

**Atıf Bilgisi:** Avcı, İ. B. (2022). Sinemanın Tehlikeli Bir Sokağı Olarak Neo-Noir: Blood Simple ve Fargo. *İNİF E- Dergi*, 7(1), 242-259.

## SİNEMANIN TEHLİKELİ BİR SOKAĞI OLARAK NEO-NOIR: *BLOOD SIMPLE* VE *FARGO*\*

Dr. Öğr. Üyesi İkbal BOZKURT AVCI\*\*

DOI: 10.47107/inifedergi.978378

**Araştırma Makalesi**\*\*\*

Başvuru Tarihi: 03.08.2021

Kabul Tarihi: 14.03.2022

### Öz

İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra toplumsal yaşama kaygı, kaos, şiddet ve öfke gibi duygular hâkim olmaya başlamıştır. Bu durum dünyanın karanlık, güvenilmez ve korku duyulan bir mekân olarak görülmesine neden olmuştur. Modern insanlar arasındaki ilişkileri belirleyen bu ruh hali, Amerikalı yönetmenlerin filmlerinde öne çıkmaya başlamıştır. Böylece karanlık bir atmosfere sahip bu filmler, eleştirmenler tarafından 'Film Noir' olarak adlandırılmıştır. Film Noir, dramaturji ve mizansen açısından geleneksel Hollywood yapımı filmlerden belirgin bir şekilde ayrılmaktadır. 1940'lı yıllardan itibaren yaklaşık yirmi yıl boyunca bu türde birçok film yapılmış fakat bir süre sonra yapılan film sayısı düşmüştür. 1970'li yıllara gelindiğinde Film Noir modernize olmuş ve Neo-Noir olarak kavramsallaştırılarak bu türde yeniden filmler yapılmaya başlanmıştır. Neo-Noir, klasik Film Noir'ın temel özelliklerine bağlı kalmakla birlikte belirli noktalarda ondan farklılık göstermektedir. Dolayısıyla bu çalışma, Neo-Noir'ın klasik Film Noir'dan hangi yönlerden farklılaştığını ortaya koymayı amaçlamaktadır. Bu temel amaç doğrultusunda Neo-Noir'ın öne çıkan yönetmenlerinden Joel ve Ethan Coen Kardeşlerin filmografisinden '*Blood Simple*' (1984) ve '*Fargo*' (1996) filmleri amaçsal örnekleme yöntemiyle seçilmiştir. Örnekleme olarak belirlenen filmler, türsel eleştiri yöntemine göre ele alınmıştır. Türsel eleştiri, "anlatı, tema, karakterler ve görsel ikonografi" unsurlarına göre yapılmıştır. Türsel eleştiri sonucuna göre her iki filmin temasını da "suç" (cinayet) unsurunun oluşturduğu tespit edilmiştir. Filmlerde Noir türüne uygun olarak "dedektif, kurban, suçlu" gibi temel karakterler bulunmakla birlikte, klasik Film Noir karakterlerinin özelliklerinden ve durumundan farklılaştığı görülmektedir. Çözömlenen filmler "renk, kamera tekniği, estetik tarz, görsel ikonografi, zaman ve mekân tasarımı, sahneleme ve anlatının kurgulanması" açısından da klasik Film Noir'dan ayrılmaktadır. Çalışmada *Blood Simple* ve *Fargo* filmlerinin Neo-Noir kapsamında değerlendirilebileceği sonucuna ulaşılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Sinema, Neo-Noir, Türsel Eleştiri, *Blood Simple* ve *Fargo*.

---

\* Bu çalışma Ege Üniversitesi, Güzel Sanatlar, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi tarafından 17-18 Haziran 2021 tarihinde düzenlenen Uluslararası Sinema ve Tasarım Sempozyumu'nda özet bildiri olarak sunulmuştur.

\*\* Samsun Üniversitesi, İktisadi İdari ve Sosyal Bilimler Fakültesi, İletişim Tasarımı ve Yönetimi Bölümü, E-Mail: ikbal.avci@samsun.edu.tr, ORCID: 0000-0002-9604-7291

\*\*\*Yazar / yazarlar, makalede araştırma ve yayın etiğine uyulduğuna ve kullanılan fikir ve sanat eserleri için telif hakları düzenlemelerine riayet edildiğine yönelik beyanda bulunmuştur.

## NEO-NOIR AS A DANGEROUS STREET OF CINEMA: *BLOOD SIMPLE* AND *FARGO*

### Abstract

After the Second World War, emotions such as anxiety, chaos, violence and anger began to dominate social life. This situation has caused the world to be seen as a dark, unreliable and fearful place. This mood, which determines the relations between modern people, has started to come to the fore in the films of American directors. Thus, these films with a dark atmosphere were named as 'Film Noir' by the critics. Film Noir clearly differs from traditional Hollywood films in terms of dramaturgy and mise-en-scène. Since the 1940s, many films of this genre have been made for about twenty years, but after a while, the number of films made has decreased. By the 1970s, Film Noir was modernized and conceptualized as Neo-Noir, and films in this genre began to be made again. Neo-Noir, while adhering to the basic features of the classic Film Noir, differs from it in certain points. Therefore, this study aims to reveal in which aspects Neo-Noir differs from classical Film Noir. In line with this basic purpose, the films *'Blood Simple'* (1984) and *'Fargo'* (1996) from the filmography of Joel and Ethan Coen Brothers, one of the prominent directors of Neo-Noir, were selected by purposive sampling method. The films determined as samples were handled according to the genre criticism method. Genre criticism has been made according to the elements of "narrative, theme, characters and visual iconography". According to the results of the genre criticism, it has been determined that the theme of both films is "crime" (murder). Although there are basic characters such as "detective, victim, criminal" in accordance with the Noir genre in the films, it is seen that they differ from the characteristics and situation of the classic Film Noir characters. The analyzed films also differ from the classic Film Noir in terms of "color, camera technique, aesthetic style, visual iconography, design of time and space, staging and narrative editing." In the study, it was concluded that the films *Blood Simple* and *Fargo* can be evaluated within the scope of Neo-Noir.

**Keywords:** *Cinema, Neo-Noir, Genre Criticism, Blood Simple and Fargo.*

### Giriş

İkinci Dünya Savaşı'nın etkisi ve sonrasında yaşanan birtakım gelişmelerle birlikte dünya, "karanlık, klostrifobik ve tekinsiz" bir mekân olarak görülmeye başlanmıştır. Bu durum toplumda şiddet, acımasızlık, korku, kaygı ve kaos duygularının oluşmasına neden olmuştur. Toplumsal yaşamda hüküm süren ruh halinin farkına varan Amerikalı yönetmenler, bu duyguları filmlerine aktarmışlardır. Karanlık ve tehlikeli bir film evreninin tasarlandığı bu yapımlar, film eleştirmenleri tarafından *'Film Noir'* olarak isimlendirilmiştir. Dünya savaşları sonrası modern kent yaşamının karanlık yönleri ve bireyler arası ilişkileri konu edinen bu filmler, klasik Hollywood filmlerinden hem dramaturji hem de mizansen açısından farklılık göstermektedir (Orr, 1997, s. 199-200). Kara filmler karmaşık olay örgüleri, eğik kamera açıları, yüksek kontrastlı aydınlatma stilleri, karanlık atmosferi, kadın-erkek ve aile kavramlarına bakışındaki farklılıklar ile öne çıkmaktadır. Freud psikolojisi ile varoluşçu felsefenin etkilerinin görüldüğü Film Noir, savaş sonrasına hâkim olan tekinsizlik, karamsarlık, sinizm gibi unsurların suç, cinayet, şiddet, cinsellik gibi temalarla birleşmesiyle ortaya çıkmıştır (Tan Özdemir, 2011, s. 23). Savaş sonrası Amerikan sinemasındaki bu yeni eğilim, Hollywood gangster filmleri, Fransız kara edebiyatı, Fransız Şiirsel Gerçekçiliği ve savaş öncesi Amerikan suç filmlerinden izler taşımaktadır. Bu filmler "adalet, aile huzuru ve demokratik haklar" gibi temel meselelere şüpheli bir tavırla yaklaşmaktadır (Fay ve Nieland, 2014, s. 47). Bu türün ilk örneği 1941 yapımı *The Maltese Falcon* (John Huston-1941) filmidir. Amerikan sinemasında yaklaşık yirmi yıl boyunca Noir türünde birçok film yapılmış, fakat *Touch of Evil* (Orson Welles-1958) filmi ile türün klasik dönemi sona ermiştir (Naremore, 1995, s. 12).

Yaklaşık on yıllık bir aradan sonra Soğuk Savaş, nükleer silah tehdidi, McCarthyçilik (Keeseey, 2011, s. 11), Vietnam yenilgisi ve Richard Nixon'un iktidardan düşmesi gibi siyasi etkenlerle birlikte kadın hareketi, cinsel devrim, boşanma oranlarındaki artış gibi gelişmeler Amerikan toplumunu olumsuz etkilemiştir (Hanson, 2003, s. 18). Bu

gelişmelere bağlı olarak yaşam tekrar karamsar, tehlikeli ve acımasız bir hâl almıştır. Böylelikle yönetmenler yeniden toplumsal sorunlara eğilerek bu unsurları merkeze alan filmler yapmaya başlamıştır. Bu durum, klasik Film Noir'ın Neo-Noir olarak yeniden ama öncülünden de önemli ölçüde farklılaşarak ortaya çıkmasında etkili olmuştur. Bu çalışma da Neo-Noir'ın klasik Noir'dan hangi açılardan farklılık gösterdiğini ortaya koymayı amaçlamaktadır. Bu amaç doğrultusunda Neo-Noir'ın önemli yönetmenleri arasında gösterilen (Keeseey, 2011, s. 59-69) Joel Coen ve Ethan Coen'in filmografisinden *Blood Simple* (1984) ve *Fargo* (1996) filmleri amaçlı örneklem yöntemiyle seçilmiştir. Örneklem olarak belirlenen filmler, türsel eleştiri yöntemine göre çözümlenmiştir. Tür eleştirisinde Nilgün Abisel ve Zafer Özden'in üzerinde durduğu “tema, anlatı, karakterler ve görsel ikonografi” (Abisel, 2010; Özden, 2014) unsurlarına bakılarak filmin o türün özelliklerini taşıyıp taşımadığı ortaya konulmaktadır. *Blood Simple* ve *Fargo* filmlerinin türsel eleştirisinden elde edilen sonuçlara göre her iki film de klasik Film Noir'dan çeşitli açılardan farklılaşmaktadır. Bu doğrultuda *Blood Simple* ve *Fargo* filmlerinin Neo-Noir türü içinde değerlendirilebileceği sonucuna ulaşılmıştır.

### 1. Sinemada Bir Tür Olarak Film-Noir

Fransızca'da ‘genre’ sözcüğü ile ifade edilen ‘tür’, (Neale, 2000, s. 7) sanat yapıtlarının çeşitli açılardan gruplandırılması neticesinde bu grupları belirtmek için kullanılan bir kavramdır (Abisel, 2010, s. 12). Tür kavramının kökeni edebiyata dayanmaktadır (Tudor, 2003, s. 3). Farklı teknik ve konulara sahip farklı edebiyat türleri olduğu fikri ise ilk olarak Aristoteles tarafından geliştirilmiş ve ‘*Poetika*’da şiiri (edebiyatı) ‘trajedi, epik, lirik vb.’ gibi bir dizi kategoriye ayırmaya çalışmıştır. Aristoteles’in amacı, her bir ayırt edici türün belirli niteliklerinin neler olduğunu ve her türden neler beklenebileceğini ortaya koymaktır (Buscombe, 2003, s. 12).

Yazınsal alandan ve diğer sanat dallarındaki tür fikrinden hareketle sinemada da Hollywood’un stüdyo sistemi içerisinde tür olgusu gelişmiştir (Hayward, 2012, s. 531). Barry Keith Grant, Hollywood stüdyo sisteminde kültürel ve ekonomik bir kurum olarak popüler sinema anlayışının yerleşmesinde son derece önemli olan tür filmini “tekrarlama ve çeşitleme yoluyla, tanıdık hikâyeleri, tanıdık karakterlerle, tanıdık durumlarla anlatan ticari uzun metrajlı filmler” (Grant, 2003, s. xv) olarak tanımlamaktadır. Grant’ın tanımındaki “tekrar olgusu” tür filmlerinin basit bir taksonomiden çok daha fazlası olduğunu gösterir. Çünkü izleyici bir filmi sevdiği ve bunu gişe hasılatıyla gösterdiği zaman film yapımcıları ve yönetmenler, ilk filmi tekrar etme yoluna giderler (Özden, 2014, s. 238). Buna göre tür filmi, yapımcı ve izleyicilerin üzerinde anlaşmaya vardığı katı bir dizi uzlaşım ile sıralanan filmleri ifade etmek için kullanılır (Sobchack, 1975, s. 196). Tür olgusu ya da tür filmleri, sinemanın ilk yıllarından itibaren kullanılarak filmleri çeşitlerine uygun bir şekilde düzenlemenin bir yolu olarak görülmüştür (Hayward, 2012, s. 531). Nijat Özön’e göre sinema türleri “filmlerin belirli bir konuyu işlerken kullandığı gerece, uygulayimbilime, çeşitli öğelerin kullanılış tarzına, belli bir konuyu ele alış açısına, biçime, deyişe göre ortak yönleri bulunarak yapılan kümelenmeye dayanan adlandırmadır” (Özön, 2000, s. 648). Klasik bir yapıya sahip olan tür filmde olay örgüsü sabittir, karakterler tanımlanır ve filmin sonu, tatmin edici bir şekilde tahmin edilebilirdir (Sobchack, 1975, s. 196). Nilgün Abisel, tür filmlerinin ortak özelliklerini “popüler olmaları ve uyaşımına uygun olmaları” (2010, s. 57) şeklinde ifade etmektedir. Susan Hayward (2012, s. 532) da Abisel’in vurguladığı tür filmlerinin uyaşımına uygunluğu kriterinin üzerinde durmakta ve bir türün bir dizi “uyaşım ve kodlar” aracılığıyla tanımlanabilmesine karşın; bir filmin hemen net bir biçimde türsel olarak

tanımlanamayacağına dikkat çekmektedir. Bu durum aramelerin oluştuğu türlerin değişen yapısından kaynaklanmaktadır.

Henri M. Geduld ve Ronald Gottesman, hem kurmaca hem de kurmaca olmayan yetmiş beşten fazla film türünden bahsetmektedir (Sobchack, 1975, s. 196). Steve Neale (2000, s. 7) sinemada önemli yer tutan western, gangster, müzikal, korku, melodram, komedi vb. film türleri ve bunların çeşitli kombinasyonlarla oluşturduğu alt türler olduğundan söz etmektedir. Bu film türlerinin yanı sıra Hollywood dışında eleştirmenler tarafından tanımlanan ve kabul gören tek film türü 'Film Noir'dır (Abisel, 2010, s. 56). Film Noir'ın dışarıdan eleştirmenler tarafından tanımlanmasında İkinci Dünya Savaşı sırasında Naziler'in Fransa'yı işgal etmesi ve işgal boyunca ülkeye Amerikan filmlerinin girişinin yasaklanması etkili olur. Fransa'nın kurtuluşundan sonra yasağın kalkmasıyla birlikte Fransız sineması, adeta Hollywood yapımı filmlerin istilasına uğrar (Fay ve Nieland, 2014, s. 60-61). Böylelikle François Truffaut ve Jean-Luc Godard'ın da içinde bulunduğu bir grup Fransız film eleştirmeni, Paris Sinemateki'nde savaş sırasında kaçırdıkları Amerikan filmlerini toplu olarak izleme imkânı bulur (Kolker, 2011, s. 307-308). Eleştirmenler, daha önceki yapımlardan dramaturjik ve sinematografik anlatım olanakları açısından belirgin şekilde farklılaşan bu filmlere sızan sinizm, karamsarlık ve karanlık havayı fark eder (Schrader, 1972, s. 8). Amerikan sinemasındaki değişim, bu filmlerin tanımlanması sorununu da beraberinde getirir. James Naremore, (1995, s. 2) bir Film Noir'ı tanımanın terimi tanımlamaktan daha kolay olduğunu belirtir. Çünkü filmleri kategorileştirmenin tatmin edici bir yolu bulunmamaktadır. Söz konusu filmlerin o dönem bir tür mü, bir döngü mü, bir stil mi yoksa sadece bir fenomen mi oluşturduğundan henüz kimse emin değildir. Raymond Borde ve Étienne Chaumeton, (2002, s. 5-13) '*A Panorama of American Film Noir*' isimli çalışmalarında eleştirmenlerin kargaşayı çözmek için bu karanlık film tarzının temel özelliklerini ayırt ederek tanımlamaya çalıştıklarını ifade etmektedir. Bu doğrultuda Film Noir'ı modern kentteki karışıklığın ve acımasızlığın sineması olarak nitelendirirler. Fransız film yapımcısı ve eleştirmeni Nino Frank, Hollywood'un savaş sineması içinde yeni bir trend olarak algıladığı filmleri tanımlamak için '*Film Noir*' terimini kullanmayı tercih eder (Krutnik, 1991, s. 15). Maureen Turim de gangster filmlerinin ardından savaş sırasında gelişen (Özön, 2008, s. 240) Film Noir'ı "bir ölüm dürtüsü romansı" (Hayward, 2012, s. 175) olarak nitelendirir. Film Noir, "Amerikan sokaklarındaki, caddelerindeki yaşamı kendine özgü bir üslupla anlatan, ilk bakışta ağır, karanlık, gizemli bir dünya çizen fakat daha yakından bakıldığında açık, dürüst, abartısız olduğu kolaylıkla fark edilebilecek bir film türüdür" (Savaş, 2003, s. 168).

Thomas Schatz, (1981, s. 112) kendine özgü bir sinema stili olan Film Noir geleneklerinin 1930'lar ve 40'lı yılların başında meydana gelen çeşitli teknolojik, anlatsal ve ideolojik gelişmelere dayandığını belirtmektedir. Buna göre klasik Film Noir'ın yazınsal kökenlerini Amerikan edebiyatında hoşça vakit geçirmeyi sağlayan ve 'hard boild' olarak adlandırılan suç öyküleri ile (Keeseey, 2011, s. 11; Lindop, 2015, s. 6) Fransa'da polisiye gerilim türündeki kötü olaylar ve karanlık romanlar dizisi olan 'série noire' oluşturmaktadır (Kemp, 2014, s. 169). Bu öyküler genelde içerisinde "bir suçun - özellikle bir cinayetin-, masum bir suçlunun, muhbirin, gammazın, tuzaga düşmenin/düşürülmenin, ahmakça hataların, şiddetin, seksin ve cinayeti çözmeye çalışan özel bir dedektifin olduğu kurgulardır" (Tan Özdemir, 2011, s. 17). Film Noir'ın dayandığı sinemasal kaynaklara bakıldığında ise Alman Dışavurumculuğu, Fransız Şiirsel Gerçekçiliği, Hollywood gangster filmleri ve kendini önceleyen melodramlardan izler taşıdığı görülmektedir (Schrader, 1972, s. 9). Film Noir, gangster ve suç filmlerinden "suç" temasını, Alman Dışavurumculuğu'ndan yüksek kontrastlı ve düşük dolgu aydınlatma stilleri ile korku ve kaygı hissi veren koyu gölgeleri ve eğik açıları almıştır. Noir'ın

yağmurlu ve sisli görsel atmosferi ise Fransız Şiirsel Gerçekçiliği'nden etkilenmiştir (Hayward, 2012, s. 240-241). Klasik Film Noir'ın ortaya çıkmasında etkili olan bir başka gelişme de savaş tehdidi ve politik olaylar nedeniyle F. W. Murnau, Billy Wilder, Fritz Lang, E. A. Dupont, Otto Preminger, Robert Siodmak gibi yönetmenler ile görüntü yönetmeni Karl Freund'un Avrupa'dan Amerika'ya göç etmesidir (Kolker, 2010, s. 112). Avrupalı yönetmenler Amerikan sinemasını “dışavurumcu anahtar ışıklar, stilize gölgeler, yenilikçi film teknikleri, incelikli set tasarımı, olağandışı kamera hareketleri, çarpıtılmış açılar ve soğuk, ümitsiz, ölümcül karanlıktaki pürüzlü konular” (Tan Özdemir, 2011, s. 16) gibi biçim ve içerik unsurlarıyla tanıştırmıştır.

Film Noir'ın oluşumuna zemin hazırlayan gelişmelerden biri de İtalya'dan Amerika'ya olan düzensiz ve yoğun göçtür. Göçmenlerin yerleştiği mahallelerde kaçak içki üretimi, kumar, uyuşturucu, fuhuş, cinayet, soygun, adam kaçırmaya gibi alanlarda suç oranları giderek artmıştır. Böylelikle fırsatlar ülkesi olarak görülen Amerika, suçun merkezi haline gelmiştir. Diğer taraftan 1930'lardaki Büyük Ekonomik Burhanı da toplumdaki huzur ve refah ortamının yerini kaygı ve sefaletle bırakmış, kanun adamları bile yozlaşmış ve suç işlemeye başlamıştır (Tan Özdemir, 2011, s. 16). Amerika'nın her yerine nüfuz eden çeteler ve gangsterler nedeniyle toplumsal yaşam tehditkâr bir hâl almıştır.

Bir film türü olarak Noir'ın ortaya çıkmasında İkinci Dünya Savaşı'ndaki politik ve sosyolojik şartların yanı sıra ekonomik koşullar da etkili olmuştur. Erkekler cepheye mücadele ederken kadınlar savaş ekonomisine katkı sağlamak için çalışma hayatına dâhil olmuşlardır. Erkeklerin yerine geçerek bağımsızlaşan kadınlar, savaştan sonra ev hayatına dönmeye zorlanmıştır. Kadın ve erkeğe biçilen toplumsal rollerdeki bu değişimle birlikte kadının cinsel ve ekonomik bağımsızlığı karşısında erkeğin kapıldığı korku, aile ve yuva kavramlarının zedelenmesi Film Noir'da işlenmiştir (Hayward, 2012, s. 245). Noir'daki femme fatale karakteri toplumsal yaşamda kadının yozlaşmasının ve sistemin buhranının bir metaforu olarak nitelendirilmektedir (Roloff, SeeBlen ve Weil, 1996, s. 225).

Genel olarak bakıldığında Amerikan toplumsal yaşamına hâkim olan bu kirli ve tehditkâr durum, Film Noir'da bütün gerçekliğiyle ele alınmaya başlanmıştır. Film Noir bunalım, atom bombası korkusu, yabancılaşma, yalnızlık, güvensizlik gibi durumların etkili olduğu İkinci Dünya Savaşı sonrası durumun sinemadaki yansımalarıdır. Place ve Peterson'a (2011, s. 289) göre tipik bir Film Noir, “klostrofobi, paranoya, umutsuzluk, nihilizm, acımasızlık, yozlaşma, tehlike vb.” duygu ve ruh halleriyle ifade edilen bir dünya tasviri sunmaktadır. Karanlık ve karamsarlığın öne çıktığı Film Noir'ın klasik dönemi, 1940 ile 1960 yılları arasındaki yüzlerce sinema filmini kapsamaktadır. Klasik dönem, *The Maltese Falcon* (John Huston-1941) ile başlamış birçok önemli örnek verildikten sonra *Touch of Evil* (Orson Welles 1958) filmi ile sona ermiştir (Silver, 1996, s. 331).

## 2. Film Noir'ın Modern Dönemi: Neo-Noir

1958 yılında Orson Welles'in *Touch of Evil* filminden sonra kara film, öz bilinçliliğiyle ağır bir hale gelmiş ve bu türde yapılan filmlerin sayısı yok denecek kadar azalmıştır. Bu durum, sinemayla ilgilenen araştırmacılarda Film Noir'ın geleceğiyle ilgili soru işaretleri oluşturmaya başlamıştır. Fakat bir süre sonra, Noir kendini yenilemeyi başarmıştır (Abrams, 2007, s. 7). James Naremore, (2008, s. 169) film endüstrisinde meydana gelen büyük teknik ve kültürel değişikliklere rağmen Film Noir stiline kendini nasıl yeniden üretmeyi ve aynı zamanda farklı biçimlere dönüşmeyi başardığını sorgular. Buna göre Noir'ın çağdaşlaşmasının birçok nedeni bulunmaktadır. Douglas Keeseey (2011, s. 11) Noir'ın modernleşmesini sağlayan siyasi gelişmelerin başında 1960'lardaki idealizmin yerini, Soğuk Savaş'la birlikte korku, öfke, hayal kırıklığı ve paranoyaya bırakması olduğunu belirtmektedir. Bununla birlikte Vietnam Savaşı yenilgisi, Watergate

Skandalı, sivil hak mücadeleleri, kadın hareketi, boşanma oranlarındaki artış gibi olaylar önceki dönemlerden daha karmaşık bir toplumsal atmosferi ortaya çıkarmıştır. Böyle bir atmosferin içerisinde doğan kayıp kuşak, Amerikan aile yapısının dağılışı ve ev yaşamının kesintiye uğramasına tanık olmuştur. Bu ailevi sorunlar, diğer problemlerle birleşerek X kuşağının içsel dünyasında derin izler bırakmıştır. X kuşağına dahil olan yönetmenler de içinde buldukları bu durumu filmlerinde öfke, sinizm, ilgisizlik ve şiddet olarak dışavurmuşlardır (Hanson, 2003, s. 18-21).

Modern Noir'ın oluşumunda neo-modernist sinema, Fransız Yeni Dalgası ve Avrupa varoluşçu felsefesi de etkilidir. Film Noir, başlangıcından beri Fransız film eleştirmenlerinin ilgisini çekmiş ve Fransız sinemasıyla yakın bir ilişki içinde olmuştur. Klasik Film Noir'ın temel unsurları Fransız Yeni Dalgası'nın oluşumunda etkili olmuş, Jean-Luc Godard ve François Truffaut gibi yönetmenler filmlerinde Noir tekniklerini kullanmışlardır. Film Noir da modernize olurken Fransız Yeni Dalgası'ndan çeşitli şekillerde esinlenerek gelişmiştir. Neo-Noir'ın ortaya çıktığı dönemde Avrupa'da hâkim olan varoluşçu felsefenin etkisi, film karakterlerinin varoluşsal problemlerinde kendini gösterir (Mutluer, 2008, s. 107-110).

Film Noir'ın çağdaşlaşmasını sağlayan bir başka olgu da teknik devrimden kaynaklanmaktadır. Bu devrim fotoğrafçılık, televizyon ve sinema alanında rengin kullanımınıdır. Bilindiği üzere klasik Film Noir örnekleri genellikle siyah-beyaz renklerin hâkim olduğu yapımlardır. Film Noir'ın klasik ve modern dönemi arasındaki boşlukta renkli televizyona geçiş, renkli film stoğunun Hollywood film endüstrisinde neredeyse evrensel hâle gelmesini sağlamıştır (Glitre, 2009, s. 11-12). Film endüstrisinin siyah beyazdan renkli fotoğrafçılığa geçişi, en yaygın olarak “noirness” göstergelerden birini ve izleyicinin dünyaya dair genel algısını etkilemiştir (Naremore, 2008, s. 169). James Naremore (2008, s. 169) Neo-Noir'ın ortaya çıkmasında kamera tekniği ve ikonografideki değişikliğin de etkili olduğunu belirtmektedir. Fakat asıl neden Amerika'nın kendisinin değişen görünüşüdür. Bütün bu gelişmelerle birlikte Film Noir'dan aldığı mirastan yararlanan Neo-Noir, sinema literatürüne eklenmiş ve yönetmenler bu türde filmler üretmeye başlamıştır. Neo-Noir'da klasik Noir'daki yabancılaşma, kötümserlik, ahlaki ikirciklik ve yönelim bozukluğu, suç teması, dedektif, femme fatale, anti-kahraman (Tan Özdemir, 2011) gibi temel unsurlar bulunmakla birlikte artık bunların farklılaştığı görülmektedir.

Edward Dimendberg, (2004, s. 6) bu farklılıklardan birinin mekâna ve sahnelemeye yönelik olduğunu ifade eder. Buna göre Film Noir stiline kentsel gelişimi, Amerika'da 1949 ile günümüz arasındaki dönemde ‘merkezci’den ‘merkezkaç’a şeklindeki geçişten derinden etkilenir. Mahallelerin dokusu, tanıdık kent simgeleri ve pazarlanabilir yaya alanlarıyla geleneksel metropoller yerini otoyollar, televizyon ve radyo ile birbirine örülmüş daha merkezi bir Amerika'ya bırakır. Bu durum Neo-Noir ile klasik Film Noir arasında sahneleme farklılığının oluşmasına neden olur. Los Angeles şehrinin çağdaş “mekân” olan şey, şimdi uzak geleceğin ve uzak geçmişin “zamanı” haline gelir (Abrams, 2007, s. 6). Klasik Film Noir'da, Los Angeles, New York gibi büyük kentler mekân olarak tercih edilirken; bu türün son örneği olan *Touch of Evil*'de aksiyon, Los Angeles'ın dışına taşar. Tehlike, başka bir şehre/ülkeye, Meksika'ya, çöle, açık alanlara ulaşır (Abrams, 2007, s. 8). Bu durum, Neo-Noir'da şehir ayırımının suçtan dolayı işlemez hale geldiğini, yozlaşmanın güneşli diyarlara ve kırsal bölgelere kadar yayıldığını gösterir (Keeseey, 2011, s. 15).

Neo-Noir'da ön plana çıkan bir başka farklılık da zaman formlarıdır. Artık dedektifin zihni, tipik olarak bir tür amneziye neden olan travmatik bir olayla bölünmüştür.

Bu dedektifin geçmişi hatırlayamadığı, yeni anılar oluşturamadığı veya belirli olayla ilgili hafıza kaybını içeren bir amnezi de olabilir. Bunun yanı sıra halüsinasyonlardan, çoklu kişiliklerden, yapay hafıza implantlarından, geleceğin yüksek teknolojili bir ifşasından ya da bencil bilincinin sürekliliğinde herhangi bir sayıda başka değişiklikten de kaynaklanabilir. Bu nedenle zaman olgusu, Neo-Noir'ın yapısı için önemlidir. Zaman sürekliliğinin üç parçasına -geçmiş, gelecek ve şimdiki zamana- tekabül eden üç farklı Neo-Noir biçimi bulunmaktadır. Bunlar; Geçmiş (Past) Neo-Noir, Şimdiki (Present) Neo-Noir ve Gelecek (Future) Neo-Noir'dır (Abrams, 2007, s. 10).

Film Noir'ın modernleşmesi estetik tarzını da değiştirmiştir. Derrida kolaj/montajı, postmodern söylemin birincil biçimi olarak nitelendirir. Postmodernizmle birlikte metin ya da imgeler tek anlamlı ve istikrarlı olmaktan çıkar. Artık anlamların üretimine hem üreticiler hem de tüketiciler katılmaya başlar (Harvey, 1997, s. 67). Postmodern sanat eserleri, bazı erekler ve idealleri gerçekleştirmek için çabalamaz ve geçmiş akımları geliştirmez. Bunun yerine, geçmiş biçimleri yeniden canlandırarak ya da onlara gönderme yaparak yeniden sahiplenir ve böylece geçmiş biçimleri ve türleri karıştırarak melezleştirir. Bu durum yeni Film Noir için de geçerlidir. 1990'lı yıllarda çekilen yeni Noir'lar 80'li yıllardaki filmlere kıyasla açık bir şekilde metinlerarasılık özelliği taşır (Conard, 2007a, s. 101). Bu durum, Noir'ın diğer türler ve metinlerle etkileşime girerek "White-Noir", "Country-Noir", "Tekno-Noir", "Süper Kahraman-Noir" gibi melez türler geliştirmesine olanak sağlar (Keeseey, 2011, s. 15).

Neo-Noir'ı klasik Film Noir'dan ayıran bir diğer etken de karakterlerin farklılaşmasıdır. Neo-Noir'da hâlâ dedektifler ve femme fataleler bulunmaktadır, fakat birçok açıdan değişiklik gösterirler. Dedektif kendisini çevreleyen şehirde bir suçlu aramak yerine; artık arayışı kendisi, kimliği ve onu nasıl kaybetmiş olabileceğidir. Diğer bir ifadeyle klasik Film Noir'ın dedektifi katı bir stoacıdır. Film Noir'da dedektif düz bir karakter değildir ancak Shakespeare'in ifade ettiği anlamda pek 'çatışmaz'. Ancak Neo-Noir'da mesele tam olarak 'çatışma'dır. Karakter, Shakespeare'deki kadar duygusal olarak olmasa da epistemolojik olarak kendisine karşı 'bölünmüştür': İki benlik olarak zamana bölünmüştür ve biri diğerini aramaktadır (Abrams, 2007, s. 7). Yeni Film Noir'da kahraman, kimlik ve hafıza problemleri yaşamaktadır. Kahramanın hafızasını kaybetmesi onun kimlik konusunda da sıkıntı çekmesine neden olur. Neo-Noir'da femme fatale'in de çağdaşlaştırılarak farklı şekillerde filmlerde yer aldığı görülmektedir. Toplumsal yaşamdaki gelişmelere bağlı olarak kadının daha özgür, daha girişken olması femme fatale'in de daha ölümcül hale gelmesine neden olmuştur. Klasik Film Noir'da femme fatale erkeğe nispeten daha bağlı iken; Neo-Noir'da daha güçlü bir femme fatale söz konusudur (Mutluer, 2008, s. 75). Yeni femme fatale hem dilsel hem de fiziksel olarak dolaysız bir şekilde açık sözlü olmakla birlikte cinsel saldırganlıkla kendini metalaştırabilir (Zizek, 2008, s. 22). Yvonne Tasker, (2013, s. 358) yeni estetik tarzda çekilen Neo-Noir filmlerde -cinsel açıdan müstehcen sahneler de dâhil olmak üzere- erotizmde ısrara ve bunun cinsel açıdan tehlikeli bir kadına işaret ettiğine dikkat çeker. Yeni femme fatale, aşırılığın ve gösterinin yaratığıdır. Neo-Noir'da femme fatale lezbiyen ya da biseksüel olarak da gösterilebilir (Lindop, 2015, s. 47). Modern Noir'da kimi filmlerde femme fatale'e gönderme yapılsa da kadınlar femme fatale özelliği göstermez. Burada femme fatale sadece avcı değil; kurban olarak da izleyicinin karşısına çıkabilir. Yeni kara filmlerde kadına dedektif rolü verilerek anlatının merkezine yerleştirilirken; bu türde filmler yapan kadın yönetmenler de bulunmaktadır (Mutluer, 2008, s. 75-76).

Mark T. Conard (2007b, s. 2) Neo-Noir filmlerin bazı yönlerden Klasik Film Noir'ın görünümünü ondan daha iyi somutlaştırdığını ifade eder. Bunun birkaç nedeni bulunmaktadır. İlk olarak klasik Film Noir yönetmenleri ve yapımcıları içinde

buldukları hareketin anlamını veya şeklini tam olarak kavrayamamıştır. Oysa Neo-Noir yapımcıları oldukça bilinçli bir şekilde çalışarak Noir kanonuna katkıda bulunurlar. İkinci sebep hükümet gözetimi ve denetiminin etkisini yitirmesidir. Böylece Neo-Noir yapımcıları öncülerinden çok daha fazla ileri gidebildiler. Ve bu doğrultuda *Chinatown* (Roman Polanski-1974), *Taxi Driver* (Martin Scorsese-1976), *Blade Runner* (Ridley Scott-1982), *Blood Simple* (Joel Coen & Ethan Coen-1984), *Brazil* (Terry Gilliam-1985), *Blue Velvet* (David Lynch-1986), *Reservoir Dogs* (Quentin Tarantino-1992), *Pulp Fiction* (Quentin Tarantino-1994), *Lost Highway* (David Lynch-1997), *Dark City* (Alex Proyas-1998), *The Matrix* (Lilly Wachowski & Lana Wachowski-1999), *Fight Club* (David Fincher-1999), *Memento* (Christopher Nolan-2000), *Mulholland Dr.* (David Lynch-2001), *Sin City* (Frank Miller & Robert Rodriguez & Quentin Tarantino-2005) gibi önemli Neo-Noir örnekleri verebildiler.

### 3. Çalışmanın Amacı ve Yöntemi

Bu çalışmanın amacı Neo-Noir'ın klasik Film Noir'dan hangi yönlerden farklılık gösterdiğini ortaya koymaktır. Bu temel amaç doğrultusunda Neo-Noir türünde örnekler veren Coen Kardeşler'in filmleri izlenmiştir. İzlenen filmler içinden *Blood Simple* (1984) ve *Fargo* (1996) filmleri amaçlı örneklem yöntemiyle seçilmiştir. Amaçlı örneklemenin temelinde “araştırmacının kendi yargılarına ya da edindiği bilgilere göre araştırmanın amacına en uygun olduğunu düşündüğü birimleri örneklem olarak belirlemesi” (Taylan, 2015, s. 79-80) bulunmaktadır. Belirlenen filmler, türsel eleştiri yöntemine göre çözümlenmiştir. Türsel çözümlemede Nilgün Abisel ve Zafer Özden'in üzerinde durduğu “anlatı, tema, karakterler ve görsel kodlar”ın nasıl kullanıldığı ortaya konulmuştur (Abisel, 2010; Özden, 2014). Kültürel değer yargılarının oluşmasını ve dışavurumunu sağlayan tür filmleri, anlatı yapısı doğrultusunda izleyicinin olay örgüsünü hızlı kavraması için uyulmuş haline gelmiş ikonografiden faydalanmaktadır. Tür filmlerinin temel özelliklerinden biri de karakterlerin ve mekânların önemli ölçüde değişime uğramadan kullanılmasıdır (Abisel, 2010, s. 61).

### 4. Bulgular ve Yorum

Çalışmanın bu bölümünde *Blood Simple* ve *Fargo* filmleri türsel eleştiri yöntemine göre çözümlenmiştir. Çözümlemeden elde edilen bulgular doğrultusunda film anlatısı, tema, karakterler, ikonografi, zaman ve mekânın nasıl oluşturulduğu ortaya konulmuştur.

#### 4.1. 'Blood Simple' Filminin Türsel Çözümlemesi

Bu bölümde *Blood Simple* filmi türsel eleştiri yöntemine göre ele alınmış, “anlatı, tema, karakterler, ikonografi, zaman ve mekân”ın nasıl kurgulandığı incelenerek filmin klasik Film Noir'dan hangi açılardan farklılaştığı değerlendirilmiştir.

##### 4.1.1. Filmin Teması, Anlatı Yapısı ve Öyküsü

*Blood Simple*, cinayetin dolayısıyla da ‘suç’ temasının işlendiği bir Neo-Noir örneğidir. Film, giriş, gelişme ve sonuç şeklinde ilerlemekte ve olaylar neden sonuç ilişkisi içinde birbirine bağlanmaktadır. Bu yönüyle klasik dramatik yapıya bağlı olan anlatı, Abby'nin rüya sahnesindeki geriye dönüşlerle parçalanmaktadır. *Blood Simple*'de anlatı, Neo-Noir'a uygun olarak filmin karakterlerinden dedektifin dış sesiyle başlar. Dedektif bu konuşmada Teksas'taki insan ilişkilerinin bencilliğine dikkat çeker:

- **Dedektif:** “Dünya şikâyet edenlerle dolu. Ama gerçek şu ki; hiçbir şey garanti değildir. Papa da olsanız, Birleşik Devletler başkanı da ya da yılın adamı; önemli değil. Her şey ters gidebilir... Rusya'da planlamışlar, böylece herkes herkesin



*iyiliğini istiyor. Teoride böyle. Ama ben yalnızca ‘Teksas’ı biliyorum. Burada herkes kendi başının çaresine bakar.”*

*Dedektif konuşurken kamera, izleyiciye Teksas’ın geniş düzlüklerinden kesitler sunar. Dedektif “Burası Teksas” dediğinde kamera korku uyandıran bir müzik eşliğinde kesmeyle karanlık bir otoyola geçer. Böylece izleyiciye gelecekteki tehlike hakkında bilgi verilir. Teksas’ta bir bar işleten Julian Marty, karısı Abby’nin kendisini yanında çalışan bir siyahi ile aldattığından şüphelenir. Karısını takip etmesi için bir dedektif tutar. Marty’nin yanında çalışan diğer barmen Ray ve Abby yağmurlu ve karanlık bir gecede Houston’a doğru yola çıkar. Peşlerindeki dedektiften habersizdirler. Ray, yolculuk sırasında Abby’ye kendisinden hoşlandığını söyler. Birinin onları takip ettiğini fark edince bir otele gider ve birlikte olurlar. Dedektif Loren Visser fotoğraflarını çeker ve Marty’ye verir.*

*Abby, ertesi sabah Ray’le birlikte Marty’yle yaşadıkları eve gelir. Duvarda Abby ve Marty’ye ait fotoğraflar vardır. Kamera fotoğrafların üzerinde gezinirken Abby, kocasının hediyesi olan silahı ve diğer eşyalarını alarak evden ayrılır. Ray, çalıştığı bara gider fakat patronu Marty tarafından kovulur. Abby, Ray’in yaşadığı eve yerleşir. Ertesi sabah Marty gizlice eve girer. Abby ile aralarında çıkan tartışmada parmağı kırılır. Marty, dedektif Loren Visser ile görüşür. Dedektif, bir arkadaşının da Marty gibi parmağının kırıldığı bir olay anlatarak bu durumu “gerçek bir aşk sınavı” olarak nitelendirir. Marty, dedektiften Ray ve Abby’yi öldürmesini ister. Dedektif “para” ve “yasa” arasında bir tercih yapmak durumundadır ve parayı tercih eder. Dedektif Visser, gece gizlice Abby ve Ray’in birlikte yaşadıkları eve girer. Abby’nin çantasından içinde üç kurşun olan silahını ve çakmağını alarak çıkar. Pencereden yatakta uyuyan Abby ve Ray’in fotoğraflarını çeker. Fotoğrafların üzerinde oynayarak Marty’ye Abby ve Ray’in kurşunlanmış ve kanlar içindeki fotoğrafını verir. Marty, dedektifin onları öldürdüğüne inanır ve anlaştıkları miktarda parayı verir. Fakat dedektif parayı aldıktan sonra Marty’ye Abby’nin silahıyla ateş eder. Dedektif silahı yere atar, paraları alır ve bardan çıkar. Bara gelen Ray, arkası dönük Marty ile konuşmak için ona doğru ilerler. Ayağının altındaki silahın patlamasıyla irkilen Ray, lambayı açar ve Marty’nin parmağından akan kanı görür. Abby’ye ait olan silahı alan Ray, bu işi Abby’nin yaptığını düşünür ve kan izlerini temizlemeye çalışır. Kanı temizledikten sonra Marty’yi arabasına koyar, bomboş ve karanlık bir yolda ilerler. Marty’nin ölmediğini fark edince yol kenarında bir düzlükte durur. Ray, bir kürek yardımıyla açtığı çukura hâlâ yaşayan Marty’yi koyar ve üzerini toprakla kapatır. Ray eve döndüğünde Abby’ye her şeyi hallettiğini asıl bundan sonra ne yapacaklarının önemli olduğunu söyler. Fakat Abby’nin olanlardan haberi yoktur. Dedektif barda içinde para olan kasayı çekiçe kırmaya çalışır. İçeriye Abby girince saklanmak zorunda kalır. Abby, o gece rüyasında Marty’yi görür. Marty ona cep aynasını atar ve şunları söyler:*

**- Marty:** “Silahını geride bırakmışsın. Seni de öldürecek.”

*Abby, sabah Ray’in yanına gider ve neler olduğunu öğrenmeye çalışır. Fakat ikisi de tam olarak neler olduğundan haberdar değildir. Bu nedenle Ray bara giderek bilgi edinmeye çalışır. Bardaki kasada bulduğu fotoğraflar onu endişelendirir. Ray eve dönerken dedektif peşine takılır. Dedektif ve Ray birbirlerini gözetlerler. Abby, odaya girip lambayı açınca dedektif Ray’i öldürür. Abby’yi de öldürmek ister fakat Abby odanın başka bir köşesine gizlenerek lambayı patlatır. Dedektif içeri girer, Abby banyo penceresinden diğer odaya geçer. Dedektifi pencereye sıkıştırır ve Ray’in cesedinin olduğu odadan silahı almaya gider. Pencereden kurtulan dedektif Abby’yi öldürmek için odanın kapısına gelir. Fakat Abby, daha hızlı davranarak dedektifi öldürür.*

#### 4.1.2. Karakterler

*Blood Simple* filminin ana karakterleri Abby, Ray, Julian Marty ve dedektif Loren Visser'dır. Filmde Abby kocasını aldattığı için femme fatale'i çağrışırsa da klasik Noir'lardaki femme fatale figüründen uzaktır. Klasik Noir'da femme fatale "ipek bluzlar, arkası dikişli jartiyerli çoraplar, ince topuklu, bilekten bağlı ayakkabılardan oluşan kostümü, kıyafeti, duruşu ve bakışıyla modayı yönlendirir. Femme fatale uzun sarı saçlarını, giysisini, kürkünü ve ağızındaki sigarasını bir silah gibi kullanır" (Tan Özdemir, 2011, s. 28, 31). Oysa Abby, Klasik Noir'daki femme fatale'in sahip olduğu fiziksel çekicilikten ve gösterişten uzak, oldukça sade bir görünüme sahiptir. Klasik Noir'ın cinselliğini planlarını gerçekleştirmek için kullanan eski femme fatale'nin aksine Abby'nin tek istediği sevdiği adamla birlikte olmaktır. Klasik Noir'da nispeten erkeğe daha bağımlı bir kadın imgesi oluşturulurken; Abby, eşini terk edip sevdiğiyle gidecek kadar özgür ve güçlü bir kadındır. Bu nedenle parayı değil aşkı tercih eder. Abby, erkekler dünyasında cinayetlerle dolu bir 'aşk savaşı'nın içindedir. Filmin erkek karakterleri cinayete kurban gider, fakat Abby kendisini öldürmek isteyen dedektif Visser'ı silahıyla öldürerek hayatta kalır. *Blood Simple*'da kadın karakterin bu durumu, Neo-Noir'da değişen güçlü kadın karakterle örtüşür. Neo-Noir'da artık kadın hem iş yaşamında hem de evde yetkili olan, kendi istek ve menfaatlerini kollayandır.

Anti-kahraman olarak görülen Noir erkekleri genellikle öfkeli, kimseye güvenmeyen, sert ve paranoyaktır. Bunlar; sevimli, yakışıklı ve sempatik olmayan ama aynı zamanda suçlu olmaktan da uzak karakterlerdir (Orr, 1997, s. 206). Klasik Noir'ın sert erkek kahramanları, Neo-Noir'da efemine olmadan hassas yanlarını itiraf etme mücadelesi vermektedir. Feminizmle birlikte erkekler davranışlarını ve kendilerini sorgulamaya başlamış, böylece Neo-Noir'da sert erkek kahramana karşı bir yandan hayranlık duyulmuş bir yandan da eleştirilmiştir (Keeseey, 2011, s. 17). *Blood Simple*'da Ray, dış görünüş olarak klasik Noir erkeklerinden oldukça farklıdır. Daha yakışıklı ve daha sempatik olmakla birlikte eski Noir'daki erkekler kadar sert de değildir. Marty dış görünüş olarak sempatik olmamakla birlikte eski Noir'la kıyaslandığında o da daha ılımlı bir karakter olarak görülebilir. Marty, filmde Abby'ye olan aşkının kurbanı olur. Noir türünün diğer bir karakteri olan dedektifin de *Blood Simple*'da değiştiği görülmektedir. Dedektif Visser şapkası, bej rengi ceket ve bol bol sigara içmesiyle klasik Noir dedektifinden ziyade bir kovboyu andırır. *Blood Simple*'da -femme fatale, kurban, dedektif- gibi temel Noir figürleri bulunsa da bu karakterlerin modernize edildiği ve birçok yönden klasik Noir karakterlerinin temel özelliklerinden farklılaştığı görülür.

#### 4.1.3. Görsel İkonografi

Filmin türsel çözümlemesinde ikonografi "*film teknikleri, görsel atmosfer, zaman, mekân ve aydınlatma*" şeklinde ele alınmıştır. *Blood Simple* filminde kullanılan film tekniklerine bakıldığında, filmin renkli çekildiği görülür. Böylece film, siyah-beyaz renklerin kullanıldığı klasik Film Noir'dan ayrılır. Filmin açılış sahnesinde kullanılan dedektif karakterinin iç sesi, anlatı boyunca duyulan esprili diyaloglar, klostrofobi ve korku etkisi yaratmak için beklenmedik olaylar karşısında kullanılan eğik kamera açısı, jaluzilerden içeriye sızan ışık ve gölge zıtlığı *Blood Simple*'ı klasik Film Noir'a yaklaştırır da bu unsurlar filmin tamamına hâkim değildir. Filmde tehlikenin yaklaştığını göstermek için müzik kullanılmakta ve ritim aracılığıyla gerilim sağlanmaktadır. Douglas Keeseey'e göre Neo-Noir'da müzikler, sesler ve efektler başkahramanın psikolojik karmaşasına ve ahlâki iklimini dramatize etmeye yarar. *Blood Simple*'da da müzik karakterlerin içinde buldukları durumu anlatmak için destekleyici bir unsur olarak kullanılır (Keeseey, 2011).

Film anlatısının başında Marty ve Abby'nin evinin duvarında çifte ait fotoğraf ve

portreler dikkat çeker. Kamera salondaki fotoğrafların üzerinde gezinir. Noir'da görsel bir unsur olarak portrelerden yansıyan görüntüler ve aynalar bölünmüş kişiliğin ve kötülüğün habercisi olarak görülmektedir (Place ve Peterson, 2011, s. 292). *Blood Simple*'de Abby sık sık el aynası kullanır. Rüya sahnesinde Marty aynayı, Abby'nin silahı olarak nitelendirir. Filmde fotoğraf ve ayna kötü olayların habercisi olarak kullanılmıştır.

Filmde görsel atmosfere ara ara karanlık ve kasvetli havanın hâkim olduğu görülür. Bu duruma bazen de yağmur eşlik eder. Fakat bu karanlık ve kasvetli hava, klasik Film Noir'daki gibi filmin tamamında söz konusu değildir. Bu atmosfer, daha çok tehlikenin, ölümün ve yasak ilişkinin başladığı sahnelerde görülür. Ray'in Marty'yi diri diri gömdüğü gecenin sabahı, görsel atmosfere yoğun bir sis hâkimdir.

Filmsel zaman temelde “şimdiki (Neo-Noir), geçmiş (Neo-Noir), gelecek (Neo-Noir) ve koşullu” zaman olmak üzere dört başlık altında toplanmaktadır. Bir filmin zamanı bu öğelerden yalnızca birine göre tasarlanabileceği gibi birden fazlası tek tek ya da birlikte de kullanılabilir. Bu noktada önemli olan bir olay anlatılırken gerçek ya da düşsel zamanın kesintisizliğidir. Klasik Hollywood yapımlarında zaman düz, çizgisel ve kesintisiz olarak ilerlemektedir. Yvette Biro, (2011) neden-sonuç ilişkisi içerisinde ilerleyen ardışıklığın önemli olmasının yanı sıra film zamanının tasarlanmasında rüya, anı, hayal vb. gibi “olumsal ve rastlantısal sapmalar”a da dikkat çekmektedir. Film Noir'ın temel özelliklerinden biri de geriye dönüş, ileriye gidiş, rüya, halüsinasyon, hayal, anı, fantezi gibi sapmalara yer verilmesidir. *Blood Simple*'de Abby'nin ölen kocasını rüyasında görmesi bir sapma olarak nitelendirilebilir. Rüyada filmin temposu düşerken ayak sesleriyle ritmin doruğa ulaştığı görülmektedir. Dedektifin Abby'yi öldürmek için eve girdiği ve onu aradığı sahnelerde tempo düşürülerek ritmin yine ayak sesleri ve kalp atışına benzeri bir ses efektiyle artırıldığı görülmektedir. Ritmin artması gerilimi de yükseltmektedir. Filmin son sahnesinde Abby'yi arayan dedektifin ayak sesleri ve ona eşlik eden hareketli bir müzik ritmi yeniden yükseltirken; Abby'nin dedektifi öldürmesiyle müzik biter ritim de düşer. *Blood Simple*'de rüya sahnesi dışında zamanın çizgisel olarak ilerlediği görülmekte film, genellikle şimdiki Neo-Noir zamanda geçmektedir.

*Blood Simple*'de uzam, dış ve iç mekân olarak iki farklı şekilde ele alınabilir. Dış mekân olarak uçsuz bucaksız düzlüklere sahip olan ve tehlikeli bir yer olarak bilinen Teksas'ın seçildiği görülmektedir. Klasik Noir'da genellikle Los Angeles gibi büyük şehirler mekân olarak kullanılmaktadır. Neo-Noir ile merkezilikten merkezkaç şeklindeki bir mekân anlayışına geçilmiştir (Dimendberg, 2004, s. 6). Filmdeki mekân seçiminin de Neo-Noir'a uygun olarak klasik Noir'dan farklılaştığı görülmektedir. Çünkü artık suç ve kötülük yalnızca büyük ve merkezi şehirlerde değildir. Kirlere, geniş düzlüklere, küçük yerleşim birimlerine ve güneşli alanlara da yayılmıştır. Bu doğrultuda filmin başında dedektif Visser, Teksas'ta herkesin kendi başının çaresine bakmak zorunda olduğunu belirtmekte ve böylece insan ilişkilerindeki tekinsizliğin de altını çizmektedir. Filmde iç mekân olarak bar, Marty ve Abby'nin evi, Ray'in yaşadığı yer, Abby ve Ray'in kaldığı otel odası bulunmaktadır. Bar ve otel odası kimi zaman karanlık ve kasvetli olsa da iç mekânlar genellikle klasik Film Noir'daki kadar izbe değildir.

Aydınlatma kullanımına bakıldığında Klasik Noir'daki gece çekimlerinin ve loş aydınlatma stiline filmde yalnızca birkaç sahnede kullanıldığı, bu aydınlatma stiline anlatının tamamına hâkim olmadığı görülmektedir.

## 4.2. *Fargo* Filminin Türsel Çözümlemesi

Bu bölümde *Fargo* filmi türsel eleştiri yöntemiyle çözümlenmiştir. Çözümlemede “anlatı, karakterler, ikonografi, zaman ve mekân”ın nasıl kurgulandığı incelenerek filmin klasik Film Noir’den hangi bağlamlarda farklılaştığı ortaya konulmuştur.

### 4.2.1. Filmin Teması, Anlatı Yapısı ve Öyküsü

*Fargo*, suç (cinayet) temasının ele alındığı bir Neo-Noir örneğidir. Film, giriş, gelişme ve sonuç şeklinde ilerleyen klasik anlatı yapısına bağlıdır. *Fargo*, bembeyaz karlarla kaplı bir otoyol sahnesiyle açılır. Otoyoldaki Jerry Lundegaard arabayı park eder ve gece kulübüne girer. Kulüpte işbirliği yapacağı Carl Showalter ve Gaear Grimsrud ile buluşur. Lundegaard borçlarını kapatmak için ihtiyacı olan parayı, karısını fidye karşılığında Carl ve Gaear’a kaçırtarak ödemeyi planlar. Çünkü karısı oldukça zengin bir ailenin kızıdır. Yeni bir araba ve 40 bin dolar karşılığında anlaşılır. Jerry iş yerindeyken Carl ve Gaear karısını kaçıtır. Eve geldiğinde karısının kaçırıldığını gören Jerry, kayınpederi Wade Gustafson’u arar ve durumu anlatır. Carl ve Gaear’ın bindiği arabanın plakası olmadığı için polis tarafından durdurulurlar. Evrakları eksik olduğu için polis, arabadan inmelerini ister. Gaear, silahla polisi öldürür ve böylece ilk cinayetlerini işlerler. Carl, polisin cesedini kaldırmak için sürüklerken yanlarından geçen arabadaki iki genç onları görür. Gençler kaçmaya başlar, fakat Gaear’ın onları takip ettiğini görünce kaza yaparlar ve Gaear tarafından öldürülürler.

Gece, polis şefi Marge Gunderson’a olayı haber verirler ve hamile olan Gunderson olay yerinde delil toplamak için işe koyulur. Jerry de kayınpederiyle görüşür ve fidyeden bahseder. Marge, Carl ve Gaear’ın kullandığı arabadan yola çıkarak bir ipucu yakalar. Otelde görüştükları kızlarla konuşur ve onlardan gidecekleri yeri öğrenir. Carl ve Gaear, Jerry’nin karısıyla birlikte şehirden uzak bir kulübede kalır. Carl, üç kişiyi öldürdüğü için daha fazla para ister. Jerry’nin kayınpederi, fidyecilere parayı kendi götürmeye karar verir. Marge de Jerry’nin çalıştığı yerde soruşturma yapar.

Jerry’nin kayınpederi Gustafson, fidyeyi teslim etmek için buluşma noktasına gider. Carl, parayı Jerry getirmediği için sinirlenir, Gustafson’u ve bir park görevlisini de öldürür. Aldığı paraları boş bir arazide karların arasına saklar. Marge, soruşturma için tekrar Jerry’nin iş yerine gelir. Jerry sorulara yanıt vermemek için bir bahaneyle kaçır. Marge, onu yakalamaları için ekip çağırır. Carl, Gaear ile aldığı fidyenin bir kısmını paylaşır, fakat arabayı paylaşma konusunda aralarında anlaşmazlık çıkar ve Gaear Carl’ı öldürür. Marge, bölgede dolaşırken Carl ve Gaear’ın kullandığı arabayı fark eder. Kulübenin arka tarafına doğru ilerleyerek Gaear’ın Carl ve Jerry’nin karısının cesetlerini ağaç kesme makinesiyle ortadan kaldırmaya çalıştığını görür. Tüm uyarılarına rağmen kaçmaya çalışan Gaear’ı silahla yaralar ve yakalar. Gaear’ı götürürken şunları söyler:

- **Marge:** Niçin? Bir miktar para için. Hayatta bir miktar paradan daha önemli şeyler vardır.

Marge, Gaear’ı teslim ederken, başka bir ekip de Jerry’yi yakalar. Anlatı, Marge ve kocasının konuşmalarıyla son bulur.

### 4.2.2. Karakterler

*Fargo* filminin ana karakterleri Jerry Lundegaard, Marge Gunderson, Carl Showalter ve Gaear Grimsrud’dur. Filmde kadın karakterler Neo-Noir’da kadının konumuna uygun olarak klasik Noir’dan farklılık gösterir. Neo-Noir’da alışlageldiği üzere *Fargo*’da da bir femme fatale’e yer verilmez. Buna karşılık filmin iki kadın karakterinden biri dedektif diğeri de kurban olarak yeni kadın anlayışıyla örtüşür. Çağdaş Noir’larda

kadına dedektif rolü verilmekte ve böylece kadın anlatının merkezine yerleştirilmektedir (Mutluer, 2008, s. 75-76). Marge Gunderson, birçok cinayeti çözmeye çalışan bir polis şefidir. Neşeli ve kibar Marge, alışlagelmiş klasik Film Noir'ın alaycı ve katı dedektif modelinden uzaktır (Keeseey, 2011, s. 65) Jerry'nin karısı ise kocasının borçları yüzünden sebepsizce öldürülen bir kurbandır. Carl Showalter ve Gaear Grimsrud azılı birer suçludur. Özellikle Grimsrud, sürekli sigara içen, önüne engel olarak çıkan herkesi acımasızca öldüren bir suçludur. Jerry Lundegaard ise klasik Noir'ın sert erkeklerinin aksine efimine özellikleri olan ve Neo-Noir erkekleriyle hemen hemen örtüşen bir karakterdir. Jerry para için karısının ve yakınındakilerin hayatını tehlikeye atan yozlaşmış bir bireydir.

#### 4.2.3. Görsel İkonografi

Filmin türsel çözümlemesinde ikonografi “film teknikleri, görsel atmosfer, zaman, mekân ve aydınlatma” şeklinde ele alınmıştır. *Fargo*'da kullanılan tekniklere bakıldığında filmin *Blood Simple* gibi renkli teknikle çekildiği görülür. Böylece film, siyah-beyaz renklerin kullanıldığı klasik Film Noir'dan ayrılır. *Fargo*'da sert esprili diyaloglar, Carl Showalter ve Gaear Grimsrud'un yüzüne yapılan yakın çekimler, tuhaf çerçevelmeler ve alan derinliği ile sıkıntı ve gerginlik duygusu vurgulanarak klostrofobi etkisi yaratılır. Filmde *Blood Simple*'daki gibi Jerry ve karısına ait fotoğraflar izleyiciye gösterilerek gelecekteki tehlike hakkında ipucu verilir. Diğer yandan aynalar da benzer bir amaç için kullanılır. Özellikle Jerry'nin karısının kaçırıldığı sahnede onu kaçıranlardan birini büyük bir aynanın karşısında görürüz. Ayna burada yalnızca tehlikeyi haber vermez, aynı zamanda Grimsrud'un ruhunun derinliklerindeki kötülüğü ve acımasızlığı da izleyiciye gösterir.

Filmde görsel atmosfer oluşturulurken klasik Film Noir'dan uzaklaşıldığı görülür. Görsel atmosferin tamamına karanlığın hâkim olduğu klasik Noir'ın aksine, *Fargo*'da, gece çekimleri dışında Minnesota'nın karlar altındaki bembeyaz görüntüsü bulunmaktadır. Andrew Spicer *Fargo*'nun oldukça sıra dışı bir ortamı olduğunu belirtir: “Kış ortasında kırsal Minnesota. Roger Deakins'in başarılı sinematografisi, kaynaşmış beyaz gökyüzü ve topraktan oluşan ıssız bir manzara yaratıyor. Hikâyenin kasvetliliği polis şefi Marge Gunderson'un sıcak insanlığıyla telafi ediliyor” (Spicer, 2010, s. 50). Bu durum Neo-Noir'a artık beyaz bir atmosferin de hâkim olabileceğini gösterebilir. Filmin gündüz sahnelerinin genellikle sisli olduğu görülmektedir.

*Fargo*'da film zamanının düz, çizgisel ve kronolojik ilerlediği görülmektedir. Film kendi zamanı içinde bir ‘şimdi’de (present neo-noir) geçer. Klasik Noir'ın temel özelliklerinden olan ve sıkça kullanılan geriye dönüş, ileriye gidiş gibi zamansal sıçramalara filmde yer verilmez. Bunun yanı sıra, rüya, halüsinasyon, hayal, anı, fantezi gibi ‘olumsal ve rastlantısal’ sapmalar da kullanılmaz. Filmde tempo genellikle ağırken; Jean'ın kaçırılması, Grimsrud'un iki genci kovalaması gibi tehlikenin söz konusu olduğu durumlarda tempo hızlanır. Anlatı yapısında türbülans terimi “dengeden çıkmaya hazır şeylerin değişiminin başlaması” (Biro, 2011) olarak kavramsallaştırılır. Jean'ın kaçırılmasıyla denge bozulur. Bu doğrultuda “garip çekici” kavramı filmsel zamana uygulandığında, Carl ve Gaeger'in yakalanmamak için sürekli cinayet işlemesi de garip çekici olarak nitelendirilebilir.

*Fargo* da *Blood Simple* gibi merkezi ve büyük bir şehirde değil Kuzey Dakota, Minneapolis, Bismarck gibi çeşitli eyaletlerde geçer. Joel Coen filmin mekânı ile ilgili, “Bir kış zamanı bu bölgede yaşamının sevimsiz yönlerini, ışığın ve bu tür bir manzaranın psikolojik olarak neler yapabileceğini yansıtmaya çalışıyorduk” (Keeseey, 2011, s. 64) ifadesini kullanır. Filmin iç mekânları; Jerry'nin evi, iş yeri, Jean'ın kaçırıldığı kulübe, Marge'in evi, polis merkezi ve otel odalarıdır. Söz konusu iç mekânlardan yalnızca otel

odasında ‘loş aydınlatma stili’ kullanılır. Diğer mekânlarda loş ışıklandırma kullanılmaz.

### Sonuç ve Tartışma

*Blood Simple* ve *Fargo* filmlerinin türsel değerlendirmesinden elde edilen sonuçlara göre film anlatısında suçun özellikle de cinayetin ana temayı oluşturduğu görülmektedir. Gerek *Blood Simple*’da gerekse *Fargo*’da insanlar yasalara uymak yerine, para elde etmek için kötülüğü ve acımasızlığı tercih etmektedir. *Blood Simple*’da kanunun işlemez olduğu hatta yasa için çalışan dedektiflerin de para uğruna yasal olmayan işlere girdiği görülmektedir. Benzer olarak *Fargo*’da Jerry, borçlarını ödemek için ihtiyacı olan parayı bulmaya çalışırken karısının ve oğlunun hayatını tehlikeye atmayı göze almaktadır. Bunun sonucunda karısı yaşamını yitirirken kendisi de hapse girmektedir. Her iki filmde de tekinsiz, karamsar ve her yerin suçla dolu olduğu bir film evreni tasarlanmıştır.

Filmlerin türsel eleştirisinden elde edilen sonuçlara göre, anlatı yapısının klasik dramatik yapıya uygun olarak ilerlediği görülmektedir. Fakat *Blood Simple*’da kadın karakterin rüya sahnesi düz ve çizgisel zaman anlayışını parçalamaktadır. Filmler, estetik açıdan değerlendirildiğinde her iki filmin de postmodern estetiğe daha yakın olduğu görülmektedir. Çünkü *Blood Simple*’da Western türüne özgü görsel ikonografiler bulunmaktadır. *Fargo*’da ise karanlık olmasıyla öne çıkan Film Noir’ın aksine bembeyaz düzlüklerin olduğu görülmektedir. Douglas Keeseey *Fargo*’yu ‘Beyaz Film’ örneği olarak nitelendirmektedir (Keeseey, 2011). *Fargo*, Beyaz Film ile Neo-Noir’ın özelliklerini taşıyan White-Noir alt türü olarak değerlendirilebilir. Bu durum her iki filmi de başka türlerle kesişmesi nedeniyle melezleştirmektedir. Postmodern estetiğin en temel unsurlarından biri melez türlerdir.

Klasik Noir’da dış mekân çekimleri neredeyse yok denecek kadar azdır. Bu filmlerde stüdyolarda ya da stüdyoların arka bahçelerinde karanlık, gizemli ve ürkütücü olarak tasvir edilen ‘Los Angeles, Chicago, New York’ gibi büyük ve merkezi şehirler dizayn edilerek filmler çekilmektedir. Neo-Noir’da ise daha çok merkezden uzakta olan yerler filmlere mekân olmaktadır. *Blood Simple*’da olduğu gibi uçsuz bucaksız düzlüklere sahip Teksas, *Fargo*’da ise karlar altındaki Kuzey Dakota, Minneapolis, Bismarck gibi bölgeler mekân olarak kullanılmaktadır. Böylece izleyiciye suçun, günahın, yozlaşmanın ve çürümüşlüğün yalnızca büyük şehirlerde olmadığı, küçük ve sakin kasabalara, kırsal yerleşim bölgelerine, küçük orman kulübelerine de karanlığın, kötülüğün ve tekinsizliğin sızdığı gösterilmektedir. Karanlık sadece kentlerin sokaklarında değil; artık güneşli ve bembeyaz karlarla kaplı mekânlarda da söz konusudur.

*Blood Simple* ve *Fargo* filmlerinde olay filmsel zaman içinde bir şimdide (present neo-noir) geçmektedir. Filmlerde klasik Film Noir’ın temel özelliklerinden geriye dönüş, ileriye gidiş tekniklerinin kullanılmadığı görülmektedir. *Blood Simple*’da rüya sahnesiyle filmsel zamanın öğelerinden olan anlatsal sapmaya yer verilmektedir.

Filmlerin karakterleri Neo-Noir karakterlerine özgü unsurlar taşımaktadır. Neo-Noir ile birlikte kadının anlatıdaki konumu ve özellikleri değişmiş, daha güçlü ve daha özgür kadınlar söz konusu olmuştur. *Blood Simple* filmindeki Abby, eşini aldattığı için femme fatale’i andırırsa da ne dış görünüş açısından ne de ruhsal olarak eski femme fatale ile benzemektedir. *Fargo*’da ise kadınlar, daha önce olmadığı şekilde sunulmaktadır. Filmin kadın karakteri Marge, erkekler dünyasında cinayet çözen başarılı bir dedektiftir. Jerry’nin karısı ise filmde kurban olarak yer almaktadır. Her iki filmdeki kadın karakterler Neo-Noir’ın kadın karakterine özgü niteliklere sahiptir. Filmlerdeki erkek karakterler de klasik Film Noir’daki sert erkek görünümünden bir hayli uzaktır. Genel olarak değerlendirildiğinde *Blood Simple* ve *Fargo*’nun türsel çözümlemesinden elde edilen sonuçlara göre filmler, “tema, karakterler, görsel ikonografinin kullanımı, estetik stili,

zaman ve mekân tasarımı” açısından Neo-Noir örneği olarak nitelendirilebilir.

### Extended Abstract

Developments in the 1940s led to the emergence of a new film genre called Film Noir. After the wars, the world has become a “dark, claustrophobic and uncanny” place. American directors have also transferred the violence, insecurity, ruthlessness, fear, anxiety and chaos that dominate the society into their films. These productions, in which a dark and dangerous film universe is designed, were named as "Film Noir" by the film critics. These films, which deal with the dark aspects of modern urban life and the relations between individuals after the World Wars, differ from classical Hollywood films both in dramaturgy and mise en scene. Film noir stands out with its complex plots, tilted camera angles, high-contrast lighting styles, dark atmosphere, and differences in the concepts of men and women and family.

After a ten-year hiatus, the women's movement, the sexual revolution, and the increase in divorce rates, along with political factors such as the Cold War, nuclear weapons abolition, McCarthyism, the Vietnam defeat, and the fall of Richard Nixon, have negatively affected American society. Depending on these developments, life once again became pessimistic, dangerous and cruel. Thus, the directors began to make films that focused on social problems and focused on these elements. This has been instrumental in the re-emergence of the classic Film Noir as Neo-Noir, but significantly different from its predecessor. It is seen that neo-Noir and classical Noir differ in terms of narrative, aesthetic understanding, characters, use of visual iconography, time and space.

The aim of this study is to determine how the narrative, time and space are constructed in Neo-Noir and reveal its similarities and differences with the classic Film Noir. In line with this basic purpose, fifteen films of the Coen Brothers, which gave various examples of Neo-Noir genre, were watched. Among the movies watched, *Blood Simple* (1984) and *Fargo* (1996) were selected by purposive sampling method. The main purpose of purposive sampling is “the researcher determines as samples the units that she/he thinks are most suitable for the purpose of the research according to her/his own judgments or the information she/he has acquired” (Taylan, 2015, pp. 79-80). The selected films were analyzed according to the genre criticism method. How "narrative, characters and visual codes" are used in line with the elements determined by Nilgün Abisel and Zafer Özden in the generic analysis has been revealed (Abisel, 2010; Özden, 2014). Genre films, which enable the formation and expression of cultural value judgments, benefit from iconography, which has become a convention, in order for the audience to quickly grasp the plot in line with their narrative structure. One of the main features of genre films is the use of characters and places without significant change (Abisel, 2010, pp. 61).

According to the results obtained from the genre evaluation of the films *Blood Simple* and *Fargo*, it is seen that crime, especially murder, constitutes the main theme in the film narrative. In both *Blood Simple* and *Fargo*, people prefer evil and ruthlessness to get money instead of obeying the law. In *Blood Simple*, it is seen that the law does not work and even detectives working for the law engage in illegal activities for the sake of money. Similarly, in *Fargo*, Jerry risks putting the lives of his wife and son in danger while trying to find the money he needs to pay off his debts. As a result, while his wife dies, he goes to prison. In both films, a movie world is designed that is uncanny, pessimistic and full of crime everywhere. The fact that crime is at the center of the narrative in movies is important in evaluating movies as a Noir genre.

It is seen that the narrative structure in the films progresses in accordance with the classical dramatic structure. However, the dream scene of the female character in *Blood*

*Simple* shatters the linear and linear understanding of time. When the films are evaluated in terms of aesthetics, it is seen that both films are closer to postmodern aesthetics. Because there are visual iconographies specific to the Western genre in *Blood Simple*. Unlike the typical dark classic Film Noir, *Fargo* has white vastness. Douglas Keesey describes *Fargo* as a 'white film'. *Fargo* can be considered as a sub-genre of white-noir, formed by the interaction of white film and Neo-Noir. This situation hybridizes both films as they intersect with other genres. One of the most fundamental elements of postmodern aesthetics is hybrid genres.

Outdoor shots are almost non-existent in Classic Noir. In these films, big and central cities such as 'Los Angeles, Chicago, New York', which are depicted as dark, mysterious and frightening in studios or studios' backyards, are designed and movies are shot. In Neo-Noir, on the other hand, places far from the center are the venues for the films. As in *Blood Simple*, Texas with vast plains, and in *Fargo*, regions such as North Dakota, Minneapolis, and Bismarck under snow are chosen as venues. Thus, it is clear to the audience that crime, sin, and corruption are not just in big cities; It is shown that darkness, evil and uncanny seep into small and quiet towns, rural settlements and small forest huts. Darkness is not only in the streets of cities; on the contrary, it is also the case in sunny and snow-covered places.

In the films *Blood Simple* and *Fargo*, the event takes place in a present neo-noir in filmic time. In the films, it is seen that the basic features of the classic Film Noir are not included in the techniques of going backwards and forwards. In *Blood Simple*, narrative deviation, which is one of the elements of filmic time, is included with the dream scene.

It is seen that the characters of the films show parallelism with the characters of the Neo-Noir Film. With Neo-Noir, the position of women and their place in the film has changed. There are stronger and more free women. Although Abby in the movie *Blood Simple* resembles a femme fatale because she cheated on her husband, she is not similar to the former femme fatale either in appearance or spiritually. In *Fargo*, on the other hand, it is seen that women are presented in the film in a way they have not been before. The female character of the movie, Marge, is a successful detective who solves murders in the world of men. Jerry's wife is a victim in the movie. The female characters in both films have characteristics specific to the female character of Neo-Noir. The male characters in the movies are far from the tough guy in the classic Film Noir.

When evaluated in general, according to the results obtained from the genre analysis of *Blood Simple* and *Fargo* films, the films can be qualified as Neo-Noir examples in terms of "narrative, subject, aesthetic style, characters and use of visual iconography, time and space design".

### Kaynakça

- Abisel, N. (2010). *Popüler sinema ve türler*. Ankara: İmge Kitabevi.
- Abrams, J. J. (2007). Space, time and subjectivity in neo-noir cinema. M.T. Conard (Ed.), *The philosophy of neo-noir*. (p. 7-20). Kentucky: The University Press of Kentucky.
- Biro, Y. (2011). *Sinemada zaman: Ritmik tasarım; türbülans ve akış*. (1. Baskı). (Çev. A. C. Altunkanat). İstanbul: Doruk Yayıncılık.
- Borde, R. ve Chaumeton, É. (2002). *A panorama of American 1941-1953*. San Francisco: City Lights Books.
- Buscombe, E. (2003). The idea of genre in the American cinema. B. K. Grant (Ed.), *Film genre reader III*. (p. 12-26). Austin: University of Texas Press.



- Conard, M. T. (2007a). Reservoir Dogs redemption in a postmodern world. M. T. Conard (Ed.), *The philosophy of neo-noir*. (p. 101-116). Kentucky: The University Press of Kentucky.
- Conard, M. T. (2007b). Introduction. M. T. Conard (Ed.), *The philosophy of neo-noir*. (p. 1-5). Kentucky: The University Press of Kentucky.
- Dimendberg, E. (2004). *Film noir and the spaces modernity*. Cambridge, Massachusetts, London: Harvard University Press.
- Fay, J. ve Nieland, J. (2014). *Kara film: Sert modernite ve küreselleşme kültürleri*. (1. Baskı). (Çev. A. N. Kanyaş). İstanbul: Kolektif Kitap.
- Glitre, K. (2009). Under the neon rainbow: Colour and neo-noir. M. Bould, K. Glitre ve G. Tuck (Ed.), *Neo-noir*. (p. 11-27). London, New York: Wallflower Press.
- Grant, B. K. (2003). Introduction. B. K. Grant (Ed.), *Film genre reader III*. (p. xv-xx). Austin: University of Texas Press.
- Hanson, P. (2003). *Kayıp kuşak filmleri*. (1. Baskı). (Çev. K. Ertuğrul). İstanbul: Altıkırkbeş Yayınları.
- Harvey, D. (1997). *Postmodernliğin durumu*. (1. Baskı). (Çev. S. Savran). İstanbul: Metis Yayınları.
- Hayward, S. (2012). *Sinemanın temel kavramları*. (1. Baskı). (Çev. U. Kutay ve M. Çavuş). İstanbul: Es Yayınları.
- Keeseey, D. (2011). *Neo-noir filmler*. (1. Baskı). (Çev. S. Serezli). İstanbul: Kalkedon Yayınları.
- Kemp, P. (2014). *Sinemanın tüm öyküsü*. (1. Baskı). (Çev. E. Yılmaz ve N. Yılmaz). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Kolker, R. (2010). *Değişen bakış: çağdaş uluslararası sinema*. (1. Baskı). (Çev. E. Yılmaz). Ankara: DeKi Basım Yayım.
- Kolker, R. (2011). *Film, biçim ve kültür*. (1. Baskı). (Çev. F. Ertınaz, A. Güney, Z. Özen, O. Şakır, B. Tokem, D. Tunalı ve E. Yılmaz). Ankara: DeKi Basım Yayım.
- Krutnik, F. (1991). *In a lonely street: Film noir, genre, masculinity*. London, New York: Routledge.
- Lindop, S. (2015). *Postfeminism and the fatale figure in neo-noir cinema*. London: Palgrave Macmillan.
- Mutluer, O. (2008). *Yeni yönelimler çerçevesinde "kara film"*. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara.
- Naremore, J. (1995). American film noir: The history of an idea. *Film Quarterly*, 49(2), 12-28.
- Naremore, J. (2008). *More than night: Film noir in its contexts*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Neale, S. (2000). *Genre and Hollywood*. London, New York: Routledge.
- Orr, J. (1997). *Sinema ve modernlik*. (1. Baskı). (Çev. A. Bahçıvan). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

- Özden, Z. (2014). *Film eleştirisi: Film eleştirisinde temel yaklaşımlar ve tür filmi eleştirisi*. Ankara: İmge Kitabevi.
- Özön, N. (2000). *Sinema ve televizyon video, bilgisayarlı sinema sözlüğü*. İstanbul: Kabalcı Kitabevi.
- Özön, N. (2008). *Sinema sanatına giriş*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Place, J. A. ve Peterson, L. S. (2011). Film noirdaki bazı görsel motifler. E. Yılmaz (Ed.), *Filmde yöntem ve eleştiri*. (s. 289-308). Ankara: DeKi Basım Yayım.
- Roloff, B., SeeBlen, G. ve Weil, C. (1996). *Erotik sinemanın estetiği: Cinsellik sinemasının tarihi ve mitolojisi*. (1. Baskı). (Çev. V. Atayman). İstanbul: Alan Yayıncılık.
- Savaş, H. (2003). *Sinema ve varoluşçuluk*. İstanbul: Altıkırkbeş Yayınları.
- Schader, P. (1972). Notes on film noir. *Film Comment*, 8(1), 8-13.
- Schatz, T. (1981). *Hollywood genres: Formulas, filmmaking and the studio system*. New York: Random House.
- Silver, A. (1996). Son of noir: Neo-film noir and the neo-b picture. A. Silver and J. Ursini (Ed.), *Film noir reader*. (p. 331-338). New York: Limelight.
- Sobchack, T. (1975). Genre film: A classical experience. *Literature/Film Quarterly*, 3(3), 196-204.
- Tan Özdemir, S. (2011). *Yeni kara filmler*. Ankara: Nirengi Kitap.
- Tasker, Y. (2013). Women in film noir. A. Spicer and H. Helen (Ed.), *A companion to film noir*. (p. 353-368). USA, UK: Wileyblackwell.
- Taylan, A. (2015). Nitel ve nicel araştırmalarda evren ve örneklem seçimi ve sorunlar. B. Yıldırım (Ed.), *İletişim araştırmalarında yöntemler: Uygulama ve örneklerle*. (s. 47-83). Konya: Literatürk.
- Tudor, A. (2003). Genre. B. K. Grant (Ed.), *Film genre reader III*. (p. 3-11). Austin: University of Texas Press.
- Zizek, S. (2008). David Lynch: Ya da gülünç yücenin sanatı. (1. Baskı). (Çev. S. Gürses). İstanbul: Encore.

**Destekleyen Kurum/Kuruluşlar:** Herhangi bir kurum/kuruluştan destek alınmamıştır.

**Çıkar Çatışması:** Herhangi bir çıkar çatışması bulunmamaktadır.