

ÇAĞDAŞ HOLLYWOOD SİNEMASINDA AVRUPA FİMLERİNİN YENİDEN ÇEVİRİMİ

GİRİŞ 4

1. UYARLAMA ve YENİDEN ÇEVİRİM

1.1	Uyarlama, Yeniden çevrimler, Diziler, Devam Filmleri	
		ve Metinlerarasılık 7
1.1.1	<i>Uyarlama</i>	7
1.1.2	<i>Yeniden Çevrimler, Diziler, Devam Filmleri</i>	11
1.1.3	<i>Metinlerarasılık</i>	15
1.2	Hollywood Sinemasında Uyarlama	18
1.2.1	<i>Edebiyattan Uyarlama</i>	19
1.2.2	<i>Gerçek Olaylardan ve Efsanelerden Uyarlama</i>	23
1.2.3	<i>Çizgi Romandan Uyarlama</i>	24
1.2.4	<i>Televizyondan Uyarlama</i>	25
1.3	Hollywood Sinemasında Yeniden Çevrimler	26
1.3.1	<i>Sessiz Filmlerin Yeniden Çevrimi</i>	27
1.3.2	<i>Hollywood Klasiklerinin Yeniden Çevrimi</i>	29
1.3.3	<i>Aynı Yapımcı Şirketin Yeniden Çevirdiği Filmler</i>	31
1.3.4	<i>Aynı Yönetmenin Yeniden Çevirdiği Filmler</i>	32
1.3.5	<i>Yabancı Filmlerin Yeniden Çevrimi</i>	33

2. SİNEMADA FARKLI YAKLAŞIMLAR (HOLLYWOOD VE AVRUPA SİNEMASI)

2.1 Popüler Sinema Olarak Hollywood ve Sanat Sineması Olarak Avrupa Sineması	37
2.1.1 <i>Avrupa ve Amerika Kavramları</i>	37
2.1.2 <i>Avrupa Sanat Sineması</i>	43
2.1.3 <i>Anlatısal ve Biçimsel Farklar</i>	48
2.1.4 <i>Endüstriyel Farklar</i>	55
2.2 Değişen Kalıplar, Belirsiz Sınırlar.....	60

3. EKONOMİK POLİTİK VE KÜLTÜREL BİR SÜREÇ OLARAK YENİDEN ÇEVİRİMLER

3.1 Ekonomik Bir Süreç Olarak Yeniden Çevrimler	70
3.2 Amerikan Emperyalizmi, Ulusçuluk ve Ulusal Kimlik Bağlamında Yeniden Çevrimler ve Yeniden Çevrimin Eleştirisi	76
3.3 “Yüksek Sanat” ve “Kitle Kültürü” Bağlamlarında Yeniden Çevrimler ve Asıl-Kopya İlişkisi Bağlamında Yeniden Çevrim Eleştirisi	82
3.4 Kültürler ve Dönemler Arası Etkileşim ve Değişim Süreci Olarak Yeniden Çevrimler	90
3.5 Yeniden Çevrim Sürecinde Değişen Olgular ve Temsiller	94

4. ÖRNEK ÇALIŞMALAR

4.1	<i>Solaris</i> (Andrei Tarkovsky, 1972) ve <i>Solaris</i> (Steven Soderbergh, 2002)	107
4.1.1	<i>Filmlerin Seçilme nedenleri</i>	107
4.1.2	<i>Filmlerin Öykü Örgülerinin karşılaştırmalı Özeti ve temalar</i>	108
4.1.3	<i>Sanat Sineması ve Ticari Sinema Bağlamında Farklılıklar</i>	111
4.2	<i>Aç Gözünü</i> (<i>Abre los Ojos</i> , Alejandro Amenábar, 1997) ve <i>Vanilla Sky</i> (Cameron Crowe, 2001)	120
4.2.1	<i>Filmlerin Seçilme nedenleri</i>	120
4.2.2	<i>Filmlerin Öykü Örgülerinin karşılaştırmalı Özeti ve temalar</i>	121
4.3	<i>Insomnia</i> (Erik Skjoldbjaerg, 1997) ve <i>Insomnia</i> (Christopher Nolan, 2002)	135
4.3.1	<i>Filmlerin Seçilme nedenleri</i>	136
4.3.2	<i>Filmlerin Öykü Örgülerinin karşılaştırmalı Özeti ve temalar</i>	136
SONUÇ		152
KAYNAKÇA		156
EKLER		162
ÖZET		166

GİRİŞ

Sinema ilk yıllardan beri edebiyat, müzik, resim gibi diğer sanatlarla ilişki içerisinde olmuş, bir çok yapıt uyarlama, kopyalama, alıntılama, esinlenme yöntemleriyle sinemacılar tarafından kullanılmıştır. Yeniden çevrim sinemasal bir uyarlama biçimidir. Kaynak olarak kullanılan film; senaryosu, oyuncularını, mizansenini, izleyicileri ve ticari bütünlüğüyle özgün bir metindir. Yeniden çevrim ise kamera hareketlerinden ışığa, mizansenden kostüme biçimsel olarak bir yeniden yaratımdır.

Çalışmanın “Uyarlama ve Yeniden Çevrim” başlıklı ilk bölümünde uyarlama, diziler, devamlar ve metinlerarasılık gibi yeniden çevrimin ilişki içerisinde olduğu kavramlara değinilmekte, yeniden çevrim tanımlarına ve çeşitlerine yer verilmektedir. Bu bölümde, Hollywood’un romanlarla birlikte şiirler, senaryolar, öyküler, gerçek olaylar, efsaneler, masallar, mitler, çizgi ve gerçek karakterler, televizyon programları, bilgisayar oyunları gibi kaynaklardan yaptığı uyarlama biçimleri ele alınmakta ve yeniden çevrim örneklerine değinilmektedir. Bunun yanısıra sessiz filmlerin ve siyah-beyaz filmlerin yeniden çevrimi, Hollywood klasiklerinin yeniden çevrimi, aynı yapımcı şirketin yeniden çevirdiği filmler, aynı yönetmenin yeniden çevirdiği filmler, yabancı filmlerin yeniden çevrimleri gibi konular ele alınmaktadır.

Yabancı filmlerin yeniden çevrimi içerisinde önemli bir yer tutan Avrupa filmlerinin yeniden çevrimi tez konumuzu oluşturmaktadır. Avrupa filmleri “sanat sinemasının kavramlarıyla açıklanırken Hollywood sinemasının popüler eğlenceyle eş tutulması, her

iki sinemanın kùltürler tarafından farklı ele alınması yeniden çevrim sürecini daha karmaşık bir hale getirmektedir. Yeniden çevrim sürecinde sadece iki film değil, Avrupa ve Amerika, sanat sineması ve popüler sinema, “yüksek” ve “aşağı” kùltür, “orijinal” ve “kopya” arasındaki karşıtlık ve etkileşim devreye girmektedir. Yeniden çevrimler sadece iki filmin değil, iki farklı sinema alanın karşılaştırılması açısından önemli bir araştırma alanı olmaktadır. Bu bakımdan “Sinemada Farklı Yaklaşımlar (Hollywood ve Avrupa sineması)” adlı ikinci bölümde iki sinemanın farkları ortaya konmakta, Avrupa sanat sineması ile Hollywood sinemasının anlatısal ve biçimsel farkları, endüstriyel özellikleri üzerinde durulmaktadır. Bu bölümde, Hollywood ve Avrupa sinemasına ait tanımlanmış genel özelliklerin zaman içerisinde değiştiğı, Hollywood filmleriyle Avrupa sanat filmlerinin çeşitli açılardan benzer özellikler göstermeye başladığı ileri sürölmektedir.

Üçüncü bölümde ise yeniden çevrimler ekonomik, politik ve kùltürel bir süreç olarak ele alınmaktadır. İzleyiciye farklı ve yabancı konuları tanıdık biçimlerde sunabilmeyi mümkün kılan yeniden çevrimlerin yapımcılar açısından kâr getirici, riskli projeleri Hollywood’a taşımak için güvenli bir ekonomik girişim olduğu, Avrupa için ise filmlerin telif haklarının Hollywood satışlarının kârı arttırdığına değinilmektedir. Yeniden çevrimlere günümüzde birçok nedenle olumsuz bakılmaktadır. Bu bölümde söz konusu olumsuz bakışın nedenleri de ele alınmaktadır. Yeniden çevrim sürecinde filmlerin Avrupalı kimliklerinin ve sanatsal konularının değiştirilmekte olduğuna değinilen bölümde bunun ulusal-kùltürel kimliğe bir tehdit olarak algılandığı kaydedilmektedir. Yine aynı bölümde, farklı yazarlar tarafından incelenmiş yeniden çevrim örneklerinde elde edilen sonuçlara değinilmektedir.

Son bölümünde ise örnek çalışmalar üzerinden yeniden çevrimler arasındaki benzerlikler ve farklar sergilenmektedir. Sinema tarihinin önemli *auteur*lerinden biri olan Andrei Tarkovski'nin bilim-kurgu türünü sanat filmi ölçütleri içinde ele alan *Solaris* (1972, eski SSCB) adlı filmi, Steven Soderbergh'in 2002'de yönettiği *Solaris* (ABD)'le karşılaştırılmaktadır. Yeniden çevrimde Hollywood bilim kurgu türünün içine sızan aşk ve varoluş kavramları, değişen türün yapısı ele alınmaktadır. Eurimages destekli ve son dönemde gelenekselleşen ortak yapımlı Avrupa filmlerine örnek oluşturan *Aç Gözünü* (*Abre los Ojos*, Alejandro Amenábar, 1997, İspanya) yönetmenin özgün yapıtı olması dolayısıyla seçilmiştir. Yeniden çevrimi *Vanilla Sky* (Cameron Crowe, 2001, ABD)'da bir Hollywood yıldızı filmin üçte ikisinde bozulmuş bir yüzle oynamaktadır. Filmin sonunun tamamen farklılaştırılması ve kaynak filmin etkisiyle yeniden çevrimde Hollywood'un alışılmış iyi, hatasız polis klişesinin değişmesi bakımından *Insomnia* (Erik Skjoldbjaerg, 1997, Norveç) ve *Insomnia* (Christopher Nolan, 2002, ABD) adlı filmler incelenmektedir.

1. UYARLAMA VE YENİDEN ÇEVİRİM

1.1 Uyarılama, Yeniden Çevrimler, Diziler, Devam Filmleri ve Metinlerarasılık

1.1.1 Uyarılama

19. Yüzyıl'ın sonunda ortaya çıkan ve 20. Yüzyıl'ın başında gelişen sinemanın bu dönemin en popüler anlatı biçimi olan romandan etkilenmemesi belki de olanaksızdı. Bu etkiyle sinema kısa zamanda uzun süreli, öykülü filmlere yöneldi. Hazır öykülerden, okuyucunun çoktan tanımış olduğu eserlerden, edebiyattan yapılan uyarlamalar sinema tarihinin ayrılmaz bir parçası haline geldi. Yapımcılar hem ticari amaçla hem de edebi eserlerin saygın konumu nedeniyle bir çok eserin telif hakkını satın aldı ve bunları sinemaya uyarladı. 1920'li yıllarda Fransa'da gelişen "Sanat Sineması" (Film d'Art) akımı edebi eserleri perdeye uyarlamak yoluyla sinemayı yalnızca alt sınıfların ilgi gösterdiği bir eğlencelik olmaktan çıkarmıştı.

Christian Metz, uzun metrajlı kurmaca filmi olası bir çok sinemasal türden biri olarak tanımlar; ancak uzun kurmaca film sinemasal üretime egemen olmuştur. Sinemaya gitmek bu belli tarzdaki öykü biçimini görmeye gitmektir (aktaran Mc Farlane, 1996: 12). Sinemanın kurumsallaşması ve yaygınlaşması onu illüzyon gösterilerinden, sahne kayıtlarından uzaklaştırarak 19. yy klasik romanında zirveye ulaşan belli bir anlatı tarzının temsilcisi haline getirmiştir.

Edebi eserlerin sinemasal uyarlaması farklı gösterge sistemleri arasında yapılan bir geçiştir. Roman ve film aynı öyküyü paylaşabilir, anlatı olduğu gibi aktarılabilir, okuyucu romanı okurken de, filmi izlerken de benzer hislere kapılabilir; ancak ifade ediş biçimi farklı gösterge sistemlerine aittir. Roman kelimelerle sözsel olarak algılanır, film ise uzamsal olarak izlenir. Mizansen (mise-en-scene) bir çok iletiyi içinde barındırır. Kelimeler sembolik düzeyde işlev görürken, sinemasal göstergeler görüntüseldir. Bu yüzden sinema, romanın aksine izleyicisinin hayal gücünü çalıştırmasına fazla olanak tanımaz. Bu iki dil arasındaki farklılıklar uyarlamanın yöntemini de belirler.

Mc Farlane, Barthes'ın anlatısal işlevler arasında yaptığı ayırmadan yola çıkarak romandan sinemaya nelerin aktarılabilceğini ve nelerin uyarlanabileceğini ortaya koymaya çalışır. Aktarmayı, filmde gösterilebilen romana ait belirli anlatısal öğeler olarak tanımlarken; uyarlamayı sinemasal dilde karşılıklarını bulan diğer romansal öğeler olarak tanımlar. Barthes'ın ayırımından yola çıkarak anlatısal işlevleri, “eylemler ve olaylar” ve “karakterlere ait psikolojik bilgiler, kimlik bilgileri, ortam tanımlamaları, yer sunumları” olmak üzere iki bölümde toplar. Mc Farlane'e göre romandan filme aktarılacak öğeler “Eylemler ve Olaylar” bölümünde bulunur, diğer bölümden ise kısmi olarak aktarma yapılabilir. “Eylemler ve Olaylar” içerisinde Barthes'ın “ana işlevler” olarak tanımladığı, öykünün gelişimi için farklı sonlar yaratma gücündeki, anlatının dayanak noktaları bulunur. Bunlar sadık bir uyarlama için mutlaka aktarılması gereken noktalardır. Bu öğelerden biri çıkarıldığında ya da değiştirildiğinde (acı son yerine mutlu son gibi) uyarlamanın sadakatine ilişkin bir eleştiriyle karşılaşılabilir. “Ana işlevler” tamamlayıcı ve destekleyici işlevlerle

birlikte çalışırlar, bir tür katalizör işlevi görürler. “Katalizörler” “Ana İşlevler”i bir gerçekliğe bağlamak, onları zenginleştirmek için kullanılan küçük eylemlerdir. “Ana işlev” filmde tam olarak korunsa bile onu çevreleyen “Katalizörler”in değiştirilmesiyle aktarma bozulabilir. Söz edilen tüm bu işlevler dile bağlı değildir, sözsüz veya görsel-işitsel olarak öykünün içeriğini (eylemler ve olaylar) gösterebilmesi bağlamında bir araçtan diğerine aktarılabilir. Karakterler ve atmosfer uyarlamaya daha açıktır. “Bilgi verenler”; isimler, yaşlar, karakterlerin meslekleri, mekanın detayları gibi hazır bilgilerden oluşur ve aktarmaya uygundur (Mc Farlane, 1996: 13-14).

Bu tanımlama uyarlamalarla benzer yöntemleri kullanan yeniden çevrimlerde anlatısal olarak hangi öğelerin olduğu gibi aktarılıp hangi öğelerin uyarlanabildiğini ortaya koymak için açıklayıcı olmaktadır. Yeniden çevrimlerde anlatının yanında sinemasal biçim de belirleyicidir. Ancak tüm bunlara rağmen her iki filmi izlediğinde izleyici için değişmeyen bir öz kalacaktır, bu da anlatıdır. Anlatı, algılanması ve akılda tutulması daha kolay olan bir olgudur.

Geoffrey Wagner uyarlama yapmak ve uyarlamayı değerlendirmek için üç bölümden söz eder. İlki romanın en az müdahaleyle perdeye taşındığı yer değiştirme, diğeri kaynağın kasten ya da kasıtsız olarak bazı açılardan değiştirildiği yorumlama (bu durumda yönetmenin sadakatsizlik ya da kasti bir değiştirmeden farklı bir niyeti vardır), üçüncüsü ise başka bir sanat eseri ortaya koymak için yapılan “andıma”dır (burada ise kaynak metinden belirgin bir uzaklaşma söz konusudur). Michael Klein ve Gillian Parker’ın sınıflama sistemi de üç bölümden oluşur. Bunlar: I-anlatının

temel itici ögesine sadık kalma; II-kaynak metni yeniden yorumlarken ya da yeniden oluştururken anlatı yapısının özünü koruma; III-kaynağı işlenmemiş bir malzeme olarak ele alıp yeni bir eser yaratmak için kullanmaktır (aktaran Mc Farlane, 1996: 10,11).

Dudley Andrew film ve metin arasında farklı ilişki biçimlerinin olası olduğunu söyler. Ancak bunlar ödünç alma, kesişme ve dönüştürmenin sadâkati gibi üç başlığa indirgenebilir. Ödünç alma en yaygın uyarlama biçimidir. Burada sanatçı daha önceki metinden malzeme, fikir ya da biçimi alabilir. Kesişme orijinal metnin biricikliğinin bir ölçüye kadar korunduğu, uyarlama içerisinde kimliğini yitirmediği bir durumdur. Sadakat ve dönüştürme en tartışmalı alandır (Andrew, 2000: 29,30). Robert Stam edebiyat eserlerinin film uyarlamalarında kullanılan eleştirel dilin ahlaki bir yapısı olduğunu söyler. Sadakâtsizlik, hıyanet, biçimini bozma, ihlal, bayağılaştırma ve saygısızlık gibi olumsuzluk barındıran kelimeler bu terminolojide sıkça kullanılır (2000: 54). Ancak film uyarlamaları doğası gereği edebiyat eserine sadık olamayacaktır, çünkü ortamlar (medya) arasında bir değişim söz konusudur. Sadece sözcüklerle oynanabilecek sözlü bir dilden müzik, ses, hareketli görüntü, yazılı ve sözlü dilin aynı anda kullanılabilirdiği çok katmanlı bir ortama geçilmektedir.

Uyarlamanın edebi esere sadık olup olmadığı uzun yıllar temel değerlendirme ve eleştiri noktası olmuştur. Ancak günümüz metinlerarası değerlendirme anlayışı uyarlamaya farklı noktalardan yaklaşmaktadır. Bu durumda nelerin uyarlanıp nelerin uyarlanmadığı, nelerin alındığı ve nelerin dışarıda tutulduğu anlam kazanmaktadır. Film sadece kaynak romandan değil, film endüstrisinin ve dönemin kültürel-

toplumsal koşullarından da etkilenmektedir. Uyarlanan film, romanı bilen ve karşılaştırma yapmaya hazır seyirciler ve anlatıyı ilk defa sinemada görenler için farklı anlamlar taşımaktadır.

Naremore uyarlamanın yeniden kullanım, yeniden çevrim ve mekanik yeniden üretim ve elektronik iletişim çağında her türlü yeniden anlatım biçimiyle birlikte ele alınması gerektiğini söyler. Bu anlamda uyarlama genel bir tekrar kuramının bir parçası olacaktır (2000:15). Yeniden çevrimler de metinlerarası anlayış içerisinde bu tekrar kuramının bir parçası olarak diğer unsurlarla birlikte incelenmelidir.

1.1.2 Yeniden Çevrimler, Diziler, Devam Filmleri

Lucy Mazdon sinemasal üretimin ilk günlerinden beri birçok yapıtın uyarlama, kopyalama, alıntılama, esinlenme yöntemleriyle kullanılmakta olduğunu söyler. Bu süreç edebi bir metnin, gerçek bir öykünün ya da mitsel bir temanın uyarlanması; diğer görsel-işitsel bir malzemedен, devam filmi ya da dizilerden uyarlama; önceki senaryoların yeniden işlenmesi gibi çeşitli biçimler alabilmektedir. Sinemasal olmayan metinlere dayanan filmler uyarlama olarak nitelenirken devam filmleri ve diziler daha önceki filmde ortaya konan tema ya da karakteri kullanmaya devam eden filmlerdir. Devam filmleri arasında anlatsal bir süreklilik görülürken diziler arasında karakter, yer ve konular açısından bir bağlantı olmayabilir (*Terminatör*'ın devam filmleri ve *James Bond* serileri gibi). Yeniden çevrimler daha önceki bir senaryoya dayanan filmlerdir. Örneğin sessiz filmlerin sesli yeniden çevrimleri, aynı yönetmen tarafından iki kere çevrilen filmler, daha önceki Hollywood filmlerinin yeniden çevrimleri ve Hollywood'un Hollywood dışındaki sinemalardan yaptığı yeniden

çevrimler (Mazdon, 2000: 2).

James Monaco, yeniden çevrimi daha önceden filme alınmış bir malzemenin yeniden çevrilmesi olarak tanımlar. Bunun karşısında Michael B. Druzman, orijinal filmin ve yeniden çevrimin aynı malzemeyi açıkça ele almak zorunda olmadığını söyler, aynı edebi sunumu temel alıyor olması yeterlidir. Druzman, yeniden çevrimde dramaturjinin benzer yapılandırılması, figürlerin benzer oluşturulmasının gerekli olduğunu söyler. *International Film Encyclopedia*'ya göre, yeniden çevrimin daha önce var olan bir filmi sunuyor olması yeterlidir. Manfred Hobsch, yeniden çevrimi sinemada başarılı olmuş bir filmin yeniden çevrilmesi olarak tanımlar. Aynı filmin farklı dillerdeki versiyonları yeniden çevrim değildir (aktaran Hobsch, 2002: 11-12).

Devam filmlerinin ticari yapısı yeniden çevrimleri anlamak için örnek oluşturmaktadır. Aynı karakterlerin yeni maceralarına dayanan devam filmleri önceki filmin gişe başarısına ulaşmak için tür filmlerinden daha güvenilir bir yöntem sunmaktadır. Yeniden çevrimler ise aynı filme gişede ikinci bir şans daha vermektedir. Farklı ülke sinemalarından yapılan yeniden çevrimler, farklı konulara adım atmak için denenmiş ve sınanmış ekonomik girişimlerdir. Yapımcı hayali bir senaryo yerine görselleşmiş, ticari başarısını ispatlamış somut bir örnekle çalışabilmektedir.

Yeniden çevrim bir uyarılma biçimidir. Kaynak olarak kullanılan metin bu kez daha önceden ortaya konmuş senaryosu, oyuncularını, mizanseni, izleyicileri ve ticari bütünlüğüyle bir filmidir. Roman, oyun, öykü gibi eserlerden yapılan uyarlamalarda

temel olan anlatıdır. Anlatı aktarılabilir, biçim ise gösterge sistemleri arasında bir değişime uğrar, yani uyarlanır. Yeniden çevrim kamera hareketlerinden ışığa, mizansenden kostüme biçimsel olarak bir yeniden yaratımdır. Biçem her aktarma denemesinde değişikliğe uğrayacaktır. Bu anlamda ilk filmde nelerin alınabildiği, dikkat edilmesi gereken bir unsurdur. Sinemasal bir eserde biçimi ve içeriği birbirinden ayırmak sanıldığı kadar kolay olmayacaktır. Biçimsel kullanımlar aynı zamanda anlatıyı belirleyen olgulardır. Örneğin oyuncunun yüzünün karanlıkta ya da aydınlıkta bırakılmış olması, ışığa dair biçimsel bir kullanım olmakla birlikte atmosferi, ifadeyi belirleyen anlatıya ilişkin bir öğedir. Kıyafetin rengi, dekorların seçimi betimlemeler sayesinde anlatıya hizmet edecektir. Yeniden çevrim, aynı gösterge sistemleri arasında hem anlatsal hem de biçimsel açıdan yapılan bir uyarlamadır.

Mazdon'un belirttiğine göre yeniden çevrimlerde kaynak filmin öyküsü ve senaryosu özgün ise ilk filmin adından ve eser sahibinden söz edilir. Kaynak filmin kendisi de bir uyarlama ise önceki film yerine edebi esere gönderme yapılır. Bu durumda sonraki filmi ilkinin yeniden çevrimi olarak nitelenmek zorlaşmaktadır. Yeniden yapıma kaynak olan filmin kendisi de bir uyarlamaysa, yeniden yapımın üreticileri sinemasal eseri tamamıyla reddedip orijinal metni kaynak olarak alıntılar. Yeniden çevrimler kaynak filmlerine yeni bir izleyici kitlesi yaratmak yerine onlarla yarışılır Sinemasal uyarlamamanın birçok biçimi kaynak metinle olan ilişkisine dayanacak ve buna göre pazarlanacaktır. Örneğin izleyiciler *Terminator 2: The Judgment Day*'i (James Cameron, 1991) birincisindeki temalar, karakterler ve anlatıyı yeniden görmek için izleyeceklerdir. Fakat kaynak filmi kimliğinin bir parçası olarak

kullanabilse de “özgün” olarak var olmaya çalışan yeniden çevrimlerde durum böyle değildir. Diğer bir deyişle yeniden çevrimin, dayandığı filmin kimliğini tehdit edeceği düşünülmektedir (Mazdon, 2000: 3-4).

Mazdon, uyarlama sürecinde; estetik açıdan bir sanat biçiminin malzemesini diğerinden alması, zamansal olarak farklı bir dönemden eserlerin uyarlanması, uzamsal olarak ulusal sınırlar ötesindeki kültürlerin uyarlanması ve kültürel olarak da eserlerin “yüksek” ve “aşağı” kültür arasında gidip gelmesinin çapraz bir etkileşime yol açtığını belirtir. Bu etkileşim uyarlanan eserin sahibine, içinde yer aldığı kültüre ve ulusal kimliğe büyük bir önem atfeder. Klasik bir eserin uyarlanması ulusal kültürün bu ayrılmaz parçasına yeni bir izleyici kitlesi kazandırırken, kültürel değeri olan bu esere yeni bir değer katar. Bu değer uyarlayan kişinin kimliğine bağlı olarak artar ve uyarlamanın kendisinin de bir “klasik” konumuna gelmesini sağlayabilir. Genellikle uyarlamanın, eserin ve yaratıcısının temel odak noktasını değiştirdiğine, kimliğini tehdit ettiğine inanılır. Eserin kültürel konumu yükseldikçe bu endişe artar (2000: 3).

Günümüzde sinemasal metinler geçmişe, daha önceki filmlere ve metinlere yapılan göndermelerle kurulmaktadır. Kişisel biçemlerin azaldığı, sanatsal eserin biricikliğinin sorgulandığı bu dönemde üretilen her yeni yapıt öncekilerle sıkı bir ilişki içerisindedir. Yeniden çevrimleri de metinlerarası olarak nitelendirilen bu işleyiş içerisinde değerlendirmek, yapılarını anlamak açısından daha açıklayıcı olacaktır. Uyarlama, içinde bulunduğumuz dönemde bir tehdit değil göndermelerle birlikte bir biçem olmuştur.

1.1.3 Metinlerarasılık

Büyükdüvenci ve Öztürk'ün belirttiğine göre 1980'lerle birlikte sinema, kaynağına (mitlere, romanlara, öykülere, başka filmlere) sonsuz sayıda dönüş yaparak aynı öyküleri yineledi ve onları yeniden oluşturdu. Malzemelerin bağlamlarından koparılıp kolaj biçiminde yeniden kullanıldığı, anlamlı bir bütünlüğün olmadığı metinler yaratıldı. Üst düzeydeki estetik üretim hiçbir kaygı duymadan alt düzeydeki estetik üretimle, kitsch'le el ele verdi ve herşeyin bir oyun olduğu metinlerarası bir alan yaratıldı (Büyükdüvenci ve Öztürk, 1997: 27-29).

Yeniden çevrim yinelenen öyküler için temel bir örnektir. Roman, öykü gibi farklı alanlar yerine sinema kendi içine dönmüştür. Daha önceki sinemasal metnin kalıbı üzerinden yeni bir eser yaratılmaktadır. Önceki film ham malzeme olarak alınıp yeni göndermelerle süslenmekte, sadece biçem değil öyküler de yenilenmektedir. Biçemin özgünlüğü anlamını yitirmektedir.

Jameson'ın belirttiğine göre

“Yeniden-yapım” sözcüğü artık çağdışıdır; o kadar ki, hem romanın hem de bu romandan yapılmış başka versiyonların, daha eski filmlerin varlığından haberdar oluşumuz, şimdiki filmin yapısının asli ve ayrılmaz bir parçasını oluşturmaktadır...(Jameson'dan aktaran Zeka 1994: 80).

Yeniden çevrilen film bağlamından ve amacından koparılmakta, yüksek kültürle aşağı kültür arasında gidip gelmekte, bambaşka bir tür ve biçim içinde yeniden sunulabilmektedir. Bir öncekinin varlığından haberdar oluşumuz yeniden çevrimi izlemek için itici bir güç oluşturabilmektedir. Yeniden çevrimler için kaynağın

biricikliği önemli değildir. Kaynak yeniden şekillenmekte hatta ortadan kalkmaktadır. Kimi zaman yeniden çevrim ilk filmin önüne geçmekte, ikinci olma özelliğini yitirmekte, ekonomik alanda daha büyük başarı kazanabilmektedir. Taklit veya özgün olma durumu önemini yitirmiştir.

Durham'ın katıldığıımız bir görüşüne göre postmodern sanat, farklı kültürel olguların brikolajını¹ oluşturmaktadır. Bu uzamda anlamın oluşturulması “şimdiye kadar söylenmiş olanlarla” doğrudan ilişkisine dayanır. Yeniden çevrim bu bağlamda çağdaş postmodern kültürün ta kendisi olarak algılanabilir. Postmodernizmin farklılık ve kültür üzerindeki çoğul, çok yönlü ve geçici niteliğindeki tanımlamaları yeniden çevrimleri irdelemek için uygun bir çerçeve sunmaktadır (Durham, 2000: 17).

Yeniden çevrim yeniden yaratıldığı kültür ve dönem içerisinde şekillenmektedir. İlk filme olduğu kadar döneminin diğer filmlerine, toplumsal-kültürel olaylarına ve diğer eserlere gönderme yapmaktadır. Bu metinlerarası yapıda bir filmin birden fazla yeniden çevrimi, devamı ve bu devamların yeniden çevrimleri olabilir. Yeniden çevrimler bilgisayar, televizyon, kitap gibi farklı ortamlara taşınabilir. Bu ortamlardan tekrar filme aktarılabilir. Yeniden çevrim kendinden önceki filmleri kaynak olarak kabul etmiyor olabilir ya da kaynağın kendisi bir uyarlama olabilir.

¹ Brikolaj: *The American Heritage* sözlüğünde kelimenin anlamı ulaşılabilen malzemelerden üretilen ya da bir araya getirilen yapıt olarak geçiyor. Postmodern sanatın bir özelliği olarak görülen teknik, kuramsal olmaktan çok deneme ve yanılma yoluyla inşa anlamını da içeriyor.

Alaaddin'in Sihirli Lambası sinema tarihinde Avrupa'dan Amerika'ya Hindistan'dan Rusya'ya kadar defalarca tekrarlanmış bir öyküdür. 1001 Gece Masalları'na dayanan bu öykünün ilk sinema versiyonu *One Arabian Night* (yönetmeni belli değil) adıyla 1898'de İngiltere'de yapıldıktan sonra 9 farklı ülkede 20'ye yakın kez yeniden çevrilir². Bu filmlerden herhangi birinin kaynak film olduğunu söylemek zordur. Öykünün kendisinin anonim bir Doğu masalı olup ilk defa Fransızlar tarafından *1001 Gece Masalları* adlı eserin içinde toplanması köken sorununu iyice karmaşıklaştırır. Ortak öyküyü paylaşan tüm bu filmlerin birer edebiyat uyarlaması olduğunu söylemek de olanaksızdır.

Yeniden Çevrimler sadece Hollywood sinemasına özgü bir olgu değildir. Sessiz dönemden itibaren Avrupa sinemalarından (İngiliz, Fransız, Alman, İtalyan, Rus, İsveç, Hollanda, Danimarka, Macaristan, Çekoslovakya, Yunanistan) Hint sinemasına, Türkiye'den Arjantin'e ve Meksika'ya, Mısır'dan Çin'e kadar bir çok

² 1917'de *Fox Pictures Alaaddin ve Sihirli Lambası'nı* (*Aladdin and His Wonderful Lamp*, C.M. ve S.A. Franklin) sunar. 1923'de bağımsız bir Amerikan versiyonu denir. 1926'da Almanya'da Lotte Reiniger tarafından *Prens Ahmet'in Maceraları* (*Adventures of Prince Ahmed*) adıyla, silüetlerden oluşan ilk uzun metrajlı canlandırma film yapılır. 1926 ve 1939 arası Hindistan'da 4 tane, 1936'da Hollanda'da, 1942'de yine Almanya'da, 1945'de *1001 Gece* (*1001 Nights*, Alfred Green) adıyla *Columbia Pictures* tarafından, 1947'de Filipinler'de, 1952'de *Alaaddin ve Sihirli Lambası* (*Aladdin and His Wonderful Lamp*, Lew Landers) adıyla *Monogram Pictures* tarafından, yine aynı yıl *Alaaddin* adıyla İngiltere'de, 1955'de Macaristan'da, 1951-1965 arası yine Hindistan'da 5 tane daha, İtalya'da *Lux Films, Embassy, MGM* tarafından *Aladdin'in Maceraları* (*Wonders of Aladdin*, Henry Levin) adıyla, 1961'de Fransız-İtalyan ortak yapımı olarak, 1967'de Rusya'da ve 1969'da tekrar Fransa'da bu öyküyü konu alan filmler yapılır (Nowlan, 1989, 13, 14).

ülkede aynı filmler yeniden çevrilmiştir. Günümüzde yeniden çevrim süreci Hollywood'un, kendi iç pazarında belirli bir gişe başarısı elde etmiş Avrupa ya da Uzak Doğu filmlerini "Amerikanlaştırarak" yeniden çevirmesi biçimini almıştır. Amerika'nın ya da Amerikan popüler kültürünün tüm dünya kültür ürünlerini yağmaladığı gerekçesiyle birleşince yeniden çevrim süreci eleştirilmektedir. Ancak çağdaş yeniden çevrim kavramını farklı etmenlere bağlı olarak yeniden tanımlamak ve bu bağlamda tartışmak gerekmektedir.

1.2 Hollywood Sinemasında Uyarılama

Amerikan kültürünün günümüzdeki temel temsilcisi Hollywood sadece Avrupa'dan değil, tüm dünyadan aldığı kültür ürünlerini kendi kodlarıyla yeniden yapılandırıp izleyicisine sunmaktadır. Uzak Doğu efsanelerinden Hint masallarına birçok öykü, uyarlamaların kaynağını oluşturmaktadır. Sinemanın gelişme dönemindeki uyarılama örneklerine baktığımızda, bunların çoğunun Avrupa kökenli olduğunu görürüz. Sinemasal anlatının temelini oluşturan romanın Avrupa'da gelişmiş olması ve birçok örneğiyle Batı yazın sanatına hakim olması, Amerikan kültürünün de aslında Avrupa kültürünün bir devamı olarak nitelenebilmesi, bu kıtadan yapılan uyarlamaları açıklamaktadır. Ancak roman Hollywood için tek uyarılama malzemesi değildir. Oyunlar, şiirler, senaryolar, öyküler, gerçek olaylar, efsaneler, masallar, mitler, çizgi ve gerçek karakterler, televizyon programları, bilgisayar oyunları birer kaynak olabilmektedir. Bu bağlamda Hollywood'da her 10 filmde 6'sının (Mazdon, 2000: 21) bir uyarılama olduğunu söyleyebiliriz. Bir uyarılama önce film olarak pazara sürülüp daha sonra çok satan bir kitap (best seller), bilgisayar oyunu ya da televizyon

dizisi olarak farklı ortamlarda sunulabilmektedir. Bu bağlamda uyarlanan ve uyarlanılan, kaynak ve yeniden yapım arasındaki sınırlar belirsizleşmektedir.

1.2.1 Edebiyattan Uyarlama

Edebiyat uyarlamalarının ağırlıklı olarak önce Avrupa sinemalarında yapıldığı gözlenmektedir. 1910'lardan başlamak üzere Hollywood büyük yapımçı şirketler aracılığıyla Avrupa'da yapılan bu filmlerin yeniden çevrimlerine girişmiştir. Sessiz dönemdeki ilk filmler 2 ya da 4 makaradan oluşan 45 dakikalık ya da 1,5 saatlik yapımlardı. Bu sessiz versiyonların gerek Avrupa'da gerek Amerika'da defalarca yeniden çevrilmesi ve günümüzdeki 1,5 - 2 saatlik uzun metrajlı film anlayışından farklı olması orijinal ya da ilk filmi belirlemeyi ve diğerlerini yeniden çevrim olarak nitelendirmeyi güçleştirmektedir³.

Avrupa kökenli klasik romanlar Hollywood için vazgeçilmez bir kaynak olmuştur. Miguel de Cervantes Saavedra, Victor Hugo, Gustave Flaubert, Emile Zola, Alexandre Dumas, Lev Nikolayeviç Tolstoy, Fiodor Mihayloviç Dostoyevski, Charles Dickens'in eserleri defalarca sinemaya uyarlanmış ve yeniden çevrilmiştir. *Don Quijote de la Mancha*, *Notre Dam'ın Kamburu*, *Sefiller*, *Madame Bovary*, *Nana*, *Monte Kristo Kontu*, *Demir Maskeli Adam*, *Anna Karenina*, *Suç ve Ceza* bu eserlerin bir kısmıdır. Ayrıca Edith Wharton'un *Masumiyet Çağı*, Louisa May

³ Bu bölümde incelenen eserler için Robert Nowlan'ın *Cinema Sequels and Remakes, 1903-1987* adlı kaynak kitabından, Wes Gehring'in *Hollywood Suffers From Lack of Imagination* adlı makalesinden ve <http://movies.yahoo.com/> adreslerinden yararlanılmıştır.

Alcott'un *Küçük Kadınlar*'ı, Daniel Defoe'nun *Robinson Crusoe*'su, Robert Louis Stevenson'ın *İki Hayatlı Adam (Dr. Jekyll ve Mr. Hyde)*'ı, Charlotte Brontë'nin *Jane Eyre*'ı, Herman Melville'nin *Moby Dick*'i Hollywood'da birden fazla uyarlanan eserler arasındadır. Alexandre Dumas'nın *Üç Silahşörler* adlı romanı sinema tarihinde en fazla yeniden çevrimi yapılan eserlerden biridir. Hollywood'da ilk olarak sessiz dönemde *Fairbanks-United Artists* ortaklığında *Üç Silahşörler (The Three Musketeers, Fred Niblo, 1921)* adıyla sinemaya uyarlanan eser 1993 yılına kadar yeniden çevrimler için önemli bir malzeme olmuştur⁴. Kimi romanlar ise sıklıkla çocuk izleyiciler için uyarlanmıştır. Lewis Carroll'un *Alice Harikalar Diyarında*'sı, Jonathan Swift'in *Gulliver'in Maceraları*, Mark Twain'in *Huckleberry Finn* ve *Tom Sawyer*'ı gibi. Modern eserler de yeniden çevrimler için defalarca kullanılmıştır. Franz Kafka'nın romanı *Dava* ilk olarak 1963'de Orson Welles tarafından sinemaya uyarlanmış, 1993'de David Jones tarafından yeniden çevrilmiştir. Ernest Hemingway, Jack London, Mark Twain Amerikalı klasik yazarlar olarak Hollywood sineması için yerli bir kaynak oluşturmuştur. Hemingway ve Jack London uzun yıllar Avrupa'da yaşamış, ancak eserleri Amerikan edebiyatı için önemli dönüm noktaları olmuştur. Hemingway'in *Silahlara Veda, Ya Hep Ya Hiç*, Jack London'un *Vahşetin Çağrısı* adlı eserleri bir çok defa yeniden çevrilmiştir⁵.

⁴ Eser Hollywood'da 1935'de *RKO*, 1939'da *Twentieth Century-Fox*, 1948'de *MGM*, 1973 ve 1974'de *Film Trust*, 1993'de Stephen Herek'in yönetiminde yeniden çevrilmiştir. Bunun dışında ise tüm dünyada yaklaşık 20 kez yeniden sinemaya uyarlanmıştır (Nowlan, 1989: 770, 771).

⁵ Hemingway'in *Silahlara Veda (A Farewell to Arms)* adlı yapıtı ilk olarak 1932'de *Paramount Pictures* tarafından sinemaya uyarlanmış, 1951'de de *Warner Bros.* tarafından

Genellikle başvurulan bir yöntem de filmlerin modernize edilerek günümüze uyarlanmasıdır. *Tehlikeli İlişkiler* (*Les Dangerous Liaisons*, Roger Vadim, 1960) Chaderlos de Laclos'un 19.yy' da yazdığı aynı adlı romanın 1960'lı yıllara, *Seks Oyunları* (*Cruel Intentions*, Roger Kumble, 1999) ise 1990'lı yıllara yapılmış bir uyarlamasıdır. Aynı eseri Stephan Frears (*Tehlikeli İlişkiler*, *Dangerous Liaisons*, 1980) ve Milos Forman (*Valmont*, 1990) bir dönem filmi olarak çekmiştir.

Edebiyat uyarlamaları arasında roman temel malzeme olsa da oyun ve şiirler de birer kaynak olabilmektedir. Örneğin *Demir Yumruk* (*Set Up*, Robert Wise, 1949) anlatsal bir şiire, *Cuma Kızı*⁶ (*His Girl Friday*, Howard Hawks, 1940) bir tiyatro oyununa dayanmaktadır. Stanley Kaufman Amerikan popüler tiyatrosunun 19. yüzyıl Fransız ve Alman yeniden yapımlarıyla beslendiğini söyler (aktaran: Durham, 1998: 179). Hollywood da Fransız, İngiliz, Rus ve Alman oyunlarını sıklıkla sinemaya uyarlamıştır. Henrik İbsen'in *Doll's House*, Goethe'nin *Faust*, David Belasco'nun

yeniden çevrilmiş ve bu çevrimin yönetmenliğini Michael Curtiz yapmıştır. *Ya Hep, Ya Hiç* (*To Have and Have Not*) Warner Bros.'un yapımcılığında 1944'de ilk olarak Howard

Hawks, 1950'de de Michael Curtiz tarafından çekilmiştir. 1958'de ise de Don Siegel tarafından *United Artists*'in yapımcılığında bir kez daha sinemaya uyarlanmıştır. Jack London'un *Vahşetin Çağrısı* adlı eseri 1923'de sessiz olarak çekildikten sonra 1935'de *Twentieth Century-Fox* tarafından yeniden çevrilmiş, 1971'de Ken Annakin'in yönettiği bir versiyonuyla yeniden piyasaya sunulmuştur (Nowlan, 1989: 237, 119, 781).

⁶ *Columbia Pictures*'in yapımcılığını gerçekleştirdiği *Cuma Kızı* (*His Girl Friday*), Ben Hecht ve Charles MacArthur'un yazdığı oyuna dayanan *Baş Sayfa*'nın (*The Front Page* 1931, Lewis Milestone) bir yeniden çevrimiydi, Aynı eser 1974'de yine *Baş Sayfa* (*The Front Page*, Billy Wilder) adıyla Universal Pictures tarafından sinemaya uyarlandı.

Madame Butterfly, Dumas'ın *Camile* adlı oyunları sinemada bir çok defa yeniden çevrilmiştir. Shakespeare'in eserleri Hollywood için vazgeçilmez bir kaynak olmuş, 37 eserin 27'si sinemaya uyarlanmıştır. *Macbeth*, *Othello*, *Romeo ve Juliet* ve *Bir Yaz Dönümü Gecesi Rüyası* Hollywood'da bir çok defa yeniden çevrilmiştir. Bu filmlerin bir kısmı kostümlü dönem filmleriyken bir kısmı da modernize edilmiş güncel uyarlamalardır⁷.

Günümüzde çok satan kitaplar (best seller) da temel bir uyarlama kaynağı olmuştur. Gişe rekortmeni filmlere benzeyen bu popüler eserler genelde Amerikalı yazarların yapıtlarıdır. Hollywood bu kitapların popülerliğini kullanarak yüksek gişe hasılatı elde etmeyi amaçlamaktadır. Sinemasal uyarlamalar kaynak kitapların satışlarını da arttırmaktadır. 1993'de Spielberg'in sinemaya uyarladığı Michael Crichton'un *Jurassic Park*'ı, 1994'de uyarlanan Ann Rice'nin *Vampirle Görüşme*'si (*Interview with the Vampire*, Neil Jordan, 1994) yüksek gişe hasılatı yapmış çok satan kitap uyarlamalarından bazılarıdır.

⁷ Orson Welles 1948'de *Macbeth*'i, 1952'de *Othello*'yu yönetmiş her iki filmde de kendisi oynamıştır. *Columbia Pictures* tarafından 1955'de yapılan, Ken Hughes'un yönettiği *Joe Macbeth*, modern bir gangster öyküsü olarak eserin güncel bir uyarlamasıdır. *Othello*'dan esinlenen filmlerden biri de 1962'de yapılan ve Patric McGoohan'ın yer aldığı caz versiyonudur (Nowlan, 1989: 455, 571). *Romeo ve Juliet* 1911'den başlayarak defalarca beyaz perdeye uyarlanmıştır. 1936'da MGM'in yapımcısı olduğu ve George Cukor'un yönettiği film ilk Hollywood sürümüdür. *Batı Yakası Hikayesi* (*The West Side Story*, Robert Wise, 1961) ise eserin ünlü bir güncel uyarlamasıdır. Modernize edilmiş bu müzikal, New York sokaklarında çete savaşı sürdüren göçmen iki ailenin genç aşıklarıyla ilgilidir (Nowlan, 1989: 643, 644). *Bir Yaz Dönümü Gecesi Rüyası* (*A Midsummer Night's Dream*) sessiz dönemde bir çok defa çekildikten sonra 1935'de *Warner Bros.*, 1966'da *Columbia Pictures*, 1969'da *Eagle Films* tarafından yeniden çevrilmiştir (Nowlan, 1989, 497).

Edebiyat uyarlamalarının bir ayağını da oyunlar ya da romanlar için geliştirilmiş karakterler oluşturur. Arthur Conan Doyle'un yarattığı Sherlock Holmes karakteri ilk olarak 1916'da, sessiz sinema döneminde Essanay Pictures tarafından sinemaya uyarlandıktan sonra 20'ye yakın kez filmleştirilmiştir.

1.2.2 Gerçek Olaylardan ve Efsanelerden Uyarlama

Gazete haberleri, doğal afet, kriz gibi kitlesel olaylar ya da geçmişten günümüze topluma mal olmuş efsaneler geniş kitlelere ulaşmak için Hollywood'un başından beri ilgisini çekmiştir. 1500 yolcusuyla Titanik gemisinin batışı 1953'de Twentieth Century-Fox'un yapımcılığını üstlendiği *Titanik (Titanic)*, Jean Negulesco, 1912) adlı filme konu olmuş, 1997'de bu tarihi deniz kazası James Cameron tarafından yeniden filmleştirilmiş ve büyük bir gişe hasılatına ulaşmıştır⁸. Sinbad efsanesi, *Gemici Sinbad (Sinbad the Sailor)* adıyla 1947'de RKO tarafından çekilmiş ve yaklaşık 9 kez yeniden uyarlanmıştır⁹. Robin Hood Efsanesi de 30 civarında uyarlamaya malzeme olmuştur. Bunlardan ilki 1922'de *United Artists* tarafından sessiz dönemde gerçekleştirilmiştir¹⁰.

⁸ 1943'de Werner Klingler tarafından Almanya'da çevrilmiş olan ilk Titanik konulu film Nazi baskısı altında yasaklanmıştı. Titanik gemisinin batışı daha sonra 1957'de İngiltere'de, *Hatırlanacak Bir Akşam (A Night to Remember)*, Roy Ward Baker), 1979'da *S.O.S Titanic* (William Hale), 1990'de *Titanik'i Kurtarmak (Raise The Titanic)*, Jerry Jameson) adlı filmlere konu oldu.

⁹ Sinbad efsanesi ilk olarak 1919'da beyaz perdeye uyarlandı. 1958'de *Columbia Pictures* tarafından *Seventh Voyage of Sinbad* (Nathan Juran), 1963'de *MGM* tarafından *Captain Sinbad* (Byron Haskin) adlı filmler gerçekleştirildi (Nowlan, 1989: 688, 689).

1.2.3 Çizgi romandan uyarlama

Çizgi romanlar önceleri B tipi filmler için iyi bir uyarlama kaynağı oldu. Ancak Süpermen serileri oyuncu kadrosu ve gişe başarısıyla çizgi roman uyarlamalarını yalnızca çocuklar için yapılan filmler olmaktan çıkardı. Günümüzde ise görsel etkileri, fantastik konuları, devamlarının çekilmesine uygun yapılarıyla çizgi roman uyarlamaları yüksek gişeli filmler için temel bir malzeme oldu.

Jerry Siegel ve Joe Schuster'in çizgi karakterlerine dayanan *Süpermen (Superman)* ilk olarak 1948'de *Columbia Pictures* tarafından 15 bölümlük bir dizi olarak gerçekleştirildi. 1978'de *Warner Bros.* Christopher Reeve'in canlandığı *Süpermen*'i piyasaya sürdü. Daha sonra üç adet devam filmi yapıldı. Benzer bir şekilde Bob Kane'in *DC Comics* adlı dergi için hazırladığı çizgi karakter *Batman* de 1960'larda televizyon dizisi olarak sunuldu. 1966'da Twentieth Century Fox yapımcılığında aynı oyuncu kadrosuyla sinemaya uyarlandı. 1989 ve 1992'de Tim Burton, 1995 ve 1997'de de Joel Schumacher iki sinema versiyonu daha gerçekleştirdi. Chester Gould'un çizgi karakteri detektif *Dick Tracy* (Ray Taylor ve Alon James, 1937) de önce televizyon dizisi olarak çekildi. 1990'da bundan

¹⁰ 1938'de *First National Pictures*'in sunduğu ve Erol Flynn'in oynadığı *The Adventures of Robin Hood*'u Michael Curtiz yönetti. *Columbia Pictures* 1946, 1948, 1950, 1976'da farklı isimlerle, Hammer Films 1954 ve 1960'da, *Buena Vista Productions* 1973'de yeniden çevrimler gerçekleştirdi (Nowlan, 1989: 635, 636). 1991'de efsane *Robin Hood: Hırsızlar Prensi (Robin Hood: Prince of Thieves, Kevin Reynolds)* adıyla yeniden çevrildi. Kevin Costner, Morgan Freeman başrolleri oynadı. 1993'de John Irwin'in yönettiği Patrick Bergin ve Uma Thurman'ın rol aldığı bir başka sürüm gösterime girdi.

esinlenen *Dick Tracy* serileri yapıldı. Warren Beatty 1990'da sinema uyarlamalarından birini gerçekleştirdi. *Marvel Comics* adlı çizgi roman dergisinde yayınlanan *Örümcek Adam (Spiderman)* 2002'de Sam Raimi tarafından sinemaya uyarlandı ve 2004'de bir devam filmi çekildi. 1963'te Stan Lee ve Jack Kirby tarafından yaratılan *X-Men* 2000 de Bryan Singer tarafından sinemaya uyarlandı.

1.2.4 Televizyondan uyarlama

Robert Ray'e göre televizyonun temel türlerinin (haberler, durum komedileri, detektif öyküleri, Melodram, Western ...) kaynağı sinemadır ve televizyon yayınları büyük bir oranda eski filmlerin gösterimlerinden oluşmaktadır (Ray, 2000: 42).

Sinema-televizyon ilişkisi tek yönlü değildir. Benzer teknik ve anlatsal dili kullanan bu iki aracın ürünlerinin birbiri arasında taşınması diğer ortamlara göre çok daha kolaydır. Televizyon kanalları sinema filmleri için önemli bir destek sağlamakta, doğrudan televizyon için filmler gerçekleştirmektedir. Özellikle 19. Yüzyıl klasik romanları televizyon filmleri için vazgeçilmez bir malzeme olmuştur.

Bu karşılıklı etkileşim içerisinde 1980'lerden itibaren televizyon da Hollywood için temel bir uyarlama kaynağı haline gelmiştir. Sadece diziler değil, canlı gösteriler ve çizgi filmler de bu süreçten nasibini almış; çok izleyicili büyük yapımlardan küçük bütçeli kablolu televizyon programlarına kadar bir çok yapım sinemaya uyarlanmıştır. Televizyon uyarlamalarının kökeni ise bu kez Avrupa değil, başından beri özel yayıncılığı, yüzlerce kanalı, sınırsız gösterileriyle ve kültürünün ayrılmaz bir parçası olarak Amerika'dır.

Gene Roddenberry'nin televizyon dizilerine dayanan *Uzay Yolu (Star Trek)* ilk kez 1979'da Paramount Pictures tarafından beyaz perdeye aktarıldı. Daha sonra aynı yapım şirketi tarafından 9 adet devam filmi gerçekleştirildi. Brian de Palma'nın yönettiği *Dokunulmazlar (The Untouchables, 1987)* 1959'da yayınlanmaya başlayan *İyi, Kötü ve Çirkin (The Good, The Bad, And The Ugly)* adlı televizyon dizisinden sinemaya uyarlanmıştı. *Addams Ailesi I, II (Addams Family I, II, Barry Sonnenfeld 1991, 1993)* televizyon dizisi ve çizgi film olarak yayınlandıktan sonra sinemaya taşındı. *Kaçak (The Fugitive, Andrew Davis, 1993)*, *Görevimiz Tehlike (Mission Impossible, Brian De Palma, 1996)* ve devam filmi (*Mission Impossible II, John Woo, 2000*), *Flintstones I, II (Brian Levant, 1994, 2000)*, televizyon komedisinden uyarlanan *Beverly Hillbillies (Penelope Spheeris, 1993)*, canlı skeçlerden uyarlanan *Cazcı Kardeşler (Blues Brothers, John Landis 1980, 2000)*, canlı televizyon gösterilerinden uyarlanan *Wayne'in Dünyası (Wayne's World, Penelope Spheeris, 1992)* ve devam filmi (*Wayne's World II, Stephen Surjik, 1993*) televizyondan uyarlanan sinema eserleri arasında yerlerini aldı.

1.3 Hollywood Sinemasında Yeniden Çevrimler

Mazdon, yeniden çevrimlerin 1980 öncesi ve sonrası olmak üzere iki ayrı bölümde incelenebileceğini söyler. 1980 sonrası yeniden çevrimlerini Hollywood'da değişen endüstriyel ve estetik süreçle açıklar. 1931'de Amerika'da iki film birden gösterime dayalı programlar (double bill), yeniden çevrimlerin sayısında niteliksel olmasa da niceliksel görece bir artışa yol açmıştır. 1940'lara kadar süren bu dönem, tür uzlaşmalarının ve klasik Hollywood anlatısının geliştiği, aile filmlerinin gişede büyük başarı kazandığı bir dönemdir. Ancak 1948'le birlikte sanat sinemasına karşı uyanan

ilgi, genç izleyicilerin artması, Avrupa sanat filmlerinin Amerika'da kolaylıkla izlenebilir olması, televizyonun icadı 1950'den 1970'e kadar yeniden çevrim sayısında bir düşüşü getirmiştir. 1980'den sonra ise yeniden çevrimlerin sayısı yeniden artmıştır. 1982'de üretilen 116 filmde 9'u yeniden çevrim, 11'i devam ve dizi, 39'u bir çeşit uyarlamadır. Bu dönemde görülen büyük bütçeli gişe filmlerindeki (blockbuster) artış, 2000'lerde yerini devam filmleri, başka iletişim araçlarından yapılan uyarlamalar ve farklı türlerin birleşimine bırakmıştır. 2000'li yıllarda yeniden çevrim sayısını arttıran önemli bir etmen de sinema endüstrilerinin küreselleşmesi ve sinemanın diğer kitle iletişim araçlarıyla arasındaki bağımlılığın artmasıdır. Yeni dönemde Hollywood tüm dünya sinemalarına yatırımlar yapmakta, Avrupalı yapım şirketleri Hollywood'daki yeniden çevrimleri finanse etmektedir (Mazdon, 2000: 14-25, 128).

1.3.1 Sessiz Filmlerin Yeniden Çevrimi

Alexandre Dumas'nın oyunundan uyarlanan *Camile, Kamelyalı Kadın* adıyla ilk defa 1907'de, Danimarka'da Vigo Larsen tarafından çekildikten sonra 11 ülkede 12 defa daha sessiz olarak yeniden çevrildi¹¹. *Kamelyalı Kadın* bir melodramdı¹². Sinema

¹¹ Film 1909'da İtalya'da, 1912'de Fransız-Amerikan ortak yapımı olarak ve aynı yıl Amerika'da *Champion Film* tarafından, 1915'de *World Film Corporation* tarafından, aynı yıl iki defa daha İtalya'da, 1917'de *Fox* film tarafından, aynı yıl bir de Almanya'da, 1921'de *Metro Pictures* tarafından, 1924'de *Warner Bros.* tarafından, 1925'de İsveç'te, 1927'de *First National Pictures* tarafından sessiz olarak yeniden çekildi.

¹² Parisli fahişe Marguerite'in, Baron de Varville'in de içinde bulunduğu bir çok aşığı vardır. Ancak bir gün genç Armand'la birbirlerine aşık olurlar ve şehir dışına çekilirler. Margueritte'i ziyaret eden babası bu çocukla evlenirse kariyerinin ve hayatının

tarihinde Avrupa'dan Hollywood'a bir çok filmin benzer bir öyküsü olmasına rağmen *Camille*'in daha sonra çok sayıda sesli versiyonu yapıldı¹³. Yeniden çevrimleri bu film bağlamında sadece metinlerarası değil ülkelerarası bir yapıda da kavramamız gerekmektedir. Aynı öykü gerek sesli gerek sessiz dönemde 11'e yakın ülke arasında gidip gelmiştir. Uyarlama olarak eserin kökeni tespit edilebilse de yeniden çevrimler arasında orijinal olarak nitelendirebileceğimiz filmin 1907 yapımı ilk film olduğunu söylemek olanaksızdır.

Sessiz filmlerin sesli yeniden çevrimlerinde yapımcı şirketin aynı kaldığı, ancak yönetmen ve oyuncuların tamamen değiştiği görülmektedir. Sesli dönemden sonra değişen oyunculuk ve film yönetme teknikleri bir önceki dönemin sinema çalışanlarını setlerden uzaklaştırmış, yerlerini yeni yeteneklere açmıştır. *Erkekler Sarışınları Sever* (*Gentlemen Prefer Blondes*, Malcom St. Clair, 1928) ilk olarak sessiz dönemde Paramount Pictures tarafından sinemaya uyarlanmış, 1953'de ise

mahvolacağını söyler. Margueritte Paris'in zenginlerini tercih ettiğini söyleyerek sevgilisinden ayrılır. Ancak tüberküloza yakalanır ve tüm aşıkları tarafından terk edilir. Bunu öğrenen sevgilisi Armand'ın kolları arasında acıklı bir biçimde ölür (Nowlan, 1989: 121-123).

¹³ Film 1930'da *Vahşi Çimen* (*Wild Grass*) adıyla Çin'de ve *Kızıl Tavuzkuşu* (*The Red Peacock*) adıyla Almanya'da, 1936'da Greta Garbo'nun oynadığı Cukor'un yönettiği versiyonuyla MGM tarafından, 1941'de Mısır'da, 1944'de Meksika'da, 1952'de Fransa'da ve yine Meksika'da, 1953'de Fransız-İtalyan ortak yapımı olarak, aynı yıl bir Arjantin'de bir de İtalya'da, 1962'de İspanya-İtalya-Fransa ortak yapımı olarak, 1968'de Yunanistan'da, 1969'da *Camille 2000* adıyla bağımsız bir yapım olarak Amerika'da olmak üzere 30'a yakın defa yeniden çevrildi (Nowlan, 1989: 123).

Twentieth Century-Fox yapımcılığında Howard Hawks tarafından aynı isimle yeniden çevrilmiş, ancak bu kez Ruth Taylor ve Alice White yerine Jane Russell ve Marilyn Monroe başrolleri paylaşmıştır. David Belasco'nun oyunundan uyarlanan *Madame Butterfly* (Marshal Nelian, 1915) sessiz dönemde Paramount Pictures tarafından çekildikten sonra 1932'de aynı yapımcı şirket tarafından aynı isimle sesli olarak çekilmiş, bu kez yönetmenliğini Marion Gering'in yaptığı filmde Mary Pickford ve Marshal Nelian yerine Sylvia Sidney ve Cary Grant temel karakterleri canlandırmıştır¹⁴.

1.3.2 Hollywood Klasiklerinin Yeniden Çevrimi

Klasik olarak tanımlanmış bir filmin yeniden çevrilmesi onun bu özelliğine zarar verebilecek niteliktedir. Avrupa filmlerinin Hollywood tarafından yeniden çevrimindeki temel eleştiri noktası budur. Ancak aşağıdaki örneklerde de görebileceğimiz gibi, Hollywood filmleri bir çok defa çekilince de klasik konumuna gelebilmekte ya da bu konumlarını koruyabilmektedir. Bu durumu Hollywood'un bağdaştırıldığı popüler kültürle açıklamak olanaklıdır. Popüler kültür içerisinde bir ürünün başarısı ne kadar çok üretildiğine ya da tüketildiğine bağlıdır. Yeniden çevrimlerin özünde bulunan tekrar özelliği bu filmleri popüler kültür ürününe çevirirken, üzerinde daha fazla düşünülmesi ve inceleme yapılmasını sağlayacak

¹⁴ Siyah-beyaz Hollywood klasikleri günümüzde bilgisayarlı teknolojilerle yeniden renklendirilmekte, ses kuşakları yenilenerek DVD gibi ortamlarda yeniden piyasaya sunulmaktadır. Renkli filmin icadından sonra yukarıda da örnek gösterdiğimiz bir çok eski film yeniden çevrilmiş ya da renklendirilerek tekrar izleyicilere sunulmuştur.

birer klasik konumuna da getirebilmektedir. Yeniden çevrim bu bağlamda “klasiğin” konumunu güçlendirecek bir yapıya bürünmektedir.

James M. Cain’in romanından uyarlanan *Postacı Kapıyı İki Kez Çalar* (*The Postman Always Rings Twice*) bu bağlamda Avrupa’dan Amerika’ya taşınmış iyi bir örnektir. Film bir Hollywood klasiği olarak hatırlansa da ilk defa 1939’da Fransa’da daha sonra da 1942’de İtalya’da çekilmiştir. Hollywood’da ise 1946’da Tay Garnett’in yönettiği Lana Turner’ın yer aldığı *MGM* yapımından sonra 1981’de aynı isimle *Northstar International* tarafından bir kez daha yeniden çevrilmiş, Bob Rafelson’un yönettiği bu versiyonda Jack Nicholson ve Jessica Lange rol almıştır.

Birçok Oscar ödülü almış, gişe başarısına ulaşmış, aynı zamanda akademik incelemelere konu olmuş, biçim ve içerik açısından yenilikçi olarak tanımlanmış olan *Bonnie ve Clyde* (*Bonnie and Clyde*, Arthur Penn 1967) da bir yeniden çevrimdir. Senaryosunu Stan Shpetner’in yazdığı *The Bonnie Parker Story* (William Witney, 1958), bir yeniden çevrim olan *Bonnie ve Clyde* ile klasik konumuna gelmiştir. İlk filmde Dorothy Provine ve Jack Hogan rol alırken yeniden çevrimde Faye Dunaway ve Warren Beatty yer almış, star kimlikleriyle filmin klasik konumuna gelmesine katkıda bulunmuşlardır.

İlk sesli uzun metrajlı film olarak bilinen *Caz Şarkıcısı*’nın (*The Jazz Singer*, Alan Crosland, 1927) yeniden çevrimlerinde tersine bir durumdan söz edilebilir. Bu film sinema tarihi üzerine incelemeler geliştikçe ilk sesli film olarak saygın ve klasik konumunu sağlamlaştırmış, sonraki yapımlardan daha çok tanınır olmuştur. 1953’de

Warner Bros.'un yapımcılığında daha gelişmiş bir ses kuşağıyla Michael Curtiz tarafından ve 1980'de büyük bir müzik şirketi olan *EMI*'nin yapımcılığında aynı adla Richard Fleischer yönetiminde yeniden çevrilen filmler ses açısından daha gelişmiş olmasına karşın ilkinin klasik konumuna gelememiştir.

1998 yapımı *Sapık (Psycho)*, Gus Van Sant), Alfred Hitchcock'un (1960) aynı adlı filminin yeniden çevrimidir. Bu Hollywood klasiğinin yeniden çevrilmesi üzerine birçok tartışma olmuş; ancak ikinci film de kolaylıkla sinema endüstrisi içinde yerini almış ve gişede başarılı olmuştur. Mazdon'un (2000: 85) bire bir kopya olarak nitelediği film, Sant'ın belirttiğine göre Hitchcock'un teknik olanaksızlıklardan dolayı gerçekleştirmediği bir isteğini yerine getirmiştir: filmin açılış sahnesi vinçle kesintisiz olarak çekilmiş, kamera sokağı dolaştıktan sonra pencerenin içinden geçip ilk sahnede kurbanı çerçeveleyebilmiştir. Yeniden çevrimin ilk filmi yeniden işlediği, onu tıpkı ham bir metin gibi ele alıp eksiklerini tamamladığı ve kendini onun üzerinden tanımlayabildiği metinlerarası yapı bu örnekte açıkça ifadesini bulmuştur.

1.3.3 Aynı Yapımcı Şirketin Yeniden Çevirdiği Filmler

Mazdon'un belirttiğine göre 1948'e kadar Hollywood, 8 şirketin hakim olduğu stüdyo sisteminin etkisi altındaydı. Bunlar yatay olarak örgütlenmiş büyük stüdyolar (Majors), *Paramount*, *Loews/MGM*, *Twentieth Century-Fox*, *Warner Bros.*, *RKO* ve daha küçük çaplı üç stüdyo (Minors) *Universal*, *Columbia* ve *United Artists*'di. 1930 ile 1950 arasında yapılan 19 yeniden çevrimin 10'u bu büyük stüdyolar (*Twentieth Century-Fox*, *RKO*, *MGM* ve *Paramount*), 7'si ise küçük stüdyolar ya da bağımsız

şirketler tarafından üretilmiş ya da dağıtılmıştı. Bu dönemde yeniden çevrim stüdyo sisteminin bir parçasıydı (Mazdon, 2000: 13).

Malta Şahini (Maltese Falcon) Warner Bros. tarafından üç defa yeniden çevrilmişti. İlki 1931'de Roy del Ruth tarafından yönetilmiş, ikincisi 1936'da Bette Davis'in rol aldığı *Şeytan Bir Kadına Rastlar (Satan Met a Lady, William Dieterle)* adıyla çekilmiş, 1941'de de Humphrey Bogart'ın oynadığı ve John Huston'un yönettiği versiyonu gerçekleştirilmişti. Sonuncu film bir Hollywood klasiğine dönüşürken *Warner Bros.*'a önceki filmlerden daha büyük bir kâr getirmişti.

Aynı yapımcı şirketin yapımını üstlendiği ilginç bir örnek de *Dr. Strangelove*'dır. Peter George'un *Kırmızı Alarm (Red Alert)* adlı romanına dayanan bu film *Columbia Pictures* tarafından 1964 yılı içerisinde iki kere çevrilir. İlki Stanley Kubric tarafından çevrilen filmlerden ikincisini Sidney Lumet yönetir. İlk film Ocak ayında ikinci film ise Ekim ayında gösterime girer.

1.3.4 Aynı Yönetmenin Yeniden Çevirdiği Filmler

Mazdon'un belirttiğine göre aynı yönetmenin kendi filmini yeniden çevirmesi, yönetmenin farklı ülkelerden Hollywood'a göç ettiği durumlarda sıklıkla rastlanan bir olgudur. Savaş döneminde bir çok Avrupalı yönetmen Hollywood'a gelerek gerek kendi filmlerinin gerekse diğer Avrupalı yönetmenlerin filmlerini yeniden çevirmiştir. 1930'la 1960 arasında Hollywood'da yapılan 23 yeniden çevrimden 8'i Avrupalı yönetmenler tarafından gerçekleştirilmiştir. Anatole Litvak 1937'de *Sevdiğim Kadın (The Woman I Love)*'ı, ve 1947'de *Uzun Gece (The Long Night)*'yi,

Julien Duvivier 1941'de *Lydia*'yı, Fritz Lang 1945'de *Kırmızı Değirmen (Scarlet Street)*'i ve 1954'de *İnsan Ruhlu Şeytan (Human Desire)*'ı, Otto Preminger 1951'de *Onüçüncü Mektup (The Thirteenth Letter)*'u Amerika'da yeniden çevirmiştir (Mazdon, 2000: 20).

Alfred Hitchcock *Çok Şey Bilen Adam (The Man Who Knew too Much)* adlı filmini önce 1934'de İngiltere'de çekmiş; *Gaumont* ve *Great Britain*'in yapımcılığını üstlendiği bu filmde Leslie Banks ve Edna Best rol almıştır. İlk film İngilizce olmasına rağmen Hitchcock 1956'da Hollywood için *Paramount Pictures*'la bir yeniden çevrim gerçekleştirmiş, bu kez filmde James Stewart ve Doris Day oynamıştır.

1980'lerden itibaren birçok genç yönetmen Avrupa'da belli bir gişe başarısı elde ettikten sonra gerek yeni filmlerini gerekse kendi filmlerinin yeniden çevrimlerini gerçekleştirmek üzere Hollywood'a gitmiştir. Francis Veber 1986 Fransa'da yazıp yönettiği *Kaçaklar (Les Fugitifs)*'ı, 1989'da Hollywood'da *Three Fugitives* adıyla yeniden çevirmiştir.

1.3.5 Yabancı Filmlerin Yeniden Çevrimi

Mazdon'un belirttiğine göre sinemada sesin gelişmesinden önce bugün anladığımız anlamda ulusal sinemalar yoktu. Konuşma olmadığı için filmler kolaylıkla bir ülkeden diğerine taşınabiliyor, köken sorunu önem taşıymıyordu (Mazdon, 2000: 19). Nowell-Smith ve Ricci sesin gelişinin sinemayı yeniden ulusal sınırlara çektiğini vurgular. Sesli filmin ilk yıllarında Avrupalı şirketler, Hollywood şirketleriyle rekabet

içerisinde, kimi zaman da Hollywood ile ortak olmak üzere, çok dilli filmler gerçekleştirdi. 1934'de dublajın ilerlemesi bu çok dilli filmleri anlamsız kıldı Avrupalı yapımcıların 1950'lerden bu yana farkına varmış olduğu gibi, Amerikalı izleyiciler filmlerin İngilizce olmasını istiyordu. Alt yazı ve dublaj sadece belli bir izleyici kitlesi tarafından kabul ediliyordu. Amerika'da yabancı film pazarı hep küçük çaplı kaldı. Avrupa ve Asya filmleri daha çok video pazarına taşındı (Nowell-Smith ve Ricci, 1998: 7-15).

Yeniden çevrim yabancı filmlerin Amerikan pazarına girebilmesi için bir seçenektir. Filmler böylelikle İngilizleştiriliyor, mekanlar Amerika'ya taşınıyor, kimlikler Amerikanlaştırılıyor. Bu sayede Hollywood yabancı konular ve öykülerle Amerikalılar için yabancı olmayan filmler yaratabiliyordu. Filmlerin Amerika'da tanınması ve gösterime girebilmesi için bir yöntem de Oscar ödülleri idi. Örneğin *Rashomon* (Akira Kurosawa, 1950) 1951'de en iyi yabancı film Oscar ödülünü almış ve sonrasında Western türüne uyarlanarak *Büyük Utanç* (*The Outrage*, Martin Ritt, 1964) adıyla yeniden çevrilmişti¹⁵. Sanat sinemasının örnekleri Hollywood'un ticari kalıpları içerisinde yeniden şekillendirilmiş, Uzakdoğu filmleri hem sinema hem de televizyon için geniş bir kaynak oluşturmuştu. 2002 yapımı *Halka* (*The Ring*, Gore Verbinski) psikolojik gerilim türüne Japonya'da yeni bir soluk getiren ve yüksek gişe hasılatına ulaşan *Ringu*'nun (Hideo Nakata, 1998) yeniden çevrimiydi.

¹⁵ Akira Kurosawa'nın *Rashomon*'dan başka *Yedi Samuray* (*The Seven Samurai*, 1954) ve *Yojimbo* (1961) adlı filmleri sırayla *Muhteşem Yedili* (*The Magnificent Seven*, John Sturges, 1960) ve *Bir Avuç Dolar* (*A Fistful of Dollars*, Sergio Leone, 1961) adlarıyla western türüne uyarlanarak yeniden çevrilmiştir.

Avrupa filmlerinin yeniden çevrimi, çevrilen yabancı filmler arasında önemli bir yer tutmaktadır. Yeniden çevrim üzerine tartışmalar temelde Avrupa filmlerinin Hollywood tarafından yağmalanması üzerinden yapılmaktadır. Avrupa sineması ve Hollywood sinemasının tarihsel süreçte aldığı karşıt konum yeniden çevrim sürecini daha tartışmalı kılmaktadır.

1959'da Mirisch Company'nin yapımcılığında Billy Wilder tarafından çekilen Marilyn Monroe ve Tony Curtis'in rol aldığı *Bazıları Sıcak Sever* (*Some Like it Hot*), 1933 Alman UFA stüdyoları tarafından çekilen *Viktor ve Viktoria*'nın (*Viktor und Viktoria*) ikinci yeniden çevrimiydi. İlk film bir Alman komedi filmiydi ve Hans Hoemburg'un öyküsüne dayanıyordu. 1982'de *Victor/Victoria* (Blake Edwards) adıyla MGM tarafından Julie Andrews'ın rol aldığı yeni bir versiyon daha yapıldı. 1996'da çekilen *Kuş Kafesi* (*The Birdcage*, Mike Nichols) ise 1978 yapımı *Çılgınlar Kulübü*'nün (*La Cage aux Folles*, Edouard Molinaro) bir yeniden çevrimiydi.

Yeniden çevrimleri ayırlamaya çalıştığımız bu maddelere ek olarak Manfred Hobsch'un *Das Grosse Buch der Remakes* (2002, 13-15) adlı kitabında ve Robert Eberwein'in "Remakes and Cultural Studies" (1998: 28-30) adlı makalesinde yer alan şu yeniden çevrim çeşitlerini de ekleyebiliriz: tür değiştiren yeniden çevrimler¹⁶, aynı oyuncunun yer aldığı yeniden çevrimler¹⁷, Hollywood hitlerinin dünyanın diğer

¹⁶ *Bengali Hikayesi* (*The Story of Bengali*, Henry Hathaway, 1935) dört yıl sonra western türünde *Geronimo* adıyla Paul H. Sloane tarafından yeniden çevrildi.

¹⁷ Ingrid Bergman *Intermezzo*'nun İsviçre (Gustav Molander, 1936) ve Amerikan (Gregory Ratoff, 1939) yapımlarında rol aldı.

lkelerinde yeniden evrilmesi¹⁸, temel karakterlerin cinsiyetlerinin¹⁹ değiştiği yeniden evrimler.

Yeniden evrim süreci özgün filmlerin Hollywood kalıpları içerisinde yeniden yapılandırıldığı bir süreçtir. Bu süreç yeniden çevrilen film açısından tek yönlü olarak görülse de kültürlerarası bir etkileşimi ortaya koymaktadır. Yeniden evrim metinlerarası yapı içersinde diğer Hollywood filmlerini de etkilemektedir. Hollywood filmleri için alışılan tür kalıpları yavaş yavaş değişmektedir. Yeniden evrim süreci Avrupa ve Hollywood sineması arasında karşılıklı bir değişim, alış-veriş sürecini doğurmaktadır. İkinci bölümde Avrupa sineması ve Hollywood sineması kavramlarını tanımlayarak bu iki sinema arasındaki farkları ele alacağız.

¹⁸ Michael Winner, Howard Hawks'ın 1946'da Amerika'da yönettiği *Büyük Uyku (The Big Sleep)* adlı filmi 1978'de aynı isimle yeniden çevirdi.

¹⁹ *Baş Sayfa (The Front Page)*, Lewis Milestone, 1931) ve *Cuma Kızı (His Girl Friday)* Howard Hawks, 1941).

2. SİNEMADA FARKLI YAKLAŞIMLAR (HOLLYWOOD VE AVRUPA SİNEMASI)

2.1 Popüler Sinema Olarak Hollywood ve Sanat Sineması Olarak Avrupa Sineması

2.1.1 Avrupa ve Amerika Kavramları

Hollywood sinemasının popüler sinemayla Avrupa sinemasının da sanat sinemasıyla özdeşleştirilmesi yaygın bir olgudur. Ancak Avrupa’da yapılan her filmin bir “sanat filmi” olduğunu söyleyemeyiz. Avrupa sinemasını bir tür olarak tanımlamak ya da Avrupa’nın sınırlarını belirlemek de pek kolay değildir. Ancak Hollywood ve Avrupa sineması olarak birbirinin karşısında konumlandırabileceğimiz bu iki olgu her iki sinemanın özelliklerini tanımlamayı kolaylaştırmaktadır. Sinemasal alandaki bu ikili ayırım aynı zamanda kültürel-toplumsal-politik alanlar olarak Avrupa ve Amerika’yı birbirinin karşısında konumlandıran daha geniş bir yapının içerisinde yer almaktadır.

James Morrison sembolik kültürel alanlar olarak Avrupa ve Amerika'yı Avrupa gelenekselliği karşısında Amerikan yenilikçiliği, Avrupa yüksek ciddiyeti karşısında Amerikan özgür ruhu, Avrupa seçkinciliğine karşı Amerikan demokrasisi, Avrupa sanatına karşı Amerikan eğlence anlayışı, Avrupa modernizmine karşı Amerikan kitle kültürü olarak tanımlar (Morrison, 1998: 1,2). Kültürel alanların tanımlanması tarihi ve siyasi gelişmelerle sıkı sıkıya ilişkilidir.

II. Dünya savaşı sonrasında Avrupa siyasi anlamda sömürgeci gücünü yitirir, Amerika'nın egemen olduğu yeni dünya düzeni şekillenmeye başlar. Savaşlar sonrasında harap düşen Avrupa ülkeleri benzer olayların yaşanmaması için birleşme girişimleri arar. 60'lardan sonra nükleer güç dengelerine göre yapılanan iki kutuplu dünyada kültür ürünleri üzerinden savaşa giren Amerika liberalizm ve kapitalizmin egemenliğiyle bu savaşı kazanır, Avrupa'dan Asya'ya dünyanın her bölgesindeki politikaları karışan ülkeler üstü bir konuma yerleşir. 80'lerden sonra liberal kapitalist anlayış Avrupa'ya egemen olur. II Dünya savaşından itibaren Amerika'nın müdahaleci dünya politikası Avrupa'da ve dünyanın birçok ülkesinde karşıt seslerin oluşmasına yol açar.

Dünya üzerindeki yeni dengeler ekonomik ve kültürel alanlara taşınır, sanat ürünleri kültürel yayılım politikalarında en temel öge olur. Resim, müzik gibi güzel sanatlar alanında geniş birikime sahip olan Avrupa yeni çağın sanat ürünü sinema eserlerini Amerika'dan ihraç etmeye başlar. Teknolojik gelişmelerle beslenen, yüksek oranda ekonomiye bağlı; edebiyat, müzik, sahne sanatları, resim gibi diğer sanatlardan etkiler barındıran sinema Amerikan yaşam tarzını, tüketim ve eğlence alışkanlıklarını tüm dünyaya taşır. Sinema Avrupa'da ve dünyanın birçok ülkesinde Amerikan emperyalizmine karşı savunulması ve korunması gereken bir araca dönüşür. Fransa, 1993'deki Ticaret ve Gümrük Serbestliği Anlaşması (GATT) görüşmeleri sırasında sinema alanının kesinlikle dışarıda tutulmasını ister, Amerika ise, sinema ürünlerine herhangi bir ticari alandan farklı olarak yaklaşmaz. Avrupa'da sinema ulusal değerleri yansıtan, düşünceleri ve duyguları aktarabilen bir sanat aracı olarak görülür. Modern edebiyat, resim, müzik gibi alanlardaki gelişmeler ve yenilikler

sinema alanında da denenir. Sinemaya ve sanata ciddi yaklaşım biçimi, Amerikan popüler eğlence anlayışının karşısına Avrupa yüksek sanatını yerleştirir. Ancak Avrupa kavramı ya da Avrupa sanatı hiçbir zaman homojen bir kavram olmamıştır. Sinemasal alanda ikili bir ayrıma gitmeden önce Avrupa kavramının tartışılması yerinde olacaktır.

Nowell ve Ricci, “Avrupalı olma” kavramının Avrupa’da yapılan tüm filmler için mi yoksa Avrupa doğumlu yönetmenlerin herhangi bir yerde ve herhangi yabancı bir yatırımla yaptıkları filmleri de kapsayacak şekilde mi kullanılacağını sorgular. Eğer Avrupa sineması diye bir şey varsa Avrupa’daki ulusal sinemalarla ilişkisi nedir? Kalite ya da kültürel estetiği yansıtan yaratıcı bir gelenek mi bu sinemayı belirlemektedir? (Nowell-Smith ve Ricci 1998: 20). Bu sorulara şunlar eklenebilir: Avrupa’nın sınırları neresidir? Avrupa Birliği’ne üye ülkeler mi Avrupa ülkeleridir? *Eurimages*¹ gibi ortaklıklara üye olan ülkelerin filmleri de Avrupa sinemasına dahil midir? Hollywood’la gerek endüstriyel gerek dilsel açıdan farklı bir bağ içerisinde olan İngiliz sineması ya da coğrafi olarak bir bölümü Avrupa kıtasında bulunan Rusya’da gerçekleştirilen filmler Avrupa sineması örneği midir? Editörlüğünü Ginette Vincendeau’ nün yaptığı *Avrupa Sineması Ansiklopedisi*’nde Rus ve İngiliz

¹ *Eurimages* Avrupa Birliği Konseyi tarafından Avrupa filmlerinin ortak yapım, dağıtım ve gösterimini geliştirmek amacıyla 1989’da kurulmuş 29 üyesi bulunan bir kuruluştur. Bu üyeler: Belçika, Kıbrıs, Danimarka, Fransa, Almanya, Yunanistan, İtalya, Lüksembourg, Hollanda, Portekiz, İspanya, İsveç, İzlanda, Norveç, İsviçre, Macaristan, Finlandiya, Türkiye, Avusturya, Polonya, İrlanda, Bulgaristan, Çek Cumhuriyeti, Slovak Cumhuriyeti, Romanya, Slovenya, Lituanya, ve Makedonya’dır. İngiltere ise 1993’de *Eurimages*’a üye olup 1997’de üyelikten ayrılmıştır.

yönetmenlere yer verilmektedir. Richard Dyer ve Ginette Vincèdeau'nun derledikleri *Popüler Avrupa Sineması* adlı kitabın 6. Bölümü Rus sinemasına ayrılmıştır. Sovyet montaj geleneği Alman Dışavurumculuğu ile birlikte 1920'lerde Hollywood klasik anlatısının karşısına yerleştirilen temel Avrupa akımlarından olmuştur. Gerek edebiyat gerekse müzik alanında Rus sanatı Avrupa ile bir bütünlük içerisinde algılanmıştır. *Eurimages* gibi Avrupa ortaklıklarına dahil olmayan, bir yandan James Bond gibi ticari sinema dizileri üreten İngiliz sineması ise İngiliz Yeni Dalgası ile Avrupa sanat sinemasının bir parçasını oluşturmaktadır. *Eurimages*, *Eureka*² gibi Avrupa görsel işitsel alanını ortaklıklarla geliştirmeye çalışan kuruluşlar sadece Avrupa ülkelerine açıktır; dolayısıyla bu birliklere üye olmuş ülkeler çoktan Avrupa ülkesi olarak kabul edilmiştir.

Siyasi açıdan ortak bir Avrupa fikri, Avrupa sinemasının sınırlarını çizmeyi kolaylaştırmaktadır. Avrupa içerisindeki ortak yapımlar ortak bir sinemadan söz edebilmek için somut örnekler oluşturmaktadır. Bu yapımlar gerek ekonomik gerek kültürel anlamda Hollywood'un karşısında birleşik bir Avrupa ve farklı bir sinemanın temel göstergesi olabilmektedir.

² *Görsel-İşitsel Eureka* 1989'da Paris'te görsel işitsel teknolojilerin geliştirilmesi amacıyla kurulmuş 34 üyesi olan bir kuruluştur. 1992'de bu kuruma bağlı olarak Avrupa'da görsel işitsel alandaki sayısal verileri toplamak amacıyla Avrupa Görsel-İşitsel Gözlemevi oluşturulmuştur. Meslek içi eğitim seminerleri ve görsel işitsel ürünler için pazarlar düzenlemiştir.

Dyer ve Vincendeau'nun belirttiği gibi II. Dünya Savaşından beri Avrupa Konseyi (1949), Avrupa Birliği (1957), Doğu Avrupa ülkelerini de kapsayan ticari anlaşmalar gibi girişimlerle ortak bir Avrupa yaratılmaya çalışılmaktadır. Avrupa kültürü biri geçmişi biri de modernizmi vurgulayan iki çelişkili açıdan tanımlanmaktadır. Avrupalıların ortak bir kültürel tarihi paylaştığı düşünülmektedir. Antik Yunan ve Roma kültürü, Hıristiyanlık, Rönesans, Aydınlanma Avrupa'nın ortak geçmişi olarak kabul edilmektedir. Demokrasi, özgürlük, uygarlaşma ise Avrupa'nın geliştirdiği ortak değerler olarak düşünülmektedir. Dyer ve Vincendeau Avrupa'nın şovenist, seçkinci, yabancılaştırıcı, yerel kültürleri sindiren, popüler kültürü ve çağdaş çokkültürlü gerçeği reddeden bir yapısı olduğundan söz eder. Eğer Avrupa bir yandan geçmiş ile tanımlanıyorsa ikinci ve çelişkili tanım da Avrupa'yı kitle kültürüne ve din gibi güçlere karşı modernizmin kaynağı ve mekanı olarak göstermektedir. Avrupa'yı bütünleştiren önemli öğelerden biri de gerçekçilik geleneğidir (Dyer ve Vincendeau: 1992: 1-8).

Nowell-Smith ve Ricci modern anlamda birleşik Avrupa fikrinin 1930'larda gelişmeye başladığını söyler. Avrupa Birliğinin mimarlarından Jean Monnet'nin stratejisi, sadece Avrupa endüstrisini korumak değil, Kuzey Atlantik içerisindeki Avrupalı tarafların ortak çalışmalarını geliştirmektir. Bu bağlamda Avrupa devletleri, 1940'ların sonunda sinema alanındaki ortak yapımları hızlandırır ve böylece ortak bir iç pazarın korunması altına girerler. Bunlar devletler arasındaki karşılıklı yasalarla desteklenir. Örneğin 1950 ile 1965 arasında 764 adet İtalyan-Fransız ortak yapımı film gerçekleştirilir. Ortak yapımlar üzerine uzmanlaşan şirketler kurulur. Amerika'nın kültürel endüstriyi tehdit ettiği inancı Avrupa'da bir bilince, yabancı

filmlerin egemenliğine karşı ulusal ve kültürel değerleri temel alan bir direnişe yol açar. Birleşmenin doğasından ve boyutlarından doğan bu tartışma aynı zamanda Amerikan iletişim endüstrisinden gelen baskıya karşıdır ve temel olarak Avrupa görsel-işitsel alanının geleceği etrafında toplanır (Nowell-Smith ve Ricci, 1998: 2-10, 20, 76).

1980'lerden itibaren Avrupa ülkeleri arasındaki ortak yapımlar *MEDIA*³, *Eurimages*, Görsel İşitsel *Eureka*, *Medea*⁴, *See Sinema Network*⁵ gibi programlar ve kuruluşlar aracılığıyla üye ülkelerin ekonomik ve yasal destekleriyle korunan kurumsal ve sürekli bir yapıya dönüşür. Bu sayede sadece film yapımı değil Avrupa içi tüm görsel işitsel alanlarda gösterim, pazarlama ve mesleki eğitim aşamasında gelişim ve ortaklık sağlanır. 1990'lardan bu yana *Eurimages* damgası bir bakıma Avrupa sanat filmleriyle özdeşleşir. Avrupa pazarlarını Amerikan filmlerinin egemenliğine karşı korumayı, Avrupa kökenli ortak kültürel temaların, yenilikçi, farklı konuların ve anlatım biçimlerinin desteklenmesini amaçlayan bu kuruluş ticari anlamda başarı

³ *MEDIA* Avrupa görsel-işitsel kültürünün geliştirilmesi amacıyla yapım, dağıtım, şirketler ve eğitim alanlarının desteklenmesi için 1986'da Avrupa Komisyonunca geliştirilmiş bir programdır. Avrupa Birliğine üye ülkelere açıktır. Senaryo Fonu, Film Dağıtım Ofisi, Avrupa Film Ödülleri (*FELIX*), *MEDIA I*, *MEDIA II*, *MEDIA* plus programlarıyla Avrupa devletleri arasında ortak kültürel mirasın geliştirmesine hizmet vermektedir.

⁴ *Medea* Avrupa Birliği ülkeleriyle 12 Akdeniz ülkesi arasındaki görsel-işitsel alandaki işbirliğini geliştirmek amacıyla kurulmuş bir programdır.

⁵ *See Sinema Network* 2000 yılında güneydoğu Avrupa ülkeleri arasında sinema alanındaki işbirliği ve ortak yapımları geliştirmek amacıyla oluşturulmuş bir programdır.

sağlayacak filmleri de ayrı bir kategoride değerlendirir. En az üç ortaklı Avrupa yapımlarına verilen destek Hollywood popüler filmleri karşısında ortak bir kültürel miras olarak Avrupa sanat filmlerini yaygınlaştırmayı hedefler. Avrupa sineması kavramını sanat sinemasıyla bütünleşen bir olgu olarak tanımlamak popüler Hollywood sineması ile arasındaki farklılıkları ortaya koymak açısından yardımcı olacaktır.

2.1.2 Avrupa Sanat Sineması

Dyer ve Vincendeau, sinema alanının açık bir şekilde bir yanda popüler eğlenceyi temsil eden Hollywood yani Amerika, diğer yanda ise sanatla bağdaştırılan Avrupa olarak ikiye ayrıldığını söyler. Bir de Avrupalılar tarafından Avrupa için üretilen popüler sinema vardır. Ancak popüler Avrupa filmleri çok nadiren ulusal sınırların dışına çıkmaktadır (Dyer ve Vincendeau: 1992: 1).

Peter Lev'e göre sanat sineması, Amerika da dahil olmak üzere her ülkede görülebilecek bir olgudur. Ancak bu kavramın Avrupa ile ilişkilendirilmesi, sinemanın ilk yıllarından bu yana Avrupa'da gelişen çeşitli akımlara ve sinemanın Avrupa'da algılanma biçimlerine bağlıdır. 1908'de tiyatro oyunlarını perdeye aktaran *Film d'Art*, 1920'lerde klasik anlatının devamlılık, bakış açısı ve anlatısal birlik ilkelerine karşın Sovyet montaj anlayışı, Alman Dışavurumcu Sineması, gerçeküstücülük, dışavurumculuk, dadaizm, futurizm gibi akımların sinemadaki yansıması olan *Avantgarde* filmler ve II. Dünya Savaş'ından sonra ortaya çıkan İtalyan Yeni Gerçekçi akımı, Fransız Yeni Dalgası ya da daha sonraki Çek Yeni Dalgası, İngiliz Yeni dalgası, Yeni Alman sineması gibi akımlar sanat sineması

olarak kabul görmüştür. Sanat filmi kavramı özellikle II. Dünya Savaş'ı sonrasında yapılan, içeriği ve biçimiyle yeni yaklaşımlar gösteren, yüksek kültürlü izleyiciyi hedefleyen uzun filmlere gönderme yapar. Bu filmlerin çoğu Avrupa'da yapılır ve son 40 yılın en önemli sinema akımları sanat filmi olgusunun parçası olarak görülür (Lev, 1993: 2-3).

Steve Neale sanat sinemasını birtakım Avrupa ülkeleri tarafından, yerli film pazarlarını Amerikan egemenliğine karşı korumak ve kendilerine ait bir film endüstrisi ve kültürü geliştirmek için gerçekleştirilen girişimler olarak niteler. Sinemalar arasında kurulan bu karşıtlıklar kültürel ikiliğin bir uzantısıdır aslında (Neale, 1981: 11). Sanat sineması kavramının özellikle İtalyan Yeni Gerçekçiliği, Fransız Yeni Dalgası gibi akımlarla bağdaştırılmasında, Avrupa'da biçimsel ve anlatsal olarak bir ekol altında toplanabilecek, Hollywood sinemasına alternatif, devletlerce desteklenen filmlerin sayısal olarak artması etkilidir. II. Dünya savaşı sonrasında devletçi bir kalkınma modeli uygulayan Avrupa, savaş sırasında etkili bir propaganda silahı olarak kullanılan sinema alanına da büyük bir önem vermiştir. Savaş sonrasında Avrupa'ya kurtarıcı olarak gelen Amerika, kitle kültürü ürünleriyle birçok Avrupa ülkesinin ortak dış düşmanına dönüşmüştür. Savaşın yıkıcı ortamı sonrasında Hollywood melodramları yerine Avrupa'nın kendi içinden çıkan acıları, umutsuzlukları yansıtan filmler sanatsal olarak değerli bulunmuştur.

İtalyan Yeni Gerçekçilik akımı, savaş sonrası Avrupa'sında, gerçek mekanlarda, profesyonel olmayan oyuncularla, belgesel nitelikte çekilen düşük bütçeli sanatsal değere sahip filmleri uluslararası izleyici kitlesine taşımıştır. Bu akımın yönetmenleri

toplumun ve sıradan insanın sorunlarıyla ilgilenmiş, filmlerinde savaşa, açlığa, işsizliğe, yoksulluğa karşı tepkilerini ortaya koymuş, öyküden çok çevreye ve karakterlere eğilimlerdir. Gerçekliğin sürekliliğini sağlamak amacıyla uzun ve kesintisiz çekimler; sıradan insanı yansıtan yalın ve gerçekçi oyunculuk kullanmışlardır.

1950'lerin sonları ve 1960'ların başında gelişen Fransız Yeni Dalgası, *Cahiers du cinéma*' dergisi etrafında toplanan, bilinçli olarak farklı ve yıkıcı bir sinema yapmak için yola çıkan kuramcı ve yönetmenlerin çevresinde gelişmiştir. Bu yönetmenler Hollywood filmlerini incelemiş, "auteur" fikrinden etkilenmiş, büyük bütçeli yıldız filmleri yerine kişiselliği ve yaratıcılığı öne çıkaran bir sinema yapmaya çalışmışlardır. Tek bir büyük filmin yapımındaki riski azaltmaya yönelik ve gençlerden oluşan pazarı ele geçirmeyi hedefleyen yapımcılık anlayışı bu filmlerin yaygınlaşmasını sağlamıştır. Yönetmenin "auteur" kişiliğini ön plana çıkaran, bireyci, soyut düşünceleri aktarmaya çalışan, daha önceki tüm klasik anlatı biçimlerini, öykü bütünlüğünü, doğrusal akışı reddeden, zaman sıçramalarına, aynı anlatı içerisinde farklı sinema tekniklerine yer veren, gerçek mekanlarda, yıldız olmayan oyuncularla çekilen bir sinema anlayışı getirilmiştir.

Bu iki akımın filmleri Amerika'da gösterilmeye başlandığında Hollywood üzerinde önemli etkileri olmuştur. *Roma Açık Şehir* (*Roma, Citta Aperta*, Roberto Rossellini, 1945), *Ve Tanrı Kadını Yarattı* (*And God Created Woman*, Roger Vadim, 1956) gibi yapımlar yüksek gişe hasılatı elde edince Avrupa filmlerini ithal eden şirketlerin sayısı artmış, sanat filmleri gösteren özel salonlar açılmıştır. Bu filmler okullarda

izlenmiş, tartışılmıştır. Bu dönemden sonra Amerika’da altyazılı olarak gösterime giren yabancı filmler doğrudan sanat filmi olarak algılanmaya başlanmış, popüler Avrupa filmleri bile sanat filmi olarak sınıflandırılabilmiştir.

“Auteur kuram” sanat sineması için bir başka belirleyici unsur olmuştur. Peter Wollen, Andrew Sarris’ten yola çıkarak bu kuramın *Cahiers du cinéma*’ yazarları tarafından geliştirildiğini ve Amerikan sinemasının incelenmeye değer olduğu anlayışından çıktığını söyler (Wollen, 1998: 589). Sarris “auteur”ün özelliklerini şöyle tanımlar: “Auteur” teknik açıdan işinin ehlidir, tekrarlanan kendine özgü tarzında ifadesini bulan bir kişiliğe sahiptir, bu bir süre sonra onun imzasına dönüşür. Filmleri, yönetmenin kişiliği ve malzemesi arasındaki gerilimden doğan içsel bir anlama sahiptir. Böylece hep bir belirsizlik olacaktır çünkü “auteur”ün kim olduğu, hiç bilinmeyecek yanlarını da içerecek, çalışmasında özümseyerek görünmez ya da fark edilmez olacaktır (Sarris, 1992: 586, 587). Fransızların yönetmene atfettikleri “auteur” konumu aslında sanat sineması içerisinde daha belirleyici olmaktadır.

Sanat sineması; yönetmenin bireysel kararları, bakış açısı, yaratıcılığı çerçevesinde şekillenen, onun dünya görüşünü izleyiciye taşıyan öznel filmleri içermektedir. Popüler sinemanın karşısına konumlandırabileceğimiz bu sinemada izleyiciden çok filmin yaratıcısı önemlidir. Film yaratana kişinin tıpkı bir ressam, müzisyen, yazar gibi anlatmak istediği, anlatmazsa varolamayacağı birtakım olaylar, konular, durumlar söz konusudur. Yönetmen bunları anlatırken kendine özgü yöntemler kullanır ve popüler sinemanın izlediği tür kalıpları yerine özgün, farklı yapılar yaratır. Hollywood filmlerinin aksine sanat sineması bu yüzden bireyseldir. Bu

bireysellik izleyici tarafına da taşınır. İzleyici izlediklerini anlamada ve yorumlamada klasik anlatıya göre serbesttir. Film izleyen herkes kendi sanatsal deneyimlerine göre farklı anlamlar çıkaracaktır. Bu yüzden Avrupa’da sanat sineması izleyicisiyle birlikte gelişmiş böylece filmlerin devamlılığı sağlamıştır. Bu filmler sinema kulüplerinde popüler sinemanın aksine bir çeşit eğitim ortamında izlenmiş, yorumlanmış ve tartışılmıştır.

Hollywood sineması olarak daha homojen bir kavramdan söz edebilirken, Avrupa sinemasını kolaylıkla tanımlayamıyor olmamız bu başlık altında birbirinden ayrı akımların ve birbirinden ayrı ülke sinemalarının bulunmasıdır. Avrupa sanat sineması kavramı tarihsel göndermeleri ve geniş içeriğiyle daha bütünleştirici ve açıklayıcı bir kavram olmaktadır. David Bordwell Alman Dışavurumculuğu, Sovyet montaj sineması, Fransız Yeni Dalgası gibi akımların belli bir dönem sürdüğünü; buna karşılık Hollywood sinemasının ticari bir sinema olarak çok sayıda çalışanı ve filmiyle günümüze kadar geldiğini söyler. Hollywood sinemasının klasik olarak adlandırıldığını oysa Amerikan kitle kültürü ürünleri için “klasik” kavramını kullanmaya alışık olmadığımızı belirtir (Bordwell, 1985: 3). Hollywood anlatısının ve biçiminin kalıpları gelenek içerisinde şekillenmiş, bu öğelerin sürekliliği ve yeni nesillerce uygulanırılığı anlatıyı klasik konumuna getirmiştir. Klasik anlatının özellikleri filmlerde olduğu kadar Hollywood senaryo kitapçıklarında da belirlenmiştir. Sadece senaryo alanında değil kamera, ışık, kurgu gibi teknik alanlarda da kitaplar geliştirilmiş, teknik kullanımlar sıkı kurallara bağlanmış, bu öğelerin devamlılığı sayesinde anlatının ve biçimin klasikleşmesi sağlanmıştır.

Aşağıda değineceğimiz anlatısal ve biçimsel özellikler Hollywood ve Avrupa sanat sineması arasındaki farkları ortaya koyacaktır.

2.1.3 Anlatısal ve Biçimsel Farklar

Hollywood giriş-gelişme-sonucun sıkı sıkıya örüldüğü, karakterlerin belirgin hedeflerinin ve geçmişlerinin olduğu, neden ve sonucun birbirini takip ettiği, cevapsız soruların kalmadığı klasik anlatı yapısını kullanır. Temelde amaç daha fazla seyircinin ortak duygularına hitap etmektir. Sanat sinemasında ise açık uçlu sonlar, anlatı içerisinde seyircinin öznel konumuna bırakılmış boşluklar, neden-sonuç arasındaki zayıf ilişki, bölümlü ve tesadüfi bir anlatı yapısı, amaçsız, güdüsüz karakterler, psikolojik sorunlara, iletişimsizliğe yer verilmesi, özdeşleşme yerine yabancılaştırma unsurları kullanılması hakimdir. Hollywood sinemasında amaç izleyicinin önce gerilmesini sonra duygusal boşalmasını sağlamak, izleyiciyi rahatlatmak, eğlendirmek iken sanat sinemasında düşündürmektir. İzleyici boşlukları tamamlarken zihinsel faaliyette bulunur. Popüler anlatının izleyicisi ise daha edilgendir, tek yapması gereken filmin duygusal gerilimine kendini bırakmaktır.

David Bordwell'in belirttiğine göre Hollywood anlatısı 19. yüzyıl melodram ve tiyatro geleneğine sıkı sıkıya bağlıdır. Biçimsel ve anlatısal açıdan devamlılık önemlidir. Ara-yazılar, kesmeler, çözümler, çevrilmeler ve kararmalar tarihsel süreç içerisinde bu zamansal devamlılığı sağlamanın farklı yöntemleri olmuştur. Karakter merkezli kişisel ya da psikolojik nedensellik klasik anlatının dayanak noktalarından biridir. Anlatısal nedensellik içerisinde tesadüf ve şansa fazla yer yoktur. Tesadüf filmlerin başlangıç sahnelerinde yer alabilir. Kadın ve erkek

tesadüfen tanışır; ancak ilişkilerinin ilerlemesi için tesadüflere güvenemezler, güdülenmemiş tesadüflere yer yoktur. Hollywood anlatısı çizgiseldir. Düğüm, çözüm, boşlukları doldurma bu çizgiselliğe hizmet eder. Anlatısal boşluklar doldurulur, gevşek nedenler sıkı sıkıya birbirine bağlanır, her sonuç tam olarak güdülenir. Karakterlerin belirtilen amaçlara ulaşmaları serim, çelişki, karmaşa, çatışma, çözüm gibi öğelerle ilerler. Her sahne yeni bir nedensel zinciri ortaya koyar, bir diğerini sona erdirir ve anlatıyı bir basamak daha çözüm noktasına yaklaştırır. Yeni sahne yeni çelişkiler, yeni amaçlar ve yeni sorular ortaya koyar. Olayların akışı birbiri ardına sıralanır. Bu akışı bozabilecek tek şey geriye dönüşlerdir. Ancak geriye dönüşler de sıkı sıkıya karakterin belleğine ve hatırlamasına bağlanır ve nedensellik zincirini bozamaz. Birçok anlatısal öğe “gerçekmişgibilik” temelleri üzerinde haklı çıkarılır. Hollywood filmleri için tekrar önemli bir öğedir. Senaryo el kitaplarında her olayın önce zeki, sonra ortalama ve sonra da yavaş algılayan izleyici için üç defa tekrarlanması tavsiye edilir. Karakterler arzularına kavuşup eylem bittikten sonra film de sona erer. Mutlu son, izleyicinin arzularını yerine getirir (Bordwell, Staiger, Thompson, 1985: 9-33).

Bordwell sanat sineması anlatısında klasik filmdeki gibi ağıdalı, gerekenden fazlasını anlatan bir yapının söz konusu olmadığını söyler. Daimi boşluklar vardır, açıklama hep geciktirilir ya da filmin tümüne yayılır. Anlatıda güdünün önemi daha azdır. Sanat sineması köklerini gerçekliği sorgulayan edebi modernizmde bulur. Dünyanın yasaları bilinmeyebilir. Kişisel psikoloji belirsizdir. Neden-sonuç arasındaki ilişki zayıftır. Bölümlü ve tesadüfi bir anlatı yapısı kullanılır. Karakterin psikolojisi incelenir; psikolojik sorunlara, yabancılaşma ve iletişimsizliğe yer verilir (Bordwell,

1985: 206-210). Eryılmaz, doğrusal zamana karşı çıkış, zaman içinde ileri ve geri sıçramalar, öykünün bütünselliğine önem verilmemesi, bazı öğelerin dışarıda bırakılması, aynı film içerisinde belgeselden yapıntıya dek çeşitli sinema biçimlerinin kullanılması, çekim sırasında doğaçlamaya yer verilmesinin sanatsal anlatı yapısının temel özellikleri olduğunu vurgular (Niş, Eryılmaz, 1981: 162).

Godard, Hollywood sinemasının özelliklerini belirlerken yeni sinemayı bunun tam karşısına oturtur. Karşı sinema sadece diğer sinemayla bağlantılı olarak var olabilir. İşlevi karşısına aldığı sinemanın fantezileri, ideolojisi ve estetiğine karşı mücadele etmektir. Godard iki anlatıyı şu şekilde birbirinin karşısına yerleştirir (Wollen, 1997: 76):

Geçişli anlatım	Geçişsiz anlatım
Özdeşleşme	Yabancılaşma
Saydamlık	Öne çıkma (ayrımına vardırma)
Tek anlatım	Çok anlatım
Kapalılık	Açıklık
Hoşlanma	Rahatsız olma
Kurmaca	Gerçek

Hollywood anlatısında aksine karşı anlatımda araya girmeye izin veren ayrı bölümler yöntemi, duygusal büyüü yıkmak ve akışı bozarak seyircinin dikkatini yeniden yoğunlaştırmak için kullanılır. Karaktere uymayan, farklı karakterler için aynı, aynı karakterler için farklı ses tonlarının kullanılması; gerçek insanların kurmaca öykülerde yer alması; seyirciye doğrudan hitap etme yöntemi özdeşleşmeyi de anlatımı da parçalar. Kamerayı göstermekle, film malzemesine çizikler atarak

görüntüyü silmekle, bazı sekansları negatif olarak basmakla, gürültüyü temel bir öğe olarak kullanmakla filmin üretim süreci tıpkı resimde tuvalin öne çıkarılması gibi öne çıkarılır. Birçok karakterin farklı öykülerden alınarak tek bir anlatım içerisine sokulması, filmin karakterlerinin farklı diller kullanması, filmin değişik bölümlerinde farklı dillerin kullanılması, ses ile görüntü arasındaki kırılma tekli anlatımın yapısını bozar (Wollen, 1997: 76-84).

Yine Bordwell'in belirttiğine göre Hollywood karakterleri bireysel ve tutarlıdır. Karakterlerin, özellikle de kahramanların daima bir amaçları vardır. Kahraman şimdiki durumunu değiştirmek ister ya da bir takım olayları yeniden canlandırmaya çalışır. Klasik dramının kurallarında olduğu gibi, çelişki karakterin arzuları ve engellerden doğar. Karakterlerin özellikleri sıkı sıkıya eyleme bağlıdır. Eylem içsel duyguların dışavurumudur. Güçlü bir biçimde kişiselleştirilmiş kahramanı yıldız sistemi de destekler. Hollywood karakterinin amacı ilk sahnede belirlenir son sahnede ise karakter amacına ulaşır. Aradaki tüm olaylar karakterin dayanıklılığını test etmek içindir. Klasik Hollywood anlatısında aynı karakter grubunu nedensel olarak bağlayan iki eylem çizgisi vardır. Bunların değişmez olanlarından biri karşı cins arasındaki romantik aşktır (Bordwell, 1985: 9-42). Sanat sinemasında ise popüler sinemanın prototipik karakterleri yerine özdeşleşmesi kolay olmayan, amaçsız, güdüsüz, kimi zaman kendini sorgulayan, bir durumdan diğerine sürüklenen karakterler kullanılır. Kahramanın varoluşsal bir kriz yaşadığının farkına varması olayların temel nedenidir (Bordwell, Staiger, Thompson, 1985: 206-210).

Bordwell, klasik Hollywood biçimini belirleyen klasik anlatının öğeleri olduğunu söyler. Anlatının görünmez olması kurgunun fark edilmemesi, kameranın dramatik eyleme kendini bırakmasıyla mümkündür. İzleyici tekniğin bilincinde olmamalıdır. Klasik kurgu zamansal devamlılığı sağlamaya yöneliktir. Karakterin eylemindeki devamlılığı sağlamak için hareket kesmesi kullanılır. Farklı çekimleri bağlamak içinse karakterin bakışı kullanılır ve göz çizgisi uydurulur. Kamera 180° çizgisinin bir tarafında kalır ve aks kuralının bozulmaması uzamsal devamlılığı sağlar. Mekan önce genel çekimle tanıtılır sonra yakın çekimlerde konuşmalar ve eylemler devam eder; böylece uzamın birliği bozulmadan karakterlerin konumu ortaya konulur. Özellikle takip sahnelerinde heyecanı arttırmaya yönelik olarak hızlı kurgu tekniği kullanılır. Böylece izleyici rahatsızlanmadan ve düşünmeden bir sonraki sahneye doğru ilerler. Farklı yerlerde geçen olayları birbirine bağlamak, boşlukları atlamak, zamansal ilişkiler kurmak ve izleyicinin ilgisini arttırmak için paralel kesme kullanılır. Aydınlatma tamamen karakterleri görünür kılmak içindir. Önemsiz öğeler gerçek dışı bir aydınlatmayla olsa da çerçeve dışı bırakılır. Müzik atmosferi belirler, karakterlerin ruhsal durumlarını ortaya koyar, diyaloglar girdiğinde geriye çekilir. Klasik anlatıda insan vücudu merkeze alınır ve önden görüntülenir. Üç çeyreklik bakış açısı Batı resminden alınan değişmez bir kullanımdır. Işık mekansal derinliği genişletmek üzere tasarlanır. Açık-karşı açı çekimleri ilgi noktasını çok az değiştirir. Kameranın konumu kesmeleri daha belirsiz kılmak için tekrarlanır (Bordwell, Staiger, Thompson, 1985: 24-58).

Sanat sinemasında ise temel amaç bu alışıldık teknikleri yıkmak, seyirciyi şaşırtmak, izlenenin bir film olduğunu hatırlatmaktır. Dolayısıyla, klasik anlatının geliştirmiş

olduğu tüm uzlaşım lar tersine denenmiştir. Alışılm adık yerde alışılm adık tarzda müziklerin kullanılması, aksın değiştirilmesi, hareket devamlılığının yıkılarak atlama ve sıçramaların yaratılması, uzun ve sabit çerçevelerin kullanılması, bol eylemli sahnelerin yerine durağan sahnelerin tercih edilmesi, geriye dönüşler yerine sürekli olarak zamanda ileriye ve geriye gidişlerin kullanılması, doğrusal zamanın yıkılması, yıldızlar yerine sıradan kişilerin kullanılması, stüdyo çekimleri yerine doğal mekan çekimlerinin gerçekleştirilmesi ve buna bağlı olarak doğal ışık, doğal dekorların ve ortamdaki insanların kullanılması gibi. Yeni Gerçekçiliğin dışsal gerçekliği kesintiye uğratmamak için kullandığı uzun, kaydırmalı, devingen genel plan çekimler, ya da Yeni Dalga'nın, izlenenin bir film olduğunu hatırlatacak atlamalı, sıçramalı kurgu yapısı iki sinema arasındaki karşıtlıkların biçimsel yansımalarıdır.

Ryan ve Kellner, Hollywood sinemasının merkezinde egemen kurumları ve geleneksel değerleri haklı kılmanın ve ideoloji aşılamanın yer aldığını söylerler. Kişisel yeterlilik ve hükümete karşı güvensizlik olmak üzere bireycilik, rekabet ve en iyinin ayakta kalması değerleriyle kapitalizm, erkeklerin ayrıcalıklı kılınması ve kadınların ikinci sınıf toplumsal rollerde konumlandırılması ile ataerkil anlayış, toplumsal iktidarın eşitsizce pay edilmesiyle ırkçılık nesnel olayların tarafsız çekimleri gibi konumlandırılan sinematografiyle olumlanır. Hollywood filmlerinin Avrupa ve Üçüncü Dünya sinemasında uzun zamandır etkili olan eleştirel, deneysel tema ve biçimsel tarzları benimsemeye başlaması 1960'ların ortasını bulur. Bu dönem stüdyo sisteminin çöküşüne; daha liberal, sanat filmi gösteren sinemalardan Avrupa film akımlarına aşına, yenilikçi, genç bir izleyici kitlesinin oluşumuna tekabül eder. 1970'lerde ekonomik istikrarsızlık, Vietnam savaşı, yolsuzluklar,

çevresel kirlilik, nükleer savaş kaygıları, geleneksel babaerkil aileye ve muhafazakar cinsel ahlaka yönelen tehditler filmleri köklü bir dönüşüme uğrattır. 1980'ler yenilenmiş militarizm [*Yıldız Savaşları* dizisi (*Star Wars*, George Lucas, 1977, 1999, 2002, 2005), (*The Empire Strikes Back*, Irvin Kershner, 1980), (*The Return of the Jedi* Richard Marquand, 1983)], erkek merkezli romantik ilişkilerin geri dönüşü, yeni ve güçlü erkek kahramanlar (*Indiana Jones*, Steven Spielberg, 1981, 1984, 1989), liberal ceza hukukunun adaletsizliği yerine bireyci adalet gibi öğelerle muhafazakarlığın yeniden zaferidir (Ryan ve Kellner 1997: 17-34).

Sanat sineması Hollywood'un aksine biçimsel açıdan olduğu gibi içeriksel olarak da yıkıcı, yenilikçi ve özgürdür. Ele alınacak konularda ve ele alınma biçimlerinde sınırlama yoktur. Sanat sinemasında gerçekçi ve kurmaca olmak üzere iki uçtan söz edilebilir. İtalyan Yeni Gerçekçi akımıyla gerçekçilik Hollywood tarzı kurmacanın tam karşısında konumlandırılırken, Fransız Yeni Dalgası gibi akımlarla kurmaca düşünce, duygu ve soyut kavramları anlatmanın aracına dönüştürülür. Yoksulluk, açlık, ezilen kesimler gibi insani konulardan varoluş, yabancılaşma, aşk, yaşam gibi soyut kavramlara kadar her şey bir tema olabilir. Filmin konusu dahi olmayabilir. Gerçek, gerçeküstü, simgeler, izlenimler, zaman ve tarih sıklıkla ele alınır. Filmler kimi zaman bir eleştiri aracıdır; tutucu düşüncelere, kapitalizmin sunduğu hayat biçimlerine başkaldırı niteliğindedir. Zenginlik, maddecilik bir hedef olmaktan çıkar. Karakterlerin ve cinselliğin sunumları farklıdır. Hollywood melodramlarının pasif kadınları yerine cinsel açıdan özgür her türlü maceraya girip çıkan kadınlar; her zaman başarılı, yenilmez kahramanlar yerine amaçları belirsiz, oradan oraya sürüklenen karakterler görülür. Ölüm, cinsellik, çıplaklık doğal ve sergilemeden uzak

sunulur. Temaların ve işleniş biçimlerinin arasındaki temel farklar sinema endüstrilerinin iki kıta arasındaki farklı konumlarına bağlıdır. Filmler için ayrılan bütçeler, elde edilmesi hedeflenen kârlar ve amaçlar baştan birbirinden farklıdır.

2.1.4 Endüstriyel Farklar

Hollywood ve Avrupa sinemalarının endüstriyel yapıları, iki sinemanın aldığı farklı konumlar için belirleyici bir unsurdur. Hollywood'da bir çok film tamamlanmadan önce dağıtım garantisi alır. Filmlerin tanıtımları, izleyici tepkileri, star ve şirket kimlikleri, pazarlama biçimleri üzerine yatırım yapılır. Ulusal kültür, ulusal ekonomi ve ulusal endüstri gibi olgulara sıkı sıkıya bağlı olan Avrupa Sineması, Hollywood'un karşısında bir bakıma devlet desteğiyle korunmaktadır (bakınız: ek 1). Kültür politikaları sinema endüstrisinin kotalar ve vergilerle korunmasını sağlarken fonlar aracılığıyla özgün, yaratıcı, ulusal kültürel yapıtların desteklenmesi amaçlanmaktadır. Festivaller sayesinde farklı bir gösterim ve dağıtım ağı gelişmektedir.

Borcherding ve Filson'un belirttiğine göre Hollywood'da stüdyo sisteminin egemen olduğu 1930 ve 1940'lı yıllarda birkaç büyük stüdyo tüm mali, üretim, dağıtım ve gösterim aşamalarıyla endüstriyi egemenliği altına almıştı. Her stüdyonun uzun dönemli anlaşmalar yaptığı oyuncuları, yönetmenleri, teknik elemanları ve kendi sinema salonları vardı. Bu anlaşmalarla göreceli olarak kısa bir süre içerisinde birden çok film gerçekleştirebiliyorlardı. Salonlara sahip olmak mali açıdan stüdyoları güvence altına alıyordu, filmlerin izlenirliğini doğrudan ölçebiliyorlardı ve doğrudan para akışı sağlanıyordu. Stüdyolar ayrıca bağımsız göstericilerle filmlerin üretimi

öncesinde uzun dönemler için anlaşma (block booking) yapıyorlardı. Böylece her iki taraf da güvence altına girmiş oluyordu. 1940 sonları ve 50 başlarında özellikle Paramount'la ilgili tekel karşıtı davalar stüdyo sisteminin çöküşünü getirdi. Stüdyolar gösterim zincirlerini satmak zorunda kaldılar. 50'lerden itibaren televizyonun yükselişiyle B tipi filmlere olan ihtiyaç, bu filmlerin televizyonlarda bedava gösterilmesi nedeniyle azaldı. Dolayısıyla stüdyolar "gişe filmleri"ne (block buster) yöneldi. Daha az sayıda daha büyük filmler yapmaya başladılar. Uzun dönem sözleşmelerine son verdiler. Stüdyo sisteminin çöküşü daha rekabetçi bir ortamı beraberinde getirdi (Borcherding, Filson, 2000: 7-14).

Stüdyo sisteminin getirdiği güvenli yapı Hollywood'da sinemanın sürekli bir endüstri olarak gelişebilmesini sağlamıştır. Günümüzde Amerika'da stüdyo ve gösterim sistemi birbirinden ayrılmış durumdadır ve anlaşmaların çoğu film başına yapılmaktadır. Hollywood'un büyük şirketleri (Majors) varlıklarını sürdürmekte ve 80 yıllık birikimle film üretmeye devam etmektedir. Yatay ve dikey yapılanmış şirketlerin yerini şirket evlilikleri almıştır. Amerika'dakine benzer bir stüdyo sistemi Avrupa'da yoktur. Avrupa filmlerinin çoğu küçük şirketlerce gerçekleştirilmektedir. Endüstri bölünmüş bir yapıdadır. Şirketlerin %80'i yılda sadece bir film gerçekleştirmektedir. 1920'lerden itibaren Hollywood egemenliğine karşı ortak bir pazar oluşturmak amacıyla Avrupa içi ortak yapımlar gerçekleştirilmeye başlanmıştır. Ancak Avrupa'da hiçbir zaman örgütlü, iyi finanse edilmiş, Amerika'dakine benzer bir sinema endüstrisi olmamış; bunun yerine daha sınırlı, kırılgan, sürekli olmayan ve ortak yapımlardan oluşan bir yapı söz konusu olmuştur. Bu yapı film pazarlarıyla desteklenmiştir. Devlet desteği endüstrinin gelişimi için

önemli bir etken olmuştur. Yeniden film üretimine aktarılmak üzere sinema biletlerinden ve televizyondaki gösterimlerden elde edilen kârdan alınan vergiler, üretim ve dağıtım için otomatik ve seçmeli destek sistemi, gösterim ve ithalat kotaları film pazarını Amerikan rekabetinden korumak için geliştirilmiştir.

Finney'in belirttiğine göre Avrupa'nın birçok bölgesinde Hollywood filmleri %70 oranında izleyici çekerken Almanya, İngiltere gibi bazı ülkelerde bu oran %80'i geçmektedir (Finney, 1996: 2). Mazdon Avrupa'nın, Amerika'nın en önemli dış pazarlarından biri olduğunu söyler. Görsel-işitsel endüstri Amerika'nın Avrupa'ya ihracatındaki ikinci büyük alandır. 1992'de Avrupa 3.7 milyar Dolar değerinde Amerikan filmi, video ve televizyon programı ihraç etmiştir. Bunun karşılığında sadece 300 milyon Dolar değerinde ithal etmiştir (Mazdon, 2000: 9). Lange 1998'de Avrupa'da 550, Amerika'da 500 film üretildiğini belirtir (bakınız: ek 2). Yine aynı yıl Amerika'da ortalama bir filmin maliyeti 53 Milyon Dolar, Avrupa'da ise 2 Milyon ile 8 Milyon Dolar arasındadır. Avrupa'da üretilen her 4 filmde birinin ticari gösterim şansı olamamaktadır. Amerika'da üretilen 490 filmde 230'u Avrupa'da gösterime girmektedir. 1999'da Avrupa pazarında gösterilen filmlerin %70'i Amerikan, %30'u da 15 Avrupa ülkesinin filmleridir (Lange, 2001: 6, 7, 14)

Yukarıdaki istatistiklere baktığımızda bir yıl içerisinde Avrupa genelinde, Amerika'dakinden daha çok sayıda film üretildiğini görüyoruz. İki endüstri arasındaki fark üretim sürecinden çok gösterim aşamasında ortaya çıkmaktadır. Avrupa'da her dört filmde bir tanesi ticari gösterime giremezken Amerikan filmleri sadece yerel pazarda değil, dünyanın her tarafında aynı anda gösterime girmekte ve

haftalarca gösterimde kalabilmektedir. Sinema endüstrisinin bir ayağı üretimse bir ayağı da gösterimdir. Gösterim ve dağıtım sürecinde Avrupa ülkeleri neredeyse kendi iç pazarlarında bile Amerikan yatırımına bağlıdır.

Eurimages, sinema salonlarına Avrupa filmleri gösteriminde destek vermektedir. MEDIA programı bir filmin dağıtımı için 6 yapımcının biraraya geldiği ve Avrupa filmlerinin kendi uluslarının dışında dağıtılmasını destekleyen bir yapı geliştirmiştir. 600'ün üstünde sinemanın üye olduğu Avrupa Sinemaları (Europa Cinemas) 33 ülkede, sinema salonlarında %61 oranında Avrupa filmleri gösterilmesini sağlamaktadır. Hamburg merkezli EFDO (Avrupa Film Dağıtım Ofisi), dağıtım masraflarının yarısını geçmemek üzere 3 farklı ülkedeki dağıtım için geri ödemeli destek vermektedir. Buna rağmen Avrupa'da üretilen bunca filmin en temel gösterim yeri festivaller ya da televizyonlardır. Festivallerdeki ya da gişedeki başarı bir filmin kopyasının televizyonlarca satın alınmasını kolaylaştırmaktadır. Bir yıl içerisinde Avrupa Birliği'nde 800'e yakın festival gerçekleşmekte ve bu festivallerin 10 milyona yakın izleyicisi olmaktadır. Festivaller film dağıtımında ticari sinema ağına alternatif bir yöntemdir. Ödüllü filmler daha sonra sinemalarda gösterime girmektedir. Avrupa'da filmin finansmanı için tipik bir yapı yoktur. Birçok farklı kaynak birlikte kullanılmaktadır. Avrupa ülkelerinin çoğunda üretim süreci dağıtım sürecine entegre olmaktadır. Dağıtımıcılar üretim aşamasındaki yatırımlarını ve filmlerin telif haklarını satın almak için girişimlerini arttırmaktadır. Televizyon kanallarının ve temel görsel-işitsel grupların katılımı her geçen gün artmaktadır. Bankalar da yavaş yavaş üretim sürecine katılmaktadır (European Communities: 15-23).

Avrupa ve Amerika'da filmlerin pazarlanmasına ayrılan bütçe büyük bir farklılık göstermektedir. Amerikan filmlerinin üretim ve pazarlama miktarları neredeyse eşittir. Amerikan filmlerinin toplam bütçesinin %50'si pazarlamaya ayrılırken Avrupa filmlerinin bütçesinin %3 - %6'sı pazarlamaya ayrılmaktadır. Hollywood'da reklam bütçelerinin üçte biri televizyon reklamlarına harcanmaktadır. (European Communities: 24).

Günümüzde sinema filmlerinden elde edilen gelirin şekli de değişmiştir. Televizyon reklamları, kablolu televizyon üyelikleri, ödemeli televizyonlar, video satışları önemli şekilde artmış, salonlardan elde edilen gelirlerin üzerine çıkmıştır. En büyük gelir televizyon ya da video yayın haklarının satışından gelmektedir. Bazı şirketler bilgisayar oyunları ya da filmlerle ilgili aksesuarların satışları üzerinden yüksek gelirler elde etmektedir. Avrupa'da sinemayla paralı kanalların ilişkisi Amerika'daki kadar gelişmiş değildir; ancak 1994'ten bu yana Avrupa'da ödemeli televizyonlardan elde edilen gelir % 66 oranında artmıştır (bakınız: ek 3).

İki sinema, endüstriyel konumu dolayısıyla daha fikir aşamasında farklılaşmaktadır. Avrupalı bir film yapımcısıyla Amerikalı bir film yapımcısının konu, karakter, tema seçimleri ve bunları işleyiş biçimleri birbirinden ayrılmaktadır. Ticari gösterime girme şansı olamayan bir film, daha farklı konulara daha özgür kalıplar içerisinde yaklaşabilmektedir. Bir filmin hedef kitlesi genişledikçe ya da ticari beklentisi arttıkça yıkıcı, yenilikçi olma olasılığı azalmaktadır. Günümüzde Avrupa'da da Hollywood'daki yapıya benzer ticari örgütlenmeler gelişmektedir. Avrupa ve Hollywood arasında ortak yapımlar gerçekleştirilmektedir. İkinci bölümde bu iki

farklı endüstri arasındaki etkileşime giren, birbirine benzemeye başlayan ögelere değineceğiz.

2.2 Değişen Kalıplar, Belirsiz Sınırlar

Tanımlamaya çalıştığımız Hollywood ve Avrupa sinemasının genel özellikleri her film için geçerli olmayabilir. Hollywood filmleriyle Avrupa sanat filmleri çeşitli açılardan benzer özellikler içerebilir. Zaman içerisinde klasik Hollywood sineması gibi sanat sineması da değişmektedir. Tanımladığımız özellikler genel bir görünüm çizse de farklı yapıda filmlerin sayısı artmaktadır. Ulaşım teknolojilerinin gelişmesi, iletişimin sayısal ortamlara taşınması, ekonominin ve endüstrinin küresel bir boyut kazanması gerek sinemada gerek dünya coğrafyasında sınırların değişmesine ve kaybolmasına yol açmıştır. Sanat sinemasıyla Hollywood filmleri arasındaki sınırlar belirsizleşmiş, gerek biçimsel gerek anlatsal açıdan iki sinemanın özellikleri birbirine benzemeye başlamıştır. Hollywood’la Avrupa arasında ortak yapımlar gerçekleştirilmekte, sanat filmleri Hollywood şirketleri tarafından finanse edilmektedir. Sanat sinemasının ve “auteur” yaklaşımın Hollywood’da önemli yansımaları olmuştur. Hollywood’da genç kuşaktan birçok “auteur” yönetmen yetişmiş ve bunların isimleri filmlerin pazarlanması için önemli bir etiket olmuştur. Hızlı kurgu, eylem ağırlıklı sahneler, görsel etkiler, ses etkileri sanat filmlerinde de sıklıkla görünmeye başlamıştır. Hollywood’da türler birbirine karışmış, yönetmenler önceki filmlerine ya da diğer filmlere gönderme yapmaya başlamıştır. Artan sayıda devam filmleri Hollywood’a açık uçlu sonları getirmiştir. Birçok sanat filminde ele alınabilecek deneysel konulara ve biçimlere Hollywood filmlerinde de rastlanmaktadır. Sanat filmleri ticari başarı elde etmeye çalışmakta, popüler

kategoriye girebilecek filmler Cannes gibi sanat sinemasının temel festivallerinde yarışabilmektedir. Bu gibi festivaller tanıtım ve pazarlama şekilleriyle ticari sinemanın destekleyicisi konumuna dönüşebilmektedir.

Amerikan yapımcılarının Avrupa pazarına girmesi; Avrupa filmlerinin Hollywood şirketleri tarafından dağıtılması, Hollywood'un değişen hedef kitlesi ve kültürlerarası yapı yeni bir Avrupa-Amerikan kimliğini ortaya koyar. 1980'lerden bu yana Amerikanlaşmış bir Avrupa ve tüm alt kültürleri bünyesinde eritip yok eden bir Hollywood'dan söz edilebilir. Bu dönem yeniden çekimlerin arttığı bir dönemdir. Hollywood dönüştürülebilir olarak gördüğü herşeyi kolaylıkla kendi bünyesine alır, bu filmleri kendi kalıpları içine sokar ve daha fazla seyircinin tüketimine sunar. Kendisi ve dış pazarlar arasındaki farklılığı silmez, bunu kendi yararına çevirir.

1960'lara kadar klasik Hollywood filmlerinin daha homojen olduğunu 60'lardan sonra ise Avrupa sanat akımları, televizyonun rekabeti, genç ve alternatif izleyici kitlesi sayesinde Hollywood'da önemli değişikliklerin meydana geldiğini söyleyebiliriz. 1960'tan sonra "yeni Hollywood", "postHollywood" gibi kavramlardan söz edilmeye başlanır.

Kristin Thompson "yeni Hollywood" teriminin Amerikan film endüstrisinin 1960'ların sonu ve 1970'lerin başındaki mali kriz dönemine denk geldiğini söyler. Klasik Hollywood'un 1960'dan sonra çöküşe geçtiğini, gençlik hareketleri ve "auteur" geleneğiyle yeni bir film yapma şeklinin geliştiğini savunur. Bu dönemdeki değişiklikler sırasında Amerikan film yapımcıları temel değerler olarak anlatsal

açıklık ve tutarlılıktan uzaklaşır. Örneğin *Easy Rider* (Dennis Hopper, 1969) adlı film beklenmeyen başarısıyla Hollywood'un değiştiğini gösterir. Bu yeni dönemde Hollywood'da A, B sınıflandırması yerine büyük bütçeli, yıldız merkezli filmlerle, düşük bütçeli, farklı filmlerin birlikte geliştiği bir yapı hakim olur. Aksiyon filmleriyle artan şiddet ve cinselliğin sunumu ve bu filmlerin dışarıdaki popülerliği Hollywood'un uluslararası pazardaki konumunu güçlendirir. 1970'lerde *Baba* (*The Godfather*, Francis Ford Coppola, 1972, 1974), *Jaws* (Steven Spielberg, 1975), *Yıldız Savaşları* (*Star Wars*, George Lucas, 1977, 1999, 2002, 2005) gibi filmlerin büyük başarılar kazanması klasik sinemanın yeniden canlanmasını sağlar. *Jaws* ve diğer gişe hasılatı yapan filmler çok satan kitaplar aracılığıyla daha önceden tanınmış ya da *Baba*'da olduğu gibi kitap yayınlanmadan sinema hakları satılmış ve böylece farklı ortamlar (medya) arasında tüketilirliğini arttırmış yapımlardır. 1970'lerde yeniden çevrim ve devamların sayısında da artış olur. Eski filmler ve türler, yeni filmlerin konuları için değerli kaynaklara dönüşür. Hollywood; hızlı kesmeli, bol eylemli sahneler, psikolojileri başarıyla irdelenmiş karakterler ve izleyicinin kolay anlayacağı arka arkaya güdülenmiş olaylar zinciri etrafında odaklanan anlatı yapısına sahip filmlerin yapımını sürdürür (Thompson, 1999: 1-8).

Thomas Schatz, Hollywood'un ekonomik devamlılığında ve savaş sonrası dönüşümünde gişe filmlerinin (blockbuster) sayısındaki artışın etkili olduğunu söyler. 1950'lerden sonra bütçeler, üretim değerleri ve pazarlama yöntemleri açısından bu filmler Hollywood'a damgasını vurur. Gişe filmleri birkaç prestijli filmin yapıp temel gelirin "A" sınıfı filmlerden elde edildiği klasik döneme göre belirgin bir farklılaşmayı ifade eder. 1970'lerde medya teknolojileri, yeni ulaştırma

sistemleri, ödemeli televizyonlar ve ev videolarının gelişimine rağmen (bazı açılardan da bunların sayesinde) gişe filmlerine dayalı yapı daha da kuvvetlenir. Böylece klasik dönemden sonra Hollywood endüstrisi için en canlı ve tutarlı dönem gözlemlenir. 1970'lerde parçalanmış eğlence endüstrisi, farklılaşmış medya şirketleri, küreselleşmiş pazarlar ve ulaştırma sistemleriyle stüdyolar yeni Hollywood'un yükselişini gösterir. Filmler de benzer bir şekilde parçalanmış, farklılaşmış, yüksek bütçeli, yüksek teknoloji, yüksek hisseli bir yapıya bürünür; çok amaçlı müzik videoları, film müzikleri, televizyon dizileri, video kasetler, video oyunları, kitaplar ve çizgi romanlar üreten eğlence makinelerine dönüşür. Bu yapı beraberinde bağımsız ve alternatif sinema için de yer açar (Schatz, 1993 :9,10). Mazdon'un belirttiğine göre Avrupa'da da Hollywood'dakine benzer bir gelişim yaşanır. Hollywood gibi Fransız endüstrisi de büyük bütçeli yapımlar üzerinde yoğunlaşır. Sinemasal prestiji sağlamak, yerli ve yabancı pazarlara hitap etmek ve Hollywood yapımlarıyla savaşmak için "kültürel miras filmleri" ("heritage films") çekilir (Mazdon, 2000:24). Avrupa filmlerinin dağıtımını, dağıtım ağının parçalı ve bölünmüş yapısından dolayı düşük kalmıştır. Bu yüzden büyük gruplar, Avrupa çapındaki dağıtım stratejilerini değiştirmeye çalışır. *Poly Gram*, ulusal dağıtım yapısına dayanan bir ağ kurmak için ilk adımları atar. *Pathé* ve *Canal Plus* 1997'de Avrupa'daki filmlerin alım ve dağıtımını için ortak bir ağ geliştirir. Bu grup ödemeli televizyon ağlarına da sahip olur. Avrupa'da bağımsızlar için sorun yaratabilecek birkaç şirketten oluşan sert bir dağıtımçıları bloğu ortaya çıkar. Bu şirketlerin bir kısmı Amerikalı şirketlerle ortaklık anlaşmaları yapar (European Communities: 13).

Mazdon Hollywood anlatısı gibi Avrupa “sanat filmi”nin anlatısının da değişmekte olduğunu söyler. Değişik türlerin birleşimi ve brikolajı Hollywood’da ya da herhangi bir yerde çağdaş popüler sinemanın ortak özelliği haline gelmiştir. Gişe filmleri kendi içine kapalı olmaktan çıkıp devamları ve çokluortam ürünlerini içeren melez bir yapıya dönüşmüştür. Yvonne Tasker bu melezliği Yeni Hollywood diye adlandırılan, anlatının temelinde tekrarın yer aldığı, türler arasında bağlantılar kurularak yeni türlerin doğduğu bir yapı olarak niteler. Yeniden çevrimlerde bu melezlik daha belirgindir. Yeniden çevrim kendi başına bir yapıt değil, popüler Hollywood sinemasının kodlarının ve uzlaşımalarının yeniden işlendiği bir alandır. Yeri, kültürel konumu, diğer filmlere ve sanat ürünlerine yaptığı göndermelerle farklı izleyiciler tarafından metinlerarası bir noktada tüketilmektedir; bu tüketim biçimi filmin kimliğinin ayrılmaz bir parçası haline gelmektedir (Mazdon, 2000: 129).

Thompson’a göre Eski Hollywood filmleriyle karşılaştırıldığında yeni Hollywood filmleri psikolojik olarak güdülenmiş, neden-sonuç anlatısal mantığına uyan filmler olmaktan çok olayların birbirine gevşekçe bağlandığı, görsel hünerler, yıldızlar ve görsel etkiler etrafında yapılandırılmış eylem sahnelerinden oluşmaktadır. Karmaşık karakter özellikleri ve karakter gelişimleri tek boyutlu kişiliklerle değiştirilmiş, öykü çizgileri neredeyse sadece bir eylem sahnesini diğer eylem sahnesine bağlamaya yönelmiş, anlatısal karmaşıklık görsellikle yer değiştirmiş, anlatı pahalı görsel etkilerin sunumuna indirgenmiştir. Gerek öykü çizgileri gerekse alt öyküleri açısından kapalı uçlu anlatılar olan Hollywood filmlerinde 1970’lerden bu yana devamlar bir istisna oluşturur. Sonraki filmde yeniden dönülmek üzere anlatıda hep açık uçlu bir son bırakılır. Hollywood’da biçim klasik olarak adlandırılmak için çok

değişmiştir. Müzik videolarının estetiği, hızlı, sıçramalı, tesadüfi kesmeler modern filmleri etkilemiştir. Çözünmeler kaybolmuş, kararmalar sadece birkaç önemli sahne değişimini belirtmek için kullanılır olmuştur. Görsel etkilerdeki gelişmeler özellikle bilimkurgu ve eyleme dayalı filmlerde göz boyayan bu parlak biçimi daha temel kılmıştır. Ancak tüm bu yenilikler biçimin görevinin anlatsal açıklığı sağlamak olduğu temel ilkesini değiştirmemiştir. Diyaloglardaki açı-karşı açı çekimleri, aks çizgisi kuralları sıkıca uygulanmaktadır. Modern filmlerdeki hızlı kurgu beraberinde görüntüsel kompozisyonun basitleştirilmesini ve açıklanmasını getirmiştir. (Thompson, 1999: 9, 19).

Schatz, sinema ve diğer araçlar arasındaki ilişkinin, Hollywood ve Avrupa sinemalarının durumlarını değiştiren önemli bir gelişim olduğunu söyler. Filmlerin televizyon reklamları, kablolu televizyondaki sinema kanalları, videolar ve filmlerin çokluortam olanakları pazarlama yöntemlerini ve pazarlamaya verilen önemi tamamen değiştirmiştir. Günümüzde filmler sinema salonlarından çok videolarda izlenmektedir. Sinema teknikleri küçük ekranda izlenebilmek için ayarlanmaktadır. (Schatz, 1999: 32). Avrupa'da çoğu sanat filmi televizyonların katılımı olmadan gerçekleştirilememektedir. Televizyon ve videolar filmlerin gösteriminde ve daha fazla sayıda izleyiciye ulaşmasında en önemli araç olmuştur. 1980'de bir filmin sadece gerçekleştirilmesi için 9.4 milyon dolar harcanırken 1990'da bu maliyet 26.8 milyon dolara çıkmıştır. Bu artışın bir sebebi görsel etkiler diğeri de artan yıldız ücretleridir. Pazarlama masraflarındaki artış çok salonlu sinema kompleksleri (multiplex), kablolu televizyon ve video reklamlarındaki artışa bağlıdır. 1990'da *Dick Tracy* (Warren Beatty), *Gerçeğe Çağrı* (*Total Recall*, Paul Verhoven,), *Zor*

Ölüm II (Die Hard II, Renny Harlin) filmlerinin televizyon reklamları için 20 milyon Dolar üzerinde harcama yapılmıştır (Schatz, 1999:26).

Nowell-Smith ve Ricci'nin belirttiğine göre Avrupa ve Hollywood arasındaki ortak yapımlar yeniden çevrimlerden çok daha önce iki karşıt sinemayı buluşturan önemli bir öge olmuştur. 1906'dan bu yana Avrupa ve Amerika arasında birçok ortak yapım gerçekleştirilmektedir. Avrupalı yapımcılar, dünya pazarına açılmanın yolunun Amerikan büyük stüdyolarının dağıtım ağına bağlı olduğunu anlamıştır. 1950'lerden itibaren Avrupa'da iç pazarların ulusal film endüstrilerini destekleyecek büyüklükte olmaması, Avrupa içinde ve Avrupa ile Amerika arasında ortak yapımların sayısını arttırmıştır (Nowell-Smith ve Ricci 1998: 9). Avrupa'da ya da dünyanın herhangi bir yerinde ulusal bir pazarın devamlılığı Amerikan yatırımına bağlıdır. Amerikan sermayesinin çekilmesiyle ulusal pazar çökebilmektedir. Bu yapı içerisinde Amerikan sermayesiyle desteklenen bir Avrupa sinemasının yerel-ulusal kültürü ne derecede yansıttığı tartışmalıdır. Üstelik, Amerikan kültürü tüm dünya kültürünün bir parçası olmuştur. Amerikan kültür endüstrilerinin ihracatından oluşan "sanal Amerika", Avrupa kimlikleri içine sızmış ve 1920'lerden bu yana ulusal-yerel kavramının içeriğini değiştirmiştir. Avrupa'da üretilen popüler filmler her zaman ulusal-kültürel değerleri yansıtamamakta, tek tek örnekler bu başarıya erişebilmekte ve bu çabalar ulusal kültür endüstrisine dönüşmemektedir. Bunun aksine Hollywood ulusal bir sinemaymış gibi davranmak zorunda olmamıştır (Nowell-Smith ve Ricci 1998: 104, 105).

Mazdon, günümüzde herhangi bir ulusal sinemanın kimliğini korumasının sorunlu hale geldiğini belirtir. Ticari başarı elde etmek için Hollywood sinemasına özgü bir takım kurallara uymak gerekmektedir. Ulusal sinemalar Hollywood'un rekabeti karşısında ulusal-kültürel ürünler yaratma çelişkisinde. Avrupa'da bu ikileme geleneksel yanıt Hollywood'un kitlesel üretimine karşı devlet destekli bir sanat sineması olmuştur. Bu filmler genelde roman, tiyatro oyunu gibi başka kültürel eserlere dayanmakta, ünlü oyuncularını ya da yönetmenlerini içermektedir. Hollywood büyük bütçeli yapımlarına ilişkin ölçütlerin temel alındığı bu filmlerde tema, konu (tarihsel ve edebi olmak üzere), dil açısından farklılıklar görünmektedir (Mazdon, 2000: 68).

Nowell-Smith ve Ricci endüstriyel açıdan Hollywood ve Avrupa film yapım biçimleri birbirinin içine girmiş durumda olduğunu söyler. Avrupalı yapımcılar küresel filmler yapmakta, başarılı yönetmenler ve yıldızlar Amerika'da çalışmak üzere Hollywood'a getirilmektedir. Önemli Hollywood yönetmenlerinin bir çoğu Avrupa'dan göç etmiştir. Hollywood filmleri de sanat sinemasına yaklaşabilmektedir. Hızlı filmlerin yaygınlaşması, daha keskin lensler, taşınabilir malzemeler, gece çekimlerinin mümkün olması 1980'lerde Hollywood'un film yapım geleneklerini değiştirmiştir. Sayıları gittikçe artan küçük stüdyolar bağımsız yapımcılarla ve Hollywood standartlarıyla düşük bütçeli filmler gerçekleştirmeye başlamış ve yeni mezunları bünyelerine almışlardır (Nowell-Smith ve Ricci 1998: 121).

Avrupa Birliği istatistiklerine göre, Avrupalı birçok yapım Şirketi, filmlerinin yapım öncesi haklarını Amerikan stüdyolarına satarak ve onlarla dağıtım anlaşmaları yaparak Amerika pazarına yönelmiŐtir. Yerel dil, İngilizce ve Hollywood biçiminin karıŐtırıldıđı filmlerin sayısı oldukça artmıştır. Avrupa’da küçük ülkelerin sinemaları da seslerini duyurmaya başlamıştır. 1996’dan bu yana üretim hızla artmaktadır. 1996’da sadece Avrupa Birliği’nde 610 film yapılmıştır. Bunların %43.6’sı ortak yapımdır. *Path*, *Canal Plus*, *Gaumont* ve *PolyGram* gibi birçok Avrupalı Şirket uluslararası pazar için çok sayıda ticari film üretmeye başlamıştır (European Communities: 10).

Nowell-Smith ve Ricci, Amerikan sinema sektörü için ister sanat ister popüler film olsun her filmin ticari başarı getirebileceği sürece yatırım yapılabilir bir alan olduğunu belirtir. Örneğin *Orion Classics* n yapım aşamasında anlaşmalar yaparak ve yüksek paralar ödeyerek Avrupalı filmlerin gösterim haklarını satın almıştır. Pedro Almodvar’ın *Sinir Krizinin EŐiđindeki Kadınlar’ı* (*Mujeres al borde de un ataque de nervios*, 1989) Agnieszka Holland’ın *Avrupa, Avrupa’sı* (*Europa, Europa*, 1991) ve Zhang Yimou’nun *Kırmızı Balon’u* (*Da hang deng long gao gao gua*, 1991) bu Şekilde gerçekleştirilmiştir. Ödül alan filmler Amerikalı Şirketlerce festivallerden toplanıp yüksek kar getirmek üzere Amerikan pazarında izleyiciye sunulmaktadır (Nowell-Smith ve Ricci 1998: 66).

Avrupa’da Hollywood silahlarıyla Hollywood’a karşı savaŐma eğilimi artmıştır. Film tekniklerinin yanı sıra, senaryo geliŐtirimi, retim Őirketlerinin rgtlenmesi, film ekiplerinin düzenlenmesi, filmlerin pazarlama biçimleri, sinema dışındaki gösterim

ortamlarına yapılan yatırım, Hollywood yöntemleriyle Avrupa'da ticari bir sinemayı canlandırmaya çalışmaktadır. Ancak Amerikan pazarı hâlâ Avrupa ticari sinemasına kapalıdır. Dil ve kültürel farklar ve Amerikan seyircisinin kendi içine kapalılığı bu filmlerin Amerika'da gösterime girmesini engellemektedir. Ancak 1980'lerden sonra gerçekleştirilen yeniden çevrimler, Avrupa filmlerinin Amerikan pazarına girmesinin ilginç örnekleridir. Hollywood yapımcıları, yabancı filmlere kapalı yerli izleyiciye, yabancı filmleri Amerikanlaştırarak sunmaktadır. Filmlerin dilleri değiştirilmekte, mekanlar Amerika'ya taşınmakta, tanınmış yıldızlar rol almakta, filmlere Hollywood izleyicisinin alışık olduğu eylem, tempo ve görsellik eklenmektedir.

Bu bölümde Avrupa sanat sineması ve Hollywood sineması arasındaki benzerlikleri ve farklılıkları ortaya koymaya çalıştık. Yeniden çevrimlerin iki sinema arasında bir etkileşim biçimi olması açısından bu iki sinemaya yüklenen farklı anlam, işlev ve beklentileri tanımladık. Yine bu bağlamda üçüncü bölümde yeniden çevrimleri ekonomik kültürel ve politik açılarından ele alacağız.

3. EKONOMİK, POLİTİK VE KÜLTÜREL BİR SÜREÇ OLARAK YENİDEN ÇEVİRİMLER

3.1 Ekonomik Bir Süreç Olarak Yeniden Çevrimler

Hollywood'u yalnızca ekonomik kârlılık amacına indirgenmiş bir endüstri olarak tanımlamak, bu sinemanın kültürel ve politik yönünü görmezlikten gelmek olur. Hollywood'la ilgili olarak Avrupa'dan gelen eleştiri bu endüstrinin kültürel ve yerel değerleri yok ettiği yönündedir; Hollywood filmleri Amerikan yaşam ve düşünce biçimini egemen kılmaya çalışmaktadır. Sınır tanımayan ve dünya film pazarında egemen bir konumda olan Hollywood, sinemayı tamamen ticari bir ürün olarak ele almakta, böylece kültürel ve politik işgalci yönünü gizlemektedir. Tüm bunları hatırlatarak, bu bölümde yeniden çevrimleri, yıldız sistemi, stüdyolar, türler, gişe filmleri (blockbusters) ve video pazarı gibi, Hollywood endüstrisinin geliştirdiği ekonomik yöntemlerden biri olarak ele alacağız. Ayrıca yeniden çevrimlerin Avrupa sinemasındaki ekonomik yansımalarını ortaya koyacağız.

Yeniden çevrimler, uyarlamalar devam filmleri gibi farklı sanat biçimleri ve kitle iletişim araçları arasındaki etkileşimin örneklerindedir. Aynı temalar, konular, hikayeler farklı sanatlarda sıklıkla tekrarlanmış ve bu eserler böylece klasik konumuna gelmiştir. Hollywood'la özdeşleşen popüler sinema, temaları, konuları, hikayeleri, kişilikleri gerek türler gerek yıldızlar aracılığıyla tekrarlayarak ekonomik karlılığı hedeflemektedir. Devam filmleri tekrarların ve göndermelerin en fazla olduğu sınıfı

oluşturur. Yeniden çevrimler devamlarla benzer bir ekonomik yapıyı paylaşırken kültürel ve politik açılardan orijinal filmle farklı bir ilişki içerisindedirler.

Simonet, yeniden çevrimlerin “stüdyo dönemi”nde üretimi arttırmanın bir yöntemi olarak gündeme geldiğini belirtir. Stüdyolar sahip oldukları edebi eserlere ait telif haklarını ve sürekli oyuncularını verimli kullanmak amacıyla yeniden çevrimler gerçekleştirmiştir (aktaran Arend, 2002: 36). Bu dönemde Hollywood’un türler ve yıldızlar gibi bir parçası olan yeniden çevrimler sadece sessiz ya da siyah-beyaz filmlerin değil popüler filmlerin de yeniden çevrilmesiyle klasik bir olgu haline gelmiştir. Yeniden çevrimler 1980’lerden itibaren küresel pazarda metinler-türler-kültürler arası konumuyla farklı bir boyut kazanmış, neredeyse Hollywood sinemasına ait bir tür konumuna gelmiştir.

Limbacher, en az bir defa yeniden çevrilen 3621 filminden söz eder. 1989’da yayınlanan kitaplarında, Robert ve Gwendolyn Nowlan yeniden çevrilmiş 1025 adet filmi incelemişlerdir (aktaran: Arend, 2002: 28-30). Manfred Hobsch 1300’ün üzerinde yeniden çevrilmiş filmi ele almaktadır (Hobsch, 2002). Farklı kaynaklarda farklı sayılara rastlansa da aynı filmin 20 kez daha yeniden çevrilebildiğini düşünürsek yeniden çevrim sayısı sinema tarihinde önemli bir yer tutmaktadır (bakınız: ek 4). Burada söz edilen filmler sadece Hollywood tarafından gerçekleştirilmiş filmler değildir. Ancak özellikle 1980’lerden sonra yeniden çevrim olgusu Hollywood sinemasına özgü bir kavram haline gelmiştir (bakınız: ek 5). Bu tarihten itibaren Hollywood’da çekilen devam filmlerinin ve yeniden çevrimlerin sayısında önemli bir artış olmuştur (bakınız: ek 6).

Yabancı filmlerin yeniden çevrilmesinin önemli nedenlerinden biri de kaynak filmlerin Hollywood yıldız sistemi içinde yeniden yapılandırılmasıdır. Maltby ve Craven'a göre izleyiciyi sinemaya çeken unsur filmin türünden çok yıldızlardır (1995: 89). Arend, bir kaç oyuncunun izleyiciyi sinemaya çekmesi üzerine kurulan ve filmlerin buna göre satıldığı yıldız sisteminin türler gibi uzlaşım sal içerikler barındırmak durumunda olduğunu belirtir. Yıldızın bir çok filmde tekrarladığı performans, jestler ve davranışlar modeli olarak daha sonra herhangi bir filmde nasıl belireceğini tahmin eden bir izleyici kitlesini geliştirmektedir (Arend, 2002: 25). Butler, oyuncuların performansının film izleme deneyiminde temel bir zevk unsuru olduğunu belirtmektedir. Yıldız imajı film posterlerini ve dergi kapaklarını süsler; filmi izleyiciye pazarlamak için en önemli malzeme haline gelir. İzleyici, bir filmi sanki onun yaratıcısıymış gibi yıldızla özdeşleştirmektedir. Yıldız, film için merkezi varlık, filmin arkasındaki "auteur"(yaratıcı) olarak görülmektedir. Birçok film kimi yıldızlar için özel olarak tasarlanmakta, metni yazan, kamera açılarını seçen o olmasa da filmin anlatısını belirlemektedir (Butler, 2000: 116,117). Schatz, klasik Hollywood döneminde stüdyoların tüm üretim ve pazarlama sisteminin belirli yıldız ve tür formülleri üzerine yapılandırıldığını belirtmektedir. Yeni Hollywood'da, ticari ve kültürel vurgunun birkaç film üzerinde toplanmasına ve kişiliklerin çoklu ortamlarda belirmesine karşın, yıldızın ticari değeri, kültürel kimliği ve yaratıcı etkisi önemli bir biçimde artmıştır. Bunun en temel göstergesi 1980'lerde yıldız ücretlerinin aşırı artışıdır (Schatz, 1993: 31). Çağdaş yeniden çevrimlere baktığımızda her birinin Hollywood yıldızlarıyla yeniden çevrildiğini görmekteyiz. Bunun istisnalarını kaynak filmdeki oyuncunun dünyaca ünlü olması oluşturmaktadır. Bu durumda oyuncu kendi kimliği ve yıldız konumu ile

Hollywood'a taşınmaktadır. Hollywood endüstrisinin vazgeçilmez ögesi olan yıldızlar böylece yeniden çevrim olgusunun da değişmez bir parçası olmaktadır.

Yeniden çevrim, Amerikalı yapımcılar için kâr getiren, riskli projeleri Hollywood'a taşımak için güvenli bir ekonomik girişimdir. Yerel pazarlarda denenmiş, izleyici kitlesi belirlenmiş, üzerinde ne gibi değişikliklerin yapılacağı ortaya çıkmış sinemasal bir metin söz konusudur. Bu filmlerin Amerika dışında çevrilmiş olması Hollywood için önemli bir avantajdır. Amerikan seyircisi neredeyse dünyaya kapalıdır. Hedef kitlesi bu filmlerin asıllarını ne televizyonda ne de yakınlarındaki sinemalarda görebilecektir. Yeniden çevrimi gerçekleştirilen orijinal filmlerin izleyici sayısı bellidir, izleyici tepkileri ölçülmüştür yapımcının ya da yönetmenin neleri değiştireceği, hem Amerikan hem de dünya seyircisi için filmleri nasıl daha izlenir kılabileceği açıktır. Amerikalı şirketler bu filmlerin Amerika'da gösterime girmesini engellemek için gösterim haklarını da önceden satın almaktadır.

Durham *Touchstone*'un, Francis Veber'in *Kaçaklar (Les Fugitifs, 1986)* adlı filminin dağıtım haklarını satın aldığını, ancak filmi Amerika'da gösterime sokmadığını belirtir. *Kaçaklar* sadece yeniden çevrimlerin katılımıyla ünlü Sarasota Film Festivali'nde gösterilmiştir. Stüdyolar orijinal filmin yeniden çevrimle bir yarışa girmesini baştan engellemeye çalışmaktadır. Yeniden çevrimin daha en başında orijinaline göre daha değersiz olma durumu söz konusudur (Durham, 1998: 180).

Mazdon'un da belirttiğine göre yeniden çevrim hem Hollywood hem Avrupa sineması açısından kârlı bir süreçtir. Filmlerin telif haklarının Hollywood'a satışı bu filmlerin Amerika'da gösterime girdiğinde elde edeceği gelirden çok yüksektir (Mazdon, 2000: 25). Şirketler çeşitli anlaşmalarla yeniden çevrimlerin kendi ülkelerindeki gösterimlerinden belli paylar almaktadır. Yeniden çevrimler Avrupalı şirketler için Amerikan pazarına açılmanın ve buradaki kârı hedeflemenin önemli bir yöntemidir. Yeniden çevrimlerde Avrupalı oyuncu ve ekipler yer alabilmekte ya da bu filmlerin bir bölümü Avrupa'da çekilebilmektedir. Avrupalı sinemacılar bu tarz ortak çalışmalardan belli bir gelir elde etmektedir. Yeniden çevrim için seçilen filmlerin çoğu üretildikleri ülkede ticari başarı kazanmış filmlerdir. Ancak Hollywood yeniden çevrimleri orijinal filmlerin izlenirlik ve gişe hasılatı oranını neredeyse 20 katına çıkarmaktadır (bakınız: ek 7). Gerek Amerika'da gerek Avrupa'da yeniden çevrim kaynak filmin çok üstünde seyirciye ulaşmaktadır. Yeniden çevrimin izlenilirliği kaynak filmin video ya da televizyon pazarındaki satışlarını da etkileyebilmektedir. Gerek ABD'de gerek ilk çevrimin gerçekleştirildiği ülkede filmin aslını görmek isteyen yeni bir izleyici kitlesi oluşmaktadır.

Mazdon yeniden çevrimin artışını sağlayan önemli bir etmenin de, sinema endüstrilerinin küreselleşmesi ve diğer kitle iletişim araçlarıyla işbirliği içinde gelişmeye başlaması olduğunu belirtir. Hollywood şirketleri Japon bilgisayar pazarına yatırım yapmakta, Fransız yapımcılar filmlerinin Amerikan yeniden çevrimlerine katılmaktadır. *Canal Plus*'un ortak yapımcılığını üstlendiği *Yıllar Sonra* (*Sommersby*, Jon Amiel, 1993, ABD) ve *Film par Film*, *D. D. Productions* ve *Cité Films*'in ortak finanse ettiği

Kahraman Babam (My Father the Hero, Steve Miner, 1993) bunun örnekleridir. Bu üç şirket Quebec dışında Fransızca konuşulan ülkelerdeki kârı paylaşmışlardır. Gişe hasılatının %40'ı, video satışlarının %20'si, televizyon gösterim haklarının %50'si, dünya dağıtımından sağlanan karın %45'i Fransız şirketlerine kalmıştır. Avrupalı yapım şirketleri telif haklarının Hollywood'a satılması konusunda her zamankinden daha isteklidir. Fransız filmlerinin uluslararası dağıtımı için kurulan Unifrance yeniden çevrim anlaşmalarıyla yakından ilgilenen bir örgüt haline dönüşmüş, Sarasota Film Festivali yeniden çevrimler için önemli bir pazar haline gelmiştir. Ünlü Fransız şirketi *Gaumont*, bir şubesini Hollywood stüdyolarına katalog hazırlamak için ayırmıştır. Bir filmin yeniden çevrimi için telif haklarının satışı Amerika'da dağıtımından elde edeceği kârdan daha büyük hale gelmiştir (Mazdon, 2000: 25).

Bir filmi yeniden çevrim olarak tanımlamanın yöntemlerinden biri de telif hakları satışlarıdır. Eğer kaynak filmin yeniden çevrilebilmesi için telif hakları satın alınmışsa bu film açık bir şekilde yeniden çevrim olarak kabul edilmektedir. Ancak çoğu zaman önceki film edebiyat uyarlamasıysa ve kaynak roman birden çok filme alınmışsa, şirketler yeniden çevrimi romanın uyarlama haklarını satın alarak gerçekleştirmektedir. Bu durumda aynı romandan defalarca uyarlanmış farklı filmleri birbirlerinin yeniden çevrimleri olarak nitelemek güçleşmektedir. Yeniden çevrimin yapımcıları kaynak filmi gerçekleştirenlere uyarlama ücretleri ödememekte, bu filmin dayandığı kitabın yazarlarından uyarlama haklarını satın almaktadırlar. Arend benzer bir durum Henri Georges Clouzot'un 1954'de çevirdiği *Şeytanca (Diabolique)* adlı filminin yeniden çevriminde (*Diabolique*, Jeremiah Chechik, 1995) yaşandığını belirtir. *Morgan Creek*

adlı firma ve kaynak filmin yeniden çevrim haklarını elinde bulunduran yönetmenin eşi Ines Clouzot arasında çekişme yaşanmış, Ines Clouzot filmin kendi izni olmadan çekildiği iddiasıyla şirketi mahkemeye vermiştir (Arend, 2002: 68, 69).

Nowell-Smith ve Ricci'nin belirttiğine göre günümüzde Avrupa sineması öncelikle televizyon ve video pazarına, daha sonra Avrupa ülkeleri arasında ortak yapımlara, üçüncü olarak ise Hollywood'a dayanmaktadır. Televizyonun katılımı olmadan ya da televizyon-video haklarının satışı olmadan filmi gerçekleştirmek olası değildir. Ancak televizyon ve ortak yapım anlaşmaları da Avrupa sinemasını kendine yeter kılamamaktadır. Avrupalı yapımcılar anaakım ya da sanat sineması ürünlerini pazara sürseler bile bunlar bir sinema endüstrisine dönüşmemektedir (Nowell-Smith ve Ricci 1998: 104). Avrupa'nın Amerika'ya görsel-işitsel ürünleri satış miktarı Amerika'nın aynı tür ürünleri Avrupa ülkelerine satışına oranla çok düşüktür (bakınız: ek 8). Yeniden çevrim bu bağlamda Avrupa sineması için önemli bir ekonomik gelir kaynağıdır. Amerikan pazarlarında Avrupalı kimliğiyle yer bulamayan filmler Hollywood kalıplarıyla değiştirildikten sonra kendilerine yer edinebilmektedirler.

3.2 Amerikan Emperyalizmi, Ulusçuluk ve Ulusal Kimlik Bağlamında Yeniden Çevrimler ve Yeniden Çevrimin Eleştirisi

Hollywood sinemasının dünya pazarlarındaki üstün konumu, Avrupa devletlerini kendi ulusal sinemalarını korumak için birtakım önlemler almaya itmiştir. Gösterim kotaları, destek fonları bu korumanın ekonomik alandaki yansımaları olmuş; ancak aynı zamanda

kamusal alanda ulusal bir bilinç gelişmiştir. Amerikan eğlence ürünlerinin aksine ulusal değerleri yansıtan, sanatsal kaygıları olan Avrupalı eserler farklı bir değer görmüştür. Avrupa filmlerinin Hollywood yeniden çevrimleri bu bağlamda ulusal kimliği tehdit eden somut örneklerdir. Hollywood, Avrupa'dan hazır filmleri alıp değiştirerek kendi kalıplarıyla paketledikten sonra yeniden Avrupa'ya satmaktadır. Yeniden çevrim sürecinde filmlerin Avrupalı kimliklerine ve sanatsal niteliklerine müdahale edilerek Amerikanlaştırılmakta, bu da ulusal-kültürel kimliğe yönelik bir tehdit olarak algılanmaktadır.

Avrupa'nın ulusalcı politikaları kaçınılmaz bir biçimde sinemaya da yansımaktadır. Gerek ekonomik gerek kültürel alanda Amerikanlaşma bir tehlike olarak kabul edilmekte ve başta aydınlar olmak üzere bu tehlikeye karşı konulmaktadır. Yemek tüketiminden eğlence alışkanlıklarına Amerikan yaşam tarzı Avrupa'ya öyle nüfuz etmiştir ki, ulusal kimlikler, değerler, farklılıklar ve bireyselliklerin kaybolmakta olduğu endişesi artmıştır. Sinema tüm bu davranış biçimlerini ihraç etmenin, geniş kitlelere kabullendirmenin önemli bir yöntemidir. Bir eğlence aracı olduğu için tehlikesizce ve fark edilmeden ulusal yaşamların içine sızmakta, ulusal-yerel değerleri unutturmaktadır. Ticari ürünlerin serbest dolaşımıyla hayat biçimlerini taklit etmek hiç de zor olmamaktadır. Avrupa'dan yükselen görüşlere göre ulusal sinemalar, Avrupa kültürünün geleceği için korunmalı, desteklenmeli ve daha çok sayıda izleyiciye ulaşmalıdır.

Nowell-Smith ve Ricci bu konuda şöyle bir tespitte bulunur:

1920'lerden bu yana Amerikanlaşma endişeleri Avrupalı kültürel seçkinciler arasında modernite, ulusal kimlik ve kültürün oluşturulması gibi konuları tartışmaya açtı. Kültürel öteki olarak Amerikan kültürü seçkincilere tehlikeli gelmekteydi. Çünkü kökten bir biçimde demokratikti, çeşitli seviyelerde ayrımcılığın, zevklerin ve sınıfların hiyerarşisine meydan okuyordu ... (Nowell-Smith ve Ricci, 1998: 106).

Avrupa'da kültürün temel bir parçası olan sanat, ulusallık olgusuyla doğrudan ilişkilidir. Ulusal sanat eserleri Avrupa kültürünün özgün ve farklı kaynaklarından beslenmekte, tarihsel birikim içerisinde gerçek sanatı izleyiciye taşımaktadır. Sanat eserleri kitleleri eğlendirmek ya da uyuşturmak için değil; onlara göremediklerini göstermek, onları eğitmek, sanatsal açıdan farklı ve yenilikçi olmak, kendini aşmak için vardır. Yüksek sanat ürünleri, aydın bir kitleye hitap ederken popüler eğlence ürünleri geniş kitleler tarafından kabul görmektedir. Ulusallığın koruyucuları ulusal ürünleri alımlamasını bilen seçkin kesimler olacaktır. Bu kesimler "Amerikanlaşma" tehlikesinin bilincindedir ve yerel sanat ürünlerini Amerikan eğlence kültürüne üstün tutmakta, bu ürünlerin yaygınlaşmasının arkasındaki işgalci zihniyeti görmektedirler. Bu bağlamda yüksek sanat, aydınlar ve seçkinci anlayış Avrupa kimliğinin bir parçası haline gelmiştir.

Avrupa'nın aksine Amerika uluslarüstü bir konumda yer almaktadır. Bu konumuyla zaten çoktan Avrupa ve dünyadaki bütün ulusal kimliklerin içine yerleşmiş, onların bir parçası olmuştur. Avrupa'da, her ne kadar ortak bir sinema yaratma girişimleri olsa da Fransız, Alman, İtalyan, İngiliz, Polonya, Çek sineması gibi onlarca ayrı ulusal sinema

vardır, bunların hepsi birbirinden farklıdır ve kendi ulusal kimliklerini sergilemektedir. Ortak noktaları sinema endüstrilerini, ve kültürel değerlerini koruma çabalarıdır. Bu çabalar ulusal ve uluslararası kamusal fonlarla somutlaşsa da ortak bir Avrupa sinema endüstrisinin gerçekleşmesi mümkün olamamaktadır. Bu yerel sinemalar, Amerikan sinemasının farklılıkları yok eden bütünleştirici tutumu yüzünden zamanla azalmaktadır.

Finney, Amerika ve Avrupa’da sinema alanının ekonomik düzenlenmesinin birbirinden çok farklı olduğunu belirtir. Avrupa’da ulusal endüstri devletin koruması altındadır. Kültür ürünleri herhangi bir endüstriden farklı bir yer tutmaktadır. Küresel ticaretin serbestleştirilmesini amaçlayan 1993’deki Ticaret ve Gümrük Serbestliği Anlaşması (GATT) görüşmeleri, Avrupa ve Amerika arasında görsel-işitsel alanda derin görüş ayrılıklarına yol açmıştır. Amerika Fransa’da yabancı filmlerin gösteriminden alınan vergiye karşı çıkmış, dahası Avrupa kota sisteminin pazara eşit erişimi engellediğini ve GATT mantığına aykırı olduğunu iddia etmiştir. Fransız hükümeti ise görsel-işitsel endüstrinin anlaşmadan çıkarılmasını istemiş; Avrupa’da yerel sinema-televizyon endüstrisi korunmazsa üretiminin sonunun geleceğini, Avrupa pazarının Amerika tarafından işgal edileceğini savunmuştur. Bu bakış açısına göre, görsel-işitsel endüstrinin kurallardan arındırılması sinema sektörünü Hollywood’un yönlendirdiği tek düzeliğe itecektir; yerel üretimin korunması çoğulculuğu teşvik etmek bağlamında liberalizm demektir (Mazdon, 2000: 9-10). Ticaret ve Gümrük Serbestliği Anlaşması (GATT) ayrıca Avrupa ülkelerinin kendi aralarında sinema sektörüne ilişkin politikalar açısından ne kadar farklı yaklaşımlara sahip olduklarını ortaya koymuştur (Finney, 1996: 5). Avrupa ülke sinemaları “Avrupalı olmak” gibi bir çatı altında toplanabilse de ulusal ve

yerel sinemalar olarak birbirinden farklı özelliklere sahiptir. Devletlerin yaklaşımları, koruma önlemleri, destekleme fonları ulusal düzeyde kalmaktadır. Ortak yapımlar Avrupa’da gerçekleştirilen her film için vazgeçilmez bir olguya dönüşse de filmler ulusal ve yerel düzeyde dağıtımına girebilmektedir. Ortak yapımlardaki dil sorunu ulusallığı açıkça ortaya koymaktadır. Kimi zaman bu ortak yapımlarda daha fazla sayıda seyirciyi ulaşabilmek için İngilizce kullanılmaktadır.

Sinemada ulusallık bir ülkenin özü olarak dilden, gelenek-görenek ve yaşam alışkanlıklarının perdeye yansımından, yönetmen ve oyuncuların kendilerine özgü tarzlarından oluşmaktadır. Hollywood’un tüm dünya pazarına egemen olmasıyla sinema her yerde ekonomik kârlılık amacına yönelmektedir. Seyirciyi yakalamak için Amerikan tarzı endüstriyel işleyiş ve sunum biçimlerini öykünmeye çalışmaktadır. Ulusal sinemaların korunması bilinç ve duyarlılık gerektirmektedir. Bu yüzden kamusal alandaki önlemlerin dışında aydınlar, sanatçılar, sinemacılar ulusal kültürü, ulusal sinemayı korumak konusunda bilinçli ve duyarlı olmaya çağrılmaktadır.

Mayıs 1945’de deneyimli filmci Raymond Bernard Fransız sinemasına, Amerikan sinemasının ya da herhangi başka bir sinemanın kölesi olmaması için çağrıda bulunuyordu. Hollywood’daki sürgünden dönen Julien Duviver, “Fransız filmlerine yer açmadan, Amerikan yapımları tarafından işgal edilmeye izin verirse iki yıl içerisinde Fransız sineması diye bir şey kalmayacak”, diyordu (Nowell-Smith ve Ricci, 1998: 49).

1980’lerle birlikte önem kazanan kültür politikaları Amerika’nın kültürel yayılmacılığına tepki şeklinde gelişmiş ve yerel değerleri korumak, ulusal kimlikleri

devam ettirmek açısından büyük önem kazanmıştır. Yerel sinemaların en büyük özelliği yerel dillerdir. Amerikan şirketleri seslendirmeyi ya da alt yazıyı reddederek iç pazarı yabancı filmlere karşı korumaktadır¹. ABD'nin çokkültürlü yapısıyla farklı dillere açık olmaması ilginç bir durumdur. Seslendirme yapmak yerine yeniden çevirmek bu filmleri ulusal kimlikleriyle değil, onları biçimsizleştirerek ve kendileri yapan tüm özelliklerini yok ederek kabullenmektir. Yeniden çevrimler kendi ulusal alanına ait filmler olmaktan çıkıp dilleri, oyuncularını, mekanları gibi tüm yerel özelliklerini kaybederek Amerikanlaşmaktadır. Amerikan yayılcılığının getirdiği tek tipleşme ulusal sinemaları olduğu kadar ulusal kimlikleri de tehdit etmektedir.

Yeniden çevrimlerin olumsuzlanması, sinemanın da ötesinde Amerika ile Avrupa arasındaki politik ve kültürel karşıtlığın bir yansımasıdır. Amerikan sinemasının işgalci güç, Avrupa sinemasının da savunulması gereken topraklar olarak görülmesi farklı boyutlardaki söylemlerin sinema alanına taşınmasıdır. Sinemada ulusallık sorunlu bir yapıya bürünmüştür. Bir filmin küresel pazarlara açılabilmesi için küresel bir takım ölçütlere sahip olması gerekmektedir. Bu küresel ölçütlerin belirleyicisi uzun zamandır Hollywood olsa da hiç bir zaman tek kutuplu bir belirlenimcilikten söz edilemez. Avrupa'da ya da dünyanın herhangi bir yerinde ulusallık ve tüketim alışkanlıkları değişmektedir.

¹ Amerika'daki 26.000 sinema salonundan sadece 250 tanesi düzenli olarak yabancı dilde filmler göstermektedir (Finney, 1996: 12).

Bu bağlamda Carolyn Durham'ın, yeniden çevrimlerin ulusal kimliklere saldırının dışında farklı biçimlerde yorumlanabileceğine ilişkin görüşüne katılmaktayız. Durham yeniden çevrimlerin, Hollywood'un yabancı olanları da içeren yeni fikirlere açıklığına tanıklık ettiği şeklinde algılanabileceğini belirtir. Amerika'nın Reagan ve sonrası dönemdeki politik ve kültürel ayrılmışlığından açık bir sapma olarak hoş karşılanabileceğini vurgular. Fransa tarafından bakıldığında, Fransız sinemasının uluslararasılaşması açısından yeni ve başarılı bir strateji olarak kabul edilebilir. Bu açıdan Amerikan yeniden çevrimi, Fransız yerel kültürünün yok edilmesinden çok, bir koruma biçimi olarak düşünülebilir. Aynı zamanda yeniden çevrim haklarının satışı Fransa'da film yapımını finanse edecek (Durham, 1998: 8) ve Avrupa sinemasının devamını sağlayacaktır.

3.3 “Yüksek Sanat” ve “Kitle Kültürü” Bağlamında Yeniden Çevrimler ve Asıl-Kopya İlişkisi Bağlamında Yeniden Çevrim Eleştirisi

Yeniden çevrim orijinal filmin bir kopyası olarak değerlendirilmekte ve eleştirilmektedir. Kopyanın aslına göre her zaman değersiz olduğu düşünülür. Özgün film Avrupa filmi yeniden çevrimi gerçekleştiren Hollywood olunca işin içine “yüksek sanat” ve bunun karşısında konumlandırılan “popüler kültür” gibi olgular da girmektedir. İkinci bölümde ele aldığımız Hollywood ve Avrupa sinemalarının karşıt konumlarını göz önünde bulundurarak bu bölümde yeniden çevrimlerin neden asıllarına göre değersiz görüldüğünü ele almaya çalışacağız. Bu bakış açısı sadece Avrupa'da değil, Amerikalı eleştirmenlerin yazılarında da ortaya çıkmaktadır. Yeniden çevrimler

nadir olarak övgü toplamaktadır. Genelde Avrupalı orijinalleri karşısında değersiz bulunmakta ve onların ticari bir kopyası olarak değerlendirilmektedir. Avrupa’da yeniden çevrimlerin orijinal filmi ve ulusal sinema endüstrisini tehdit ettiği inancı hakimdir. Yeniden çevrimler asıl filmin gösterim şansını azaltmakta, değerini düşürmekte ve kimliğini tehdit etmektedir.

Lucy Mazdon’un ve Carolyn Durham’ın tespitlerinden yola çıkarak yeniden çevrimlerin ticari bir süreç olarak kınandığını, üretildikleri filme karşı bir tehdit olarak tanımlandığını söyleyebiliriz. Mazdon’un tanımına göre bu görüşler yeniden çevrimi tek yönlü, Avrupalı aslının yüksek sanat konumundan Amerikan kopyanın ticariliğine doğru dikey bir düşüş olarak değerlendiren, ikili karşıtlıklara dayanan görüşlerdir. Amerikan popüler kültürünün karşısında Avrupa yüksek kültürünü, Hollywood’un ticari zihniyeti karşısında Avrupa’da sanata verilen önemi, Avrupalı aslının gerçekliği karşısında Amerikan olanın kopya niteliğini ortaya koymaktadır. Mazdon’un yorumuna göre bu görüşler aslında ulusallık düşüncesiyle, yüksek kültür ve kitle kültürü arasındaki algı farklılıklarıyla ilişkilidir.

Andrew Sarris’e göre, herhangi bir sanatsal uyarlamada, uyarlama kaynak eserden prestijli ismini ya da konularını alır; ancak aynı zamanda esere kendi yaratıcılığını ekleyerek bir saygınlık kazanmaya çalışır. Edebiyat, müzik, opera, resim gibi sanatlarda uyarlama bu şekilde gelişir, aslının taklit edilmesi doğal bir süreç olarak görülür. İzleyicinin uyarlamadan, yani asıl yapıtın farklı yorumlanmasından zevk alması beklenir. Bu sanatlarda asıl metne sadık kalınması değil ona katılan yorumlar önemlidir

(Sarris, 2000: 30). Yeniden çevrimlerde ise farklı bir durum söz konusudur. Yeniden çevrim, özgün filmin varlığını, bütünlüğünü ve kimliğini tehdit eden bir olgu olarak algılanır; aslının değerini, kültürel seviyesini düşürdüğü suçlamasıyla kınanır. Ya da diğer taraftan aslı görmezlikten gelinir, reddedilir. Tüm bunlar yeniden çevrime konu olan iki sanat eserinden çok orijinal film ve yeniden çevrimi gerçekleştiren sinemaların konumundan kaynaklanır. Avrupa sineması, Avrupa yüksek sanatı, Avrupa ulusal kimliği ve Hollywood eğlence endüstrisi ve kitle kültürü gibi olgular yeniden çevrimin doğal bir süreç olarak algılanmasını engeller.

Uyarlamalar ve devamlarla karşılaştırıldığında yeniden çevrim ve orijinal film bir rekabet içerisindedir. Yeniden çevrim her ne kadar asıl filmde beslense de bir “yeniden çevrim” olduğu neredeyse belirtilmez. Eğer ilk film bir uyarlama ise doğrudan edebi esere gönderme yapılır. Yeniden çevrim ilk filmin özgün senaryosuna dayanıyorsa filmlerin başlangıç jeneriklerinde kısaca değinilir. Hollywood şirketleri orijinal filmlerin yeniden çevrimlerle yarışmaması için tüm gösterim haklarını satın alıp Amerika’da ticari gösterime girmesini engellemektedir. Yeniden çevrimi gerçekleştiren taraf aslının varlığını reddederken, aslının sahibi de yeniden çevrimi küçümsemek yoluna başvurur. Hollywood yeniden çevrimleri için; Avrupalı asıllarını basitleştirerek, değersizleştirerek, ticari kaygılarla, sanat eserinden uzak ürünler ortaya koyduğu yorumları getirilmektedir.

Andre Bazin, Orta Çağ’da yalnızca birkaç temanın olduğunu ve bunların tüm sanatlarda kullanıldığını anlatır. Örneğin Adem ve Havva teması oyunlarda, resimde, heykelde, vitrayda, her yerde işlenmiştir (Bazin, 2000: 23). Tekrar, taklit, hatta kopya sanatın

vazgeçilmez öğeleridir. Ancak sanat eserlerinin biricik, değiştirilemez, bütünsel kimlikler olarak tanımlanması ve endüstriyel bir alanın sanat eserine el atması, “yüksek sanat” ve “kitle kültürü” karşıtlıklarından dolayı, aşağı bir süreç olarak değerlendirilir.

Peter Lev, Batı dünyasında sanatsal olanın sanatsal olmayandan yüzlerce yıllık tarih içerisinde kurumlar, sanatçılar, eleştirmenler, okullar, müzeler gibi sanatı üreten ve destekleyen kurumlar tarafından ayrıldığını söyler. Aynı kurumlar yüksek ve popüler sanat ya da sanat ve eğlence arasında da ayırım yapmaktadır. Yüksek sanat daha donanımlı ve sanatsal uzlaşım konusunda eğitilmiş bir alımlayıcıyı öngörür. Sanatın bu biçimi ciddi bir meseledir, duygulara olduğu kadar düşüncelere de hitap eder. Popüler sanat ya da eğlence kendi uzlaşımına sahiptir, geniş bir izleyici kitlesi tarafından kolaylıkla alımlanabilir, duygusal olarak doğrudandır, izleyicileri güldürür, ağlatır, onlara iyi vakit geçirir (Lev, 1993:3).

Maltby'e göre, Hollywood ve Avrupa sineması arasındaki bir ayırım da sanat ve popüler kültür-eğlence arasındaki ikili karşıtlıktan gelir. Sanat ve edebiyat görünüş ve gerçeklik arasındaki çelişkiye dayanırken popüler kültür herşeyin kontrol altında olduğu, belirsizliğin çözüleceği, şiddetin sindirilebilirliği, düzensizliğin düzene dönüşeceği, cinselliğin başı boş, ölümün gerçek olmadığı, haksızlığın geçici olduğu gibi kesinliklerle ilgilenir. Sanatın aksine, eğlence toplumsal yönden yıkıcı değildir (Maltby, 1998: 106). Avrupa kültüründe roman, tiyatro, opera gibi kavramların tuttuğu yer sinemaya bakış açısını da belirlemiştir. Sinema güzel sanatlar, müzik, edebiyat gibi alanlarda

modernizmin yaşandığı bir dönemde gelişmiş, onlar gibi deneysel, yıkıcı, özgün bir sanat olarak değer görmüştür.

Yeniden çevrimlerde kaynak film ve yeniden çevrimin ilişkisi mekanik yeniden üretim sürecine ait asıl-kopya ilişkisine benzer bir biçimde değerlendirilir. Kopyanın aslına göre aşağı olduğu inancı yeniden çevrimleri birer taklit olarak aşağı görme düşüncesini getirir. Oysa yeniden çevrimlerde yeniden yaratım söz konusudur. İkinci film ilkinen kadar benzese de ilkinden hep farklı bir yaratıcılık ve insan emeği içerecektir. Yeniden çevrim sürecinde belki de yok olan tek şey özgün eserin dokunulmazlığı olacaktır.

Benjamin bir sanat eserinin her zaman yeniden üretilebilir olmuş olduğunu söyler. Ancak yeni olan mekanik yeniden üretim sürecidir. Mekanik çoğaltım aslının fotoğraf ya da fonograf kayıtları aracılığıyla izleyiciyle farklı bir boyutta karşılaşmasını sağlamaktadır. Bu süreç asıl sanat eserinin konumuna hiç bir zaman dokunmamaktadır; ancak buna rağmen her zaman aşağılanmaktadır. Mekanik yeniden üretim çağında yok olan tek şey sanat eserinin halesidir. Sanatın mekanik yeniden üretimi kitlelerin sanata karşı tavrını değiştirmiştir. Uzlaşım olan eleştirilmeden beğenilmekte ve yeni olan ise eleştirilmektedir (Benjamin, 1977: 10-23).

Mekanik yeniden üretim süreciyle birlikte sanat geniş kitlelerle buluşmuştur. Kitle kültürü uzlaşım ve alışıldık olanı beğenmeye ve bu sayede popüler hale getirmeye eğilimlidir. Popüler olan içinde tekrarları ve benzerlikleri barındırır. Bir pop müzik eseri mekanik yeniden üretim sürecinde olduğu gibi bir diğerine çok benzeyecektir, farklı

olansa yadırganacak kabul görmeyecek ve popüler olamayacaktır. Hollywood sineması benzer bir şekilde türleri, uyarlamaları, devamları, yıldızları kullanarak izleyiciye tanıdığı, hazır kalıplar sunmaktadır. Yeniden çevrimler de bu hazır formüllerden biridir. Ancak yeniden çevrim sürecinde tıpkı uyarlamalarda olduğu gibi ilk eserden başka ve farklı bir eser ortaya çıkar.

Yeniden çevrimlerin algılanış ve değerlendiriliş biçiminde sinema eleştirmenleri, yazarları ya da akademisyenlerinin tavrı da önemlidir. Yeniden çevrimlerin incelenmesinde karşılaştırmalı bir eleştiri ya da değerlendirme biçimi kullanılmaktadır. Eleştirmen ya da yazar orijinal filme gönderme yapmadan ya da ondan övgüyle söz etmeden çalışmasını tamamlamamaktadır. Bu karşılaştırmalı eleştiri biçimi asıl filmin varlığını hep göz önünde bulundurmaktadır. Ancak aslının varlığı bilinmediği sürece yeniden çevrim bir yeniden çevrim olmaktan çıkmaktadır. Eleştirmenlerin görevi seyirciye bu göremediği gerçeği hatırlatmak olmaya başlamaktadır. Yüksek sanat / kitle kültürü ayırımında olduğu gibi eleştirmene seyirciden yüksek bir konum öngörülmekte ve sıradan seyircinin göremediklerini, bilmediklerini ortaya çıkarması beklenmektedir². Sadece Avrupa’da değil Amerikalı eleştirmenlerin yazılarında da yeniden çevrimlerin

²”Gerçek esin kaynağını bulmak için sinema tarihini bilmeniz gerekir. *Mr Deed Goes Out Friday*, 1936 çevrimi Gary Cooper’ın rol aldığı, Frank Capra’nın yönettiği *Bay Deeds Şehre Gidiyor (Mr Deeds Goes to Town)*’ın yeniden çevrimidir. Bir ara kısa dönemli televizyon dizisi olarak da uyarlanmıştır. Hollywood eski, fark edilmeyecek, hedef kitlesinin bilemeyeceği filmleri yeniden çevirmeyi çok seviyor...” (Seiler, Andy, “Remakes are as good as Hollywood”, **Usa Today**, <http://www.usatoday.com/life/2002/2002-06-26-remakes.htm#more>).

başarılı asıllarından övgüyle söz edilmekte, yeniden çevrimler her defasında ilk filmle karşılaştırılmaktadır. Yeniden çevrim aslının bir kopyası, hem de kötü bir taklidi olduğu yönünde eleştirilmektedir. Yeniden çevrim sürecinin olayı sadece ekonomik kâr boyutuna indirgediği³, yeniden çevrimin yaratıcılıktan uzak olduğu⁴, aslını birebir taklit

³ “Hollywood yeniden çevrimlerinin hazır bir formülü kullanarak kazanç sağlamak amacına yönelik olduğu düşünülebilir, bu Hollywood sisteminin yaratıcılıkta eksik kaldığını ele vermektedir....” (Questions of The Hollywood Remake, <http://www.pressbox.co.uk/Detailed/5553.html>, Mayıs 30 2002’de eklenmiş).

“...Örneğin İspanyol filmi *Aç Gözünü* (*Abre Los Ojos*, Alejandro Amenabar, 1997)’un yeniden çevrimi *Vanilla Sky* (Cameron Crowe, 2001) anlatının karmaşıklığından dolayı asıl filme girişik bir biçimde bağlıdır. Hollywood versiyonu uç bir şekilde aslına sadıktır ve bu yüzden asıl filme esin kaynağı olan içeriği geliştirecek çok az şey ortaya koymaktadır. Bu durumda yeniden çevrimin gerekliliği sorusu ortaya çıkmaktadır. Hangi noktalarda dikkatlerimizi ekonomik sorunlara yöneltebiliriz?..... Şu aşık ve alaycı cevap ortaya çıkıyor ki: Bunu para için yapıyorlar. Hollywood’un patronları Tom Cruise gibi büyük bir yıldızın bu filmi taşıyacağını, gişede iyi iş yapacağını biliyorlar ve asıl filmi bir şekilde yeniden değerlendirme, geliştirme ya da kalitesini artırma gibi amaçlar tamamen ortadan kayboluyor.” (**Questions of The Hollywood Remake**, <http://www.pressbox.co.uk/Detailed/5553.html>, Mayıs 30 2002’de eklenmiş).

⁴ “...1967’lerin *Bonnie ve Clyde* (*Bonnie and Clyde*, Arthur Penn 1967) gibi göze çarpan özgün filmlere çok nadir rastlanmakta. Hollywood’un tepkisi daha iyi filmlerle çıkış yapmak yerine bu başarıları taklit etmek olmaktadır...”(Gehring, Wes D., "Hollywood Suffers From Lack of Imagination", **USA Today Magazine**, 1997, C.126, S.2630, s70-74. <http://search.epnet.com/direct.asp?an=9711114102&db=>).

“Hollywood film yapımcıları özgün olmakta pek başarılı değiller; ancak konu özgün olmamaya gelince çok yaratıcı olabildikleri kesin. Yeniden çevrim hastalığı stüdyoları hakimiyeti altına aldıkça film yapımcıları çok çeşitli türlerde yeniden çevrilecek film buluyor...” (Seiler, Andy,

ettiği⁵ ya da aslına sadık kalmadığı eleştirilmekte, yeniden çevrimlerin neden gerçekleştirildiği sorgulanmaktadır.

Örneğin *New York Times* gazetesinin yazarı Vincent Canby'nin Amerikan yeniden çevrimleri ile ilgili eleştirileri bu duruma örnek gösterilebilir. Canby, Hollywood yeniden çevrimlerinin yabancı asıllarına göre çok basit olduklarını ve kendilerine ait kültürel bir kimliğe sahip olmadıklarını, uyruksuz yeniden üretimler olduklarını söylemektedir. Francis Veber'in yeniden çevirdiği kendi filmi *Kaçaklar (Les Fugitifs, 1986; Three Fugitives, 1989)*'ın Amerikan versiyonunda oyuncuların Fransız filmindekilerinin sönük bir kopyası olduğundan şikayet etmektedir (Durham, 1998: 11). Aynı yönetmenin önce Avrupa'da daha sonra Amerika'da gerçekleştirdiği bu filme getirilen eleştiri, Hollywood yeniden çevriminin, yönetmeni aynı olsa da Avrupa'lı

USA TODAY, Bölüm: Life, Pg. 12d, <http://www.usatoday.com/life/2002/2002-06-26-remakes-plus.htm#more>).

“...Hollywood, 1994 boyunca, hiç değilse şu günlerde, yaratıcı fikirlerden yoksun kaldı. Yeniden çevrimler, devamlar ve hazır türler bu anlamda çok iyi malzemeler oldu...” (**The Economist**, 1995, C.334 S.7897, s73-75)

⁵ “...Yapımcı Edward R. Pressman'ın da katıldığı gibi; çok iyi yapılmış bir şeyi yeniden çevirmenin gereği yoktur. Gus Van Sant'ın fiyaskoyla sonuçlanan, Alfred Hitchcock'un (1960) çekim çekime yeniden çevrimi Sapık (*Psycho*, 1998) adlı filmde olduğu gibi, sonradan gelen her zaman soluk bir kopya olarak nitelendirilecektir...” (Seiler, Andy, “Remakes are as good as Hollywood”, **Usa Today**, <http://www.usatoday.com/life/2002/2002-06-26-remakes.htm#more>)

aslına göre değersiz bulunduğunu ortaya koymaktadır. Bu, kalıplaşmış birtakım algılama ve yargılama biçimlerinin yansımasıdır.

Frankfurt Okulu, sanatın ayrı bir alan olarak yalnızca burjuva toplumunda var olmuş olduğunu söyler. Modern kitle toplumunda artık yüksek-aşağı diye iki ayrı kültür anlayışı kalmamıştır. İkinci bölümde ele aldığımız gibi, günümüzde Avrupa ile Amerika arasında da benzer bir kültür ayırımından söz etmek olanaksız hâle gelmiştir. Yeniden çevrime konu olan asıl eser de aslında popüler bir filmdir. Yeniden çevrilmek için seçilen filmler Avrupa pazarında belli bir gişe başarısını, popülerliği yakalamış olmak durumundadır. Avrupa’da yapılmış her filmi sanat filmi olarak tanımlamak olası değildir. Yeniden çevrilen film bir kopya ya da taklit olmaktan çok bir yeniden çevrimdir. Bir kaynak ya da köken aramaktansa asıl ve kopya ilişkisinin metinlerarasılık ve geçişlilik gibi olgular aracılığıyla incelenmesi daha doğrudur. Karşılaştırmalı değerlendirme, iki filmin de bağlamlarını göz önünde tutarak gerçekleştirilmelidir.

3.4 Kùltürler ve Dönemler Arası Etkileşim ve Değişim Süreci Olarak

Yeniden Çevrimler

Yeniden çevrim sürecinde iki farklı filmde ve iki farklı kimlikten söz edebiliriz. Bir filmin ulusal kimliği, türü, sinemasal biçimi gibi farklı özellikleri, sanat filmi ya da popüler film olması filmsel kimliğe ilişkin bir yapıdır. Ancak sanat filmi ya da popüler film olma durumunu belirleyen etkenler zamanla ve tüketim sürecinde ortaya çıkar. Yeniden çevrimde kaynak film farklı bir sinema endüstrisi, sinema anlayışı ve yaratıcı

ekip tarafından yeniden yaratılır. Dolayısıyla sonuçta birbiriyle ilişkisi bulunan iki farklı film, iki ayrı kimlik ortaya çıkar.

Yeniden çevrimlerin tarihi sinema tarihi kadar eskidir. Ancak Mazdon'un belirttiğine göre yeniden çevrimler 1980'lerden beri ideolojik bir çerçevede ele alınmakta, tarihsel süreçten bağımsız, Hollywood'un yaratıcılık krizine çözüm olarak geliştirilmiş yeni bir olgu olarak değerlendirilmekte, tek yönlü bir süreç olarak düşünülmektedir. 1980'lerdeki tartışmalar yeniden çevrim kavramını Amerikan kültürel emperyalizmine bağlayarak, çok sayıdaki erken dönem örneklerini, sinema endüstrileri arasındaki tarihsel ilişkiyi, karşılıklı etkileşim sürecini ve birbirinin içine girmiş yapıyı görmezlikten gelmektedir. Mazdon yeniden çevrimlerin, sinemaya sesin gelişinden sonraki ilk yıllarda, aynı filmin farklı dillerde yeniden çevrildiği çok dilli sürümlerin bir devamı olarak düşünülebileceğini söyler. Bu şekilde ele alındığında yeniden çevrimler Amerikan istilasından çok sinema tarihinin kabul edilebilir bir parçası olarak görülecektir (Mazdon, 2000: 19). Önyargıları ortadan kaldırmak için yeniden çevrimleri, sinemanın özünde bulunan yeniden üretim ve sanatlar arası uyarlamaların bir devamı olarak algılamak ve farklı sinema alanlarının etkileşimi olarak değerlendirmek gerekmektedir.

Yeniden çevrimler, Avrupa ve Amerika'ya ait farklı sinema alanlarını karşılaştırarak incelemek, bu iki sinemanın kültürel ve estetik yapılarını, birbirinden farklılıklarını ortaya koymak için önemli bir araştırma alanı sunmaktadır. Aynı filmin Avrupa'da nasıl gerçekleştirildiği, Amerikan yeniden çevriminde nelerin değiştirildiği, nelerin kullanıldığı iki sinemanın yapısını somut örneklerle ortaya koymaktadır. Yeniden

çevrim sürecinde zamansal farklılıklardan dolayı dönemsel bir değişim söz konusudur. Her iki film kendi kültürel bağlamına ait olmakta ve kendi kültürel çevresinde tüketilmektedir. Yeniden çevrim özgün filmin taklidi olmaktan çok dönemin filmlerinin, genel eğilimlerinin bir yansıması olmaktadır; içinde bulunduğu kültürel ve sinemasal ortam tarafından şekillenmektedir.

Yeniden çevrimlerle ilgili eleştiriler, bunların sinema endüstrilerinin doğal bir parçası olarak algılanmasını engellemektedir. Oysa filmlerin ya da sinema tarihinin yapısına baktığımızda bir yeniden üretim-çevrim tarihi görmekteyiz. Uyarlamalar, türler, devamlar, bunların yanısıra alıntılar ve göndermeler yeniden sunum çeşitleridir. Sadece sinema değil tüm anlatı tarihi tekrarlar ve yeniliklerle iç içe gelişmektedir. Yeniden çevrim kıtalar arası sinema ticaretinin başka bir ayağıdır. Bir filmin ülkesinin dışında gösterilmesi nasıl ulusal kimliğe bir tehdit olarak algılanmıyorsa yeniden çevrim süreci de doğal bir süreçtir. Alt yazı ve dağıtım sürecinin engellerini başka türlü aşmayan bu filmlerin farklı oyuncu kadrolarıyla farklı dillerde yeniden çekilmesi bir çeşit kültürel çeviri olarak düşünülebilir.

Arend'in yeniden çevrim literatürü üzerine yaptığı incelemeler yeniden çevrimin ele alınışındaki değişimi ortaya koymaktadır. 1964 yılından itibaren yeniden çevrim alanında ilk ansiklopedilere rastlanmaktadır. Bu kitaplar yeniden çevrimleri listelemenin yanında kısa özetlere, konulara, temalara ve kaynaklara yer vermektedir. Bir kısmı filmlerin oyuncusu, yapımcısı, görüntü yönetmeni, yapım yılı ve süresi gibi ayrıntılı bilgiler içermekte; kimi türsel ayrımlar yapmakta, devam filmlerine, televizyon için

yeniden çevrilmiş filmlere yer vermekte, bir kısmı filmler hakkında değerlendirme ve karşılaştırmalı eleştiri içermekte, kendilerine göre değerlendirme sistemleri oluşturmaktadır. Bu incelemelerin çoğu kuzey Amerika pazarı için üretilen ve Hollywood yapımı yeniden çevrimlerle sınırlı kalmaktadır. Bu kitaplardan birinin yazarı olan Druxman'a göre hedef kitle sinemayla ilgilenen ve konuyu biraz daha derinlemesine araştırmak isteyen seyircilerdir. Arend'e göre, bu kitaplarda yeniden çevrim kavramının bilimsel olarak ele alınması geri planda kalmaktadır (Arend, 2002: 28-30). 1990'lardan itibaren yeniden çevrim olgusunu ciddiye alıp filmler arasında karşılaştırmalar yapan çalışmaların sayısı hızla artmıştır. Yeniden çevrim ikililerinde karşılaştırmalı kadın temsilleri, cinsiyet rollerinin değişimi, kadın kahramanların rollerinin değişimi üzerine incelemeler yapılmıştır. Yeniden çevrim konusu Avrupa'da ve ABD'de yapılan akademik çalışmalarda önemli bir yer tutmaya başlamıştır (Arend, 2002: 50-53).

Yeniden çevrimlerin tek yönlü bir olgu olarak algılanması bu sürecin verdiği zararları ön plana çıkarmıştır. Oysa bu karşılıklı değişim sürecinde gerek Avrupa gerek Hollywood sineması farklı açılardan birbirini etkilemektedir. En başta iki kıta arasındaki film ticareti iki sinemayı birbirine yaklaştırmaktadır. Yeniden çevrimler Hollywood sunumlarının değişmesine yol açmaktadır. Hollywood'un Avrupa'dan aldığı sinemasal metinleri tür ya da yıldız sistemi gibi kendi ticari kalıplarının içine sokması, kendine ait ideolojik ve sinematografik kodlar içerisinde yeniden şekillendirmesi bir yana, karmaşık karakterler Hollywood sinemasına girmekte, konular ve bunlara yaklaşım biçimleri değişmekte, çeşitlenmektedir. Yeniden çevrim süreci içerisinde Hollywood kalıpları ve

ideolojisi değişime uğramaktadır. İkinci bölümde çeşitli metinler üzerinden Amerikan ve Avrupa sinemalarının özelliklerini tanımlamaya, farklarını ortaya koymaya çalıştık. Bu bölümde ise yeniden çevrimler üzerinden tersi bir süreci ele alacağız. Yeniden çevrim sürecinde değişen olgularla iki sinemanın farklı özelliklerini bir kez daha ortaya koyacağız.

3.5 Yeniden Çevrim Sürecinde Değişen Olgular ve Temsiller

Seçtiğimiz filmleri incelemeye geçmeden önce farklı yazarlar tarafından incelenmiş yeniden çevrim örneklerinden elde edilen sonuçlara değineceğiz. Bu incelemelerden çıkan başlıklar seçtiğimiz filmleri değerlendirmek açısından da yol gösterici olacak.

Yeniden çevrim sürecinde en sık rastlanan olgu film isimlerinin değiştirilmesidir. Hollywood içi yeniden çevrimler, aynı yönetmenlerin yeniden çevirdiği filmler, siyah-beyaz ya da sessiz filmlerin yeniden çevrimlerinde daha az rastlanan bu durum yabancı filmlerin yeniden çevrimlerinde nerdeyse değişmez bir olgu olmuştur. Filmlerin değiştirilen isimleri birebir çeviriler olmadığı gibi Amerikan seyircisini yakalayacak çarpıcı isimler bulunmaktadır. Mazdon bu bağlamda *Nikita* (Luc Besson, 1990)'nın ilginç bir örnek olduğundan söz eder. Film 1993'de Amerika'da yeniden çevrildiğinde *Kaçış Yok* (*Point of No Return*, John Badham, 1993) adını alır. İngiltere'de ise *The Assassin* adıyla gösterime girer. Kaynak film kadın kahramanın kimliğine bir gönderme yaparken İngiliz versiyonu kahramanın rolüne ya da mesleğine, Amerikan ismi ise anlatıya gönderme yapar (Mazdon 2000: 117). Film isimlerinin Amerikanlaştırılması

kimliklerin Amerikanlaştırılmasının başka bir örneğidir. *Jules ve Jim* (*Jules et Jim*, François Truffaut, 1962) Amerika'da yeniden çevrildiğinde *Willie and Phil* (Paul Mazursky, 1980) adını alır. Fransız isimler Amerikalı olanlarla değiştirilir, böylece yabancı olma durumu ortadan kaldırılır.

Yeniden çevrimlerde sık rastlanan durumlardan biri de zamanın, dönemin ve mekanın değiştirilmesidir. Film mekanları genelde Amerika'ya taşınır. Amerikan seyircisi için Amerikan filmleri yaratmak Amerika'da geçen hikayeler anlatmakla olanaklıdır. *Nefes Nefese* (*Breathless*, Jim Mc Bridge, 1983) 'de mekan Paris'ten Los Angeles'a taşınır. Monika UCLA'da mimarlık okuyan bir öğrenciye dönüştürülür. Film seyirciye Fransa gibi uzak yabancı bir ülkede geçen hikaye anlatmak yerine, okumak için Amerika'ya gelmiş, döneminin sosyal gerçeklerine hiç de yabancı olmayan bir kahramanı sunmayı tercih eder.

Filmlerin sonlarının değişmesi sık rastlanan olgulardan biridir. Kaynak filmlerdeki açık uçlu sonlar yeniden çevrimlerde kapalı sonlarla değiştirilir, tüm belirsizlikler giderilir. Hollywood filmlerinde yaygın olan mutlu son eğilimi yeniden çevrimlere de yansır. Mazdon *Nikita*'nın kadın kahramanın kaybolmasıyla sona erdiğini belirtir. Amerikan yeniden çevrimi ise Maggie'nin devlet görevlilerinden kaçması ve suikastçılıktan vazgeçmesi ile son bulur. Fransız filminde Bob, Nikita'nın apartmanına gelir, kapıyı sevgilisi Marco açar, Nikita'nın suikastçi olduğunu öğrendiğini söyler. İki adam da kızın yok oluşu üzerine üzüntülerini belirtir ve film sona erer. Yeniden çevrimde Bob Maggie'nin evine gelir, JP kızın kaybolduğunu ve kendisine ne olduğunu bilmese de onu

çok sevdiğini söyler. Maggie yeniden belirir, apartmana doğru sırtı dönük ilerlemektedir. Bob onu görür ve şirketi arayarak öldüğünü söyler. Artık Maggie'nin serbest olduğu ve yeni bir yaşama başlayacağı düşünülebilir, bu aslında Bob'un onu bağışlaması sayesinde. Ancak Fransız filmindeki Nikita'nın kaderi belirsizdir (Mazdon, 2000: 120,121).

Hollywood filmlerinde kaynak filme göre anlatının daha açık kılındığı ve ayrıntılandırıldığı görülmektedir. Daha doğrusal-çizgisel bir anlatı aracılığıyla belirsizlikler giderilmektedir. *Kırmızı Ayakkabılı Adam (The Man With One Red Shoe, Stan Dragoti, 1985)* kaynak film *Siyah Ayakkabılı Uzun Sarışın Adam (Le Grand Blond avec une chaussure noire, Yves Robert, 1972)*'da olmayan gülütler (gagler) ve aksiyon sahneleriyle süslenmiştir. Örneğin anlatıyı hareketlendiren uyuşturucu kaçakçılığı öyküsü daha belirgin kılınmıştır. Orijinal film ne kaçakçılık olayını ne de bundan kimin sorumlu olduğunu ortaya koymaktadır. Nedensellik üzerindeki vurgu ve belirsizliğin indirgenmesi sınırlanmış filmsel zamanla kuvvetlendirilmiştir: Cooper, oturma başlamadan önce Richard'ın olaydaki rolünü ortaya koymaları için sadece 46 saat ve 18 dakikaları kaldığını belirtir. Eylem sahneleri ve hızlı kurgu ile tempo arttırılır. Her iki filmde de amaç önemlidir; ancak nedensellik yeniden çevrimde daha iyi kurulmakta ve anlatı amacına daha hızlı bir tempoda ilerlemektedir (Mazdon:2000, 102-103).

Mazdon, Gérard Depardieu'nin her iki filmde de başrolü oynadığı *Kahraman Babam (Mon Père ce héros, Gérard Lauzier, 1991)*'in yeniden çevrimi *Kahraman Babam (My Father the Hero, Steve Miner, 1994)*'da kahramanın saf bir komedi ögesi haline

getirildiğini belirtir. Fiziksel özellikleri üzerinden dönüştürülen bu sunumda, vücudu daha yumuşak, etli ve kaynak filmdeki halinden daha az tehdit edicidir. Depardieu'nin Fransız yıldız kimliğinde ortaya çıkan ikilik ve belirsizlik Amerikan yeniden çevrimine taşınmamaktadır. Fransız tipi komedi ayrıntılara girmeyen daha fiziksel bir komediye dönüştürülmektedir. Oidipal çelişki ve örtük cinsellik çerçevesinde ele alınan baba kız ilişkisi yeniden çevrimde ensest tehlikesi nedeniyle reddedilmekte ve anlatı tek başına ebeveyn olmanın sıkıntılarıyla sınırlandırılmaktadır. Kaynak filmde baba-kız ilişkisinin içsel bir parçası olarak sunulan karmaşa yeniden çevrimde kızın yalanlarına indirgenmektedir. Amerikan kültüründe tabu olarak dışlanan baba-kız ilişkisindeki cinsel göndermeler Fransız kültüründe daha rahat ele alınabilmektedir. Yeniden çevrim gençlik aşkı, fiziksel komedi ve bir Disney yapımı olarak problemlili cinselliği dışlamakta, genç izleyici kitesini hedeflemekte (Mazdon, 2000: 62-64) ve kaynak filmde yer alan iddiaları ortadan kaldırmaktadır.

Hollywood yeniden çevrimlerinde sınıf ve kimlik sorunlarının yok edildiği, otoritenin onaylandığı, konuların bireyselleştirildiği göze çarpmaktadır. Bir topluluğa odaklanan *Martin Guerre'nin Dönüşü* (*Le Retour de Martin Guerre*, Daniel Vigne, 1982)'nün aksine *Yıllar Sonra* (*Sommersby*, Jon Amiel, 1993) birey üzerinde yoğunlaşmaktadır. Film Amerikan kültürüne özgü bireycilik ve kurtarıcının kahramanlığı üzerine kurulmuştur. Her iki filmde de kimliğin gizlenmesine dayanan benzer bir anlatı yapısı olmasına karşın *Yıllar Sonra*, kaynak filmde kimliğin oluşturulmasını sorgulamayan tavrı ile ayrılır. Filmin kültürlerin kaynaşması, çoğulculuk ve farklılık gibi söylemlere dayanan Amerikan toplumunda gerçekleştirilmesi, yaklaşımını değiştirmektedir. Jack'in

yeni kimliği, Amerikan toplumunun yeniden yapılandırılması ve çok-kültürlü yapının olanaklı kılınmasına ilişkin bir eğretileninin ortaya çıkmasına hizmet eder. Bireysel güçle herkes istediği kişi olabilir; kimliğin kazanılır bir şey olduğu düşünçesi Amerikan rüyasını temsil eder (Mazdon, 2000: 75-76).

Yeniden çevrimlerde kaynak filmlerde olan toplumsal eleştirinin yok edilmesi, filmlerin ABD'nin toplumsal-politik sistemine uyarlanması dikkat çeker. *Siyah Ayakkabılı Uzun Sarışın Adam* her bireyin mahremiyet hakkı olduğunu doğrulayan ceza kanunundan bir bölüm ile son bulmasına karşın olaylar bunun tam tersini, bu hakkın sahte olduğunu ortaya koyar. Amerikan yeniden çevrimi ise ABD'nin bir demokrasi ve adalet ülkesi olduğu düşünçesini kuvvetlendirir ve toplumsal eleştirden uzaklaşarak gülünç bir aksiyon filmine dönüşür. Fransız filmi toplumsal eleştiriye içeren Fransız sinemasına özgü geleneğin içine yerleştirilirken, Amerikan yeniden yapımının casus filmlerinin parodisini yaptığı görölmektedir (Mazdon, 2000: 104-105). Filmlerin toplumsal-politik düzene uyarlanmasının bir örneği de *Nikita*'dır. Her iki filmde de eczanedeki baskın sırasında bir polisi öldüren Nikita / Maggie tutuklanır; Fransız yapımı orijinalinde ömür boyu hapis cezasına, Amerikan versiyonunda ise ölüm cezasına çarptırılır (Mazdon, 2000: 108).

Yeniden çevrimlerde ulusal kimliklerin değiştirilmesi farklı politik ve toplumsal yaklaşımların yansımasıdır. *Serseri Aşıklar*'daki (*A bout de souffle*, Jean-Luc Godard, 1960) Amerikalı Patricia, filmin Hollywood yeniden çevriminde Fransız olur ve öğrenci olarak Amerika'ya gelir. *Nefes Nefese*'de uluslar değişir; hikaye Amerikalı gangster ile

Fransız kızın ilişkisine dönüştürülür. Ancak Patricia'nın Fransızcasının aksine Monika pürüzsüz ve akıcı bir İngilizce konuşmaktadır. Durham'ın (1998: 56) yorumuna göre Monika Fransız kimliğinden sıyrılmış, tamamen Amerikanlaştırılmıştır. Sözleri ve davranışları, faydacılık, gerçekçilik, işe ve kariyere adanmışlık, hırs gibi geleneksel Amerikan değerlerini yansıtır ve erkek kahramanın davranışlarında karşıtını bulur. Yabancı olan neredeyse Monika değil, Jesse'dir.

Yeniden çevrimde kaynak filmde kullanılan birtakım kavramların ve değerlerin değiştirilmesi iki kültür arasındaki farklılıkları ortaya koymaktadır. Fransız filmi *Kuzen*, *Kuzin* (*Cousin, Cousine* Jean-Charles Tacchella, 1975)'de Ludovic başarıya karşı tamamen umursamazdır; kendini belli bir mesleğe bağlayacak herşeye karşı kayıtsızdır ve özgürlük kişiliğinin en belirgin özelliğidir. Hollywood yeniden çevrimi *Kuzenler*'de (*Cousins*, Joel Schumacher, 1989) ise Lerry özgürlüğü başarının karşısına yerleştirir. Yeniden çevrimde üzerinde durulan konu, kişisel mutluluğun diyalektiği ve başarısıdır. Filmde, mutluluk kavramına yapılan göndermelere sıklıkla rastlanır (Durham, 1998: 133). Başarı, mutluluk, para gibi kavramlarla birlikte kahramanların mesleklerinin değişmesi yeniden çevrimlerdeki genel uygulamaya güzel bir örnektir. Fransız yapımında Ludovic'in mantar yetiştiriciliği, bir caz grubunda trompet çalması, Normandy'de petrol aramaya gitmesi gibi tuhaf işlerine karşılık, Amerikan yeniden çevriminde Larry güvenlik uzmanı, emlakçılık gibi daha somut işler yapar (Durham, 1998: 135).

Yeniden çevrim sürecinde değişen önemli bir olgu da türlerdir. *Piyango* (*La Totale*, Claude Zidi, 1991) aile öyküsüne dayanan bir güldürüken yeniden çevrimi olan *Gerçek Yalanlar* (*True Lies*, James Cameron, 1994) öncelikle bir aksiyon filmidir. Kaynak filmin üçte ikisi François'in, karısı ve oğlunun kendisini suiistimal eden davranışlarıyla uğraşmasıyla geçer. Toplumsal kuralları ve sınıf düzenini alaya alan Fransız usulü güldürü, yeniden çevrimde araba takip sahneleriyle görsel bir seyirliğe dönüştürülür. Fransız filmde mizah dilden, belli toplumsal tiplerin ve küçük burjuva ya da orta sınıf ailesi gibi kurumların eleştirisinden oluşur. Yeniden çevrim ise kaynak filme benzemesinden çok 80'lerden sonra Amerikan sinema endüstrisine egemen olan büyük bütçeli görsel etkilerle desteklenmiş aksiyon filmlerine benzemektedir. Arnold Schwarzenegger'in kimliğinde ortaya konan erkek aksiyon sineması ile görsel etkilerle donanmış seyirlik (spectacle) iki türü karıştırır (Mazdon, 2000: 127).

Yeniden çevrimlerde değişen bir başka özellik, kahraman ve yıldızın görsel sunumlarıdır. *Piyango*'da François'i canlandıran Lhermitte'in gülünç bir yıldız olması seyircinin onu ciddi bir adam olarak ele almasını engellemektedir. Oyuncunun bu kimliği filmin parodi niteliklerini kuvvetlendirmektedir. Yakışıklı olabilir ama hiçbir zaman gerçek bir kahraman değildir. Hollywood yeniden çevrimi *Gerçek Yalanlar*'da Harry (Schwarzenegger) kötü adamları yenip ailesini kurtarıırken François'in zaferi kurnazlık ya da şans sonucu gelişir. İkisi arasındaki temel karşıtlık; Schwarzenegger'in tam tanımlanmış kişiliğiyle bir yıldız olması, Lhermitte'in ise bir oyuncu olarak kimliğinin sabitlenmiş olmaması, yani çeşitli rolleri oynayabilecek olmasından ileri gelir. Schwarzenegger'in aksiyon filmleri ve yapılı vücuduna odaklı sıkıca tanımlanmış

bir kimliği vardır. *Gerçek Yalanlar*'da aile babası olmaktan çok neredeyse bir “yok edici” (terminator) gibi yıldız kimliğine gönderme yapan yakın çekimlerle perdeye gelir, hem bir aksiyon kahramanı hem de aile babası olarak ortaya çıkar. (Mazdon, 2000: 130-137).

Hollywood filmlerinde sekansların, özellikle de son sekansların uzatılması, bunların takip, kovalamaca sahneleriyle doldurulması, fiziksel güldürünün ön plana çıkarılması, dilden çok eylemin öne geçmesi, eylem sekanslarının uzatılması ağırlıklıdır. *Siyah Ayakkabılı Uzun Sarışın Adam* bir Fransız ajanının New York'ta yalan makinesi testinden geçtiğini gösteren 67 saniyelik bir sahneyle başlar. Sorulan sorular kahramanın eroin bulundurmaktan tutuklandığını ortaya koyar. Sahne yalan makinesi ve ajanın yakın çekim ölçeğinde yüz ifadeleri, elleri ve orta çekim ölçeğine kadar açılan “zoom out” larla 14 çekimden oluşur. Bunun aksine yeniden çevrim, *Kırmızı Ayakkabılı Adam*, Morocco'da Amerikan ajanına yerleştirilen kokain ve ajanın sonunda polislerce yakalanışını ortaya koyan uzatılmış eylem sahneleri ile başlar. Bu sahne 3 dakika 53 saniye ile Fransız filmindekenden çok daha uzundur. 41 çekim, çok farklı sayıda kamera açısı (düz, yüksek, alçak), mesafesi (genel çekimler, yakın çekimler) ve hareketinden (takip, vinç çekimleri, çevrimler) oluşur. Kaynak filme göre hızlı kurgu kullanımı Hollywood yeniden çevrimlerinin başka bir özelliğidir. *Üç Adam ve Bir Beşik (Trois Hommes et un Couffin*, Coline Serreau, 1985)'de bebeğin gelişini takip eden sahne, Pierre ve Michel'i bebeği yıkama, besleme, bebeğin altını değiştirme gibi gündelik işleri yaparken gösterir. Bu küçük işlerin, müziksiz ve yavaş bir tempoda tekrarlanması çocuk bakımının can sıkıcı tarafını vurgulamaktadır. Bunun aksine yeniden çevrim *Üç Adam*

ve *Bir Bebek (Three Man and a Baby, Leonard Nimoy, 1987)*'de benzer sahneler canlı bir pop müzik eşliğinde, hızlı bir biçimde kurgulanmıştır (Mazdon, 2000:57).

Yeniden çevrimlerde incelenen bir başka konu da cinselliğe ilişkin temsillerinin değişmesidir. Romantik aşkın ve cinselliğin yaşanmasına özgü durumların değişmesi sık rastlanan olgulardandır. Mazdon'un da, Durham'ın da incelemelerinde Hollywood filmlerinde heteroseksüel romantik aşkın yüceltiildiği, ihanete bakışın değiştiği ortaya konmaktadır. Erkek ya da kadın yıldızın yakın çekimlerle ve vücudunun çeşitli bölümleriyle bakışın nesnesi olarak sunulması, kaynak filmdeki kimlikler yerine yeniden çevrimde ulusal, cinsel Amerikan kimliğinin oluşturulması, kadının rolünün değişmesi diğer tespitlerdendir. Kaynak film ve yeniden çevrimde eşcinselliğin ele alınışı, yeniden çevrimlerle Hollywood sinemasında yeni cinsel kimliklerin onanması konunun diğer boyutlarıdır.

Mazdon, *Üç Adam ve Bir Bebek* ve *Üç Adam ve Bir Beşik*'teki erkeklik temsillerinde temel bir karşıtlık olduğunu belirtir. Serrau'nun filmi erkekliği hiçbir zaman tam olarak çözülemeyecek bir kriz içerisinde sunarken, Nimoy tutarlı ve sonunda anlaşılır kılınabilecek bir kafa karışıklığı içerisinde sunar. Her iki anlatı da açık bir şekilde kadınları dışlamaktadır. Kadınlar gerek erkeklerin yaşamındaki rollerde gerek bebeğin gelişine karşı takındıkları tavırlarda geçici ve güvenilmez olarak sergilenmektedir. Ancak bu temsil biçimlerinin Fransız filmde daha karmaşık olduğu görülmektedir. Amerikan filmde Rebecca'nın da Jack'in annesinin de bebeğe bakmak istememeleri, erkekleri sorumluluklarını yerine getirmeye mecbur etmek içindir. Fransız filmde ise

kadınlar bebeğe bakmak konusunda tamamen gönülsüzdür. Bebeğin bakımı için başvuru olan bir çok kadın annelik duygusundan yoksundur. Mazdon kadınların ve kadınsı annelik güdüsünün reddini Fransızların cinsiyet ve kültürle olan ilişkisine ve feminizm anlayışına bağlar. Bunun aksine yeniden çevrim Amerikan feminizmine ve onun eşitlik söylemine dikkat çeker. Her iki filmde erkeklerin bebek bakımı, erkekliğin inşasına ilişkin farklılıkları ortaya koyar. Fransız erkekler kadın işi olarak sayılan çocuk bakımının rutin ve ağır yanlarını üstlenirken, Amerikalı erkekler çocuk bakımını erkeklerarası dünyaya dahil ederler. Peter ve Jack, Mary’i işe götürür. Peter, bebeği uyuturken yumuşak ve tatlı bir ses tonuyla spor dergisinden bir bölüm okur. Bebek onların yaşam tarzını değiştirmek, erkekliklerini tehdit etmek yerine yaşamlarının bir parçası olur. Hatta parkta kız tavlama için bir araca dönüşür. Bu eylemle heteroseksüel erkekliğin vurgulanması, bebeğin de cinsel bir varlık olarak algılanmasını getirir. Michael bebeğin altını değiştirirken endişelidir. “O bir kız, bunu yapmalı mıyız?” der, orgazm hakkında bir program yayınlanırken televizyonu kapatır. Mazdon buna karşın her iki filmde de yeni bir erkeklik temsili olduğunu belirtir (Mazdon, 2000: 56, 58, 60). Bu da yeniden çevrim sürecinin Hollywood üzerindeki değiştirici etkilerine işaret eder.

Bir başka tersine etkileşim süreci de Amerikan filmlerinden Avrupa sinemasına taşınan, kadının aksiyonda değişen rolüdür. Amerikan sinemasının 70 sonlarından beri alışık olduğu silahlı kadın karakteri *Nikita* ile Avrupa sinemasına taşınmış, yeniden çevrimi *Kaçış Yok* ile tekrar alışıldık bir karakter olarak Amerikan sinemasınca uyarlanmıştır. Mazdon her iki filmi de türünün diğer örneklerinden, kadın kahramanın merkezi rolü ile ayrıldığını söyler. Kadınlar alışıldık “femme fatale” karakterler olmaktan çok (böyle bir

gönderme olsa da) etkin, silahlı, saldırgan kadınlardır. Amerikan yeniden çevriminde belki bu daha az şaşırtıcıdır. Yvonne Tasker'ın belirttiği gibi, 80 ve 90'ların Hollywood aksiyon sinemasında kadın kahraman yan karakter olmak yerine merkezi konuma gelmiştir. Maggie'nin Kaçış Yok'taki rolü *Yaratık (Alien, Ridley Scott, 1979)*, *Mavi Çelik (Blue Steel, Kathryn Bigelow, 1990)*, *Terminatör 2: Judgement Day (James Cameron, 1991)* ve *Thelma ve Louise (Thelma and Louise, Ridley Scott, 1991)* gibi filmlerin kadın kahramanlarıyla birlikte düşünülebilir. *Nikita* örneği ise ilginçtir; çünkü Fransız sinemasında benzerleri yoktur (Mazdon, 2000:115).

Yeniden çevrimlerdeki eşcinsellik temsilleri, yeniden çevrim sürecinin Hollywood'a daha özgürlükçü bir tutum getirdiğini ortaya koymaktadır. Mazdon, *Çılgınlar Kulübü (La Cage aux folles, Edouard Molinaro, 1978)* ve Amerikan yeniden çevrimi *Kuş Kafesi (The Birdcage, Mike Nichols, 1996)*'ni ele alırken her iki filmin de cinsellik ve aile konusunda liberal bir tutum sergilediğinden söz eder. Amerikan yeniden çevriminde eşcinsel çift oğullarına yardım etme çabaları ile olumlanır. Her iki filmde de eşcinsel çiftin yakınlığı ve şefkati vurgulanırken, karşı cinsler arası evlilik sıradan, soğuk ve yapay olarak değerlendirilir. Genç oğul her ikisi de erkek olan ailesine (anne-baba) karşı sevgisini belirtirken “eşcinsel evi” gerçek aile olarak ve tutucu karşı tarafın ikiyüzlülüğüne karşılık sevginin, şefkatin adresi olarak gösterilir (Mazdon, 2000: 142).

Hollywood yeniden çevrimlerinin paylaştığı önemli bir özellik de romantik aşkın yüceltilmesidir. Durham, *Serseri Aşıklar*'da Godard'ın yapmaya çalıştığı kültürel farklılığı cinsel farklılığın önüne geçirmek olduğunu söyler. Kültürlerarası iletişimsizlik

kadın erkek ilişkisinin bir metaforuna dönüştürülür. Yeniden çevrim *Nefes Nefese*'de ise romantik aşk bütün temaların önüne geçer. Filmin sonunda Jesse polisi öldürse de gerçek sorununu Monica'ya olan aşkı ile özdeşleştirir. Aynı durumda Michel bunun aksine içinde bulunduğu çelişkiyi aşık olmaktan daha büyük bir sorun olarak niteler (Durham, 1998: 55, 60). Romantik aşkın vurgulanması ile birlikte aşka ve cinselliğe ilişkin temsiller de değişmektedir. Durham bunlardan birini cinselliğin yaşanma süresinin kısaltılması olarak tespit eder. *Kuzen, Kuzin*'in yeniden çevrimi *Kuzenler*'de Anglo-Saxon ahlakçılığı, zevkin reddedilmesi ya da sınırlandırılması olarak, yetişkin cinsel yaşamına yansır. Fransız filminde iki kuzenin birlikte geçirdiği bir Cumartesi akşamı, Amerikan filminde iki saate indirilir. Marthe ve Ludovic çelişkilerini tanımlamak için cinsel ilişkide bulunmak terimini kullanırken Maria ve Larry aşk yapmaktan söz eder. Fransız çift alışılmadık bir çiftken Amerikalı çift masum, özel arkadaşlardır. Fransız aşıklar eşlerini kıskandırmak için düğünden birlikte kaçarken Maria ve Larry kendi sadakatsiz eşlerine karşı böyle bir imada dahi bulunamazlar. Sonunda ikili sevişir, ancak bu maceraları erotik olmaktan çok romantiktir. Marthe ve Ludovic'in bulunduğu sıradan otele karşılık Amerikan aşıklar ilk olarak göl kenarında ay ışığı altında bir kabinde buluşurlar. Yeniden çevrim aşıkların başından geçenleri kendi özgür seçimleri olmaktan çok kaderin oyunu olarak tanımlar. Amerikan filminde bir defaya mahsus olan cinsel ilişki özel bir ayarlamadan çok bir rastlantı sonucudur. Film evlilikte sadakate sıkı sıkıya bağlıdır. İzleyicinin Maria ve Larry'ye yakınlık duyması için, eşler aldatan kişilere dönüştürülür. Maria ve Larry cenaze sonrası yürürken paralel kesme ile gösterilen Tom ve Tisch cinsel ilişki hazırlıklarındadır. Yeniden çevrimde, kahramanın lekelenmemesi ve filmin daha geniş bir izleyici kitlesi tarafından kabul

görmesi için cinsellik reddedilir. Rasgele cinsel ilişki yerine arkadaşlık, aşk, evlilik ve sadakatin önemi vurgulanır. Maria'nın Tom'u terk ederek Larry'e gitmesi çocuğun mutluluğu, daha iyi bir aileye ihtiyacı olması ile onaylanır (Durham, 1998: 128-132).

4. FİMLERİN İNCELENMESİ

4.1 SOLARİS

Filmin Adı	Solaris	Solaris
Yapım Yılı	1972	2002
Yönetmen	Andrei Tarkovsky	Steven Soderbergh
Senaryo	Andrei Tarkovsky	Steven Soderbergh
Görüntü Yönetmeni	Vadim Yusov	Steven Soderbergh
Yapım	Rusya / Mosfilm	Amerika / 20th Century Fox
Yapımcı		James Cameron, Rae Sanchini, Jon Landau
Kaynak Roman	Stanislaw Lem Solaris	Stanislaw Lem Solaris
Süre	165 dakika	95 daika
Oyuncular	Donatas Banionis (Kris Kelvin)	George Clooney (Chris Kelvin)
	Natalya Bondarchuk (Hari)	Natascha McElhone (Rheya)
	Juri Jarvet (Snauth)	Viola Davis (Gordon)
	Anatoli Solonitsyn (Sartorius)	Jeremy Davies (Snow)
	Vladislav Dvorzhetsky (Gibaryan)	Ulrich Tukur (Gibaryan)

4.1.1 Filmlerin Seçilme Nedenleri

Andrei Tarkovski sinema tarihinin önemli *auteur*lerinden biridir. Filmlerinin sanat filmi olduğuna dair neredeyse tartışmasız bir uzlaşım vardır. Böyle bir yönetmenin filminin Hollywood'un genç yönetmenlerinden biri olan Soderbergh tarafından yeniden çevrilmesi neredeyse bir tabunun yıkılmasıdır. Rus sinemasını Avrupa “sanat sineması” içine ne şekilde alabileceğimizi ikinci bölümde tartışmıştık. Bu incelemede *Solaris*'i Rus sinemasının bir örneği olmaktan çok *auteur* sinemasının ve sanat sinemasının bir örneği

olarak ele almaktayız. Aslen bilim-kurgu türünde olan ve bir bilim-kurgu romanından uyarlanan filmin sanat sineması kalıpları içinde nasıl sunulduğu ve neredeyse Hollywood'la bütünleşen bu türün bir yeniden çevrim kapsamı içerisinde nasıl ele alındığı, incelenmeye değer bir konudur. Hollywood bilim kurgu filminin içine sızan aşk ve varoluş kavramları, değişen türün yapısı, yalıtılmış bireyler ve atmosfer kaynak filmin yeniden çevrimi etkilediği farklı sunum biçimlerini ortaya koymaktadır.

4.1.2 Filmlerin Öykü Örgülerinin Karşılaştırmalı Özeti ve Temalar

Stanislav Lem'in romanından sinemaya uyarlanan her iki filmde de araştırma yapmak için Solaris'e gelen Kelvin temel kahramandır. Lem'in romanında ve Soderbergh'in filminde Solaris dünyanın dışında bir gezegen olarak sıkıca tanımlanırken, Tarkovsky'nin filminde Kelvin'in iç dünyasının bir yansıması olarak çizilir. Kelvin'in dünya dışına bir yolculuk yapıp yapmadığı belirsiz bırakılırken anlatı daha çok iç dünyaya yapılan bir yolculuk olarak kurulur. Kris'in gidişi sadece yakın plan gözlerinin görüntülenmesi ve kameranın ters dönerek bir uzay mekiğinin yörüngeye oturduğunu çağrıştıran görüntülerle verilir. Kris, “Görev Solaris. Sabit pozisyonu kaybediyorum, cevap verin ” der ve sonraki görüntü uzay istasyonunda açılır. Soderbergh'in filminde Solaris gezegeninde araştırmacıların birtakım sorunları olduğu ve çözmesi için bir psikolog olan Chris'in gönderileceği açıkça belirtilir. Chris astronot kıyafetleriyle kapsüle yerleşir ve uzay mekiğinin yolculuğundan ayrıntılı görüntülere yer verilir. Her iki filmde de, Kelvin Solaris'e ulaştığında arkadaşı Gibaryan'ın intihar ettiğini öğrenir. Diğer bilim adamları hiçbir açıklama yapmadan Kelvin'e Solaris'te anlayamayacağı

şeyler olduğunu söyler. Ölmüş karısının yanında belirmesiyle kendini aşan, açıklayamadığı bu evrende Kelvin varoluşunu sorgulamaya başlar.

Lem'in romanında Tarkovsky'i ilgilendiren uzay yolculuğunun teknolojik boyutu değil Kris'in bilincinde ortaya çıkan ahlaki sorunlardır. Teknolojinin kendisinden çok insanlık için anlamı, insanoğlunu etkileyen ahlaki özgürlük ve varoluş sorunsalı önem kazanır. Film, Kris ve Hari'nin ilişkisinde ortaya çıkan içsel çelişki ve bilinçle bir savaşa dönüşür. Evreni araştırmak için gittiği, bir çok teknolojik aletle donatılmış istasyonda Kris geçmişiyile ve kendisiyle yüzleşmekten başka bir şey yapamaz. Ne kadar uzağa giderse gitsin geçmişini ve bilincini oluşturan olgulardan kopamaz.

Solaris, bilimadamlarının araştırmalarına karşılık hafızalarındaki en derin korkuları ve arzuları bir çeşit enerjiye çevirerek onlara ziyaretçiler gönderir. Herkes bilimsel çalışmaları bırakmış bu ziyaretçilerle ilgilenmektedir. Kelvin'in ziyaretçisi eşinin görüntüsüdür. Karısı, ihmali sonucunda intihar ederek ölmüştür. Kelvin bu Rheya-Hari'den önce kurtulmaya çalışır sonra ona aşık olur, onu beraberinde dünyaya götürmek ister. Eve dönme ve yaptığı hataları düzeltme fikri Soderbergh'in Chris'inde daha belirgindir. Diğer bilim adamları onun varlığının sadece bu istasyonda mümkün olabileceğini hatırlatır. Onlar açıklamalarını daha bilimsel kursalar da Kelvin duygusal davranır. Dünyadaki bilimsel tavrına rağmen bir karakter değişimi geçirir. Hari moleküllerini parçalama yöntemiyle kendini yok eder, Rheya da bilimkadını Gordon'un yardımıyla yok olur.

Solaris'i çevreleyen okyanus büyük bir sıvı beyin gibidir. Tarkovsky'nin Kris'i okyanusun kendi üzerlerinde deney yaptığını düşünür. Belki de burada olmalarının amacı budur.

Kris: Tolstoy'un sözlerini hatırlıyorum insan ancak acıya katlandığı zaman bile sevmeyi sürdürebilirse insan kalabilir; ama sevginin ne olduğunu açıklamıyor. Belki de bizim burada bulunmamızın nedeni budur, insanoğlu için sevgi denen şeyin ne olduğunu anlayabilmek.

Dışsal bir güç olarak entelektüel birikimlerine, duygusal güçlerine meydan okuyan Solaris'in bakış açısından, kendi bilincinin karanlık noktalarını ve sırlarını çözmeden başka dünyaları araştırmaya kalkmış insanlığın doğası sorgulanır.

Lem'in romanı yalnızca uzay istasyonunda geçer. Hem Tarkovsky'nin hem de Soderbergh'in filmi dünyadan bölümler taşır. Tarkovsky filmin başında (ilk 40 dakika) Kris'in babasının evinde geçirdiği dünyadaki son gününe ve doğa görüntülerine yer verir. Kris Solaris'te bir zamanlar açıklanamaz deneyimler yaşamış Burton'la bilimsel bir tartışma yapar. Soderbergh ise Chris'in yoğun iş yaşamını ve yalnız ev hayatını görüntüler. İstasyondayken Rheya'yla yaşanan aşkın bir özeti geri-dönüşler şeklinde aralara sokulur. Tarkovsky'nin Solaris'inde Kris istasyondaiken Hari'ye gösterdiği aile filmiyle dünyaya dönüş yapılır.

Lem'in romanının sonunda Kelvin Solaris'te kalmayı seçerken Tarkovsky'nin *Solaris*'inde Kris, başlangıçta olduğu gibi, babasının evinin çevresinde görüntülenir.

Ancak buranın dünya mı, Solaris mi olduğuna ilişkin bir kesinlik yoktur. Filmin başında buradan ayrılırken belgelerini yaktığı ateş, yağın yağmur, havada uçan sarı balon sanki hiç zaman geçmemişçesine ve yolculuk yapılmamışçasına aynı şekilde durmaktadır. Soderbergh'in *Solaris*'inde ise bilimadamlarından birinin kendi görüntüsündeki ziyaretçisi kendisini öldürür, diğeri dünyaya geri döner, Chris ise istasyonda kalmayı seçer. İstasyonun enerjisi kesildiği için sonu belirsizdir. Tarkovsky'nin *Solaris*'indeki benzer bir şekilde Chris'in filmin başında mutfakta yemek hazırladığı görüntülere dönülür. Bu sefer yemeği hazırlarken Rhea'yla karşılaşır. Buranın dünya mı, Solaris mi ya da başka bir yer mi olduğu belli değildir. Rhea "Artık bunun hiçbir önemi yok. Beraberiz. Yaptığımız her şey affedildi " der. Film, aşkın zaferi ile sona erer.

4.1.3 Sanat Sineması ve Ticari Sinema Bağlamında Farklılıklar

Tarkovsky'nin *Solaris*'i suda hafif hafif dalgalanan yosunlarla başlar. Bu çekim filmin atmosferini, ritmini, rengini en baştan tanımlar. Suyla beraber gelen yaşam, doğa ve varoluş filmin temel sorunsalına dönüşür, finalde tekrar aynı görüntüye dönülür. Sanki tüm film boyunca aradan hiç zaman geçmemiş, sadece bilinç uzunca bir yolculuk yapmış gibidir. Bu ayrıntıdan helikopter çekimiyle genele çıkıldığında Solaris'tekine benzer bir okyanusun ortasında yer alan Kris'in babasının evi görülür. Bu son çekim yolculuğun içsel olduğuna ilişkin kuvvetli bir ima taşır. Soderbergh'in *Solaris*'i cama çarpan yağmur damlalarıyla başlar. Bu çekim filmin atmosferini ve rengini tanımlarken son için herhangi bir anlam taşımaz. Film, Chris'le Rhea'nın sarılma sahnesiyle son bulur, mekanın neresi olduğu tanımlanmaz. Yağmur, Solaris'in okyanusuna gönderme

yapmaz ama su Hollywood gerçekçiliğine uygun biçimde kullanılır. Şehrin kalabalık ortamında yaşayan birinin, yağmur ve musluktan akan su dışında bu varoluşsal nesneyle herhangi bir ilişkisi olmayacaktır.

Tarkovsky'nin filmi bir *auteur* sineması örneğidir. Dünyaya yaptığı göndermeler, Kris'in anne, babasının ve çocukluğunun görüntüleri, uzay istasyonunda Rheya'yla annenin yer değiştirmesinde kendini bulan anne-eş ikiliği, yönetmenin otobiyografik hikayeleri, doğanın-suyun-ateşin kullanılışı, istasyondaki Brugel resimleri, şamdanlar, vazolar, Kris ve Rheya'nın uçması filmi öznel bir çalışmaya dönüştürür. Belirsiz sonlar, inanca olan göndermeler, felsefi tartışmalar izleyicinin de etkin katılıma zorlandığı bir sinema yaratır.

Straut :Sonuç ne? Hayat üzerine bir fikrimiz bile yok. Birtakım bilgiler edinmeye çalışıyoruz.

Kris :Yüreklerimiz neden bu kadar burkuluyor ?

Straut :Sanırım kendi biçimlendirdiğimiz evrenin bir yönü de bu. İlkel insanların böyle sorunları yoktu. (...) Avlanmayı, balık tutmayı, yaşamayı düşünürlerdi sadece. Beyin grafiğini çıkarmasaydık bir tek ziyaretçiyle bile ilişki kuramazdık.

Benzer bir durum Soderbergh'in *Solaris*'inde de hissedilir, ancak bir yandan da Hollywood izleyicisi için mutlu son gibi uzlaşım sal hikayeler sunulur. Film Chris ve Rheya'nın kavuşmasıyla biterken, aşk teması öne çıkar. Chris ve Rheya'nın aşkı geri dönüşlerle istasyondaki sahnelerin arasına yerleştirilir. Film Rheya'nın sesiyle açılır. "Chris ne oldu beni sevmiyor musun? Seni çok seviyorum." Filmin sonunda zafer

aşkıdır; ister dünyada ister bilinmeyen bir mekanda, nerede ve ne şekilde olursa olsun tek gerçek duygu aşktır.

Sanat sinemasındaki belirsizlikler, boşluklar Tarkovsky'nin filminde izleyiciye sorular sordurur. Kris, Solaris gezegenine hiç gitmedi mi, yoksa gerçekten gitti ve döndü mü? Bu, bilinçaltına ve kendi dünyasına yaptığı bir yolculuk muydu? Soruların cevapları seyirciye bırakılır. Helikopterle gerçekleştirilmiş olan son çekim, yavaş yavaş evin Solaris'in okyanusuna benzer şekilde bir adanın ortasında olduğunu ortaya çıkarır. Tarkovsky görüntü dilinin sessizliğinden yararlanarak bir açıklama yapmaktan kaçınır. Burası Solaris midir, ya da ada dışında her hangi bir mekan söz konusu değil midir, bilemeyiz. Soderbergh'in *Solaris*'inde Chris dünyaya gidecek kapsüle binmez ve istasyonda kalır. Sonra dünyadan görüntülere dönülür, tıpkı filmin başındaki gibi kendi mutfağında yemek hazırlayan Chris bu sefer Rheya'yı görür. Bu gördüğü hayal midir yoksa Solaris'te Rheya'la mı birlikte midir ya da Rheya'nın filmin bir bölümünde ifade ettiği gibi burası ne dünya ne de Solaris, başka bir mekan mıdır? Bu sorular cevapsız bırakılır.

Soderbergh'in *Solaris*'ini bildik, alışıldık kalıplar içerisinde bir Hollywood anlatısı olarak gösteremeyiz. Açık uçlu son, cevapsız bırakılmış sorular, çizgisel öyküyü bozan geri dönüşlü anlatı yapısı, yağmurlu-karanlık-kasvetli atmosfer, koyu renk kostümler, yavaş kamera kaydırmaları, Chris'in kapalı ve sessiz mutfağı, yalnızlığı sanat filmlerine benzeyen bir yaklaşımı çağırıştırır. Chris ve Rheya asansörde çıkarken yüzleri üzerine iç sesleri bindirilir. Dudakları kıpırdamadan birbirleriyle konuşurlar. Chris kalabalık sokaklarda yürürken, kalabalığın sesi değil kendi iç dünyasını yansıtacak bir müzik

duyulur. Soderbergh sahnenin ortasında karartma ve açılmalarla ara vererek kesintili bir anlatı kullanır. Entelektüel konuşmalar yapan, birbirine şiirler okuyan, dostlarıyla yemekte bilim, metafizik üzerine sohbet eden Rheya ve Chris pek de alışılmış Hollywood karakterleri değildir.

Hollywood yeniden çevriminde yıldız ve tür sistemi değişmeden geçerliğini korur. George Clooney ismi filmi pazarlamak için kullanılmıştır. Ancak filmde sık sık yıldızın arkadan çekimleri yer alır; bu, izleyicinin kolayca özdeşleşmesi için pek de alışılmış bir temsil biçimi değildir. Soderbergh'in filminde Chris başlangıçta Hollywood kahramanları gibi Solaris'e bir kurtarıcı olarak gönderilir. Düzen bozulmuş, işler yolundan çıkmıştır, alışılmış beyaz-erkek kurtarıcı modeline ihtiyaç duyulmuştur. İzleyiciye neden Chris'in seçildiğine ilişkin doyurucu cevaplar sunulur. Chris Solaris'te bulunma sebebini şüphe bırakmayacak bir şekilde açıklar. "Bir önceki ekibin görevini tamamlamaya geldim. Bu gemi eve sağ salim dönebilsin diye. Tıpkı Chris gibi diğer araştırmacıların görevleri de detaylıca açıklanır. Gordon Solaris'in ekonomik durumunu incelemek, değerlendirilebilir enerji kaynaklarını araştırmak için oradadır. Tarkovsky'nin filminde ise Kris'in neden Solaris'e gittiği, orada tam olarak ne yapacağı açıklanmaz. Snauth ve Sartorius'un istasyonda yıllardır ne yapmakta oldukları belirsizdir. Hollywood'lu Chris Solaris'e gidip bu kez sorunları çözemez hatta her şeyi bırakıp kendi geçmişiyle ilgilenir. Bilim-kurgu türüne özgü bir karakter yerine romantik filmlerin aşıklarına benzer.

Amerikan *Solaris*'inde belirsizliği bilim yoluyla denetleme çabası elden bırakılmaz. Siyah kadın araştırmacı Gordon bilimin her şeyin üstesinden geleceğine ilişkin inancını yitirmemiştir. Kendisinde “uykusuzluk (insomnia), açık alan korkusu (agrofobi), bunalım (depresyon)” gibi tanımlanabilir psikolojik hastalıklar keşfeder. Ziyaretçileri yaratıklar olarak tanımlar, her ne kadar yakınlarına benzeseler de insan olmadıklarını tekrarlar. Bilim kurgu türünün yaptığı gibi “ötekiyle” savaşır onlara galip gelmeye çalışır: “Bu en sonunda bitecek, ben bitireceğim. Eğer ben kazanırsam ondan daha akıllıyım demektir.”; ama bu savaşı kazanamayacağını anlayınca istasyonu terk eder. *Solaris*'ten dünyaya tek dönen, Rheya'nın yok olmasına yardım ederek pek de sempati uyandırmayan bu siyah kadındır. Soderbergh'in filminde “öteki” yanibaşımızda, bize, yakınlarımıza çok benzeyen biri olarak tanımlanmaktadır. Chris ötekiyle savaşmaz, ona bir canavar gibi davranmaz, onu dünyaya, kendi alanına getirmeyi düşünür. Filmin sonu bir aşk müjdecisiyken örtük olarak da ötekiyle barışmadır. Sarıldığı belki de Rheya değil, onun bir çeşit simülasyonudur ya da Gordon'un deyişiyle bir “yaratık”. Ancak bu barışma ne dünyada ne *Solaris*'tedir, belirsiz bir yerde ve belirsiz bir zamandadır. Zaten öteki çok da bilindik bir görünüştedir ve bu biçimiyle onu kabullenmemek olası değildir. Tarkovsky'nin filminde *Solaris* ya da gönderdiği ziyaretçiler yenilmesi gereken bir düşman olarak görülmez, araştırmacılar *Solaris*'i çözemeyeceklerini kabullenmiştir. Araştırmaları, bilimsel çabaları olayları bir parça daha açıklayabilmektir.

Soderbergh'in *Solaris*'inde geriye dönüşlerle Chris, Rheya ve arkadaşlarının yemekteki entelektüel tartışmalarına yer verilir. Bu tartışma bilim dışı olanla bilimsel olanın

çatışması üzerinedir. Chris tamamen bilimsel somut bir gerçeklik kurarken Rheya bunun karşısındaki gerçekliklerin de var olabileceğine inanır.

Chris : Oluştığımız elementleri düşün. Bildiğimiz evrendeki varoluşumuz buna bağlı. Ağaçlardan, köpeklerden esrarengiz değil. Sadece matematiksel bir olasılığız.

Rheya : Peki ya bu kadar canlının içinde ölümlü olduğunu bilen tek varlık olmamızı nasıl açıklıyorsunuz?

Chris : Bunu açıklayamamam tanrının olduğunu göstermez .

Rheya henüz dünyadaki davranışlarıyla bir ziyaretçi, bir “öteki” gibidir. Chris de Solaris’teki deneyiminden sonra benzer bir karakter değişimine uğrar. Bilimsel olana inancı kırılır, açıklayamadığı gerçekliği anladığı kadarıyla kabullenir. Tarkovsky’nin Kris’i de Solaris’e yolculuğunu gerçekleştirmeden önce bilim dışı alana karşı duyarsızdır.

Kris : Ben sadece gerçeklerle ilgilenirim.

Babası : Evren hakkında sınırsız bilgin var ama onun küçük parçalarına karşı duyarsızsın. Bazen nasıl bu kadar duygusuz olduğunu anlamıyorum

Amerikan yapımı *Solaris*’te teknolojiye olan güven ve hayranlık tekrarlanır. Chris neredeyse uzay istasyonunu çağrıştıracak, yalıtılmış bir evde oturur. Ekranlar, bilgisayarlar, parlak yüzeyler evin sıcaklığından uzaktır. Yaşanmayan bir mekan gibi soyutlanmış bir düzene sahiptir. Tarkovsky’nin filminde ise tam tersine uzay istasyonu bir ev gibi çizilir. Şamdanlar, vazolar insani zevklerin uzayda dahi değişmeyeceğini ortaya koyar. Chris, Solaris’te sorunlar çıktığını öğrenince, “Sistemdeki yapay zeka

çalıştırılmalı”, der Tarkovsky’nin *Solaris*’inde yapay zeka söz konusu değildir. Görevliler Chris’e, “Yolculuk tamamen otomatik olacak büyük bir kapsülde uyuyacaksınız”, der. Uzay mekiğini sergileyen ayrıntılı çekimlere yer verilir. Snow bilgisayar ekranlarının karşısında teknolojik aletlerle donatılmış bir masada rap müzik dinler. Chris, Rheya’ya uyuması için ilaçlar verir. Oysa o bildiğimiz anlamda insan bile değildir. Tıpla olayları kontrol altına almaya çalışır. Gordon ziyaretçilerden kurtulmak için bulduğu yöntemi şöyle açıklar: “Higgs dalgalarına negatif bir dalga oluşturursak ve ziyaretçileri anti-bosan bombardımanına tutarsak yok olabilirler... İki ayrı kaynak var. Biri yüksek enerji protonu yolluyor ve diğeri de faz modülatörü. Higgs dalgaları 90 GHz’e geldiği zaman bunu 160 GHz’e yükselteceğiz.”

Tarkovsky’nin *Solaris*’inde ise anlaşılmaz olmaya çalışan bilimsel ve teknik açıklamalar yerine Starut şöyle konuşur:

Bizim yapımız atomlara dayanır, onlarınki ise nötronlara dayanır. Nötron sistemi daha dengelidir. O halde *Solaris*’in nötronları dengeleyen manyetik bir alanı var. (...)Kanı yakmak için asit kullandım ama kendini yeniden üretti. Bu bir başka deyişle ölümsüzlüktür.

Soderbergh, uzay istasyonunu gri parlak teknolojik bir mekan olarak tasarlarlarken Tarkosky’nin filminde dünyaya ve insana ait öğelerin devam ettiği bir mekan kurulur. Uzay istasyonunda bir kütüphane yer alır ve burada doğum günü kutlanır, içki içilir. İstasyonun boş koridorlarına karşılık kütüphanede resimler, vitraylar, heykeller yer alır.

Chris işine düşkün, randevu verecek vakti olmayan, kalabalık şehirde yalnız yaşayan, içine kapalı, gri, dik yakalı yağmurluğuyla gizemli bir karakter olarak çizilirken Tarkovsky'nin Kris'i elini suya daldırmaya, düşünmeye vakit bulur. Onun gizemi doğaninkiyle bir bütündür.

Chris mutfakta yemek hazırlarken parmağını keser ve kanatır. İstasyona ulaştığında yerde kan izleriyle karşılaşır. Snow'un öldüğünü kan izlerinden anlar. Tarkovsky'nin filminde kan sadece Rhey'a demir kapıdan geçtikten sonra vücudunda oluşan yaralarda kullanılır. Ayrıca Soderbergh *Solaris*'e Lem'in kitabı ve Tarkovsky'nin filminden farklı olarak iki ceset daha ekler. Hollywood'un kan, ceset, şiddete olan ilgisi bir kez daha sergilenir.

Soderbergh'in *Solaris*'inde kadının temsili görsel hazza yöneliktir. Rhey'a'nın ilk görüntüsü ayaklarından yüzüne yapılan bir çevrinmedir. Metroda karşılıklı bakışmaları sırasında Rhey'a'nın vücudu parçalanarak Chris'in gözünden verilir. Rhey'a'nın hamile olduğu yakın çekim test sonuçlarıyla vurgulanır. Ayrılma sebepleri kürtajdır. Rhey'a paralel kesmelerle geçmişe döndükçe baştan sağlıksız bir kişilik olarak çizilir. Chris'in arkadaşı Gibaryan partide Rhey'a'nın garip olduğunu söyler; Chris, "Belki de bir psikologa ihtiyacı vardır", der. Tarkovsky'nin filminden farklı olarak geçmiş, geri dönüşlerle Rhey'a'nın gözünden de verilir. Tarkovsky, Hari'nin bakış açısını kullanmaz. Geçmişi olan gerçek Hari'dir, bu ise bir ziyaretçidir.

Solaris, hem bir roman uyarlaması hem de 30 yıl arayla yapılmış bir yeniden çevrim olarak Hollywood'da yeniden çevrim olgusuna bir örnek oluşturuyordu. Bundan sonra ele alacağımız filmlerse hem özgün ve çağdaş senaryolar hem de orijinalinden kısa bir süre sonra yeniden çevrilen filmler olarak farklı tarzda örnekler oluşturmaktadır.

4.2 AÇ GÖZÜNÜ ve VANILLA SKY

Filmin Adı	Aç Gözünü (<i>Abre los Ojos</i>)	Vanilla Sky
Yapım Yılı	1997	2001
Yönetmen	Alejandro Amenábar	Cameron Crowe
Senaryo	Alejandro Amenábar, Mateo Gil	Cameron Crowe
Görüntü Yönetmeni	Hans Burman	John Toll
Yapım	İspanya/ Sogepac	Amerika / Sogecine, Summit Entertainment, Artisan
Yapımcı	José Luis Cuerda	Tom Cruise, Paula Wagner, Cameron Crowe
Süre	117 dakika	136 dakika
Oyuncular	Eduardo Noriega (Cesar)	Tom Cruise (David Aames)
	Penélope Cruz (Sofía)	Penélope Cruz (Sofia Serrano)
	Fele Martínez (Pelayo)	Jason Lee (Brian Shelby)
	Chete Lera (Antonio)	Kurt Russell (Dr. Curtis McCabe)
	Najwa Nimri (Nuria)	Cameron Diaz (Julianna /'Julie' Gianni)
		(yeniden çevrime eklenmiş bir karakter) Timothy Spall (Thomas Tipp)

4.2.1 Filmlerin Seçilme Nedenleri

Aç Gözünü (Abre los Ojos) yönetmenin özgün yapıtıdır, dolayısıyla yeniden çevrim ilk filmi kaynak olarak göstermektedir. İspanyol yapımı film Eurimages desteklidir ve iki ayrı Avrupalı ortak yapımcısı daha vardır. Son dönemde gelenekselleşen ortak yapımlı Avrupa sinemasının örneklerinden biridir. Genç yönetmenin ikinci uzun metrajlı filmi olan *Aç Gözünü* gerek anlatsal gerek sinematografik açıdan bir çok deneysel öge barındırmaktadır. Bir yandan 1960'ların yeni yönetmenlerle canlanan Avrupa sanat

sinemasını çağrıştırırken bir yandan 1990'ların küreselleşen, biraz da Hollywoodlaşan Avrupa sinemasının özelliklerini taşımaktadır. Tıpkı film gibi filmle birlikte yönetmen ve başrol oyuncularından Penélope Cruz da Amerika'ya taşınmıştır. Yeniden çevrim, tüm örneklerde görüldüğü gibi yıldızlarla süslenmiş, bunun yanında kaynak filmin etkisiyle yıldız sunumuna ilişkin yenilikler ortaya konmuştur. Hollywood'un yakışıklı yıldızı Tom Cruise pek de alışılmadık bir biçimde filmin üçte birinde yaralanmış bir yüzle, üçte birinde ise bir çeşit maskeyle oynamaktadır. Tüm gerçeklerin sonda anlaşıldığı oyunlu anlatı yapısı, Hollywood'un *Oyun (The Game, David Fincher, 1999)*, *Dövüş Kulübü (Fight Club, David Finscher, 1999)*, *Truman Show (Peter Weir, 1998)* gibi, 1990'ların yankı uyandırmış bazı filmlerini anımsatmaktadır.

4.2.2 Filmlerin Öykü Örgülerinin Karşılaştırmalı Özeti ve Temalar

Filmin kahramanı Cesar / David doğum günü partisinde en yakın arkadaşının getirdiği bir kızla tanışır, aralarında bir aşk ilişkisi başlayacaktır ki kahraman tek gecelik ilişki yaşadığı ve terk edilmek istemeyen Nuria'nın arabasına biner ve kaza geçirir. Nuria'nın bilerek sebep olduğu bu kaza sonucunda kendisi ölür, Cesar / David ise bozulmuş bir yüzle yaşamak zorunda kalır. Kaza sahnesinden sonra filmsel zamanda kırılmalar olur ve kahramanın hayalle gerçeği birbirine karıştırdığı sahneler iç içe kurgulanır. Filmin anlatısını karmaşıklaştıran bir öge de Cesar / David'in maskeli (yüz protezi takmış) olarak psikologla yaptığı görüşme sahneleridir. Maskeli yüzün geçmişe dair anlattığı anılar geriye dönüşlerle diğer anlatının içine yedirilir. Filmin tüm bu karmaşık yapısı, sonunda yer alan bir açıklamayla çözüme kavuşturulur. Kahraman geçirdiği trafik kazası

sonrasında Sofia ile birkaç kere daha karşılaşır. Yüzünün bozulmasına doktorlar çözüm bulamaz, sadece gerçek yüzüne benzeyen bir maske üretebilirler. O da internette gördüğü birtakım ilanlarla, tıbbi bir çözüm bulunana kadar, vücudunun dondurulması ve bu sırada kendisine sanal gerçeklikle bir çeşit hayal dünyası yaratılmasına olanak veren bir anlaşma yapar. Bu program sayesinde hayallerinde Sofia ile bir aşk yaşamaya başlar, estetik ameliyatıyla yüzü eski haline getirilir. Ancak sanal gerçeklik sisteminde bir hata oluşur ve hayaller kabuslara dönüşür. Cesar / David ölen Nuria / Julie' nin yüzünü Sofia ile karıştırmaya başlar, bu yüzden Nuria / Julie sanıp Sofia'yı öldürür, tutuklanır ve hapse atılır. Hapiste, psikolog yardımıyla geçmişi hatırlar. Aslında tüm bunlar hâlâ kahramanın bilincinin bir ürünüdür; ancak programın destek unsuru devreye girmiştir ve onu bu kötü kabustan ve uykusundan uyandırmaya çalışmaktadır. Uyandığı dünyada artık Sofia ya da yakın arkadaşları olmayacaktır; aradan 150 yıl geçmiş, estetik cerrahi sorununa çözüm bulmuştur.

İlk sahnelerinden itibaren iki film arasındaki farklar dikkat çekicidir. Kaynak film, karanlık bir çerçeve ile ses kuşağında sürekli tekrarlanan "Aç gözünü!" sözleriyle açılır; ardından yavaş yavaş bulanık bir saat görüntüsü belirir. Amerikan yeniden çevrimi helikopterden çekilmiş şehir görüntüleriyle başlar, görüntüler tıpkı gözün açılıp kapanmasını andırırçasına kararır, açılır. Yatağından kalkan kahraman büyük bir caddeye gelip sokakları bomboş gördüğünde arabasından inip koşmaya başlar. Kaynak filmde Cesar gizemli bir müzik eşliğinde, yükselerek boş sokakları gösteren vinç önünde koşar ve sahne kararır. Yeniden çevrimde mekan Barcelona'dan New York'a taşınır, saat 10'dan 9'a alınır. David kimsenin olmadığı sokaklarda canlı ve hareketli bir müzik

eşliğinde koşar. Tek bir çekimden oluşan koşma sahnesi yeniden çevrimde 35 çekime kadar çıkartılır; bunların otuzu üçer karelik flaş görüntüler olarak perdeye gelir. Arkadaki reklam panolarında akan hareketli görüntüler, müziğe göre hızlı, ritmik kesmeler, David'in çevresinde dönen hareketli kamera, neredeyse bir müzik videosunu andıran tarz, kaynak filmin aksine canlı, hareketli ve dolu bir sokak görüntüsü çizer.

Kahraman rüyasından uyanıp şehrin dolu sokaklarında yola koyulduğunda kaynak filmde belgesel tarzda kalabalık sokak görüntülerine, insanlara ilişkin ayrıntılara yer verilir. Uyuyanlar, polis arabası, karmaşık trafik, sokak satıcıları bu görüntülerin bir parçasıdır. Yeniden çevrimde sokaktaki insanlara yer verilse de yıldız ve oyuncuların görüntüleri ağırlıklıdır. Ayrıntılar daha çok eylem halindeki insanlara aittir. David, arkadaşı Brian Shelby'i aldıktan sonra kaynak filmde olmayan bir araba-aksiyon sahnesi yaratılır. Kahraman neredeyse bir bisikletliyi ezecektir, direksiyonu kırar, trafiği birbirine katar, üzerlerine hızla gelen kamyon son anda frene basar.

Karakterlerdeki değişim daha ilk sahnelerden ortaya koyulur. Yeniden çevrimde karakterler kaynak filmde olmayan bir şekilde soyadlarına sahiptir. Hollywood kahramanı, Avrupalı kahramana göre daha meşgul biridir. Güne daha erken başlar, iş gücü sahibidir, sekreteri tarafından aranır ve toplantıyı kaçırdığı hatırlatılır. Arkadaşıyla yönetim kurulu üzerine konuşur. İki arkadaşın tenis (yeniden çevrimde raket ball olarak nitelendirilir) oynamaya gittiğini bilsek de orijinal filmin aksine yeniden çevrimde tenis oynarken görüntülenmezler. Bu sahne çıkarılır ve kahramanın iş yaşamına geçilir. David, Cesar'a göre daha sevecen bir karakterdir. Cesar daha hırçın, daha az konuşan

bir kişiliktir. Kaza sonrasında kendini ameliyat eden ama yüzünü eski haline getiremeyen doktorlara karşı çok saldırgandır, onları aşağılar.

Yeniden çevrimde kaynak filmde olmadığı kadar David'in iş yaşamına ve mal varlığına yer verilir. David hızlı, canlı, biraz da çocuksu karakteriyle gülücükler dağıtarak şirketin koridorlarında yürür. Sekreteri tarafından çekiştirilir ve yönetim kurulu toplantısına sokulur. Kaynak filmde Cesar'ın ne iş yaptığını hiçbir zaman öğrenmeyiz, zengin olduğunu biliriz ancak iş yaşamına, iş mekanına ilişkin herhangi bir sahne yoktur. Yeniden çevrimde David'in, babasından kalan şirketin yönetim kurulunda olduğu, burada etkin bir görev aldığı anlaşılır. Zengin olsa da bir meslek sahibi olmak Hollywood yeniden çevriminde anlatıya eklenir. David bir derginin yöneticisidir; ama bununla yetinmez ve derginin kapağında rengine her şeyle ilgilenir. Benzer bir şekilde, yeniden çevrimde Brian da, Sofia da artık öğrenci değildir. Kaynak filmde bir oyuncu olan Sofia yeniden çevrimde 14 yıllık dansçıdır, New York'a yeni gelmiştir, kirasını ödeyebilmek için sabahları bir diş doktorunun yanında çalışır. Cesar'ın babası restoranlar zinciri sahibidir; David'in babası'nın ise farklı alanlarda şirketler zinciri vardır. İş yaşamında rekabet, hile gibi, ilk filmde olmayan konulara da girilir. David'in Yedi Cüceler diye adlandırdığı yönetim kurulu üyeleri şirketi onun elinden almayı hedeflemektedir. David bunu doğum günü partisinde aile dostu Thomas Tipp'ten öğrenir. Thomas Tipp kendini kahramanların yaşamına adanmış Hollywood'un klişe, sadık, şişman karakterlerden biridir ve kaynak filmde benzer bir karakter yoktur. David şirketin bu eski çalışanın değerini anlayamamış, onu uzaklaştırmak amacıyla başka bir iş ayarlayıp Londra'ya göndermiştir; ancak Thomas Tipp partide sarhoşken tüm

gerçekleri açıklar. David sadık aile dostunun bu tavrını takdir eder, yeniden işe alınması ve maaşına % 50 zam yapılması emrini verir. Bunun faydasını da kazadan sonraki sahnelerde görür. Kaza geçirip yüzü bozulduğunda şirkette işleri yürüten sadık dostu “Tomi” olur. Kazadan hemen sonraki sahnede David psikologuyla konuşurken kazaya sebep olanların iş yerinde kendine karşı olanlar olduğunu söyler. Julie, David’i arabasına aldığı anda dahi, ölüme gitmeden az önce ondan kariyerine yönelik bir talepte bulunur. CD’si çıktığında dergide yayınlanmasını ister.

Hollywood yeniden çevrimi kaynak filmi yıldız sistemi çerçevesinde yeniden sunar. Filmde 5 yıldız yer alır. Penélope Cruz Avrupa’dan Amerika’ya taşınan yıldızlara iyi bir örnektir. Yıldız sistemiyle birlikte oyunculukta önemli bir fark ortaya çıkar. Daha hareketli jest ve mimik kullanımı, kaynak filmdekine göre daha eyleme dayalı bir oyunculuk söz konusudur. Tom Cruise, şirket koridorlarında yürürken selamlaşması, çevresindekilere takılması ile neredeyse bir eylem adamıdır, kaynak filmde ise oyuncular daha sakindir. David doğum günü için verdiği partide daha kalabalık bir çevrenin içindedir. Bir kimseye 4-5 saniyeden fazla ayıracak vakti yoktur. Herkesi selamlayıp hızlı hızlı geçmektedir. Hollywood filminde daha fazla figüran yer alır. Kaynak filmdeki esmer Nuria, yeniden çevrimde Cameron Diaz’ın oynadığı Julie rolüyle sarışın, seksi, baştan çıkarıcı kadına dönüştürülür. Böylece sarışın esmer karşıtlığı kurulur, iyi ve kötü kadın arasındaki çelişki güçlendirilir. Cameron Diaz’ın yıldız kimliğine bağlı olarak rolü de artmıştır. Kaynak filmdeki Najwa Nimri’ye göre daha sevimli bir karakterdir. Kaynak filmin yeniden çevrime önemli bir etkisi

kahramanın sunumunda ortaya çıkar. Bir Hollywood filminde yıldız nerdeyse filmin üçte biri kadar maskeyle üçte biri kadar da bozuk bir yüzle oynamaktadır.

Yeniden çevrimde daha gerçekçi bir yaşam tasvir etmek amacıyla olaylar ayrıntılandırılır. Örneğin, David babasından söz ederken şirket, zengin baba ve ortaklarla ilgili foto ve slaytlarla süslenmiş bir bilgilendirme sahnesi girer. Daha fazla açıklama ile kaynak filmde yaratılan gizemli ortam ortadan kalkar.

Hollywood yeniden çevriminde zenginlik kavramı maddeselleştirilir ve görselleştirilir. Her iki filmde de kahraman zengindir; kaynak filmde zengin olduğunu sözsel olarak biliriz, yeniden çevrimde ise sahip olduklarının görselleştirilmesiyle zenginliği somutlanır. Kaynak filmde kahraman açılış sahnesinde Volkswagen Tosbağa model arabasıyla görüntülenir. Arkadaşı Paleo ile buluşmaya gittiğinde, Paleo “Üç araban var, ama beni almaya hep bu hurda yığınıyla geliyorsun” der ve sözsel olarak zenginliğine gönderme yapılır. Yeniden çevrimde kahraman siyah Ferrari’si ile yola çıkar. Doğum günü partisinde lüksten kaçınılmaz ve John Coltrene’in simülasyonu gerçekleştirilir; kameralar, fotoğraf makineleri, flaşlar ile David’in zenginliği vurgulanır. Evi ünlü gitaristlerin gitarları ve ünlü ressamların tabloları ile süslüdür. Monet tablosu, ayrıntı çekimi ile vurgulanır. David bu tablonun gerçek olduğunu belirtir. Parti sırasında Brian ve Julie bir kuyruklu piyanonun önünde oturarak sohbet eder. Böylece vurgulanan, kahramanın zenginliğinin sanat ve kültür ürünleriyle birleşmesidir.

David'in babasının çocuğu üzerindeki etkisi daha belirgindir. Ölmüş olmasına rağmen dev fotoğrafı ile görüntülerin içindedir. Psikologla konuşmalarında Hollywood'un psikoloji, özellikle çocukluğun, yetiştirilişin önemi, anne baba sevgisinin etkisi gibi konular gündeme gelir. Psikolog, görevini yerine getirememiş gerçek babanın yerine bir baba karakteri olarak geliştirilir.

Her iki filmde de türler arası bir yapı söz konusudur; İkisi de psikolojik gerilim türünün yanında romantik aşk türü içinde de değerlendirilebilir. Fakir kız-zengin erkek ile melodramların temel klişesi tekrarlanır. David'in iç sesi belki melodramlardakinden daha ağdalı bir yaklaşım taşımaktadır: "Ondan çok hoşlanıyorum. Bir şekilde New York'taki tek temiz kızı bulmuşum.

Psikolog: Ve onunla hemen yatmak istemedin mi?

David: Bilirsin ben hazzı ertelemeyi severim.

Aslında bir kadın avcısı olan David romantik aşkı bulmuştur. Brian Shelby'nin, David'e yaptığı aşk tanımı böylece gerçekleşmiştir.

Brian: Bir gün aşkın ne olduğunu gerçekten öğreneceksin. Ekşi ve tatlı yan yana ve biliyorum ki ekşi tatlının değerinin anlamını sağlıyor.

David, Sofia ile birlikteyken şunları söyler:

David: Ben hiçbir şeyi umursamadan, hayatı öylece yaşayan insanlardan biriydim. Benim ilgi odağım yoktu, her neyse...

Sofia: Ne zaman değişti?

David: Beş dakika önce...

Hollywood yeniden çevriminde David ve Sofia'nın flört ettikleri sahne daha çok eyleme dayalıdır. Birbirlerine karşılıklı bakışmak yerine buzdolabının önünde bir eğilip kalkarak, kapağın arkasına saklanarak neredeyse bir kovalamaca oyunu oynarlar. Yeniden çevrimde Julie'yi kaza yapmaya sürükleyen David'e duyduğu sevgidir. "Seni seviyorum David! Seni seviyorum David!", diyerek kendini kaybeder ve hızlanır; David onu yatıştırmaya çalışır; Nuria aynı sahnede çoktan kararlıdır, biraz daha deli ve davranışlarının sebebini açıklamayan bir karakterdir, hap alır, Cesar'a da ikram eder, o ise reddeder.

Julie: Anlamıyor musun?! Biriyle yattığında istesen de istemesen de vücudun bir söz verir.

Yeniden çevrimde sevişme sahnesi uzatılır, 75 saniyeden 100 saniyeye çıkartılır, mızıkancın yer aldığı bir müzik parçası eşliğinde, klipvari bir biçimde kurgulanır. Orijinal filmdeki karakterler sevişirken yeniden çevrimdeki çift fotoğraf çekilircesine poz vermektedir. Hatta çiftin kimi hareketleri dondurulur.

Orijinal filmde Cesar kaza sonrası değişen yüzüyle tek başına aynada karşılaşır, yeniden çevrimde ise yıldızın yüzünün bozulmuş olduğunu gördüğümüz ilk sahne bir iş sahnesidir. Öncesinde psikologla konuşma üzerinden bilgilendirme yapılır; yüzünün bozulduğunu görmeden yüzünün bozulmuş olduğu bilgisine ulaşırız. Olayın sebebini açıklayan diyaloglar girer, sahneler uzatılır, paralel kesmelere yer verilir. Kaza geçirdiği, bunun bir suikast olduğuna inandığı belirtilir. Seyirci göreceklarine karşı önceden hazırlanır. Kaynak filmde ise her şey aniden gerçekleşir, hiç bir açıklama yapılmadan

kaza sahnesinin arkasından gerçekmiş gibi yorumlanacak bir rüya sahnesi gelir bu sahnede kahramanın yüzü düzgünken bir sonraki sahnede ışığı açar ve aynada değişmiş yüzü ile karşılaşır.

Kahramanların Sofia'yı yeniden görme sahneleri önemli farklılıklar içerir. David Sofia'nın dans ettiği stüdyoya gider. Cesar ise onu bir parkta pantomim yaparak para kazanırken bulur. Önüne para atar ve hareketini yapmasını izler, Sofia palyaço kıyafetleri içerisinde, yüzü boyalı bir şekildedir. Pantomim sırasınca böylelikle Cesar'ı görmezlikten gelir. Yağmur yağmaya başlar, Cesar uzun süre gitmez. Yüzündeki boyalar akmaya başlayınca Sofia bankın üzerinden iner ve Cesar'a sırtını çevirir.

Cesar: Ne haber? Bak şu anda rol yapıyorsun. ... Gözlerin gülüyor, ama ağzın başka şey söylüyor.

(...)

Cesar: Lanet olası! Başına neler geldi demek için ararsın diye beklemekten yoruldum.

Sofia: Çok meşguldüm.

Cesar: Dalga mı geçiyorsun ?

Sofia: Ararsam kendini kötü hissedersin diye çok çekindim.

Cesar: Hayır sen kendini kötü hissetmekten korkuyordun. Yüzüme bakamayacağından korkuyordun.

(...)

Cesar: Yarın gece ne yapıyorsun ?

Sofia: Çalışacağım, çok işim var

Cesar: Yarın gece Cuma, birlikte çıkabiliriz.

Sofia: Gerçekten çok doluyum.

Yeniden çevrimde ise Sofia David'i görür görmez gülümser. Onunla çıkmayı neredeyse kendisi teklif eder, hatta onu öper. Avrupalı Sofia çekingen ve soğuk davranırken Hollywood'lu Sofia çok daha sıcak yaklaşır, insanların yüzü çirkin olsa da onlara sevecenlik gösteren sempatik bir karakter haline getirilir.

Sofia: Uzun zaman oldu, seni görmek istedim ama adamların bana izin vermedi.

David: Ben bile kendimi görmek istemedim tamam mı?

(...)

David: Görüşelim mi?

Sofia: Tabii.

David: Ne ?

Sofia: Çıkıp birşeyler yapalım.

David: Bu hafta sonu

İki film arasındaki farklılığın ortaya çıktığı bir başka önemli sahne, kahramanın sarhoş olduktan sonra sokaklarda koşturup uyuya kaldığı sahnedir. Sabah olunca onu Sofia uyandırır. Daha sonra öğreniriz ki; bu sahneden sonra kahraman, vücudunun dondurulmasına izin vermiş, rüyalar görebileceği bir çeşit sanal gerçeklik programı satın almıştır. Filmin bu ikinci bölümü kaynak filmde 53. yeniden çevrimde ise 68. dakikadan itibaren başlar. Yeniden çevrimde farklı olarak David rüya sahnesinin içine uyandığında, Sofia onu kaldırımdan kaldırırken tüm gökyüzü toz pembe renktedir, böylece filmin ismine gönderme yapılır ve bir rüya aleminde olduğu görsel olarak belirtilir. Sofia, David ile ilk karşılaştığı sahnedeki kıyafetleri giymiştir. Böylece rüyasında aradan hiç gün geçmediği vurgulanır.

David'in yüzünün eski haline dönmesini sağlayacak estetik ameliyatı Cesar'inkinden çok daha teknolojiktir. Üç boyutlu bilgisayar görüntüleriyle yüzü görselleştirilir. Neredeyse bir uzay mekiğinin fırlatılışını andıran, uzaktan yönetilen ve hayli tıbbi terimlerin kullanıldığı bir ameliyat geçirir. Daha fazla teknolojiyle belki de bu imkansız ameliyat gerçekçi kılınmaya çalışılmaktadır. Kaynak filmde bu ameliyat Cesar'ın psikologuna anlattıklarını destekleyecek paralel kesmelerle görselleştirilir.

Yeniden çevrimde kimi yerlerde Sofia kaynak filmdeki gibi İspanyolca konuşur. Zaten aksanlı bir İngilizcesi vardır. David ve Sofia karşılaştıklarında "Ola" [İspanyolca "merhaba] derler. Sofia, ameliyat sonrası David protezini çıkarmayınca İspanyolca onun anlamadığı bir şeyler söyler. Hollywood böylece yerel dilleri haznesine katar.

Kahramanın Sofia'nın evine gelip Sofia'ya ile Nuria / Julie'yi karıştırdığı sahnede müziğin kullanılışı farklıdır. Kaynak filmde kemanların ağırlıklı olduğu, gerilimi arttırıcı bir müzik vardır. Yeniden çevrimde David, Sofia'yı öldürdükten sonra neşeli, sözlü bir müzik başlar. David yastıkla Julie'yi boğmaya çalışırken paralel kesmelerle, kısa kısa, Sofie ile Julie'nin yer aldıkları önceki sahnelerden görüntüler girer. Geçmişe, çocukluğun önemine yapılan bir gönderme şeklinde David'in çocukluğuna ait bir görüntü perdeye gelir. Benzer bir görselleştirmeye kaynak filmde rastlanmaz.

Her iki filmde kahramanın başına neler geldiğini hatırlatacak en büyük ipucu olan "Life Extension" (Yaşamı Uzatma) programını keşfedişi farklıdır. Cesar bunu kaldığı deliler hastanesinin toplu televizyon odasında öğrenir. Hatta delilerden biri reklamı veren kanalı

değiştirdiğinde kavga çıkar. Yaka paça görevlilerce götürülürken, Cesar kumanda elinde kanalları tarar ve böylece gerilim artırılır. Bu bağlamda kaynak film yeniden çevrimden daha Hollywood tarzındadır. David ise odasının hemen arkasında yer alan televizyonda reklamı fark eder. Ellerini yapıştırdığı cama yansıyan televizyon görüntüleri üzerinden yaşam uzatma programı seyirciye tanıtılır.

Kahramanın psikologla birlikte “LE” şirketine gittiği sahneler farklılıklar içerir. Sonuçta öğrenilen bilgi aynıdır; ancak bunu sunuş biçimleri birbirinden farklıdır. Yeniden çevrimde sunum daha teknolojikdir, programı pazarlayan müdürün cinsiyeti değiştirilmiş, kızıl saçlı bir kadına dönüştürülmüştür. Yeniden çevrimde bu kişiyi canlandıran bir yıldızdır (Tilda Swinton). Her iki kahramanı da şirkete girdiğinde bir kadın sekreter karşılar. Yeniden çevrimdeki kadın, kızıl saçları siyah seksi kıyafetiyle geçtikleri mermer koridorlardan, onları neredeyse bir fantezi dünyasına davet etmektedir. Kaynak filmde daha gerçekçi bir ofis ortamı söz konusudur. Masada oturan sekreter aradıkları kişinin henüz büroda olmadığını, programla ilgili bilgi almak istiyorlarsa bekleme odasında broşürlere bakabileceklerini söyler. Müdür, yaşam uzatma sürecini anlatırken Cesar’ın sorduğu sanal gerçeklik modelini tahta çubuklarla açıklar. Yeniden çevrimde ise masada bir ekran belirir ve bu süreç üç boyutlu canlandırma ve çeşitli gerçek görüntülerle görselleştirilir. Bu demo sırasında şu cümle ilgi çekicidir: “Modern insan hayatının portresi: Amerikan, erkek, doğum ve ölüm...” David, anlatılanlar ışığında kendinin de benzer bir program satın aldığını çözmeye başlayınca müzik yükselir, maskesini yüzünden çıkartır, bozulmuş suratıyla, “Uyanmak istiyorum”, diyerek koridora fırlar. Kaçıp binanın girişine iner, girişte hiç kimse kalmamıştır. Aynı

müzik eşliğinde klip estetiğinde kesmeler ve bindirmelerle yalnızlığı gösterilir. Kaynak filmde ise müzik kullanılmaz, Cesar maskesini henüz çıkarmadan tuvalete koşar. Tuvalette yaşadıklarının rüya mı gerçek mi olduğuna ilişkin psikologla bir tartışma yaşar ve psikologun ısrarlarından sonra maskesini çıkartır. İzleyici de Cesar da yüzünü bozuk olarak görürken psikolog düzgün olarak görür. Cesar'ın indiği giriş yeniden çevrimin aksine insanlarla doludur, bir güvenlik görevlisi onu durdurmaya çalışır. Cesar adama vurur, silahını alır, bir kişiyi öldürür ve bir anda psikologla yapayalnız kalırlar. Bu sahnelere yeniden çevrimde yer verilmez, onun yerine açıklama sahnesi uzatılır.

Cesar ve psikolog çatıya çıktıklarında “LE”nin başkanı gerçekte olanlarla ilgili açıklamalar yapar. Diskoya gittiği geceden sonra öldüğünü, vücudunun dondurulduğunu, Sofia’yı bir daha görmediğini ve yüzünün hiçbir zaman iyileştirilemediğini belirtir. Bu bilgilendirmelerin içine anlaşmayı imzaladıktan sonra intihar etme görüntüleri yerleştirilir. Başkan tüm bu açıklamaları binanın çatısında bulutlu arka planda yapar. Yeniden çevrimde ise filme ait tüm açıklama asansörde binanın tepesine çıkılırken yapılmaya başlanır. Camlı asansörde seyirci dışarıyı görerek ilerler:

Başkan: Gerçekten olanları hafızandan sildik.

David: Silmek mi?

Başkan: Yerine Monet tarzı gökyüzünün altında daha iyi bir yaşam koyduk.

Başkan: Rüyanı gençliğinden kalma simgelerle şekillendirdik. Seni etkileyen bir plak kapağı... Bir babanın nasıl olabileceğini gördüğün bir film. Ya da aşkın nasıl olabileceği...

Bu noktadan itibaren daha önceki sahnelerde gördüğümüz bazı kareler Bob Dylan'ın plak kapağı, *Jules ve Jim* (Jules et Jim, François Truffaut, 1962)'den bir sahne, çeşitli görüntülerle birleştirilir. Kaynak filmin aksine çatıdaki bulutlar Monet tablosundan alınmış gibidir. Yönetici gerçek hayatta başına neler geldiğini anlatırken orijinal filmde farklı olarak şunları da ekler: “Şirketin kontrolü için kurulla, yedi cücelerle mücadele ettin. Sonuçta şirketin kontrolünü tekrar sana kazandıran babanın dostu Thomas Tipp oldu.” Bu anlatı şirketten görüntülerle de eşlenir.

...Dostun Brian senin evinde üç günlük bir tören düzenledi o gerçek bir dosttu. Seni özlediler David. Üstesinden gelemeyen tek kişi Sofia oldu... Senin gibi o da gerçek aşkın mümkün görüldüğü o geceyi hiç unutamadı.

Sofia'nın cenaze törenine ağlamaklı gelişi görüntülenir. Herşey böylece daha da duygusallaştırılır. “Gözlemciler heyeti kararını vermeni bekliyor.” diyerek seyirciler işaret edilir ve oyuncular kameraya bakar. Kahramanın binadan atlayış sahnesinin arasına paralel kesmelerle çocukluktan, çizgi filmlerden, gençlikten, önceki sahnelerden hayatın geçtiğini gösteren birtakım görüntüler yerleştirilir. Yere çarparken çerçeve, kaynak filmdeki gibi, kararmak yerine aydınlanır ve yakın çekim ölçeğinde yıldızın açılan gözü eklenir. Yeniden çevrimin jeneriğinde kaynak filme gönderme, küçük harflerle jeneriğin sonuna doğru yapılır.

4.3 Insomnia

Filmin Adı	Insomnia	Insomnia
Yapım Yılı	1997	2002
Yönetmen	Erik Skjoldbjaerg	Christopher Nolan
Senaryo	Nikolaj Frobenius, Erik Skjoldbjærg	Hillary Seitz
Kaynak Yazar		Nikolaj Frobenius Erik Skjoldbjaerg
Görüntü Yönetmeni	Erling Thurmann-Andersen	Wally Pfister
Yapım	Norveç / Nordic Screen Production, Norsk Film, Norsk Filminstitutt	ABD/Warner Brothers
Yapımcı	Norveç/ Petter J. Borgli, Tomas Backstrom, Tom Remlov	Edward L. McDonnell, Andrew A. Kosove, Broderick Johnson
Süre	97 dakika	118 dk
Oyuncular	Stellan Skarsgard (Jonas Engström)	Al Pacino (Dedektif Will Dormer)
	Sverre Anker Ousdal (Erik Vik)	Martin Donovan (Dedektif Hap Eckhart)
	Gisken Armand (Hilde Hagen)	Hilary Swank (Dedektif Ellie Burr)
	Bjørn Floberg (Jon Holt)	Robin Williams (Walter Finch)
	Frode Rasmussen (Polis şefi)	Paul Dooley (Şef Myback)
	Maria Mathiesen (Tanja Lorentzen)	Crystal Lowe (Kay Cornell)
	Bjørn Moan (Eilert)	Randy Stetz (Jonathan Jackson)
	Marianne O. Ulrichsen (Frøya Semler)	Katherine Isabelle (Tanja Francke)
	Kristian Figenschow (Arne Zakariassen)	Nicky Katt (Fred Duggar)

4.3.1 Filmlerin Seçilme Nedenleri

Film, Hollywood'da yeniden çevrilen İskandinav ülkeleri filmlerine bir örnek oluşturur. Kaynak film *İkiz Tepeler (Twin Peaks, David Lynch, 1999)*, *Geçen Yaz Ne Yaptığını Biliyorum (I Know What You Did Last Sommer, Jim Gillespie, 1997)*, gibi filmlere olan benzerliğiyle Hollywood sinemasının çok kullandığı polisiye türü Avrupa kalıpları içerisinde yeniden sunar. Diğer tüm yeniden çevrim örneklerinde rastlandığı gibi, oyuncular yıldızlarla yer değiştirir. Kaynak filmin etkisiyle yeniden çevrimde Hollywood'un alışılmış iyi, hatasız polis klişesi, polisin katille empati kurduğu, kendini bir anda onun yerinde bulduğu ve onunla işbirliğine gittiği bir yapıya dönüştürülür. Yeniden çevrimde filmin sonu tamamen farklılaştırılır, film değişen son olgusuna ilginç bir örnek oluşturur.

4.3.2 Filmlerin Karşılaştırmalı Özeti ve Teması

İsveçli Jonas Engström ve Erik Vik çözülemeyen bir cinayet davasında yerel polise yardımcı olmak üzere Norveç'in kuzeyinde yazları neredeyse havanın hiç kararmadığı bir şehre gönderilirler. Yeniden çevrimde ise Detektif Will Dormer ve Detektif Hap Eckhart ikilisi Los Angeles'dan Kanada'nın kuzeyine (Halibut / Nightmute) atanırlar. Kaynak filmde 15, yeniden çevrimde ise 17 yaşında liseli bir kız öldürülmüş, cesedi şehir çöplüğünde bulunmuştur. Polis kızın çantasını bir kulübede bulur ve katili avlamak amacıyla içi boş olarak aynı kulübeye bırakır. Katil kulübeye gelir, kovalamaca sırasında silahıyla ekipten birini vurur. Kahraman, Engström / Detektif Dormer katilin peşine

düſer. Siste yolunu kaybeder ve sesin geldiği yöne ateſ eder, ateſ etmiſ olduğu kiſinin arkadaſı Erik Vik / Dedektif Hap Eckhart olduğunu farkeder ve arkadaſı kollarında ölür.

Dedektif sorgulanması sırasında arkadaſının katil tarafından vurulmuſ olduğunu ifade eder. Meslektaſının kendi silahından çıkan kurſunla öldüğünü gizlemek amacıyla katilin kaçarken düſürdüđu silahla bir köpeğe ateſ eder ve köpeğin vücudundan çıkardığı mermi kovanını meslektaſından çıkartılanla deđiſtirir. Öldürülen polisle ilgili dava kadın polis Hilde Hagen / Dedektif Ellie Burr'a verilir.

Engström / Dormer katilin Jon Holt / Walter Finch adlı genç kızla iliſkisi olan bir yazar olduğunu keſfeder. Her iki polis de katille karſılaſtıklarında kendileriyle yüzleſmek zorunda kalır. Genç kızın katili dedektifin arkadaſını öldürdüğünü görmüſ, polis böylece görev sırasında katil durumuna düſmüſtür. Kahraman olayların ortaya çıkmaması için katille iſbirliđine gitmek durumunda kalır. Kaynak filmde Engström, meslektaſını vurduğu silahı öldürülen kızın erkek arkadaſının evine saklayarak yerel polise baſka bir hedef gösterir. Yeniden çevrimde ise Dormer silahı yazarın evine saklar, yazar da daha sonra silahı bulup kızın erkek arkadaſının evine götürür. Yerel polis silahı kızın erkek arkadaſının evinde bulur böylece her iki filmde de dedektiflerin iſi bitmiſ dava çözülmüſ olur.

Ancak her iki filmdeki kadın polisler davanın henüz bitmediğini düſünür ve yazarın evine giderler. Kaynak filmde katil kaçır, Engström onu bir ahſap evde bulur. Aralarında bir dövüſme baſlar, yazar suya düſer ve Engström hiçbir ſey yapmadan onun

boğulmasını izler. Yazarın evinde öldürülen kızın elbisesini bulur. Kızı öldürüldüğü koltukta hayal eder, bir zaman atlamasıyla odaya polisler dolar. Arada ne olduğuna, polislerin buraya nasıl geldiğine ilişkin açıklama yapılmaz. Filmin sonunda polis şefi olayları değerlendiren, Engström'ü öven bir konuşma yapar ve Engström ortamdan ayrılır. Bavulunu hazırlarken Hilde Hagen odasına gelir, cinayetin işlendiği yerde *Norma* marka silaha ait bir mermi kovanı bulduğunu söyler. Engström soğukkanlılıkla bunun İsveç polisinin kullandığı silah olduğunu belirtir. “Ne söylemek istersen söyle” der. Kadın polis mermi kovanını ona bırakır ve gider. Film, Engström arabayla yol alırken önce havanın sonra da filmin kararmasıyla sona erer.

Yeniden çevrimde kaynak filmde farklı olarak buluşmaları sırasında yazar, Dormer'la yaptıkları konuşmayı kasete çekmiştir. Dormer ses kasetini almak için yazarla yeniden buluşur, tüm gerçeği itiraf edeceğini söyler, yazar onu aksi yönde ikna eder. Dedektif Ellie Burr olay yerinde bulduğu mermi kovanının Dormer'a ait olduğunu keşfeder. Dormer, Walter Finch'i bulmak için deniz kıyısındaki evine doğru yola koyulur. Ellie Burr da Kay'in mektuplarını almak üzere yazarın evine ulaşmıştır. Burr, yazarın yanlışlıkla açtığı bir çekmecede öldürülen kızın elbisesini farkeder ve silahına sarılır ancak yazar ona bir yumruk atar. Bu sırada Dormer yetişir ve yazarla kavgaya tutuşurlar. Yazar vurulur ve suya düşer. Burr, “Hiç kimsenin bilmesine gerek yok”, diyerek kovani suya atmaya kalkar. Dormer onu durdurur ve “Uyumama izin ver” diyerek ölür.

Orijinal film, başlangıç jeneriğinin arasına yerleştirilen Tanja'nın 8 mm amatör kamerayla çekilmiş görüntüleriyle başlar. Ses kuşağında kameranın motor ve örtücü

sesiyle gizemli bir müzik kullanılır. Katil bu görüntülerde Tanja'yı öldürdükten sonra soyar, saçlarını yıkar ve bir torbanın içerisine yerleştirir. Elbisesini, kolyesini, yüzünü ayrıntılarıyla; ancak biraz grenli olarak gördüğümüz kurbana yeniden çevrimde neredeyse hiç yer verilmez. Kay'in görüntüleri 3-5 kareyi geçmeyecek Şekilde diğerk işilerin hatırlama sahnelerinin içine yerleştirilir.

Her iki filmde de polisler Şehre uçakla gelir. Kaynak filmde Jonas Engström havaalanında bavulunu bekler ancak bulamaz, kendisinden önce otele gitmiş olacağını düşünerek yola koyulur. Bu küçük sahne yeniden çevrimde yoktur. Yeniden evrim ikilinin özel uçakla Kanada'ya yaklaşma sahnesiyle başlar, uçaktan ya da uçakla birlikte doğa görüntüsüne yer verilir.

Her iki filmde de davayı üstlenenler arasında bir kadın polis yer alır. Kaynak filmde Hilde Hagen araştırmanın başındaki kadın konumundayken yeniden çevrimde Dedektif Ellie Burr davada görev alan genç, hevesli polislerden biridir. Büyük Őehirden gelen Dormer'ı bir usta olarak görür, hatta bitirme tezini onun bir davası üzerine yazmıştır. Burr, Şehre zel uçakla Şehre gelen ikiliyi karşılar, karakola götürür; dedektife kendisinin bir hayranı olduğunu, bütün davalarını incelediğini, kendisiyle çalışacağına çok memnun olduğunu söyler. Kaynak filmde ise kadın polis gerek yaşı gerek davranışlarıyla erkek meslektaşlarıyla daha eşit konumdadır. Onlar kadar tecrübelidir ve davaya hakimdir. Bununla birlikte Hilde Hagen, Engström'e karşı duygusal bir Şeyler hissetmektedir. Burr'unki daha çok bir ustaya duyulan hayranlıkken Hagen'in ki cinsel bir eğilim taşır.

Kaynak filmde Erik Vik, çalışma arkadaşı Jonas Engström'den daha yaşlıdır. Yeniden çevrimde ise Al Pacino'ya eşlik eden Dedektif Hap Eckhart henüz genç ve meslektaşına göre toy bir polistir. Engström ile Dormer arasındaki önemli fark Avrupalı polisin cinsel taciz eğiliminde olmasıdır. Bu imalar Hollywood yeniden çevriminde tamamen ortadan kaldırılır. Otopsinin yapıldığı laboratuarda Engström kendisi ile ilgili dedikodulara kulak misafiri olurken seyirci de geçmişiyile ilgili şu bilgilere erişir: bir baskın sırasında olayın en önemli tanıklarından biriyle yakın bir ilişki içerisinde yakalanmıştır. Engström öldürülen kızın arkadaşı Frøya Semler'ı sorgulamak için arabasına aldığı kızı bacaklarını okşar. Benzer sahne yeniden çevrimde Los Angeles'lı bir yabancının arabasına bindiğinde eteğini hafif aralayarak bacaklarını gösteren, macera arayan genç bir liseli kızın tutumuyla değiştirilir. Kız parmaklarını Dormer'ın bacakları üzerinde gezdirir; ancak Dormer ona dokunmayacaktır. Engström kendisine ilgi gösteren resepsiyondaki kızla sert bir şekilde sevişmeye çalışır, kız kendisini yanlış anladığını söyleyerek onu iter ve uzaklaştırır.

Kaynak filmde öldürülen Tanja'nın ailesi hayatta değildir. Yeniden çevrimde ise polisler evi araştırmaya geldiğinde Kay'in annesine yer verilir. Soruşturmayı yürütenlerin söylediği gibi hiçbir şeye dokunmadığını, ortalığı düzenlemediğini söyler. Kızının odasına girmesinden nefret ettiğini belirtir. Hollywood yeniden çevriminde başıboş genç kız karakteri tercih edilmemiştir.

Kaynak filmde dil farklılığına vurgu yapılır. Engström, İsveççe konuşmaktadır ve çoğu kişi sorgulama sırasında dahi onu anlamamaktadır. Hatta meslektaşı Vik bile şakayla karışık onu anlamadığını söyler.

Yeniden çevrimde Dormer ile Eckhart arasında bir çatışma kurulur. İstihbarat servisi yakında Eckhart'ı araştırmaya gelecektir, o da Dormer'ı zor duruma düşürecek bir anlaşma yapmıştır. Kaynak filmde ise ikili arasındaki çatışma, “Kırmızı ışıktay geçtin. Hayır, yeşil ışıktay” gibi konuşmalarla sembolik olarak gösterilir.

Yeniden çevrimde katili yakalamak için tuzak olarak kullanılan çantanın bulunduğu kulübe daha taşlıklı bir yerededir; takip sahneleri üstlerinden atlanmak durumunda kalınan taşlarla daha tehlikeli bir konuma getirilir, böylece filme hareket katılır. Diğer polisin vurulma anında Dormer da onunla birlikte, ateş önden gelir Dormer diğer yana yatar, yerel polis bacağından vurulmuştur, böylece seyircinin ateşin katilden geldiğine ilişkin şüphesi kalmamıştır. Kaynak filmde ise Engström yerel polisin vurulduğunu sisin arasında uzaktan duyar. Yeniden çevrimde kurşun boş gelir ve Dormer ceketinden çıkardığı diğer silahıyla ateş eder. Eckhart ölürken Dormer'a, “Beni vuran sendin, bana dokunma” der, Dormer sis yüzünden göremediğini, yanlışlıkla olduğunu açıklamaya çalışırken Eckhart ölür. Kaynak filmde ise, Vik sadece, “Sağay gitmemi söylemiştin” der ve Engström'ün soruşturulmasına geçilir. Karakolda Vik'in arkasından bir dakikalık saygı duruşu yapılır. Engström'den olay yerinde olayı gösteren bir tatbikat yapması istenir. Mermi kovarı bu tatbikat sırasında bulunur. Yeniden çevrimde tatbikatta Dormer'ın yerine bir figüran kullanılır.

Kaynak filmde Engström Vik'in cesedinden çıkartılan kurşunu katilin silahından çıkan kurşunla değiştirmek için canlı bir köpeğe ateş eder. Kurşunu köpeğin vücudundan çıkartarak gece karakolda gizlice değiştirir. Yeniden çevrimde ise Dormer'in ateş ettiği köpek zaten ölüdür. Otopsiye gittiğinde yetkili cesedin vücudundan çıkartılan kurşunu kendiliğinden Dormer'a verir, o da mermi kovanlarını rahatlıkla değiştirir ve polise inceleme için teslim eder.

Kaynak filmde yer alan önemli duygusal anlardan biri de Dormer'in öldürülen (kendi öldürdüğü) meslektaşının eşini arayıp durumu anlattığı telefon sahnesidir. Eşi katili yakalamasını, yakaladığında tutuklamamasını söyler ve telefonu kapatır. Eklenen bir diğer sahne de Kay'in cenaze sahnesidir. Burr, Dormer'a ifadesi sırasında yanılmış olup olamayacağını bu sahnede sorar. Dormer onunla fazla ilgilenmiyormuşçasına, "Olabilir" der ve uzaklaşır. Hilde Hagen, Engström'e ifadesini değiştirip değiştirmek istemediğini sorduğunda Engström, "Sen yapmak istersen değiştir" der.

Kaynak filmde Engström öldürülen kızın arkadaşını sorgulamak için arabasına aldığı Frøya, "Arabada sigara içebilir miyim" diye sorar, Engström "Hayır" der; yeniden çevrimde ise Tanja izin almadan bir sigara yakar. Dormer, Tanja'yı arkadaşının kiminle görüştüğü hakkındaki sırrı vermeye daha çok zorlar. Kaynak filmde ise Frøya yazarın ismini doğrudan verir. Tanja sadece Kay'in ona hitap ettiği takma ismi bilmektedir. Dormer adamın bir yazar olduğunu kendi polislik tecrübesiyle keşfeder.

Yeniden çevrime eklenen bir sahnede, Dedektif Ellie Burr Eckhart'ın öldürülmesiyle ilgili raporu tamamlayıp Dormer'a imzalaması için gösterir. Dormer davanın önemli olduğunu, bir insanın öldüğünü, dosyayı kaldırmadan önce gerçekleri bir kere daha gözden geçirmesini söyler. Burr'un evde, dosyaların, haritaların arasında davayı yeniden incelemesi görüntülenir; bir anda olay sırasında Dormer'ın söylediği yerden gelemeyeceğini kavrar. Dormer bir şekilde kendi kendini ele vermiştir.

Yeniden çevrimde katilin polisi aradığı ilk sahne farklı kurulmuştur. Kaynak filmde ne zaman geldiği belirtilmeyen telefon yeniden çevrimde 4:17 gibi belirli bir saate alınır. Bu sahne kaynak filmdekine göre daha uzundur, katil daha gizemli ve imalı konuşmaktadır. Kaynak filmde katilin otele geldiğini resepsiyondaki kızdan öğreniriz. Engström evine girdikten sonra yazar onu tekrar arar.

Holt: Daha fazla ziyaret istemiyorum.

Engström: Jon Holt, görüşmemiz lazım

Holt: Hayır ikimiz bir arada değil. Sanırım anladın.

Engström: Neden olmasın?

Holt: Polisi benden uzak tut ve daha iyi uyursun

Finch: Uyuyamıyor musun Will? Ben de (...) Saatinden kurtulmadın mı gerçekten hiçbir işe yaramaz. Ben buraya ilk geldiğimde 5 gece uyuyamadım.
(...)

Dormer: (...) İsmi vermezsen kapatacağım.

Finch: Hayır kapatmayacaksın, arkadaşına ihtiyacın var, hiçbir şey uykusuzluktan daha yalnız olamaz. Tüm evren yok olmuş sadece sen ve ben kalmışız gibi.

Dormer: Neden kim olduğunu bana söylemiyorsun bir süre daha sohbet edebiliriz.

Finch: Bunu yapamam

Dormer: Neden ?

Finch: Sen birşeyleri anlayana kadar

Dormer: Ne gibi

Finch: Gördüm

Dormer: Ne gördün?

Finch: Ortağını vurduğunu gördüm. Senin kollarında öldüğünü gördüm. Beni suçlayacağımı düşündüm, bu yüzden silahımı bıraktım. Amcamın eski 38'liğini.

Yeniden çevrimde kaynak filmde olmayan bir şekilde yazar yaklaşık altı kere Dormer'ı telefonla arar, hatta polis istasyonundan dahi arayıp neden yanlışlıkla meslektaşını vurduğunu diğerlerine söylemediği konusunda tehditkar konuşmalar yapar. Los Angeles'teki sorundan bile haberdardır.

Finch: Sen ve ben bir sırrı paylaşıyoruz. Birini öldürmenin ne kadar kolay olduğunu biliyoruz. Bu temel tabu düşüncelerimizin dışında bulunmuyor. Ben onu katletmedim. Onu öldürdüm ama sadece bu şekilde sonuçlandı.

(...)

Finch: Beni dinlediğin için teşekkürler. Bunları anlatınca daha iyi hissettim, şimdi uyuyabileceğim.

Yeniden çevrimde katil kahramanla bir çeşit oyun oynamakta, onu tuzaga düşürmeye çalışmaktadır. Daha hastalıklı bir karakterdir. Kahramanın zayıf yönünü kendi lehine çevirmeye ve en az onun kadar zeki bir adamı oynamaya çalışır. Kendine macera arayan bir yazardır. Kaynak filmde ise katil kendini buldurmaya değil aksine kaçmaya çalışmaktadır.

Finch: Los Angeles'tan birilerini getirdiklerini duyunca panikledim. Yerel polisin er geç beni Kay'e bağlayacağını biliyordum. Onları idare edebilirdim. Hiçbir zaman bir katilin gözlerinin içine bakmazlar. Öldürmek insanı değiştiriyor, sen de biliyorsundur. Suç değil. Hiçbir zaman onu yapmak istemedim. (...)

Dormer: Beni etkilemeye mi çalışıyorsun ama yanlış adamı seçtin. O kızı öldürmek seni özel mi hissettirdi? Ama değilsin. Son 30 yıldır uğraştığım acınacak delilerden birisin. (...)

Finch: Ona hiçbir zaman o şekilde dokunmadım.

Dormer: Ama isterdin. En fazla yapabildiğin tırnaklarını kesmekti. Şimdi çok farklısın, anlamıyorsun değil mi? Sen benim işimsin, paramı kazandığım mecrâ. Bir tesisatçı için tuvalet neyse benim için de daha gizemli değilsin.

Finch: (...) Gayet açık olarak gördüm (...) ortağını göğsünden vurduğunu, benden uzak dur dediğini duydum. Neden ? İstihbarat Servisi ile, bölümünüzdeki gerilim ile bir ilgisi var mı?

Dormer: Benim bu kadar kolay olduğumu mu sanıyordun? (...)

Holt: Bazen birileri gerçeği biraz değiştirmek durumundadır. Bir yazar bunları anlar. (...) Yanındaydım, seni gördüm. Silahını kaldırdığını ve arkadaşını vurduğunu gördüm. (...) Böyle şeyleri 20 yıldır yapıyorum, sonrasında ne olduğunu hayal etmeye çalışmayı, gerçekten çizgiyi geçtiğinde burada (beynini göstererek) ne olduğunu. (...) Kurmaca çok sıkıcı olmaya başlıyor.

Her iki filmde katilin / yazarın evinin tasarlanması farklıdır. Kaynak filmde beyaz duvarları ile tek bir çalışma masasının ve birkaç afişin görüldüğü neredeyse bomboş bir ev söz konusudur. Filmin ve mekanın rengi mavi ağırlıklıdır. Yeniden çevrimde ise yazarın evi kitaplar, dolaplar, mobilyalarla dolu kahverengi ağırlıklı bir evdir. Sinematografik olarak filmlerin renk dokularında önemli bir fark vardır. Kaynak film mavi tonlarda, beyaz duvarların olduğu daha soğuk bir atmosfere sahiptir. Engström geceleri havanın kararmaması yüzünden uykusuzluk çekerken bir türlü kapanmayan perdeden gelen ışık neredeyse beyazdır. Yeniden çevrimde ise bu ışık alacakaranlıkla ve sarı tonlarla değiştirilmiştir. Filmin rengi, mobilyalar, döşemeler, duvarlar turuncu ağırlıklıdır. Böylece daha sıcak bir ortam yaratılmaktadır.

Yeniden çevrimde kaynak filmdekilerden daha karmaşık takip sahneleri yaratılır, yazar demir parmaklıkların üstünden atlar, Dormer onu çatıların üstünde kovalar ve yüzen kütükler üzerinde bir kovalamaca sahnesi başlar. Yazar çevik hareketlerle kütüklerin üstünden atlaya zıplaya uzaklaşır. Dormer ise onu takip etmeye çalışırken suya düşer ve kütüklerden boşluk bulamayıp su yüzüne çıkamadığı için neredeyse boğulacaktır.

Yeniden çevrimde feribotta katil, Dormer'a olayların açığa çıkmaması ve her ikisinin de temiz kalması için bir öneride bulunur, Dormer bu teklifi kabul etmek zorunda kalır ve işin altından kalkabilmesi için bir takım ipuçları verir. Finch bu konuşmaları kaydetmiştir. Kaynak filmde katil ve polis arasında daha basit bir ilişki söz konusudur. İkisinin de bir anda nasıl benzer bir konuma gelmiş olduğu sorgulanır. Yeniden çevrimde aynı tema daha karmaşık işlenir. Daha çok polisiye türün içine yerleştirilir ve

aslında polisin en az kendi kadar zeki olan katili nasıl alt edeceği beklenir. Kaynak filmde ise böyle bir zeka yarışması yerine herşey daha gerçekçi kurulur, olaylar ayrıntılarıyla açıklanmaz, ikili daha az bir araya gelir. Yazarın cinayeti nasıl işlediği ve cinayet anında hissettiklerini anlatarak vicdanını rahatlatması yer alır; ancak bu neredeyse filmin son sahnesindedir. Son sahnede Holt, Engström'ü silahla karşıladığında aralarında şöyle bir konuşma geçer:

Engström: Sakin ol, sadece konuşmaya geldim.

Engström: Olanların kaza olduğunu biliyorum

Holt: Gülmeye başladı, sadece güldü. Ona hiç dokunmadım.

Engström: Ona 20.000 kronluk elbiseler alıyordun ve onu becermek için bir kulübeye götürdün.

Holt: Sadece bir kere sadece tek bir defa. Elimi tuttu, boynuma ve göz kapaklarıma dokundu, çok garip kokuyordu. Çok sıcaktı, çok sıcak...

Engström: Kendine hakim olamadın mı?

Holt: Denedim

Engström: Bu saçmalığı dinlemek istemiyorum

Dedektifte bulunan katilin silahı, her iki filmde farklı şekillerde genç kızın erkek arkadaşının evine ulaşır. Kaynak filmde silahı, onun suçlu olduğunu ortaya koymak amacıyla odasına saklayan Engström'dür. Erkek arkadaşın katil olduğuna ilişkin bir hikaye yaratmak fikrini o ortaya atar ve yazara söyler. Yeniden çevrimde ise kahramanın masum bir çocuğa komplo hazırlaması ahlaki bulunmaz ve çocuğun evine silahı koyan kişi genç kızın katili Finch'tir. Dormer Finch'in evine girdiği sırada silahı havalandırma borusuna saklar, Finch ise bunu bulup çocuğun evine götürür.

Yeniden çevrimde Dormer uykusuzluğun etkisiyle bir çeşit sarhoşa döner. Hareketleri gün geçtikçe daha bilinçsizleşir. Katille yaptığı konuşma sonrasında gerçekleri hatırlama biçimi değişmiştir. Ortağını kazara mı, planlı bir şekilde mi öldürdüğünü hatırlamamaktadır. Ellie sorduğunda, “Artık gerçeğin ne olduğunu bilmiyorum” der. Bu dramatik gelişim Al Pacino’nun oyunculuğunda daha belirgindir. Yüzünün çökmesi, gözlerinin neredeyse kapanması, hatta saniyelik uyuklamaları ile Stellan Skarsgard’dan daha ayrıntılı bir oyunculuk sergiler.

Dormer’in kaynak filmdeki gibi resepsiyoncu kızla bir ilişkisi olur; ancak bu, cinsellikten arındırılmış, romantik sayılabilecek ve Dormer’in geçmişine ait önemli bir bilgiyi paylaşarak neredeyse vicdanını rahatlattığı bir sahnedir. Wayne Dobs adında 21 yaşında fotokopicide çalışan bir gençten söz eder. Eckhart ve kendisinin üstlendiği davalardan biridir. Katil sekiz yaşındaki çocuğu altı ay gözledikten sonra evine götürür, işkence eder ve sonunda iple asar. Yeterli kanıt olmadığı için Dormer çocuğun cesedinden kan örnekleri alır ve bunu katilin evine yerleştirir. İstihbarat servisi işin içine girer. Eckhart bir anlaşma yapacak ve Dormer’in araştırılmasına yol açacaktır. Kaynak filmde ise Engström ile resepsiyoncu kızın konuşmaları sırasında Engström’ün özel yaşamına dair bilgi ediniriz. Yalnız olduğunu, 11 yaşındayken kardeşinin öldüğünü ve bunu okuldaki çocuklardan gizlediğini öğreniriz.

Yeniden çevrimde olayları aydınlığa kavuşturan Burr’un, Dormer ve ortağı arasındaki ilişkiyi anlamasını sağlayan bir tomar gazete söz konusudur. Bu gazeteleri Dedektif Hap

Eckhart beraberinde getirmiş, ama bir şekilde gazeteler masanın arkasına düşmüş dedektif Burr da tesadüfen keşfetmiştir. Benzer bir motife kaynak filmde rastlanmaz.

Yeniden çevrimde son tamamen değiştirilir. Dedektifin yazarı bulmaya gittiği sahneye kadın polis de eklenir. Dormer aslında kadın polisi sapık katilin elinden kurtarmaya gitmektedir. Burr gerçekleri kavramıştır. Eckhart'ı Dormer'in öldürdüğünü ve Finch'in bunu gördüğünü... Dormer'a kımıldamamasını söyler.

Burr: Onu gerçekten öldürmek istedin mi?

Dormer: Artık bilmiyorum. Bilmiyorum. Siste onu göremedim, ama yaklaştığımda benden korktu ve onu bilerek vurduğumu sandı. Bilmiyorum belki öyleydi.

Hollywood tarzı ahlaki hesaplaşma yapılmış olur. Önemli olan kahramanın kanun önünde suçlu ya da suçsuz olması değil ahlaki olarak doğru ya da yanlış yapıp yapmadığı, iyi ya da kötü olup olmadığıdır. Kahraman vicdanını rahatlatır, seyircinin önünde günah çıkartır, cezasını çekmesi gerekir ve bunun için de ölür. Kaynak filmde Engström neredeyse onurlandırılarak meslek yaşamına devam edecektir. Hollywood yeniden çevriminde ise iyi polis yaptığı yanlış hayatıyla öder. Ahlaki olarak birini öldürüp öylece yaşamına devam etmesi olanaksızdır.

Yeniden çevrimde oyuncuların isminden hemen sonra büyük harflerle kaynak filme gönderme yapılır.

İncelediğimiz yeniden çevrim örneklerinde kaynak filmde kullanılan isimler, yaşlar, meslekler ve cinsiyetlerin farklılaştırıldığını, oyuncuların yıldızlarla değiştirildiğini, yıldızla birlikte kahramanın kişiliğinin de değiştiğini görüyoruz. Kaynak filmde yer almayan karakterler geliştirilir, oyunculuk abartılır, jestler, mimikler belirginleştirilir. Yeniden çevrim anlatısı daha gerçekçi bir yaşam tasvir etmek amacıyla olayları ayrıntılandırır. Seyirci göreceğine karşı önceden hazırlanır. Konular Hollywood'un alışılmış tür kalıplarına benzetilmeye çalışılır. Daha çok figüran, daha fazla dekor, daha çok sayıda teknolojik ürün söz konusudur. Helikopter ve vinç çekimleri, hareketli kamera kullanımı artırılır aynı sahne içerisindeki çekimlerin sayısı daha fazla, sahnelerin süresi uzundur. Müzik videolarını hatırlatan hızlı kesmeler kullanılır, paralel kesmelere sıkça yer verilir, hatırlama sahneleri kısa flaş görüntülerle süslenir. Filmlerin renkleri, tonları değiştirilir.

Özgün filmlerde de yeniden çevrimlerde de türler arası bir yapı söz konusudur. Kaynak filmde kimi sahneler yeniden çevrimdekine göre daha Hollywood'vari ve daha çok eyleme dayalı olabilmektedir. Özellikle 1990'lardan sonra kaynak filmler Hollywood filmlerine daha çok benzemeye başlamıştır. Tüm gerçeklerin sonda anlaşıldığı oyunlu anlatı yapısı, silahlı, takipli eylem sahneleri kaynak filmleri yeniden çevrimlere benzetmektedir.

Yeniden çevrimler Hollywood filmlerinde farklı sunumlara yola açar. İncelediğimiz örneklerde ortaya çıkan Hollywood bilim kurgu filminin içine sızan aşk ve varoluş kavramları, yalıtılmış bireyler ve atmosfer, Hollywood bilim-kurgu kahramanının

sorunları çözememesi hatta her şeyi bırakıp kendi geçmişiyle ilgilenmesi, ne yapacağını bilememesi, bilim kadınının ötekiyle savaşıp onu yenememesi; yıldızın nerdeyse filmin üçte biri kadar maskeyle üçte biri kadar da bozuk bir yüzle oynaması; polisin görev sırasında katil durumuna düşmesi gibi konular kaynak filmler aracılığıyla Hollywood sinemasına taşınır.

SONUÇ

Yeniden çevrim süreci kaynak filmlerin Hollywood kalıpları içerisinde yeniden yapılandırıldığı bir süreçtir. Bu süreç tek yönlü olarak görülse de kültürlerarası bir etkileşimi ortaya koymaktadır. Yeniden çevrim sürecinde Hollywood anlatısına, türlere ve sunumlara ait kalıplar kaynak filmlerin etkisiyle değişmektedir. Bu değişim diğer Hollywood filmlerini de etkilemektedir. Yeniden çevrim yeniden yaratıldığı kültür ve dönem içerisinde şekillenmektedir. İlk filme olduğu kadar döneminin diğer filmlerine, toplumsal-kültürel olaylarına ve diğer eserlere gönderme yapmaktadır.

İncelediğimiz kaynaklardan Hollywood'da yeniden çevrim sürecinde filmlerin isimlerinin, sonlarının değiştiği, Hollywood'da mutlu son eğiliminin yüksek olduğu, açık uçlu sonların kapalı olanlarla değiştirildiği, anlatının açıklaştırıldığı, ayrıntılandırıldığı, çizgisel bir anlatının kullanıldığı, belirsizliklerin giderildiği, karmaşık olayların, kişiliklerin ve temsillerin düz, doğrudan olanlara çevrildiği, çoklu kimliklerin indirgenildiği, ahlaki kodların değiştiği, otoritenin onaylandığı, sınıf ve kimlik sorunlarının yok edildiği, konuların bireyselleştirildiği, toplumsal eleştirin kaldırıldığı, filmlerin sosyal politik sisteme uyarlandığı, tehlikenin kaynağının farklılaştırıldığı, türlerin değiştirildiği, komedinin fizikselleştirildiği, mekanın ve zamanın değiştirildiği, film mekanlarının Amerika'ya taşındığı, mekanların kültürel kimliklerini yitirip içi boş turistik mekanlara dönüştüğü, yıldızın kimliğinde değişim yaratıldığı, karakter temsillerinin ve oyunculuğunun değiştiği, sekansların sürelerinin uzatıldığı, cinsiyet temsillerinin ve cinsellik sunumlarınının değiştiği, erkek ya da kadın yıldızın yakın

çekimlerle ve vücudunun çeşitli bölümleriyle bakışın nesnesi olarak sunulduğu, komedide cinsiyet temsillerinin kaba ikiliklere indirildiği, ihanete bakış ve erkek arkadaşlığı gibi konuların farklı işlendiği, sinematografinin değiştiği, eyleme dayalı sahnelerin ve fiziksel komedinin arttırıldığı, dilden çok aksiyonun önem kazandığı gibi sonuçlar ortaya çıkmıştır. Bunun yanında kaynak filmlerin etkisiyle yeni cinsel kimliklerin kabulü, eşcinsellere olan sempati konusunda olumlu değişiklikler gözlenmiştir.

Bu çalışmada incelenen filmlerde ise yukarıdakilerden farklı olarak şu sonuçlara ulaşılmıştır: yeniden çevrimlerde kaynak filmde kullanılan isimler, yaşlar, meslekler ve kimi zaman cinsiyetler değiştirilir. Kaynak filmdeki yaratıcı çabalar, sinematografik denemeler kaldırılır. Sıradan oyuncular yıldızlarla değiştirilir. Yıldızla birlikte kahramanın kişiliği de değişir; zengin, yakışıklı, başarılı, dürüst, iyi doğru gibi vasıflar eklenir. Örneğin cinsel taciz eğilimi tamamen ortadan kaldırılır. İyi ile kötü, yanlış ile doğru arasındaki farklar kuvvetlendirilir. Kaynak filmde yer almayan karakterler geliştirilir. Oyunculuk abartılır, jestler, mimikler belirginleştirilir. Karakterlerin yaşamları ayrıntılandırılır; örneğin soyadları olur; davranışlarını açıklayan gizli kalmış bir geçmiş söz konusudur. İşleri, arabaları, arkadaşları ayrıntılarıyla betimlenir. Yeniden çevrim kahramanları daha özdeşleşilebilir, daha sevimli karakterlerdir, daha çok gülümserler, daha meşguldürler, daha zeki, daha uyanık olmak zorundadırlar.

Yeniden çevrim anlatısında seyirci göreceklerine karşı önceden hazırlanır. Kaynak filmde ise olaylar açıklama yapılmadan bir anda gerçekleşir. Yeniden çevrimde herşey

daha belirgin kılınır. Örneğin kaynak filmde olay belirsiz bir saatte geçiyorsa yeniden çevrimde 10:32'de geçer. Konular Hollywood'un alışılmış tür kalıpları içine sokulur. Yeniden çevrimler daha ahlâkidir. Uyuşturucu, hap kullanımı, cinsel taciz gibi kaynak filmde kullanılan konular ortadan kaldırılır. İş gücü sahibi olmak, çok ve dürüst çalışmak Hollywood ahlâkçılığının filmlerdeki yansımalarıdır. Aşk önem kazanır, filmler genelde aşkın zaferi ve mutlu sonla biter. Yeniden çevrimlerde kaynak filmdeki yerel diller bir çeşni olarak kullanılır. Zenginlik kavramı maddeselleştirilir ve görselleştirilir. Daha çok figüran, daha fazla dekor, daha çok sayıda teknolojik ürün söz konusudur. Kaynak filmde mekanlar neredeyse boşken yeniden çevrimde doldurulur. Kanın miktarı, şiddetin dozu, cesetlerin, aksiyon ve takip sahnelerinin sayısı arttırılır. Helikopter ve vinç çekimleri, hareketli kamera kullanımı, aynı sahne içerisindeki çekimlerin sayısı daha fazla; sahnelerin süresi daha uzundur. Müzik videolarını hatırlatan hızlı ritmik kesmeler kullanılır, paralel kesmelere sıkça yer verilir, hatırlama sahneleri kısa flaş görüntülerle süslenir. Filmlerin renkleri, tonları değiştirilir. Kaynak filmde daha belgesel bir tarza rastlanır.

Özgün filmde de yeniden çevrimde de türler arası bir yapı söz konusudur. Kaynak filmde kimi sahneler yeniden çevrime göre daha Hollywood benzeri ve daha çok eyleme dayalı olabilmektedir. Özellikle 1990'lardan sonra kaynak filmler Hollywood filmlerine daha çok benzemeye başlamıştır. Tüm gerçeklerin sonda anlaşıldığı oyunlu anlatı yapısı, silahlı, takipli eylem sahneleri, kaynak filmleri yeniden çevrimlere yaklaştırır.

Yeniden çevrimler Hollywood filmlerinde farklı sunumlara yol açar. İncelediğimiz örneklerde ortaya çıkan Hollywood bilim kurgu filminin içine sızan aşk ve varoluş kavramları, yalıtılmış bireyler ve atmosfer, Hollywood bilim-kurgu kahramanının sorunları çözememesi hatta herşeyi bırakıp kendi geçmişiyle ilgilenmesi, ne yapacağını bilememesi, bilim kadınının ötekiyle savaşıp onu yenememesi; yıldızın neredeyse filmin üçte biri kadar maskeyle üçte biri kadar da bozuk bir yüzle oynaması; polisin görev sırasında katil durumuna düşmesi gibi konular kaynak filmler aracılığıyla Hollywood sinemasının içine girer.

Yeniden çevrimler çağdaş Hollywood sinemasında bir uyarlama biçimi olarak önemli bir tür haline gelmiştir. Avrupa sinemasından yapılan yeniden çevrimler iki farklı sinema alanını hem ticari hem içeriksel açılarından birbirine yaklaştırmaktadır. Tarihsel olarak popüler kültürle ilişkilendirilen Hollywood sineması ve sanatla ilişkilendirilen Avrupa Sineması yeniden çevrimler aracılığıyla birbirine benzemektedir. Yeniden çevrimler Hollywood sunumlarının değişmesine, Avrupa filmlerinin farklı bir biçimde Amerikan pazarında temsil edilmesine yol açmaktadır. Ekonomik olarak her iki taraf için de kârlı olan bu süreç kültürel ve politik anlamda eleştirileri de beraberinde getirmektedir. Ancak yeniden çevrimler bilimsel açıdan her iki farklı sinema alanını karşılaştırmak, çözümlenmeler yapmak için önemli bir araştırma alanı sunmaktadır.

Ekler

Ek 1: Film ve görsel işitsel ürünler için 15 Avrupa Birliği ülkesindeki kamu desteği (Euro olarak)

Ülkeler	1999	2000
Avusturya		16.776.162
Belçika (Fransız topluluğu)	20.118.994	8.732.028
Belçika (Felemenk topluluğu)	10.604.859	8.274.665
Danimarka	25.771.428	30.959.650
Finlandiya	11.798.319	12.067.227
Fransa (ulusal)	378.841.463	399.725.610
Fransa (bölgesel)		11.510.976
Almanya (federal)	65.933.674	76.718.238
Almanya (toplam)	112.147.960	111.892.857
Yunanistan	764.893	9.020.152
İrlanda	6.708.861	9.113.924
İtalya		91.000.000
Lüksemburg	16.767.247	1.738.299
Hollanda	49.752.567	25.768.182
Portekiz		17.315.457
İspanya		31.889.429
İsveç	22.427.293	33.411.633
İngiltere (ulusal)		32.477.612
İngiltere (bölgesel)		14.660.166
	Toplam 15 Avrupa ülkesi	943.052.267

Kaynak: Avrupa Görsel-İşitsel Gözlemevi

Ek 2: Avrupa'da film üretimi

1996	Fransa	İngiltere	İtalya	İspanya	Almanya	Diğerleri	AB
Üretilen Film Sayısı	134	111	99	91	63	212	610
Ulusal	74	59	77	66	37	68	381
Ortak-yapım	60	52	22	25	26	44	229
Prodüksiyon yatırımı (ECU milyon)	577	605	224.8	141.2	235.1	221.5	2 004
Film başına ortalama bütçe (ECU milyon)	4.3	5.5	2.3	1.5	3.7	–	2.7

Kaynak: European Communities, 1997:10

Ek 3: Sinema filmlerinin gelir kaynakları

Gelir kaynağı	Dünya	94-95 Büyüme	Amerika	94-95 Büyüme	Avrupa	94-95 Büyüme
Reklam	46.9%	9.1%	46.7%	4.2%	42.5%	15.8%
Video	15.6%	4.2%	18.6%	1.3%	10.9%	7.8%
Kablolu TV.	13.1%	12.2%	20.6%	10.0%	7.7%	23.0%
Lisans Ücretleri	10.7%	3.5%	0.4%	3.0%	21.4%	2.8%
Sinemalar	6.3%	4.5%	6.5%	1.8%	7.2%	9.5%
Ödemeli TV	7.4%	14.7%	6.2%	4.4%	10.7%	22.8%
Gösterim başına ödemeli TV.	0.5%		1.0%		0.0%	

Kaynak: European Communities, 1997:7

Ek 4: Orijinal filmlerin yıllara göre yeniden çevrimleri

Asıl Filmler	Yeniden Çevrimler							
	30'lar	40'lar	50'ler	60'lar	70'ler	80'ler	90'lar	Toplam
10'lar	2		1	1				4
								%0.9
20'ler	10	1	10	3	2		3	29
								%6.30
30'lar	3	18	81	17	8	9	12	148
								%32
40'lar		7	32	16	14	26	18	113
								%24.4
50'ler			4	17	6	36	28	91
								%19.7
60'lar				2	4	10	15	31
								%6.7
70'ler					2	11	16	29
								%6.3
80'ler						7	10	17
								%3.7
90'lar							1	1
								%0.2
Toplam	15	26	127	57	36	98	104	463
	%3.20	%5.60	%27.4	%12.30	%7.80	%21.20	%22.5	%100

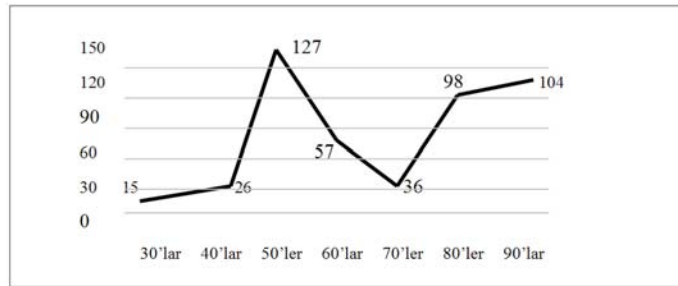
Kaynak: Arend, 2002: 38

Ek 5: Yeniden çevrimlerin ülkelere göre dağılımı

	30'lar	40'lar	50'ler	60'lar	70'ler	80'ler	90'lar	Toplam
Amerika	8	21	63	21	20	67	81	281
								%6.7
İngiltere		3	8	4	3	8	2	28
								%6
Almanya	7	2	32	13	6	9	8	77
								%16.9
Avusturya			9	5				14
								%3
İtalya			2			1		3
								%0.6
Fransa-İtalya ortak yapım			5	4		1		10
								%2.2
Almanya ile ortak yapım			4	7	1	6	6	24
								% 5.2
Rusya			2	1	1			4
								%9
Diğer			3	1	5	7	6	22
								%4.8
Toplam	15	26	128	57	36	98	103	463
	%3.20	%5.60	%27.60	%12.30	%7.80	%21.20	%22.20	%100

Kaynak: Arend, 2002: 41

Ek 6: Hollywood'da yeniden çevrimlerin yıllara göre çizelgesi



Kaynak: Arend, 2002: 39

Ek 7: Avrupalı özgün filmlerin ve Amerikalı yeniden çevrimlerin gişe hasılatları

Fransız Filmleri	Toplam Amerika Geliri	Amerikan yeniden çevrimleri	Toplam Amerika Geliri
Trois hommes et un couffin	2 150 000	Three Men and a Baby	168 000 000
Le Jouet	700 000	The Toy	50 000 000
Le Retour de Martin Guerre	4 000 000	Sommersby	44 500 000
Les Fugitifs	dağıtıma girmemiş	Three Fugitives	40 000 000
Nikita	5 000 000	The Assassin	25 000 000
Un Elephant ça tromp	1 700 000	The Woman in Red	24 000 000
La Chèvre	2 100 000	Pure Luck	22 000 000
Un Moment d'égarement	150 000	Blame it on Rio	21 000 000
Cousin, Cousine	8 500 000	Cousins	20 000 000
Le Grand Chemin	750 000	Paradise	19 000 000
L'Homme qui aimait les femmes	2 000 000	The Man who Loved Women	10 000 000
Le Grand Blond avec une	1 400 000	The Man with One Red Shoe	9 000 000
L'Emmerdeur	1 200 000	Buddy Buddy	7 000 000
La Vie continue	800 000	Men Don't Leave	6 100 000
Bonne Année	600 000	Happy New Year	100 000

Kaynak: Variety, 19 Nisan 1993

Ek 8: Amerika-Avrupa arası Görsel-İşitsel Ürünlerin Ticaretindeki dengeler (milyon Amerikan Doları)

	1989	1990	1991	1992	1993	1994	1995	1996	1997	1998	1999
Amerika'dan Avrupa'ya	3 133	3 280	3 947	4 106	4 642	4 886	5 331	6 262	6 645	7 313	8 117
Avrupa'dan Amerika'ya	404	464	279	300	429	566	517	613	668	706	853
Fark	2 729	2 816	3 668	3 806	4 213	4 320	4 814	5 649	5 977	6 607	7 264

Kaynak: Avrupa Görsel-İşitsel Gözlemevi

KAYNAKÇA

Andrew, Dudley, (2000), "Adaptation", der. J. Naremore, **Film Adaptation** içinde, New Brunswick: Rutgers University Pres, ss.28-38.

Arend, Wolfgang, (2002), **Auf der Jagd nach Hexen und Zuschauern**, Mainz: Bender Verlag.

Benjamin, Walter, (1977), **Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit: drei Studien zur Kunstsoziologie**, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

Borcherding, Thomas, F. Darren, (2000), **Conflicts of Interest in the Hollywood Film Industry**, Claremont Colleges:
http://www.independent.org/pdf/working_papers/22_hollywood.pdf.

Bordwell, David, (1985), **Narration in the Fiction Film**, Wisconsin: The University Of Wisconsin Press.

Bordwell, D, J. Staiger, K.Thompson, (1985), **The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960**, New York: Columbia University Press.

Butler, Jeremy, (2000), "The Star System and Hollywood", der. John Hill, Pamela Church Gibson, **American Cinema and Hollywood: Critical Approaches** içinde, New York: Oxford University Press, ss.116-128.

Büyükdüvenci, S., R. Öztürk, (1997), **Postmodernizm ve Sinema**, Ankara: Ark.

Dick, Bernard, (1978), **Anatomy of Film**, New York: St. Martin's Press.

Durham, Carolyn, A., (1998), **Double Takes: Culture and Gender in French Films and Their American Remakes**, Hanover: Dartmouth.

Dyer, Richard, G. Vincendeau, (1992), **Popular European Cinema**, London: Routledge.

Eberwein, Robert, (1998), "Remakes and Cultural Studies" der. Andrew Harton, Stuart Y. Mc Dougal, **Play it Again, Sam: Retakes on Remakes** içinde, Berkeley: University of California Press, ss.15-33.

Finney, Angus, (1996), **The State of European Cinema: a New Dose of Reality**, New York: Cassell.

Gehring, Wes D., (1997), "Hollywood Suffers From Lack of Imagination", **USA Today Magazine**, C.126, S.2630, ss.70-74.

Grazia, Victoria de, (1998), "European cinema and the idea of Europa 1925-95", der. G. Nowell-Smith, Geoffrey, S. Ricci, **Hollywood and Europe: Economics, Culture, National Identity 1945-95** içinde, London: BFI Publishing, ss.19-34.

Hobsch, Manfred, (2002), **Mach's Noch Einmal: Das Grosse Buch der Remakes**, Berlin: Schwarzkopf und Scharzkopf.

Lev, Peter, (1993), **The Euro American Cinema**, Texas: University of Texas Press.

Maltby, Richard, (1998), "D for disgusting: American culture and English criticism", der. Nowell-Smith, Steven Ricci, **Hollywood and Europe: Economics, Culture, National Identity 1945-95** içinde, ss.104 – 128.

Mazdon, Lucy, (2000), **Encore Hollywood: Remaking French Cinema**, London: BFI Publishing.

McFarlane, Brian, (1996), **Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation**, Oxford: Clarendon Press.

Morrison, James, (1998), **Passport to Hollywood: Hollywood Films, European Directors**, Albany: State University of New York Press.

Naremore, James (der.), (2000), **Film Adaptation**, New Brunswick: Rutgers University Press.

Neale, Steve, (1981), "Art Cinema as Institution", **Screen**, C.22, S.1 ss.11-39.

Niş, Nilgün, Tuğrul Eryılmaz, (1981), "Sinemanın Çağdaşlaşması: Yeni gerçekçilik, Yeni Dalga". **AÜ SBF BYYO Yıllık 1979-1980** ss.145-178.

Nowell-Smith, Geoffrey, Ricci S.(der.), (1998), **Hollywood and Europe: Economics, Culture, National Identity 1945-95**, London: BFI Publishing.

Nowlan, Robert, A. (1989), **Cinema Sequels and Remakes, 1903-1987**. London: St James Press.

Öztürk, Ruken, (2000), **Sinemada Kadın Olmak**, İstanbul: Alan Yayıncılık.

Ray, Robert, B., (2000), "Adaptation", der. J. Naremore, **Film Adaptation** içinde, New Brunswick, Rutgers University Pres, ss.38-53.

Ryan, Michael, D. Kellner, (1997), **Politik Kamera: Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası**, çev: E. Özsayar, İstanbul: Ayrıntı.

Sarris, Andrew, (1992), "Notes on the Auteur Theory in 1962", der. G. Mast, M. Cohen, L. Braudy, **Film Theory and Criticism** içinde, Oxford: Oxford University Press, ss.585-588.

Schatz, Thomas, "The New Hollywood", (1993), der. J. Collins, H. Rodner, A.P. Collins, **Film Theory Goes to the Movies** içinde, London: Routledge, ss.8-36.

Stam, Robert, (2000), "Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation", der. J. Naremore, **Film Adaptation** içinde, New Brunswick: Rutgers University Pres, ss.54-76.

Thompson, Kristin, (1999), **Storytelling in the New Hollywood: Understanding Classical Narrative Technique**, London: Harvard University Press.

Vincendeau, Ginette, (1995), **Encyclopedia of European Cinema**, London: British Film Institut.

Wollen, Peter, (1997), "Godard ve Karşı sinema: Vent d'est (Doğu Rüzgarı)". **Yeni İnsan Yeni Sinema**, çev: Bülent Görücü, Burutay Kaya, S.1 ss.76-84.

Wollen, Peter, (1998), "The Auteur Theory", der. L. Braudy, M. Cohen, **Film Theory and Criticism** içinde, New York: Oxford University Press, ss.589-605.

Zeka, Necmi, (2000), **Jameson, Fredric: Postmodernizm**, İstanbul: K1y1.

İnternet Kaynakları

http://europa.eu.int/comm/avpolicy/legis/key_doc/cine97_e.htm#i1.

European Communities, 1995-2004 Directorate of Culture and Audiovisual Policy **The European Film Industry under Analysis Second Information Report 1997** DG X/C

<http://movies.yahoo.com/>

http://www.obs.coe.int/online_publication/reports/esk_proceedings.pdf.en

European Audiovisual Observatory Proceedings of the Workshop Eskişehir, 2001 “**Film Information and Statistics**” der. A. Lange, European Audiovisual Observatory,