

**SİNEMADA ETKİLENME ENDİŞESİ'Nİ
ARAMAK: *SHORT CUTS* (1993) VE *MAGNOLIA* (1999)**

FİLMLERİ ÖRNEĞİ

Yüksek Lisans Tezi

Simge SELLİ

Eskişehir 2023

**SİNEMADA ETKİLENME ENDİŞESİ'Nİ ARAMAK: *SHORT CUTS* (1993) VE
MAGNOLIA (1999) FİLMLERİ ÖRNEĞİ**

SİMGE SELLİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı

Danışman: Prof. Dr. Hakan SAVAŞ

Eskişehir

Anadolu Üniversitesi

Sosyal Bilimler Enstitüsü

Haziran 2023

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Simge Selli'nin "**Sinemada Etkilenme Endişesi'ni Aramak: Short Cuts (1993) ve Magnolia (1999) Filmleri Örneği**" başlıklı tezi 06/06/2023 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından değerlendirilerek "Anadolu Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliği"nin ilgili maddeleri uyarınca, **Sinema ve Televizyon** Anabilim dalında Yüksek Lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

İmza

Üye (Tez Danışmanı) : Prof. Dr. Hakan SAVAŞ

Üye : Doç. Dr. Hakan AYTEKİN

Üye : Dr. Öğr. Üyesi Emrah GÜLÜM

Prof. Dr. Saime Önce
Anadolu Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü

ÖZET

SİNEMADA ETKİLENME ENDİŞESİ'Nİ ARAMAK: *SHORT CUTS* (1993) VE

MAGNOLIA (1999) FİLMLERİ ÖRNEĞİ

Simge SELLİ

Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı

Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2023

Danışman: Prof. Dr. Hakan SAVAŞ

Edebiyat alanında zamanla zengin bir geçmiş oluşmasıyla beraber yapıtlar yalnızca tek başlarına değil, birlikte ve karşılaştırmalı olarak da incelenmeye başlanmıştır. Karşılaştırmalı olarak incelenen yapıtlar arasındaki ilişkilerden biri de etkilenme ilişkisidir. Bunun üzerine yazar, teorisyen ve eleştirmence etkilenme üzerine çeşitli yorum ve teoriler geliştirilmiştir. Bu teoriler arasında metinlerarasılığı da anımsatan Harold Bloom'un *Etkilenme Endişesi Teorisi* önemli bir yer tutmaktadır. Bloom, bu teorisiyle şairler arasında halef-selef (successor-predecessor) ilişkisi kurarak edebiyat tarihinin etkilenmeden ayrı düşünülemediğini ifade etmiştir.

Edebiyatta olduğu gibi sinemada da etkilenme ilişkisini gözlemlenmek mümkündür. Sinemadaki etkilenme ilişkisi, sinemanın başlangıcından bugüne kadarki süre içerisinde filmleri, yönetmenleri veya akımları birbirine bağlayan bir ilişki ağını tanımlamaktadır. Söz konusu ilişki ağı, Harold Bloom'un edebiyat için getirdiği etkilenme ilişkisi yaklaşımı üzerinden incelenmeye de uygun bulunduğundan bu çalışmada sinemada *Etkilenme Endişesi*'nin örneği sunulacaktır. Çalışmanın amacı, iki film arasındaki etkilenme ilişkisinin nasıl oluştuğunu ve bu etkilenmeyle birlikte *halef* konumundaki yönetmenin özgün ve değerli bir film yaratıp yaratmadığını ortaya çıkarmaktır. Bunun için öncelikle seçilen *Short Cuts* (*Sosyeteden İnsan Manzaraları*, Robert Altman, 1993) ve *Magnolia* (*Manolya*, Paul Thomas Anderson, 1999) filmlerinin anlatı çözümlemesi yapılacaktır. Ardından her iki filmin de özlerini ve değerlerini ortaya koyabilmek için felsefi eleştirileri yapılacaktır. Son olarak iki film arasındaki etkilenme ilişkisi ve *Magnolia* filminin etkilenmeyle birlikte özgün ve değerli bir yapıt olup olmadığı Harold Bloom'un *Etkilenme Endişesi Teorisi* üzerinden yorumlanacaktır.

Anahtar Sözcükler: Harold Bloom, Etkilenme endişesi, Sinema, Anlatı, Felsefi eleştiri, Robert Altman, Paul Thomas Anderson

ABSTRACT
SEARCHING FOR ANXIETY OF INFLUENCE IN CINEMA: THE EXAMPLE OF
SHORT CUTS (1993) AND MAGNOLIA (1999)

Simge SELLİ

Department of Cinema and Television

Anadolu University, Graduate School of Social Sciences, 2023

Supervisor: Prof. Dr. Hakan SAVAŞ

With the development of a rich history in literature over time works have begun to be examined not only individually but also together and comparatively. One of the relationships that are examined comparatively between works is the relationship of influence. On this subject various interpretations and theories on influence have been developed by the authors, theorists and critics. Among these theories, Harold Bloom's *The Theory of Anxiety of Influence* which evokes intertextuality, holds a significant place. Bloom expresses with his theory that literary history cannot be considered separately from influence, establishing a *successor-predecessor* relationship among poets.

Just as in literature, the relationship of influence can be observed in cinema. The relationship of influence in cinema defines a network of connections between films, directors or movements throughout the history of cinema. As this relationship network is also suitable for examination through Harold Bloom's approach to influence in literature, through the relationship of influence approach brought by Harold Bloom for literature, this study will present an example of *The Anxiety of Influence* in cinema. The aim of the study is to reveal how the relationship of influence between the two films is formed and whether the director in the *successor* position has created an original and valuable film along with this influence. Therefore, a narrative analysis of the selected films *Short Cuts* (Robert Altman, 1993) and *Magnolia* (Paul Thomas Anderson, 1999), will be conducted. Subsequently, philosophical criticisms of the films will be made in order to reveal the essences (ideas) and values of both films. Lastly, the relationship of influence between the two films and whether *Magnolia*, along with the influence, stands as an original and valuable work will be interpreted through Harold Bloom's *The Theory of The Anxiety of Influence*.

Keywords: Harold Bloom, Anxiety of influence, Cinema, Narration, Philosophical criticism, Robert Altman, Paul Thomas Anderson

ÖNSÖZ

Kurmacaya olan ilgim edebiyat ve sinema sayesinde oluştu ve gittikçe büyüdü. Benim için her zaman birini diğerinden ayırmak zor olduğundan gerek, yazmış olduğum yüksek lisans tezinde de ikisi bir araya geldi. Gerçekten de en çok sevdiğim şeyler hakkında okudum, düşündüm ve yazdım. Bu nedenle yer yer bunalsam ve ne yapacağımı bilemez hale gelsem de bu sürecin keyfini yadsıyamam.

Kurmacada her zaman karakter odaklı anlatıları sevdim. Bloom'un Shakespeare'i insanlığın mucidi olarak görmesi gibi ben de edebiyatta bir insan mucidi olarak Proust'u gördüm. Benzer bir mucidi sinemada aramaya kalktığımda buna çok yaklaşan iki yönetmen hakkında; dahası onların birbirleriyle ilişkisi hakkında yazmaya karar kıldım. Bu çalışmanın da ele aldığı üzere etkilenmenin sanatçılar arasında yaratıcılığı tetiklemesi gibi edebiyata, sinemaya ve birer yönetmen olarak Robert Altman ve Paul Thomas Anderson'a olan sevgim bu tezin yazılmasını tetikledi. Belki de bu bakımdan ben de etkilenme endişesinden muzdaribim. Dileğim de elbette bu endişenin Bloom'un deyimiyle *başarılmış bir endişeye dönüşmesidir*.

Teşekkürlerimin ilki lisans eğitimimden yüksek lisans eğitimime kadar hiçbir dersini kaçırmamaya çalıştığım, bilgisine her defasında hayran olduğum, içimdeki edebiyat ve sinema sevgisi daha da arttıran, bana bu çok sevdiğim iki sanat dalında yeni bakış açıları kazandıran çok sevgili hocam Prof. Dr. Hakan Savaş'adır. Yüksek lisans tezim boyunca onunla çalışmış olmaktan dolayı çok şanslıyım. Ona bu süreç boyunca her zaman beni yüreklendirdiği ve değerli katkılarını esirgemediği için teşekkür ederim.

Diğer teşekkürlerim annem Ayten Ayvaz, ablam Özge Bekler ve çok sevdiğim arkadaşım İrem Baydar'a. Lisans mezuniyetimi gözleri dolarak izleyen annemi umarım bu sefer de gururlandırmayı başarmışımıdır. Sevgili ablam, umudumu en çok yitirdiğim zamanlarda kendime inanmazken bana her zaman en çok inanan kişi oldu. Zor zamanlarda her şeyin yoluna girebileceğine dair en ufak bir umut beslemişsem bunu ona borçluyum. Bu tezde bana olan daimi desteğinin elbette büyük bir katkısı var. Canım arkadaşım İrem'e ise sonsuz desteği ve beni her zaman sıkılmadan ilgiyle dinlediği için teşekkür ederim.

06/06/2023

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tezin bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumu olmak üzere tüm aşamalarında bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmanın Anadolu Üniversitesi tarafından kullanılan “bilimsel intihal tespit programı”yla tarandığını ve hiçbir şekilde “intihal içermediğini” beyan ederim. Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçları kabul ettiğimi bildiririm.

.....

Simge Selli

İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa</u>
BAŞLIK SAYFASI.....	i
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI.....	ii
ÖZET	iii
ABSTRACT.....	iv
ÖNSÖZ	v
ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ.....	vi
İÇİNDEKİLER	vii
ŞEKİLLER DİZİNİ.....	x
GÖRSELLER DİZİNİ	xi
1.GİRİŞ	1
1.1. Problem	2
1.2. Amaç.....	4
1.3. Önem	4
1.4. Varsayımlar	5
1.5. Sınırlılıklar.....	5
2.YÖNTEM	6
3.ALANYAZIN	10
3.1. Karşılaştırmalı Edebiyat ve Yapıtlar Arası İlişkiler.....	10
3.2. Edebiyatta Etkilenme İlişkisi	15
3.3. Metinlerarasılık	24
3.4. Bir Eleştirmen Olarak Harold Bloom: Edebiyatın Özerkliği ve Edebi Kanon	32
3.5. Yaratıcı Okumadan Yanlış Okumaya: Etkilenme Endişesi Teorisi.....	46
3.6. Sinemada Etkilenme İlişkisi	56

3.6.1. Sinemada Yanlış Okumaya Bir rnek: Hollywood-Fransız Yeni Dalgası-Yeni Hollywood İlişkisi	63
3.7. Robert Altman Sineması.....	86
3.7.1. Kısa Bir Biyografi: Robert Altman.....	86
3.7.2. Robert Altman Sinemasında İçerik	88
3.7.3. Robert Altman Sinemasında Biçim: Altman Stili ya da Altmanesk.....	98
3.8. Paul Thomas Anderson Sineması	103
3.8.1. Kısa Bir Biyografi: Paul Thomas Anderson	103
3.8.2. Paul Thomas Anderson Sinemasında İçerik.....	107
3.8.3. Paul Thomas Anderson Sinemasında Biçim	115
4. BULGULAR VE YORUM.....	119
4.1. Short Cuts Filminin Anlatı özmlemesi	119
4.1.1. yk.....	120
4.1.1.1. Olaylar	122
4.1.1.2. Varlıklar	131
4.1.1.2.1. Karakterler	131
4.1.1.2.2. Zaman/Uzam	138
4.1.2. Söylem.....	143
4.1.2.1. Mizansen	144
4.1.2.2. Sinematografi	150
4.1.2.3. Kurgu	155
4.1.2.4. Ses	159
4.2. Short Cuts Filminin Felsefi Eleştirisi: İlişkilerin Görünmeyen Yüzü ve Yaşamın Döngüsü zerine	163
4.3. Magnolia Filminin Anlatı özmlemesi	177
4.3.1. yk.....	177
4.3.1.1. Olaylar	179

4.3.1.2. Varlıklar	184
4.3.1.2.1. Karakterler	184
4.3.1.2.2. Zaman/Uzam	189
4.3.2. Söylem.....	194
4.3.2.1. Mizansen	197
4.3.2.2. Sinematografi	204
4.3.2.3. Kurgu	210
4.3.2.4. Ses	215
4.4. Magnolia Filminin Felsefi Eleştirisi: Geçmişin Acısı ve İyileşebilmek Üzerine	220
4.5. Short Cuts ve Magnolia Filmlerinin Etkilenme Endişesi Bağlamında İncelemesi	231
5. SONUÇ	253
KAYNAKÇA.....	260
ÖZGEÇMİŞ	

ŞEKİLLER DİZİNİ

	<u>Sayfa</u>
Şekil 2.1. Anlatı Diyagramı (Chatman, 2008, s.17)	8
Şekil 3.2.1. Hermerén'e ait 1 numaralı şema (1975, s. 16)	21
Şekil 3.2.2. Hermerén'e ait 2 numaralı şema (1975, s. 33)	22
Şekil 3.2.3. Hermerén'e ait 3 numaralı şema (1975, s. 34)	23
Şekil 4.1.1.1. Short Cuts'ta ilişkiler ağı.....	120
Şekil 4.1.1.1.1. 1 numaralı örnek olay örgüsü.....	123
Şekil 4.1.1.1.2. 2 numaralı örnek olay örgüsü.....	124
Şekil 4.1.1.1.3. 3 numaralı örnek olay örgüsü.....	125
Şekil 4.1.1.1.4. 4 numaralı örnek olay örgüsü.....	126
Şekil 4.1.1.1.5. Chatman'ın çekirdek ve uydular diyagramı (2008, s. 50).....	128
Şekil 4.1.1.1.6. 5 numaralı örnek olay örgüsü	130
Şekil 4.3.1.1. Magnolia'da ilişkiler ağı	177
Şekil 4.3.1.1.1. 1 numaralı örnek olay örgüsü.....	181
Şekil 4.3.1.1.2. 2 numaralı örnek olay örgüsü.....	182
Şekil 4.3.1.1.3. 3 numaralı örnek olay örgüsü.....	182

GÖRSELLER DİZİNİ

Sayfa

Görsel 3.6.1. Les Amours de la reine Élisabeth (Louis Mercanton, Henri Desfontaines, 1912).....	56
Görsel 3.6.2. Üstte Botticelli, “Venüs’ün Doğuşu”, 1,72 m x 2,78 m, Tuval üzerine tempera, 1485–1486 Floransa. Altta The Adventures of Baron Munchausen (Baron Munchausen’in Maceraları, Terry Gilliam, 1988)	58
Görsel 3.6.1.1. À Bout de Souffle/Poiccard’ın Humphrey Bogard görünümü	73
Görsel 3.6.1.2. À Bout de Souffle/Poiccard ile Bogard	73
Görsel 3.6.1.3. À Bout de Souffle/Poiccard’ın izleyiciyle konuşması.....	76
Görsel 3.6.1.4. Pierrot le Fou/ Duvardaki Picasso tabloları.....	77
Görsel 3.6.1.5. L’avventura (Macera, Michelangelo Antonioni, 1960) siyah-beyaz renkler ve genel plan.....	79
Görsel 3.6.1.6. Lumet’nin Fair Safe filminin sonunda donan kareler.....	84
Görsel 3.7.2.1. The Player’ın Hollywood’un mutlu sonlarını yansıtan sonu.....	96
Görsel 3.7.3.1. Nashville’de kalabalık bir çerçeve	100
Görsel 3.7.3.2. A Prairie Home Companion’da çerçevenin kalabalıklaştırılması	100
Görsel 3.7.3.3. The Player’da mesafe	101
Görsel 3.7.3.4. The Long Goodbye’da farklı bir kurgu tekniği: görüntülerin üst üste bindirilmesi	102
Görsel 3.8.2.1. The Master’da karakterin yalnızlığının simgelendiği bir an	114
Görsel 3.8.2.2. There Will Be Blood’da Daniel’in sahte günah çıkarması.....	114

Görsel 3.8.3.1. There Will Be Blood/H.W.’a yavaşça yaklaşan kamera	116
Görsel 3.8.3.2. Punch-Drunk Love/Barry’nin yalnızlığını ve yalıtılmışlığını temsil eden çerçeveleme	117
Görsel 3.8.3.3. The Master/Freddie’nin kalabalık içerisindeki yalnızlığı ve bunalımı.....	117
Görsel 3.8.3.4. Phantom Thread/Mekânın görünümü ile iki karakterin ilişkisi arasındaki bağ.....	118
Görsel 3.8.3.5. Inherent Vice/Karakter ile izleyici arasında mesafe.....	118
Görsel 3.8.3.6. There Will Be Blood/Seyirciyi olaydan uzağa iten genel plan	118
Görsel 4.1.1.2.2.1. Banliyö yaşamından bir görüntü	141
Görsel 4.1.1.2.2.2. Wymanlar’ın lüks fakat dağınık evi	141
Görsel 4.1.1.2.2.3. Karmaşanın hüküm sürdüğü bir diğer ev: Kaiserlar’ın evi	141
Görsel 4.1.1.2.2.4. Weatherslar’ın evi	142
Görsel 4.1.1.2.2.5. Trainerlar’ın evinde Zoe’nin bıraktığı izler.....	142
Görsel 4.1.2.1.1. Wymanlar’ın evindeki çok yüzlü tablo	145
Görsel 4.1.2.1.2. Kaydırma hareketiyle çerçevenin karakterlere açılması.....	145
Görsel 4.1.2.1.3. Filmin başında ilaçlamanın nedeni olan meyve sineği istilasına dair tabela	146
Görsel 4.1.2.1.4. Filmin sona ermesine ilişkin önceden gösterim niteliğindeki tabela.....	146
Görsel 4.1.2.1.5. Betty Weathers’ın Kaneler ile komşu olduğunu gösteren isminin yazılı olduğu tabela.....	146
Görsel 4.1.2.1.6. Dış mekânda sert öğle ışığı.....	147

Görsel 4.1.2.1.7. İç mekânda daha yumuşak ışık-gölge geçişi sağlayan ışık	147
Görsel 4.1.2.1.8. Filmde dramatik etki yaratan ışık kullanımı.....	148
Görsel 4.1.2.1.9. Gene Shepard'ın onu tanımlayan duruşu, jest ve mimikleri	148
Görsel 4.1.2.1.10. Jerry'nin duygularını ele veren mimikleri.....	149
Görsel 4.1.2.1.11. Zoe ile ölen genç kızın bedeni.....	149
Görsel 4.1.2.1.12. Filmin başında palyaço kostümüyle Claire Kane ve filmin sonunda palyaço kılığına bürünen karakterler	150
Görsel 4.1.2.2.1. Karakterlerin belirli bir mesafeden çerçevelenmesi	152
Görsel 4.1.2.2.2. Seyirciyi olaydan uzağa iten genel plan	152
Görsel 4.1.2.2.3. Jerry'nin genç kıza saldırısı sırasındaki genel plan	152
Görsel 4.1.2.2.4. Karakterlerin yaşam tarzını gösteren genel plan ve alan derinliği	153
Görsel 4.1.2.2.5. Karakterler arasındaki ilişki ağını ortaya çıkaran kalabalık çerçeve (Betty Weathers, Chad Weathers, Gene Shepard ve Doreen Piggot)	154
Görsel 4.1.2.2.6. Zoe çello çalarken.....	154
Görsel 4.1.2.2.7. Uzun planın başlangıcı ve sonu.....	155
Görsel 4.1.2.3.1. Görüntüler arası sembolik anlam oluşturan grafiksel uyum.....	158
Görsel 4.3.1.2.2.1. Tüm karakterlerin içinde bulunduğu ana mekân: San Fernando Vadisi	190
Görsel 4.3.1.2.2.2. Mekânın büyüklüğü karşısında karakterin sıkışmışlığı.....	190
Görsel 4.3.1.2.2.3. Kişiliğini yansıtan bir mekân içinde karakter.....	191
Görsel 4.3.1.2.2.4. Claudia'nın evi	191

Görsel 4.3.1.2.2.5. Claudia'nın ayrıksılığını ve depresif ruh halini temsil eden mekâna ait bir nesne	192
Görsel 4.3.1.2.2.6. Karakterin içinde bulunduğu mekânla birlikte değişimi	193
Görsel 4.3.2.1.1. Karakterin içinde bulunduğu durum nedeniyle değişen duruşu ve ifadesi	198
Görsel 4.3.2.1.2. Karakterin tırmanan öfkesini gösteren yüz ifadeleri	198
Görsel 4.3.2.1.3. Karakterler arasında ilişki kuran benzer sahnelemeler.....	199
Görsel 4.3.2.1.4. Jim Kurring'in sakin yaşamını gösteren evi.....	200
Görsel 4.3.2.1.5. Dekorun karakteri tanımlaması: Donnie Smith ve yarışmadan kazandığı duvarda asılı ödül.....	200
Görsel 4.3.2.1.6. Televizyon ekranındaki Frank T.J. Mackey	200
Görsel 4.3.2.1.7. Aynı televizyon ekranındaki Stanley Spector	200
Görsel 4.3.2.1.8. Karakter ilişkilerini gösteren nesne	201
Görsel 4.3.2.1.9. Spectorlar'ın evindeki televizyonda görülen Frank T.J Mackey.....	201
Görsel 4.3.2.1.10. Çerçeve içinde odağı belirleyen ışık.....	202
Görsel 4.3.2.1.11. Odağı belirleyen ve karaktere güç ve gizem katan ışık.....	203
Görsel 4.3.2.1.12. Siyah arka plan içerisinde karakteri takip ederek odağı belirleyen ışık.....	203
Görsel 4.3.2.1.13. Sahnenin dramatik etkisi artıran ve karakterin kişiliğine dair sembolik bir değer taşıyan ışık-gölge.....	203
Görsel 4.3.2.1.14. Alttan ışığın karakterin duygu durumunu yansıtmadaki etkisi.....	204
Görsel 4.3.2.2.1. Uzun planda Jimmy'e yaklaşarak gerilim yaratan kamera.....	206
Görsel 4.3.2.2.2. Stanley'nin konuşması sırasındaki uzun plandan bir kare	206

Görsel 4.3.2.2.3. Gwenovier’la olan konuşması sırasında Frank.....	206
Görsel 4.3.2.2.4. Televizyon ekranındaki Frank’e yaklaşan kamera	207
Görsel 4.3.2.2.5. Televizyon ekranındaki Stanley’e yaklaşan kamera	208
Görsel 4.3.2.2.6. Televizyon ekranındaki Donnie’e yaklaşan kamera ve şimdiki zamana kesme	208
Görsel 4.3.2.2.7. Magnolia’ya hâkim renkler	209
Görsel 4.3.2.3.1. İlk öyküye yapılan açılma	210
Görsel 4.3.2.3.2. İlk öyküden ikinci öyküye geçiş.....	210
Görsel 4.3.2.3.3. Öykülerde eylem sırasında donan çerçeveler	211
Görsel 4.3.2.3.4. İkinci öyküdeki birbiri ardına kesmeler yapılan üç sabit görüntü....	211
Görsel 4.3.2.3.5. Karaktere ilişkin bilgi veren diegetik olmayan görüntüler.....	213
Görsel 4.3.2.3.6. İki çekim arasındaki zamansal atlamayı sağlayan kesme ve grafiksel uyum.....	213
Görsel 4.3.2.3.7. Görüntüler arasında filme hareketlilik katan hızlı çevrinme hareketi.....	214
Görsel 4.5.1. Her iki filmde yer alan karakterin bir betimlemesi niteliğindeki tablolar	245
Görsel 4.5.2. Karakterlerin duygu durumunu gösteren sessiz sahneleme tarzı	245
Görsel 4.5.3. Karakter ilişkilerini gösteren dekor	245
Görsel 4.5.4. Her iki filmde benzer sahnelemeler yoluyla karakterler arasında kurulan dolaylı ilişki	246

1. GİRİŞ

Sanat yapıtları hakkında yapılan araştırmalar, yapıtları tek başlarına ele aldıkları gibi diğer yapıtlarla birlikte de ele alabilir. Böylece o yapıtın yer aldığı sanat alanı içerisindeki yeri irdelenebilir, yapıtın anlamlandırılması kolaylaşabilir ve diğer yapıtlarla olan ilişkileri ortaya çıkabilir. Edebiyat alanında bu çalışmalar, Karşılaştırma Edebiyat disiplini içerisinde kendine yer bulur. Aldridge'e göre karşılaştırma, akrabalık, gelenek ve etkiyi göstermek için kullanılabilir (1963). Gelenek ve etki bir yapıtın yaratılma süreciyle doğrudan ilgili olduğundan nedensellik kurmak adına öneme sahiptir. Söz konusu etki olduğundaysa akla sanatçının özgünlüğü gelmektedir. Etkilenme, taklit bir yapıt doğurabileceği gibi özgün ve değerli bir yapıtın meydana gelmesini de sağlayabilir. Buna uygun olarak edebiyat profesörü ve eleştirmeni Harold Bloom, *Etkilenme Endişesi* adını verdiği teorisiyle etkilenmenin, sadece bu yaratıcı yönü üzerinde durmakla kalmayıp onu edebi yaratımın mutlak şartı haline getirir. Bloom'un etkilenme teorisinde olumsuz görülebilecek tek unsur endişe kavramı olarak görülebilecekse de onun endişeyle ifade ettiği durum, aslında edebiyattaki yaratıcı güce bir atıftır. Çünkü yaratma ancak öncüllerle girişilen rekabet ve bu rekabetin yarattığı endişeyle mümkün olabilir. Söz konusu endişe yazar için öncülünü geçememe endişesi ve öncülünden önce gelememenin melankolisidir (Bloom, 2008, s. 125). Bu durum bir yapıtın ve dolayısıyla o yapıtın yazarının öncülleriyle ilişkisine işaret eder. Bloom için söz konusu ilişki, bir yapıtın var oluşunun nedenidir ve her yapıt aslen başka bir yapıtın *yanlış okumasıdır* (misreading). Bu da demektir ki özünde *yanlış okuma* aynı zamanda bir *yaratıcı okuma*dır. Yazarın öncülünü yanlış okuması, onu geçebilme ve nihayetinde edebi kanona dâhil olma isteğinin bir dürtüsüdür. Öte yandan Bloom'a göre endişe, yazarın öncülü gibi ardında bırakabileceği bir şey değıl, başarılı yapıtın kendisidir (2018, s. 18). Etkilenme ve endişe kavramları ne kadar olumsuz bir çağrışımda bulunsa da yaratıcı edebiyat için bir ön koşuldur. Bloom'un ifadesiyle Batı edebi geleneği içerisinde bir özgünlüğe ulaşılacaksa etkilenme yükünün altına girilmesi gerekir (2018, s. 18). Çünkü Bloom için etkilenme sanıldığı gibi önceki yapıtın bir kopyası veya taklidi olmayı değıl, öncüle olan tepkiyi ve onunla çatışmayı ifade eder. Bu mücadeleden başarıyla çıkabilen yapıtlar özgünlüğü yakalayıp ve kanona dâhil olabilirken mücadeleden yenik düşenler bu gelenek içerisinde yok olup giderler. Sonuç olarak Bloom, *Etkilenme Endişesi Teorisi*'yle edebi gelenek içinde etkilenme ilişkisine mutlak bir varlık kazandırır. Dolayısıyla bir yapıt

değerlendirirken onun diğer yapıtlarla ilişkisinin göz önünde bulundurulmaması da imkânsızdır. Öyle ki her yapıt varlığını başka bir yapıta borçludur.

Yapıtlar arasında bu ilişki akla metinlerarasılık kavramını getirirse de Bloom'un teorisi bazı temel fikirlerle metinlerarasılıktan ayrılır. Bunlardan başlıcası Bloom'un etkilenme ilişkisine endişe kavramını katarak çatışma ve mücadelecî bir edebî gelenek tasavvur etmesidir. Aynı zamanda metinlerarasılığın yazarı dışlayan ve tamamen metinlere yönelik değerlendirmelerine karşın Bloom, yazarın dehasını yok saymaz. Yapıtın yazarından izler taşımasının yanı sıra etkilenmeden de ancak güçlü yazarlar sağ çıkabilir. Bloom'un Shakespeare'i kanonun merkezine yerleştirmesinin nedeni de onu en büyük edebî deha olarak görmesidir. Dolayısıyla Bloom, metinlerarasılık teorisyenlerinin aksine yapıtı yazarından ayrı düşünmez ve yapıtlar arası ilişkilerde onları dışarıda bırakmaz.

Edebiyatta olduğu gibi sinemada da yapıtlar arası ilişkiler sıklıkla metinlerarasılık kavramı üzerinden incelenir. Öte yandan Bloom'un *Etkilenme Endişesi Teorisi* de sinemada yönetmenler ve filmler arasındaki etkilenme ilişkisine farklı bir perspektif kazandırabilir. Öyle ki sinema tarihi başlı başına etkilenme ilişkileriyle örülü bir ağa sahiptir. Bu ağ, sinemanın henüz geleneğinin oluşmadığı yıllarda edebiyat ve tiyatro ilişkileriyle örülmeye başlanmış, sinemada anlatı yöntemlerinin gelişmesiyle birlikte de akımların, yönetmenlerin ve filmlerin birbirlerini *beslendiği* bir ilişkiye evrilmiştir. Nitekim bu ilişki sadece etkilerin net bir biçimde görüldüğü benzerlikleri değil, çatışmalardan doğan farklılıkların da meydana gelmesini sağlamıştır. Sinemanın başlangıcından klasik Hollywood sinemasına; oradan Fransız Yeni Dalgası ve Yeni Hollywood sinemasına uzanan bu ilişki ağı, çağdaş yönetmenler tarafından da örülmeye devam etmektedir.

1.1. Problem

Bu çalışma, örnekleme dâhilindeki iki film olan *Short Cuts* ve *Magnolia* filmleri arasında nasıl bir etkilenme ilişkisi olduğu ve sonradan gelen film olan *Magnolia*'nın etkilenmeyle birlikte özgün ve değerli bir yapıt olup olmadığı sorularına yanıt aramaktadır. Çalışmanın alt problemi ise "Harold Bloom'un edebiyat alanında kurduğu etkilenme ilişkisine benzer bir ilişki sinema içerisinde de kurulabilir mi?" sorusudur.

Tarihsel sürece bakıldığında sanatçılar ve sanat yapıtları arasındaki etkilenme meselesinin teorisyenler, eleştirmenler ve bizzat sanatçılar tarafından konu edildiği

görülür. Özellikle edebiyat alanında bu türden tartışmalara sıklıkla rastlamak mümkündür. Örneğin Batı yazını hakkındaki görüşlerini açıklarken, Batı yazınının bir bütün olduğundan söz eden Octavio Paz için bütün büyük yazınsal hareketler başka büyük yapıtların bazen sonucu bazen de karşılığıdır (1997, s. 53). Benzer şekilde, T.S. Eliot da bir şair için asıl övgü nedeninin diğer şairlerden farklı oluşu değil; yapıtında atalarının ölümsüzlüklerini en kuvvetli şekilde ortaya koyuşu olduğunu belirtir. (1920, s. 43).

Yazarlar ve onların metinleri arasındaki ilişki üzerine en bilinen yaklaşımsa metinlerarasılıktır. Bir yazarın başka bir yazarın metninden parçaları kendi metnine kaynaştırarak yeniden yazması (Aktulum, 2000, s. 17) olan metinlerarasılık, tanımı gereği yapıtlar arasındaki etkileşime atıfta bulunur. Tıpkı metinlerarasılık gibi yapıtlar arasındaki etkileşim konusunu odağına alan bir diğer yaklaşımsa Amerikalı edebiyat eleştirmeni Harold Bloom'a aittir. Bloom'un *Etkilenme Endişesi* adını verdiği teorisi temelde halef olan şairin selefinin şiirini yanlış okumasıyla kendi şiirini meydana getirmesidir. Bloom için her şiir *ebeveyn* bir şiirin yanlış yorumlanmasıdır (2008, s. 124). Bloom'un *Etkilenme Endişesi*, selefin şiirinin yanlış okunduğu, yeniden düzenlendiği ve onu aşmak için mücadeleye girildiği çeşitli basamaklardan oluşur. Ortaya çıkan şiir ise sanatçının taşıdığı endişenin aşılması değil, endişenin kendisidir (Bloom, 2008, s. 124).

Sinema da sanatçılar ve onların yapıtları arasındaki etkileşimin tartışıldığı bir diğer sanat dalıdır. Tıpkı edebiyatta olduğu gibi sinemada da yönetmenler ve filmler arasındaki etkileşimi açıklamak adına metinlerarasılığa başvurulur. Fakat bu tür çalışmalarda postmodernist bir kavram olarak ele alınan metinlerarasılık, genellikle postmodern filmler üzerinden incelenmektedir. Oysaki sinemada yönetmenler ve filmler arasındaki etkileşime dair bazı yaklaşımlar konuyu daha geniş bir tarihsel sürece yayar. Bu yaklaşımlardan biri, etkileşimi klasik ve modern sinema arasında kuran Kovács'a aittir. Kovács, *Modernizmi Seyretmek* adlı yapıtında modernizmin klasikle çatışması sonucu yeni değerler yarattığını ifade eder. Sinemada modernizm, "sinemanın *kendi* sanatsal gelenekleri üzerine bir düşünme" dir (2010, s. 13-16). Gerçekten de modern sinemanın oluşumunda büyük paya sahip Fransız Yeni Dalgası'nın doğuşuna bakıldığında akımın yönetmenlerinin Hollywood sinemasını derinlemesine incelemeye aldıkları, ondan etkilendikleri ve bu etkinin de gözlemlenebileceği filmler ortaya koydukları görülür. Hollywood'un *büyük* filmleri, modern sinema içerisinde başka büyük filmlerin doğuşuna neden olur. Öyle ki bu durum, Bloom'un ifade ettiği gibi büyük şiirin etkisinde kalan

yazarın, etkilenme basamaklarını başarıyla tamamlaması halinde selevininki kadar büyük bir şiir ortaya koyacağı fikrini sinema alanında da tartışılabilir hale getirir. Bu bağlamda araştırmanın problemi, halef-selef ilişkisi içerisinde olduğu düşünölen iki yönetmen, Robert Altman ve Paul Thomas Anderson'ın *Short Cuts* ve *Magnolia* filmlerinin Harold Bloom'un *Etkilenme Endişesi* bağlamında incelenerek Anderson'ın filminin Altman'ın filminin etkisiyle nasıl oluştuğı ve bu etkilenmeyle birlikte Anderson'un özgün ve değerli bir yapıt ortaya koyup koymadığıdır.

1.2. Amaç

Bu çalışmanın amacı, Robert Altman'ın *Short Cuts* ve Paul Thomas Anderson'ın *Magnolia* filmleri arasında nasıl bir etkilenme ilişkisi olduğunu ve etkilenmeyle birlikte *Magnolia* filminin özgün ve değerli bir yapıt olup olmadığını ortaya çıkarmaktır. Çalışmanın alt amaçları ise aşağıdaki gibidir:

1. Edebiyat ve sinema alanlarında sanatçılar ve yapıtlar arasındaki etkilenme ilişkisine dair çeşitli isimlerin görüşlerine yer vererek bu konuda geliştirilmiş düşünceleri bir araya toplamak.
2. Edebiyat alanında etkilenme ilişkisi hakkında alanyazın taraması yaparak çalışmanın teorik çerçevesini oluşturan Harold Bloom'un teorisi *Etkilenme Endişesi*'ne temel oluşturmak.
3. Sinemada etkilenme ilişkisini, metinlerarasılıktan farklı bir teorik bağlamda değerlendirmek.
4. "Harold Bloom'un edebiyat alanında ortaya koyduğu şairler ve şiirler arasındaki etkilenme endişesine benzer bir ilişki sinema sanatında yönetmenler ve filmler arasında da olabilir mi?" sorusuna yanıt aramak.
5. Sinemada etkilenme ilişkisine dair yapılacak diğer çalışmalar için yeni bir teorik bağlam kazandırmak.

1.3. Önem

Sinemada etkilenme ilişkisi konusu, yönetmenler ve filmler arasında birtakım benzerlikler ortaya konularak incelenmiştir. Filmler arasındaki etkilenme ilişkisine dair çalışılarsa genellikle metinlerarasılık kavramı üzerinden yapılmaktadır. Bu çalışmada ise edebiyat alanında metinler arasındaki etkilenme ilişkisine farklı bir bakış açısı

kazandıran Harold Bloom'un *Etkilenme Endişesi Teorisi* kullanılarak sinemada yönetmenler ve filmler arasındaki etkilenme ilişkisini incelenmiştir. Bu bakımdan çalışma, sinema alanında yönetmenler, filmler ve akımlar arasındaki etkilenme ilişkisini farklı bir teorik çerçeveden inceleyecek olması bakımından yenidir. Çalışma aynı zamanda filmler arasındaki benzerliklere bağlı etkilenmeyi ortaya koymakla kalmayıp Bloom'un da vurguladığı gibi sonradan gelen yönetmenin, etkilenmeyle birlikte yeni ve değerli bir yapıt ortaya koyup koymadığını da inceleyecektir. Bu nedenle çalışma sinemada filmler veya yönetmen sinemaları arasındaki etkilenme ilişkisini inceleyecek olan araştırmalar için de yeni bir teorik bağlam sunması bakımından da önem taşımaktadır. Aynı zamanda Bloom'un teorisi, başarılı uyarlamayı başarısız olandan ayırma konusunda bir ölçüt olabileceğinden uyarlama çalışmalarında da *Etkilenme Endişesi Teorisi*'nden yararlanılabilir. Bununla birlikte çalışmanın, edebiyat ile sinema arasında disiplinlerarası bir çalışma olması nedeniyle söz konusu disiplinlere özgü bir şekilde geliştirilmiş teori ve yöntemlerin bir diğerinde uygulanmasına dair örnek oluşturması bakımından da önemli olduğu söylenebilir.

1.4. Varsayımlar

Bu çalışma, çalışmanın teorik çerçevesini oluşturan *Etkilenme Endişesi Teorisi*'nde Harold Bloom'un, şiir tarihinin şiirsel etkilenmeden ayrı tutulamayacağına dair ön kabulüne (2008, s. 47) benzer bir varsayıma sahiptir. Sinemada da gelenekten beslenme ve metinlerarasılık gibi etkilenmeye bağlı ilişkiler bulunmaktadır. Buna göre çalışmanın temel varsayımı, Bloom'un edebiyat tarihi için ifade ettiği gibi sinema tarihinin de etkilenmeden ayrı tutulamayacağıdır. Söz konusu varsayımdan hareketle çalışmanın örneğine dâhil edilen iki yönetmenin sinema anlayışları benzer olmakla birlikte yönetmenlerin *Short Cuts* ile *Magnolia* filmlerine bakıldığında da filmlerin anlatılarında ve biçemlerinde etkilenmeye bağlı benzerlikler görülmüştür. Bu nedenle söz konusu ilişkinin Bloom'un ifade ettiği türden bir etkilenme ilişkisi olması da çalışmanın bir diğer varsayımıdır.

1.5. Sınırlılıklar

Çalışmanın alanyazın bölümünde sanatçılar ve yapıtlar arasındaki etkilenme ilişkisi, sinemanın yanı sıra konunun sıkça tartışıldığı bir alan olması ve çalışmanın teorik çerçevesini oluşturan *Etkilenme Endişesi Teorisi*'nin bir edebiyat teorisi olması

bakımından edebiyat ile sınırlandırılmıştır. Çalışmanın sinemada filmler arasındaki etkilenme ilişkisine örnek oluşturabilmesi adına ise Bulgular ve Yorum bölümü, Robert Altman'ın *Short Cuts* ve Paul Thomas Anderson'ın *Magnolia* filmleriyle sınırlandırılmıştır. Filmler arasındaki etkilenme ilişkisi Harold Bloom'un *Etkilenme Endişesi* Teorisi'ne göre incelenmiştir. Bloom'un teorisi şairin, yaşadığı endişeyle birlikte bu endişeden özgün¹ ve değerli bir şiir ortaya çıkarıp çıkarmadığını da kapsamaktadır. Dolayısıyla bu çalışmaya iki film arasındaki etkilenme ilişkisiyle birlikte sonradan gelen film olan *Magnolia*'nın, bu etkilenme endişesine rağmen özgün ve değerli bir yapıt olup olmadığı sorusu da dâhildir. Bloom, Etkilenme Endişesi'nin zayıf yetenekleri sakat bırakırken kanonsal dehalari harekete geçirdiğini söyler (2018, s. 20) ve ona göre bu dehaya sahip şairler *güçlü şairler* arasında yer alır. Bloom'un güçlü şair tanımlamasının sinemada karşılığı *güçlü yönetmen*dir. Fakat bu unvan, bir yönetmene tek filmiyle verilemeyeceği düşünüldüğünden çalışmaya dâhil edilmemiş ve onun yerine çalışma *güçlü film* tanımlamasıyla sınırlandırılmıştır.²

2. YÖNTEM

Bu tez, bir nitel araştırma çalışmasıdır. Cresswell için nitel araştırma varsayımlarla, bireyler veya gruplarla bir sosyal ya da insan sorununa atfettikleri anlamlara değinerek araştırma problemlerinin incelenmesini içeren yorumlayıcı/teorik çerçevelerin kullanımıyla başlar. (2013, s. 44). Bu çalışma da örneklem dâhilindeki filmler arasında bir etkilenme ilişkisi olduğu varsayımından yola çıkmaktadır. Bu varsayımdan hareketle çalışmanın problemi olan söz konusu etkilenme ilişkisinin nasıl oluştuğu incelenecek; bu etkilenmeyle birlikte etki altındaki yönetmenin özgün ve değerli bir film ortaya koyup koymadığı belirlenen teori çerçevesinde değerlendirilecek ve yorumlanacaktır. Böylece Cresswell'in nitel araştırma tanımına uygun bir araştırma modeli izlenecektir.

Çalışmanın alanyazın bölümünde konunun aydınlatılması; araştırmanın niçin ve nasıl yapılacağını açıklamak için (Karasar, 2016, s. 95) alanyazın taraması yapılacaktır. Sanatçılar ve sanat yapıtları arasındaki etkilenme ilişkisinin en çok tartışıldığı alanlardan

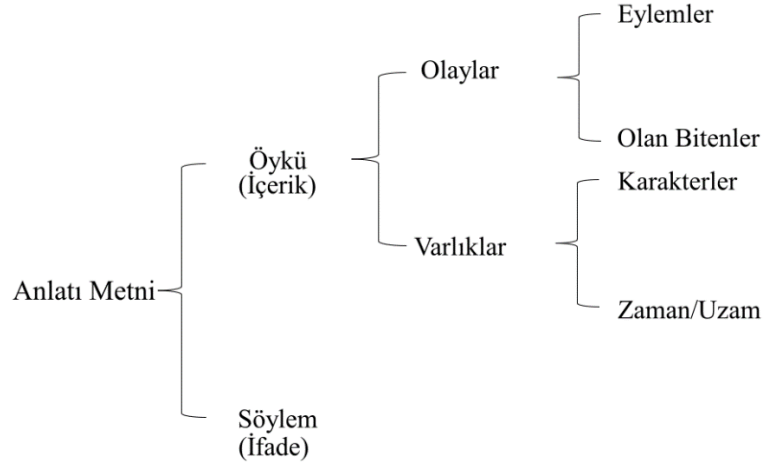
¹Bloom'un ifadesiyle özgünlük tuhafıktır: ya özümsemesi imkânsız bir özgünlük ya da bizi artık onu tuhaf olarak görmeyi bırakacağımız kadar içine alan bir özgünlük. Bu aynı zamanda bir yazarı ya da yapıtı kanon yapan şeydir. Yapıtlar kanona var olan düzene uyum sağladıkları için değil, sahip oldukları bu tuhaflık nedeniyle girerler (2018, s. 12-13-151).

²Bloom'un güçlü ve kanonsal şair ve yazarları onların tek bir yapıtıyla da belirlediği olur: Cervantes – *Don Quijote*, Dante – *İlahi Komedya* gibi.

biri edebiyattır. Aynı zamanda çalışmanın teorik çerçevesini oluşturan Harold Bloom'un *Etkilenme Endişesi Teorisi* de bir edebiyat teorisi. Bu nedenle alanyazın taramasında öncelikle edebiyatta etkilenme çalışmalarını da kapsayan karşılaştırmalı edebiyat alanına değinilecektir. Daha sonra edebiyat alanındaki yazarların ve teorisyenlerin sanatçılar ve sanat yapıtları arasındaki etkilenme ilişkisine dair yorumlarına yer verilecektir. Bu ilişkiye dair ortaya atılan en önemli kavramsa yapıtların birbirine karışarak *çoksesli* bir hal aldığı öne süren metinlerarasılıktır (Aktulum, 2000, s. 7). Bir *yenidenyazma* eylemi olarak da tanımlanan ve bu bakımından Bloom'un teorisine de zemin oluşturan metinlerarasılık, kavramın önemli teorisyenlerinin yorumları üzerinden açıklanacaktır. Ardından Harold Bloom'un teorisinin daha iyi anlaşılabilmesi için onun edebiyat anlayışına verildikten sonra çalışmanın teorik çerçevesini oluşturan *Etkilenme Endişesi Teorisi* ele alınarak teorisinin ne olduğu ve özellikleri ortaya konacaktır. Aynı zamanda *Etkilenme Endişesi Teorisi*'nin diğer edebiyat teorileri içindeki yeri ve teoriye getirilen eleştirilere de yer verilecektir.

Bulgular ve Yorum bölümünde ele alınacak filmler *Etkilenme Endişesi* üzerinden yorumlanacağından sinemada yönetmenler ve filmler arasındaki etkilenme ilişkisine dair alanyazın taraması yapılacaktır. Alanyazın bölümünde son olarak Bulgular ve Yorum bölümünde incelenecek olan filmlerin yönetmenleri Robert Altman ve Paul Thomas Anderson hakkında alanyazın taraması yapıp yönetmenlerin sanat anlayışları ve sanatçı kişilikleri ortaya konacaktır.

Çalışmanın Bulgular ve Yorum bölümünde ele alınan *Short Cuts* ve *Magnolia* filmleri, belli özelliklere sahip bir veya daha fazla özel durumla çalışılmak istenen araştırmalara olanak tanıyan amaçlı örneklem yöntemi (Büyüköztürk, vd., 2016, s. 90) kullanılarak seçilmiştir. Çalışmanın problemi, iki film arasında nasıl bir etkilenme ilişkisi olduğunu ve bu etkilenme ilişkisine rağmen etki altındaki yönetmenin özgün ve değerli bir yapıt verip veremediğidir. Problemin özellikle ilk kısmına yanıt aramak amacıyla Seymour Chatman'ın anlatı diyagramı kullanılarak filmlerin anlatı çözümlemeleri yapılacaktır. Chatman, anlatı diyagramını oluştururken "Bir anlatının gerekli bileşenleri nelerdir?" sorusunu sorarak yapısalci teoriye atıfta bulunur. Teoriye göre her anlatının iki bölümü vardır: bir öykü (*histoire*), yani içerik ve bir söylem, başka bir deyişle ifade; içeriğin aktarılma yolu. Öykü, bir anlatının *ne*'si, söylem ise *nasıl*'idir (Chatman, 2008, s. 17). Buna göre Chatman aşağıdaki anlatı diyagramını oluşturur:



Şekil 2.1. *Anlatı Diyagramı (Chatman, 2008, s.17)*

Chatman'a göre edebiyat teorilerinin acil ihtiyaçlarından biri, anlatı yapısının, öykü anlatımının öğelerinin, bunların kombinasyonlarının ve dolaşımlarının makul bir şekilde açıklanmasıdır (2008, s. 13). Bu açıklamaya olanak tanıyan Chatman'ın diyagramı, yine birer anlatı olan ve kurmaca metinler gibi birer öykü ve söyleme sahip filmler için de kullanılabilir. Çalışmanın çözümleme kısmında bu diyagram bağlamında her iki filmin olay ve varlık unsurlarından oluşan içerik kısmı çözümlenecektir. Ardından filmler, sinemada söylemi; yani öykünün *nasıl* aktarıldığını incelemek için uygun görülen sinematografi, mizansen, kurgu ve ses gibi film biçiminin teknikleri (Bordwell ve Thompson, 2012, s. 117) üzerinden çözümlenecektir.

Çalışmanın probleminin ikinci kısmı etkilenme ilişkisine rağmen etkilenen yönetmenin özgün ve değerli bir yapıt verip veremediğini ortaya çıkarmaktır. Bunun için bir yapıtın sanat açısından değer³ taşıyıp taşımadığına yanıt arayan felsefi eleştiri yöntemi kullanılacaktır. Felsefi eleştiride bu değeri belirleyen en önemli ölçüt, sanat yapıtının iletisidir. İletinin değerli olup olmadığı sorusunun yanıtı ise Erinç'e göre iletinin ifade ettiği şeyin bir *idea* niteliğinde olmasında yatar. İdea, sanatçının iç ve dış dünyayla yaptığı hesaplaşma sonucu sanat yapıtında somutlaşır. Bu hesaplaşmanın öğeleri de insan ve insana ait değerler, bugünü algılayış ve yarına bakıştır (1998, s. 74). Dolayısıyla felsefi eleştiri, ideanın aranması ve bu ideayı anlamaya çalışarak akılcı bir şekilde ifade etme ve

³Değer, Ioanna Kuçuradi'nin tanımıyla "o şeyin aynı türden şeyler arasındaki özel yeri" dir (Kuçuradi, 1997, s. 96).

aktarma çabasıdır (Savaş, 2006a). Felsefi eleştiri uygulanırken Ioanna Kuçuradi'nin antropolojik yaklaşımından hareketle atılacak ilk adım o yapıtı anlamaktır. Anlamak, sanatçının hangi insan ilişkilerinin, yaşantı ve eylem olanaklarının, bunlar aracılığıyla da hangi etik değerlerin örneğini vermek istediğini; aynı zamanda bunu nasıl ve ne ölçüde başardığını kavrayarak ortaya koymaktır. İkinci adımsa *yenilik* kavramıyla ilişkilidir. Yenilik, bir yapıtın değişen dünyada insanın değişmeyen yapısını yeni bir biçimde anlatabilmesiyle mümkündür. Dolayısıyla yenilik, o yapıtın kendi alanındaki yerini göstermeyi ve değerini ortaya çıkarmayı sağlar. Felsefi eleştirinin son adımıysa söz konusu yapıtın yaratımının insan için, insanlık için ve dünyamız için anlamının ne olduğunu göstermektir. Bu anlamı ortaya çıkarmak içinse değerlerin, özellikle de etik değerlerin felsefi bilgisi gereklidir (Kuçuradi, 1997, s. 97-98-99). Felsefi eleştiride bu son adım, söz konusu yapıtın gerçekten değerli bir sanat yapıtı olup olmadığını belirleyecek olan adımdır (Savaş, 2006a). Bu adım, evrensel anlamda değerli olan *başyapıtı*, *başarılı* yapıttan ayırmayı sağlar. Bu nedenle çalışmada her iki filmin de felsefi eleştirisi yapılacaktır. Felsefi eleştiride gerektiği gibi filmlerin ideası aranacak, aynı zamanda film biçem bakımından da değerlendirilmiş olacaktır. Çünkü bir sanat yapıtında biçem, içeriğe ve öze (idea) varlık kazandırır; dolayısıyla biçem olmadan sanat yapıtının içeriğinden ve özünden de söz edilemez (Savaş, 2019). Aynı zamanda biçem, felsefi eleştirinin ikinci adımı olan yenilik kavramıyla da ilişkilendirilebilir. Çünkü sözü edildiği gibi yenilik, insanın değişmeyen yapısını yeni bir biçimde anlatabilmektir.

Çalışmanın teorik çerçevesini Harold Bloom'un *Etkilenme Endişesi Teorisi* oluşturmaktadır. Bloom'un teorisine göre bir şiir varlığını başka bir şiire borçludur. Sanatçının taşıdığı endişe bir bakıma önce gelememekten duyduğu melankolidir (Bloom, 2008, s. 125). Şiir de bu endişenin kendisidir. Etkilenme endişesiyle kendi özgünlüğü yakalayan ve değerli bir şiir ortaya koyan şair, güçlü şairler arasında yerini alabilir (Bloom, 2008, s. 54). Taklitten öteye gidemeyen şairlerse yok olmaya mahkûmdur. Bloom teorisinde, halef konumundaki sanatçının geçirdiği altı evreyi tanımlar. Bunlar, *Clinamen* (Yanlış Okuma), *Tessera* (Tamamlama ve Antitez), *Kenosis* (Tekrar ve Süreksizlik), *Daimonikleşme* (Karşı-Yüce), *Askesis* (Arınma ve Tekbencilik) ve *Apophrades*'dir (Ölümlerin Dönüşü). Bloom'a göre bu altı evre arttırılabilir veya farklı isimler alabilir (2008, s. 51). Görüldüğü üzere Bloom'un *Etkilenme Endişesi Teorisi*, sanatçılar ve yapıtları arasında etkilenmeye bağlı güçlü bir ilişkinin varlığını ortaya koymayı; fakat daha da önemlisi halef sanatçının etkilenme endişesiyle birlikte kendine

özgü bir yapıt meydana getirip getiremediğiyle ilgilenir. Teori bu bakımdan çalışmanın problemiyle de örtüşmektedir. Buna göre Bulgular ve Yorum bölümünün son başlığında anlatı çözümlemesi ile ortaya konan bulgular ve felsefi eleştiri ile yapıtın değeri konusunda ulaşılan sonuç, Harold Bloom'un *Etkilenme Endişesi Teorisi* bağlamında değerlendirilecektir. Bu sayede ortaklıkların fark edilip mantık düzleminde karşı karşıya getirildiği; böylece bilinen birinden hareketle diğerinin öğrenilmesine olanak tanıyan karşılaştırma (Cuma, 2018) yöntemiyle iki film arasında nasıl bir etkilenme ilişkisi olduğu Bloom'un teorisiyle birlikte ele alınacak ve *Magnolia* filmiyle halef konumundaki yönetmen Paul Thomas Anderson'ın, özgün ve değerli bir yapıt vererek selefi Robert Altman'ın yapıtının aşip aşmadığı soruları yanıtlanacaktır.

3. ALANYAZIN

3.1. Karşılaştırmalı Edebiyat ve Yapıtlar Arası İlişkiler

Edebiyat alanında yapıtları karşılıklı okuma ve çözümleme gibi metinlerarası ilişkiler konusunda yapılan çalışmaların genel çerçevesini karşılaştırmalı edebiyat disiplini oluşturmaktadır. Bu nedenle yine bir yapıtlar arası ilişkiler konusu olan etkilenme üzerine yapılacak bir çalışma için bu tip çalışmaların önemini idrak etmek adına öncelikle karşılaştırmalı edebiyat disiplini ele alınabilir.

Karşılaştırmalı edebiyatın temelleri Goethe'nin *Weltliteratur* terimine dayanır. *Dünya edebiyatı* anlamına gelen terim, yapıtların kendi uluslarının sınırlarını aşarak ortak bir edebiyat dünyasının parçası haline gelmesini ifade eder. Bermann'ın (2018) da belirttiği gibi Goethe, *Weltliteratur* kavramıyla edebiyatın, *insanlığın evrensel mülkü* olarak görülmesi gerektiğini vurgulamaktadır. Bu kavramla temeli atılan karşılaştırmalı edebiyat, 19. yüzyıl itibariyle hızla büyüyen bir disiplin haline gelmiştir. Örneğin Villemain'in 1828-1829 yılları arasında Sorbonne'da *Influence de l'Angleterre sur la France et vice versa* (Fransa'da İngiliz Tesiri-İngiltere'de Fransız Tesiri) gibi ulusların edebiyat alanında diğer uluslardan neler aldıklarını ve onlara neler verdiğini inceleyen karşılaştırma konulu dersleri (Kefeli, 2006) üniversitelerde de disipline dair eğitimin başladığının önemli bir göstergesidir. Ampère'in *histoire comparative* şeklinde kullandığı terimi çeviren Matthew Arnold ise terimi İngilizcede ilk kullanan kişi olmuştur (Wellek and Warren, 1956, s. 34).

Karşılaştırma, diğer disiplinlerde olduğu gibi edebiyatta da ele alınan konuyu daha iyi anlamak ve anlamlandırmak için işlevsel görülmüştür. Bunun nedeni karşılaştırma eyleminin, edebiyat tarihi içerisindeki ilişkiler, nedenler ve sonuçlar gibi yazarları, yapıtları ve edebi olayları anlamlandırmaya yarayacak unsurları ortaya çıkarabilme kapasitesidir. Saussy'e (2006, s. 34) göre de karşılaştırmalı edebiyat bize çoklu referans çerçevelerine uyum sağlamayı ve verilenlerden ziyade ilişkilere odaklanmayı öğretir. Karşılaştırmalı edebiyatın bu işlevi yerine getirebilmesi için teorisyenlerin ele aldığı temel anlayış, ulusal edebiyatlar yerine daha büyük ölçekli, evrensel edebiyat anlayışıdır. Gerçekten de edebiyat tarihine bakıldığında evrensel edebiyatı meydana getirebilecek ilişkiler ağını görmek mümkündür. Bermann'ın (2018) aktardığına göre şiirdeki sone biçimi yalnızca Avrupa'da değil Amerika ve Asya'da yüzyıllara uzanan çeviriler yoluyla çok sayıda şiir geleneğini etkilemiştir. Gazel biçimi ise İran'da başlamış, Türkiye ve Hindistan dâhil olmak üzere Asya ve Orta Doğu'nun çeşitli yerlerinden Avrupa'da ve Amerika'da çevrilmiş ve taklit edilmiştir. Japonya'nın *haiku* biçimi ise Ezra Pound gibi isimler sayesinde Amerika ve Fransa'da modernist şiiri etkilemeyi başarmıştır. Böylece bu ilişki ağını izleyen karşılaştırmalı edebiyat araştırmacıları, iç içe örülmüş edebiyat tarihinin dinamizmini ortaya çıkarmıştır. Saussy ise edebiyatın her zaman karşılaştırmalı olduğunu ileri sürmüştür (2006, s. 5). Onun ifadesiyle edebiyat, her zaman birçok nehir tarafından beslenmiştir. Mezopotamya'da kil tabletleri ve İncil'de olduğu gibi komşu kültürler arasında rekabet ve stratejik birleşmelerin kanıtlarının görülebileceğini belirten Saussy, edebiyattaki ilişkiler ağını çok eski tarihlere kadar götürür. Aytaç ise bu ilişkiler ağını edebiyat tarihinde dönem dönem benzer konuların işlenmesiyle ele alır. Örneğin *Doktor Faust Efsanesi*, Orta Çağ halk kitaplarından başlayarak 16. yüzyılda İngiliz şair Marlowe, 19. yüzyılda Goethe, 20. yüzyılda Thomas Mann tarafından işlenmiştir. Bu durum karşılaştırmalı edebiyat araştırmacıları için benzerliklerin, farklılıkların ve ilişkilerin incelenebileceği araştırmalara da zemin hazırlamıştır (1999, s. 12).

Karşılaştırmalı edebiyat alanında en önemli çalışmalardan birine sahip Ernst Robert Curtius, Avrupa edebiyatını bir bütün olarak görür. *European Literature and The Latin Middle Ages* adlı çalışmasında Avrupa edebiyatının Avrupa kültürüyle bir arada uzandığını ve bu nedenle Homeros'dan Goethe'ye yirmi altı yüzyıllık bir dönemi kapsadığını belirtir (Curtius, 2013, s. 12). Curtius'un Avrupa edebiyatını bir bütün olarak ele almasındaki temel nedense yapıtlar arasındaki ilişkidir. Avrupa edebiyatındaki zenginliğin kaynağı da bu ilişkiler ağıdır. Curtius'un *zamansız şimdi* olarak adlandırdığı

kavram, geçmişin edebiyatının her zaman şimdinin edebiyatında etkin olabileceği anlamına gelir. Curtius bunu, Homeros'un Virgil'de, Virgil'in Dante'de, Plutarch ve Seneca'nın Shakespeare'de, Shakespeare'in ise Goethe'nin *Gotz von Berlichingen* adlı yapıtında olması veya Hofmannsthal'daki *Binbir Gece Masalları*, Joyce'daki *Odyssey* ve T.S. Eliot'daki İspanyol mistisizmi etkisi gibi bir dizi örnekle destekler (2013, s. 15). Curtius'un karşılaştırma yöntemine ilişkin düşüncesi de yine edebiyat alanında karşılaştırmanın önemi ortaya çıkarmaktadır. Buna göre anlatıya dayalı ve sayısal bir edebiyat tarihi sadece var olanın bilgisini verebilir. Edebiyata analitik bir bakış ise var olanı çözümleyerek yapılarını ortaya çıkarabilir. Bunun için gerekli bakış açısı da yine karşılaştırmalı olarak incelemekle elde edilebilir (Curtius, 2013, s. 15).

Karşılaştırmalı edebiyatın iki önemli ismi René Wellek ve Austin Warren ise disipline bakış açılarını *Theory of Literature* adlı kitaplarında belirtmişlerdir. Wellek ve Warren, evrensel edebiyat anlayışının üstünde durarak, bu ölçekte çalışmanın zorluğu ne olursa olsun dilsel ayrımların bir kenara bırakarak edebiyatın bir bütün olarak ele alınması gerektiğini vurgular. Tıpkı Curtius'da olduğu gibi onlarda da Yunan ve Roma edebiyatları, Batı Orta Çağ dünyası ve başlıca modern yapıtlar arasında süreklilikten şüphe edilmeyecek olan bütüncül bir Batı dünyası anlayışı hâkimdir. Fakat Wellek ve Warren için kapsam daha geniştir. Onlara göre Batı edebiyatında Doğu'nun etkisi, özellikle de İncil'in önemi küçümsenmemeli; tüm Avrupa, Rusya, Amerika Birleşik Devletleri ve Güney Amerika edebiyatlarını kapsayan geniş bir birlik kabul edilmelidir. Çünkü sanat ve insanlık bir olduğu gibi edebiyat da birdir (1956, s. 38-39). Öte yandan Wellek ve Warren'in bu görüşü, ulusal sınırlar içerisinde yapılacak edebiyat çalışmalarının önemini tartışma konusu haline getirebilir. Nitekim Wellek ve Warren'a göre önerdikleri yaklaşım, ulusal edebiyat incelemelerinin ihmal edilmesi anlamına gelmez. Goethe'nin *Weltliteratur* kavramına atıfta bulunarak Goethe'nin kendisinin de dünya edebiyatı⁴ kavramının uzak bir ideal olarak gördüğü belirtilir. Bunun nedeni, hiçbir ulusun bireyselliklerinden vazgeçmeye niyetli olmamasıdır. Wellek ve Warren da ulusal edebiyatların çeşitliliğinin ortadan kaldırılmasını istemediklerini önemle vurgular

⁴Wellek ve Warren, dünya edebiyatı kavramının farklı bir anlamda daha kullanıldığının altını çizer. Bu anlama göre dünya edebiyatı, Homeros, Dante, Cervantes, Shakespeare ve Goethe gibi ünü tüm dünyaya yayılmış, uzun süre varlığını sürdüren klasikleşmiş yapıtlardan meydana gelen hazineyi ifade eder. Fakat bu tanım dünya edebiyatı çalışmalarını sınırlandırır. Wellek ve Warren'ın ifadesiyle dünya edebiyatının bu türden bir tanımı, kendini büyük zirvelerle sınırlamak yerine tüm sıradağları (yani tüm tarihi ve değişimi) anlamak isteyen bir araştırmacıyı tatmin etmez (1956, s. 37).

(Wellek and Warren, 1956, s. 37). Ulusal edebiyat çalışmalarının asıl problemi, bu edebiyatların sözü edilen genel edebiyata nasıl katkı sağladıkları olmalıdır. Buna karşın bu tür çalışmalar, teorik netliğe sahip bir anlayış benimsemek yerine milliyetçi duyguların ve ırk teorilerinin bu problemi bulanıklaştırdığı bir anlayışı benimser (Wellek and Warren, 1956, s. 40-41). Öte yandan edebiyatı uluslara ayırmak da farklı bir tartışma konusudur. Aynı dilde yazılan edebiyatın hangi ulusa ait olduğu nasıl belirlenebilir? Wellek ve Warren bu soruyu, Amerikan edebiyatı örneği üzerinden bir dizi soru sorarak yanıtlar. Amerikan edebiyatının İngiliz sömürgesi olmaktan çıkıp bağımsız bir ulusal edebiyat haline geldiği noktayı belirlemek güçtür. Bu durum siyasal bağımsızlıkla mı ölçülmeli yoksa yazarın kendi ulusal bilincine mi bakılmalıdır? Yapıtın ulusal ve yerel öğeler taşıyıp taşımadığı mı değerlendirilmelidir yoksa belirli bir ulusal üslubun doğup doğmadığına mı bakılmalıdır (Wellek and Warren, 1956, s. 41)? Böylece Wellek ve Warren, ulusal edebiyatın sınırlarını çizmenin ne denli güç olduğunun ortaya koyarak destekledikleri evrensel edebiyat fikrini pekiştirirler. Aytaç'ın aktardığına göre Wellek, 1958 yılında verdiği bir konferansta bu görüşünü ilerleterek milli edebiyat uzmanları yerine genel edebiyat profesörlüğüne geçilmesini savunur (1999, s. 19). Wellek'in buradaki bütüncül bakış açısı, edebiyat içindeki sınıflandırmalar için de geçerlidir. Yine *Theory of Literature* adlı yapıtında, başyapıtları ifade eden dünya edebiyatı, başlangıçta poetika ve edebiyatın teorisi anlamında kullanılırken daha sonra Paul Van Tiegrem'in ulusal sınırları aşan edebiyat akımlarını inceleyen yaklaşımına evrilen genel edebiyat, iki veya daha fazla yapıtı inceleyen karşılaştırmalı edebiyat⁵ gibi kavramlar yerine yalnızca edebiyattan bahsedilmesi gerektiği belirtilir (Wellek and Warren, 1956, s. 37-38).

André M. Rousseau ve Claude Pichois, *Karşılaştırmalı Edebiyat* kitaplarında evrensel edebiyat için şunu söyler: “Evrensel edebiyat insanlık mirasını oluşturan şaheserleri, gezegenin şöhretli isimlerini ve millete ait olma özelliğini yitirmeden bütün toplumlara ait olabilen, milli ve uluslar üstü olma arasında ılımlı bir denge kuran her şeyin dökümünü yapıp incelemeyi önerir (1994, s. 110).” Bu tanım, Wellek ve Warren'in tartıştıkları dünya edebiyatı tanımıyla benzerdir. Karşılaştırmalı edebiyatsa “analoji, akrabalık ve etkileşim bağlarının araştırılması amacıyla edebiyatı diğer ifade ve bilgi

⁵Karşılaştırmalı çalışmalar etki, kaynak ve benzerlik gibi unsurlarla sınırlandırılmamalıdır. Örneğin 18. yüzyıl Fransız ve İngiliz edebiyatlarını karşılaştırmak yalnızca paralellikleri ve yakınlıkları değil aynı zamanda bir ulusun edebi gelişimi ile bir diğerinin edebi gelişimi arasındaki farklılıkları tanımlamaya yardımcı olur (Wellek and Warren, 1956, s. 35).

alanlarına ya da zaman ve mekân içerisinde birbirine uzak veya yakın durumdaki olaylarla edebi metinleri birbirine yaklaştırmayı amaçlayan yöntemsel bir sanattır (Rousseau ve Pichois, 1994, s. 182).” Karşılaştırmalı edebiyatın bu tanımı ise sadece edebi metinlerin değil edebi metinler ile farklı ifade ve bilgi alanlarının -örneğin başka sanat dallarının- veya olayların karşılaştırılabileceğini öne sürer.

Karşılaştırmalı edebiyat çalışmaları genellikle yapıtlar veya ulusal edebiyatlar arasındaki benzerlik ve farklılıkları ortaya çıkarır. Aldridge, benzerliğin başka hiçbir zorunlu bağlantısı olmayan iki yapıt arasındaki üslup, yapı, ruh hali veya fikir benzerliklerinden oluştuğunu söyleyerek *Oblovov* ile *Hamlet*’in karşılaştırılabileceğini; çünkü her iki yapıtın da kararsızlık ve erteleme üzerine bir karakter çalışması olduğunu belirtir (1963). Bu da demektir ki benzer tema ve konular işleyen yapıtlar, bu benzerlikleri üzerinden karşılaştırılıp incelenebilir. Etki ise karşılaştırmalı edebiyat çalışmalarının bir diğer konusudur. Etki, bir yapıt üzerinde bir öncekinin neden olduğu doğrudan tesiri⁶ temsil eder. Burada etkiyi benzerlikten ayıran, bir yazarın yapıtında var olan ve yazar, kendinden önceki bir yazarı okumaması halinde var olamayacak şeydir. Karşılaştırma benzerlik, farklılık ve etkilerin yanı sıra edebi geleneklerin evriminde gerçekleşen aşamaları da ortaya koyabilir (Aldridge, 1963). Çünkü daha önce de söylenildiği gibi, karşılaştırma ile ilişkiler üzerinden neden ve sonuçlar analiz edilebilmekte ve anlamlandırılabilir. Özellikle benzerlik, farklılık ve etki konularındaki çalışmalarda dikkat edilmesi gereken ise sadece bu benzerlik, farklılık ve etkileri ortaya koymak değil, bu bulguları yorumlayabilmektir. Saussy’nin örneğinde olduğu gibi, Wordsworth ve Xie Lingyun’daki doğa şiiri karşılaştırmasını yavanlıktan kurtarabilecek tek şey, yapıtların konularını nasıl ortaya koyduklarını açıklamaktır (2006, s. 13-14). Öyle ki etki çalışmalarına olan ilginin asıl nedeni, yazarın bir düşünceyi veya duyguyu neden o şekilde ifade ettiğini açıklamaya yardımcı olmasıdır (Aldridge, 1963). Bundandır ki benzerlik, farklılık ve etki çalışmalarının önemini yapıtlar arasında keşfedilen bu unsurlardan çok, neden ve nasıl gibi sorular sorarak getirilecek yorumlar belirlemektedir.

Karşılaştırmalı edebiyatın diğer çalışma kollarından biri de çeviridir. Tercüme ve uyarlamalar, yapıtların aktarıldıkları dilde ne gibi değişikliklere uğradığı, aktarıldıkları dil ve kültürde algılanış biçimleri, kaynak dildeki metnin dil ve üslup özelliklerinin

⁶Orijinal cümle: “. . .influence represents a direct effect upon one literary work caused by a preceding one (Aldridge, 1963).” Burada *influence* yerine etki, *effect* yerine tesir sözcüğü kullanılmıştır.

incelenmesi gibi konularda (Kefeli, 2006) yapılacak karşılaştırma araştırmalarına olanak tanır. İmge alışmaları da karşılaştırmalı edebiyatın konu ettiği bir diğer çalışma alanıdır. Aytaç'ın (1999, s. 15) ifade ettiği üzere imge çalışmalarında “Alman edebiyatındaki Türk imgesi” gibi edebiyatta yabancı bir milletin imgesi incelenebilmektedir.

Görüldüğü üzere karşılaştırmalı edebiyat, evrensel edebiyat düşüncesinden yola çıkarak yapıtlar arasındaki ulusal sınırlara bakmaksızın aralarındaki ilişkiyi temel alır. Bu ilişki etki, benzerlik ve farklılıklar olabilir. Aynı zamanda edebi gelenekler arasında yapılacak karşılaştırmalarla bu geleneklerin aşamaları analiz edilebilir. Evrensel edebiyat anlayışına katkıda bulunan çeviriler de doğası gereği iki yapıt (kaynak yapıt – tercüme edilen yapıt) arasında bir ilişki doğurur. Dolayısıyla karşılaştırmalı edebiyatın konusu haline gelebilir. Karşılaştırmalı edebiyat, aynı zamanda sadece edebi yapıtlar arasında yapılacak karşılaştırmaları değil; edebi yapıt ile diğer sanat dalları veya edebi yapıt ile farklı olaylar arasında yapılacak karşılaştırmaları ve imge çalışmalarını da kapsar. Sonuç olarak karşılaştırmalı edebiyat, neden ve sonuçları analiz edebilmek, edebi yapıtlar arasında ilişkileri ortaya koyabilmek, yazarların edebi kişiliklerini saptayabilmek ve tarihsel bağlar kurabilmek gibi birçok imkân sağlar.

3.2. Edebiyatta Etkilenme İlişkisi

Yapıtlar arasındaki ilişkiler konusunda en bilinen alanlardan biri etki araştırmalarıdır (influence studies). Yazarlar ve yapıtlar arasındaki etkilenme ilişkisi, evrensel edebiyatı meydana getiren ilişki ağlarının temeli olduğu gibi karşılaştırmalı edebiyat çalışmalarının da önemli bir kısmını oluşturur. Etki araştırmalarında saptanacak ilk unsur, metinler arası benzerliklerdir. Benzerlik, etkilenme ilişkisi aranmaksızın tek başına bir araştırma konusu olsa da etkilenme ilişkisi için de rehber niteliği taşır. Fakat daha önce de sözü edildiği gibi, etki çalışmalarında sadece benzerliklerin ortaya çıkardığı etki unsurlarını tespit etmek yeterli değildir. Bunun yerine yazarlar veya metinler arasındaki bu etkilenme ilişkisiyle birlikte nelerin farklı olduğu, etkilenme ilişkisine rağmen etki altındaki yazarın özgün bir yapıt ortaya koyup koymadığı gibi yorumlar getirilmelidir. Etki fikri temelde yazarlar arasındaki ilişkiyle ilgili bir sorundur. Tıpkı sosyal ilişkilerde tekdüzelik beklemenin anlamsız olması gibi bu tür edebi ve entelektüel ilişkilerde de tekdüzelik beklemek anlamsızdır. Her yazarın zihni ve her edebi yapıtın birleşimi biricik olduğundan bu ilişki kendi normlarına sahiptir ve kendi çerçevesini

belirler. Etki araştırmacısının sorumluluğu da bunları bütünüyle araştırmak ve açıklığa kavuştırmaktır. Bunun için de o yazarı etkiye açık hale getiren Şeyin ne olduğuyla birlikte yazarın selefıyla olan temasının niteliği ve kapsamı bilinmelidir (Hassan, 1955).

Etkilenme ilişkileri çoğu zaman yapıtlar arası benzerlikler yoluyla saptansa da bu ilişki için her zaman benzerlikler Şart değildir. Guillén bu durumu Maurice Ravel ile Jorge Guillén arasındaki etkilenme ilişkisi üzerinden örnekler. Buna göre Jorge Guillén, Ravel'in *Boléro* adlı bale müziğinin kendisinin *Cara a cara* Şiiri üzerindeki etkisinden söz etmektedir. Ravel'in yapıtının başlı başına ritmi, Şairin hayatın kaotik yönlerine karşı tepkisini kaleme alma arzusunu tetiklemiştir. Burada iki sanat yapıtı arasında paralellik aramak doğru değildir. Söz konusu etki, ancak yazarın *duygudurum* (stimmurg) ya da arzu anında yaşadığı deneyime ilişkin hatırasına başvurularak ortaya çıkabilir (1971, s. 36). Sonuç olarak buradaki etkilenme ilişkisi, karşılaştırma yoluyla belirlenecek bir dizi paralellik değil, müziğin etki ettiği psişik bir durumdur.

Yazarlar ve yapıtlar arasındaki etkilenme ilişkisinin temelinde her yeni edebi yapıtın zengin bir edebi dünyanın içinde doğması yatar.⁷ Gürbilek'in ifadesiyle "hiçbir yapıt boşluğa doğmaz; akan nehre sonradan eklenir. (2012, s. 10)." Bir çağ, bir gelenek, bir edebi hareket, tek bir yazar ve belirli bir yapıt, etkinin meşru nesnelere olarak kabul edilir (Hassan, 1955). Şüphesiz her yazar, çağdaşları da dâhil olmak üzere çok sayıda başka yazarları okur. Söz konusu etkilenme durumu, çoğu zaman yazarların kendisi tarafından da dile getirilir. *Mississippi Review* dergisine verdiği röportajda Amerikalı öykü yazarı ve Şair Raymond Carver'a edebi duyarlılığını etkileyen yazarlar sorulur. Carver, üniversite yıllarında Hemingway'in *In Our Time* isimli yapıtını okuduktan sonra Şöyle dediğini aktarır: "İşte bu. Eğer gerçekten böyle düz yazı yazıyorsan bir Şeyler başarmışsın demektir." Bu da göstermektedir ki Carver, Hemingway'in düzyazıda ulaştığı seviyeyi, bir öykü yazarı olarak kendisinin de ulaşması gereken seviye olarak benimsemiştir. Şiir alanındaysa kendisi en çok etkileyen ismin William Carlos Williams olduğunu belirten Carver, Şiir yazmaya başladığında bir yandan da Williams'ı okuduğunu söyler. Carver, Şairin kendisi üzerinde büyük bir etkisi olduğunu vurgular ve ardından

⁷Bir yapıtı etkileyen tek Şey diğer edebi yapıtlar değildir. Göran Hermerén, bir yapıtın oluşumunu etkileyen faktörleri Şöyle özetler: Her sanat yapıtı, kendi sanat alanı olarak adlandırılabilen alanla çevrili olmasının yanı sıra bu alan alıcıları, satıcıları, eleştirmenleri, sanat geleneklerini, edebi akımları, güncel felsefi fikirleri, siyasi ve sosyal yapıları ve daha birçok Şeyi içerir (1975, s. 3). Çalışmada ise bulgular kısmında kullanılacak olan *Etkilenme Endişesi Teorisi*, bir edebiyat teorisi olduğundan bu bölümdeki teorik çerçeve, yazarlar ve edebi yapıtlar arasındaki etkilenme ilişkisiyle sınırlandırılmıştır.

onu kahramanı olarak niteler (McCaffery, Gregory and Carver, 1985). Hem öykü hem şiir alanında kariyerinin erken dönemlerinde tanıştığı Hemingway ve Williams, kendisinin de ifade ettiği gibi ileride kaleme alacağı öykü ve şiirleri üzerinde etki sahibidir. Öte yandan Türk edebiyatının önemli isimlerinden Ahmet Hamdi Tanpınar'a etki eden en önemli isimlerden biri ise Tanpınar'ın aktardığına göre Yahya Kemal'dir:

Yahya Kemal'in üzerimdeki asıl tesiri şiirlerindeki mükemmeliyet fikri ile dil güzelliğidir. Dilin kapısını bize o açtı. Bazıları bu tesiri başka türlü görüyorlar. Hakikatta estetiğimiz aynıdır. ...Yalnız millet ve tarih hakkındaki fikirlerimde bu büyük adamın mutlak denecek tesiri vardır. *Beş Şehir* adlı kitabım, onun açtığı düşünce yolundadır. Hatta ona ithaf edilmişti (Tanpınar, 2008, s. 22).

Tanpınar, Yahya Kemal dışında kendisine etki eden diğer sanatçıları ise şöyle sıralar:

Bende asıl büyük tesir Fransız şiirinden ve bu tesirin Baudelaire-Mallarmé-Valéry kolundan gelir. Fakat bu çizgi de tam değildir. Gérauld de Nerval diye çok mühim bir Fransız şairini, Hoffman ve Edgar Allen Poe'yu, *Faust*'uyla Goethe'yi, Dede Efendi'yi, Mozart ve Beethoven'i, Bach'ı, sevdiğim Fransız, İtalyan ressamlarının, bazı modernlerin payını da ayırmak lâzımdır. Nihayet bütün bunlara en sevdiğim romancı olan Marcel Proust'u da ilâve gerekir (2008, s. 22).

Gerçekten de Tanpınar'ın romanlarında özellikle Proust etkisini gözlemlemek mümkündür. Her iki yazarın da Bergson etkisiyle romanlarında zaman kavramını işlemleri, ressam veya resim sanatına ilgi duyan karakterleri ve her ikisinin de otobiyografik öğeler içeren *Huzur*⁸ ve *Kayıp Zamanın İzinde*⁹ romanları bu etkiye birer örnektir.

Kimi durumda bir yazarı yazmaya iten güç, başka bir yapıt veya hayran olduğu başka bir yazardır. Yazarı yazmaya iten ruh hali, başka bir sanat yapıtı tarafından tetiklenebilir veya beslenebilir. Bu tür bir dış destek de etki olarak adlandırılır (Guillén, 1971, s. 36). Örneğin Yusuf Atılgan, 1959 yılı tarihli *Varlık* dergisi röportajında “Üzerinizde en çok etkisi olan yazarlar hangileridir?” sorusuna şöyle yanıt verir: “Benim

⁸Berna Moran, *Huzur*'un otobiyografik bir roman olduğunu belirterek Tanpınar'ın romanda otobiyografik romanlarda sıklıkla görüleceği üzere birinci tekil şahıs anlatıcı yerine üçüncü tekil şahıs anlatıcı seçmiş olmasını romanı kendinden uzaklaştırma ve nesnelleştirmek isteğine bağlar. Kaldı ki Tanpınar, roman boyunca iç monolog tekniğinin yanı sıra anlatıcı ile roman karakteri Mümtaz'ın kişiliğini özdeşleştirdiği bir teknik kullanır (2001, s. 271-272).

⁹*Kayıp Zamanın İzinde'deki* otobiyografik unsurlar için bkz. Rifat, M. (2015). *Marcel Proust ya da Bir Roman Yaratmak*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

bir de hayranlıkla, hatta kıskanarak okuduğum iki yazar vardır: Çehov ve Faulkner. Okuyanı anlattıkları ortama katıveren, onu yarattıkları kişilerin yaşayışına, duygularına ortak eden bu iki sanatçı, söz sanatının ereği buysa, varmışlar bu ereğe (2018, s. 138).” Asıl dikkat çekici olansa 1988 yılında *Cumhuriyet* dergisinde Refik Durbaş’a verdiği röportajda farkında olmasa bile Faulkner’in etkisiyle yazmaya başladığı *Eşek Sırtındaki Saksığan* romanı hakkında söyledikleridir:

1965 yıllarıydı. Bir köy romanı yazıyordum. “*Eşek Sırtındaki Saksığan*”. Romana başladım, yazıyorum. Roman neredeyse bitmek üzere. Birden yadırgadım. O sıralar Faulkner’in *Döşegimde Ölürlen*’ini okuyordum. Bu romanın tekniğini kullanmışım. İçeriğiyle pek ilgisi yok. Biliyorsun Faulkner’in bu romanında olayı birisi anlatır, sonra başka biri alıp götürür. Benimkindeyse geçişler çok daha sözel bir geçiş gibi. Yani o sözü orada biri bırakmış da burada başka biri alıyor. Çok güzel bir ayarlama da yapmışım. Öyle olduğu halde büyük bir benzeşim havası yarattı bende ve o romanı yırttım. Şimdi ise pişmanım tabii (Atılğan, 2018, s. 158-159).

Atılğan’ın *Eşek Sırtındaki Saksığan* romanı, görüldüğü üzere Faulkner etkisiyle doğmuş fakat yazara hissettirdiği taklit duygusundan dolayı roman henüz bitirilmeden Atılğan tarafından yırtılmıştır. Bu durum etkilene hakkında iki konuyu daha tartışılır hale getirir: taklit ve özgünlük. Atılğan’da olduğu gibi taklit duygusu bir yazarda endişe yaratabilir. Farklı olma isteğini içinde taşıyan yazar, Gürbilek’in ifadesiyle yapıtlarının dünyaya verilmiş benzersiz yanıtlar olmasını ister (2012, s. 14). Yazarın üstündeki bu endişe, taklitten kaynaklı olmakla birlikte taklit ettiği yazardan önce davranmamış olmanın da verdiği endişedir. Yazarın etkiden kaynaklı bu endişe durumu, edebiyat eleştirmeni Harold Bloom’un bakış açısından tekrar değerlendirilecekse de bu endişeyle ilgili farklı yorumlar da mevcuttur. Roman, okura ulaşmadığından Atılğan’ın romanı gerçekten kendisinin gördüğü gibi bir taklit midir yoksa Faulkner etkisiyle yazılan fakat özgün ve değerli bir yapıt mıdır, bilinmez. Fakat yazarın kendisinin bu ayrımın farkında olabilmesi önemlidir. Konuyla alakalı Arjantinli yazar Julio Cortázar’ın, Berkeley Üniversitesi’nde verdiği edebiyat dersleri sırasındaki şu sözleri açıklayıcıdır:

...etkiler yazarı endişelendirmemeli çünkü neredeyse her zaman bunu bilmekten acizdir. Bir yazar ne zaman taklit ettiğini bilir, bu tamam: Taklitçiler her zaman çok kötü niyetlidir. Bütün küçük Borges’ler, küçük Roa Bartos’lar, küçük Sábato’lar, biraz kuytuya sinmiş halde yaşarlar çünkü o taklitten her halükârda iyi bir şeyler çıkabileceğine güvenirlir. (Ama genellikle çıkmaz.) Etki taklitten çok farklı bir şeydir: Etki tamamen bilinçdışı bir yolla

zihnimize girebilen bir şeydir ve bir yazarın maruz kalabildiği gerçek etkileri ortaya çıkarırlar neredeyse her zaman eleştirmenlerdir (2021, s. 192).

Cortázar'ın da ifade ettiği gibi etki ve taklit arasında kesin bir ayrım vardır. Bu ayrımı ortaya koyan ise yazarın -Cortázar'dan anlaşıldığı üzere- doğal bir becerisi olan farkındalığıdır. Yazar taklit ettiğinin farkındadır fakat olası bir etkinin farkında değildir. Bu etki daha sonra eleştirmenler tarafından ortaya konabilir. Öte yandan etki, eleştirmen tarafından da her zaman kolaylıkla ortaya çıkarılamaz. Daha önce de belirtildiği gibi her metinsel paralellik etki olmayacağı gibi her etkinin de metinsel paralellik içerdiği söylenemez. Morize için bir metindeki etkinin izini sürmek, suları toprağın şekillerinden dolayı oradan buraya sürüklenen, çeşitli kollardan oluşan, bazen gözden kaybolan bir nehrin kaprisli ve beklenmedik kıvrımlarını takip etmek gibidir (1922, s. 229). Bu nedenle doğası gereği her zaman kesin işaretlerle kendini göstermeyen etki, söz konusu metnin kaynaklarının araştırılması gibi kesin bir yöntemi kabul etmez.

Cortázar'ın vurguladığı bir diğer husus, etkinin yazara sağladığı faydadır. Etki, sözü edildiği gibi bir yapıtın varlığına sebep olabileceği gibi yapıtı tamamlayan ve onun değerini güçlendiren bir unsura da dönüşebilir. Etkilenme bir hata veya zayıflık göstergesi değildir (Hermerén, 1975, s. 130). Sanatta etkileşim her zaman var olmakla birlikte yazar ve sanatı için olumlu bir olgudur; tek şart, yazar etkilendiği yapıtın bir kopyasını değil, özgün yanı ağır basan bir başkasını üretmelidir (Aytaç, 1999, s. 15). Etki, edebiyatı; hatta genel anlamda sanatı zenginleştiren bir unsurken taklit, belli başlı yapıtların çeşitli kopyalarının üretilmesidir. Young, özgün bir yapıtın, bitkisel bir yapıya sahip olduğunu; bu yapıtın, dehanın yaşamsal kökünden kendiliğinden yükselerek büyüdüğünü söyler. Taklit ise yazarın kendisine ait olmayan, önceden var olan malzemelerden yapılan bir tür imalattır (1759, s. 45-46). Dolayısıyla taklitlerle dolu sanatın dünyası zenginleşmek yerine belli başlı yapıtların sınırları içerisine hapsolür. Nitekim sanat dünyasındaki zenginliğe bakılacak olursa bunun, taklitlerin hüküm sürdüğü bir dünyadan çok etkilenme ilişkilerini de içeren sanatsal özgünlüğün ağır bastığı bir dünya olduğu görülür. Buna karşın Young, özgün yapıtların az olduğunu belirtir. Bunun nedeni, antik çağdan bu yana edebi malzemelerin tüketilmiş olması veya insan zihninin dolup taşıdığı ve artık benzersiz yapıtlar üretmemesi değil, var olan özgün yapıtların insanı içine çekmesi ve onu ürkütmesidir. Söz konusu yapıtlar dikkat çeker, görkemleriyle korkutur ve kişinin kendi yeteneğine karşı önyargılı davranmasına neden olur (1759, s. 47). Bu korku ve çekince

durumu, ileride görüleceği üzere Harold Bloom için özgün yapıtları engelleyen bir unsur değil, tam tersi onların ortaya çıkabilmesinin bir nedenidir.

Özgünlük, sanatçının kendine özgü biçimidir. Biçem ise sanatçının bütün yapıtlarında görülen bir özellik ve o sanatçının kendi alanına getirdiği yeniliktir. (Bozkurt, 1995, s. 16). Dolayısıyla özgünlüğün kaynağı, yazarın -Young'ın ifadesiyle dehanın- hayal gücüdür. William Duff'ın ünlü makalesi *An Essay on Original Genius*'da hayal gücü şu şekilde tanımlanır:

Hayal gücü, zihnin yalnızca kendi işlemleri üzerinde düşünmekle kalmayıp aynı zamanda duyularla idrak edilen, çeşitli fikirleri bir araya getiren, anıların deposunda biriktirilen, onları zevkle birleştiren veya ayırıştıran bir yetidir. Yeni fikir çağrışımlarını icat etme ve onları sonsuz çeşitlilikte birleştirme gücüyle kendi yaratımını sunma ve doğada asla olmayan sahneleri ve nesnelere sergileme olanağına sahiptir (1767, s. 6-7).

Her insan, dış dünyayı duyumsama şekli, anı ve deneyimleri bakımından farklılık gösterdiği gibi tüm bunların besleyeceği yeni fikirler üretme becerisi bakımından da farklılık gösterir. Hayal gücünün bu tanımı, Young'ın özgünlüğün nadir olduğu fikrine karşın, her insanın özgünlük yetisi taşıdığını destekler. İnsanın doğasında özgünlük olduğunu söyleyen Read, bu fikri daha da güçlendirir. Ona göre insan, her zaman bilinçsiz bir yenilik arzusu içerisindedir. Sahip olunan eşyalardaki yenilik arzusu, farklı yemek ve mekânlara duyulan ilgi bunun göstergesidir. Bunun da ötesinde farklılaşma dürtüsü doğanın bir parçasıdır. Hayvan evrimindeki ana itici güç, kendini yeniden üretme arzusudur. Böylece doğal seçilimin de etkisiyle bir tür alt türlere bölünür ve muazzam fakat hesaplanabilir sayıda farklılığa dönüşür. Bu durum da özgünlüğün -dolayısıyla yaratmanın- doğanın dışında olmadığını göstergesidir. Yaratım sürecinin psikolojik tanımlarını yeterli bulmayan Read, sanatın alanından örnekler vererek yaratım sürecini tanımlamaya çalışır (1953) Bu örneklerden birisi ressam Paul Klee'ye aittir. Klee, *On Modern Art* adlı yapıtında yaratım sürecini bir ağaca benzetir. *Özsu*¹⁰ kökten sanatçıya, onun içinden gözüne doğru akar. Daha sonra tıpkı ağacın dalları ve yaprakları ortaya çıkması gibi yapıt biçimlenmeye başlar (1954, s. 13). Read'e göre sanatçının beslendiği *özsu*, sanatçının vizyonunu şekillendirir. Sanatçı, doğanın güçlerini sanatın imgelerine aktaran bir kanaldır (1953). Her ne kadar bu benzetmede sanatçının rolü pasif gibi görünse de sanatçı var olan gerçekliği birebir yansıtmaz; onu dönüştürür. Tıpkı doğadan

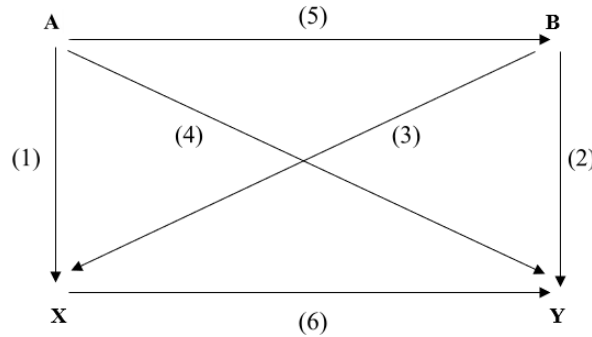
¹⁰Klee, *özsu* ifadesiyle doğayı kasteder. Yaratım sürecinde kaynak olan ve etkilenilen şey doğadır. Fakat bu kavram, etkilenme söz konusu olduğunda başka bir sanatçı veya bir sanat yapıtı olarak da okunabilir.

aldıklarını dönüştürmesi gibi başka bir kaynaktan, örneğin başka bir yapıttan aldıklarını da kendi hayal gücünde dönüştürebilen yazar, özgün bir yapıt verebilir. İster diğer yapıtlarla benzer malzemelerden beslensin ister başka yapıtlardan, sanatsal değere sahip her sanat yapıtı kendine özgüdür. Bunun üzerine Read, bu özgün ve aynı zamanda birbirleriyle ilişkili yapıtlar için zincir metaforunu kullanır. Bir zincir yapımında her bir halkanın ayrı ayrı dövülmesi gerekir. Sanatta da her sanatçı ve onun kendine has üslubu da bir zincir halkasıdır. Bu halkalar her ne kadar bir öncekine (etkilendiği) veya bir sonrakine (etkilediği) bağlıysa da kendi içinde benzersizdir (1953). Çünkü sanatçı, önceden var olmayan kendine has bir formun ortaya çıkışını mümkün kılar (Guillén, 1971, s. 29).

Etkilenme ilişkisi, sanatçılar ve yapıtlar arasındaki farklı ve karmaşık bir dizi ilişki ağını ifade edebilir. Göran Hermerén (1975, s. 15), sanat ve sanatçılar arasındaki etkilenme ilişkisini sınıflandırarak genel anlamda etkilenmeyi dört türe ayırır:

- a. Bireyin bireyi etkilemesi (D.H. Lawrence'ın Tennessee Williams'ı etkilemesi)
- b. Bireyin grubu etkilemesi (Percy'nin birçok şairin baladlarını etkilemesi)
- c. Grubun bireyi etkilemesi (Picasso'nun Monet'nin Japon gravürlerinden etkilenmesi)
- d. Grubun grubu etkilemesi (İtalyan yazarların bir dönem Fransız yazarları etkilemesi)

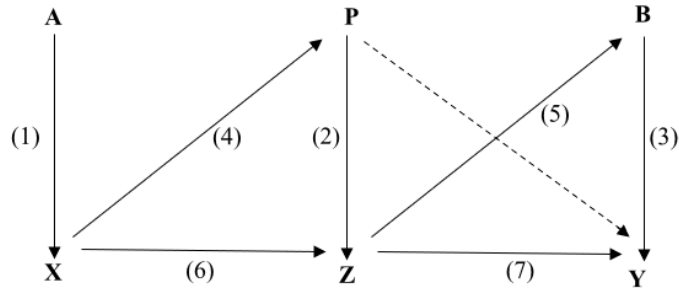
Etkilenme ilişkisinde bu türden bir ayrıma varılacağı gibi sadece iki sanatçı ve onların birer yapıtı söz konusu olduğunda bile bu ilişki, kendi içinde çeşitlere ayrılır:



Şekil 3.2.1. Hermerén'e ait 1 numaralı şema (1975, s. 16)

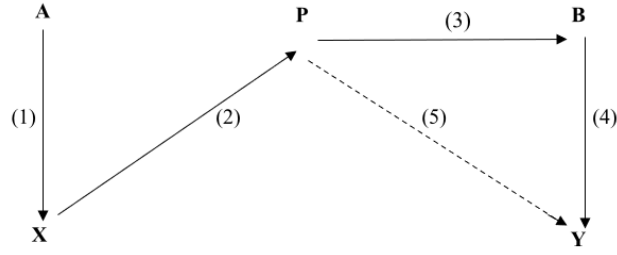
Yukarıdaki şekilde A ve B sanatçı, X ve Y yapıtlardır. Buna göre 1 ve 2 numaralı oklar, X'in A'nın yapıtı, Y'nin B'nin yapıtı olduğunu gösterir. 3 numaralı ok, B'nin X yapıtını etkilediğini, 4 numaralı ok ise A'nın Y yapıtını etkilediğini gösterir. 3 ve 4 numaralı durumlarda sanatçı, yapıtını oluştururken bütünüyle diğerk sanatçıdan ve onun birden fazla yapıtından etkilenmiş olabilir. 6 numaralı ok, doğrudan iki yapıt arasındaki etkilenme ilişkisini gösterirken 5 numaralı ok, sanatçılar arasındaki etkilenme ilişkisini gösterir (Hermerén, 1975, s. 17). Burada ilk olarak anlaşılan iki sanatçı arasında yapıtlarına yansıyacak olan etkilenme ilişkisidir. Fakat bu ilişki başka bir anlama daha gelebilir. Örneğin bir sanatçı diğerkini, teknik veya şiirsel ilkeler hakkında konuşarak veya sadece o sanatçının yapıtını eleştirerek de etkileyebilir. Bu tür etkilenmeye örnek, Ellman'ın *Yeats: The Man and the Masks* kitabında verilir. Ellman'ın aktardığına göre Yeats'e hayran olan Pound, onu bir modern şaire dönüştürme fikrine kendini adanmıştır. 1912'de Yeats'in kendisine *Poetry* dergisine göndermesi için verdiği şiiri ondan izinsiz değiştirir. Yeats, buna kızsada Pound'u affeder. Aynı şekilde Yeats'in *The Player Queen* adlı trajedisi için altı ya da yedi yıl harcadığı duyan Pound, Yeats'in oyunu tamamen bir komediye çevirmesi konusunda da bir öneride bulunur. Ayrıca Yeats ile sık sık vakit geçiren Pound, onu sözcüklerde veya satırlarda değişiklik yapmaya teşvik ederken Yeats de ondan sürekli dizelerini gözden geçirmesini istemektedir (1973, s. 215).

Hermerén'in ifade ettiği ilişkiler ağılarından bir diğerk de doğrudan ve dolaylı etkilenmedir. Bu ilişki ağını gösteren şekil aşağıdaki gibidir:



Şekil 3.2.2. Hermerén'e ait 2 numaralı şema (1975, s. 33)

X yapıtının Y yapıtını dolaylı olarak etkilediği söylendiğinde buradan çıkarılacak sonuç, iki yapıt arasında en az bir sanat yapıtı (Z) ve onun yaratan bir sanatçı (P) olduğudur. Şekilde de görüldüğü gibi Z yapıtı X yapıtından doğrudan etkilenmiştir. B sanatçısının Z yapıtını görerek veya okuyarak ondan etkilenmesi durumunda B sanatçısı dolaylı olarak X yapıtından da etkilenmiş olur. P yazarından Y yapıtına giden ok ise (2), (5) ve (3) numaraları okların oluşturduğu ilişkinin tümünü simgeler (Hermerén, 1975, s. 33). Aslında bu şema, her biri birer halka olan yapıtların oluşturduğu zincirin (ilişki ağının) küçük bir kesitidir. Fakat daha önce de sözü edildiği gibi sanatçılar birbirlerini sadece yapıtları üzerinden etkilemez.



Şekil 3.2.3. Hermerén'e ait 3 Numaralı Şema (1975, s. 34)

Yukarıdaki şemaya göre P sanatçısı B sanatçısını herhangi bir yapıtıyla değil, sanatsal fikri çerçevesinde veya B'nin bir yapıtı hakkında yaptığı bir değerlendirme sonucu etkilemiştir. Dolayısıyla B sanatçısının yapıtı Y de bu etkilenme sonucu yaratılmıştır (Hermerén, 1975, s. 34). Aynı zamanda P sanatçısının daha önce X yapıtından etkilenmesi de X yapıtının dolaylı olarak B sanatçısını ve onun Y yapısını da etkilemesi anlamına gelmektedir.

Hermerén'in pozitif ve negatif olarak adlandırdığı etkilenme ilişkisine dair fikirleri de etkilenme ilişkilerine yeni bir bağlam kazandırır. Pozitif etkilenme, etkilenme ilişkilerinde sıklıkla görüldüğü gibi iki yapıt arasında benzerliklerin görülebileceği etkilenme türüdür. Bu etkilenme türüne doğrudan benzerliklerin yanı sıra etkilenilen sanatçı veya yapıtın, diğer yapıtta *esin* kaynağı olması da dâhil edilebilir. Negatif etkilenme ise, etkilenilen yapıtın tam tersi nitelikte bir yapıt meydana getirilmesidir.

Böyle bir durumda yazar, etkilendiği yapıta karşı tepki olarak yapıtını ortaya koyar ve bu yapıt, bir nevi protesto niteliği taşır (1975, s. 42).¹¹

Yazarlar ve yapıtlar arasındaki ilişkinin en çok tartışıldığı kavramlardan birisi de *metinlerarasılık*dır. Postmodernizm ile anılan *metinlerarasılık*, etkilenme ilişkisi konusunda özellikleri bakımından ayrıca değerlendirilmelidir.

3.3. Metinlerarasılık

İlk defa Bulgar asıllı dilbilimci, edebiyat eleştirmeni, kültür teorisyeni ve psikanalist Julia Kristeva (Cain vd., 2001, s. 2165) tarafından kullanılan *metinlerarasılık*, yapıtlar arasındaki etkilenme ilişkisi çalışmalarında sıklıkla başvurulan bir kavramdır. Kavram, 1960'ların sonlarında yapıttaki *yaratıcı yazar* imgesini sorgulamak için ortaya atılır (Gürbilek, 2012, s. 10-11). *Metinlerarasılıktaki* “her metin başka bir metin veya metinlerden beslenir” anlayışına uygun olarak kavramın mucidi Kristeva da konu hakkındaki düşüncelerini ortaya koyarken başka bir isimden, Rus filozof ve edebiyat teorisyeni Mihail Bakthin'den¹² beslenir. *Metinlerarasılık* kavramını fiili olarak kullanmasa da (Allen, 2006, s. 11) Bakthin, Kristeva'nın düşünceleri için bir temel oluşturur. Graham Allen'a göre *metinlerarasılık* ile Bakthin birbirinden ayrılamaz ve *metinlerarasılığı* anlamak için önce Bakthin'i anlamak gerekir. Öyle ki Bakthin, *metinlerarasılık* kavramını kullanmamış olsa bile bir *metinlerarasılık* teorisyeni olarak görülmelidir (2006, s. 15-16). Bakthin, roman üzerine görüşlerini belirtirken romanın hem içerik hem de biçim olarak zenginliğine vurgu yapar. Ona göre roman biçim bakımından çok-biçimli, söz ve ses bakımından da çeşitlilik sergileyen bir fenomendir. (Bakthin, 2001, s. 36). Bakthin'in *Biçembilim*'e eleştiride bulunmasının nedeni de budur. *Biçembilim*, romanın bu çeşitliliğe sahip yapısını göz ardı ederek söylemin sanatçının çalışma odası dışındaki toplumsal yaşamın, kamusal alanların, sokakların, kentlerin ve

¹¹Octavio Paz da buna benzer olarak bazı edebi ilişkilerin yakınlık bazılarınınsa çelişki türünde olduğunu belirterek Alman romantiklerinin Racine'e karşı ayaklanmalarını örnek gösterir. Ona göre Batı yazını kendi kendisiyle kavga halinde, yinlemeler ve değişimler içinde durmadan kendi kendine ayrışan ve buluşan bir bütündür (1997, s. 53) ki bu görüş, ileride görülecek olan Bloom'un etkilenme teorisine oldukça benzerdir.

¹²Kristeva, kendi *metinlerarasılık* yaklaşımını Bakthin üzerinden geliştirse de *metinlerarası* ilişkiye dair söylemler daha eskiye dayanır. Örneğin Platon için şair her zaman kendisi zaten bir kopya olan daha önceki bir yaratma eylemini kopyalar. Bununla birlikte Aristoteles'e göre de dramatik yaratım, şairin ve muhtemelen izleyicinin de bildiği bir metin yığınının yoğunlaştırılmasıdır. Aristoteles aynı zamanda taklit ederek öğrendiğimizi ve bundan zevk alma içgüdüünün doğuştan geldiğini belirtir. Daha sonra Cicero ve Quintilian da taklidin yalnızca bir söylem oluşturma aracı değil, bireyin tanımına katkıda bulunan bilinçli bir *metinlerarası* araç olduğunu vurgulayacaktır (Alfaro, 1996).

köylerin, toplumsal grupların, nesillerin ve dönemlerin barındırdığı söylemi dışlar. Biçemin bu türden bir incelemesi biçem ve içerik arasında ilişki kurmayı da zorlaştırır ve ikisinin oluşturduğu organik bütünlüğü incelenemez hale getirir. Bu türden bir yaklaşım, yapılacak olan incelemeleri sadece kompozisyon sorunlarına indirger (Bakthin, 2001, s. 34-35). Bundan dolayı Bakthin'in özellikle Rus Biçimcileri'nin¹³ tamamen biçime odaklı anlayışına ters düşüğünü söylemek mümkündür. Oysa roman hem biçem hem de içerik bakımından *diyalojik*, yani çoksesli yapıdadır. Ondan önce ve onla birlikte var olan dış dünyaya dair olguları ve edebiyatta birikmiş olan zengin roman geleneğini içinde barındırır. Tüm bu unsurlar romana aktarılır ve burada değişerek yeni bir anlam kazanır. Bakthin'in deyimiyle diğer seslerin yankıları da üzerlerine çullanır ve yazarın sesi de onlara dâhil olur (2001, s. 349). Bakthin'e göre bu yapı romanın tanımlayıcı özelliğidir. Öyle ki romanın biçemsel benzersizliğini de buna dayandırır. Biçemsel benzersizlik, farklı bütünlüklerin, tüm yapıtın daha yüksek bütünlüğü ile birleşmesidir. Bir romanın biçemi, romanın içerdiği biçemlerin bileşiminde bulunur. Bir romanın dili ise, içerdiği *dillerin* sistemidir (Bakthin, 2001, s. 37). Romandaki bu çeşitlilik kaçınılmazdır. Çünkü tek bir dil bile toplumsal lehçelere, mesleki jargonlara, nesillerin ve yaş gruplarının dillerine, otoritelerin, çeşitli ve geçici modaların dillerine; hatta saatin özel sosyopolitik amaçlarına hizmet eden dillerle katmanlı bir yapıya sahiptir (Bakthin, 2001, s. 37-38). Dolayısıyla tüm sözler diyalojiktir ve anlamları daha önce söylenenlere ve başkaları tarafından nasıl karşılanacaklarına bağlıdır (Allen, 2006, s. 19). Buna göre yapıtın çoksesli yapısı sadece yapıtlar arasındaki bir etkileşimin sonucu değildir. Yapıt, kendinden önce gelen başka yapıtlardan olduğu kadar dış dünyanın gerçekliklerinin de etkisi altında yaratılır. Fakat yapıt anlamını dış dünyanın doğrudan bir temsilinden çok edebi ve kültürel sistemlerle olan ilişkisinden üretir (Allen, 2006, s. 12). Bakthin'in, bir yapıtın başka yapıtlarla birlikte tarihsel ve toplumsal olgularla da iç içe olduğunu ileri süren bu tarihsel tutumu (Aktulum, 2000, s. 25-26) metni dış unsurlardan ayrı bir alan olarak gören Yapısalcılık ve yine onlardan etkilenen Rus Biçimciler tarafından benimsenmez. Bununla birlikte Bakthin, her ne kadar yapıtın toplumsal, kültürel sistemlerin ve diğer edebi yapıtlardan meydana geldiğini söylese de yazar etkisini de göz ardı etmez. Yapıtta yazarın izleri görülebilir fakat yazar yapıta yol gösteren bir otorite

¹³Rus Biçimcileri, edebiyat incelemelerinin diğer tür incelemelerden ayrı olarak yapıttan hareketle ve kendine özgü bir yöntemle yapılması gerektiğini savunur (Moran, 2018, s. 178).

konumunda değildir. Bakthin bunu Dostoyevski üzerinden örnekler. Dostoyevski'nin dilinin çoğu belirli ideolojik, sınıfsal ve diğer farklı sosyal ve kültürel konularla ilişkili konuşmaların, ifadelerin ve sözcüklerin yinelemeleri, parodileri ve diğer türden temellükleridir (Allen, 2006, s. 24). Bakthin, yapıtın yaratılmasına yazarı dâhil ettiği gibi okuyucu da dâhil eder. Buna göre metinde temsil edilen dünyanın yaratımında pay sahibi unsurlar, metinde temsil edilen dünya, metinde yansıtılan gerçeklik, metni yaratan yazarlar, metin icracıları, metni yeniden yaratan ve bu yolla metni yineleyen dinleyiciler ve okuyuculardır (Bakthin, 2001, s. 327-328). Metnin yaratıcılarındaki bu çeşitlilik, Bakthin'in diyalojik romanın karşısında konumlandığı *monolojik roman* kavramıyla daha belirgin hâle gelir. Ona göre monolojik romanlar, çoksesliliği sağlayan ve farklı dünya görüşlerini temsil eden karakterlere ait çeşitli ideolojiler yerine yalnızca yazarın kendi ideolojisini iletmek için ortaya konur. Epik ve lirik şiirler, geleneksel gerçekçi romanlar buna örnektir (Zengin, 2016). Böylece diyalojik romanın yazarı dışında onu meydana getiren başka yaratıcılara da sahip olduğu düşüncesi desteklenmiş olur. Diyaloji, aynı zamanda herhangi bir sözcüğün¹⁴ veya metnin anlamını ortaya çıkarmaya da hizmet eder. Çünkü her sözcük kendi sınırlarını aştığı için hiçbir metin de yalnızca kendi içinde çözümlenemez (Synman, 1996). Bakthin'in ifadesiyle "Hiçbir saf metin yoktur ve olamaz da (2001, s. 337)." Buradan hareketle bir metni çözümlerken hem bu ilişki ağı açığa çıktığı hem de söz konusu ilişki ağının metnin anlama kavuşmasını sağladığı söylenebilir. Dolayısıyla metin çözümlenmesinin çift taraflı ve döngüsel bir yapısının olduğu görülür.

Bakthin'in diyaloji üzerine bu düşüncelerini Avrupa edebiyat literatürüne kazandıran kişi, Fransız entelektüel hayatının merkezi figürlerinden biri (Cain vd., 2001, s. 2165) olan Kristeva'dır. Kristeva, Bakthin'in sözcüğü sabit bir anlamdan ziyade metinsel yüzeylerin bir kesişimi ve yazarlar arasında bir diyalog olarak kavramasının yapısalcılığa dinamizm kazandırdığını belirtir. (1986, s. 36). Kristeva'ya göre Bakthin, metnin bir alıntılar mozaigi olarak inşa edildiğini ve her metnin başka bir metnin özümsemesi ve dönüştürülmesi olduğundan ilk bahsedenlerden biridir (1986, s. 37).

¹⁴Belirtildiği üzere sadece edebi yapıtlar değil, sözcüğün, hatta dilin kendisi de diyalojiktir. Synman bunu *sözcüklerin sonsuz döngüselliliği* olarak adlandırır. Her sözcük başka diğer sözcüklerin ara metnidir (Synman, 1996). Bakthin'in ifadesiyle somut söylem (sözce) yönelmiş olduğu nesneyi sanki nitelemelerle kaplı, tartışmaya açık, değer yüklü, bulanıklaştırıcı bir sisle veya bu nesne hakkında önceden söylenmiş yabancı sözcüklerin *ışığıyla* kuşatılmış olarak bulur. Sonuç olarak sözce, nesnenin etrafında dokunmuş olan diyalojik ipliğe dâhil olur; bu diyalogdan doğduğu gibi bu diyalogun bir devamı ve yanıtıdır (Bakthin, 2001, s. 52-53). Buna somut bir örneği Bakthin "doğum" ve "ölüm" sözcükleri üzerinden verir. "Doğum ölümle ve ölüm de yeni bir doğumla doludur (2001, s. 241)."

Bakhtin'in metinlerdeki ilişki ağının dilin çokslesli yapısıyla başladığı fikrini Kristeva da devam ettirir. Edebi veya edebi olmayan tüm dil türleri diyalojik yapıdadır ve bir metindeki her sözcük metinlerarasıdır. Bu durum yazar tarafından tasarlanmasa bile dilin diyalojik yapısı gereği metinlerarası bağlar bulmak mümkündür (Zengin, 2016). Bakhtin'in yazara da yer veren diyaloji kavramını ele alan Kristeva, metinlerarasılıkla birlikte metindeki yazar etkisini daha da aza indirir. Ona göre diyalojik yapıyla karşı karşıya kalındığında *yazının özne kişisi* kavramı bulanıklaşır ve *yazının müphemliği* (ambivalence of writing) ortaya çıkar. Müphemlik, tarihin bir metne ve bu metnin de tarihe eklenmesini ifade eder (Kristeva, 1986, s. 39). Dolayısıyla daha önce bir metin çözümlemesinde görüldüğü ifade edilen çift taraflı döngüsel süreç, Kristeva'nın metinlerarasılığında da mevcuttur. Metinlerin çiftselsliliği aynı zamanda yazar ile okuyucu arasındaki iletişimi de sağlar. Yazarlar sözcükleri veya metinleri, içlerinde barındırdıkları geçmiş zamana ait metinlerin varlığıyla ilettiği anda okuyucuyla iletişim kurar (Allen, 2006, s. 39). Böylece Kristeva da Bakhtin gibi bir metinde anlamın yaratılması edimine okuyucuyu da dâhil eder ve metnin diyalojik uzamını üç boyuta ayırır. Bunlar yazı konusu, muhatap ve dış metindir. Metindeki sözcük, yatay düzlemde hem yazan özneye hem de okuyucuya aittir. Dikey düzlemde ise ön veya eş zamanlı bir edebi külliyata aittir (Kristeva, 1986, s. 36-37). Metnin konusuyla başlayan metinlerarası süreç bir muhatap ile karşılaşır ve iç içe geçtiği diğer metinlerle ilişkisi ortaya çıkar. Böylece metin anlama kavuşur. Kristeva'nın metinlerarası yaklaşımından hareketle Lotman'ın metin tanımlaması da, metinlerarasılığın bir özeti niteliğindedir. Ona göre metin, sadece içsel bir mesele değil, geniş anlam sistemleriyle edebiyattaki ve toplumdaki başka metin, kod ve normlarla ilişkinin bir ürünüdür (Eagleton, 2014, s. 144). Her metin başka metinlerle bağlı olduğundan metinlerarasılık, metni tek bir yaratıcının olduğu bir yapı olarak görmez. Metin kendi kendine yeten bir yapı değil, diğer metin yapılarının tekrarı ve dönüşümüyle şekillendirilen bir yapıdır. Bu yönüyle, Yeni Eleştiri'nin¹⁵ metni kapalı ve bağımsız bir yapı olarak gören görüşünü reddeder (Alfaro, 1996). Bakhtin'in diyaloji kavramı üzerinden vurguladığı gibi çokslesli yapı, sadece metinler arasındaki ilişkiyle de sınırlandırılmaz. Metinlerarasılık, Culler'ın ifadesiyle metnin önceki metinlerle ilişkisini tanımlayan bir etki ve kaynak araştırmasından çok daha sonraki

¹⁵Yeni Eleştiri, sadece metne eğilerek onu bir sanat yapıtı olarak inceler. Bu yaklaşıma göre edebi yapıt, yazarından, okurundan ve yazıldığı tarihin toplumsal ve tarihsel koşullarından bağımsızdır (Moran, 2018, s. 160).

metinleri anlamlandırmaya yarayan kökenleri kaybolmuş kodlar ve söylem pratiklerini içeren, bir kültürün söylem alanına katılımın tanımıdır (1981, s. 114).

Kristeva'nın da öğrencisi olduğu Roland Barthes, metinlerarasılık konusunda yazarı tamamen dışarıda bırakan bir tutum sergiler. Ona göre anlam yazardan değil metinlerarası olan dilden gelir (Allen, 2006, s. 74). Metnin içinde yaratıcı ve anlamı üreten her türlü insan ögesini reddeden Barthes'a göre metin, kendi içerisinde anlam üretir (Aktulum, 2000, s. 57). Bir yapıtın *yazarına özgü* olmasının ona özgünlük kazandırdığı kabul edilir ve birçok metin çalışmasında yazarın kendine has özellikleri üzerinden metin yorumlanır. Öte yandan Barthes için metin bir yaratımdan çok var olanı tekrar tekrar diriltmektir (2007, s. 112). Barthes, konu hakkında Proust üzerinden bir örnekleme yapar. Stendhal¹⁶ ve Flaubert okurken küçük bir ayrıntıda Proust ile karşılaştığını belirten Barthes, onları Proust'tan yola çıkarak okuduğunu belirtir. Bu deneyim ona göre bir metni kendisinden sonra yazılmış başka bir metinden doğurma serbestliğinin hazzıdır.¹⁷ Proust'un metni onun için tek referans metindir (Barthes, 2007, s. 120). Burada vurgulanması gereken husus, Barthes'ın Proust üzerinden (yazarın içerik ve biçem bakımından kendine has özellikleri) değil, kendisinin de belirttiği üzere *Proust'un metni* üzerinden metinlerarası okumayı sağladığı ve bu hazzı yaşadığıdır. Öyle ki Proust'un metni onun için referans metin olsa da yazarın kendisi bir otorite değildir. Barthes şöyle der: "Proust gelir beni bulur, ben onu çağırman; bir otorite değildir, sadece *dönüp gelen bir anıdır*. Ve metinlerarasılık, metnin-arası da tam olarak budur: bitimsiz olan metnin dışında yaşamının olanaksızlığı. Bu metin Proust¹⁸ da olabilir, günlük gazetede, televizyon ekranı da: kitap anlamı yaratır, anlam da yaşamı (Barthes, 2007, s. 120)." Lucy'nin belirttiği gibi Barthesçı metin öz bilinçli ve üretkendir. Ona cansız bir nesne olarak değil bir üretken olarak yaklaşılabılır (2003, s. 67). Barthes, *yazarın ölümünü* ilan ettiği ünlü makalesinde, metinde yazarın konumu üzerinde düşüncelerini özetler. Buna göre bir olay anlatılmaya başlandığında bir kopukluk meydana gelir ve anlatan ses gücünü kaybeder. İlkel toplumlarda dehası yerine performansı takdir edilen

¹⁶Barthes burada "Stendhal'ın alıntılacağı (ama kendisinin yazmadığı) bir metni okurken... (2007, s. 120)" ifadesini kullanarak yazarın yaratıcı kimliğini reddettiğini vurgular.

¹⁷Buna göre metinlerarası okumalarda sadece sonradan gelen metinlerde önceki metinlerin izleri bulunmaz. Bunun tam tersi de mümkündür.

¹⁸Barthes'ın Proust üzerinden verdiği bir diğer örnek Proust'un, anlatıcısını gören, hisseden ve hatta yazar-biri olarak değil *yazacak olan* (kitapta anlatıcı yazar olmak ister) kişi olarak tasarlamasıdır. Anlatıcı kimdir ve kaç yaşındadır bilinmez. Yazmak isteyen ama yazamayan anlatıcının nihayet yazması mümkün olduğundaysa roman biter. Bu Barthes için yazar kişinin ortadan kaldırılmasıdır. Proust böylece yaşamını romana aktarmak yerine yaşamını roman haline getirir (1977, s. 144).

birey (şaman veya bir anlatıcı) dir. Modern toplum ise *yazarı* yaratmıştır (1977, s. 142). Barthes, yapıtın anlamının her zaman onu üreten kişide -örneğin Baudelaire'in yapıtlarını onun başarısızlığında, Van Gogh'u yapıtlarını onun deliliğiyle ve Çaykovski'nin yapıtlarını da onun kusurlarında- arandığından söz eder. Yaygın olan bu görüşe karşın Fransa'da dilin sahibi olduğu düşünülen kişi yerine dilin kendisinin konması gerektiğini ilk öngören Mallarmé'dır. Mallarmé, *Crise de Vers (Şirin Krizi)* isimli yazısında şunu belirtir: Saf yapıt, şairin ortadan kaybolmasını ifade eder. İnisiyatifini farklılıklarıyla harekete geçen sözcüklere bırakır. Sözcükler mücevherler gibi karşılıklı yansımalarla aydınlanırlar (2007, s. 208). Fulford'un ifadesiyle bir kitap açıldığında karmakarışık fikir bulutları (Mallarmé'mın ifadesiyle de karşılıklı yansımalarla aydınlanan sözcükler) yükselir ve okuyucuyu sarsar (2019, s. 101). Nihayetinde bir metne yazar atfetmek o metnin sınırlarını daraltır. Barthes makalesini, asıl önemi yazardan alıp okura vererek bitirir. Bir metin, birçok kültürden alınan ve diyalog, parodi ve çekilme ilişkilerine giren çoklu yazılardan oluşur. Bu çokluğun odaklandığı tek yerse yazar değil okuyucudur. Jacques Derrida da bir metnin geçerli tek bir anlamı olmadığını, yazarın niyetinden bağımsız serbestçe dolaştığını ve okuyucuların sayısı kadar fazla yorum getirilebileceğini öne sürer (Fulford, 2019, s. 102).¹⁹ Okur, bir yazıyı oluşturan tüm alıntıların kaybolmadan kaydedildiği alandır. Klasik eleştirinin yazara odaklı edebiyat anlayışı yerini, yazarın ölümü pahasına okurun doğuşuna bırakmalıdır (Barthes, 1977, s. 148).

Metinlerarasılık konusunda Barthes gibi ilgiyi yazardan okura yönlendiren bir diğer isim Riffaterre'dir. Riffaterre, metinlerarasılığın ancak okurla mümkün olduğunu vurgulayarak yapıtın ondan önce veya ondan sonra gelen yapıtlar arasındaki ilişkisini okurun kavradığını belirtir. Okur, okuduğu metin ile anımsadığı diğer metinler arasında ilişki kurar ve böylece okuduğu metnin doğasını anlamlandırabilir (Aktulum, 2000, s. 60-61). Böylece Riffaterre, metinlerarasılığın tanımını doğrudan okur üzerinden verir: "Metinlerarasılık bir algılama yöntemidir. Metnin sanat yapıtı niteliğini borçlu olduğu yapıları tanımlayacak şekilde metnin okuyucu tarafından deşifre edilmesidir (1980)." Riffaterre'nin yaklaşımına göre metin yazarın ne anlattığı (ne anlatmak istediği) değil, okurun metinlerarası bağlar aracılığıyla ne anladığıdır. Okuyucu metin yorumlanmasında edilgen olmaktan çok uzaktır. Çünkü metin ne olduğundan çok okuyucunun bireysel

¹⁹Synman bu anlam çeşitliliğini daha da ileri götürür. Ona göre okur metinde farklı seslerle karşılaştığı gibi kendisi de metni farklı seslerde okur. Metni yalnızca belirli bir zaman ve koşullarda belirli bir sesle okudukları gibi okudukları zaman ve koşulları da değiştirebilirler (1996). Böylece tek bir okur dahi çok sesli bir okuma yapabilir.

olarak ondan seçtikleridir (Riffaterre, 1987). Okuyucuya atfettiği önemle birlikte Riffaterre, okuma edimi konusunda da yorumda bulunur. *Karşılaştırmalı okumaya* dikkat çekerek okuma edimini iki gruba ayırır. Bunlar *geriye dönük okuma* (retroactive reading) ve *metinlerarası okuma* (intertextual reading) dır. Geriye dönük okuma, normal bir okumanın her adımında gerçekleşir. Baştan sona doğru metni okuyan okuyucu, tekrarları fark ederek ve metnin bazı bölümlerindeki anlamsal benzerlikleri fark ederek bu benzerliklerin aynı yapıdaki farklı biçimler olduğunu kavrar. Böylece okuyucu bir yandan ileri doğru normal bir okuma yaparken bir yandan da geriye doğru inceleme ve karşılaştırmalarda bulunur. Metinlerarası okuma ise metinden metine karşılaştırma yaparak benzerliklerin algılanması ya da karşılaştırmanın yapılabileceği bir metinlerarası metin olmasa bile böyle bir karşılaştırmanın yapılması gerektiği varsayımına dayanır. Dolayısıyla metin, aynı zamanda bir dizi sözcük değil, bir dizi varsayımdır. Bu ikinci durumda metinlerarasına ilişkin biçimsel ve anlamsal boşlukların olduğuna dair ipuçlarını içinde barındıran metinde henüz tamamlanmamışlığın bir işareti vardır. Okuyucu, söz konusu ipuçları, metin içinde yer alan belirsiz ifadeler ve bağlamın tek başına açıklamakta yetersiz kaldığı ifadeler tarafından tetiklenir. Böylece metinlerarası bağlantılar gerçekleşmeye başlar. Dolayısıyla metinlerarası okumanın okuyucunun kültür düzeyine göre değişeceği ve okuyucunun okumaları arttıkça genişleyeceğini (Riffaterre, 1980) söylemek mümkündür.

Metinlerarasılığın Postmodernizmle birlikte anılmasıysa tesadüf değildir. Bu ilişkiyi Lucy'in postmodern dünya tanımlamasıyla açıklamak mümkündür:

Postmodern dünya da edebiyat da diğer metinler gibi bir metindir. Hakikat ve değere dair tüm o lafları; kaçık iktidar manyakları ve onların safdil uşakları tarafından idare edilen, maksatlı bir biçimde seçici olan bir tarih açıklaması tarafından sürekli kılınan diğer bütün yabancılaştırıcı yalanlara dair duyduğunuz her şeyi unutabilirsiniz. *Hakikat* yalnızca dolaşımında olandır. Değerler yalnızca kültürel geleneklerin sonuçlarıdır; dolayısıyla bugün *kültür* ve *geleneğin* boğuculuğu altında ezilmemek için kinik²⁰ olmanın önemi de öyle (2003, s. 14).

Lucy'nin ifadesinde olduğu gibi postmodern dünyada tek hakikat ve otorite aranmaz. Metinlerarasılığın yaratıcı yazarı ve onun özgün yapıtını gözetmemesi, yazarı

²⁰Kinikler, İlkçağ Yunan Felsefesinde Sokrates'in öğrencilerinden olup yeni bir ahlak ve yaşam biçimi geliştiren Antisthenes ve Diogenes gibi düşünürlerden meydana gelen felsefe topluluğudur. Kinikler, bilimsel bilgi ve kültüre değer vermez ve bilimsel araştırmaların erdeme ulaşmada sadece bir araç olduğunu ileri sürer (Cevizci, 1999, s. 510).

otorite olarak seçmemesi postmodern düşünceyle örtüşür. Edebiyatın nasıl üretildiğine dair iki yaklaşım vardır. İlki edebiyatın dahi yazarlar tarafından üretildiğini düşünen *liberal hümanist* edebiyat anlayış, diğeri ise edebiyatın yazarın kontrolü dışındaki güçler tarafından üretildiğini savunan ve postmodern edebiyata yol açan ikinci anlayıştır. Lucy için bu ikinci görüş, uzun süredir benimsenen edebi metnin yazarın niyetlerinin, iç dünyasının ve dilbilimsel ustalığının göstergesi olduğu görüşünü reddetmesi bakımından devrimseldir. Çünkü bu görüş, yaygın düşünceye karşın yazarları, tıpkı metinler gibi edebiyat tarafından üretilmiş özneler olarak yorumlar (2003, s. 20-21).

Postmodern edebiyatın iki kavramı olan pastiş (öykünme) ve parodi (yansılama) da yine metinlerarasılıkla doğrudan ilgili iki kavramdır. Pastiche, yazarın daha önceki yapıt veya yapıtlara *öykünerek* onları taklit etmesiyle parodi, yazarın daha önceki yapıt veya yapıtları alaya alarak komik bir biçimde taklit etmesidir. Genette bu iki kavramın yanında bir dizi farklı kavram da sunar. Bunlar, *travesti* (hicivsel dönüşüm), *parodi* (hicivsel olmayan ve eğlenceli dönüşüm), *aktarım* (ciddi dönüşüm), *pastiche* (eğlenceli aktarım), *karikatür* (hicivsel taklit), *sahtecilik* (ciddi taklit) tir (1997, s. 28).

Metinlerarasılık, her ne kadar yazarı da göz ardı etmeyen Bakthin'in diyalojiğe ilişkin düşüncelerinden doğsa da ondan etkilenen Kristeva'yla birlikte metin odaklı bir yaklaşıma bürünmüştür. Buna göre yazarın metinlerarası bir yapı tasarlayıp tasarlamadığının da önemi kalmaz. Yüceltilmesi gereken *deha* ve *orijinallik* değildir. Aksine metinlerarasılık Aytaç'ın deyimiyle sonradan gelen metnin, gelenekle keyfince uğraşmasını ön görür ve önceden gelen, yani örnek olan metne öncelik tanımaz (1999, s. 138). Bu açıklama, Barthes'ın Proust metinlerden önce gelen metinleri dahi Proust'un metni üzerinden okuduğu söylemini destekler. Fakat yapıtını gerek bilinçli gerek bilinçsiz bir şekilde önceden okuduğu (yazarın kendisi de bir okurdur (Zengin, 2016)) yapıtları metinlerarası bir ilişkiye sokan yazarın, söz konusu ilişki ağında payı olduğunu söylemek de mümkündür. Dolayısıyla yazarı tamamen dışarıda bırakan metinlerarası bir okumanın yanı sıra ilgili metni yazarın portresi üzerinden de okumak, buna göre metinlerarası bağlantıları ve etkilenme ilişkisini ortaya çıkarmak da bir yöntem sayılabilir. Öte yandan bu iki kavramın, yani metinlerarasılık ve etkilenme ilişkisinin kapsamlarının farklılıklarından da söz edilmektedir. Clayton ve Rothstein'a göre etki yazar, yapıt, gelenek gibi unsurlardan bir diğerine aktarıma atıfta bulunur. Etki çalışmaları genellikle entelektüel arka plan, bağlam ve diğer etki ortaklarının portrelerine sapar. Metinlerarasılık ise yazarın niyet ve becerileri yerine daha katı bir metinsel etki

meselesinden söz eder (1991, s. 3). Synman ise metinsel etki ve metinlerarasılık arasındaki ayrımı şöyle yapar: Metinsel etki yazarı, etkilendiği kaynakları kullanmaya yönlendiren nedenleri belirleyen *biyografik* bir çalışmadır. Metinlerarasılık ise okuyucunun ve okuma sürecinin merkeze alındığı ve yazarın bir okuyucu olarak kendi okumalarının bir ifadesinin (metninde kurduğu metinlerarası yapının) başka okurlar tarafından okunmasıdır (1996). Bunun yanı sıra Amerikalı edebiyat eleştirmeni ve akademisyen Harold Bloom'un, yazarın portresini tümüyle almayan fakat yapıtı meydana getiren dehayı da gözeterek etkilenme ilişkilerini inceleyen *Etkilenme Endişesi Teorisi*, iki kavramla da ilişkili fakat büyük ölçüde farklılıkları bulunan bir diğer yaklaşımdır.

3.4. Bir Eleştirmen Olarak Harold Bloom: Edebiyatın Özerkliği ve Edebi Kanon

“Edebiyat benim için sadece yaşamın en iyi yanları değil, başka bir biçimi olmayan yaşam biçimidir. (Bloom, 2011, s. 4)”.

Amerikalı edebiyat eleştirmeni ve edebiyat profesörü Harold Bloom, Cornell Üniversitesi'nde yüksek lisans eğitiminin ardından Yale Üniversitesi'nde eğitimini tamamladı ve burada akademisyen olarak kariyerine başladı. Yale Üniversitesi'nin en kıdemli akademi üyeliğini ifade eden sterling profesörü unvanını kazanan Bloom, edebiyat alanında Shakespeare konusundaki uzmanlığı, edebi kanon yaklaşımı ve kendi geliştirdiği teorisi *Etkilenme Endişesi* ile tanındı.

Harold Bloom'un edebiyat yaklaşımını, onun karşı durduğu yaklaşımlar üzerinden açıklamak mümkündür. Bunun için ilk olarak Bloom'un eleştirmenlik kariyerinin bir bölümünde ilişki kurduğu Yale Okulu'na bakmak gerekir. En genel tanımıyla Derrida'nın yapısöküm yaklaşımından etkilenen Yale Okulu içerisinde Paul de Man, J. Hillis Miller, Geoffrey Hartman ve Harold Bloom gibi isimleri barındırır. Bloom, eğitiminin ardından Yale'de kaldıktan sonra Karşılaştırmalı Edebiyat alanında doktorasını burada alan ve 1955'te İngilizce dalında göreve başlayan Hartman ile tanışır. 1960 yılında bir konferansta de Man ile tanışan Hartman, de Man'ın Yale'de Fransızca ve Karşılaştırmalı Edebiyat profesörlüğüne getirilmesinde önemli rol oynar. 1971 yılında yine bir seminerde Bloom ve de Man'ın arkadaşlığı başlar. Grubun diğer üyesi Miller ise John Hopkins'de yirmi yıl öğretmenlik yaptıktan sonra Yale'in İngilizce Bölümü'ne katılır. Öte yandan 1966-1988 yılları arasında küresel çapta üne kavuşan Derrida, Amerika'da da dersler

vermektedir. Derrida'nın Amerika'da ders verdiği üniversitelerden biri de Yale'dir ve 1966 yılındaki Hopkins Konferansı'nda tanışmalarıyla birlikte (Redfield, 2016, s. 23-25) Derrida, söz konusu isimlerle doğrudan temasta bulunarak onları etkiler. Nihayetinde grup, 1975'te *Yale Okulu* ismini alır (Redfield, 2016, s. 24) ve 1979'da *Deconstruction and Criticism* adlı bir kitap yayımlar.²¹

Derrida'nın öncüsü olduğu yapısökümcü yaklaşıma göre metinlerin anlamı, metinde olmayan ve söylenmeyenlerle bağlantılıdır (Moran, 2018, s. 202). Metin tek ve kesin anlamı olmadığı konusundaki bu Derridacı görüş, Bloom'da da kendini gösterir. Öyle ki Bloom da bir sözcüğün anlamının başka bir sözcük (2018, s. 71) olduğunu ifade eder. Bu ifade, edebi yapıtlara uyarlandığında güçlü yapıtları tekrar okunması deneyiminde kendini bulur. Bloom buna dair bir deneyimini şöyle paylaşır:

Birkaç yıl önce, New Haven'da fırtınalı bir gecede, Milton'ın *Kayıp Cennet*'ini bir kez daha okumaya başladım. Harvard Üniversitesi'nde vermekte olduğum bir dizi konferansın parçası olarak Milton üzerine bir konuşma hazırlamam lazımdı. Ama şiiri daha önce hiç okumamış gibi, daha önce bana hiç okunmamış gibi yeni baştan ele almak istedim. Bunu yapmak bir kütüphane dolusu Milton eleştirisini kafamdan silip atmak anlamına geliyordu ki bu da neredeyse imkânsızdı. Yine de yapmayı denedim çünkü *Kayıp Cennet*'i bundan kırk yıl kadar önce ilk okuduğum zamanda olduğu gibi okuma deneyimini yaşamak istiyordum. Gece yarısı uykuya dalıncaya kadar okurken şiirin başlangıçtaki tanıdıklığı yok olmaya başladı. Arkasından gelen günlerde de bu devam etti, artık sonuna doğru geldiğimde kendimi garip bir şekilde şok olmuş, biraz yabancılaşmış ama korkunç bir şekilde kendimi kaptırılmış hissettim. Okuduğum şey neydi (2018, s. 35)?

Bloom'un *Kayıp Cennet*'e dair bu deneyimine bakıldığında yapıta dair birçok metni okumuş olmasına rağmen yapıtın ona *yeni* bir okuma deneyimi yaşattığı, dolayısıyla yeni anlamlar ürettiği görülür. Bloom şiirin, Kitap-ı Mukaddes ile ilgili bir epik olmasına karşın bu tekrar okumasında onda edebi bir fantezi ya da bilimkurguya atfedebileceği türde bir izlenim yarattığını söyler (2018, s. 35). Bu durum edebi metinlerin çok anlamlı yapısına işaret eder. (Bloom aynı zamanda bunu, daha sonra tanımlanacak olan *tuhaflik* kavramıyla açıklar.) Aynı durum, Bloom'un Batı Kanonu'nun merkezine yerleştirdiği Shakespeare için de geçerlidir. Bloom için Shakespeare'in soneleri her okunduğunda değişen anlamlarıyla insana verdiği zevk açısından sürekli bir

²¹Edebiyat eleştirmeni Denis Donoghue, kitabı eleştirdiği yazısında Bloom'un bölümüne dair şöyle der: "Harold Bloom'un bu kitapta ne yaptığına dair hiçbir fikrim yok. O bir yapısökümcü değil (1980)".

tazelik sağlar (2021, s. 208). Öte yandan Derridacı görüş, metinlerin çok anlamlı yapısının dilin durmadan değişen, sınırlanamayan bir ağ gibi örülmüş yapısından (Moran, 2018, s. 202) kaynaklandığını öne sürer. Bloom içinse güçlü yapıtların özelliklerinden birisi, ustalık gerektiren dil kullanımını olmasına rağmen onun genel yaklaşımı dil merkezli değildir. Nihayetinde Bloom, metinlerin sınırlandırılmaz yapısına dair görüşü yapısökümcülükten yaratıcı okuma -Bloom'un ifadesiyle *yanlış okuma* (misreading)- kavramlarına çevirerek *Etkilenme Endişesi*'nin temelini oluşturacaktır.

Bloom'un kuvvetle savunduğu edebiyatın kendine has özelliklere sahip özerk bir alan olduğu görüşüne karşın Derrida, edebi metinler ile diğer metinler arasında fark gözetmez. Çünkü bilimsel metinler de edebi metinler kadar belirsizlik taşır ve tek bir anlama sahip değildir. Derrida'nın yapısökümcü yaklaşımından etkilenen Yale Okulu eleştirmenlerince de bir metnin, istediğinin tamamını söyleyemediği; hatta söylemek istediğinin tam tersini söylediği ve kesin bir anlam içermediği kanıtlanmaya çalışılır. (Moran, 2018, s. 204-205). Bloom içinse metnin kapalı yapıda olmamasının nedeni başka metinlerle olan etkilenme ilişkisidir. Dolayısıyla Bloom'un Yale Okulu'nun diğer üyeleriyle paylaştığı tek görüş, çok anlamlı metnin aynı zamanda – nedeni farklı olsa da- kapalı bir yapıda olmamasına dair görüştür. Böylece Bloom, başından beri tam bir üyesi olmadığı yapısökümcü gelenekten tamamen ayrılır.²² Daha sonra Bloom, edebiyattaki bu Fransa kökenli etkilere *dilsel nihilizm* (Giraldi, 2013) adını vererek yapısökümcülüğü *Kırgınlar Ekolü*²³ olarak sınıflandırdığı grubun içinde anacaktır.

Bloom'un edebiyat yaklaşımının merkezinde ise edebiyatın özerkliğine dair inancı yatar. Bilindiği üzere edebiyat eleştirisinde birçok farklı yaklaşım mevcuttur. Lucy'e göre edebiyatın bir kimliği olduğu üzerine bir anlaşma sağlanmasına karşın edebiyat eleştirisi, neye vekâlet edeceği konusunda sürüp giden anlaşmazlıklar nedeniyle bir türlü yerleşik düzene geçemez. Bu nedenle Marksist, Feminist, Yeni Eleştiri, Yeni Tarihselcilik ve Yapısalcılık gibi pek çok edebi eleştirel bakış açısı vardır ve bunlar edebi hakikati belirlemek için birbirleriyle yarış halindedir (2003, s. 205). Tüm bu eleştirel çeşitliliğin arasında Bloom'un tarafı bellidir: her türlü ideolojik, toplumsal, kültürel ve yapısal yaklaşımın dışında bir edebiyat. Bloom'a göre edebiyattaki birinci öncelik olan estetik,

²²Yapısökümcü gelenekten tamamen ayrıldığı söylenebilecek bir dönemde, 1983 yılında yapılan bir röportajda Bloom, bir şiirin karmaşık yapısına işaret ederek onu, orada olması gerektiğine rağmen olmayan, olabilecek, ya da neredeyse orada olana göre incelemeye başlamak gerektiğini (Moynihan and Bloom, 1983) söyler. Bu yapısöküme son derece benzer bir görüştür.

²³Bloom için Feministler, Marksistler, Lacancılar, Yeni Tarihselciler, Yapıbozumcular ve Göstergibilimcilerden oluşan grup (2018, s. 508).

sosyal değil bireysel bir meseledir ve çeşitli kültürel yaklaşımlarla birleştirilmeye çalışılsa da edebiyat eleştirisi seçkin olan çok eski bir sanattır (2018, s. 26). Söz konusu türlerdeki eleştirilerdeyse edebiyat, asıl değerlendirilen unsur olmaktan çıkar ve onu araçsallaştırır. Bloom'un Kırgınlar Ekolü olarak adlandırdığı bu eleştiri grubu için edebiyat yapıtı, sosyal ve ideolojik konular üzerine bir şey söyler ve ancak bu söyledikleri çerçevesinde değerlendirilerek değeri belirlenir.²⁴ Edebiyatı tamamen politikleştirdiklerini düşündüğü Kırgınlar Ekolü ile sürekli bir mücadele içerisinde olan (Gibaldi, 2013) Bloom, 1994 yılında yazdığı *Batı Kanonu*'nda şimdiki de içine alarak edebiyat akademisi konusunda karamsar bir öngöründe bulunur ve meslektaşlarının birçoğunun estetik olandan kaçtığını dile getirir. Edebiyat eleştirisinde estetiği yok sayan bu grup edebiyatı, burjuva sınıfının teşvik ettiği bir mistifikasyon olarak tanımlanabileceğine inanır. Bu yorum Bloom için estetiğin ideolojiye indirgenmesidir (2018, s. 26-27). Oysaki estetik, ideolojiden bağımsız kendi başına bir varlığa sahiptir ve edebiyat eleştirisinde en önemli ölçüttür. Bloom'a göre yapıt, tamamen estetiğe indirgenemez fakat estetiğin yerine geçecek ya da onu tamamlayacak şey, bu türden politik ve kültürel yaklaşımlar da değildir. *Etkilenme Endişesi Teorisi*'nde detaylandıracağı üzere değer, sanatçılar arası etkilenme sürecinde kendini meydana getirir. Bu etkilenmenin psikolojik, manevi ve toplumsal yanları olsa da başlıca unsur yine estetik olarak kalacaktır. Bununla birlikte edebiyatın *üretim* halkasının, tarihsel güç ve ekonomiyle ilişkileriyle ilgisini kabul eden Bloom, kendisinin öncüllerinden biri olan eleştirmen ve şair Samuel Johnson'ın para kargısıyla yazmayan kimsenin olmadığına dair sözüne atıfta bulursa da bu durum estetik üstünlük meselesini ilgilendirmez (2018, s. 33-34). Nitekim Bloom'un edebiyat alanında ilgilendiği de estetik üstünlüktür. Bloom, edebiyata dair bu özerk yaklaşımını Shakespeare üzerinden temellendirir. Shakespeare'in gücü, Kırgınlar Ekolü'nün de reddedemeyeceği üzere estetik gücünden, özgünlüğünden ve kapsayıcılığından gelir. Bundan dolayı eleştiride, edebiyat eleştirisi tarihi boyunca sıklıkla yapıldığı gibi Shakespeare'i Freud üzerinden okumak yerine tam tersi bir yöntem izlenmelidir:

²⁴Bloom, akademideki bu türden yaklaşımların ne kadar yaygın ve baskın olduğuna dair bir eleştirmen hakkında anekdot aktarır. Bu eleştirmen, bir okuru sadece tek başına var olma halini genişletmek için okumasını kınamaktadır: "Bu eleştirmen bana yapıcı bir sosyal amaç olmadan okumanın etik olmadığını söylemiş ve Birmingham kültürel materyalizm ekolünün lideri olan Abdul Jan Mohammed'in yazdıklarını okuyarak kendimi yeniden eğitmemi istemişti (2018, s. 499-500)."

Kim olursanız olun hangi dönemde olursanız olun, kavramsal ve imgesel anlamda o sizden her zaman bir adım öndedir. ... Marksizm, Freudculuk ya da de Mançı dilsel kuşkuculuk gibi yeni bir doktrinle onu aydınlatmanız mümkün değildir. Aksine o, adeta önceden canlandırma değil de sonradan canlandırma yoluyla söz konusu doktrini aydınlatacaktır: Freud'da önemli olan ne varsa zaten Shakespeare'de de vardır. ... Freudcu zihin haritası Shakespeare'inkidir, Freud sadece bunu yazıya dökmüş gibidir. Ya da şöyle diyebiliriz: Freud'un Shakespeareci bir okuması Freud'un metnini aydınlatır ve kuşatır; Shakespeare'in Freudcu bir okuması ise Shakespeare'i indirger, ya da eğer saçmalık derecesinde kayıplara varan bir küçültmeye dayanabilseydik, indirgerdi (Bloom, 2018, s. 34).

Görüldüğü üzere Bloom'da edebiyat öylesine öncüdür ki edebi yapıtların belirli isimler ve onların yaklaşımları çerçevesinde değerlendirildiği yaygın eğilimin aksine Bloom, bir yazardan ve/veya bir edebi yapıttan hareketle söz konusu isimlerin ve onların yaklaşımlarının değerlendirilebileceğini öne sürer. Çünkü Marksizm, Feminizm, Yeni Tarihselcilik gibi yaklaşımlar nasıl tek başlarına bir anlama ve bütünlüğe sahiplerse edebiyatın kendisi de bu yaklaşımlar dışında kendi başına değerlendirilmesi gereken bir bütündür. Bloom'un bu edebiyat yaklaşımının bir diğer yanıysa okuma eylemi üzerinedir. Okuma da tıpkı edebiyatın kendisi gibi toplumsal, kültürel ve ahlaki bir görev taşımaz. Bloom'a göre okumak insanı daha ahlaklı bir insan yapmaz. Okuma bir yalnızlık eylemidir ve okuma zevki toplumsal değil, *bencilcedir* (Bloom, 2021, s. 15-17). Dolayısıyla bu bencilce eylemin toplumsal değil kişisel katkıları vardır. Fakat bu kişisel katkı, belirtildiği gibi ahlaksal bir katkı değildir. Bloom'un okumanın bireye ne kattığı ve neden okuma yapıldığına dair sorulara çeşitli yanıtları vardır. Söz konusu yanıtlardan birkaçı insan yaşamına dair sınırlılıklarla ilgilidir. Bir insan hiçbir zaman yeterince insan tanıyamadığı gibi birçok insanı da tüm derinlikleriyle tanıyamaz. Buna karşın insan, kendine, diğer insanlara ve genel olarak olaylara karşı daha çok bilgi arzular (Bloom, 2021, s. 26). Fakat bu olgular, insan yaşamı söz konusu olduğunda sınırlıdır. İnsan yaşamı ne kadar uzun olursa ve bir insan yaşamında ne kadar çok insan tanırsa tanısın okumanın sağlayabildiğinden her zaman daha az olacaktır. Öte yandan büyük yazarlar hayatı genişletmektedir ve bu da sınırsız bir zamanda daha fazla ömür anlamına gelmektedir (Bloom, 2021, s. 26). Neden okuruz sorusunun diğer cevaplarıysa insan yaşamına dair değişmez olgularla ilgilidir. İnsanların kurduğu dostluklar (bu insan ilişkileri olarak genellenebilir) etkiye, azalmaya veya yok olmaya eğilimli, zaman ve mekân gibi unsurlara yenilebilir yapıdadır. Aynı zamanda hayat -mutluluk veren iyi anların yanı sıra- keder de içerir (Bloom, 2018, s. 11-12). Bloom insan yaşamına dair bu değişmez olguları

sıraladıktan sonra okumanın buna karşın ne gibi bir fayda sağladığı konusunda yorumda bulunmaz. Fakat bu pekâlâ okuma eyleminin insan yaşamının gerçeklerine dokunmadığı gibi bu gerçeklerden -başka yaşamların gerçeklerine odaklanarak- okuma alternatif bir yaşam, bir kaçış sunması olabilir. Bireye sağladığı tüm bu yararların yanı sıra Bloom'un okuma eylemini bencilce tanımlamasının asıl nedeni, okurun yalnızca kendini bilmek için okumasıdır (2021, s. 26).²⁵ Kuşkusuz Bloom'un bu yorumu onun, Shakespeare'i insanlığın mucidi olarak görmesinden doğmuştur. Shakespeare insanlığın mucididir çünkü insana dair tüm marazları yapıtlarında sunmuştur. Bu durum Bloom'un Freudcu bir Shakespeare okuması yerine Shakespeareci bir Freud okuması konusundaki yaklaşımında olduğu gibi Shakespeare'in kapsayıcılığıyla alakalıdır. Güçlü her yapıt da benzer bir özelliğe sahip olduğundan²⁶ okur orada kendini bulur ve bu da okurun kendini tanımasına olanak verir. Bunu daha sonra kişinin kendini değiştirmeye hazırlaması izler. Sözü edilen tüm bu faydalar tamamen kişisel menfaatlerdir ki birey de zaten kendi menfaatleri için okumalıdır (Bloom, 2021, s. 15). Bloom'un okuma konusunda neden toplumsal menfaatler yerine kişisel menfaatlerin kollanması gerektiği sorusuna cevabı basittir. Okur, kişisel menfaatleri konusunda bir rahatsızlık hissetmemelidir çünkü kişinin kendini geliştirmesi onun aklı ve ruhu için başlı başına büyük bir girişimdir ve insan kendi olmadığı sürece başkalarına da bir fayda sağlayamaz (Bloom, 2021, s. 19-285). Nihayetinde Bloom, hem edebiyata hem de okuma eylemine toplumsal bir yargı getiren ve edebiyatın toplumsal bir fayda sağlaması gerektiğine inananlara şu soruyu sorar:

Ya estetik değerler vardır ya da sadece ırk, sınıf ve toplumsal cinsiyet şeklinde aşırı-belirlenimler vardır. Seçim yapmak zorundasınız, çünkü eğer şiirlere, oyunlara, romanlara ya da hikâyelere atfedilen tüm değerın sırf iktidardaki sınıfın hizmetindeki bir mistifikasyon olduğuna inanıyorsanız, sömürülen sınıfın acil çözüm bekleyen ihtiyaçlarına hizmet etmek yerine neden kitap okuyasınız (2018, s. 503)?

Görüldüğü gibi Bloom için edebiyatın estetiği kolektif kurtuluş için bir plan değil, zevk ve kendini bilme olanağı sunar (Giraldi, 2013). Bloom'un ifade ettiği üzere bir edebi yapıttan sadece toplumsal bir fayda beklemek indirgemeci bir tutum olabilir fakat

²⁵Bu yorum Bloom için derin okumaya dair değişmez bir unsur olduğundan "Neden okuruz?" sorusunun bir yanıtı olarak sunulur. Fakat Bloom, edebiyattaki yaygın okuma türünün bu olmadığından sıklıkla yakınlık. Dolayısıyla bu yorum, aslında "Nasıl okunmalı?" sorusunun bir cevabıdır. bkz: H. Bloom (2021). *Neden ve Nasıl Okumalıyız?* İstanbul: Ketebe Yayınları.

²⁶"Bazı muhteşem yazarlar en ulvi gaye için uğraşır: Öncelikli olarak insanı temsil etmek (Bloom, 2021, s. 295)".

toplumsal birtakım yaklaşımlar çerçevesinde yapılan edebiyat eleştirisi ve okumalar gerçekten indirgemeci midir? Akademik alanda zamanla birçok yaklaşım ortaya konmuş ve geliştirilmiştir. Bu yaklaşımlar çeşitli alanlarda olduğu gibi edebiyatta da kendine yer bulmuştur. Şüphesiz edebi yapıt bu yaklaşımlardan biriyle ele alınarak incelenebilir. Bu durum o yapıtın başka bağlamlar içerisinde incelenmesine engel oluşturmadığı gibi çok yönlü okumalarının yapılmasını da olanaklı kılar. Dolayısıyla Bloom'un edebiyatı bu tür yaklaşımların içine hapsoldüğüne dair yaklaşımına karşın bir edebi yapıtın farklı yönlerden ele alınıp incelenmesi edebiyatı daraltmaktan çok zenginleştirir. Fakat bundan da önemlisi toplumun bir parçası olan yazarın ortaya koyduğu yapıt hiçlikten²⁷ var olmaz. Öncelikle her yazarın kendi inancı, değerleri, politik duruşu ve bir sosyoekonomik statüsü vardır. Tüm bu unsurların yapıta yansması da muhtemeldir. Bennett ve Royle'un da ifade ettiği gibi yazar ve eleştirmen inkâr etse de dünyasal ve politik ilgiler yapıta sirayet eder (2020, s. 20). Dolayısıyla bu durum yapıtı ideolojik yönden yoruma açar. Öte yandan bazı yazarlar bu konuda Bloom ile benzer bir düşünceye sahiptir. Örneğin Gustave Flaubert de bir sanatçının dini, ülkesi veya herhangi bir toplumsal inancı olması gerektiğine inanmadığını söylerken (1915, s. 22) Anton Çehov, yapıtlarında kendi ideolojisine ait çıkarımlarda bulunulmasından şikâyet eder. Çehov'un buradaki muhtemel endişesi, Bloom'un da ifade ettiği gibi yapıtlarının belli ideoloji ve görüşlere indirgenip bunlarla sınırlandırılacağıdır:

Satır aralarında bir eğilim arayanlardan, beni liberal ya da muhafazalar olarak görmeye kararlı olanlardan korkuyorum. Ben liberal, muhafazakâr, kademeli ilerlemeye inanan, bir keşiş veya kayıtsız biri değilim. Özgür bir sanatçı olmayı istemeliyim, daha fazlasını değil. ... Benim kutsallarım insan bedeni, sağlığı, zekâsı, yeteneği, ilhamı, sevgisi ve en mutlak özgürlüktür (1964, s. 63).

Yazara ait sözü edilen unsurlar dışında bir edebi yapıt, içinde bulunduğu toplum tarafından da şekillenir. Üstelik bu etkiye sadece edebi yapıtın konusu değil, zamanın ve sanat ortamının getirdiği biçimsel özellikler de dâhildir. Buna uygun olarak Bloom da çeşitli incelemelerinde yapıtların bu toplumsal yanlarından bahseder. Örneğin Thomas Mann'ın *Büyülü Dağ* romanında on yıl sonra gelecek olan Nazi dehşetini öngördüğünü vurgulayarak Mann'in bu kitabı yazarken Avrupa kültürünün bir parodisini ortaya

²⁷Bloom da yapıtların hiçlikten meydana gelmediklerini savunur. Fakat onun savunduğu şey, yapıtların toplumun ve belli bir kültürün içinden çıktığı görüşü değil, kendinden önce gelen yapıtların oluşturduğu edebi yazının içine doğduğu görüşüdür.

koymak istediğini belirtir (Bloom, 2021, s. 277). Bir diğer örnek Herman Manville'in *Moby Dick* romanıdır. Romanın Amerika'nın *milli epiği* (2021, s. 343) sayılabileceğini öne süren Bloom, romandaki ana karakteri şu şekilde yorumlar:

Her ne kadar saplantısından irkilsek de Ahab bizi kendisine çeker. Her haliyle Amerikalı bir karakterdir, intikam alma hususunda tutkuludur; ama her zaman tuhaf bir şekilde kendini özgür hisseder. Bu özgürlüğün bir sebebi belki de şudur: Hiçbir Amerikalı içten içe yalnız olmadıkça kendini özgür hissetmez (2021, s. 348).

Bloom, benzer bir yorumu Nathanael West'in *Bayan Yalnızkalpler* romanı için de getirir:

Bu kitap Amerikan dindarlığının ve onun yaygın gücünün bir parodisidir. West'in de öngördüğü şekilde hiçbir millet bizim kadar dindar ve şedid değildir. ... Bayan Yalnızkalpler'i neden okumalıyız? Tabanca ve şiddet saplantımızı, Tanrı tarafından sevilme ihtiyacımızı, bize günah yoluyla affedildiğimizi öğreten alenen inkâr ettiğimiz Gnostik köklerimizimizi daha iyi anlamak ve Mark Twain'den sonra gelmiş en büyük parodi ustalarımızdan birinin verdiği zevki tatmak için okumalıyız (2021, s. 362-363).

Bloom'un Herman Manville ve Nathanael West'in romanlarına dair çıkarımları, her iki romanın da iyi bir Amerika ve Amerikalı temsili barındırmasıdır. Bu yorum, Bloom'un güçlü yapıtın olabilecek en iyi şekilde insan temsilini sunabilmesi ve kendimizi anlamak için okumamız gerektiği görüşüyle tutarlıdır. Öte yandan Manville, söz konusu temsili ortaya koyarken hem kendi Amerikalı kimliğinden yararlanmış hem de her iyi yazarın sahip olacağı güçlü gözlem yeteneğinden yararlanarak dikkatini diğer Amerikalılara çevirerek karakterini oluşturmuştur. Dolayısıyla şöyle denebilir: Yazar, insanın en iyi temsilini yaratırken toplumdaki beslenir ve edebi yapıtların topluma dair bir söz söylemeleri kaçınılmaz olduğundan yapıtlar, toplumsal değerlendirmelere de açıktır. Bu durumda edebi yapıtlara Booth'un şu ifadesiyle yaklaşılabilir: "... önemli olan yazarın birtakım emellere sahip olup olmadığı değil, bu emellere bağlılığından iyi bir netice çıkarıp çıkarmadığıdır (2021, s. 80)". Booth'un burada kullandığı *iyi bir netice* ifadesi meseleyi tekrar Bloom'un savunduğu yapıtın edebi niteliğine getirir. Çünkü bir yapıtın savunduğu bir fikri iyi aktarıp aktarmaması o yapıtın etkileyciliğini ve kalıcılığını belirler. Bu da nihayetinde yapıtın edebi özellikleriyle ilişkilidir. Benzer şekilde Ezra Pound için de iyi yazar, dili etkili ve verimli tutan yazardır. Bu durumda iyi yazarın yararlı olmak istemesi veya kötü yazarın zarar vermek istemesi önemli değildir (2021, s. 31). Aksi takdirde örneğin iyi bir feminist bir roman ne kadar yararlı olmak isterse istesin onu

edebi olmayan feminist bir metinden ayıran ve ona kalıcılık sağlayacak olan edebi güçtür. Söz konusu romanın okurda yaratacağı etki sadece seçtiği konuya değil, o konuyu güçlü bir öykü ve biçim çerçevesine yerleştirmesine bağlıdır. Bloom, bu konuda Samuel Johnson'ın adanmaya dayanan şiirin, şiire adanmayla karşılaştırıldığında imkânsız olduğu görüşüne atıfta bulunur (Bloom, 2018, s. 37). Buradaki *şiire adanma* herhangi bir ideolojiye değil, doğrudan sanata, estetiğe adanmayı ifade eder. Şiirin yaratılmasını sağlayan asıl şey, şiirin kendisi olmalıdır. Buna ek olarak Bennett ve Royle, edebi nitelik taşımayan bir metnin bile etkileyici ve kalıcı olması için edebi malzemelere ihtiyaç duyduğunu belirtirken bu iki unsurun varlığının büyük ölçüde edebi dile dayandığı yorumunu destekler:

... En geleneksel biçimiyle politik alanın bile hikâye anlatımı, retorik mecazlar, dramatikleştirme ve öbür şiirsel etkiler gibi edebi boyutlar olmaksızın düşünülemediğini görebiliriz. En önemli ve kalıcı politik ifadeler edebi niteliklere sahiptir. ... Büyük politik metinlerde her zaman şiirsel bir enerji vardır. “Avrupa’da bir hayalet kol geziyor.” gündelik, sıradan bir deyiş değildir. (1848’de Karl Marx ve Friedrich Engels tarafından yazılan *Komünist Manifesto*’nun açılış sözleri) (2020, s. 20-21).

Bloom’un estetik odaklı edebiyatı ve eleştiriyi kendine has bağımsız bir alan olarak gören anlayışı, Yeni Eleştiri’yle benzerlikler taşır. Bloom gibi Yeni Eleştiri de tarih ve psikoloji gibi bilimlere yaslanarak yapılan eleştiride sanat yönünün bir yana bırakılarak edebiyattan uzaklaşıldığı (Moran, 2018, s. 207) düşüncesini savunur. Bu düşünceye göre yapıt hakkında söylenmesi gereken her şey o yapıtın içindedir. Dolayısıyla edebiyat eleştirisinde yapıt, farklı alanların terimleriyle değerlendirilmek yerine edebiyatın kendi malzemeleriyle değerlendirilmelidir. Moran bu malzemeleri yapıtın teması, kişileri, bunlar arasındaki çatışma, anlatım tekniği, olay örgüsü, imgeler, ton, simgeler olarak sıralar ve Yeni Eleştiri’ye göre tüm bu özelliklerin bir yapıtın kendine özgü anlamını oluşturduğunu belirtir (2018, s. 209). Bloom, her ne kadar Yeni Eleştiri’nin söz konusu görüşleriyle benzer bir anlayışa sahipse de her yapıtın tek başına değerlendirilmesi gereken kapalı bir yapı olduğuna dair görüşe katılmaz. Çünkü hiçbir yazar, okur veya metin *kendine ait* değildir. Her zaman tarihsel ve metinsel etkilerin bir üreticisi oldukları gibi tepkilerin ve revizyonların da bir ürünüdürler (Wittenberg, 1996). Dolayısıyla yapıt, kapalı bir yapı olmanın aksine öncül metin veya metinlerle ilişkili bir yapıdadır. Bloom’u Yeni Eleştiri’den ayıran bir diğer yaklaşımsa eleştiriye sadece yapıtı değil yapıtın

yazarını da dâhil etmesidir. Kendisinin de belirttiği üzere bir romantik olan Bloom, dehanın *olağanüstü entelektüel kuvvet* olmasının yanı sıra *yaratıcı* olarak da tanımlandığını (2021, s. 299-300) belirtir ve Young gibi yazarın dehasına inanır. Dolayısıyla yapıt yazarın yaratıcılığıyla meydana gelir ve ondan çok şey taşır. Bloom'a göre bir yapıttaki karakterlerin altında yazardan ne kadar parça olduğu tam olarak belirlenemez fakat yazar, kendini karakterlerinden ne kadar ayrı tutmaya çalışırsa çalışsın -Bloom burada Joyce'un kendini Leopold Bloom'dan ayrı tutmaya çalışsa da en nihayetinde kendini Poldy ile bir bulduğundan söz eder- bir şekilde kendini yansıtacağını söyler. Bloom için bunun en iyi örneklerinden biri Samuel Johnson'dır. Güçlü bir yazarın yapıtı kendisinden öyle iz taşır ki James Boswell, Bloom'un şimdiye kadar yazılmış en iyi biyografi yapıtı olarak gördüğü *The Life of Samuel Johnson*'ı yazmamış olsa bile Johnson'ın kişiliği hatırlanabilir. Çünkü Johnson, yazdığı ve söylediği her şeyin arka planında durur (Bloom, 2018, s. 192). Yine de biyografiler bir yapıtı okumaya katkı sağlayabilir. Fakat burada dikkat edilmesi gereken, yaşam ile yapıtı birbirine karıştırmamaktır (Bloom, 2021, s. 286-287).

Bloom'un toplumcu bir bakış açısından ziyade bireyci ve yazarı içine alan bir tutum benimsemesi söylendiği gibi romantizmin bir getirisidir. Romantizme göre sanatçı, yapıtında dış dünyayı anlatsa bile dış dünya sanatçının duyguları ile değişime uğrayarak yapıtta yer bulacaktır. Sanatçının duyguları o kadar yoğundur ki bu durum onu kuvvetle yaratma eylemine iter (Moran, 2018, s. 101-102). Bloom, romantik dönemin alışkanlıklarının devam etmesi gerektiğini belirtir. Ona göre okuma, on sekizinci ve on dokuzuncu yüzyılda yapıldığı gibi estetik zevk ve ruhani iç görü²⁸ için yapılmalıdır (2021, s. 213). Buna rağmen Bloom, *Etkilenme Endişesi Teorisi*'nde etkilenmenin şairler arasında değil şiirler arasında olduğunu vurgulayarak yapıt temelli bir yaklaşım ortaya koyar gibi görünür. Fakat gerek teorideki ayrıntılara gerekse onun genel edebiyat yaklaşımına bakıldığında Bloom'un tamamen yapıt temelli bir yaklaşım izlemediği açıktır. Öyle ki okuma temelli bir teori olan *Etkilenme Endişesi*'nde yapıtın meydana gelmesindeki ilk basamak yazarın öncüllerini okumasıdır. Ayrıca endişe nihayetinde yazarların taşıdığı bir duygudur ve bu endişeyi ancak güçlü yazarlar kendi lehine çevirebilir. Bu açıdan bakıldığında Bloom'un, yapıtlar arasındaki ilişkiyi ifade ettiğini

²⁸Buradaki "içgörü" ifadesi Bloom'un, okumanın kişinin kendisini bilmesini sağladığına dair görüşüyle ilişkilendirilerek okunabilir.

öne sürdüğü *Etkilenme Endişesi Teorisi*'nde yazarlar başat konumdadır; dolayısıyla Bloom'un burada da romantizm temelli bir yaklaşım benimsediği söylenebilir.

Bloom'un yazarlara ilişkin yaklaşımı, kendini en belirgin şekilde *kanon* söyleminde bulur. Bloom kanonu Teokratik Çağ, Aristokratik Çağ, Demokratik Çağ ve Kaos Çağı olarak dönemlere ayırır. Batı'nın kanonlaşmış yirmi altı yazarını bir araya getirerek oluşturduğu *Batı Kanonu*'nda ise Teokratik Çağ'ın edebiyatına (dini metinler) yer vermemiştir. Bloom'un kanonuna bakmadan önce kavram olarak kanondan bahsetmek gerekir. Kanonun Bloom'un da ifade ettiği gibi dinsel bir geçmişi vardır (2018, s. 29). Rudolf Preiffer'a göre İncil'de *bir dizi kitap* anlamına gelen kanon sözcüğünü ödünç alarak 1768 yılında *Historia Critica Oratorum Graecorum* adlı kitabında yer veren filolog David Ruhnken, modern kanon kavramı ilk kez kullanır. Ruhnken burada çok sayıda hatipten sadece on tanesini seçerek bunların kanonda yer aldığını belirtir (1976, s. 163). Modern kanon sözcüğü ise Yunanca'ya dayanmakla birlikte buraya da Sami dilinde kamış veya değnek anlamında bir sözcükten gelmiştir. Klasik ve Helenistik dönemlerde heykel, müzik, felsefe, retorik ve dilbilgisiyle ilgili çalışmalarda kullanılan kanon, İskenderiyeliler'in yaptığı Attica Yunancası'nı en iyi kullanan yazarlar listesi veya İncil'i oluşturan metinlerin seçimi gibi anlamlarda kullanılmıştır (Jusdanis, 1998, s. 84). Görüldüğü üzere kanon genellikle bir seçme durumunu ifade etmektedir. Bu seçim, seçimin yapıldığı alandaki en iyileri ortaya çıkarır. Edebiyatta da kendine yer bulan kanon kavramı edebiyat tarihi boyunca okunmaya devam etmiş, ayakta kalmayı başarabilmiş ve çeşitli yönlerden güçlü bulunmuş yapıtları ifade eder. Jusdanis, ayrıca kanona dair yapılacak araştırmalarda kaza sonucu yok olan yapıtlar dışında bazı yapıtların hangi nedenlerle hayatta kalıp yok olduklarını; bir metnin kanon hiyerarşisindeki konumu ve metinlerin bu hiyerarşi içindeki hareketlerini araştırması gerektiğini de belirtir (1998, s. 80-81). Kanon söz konusu alanda o alanın en iyilerine ulaşma imkânı verir. Bloom ve onun gibi düşünürler için kanon, sonradan gelen yapıtlar için bir ölçüt niteliğindedir. Öyle ki geçmişin anıtları bugünün estetik anlayışının ve sanatsal üretiminin önemli bir parçasıdır (Jusdanis, 1998, s. 95). Öte yandan kanon, herkes tarafından desteklenen bir oluşum değildir. Edebiyat tarihi boyunca kanonun özellikle sınırlayıcı ve subjektif olduğuna dair eleştiriler getirilmiştir. Bloom'un ortaya koyduğu Batı Kanonu'na da yine bu yönde eleştiriler getirildiği görülür. Eleştirilerin nedenini daha iyi anlamak içinse Bloom'un kanon için belirlediği ölçütlere ve izlediği yönetime bakmak gerekir.

Bloom'un Batı Kanonu, Shakespeare için sıklıkla kullandığı gibi *kapsayıcılık* ifadesinde temellenir. Kanona dâhil ettiği yirmi altı yazar yücelikleri ve temsil kabiliyetleri nedeniyle kanondadır. Belirlemiş olduğu kanonda birçok eksik yazarın sayılabileceğini öngören Bloom, güçlü olarak tanımlayabileceği birçok yazarı dışarıda bıraktığını belirtir (2018, s. 11-12). Tam da burada kanon oluşturmadaki seçicilik ve Bloom'un temsil kabiliyeti dediği unsur ortaya çıkar. Seçim yapmak için ulusal kanonları inceleyen Bloom, bir ulusal kanon içinde en kapsayıcı, dolayısıyla temsil kabiliyeti en yüksek gördüğü isimlere yer verir. Bunlar İngiltere için Shakespeare ve Chaucer, Fransa için Montaigne ve Moliere, İtalya için Dante, İspanya için Cervantes, Rusya için Tolstoy, Almanya için Goethe, Hispanik Amerika için Borges ve Neruda, Amerika için Whitman ve Dickinson'dır. Ayrıca başlıca oyun yazarları ve roman yazarları olarak nitelendirdiği Ibsen, Beckett, Austen, Dickens, Eliot, Tolstoy, Proust ve Woolf da kanona dâhil edilmiştir. Son olarak Samuel Johnson kanonda yer verdiği tek eleştirmenken Freud'un da kanonda yer alması (Bloom, 2018, s. 12) dikkat çekicidir.

Bloom'a göre kanonun faydası son derece basittir. Bir insan ömrü sadece Batı geleneğinin bütün büyük yazarlarını bile okumaya yetmez. Bu durumda okur seçme yapmak zorundadır (Bloom, 2018, s. 25) ve temelinde seçme eylemi olan kanon, bu konuda okur için en büyük rehberdir. Buna benzer şekilde Pound da okurun, şiir hakkında en iyilerden birkaçını gerçekten bilerek ve inceleyerek pek çok şiirden öğrenebileceğinden daha çok şey öğrenebileceğini iddia eder (2021, s. 41).

Bloom'un kanonunu şüphesiz onun edebi yaklaşımı belirler. Bloom kanon içerisindeki yazarlar için *güçlü yazar* ve onların kanona dâhil olmalarını sağlayan yapıtları için de *güçlü yapıt* tanımlamasını kullanır. Ardından Bloom, bir yazarı ve bir yapıtı güçlü yapanın ne olduğunu da açıklar. Bu konudaki en önemli tanım *tuhaf*lıktır. Bloom'a göre tuhaflık, özümsemesi imkânsız bir özgünlük veya bizi artık onu tuhaf olarak göremeyeceğimiz kadar içine alan, göremeyeceğimiz kadar verili hale gelmiş bir özgünlüktür (2018, s. 12-13-14). Bu tanımın kendisi de tuhaftır çünkü yalnızca güçlü yazarların girmeyi hak ettikleri kanon gibi bir yapı için tuhaflık, son derece müphem bir ifadedir. Fakat nihayetinde burada tanımlanmaya çalışılan bir sanat yapıtıdır ve sanat yapıtlarının insan üzerinde uyandırdığı duyguların tanımlanması da bir o kadar zordur. Dolayısıyla herhangi bir tanıma ve kalıba sokulması zor olan bu etki nedeniyle Bloom'un tuhaflık kavramı bir bakıma sanat yapıtının doğasıyla uyum içindedir.

Kanonsal tuhaflık, büyük ölçüde özgünlüğü ifade eder. Bu nedenle bir yapıtın varlığının bir başka yapıtta bulunduğunu söyleyen Bloom'un, tuhaflık kavramını özgünlük olarak tanımlaması çelişki gibi görülebilir. Bir yapıtın varlığını başka bir yapıtta borçlu olması gibi etki gücünü vurgulayan görüşüne rağmen Bloom'un buradaki özgünlük tanımı, *Etkilenme Endişesi*'nin tersi bir tanım olmaktan çok onun tamamlayıcısıdır. Yapıtın *güçlü* olabilmesi için sadece etki altında bir varlık kazanması yeterli değildir. Bu etki sayesinde -etkiyi aşarak değil- kendi özgünlüğünü yakalayabilmesi gerekir. Etkilenme endişesinin yarattığı sonradan gelen yazarla öncül yazar arasındaki rekabet, özgünlüğü meydana getirmektedir. Özgünlük, Bloom için pek çok şey gibi edebiyatın kendine has malzemelerine dayanır. Bloom bu malzemeleri metaforlar, yaratıcı değişmeceler gibi mecazi dilde yeni olanaklar sunmaya dayanan unsurlar ile insanların temsili ve bilişte hafızanın rolü şeklinde sıralar. Yazarın öncülüne rağmen kendi özgünlüğünü yakalayabilmesi konusunda verdiği en önemli örnek, öncülünü aşarak kanonun merkezi haline gelmiş Shakespeare'dir. Shakespeare'in etkilendiği kişi Marlowe'dur. Bloom'un aktardığına göre *Titus Andronicus*'taki Mağripli Aaron ve III. Richard gibi Shakespeare'in ilk kötü kahramanlarının üzerinde Marlowe'un Maltalı Yahudi'si ve Barabas'ının etkisi vardır. Shakespeare kendi Venedikli Yahudisi Shylok'u yarattığıdaysa karakterin metaforik konuşması baştan aşağı farklıdır. Bu durumda Shylock, Barabas'ın güçlü bir yanlış okuması ya da yaratıcı bir yanlış okumasıdır. Nihayetinde Shakespeare Marlowe'u o kadar geride bırakır ki artık *Othello*'da onun izleri görülmez. Nitekim *Othello*'nun Iago'su Barabas'tan çok daha derin ve imgesel olarak çok daha ileridedir (Bloom, 2018, s. 19-20). Shakespeare'inkine benzer bir şeyi *Kayıp Cennet* ile Milton başarmıştır. Milton, kendinden önce Chaucer, Spenser ve Shakespeare'in kendinden sonraysa Wordsworth'ün yaptığı gibi geleneği alt edip içine almıştır (Bloom, 2018, s. 38). Böylece Bloom, Shakespeare ve Milton'ın özgünlüğüne atıfta bulunarak etkiye rağmen özgünlüğün nasıl edinildiğine dair örnek sunmuştur. Buradan hareketle Ezra Pound'un tanımlarına²⁹ göre Bloom'un kanonu, yeni bir yöntem sunan veya yapıtları bize bir yöntemin ilk örneğini sunan yazarlardan oluşan *buluşçular* ve bu tür yöntemlerin bir kısmını birleştiren ve onları *buluşçular* kadar iyi kullandıkları gibi onlardan daha iyi de kullanabilecek *ustalardan* (2021, s. 38) oluşur.

²⁹Pound'a göre edebiyatı meydana getiren altı grup vardır: buluşçular, ustalar, sulandırıcılar, dikkat çekici nitelikleri olan yazarlar, edebiyat yazarları ve geçici modaları başlatanlar (2021, s. 38). Bunlardan geçici moda başlatanlar da Bloom için ideolojik nedenlerle kanona dâhil edilmeye çalışılan fakat zamanla unutulacak yazar ve yapıtları tanımlamak için uygundur.

Bloom, kanona yüklediği yüce güç nedeniyle pek çok eleştirmenin de söylediği gibi kanon konusunda *muhafazakâr*dır. Bloom, kanonu sınırlayıcı ve önemsiz görenler kadar kanonu genişletmeye çalışanlara da karşıdır. Bunlara kanonu politize etmeye çalışan ve kanonun değerini burada arayan kanonun ideolojik savunucuları (2018, s. 31) da dâhildir.³⁰ Kanon elbette zamanla genişleyebilir çünkü güçlü yazarların her çağda var olması muhtemeldir. Örneğin Bloom için kanona dâhil olabilecek yazarlar John Ashberry, James Merrill ve Thomas Pynchon gibi isimlerdir. Bloom bu isimleri kanonsal ilan etme dürtüsüne sahip olduğunu söylese de kanonsal kehanetin bir yazar öldükten sonra yaklaşık iki nesil geçince test edilmesi gerektiğine inanır. Çünkü burada belirleyici olan unsurlar yazarların kalıcılıkları ve onların etkisiyle zamana dayanıklı başka yazarlar çıkıp çıkmadığıdır (Bloom, 2018, s. 504). Dolayısıyla Bloom'un kanonun genişlemesine dair itirazı, kendi inandığı ölçütler dâhilinde kanona dâhil edilebilecek yazarlarla ilgili değildir. Esas sorun, Kırgınlar Ekolü'nün birtakım ideolojik ve politik nedenlerle ayrıcalık tanıyarak kanona yeni yazarlar dâhil etmesi, hatta yeni kanonlar oluşturmasıdır.³¹ Edebi kanon seçicidir (Bloom, 2018, s. 46) ve bu seçicilik tamamen estetik değerlere bağlıdır.

Bloom'a kanon konusunda getirilen bir diğer eleştiri, genel olarak kanon oluşumuna da getirilen bir eleştiri olan ataerkil yapıdır. Nina Baym, *Etkilenme Endişesi Teorisi*'nin gizli amacınının, kadın yazarları kanondan çıkarmak olduğunu ve Bloom'un geleneksel kadın düşmanlığını çağdaş terimlerle ifade ettiğini öne sürer (1984). Gerçekten de Bloom'un kanonunda erkek yazarlar çoğunluktadır. Öte yandan Bloom'un *Etkilenme Endişesi Teorisi*'den yararlanarak 19. yüzyıl kadın yazarları üzerine okumalarda bulunan Sandra Gilbert ve Susan Gubar, Bloom'un ataerkil kanonu konusunda daha iyimser bir yaklaşımda bulunur. Gilbert ve Gubar, Bloom'un teorisinde neyin yanlış olduğundan çok neyin doğru ve anlamlı olduğuna yoğunlaşmak gerektiğine

³⁰Kanonun, tıpkı edebiyatın bütünü gibi politik olduğuna dair yaklaşıma göre edebi yapıt üretme kapasitesi sadece yetenekle ilgili değil, kişinin toplumsal konumunun mümkün kılması gerekenlerle de ilgilidir. Örneğin eski zamanlarda kadınlar arasında okuma ve yazma düşüktür ve bu toplumsal bir meseledir. Özellikle 18. yüzyıldan önce kadınlardan daha az yazar çıkmıştır. Buradan hareketle yazma eylemi bu kadar politikken kanon oluşumunun da politik olandan kaçamayacağı görüşü ortaya çıkar. Dolayısıyla edebi kanonun kuruluşunu belirleyen koşulları anlamak için sadece ne okuduğumuza değil aynı zamanda kimin okuyup kimin yazdığı ve toplumsal koşullara dair sorular da sorulabilmeli ve yanıtlanabilmelidir (Guillory, 1995, s. 238-239).

³¹*The Norton Anthology of Theory and Criticism*'de Bloom için yapılan şu yorum, onun edebi yaklaşımına dair tutumunu net bir şekilde açıklar: "Deha kültürüne ve aşkın derecede büyük başarıya olan bağlılığının yanında ideolojik eleştiriye duyduğu antipati, onu kültürel çalışmaların en büyük düşmanı haline getirdi (Cain vd., 2001, s. 1795)".

inanarak kadın yazarların taşıdığı endişeye dair bir yorum getirir.³² (2009, s. 10-11). Bloom'un kanonunun ataerkil olmasının nedeniyse, Batı edebiyatının çoğunlukla erkek yazarlardan oluşmasıdır. Bu açıdan bakıldığında Bloom'un kadın yazarları dışlama girişiminde olmadığını söylemek mümkündür. Öyle ki Bloom, kanona dâhil ettiği Emily Dickinson, Jane Austen ve Virginia Woolf gibi yazarların yanı sıra Emily Brönte, Elizabeth Bishop, Flannery O'Connor ve Toni Morrison gibi pek çok kadın yazarı güçlü yazar grubuna dâhil eder. Bununla birlikte Shakespeare'den sonra özgünlüğü *verili bir oluş* gibi gösteren en büyük isim, Tevrat'ın ilk yazarı olan ve 19. yüzyılda İncil araştırmacıları tarafından Yahvist ya da *J* olarak bilinen figürdür. Bloom, bu kişinin Kral Süleyman'ın sarayında, yani yüksek kültürün, dinsel kuşkuculuğun ve psikolojik gelişkinliğin güçlü olduğu bir ortamda yaşayan bir kadın olduğunu ileri sürmektedir (2018, s. 14).

Bloom'un kanonundaki yazarlar, sahip oldukları edebi güç nedeniyle kanondadır. Bloom için edebi gücü meydana getirense yazarlar arasında yok sayılamayacak olan rekabettir. Rekabetten galip gelmenin ödülü ölümsüzlük, dolayısıyla kanona dâhil olabilmektir ve bu da yazarların karşı koyamadıkları bir istektir. Bloom için yazarlar arasındaki bu söz konusu rekabeti meydana getiren de *Etkilenme Endişesi*'dir.

3.5. Yaratıcı Okumadan Yanlış Okumaya: Etkilenme Endişesi Teorisi

Harold Bloom, yazarlar ve yapıtlar arasındaki etkilenme ilişkisinden yola çıkarak geliştirdiği *Etkilenme Endişesi Teorisi*'ni okuma eylemiyle temellendirir. *Etkilenme Endişesi*'nin ilk basamağı olan *yanlış okuma*, yaratıcı okumadan türetilmiştir. İki kavram da *iyi okumak* ile ilişkilidir. Okumak ve yazmak birbirleriyle ayrılmaz bir biçimde ilişkilidir ve iyi yazmak için iyi okumak gerekir (Shaw, 1959). Öyle ki okumanın yazma üzerindeki etkisini Bennet ve Royle şu şekilde yorumlar: “Okumak yazmayı içerir. ... İyi okuma, *cevap olarak* bir yazı geliştirir (2020, s. 29)”. Dolayısıyla iyi bir okuma ardından potansiyel bir yazıyı geliştireceğinden bu bir yaratıcı okumadır. Bennet ve Royle, yaratıcı

³²Gilbert ve Gubar, Bloom'un etkilenmenin yarattığı endişe düşüncesinden yola çıkarak 19. yüzyıl kadın yazarların endişe durumunu araştırır. Ataerkil toplumda kadın, cinsiyetini bir engel ve bir yetersizlik olarak deneyimler. Buna göre kadın yazarlar erkek egemen edebiyata uyum sağlamakta zorlanır ve yabancılaşır. Dolayısıyla böyle bir edebiyat ortamında kadın yazarın taşıdığı endişe erkek yazarla aynı olamaz. Kadın yazarların yaşadığı endişe daha çok bir *yazarlık endişesidir*. Bu, erkek hâkim bir dünyada asla bir öncü, hatta bir yazar olamama endişesini ifade eder. (Gilbert and Gubar, 2009, s. 11-12).

okuma konusunda öncelikle eleştirel metinleri işaret eder. Onlar için yaratıcı okuma eleştirel bir okumadır ve metnin yaptığı ya da yapmak istediği düşünülen unsurları ele alarak okurun kendi kişisel ve yaratıcı ilgisini metinle ilişkilendirmesidir. Yaratıcı okumanın işlevlerinden biri de okunan metin ile başka bir metin arasında bağlantılar kurulabilmesidir. Royle ve Bennet'in buna verdiği örnek Evelyn Waugh'nun *Bir Avuç Toz* adlı kitabının T.S. Eliot'ın *Çorak Ülke*'sini çağrıştırması ve bu romanın baştan sona Charles Dickens'in yapıtlarına bir cevap niteliğinde oluşudur (2020, s. 29-31). Benzer şekilde Harold Bloom'un yaratıcı okuması olan *yanlış okuma* da eleştirinin yanı sıra edebiyat yapıtlarını da kapsar. Çünkü onun için ister eleştiri olsun ister şiir veya roman, bir yapıt varlığını başka bir yapıta borçludur. Bennet ve Royle için yaratıcı okuma, metinlerarası ilişkiyi ortaya çıkarırken Bloom için yaratıcı okuma, metinlerarası ilişkinin kendisidir. Dolayısıyla Bloom'un yaratıcı okuması daha çok iyi okumanın *cevap olarak* bir yazı geliştirmesiyle ilgilidir. Bloom'un öncüllerinden biri olan Ralph Waldo Emerson'in, yaratıcı yazmanın yanı sıra yaratıcı okuma kavramının üzerinde durması ve iyi okumak için bir mucit olmak gerektiğine dair yorumu da (1901, s. 21) şüphesiz bununla ilişkilidir ve Bloom'u etkilemiştir. Öyle ki Bloom için de yazar bir mucittir. Öncülünün yapıtını kendi özgün yapıtına çeviren bir mucit. Eğer yaratıcı yazma, bu özgünlüğü ifade ediyorsa o zaman yaratıcı okuma, yaratıcı yazmanın ön koşuludur.³³ Yapıtlar, diğer başka yapıtların yaratıcı okunmasıyla meydana gelir. Bloom okur için *Atinalılar*'ın *geleceğin genç vatandaşı* anlamına gelen *ephebe* kavramını kullanır (2011, s. 10). Gelecekte yazar olacak *ephebenin* yazım süreci okumayla başlar. Okuma eylemi bu sayede yaratımın bir parçası haline geldiğinden yaratıcı okuma halini alır. Güçlü bir okuma kendinden başka okumalar (başka yapıtlar) üretebilendir ve aslında bir tür yanlış anlama veya yanlış okumadır (Bloom, 2001). Bloom'ın yaratıcı okuma yerine kullandığı yanlış okuma, yapıtın yaratım süreci için mutlak bir şarttır. Çünkü doğru okuma var olan yapıtı tekrar etmeyken (Bloom, 2011, s. 13) yanlış okuma bu yapıttan sapmadır ve yeni bir yapıt ortaya çıkarır. Bloom'un etkilendiği isimlerden biri olan Nietzsche de bu yaratım ediminin üstünde durur. Ona göre de önemli olan eskiyi ve geçmişi aktarmak ve yinelemek değil yeniyi ortaya koymaktır (Bozkurt, 1995, s. 160-161) ve *Etkilenme Endişesi* de benzer şekilde eskinin tekrarına değil yeni olana işaret eder.

³³Bloom'un şu sözleri onun, okumayı yazmanın mutlak koşulu olarak gördüğünü kanıtlar: "Geçmişte şiir yazmak Homer, Milton, Goethe, Tennyson veya Pound okumaktı. Bu günlerde, Birleşik Devletler'de ise Wallace Stevens okumaktır (2001)".

Bloom'un etki teorisinin en önemli kavramı olan yanlış okuma, *yanlış* sözcüğü nedeniyle başlangıçta olumsuz bir izlenim yaratmaktadır. Fakat Bloom için yeni bir yapıtın yaratımı da sağlıklı bir süreç değildir; zira sağlık durağanlık demektir (2008, s. 145) ve bir şey üretmez. Yaratım, içerisinde geride kalmışlık ve aşamama duygusundan kaynaklı endişeyi ve rekabeti içerir. Gelenek, nesilden nesile yumuşak bir aktarım süreci değil, tam tersi dehalar ve şimdiki yönelimler arasında bir çatışmadır (Bloom, 2018, s. 18). Aksi takdirde edebiyat, birbirlerini hürmetle tekrar eden yazarlardan oluşur ve yazar, geçmişi sadık bir şekilde tekrar ederek asla kendi özgünlüğe ulaşamaz (Cain vd., 2001, s. 1795). Dolayısıyla edebiyat yapıtları, sağlıklı ve durağan bir yapıdan değil, içerisinde zorlu ve daimî bir mücadeleyi barındıran edebiyat tarihinden doğar.³⁴ Yanlış okuma da bu mücadelenin ilk basamağıdır. Yanlış okuma bir tür sonradan gelen, yani *halef* konumundaki yazarın savunma şeklidir (Bloom, 2018, s. 19). Yazar öncülünün, yani *selefinin* etki alanından kaçamayacağını bildiğinden kendi özgün yapıtını yaratamama endişesi taşır. Bu durum, Gürbilek'e göre Bloom'un tek ve benzersiz olmak isteyen fakat kendinden öncekilerle ilişkiye hapsolmuş yazarın paradoksal durumunun betimlemesidir (2007, s. 30). Halef yazarın yapıtı selefine karşı bir cevap ve savunmadır. Savunma yanlış okumayla başlar. Yanlış okuma, halefin etki altında kalacağından duyduğu endişenin getirdiği istemsiz bir eylemdir. Bu endişe, halef yazarın selefinden *kaçınma* (evasion) tepkisini doğurur. Kaçınma, Bloom için güçlü şairin en önemli hediyesidir çünkü bu tepki hayal gücüne³⁵ enerji verir (1979, s. 20). Bu bakımdan Eagleton, Bloom'u *yaratıcı hayal gücünün sözcüsü* olarak niteler. Dolayısıyla yaratıcı bir eylem olan yanlış okuma, selef yazardan kaçınmanın bir sonucudur ve güçlü yazar olma potansiyeline sahip yazarın, selefinin yapıtına kattığı özgünlüğüdür. En güçlü yazarlar o denli yanlış okunurlar ki onlar üzerine yapılan ve genel kabul gören yorumlar, çoğunlukla onların gerçekte

³⁴Bloom'un teorisi, ne tamamen geleneği yücelten ve öncül yazarların aşılmasını imkânsız gören bir görüştür ne de yeni yazar ve yapıtların geleneği tamamen yıkararak yok etmesi gerektiğine inanan bir görüştür. *The Norton Anthology of Theory and Criticism*'de ifade edildiği Bloom, bu nedenle kendini her iki büyük cephede de savaşırken bulur (Cain vd., 2001, s. 1794).

³⁵de Man'a göre Bloom hayal gücünü, erken ve özgün tezahürleri ile sonradan gelen türetilmiş tezahürleri arasındaki gerilim olarak görür. Böylece hayal gücü sonradan gelenin sonsuza dek öncekinin gölgesinde kaldığı zamansal bir çıkmaz haline gelir (de Man, 2019, s. 307). Fakat Bloom'un teorisi tam anlamıyla Man'ın eleştirisinin bittiği yerde başlar. Eğer Bloom, de Man'ın belirttiği gibi sonradan gelen yazarların öncüllerini hiçbir zaman aşamayacağını söyleseydi Shakespeare'in öncülü olan Marlowe'u aştığını da ileri süremez ve onu kanonun merkezine yerleştiremezdi. Oysaki Shakespeare, Bloom'un ifadesiyle bir halefin selefini mutlak anlamda yutmasına, (2008, s. 52) yani içine almasına en büyük örnektir. Bloom her ne kadar başta Shakespeare olmak üzere kanondaki birçok ismi aşılması neredeyse imkânsız gibi görse de kanona yeni yazarların katılabileceği (tamamen edebi niteliklere göre) konusunda esnektir ve *Etkilenme Endişesi* de bir bakıma yazarın, öncülünü aşma serüvenidir.

olduğunun tam tersi olma eğilimindedir (Bloom, 2001). Bu durum, sadece edebi yapıtlar için değil tüm sanat yapıtları için ortak bir kabulü akla getirir: Her sanat yapıtı alıcısında farklı duygu ve düşünceler uyandırır, dolayısıyla onlar tarafından farklı yorumlanır. Yanlış okuma, doğrudan yapıtın çok anlamlılığını işaret etmez. Öte yandan Bloom'un, Milton okumasından hareketle güçlü yapıtların yeniden okumasıyla yeni anlamların ortaya çıktığı görüşünde olduğu açıktır. Dolayısıyla çok anlamlılık da Bloom'un yanlış okuma kavramına dâhil edilebilir. Öyle ki Bloom, yanlış okumadan yola çıkarak her yapıtın bir *yorum* (öncülünün yapıtının bir yorumu) olduğunu (2001) ifade eder.

Yanlış okumanın altında yatan bir diğer neden olan savunma güdüsünün kaynağı da yazarın taşıdığı endişedir. Sonradan gelen yazar, daha önce de sözü edildiği gibi yapıtında öncülünden etkilenecek olmanın endişesiyle beraber *gecikmişlik* (belatedness) endişesini de taşır. Bloom'un seleflerinden biri olan Walter Jackson Bate, *The Burden of the Past* adlı yapıtında geçmişin mirasını zengin ve ürkütücü olarak tanımlar (1970, s. 4). Geçmiş ürkütücüdür çünkü şimdinin yazarı, geçmişin görkemi altında yazacak yeni bir şeyin kalmadığını düşünmektedir. Bu durum yazarda bir özgüvensizlik yaratır. Yazarın bu özgüvensizliğine ilişkin şair John Keats bir itirafta bulunur. Keats arkadaşına, şiirde artık özgün hiçbir şey yazılamayacağını, şiirin tüm zenginlik ve güzelliklerinin çoktan tükendiğini söyler (Bate, 1970, s. 5-7). Görüldüğü üzere Bate, burada Bloom'un gecikmişlik olarak tanımladığı durumu ifade ederek Bloom'un teorisi için bir temel oluşturur. Gecikmişlik, Bloom'un teorisinin önemli kavramlarından biridir çünkü sonradan gelen yazarda endişeyi doğuran, dolayısıyla yaratmayı tetikleyen bir duygudur. Bloom için her yazar ölümsüz olma arzusu taşır ve nihai amaçları kanona dâhil olmaktır. Güçlü bir yazar olmayı hedefleyen yazarın zengin edebi geçmişe baktığında geç kalmışlık duygusunu yaşamaması imkânsızdır. Yazarın bu gecikmişlik duygusu, onu öncülünü yanlış okumasına neden olur. Öncülünden farklı bir yapıt meydana getirmek için onu yanlış okuyan yazar böylece kendi yapıtında öncülünün yapıtının bir *revizyonunu* (revision) sunar. Revizyon, Bloom'un *Etkilenme Endişesi*'de bir diğer önemli kavramdır ve yeniden yazımı ifade eder. Bu türden bir yaratım süreci daha önce de belirtildiği gibi yazarın ve okurun benliğinin tamamen kendine ait olmadığını ortaya çıkarır (Wittenberg, 1996). Yazar her zaman başka bir yazarla, yapıt ise her zaman başka bir yapıtla ilişkilidir ve ancak bu şekilde anlam kazanır. Nietzsche'nin de dediği gibi sanatçı asla kendi başına durmaz. Bu, onun içgüdülerine aykırıdır (2011, s. 103). Sonuç olarak edebiyat, tek başlarına bir bütün olan yazar ve yapıtlardan meydana gelmez. Edebiyat, daima bir

diğerine bağlı yazar ve yapıtlardan meydana gelen; yazarların güçlü yapıtları yeniden yorumlayarak ve yeniden yazarak kendilerine yer açmaya çalıştığı (Beach, 1989) bir bütünü ifade eder.

Bloom da tıpkı Cortázar gibi yazarın, öncülünün etkisinin farkında olmayabileceğini (Cortázar için farkında olmama etkiyi, farkındalık ise taklidi doğurur) vurgular. Hatta sonradan gelen yazar çoğunlukla etkiyi reddeder. Bloom'un bu konuda temel aldığı görüş, Anna Freud'un savunma mekanizmalarının işleyişine dair yorumudur. Ona göre savunma eylemleri sessiz ve görünmezdir. *Benin* bastırmadan haberi olmaz (Freud A. , 2011, s. 16). Yazar da farkında olmamasına ve olası bir reddedişe rağmen savunmadan, dolayısıyla etkiden kaçamaz. Bloom'un verdiği örneğe göre Henrik Ibsen, Shakespeare'in onun öncülü olmasından nefret etmiş ve ondan kaçınmaya çalışmıştır. Buna rağmen *Hortlaklar* adlı oyunundaki Bayan Alving karakteri ilk bakışta Shakespeare'i hiç hatırlatmasa bile kendisini değiştirme isteği konusundaki yeteneğinden dolayı nihayetinde Shakespeareci bir karakterdir. Hedda Gabler'ın ataları ise Dostoyevski'nin Svidrigaylov ve Stavrogin karakterleri kadar Iago ve *Kral Lear*'daki Edmund gibi nihilist Shakespeare karakterleridir (Bloom, 2008, s. 21).

Etkilenme Endişesi'nde Bloom'un üzerinde durduğu bir diğer husus endişenin psikolojik yönüdür. Bloom, etkilenmenin bir tür kaynak araştırması olmadığına ısrar ederek metinlerarası ilişkinin bir fikir ve imge aktarımı olmadığını, daha çok psişik bir durum olduğunu ileri sürer (Yousef, 2006). Bu, Bloom'un daha önce Guillén'in etkilenmenin yapıtlar arasındaki paralelliklere değil, sanatçının duygudurumuna bağlı, doğrudan gözlemlenemeyen bir olgu olduğu görüşüyle benzerlik taşır. Şüphesiz bu türde bir etkinin varlığı yadsınamaz. Öte yandan Bloom'un etkilenme endişesine dair verdiği örneklerde bu paralelliklere ilişkin bir yol izlediği dikkat çeker. Aksi takdirde etkilenme endişesi somut olarak ortaya konamaz ve Bloom'un birçok yazar ve yapıt arasında verdiği örnekler etkilenme endişesi içerisinde değerlendirilemez.³⁶ Örneğin Bloom, Samuel Taylor Coleridge'in *İhtiyar Gemcinin Şarkısı* adlı şiirinde İhtiyar Gemici karakterinin öncüllerinin yok yere işlenen suç ve amaçsız kötülük konuları kapsamında

³⁶Bloom *The Breaking of the Form* adlı makalesinde bir güçlü şiirin başka bir güçlü şiire olan gerçek imasının aslında söylemediği, bastırđıđı şeyde olabileceğini belirtir (1979, s. 15). Bu durumda eğer söz konusu iki şiirde etkilenme endişesinin izleri aranacaksa bu, tamamen eleştirimin yorumuna bağlı son derece öznel ve zorunlu olarak yazarların biyografisinden yararlanılması gereken bir çalışma olacaktır. Öte yandan Bloom'un bu makalesinin Yale Okulu üyeleriyle çıkardığı *Deconstruction and Criticism* adlı kitabında yer alması tesadüf değildir. Çünkü Bloom'un burada ortaya koyduğu görüş, yapısökümün metnin anlamını metinde bulunmayanlarda aramasına dair yorumuyla son derece benzerdir.

Shakespeare'in Iago ve Milton'ın Şeytan karakterleri olduğunu ileri sürer (2021, s. 179-180). Öte yandan William Butler Yeats şiirini, William Blake'in sembolik şiirlerinden, Viktorya dönemi dramatik monologtan ve Keats ve Shelley'nin hayalbaz duruşlarından miras almıştır (Bloom, 2021, s. 202). Görüldüğü üzere *Etkilenme Endişesi*, metin içindeki anlatı, biçem ve estetik gibi somut edebi unsurlarda da bulunabilir. Bununla ilişkili olarak Bloom da Robert Moynihan'a verdiği röportajda etki kanıtlarını göstermek ne derece zor olursa olsun, şiirin şekil veya biçiminin onun üzerindeki gizli baskılarla büyük ölçüde ilişkili olduğunu ve kendisinin de bu gizli baskıların peşinde olduğunu söyleyerek (1983) etki endişesinin şiirin şekil ve biçiminde de ortaya çıkabileceğini ifade eder.³⁷ Bir başka deyişle bu gizli baskıların sonucunun, yapıya yansıyan ve yazarın öncülünden etkilenecek onun yapıtını yanlış okuduğunu gösteren somut nitelikler olduğunu söylemek mümkündür.

Bloom'a göre bir şiirin anlamı başka bir şiirdir ve şiirin kendisi anlamın sadece küçük bir parçasıdır (2001). Bu görüş onu metinlerarasılık düşünürleriyle aynı tarafa itse de *Etkilenme Endişesi*'nin metinlerarasılıktan temel bir farkı vardır. Bu fark Bloom'un romantik köklerinden gelen hümanizmdir. Bloom'un edebiyat görüşü hiçbir zaman yazarları, dolayısıyla insanı dışarıda tutmaz. Hatırlanacağı üzere kanon, deha yazarlardan oluşan ve dolayısıyla yaratıcı olan kişiyi vurgulayan bir yapıdır. Selefinin metnini yanlış okuyan ve onu yeniden yazarak kendi özgünlüğünü yakalayabilen de yine bireyin kendisidir. Bu nedenle *Etkilenme Endişesi*, yazarı dışlayan ve sadece metinlerarası ilişkileri gözeten genel metinlerarasılık yaklaşımından ayrı bir yerde konumlandırılmalıdır. Eagleton'a göre Bloom, metinlerarasılığa ilham veren Derridacı yani yapısökümcü görüşün kuşkucu ve antihümanist *ethos*undan çok cesur ve romantik bir bireycilik sergileyerek dehanın değerini savunmaktadır (2014, s. 192). Dolayısıyla bu görüş, içerisinde bireyi dışlayan her türlü görüşe bütünüyle karşıdır. Metinsel bağlar konusunda yazarın etkisi o kadar güçlüdür ki Pound'un deyimiyle bir yöntemin ilk örneğini sunan *buluşçu*, yani mucit denebilecek yazarların etkisi ardından gelen birçok yapıtta görülür. Bloom'un modern şiirin kurucusu olarak gördüğü William Worthsworth buna örnektir. Onun üstün özgünlüğü ve ardından gelen düşüşü arasında modern şiirin

³⁷Bloom'a göre edebiyat tarihin en iyi kullanımı, yapıtlar arasındaki ilişkileri açıklama amacıyla kullanımıdır. Bloom şöyle der: "Gerçek şiir tarihi şairlerin şair sıfatıyla başka şairler yüzünden nasıl ıstırap çektiklerinin hikâyesidir (2008, s. 124)". Eleştirmen de edebiyat tarihini bu şekilde kullanmalıdır. Çünkü eleştiri *şirden şiire giden saklı yolları bilme sanatıdır* (Bloom, 2008, s. 126).

parametrelerinin kurulduğunu söyleyen Bloom'a göre herhangi bir modern şiir okunduğunda doğrudan Worthsworth şiiri okunmamış olsa bile bir şekilde onun şiiri okunmuş olur (2021, s. 173-179). Benzer şekilde Pound da Flaubert'in bir arketip olduğunu, Maupassant'ın ardından gelen öykü yazarlarının hepsinin ise öyküyü Maupassant'dan öğrendiğini ileri sürmüştür (2021, s. 73).

Bloom'un tasarladığı rekabetçi edebiyat³⁸ alanında verilen mücadele hayatta kalabilme mücadelesidir. Etki, kişiyi özgünlüğe ve edebi güce ulaştırabileceği gibi onu yok da edebilir. Bu rekabetçi ortamda sadece güçlü olan ayakta kalır ve zayıf olan unutulur (Bloom, 1979, s. 5). Bloom'un yazarlar arasında kurduğu halef-selef ilişkisi teoriye art zamanlı izlenimi verir. Fakat Bloom, tıpkı ondan önceki insan varlığına rağmen Shakespeare'i insanlığın mucidi olarak değerlendirdiği gibi yazarlar arasında da doğrusal zaman anlayışını yıkar. Bu konuda öğrenci-öğretmen ilişkisini örnek gösterir. Bir öğretmen ne kadar tarafsız olmaya çalışırsa çalışsın öğrencileri arasında seçim yapmaktan kaçınmaz. Buna benzer şekilde hiçbir güçlü yazar da öncülü tarafından seçilmedikçe onu seçemez ve başarılı olamaz (Bloom, 1974). Hatta etkilenme, çoğunlukla kabul edildiği üzere sadece sonradan gelen yazarın yaşadığı bir süreç değildir. Sonradan gelen yazarın öncülü etkilemesi (de Man, 2019, s. 308) ve halefin, selefının yapıtını hiç okumaması da mümkündür (2008, s. 102). Peki bu yaklaşım nasıl açıklanabilir? Bloom'un kendisinin de belirttiği üzere Shakespeare hakkındaki yorumu, o olmasaydı da var olacağımızı fakat bu durumda kendimizi olduğumuz gibi göremeyeceğimizi ifade etmektedir (2011, s. 8). Buna benzer şekilde halef yazarın selefini etkilemesi, sanki aralarındaki etkinin tam tersi yönde olduğunu kanıtlarcasına halefin selefini geride bırakmasını ifade etmektedir. Halefin selefini hiç okumamış olabileceği yorumunsa metinler arası bağların uzun geçmişiyle ilişkili olması mümkündür. Bu durumda halef, Herméren'in dolaylı etkilenmeyi gösteren şemasında da (**Şekil 3.2.2.**) görülebileceği üzere bir bakıma kendisinin de öncülleri olan selefının öncüllerini okumamış olabilir. Dolayısıyla Bloom'un *Etkilenme Endişesi* üzerine getirdiği bu yorumlar, teorisinin halefi selefini ne denli aşabileceğini açıklayabilmek ve

³⁸Bloom, her ne kadar edebi düşüncesini ideolojik ve sosyolojik unsurlardan ayrı tutsa da onun rekabetçi edebiyat anlayışı akla karşıt güçlerin çarpışma alanı olan Batı'nın düşünce ve toplumsal tarihini (Savaş, 2006b) getirir. Bloom'un Batı edebiyatını kapsayan Batı Kanonu da bu rekabetçi ortamdan sağ çıkanları ifade eder. Bloomcu bir bakış açısıyla yorumlandığında onun özellikle Batı edebiyatı içerisinde kurduğu bu rekabetçi etkilenme ilişkisinin, Batı düşüncesi ve toplumsal tarihinden doğan ve Bloom'un farkında olmadığı bir etkilenme endişesi olabileceği söylenebilir. Fakat bunun yalnızca bir benzerlik olması da mümkündür.

etkilenme ilişkisinin sınırsızlığını ifade etmek için bilinçli bir şekilde abartılmış yorumlar olarak görmek mümkündür.

Bloom'un *Etkilenme Endişesi*, genellikle yazarın güçlü baba figürüyle mücadele etmesi gereken bir süreç şeklinde tanımlanır (Beach, 1989) ve Oidipus³⁹ kompleksiyle benzerliğinden dolayı Freudyen bir teori olarak görülür. Öyle ki Eagleton, Bloom'un edebiyat tarihini Oidipus kompleksine göre yeniden yazdığını söyler (2014, s. 191). Freud'un öne sürdüğü Oidipus kompleksi, erkek çocuk ile baba arasındaki çelişik (ambivalent) ilişkiyi ifade eder. Buna göre erkek çocuk kendine rakip gördüğü babaya kin beslerken bir yandan da ruhunda ona karşı bir sevgiye yer verir. Bu durum çocukta hem öykündüğü hem de ortadan kaldırmayı düşündüğü babasının yerine geçme düşüncesini doğurur (Freud S. , 2001, s. 229). Benzer şekilde Bloom'un teorisinde halef yazar geç kalmışlık duygusundan dolayı selefiyle rekabet ederek onu geride bırakmak ister. Erkek çocuk ile baba arasındaki bu ilişkiden dolayı Beach, Bloom'un Emily Dickinson veya Elizabeth Bishop gibi yazarların ödipal denkleme nasıl uyduğunu asla açıklamadığını ileri sürer (1989). Bloom içinse *Etkilenme Endişesi*'ndeki Freud etkisi, teorinin tamamı değil sadece bir kısmıdır (2011, s. 14) ve teori tamamen ödipal bir denkleme oturtulamaz. *Etkilenme Endişesi* ile Oidipus kompleksi rekabet konusunda benzerdir ve Freud etkisinden kaynaklı Bloom, teorisini açıklarken yer yer baba-oğul kavramlarını da kullanır. Fakat edebi dünyada rekabet, kadın veya erkek yazar fark etmeksizin kendini gösterir. Dolayısıyla kadın yazarlar da tıpkı erkek yazarlar gibi farklı bir açıklamaya gerek duyulmadan etkilenme sürecine dâhil edilebilir.⁴⁰

Bloom, *Etkilenme Endişesi* içerisinde halef yazarın geçireceği altı basamaktan söz eder. Bunlar bir yazar da her zaman eksiksiz olarak görülemeyeceği gibi basamakların isimleri değişebilir veya farklı basamaklar eklenebilir (Bloom, 2008, s. 51). Bloom'un belirlediği bu altı basamak aşağıdaki gibidir:

³⁹Freud bu ismi Sophokles'in *Kral Oidipus* aslı tragedyasından alır. Bu tragedyaya göre kral ve kraliçenin doğan oğulları, ileride onun babasını öldüreceği kehanetinden dolayı bebekken terk edilir. Başka bir şehrin kral ve kraliçe tarafından büyütülen Oidipus isimli bu çocuk, kral ve kraliçenin gerçek ailesi olmadığını öğrenir. Apollon'a giderek kaderini öğrenmek isteyen Oidipus'a babasını öldüreceği kehaneti söylenir. Oidipus bunu istemese de kehanet bir kaza sonucu gerçekleşir ve Oidipus babasını öldürür. İleride kral olarak annesiyle evlenen Oidipus, en sonunda gerçekleri öğrenerek kendi gözlerini oyar ve şehirde yaşanan felaketlerin sorumlusu görülerek oradan sürülür.

⁴⁰Gilbert ve Gubar'ın daha önce belirttiği gibi kadın yazarların endişesi erkek yazarlardan çok daha farklıdır. Bu endişe öncülünü geçememe korkusu barındırdığı gibi temelinde kadınların toplumsal konumundan kaynaklı olarak etkilenmeden çok bir yazar olup olamama endişesidir.

Clinamen: *Clinamen*, en basit anlamıyla Bloom'un etkilenmenin ilk basamağı olarak kabul ettiği yanlış okumadır. Şiirsel etkilenme, her zaman önceki şairin yanlış okunması, onun yaratıcı düzeltmesi yoluyla ilerler (Bloom, 2008, s. 69). Yaratım, tamamen önceden yaratılmış başka bir yaratıma bağlıdır. Bloom'un bu geçmişe dönük anlayışında genç şairin yani *ephebenin* hiçbir zaman kendi yolunu çizerek ileriye gidemeyeceği anlaşılabilir. Gerçekten de Bloom iyi şairlerin geriye giden yolu yürüyen güçlü kimseler olduğunu söyler (2008, s. 74). Burada geriye yürüme şairin öncülünü okuması, onu güçlü kılsa öncülünü *yanlış* okumasıdır. Her ne kadar bu yürüyüş yazara özgünlük getirecek ileriye dönük bir yürüyüşe benzemese de bu yanlış okuma, *ephebenin* şiirine özgünlük getirecek ve ardından şair kendi yolunda ilerleyebilecektir. Dolayısıyla bu yürüyüş, görüldüğünün aksine aynı yoldan ilerleme değil bir *sapma*dır ki Bloom'un Romalı şair ve filozof Lucterius'tan ödünç aldığı *clinamen* ifadesi, atomların evrende *değişikliği* sağlamak için yaptıkları sapmayı ifade eder (Bloom, 2008, s. 54). İşte *ephebenin* yaptığı da tam olarak bu türden bir sapmadır.

Tessera: *Tessera*, halef şairin sefeinin şiirini tamamlamasıdır. Halef şair bu tamamlamayı sefein çeşitli terimlerini başka bir anlama gelecek şekilde, sanki selef şair bunu başaramamış gibi kullanarak yapar (Bloom, 2008, s. 55). Tamamlayıcı bir bağlantı anlamına gelen terim (Bloom, 2008, s. 100), halef şairin sefeinin gücü altında kalmamak için geliştirdiği bir düşüncedir. Halef, sefeinin şiirinin eksik olduğu düşüncesine kapılır. Onu tamamlayacak olansa kendi şiiridir.⁴¹

Kenosis: Bloom bu kavramı Aziz Pavlus'dan aldığını söyler. Aziz Pavlus'a göre *kenosis*, İsa'nın ilahi mertebeden insan mertebesine düşmeyi kabul etmesi ve kendini alçaltması anlamına gelir (Bloom, 2008, s. 55). Buna benzer şekilde şair de bu basamakta hem kendini hem de sefeini alçaltır. *Kenosis*, yapılanı bozmadır (Bloom, 2008, s. 119). Bu bakımdan şairin şiirini yaratmadaki duraksamasını, hatta geriye gitmesini de ifade ettiği söylenebilir. Şair geriye giderken ve Bloom'un deyimiyle içini boşaltırken, sefeine de aynısını yapar. Halef şairin sefeinin şiirini alçaltmasındaki neden, kendi şiiri ile benzerliği fark etmesidir. Onun vizyonunu vizyonsuz bir konuma indirger ve kendini bağımsızlaştırmaya çalışır (Yousef, 2006). *Kenosis* aynı zamanda halef şairin sefeine yetişebilmek için başvurduğu bir yöntem olarak da okunabilir. Her iki durumda da halefin

⁴¹Bloom'a göre İngiliz şairler daha revizyonisttir ve atalarından saparlar (*clinamen*). Buna karşın Amerikalı şairler, kendi atalarını yeterince cüretkâr bulmadığından onları tamamlama eğilimindedir (*tessera*) (2008, s. 101).

şii selefının şiiinden meydana geldiğinden halefin selefini alçaltma girişimi, dolaylı olarak kendini de alçaltmasına neden olacaktır.

Daimonikleşme: Bloom'un Yeni-Platoncu⁴² jargondan aldığını söylediği *daimonikleşme* kavramı, burada ilahi veya insani olmayan bir ara varlığın üstada yardım etmek amacıyla onun içine girmesini ifade eder (Bloom, 2008, s. 55). *Daimonikleşme* aynı zamanda sözcüğün kökü itibariyle (daimon/demon) *iblisleşme* anlamına da gelir. Bu kategoride halef şair selefine karşı bir *Karşı Yüce* yaratır. Bu yine halef şairin bir tür savunma mekanizmasıdır ve selefının görece zayıflığını akla getirmesini (Bloom, 2008, s. 130) sağlar. Bu sayede halef şair selefî karşısında kendini yükseltir. Sonuç olarak halef şair *daimonikleşirken* selefî yücelikten daha insani bir dereceye indirgenir.

Arkesis: *Arkesis*, halef yazarın kendi benliğine ulaşma noktasıdır. Bu kategoride halef kendinin ve selefının içini tamamen boşaltmak yerine daraltır. *Arkesis* sürecinde halef, kendini ve yok etmek zorunda olduğu selefini tanır. *Clinamen* ve *tessera* ölü şairleri düzeltmek, *kenosis* ve *daimonikleşme* ise onların hatırasını bastırmakken *Arkesis*, onlarla olan gerçek mücadeleyi ifade eder (2008, s. 148).

Apophrades: Sözcük, Atina'da ölülerin yeniden yerleşmek için evlerine döndükleri uğursuz atfedilen zamanı ifade eder. *Arkesiste* tamamen bireyselleşmeye çalışan halef şair bunun altında ezilir ve kendini selefının şiiine açar (Bloom, 2008, s. 55-56). Bu şairin kendi gücünü elde etmeye çalışırken durması ve tekrar geriye düşmesi gibi görünse de halef, başlangıçtan daha farklı bir konumdadır. Halefin şii bir zamanlar selefinkine açıkken artık selefine açık *tutulmaktadır* (Bloom, 2008, s. 56). Burada artık halefin irade ve isteği söz konusudur. Etkilenme bundan sonra halef şaire olumlu yönde katkı vermeye hazırdır. Öte yandan ölü şairin olası bir güçlü dönüşü halef şair için iyi olmayacaktır. Çünkü Bloom'un ölülerin güçlü dönüşüyle ifade ettiği şey, halef yazarın onun gücünü aşamaması, onun içinde yok olmasıdır. Örneğin Browning, Dickinson, Yeats ve Stevens gibi kendi gücünü kazabilen şairler seleflerine karşı önceliği elde ederek zamanı bir nevi tersyüz eder ve neredeyse atalarının onları taklit ettiği düşünülebilir. Öte yandan Roethke, birçok kez selefleri Yeats ve Eliot'ın gerisinde kalmıştır ve Bloom'un ifadesiyle *apophrades* ona yıkım olarak gelmiştir (2008, s. 167-168).

Apophrades, etkilenme ilişkisinin son basamağı olduğu gibi ona görünürlük de kazandıran basamaktır. Çünkü selefın şii yeniden halefin şiiindedir ve bu da etkilenme

⁴²M.S. 3. yüzyıldaki bu Platoncu düşünceye göre amaç, nihai gerçekliğe ilişkin kişisel bir kavrayışa erişmektir (Cevizci, 1999, s. 929).

ilişkinin somutlaştırır. Buradan hareketle *Etkilenme Endişesi*'nin diğer basamakları aranabileceği gibi selefın şiirinin halefın şiirinde nasıl yer edindiğine bakarak da söz konusu şiirin *başarılmış bir endişe*⁴³ olup olmadığı yorumlanabilir.

3.6. Sinemada Etkilenme İlişkisi

Sinemanın sahip olduğu genç gelenek, onun öncelikle diğer sanat dallarından etkilenerek gelişmesini sağlamıştır. Bu sanat dallarının başlıcaları tiyatro, resim ve edebiyattır. Özellikle iki sanatın ortak noktası olan *sahneye koyma* işi nedeniyle sinema, ilk yıllarında kendisine kaynak olarak tiyatroyu görmüştür. Tiyatronun sinema üzerindeki başlıca etkisi biçimsel alanda kendini gösterir. Buna göre ilk film yapımcıları, kamera aygıtının kendine özgü özelliklerini kullanarak bir *sinema* dili yaratmaktan çok onu olan biteni kayda almaya yarayan bir araç olarak görmüştür. Bir bakıma sinema, tiyatro oyununun kayda alınarak perdede gösterilmesini ifade etmektedir. Bu anlayışa sahip ilk film örnekleri incelendiğinde sahne dekorlarının, kostümlerin, oyunculukların abartısının ve yapaylığının yine tiyatro etkisinden kaynaklandığı anlaşılabilir. Aşağıdaki *Les Amours de la reine Élisabeth* (Louis Mercanton, Henri Desfontaines, 1912) filminden olan görselde genel plan kullanımıyla birlikte oyuncuların abartılı makyajları dikkat çeker.



Görsel 3.6.1. *Les Amours de la reine Élisabeth* (Louis Mercanton, Henri Desfontaines, 1912)

⁴³Bloom büyük şiiri başarılmış bir endişe olarak tanımlar (2008, s. 20). Çünkü şiir, endişenin aşılmasından çok endişenin kendisidir (Bloom, 2008, s. 124).

Sinemanın tiyatrodan ayrılıp kamera aygıtının özelliklerini kullanarak kendine has bir dile kavuşmasıysa büyük ölçüde D.W. Griffith ile başlar. Griffith, tiyatro oyununu anımsatan genel planlar yerine farklı çekim ölçekleri kullanarak sahnenin dramatik yapısına göre oyunculara, mekâna veya nesnelere yaklaşır. Böylece oyuncunun vermesi gereken duygu, abartılı makyajdan çok oyuncunun yakın planlarıyla izleyiciye aktarılır. Bununla birlikte Griffith, ileride Sovyet montajını da etkileyecek olan *Intolerance* (Hoşgörüsüzlük, 1916) filmindeki takip sahnesiyle dinamik ve hızlı kurgunun bir örneğini ortaya koyar. Griffith'den on üç yıl önceyse *The Great Train Robbery* (1903) filmiyle Edwin S. Porter, sinemada paralel kurgunun bir örneğini sunar. Bu filmde aksiyon, zaman, mekân ve mantığın net bir doğrusallığıyla gelişir (Bordwell ve Thompson, 2012, s. 459). Böylece sinema dilinin kendine has bir diğer aracı olan kurgunun da temellerinin atılmasıyla sinema, tiyatrodan gittikçe uzaklaşır.⁴⁴

Tıpkı resim gibi görsel bir sanat olan sinemanın bu sanatla ilişkisiyse üç biçimsel unsurda kendini gösterir. Bunlar çerçeveleme, ışık ve renktir. Çerçeve de dâhil edilen nesnelere ve konumları, kullanılan renkler ve bu renklerin etkisi ve anlamı, çerçeve de aydınlıkta veya karanlıkta bırakılan yerler⁴⁵ gibi unsurlar hem resimde hem de sinemada anlam yaratmanın başlıca öğeleridir. Bu unsurlara dair teknikleri ilk kullanan resim sanatı, doğal olarak sinema için görsel anlamda bir kaynak haline gelir. Bunun yanı sıra sinema üzerindeki resim etkisi bazı resim yapıtlarının sinema perdesinde birebir canlandırılmasıyla metinlerarasılık boyutunda da kendine daima bir yer bulmuştur. Yönetmenin anlamı, bir resim yapıtını canlandırarak yaratması da etkilenmenin bir sonucudur. Bu türden bir etkilenmeye Botticelli'nin meşhur tablosu *Venus'ün Doğuşu*'nu *The Adventures of Baron Munchausen* (*Baron Munchausen'nin Mecaraları*, 1988) isimli filmine taşıyan Terry Gilliam örnek verilebilir.

⁴⁴Kovács, sinemanın ilk yıllarından sonrasında da tiyatrunun sinema üzerindeki etkisinden söz eder. Buna göre Andrej Wajda, Ingmar Bergman, R.W. Fassbinder gibi birçok önemli yönetmen filmlerinde tiyatroya başvurur. Özellikle Agnès Varda, Alain Resnais gibi yönetmenler modernist sanat sinemasına teatrallik dâhil eder. Modern sinemada teatrallik, sinemanın ilk yıllarındaki özellikleri taşır. Bunlar abartılı oyunculuklar, yapay ışık ve dekorlardır (2010, s. 203). Öte yandan Stam de sinemanın sadece ilk yıllarında değil her zaman bir bütün olarak sanat geleneğini içinde barındırdığını ve onu dönüştürdüğünü ifade eder. Sinema, sanat tarihini bütünüyle içine alır (2000, s. 212).

⁴⁵Resmin sinemaya direkt etkisine örnek olarak adını Hollandalı ressam Rembrandt Harmenszoon van Rijn'den alan *Rembrandt Aydınlatması* verilebilir. İlk olarak yönetmen Cecille D. Mille'in kullandığı bu terim, Rembrandt'ın kendi resimlerinde uyguladığı türden bir ışık-gölge tekniğini ifade eder.



Görsel 3.6.2. Üstte Botticelli, “Venüs’ün Doğuşu”, 1,72 m x 2,78 m, Tuval üzerine tempera, 1485–1486, Floransa. Altta *The Adventures of Baron Munchausen* (*Baron Munchausen’in Maceraları*, Terry Gilliam 1988)

Sinemanın diğer bir sanat olan edebiyatla ilişkisiyse öncelikle edebiyat yapıtlarının uyarlamalarına dayanır. Erken dönem sinemasıyla başlayan ve halen devam etmekte olan uyarlama pratiği, edebiyatı sinema için bir fikir ve öykü kaynağına dönüştürmüştür. Uyarlamalar, edebiyatın sinema için bir kaynak oluşunu gösterdiği gibi kısmen iki sanatın kendine özgü yapıtları arasındaki etkilenme ilişkisinin de göstergesidir. Bir edebi yapıtın uyarlanması için o yapıtın öncelikle bir senarist/yönetmeni etkilemesi gerektiği açıktır. Çoğu iyi uyarlama filmin ise edebi yapıtın olduğu gibi senaryoya aktarıldığı filmler değil, senarist/yönetmenin kendine özgü üslubuyla onu değiştirdiği filmler olduğu kabul edilir. Böylece senarist/yönetmen, etkilendiği edebi yapıttan yola çıkarak kendi yapıtını meydana getirir. Sinema ile edebiyat arasındaki etkilenme ilişkisi sadece uyarlamalarla sınırlandırılmaz. Her ne kadar iki sanat dalının kendilerine özgü anlatım araçları olsa da bir senarist/yönetmen belli bir yazarın tarzından, yapıtlarında tekrar eden temalarından etkilenebilir ve bunu kendi sinemasına uyarlayabilir.⁴⁶ Aynı zamanda edebiyatta görülen bazı tür, anlatım araçları, akım veya hareketlerin de sinema üzerinde etkisi gözlemlenebilir. Amerika’nın ırkçılık ve kölelik geleneğine sahip güney eyaletlerinde

⁴⁶Türk sinemasından buna benzer etkilenme ilişkilerine örnek olarak bkz. Anton Çehov ile Nuri Bilge Ceylan, Dostoyevski ile Zeki Demirkubuz.

geçen tekinsiz ve ahlaki konuları ele alan bir tür olan ve edebiyatta William Faulkner ve Flannery O'Connor gibi isimlerle özdeşleşen Amerikan Güney Gotiği'nin örnekleri *Swamp Water* (Bataklık Denizi, Jean Renoir, 1941), *A Street Car Named Desire* (İhtiras Tramvayı, Eliza Kazan, 1951), *The Beguiled* (Kadın Affetmez, Don Siegel, 1971) gibi filmlerle sinemada da verilmiştir. Karşı kültürü temsil eden ve muhalif bir kimliğe sahip; sembol isimleri Allen Ginsberg, Jack Kerouac ve William Burroughs olan Beat Kuşağı hareketiyse ortaya çıktığı yılları takiben *Easy Rider* (Özgürlüğün Bedeli, Dennis Hopper, 1969) gibi filmlerle sinemada etkisini göstermiştir. Benzer şekilde Luis Buñuel, Jean Vigo gibi gerçeküstü yönetmenlerin üzerinde gerçeküstücü şiirin, Fransız Yeni Dalgası'nın üzerindeyse Fransız Yeni Romanı'nın etkisi yadsınamaz. Elbette söz konusu ilişki yalnızca iki sanat dalı arasındaki etkilenme ilişkisiyle açıklanamaz. Örneğin Beat Kuşağı'nın ortaya çıkış nedenini anlamak için dönemin Amerikasına bakmak gerekecektir. Aynı şekilde *Easy Rider* gibi filmler de daha sonra açıklanacağı gibi Amerikan sinemasında yeni bir dönemin başlamasına neden olan toplumsal birtakım olaylarla ilişkilidir. Sonuç olarak gerek bu toplumsal olayların sanatçılar üzerindeki etkisi gerekse yapıtlar arasındaki etkilenme ilişkisi nedeniyle her iki sanat dalında da benzer tema ve biçimler görülmüştür.

Sinema, diğer pek çok sanat dalına göre daha genç olsa da gelişiminde ve değişiminde sahip olduğu kendi genç geleneğin de etkisi kolaylıkla gözlemlenebilir. Bu gelenekten beslenme ve etkilenme ilişkisi tıpkı edebiyatta olduğu gibi sinemada da bizzat sanatçılar tarafından dile getirilmiştir. Bu isimlerden biri René Clair'dir. Clair, ısrarla sinema sanatının kökenlerinin hatırlanması gerektiğini ve sinemanın geleceğinin yalnızca sinemanın kendisinde aranması gerektiğini (1972, s. 20-21-36) vurgular. Öyle ki Clair'e göre sinema, icadından itibaren şu an ortaya konan birçok türün ilk örneğini vermiştir. Örneğin *L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat* (Auguste Lumière, Louis Lumière, 1896), *Cuirassiers à cheval* (Auguste Lumière, Louis Lumière, 1896) ve *L'Arroseur Arrosé* (Louis Luminère, 1895) filmleri, komedi türünün atasıdır (Clair, 1972, s. 36). Bu yaklaşıma göre Lumière kardeşler sinemanın başlıca türlerinden birisi olan komedinin atası olsa da sinemanın kendi araçlarını kullanarak onu bir dil haline getiren isimler Griffith ve Eisenstein gibi isimlerdir. Sinemanın bu kurucuları, Kolker'in de dikkat çektiği gibi, kullanacak bir bilgi birikimleri olmadığından görüntünün ve kurgunun nasıl anlaşılır hale getirileceğini, öykülerinin hemen anlaşılacak şekilde nasıl yapılandıracaklarını öğrenmek zorunda kalmıştır (2009, s. 122). Film yapımının en temel

yöntemleri bu isimlerin kamera ve kurgu araçları üzerine düşünmesi ve denemeler yapmasıyla meydana gelmiştir. Bu yeni keşiflerse etki yoluyla başka film yapımcıları tarafından öğrenilmiş ve yaygınlaşmıştır. Sinemanın ilerleyen yıllarında ise filmler ve yönetmenler arasındaki etkilenme ilişkisinde en büyük pay kendi stilini oluşturarak özgünlüğü yakalayan yönetmenlerindir. Bu yönetmenler, kendinden sonra gelen - bazense çağdaşı- diğer yönetmenleri etkilemiş ve sinemanın kendi gelenekleri üzerine inşası konusunda önemli bir rol oynamıştır. Bordwell ve Thompson sinemadaki bu etkilenme ilişkisine dair bir dizi örnek sunar:

Godard'ın karakterleri *Johnny Guitar*, *Some Came Running* ve *Arizona Jim*'den bahseder. Godard, Lumiere'in parodisini yapar ve *Vivre sa Vie*'de *La passion de Jeanne d'Arc*'dan görsel olarak alıntı yapar. Chabrol'un filmlerinde çok sık olarak Hitchcock'tan bahsedilir. Truffaut, *Les Miston*'da Lumiere'in bir kısa filminden bir çekimi yeniden yaratır. Yeni Dalga yönetmenlerinin yaptıkları bu tarz göndermeler sinemanın da tıpkı edebiyat ya da resim gibi onurlandırılması gereken mağrur geleneklere sahip olduğunu gösterir (2012, s. 476).

Sinemada gelenekten beslenme ve etkilenme ilişkisine dair sinema tarihinden başka örnekler de sunulabilir. Örneğin İtalyan Yeni Gerçekçiliği'nin başlıca yönetmenlerinden Jean Vigo'nun *Zéro de Conduite* (*Hal ve Gidiş Sıfır*, 1933) filmi, ondan yirmi altı yıl sonra çekilen *Les Quatre Cent Coups* (*400 Darbe*, François Truffaut, 1959) ile birlikte anılır. Bunun başlıca nedeni, her iki filmin de çevresine uyum sağlayamayan ve kendi arayışında olan çocukları konu edinmesidir.⁴⁷ Buna ek olarak Truffaut, üzerinde etkisi olan bir diğer filmde bahseder. Bu, Roberto Rossellini'nin *Germania anno zero* (*Almanya Sıfır Yılı*, 1948) filmidir (Samuels , 1992, s. 53). Öte yandan tıpkı diğer sanat dallarında olduğu gibi sinemada da sanatçılar her zaman üzerlerindeki etkiyi kabul etmez veya Cortázar'ın gerçek etki olarak gördüğü gibi bu etkinin farkında olmaz. Nitekim *Gycklarnas Afton* (*Çıplak Geceler*, 1953) filminin, oyun yazarı August Strindberg'in tarzını çağrıştırdığının söylenmesi üzerine Bergman, bilinçsiz olarak Strindberg'in tarzının filmine girmiş olabileceğini kabul eder ve ekler: “Bir Strindberg geleneği içinde yaşıyorsanız, Strindberg'in havasını soluyorsunuzdur (Samuels , 1992, s. 154)”. Bergman

⁴⁷Truffaut, filminin *Hal ve Gidiş Sıfır*'ı anımsatmasının nedenini gerçek bir etkiden çok, çocukları konu alan pek az Fransız filmi olmasına bağlar (Samuels , 1992, s. 52).

böylelikle güçlü sanatçıların etki alanının ne kadar geniş ve ondan kaçınılmasının ne kadar imkânsız olduğunu ifade etmiştir.

Postmodernist yapıtların metinlerarası yapısı edebiyatta olduğu gibi sinemada da yapıtlar arasında etkilenme ilişkileri kurmayı sağlayabilir. Postmodernist filmlerde içerik ve biçime sıklıkla yansıyan nostalji duygusu, etkilenme ve gelenekten beslenmenin en temel göstergesidir. Orr, David Lynch'in *Blue Velvet*, (*Mavi Kadife*, 1989) filminin bu nostaljiyle birlikte Amerikan tür sinemasının kanun kaçağı ve isyancı gibi izleklerini dirilttiğine dikkat çeker. Oyunculuklar klasik tarzın melodramlarını anımsatır. Bununla birlikte filmde tarladaki insan kulağının, Buñuel'i çağrıştırmasıyla görülür biçimde belirli yönetmen ve isimlere de işaret edilir. Orr'un Lynch hakkındaki en önemli çıkarımıysa Lynch'in geçmişe dönerek çağdaşlığı yakaladığıdır (1997, s. 26). Buna göre postmodern sanat, temelde öykünmeyi, *orijinallik marifetinden yoksun bir öykünmeyi* ve taklidi (Stam, 2000, s. 312) ifade etse de Bloom'un da ifade ettiği gibi etkilenme *sayesinde* özgün yapıtların meydana getirilmesi de mümkündür.

Sinemada filmler arasındaki etkilenme ilişkisini sınıflara ayıran Kovács, modern dönemdeki çoğu sanat filminin, çeşitli kaynaklardan ortaya çıkan stilistik ve anlatsal çözümlerin belirli bir karışımından oluştuğunu belirtir. Etkilenmenin birinci türü, farklı tarihlerde yapılan iki film arasındaki *doğrudan etkilenme*dir. Bu etkilenmede iki film arasında önemli stilistik ve yapısal benzerlikler bulunur. Etkilenen yönetmen öncül filmin farkındadır ya da bu etkiye açık sözel belirtiler vardır. Michelangelo Antonioni ile Miklós Jancsó arasındaki etkilenme ilişkisi buna örnek gösterilebilir. Bir diğer etkilenme türü iki yönetmen arasında doğrudan bir bağlantı kurulamasa da aynı kültürel bağlamda yapıldığı için sonradan gelen yönetmenin öncül yönetmenin biçimini bilinçsiz bir şekilde tercih ettiği *dolaylı etkilenme*dir. Kovács bu tür etkilenmeye Jean Luc Godard'ın *Vivre sa Vie* (*Hayatını Yaşamak*, 1962) filmiyle Alexander Kluge'un *Abschied von Gestern* (*Düne Veda*, 1966) filmlerini örnek gösterir (2010, s. 224).⁴⁸ Etkilenmenin üçüncü türüyse bazı biçimsel çözümlerin, kaynağı bilinmese de belirli bir dönemde sıklıkla kullanılarak yaygın hale gelmesidir. Atlamalı kurguyu (jump cut) kullanan her film Godard tarzında değildir fakat bu tarzı düzenli bir şekilde kullanan her film bundan dolayı Godard filmleriyle bağlantılıdır. Benzer şekilde bilinç akışını kullanan her film doğrudan

⁴⁸Filmler arasındaki dolaylı etkilenme ilişkisi dışında aynı kültürde yetişmiş ve bu nedenle aralarında dolaylı etkilenme ilişkisi olan iki isim için bkz. Bergman ile Strindberg. Bergman'ın *Strindberg geleneği içinde yaşamak* ifadesi buna karşılık gelir.

Hiroshima Mon Amour (*Hiroşima Sevgilim*, Alain Resnais, 1959)'a atıfta bulunmaz ama bu özellikleri onları *Hiroshima Mon Amour*'a bağlar. Etkilenme ilişkisinin son türü aslında etkiden çok *paralelliği* ifade eder. Bunlar, *L'Année Dernière à Marienbad* (*Geçen Yıl Marienbad'da*, Alain Resnais, 1961) ile *8½* (*Sekiz Buçuk*, Federico Fellini, 1963) gibi birbirlerine yakın yerlerde yapılmış, birbirlerine biyografik atıflarda bulunmamış fakat benzer sistematik çözümlerin getirildiği filmlerdir (Kovács, 2007, s. 213).

Sinemadaki etkilenme ilişkisine yönetmenler üzerinden yorum getiren Sarris ise yönetmenleri güçlü ve zayıf olarak nitelendirerek aralarındaki etkilenme ilişkisini Bloom'un yazarlar arasında kurduğu ilişkiye benzer şekilde kurar. Kraliyet benzetmesi yaptığı sinema tarihi, gerçekten hükmedenlerle olduğu kadar sadece saltanat sürenlerle de ilgilidir. Zayıf ve güçlü kralların olması gibi zayıf ve güçlü yönetmenler de vardır. Güçlü yönetmen -Sarris'e göre bu auteur yönetmendir- bir filme kendi kişiliğini koyarken zayıf yönetmen filmlerinde başka kişiliklerin öne çıkmasını engelleyemez (2011, s. 199). Böylesi bir etkiden arzu edildiği gibi ortaya yaratıcı ve özgün bir yapıt çıkmaz. Zayıf yönetmen güçlü yönetmenin gölgesinde kalır ve kendi özgünlüğünü yakalayamaz. Sarris'e göre John Ford ile Robert Z. Leonard arasındaki ilişki buna örnektir. Ford'un gücü, Leonard'ın zayıflığını getirmiştir. Her sanatçının kendine özgü bir bakışı olduğunu ve bu bakış açısının başka bir sanatçıya uymayacağını Fellini şu şekilde özetler: "Her sanatçının kendine özel bir bakışı vardır. Bir sanatçının *gözlüklerini* başka bir sanatçı takip göremez (Samuels , 1992, s. 86)".

Sinemada Bloom'un düşüncelerine yakın bu tip yaklaşıma ek olarak Robert Stam, Bloom'un *Etkilenme Endişesi Teorisini* sinemada doğrudan örneklemiştir. Stam, Bloom'un etkilenme basamaklarını sinemada karşılayan yönetmenler üzerinden verilen örneklerde *tessera* basamağını (kendinden önceki yapıtı tamamlama) Brian de Palma-Alfred Hitchcock ilişkisinde bulur. *Daemonikleşmeye* (kendinden öncekini mitleştirme) örnek, Paul Schrader ile Robert Bresson ilişkisidir. *Kenosis*, diğerlerinden farklı olarak iki yönetmen arasında değil, yönetmen ile bir gelenek arasında kurulur.⁴⁹ Bu duruma örnek Godard ile Hollywood ilişkisidir (2000, s. 221). Görüldüğü üzere Stam, sinemada *Etkilenme Endişesi*'ne dair verdiği örnekleri detaylandırmamıştır. Fakat sinemaya Bloom'un etkilenme basamaklarını çerçevesinde bakıldığında kurulacak ilişkilerin

⁴⁹Stam *kenosisi* öncül ile ilişkiyi kesme olarak tanımlasa da bu tanım Bloom'un kavramını karşılamaz. Bloom için *kenosis*, yapıları bozmayı ifade eder. Selef, hem kendisinin he de selefinin yapıtının içini boşaltır. Aynı zamanda Bloom'un hiçbir etkilenme basamağında halef ile selefin yapıtı arasındaki ilişki kesilmiş değildir.

bunlarla sınırlı olmadığını görmek ve daha derinlemesine bir ilişki ağını ortaya çıkarmak mümkündür.

3.6.1. Sinemada Yanlış Okumaya Bir Örnek: Hollywood-Fransız Yeni Dalgası- Yeni Hollywood İlişkisi

Neden birdenbire sinemanın ilk dönemleriyle böylesine ilgilenmeye başladık sanıyorsunuz? Bunun altında arkeolojik kaygılardan fazlası yatıyor. Buradaki amaç dünya gösteriminde henüz donup kalmamış, potansiyel anlamda bir sinemayı yeniden bulmak. Buradaki amaç, bir rönesans düşüncesini yakalayabilmek (Wollen, 2017, s. 228).”

Sinema tarihi, genellikle belli kabullerin reddinden ortaya çıkan yeni içerik ve üslup denemelerinden oluşsa da gelenek, *yeninin* gelenek karşıtı girişimlerinde de kendine yer bulur. Reddetme eylemi doğal olarak karşısında reddedebileceği bir kabulün varlığını zorunlu kılar. Bu zorunluluk hali, aynı zamanda öncekinin sonraki üzerindeki etkisini ifade eder. Bu etkilenme ilişkisi de Bloom’un da vurguladığı gibi meydana getirilen her yeni şeyin bir şekilde kendinden öncekine borçlu olma durumuyla eşdeğerdir. Bu etkilenme ilişkisi ve borçlu olma hali, ortaya konan düşünce, ürün veya yapıtlar arasında bağ kurar. Sinemanın da içerisinde zıtlıkları barındıran tarihi bu türden bağlara sahiptir.

Bloom’un altı basamaktan oluşan *Etkilenme Endişesi Teorisi*’nin temel basamağının *clinamen*, yani yanlış okuma olduğunu söylemek mümkündür. Bunun nedeni, Bloom’un her yapıtı başka bir yapıtın veya yapıtların yanlış okunması olarak görmesidir. *Clinamen*, öncül yapıttan sapmayı ifade etse de öncül ile sonradan gelen yapıt arasındaki bağ yok olmaz. Çünkü sonradan gelen yapıt, öncülünden ne kadar sapsa sapsın Bloom’a göre varoluşunu ona borçludur. Bu borçlanma durumunun meydana getirdiği en önemli sorularsa sonradan gelen yapıtın öncülünün gölgesinde kalıp kalmadığı, kendi özgünlüğüne kavuşup kavuşmadığıdır. Etki altında başka bir yapıt meydana getirmek her zaman mümkündür. Ama Bloom’un da önemsedığı gibi etkilenme ancak öncül sanatçının, sonradan gelen sanatçının sınırlarını zorlayarak onu yaratıcı olmaya ittiğinde değerlidir. Nitekim Bloom’un edebiyat tarihini bir mücadele sahnesi olarak görmesinin nedeni de budur. Geç kalmışlık duygusu ve kanona dâhil olmaya duyulan güçlü istek, sanatçının kendi sınırlarını zorlamasını sağlar. Öncülünü yanlış okuyarak özgünlüğünü yakalayabilen sanatçı, Bloom’un vurguladığı gibi öncülünden çok farklı, ona tamamen zıt görünen bir yapıt meydana getirebilir. Hatta yanlış okumanın

getirdiği özgünlük, belki de tam burada ortaya çıkar. Sonuç olarak olgular arasında etki başta olmak üzere herhangi bir ilişki, bir bağ bulmak için sadece aralarındaki benzerliklere bakmak yeterli değildir. Zıtlıklar ve karşıtlıklar da bir ilişkinin; hatta bir etkilenme ilişkisinin ürünü olabilir.

Anlaşıldığı üzere sanat yapıtları, sanatçının var olan biçimleri, yapıları ve gelenekleri kullanmasından ve daha da önemlisi onları dönüştürmesinden meydana gelmektedir (Wood, 2004, s. 63). Sinemada da geçerliliğini koruyan bu ilke, var olanı dönüştürme şeklinde klasik Hollywood sineması, Fransız Yeni Dalgası ve Yeni Hollywood ilişkisinde somutlaşır. Sinemada tarihinde klasik ve modern anlatının temsilcileri iki gelenek olan Hollywood ve Fransız Yeni Dalgası'nın birbirleriyle, ardından her ikisinin Yeni Hollywood hareketiyle olan ilişkisi, bu zıtlıkların birbirini doğurmasına; Bloom'un ifadesiyle *clinamene*, yani yanlış okumaya örnektir.

Söz konusu ilişkileri anlamlandırmak için ilk olarak öncül konumundaki klasik Hollywood'un inşası incelenmelidir. Hollywood sinemasının temelleri New York'a uzanır. Burada kurulan film şirketleri daha sonra dış çekimler için uygun mekânların olması ve her mevsim çekimlere uygun iklim yapısı nedeniyle California'ya taşınır (Bordwell ve Thompson, 2012, s. 458). California'da gittikçe yerleşik bir hal alan Hollywood sinemasında ilk yıllar, henüz yeni olan sinema sanatının olanaklarının keşfedilmesiyle geçer. Birkaç farklı sekans arasında kurgu yaparak uzun sekanslar yaratan ve (Bordwell ve Thompson, 2012, s. 459) çekim ölçeklerini kullanan Griffith, sinemada halen kullanılmakta olan bu gibi tekniklerin birçoğunu geliştirir. Rembrandt aydınlatmaya da adını veren Cecil De Mille, *The Cheat* (1915) filminde bir ya da iki parlak ışık kaynağıyla oluşturduğu ışık-gölge efektini kullanır. Öyle ki bu ışık efekti daha sonra Fransız İzlenimcilerini de etkiler. Sinemayı keşfetmeyle geçen 1909-1917 yılları arasında bakış uyumu, açı-karşı açı çekimi, aksiyon uyumu gibi temel devamlılık ilkeleri de geliştirilir (Bordwell ve Thompson, 2012, s. 459-460) ve Hollywood'da yaygınlaşır. Kullanılan bu yeni tekniklerin yaygınlaşması elbette Hollywood film yapımcıları arasındaki etkilenmenin bir sonucudur.

Hollywood sineması, film yapım şirketlerinin giderek büyümesiyle kendi kimliğini oluşturmaya başlar. 1920'lerin sonunda Hollywood'un *Altın Çağ*'ı olarak bilinen dönemde sinema endüstrisini hâkimiyetine alan MGM, Fox Film Corporation, Warner Bros, Universal ve Paramount gibi şirketler kurulur (Bordwell ve Thompson, 2012, s. 458). Sinemanın yeni bir eğlence aracı olarak kabul görmesi ona olan ilgiyi artırır. Bu

sayede şirketler, film yapımını kendileri için büyük bir kâr alanına dönüştürür. Tamamen kâr amacı güden bu sistemde film yapımı, durmadan dönen bir çark sistemi gibi uyumlu işlemelidir. Bu işleyiş şu şekildedir: Üretimin en fazla olduğu yıllarda stüdyolar haftada iki film yapma amacını taşımaktadır. Stüdyo sistemi içerisinde stüdyo patronu, New York'ta parayı kontrol eden bankacılarla iletişim kurar ve stüdyo yöneticisi yıldız oyunculara, kitap veya oyun gibi kullanılacak malzemeye karar vererek yapımcılara iletir. Yapımcılar, çekilecek film için yönetmeni ve diğer film ekibini oluşturur ve olabildiğince az zaman ve para kaybıyla çekimler sonlanır (Kolker, 2009, s. 53-54). Kâr odaklı bu ortamda filmlerin standartlaşması; yani belli bir film anlatısının doğması uzun sürmez. Amaç büyük bir izleyici kitlesi yaratmak olduğundan filmlerin işleyişi izleyicinin ilgisini uyandırma ve sürdürme üzerine kurulur. İlginin film boyunca devam etmesi merak duygusunun yanı sıra izleyicinin kolay takip edebileceği olay örgüsünü de gerektirir (Speidel, 2012, s. 84). Film boyunca ilgisini kaybetmeyen izleyicinin ihtiyaç duyduğu bir diğer unsur tatmin duygusudur. Bunun için olay örgüsü, izleyicinin neden-sonuç ilişkisini çıkarabileceği şekilde düzenlenir. Klasik anlatıda film, her ikisi de aynı karakter grubunu birbirine bağlayan en az iki hareket çizgisine sahiptir. Bu eylem çizgilerinden biri de genellikle romantik bir aşk ilişkisi içermektedir. Diğer eylem çizgisi ise karakter için bir hedef sağlayabilecek iş, casusluk, spor, politika suç, şov dünyası gibi alanlarda konumlanır (Bordwell, 2005, s. 16). Hollywood anlatısında film genellikle ana bir karakter etrafında gelişir. Karakterler de tıpkı olay örgüsünün bütünü gibi kendi içlerinde tutarlılık gösterir. Belirli bir konuşma ve davranışlardaki bir ayrıntı, o karakterin tanımlanmasına yetecektir (Bordwell, 2005, s. 14). Karakterlerin yaratımında ve belirli tiplere bürünmelerinde Hollywood'un *yıldız sistemi* de katkı sağlar. Buna göre belli oyuncular kendilerine uygun görülen ve daha sonra onlarla özdeşleştirilen belirli rolleri oynar. İzleyicinin yıldız oyunculara gösterdikleri ilgi, filmlerde karakterlerin de benzer kalıplar içerisinde sunulmasını sağlar. Bu karakterler, belli amaç ve arzuları olan ve bu amaçlar doğrultusunda eyleme geçen karakterlerdir. Karakterler, amacını gerçekleştirme yolunda birçok zorlukla ve ona bu zorluklarda yardım edecek başka karakterlerle karşılaşır. Film genellikle karakterin amacına ulaşmayla sonlanır ve filmde gerçekleşen fakat nedeni açıklanmamış herhangi bir şey bırakılmaz. Böylece izleyici, tatmin ve memnuniyet duygusuyla film deneyimini sonlandırır. Filmlerdeki bu işleyiş, aynı zamanda izleyiciden biçimin ve yapımın değil, daha çok etkilerin farkında olmasını talep eder (Kolker, 2009, s. 65).

Klasik Hollywood anlatısında belirli karakter tipleri tarafından belirli eylemlerin gerçekleştirildiği bu yapı, Vladimir Propp'un masalların genel yapısını ortaya koyduğu yaklaşımla özetlenebilir. Propp'a göre masalarda değişen ve değişmez değerler vardır. Değişen değerler kişi adları ve kişilerin nitelikleridir. Değişmeyen değerlerse kişilerin eylemleri ve işlevleridir. Bu durumdan masalarda aynı eylemlerin değişik kişilerce gerçekleştirildiği sonucu çıkar (1985). Propp, farklı masal türleri için onlara özgü farklı şemalar ortaya koysa da masalın temeli değişen ve değişmez değerler üzerine kurulur. Klasik Hollywood anlatısında da karakterlerin isimleri ve kimi nitelikleri değişiklik gösterebilir. Fakat filmde her bir karakterin bir işlevi vardır ve gerçekleştireceği eylemler bellidir. Bu nedenle klasik Hollywood sinemasının kendi anlatılarında bu masalsı dünyayı benimsediği söylenebilir.

Kurmaca üzerine geliştirilmiş başka yaklaşımlara bakıldığında Hollywood'da benimsenen bu anlatı tarzının çok daha eskiye uzandığı görülür. Bu yaklaşımlardan en köklüsü Aristoteles'in *Poetika*'sıdır. Aristoteles, *Poetika*'da tragediyaların belirli bir zamana yayılan ve karakterlerin belirlediği olayları sırasıyla gerçekleştirdiği yapısından söz eder. Tragedyalarda insan değil, onların eylemleri, yaşamı, mutlulukları ve yıkımları taklit edilir. Çünkü insanlar yaratılışlarından beri neyseler odurlar. Onların yaşamlarını belirleyen, dönüştüren ve onların karakterlerini ortaya çıkaran eylemlerdir. Dolayısıyla tragediyaların asıl ereği, eylem ve öyküdür (Aristoteles, 2017, s. 29-30). Tragedya aynı zamanda bir bütünü ifade eder. Bütün, başlangıcı, ortası ve sonu olan bir yapıdır. Sanatçı bu yapı içerisinde gerçekleşen eylemleri iyi bir şekilde düzenlemelidir. Aristoteles iyi düzenlenmiş bir öyküyü şu şekilde açıklar: Öykü, rastgele başlayıp bitmemeli, eylem parçalarının her biri arasında nedensellik bağı kurulmalı; öyle ki bunlardan birinin dahi çıkarılmasının bütünü bozacak kadar farklılık yaratmalıdır (2017, s. 33-36). Aristoteles bunlarla birlikte tragedyanın üç temel özelliğini *anagnorisis*, *peripetia* ve *pathos* olarak adlandırır. *Anagnorisis*, tanınma anlamına gelir. Bilgisizlikten bilgiye geçiştir; kişileri birleştirir veya onları yıkma sürükler. *Peripetia*, olayın gidişatını tersine çeviren anlardır. Aristoteles burada *Oidipus*'undan örnek verir. Oidipus'u sevindirmek ve ona annesi konusunda güven vermek isteyen haberci, onun kimliğini ortaya çıkararak tam tersi sonuçlara neden olur. Son olarak *pathos*, heyecan katan olayları tanımlar. Bu olaylar genellikle yıkım veya acı getiren olumsuzluklarla sonuçlanır (Aristoteles, 2017, s. 41-42).

1949 tarihli *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu* adlı yapıtında Joseph Campbell, mitler üzerine benzer fakat daha ayrıntılı bir yapı ortaya koyar. Campbell'in *Monomit Teorisi*'ne

göre bir kahramanın etrafına şekillenen mitler, bir dizi basamaktan oluşur. Bunlardan ilki kahramanın bir rehber aracılığıyla *maceraya çağrılışıdır*. Kahraman bu çağrıyı önce reddetse de nihayetinde kendini maceranın içinde bulacaktır. Maceranın başında kahraman, ileride onu bekleyen tehlikelere adım atarak ilk eşiği geçer. *Balinanın karnı* olarak adlandırılan aşamada kahraman, yeniden doğar ve tam anlamıyla bir kahramana dönüşür. Kahraman asıl sınavını vermeden önce bir dizi sınavdan geçer. Bu sınavlardan bir tanesi aşk ödülü için verilir. Kahramanın yolculuğunda Campbell'ın *tanrıçayla karşılaşma* olarak adlandırdığı aşk motifi sıklıkla yer alır. Kahraman için aşk bir ödüdür ve onu kazanmak için de sınavdan geçmesi gerekir. Macerasının sonunda kahraman tıpkı maceranın başında çağrıyı reddetmesi gibi kendi dünyasına dönmeyi reddeder. Fakat tam çevrim, yani başlanılan yere geri dönme monomitin bir gereğidir (Campbell, 2017). Nihayetinde kahraman başladığı yere zaferi, kazandığı ödülleri ve değişen benliğiyle geri döner.

Görüldüğü üzere kurmaca anlatılar için Aristoteles'ten bu yana belirli şablonlar oluşturulmuştur. Sinemada klasik anlatıya karşılık gelen bu şablonlara bakıldığında kurmaca sanatında klasik anlatının çok eskilere dayandığı ve Hollywood sinemasının da büyük ölçüde bu anlatı yapısını devam ettirdiği gözlemlenir. İçerik ve biçim olarak standartlaşmış bir yapıya sahip klasik Hollywood anlatısı filmleri, ideolojik yönden de birbirlerini tekrar eder. Büyük bir eğlence endüstrisi haline gelen sinema, egemen ideolojiyi kitlelere yaymak için kusursuz bir araçtır. Van Dijk'ın tanımıyla ideoloji, bir toplumsal grup veya hareketin paylaştığı köklü inançlardır. Bu inançlar toplumsal, siyasi veya dini düşünceler olabilir (2003, s. 15-16). Egemen ideoloji ise bir toplumdaki egemen sınıfın ideolojisini ifade eder. Egemen ideoloji, Ryan ve Lenos'un ifadesiyle içerisinde bulunduğu toplumun kurum ve uygulamalarıyla uyumlu olma çabasıdır (2012, s. 219). Fakat buradaki uyumlu olma ifadesi daha çok egemen ideolojinin söz konusu kurum ve uygulamalara olduğu gibi uyum sağlaması değil, onları kendine uydurmasını ifade eder. Öyle ki egemen sınıf ancak bu sayede kendi ideolojisini topluma yayarak egemenliğini koruyabilir. Buna benzer bir görüş Althusser'e aittir. Althusser de egemen sınıfın egemenliğini sürdürebilmesi için varoluşunun maddi, siyasi ve ideolojik koşullarını yeniden üretmesi gerektiğini belirtir (2014, s. 12). Egemen sınıfın var oluş koşulları toplum tarafından kabul gördükçe bu yeniden üretim süreci devamlılık sağlayacaktır. Söz konusu toplumsal kabul, egemen ideolojiyi geniş kitlelere yayabilecek, toplumun maruz kaldığı veya ilgi duyduğu araçlarla mümkündür. Doğuşundan bu yana

Amerika’da toplumun ilgi gösterdiği ve böylece büyük bir endüstri haline sinema da bu araçlardan biridir. Hollywood sineması, gerek birey ve aile yaşamına odaklı anlatıları gerekse bütün bir yapı olarak Amerika’ya odaklı anlatılarıyla egemen ideolojinin her alanda benimsediği ve toplumun da benimsemesini istediği belli başlı kabulleri izleyiciye aktarır. Filmler, stüdyolar tarafından hem yetişkinlere hem de çocuklara uygun hale getirilir. Filmlerde yasalara ve hükümete saygılı, evlilikte sadakatli, çalışkan kibar, vatansever, dürüst bir aile ve toplum portresi yaratılarak izleyiciye idealize edilmiş Amerikan vizyonu sunulur (McDonagh, 2004, s. 109). Ayrıca bu filmler Amerikan rüyasını mümkün ve kolay ulaşılabilir bir olgu olarak gösterir. Filmlerde daha önce sözü edildiği gibi genellikle bir amaca sahip kahraman bu amacı doğrultusunda bir yola atılır. Yolculuğu her ne kadar zorlu olursa olsun sonunda amacına ulaşır ve seyircinin, kahramanı sonsuza dek mutlu bir hayatın beklediğine dair bir çıkarım yapabileceği şekilde Amerikan rüyası miti tamamlanır. Amerika sınırsız vaatlerin ve bu vaatleri gerçek kılabilecek sınırsız imkânların ülkesidir. Klasik Hollywood anlatısında Amerika, hegemonik güç ve kurtarıcıdır (Arın, 2020). Fakat Amerika’ya yüklenen bu güç bireyleri korkutmamalıdır. Bu hegemonik güç altında bireyin özgürce hareket edebildiği izlenimi verilir. Aslında bir tür yanılsama olan bu özgürlük⁵⁰ içindeki bireye sınırsız görülen imkânlar tanır. Filmlerde bireyden çok toplumsal anlatılardaysa bu kurtarıcı güç misyonu devam ettirilir. Bu defa Amerika, sadece bireyler için değil, tüm toplumlar içinde de kurtarıcı ve hâkim güçtür.

Hollywood ile egemen ideoloji ilişkisi sadece film anlatılarında aranmamalıdır. Öyle ki üretim, dağıtım ve gösterimin tek elde toplandığı Hollywood endüstrisinin yapısı da egemen sınıfın kontrolündedir. Daha önce de sözü edildiği gibi Hollywood sineması, zamanla güç kazanmış belli başlı film şirketlerinin hegemonyası altındadır. Her filmin üretim, dağıtım ve gösterim hakları sermaye sahibi stüdyonun elindedir. Hali hazırda güç sahibi bir grup insanın yönettiği film stüdyolarının ülkedeki egemen sınıfla iş birliği içinde olduğunu söylemek mümkündür. Egemen sınıfın Hollywood sinemasına ne denli etki ettiğini Charlie Chaplin’in kariyeri üzerinden örneklemek mümkündür. Stüdyo sisteminde bir yıldız oyuncu olarak önemli bir konumdayken 1950’lerde Birleşik Devletler’de hükümetin ve film stüdyolarının anti-komünist tasfiyeleri sırasında

⁵⁰Ryan ve Lenos, Amerika’da özgürlüğün bir tür yanıltmaca olduğuna dair şu tanımlamayı yapar: “Özgürlük fikri, Amerika aslında özgür olduğu için değil, fakat bu düşünce zenginlerin ve yönetici sınıfın gücüne güç kattığı için Birleşik Devletler’de egemendir (2012, s. 220).

Chaplin'in kariyeri neredeyse biter (Kolker, 2009, s. 52). Anti-komünist paranoya iklimi içerisinde ülke siyasette, medyada ve endüstride bulunan etkili konumda ve komünist bağları bulunan bireyleri bulup ortaya çıkarmak istemektedir. Bunun sonucunda kurulan Amerikan Karşıtı Faaliyetler Meclisi, (HUAC) Hollywood'da algılanan komünist etkiyi araştırmak ve ortadan kaldırmakla görevlendirilir. İfadeye çağrılan bazı film endüstrisi çalışanları ifade vermeyi reddeder ve kara listeye alınır. Bu isimlerin Chaplin gibi kariyerleri sona ererken iş birliği yapanlar kariyerlerine devam eder (Symmons, 2016, s. 90).

Hollywood'un stüdyo dönemini kapsayan 1930-1949⁵¹ dönemleri arasında (Kochberg, 2012, s. 3) klasik Hollywood anlatısının dışında filmlerin yapıldığını da gözlemlemek mümkündür. *Citizen Kane* (*Yurttaş Kane*, Orson Welles, 1941) bunlardan belki de en önemlisidir. Hollywood anlatılarında başvurulduğu gibi anlatısında kronolojik bir sıra gözetmeyen filmde sık sık zamansal ileri ve geri dönüşler yapılır. Aynı zamanda daha önce kullanılmamış alan derinliği uygulamaları ve uzun plan çekimler filmi yine klasik Hollywood anlatısının dışına çıkarır. Öte yandan Hollywood sisteminin bir hicvi niteliğindeki Billy Wilder'ın filmi *Sunset Boulevard* (*Sunset Bulvarı*, 1950), stüdyo sisteminin parlak dönemlerine oldukça yakın bir tarihte çekilmesi nedeniyle Hollywood sinemasında önemli bir yer tutmaktadır. Bununla birlikte Hollywood, hem içerik hem de biçim olarak birçok sinema tekniğini meydana getirmiş olmasına rağmen kendisinin de beslendiği kaynaklar göz ardı edilemez. Bunlardan biri daha önce de sözü edildiği gibi Aristoteles'ten beri süregelen klasik anlatı biçimidir. Bunun yanı sıra bazı biçimsel kaynaklar da dikkat çekicidir. Örneğin Alman sinemasına özellikle *Das Cabinet des Dr. Caligari* (*Doktor Caligari'nin Muayenesi*, Rober Wiene, 1920) filminin başarısıyla (Bordwell ve Thompson, 2012, s. 463) bir dönem hâkim olmuş Dışavurumculuk⁵² akımının etkisi, bazı Alman yönetmenlerin Hollywood'a gelmesiyle Amerikan sinemasına da yansır. Kovács'ın dikkat çektiği üzere 1940'larda Orson Welles ve genel olarak kara film tarafından benimsenen biçimsel özellikler dışavurumculuk etkisiyle oluşmuştur (2010, s. 18).

⁵¹Hollywood stüdyo sisteminin egemenliğini sürdürdüğü yıllar kaynaklara göre değişiklik göstermektedir. Örneğin Bordwell, bu dönemi 1917'den başlatarak klasik Hollywood anlatısının hala büyük ölçüde kendini gösterdiği 1960 yılına kadar devam ettirir (2005, s. 2).

⁵²Dışavurumculuk akımının sinema dışı bir akım olduğu göz önünde bulundurulursa sinema dışından başlayan; ardından sinema gelenekleri arasında devam eden uzun ve katmanlı bir etkilenme ilişkisinden söz edilebilir.

Klasik Hollywood anlatısının diğere ÷lke sinemalarına etkisiyse bu filmlerin diğere ÷lke sinemalarına dağıtılması sayesinde ger÷ekleşmiştir. Bordwell ve Thompson, Yeni Sovyet yapımlarındaki yetersiz üretim nedeniyle D. W. Griffith'in Douglas Fairbanks'in ve Mary Pickford'un filmlerinin yeni ortaya çıkan Sovyet akımı üzerinde büyük ölçüde etkisi olduğunu ileri sürer (2012, s. 468). Savaştan sonra Fransa'da üretilen filmlerse Amerikan taklidi olmaktan öteye geçemez. 1940'larda İtalyan Yeni Gerçekçiliğı ise Kovács'a göre klasik anlatıyı genişletmiş ve ona fazla radikal olmayan eklemelerde bulunmuştur (2010, s. 62). Öte yandan Yeni Gerçekçilik, filmlerde oyuncu olmayan kişilerin kullanılması, hayatı tüm gerçekliğıyle ele alması ve mutsuz bitebilen filmleriyle birçok yönden Hollywood sinemasından ayrılmaktadır. Öyle ki İtalyan Yeni Gerçekçiliğinde yönetmenlerin sokağına inmesi ve sıklıkla dış çekimlere başvurulması Hollywood sinemasını etkilemiş; düşük bütçeli Amerikan gangster filmlerinde dış çekimlerin kullanılmasını yaygınlaştırmıştır (Kolker, 2009, s. 56-57).

Bloom'un ortaya koyduğı yazarlar arasındaki rekabetçi ilişki edebiyatta olduğu gibi sinemada da özgünlüğün yakalanmasını sağlayabilir. Bu türden bir ilişki sinemada klasik anlatı ile modern anlatı arasında görülebilir. Speidel, Bloom'un edebiyat alanında ortaya koyduğı rekabet ve borçluluk temelli etkilenme ilişkisini sinema içerisinde kurar. Klasik ve sanat sineması birbirine bağlıdır ve her biri diğereğinin yöntemlerine, yaratıcılığına ve rekabetçi varlığına borçludur. Sanat sineması üzerine yapılan birçok eleştiri, onu Hollywood'ın karşıtlığı üzerinden tanımlar. Buna göre sanat sineması basitçe Hollywood'un ne olmadığıdır. Fakat bu tanımlama tamamıyla gerçeğı karşılamaz. Çünkü sanat sineması yalnızca Hollywood'un ne olmadığıyla değil, modernizmle ve her ulusal sinemanın kendi içerisindeki dinamikleriyle de ilişkilidir (Speidel, 2012, s. 81-82). Öte yandan sinema gelenekleri arasındaki zıtlık ve bu sayede ulaşılan özgünlük, sinemadaki rekabetçi ortamın ve dolayısıyla etkilenme endişesinin büyük ölçüde göstergesi olduğundan gerçekten de yadsınamaz bir öneme sahiptir. Hollywood sineması ile Fransız Yeni Dalgası arasındaki ilişki de bunun başlıca örneğı sayılabilir.

Sinema tarihinde, film yapım anlayışına yeni bir bakış getiren ve sinemada modernizmin taşıyıcısı olan Fransız Yeni Dalgasının temeli, yönetmenlerinin kendilerini göstermeye başladıkları 1960'lardan çok daha öncesine dayanır. Yeni sinema anlayışı Fransa'da pratikten önce teorik olarak gelişmeye başlar. Bu gelişme birçoğı daha sonra Yeni Dalga yönetmeni olacak kişilerce kaleme alınan makalelerle başlar. 1948'de Alexandre Astruc'un *Kamera Kalem (Du Stylo à la caméra et de la caméra au stylo)*

makalesi bir bakıma başlangıçtır. Astruc makalesinde, bir film yönetmeninin tıpkı bir roman yazarı gibi olması gerektiğini söyler. Yazar, romanın sahibidir ve roman yazarken tüm kontrol onun elindedir. Sinemada ise kamera, yönetmenin kalemi işlevi görür. Film yapımında yönetmen tüm kontrole sahip olmalı ve kamerasını kendi stilini ortaya koymak için kullanmalıdır. Astruc'un makalesinde dikkate alınması gereken bir diğer unsur, kamera kalem kavramını oluştururken bir dizi yönetmenden ilham alması ve bunlardan birinin de Orson Welles olmasıdır. Dolayısıyla Yeni Dalga üzerinde Amerikan sinemasının etkisinin çok daha derinlere gittiğini söylemek mümkündür. Astruc'dan sonra François Truffaut 1958 tarihli *Fransız Sinemasının Belli Bir Eğilimi (Une Certaine Tendence du Cinema)* adlı makalesinde Fransız sinemasının klasik Fransız edebiyatını stilistik olarak formüle edilmiş filmlere dönüştürdüğünü söyleyerek ülke sinemasını eleştirir. Bu filmler doğrudan uyarlamadan⁵³ ibarettir. Oysa film yapımı *yaratıcı mizansende açık uçlu bir maceradır*. Dolayısıyla film uyarlansa bile uyanlandığı yapıta ve onun yaratıcısına değil, filmi yapan yönetmene benzemelidir (Stam, 2000, s. 94-95).

Truffaut'un da dâhil olduğu bir grup film eleştirmenin Andre Bazin öncülüğünde *Cahiers du Cinema* dergisinde toplanması Yeni Dalga'nın ilk kolektif ve gerçek adımı olur. Dergide yayımlanan *La Politique des Auteurs* (1957) adlı makalede Bazin, auteur kavramını "sanatsal yaratımda kişisel faktörü referans ölçütü olarak seçmek ve hatta bir yapıttan diğerine ilerleyişini ve kalıcılığını varsaymak (Stam, 2000, s. 96)" şeklinde tanımlar. Bu sayede Yeni Dalga'nın temel ilkesi auteurizm, net bir biçimde ortaya konur. Auteur eleştirmenlerinin kavramı örneklendirme konusundaki dayanaklarıysa bazı Amerikan sineması yönetmenleridir. Buna görüşe dayanarak Andrew Sarris, Hollywood sinemasının bütüncül olarak eleştirilmesine karşı çıkar ve bu konuda *ağaç ve orman* metaforunu kullanır. Bu yaklaşıma göre Hollywood bir ormandır. Ağaçlar ise ormanı, yani Hollywood'u var eden filmlerdir. Sarris'in *orman eleştirmeni* (1968, s. 21) olarak adlandırdığı geniş bir kesimi temsil eden eleştirmen grubu, istisnaları yok sayarak Hollywood içerisindeki filmlerin birlikte standartlaşmış bir yapı oluşturduğu kabulüyle Hollywood'a eleştirel yaklaşır. Bu eleştirmen grubu Hollywood'un mutlu son, kutsal evlilik, kötü adamı alt eden kovboy gibi tekrar eden şablonlarını belirleyerek önyargılarını doğrular. Onlar için bir filmi izlemek bütün Hollywood filmlerini izlemek anlamına gelir.

⁵³Hazır bir metni doğrudan ortaya koyma işine *metteurs-en-scène*, (sahneye koyan) adı verilir ve yaratıcı yönetmen olan auteur ile arasındaki fark vurgulanır.

Sarris eleştirmenlerin bu tutumunu *orman içinde ağaçları görememek* şeklinde özetler (1968, s. 20).

Yine Sarris'in belirlediği auteur yönetmenin karşılması gereken üç nitelik, auteur teori içerisinde genel kabul görür. Bu niteliklerden ilki teknik yeterliliktir. Teknik yeterliliğe sahip bir yönetmen, film yapım tekniklerine hâkim ve bunları etkili bir biçimde kullanabilmektedir. İkincisi, yönetmenin her filminde görülebilecek tutarlı ve o yönetmene özgü bir stil, görsel ve anlatsal nitelikler bütünüdür. Üçüncü nitelikse *iç anlam*dır. *İç anlam*, yönetmenin dünya görüşünü, tutumlarını ve düşüncelerini ifade eder (Kolker, 2009, s. 169-171). Bunlar, bir yönetmenin filmlerini kişiselleştirmek, kendine özgü hale getirmek için eksiksiz bir şekilde sahip olması gereken niteliklerdir. Amerikan sinemasında bu nitelikleri karşılayan ve Sarris'in deyimiyile *ormanın içindeki değerli ağaçlar* olan yönetmenler Alfred Hitchcock, John Ford, Howard Hawks ve Orson Welles gibi isimlerdir. Gerçekten de Yeni Dalga yönetmenleri için de önemli olan söz konusu Amerikalı yönetmenlerin stüdyo sistemi gibi bir yapının içinde kendi stillerini ortaya koyarak auteur olabilmeleridir. Dolayısıyla onlar tıpkı Sarris'in savunduğu gibi Amerikan sinemasına bir bütün olarak eleştirmek yerine içerisinde barındırdığı değerli yönetmen ve filmleri onları içlerinden çıktıkları sisteme *rağmen* varlık kazanabilmelerini kutsar. Belki auteurlüklerinin gücü ve değeri biraz da buradan gelmektedir. Benzer şekilde Kolker de Fransızların auteur teoriyle birlikte Amerikan sinemasını anonimlikten kurtardığını öne sürmektedir (2009, s. 173).

Görüldüğü üzere daha sonra film yapımına atılacak olan Truffaut, Godard, Chabrol gibi *Cahier du Cinema*'nın film eleştirmenleri, klasik Hollywood anlatısının ortaya koyduğu sinemayı tamamen reddetmez ve Hollywood'un devam ettirilmeye değer gördükleri geleneklerini devam ettirmeyi savunur (Kovács, 2010, s. 36-37).⁵⁴ Yeni Dalga yönetmenlerinin filmlerinde Amerikan sinemasının etkisinin doğrudan gözlemlendiği örnekler mevcuttur. Bunların en başında gelen ve Yeni Dalga akımının da başat

⁵⁴Hollywood'un devam ettirilmeye değer görülen gelenekleri büyük ölçüde auteur kavramının kendisidir. Fransız Yeni Dalga'sı yönetmenlerinin sadece Amerikan sineması hayranlığıyla Amerikan yönetmenlere değil, Alain Resnais, Robert Bresson, Jean Renoir, Roberto Rossellini gibi yönetmenlere de hayranlıklarını dile getirerek onlardan etkilenmeleri, önem verdikleri asıl unsurun kendi stilini geliştiren ve özgünlüğe kavuşan yönetmenlerin auteur kimlikleri olduğunun bir işaretidir. Dolayısıyla sinemadakı etkilenme ilişkisinin temeli auteur anlayıştır. İşte bu auteur anlayış üzerine sinemada modern anlatının ilkeleri kurulur.

filmlerinden olan *À Bout de Souffle* (*Serseri Aşıklar*, Jean-Luc Godard, 1960), Amerikan gangster ve kara filminin tam anlamıyla bir yanlış okumasıdır. Böylece Amerika’da kökleri Avrupa sinemasına (Alman Dışavurumculuğu) uzanan kara film, tekrar Avrupa sinemasına taşınır. Filmdeki suçlu adam Poiccard, Humphrey Bogard’ı taklit eder. Filmin ilerleyen dakikalarındaysa kara filme ve Bogard’a doğrudan atıfta bulunulur. Poiccard, Bogard’ın oynadığı kara film türündeki *The Harder They Fall* (Mark Robson, 1958) filminin afişine ve Bogard’ın portesine bakarken görünür. Film boyunca Poiccard polisler tarafından aranır. Bu akış, gangster filmdeki suçlu-polis arasındaki kovalamacayı andırsa da Godard’ın filmi hem öyküdeki hem de biçimdeki yenilik nedeniyle Hollywood’un bu tür filmlerinden ayrılır. Öyküdeki ve biçimdeki bu yenilik, Peter Wollen’ın klasik anlatıyla karşılaştırmalı olarak incelediği modern anlatı ilkeleriyle açıklanabilir.



Görsel 3.6.1.1. *À Bout de Souffle*/Poiccard’ın Humphrey Bogard görünümü



Görsel 3.6.1.2. *À Bout de Souffle*/Poiccard ile Bogard

Modern anlatıda klasik anlatının dönüşümü; yani öykü ve biçimdeki yenilik, klasik anlatı ile modern anlatı arasındaki bir dizi fark meydana getirir. Wollen’ın eski sinema

olarak adlandırdığı klasik anlatı sinemasının yedi erdemine karşı modern sinemanın yedi günahı vardır (1986, s. 120).

Sinemanın Yedi Erdemi

Anlatı Geçişliliği

Özdeşleşme

Şeffaflık

Tek Anlatı

Kapalılık

Haz

Kurgusal

Sinemanın Yedi Günahı

Anlatı Geçişsizliği

Yabancılaşma

Ön Plana Çıkarma

Çoklu Anlatı

Açıklık

Hoşnutsuzluk

Gerçek

Wollen'ın ortaya koyduğu bu ayrıma göre iki anlatı türü arasındaki ilk fark olan geçişlilik-geçişsizlik, nedenselliği ifade eder. Klasik Hollywood anlatısında olay örgüsü oluş sırasına göre verilir. Öyküdeki nedensellik, izleyicide ilgi oluşturarak onun filmi baştan sonra takip etmesini ve onda tatmin duygusunu sağlayan başat unsurdur. Olaylar nedensellik ilkesiyle birbirine bağlıdır. Tesadüf ve gelişigüzel olayların filmin bütünlüğünü bozduğuna ve izleyiciyi rahatsız ettiğine inanılır. Bu nedenle filmin kesintiler olmadan sorunsuz şekilde ilerlemesi sağlanır (Bordwell, 2005, s. 17). Öte yandan modern sinema, anlatısında sıralı olay örgüsünü ve nedenselliği benimsemez. Olaylar gibi karakterlerin eylemleri de nedensellik içermez. Karakterler tutarsız nedenlerle hareket edebilir veya kendilerini hedefleri konusunda sorgulayabilirler (Bordwell and Staiger, 2005, s. 615). Bu açıdan bakıldığında *À Bout de Souffle*, klasik gangster filmleri gibi bir suçlunun kaçma öyküsü gibi başlar. Fakat Godard, klasik Hollywood anlatısından aldığı bu özellikleri kendine özgü üslubu içerisinde *dönüştürür*. Birbirine sıkı bir nedensellikle bağlanmayan olaylar gerçekleşir. Hollywood filmlerinde ana olayı karşılayan suç ve ardından kaçış eylemleri karakterlerin bir odada birçok şeyden bahsettikleri uzun konuşmayla yarıda kesilir. Kesilmeler sadece öyküde değil, aynı zamanda görüntülerde de devam eder. *Atlamalı kurgu* (jump-cut) olarak adlandırılan bu teknik, aynı ölçekte kalarak art arda kesmeler yapılmasını ifade eder. Filmin aynı zamanda klasik Hollywood filmlerinde eylem çizgilerinden biri olan romantik aşk ilişkisini de içerdiği görülür fakat bu aşk ilişkisi mutlu sonla bitmez. Sonuç olarak modern anlatılarda olaylar arasında sıralı düzen, nedensellik ve görsel devamlılık gibi klasik anlatı

unsurları gözetilmez. Godard'ın filminde görülen bu yenilik onun sinemayı yeniden inşa etme isteğiyle (Savaş, 2006b) birlikte düşünüldüğünde bunun Bloom'un yeniden yazma anlamına gelen revizyon kavramıyla özdeşleştiği görülür ki Godard'ın bu arzusunun nedeni de Bloom'un teorisinde olduğu gibi sefeye bir tür başkaldırıdır.

Klasik Hollywood anlatısında izleyicinin filme ilgisini attıran ikinci önemli unsur özdeşleşmedir. İzleyicinin kahramanla özdeşleşmesi, onun karakterle bütünleşmesi anlamına gelir. Böylece izleyici bir nevi filmin kahramanı olur ve öykünün içinde kendine yer edinir. Dolayısıyla filmin öyküsü artık izleyici için takibi mühim ve heyecanlı bir hal alır. Öte yandan modern anlatılarda izleyicinin karakterlerle özdeşleşmesini engelleyecek unsurlar eklenir. Karakterler, klasik anlatının alışılmış karakterlerinden farklıdır. Bunlardan en önemlisi karakterin izleyiciyle konuştuğu anlardır. Bu teknik doğrudan karakter ile izleyici arasındaki ayrımı belirginleştirir, izleyiciyi filmin öyküsünün dışına atar ve onu yabancılaştırır. Başvurulan diğer teknikler Wollen'ın aktardığı üzere Godard'ın *Le V'ent d'Est (Doğu Rüzgârı, 1970)* filmde görülen *gerçek insanların* kurguya dâhil edilmesi, farklı karakterler için aynı sesi, aynı karakter için farklı seslerin kullanılması (1986, s. 122) gibi tekniklerdir. Modern anlatıların özdeşleşmeyi reddederek amaçladığı izleyiciyle düşünce düzeyinde⁵⁵ iletişim kurmaktır. Bu tür anlatılar izleyicisinden ona *sunulanın* seyrine kapılmasını değil, sorgulamasını talep eder. Sorgulamak, edilgen bir rolde kalarak olanı kabul etmekle değil, aktif olarak düşünmeyle gerçekleşir. Modern anlatıların özdeşleşmeyi yıkmasıyla klasik anlatıların izleyicide uyandırdığı “Şimdi ne oldu?”, “Birazdan ne olacak?” sorularına “Bu film ne için?” sorusu eklenir (Wollen, 1986, s. 122). Böylece izleyici sadece filmde var olan kurmaca dünyayı kendi içerisinde değil gerçek dünyayla birlikte düşünerek değerlendirmeye başlar. Modern anlatının izleyiciyi, filmin kurmaca dünyasının dışına iten ve filmle düşünce düzeyinde iletişim kurmasını sağlayan diğer önemli özelliği onda *hoşnutsuzluk* duygusu yaratma isteğidir. Klasik anlatıda haz, düzenli olay örgüsü ve özdeşleşme duygusu yaratabilecek karakterlerle sağlanır. Öte yandan modern anlatının birbirleriyle nedensellik bağı bulunmayan olayları ve özdeşleşmenin imkânsız olduğu karakterleri karşısında izleyici bu hazzı ulaşamaz. Gerek anlatıdaki bu -Bloom'un ifadesiyle- *tuhaflığın*, gerekse gerçek dünya ile kurulan ilişkinin izleyici rahatsız etmesi muhtemeldir.

⁵⁵Kovács'ın aktardığına göre Yeni Dalga yönetmelerinin Hitchcock'a hayran olma sebepleri de onun izleyicinin zihinsel katılımını sağlamasıdır (2010, s. 261).



Görsel 3.6.1.3. *À Bout de Souffle/Poiccard'ın izleyiciyle konuşması*

Karakterlerin doğrudan izleyiciyle konuşması dışında modern anlatı sinemasının izleyiciye bir filmin film olduğunu hatırlatması Wollen'ın *şeffaflık ve ön plana çıkarma* karşıtlığında kendini gösterir. Klasik Hollywood sineması, izleyiciyi filmin kurmaca dünyasına inandırmak için izleyiciye kamera arkasını unutturmak zorundadır. Öte yandan Wollen'ın *film yüzeyini çizme* olarak adlandırdığı ilke, izleyiciye kamera arkası gerçekliğini açar. Godard'ın *Le Méphis (Nefret, 1963)* filminde yaptığı gibi filmin başında film ekibinin isimlerinin okunması buna örnek verilebilir. Wollen'ın aktardığına göre 1968 sonrası filmlerde yapım süreci sistematik olarak ön plana çıkarılır. Yine Godard, *Le Vent d'Est* filminde ön plana çıkarma ilkesini kamerayı sahne arkasına alarak ve gerçek filmin kendisini de değiştirerek daha ileri taşır (Wollen, 1986, s. 123).

Klasik Hollywood anlatısında, öyküyü izleyici için anlaşılır kılmak büyük önem taşır. Bu nedenle filmlerde her şey birbirleriyle uyumlu ve tek bir dünyaya aittir. Klasik anlatılarda geriye dönüşler (flashback) gibi karmaşık eklemler yapılabilir veya *çoklu diegesis*in yalnızca tek bir biçimine yer verilebilir (Wollen, 1986, s. 124). Bu tek biçim, iki katmandan oluşan oyun içinde oyundur. Bu iki katmanlı yapıya örnek olarak özellikle fantastik filmlerde görülen gerçek dünya ile içinde olağanüstü öğeleri barındıran fantastik dünya birlikteliği verilebilir. Bu tür öykülerde her iki dünyadan da karakterler bulunabilir; bunlar birbirleriyle karşılaşabilir veya iki dünya arasında gidip gelebilir. Klasik anlatının bu basit yapısına karşı modern anlatı çoklu diegesis kullanır. Wollen'ın yine Godard üzerinden örneklediği gibi yönetmenin *Le Mephis* filmi, yalnızca film içinde film olarak değil aynı zamanda karakterler düzeyinde de çoklu katmana sahiptir. Karakterlerin çoğu birbirlerinden farklı diller konuşur ve ancak bir tercüman sayesinde anlaşabilirler.

Bununla birlikte çoklu diegesisin daha radikal bir örneği *The Week-end* (*Weekend*, Jean-Luc Godard, 1967) filmidir. Burada farklı dönemlerden ve kurmaca dünyalarından gelen Saint-Just, Balsamo ve Emily Brontë karakterleri bir aradadır (Wollen, 1986, s. 124). Modern anlatıda, anlatıya belirli sınırlamalar getirmek ve daraltmak yerine onu bu türden genişletmeye yönelik tutum aynı zamanda Wollen’ın *açıklık* kavramıyla da ilişkilidir. Klasik anlatı serim-düğüm-çözüm şemasına bağlı belirli bir sona sahip ve kendi içinde bir bütün oluşturan kapalı⁵⁶ bir anlatı yapısına sahipken modern anlatı açık uçlu sonlarla⁵⁷ birlikte metinlerarasılık, kinaye, alıntılama ve parodi (Wollen, 1986, s. 125) gibi filmi, filmin dışına taşıran bir yığın ögeyi içerebilir. *À Bout de Souffle*’da kara filme; özellikle de Humphrey Bogard’a yapılan doğrudan göndermeler buna örnektir. Alıntılama ve göndermeler sadece filmlere değil başta resim, edebiyat ve müzik gibi diğer sanatlara da yapılır. Bu bakımdan Godard’ın bir başka filmi *Pierrot le Fou* (*Çılgın Pierrot*, 1965), ünlü ressamalara ait çok sayıda tablonun sıkça çerçevede görünmesiyle dikkat çeker. Wollen’ın vurguladığı üzere Godard sinemasında alıntılar gittikçe anlamın mutlak bir parçası haline gelir ve onlara bir dereceye kadar aşına olmadan filmi anlamlandırmak da imkânsızdır (1986, s. 125-126).



Görsel 3.6.1.4. *Pierrot le Fou*/ Duvardaki Picasso tabloları

Modern anlatı sineması ile klasik anlatı sineması karşıtlığının en kapsamlı ifadesi Wollen’ın sinemanın yedi erdemi ve günahı için belirlediği son kavramlar olan gerçeklik ile kurmacada kendine yer bulur. Fransız Yeni Dalgası’ndan önce İtalyan Yeni Gerçekçiliği’nde görülen kurmacanın gerçeği yansıtmayan *sahte* dünyasından arınma, kamerayı sokaklara, gerçek insanlara çevirme isteği modern anlatının bu gerçeklik

⁵⁶Bordwell’in dediği gibi “*Auteurs* olmadan önce *kalıplar* vardır, *sapmalar* olmadan önceyse *kurallar* vardır (2005, s. 13)” Bordwell’in buradaki sapma ifadesi Bloom’un halefin seleften saptığı etkilene teorisiyle benzerlik taşır.

⁵⁷Speidel, modern anlatı filmlerinin *bittikleri* yerine *durdukları* izlenimini verdiğini söyler (2012, s. 86).

ilkesini doğurur. Wollen'a göre Godard bilimkurgu türünde çektiği *Alphaville* (1965) ve *Ancitipation, Ou L'amour En L'an 2000* (1967) gibi filmlerinde bile özel efekt ve dekorlara yer vermeden *şimdiki zamanda bir gelecek* sunar (1986, s. 127-128). Böylece film yapma eylemi kendi içinde kapalı ve kendi gerçekliğine sahip sahte bir kurmaca dünya yaratmayı değil, kurmaca dünyanın dışına çıkarak gerçek dünya ile bağı yakalamanın bir yolu haline gelir.

Modern anlatı sinemasının benimsediği tüm bu ilkeler tıpkı modern filmlerin açık anlatı yapısı gibi tek başına doğup gelişmemiştir. Karşıtlıkların birbirini doğurduğu ve bunun da bir ilişki biçimi olduğu gerçeğine dayanarak başta da söz edildiği gibi modern anlatı, -özellikle Fransız Yeni Dalgası- klasik Hollywood anlatısından etkilenmiş ve onu yanlış okuyarak dönüştürmüştür. Fakat modern anlatıdaki *açıklık*, sinema içerisindeki ilişkiler ve bağlarla sınırlı değildir. Her ne kadar Harold Bloom edebiyatı sadece kendi içerisinde değerlendirerek⁵⁸ onu toplumsal ve ideolojik gerçeklerle buluşturmayı reddetse de edebiyat, sinema ve diğer tüm sanatlar üzerinde bu toplumsal ve ideolojik etkinin izi vardır. Modern sinemanın gelişimindeki toplumsal ve sanatsal olmak üzere ayrılan bu iki kolu Orr, net bir biçimde ifade eder. Ona göre modern sinemanın *modern*⁵⁹, yani yeni olarak adlandırılmasının iki nedeni vardır. Bunlardan biri şu ana kadar anlatıldığı üzere sinema içerisinde gerçekleşen etkiye ve ilişkiye bağlı sanatsal koldur. Yani modern sinemanın klasik Hollywood anlatısından kesin çizgilerle ayrılmış olmasıdır. Hollywood sinemasına birçok kez atıf yapan ve Amerikan auteur yönetmenlere hayranlığını ifade eden Godard, Hollywood sinemasında asıl hayranlık duyduğu şeyin bu auteur kimlik olduğunu vurgularcasına Amerikan sinemasına ideolojik yönden eleştiride bulunur. Godard'a göre Amerikan sineması filmler aracılığıyla dünyayı sömürgeleştiren karşı konulmaz bir enerji merkezidir (Orr, 1997, s. 18). Godard *Le V'ent d'Est* filminde şu sözlere yer vererek bu anlayışını doğrudan sinemasına yansıtır: “Batı yarımküresinin

⁵⁸Bloom'un edebiyat için öne sürdüğü görüşün benzerini bir röportajında Peter Wollen sinema için sunar: “Ben daima film olarak filmin ontolojisiyle ilgilendim. Tıpkı Rus Biçimcilerinin edebiyat olarak edebiyat üzerine konuşmaları gibi. ...Her şeyden önce filmin bir sanat olduğuna ve bu yüzden tıpkı diğer sanatlar gibi kendisi uğruna incelenmesi gerektiğine dikkat çekmek isterim (2017, s. 194-195).” Röportajın başka bir yerinde Wollen yine şöyle der: “Bir açıdan bütün olup bitenin, sinemaseverliğin sanat politikasını ya da avangardın estetiğini aşmasından ibaret olduğunu söyleyebilirim. Ne de olsa aynı sinemaseverlik sinemanın bir sanat olduğuna, estetiğin ideolojiden daha önemli olduğuna inanmanın gerçek zeminini teşkil ediyordu. Bu da kültür ya da ‘Kültür İncelemeleri’ fikrini neden hiç sevmediğimi açıklıyor. Ben sanat ve estetik istiyordum (2017, s. 217).”

⁵⁹Modern sözcüğü kökenlerine bakıldığında dini bir terim olmakla birlikte Hristiyanlıkta yeniliğe karşılık gelir (Yılmaz, 2013, s. 15). *Modernus*, sözcüğün ilk halidir ve pagan kültürden tek tanrılı inanişe geçişi ifade eder. Buna göre kavram, tek tanrıya inanan, Hristiyan anlamına gelir. Dolayısıyla bir yeniliği ifade eder.

filmleri sadece ayrıcalıklı beyefendilerin ve hanımefendilerin portresini çizer. ... Sadece burjuvazinin kabul edeceği düşüncelere onay verilir ve ahlaksızca sunulur”

Bir diğeriye toplumsal kol, yani modern sinemanın Batı toplumlarının yaşadığı modernliğe eleştirel ve yıkıcı bir yorum getirmesidir (Orr, 1997, s. 12).⁶⁰ Modern anlatı modernizm ve savaşlar gibi birtakım toplumsal olaylarla birlikte yaşam ve insan olgularına yeni bir bakış açısı getirir. Orr, Avrupa’da modern sinemanın burjuvanın nükleer bir çağda risk ve yaşam mücadelesi olarak yeniden tanımlandığını belirtir (1997, s. 33). Dolayısıyla modern anlatılar, modern dünyaya ve yaşanan bu toplumsal değişikliklerin birey üzerindeki yansımalarına odaklanır. Karakterler üzerinden yalnızlık, yabancılaşma ve iletişimsizlik gibi temalar sıklıkla işlenir. Modern sinemanın karakterleri modern dünyaya uyum sağlayamayan, anlam arayışında olan, kendini mekânlardan ve kişilerden uzaklaştıran bireylerdir. Yine karakterlerin onları birbirine bağlayan ilişki ağına rağmen bu ilişkiler ağı daha çok iletişimsizliği ön plana çıkarır. Modern dünya gerçekliğinin filmlere yansımaları içerikte olduğu kadar biçimde de görülür. Bireylerdeki iletişimsizlik ve yalnızlık hali, alan derinliği, uzun çekimler, dıştan aydınlatma, geniş açılar, renk olarak siyah ile beyazın kullanımı (Orr, 1997, s. 34) gibi biçimsel özelliklerle de verilir.



Görsel 3.6.1.5. *L'avventura* (Macera, Michelangelo Antonioni, 1960) siyah-beyaz renkler ve genel plan

⁶⁰Mehmet Yılmaz *Moderninden Postmoderne Sanat* kitabında modern sanatçıların modernizm karşıtlığını şu şekilde özetler: “Modernizm hareketi içinde yer alan sanatçıların bir kısmı doğrudan, bir kısmı da dolaylı yoldan karşı çıkmıştır modernlik ve modernleşme düşüncesine. Günlük yaşamlarında nimetlerinden yararlanmakla birlikte, önde gelen temsilcileri sanatsal yaratım sürecinde bilimsel akı, nesnelliği ve sanayileşmeyi önemsememiş; hatta tam tersine, ‘sezgi, coşku ve imgelemin özgür oyunu’ adına idealist, metafizik ya da öznel eğilimlere yönelmişlerdir (2013, s. 20).

Toplumsal olayların ve değişikliklerin birey üzerine yansımalarını konu edinen en önemli filmlerden biri Resnais'nin *Hiroshima, Mon Amour* (*Hiroshima Sevgilim*, 1959) filmidir. Savaşın birey üzerinde bıraktığı izleri iki karakter üzerinden anlatan filmde bu iki karakterin romantik bir ilişkiye başlamalarıyla birlikte savaşın tahribatı ve geçmişin gelecek üzerindeki etkisi daha da belirginleşir. Film, savaşın yıkım getirdiği iki şehir olan Nevers ve Hiroshima'ya atıfta bulunarak şu sözlerle biter:

- Hiroshima. Senin adın bu.
- Evet, benim adım bu. Senin adın da Nevers. Fransa'daki Nevers.

Hiroshima Mon Amour ve diğer modern anlatı filmlerinde görülen açık uçlu son, Orr'un modern sinemada zaman üzerine getirdiği yorumla anlamlandırılabilir. Modern dünya tam bir öykü anlatmaz. Belirli bir ahlakı, başlangıcı ya da sonu yoktur. İnsanın varoluş süreci daima açık olduğundan katı ve yoğundur. Hiçbir şey ayrıntılarıyla anlatılabilecek kadar tam ve anlaşılır olmadığından bir son vermek de ütöpik olacaktır (1997, s. 42). Dolayısıyla modern anlatılarda karşılaşılan açık uçlu son, yalnızca klasik anlatı karşıtlığından değil, dış dünyaya dair gerçeklikten de doğmuştur.

Fransız Yeni Dalgası gibi gerek klasik Hollywood anlatısından gerekse toplumsal ve ideolojik meselelerden beslenerek oluşan bir diğer hareketse Yeni Hollywood sinemasıdır. Amerikan Yeni Dalgası ve Hollywood Rönesansı olarak da bilinen bu hareket, Amerikan sinemasında iki ana değişikliği ifade eder. Bunlar, öncekinden farklı bir film yapım tarzı ve değişen endüstriyel bağlamdır (King G. , 2002, s. 1-2). Amerika'nın 1960'lı yılların sonu ve 1970'li yıllar boyunca geçirdiği toplumsal dönüşümden etkilenen Yeni Hollywood sineması aynı zamanda Fransız Yeni Dalgası, hatta bütünüyle Avrupa sanat sinemasından da büyük ölçüde etkilenmiştir.

Yeni Hollywood sinemasının filmlerini özellikle içerik bakımından en çok etkileyen neden, Amerika'daki sosyopolitik gelişmelerdir. Fakat bundan önce Yeni Hollywood'un Hollywood içerisinde nasıl varlık kazandığını anlamak için günlük yaşamda ve sinema endüstrisinde gerçekleşen değişimlere bakmak gerekmektedir. Yeni Hollywood yönetmenlerinin kendilerine Hollywood endüstrisinde yer bulabilmelerini sağlayan en önemli gelişme, stüdyoların bu dönemde yaşadığı ekonomik krizdir. 1948'de Paramount Kararı, Amerikan Yüksek Mahkemesi'nin film stüdyolarını ticareti kısıtlayan ve rekabeti önleyen uygulamaları nedeniyle suçlu bulmaları sonucu imzalanan mutabakata verilen addır. Buna göre stüdyoların üç temel kolundan biri olan gösterim hakkı stüdyoların kontrolünden alınır. Dolayısıyla Paramount Kararı, Hollywood'da

stüdyo sisteminin çöküşüne büyük oranda katkı sağlar (Tzioumakis, 2015, s. 143-144). Gösterim kolunun stüdyolardan ayrılmasına izleyici sayılarındaki düşüş de eklenir. Endüstrinin, İkinci Dünya Savaşı'ndan dönen askerler, evliliklerin artışı ve gelirlerdeki patlamalar nedeniyle artacağını öngördüğü sinemaya gitme oranında büyük bir düşüş yaşanır. Bunun nedeni, savaştan dönen askerlerin başka işlere yönelmesi ve ailelerin birçoğunun sinema salonlarına uzak banliyölerde yaşamaya başlamasıdır. Bununla birlikte insanlar, vakit geçirmek ve eğlenmek adına sinema yerine spor ve tiyatro gibi farklı alanlara yönelmiştir (Tzioumakis, 2015, s. 149-150). Fakat bunların yanında sinemaya en büyük alternatif televizyondur. Özellikle 1950'den sonra evlerde gittikçe yaygınlaşan televizyon, insanlar için kolay ulaşılabilir ve çeşitlilik sağlayan bir eğlence kaynağıdır.

Stüdyoların yaşadığı ekonomik kriz neticesinde yeni arayışlar içerisine gitmesi kaçınılmazdır. Yönelinen ilk tür gençlik filmleridir. Stüdyoların kriz yaşadığı bir dönemde küçük bir bütçeyle büyük bir gişe elde eden *Easy Rider* filmi, bu konuda endüstride büyük bir örnek teşkil eder. Ardından gelen birçok gençlik temalı film giderek birbirinin kopyası haline geldiğinden çoğu aynı başarıyı elde edemese de Universal stüdyosu, *Easy Reader* filminin senaryo yazarlarından biri ve filmin yönetmeni olan Denis Hopper'a bir sonraki projesi için büyük bir bütçe ve bağımsız film yapma özgürlüğü sunar. (Tzioumakis, 2015, s. 257). Yine otuz dört yaşındaki genç yönetmen Mike Nichols'ın yönettiği bir üniversite öğrencisinin kız arkadaşının annesiyle yaşadığı ilişkiyi konu edinen *The Graduate (Mezun, 1967)* filmi yüksek gişe rakamları elde eder. Film. 44.1 milyon dolarla on yılın en yüksek hasılat yapan filmi olur (Cook, 2002, s. 67). Stüdyolar ekonomik yönden sıkıntı yaşadığı bu dönemde kâr edebilmek adına yeni fikirlere daha açık olduğundan Hopper, Nichols ve diğer Yeni Hollywood yönetmenleri için böylece bir fırsat oluşur. Bu yönetmenler stüdyolarla anlaşarak hem filmleri için bütçe ve/veya dağıtım imkânı sağlar hem de Hollywood'da hâkim stüdyo kontrolündeki film yapım sistemini yönetmen kontrolünde film yapımına çevirerek endüstrideki en büyük değişikliğe neden olur. Bu durum aynı zamanda Yeni Hollywood sinemasının Hollywood'un tamamen dışında ve ondan bağımsız olarak varlık kazandığını değil; sistemin içinde var olduğunu gösterir.⁶¹ Elsaesser, Hollywood içinde iki tür auteur

⁶¹Yeni Hollywood sinemasından Steven Spielberg ve Goerge Lucas gibi yönetmenlerin daha sonra yüksek bütçeli gişe filmlerine yöneldiği ve bazı Yeni Hollywood yönetmenlerininse tamamen bu tür filmlere yönelmeseler de kariyerlerinin belli dönemlerinde klasik anlatıya sahip filmler çektiği de hatırlanmalıdır.

tanımlaması yaparak Yeni Hollywood yönetmenlerini *romantik sanatçı auteur*, klasik Hollywood sineması auteur yönetmenlerini ise *klasik sanatçı auteur* olarak isimlendirir (2004, s. 46). Aralarındaki farksa şudur: *Romantikler* sisteme karşı kendini harekete geçirirken *klasikler* sistemin birçok kısıtlaması içinde sesini duyurur. Sisteme karşı durduğuna ilişkin bu tanımlamaya rağmen stüdyolarla sağladıkları iş birlikleri nedeniyle Yeni Hollywood bağımsız bir hareket değildir.⁶²

Hollywood'da klasik anlayıştan farklı bir sinema anlayışına sahip yönetmenlerin varlık göstermesinin bir diğer nedeniyse büyük oranda eğitilmiş bir neslin yetişmiş olmasıdır. Çoğu sinema okullarına giden bu yönetmenlerin Avrupa sinemasıyla tanışması ve onlardan etkilenmesinin yolunu açan neden, bu yönetmenlerin sinema tarihi ve sinema teorisine dair aldıkları eğitimidir. Bu yönetmenlerden biri olan Coppola kendi nesline ilişkin “Bu nesil sinema öğrencileri üniversiteyi bitirdiğinde bildiğimiz gibi bir Hollywood olmayacak” demiştir (Pye and Myles, 1979, s. 81). Eğitilmiş nesil, sadece film yapımının değil, aynı zamanda seyircinin de bir parçasını oluşturur. Savaş sonrası bebek patlamasının ardından büyüyen nesil, Hollywood'un geleneksel izleyicisinden daha varlıklı, daha eğitilmiş, görsel ve işitsel dili işlemeyi öğrenen ve televizyon ortamında büyüyen bir nesildir. Sonuç olarak Amerikan eğitiminde film araştırmalarının yükselişiyle ekranda gördükleri hakkında kendisinden önceki nesilden daha bilgili hale gelen bu nesil (Cook, 2002, s. 69), sinemanın hem yapım hem de seyirci tarafında varlık gösterir.

Hollywood'a giren yeni içerik ve biçim anlayışının en önemli nedeniyse bu dönemin, Amerika'nın 1930'lardaki buhran döneminden sonra geçirdiği en şiddetli sosyal ve politik çalkantıların yaşandığı dönem olmasıdır.⁶³ II. Dünya Savaşı, Nisan 1968'de Martin Luther King'in öldürülmesi, 1974'te Watergate skandalı sonucu ABD başkanı Richard Nixon'ın istifası, Vietnam Savaşı (Elsaesser, 2004, s. 37) Amerika'da bu

⁶²Amerikan sinemasında modern anlatının sadece Hollywood içerisinde değil Amerikan bağımsız sinemasında da varlık gösterdiği belirtmek gerekir. Hollywood'dan daha radikal bir ayrılış için bkz. *Yeni Amerikan Sinema Grubu*. Bir nevi Amerikan bağımsız sinemasının ve Yeni Hollywood'un da öncüsü olan; 1950'lerin sonu 1960'ların başında varlık gösteren John Cassavetes, Jones ve Adolfas Mekas, Shirley Clarke, Edward Bland, Alfred Leslie, Lionel Rogosin ve Robert Frank gibi isimleri içeren bu grup, kendini tamamen Hollywood dışında konumlandırır. *Yeni Amerikan Sinema Grubu*, Hollywood sinemasının aşırı profesyonel ve teknik bakımdan detaycı tutumuna karşı doğallık ve doğaçlamayı savunur. Grup, filmlerini kendileri veya küçük dağıtımcılar aracılığıyla dağıtırken bir süre sonra filmleri piyasaya sürmelerini sağlayan bir birlik olan *Film Yapımcıları Kooperatifi* kurulur. Grup daha sonraları giderek avangart ve deneysel türlere yönelir (Tzioumakis, 2015, s. 235-236-237).

⁶³Robin Wood, Amerika'da 1960'ların ortasından 1970'lere kadar yaşanan bir kültürel patlama olmasaydı klasik Hollywood'un ölümünün çok daha uzun sürebileceğini vurgular (2003, s. 44).

dönemde yaşanan başlıca toplumsal olaylardır. Özellikle yirmi yıllık bir zamana yayılan Vietnam Savaşı, toplum üzerine bir güven çöküşü yaratır ve 1960'larda üniversite kampüsleri baştan olmak üzere ülkede protestoların başlamasına neden olur. Buna 1970'lerde Vietnam'dan dönen askerlerin ve genel olarak Amerikan toplumunun yaşadığı savaş sonrası travması da eklenir (Keathley, 2004, s. 296). Yaşanan tüm bu gelişmeler halkta Amerika algısını büyük oranda değiştirir ve hükümetin politikalarına muhalif bir kitle yaratır. Bu muhalif kitleye aynı zamanda ırk ve cinsiyet eşitliği gibi sivil haklar hareketleri de dâhil olur. Yaşanan bu toplumsal değişikliklerle birlikte Amerikan sinemasında işlenen konular değişiklik kazanır. Thomson'ın deyimiyle filmlerdeki mutlu son denilen perde, Amerika'daki insanların yaşam güçlüğü ve Amerika'nın gerçek koşulları tarafından yırtılır (2004, s. 76). Geçmişin oldukça tutarlı tarih fikri yerini nihilizme kadar uzanan fikirlerin aldığı çok yönlü bir tarih fikrine bırakır. II. Dünya Savaşı ve Vietnam'ın etkisiyle sinemada 1960'lardan sonra ilgi giderek yakın tarihe kayar. Buna göre artık halkın yaşadığı ulusal deneyim, bir örnek ve güç kaynağı olarak görülmemeye başlanır. (Cameron, 1997, s. 225). Amerikan sinemasında bu anlayışla yapılan filmlerin başında kara komedi tarzındaki *Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb*⁶⁴ (*Dr. Garipaşk*, Stanley Kubrick, 1964) ve *M*A*S*H* (*Cephede Eğlence*, Robert Altman, 1970); Vietnam savaşının kişiler üzerindeki psikolojik etkilerini konu edinen *The Deer Hunter* (*Avcı*, Michael Cimino, 1979) ve *Apocalypse Now*⁶⁵ (*Kıyamet*, Francis Ford Coppola, 1979) gibi filmler yer alır. Yeni Hollywood sinemasıyla birlikte sadece savaş konulu filmlerde değil, günlük ve bireysel yaşamlara odaklanan filmlerde de farklı bir tutum benimsenir. Klasik Hollywood anlatısında idealize edilmiş Amerikan ailesi portresi yerini bireyler arasındaki ilişki problemlerine ve asi gençlik dramalarına bırakır. Böylece Fransız Yeni Dalgası ve onunla birlikte Avrupa sanat sinemasının da benimsediği insana ve yaşama ilişkin gerçekçi tutum Amerikan sinemasında da kendini göstermeye başlar.

Yeni Hollywood aynı zamanda hem kendi sinema gelenekleri olan klasik Hollywood hem de Fransız Yeni Dalgası başta olmak üzere Avrupa sineması etkisinin bir ürünüdür. King, bir grup eleştirmenin Yeni Hollywood'u klasik Hollywood tarzı film

⁶⁴Film, Birleşik Krallık'ta çekilmesine rağmen dağıtımcısı Columbia stüdyosudur. Amerika-Rusya soğuk savaşını konu alan filmin başında stüdyonun koyduğu "Birleşik Devletler Hava Kuvvetleri bu filmde tasvir edilen türdeki olayların meydana gelmesini önleyeceğini belirtir. Dahası bu filmdeki hiçbir karakter yaşayan veya ölmüş herhangi gerçek bir kişiyi tasvir etmemektedir" ibaresi yer almaktadır.

⁶⁵Film, Kongo'da geçen Joseph Conrad romanı *Karanlığın Yüreği*'nden uyarlanmasına rağmen Coppola öyküyü Vietnam'a uyarlamıştır.

yapımı geleneklerini Avrupa sanat sinemasının biçem yenilikleriyle birleştiren maceralı yeni bir sinema olarak tanımladığından bahseder (2004, s. 20). Thompson da Yeni Hollywood yönetmenlerinin auteur teorisinin farkında olduğunu ve kendilerinin de birer auteur olmak istediğini vurgular. Aynı zamanda bu yönetmenler bir yandan endüstri içinde çalışırken bir yandan da auteur yönetmenler gibi bilinçli olarak ayırt edici sanatsal kişilikler oluşturmayı arzular (1999, s. 2). Yeni Hollywood sinemasında Fransız Yeni Dalgası etkisi birçok yönden saptanabilir. *Taxi Driver* (*Taksi Şoförü*, Martin Scorsese, 1976) filminin senaristi olan Paul Schrader, karakterin anlatımındaki bazı satırların doğrudan Bresson'un *Le Journal d'un Curé de Campagne* (*Bir Taşra Papazının Günlüğü*, Robert Bresson, 1951) filminden alındığını ve filmin ismine yine Bresson'un *Picpocket* (*Yankesici*, 1959) filminin ilham verdiğini belirtir (Rosenbaum, 2004, s. 150). Sidney Lumet'in bitmek yerine film karesinin donduğu bir sona sahip filmi *Fail Safe* (*Mutlak Savaş*, 1964), John Frankenheimer'in el kamerasıyla *sinema vérité* tarzında çekilen *Seven Days in May* (*Heyecanlı Günler*, 1964) ve *Seconds* (*İki Yüzlü Adam*, 1966) filmlerinde de yine Fransız Yeni Dalgası'nın izlerini bulmak mümkündür. Aynı şekilde Yeni Hollywood'un başat filmlerinden *Bonnie and Clyde* (*Bonnie ve Clyde*, 1967)'ı çeken Arthur Penn, *À Bout de Souffle* ve *Tirez Sur Le Pianiste* (*Piyanisti Vurun*, François Truffaut, 1960) gibi önemli Fransız Yeni Dalgası filmlerindeki karakterlerin değişen ruh hallerini taklit ederek yabancılaşma etkisini yaratmıştır (Cook, 2002, s. 160).



Görsel 3.6.1.6. Lumet'nin *Fail Safe* filminin sonunda donan kareler

Yeni Hollywood'un kendi geleneklerini dönüştürmesine de birçok örnek verilebilir. Yine *Bonnie ve Clyde*, klasik Hollywood sinemasının önde gelen türlerinden biri olan gangster filmlerinin de bir tür *yanlış okumasıdır*. Öyle ki Cook filmin, doğası gereği ciddi olan gangster film türünü komediden ciddiyete şiddetli geçişler yapan

ciddiyetsiz bir türe dönüştürdüğünü ifade eder (Cook, 2002, s. 160). Yeni Hollywood'un belli başlı klasik Hollywood türlerinden etkilenecek onları dönüştürdüğü örnekler bununla sınırlı değildir. Yine Cook, Penn'le birlikte Peckinpah ve Kubrick gibi yönetmenlerin gangster, western ve bilim kurgu gibi klasik türler üzerinde deneyler yaptığını; Altman ve Bogdanovich gibi yönetmenlerin de bu türleri revize etmekle ve bunları bozmakla ilgilendiğini söyler (Cook, 2002, s. 159). Bu durum akla tekrar Bloom'un halef-selef ilişkisini getirir. Klasik Hollywood ile Fransız Yeni Dalgası'nda olduğu gibi Klasik Hollywood ile Yeni Hollywood arasında da öncüllerinin tam tersi olma durumu vardır. Gerçekten de Altman'ın yaptığı neowestern türündeki *McCabe and Mrs. Miller* (*McCabe ve Bayan Miller*, 1971) zayıflıklara sahip bir kovboy, ona yardım eden güçlü bir kadın karakter gibi klasik western türünün dışında öğeler bulundururken neonoir⁶⁶ türündeki *The Long Goodbye* (*Uzun Veda*, 1973), bir yandan kara filmin kendine has unsurlarını barındırırken bir yandan da karakterler alışagelmışin dışında çok boyutlu bir yapıya sahiptir. Bu örnekler bakıldığında yapılabilecek genel çıkarım, Yeni Hollywood sinemasının Fransız Yeni Dalgası'nın tekniklerini kullanarak onun etkisinde kaldığı; klasik Hollywood sinemasını ise tıpkı Fransız Yeni Dalgası'nın yaptığı gibi *yanlış okuduğunu ve dönüştürdüğüdür*.

Yeni Hollywood sinemasının klasik Hollywood ve Fransız Yeni Dalgası'yla olan ilişkisi konusunda farklı bir tartışmaya şudur: Robert B. Ray, Yeni Hollywood yönetmenlerinin klasik Hollywood sinemasının paradigmalarına temelde dokunmayıp yalnızca yüzeysel olarak Yeni Dalga'nın biçimsel coşkusu benimsediğini ifade eder (1985, s. 287). Benzer şekilde Thompson, 1969-1977 tarihleri arasında sınırlandırdığı bu dönemin Hollywood anlatısında derin bir değişimin habercisi olmayan; daha çok endüstri pratiğinde kalıcı etkisi olan bir sapma şeklinde nitelendirir (1999, s. 4). Sinema alanyazınında yaygın olan bu görüşe Yeni Hollywood sinemasının kısa süre varlık gösterdiği ve etkisinin sınırlı kaldığı da eklenir. Oysaki kalıplaşmış ve sert kuralları olan bir endüstride kendi kurallarını benimsetmeyi başarmış yönetmenlerden oluşan Yeni Hollywood, yine klasik anlatı dışında kalan çağdaş Amerikan sineması yönetmenlerinin de öncülü konumundadır. Dolayısıyla Yeni Hollywood, kendinden sonra gelen nesil için Hollywood'da bir alan açtığından bu hareketin etkisinin yalnızca belirli bir dönemle

⁶⁶*Neo-noir* ve *Post-Watergate* filmleri yetmişlerin ortalarında yozlaşmanın, bireysel güçsüzlüğün, açıklanamaz tehditlerin, tepetaklak edilen değerlerin, ikiyüzlü kahramanların egemen olduğu bir Amerika portresi çizmesiyle (Horwath, 2004, s. 98) Yeni Hollywood sinemasını içerik yönünden güçlü bir şekilde temsil eden türlerdir.

sınırlı kaldığını söylemek güçtür. Yeni Hollywood’la birlikte endüstrideki düzen, üzerlerinde stüdyo etkisi görülebilen klasik anlatı filmleriyle modern anlatı filmlerinden oluşan iki kola ayrılmıştır.

Sonuç olarak Fransız Yeni Dalgası ve Yeni Hollywood, dönemlerinin sosyopolitik durumunun yansımalarıyla olduğu kadar kendilerinden önce var olan sinema geleneğinden etkilenerek, ona meydan okuyarak ve onu dönüştürerek varlık kazanmıştır. Yalnızca Fransız Yeni Dalgası ve Yeni Hollywood değil, onların etkilendiği klasik Hollywood sinemasının da sinemanın icadından kendisine kadarki süreçte var olan genç birikimi alıp geliştirmesine bakıldığında da sinema tarihinin barındırdığı etkilenme ilişkisi açığa çıkmaktadır.

3.7. Robert Altman Sineması

3.7.1. Kısa Bir Biyografi: Robert Altman

Robert Altman -ya da *Altmanesk*- olmaya çalışan yüzlerce kişi oldu fakat bu kişiler belirli bir unsuru kaçırmıyorlar: Onlar Altman değil. Onun gibi birisi yok. O taklit edilebilir ve etkileyebilir ama ona yetişmek ya da onu hapsedmek imkânsızdır (2010).

Paul Thomas Anderson

Altman on Altman kitabının önsözünden

Robert Altman, 1925 yılında Kansas City, Missouri’de doğdu. Katolik bir ailede yetişen Altman, bu nedenle eğitimine Katolik okullarında başladı. 1943 yılında, on sekiz yaşındayken II. Dünya Savaşı için Güneydoğu Asya’da bombardıman uçağı pilotu olmak üzere orduya katıldı. Altman için kısıtlayıcı Katolik eğitiminden bir kaçış olan ordu deneyimi (Karp, 1981, s. 5), ilerleyen yıllarda onun dünya görüşünü ve dolayısıyla sinemasını da etkileyecekti.

Altman, ordunun ardından matematik mühendisliği okumak üzere Missouri Üniversitesi’ne kaydoldu. Dergi, radyo ve filmler için yazarlık döneminden sonra (Karp, 1981, s. 5) film endüstrisine girişi, Calvin Company aracılığıyla gerçekleşti. Fakat burada edindiği film yapım deneyimi sinemaya değil, endüstriyel filmlerine yönelikti. Yine de Altman, çeşitli kuruluşlar için eğitim, reklam ve belgesel filmleri çekilen bu şirkette film yapım tekniklerine dair birçok şey öğrendi. Kendisinin de belirttiği üzere film okulları Altman’ın döneminde henüz varlık kazanmamıştı (Armstrong, 2011a, s. 5). Bu nedenle

Altman, Yeni Hollywood yönetmenlerinin pek çoğunun aksine film eğitimi alarak değil doğrudan endüstriye atılarak film yapımını öğrendi. Altman'ın buradaki işleri, onun Kansas City'li bir iş adamından aldığı bir miktar parayla birlikte ilk uzun metraj filmi olan *The Delinquents*'ı (1957) yapmasını sağladı (Armstrong, 2011a, s. 5).⁶⁷ Bununla birlikte Altman, aynı yıl bir James Dean biyografisi olan *The James Dean Story* (Robert Altman, George W. George, 1957) adlı belgeseli çekti. Öte yandan *The Delinquents*, Hollywood yapımcılarından dışında Hollywood'un en önemli yönetmenlerinden birinin, Alfred Hitchcock'un dikkatini çekti ve Hitchcock, Altman'a *Alfred Hitchcock Presents* (1955-1965) adlı televizyon dizisinde yönetmenlik teklif etti. Bunu takip eden yıllarda Altman, başta *Combat!* (1962-1967) olmak üzere çeşitli diziler yöneterek kendine bir televizyon kariyeri yarattı (Karp, 1981, s. 7).

Altman'ın Hollywood ile ilk büyük teması Warner Brothers için çektiği insanın aya yolculuğunu konu alan *Countdown* (1967) filmiydi. Film aynı zamanda Altman'ın kariyeri boyunca yaşadığı stüdyo anlaşmazlıklarının ilk örneklerinden biriydi. Stüdyo sahiplerinden Jack Warner, Altman'ın *örtüşen diyalog* (overlapping dialogue) kullanımı ve olay örgüsünden çok astronotların kişisel yaşamına odaklanması nedeniyle filmi Altman'dan alıp yeniden kurgulanmasını sağladı (Bisplinghoff, 1984, s. 3). Nitekim örtüşen diyalog ile olay örgüsünden çok karakter odaklı anlatım, ileride Altman stilinin temel özelliklerinden ikisi olacaktı.

Altman'ın Hollywood'daki ilk büyük başarısıysa *M*A*S*H** filmiyle gerçekleşir. Film yüksek bir gişe elde eder ve Altman'ın Hollywood'da tanınmasını; dolayısıyla stüdyolarla çalışmaya devam edebilmesini sağlar.⁶⁸ *M*A*S*H**, her ne kadar yüksek bir gişe elde etse de Hollywood'un ticari filmlerinden biri değildi. Altman'ın filmde kendi stilini ortaya koyabilmesi büyük oranda bu dönemde Hollywood'un girdiği kriz ve bu kriz nedeniyle stüdyoların yeni fikirlere açık olmasının bir sonucuydu.

Altman, *M*A*S*H**'i izleyen yıllar boyunca otuz yedi uzun metraj filmi çekti. Sinemayla birlikte tiyatroya da büyük ilgi duydu ve tiyatro oyunları yazıp yönetti. Aynı zamanda televizyonla da bağını hiçbir zaman koparmadı. *M*A*S*H** filmi ile Cannes Film Festivali'nde Altın Palmiye, *Buffalo Bill and the Indians* (*Buffalo Bill ve Kızılderililer*, 1976) filmiyle Berlin Film Festivali'nde Altın Ayı, *The Player* (*Oyuncu*,

⁶⁷Altman'ın uzun metrajlı filminden önce endüstriyel filmlerden dramatik anlatılara ilk geçişi, 1954 yılında *Pulse of the City* adlı elli dakikalık filmlerden oluşan bir televizyon antoloji dizisidir (Thompson D. , 2010).

⁶⁸Kolker, *M*A*S*H**'in Altman'ın gelecekteki kariyeri için bir güvence olduğunu ifade eder (1999, s. 398).

1992) filmiyle Cannes Film Festivali'nde En İyi Yönetmen ve *Short Cuts* filmiyle Venedik Film Festivali'nde Altın Aslan Ödülü'nü kazandı. Altman'ın çektiği son filmi, Paul Thomas Anderson'ın yedek/destek yönetmen (back-up director) olarak yer aldığı *A Prairie Home Companion (Kır Evi Arkadaşı, 2006)*'dı. 2006 yılında ölümünden kısa bir süre önce ise Sinema Sanatları ve Bilimleri Akademisi tarafından Altman'a Akademi Onur Ödülü verildi.

3.7.2. Robert Altman Sinemasında İçerik

David Breskin: İnsanlar konusunda sizi en çok etkileyen şey nedir?

Robert Altman: Her birey arasındaki mutlak farklılıklar ve yine de aynı oluşları (1992).

Tıpkı diğer Yeni Hollywood yönetmenlerinininki gibi Altman'ın sineması da Hollywood'un konu edindiği meselelerin ve onları konu ediş biçimlerinin dışındadır. Altman sinemasında içerik, büyük oranda dönemin toplumsal yapısıyla bağlantılıdır. Toplumdaki büyük gelişmeleri ve değişimi yansıtan Altman sinemasının temel meselesi en genel haliyle insan, daha dar haliyle tanımlanacak olunursa da Amerikan toplumdur. Bu bağlamda 1960'ların sonu ile başlayan dönemde Amerikan halkının ülkelerine karşı güvenlerini yitirmesi ve bununla beraber gelen Amerikan rüyası mitinin çöküşü, Yeni Hollywood yönetmenlerinin birçoğunda olduğu gibi Altman'ın filmlerinin de içeriğini oluşturur. Altman sinemasına bu durum temelde iki şekilde yansır. İlki, geleneksel Hollywood türlerin dönüşümüdür ve bu aynı zamanda Bloom'un *yanlış okumasına* da örnektir. Altman sinemasında western, savaş filmi ve kara film gibi Hollywood'un en temel türlerinin -bu türlerin kendilerine has özelliklerinin de kullanılmasıyla- yeni bir içerik ve biçim kazandıkları görülür. Kolker'in tanımıyla bu filmler, Amerikan sinemasında değişmez görülen türsel yapıları yıkma girişimleridir. Altman bu türleri değişmez görülen yapılarından çıkararak yaratmış oldukları biçimsel, ideolojik ve kültürel yapıların içine tekrar yerleştirir (1999, s. 417). Altman sinemasında tür dönüşümünün en önemli temsilcileri savaş türü için *M*A*S*H*, kara film türü için *The Long Goodbye* ve western türü *Mr. McCabe and Ms. Miller*'dir. *Nashville* (1975) de bazı yönlerden müzikal tür için bir yanlış okuma sayılabilir.

Altman'ın ilk önemli filmi sayılabilecek *M*A*S*H*, adını açılımı olan Mobile Army Surgical Hospital (Seyyar Ordu Cerrahi Hastanesi)'dan alır. Kore Savaşı'nda yaralanan askerlerin tedavi edildiği bir kamptaki askeri cerrahların başından geçenleri konu alan film, kendisi de bir askeri cerrah olan Richard Hooker'ın romanından uyarlanmıştır. Altman, filmde klasik savaş türüne meydan okuduğu gibi bunun karşısında yer alan savaş karşıtı filmlere de meydan okur. İster ideolojik temelli bir savaş filmi olsun ister savaş karşıtı bir film, savaşı konu edinen her film için ana mekân savaş meydanıdır. Çünkü savaş meydanı hem savaşın *kahramanlık* boyutunu hem de yıkıcı etkilerini gösterebilmek için en uygun yerdir. Mekânın seyirci üzerindeki etkisi iyi bir mizansen, sinematografi ve müzikle birleştirilerek arttırılır. Gerek Hollywood'un savaş filmlerinde gerekse savaş karşıtı filmlerdeki bu alışlagelmiş yönelime karşın Altman, *M*A*S*H*'de kamerasını savaş meydanlarına değil, savaşın arka planında kalan küçük bir bölümüne ve oradaki *kahramanlara* kaydırır. Öyle ki burada da bir grup insan vardır ve sinemasının merkezine insanı yerleştiren Altman için bu mekân da anlatmaya değer zengin bir içerik sağlar. Filmde *kahramanlar*, cephede savaşan bir grup asker yerine yaralı askerleri tedavi eden bir grup askeri cerrahdır. Savaşın gölgesinin üzerine düştüğü, yaralı askerlerle dolu bu kampın da savaş meydanı gibi ciddiyetin ve korkunun hâkimiyetinde bir mekân olacağı öngörülebilir. Nitekim Altman, savaşın yol açtığı yıkımı olduğu gibi değil seyircinin bulup ortaya çıkaracağı şekilde sunarak anlatısını katmanlaştırır. *M*A*S*H*'de kamptaki bir grup askeri cerrahın kendi kendilerine yarattığı eğlenceler konu edinir. Bu durum, Armstrong'un ifadesiyle 70'ler Amerikasının bariz aptallığını ortaya çıkaran, onlara rehberlik edecek kültürel, felsefi veya kurumsal bir perspektiften yoksun yabancılaşmış karakterlerin bir tasviridir ve Altman sinemasının geneline yayılmış bir unsurdur. *M*A*S*H*'de bu, doktorların savaşın dehşetini hafifletmek için erkek hedonizmini ortaya çıkarmaları olarak yansır (Armstrong, 2011b, s. 101). Gerçekten de karakterler savaşın yol açtığı bir dizi travmatik olayla karşı karşıya gelirken değil, kampta kendilerini oyaladıkları türlü eğlenceler yaratırken görülür. Bu durum, hali hazırda yaşanan savaş dehşetiyle bir araya geldiğinde ortaya çıkan tezatlık, Armstrong'un ifade ettiği türden bir okumayı mümkün kılar. Karakterler, var olan savaş gerçeğini bastırarak onunla farklı bir mücadele şekli bulmuştur. Bu mücadele şekli, mizah ve bir parça deliliktir. Karp'a göre Altman, filminde savaş gibi olağandışı bir durumla uğraştığından delilik de hayatta kalmanın pragmatik bir yolu haline gelir. Filmde topluluktaki her birey, hayatta kalabilmeleri için biraz deli olmaları gerektiği gerçeğini kabul etmiştir (Karp,

1981, s. 20). Seyirci, bir savaş filminde bulunan bu mizah ve delilik unsurunu ilk bakışta anlamlandırmakta zorlanabilir. Bu da filmin modern anlatıların yaptığı gibi seyircinin aktif katılımını sağlamayı amaçladığının ve onunla düşünce düzeyinde iletişim kurmaya çalıştığının bir göstergesidir. Bunun bir diğer göstergesini anlatının diğer parçalarında da bulmak mümkündür. Altman, geleneksel olay örgüsü ve karakter yaratımı yöntemlerini birçok filmde olduğu gibi *M*A*S*H*'de de kullanmaz. Filmin uyarlandığı roman, romanın da adı olan *M*A*S*H*'in anlamının açıklamasıyla başlar ve karakterler üzerine detaylı açıklamalarla devam eder. Karakterlerin nereden geldikleri ve örneğin Hawkeye karakterinin ismini nasıl aldığı gibi bilgiler okuyucuya aktarılır. Öte yandan film, başlarda yaralı askerlerin bir helikopterle kampa taşındığı açılış sekansıyla buna benzer bir açıklama girişiminde görünse de filmin bütününde detaylı anlatımlara rastlanmaz (Karp, 1981, s. 18-19). Bunun yerine seyircinin peş peşe gelen bir dizi olayı anlamlandırması ve bu sırada karakterler hakkında⁶⁹ bir çıkarımda bulunması beklenir. Seyirciye net bir olay örgüsü ve karakter motivasyonu sağlamak yerine Altman, eksilteli bir anlatı sunarak seyircinin anlatı parçalarını bir araya getirmesini talep eder (Beck, 2016, s. 113). Nihayetinde Altman *M*A*S*H* ile “o kadar kaotik ve o kadar anarşik bir savaş karşıtı komedisi yapmıştır ki, savaşın beyhudeliği hakkında söylenmeye değer her şeyi söylemiş gibidir (Kass, 1978, s. 28)”.

Altman'ın türle oynadığı bir diğer film *McCabe and Mrs. Miller*⁷⁰'dir. Burada dönüştürülen tür western'dir ve bu dönüşüm en belirgin şekilde filme de ismini veren erkek ve kadın karakterler üzerinden gözlemlenir. Western türünün karakteristik kovboyu, Altman'ın filminde onu kovboy yapan niteliklerden yoksundur. Sadece *McCabe and Mrs. Miller* değil, Altman filmlerinin geneli kahramanlık karşıtı anlatılardır (Niemi, 2016, s. 6). Altman tıpkı *M*A*S*H*'de olduğu gibi filmin başında türe sadık bir izlenim sunar. Filmin sözde kovboyu McCabe, bir kasabaya gelir ve hakkında kahramanlık öykülerinin anlatıldığı bir bara girer. Böylece McCabe'e westernden alışık olduğu gibi kahraman ve korkusuz bir kovboy olduğu imajı verilir. Fakat bu izlenim McCabe'in Bayan Miller ile tanışmasından sonra değişime uğrar. Western filmlerinde

⁶⁹Altman'ın karakterlerini *anlatmaması* onun karakterlerinin derinlikten yoksun olduğu anlamına gelmez. Her ne kadar *M*A*S*H*'de karakterler çok boyutlu görünmese de Altman, bundan sonraki filmlerinde olaylardan çok karakter odaklı anlatılar tercih ettiğinden karakterler derinliklidir. Yalnızca Altman, karakterleri seyirciye anlatma girişiminde bulunmaz. Görsel bir sanat olan sinemaya uygun olarak onların nasıl bireyler olduğunu *gösterir*. Başka bir deyişle karakterler *kendilerini anlatır*.

⁷⁰Filmde oyuncular Warren Beatty ve Julie Christie'nin kendi diyaloglarının çoğunu yazması (McGilligan, 1989, s. 340), Yeni Dalga yönetmenlerin set sırasında senaryo yazmalarını akla getirir. Dolayısıyla bu serbest çalışma biçimi Yeni Dalga'nın Yeni Hollywood üzerindeki etkisine örnek olarak gösterilebilir.

genellikle edilgen rolde görülen kadın karakter, bu sefer iş sahibi ve kendi başına var olmaya çalışan bağımsız bir kadındır. McCabe, gittiği kasabada bir genelev işletmek için Bayan Miller ile ortak olur. Bayan Miller, McCabe ile ortaklık kurduktan sonra kendi kurallarına bağlılığını ifade eder ve çoğu kez McCabe'e kendi sözünü dinletir. Bu yönden bakıldığında karakterler geleneksel batılı rollerinin tersine çevrilmiş (Karp, 1981, s. 67) bir portresini sunar. Çok geçmeden klasik westernlerde olduğu gibi iki grup arasında bir çatışma; bu çatışmanın ardındansa bir düello baş gösterir. Fakat bu çatışma ve düellonun klasik western türünün organik yapısıyla olan tek benzerliği var oluşlarından öteye gitmez. Bu sefer çatışma, kovboyun önderliğinde kasabalılar ile Kızılderililer arasında değil, kapitalizmin iyiden iyiye sözünün geçmeye başladığı modern dünyada bireyler ile güç sahibi şirketler arasındadır. Filmin sonundaki düello ise uzun ve sessiz bir kovalamacanın ardından kahraman ilan edilmesi gereken karakterin yenilgisiyle sonuçlanır. Bu yenilgi, aynı zamanda onu tek başına ve savunmasız bir şekilde yakalayan ölümdür. Film, gerçekçi bir tutum sergileyerek modern dünyada bireyin kapital karşısında tek başına varlık ve dolayısıyla *kahramanlık* gösteremeyeceğini ilan eder. Böylece bu fırsatlar ülkesinde bireylerin çabasıyla zirveye tırmanabileceği inancını irdeleyen Amerikan rüyası da alaşağı edilir. Kolker bunu şu şekilde özetler:

Altman, Ford'dan farklı olarak tek tek kahramanların mücadelesini güvenli burjuva yasa ve düzen alanı içinde birleştirip vahşilikten uygarlığa geçişi doğal ve önceden kararlaştırılmış bir süreç olarak görmez. Daha çok Batı'nın fethini kapitalizmin kaçınılmaz hareketinin bir parçası ve bunun beraberinde gelen vahşilik, ihanetler ve bencillikler olarak görür (1999, s. 421-422).

Klasik Hollywood sinemasında western türü, tekrarlanan anlatı yapısıyla egemen Amerikan ideolojisini aktarmada öncü bir tür haline gelmiştir. Westernlerde kalıplaşmış erkek-kadın rolleri, kahraman Amerikalı erkek karakter, yerli düşmanlığı, Amerikan rüyasının inşası ve ulaşılabilirliği gibi birçok öge bu egemen ideolojinin birer parçasıdır. Öte yandan Altman, western türüne daha önce yapılmayan ölçüde toplumsal eleştiri yönü kazandırmıştır. Öyle ki Karp, western türünün egemen ideolojinin sinemadaki taşıyıcısı rolüne karşın *McCabe and Mrs. Miller*'ın hiçbir türde mümkün olmayacak şekilde Amerikan rüyası mitini patlattığını ifade eder (1981, s. 65). Bu durum aynı zamanda karşı durduğu türe de söylenmiş bir sözdür. *McCabe and Mrs. Miller* bu nedenle western türünün yapaylığını gösteren son derece bilinçli bir çabadır (Wright Wexman, 1984, s.

10). Western yapaydır çünkü içerdiği ideolojinin sahte olduğu anlaşılmıştır. 1960'ların sonuyla birlikte Amerikan toplumunca anlaşılan bu gerçeğe Altman, ideolojinin taşıyıcısı olan türleri dönüştürerek tepki verir.

Altman filmografisinde tür dönüşümünün bir diğer önemli örneği *The Long Goodbye*'dir. Raymond Chandler'ın 1953 tarihli romanından uyarlanan film, önemli ölçüde hem romanın hem de kara film türünün dışına taşar.⁷¹ Altman, Chandler'ın meşhur dedektifi Philip Marlowe'u 1950'lerin dünyasından 1970'lere taşır. Bu değişiklik elbette öyküye 1970'lerin kaosunu ve paranoyasını da getirir. Film, özel dedektif Marlowe'un arkadaşı Terry'nin öldürülmesi ve ardında yatan bir dizi olayı konu alır. Altman'ın *The Long Goodbye* ile kara film türünü dönüştürmesi yine karakter odaklıdır. Altman'ın Marlowe'u⁷² Chandler'ınki gibi esprili, hazır cevap ve işi konusunda ilkelere sahip biridir. Fakat bu ilkeler, Altman'ın Marlowe'unda özel dedektifin boşanma davalarına bakmaması gibi basit birkaç ilkenin ötesine geçmez. Romandaki Marlowe ile filmdeki Marlowe arasındaki en büyük fark filmin sonunda kendini gösterir. Romanın sonunu yetersiz bulan Altman, burada radikal bir değişikliğe girer. Marlowe'un yakın arkadaşı Terry'i vurduğu son, Chandler'ın romanı üzerinde yapılmış en çok tepki çeken değişiklik olur. Buna karşın Altman'ın New York Times'a verdiği röportaja bakıldığında seyircinin filmin sonundan hoşlanmayacağını ön gördüğü de açıktır. Altman, televizyonun ve popüler romanların bireyleri ahlaki bir adaletle biten sonlara şartladığını dile getirir. İzleyiciler rahatsızdır çünkü filmin sonuyla birlikte kendi ahlaki ikiyüzlülükleriyle karşılaşılır (Kass, 1978, s. 141-143). Ne de olsa bir karakterin, dostunu soğukkanlı bir şekilde öldüremeyeceği gerçeği Altman'ın katlanamadığı Hollywood'un ahlaki bir geleneğidir (Kolker, 1999, s. 446). Film boyunca Marlowe olaylara duygusal yaklaşarak birçok kez kandırılrsa da filmin sonunda arkadaşını öldürmesi klasik Hollywood'un

⁷¹Filmografisinde birçok uyarlama bulunan Altman için roman veya öykü kendi deyimiyle sadece bir çekirdektir (Jameson, Smith and Altman, 1992). Öyle ki filmografisinde edebi kaynaklar, kendi içinde değişikliğe uğratıldığı gibi birbirinden bağımsız öyküleri tek bir anlatıda birleştirdiği *Short Cuts* gibi farklı uyarlama yöntemlerini de görmek mümkündür.

⁷²Kolker, Altman'ın Marlowe'unun farkı için şu tespitte bulunur: Daha önce Howard Hawks'ın *The Big Sleep* (Büyük Uyku, 1946) filminde Humphrey Bogart tarafından canlandırılan Marlowe'un bir şeyleri keşfetme dürtüsünün aksine Altman'ın Marlowe'u, araştırma ve ortaya çıkarma dürtüsüne sahip değildir. Çünkü modern birey her şeyi kabul eder, hiçbir şeyi sorgulamaz ve kendinden zeki olanlar tarafından sürekli kandırılır (1999, s. 422). Fakat filme bakıldığında Marlowe'un sorgulamaktan ve olayların üstüne gitmekten uzak olduğunu söylemek güçtür. Marlowe, arkadaşının bir katil olduğu gerçeğini kabul edemediğinden Terry ve karısı Sylvia'nın ölümünün peşini bırakmaz ve bunun aksini kanıtlayacağını düşündüğü gerçeklerin peşine düşer. Bu araştırma onu başta reddettiği gerçeklerle yüz yüze bıraksa da olanları ortaya çıkarma dürtüsüne sahip olduğu yadsınamaz. Nihayetinde duygusal zaafı da olsa Altman'ın Marlowe'u da bir dedektiftir.

karakter bütünlüğünü bozar. Öte yandan gerçekçi tutuma son derece sadık olan Altman, sadece olayların değil, insan davranışlarının da birbirine sıkı bir nedensellikte bağlı olmadığını gösterir.⁷³ İnsan doğası, bir bütün olarak ele alınamayacak kadar karmaşıktır ve bu karmaşa onun duygu, düşünce ve eylemlerinde kendini gösterir.⁷⁴ Marlowe'un yakın arkadaşını öldürmesi⁷⁵ bu karmaşanın eyleme dönüşmesidir. Bununla birlikte karakterin gösterdiği bu tezatlık da seyircide duygusal bir etki bırakabilir. Güvendiği ve tanıdığını düşündüğü biri tarafından kandırılan ve hayal kırıklığına uğrayan karakterin, dostunu kendi elleriyle öldürmesinin dramatik bir yanı vardır. Fakat Altman, Kolker'in ifadesiyle Amerikan sinemasının *sermayesi* olan bu gibi duygusal durum ve karşılaşmalardan kaçınır (1999, s. 444). Öyle ki filmin sonunda Marlowe, arkadaşını öldürdükten hemen sonra *Hooray for Hollywood (Yaşasın Hollywood)* şarkısı eşliğinde keyifle dans ederek oradan ayrılır.

Altman'ın 1975 yılında çektiği *Nashville*, birçok yönden incelenebileceği gibi müzikal türü içerisinde de yorumlanabilir. Hollywood müzikal filmleri genellikle eğlence dünyasına atılan ve burada hayallerini gerçekleştiren karakterin yolculuğunu konu alır. Bu yolculuğa daha sonra bir aşk öyküsü de eklenir ve karakter hem kişisel hedefleri konusunda hem de romantik anlamda mutlu bir sona ulaştırılır. Müzikal filmlerin bu yapısı, aynı zamanda Amerikan rüyasının da bir tasviridir. Öte yandan Altman, *Nashville* ile tam da eğlence dünyasının merkezinde bu rüyayı dağıtır. Amerika'da country müziğin yurdu olan Nashville şehrinde yirmi dört karakter çevresinde dönen film, bu karakterlerin kendi öykülerinin yanı sıra birbirleriyle olan ilişkileriyle küçük bir Amerika portresi sunar. Müzikal filmlerinde genellikle eğlence dünyasının konumlandığı New York, Hollywood gibi yerler yerine Nashville'in tercih edilmesi Altman'ın gerçekçi tutumunun parçasıdır. Öyle ki Nashville, birçok Amerikalı'nın yaşadığı ve müzikle iç içe bir Güney şehri olmakla birlikte kırsal dünyayla da hala iletişim içerisinde (Rollin, 1977).

⁷³Wright Wexman, Altman'a göre dünyanın mantıksızlığını kabul etmenin bir önkoşul ve bir erdem olduğunu ifade eder. Altman için dünya, düzenli ve amaçlı bir mantıksal yapıdan ziyade rastgele ve kaotik parçalardan oluşur (1984, s. 11-14). Buna göre karakterlerin sözde mantıksız eylemleri böyle bir dünya içerisinde hiç de mantıksız değildir.

⁷⁴İnsanların çok boyutluluğuna ilişkin Altman şöyle der: "Yaptığım her şeyde bir soru var: Gerçekten öyle mi? Kötü adamlar gerçekten kötü olmak zorunda mı? İyi adamlar gerçekten iyi olmak zorunda mı? Ben buna inanmıyorum. Her şeyin bu kadar kolay olduğunu sanmıyorum. Öğretmen, ahlakçı ya da propagandacı olmak beni ilgilendirmiyor (Mobilio and Altman, 1999)".

⁷⁵Kolker, Altman'ın Marlowe'unun bu son eylemindeki farkı, yine onu geçmiş Marlowe'larla kıyaslayarak ortaya koyar: Hawks'ın *The Big Sleep* filmindeki Marlowe'un cinayetleri ahlaki düzeyde izah edilebilir. Chandler'ın Marlowe'u ise öldürmez. Romanda arkadaşının kendisini kullanmasını zor da olsa kabullenir (1999, s. 447).

Dolayısıyla Nashville, Amerika'nın her kesimini içerisinde barındırdığından bu Amerika portresini sunmak için doğru bir yerdir. Film, eğlence dünyasının tanıdık kalabalıklığına sahiptir. Çok-karakterli⁷⁶ (multi-protagonist) yapıya sahip film, geleneksel olay örgüsüne sahip olmasa da karakterlerin öyküleri rahat bir şekilde ilerler ve iktidar, hayal kırıklıkları, suistimal gibi temalar her karakterin öyküsünde yer bulur (Kolker, 1999, s. 42). *Nashville*, bu temalar bağlamında eğlence dünyasının klasik Hollywood anlatılarındaki gibi bir rüyalar âlemi olmadığı gerçeğiyle seyirciyi yüzleştirir. Burada hali hazırda bir üne sahip olanlar da üne kavuşmak isteyenler de benzer bir yıkımla karşılaşır. Karakterler arasında belki de en kötü etkiye maruz kalan kişi, en ünlü kişi olan country şarkıcısı Barbara Jean'dir. Kırılgan ve alçakgönüllü bir kişiliğe sahip Barbara Jean, üstünlüğünü ve *süper yıldız* imajını sürdürme konusundaki yükümlülükleri arasında adeta parçalanır (Rollin, 1977). Kendi hayatında edilgen bir konumdadır ve menajerinin yönlendirmeleriyle çizilmiş hayatında adeta rolünü oynar. Filmin eğlence dünyası dışında konu ettiği bir diğer unsur politikadır. Bu birliktelik, Amerika'nın iki büyük kimliğini temsil eder. *Nashville*'in çekildiği dönem olan 70'ler, Amerika için politik anlamda da hareketli bir dönemdir. Politikada popülarizm, skandallar, suikastlar ve buna bağlı paranoya hali bu döneme hâkim olan unsurlardır. Bununla birlikte eğlence de Amerika'da her zaman devam eder. İşte film, dönem Amerika'sında bu birlikteliğin bir yorumudur. Benzer şekilde Cook, *Nashville*'in Amerika'nın ulusal eğlence medyası ile ulusal siyasetinin birlikte çalışma biçimini gösterdiğini ifade eder (2002, s. 95). Popülist bir başkan adayı, şöhret sahibi bir sanatçı, onun kadar ünlü olmaya çalışan bir grup insan ve suikast girişiminde olan bir adam bu portrenin parçalarıdır. Filmin sonunda başkan adayı yerine Barbara Jean suikast sonucu ölür. Kalabalığın içinde gerçekleşen bu suikastın ardından travmatik olayların bile etkisini hızla yitirmesine atıfta bulunurcasına⁷⁷ kalabalık hep bir ağızdan şu dizeleri söylemeye başlar: *Özgür olmadığımı söyleyebilirsin, ama bu beni üzüyor*. Bu sözler aynı zamanda Ryan ve Lenos'un daha önce de sözü edilen Amerika'daki özgürlük fikrinin Amerika'nın özgürlüğünden kaynaklanmadığını; bu fikrin egemen sınıfın güçlendirdiği için ülkede hâkim olduğu görüşüyle paralellik taşır.

⁷⁶Altman, *Nashville, A Wedding (Bir Düğün, 1978)* ve *Gosford Park (Gosford Parkı, 2001)* gibi çok-karakterli filmlerinde seyircilerin –aynı zamanda karakterlerin de- kimin kim olduğunu anlayabilmeleri için karakterlerin tanıştığı veya karakterlerin tanıtıldığı sahneler koyar (Azcona, 2011, s. 145).

⁷⁷Altman filmin sonu hakkında hem karamsar hem de iyimser bir çıkarımda bulunur: “Bunu madalyonun iki yüzü olarak gördüm. *Beni endişelendirmiyor* demeleri sanırım bir şeyleri ne kadar çabuk atlatıp kayıtsız kalabileceğimizi gösteriyor. Fakat aynı zamanda insanın devam ettiği gerçeğinden de bahsettiğini düşünüyorum (Kloman vd., 1983)”.

Kitle, yaşanan travmatik olaylarda olduğu gibi özgürlük gibi temel hakların yok oluşuna da tepkisiz kalır. Bu son aynı zamanda Altman'ın *The Long Goodbye*'da olduğu gibi duygusal durumlardan kaçışının bir diğer örneğidir.

Altman sinemasında Amerikan rüyası olgusu, sadece klasik Hollywood türlerini dönüştürdüğü filmlerine değil, filmografisinin geneline yayılır. Bunlardan biri *The Player* filmidir. *The Player*'da Altman, sadece klasik bir Hollywood türünü değil, bir bütün olarak Hollywood'u odağına alır. Film, bir film stüdyosu yöneticisi olan Griffin Mill'in⁷⁸ şantaja uğraması sonucu gelişen olayları konu edinir. *The Player*, Self'e göre Altman'ın eğlence endüstrisine dair en açık hicvi ve alaycı eleştirisidir (2011, s. 156). Gerçekten de Altman, *The Player*'da yönünü Hollywood'un perde arkasına çevirir ve endüstrinin görünmeyen film yapım sürecini tüm gerçekliğiyle kamera önüne taşır. Amerika'nın en büyük eğlence endüstrilerinden biri olan Hollywood da müzik endüstrisinden (*Nashville*) farksızdır. Hollywood'a hâkim güç sahipleri ve bunların endüstriyi nasıl şekillendirdikleri ayrıntılarıyla filme yansır. Filmde, ticari bir iş olarak sinema ile sanat olarak sinema stüdyo yöneticisi Mill ile *yaratıcı* konumda olan senarist aracılığıyla karşı karşıya getirilir. İki kutup arasındaki çatışma, stüdyo yöneticisi olan Mill'in gelecek vaat eden senaryo yazarını öldürmesi (yanlış kişiyi öldürmüş olsa da niyeti budur) ve bu işten kurtulabilmesiyle sonuçlanır (Niemi, 2016, s. 141). Dolayısıyla diğer birçok Altman filminde olduğu gibi *The Player*'da da hedeflerine ulaşmak adına eğlence endüstrisine atılan birey, endüstri tarafından yutulur. Bu sayede Altman, hayaller yerine gerçeklere yönelerek pek çok modern anlatı gibi izleyiciyi *rahatsız etmeyi* başarır. Altman'ın bu konuyu, baştan sona klasik bir Hollywood filmi yapısı içinde sunması (bir ana karakter, ortaya çıkan bir gizem, zamanla çeşitli ipuçlarının ortaya çıkması, gizemin çözülmesi ve karakterin ulaştığı *mutlu son*⁷⁹) içerik-biçim uyumuna son derece uygun bir örnek oluşturur. Bu sayede Altman, *The Player*'da sadece şekline girdiği türün yapaylığını değil, bir bütün olarak Hollywood'un yapaylığını açığa çıkarır.

⁷⁸Karakterin isminin ünlü Hollywood yönetmenleri D.W. Griffith ile Cecil B. DeMille'in isimlerinin birleştirilmesiyle oluşturulduğu muhtemeldir.

⁷⁹Altman şu sözleriyle klasik bir Hollywood sonunu *taklit ettiği* filmin son sahnesindeki amacını ortaya koyar: "Evet, mutlu sonların kesinlikle gülünç olduğunu söylüyoruz, onlar hiç de doğru değil. Adamın kızı eşikte eve taşıdığını görüyoruz ve herkes sonsuza dek mutlu yaşıyor. Bu saçmalık (Jameson, Smith and Altman, 1992)."



Görsel 3.7.2.1. *The Player*'ın Hollywood'un mutlu sonlarını yansıtan sonu

Altman'ın eğlence dünyası üzerinden ele aldığı Amerikan rüyası olgusu, günlük yaşamı konu ettiği anlatılarda da kendini gösterir. Bu anlatılardan biri olan *Brewster McCloud* (*Sirkte Cinayet*, 1970)⁸⁰, Kolker'in tanımıyla Nixon döneminde 1970'lere geçilirken cinsellik, güç ve özgürlük gibi Altman filmlerinde görülen temel bileşenlerin nasıl değiştirildiği, sorgulandığı, baskılandığı ve yozlaştırıldığı üzerine bir film (1999, s. 418-419). Film, uçma hayalleri taşıyan genç bir adamın bunun için kendine bir çift kanat yapma serüvenini ve bu sırada şehirde gerçekleşen bir cinayeti konu alır. Genç adamın bu sıra dışı isteği tek başına dönemin aykırı genç kuşağının bir temsilidir (Armstrong, 2011b, s. 105). Nitekim karakterin bu hayalperestliği de diğer Altman filmlerindeki gibi baltalanır ve mutlu sona ulaşmaz. Film, yozlaşmış ve baskıcı olan hâkim toplumsal düzenden kişisel kurtuluşa nasıl ulaşılacağına bir anlatısı olsa da Brewster'in kurtuluş yolu oldukça çocukçadır. Niemi'ye göre Altman, Brewster'in temsil ettiği politik olarak iflas etmiş ve sosyal olarak kopuk hippie ideolojisine darbe indirir (2016, s. 29). Kurtuluş arayışının diğer birçok Altman filminde olduğu gibi başarıya ulaşamamasının nedeni de budur. Altman'ın gerçekçiliğine yorulabilecek bu trajik film sonu, Armstrong ve Kolker tarafından da benzer şekilde yorumlanır. Armstrong, Altman'ın *Brewster McCloud*'da güçle olduğu kadar karşı kültürle de alay ettiğini ifade eder. Buna göre isyan ve tepki de mevcut düzenle eşit oranda şüphelidir; çünkü karışıklık ve boşluğu ortaya çıkarır (2011b, s. 105-118). Kolker buna ek olarak filmin 1960'ların isyan hareketinin içsel hedefsizliğini ve varolan sosyo-politik düzene bağlılığını incelediğini belirtir (1999, s. 419). Bu yönden film acımasız bir sistemde ayakta kalmaya

⁸⁰Dennis Hopper'ın *Easy Rider* ile elde ettiği başarının ardından bir sonraki filmi için stüdyonun kendisine bütçe ve özgürlük sağlaması gibi Altman da *M*A*S*H*'in başarısının ardından benzer olanaklar elde etmiştir. Bu sayede Altman, cesurca davranabilmiş ve bu filmi bir *deneme* olarak bahsetmiştir (Bisplinghoff, 1984).

çalışan genç neslin bir portresi üzerinden okunabileceği gibi dönemin karşı hareketlerine dair şüpheci bir yorum olarak da okunabilir.

Altman filmlerinde ikiyüzlülük, hayal kırıklığı, yalanlar ve kandırmacalar eğlence dünyası gibi büyük yapılardan aile ve ikili ilişkilere dek varlığını sürdürür. Bu da söz konusu unsurların yalnızca Amerika'nın eğlence endüstrisi veya politika gibi belli başlı alanlarına değil, bir bütün olarak Amerikan toplumuna sindiğinin bir göstergesidir. Altman'ın sıklıkla başvurduğu çok-karakterli anlatılar da bu konuda önemli bir işleve sahiptir. Daha önce *Nashville* ile oluşturduğu küçük bir Amerika portresi, *Short Cuts*'da daha detaylı bir şekilde genişler. Altman'ın başvurduğu bu çok-karakterli yapı, insan ilişkilerindeki gerilim, çatışma ve endişelerin çeşitlilikle yansıtılmasına hizmet eder. Bunlar cinsel, ırksal, sınıfsal veya bunların kombinasyonu gerginlikler olabilir. Bu çatışma ve gerginlikler -modern bir anlatıdan beklenileceği üzere- her zaman anlatının yüzeyinde görünür bir şekilde değil, tesadüfi ve bazen de alakasız gibi görünen kısımlarda kendini belli eder (Azcona, 2011, s. 142). Çünkü bu insanlar arasındaki gerilimlerin, çatışmaların ve endişelerin nedenleri ile sonuçları birbirinden farklıdır; dolayısıyla bunların yaratacağı öyküler de birbirinden farklı olacaktır. Bu çoklu temsil, Altman'daki gerçekçi bakışın bir diğer göstergesidir. Altman, yukarıda sıralananlar gibi insana dair diğer pek çok unsuru dar bir ölçekte sınırlandırmak yerine gerçek hayatta olduğu gibi kalabalık ve bu kalabalığın yarattığı karmaşa içinde sunar. Çok-karakterli anlatı yapısı, kahramanla özdeşleşme yaratmak isteyen klasik Hollywood anlatılarındaki gibi seyircinin tek bir karakterle özdeşleşmesi yerine bu geniş karakter topluluğu içinde çoklu, geçici ve parçalı bir etkileşimde bulunmasını ister (Azcona, 2011, s. 146). Altman'ın yarattığı bu kalabalık gruptaki bireyler, kendi kimliklerini yaratma ve istedikleri eylemlerde bulunma konusunda özgür görünse de sosyal prestij ve başkalarının övgüsü gibi unsurlarla kendilerini ölçerler (Wright Wexman, 1984, s. 12). Dolayısıyla Amerika için yaratılmış özgürlük yanılsaması, bireylerin kişisel yaşamlarında da aynı şekilde yer bulur. Çünkü insan, başkalarına bağlı şekilde eylemlerde bulunup kendilerini onların yargılarına göre ölçtüğü sürece ne kadar özgür sayılabilir?

Altman karakterlerinin dikkat çekici bir diğer özelliği ise birçoğunun Keyssar'ın deyimiyle *olağanüstü şiddet bilgisine* sahip olmasıdır (1991, s. 4). *The Long Goodbye*'da gangster Augustine'in kız arkadaşının yüzünde cam şişe kırması ve Marlowe'un arkadaşını tereddüt etmeden öldürmesi, *McCabe and Mrs. Miller*'daki western türünün de bir getirisi olan şiddet sarmalı, *Brewster McCloud*'un trajik sonu, *Nashville*'deki

suikast, *The Player*'da stüdyo yöneticisinin senaristi öldürmesi, *Short Cuts*'da görülen karakterlerin ani şiddet eğilimleri ve *Gosford Park*'da yaşanan cinayet buna örnektir. Bu örneklerle bakıldığında Altman filmlerinde şiddet, Kolker'in de belirttiği gibi belirsiz, kararsız ve tahmin edilemez şekilde varlık gösterir. Şiddetin en dikkate değer özelliği ise hiçbir zaman karakterlere yardım etmemesi ve onlar için bir arınma yaşatmamasıdır (1999, s. 447-448).

Altman filmlerinde aile ve ilişki problemlerine sıklıkla rastlanır. Kişilerarası iletişimsizlik en büyük sorun olmakla birlikte romantik ilişkilerde sadakatsizlik baş gösterir. Altman filmlerinde aileler ve ilişkiler sağlam temeller üzerine kurulu değildir. Dolayısıyla klasik Hollywood filmlerinde idealize edilmiş aile tablosu altüst edilir ve yerini aralarında türlü çatışmaların yaşandığı ailelere ve ilişkilere bırakır. *Short Cuts*, ailelerdeki ve romantik ilişkilerdeki bu iletişimsizlik ve sadakat sorununu işler. *The Player*'da acımasız bir çalışma ortamında iki yüzlü, çıkarıcı ve güvenilmez kişilerin bu doğrultudaki ilişkileri yansıtılır. *The Long Goodbye*'da sadakatsizlik, romantik ilişkiler üzerinden işlendiği gibi arkadaşlık ilişkisinde daha ön plandadır. *Nashville*'de bir arada olan bir grup insan, birbirlerini dinlemekten ve anlamaktan yoksundur. *McCabe and Mrs. Miller*'da McCabe ile Bayan Miller'in ilişkisi romantik bir ilişki izlenimi verse de aralarında tam olarak sağlıklı bir ilişki baş göstermez ve nihayetinde karakterler bir araya gelemmez. *Gosford Park*'da bu iletişim sorununa bir de sınıflar arası çatışmalar eklenir.

Sonuç olarak John Fawell'in savaş öncesi Amerikan sinemasıyla karşılaştırarak savaş sonrası Amerikan sinemasının özelliklerini sıraladığı şu değerlendirme, doğrudan Altman sinemasının bir özetini sunar: Hollywood'un amansız canlılığı yerine karamsarlık; Hollywood'un özenle işlenmiş ideal dünyası yerine cesur gerçekçilik; Hollywood'un büyüleyici kayıtsızlığı yerine yüksek ciddiyet ve mesaj kaygısı taşıyan filmler. Daha önce görülmediği kadar seks ve şiddetin açık tasviri. Hollywood'un görünmez tekniğine karşın savaş sonrası filmlerinde artan *stilizm* (2008, s. 3). Altman sineması biçim yönünden de incelendiğinde yönetmenin sinemasının bu son karşılaştırma (stilizm) için uygun olduğu görülecektir.

3.7.3. Robert Altman Sinemasında Biçim: Altman Stili ya da *Altmanesk*

Altman sineması bütün olarak incelendiğinde yönetmenin, uyumlu bir içerik-biçim birlikteliği yakalayarak kendine özgü bir üslup yarattığı söylenebilir. Buna ilk örnek, Altman'ın çok-karakterli anlatılarını kameraya alış tarzıdır. Genel planların kendine

sıklıkla yer bulduğu Altman filmlerinde odak, çerçeve içerisinde sadece tek bir kişiye veya nesneye değil, çerçevenin tamamına dağıtılır. Kolker'e göre kendiliğindenlik ve doğaçlama görünümü yaratan bu çerçeveler konuşma, ses, müzik, hareket ve insanlarla doldurulur (1999, s. 401). Öyle ki Altman, karakter sayısı çerçeveyi doldurmaya yetmediği zamanlarda yapay yöntemlerle bu sayıyı arttırmayı dener. Örneğin *A Prairie Home Companion*'da oyuncuların soyunma odalarının duvarları ayna kaplıdır (Azcona, 2011, s. 144). Bu sayede çerçeve yapay biçimde de olsa *kalabalıklaştırılır*. Ses unsuruyorsa bu kalabalık çerçevelerin en önemli parçasıdır. Altman ile özdeşleşmiş *örtüşen diyalog* birden fazla karakterin aynı anda konuşmasını ifade eder. Bu yöntem klasik Hollywood stilinden oldukça farklıdır. Klasik Hollywood anlatılarında amaç, seyircinin her defasında tek bir olaya ve eyleme odaklanmasını sağlamak olduğundan ana olay veya eylem dışında dikkat dağıtıcı öğelere yer verilmez. Altman bunun tam tersini yaparak seyircinin dünyayı farklı bir şekilde görmelerini ve duymalarını sağlar. Bireysel repliklerin önemini küçümseyen Altman, seyircilerden anlatının önemini kendilerinin çözmeleri için aynı anda birden çok konuşmayı dinlemelerini ister (Beck, 2016, s. 110).⁸¹ Altman'ın klasik anlatıya karşıt bu tutumu, onun kalabalık anlatılarındaki gerçekçilik unsurunu da tamamlar niteliktedir. Çünkü Altman filmlerinde olduğu gibi gerçek hayatta da aynı anda birçok eylemde bulunulur ve birçok olay yaşanır. Bu kalabalık ve hareketli anlatı içerisinde seyircinin takip edeceği tek bir olay örgüsü de yoktur. Olaylar arasında nedensellik bağı saptamaksa zordur. Birçok küçük ve büyük çapta olay yaşanır ve bunlar iç içe geçer. Danks'in deyiimiyle bu *prizmatik* yapı, olay örgüsünün vurgusunu azaltır (2015, s. 53). Niemi'ye göreyse Altman, gevşek olay örgüsü kullanarak veya bazı durumlarda hiç olay örgüsünü kullanmayarak insan davranışlarına ve ilişkilerine odaklanma adına Hollywood anlatı mekânini altüst eder (2016, s. 5). Dolayısıyla sinemasının merkezine insan ve insan ilişkilerini yerleştiren Altman için söz konusu yapının yerinde bir tercih olduğu söylenebilir.

⁸¹Altman'ın ses konusundaki diğer farklı denemelerinden biri sessizliktir. Altman'ın genelde oldukça *gürültülü* olan filmlerinde sessizliği kullandığı ve anlatıyla bütünleştirdiği örnekler mevcuttur. *McCabe and Mrs. Miller*'da McCabe'in onu öldürmek için gelen adamlardan kaçtığı son bölüme sessizlik hâkimdir. Bu sessizlik, McCabe'in kalabalık tehlikeye karşı tek başına oluşunu destekler. Altman'ın ses kullanımına ilişkin bir diğer denemesiyse *The Long Goodbye*'da Marlowe'un sadece seyircinin duyabileceği monoloğudur. Filmde diğer konuşmalar mekân sesleriyle birlikte verilirken Marlowe'un monoloğu doğrudan ve yankılanma olmadan verilir (Beck, 2016, s. 118). Bu monolog aynı zamanda modern romanlardaki karakterlerin iç monoloğunu da anımsatır.



Görsel 3.7.3.1. *Nashville*'de kalabalık bir çerçeve



Görsel 3.7.3.2. *A Prairie Home Companion*'da çerçevenin kalabalıklaştırılması

Altman filmlerinde bu çoklu odak hali, seyircinin özdeşleşmesini engelleyen en büyük etkidir. Yine de seyirci, bu çok-karakterli yapı içerisinde özdeşleşme yaşayacağı bir karakter bulabilir. Öte yandan Altman karakterleri, özdeşleşmenin zor olduğu karakterlerdir. Buna ek olarak karakterler ile seyircinin arasına çeşitli *mesafeler* konur. *The Player*'da ve *The Long Goodbye*'da çoğu kez görüldüğü gibi karakterlerin konuşmaları bir pencere ardından izlenir. Böylece seyirci bir nevi filmin dışına itilir ve ona seyirci olduğu hatırlatılır. Fakat Altman'ın bu konudaki en önemli eylemi, Fransız Yeni Dalgası'nda özellikle Godard'ın sıklıkla kullandığı gibi seyirciye filmin bir film olduğunu hatırlatma tekniklerine başvurmasıdır. *M*A*S*H*'de oyuncuların isimlerinin okunduğu ve filmin tanıtıldığı bir duyuru kamp hoparlörlerinden duyulur. *Nashville* de buna benzer şekilde filmin tanıtımıyla başlar. *The Player*, bir klaketin çarpmasının ardından “kayıt!” sözcüğünün duyulmasıyla açılır. Filmin sonunda anlaşıldığı üzere seyircinin izlediği film, aynı zamanda film içerisindeki karakterlerin yapmak konusunda anlaştığı filmidir. Altman'ın kendisi filmi şu şekilde açıklar: *The Player*'ın sonunda

söylediğimiz şudur: İzlediğiniz film, bizim yapacağımız ve izlemek üzere olduğunuz filmidir (Jameson, Smith and Altman, 1992). Gerçekten de *The Player*'da kurmaca ile gerçekliği iç içe geçiren ve Altman'ın özetlediği türden bir yapı ortaya konulmuştur.



Görsel 3.7.3.3. *The Player*'da mesafe

Altman'ın kamerasında en dikkat çekici unsur zoom ve uzun planlardır. Bu unsurlar Altman'ın kalabalık ve çok odaklı filmlerinin de bir tamamlayıcısıdır çünkü çerçeve içerisindeki hareketin sürekli devam etmesi gibi kamera da gerek mekanik gerek optik hareketlerle bu hareketliliğe eşlik eder. Kolker'e göre zoom aynı zamanda izleyicinin algısına yön verir ve uzun planlarla birleştirildiğinde karakterler arasında ve karakterler ile mekânlar arasında ilişki kurmayı sağlar (1999, s. 411-412). Zoom hareketinin karakterler arasında ilişki kurmasına yönelik *McCabe and Mrs. Miller*'dan örnek verilebilir. McCabe, planladığı iş nedeniyle kasabaya üç kadın getirir. Fakat işinin hallolması için kadınları kasabaya getirmek yeterli değildir. Bu kadınlarla anlaşabilmeli ve onları yönetebilmelidir. Daha en başında kadınlardan birinin küçük bir talebi üzerine önce kadına ardından McCabe'e yapılan zoom hareketi, McCabe'in bu konuda yaşayabileceği sorunları ve karakterler arasında yaşanabilecek olası gerilimleri işaret eder. Dolayısıyla Altman'ın zoom tercihi, seyircinin kalabalık içerisinde odaklanabilmesi ve anlamlandırabilmesi için ona yardım eder. Zoom, ayrıntıyı ön plana çıkarmanın bir yolu olarak da filmlerinde yer bulur. Bir karakterin yüzüne yapılan zoom, karakterin tepkilerinin ayrıntılarını ortaya çıkarır (Kolker, 1999, s. 413). Altman'ın doğrudan karakterin yüzüne keserek yapılan bir yakın plan çekim yerine zoom ile yakın plana geçmesi, genelden ayrıntılara geçiş anını vurgulamak istemesi ve böylece yakındaki ayrıntıları daha dikkat çekici kılma girişimi olarak yorumlanabilir. Bu zoomlardan sonra

bazen bir gerilim yaratılır ve ardından şok etkisi yaratacak bir olay meydana gelebilir. Olay meydana geldikten sonra seyircinin dikkatini değiştirmek için yapılan ani değişikliklerse şokun etkisini artırır. *The Long Goodbye*'da Augustine'in kız arkadaşının üzerinde cam şişe kırmasından hemen önce yavaş bir zoom hareketi kullanılırken olayın gerçekleştirdikten sonra kamera, bu eylemi takip etmek yerine oradan uzaklaşır. Benzer şekilde filmin sonunda Marlowe, arkadaşı Terry'i vurmadan önce her iki karaktere yavaş zoom hareketinde bulunulur (Karp, 1981, s. 99). Olayın gerçekleşmesinin ardından Marlowe'un neşeye oradan uzaklaştığı oldukça karşıt bir plana geçiş yapılır.

Altman sinemasında uzun plan kullanımına ilişkin en önemli örneğe *The Player*'ın girişindeki sekiz dakikalık uzun plan sekanstır. Bu sekans "kayıt!" sözcülüğüyle açılır ve bir film yapım şirketinde dolaşarak mekân ve karakter tanıtımında bulunur. Bu sayede söz konusu mekân olan film yapım şirketindeki dinamizm birebir yansıtılır.



Görsel 3.7.3.4. *The Long Goodbye*'da farklı bir kurgu tekniği: görüntülerin üst üste bindirilmesi

Altman filmlerinde karakterler kadar biçimsel unsurlar da karşıt nitelikler taşır. Bunlardan biri müzik kullanımınıdır ve en çok *M*A*S*H*, *McCabe and Mrs. Miller* ve *The Long Goodbye*'da dikkat çeker. McGilligan, hiçbir Vietnam sonrası komedi filminin üslupsal yenilik açısından *M*A*S*H* kadar film yapımcıları üzerinde deprem benzeri bir etki bırakmadığını söyler. Altman'ın seçimlerinin çoğu radikaldir. En başta o zamanlar ergenlik döneminde olan oğluna filmin meşhur şarkısı *Suicide is Painless*'ın sözlerini yazdırması ve şarkının Katolik karşıtı *intihar acısızdır/birçok değişikliği beraberinde getirir* sözleri buna örnektir (McGilligan, 1989, s. 312). Niemi'ye göre de bu şarkı, hayatın beyhudeliğine dair tamamen tür karşıtı (savaş filmi) bir şarkıdır (2016, s. 25). Müzik seçimindeki bu karşıt tutum *McCabe and Mrs. Miller* ve *The Long Goodbye*'da da

görülür. Western ve kara film türlerinde alışlagelmiş orkestra müzikleri yerini *M*A*S*H*'de olduğu gibi filmle bütünleşen şarkılara bırakır. Bunlar *McCabe and Mrs. Miller* için Leonard Cohen'in *The Stranger Song*, *Sisters of Mercy* ve *Winter Lady* şarkıları iken *The Long Goodbye* için John Williams ve Johnny Mercer'ın filmin adını taşıyan şarkılarıdır (Niemi, 2016, s. 36-47).

Biçimde görülen karşıt tutumlardan bir diğeriye ışık kullanımudur. Işık kullanımına dair karşıtlıklar kendini yine Altman'ın Hollywood türleriyle oynadığı filmlerinde belli eder. *McCabe and Mrs. Miller*'da dış mekânın mavinin baskın olduğu soğuk tonlarında, iç mekân olan barınsa turuncunun baskın olduğu sıcak tonlarda olması ilk bakışta bir karşıtlığı simgeler gibi görülür. Fakat Altman'ın filminde sıcak tonlara ve bu sıcak tonlarda aydınlatılmış mekânlardaki kalabalığa duyulan güven bir aldatmacadır. McCabe'i öldürecek olan maden şirketi adamları kasabaya ilk girdiğinde sarı ışıkla aydınlatılır (Kolker, 1999, s. 423). Filmin başındaki bar sahnesinde McCabe, sarı ışıkla aydınlatılan mekândaki kalabalık tarafından dostane şekilde bir kahraman olarak karşılarken daha sonrasında bu kalabalık tarafından yalnız bırakılarak ölüme terk edilir.

Görüldüğü üzere Altman sineması, film yapım süreçlerinden başlayarak içeriğe giden ve ardından yönetmene özgü bir stile -Altman için *Altmanesk* olarak adlandırılan- varan yapıya sahiptir. Bu yapı, klasik Hollywood sineması ile özellikle Fransız Yeni Dalgası başta olmak üzere Avrupa Sineması'nın etkilerinin bir sonucudur ki bu etkilere toplumsal gelişmeler de eklenebilir. Günümüze geldiğindeyse çağdaş Amerikan sinemasından bazı yönetmenlerin 1960'ların sonuyla başlayan söz konusu sinema anlayışını devam ettirerek bu uzun etkilenme ağının son basamağını oluşturdukları görülür.

3.8. Paul Thomas Anderson Sineması

3.8.1. Kısa Bir Biyografi: Paul Thomas Anderson

Paul Thomas Anderson 26 Haziran 1970'te Los Angeles, Kaliforniya'da doğdu. Los Angeles'ın Hollywood'a oldukça yakın bir bölgesi olan ve ilerleyen zamanlarda birçok filmde mekân olarak tercih edeceği San Fernando Vadisi'nde büyüdü. Fakat burası Anderson'ın filmlerinde yer alacak tek biyografik unsur değildi. Anderson'un babası Ernie Anderson, televizyon ve radyoda seslendirme sanatçısıydı (Toles, 2016, s. 5). Televizyon dünyasında ünlü bir ses olan ve daha sonra kanser nedeniyle kaybettiği babası, *Magnolia* filminde yine benzer bir baba figürünü oluşturmasını sağladı. Aynı

zamanda babasının televizyon kariyeri Anderson'ın, eğlence dünyasından her biri renkli karakterlere sahip birçok insanı tanınmasını sağladı (Waxman, 2005, s. 84). Benzer şekilde eğlence dünyasına dair bu izlenimleri *Boogie Nights (Ateşli Geceler, 1997)* ile *Magnolia* filmlerinde kendini gösterdi. Fakat Anderson'ın filmlerine sirayet eden en önemli otobiyografik unsur, kız kardeşleri ve annesiydi. Kendisinden büyük üç kız kardeş ve babasının diğer evliliğinden olan kardeşleriyle büyüyen Anderson (Sperb, 2013, s. 6), kız kardeşlerinin kendi üzerindeki hâkimiyetini *Punch-Drunk Love (Aşk Sarhoşu, 2002)*, *Phantom Thread (2017)* ve *Licorice Pizza (2021)* gibi filmlerinde yansıttı. Annesi Edwina Anderson ise Anderson'ın aile içerisinde en çok sorun yaşadığı kişi olmuştu. Bu baskıcı, çekişmeli ve çözülmemiş ilişkiye (Toles, 2016, s. 5) rağmen anne figürü -gerçek hayatta da annesiyle ilgili yöneltilen sorulara sessiz kalması gibi- belirgin değildir. Problemlili anne-oğul ilişkisi en çok *Boogie Nights*'da belirginken farklı türde sorunlara sahip bir başka anne-oğul ilişkisi de *Phantom Thread* filminde yer bulur. Anderson'ın genel olarak sinemasına bakıldığında yaşadığı bu sorunlu anne ilişkisini filmlerinde baba figürü üzerinden işlediği gözlemlenir.

Anderson'ın filmlerinde de sıklıkla işleyeceği otorite sorunu, annesi ve kız kardeşleriyle olan ilişkisi dışında okul hayatında da yer bulur. Okuldan kaçtığı ve kavga ettiği için birçok kez okuldan atılır. Bunun üzerine sorunlu davranışlara sahip çocukların gittiği bir okul olan Campbell Hall'a, daha sonraysa yine benzer bir okul olan ve onuncu sınıfı tekrar ettiği Cardinal Cushing'e yollanır. Emerson College'daki İngilizce bölümünün ardından ülkenin önde gelen film okullarından olan New York Üniversitesi Film Okulu'na girer. Kısa bir süre sonra okulun ona bir şey öğretmeyeceği inancıyla Kaliforniya'ya döner ve burada televizyon sektörüne atılarak (Waxman, 2005, s. 86) kariyerine tıpkı Altman gibi televizyonla başlar. Eski bir radyo programından uyarlanan *Quiz Kids Challenge* programındaki görevi, ülke genelinde röportaj yapılan tüm çocukların kasetlerini düzenlemektir. Bu deneyimin en büyük etkisi yine *Magnolia* filminde kendisini gösterecektir. Anderson'un söz konusu televizyon programının çocukların zekâsını eğlence için kullanıldığı bir program olduğu görüşünü, (2000, s. 199) *Magnolia*'da henüz küçük bir çocuk ve bu tip bir programın yıldızı olan Stanley'nin yaşadıkları üzerinden yansıtır.

Baştan beri sinemaya atılmak isteyen Anderson'ın bu tutkusunu henüz on iki yaşında babasının hediye ettiği Betamax kamerayla çektiği belgesel tarzı ev filmleriyle başlar. Fakat yazarlık tutkusunu yönetmenlik tutkusundan da önce başlamıştır. Çocukken yazmayı

hep sevdiğini ve her zaman yazdığı söyleyen Anderson yedi yaşında defterine kendi hakkında şöyle yazar: “Benim adım Paul Anderson. Yazar, yapımcı, yönetmen ve özel efekt uzmanı olmak istiyorum (Waxman, 2005, s. 85-86)”. Gerçekten de Anderson, iki uyarılama filmi de dâhil olmak üzere bütün filmlerinin senaryosunu kendi yazmıştır.

Anderson’ın ilk filmi bir kısa metraj olan *Cigarettes & Coffee* (1993)’dir. Anderson’ın filmi, film okulundan dolayı elinde kalan harç parasını kullanarak finanse ettiği gibi yaygın bir inanış vardır. Bununla birlikte Sperb, endüstri bağlantılarının ve varlıklı ailelerden alınan kredilerin de filmin bütçesine katkı sağladığını ekler. Öyle ki Anderson bağlantıları sayesinde film kamerasını bir hafta sonu tamamen ücretsiz bile kullanabilmiştir. Böylece Sperb’e göre Anderson, sahip olduğu muazzam kaynakları gelecek vaat eden bir film kariyerine dönüştürebilmiştir (2013, s. 37). Sundance Film Festivali’nde filminin gösterilmesinin ardından Anderson dikkat çekmeyi başarır. Festivalde tanıştığı film yapımcısı Robert Jones, filmi bir uzun metraj filme dönüştürme teklifinde bulunur. İlk görüşmede Anderson ile Jones arasında film oyuncularını konusunda anlaşmazlıklar yaşansa da 1995 yılında Jones, projeyi yeniden ele alır ve Rysher Entertainment adlı bir film şirketinden uzun metraj film için bütçe sağlar (Waxman, 2005, s. 87-88). Fakat Anderson ile yapımcılar arasında sorunlar bununla sınırlı kalmaz. Yönetmen ile film şirketi arasında film üzerinde otorite sahibi olmakla ilgili sorunlar yine Altman’ın film şirketleriyle yaşadığı sorunlara⁸² benzer şekilde gelişir. Film yönetme sorunu Anderson’ın daha sonra itiraf ettiği gibi kendisinin yapımcılara verdiği rüşvet sayesinde çözülür. Fakat çekimlerin ardından Jones, daha sonra Anderson’ın stilinin bir parçası olan bazı uzun sahneleri kesmesini talep eder. Anderson’ın bu talebi reddetmesi üzerine Jones, Anderson da dâhil olmak üzere üç kişiyi kovar ve filmi daha geleneksel bir kara filme çevirir. Sundance ve Cannes film festivallerinde Anderson’ın versiyonunun olumlu tepkiler alması üzerine film şirketi bu versiyona ikna olur (Waxman, 2005, s. 89-90-91). *Hard Eight* (1996) ya da bir diğer adıyla *Sydney*, tıpkı Altman’ın *McCabe and Mrs. Miller*’ı gibi bir neo-noir’dır. Film yapım sürecinde yaşananlarla birlikte bu durum, Anderson sinemasının klasik Hollywood anlatısının dışında yer alacağını bir işarettir.

Anderson’ın ikinci uzun metraj filmi *Boogie Nights*, yönetmenin 1988 yılında çektiği *The Dirk Diggler Story* adlı kısa filmine dayanır. Film, *Hard Eight*’den çok daha

⁸²Daha önce de söz edildiği gibi Altman, *Countdown* filminde örtüşen diyalog kullanımı ve karaktere yönelik anlatımı nedeniyle film şirketiyle anlaşmazlıklar yaşamış ve film şirketi Altman’ı kovarak filmi yeniden kurgulamıştır.

fazla dikkat çeker ve çok-karakterli ve karakter odaklı anlatı yapısıyla *Altmanesk* olarak yorumlanır.⁸³ Anderson benzer bir anlatı şeklini San Fernando Vadisi'nde yaşayan ve hayatları kesişen bir grup insanı konu aldığı *Magnolia*'da da devam ettirir. Film, Berlin Film Festivali'nde Altın Ayı Ödülü'nü kazanır. Anderson'ın bir sonraki filmi romantik komedi türüyle oynadığı *Punch-Drunk Love*'dır. Film, türü ve tek karaktere odaklı olması nedeniyle önceki filmlerinden daha farklı görünse de özdeşleşmenin zor olduğu karakterler, şiddet, baskın aile üyeleri ve ilişki sorunlarını ele alması bakımından Anderson'ın diğer filmleriyle büyük ölçüde uyumludur. Anderson filmle Cannes Film Festivali'nde En İyi Yönetmen ödülünü kazanır. *Punch-Drunk Love* filminin ardından otoriter aile üyeleri ve şiddet gibi benzer temaların görünmesine rağmen bu filmiyle oldukça farkı bir çizgide olan *There Will Be Blood* (*Kan Dökülecek*, 2007) filmini çeker. Film aslen Upton Sinclair'in 1926 tarihli romanı *Petrol!*'ün serbest bir uyarlamasıdır. Gösteriminden itibaren sıklıkla son on yılın en iyi Amerikan filmleri arasında gösterilen film, Anderson'a Berlin Film Festivali'nde En İyi Yönetmen Ödülü'nü kazandırdır. Beş yıllık bir aradan sonra *There Will Be Blood* ile benzer temalara sahip ve aynı ciddiyetteki *Master* (*Usta*, 2012) filmini çeken Anderson, bu filmle de Venedik Film Festivali'nde En İyi Yönetmen ve FIPRESCI Ödülü'nü kazanır. Hayranlık beslediği yazarlardan biri olan Thomas Pynchon'un aynı adlı romanından uyarladığı *Inherent Vice* (*Gizli Kusur*, 2014) ile Anderson, *Boogie Nights* ve *Punch-Drunk Love*'dan sonra komedi türüne bir dönüş sağlar. Film, postmodern bir dedektiflik öyküsü olması nedeniyle yönetmenin *Hard Eight* ve *Punch-Drunk Love* gibi klasik türlerle oynadığı bir film olarak görülebilir. Anderson'ın kurmaca filmler dışında film müziklerini besteleyen Jonny Greenwood'un yeni albümü üzerindeki çalışmalarını konu edinen *Junun* (2015) belgeselini çeker. Aynı zamanda birçok müzik klbinin de yönetmenliğini yapar. 2017 yılındaysa 1950'li yılların moda dünyasında meşhur bir terzinin aşk öyküsüne odaklandığı *Phantom Thread*'i çeker. Anderson son olarak 2021 yılında tekrar büyüdüğü yer olan San Fernando Vadisi'ne dönerek buradaki bir gençlik öyküsü anlattığı drama ve komedi türündeki *Licorice Pizza*'yı çekmiştir.

⁸³Buna ilişkin düşüncelerden birini Erick Neher şu şekilde ifade eder: "İlk filmleri, özellikle *Boogie Nights* ve *Magnolia*, geniş kapsamlı karakter topluluklarından birleşik vizyonlar yaratmada erken gelişmiş bir virtüözlük sergiledi; bu bakımdan Robert Altman'ın gerçek varisiydi (2013)".

3.8.2. Paul Thomas Anderson Sinemasında İçerik

Paul Thomas Anderson sineması içerik, genellikle olay örgüsü odaklı anlatılardan çok karakter odaklı anlatılar etrafında şekillenir. Karakterlerin bireysel yolculuklarının yanı sıra birbirleriyle olan ilişkileri ön plandadır. Bu insan ilişkileri en çok aile yapısı üzerinden işlenir. Anderson sinemasında aile içi ilişkilerde ebeveyn-çocuk ilişkisi baskındır. Bu ilişki genellikle baba-çocuk olarak işlense de yer yer anne-çocuk ilişkileri de kendini gösterir. Aile teması konusunda belki de en ilgi çekici olansa biyolojik anne babaların yanı sıra *vekil* (surrogate) anne ve babalara⁸⁴ da yer verilmesidir. Çocukların vekil anne babalarıyla ilişkisiyse filmde filme değişiklik gösterir ve belli bir kalıba sokulmaz.

Anderson sinemasında aile, ilk uzun metrajlı filminden itibaren belirgin bir temadır. Yönetmenin ilk uzun metrajlı filmi *Hard Eight*, aile konulu bir film gibi görünmese de baba konumundaki Sydney'in rehberliğinde bir araya gelen bir grup insan yakından bakıldığında bir aile yapısını meydana getirmektedir. Filmde annesinin cenaze masrafları için gereken parayı kaybeden genç bir adam, (John) Sydney isimli gizemli bir adamla tanışır. Sydney, John'a ihtiyacı olan parayı kazanacağı garantisini verir ve ikili Las Vegas'a gider. Bu andan itibaren yetim John için Sydney ona yardım etmeye gelen bir baba figürü halini alır (Toles, 2016, s. 89). Daha sonra Sydney'nin, geçmişte John'un babasını öldürmüş olduğu gerçeği ortaya çıkar ve Sydney'nin gerçekten de John için bir baba figürünün yerini almayı amaçladığı anlaşılır. Görüldüğü üzere filmde gerçek baba kaybedilmiş, onun yerini alan babaysa başta ne kadar kollayıcı ve yardımsever görünürse görünsün oğulda kayba yol açan kişi olarak yer edinmiştir. Buna benzer başka bir baba-oğul ilişkisi *The Master*'da kendini gösterir. Film, tıpkı *Hard Eight*'te olduğu gibi birdenbire ortaya çıkan ve her şeyi biliyormuş gibi görünen bir vasi baba ile kökleri ve amacı olmayan bir oğulun ilişkisini konu eder (Toles, 2016, s. 112). *The Master*, tamamen bu ilişki üzerine kurulur. II. Dünya Savaşı'nı ardında bırakan ve yeni dünyaya uyum sağlamaya zorlanan Freddie, kendisi için bir yol göstericiye ihtiyaç duyar. Öte yandan bir cemiyetin başında olan Lancaster da rehberlik etme ihtiyacı içindedir. Etrafında birçok

⁸⁴Sperb, Anderson'un en son *There Will Be Blood* filminin gösterime girdiği 2013 yılında yayımlanan kitabında baba ve/veya vekil baba ilişkilerinin, yönetmenin her filminin belkemiğini oluşturduğunu özellikle vurgular. Bu filmler, genellikle gerçek veya sembolik bir baba figürü bulmaya veya ona geri dönmeye odaklanır. (2013, s. 21).

mürit barındırsa da Freddie, Lancaster için tıpkı bir çocuk-ebeveyn ilişkisinde olduğu gibi tamamen kendi kontrolünde olan birini yaratmak için adeta *saf* bir kaynaktır. Fakat birçok Anderson filmindeki gibi bu ilişki de sorunsuz bir ilişki değildir. Hatta Toles'a göre Anderson bu filmde başarısız bir birlikteliğin büyük, önemli bir hikâyenin temeli olup olmayacağı sorusuyla boğuşur (2016, s. 117). *There Will Be Blood*'da ise baba-oğul ilişkisi, odak noktasında yer almasa da seyircinin karakterin benliğini tanıması konusunda önemli katkıda bulunur. Dolayısıyla Anderson'ın birçok filminden farklı olarak tek bir karakterin merkezde yer aldığı bu film için baba-oğul ilişkisi, yine önemli bir parçayı oluşturmaktadır. *There Will Be Blood*, Anderson sinemasında vekil aileye karşı olan güvensizliğin (Sperb, 2013, s. 29) en net görüldüğü anlatıdır. Filmin ana karakteri Daniel'in kaza sonucu babasını kaybeden H.W.'yu evlatlık edinmesinin ardından onu varisi olarak yetiştirmeye başlar. Fakat baba-oğul ilişkisi Daniel'in planladığı gibi gelişmez ve H.W., yetişkinliğe ulaştığında babasıyla karşı karşıya gelir. Diğer filmlerin aksine bu sefer vekil baba oğluna karşı barış talep etmek ve bir araya gelmek için çabalamak (Sperb, 2013, s. 231) bir yana onu tamamen reddeder. Bu Anderson sinemasında, gerçek ailenin yerine geçen vekil ailenin güvenilmezliğinin -ve belki de acımasızlığının- doruğa ulaştığı andır.

Vekil ailelere belki de en olumlu örnek, *Boogie Nights*'ta kendini gösterir. Gerçek aileleriyle sorunlar yaşayan (kendi ailesiyle anlaşamayan Dirk ve çocukları devlet tarafından elinden alınan anne figüründeki Amber gibi) bir grup insan, yine bir baba figürünün önderliğinde (Jack Horner) yeni bir aile meydana getirir. Bu aile her ne kadar ekonomik çıkarlar temelinde bir araya gelmişse de uzun süre bir arada olmak onları birbirlerine yakınlaştırır. Aralarında duygusal aktarımlar, dayanışma gibi gerçek bir ailede olan ilişkiler kurulur. Dolayısıyla karakterlerin sonradan sahip olduğu bu aile, gerçek ailelerinin önüne geçer. Buradan hareketle gerçek (biyolojik) ailelere bakıldığında karakterler arası ilişkilerdeki sorunlar daimî bir şekilde kendini gösterir. *Boogie Nights*, bu türden bir gerçek aileden kaçışla başlar. *Magnolia*'nın çok-karakterli yapısını oluşturan neredeyse her karakter, gerçek aileleriyle bu türden sorunlara sahiptir. Anderson'ın ilerleyen filmlerine bakıldığında bu sorunlu aile olgusu baba-oğul ilişkisinden ailenin diğer üyeleri arasındaki ilişkilere kaydığı görülür. *Punch-Drunk Love*'da baba figürü adeta kayıptır. Filmin başkarakterleri Barry, sürekli annesinin ve yedi kız kardeşinin hâkimiyeti altında ezilir. Karakter, yaşadığı bu baskıyı ani öfke ve şiddet

patlamaları şeklinde dışa vurur.⁸⁵ Bu durum Barry’i tanımlayan belki de en önemli özellik olduğundan aile kaynaklı sorunların yine anlatının temelinde yer aldığını söylemek mümkündür. Öyle ki Toles’a göre kız arkadaşı Lena, Barry için anne yerine geçer (2016, s. 25). *Punch-Drunk Love*, her ne kadar yönünü babadan anneye kaydırılması ve hikâyeye kız kardeşlerin eklenmesiyle otobiyografik unsurlar içeriyor gibi görünse de kız kardeşleri içinde evin en küçüğü olan Anderson, kendi kız kardeşlerinin filmdeki gibi zorba kız kardeşler olmadığı hususunda direnir. Öte yandan kendisinin de öfke sorunlarıyla mücadele ettiğini belirtirken (Sperb, 2013, s. 155) filmin otobiyografik yanını da vurgular. Filmleri otobiyografik olarak incelendiğinde Anderson’ın kendi hayatında deneyimlediği anne figürü ya *Punch-Drunk Love* ve *Boogie Nights*’ta olduğu gibi sinirli ve kontrolcü anne olarak yalnızca kısıtlı bir bölümde, ya da *Phantom Thread*’teki gibi çoktan ölmüş bir annenin yarattığı tahribat şeklinde kendini gösterir. *Phantom Thread*’te anne figürü, daha farklı görünmesine rağmen temelde benzer bir role sahiptir. Ölen annenin *Boogie Nights*’daki gibi kontrolcü ve disiplinli biri olduğuna dair bir izlenim verilse de bu sefer oğul, kaybettiği annesine nefretten ziyade sevgi ve özlem duyar.⁸⁶ Oğul bunun farkında olmasa da (filmin sonunda içten içe bunu kabul eder görünür) annenin yarattığı tahribat aynıdır. Aşırı ilgi ve kontrol Reynolds için bir ihtiyaca dönüşmüştür. Bu durumun yarattığı mükemmellik ve bağımlılık arayışı içinde sorunlara yol açmış, romantik anlamdaysa normal bir ilişki kurmasını neredeyse imkânsız kılmıştır.⁸⁷ Bu örneklerin dışında Anderson’ın kendi annesiyle yaşadığı sorunlar sinemasında -tıpkı annesinden söz etmeyi reddetmesi gibi- anne figürünün tamamen yok olmasına ve onun hayatındaki anne rolünün baba figürüne taşınmasıyla varlık

⁸⁵Anderson’ın karakterleri neredeyse Altman karakterleri kadar şiddete meyillidir. Buna ilişkin diğer örnekler *There Will Be Blood*’da Daniel Plainview -ki Plainview’un vaiz Eli’i öldürdüğü sahne Altman filmlerindeki şiddet sahneleri gibi beklenmedik ve şok edicidir- ve *The Master*’da Freddie Quell karakterleridir. Sperb’e göre bu üç film, Anderson’ın çözümlenmemiş öfke yönetimi sorunları olan erkek kahramanları rahatsız edecek şekilde yakından takip ettiği filmlerdir (2013, s. 230).

⁸⁶Bir başka açıdan bakıldığında Reynolds ile annesinin geçmişine dair hiçbir kesintinin filme yansımadağı açıktır. Seyircinin anneye dair izlenimi Reynolds üzerinden dışa vurulur. Bu bir nevi taraf turan anlatı şeklinin gerçek ilişki hakkında güvenilir bir kaynak olduğu sorgulanabilir. Karakter, annesi hayattayken onunla ne kadar sorun yaşarsa yaşasın üzerindeki kontrolün ve ilginin çekilmesiyle boşluk yaşamış olabilir ve bu durum anneye karşı bir özlem yaratabilir. Dolayısıyla Reynolds ile annesinin ilişkisi, Anderson’ın diğer filmlerindeki anne-oğul ilişkileriyle benzer olma ihtimaline sahiptir.

⁸⁷Bu durum akla Anderson sineması hakkında yapılan temel bir eleştiriyi getirir. Bu eleştiri filmlerdeki kadın karakterlere ilişkindir. Sperb’e göre *Hard Eight*, *Boogie Nights* ve *Punch-Drunk Love*’da kadın karakterler sürekli olarak ataerkil istikrarı tehdit eden bir aile geriliminin kaynağı olarak yansıtılır. *Magnolia*’da ise her türlü çatışmadan kaçan Lena gibi pasif bir konumda yer alır (2013, s. 179). *There Will Be Blood*’da hiç kadın karakter yoktur. *Phantom Thread*’de ise baştan çıkarıcı bir sevgili ve despot bir kız kardeş olarak yer bulur. Goss da Sperb ile benzer olarak Anderson’ın ataerkil aile yapısına ilişkin egemen ideolojiyi benimsediğini öner sürer (2002).

kazanır. Son olarak *Licorice Pizza*'da aile, odakta olmasa da kız kardeşlerden oluşan ve babanın baskın olduğu muhafazakâr bir aile şeklinde yer alır. Karakterlerin aile üzerinden yaşadıkları sorunlar beraberinde geçmiş olgusunu da getirir. Bu nedenle Anderson filmlerinde nostalji önemli bir yer tutar. *Nostos* (dönüş) ile *algos* (acı, eziyet) sözcüklerinden meydana gelen nostalji sözcüğünü Cassin'in ifadesiyle *geriye dönüş acısıdır* (2020, s. 16). Buna paralel olarak Anderson sinemasında karakterler için geçmiş, çoğu zaman aileleri nedeniyle travmatiktir. Bazense *Inherent Vice*'daki gibi bir sevgiliye duyulan özlemin hatırlatıcısıdır. Bu nedenle geçmiş, karakterlere her halükârda acı verdiği için onlar tarafından olabildiğinde geri plana itilir. Geçmişin hatırlandığı ve geçmişle yüzleşilmesi gerektiği anlar, karakterlerin duygusal olarak katharsis yaşadıkları anlardır.

Anderson filmlerinde otobiyografik unsurlar aile olgusu dışında da ortaya çıkar. Bunlardan biri mekân tercihidir. *Boogie Nights*, *Magnolia*, *Licorice Pizza* gibi filmler, Anderson'ın büyüdüğü yer olan San Fernando Vadisi'nde geçer. Başlangıçta San Fernando, Anderson için filmlerinde yer verebileceği türde bir anlam ifade etmez. Anderson'a göre Vadi, Hollywood'un hemen yanı başında fakat ondan tamamen farklı ve oldukça sıkıcı bir yerdir. Bu durum onda kendi ifadesiyle bir yabancılaşma ve aşağılanma duygusu yaratır.⁸⁸ Fakat Spielberg gibi banliyö hakkında filmler yapmaya başlayan isimler sayesinde fikirleri değişir (Anderson, 2000, s. 198-199). Bu fikrinsel değişimin ardından Anderson, kendi geçmişinin bıraktığı anıları ve bu bölgenin insanların öyküsünü anlatmaya başlar. Öyle ki Toles'a göre Anderson için San Fernando, bir bakıma Faulkner'in *Yoknapatawpha*⁸⁹ ilçesine dönüşür (2016, s. 3). Bir bakıma bu durum, görkemiyle yanı başında duran Hollywood'un öyküleri yerine daha gerçek bir yaşamın öykülerine dönmesini; böylece klasik Hollywood anlatısı dışında filmler yapmasını sağlar. Televizyon sektöründe çalışan babasını ve onun yakın arkadaşlarını gözlemlene fırsatı bulan ve kendi de çocuklara yönelik bir bilgi yarışmasında çalışan Anderson, burada gördüklerinin kişiler üzerindeki yansımaları üzerinde düşünür. Dolayısıyla filmlerinin de yaptığı bu çıkarımların bir sonucu olduğu söylenebilir. Televizyon, film ve kumar gibi eğlence dünyasının kişiler üzerinde yol açtığı tahribat özellikle *Hard Eight*, *Boogie Nights* ve *Magnolia* ve yer yer *Licorice*

⁸⁸Anderson, San Fernando'ya duyduğu hisleri şu şekilde açıklar: "Yıllarca büyük New York şehrinde ya da Iowa'nın çiftlik tarlalarından değilsem söyleyecek hiçbir şeyim olmadığını düşünerek utandım. Kim olduğumu ve nereli olduğumu anladığımda Los Angeles'a olan aşkı buldum (2000)."

⁸⁹Faulkner'in romanlarındaki hayali Mississippi ilçesi.

Pizza'da işlenir. Kişilerde meydana gelen sorunlar doğal olarak onların ilişkilerine de yansır ve bu durum, Anderson sinemasında baskın olan sorunlu ilişkilerin önemli bir kaynağıdır.

Anderson'ın karakterleri yakından incelendiğinde karakterlerin belirgin bir dizi kavramla ilişkili oldukları görülür. Bunlardan biri otoritedir. Neredeyse her filmi mutlak otoriteyi amaçlayan ve buna sahip olan karakterleri barındırır. Karakterlerdeki bu otorite olma arzusunun kaynağı, bir bakıma onların saplantıdır. Bu saplantılar genellikle başarıya veya bir kişiye yöneliktir. Anderson'ın karakterleri büyük ölçüde hırslıdır ve kişisel çıkarlarını gözetir. *Boogie Nights*'da kendi hayatından kaçan Dirk, kendine yepyeni bir kimlik yaratarak belli sınırlar içerisinde de olsa ün ve başarının peşinde koşar. Sahip olduğu yeni ailede her şeyi yöneten kişi Jack'tir fakat karakterler arasındaki güç savaşı sürekli olarak devam eder. *Magnolia*'da otorite, daha çok baba-oğul ilişkileri üzerinden işlenir. Tıpkı Dirk gibi babasıyla geçmişte sorunlar yaşayan Frank, babasının kontrolünden sıyrılarak kendine yeni bir kimlik yaratır ve erkeklerin kadınlar üzerindeki egemenliği üzerine kurduğu kariyeri aracılığıyla ün ve başarı peşinde koşar. Küçük bir çocuk olan Stanley'in yaşamı tamamen babasının tahakkümü altındadır. *Punch Drunk Love*'da daha önce de sözü edildiği gibi annesi ve kız kardeşleri için Barry, kendi otoritelerini gösterebilecekleri bir araçtır. *There Will Be Blood*, otorite figürünün belki de en güçlü hissedildiği ve odak noktasında yer aldığı Anderson filmidir. Sonsuz bir para hırsına sahip Daniel Plainview, bölgede tek söz sahibi olacak bir petrol işletmesine sahip olabilmek için gittiği kasabada oğlu da dâhil herkesi manipüle eder ve zorbalık yapar. Daniel'in bencilliği ve hırsı öyle bir noktaya gelir ki son olarak hedeflerine ulaşmak için iş anlaşması yaptığı kasaba vaizi Eli'ı da öldürür. Filmin sonunda Daniel, yanında az önce öldürdüğü Eli ve uşağının getirdiği yemekten kalanlarla yerde neredeyse aklını yitirmiş bir şekilde oturur. O sırada odaya giren uşağına "Bitirdim." der.⁹⁰ Bu metaforik söz, Daniel'in hırslarının ve hedeflerinin bir sonu mudur? Muhtemelen Daniel var oldukça içindeki sonu gelmez hırslar da devam edecektir. Dolayısıyla bu son aslında Daniel'in kendini getirdiği noktada bir *insan* olarak sonu, geniş ölçüde de kapitalizm nedeniyle başkalaşan insan(lığ)ın sonudur. İnsaniyetle bağlantısı yavaş yavaş sona ererken Daniel, ömür boyu süren çalışma ve maddi zenginliğin ardından hala kalıcı bir tatmine ulaşamamıştır. Bununla ilişkili olarak Sperb, filmin mükemmeli kovalamanın

⁹⁰Sperb'in okumasına göre bu cümle, kirli yemek tabaklarından bir farkı olmayan ve temizlenmesi gereken başka bir karmaşanın (Plainview'un Eli'ın öldürmesi) varlığını ifade eder (2013, s. 233).

imkânsızlığını ve tehlikesini vurgulayan Daniel karakterinin o dönemde eleştirmenler tarafından küresel kapitalizmin tekelleşmeye doğru gidişinin eleştirel bir metaforu olarak işlev gördüğünü vurgular (2013, s. 192-230).⁹¹

There Will Be Blood'ın ardından gelen *The Master* ve *Phantom Thread*, otoriteye ilişkin benzer anlatılara sahiptir. *The Master*, insanları düşünsel anlamda hâkimiyetine alan bir adam ile II. Dünya Savaşı gazisi arasındaki ilişkiyi konu alır. Savaş sonrasında yalnız kalmış ve kendini bir boşlukta bulmuş olan Freddie, Lancaster'ın başında olduğu tarikata sığınır. Bundan sonrası Lancaster'ın Freddie üzerindeki tahakkümü ve bunun Freddie'nin travmalarıyla da birleşerek ilişkilerinde ortaya çıkardığı sorunlarla ilgilidir. Filmin odak noktası Lancaster ile Freddie arasındaki bu ilişki olduğundan otorite unsuru filmin temel meselelerinden biri haline gelir. Lancaster için Freddie, kendisine sadık birine dönüştürülebileceği mükemmel bir kobaydır (O'Brien, 2013, s. 300). *Phantom Thread* ise iki kişi arasındaki otorite meselesini romantik bir ilişki üzerinden işler. Burada görülen tam manasıyla bir otorite mücadelesidir. Kendine has kuralları ve sınırları olan Reynolds, gittiği bir restoranda garsonluk yapan Alma isimli bir kadına âşık olur. İkilinin ilişkileri başladığında Alma, bir anda kendini alıştığı hayattan çok farklı olan Reynolds'ın dünyasında bulur. Bu dünyada başlarda bocalarken ve tamamen Reynolds'ın kuralları ve buyrukları altında yaşarken Reynolds'ın zaaflarını keşfetmeye başladıkça bu düzeni değiştirmeye başlar. Reynolds'ın ısrarları ile Alma'nın direnişi arasında mutlak bir üstün gelme savaşı gelişir. Nihayetinde ikili arasındaki ilişki büyük ölçüde tersine evrilir. *Phantom Thread*, aynı zamanda karakterlerin kişilere duyduğu saplantı derecesindeki duygulara da bir örnek oluşturur. Reynolds ile Alma, birbirlerine verdikleri zararın ne kadar farkında olurlarsa olsunlar üstünlük kurma gayretiyle birbirlerini saplantı haline getirmişlerdir.⁹²

Anderson filmlerinde her ne kadar karakterlerin birbirleriyle ilişkileri ön planda olsa da bu karakterler özellikle ilişkilere atılmadan önce oldukça yalnız kimselerdir. *Hard*

⁹¹*There Will Be Blood*'ın bir kapitalizm eleştirisi olarak görülmesine dair bazı eleştirmenlerin yorumuysa farklıdır. Sinclair'ın sosyalist temelli *Petrol!* kitabından uyarlanmasına karşın Anderson'ın kendisi de yaygın kapitalizm eleştirisi düşüncesinden farklı olarak filmde siyasi alegoriyi fazla yapmamaları gerektiğine dikkat ettiklerini belirtir. Anderson için esas mesele iki karakter (Daniel ile Eli) arasındaki mücadeledir. Buna ilişkin Sailer, filmi apolitik olarak nitelendirerek filmin kişisel olandan çıkmadığını ve bu nedenle açık bir siyasi eleştiride getiremediği yorumunda bulunur (2008'den aktaran Sperb, 2013, s. 213).

⁹²İki karakterin birbirlerinden vazgeçmemelerinin nedeninin duydukları aşk olduğu yorumunda da bulunulabilir. Öte yandan özellikle Alma'nın mantarlarla Reynolds'ı zehirleyerek kendine muhtaç hale getirmesi ve Reynolds'ın bunu kabullenmesi, karakterlerin her bakımdan sağlıklı bir ilişki yürütmediklerini ve birbirlerini saplantı haline getirdiklerini gösterir.

Eight filminde John annesini kaybetmesinin ardından daha filmin başında yalnız başına otururken görülür ve bir anda başta Sydney olmak üzere hayatına birçok insan dâhil olur. *Magnolia*'da Frank'in etrafındaki birçok kişiye rağmen son derece yalnız olduğu anlaşılır. Çok-karakterli bu filmde diğer karakterler de Frank'den çok farklı değildir. Hasta bakıcı Phil'den çocukken bir televizyon yıldızı olan Donnie'e kadar herkes, kendi yalnızlıkları içinde betimlenir. *There Will Be Blood*'da Daniel, kendini bilerek yalnızlaştırmıştır ve belki de tüm Anderson karakterleri arasında bundan gerçekten memnuniyet duyan tek karakterdir. Daniel, bunu şu sözleriyle net bir biçimde ifade eder: "Çoğu insandan nefret ediyorum. Zaman zaman insanlara bakıyorum ve onlarda seviyecek bir şey görmüyorum. Onlardan kurtulabilecek kadar yeterli para kazanmak istiyorum."

Punch-Drunk Love ile *The Master*'ın odağında da yine yalnız karakterler yer alır. *Punch-Drunk Love*'da Barry, hayatının her alanında yalnızken bu yalnızlığını ve iletişim sorununu en iyi ifade eden ayrıntı, romantik ve cinsel isteklerini telefon aracılığıyla kurduğu ilişkilerle gidermeye çalışmasıdır. *The Master*'da Freddie'nin yalnızlığıysa daha filmin en başında bir sahilde Freddie'nin kumdan yaptığı bir kadına sarıldığı planda kendini gösterir. Anderson'ın karakterleri hakkında belirtilebilecek son önemli unsur karakterlerin gerçek benliklerini saklamaları ve iyi birer yalancı olmalarıdır. *Magnolia*'da buna en önemli örnek Frank'tir. *There Will Be Blood*'da Daniel Plainview, kasabanın vaizi Eli'ı ve kasaba halkını ikna edebilmek için gerçek yüzünü saklar. Karakterlerin yalnızlığı ve kendi benliklerini saklama durumu beraberinde çevrelerine karşı yabancılaşmalarını da getirir. Sconce'un 1990'lar sinemasında genellikle aileye odaklanılan beyaz orta sınıf içindeki kişiler arası yabancılaşma ile çağdaş tüketim kültürüne karşı yabancılaşma olarak iki türe ayırdığı yabancılaşma olgusu (2002), Anderson sinemasında *Boogie Nights*, *Magnolia*, *The Will Be Blood* ve *The Master* gibi filmlerde kendini gösterir. Bunlardan yalnızlığın ve yabancılaşmanın belki de en belirgin olduğu *The Master*, Sperb'in ifadesiyle akılsız tüketim ve ünlü kültürü gibi temaları II. Dünya Savaşı'nın ardından Amerikan kültüründe ortaya çıkan çeşitli varoluşsal krizlerin içine yerleştirerek tarihselleştirir (2013, s. 29). Bu yönden film, 1960'ların sonlarında savaş sonrası Amerikan bireyini ve toplumunu yansıtan birçok Yeni Hollywood filmiyle de benzerlik taşır.



Görsel 3.8.2.1. *The Master*'da karakterin yalnızlığının simgelenildiği bir an



Görsel 3.8.2.2. *There Will Be Blood*'da Daniel'in sahte günah çıkarması

Anderson sinemasının geneline yayılmasa da din ve inanç temaları yer yer kendini gösterir. *Magnolia*'daki en önemli dini metafor, Kutsal Kitap'ta da bir benzerinin anlatıldığı kurbağa yağmurudur. *There Will Be Blood* ise kapitalizmle birlikte dinin de insanlar üzerindeki yönlendirici etkisini açığa çıkarır. Filmde kapitalizm ile Hristiyanlık, birbirlerini pekiştiren bir ortaklık kurar ve evanjelik Hristiyanlığın petrol endüstrisi kadar açgözlü, takıntılı ve yozlaşmış hali betimlenir. Vaiz olan Eli, Daniel'in iş gücünü ruhen memnun tutarken Daniel'in büyüyen endüstrisi Eli'ya daha çok insan, para ve güç getirir (Sperb, 2013, s. 192-196). *The Master*'da ise Anderson, Hristiyanlıkla ilgili olmasa da yine inanç meselesi üzerinde durur. Filmde Lancaster Dodd, *There Will Be Blood*'daki vaiz Eli ile benzer bir konuma sahiptir. Gorbman'ın aktardığına göre Anderson, muhtemelen yasal nedenlerden dolayı reddetse de tarikat lideri Lancaster Dodd karakterini 1950'lerde Scientology tarikatının kurucusu olan Rob Hubbard'dan esinlenerek yaratmıştır (2014). Hem Eli'nin hem de Lancaster'ın manipülasyon yetenekleri güçlüdür ve inanç üzerinden bu yeteneklerini insanlar üzerinde kullanırlar.

Anderson sineması içerik bakımından incelendiğinde özellikle baba-çocuk üzerinden işlenen sorunlu aile ve insan ilişkileri etrafında ün, otorite ve inanç gibi unsurların işlendiği görülmektedir. Ortaya çıkan bu unsurlar yönetmenin sinemasında tekrar ettiği birtakım biçimsel tercihlerle birleşerek Anderson sinemasını tamamlar.

3.8.3. Paul Thomas Anderson Sinemasında Biçim

Birer modern anlatı örneği olan Anderson filmlerinde Wollen'ın ortaya koyduğu modern anlatı ilkelerine sıklıkla rastlanır. Bunlardan biri olan yabancılaşma, çoğu modern anlatı filminde olduğu gibi Anderson filmlerinde de en belirgin özelliktir. Neher'in belirttiği gibi Anderson, seyircinin karakterlerine duygusal olarak yatırım yapmasını istemez. Bunun yerine daha *analitik bir tavırla* ilgilenir (2013). Neher'in bu ifadesi, modern anlatı filmlerinin daha önce de bahsedildiği üzere seyirciyle düşünce düzeyinde iletişim kurma talebinin karşılığıdır. Seyirci karakteri çözmeye çalışmalı, onu sorgulamalı ve çeşitli yargılara ulaşabilmelidir. Modern anlatının çoklu anlatı ilkesi, Altman sinemasında olduğu gibi Anderson sinemasında da çok-karakterli yapıyla kendini gösterir. Çok-karakterli anlatı, klasik anlatıların aksine odağı birden çok insana dağıtır ve anlatıyı karmaşıktırarak yine seyircinin aktif katılımını talep eder. Aynı zamanda çoklu anlatı, zamansal bağlamda da filme gerçeklik kazandırır. Gerçek dünyada aynı anda birçok şeyin yaşanması gibi filmsel dünyada da çoklu anlatılar sayesinde benzer bir yapı kurulur. Anderson sinemasında zamansal olarak gerçekliğin yakalanması yönetmenin yer yer filmsel zamandan gerçek zamana yöneldiği sahnelerde de varlık kazanır. Filmlerde alışık olunduğu üzere olaylar kesintisiz bir şekilde sunulmaz. Olaylar içerisinde zamansal atlamalar yapılır ve gerekli görülen anlar bir araya getirilerek olay akışı sağlanır. Anderson'ınsa *The Master* ile *Licorice Pizza* filmlerinde filmsel zamanın gerçek zamana yaklaştığı birbirleriyle benzer iki sekans mevcuttur. *The Master*'in çölde geçen bu sekansında Lancaster ile Dodd bir motosiklet yarışı yapar ve Anderson yarışın gerçek aralıkta sürmesine izin verir (Neher, 2013). *Licorice Pizza*'da restoranın dışında William Holden karakterinin kalabalık içindeki motosiklet sekansı da filmsel zamanın göz ardı edildiği benzer bir uzunluğa sahiptir. *Boogie Nights*'in *The Player* ve *The Goodfellas* (*Sıkı Dostlar*, Martin Scorsese, 1990) filmlerinin açılış sekanslarına benzer uzun plan sekansı da yine gerçek zaman kullanımına örnektir. Anderson sinemasında uzun planlar oldukça sık görülür ve uzun planlara hareketli kamera da eşlik eder ki sürekli hareket eden bu kamera, Anderson'ın imzalarından biridir. Bu uzun planlarla birlikte karakterlerin yavaş

konuşmaları ve zamanı dolduran duraklamalar, popüler filmlerin hızlı temposuna ve hızlı kesmelerine alışık olan seyirciler için farklı bir etki yaratır (Neher, 2013). *Punch-Drunk Love*'da Barry'nin küçük apartman dairesinde oradan oraya giderek yaptığı telefon konuşması herhangi bir kesme yapmadan verilir. Bu plan karakterin kişisel mekânını tanıtmakla birlikte karakterin bu mekânla olan ilişkisini de tanımlar. Barry'nin yalnızlığı ve sıkışmışlığı, içerik (telefon görüşmesi) ile mekânın birlikteliğiyle sağlanır ve uzun planla pekiştirilir. Uzun planlar ve yer yer yapılan optik (zoom) hareketleri aynı zamanda karakterleri takip etmeyi ve onların duygusal değişimlerinin her anını yakalamayı sağlar. Bu durum karakter odaklı Anderson filmlerinde içeriği destekleyen biçimsel bir unsurdur.



Görsel 3.8.3.1. *There Will Be Blood/H.W.'a yavaşça yaklaşan kamera*

Anderson sinemasında biçimsel olarak etkin bir diğer özellik genel planlardır. *Punch-Drunk Love*'da görüldüğü üzere uzun planların karakter ile mekân ilişkisi kurması gibi genel planlar da bu ilişkiyi kurmaya hizmet eder. Anderson'ın karakterlerinin yalnız ve çevresine yabancılaşmış halleri bu genel planlar sayesinde somutlaştırılır. Toles'a göre seyirci, Anderson'ın yetişkin erkekleriyle ilk olarak bazı çıkmazlara karşı mücadele içerisinde karşılaşır. Bir ofisin kasvetli köşesi (*Punch-Drunk Love*), yerdeki bir çukur (*There Will Be Blood*), bir ordu çıkarma gemisi (*The Master*) bu açmazların bir dışavurumudur (2016, s. 4). Gerçekten de *Punch-Drunk Love*'da Barry'nin iş yerinde geçen birçok sahne bu türden bir izlenim yaratır. Bir sosyalleşme mekânı olarak da

görülebilecek iş yeri, Barry'nin belki de en yalnız olduğu yerdir. Bu etki sadece karakterlerin izole ve boş mekânlarda çerçevelenmesiyle değil, aynı zamanda kabalıklar içerisinde çerçevelenmesiyle de yaratılır.



Görsel 3.8.3.2. *Punch-Drunk Love/Barry'nin yalnızlığını ve yalıtılmışlığını temsil eden çerçeveleme*



Görsel 3.8.3.3. *The Master/Freddie'nin kalabalık içerisindeki yalnızlığı ve bunalımı*

Karakterlerle birlikte genel planlarda yer verilen mekânlar sadece karakter konusunda değil karakterlerin birbirleriyle olan ilişkilerini de sembolize eder. Böylece Anderson, filmlerinde yer verdiği mekânlara insan ve insan ilişkileri konusunda işlev kazandırır. Genel planların son işleviyse karakterler ile seyirci arasına mesafe koymasındır. Anderson seyirciyi özdeşleşmesini engellemek adına Godard kadar radikal yabancılaştırma yöntemlerine başvurmasa da bunu Altman gibi mesafe koyarak gerçekleştirir. Böylece seyirciyi, *izleyen*, *gözleyen* durumundaki konumu hatırlatılır.



Görsel 3.8.3.4. *Phantom Thread*/Mekânın görümü ile iki karakterin ilişkisi arasındaki bağ



Görsel 3.8.3.5. *Inherent Vice*/Karakter ile izleyici arasında mesafe



Görsel 3.8.3.6. *There Will Be Blood*/Seyirciyi olaydan uzağa iten genel plan

Anderson sinemasının son biçimsel unsurları ses ve müziktir. Her iki unsur da Anderson'ın diğer biçimsel tercihleri gibi öyküyü anlamlandırmayı ve etkisini güçlendirmeyi sağlar. Anderson sıklıkla doğal seslere yer vermekle birlikte Altman gibi sessizliği de etkili bir şekilde kullanır. Bunun en belirgin örneği *There Will Be Blood*'ın sessiz ve uzun açılışıdır. Toles bu açılışı şu şekilde tanımlar: “Dünyanın derinliklerine tek

başına inmeyi tercih eden bir adam, bir engeli açmak için tüm gücünü harcamaktadır (2016, s. 69)”. Daniel’in petrol kuyusunu kazdığı bu kısımda filmin ana unsuru olan petrol ile film boyunca onun için çabalayan Daniel’in görüntüsü, herhangi bir diyaloga ihtiyaç duymadan adeta tüm filmi temsil eder ve birçok filmin başında mekân tanıtımına yardımcı olan kurucu çekimin (establishing shot) görevini üstlenir.

Anderson’ın birlikte çalıştığı iki besteci olan Jon Brion ve Jonny Greenwood’un müzikleri filmlerde önemli bir paya sahiptir. Greenwood’un *There Will Be Blood*’da baskın olan müziği, filmdeki gerilime -aksiyon odaklı bir gerilime değil, karakterlerin içsel ve ilişkilerinin gerilimine- eşlik etmekle birlikte bu gerilimin etkisini artırır. Brion’ın *Punch-Drunk Love*’daki müziği ise önce Barry’nin ani öfkesinin, Lena’yla tanışmasından sonraysa duyduğu aşkın ve mutluluğunun bir ifadesine dönüşür. Benzer şekilde *Inherent Vice*’da, Don ile eski sevgilisi Shasta’nın birlikte yağmurda ıslanarak geçirdikleri geçmişe ait anılarına Neil Young’ın *Journey Through the Past* şarkısı eşlik eder. Müziklerin içerikle uyumu, filmlerin geçtikleri dönemlere ait şarkıların tercih edilmesiyle de kendini gösterir. Anderson sinemasında müzik, aynı zamanda anlatıyı tamamlayıcı bir öge olmanın da ötesine geçer. Filmi Aimee Mann şarkılarının bir uyarlaması olarak tanımlayan Anderson, (Perkins, 2012, s. 107) filme karakterlerin Mann’in *Wise Up* şarkısını söylediği bir sekans da ekler. Şarkının sözleri filmde işlenen yalnızlık, karamsarlık ve romantik anlamdaki hayal kırıklığı temalarıyla doğrudan bağlantıya sahiptir. Aynı zamanda bu sekansta müzik, izlenenin bir film olduğunu hatırlatma işlevi görerek seyirciyi yabancılaştırır ve Anderson’ın yaratmak istediği seyirci mesafesini de vurgular (Perkins, 2012, s. 113-118). Bunlardan da anlaşılacağı üzere müzik, Anderson sinemasında anlatının ayrılmaz ve tamamlayıcı bir parçasıdır.

4. BULGULAR VE YORUM

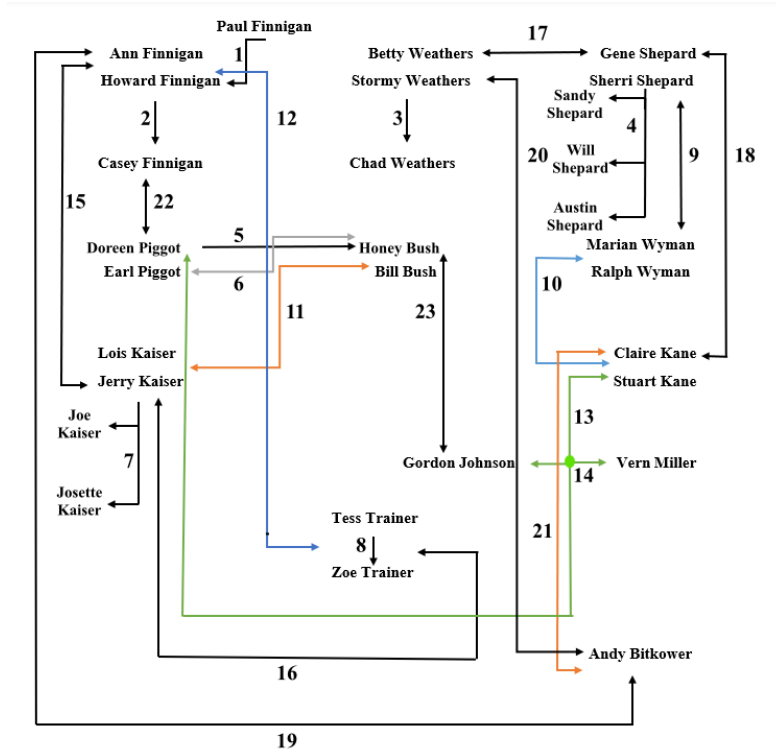
4.1. Short Cuts Filminin Anlatı Çözümlemesi

Chatman, anlatı yapısının, öykü anlatımının öğelerinin dolaşımlarının ve kombinasyonlarının makul bir açıklamaya gerek duyduğunu belirterek (2008, s. 13) anlatıyı çeşitli parçalara böler. Buna göre anlatı, temelde öykü ve söylemden oluşur. Öykü, neyin aktarıldığına karşılık gelirken söylem, içeriğin nasıl aktarıldığıdır. Kendi içindeyse öykü, olaylar ve varlıklar olarak ikiye ayrılır. Olaylar, eylemler ile olup bitenlerden meydana gelirken varlıklar karakterler ile zaman/uzamdan meydana gelir. Bu

ayırma göre *Short Cuts* filminde bu başlıklara karşılık gelen unsurlar belirlenip tartışılarak filmin anlatı çözümlemesi yapılmıştır.

4.1.1. Öykü

Chatman'ın anlatı diyagramında anlatı metni, iki temel bölüme ayrılır. Bunlar öykü ve söylemdir. Öykü, metnin *ne* söylediğini söylem ise nasıl söylediğini ifade eder. Bu başlıklardan ilki olan öykü, kendi içerisinde de birtakım anlatı parçalarını barındırır. Bunlar, olaylar (eylemler ve olan bitenler) ve varlıklar (karakterler ve zaman/uzam) dır. Olaylar ve varlıklar birlikte içeriğin biçimini ifade eder.⁹³ Buna göre Robert Altman'ın *Short Cuts* filminin anlatı çözümlemesi yapılırken ilk olarak öykünün iki bileşeni olan olaylar ve varlıklar incelenecektir. Fakat bundan önce filmin çok-karakterli yapısı nedeniyle anlatı çözümlemesinin daha açık ve anlaşılır olması adına karakterlerin birbirleriyle ilişkilerini gösteren bir şemaya yer verilmiştir:



Şekil 4.1.1.1. *Short Cuts*'ta ilişkiler ağı

⁹³Chatman öyküyü olaylar ve varlıklar olarak ikiye ayırdıktan sonra bir eklemede daha bulunur. Öyküdeki insanlar ve şeyler (2008, s. 23) aynı zamanda yazarın kültürel kodlarınca önceden belirlenir. Bu da içeriğin özü denir. Bu bakımdan Alanyazın bölümünde yer alan *Robert Altman Sinemasında İçerik* başlığı, bütünüyle Altman sinemasında içeriğinin özünü tarif eder. *Short Cuts* filminin içeriğinin özü ise filmin felsefi eleştirisinin yapıldığı bölümde verilecektir.

1. Paul Finnigan, Howard Finnigan'ın babasıdır.
2. Casey Finnigan, Ann ve Howard Finnigan'ın çocuklarıdır.
3. Chad Weathers, Betty ve Stormy Weathers'ın çocuklarıdır. (Betty ve Stormy boşanmış ya da boşanmak üzere olan bir çifttir.)
4. Sandy, Will, Austin Shepard, Gene ve Sherri Shepard'ın çocuklarıdır.
5. Honey Bush, Doreen Piggot'ın kızıdır.
6. Earl Piggot, Honey Bush'un üvey babasıdır.
7. Joe ve Josette Kaiser, Lois ve Jerry Kaiser'ın çocuklarıdır.
8. Zoe Weathers, Tess Trainer'ın kızıdır.
9. Sherri Shepard ile Marian Wyman kız kardeşlerdir.
10. Wymanlar konserde tanıştıkları Kaneler'i yemeğe davet eder.
11. Bushlar ile Kaiserlar arkadaştır.
12. Finniganlar ile Trainerlar komşudur.
13. Stuart Kane, Gordon Johnson ve Vern Miller arkadaşlardır. Filmde birlikte balık tutmaya giderler.
14. Stuart Kane, Gordon Johnson ve Vern Miller, Doreen Piggot'nun çalıştığı restorana giderler ve burada Doreen'e uygunsuz davranışlarda bulunurlar.
15. Jerry Kaiser, Finniganlar'ın havuzunu temizleyen bir havuz bakım görevlisidir. Anlaşıldığı üzere aile bir süredir bu iş için Jerry ile çalışmaktadır.
16. Tess, Finniganların havuzunu temizlerken Jerry'i görür ve ondan kendi havuzlarını da temizlemesini ister. Jerry, daha sonra bunun için Trainerlar'ın evine de gelir.
17. Gene Shepard, karısı Sherri'yi Betty Weathers'la aldatır.
18. Gene Shepard bir polistir olarak Claire Kane'i yolda hızlı gittiği bahanesiyle durdurur. Bu bahaneyle aralarında Gene'nin Claire'e sözlü tacizde bulunduğu bir konuşma geçer.
19. Ann Finnigan, oğlunun doğum günü için pasta siparişi vermek üzere Andy Bitkower'ın pastanesine gider.
20. Stormy Weathers, Betty'e bir pasta almak için Andy Bitkower'ın pastanesine gider.
21. Claire Kane, doğum gününe gittiği çocuğun sipariş edilen pastasını teslim almak için Andy Bitkower'ın pastanesine gider.

22. Doreen Piggot, arabayla Casey Finnigan'a çarpar.

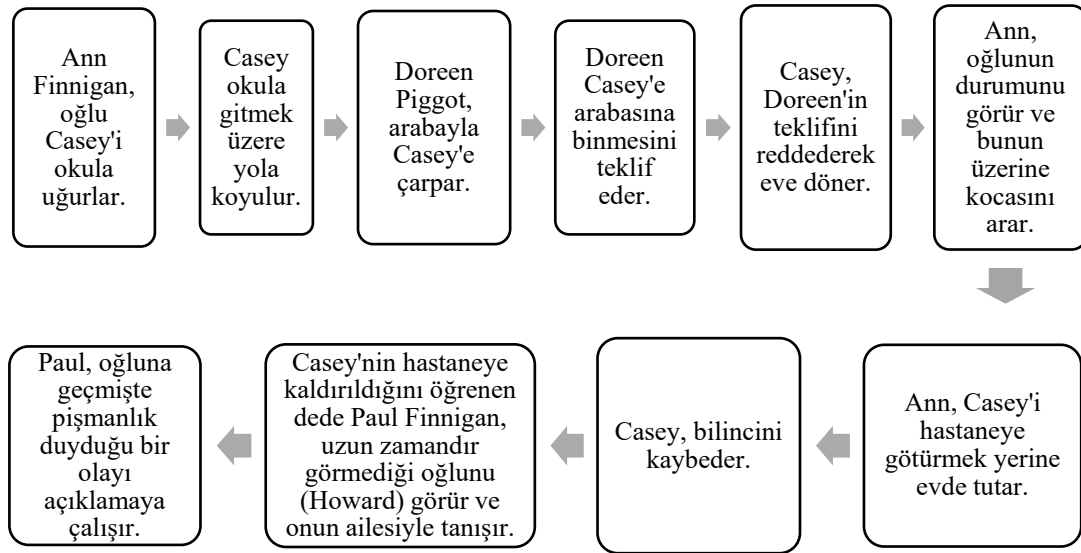
23. Honey Bush ve Gordon Johnson fotoğraflarını almak için aynı yere giderler ve fotoğrafların bulunduğu zarfları karıştırırlar. Gördükleri karışmış fotoğraflar üzerine (Honey'nin vücudunda aslında Bill'in yaptığı makyaj olan yara ve morlukların olduğu fotoğraflar ile Gordon'ın çektiği nehirdeki genç kızın cesedinin fotoğrafları.) birbirlerinden şüphelenerek ve birbirlerinin plaka numaralarını ezberlemeye çalışarak oradan ayrılırlar.

Numaralandırılmış bağlantılar, karakterler arasındaki doğrudan etkileşimleri ifade eder. Fakat bunun dışında kimi zaman karakterler aralarında doğrudan veya önemli bir etkileşim olmasa da birbirlerine rastlarlar ve aynı ortamda bulunurlar. Filmin başında Wyman ve Kane aileleri Zoe Trainer'ın çello resitaline gider. Bush ve Kaiser aileleri ise Tess Trainer'ın şarkı söylediği bara gittiklerinde başka bir karakter olan Earl Piggot da oradadır. Doreen Piggot, Stuart Kane ve arkadaşlarına restoranda servis yaparken yine kocası Earl de restorandadır. (Burada Earl'ün üç arkadaştan biri olan Gordon ile yalnızca mimiklere dayalı bir etkileşimleri olur.) Gene Shepard, pencereden Stormy Weathers'ın gölgesini görür ve cama taş atıp oradan ayrılır. Fakat iki adam birbirlerini hiç görmez. Ann Finnigan, Stormy Weathers ve Claire Kane ise aynı anda Andy Bitkower'ın pastanesinde bulunur. (Stormy Weathers, Ann Finnigan'a bir şeyler söylese de aralarında bir diyalog geçmez.) Honey Bush ile Gordon Johnson fotoğrafların bulunduğu zarfları yere düşürüp karıştırdıklarındaysa Honey'nin arkadaşı Lois Kaiser de oradadır fakat Lois'in Gordon ile bir iletişimi olmaz.

4.1.1.1. Olaylar

Chatman'ın ifadesiyle geleneksel olarak bir öyküde olaylar, olay örgüsü adı verilen bir düzen oluşturur (2008, s. 39). Chatman aynı zamanda bu olay örgüsündeki olayların, klasik anlatılarda belli bir neden sonuç ilişkisiyle bağlı olduklarını belirtir. Herhangi iki olay birbirleriyle ilişkisiz görünse de daha sonra bu ilişki keşfedilebilir hale gelebilir (2008, s. 42). Modern anlatılarda ise bu nedensellik bağı zayıftır. Bu noktada Chatman, olay örgüsüz bir anlatının mümkün olmadığını, fakat olay örgüsünün bir tür bulmacaya çevrilebileceği, olaylara büyük önem atfedilmeyebileceğini ve öyküde hiçbir şeyin değişmeyebileceği gibi farklılıklara başvurabileceğini vurgular (2008, s. 43).

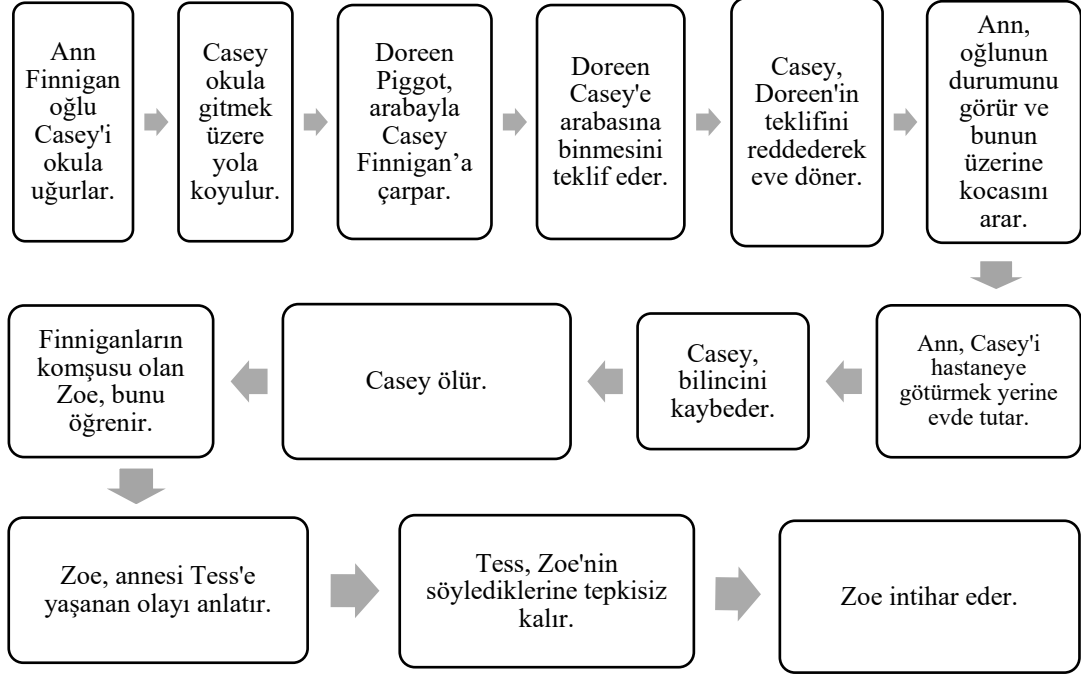
Özellikle olay örgüsünde yaratılabilecek farklılıklar bakımından incelendiğinde bir modern anlatı örneği olarak *Short Cuts*'ın, olayların sıkı bir nedensellik bağıyla birbirine bağlandığı tek bir olay örgüsü içermediği görülür. Bunun yerine çok-karakterli yapının da meydana getirdiği birden fazla olay örgüsü vardır. Bu olay örgüleri, karakterlerin tanışması/rastlaşması sonucu kesişir ve birbirine bağlanır. Sonuç olarak birbirleriyle iç içe geçmiş olay örgülerinin olduğu bir yapı ortaya çıkar. Bu yapının yarattığı durum, nedenselliğin klasik anlatılarda olduğu gibi açık ve tekdüze halini kırar. Daha çok Chatman'ın da ifade ettiği gibi olaylar arasında kimi zaman nedensellik görülse de olay örgüsü yapısı karmaşık bir hale büründürülmüş ve başta ilişkisizmiş gibi görünen olayların birbirleriyle ilişkileri daha sonra ortaya çıkmıştır. Olay örgülerinin birbirine bağlanması ve nedenselliğin sonradan ortaya çıkması, filmdeki ana olaylardan biri olarak görülebilecek araba kazası üzerinden örneklendirilebilir:



Şekil. 4.1.1.1.1. 1 numaralı örnek olay örgüsü

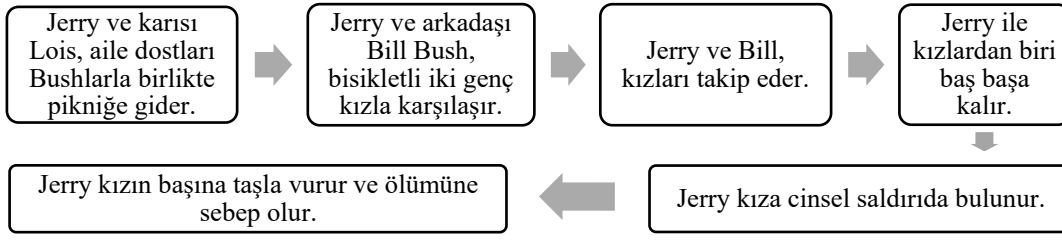
Bu örnek olay örgüsünde Paul'un oğlunu ve onun ailesini ziyaretinin nedeni, torununun rahatsızlığı gibi görünse de aslında bu bir nedenden çok bir bahanedir. Filmde sonradan görüleceği üzere Paul, torunuyla ilgilenmek yerine oğlu Howard'a geçmişte pişmanlık yaşadığı bir olaya dair açıklamada bulunur ve böylece Paul'un ziyaretinin asıl nedeni ortaya çıkar. Açıktır ki Paul, bir süredir bunu yapmayı tasarlamaktadır ve Casey'nin kazası, Paul'un ziyaretinin sadece görünürde nedenidir. Nitekim Casey'nin

durumu ciddileştiğinde oradan ayrılır. Görüldüğü üzere bir olay, başka karakterlere ait bir öyküyü ortaya çıkarmış ve basit görünen bir nedensellik ilişkisi yerini sonra açığa çıkacak başka bir nedensellik ilişkisine bırakmıştır.



Şekil 4.1.1.1.2. 2 numaralı örnek olay örgüsü

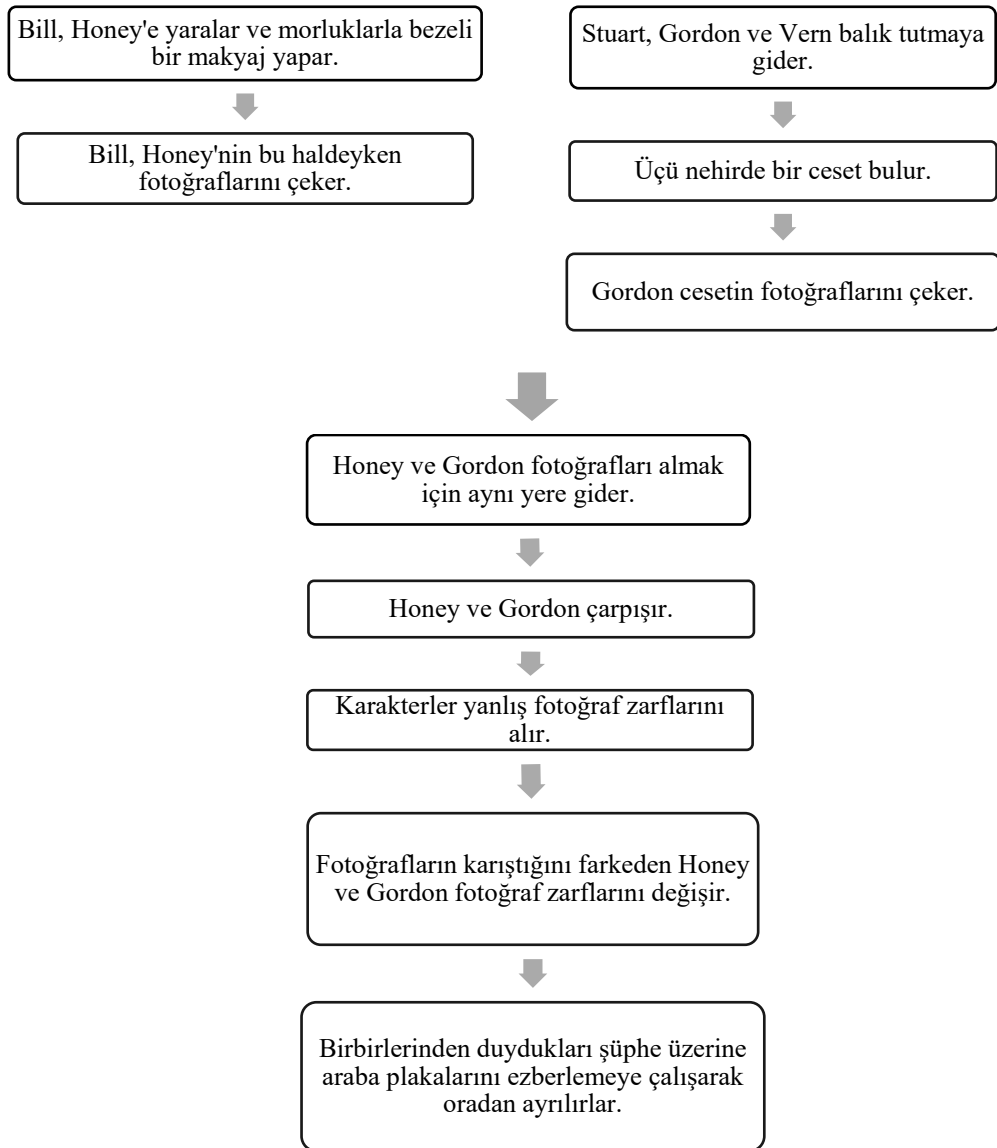
Yine araba kazası beraberinde başka karakterlere ait bir olay örgüsü başlatır. Bunun sonucunda Zoe intihar eder. Fakat araba kazası, tıpkı Paul'un ziyaretinde olduğu gibi Zoe'nin intiharına giden son basamaktır. Çünkü Zoe'nin intiharının asıl sebebi, kayıp bir baba ve sorunlu bir anne ilişkisi barındıran hayatının kendisidir. Sonuç olarak burada da görülen nedenselliğin arkasında tek olayla sınırlanmayacak başka bir nedensellik yatar. Benzer bir nedensellik ilişkisi Jerry Kraiser karakteri üzerinden de incelenebilir:



Şekil 4.1.1.1.3. 3 numaralı örnek olay örgüsü

Yukarıdaki örnek olay örgüsünün ulaştığı sonucun asıl nedeni, söz konusu olay örgüsünden önce varlık kazanır. Jerry'nin yer aldığı çeşitli durumların ve olayların karakter üzerinde bıraktığı etki film boyunca hissettirilir. Jerry'nin içe dönük tavrı, pasif kişiliği, karısıyla dilediği romantik ve cinsel ilişkiye sahip olamaması; yani karakterin bastırılmış duyguları onun cinsel saldırıda bulunmasına ve bir şiddet patlaması yaşamasına neden olmuştur. Dolayısıyla bu sonucu meydana getiren neden, kızın Jerry'e karşılık vermemesi değil, karakterin daha önce yaşadıklarının meydana getirdiği *ruhsal durumudur*. Bu da meseleyi olay odaklı ve karakter odaklı anlatı ayırımına getirir ki Chatman bunları *açığa çıkarıcı olay örgüleri* ve *çözümlenen olay örgüleri* şeklinde isimlendirir. Açığa çıkarıcı olay örgüleri, karakter merkezli (olayların büyük önem taşımamasına karşılık gelir) çözümlenen olay örgüleri güçlü bir zamansal düzen duygusuna sahiptir. Olaylar başlar ve anlatı çözüme kavuşarak biter. Bu bakımdan incelendiğinde filmin, net bir biçimde *olayların yol açtığı başka olaylar* dizisini takip etmek yerine bu olay ve durumların karakterler ve onların ilişkileri üzerinde yarattıkları etkileri ortaya çıkarmayı amaçladığı görülür. Örneğin araba kazası üzerine Doreen, Casey'i hastaneye götürmez ve başka herhangi bir eylemde de bulunmaz. Bu olay, yalnızca karakterin paniklemesine, yaşamında nelerin değişebileceği konusunda düşünmesine neden olur ve en önemlisi yaşamında hiçbir şeyin değişmediğini ortaya koyar. Aynı zamanda kocası Earl ile aslında nedeni daha derin olan (Earl'ün alkolik olmasından kaynaklı yaşanan bir dizi olay) bir kavgayı başlatarak başka bir ilişkinin sorunlarını gün yüzüne çıkarır. Benzer şekilde Stuart Kane'nin arkadaşlarıyla balık tutmaya gittiği sırada bir cesede rastladıklarını karısı Claire'e anlatması, takındığı kayıtsız tavırdan dolayı karısı Claire ile aralarının açılmasına neden olur. Anlaşıldığı üzere olayların, başka olaylar üzerindeki etkilerinden çok karakterler üzerindeki etkileri ön plandadır ve söz konusu olaylar karakterlerin ilişkilerindeki sorunları ortaya çıkarmak

gibi bir işlev görür. Sonuç olarak olayların başka olaylardan çok *durumları* ortaya çıkardığı söylenebilir. Aynı zamanda her bir karakterin öyküsü, -ölen Casey ve Zoe dışında- belirli bir sona ulaşmaz. Tıpkı gerçek yaşamda olduğu gibi her şeyin devam ettiği izlenimi yaratılarak biter. Yani anlatı, çözümlenen olay örgüleri gibi çözüme kavuşarak sona ermez. Amerikan orta ve üst orta sınıfının olağan yaşamlarından durum kesitleri sunan filmde bu tür bir tercih de anlam kazanır. Bu nedenle *Short Cuts*'ın daha çok açığa çıkaran olay örgüsüne sahip bir film olduğu söylenebilir.

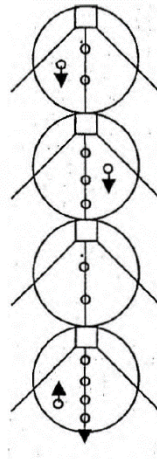


Şekil 4.1.1.1.4. 4 numaralı örnek olay örgüsü

Yukarıda görüldüğü gibi düzenli bir şekilde ilerleyen iki olay örgüsü, film içerisinde bir sonuca ulaşmaz diğer birçok karakterin öyküsü gibi ucu açık bırakılır. Aynı şekilde Jerry'in kıza taşla vurduktan sonra başına neler geldiği öğrenilmez. Filmde yer alan ailelerin sonraki yaşamlarına dair bilgi verilmez. Filmin bu yapısı, Chatman'ın modern anlatılar üzerine belirttiği şu çıkarımla birebir örtüşür: Klasik anlatılarda temel soru “ne olacak?” sorusuyken modern, yani açığa çıkararak olay örgülerinde vurgu, bu soru üzerinde değildir. Filmin, sonunda her şeyin aynı kalacağına ilişkin özü, bir bakıma bu açık uçlu son tercihiyle sağlanır. Olaylar, mutlu veya trajik bir şekilde çözümlenmek yerine bir ilişkiler durumu ortaya konur (Chatman, 2008, s. 44) ki *Short Cuts*'da da odak, tamamen ilişkiler üzerine kuruludur. Filmde ölümler trajik bir son olsa da ilgi daha çok çözümlenmiş sonlar üzerinde değil, Chatman'ın da ifade ettiği gibi bir ilişkiler durumu üzerindedir.

Chatman'a göre olaylar, birbirleriyle oldukça yakın anlamda görülen fakat temelde ayrışan iki kavramdan oluşur. Bunlar *eylemler* (actions) ve *olan bitenler* (happenings) dir. Her iki kavram genel anlamda bir durumdaki değişikliğini ifade ederken eylem, bir *eyleyicinin* meydana getirdiği bir durum değişikliği ya da maruz kalan bir kişiyi etkilemektir. Eğer eylem olay örgüsü içinde kayda değer bir öneme sahipse eyleyen ya da maruz kalan kişi de bir *karakterdir* (2008, s. 40). Olan bitenlerse, karakterin veya odaklanılmış herhangi bir varlığın daha çok nesne konumunda olduğu eylemliliktir. Bu durumda herhangi bir karakterin gerçekleştirdiği eylemde o eyleme maruz kalan kişi, nesne konumundadır. Dolayısıyla söz konusu durum değişikliğine eyleyici tarafından bakıldığında eylem, maruz kalan kişi veya varlık tarafından bakıldığında olan biten denebilir. Bu noktada Chatman'ın olan biten için şu örneğine başvurmak faydalıdır: “Fırtına Peter’ı sürüklüyor” cümlesi, bir olan biteni işaret eder. Yine “Peter yelkenleri indirmeye çalıştı ancak seren direğinin kırıldığını hissetti ve tekne kocaman bir dalgaya yakalandı.” ifadesinde Peter yine eyleyen konumda iken derin öykü düzeyinde anlatının nesnesi olarak etki eden değil etkilenendir (2008, s. 41). Filmde Chatman'ın fırtına örneğindeki gibi herhangi bir karakterden bağımsız olarak onlara etki eden, karakterlerin etkileyen değil etkilenen olduğu; dolayısıyla olan biten şeklinde değerlendirilebilecek unsurlara bakıldığında filmin sonunda gerçekleşen depremin böyle bir olay olduğu belirlenmiştir. Bu nedenle deprem, olan biten olarak nitelendirilebilir. Filmde depremin etkisiyse oldukça küçük ölçekte. Öyle ki deprem, ondan bekleneceği üzere yıkıcı bir tahribata neden olmaz. (Deprem 7.4 büyüklüğündedir fakat karakterler tarafından

Kaliforniya göz önünde bulundurulduğunda düşük görülür.) Deprem sonucu on beş kişinin yaralandığı ve bir kişinin deprem sonucu düşen kayalardan öldüğü bilgisi televizyon haberlerinde verilir. Fakat ölen kişinin ölüm nedeni eylemler kısmında belirtileceği üzere farklıdır. Deprem yalnızca karakterlerin o an yapmakta oldukları eylemleri durdurur. Karakterler kısa süreli bir panik anı yaşar. Depremin sona ermesiyle her şey kaldığı yerden devam eder ki bu durum, filmin özü açısından ayrı bir öneme sahiptir. Bununla birlikte eylemler filmin çok-karakterli yapısının da etkisiyle oldukça fazladır. Karakterler sürekli büyük veya küçük, önemli veya önemsiz birçok eylemde bulunur. Filmde bu eylemler Chatman'ın *çekirdek* ve *uydu* olay kavramlarıyla incelenebilir. Barthes'ın *noyau* kavramını çekirdek olarak çeviren Chatman için çekirdek olaylar, bir öyküdeki önemli olayları ifade eder. Bu olaylar sorunlar çıkarıp bu sorunları çözer. Dolayısıyla olay örgüsünün gelişimine büyük ölçüde katkıda bulunurlar. Bu bakımdan çekirdek olaylar, öykünün bir nevi düğüm noktalarıdır. Uydu olaylarsa tahmin edileceği üzere öyküde çekirdek olaylar kadar öneme sahip olmayan olaylardır. Başka şekilde tanımlanacak olursa uydular, çekirdeklerde, yani düğüm noktalarında varılan kararların sonuçlarıdır. Fransız yapısalcılarının *catalyst* kavramını uydu olarak çeviren Chatman için bir öyküde uydu olaylardan vazgeçilebilse de bu, öyküyü estetik yönden zayıflatacaktır (2008, s. 48-49).

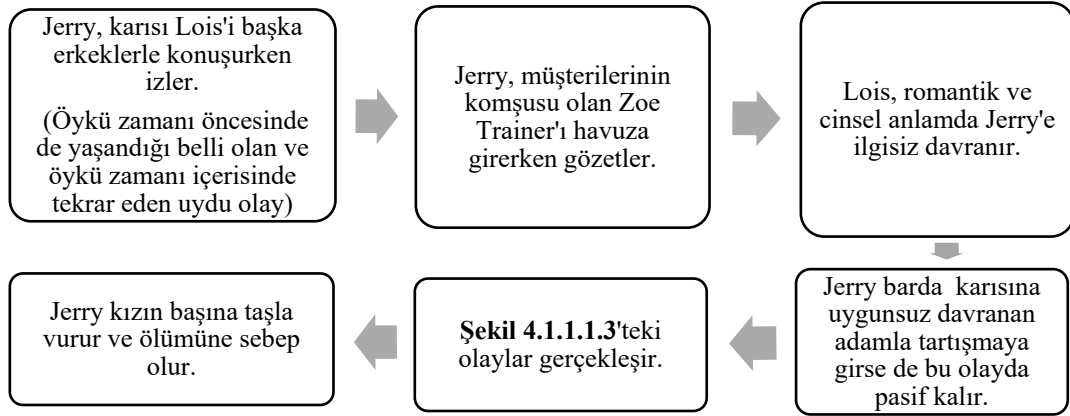


Şekil 4.1.1.1.5. Chatman'ın çekirdek ve uydular diyagramı (2008, s. 50)

Chatman'ın yukarıdaki diyagramında çember anlatı bloğunun tamamını, kareler çekirdekleri, noktalarsa uyduları ifade eder. Çekirdekleri birbirine bağlayan düz çizgi

öykünün yönelimini, eğimli çizgilerse öyküde tercih edilmeyen anlatı yollarını gösterir. Dolayısıyla düz çizgi üzerindeki noktalar olan uydular öykünün normal sırasını izlerken çember içerisinde oklarla birleştirilenler sonraki veya önceki çekirdeğin geleceğine veya geçmişine ait uydulardır (Chatman, 2008, s. 50). Bu kavramlardan hareketle filme dönüldüğünde başlıca çekirdek olayın, Doreen Piggot'un arabayla Casey Finnigan'a çarpması olduğu görülür. Bu olay, daha önce de sözü edildiği gibi neden olarak görülebilecek tek unsur olmasa da **Şekil 4.1.1.1** ve **Şekil 4.1.1.2** şemalarındaki olayları beraberinde getirir. Bu çekirdek olayda Doreen, Casey'i arabasıyla ailesine götürmek, hastaneye götürmek veya onu bırakmak arasında bir seçim yapar. Casey ise kendi başına eve dönmeyi tercih ederken annesi Ann ise onu hastaneye götürmek yerine evde tutar. Bu kararların hepsi birer düğüm noktasıdır. Seçilmeyen yollarsa tercih edilmeyen anlatı yollarıdır. Uydu olay, çekirdeklerde varılan kararların sonuçlarıysa Casey'nin ölümü bir uydu olaydır. Fakat bu olay, Chatman'ın ifade ettiği gibi önemsiz görülemez. Öyküden çıkarılması durumundaysa film büyük ölçüde eksik kalacaktır. Çünkü Casey'nin ölümü filmde birçok karakterin karakteristik özelliği olan kayıtsızlığın yol açabileceği sonuçların vahametini gösterir. Onların ahlaki yozlaşmışlığını gözler önüne serer. Filmdeki bir diğer çekirdek olaysa Stuart Kane arkadaşları Gordon Johnson ve Vern Miller'ın balık tutmaya gittiklerinde nehirde bir kadın cesedi bulmalarıdır. Üç arkadaş bir süre durumu polise ihbar edip etmeme üzerine tartışır. Sonuç olarak Stuart cesedin sürüklenmemesi için onu bağlar, Gordon fotoğraflarını çeker ve planlarını bozmadan kamp yapmaya ve ancak oradan ayrılmadan hemen önce polise bildirmeye karar verirler. Stuart eve geldiğinde olanları karısı Claire'e anlatır. Stuart kızın zaten öldüğünü ve yapacakları bir şey olmadıklarını söylemesine karşı Claire kocasının kayıtsızlığı nedeniyle ona tepki gösterir. Stuart ve arkadaşlarının tercih ettikleri yol, onun karısıyla arasının bozulmasına neden olmuştur ki bu da Chatman'ın ifadesiyle bir uydu olaydır. Fakat bu uydu olay da yine ahlaki tercihleri ve insan ilişkilerini odağına alan film için önem taşır. Claire, belki de bir tür vicdan rahatlatma olarak görülebilecek bir eylemde bulunarak ölen kızın cenazesine katılır. Kocasına olan tepkisiyse Wyman'ın yemek davetlerine gitmelerine kadar devam eder. Fakat ailenin bu olay örgüsünde yaşadıkları da tıpkı diğer karakterlerin öykülerinde olduğu gibi onların yaşamlarından bir kesittir. Filmin sonunda muhtemelen daha önce olduğu gibi hayatlarına devam edecekleri izlenimi yaratılır. Bu örneklerden hareketle çıkarılacak sonuç, karakterlerin düğüm noktalarında ahlaksal bakımdan yanlış tercihlerde bulunduğu ve bunların kötü sonuçlar doğurduğudur.

Öte yandan filmde dönüm noktası olarak görünmeyecek ve bu nedenle yine uydu olay şeklinde nitelendirilebilecek başka olayların da film içerisinde önemli bir role sahip oldukları görülür. Filmde belli başlı çekirdek olaylar dışında bu çekirdek olayları tamamlayan çok sayıdaki uydu olayın önem kazanmasının nedeni, filmin olay öyküsünden çok bir dizi durum öyküsü anlatmasıdır. Filmde bu uydu olayların benzerleri sürekli tekrarlanır. Tekrarlanan bu olayların filmin kapsadığı öykü zamanı (Betty Weathers'ın bir haftalığına şehir dışında olacağını söylemesi ve filmin sonunda eve döndüğü göz önünde bulundurulursa öykü zamanının bir haftadan biraz fazla bir zamanı kapsadığı anlaşılır.) öncesinde de yaşandığı anlaşılmaktadır. Chatman'ın belirttiği gibi filmde de uydu olaylar, hemen ardından başka bir olayı meydana getirmez. Bunun yerine seyircinin karakterlerin ruh hali ve ilişkileri üzerine bir tahlil yapmasını sağlayarak anlamın oluşmasına katkıda bulunur. Bu durum Jerry karakterinin bir kıza taşla vurma eylemi üzerinden örneklendirilebilir. Daha önce Jerry'nin bu eyleminin asıl nedeni olarak bahsedilen uydu olaylar aşağıdaki gibidir:



Şekil 4.1.1.1.6. 5 numaralı örnek olay örgüsü

Şemada Jerry'nin eyleminden önce belirtilen olaylar uydu olaylardır. Görüldüğü üzere bu uydu olaylar hemen ardından bir olay meydana getirmez. Fakat birbirlerine eklenip birikerek sonrasında gerçekleşen büyük olayı anlama kavuşturur. Dolayısıyla filmde uydu olaylar doğrudan bir nedensellik başka bir olayı meydana getirmese de seyircinin karakterin ruh hali, ilişkileri gibi unsurlar üzerine bir tahlil yapmasını sağlayarak anlamın oluşmasına katkıda bulunur. Bu bakımdan uydu olaylar, karakterleri tanıtmada konusunda da bir işleve sahiptir ki karakter odaklı filmde bu durum uydu olayları büyük ölçüde önemli kılar. Karakterleri tanımlayan uydu olaylara başka örnekler de

verilebilir. Çello resitalinde Ralph Wyman'ın karısı Marian Wyman'a karşı saldırgan tavırları, Shepard ailesinin evindeki ilk sahnede Gene Shepard'ın umursamaz davranışları ve Earl Piggot'nun karısı Doreen'den alkol aldığını gizlemesi karakterlerin kişilikleri hakkında ipucu verir. Ann'in oğlu Casey'i zehirli olduğunu düşündüğü havuzdan uzak tutmaya çalışması ve doğum günü için seveceğini düşündüğü bir pasta siparişi vermesi onun oğluna karşı hassasiyetinin ve ilgisinin göstergesidir. Sonuç olarak filmde çok sayıdaki uydu olay, çekirdek olayların tamamlayıcısı olmaktan çok bir araya gelerek filmin bütünü oluşturur ve sunulmak istenen karakter özelliklerini ve durum kesitlerini ortaya koyar. Buradan hareketle açığa çıkarılan olay örgülerinde ve durum öykülerinde uydu olayların kimi zaman tek başına kimi zamansa tekrarlayarak veya birleşerek önemli bir işlev kazandıkları sonucu çıkarılabilir.

4.1.1.2. Varlıklar

Chatman öykünün bir kolu olan varlıkları ikiye ayırır. Bunlar karakterler ve zaman/uzamdır. Varlıklar anlatıda her bakımdan önemli bir yer tutar çünkü öykü zamanının olayları içinde barındırması gibi öykü uzamı da varlıkları içinde barındırmaktadır (Chatman, 2008, s. 89) Varlıklar olaylara sebebiyet vermeleri ve olaylardan etkilenmeleri bakımından anlatıda önemli bir yer tutar. Öyle ki olaylar büyük ölçüde bıraktıkları etki bakımından yorumlanır. Dolayısıyla bir anlatıdaki varlık öğelerini incelemek büyük önem taşır. Buradan hareketle *Short Cuts* filminin varlıkları da karakter ve zaman/uzam bakımından incelenmiştir.

4.1.1.2.1. Karakterler

Chatman, karakterlere ilişkin yaklaşımını ortaya koyarken öncelikle Aristoteles'e atıfta bulunur. Aristoteles'e göre bir taklit olan sanat yapıtı içerisinde yer alan insanlar da birer taklittir. Bununla birlikte Aristoteles bir sanat yapıtında önemi, insandan çok eyleme atfeder. Chatman, biçimciler ve bazı yapısalcılara göre de karakterlerin sadece katkıda bulunan olarak görüldüklerini hatırlatır. Bu düşünceye göre karakterlere yönelik psikolojik çözümlerden kaçınılmalı, yalnızca öyküde ne gibi eylemlerde buldukları incelenmelidir. Buna karşın Chatman, olay örgüsü ve karakterin eşit derecede önemli olduğunu ileri sürer. Ona göre karakterin sadece olay örgüsündeki rolüne bakmak, karakterin bütününe yalnızca küçük bir parçasıdır. Bir karakter olan bitenle çok az ilgili veya ilgisiz de olabilir. Modern anlatılara bakıldığında karakterlerin, olayları

gerçekleştirmek ve onların devamlılığını sağlamaktan çok olay örgüsünü *kırma* eğiliminde olan çok yönlü karakterler oldukları görülmektedir. Modern anlatılarla birlikte karakterin önem kazanması bu anlatıların olaylardan çok karakterler üzerinde yoğunlaşmasıyla sonuçlanır (2008, s. 102-103). Chatman göre karakter, üzerine düşünmeyi, tam anlamıyla kavramayı ve çözümlemeyi hak eder. Öyle ki Shakespeare sözcüklerinden hareketle kurmaca bir karakter olan Hamlet'in inşasının içyüzünü kavramak, Boswell'in sözcüklerinden hareketle gerçek bir insan olan Samuel Johnson'ın içyüzünü kavramak kadar önemlidir (Chatman, 2008, s. 109). Karaktere ilişkin bu yaklaşımlardan hareketle filmin karakterleri incelendiğinde karakterlerin, modern anlatıların benimsediği karakter anlayışıyla örtüştüğünü görmek mümkündür. *Short Cuts*'ta odak, olaylardan çok karakterler ve onların birbirleriyle olan ilişkileri üzerindedir. Klasik anlatılarda olayların başka olaylar meydana getirerek durum değişiklikleri yarattığı yapı yerine olaylar, karakterler ve onların ilişkileri üzerinde durum değişiklikleri yaratır.⁹⁴ Dolayısıyla bu tür anlatılarda karakter teorilerinin önemli yadsınamaz.

Chatman, modern karakterlerin açık yapıda olduğunu ifade eder. Bir karakterin açık yapıya sahip olmasının nedeni, aslen onun çok boyutluluğuyla ilişkilidir ve bu boyutların hepsi bir araya geldiğinde karakterin *kendine özgü* olmasını sağlar. Chatman'a göre karakterin tanımı, *Dictionary of Philosophy*'de karakter tanımına ek olarak *kendi* (self) sözcüğünün tanımıyla açıklanabilir.⁹⁵ Kendi, "Herhangi bir kişinin kendine ben demesini ve değişimler yoluyla benlikler arasında ayrımı sağlayan biriciklik ve sürekliliğin niteliğidir (Runes, 1960, s. 288)". Chatman bu tanımlar içerisinde *bütünlük*, *biriciklik* ve *zihinsel karakteristik özellikler* kavramlarına dikkat çeker. Karakteristik özellik, birbirlerine bağlı alışkanlıklardan oluşan büyük bir sistemdir. Seyirciden belli alışkanlıkları, bir karakteristik özelliğin göstergesi olarak algılaması istenir. Chatman şu örneği verir: Eğer bir karakter sürekli ellerini yıkıyor, temiz yerleri paspaslıyorsa bu onun takıntılı bir kişiliğe sahip olduğunu gösterir. *Bütünlük* ise bu özelliklerin birbiriyle olan

⁹⁴Öte yandan sonra da ifade edileceği üzere filmin özünü de oluşturan asıl durum, *her şeye rağmen hiçbir şeyin değişmemesidir*. Bu yargı ilk bakışta yukarıdaki ifadeyle çelişiyor gibi görünse de aslında olan şudur: Film boyunca karakterler çeşitli eylemlerde bulunur ve çeşitli olaylar yaşanır. Yaşananlar karakterler üzerinde öfke, hayal kırıklığı, üzüntü ve panik gibi duygular yaratır. Birbirleriyle olan ilişkileri sarsılır, çatışmalar çıkar ve bazı kayıplar yaşanır. Bunların her biri durum değişikliğidir. Fakat tüm bu durum değişiklikleri nihayetinde filmin eleştirel yönünü de oluşturan her şeye rağmen hiçbir şey değişmediğini göstermek için yaşanır.

⁹⁵Chatman'ın tanımı aldığı baskıya göre karakter "Bireysel kişiliği ya da kendisini biçimlendiren zihinsel karakteristik özellikler bütünü (Runes, 1975'ten aktaran Chatman, 2008, s. 112)." anlamı taşır. Chatman *kendi* sözcüğüne de bu nedenle yoğunlaşır.

ilişkinini ifade eder. Klasik anlatılarda bir karakterin taşıdığı karakteristik özellikler birbiriyle tutarlıyken modern anlatılarda karakteristik özelliklerin birbiriyle çatışması muhtemeldir⁹⁶ (Chatman, 2008, s. 113-114). Burada E.M. Forster'ın bir karakteri tanımlamaya yönelik girişimlerden biri olan *çember ve düz karakter* kavramları devreye girer. Düz karaktere tek veya çok az karakteristik özellik bahşedilirken çember karakterin karakteristik özellikleri birbirleriyle çatışabilir ve karakterin davranışları öngörülemez. Fakat bu ayırım, çember karakterlere karşı düz karakterlerin zayıf olduğu veya tipleştirilmesi gerektiği anlamına gelmez. Yine de çember karakterler daha katmanlı olduklarından -Chatman'nın ifadesiyle eklemelenmiş- daha gerçek bir insan duygusu uyandırır. Chatman, bir çember karakterin uyandırdığı hissiyat konusunda yerinde bir tespitte bulunur: "...bir karakterin çelişkilerini ve boşluklarını anlamlandırmaya çalışırken karakter günlerce hatta yıllarca aklımızdan çıkmayabilir. Büyük çember karakterler derin düşüncelere dalmak için bitmez tükenmez nesnelere (2008, s. 123-124)". Çember karaktere ilişkin bu yorum, Chatman'nın açık karakter tanımıyla da örtüşür. Dolayısıyla daha önce de sözü edildiği üzere modern karakterler açık karakterler olduğunu için aynı zamanda çember karakterlerdir. Karakterlere ilişkin Chatman'ın dikkat çektiği son kavram olan biriciklik ise bir karakterin, karakteristik özellikleri unutulsa bile onun biricikliğine duyulan hissi ifade eder (Chatman, 2008, s. 113-114). Biricikliği doğuran şüphesiz karakteristik özelliklerdir. Fakat benzer karakteristik özelliklere sahip her karakter biricik değildir. Biriciklik konusunda o karakteri benzerleri de dâhil herkesten farklı kılan unsurlara bakılır. Bu bakımdan karakteristik özelliklerin kombinasyonu, anlatıcının onu sunuş şekli (söylem), eğer söz konusu anlatı bir filmse oyuncu performansı gibi unsurların da bir karakteri biricik olarak isimlendirmede etkisi olması muhtemeldir.

Chatman'ın kavramlarıyla incelendiğinde filmin çoğu karakterinin sergilediği davranışların önce bütünlük gösterdiği, sonrasındaysa bunlarla çelişebilecek farklı yönleri sahip oldukları ortaya çıkar. Karakterlerin temel çelişkisi, sorunlu ilişkilerine rağmen bu ilişkilerini devam ettirme istekleridir. Çelişkileri ortaya koyan bir başka etkense karakterlerin kendileri hakkında sürekli yalan söylemeleridir; çünkü yalan doğal olarak söyledikleriyle yaptıklarının çelişmesine neden olur. Karakter bütünlüğünü bozan

⁹⁶Bazen bu çatışmalar karakteristik özellikler arasında değil, karakteristik özellikler ile kısa ömürlü psikolojik fenomenler arasındaki çatışmadır. Örneğin *Gurur ve Önyargı*'nin nazik ve cömert Elizabeth Bennet'in önyargılı davrandığı anlar da vardır (Chatman, 2008, s. 117-118).

iki önemli karakter Claire Kane ve Jerry Kaiser'dır. Claire Kane, Stuart ile arkadaşlarının bir ceset bulunduğunu, fakat hiçbir şey yapmadan onu orada bıraktıklarını öğrendiğinde eşi konusunda büyük bir hayal kırıklığına uğrar. Claire, kocası yerine suçluluk hisseder ve ölen kızın cenazesine bile katılır. Buradan onun vicdanlı ve merhametli biri olduğu sonucu çıkar. Öte yandan Claire'in haberlerde deprem sonrasında bir kişinin öldüğünü öğrendiğinde "Tek bir kişinin ölmesi o kadar kötü sayılmaz." demesi karakterde bir çelişki yaratır. Film boyunca pasif ve içedönük bir kişilik sergileyen Jerry ise filmin sonunda bir genç kıza saldırmış ve muhtemelen ölümüne sebep olmuştur. Filmde Jerry'nin bu eylemi, şiddete meyilli bir izlenim yaratan asıl kişinin yakın arkadaşı Bill olarak gösterilmesiyle daha beklenmedik bir hal alır. Öyküdeki bu tasarım aynı zamanda Chatman'ın *geciktirim* ve *sürpriz* ifadeleriyle de ilişkilidir. Bill hakkında yaratılan şiddete meyilli olduğu izlenimi bir *önceden gösterme* (foreshadowing) ve onun nihayetinde bir şiddet eyleminde bulunacağına dair bir *geciktirim* gibi sunulur. Fakat geciktirimler Chatman'ın ifade ettiği gibi sürprizlere bağlanabilir (2008, s. 55). Filmde Bill yerine Jerry'nin şiddet eyleminde bulunması beklenen sonucun boşa çıkmasını ifade eden *bükülmeye* (twist) ve sürprize örnektir.⁹⁷ Filmin geneline bakıldığında karakterlerdeki ve onların sorunlu ilişkilerindeki gidişat, seyirciyi karakterlerin arınacağı ve sorunların çözülebileceği beklentisine sokabilir. Bu açıdan bakıldığında filmde neredeyse yaşanan her olay beklenen sonu hazırlarmış gibi görüldüğünden bir tür geciktirim halini alsa da aslında bunlar da Jerry örneğinde olduğu gibi sahte bir geciktirimdir. Bu tür bir beklentiyi karşılamak klasik anlatılara özgü olduğundan öyküsünü *aynı kalmak* üzerine kuran *Short Cuts* için geciktirimler bu tür bir işleve sahip değildir.

Filmdeki karakterlerin eylemleri, kişilerin göründükleri gibi olmadıklarını, insan kişiliğinin tekdüze olmayan doğasını yansıtır niteliktedir. Dolayısıyla Chatman'ın *çember karakterlerin* daha gerçek bir insan duygusu uyandırdıklarına yönelik yorumunu da karşılarlar. Öte yandan çok-karakterli yapıya sahip filmde karakterlerin gösterdikleri karakteristik özellikler benzerdir ve sayıca fazla değildir. Tüm bunlar göz önüne alındığında *Short Cuts*'ın karakterleri, öykülerinin bir noktasına kadar bütünlük gösteren daha sonraysa yön değiştiren karakterler olduğundan tam anlamıyla bütünlüğe sahip

⁹⁷Farklı bir açıdan bakıldığında Jerry'nin eylemi, bastırılmış cinselliğin ve genel olarak içedönük karakterinin bir patlaması olarak da okunabileceğinden karakterin eylemi geciktirim olarak da okunabilir. Yalnızca buradaki geciktirim karakterin bariz eylemleriyle değil, onun ruhsal durumu üzerinden yaratılır.

değillerdir. Fazla karakteristik özellik göstermemelerine rağmen eylemlerinin çelişki göstermesiyse onları *çember karakter* olmaya daha yakın bir konumda tutar.⁹⁸

Chatman'ın karakter üzerine başvurduğu bir diğer yaklaşım, A.C. Bradley'nin karakter analizidir. *Othello*'nun Iago'sunu analiz eden Bradley, karakteri yorumlamak için temelde şu üç unsur üzerinde durur. Bunlar karakterin başkalarında yarattığı izlenim, karakterin karakteristik özelliklerini belirlemek ve “Karakter ne yapacağını neden seçiyor?” sorusudur (Chatman, 2008, s. 126-127).⁹⁹

Short Cuts karakterleri bakımından incelendiğinde onların benzer karakteristik özellikler sergiledikleri görülür. Bunlardan en dikkat çekicileri karakterlerin kayıtsız, sadakatsiz ve yalancı olmalarıdır. Yalanlar genellikle karakterlerin sadakatsizlikleri üzerinedir. Gene Shepard karısını Betty Weathers'la aldatır ve karısının ondan şüphelendiğinin farkında olmasına rağmen yalan söylemeye devam eder. Betty ise Gene'i başka biriyle aldatmaktadır. Gene'in eşi Sherri, kız kardeşi Marian'a çocukları olmadan önce hayatında başkaları olduğunu itiraf eder. Marian buna karşılık çok uzun zamandır evli olduğunu ve hayatında kocasından başka kimsenin olmadığını söyler. Fakat daha sonra öğrenileceği üzere Marian da yalan söylemektedir. Kocasını Ralph'in şüphelerini dile getirmesine rağmen reddetse de nihayetinde onu aldattığını itiraf eder. Filmde geçmişte Honey ile Earl'ün arasında geçen bir olaydan bahsedilir. Buna göre Earl, üvey kızı Honey'e sarhoşken uygunsuz davranışlarda bulunmuştur fakat bunu şiddetle reddeder. Torununun kazasını bahane ederek yıllar önce karısını onun kız kardeşiyle aldattığı konusunda oğluna açıklama yapmak için gelen Paul Finnigan'ın sadakatsizliğiyle karakterlerin aile ilişkilerinin geçmişe kadar uzandığını gösterir. Birlikte oldukları insanları aldattıkları açıkça verilmese de Ralph ve Bill gibi karakterlerse sadakatsizliğe yönelik tavırlar sergiler. Öyle ki Honey de kocası Bill'den şüphelenmektedir. Karakterlerin sürekli birbirlerine yalan söylemeleri şüphenin, karakter ilişkilerinin başlıca unsuru haline gelmesine neden olur. Karakterler birbirlerine güvenmezler. Birbirlerini sürekli doğrudan veya başkaları yoluyla sorgularlar. Aynı zamanda ilişkilerdeki sorunlardan dolayı birbirlerine öfkeli dirler. Gene, Ralph ve Earl birlikte oldukları

⁹⁸Karakterlerin güvenilmezliği bir noktadan sonra seyirci tarafından fark edilir ve bu andan itibaren seyirci, karakterlerin çelişkili eylemlerine daha hazırlıklı hale gelir. Bu farkındalığa ulaşma anı, aynı zamanda Altman'ın nasıl bir toplum portesi çizmek istediğinin de anlaşıldığı andır.

⁹⁹Chatman, Bradley'nin bu analiz fikrinin eleştirilene maruz kaldığını belirtir. Bu eleştirilerden birini yapan L.C. Knights, bu yaklaşımın, karakterleri sanki gerçek insanmış ve yapıtın dışında taşarak genişleyebilmiş gibi gördüğünü ifade ederek ekler: Bir dramada ya da romanda karakterler ve olay örgüsü okuyucunun zihninde kalan tortulardan ibarettir. Bu tortulara dikkat kesilmek okurun bütüncül tepkisini yoksullaştıracaktır (2008, s. 127).

kadınlara karşı kaba davranırlar. Karakterler birbirleriyle sık sık tartışma ve kavga içindedir. Öte yandan karakterler sadakatsizlik ve güvensizlik başta olmak üzere ilişkilerindeki sorunlara rağmen bir arada olmayı devam ettirmenin peşindedir. Değişime karşı isteksizdirler. Bu onların kayıtsızlığının ve sadakatsizlikleri dışında ahlaki yozlaşmalarının bir göstergesidir. Kayıtsızlığın ve bu ahlaki yozlaşmanın örnekleri film boyunca artarak kendini gösterir. Araba kazasının ardından Doreen Piggot, Casey Finnigan'ı tek başına bırakır. Ona bir şey olması durumundaysa küçük çocuktan çok bunun kendi yaşamında yol açabileceği durumlar üzerine düşünür. Stuart Kane ve arkadaşları nehirde gördükleri genç kız cesedi konusunda ne yapacaklarını tartışır. Verdikleri karar üzerine kamplarına hiçbir şey yokmuş gibi devam ederler ve ancak gidecekleri gün cesedi ihbar ederler. Stuart, karısı Claire'e durumu açıkladığında genç kızın zaten öldüğünü ve yapacak bir şey olmadığını söyleyerek kendini savunur. Casey'nin endişeli ailesinin karşısında çocuğun doktoru olan Ralph Wyman ise rahat tavırlar sergiler. Komşularının çocuğu olan Casey'nin ölümünü kızı Zoe'den haber alan Tess Trainer, konuyu çok fazla umursamaz ve geçiştirir. Annesinin bundan etkileneceğini düşünen Zoe ise bu kayıtsızlık karşısında ne yapacağını bilemez. Kaza geçiren torununu ziyaret bahanesiyle oğlunun yanına gelen Paul, torununun adını dahi bilmez ki oğlunun karısıyla da bu ziyaret sırasında tanışır. Gene Shepard, çocuklarının üzüleceğini bilmesine rağmen köpeklerini evlerinden uzakta bir yerde bırakarak terk eder. Bir teleseks hattında operatör olan Lois Kaiser, evde çocuklarının yanında telefon görüşmelerini gerçekleştirir ve bundan çocukların olumsuz etkileyebileceği ihtimalini tamamen göz ardı eder.

Karakterlerin her şeye dair sergiledikleri bu kayıtsızlık, filmin sonunda yaşanan depremle öykü zamanı içerisindeki son örneğini gösterir. Depremin ardından televizyonda 15 kişinin yaralandığı ve bir kişinin öldüğü haberi verilir. Haberleri izleyen Wyman ve Kane aileleri, tüm karakterlerin her şeye karşı kayıtsız kalışlarının bir özetini sunarak yaşananlara aldırış etmeden eğlencelerine devam ederler. Film boyunca oraya serilen olaylar, durumlar ve filmin açık uçlu sonu, bu kayıtsızlığın devam edeceğine dair bir öngörü niteliğindedir.

Karakterler birbirlerine karşı kayıtsız oldukları kadar yargılayıcıdırlar. Bu aynı zamanda onların güvenilmez kişiliklerinin de bir diğer göstergesidir. Karakterler birbirleri hakkında sürekli olumsuz yargılarda bulunurlar. Bu açıdan bakıldığında filmin, birbirini gerçekten sevmeyen bir grup insanı ele aldığı anlaşılmaktadır. Karakterler birbirlerine hakkında olan hislerini sakladıkları gibi gerçek benliklerini ve ilişkilerindeki

sorunları da saklarlar. Bir polis memuru olan Gene Shepard, yaptığı işi olduğundan daha önemli bir işmiş gibi sunar. Bundan dolayı korkusuzmuş gibi görünür ama Betty Weathers'ın evinin camından gördüğü erkekle yüzleşmekten kaçınır. Televizyonun tanınmış bir yüzü olan, dışadönük ve özgüvenli Howard Finnigan ise yıllar sonra babasıyla karşılaştığında ne yapacağını ve ne konuşacağını bilemez hale gelir. Karakterin geçmişe doğru açılan öyküsü, onun dışarı yansıttığından farklı bir yönünü de ortaya çıkarır. Kane'ler, yemek daveti için Wymanlar'a gitmeden önce iki çiftin de arası bozuktur. Ralph ve Maria Wyman hemen öncesinde büyük bir tartışma dahi yaşamıştır. Buna rağmen iki çift hiçbir sorun yokmuş gibi davranmaya çalışır. Fakat yine de aralarında geçen içneleyici konuşmalar ilişkilerindeki sorunları gün yüzüne çıkarır.

Karakteristik özellikleri dışında Bradley'nin karakter analizinde belirlediği bir diğer unsur, karakterlerin başkalarında yarattığı izlenimdir. Gerçekten de güvenilmez olan karakterler, birbirlerinde de bu yönde bir izlenim yaratır. Kendilerine söylenen yalanların farkındadırlar. Bu farkındalık, ilişkilerdeki sorunları örtbas etme ve yaşama hiçbir sorun yokmuş gibi devam etme gibi filmin sunduğu karakter davranışlarını pekiştirir. Karakterler çoğu zaman birbirlerine karşı kibirli, ahmak, yalancı gibi aşağılayıcı ifadelerde bulunurlar.¹⁰⁰ Öte yandan Claire Kane'in yeni tanıştığı Wymanlar'a dair izlenimi oldukça farklıdır. Claire, ressam ve doktor olan bu çiftten onların sosyal statülerinden dolayı çok etkilenir. Kocasını Stuart'a onlardan çok hoşlandıklarını söyler. Hâlbuki Claire, bu çiftle henüz yeni tanışmıştır. Claire'in onların ne iş yaptığını söyledikten sonra "Gerçekten bizi yemeğe çağırmak istiyorlar" sözü de onun bu statüdeki bir çiftin onlarla arkadaşlık edeceğine inanamaması, dolayısıyla onları kafasında yüksek bir konuma yerleştirdiğinin bir göstergesidir. Wymanlar'ın evlerindeki davete gittiklerinde başta Marian'ın çizdiği resimlerden ve lüks evden oldukça etkilenir. Wymanlar onun için itibar sahibi kimselerdir. Bu durum, daha öncesinde hassas ve vicdanlı bir kişilik sergileyen Claire'de görülen ahlaksal sorunların ilkidir; (diğeri televizyondaki depresyon haberine karşı verdiği tepkidir) çünkü kişileri tanımadan onlar hakkında kötü yargıda bulunmak kadar yine kişileri tanımadan onları sadece sosyal statüleri nedeniyle iyi bir yerde konumlandırmak da yanlıştır. Claire'in bu izlenimi aynı

¹⁰⁰Chatman'ın modern anlatılarda karakteristik özellikleri tanımlamak için sözel sıfatlara başvurulmadığını söylese de filmde görüldüğü üzere karakterler, bu sözel sıfatları dile getirirler. Bunlardan bazıları karakterlerin birbirlerine karşı önyargılarından çok gerçekten de karakteristik özellikleri tanımlar. Örneğin Sherri, defalarca kocasını Gene'in yalancı olduğunu söyler: "Hastalık derecesinde yalancı."

zamanda görüldüğünden çok farklı yaşamlara ve ilişkilere sahip insanlara dair bir vurgudur.

Bradley'nin karakter analizindeki son ölçek olan karakterlerin neyi neden seçtiği sorusunun cevabıysa çoğu zaman onların kayıtsızlıkları ve bencilliklerinden kaynaklanır. Karakterler gerçekleştirdikleri hemen hemen her eylemde öncelikle kendilerini düşünür.¹⁰¹ Bu nedenle karakterlerin başkalarına karşı kayıtsızlığı ve ilgisizliğine dair verilen örnekler karakterlerin seçimlerinin nedenleri konusunda birer göstergedir.

4.1.1.2.2. Zaman/Uzam

Chatman sinemada iki tür uzamdan bahseder. Bunlar çerçevede açık bir şekilde sunulan öykü uzamı ve çerçevenin dışında kalan, karakterlerin görebildiği ima edilen öykü uzamıdır. Bir öyküde olaylar uzamsal olmasa da uzamda gerçekleşir. Karakterler, olayları eyleyen veya onlardan etkilenen varlık olarak uzamsaldır (2008, s. 89).

Chatman anlatıda zaman ve uzamın karakteri belirginleştirdiğini, karakterlerin eylemlerini ve duygularını bu zaman/uzama karşı uygun bir biçimde ortaya çıkardıklarını belirtir (2008, s. 130). Karakterlerle bu denli ilişkili olan zaman/uzam unsuru, Chatman'ın anlatı teorisinde karakter teorisinin de bir nevi devamını oluşturur. Chatman, zaman/uzam içerisinde önemsiz karakterlerle salt zaman/uzam ögesi olan insanları yani figüranları ayırmak için üç ölçüt sunar. Bunlar biyolojik, kimlik (ad verme) ve önemdir. Biyolojik ölçüt tek başına yeterli olmaz. Çünkü karakterler genelde insanlardan oluşsa da örneğin fabllarda karakterler hayvan, bilimkurgu ve fantastik kurmacalarda ise insan dışı birçok varlık karakter olabilir. Kimlik de biyolojik ölçüt gibi tek başına yeterli değildir. Çünkü anlatıda isim verilen her varlık karakter niteliği taşımaz (Chatman, 2008, s. 130). Son ölçüt olan önem, ilk ikisine göre daha net bir ayırım çizer. Varlığın, olay örgüsünde kayda değer bir eylem gerçekleştirmesi veya ondan etkilenmesi onu karakter niteliği kazandırabilir. Öte yandan bazen nesnelere de olay örgüsü için karakter kadar önemli bir yer edinebilir. Söz konusu Hitchcock'un *McGuffin* olarak adlandırdığı nesnelere buna tipik bir örnektir. *McGuffin*, karakter için büyük önem taşıyan ve onu etkileyecek bir nesnedir (LaValley, 1972, s. 43). Fakat bu, o nesneyi bir karakter yapmaz. Chatman bunun üstüne

¹⁰¹Daha derin bir katmanda karakterlerin kendilerine karşı da kayıtsız oldukları görülebilir. Bunun sebebi karakterlerin, sorunlarını görmezden gelerek ve hiçbir şey yaşamamış gibi davranarak çarpık ilişkilerini sürdürme gayretleridir. Karakterlerin bu tür bir yaşamı sürdürme tercihleri kendi yaşamlarına da kayıtsız kaldıklarının bir göstergesidir.

şu soruyu sorar: Peki eylemde bulunmasa da tıpkı bir *McGuffin* gibi eylem için önem taşıyan bir insan, karakter sayılabilir mi? Buradaki önemli unsur, belki de bir karakter için en başat öncelik olarak görülebilecek *var olma halidir*. *Godot'u Beklerken*'de Godot, bir insandır fakat varlığı eksiktir. Bu nedenle bir karakterden çok eksik, potansiyel bir karakter olarak nitelendirilebilir (Chatman, 2008, s. 131). Karakter belirlemede önemli bir diğer husus, diğer zaman/uzam öğelerinin aksine okurun veya seyircinin karaktere ilişkin ayrıntılar olmadan onu zihinsel olarak canlandırıp canlandıramayacağıdır. Bu konuda Chatman'ın örneği oldukça açıktır: Sahnenin bir New York sokağında geçtiği bir romanda arabalar, yayalar ve mağazalar gibi bu yere ilişkin ayrıntılar canlandırılabilirken bir karakter *eksiklikleri doldurulamayacak kadar özeldir* (2008, s. 132). Dolayısıyla söz konusu varlık, gerçekten bir karakter ise okur/seyirci onu kendi başına canlandıramaz, bilgiye ihtiyaç duyar. Çok-karakterli yapısına bakıldığında *Short Cuts*'ın karakterleri yetişkin bireylerdir. Her biri küçük veya büyük ölçüde değişikliklere neden olan eylemlerde bulunurlar veya bu eylemlerden etkilenirler. Karakterler, seyircinin onları kafasında canlandırmasına gerek kalmaksızın fiziksel ve karakteristik özellikleriyle filmde varlık kazanırlar. Bu nedenle şüphesiz her biri karakterdir. Yalnızca bazı karakterler daha detaylıyken pastacı Andy Bitkower gibi kimi karakterler fazla detaylandırılmamıştır. Fakat filmde Finnigan ailesini telefonla rahatsız eden kişinin Andy Bitkower olduğu kabul edilirse onun karakterine ilişkin yorum yapılabilir. (Karakterin saplantılı veya sıradan görünen yaşamına muhtemelen heyecan yaratma peşinde biri olduğu düşünülebilir) Filmin sonunda Finniganlar'ın Bitkower'ın pastanesine gelmeleri ve Bitkower'ın, anne Ann Finnigan'ın üzüntüsünden etkilenmesi hem onun başka karakterlerin eylemlerinden etkilendiğini hem de kişiliği yansıtan bir an olarak değer kazanır. Çocuk karakterlerse filmde en az detaylandırılan ve karakteristik özellik verilen karakterlerdir. Filmde azımsanmayacak kadar çok çocuk vardır ve her birine bir kimlik verilmiştir. (Hepsinin ismi vardır) Öte yandan çocuklar olay örgüleri içinde önemli eylemlerde bulunmaz; onlar daha çok eyleyen değil etkilenen konumdadırlar. Fakat çocuklar bu konumda da öyküde geri planda kalırlar. Çocukların yaşadıklarına ilişkin tepkileri (Shepardlar'ın çocuklarının kaybolan köpekleri sonrası tepkileri gibi) öyküde kayda değer bir yer tutmaz. Çocuklardan yalnızca Casey Finnigan'ın araba kazası nedeniyle yaşadıklarına geniş çapta yer verilir. Casey'nin araba kazası, karakterlerin başlıca karakteristik özelliği olan kayıtsızlığı ortaya çıkarmayı ve Altman'ın ideal görüneni yıkma (ideal Amerikan ailesi olan Finniganlar) çabasının gerçekleşmesini

sağlamıştır. Öte yandan Casey dışındaki çocuklar, sadece varlıklarıyla öyküde yer bulurlar. İsimleri vardır. Fakat Chatman'ın son ölçütü olan önem konusunda zayıftırlar.¹⁰²

Chatman, karakter ile diğer zaman/uzam varlıkları arasındaki farkı açıkladıktan sonra zaman/uzamın işlevlerinden söz eder. Kuşkusuz en büyük işlev, anlatının ruh haline katkıda bulunmasıdır (2008, s. 132). *Short Cuts*'da en geniş tanımıyla zaman, bir zamanlar Kaliforniya'yı saran meyve sineği istilasının gerçekleştiği tarihler düşünülürse 1981-1989 yıllarıdır fakat filmin bu yıllara ait olguyu biraz ileri bir tarihe, 90'lara taşımış olması da muhtemeldir. Öykü zamanı, yani anlatıdaki olayların süresi ise daha önce de sözü edildiği gibi Betty karakterinin bir haftalık seyahatinden anlaşılacağı üzere bir haftadan biraz daha fazla zamanı kapsar. Olaylar hem gündüz hem de gece vakitlerinde gerçekleşir. Karakterler, Los Angeles'ın banliyö sakinleridir. Genellikle bu banliyö evlerde veya bu evlerin çevresinde çerçevelenen karakterler mekânlarla ve mekânlarda yer alan öğelerle sıkı bir ilişkiye sahiptir. Bu da Chatman'ın bahsettiği zaman ve uzamın anlatının ruh haline katkı işlevini karşılar. Film, Amerikan orta sınıfının bir portresini sunduğundan karakterlerin yaşadıkları yerle ve bu yerlerdeki diğer uzamsal varlıklarla birlikte sunulması seyircide anlatı öznelerinin kimler olduğunun açıklığa kavuşmasına yardım eder. Banliyöler genel olarak düzenli ve temiz bir görüntü çizer. Bakımlı evler nizamlı bir şekilde sıralanmıştır. Sokaklar temiz ve sessizdir. Öte yandan banliyölerin özellikle gündüz zamanı açığa çıkan bu düzenli ve temiz görüntüsü, burada yaşayan insanların yaşamlarıyla zıtlık içindedir. Bu kişiler mutsuz, öfkeli, sorunlu ilişkilere sahip bir grup insandır. Zaman/uzam ile karakterler, olaylar ve durumlar arasında yaratılan bu ikilik, daha önce de sözü edildiği gibi modern anlatıların seyirciye her şeyi açık bir şekilde sunmaması, onunla zihinsel bir ilişki kurma çalışması ve görünenden çok görünmeyene olan ilgisiyle doğrudan ilişkilidir. Karakterlerin evlerinin içiyse genelde etrafa saçılmış birçok nesnenin olduğu karışık yerlerdir. Bu ortamlar da birbiriyle iç içe geçmiş yaşamlarla, karakterlerin karmaşık ve sorunlu ilişkileriyle paralellik gösterir. Karakterler, bu karmaşık ortamlarda sürekli kavga eder. Dış mekân ve iç mekân arasında sağlanan bu ikiliğin nedeni de yine Altman'ın vurgusunda yatar: Dışarıdan/uzaktan mutlu görünen ve ideal bir Amerikan ailesi portresi çizen bu yaşamlar, karmaşayla, daha ayrıntılı tanımlamak gerekirse de bir dizi çarpık ilişkiyle ve ahlaki yozlaşmayla bezelidir.

¹⁰²Fredric Jameson da çocuklara ilişkin benzer bir fikir belirterek filmdeki hiçbir şeyin onların deneyimiyle ilgili olmadıklarını söyler. Çocuklar, filmin salt mobilyası gibidir (2018, s. 230).



Görsel 4.1.1.2.2.1. *Banliyö yaşamından bir görüntü*



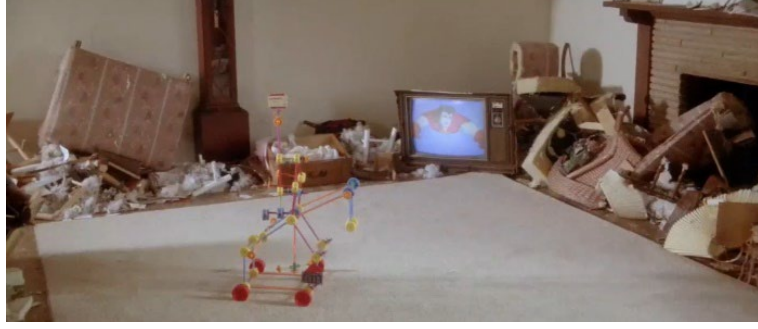
Görsel 4.1.1.2.2.2. *Wymanlar'ın lüks fakat dağınık evi*



Görsel 4.1.1.2.2.3 *Karmaşanın hüküm sürdüğü bir diğer ev: Kaiserlar'ın evi*

Finniganlar'ın, Kaneler'in, Weatherslar'ın ve Trainerlar'ın evleri karakterler ile buldukları ortamların karmaşasının yarattığı benzerlik konusunda istisna gibi görülebilir. Çünkü bu ailelerin evleri diğerlerinininki gibi dağınık ve karmaşık olmaktan çok düzenli ve temiz bir görüntüye sahiptir. Öte yandan bir süre sorunsuz ve mutlu gibi görünen bu ailelerde sorunların baş göstermesiyle uzam, yer yer farklı şekilde ele alınmaya başlanır. Betty Weathers, Stormy'yi, Chad'i ve iki sevgilisini sorunsuz bir şekilde idare ettiğini düşünürken tatilden döndüğünde evini yerle bir halde bulur. Ayakta olan tek nesne olan saatse depremin etkisiyle Stormy tarafından zarar verilmemiş bir diğer nesne olan Chad'in oyuncuğunun üstüne düşerek onu parçalar ki bu da sorunlu ilişkilerden

ve felaketten zarar görmeyecek kimsenin kalmayacağına dair sembolik bir anlam taşır. Trainerlar'ı bekleyen trajik sona yaklaşırken (Zoe'nin intiharı) Zoe'nin evlerinin mutfağında bıraktığı kan izleri ise bu trajik sonun adeta habercisidir.



Görsel 4.1.1.2.2.4. *Weatherslar*'ın evi



Görsel 4.1.1.2.2.5. *Trainerlar*'ın evin'de Zoe'nin bıraktığı izler

Filmde öyküyle karşıtlık ve paralellik oluşturan uzamsal düzen, Chatman'ın da işaret ettiği Liddell'in zaman ve uzama ilişkin sınıflandırmasını akla getirir. Liddell'a göre beş tane zaman/uzam tipi vardır.¹⁰³ Liddell'in Jane Austen üzerinden örneklediği ilk tipte Austen'nin yaptığı gibi karakterler ve olaylar için temiz, net ve küçük arka planlar hazırlanır (1955, s. 113-115). İkinci tip *simgeseldir*. Charles Dickens'in dramaları için engin, Wagnerci ortamlar hazırlaması simgesel nitelik taşır. *Müşterek Dostumuz*'daki Thames Nehri buna örnektir (Liddell, 1955, s. 115). Bu tip ortamlar karakterlerin duygu, düşünce ve yaşamlarının birer simgesi haline getirilir. Dolayısıyla karakterlerin içinde buldukları ortamlar onlarla birebir ilişkilidir. Üçüncü tip, ortamın bir anlam ifade etmediği *ilgisiz* tiptir. Bir diğer tipe Chatman'ın ilgisiz tipin alt sınıfı olarak gördüğü

¹⁰³Liddell'in kullandığı kavram aslen *arka plan* (background) dır.

ironik tiptir¹⁰⁴ (2008, s. 134). Bu tipte zaman/uzam karakterin duygusal durumu veya hâkim atmosferle karşıttır. Dördüncü tip, karakterlerin yaşadığı veya rol aldıkları ortamlar dışındaki *zihinsel ülkeleridir* (Liddell, 1955, s. 123). Buna Thomas Mann'ın *Büyülü Dağ* romanında Hans Castrop'un kayak yaparken kar fırtınasına yakalandığında gördüğü düşler örnek verilebilir. Hans Castrop, içinde bulunduğu kar fırtınasına ve düşlediği yerleri hiç görmemiş olmasına rağmen adeta oradaymış gibi ağaçları, parkları, bir tapınağı ve maviliğin hüküm sürdüğü Akdeniz'i düşlemektedir. Son tip ise *kaleydoskopiktir*. Liddell, sürekli fiziksel veya zihinsel bir dünyada değil, bunların bir arada olduğu bir dünyada yaşadığımızı söyleyerek özellikle fikirlerin çağrışımını veya bilinç akışını izleyen Virginia Woolf gibi yazarların karakterlerin aynı anda birkaç dünyada yaşadıkları ve sürekli değişen arka planlar hazırladığını söyler (1955, s. 124). Bu tipleri göz önünde bulundurarak filmde özellikle Liddell'in ifade ettiği ironik ve simgesel tipin örnekleri görülür. Banliyönün düzenli ve temiz görüntüsü karakterlerle ve onların ilişkileriyle ironik bir birliktelik sağlarken yaşam alanlarının, yani evlerinin içinin dağınık ve karmaşık görüntüsü, karakterlerinin iç dünyalarının ve ilişkilerinin karmaşasıyla ve sorunlarla eşleşir. Böylece uzam ve uzamsal varlıklar sembolik bir anlam kazanır.

4.1.2. Söylem

Chatman, anlatı yapısını “ne?” ve “nasıl?” soruları sorarak ikiye ayırır. Buna göre “ne?” anlatının öyküsüyken “nasıl?” anlatının söylemine karşılık gelir. Söylem ifade demektir ve ifade dile getirme biçiminin temel unsurudur. Dile getirme biçimi, her sanat dalında farklılık gösterir. Chatman'ın ifadeye ilişkin ilk sorusu, onun doğrudan mı yoksa bir anlatıcıyla mı aktarıldığı sorusudur (2008, s. 137). Sözel anlatılarda anlatıcının rolü şüphesiz büyük önem taşır. Anlatan kimse söz konusu olduğunda bu durum tek türde bir anlatıcının varlığını işaret etmez. Chatman anlatıcının, sesi en az işitilir olandan en çok işitilir olana kadar geniş bir yelpaze bütününe ifade ettiğini belirtir. Anlatıcının yelpaze içerisindeki konumunu her birey farklı belirleyebilir fakat kesin olan anlatıcının varlığıdır. Çoğu zaman yazar, okuyucuların olaylara şahit oldukları izlenimi zedelememek için anlatıcının ortaya çıkabileceği ifadeleri sınırlar (2008, s. 138). Öte

¹⁰⁴Chatman ironik tipi ilgisiz tipin alt sınıfı olarak görse de ironik tip, isminden de anlaşılacağı gibi bir ilişkinin varlığına atıfta bulunur. Bu tip, ilgisiz olması bir yana çoğu zaman uzam-karakter karşıtlığı nedeniyle daha etkileyici bile olabilir.

yandan sinema, seyircinin bu yanılısamayı yaşaması için uygun bir ortam hazırlar. Sinemada genellikle tercih edilen doğrudan ifade şekli, seyirciyle film arasına bir anlatıcı koymaz. Böylece filmde gerçekleşen olayların seyircinin önünde olduğu algısı yaratılır. Belirgin bir anlatıcının ortaya çıktığı dış ses gibi örnekler ve izlenenin bir film olduğunun fark ettirmeye yönelik yabancılaştırıcı yöntemler dışında sinemada bu yanılısama daima varlığını korur. *Short Cuts* filmi de bu bakımdan bir anlatıcıya başvurmadan ifadenin doğrudan aktarıldığı yönetime başvurur. Filmde olup biten her şey, seyircinin önünde gerçekleşir. Dolayısıyla Chatman'ın özellikle sözlü anlatılarda anlatıcıya ilişkin gerçek yazar, ben anlatıcı, gerçek okur, ima edilen okur ve muhatap gibi kavramlarından çok, bu doğrudan ifade içerisinde öykünün nasıl sunulduğunu ortaya koymak daha doğru olacaktır. Bu nedenle film, sinemada öykünün nasıl sunulduğuna karşılık gelebilecek sinematografi, mizansen, kurgu ve ses gibi Bordwell ve Thompson'ın film biçiminin teknikleri (2012, s. 117) olarak ifade ettiği unsurlar içerisinde çözümlenebilir.

4.1.2.1. Mizansen

Mizansen, en genel tanımıyla sahneye koyma işidir. Aslen Fransızca bir terim (*mise-en-scène*) olan mizansen, sinema için yönetmenin film karesi içinde görünenler üzerindeki kontrolüne karşılık gelir. Yönetmenin mizansen içerisinde dört temel kontrol alanı dekor, ışık, sahneleme, kostüm ve makyajdır (Bordwell ve Thompson, 2012, s. 118-121). Bu alanların hepsi anlatıyı biçimlendirmede ve sonuç olarak onu anlamlandırmada önemli bir işleve sahiptir. Zaman/uzam başlığında belirtildiği üzere mekânlar ve mekânlarda bazen karakterlerle bazen tek başlarına yer edinen nesnelere aslen dekorun birer parçasıdır. Dekor, özellikle karakterler ve karakter ilişkilerinin bir betimlemesini sunar. Düzenli ve temiz bir görüntü çizen dış mekânlar, yani banliyöler bu karakter ilişkileriyle zıtlık oluşturarak, dağınık ve karmaşa içindeki iç mekânlar olan evlerse bu ilişkilerle paralellik sağlayarak anlamı pekiştirir. Evler aynı zamanda karakterlerin sosyoekonomik statüleri hakkında da ipucu sağlar. Buna göre filmde yer alan orta sınıf ailelerinden en iyi statüye sahip olanlar Wymanlar meslekleriyle olduğu kadar yaşam alanlarıyla da bu statüyü yansıtır. Onların ardından birbirleriyle de komşu olan Finnigan ve Trainer aileleri gelir. Kane ve Weathers aileleri standart bir orta sınıf görüntüsü çizerken Kaiser ve Piggot ailelerinin evleri onların orta sınıfın daha alt bir tabakasında yer aldıklarını gösterir. Orta sınıf hakkında sağlanan bu çeşitlilik, söz konusu sınıfın geniş bir ölçekte ele alınmasının amaçlandığının da bir ispatıdır. Dolayısıyla evlerde

tasarlanan dekor, karakterlerin sosyoekonomik statüsü hakkında bilgi vererek seyircinin karakterleri tanımlayabilmesini sağlar. Bazen bu dekor parçaları sadece bir arada değil tek başlarına da filmin öyküsü içerisinde bir anlam oluşturur. Wymanlar'ın evlerinde Marian'ın çizdiği çeşitli insan yüzlerinin olduğu tablo bu türden bir işleve sahiptir. Tablonun çerçeveye alınmasından sonra çerçeve, kameranın kaydırma hareketiyle tablonun asılı olduğu duvarın ardındaki iki karaktere açılır. Dekorla yaratılan mizansenin sinematografinin bir alanı olan kamera hareketiyle birleştirilmesiyle oluşturulan bu plan, çok yüzlü ve gerçek kişiliklerini gizleyen film karakterlerine bir vurgu niteliğindedir.



Görsel 4.1.2.1.1. *Wymanlar'ın evindeki çok yüzlü tablo*



Görsel 4.1.2.1.2. *Kaydırma hareketiyle çerçevenin karakterlere açılması*

Dekor aynı zamanda filmin olay örgüsünü ve çok-karakterli yapısının çözülebilmesi adına da önemli bir role sahiptir. Üzerlerinde yazıların olduğu tabelalar kimi zaman filmin başlangıcını ve sonunu betimlerken kimi zaman karakterleri ve onların ilişkilerini betimler.



Görsel 4.1.2.1.3. Filmin başında ilaçlamannın nedeni olan meyve sineği istilasına dair tabela



Görsel 4.1.2.1.4. Filmin sona ermesine ilişkin önceden gösterim niteliğindeki tabela



Görsel 4.1.2.1.5. Betty Weathers'ın Kaneler ile komşu olduğunu gösteren isminin yazılı olduğu tabela

Filmde dekora eşlik eden ışık, karakterleri ve diğer varlıkları görünür kılabilirdiği, gizleyebildiği ve ön plana çıkarabildiği için öyküyü biçimlendirmede bir diğer önemli mizansen alanıdır. Çerçeve içindeki aydınlık ve karanlık bölümler, çekim kompozisyonunu yaratılmasını sağlar ve seyirciye çerçeve içerisinde dikkat etmesi gerekenler konusunda rehberlik eder. Buna göre bir filmde ışık kullanımı ışığın niteliği, yönü, kaynağı ve rengi olarak dört başlık altında incelenebilir (Bordwell ve Thompson, 2012, s. 131-132). Nitelik, ışığın sert veya yumuşak olmak üzere iki farklı ışık kullanımını ifade eder. *Short Cuts*'da ışık nitelik bakımından değerlendirildiğindeyse özellikle gündüz gerçekleşen dış çekimlerin gölgelerin düşme açısına bakılırsa öğle vakti

gerçekleştirildiği anlaşılır. Öğle ışığı sert ışık yarattığından dış çekimlerde net gölgelerin ve keskin hatların görüldüğü sert ışık (Bordwell ve Thompson, 2012, s. 132) yoğunluktadır. İç mekânlarda ise sıklıkla sert ışık kullanımına yer verilse de yer yer gölge geçişlerinin daha yumuşak olduğu bir ışık kullanımı da vardır.



Görsel 4.1.2.1.6. *Dış mekânda sert öğle ışığı*



Görsel 4.1.2.1.7. *İç mekânda daha yumuşak ışık-gölge geçişi sağlayan ışık*

Short Cuts'da ışık, dramatik etki yaratacak şekilde nadiren kullanılır. Bunun yerine karakterlerin yüzleri, nesnelere ve mekânlara tümüyle aydınlık bırakılır. Filmin ışık konusunda öykünün dramatik yapısının etkisini artırabilecek yöntemlerden kaçınması, yine karşıtlık yoluyla anlam yaratmanın tercih edildiği şeklinde yorumlanabilir.



Görsel 4.1.2.1.8. *Filmde dramatik etki yaratan ışık kullanımı*

Mizansenin alanlarından bir diğeri olan sahneleme, yönetmenin karakterler başta olmak üzere mizansen içindeki çeşitli figürlerin davranışı üzerindeki kontrolüdür (Bordwell ve Thompson, 2012, s. 138). Karakter odaklı bir film olan *Short Cuts*'ta karakterlerin mizansen içinde nasıl göründükleri önemli bir yer tutar. Karakterlerin konuşmalarından duruş şekillerine kadar tüm davranışları, onların kişilikleri hakkında seyirciye bilgi sunar. Karakterlerin anlık duygu ve düşünceleri, yüzlerine yapılan yakın çekimlerle kendilerini belli eder. Sahnelemenin karakterler arasında ilişki kurmaya yaradığı bir örneğe havuzda cansızmış gibi yatan Zoe ile onunla benzer bir şekilde sahnelenen nehirdeki cansız genç kız bedenidir. Sahnelemedeki benzerlik, Zoe'nin filmin sonunda gerçekleşecek ölümünü ifade etmekle birlikte iki genç kız başkalarının kayıtsızlıklara maruz kalan kişiler olmaları bakımından da birbirleriyle ilişkilidir.



Görsel 4.1.2.1.9. *Gene Shepard'ın onu tanımlayan duruşu, jest ve mimikleri*



Görsel 4.1.2.1.10. *Jerry'nin duygularını ele veren mimikleri*



Görsel 4.1.2.1.11. *Zoe ile ölen genç kızın bedeni*

Mizansenin son alanı olan kostüm ve makyaj, öykünün en önemli parçalarından olan karaktere ait unsurlardır ve bu nedenle anlatıda işlevsel bir rol oynamaya müsaittir. Filmde karakterler, onlardan bekleneceği üzere orta sınıftan insanların sıradan makyajları ve gündelik kıyafetleri içindedir. Sahneye çıkan Tess, garsonluk yapan Doreen mesleklerine uygun giyinir. Kostüm ve makyaj konusunda en dikkat çekici olan karakter,

çocukların doğum günleri gibi etkinliklerde palyaçoluk yapan Claire Kane'dir. Bu kostüm ve makyaj ilk olarak sadece ona özgü parçalarken filmin sonunda Wyman ve Kane ailelerinin her birinin palyaço kılığına girdikleri görülür. Bu sahneden itibaren kostüm ve makyaj, dışarıdan mutlu ve renkli bir görüntü çizerlerken gerçek benlikleri saklayan karakterlere dair sembolik bir anlam kazanır.



Görsel 4.1.2.1.12. *Filmin başında palyaço kostümüyle Claire Kane ve filmin sonunda palyaço kılığına bürünen karakterler*

4.1.2.2. Sinematografi

Filmde yaratılan mizansenin çekimi söz konusu olduğunda yönetmen birtakım sinematografik tercihlerde bulunur. *Hareketle yazma* anlamına gelen sinematografi, bir bakıma neyin çekildiğiyle beraber nasıl çekildiği sorusuyla ilgilenir. Buna göre sinematografi üç alanı kapsar. Bunlar, çekimin fotoğrafik kapsamı, çekimin çerçevesi ve çekimin süresidir (Bordwell ve Thompson, 2012, s. 167). Fotoğrafik kapsam, görüntüdeki tonlamaları, hareketin hızını ve perspektifi içerir. Tonlama, film kamerasıyla çekilen görüntülerde değişik türdeki ham filmlerin birbirinden farklı tonlarda, kontrastta ve renkte görüntüler yaratması üzerinedir. Dijital kamerayla çekilmiş görüntüler de yine aynı öğeler üzerinden değerlendirilebilir. Yönetmen görüntüdeki renkler aracılığıyla anlatıyı yönlendirebilir. Altman, *Short Cuts*'ta özellikle banliyöde geçen sahnelerde canlı renk

tonları tercih eder. Böylece banliyö hayatının düzenli ve çekici görüntüsü renklerle de tamamlanır.

Yönetmen aksiyonun hızı ve perspektif gibi fotoğrafik kapsama dair diğer unsurları etkileyici amaçlarla kullanılabilse de (Bordwell ve Thompson, 2012, s. 172) *Short Cuts*'ta Altman, bu unsurlara dair belirgin tercihlerde bulunmamıştır. Onun sinematografide etkiye yönelik girişimleri genellikle çerçeveleme ve çekimin süresi üzerinedir. Çerçevelemenin görüntü içindeki malzemeye belirli bir bakış noktası dayattığını belirten Bordwell ve Thompson (2012, s. 186), bu şekilde çerçevelemenin önemini vurgular. Çerçeveleme, Chatman'ın öykü unsurlarından biri olarak belirlediği zaman/uzam başlığıyla doğrudan ilişkidir. Dolayısıyla filmde çerçevelemeye yönelik tercihler daha önce zaman/uzam başlığında sözü edildiği gibi karakter-mekân ve karakter-karakter ilişkilerini tanımlamak ve vurgulamaya yöneliktir. Altman, filmde çerçevelemeye yönelik karakterlerin ruh hallerini ve birbirleriyle olan ilişkilerini yansıtabilecek tercihlerde bulunur. Filmde çerçevelemeye yönelik dikkat çekici bir başka tercih, sıklıkla karakterlerin çerçeve içindeki diğer uzamsal varlıkların arasında veya ardında konumlandırılarak onları belli bir mesafeye iten düzenlemelerdir. Bu tercih, büyük ölçüde modern anlatı sinemasının özdeşleşmeyi engelleyen ve seyirci ile karakter arasına mesafe koyan anlayışıyla paralellik gösterir. Fakat aynı zamanda yine karakterleri mekânlarla kaynaştırarak karakter-mekân bütünlüğünü sağlar. Seyirci bu sayede bir grup gerçek ve sıradan insanın¹⁰⁵ yaşamlarından bir kesiti izlediği duygusuna kapılır. Bu duyguyu sağlayan bir diğer unsur da Altman'ın kamera açısı konusundaki tercihidir. Altman'ın filmde kamera sıklıkla karakterlere ve olaylara göz hizasında yerleştirilmiştir. Bu sayede Altman, gerçek yaşama hiçbir müdahale edilmemiş izlenimi yaratarak seyirciyi olayları ve karakterleri aynı açıdan izleyen bir gözlemci konumuna yerleştirmiştir. Filmde mesafe filmin önemli olayları olan çekirdek olaylar sırasında da korunur. Klasik anlatılarda görüldüğü üzere önemli olaylarda karakterlere yakın konumlandırılan kameradan farklı olarak *Short Cuts*'ta bu olaylar, uzak mesafeden genel veya genel-orta planlarla sunulur. Filmde Doreen'in arabayla Casey'e çarpması ve Jerry'nin gittikleri

¹⁰⁵Filmde söylemle de yakalanmaya çalışılan bu gerçekçi tutum, öyküye dönüldüğünde bazı çelişkilerle karşılaşır. Örneğin farklı sosyal statüleri sahip Wyman ve Kane aileleri, bir çello resitalinde karşılaşır. Fakat bu duruma gerçekçilik ısrarıyla bakıldığında farklı statülerdeki ailelerin kaynaşması epey nadirdir ki Kane'lerin konumunda bir aile muhtemelen bu tür bir resitale katılmaz (Niemi, 2016, s. 152). Öte yandan Claire'in Wymanlar'a duyduğu açık hayranlık göz önünde bulundurulduğunda bu durumun karakterin yüksek statüdeki insanlarla bir arada olma isteğinden kaynaklandığını söylemek de mümkündür.

piknik sırasında kıza taşla vurması gibi önemli olaylar, uzak bir mesafeden genel planla verilir.



Görsel 4.1.2.2.1. Karakterlerin belirli bir mesafeden çerçevelenmesi



Görsel 4.1.2.2.2. Seyirciyi olaydan uzağa iten genel plan



Görsel 4.1.2.2.3. Jerry'nin genç kıza saldırısı sırasındaki genel plan

Çerçeveye dair son dikkat çekici özellik, onların dinamik oluşlarıdır. Filmde çerçevelere sürekli birileri veya bir şeyler girip çıkar. Bu aynı zamanda mekân konusunda oldukça titiz olan Altman'ın ekran dışı mekânı (Chatman'ın ifadesiyle ima edilen öykü uzamı) da etkin bir şekilde kullanarak sahneyi yalnızca çerçeveye sınırlamadığının bir göstergesidir. Söz konusu tercih, karakterlerin uzamsal diğer nesnelere arasında veya ardında çerçevelenmesi ve genel plan tercihlerinde olduğu gibi karakter/mekân bütünlüğü

sağlar, seyirciyi sıradan yaşamların (aynı zamanda kendi gerçekliğinin) birer gözlemcisi haline getirir ve anlatıya gerçekçilik kazandırır. Öyle ki gerçek yaşam, filmlerdeki gibi çerçeveye sınırlı değildir. Dolayısıyla Altman, bu dinamik çerçeveler sayesinde film düzlemini gerçeğe yakınlaştırır. Çerçevelemedeki bu gerçekçi anlayış, çekim ölçekleri ve kamera hareketleri gibi unsurlarla tamamlanır. Filmde genel ve genel-orta planlar yaygındır. Genel planlar, daha önce de sözü edildiği gibi kimi zaman karakter-karakter ve karakter-mekân ilişkilerini yansıtmak, kimi zamansa onlara karşıt bir görüntü üzerinden anlam yaratmak ve karakter ile seyirci arasında mesafe koymak gibi işlevlere sahiptir. Karakter diyaloglarının yoğun olduğu sahneler ise alışlageldiği üzere karakterlerin orta ve yakın ölçekteki planlarıyla verilir. Bu sayede özellikle dramatik anların karakterlerde oluşturdukları etki gözlemlenebilir. Fakat Altman bu gibi anlarda karakterlere doğrudan yaklaşmak dışında farklı yöntemlere de başvurur. Örneğin Zoe, annesinin söylediklerini umursamadan çello çaldığı esnada önce yavaşlar daha sonraysa durur; çünkü annesi babasından bahsetmeye başlamıştır. Kamera karakter üzerindeki etkiyi önce çerçevenin bir kısmında görülen karakterin çello çalışındaki değişimlerle verir, daha sonra ona yaklaşır. Öyle ki bu çerçeve en az jest ve mimikler kadar karakterin söylenenlere dikkat kesildiğini ve etkilendiğini gösterir. Zoe'ye bir anlığına yaklaşan kamera tekrar Tess'e döner. Tess'in Zoe'nin babasının muhtemelen yüksek doz uyuşturudan öldüğünü anlattığı bu sahnede Altman, konuşulanların etkisinde olan kişiyi, yani Zoe'yi göstermek yerine Tess'de kalır. Buradan da anlaşıldığı üzere Altman, karakterlerin duygularını doğrudan gösteren yakın plan çekimlerinin yanı sıra farklı çekim tekniklerine de başvurur.



Görsel 4.1.2.2.4. Karakterlerin yaşam tarzını gösteren genel plan ve alan derinliği



Görsel 4.1.2.2.5. Karakterler arasındaki ilişki ağını ortaya çıkaran kalabalık çerçeve (Betty Weathers, Chad Weathers, Gene Shepard ve Doreen Piggot)



Görsel 4.1.2.2.6. Zoe çello çalarken

Altman'ın *Short Cuts*'daki hareketli kamerası filmin karakterden karaktere yönelen öyküsünde onları takip eder. Bu takip, sıklıkla bir figürün hareketini takip eden *izleyici çekimler*le (Bordwell ve Thompson, 2012, s. 203) gerçekleşir. Altman'ın, dikkati özne üzerinde tutmaya yarayan ve kendisini öznenin hareketine tabi kılan bu izleyici çekimlere (Bordwell ve Thompson, 2012, s. 203) sıklıkla başvurması, filmin karakter odaklı öyküsüyle uyum içindedir. Olayların karakterler üzerindeki yansımalarını göstermek içinse kimi zaman yakın planlarla yetinilmez; bu yakın planda karakterlere gittikçe yaklaşan kamerayla onların tepkileri ön plana çıkarılır. Altman sinemasıyla özdeşleşen bir diğer unsur olan uzun plan çekimlerin başlıca işleviyse gerilimi yaratmak ve/veya korumaktır. Marian ve Ralph Wyman'ın tartışmalarının ardından Kaneler'in evlerine gelmesiyle beraber seyirciyi uzun bir plan karşılar. Kaneler'in aksine Marian ile Ralph'in arasında geçen hareketli tartışmayı bilen seyirci, karakterlere dikkat kesilir. Marian ile Ralph'in aralarında gizledikleri gerilim seyirciye sıçrar ve bu gerilim içinde seyirci, karakterlerin nasıl davranacaklarını merak eder. Marian ve Ralph'in birbirlerinden kaçma ve konuklarıyla yapmaya çalıştıkları sıradan sohbet gibi çabaları parça parça değil, uzun plan aracılığıyla bir bütün şeklinde sunulur. Böylece uzun plan,

seyircinin, söz konusu gerilimi herhangi bir odak noktası seçmeden olduğu gibi gözlemlemesine fırsat verir. Benzer şekilde Andy Bitkower'ın aradığı telefon, art arda ısrarla çalarken Howard Finnigan'ın gittikçe öfkelendiği sahne genel plandan başlayarak telefona yakın planına geçildiği bir uzun planla verilir. Planın, giderek yaklaştığı telefonun yakın planıyla sona ermesi bu nesnenin öykünün geri kalanında edineceği yerin ve bu nedenle tırmanacak gerilimin bir işaretidir.



Görsel 4.1.2.2.7. Uzun planın başlangıcı ve sonu

4.1.2.3. Kurgu

Çekimleri, tasarlanan bir düzen içinde bir araya getirmeye yarayan kurgu, film öyküsünü biçimlendirmek adına bir diğer önemli alandır. Kurgu konusunda yorumlanabilecek unsurlar çekimlerin nerede başladığı ve nerede bittiği, birbirlerine nasıl bağlandığı ve nasıl sıralandıklarıdır. Çekimler kararına, açılma, görüntülerin üst üste bindiği zincirleme, görüntünün bir çizgiyle diğer görüntünün yerini aldığı silinme veya doğrudan kesme (Bordwell ve Thompson, 2012, s. 223-224) gibi yöntemlerle birbirlerine bağlanır. Çok-karakterli ve karakterlerin yaşamlarının birbirleriyle kesiştiği *Short Cuts*'ta kurgu yadsınamaz bir öneme sahiptir. Öykünün bu yapısı, kurgu yoluyla film biçimine girer. Film içerisinde devamlı olarak bir karakterin/ailenin yaşamından başka bir ailenin/karakterin yaşamına kesmeler yapılır. Bu kesmeler bir araya geldiğinde hem aynı

anda yaşanan olayların gösterilmesini hem de bu olaylar arasında ilişkiler kurulmasını sağlayan *paralel* veya başka bir ismiyle *almaşık kurguyu* oluşturur. Paralel kurgu, seyircinin her karakteri tanımaya olanak verecek şekilde filmin başından itibaren kullanılmaya başlanır. Film ışıklar içindeki Los Angeles'ın görüntülediği bir kurucu çekim (establishing shot) ile başlayarak öncelikle filmin geçtiği yer hakkında seyirciyi bilgilendirir. Ardından meyve sineği istilasını önlemek için ilaç püskürten helikopterlerin olduğu bir çekimine kesme yapılır. Buradan itibaren karakterlerin ilk kez görüldüğü sahneler arasında yer alan bu helikopter çekimleri, sırasıyla filmdeki ailelere/karakterlerin o sırada neler yaşadıklarına yönelmenin bir yolu olarak işlev görür. Karakterlere ait bu ilk sahneler onları tanıtmaya görevi üstlenir. Karakterlerin ne iş yaptığı, olaylar karşısında nasıl davrandıkları, hatta ilişkilerinin problemlerine dair belirtiler bu sahnelerde kendini göstermeye başlar. Söz konusu tanıtım sahneleri aynı zamanda Chatman'ın ifade ettiği gibi karakterlerle ve olaylarla ilgili gerekli bilgiyi sağlayan *sergileme* anları (2008, s. 61) olarak da isimlendirilebilir. Karakterlere ait sergileme sahneleri ise şöyledir: Howard Piggot, bir televizyon ekranından görülür. Kendi ismini taşıyan bir televizyon programı sunmaktadır. Bu televizyon Earl Piggot'un şoförü olduğu limuzinin içindedir. Ardından kamera, iş sırasında alkol alan Earl'ü gösterir. Tekrar bir helikopter görüntüsünün ardından görüntüye bir ev gelir. Bu ev, Finniganlar'ındır ve burada ilk gösterilen karakter olan Howard'ın karısı Ann ve Casey görülür. Karakterlere ait bir sonraki sahnede Zoe Trainer'ın çello resitalindeki Wyman ve Kane aileleri görünür. Bu sahne aracılığıyla Zoe'nin bir çellist olduğu öğrenilir. Wyman ile Kane ailelerinin sürecelecek ilişkileri gösterilir ve Ralph Wyman'ın karısı Marian üstündeki baskıcı tavrına dair ilk emareler de aralarında geçen diyaloglarla verilir. Kaiser ailesine ait ilk sahne, Jerry Kaiser'ın *Jerry'nin Soğuk Havuz Servisi* yazılı arabasıyla açılır. Jerry, arabasının üstünü örttüğünden sonra eve girer. Bir teleseks hattında operatör olan karısı Lois, telefondadır. Kaiserlar'ın iki çocukları olduğu görülür. Lois bir yandan telefonla konuşurken bir yandan da kızları Josette'le ilgilenir. Jerry'nin tavrı, onun Lois'in yaptığı işten rahatsız olduğunu hemen belli eder. Ardından kamera, bir restoranın genel planına açılır ve tanıdık bir karakter belirir. Earl Piggot, restorana girer anlaşıldığı üzere ona servis yapan garson, karısıdır. Earl'ün karısının alkol alıp almadığı sorusunu geçiştirmesi ikilinin arasında yalanların baş gösterdiği ilişkilerine ait ilk ayrıntıdır. Restoran sahnesinin ardından bu sefer bir bara ait olan genel planın ardından bardaki karakterler görülür. İlk olarak bir önceki restoran sahnesinden itibaren sesi duyulmaya başlayan Tess Trainer belirir. Dinleyiciler arasında

olan Bushlar, onlara evlerini emanet edecek olan Stone ailesiyle birlikte oturmaktadır. Harriet Stone, Honey Bush'ı yapılması gerekenler konusunda uyarırken Bill Bush'ın karakter özellikleri olan ilgisiz ve alaycı tavrı dikkat çeker. Bardan sonra kamera, Shepard ailesine çevrilir. Bir kaydırma hareketiyle anne Sherri Shepard, üç çocuk ve ailenin köpeği gösterilir. Ardından çerçeveye Gene Shepard girer. Köpeği ilaçlama sırasında dışarı atar ve kendi de ilaçlamanın zararlı olmadığını kanıtlamak için meydan okurcasına dışarıda durur. Gene'in bu davranışlarıyla çift arasında başlayan gürültülü tartışma, Shepard ailesinin yaşamlarına dair adeta bir özet sunar. Kamera tekrar çello resitaline döndüğünde Wyman ve Kane aileleri arasındaki ilişki detaylandırılır. Wymanlar Kaneler'i yemeğe davet eder. Stuart Kane'nin planladığı balık tutma kampı ve Ralph Wyman'nın bir doktor olduğu öğrenilir. Bunun gibi karakterleri ve ilişkilerini detaylandıran sahnelerle kamera tekrar Kaiserlar'a, Bushlara ve Finniganlar'a döner. Ardından bu sefer günün doğduğunu gösteren bir helikopter sahnesi gelir. Filmin karakterlerinden biri olan Stormy Weathers'ın bu helikopterlerin pilotlarından biri olduğu anlaşılır. Helikopterden inen Stormy, telefonda Betty'nin ve oğlu Chad'in evini arar. Betty'nin telefonu Stormy'nin yüzüne kapamasıyla filmdeki son ailenin sergilendiği sahne de son bulur. Paralel kurguyla sıralanan bundan sonraki çekimlerde birtakım olaylar gelişirken karakterler ve ilişkiler detaylandırılmaya devam eder. Filmin bu kurgu yapısından da anlaşılacağı üzere Altman, çok-karakterli filmiyle uyum sağlayan paralel kurgunun imkânlarından bütünüyle yararlanmıştı.

Filmde kurgu yöntemi olarak en belirgin yöntem paralel kurgu olsa da yer yer başka kurgu yöntemleri de kendini belli eder. Bunlardan biri iki çekimin grafik ilişkiyi yaratacak şekilde birleştirilmesidir. Grafik ilişki, çekimlerin mizansen ve sinematografik özelliklerindeki benzerlikler ve farklılıklarla sağlanır (Bordwell ve Thompson, 2012, s. 226). Grafik benzerlikler görüntüler arasında uyumu, farklılıklarsa karşıtlığı ön plana çıkararak anlatıyı güçlendirir. Filmde grafik uyumuna en belirgin örnek Casey'nin bilincini kaybetmesinin hemen ardından gerçekleşir. Altman öncelikle Ann Finnigan'ın, oğlu Casey'nin içmesi için hazırladığı komodinin üstünde duran bir bardak süte yaklaşır. Bunu, çerçevede bu sütle neredeyse aynı konuma yerleştirilen başka bir bardak süt izler. Bu süt, bir televizyon ekranından görülür ve anlaşıldığı üzere bir reklama ait görüntüdür. Ardından süt devrilir ve reklamdaki dış ses şöyle der: "Her gün kazalar oluyor. Neyse ki birçoğu zararsız. Fakat bazıları çok ciddi." Bu son sözün ardından arabaların olduğu bir görüntü girer ve çerçeve giderek televizyon ekranından uzaklaşarak Piggotlar'ın evine

açılır. Altman burada sadece grafiksel, yani görsel bir uyum sağlamaz; ona sesi (reklamdaki dış ses) ve grafik uyumunu takip eden sahneyi (Piggotlar'ın evine açılan kamera) de ekleyerek bu grafik uyumunu öyküyle birleştirir ve ona sembolik bir nitelik kazandırır.



Görsel 4.1.2.3.1. *Görüntüler arası sembolik anlam oluşturan grafiksel uyum*

Görüntüler arasındaki bu bağlantılar kurulurken her zaman grafiksel benzerlikler veya farklılıklar aranmaz. Yine çerçevenin filme ait görüntüden bir televizyon görüntüsüne kesme yapıldığı başka bir geçişte Gene Shepard'ın Claire Kane'e sözlü tacizde bulunduğu sahneyi, televizyonda oynayan bir çizgi filmdeki kötü adam görüntüsü izler. Bu çizgi film, Betty Weathers'ın oğlu Chad izlemekte olduğu bir çizgi filmidir. Gene'nin Betty ile ilişkisi düşünüldüğünde kurguda yapılan bu kesmenin, karakteri nitelendirmeye yönelik kasten bir tercih olması mümkündür. Benzer şekilde ölen genç

kızın cenazesinden dönen Claire ile kocası Stuart'ın evlerinde gerçekleştirdiği gerilimli konuşma onları yemeğe ağırlamakta olan Wymanlar'a kesilir. Benzer kompozisyona sahip iki sahnenin art arda gelmesi Kaneller ve Wymanlar arasındaki benzerlikleri ve farklılıkları belirginleştirir (Azcona, 2011, s. 151).

Altman özellikle öykü konusunda klasik anlatı sınırları dışına çıksa da kurguda klasik devamlılık kurgusuna sadık kalır. Film, her şeyin tetikleyicisi olan tek bir olaydan başlayan olay örgüsünün, nihayetinde sonuca kavuştuğu bir yapıya sahip değildir. Bunun yerine film, iç içe geçen olay örgülerine sahiptir ve "Los Angeles'taki bir grup insanın yaşamından bir kesit" sunduğundan nihai bir sonla da bitmez. Öte yandan paralel kurguyla sıralanan bu olaylar doğrusal bir zaman dizilimine sahiptir. Filmde olaylar oluş sırasına göre dizildiğinden sıklıkla başvuru devamlılık kurgusu modelinin uygulandığı görülür.

4.1.2.4. Ses

Bordwell ve Thompson'ın da belirttiği gibi çevredeki unsurlara dair bilgiler öncelikle görme duyusundan geldiğinden ses çoğu zaman görsel ilginin arka planı olarak kabul edilir (2012, s. 269). Sinemada ses konusunda benzer bir kabul varsa da sinemanın henüz genç bir sanat olduğu zamanlarda bile filmlerin sessiz olmasının bir eksiklik yarattığı düşünülür. Bu nedenle sessiz filmler bir orkestra, org veya piyanoyla desteklenmeye başlanır. 1927 yılında ise bu eksiklik tamamen giderilmiş ve sesli filmler dönemine geçilmiştir (Bordwell ve Thompson, 2012, s. 270). Yine de sinemada sesin görüntüden daha az tartışıldığı da bir gerçektir. Fakat bir filmde sesin, anlatıyı nasıl etkileyebileceği sorusu, bu tekniğin film için önemini pekâlâ ortaya çıkarabilir.

Bordwell ve Thompson, sinemada sesin belirleyiciliğine vurgu yapmak için oldukça basit ve anlaşılır bir örnek verir. Bu örnek bir bakıma kurgu alanında aynı görüntüden sonra gelen farklı görüntülerin ilk görüntünün anlamını değiştireceğini öne süren Kuleşov etkisine benzer bir etkiyi gözler önüne serer. Chris Baker'ın *Lettre de Sibérie* (1958) filminde Baker'ın aynı görüntüler üzerine farklı ses kuşakları eklemesi, birbirleriyle aynı olan görüntülerin farklı şekilde yorumlanabilmesine yol açar (2012, s. 270). Bu örnek sesin, anlatıyı nasıl etkileyebileceği sorusunun yanıtı niteliğindedir. Ses, aynı zamanda görüntüde ilginin nerede olması gerektiğine dair seyirciye yol gösterir (Bordwell ve Thompson, 2012, s. 270). Dolayısıyla sesin, bu konuda mizansen ve sinematografiyle benzer düzeyde bir işleve sahip olduğu ortaya çıkar.

Sinemada ses, üç çeşide ayrılır. Bunlar, konuşma, müzik ve gürültü, yani ses efektidir (Bordwell ve Thompson, 2012, s. 274). Yönetmen, sesin bu üç kolu üzerinde tercihlerde bulunarak filmin sesini anlatisına uygun bulduğu doğrultuda biçimlendirir. Sesin bu üç türü üzerinden *Short Cuts* incelendiğinde filmde daha çok müzik ve konuşmanın etkili olduğu bir ses kullanımı dikkat çeker. Filmde müzik, genellikle konuşmanın olmadığı anlara eşlik etse de filmin müzik konusunda iki taşıyıcı karakteri olan Tess Trainer ve Zoe Trainer buna istisna oluşturur. Barda veya resitalde onları dinlemeye gelen karakterler, kendi aralarında konuşurlarken onlar müziklerine devam eder. Bir jazz şarkıcısı olan Tess ve bir çellist olan Zoe, filmde görüntü içindeki ses kaynaklarıdır. Gerçekten de Altman, bu karakterleri müzik için bir sebep yaratmak için filme eklediğini belirtir (Stewart, Gallagher and Altman 1993). Tess'in, Zoe'ye kızının babasının trajik öyküsünü anlattığı sahnede herhangi görüntü dışı bir ses kaynağına başvurulmaz; bunun yerine öyküye Zoe'nin o sırada çaldığı çello eşlik eder. Böylelikle sahneye yalnızca müzikle değil, aynı zamanda kaynağın nereden geldiği üzerinden de duygusal bir etki kazandırılır. Gabbard, Tess ve Zoe'nin müziklerinin aynı zamanda karakterlerin kendilerini de yansıttığını belirtir. Tess tıpkı bir jazz performansı gibi hayatını doğaçlama yaşar. Zoe ise müzik yapmak için notalara ihtiyaç duyması gibi insanların belirli kurallara göre hareket ettiği bir dünyayı tercih eder. Zoe'nin annesine Casey'nin ölümünden bahsettiği sahne buna karakterlerin bu kişilik özelliklerini açığa çıkarır. Zoe, annesinden beklediği tepkiyi alamaz. Beklentisinin tam aksine Tess, olayı umursamaz ve geçiştirir (2011, s. 21). Gerçekten de filmdeki iki müzisyen, müzikleriyle o kadar bütünleşmiştir ki Zoe'nin ölümünü beklerken yaptığı son şey çello çalmak iken Tess, kızını ölü bulduktan sonra üzüntüsünü şarkı söyleyerek yaşar. Gabbard, Altman'ın filmdeki caz müziğin daha dışsal, çellonun ise daha içsel duyguları temsil ettiğine yönelik açıklamasından hareket ederek iki müzik türü bağlamında filmdeki diğer karakterleri de kapsayan bir analizde bulunur. Buna göre Tess ve Zoe, filmde iki ayrı kutbu temsil eder. Tess, duygularını bastırmayan, onları açıkça ifade eden biriyken Zoe duygularını daha sessiz bir biçimde, içinde yaşar. Fakat bu içsel kapanmaya daha fazla dayanamayarak sonunda intihar eder. Buna göre filmde Zoe gibi duygularını sessizce yaşayan fakat daha sonra patlama yaşayan karakterler Jerry Kaiser, Howard Finnigan, Casey Finnigan, Stormy Weathers ve Marian Wyman'dır. Daha önce de sözü edildiği gibi Jerry, duygu ve düşüncelerini rahatlıkla dışa vuramayan ve içine kapanık biriyken sonunda cinsel bakımdan karşılık göremediği birinin ölümüne neden olur. Oğlunun geçirdiği kazayı

eşine göre daha sakin karşılayan Howard Finnigan, kendisine itirafta bulunmaya gelen babası karşısında da sakinliğini ve sessizliğini korur. Fakat oğlunun ölümünden sonra Andy Bitkower'ın dükkânına gittiklerinde o da bir patlama yaşar. Casey, geçirdiği araba kazasını aynı sakinlikle karşılar ve durumunun kötü olabileceğini kabul etmez. Onun patlama yaşadığı ansa bir nevi ölümdür. Stormy Weathers, Betty ile arasını düzeltmeye dair çabalarının karşılık görmeyeceğini anladıktan sonra onun evini yerle bir eder. Marian Wyman ise kocası Ralph'in fırsat bulduğu her an ona imalarda bulunmasını sürekli geçiştirmeye çalışırken sonunda itirafa varan bir patlama yaşar. Öte yandan Sherri Shepard, Lois Kaiser, Doreen Piggot, Ralph Wyman ve Bill Bush gibi karakterler, Tess'e daha yakın görünür. Lois ve Bill'in her zaman sergiledikleri rahat tavırları, Sherri'nin kocası Gene'e olan öfkesini saklamaması, Doreen'in kocasına karşı o anki hislerine göre hareket etmesi ve Ralph'in sürekli saldırgan tavrı, onların Tess gibi duygu ve düşüncelerini doğrudan dışa vuran karakterler olduklarını gösterir (Gabbard, 2011, s. 30-31). Filmdeki iki karakterin icra ettikleri müziğin önce onları, daha sonraysa diğer karakterleri şekillendirdiğini öne süren bu analiz, müziğin filmi ne denli etkileyebileceğine dair dikkat çekici bir çıkarımdır.

Tess'in caz müziği yer yer bütün karakterleri kapsayacak şekilde filmin öyküsünün bütününü simgeler. Tess, her zaman görüntüde olmasa da şarkıları çeşitli sahnelere arka plan oluşturur. Örneğin filmin başında Tess'in söylediği *Prisoner of Life* şarkısı Earl Piggot'nun, karısı Doreen'in çalıştığı restorana gittiği andan itibaren duyulmaya başlar. Seyircinin Tess ile tanışmasıysa bir sonraki sahnede gerçekleşir. Şarkı, aynı zamanda sözü edildiği gibi filmin öyküsünün bir betimlemesini sunar:

Hayat iyi, hayat kötü.

İkisinin ortası.

Belirsizlik ve bilinmeyen

Bizi devam ettiren.

Dün dünya senindi.

Bugün o sana sahip.

Bir gün her şey yalan.

Ertesi gün tümü doğru.

Ben mahkûmum.

Hayatın mahkûmu.

Henüz filmin başında duyulan bu şarkının sözleri, filmin öyküsüne dair anlam taşır. Öyle ki film, her an yeni şeylere gebe kalan bir yaşam içerisinde yer alan ve yaşamın kontrolünün kendi elinde olduğunu varsayan karakterlerin öyküsüdür. Özellikle “Dün dünya senindi. Bugün o sana sahip.” sözleri, hayatları kusursuz şekilde devam eden bir ailenin yaşamının, oğullarının geçirdiği bir araba kazasıyla mahvoluşu konusunda neredeyse bir önceden gösterim niteliği taşır. Fakat gerçekleşen her şey hayata dâhildir ve bir nevi karakterler (aslında tüm insanlar) hayatın bu sınırları içerisinde var oluşlarına devam eder. Filmin öyküsünü yansıtan bu şarkı, aynı zamanda filmin de kapanış şarkısıdır. Bu şarkıdan hemen sonra *I'm Gonna Go Fishin* şarkısı başlar ki bu şarkı da Gabbard'ın dikkat çektiği üzere filmde önemli bir yer tutan Stuart Kane ve arkadaşlarının çıktığı balık tutma kampını hatırlatır (2011, s. 24). Kendisi de bir caz müzik hayranı olan Altman'ın (Gabbard, 2011, s. 20) filminde caz müziği kullanması şaşırtıcı değildir. Gabbard, filmde ön plana çıkan caz müziğiyle film arasında yapısal bir benzerlik kurar. *Short Cuts*, tıpkı bir caz solosu gibi sürekli yeni olasılıklara açılır. Caz müziğinde bilinen bir melodinin, rastgele bir doğaçlamaya eklenerek dönüştürülmesi gibi Altman da aile, romantizm, cinsiyet ve aşk gibi bilinen temaları tekrarlayıp¹⁰⁶ dönüştürmekten keyif alır (2011, s. 23).

Filmde görüntü içinde yer alan müziğin yanı sıra kullanılan görüntü dışı müzik, arka planını oluşturduğu görüntülerle uyum içindedir. Casey Finnigan'ın koşarak okula gittiği planlara neşeli sayılabilecek bir müzik eşlik ederken arabanın kazasıyla birlikte müzik aniden son bulur. Casey'nin, yürüyerek eve gittiği ve Zoe Trainer'ın onu gördüğü bir sonraki sahnesinde çalan araba kazasından önceki müziğin daha az hareketli ve yavaş hali, karakter için bir şeylerin değiştiğinin işaretidir. Benzer şekilde Stuart ve arkadaşlarının kamptaki ilk sahnelerine canlı bir saksafon sesi eşlik eder. Vince'in nehirdeki ölü genç kızı fark etmesiyle birlikte müzik sona erer. Sahne, daha sakin ve gizemli bir atmosfer sağlayan başka bir müzikle kapanır. Filmin en vurucu sahnelerinden biri olan Jerry'nin kıza taşla vurduğu sahnenin hemen öncesinde, karakterlerin piknikte olduğu ve keyifli göründükleri anlara uyum sağlayan neşeli bir müzik eşlik eder. Fakat bu sefer söz konusu müzik, asıl olay gerçekleşmeden çok önce sonlandırılır ve yerini diyaloglara bırakır. Jerry ile Bill'in kızları takip ettiği, onlarla konuştuğu anlarda müzik

¹⁰⁶Gabbard burada *riff* sözcüğünü kullanır. Bu müzikal terim, tekrarlanan kısa cümle veya melodi anlamına gelir.

duyulmaz. Bu sakinliği Jerry'nin saldırdığı kızın çığlıkları bozar. Ardından bu çığlığa çok sayıda kuş sesi eklenir ve bu sayede gerçekleşen olayın şok etkisi ve korkunçluğu katlanır.

Bordwell ve Thompson, diyaloğun en önemli ses çeşidi olmadığını öne sürse de (2012, s. 275) çok-karakterli, karakter odaklı ve durum öyküsü olan *Short Cuts* gibi filmlerde diyalog, en önemli ses çeşidi haline gelebilir. Karakterler arasındaki konuşmalar önemlidir. Çünkü karakterlerin tartışmaları ve söyledikleri sözler, onların karakteristik özelliklerini ve birbirleriyle olan ilişkilerini gözler önüne serer. Bu nedenle diyaloglar, karakter ve onların ilişkilerine odaklanan filmde anlam için taşıyıcı görev üstlenir. Öte yandan Altman, ilk dönem filmlerinde sıklıkla kullandığı üst üste binen diyalogları *Short Cuts*'ta nadiren tercih eder. Film, diyalog bakımından zengindir, fakat karakterlerin sesleri çoğu zaman kavga anlarında bile üst üste gelmez. Sonuç olarak bu yoğun diyaloglar, karakter odaklı anlatıda karakterler hakkında *bir şeyler söyledikleri* için ciddi bir öneme sahiptir.

4.2. Short Cuts Filminin Felsefi Eleştirisi: İlişkilerin Görünmeyen Yüzü ve Yaşamın Döngüsü Üzerine

Işıl ışıl bir Los Angeles manzarası. *Short Cuts*'ın bu ilk karesi çok geçmeden şehre kimyasal ilaçlar püskürten bir dolu helikopterin görüntüsüyle bozuluyor ve şehir, bu ışıl ışık görüntüsünün ardından bir anda *hasta* bir şehre dönüşüyor. Bu açılış, Altman'ın bir diğer filmi *M*A*S*H**'in açılışını (Niemi, 2016, s. 151) hatırlatıyor. Fakat bu sefer helikopterler ülkeler arasındaki değil, insanlar arasındaki savaşın ve kaosun habercisi. Vietnam'ın görünmeyen, tarafına odaklanan *M*A*S*H** gibi *Short Cuts*'ın da meselesi görünmeyen ve yok sayılanla. İnsanı, insan ilişkilerini derinlemesine kazanan film, seyirciyi temiz caddeler, büyük ve konforlu evler, şık kıyafetler veya lüks içinde olmasa da her şeyin olması gerektiği gibi görüldüğü diğer sıradan yaşamların altındaki çürüklerle karşılaştırıyor. Fakat bu karşılaşma seyircinin sadece karakterlerin gerçeklikleriyle değil, aynı zamanda kendi gerçekleriyle de karşılaşması.

Helikopterler meyve sineği istilasını önlemek için şehri ilaçlamaya devam ederken çok geçmeden sıradan banliyölerde yaşayan bir grup insanın yaşamından ilk parçalar da görülmeye başlar. Tıpkı helikopterlerin şehirde bir şeylerin yanlış gittiğinin habercisi olması gibi *Short Cuts*'ın karakterlerini seyirciyle tanıştıran bu parçalar, bir şeylerin ters ya da belki daha doğru tabirle *yanlış* gittiğinin habercileridir. Wymanlar arasındaki tek

tarafli srtmeden, Shepardların evindeki gürültü dolu kaosa, bitmiş ilişkileri sürdürme çabalarından, yalanların ba gösterdiği anlaşılan başka ilişkilere dair bu parçalar seyirciye, bu Los Angeles sakinlerinin yaşamına rastgele bir noktadan dâhil oldukları hissini verir. Bu his, belki de Altman’ın yaratmak istediği gerçekçi dokunun da henüz ilk adımıdır. Bu adımı, her Şeyi olduğu haliyle yansıtmak ve *kapsamlılık* gibi gerçekçi dokunun diğer bileşenleri takip eder. Altman’ın söz konusu bileşenleri oluşturma Şeklini anlamak içinse ilk olarak onun kaynağına dönmek gerekir. Bu dönüş, aynı zamanda onun kaynağından koparak yeni bir yapıt meydana getirip getirmediği sorusunu da yanıtlayacaktır.

Short Cuts’ın kaynağı, Robert Altman’ın uyarladığı Amerikalı yk yazarı ve Şair Raymond Carver’in dokuz öyküsü ve bir Şiiridir (Niemi, 2016, s. 149)¹⁰⁷. Jameson’ın vurguladığı üzere Amerikan edebiyatının Faulkner ile Hemingway’in temsilcisi olduğu sırasıyla maksimalist ve minimalist iki ucun Hemingway tarafında yer alan Carver, bu minimalist kolun “dayanılmaz sessizliğinin, taşıdığı gerilimin ve kişisel ilişkilere odaklanıının (2018, s. 221-222)” belirgin örneklerini sunar. Öyle ki Carver minimalizmi onun öncüsü olduğu bir başka akımın da doğmasını sağlar: Kirli Gerçekçilik (Dirty Realism). Sıradan insanların günlük yaşamlarını ve sıkıntılarını ele alan Kirli Gerçekçilik, bu insanları ele alırken onların duygularını betimlemekten çok durumlarının yalın Şekilde anlatımını tercih eder. Bununla birlikte akım, öyküyü biçimsel olarak kısa ve gsterisiz szlklerle ifade edi tarzını benimser. Tüm bu tercihler okurda doygunluktan çok bir yoksunluk hissi yaratır (Ergün, 2007). Bu tür bir edebi anlayışa sahip Carver’in öykülerinin ve bir Şiirinin uyarlandığı *Short Cuts*’a dönülecek olduğunda Carver’in edebi anlayışında korunan ve ondan farklılaşan yanları ortaya çıkarmak Altman’ın kendine özgü unsurları nasıl yarattığını anlamak ve kaynağından ayrılarak yeni bir yapıt ortaya koyup koymadığını değerlendirmek adına önemli bir adımdır. Altman, tıpkı Carver gibi sıradan insanların¹⁰⁸ günlük yaşamlarını ve özellikle bu yaamlarda var olan ilişkilerin gerilimini ele alarak bir durum öyküsü anlatır. Altman’ın durum öyküsü de tıpkı Carver’inki gibi alıcısında doygunluktan çok bir yoksunluk hissi yaratır. İşte bu

¹⁰⁷Bunlar, *Komular, Onlar Senin Kocan Değil, Vitaminler, Lütfen Sessiz Olur Musun, Lütfen?, Eve Bu Kadar Yakın Bu Kadar ok Su, Küçük, İyi Bir Şey, Jerry, Molly ve Sam, Koleksiyoncular, Gittiğimizi Kadınlara Söyle ve Limonata*’dır.

¹⁰⁸Altman, Carver’in öykülerinde yer verdiği ve *Carver lkesi* olarak da isimlendirilen Kuzeybatı Pasifik bölgesini filmde Kaliforniya’ya dönüştürür. Fakat Altman bu değilikle birlikte Carver gibi sıradan insanların öykülerini anlatmaktan vazgeçmez. Çünkü Altman’ın ifadesiyle mekân, Hollywood ve Beverly Hills değil, yine bir Carver lkesi olan *değinilmemi* Los Angeles’dir (1993, s. 9).

yoksunluk hissi doğrudan Altman'ın gerçekçi tutumuyla ilişkilidir. Altman'ın Carver'da gördüğü yegâne şey, gerçekçilik ve kavrayış gücü; ayrıca bireysel kaderleri şekillendirmede şansın işleyişine dair varoluşsal vurgudur (Niemi, 2016, s. 149-150). *Short Cuts*, türlü karşılaşmalar sonucu bir araya gelen -ki bu daha sonra açıklanacağı üzere insan eylemlerinin belirleyiciliğiyle alakalıdır- Los Angeles'ta yaşayan bir grup orta sınıftan insanın sıradan yaşamlarını konu alır. Bu sıradan insanların yaşamlarındaki temel vurguysa onların ilişkileri üzerinedir. Odak, yaşanan birtakım olaylardan çok insanların yaşam şeklini ortaya döken durum kesitlerindedir. Bu bakımdan Altman, Carver'ın *Amerika'nın Çehov'u* olarak isimlendirilmesini sağlayan durum öykücülüğünü devam ettirir.

Altman'ın her şeyi olduğu gibi gösteren gerçekçi tutumu aynı zamanda durum öykücülüğünü de meydana getirir. Keyssar'ın Altman'a dair yorumu, Altman'ın durum öykücülüğünü açıklayan son derece yerinde bir tespittir: Bir Altman filminden öğrendiğimiz şey, belirli bir karakterin neden belirli bir şekilde davrandığı değil; insanların *nasıl* davrandığı, ne yaptıkları veya ne yapmaktan kaçındıklarıdır (1991, s. 21). Gerçekten de Altman insan eylemlerinin nedenleriyle ilgilenmez. Onların davranış tercihlerini ve nasıl davrandıklarını ortaya koyar. Altman'ın *Short Cuts*'ta üzerinde durduğu davranışlarsa sadakatsizlik, yalancılık ve kayıtsızlık içeren kötü davranışlardır. Kolker'in ifadesiyle *Short Cuts*'ın biraz *insan düşmanı* halinin ve ilişkiler üzerine attığı soğuk ve nahoş bakışın (2009, s. 175) nedeni, Altman'ın filmlerinde kadınları yansıttığı biçimine gelen yorumlara karşı söylediği şu sözleriyle açıklığa kavuşur: “Kadınlara böyle davranılıyor. 1970'teki *M*A*S*H*'den sonra çok eleştiri aldım. Kadınlara davranış tarzın çok kötü dediler. Ben kadınlara böyle davranmıyorum, onlara *böyle davranıldığını görüyorum*. Bu yüzden kendi bakış açımı sizlere söylüyorum.” Altman'ın bu yaklaşımı sadece filmlerindeki kadın karakterleri değil, bir bütün olarak sinema anlayışının temelini oluşturur. Bu nedenledir ki Altman'ın sinemasını, var olan gerçeklerle -ki bunlar hoş olmayan gerçeklerdir- seyirciyi yüzleştirme ve onları bu gerçekliğin karşısında rahatsız etme gayreti üzerine kurduğu söylenebilir. Gerçekçiliği benimseyen Yeni Hollywood sineması çerçevesinden bakıldığında bu anlayış şaşırtıcı değildir. Öyle ki başat birçok Yeni Hollywood yönetmeninin öncülü sayılabilecek Altman seyirciyi, Hollywood'un süslü öyküleri yerine görünmeyen ve derinlere itilen gerçeklerle karşılaştırır. *Short Cuts*'ta bu durum, Altman'ın Amerikan rüyası miti yerine insanın ve insan ilişkilerinin görülmek istenmeyen, örtbas edilen veya bu şekilde kabul görmüş çatlaklarıyla seyirciyi

baş başa bırakmasıyla gerçekleşir. Bu bakımdan *The Player*, Hollywood'un karanlık yüzüne tutulan bir ayna iken *Short Cuts*, toplumun karanlık yüzüne tutulan bir aynadır. Karakterler ikiyüzlüdür, yalancıdır, sadakatsizdir ve belki de en önemlisi kendileri de dâhil herkese ve her şeye kayıtsızdır. Filmin sonlarına doğru karakterlerden biri olan Marian, bu kayıtsızlığı *bir şeyler hissetmeyi unutmak* şeklinde ifade eder:

Ben sanat okulundayken bir öğretmenim vardı. Sonunda kendini öldürmüştü. Hiçbir şey satamamıştı. Ama bize sopalarla, kayalarla, bulabildiğimiz her şeyle resim yaptırırdı. Tıpkı mağara adamları gibi. Sanırım olması gereken buydu. Asla kaleme, fırçaya ya da gerçek boyalara, satın alabileceğin boyalara, izin vermezdi. Bir şeyler hissettirmek için falan belki. Unutmuşum.

Karakterler aynı zamanda kendilerine de kayıtsızdır çünkü kendilerine yapılan sadakatsizliklere, yalanlara boyun eğler. Neredeyse dogmatik bir şekilde kabul edilmiş ailenin güvenli sınırları içerisinde kalmak uğruna ahlaki sorunları göz ardı ederler. Bundandır ki kendilerine karşı da kayıtsızlardır çünkü kendilerine zarar veren bir yaşam şekli içerisinde kalmayı tercih ederler. Film bu yönden Kolker'in de dediği gibi "duygular ve uygunsuz davranışlarla ilgili neredeyse evrensel bir düşüncesizliği keşfetmiş gibidir (2009, s. 175)". *Short Cuts*, evrensel bir düşüncesizliğin ifadesidir çünkü insanın kendini bile düşünmediği bir insanlık portesi yaratır. Genellikle kötücül olan bu portre, filmin gerçekçiliğini de tartışılabilir bir duruma getirir. Gerçekten de insana, insan ilişkilerine ve aileye dair her şey bu kadar kötü müdür? Bu noktada Altman'ın kötü olanı kendisi yaratmadığını, zaten var olanı gösterdiğine ilişkin yorumunu göz ardı etmemek gerekir. Öte yandan film, insana ilişkin iyi huyları da tamamen yok saymaz. Ann Finnigan'ın oğluna olan ilgisi ve Zoe Trainer'ın hassasiyeti bu iyi huyların temsilcisidir. Bu karanlık olaylar ve durumlar silsilesinin sonunda pastacı Andy Bitkower karakterinin Finniganlar'la olan sahnesi ise insani yönlerin tamamen yitirilmemiş olduğu göstermek adına bir rol üstlenir. Aileye yaşadıkları trajedi boyunca bencilce nedenler uğruna rahatsızlık veren bu adam, küçük çocuğun kaybını öğrenir öğrenmez pişman olur ve o andan itibaren aileye şefkatle yaklaşır. Bu sahnenin ölümü bile unutturabilecek (Finniganlar'ın oğlu Casey'inin ölümü) güce sahip olduğunu öne süren Jameson'a göre Altman, Carver'ın keyifsiz ve depresif öykülerinden neşeli bir film çıkarmıştır (2018, s. 234). Söz konusu sahnenin filmin bütününe göre ayrıksı olduğu ve filmin bu sonla bitmediği hatırlanırsa -film Wyman ve Kane ailelerinin depremden sonra eğlencelerine

kaldıkları yerden devam ettikleri görüntünün ardından tekrar bir Los Angeles manzarasıyla son bulur- Jameson'ın bu yorumu fazla iyimser kalır. Tüm bu nedenlerden dolayı Altman'ın sunduğu portrede gerçeğin bundan ibaret olduğunu varsaymak yerine, onun amacına, yani gerçeğin arka planda kalan yüzüne; reddedilen, örtbas edilen ve bir şekilde toplumun içinde eriterek kabul ettiği ahlaksal yozlaşmanın olduğu kötü tarafına eğildiğini tercih ettiğini söylemek daha doğru olacaktır. Çünkü amaç, anlaşıldığı üzere seyirciyi bu kötücül tarafla yüzleştirmek, bunla hesaplaşmasını sağlamak ve ona uyarı niteliğinde bir *sarsıntı* yaşatmaktır. Buradan yola çıkarak denebilir ki *Short Cuts*, insana ve insan ilişkilerine yönelik gerçekdışı portreler yerine onların varlığı gizlenen veya vahametine aldırmandan kabul edilen yanlarını yansıtır; fakat bunu yaparken ne olması gerektiğiyle ilgilenmez veya mevcut durumdan kurtuluş yolları sunmaz. Bu bakımdan Altman, kaynağının prensiplerine son bir dönüş yaparak Carver'ın Kirli Gerçekliği gibi yoksunluk hissini yaratır. Seyirciyi çıkış yolu sunmak veya mutlu bir son vermek yerine onu, öyküde sunulan toplum portresinin sorunlarıyla ve açmazlarıyla baş başa bırakan ve katarsis duygusundan alıkoyan bir yoksunluktur bu. Bu yoksun bırakma gayreti, seyirciyi arayışa teşvik etmek için bilhassa tercih edilmiştir ki bu tercih, modern anlatıların alıcısıyla düşünce düzeyinde iletişim kurma çabasının da bir karşılığıdır. Aynı zamanda bu gerçekçilik ısrarı, belki de bir sanat yapıtının; dolayısıyla sanatçının mühim bir sorumluluğunu da yerine getirir. Hollywood sinemasının yıllardır süregelen sahtekâr tavrıyla seyirciyi gerçekdışı öykülerle oyalamasının altında yatan ideolojik güce karşın seyirciyi gerçeklerle buluşturmak, bunlar üzerine düşünmesini ve sorgulamasını sağlamak belki de bir sanat olarak sinemanın sahip olduğu en erdemli güçtür. Öte yandan bu durum *Short Cuts*'ın sadece var olan gerçeklikle yetindiği anlamına gelmez. Film, insanın, insan ilişkilerinin ve ailenin ahlaki sorunların yarattığı portreyi gözler önüne serer. Dolayısıyla film var olan olumsuzluklara çözüm üretmez; fakat mevcut gidişatın nasıl görüldüğüne ve nelere yol açabileceğine dair izlenimini ortaya koyar. Nitekim filmin sonunda yaşanan depremin ardından karakterlerden biri olan Doreen Piggot şöyle der: “Bu en büyük olan değildi” (Gabbard, 2011, s. 153). Bu ifade, Kaliforniya'da öngörülen ve *Büyük Olan* sloganına dönüşmüş depreme (Jameson, 2018, s. 225) bir atıftır. Yaşanan afetin ardından karakterler üzerinden yapılan bu vurgunun asıl nedeniyse depremin karakterlerin yaşamına dair bir alegori niteliğinde olmasıdır. Film boyunca karakterler ve onların ilişkileri çeşitli sarsıntılar geçirmiştir. Mevcut ahlaki yozlaşma devam ettiği sürece bu sarsıntılar büyük depremi yaratacak ve bu deprem nihayetinde

yıkıma neden olacaktır. Öyle ki henüz gerçekleşmemiş büyük deprem vurgusu Jameson'ın ifadesiyle “felaketin eşliğinden beklenmedik bir biçimde kurtulma çılgılığı (2018, s. 224)” dır. Dolayısıyla Altman, seyirciye doğrudan bir çıkış yolu göstermek yerine filme uyarı niteliğinde bir son hazırlayarak onları neyin beklediğini işaret eder. Seyirciyi mevcut durumun nasıl bir manzara yarattığıyla yüzleştirecek kendisiyle ve içinde yaşadığı toplumla hesaplaşmasını sağlar. Bundandır ki *Short Cuts*, diğer Altman filmleri gibi cevap vermektense çok soru sormakla (Azcona, 2011, s. 154) ilgilenir. Bu sayede Altman'ın da Carver gibi yarattığı yoksunluk hissi, bir sanat yapıtının belki de başlıca görevi olan “alıcısını düşündürmek ve sorgulatmak” görevini yerine getirir. Burada dikkat çekilmesi gereken bir diğer önemli husus ise şudur: Filmde her birey *küçük sarsıntılar* geçirmez ve yaşananları hasarsız bir şekilde atlatamaz. Nihayetinde yaşam her birey için aynı çizgide ilerlememektedir. Öte yandan bir eylem, özne kişinin üzerinde etkisini giderek kaybedebilirken bir başkasının yaşamında belirleyici değişikliklere yol açabilir. Kişinin, bir başkası üzerindeki belirleyiciliği Hannah Arendt'in *insani bir aradalık* ifadesine karşılık gelir. Eylemin failini açığa vurmaya gibi içkin bir eğilimi olduğundan eylem, tam anlamıyla ortaya çıkabilmek için kamu alanının *aydınlatıcı ışığına* ihtiyaç duyar (1994, s. 245-246). İşte bu bir aradalık, Altman'ın çok-karakterli öyküsünün ve büyük ölçüde bunun sağladığı kapsamlılığına karşılık gelir. Altman da tıpkı Arendt'in belirttiği gibi karakterlerin kendilerini konuşma ve eylem yoluyla ifşa edebilmeleri için (birbirlerine olduğu kadar seyirciye de) onlara gerçeğin modeli niteliğinde geniş bir kamusal alan yaratır. Bu kamusal alan içerisinde eylem ve konuşmanın insanın teması geçtiği herkesin yaşamını büyük ölçüde etkileyen yeni bir süreci başlatan unsurlar olması (Arendt, 1994, s. 252) bir insan eyleminin başka bir insanın yaşamında ne derece belirleyici olduğunu gösterir. Bu belirleyici güç, doğrudan insanlar arasındaki bağları meydana getirir. Çünkü öznesi belli olmasa bile eylem, her reaksiyonun zincirleme bir tepki yarattığı ve her sürecin bir başka yeni süreci başlattığı bir ortamda var olur (Arendt, 1994, s. 261). Filmde Casey Finnigan'ın ölümüyle sonuçlanan olay örgüsü, insanların birbirlerinin yaşamlarındaki belirleyiciliklerinin yalnızca bir örneğidir. Doreen'in eylemiyle başlayan süreç, Casey'nin kendi eylemi (arabaya binmeyi reddedişi) ve annesi Ann'in onu hastaneye götürmek yerine evde tutmasıyla devam eder. Tüm bu eylemler Casey'nin yaşamını yetirmesi gibi bir sonuca neden olur. Nihayetinde Doreen, araba kazasının korkusunu atlatabilmişken söz konusu eylem Casey'nin yaşamına mal olur. Dolayısıyla Keyssar, her ne kadar Altman'ın

insanların neden yaptığından çok nasıl yaptığının olan ilgisinin hem karakterleri hem de seyirciyi başkalarının yaşamlarının sorumluluğunu kabul etmeye yönlendirdiğini ifade etse de (1991, s. 21) karakterlerin bu sorumluluğu aldığı söylemek güçtür. Ancak seyirci, bu olaylar ve durumlar silsilesinin karşısında Altman'ın da büyük ölçüde amaçladığı gibi bu farkındalığı edinebilir. Filmdeki bir diğer kayıp Zoe'nin ölümüdür. Babasının kaybedişi, Casey'nin ölümü ve annesinin bu ölümlere kayıtsızlığı Zoe'yi intihara sürükler. Filmin sonunda yaşadıkları krizleri bir şekilde atlatmış görünen diğer karakterlerin aksine Howard Finnigan, Ann Finnigan ve Tess Trainer ise kayıplarının yaşları içerisinde bırakılır. Bu sayede film, öngördüğü büyük yıkıma kadar bu bozuk düzenin bir şekilde işleyeceği gibi yanlış bir izlenim yaratmaktan kaçınarak her an meydana getirebileceği büyük veya küçük sarsıntıların da telafisi olmayan kayıplara yol açabileceğini göz ardı etmediğini kanıtlar.

Altman'ın Carver'da takip ettiği bu özelliklerin ardından sıra onu Carver'dan ayıran temel meseleye, yani kapsayıcılığına gelir. Altman'ın Carver'ın çeşitli yapıtlarını birleştirmesi kapsayıcılığın ilk önemli adımıdır. Bu adımla birlikte Altman, Carver'ın minimalistliğini terk eder. Pek çok öyküyü birleştirmek birçok karakteri de bir araya getirmek anlamına geldiğinden Altman, aynı zamanda Arendt'in insani bir aradalılığını da meydana getirmiş olur. Her biri az sayıda karaktere, olaya ve duruma odaklanan öyküleri birleştirerek anlatıyı içerdiği olaylar, durumlar ve varlıklar bakımından çeşitlendirir, detaylandırır ve sonuç olarak onları daha geniş bir kapsamda ele alır. Peki bu denli kapsayıcı olmak neden önemlidir? İlk neden, Altman'ın yönünü çevirdiği insan ve insan ilişkilerinin özünde karmaşık, çok yönlü ve geniş bir kapsama sahip olmalarıdır. Söz konusu bu unsurlar doğası gereği dar bir çerçeveye sınırlandırılmaz; çünkü bu denli dar bir sınır, bu unsurlar konusunda yargıda bulunmak için yeterli ölçütü sağlayamaz. Bu yüzden Altman, birçok karakteri gerek ailesel bağlarla gerekse rastlantılar aracılığıyla birbirine bağlar, organik bir bütünlük sağlayarak yönünü çevirdiği insan ve insan ilişkilerinin belki de kurmaca bir anlatıda sağlanabilecek en kapsamlı modellerinden birini sunar. Karakterlerin yaşamlarının sadece birbirlerini doğrudan etkilemeleri için değil, önemli veya önemsiz şekilde kesiştirilmesi de Azcona'nın ifadesiyle aralarındaki sosyal bağı yoğunlaştırır (2011, s. 150). Bu da yaratılan kapsamlı yaşam portresinin aynı zamanda titizlikle ve gerçekçilikle detaylandırıldığını gösterir. Kapsamlı olmanın bir diğer önemi ise Bloom'un edebi yapıt konusunda getirdiği ölçütü ilişkilidir. Kapsam gücü Bloom'un, Sheakespeare'i Batı Kanonu'nun merkezine yerleştirmesinin nedenidir.

Shakespeare'i insanın mucidi olarak nitelendiren Bloom'un bu tanımı Shakespeare'in insana dair tüm marazları yapıtlarında sunabilmesinden gelir. Shakespeare'den yola çıkarak Bloom, bir edebi yapının en ulvi görevini insanı temsil etmek olarak belirler. İnsanı temsil etmek, daha önce sözü edildiği gibi insanı çeşitlilikle yansıtabilmek ve onu tüm yönleriyle yansıtabilmek demektir ki bu da ancak çok sayıda insanı çeşitli olaylar ve durumlar içerisinde ele almayı gerektirir. Buna uygun olarak *Short Cuts*, orta sınıf toplumundan birçok insanı ve aileyi çok-karakterli yapısında birleştirir. Bu insanlar, çeşitli olay ve durumlarla karşı karşıya gelir ve bu karşılaşmaların insanda yarattığı duygu, düşünce ve davranışlar açığa çıkar. İnsanın çok yönlü yapısı ve gerçek yaşamda gerçekleşebilecek sayısız olay ve durum olasılığı geniş bir kapsamda sunulur fakat bu kapsamlılığın belki de tek eksiği çocuklardır. Çocuklar fiziken bu büyük portre içerisinde yer almalarına ve üstelik sayıca fazla olmalarına rağmen rolleri ailelerin birer tamamlayıcısı olmaktan öteye gidemez. Buna rağmen Altman'ın çok yönlü karakterlerini işleyiş şekli, Arendt'in *insani farklılık* kavramıyla örtüşür. Arendt'e göre sadece insan, farklılığını ifade edebilecek ve bunu ortaya koyabilecek bir varlıktır. Farklılıklar, temelde konuşma ve eylem olmak üzere iki türde dışa vurulabilir. İnsanlar ancak bu iki yolla birbirlerinin karşısına salt fiziksel nesnelere olarak değil, insan sıfatıyla çıkarlar. Konuşmak, kişinin kendisini yansıtabilmesi için o kadar önemlidir ki Arendt'in dikkat çektiği üzere sadece insan açlık, susuzluk gibi ihtiyaçları veya muhabbet ve husumet gibi şeyleri ifade etmenin yanı sıra kendinden de söz edebilen bir varlıktır (1994, s. 240-241). Odağına insanı ve insan ilişkilerini alan film de Arendt'in ifadesiyle geniş bir portre içerisinde bu insani farklılıklara eğilir ve onları konuşmalar ve eylemler aracılığıyla dışa vurmayı seçer. Filmde karakterlerin konuşmaları yalnızca aralarındaki iletişimi sağlamak adına kullanılmaz; aynı zamanda insanların kendilerini ifade etmek için de güçlü bir araç haline gelir. Öyle ki karakterlerin başlıca karakteristik özelliklerinden birisi yalancılık olmasına rağmen karakterler, yalan söyledikleri kadar kendilerini de anlatır. Kaldı ki onların yalancı olduklarını açık eden temel şeylerden biri de yine onların konuşmalarıdır. Gene Shepard'ın, karısı Sherri'ye umarsızca yalan söylemesi ve Sherri'nin bu yalanları kahkahalarla karşılması onun kendi kişiliğini ele verişidir. Gene, gülünç duruma düşecek kadar kötü bir yalancıdır. Karısının deyimiyle de *hastalık derecesinde yalancı* biridir. Kendi kişiliğini bütünüyle ele veren belki de en önemli karakter, Paul Finnigan'dır. Paul Finnigan'ın, oğlunun kendisine hak vereceğini düşünerek geçmişte yaşananlara dair anlattıkları giderek kendi kişiliğinin bir ifadesine dönüşür. Bu uzun monolog, tıpkı filmin

sonunda ona en ihtiyaç duyacağı yerde oğlunu tekrar terk etmesi gibi Paul'un kişiliğini (sadakatsiz, bencil ve ilgisiz bir baba olduğunu) ele verir. Howard bunun farkında olarak babasına hiç tepki vermezken bu sahne seyirci için önemlidir; çünkü seyircinin karakteri *kendisi aracılığıyla* tanınmasını sağlar. Piggotlar'ın araba kazası sonrasında gerçekleştirdikleri konuşmadaysa Doreen'in çarptığı çocuğa bir şey olması durumunda kendilerini nasıl bir yaşamın bekleyebileceğine dair ihtimallerden söz etmeleri onların başkalarına karşı kayıtsızlıklarını ele verir. Eylemler de tıpkı konuşmalar gibi karakterlerin kendi benliklerini ortaya çıkarmaları konusunda işlevsel bir rol üstlenir. Stormy Weathers'ın, eski karısı Betty'nin evini yerle bir edişi onun kıskançlığını ve saplantılı kişiliğini ortaya çıkarırken, Jerry'nin her konuda sessiz veya pasif kalması onun içedönüklüğünün, sonu gelmez aldatmalarsa karakterlerin sadakatsizliğinin bir göstergesidir.

Filmde karakterlerin konuşmaları ve eylemleri kendileri hakkında bir şeyler söylediğinden aynı zamanda Altman'ın Carver ile ayrıştığı bir diğer hususu da ortaya çıkarır. İnsanın mevcut olaylar ve durumlar karşısında duygularını ve iç dünyasını betimlemeyi reddeden Carver'in aksine Altman, insanı daha yakın merceğe altına alır. Bunu yaparken bir yandan insanların duygularını ele veren uzun planlar, onların anlık tepkilerini ortaya çıkaran yakın ölçekli çekimler gibi sinematografik tekniklerinin imkânlarından yararlanırken bir yandan yine konuşma ve eylem birlikteliğine döner. Kız kardeşler Sherri ile Marian'ın konuşmalarındaki serzenişler ve itiraflar onların duygularını ve iç dünyalarını yansıtır. Zoe Trainer, komşularının küçük oğlunun öldüğünü öğrendiğinde acılı anneye şefkatle sarılır. Dahası, içinde bu üzüntüyü paylaşacak başka birini arayarak annesine gider. Claire Kane'in kocasının kayıtsız kaldığı genç kızın cenazesine katılması içinde taşıdığı vicdani rahatsızlığın bir sonucudur. Birbirlerine karşı sürekli yalan söyleyen ve gerçek yüzünü saklayan karakterlerin birbirlerine karşı gerçek duygularıyla pek tabii onlar bir arada değilken ortaya çıkar. Stuart Kane yeni tanıştığı Ralph Wyman'ı kibirli görürken Claire Kane onlardan çok hoşlandığını ifade eder ki bunun nedeni büyük ölçüde Wymanlar'ın sosyal statüsüdür. Gene için karısı Sherri'nin kız kardeşi olan Marian kötü bir ressamdır. Öyle ki çizdiği resimlerini nasıl hediye edebildiğini bile anlamadığını söyler. Marian'ın eşi Ralph ise onun için tam bir ahmaktır. Öte yandan sürekli yalan söyleyen, kendileriyle çelişen ve kendilerini olmadıkları biri gibi gösteren bu karakterlerin iç dünyasına ve duygularına ilişkin yargılara varmak bir hayli zordur. Bu durum bir nevi insanın çok yönlü yapısının

bir ifadesi olmakla birlikte filmin kapsamlılığını sağlayan bir diğer unsurdur. İnsan doğasındaki bu tekdüze olmayan karmaşık yapıyı Proust şu şekilde ifade eder: “Bir insanın kişiliği hiçbir zaman düz bir yola benzemez; başkalarının fark etmediği, geçmekte zorlandığımız tuhaf, kaçınılmaz dolambaçlarla bizi şaşırtır (2016, s. 419)”. Öte yandan Arendt’e göre de insanın *eyleyebilir* olması aynı zamanda ondan beklenmedik olanın beklenebilir olması ve sonsuz olasılıklardan birini gerçekleştirebilir olması anlamına gelir (1994, s. 243) ki bu tanımlama hem insanın tekdüze olmayan varlığını hem de sonsuz olasılıkların yarattığı geniş kapsamlı bütünü ifade eder. Nitekim insan eyleminin de en önemli özelliklerinden biri *öngörülmezliği*dir (Arendt, 1994, s. 263). *Short Cuts*’ın işaret ettiği de tam olarak bu sonsuz olasılıklar içindeki çok yönlü insandır. Filmdeki kapsamlı portre içinde insan olgusu belli kutuplara itilmez. Karakterlerin sergiledikleri çelişkiler buna örnek oluşturur. Öykü, sürekli olarak karakterlerin keşfedilmemiş bir yönünü ortaya çıkarır. Sherri’nin kocasına dinmeyecek görünen öfkesi onun ihanetini affederek sonuçlanır. Gene, film boyunca korkusuz biri olduğu algısını yaratmaya çalışsa da restoranda sevgilisi Betty ile buluştuğunda onu birinin tanıyacağından çekinerek gözlüklerinin arkasına saklanır. Yine Betty’nin evinde bir erkek olduğunu gördüğünde ise onunla yüzleşmek yerine cama taş atmakla yetinir. Genç bir kıza cinsel saldırıda bulunmak ve onun ölümüne neden olmak, film boyunca Bill’in gerçekleştirebileceği eylemler gibi görünürken bu eylemler ona tamamen zıt görünen arkadaşı Jerry tarafından gerçekleştirilir. Claire Kane, kocasının nehirde bulduğu genç kadın cesedi karşısındaki kayıtsızlığını öğrendiğindeki tepkisi, onun hassasiyetini ve vicdanını açığa çıkarırken filmin sonunda deprem nedeniyle bir kişinin öldüğünü öğrendiğinde -ironik bir şekilde ölen de genç bir kadındır- benzer kayıtsızlık sergiler. Nihayetinde “Tek bir kişinin ölmesi o kadar kötü sayılmaz.” Ann Finnigan, oğluna karşı korumacı tavrıyla dikkat çekerken oğlu hakkında ciddi bir durumla karşılaşınca bocalar, hatalar yapar ve onun geç müdahalesi -ki bu filmin başında Ann’in ilaçlanan havuzu oğlunun zarar görmemesi için titizlikle temizletmeye çalışmasıyla birlikte düşünüldüğünde yine ironik bir anlam kazanır- muhtemelen oğlunun ölümüne neden olur. Howard Finnigan ise meşhur bir ekran yüzü olarak kendini rahatça ifade edebilen özgüvenli bir portre çizer. Fakat kendi geçmişiyse yüzleşmek zorunda kaldığında o da benzer bir şekilde bocalar. Kendini affettirmeye gelen babasının karşısında tepki vermeden sessizce kalır. Öte yandan Howard’ın babası Paul da filmde yer aldığı kısa süre boyunca farklı yönlerini ortaya çıkarır. İlk olarak torununun ziyarete gelen bir büyükbabayken, aslında torununun adını

bile bilmediği ortaya çıkar. Daha sonra oğluna geçmişte yaşananlar dolayısıyla kendini affettirmeye geldiği anlaşılır fakat bu da git gide meçhul bir hal alır. Paul en sonunda torunu Casey ölmek üzereyken hastaneden ayrılır. Bu durum onun yıllar sonra oğlunun karşısına çıkış nedenini sorgulatır: Paul'un yaşadığı bir pişmanlık mıdır ve oğlunun kendisini affetmesini mi istemektedir, yoksa tamamen bencilce bir güdüyle kendini aklama çabası içinde midir?

Birbirine bağlanan ve birbirlerinin yaşamlarını büyük ölçüde etkileyen bu insanların oluşturduğu portre, doğası gereği sürekli yeni bir sürece gebe dir. Altman'ın insan yaşamındaki bu işleyişe en önemli dokunuşuysa ona döngüsel bir yapı kazandırmasıdır ki filmin maksadı da büyük ölçüde burada varlık kazanır. Filmdeki döngüsel süreci izlemenin ilk basamağı karakterlerden geçer. Karakterler, farklı şartlar altında nihayetinde benzer karakteristik özellikler gösterir. Jerry'nin içedönüklüğü ve Ann'in korumacı tutumu gibi karakterlerin kendilerine has özellikleri dışında daha önce de sözü edildiği gibi sadakatsizlik, yalancılık ve kayıtsızlık gibi ahlaki sorunları irdeleyen ve Kolker'in filmi insan düşmanı olarak nitelendirmesine neden olan karakteristik özellikler karakterlerin çoğunda mevcuttur. Karakterlere benzer karakteristik özelliklerin bahşedilmesi Altman'ın varlığına inandığı, insan ve insan ilişkilerinin ardında yatan çürümüş temelleri ifşa etme isteğinden gelir. Bu karakteristik özellikler, mevcut ilişkileri zedeleyecek ve hatta onları yok edecek kadar güçlü görünse de nihayetinde bu ahlaki yoksunluğun adeta tamamlayıcısı olarak karakterlerin yaşamları içerisinde sindirilir. Filmin sonunda Finniganlar ve Trainerlar dışında -ki daha önce de sözü edildiği gibi onlar bu öykünün hasar almış bireyleridir- her aile kaldığı yerden yaşamlarına devam ediyor gibidir. Görüldüğü üzere bu ailelerin sorunlarını gerçekten çözmek gibi bir amaçları yoktur. Karakterler film boyunca birbirlerini sorgulasalar ve birbirlerine öfkelenseler de yaşanan tüm sorunları kendi içlerinde eritirler. Sherri, Gene'in evden her çıkışında ve eve her gelişinde onu ne yaptığı konusunda sorgular. Onun komik yalanları karşısında yaptığı tek şey ise bazen öfkeyle Gene'in arkasından bağırarak, bazen kız kardeşi Marian'a dert yanmak, bazense bir sinir boşalmasının ifadesi olarak kahkaha atmaktır. Sherri, kandırıldığından çok kandırılmaya çalışıldığının ve ihanete uğradığının farkındalığı altında her gün ezilse de buna geçici çözüm bulur. O da bu sadakatsiz eşin cinsel yönden tekrar ilgisini kazanmak ve ona yeni bir çocuk vermektir. Nihayetinde Shepard ailesinin evlerinin önünde verdikleri mutlu aile pozunu çarpık ilişkilerinin üstüne inşa ettikleri ve çok geçmeden yeniden yerle bir olacağı öngörülebilir yeni yaşamlarının temsilidir.

Benzer şekilde Doreen de kocası Earl'ü filmde yer aldıkları andan itibaren sorgular. Onların sorunu Earl'ün alkol problemidir ki bu durum bir zamanlar Earl'ün üvey kızına uygunsuz davranmasına bile yol açmıştır. Çiftin arasında şiddetini giderek arttıran tartışma sonucu Earl evi terk eder. Fakat çok geçmeden çift arasındaki gerginlik yatıştır. Öyle ki Doreen, kızı Honey'nin Earl ile yaşadıklarını hatırlatmasına dahi öfkelenir. Earl ne olursa olsun Honey'nin babasıdır ve nihayetinde kendisinin bir eşe ihtiyacı vardır. Earl muhtemelen daha önce defalarca tekrarladığı gibi pişmanlığını dile getirmesinin ardından çiftin sorunları tekrar açılana kadar ortadan kalkar. Her ikisi de eğlenceleri sırasında başlayan depresimde birlikte ölmeyi düşleyecek kadar sarhoş halde geçmişte yaşananları bir kez daha unuttur.

Wymanlar'da aile içi güvensizlik, Ralph'ın artarak devam eden imalarıyla kendini belli eder. Film boyunca çift, Ralph'in de dile getirdiği gibi *meselenin etrafında dönüp durarak kendi küçük oyunlarını oynarlar*. Karısının kendisini aldattığından şüphelenen Ralph, en sonunda arzu ettiği itirafa kavuşur. Fakat hem onlar hem de konukları Kane'ler için de yaşananları geride bırakmak için eğlenmek ve sarhoş olmak yeterlidir.

Kaiserlar'a döndüğünde ailede bu sefer egemen gücün erkekte olmadığı görülür. Burada sorun çok daha başkadır. Bir yandan çocuklarıyla ilgilenirken bir yandan da teleseks operatörlüğü yapan bir anne ve bundan rahatsız olduğu belli olsa da kayıtsız kalan bir eşin görüldüğü bu aile, henüz ilk sahneden seyirciye rahatsızlık verir. Niemi'nin bu aile portresinin abartılı bir tasvir olduğuna ilişkin yapılabilecek yorumlara karşı açıklaması, Altman'ın bu aileye ilişkin tercihlerini anlamlandırır:

Filmde Lois'e riskli bir meslek vermek, nedeni olmayan bir sansasyonellik gibi görülebilir. Onun bir yandan çocuklarıyla ilgilenip ev işlerini yaparken bir yandan da telefonda seks yaptığı bu grotesk manzara, Amerikan kültürel çöküşüne dair yakıcı bir itham ve erkek arzusunun saçmalıklarının bir parodisi olma görevini üstlenir (2016, s. 152).

Bu açıklama, Altman'ın Carver'in öyküsünde kapı kapı dolaşan bir vitamin satıcısı olan Lois'in (öyküde ismi Patti'dir.) mesleğinde yapılan bu riskli tercihin nedenini özetler. Altman'ın keskin uçlarda yer alan bu tercihleri bir yandan modern anlatıların alımlayıcısını rahatsız etme gayretini bütünüyle karşılarken bir yandan yarattığı ahlaki yozlaşmanın hüküm sürdüğü portrenin kapsamını genişletmesini sağlar. Aile içi bu düzen, çocuklar üzerinden tartışılacak ahlaki sorunlarla birlikte çift arasında cinsel sorunlar da yaratır. Lois için ikili arasındaki cinsel ilişki, evli olmanın yarattığı bir zorunluluk haline gelmişken Jerry'nin, karısından istediği ilgiyi görememesinin de etkisiyle bastırılmış cinsel arzulara sahip olduğu anlaşılır. Çiftin arasında çözülemeyen

cinsel sorunlar ve Jerry'nin karısının da dâhil olduğu çevresinin ona karşı küçümseyici tavırları karşısında Jerry'nin içedönüklüğü onda ani şiddet patlamasına neden olur.¹⁰⁹ Ailenin yaşamını bütünüyle değiştirebilecek bu olayın televizyon haberlerinde depremin neden olduğu bir kaza olarak yer alması onların yaşamının da olduğu gibi devam edeceğine dair güçlü bir izlenim yaratır. Nihayetinde krizlerini atlatmış ve her şeyi yoluna sokmuş görünen bu bir grup insanın yaşam kesiti başladığı gibi, büyük bir Los Angeles manzarasıyla son bulur. Helikopterdeyken şehri izlediğini söyleyen Stormy Weathers'ın söylediği gibi, ne güzel bir Los Angeles manzarasıdır bu! Şehrin içine dalarak insanların yaşamlarını tüm çarpıklıklarıyla ele veren filmin aynı zamanda son ironisidir bu söz. Bir döngünün yalnızca küçük bir parçası olduğu anlaşılan bu insanlık portresinde Altman, Arendtçi bir yaklaşımla konuşmalar ve eylemler aracılığıyla insanların bir arada oluşlarını ve aralarında gerçekleşebilecek sonsuz bağlantıları açığa vurur. Çok-karakterli öykü, insani farklılıkların yansıtılmasını sağlarken eylemler ve konuşmalar bu farklılıkları belirgin kılar. Bu şekilde film, insan yaşamının işleyişini ve doğasını gerçekçiliğiyle yansıtır. Kapsamlılık ve insan olgusuna bu denli bir eğilim, onun beslendiği kaynaktan da ayrıldığı anlamına gelir. Kaynağından sıyrılıp yeni bir sanat yapıtı olarak kendi varlığını ortaya koyan film, Jameson'ın başarılı uyarlamasının nasıl olması gerektiğine dair şu yorumunu da böylece karşılamış olur:

Eğer insan elinden çıkma iki eser, ruhları ve ilettikleri hakikat itibariyle birbirinden tamamen farklıysa, eğer her biri kendi adına konuşuyorsa ve esasen artık bir diğerrinin kopyası değilse ve bunun sonucunda uyarlama teriminin anlamı bir şekilde tamamen sarsılıyorsa başarılı sayılabilir (2018, s. 220-221).

Jameson'ın uyarlamaya yönelik bu yaklaşımı, her ne kadar uyarlamasının, öncül yapıtın özünü değiştirmesi gerektiğini söylemesi bakımından daha radikal bir tarafta yer alsada Bloom'un *Etkilenme Endişesi Teorisi*'yle benzerlik taşır. Bloom da değerli bir yapıt için öncülün yapıtını aşma ve kendi özgünlüğünü bulma kriterlerini belirler. Bu da şu sonuca ulaşmayı sağlar: Altman da bir nevi Bloom'un terimiyle Carver'ı yanlış okuyarak kendi özgün yapıtını meydana getirmiştir.

Short Cuts'taki insanlık portresinin gerçekçiliği onun görünenin altındaki görünmeyene işaret etmesinden kaynaklanır. Bu görünmeyen şey, düzenin ve ahlakın temsilcisi görünen aile kurumunun altına itilmiş ahlaki yozlaşmadır. Film, insanların ve

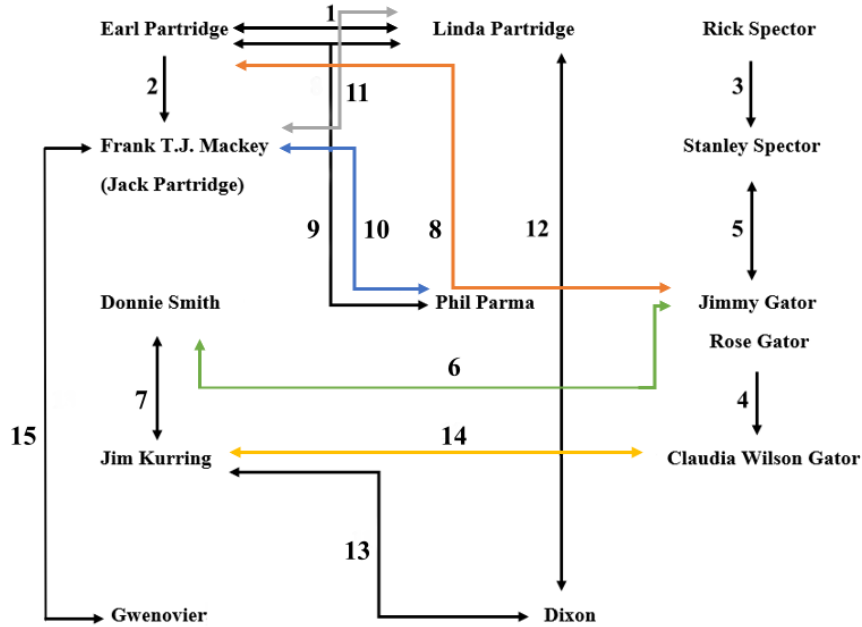
¹⁰⁹Elbette Jerry'nin işlediği cinayetle sona eren bu eylemler bütünü, onun suçunu aklayan bir değer taşımaz. Çünkü Jerry'nin kişiliğine sahip ve benzer muamele gören herkes zorunlu olarak benzer bir şiddete başvurmayacaktır.

insan ilişkilerinin çelişkilerini açığa çıkararak insanın yaşamda görmek istemediği, yok saydığı veya üstünü kapattığı gerçekleri görünür kılar. İnsanın kendisiyle ve diğer insanlarla ilişkisindeki değer problemleriyle ilgili neler söylediğinde bakıldığında filmin, artık çürükleri ortaya çıkmış bu toplumun nasıl bir portre yarattığını ve nasıl yıkımlara yol açabileceğini seyirci için görünür hale getirdiği açıktır. *Short Cuts*, her ne kadar insan ve insan ilişkilerinde kötülüğün ağır bastığı bir pencereden baksa da -çünkü asıl sorun toplumun içinde eriterek bir nevi kabullendiği bu kötülüklerdir- insani eylemlerin tamamen yok olmadığını sezdirir ve henüz hiçbir şeyin sonlanmadığına da vurgu yapar. Filmin sonunda her şeyin yoluna girmesi ve kaldığı yerden devam ettiğine dair yanılsama artık sadece karakterlerin yanılsaması veya belki de *kabullenişleridir*. Çünkü film, seyircisine sahteliğin altında yatan gerçekliği göstermiş, kavuşulan huzurun geçici olduğunu, her şeyin kısa bir süreliğine yoluna girdiğini göstermiştir. Dahası insanlar bu çürük döngü içerisinde bazen anlaşmazlıklar ve kavgalarla sıyrılacak bazense çok daha vahim kayıplar verecektir. Öyle ki büyük deprem henüz gerçekleşmemiştir.

4.3. Magnolia Filminin Anlatı Çözümlemesi

Magnolia filminin anlatı çözümü, *Short Cuts* filminde olduğu gibi Chatman'ın anlatı diyagramından hareketle yapılmıştır. Film, tıpkı *Short Cuts* gibi çok-karakterli bir yapıda olduğundan öykü kısmında öncelikle karakterlerin ilişki ağını gösteren bir şemaya yer verilmiştir. Ardından film olaylar, varlıklar ve söylem bakımından bu başlıkların barındırdıkları kavramlar çerçevesinde incelenmiştir.

4.3.1. Öykü



Şekil 4.3.1.1. Magnolia'da ilişkiler ağı

1. Linda Partridge, Earl Partridge'in halen evli olduğu ikinci karısıdır.
2. Frank T.J. Mackey (gerçek adıyla Jack Partridge) Earl Partridge'in oğludur.
3. Rick Spector, Stanley Spector'un babasıdır.
4. Claudia Wilson Gator, Jimmy ve Rose Gator'ın kızıdır.
5. Stanley Spector, Jimmy Gator'ın sunucusu olduğu *What Do Kids Know?* isimli programda yarışmacıdır.
6. Donnie Smith, çocukluğunda Jimmy Gator'un sunduğu *What Do Kids Know?* isimli programda yarışmacıdır.

7. Polis memuru Jim Kurring, hırsızlık yaparken yakaladığı Donnie Smith'e yardım eder ve çaldığı parayı kimseye ihbar etmeden iade ettirir.
8. Jimmy Gator'ın sunduğu televizyon programı, Earl Partridge'in yapım şirketine aittir.
9. Phil Parma, Earl Partridge ve Linda Partridge'in evinde çalışan Earl'ün hasta bakıcısıdır.
10. Phil Parma, Earl'ün ölmeden önce oğluya görüşebilmesi için Frank T. J. Mackey'e ulaşır.
11. Frank, hastaneye kaldırılan Linda'yla ilgilenmek için hastaneye gider.
12. Linda'yı baygın bulan Dixon, önce Linda'nın cüzdanındaki paraları alır. Daha sonraysa onun için bir ambulans çağırır.
13. Jim Kurring, şikâyet üzerine gittiği bir kadının evinde erkek cesedi bulur. Dixon, Jim Kurring'e katili bulmak için yardım edebileceğini söyler.
14. Jim Kurring, komşuların şikâyet ettiği Claudia'nın evine gider ve ona aşık olur.
15. Bir gazeteci olan Gwenovier, Frank T.J. Mackey ile röportaj yapmaya gelir. Frank'in bilinmeyen geçmişi hakkında ona sorular sorar ve bu geçmişe ait gerçekleri ortaya döker.

Yukarıdaki şema, *Magnolia* filminde karakterler arasındaki ilişkileri göstermektedir. Karakterlerden bazıları öykü zamanı içerisinde birbirleriyle etkileşimde bulunmasa da birbirleriyle ilişkili oldukları bilgisi verilir. Örneğin Donnie Smith'in 1968 yılında Jimmy Gator'ın sunduğu programda yarışmacı olduğu eski bir televizyon görüntüsünde verilirken şimdiki zamanda iki karakter bir araya gelmez. Aynı zamanda Jimmy Gator'ın sunduğu bu televizyon programının Earl Partridge'in yapım şirketine ait bir program olduğu yine benzer bir televizyon görüntüsüyle verilerek karakterler arasında ilişki kurulur fakat yine filmin şimdiki zamanında iki karakter bir araya gelmez.

Şemada verilen karakterlerden Gwenovier ve Dixon, filmin ana karakterlerinden değildir. Öte yandan her iki karakter de öykünün belli noktalarında ana karakterlere büyük ölçüde etki ederler. Gwenovier, Frank T.J Mackey'in geçmişiyle ilgili yalan söylediğini açığa çıkarırken onunla gerçekleştirdiği röportaj, Frank'in geçmişiyle yüzleşmesinin ilk adımıdır. Dixon karakteri ise Sloat Dyckman'a göre şehrin sırlarını taşıyan, alt tabakasını ve ahlaki vicdanını temsil eden bir hayalet figürdür. Jim Kurring'e yaşamını tehlikeye atmadan katilini bildiği cinayeti anlatmaya çalışır. Aynı zamanda

arabasında baygın halde duran Linda'yı bulur ve ambulansı çağırarak belki de Linda'nın yaşamını kurtarır. Fakat bir yandan da şehrin materyalist dürtüsünü de göstererek onun parasını da çalar (Sloat Dyckman, 2000). Dolayısıyla karakter, öykünün ana karakterleri arasında yer almasa da öyküde yer aldığı kısa sürede başka karakteri etkilemesi ve temsil ettikleri bakımından önem arz eder.

4.3.1.1. Olaylar

Chatman'ın belirttiği gibi olayların genellikle nedensellik bağıyla birbirine bağlanarak meydana getirdiği olay örgüsülerinin sayısı *Magnolia*'da birden fazladır. Çok-karakterli yapı içerisinde bu olay örgüleri, karakterlerin yaşamlarının birbirleriyle kesişmesiyle birleşir. Olaylar arasındaki nedensellik bağıysa olay örgülerini sayıca fazla olması ve iç içe geçmeleri nedeniyle Chatman'ın ifade ettiği gibi bir tür bulmacaya çevrilmiştir. Filmde çok sayıda karakterin olay örgüsüne gidiş gelişler yapılır ve film ilerledikçe sürekli olarak karakterler arasında yeni ilişkiler ortaya çıkar. Öte yandan her karakterin olay örgüsü birbirine bağlanmadığı gibi bazen karakterler yaşamlarındaki *paralellikler* yoluyla birbirleriyle ilişkilendirilirler. Dolayısıyla *Magnolia*'da karakterler sadece olay örgüleri aracılığıyla birbirlerine bağlanmaz; aynı zamanda benzerlikleri nedeniyle de birbirlerine bağlıdırlar. *Magnolia*'da nedensellik, sadece öykü zamanı içerisinde gerçekleşen olayların içerisinde bulunmaz. Öykü zamanı dışında kalan karakterlerin geçmişi, bu nedenselliği sağlayan en önemli unsur olarak filmde yer alır. Bu da seyirciye karakterlerin yaşamları devam ederken bu yaşamlara aniden dâhil oldukları izlenimini verir. Geçmişte yaşananlar karakterlerin şimdiki yaşamında belirleyicidir. Bu olaylar bazı karakterler için öykü zamanı içerisinde travma olarak kendini gösterir. Öykü ilerledikçe karakterlerin geçmişlerine dair ayrıntılar ortaya dökülür ve bu travmaların nedeni açığa çıkar. Claudia Wilson Gator ve Frank T.J Mackey, geçmişe dair bu tür travmalara sahip iki karakterdir. İki karakterin de travması geçmişte babalarıyla yaşadıkları olaylara dayanır. Earl Partridge, karısı hastalığa yakalandığında onu ve 14 yaşındaki oğlu Jack'i (Bu Frank'in gerçek adıdır) terk eder. Claudia'nın babası Jimmy Gator ise geçmişte kızına cinsel tacizde bulunmuştur. Dolayısıyla öykü zamanı içerisinde gözlemlenebilen Frank'ın özgüvenli, saldırgan tavrı ve Claudia'nın uyuşturucu bağımlılığı, öykü zamanı dışında gerçekleşmiştir fakat öykü zamanı içerisindeki olay ve durumlarla bir nedensellik bağına sahiptir. Benzer şekilde Earl'ün karısı Linda'nın film

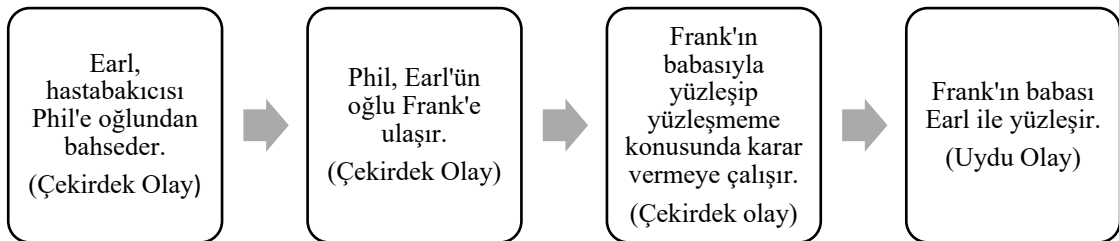
boyunca süren nevrotik tavırları, öfkesi ve üzüntüsü geçmişte yaşadıklarının pişmanlığıyla ilişkilidir. Bunlar kocasını gerçekten sevmeden onunla evlenmesi ve onu aldatmasıdır. Bir diğer karakter olan Donnie Smith'in kayda değer yalnızlığı, ne yapacağını bilemez ve sevgiye muhtaç haliyse yine aile travmalarına dayanır. Donnie, çocukken Jimmy Gator'ın sunduğu ve çocukların yarıştığı televizyon programında yarışmış çocuklardan biridir. Yarışmadan kazandığı tüm paraya ailesi el koymuş ve muhtemelen onu terk etmişlerdir. Filmde Donnie ile benzer bir şekilde Jimmy'nin programında yarışmacı olan Stanley Spector'ın öykü zamanı içerisinde gerçekleştirdiği eylemler de yine -diğer karakterler kadar uzak bir geçmişe ait olmasa da- onun geçmişinde yaşadıklarının bir birikmesi olarak ortaya çıkar. Stanley, yarışmanın bir bölümü sırasında ve program henüz başlamamışken tuvalete gitmek için program koordinatöründen izin ister fakat Stanley'e izin verilmez. İçerisinde bulunduğu durum artarak onun utanmasına ve sonuç olarak öfkelenmesine yol açtığından Stanley, nihayetinde canlı yayında bu üzüntüsünü ve öfkesini dışarı vurur. Fakat onun eylemi, sadece yaşadığı bu durumun bir tepkisi değil, bir televizyon programında küçük yaşta beri yarışan ve bu şekilde başta babası olmak üzere insanlar tarafından sömürülen bir çocuk olmasının tepkisidir. Dolayısıyla karakterlerin eylemleri, olayların birbirlerine neden olduğu bir örüntüden çok onların geçmişlerinin şu anda meydana getirdiği ruh durumlarıyla açıklanabilir. Bu nedenle *Magnolia*'nın olay örgüsünün çözümlenen olay örgüsünden çok karakter odaklı ve açığa çıkarıcı olay örgüsüne sahip olduğu söylenebilir.

Donnie ve Stanley'nin benzer yaşamları aynı zamanda iki karakterin ilişkilendirilmesine de yol açar ve adeta Stanley'in öfkesini dışarı vurduğu ana kadar -muhtemelen Donnie hiçbir zaman bu şekilde öfkesini dile getirmemiştir veya getirmiş olsa bile bunun bilgisi verilmez- yaşadıkları bir nevi Donnie'nin geçmişinin yeniden varlık kazanmış halidir. Öyle ki Nayman, Donnie'nin öyküsünü Stanley için bir uyarıcı olduğunu söyler (2020, s. 171). Böylelikle karakterler, yalnızca eylem çizgilerinin iç içe geçmesiyle değil, aralarındaki benzerlikler nedeniyle de birbirlerine bağlanır. Aynı zamanda öfke patlamaları gibi benzer eylemlerde bulunan ve babalarıyla sorunlu ilişkilere sahip çocuklar olan Frank ve Claudia da bu iki karakter ile ilişkilendirilebilir. Pişmanlıklarını dile getiren ve her biri hastalıkla boğuşan (kendisi olmasa da yakınının hastalığıyla boğuşan) ebeveyn/yetişkinler olan Earl, Linda, Jimmy de yine bu bakımdan birbirleriyle benzer bir ilişkiye sahiptir. Sonuç olarak *Magnolia*'da olaylar arası nedensellik, öykü zamanı içerisinde gerçekleşen olaylar ile karakterlerin öykü zamanı

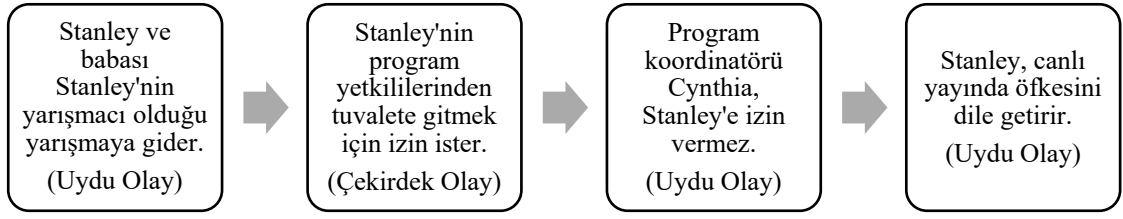
içerisinde yer almayan geçmişleri arasında gerçekleşir. Öykü zamanı içerisinde de karakterler, eylem çizgilerinin kesişmesi yoluyla olduğu gibi aralarındaki benzerlikler yoluyla da birbirlerine bağlanır.

Film, çok-karakterli yapısından dolayı eylem bakımından zengindir. Eylemler durum değişikliklerine yol açarlar ve eyleme maruz kalan kişileri etkilerler. Film, özellikle eyleme maruz kalan kişilerin öykülerine odaklanırken sözü edildiği gibi bu eylemlerin çoğu öykü zamanı içerisinde yer almayan geçmişe dair eylemlerdir. Böylece film, karakterlerin yaşanmışlıklarının onlarda bıraktığı etkiyi odağına alması ve şimdiki durumlarına yönelmesi bakımından bir olay öyküsünden çok bir durum öyküsüdür. Filmde herhangi bir eyleyici bulunmaksızın gerçekleşen ve olan biten olarak nitelendirilebilecek tek olayla filmin sonundaki kurbağa yağmurudur. Fakat bu olay, karakterler üzerinde somut etkilerinden çok (şaşkınlık, korku, yaralanma gibi) filmin öyküsünde genel bir etkiye sahiptir. Bu olağanüstü olay, yaşamdaki sonsuz olasılıkların, imkânsız gibi görünen olayların ne kadar mümkün olduğunun bir temsiliyen aynı zamanda insanları birleştiren bir güç ve insanlık durumuna dair bir metaforudur.

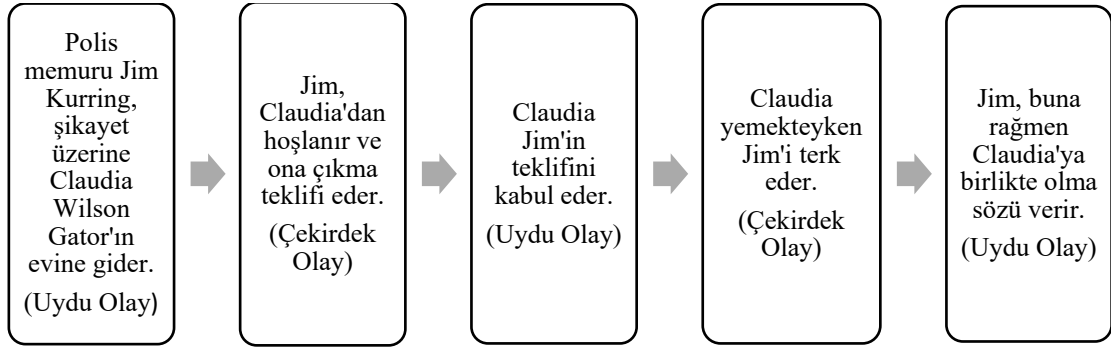
Film, Chatman'ın ifadesiyle çekirdek ve uydu olaylar bakımından incelendiğinde öyküde belirleyici role sahip düğüm noktası niteliğindeki çekirdek olayların neredeyse her karakterin eylem çizgisinde gerçekleştiği görülür. Öte yandan Chatman'ın çekirdek olayların sonuçları olarak ifade ettiği uydu olaylara çekirdek olaylar kadar önem atfetmemesinin aksine filmde uydu olayların işlevi büyüktür. Bu durum, karakterlerin yaşadığı çekirdek olaylar ve sonuçları üzerinden gözlemlenebilir:



Şekil 4.3.1.1.1. 1 numaralı örnek olay örgüsü



Şekil 4.3.1.1.2. 2 numaralı örnek olay örgüsü



Şekil 4.3.1.1.3. 3 numaralı örnek olay örgüsü

Görüldüğü gibi sonuç niteliğindeki uydu olaylardan önce karakterler, önemli kararlar verdikleri çekirdek olaylar yaşar. Frank'ın babasıyla yüzleşmeyi reddetmesi, Cynthia'nın Stanley'e izin vermesi veya Jim'in Claudia'dan vazgeçmesi olay örgüsünde tercih edilmeyen yollara karşılık gelir. Çekirdek olaylarda verilen kararlar sonucunda meydana gelen uydu olaylarsa çekirdek olayların karakter üzerindeki etkilerini gözler önüne serer. Bu sonuçlar, beraberinde başka olayları meydana getiren düğüm noktaları olmasalar da karakterlerin yaşamları için düğüm noktası niteliği taşır. Dolayısıyla uydu olaylar, yaşanan olayların karakter üzerindeki etkilerini gösterdiğinden; aynı zamanda karakterler hakkında bir şeyler söyledikleri ve başka olaylar için olmasa da kendileri için dönüm noktası niteliği taşıdıklarından karakter odaklı filmde çekirdek olaylar kadar önem taşımaktadır.

Film, seyirciyi sürekli olarak karakterler hakkında yeni gerçeklerle ve karakterler arasındaki yeni ilişkilerle buluşturduğundan bunların her biri sürpriz şeklinde nitelendirilebilir. Frank'ın hakkında türlü yalanlar söylediği geçmişinin ortaya çıkması, Claudia'nın babasıyla arasının kötü olmasının nedeni bu tür sürprizlerdendir. Fakat bu sürprizler öyküde seyirciyi şaşırtmaktan çok filmin açığa çıkarıcı olay örgüsünü örme ve

anlatının katmanını arttırma gibi bir işleve sahiptir. Sürprizler genellikle karakterlerin gizledikleri geçmişlerinden meydana gelir. Gerçeklerin ortaya çıktığı ana kadarki süreçte bir nevi geciktirimdir. Gwenovier'in, Frank'ın geçmişinden haberdar olduğunu dile getirmeden önce gerçekleştirdikleri konuşma, Claudia'nın babasıyla sorununun ne olduğunun bir süre ortaya çıkmaması, Jimmy'nin ve Stanley'nin yarışma sırasında giderek kötüleşen fiziksel ve zihinsel durumları bu geciktirimlerdendir. Geciktirimler bir yandan karakterlerin derinleştirilmesini sağlayarak açığa çıkaran olay örgüsü yapısına hizmet ederken bir yandan da kendi işlevini yerine getirerek seyircide karakterlerin geçmişine ve Jimmy ile Stanley'de olduğu gibi ne yaşanacağına dair merak duygusu yaratır. Sürprizlere dayalı yapıtların nadiren yeniden okunabildiği/izlenebildiği ve büyük yapıtların sürprizden çok geciktirime dayalı olduğunu öne süren yaygın görüşle (Barnet, Berman and Burto, 1960, s. 83-84) birlikte düşünüldüğünde filmin iki tekniği de kullandığı fakat sürprizlerinin önceden bilinmesinin onların işlevi dışında kullanımı nedeniyle benzer bir kayba yol açmayacağı sonucu ortaya çıkacaktır. Filmde önemli olan seyircinin sürpriz anını yaşaması değil, sürprizle ortaya çıkan gerçeklerin ardından karakterler üzerine tekrar düşünmelerini sağlamaktır. Bu durum, ilk izlemede bir nevi seyircinin karakterlere ilişkin o ana dek biriktirdiği önyargılarıyla da yüzleşmesini sağlar. Seyirci, daha sonraki izlemelerde bu sefer önyargılara sahip olmadan karakterlerin geçmişine dair gerçekleri bilse de bu durum onu aile travmaları, pişmanlıklar, affetme ve filmin sonunda Jim'in dediği gibi insan olmanın zorluğu gibi filmin temel izlekleri üzerinde düşünmesinden alıkoymaz.

Filmde başvurulan bir diğer anlatı tekniği olan önceden gösterme, filmin sonunda gerçekleşen kurbağa yağmuru üzerinden kurgulanır. Filmin adı *Magnolia*, öykünün geçtiği San Fernando Vadisi'ndeki bir cadde olmasıyla birlikte *magolia* terimini çağrıştırır. Magolia, gökyüzünde yer aldığı düşünülen ve türlü hava olaylarına sebep olduğu düşünülen mitsel bir yerdir (Anderson, 2000, s. 198). Film boyunca hava durumuna ilişkin bilgilerin verildiği ara görüntülerin, yağmurun yağdığını gösteren pencerelerin sıklıkla çerçeve içine alınmasının, Stanley'nin kütüphanede kurbağa yağmurları gibi birtakım garip fenomenlerden bahseden Charles Fort'un¹¹⁰ kitaplarının da dâhil olduğu hava olaylarına ilişkin kitaplar okumasının ve Kutsal Kitap'ta benzer bir

¹¹⁰Paul Thomas Anderson, kurbağa yağmuruna ilişkin ilk bilgileri Charles Fort'un kitabından edinmiş; daha sonra Kutsal Kitap'ta benzer bir olayın anlatıldığını öğrenmiştir (Anderson, 2000, s. 198).

olayın anlatıldığı *Exodus 8:2* ayetine yapılan atıfların belli belirsiz bir önceden gösterim niteliği taşıdığını söylemek mümkündür. Ana öyküye dâhil olmadan hemen önce anlatılan bir dizi bağımsız öyküye benzer bir önceden gösterim işlevi görür. Yaşamda şansın belirleyiciliğine değinen ve ihtimali düşük görülen olasılıkların gerçekleşebileceğini gösteren bu öyküler, filmin asıl öyküsünde de benzer olayların gerçekleşeceğine dair bir beklenti yaratır. Dolayısıyla bu bir dizi öykü, filmin bütününe ilişkin bir önceden gösterme niteliği taşır. Öte yandan filmin sonunda bir şey yaşanacağını sezdirilmesine ve imkânsızmış gibi görünen olayların yaşanabilirliğine dair vurguya rağmen filmin sonunda gerçekleşen bu doğa olayının olağandışılığı, onun sürpriz olarak da nitelendirilmesine olanak tanır.

4.3.1.2. Varlıklar

Magnolia'da varlıklar, Chatman'ın belirttiği üzere karakterler ve zaman/uzam olarak ayrılmıştır. Ayrıca karakterler, *Short Cuts* filminin anlatı çözümlemesinde olduğu gibi karakteristik özelliklerinin yanı sıra Chatman'ın da üzerinde durduğu A.C Bradley'nin karakter analizi ve E.M. Forster'in çember ve düz karakter tanımlamalarına göre incelenmiştir.

4.3.1.2.1. Karakterler

Magnolia'nın çok-karakterli yapısı, karakter odaklı anlatısıyla birbirlerini destekler. *Magnolia*, klasik Aristoteles mantığından farklı olarak karakterleri yalnızca olayların eyleyicileri olarak görmek yerine yönünü karakterlere çeviren ve odağına onları alan bir anlatıya sahiptir. Karakter odaklı film, olayların yol açtığı başka olaylarla değil, olayların karakterler üzerinde yol açtığı etkilerle ilgilenir. *Magnolia*'nın da benzer şekilde karakterleri, karakterlerin birbirlerine olan etkisini ve dolayısıyla karakter ilişkilerini onu edindiği söylenebilir.

Magnolia'da karakterler, A.C. Bradley'nin karakter analizine göre karakteristik özellikleri, başkalarında yarattıkları izlenim ve ne yapmayı neden seçtikleri sorusu üzerinden değerlendirildiğinde karakterlerin kimi özelliklerde birleştikleri kimi özellikleri bakımından da ayrıştıkları görülür. Karakterlerin çoğuna yayılan ilk karakteristik özellik sadakatsizliktir. Fakat bu sadakatsizlik, daha çok geçmişin bir parçası şimdininse bir pişmanlığı şeklinde öyküde varlık bulur. Earl, Jimmy ve Linda

sadakatsizliklerini dile getiren karakterlerdir. Onları itirafa iten en büyük etkense ölüm gerçeğiyle yüz yüze gelişleridir. Bu ölüm, Earl ve Jimmy için hastalıklarının neden olduğu kendi ölümleridir. Linda içinse kocası Earl'ün günden güne yaklaştığı ölümdür. Bir diğer yaygın karakteristik özellik, karakterlerin yalancı olmalarıdır. Bu yalancılık daha çok onların kendileri hakkındaki gerçekleri gizlemesi anlamına gelir. Frank'in ve Claudia'nın trajik geçmişlerini gizlemesi, Claudia'nın Jim'den uyuşturucu bağımlısı olmasını gizlemesi, Earl, Jimmy ve Linda gibi karakterlerin sadakatsizliklerle örülü geçmişlerini gizlemesi karakterlerin geçmişlerinin üstünü kapattığının bir göstergesidir. Bu nedenle söz konusu karakterlerin başkalarında yarattığı izlenim, özellikle birlikte oldukları kişiler için bu gerçeklerin tam tersi olacaktır. Başkaları tarafından bakıldığında Jimmy Gator, sevilen bir ekran yüzü, kızı içinse korkunç bir babadır. Earl Partridge de oğlu tarafından aynı şekilde görülen bir başka babadır. Öte yandan hastabakıcısı Phil'in Earl hakkındaki gerçekleri öğrenmesi ona olan iyi yöndeki yaklaşımını değiştirmez. Aksine ona yardım etmek ister. Phil, kendi kişisel öyküsünün işlenmemesine rağmen diğer karakterlerin yaşamlarında belirleyici bir roledir. Neredeyse bütün bir süre boyunca son zamanlarında Earl'ün yardım etmek isteyip Frank'e ulaşmaya çalışması onun iyi karakterinin göstergesidir. Earl, Jimmy ve Linda gibi karakterlerin nihayetinde pişmanlıklarını dile getirişlerinin nedenlerine bakıldığında bu nedenin ölümle yüz yüze gelmeleri olduğu görülür. Karakterler yaşamlarının bu son safhasında (ya da Linda'da olduğu gibi sevdiği birinin yaşamının son safhasında) geçmişe baktıklarında başkalarına haksızlık yapmakla geçirilen bir yaşam sürdüklerinin farkına varırlar.

Filmin önemli karakterlerinden biri olan Frank T.J. Mackey, kadınlara karşı saldırgan tutumuyla dikkat çeker. Erkeklerin kadınları nasıl tahakküm altına alacakları konusunda *Baştan Çıkar ve Yok Et* isimli bir seminer veren Frank, ataerkil saldırganlığı içerisinde kendinden emin bir portre çizer. Frank, eğitimine katılan erkekler için şüphesiz kendilerinin ulaşması gereken; karşı cinsle ilişkilere dair her sırrı çözmüş olan yegâne kişi konumundadır. Fakat Frank'in onun gibi olmak istemeyen kişiler açısından bakıldığında kadınlara karşı aşırı saldırgan tavrı ve eril söylemi, onun yaşamında bir şeylerin yanlış gittiğinin ipucu haline gelir. Nitekim böyle düşünenlerden biri olan gazeteci Gwenovier, Frank'in şu an olduğu kişiye nasıl ulaştığını merak ederek onun geçmişini araştırır. Gwenovier'in bu girişiminin nedeni, Frank'in büründüğü güçlü görüntüsünün aslında onun zayıflığını gösterdiğinin farkına varabilmesidir. Bu nedenle

Frank, kendi gibi olmak isteyenler için ulaşılabilmesi gereken yuce biri, onun gibilere karşı olan kişiler için şüphesiz korkunç biri, Gwenovier gibi bu görüntüsünün altında yatanların farkına varanlar içinse zayıflıkları olan merak edilesi bir kişidir. Frank'ın neden böyle davrandığı sorusunun cevabı da burada yatar. Frank, çocukken babası tarafından hasta annesiyle birlikte terk edilmiş ve tek başına savunmasız bırakılmıştır. Bu nedenle kendine kimsenin onun incitemeyeceğini düşüneceği, ilişkilerinde sadece kendinin söz sahibi olabileceği yeni bir kişilik yaratmıştır.

Jimmy Gator'ın eşi Rose Gator'ın kişiliğiyse daha çok kocası ve kızı üzerinden işlenir. Rose kızı ile kocasının arasının düzelmesini isteyen bir eş ve annedir. Hasta kocasına şefkatle yaklaşır ki Jimmy de onun bu iyiliği karşısında ezilir ve bunun üstüne ona geçmişe dair itiraflarda bulunur. Rose, Jimmy'nin onu geçmişte defalarca aldattığını öğrenmesi ve Claudia'nın neden babasıyla konuşmadığını anlaması üzerine Jimmy'i terk edip kızı Claudia'nın yanına giderek beklenen bir davranış sergiler. Öte yandan Rose'un Jimmy'nin kendini aldatması üzerine Claudia'ya olanları tahmin etmesi ailenin öyküsünde bir anlam boşluğu bırakır. Rose olanları bilmesine rağmen kızının babasını affetmesini mi beklemiş ve ancak aldatıldığını öğrenince mi bu konuyu Jimmy'e açmıştır? Bu sorular karaktere ilişkin kesin yargılara ulaşmayı zorlaştırır ve belirsizliğini korur.

Gatorların kızı Claudia Wilson Gator, yalnız yaşayan, günübirlik ilişkileri olan uyuşturucu bağımlısı genç bir kadındır. Babası Jimmy'in onu ziyarete gelmesiyle ona yoğun bir öfke duyduğu anlaşılan Claudia'nın ailesiyle görüşmediği öğrenilir. Baba travması onda Frank'ten daha farklı bir kişilik yaratır. Nitekim Claudia'nın travması çok daha vahimdir. Bağımlılığının etkisiyle kendisini ifade etmekle zorlanır. Birilerine güvenip bağlanmaktan çok geçici ilişkiler kurar. Daha sonra anlaşılacağı üzere Claudia'nın şu an içinde bulunduğu durum, geçmişine ait travmalarının bir sonucudur. Bu travmalarından dolayı kendine ve başkalarına karşı güven eksikliği yaşar. Bu da onun şimdi büründüğü kişinin eylemlerini açıklar. Film boyunca insanların Claudia hakkındaki izlenimlerinden çok, Claudia'nın kendisi hakkındaki izlenimlere yer verilir. Claudia, kendisini aptal, deli ve sorunları olan biri olarak tanımlar çünkü dışarıdan böyle bir izlenim yarattığını düşünür. Onu bu şekilde yaftalamadan gerçekten gören veya daha doğru tabirle onu gerçekten görmek isteyen Jim Kurring de en az Claudia kadar yalnızdır. Tek başına yaşayan ve inançlı biri olduğu anlaşılan Jim, bir polis memurudur. Yalnız

çalıştığı bir görev sırasında şikâyet üzerine gittiği evde bir ceset bulur. Fakat Jim’e ait bir sonraki sahnede olayı kendisinin çözmesine rağmen Jim’in diğer polislerin yanında geri planda kaldığı görülür. Bu onun içe dönük kişiliğinin bir göstergesidir. Jim, kendi tanımıyla sakin bir yaşamdan hoşlanan, stresli işinden dolayı sakin, sevgi dolu ve talepkâr olmayan bir ilişki arzulayan, insanlara yardım etmek isteyen ve bu dünyada iyi şeyler yapmak isteyen biridir ki sadece iyi bir insan olmayı istemek, film boyunca Jim’in eylemlerinin başlıca nedenidir. Jim’in insana değer veren yardımsever kişiliği bu nedenle onu Phil’e yaklaştırır. Jim’in Claudia’nın gerçekten görmeye çalışması gibi Claudia da gerçek Jim’in farkına varır. Onun için Jim, çok iyi ve yaşamında her şeyi yoluna koymuş problemleri olmayan biridir. İşte bu noktada Jim, tıpkı Claudia gibi insanların onu nasıl gördüğünü dile getirir: Jim silahını bile kaybeden beceriksiz bir polistir. Herkesin maskarası olmuş komik duruma düşmüştür. Nitekim her iki karakter de başkalarının onları gördükleri kişiler değil, onların birbirlerini gördükleri kişilerdir ki bu yüzden de birbirlerine âşık olurlar.

Rick Spector’ın ise belki de ön plana çıkan tek karakteristik özelliği para kazanma tutkusundan gelen hırısıdır. Rick, para kazanmanın yolunu bir dahi olarak nitelendirdiği oğlu Stanley’de bulur. Onun oğluna karşı ilgisi, tamamen onun başarı ve dolayısıyla para getireceği beklentisinden doğar. Öyle ki Rick, Stanley’nin yaşadığı utanç ve kızgınlıktan dolayı yarışmayı reddetmesinin ardından oğlunu hırpalır. Oğlunun, “Bana daha iyi davranmalısın baba” sözlerineyse kayıtsız görünür. Öte yandan küçük bir çocuk olan Stanley, babasının ve çevresindeki hiçbir yetişkinin erişemediği belli olan bir olgunluğa erişmiştir. Stanley meraklı, okumayı seven bir çocuktur fakat onun bu ilgisinin sömürüldüğü bir ortamda kalakalmıştır. Nasıl bir izlenim yarattığının öz bilincinde olan Stanley, babası ve televizyon yapımcıları için para, seyirciler içinse bir eğlence kaynağıdır ki bunu şu şekilde dile getirir: “Bu komik değil. Bu hiç hoş değil. ... Ben bir oyuncak değilim. Beni bir ucube olarak görüyorsunuz.”

Stanley’nin şimdiki yaşamına benzer bir geçmişe sahip Donnie Smith ise bir elektronik dükkânında çalışan ve burada kendisi için hala dahi çocuk etiketinin kullanıldığı biridir. Fakat Donnie buradan kovulur ve bir nevi çocukluğundaki gibi kullanıldıktan sonra işten atılır ki bunun bir nedeni de Donnie’in işindeki ihmalkârlığıdır. Bunun nedeni onun sürekli bir arayış içinde –bir sevgi arayışıdır bu- olmasıdır. Donnie’nin çocukken yarışmadan kazandığı paraya ailesi el koymuş ve anlaşıldığı üzere

muhtemelen onu terk etmiştir. Filmdeki birçok karakter gibi yalnız olan Donnie, sürekli gittiği bir barda gördüğü bir barmene âşıktır. Barmenin dikkatini çekmek için ihtiyaç duymamasına rağmen sırf onda olduğu için diş teli taktırmaya karar verir. Kovulmasına üzülmemesinin nedeniyse diş telinin masraflarını ödeyemeyecek olmasıdır. Bu bakımdan Donnie, *Magnolia*'nın yalnız ve sevgiye muhtaç karakterlerinin son halkasıdır. Kendisinin de söylediği gibi verecek çok sevgisi vardır. Ama onunla ne yapacağını bilemez. Jim ve Claudia gibi Donnie'nin de gerçek sorunlarına inmeyi kimse tercih etmez. Jim ile Claudia'nın birbirlerini buldukları düşünülürse Donnie bu konuda onlara göre epey şanssızdır. Filmin sonunda verdiği yanlış kararın ardından Jim ile karşılaşması ve Jim'in bir nevi onun yaşamını kurtarmasıysa uzun zaman sonra sahip olduğu tek şans olarak görülebilir.

Bradley'nin karakter analizinin ardından *Magnolia*'nın karakterleri için Chatman'ın karakter konusunda başvurduğu bir diğer isim olan E.M. Forster'ın düz ve çember karakter tanımlarını yapmak mümkündür. Karakterlerin hemen hepsi hakkında giderek yeni şeyler öğrenmek mümkündür. Fakat karakteristik özelliklerinin birbirleriyle çatıştığının net olarak gözlemlenebildiği veya davranışlarının öngörülemeyen olduğu Frank, Claudia, Stanley ve Donnie çember karakter olarak nitelendirilmeye daha uygundur. Bu karakterlerde bariz bir derinlik söz konusudur. Aynı zamanda eylemlerindeki çatışmalarla başkalarını kendileri hakkında şaşırtmayı da başarırlar. Bu nedenle karakterlerin modern anlatılarda sıkça rastlandığı gibi kendi içlerinde bütünlük sergiledikleri söylenemez. Fakat Chatman'ın dikkat çektiği gibi karakteristik özellikleri konusunda bir bütünlüğe sahip düz karakterler, çember karakterlerden daha az önem taşımaz. Öyle ki baştan sona çelişkilere yer vermeyen bir kişilik sergileyenlerden Jim'in iyi huylu kişiliği, çeşitli olaylar ve durumlarla detaylandırılmış; bu sayede karakterin kişiliğine ait detaylı ve gerçekçi bir insan görüntüsü çizilebilmiştir. Onun iyiliği, saflığı, yalnızlığı, insana bakış tarzı ve tamamen kusursuz bir insan olmadığını gösteren hataları Chatman'ın deyimiyse onun gerçek bir insan duygusu uyandırmasını sağlamıştır. Öte yandan benzer bir kişilik sergileyen Phil, filmde başkaları üzerinden işlenen bir öyküye sahip olsa da onun diğer karakterlerin yaşamları üzerindeki belirleyiciliği nedeniyle karakterin önemi, düz veya çember karakter olmasıyla değil, bu etkisi üzerinden ölçülebilir. Rick Spector, bariz bir düz karakter görüntüsü çizerken Rose Gator için bırakılan belirsizlik onu tanımlamayı zorlaştırır. Çünkü Rose, kocası Jimmy'nin kızı Claudia'ya yaptıklarını baştan beri bilmesi durumunda çember karakter olmaya yakınken -çünkü bu durum karakterde çelişkiler

yaratır- aksi durumda düz bir karakter olarak nitelendirilmeye uygundur. Sonuç olarak çok-karakterli bir yapıya sahip *Magnolia*'nın karakterlerinin birçoğu gittikçe kendileri hakkında yeni şeylerin keşfedildiği, detaylandırılmış; aynı zamanda çember karakterlerle birlikte düz karakter olanların da gerçek bir insan duygusu uyandırdığı karakterlerdir.

4.3.1.2.2. Zaman/Uzam

Karakterler, uzam içerisinde gerek eyleyen gerekse etkilenen konumda yer alırlar. Filme dair ilişki şemasında verilen her isim birer karakterdir. Yalnızca bu karakterlerin kimileri daha fazla detaylandırılmışken kimileri daha az detaylandırılmıştır. Bunlardan Gwenovier ve Dixon, ana karakterler olmasa da öykünün bir noktasında eyleyen/başkalarını etkileyen bir konumda olduklarından birer karakter niteliği taşırlar.

Zaman/uzam, uzamsal varlıklar olan karakterleri gerçekleştirdikleri eylemler ve duyguları bakımından belirginleştirir. Özellikle sinemada somut bir şekilde verilen uzamsal özellikler karakterlerin bu eylemlerini ve duygularını daha etkin kılabilirdiği gibi kendine özgü bir öneme de sahip olabilir. *Magnolia*, ana öyküsüne geçmeden önce farklı zaman ve mekânlarda geçen üç öykü anlatır. Bunlardan biri 1911 yılında Londra'nın Greenberryhill kasabasında gerçekleşen ve katillerle cinayetin işlendiği kasabanın isimsel bir benzerlik taşıdığı bir cinayeti konu alır. İkincisi 1983 yılında gerçekleşen bir orman yangınının arka planında yaşanan ve içerisinde yine bir dizi tesadüfe rastlanan bir öyküdür. Üçüncü öykü, 1961 yılında Amerikan Adli Bilim Derneği'nin ödül yemeğiyle başlar. Burada anlatılanlara istinaden bu sefer de 23 Mart 1958 yılındaki bir öyküye geçiş yapılır. Los Angeles'ta 17 yaşındaki bir çocuğun intihar girişimiyle başlayan öykü, beraberinde yine tesadüfler ve şansla örülü bir öyküye evrilir. Bu öykülerin ardından başlayan ana öyküyse 1990'lar Amerikasında Kuzey Kaliforniya'da, San Fernando Vadisi'nde geçer. Sıradan bir grup Kaliforniyalı insanın başından geçen olaylar, 24 saatlik bir sürede gerçekleşir. Vadi'de yer alan Magnolia Caddesi, filmin sonunda birçok karakter için ortak bir mekân görevi üstlenirken her karakterle neredeyse bütünleşen farklı mekânlardan da söz etmek mümkündür. Filmde yer alan evler, televizyon stüdyosu, konferans salonu, bar, mağaza gibi alanlar genellikle onları geniş bir kapsamda görmeyi sağlayan tekniklere başvuru olarak sunulur. Sadece belirli bir parçasıyla dar bir alanda sınırlandırılmayan çok-karakterli ve kapsamlı öyküye aynı şekilde eşlik eden geniş kapsamlı mekânlar böylece öyküyle birlikte canlı mekânlara dönüşür. Filmin başında

karakterlerin tanıtıldığı sergileme kısmında karakterlerin yaşam alanları da tanıtılır. Bu yaşam alanlarından en ayrıntılı sunulanıysa Partridgelerin evidir. Ailenin sosyo-ekonomik statüsü hakkında seyirciye bilgi veren bu ev, büyük ve modern bir yapıdır. Aileye ilişkin ilk sahnelerde evin içinde çeşitli yerlerde dolaşan kamera Partridgelerin lüks ve konforlu yaşamını ortaya çıkarır. Fakat bu devasa ev, sakinleri için işlevsizdir. Yatağa mahkûm bir hasta olan Earl ve hem ona yaptıkları hem de onu bu halde görmeye dayanamadığı için evde duramayan Linda için bu büyük ev artık bir anlam ifade etmez. Karakterlerin içinde buldukları durum, çıkış yolu görünmeyen, hareket edemedikleri ve oldukları yerde debelendikleri bir açmazdır. Böylelikle onların içinde buldukları durumla fiziki olarak içinde buldukları mekân birbirleriyle karşıtlık yoluyla anlam oluşturur. Bu anlam, refah içinde bir yaşama sahip insanların içinde kımıldayamayacağı bir yerde sıkışarak giderek yok oluşlarıdır. Söz konusu karşıtlık, aynı zamanda Liddell'in zaman/uzam için belirlediği beş tipten biri olan ironik tipe karşılık gelir.



Görsel 4.3.1.2.2.1. *Tüm karakterlerin içinde bulunduğu ana mekân: San Fernando Vadisi*

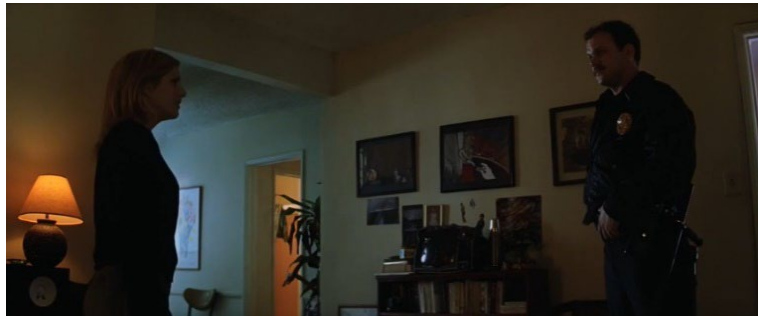


Görsel 4.3.1.2.2.2. *Mekânın büyüklüğü karşısında karakterin sıkışmışlığı*

Benzer şekilde karakter tanıtımıyla birlikte kameranın karakterin yaşam alanında dolaştığı bir diğer örnek Jim Kurring'e ait sergileme kısmıdır. Fakat onun içinde bulunduğu mekân ile kişiliği karşıt değil, uyum içindedir. Sade, sıradan mobilyalarla döşenmiş Jim'in evinde aynı zamanda karakterin inançlı biri olduğunu gösteren nesnelere vardır. Bu da diğer uzamsal varlıkların karakter hakkında bilgi verme işlevini sağladığını gösterir. Dolayısıyla Jim ile evi arasındaki doğrudan ilişki, Liddell'in simgesel tipine karşılık gelmektedir. Aralarında simgesel bağ olan bir diğer mekân ve karakter ilişkisi, Claudia'nın eviyle olan ilişkisidir. Yine sıradan bir görüntü çizen bu evde soluk ve cansız renkler hâkimdir. Bu yönden karakterin içinde yaşadığı mekân, onun ruhsal durumunun bir yansıması haline gelir. Filmin sonunda Claudia'nın bir nevi aydınlığa kavuşan yaşamıyla birlikte mekân da benzer bir değişikliğe uğrar. Mekân, filmin sonunda Claudia'nın ardındaki pencereden gelen ışıkla aydınlanır.



Görsel 4.3.1.2.2.3. *Kişiliğini yansıtan bir mekân içinde karakter*



Görsel 4.3.1.2.2.4. *Claudia'nın evi*



Görsel 4.3.1.2.2.5. *Claudia'nın ayrışıklığını ve depresif ruh halini temsil eden mekâna ait bir nesne*

Filmde evler dışında başlıca mekânlardan biri de televizyon stüdyosudur. Stanley ile babası, film boyunca evlerinden çok burada varlık gösterirler. Dolayısıyla bu aileyle özdeşleşen mekânın onların evi yerine bir televizyon stüdyosu olması karakterlerin yaşam şeklini yansıtan bir ayrıntı olarak dikkat çeker. Bu mekânın renkli ve eğlenceli görünümü, Stanley'nin iç dünyasıyla bir karşıtlık yarattığından mekân ile karakter arasında ironik bir ilişki vardır. Filmde öykü zamanı içerisinde geniş bir yer tutan yarışma programı dışında televizyon, önemli bir simgesel nesne olarak filmde yer bulur. Televizyonun sahte dünyası filmdeki yarışma programıyla somutlaşırken bu sahteliğin temsili haline gelen ve sıklıkla görüntüye dâhil edilen televizyon ekranı, karakterlerin yaşamının sahte ve dışarıdan görülmeyen taraflarının da bir simgesi haline gelir. Filmin sonundaysa Jimmy Gator'ın gökten düşen bir kurbağa sayesinde ölmekten kurtularak ekranına ateş ettiği televizyonun paramparça olmuş görüntüsü, filmin sonunda yaşamları tüm gerçekleriyle ortaya saçılıp sahtelikten arınan karakterlerle birlikte düşünüldüğünde yine simgesel bir anlam kazanır.

Ev dışında başka bir mekânla özdeşleşen bir diğer karakter Frank'tir. Onun mekânı tam olarak kendini göstermeyi istediği şekilde gösterebildiği yer olan sahnedir. Öyle ki orada olmadığı her mekânda geçmişle yüzleşmek zorunda kaldığı bir durumun içinde kendini bulur. Karakterin çözülmesi ilk olarak Gwenovier'la yaptığı röportajla başlar. Her şeye rağmen büründüğü kişiliği devam ettirmeye çalışan Frank, geçmişine ait gerçeklerin ortaya çıkışıyla bu kişilikten sıyrılır. En sonunda babasının evinde onunla yüzleşmesiyle birlikte kırılmanlığı, öfkesi ve üzüntüsü gibi sakladığı her şey ortaya dökülür. Böylece sahne, tıpkı televizyon gibi rol yapılan bir yere dönüşür. Yalnızca televizyon stüdyosunun sahteliği Stanley aracılığıyla doğrudan dile getirilirken Frank'ın şovunu sergilediği sahnenin sahteliği, karakterin diğer mekânlardaki durumuyla karşılaştırıldığında açığa çıkar.



Görsel 4.3.1.2.2.6. Karakterin içinde bulunduğu mekânla birlikte değişimi

Magnolia'da mekânlar öyküyle olan ilişkisi bağlamında düşünüldüğünde onların en az öykü kadar geniş bir kapsamda sunulduğu görülür. Karakterlerle güçlü bir ilişkisi olan bu mekânlar dar alanlarla sınırlandırılmaz; çoğunlukla mekân içinde dolaşan kamera veya mekâna dair birbiri ardına sıralanmış çok sayıda görüntü aracılığıyla ayrıntılı ve geniş bir kapsamda verilir. Böylece mekânlar sadece öykü için bir arka plan değeri taşımaz; ayrıca karakterlerle birlikte yaşayan gerçek mekânlara dönüşür. Dolayısıyla maksimalist olarak tanımlanabilecek öyküye eşlik eden mekânların da öykü kadar maksimalist düzeyde ele alındığını söylemek mümkündür. Filmin çok-karakterli yapısına uyum sağlayan mekân kullanımını aynı zamanda karakterlerin kendileriyle de güçlü bir ilişki içindedir. Öyle ki bazı mekânlar bazı karakterlerle özdeşleşen ve onların kendilerini en iyi şekilde ifade ettiği yerler haline gelir. Fakat filmin açığa çıkan olay örgüsüne uygun olarak bu ilişki de değişim geçirir. Stanley ve Frank'te olduğu gibi onlarla özdeşleşmiş gibi görünen mekânlar aslında onların en kendileri olmadıkları yerlerdir. Film aynı zamanda mekânlar ile karakterler arasında ilişki kurmak için Liddell'in zaman/uzam tiplerinden ikisi olan ironik ve sembolik tipe başvurur. Mekânlar ile karakterlerin içinde buldukları durumlar arasındaki ilişki kimi zaman aralarındaki zıtlıklar yoluyla anlam

oluşturan ironik bir ilişkiyi kimi zamansa onların kişiliğini, ruh halini ve duygularını birebir yansıtan sembolik bir ilişkidir.

4.3.2. Söylem

Chatman'ın anlatının ifadesi, yani söylemi için sorduğu ilk soru, anlatının doğrudan mı yoksa bir anlatıcı aracılığıyla mı aktarıldığıdır. Bu soru bağlamında bakıldığında *Magnolia*'nın ana öyküsünü doğrudan anlattığını fakat ana öykünün hemen öncesinde bir dış sesin birbirinden bağımsız görünen ama temelde aynı konuyu işleyen çeşitli öyküler anlattığı görülür. Chatman edebiyatta vurguladığı yazar ile anlatıcı arasındaki ayrım (2008, s. 138) sinema için de geçerlidir. Yazar ile anlatıcı aynı anlama gelmediği gibi yönetmen/senarist ile filmde kullanılan olası bir anlatıcı da aynı anlama gelmez. Yönetmen/senarist anlatıcı değil, anlatıdaki her şeyle birlikte anlatıcıyı da yaratandır. İkisi arasındaki bir diğer ayrım Booth'un güvenilmez anlatıcı kavramıyla da ortaya çıkabilir. Buna göre anlatıcının güvenilmez olması anlatıcının sunuşuyla anlatının geri kalanı (yapıtın normu) ile çatışmasına bağlıdır (Chatman, 2008, s. 139-140). Bu durumda anlatıcı doğal olarak onu yaratan yazar kişisinden ayrılır. Öte yandan *Magnolia*'da kısmen yer alan anlatıcıyla anlatının geri kalan formu -ki bu filmin ana öyküsü demektir- uyum içindedir. Anlatıcının anlattığı öyküler tuhaf şeylerin her zaman yaşanabileceği; şansın ve rastlantıların insan yaşamındaki yeri ve etkisi üzerinedir. Bir anlatıcı yoluyla filmin hemen başında anlatılan bu öyküler, filmin ana öyküsüne dair bir izlenim yaratır. Ana öykünün ardından tekrar filme dâhil olan dış ses anlatıcı bu sefer açık bir şekilde şöyle der:

Rastlantıların, kesişmelerin ve tuhaf şeylerin geçtiği öyküler vardır. Ne kadarı doğru kim bilebilir ki? Biz de o zaman deriz ki filmde olsa inanmazdım. Birisinin bilmem kimi ötekinin bilmem kimiyle karşılaşmış. Ve bu anlatıcının naçizane fikrine göre tuhaf şeyler her zaman olur ve olmaya devam edecektir. Ve kitap der ki bizim geçmişle bizim bitse de geçmişin bizimle işi bitmemiştir.

Böylece anlatıcı, ana öykünün başında seyircide yarattığı beklentiyi tamamlar. Seyirci doğru bir beklentide bulunmuştur çünkü anlatıcının sundukları ile filmin ana öyküsü birbirleriyle uyumludur; dahası anlatıcının kendisi doğrudan filmin temel vurgularından birini işaret etmektedir. Bu vurgu, insanların imkânsız gibi görünen fakat

her zaman yaşayabileceği olayların varlığına ve insanların yok edilemez bağlarla bağlı oldukları geçmişlerine dairdir.

Ana öyküye tekrar dönüldüğünde burada doğrudan bir anlatının varlığı bariz olsa da filmdeki iki karakterin yer yer anlatıcıya dönüştüğü görülür. Bu iki karakter Jim Kurring ve Earl Partridge'dir. Filmin Jim'e ait sergileme kısmında karakteri tanıtmak için kendisine başvurulmuştur. Böylece yazılı metinlerdeki gibi birinci tekil şahıstan bir anlatım gerçekleştirilmiştir. Jim'in kişisel ilişki servisi için kaydettiği mesaj şu şekildedir:

Merhaba. Ben Jim. Los Angeles Polis Departmanı'nda polis memuruyum ve Van Guys Bölgesi'nde çalışıyorum. İşimi seviyorum. Sinemaya gitmeyi seviyorum. İşim bunu gerektirdiğinden fiziksel olarak fit kalmaya çalışıyorum. Bu yüzden oldukça formdayım. Gerçi yaşıyorum. 32 yaşımdayım. 1.87 boyundayım ve 80 kiloyum. Sakin bir yaşamdan hoşlanan biriyle ilgileniyorum. Yaşamım oldukça stresli ve ben sakın, gösterişsiz ve sevgi dolu bir ilişki istiyorum. Eğer böyle biriyse 82 nolu kutuya mesaj bırakın. Teşekkürler.

Jim, ardından görünmeyen birine şunları anlatır. Jim'in anlatısı burada kendinden çok genel olana, öykünün bütününe işaret etmeye başlar:

Bu, kolay bir iş değil. Telsizden bir çağrı geliyor. Kötü, berbat bir haber. Fakat bu benim işim ve onu seviyorum. Çünkü iyi şeyler yapmak istiyorum. Bu yaşamda ve bu dünyada iyi şeyler yapmak istiyorum. İnsanlara yardım etmek istiyorum. Günde yirmi kadar kötü çağrı alıyorum. Ama birine yardım ettiysem, onu kurtarıysam, kötü bir durumu iyiye çevirdiysem o zaman mutlu bir polis oluyorum. Bu yaşamda ilerliyoruz. Denemeli ve iyi olanı yapmalıyız. Eğer bunu yapabilirsek, eğer kimseyi incitmezsek, işte o zaman...

Jim'in sözlerinin ardından ana öykü tam anlamıyla başlar. Bu bakımdan Jim'in sözleri ana öyküye başlamak için yerinde bir tercihtir. Öyle ki öykü, kötü şeylerin her zaman yaşanıyor olmasını; iyiyi seçmenin ve birine yardım etme gibi insani eylemlerin önemini merkezine alır. Filmin sonundaki kurbağa yağmurunun ardından Jim tekrar anlatıcı olarak söz alır:

Birçok insan bunun gidip geldiğin bir iş olduğunu düşünür. ...Oysa bu 24 saatlik bir iştir. İkinci bir seçenek yoktur. Çoğu insan doğru şeyi yapmanın ne kadar zor olduğunu göremez. İnsanlar benim yargılayıcı olduğumu düşünür fakat benim yaptığım bu değil. Ve olması gereken de bu değil. Her şeyi düşünürüm ve olduğu gibi karar veririm. Bazen insanların biraz yardıma ihtiyacı olur. Bazense affedilmeye ihtiyaç duyarlar. Bazense hapse gitmeleri gerekir. Bu benim işimin zor kısmıdır. ... Bazen birini affedebilirsin ki bu da zordur. Neyi affedebiliriz?

Böylece Jim, filmin başındaki anlatısını genişletir. Çünkü affetmek filmde, pişmanlıklar kadar bir önemli mesele haline gelmiştir. Jim bunları dile getirirken safça bir arzu nedeniyle hırsızlık yapan Donnie’i ihbar etmek yerine çaldıklarını bıraktıracak ve en önemlisi de Donnie’nin derdini dinleyerek ona yardım etmektedir. Öte yandan filmde daha büyük pişmanlıklara neden olan günahlar affedilmez. Affedilmeye ihtiyaç duyan insanlar olan Earl ve Jimmy gibi karakterler zarar verdikleri çocukları tarafından reddedilir ki Frank’in babası Earl’ü affetmesi için çok geçtir. Onlar bundan sonra birtakım günahların zarar verdikleri insanlar olarak başkalarının yardımıyla iyileşmeye çalışacaktır. Nihayetinde neyi affedeceğine karar vermek Jim’in dediği gibi en zordur.

Filmin bir diğer anlatıcı rolündeki karakteri Earl, konuşmaya tıpkı Jimmy gibi kendini anlatarak başlasa da onun da söyledikleri öykünün bütününe kapsayan bir anlama sahiptir. Earl, hasta yatağında Phil’e şunları söyler:

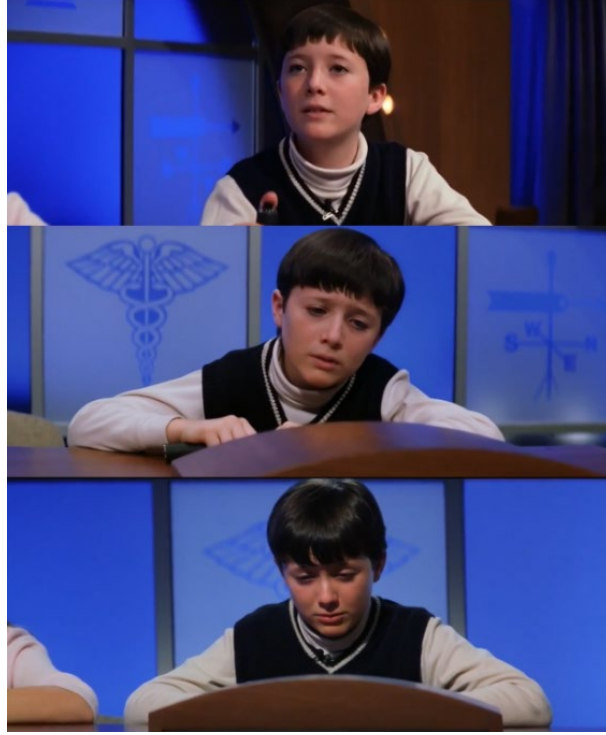
Lily’i biliyor musun? O benim aşkımdı, hayatımın aşkıydı. ...Bir oyuncak bebek gibiydi. Güzel bir porselen bebek. ...Ve ben onu aldattım. Defalarca kez. Çünkü bir erkek olmak istiyordum ve onun bir kadın olmasını istemiyordum. Bilirsin, akıllı ve özgür bir kadın olmasını. Kahrolası kafam. ... Tanrım! Ne düşünüyordum? ...O benim 23 yıldır karımdı. Ve ben onu sürekli olarak aldattım. Öyle berbat bir adamdım ki dışarıda başkalarıyla birlikte oluyor ve sonra onun yatağına giriyordum. Ona “Seni seviyorum.” diyordum. O Jack’in annesiydi. Onun annesi Lily... Sahip olduğum ve kaybettiğim o iki insan. ... Bazen bazı hatalar yaparsın ve bunlar önemli değildir. Fakat çok kez tekrarlıyorsan önemlidir. ... Kahrolası pişmanlıklar! Kahrolası pişmanlıklar! Öleceğim. Şimdi öleceğim ve yaptığım en büyük pişmanlık, aşkımdın ölmesine izin vermektir. Ne yaptım ben? 64 yaşındayım ve utanıyorum. ...Benim kahrolası pişmanlığım ve suçum. ...Hiçbir şeyden pişman olmamalısın diyen kimseyi dinleme. Bunu yapma! İstedığın her şeyden pişman olabilirsin. ...Bu kahrolası yaşam... Çok zor. Çok uzun. ...Ben ne yaptım?

Earl’ün kendi yaşamını dile getirdiği bu monolog, filmin diğer karakterlerini ve dolayısıyla filmin öyküsünün tümünü kapsayan bir ifade olarak ortaya çıkar. Öyle ki hatalar, sevgi, hastalık, pişmanlıklar ve yaşam gibi filmin değindiği temel olguların hepsi Earl’ün söyleminde yerini bulur. Dolayısıyla filmin ana öyküsünde temel olarak doğrudan anlatım tercih edilse de iki karakterin monologları onları öykünün dolaylı anlatıcıları konumuna getirir. Çünkü her ikisi de yalnızca kendileri hakkında değil, filmin öyküsüne dair bir şeyler söylerler.

4.3.2.1. Mizansen

Magnolia'da mizansenin dört alanından ikisi olan dekor ve ışıklandırma tercihleri dikkat çekerken kostüm ve makyaj konusunda filmin geçtiği zamana ve karakterlerin sosyal statüleriyle veya meslekleriyle uyumlu tercihlerde bulunulduğu görülür. Frank T.J. Mackey için sahne alırken deri bir yelek tercih edilirken polis memuru Jim Kurring ile bir hastabakıcı olan Phil Parma kendi mesleklerinin kostümlerini taşır. Linda Partridge'in giydiği kürklü manto lüks yaşamın işaretiyken Jimmy Gator bir televizyon yüzü olmanın gerektirdiği gibi filmin büyük bir bölümü boyunca şık takım elbiseleri içindedir.

Yönetmenin, mizansen içindeki figürlerin davranışını kontrol etmesini ifade eden sahneleme ise karakterlerin içinde buldukları durum ve o anki duygularını dışa vurularının önemli bir parçasıdır. Frank T.J. Mackey'nin *Evcilleştir ve Yok Et* isimli semineri –ki bu bir nevi *gösteridir*- boyunca karakterin kendisi de tıpkı bir oyuncuymuşçasına abartılı bir oyun sergiler. Bütün gösteri boyunca kamera nadiren oradaki seyircilere döner. Bunun yerine filmin seyircisinin de tıpkı oradaki seyirciler gibi Frank'in gösterisinin seyircisi olması istenir. Frank, gösterisi boyunca siyah bir arka planın önünde sadece kendisine odaklanan ışık ve onu takip eden kamerayla gerçekten de oranın tek sahibidir. Frank'ten başka odak noktası seçmeyi reddeden bu sahneleme tercihi, onun gösterisindeki saçmalığı olduğu gibi ortaya çıkarırken karakterlerin davranışları, söylemleri ve planların uzunluğu hali hazırda rahatsız olan gösteriyi daha da rahatsız edici kılar. Filmde karakterlerin duygularını, düşüncelerini ve ilişkilerini ortaya çıkarma konusunda diyalog büyük ölçüde söz sahibiyse de karakterlerin yüz ifadeleri, mizansen içindeki hareketleri ve konumlandırılmaları da bahsi geçen unsurları ortaya çıkarmak için benzer bir öneme sahiptir. Karakterlerin ifadeleri özellikle uzun planlar ve yakın ölçekli çekimlerle birleştiğinde içinde buldukları durumun onlar üzerindeki etkilerini açığa çıkarır. Yarışma boyunca Stanley'nin davranışlarındaki değişimler içinde bulunduğu durumun karakterde yarattığı zorluğu dışa vurur. Benzer şekilde Linda Partridge'in eczaneye gittiği sahnelerde Linda'nın aldığı ilaçlardan dolayı ona imalarda bulunan eczacının davranışları karşısındaki rahatsızlığı, uzun süre konuşmaya başvurmaksızın karakterin yüz ifadeleriyle verilir. Böylelikle Linda'nın tepkisizliğinin devam mı edeceği yoksa öfkesini dışarı mı vuracağı konusunda bir gerilim yaratılır.



Görsel 4.3.2.1.1. *Karakterin içinde bulunduğu durum nedeniyle değişen duruşu ve ifadesi*



Görsel 4.3.2.1.2. *Karakterin tırmanan öfkesini gösteren yüz ifadeleri*

Sahneleme, aynı zamanda karakterler arasında ilişkiler kurmak için kullanılır. Bu ilişki, karakterlerin benzer eylemlerde bulunması, benzer tepkiler verdiği sahneler aracılığıyla sağlanır. Bu bakımdan **Şekil 4.3.2.1.3.** eşlerini aldattıkları ve çocuklarına yaşattıkları kötü şeyler için benzer pişmanlıklar yaşayan, şu an ise hastalıkla boğuşan Earl ile Jimmy'e ait iki benzer sahne, karakterler arasındaki ilişkiyi yansıtır.



Görsel 4.3.2.1.3. Karakterler arasında ilişki kuran benzer sahnelemeler

Mizansenin önemli bir parçası olan dekor, *Magnolia*'nın karakter odaklı anlatısı etrafında şekillendirilmiştir. Daha önce ifade edildiği gibi mekânların gerek zıtlıklarla gerekse onları yansıtmaya yoluyla karakterlerle ilişki kurması gibi mekân içerisinde yer alan dekor da benzer bir işleve sahiptir. Filmin başındaki kısa öykülerin ardından filmin ana öyküsüne dair ilk görüntü sıradan bir evin oturma odasıyla başlar. Çerçevenin tam ortasında yer alan televizyonun ekranındaysa bu öykünün ana karakterlerinden biri olan Frank T.J. Mackey'e ait bir reklam görünür. Bu mizansen, sıradan insanlar ile tanınan yüzlerden oluşan bir grup insana dair bir öykü sunan film için ideal bir başlangıçtır. Frank gibi bir diğer televizyon yüzü olan Stanley Spector'ın filmdeki ilk görüntüsü de Frank'in ilk görüldüğü mekânda yine aynı televizyon ekranında sunulur. Bu sayede bir dekor nesnesi olan televizyon, karakterlere dair sergileme kısmında onları tanıtıcı bir işlev üstlenir. Daha önce zaman/uzam konusunda bahsedildiği gibi televizyon, öyküye ilişkin sembolik değer taşıyan bir nesnedir. Bunun dışında karakterlerin evlerine dair dekorlar da onları tanıtmaya ve yansıtmaya konusunda alışıldık bir işlev görür.



Görsel 4.3.2.1.4. *Jim Kurring'in sakin yaşamını gösteren evi*



Görsel 4.3.2.1.5. *Dekorun karakteri tanımlaması: Donnie Smith ve yarışmadan kazandığı duvarda asılı ödül*



Görsel 4.3.2.1.6. *Televizyon ekranındaki Frank T.J. Mackey*



Görsel 4.3.2.1.7. *Aynı televizyon ekranındaki Stanley Spector*

Dekor, karakterlere ilişkin tanıtma görevi dışında filmde önemli yer tutan karakter ilişkilerini de açığa çıkarmaya yarar. Böylelikle filmin başında yer alan karakterlere ilişkin sergileme kısmı, içerisinde sözel ifadelerle başvurmadan dekor yoluyla karakter ilişkilerine dair bilgi verir. Yansıtılan bu ilişkiler, kimi zaman doğrudan ilişkiler olduğu gibi kimi zaman da dolaylı, yaşamlarında benzer noktalar bulunan karakterlerin arasındaki ilişkilerdir. Jimmy Gator'ın odasında bulunan Claudia'nın da yer aldığı aile fotoğrafı, karakterler arasındaki aile ilişkisini gösterirken Spectorlar'ın evindeki televizyonda Frank'in görünmesi baba sorunları yaşayan çocuklar olan iki karakter arasındaki dolaylı ilişkiyi betimler. Böylelikle iç içe geçen yaşamlar olgusu filmde biçimsel olarak da yer bulur.



Görsel 4.3.2.1.8. *Karakter ilişkilerini gösteren nesne*

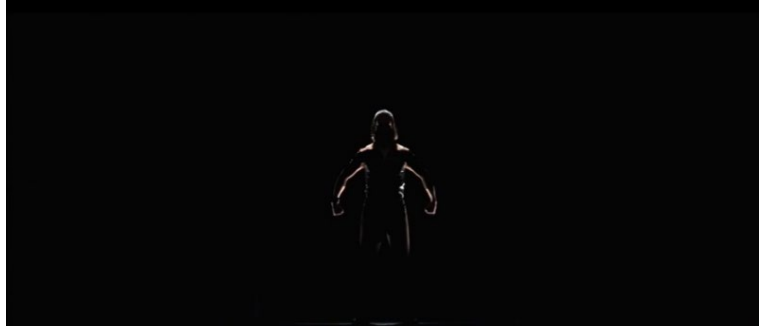


Görsel 4.3.2.1.9. *Spectorlar'ın evindeki televizyonda görülen Frank T.J Mackey*

Karakterlere göre şekillenen bir diğer mizansen ögesi ise ışıktır. Işık, filmde çerçeve içinde seyirciyi yönlendirme ve karakterlerin duygularını ön plana çıkararak dramatik etkiyi pekiştirme görevi üstlenir. Filmde ışık kullanımının en etkili örneklerinden biri, Frank'in sahnede olduğu anlardır. Çerçeve içerisinde sadece Frank'e odaklanan ışık, hem filmi izleyen seyircinin hem de film içerisinde Frank'in seyircisi olan insanların odağının Frank'te olmasını sağlar. Bu ışık, aynı zamanda karakterin yaratmak istediği güçlü imajı da destekler. Gwenovier'la olan konuşmasından sonra gerçekleşen Frank'in sahne aldığı ikinci kısımdaysa yakın planla desteklenen ışıklandırma, karakterin gerginliğini belirginleştirir. Işığın dramatik etkisine bir diğer örnekse Frank'in babasıyla bir araya geldiği sahnelerde kendini gösterir. Burada tekrar yakın planla desteklenen belirgin ışık-gölge birlikteliği, sahnenin dramatik etkisini güçlendirir. Aynı zamanda yüzün bir tarafı aydınlıkken bir tarafının karanlıkta kalışı Frank'in sergilediği farklı kişiliklerinin bir temsili olarak sembolik bir değer taşır (Şekil 4.3.2.1.13.). Görülen ve görülmeyen iki tarafa sahip bir başka karakter olan Stanley de yer aldığı televizyon yarışması sırasında bir televizyon programına uygun olarak aydınlıktayken yaşadığı üzüntü, öfke ve utançtan sonra kütüphanede tek başına olduğu sırada ona yapılan alttan aydınlatma Stanley'nin üzgün ve bitkin ifadesini güçlendirir (Şekil 4.3.2.1.14).



Görsel 4.3.2.1.10. Çerçeve içinde odağı belirleyen ışık.



Görsel 4.3.2.1.11. *Odağı belirleyen ve karaktere güç ve gizem katan ışık*



Görsel 4.3.2.1.12. *Siyah arka plan içerisinde karakteri takip ederek odağı belirleyen ışık*



Görsel 4.3.2.1.13. *Sahnenin dramatik etkisi artıran ve karakterin kişiliğine dair sembolik bir değer taşıyan ışık-gölge*



Görsel 4.3.2.1.14 *Altan ışığın karakterin duygu durumunu yansıtmadaki etkisi*

Görüldüğü üzere *Magnolia*'da mizansen, filmin karakter odaklı anlatısına uygun olarak karakter odaklı bir şekilde işler. Sahneleme, karakterlerin yüz ifadeleri ve hareketleri, onların konuşmaları gibi içinde buldukları durumları açığa çıkarırken dekor, karakterlerin ve onların birbirleriyle olan ilişkilerinin bir betimlemesini sunar. Işık, çoğu zaman olduğu gibi çerçeve içindeki odağı belli ederken, sahnenin dramatik etkisini artırır ve karakterlerin yüzlerine odaklanılmasını sağlayarak onların içinde buldukları durumu vurgular.

4.3.2.2. Sinematografi

Fotoğrafik kapsam, çerçeve ve çekimin süresinden meydana gelen sinematografi, *Magnolia*'da karakter odaklı, çok-karakterli ve karakterlerin yaşamlarının iç içe geçtiği filmi yaratmada önemli bir role sahiptir. Öykünün karakterler arasında dolaşması gibi sinematografi de karakterleri takip eder. Bu nedenle Anderson'ın izleyici çekimlere başvurduğu söylemek yerindedir. Filmde sinematografiye ilişkin en dikkat çekici olan unsurlar, Paul Thomas Anderson sinemasında sıklıkla rastlandığı üzere hareketli kamera ve uzun planlardır. Hareketli kameraya ve uzun planlara çerçeve içindeki dinamizm de eşlik eder. Bu üç tekniğin kullanımı özellikle filmin girişinde her bir karakterlerin tanıtıldığı sergileme kısmı için işlevseldir. Film yoğun bir hareketlilikle başlar. Bu, karakterlerin rutinlerine devam etmek üzere bir yerlere yetişmeye çalıştıkları hareketli bir günün sabahıdır. Karakterleri o günün sabahında yakalayan kamera, aniden bir grup insanın günlük yaşamlarının içine dalar ve seyirci de bu insanların yaşamından bir kesitle karşılaşacağını farkına varır. Seyircinin söz konusu yaşamların birer gözlemcisi olduğu duygusu göz hizasında yerleştirilen kamera açısıyla tamamlanır. Günlük yaşamın işleyişinin hareketli kamerayla takip edilmesi sürekli insanların girip çıktığı kalabalık

çerçevelerin, yani ekran dışı mekânın aktif bir şekilde kullanılmasını da beraberinde getirir.

Kamera bu tanıtıcı sahnelerin ardından da film boyunca karakterleri takip etmeye devam eder. Bu nedenle *Magnolia*'da hem çerçeve hem de kamera oldukça dinamiktir. Uzun planlarsa bu dinamikliğin tamamlayıcısıdır. Anderson, kesmelere başvurmak yerine karakterleri mekân içerisinde hareket ettirir ve kameranın onları takip ettiği uzun planlara yer verir. Filmdeki bu uzun planlar genellikle orta ve orta-yakın çekimlerde tutulmuştur. Uzun planlar ve hareketli kamera, karakterler konusunda önemli bir yere sahip mekânların geniş bir kapsamda sunmak için idealdir. Partridge'lerin evinde Linda Partridge'i takip eden kamera, karakterle birlikte onların yaşadığı mekânı, dolayısıyla onların sosyal statüsünü ve yaşam tarzını da tanıtmış olur. Hareketli kamera ve uzun planın bu bağlamda kullanıldığı en önemli örneğe Stanley ve babası Rick'in televizyon stüdyosuna gelmesiyle başlar. Uzun bir plan boyunca karakterleri takip eden kamera, mekânı, yan karakterleri ve mekândaki işleyişi de göstermiş olur. Öyle ki televizyon stüdyosu filmin ana mekânlarından biri olarak önemli bir yer teşkil eder. Bu mekân, hem Jimmy Gator'ın hem de Stanley Spector'ın yaşamının merkezi konumundadır. Bununla birlikte uzun planlar yalnızca çerçevenin dinamik olduğu zamanlarda değil, tek bir karakterin odakta olduğu durağan çerçevelerde de kullanılır. Bu sayede karakterin duygularındaki ve tepkilerindeki değişimler belirginleşir ve içinde bulunduğu durumun karakter üzerindeki etkisi vurgulanır. Sakladığı geçmişinin hatırlatılmasının ardından Frank'e ait uzun planlar ve Stanley'nin yarışma sırasında öfkelenildiği planlar buna örnektir. Bu planlar, aynı zamanda karakterlerin orta-yakın ölçekte olduğu planlardır. Filmde en sık kullanılan ölçekler de orta ve orta-yakın çekimlerdir. Anderson, özellikle dramatik anlarda karakterlere yaklaşımdan çekinmez. Böylece yalnızca konuşma yoluyla değil, mimikleriyle de duygularını ve tepkilerini ifade eden karakterlerin duygu değişikliklerine odaklanılır. Öyle ki kendisiyle yapılan röportaj sırasında Frank, konuşmalarıyla kendinden emin ve alaycı halini devam ettirirken, karakterin mimiklerini vurgulayan orta-yakın ölçek, aynı zamanda onun gerginliğini de açık eder. Karakterlerin genellikle konuşma gibi karşılıklı etkileşimde buldukları sahnelerde kamera, karakterler arasında gidip gelmekten çok bir karakterde bir süre kalmayı tercih eder. Linda'nın eczanede öfke patlaması yaşadığı sahnede karakter orta-yakın plandadır ve kamera uzun süre ondan ayrılmaz. Çünkü burada karakter tepkileri arasında en önemli olan Linda'nınkidir. Jimmy Gator'ın yarışma sırasında yere düşmeden hemen önce uzun

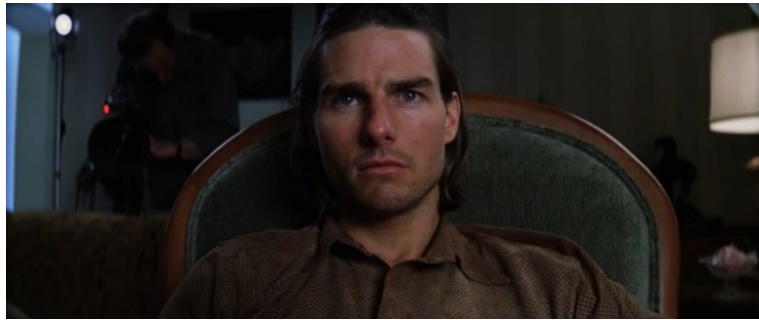
bir planla ona yaklaşan kamera, karakterin zor durumda olduğunu açık eder ve ne olacağı konusunda bir gerilim yaratır. Stanley'nin yarışma sırasında öfkesini dile getirdiği planda da kamera Stanley'den ayrılmaz.



Görsel 4.3.2.2.1. *Uzun planda Jimmy'ye yaklaşarak gerilim yaratan kamera*



Görsel 4.3.2.2.2. *Stanley'nin konuşması sırasındaki uzun plandan bir kare*



Görsel 4.3.2.2.3. *Gwenovier'la olan konuşması sırasında Frank*

Karakterlere gittikçe yaklaşan kamera sıklıkla başvurulan bir diğer kamera hareketidir. Filmin başındaki sergileme kısmında karakterlerin ekranda olduğu anda televizyona doğru yapılan bu hareket, seyircinin birer televizyon yüzü olan Frank, Stanley

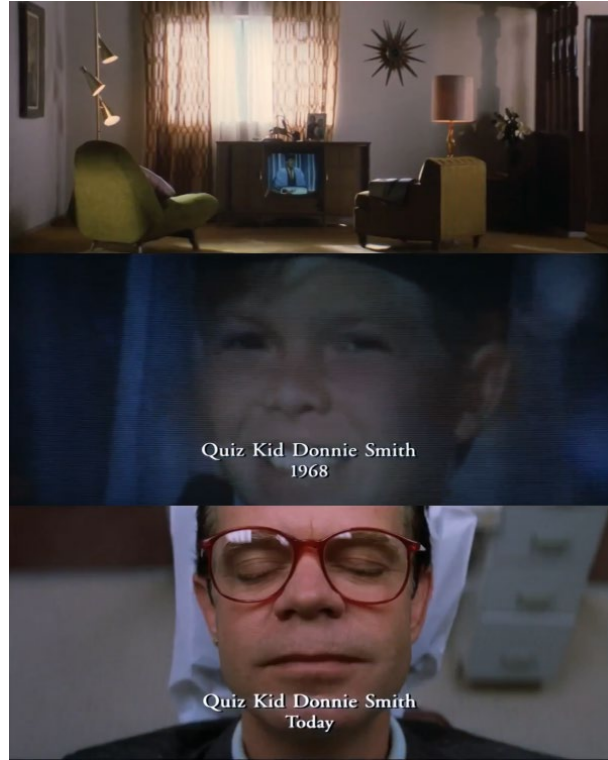
ve Donnie Smith gibi karakterlerin yaşamına yakından tanık edeceğinin işaretidir. Bu hareketin birbirleriyle aynı veya benzer mekânlarda benzer çerçeve içinde ve aynı kamera hareketiyle sunulması karakterler arasında da bir ilişki olduğuna işaret eder. Bu üç karakter de tanınan birer ekran yüzü ve aileleriyle sorunlu ilişkilere sahip bireylerdir. Dolayısıyla bu karakterlere yaklaşan kamera yalnızca karakterleri tanıtmaya değil, karakterler arasında ilişki kurmaya da yardımcı olur. Söz konusu kamera hareketinin karakterler arasındaki doğrudan ilişkiyi (baba-kız ilişkisi) ortaya koyduğu bir örneğe Jimmy'nin odasında duran aile fotoğrafı içerisindeki Claudia'ya yaklaşan kameradır. (Şekil 4.3.2.1.8.). Böylece öykü içerisinde bu iki karakterin ilişkisi, sinemanın teknik imkânlarından yararlanılarak gösterilmiş olur.



Görsel 4.3.2.2.4. Televizyon ekranındaki Frank'e yaklaşan kamera



Görsel 4.3.2.2.5. *Televizyon ekranındaki Stanley'e yaklaşan kamera*



Görsel 4.3.2.2.6. *Televizyon ekranındaki Donnie'e yaklaşan kamera ve şimdiki zamana kesme*

Magnolia'da renk kullanımı, film boyunca bütünlük gösterir. Filme hâkim olan gri, mavi, kahverengi, bej ve diğer soğuk tondaki renkler, filme loş bir hava katar.¹¹¹ Film boyunca hastalıklarla boğuşan, pişmanlıklarıyla veya hatırlamak istemedikleri geçmişleriyle yüzleşen karakterlerin ruh halleriyle tercih edilen bu renk yelpazesi, filmde içerik-biçim uyumunu da sağlar. Filmin sonunda gerçekleşen kurbağa yağmurunun ardından yeni bir günün doğuşuyla birlikte karanlık tonlardan aydınlık tonlara geçilir. Karakterler de travmalarını iyileştiremeseler de bir tür arınma yaşamış; yüzleşmekten korktukları şeylerle yüzleşmiş ve birbirlerine yardım etmişlerdir. Nihayetinde karakterler de içsel olarak bir nevi aydınlığa kavuşmuştur.



Görsel 4.3.2.2.7. *Magnolia*'ya hâkim renkler

Görüldüğü üzere *Magnolia*'daki sinematografiye dair tercihler, filmin karakter odaklı anlatısı gibi karakter odaklı bir yapıya sahiptir. Çerçevesel günlük yaşamın hareketli akışına uygun olarak hareketlidir ve bu hareketlilik, uzun planlarla ve hareketli kamerayla tamamlanır. *Magnolia*'da kamera genellikle karakterlere yakındır. Karakterlerin birlikte veya tek olarak çerçevede oldukları anlarda orta veya orta-yakın planlar yaygındır. Böylece odak, tamamen karakterlerde kalırken onların duygu ve tepkilerindeki değişimler yakından gözlemlenebilir. Filmde yaygın olarak kullanılan soğuk tondaki renklerse karakterlerin içerisinde buldukları depresif, mutsuz ve melankolik durumların görsel bir ifadesidir.

¹¹¹Jimmy Gator'un sunduğu ve Stanley'nin yarışmacı olduğu *What Do Kids Know?* adlı televizyon programına ait sahnelerdir. Buranın renkli ve eğlenceli görünümü zaman/uzamda bahsedildiği üzere Stanley'nin ve bir bakıma da Jimmy'nin içinde bulunduğu durumla karşıt bir ilişki içindedir.

4.3.2.3. *Kurgu*

Çok-karakterli bir ilişkiler ağına sahip yapısı nedeniyle *Magnolia*'da anlatı, büyük ölçüde paralel kurguya göre şekillenir. Paralel kurgu, filmin ana öyküsüne hâkim olsa da bu ana öyküye geçmeden önce film, art arda sıralanan bir dizi öyküyle başlar. Bu öyküler sırasında kullanılan kurgu teknikleri oldukça çeşitlidir. Bunlardan ilki 1911 yılındaki bir gazete haberine dayanan bir öyküdür ve öykü, eski filmlerde sıklıkla kullanıldığı gibi bir açılımla başlar. Tüm öykü 4:3 çerçeve oranında eski bir film görüntüsü içerisinde tamamlanır. Bu öyküden 1983 yılındaki bir orman yangınının arka planında gerçekleşen rastlantısal olayları konu alan ikinci öyküye geçiş, çerçevede alevlerin belirmesiyle gerçekleşir. Öykü, yaşamdaki rastlantılara vurgu yapıldığı anda gerçekleşen bir kavga anında donan bir görüntüyle sona erer. Üçüncü öyküyse mekâna ve zamana ilişkin bilgi veren üç yazılı görüntüye yapılan kesmelerle açılır. Ardından ödül yemeğinin gerçekleştiği salonun kapısından içeri girilir ve görüntü kısa bir süreliğine hızlandırılarak kürsüdeki kişinin olduğu yere gelinir. Burada 1958 yılında gerçekleşen bir olayın anlatılması üzerine abahsi geçen bu olaya geçiş yapılır. Son öyküde de donmuş ve görüntülerin iç içe geçtiği zincirleme gibi kurgu tekniklerine yer verilir.



Görsel 4.3.2.3.1. İlk öyküye yapılan açılma



Görsel 4.3.2.3.2. İlk öyküden ikinci öyküye geçiş



Görsel 4.3.2.3.3. Öykülerde eylem sırasında donan çerçeveler



Görsel 4.3.2.3.4. İkinci öyküdeki birbiri ardına kesmeler yapılan üç sabit görüntü

Çok sayıda farklı kurgu tekniğinin kullanıldığı bu üç öykünün ardından ana öyküde genellikle yaygın olan kurgu tekniğinin paralel kurgu olduğu görülür. Birbirinden bağımsız görünen karakterlerin yaşamlarından kesitlerle başlayan filmde paralel kurguyla

her karakterlerin eylem çizgileri arasında dolaşılırken onların birbirleriyle olan doğrudan veya dolaylı ilişkileri ortaya çıkar. Dolayısıyla paralel kurgu, öykünün anlamlandırılmasında seyirciye bir nevi rehberlik eder.

Paralel kurgunun yanı sıra kurgu konusunda bir diğer dikkat çekici unsur, çekimler arasındaki ritmik ilişkilerdir. Filmde uzun planlar kadar sık kesmelere de başvurulur. Bu nedenle uzun planlar kullanım şekilleriyle filmde büyük öneme sahipse de filmin bütününe hâkim değildir. Ana öykünün başlangıcında her bir karaktere ait sergileme kısmında sıkça yapılan kesmeler hem mekanik hem optik hareketli kamera ve hareketli çerçevelerle birleşerek buradaki dinamizme katkı sağlar. Böylece daha önce sözü edildiği gibi yeni bir günün başlangıcındaki hareketlilik biçimsel olarak da yansıtılır. Girişteki bu hareketli kurgu, aynı zamanda çok-karakterli filmin karakterlerini tanıtmak için de zamansal bir tasarruf sağlar. Sergileme bölümünde Earl Partridge karakterine ilişkin öykü mekânı ve zamanı dışı *diegetik olmayan ekleme* (Bordwell ve Thompson, 2012, s. 259) de benzer bir zamansal tasarruf sağlar. Earl'e yaklaşan kameranın ardından sıralanan bu bir dizi diegetik olmayan görüntü, onun bir akciğer kanseri hastası olduğunu gösterir. Böylece sergileme kısmındaki dinamizme ara verilmeden kısa görüntüler vasıtasıyla karaktere ilişkin bilgi verilir. Kurguda dinamikliği sağlayan bir diğer tercih, bu kısa çekimlerin hızlı çevrinme (pan) hareketiyle birbirine bağlanmasıdır. Aynı zamanda filmin kimi yerlerinde öykü olaylarının süreleriyle oynanmasına izin veren *eksilttili kurgu*yla (Bordwell ve Thompson, 2012, s. 233) zamansal atlamalara başvurulur. Linda'nın ilaç yazdırmak için doktorun ofisine girdiği sahne buna örnektir. Benzer şekilde Stanley ile babası Rick, okula gitmek için evden çıkıp arabalarına bindikten sonra kesme ile grafiksel bir uyum da yakalanarak karakterlerin okula vardıkları çekime geçilir. Filmdeki tek geriye dönüşse Donnie'e aittir ki bu geriye dönüş karakterin de filmdeki ilk görünümüdür. Bu geriye dönüş Frank'in ve Stanley'nin televizyon ekranıyla başlayan sergileme bölümlerinde olduğu gibi bir evin salonunda açılır. Bu ev, 60'lı yıllara ait bir evdir ve ekrandaki kişi, 1968 yılında *What Do Kids Know* isimli yarışmada yarışmacı olan Donnie Smith'dir. Burada henüz küçük bir çocuk olan Donnie, yerini bir kesmeyle yetişkin Donnie'e bırakır (**Şekil 4.3.2.2.6.**). Karakterin geçmişini aydınlatan bu kesme, aynı zamanda zamansal bir atlama yapmaya da yardımcı olur. Birbirleriyle uyumlu bir ritmik ilişki sağlayan sergileme kısmında olduğu gibi film içerisindeki çeşitli sahneler de birbirleriyle benzer bir ritmik ilişkiye sahiptir. Kimi zaman uzun planlar veya uzun sahnelere yer verilirken kimi zaman da kurgu hızlanır. Bordwell ve Thompson'ın

vurguladığı gibi uzun tutulan planlar tempoyu yavaşlatırken kısa tutulan planlar tempoyu hızlandırır (2012, s. 230). Bu bakımdan incelendiğinde filmin belli bir tempoda ilerlemediği; bunun yerine tempoyu kimi zaman yavaşlatıp kimi zaman arttırarak ritmini değiştirdiği görülmektedir.



Görsel 4.3.2.3.5. *Karaktere ilişkin bilgi veren diegetik olmayan görüntüler*



Görsel 4.3.2.3.6. *İki çekim arasında zamansal atlamayı sağlayan kesme ve grafiksel uyum*



Görsel 4.3.2.3.7. Görüntüler arasında filme hareketlilik katan hızlı çevrinme hareketi

Özetlemek gerekirse *Magnolia*'da kurgu büyük ölçüde paralel kurguya dayanır. Paralel kurgu çok-karakterli yapının ve dolayısıyla çok sayıdaki eylem çizgisinin birlikte ilerlemesini sağlarken karakterleri birbirleriyle ilişkilendirmeye de yardımcı olur. Filmde paralel kurgunun yanı sıra birçok farklı kurgu tekniği de kullanılmıştır. Bunlardan bazıları ana öyküye geçmeden önce dış sesin anlattığı öykülerde kendini gösterir. Bu kurgu teknikleri açılma, donmuş görüntüler arasında geçiş, mekâna ve zamana ilişkin bilgi veren yazıların olduğu görüntülere arasındaki kesme gibi farklı teknikler kullanılmıştır. Ana öyküde ise paralel kurgu dışında dikkat çeken en önemli kurgu tercihi, filmin ritmik olarak şekillendiren hızlı kurgudur. Filmde uzun planlara başvurulduğu kadar kesmelerin yapıldığı kısa planlara başvurulur. Bu tür bir kurgu, hareketli kamerayla birlikte filme dinamizm kazandırır. Hızlı kurgu, özellikle sergileme kısmında çok-karakterli filmde karakterlerin tanıtılması konusunda işlevsel bir rol üstlenir. Aynı zamanda sergileme kısmında art arda hızla sıralanan diegetik olmayan görüntüler de karakter hakkında bilgi verir ve bu durum film için yine zamansal bir tasarruf sağlar. Film boyunca kesmeler belirli yerlerde artarken kimi yerlerde tempo düşer ve kısa planlar yerini daha uzun planlara bırakır. Sonuç olarak filmin kurgusu belli bir tempo içerisinde kalmaz; sürekli temposunu değiştirerek öyküyü ilerletir.

4.3.2.4. Ses

Paul Thomas Anderson'ın *Magnolia*'nın Aimee Mann şarkılarının bir uyarlaması olduğunu (2020, s. 165) söylemesine bakılırsa filmin, sesin bir alanı olan müzikle bağı yadsınamayacak kadar önemlidir. Müziğin filme ilham oluşu alışıldığı üzere müziğin sonradan düşünülen bir unsur (Reay, 2004, s. 70) olarak görüldüğü yaygın görüşten tamamen farklıdır. Film müzikleri Aimee Mann'in dört şarkısından, Supertramp'in *Goodbye Stranger* ile *Logical Song* şarkılarından (Donnie'nin bar sahnesinde diegetik ses olarak duyulur), Gabrielle'in *Dreams* şarkısından (Donnie'nin arabasında olduğu her sahnede duyulur), Jon Brion'un orkestra müziklerinden (Reay, 2004, s. 60) ve filmin bir bölümünde yer alan Carmen operasının *L'amour est un oiseau rebelle*'inden oluşur. Bunlardan özellikle Aimee Mann'in şarkıları ve Jon Brion'un besteleri filmin anlatısında önemli bir yere sahiptir. Öte yandan filme ilham olan asıl şarkı, filmde kullanılan dört Aimee Mann şarkısından biri değil, sanatçının *Deathly* adlı şarkısıdır. Filmdeki karakterler arasında ilk olarak Claudia'yı yarattığını söyleyen Anderson, Mann'in bu şarkısında geçen "Artık seninle tanıştığıma göre beni bir daha asla görmemeye itiraz eder misin?" sözüyle birlikte Claudia'nın babası Jim'in onu görmeye geldiği sahnenin *Magnolia*'da aklına elen ilk şeyler olduğunu ifade eder. Bu söz, insanın kendini sevmeyecek biri gibi hissetmesi fikrinden dolayı (2000, s. 198) hem kızıyla konuşmak isteyen fakat onun tarafından reddedilen Jimmy ile hem de kimsenin kendisini sevmeyeceğini düşünen Claudia'yla örtüşür ki Claudia da Jim ile olan randevusunda ona bu Mann'in şarkısındaki bu sözü söyler.

Filmin girişindeki öykülerde belli belirsiz kullanılan müzik, ana öyküden hemen önce başlar ve diyalogları bastıran düzeyde bir varlık gösterir. Bu müzik, karakterlerin tanıtıldığı sergileme kısmına eşlik eden Aimee Mann'ın *One* adlı şarkısıdır ve genel olarak ayrılıklara ve yalnızlığa işaret eder. Şarkıda bir, şöyle tanımlanır: ikiye bölünmüş rakam. İnsanlar tek iken (one) eksiktir; ancak bir aradayken tam olurlar ki bu öykünün işaret ettiği bir olgudur. Filmdeki ikinci Aimee Mann şarkısı, *Momentum* geçmişe atıf yapan, sahnenin hareketliliğine ritim olarak aynı ölçüde eşlik eden ve filmde kaynağı öykü içerisinde yer alan diegetik ses olarak Claudia'nın evinde kullanılır. Filme eşlik eden ve en dikkat çekici ve bu yüzden belki de en önemli yere sahip Aimee Mann şarkısıysa *Wise Up*'dir. Şarkı, filmde yer alan diğer şarkılar gibi sözlerinin öykü üzerinde taşıdığı anlam bakımından değerli olmakla birlikte kullanılış biçimiyle de diğer

şarkılardan ayrılır. Şarkı Phil'in, Earl'ün geçmişini dinledikten sonra gözyaşları içerisinde onu artık yaşamdan koparacak olan sakinleştiricileri vermesiyle başlar. Bu sahnenin ardından gelen Claudia'nın evindeki sahne, daha önce de aynı mekânda kullanıldığı gibi şarkının diegetik bir ses olduğu izlenimini verir. Fakat şarkı, kamera Claudia'nın evinden ayrıldığında da devam eder ve bunu karakterlerin şarkıya eşlik ettiği sekans izler. Reay'e göre Mann'ın şarkısı burada diyalogun kendisine gerek kalmadan karakterlerin bakış açılarını ifade ederek diyalog işlevi görür. Öyle ki şarkı neredeyse film için yazılmış gibi görünecek kadar filmin öyküsüne uyar. Filmde tekrarlanan "Sen akıllanana kadar durmayacak" sözü, karakterlerin kendi yaşamlarının kontrolünü ele almaları ve doğru olanı yapmaları gerektiğini vurgular. (2004, s. 65-66). Perkins ise filmde müziğin bu kullanımına ilişkin tamamen biçimsel bir yorum yapar. Onun için bu *anormal an*, karakteri diegetik olmayana yönlendirerek filmin gerçekçiliğini bozar. Böylece Anderson, seyirci mesafesini vurgulamak için müziği kullanır. Müzik, filmin eylemi hakkında yorum yapmak için değil, -bu muhtemelen müziğin anlam bakımından öyküye eşlik etmesini ifade eder- görüntünün esnekliğini vurgulamak için görünür hale gelir (2012, s. 118). Anderson'ın söz konusu sekansa dair kendi yorumu ise şöyledir: Her ne kadar klişe olursa olsun duygusal anlamda zor durumdaki insanlar birdenbire kendilerini radyoda çalan bir şeye eşlik edenken bulurlar. O ana teslim olarak durup ağlarlar (2000, s. 205). Buradaki klişe sözü, şüphesiz gerçek yaşamdaki durumu niteler. Filmdeki bu sekansın sinema dilinde klişe olduğunu söylemek zordur. Anderson burada gerçek yaşamda her zaman yaşanabilecek bir durumu film içerisinde biçimsel olarak farklı bir yere taşımıştır.

Filmde yer alan son Aimee Mann şarkısı *Save Me* ise filmin Claudia ile Jimmy'e ait son planında duyulmaya başlar. Jimmy'nin ne olursa olsun Claudia'nın yanında olduğu söylediği bu planda Claudia ona karşılık vermez. Bunun yerine Jim'in sesini bastıran şarkı bir bakıma Claudia yerine konuşur. Bu planla başlayan şarkının aynı zamanda filmin kapanış şarkısı olması yerinde bir tercihtir. Öyle ki şarkı, Claudia da dâhil olmak üzere kurtarılmak ve korunmak isteyen; aynı zamanda sevgi yoksunluğu çeken filmin diğer karakterleri yerine de konuşmaktadır. (Reay, 2004, s. 66).

Filmde müziğin bir diğer parçası da Jon Brion'ın orkestra müziğidir. Brion'ın müziği, filmde daha çok sıradan gibi görünen anlara eşlik ederek bir şeyler yaşanacağına dair bir gerilim yaratır. Bunlardan biri Jim'in katilin kim olduğu konusunda Dixon'ın

söylediklerini önemsemeyerek arabayla olay yerinden ayrıldığı sırada başlar. Müzik söz konusu olayın gidişatına ilişkin bir tekinsizlik yaratırken aynı müzik, sonraki sahnelerde de devam eder. Bir sonraki sahnede Stanley, kütüphanede önünde birçok kitabın (Daha önce belirtildiği gibi bu kitaplar arasında sıra dışı hava olaylarını konu eden ve kurbağa yağmurundan söz eden Charles Fort isimli yazarın kitapları da vardır) açık olduğu bir masada oturup kitap okumaktadır. Bunun ardından babasıyla birlikte aceleyle yarışmaya gitmek üzere arabaya binerler. Bu sekans, Stanley'nin cama düşen yağmur damllarına bakmasıyla son bulur. Müzik, burada adeta sekans içerisindeki sıradanmış gibi görülen eylem ve varlıkların (yağmur ve Stanley'nin okuduğu kitaplar) görüldüklerinden daha önemli olduklarına vurgu yapar. Böylece söz konusu sekansın filmin öyküsü için bir önceden gösterme niteliği kazanmasına yardımcı olur. Sekans, müziğin hareketlendiği ve film içerisinde belli yerlerde ortaya çıkan hava durumuna ilişkin görüntülerden biriyle tamamlanarak öykünün geri kalanı için yaratılan beklenti ve gerilimi tamamlar. Jon Brion'ın aynı bestesi Phil Parma'nın, Earl Partridge'in oğlu olan Frank'e ulaşmaya çalıştığı sahnede devam eder. Phil'in telefon görüşmesinin ardından kamera hasta yatağındaki Earl'e oradan da gösterisi bitmiş Frank'e döner. Müziğin bu farklı ortamlarda devam ediyor oluşu bu üç karakter arasında yaşanacaklara ilişkin merakı artırır. Frank'in kendisiyle röportaj yapmaya gelen Gwenovier karşısındaki aşırı özgüvenli davrandığı sahneye de eşlik eden Brion'ın müziği, bu sahne ile alakasız gibi görünse de karakterdeki anormal davranışı belirgin kılar ve belki de Frank'in ileride yalnızca babasıyla yaşayacaklarına ilişkin değil, aynı zamanda bu röportaj sırasında da yaşanacaklarına ilişkin bir gerilim ve merak yaratılmasına yardımcı olur. Jim'in Claudia'nın evine geldiği anda çalan Mann şarkısıyla kesintiye uğrayan Brion'ın müziği, Claudia'nın şarkıyı kapatmasıyla bu sahnede de varlık kazanır. Buradaki gerilim, müziğe ihtiyaç duymaksızın belirgindir. Uyuşturucunun etkisindeki Claudia, polis memuru Jim'in karşısında normal davranmaya çalışmakta ve ona yalan söylemektedir. Jim'in burada geçirdiği vakit arttıkça iki karakter arasında neler yaşanacağı da merak konusu olur. Brion'un müziği burada zaten açık olan gerilimin bir destekleyicisi konumundadır. Claudia ile Jim'in sahnesinin ardından Brion'ın müziği, *What Do Kids Know* yarışması için hazırlıkların yapıldığı sahnede güçlü bir şekilde duyulmaya devam eder. Burada tekrar sıradan eylemlere ve konuşmalara eşlik eden müzik, söz konusu mekânda yaşanacaklara dair yeniden bir gerilim yaratma işlevi görür ki çok geçmeden canlı yayında birtakım krizler yaşanır. Bunun ardından müzik, programın başındaki Jimmy Gator'ın monoloğuyla başlayan ve

Stanley'nin soruları yanıtladığı hızlı kesmelerle son bulan her karakterin o sırada yaşadıklarına dönen hızlı kurgu boyunca –yer yer kısılrsa da- devam eder ve buradaki hızlı kurgunun dinamizmine eşlik eder. Filmde sahneler arası müzik devamlılığının sağlandığı bir diğer an, yarışma sırasında Stanley'nin seslendirdiği Carmen operasından *L'amour est un oiseau rebelle* ile gerçekleşir. Önce öykünün mekânı ve zamanı içerisinde bir karakter tarafından seslendirilen ve daha sonra diegetik olmayan sese dönüşen bu müzik, aşkı konu alması bakımından bir sonraki sahne olan Claudia ile Jim'in sahnesine eşlik etmeye son derece uygundur.

Sesin bir diğer kolu olan konuşma, filmde müzik kadar önem taşır. Çok-karakterli filmde bu konuşmalar zaman zaman üst üste binerken kimi zaman da Jim ve Earl'de olduğu gibi bir karakterin monoloğu diğer karakterlerin sahnelerinde de devam eder; onların monologları sadece kendileri hakkında değil diğer karakterler hakkında da bir şeyler söyler. Karakterler konuşmalarıyla hem kendilerini ve hem de birbirleriyle olan ilişkilerini açık ettiklerinden *Magnolia*'da konuşmaların önemi yadsınamaz. Örneğin kimi zaman günahlarını ve pişmanlıklarını dile getiren Earl ile Linda veya içinde ne yapacağını bilemediği ölçüde sevgi taşıdığını söyleyen Donnie gibi karakterler hem kendileri hem de çeşitli pişmanlıklar yaşayan ve sevgiye ihtiyaç duyan diğer karakterler adına konuşurlar. Konuşmanın karakterleri ve öyküyü tanımlama konusunda gücünün en fazla hissedildiği anlar karakterlerin monologlarıdır. Jim Kurring ve Earl Partridge karakterlerinin monologları onları öykünün anlatıcısı olarak görülebilecekleri bir yere koyar. Earl, henüz filmin başında karakterlerin birçoğunun derdi olan pişmanlıklar ve yaşamın akıp gitmesinden yakınıdır. Jim'in sergileme kısmındaki monoloğuyse karakterin yalnızca kendisini değil, öykünün diğer karakterleri ve bir bütün olarak öyküyü tanımlar:

Bu yaşamda ve bu dünyada iyi şeyler yapmak istiyorum. İnsanlara yardım etmek istiyorum. Günde yirmi kadar kötü çağrı alıyorum. Ama birine yardım ettiysem, onu kurtardysam, kötü bir durumu iyiye çevirdiysem o zaman mutlu bir polis oluyorum. Bu yaşamda ilerliyoruz. Denemeli ve iyi olanı yapmalıyız.

Jim'in bu monoloğu, onun Claudia'ya yardım edişini, film boyunca bir çıkarı olmaksızın Earl'e yardım etmek isteyen Phil'i, kocasının acısını dindirmek isteyen Linda'yı ve sonunda onun yardımına koşan Frank'i temsil ederken *Magnolia*'nın her biri bir bakıma yardıma muhtaç olan yalnız karakterlerine ilişkin sembolik bir değer taşır. Filmin ilerleyen dakikalarında Earl'ün uzun monoloğu da bu bakımdan Jim'in

monoloğuyla benzerlik gösterir. Earl, Phil'e geçmişine dair itirafta bulunduktan sonra şöyle der:

Bazen bazı hatalar yaparsın ve bunlar önemli değildir. Fakat çok kez tekrarlırsan önemlidir. Daha iyisini yapmayı bilmelisin. ...Yaptığım tüm aptallıkları biliyordu. Ama aşk, düşünebildiğin her şeyden daha tuhaftır. Kahrolası pişmanlıklar! Kahrolası pişmanlıklar! Öleceğim. Şimdi öleceğim ve yaptığım en büyük pişmanlık, aşkımin ölmesine izin vermektir. Ne yaptım ben? 64 yaşındayım ve utanıyorum. ...Benim kahrolası pişmanlığım ve suçum... Bu şeyler... Hiçbir şeyden pişman olmamalısın diyen kimseyi dinleme. Bunu yapma! İstedığın her şeyden pişman olabilirsin. ...Bu kahrolası yaşam... Çok zor. Çok uzun. ...Ben ne yaptım?

Earl'ün bu monoloğu boyunca kamera pişmanlıklar yaşayan ve bu pişmanlıkların kurbanı olan karakterlere döner. Dolayısıyla tekrar bir karakterin konuşması, diğer karakterlere ve dolayısıyla öyküye dair bir şeyler anlatma işlevi görür. Jim'in filmin sonunda gerçekleştirdiği monologsa öykünün sona ermesiyle birlikte filmin bütününe ilişkin benzer bir anlama sahiptir. Jim konuşmaya hırsızlık yaparken suçüstü yakaladığı Donnie'i ihbar etmeyip ona yardım ettiği sırada başlar. Onun bu sahneyi de betimleyen monoloğu, film boyunca dile getirilen pişmanlıkların ardından gelen affetme konusunu irdeler:

Birçok insan bunun gidip geldiğin bir iş olduğunu düşünür. ...Oysa bu 24 saatlik bir iştir. İkinci bir seçenek yoktur. Çoğu insan doğru şeyi yapmanın ne kadar zor olduğunu göremez. İnsanlar benim yargılayıcı olduğumu düşünür fakat benim yaptığım bu değil. Ve olması gereken de bu değil. Her şeyi düşünürüm ve olduğu gibi karar veririm. Bazen insanların biraz yardıma ihtiyacı olur. Bazense affedilmeye ihtiyaç duyarlar. Bazense hapse gitmeleri gerekir. Bu benim işimin zor kısmıdır. ... Bazen birini affedebilirsin ki bu da zordur. Neyi affedebiliriz?

Görüldüğü üzere *Magnolia*'da ses, özellikle müzik ve konuşma konusunda işlevsel bir nitelik kazanmıştır. Filmde ses, filmin stilini oluşturan diğer öğelerde olduğu gibi karakter odaklı kullanılmıştır. Şarkılar, karakterlerin duygu durumlarını ve birbirleriyle olan ilişkilerini betimler. Orkestra müziği ise karakterlerin yaşamlarından kesitlere eşlik ederek öyküde ileriye dönük gerilim ve merak unsuru yaratır. Çok-karakterli filmde konuşmalar filmin bu yapısına uygun olarak yoğundur. Konuşmalar yalnızca karakterler arasında iletişimi sağlamak gibi bir amaçla kullanılmamış, aynı zamanda karakterlerin kendisinin, diğer karakterlerin ve pişmanlık, sevgi ve affetme gibi filmin temel izleklerinin de bir ifadesi haline getirilmiştir.

4.4. Magnolia Filminin Felsefi Eleştirisi: Geçmişin Acısı ve İyileşebilmek Üzerine

“Böylece akıntıya karşı kürek çekerek durmaksızın geçmişe doğru sürükleniyoruz
(2015, s. 176).”

F. Scott Fitzgerald, Muhteşem Gatsby

“Bizim geçmişle işimiz bitse de geçmişin bizimle işi bitmemiştir.” Film boyunca tekrar eden bu söz, filmin öyküsü içerisinde de sürekli yankılanır. *Magnolia*, sevdiklerini –ya da sevmeleri gereken kişileri- yıkıp döken insanların ardında bıraktıkları yıkıntıya, onların yıkıp döktükleri insanlarınsa paramparça oldukları geçmişlerine dönüşleridir. Hatta hiçbiri tam olarak oradan ayırlamamıştır bile. Yaşamın anlık zevkleri ve türlü meşguliyetlerle sürekli ilerleyen zaman, geçmişi ardında bırakmanın en iyi aracı olsa da geçmiş, kendini hatırlatmanın bir şekilde yolunu bulacaktır. İşte tam bu hatırlama anı, yani insanın kaçamadığı geçmişiyle karşılaşma anı nostalji anlamına gelir. Anderson sinemasında da sıkça rastlanan nostaljinin anlamı sözcüğün kendisinde gizlidir. *Nostos* (dönüş) ile *algos* (acı, eziyet) sözcüklerinden meydana gelen nostalji, Cassin’in ifadesiyle *geriye dönüş acısı* veya başka bir deyişle *acıya dönüş* olarak çevrilebilir. Cassin için nostalji kök salma ve kökünden sökülme kavramları üzerinde durur. İnsan geri dönme umudu olmadan kökünden sökülürse bu, o kişi için artık bir sürgündür. Geri dönme arzusu duymadığında veya artık böyle bir arzu kalmadığındaysa kişi başka bir şekilde kök salar veya kendine kök yerine başka bir şey seçer ve bir göçmen olur (2020, s. 51). *Magnolia*’nın karakterleri de bir daha dönmek üzere başka şeylere kök salmaya çalışan fakat geriye dönüş açısından kurtulamayan kişilerdir. Filmdeki geçmişle ilgili olan ifadenin bir benzerini Borgna dile getirir. Ona göre insanın geçmişinden, belleğinden, sonsuzca doğan hatıra şelalesinden kaçması mümkün değildir. Bu nedenle mutsuzluğa düşmemesi de bir o kadar mümkün değildir (2014, s. 97). *Magnolia*’nın karakterlerininse kaçmak istedikleri geçmişlerinin merkezinde aileleri vardır. Bu aileden kaçma isteği özellikle ebeveynlerinden kaçmak isteyen çocukların isteğidir. Bu çocuklar, bir bakıma filmde de bahsi geçen Shakespeare’in *Venedik Taciri*’nde¹¹² söylediği gibi babalarının günahlarını çekmektedirler.

¹¹²*Venedik Taciri*’ndeki bu söz de *babasının günahını çeken oğul* düşüncesi üzerine kurulu olan Kutsal Kitap’a dayanmaktadır.

Erkeklerle kadınları nasıl elde edebilecekleri ve onları nasıl itaatkâr kılacakları üzerine seminerler veren Frank T.J. Mackey, bu karakterden ilkidir. Frank, oldukça özgüvenlidir. Dışarıdan güçlü, ilgi odağı olmayı seven, alaycı ve kontrol edilmesi mümkün olmayan bir erkek görünümü çizer. Ona göre erkekler, kadınların tahakkümünden kurtulmalı ve onları tahakkümü altına almalıdır. Önemli olan ve karşılanması gereken tek şey erkek arzudur. Kadınlarsa sadece bunun için yalnızca bir araçtır. Fakat kendisinin de tanımladığı gibi asıl amacı, kendisini dinleyenlerin bu dünyada ne olabileceklerini anlamalarını sağlamaktır ki bu sorunun cevabı kendisidir. Frank, savunduğu saldırgan ve cinsiyetçi fikirler çerçevesinde kendine bir kimlik yaratmış; televizyon reklamlarının ve bir gösteri gibi geçen seminerlerin yıldızı olmuştur. Frank, kendine yarattığı bu kimlik içerisinde benimsediği bir diğer şey, geçmişin insanın ilerlemesini engellediği ve bu nedenle önemsiz olduğu düşüncesidir. Bu nedenle Frank, kendisiyle röportaj yapmak için gelen gazeteci Gwenovier'e şöyle der: "Hayatta en işe yaramayan şey, arkamda kalandır." Fakat Gwenovier'in onun geçmişinin ortaya dökmekteki ısrarı, nihayetinde Frank'te Cassinci nostaljiyi uyandırır ve Frank'in nelerden kaçmak isterken nelere kök saldığını da açığa çıkarır. Frank için geçmişe dönmek gerçekten bir geriye dönüş acısıdır. Bu acı, babası tarafından küçük yaşta hasta bir anneyle terk edilmiş olmanın, hasta annesine tek başına bakmanın ve onun ölümünü tek başına izlemenin acısıdır. Frank, annesini kaybedişiyle köklerinden tamamen sökülmüştür. Fakat o, büyüdükçe sökülmüş olduğu köklerinden tamamen uzaklaşmayı seçer ve yeni bir şeylere kök salmaya karar verir. Frank'in geriye dönme arzusu duymadığı her halinden bellidir ki zaten insan da ancak böyle bir durumda başka bir şekilde kök salar veya kendine kök yerine başka bir şey seçer. Frank'in seçimiye tek hâkimin kendisi olduğu gösterisidir. Geçmişteki zayıflığının, çaresizliğinin aksine burada güçlüdür ve yaşamının kontrolü kendi elindedir. Frank artık başkalarının tercihlerinden etkilenen biri değil, başkalarını etkileyen biridir.

Geçmişin sadece acı anlamına geldiği bir diğer karakter Claudia'dır fakat Claudia'nın acıyı hissetmesi için geçmişe dönmesine bile gerek yoktur. Çünkü geçmiş, Claudia'nın acısını sürekli bastırması gerektirecek kadar onunladır. Bu yüzden bir uyuşturucu bağımlısıdır ve en bağılı olması gereken kişiler olan ailesine bile bağlanamadığından diğer herkese de bağlanmayı reddetmektedir. Bu nedenle Claudia, henüz bağlanacak bir kökü olmayan sürgündür. Kendisi gibi bir sürgün olan polis memuru Jim'inse belki diğer karakterler kadar trajik olmayan acı geçmişi onun başarısız

evliliğini ifade eder. Fakat Jim'in *şimdisi* de geçmişi kadar acı vericidir. Jim özel yaşamında yalnız olduğu kadar iş arkadaşları tarafından da ciddiye alınmaz, yeri geldiğinde alay konusu bile olur. Jim'in bağlı olduğu tek şey tutkuyla yaptığı işidir. Fakat Frank'in aksine kendine kök olarak seçtiği şey işi değildir. Jim kendine kök salmak için *bir şeyden çok birini* arar ki nihayetinde Claudia'yı bulur. Böylece bu iki insan, geçmişin acısını birbirlerine kök salarak iyileştirmeye çalışır.

Donnie Smith de başka bir şeye kök salma veya kendine kök niyetine başka bir şey aramaktayken yine Jim gibi bağlanacağı şeyi aşta bulur. Geçmişte çocukların yarıştığı bir bilgi yarışmasının tanınan yüzlerinden biri olan Donnie, ailesi tarafından kullanılmış, kazandığı paraya el konulmuş ve muhtemelen terk edilmiştir. Kalan şöhretiyle yine onun üzerinden reklam yapan bir elektronik dükkânında çalışmaktadır. Uğradığı barda gördüğü barmene âşık olan Donnie, bu adamın dikkatini çekmek için hiç ihtiyacı olmamasına rağmen onun gibi diş teli taktırması gerektiği fikrine kapılır. Fakat yaşamında yine işler yolunda gitmez. Patronu onu iyi satış yapamadığından kovar. Gerçekten birine bağlanmak isteyen ve kendisinin de söylediği gibi verecek çok sevgisi olan Donnie, tedavi masraflarını karşılamak için çareyi çalıştığı yerde hırsızlık yapmakta bulur. Nihayetinde elinde kalan tek şey, karşılıksız bir aşk ve hırsızlık yaparken düşüp kırdığı dişleri olur. Bu sırada Jim'e rastlamasıysa belki de Donnie'nin uzun zaman sonra sahip olduğu tek şanstır çünkü Donnie'i ihbar etmeyen Jim, ona yardım dahi eder. Açık bir şekilde Donnie, Jim ile Claudia kadar şanslı değildir. İyi niyetli birinin kısa süreli ama etkili dostluğu dışında kendine bağlanacak bir kök bulamamıştır. Yine de yaşamını berbat etmeden yoluna koyabilme şansını yakalayabilmiş, kapıldığı fikrin ne kadar safça olduğunun farkına varabilmiştir.

Filmin geçmişte yaptıklarından dolayı acı çeken karakterlerinde ise geçmişe dönüş, pişmanlıklarından ötürü acı vericidir. Earl Partridge, yaşamının son safhasında olan bir kanser hastasıdır. Bir televizyon yapım şirketinin sahibi olan Earl, anlaşıldığı üzere refah içinde fakat yanlışlarla dolu bir yaşam sürmüştür. Karısını aldatmış ve sonunda karısı kansere yakalandığında onu küçük oğluyla birlikte terk etmiştir. Earl'ün yapımcısı olduğu *What Do Kids Know* adlı televizyon programının uzun süredir sunucusu olan Jimmy Gator ise sevilen bir ekran yüzüdür fakat o da Earl ile benzer bir yaşam sürmüştür. Hastalığa yakalandığını yeni öğrenen Jim, kızı Claudia'yı ziyaret eder. Hasta olduğunu söyleyerek onunla konuşmak ister fakat Claudia bunu şiddetle reddeder ve onu evinden

kovar. Jim, durumunun kötüye gittiği bir akşam eşi Rose'un ona karşı şefkatli ilgisine dayanamaz onu aldattığını itiraf eder. Bu sırada ortaya çıkan bir gerçek, bundan çok daha sarsıcıdır. Jim ne kadar tam olarak itiraf etmese de geçmişte kızı Claudia'ya taciz ettiği anlaşılır ki bu da Claudia'nın babasına neden öfke duyduğunu ve onun şimdiki durumunu açıklar. Geçmişe ait tüm bu gerçekleri öğrenen ya da belki de şimdiye kadar reddeden, inanmak istemeyen Rose, –ki Rose'un öncesinde tüm olan bitenin farkında olup olmadığı muğlaktır- Jim'i terk ederek kızı Claudia'nın yanına gider. Hastalığın, pişmanlığın ve terk edilmişliğin arasında Jim, intihara teşebbüs etse de filmde sürekli vurgulandığı gibi *olağanüstü bir şans anının* yardımıyla kurtulur. Geçmişteki ihanetinin pişmanlığı yaşayan son karakterse Linda Partridge'dir. Earl ile evli olan Linda için eşinin hastalığıyla başa çıkmak çok zordur ve bu durumda onun sığınağı ilaçlar olmuştur. Geçmişte yaptıkları yüzünden cezalandırılmak isteyen Linda, aile avukatlarına giderek Earl'ün vasiyetnamesini değiştirmek istediğini söyler. Onu hiç sevmemiştir. Parası için onunla evlenmiş, ardından defalarca onu aldatmıştır. Şimdi ise hiç sevmediği kadar onu sevmektedir. Earl'ün iyi olmasını arzulamakta, öldüğü takdirde onun parasıyla yaşamını sürdürmek istememektedir. Earl, Jimmy ve Linda'da geçmiş, kendi elleriyle bir geri dönüştür ve Cassin'in ifade ettiği gibi acıyı içerir. Geçmiş, diğer karakterlerde olduğu gibi onlarda da acı demektir. Yine de onların bu acıları, geçmişin yarattığı acılar olsa da geçmişten beri acı çeken diğer karakterlerin acısından farklıdır. Çünkü ancak fiziksel bir acının yani hastalığın onlarda pişmanlıkları yeşerttiği görülür. Nitekim hastalık, gerçekten de insanı sadece fiziksel olarak değil, düşünsel olarak da başka bir hale büründürür. Borgna bu durumu şu şekilde ifade eder:

Hastalandığımızda zamanla ilgili öznel algımız da değişir: Şöyle ki, sağlıklı olduğumuzda program yapacak, umut edecek, bekleyecek, yaşamımızı planlayacak durumda oluruz; oysa hastane odasına kapandığımızda içimizdeki kaygının altında ezilir, bir geleceğimizin kalmamış olmasından korkarız. Hastaneye yatmadan önce hayatımızın bir parçası olan programlar, paramparça olup yitiverir. Ancak şimdiki zamanda, acının ve yalnızlığın şimdisinde yaşar, geleceği, varoluşsal bir boyut olarak hissedemez oluruz (2014, s. 155).

Söz konusu karakterleri geçmişe döndüren şey, belki de geleceğe dair bir beklentilerinin olmayışdır. Her biri hastalıkla boğuşan bu insanların altında ezildikleri içsel kaygılarıysa onları bir geleceğin beklemediği korkusundan çok geçmişte yaşattıklarına dair duydukları kaygıdır. Onlar, diğerleri gibi köklerinden sökülenler değil, başkalarının köklerinden sökülmelerine neden olanlardır. Bu nedenle Earl, Jimmy ve

Linda, Tanrı'yı bulan ve onun karşısında tüm günahlarını bir bir ortaya dökerek günah çıkaran Augustinus gibidir (2009, s. 7). Yalnızca onlar Tanrı'ya değil, etraflarındaki insanlara günahlarını dökmektedirler.

Frank, Claudia, Jim, Earl, Linda ve Jimmy'nin aksine Stanley, bir bakıma geriye dönüş acısı içerisinde değildir. Çünkü onun geçmişi tamamen acı olarak nitelendirebileceği kadar büyük bir geçmiş değildir henüz. Küçük bir çocuk olan Stanley, babasıyla yaşamaktadır. Jimmy Gator'ın sunduğu *What Do Kids Know?* isimli yarışmada rekor kırmak üzere olan çocuklardan oluşan ekibin gözde yarışmacısıdır. Yaşamı ev, okul ve yarışma arasında gidip gelen Stanley, gittikleri son yayın başlamadan hemen önce tuvalete gitmek gibi basit bir ricada bulunur fakat ricası reddedilir. Bu, Stanley'nin ve farkında olmasalar da yarışmadaki diğer çocukların maruz kaldıkları zorbalıklardan sadece biridir fakat Stanley'nin farkındalığa ulaştığı ya da hali hazırda farkında olduklarına karşı tahammülünü bitiren bir an olarak filmde yer bulur. Stanley, onları gülerek alkışlayan kalabalığa şöyle seslenir: "Bu komik değil. Ben bir oyuncak bebek değilim." Stanley'in karşı çıkışı belki de oradaki herkesten çok babasına yöneliktir. Onu bu isyana iten şeyi Borgna'nın şu sözü açıklar: "Başımıza gelenlerle depreşen yaralı duygular ne zaman üzerimize inecek olsa, geleceğin ufku kararır (2014, s. 54)". Bir babanın açtığı ve milyonların ortak olduğu Borgna'nın ifadesiyle *yaralı duygular*, Stanley'nin gözünde şimdiki yaşamının ve geleceğinin ufkunu karartır. Stanley'nin isyanı, içinde bulunduğu yaşam onu karanlık bir ufka doğru yollarken bu karanlığı dağıtma çabasıdır. Onu rahatlatan fakat diğer herkes için her şeyi mahveden bu olayın ardından Stanley, kütüphaneye giderek bu sefer sadece sevdiği ve istediği için kitaplara gömülür. Ertesi gün ise babasının yanına gelerek ondan istediği tek şeyi dile getirir: Bu, babasının ona daha iyi davranması gerektiğidir. Stanley'nin bundan sonraki yaşamı biraz belirsizdir. Fakat Donnie ile Stanley arasında kaçınılmaz olarak kurulan ilişki, sözü edildiği gibi onu Donnie'ninki gibi bir yaşamı beklediğine işaret etse de Stanley, geleceğine düşen karanlığı kendi çabasıyla dağıtmaya çalışmıştır. Stanley'nin acı çekmek üzere bir yere döndüğü yoktur; çünkü o, ona acı veren yaşamın tam ortasındadır. Onun yaşamı ancak Donnie için bir nostalji, bir geriye dönüş acısı yaşatabilir. Stanley'nin yaşamıysa umut vericidir. O, yaşamının henüz çok başındadır ve kendi yaşamında muhtemelen Donnie'nin gerçekleştiremediği bir kırılma yaratmıştır. Bu, onun Donnie ile aynı kaderi yaşamayacağına dair bir umuttur.

Borgna'nın yaralı duyguların geleceği karartmasına ilişkin yorumu, Claudia'da da kendini gösterir. Bu nedenle o, bir yandan Jim ile yeni bir yaşamın arzusunu duyarken bir yandan da geçmişin karanlığının üstüne çökmesiyle birlikte mutlu olabilmemesinin imkânsız olduğunu düşünmektedir. Bu iki düşünce arasında sıkışan Claudia'nın yaşamında umut, nihayetinde Stanley'de olduğundan daha belirgin bir şekilde belirir. Çünkü artık onu koşulsuzca seven Jim'e sahiptir. Filmin sonunda seyircilere bakarak gülümseyen Claudia'nın görüntüsü, onun geleceğine dair umudun en saf ifadesidir.

Magnolia'nın karakterlerinin acısı, geçmişin acısı olmakla birlikte ruhsal bir acıdır. Borgna'ya göre ruhsal acı, inanç bunalımından, suçluluk hissinden ve günlük yaşamdaki ilişkilerde ortaya çıkan olası zorluklardan kaynaklanır. Bu ruhsal acı, acıyı yaşayan kişiyi seven fakat onun içselliğinde saklı acının gölge ve karaltılarını göremeyenlerin önünde gerçekleşir (2014, s. 49). *Magnolia*'nın en yalnız görünmeyen karakterlerini bile aslında yapayalnız yapan da budur. Etrafında ne kadar kişi olursa olsun bu karakterlerin acıları onlarda gizli olan fakat en sonunda kendini ele veren acılardır. Frank'ın etrafındaki dönüp duran insanların onun acısından haberi olmadığı gibi Stanley'nin babası Rick, oğlunda açtığı yaranın farkında değildir. Rose, içten içe kızının eve dönmesini, babasıyla konuşmasını isterken onun babası nedeniyle yaşadıklarından ya habersizdir ya da sözü edildiği gibi bunu göz ardı etmektedir. Phil, Earl ile saatlerce zaman geçirmesine rağmen o söyleyene kadar Earl'ün kendisine acı veren geçmişinden haberdar değildir. Earl ise en yakınındaki kişi Linda'nın içten içe neden ıstırap çektiğinden habersizdir.

Bütün bu gizli kalmış acılar içerisinde Frank'in Claudia'nın, Stanley'nin ve Donnie'nin ruhsal acısı, ailelerinin onda bıraktığı tahribatın acısıdır. İki hasta adam olan Earl ve Jimmy'nin acısıysa hem ruhsal hem de fizikseldir. Earl'ün, Jimmy'nin Linda'nın ve kızını bu denli yalnız bırakan Rose'un ruhsal acılarıysa suçluluk hissinden acısıdır. Phil'in görülen tek acısı alıştığı, sürekli zaman geçirdiği ve bu nedenle bağ kurduğu bir insanı, Earl'ü kaybedecek olmanın acısıdır. Jim'in acısıysa aslında tüm karakterlerin acısı olan yalnızlıktır. Nihayetinde tüm bu acılar Borgna'nın ifade ettiği gibi suçluluk hissinden veya günlük yaşamdaki ilişkilerde ortaya çıkan zorluklardan kaynaklanan acılardır. Fakat acılar bununla sınırlı değildir. Yaşam çeşit çeşit acı barındırır. Borgna'ya göre bazıları şunlardır: Kaçınılmaz olan veya sakınılır olan acı. İnsanın içinde bulunduğu halin kırılabilirliğini gösteren veya insanlık haline derinden bağlı bir acı. Görünür olan veya

görünür olmayan acı (2014, s. 50). Acılara dair Borgna'nın kurduğu bu son karşıtlık, filmin karakterleri için önemlidir. Acıların kimisi varlığının reddedilemeyeceği kadar görünürken kimileriye insanın kendi gayretiyle derinlere itmeye çalıştığı görünür olmayan acılardır. Bu açıdan bakıldığında Claudia'nın acısı, adeta ondan dolup taşar; bu nedenle görünmez olması imkânsızdır. Bu nedenle onun acısı aynı zamanda insanın içinde bulunduğu halin kırılğanlığını da açık eden bir acıdır. Bağımlılığı büyük ölçüde onun acısını görünür kılarken Claudia'nın kendi hakkındaki sözleri bu acının bir diğer belirtisidir. Claudia kendini nefret edilecek biri gibi görür. Ona göre kendisi aptal, deli ve sorunları olan biridir. Claudia'nın kendisini bu denli hoyratça dışa vurumu onda bir acının varlığına işaret etse de bunun ne olduğunu açık etmez. Claudia'nın acısının ne olduğunu dışarı dökebilmesi için tıpkı Jim gibi onu her zaman dinleyecek, ne olursa olsun yargılamayacak ve sevecek birine ihtiyacı vardır ki yine bir rastlantı sonucu bu iki yalnız ve mutsuz insan bir araya gelir. Birbirlerine kısa sürede ne denli iyi geldiklerine bakılacak olursa onların birbirlerini iyileştirecekleri de her hallerinden bellidir.

Frank ise acısını kendine yarattığı gösterişli kişiliğinin arkasına saklamıştır. Onun acısı daha gizlidir. Öte yandan kendine yarattığı bu benlik içindeki rahatsız edici davranış ve tutumları onda bir şeylerin ters gittiğinin de bir göstergesidir ki bundan dolayı Gwenovier'in dikkatini çekmiş ve onu Frank'in geçmişi hakkında araştırma yapmaya itmiştir. Kaçtığı geçmişiyle yüzleşmek zorunda kaldığı bu andan kısa bir süre sonra gelen telefon, –bu da filmdeki bir diğer rastlantıdır- bu sefer acısının kaynağıyla, yani babasıyla yüzleşme şansını ona sunar. Frank, babasıyla yüzleştiğinde ve ona içini döktüğünde acısı bu sefer içinde bulunduğu halin kırılğanlığını gösteren bir acıya dönüşür. Bu andan itibaren Frank, film boyunca tıpkı geçmişi gibi kapalı kalan bir yönünü göstermeye başlar. Frank, bir yandan babasına duyduğu öfke nedeniyle ağlarken bir yandan da yaşayamadıkları için ve nihayetinde de babasını kaybetmiş bir çocuk olarak ağlar. Babayla yüzleşme, onun bunca zamandır gizlediği kişiliğini, yani bir bakıma gerçek Frank'i açığa çıkarırken onun başka birinin yaşamına dokunmasına da neden olur. O yaşam Linda'ya aittir ve daha önce birbirlerine hiç yakın olmayan bu iki kişi belli ki Claudia ile Jim gibi birbirlerinin yaralarını saracaktır. Acının kırılğanlığı ortaya çıkaran türünün Frank gibi otoriter, saldırgan ve özgüvenli biri üzerinden sunulması aynı zamanda hiçbir şeyin görüldüğü gibi olmadığına ve insanın tekdüze olmayan benliğine yapılan açık bir vurgudur. Dahası *Magnolia*'nın her bir karakterinde insanın bu çok yönlü kişiliğinin izleri görünür. Karakterlerin öyküsü ilerledikçe onların gizleri de yavaş yavaş

açığa çıkar. Kayıtsızca ailesi olan kişileri aldatmış, onlara kötü davranmış karakterler artık onları intihara sürükleyecek kadar uç noktalarda pişmanlık yaşamaktadır. Earl gibi ailesine zarar veren birinin yaptıklarını tüm şeffaflığıyla dile getirebilmesi, onu aldatmasından dolayı kocasının vesayetini almayı hak etmediğini düşünen Linda'nın bunun için çabası ve intihar girişimi, Jimmy'nin, karısının ona karşı bu kadar iyi olması altında ezilerek onu aldattığını itiraf etmesi ve daha sonra tıpkı Linda gibi intihar girişiminde bulunması gibi karakterler, tüm çelişkileri ve iç çatışmalarıyla varlık gösterir. İçine kapanık gibi görünenlerse bir zaman sonra korkusuzca duygularını ve düşüncelerini dışarı vurmaya başlar. Sürekli birilerinin gölgesinde kalmış, alay konusu olan Jim, cesaretle hoşlandığı kadına açılır. Günübürlük ilişkiler yaşayan Claudia sonunda birine bağlanmaktan korkmadan ve sadece *içinden geldiğini* söyleyerek Jim'i öper. Uslu ve akıllı bir çocuk olarak görülen Stanley, yaşamını mahvettiğini düşündüğü herkese meydan okur. Ailesi de dâhil kimsenin umursamadığı, itip kaktığı Donnie çekinmeden aşkını itiraf eder ve dahası onu var kılabilmek için çabalar. Phil ise sıradan bir hastabakıcıyken onun ilgisine muhtaç olan kişiyle büyük bir bağ kurar ve sorumluluklarından daha fazlasını yaparak kendini Earl'ün son isteğini gerçekleştirmeye adar. Filmde Phil'in tüm öyküsü bu adanmışlıktan ibarettir. Phil yalnızca Earl'ün son isteğini gerçekleştirmekle kalmaz, aynı zamanda onun geçmişe dair tüm utançlarını ve pişmanlıklarını onu yargılamadan dinler. Pişmanlıklar konusunda tekrar Augustinus'a dönülecek olursa Earl'ün Phil'e yakarışı Augustinus'un Tanrı'ya yakarışı gibidir:

Çünkü kendime kızdığım yerde pişmanlıktan sancılar çektiğim o en iç odamda, eski yaşantımı kurban olarak sunduğum ve bütün düşüncemi yeniden dirilişime adarken umudumu sana bağladığım yerde, benim mutluluğum olmaya başlamıştın, sevinç yerleştirmiştin yüreğime (2009, s. 266).

Tıpkı Augustinus gibi eski yaşamını Phil'e bir kurban gibi sunan –ki Phil, sözü edildiği gibi hiçbir zaman onu bir kurban gibi görerek yargılamaz- Earl, yeniden dirilmenin umudunu da taşımaz. Onun bedeni artık ölüme adanmıştır. Fakat tam da pişmanlıktan sancılar çektiği bu yerde Augustinus'un Tanrı'ya umudu atfetmesi gibi Phil'e umut atfetmiştir. Bu andan itibaren Phil, ona mutluluğu getirebilecek tek kişidir. Bu nedenle Phil, insanın içindeki sevginin, merhametin, insan ilişkilerinde kurulan bağların ve insanın başka yaşamlar üzerindeki etkisinin filmdeki en önemli sembollerindedir.

İnsanın tekdüze olmayan benliğinin bir diğer göstergesi yine Borgna'nın acı üzerine başka bir yorumda kendini gösterir ki bu, her insanın acıyı ve ona eşlik eden yalnızlığı yaşama şeklinin kendine has olmasıdır (2014, s. 51). İnsanın kendine has oluşu daha önce belirtilen Arendt'in insani farklılık kavramıyla örtüşür. Tıpkı Arendt'in dediği gibi karakterler, insana özgü olan kendi farklılıklarını ifade etme becerisini gösterirken bu farklılıklarını eylemleriyle ve konuşmalarıyla dışarı vururlar. İşte filmdeki bu eylemler ve konuşmalar, daha çok karakterlerin acılarına yöneliktir. Pişmanlık içinde olanların her biri geçmişlerinin dürüst birer anlatıcısıdır. Yaptıkları hataları tüm açıklıklarıyla dile getirirken kendilerine ve haksızlık ettikleri kişilere karşı belki de ilk defa bu kadar dürüst davranırlar. Karakterlerdeki utanç, onların her sözünde ve eyleminde kendini gösterir. Earl, sürekli "Ben ne yaptım?" diye sayıklarken Linda yaptıklarından dolayı eşinden kalacak olan mirası kendine hak görmeyerek şiddetle reddeder. Jimmy, eşi Rose'u aldattığını kendisini iyi hissetmek için değil, onu aptal yerine koymamak için itiraf ettiğini söyler. *Magnolia*'da karakterler benzer acılara sahip olsa da her birinin bunu yaşayış şekli farklıdır. Sözü edildiği gibi babalarından kaynaklı travmaya sahip iki insan olan Claudia ile Frank'in acıyı yaşayış biçimleri acılarının kaynağı aynı olsa da birbirinden oldukça farklıdır. Kaldı ki bu baba travması, Claudia'da bir istismar anlamına gelirken Frank'te ihmalkârlık ve terk edilmektir. Frank, sonunda babasıyla yüzleşmeye karar verirken Claudia bunu yapmayı reddeder. Yine Claudia yaşama devam etmenin yolunu uyuşturucuda bulurken ve bundan dolayı acısını ister istemez dışarı vururken Frank kendine yeni bir kişilik yaratır ve acı dolu geçmişinin üstünü bununla örter. Frank aynı zamanda kendi içinde de insani farklılıkların ayrı bir temsilini oluşturur. Onu ve hasta annesini terk eden babasına duyduğu öfke, kendisinden umulmayacak türde bir kimlik yaratmasına neden olmuştur. Frank, bu yeni kişiliği içinde kadınları aşağılayan ve erkek egemenliğini destekleyen, dahası bunun için çabalayan biridir. Frank'in oluşturduğu bu kişilik beklenmediktir; çünkü onun geçmişiyle çatışır gibi görünmektedir. Ne de olsa onun ruhunu acıtan kişi bir babadır. Öte yandan Frank, babasında kendi yaşamını elinde tutan, kimsenin kontrolünde olmayan ve böylece muhtemelen hiçbir zaman üzülmecek birinin portresini de görmüştür. Kendisi için de kimsenin zarar veremeyeceği, otoriter bir erkek portresi yaratması bundandır. Dolayısıyla Frank, bir karakter olarak hem insanın içinde barındırdığı çelişkilerin hem de bir travmanın kişiler üzerinde ne denli farklı sonuçlar doğurabileceğinin bir sembolüdür.

Aileleriyle sorun yaşayan ve benzer yaşamlara sahip diğer karakterlerse Donnie ile Stanley'dir. Her iki karakter de bir televizyon programı aracılığıyla başta aileleri olmak üzere insanlar tarafından gösteri malzemesi haline getirilip sömürülen iki insandır. İki karakter arasındaki tek fark, Donnie yetişkin biri, Stanley ise bu yaşamın tam ortasındaki küçük bir çocuk oluşu gibidir. Fakat bu iki karakter arasındaki en önemli ayırım, benzerliklerine rağmen acılarıyla başa çıkma şekillerinin tıpkı Frank ile Claudia'da olduğu farklılık göstermesidir. Ailesi tarafından bir kenara atılan Donnie, ailesi dâhil kimseyi sevedemediğinden içinde biriken sevgiyi birine adama arayışındadır. Fakat aynı zamanda yine ailesi dâhil kimse tarafından gerçekten sevilmediğinden de sevgi arayışındadır. Donnie, acısını bir başkasını severek ve bir başkası tarafından sevilerek gidereceği umudunu taşır. Stanley ise acısını öfkeyle dışa vurur. Stanley'nin Donnie'den ayrılışı da tam burada gerçekleşir. Donnie'nin ailesine ve dâhil edildiği bu gösteri dünyasına hiç başkaldırması mıdır, bilinmez. Fakat buna ilişkin bir detayın bulunmaması böyle bir şeyin gerçekleşmediğine dair bir işarettir. Öte yandan Stanley, Donnie'nin yapamadığını yapmış, yaşamına dair farkındalık en basit ihtiyacını bile karşılayamadığı, küçük bir ricasının bile karşılık bulamadığı anda zirveye ulaşmış ve onda kendini ifade edebilme cesaretini yaratmıştır. Yine de bir zamanlar ailesine ve onu izleyen kalabalığa olmasa da Donnie, nihayetinde Stanley'e benzer bir serzenişte bulunur. Kendisine yöneltilen tuhaf bakışlar altında bir bardaki kalabalığa sevgisini haykırır. Onları farklılaştıran şey, yaşamlarının bir döneminde gerçekleşen isyanın zamanlamasıdır. Bu zamanlama, iki karakter arasında Stanley'nin Donnie ile benzer bir geleceğe sahip olmasının bile önüne geçebilecek bir ayrımı meydana getirir.

Birbirlerinin yaşamlarında bazen yara bazense sevgi ve umut bırakan bu insanlar arasındaki ilişki ağı, Arendt'in insani bir aradalığına karşılık gelir. Onun belirttiği üzere insanların eylemleri failini açığa çıkarma eğilimindedir fakat bunun için kamu alanına ihtiyaç duymaktadır. Çünkü insan eylemlerinin etkisi, başkalarının üzerinde belki kendisinin üzerinde olduğundan çok daha fazla görünürlük kazanır. İşte *Magnolia* da tam olarak insanların birbirleri üzerindeki bu etkisini odağına alır. Öyle ki baştan beri sözü edilen karakterlerin ruh acıları, geçmiş ve aile kaynaklı travmaların, yine aile içindeki sadakatsizliklerin ve terk edilişlerin kişilerde bıraktığı izlerdir. Fakat insanlar arasındaki bağ, yalnızca onların birbirleri üzerindeki kötü etkileriyle bağdaştırılamaz. Bir insan başka bir insanın acısının kaynağı olabileceği gibi o acıyı iyileştiren güç de olabilir. Earl'ün son isteğini dile getiren ve Frank'in babasıyla yüzleşmesini sağlayan Phil, bu

baba-oğul için böyle bir kişiyken onun çağrısı aynı zamanda Frank'ın Linda'yla bağ kurmasını sağlar. Jim ile Claudia birbirlerini iyileştirirken, Jim, Donnie de onun yaşamını etkileyecek bir yardımda bulunur. Bu nedenle film, insanların birbirleri üzerindeki hem iyi hem de kötü yöndeki etkilerini yansıtırken sevgi, umut, pişmanlık, sadakat, aile gibi insana dair pek çok önemli olguyu çok yönlü ve dolayısıyla kapsamlı bir şekilde ele alır. Öte yandan insan ilişkileri hem iyi hem de kötü taraflarıyla ele alınırken filmin, karakterlerin tüm yaşadıklarının ardından başka birinin yardımıyla daha iyi olmaya başlamasıyla ve acılarının iyileşme sürecine girmesiyle sona ermesi *Magnolia*'nın insana ve insan ilişkilerinde bu iyileştirici ve iyimser tarafı vurguladığı anlamına gelir. Acıyı ve yalnızlığı yaşayış, ona tepki veriş gibi tüm insani farklılıklarına rağmen her birinin nihayetinde sonsuz ihtiyaç duyduğu ve arzuladığı tek şey sevgidir. Filmin rastlantılara ve şansa bağlı, adeta gerçekdışıymiş gibi görünen olayların yaşamda ne denli yeri olduğuna dair vurgusunun nedeni de budur. Anderson'ın kendisi bu vurgunun nedenini şöyle açıklar:

... Öyle bir zaman gelir ki gerçek ve acı dolu bir yaşamın ortasında filmelerin size ihanet ettiğini hissettiğiniz bir duruma gelirsiniz. Mesela birisi bir yerlerde bir odada babasının kanserden ölmesini izliyor olabilir ve birdenbire hayır, bu gerçekten olmuyor, bu *Terms of Endearment*'ta gördüğüm bir sahne diye düşünebilir. Filmelerin size ihanet ettiği noktadasınız ve belki de onlara sizi acı verici gerçeklerden uzaklaştırdığı için kızılıyorsunuz. Fakat tam da bu nedenle bu tür anlar filmlerde gösterilir. Çünkü böyle şeyler *olur* (2000, s. 205).

Filmde Phil, Frank'e ulaşmaya çalışırken telefonda aynı düşünceyi tekrarlar: “Bu sanki bir filmde bir adamın uzun zamandır kayıp olan oğluna kavuşmaya çalıştığı bir sahne gibi görülebilir. Bu tam da o sahne. Sanırım o sahneleri gerçekten yaşadığı için filmlere koyuyorlar. Bana inanmalısın, bu gerçekten yaşanıyor.” Yaşananların bir kurmacadan çok gerçek yaşamdan parçalar olduğunu vurgulamının etkili bir yolu olarak film, burada adeta kendisinin de bir film olduğunu reddederek gerçekliğini ilan eder. Bu sayede Anderson, onun rastlantılarla örülü filmi izleyen seyircinin bunların sadece filmlerde yaşanacağı algısını kırmaya çalışır. Anlatının bu yönü, bir yandan yaşamın düşünebileceğimizden çok daha karmaşık ve sıra dışı doğasını işaret ederken bir yandan da insani bir aradalığın da göstergesi olarak birbirlerinden uzak gibi görünen insanların birbirlerine ne kadar yakın olduklarını; insanlar arasındaki sonsuz sayıdaki bağı ve onların birbirlerini ne denli etkileyebildiğini açığa çıkarır. Filmin hemen başında çalan Aimee Mann şarkısının dediği gibi *bir, bilebileceğin en yalnız rakamdır*. İnsan da tek

başına karakterlerin yalnızlıklarından da anlaşılacağı gibi eksiktir. Herkes başka birine ihtiyaç duymaktadır fakat bu bir acizlikten çok Arendt'in insani bir aradalığı meydana getiren insan yaşamının reddedilemez bir parçasıdır.

Yaşamdaki olağanüstü görünen olgulara dair yapılan vurgu, filmin sonundaki kurbağa yağmuruyla doruğa ulaşır. Anderson'ın ilk olarak Charles Fort isimli doğaüstü fenomenlerle ilgilenen bir yazarın yazdıklarında rastladığı bu olay, Kutsal Kitap'ta, Exodus 8:2 ayetinde de yer alır. Ayete göre Tanrı, Musa'yı firavunu uyarması için gönderir. Tanrının emri, İsrailileri serbest bırakması ve ona ibadet etmeleridir. Yoksa firavunun ülkesini kurbağalara boğacaktır (2022, s. 75). Bir tür kıyamet gösterisini betimleyen bu ayete bakıldığında Anderson'ın da bir kıyamet tasviri yaptığı (Tatsumi, 2013) ve bu nedenle karamsar bir betimleme sunduğunu söylemek mümkündür. Aynı şekilde Anderson da Romalılar'ın insanların sağlığının kurbağaların sağlığıyla ölçtüğünü belirterek kurbağaların bir halk olarak kim olduğumuzun bir ifadesi olduğunu söyler. Buna göre filmde hastalanmış ve deforme olmuş kurbağalar insanların kendilerini kirlettiklerinin ve öldürdüklerinin göstergesidir (Nayman, 2020, s. 161-165). Gerçekten de filmde bu yağmur, yüzleşmelerin, itirafların ve ölümlerin ardından gerçekleşir. Bu nedenle kurbağa yağmuru, insanların yaptıklarına dair bir tür cezalandırma gibi görünür. Fakat aynı zamanda yağmurun ardından yaşam durulur ve karakterler iyileşmeye başlar. Aslında bu bir tür cezalandırmadan çok insanlığın kendi hastalığını görüş ve durumunun farkına varış anıdır. Filmin sonunda Claudia'nın odasına doğan ışık, fırtınaların geride kaldığını gösterir (Nayman, 2020, s. 177). Böylece *Magnolia*, daha önce de sözü edildiği gibi insanın acı dolu hasta taraflarını gösterirken en büyük felaketlerin ardından bile gerçekleşebilecek iyileşmenin veya bütünüyle iyileşmese de *daha iyi* olmanın mümkün olduğunu öne sürer. En önemlisiyse insanların ancak *birlikte* iyileşebilecekleridir.

4.5. Short Cuts ve Magnolia Filmlerinin Etkilenme Endişesi Bağlamında

İncelemesi

Harold Bloom, her ne kadar *Etkilenme Endişesi Teorisi*'nin yazarlar arasında değil, yapıtlar arasında var olan bir ilişkiyi ifade ettiği vurgulasa da onun, yazarı dışlamayan romantik tavrı, teorisinde de yazarı tamamen dışarıda bırakmasını engeller. Bloom, *Etkilenme Endişesi*'nden söz ederken yalnızca yapıtlar üzerinden değerlendirme yapmamış, analizlerinde sıkça yazarların isimlerini geçirmiş ve kanonun merkezine

yerleştirdiği Shakespeare'in bir bütün olarak edebiyat tarihine olan etkisinden söz etmiştir. Gerçekten de kendine bilinçli veya bilinçsiz bir öncül seçen ve ondan etkileneceği endişesini duyan da yaratıcı konumda olan yazardır. Dolayısıyla yazar etkilenme ilişkisinde özne kişidir ve etkilenme ilişkisi ondan ayrı düşünülemez. Daha önce de sözü edildiği gibi Read, insanın daima bir yenilik arzusu içinde olduğunu söyler. Geride kalma ve özgün olamama endişesinden meydana gelen Bloom'un teorisi de bir nevi yazarın bu dürtüsüne işaret eder. Hermerén'in etkilenmeyi sınıflandırdığı etkilenme türlerine bakıldığındaysa bunlardan birinin bireyin bireyi etkilediği etkilenme ilişkisi olduğu görülür. Filmleri incelenen iki yönetmen Robert Altman ile Paul Thomas Anderson arasında da yalnızca filmleri *Short Cuts* ve *Magnolia* ile sınırlı olmayan bir etkilenme ilişkisinin olduğu açıktır. Bu ilişki, onların söz konusu iki filmi arasındaki etkilenme ilişkisini açıklamayı kolaylaştırırken aynı zamanda daha anlamlı da kılar.

Hatırlanacağı gibi sinema tarihinde de birbirine karşıt gibi görünen sinema anlayışları arasında bir ilişki mevcuttur. Bu ilişki, yaratıcı bir ilişkidir ve bir nevi Bloom'un yanlış okuma kavramını karşılar. Ortaya çıkan yeni sinema anlayışı, Fransız Yeni Dalgası gibi etkilendiği öncülünden, yani Hollywood sinemasından çok farklı olabildiği gibi Yeni Hollywood Sineması'nda görüldüğü üzere öncülü olduğu Fransız Yeni Dalgası başta olmak üzere modern anlatı sinemasını kendisine uyarlayarak benzerliklere de sahip olabilir. Öte yandan benzerlikler o akımı taklit ve dolayısıyla değersiz yapmaz. Tersine, Amerikan sinemasının geçmişine bakıldığında Yeni Hollywood'un ülke sineması içerisinde oldukça özgün olduğu ve kendinden sonrakiler için öncül bir konumda yer aldığı görülür.

Nayman, Amerikan sinemasının selefleri ile halefleri arasında bir bakıma Amerikan sinemasında Yeni Hollywood'un ardından da etkilenme ilişkisinin devam ettiğini açıklayan yeni bir isimlendirme yapar. Ona göre Yeni Hollywood, kendisiyle birlikte kendisinin büyük bir gölgesini de yaratmıştır. Bu gölge içerisinde Yeni Hollywood'un bekçileri olan başta Anderson gibi yönetmenler *Yeni Yeni Hollywood Sineması*nı oluştururken öncülleri artık *Eski Yeni Hollywood Sineması* ismini alır (2020, s. 18). Nayman'ın deyimiyle Eski Yeni Hollywood'un gölgesindeki çağdaş Amerikan yönetmenlerinden biri olan Anderson'ın bu dönemin yönetmenlerinden özellikle Altman'ı takip ettiğini söylemek mümkündür. Altman'ın kendi üzerindeki etkisini hiçbir

zaman reddetmeyen Anderson,¹¹³ bu nedenle Bloom'un halefin selefinden etkilendiğini muhtemelen reddedeceği görüşünden farklı bir konumda yer alır. Cortázar ise daha net bir şekilde etkilenmenin farkında olmadan gerçekleşebileceği; aksi bir durumunsa taklide yol açacağı görüşündedir. Bu görüş etrafında düşünülecek olursa Anderson'ın üzerindeki Altman etkisini kabul etmesinin yönetmenler arasında nasıl bir ilişkiyi meydana getirdiği ve Anderson'ın gerçekten bir taklit mi yoksa özgün bir yapıt mı yarattığı soruları daha ilginç bir hal alacaktır.

Etki altında olduğunun farkında olmak, Bloom'un işaret ettiği endişenin pekâlâ kaynağı olabilir. Halefin, selefinin etkisi altında olduğunun farkında olmaması veya kabul etmemesi belki de onun bilinçaltında gizil bir endişe yaratırken farkındalık, daha görünür bir endişe yaratabilir. Çünkü halef, selefinin etkisini memnuniyetle kabul etse de bu onun endişe duymayacağı anlamına gelmez. Daha önce de belirtildiği gibi Bloom'un tanımlamış olduğu endişenin bir yönü de geride kalmışlık endişesidir. Bloom'un selefi olan Bate'in de yazara artık anlatacak bir şeyin kalmadığı düşündüren geçmişin bu nedenle ürkütücü olduğunu söylemesi, geçmişin mirasının ve etkisinin farkında olduğunun ve tam da bu nedenle şimdinin yazarının onu geçememe endişesini taşıyabileceğinin bir ifadesidir. Sanatçı bu endişeyi taşır çünkü o, Read'in belirttiği gibi yenilik arzusunu içinde taşımaktadır. Aynı zamanda yazar, Bloom'un belirttiği gibi daima ölümsüz olma isteği içindedir ki bu ölümsüzlüğü sağlayan en önemli unsurlar da özgünlük ve yeniliktir. Öte yandan bu arzuya rağmen bazıları Bloom'un ifadesiyle sahneden silinirken bazıları ayakta kalmayı başarır ve kanona bile dâhil olabilir. Bu bakımdan sanatçılar arasındaki etkilenme ilişkisini açığa çıkarmak da tek başına önemli bir araştırmayken esas açığa çıkarılması gereken şey, bu etkilenmeyle birlikte¹¹⁴ yeni ve özgün bir yapıtın meydana gelip gelmediğidir.

Altman'ın Anderson üzerindeki etkisine geri dönüldüğünde Anderson'ın etkilenme endişesinin yönetmenin taşıdığı başka bir endişeyle benzerlik gösterdiği söylenebilir. Daha önce de belirtildiği gibi doğup büyüdüğü yer olan San Fernando Vadisi'ne dair anlatacak bir şeyin olmadığını, tüm anlatmaya değer öykülerin Vadi'nin

¹¹³Anderson'ın üzerindeki etkinin farkında olması gibi Altman'ın son filminde ona destek olmak için çalışması Bloom'un, selefin kendi halefini seçtiği görüşünü akla getirir. Bu durumda Altman bir bakıma kendine halef olarak Anderson'ı seçmiştir. Dolayısıyla halef ile selefin her ikisinin de kendi konumlarının ve aralarındaki etkilenme ilişkisinin farkında olduklarını söylenebilir.

¹¹⁴Burada *etkiye rağmen* değil özellikle *etkiyle birlikte* denilmesinin nedeni, Bloom'un buna dair vurgusudur. Çünkü başarılı bir yapıt aşılmalı bir endişe değil, başarılı bir endişedir.

yanı başındaki Hollwood'da gerçekleşebileceği düşüncesine kapılmış olan Anderson, çok uzun süre en iyi bildiği yere dair anlatacak hiçbir şeyinin olmadığı endişesini taşımıştır. Bu akla yeniden Bate'in sanatçıya artık anlatacak bir şeyin kalmadığını düşündüren geçmişin ürkütücü olduğu yorumunu getirir. Burada en önemli benzerlik, Anderson'ın bu endişesinin de farkında oluşu ve buna rağmen endişesinin üzerine gitmesidir. Nitekim *Magnolia*'nın yanı sıra *Boogie Nights* ve *Licorice Pizza* gibi filmlerinde eskiden var olmadığını düşündüğü Vadi'ye dair öyküler anlatması bu endişenin onun -tıpkı Bloom'un benimsediği gibi- yaratıcılığını tetiklediğini gösterir. Çünkü Anderson, aynı zamanda doğup büyüdüğü Vadi'nin de etkisi altındadır. Toles'un, Vadi'nin Anderson için tıpkı Faulkner'ın kendi yarattığı Yoknapatawpha ilçesi gibi olduğuna ilişkin yorumuna bakıldığında Anderson'ın bu endişesinin yine Bloom'un tabiriyle başarılı bir endişe haline geldiğini söylemek de mümkündür. Benzer şekilde Anderson, Altman'ın üzerinde yarattığı endişenin farkında olmasına ve kabul etmesine rağmen bir sanatçı dürtüsüne sahip olduğundan kendi özgünlüğünü yakalama arzusundadır. Tam da bu nedenle yönetmenin, taşıdığı etkilenme endişesine rağmen Vadi için olduğu gibi bu endişenin de üstüne gittiği söylenebilir. Bir nevi meydan okuyuş olan bu eylem, Bloom'un da yaratıcı edebiyat için şart koştuğu rekabetçi güdünün bir sonucu gibidir. Çünkü Bloom için sağlık ve durağanlık yeni bir şeyi getirmezken rekabetçi ortam yazarın taşıdığı geride kalma endişesiyle birlikte yaratıcılığını tetikleyen en önemli unsurdur. Bu nedenle Anderson'ın kendisine tesir eden Altman etkisini kabul etmesine rağmen öncülünü geçme, kendi özgünlüğünü elde edebilme isteği taşıması muhtemeldir.

Harold Bloom, aynı zamanda halef konumundaki yazar için zaman zaman eski Atinalıların geleceğin genç vatandaşı anlamına gelen *ephebe* sözcüğünü kullanır. Henüz yönetmenliğinin ilk evrelerinden itibaren üzerindeki Altman etkisinin gözlenebildiği (çok-karakterli, insan ilişkilerine odaklı *Hard Eight* ile *Boogie Nights* filmlerine bakılacak olursa) Anderson da bir bakıma Yeni Hollywood'un, fakat daha çok Altman'ın gölgesinde yetişecek olan ephebedir. Nitekim Anderson'ın Altman'dan neler öğrendiğini sıralarken üzerinde durduğu unsurlar aynı zamanda Yeni Hollywood'u da işaret etmektedir. Anderson bunları şu şekilde açıklar:

Onun filmleriyle *Nasıl Film Yapılır* gibi kitaplardan öğrendiğim şeylere ihtiyacım olmadığını fark etmeye başladım. Derslere veya konunun ana fikrine ihtiyacım yoktu. Olaylar gidip gelebilir, öyküler gelişigüzel olabilir, belli bir dönüm noktası yerine gerçeğe dair anlara göz atmak daha etkili olabilirdi. Başlangıçlar, ortalar ve sonlar herhangi bir düzende ve birlikte

akabilirdi ve bunun harika bir film olmasına bile gerek yoktu. Her şey açıklanmadan veya eğlenceli olmadan meydana gelebilirdi. ... Bunlar Bob'un büyük katkılarıydı: Bir şeyin ayrıntılı olarak açılanmasına gerek yoktu. Eğer bir şey varsa ve seyirci bunu almak istiyorsa almakta özgürdü (2010).

Anderson'ın Altman'dan öğrendiğini dile getirdiği tüm bu özellikler, modern anlatı sinemasının da birer özelliğidir ki Altman, modern anlatıyı Amerikan sinemasına taşıyan başlıca yönetmenlerdendir. Altman'ın birçok Yeni Hollywood yönetmeninden daha yaşlı olması onu akım içerisinde de öncü yapar. Anderson'a dönüldüğünde ise yönetmenin sinemasında kendine merkez bir nokta seçmeyen anlatıları, karşılaşmalara, rastlantılara değinen ve bundan dolayı her zaman nedenselliğin aranmadığı ve modern anlatı sinemasının başlıca özelliklerinden biri olan seyirciyi edilgen tutmaktan alıkoyan tavrı benimsemesi onun bu ifadeleriyle tutarlıdır. Fakat Anderson için Altman'ın ona öğrettiği en önemli şey, ekrandaki en ilginç, hatta tek ilginç şeyin *insan* olduğu fikridir (2010). Bu nedenle her iki yönetmenin de sinemasının gerçek kaynağı olan insan unsuru doğal olarak onların sinemasındaki en önemli ortaklıktır. Bu aynı zamanda onların Bloom'un edebi yapıta yüklediği insanı temsil etme görevini benimsediklerini de gösterir. Her iki yönetmenin de insana bakış açısının üzerinde durduğu temel, insanlar arasındaki mutlak farklılıklar fakat yine de her birinin aynı oluşları paradokstur ki bu, hatırlanacağı üzere Altman için insanın en büyüleyici tarafıdır. Yönetmenlerin insana olan ilgisi, onların ele alınacak olan *Short Cuts* ve *Magnolia* filmlerinde bilhassa zirveye ulaşır. Bu durum, Bloom'un insan merkezli anlayışını; yani onun başarılı bir yapıtı ve kendi oluşturduğu kanonu belirlerken belki de koyduğu en önemli kıstaslar olan insana dair tüm marazları içinde barındırabilmek ve iyi bir insan temsili yaratabilmek gibi koşullarını akla getirir. Bloom'un bu görüşü onun, okumanın kişinin kendisini bilmesini sağladığına ilişkin yorumunun da bir bakıma nedenidir ve aynı durumu sinema için de söylemek mümkündür. Filmleri okumak da pekâlâ insanın kendisini bilmesini sağlayabilir ki bunu büyük ölçüde sağlayabilecek filmler de insanı merkeze koyan ve dahası iyi bir insan temsili yaratabilen filmlerdir. *Short Cuts* ile *Magnolia*'nın sahip oldukları bu insan merkezli yapı başta olmak üzere taşıdıkları benzerlikler, iki film arasındaki ilişkiyi ortaya koymak için somut birer unsurdur. Buradan hareketle filmler arasındaki etkilenme ilişkisini ortaya koyarken iki filmin paylaştıkları ortak noktaları saptamak önemlidir. Böylelikle Anderson'ın sefinden öğrendiğini ifade ettiği hangi unsurları uygulamış

olduğuna bakılabilir ve nihayetinde onun selefinden saparak kendine özgü bir yapıt ortaya koyup koymadığı ortaya çıkarılabilir.

Filmlerin anlatı çözümlmelerinden hareketle sahip oldukları benzerliklere bakılacak olduğunda bu benzerliklerin filmlerin hem öykülerinde hem de söylemlerinde mevcut olduğu görülür. Her iki film de yönetmenlerinin oldukça aşına oldukları bir yerde, Los Angeles'ta ve yakın dönemlerde geçmektedir. Öte yandan *Short Cuts*, bir haftadan biraz daha uzun bir öykü zamanına sahipken *Magnolia*'da öykü zamanı bir gündür. Öykü yapısındaki temel benzerlikse filmlerin çok-karakterli yapısı ve bu yapının işleyiş şeklidir. Toles'un yönetmenlerin filmlerini tanımlamak için kullandığı panoramik ve merkezsiz gibi kavramlar (2016, s. 133) onların özellikle bir başkarakter bulundurmayan, birçok karakterin öyküsüne eşdeğer şekilde odaklanan çok-karakterli filmlerini tanımlamak için oldukça uygundur. Nayman için de Anderson, tıpkı –onun seçtiği ifadeyle atası olan- Altman gibi birbirlerine gevşek iplerle bağlı öykülerin oluşturduğu bir anlatı yapısının benimsenebileceği iddiasında bulunmaktadır (2020, s. 24). Her iki filmin de çok-karakterli yapısı içerisinde bazı karakterler (Gwenovier, Dixon ve Andy Bitkover gibi) daha az yer almasına ve daha az detaylandırılmasına rağmen diğer karakterler üzerindeki etkileri bakımından önem taşır. Filmler, yalnızca bu çok-karakterli yapılarıyla değil, bu yapıları nasıl oluşturdukları konusunda da benzerdir. Karakterler arasındaki ilişki ağını oluşturan temel unsur, aile bağlarıdır. *Short Cuts*, dokuz aileyi ele alırken *Magnolia* üç aileyi ele alır. Bu durumda *Magnolia*'daki ilişki ağını genişleten ve her iki filmde de bu ilişkiler ağını oluşturan diğer unsurlar devreye girer. Bu da aralarında ailesel bağ olmayan karakterler arasında karşılaşmalarla veya yaşamlarındaki benzerlikler yoluyla kurulan bağlardır. Kimi karakterlerin karşılaşmaları onlar üzerinde büyük bir etkiye sahipken kimi karşılaşmalar sadece karakterlerin aynı ortamda bulunduğu ve aralarında doğrudan bir etkileşimin olmadığı karşılaşmalardır. Bu yönden filmlerdeki karşılaşmalar özellikle Arendt'in insani bir aradalık kavramını işaret etmektedir. Gerçek yaşamda da insanlar, birçok başka insanla birlikte dir. Bu birliktelik içinde karşılaşmalar ve rastlantılar kimi zaman o insanların yaşamında önemli bir etkiye sahipken kimi zaman sadece aynı ortamda bulunmalarını ifade eder. Bir kısmı rastlantılarla örülü bu ilişki ağı, her iki filmde de gerçekçiliğin yakalanmasına fayda sağlar. Nitekim gerçek yaşam da insanların birbirlerine doğrudan veya dolaylı olarak bağlı oldukları, birbirlerini etkilemeye ve rastlantılara açık bir yapıdır. Dolayısıyla filmlerin benimsediği çok-karakterli yapıya, karakterler arasında oluşturulan bağa ve bu bağın oluşturuluş şekline

bakıldığında insan ilişkilerine dair bir portre sunma arzusu taşıyan her iki filmin de bu arzuları doğrultusunda bir tercih yaptıkları söylenebilir. Aynı zamanda çok-karakterlilik, daha önce de sözü edildiği gibi filmlerin kapsamlılıklarının temelini oluşturur. Bu kapsamlılık, Altman'ın filminde öykülerini uyarladığı Carver'ın minimalistliğini maksimalistliğe çevirirken Anderson'ın daha az sayıda karakteri barındıran filmi onun benzer bir kapsayıcılığa sahip olup olmadığı sorusunu akla getirir. Öte yandan kapsamlılık, sadece nicel unsurlara değil, Bloom'un ifade ettiği gibi insan temsilinin *nasil* sağlandığına dayanır ki bu, *Magnolia*'nın öncülünden saptığına ve onu yanlış okuduğuna (*clinamen*) dair belki de en önemli unsurdur. Bu sapma, filmlerin paylaştıkları başka bir ortaklıktan doğar. O da her iki filmin de karakter odaklı ve açığa çıkarıcı öykü yapısına sahip oluşlarıdır. *Short Cuts* ve *Magnolia*'da karakterler, olayları devam ettirici bir unsur olmaktan öte asıl takip edilmesi gereken unsurlardır. Yaşanan birtakım olaylarsa karakterlerin durumlarını açık eder. Bu nedenle iki filmde de olaylar başka olayları meydana getirmeleri bakımından değil, karakterler üzerindeki etkileri bakımından değerlidir. Olaylar arasındaki nedensellik bağıyla *Short Cuts*'ta görünen nedenin arkasına saklanmış asıl nedenlerle kurulur. Bu asıl nedenler, daha çok karakterlerin biriktirmiş oldukları şeylerle ve öykü zamanı dışında yaşadıklarıyla, yani geçmişleriyle ilintilidir. Benzer şekilde *Magnolia*'da da nedensellik, karakterlerin geçmişleri üzerinden kurulur fakat Anderson'ın filmindeki geçmişe vurgu nedenselliği, *Short Cuts*'ta olduğundan daha görünür kılar. Aynı zamanda filmlerde geciktirim, önceden gösterme ve sürpriz gibi anlatı unsurlarına başvurulsa da bu geciktirimler ve önceden göstermeler belli belirsizdir. Sürprizlerse filmlerin olaydan çok karakter odaklı anlatılarından dolayı onların yeniden izlenebilirliğini yok etmez. Olayların ancak karakterler üzerindeki etkilerine göre değerlendirilmesi karakterlerin eylem çizgilerinde önemli kararlar verdikleri çekirdek olaylar dışında bu çekirdek olayların sonuçları olan uydu olayları da önemli kılar. Çünkü uydu olaylar nihayete eren olayların karakter üzerindeki etkisini açığa çıkarır.

Karakter analizinde saptandığı gibi iki film de benzer karakteristik özellikteki karakterlere sahiptir. Bu karakterler sadakatsiz, yalancı ve gerçek benliklerini gizleyen kimselerdir. Aynı zamanda ailesel sorunlarla baş ederler ki her iki filmin de temel izleklerinden biri ailenin işlevsizliğidir (family dysfunction). Filmlerin karakterler konusundaki bu ortaklıkları, karakterlerin olaylara karşı tepkisinin ne olduğu sorusuyla değişikliğe uğrar. Bu nedenle halefin filminde sapma, kendini en iyi insana bakış açısındaki değişiklikte gösterir. *Short Cuts*'ın insana ilişkin daha karamsar bakış açısının

aksine *Magnolia*'ın insana bakış açısı bu denli karamsar değildir. Bu ayrımı oluşturan temel unsur *Short Cuts*'ın olaylar karşısındaki kayıtsız karakterlerine karşın *Magnolia*'nın farkındalığa ulaşmış karakterleridir. *Short Cuts*'ın karakterleri de içinde çelişkiler barındıran, gerçek benliklerini gizleyen ve giderek yeni yönlerini açık eden karakterler olsa da onların öykü içerisindeki değişimleri genellikle iyiden kötüye doğru giden bir çizgi izler. Örneğin Claire Kane'in kocasının kayıtsızlığına dair yaşadığı hayal kırıklığı ve vicdan azabı onu son derece merhametli biri gibi gösterirken daha sonra onun da neredeyse aynı derecede kayıtsız biri olduğu anlaşılır. Marian Wyman, sürekli olarak kocasının kötü imalarına maruz kalır fakat daha sonra Marian'ın gerçekten de masum olmadığı ve kocasının şüphelendiği gibi onu aldattığı ortaya çıkar. Kendinden çok emin görünen ve başkalarını kandırdığını düşünen Gene Shepard, asıl kandırılan kişidir ve görüldüğü kadar korkusuz biri değildir. Jerry Kaiser ise kimseye zararı dokunmayacak biri gibi görünürken en sonunda bir genç kızı vahşice öldürür. Buradan anlaşılacağı üzere *Short Cuts*'ta kimi karakterler doğrudan kötü bir görüntü sergilerken kimi karakterler de ne kadar detaylanırsa o kadar kötü bir tarafa evrilirler. Bunlardan yalnızca Andy Bitkower bir istisna olarak görülebilir. Çünkü diğer karakterlerin aksine o, sonunda yaptığı yanlışın farkına varır. Hatta belki yapmamış olduğu yanlışını kabul ederek kendisine öfkeyle gelen acılı aileye merhamet gösterir. Öte yandan Zoe Trainer da film boyunca kötü bir kişiliğin emarelerini göstermez. Fakat kendi kötü olmasa da onun öyküsü filmin genel karamsar havasına uygun olarak kötü biter. Buna karşın belki Zoe'den bile ağır bir depresyonda olan *Magnolia*'nın Claudia'sının öyküsü, karanlık gibi görülen bir yaşamdan geleceğin aydınlık görüldüğü bir yaşama evrilir. Nihayetinde her iki filmin de sonunda bu genç kızların yaşamı ters yönlere doğru akar. Öykülerinin sonunda Zoe'e ne kadar yalnız kalmışsa Claudia hiç olmadığı kadar başkalarıyla birlikte. *Short Cuts*'ın daha iyimser bir porte çizen diğer karakterleri Ann Finnigan'ı da trajik bir son (oğlunun kaybı) beklerken *Magnolia*'da diğer karakterler için de Claudia'da olduğu gibi umut vardır. Nitekim *Magnolia*'da da hatalar yapan, sadakatsiz, kaba, ailesini inciten ve öyküleri kötü biten karakterler mevcuttur. Fakat filmde yer alan pişmanlık olgusu onların *Short Cuts*'ın karakterlerinin hiç ulaşamadıkları farkındalığa ulaştıklarını gösterirken onları sadece kötücül bir taraftan görmeyi engeller. Pişmanlık, *Short Cuts*'ın karakterlerinde hiçbir zaman tam anlamıyla ve *Magnolia*'daki kadar belirgin şekilde görülmez. Sadece Ann, oğlunu zamanında hastaneye götürmemenin pişmanlığını belli belirsiz yaşıyor gibidir. Kocasına onu aldattığını itiraf eden Marian ise hiçbir şeyin yaşanmamış olmasını

dilediğini söyler fakat onun pişmanlığı da *Magnolia*'nın karakterlerinin dışı vurduğu gibi güçlü bir şekilde dışı vurulmaz.¹¹⁵ Oğluna geçmişte annesine karşı yaptığı sadakatsizliği açıklayarak ondan af dilemeye gelmiş gibi görünen Paul Finnigan'ın da gerçek bir pişmanlık yaşamadığı; daha çok kendini aklamak ve vicdanını rahatlatmak amacıyla olduğu görülür. Bu durum aynı zamanda iki filmde ortak olan *babayla yüzleşme* sahnelerini karşılaştırmayı gerekli kılar. Paul Finnigan ile oğlu Howard Finnigan arasındaki yüzleşme her iki karakter için de tam manasıyla bir tatmin yaşatmaz. Paul'un pişmanlıktan çok kendini aklamaya çalışması ve oğlunu ona en ihtiyaç duyacağı zamanda –torunu ölmek üzereyken- terk ederek filmin insanlara ilişkin kötümserliğini sürdürürken Howard, içindeki acısını ve öfkesini paylaşmadan yalnızca babasını dinlemekle yetinir. Öte taraftan *Magnolia*'da babalarıyla yüzleşen çocuklar olan Frank, Claudia ve Stanley (Stanley'nin ekran karşısındaki isyanı daha önce de belirtildiği gibi babasına karşı da bir isyandır) babalarına karşı öfkelerini olduğu gibi dışı vururlar. Babalarsa onlara yaptıklarından dolayı hiç olmadıkları kadar pişmandır. Yalnızca Stanley'nin babası Rick bu denli bir pişmanlık dile getirmese de oğluna karşı çıkmaya ve kendini aklamaya kalkmaz. Dolayısıyla *Magnolia*'da yüzleşmeler her iki tarafın da duygularını bastırmadan dışı vurabildikleri anlardır ve karakterlerin yaşamlarında bir kırılma yaşatır. *Short Cuts*'ta ise yüzleşmeler, pişmanlık vurgusundan uzaktır ve karakterlerin yaşamlarında hiçbir şeyi çözmez.¹¹⁶ Böylelikle film insan ilişkilerindeki kötümserliğini de muhafaza etmiş olur.

Magnolia'da bazı karakterlere biçilen kötü son, *Short Cuts*'ın insanlığa dair sunduğu karamsar porteyi yeniden yaratmak yerine daha farklı bir işleve sahiptir. Earl'ün derin pişmanlığı, bu pişmanlığın verdiği acıya rağmen hiçbir şeyi telafi edememesi ve son dileği olan oğluyla yüzleşmeyi bile kendi açısından gerçekleştirememesi (Frank geldiğinde Earl uyuşturucunun etkisindedir ve sadece onu bir anlığına görebilecek kadar yaşar); kızının ardından karısının da terk ettiği Jimmy'nin tek başına hasta bir halde

¹¹⁵*Short Cuts*'ın Marian'ının karşısında *Magnolia*'nın yine eşine sadakatsizlik eden Linda'sı vardır. Marian'ın belli belirsiz pişmanlığına karşın Linda yaşadığı derin pişmanlıkla bunu haykırır. İki karakteri de aynı oyuncunun oynaması ve her iki karakterde de görülen sadakatsizlik, onları doğrudan karşılaştırılabilir yapmakta ve bu onu Anderson'ın selefinden ayrılışının somut bir örneği haline getirmektedir. Benzer bir somut durum, aynı mesleklere sahip olan Gene ile Jim arasında mevcuttur. Gene'in dışı dönüklüğü, sadakatsizliği ve yalancılığa karşın Jim, içine kapanık fakat oldukça sadık ve dürüst biridir.

¹¹⁶Babayla yüzleşme olmasa da Marian ile kocası Ralph'in yüzleşmesinde Ralph, *Magnolia*'nın karakterleri gibi öfkesini dile getirir. Filmin sonuna bakıldığında onların ilişkilerinde de her şey yoluna girmiş gibidir ama bu karakterlerin kendilerini kandırdıkları yanılsamaları, Altman'nınsa hiçbir şeyin dışarıdan görüldüğü gibi olmadığına dair vurgusudur. Onların aralarındaki sorun çözülmeden –belki bir daha ortaya çıkacak zamana kadar- göz ardı edilmiştir ki bu da daha önce sözü edildiği gibi karakterlerin kendilerine karşı kayıtsızlıklarının bir göstergesidir.

kalması ve intihara teşebbüs etmesi bu karakterlerin başkalarına yaşattıkları travmaların hafifletilmemesinin önüne geçer. Nitekim her ikisi de özellikle çocuklarında derin yaralar açmıştır. Dolayısıyla asıl iyileşmesi gereken de kendileri değil, çocuklarıdır ki buna dair umut, filmin her biri yara almış çocuklarına bahşedilmiştir. Öte yandan filmde pişmanlığı sadakatsizlik ettiği eşine karşı olmasa da başkalarına tüm gerçekliğiyle itiraf eden Linda'nın ölümden dönmesi ve aralarında hiçbir samimiyet olmamasına karşın Frank'ın onun yardımına gelmesi filmde hatalar yapan her karakterin kötü bir sonla baş başa kalmadığını gösterir. *Magnolia*'da insana dair iyimser bakış, Phil ve Jim gibi tam anlamıyla iyi olan karakterlerde daha güçlü bir hal alır. Diğer karakterlerin çelişkileri ve gizledikleri benlikleriyle sağladıkları çok yönlülüğün aksine onlar çok yönlülükle değil, yaptıkları iyiliklerin nereye varabilecekleri konusunda şaşkırtmayı başarır ki her iki karakter de bu konuda başkaları üzerinde büyük bir etkiye sahiptir. Bu karakterler içinde taşıdıkları sevgi ve sevdikleri insanlara yapabilecekleri iyiliklerle detaylandırılır. Böylece bu karakterler, insanların birbirleri üzerindeki iyileştirici güçlerinin birer temsiliyetini sunarlar. Bu sayede *Short Cuts*'ın insana dair görece daha iyimser bir portre sunan Ann Finnigan, Zoe Trainer gibi karakterlerin dahi öyküsünün kötü bir sonla bitmesine ve Andy Bitkower gibi farkındalığa ulaşabilen tek bir karakterin aksine *Magnolia*, iyi bir kişilik sunan karakterleriyle insanın sahip olduğu iyi taraflara ve bu iyi tarafın başkalarını ne denli önemli ölçüde etkileyebileceğine açık bir vurgu yapar. Bu da iki filmin insanı tek başına ele alış biçimlerinin ardından onları bir arada ele alış biçimleri bakımından da karşılaştırmayı gerektirir.

Short Cuts, Arendt'in insani bir aradalığına karşılık gelen bir arada olma durumu sunmasına rağmen karakterlere yönelik kötücül bakış, bu bir aradalık için de geçerlidir. *Short Cuts*'a göre bir aradalık çarpık ilişkileriyle, aldatmalarla, kayıtsızlıklarla örülü insanlar arasındaki ilişkiler ağını ifade ederken *Magnolia*'da insani bir aradalık, sorunlara yol açtığı kadar iyileştiricidir. Bu da filmin tıpkı insanları taşıdıkları iyi ve kötü taraflarla birlikte ele alması gibi onların oluşturdukları insan birlikteliğini de hem iyi hem kötü sonuçlar doğurabilen çok yönlü bir yapı olarak ele aldığını gösterir. Bu nedenle *Magnolia*, içinde taşıdığı tüm günahkâr ve acı içindeki karakterlerine ve onların travmalar yaratan ilişkilerine rağmen insan adına tamamen karamsar olan bir bakış açısını desteklemez. Öte yandan *Short Cuts*'ta insani bir aradalığın iyi şeyler yarattığı anlar yok değildir. Finnigan'lar oğullarının kaybının acısını yaşarlarken Howard Finnigan, karısı Ann'i teselli etmeye çalışır. Yine Andy Bitkower'ın ona öfkeyle gelen Finnigan ailesine karşı

şefkatli tavrı, daha önce de belirtildiği gibi bir istisna oluşturur. Fakat ne Finnaganlar arasındaki ilişki ne de Andy Bitkower'ın tavrında bir aradalığın iyileştiriciliği net değildir. Filmin odağı da bu insan ilişkilerinin iyileştirici tarafından çok sorunlu tarafındadır. İşte tam da bu nedenle *Magnolia*, öncülünden saptığı gibi onu genişletir. Film, insana bakış açısında olduğu gibi insan ilişkilerinin de çok yönlülüğünü vurgular. Anderson için insanlar sadakatsiz olabilir, kendilerinin ve başkalarının yaptıkları karşısında kayıtsız kalabilir, birbirlerine onarılması bile mümkün olmayan acılar yaşatabilirler. Fakat benzer şekilde insanlar, belki de onlardan umulmayacak derecede fedakârlıklar yapabilir ve bir başkasının acısını iyileştirebilir; çünkü bu bir aradalık içinde insanlar onlara acı verenler kadar ona iyi gelecek insanlara da denk gelebilir. Hatta çoğu zaman insanı iyileştiren veya onda iyileşme isteği uyandıran da insanın kendisinden çok bir başka biri, daha açık tanımlamak gerekirse de başka birinin sevgisidir.

Anderson'ın karakterler konusunda selefinden saptığı bir diğer önemli unsur, filminde çocukların yer alış biçimidir. Hatırlanacağı üzere Jameson, Altman'ın filmindeki hiçbir şeyin çocukların deneyimleriyle ilgili olmadığını ifade etmiştir. Gerçekten de filmdeki belki de başlıca çekirdek olay olan araba kazasından etkilenen Casey bile bu etkinin ardından tamamen edilgen bir konuma düşer. Film boyunca bilinci kapalı olan ve daha sonra yaşamını yitiren bu çocuk karakterin yaşadıklarının onun üzerindeki etkisinden çok ona arabayla çarpan Doreen ile Casey'nin ailesi üzerindeki etkisi odağa alınır. *Short Cuts*'ın diğer çocuk karakterleri ise Casey'den çok daha pasif konumdadır. Ebeveynlerinin onlar üzerindeki etkileri belli belirsiz gösterilirken bu çocuk karakterler genellikle aile içindeki keşmekeşi tamamlar ve alışıl gelmiş şekilde sürekli isteklerde bulunan, ebeveynleri zorlayan bakıma muhtaç bireyler olarak yansıtılır. Buna karşılık *Magnolia*'nın anlatısı bir bakıma çocuklar ile ebeveynler arasında bölünmüş gibidir ki çocukların deneyimlerinin daha ön planda olduğu bile söylenebilir. *Magnolia*'da çocuklar, artık çocukluklarını geride bırakan birer yetişkin olsalar da onların öyküsü çocukluklarındaki aile travmalarını ele aldığından aslında çocukların öyküsüdür. Öte yandan filmin bir diğer karakteri olan Stanley, henüz küçük bir çocuktur. *Magnolia*'da Stanley'nin öyküsü, *Short Cuts*'da hiçbir çocuk karakterin öyküsünün takip edilmediği kadar takip edilir ve Anderson, onun içinde barındırdığı acıyı ve giderek artan öfkesini olduğu gibi dışarı vurmasına izin vererek bu çocuk karakterin deneyimlerine geniş bir alan açar. Öyle ki filmin sonunda kendi yaşamı konusunda bu sefer söz sahibi babası değil, Stanley'nin kendisi gibidir. Şimdiye kadar babası ona ne yapması gerektiğini

söylerken artık Stanley ona ne yapması gerektiğini söyler: Ona daha iyi davranması gerekmektedir. Dolayısıyla ailenin işlevsizliği konusu her iki filmin de odak noktasında yer alsada bu işlevsizliğin etkisine belki de en çok maruz kalan çocukların deneyimleri halefin, yani Anderson'ın filminde kayda değer bir yere sahiptir. Neredeyse tümüyle çocukların deneyimleri üzerine kurulan filmin bu bakımdan yetişkinlere odaklı öncü filmini *ters çevirdiği*, yani onu yanlış okuduğu söylenebilir.

Görüldüğü üzere her iki filmde de insanın çok yönlü ve değişen yapısı ele alınırken *Magnolia*, bu çok yönlülüğün ve değişimin sadece kötü taraflarına odaklanmamıştır. İnsanın hem iyi hem de kötü taraflarını detaylı bir şekilde ele almış, insan ilişkilerininse acı verici olabileceği kadar kadar iyileştirici de olabileceğini göstermiştir. Çünkü birbirinden farklı birçok insanın bir arada olduğu yaşamda insan ona hem kötü hem de iyi gelebilecek insanlarla karşılaşacaktır. Anderson bununla birlikte ele aldığı insan portresini genişleterek ailenin işlevsizliğini odağına alan bir film olarak çocukları göz ardı etmeden onların deneyimlerine yer vermiştir. *Magnolia*'nın insani ele alış biçimindeki kapsamlılığı sağlayan son unursa onları hem geçmişleri hem şimdileri hem de gelecekleriyle birlikte ele alışdır. Bu denli bir ele alış insan odaklı bir anlatıda oldukça önemlidir; çünkü insan, bir bakıma *geçmişte olduğu her şeydir* (Stegner, 2021, s. 11). Geçmiş, insanın şimdisini şekillendirirken şimdi, geçmişle beraber insanın geleceğini şekillendirir. Filmde karakterlerin bir yandan şimdisine tanıklık ederken bir yandan da onların geçmişleri aydınlanır ve onların şu an oldukları insanın altında yatan nedenler ortaya çıkar. Karakterlerin film içerisinde tamamlanan öyküleriye – yani şimdileri-yaşamın onları nereye götüreceğini bir bakıma sezdirir. *Short Cuts* da karakterlerinin şimdisini ele alırken onların yaşamlarının hep aynı şekilde süregeldiğinin ifade edilmesi ve karakterlerin geçmişe dair birikmişlikleri bir bakıma onların geçmişlerine yapılan bir atıftır. Fakat *Short Cuts*'a kıyasla *Magnolia*, geçmişe travma gibi bir etken yükleyerek geçmiş ve onun insanlar üzerindeki etkisini daha belirgin kılar. Öte yandan *Short Cuts*'ın geleceğe ilişkin de bir öngörü sunduğu açıksa da bu gelecek öngörüsünde umuda pek yer yoktur. Yine de filmin gelecek hakkında kesin yargılara varmadığını; daha çok öykü zamanında gerçekleşenlerin, yani şimdinin aynı şekilde devam etmesi halinde olası görülen geleceği ima ettiğini ifade etmek gerekir. Filmin eleştirisinde bahsedildiği gibi *Short Cuts*'ın *henüz gerçekleşmeyen büyük depremi*, her ne kadar karakterlerin hali hazırda devam etmekte olan yaşamlarının onları götüreceği felaketi ima ediyor olsa da onların kendilerinin görmediği ya da kayıtsız kaldıkları yaşamlarının iç yüzü seyirciye

açık edilmiştir. Bu nedenle Altman, karakterlerinde olmasa da nelerin *yanlış* gittiğini göstererek seyircide değişme isteği uyandırmak ister gibidir. Çünkü kendisinin de ifade ettiği gibi o, filmlerinde var olanı betimlemektedir. Öte taraftan sonunda tıpkı *Short Cuts*'ın depremi gibi bir felaketin gerçekleştiği *Magnolia*'da geleceğe dair öngörü, onun iyimser tarafının büyük ölçüde tamamlayıcısıdır. Nayman'a göre *Magnolia*'nın kurbağa yağmuru *Short Cuts*'ın depremine bir yanıtıdır (2020, s. 174) ki bu ifade, Bennett ile Royle'un iyi okumanın cevap olarak bir yazı geliştirdiği yorumuyla ve Bloom'un teorisinin özüyle son derece benzerdir. Gökten düşen hasta kurbağalar insanlık durumunun vahametine işaret etse de nihayetinde bu felaket atlatılır. Aynı zamanda bu felaketle birlikte henüz farkındalığa varmamış karakterler de farkındalığa ulaşır. Filmde yağmurun ardından doğan aydınlık bir güne değişimin varlığını müjdeler. Karakterler artık yüzleşmelerini gerçekleştirmiş, içindekileri dökebilmiş, yaptıkları yanlışların farkına varabilmiş ve başka birinin sevgisiyle iyileşebilmenin yolunu bulabilmişleridir.

Filmlerin öyküsünü ve özünü oluşturan söz konusu unsurlar değerlendirildiğinde *Magnolia*'nın insan ve insani ilişkilerine dair *Short Cuts*'tan saptığı kadar onu bir bakıma genişlettiği ve tamamladığını söylemek mümkündür. Bu tamamlamayı Bloom, *tessera* olarak ifade eder. Halefin, selefinin yapıtını başka bir anlama gelecek şekilde sanki selef bunu başaramamış gibi kullanmasını ifade eden *tessera*, halefin kendi özgünlüğünü yakalayabilmesi için önemli bir basamaktır. Öyle ki halefi tamamlamaya iten dürtü, selefinin gücü altında kalmamak istemesidir. Anderson da insana ve insani bir aradallığa dair selefinin yapıtından daha kapsamlı bir bakış açısı sunarak onu tamamlamıştır ki onun filmi büyük ölçüde bu farklılık üzerine kuruludur. Bununla birlikte halefin, selefini tamamladığı bu basamak, Bloom'un bir diğer etkilenme basamağı olan *daimonikleşme* ile de ilişkilendirilebilir. Bu basamakta selefinin bir nevi zayıflığını aklına getiren halef, ona karşı bir Karşı Yüce yaratır. Anderson'ın da kendisi için yüce konumunda duran Altman'ın filmini genişleterek onu tamamlamasının bir bakıma selefinin görece zayıflıklarının farkına varmasından kaynaklandığı söylenebilir.

Magnolia, söylem bakımından büyük ölçüde öncülünü takip ederken kimi yerlerde ondan sapar. Filmlerin anlatı analizlerinde söyleme karşılık film stilinin alanlarına bakıldığında bu benzerlikler ve sapmalar görünürlük kazanır. Bu alanlardan biri olan mizansen konusunda her iki film özellikle dekor ve sahnelemede birbirine yaklaşır. Dekor, karakter odaklı filmlerde onları tanıtmaya ve karakterler arasındaki ilişkileri

kurmaya yardım eder. Bu bağlamda dekor, karakterlerle ve onların buldukları durumla kimi zaman zıtlık kimi zaman da benzerlik içerisindedir. *Short Cuts*'da karakterlerinin evlerinde etrafa saçılmış eşyalar ile onların yaşamı; *Magnolia*'daysa karakterlerin karanlık ve renksiz evleri bu benzerliklere işaret eder. Aynı zamanda karakterlerin yaşam ortamları ve doğal olarak orada bulunan nesnelere onların sosyal statüsünü de açığa çıkarır. Öte yandan *Short Cuts*'ın sakin ve temiz görünen banliyö ortamıyla karakterlerinin yaşamları, *Magnolia*'da televizyon stüdyosunun renkli ve eğlenceli dekoruyla Stanley ile Jimmy gibi karakterlerin ruhsal ve fiziksel durumları dekor ile karakterler arasında oluşturulan karşıt ilişkiye örnektir.¹¹⁷ Benzer şekilde Partridgelerin büyük ve lüks evi, orada bulunan ve hem fiziksel hem de ruhsal açıdan sıkışmış haldeki Earl ile bir karşıtlık yaratır. Burada aynı zamanda zaman/uzam konusunda bahsedilen Liddell'in mekânlar ile öykü arasında yaptığı ayrımlardan da söz edilebilir. Buna göre her iki filmde de mekân ile karakter ilişkileri ya sembolik ya da ironiktir. Öte yandan sahneleme karakterlerin kişiliklerinin ve o anki duygu durumlarının bir dışavurumu şeklinde işlev görür. Bununla birlikte kimi zaman Anderson, dekor ve sahneleme konusunda selefine çok yakın tercihlerde bulunur. **Şekil 4.5.1**'de görüldüğü üzere duvarda asılı olan tablolar daha önce sözü edildiği gibi her iki filmde de karakter betimlemesi değerini taşıyan diyalogların büyük pay sahibi olduğu filmlerde kimi zaman **Şekil 4.5.2**'deki gibi sessizlik içinde olan karakterlerin sahnelenişi onların içinde bulunduğu durumdaki hislerini yansıtır. Aynı zamanda benzer sahneleme örnekleri her iki filmde de karakterler arasında dolaylı bir ilişki kurmaya yardımcı olur. Bazı karakterlerin sahneleniş tarzı da birbirlerine oldukça benzerdir. Örneğin Gene Shepard ile Frank T.J. Mackey'in abartılı bir şekilde kendilerinden emin duruşları onların göründüklerinden çok daha farklı kişiler olduklarının açığa çıkmasıyla beraber benzer şekilde anlam kazanır.

¹¹⁷Televizyon, her iki filmde de dikkat çekici bir uzamsal varlıktır. Nayman'a göre gösteri dünyasının ikiyüzlülüğünü eleştirme bakımından ortaklık sağlayan filmlerde (2020, s. 174) televizyonu bu denli vurgulamasının nedeni de muhtemelen budur.



Görsel 4.5.1. Her iki filmde yer alan karakterlerin bir betimlemesi niteliğindeki tablolar



Görsel 4.5.2. Karakterlerin duygudurumunu gösteren sessiz sahnelenme tarzı



Görsel 4.5.3. Karakter ilişkilerini gösteren dekor



Görsel 4.5.4. Her iki filmde benzer sahnelemeler yoluyla karakterler arasında kurulan dolaylı ilişki

Dekor ve sahneleme dışındaki diğer mizansen unsurlarında filmler arasında çeşitli farklılaşmalar mevcuttur. Bunlardan ilki olan ışık, daha önce sözü edildiği gibi *Short Cuts*'ta nadiren dramatik etki yaratacak şekilde kullanılırken *Magnolia*'da ışığın dramatik etki yaratma gücüne daha sık başvurulur. Öte yandan her iki filmde de ışık kimi zaman çerçeve içerisinde odağı belirleyen ve ona etki kazandıran bir şekilde kullanılır. Kostüm ve makyaj unsurlarıysa her iki filmde de karakterlerin yaşam biçimlerine, sosyal statülerine ve kimi zaman onların mesleklerine göre şekillenir. Nitekim *Short Cuts*'ta bir palyaço olan Claire'in bu kostümünün filmde görüldükleri gibi olmayan karakterleri üzerinden sembolik bir değer kazanması karşın *Magnolia*'da kostüm ve makyaj buna benzer bir sembolik değer taşımaz. Bununla birlikte filmler kostümlerdeki renk tercihleri bakımından düşünüldüğünde *Short Cuts*'ın canlı ve renkli tonları karakterlerle karşıt bir ilişki yaratırken *Magnolia*'daki koyu tonların karakterlerin ruhsal durumlarını yansıttıkları şeklinde kullanıldığı söylenebilir.

Filmler arasındaki söylemsel benzerlik sinematografiyle de devam eder. Her iki filmde de belirgin olan sinematografik tercihler uzun planlar, izleyici çekimler ve karakterlere yaklaşan kameradır. Hem *Short Cuts*'da hem de *Magnolia*'da uzun planlar karakter-mekân ilişkilerini oluşturduğu gibi gerilim yaratmak için de kullanılır. Karakter odaklı her iki anlatıda da mekânlar karakterler için önemli bir yere sahip olduğundan uzun planlarla söz konusu mekânların geniş bir kapsamda görüntüye alınması amaçlanır. Uzun planlar, iki filmde de karakterleri içerisinde buldukları mekânlarda takip ederek bir bakıma onların sıradan günlük yaşamının da takip edildiği izlenimi yaratır. Öte yandan *Magnolia*'da uzun planlara eşlik eden hareketli kamera onu öncülünden ayırır. Anderson, hareketli kamerayla birlikte karakterlerin günlük yaşamındaki koşuşturmacayı desteklerken filme dinamizm katar. *Short Cuts*'da ise uzun planlar genellikle sabit kamerayla birlikte

kullanılırken günlük hayat izlenimi ve dinamizm genellikle ekran dışı mekânın, yani ima edilen öykü uzanımının kullanımıyla sağlanır. Çerçeve içine sürekli girip çıkan insanlar benzer şekilde *Magnolia*'da da görüldüğünden ekran dışı mekânın kullanımı her iki film için de ortak bir özelliktir. Filmlerde uzun planlara ek olarak çerçeveleme de karakter-mekân ilişkisini oluşturur. Sıklıkla onları yansıtan mekânlarla birlikte çerçevelenen karakterler buldukları mekân aracılığıyla tanımlanırken çerçeve içerisinde yer alan diğer varlıklar –dekor konusunda bahsedildiği gibi- karakterlerin birbirleriyle olan ilişkilerini de betimler. Fakat karakterlerin çerçevelenmesi konusunda iki film arasında tekrar bir ayrılma yaşanır. *Short Cuts*'a hâkim olan çekim ölçekleri genellikle genel ve genel-orta ölçeklerken bu genel ölçeklerde sık sık karakter ile seyirci arasına diğer uzamsal varlıklar aracılığıyla mesafe konur. Bu şekilde sözü edildiği gibi karakter-mekân bütünlüğü yaratırken Jerry'nin genç bir kızı öldürmesi gibi önemli olaylarda da klasik anlatının aksine mesafe korunur. Öte taraftan Anderson kamerasını karakterlerine daha yakın tutar. O, karakter-mekân bütünlüğünü hareketli uzun planları ve ekran dışı mekânıyla sağlarken özellikle dramatik anlarda karakterlere yaklaşmayı tercih eder. Bu durum iki film arasında filmlerin öyküsünü destekleyen temel bir biçimsel fark yaratır. *Short Cuts*'ın insanlık manzarası, her ne kadar seyirciye yansıtılan bir ayna işlevi görse de Altman, duygusal bir bağ kurulması zor olan karakterleri biçimsel olarak da seyirciden uzak tutar. Bu, filmin insana karşı soğuk, karamsar bakışının ve eleştirel yönünün biçimsel bir tamamlayıcısıdır. Nitekim Anderson'ın karakterleri, onlarla duygusal bağ kurmaya daha yatkındır. Karakterlerin pişmanlıklarını, travmalarını, öfkelerini ve umutlarını yansıttığı şekilleri onlara yakın duran kamerayla birlikte seyircinin karakterlerle bağ kurabilmesini kolaylaştırır ki bu da *Magnolia*'nın insana dair iyimser bakış açısını biçimsel olarak tamamlanması anlamına gelir.

Sinematografiye ilişkin son unsur renk kullanımıdır. İki film renk kullanımında karakterlerle yaratılan benzerlikler ve karşıtlıklar bakımından birbirinden ayrılır. *Short Cuts*, sunduğu kötümser insanlık portresine karşın oldukça canlı bir renk kullanımıyla dikkat çeker. Bu renk kullanımı özellikle filmin geçtiği Amerikan banliyösünün önemli bir parçasıdır. Filmdeki söz konusu renk tercihi, burada yaşayan insanların yaşamlarının içine girdikçe banliyö yaşamının dışarıdan görüldüğü gibi olmadığına dair bir anlam yaratır. Bu da tam olarak Altman'ın karakterlerin yaşamında vurgulamak istediği sahteliğin bir ifadesidir. Öte yandan Anderson, filmde yer verdiği ölüm, pişmanlıklar, travmalarla dolu insan yaşamlarına paralel olarak koyu ve soğuk renkler tercih eder.

Anderson'ın bu tercihi, karakterlerin yaşamlarıyla ne kadar benzerlik gösterse de nihayetinde insanı ve insani bir aradalığın olumlu tarafını da vurgulayan filmi için biçimsel bir karşıtlık da sağlar. Fakat bu karşıtlık, filmin sonunda sevgiyi ve umudu yakalamış olan karakterlerin yaşamlarındaki değişimle birlikte yeni bir günün doğmasıyla tersine döner.

Filmlerin söylem bakımından incelendiği bir diğer alan olan kurguda Anderson, temel bir noktada selefini takip ederek tıpkı onun filmi gibi çok-karakterli yapıdaki filmi için paralel kurgunun imkânlarından yararlanır. Paralel kurgunun kullanımı özellikle karakterlerin sergileme kısmında benzerdir. Sergileme kısmında karakterler, sırasıyla yaşamlarından kesitler aktararak tanıtılır. Paralel kurgu, her iki filmin de bütününe hâkim olsa da Anderson, diğer kurgu tercihlerinde selefinden ayrılır. Açılma-kapanma ve zincirleme gibi çeşitli geçişlerin olduğu filmin başındaki bir dizi öykünün yanı sıra ana öykü ritmik olarak öncülünde olmayan bir çeşitliliğe sahiptir. Daha önce bahsedildiği üzere Anderson, uzun planlar kadar sık yapılan kesmelere de başvurur. Bu sayede film boyunca bu kesmelerin yapıldığı anlar filmin temposunu artırırken uzun planların olduğu veya kesmelerin daha az aralıklarla yapıldığı anlar tempoyu düşürür. Öte yandan *Short Cuts*, baştan sona ritmik bir uyuma sahiptir. Dolayısıyla filmin temposu da belirli bir hızda ilerler. Anderson'ın kurgudaki ritimsel tercihi ise kalabalık ve hareketli filmine hareketli kamerayla birlikte dinamizm kazandırarak biçimsel bir uyum sağlarken aynı zamanda içerik bakımından yoğun olan filmde zamansal tasarruf da sağlar. Filmde zamansal tasarrufu sağlayan diğer etkenlerse diegetik olmayan görüntüler ve geçmişe dönüşün kullanım şeklidir. Earl'ün sergileme kısmında araya giren diegetik olmayan görüntüler, onun hastalığının ilişkin bilgiyi bu kısa sergileme kısmında verirken karakteri tanıtmada konusunda biçimsel bir farklılık olarak dikkat çeker. Benzer durum Donnie'nin tanıtılmasında da mevcuttur. Donnie'nin geçmişi, onun 1960'lara ait bir evdeki televizyon ekranında Jimmy Gator'ın programında yarıştığı anların gösterilmesi ve hemen ardından Donnie'nin şimdiki haline dönülmesiyle aydınlatılır. Bu sayede sergileme kısmının dinamiği bozulmadan karakter tanıtılmış olur. Son olarak her iki filmin de görüntüler arasında grafiksel uyum yakaladığı geçişleri her ne kadar iki filmde de ortak bir tercih gibi görülse de kullanım amaçları bakımından birbirinden ayrılır. *Short Cuts*'ta araba kazası geçiren Casey'nin komodinin üstünde duran içemediği süte yaklaşan kamera hareketinin ardından görüntünün yine bir televizyon ekranında bir bardak sütün devrildiği görüntüye geçmesi sembolik bir değer taşır. *Magnolia*'da ise grafik uyum,

Stanley'nin babasıyla birlikte evden çıkıp arabalarına bindikleri ve hemen ardından arabadan inerek okula geldikleri iki görüntü arasında sağlanır. Burada sembolik bir anlam bulmak güçken temel amaç, bir yandan grafik uyumuyla estetik bir geçiş yakalamakken bir yandan da zamansal bir tasarruf sağlamaktır.

Filmlerdeki bir diğer söylemsel alan olan ses, her iki filmde de müzik ve konuşma bakımından kayda değer bir önem taşır. Yönetmenlerin müziğe olan ilgisi açıktır. Öyle ki Altman, filminde müziğe yer açmak için iki müzisyen karakter eklemiş, Anderson'ın filmi içinse müzik, ilham kaynaklarından biri olmuştur. Filmde kullanılan şarkılar karakterlere, dolayısıyla da filme dair anlam taşır. Aynı zamanda Gabbard'ın *Short Cuts* için yaptığı analize göre filmde müzisyen olan karakterlerin icra ettikleri her iki müzik türü, filmin karakterlerinin kişilikleri bakımından onlarla bir bağa sahiptir. Tess'in yaptığı caz müzik, daha dışsal olarak nitelendirilirken onunla birlikte düşüncelerini açık bir şekilde dışa vuran diğer karakterleri temsil eder. Zoe'in klasik müziği ise daha içseldir ve onun gibi duygularını içinde yaşayan fakat daha sonra bu duyguları nedeniyle bir patlama yaşayan karakterleri sembolize eder (2011, s. 30-31). *Short Cuts*'ta müzik ile karakterler arasında ilişki kuran bu yorum oldukça öznel ve seyirci onu bu şekilde yorumlamadığı sürece belirgin değildir. Öte yandan Anderson, *Magnolia*'da müzik kullanımını konusunda daha radikal tercihlerde bulunur. Onun filminde de şarkılar karakterlere dair bir şeyler söylerken Aimee Mann'ın *Wise Up* şarkısıyla yaratılan sekans, film biçimine kayda değer bir yenilik getirir. Her biri şarkının kendisiyle ilişkili dizelerini söyleyen karakterler içinde buldukları benzer ruh halleriyle birlikte şarkı yoluyla bir araya gelirler. Bu sayede benzer acıları farklı şekillerde yaşayan ve birbirlerine çeşitli şekilde bağlı insanların meydana getirdiği bir arada olma durumu estetik yönden farklı bir biçimsel tercihle görünürlük kazanır. Anderson'ın tıpkı selefi gibi müziğe ayrı bir değer biçtiği ve şarkıları yine onun gibi öyküsünü ifade ediş yolu olarak kullandığı açıktır. Fakat daha da önemlisi müzik, onun filminde sonradan yer bulmak yerine baştan beri oradadır ve filmi yaratmasının bir nedenidir. Bununla birlikte sözü edildiği gibi Anderson müziği, filminin öyküsüyle de ilişkili olarak biçimsel yönden farklı bir yere taşır. Böylece müzik ile karakterler arasında ilişki kurma bakımından selefinden sapıp onu büyük ölçüde aşarak müzik kullanımını tamamen kendine özgü bir hale çevirir ki bu yönüyle filmin, Bloom'un tuhaflık kavramına da yaklaşımını söylemek mümkündür. Hatırlanacağı üzere Bloom'a göre tuhaflık, özümsemesi imkânsız bir özgünlük ya da artık onu tuhaf olarak göremeyeceğimiz kadar verili bir hale gelmiş özgünlüktür. Gerçekten de filmin bu

sekansı, yalnızca film dilinde alışlagelmedik yapısı nedeniyle bile özgün kabul edilebilecekken Anderson'ın bu anın aslında gerçek yaşamın bir klişesi olduğu üzerine yorumu onun, tuhaf olarak görülemeyecek bir özgünlük şeklinde ifade edilebilmesini de sağlar. Bunun yanı sıra şarkılar dışında filme eşlik eden orkestral müzik, her iki filmde de öyküyle uyumlu bir şekilde kullanılmakla birlikte *Magnolia*'da seyircide beklenti yaratan bir gerilim aracı olarak da işlev görür.

Sesin bir diğer alanı olan konuşma, her iki filmin de çok-karakterli olması bakımından oldukça yoğun bir şekilde filmlerde yer bulur. Konuşmanın yoğunluğu üst üste binen diyalogları da beraberinde getirir. Öte yandan daha önce de sözü edildiği gibi üst üste binen diyalog, Altman sinemasının belirleyici özelliklerinden biri olmasına karşın *Short Cuts*'ta bu denli belirgin değildir. Bu bakımdan Anderson'ın kendi filminde kullandığı üst üste binen diyaloglar, selefının sinemasından aldığı bir özellik olarak filminde yer bulur. Konuşmalar, her iki filmde de karakter için kendilerini ifade etmenin, seyirci içinse onları tanıyabilmenin aracıdır. İki filmde de karakterler konuşmalarıyla kendileri hakkında da bir şeyler söylese de *Magnolia*'nın iki karakteri olan Earl ile Jim'in monologları, hem kendileri hem de diğer karakterler hakkında bir şey söyler. Bu nedenle Anderson, yeniden selefının filminde yaratıcı bir düzeltme yaparak -başka bir deyişle onu yanlış okuyarak- bir karakterin karakter konuşmasının sınırlarını genişletip ona kendisiyle birlikte diğer karakterleri ve filmin bütününe betimleyen bir işlev kazandırır. Fakat filmdeki bu monologların asıl önemi, karakterlerin birer anlatıcı olmasında yatmaktadır ki bu onu aynı zamanda başka bir etkilenme basamağıyla tanımlanmasına yol açar.

Short Cuts ile *Magnolia*, bir filmde öykünün nasıl anlatıldığına karşılık gelen film stiline unsurlarından ayrı olarak Chatman'ın söylem konusunda üzerinde durduğu anlatıcının rolü bakımından da değerlendirilebilir. Burada her iki film arasında temel bir farklılaşma mevcuttur. *Short Cuts*'ta doğrudan anlatım tercih edilirken *Magnolia*'da ana öykünün hemen öncesinde çeşitli öyküler anlatan bir dış sese başvurulur. Ana öyküde ise iki karaktere onları öykünün birer anlatıcısına dönüştüren monologlar verilmiştir. Bu iki karakter olan Earl ile Jim, monologlarıyla birlikte gerek kendi gerekse diğer karakterlerin öyküleri hakkında -ki her birinin öyküsünde ortaklıklar bulunur- bir anlatıcısı haline gelirler. *Magnolia*'daki bu söylemsel tercih, karakterlerin kendilerini ifade ederek derinleşmelerini sağlarken filmin temel izleklerinin de vurgulanmasını sağlar. Tesadüf ve olasılık dışı görünen olayları, insanların birbirleri üzerindeki belirleyiciliğini konu eden

dış sesin anlattığı bir dizi öykü de benzer şekilde ana öyküye işaret etmektedir. Fakat başka bir açıdan bakıldığında bu tercih, bir sanat yapıtını katmanlaştıran ironik ve sembolik yapıya bir bakıma ters düşer. Öyle ki film, büyük ölçüde alıcısında ortaya çıkması gereken özünü karakterler yoluyla kendisi açığa çıkarır. Bu haliye söz konusu söylemsel tercih, Bloom'un *Etkilenme Endişesi* basamaklarından biri olan *kenosis*le yeni bir anlam kazanır. *Kenosis*, hatırlanacağı üzere halefin, selefiyle benzerliğinin farkına varması ve bu nedenle hem onun hem de kendi şiirinin içini boşaltması anlamına gelir. Filmin öykü ve söylem bakımından öncülüyle paylaştığı çok sayıdaki benzerliğe bakıldığında halefin bu farkındalığa ulaşmış olması mümkündür. Dolayısıyla Anderson'un selefiyle özellikle söylemsel olarak taşıdığı benzerliği yine söylemde yaratacağı bir farklılıkla kırması onun kendi filmini selefinin filminden ayırıştırmanın makul bir yoludur. İşte Anderson'ın filminde anlatıcının rolü, onun selefinden ayrılma çabasını ifade eder. Fakat bunun yanlış okumadan veya tamamlamadan temel farkı, seçtiği yol nedeniyle hem selefinin yapıtını hem de kendi yapıtını bir bakıma alçaltmış olmasıdır. Bloom'a göre *kenosis* halefin, selefiyle benzerliklerini fark ederek ondan bağımsızlaşma çabasıyla yapılanı bozmasını, kendi şiirinin duraksamasını ve hatta geriye gitmesini ifade eder. Bu alçaltmayla birlikte halef, selefinin şiirinin de içini boşaltır ki bunun nedeni yine kendi şiiriyle olan benzerliklerdir. Anderson'ın dış ses ve iki karakterle birlikte anlatıcı konusundaki tercihleri, bu tip bir alçaltmaya benzer. Bunun nedeni, söz konusu tercihle birlikte sanat yapıtının bir nevi kendini ele vermesi ve böylece bir sanat yapıtının taşımakta olduğu ikircikli ve katmanlı yapıyı bozmasıdır. Anderson, bu şekilde kendi yapıtının içini boşaltırken anlatıcılarının selefinin filminin de temel izlekleri olan tesadüfler ve insanlar arasındaki bağlara işaret etmesi onun yapıtını da alçaltması anlamına gelir. Fakat unutulmamalıdır ki Bloom'un ödünç aldığı dini bir terim olan *kenosis*, İsa'nın yüce bir mertebeden insan mertebesine düşmesini ifade ederken İsa, daha sonra ölümle birlikte tekrar yücelik mertebesine ulaşır. Benzer şekilde duraklama veya geriye gitme halefin, endişesinin üstesinden gelemediği anlamına gelmez. Halefin yapıtı, etkilenme endişesinin diğer basamaklarıyla tekrar yükselebilir, içi doldurulabilir ve nihayetinde yapıt bir bütün olarak başarılı bir endişeye dönüşebilir. Bu bakımdan Anderson'ın filminin de selefinden ayrılarak kendine özgü söylemsel tercihleriyle ve daha da önemlisi insanı ve insanı ele alış şekliyle başarılı bir endişeye dönüştüğü söylemek mümkündür.

Bloom'un İngiliz şairlerin seleflerinden sapma Amerikalı şairlerin ise seleflerini yeterince cüretkâr bulmadıkları için onları tamamlama eğiliminde olduğu yorumu hatırlanacak olursa Anderson'ın filminde her ikisi de uyguladığı görülür. Onun filmi, bütünüyle selefinin filminin bir yanlış okuması olarak nitelendirilebilirken aynı zamanda selefin filminde insana ve insan ilişkilerine dair yarım kalmış ve/veya yok sayılmış olguları içerisinde barındırdığından onun tamamlayıcısıdır. Bu nedenle filminin daha kapsayıcı olduğunu söylemek bile mümkündür. Üstelik Anderson'ın çok-karakterli fakat öncülünden daha az sayıda karakterle çok yönlü ve kapsamlı bir insan temsili sunabildiği açıktır. Bu bakımdan Bloom'un bir edebi yapıtın en ulvi görevinin insani temsil etmek olduğuna dair yorumu hatırlanacak olursa her iki filmin de insanı temsil etmek konusunda başarılı olduğu; fakat *Magnolia*'nın öncül filme göre bütüne daha yakın bir insan temsiline sahip olduğu görülmektedir. Böylelikle Ezra Pound'un ifadeleriyle Altman, bir şeyin ilk örneğini sunan bir buluşçuyken Anderson, buluşçuların yöntemlerinin bir kısmını birleştiren ve onları buluşçular kadar iyi, hatta bazen daha iyi bir şekilde kullanan bir usta gibidir.¹¹⁸ Bennet ve Royle'un iyi bir okumanın iyi bir yazı geliştireceği savıyla *Magnolia*'ya bakılacak olursa Anderson'un selefini iyi bir şekilde okuduğunu söylemek mümkündür. Çünkü Anderson, taşıdığı etkilenme endişesiyle birlikte Bloom'un Milton'a yakıştırdığı gibi selefini de içine alan bir yapıt ortaya koymuştur. Filmin tamamlanmasıyla birlikte *Magnolia*'ya bir bütün olarak bakıldığında onun etkilenme endişesinin son basamağı olan *apophrades*'e de ulaştığı görülür. Kavram, ölülerin canlanarak tekrar geri dönmesini ve yerleşmesini ifade ederken Bloom'un teorisinde halefin ayrılmaya çalıştığı selefinin tekrar dönmesine karşılık gelir. Gerçekten de her iki filmin de sonunda gerçekleşen felakete bakıldığında Anderson'ın filmindeki kurbağa yağmurunun selefi olan Altman'ın bir bakıma geri dönüşü olduğu söylenebilir. Nitekim *apophrades* endişenin son basamağıdır. Bu nedenle selefin dönüşü halefin kendi özgünlüğünü yakalaması için artık bir tehdit anlamına gelmez ki bahsedildiği üzere halef konumundaki Anderson, kendi felaketine farklı bir anlam yüklemiştir. Anderson'ın filmine bir bütün olarak bakıldığında selefinin filminin tesiri açıktır. Dolayısıyla selefinin filmi onun filminin içine yerleşmiş olarak durur. Fakat bu basamakta dönüş, halefin selefini kabul etmesiyle ve kendi yapıtını bilerek ona açmasıyla gerçekleşir. Bu bakımdan

¹¹⁸Çalışmanın sınırlılıklarında bahsedildiği gibi bir sanatçıya tek bir yapıt üzerinden *güçlü* ifadesinin kullanılamayacağı düşünüğünden ele alınan yapıtların güçlü olup olmadıklarının değerlendireceği söylenmiştir. Bu bakımdan Pound'un söz konusu kavramları da yönetmenlerin sadece ele alınan filmlerine bakılarak ortaya konan bir benzetmedir.

Anderson'ın kendi filminde selefının filminden muhafaza ettiği her şey bir bakıma *apophradese* karşılık gelir ki bu benzerlik, artık bir tehlike arz etmez. Çünkü Anderson, *Magnolia* ile birlikte büyük ölçüde selefinden sıyrılarak ve hatta onu kapsayarak selefının filminin bir revizyonunu yaratmış; kendine ait yeni ve değerli bir yapıt ortaya koyabilmiştir.

5. SONUÇ

Bu çalışma, Robert Altman'ın *Short Cuts* filmi ile Paul Thomas Anderson'ın *Magnolia* filmi arasındaki etkilenme ilişkisini ortaya koymayı ve bu etkilenme ilişkisiyle birlikte sonradan gelen yönetmen olan Paul Thomas Anderson'ın özgün ve değerli bir yapıt ortaya koyup koymadığını araştırmayı amaçlamıştır. Bu amaçtan hareketle iki yönetmenin filmi arasındaki ilişki, Harold Bloom'un *Etkilenme Endişesi* teorisiyle incelenerek Bloom'un edebiyat için ortaya koyduğu etkilenme ilişkisine benzer bir ilişkinin sinemada da var olup olmayacağı sorusu da yanıtlanmaya çalışılmıştır. Harold Bloom'un teorisi, edebiyatta hem yapıtlar arasındaki ilişkiyi açıklama hem de bir yapıtı başka bir yapıtla birlikte yorumlama konusunda diğer yaklaşımlardan ayrıldığından öncelikle edebiyattaki etkilenme ilişkisine dair bir alanyazın taraması sunulmuştur. Buna göre Karşılaştırmalı Edebiyat disiplininin, yapıtları karşılıklı okunması ve çözümlenmesini içine alan en genel alan olduğu görülmüştür. Goethe'nin dünya edebiyatı anlamına gelen *Weltliteratur* terimine dayanan Karşılaştırmalı Edebiyat, ulusal edebiyat sınırlarının aşarak edebiyata bütüncül bir şekilde bakılmasını ifade etmektedir. Bu kavramdan hareketle Karşılaştırmalı Edebiyat, çok geçmeden üniversitelerde eğitimi verilen bir disipline dönüşmüştür. Karşılaştırmalı Edebiyatın, bir disiplin olarak kendine yer edinebilmesinin başlıca nedeni, yeni bir bakış açısı kazandıran disiplinin edebi yapıtları anlamlandırma konusunda yararlı olabileceğinin görülmesidir. Saussy'nin de belirttiği üzere Karşılaştırmalı Edebiyat, yazarları ve yapıtları nedenleri ve sonuçlarıyla birlikte ele alarak edebiyat tarihindeki ilişkileri de ortaya çıkarma konusunda oldukça işlevseldir. Sözü edildiği gibi temelleri dünya edebiyatı anlayışına dayanan Karşılaştırmalı Edebiyat için edebiyat araştırmalarında evrensel bir anlayışı benimsemek gerekir. Bunun nedeni, edebiyat tarihindeki yazarlar ve yapıtlar arasındaki ilişkilerin ulusal ölçekte sınırlı kalmamasıdır. Söz konusu ilişki ağını sağlayan belki de en büyük etken, Karşılaştırmalı Edebiyatın da araştırma alanlarından biri olan etkilenme ilişkisidir.

Etkilenme, yapıtlar arasındaki ilişkinin önemli bir bölümünü oluşturur; çünkü yapıtlar zengin bir edebiyat geçmişinin içinde doğar. Bu durumda yazarlar ve yapıtlar arasında etkinin görülmemesi olanaksızdır. Buradan hareketle etkilenme araştırmaları, ilk olarak benzerliklerin saptanması ve yorumlanmasını akla getirir. Öte yandan benzerlikler, etkilenmeyi ortaya koymak için önemli bulgular olsa da her zaman etkilenmeyi ifade etmediği gibi benzerliklerin görülmediği fakat varlığı bizzat sanatçılar tarafından dile getirilen; onların duygudurumlarına ve deneyimlerine dayanan bilişsel bir etkilenme sürecinin varlığı da inkâr edilemez.

Tam da bu noktada etkilenme araştırmalarında sadece benzerliklerin değil, etkilenmeye rağmen oluşan farklılıkları ve bu farklılıklardan hareketle etki altındaki yapıtın özgün ve değerli bir yapıt olup olmadığının tartışılmasının da gerekliliği ortaya çıkmıştır. Çünkü etkilenme, beraberinde etkilenen yapıtın bir kopyasının üretilmesini ve bu nedenle kavramın olumsuz bir süreç olarak tanımlanmasını beraberinde getirir. Buna rağmen etkilenmeyi sanatçının yaratıcılığını tetikleyebilen bir süreç olarak gören ve hatta sanatçının bu şekilde özgünlüğünü yakalayabileceğini ifade eden çok sayıda yorum da saptanmıştır. Bu görüşlerden biri Harold Bloom'a aittir ki onun *Etkilenme Endişesi* adını verdiği teorisi, yapıtlar arasındaki etkilenme ilişkisine yeni bir bakış açısı getirir. Bloom'a göre tamamen rekabetçi bir zemin üzerine kurulu edebiyat tarihi etkilenme endişesinden ayrı düşünülemez. Çünkü her yapıtın anlamı, başka bir yapıttır. Yazarlar kabul etmese bile etkilenme her zaman orada olacaktır. Bundan dolayı Bloom için de değerlendirilmesi gereken asıl şey, sözü edildiği gibi bu etkilenmeden başarılı bir yapıt çıkıp çıkmadığıdır. Bloom, başarılı yapıtı öncül yapıtın revizyona uğratıldığı başarılı bir endişe olarak tanımlarken endişenin başarıya dönüştürülmediği yapıtların yok olmaya mahkûm olduğunu belirtmektedir.

Bloom'un görüşlerine bakıldığında onun teorisinin yapıtlar arası ilişkileri konu alan diğer görüşlerden farkının ne olduğunu saptamanın önemli olduğu görüldüğünden alanyazın bölümünde Bloom'un teorisinin özellikle metinlerarasılıkla olan farkı ortaya koyulmuştur. Buradan hareketle Bloom'un metinlerarasılık teorisyenlerinden ayrıldığı en büyük farkın onun dehaya verdiği önem olduğu görülmüştür. Bloom her ne kadar etkilenme endişesini yazarlar arasında değil yapıtlar arasında arandığını söylese de teorisinin, ismi gereği hem etkilenen kişinin varlığını imlediği hem de kendisinin de sürekli olarak yapıtları yazarlarıyla beraber anarak değerlendirdiği ortaya çıkmıştır.

Özellikle Bloom'un Shakespeare'e atfettiği önem ve oluşturduğu Batı Kanon'u, onun dehaya verdiği önemin ve yapıtlar kadar yazarları da başarılı olup olmadıkları konusunda değerlendirdiğinin bir göstergesidir. Bloom'un teorisinin metinlerarasılıktan bir diğer farkı ise edebiyat tarihini rekabetçi bir zemine oturtmasıdır ki bu da halef yazarın yakalayacağı özgünlüğün bir bakıma kaynağıdır.

Bloom'un etkilenme teorisine göre her yapıt bir başka yapıtın yanlış okumasıdır. Yanlış okuma, halef konumundaki yazarın geç kalmışlık duygusuyla selefini geçmek için verdiği mücadelenin de başlıca adımıdır. Geç kalmışlık duygusu her ne kadar seleften kaçınma duygusu yaratsa da halefin tamamen selefının etkisinden kaçınabilmesi olanaksızdır. Bu durumda yapabileceği en iyi şey, taşıdığı endişeyi başarılı bir endişeye çevirmek olacaktır. Yapıtı da onun bir bakıma selefî karşısındaki savunmasıdır. Etkilenme endişesi süresince halef, *Clinamenin* (yanlış okuma) yanı sıra *Tessera* (Tamamlama ve Antitez), *Kenosis* (Tekrar ve Süreksizlik), *Daimonikleşme* (Karşı-Yüce), *Askesis* (Arınma ve Tekbencilik), *Apophrades* (Ölülerin Dönüşü) gibi etkilenme endişesinin farklı basamaklarından geçer. Fakat Bloom'un belirttiği üzere her basamak bütün etkilenme ilişkilerinde görülmeyebilirken bunlara farklı basamaklar da eklenebilir.

Bloom, her ne kadar etkilenme endişesinin bir kaynak araştırmasını tasvir etmediğini söylese de kendi çalışmalarında benzerliklerden hareket ettiği görülmektedir. Fakat onun teorisini değerli yapan yazarlar arasındaki ilişkiyi rekabetçi bir zemine oturtarak halef yazarın buradan galip gelemeyeceğini sorgulamasıdır. Bu da başta sözü edildiği gibi etkilenmenin bir kopya yaratmaktan çok halef yazara olumlu yönde bir katkısının olup olmadığını; halefin etkilenmeyle birlikte kendine özgün ve değerli bir yapıt ortaya koyup koymadığının değerlendirilmesine karşılık gelir. Bu türden bir değerlendirme belki de etkilenme araştırmalarının en önemli kısmını oluşturur. Bu bakımdan Bloom'un teorisinden hareketle edebiyat alanında yapılan bu değerlendirmenin sinema için de yapılıp yapılamayacağı çalışmanın üzerinde durduğu bir diğer sorundur. Böylelikle çalışmada etkilenme ilişkisi ve Bloom'un teorisi sinema alanına taşınmış; sinema tarihinde Hollywood Sineması, Fransız Yeni Dalgası ve Yeni Hollywood Sineması arasında Bloom'un teorisine benzer bir ilişki olduğu saptanmıştır. Ardından bir bakıma bu ilişkinin devamlılığını da gösteren ve Bloom'un üzerinde durduğu gibi yapıtlar arasındaki etkilenme ilişkisine örnek oluşturabilecek bir çalışma ortaya konmuştur. Bu çalışmada bir Yeni Hollywood yönetmeni olan Robert Altman'ın *Short Cuts*, çağdaş bir

Amerikalı yönetmen olan Paul Thomas Anderson'ınsa *Magnolia* filmleri incelenmiştir. İnceleme yapılırken öncelikle filmler arasındaki içerik ve biçim bakımından benzerliklerin ve farklılıkların karşılaştırılabilmesi amacıyla Seymour Chatman'ın anlatı diyagramından hareketle filmlerin anlatı çözümlenmeleri yapılmıştır. Çözümlemede filmlerin anlatıları öykü ve söylem olarak ayrılmıştır. Öykü, Chatman'a göre olayları ve varlıkları kapsayarak neyin anlatıldığına karşılık gelmektedir. Söylem ise öykünün nasıl anlatıldığıdır. Bu bakımdan söylem, film çözümlemesinde öykünün nasıl anlatıldığına karşılık gelen Bordwell ve Thompson'ın belirttiği film stilini meydana getiren dört alan (mizansen, sinematografi, kurgu ve ses) çerçevesinde incelenmiştir. Buna Chatman'ın söylem kısmında belirttiği anlatıcının rolü de dâhil edilmiştir. Yapılan çözümleme sonucunda filmlerin hem öykü hem de söylem bakımından kayda değer benzerlikler taşıdığı görülmüştür. Özetlenecek olursa bu ortaklıkların öyküde çok-karakterli yapı, açığa çıkaran olay örgüsü, insan ve insan ilişkileri odaklı anlatısı, rastlantıların insan yaşamındaki etkisi, sorunlu aile ilişkileri ve sadakatsizlik gibi izlekler, çok yönlü ve Chatman'ın deyimiyle çember karakterler, öykünün geçtiği benzer mekân ve zaman; söylemde ise gerek karşıtlıklar gerek benzerlikler yoluyla kurulmuş mekân-insan ilişkisi, uzun planlar, kameranın optik hareketi, çerçeve dışı mekânın kullanımı gibi sinematografik tercihler, müziğe ve diyaloga yüklenen anlam ve paralel kurguya dayalı bir kurgu olduğu görülür.

Anlatı çözümlenmelerinin ardından filmlerin, problemin diğer kısmını oluşturan etkilenmeyle birlikte özgün ve değerli bir yapıtın ortaya çıkıp çıkmadığı sorusunu aydınlatan felsefi eleştirileri yapılmıştır. Bu eleştirilerden hareketle Altman'ın filmi *Short Cuts*'ın, çok karakterli yapısının da bir getirisiyle insan yaşamına dair kapsamlı bir portre sunduğu görülmüştür. Film, insanlar arasındaki farklılıkları ve insanların birbirlerine nedeli bağlı olduklarını gösterirken bu bağlılığın meydana getirdiği Arendt'in deyimiyle insani bir aradalığın bir portresini sunmaktadır. Fakat bu portre daha çok insani bir aradalığın olumsuz taraflarına eğilir. Altman'ın karakterlerinin hem kendilerine hem de başkalarına dair kayıtsızlıkları insan ilişkilerinin sağlıklı yapısını ortaya çıkarır. Bu yapı, insanlar tarafından kimi zaman reddedilirken, kimi zaman da görmezden gelinir ve üstü kapatılır. Böylece insan yaşamı kısır bir döngüye hapsolür. Hiçbir zaman çözülmeyen sorunlar bir daha ortaya çıkana kadar yok sayılarak aynı şekilde yaşamaya devam edilir ki bazen bu sorunlar telafi edilmeyecek kayıplar da yaşatabilir. İşte tam burada insan yaşamını ele alırkenki gerçekçi tutumunu tamamlayan Altman, karakterlerindeki

kayıtsızlığı ve onların yaşamlarındaki yanlış seyri ortaya dökerek seyirciye, gerçek yaşamda bu işleyişin kırılması gerektiğine dair bir uyarıda bulunur gibidir. Altman'ın filmde beklenen büyük deprem henüz gerçekleşmemiştir ve mevcut yaşayış bir noktada insanları yıkıma sürükleyecektir. Geleceği var sayılarak işaret edilen büyük deprem de bu uyarının son halkasıdır.

Anderson'ın *Magnolia* filmindeyse ilk bakışta tıpkı öncül film olan *Short Cuts*'taki gibi insana dair kötümser bir eğilim var gibidir. Özellikle ailesel travmaları ve bu travmaların insanda bıraktığı acıları ele alan film, yine öncülü gibi benzer insan ilişkileri sorunlarını çok-karakterli yapısı içerisinde çeşitlilikle ele alır. Burada Anderson'ın da anlatisını zamansal olarak genişlettiğini gösteren geçmişe atfedilen önem ortaya çıkar. Çünkü sözü edilen travmaların nedeni büyük ölçüde geçmiştir ve bu durum karakterlerde nostaljiyi, yani geri dönüş acısını yaratır. Fakat *Magnolia*'nın karakterleri kayıtsızlıktan çok farkındalık içerisindedir. Onlar yaşamlarındaki bozuk döngüyü devam ettirmek yerine yaptıklarından dolayı pişman olan ve bir şeyleri onarmaya çalışan karakterlerdir. Aynı zamanda filmde insani bir aradalık, her ne kadar acıların kaynağı olsa da insanların bu acılarını iyileşmesinin de kaynağı olarak görülür. Bu iyileşme çoğu zaman insanların birbirlerine karşı duydukları sevgi ile mümkündür ki yaşanan acıların varlığı da bir bakıma sevginin yokluğundan kaynaklanmıştır.

Filmlerin anlatı çözümlenmeleriyle ortaya konan öykü ve söylem yapıları, felsefi eleştirileriyle de açığa çıkan özleri çalışmanın son basamağında Harold Bloom'un *Etkilenme Endişesi Teorisi*'yle birlikte ele alınmıştır. Buna göre büyük ölçüde anlatı çözümlenmesi yoluyla belirlenen benzerlikler halef konumundaki yönetmen Anderson üzerindeki Altman etkisi ortaya çıkarır ki Anderson'ın kendisi de bu etkiyi dile getirmektedir. Anderson'ın üzerindeki Altman etkisinin farkında olması ve onu kabul etmesi Bloom'un çoğu zaman yazarların etki altında olduklarını geride kalmışlık ve rekabet gibi nedenle reddettiğine dair görüşünden farklı bir görüntü çizer. Bu görüş Cortázar'ın farkında olunan bir etkilenmenin ancak taklit yaratacağı yorumuyla birleştiğinde halef konumundaki yönetmenin filminin etkilenmeyle birlikte özgün ve değerli bir yapıt olup olmadığını tartışmak daha ilginç bir hal alır. Fakat Anderson'ın daha sonra birçok filminin merkezi olan San Fernando Vadisi'ne dair endişesi de bu tip bir endişedir. Uzun bir süre Vadi'ye dair anlatacak bir öykünün olmadığına; dolayısıyla kendisine dair de anlatacak bir öyküsünün olmadığına dair endişesine rağmen Anderson

bu endişesinin üstüne gitmiştir. Burada olduğu gibi yönetmen, üzerindeki etkinin farkında olmasına rağmen bu etkilenme endişesinin de üstüne giderek selefiyle arasında Bloom'un rekabetçi ortamını yaratmıştır. Çünkü sanatçı etkilenmenin farkında olsun veya olmasın Read'in de belirttiği gibi her zaman yenilik arayışındadır ve yapıtında kendi sesini bulmak istemektedir. Buradan hareketle filmlerin anlatı yapılarına dönüldüğünde öykü ve söylemdeki -Bloom'un ifadesiyle- sapmaların Anderson'ın kendine özgü bir yapıt meydana getireceği konusunda işaretler olduğu görülür. Söylemdeki bu sapmalar özellikle filmdeki müzik kullanımıyla birlikte onu, Bloom'un tuhaflik kavramına da yaklaştırır. Anderson'ın öyküde yarattığı farklılıkta selefinin filmini daha çok tamamlamaya (*tessera*) yönelik bir farklılıktır ki bu farklılıklar aynı zamanda filmin özünü de meydana getirir. İnsanı ve insan ilişkilerini hem iyi hem de kötü yönleriyle birlikte alan film, içinde sevgi barındıran insani bir aradılığın önemini vurgulayarak selefini yanlış okuduğu kadar onun tamamlayıcısıdır. Anderson'ın karakterler konusundaki daha detaycı tutumu ve özellikle çocuk karakterlerin deneyimlerine yer açması –hatta büyük ölçüde anlatısını bunun üzerine kurması- bu tamamlayıcılığın diğer unsurlarıdır. Bu bağlamda filmin büyük ölçüde çocukların deneyimleri üzerine kurulduğu söylenirse daha çok yetişkinlerin deneyimlerine odaklanan *Short Cuts*'ı bir nevi tersine çevirerek onu yanlış okuduğunu söylemek de mümkündür. Anderson'ın selefinin filmini tamamlamaya yönelik girişimi aynı zamanda onun zayıflıklarının farkına vardığı *daimonikleşme* evresine karşılık gelir. Bu durumda halef konumundaki Anderson, selefi olan Altman'ın bir bakıma zayıflıklarını tamamlayarak Bloom'un ifadesiyle bir Karşı-Yüce yaratmıştır.

Anderson'ın filminde söylem konusunda anlatıcının rolü üzerine gerçekleştirdiği değişiklikse yine selefinden bir tür farklılaşmayı ifade ederken Bloom'un *kenosis* kavramıyla da açıklamaya uygun görülmüştür. *Kenosis*, selefiyle benzerliklerini fark eden halefin hem kendi yapıtını hem de selefinin yapıtını alçaltma girişimidir. Anderson'ın kullandığı dış ses ve monologlarla adeta anlatıcı rolü verdiği iki karakter, temel izleğe ve öze dair filmin kendi kendisini açık eden bir işleve sahiptir. Bu bakımdan bir sanat yapıtının katmanlı, sembolik ve anlamını alıcısının ortaya çıkardığı yapısı bir anlamda kırılmıştır. Anlatıcıların aynı zamanda selefin filmine dair de *bir şeyler söyledikleri* (yaşamdaki rastlantıların belirleyiciliği ve sadakatsizlik üzerine) düşünüldüğünde Anderson'ın hem kendi filmini hem de selefi olan Altman'ın filmini bir bakıma alçalttığı sonucuna varılmıştır. Öte yandan sözcüğün kökeni itibariyle alçalma

kadar yeniden yükseliş de ifade eden *kenosis*, yapıtı tamamıyla başarısızlığa sürüklemez. Anderson da filmini kendine özgü söylemsel tercihleriyle ve özellikle de insanı ve insan ilişkilerini ele alış şekliyle başarılı bir endişeye dönüştürebilmiştir. Anderson'ın filminin sonunda tıpkı selefının filmi gibi bir felakete yer vermesiyse onun filminde *apophrades*'e, yani selefının geri dönüşüne işaretir. Fakat Bloom'un bu etkilenme basamağında artık selefın dönüşü tehlike arz etmez. Çünkü Altman'ın felaketi mevcut yaşayışın getireceği daha büyük felaketlerin habercisi ve insan kayıtsızlığını gözler önüne seren son basamakken Anderson'ın felaketi insani durumun kötücül yanlarını ortaya koysa da artık geride bırakılmış bir felakettir ve karakterlerin farkındalıklarının tamamlanmasının ve birbirlerini iyileştirmelerinin son basamağıdır.

Sonuç olarak bu çalışmada Paul Thomas Anderson'ın *Magnolia* filminin başarılı bir endişeye dönüştüğü; filmin, öncü filmini de içine alan kendine özgü, değerli ve Bloom'un ifadesiyle güçlü bir yapıt olduğu ortaya konmuştur. Aynı zamanda halefin filminde büyük ölçüde yer bulan selefın filmi, halef yönetmenin yakaladığı özgünlük nedeniyle etkilenmenin yaratım konusundaki olumlu işlevine işaret etmektedir. Böylelikle Harold Bloom'un *Etkilenme Endişesi*'nin sinemada akımlar ve hareketlerle birlikte yönetmenler ve yapıtlar arasında da görülebileceği saptanmıştır. Buradan hareketle çalışmanın, özellikle sinema alanında hareketler, yönetmenler veya filmler arasındaki etkilenmeye bağlı ilişkinin sıklıkla başvurulduğu gibi metinlerarasılık kavramı dışında farklı bir yaklaşımla değerlendirilebileceğini göstermesi bakımından yapılacak çalışmalar için örnek olabileceği söylenebilir. Benzer şekilde edebiyat ile sinema arasında da farklı bir ortaklık kurarak iki disiplinin kendine has görülebilecek yaklaşımlarının bir diğeri üzerinde uygulanabileceğine ilişkin örnek oluşturan bu çalışmadan hareketle hem edebiyat hem de sinema alanlarında benzer uygulamaların denendiği başka çalışmaların gerçekleştirilebileceği görülebilir.

KAYNAKÇA

- Aktulum, K. (2000). *Metinlerarası İlişkiler*. Ankara: Öteki Yayınevi.
- Aldridge, A. O. (1963). The Concept of Influence in Comparative Literature: A Symposium. *Comparative Literature Studies*, 143-152.
- Alfaro, M. J. (1996). Intertextuality: Origins and Development Of The Consept. *Atlantis*, 18(1), 268-285.
- Allen, G. (2006). *Intertextuality*. New York, USA: Routledge.
- Althusser, L. (2014). *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*. (Çev: A. Tümertekin). İstanbul: İthaki Yayınları
- Altman, R. (1993). Introduction: Corroborating with Carver. In: R. Carver. *Short Cuts* (pp. 7-10). London: The Harvill Press.
- Anderson, P. T. (2000). *Magnolia: The Shooting Script*. New York: Newmarket Press.
- Anderson, P. T. (2010). Foreword. In: D. Thompson (Ed.), *Altman on Altman* London: Faber and Faber.
- Arendt, H. (1994). *İnsanlık Durumu*. (Çev: B. S. Şener). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Arın, E. K. (2020). İdeoloji Ve İdeolojik Eleştiri Paradoksunda Sinema. *Egemia Ege Üniversitesi İletişim Fakültesi Medya ve İletişim Araştırmaları Hakemli E-Dergisi*, (6), 70-90.
- Aristoteles. (2017). *Poetika: Şiir Sanatı Üzerine*. (Çev: S. Rifat). İstanbul: Can Sanat Yayınları.
- Armstrong, R. (2011a). Introduction: "Diving Off the Deep End". In: R. Armstrong (Ed.), *Robert Altman: Critical Essays* (pp. 1-16). North Carolina: McFarland and Company Inc. Publishers.
- Armstrong, R. (2011b). Brewster McCloud's '60s Hangover. In: R. Armstrong (Ed.), *Robert Altman: Critical Essays* (pp. 100-119). North Carolina: McFarland and Company Inc. Publishers.
- Atılğan, Y. (2018). *Siz Rahat Yaşayınız Diye*. İstanbul: Can Yayınları.

- Augustinus. (2009). *İtiraflar*. (Çev: Ç. Dürüşken). İstanbul: Kabalıcı Yayınevi.
- Aytaç, G. (1999). *Genel Edebiyat Bilimi*. İstanbul: Papirüs Yayınevi.
- Azcona, M. d. (2011). A Cinema of Plenty: Robert Altman and the Multi-Protagonist Film. In: R. Armstrong (Ed.), *Robert Altman: Critical Essays* (pp. 139-155). North Carolina: McFarland and Company Inc. Publishers.
- Bakhtin, M. (2001). *Karnavaldan Romana*. (Çev: C. Soydemir). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Barnet, S., Berman, M. and Burto, W. (1960). *A Dictionary of Literary Terms*. Boston: Little, Brown and Company.
- Barthes, R. (1977). *Images Music Text*. (S. Heath, Trans.). London: Fontana Press.
- Barthes, R. (2007). *Yazı Üzerine Çeşitlemeler Metnin Hazzı*. (Çev. Ş. Demirkol). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bate, W. J. (1970). *The Burden of the Past*. New York: W.W. Norton and Company Inc.
- Baym, N. (1984). The Madwoman and Her Languages: Why I Don't Do Feminist Literary Theory. *Tulsa Studies in Women's Literature*, 3(1/2), 45-59.
- Beach, C. (1989). Ezra Pound and Harold Bloom: Influences, Canons, Traditions, and the Making of Modern Poetry. *ELH*, 56(2), 463-483.
- Beck, J. (2016). *Designing Sound: Audiovisual Aesthetics in 1970s American Cinema*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Bennet, A. ve Royle, N. (2020). *Şu Edebiyat Denen Şey: Okumak Düşünmek Yazmak*. (Çev: M. Erkan). İstanbul: Notos Kitap.
- Bermann, S. (2018). Karşılaştırmalı Edebiyat ve Dünya Edebiyatı. (Çev. Oğuz Tecimen), *Notos*, 27-38.
- Bisplinghoff, G. (1984). Biographical Background. In: V. Wright Wexman and G. Bisplinghoff. *Robert Altman: A Guide to Referances and Resources* (pp. 1-8). Boston: G. K. Hall and Co.
- Bloom, H. (1974). The Dialectic of Literary Tradition. *Boundary 2*, 2(3), 528-538.

- Bloom, H. (1979). The Breaking of Form. In: H. Bloom, P. de Man, J. Derrida, G. H. Hartman and J. H. Miller. *Deconstruction and Criticism* (pp. 1-37). London: Routledge and Kegan Paul.
- Bloom, H., Moynihan, R. (1983). Interview: Harold Bloom and Robert Moynihan. *Diacritics*. 13(3), 57-68.
- Bloom, H. (2001). The Necessity of Misreading. *The Georgia Review*, 55/56(4/1), 69-87.
- Bloom, H. (2008). *Etkilenme Endişesi: Bir Şiir Teorisi*. (Çev: F. B. Aydar). İstanbul: Metis Yayınları.
- Bloom, H. (2011). *The Anatomy of Influence: Literature as a Way of Life*. New Heaven: Yale University Press.
- Bloom, H. (2018). *Batı Kanonu*. (Çev: Ç. P. Mull). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Bloom, H. (2021). *Nasıl ve Neden Okumalıyız?* (Çev: Ahmet Ölmez). İstanbul: Ketebe Yayınları.
- Booth, W. C. (2021). *Kurmacanın Retoriği*. (Çev: B. O. Doğan). İstanbul: Metis Yayınları.
- Bordwell, D. (2005). The Classical Hollywood Style, 1917–60. In: D. Bordwell, J. Staiger and K. Thompson. *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960* (pp. 2-87). London: Routledge.
- Bordwell, D. and Staiger. (2005). Historical Implications of the Classical Hollywood Cinema. In: D. Bordwell, J. Staiger and K. Thompson. *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960* (pp. 606-619). London: Routledge .
- Bordwell, D. ve Thompson, K. (2012). *Film Sanatı*. (Çev: E. Yılmaz ve E. S. Onat). Ankara: De Ki Basım Yayım.
- Borgna, E. (2014). *Ruhun Yalnızlığı*. (Çev: M. M. Çilingiroğlu). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bozkurt, N. (1995). *Sanat ve Estetik Kuramları*. İstanbul: Sarmal Yayınevi.

- Breskin, D. and Altman, R. (1992). The Rolling Stone interview: Robert Altman. *The Rolling Stone*(628), 72.
- Büyüköztürk, Ş., Kılıç Çakmak, E., Akgün, Ö. E., Karadeniz, Ş., Demirel, F. (2016). *Eğitimde Bilimsel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Pegem Akademi.
- Cain, W. E., Finke, L. A., Johnson, B. E., McGowan, J., Williams, J. J. (2001). *The Norton Anthology of Theory and Criticism*. V. B. Leitch (Ed.), New York: W. W. Norton and Company Inc.
- Cameron, K. M. (1997). *America on Film: Hollywood and American History*. New York: The Continuum Publishing Company.
- Campbell, J. (2017). *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*. (Çev: S. Gürses). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Cassin, B. (2020). *Nostalji: İnsan Ne Zaman Evindedir? Odysseus, Aeneas, Arendt*. (Çev: S. Kıvrak). İstanbul: Kolektif Kitap.
- Cevizci, A. (1999). *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Chatman, S. (2008). *Öykü ve Söylem: Filmde ve Kurmacada Anlatı Yapısı*. (Çev: Ö. Yaren). Ankara: De Ki Basım Yayım.
- Clair, R. (1972). *Cinema Yesterday and Today*. (S. Appelbaum Trans.). New York: Dover Publications.
- Clayton, J. and Rothstein, E. (1991). Figures in the Corpus: Theories of Influence and Intertextuality. In: J. Clayton and E. Rothstein (Eds.), *Influence and Intertextuality in Literary History* (pp. 3-36). Wisconsin: The University of Wisconsin Press.
- Cook, D. A. (2002). *Lost Illusions: American Cinema in the Shadow of Watergate and Vietnam, 1970-1979*. New York: Charles Scribner's Sons.
- Cortázar, J. (2021). *Edebiyat Dersleri*. (Çev: S. Doğru). İstanbul: Everest Yayınları.
- Creswell, J. W. (2013). *Nitel Araştırma Yöntemleri: Beş Yaklaşımına Göre Nitel Araştırma ve Araştırma Deseni*. (Çev: M. Bütün ve S. B. Demir). Ankara: Siyasal Kitabevi.
- Culler, J. (1981). *The Pursuit of Signs*. London: Routledge.

- Cuma, A. (2018). Genel ve Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi'nin (Komparatistik) Ulusal ve Dünya Edebiyatları Ekseninde Kuramsal Açılımı. *Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*(39), 1-26.
- Curtius, E. R. (2013). *European Literature and the Latin Middle Ages*. New Jersey: Princeton University Press.
- Çehov, A. (1964). *Letters on the Short Story, the Drama and the Other Literary Topics*. New York: Benjamin Blom Inc.
- Danks, A. (2015). "It's OK with me": Introducing Robert Altman. In: A. Danks (Ed.), *A Companion to Robert Altman* (pp. 37-73). New York: Wiley-Blackwell.
- de Man, P. (2019). *Körlük ve İçgörü: Çağdaş Eleştirinin Retoriği Üzerine Denemeler*. (Çev: F. B. Aydar ve C. Soydemir). İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Dijk, T. V. (2003). Söylem ve İdeoloji: Çok Alanlı Bir Yaklaşım. (Çev: N. Ateş). B. Çoban (Ed.), *Söylem ve İdeoloji: Mitoloji, Din, İdeoloji içinde* (s. 14-109). İstanbul: Su Yayınevi.
- Donoghue, D. (1980). Deconstructing Deconstruction. *The New York Review of Books*, 27.
- Duff, W. (1767). *An Essay on Original Genius and Its Various Modes of Exertion in Philosophy and The Fine Arts, Particularly in Poetry*. London: E. and C. Dilly.
- Eagleton, T. (2014). *Edebiyat Kuramı*. (Çev: T. Birkan). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Eliot, T. (1920). *The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism*. London: Methuen and Co.
- Ellman, R. (1973). *Yeats: The Man and the Masks*. London: Faber and Faber.
- Elsaesser, T. (2004). American Auteur Cinema: The Last – or First – Picture Show? In: T. Elsaesser, A. Horwath and N. King (Eds.), *The Last Great American Picture Show: New Hollywood Cinema in the 1970s* (pp. 37-69). Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Emerson, R. W. (1901). *The American Scholar*. New York: The Laurentian Press.
- Ergün, S. (2007). Kirli Gerçekçilik ve Raymond Carver. *Notos*(8), 9-13.

- Erinç, S. (1998). *Sanatın Boyutları*. İstanbul: Çınar Yayınları.
- Fawell, J. (2008). *The Hidden Art of Hollywood: In Defense of the Studio Era Film*. Connecticut: Praeger.
- Fitzgerald, F. S. (2015). *Muhteşem Gatsby*. (Çev: F. Kâhya). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Flaubert, G. (1915). *Pensées*. Paris: Louis Conard.
- Freud, A. (2011). *Ben ve Savunma Mekanizmaları*. (Çev: Y. Erim). İstanbul: Metis Yayınları.
- Freud, S. (2001). *Sanat ve Sanatçılar Üzerine*. (Çev: K. Şipal). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Fulford, R. (2019). *Anlatının Gücü: Kitle Kültürü Çağında Hikayecilik*. (Çev: E. Kardelen). İstanbul: Kolektif Kitap.
- Gabbard, K. (2011). The Hypertext of Short Cuts: The Jazz in Altman's Carver Soup. In: R. Armstrong (Ed.), *Robert Altman: Critical Essays* (pp. 20-37). North Carolina: McFarland and Company Inc. Publishers.
- Genette, G. (1997). *Palimpsests*. (C. Newman and C. Doubinsky, Trans.). Lincoln: University of Nebraska Press.
- Gilbert, S. M. and Gubar, S. (2009). Infection in the Sentence: The Woman Writer and the Anxiety of Authorship from The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination. In: R. Warhol-Down and D. Price Herndl (Eds.), *Feminisms Redux: An Anthology of Literary Theory and Criticism* (pp. 9-20). New Jersey: Rutgers University Press.
- Giraldi, W. (2013). Bloomian Stride. *The Kenyon Review*, 35(2), 175-185.
- Gorbman, C. (2014). The Master's Voice. *Film Quarterly*, 68(2), 8-21.
- Goss, B. M. (2002). "Things Like This Don't Just Happen": Ideology and Paul Thomas Anderson's Hard Eight, Boogie Nights, and Magnolia. *Journal of Communication Inquiry*, 26(2), 171-192.

- Guillén, C. (1971). *Literature as System: Essays Toward the Theory of Literary History*. New Jersey: Princeton University.
- Guillory, J. (1995). Canon. In: F. Lentricchia and T. McLaughlin (Eds.), *Critical Terms for Literary History* (pp. 233-249). London: The University of Chicago Press.
- Gürbilek, N. (2007). *Kör Ayna Kayıp Şark: Edebiyat ve Endişe*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Gürbilek, N. (2012). *Benden Önce Bir Başkası*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Hassan, I. H. (1955). The Problem of Influence in Literary History: Notes towards a Definition. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 14(1), 66-76.
- Hermerén, G. (1975). *Influence in Art and Literature*. New Jersey: Princeton University Press.
- Holy Bible: Brean Standard Bible*. (2022). Pittsburgh: Bible Hub.
- Horwath, A. (2004). A Walking Contradiction (Partly Truth and Partly Fiction). In: T. Elsaesser, A. Horwath and N. King (Eds.), *The Last Great American Picture Show: New Hollywood Cinema in the 1970s* (pp. 83-105). Amsterdam University Press.
- Jameson, F. (2018). *Antikler ve Postmodernler: Formlarının Tarihselliği Üzerine*. (Çev: Ö. Orhan, İ. Mavituna ve Ö. Karakaş). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Jameson, R. T., Altman, R. and Smith, G. (1992). Robert Altman on The Player. *Film Comment*, 28(3), 20–30.
- Jusdanis, G. (1998). *Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür: Milli Edebiyatın İcat Edilişi*. (Çev: T. Birkan). İstanbul: Metin Yayıncılık.
- Karasar, N. (2016). *Bilimsel Araştırma Yöntemi: Kavramlar İlkeler Teknikler*. Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık.
- Karp, A. (1981). *The Films of Robert Altman*. London: The Scarecrow Press.
- Kass, J. M. (1978). *Robert Altman: American Innovator*. New York: Popular Library.
- Keathley, C. (2004). Trapped in the Affection Image: Hollywood's Post-traumatic Cycle (1970-1976). In: T. Elsaesser, A. Horwath and N. King (Eds.), *The Last Great American Picture Show* (pp. 293-308). Amsterdam: Amsterdam University Press.

- Kefeli, E. (2006). Karşılaştırmalı Edebiyat: Tanım Yöntem ve İncelemeler. *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, 4(8), 331-350.
- Keyssar, H. (1991). *Robert Altman's America*. New York: Oxford University Press.
- King, G. (2002). *New Hollywood Cinema: An Introduction*. London: I.B. Tauris and Co.
- King, N. (2004). "The Last Good Time We Ever Had": Remembering the New Hollywood Cinema. In: T. Elsaesser, A. Horwath and N. King (Eds.), *The Last Great American Picture Show: New Hollywood Cinema in the 1970s* (pp. 19-36). Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Klee, P. (1954). *On Modern Art*. (P. Findley, Trans.). London: Faber and Faber.
- Kloman, H., Michaels, L., Wexman, V. W., Altman, R. (1983). "A Foolish Optimist": Interview with Robert Altman. *Film Criticism*, 7(3), 20-28.
- Kochberg, S. (2012). The Industrial Contexts of Film Production. In: J. Nelmes (Ed.), *Introduction to Film Studies* (pp. 2-40). Oxford: Routledge.
- Kolker, R. (1999). *Yalnızlık Sineması: Penn, Kubrick, Coppola, Scorsese, Spielberg, Altman*. (Çev: E. Yılmaz). Ankara: Öteki Yayınevi.
- Kolker, R. (2009). *Film, Biçim ve Kültür*. (Çev: F. Ertınaz, A. Güney , Z. Özen, O. Şakır, B. Tokem, D. Tunalı, E. Yılmaz). Ankara: De Ki Basım Yayım.
- Kovács, A. B. (2007). *Screening Modernism: European Art Cinema, 1950-1980*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Kovács, A. B. (2010). *Modernizmi Seyretmek: Avrupa Sanat Sineması, 1950-1980*. (Çev: E. Yılmaz). Ankara: De Ki Basım Yayım.
- Kristeva, J. (1986). *The Kristeva Reader*. T. Moi (Ed.), New York: Columbia University Press.
- Kuçuradi, I. (1997). *Sanata Felsefeyle Bakmak*. Ankara: Ayraç Yayınevi.
- LaValley, A. J. (1972). *Focus on Hitchcock*. New Jersey: A Spectrum Book.
- Liddell, R. (1955). *A Treatise on the Novel*. London: A.W. Bain and Company.

- Lucy, N. (2003). *Postmodern Edebiyat Kuramı: Giriş*. (Çev: A. Aksoy). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Mallarmé, S. (2007). *Divagations*. (B. Johnson, Trans.). Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press.
- McCaffery, L., Gregory, S. and Carver, R. (1985). An Interview with Raymond Carver. *Mississippi Review*, 14(1/2), 62-82.
- McDonagh, M. (2004). The Exploitation Generation Or: How Marginal Movies Came in from the Cold. In: T. Elsaesser, A. Horwath and N. King (Eds.), *The Last Great American Picture Show* (pp. 107-130). Amsterdam: Amsterdam University Press.
- McGilligan, P. (1989). *Robert Altman: Jumping off the Cliff*. New York: St. Martin's Press.
- Mobilio, A. and Altman R. (1999). Robert Altman. *BOMB*. (68), 24–30.
- Moran, B. (2001). *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış* (Cilt 1). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Moran, B. (2018). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Morize, A. (1922). *Problems and Methods of Literary History*. Boston: Ginn and Company.
- Nayman, A. (2020). *Paul Thomas Anderson: Masterworks*. New York: Abrams.
- Neher, E. (2013). In Praise of Boring Films. *The Hudson Review*, 66(1), 226-232.
- Niemi, R. (2016). *The Cinema of Robert Altman*. New York: Wallflower Press.
- Nietzsche, F. (2011). *Ahlakın Soykütüğü: Bir Polemik*. (Çev: Z. Alangoya). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- O'Brien, G. (2013). *Stolen Glimpses Captive Shadows*. Berkeley: Counterpoint Press.
- Orr, J. (1997). *Sinema ve Modernlik*. (Çev: A. Bahçıvan). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Paz, O. (1997). Yazınımız Modern Mi? E. Batur (Ed.), *Modernizmin Serüveni* içinde, (Çev: T. Ilgaz). (s. 53-60). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Perkins, C. (2012). *American Smart Cinema*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

- Pound, E. (2021). *Okumanın Alfabesi*. (Çev: K. Atakay). İstanbul: Ketebe Yayınları.
- Preiffer, R. (1976). *History of Classical Scholarship From 1300 to 1850*. London: Clarendon Press.
- Propp, V. (1985). *Masalın Biçimbilimi*. (Çev: M. Rifat ve S. Rifat). İstanbul: Bilim Felsefe Sanat Yayınları.
- Proust, M. (2016). *Çiçek Açmış Genç Kızların Gölgesinde*. (Çev: R. Hakmen). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Pye, M. and Myles, L. (1979). *The Movie Brats: How the Film Generation Took Over Hollywood*. New York: Holt, Rinehart and Winston.
- Ray, R. B. (1985). *A Certain Tendency of Hollywood Cinema: 1930-1980*. New Jersey: Princeton University Press.
- Read, H. (1953). Originality. *The Sewanee Review*, 61(4), 533-556.
- Reay, P. (2004). *Music in Film: Soundtracks and Synergy*. London: Wallflower Press.
- Redfield, M. (2016). *Theory at Yale: The Strange Case of Deconstruction in America*. New York: Fordham University Press.
- Riffaterre, M. (1980). Syllepsis. *Critical Inquiry*, 6(4), 625-638.
- Riffaterre, M. (1987). The Intertextual Unconscious. *Critical Inquiry*, 13(2), 371-385.
- Rollin, R. B. (1977). Robert Altman's "Nashville": Popular Film and the American Character. *South Atlantic Bulletin*, 42(4), 41-50.
- Rosenbaum, J. (2004). New Hollywood and the Sixties Melting Pot. In: T. Elsaesser, A. Horwath and N. King (Eds.), *The Last Great American Picture Show* (pp. 131-152). Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Rousseau, A.-M. ve Pichois, C. (1994). *Karşılaştırmalı Edebiyat*. (Çev: M. Yazgan). İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Runes, D. (Ed.), (1975). *Dictionary of Philosophy* New Jersey'den aktaran Chatman, S. (2008). *Öykü ve Söylem: Filmde ve Kurmacada Anlatı Yapısı*. (Çev: Ö. Yaren). Ankara: De Ki Basım Yayım, s.112.

- Runes, D. D. (Ed.), (1960). *Dictionary of Philosophy*. New York: Philosophical Library.
- Ryan , M. ve Lenos, M. (2012). *Film Çözümlemesine Giriş*. (Çev: E. S. Onat). Ankara: De Ki Basım Yayım.
- Sailer, S. (2008, Ocak 28). The Oilman Bowls Alone. *American Conservative* cited in Sperb, J. (2013). *Blossoms and Blood : Postmodern Media Culture and the Films of Paul Thomas Anderson*. Austin: University of Texas Press, pp. 213.
- Samuels , C. T. (1992). *Antonioni Truffaut Fellini Bergman Sinemasını Anlatıyor*. (Çev: H. Yerci). İstanbul: Düzlem Yayınları.
- Sarris, A. (1968). *The American Cinema*. New York: E. P. Dutton and Co. Inc.
- Sarris, A. (2011). Bir Sinema Tarihi Kuramına Doğru. (Çev: E. Yılmaz). E. Yılmaz (Ed.), *Filmde Yöntem ve Eleştiri* içinde, (s. 189-205). Ankara: De Ki Basım Yayım.
- Saussy, H. (2006). Exquisite Cadavers Stitched from Fresh Nightmares: On Memes, Hives and Selfish Genes. In: H. Saussy (Ed.), *Comparative Literature in an Age of Globalization* (pp. 3-42). Baltimore: The John Hopkins University Press.
- Savaş, H. (2006a). Felsefi Eleştiri ve Ömer Kavur'un "Karşılaşma" Adlı Filminin Felsefi Eleştirisi. *Selçuk İletişim*, 4(3), 128-137.
- Savaş, H. (2006b). Doğunun Paradoksu, Batının Özdeşliği ve Çağdaş Anlatı Sineması. *Selçuk İletişim*, 4(2), 212-220.
- Savaş, H. (2019). Film Eleştirisinde Biçim-İçerik Sorunu. *Karadeniz Teknik Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi*, 9(1), 18-95.
- Sconce, J. (2002). Irony, nihilism and the New American 'smart' film. *Screen*, 43(4), 349-359.
- Self, R. T. (2011). Art and Performance: Consolation at the End of Days. In: R. Armstrong (Ed.), *Robert Altman: Critical Essays* (pp. 156-179). North Carolina: McFarland and Company Inc.
- Shaw, H. (1959). *Creative Readings for Writers*. New York: Harper and Brothers Publishers.

- Sloat Dyckman, C. (2000). The Marginalized American City: Spatial and Social Realities in a Cinematic Form. *Built Environment*, 26(4), 316-330.
- Speidel, S. (2012). Film Form and Narrative. In: J. Nelmes (Ed.), *Introduction to Film Studies* (pp. 79-112). Oxon: Routhledge.
- Sperb, J. (2013). *Blossoms and Blood: Postmodern Media Culture and the Films of Paul Thomas Anderson*. Austin: University of Texas Press.
- Stam, R. (2000). *Sinema Teorisine Giriş*. (Çev: S. Salman ve Ç. Asatekin). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Stegner, W. (2021). *Doyma Anı*. (Çev: A. Kırıkkanat). İstanbul: Kafka Kitap.
- Stewart, R., Altman R. and Gallagher, T. (1993). Reimagining Raymond Carver on Film: A Talk With Robert Altman and Tess Gallagher. *New York Times Book Review*, 3.
- Symmons, T. (2016). *The New Hollywood Historical Film: 1967-78*. London: Palgrave Macmillan.
- Synman, G. (1996). Who's Speaking? Intertextuality and Textual Influence. *Neotestamentica*, 30(2), 427-449.
- Tanpınar, A. H. (2008). *Günlükler Işığında Tanpınar'la Başbaşa*. Z. Kerman ve İ. Enginün (Editörler), İstanbul: Dergâh Yayınları .
- Tatsumi, T. (2013). Planet of the Frogs: Thoreau, Anderson, and Murakami. *Narrative*, 346-356.
- Thompson, D. (2010). *Altman on Altman*. D. Thompson (Ed.), London: Faber and Faber.
- Thompson, K. (1999). *Storytelling in the New Hollywood: Understanding Classical Narrative Technique*. Cambridge: Harvard University Press.
- Thomson, D. (2004). The Decade When Movies Mattered. In: T. Elsaesser, A. Horwath, and N. King (Eds.), *The Last Great American Picture Show: New Hollywood Cinema in the 1970s* (pp. 73-82). Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Toles, G. (2016). *Paul Thomas Anderson*. Chicago: University of Illinois Press.

- Tzioumakis, Y. (2015). *Amerikan Bağımsız Sineması*. (Çev: E. Özkan). İstanbul: Doruk Yayınları.
- Waxman, S. (2005). *Rebels on the Backlot: Six Maverick Directors and How They Conquered the Hollywood Studio System*. New York: Harper Collins Publishers.
- Wellek, R. and Warren, A. (1956). *Theory of Literature*. New York: Hartcourt Brace and Company.
- Wittenberg, D. H. (1996). Misteading as Canon Formation: Remembering Harold Bloom's Theory of Revision. *Qui Parle*, 10(1), 21-42.
- Wollen, P. (1986). Godard and the Counter-Cinema: V'en d'Est. In: P. Rosen (Ed.), *Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader* (pp. 120-129). New York: Columbia University Press.
- Wollen, P. (2017). *Sinemada Göstergeler ve Anlam*. (Çev: Z. Aracakök ve B. Doğan). İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Wood, R. (2003). *Hollywood from Vietnam to Reagan ... and Beyond*. New York: Columbia University Press.
- Wood, R. (2004). *Hitchcock Sineması*. (Çev: E. Yılmaz). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Wright Wexman, V. (1984). A Critical Survey. In: V. Wright Wexman and G. Bisplinghoff. *Robert Altman: A guide of References and Resources* (pp. 9-28). Boston: G. K. Hall and Co.
- Yılmaz, M. (2013). *Modernden Postmoderne*. Ankara: Ütopya Yayınları.
- Young, E. (1759). *Conjectures on Original Composition in a Letter to the Author of Sir Charles Grandison*. London.
- Yousef, T. I. (2006). American Literature and Harold Bloom's Theory of Literary Influence. *Dirasat Human and Social Sciences*, 33, 873-885.
- Zengin, M. (2016). An Introduction to Intertextuality as a Literary Theory: Definitions, Axioms and the Originators. *Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 299-326.