir soru soran müşterisine "Herkes yalnız değil midir?" diye karşılık verir.

1940'lar ve 1950'ler geçildiğinde Hollywood'un önemli yönetmenleri emekli olmaya ve yavaş yavaş sektörden çekilmeye başlamıştır. Stüdyo sisteminin çökmesi yapımcıları *La Nouvelle Vague* ile beraber etkili filmler ortaya koyan genç yeteneklere yöneltir. Bu dönemde Avrupa'daki sanatsal duruştan etkilenen ve bu duruşu Hollywood'a getirecek olan Martin Scorsese, Francis Ford Coppola, Roman Polanski gibi yönetmenler ortaya çıkacaktır. Bu yönetmenler *Taxi Driver* (Scorsese, 1976), *The Godfather* (Coppola, 1972), *Blue Velvet* (David Lynch, 1986) gibi önemli kara filmler vereceklerdir.

Teknolojinin gelişmesiyle beraber önce renk daha sonra ise geniş perde de sinemanın teknik olarak gelişmesini ve güçlenmesini sağlayan araçlar arasına katılır. Yeni kara film yönetmenleri bu iki özelliği de filmlerinde ustalıkla kullanmışlardır. Rengin kara filmle buluşması ile yönetmenler, genellikle soluk renkli koyu tonlar ve tek renk ağırlıklı neo noir'lara imza atmışlardır. Bu yöntem ile klasik kara filmlerin dönemi yansıtan karamsarlığı modern dönemin soğukluğuna dönüşmüştür. *Chinatown*'da dedektif Gites filmin başında beyaz takımıyla bu karanlık dünyada özgüveni ve iradesiyle parlamaktadır.



Görsel 2.7: Dedektif Gites ve beyaz takımı (*Chinatown*, 1974)

Film ilerledikçe ve dedektif örümcek ağlarına dolandıkça özgüveni kaybolur ve iradesi zayıflar. Aldığı yanlış kararlarla o da artık karanlık dünyanın bir parçası olur.



Görsel 2.8: Dedektif Gites ve değişimi (*Chinatown*, 1974)

Geniş perde ise geniş açılı çekimlerin sayısını arttırmıştır. Geniş açılı çekimler kullanılarak karakterin toplum içindeki yalnızlığı ve çevreden soyutlanmışlığı seyirciye daha yoğun bir şekilde hissettirilmiştir.

Kameradaki yeniliklerden biri de *steadicam*²²ler olmuştur. Klasik dönemde ağır olan kameralar yönetmenlere çok fazla hareket ve çekim olanağı vermemiştir. Kameranın hafiflemesi ile farklı çekim açıları mümkün olurken, seyirci de karakterlerle beraber dolaşabilme, onları takip edebilme imkânı bulmuştur. Bu da kahramanlarla seyirci arasında özdeşim kurulmasını kolaylaştıran bir başka özelliktir. *La Nouvelle Vague* yönetmenleri bu sayede el kamerası ile çekimler yapmış, deneysel filmlere imza atmışlardır.

Klasik kara filmlerde anti kahramanın olayı çözme becerisi bir ipucundan diğerine giderek bunları birleştirmesine bağlıdır. Klasik polisiye filmlerdeki klasik dedektifin yaptığı gibi labirentlere dışarıdan bakmamışlar; onların direkt içine girmişlerdir. (Uzel, 2004, s. 54) Yeni Kara filmlerde ise anti kahramanlar olayların içine girdikçe olaylar daha da içinden çıkılmaz bir hal alabilir. Verdikleri kararları sorgulayıp, yanlış tercihler yapabilirler. Klasik döneme göre daha karmaşık karakterleri mevcuttur. Yanlış tercih ve kararlar kişiliklerini etkileyebilmekte ve kendilerine yabancılaşmalarına neden olabilmektedir.

Neo noir anti kahramanının klasik dönemdekinden ayrıldığı en önemli yönlerden biri geçmişleriyle ilgilidir. Yeni kara film kahramanı geçmişi olmayan karakterler değildir. Aksine geçmişlerini onları acı dolu hatıralarla takip etmektedir. Aldıkları kararlarda geçmişlerindeki pişmanlıklar etkilidir fakat bu yeni pişmanlıklar yapmalarını engellemez. *Chinatown*'ın anti kahramanı dedektif Gites buna iyi bir örnektir. Gites, kendisine güvenen, hafif kibirli ve alaycı bir karakterdir. Dedektiflikte başarılı ve inatçıdır. Ama yıllar önce *Chinatown*'da sevdiği kadını kaybetmiş olması film boyunca peşini bırakmamaktadır. Gites, filmde itibarını kurtarabilmek için işin peşini bırakmaz ve çok çaba verir ama bunu yaparken filmin *femme fatale*'i Evelyn Mulwray ile de yakınlaşır. Filmde Gites'in karşısında organize olmuş koca bir yolsuzluk örgütü vardır. Para her kapıyı açmaktadır ki polisler de yozlaşmış bir şekilde bu organizasyonun parçalarıdır.

²² Vücudu saran özel bir giysiyle beraber ağırlıklarla dengelenmiş bir kameranın kullanılması ile oluşan sistemdir.

Gites, verdiği yanlış kararlar sonucu ise filmin sonunda sevdiği kadını bir kez daha *Chinatown*'da kaybeder ve tüm uğraşlarının boşa gidişini hayretler içinde seyreder. Karanlık istediğini almıştır; Gites kaybetmiştir. Bu durum bir yandan izleyiciye, Gites olayların peşini bıraksa Evelyn'i kurtarabilir miydi sorusunu sordurmaktadır. (Keeseey, 2011, s. 23)

Filmin sonunda ise çabalamanın anlamsız olduğu, iyi adamların bu yeni sistemde kaybedeceği ve karanlığın her yeri ele geçirdiğine dair bir mesajla, Gites'in arkadaşı "Boşuna uğraşma Jack, burası Çin Mahallesi" der.



Görsel 2.9: Gites'in başarısızlığı (*Chinatown*, 1974)

"Sert dedektif, en başta bir vakayı kabul ederek, üzerinde kontrol kuramadığı bir dizi olaya karışır; birdenbire "enayi yerine konduğu" ortaya çıkar. Başta kolaymış gibi görünen iş, çapraşık bir oyuna dönüşür ve dedektifin bütün çabası içine düştüğü tuzağın ne idüğünü anlamaya yöneliktir. Ulaşmaya çalıştığı "hakikat", sadece aklına yönelik bir meydan okuma değildir, etik açıdan ve çoğunlukla da acı verici bir biçimde şahsını ilgilendirir. Bir parçası haline geldiği aldatma oyunu özne olarak sahip olduğu kimliği tehdit eder" (Žižek, 2005: 91)

Yeni kara filmlerdeki anti kahramanın yüzleştiği kimlik ve geçmiş gibi içsel sorunlar bir yana, bu yeni dönemde karşılaştığı en büyük zorluklardan biri de femme fatale'dir. Klasik kara filmlerin femme fatale'i kötüdür, arzuludur, anti kahramanı yoldan çıkarmaya çalışmaktadır ama filmlerin sonunda femme fatale ya ölür ya da cezalandırılır; buna karşılık yeni kara filmlerin femme fatale'i tehlikelidir, ölümcüldür, yapabileceklerinin sınırını daha da genişlemiştir ve zayıflamış anti kahramanı baştan çıkararak rahatlıkla kandırabilmektedir. Filmlerin sonunda kazanan rollerde olabilmektedir. Klasik dönemde yan rolde olan femme fatale yeni dönemde başrolde görülebilir. Güçlenen ve özgürleşen yeni kara filmin femme fatale'i hemcinsler arası güvensiz ilişki biçimini, cinsiyetler arası

güvensizliğe dönüştürürken; romantik aşkın pembe dünyasını ise kara bir evrene çevirme gücüne sahiptir. (Özdemir, 2010, s. 95)

Yeni kara filmlerin güçlenmiş femme fatale'linin perde arkasında, sinemadaki sansürle ilgili yasalarda meydana gelen değişimin etkileri hissedilmektedir. 1940'lı yıllarda yürürlükte olan ''Hays Yasaları''²³ ile filmlerde cinsellik ve alkol sansüre uğramış hard boiled romanlar tam olarak perdeye uyarlanamamıştır. Yönetmenler belli kodlar ve teknikler geliştirerek bunun üstesinden gelmiştir ve bu da anlatım tekniklerini güçlendirmiştir. 1970 ve 1980'lerde ise Hays Yasaları artık yoktur. Alkol rahat bir şekilde tüketilirken cinsellik ise artık ima edilmek durumunda değildir. Bunun sonucunda yönetmenler femme fatale'in daha tavizkar, cinsel yönünü daha çok kullanan bir karakter olmasını sağlar. Femme fatale'in bu kullanımıyla beraber kadın bedeni seyirlik bir meta haline gelebilmektedir. Klasik dönemdeki femme fatale, erkek egemen toplumun paranoyasıyla beraber kendisine yarattığı bir düşmandır. Yeni femme fatale ise toplumun doğrudan fantezi ürününe dönüşebilmektedir.

Yeni kara filmler modernizmin getirdiği belirsizliğin kişilerdeki yansımalarını göstermeye çalışırlar. *Touch of Evil* (1958) ile kapanan klasik kara film döneminden sonra 1970lerde, bu tür filmlerin sayısında oldukça düşüş yaşanmasına rağmen yaşanan toplumsal, siyasi olaylar ve teknolojik gelişmeler kara filmin bir ifade aracı olarak tekrar keşfedilmesine neden olmuştur.

2.6. POSTMODERNİZM ETKİSİ

Yeni kara filmlerde anti kahramanın yaşadığı en önemli zorluklardan birisi hafıza problemleridir. Bir geçmişin olup da hatırlanamaması ya da unutulması asıl işlenen olaylardır. Unutulan geçmişle beraber kimlik sorunları baş gösterirken, bu kimlik sorunları ya da bunalımı kişisel ahlâk kurallarını sorgulamaya neden olacak kadar güçlü olabilmektedir.

²³ Amerikan film endüstrisinde 1930-1967 yılları arasında uygulanan sansürün bilinen adı. İsmi Motion Picture Production'ın yöneticisi Will Hays'tan almaktadır.

Kimlik karmaşası denildiğinde sinemada postmodernizm etkisine bakmamız gerekir. Modernizm, sanatta üst anlatıları benimsemiş; evrensel olay ve durumları konu edinmiş ve bunları anlamlandırmaya çalışmıştır. Yüksek sanat yapmayı amaçlayan bu akım Rönesans'a dayanmaktadır. Postmodernizm ise modernizmin geçicilik, süreklilik gibi özelliklerini benimsemesine rağmen onu aşmaya, ona karşı durmaya ya da onu tanımlamaya çalışmaz. (Harvey, 1997, s. 60) Tüm bunlara karşın '*anything goes*'²⁴ düşünce yapısını benimseyerek her türlü sanat yapısını eklektik bir şekilde kullanarak merkezsizleştirmeyi ve/veya anlamsızlaştırmayı tercih eder ve bir bakıma kendi kendinin de içini boşaltabilir.

Ward'a göre postmodernizm, bir düşünce okulu ya da belli bir amaca sahip birleşik bir entelektüel hareket değildir. Toplumun izlediği yolu tanımlayan düşünceleri ya da yaklaşımları kapsayan genel bir tanımla anlatmak için kullanılır. (Ward, 2014, s. 3-4)

Postmodernizmin getirdiği öznenin ortadan kaldırılması durumu, sinemada kendisini auteur'ün, yani yaratıcı yazarın reddi ile gösterir. Auteur filmlerin başı çektiği modern sinema, 1950lerin sonlarında klasik anlatı yapısının dışına çıkmaya başlamış, 1970lerin sonunda ve 1980lerde çokulusluluk ve kapitalizm etkisi ile de yerini postmodern sinemaya bırakmıştır. (Büyükdüvenci ve Öztürk, 1997, s. 24) Postmodern sinema ise modern sinemanın yaptığı gibi yaratıcı/yazarı ön plana çıkarmak yerine metni ön plana çıkarmıştır.

Postmodern sinemada kayıp bir geçmişle ele geçirme çabası olarak nostalji kullanımı mevcuttur. Bunu ise pastiş tekniği ile yaparak geçmişteki tarihsellik tekrar canlandırılmaya çalışılır. Jameson, nostalji kullanımının ve geçmişle olan hayranlığın nedeninin şimdilerdeki eksiklik olduğunu belirtmiştir. (Jameson, 1990, s. 78) Bu eksiklik bireyin kendisini varoluşsal düzlemde konumlandırılmamasından ileri gelebilmektedir.

²⁴ "Her şey uyar", "Ne olursa fark etmez" gibi anlamlara gelen Postmodernizm'in özünü yansıtan bir kavramdır.

Bu tür filmlerde nostaljinin yanında, gerçeklik ve gerçekliğin yeniden sunumu, pornografi ve arzunun metalaşması, kimlik ve varoluşsal sorgulamalar da yer alır. (Büyükdüvenci ve Öztürk, 1997, s. 23)

Postmodernizmin sinemada kendisini belli ettiği özelliklerden biri de ‘‘intertextuality’’dir.²⁵ Bu kavram, oluşturulan metinlerdeki anlamın, daha önce oluşturulmuş metinlerdeki anlamlar aracılığıyla var olmasını ifade eder. Bu noktada Quentin Tarantino’yu ve onun postmodernizmin etkilerini taşıyan filmi *Kill Bill* (2003-2004) serisini örnek gösterebiliriz. Film, intikam teması üzerinde şekillenirken Western çekim tekniklerinden, ana karakterin giydiği Bruce Lee kostümüne, anime sahnelerinden, yönetmenin sevdiği filmlerdeki kadrajları kopyalamasına kadar birçok başka yapıttan pastişler barındırarak kendi bütünlüğünü inşa eder.

Postmodernizmin ortaya çıkmasında modernizm ile birlikte gelen kimlik bunalımlarının etkisi büyüktür. Bunun nedeni günlük yaşamda modern dünyanın insana yüklediği birden çok kimlik olması ve bireylerin de bu kimlikler arasında seçim yapma şansına sahip olmalarıdır. Kimliğin seçilebilen bir şey haline gelmesi modernizm etkisi altındaki toplumlarda kimlik ve gerçeklikle ilgili varoluşsal sorunlarının yaşanmasına neden olmuştur. Böylece bireyler toplum içindeki benliklerini de sorgulamaya başlamıştır. (Sertalp, 2016, s. 391)

Kimlik ve benlik sorunları doğrultusunda gösterilebilecek en iyi postmodern noir örneklerinden bir tanesi Christopher Nolan’ın 2000 yılında vizyona giren kara filmi *Memento*’dur (2000). Başrolünde Guy Pierce’ın (Leonard) oynadığı film, bir takım olaylara bağlı olarak anlık hafıza kaybı yaşayan ve yakın geçmişini sürekli unutan bir adamın, eşinin katilini bulma çabasını konu alır. Uzun metraj senaryosu Jonathan Nolan’a aittir ve kısa hikâyesini ise *Memento Mori*²⁶’den yola çıkarak yazmıştır.

²⁵ Metinlerarasılık.

²⁶ "Fani olduğunu hatırla", "öleceğini hatırla" gibi anlamlara gelen Latince bir deyiştir.



Görsel 2.10: Memento filminden siyah-beyaz ve renkli sahneler (Memento, 2000)

Filmin önemi, kara filmin tematik yapısını ve öğelerini postmodern bir üslup ile birleştirebilmesinde yatmaktadır. Bir suç etrafına kurulmuş olan hikayesinde, eşinin katilini öldürmek için arayan ve bu sırada hafıza ve kimlik problemleri yaşayarak benliğini sorgulayan bir anti kahraman; kendi çıkarları doğrultusunda anti kahramanı manipüle eden bir femme fatale (Carrie-Anne Moss) ve yeni kara filmlere uygun olabilecek bir sinematografi kullanımı mevcuttur. Filmin sondan başa doğru gösterilen sahneleri ile ileri akan başka bir sahnesinin harmanlandığı kendine has kurgusu ile seyirciyi sürekli aktif tutarak anti kahramanın yaşadığı hafıza problemine benzer bir meydan okumaya tabi tutmaktadır. Postmodern noir filmlere örnek olarak gösterilebilecek diğer filmlerden bazıları şunlardır: *Blood Simple* (Joel Coen, 1984), *Blue Velvet* (David Lynch, 1988), *Natural Born Killers* (Oliver Stone, 1994), *The Doom Generation* (Gregg Araki, 1994), *L.A. Confidential* (Curtis Hanson, 1997), *Run Lola Run* (Tom Tykwer, 1998), *Fight Club* (David Fincher, 1999), *Amores Perros* (Alejandro González Iñárritu, 2000), *The Man Who Wasn't There* (Coen Kardeşler, 2001),

Mulholland Drive (David Lynch, 2001), *The Deep End* (Scott McGehee ve David Siegel, 2001), *Irréversible* (Gaspar Noe, 2002). (Poulin, 2005, s. 20)



3. TÜRK SİNEMASINDA KARA FİLM

3.1. 1980 ÖNCESİ TÜRK SİNEMASI VE KARA FİMLER

Türkiye’de sinemanın doğuşu, 19. yy’ın ikinci yarısında, daha çok azınlıkların yaşadığı İstanbul, Pera’da gerçekleşmeye başlamıştır. (Önder ve Baydemir, 2005, s. 117) Filmlerin gösterimi ile başlayan bu süreç daha sonra filmlerin yapımı ile de devam etmiştir. Ülkemizde ilk film çekiminin kime ait olduğu üzerine olan tartışmalar, elde yeterli belge ve kanıt bulunamaması nedeniyle devam etmektedir. Bununla beraber Romanya asıllı Sigmund Weinberg’in, Fransız Pathe²⁷ firmasının temsilcisi olarak 30 Ocak 1908 yılında İstanbul’da sinema salonu açtığı, film gösterimleri yaptığı ve daha sonra da çekim denemelerinde bulunduğu bilinmektedir. (Lüleci, 2011, s. 119). Yine 1908 (Lüleci, 2011, s. 116) ve 1911’de yıllarında (Önder ve Baydemir, 2005, s. 118) Makedonya asıllı Osmanlı vatandaşı Manaki kardeşlerin de aktif bir şekilde film çekimleri yaptığı bilinmektedir. Sigmund Weinberg’in yanında yetişen (Scognamillo, 1987, s. 20) Fuat Uzkınay’ın 14 Kasım 1914’te çektiği ‘*Ayestefanos’taki Rus Abidesi’nin Yıkılışı*’ isimli çekim de, her ne kadar elde yeteri kadar kanıt olmasa da, ilk filmlerden biri kabul edilmektedir. (Özgüç, 1993, s. 13) Bu yıllardan itibaren ülkede sinemasal üretim adına gelişmeler başlamıştır. İlk ‘konulu-kurmaca’ filmi olarak ise Sedat Simavi’nin 1917’de çektiği *Pençe ve Casus* filmi kabul edilse de; döneme, birçok ilki gerçekleştiren ve Türk sinemasında bu yıllarda lokomotif görevini üstlenen Muhsin Ertuğrul damgasını vurmuştur. Almanya ve Sovyetler Birliği’nde de tecrübelerine sahip Ertuğrul 1922-1939 yılları arasında çektiği 19 uzun metrajlı film ile dönemin en baskın yönetmeni olmuştur. 1950li yıllarda film sektörüne giren ve çeşitli eserler vermeye başlayan Ömer Lütfi Akad ile de Türk sinemasında Ertuğrul’un da dâhil olduğu ‘‘tiyatrocular dönemi’’ kapanmış ve ‘‘sinemacılar dönemi’’ başlamıştır.

Özön’ün sinemacılar dönemini başlatan film olarak öne çıkardığı *Kanun Namına* (1952), Ömer Lütfi Akad’ın ilk filmlerinden biri olmasının yanında Ayhan Işık’ın canlandığı

²⁷ 1896 yılında Charles Pathe ve kardeşleri tarafından kurulan; film üretimi, gösterimi ve dağıtım alanlarında geniş çaplı başarı elde ederek sinemanın gelişmesine katkı sağlamış Fransız film yapım şirkettir. (Lanzoni, 2004, ss. 36-37).

anti kahramanı, femme fatale’i, anlatıcı dış ses kullanımı, temasının suç olması ve kontrastlı çekimleri ile kara film olma özelliklerinden çoğunu da taşımaktadır. (Özgüç, 1993, s. 121) Osman Seden, filmin senaryosunu yaşanılmış gerçek bir cinayet olayından esinlenerek kaleme almıştır. *Kanun Namına*, Türk sinemasında sinema dilinin etkili bir şekilde kullanıldığı ilk film kabul edilmektedir.²⁸



Görsel 3.1: Anti kahraman figürü Ayhan Işık (*Kanun Namına*, 1952)

Nijat Özön, Ömer Lütfi Akad ve *Kanun Namına* ile ilgili olarak şunları söylemiştir:

Kanun Namına, bir film öyküsü olarak, bu öykünün sinema diline uygun işlenişi, çevrenin ve tiplerin seçilişi yönünden; ayrıca canlı bir sinema anlatımına, alıcı devinimlerine, kurguya verilen önem dolayısıyla kendinden önceki filmlerden ayrılıyor, tiyatrocuların yapıtlarıyla taban tabana karşıt özellikler taşıyordu. Akad, *Kanun Namına*’yı çevirirken yurdumuzda ilk kez, salt bir sinemacı çalışması ortaya koymaktaydı: Günlük bir olayı ele alıyor; bu olayı tipleri, çevresi, bezeniyle en uygun biçimde yeniden kuruyordu. Büyük bir kentin havası içinde, kendilerini çevreleyen koşullarla yazgıları şu ya da bu yöne dönebilen küçük insanların yaşayışı ustalıkla canlandırılmaktaydı. İstanbul’un çeşitli görünüşleri ilk kez yerli yerinde kullanılıyordu. Oyuncular da tiyatro dışından ve role en yatkın kimselerden seçilmişlerdi. (Özön, 1985, s. 357)

1960lı ve 1970li yıllar Türk sinemasının en aktif olduğu yıllardır. Bu yıllar içerisinde sinema Türkiye’de bir endüstrileşme içine girmiş ve sektör 1980’e kadar yeni yapımlar ve uyarlamalarla giderek büyümüştür. Bu dönemde sinemacılar için artık “nasıl anlatmak” sorunu çözülürken, “neyi anlatmak” sorun edilmiştir. (Özön, 1985, s. 363)

²⁸ “Dilek Kaya - Türk Sinemasında Bir Dönüm Noktası: Kanun Namına” Erişim Tarihi: 22.07.2019 <http://www.tsa.org.tr/yazi/yazidetay/26/turk-sinemasinda-bir-donum-noktasi--kanun-namina>

Öyle ki 1960-1986 yılları arasında tam 4428 film yapılmış ve bu filmleri 295 yönetmen çekmiştir. (Scognamillo, 1988, s. 121) Bu rakam niceliksel olarak büyük dursa da niteliksel olarak beklenenden farklıdır. Bunun nedeni ticarileşme ile gelen film yapma ve tüketme hızının, yapımların orijinalliğini ve kalitesini arka plana atması olmuştur. Özön, sinemanın bu yıllardaki durumunu şu şekilde özetler: “ Sinema, geniş halk yığınları için en ucuz tek eğlence aracıydı. Sinemacılar bu açlığı, bu gereksinmeyi en kolay, en kestirme, en ucuz yoldan karşılamaya çalışıyorlardı.” (Özön, 1985, s. 368) Scognamillo’ya göre sinema sektöründeki bu süreç 1960lı yılların en önemli olayı sayılabilecek 27 Mayıs ihtilali ile başlamaktadır. (Scognamillo, 1988, s. 9) Dönemin önemli siyasi toplumsal olaylarına bakıldığında; 1961’de Adnan Menderes’in idamı, 10 Ekim 1965 seçimleri, 12 Mart 1971 Muhtırası, 14 Ekim 1973 seçimleri, 20 Temmuz 1974 Kıbrıs Barış Harekâtı öne çıkan gelişmeler olarak sayılabilmektedir. 27 Mayıs ihtilali ile beraber toplumda düşünce, hak ve hukuk özgürlükleri ön plana çıkarken, bu durum toplum nezdinde çeşitli demokratik hareketlere neden olmuştur. (Demirtürk, 2015, s.156) Daha önce tabu olarak görülen konularda özgürleşmeye gidilmiş; sürecin etkileri sinemaya da yansımıştır. (Scognamillo, 1988, s. 13) Bu yıllarda hükümetin Batı ile olan siyasi ilişkileri, toplumsal kalkınma planları ve atılan ekonomik adımlar sosyalizm ve kapitalizm kavramları üzerinden şiddetli tartışmaların fitilini ateşlemiştir. Devlet, tarıma destek politikasını teknolojik yenilikler ile devam ettirmek istemiştir; fakat birtakım yanlış uygulamalar ile tarım ve toprak işletmeciliği olumsuz etkilenmiş ve köyden kente bir göç hareketi başlamıştır. (Demirtürk, 2015, ss.159-161) Bu durum 70li yıllarda iyice kendisini gösterirken, şehirlerde nüfus artışı ve dolayısıyla kentleşme, güvenlik, işsizlik sorunları baş göstermiştir. İşçi hareketleri, sendikalaşma 70li yıllara damgasını vuran sosyal-toplumsal hareketlerdendir. (Demirtürk, 2015, ss.165)

Türk sineması bu dönemde toplum sorunlarına yönelmeye başlarken, biçim olarak da kendini yenileme ve geliştirme gayretindedir. (Scognamillo, 1988, s. 10). Fakat bu yıllarda başlayan film sayısındaki hızlı artış, yeni konu bulmakta yaşanan kıtlığı da beraberinde getirmektedir. Seyirciler arasında tutan bir tür ya da bir furya çatası altında belli kalıplaşmış hikâyeler ve çabuk uygulanabilen sinemasal teknikler kullanılarak film yapılmaya başlanmıştır. Hollywood’daki yıldız sisteminin bir benzeri burada da geçerlilik kazanmış; Yeşilçam’ın yapımcıları senaryo ya da konu bulmadan önce yıldızlarla anlaşarak, senaryoları anlaştıkları yıldız oyunculara göre belirlemiştir. Scognamillo, Türk

sinema sektöründeki bu hızlı büyümenin sektörde enflasyonist bir tutuma yol açtığından bahseder. Film sayısındaki artışın nedeni olarak yapım şirketlerinin film bütçelerini düşürmek; hatta gerektiğinde iki filmi aynı anda çekerek karlarını arttırmak istemesi olarak yorumlamaktadır. (Scognamillo, 1988, ss. 11-13) Yaşanan toplumsal ve siyasi gelişmelere paralel olarak Toplumsal Gerçekçilik, Ulusal Sinema, Milli Sinema, Halk Sineması ve Devrimci Sinema gibi sinema akımları ve kuramları da kendisini bu yıllarda göstermektedir.

1960-1980 yılları arasında Türk sinemasında yaşanan teknik anlamdaki değişimlerden belki de en önemlisi olarak renkli filme geçişi sayabiliriz. Muhsin Ertuğrul'un 1953'te vizyona giren *Halıcı Kız* (1953) filmi Türk sinemasında ilk renkli film kabul edilmektedir.²⁹ 1968'e kadar ise renkli film yapmak hem teknik, hem de mali anlamda güç olmuştur. 1971'de ise çekilen 266 filmde 138 tanesi renkli olurken, 1975'ten itibaren ise Türk sinemasında tamamen renkli filme geçilmiş ve çekilen 255 filmin tamamı renkli vizyona girmiştir. (Scognamillo, 1988, ss. 11-12)

Bununla beraber Yeşilçam'ın kendisinin tekrar eden teknik ve konularından sıyrılarak Türk sinemasına yön veren ve uluslararası düzeyde de itibar getiren birçok yönetmen kendisini bu yıllarda göstermiş ve bu yönetmenlerden bazıları da kara film örnekleri vermiştir.

“1960 yılının başlıca özellikleri Nijat Özön'e göre, Metin Erksan'ın, Atıf Yılmaz'ın, Memduh Ün'ün ve Osman Seden'in çalışmaları bir yana "argolu, külhanbeyli, erkek tavırlı kadın kahramanlı filmlerin devamı, "Ayşecik dizisi ve çocuk kahramanlı filmler furyası" "yabancı film aktarmaları" ve "piyasa romanları uyarlamaları"dır. Sonraki yıllarda bunları salon güldürüleri, polis filmleri, dinsel filmler, macera filmlerinin her çeşidi, güldürüler, westernler, cinsel filmler vb. izleyecektir (Özön'den aktaran Scognamillo, 1988, s. 13)

1960'lı yıllarda sinema dilinin oturması ve yerli yapım şirketlerinin sayısındaki artışla daha çok film yapılmaya ve bu yolla daha çok izleyiciye ulaşılmaya başlanmıştır. Fakat bu artışa rağmen Türk sinemasındaki kara filmlerin sayısında paralel bir artıştan söz etmemiz güçtür. Bunun birkaç önemli nedeni vardır. Bir nedeni, Türk sinemasının bu türde yenilikçi içerikler üretmek yerine başta örnek aldığı Hollywood'dan ve diğer dünya sinemalarından uyarlamalar yapmasıdır. Kara filmin ortaya çıkışı ABD ve dünya tarihindeki sosyo-ekonomik ve kültürel olaylara karşı bir tepki, bir duruş değeridir.

²⁹ Burçak Evren, Türk Sinemasında İlk Renkli Filmler, <http://www.tsa.org.tr/tr/yazi/yazidetay/25/turk-sinemasinda-ilk-renkli-filmler> Erişim Tarihi: 25.07.2019

taşımaktadır. Kökleri toplumdaki çatlakları vurgulayacak şekilde sağlam temeller üzerine kurulmuştur ve etkilendiği olayları tek potada eritmesi ile oluşmuştur. İlk olarak hard boiled romanlarla kendini gösteren bu akım, biçem ya da türün varoluşsal bir arka planı mevcuttur. Ülkemizde ise ABD’de olduğu gibi polisiye veya gangster edebiyatına bir ilgi yeteri kadar olmamıştır. Perdede ise daha çok melodram ve komediler tercih edilmiştir. (Akbulut, 2012, s. 112) Haliyle kara film türündeki filmler tarihten ve edebiyattan gelen olayların yansıması olmak yerine daha çok yurt dışı yapımların uyarlaması olarak kalmıştır.

Başka bir nedeni olarak ülke sineması üzerindeki sansür uygulamalarını sayabiliriz. Eleştirel bir dile sahip olan kara film insan ilişkilerinden, teşkilat yapılanmalarına, modernleşmeden, aile yapısına kadar birçok alanda bu eleştirel yapısını baskın bir şekilde hissettirmektedir. 1960 ve 1980 ihtilali birçok sektör gibi sinema endüstrisini de derinden etkilemiştir. Özellikle 1980 ihtilali ile Türk sinemasındaki sansür baskısı nedeniyle aile ve kadın erkek ilişkilerine farklı bir bakış açısı getiren femme fatale figürünü ya da kara filmlerin güvenilmez, yozlaşmış kurumlarını ve sistemlerini görmemiz oldukça zor olmuştur. Bu türün merkezindeki öz eleştiri kabiliyeti devletin sansür prosedürleri ile engellendiğinde kara filmin en temel duruşu da tam olarak perdeye yansıtılamamıştır. (Bektaş, 2014, s. 74)

Kara filmin sinematografik maliyetleri ise bir başka önemli neden olmaktadır. Daha önceki bölümlerde bahsedilen kara filmin sinematografik özellikleri göz önüne alındığında, kamera, ışık, dekor gibi sinema diline direkt katkısı bulunan bileşenleri ayarlayarak bir film yapmak, günümüzün şartlarına göre o yıllarda daha zor ve maliyetli bir süreç olmuştur. Akad, anılarını anlattığı kitabında, bir filmin ön prodüksiyon sürecindeyken aradıkları merceği bir türlü bulamamalarından bahseder. (Akad, 2004, s. 421) Maliyetine ek olarak ticarileşmenin getirdiği hızlı üretim ve tüketim nedeniyle de yönetmenler, konuyu en hızlı şekilde anlatma yoluna gittikleri için sinematografik olarak derine inmek için yeterli zamanı bulmakta zorlanmaktadırlar.

Bu yıllarda yönetmenler yine ticarileşme nedeniyle birçok farklı türde eserler vermiş, birçok farklı furyada filmler yapmayı denemişlerdir. Melodram, western, komedi, macera türlerinde birçok film olmasına rağmen kara film sayılabilecek filmlerin sayısı oldukça azdır. Fakat direkt kara film olmamakla beraber polisiye ya da gangster/mafya özelliklere

sahip filmler seyirci tarafından ilgiyle karşılanmıştır. Bu filmler dönemdeki benzer bazı filmler gibi yabancı versiyonlarının içine melodram yedirilmesiyle oluşturulmuş uyarlamalar olabilmektedir.

Her ne kadar Türk sinemasının 60'lı, 70'li ve 80'li yıllarındaki siyasi ortamı, toplumun yapısı ve sinemasal teknik imkânları kara film atmosferinin oluşturulması için yeterli olmasa da, Türk sinemasının sinemacılar çağında özellikle Ömer Lütfi Akad, Memduh Ün ve Osman Seden başta olmak üzere çok sayıdaki yönetmen tarafından birçok polisiye ya da kara film örneği olabilecek yapıta rastlamamız mümkündür: *Yılmaz Ali* (1940), *Kanun Namına* (1952), *İstanbul Canavarı* (1953), *Kanlı Para* (1953), *Katil* (1953), *Kardeş Kurşunu* (1955), *Gecelerin Ötesi* (1960), *Ölüm Peşimizde* (1961), *Güneş Doğmasın* (1962), *Üç Tekerlekli Bisiklet* (1962), *Aramıza Kan Girdi* (1962), *Korkusuz Kabadayı* (1963), *Bire On Vardı* (1963), *Aşka Susayanlar* (1963), *Suçlular Aramızda* (1964), *Kanun Karşısında* (1964), *Cehennem Arkadaşları* (1964), *Kanun Benim* (1966), *Yaralı Kurt* (1972), *Gönülden Yaralılar* (1973), *Kaçak* (1982), *Ölüm Savaşçısı* (1984) gibi filmler bu anlamda örnek olarak gösterilebilir. (Scognamillo, 1988, ss. 54-140)



Görsel 3.2: Türk sinemasındaki kara filmlerden afiş örnekleri (*Yılmaz Ali*, Faruk Kenç, 1940), (*Bire On Vardı*, Memduh Ün, 1963), (*Gecelerin Ötesi*, Metin Erksan, 1960)

Bu yıllardaki Türk filmleri gerek hikâye yapıları ve karakterleri, gerekse sinematografisiyle film noir'ın klasik dönemindeki özellikleri kendilerinde daha çok bulundurlar. Amerika'daki eş değerlerinden farklı olarak içlerindeki melodram seviyesi

daha fazladır. Amerikan kara filmlerinde de melodram bulunur; öyle ki bu tür için erkek melodramı tabiri kullanılabilir.

“Kara film yüksek kontrastlı ışıklandırma, birinci tekil anlatım, flashbackler, kasvetli ve üzücü sonlar, femme fatale gibi ikonik karakterlerle tanımlanırken; aslında 1940’ların kendinden şüphe duyan ahlâki olarak derin kayıplar yaşayan ve savunmasızlık hissi içerisinde devinen karakterleri ile melodramlarının semptomlarını gösterirler.” (Mayer & McDonnell, 2007, s.17)

Melodram, “melos” ve “drama” sözcüklerinin birleşiminden oluşmaktadır. Buradaki “melos” Antik Yunanca’da şarkı anlamında iken, “drama” ise hareket anlamına gelmektedir. Melodramın kavram olarak ilk kullanımı ise 18. yüzyılda Jean Jacques Rousseau’ya aittir. (Ogocuk, 2012, s. 7)

Sinemada ise karşılığı karikatürleştirilmiş ve biçimi bozulmuş bir dramadır. Konu olarak büyük anlatıları tercih ederken insanları, konuları, durumları belli kalıplar içine tek boyutlu olarak yerleştirmektedir. Bu dünyada insanlar iyi ve kötü olarak kesin bir ayırımdayken, iyiler olayların gelişimine göre her türlü acıyı ve ıstırabı çekmektedir. Filmlerin sonu ise bir şekilde mutlu sona bağlanmayı başarmaktadır. (Özön, 1985, s. 150) Zaman içinde olumsuz bir anlam kazanan kavram, izleyiciyi en kısa yoldan etkilemek amacıyla kolay yolları kullanan yapıtları nitelemek için kullanılmıştır. (Özön, 1985, s. 151)

Türk sinemasının melodram ile ağır etkileşimi ise II. Dünya Savaşı yıllarında, savaş yüzünden Hollywood filmlerinin Mısır üzerinden ithal edilmesi sırasında olmuştur. O dönemde kendisine yeni bir pazar oluşturmak isteyen Mısır filmleri Hollywood filmlerinin yanında Türkiye’ye yollanmıştır. (Ogocuk, 2012, s. 79) Gelişmekte olan Türk sineması ve onun seyircisi ise zamanla bu filmlerden etkilenmişlerdir. Bunun nedeni olarak, bölümün başında bahsedilen, Türkiye’nin bu dönemdeki siyasal tutumu doğrultusunda yaşanan toplumsal değişimi sonucunda, 1950’li yıllardan itibaren ortaya çıkan göç sorununu; ve buna bağlı olarak gerçekleşen ekonomik krizler, çarpık kentleşme, güvenlik ve benzer sorunlar görülebilmektedir. Acı, dert, kader, ölüm, gözyaşı, kavuşamama gibi kavramları bünyesinde barındıran melodram filmler bu dönemin toplumunda oluşan problemleri acıklı bir dille anlatarak, Batı-Doğu sentezi anlayışında yapılan halkı eğitici özelliklere sahip filmleri, ilgi çekme anlamında geçmeyi başarmıştır. (Ogocuk, 2012, s. 85) Bununla birlikte enflasyonist tutum doğrultusunda çok hızlı

bir şekilde film çıkarmakta olan yapım şirketleri için, çok fazla teknik imkân veya bütçe gerektirmeyen melodram filmlerin ilk tercihlerden biri olacağı olasılık dâhilindedir. Buna rağmen içerisinde bir parça melodram barındırsa da çok fazla kara film yapılamamasının nedeni, önceki kısımda da bahsedildiği gibi eldeki teknik imkânların yetersizliği, sinema üzerindeki denetim ve sansür uygulamaları ve kara filmlerin toplumsal ve kültürel altyapısının ABD'ye özgü bir şekilde oluşması olmuştur.

3.2. 1980 SONRASI TÜRK SİNEMASI VE KARA FİMLER

Türk kara filmlerindeki melodramın ağırlığı tarihten gelen ve sinemaya yerleşmiş Ortadoğu etkisi altında ve 1980'deki askeri darbe ile başlayan dönemde arabesk kültürünün sinemaya girmesi ile fark yaratan boyutlara ulaşmıştır. Yeni kara filmlerde olan kimlik karmaşası, örgütsel suç, aşırı cinsellik gibi özellikler Türk sinemasında kendini 90'ların sonu ve 2000'li yıllarda göstermeye başlamıştır.

“Türk sineması dünya film tarihiyle kıyaslandığında bireysel ya da organize suç öykülerini perdeye yansıtmakta hayli geriden gelmiş; geniş ölçekte mafya, polis, suç, suçlu, organize suç kentlerin arka sokaklarında, metropol telaşında, kasabaların تنها uzaklarında boy vermeye başlamış ama 90larla birlikte modern zaman üretimi, karmaşık köklü kara anlatıların yükselişini yakalamıştır” (Özdemir, 2010, s. 186)

Bunun nedeni 1980'de yapılan darbenin ekonomi ve siyaset başta olmak üzere toplumsal yaşamın her alanında büyük bir gerilemeye neden olmasıdır. 1970'lerde sayısı oldukça artan ve sinemayı ele geçiren seks filmleri ve toplumcu gerçekçi bir gözle halkın sorunlarını anlatan siyasi filmler 1980 darbesiyle bir anda kesilmiştir. İzleyiciyi sinema salonlarına çekmek isteyen yapımcılar ise kurtuluşu bu yıllarda melankoli, acı ve kaderciliğin etkili olduğu arabesk filmlerde almıştır. Gecekondu insanının keder dolu hikâyeleri, arabesk şarkıların sözlerinden yola çıkılarak anlatılmış, filmlerde yer yer bu arabesk şarkılar ve türkücüler kullanılmıştır. Suç, acı, keder, yakarış gibi konular ağır bir melodramla filmlere yansımıştır. Öyle ki bu durum ‘*arabesk noir*’ adı altında filmlerin toplanmasına neden olmuştur.

“Suç teması Yeşilçam melodramlarının dönemeçlerinden nasibini alarak duygusallıkla, hicranla ve efkârla çevrelenir. Üzüntü, kaygı ve endişe senaryoların başat temaları olarak

olay örgüsünün içinde yer bulur. Kimileyin azap verici, en kanlı öyküler mahremiyetin, kişisel sorgulamanın en derin anlarıyla bezenerek anlatılır. Hollywood kara anlatılarında yer alan uzun-derin planlanmış suçlar, saklı işaretler ve ipuçları Türk kara filmlerinde arka plana itilir; bazen de bu anlatımlar tümünden feda edilir. (...) Ve tüm Türk kara anlatıları ilahi tuzaklara rağmen, kudretli bir hayatın mümkün olduğunun altı çizilerek son bulur.” (Özdemir, 2010, s. 197).

Bu furyanın sonu ise küreselleşme teması ile bezenmiş hükümet politikalarının Türk sinemasını Amerikan ve İngiliz şirketlerine açan karar ve uygulamaları ile gelmiştir. Türkiye pazarına maddi yönden kazançlı ayrıcalıklarla giren ve kendi büyük bütçeli filmlerini gösteren uluslararası şirketler ile Türk yapımcıların çekişmesinin imkânı kalmamıştır. (Esen, 2010, ss. 182) 1987 Hollywood Darbesi olarak adlandırılan bu olay ve askeri darbe rejiminin sinemaya uyguladığı sansür ve baskılar kendilerini ifade etme ve eleştirel olma açısından köşeye sıkışan yönetmenleri bireysel olmaya itmiştir. (Esen, 2010, ss. 185-188) Bu yüzden 1970’lerde toplumcu gerçekçi bakış açısıyla film çeken Metin Erksan, Atıf Yılmaz ve Yılmaz Güney gibi yönetmenler yerine; bireysel varoluşu, bireyin toplumdaki yerini, kentli insanın sıkışmışlığını ve kimlik bunalımını işleyen, katıldıkları uluslararası film festivallerinden de ödüllerle dönen Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz, Derviş Zaim, Reha Erdem gibi bağımsız yönetmenler ortaya çıkmıştır.

Kara film alanında da gerek biçimsel yönü daha ağır basan, gerekse de içeriksel olarak benzerliklere sahip birçok film çekilmiştir. Dönemin sosyal ve siyasi koşulları, komşu ülkelerdeki savaşlar, artan terörizm, baskı altına alınan muhalefet ve medya, işsizlik, geleneksel aile yapısının sorgulanması, ekonomik krizler ve enflasyon gibi olaylar kendini toplumdan dışlanmış hisseden, sindirilmiş anti kahramanların oluşmasına neden olmuştur. Türk sinemasında 1990 ve 2000 yıllarına ait kara filmlere örnek olarak *Karışık Pizza* (1997), *Usta Beni Öldürsene* (1997), *Masumiyet* (1997), *Ağır Roman* (1997), *Laleli”de Bir Azize* (1998), *Her Şey Çok Güzel Olacak* (1998), *Gemide* (1998), *Kaç Para Kaç* (1998), *Üçüncü Sayfa* (1999), *Melekler Evi* (2000), *Filler ve Çimen* (2000), *Dar Alanda Kısa Paslaşmalar* (2000), *Fasulye* (2000), *İtiraf* (2001), *Yazgı* (2001), *Dokuz* (2002), *Bekleme Odası* (2003), *Meleğin Düşüşü* (2004), *Kader* (2006), *Barda* (2006), *Polis* (2006), *Sis ve Gece* (2007), *Kabadayı* (2007), *Rıza* (2007), *Üç Maymun* (2008), *Münferit* (2008), *Pus* (2009), *Kara Köpekler Havlarken* (2009), *Vavien* (2009), *Bornova Bornova* (2009), *Çakal* (2010), *Zefir* (2010), *Celal Tan ve Ailesinin Aşırı Acıklı Hikâyesi* (2011), *Av Mevsimi* (2010), *Ejder Kapanı* (2010), *Bir Zamanlar Anadolu’da* (2011),

Behzat Ç. (2011). *Sen Aydınlatırsın Geceyi* (2013) gibi filmleri örnek gösterebiliriz. (Elmacı, 2017, s. 276)

Süalp, *Türkiye’de Sinema ‘Film Noir’ ya da Dışavurumcu İklimin İçinden Geçerken* isimli makalelerinde *Ağır Roman* (1997) ve *Karışık Pizza* (1998)’yı kara film stilinin bir taklidi olarak tanımlarken, *Laleli’de Bir Azize* (1998) ve *Gemide* (1998) filmlerini, eleştirel olmayan bir stilin tekrar ortaya konması olarak yorumlamaktadır. (Süalp, Bayrakdar, 2001, s. 7) Bununla beraber *Unutmak İstemenin Boşluğunu Dolduranlar: Arabesk-Noir ya da Hiçlik Kutsamaları* isimli makalesinde ise *Dar Alanda Kısa Paslaşmalar* (2000), *Kader* (2005), *Barda* (2006) gibi filmleri, kara filmi biçimsel olarak taklit eden lümpen bir hiçlik kutsaması olarak tanımlarken; *Her Şey Çok Güzel Olacak* (1998), *Fasülye* (2000) ve *9* (2002) gibi filmleri ise üsluptan çok tarzı öne çıkaran kara filmler olarak göstermiştir. (Süalp, 2009, ss. 3-4)

4. ÜÇ TEKERLEKLİ BİSİKLET (1962) VE ÜÇ MAYMUN (2008) FİLMLERİNİN İNCELEMESİ

4.1. YÖNTEM

Kara filmler, her ne kadar yapıldıkları dönemdeki toplumsal düzene karşı eleştirel bir duruş sergileseler de; bir tür olarak sınırlarını çizmek oldukça zor olmuştur. Naremore, bir kara filmi tanımanın veya onu ayırt etmenin, onu tanımlamaktan daha kolay olduğunu belirtmiştir. (Naremore, 2008, s. 9) Bunun nedeni konu, anlatı yapısı, sinematografi ya da karakter olarak filmde farklı dinamikler ve öğeler kullanılarak bir kara film elde edilebilir olmasında yatmaktadır. Rick Altman, “*A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre*” isimli makalesinde bu konuyu western türü üzerinden ele alırken, daha önceden filmlerin yapısının anlambilimsel (semantic) ya da sözdizimsel (syntactic) olmak üzere iki farklı yaklaşım kullanılarak incelendiğini belirtmiştir. (Altman, 1984, ss. 10-11) Altman’a göre ise bu durum türlerin sınırlarını belirlerken birtakım yanlışlıklara neden olmaktadır. Altman’ın önerdiği ikili tür yaklaşımında ise, tür filmlerini birbirinden ayırt edebilmek ve doğru sınıflandırmayı sağlayabilmek adına filmler hem anlambilimsel (semantic) hem de sözdizimsel (syntactic) olarak incelenmelidir ve bu incelemeler arasında bir bağ kurularak birlikte yorumlanmalıdır. (Altman, 1984, s. 11)

Altman’ın yaklaşımında ki kavramları kısaca tanımlamak filmlerin incelenmesi öncesinde yararlı olacaktır. Altman yapısal yaklaşımın iki türünden bahsederken *semantik* ve *sentaktik* incelemelerden bahseder. Buna göre Anlambilimsellik (Semantic), gösterenle gösterilen arasındaki anlam ilişkisini inceleyen bilim dalıdır. Göstergibilimsel, dilbilimsel ya da tarihsel olabilmektedir. *Semantic* yaklaşım tür filmlerin tekrarlanan göstergelerini aramakta ve bunları incelemektedir. Örnek olarak Western filmlerinde kovboy, Vahşi Batı, şerif, Çerokiler bize bu filmin bir Western olduğunu söylemektedir.

Sözdizimsellik (Syntactic) ise, cümle kurma ilke ve kurallarını, bu dildeki cümlelerin esnekliğini inceleyen dilbilim dalıdır. *Syntactic* yaklaşımda tür filmlerinin anlatı yapısı incelenir. Örnek olarak gerilim türünü gösterebiliriz. Bir kahraman başa çıkılması gereken ölümcül bir tehditle karşı karşıya kalır ve tehdit her an peşinde kendisini

hissettirir. Buradaki tehdit ve kahraman filminden filme değişebilmekte ama yapının kendisi aynı kalmaktadır. Bir başka örnek olarak ise romantik komedilerden gösterilebilir. Bu filmlerde bir kız bir erkekle tanışır, fakat başta anlaşamazlar. Absürd ya da abartılı olaylar eşliğinde birbirlerine âşık olurlar.

Altman, semantik ve sentaktik incelemelerin türe yaklaşımlarını tür-yapı, tür-tarih, tür-izleyici başlıkları altında inceleyerek var olan belirsizlikleri ve çelişkileri kapsayan tür teorisini oluşturmaktadır. Bu yolla film analizi, tür teorisini ve tür geçmişi ile ilgili yeni bir süreklilik kurulabileceğinden bahseder. Bununla beraber semantik ve sentaktik özelliklerin birbirini tamamladığı üzerinde durmuştur. (Altman, 1984, s. 12) Buna göre semantik öğeler bir sentaks ile anlamlı hale gelebilir veya birleştirilebilirken; var olan bir sentaksa semantik öğeler dâhil edilerek anlam güçlendirilebilir. (Altman, 1984, ss. 15-16)

Buradan yola çıkarak, çalışmada seçilen filmlerin kara film olmasından ileri gelen ikircikli yapısını ve öğelerini daha iyi ortaya çıkarabilmek, sınırlarını daha net çizmek ve öne çıkan özelliklerini inceleyebilmek adına Rick Altman'ın yapısalcı modellemesi ikili tür yaklaşımı yöntem olarak esas alınmıştır. Bu şekilde filmlerin önce, anti kahraman, femme fatale, şehir, sinematografi gibi semantik özellikleri belirlenecek ve incelenecek; daha sonra ise hikaye yapısı ile karakterlerin ilişkisi ve hikayenin sonu gibi sentaktik yönleri çözümlenecek ve sonuçlar türle olan ilişkileri üzerinden yorumlanacaktır. Bu şekilde filmler incelenirken semantik ve sentaktik özelliklerini ayrı ayrı analiz etmek yerine birbirlerini tamamlayacak, bütün içindeki ilişkilerini ortaya koyacak biçimde beraber ele alınacaklardır.

Çalışmada inceleme ve karşılaştırmaları yapmak üzere Türk sinemasının iki farklı döneminden *Üç Tekerlekli Bisiklet* (1962) ve *Üç Maymun* (2008) filmleri seçilmiştir. Bu filmlerin seçilmesinin nedeni aralarında yaklaşık kırk altı yıl olmasına karşın, ikisinin de hikaye yapısının bir suç teması ile anne, baba ve çocuk üçgeni etrafında kurulmuş olmasıdır. İki filmde de "aile" kavramı hikâyelerin merkezine alınmış olup sorgulanmaktadır. Karakterlerin birbiri ile olan ilişkileri ise suç, ahlak, adalet gibi kavramlar üzerinden yorumlanmaktadır. Bununla beraber dönemlerinin önde gelen yönetmenleri tarafından çekilen bu filmlerin arka planında, dönemlerine karşı oluşturdukları eleştirel duruşun net bir şekilde okunabilmesi de filmleri birbirine yakınlaştırmaktadır. Bu yolla çalışmanın devamında filmlerin yapısı ve öğeleri önce

analiz edilecek sonra ise birbirleri ile karşılaştırılarak Türk sinemasındaki kara film örneklerinin yaklaşık elli yıl içindeki yapısal değişimi incelenecektir

4.2. FİLM İNCELEMESİ: ÜÇ TEKERLEKLİ BİSİKLET

Yapım Yılı: 1962

Süre: 86 dk.

Yönetmen: Ömer Lütfi Akad, Memduh Ün

Senaryo: Vedat Türkali, Orhan Kemal (roman)

Yapımcı: Nusret İkbâl

Görüntü Yönetmeni: Mustafa Yılmaz ve Çetin Gürtop

Kurgu: Memduh Ün

Oyuncular: Ayhan Işık, Sezer Sezin, Senih Orkan, Saadettin Erbil, Reha Yurdakul, Osman Alyanak ve Asım Nipton

Üç Tekerlekli Bisiklet, senaryosunu Vedat Türkali'nin yazdığı, yapımcılığını Be-Ya Film Kolektif Şirketi adına Nusret İkbâl'in üstlendiği ve yönetmenliğini Ömer Lütfi Akad'ın yaptığı 1962 yapımı bir kara filmidir. Türkali, filmin senaryosunu yazarken Orhan Kemal'in *Sokakların Çocuğu* isimli romanından uyarlamıştır. (Özgüç, 2012, s. 149) Bu uyarlama sırasında hikâyenin çatısını Vedat Türkali ve Lütfi Akad beraber, titizlikle çalışarak oluşturmuşlardır. (Akad, 2004, s. 346) Filmin çekimleri Akad'ın ayrıntılara önem veren çalışma disiplininde sorunsuz ilerlemiştir; fakat çekimlerin tamamlanmasına 2-3 gün gibi bir süre kalmışken Ayhan Işık'ın projeden ayrılması, filmin finalinin çekilememesine neden olmuştur. Ayhan Işık'ın yapımcı şirket Be-Ya ile anlaşması dâhilinde kısıtlı bir süresinin olduğunu, bu süre dolduktan sonra öğrenen Lütfi Akad filmi tamamlayamamıştır. Daha sonra Be-Ya yapım şirketi Ayhan Işık ile başka bir film için yeni bir anlaşma sağlamıştır. Bu yolla Lütfi Akad'a *Üç Tekerlekli Bisiklet*'i tamamlaması için ekstra 2-3 gün daha verilmiş olsa da, motivasyonu bozulan ve filme olan heyecanını

kaybeden Akad projeye devam etmek istememiştir. Bunun üzerine filmin finalini ve geri kalan birkaç aksiyon sahnesini Memduh Ün tamamlamıştır. (Hakan, 2008, s. 22) Akad, daha sonra anılarını topladığı ‘*Işıklı Karanlık Arasında*’ isimli kitabında belirteceği üzere filmin final sahnesini filmin bütününe yakıştıramamıştır. (Akad, 2004, s. 362)

Film ismini, her ne kadar filmde bir bisiklet görsek de, üç kişilik bir aileden ve onların birbirileri arasındaki ilişkiden almaktadır. Akad filmle ilgili verdiği bir röportajda filmin ismi ve konusu ile ilgili şunları söylemiştir:

“Bu simgesel bir isimdir. Film, Ali, Hacer ve Hasan’ın yani üç kişilik bir ailenin hikâyesidir. Ali baba, Hacer anne, Hasan çocuktur. Filmde Hasan’ın üç tekerlekli bir bisikleti de var. Bu bisiklet gerektiği yerlerde görülüyor. Ama üç tekerlekli bisiklet ile üç kişilik aile arasında simgesel bir bağ var. Nasıl bisiklet bir tekerleği eksilince yürüyemezse bu aile de içinden bir kişi eksilirse yürüyemiyor.”³⁰

Filmin hikâyesi, 1960lı yıllarda Diyarbakır’ın bir köyünde geçer. Olaylar cinayetten aranan Ali’nin (Ayhan Işık), Hacer’in (Sezer Sezin) evine sığınması ile şekillenir. Hacer oğlu Hasan ile birlikte bir başlarına yaşamaktadır. Hacer’in kocası ise dört yıl önce çalışmak için İzmir’e gitmiştir ve bu süre zarfında kendisinden sadece bir mektup eve ulaşmıştır. Hacer her gece yatmadan önce babasını tanımadan büyüyen ve onu görmek için sabırsızlanan oğluna bu mektubu okur ve babasının geri döneceği yönünde onu teselli eder. Kocası olmaksızın oğlunu büyüten Hacer geçimlerini ise köyün çamaşırıcısı olarak sağlamaya çalışmaktadır. Fakat tek başına evin kirasını ödemekte bile oldukça zorlanmaktadır. Bir gece evine işlediği cinayet yüzünden aranan ve peşindekilerden kaçan Ali sığınır. Hacer’in Ali’yi ele vermek yerine onu arayanlardan gizlemesi Hasan, Hacer ve Ali arasında yakın bir ilişkinin oluşmasına neden olur. Zamanla her karakter içindeki boşluğu diğeri ile dolduracak ve bir aile olma yolunda emin adımlarla ilerleyecektir. Onaran filmi şu şekilde yorumlamaktadır:

“Orhan Kemal’in sonradan roman haline getirdiği bir konudan yola çıkılarak gerçekleştirilen filmde, yürekli ve aşka susamış bir kadının, kaçak da olsa kendisine ve çocuğuna sahip çıkacağına inandığı sevecen bir erkeğe bağlanmışken, hayırsız kocasının çıkagelmesiyle ve izlenen katilin yakalanmasıyla düştüğü acıklı durum vurgulanmaktadır. *Üç Tekerlekli Bisiklet*, hiç kuşkusuz, Akad’ın bu dönemdeki en önemli filmidir ve küçük bir başyapıttır.” (Onaran, 1994, s. 60)

³⁰ Üç Tekerlekli Bisiklet, Ses Dergisi, Sayı 50, 3 Ekim 1962

4.2.1. Semantik ve Sentaktik Öğelerin İncelenmesi

Film, Ali'nin bir elinde silah, yaralı bir halde ormanın içinden çıkmasıyla başlar. Birinden ya da bir şeyden kaçıyormuş gibi yorgun ve tetikte görünmektedir. Silah, yaralanma ve kovalamaca bize filmin en başından olayların muhtemel bir suçla ilgili olabileceğini gösteren kara film göstergeleridir. Kara filmler bir suç teması üzerine inşa edilirler. *Üç Tekerlekli Bisiklet*'te de bütün hikâyenin merkezini Ali'nin işlediği bir cinayet oluşturur ve hikaye yapısı bu merkez etrafında gelişmektedir.

Filmin açılış sahnesinde bu suç göstergeleriyle beraber orman, bilinmezlikle ilişkilendirebileceğimiz bir gizemi beraberinde getirmektedir. Ana kahramanımız ormandan, yani bilinmezliğin içinden çıkıp gelirken sahnenin kompozisyonu gereği bu bilinmezlikle iç içe geçmektedir. Bayrakdar, filmdeki bu ormanı Deleuze'ün kökensel/ilksel dünya (orginary world) kavramı üzerinden yorumlamaktadır. (Bayrakdar, 2004, s. 17) Deleuze'e, göre kökensel dünya, belirlenmiş ortamların derinliklerinde ortaya çıktığı için, her ne kadar mekâna benzese de, herhangi bir mekân değildir. Bir ev, ülke ya da bölgede bu ilksel dünyalar görülebilirken; ya da bir stüdyoda dekor ile oluşturulabilirken; bir çölün ya da ormanın kendisinde de var olabilmektedir. Deleuze, bu ilksel dünyadaki karakterleri itkileri nedeniyle hayvanlara benzetirken, zekayı ve tutarlılık oluşturacak yasaları denklem içinde tutmayı da ihmal etmez. (Deleuze, 2014, ss. 165-166) Bu noktada kökensel dünyaların hem radikal bir başlangıç hem de mutlak bir son olduğundan bahsetmektedir. *Blind Husbands* (Eric von Stroheim, 1919) filmindeki dağın zirvesini, *Foolish Wives* (Eric von Stroheim, 1922) filmindeki cadı kulübesini, *El Ángel Exterminador* (Luis Bunuel, 1962) filmindeki salonu ya da *Simón del desierto* (Luis Bunuel, 1965) filmindeki sütunlu çölü ilksel dünya örnekleri olarak gösterirken özellikle Stroheim ve Bunuel sineması üzerinde durmaktadır. (Deleuze, 2014, s. 168) Bayrakdar ise buradan hareketle *Üç Tekerlekli Bisiklet* filminin açılış sahnesindeki ormanı ilksel dünya olarak yorumlarken, gerçek dünyaya geçişin bu orman aracılığı ile olduğunu belirtir. Orman, karanlıktır, tekinsizdir ve Ali ise bu dünyadan çıkıp gelmektedir. Ali'nin gelişyle kamera pan yaparak ormanın içine döner ve zoom-in ile seyirciyi de ormanın içlerine sokmaya başlar. Yönetmen bu yolla henüz daha filmin başında seyirciyi bu bilinmezliğin ve gizemin içine, ilksel dünyaya dâhil etmek

istemektedir.



Görsel 4.1: Orman ile iç içe geçmiş Ali (*Üç Tekerlekli Bisiklet*, 1962)

Ali'den sonraki sahnelerde ise ilk olarak Hasan'ı, hemen arkasından ise Hacer'i farklı mekânlarda görürüz. İkisi de Ali ve seyirci ile birlikte aynı yöne, ormanın içlerine, bilinmezliğe ve bunun hayatlarına getireceği etkilere bakıyor gibidir.





Görsel 4.2: Filmin açılışında her karakterin sırayla bakışı (*Üç Tekerlekli Bisiklet*, 1962)

Gizem, bilinmezlik, geçmiş kara filmlerde sıkça rastladığımız kavramlardır. Klasik dönem kara filmlerinde anti kahramanların bir geçmişi yoktur. Bu nedenle kahramanların kararları Sam Spade örneğinde olduğu gibi daha bağımsız ve cesur olmaktadır. Yeni kara filmlerde ise Dedektif Gites gibi anti kahramanların geçmişten gelen ve kendilerini her yerde kovalayan, kurtulamadıkları pişmanlıkları ve keşkeleri bulunur. Ali de yeni kara filmlerdeki anti kahramanlar gibi geçmişiyle seyirci karşısına gelmektedir. Ali'nin bilinmezlik içinde film ilerledikçe ortaya çıkan kısa geçmişi, filmin son kısımlarında Ali Hacer'e anlattığında öğreniriz. Ali'nin geçmişi her ne kadar

daha çok yakın bir zamanı kapsasa ve fazla ayrıntıya sahip olmasa da içerisinde bir suç ve pişmanlık bulundurulur.

Ali filmde cinayetten aranan bir suçludur. Sadece polisler tarafından değil öldürdüğü kişinin ortağı tarafından da aranır. Cinayeti işlemeyen önce dedesinden kalma bir mandırayı işletmekte, sütçülük yapmaktadır. Emin ve Arif adında iki kodamanın ortak olarak kurduğu bir inşaat şirketi bu mandıraya göz koyduğunda iki taraf arasında bir husumet başlamıştır. Olay zamanla büyümüş, mandıranın kundaklanmasına kadar gitmiştir. Bunun üzerine Ali, ortaklardan sermayesi güçlü olan taraf Emin'in evine gitmiş ve onu orada öldürmüştür. Daha sonra ise peşine karanlık taraf olan mafyavari ortak Arif düşmüştür.

Kara filmlerin anti kahramanları kendilerini bir anda istemedikleri bir olayın ya da durumun içerisinde bulurlar. Bu durumdan kurtulmak için uğraştıkça ise iyice dibine çekilirler. *Üç Tekerlekli Bisiklet*'te de filmin anti kahramanı Ali kendisini bir anda cinayetten aranan bir suçlu konumuna düşürür. Bir kaçak olarak elindeki her şeyini kaybeder. Bir yandan klasik kara filmlerin dedektiflerinde görülen kendinden emin, dik başlı, gururlu tavırlara sahiptir. İntikam adına adam öldürmekten, mafya adamları ile kavgaya girmekten veya Hacer'e tecavüz etmeye yeltenen ev sahibini sokak ortasında dövmekten çekinmez. Diğer taraftan suçu işlemekte haklı olduğunu düşünerek gizlenmekte ve kaçmaktadır. Filmin başında eve ilk sığındığı gecenin ertesi günü Hacer ile arasında cinayet konusu açıldığında, Hacer Ali'nin yüzüne katil olduğunu vurur. Bunun üzerine Ali hareketini kabul eden ve arkasında duran isyankar bir halde "Evet öldürdüm ne var!" diye çıkışır. Film ilerledikçe Ali'nin içerisindeki boşluk da ortaya çıkmaya başlar. Hacer ve Hasan ile yaşadıkça ve üçü küçük, çekirdek bir aile oldukça, işlediği cinayet yüzünden pişmanlık duymaya başlar. Mafyadan ve polislerden kaçmaya çalışırken sığındığı evde hiçbir zaman sahip olmadığı ve belki de bundan sonra hiçbir zaman olamayacağı bir ailesi olmuştur. Bunun üzerine filmin son kısımlarında Hacer'e işlediği cinayeti anlattıktan sonra "Keşke daha önce tanısaydım seni. Öldürmezdim belki." diye itirafta bulunur ve bütün olayla da yüzleşir. Her ne kadar dik durmaya çalışsa da yarası sadece filmin başında olduğu gibi fiziksel değildir aslında. Film boyunca birkaç kere yaktığı sigarayı hiçbir zaman içmemesi bu kırılmış halini gösteren bir simgedir.

Filmin ismini aldığı üç tekerlekli bisiklet, karakterler ve hikaye yapısını anlamak için en önemli göstergelerden bir tanesidir. Akad'ın röportajında bahsettiği gibi üç kişilik bir ailedeki bireylerin birbirlerine ihtiyaçlarını vurgulayan bir metafor olmasının yanında, fiziksel formu ile de film boyunca bulunur. Filmin hemen başında da bisikletin Hasan ile olan ilişkisini görürüz.



Görsel 4.3: Hasan'ın bisiklete bakışı (*Üç Tekerlekli Bisiklet*, 1962)

Hasan, sahip olmadığı ve arkadaşlarından özendiği bu bisikleti filmin genelinde annesinden sürekli istemektedir. Annesi ise bisikleti maddi gücü yetmediği için alamamaktadır. Hasan'ın beklentisi ise babasının çalışmak için gittiği yerden dönerek kendisine bu bisikleti almasıdır. Bununla beraber bisiklet Hasan için, metaforik olarak önemli bir anlamı bünyesinde taşımaktadır. Hasan'ın filmdeki motivasyonu olarak görebileceğimiz iki arzusu "baba" ve "bisiklet" yakından ilişkilidir. Hasan'ın bisiklete olan arzusu babasızlığın oluşturduğu boşluğu doldurma isteğine denk düşmekte, haliyle mutluluğu temsil etmektedir. Hasan ve Hacer arasında geçen diyalogdan bu özdeşleşmeye bir ipucu alabiliriz. Hasan annesine "Bana bisikleti ne zaman alacaksın?" diye sorar. Hacer durumu oğluna "Bak Hasan! 560 lirayı ödeyelim bu ayki kira borcumuzu..." diye açıklamaya çalıştığı sırada Hasan annesinin sözünü yarıda keser ve "Babam da gelir o vakte kadar, değil mi ana?" der. Filmin ilerleyen kısımlarında Hasan'ın Ali'yi babası sanması ve zamanla Ali'nin de bunu kabul edip ailenin bir parçası olması bu boşluğun dolmasını sağlar. Öyle ki Hasan'ın sünnet günü Ali'nin O'na üç tekerlekli bisiklet alması, Ali'nin baba olarak kabul edilmesinin tamamlanmasına ve ailenin bütünleşmesine işaret etmektedir.

Bisiklet, Hacer için de aynı Hasan'da olduğu gibi bir eksikliğin simgesidir. Bu eksiklik darboğazdan kurtulmanın, sığınacak bir limanın, evin direği bir kocanın eksikliğidir. Köyde tek çocuklu bir kadın olarak sadece maddi yönden değil manevi yönden de bir baskı içerisinde bulunan Hacer, bu boşluğunu Ali'yle doldurur. Ali peşindekilerden kaçarken gerçek anlamda Hacer'in eve sığınırken, Hacer de iç dünyasıyla Ali'ye sığınır. Bisikletin gelişi Hacer için de Ali'yi tamamen kabul edişin bir simgesidir.

Üç Tekerlekli Bisiklet'te kara filmler için önemli bir öge olan femme fatale'i tam anlamıyla açıkça göremeyiz. Filmin kadın başrolü Sezer Sezin'in karakteri Hacer, anti kahramanı kandıran, manipüle eden, amacı doğrultusunda ona oyunlar oynayan, tehlikeli ve kendinden emin, hem kahramanın hem de kendisinin sonunu hazırlayan femme fatale'in daha yumuşak bir çeşididir. Her ne kadar Ali'yi saklayarak O'nun suçuna ortak olsa da; Hacer, annelik yanı ön planda olan, ağır başlı, kucaklayıcı, maddi ve manevi yönden zayıf yönleri sahip bir kadındır. Bu açıdan bakıldığında geleneksel bir temsil modeli çizmektedir; fakat diğer taraftan Yeşilçam filmlerine özgü saf, temiz ve tamamen süttten çıkmış ak kaşık örneği de olmamaktadır. Ali'yi evinde saklayarak suçu işleyen Ali kadar büyük bir suçlu olmuş ve var olan suça ortak olmuştur. Bununla beraber İzmir'deki kocasını Ali ile aldatmıştır. Filmin sonunda kocası Reşad, İzmir'den döner; fakat Hacer, Hasan'ı da alarak Ali'nin peşinden hapishanenin yoluna koyulur. Bu durum Žižek'in de bahsettiği, (Žižek, 2005, s. 95-96) femme fatale'in kararlarının sorumluluğunu alan ve sonu kötü olsa da, buna bile isteye razı olan yönüne oldukça benzerlik göstermektedir. Ali'yi güzel bir kadın olmasıyla etkilediği kadar kucaklayıcı, ev hanımı, anne tavrıyla da etkiler. Ali belki köyden kaçsa peşindeki mafyadan ve polislerden kurtulabileceksen, Hacer'in kendi boşluğunu doldurmak için Ali'yi evde tutmak istemesi, hikâyenin sonunda Ali'nin yakalanmasına neden olmaktadır. Ali, bu durumu filmin son kısımlarında mafya kapıya dayandığında anlamaktadır. Hacer Ali'yi kaybetmemek adına, kötünün iyisi olarak polise teslim olması yönünde onu ikna etmeye ve kaçmasını engellemeye çalışır. Ali ise Hacer'e tokat atarak evin arka kapısından çıkar. Fakat kavga ve mücadele sonucu mafyayı atlatsa da polislere yakalanmaktan kurtulamaz. Bu sonuçla Hacer'in istediği olmuş olur ve O da Ali'nin peşinden kaderine razı olur.

Ali ve Hacer karakterleri bir suç etrafında bir araya gelseler de, hikâyeleri bize bu suça onları "kaderin" veya "hayatın" ittiğini hissettirmektedir. Ali'nin başına bela olan ve

mandırasını kundaklayan mafya ve Hacer'i oğluyla geride bırakan kocası karakterlerin kararlarını etkileyen itici güçler olarak ön plana çıkmaktadır. Türk sinemasında yoğun bir şekilde hissedilen melankoli kendisini bu kadercilik, acı ve zorlu hayat yanlarıyla göstermekte ve bir kara film olan *Üç Tekerlekli Bisiklet*'te de kendisini hissettirmektedir. Filmin sonu itibariyle Ali yakalanmış ve tutuklanmıştır. Hacer ise kocasını reddetmiş ve Ali'yle arasındaki ilişki ortaya çıkmıştır. Karakterler yabancı kara filmlerde yaygın bir şekilde görülen cezalandırılmayı daha hafif bir şekilde atlatmışlardır. Öyle ki hikâye, karakterleri filmin sonunda zorlu bir hayata doğru uğurlasa da, karakterler birbirlerine sahip olmalarının getirdiği güven ve bütünlükle, kendilerini bekleyen bilinmezliği ve kaderi kabul eder bir halde yollarına devam ederler.

Klasik dönem kara filmlerde sokaklar, caddeler, kasvetli büyük şehirler güvensizliğin, melankolinin, tehlikenin merkezi olarak hikâye mekânını oluştururlarken, yeni kara filmlerde bu durum kasabalara, çiftliklere, banliyölere inmiştir. Bunun sonucu olarak karanlığın insan yaşamına daha çok yaklaştığı ve daha tehlikeli bir hal aldığı hissettirilmiştir. *Üç Tekerlekli Bisiklet*'te olaylar yeni kara filmlere benzer bir şekilde Diyarbakır'ın bir köyünde geçmektedir. Hikâye mekân olarak köyü seçerken, köy seyirciye dönemin toplumsal olaylarını, toplumun adetlerini, normlarını yansıtarak gerçekçi bir bakış açısı sunulmasını sağlar. Köyün kahvehanesinde o zaman ülkenin gündeminde yer alan Almanya'ya yapılan işçi göçleri konuşulmaktadır. Almanya, kahvehanedekiler için bir umudu, bir ikinci şansı temsil etmektedir. Bunun dışında köyde yapılan toplu sünnet de dönemin refah seviyesinin çok da iyi durumda olmadığını gösterir. Köyde herkes birbirini tanımaktadır. Haliyle yaşanan cinayet olayı köyün gündemindeydir. Film ilerledikçe görülür ki durum sistemsal bir yozlaşmanın varlığına işaret etmektedir. Ali'nin işlediği cinayet bu yozlaşmaya karşı bir patlamadır ve sistemdeki anormalliği bir nebze ortaya çıkarmıştır. Bu yozlaşmanın merkezinde bulunan filmin antagonisti Arif hakkında film boyunca ayrıntılı bilgiye sahip olmayız. Arif bir iki kere görünmek dışında kendisini daha çok adamları aracılığıyla hissettirir. Zamanla öğreniriz ki onun inşaat şirketi, çıkarları doğrultusunda köydeki arsa sahiplerine ve Selim (Senih Orkan) gibi köylü halka baskı ve zulüm yapmaktadır. Olayların bir şehirde değil de bir köyde geçmesi karanlığın şehirlerden köylere kadar uzandığının bir işaretidir. Türk sinemasının 1960lı yılları toplumsal gerçekliğin öne çıktığı yıllara tekabül etmektedir. Köydeki insanların sorunlarını perdeye taşıyan yönetmenlerden biri olan Lütfi Akad, *Üç*

Tekerlekli Bisiklet ile toplumsal gerçekçiliği kara film yapısı ve üslubu ile birleştirerek hikâyesini anlatmıştır. Bununla birlikte filmin sonunda Arif, Ali'yi yakalayamamıştır ama takibi ve tehdidi devam edecek olması yönündeki serbest ve rahat hali kara filmlerin karamsar sonlarına tamamen uymaktadır.



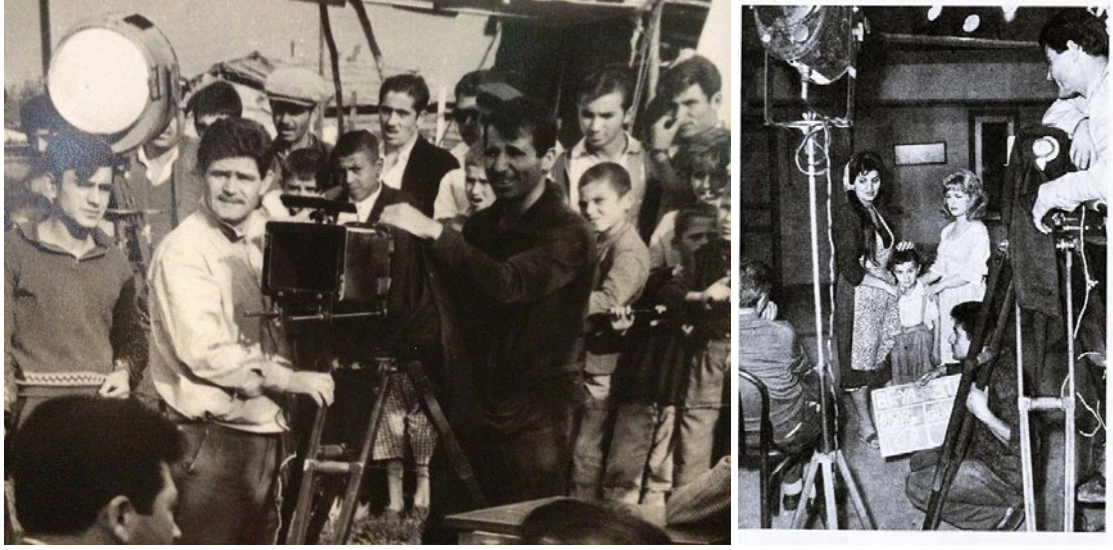
Görsel 4.4: Filmin Sonunda Arif (*Üç Tekerlekli Bisiklet*, 1962)

Filmin ışıklandırma ve gölgelendirmesi klasik kara filmlerin en belirgin stili olarak kullanılan yüksek kontrast oluşturacak şekilde kullanılmıştır. Kara filmlerde kullanılan sert ışık ile oluşturulan parçalı gölgeler gizemli havanın, tekinsizliğin, parçalanmış kişiliklerin, paranoyanın bir yansımasıdır. *Maltese Falcon* gibi dönemin benzer filmlerinde bu etki oluşturulurken 'low-key lighting' tekniği kullanılmış olup, özne veya nesnelere tek bir yönden gelen anahtar ışık ile aydınlatılmıştır. Bu tekniği 'high-key lighting' tekniğinden ayıran en önemli faktör dolgu ışığının daha az etki edecek şekilde düşük seviyede kullanımıdır. (Place & Peterson, 1972, s. 30-31) *Üç Tekerlekli Bisiklet*'te kullanılan teknik de dolgu ışığının hafifletildiği, dramanın anahtar ışıkla verildiği low key light tekniğidir.



Görsel 4.5: *Üç Tekerlekli Bisiklet* filmindeki ışıklandırma (1962)

Akad kitabında, *Üç Tekerlekli Bisiklet*'ten bir yıl önce, 1961'de çektiği *Sessiz Harp* (1961) filminden bahsederken, filmin görüntü yönetmeni tarafından renkli çekilmesi istendiğinden ama o yıllarda renkli çekimin çok fazla gelişmediğinden ve Muhsin Ertuğrul'un renkli olan *Halıcı Kız* (1953) filminin de çok ilgi görmediğinden bahseder. (Akad, 2004, s. 328) Akad, *Seninle Ölmek İstiyorum* (1969) filmine kadar da filmlerini hep siyah beyaz üslupta çekmeye devam etmiştir. (Akad, 2004, s. 622) Bu teknik sınırlar ve siyah beyaz çekim *Üç Tekerlekli Bisiklet*'in görsel üslubunda herhangi bir kaybın yaşanmasına neden olmak bir yana; Akad ile beraber görüntü yönetmeni Çetin Gürtop ve ışıkçı Feyzi Eryılmaz ile tam da kara film stiline yakalanmasına büyük katkı sağlamıştır.



Görsel 4.6: Çetin Gürtop ve kamera arkası³¹

4.2.2. Sonuç

Altman, her tür filminin kendi tür özelliklerini taşımak zorunda olmadığından bahseder. Filmleri sadece semantik ya da sentaktik olarak ele almanın, konuyu ele alan kişiyi yanıltabileceğini vurgular. Altman'a göre semantik öğeler bir sentaks ile anlamlı hale gelebilir; ya da var olan bir sentaksa semantik öğeler dâhil edilebilir. (Altman, 1984, s. 12) *Üç Tekerlekli Bisiklet*, semantik olarak incelendiğinde anti kahraman, sinematografi ve şehir yönünden yabancı kara film eş değerliklerine benzer göstergelere sahiptir. Kara film karakterleri arasında önemli bir fenomen olan femme fatal'in daha yumuşak bir çeşidini kullanır. Bu şekilde kadın karakteri Yeşilçam'da görülen saf ve temiz kadın tiplerinden uzaktadır ve yeri geldiğinde toplumun geneli tarafından ahlâk ve etik yönünden yanlış görülen bir kararı almakta fazla çekinmez. Bununla beraber film klasik dönem kara filmlerdekine ve Sam Spade'e benzer bir şekilde kendinden emin, gururlu bir anti kahramanı yapısında barındırır. Bir yandan iyilik timsali polislerden kaçarken bir yandan kötülüğün temsili mafya ile çarpışmaktadır. Bu anti kahraman sert mizacı, kararlı duruşu bir yana, geçmişi ve pişmanlıkları ile kara filmlerden ve modern dönem yeni kara filmde özellikler taşıyan bir ara form gibidir. Dönemin en ünlü jönlülerinden biri olan

³¹ "Çetin Gürtop," son güncelleme 30 Nisan, 2019, <http://www.sinematurk.com/film/6461-uc-tekerlekli-bisiklet/fotograflar/>

Ayhan Işık tarafından oynanan karakter uzun boyu ve karizmatik duruşu ile Hollywood etkisi bir seçim olarak durmaktadır. Fakat yerel kültürün etkisiyle Hollywood'daki kara film anti kahramanlarının semantik göstergelerinden olan fötr şapka ve trençkot gibi giysiler giymez. Fakat bu karakterlere benzer bir şekilde sigarası ve silahı ise hep yanındadır. Anti kahramanın klasik ve modern kara film dönemlerinden benzerlikler taşıması durumu anti kahraman özelinden filmin geneline de yansımaktadır. Film, kullandığı ışık ve gölgelendirme teknikleri ile kara filmlere yakın bir stildeyken, mekân olarak seçtiği köy ve yapılanmış suç ile yeni kara filmlere benzemektedir. Film sentaktik yönden incelendiğinde kara filmlerin yapısına uygun bir şekilde merkezine suç temasını yerleştirdiği görülür. Türk sinemasındaki melankolinin etkisi ile parçalanmış bir aile hali, aile özlemi ve eksikliği filmin ana hissiyatını oluşturmaktadır. Kaderin acımasızlığı karakterleri işledikleri suçları yapmaya mecbur bırakmaktadır. Hikâyenin sonu itibariyle de karakterler bir arada kalarak buruk bir mutluluk hissi ile acılı bir bilinmezliğe razı olurlar ve hayatlarına devam ederler. Diğer yandan kötülük serbesttir ve peşlerinde olmaya devam edecektir. Bu durum yabancı kara filmlerde görülen daha şiddetli sonlara kıyasla hafif kalmaktadır fakat tümüyle de onlara ters düşmemektedir.

4.3. FİLM İNCELEMESİ: ÜÇ MAYMUN

Yapım Yılı: 2008

Süre: 109 dk.

Yönetmen: Nuri Bilge Ceylan

Senaryo: Ebru Ceylan, Erdal Kesal, Nuri Bilge Ceylan

Yapımcı: Zeynep Özbatur

Görüntü Yönetmeni: Gökhan Tiryaki

Kurgu: Ayhan Ergürsel, Bora Gökşingöl, Nuri Bilge Ceylan

Oyuncular: Yavuz Bingöl, Hatice Aslan, Ahmet Rifat Şungar, Ercan Kesal

Üç Maymun, Nuri Bilge Ceylan'ın uzun metrajlı beşinci, toplamda altıncı filmidir. Türkiye, İtalya ve Fransa ortak yapımı film 61. Cannes Film Festivali'nde Nuri Bilge Ceylan'a En İyi Yönetmen ödülünü kazandırmıştır.

Ceylan önceki filmlerinde olduğu gibi bu filmde de minimalist ve sade, olaylardan çok kişilere odaklanan bir anlatı üslubu kullanmıştır. Fakat önceki filmlerinden farklı olarak ilk defa profesyonel oyuncularla çalışmayı tercih etmiştir. Filmin görsel dilini oluştururken ise dijitalleşmenin etkisiyle renklerde ve seste daha çok denemeler yapma şansını bulduğunu belirtmiştir.³²

Üç Maymun, İstanbul Cankurtaran mahallesinde tren yolunun yanındaki eski bir evde yaşayan üç kişilik bir aileyi konu alır. Baba Eyüp (Yavuz Bingöl), anne Hacer (Hatice Aslan) ve çocukları İsmail'den (Ahmet Rıfat Şungar) oluşan bu aile, kendi hallerinde hayatlarına devam etmektedirler. Bu durum Eyüp'ün şoförlüğünü yaptığı milletvekili adayı Servet'in trafik kazasında birini öldürmesi ile bir anda değişir. Servet genel seçimlere hazırlanan siyasi yönü ön planda olan birisidir. Kazanın ölümle sonuçlanması siyasi kariyerini seçimler öncesi tehlikeye attığı için, bu kazayı Eyüp'ün üstlenmesini ister. Eyüp'ün yüklü bir para karşılığında hapishaneye girmesi geride kalan Hacer ve İsmail için zorlu bir süreci başlatır. Filmde bundan sonra gelişen olaylar, aile içindeki sorunları ortaya çıkarmaktadır. Geçmişten gelen bastırılmış pişmanlıklar ve alınan yanlış kararlar aile bireyleri arasındaki çarpık ve yıpranmış ilişkinin boyutlarını seyirciye hissettirir. Filmin hikâyesi resmi internet sitesinde şu şekilde özetlenir:

“Küçük zaafaların büyük yalanlara dönüşerek parçaladığı bir ailenin, gerçeği örtbas ederek her şeye rağmen bir arada kalma çabası. Altından kalkamayacağı acılara ya da sorumluluklara maruz kalmamak adına gerçeği bilmek istememek; onu görmemek, duymamak, hakkında konuşmamak ya da günümüz tabiriyle “*Üç Maymun*”u oynamak, onun var olduğu gerçeğini ortadan kaldırır mı?”³³

Film, ismini TDK'da “üç maymunu oynamak” olarak geçen bir söz öbeğinden almaktadır.³⁴ TDK'da, “gördüğü ve duyduğu bir olay hakkında görmemiş, duymamış ve söylememiş olduğunu belirtmek” olarak tanımlanan bu söz dizisinin anlamı aslen

³² “*Üç Maymun*,” son güncelleme 30 Nisan, 2019, <https://www.youtube.com/watch?v=JzR6Du1VSHA>

³³ “Sinopsis,” son güncelleme 30 Nisan, 2019, <http://www.nbcfilm.com/3maymun/story.php?mid=4>

³⁴ “*Üç Maymunu Oynamak*,” son güncelleme 30 Nisan, 2019,

http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5cc82c9dcfe145.45284069

Japonca'ya dayanmaktadır. Zahit Atam, filmin bu metaforik isminin 1980 sonrası Türkiye'ye damgasını vuran, riyakarlığa, güce-paraya tapınmaya, kendinden ve toplumsal gerçeklikten kaçınmaya işaret ettiğine vurgu yapar. Bunun sonucunda ise insan ilişkileri güvensizleşen ve tarihiyle yüzleşemeyen bayağılaşmış bir toplumun oluştuğu kanısına varmaktadır.³⁵

Diken ise ‘‘görmedim’’i oynayan maymunun yerine Servet'i yerleştirir. Servet'in olayları Eyüp üstüne yıkarak kendi korkaklığında bir kötülük görmediğini belirtir. ‘‘Bilmiyorum’’u oynayan maymun Eyüp'tür. Ailesini etkileyecek bir kötülüğe, kötülük demek yerine ‘bilmiyorum’ demiştir. (Diken&Gilloch&Hammond, 2018, s.122) Duymayan maymun ise Hacer'dir. Telefonunun melodisinde olan şarkının kehanet niteliğindeki sözlerini duymamaktadır. (Diken vd, 2018, s. 128)

Bu yönüyle filmin ismi bir metafor üzerine kurulmuştur. Her aile bireyi ve dâhil olarak Servet, film içerisinde üç maymundan da özellikler taşımaktadır. Üç maymunu oynamak tabiri uluslararası bir kullanıma sahiptir ve diğer dillerde de benzer anlamlarda kullanılmaktadır. ‘‘Gör, duy ama huzur içinde yaşamak istiyorsan konuşma’’ anlamına gelebileceği gibi ‘‘Kötülüğü görme, kötülüğü duyma, kötülüğü konuşma’’ anlamında da kullanılmıştır. (Smith, 1993, s. 144) Kökeni itibariyle Japonca'dan gelmekte olup ‘‘Mi-zaru, Kika-zaru, Iwa,zaru’’ şeklinde kullanılmaktadır. ‘‘Zaru’’ sözcüğü diğer sözcüklere ‘‘-me, -ma’’ ekleyerek anlamı olumsuzlamakta ve kelimeler ‘‘Gör-me, Duy-ma, Konuş-ma’’ olarak kullanılmaktadır. (Fischer & Yoshida, 1968, s. 36) Deyimin maymun kısmı ise kelimelerdeki ‘‘Zaru’’ sözcüğünün bir başka sözcük olan ve maymun anlamına gelen ‘‘Saru’’ ile benzerlik göstermesi ve bu yolla kelime oyunu yapılması ile ortaya çıkmıştır. Bu yüzden deyimın maymunlar ile gösterilmesi de Japonya'ya özgü bir betimlemedir.

Ceylan'ın filminde ise bu durum karakterlerin olayları görmesi, olayları duyması ama olayları konuş(a)maması üzerinden gelişir. İletişimsizlik devam ettikçe olaylar içinden çıkılması daha zor bir hale gelmektedir.

³⁵ <https://www.cafrande.org/uc-maymun-ya-da-turkiye%E2%80%99ye-ve-insanimiza-bir-agit-uzerine%E2%80%A6-zahit-atam/>

4.3.1. Semantik ve Sentaktik Öğelerin İncelenmesi

Film, karanlık bir gecede, uykulu bir şekilde araba kullanan Servet'le ormanlarla çevrili dar bir yolda başlar. Bir süre sonra bu şekilde kararın ekranı Servet'in, yerde yatan bir cesedin yanından kaçması ile açılır. Sahneden anlaşılacağı üzere Servet bu ıssız yolda ilerlerken yoldaki bir insanı fark etmemiş ve çarparak ölümüne sebep olmuştur. Bunun üzerine kimsenin kendisini görmemesinden cesaret alarak cesedi yolun ortasında bırakarak kaçır. Bu suç, filmdeki karakterlerin hayatını etkileyen ve hikâyeye yapısını şekillendiren en önemli unsur olarak karşımıza çıkmaktadır.

Taş, *Üç Maymun*'u, gerek karakterlerin içinde buldukları duruma olan soyut bağlamları, gerekse mutlak sonunun olmaması yönünden çağdaş bir sinema örneği olarak tanımlamaktadır. (Taş, 2011, s. 159-160) Bir diğer neden olarak Bordwell'in³⁶, klasik sinema hakkındaki düşüncesine ters olarak, olaylar arasında bulunan nedenselliğin somut değil soyut kavramlar üzerinden kurulmasını örnek gösterir. Bu soyut nedenler *Üç Maymun*'u hikâyeye yapısı yönünden sentaktik olarak kara filme dâhil eden suç, suçluluk, vicdan, ahlâk, arzu, günah gibi kavramlardır.

Film, yönetmenin anlatım tarzı itibarıyla olaylardan çok kişiler üzerine odaklanmaktadır. Nuri Bilge Ceylan sinemasının ön plana çıkan özellikleri olan sadeliğe, durağanlığa, zaman-mekân ilişkisine ve varoluşsal sıkıntılara bu filmde de rastlarız. Akbulut, Deleuze'ün düşüncelerinden yola çıkarak, Ceylan'ın sinema dilini, yönetmenin *Koza* (1995), *Kasaba* (1997), *Mayıs Sıkıntısı* (1999) ve *Uzak* (2002) filmlerini analiz ederek kristal öyküme üzerine yerleştirir. (Akbulut, 2005, s. 37) Bu anlatıma göre karakterler durumlara tepki göstermek yerine, içinde buldukları durumu izlemekle, ona tepkisiz kalmakla yetinirler. *Üç Maymun*'un sinemasal anlatımı da bu düşünceyi destekler biçimdedir. Ceylan, filmde sabit kamera açılarıyla, oyunlar sırasında "ölü zamanlar" yaratılmasını güçlendirir. Akbulut, Ceylan'ın sinema dilini Deleuze'ün zaman-imge kavramı üzerinden yorumlarken özellikle bu "ölü zamanlar" üzerinde durmuş ve Ceylan'ın dilini şu şekilde açıklamıştır:

"Filmlerindeki minimalizm, ele aldığı konularda, izleklerde, oyuncuların doğallığında, müziğin dikkatli kullanımında, olayların yavaşlığında, özellikle *Uzak*'ta olduğu gibi

³⁶ Bordwell ve Thompson, 2009, s. 78

'zamansal boşluklarda' belirgindir. Ceylan da kendisi için iyi oyunculuğun, 'büyük performanslar gerektiren sahnelerden çok, karakterin yalnız kaldığı ve kendisinden belirli ya da ifade edilebilir hiçbir şeyin beklenmediği durağan zamanlar'da ortaya çıktığını ve sinemada ulaşmaya çalıştığı şeyin, 'sanki daha çok bu durağan zamanlarda saklı' durduğunu söyler. Bu durağan zamanlar, yukarıda da belirtildiği gibi onun sinemasını zaman-imge sinemasına bağlar'' (Akbulut, 2005, s. 60)

Bu ölü zamanlara ağırlıklı olarak ortadaki suçtan ilk etkilenen kişi olan Eyüp karakterinde rastlarız. Yeni kara filmlerdeki anti kahramanlar olayların içine istemeden sürüklenen, karakter olarak zayıf, hayat karşısında güçsüz olarak resmedilirler. Eyüp ailesi üzerinde otorite sahibi bir koca ve babadır. Kendi hayatıyla beraber ailesinin hayatına da yön vermektedir. Oğlunun üniversiteyi kazanmasını, ailesinin maddi yönden rahatlamasını isteyen, bu yüzden üstüne aldığı suç ile fedakâr bir baba rolü çizmektedir. Fakat suça zor durumda olduğu için, istemeden de olsa dâhil olması, hem içsel parçalanmasını ve hem de aile düzeninin yıkılışını tetikleyen bir pim gibidir. Hapiste olduğu süre boyunca soyutlanarak gelişen olayların önünü alamaz. Olayların gelişimi, güçlü bir bağdan daha çok bir zorunluluktan karı-koca olarak yaşamlarına devam eden Eyüp ile Hacer'in arasının iyice açılmasına neden olur. Süreç içinde yalnızlaşması, benliğini ve kararlarını sorgulamasına neden olur. Bu durum varoluşsal bir sıkıntının içine iter Eyüp'ü ve böylece elinde kalan baba kimliğine daha çok bağlanır. Modern dönem kara filmlerde anti kahramanın en büyük korkusu ve endişesi benliğini kaybetme korkusudur. (Özdemir, 2011, s. 177) Bu yüzden, filmdeki en zorlu anlarında, her ne kadar içerisinde güçlü bir pişmanlık barındırsa da, asıl olarak saflığı, basitliği ve eski güzel aile günlerini temsil eden küçük oğlunun hayalini canlandırır. Eyüp hapisten çıkınca Hacer'in Servet ile olan ilişkisinden şüphelense ve hatta içten içe emin olsa da, bu ilişki polis sorgulamasında kesinlik kazanır. Sorgudan eve döndüklerinde ise yatakta tek başına yatarken görürüz Eyüp'ü. Tam da bu anda teselli edercesine bir kaza sonucu boğulmuş oğlu arkasından boynuna sarılır. Bu geçmişten gelen çocuğun hayali ve onun pişmanlığı İsmail'in de yalnız hissettiği zorlu anlarda karşısına çıkmaktadır. Eyüp'ün aldığı yanlış kararlar bir suçlu olması, kötü gidişatı değiştirmek için elinden bir şey gelmemesi, üzgün ve bitkin hali ile geçmişindeki kayıp semantik yönden kara film anti kahramanı göstergeleridir.

Hacer ise oğlu İsmail ile beraber suça karşı pasif kalarak suça ortak olan filmin kadın karakteridir. Film boyunca en fazla ortak sahneyi de yine İsmail ile paylaşacaktır. Bu yüzden birini, diğeri olmadan yorumlamak karakterler hakkında doğru bir sonuca ulaşmayı engelleyecektir.

Eyüp'ün hapse girmesi, Hacer'in değişimde dönüm noktasıdır. Filmin başında oğluyla arasında iş bulma üstüne bir diyalog gelişir. İsmail'in araba alarak servisçilik yapma yönünde annesine ısrarı vardır. Alınacak araba için Servet'ten avans istemeleri gerekmektedir ve ikisi de bilir ki Eyüp duyarsa buna kesinlikle izin vermez. İsmail'in babasına sürpriz yapmaları yönündeki önerisine karşın Hacer, "Oğlum, ben babandan izinsiz hiçbir iş yapmam. Sonra benim başıma ekşiyor" der. Bu, Hacer'in eşinden bağımsız karar almayan, onun iradesi altında sinmiş biri olduğu yönündeki en açık göstergelerden bir tanesidir. İsmail ise üniversite sınavını iki kez kazanamamıştır ve bu yüzden hayatında amaçsız kaldığı bir boşluğa düşmüştür. Fakat zaman ilerledikçe İsmail'in amaçsız hali onu evde bütün gün uyuyan birinden, zamanını serseri kişilerle geçiren ve kavgaya karışan birine dönüştürmektedir. Bunu gören ve engel olmak isteyen Hacer ise Servet ile iletişime geçer. Bu sırada Servet tarafından gördüğü ilgi ve muameleye ek olarak aile için önemli bir kararı alma ve gerçekleştirme mutluluğu Hacer'in yıllardır üzerinde hissettiği zincirleri kırmasına neden olur. Yeni kara filmlerin femme fatale'i klasik döneme göre daha tehlikeli bir hal almıştır. Erkeğin ne istediğini bilmez, kaybolmuş hali karşısında femme fatale, ne istediğini bilen, ne istediğini nasıl elde edeceğini de çok iyi bilen bir konumdadır. Fakat *Üç Maymun*'a baktığımızda Hacer'i bu şekilde bir femme fatale olarak tanımlamamız güçtür. Bunun nedeni manipüle eden taraftan daha çok edilen taraf olarak görünmesidir. Hacer, filmin başında oğlu için çaba gösteren bir anne, eşine bağlı bir eş olarak resmedilir. Amacı doğrultusunda emin adımlar atan, kendine güveni yüksek, vazgeçilmez bir kadın değildir; bunun aksine film ilerledikçe kocasından görmediği nezaketi ve ilgiyi itibar sahibi maddi koşulları yerinde bir erkekten gördüğü için etkilenen birisidir. Servet bir daha kendisiyle görüşmek istemediğinde ise onun ayaklarına kapanır, kendisini çekilmez olarak düşündüğü hayatından kurtarması için yalvarır, sahip olduğu özsaygısını da kaybeder. Hacer bir femme fatale'in bariz özelliklerini taşımasa da Servet'ten avansı aldığında ve eve dönüp koltuğa oturduğunda kendisini bir femme fatale olarak hissetmektedir; ama bu bir illüzyondur. Bu illüzyon tam da koltukta otururken ayakkabısını parmak ucunda sallamasıyla başlamaktadır. Filmin ilerleyen anlarında Servet'in, Hacer'in telefonlarını açmamasıyla ise son bulmaktadır.



Görsel 4.7: Hacer'in değişimi (*Üç Maymun*, 2008)

Eyüp'ün hapisten çıkması Hacer'i, oğlunun da bildiği aldatma olayını örtbas etmek için bir şeyler yapmaya iter. Normalden farklı olarak kendisini kırmızı bir bluzla, bir cinsel obje gibi Eyüp'e sunar. Amacı; ev içinde her şeyin yolunda olduğu yönünde bir aldatmaca yaratmaktır. Femme fatale'in cinselliğini bir amacı doğrultusunda kullanması kara filmlerde karşımıza sık bir şekilde çıkmaktadır. Fakat Hacer'in bu aşırı abartılı hali Eyüp'te daha çok sorgulamaya neden olur ve sert bir şekilde geri teper. Bu durum Hacer karakterinin filmde çizdiği kadın temsili ile ilgilidir. Hacer, filmin tek kadın karakteri olarak kocasını aldatması yüzünden bütün günahların kaynağı olarak hissettirilmektedir. Hacer, filmde Servet, Eyüp ve İsmail'in merkezinde konumlanmaktadır ve hikâye ilerledikçe her erkek ile olan ikili ilişkisi bir hayal kırıklığıyla sonuçlanmaktadır. Kötü bir

anne, kötü bir eş, kötü bir metres olarak karşımıza çıkar. Hacer kocasını aldatmasa Eyüp hapisten çıktığında her şey yolunda gidecekmiş gibi bir hava mevcuttur.³⁷

Eyüp'ün suçu üstlenerek Hacer'i yalnız bırakması ve İsmail'in çalışarak üniversiteyi kazanmak yerine iş için annesine yaptığı baskı ile onu Servet ile görüşmeye itmesi, Hacer'i istemediği ve alışık olmadığı bir pozisyona sürükler. Eyüp ve İsmail yalnız kaldığında ortaya çıkan, masumiyetin ve geçmişe özlemin temsili olan küçük çocuğun hayali iki erkek karakter ile empati yapmamızı sağlarken, bu çocuk ve geçmiş ile olan bağ Hacer'de ortaya çıkmamaktadır. Bu şekilde Hacer'i düşündüğümüzde bir boşluk, bir gizem hissedilmektedir. Hacer'in aldatan, günah işleyen kadın olarak giydiği kırmızı bluz ile cinselliğini aşırı ve yapay bir şekilde kullanması, Hacer'in Eyüp yoluyla seyirci önünde yargılanmasına dönüşmektedir. Žižek, *femme fatale*'in çelişkili halinden bahsederken yoğun bir haz aldığı bir anda aslında acı çektiğini, acı çektiği bir anda ise aslında zevk almakta olduğunu vurgulamaktadır. *Femme fatale* maskesinin asıl düştüğü çöküş anı ise bu muğlaklığın fark edildiği zamandır. (Žižek, 2005, s. 95-96) Bu durum Hacer'in kırmızı bluzlu halinde görülebilmektedir. Hacer önce itaatkâr bir haldedir. Eyüp'ün etkilenmemesi ve Servet'ten alınan avans hakkında sorular sorması ile isyankâr bir hale bürünür. Daha sonra tekrar itaatkârlığa dönen Hacer bir anda alaycı bir şekle girer ve gülmeye başlar. Gülmeler ise ağlamaya dönüşür. Hacer'in bu tutarsız histerik hali Žižek'in düşüncelerine göre maskesinin düştüğü bir andır. Bu şekilde anti kahraman *femme fatale*'i reddetme gücünü kendisinde bulur. Hacer bu denemesinde başarılı olsa belki de Eyüp'ü manipüle ederek olayları unutturma şansı olacaktır. Bunun yerine olay Hacer'in seyirciye yabancılaşmasına dönüşmektedir ve filmin başındaki fedakâr eş ve anne temsillerini silmektedir.

Filmin sinematografisi, kara film üslubunun iyi bir şekilde yansıtıldığı sahne ışık kurulumlarından oluşmaktadır. Sahneler *Realisme Poetique* etkisiyle ya doğal ışıkta çekilmiş ya da doğal ışık taklidi bir ışıklandırmaya başvurulmuştur. Sert gölgeler, karanlık alanlar, gece çekimleri güçlü bir anahtar ışık ile oluşturulmuştur. Dolgu ışığı bazı sahnelerde ya hiç yoktur ya da çok az etki edecek kadar yumuşaktır.

³⁷ Zahit Atam, Yeni İnsan Yeni Sinema, Kış 2008-2009 <https://www.nbcfilm.com/3maymun/press-yenisinemazahit2.php>

Servet filmde çıkarları doğrultusunda Eyüp'ü ve Hacer'i manipüle eden; yumuşak, babacan görünmesine karşın işgüzar olan birisidir. Siyasetin ikiyüzlü tarafını yansıtacak şekilde bir durum eleştirisidir. Görsel 4.8. de Servet'i kendi odasında en güçlü olduğu mekânda görürüz. Kullanılan “*split lighting*” tekniği ile ışık yüzünün bir tarafını aydınlatırken diğer tarafını karanlıkta bırakır. Bu teknik ile *Memento*'da olduğu gibi karakterin iki farklı yüzü, çelişkili karakteri görsel olarak yansıtılmıştır.



Görsel 4.8: Servet'in ışıklandırması (*Üç Maymun*, 2008)

Filmde üst açıdan verilen anahtar ışık yer yer karakterlerin yüzünde “rakun” gölgelendirmesi oluşturur. Bu gölgelendirme tekniği ile ışık üst açıdan, tepeden özneyi aydınlatmaktadır. Göz çevresinde oluşan gölge gözleri karanlıkta bırakır ve burun gölgesi çeneye doğru uzanır. İsmi rakunların göz çevrelerindeki siyahlığa benzer bir gölge oluşturmasından alan bu ışıklandırma ile gizem, tekinsizlik, gerilim görsel olarak hissettirilmektedir.





Görsel 4.9: Karakterlerin tepeden ışıklandırılması (*Üç Maymun*, 2008)

Filmin bir başka önemli kara film göstergesi şehir ve evdir. Aile, İstanbul'un banliyösü sayılabilecek bir mahallede yaşamaktadır. Kaldıkları bina tren yolunun hemen yanındadır. Ev, metaforik olarak genellikle kara filmlerde dışarıdaki acımasız dünyaya karşı bir savunma kalesi görevi görmüştür. Kahramanın kendisini güvende hissedebileceği bir sığınak gibidir. Bu durum yeni kara filmlerde yıkıma uğratılmış, suç, evlerin içine, karakterlerin en yakınına kadar girmiştir. *Üç Maymun*'da da yaşadıkları apartmanın dışarıdan görüntüsü sarsılmakta olan aile ilişkilerini ve ahlâksal olarak zayıflamakta olan karakterleri yansıtmak üzere cılız durmaktadır. Geçmişten gelen küçük oğulun kaybedilmesi kaynaklı geçmiş pişmanlıklar ile içinde buldukları anda hissedilen mutsuzluk ve birbirini doğuran suçlarla birlikte apartman neredeyse görünmek istemezcesine dar ve incedir ki; Akbulut'a göre bu durum mekânsal darlık ve aile bireyleri arasındaki ilişki göz önüne alındığında tekinsizliği üretmektedir. (Akbulut, 2012, s. 130) Bu mekândan da kaynaklı tekinsizlik hali ise evde sürekli devam eden gergin bir

bekleyiŒe ve fırtına öncesi sessizliĒe neden olmaktadır. Sessizlik ise Nuri Bilge Ceylan'ın karakterlerin içinde buldukları ıkıŒsızlıĒı ortaya çıkaran, onu betimleyen bir araçtır. (Akbulut, 2012, s. 131) Diken, Gilloch ve Hammond ise “*Nuri Bilge Ceylan Sineması*” adlı kitaplarında bu apartmanı denizin hemen yanında karaya oturmuŒ bir gemiye benzetirler. Aile ise gerçek anlamda da hemen önlerinde uzanan denize ve dolayısıyla özgürlüĒe aılamamaktan ötürü bir durgunluĒun içinde canlılıĒını kaybetmiŒtir. (Diken & Gilloch & Hammond, 2018, s. 124)



Görsel 4.10: *Üç Maymun*'da ailenin yaŒadığı apartman (2008)

Filmdeki evi Bahtin'in kronotop kavramı üzerinden inceleyen EriŒen, evdeki bütün odaların salona aıldıĒına dikkat çeker. Bahtin'in salon tanımı üzerinde durarak, salonların sırları açık eden yer olduĒu düŒüncesini aktarır. Bu düŒünceye paralel olarak filmde, önemli olayların çoĒunun salonda gerekleŒtiĒini görürüz. Eyüp'ün filmin baŒında Servet ile olan konuŒması, daha sonra Servet'in Hacer'i aramasını yakalaması, Hacer ve İsmail'in tartıŒması, Eyüp'ün çözüm için aileyi salonda toplaması gibi olayları örnek gösterebiliriz. Bu nedenler yüzünden EriŒen, üç maymunun oynanmadığı tek yer olarak salonu göstermektedir. (EriŒen, 2015, 59) Salon, aileyi bir araya toplayan bir konumdur. Kara filmlerde aile kavramı ya bulunmaz, ya da parçalanma halinde var olur. Filmde de aile kavramının eleŒtirel bir yönden ele alındığı, aile içindeki açmazların yansıtıldığı ve bireyler arasındaki uçurumun büyüdüĒü yegâne yer ailenin evidir.

Œehir ise filmde kara filmlerde olduĒu gibi karakterlerin içinde buldukları ruh haline benzer bir Œekilde kasvetli, kapalı, bulutlu bir havaya sahiptir. Bu havayı en çok, gök gürültüsü eŒliĒinde, filmin ilk sahnelerinde suçun ortaya çıktığı ve Servet ile Eyüp

arasında paylaşıldığı kısımlarda; Servet ile Hacer'in tartışması sırasında; İsmail'in suçunu itiraf etmesi üzerine ailenin salonda toplanması anında ve Eyüp'ün evin terasında olduğu son sahnede hissederiz. Akbulut, özellikle filmin başındaki kapalı hava ve gök gürültüsünü, felaket habercisi melodramatik bir imgelem olarak açıklarken, Grodal'ın³⁸ da yağmur, gök gürültüsü ve fırtına gibi doğa olaylarının, karakterlerin iç dünyasının bir dışavurumu olarak yorumladığından bahsetmektedir. (Akbulut, 2012, ss. 124-125)



Görsel 4.11: Filmdeki yağmurlu ve bulutlu hava (*Üç Maymun*, 2008)

Bir diğer kasvetli öge ise filmde Hacer'in iç dünyası ya da ruh hali ile bağdaştırabileceğimiz Hacer'in cep telefonunun müziğidir. İlk olarak Servet'ten para istemeye gittiği zaman duyduğumuz müziğin sözleri isyanı, aşk acısını, çaresizliği anlatan sözlere sahiptir. Bu çaresizlik ve acı melankolik bir çizgide arabesk türünde ifade edilmektedir. "Sen de sev ama sevilme aşk acısı çek benim gibi... Çaresizlik ayrılmasın kapından köle gibi. Senin de kalbini çalsın başkaları mal gibi" sözlerinde bulunan isyan,

³⁸ Grodal, Torben (1997). *Moving Pictures: A New Theory of Film Gmm, Fcclings, and Cognition*. Oxford: Clarendon Pres.

Diken'e göre, Hacer için uyarı niteliğinde bir kehaneti içinde gizlemektedir ve Hacer bu uyarıyı bir türlü duymaz. (Diken vd., 2018, s. 128)

4.3.2. Sonuç

Üç Maymun'u, Altman'ın teorisine göre semantik ve sentaktik yönden ele aldığımızda anti kahraman, femme fatale, ev, hava, sinematografi ve hikâyenin sonu yönünden yeni kara filmlerdekine benzer göstergelere sahip olduğunu görüyoruz. Eyüp, ailesi için fedakârlığı göze alan bir baba rolünderken, suçu üzerine alması ile bir anti kahramana dönüşmektedir. Bu noktadan itibaren ise hapse girmesiyle hayatındaki kontrolü kaybeder ve olaylar geliştikçe zayıflamaya, pasif kalmaya başlar. Muhtemelen boğulmuş olan oğlunun hayaleti Eyüp'ün geçmişinden bir pişmanlık getirse de, içinde bulunduğu zorlu durumda onu düşünmekten ve geçmişe nostaljik bir özlem duymaktan kendini alamaz. Geçmiş modern dönem anti kahramanları takip eden dramatik olaylar barındırır. Eyüp'te bu durumu çocuğun hayaleti vasıtasıyla görebiliriz.

Hacer ise filmdeki kötülüklerin kaynağı gibi görünmektedir. Filmin başında oğlu için uğraşan, ailesine sadık, ağırbaşlı bir karakter çizmektedir. Servet ile olan ilişkisiyle beraber ise sanki üzerindeki baskılardan ve zincirlerden kurtulmuş, yarını düşünmeyen, şimdiki hayatından kaçmak isteyen birine dönüşmektedir. Kendine güveni olan, tehlikeli, manipülasyon yeteneğine sahip baskın bir femme fatale olmasa da, kocasını aldatması ve Eyüp'ü baştan çıkarmaya çalışması yönünden benzerlikler göstermektedir.

Servet ise film noir'larda kullanılan sistemin yozlaşmışlığına, çürümüşlüğüne ve ikiyüzlülüğüne bir örnek teşkil eder. Bir yandan halka hizmetini vermek için milletvekili olmak isterken diğer yandan işlediği suç için bir ailenin başını yakmaktan hiç çekinmez.

Üç Maymun'un sinematografisi, karakterlerin içerisinde buldukları kasvetli açmazlara paralel olarak, dramatik bir etki oluşturacak şekilde kullanılmıştır. Tek yönden gelen anahtar ışık ile oluşturulan sert gölgeler sırasında, alçak ışıklandırma tekniği kullanılmış olup, kara film stili yansıtılmıştır. Filmin renkleri yine hikâye ve karakterler ile bağlantılı olarak yeni kara filmlerdekine benzer bir şekilde soluk ve gridir. Kamera hareketleri

olaylardan çok durumları ön plana çıkaracak şekilde azdır, sadedir ve çoğu sahnede sabittir.

Filmde şehir, kara filmlere uygun olarak genellikle kapalı, bulutlu ve yağmurlu bir havaya sahiptir. Gök gürültüleri hikâyedeki suçun kendisini en yoğun hissettirdiği anları destekler bir şekilde ortaya çıkmaktadır. Mekân olarak ailenin evi ve özellikle salon ön plana çıkmaktadır. Suç yeni kara filmlerde karakterlerin en yakınına, evinin içine kadar uzanmaktadır. Bu durumu destekler bir şekilde aile için kötü olayların haberi ya da oluşumu evin içinde gerçekleşmektedir.

Filmi hikâye yapısı yönünden incelediğimizde merkezinde suç temasını işlediğini görmekteyiz. Suç işlemeye itilme, hapse girme, aldatma/aldatılma, Hacer'in acı ve isyan dolu müziği, kadının temsili yönünden melankolik etkileri hissetmemiz mümkündür. Hikaye bir suç ile başlamakta ve bir suç ile bitmektedir. Filmin başında mağdur olan, hedef kalan, suça itilen Eyüp, filmin sonunda bu sefer hedef alan, azmettirici, suça iten taraf olur. Bu döngüsellik ile aile, toplum ve sistem eleştirel bir yoruma tabi tutulmaktadır. Suçun insan var oldukça yayılacağı, kurbanın suçluya dönüşeceği bu karamsar düşünce yapısı ve toplum ile bireye karşı takınılan eleştirel tutum kara filmleri diğer filmlerden ayıran en önemli özelliği olmaktadır.

4.4. FİMLERDEKİ SEMANTİK VE SENTAKTİK ÖĞELERİN KARŞILAŞTIRILMASI

İki filmi semantik ve sentaktik incelemeleri doğrultusunda karşılaştırdığımızda ilk karşımıza çıkan ikisinin de bir suç olayı ile başlaması ve hikâyelerinin doğrudan bu suç etrafında şekillenmesidir. *Üç Tekerlekli Bisiklet*, Ali'nin işlediği bir cinayet sonrası yaralı olarak peşindekilerden kaçmasıyla başlarken, *Üç Maymun* Servet'in trafik kazasında birini öldürmesi ve bu durumu Eyüp'ün üstlenmesi ile başlar. İki filmin başında da gizemi temsil eden ormanlar kullanılmıştır. Ali ormanın içinden çıkıp gelirken, Servet ormanların arasında arabasını sürmektedir. Deleuze, ilksel dünyaların tarihsel ve coğrafi ortamlar ile oluşabileceğinden bahsederken, ilksel dünyanın içkinliği ile bu ortamlara değer kazandırdığından bahsetmektedir. (Deleuze, 2004, s. 167) Bu noktada ormanı ise

ilksel dünya örneği olarak vermektedir. (Deleuze, 2004, s. 166) Filmlerdeki iki karakterin de ilksel dünyada kendisini açığa çıkarmakta olan itkiler (örn. kaçma) ile anlık hareket ettiği görülmektedir. Bu doğrultuda karakterler tekinsiz ve gizemli bu ormanlar içinden çıkıp gelmekte ve sanki gerçek dünyaya (köy-şehir) geçmektedir. Bu yüzden orman iki film için de bir ilksel dünya olarak görülebilmektedir.

Kara filmlerin polisiye ve dedektif filmlerinden ayrıldığı en önemli nokta olayları suçluların gözünden anlatmalarıdır. İki filmin ismini incelediğimizde, filmlerdeki bu suçun ana karakterlerle beraber iki kişiyi daha doğrudan etkilediğini görmekteyiz. *Üç Tekerlekli Bisiklet* filmi de *Üç Maymun* filmi de isimlerini anne, baba ve bir erkek çocuktan oluşan üç kişilik bir aileyi vurgulayacak şekilde almışlardır. İki filmde de suçtan ilk etkilenen karakter filmlerin anti kahramanları olan Ali ve Eyüp'tür. Ali intikam motivasyonu ile doğrudan suçu oluşturan kişiyken, Eyüp ekonomik açıdan zorunda kaldığı için dolaylı olarak filmdeki suça dâhil olur.

Ali bir anti kahraman olarak Sam Spade'e benzer şekilde gururlu, dik başlı, özgüvenli bir duruş çizmektedir. Eyüp ise Ali'ye göre daha düşünceli, ağırbaşlı, iç sıkıntıya sahip bir çizgide kalmaktadır. İki karakter de yeni kara filmlerin anti kahramanlarına benzer bir şekilde fazla ayrıntısı olmayan bir geçmişe sahiptir. Ayrıldıkları nokta ise Eyüp'ün daha trajik, üzerinde iz bırakmış ve onunla birlikte yaşayan acı bir anıya sahip olmasıdır. Bu geçmiş içinde pişmanlıkla beraber eskiye bir özlem barındırmaktadır. Bu yüzden Ali kararlarını almada daha rahat davranırken, Eyüp daha düşünceli bir tavırda kalır. Bu durum Eyüp'te kendisini, istemeden de olsa suçu üstlenirken ve polis sorgulaması sonrası Hacer'in kendisini aldattığına emin olduğunda belli etmektedir.

İki filmde de aile kavramı anti kahramanlarla beraber öne çıkmaktadır. *Üç Tekerlekli Bisiklet*'te bağları gittikçe güçlenen bireyler görünürken, *Üç Maymun*'da aile bağları gittikçe yıpranan ama bu konuda ellerinden bir şey gelmeyen bireyler görürüz. Ali de Eyüp de evin babası rolündedir. Ali, Hasan'a çok istediği bisikleti alır ve evde olmasıyla Hacer'e güven verir. Eyüp ise oğlunun üniversiteye girmesini ister ve ailesini rahat ettirebilmek adına hapse girmeyi seçer. Fakat ikisi de suçun karanlığını evin içine getirmişlerdir. Filmin hikâyeleri ilerlerken Ali aile üzerinde daha etkili olmaya başlar. Eyüp ise aile üzerindeki kontrolünü kaybetmektedir. Bu açıdan bakıldığında Eyüp, *Üç Tekerlekli Bisiklet*'teki Hacer'in İzmir'deki kocasına benzemektedir. Biri İzmir'e

çalışmaya gittiği için diğeri hapishaneye girdiği için ailesinden uzak kalır. Bu uzaklık ise ailedeki konumlarının sarsılmalarına neden olur. Suç varlığı, *Üç Tekerlekli Bisiklet*'teki kişileri bir arada tutmaya neden olan bir durumdur. Bu birliktelik ironik bir şekilde Ali'nin cinayeti işlediği için pişmanlık duymasını sağlar. *Üç Maymun*'da ise pişmanlık Eyüp daha suçu kabul ettiği anda hissedilmektedir. Servet, önce suçu neden kabul edemeyeceğini açıklar. Daha sonra ise para teklifini yapar ve en sonunda "Tamam mı?" diye sorar. Eyüp'ün düşünceli ve üzgün bir şekilde "Tamam sorun değil abi" demesi olabilecekleri az çok bildiğini, pişman olsa da kabul ettiğini düşündürmektedir. Bu andan itibaren aile arasındaki iletişimsizlik giderek büyür ve bir süre sonra kopma noktasına gelir. Buna rağmen hikâyenin sonunda bireyler birbirleriyle bir şekilde kalmaya devam ederler.

Karanlığın anti kahramanlar ile eve girmesiyle evin kadınları da suça doğrudan ya da dolaylı olarak ortak olurlar. Filmlerdeki iki kadının ismi de Hacer'dir. Hacer isminin iki anlamı mevcuttur. Biri taş, kaya demek iken diğeri İsmail peygamberin annesinin ismidir. *Üç Tekerlekli Bisiklet*'teki Hacer, ilk anlama benzer şekilde kendi ayakları üzerinde kalmaya ve oğlunu büyütmeyle çalışan bir anne rolündedir. *Üç Maymun*'daki Hacer ise ikinci anlama daha yakın bir duruşa sahiptir. İsmail peygamberin annesi bir köledir. Hacer de Zahit Atam'a göre hakkında çok fazla bir bilginin olmadığı, farklı duruşuyla bu aileye eklettik bir şekilde bağlı, tek amacı İsmail'i doğurmak olan bir köle gibidir.³⁹ Özonur, "Kutsal Meryem Ana" ve "Lanetli Havva" olarak kadının toplumdaki bölünmesini Neriman Köksal ve vamp kadının yeni kimliği üzerinden incelemiştir. (Özonur, 2004, s. 196) Bu noktadan iki filmdeki kadın karakterlere baktığımızda bu bölünmeyi burada da görmemiz ve incelememiz mümkündür. İki karakter de filmin başında toplumda eşine ve yuvasına sadık, iyi bir eş ve anne rolünde bir "Kutsal Meryem Ana" figürüdür. Olayların gelişmesi ve iki kadının da dolaylı ya da doğrudan bir şekilde kocaları varken başka bir erkekle cinselliklerini yaşaması onları günahkâr "Lanetli Havva"ya dönüştürmektedir. Filmlerin sonunda ise bu değişim ile hayatlarına devam etmektedir. Fakat iki karakter de klasik femme fatale özellikleri olan tehlikeli, çekici, kendinden emin, aldatıcı olma gibi özellikleri karşılamaz. *Üç Tekerlekli Bisiklet*'teki Hacer, Ali'yi güzelliği yanında anaçlığı ile de etkiler. Onunla birlikte olarak Ali'yi eve

³⁹ Zahit Atam, Yeni İnsan Yeni Sinema, Kış 2008-2009 <https://www.nbcfilm.com/3maymun/press-yenisinemazahit2.php>

daha çok bağlar. Ali Hacer'e tutulmasa belki de peşindekilerden kurtulabilecekken filmin sonunda polisler tarafından yakalanır. *Üç Maymun*'daki Hacer ise Servet'ten gördüğü ilgi karşısında etkilenir ve Eyüp'ü aldatır. Eyüp döndüğünde ise onu dışılığı ile manipüle etmeye çalışır. Ama Eyüp tarafından o anın içinde sorgulanması histerik bir hale bürünmesine neden olur. Žižek'in femme fatale hakkındaki düşüncelerine göre bu an femme fatale'in çöküş anıdır. Hacer'in çevirmeye çalıştığı oyun başlamadan bozulur ve üzerindeki iyi olan anne, eş kimlikleri de iyice zarar görür.

Filmlerden *Üç Tekerlekli Bisiklet*, olayların geçtiği mekân olarak Diyarbakır'ın bir köyünü seçerken, *Üç Maymun* İstanbul'un banliyösü sayılabilecek bir mahallesinde geçmektedir. Hollywood'daki klasik kara filmlerin mekânları şehirlerin karanlık, izbe sokakları ve caddeleridir. Yeni kara filmlerde ise bu durum şehrin geneline, ana caddelerine, gökdelenlerine yayılır. Bununla beraber karanlık şehirden çıkarak çiftliklere, kasabalara, küçük yerleşim yerlerine uzanır. İki örnek filmi incelediğimizde mekân olarak seçilen yerlerin yeni kara filmlere benzer şekilde daha küçük ve aile ve bireye daha yakın yerler olduğunu görmekteyiz. Karanlık, bir inşaat şirketinin başındaki mafyavari patronlarla kendi halindeki bir köye; siyasi kişilikler ile de şehrin mahallelerine ulaşmaktadır. Bu durum tehlikenin ve karamsarlığın kişiler için çok daha yakın olduğunu vurgulayan göstergelerdir. *Üç Maymun*'daki şehrin havası, karakterlerin ve olayların içsel karanlığını yansıtacak şekilde *Üç Tekerlekli Bisiklet*'teki köye göre daha kapalı, bulutlu ve yağmurludur.

Filmlerdeki sinematografi, kara film stilini en iyi yansıtan özelliklerin başında gelmektedir. *Üç Tekerlekli Bisiklet*'in görüntü yönetmenliğini Çetin Gürtop yaparken, *Üç Maymun*'unkini Gökhan Tiryaki yapmıştır. *Üç Tekerlekli Bisiklet* dönemin şartları gereği klasik kara filmlere benzer bir şekilde siyah beyaz çekilmiştir. Bu durum ekonomik ve popüler amaçlı bir tercih olarak görüldüğü kadar, kara film üslubunun yansıtılması için de bir avantaj sağlamıştır. *Üç Maymun*'da ise dijitalleşmeye denk gelen yıllar ile filmin renkleri post prodüksiyon aşamasında soluk gri ve sarı tonlara çekilmiştir. Renkli sinemanın ortaya çıkmasıyla soluk tonlar *Chinatown*'da ya da *Memento*'da da olduğu gibi yeni kara film yönetmenlerinin tercih ettiği bir görsel stildir. Filmlerde ilk kara filmlerde kullanılmaya başlanmış ve daha sonra bu tür ile özdeşleşmiş *low key lighting* tekniği kullanılmıştır. Bu tekniğe göre konu güçlü bir ana ışık ile aydınlatılırken dolgu ışıkla fazla

desteklenmemektedir. Bu şekilde ağırlıklı tek yönden gelen ışık kaynağı ile daha sert ve daha çok gölge oluşturulur. Yüksek kontrastlı bu çekimler ile karakterlerin çelişkileri, gizemi bununla beraber tehlike ve sıkışmışlık hissi verilmek istenmiştir. İki filmde de ışığın yandan verilerek yüzün yarısının gölgelendirildiği *split lighting* veya ışığın tepeden verilerek göz ve burun altlarının gölgelendirildiği ‘rakun gölgelendirme’ başvurulan tekniklerden olmuştur.

Filmlerin sonları Yeşilçam’ın mutlu sonlarından farklı olarak kara filmlere uygun bir şekilde karamsar bitmektedir. *Üç Tekerlekli Bisiklet*’te Ali mafyayı atlatır fakat polisler tarafından yakalanarak hapisanenin yolunu tutar. Hacer de Ali’nin peşinden giderek kötünün iyisi bu sona razı olur. Ali’nin suçu şimdi onu ailesinden ayırsa da onları bir araya getiren bir durum olmuştur. Diğer yandan Arif serbesttir ve takibini sürdürmeye devam edeceği yönünde bir izlenim vermektedir. *Üç Maymun*’da ise İsmail babasının gelmesiyle geç kalmış aksiyonunu gerçekleştirerek Servet’i öldürür. Bunu öğrenen Eyüp ise bu sefer Servet’in pozisyonuna geçerek, bu suçu üstlenmesi için kahvehanenin çırağına teklif eder. Suç döngüsel bir hal almıştır. Kurban ve mağdur olan taraf bu sefer doğrudan suçu işleyen taraftır. Bu durum ise geleceğe karşı beslenen umutların yersiz, karanlığın ise daim olduğu yönünde karamsar bir bakış açısı vermektedir.

SONUÇ

Bu çalışmada sinema tarihinin en önemli türlerinden biri olan kara filmin Türk sinemasındaki yapısal değişimi incelenmiştir. Bunun için ilk bölümde, kara filmlerin tarihine, kökenine, etkilendiği akımlara ve yapısındaki değişkenlere değinilmiştir. İkinci bölümde kara filmlerin Türk sinemasındaki varlığı ve Hollywood sinemasındaki eşdeğerlerinden farkları araştırılmıştır. Üçüncü Bölümde ise Türk sineması tarihinin başından ve sonundan seçilen birer kara film örneği yapısal olarak incelenmiş ve birbirleriyle karşılaştırılmıştır. Amaç, dünya sinemasında birçok etkisi ve etkileşimi bulunan bu türün Türk sinemasındaki olası değişimini açığa çıkarmaktır. Bu yapılırken kara filmlerin Türk sinemasında kendini belli etmeye başladığı 1960lı yıllardan *Üç Tekerekli Bisiklet* ve Türk sinemasının tekrar yükseliş eğilimine girdiği 2000li yıllardan *Üç Maymun* filmleri seçilmiştir. Filmler, Rick Altman'ın yapısalcı modellemesi semantik/sentaktik tür yaklaşımı ile analiz edilmiş ve kara filmlerin karakterleri ve hikâye yapısı başlıca öğeleri olan anti kahraman, femme fatale, şehir ve sinematografi üzerinden birbirleriyle karşılaştırılmıştır. Üçüncü bölümde yapılan semantik ve sentaktik öğelerin analizi ve karşılaştırılması sonucu ülkemizdeki kara filmlerin yapısında, Hollywood'daki eşdeğerlerinde olduğu gibi çok belirgin farkların olmadığı; bunun yerine daha küçük çaplı değişimlerin yaşandığı kanısına varılmıştır. Bu değişimler birtakım yönlerden Hollywood'daki kara filmlerin dönemsel değişimine benzerlik gösterirken, birtakım yönlerden ise dönemin ülke koşullarına, durum ve olaylarına göre gerçekleşmiştir.

Tür filmleri, sinemanın ilk yıllarından itibaren toplumun istek ve beğenilerine göre şekillenirken, ticari başarı uğruna birçok özellik kazanmış; birçok özelliğini ise köreltmıştır. Kişinin belli duygularına seslenen bu filmler, genele hitap edecek şekilde basit tutulmaya çalışılmış ve daha çok seyirciye ulaşabilmek için de popüler kültürle iç içe olmaya dikkat etmiştir. Bir filmin tür filmi olabilmesi için belli bazı ikonografik özelliklere, göstergelere sahip olması gerekmektedir. Bu göstergelerle seyirci üzerinde kendi gerçekliğini yaratmaktadır. Bu göstergeler filmde bulunan eşyalar, giysiler, mekânlar gibi semantik öğelerden oluşabileceği gibi, karakterlerin ve/veya hikâyenin yapısı göz önüne alınarak sentaktik öğelerden de oluşabilmektedir. Kara filmin ise bir tür filmi olup olmadığı farklı araştırmacılara göre farklı sonuçlar vermektedir. Suç teması

etrafında şekillenen olay örgüsü, suçu suçlunun gözünden anlatması ve içinde bulunduğu topluma ve bireye karşı eleştirel duruşu bu filmleri diğer tür filmlerinden ayıran noktalar. Schrader, neredeyse her film eleştirmeninin kendi kara film tanımına ve bunu destekleyecek film listesine sahip olduğundan bahseder. (Schrader, 1972, s. 54) Fransız eleştirmenler ve sinema yazarları tarafından keşfedilen bu filmler ABD’de gerçekleşen veya dolaylı olarak ABD’yi etkileyen bir takım siyasi ve toplumsal olaylara göre şekillenmişlerdir. Bu olaylara göre; kara filmler, yeni kara filmler ve postmodern kara filmler olmak üzere üç döneme ayrılan bu sinemanın kökenine bakıldığında en etkili tarihi olay olarak II. Dünya Savaşı’nı görebiliriz.

Kara filmler tarihi olayların yanında *Realisme Poetique*, *La Nouvelle Vogue*, Ekspresyonizm, *Neue Sachlichkeit*, Varoluşçuluk gibi sinemasal ve felsefi akımlarla sürekli etkileşim halinde olmuştur. Hikâye yapısındaki başlıca öğeleri olan anti kahramanı, femme fatale’i, şehri ve sinematografıyı bu akımların etkisiyle şekillendirmiştir. İnsanın hayata karşı bakışını varoluşsallık üzerinden anlatırken, anti kahramanı ile kimlik bunalımı, yabancılaşma, yalnızlık gibi konulara değinmiştir. Femme fatale karakterleri ile kadının sinemadaki geleneksel fedakâr anne, itaatkâr eş temsiline farklı bir bakış açısı getirmiş, kadını daha önce hiç olmadığı kadar tehlikeli ve güçlü göstermiştir. (Tansel, 2007, s. 37) Kullandığı *low key lighting* gibi gölgelendirme teknikleri ve modern dönem soluk renklendirmesiyle kendi görsel biçimini oluşturmayı başarmıştır.

Türk sinemasında ise kara filmler Hollywood’da olduğu kadar büyük bir ilgiyle karşılanmamıştır. Bunun nedeni kara filmlerin içinde buldukları toplumun olaylarından etkilenmesi ve buna göre şekil almasıdır. ABD’de ortaya çıkan bu filmler dönemin ABD toplumuna, kültürüne ve olaylarına karşı şekillenmiştir. Filmlerin uyarlandıkları hard boiled romanlar, henüz bu filmler çekilmeden önce ABD toplumunda bir suç-polisiye kültürü oluşturmuştur.

Kara filmlerin, Yeşilçam’ın 1960lı ve 1970li yıllarında, enflasyonist bir tutum içerisinde yapılan filmlerine göre teknik ve sanatsal anlamda daha maliyetli olması ise az tercih edilmesinin başka bir nedenidir. Bu dönemde Yeşilçam’daki filmler bir öykü anlatmak yerine kimi zaman bir olayın uzatılmış hali olmuştur. Hatta yeri geldiğinde bir prodüksiyonda aynı anda iki film çekilerek maliyetler azaltılmaya çalışılmıştır. Bu

noktada bir kara film çekmek, senaryo aşamasından kurgu sürecine kadar daha uğraştırıcı bir hal alabilmektedir. Bunların dışında Türk sinemasında 1980 öncesi çekilen kara filmler de vizyona girmiş, Memduh Ün'ün *Deadline at Dawn* (1946) filmini *Bire On Vardı* (1963) olarak uyarlaması gibi Hollywood kaynaklı olmuştur. Metin Erksan'ın *Suçlular Aramızda* (1964) filminde ya da Osman Seden'in *Kanun Namına* (1952) filminde yaptığı gibi, kimi yönetmen ve senaristler konularını gazetelere düşen yerel haber ve olaylardan da seçmiştir. Bununla birlikte bu dönemde yapılan *Gecelerin Ötesi* (1960) veya *Üç Tekerlekli Bisiklet* (1962) gibi kara filmler yönetmen ve senaristlerinin toplumsal olaylara karşı ilgilerine dayanarak, Toplumsal Gerçekçilik gibi akımları bünyesinde barındırmış ve göç, kentleşme, ekonomik atılımlar gibi konuları işlemişlerdir. Bu şekilde ülkenin sosyo-kültürel değerleri ile kara filmin türsel öğeleri harmanlanarak Hollywood'da kara filmlerden farklı olarak yerli yapımlar ortaya çıkmıştır.

1980 sonrasında ise askeri darbe etkisiyle eleştirel bir yapıdaki kara filmler tek tük varlık göstermiş, seyirci bu filmler yerine arabesk türünde filmlere gitmeyi tercih etmiştir. 1987'de uluslararası büyük film şirketlerinin bir hükümet politikası olarak ülkeye büyük ayrıcalıklarla girmesi Türk sinemasını neredeyse bitirme noktasına getirmiştir. 1990lı yılların sonunda ortaya çıkan bağımsız sinemacılarla ise tekrar yükseliş trendine giren Türk sinemasında bu sefer bireysel yönü ağır basan, felsefi arka planı daha güçlü kara filmler yapılmaya başlanmıştır. Bu yıllardan itibaren bağımsız yönetmenler sayesinde Türk sineması dünyada yakın takibine alınmıştır.

Türk sinemasında kara filmlerin yeteri kadar ilgi görmemesi başarılı kara filmlerin olmadığı anlamına gelmemektedir. Özellikle 1980 öncesi Ömer Lütfi Akad, Memduh Ün, Osman Seden tarafından yazılan ve çekilen kara filmler sadece biçimsel yönü kuvvetli kara filmler değildir; aynı zamanda dönemin önemli bir akımı olan toplumsal gerçeklikle beraber yerel motif ve normlar kullanılarak, tarihi ve toplumsal gelişmeler de konu edinilmiştir. Bununla beraber 1990ların sonundan günümüze kadar ki dönemde ise kara filmi daha çok biçimsel olarak yansıtan Serdar Akar, Kudret Sabancı, Mustafa Altıoklar gibi yönetmenler ve biçimi ile içeriği bir bütün olarak veren Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz, Ömer Vargı gibi yönetmenler kendini göstermiştir.

Türk sinemasında günümüze kadar yapılan önemli kara filmleri listelemek istediğimizde şu şekilde bir liste karşımıza çıkmaktadır; *Yılmaz Ali* (1940), *Kanun Namına* (1952),

İstanbul Canavarı (1953), *Kanlı Para* (1953), *Katil* (1953), *Kardeş Kurşunu* (1955), *Gecelerin Ötesi* (1960), *Ölüm Peşimizde* (1961), *Güneş Doğmasın* (1962), *Üç Tekerlekli Bisiklet* (1962), *Aramıza Kan Girdi* (1962), *Korkusuz Kabadayı* (1963), *Bire On Vardı* (1963), *Suçlular Aramızda* (1964), *Kanun Karşısında* (1964), *Cehennem Arkadaşları* (1964), *Kanun Benim* (1966), *Yaralı Kurt* (1972), *Gönülden Yaralılar* (1973), *Kaçak* (1982), *Ölüm Savaşçısı* (1984), *Karışık Pizza* (1997), *Usta Beni Öldürsene* (1997), *Masumiyet* (1997), *Ağır Roman* (1997), *Laleli’de Bir Azize* (1998), *Her Şey Çok Güzel Olacak* (1998), *Gemide* (1998), *Kaç Para Kaç* (1998), *Üçüncü Sayfa* (1999), *Melekler Evi* (2000), *Filler ve Çimen* (2000), *Dar Alanda Kısa Paslaşmalar* (2000), *Fasulye* (2000), *İtiraf* (2001), *Yazgı* (2001), *Dokuz* (2002), *Bekleme Odası* (2003), *Meleğin Düşüşü* (2004), *Kader* (2006), *Barda* (2006), *Polis* (2006), *Takva* (2006), *Sis ve Gece* (2007), *Kabadayı* (2007), *Rıza* (2007), *Üç Maymun* (2008), *Münferit* (2008), *Pus* (2009), *Kara Köpekler Havlarken* (2009), *Vavien* (2009), *Bornova Bornova* (2009), *Çakal* (2010), *Zefir* (2010), *Celal Tan ve Ailesinin Aşırı Acıklı Hikâyesi* (2011), *Av Mevsimi* (2010), *Ejder Kapanı* (2010), *Bir Zamanlar Anadolu’da* (2011), *Behzat Ç.* (2011). *Sen Aydınlatırsın Geceyi* (2013), *İtirazım Var* (2014), *Abluka* (2015), *Sarmaşık* (2015)

Bu çalışmada, kara filmin Türk sinemasındaki yapısal değişimi seçilen *Üç Tekerlekli Bisiklet* ve *Üç Maymun* filmleri üzerinden incelenmiştir. Bu doğrultuda filmlerin semantik ve sentaktik öğeleri analiz edilmiş ve birbirleriyle karşılaştırılmıştır. Semantik öğeler olarak anti kahraman, femme fatale, sinematografi ve şehir özellikleri; sentaktik öğeler olarak ise karakterler ve hikaye yapıları incelenmiştir. Bu doğrultuda Tablo 1’deki gibi bir sonuç ortaya çıkmıştır.

	<i>Üç Tekerlekli Bisiklet</i> (1962)	<i>Üç Maymun</i> (2008)
Anti Kahraman (Ali, Eyüp)	Motivasyonu intikamdır. Dik başlı, gururlu, cesurdur. Karakter olarak klasik dönem kara film başkişisine benzer. Kendisini takip eden acılı bir geçmişi yoktur. Suçu	Motivasyonu paradır. Düşünceli, depresif, bitkindir. Karakter olarak kafası karışık yeni kara film kahramanlarına benzer. Trajik bir olaya sahip geçmişi kendisini hayalet

	nedeniyle sonradan pişman olur. Hikâyenin sonunda polisler tarafından yakalanır.	çocuk ile belli eder. Suçu üzerine alırken dahi pişman olduğunu düşündürmektedir. Hikâyenin sonunda mağdur olandan, mağdur eden tarafa dönüşür.
Femme Fatale (Hacer, Hacer)	Hollywood'daki klasik femme fatale karakterini yansıtmaz. Filmin başında kendi ayakları üzerinde durmaya çalışan, fedakar, azimli, sert anne rolündedir. Anti kahramanı kendi içindeki boşluğu doldurmak için evinde tutar. Filmin sonunda kendi kararını alıp kararının arkasında durur.	Hollywood'daki klasik femme fatale karakterini yansıtmaz. Filmin başında fedakar anne, ailesine sadık eş rolündedir. Kocasını aldatması ile bu kimlikleri parçalanır. Anti kahramanı cinselliği ile etkilemeye çalışır ama başarılı olamaz. Filmin sonunda bütün sorunların kaynağı gibi gösterilmektedir.
Şehir/Mekân (Köy, Banliyö)	Diyarbakır'ın bir köyü. Derme çatma bir köy evi. (<i>Neue Sachlichkeit sinema</i> akımında olduğu gibi)	İstanbul'un banliyösü sayılabilecek bir mahalle. Her an yıkılacakmış gibi duran bir apartman. Gök gürültülü, bulutlu bir hava
Sinematografi (Siyah/Beyaz, Soluk Renkli)	<i>Low key light</i> . Yüksek kontrastlı sert gölgeler. Gölge, karanlık mekânlar.	<i>Low key light</i> . Doğal ışıkla oluşturulmuş gibi duran sahneler. Orta - yüksek kontrastlı gölgeler.
Hikâye Yapısı	Bireysel bir suç ile başlamakta ve bu suçun cezalandırılması ile son bulmaktadır. Bireysel olan suç örgütsel suçun bir sonucu olarak ortaya	Bireysel suç ile başlamakta ve suçun suçu doğurması ile bir döngüsellik içinde kişiler arasında kalarak devam etmektedir. Sonu itibariyle suçun içinde

	çıkılmaktadır. Sonu itibariyle bu örgütsel suç varlığını korumaktadır.	olanlar ya cezalandırılır, ya ölür ya da kaybeden tarafta yer alır.
--	--	---

Tablo 1: *Üç Tekerlekli Bisiklet* ve *Üç Maymun* Filmlerinin Semantik ve Sentaktik İncelemesinin Sonucu

Anti kahramanların karşılaştırılması sonucu ilk olarak motivasyon yönünden bir farklılık göstermekte oldukları tespit edilmiştir. Ali'nin suçu işlerken motivasyonu intikam iken, Eyüp'ün motivasyonu para olmaktadır. Bu fark bize dönemin toplumuna ve bireyine yapılan eleştirinin kaynağı hakkında da bilgi vermektedir. *Üç Tekerlekli Bisiklet*'te modernizme yorabileceğimiz üst anlatıma sahip, daha genel bir motivasyon olan intikam kavramı o yıllarda devlet tarafından sahip çıkılmayan, bu yüzden özel şirketler tarafından mağdur edilen halkın bir yansımasıyken; *Üç Maymun*'da görülen motivasyon Özal dönemiyle beraber dünyaya açılan ama yabancı şirketler tarafından sömürülen ülke toplumunun ve toplumun içine işlenen kapitalist emellerin bir yansıması olarak var olmaktadır. Ali ve Eyüp karakterleri ve geçmişleri yönünden de ayrılmaktadır. Bu ayrım Hollywoodvari bir anti kahraman ayrımına benzerlik göstermektedir. Filmlerden görüldüğü kadarıyla anti kahraman daha yorgun ve bitkin bir halde varlığına devam etmektedir. Bu durum günümüzde erkek bireyin üzerine yüklenen toplumsal görevlerin ağırlığı ile paralel bir ezilmenin yorgunluğu olarak yorumlanabilir.

Femme fatale karakteri ise Türk sinemasındaki bu iki kara filmde de ana akım sinemadaki duruşunu yansıtmaz. İkisi de annelikleriyle ve eş olmalarıyla ön plana çıkarken bu durum hikâyenin akışıyla değişime uğramaktadır. *Üç Tekerlekli Bisiklet*'teki Hacer kararlarına daha hâkim ve isteklerinin daha farkında bir karakter çizerken; *Üç Maymun*'daki Hacer kafası daha karışık, daha kaybolmuş bir karakter çizmektedir. Bu durum yeni kara filmlerdeki daha tehlikeli, daha acımasız, daha bastan çıkarıcı femme fatale'e göre tamamen ters bir köşede yer almaktadır. Femme fatale karakterinin kökleri II. Dünya Savaşı sonrası ABD toplumundaki kadının yeni kimlik ve rollere sahip olmasında yatmaktadır. Ülkemizin kültüründe ise kadın, bu değişimi bu dramatik yolla yaşamadığı için toplumun genelinde her zaman bir eş, anne kimliği bulunmaktadır. Filmler bu

karakteri yorumlarken geleneksel temsil ile başlayıp bu temsili hikâye sürecinde yıkmaktadır.

Filmlerin mekânı olarak kullanılan yerler ilk filmde köyken, ikinci filmde basık, kapalı havalı büyük şehrin banliyösüdür. Hollywood'da bu durum tersi bir şekilde şehirlerden kasabalara doğru ilerlerken biz de bu şekilde olması ülkede yıllar içinde köyden kente göç dalgalarının artarak devam etmesinde yatmaktadır. Şehirlerin nüfusu artarken, kentsel suç oranları, güvenlik, kozmopolitleşme gibi kavramların önemi de artmıştır. Göç ile köylü insanının sorunları şehirlere de taşınmış, bu sorunlar büyük şehirlerde daha da büyümüştür. Bu nedenle karanlık, ABD'nin tersine köyden kente bir yol izlemiştir.

İncelenen filmlerin Hollywood kara filmleriyle en benzer yanı sinematografileri olmuştur. Gölgeci geçitler, karanlık odalar, karanlık sokaklar ve yüzlerinin çoğu kısmı gölgelendirilmiş karakterler iki filmde de rastlanan unsurlardır. İki filmde de kullanılan gölgelendirme birbirine benzerken, aralarındaki en büyük fark dijitalleşmenin getirdiği renk efektleridir. *Üç Tekerlekli Bisiklet* dönemin ekipman imkanları ile bütçeleri ve siyah beyaz filmlerin popülerliği göz önünde tutularak siyah beyaz çekilmiştir. Bu karar görselliğin klasik dönem kara filmlere benzemesini sağlamıştır. Diğer yandan *Üç Maymun*'un soluk tonları, *Memento* gibi yeni kara filmlerin renklerine benzerlik göstermektedir.

Hikâyelerini karşılaştırdığımızda olayların iki filmdeki karakterler için de mutsuz bir sonla bittiğini görmekteyiz. Bu durum mutlu sonla bitmesi meşhur Yeşilçam filmlerinin aksine Hollywood kara filmlerine eşdeğer bir şekilde gerçekleşmektedir. İkisinde de karakterlerin cezalandırılması dışında iki filmin hikâye yapısı arasındaki en önemli benzerlik ikisinde de suçun yayılmaya devam ettiği yönündeki umutsuz bakış açısıdır. Bu umutsuz bakış açıları arasındaki filmlere özel fark ise bu filmlerin çekildikleri döneme karşı oluşturdukları eleştirel duruşun çekirdeğini vermektedir. *Üç Tekerlekli Bisiklet*'teki umutsuz bakış açısı, anti kahraman hapse girerken, antagonist Arif'in bütün olaylarla hiçbir bağı yokmuş gibi yoluna devam etmesidir. Burada iki taraf da buldukları sınırları korumaktadır. *Üç Maymun*'daki umutsuz bakış açısının nedeni ise anti kahraman Eyüp'ün Servet'in yerine geçerek antagoniste dönüşmesidir. Bu noktada bütün sınırlar birbirine karışmaktadır ve bireylerin özü hakkında gri bir muğlaklık çizilmektedir.

Tüm bunların sonucunda, ülkemizdeki kara filmlerin yapısındaki değişimin, Hollywood'daki kara filmlerin yapısındaki değişim kadar açık ve belirgin olmadığı sonucuna varılmıştır. İki filmdeki anti kahraman ve filmlerin sonu göz önüne alındığında, karamsarlığın ve umutsuzluğun sınırlarının bu iki öge ile genişlediği ve bu durumun da Hollywood'daki kara filmlerin değişim sürecine benzediği sonucuna varılmıştır. Femme fatale yönünden incelendiğinde ise iki filmde de Hollywood kara filmlerindeki klasik femme fatale figürü hatlarının çizilmediği görülmüştür. Bunun yerine vicdani yönden güçlü çelişkiler içinde kalan, olayların akışına müdahale etmekte zorlanan ve mağduriyet yaşayan kadın karakterler mevcuttur. Bu karakterler Hollywood'daki femme fatale figürüne uyum sağlamasa da, birbirleriyle benzerlikler taşımaktadır. Bu doğrultuda Türk sinemasındaki kara film kadın karakterlerinde yapısal bir değişimin izleri bu iki film ele alındığında görülememektedir. İki filmin mekanları incelendiğinde ise Hollywood'daki kara filmlerde olan değişimin tersi bir durum görülmektedir. ABD'de kara filmlerin geçtiği mekanlar büyük şehirlerden kasaba ve çiftliklere doğru yer değiştirirken; seçilen iki filmde köyden şehre doğru bir tercih tespit edilmiştir. Bunun nedeni olarak ise özellikle 1950'lerden itibaren ülkemizde yaşanan büyük şehirlere göçün etkisi gösterilebilir. Sinematografik özellikler incelendiğinde ise kullanılan kamera hareketlerinin, çekim ölçeklerinin ve ışıklandırma tekniklerinin hem kendi içinde hem de Hollywood ile benzerlik gösterdiği sonucuna varılmıştır.

Bu tezde yapılan analiz ve karşılaştırmalar ile çalışılan konu hakkında kesin bir yargıya varmak değil; bu konu hakkında bir fikir vermek amaçlanmıştır. Çalışma sonucunda fark edilmiştir ki, kara film, 1950'lerden itibaren Türk sineması içinde biçimsel yönü kuvvetli, kendine özgü konuları işleyen yapımlara sahiptir. Bununla birlikte Türk sinemasındaki kara film yapısal bir değişim içerisindedir; fakat bu değişim Hollywood'daki kadar belirgin değildir. Özellikle aralarında 46 yıl bulunmasına rağmen iki filmdeki kadın figürün benzerlikleri dikkat çekicidir. İki kadın figürün de femme fatale özelliklerini yansıtmadıkları göz önüne alındığında, bundan sonraki çalışmalarda femme fatale figürünün ülkemiz sinemasında bulunan kara filmlerdeki temsili üzerine ayrıntılı araştırmalar yapılabilir. Bunun yanında kara filmlerin postmodernizm etkisindeki son dönemi Türk sineması üstünden incelenebilir ya da kara filmlerin diğer türler ile olan ilişkileri göstergebilim ile ayrıntılı bir çözümlenmeye tabi tutularak bu türde olan filmlerin Türk sinemasındaki yapısal özellikleri araştırabilir. Kara filmlerin katmanlı yapısında

barındırdığı olasılıklar dünyası düşünülüğünde ülkemizde bu türe verilmesi gereken önemin zamanla artması gerektiği söylenebilir.



KAYNAKÇA

- Abisel, N. (1995). *Popüler Sinema ve Türler*. İstanbul: Alan Yayıncılık.
- Abisel, N. (2005). *Türk Sineması Üzerine Yazılar*. Ankara: Phoenix Yayınevi
- Agocuk, P. (2012). *Türk Sineması 'nda Melodram: 1960-1975 Dönemi Üzerine Bir İnceleme*. Yüksek Lisans Tezi.
- Akad, L. (2004). *Işıkla Karanlık Arasında*. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Akbulut, H. (2005). *Nuri Bilge Ceylan Sinemasını Okumak: Anlatı, Zaman, Mekân*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Akbulut, H. (2012). *Yeşilçam'dan Yeni Türk Sinemasına: Melodramatik İmgelem.* ; İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Akdede, F. (2018). *Türk Sinemasında Femme Fatale Karakterler*. Yüksek Lisans Tezi.
- Altman, R. (1984). *A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre*. Cinema Journal, 6-18.
- Aristoteles, P. (1987). *Poetika*. (Çev. İsmail Tunalı) İstanbul: Remzi Kitabevi A.Ş. Yayınları
- Asiltürk, C. T. (2006). *Sinemada Şiirsel Anlatım*. Nobel Yayım Dağıtım.
- Bayrakdar, D. (2004). *Türk Sineması: Hayali Vatanımız?*. (yay.haz. Bayrakdar, D.) Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler-4. Bağlam Yayıncılık.

- Bektaş, S. (2014). *Türk Sinemasında Kara Film: Türsel Bir İnceleme*. Yüksek Lisans Tezi.
- Berger, J. (1995). *Görme Biçimleri*. (Çev. Yurdanur Salman) İstanbul: Metis Yayınlar.
- Biryıldız, E. (1992). *Dışavurumcu Alman Sineması*. Marmara İletişim Dergisi, Sayı: 1, Aralık 1992
- Borde, R., Etienne C. (2002). *A Panorama of American Film Noir, 1941–1953*, (Çev. Paul Hammond) City Lights Books.
- Bordwell, D., Thompson K. (2009). *Film Sanatı*. (Çev. Ertan Yılmaz ve Emrah Suat Onat). 1. Basım. Ankara: De Ki Basım Yayın.
- Büyükdüvenci, S., Öztürk, S. (2014). *Postmodernizm ve Sinema*. İstanbul: Dipnot Yayınları
- Campbell, J. (2013). *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*. (Çev. Sabri Gürses) Kabalcı Yayınevi.
- Çelebi, V. (2014). *Jean Paul Sartre'in Varoluşçuluk Düşüncesi*. Beytulhikme An International Journal of Philosophy, 4(2), 63-76.
- Cook, D. A. (2002). *Lost Illusions: American Cinema in the Shadow of Watergate and Vietnam, 1970-1979*. University of California Press.
- Deleuze, G. (2014). *Sinema I Hareket-İmge*. İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Delice, R. (2017). *Türkiye Sinemasında 2000 Sonrası Filmlerde Anti Kahraman Olgusu*. Yüksek Lisans Tezi

- Demirtürk, S. (2015). *1960–1980 Döneminde Türkiye’de Sosyo-Ekonomik Değişimin ve Dışa Yönelişin Toplumsal Dinamikleri*. 21. Yüzyılda Eğitim Ve Toplum Eğitim Bilimleri Ve Sosyal Araştırmalar Dergisi, 4(12).
- Diken, B., Gilloch, G., & Hammond, C. (2018). *Nuri Bilge Ceylan Sineması: Türkiyeli Bir Sinemacının Küresel Hayal Gücü*. Metis.
- Doğru, M.S. (2013). *Sinema Yapımlarında Görsel Eğretileme ve Anlatım Aracı Olarak Işık: Kara Film Örneği*. Yüksek Lisans Tezi
- Dostoyevski, F. (2002). *Yeraltından Notlar*. (çev. Elanur Bahar). İstanbul: Kum Saati Yayınları
- Elmacı, T. (2017). *Kara Film Anlatısı Olarak Bir Zamanlar Anadolu’da Otopsi*. Electronic Turkish Studies, 12(21).
- Erişen, A. B. (2015). *Nuri Bilge Ceylan Filmlerinin Bahtin’in Kronotop Kavramı ile İncelenmesi*. Yüksek Lisans Tezi
- O. Ersümer, A. (2014). *Bir Alt Tür Olarak Sinemada Kara Mizah*. Yüksek Lisans Tezi
- Esen, Ş. (2010). *Türk Sinemasının Kilometre Taşları*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Evren, B. (2015). *Kimsesizler Mezarlığında Bir Aktrist Gönül Beyhan*. CineBelge Dergisi, (1), 58-59
- Fay, J., & Nieland, J. (2014). *Film Noir*. (Çev. Ali Nejat Kanıyaş) Kolektif Kitap
- Fischer, J. L., Yoshida, T. (1968). *The Nature of Speech According to Japanese Proverbs*. The Journal of American Folklore, 81(319), 34-43.
- Fuat, M. (1984). *Tiyatro Tarihi*. MSM Yayınları

Günay, E. (2007). *Coen Kardeşler Sinemasında Kahraman Kavramının Yok Olması*.
Yüksek Lisans Tezi

Hakan, F. (2008). *Türk Sinema Tarihi*. İnkılâp Yayınevi.

Hanson, P. (2003). *Kayıp Kuşak Filmleri*. (Çev. Kürşad Ertuğrul). İstanbul:
Altınkırkbeş Yayınları

Harvey, D. (1997). *Postmodernliğin Durumu*. (Çev. Sungur Savran) Metis Yayınları.

Jameson, F. (1990). "*Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantiği*"
Postmodernizm. (Der. Necmi Zekâ) İstanbul: Kıyı Yayınları, 59-116.

Kadiroğlu, M. (2017). *Anti-Kahramanın Soykütüğü*. Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-
Coğrafya Fakültesi Dergisi, 52(2).

Kaplan, E. A. (1998). *Women in Film Noir*. British Film Institute.

Kaplan, M. (2015). *The Secrets in Their Eyes*. London: Jessica Kingsley Publishers

Keeseey, D. (2011). *Neo Noir Filmler*. (Çev. Selen Serezli) İstanbul: Kalkedon Yayınları

King, N. (1984). *The Sound of Silents*. Screen, 25(3), 2-15.

Kolker, R. P. (1999). *Yalnızlık Sineması*. Ankara: Öteki Yayınevi.

Kracauer, S. (1946). *Hollywood's Terror Films: "Do They Reflect an American State of Mind?"*. Commentary, 2, 132.

Lanzoni, R. F. (2004). *French Cinema: From Its Beginnings to the Present*. A&C
Black.

Lüleci, Y. (2011). *Osmanlı'da Bir Sinema Gönüllüsü: Sigmund Weinberg*. Hayalperdesi, Sayı: 21, Mart-Nisan 2011, s.116-121.

Mayer, G., McDonnell, B. (2007). *Encyclopedia of Film Noir*. ABC-CLIO.

Mutlu, D. K. (2014). *Türk Sinemasında Bir Dönüm Noktası: Kanun Namına*. TSA. <http://www.tsa.org.tr/yazi/yazidetay/26/turk-sinemasinda-bir-donum-noktasi--kanunnamina> adresinden elde edildi.

Mutluer, O. (2008). *Yeni Yönelimler Çerçevesinde Kara Film*. Yüksek Lisans Tezi

Naremore, J. (2008). *More Than Night: Film Noir in Its Contexts*. Univ of California Press.

O'Brien, C. (1996). *Film Noir in France: Before the Liberation*. IRIS-PARIS-, 21, 7-20.

Onaran, A. Ş. (1994). *Türk Sineması, I. Cilt*. Kitle Yayınları. Ankara.

Önder, S., Baydemir, A. (2005). *Türk Sinemasının Gelişimi (1895-1939)*. Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 6(2), 113-135.

Özdemir, S. T. (2003). *Kara Filmler (Neo-Noir'dan Future Noir'e)*. Altıkkırbeş Yayınları, İstanbul.

Özdemir, S. T. (2010). *Yeni Kara Filmler*. Ankara: Nirengi Kitap

Özgüç, A. (1993). *100 Filmde Başlangıcından Günümüze Türk sineması (Vol. 3)*. Bilgi Yayınevi.

Özgüç, A. (2012). *Ansiklopedik Türk Filmleri Sözlüğü: Türk Sinemasının Yüzüncü Yılına Armağan*. Horizon International.

- Özonur, D. (2004). ‘Artık Düşman Değiliz’ Neriman Köksal – Vamp Kadının Yeni Kimliği. (yay. haz. Bayrakdar, D.) Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler
- Özön, N. (1985). *Sinema: Uygulayımı, Sanatı, Tarihi*. Hil Yayın.
- Öztürk, S. (2006). *Türk Sinemasında İlk Sansür Tartışmaları ve Yeni Belgeler*. Galatasaray İletişim, Haziran 2006, ss. 47-76
- Place, J. A., Peterson, L. S. (1974). *Some Visual Motifs of Film Noir*. Film Comment, 10(1), 30.
- Poulin, B. (2005). *Dark Time(s): Non-Linear Narratives in the Postmodern Film Noir*. Yüksek Lisans Tezi. The University of British Columbia
- Schrader, P. (1972). *Notes on Film Noir*. Film Comment, 8(1), 8-13.
- Scognamillo, G. (1987). *Türk Sinema Tarihi (1. Cilt 1896-1959)*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Scognamillo, G. (1988). *Türk Sinema Tarihi (2. Cilt 1960-1986)*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Sertalp, E. (2016). *Parçalanmış Benlikler, Parçalanmış Hayatlar ve Parçalanmış Filmler: Bir Dövüş Kulübü Okuması*. Moment Dergi, 3(2).
- Smith, A. W. (1993). *On the Ambiguity of the Three Wise Monkeys*. Folklore, 104 (1-2), 144-150.
- Spicer, A. (2010). *Historical Dictionary of Film Noir*. Scarecrow Press.
- Süalp, Z., Tül, Z.(2001). *Türkiye’de Film Noir ya da Dışavurumcu İklimin İçinden Geçerken*. (yay. haz. Bayrakdar, D.) Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler

Süalp, Z., Tül, Z. (2009). *Unutmak İstemenin Boşluğunu Dolduranlar: Arabesk-Noir ya da Hiçlik Kutsamaları*. <https://www.academia.edu/31014028>

Tansel, D. (2007). *Varoluşçuluk ve Yeni Kara Film: David Lynch Örneği*. Yüksek Lisans Tezi

Taş, P. (2011). *Bağımsız Türk Sinemasında Erkek Egemen Söylemin Oluşturulması ve Bakış: Bir Çözümleme Örneği "Üç Maymun"*. Doktora Tezi

Teksoy, R. (2009). *Rekin Teksoy'un Sinema Tarihi Cilt: 1*. Oğlak Yayınları.

Uysal, T. (2007). *Fotografi ve Sinematografinin Görsellik İlişkisi*. Mimar Sinan Güzel Yüksek Lisans Tezi Sanatlar Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü. İstanbul

Uzel, A. (2004), *Sinemada Karanlık Bir Sokak: Film Noir*, Altyazı Dergisi, Temmuz–Ağustos, s. 51-63.

Ward, G. (2014). *Postmodernizmi Anlamak*. (Çev. Tufan. Göbekçin,) İstanbul: Optimist.

Žižek, S. (2005). *Yamuk Bakmak-Popüler Kültürden Jacques Lacan'a Giriş*. (Çev. Birkan, T.) İstanbul: Metis

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Adı Soyadı : Alper Tombul
Doğum Yeri ve Tarihi : 06.03.1993

Eğitim Durumu

Lisans Öğrenimi : İstanbul Üniversitesi / Sinema, Radyo ve TV 2011 - 2015
Yüksek Lisans Öğrenimi : Kadir Has Üniversitesi / Sinema ve TV 2017 - 2019
Bildiği Yabancı Diller : İngilizce

İş Deneyimi

Çalıştığı Kurumlar ve Tarihleri:
İstanbul Gelişim Üniversitesi (Ocak 2018 – Devam Ediyor)
Case Productions U.K. Ltd. (2015 – 2018)

İletişim

Telefon : 5368123292
E-posta Adresi : alpertombul@hotmail.com / alpertombul7@gmail.com