JOHN ORR

SİNEMA VE MODERNLİK

Çeviren: Ayşegül Bahçıvan

ARK

John Orr : Halen Edinburgh Üniversitesi'nde sosyoloji profesörü olarak çalışan Orr, yine aynı üniversitede Film Çalışmaları ve Kültürel Çalışmalar üzerine akademik çalışmalarına devam etmekte ve dersler vermektedir.

Başlıca kitapları şunlardır: *The Making of the Twentieth-Century Novel: Laurence, Joyce, Faulkner and Beyond* (1987; Yirminci-Yüzyıl Romanının Oluşumu: Lawrence, Joyce, Faulkner ve Ötesi); *Tragicomedy and Contemporary Culture* (1991; Trajikomedi ve Çağdaş Kültür); -Colin Nicholson ile editörlüğünü üstlendiği- *Cinema and Fiction: New Modes of Adapting. 1950 - 1990* (1992; Sinema ve Kurmaca: Yeni Uyarlama Biçimleri, 1950-1990); *Cinema and Modernity* (1993; Sinema ve Modernlik).

BİLİM VE SANAT YAYINLARI/ARK

Birinci Basım: ARK, Ankara 1997

© Polity Press, 1993

Bu kitabın Türkçe'deki tüm yayın hakları
Akcalı Ajans aracılığıyla
Bilim ve Sanat Yayınları'na aittir.

Kitabın Özgün Adı
Cinema and Modernity

Yayına Hazırlayan
Erhan Kuzhan-Erkan Uzun

Kapak Tasarımı
Ümit Öğmel

ISBN 975 - 7260 - 22 - 3
Baskı:
Cantekin Matbaacılık
Tel : 384 34 35-36

john orr

SİNEMA ve MODERNLİK

çeviren
ayşegül bahçıvan

ARK

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ 7

I. MODERNİN PARADOKSU ve FİLM 11

II. TRAJİKOMEDİ ve SERİNKANLI VAHİY 27

III. İKİZ ve MASUM 53

IV. BAKIŞIN GÜCÜ 83

V. OLMAYAN İMGE ve GERÇEKDIŞI NESNE 115

VI. METALAŞTIRILMIŞ ŞEYTANLAR I:
Makine ve Maske 143

VII. METALAŞTIRILMIŞ ŞEYTANLAR II:
Otomobil 165

VIII. KARA FİLMİN GARİP TUTKULARI 199

SEÇME KAYNAKÇA 229

SEÇME FİLM KAYNAKÇASI 235

AD ve KONU DİZİNİ 249

TEŞEKKÜR

Bu çalışma, ortaklaşa bir şevkin ürünüdür: Edinburgh'daki sinema derslerinde gösterilen filmler, aynca Duncan Petrie, Jim Hickey, Carmine Mezzacappa, Catherine Fellows, Brian Kirk ve Paola Buonadonna gibi, hepsi de sinema üzerine düşünmemin ayrıntılı bir şekilde gelişmesine yardımcı olan isimlerle girdiğim bireysel tartışmalar. Sonucun bunca zenginleşmesinde, her birinin büyük payı var.

J.O.

ÖNSÖZ

Bu kitap otuz yıl önce, 1959'da *Cahiers du Cinéma*'daki hararetli tartışmanın yeniden gözden geçirilmesiyle ortaya çıktı. Tartışmanın konusu, Alain Resnais'nin o anı yansıtan filmi *Hiroshima, mon amour*'du ve yuvarlak masa kendi sinema kariyerlerini başlatmak üzere olan *Cahiers* eleştirmenlerinden; Jean-Luc Godard, Jacques Rivette ve Eric Rohmer'den oluşuyordu. Filme gösterdikleri tepki heyecanla karışık bir şaşkınlıktı. Filmi sinema tarihinde bir yere hemen oturtamadılar, çünkü Resnais'nin atom bombasının küllerinden yükselen yeni kenti anlatan bir belgesel yapmak için 1959 barış hareketinde Hiroshima'yı ziyaret eden Fransız bir kadın oyuncuyu işleyen anlatısı, onların o zamana dek hiç görmedikleri bir şeydi. Geçmişle geleceği karıştırması, ana karakterlerini adlandırmaktan kaçınması, filmi hem Amerikan melodram geleneğinden hem de İtalyan yeni-gerçekçilik sinemasından belirli bir uzaklıkta tutmaktaydı. Sürekli tekrarlanan kesme geçişler onlara Eisenstein'ı anımsattıysa da, uzun kaydırma çekimleri tamamıyla çağdaş olan bir akıcılığa ve serbestliğe sahipti. Marguerite Duras'ın yazdığı gibi, dıştan ses * gücü ve ifade tarzıyla yazınsal olmasına karşın;

---

* *the voice over*: Bir filmde, belgeselde ya da televizyon programında, sesini duyup kendisini göremediğimiz metin okuyucuları (anlatıcılar). (ç.n.)

göz kamaştırıcı ve sinemaya ilişkin imgelerle birlikte, biri Fransız diğeri Japon iki sevgili arasında geçen kusursuz ve erotik bir diyaloğu içeriyordu. Aynı zamanda filmin belgesel tadı, örneğin Resnais'nin kentin caddelerinde bir barış belgeselinde oynayan Emmanuele Riva'yı filme çekmesi, filmin nükleer çağda geçen bir aşk öyküsünden çok daha fazla şeyler anlatmasını olası kılmıştır. Film, Paşolini'nin "kameranın oradalığı" (*the presence of the camera*) diye adlandırdığı şeyin duyumsanmasını sağladı ve sinemanın kendi doğası üzerinde derin bir yorum haline geldi.

Filmin tartışılması sırasında, Rohmer ve diğerleri gelişiminin hâlâ başında olan bir sanat biçiminin, klasik evreyi geride bırakarak yirminci yüzyılın öteki modernistlerinin sanat yapıtlarıyla aynı özelliklere sahip anlatı ve imgeleri üreten gerçek bir modern sinemanın başlangıcını izleyip izlemediklerini düşünüyorlardı. Aynı zamanda, bunun gelecekteki sinema olup olmadığını merak ediyorlardı. Bu çalışma bu grubun ortaya attığı soruları, otuz yıl sonra, onların "geleceğinin" sonunda "bizim geçmişimiz" olduğu, kendilerinin de tartıştıkları hareketin sinemacı olarak bir parçası haline geldikleri bir zamanda yanıtlamaya çalışmaktadır. Onların modern duyusu, modern filmler hakkında sormamız gereken iki yaşamsal soruyu kaynaştırıyor: Bazin'in ünlü "Sinema nedir?" sorusunu, daha gelişmiş ve aynı ölçüde can alıcı "Sinemada önemli olan nedir ?" sorusuyla ilişkilendirmektedir.

Bu ikili sorunun yanıtlanmasıyla ortaya atılan sorun, onun gerektirdiği iki farklı okuma düzlemidir. Özellikle, sinemada genel olarak neyin önemli olduğunu sorgulamaktan hiçbir şekilde vazgeçmeyen eleştirel film okumalarına gereksinimimiz var. Aynı zamanda, kendisini asıl filmden daha üstün bir konuma yerleştirmeye çalışan bilimsel sinema çalışmalarına ya da yazı dilindekine benzer gizli bir film grameri bulmayı amaçlayan araştırmalara karşı çıkmalıyız. Sinema, felsefenin yerini alamaz. Çoğu kuram ya da felsefe en azından duruma göre hangi bakış açısının tamamlayıcı veya çürütücü olacağını görmemizi sağlar. Olayları nasıl gördüğümüz eninde sonunda bize kalmıştır. Yine de yapılandırılmış görme tarzlarının sağladığı bu tür eleştirilere hâlâ gereksinim duyuyoruz.

Bu eleştiriler olmadığında filmler çekilmeye devam etse de, sinema diye bir şeyden söz edilemez.

Bu çalışma için özellikle Nietzsche, Freud ve Sartre'ın kimi okunmalarının üzerinde durulmalı. Bu üçünden hiçbiri de sinemada neyin önemli olduğuna yanıt vermez, ama benim kendi yanıtlarımı bulmama dolaylı olarak yardımcı oldular. Böylelikle de, güç istemi (*will-to-power*) ve bengi dönüş (*eternal return*); tekinsiz (*uncanny*), düşsel (*oneiric*) ve yineleme zorunluluğu (*compulsion to repeat*); bakış (*look*), imgesel ve kötü inanç (*imaginary and bad faith*) metin boyunca yinelenen kavramlardır. Bunların hepsi, bu kavramları tersine çeviren bu çalışmada ele alınan filmlerle tanımlanır. Bu çalışma genelde, kavramları tersine çevirmek için yapılmış filmler ile *bizi* onları sorgulamaya sevkeden filmleri ayırır. Burada Nietzsche'yi işin içine katmak garip kaçsa da; filmin doğasını onaylayan sanatı, her zaman bireysel ve kolektif olan dinamik ve yaratıcı eylemlerin ürünü olarak; yaşam dünyalarımızın işlenmemiş verileri üzerine kendilerini zorlayan ve daha sonra bu verileri dönüştüren yaratıcı bir eylemler bütünü olarak ele aldığı için Nietzsche'nin güç istemi görüşünü savunuyorum. Nietzsche'ci "geri dönüş" değişen koşullar altındaki kültürün biçimlerini yinelemek adına kültürün tüm gücüne öylesine vurguda bulunur ki sinema bir daha asla saf bir varlık ya da saf bir oluş durumu olarak görülemez. Değişim sürecinde sürekli kendini tekrarlayan bir biçim olarak görülebilir. Bu görüş sinemanın, Batı modernliğiyle olan ilişkisi içerisinde 1958-1978 yılları arasındaki yirmi yılı aşan bir süre boyunca gerçekleşen neo-modern dönüşümünü nasıl kavradığımı ortaya koyuyor. Bence, film çevirmenin bu çatısı, sinema ile modernlik arasındaki en yaşamsal bağlantı olma özelliğini sürdürüyor. Pek tabii ki bundan daha öte şeyler de var; ama asıl önemli olan duyumsadıklarımızı yazmak olduğu için geniş ölçüde ele alacağım konu bu olacaktır.

I.

Modernin Paradoksu ve Film

Sinemada modern olan, daha şimdiden tarihe karışmıştır. Ama yerine yeni bir şey de getirilememiştir. Son elli yılda yapılan filmlere baktığımızda, bu paradoksla karşı karşıya kalırız. Bu paradoksun nedenleri çok karmaşıktır. Bunları ancak, anlatısal filmleri de içeren modern sanat yapıtlarını; Nietzsche'ci anlamda varlığa *geri* dönerek oluşan, ilerlerken geçmişi yansıtan süreçler olarak incelersek anlayabiliriz. Modern sanat yapıtlarının "modern" olmak dışında birçok özelliği vardır. Bu özellikler, anlaşılması güç olan "modern sanat yapıtları" tanımını aşar, öyle ki "modern" sözcüğü bunları karşılamaya yetmez. Film söyleminde bu tarz bir zorlukla karşılaşıldığında, işin kolayına kaçılır. Modernin hiç durmadan kendini dönüştüren doğası, doğasında var olan acımasız dinamizmi göz ardı edilir; "modern" daha şimdiden son bulmuş, geçmişte kalmış bir şey olarak görülür. Bugün pek çok eleştirmen her yeni oluşumu, son zamanlarda mimarlıkta ortaya çıkan önemli tasarım değişiklikleri için kullanılan kavramdan esinlenerek, öncüllerinin her şeyi saplantılı ama kendinden emin bir tavırla "modern" sözcü-

güyle tanımlamaları gibi, "postmodern" sözcüğü ile tanımlıyor. Etiketler düşüncedeki boşlukları örter. Genellikle "postmodern" kendini, daha çok ABD'de, eleştirel olmayan, salt zevk almayı savunan tüketimcilik ideolojisinin bir belirtisi olarak açığa vurur. Kültür kuramındaki birçok kavramın önüne getirilen "post" öneki, çağımızın sabırsız tüketimciliğine tanıklık eder. Bu önek henüz kesin olarak tanımlanmamış kavramların yerine kullanılır. Biçim değişiklikleri geçmişten mutlak kopuşlar olarak metalaştırılır ve önekler kolaylık açısından yararlanılan etiketler haline gelir.

Sinema söz konusu olunca, önekleri kullanmak o kadar kolay değil. Üstelik, burada kullanılan klasik ve modern gibi kavramların kendileri de sonu gelmeyen, ama sınırlı kullanımları olan sözde kestirimlerdir. Sadece yüzyıllık geçmişi olan bu sanatta belli belirsiz görünürler. Modern kavramı üzerindeki dikkatimizi daha çok Batı sinemasının gerçek modern harekete ulaştığı ileri sürülen, 1958-1978 arasında sadece 20 yıl süren sesli dönemdeki sinemanın dönüşümü üzerinde yoğunlaştıracağız. Burada modern filmin kendine dönük doğasının, ironi, pastiş, kendini yansıtabilme ve her şeyi vurgulayabilme yetisinin hiç de 'postmodern' olmadığını, tersine sinemanın modernlikle sürekli etkileşiminin başlıca özelliği olduğunu savlamak istiyorum. Ne var ki 'modern' kavramı, deyim yerinde ise bir muamma (*enigma*) olarak durmaktadır. Bu dönem sinemasına "klasik" yerine "modern" denmesinin iki nedeni var. Bunlardan birincisi, bu dönemin sinemasının Batı toplumlarının yaşadığı modernliğin eleştirel ve yıkıcı bir yorumu olarak görülebilmesidir. İkincisi ise, onun 1960'lara kadar görülen Stüdyo sistemi Hollywood anlatılarından kesin çizgilerle ayrılmış olmasıdır. Bununla birlikte, bu dönem sinemasına 'modern' ya da 'postmodern' yerine 'neo-modern' demek daha doğru olur, çünkü bu aynı zamanda moderne, sinemanın teknik anlamda yolun başında olduğu 1914-1925 yılları arasındaki yüksek modernizmin erken dönemine Nietzsche'ci bir *geri dönüş*tür. Sinemanın ilk modern anı, kısa ömürlü olmuştur. Piyasanın kültür politikası Hollywood'daki bu modern hareketi engelledi. Avrupa'da ise, Hitler ve Stalin'in kıskaç hareketi içinde, bir yandan sansürün diğer yandan diktatörlüğün kurbanı olur. Böylece, gerçekten 'modern' olan iki sinemadan

söz edilebilir: Murnau, Dreyer, Lang, Buñuel ve Eisenstein'ın sessiz sineması ile 1960'larda ve 1970'lerin başında tümüyle belirginleşen sesli sinema. O halde, yaklaşık otuz yıllık bir boşluğu nasıl açıklayabiliriz? Yanıt, kuşkusuz, bu boşluğun tehlikeli ama gerekli bir oluşum olduğudur. İki şey; politik baskı ve sürgün gerçeği ile yeni teknolojilerin sesli sinemaya yavaş yavaş girmesi el ele vererek modern filmin sürekliliğini engellemiştir. Eisenstein, Lang ve Buñuel gibi başlıca Avrupalı yönetmenlerin sesi kullanması, politik gelişmeler karşısında geri planda kalmış ve ödün vermek zorunda bırakılmıştır. Lang, Brecht'i ve Dışavurumculuğu ustaca bir araya getirdiği, seri cinayetleri politik alegori ile hoş bir şekilde birleştirdiği *M* filmini, Nazi Almanyası'ndan kaçışından iki yıl önce yapmıştı. Eisenstein'ın *Ivan the Terrible*'ı, Sovyet yönetmenin, savaş sırasında ses ve renk açısından ilerlemesine, bazılarına göre de politik alegori ve teatral Dışavurumculuğa doğru *geri* bir adım atmasına yol açmıştır. Buñuel ise, Franko'nun zaferinden sonra sürgünde yaşamaya devam eder.

Lang ve Eisenstein'ın büyük yapıtlarıyla yüksek modernizm arasındaki bağların zayıf olduğu söylenebilir. Çalışmaları Nietzsche'ci geri dönüşün, sanatsal yineleme kadar kültürel ilerlemenin, moderne daha gelişmiş bir teknik biçimle geri dönüşün izlerini taşır. Modern sinemanın paradoksu, biçimin *tamamlanması* olarak yinelenmedir. Gerçi bu yalnızca sinemaya özgü bir paradoks değil; ama en güçlü şekliyle endüstriyel bir sanat olan sinemada görülür. Filmdeki devinim hem doğrusal hem de döngüsel olmuştur. Doğrusal devinim, Eisenstein'dan itibaren; Kracauer'ın deyimiyle, gerçekliğin büyük fiziksel kurtarılışı ve özellikle Vigo ile Renoir'ın sinemasında görüntünün göz kamaştırıcı yetkinliğinin açığa vurulması doğrultusunda olmuştur.[1] Buna karşın, döngüsel devinimde görüntünün *yer değişimi* artar ve modern kapitalist dünyanın maskesi indirilerek sorunlu doğası ortaya çıkarılır. Böylece sinema yapıtlarının tarihi, iki uç çizgi ile döngü, doğrusallık ile geri dönüş,

1. Siegfried Kracauer'ın genel sinema çalışmasında film, gerçekliğin 'fiziksel kurtarılışı' olarak vurgulanır:. *The Theory of Film: The Redemption of Physical Reality* (Oxford: Oxford University Press, 1960).

Kracauer'ın estetiği ile Adorno'nun estetiği arasındaki gerilim ve çatışmadan oluşur.[2] Bu bağlamda, halihazırdaki 'postmodern' retoriği yapay ve sınırlı kalmaktadır. Gerçekten de postmodern adıyla anılan pastiş, bilinçli anlatı, oyun oynama, çokdeğerlilik gibi biçem ya da anlatı özellikleri, 1950'lerin sonlarına doğru gerçekleşen sesli sinemanın *klasik* anlatılarından modern kopuşun bir parçası olarak çağdaş kültürümüzde başından beri vardı. Bunların çoğu neomodern buluşlardır.

1910'dan itibaren modernist başkaldırı, evrensel uyuma ulaşmayı isteyen yaratıcı insan çabasının bir biçimi olan romantik sanatsal çalışmaların dünya görüşünü hedef almıştı. Parçalanmış, araçsal bir dünyada böylesi bir ütopik uyum arayışı, romantik sanatçının yeni, yaşayan bir düzen için acı çektiği bir maceraydı. Buna karşın, modernizmin kafa yapısı bölünmüştü ve doğadan çok kente, gelenekten çok teknolojiye yakındı. Ama, Taylor'ın belirttiği gibi, tarihimizin çok daha yakın bir dönemindeki 1968'in politik başkaldırıları bu iki karşıt hareketi fiilen birleştirdi.[3] Paris tarzı po-

2. Peter Sloterdijk, nasyonel-sosyalizmden sonra ve önce farklı alanlarda modern Almanya'nın kendini tekrarlayan karşı-kültürünün açık bir Nietzsche'ci eleştirisini yaparken Adorno'yu aşar. 'Kinik akıl' ilk defa Weimar Almanya'sında, daha sonra 1960'ların sonunda ve 1970'lerde billurlaşan yıkıcı bir zihin yapısıdır. Kinik akıl burada, döngüsel Bengi Dönüş kuramıyla yakından bağlantılıdır. Öyle ki Sloterdijk'in tarihsel şemasında hem bir kavram hem de kavramın gösterdiği bir nesne olarak işlev görür. Bakınız: *Critique of Cynical Reason*'ın 'Önsöz' bölümü (Londra: Verso, 1988), s.xxvi-xxix. Adorno'nun estetiği, yine de, modern sanatın varoluşunu modernlik çağında gizilgüç bir tekrar yıkıma anı olarak ifade eder. Adorno "Modern sanat (karanlık olan) kendi büyüsel anı aracılığıyla büyüsü bozulmuş dünyanın büyüsel mülkiyet fetişizmini önlemeye çalışır. Sanat yapıtları, gerçeklikte varolmayan şeylerin varoluşunu kendi varoluşlarıyla koyutlar" diye yazar. Theodor Adorno, *Aesthetic Theory* (Londra: Routledge and Kegan Paul, 1984), s. 86. Adorno, kültür endüstrisindeki çürümüş görüntüler dünyasının taleplerine çok kolay teslim olduğu için, filmdeki yansıtıcı görüntüyü reddeder. Tersine, otantik modern filmin belirli aralıklarla başat yansıtıcı görüntüyü dönemsel olarak kırmaya çalışması gerekir. Adorno'nun Kracauer'ı ve filmin yansıtıcılığını reddedişi için bakınız: J.M. Bernstein'ın derleyip önsözünü yazdığı *The Culture Industry*'de 'Transparencies in Film' (Londra: Routledge, 1991) s. 154-162.

3. Charles Taylor, *The Sources of the Self: The Making of Modern Identity* (Cambridge: Cambridge University Press, 1989) s.496-7.

litik karşı koyuş, onun sokak başkaldırıları, varoluşçu yaratma gücü, bilinçli temsil etme ve kültürel göstergelere tutkunluğu kendinden esinli uyumsuzlukları içinde modernistti. Ama herkesin eşit katılımına dayanan küresel sanayi toplumuyla ilgili *vahiysel* düş, ütopik ve zaman zaman romantik idi. 1968'den sonra ütopyanın yitirilmesine ve onun yerine, Jay'in 'sonsuza değin vahyin' ilanı[4] dediği Fransız felsefesindeki dramatiklikten arındırılmış vahiylerin konmasına karşın, romantizmin albenilerinden kurtulma arayışı kültürümüzün önemli bir parçası olarak kalmıştır. Bu durum, diğer sanat biçimleri için olduğu kadar modern sinema için de geçerlidir. Sinema romantik dünya görüşünün organik yapısından kopmak için anlatı parçaları ile kamera oyunlarını birlikte kullanır. Adorno'nun yüksek modernizmde saptadığı biçimsel bozulmaların yanı sıra, bazı eleştirmenlerin modernizmde asla var olmadığını düşünerek gönüllüce göz ardı ettikleri bilinçli oyun biçimlerini de ileri götürür. Ama bu sonu gelmez buluş etkinliği ve modernin geri dönüşü, diğer bir can alıcı bileşene gereksinim duyar. O da, görüntünün yansıtıcı gücünü *çoğaltan* teknik olarak sinemanın doğrusal hareketidir. Romantik geleneğin gerçek anlamda son bulmadığını söyleyebiliyorsak; gerçeğin etkisinin, sinemacıların "fiziksel dünyayı kamera merceğiyle görüntüleme isteğinin"de devam ettiğini söyleyebiliriz. Sinemada bu istek, araçların yeni teknik özellikleri ile birlikte fiili olarak yoğunlaşır. Örneğin, Jean Renoir'ın *La Règle du jeu*'sunun bugün bir klasik sayılmasının nedeni, 1939'da hem yansıtıcı *hem de* modern olmasıydı. Bu film belirli bir toplumun, özel bir zaman ve mekândaki belirli bir toplumsal ortamın, yani Nazi kuşatmasından önce kent ve köylerde yaşayan Fransız üst-orta sınıfının filmsel görüntüsünü korkusuzca perdeye yansıtır. Aynı zamanda, Renoir'ın yenilikçi film çevirimi, 1960'lardaki Fransız Yeni Dalga hareketinin neo-modern atılım için teknik olarak vazgeçilmez olduğunu ortaya koydu. Zira, onun anlatısal lirizmi,

4. Martin Jay, Fransız felsefesinin yeni Freud uyarlamalarının dramatiklikten arındırılmış vahiylerini 'The Psychoanalytic Imagination and the Inability to Mourn' da çözümler: *Force Fields: Between Intellectual History and Cultural Critique* (Londra: Routledge, 1992).

saf biçemin bir kutsanması ve modern hareket için bir esin kaynağı olarak selamlandı. Böylece Renoir'ın 'gerçekçiliği', gelecek kuşak neo-modern yenilikçiler için saf biçimin yüceltilmesi haline geldi.

Renoir'ın kalıtı, François Truffaut'un ünlü Yeni Dalga filmi *Jules et Jim*'de (1962) örneğini bulur. Film kamera hareketliliğini; akıcı çevrinmelerini, yarı genel çekimlerini, derin odaklamalarını, usta işi lirizmini Renoir'ın sinemasına borçludur. Sinemanın başlıca modern dönemlerini -1920'leri ve 1960'ları- filmin trajikomik izlekleri ile birbirine bağlarken aradan geçen yirmi yıl, kaydırma ve çevrinmelerin çok daha cesur, geniş perde sinema kullanımının uzamsal olarak daha yankı getirici olmasını sağlamıştır. Henri-Pierre Roche'un özyaşamöyküsel romanından uyarlanan bu film, anlatıcının yazınsal sesini lirik kurguyla, yazılı anlatıyı devinimli görüntüyle karşılar. Bu film yüksek modern çağda burjuva baskısının zincirlerini kıran bohem yaşantısını -evli bir çift ve onlardan birinin aşığının birlikte yaşayışını (*menage à trois*)- sergilerken, bir yandan da 1960'ların yeni varoluşçu ve dünyevi duyarlılığını, Fransa'daki eleştirel genç kuşağın yeni ortaya çıkan duygu yapısını dile getirir. Oldukça anakronik (çağaşımsal) olan bu film *o zamanın* ve aynı zamanda *şimdinin* bir imgesidir. Yeni Dalga, *Jules et Jim*'de neo-modemdir; modernin daha ileri bir tarihteki yeniden doğuşudur.

Yeni Dalga, biçemine uygun giysileri ve hareket serbestliği ile İngiliz dönemi filminin miadı dolmuş, cansız ve karmaşık mizansenine (*mise-en-scène*) karşı çıkar. Bir yandan da başka bir yaygın hatadan, geçmişin nostaljik bir şekilde ele alınmasından kaçınır. Truffaut için, tarih bir ilerleme devinimi olduğu kadar, aynı zamanda da bir geri dönüş devinimidir. Catherine, Jules ve Jim üçlüsü Birinci Dünya Savaşı'na tanık olurlar ve Truffaut'un uyarlamasında, yaşamları Paris'teki bir sinemada dünya haberlerini veren bir filmde Nazilerin kitap yakma olaylarını şaşkınlıkla izleyişlerine kadar sürüklenir. Ama yaşamları döngüseldir. Catherine, eşiyle sevgilisi arasında bir seçim yapamaz ve bu kararsızlığını yeni sevgililer edinerek çözümlemeye çalışır, ta ki trajedi bu döngüyü kırana kadar.

Raoul Coutard'ın akıcı 360 derecelik çevrinmeleri bu döngüsel devinimi güçlendirir. Şeylerin zaman içinde yol alması gibi, üçlünün yaşları ilerleyip Catherine gençliğini yitirmekten korkmaya başlayınca, imgeler ve mekânlar kendilerini yineler. Aynı evleri ziyaret eder, aynı dostlarla karşılaşır, aynı sohbetlerde bulunur ve aynı çatışan tutkuları duyumsarlar. Filmin geçtiği dönem ile yapıldığı dönem arasındaki farklılıklar vurgulanırken, bu dönemler arasındaki benzerlikler ve bağlar da belirtilir. Melodrama başvurulmadığı için karakterlerden uzaklaştırılınız, ama yine de onlarla kendimizi özdeşleştirebiliriz. Tıpkı karakterlerin dünü ve bugünü simgelemeleri gibi, modern sinema da o zamanı ve şimdiyi simgeler. İlerleme ile geri dönüşü birlikte lirik kucaklayışıyla, Truffaut'un filmi, bugününü düşünümsel olarak geçmişine bağlar.

Yeni Dalga'yı 'neo-modern' olarak betimlememizi, açıkça savaş sonrası İtalyan sinemasının 'yeni-gerçekçi' etiketine borçluyuz. Ama daha önce de vurguladığımız gibi, Renoir'ın, yeni-gerçekçiliğin, Lang ile Eisenstein'ın karmaşık kalıtını devralan neo-modernler görüntünün teknik gelişimiyle koşut olarak yol alır: Neo-modernler görüntüyü, görüntünün gücünün geliştirildiği ölçüde dönüştürür. Yenilikleri bu gelişmeye; yani önce özümsenen, sonra da yerini yeni bir şeye bırakan teknik ve izleksel gelişmeler tarihine bağlıdır. Zevk ile yıkımı, huzursuz etme ile büyülemeyi aynı ölçüde birleştirerek yirminci yüzyıl sanatında özel bir yer edinen neo-modernler, hem yenilikçi hem de putkırıcıdır. Onların sinemaları; sorgulama kadar onaylamanın, uyumsuzluk kadar lirizmin, muamma olduğu kadar da anlaşılırlığın sinemasıdır. Hepsinin ötesinde de, düşünümsel güç isteminin sinemasıdır. Anlatıları sürekli olarak kameranın kendi gücü üzerinde kafa yorar.

1970'lerden itibaren, modern film alanı çok daha genişlemiştir. Modernliğin kendisi gibi, o da küresel hale gelmiştir. Akira Kurosawa, Satyajit Ray, Andrei Tarkovsky, Elem Klimov, Larisa Shepitko, Glauber Rocha, Andrzej Wajda, Chen Kaige, Zhang Yimou ve Hou Hsiao-Hsien'in bu döneme ait filmleri burada adı geçen herhangi bir film kadar güçlüdür. Ama neo-modern hareketin kökeni, Batı'nın kapitalist modernliği ile ilişkiye geçen Batı Avru-

pa'nın ve ABD'nin ulusal sinemalarındadır. Buralarda sinema farklı *ulusal* geleneklerden gelen sinemacılarda çoğunlukla gücünün doruğundadır. Jean-Luc Godard, gerçek anlamda ulusal olan yalnızca dört sinemanın olduğunu savunur: Rus, İtalyan, Alman ve Amerikan sinemaları.[5] Godard, bunlardan Amerika'nın, katı bir benlik duygusundan yoksun olduğu için, sürekli bir değişim içindeki Amerikan sinemasının gösterimdeki filmi aracılığıyla dünyayı sömürgeleştiren karşı konulmaz bir enerji merkezi olduğunu ileri sürer. Buna karşın, Rus ve Alman sinemalarının, 1917 sonrası Avrupası'nın devrimci karmaşasının faşizm öncesi ürünleri olduğunu söyler. Godard'a göre, 1945'ten beri tek gerçek ulusal sinema, faşizmi deviren faşist bir ülkede, İtalya'da ortaya çıkmıştır. Buradaki dengesizliği ilk bakışta görebiliriz. Hollywood, geçmişte saf büyütmenin (*aggrandizement*) merkezsiz enerjisiydi ve halen de öyledir. Diğer sinemalar ise özgül ve devrimci nitelikteydi, bu yüzden de uzun süre yaşayamadılar.

Godard'ın formülü çekici, ama yanıltıcıdır. Küresel açıdan çok dardır; hatta Batı'da bile neo-modernlerin ulusal enerjileri değişik bir biçimde ele alınabilir. Godard'ın formülü Welles'den Scorsese'e birçok Amerikan yönetmenin eşgüdümlü olarak Hollywood türünü içsel bozuma uğratmalarından, kara filmin (*film noir*) iç karartıcı tehditkâr görünüşünden ortaya çıktı. Ama daha da önemlisi; İtalya, Fransa ve Batı Almanya'daki Avrupa sinemasının neo-modern yönelimi ile İsveç'te Ingmar Bergman, İspanya'da Luis Buñuel gibi diğer ülkelerin bireysel sinemacıları asıl kaynaktır. Avrupa sinemasının yükseliş ve düşüşünü, maddi kaynağı sağlayan ve değişen izlerkitleyi daha geniş bir açıdan ele almazsak anlayamayız. Avrupa filmlerinin kendi ülkelerindeki gişe değerleri Hollywood'un küresel ürünleri karşısında azalırken; Doğu Avrupa filminin, modernliğin belirli bir ideolojisinin, komünizm ideolojisinin kararlı bir şekilde sorgulanmasıyla birlikte olağandışı bir canlılık kazandığı görüldü. Daha sonraki yıllarda, yoğun bunalım içindeki komünist ülkelerden çıkan sinemacıların bu sanat biçimine, tıpkı

5. Godard'ın Londra'daki bir BFI konferansında söylediklerine bakınız: 'Jean-Luc Godard in Conversation with Colin Mac-Cabe', Duncan Petrie (der.), *Screeing Europe* (Londra: BFI,1992) s. 97-106.

neo-modernler gibi, önemli katkılarda bulundukları görülebilir. Tarkovsky, Klimov, Shepitko, Zanussi, Kieslowski, Kusterica ve Abuladze; ABD ve Batı Avrupa'da kendileriyle karşılaştırılabilecek güçte yeni yönetmenlerin *yokluğunda* hatırı sayılır yönetmenlerdir. Bu yokluğa David Lynch ve Peter Greenaway de dahil edilebilir. Çöküş içindeki komünizm, ironik bir biçimde, açıkça yükseliş içinde olan tüketici kapitalizmden daha yetkin bir sinema ortaya koymuştur.

Son derece önemli bir ayrım varlığını sürdürmekte. Asya ve Doğu Avrupa'da modern sinema, bir yandan geleneksel ve modernin, mit ve dinin çatışmasından, diğer yandan politik ideolojiden doğmuştur. Batı sinemasının ayrımı, onun sınıf oluşumundan kaynaklanır. Görüntüleri, üst-orta sınıfların yaşam dünyalarını büyük ölçüde sorgular. Onlar, gerçekte burjuvazinin dindışı imgeleridir. Bu imgelerin doğası daima çelişik değerler barındırır. Bunlar metanetin değil zaafın, güçlülüğün değil zayıflığın, özgüvenin değil endişenin, düşmanlarına ve belirsizliklerine karşın varlığını sürdürebilmiş bir sınıfın tedirgin edici imgeleriydi. Bu temel saptama olmadan, sinema ve modernliğin bütün söylemi anlamsızlaşır. Zira savaş sonrası burjuvazisinin başlıca sorunu onun yoğun değer bunalımında yatmaktadır. Teknoloji, refah ve haz yalnızca bütün sağlam değerlere meydan okumakla kalmayıp genelde yarattıkları boşluğu doldurmayı da başaramazlar. Michelangelo Antonioni'nin dediği gibi, modernliğin bunalımlarından biri, onun günlük hayatta kullandığımız teknolojilerdeki gelişmeye uygun yeni değerler yaratmaktaki başarısızlığında yatar.[6] Yeni teknolojilerin üzerimizdeki çökertici etkisi sersemletici olurken, önerdikleri iyileştirmeler de çoğu kez ahlaki ikilemlerimizi çoğaltır. Yüksek modernizmin farkı öğretici olmasıdır. 1920'lerde Dışavurumcu Alman sineması ekonomik çöküntünün eşiğinde olan, güvenlikten yoksun bir ortasınıfı gözler önüne sermişti. 1960'larda neo-modern sinema, Soğuk Savaşın korku dolu ortamında yeni zenginliğini manen harcayan Avrupa burjuvazisinin kayıtsızlığını sorguladı.

6. Antonioni'nin *L'avventura*'nın gösterildiği 1959 Cannes Film Festivali'ndeki konuşmasına bakınız: Harry M. Geduld (der.), *Film- Makers on Film-Making*'de 'Two Statements' (Harmondsworth: Penguin, 1967), s. 212-14.

1960'ların modern sineması Bourdieu'nun burjuva zevkine ilişkin yıkıcı eleştirisinin büyük bir bölümünün doğrulanmasıdır.[7] Ama aynı zamanda da Bourdieu'nun eleştirisinin derin bir sorgulanışıdır. Neo-modern anlatıların burjuva kahramanları, Bourdieu'nun kültürel zenginlik ile maddi zenginlik arasındaki ilişkilerde saptadığı tedirginliği yaşar. Daha eğitimli, zengin bir dünya, onların gösteriş derecesinde kültürlü olmalarını, kendi sınıflarının sanat yapıtlarını ve bilgi ürünlerini metalaştırmalarını olanaklı kılar. Ama yine de, paranın gerekliliği, cafcaflı bayağılığı, kültürel ikonları sermayeleştirme ve değerlerini yalnız parayla ölçülen sanat yapıtlarına, yani bir pazar fiyatına indirgemedeki ustalığı, burjuva kahramanlarını tedirgin eder. Fellini ve Buñuel'in farklı şekillerde gösterdiği gibi, dinsel inanç da bir avuntu sunmaz. O halde bu tedirginlik, burjuva modernliğini sinemada araştırmaya yönelten güdüleyici etkendir. Bourdieu'nun fazlasıyla göz ardı ettiği burjuva ruhunun özeleştirel ve kendine dönük güçlerini sinema bulup çıkarır. Zenginlik ve gücün karmaşık imgelerinde olduğu kadar, risk ve ontolojik güvensizlik keşiflerinde de aynı ölçüde titiz, şaşırtıcı, olağandışı ve gizemlidir. Yüksek modern ile neo-modern sinema arasındaki son derece önemli ayrımı burada görüyoruz. Birincisi; savaş ve çöküntülerle dolu bir çağda, büyüyen devrim tehdidini oluşturan avangard bir kültürden doğmuştur. Buna karşın, neo-modern sinema, liberal güce eski konumunun, yargılanmaksızın, büyük ölçüde iade edildiği Soğuk Savaş'ın sinemasıdır.

Daha önce değinilen merkezi bir izlek, modern sinemacılığın farklı dallarını bir araya getirir. Sinema, sanattaki romantizmi ortadan kaldırmak için güçlü bir arayışa giren modern hareketin bir parçasıydı. Neo-modernlerin sinemasında bu arayış, romantizmin izlerinin hiçbir zaman gerçekten silinmediği, aşk ve nefreti aynı anda barındıran bir arayışa dönüşmüştür. Neo-modernler, aşk ve ev-

7. Pierre Bourdieu, *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste* (Londra: Routledge, 1986), s.114-6. Bourdieu sinemayı ele alışında, Paris'in farklı toplumsal tabakaları arasındaki kültürel sermayenin kullanılışındaki farklılıkları göstermek için üst/alt kültür ayrımını kullanmaya çalışır. İronik bir biçimde, 1963'teki bulguları 'sanat-evi' ve popüler sinema arasındaki açık ayrıma ilişkin kesin deliller sağlayamaz, s. 270-2.

lilik uzlaşımlarının verimli bir mahremiyet sağladığına, kamusal alanda duyumsanan uyumsuzluğa en uygun yanıtları oluşturduğu inancına ve yenilenen burjuva ayrıcalıklarının suçluluk ve tatminsizlik duygularından bir kaçış olduğuna karşı çıkmışlardır. Böylece Simone de Beauvoir'ın, savaş sonrasının erkek egemenliği altındaki dünyasında yaşayan meslek sahibi, bağımsız kadının yüz yüze geldiği korkunç ikilemleri güçlü bir şekilde çizdiği *The Second Sex*'te (*İkinci Cinsiyet*) on yıl önce yapılan sağgörülü eleştirileri geliştirdiler.[8] Burada, cinsiyetler arasındaki mahrem ilişkiler titizlikle sorgulanır. Cinsiyetler arasındaki ilişkiler, feminist eleştirmenlerin bize anımsattığı gibi, savaş sonrası Amerikan sinemasında kara filmin, klişeleşmiş bir biçimde erkek paranoyası ve herhangi bir kadın gücü karşısında duyulan derin bir kuşku olarak çizdiği gittikçe büyüyen güvensizlik ortamında en önemli cepheyi oluşturur.[9] Aynı zamanda, artan cinsel kimlik bunalımı ve düş kırıklığıyla sonuçlanan aşk ironileri romantik bir umutsuzluk kaynağını tazelemiştir. Sinemada yeniden elde edilmesi olanaksız görülen romantik aşkın yitirilmesi; stoacılığı, ironiyi ve umutsuzluğu kabullenmeye kadar varan tepkilerle karşı karşıya kalmıştır. Modern dünyada mutlak değerin yerine konabilecek bir şey varsa bile, arzu aşkın yerini alamaz. Ama aşk daha şimdiden geçmişe ait bir düşüncedir.

Cahiers du Cinéma'nın *Hiroshima, mon amour* üzerine yaptığı yuvarlak masa tartışmaları, Beauvoir'ın çalışmaları ile Resnais, Bergman ve Antonioni'nin yeni sineması arasındaki bağların ayrımına varmak açısından önemli. Resnais ve Duras'nın filmi, Beauvoir'ın varoluşçu feminizminin yaşama geçirilişinin bir örneği olarak kabul edilir. Nitekim, Rivette, Emmanuele Riva'nın filmdeki rolünü, geçmişinin baskılarına meydan okuyan savaş sonrası Avrupasının yeni varoluşçu kadınının bir örneği olarak görürken; Godard, "*Hiroshima*'nın Simon de Beauvoir'ın düşüncelerinin yaşama

8. Simone de Beauvoir, *The Second Sex* (Harmondsworth: Penguin,1990), s.790.
9. Bakınız: E. Ann Kaplan, *Women in Film Noir* (Londra: BFI, 1981); aynı zamanda Michael Wood, *America in the Movies* (Londra: Secker and Warburg, 1975) s. 97-115.

geçirilmesi olduğunu söyleyebiliriz" demektedir.[10] Böylelikle, *Cahiers* grubu için yeni sinema, "yeni kadın"ın hatlarının çizilmesinden ayrı tutulamaz. Hollywood tarzı idealleştirmeleri ve yıldızlık biçimlerini aşan Riva, Jeanne Moreau, Anna Karina, Monica Vitti ve Harriet Andersson'un çizdiği modern kadınlar, onlara göre modern sinemanın gelişinin en önemli göstergeleridir. Erkek rolleri genelde eski ataerkil otorite biçimlerini sergilemeyi sürdürürken, modern kadın karakter bu uzlaşımlara çarpıcı bir şekilde meydan okur. Böylece, hem modern sinema hem de onun sunduğu modern kadın değişken modernlik biçimlerinden doğar, ama sonuçta her ikisi de var olan modernlik biçimlerini sorgular. Bu daha sonra neo-modern dönemde Agnes Varda, Margarethe von Trotta, Claire Denis ve Chantal Ackerman gibi kadın yönetmenlerin çalışmalarında ele alıp geliştirdikleri bir sorgulamadır.

Neo-modernlerin mahremiyet uzlaşımlarını sorgulayışı, algılama uzlaşımlarını sorgulayışlarından ayrı tutulamaz. Neo-modernlere göre, kameranın algılama gücü zayıf ve kısmidir. Görüntünün büyük gücü Tanrı'nın, Marx'ın, evliliğin ya da demokrasinin yerini tutamaz, ama bütün bunları sorgulamalıdır. Mutlak değerlerin yokluğu düşüncesinin altında bütün bilgilerin belirsiz olduğu görüşü yatar. Modern sinema, tedirgin edici arayış anlatılan aracılığıyla, Merleau-Ponty'nin algının görsel alanının içsel belirsizliğine ilişkin savını doğrular.[11] Bütün yönetmenler, yaşantıda algıladıklarını film üzerinde ifade ederler ve Sobchack'ın kendi film fenomenolojisinde gösterdiği gibi, izleyiciler ifade edileni tersine çevrilebilir bir ha-

10. Rivette, Riva'nın adsız kahramanını yorumlar: "Kız Hiroshima'da şok yaşar; bilincini darmadağın eden 'bomba' tarafından vurulur ve bu vurulma anından itibaren bomba onun için bir kendini yeniden bulma, kendini yeniden oluşturma sorunu haline gelir. Aynı biçimde, atom bombasının yarattığı yıkımdan sonra Hiroshima'nın tekrar inşa edilmesi gibi, Emmanuelle Riva da Hiroshima'da *kendi* gerçeğini inşa etmeye çalışır." Jim Hiller (der.) *Cahiers du Cinéma, The 1950's* (Londra: Routledge and Kegan Paul, 1985), 'Hiroshima, notre amour', s. 62-64.

11. Maurice Merleau-Ponty *The Phenomenology of Perception* (Londra: Routledge, 1989), s. 5 ve sonrası; 132 ve sonrası; aynı zamanda *The Primacy of Perception*'da 'Eye and Mind' (Evanston: Northwestern University Press, 1964), s.166 ve sonrası.

reketle algılar ve bu ifade edilene ilişkin algılarını ifade ederler.[12] Sinemacıların ve izleyicilerin yaşam dünyaları, teknik bir aracı olarak kendi yaşam dünyasını yaratan film aracılığıyla kesişir. Ama neo-modernler bu arabuluculuk süreci üzerinde düşünümsel olarak oynar ve öznelerarasılığın bağlayıcı zincirlerini sonuna kadar zorlarlar. Görüntü ne kadar belirsizse, ona verilen yanıtın kesinsizliği de o ölçüde artar. Görme ile ilgili uzlaşımlar vardır, ama hepimizin paylaşabileceği mutlak doğrular yoktur. Bütün deneyimler bağlama, konunun işlenişine, kameranın ve izleyicinin durumuna bağlıdır. Bu bakımdan sinema, bizim ne şekilde gördüğümüzün ve ne şekilde görüldüğümüzün değişen uzlaşımlarını gösteren, aynı zamanda kendisi de değişen bir araçtır.

Merleau-Ponty'nin algının dışavurumu olarak deneyimin öznelerarası doğasını vurgulayışı, "deneyim aracılığıyla deneyimi ifade etme" olarak filmsel imge görüşüne ağırlık verir. Anlatısal film asla her şeyi gören değildir, yani öznel bakış açısından tamamen kesinlikle kopmamıştır. Öte yandan, Robert Montgomery'nin *The Lady in the Lake* (1946) adlı filminin gösterdiği gibi, tümüyle öznel bir anlatı yaratmak, izlerkitleyi düşsel olaylar akışını yalnızca bir kişinin gözünden izleyebileceğine inandırmak teknik açıdan zordur. Film, her zaman öznelerin kendi yaşam dünyalarındaki konumlarını zaman ve mekân içinde dinamik bir hareket olarak gösteren uzamsal bir araçtır. Sinemada tüm insan-özneler, yönetmenler, oyuncular ve izleyiciler aynı anda hem özne hem de nesne, hem izleyen hem de izlenen, hem görülen hem de görendir. Algılamada sabit deneyim noktaları, mutlak kesinlikler yoktur. Modern filmler algılananı anlatarak, kameranın kaydettiklerini ekrana yansıtarak, günlük deneyimin yaşam dünyalarından çıkan imgesel anlatıları işler. Günlük sıradan şeylerin görüntüleri aracılığıyla giz perdesini aralamayı amaçlar ve Joyce'dan itibaren görülen modern romanın yaptığı gibi, kendine özgü kavrayışların doğduğu ve geliştiği anın matrisini (*matrix of epiphanies*) büyük olaylardan ya

12. Vivian Sobchack, *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience* (Berkeley: University of California Press, 1992), s. 88-95.

da melodramatik gösterilerden değil, günlük deneyim örgülerinden geliştirirler.[13]

Godard'ın genç sinemacılara önerisi, yaşadıkları günlerin akışı üzerine düşünmeleri ve bu deneyimi görüntülerle nasıl yakalayabileceklerine kafa yormalarıdır. Bu yalnızca saf gözlem ile film yapmanın reçetesi olmakla kalmaz, *cinema-vérité* (sinema-gerçek)'nin gücünü onaylar ve onu bulunduğu yerden öteye taşır. Film, devinimi görmenin bir yoludur; ama filmin kendisi de kameranın önündeki ve arkasındaki eylem biçimidir. Film çekmek ve kamera önünde rol yapmak birbirleriyle ve genel insan eylemiyle bütünleyici ilişkileri olan konumlanma biçimleridir. Neo-modern sinema bu süreç üzerinde düşünümsel olarak oynar ve bu oynama sırasında bütün kültürel göstergelerimizin zayıflığını vurgular. Film çekme sürecinin doğasında var olanı ortaya çıkarır. Herhangi bir filmdeki algı nesnelerinin ne şekilde değerlendirileceği, filmdeki karakterlerin de, onları izleyen izleyicilerin de paylaştığı bir bilmecedir -asla kolaylıkla çözülemeyen bir bilmece. Böylece, neo-modernler de modernliğin birçok zaman-mekân dönüşümünün temel bir sonucu olan, pek çok kişinin algılama ile ifade etme arasında duyumsadıkları gittikçe büyüyen kopukluk ve tam anlamıyla göremedikleri bir şeye nasıl bir karşılık vermeleri gerektiği tedirginliğinin üzerinde yoğunlaşır. Godard, Antonioni ve Resnais dinsel bağlılığın ve otoritenin yerine geçebilecek dünyevi değerlerin belirsiz ve tedirgin edici hümanizmlerinin sınırlarını açığa çıkarırken; Bergman, Buñuel ve Fellini bu dinsel bağlılık ve otoritenin gücünü sorgular. Giddens'ın belirttiği gibi, modernliğin düşünümsel kültürü, son otuz yıl içerisinde mutlak bilginin kesinliği gittikçe azalırken; kendini keşfetme, görme süreci içerisinde kendimizi farklı tarzlarda görme arayışlarının arttığı bir kültürdür.[14] Neo-modernler bunu daha başlangıçta sezinlediler. Onların sineması, ikili bir yükselişin paradoksuna; kendini keşfetme arayışının artan hızının, bu keşfin büyüyen bir hızla olanaksızlaştığı duygusunu umutsuzca yenmeye çalışmasına tanıklık eder.

13. Modernist anıklık *(epiphany)* tartışması için bakınız: Taylor, *The Sources of the Self*, s. 450 ve sonrası; ve John Orr, *The Making of the Twentieth Century Novel*, (Londra: Macmillan, 1987), s. 13-14, 44-45.

14. Anthony Giddens, *Modernity and Self-Identity: Self and Society in the Late Modern Age* (Cambridge: Polity Press,1991), s.19-21, 27-32.

Neo-modernlerin devri 1960'lar ve 1970'lerin başıysa, o zamandan itibaren onların yerini başka bir şey aldıysa, bu nedir? Her şeyden önce, onların kalıtı bütün sinema biçimlerince özümsenmiştir. Bugün, bütün sinema moderndir. 1970'lerden itibaren Hollywood, yeni kuşak genç yönetmenler ve yarı bağımsız yapımcılar aracılığıyla neo-modern biçemin çoğu boyutlarını metalaştırdı. Örneğin *Body Heat*'in mizansenı ya da *JFK*'nin montajı, sinemanın modern dönüşünün açık kalıtlarıdır. Ama son on yıl içinde bu süreci engelleyecek iki önemli olayın gerçekleştiği de açık. Birincisi, etkileyici 'özel efekt' teknolojilerinin geniş bütçeli bilim kurgu, korku ve şiddet filmlerinin itibarını yükseltmiş olması. Öte yandan, Amerikan sineması etkili gücünü Lynch, Altman, Coen kardeşler, Jim Jarmusch, Spike Lee ve daha birçoklarının çalışmalarında, Hollywood'un anlaşılmaz çevrelerinde harcamaya devam ediyor. İkinci olay ise, Hollywood'un modern'in teknik ve biçemsel özelliklerini özümserken, onları aynı zamanda da değiştirmiş olmasıdır. 'Postmodern'in öncüllerinden biri, aynı metnin entelektüel ve sıradan okunuşlarının ikisinin de haz vermesinin olasılığını öne süren Eco'nun çifte okuma'sıydı (*double reading*).[15] Ama Hollywood'da *çifte* okuma Eco'nun önerdiğinden çok farklılaşmış ve tehditkâr hale gelmiştir. Türdeş izlerkitlenin çözündürülmesi ve bölünmüş piyasanın talepleriyle başa çıkmak için bir strateji haline gelmiştir.[16] Ahlaki önermeler olduklarını savlayan melodram türlerinin en güçlüleri artık sağa ve sola , zenciye ve beyaza, erkeklere

15. Örneğin, Umberto Eco'nun *Casablanca* çözümlemesine bakınız: *Travels in Hyper-Reality* (Londra: Picador, 1987), s.197-211. Eco bir popüler filmin entelektüeller arasında bir kült statüsüne yükseltilmesinin bir örneği olarak çifte okumayla ilgilenir. Bu, popülerin metinlerarası ya da bilinçli olarak yeniden okunması olarak Eco'nun 'postmodern' versiyonu için bir başlangıç noktası oluştursa da, Eco'nun kendi tavrının belirsiz olduğunun anımsanması gerekir. Eco 1984'de şöyle yazar: "Fazlasıyla akıllı izleyici Calvino ve Barthes okuduktan sonra *Casablanca*'yı Michael Curtiz'in kavradığı gibi okudukları gün kederli bir gün olacaktır. Ama, o gün gelecek", s.211. O gün geldi. Kült Amerikan filmlerini ilk övenlerin neo-modernler, özellikle sonradan Fransız Yeni Dalga'nın yönetmenleri olan *Cahiers du Cinéma* eleştirmenlerinin olması öğreticidir. Örneğin, *Cahiers*'ın Nicholas Ray'e ilişkin dosyasına bakınız: *Cahiers du Cinéma: The 1950's*, s.104-26.

16. Robert Ray, *A Certain Tendency of Hollywood Cinema 1930-1980*, (Princeton: Princeton University Press, 1985) s.129-153.

ve kadınlara, insan haklarını savunanlara ve onları alaya alanlara, barışseverlere ve şiddet taraftarlarına, potansiyel tecavüzcülere ve onların potansiyel kurbanlarına aynı anda seslenmek için çelişkili iletiler içeriyor. En güçlü Hollywood ürünleri, klasik döneminde bile görülmeyen bir biçimde şizofreniye eğilimlidir. Böyle oldukları için de çok büyük gişe değerlerine sahiptirler.

Amerika'nın yoğun pazarlama ve işbölümü gücüyle dünya sineması üzerindeki egemenliği, sanatsal başarıları açısından neo-modernlerin yerini başkalarının doldurmasının olası olmadığı anlamına gelir. Modernin bir anlık, ikinci bir geri dönüşü olası gözükmüyor. Aynı zamanda, çağdaş sinemanın bütün biçimlerinin çeşitli yönelimleri incelenmek üzere bir kenarda duruyor. Onları daha geniş bir bağlamda anlamak zorundayız, ama bunu yapmak için gerekli olan eleştirel dilden hâlâ yoksunuz. Daha belirgin bir örnek olarak David Lynch'in çalışmalarından söz edebiliriz. Lynch bilinçli bir şekilde, geleneğe duyulan nostalji ile beklenmeyen ve açıklanamaz olanın gündelik korkunçluğunun birbirine karıştırıldığı 1980'lerin küçük kasaba ortamında, Amerikan tür sinemasının kanun kaçağı ve isyancı gibi izleklerini yeniden gündeme sokmuştur. Buñuel'in adı, örneğin *Blue Velvet*'deki tarlada bulunan insan kulağı olayı ile bağlantılı olarak anımsandığı halde, başka etkiler de bir o kadar güçlüdür. Lynch'in çağdaş törelere ilişkin göz kamaştırıcı ve rahatsız edici görüşü, klasik Hollywood melodramlarını andıran bir oyunculuk biçemi ve durağan bir mizanseniyle ve bundan da önce sessiz filmdeki Dışavurumcu karakterin abartılı davranışlarıyla aykırı bir şekilde bağlantılıdır. Lynch tam anlamıyla geçmişe dönerek çağdaşlığı yakalamıştır. O, ulusunun film tarihinde sonsuz yankıları olan parodik öykülerin anlatıcısıdır. Ama türleri alaya alsa da onların tutsağıdır; filmlerinin yıktığı Amerikan düşüne, küçücük kasaba nostaljisiyle tapınan bir tutsaktır. Bu nedenle, Amerikan sinemasının neo-modern kalıtı devralan en yetenekli yönetmenlerinden biri olan Lynch, efsanevi esareti içerisinde oldukça tutucudur. Bu, Hollywood tarzı baştan çıkarıcı işbirliklerinden ve sinema dünyasına egemen olmaya çalışan Amerikan nostalji özleminden uzak durarak kaçınmamız gereken bir tutuculuktur. Daha önceki on yıllık zaman dilimiyle ilgili olan temel uğraşımıza, yani sinemanın modernliği özel bir şekilde sorgulayışını ayrıntılı bir biçimde araştırmaya geçmeliyiz.

II.

Trajikomedi ve Serinkanlı Vahiy

Neo-modernler'e, yüksek modern dönemden yalnızca doğalcı sanata değil, aynı zamanda modern çağda trajik duygunun yaşayabilirliğine de karşı çıkan dört kalıt kalır. Avrupa kentinin modernist mimarisini, modern dramada trajedinin ölümünü, resimde dışavurumculuğun içe yönelişini ve yine kurmacada anlatının içe yönelişini kalıt olarak devralırlar. Neo-modern sinema bu kalıtlardan, trajikomedi ve serinkanlı vahiy diye adlandırmak istediğim iki farklı duygu yapısı ortaya çıkarır. Bunlar, metinde ve harekette biçimin ve duyarlılığın yeni bir kaynaşımını doğuran yapılardır.[1] Romana yönelecek olursak, 1945'ten sonra Avrupa sinemasının romandan; tehlikeli ortamda, yani modern kent ve modern savaş'ın tehlikeli ortamında, var olmaya ilişkin yeni anlatılar kalıt aldığını

1. 'Duygu yapısı' kavramı Raymond Williams tarafından, başlangıçta belli tarihsel dönemlerdeki düşünme ve duyumsama tarzlarının belgelere dayanarak yeniden yapılandırılmasını ifade etmek için kullanıldı; bkz: *The Long Revolution*, (Harmondsworth: Penguin, 1975) s. 64-78. Daha sonra, yazına ilişkin duygu yapılarını da içerecek şekilde genişletildi. Williams duygu yapılarını 'canlı bir biçimde yaşanan ve duyumsanan anlamlar ve değerler' olarak tanımlar ve şöyle devam eder: "Duygu yapıları ile biçimsel ve sistematik inançlar arasındaki ilişkiler pratikte değişkendir". *Marxism and Literature* (Oxford: Oxford University Press, 1977), s. 132.

görürüz. Bu ölüm kalım savaşımını en güçlü şekilde, kahramanları ne kadar kusurlu ya da zayıf olursa olsun, fiziksel talihsizliklere ve karmaşık duygu çözülmelerine dayanabilecek özgüce sahip olan Joyce, Proust, Woolf, Mann ve Fitzgerald'ın yapıtlarında görebiliriz. *Ulysses, Remembrance of Things Past, To the Lighthouse, The Magic Mountain* ve *Tender is the Night*'a hakim olan duygu yapıları, orta sınıfa ait kahramanların stoaça katlanması gereken delilik, hastalık, ölüm tehlikesi ve başarısız dostluklar gibi acıları içinde barındıran yapılardır. Gündelik yaşantının riskleri ve ihanetleri asla tam bir boyun eğişle kabul edilmeyip, onlara karşı konulmalıdır. Ne var ki asla onların üstesinden gelinemez ve aşılamaz.

Gelişmiş sanayi çağı asla kahramanca direnişin ya da soylu aşkınlığın çağı olarak idealleştirilemez. O, bölük pörçük, belirsiz, acı dolu, zaman zaman biçimsiz ve üstelik de anti-romantiktir. Tanrıdan ve doğadan kopuk yaşamı, ahlaki yapıları bozulurken bile sürmelidir. Karşı-kahraman *(anti-heroic)* olan modernist kahraman, genellikle maddi dünyada ayrıcalıklara sahip, ancak ruhunun derinliklerinde yoksul bırakılmış, sorunlarla kuşatılmış bir savaşçıdır. Bu modernlik görüşü yirminci yüzyılın; ondokuzuncu yüzyılın iyimser ve ilerlemeci düşünce yapısına meydan okuyuşunun bir parçasıdır. Modernistler öfkelerini büyük ölçüde, ilerleme çağının nimetlerinden en büyük payı alan, üstün durumdaki Avrupa burjuvazisine yöneltir. Kurmacada, bu daha çok içten gelen, dışarıya kapalı, acı bir kültürel eleştiridir. Yeni bir küresel savaş çağında kaleme alınan modernist metin, evrimci mükemmelleştirilebilir bir dünya görüşünü alt üst eder. Lawrence'ın o canlı, "durmak bilmeyen dalgası", *The Rainbow* boyunca ileriye doğru savrulan o dalga, romanın bittiği yerden akmaya devam eden canlı bir ırmağı andırır. Ama, *Women in Love*'da bu canlılık yerini, bir türlü aşılamayan ve düşünceleri sürgüne iten engellerin tekrar tekrar ortaya çıkışının bütün gelişmeleri yavaşlattığı döngüsel ve süreksiz *(episodic)* bir harekete bırakır. Savaş sırasında yazılan başka bir yapıt olan Joyce'un *Ulysses*'inde de vahiy kaçınılmaz ve çok yakındır. Stephen Dedalus sürgün hazırlıkları yaparken, Bloom'un Dublin'i ne İrlanda'nın bir sömürge ulus durumunda olduğu geçmişinden

ne de ayaklanmaların ve iç savaşın kol gezdiği bir ülke olarak geleceğinden kaçabilir. Modern film, daha sonra, kalıt olarak işte tam da bu karşı-kahramansı ve yerinden edilmiş duygu yapısını alır.

Roman ise daha o zamandan beri devinimli imgeyle ilgileniyordu. 1914'ten sonra, yeni sanayi kenti döneminde edebiyatçı modernler, sessiz sinemanın parçalanmış imgesel anlatılan kullanışından açıkça etkilenmişti.[2] Joyce, Proust ve Dos Passos'un yeni parçalanmış anlatılarındaki en önemli özellik, birbirini izleyen, her biri kendi öyküsünü anlatan bir dizi hareketli imgenin başarıyla kullanılmasıydı. Alman sinemasının Dışavurumculuğu, endüstriyel teknolojinin gücünden yararlanan bir sanat hareketinin parçasıydı; ancak buna ve Lang'ın olağanüstü *Metropolis*'ine (1926) karşın , sessiz sinemanın teknik sınırlılığı tam bir ileri atılıma engel oldu. Stüdyo sahnesinden kurtulma ve dış çevirim yeri ayrımıyla (*location sequence*) birlikte sinema, modernliğin değişen biçimlerinin gerçek etkisini yakalamaya başlar; zaman ile mekânın göreliliği, bilinçaltının psikanalitik 'açığa çıkartılması', kent yaşamının daha karmaşık topografyası ile hızlanan ritmi üzerinde gelişir. Sessiz dönem boyunca film, gizilgücünü Eisenstein'ın dinamik montajı, Alman dışavurumcuların bozuma uğratılmış mizanseni ve gerçeküstücülerin deneyleri aracılığıyla, üretken bir uyumsuzluk aracı ve kültürel anlamda yıkıcı olabilecek yeni bir görsel temsil biçimi olarak ortaya koymuştu. Pound ve Eliot'un imgesel şiiri, henüz gelişmekte olan modern bir sinemanın imgesel montajında karşılığını buluyordu. Sinema, ancak sesli döneme girdikten sonra, modern yazgının tutanakçısı olarak romanın anlatısıyla yarışmaya başladı. Bu rekabetini daha çok İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra Batı Avrupa'da sürdürdü. Avrupa Ulusal sinemaları, faşizmin başarısızlığından sonra, burjuvanın eski zenginliğini ve gücünü tekrar hızla kazandığı ve buna bağlı olarak kültürel sermayesinin de arttığı Soğuk Savaş döneminde yeniden canlandı. Bu dönemde yeni sinemacıların ilgisi burjuvazinin günlük varoluşuna yönelikti; ama bu

2. Bkz: Stephen Kern, *The Culture of Time and Space: 1880-1918* (Londra: Weidenfeld and Nicolson, 1983), s. 287-313; aynı zamanda, Randall Stevenson, *Modernist Fiction*, (Hemel Hempstead: Harvester, 1992), s. 128-31.

ilginin nedeni bu varoluşun kahramanca ve düşsel olmasında değil, zayıf ve basmakalıp olmasında yatıyordu.

Yirminci yüzyıl tiyatro sanatındaki değişimler de, sinemanın değişen duygu yapıları için yaşamsaldır. Chekhov, Shaw, O'Casey ve Pirandello, talihin tersine dönüşünü hem üzüntü hem de kahkaha, hem gülünç yanılgı hem de yakınma konusu yapan yeni bir trajikomedi biçimi ürettiler. Daha sonra, Beckett'in tiyatrosunda, ruh durumundaki değişimler daha da anidir; üzüntü neşeyle hafifletilir, kahkaha birdenbire korku ve tehlikeyle gölgelenir. Oyunun, rolün ve kostümün doğası gittikçe daha tepkisel, bilinçli, gelip geçici oldukça; ruhun olduğu kadar sahnenin de bir parçası haline gelir.[3] Trajikomik kahramanlar, oyunun koşullar altında ezilmiş çaresiz *esirleri*, hareketin hükümdarı değil, onun esiridirler. Dünyaları döngüseldir ve talihlerinin değişmesi, onların yalnızca sabit bir çember çevresinde dönüp durmaları anlamına gelir. Trajikomedinin bu temel yapıları ilk kez 1939'da, Renoir'ın *La Règle du jeu* adlı filminde sinema perdelerinde görülür. Sologne'da bir şatoda geçen aşk entrikalarıyla dolu fars; klasik sınıfsal ayrımıyla - efendi ve uşak- Beaumarchais ve Marivaux'u izler. Ama Renoir sınıf sınırlarını ihlal eder ve farklı sınıfların bağımsız kaderlerini tamamen birbirine bağımlı kılar. Önem derecesine dayalı bir hiyerarşi yoktur. Hangi toplumsal düzeyde olursa olsun, yaşam bütün duygu meselelerinde alt üst olur ve yaşanan bu duygu karmaşası aynı anda hem trajik hem de komiktir.

Renoir'da yaşam ile ölüm, üzüntü ile kahkaha iç içedir, ancak onun 1939 Münih Antlaşması sonrasında Fransız üst sınıfında görülen bocalamalara duyduğu tiksintinin girdabında Chekhov'un duygusal yoğunluğu ve tutkusu yitip gider. Beckett ya da Pinter'da, oyundaki kişiler (*dramatis personae*) genellikle marjinal figürlerdir, filmde ise bunun tam tersi görülür. Modern trajikomedi, burjuvazinin gülünç risk alışlan üzerinde yoğunlaşır. Ne de olsa aşırı risk, sınıf onurunun gösterişinin altını oyar. Bunun örneklerini Orson Welles'in 1948'de yaptığı, bir paranoya parodisi olan *The*

3. John Orr, *Tragicomedy and Contemporary Culture* (Londra: Macmillan, 1991), s. 10-32.

Lady From Shanghai adlı filmde; 1960'lardaki Fransız Yeni Dalga hareketinin hafif trajikomedilerinde, Buñuel'in tüyler ürpertici yergilerinde ve Bertolucci'nin 1970'de yaptığı *The Conformist*'teki tarihin pastiş karabasanlarında görebiliriz. Trajikomedi korkunun, güvensizliğin, müsrifliğin, tutkunun ve kibirin imgelerini ortaya koyar. Sınıf iktidarının kırılganlığına, onun kültürel üstünlüğünün belirsiz ahlaki değerlerine; teknoloji ile kültürün, iktidar ile tutkunun kaba ve yanlış bir şekilde eşleşmelerine dikkat çeker. Talihsizliklere karşı verilen neşeli ve gürültülü mücadelelerin her zaman gerekli ödüllerle karşılığını aldığı klasik Amerikan komedisinin basit çelişkilerinin tersine, trajikomedinin çelişkileri kolaylıkla çözülemez. Bu noktada, neo-modern trajikomedi; aşkı, olası olmayan durumlarda bata çıka yürüyen sıkıntılı kahramanların umulmadık kurtarıcısı yapan Frank Capra, Howard Hawks ve Billy Wilder'ın büyük romantik komedilerinden kesin çizgilerle ayrılır.*It Happened One Night, Ball of Fire, Bringing Up Baby* ve *Some Like it Hot*'da karşı cinslerin yanlış ve komik eşleşmeleri, gerçek aşka ya da Cavell'in "yeniden evlilik" diye adlandırdığı bir duruma dönüştürülür.[4] Trajikomedide mutlu eş değiştirme, 'yeniden evlilik' ve çözüm yoktur. Yanlış eşleşme ve cinsel rol değişimi farsla başlayabilir, ama trajik bir aptallık ve ölümle son bulur.

Burjuvazinin bu tür trajikomik görüntüleri, sanatçı ruhlu seçkinlerin değil, daha çok modernizm tarihindeki *seçkinci olmayan* bir ikinci kültürel dalganın ürünüdür.[5] Bu ikinci modern dalga, yeni kuşak sinema meraklıları ile kitle tüketimciliğine geçiş ve Soğuk Savaş boyunca sayısı artan yüksek eğitim görmüş ve meslek sahibi sinema izlerkitlesi tarafından çok beğenilmiştir. Bu nedenle, neo-modernler hiçbir şekilde avangard değildir. 1960'lar *onların* meydan okuma yılları olmasının yanı sıra, çok daha önceden başlamış bir şeyin tamamlandığı yıllardır. Bu dönem, modernin bi-

4. Stanley Cavell *Pursuits of Happiness* : *The Hollywood Comedy of Remarriage* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1981).

5. Frank Kermode'un modernizmin tarihsel ikiliğine ilişkin makalesine bakınız: 'Modernisms', B.Bergonzi (der.), *Innovations*, (Londra: Macmillan, 1968), s. 68-75.

linçli seçkinciliğine *bulaşmadan* ya da devrim korkusu duymadan, onun daha önceki yıkıcı yönünü yankılar.[6] Ne de olsa sinema, putları yıkışında her zaman bir izlerkitlenin gizilgücüne sahipti. Yenilikçi bir biçim olarak, sinema hem modern sanat yapıtının uzlaşımlarına hem de modernliğin kendisine meydan okur. Bu, meydan okumanın hiç ödün vermeksizin etkili olmasını sağlar. Meydan okuma, 1950'lerin sonunda *L'avventura* (1959), *A bout de souffle* (1959), *Vertigo* (1958) ve *Touch of Evil* (1958) aracılığıyla başlar. 1970'lerin ortasında, birdenbire olmasa da, *The Passenger* (1975), *Kings of the Road* (1976) ve *Providence* (1977) ile son bulur. Bu yirmi yıllık zaman dilimi gerçekte neo-modernin dönemidir.

Avrupa'da bu dönemin başlıca *auteur*'leri* Antonioni, Bergman, Bertolucci, Bresson, Buñuel, Rohmer, Godard, Resnais, Herzog, Fassbinder ve Wenders 1980'lere kadar genellikle aynı yenilikçi güçten yoksun ve eskisi kadar sermaye yatırılmayan önemli filmler yapmaya devam etti. Hiçbir yeni kuşak sinemacı onların yerini tutamaz. Çünkü onların hareketi *ulusal* sinemaların uyanışından doğdu ve Avrupa Topluluğu uluslarüstü gücüyle 1980'e kadar son derece önemli ve sersemletici etkileri olan bir ulusal kültür kimliği bunalımına yol açtı. Benzer bir yükseliş ve düşüş ABD'nde de görülebilir. Yapıtları, modern hareketin Hollywood'a geldiğini muştulayan iki yönetmen Welles ve Hitchcock'tu. 1970'lerde bu süreç Malick, Rafelson, Scorsese, Coppola, Kubrick ve Altman gibi yönetmenlerce özümsenip metalaştırıldı; 1980'lerde ise daha önemsiz yönetmenlerce *kitsch*'e dönüştürüldü. Scorsese beğenilmez oldu, Malick ve Rafelson ortalıktan kayboldu. Altman film

6. Modernlik ve avangard üzerine *New Left Review*'daki makalelere bakınız: Perry Anderson 'Modernity and Revolution', *NLR* 144, 1984 ve Terry Eagleton 'Capitalism, Modernism and Post-Modernism', *NLR* 152, 1985. Eagleton postmodern pastişin genellikle 1917'lerin devrimci avangardının metalaştırılmış bir taklidinden başka bir şey olmadığına dikkat çekerken haklıdır, ama bu durum belli bir ölçüde nostaljiktir. Postmodern estetik yenilik iddialarını fazlasıyla benimserken, neo-moderne yönelik aşağılayıcı bakışını güçbela gizler. Bu hor görme olmasaydı, yazan neo-modernin "post-modern"e yayılmasının yaşamsal önemini kabul edebilirdi.

* *Auteur*: Yaratıcı-yönetmen.

çekmeye son verdi. Yıkıcı yeni nesil sinemacı artık pek yoktu. Bir iki istisna dışında, modern hareket bazen gerçek yenilikçilik, ama daha çok sapkınlık, tarzcılık, basmakalıpçılık, narsisizm, pastiş ya da *kitsch* şeklinde türe doğru geriye kaymıştır.[7]

Avrupa'da modern sinema, burjuvanın kaderini nükleer bir çağda risk ve yaşam mücadelesi olarak yeniden tanımlamıştı. Ama bu tanımlamayı iki ayrı tarzda, iki egemen duygu yapısı aracılığıyla yaptı. Trajikomedide bir saygınlık ideolojisi ve riske başvuru arasındaki çelişki, gülünç bir güvensizlikle sonuçlanır. Bu çelişki, kendi yıkımlarını dileyen kahramanların umutsuz durumlarının temelini oluşturur. Ama bir başka egemen neo-modern tarzda, Soğuk Savaş'ın getirdiği zorlama vahiy, yani dünyayı algılama şekillerimizi sorgulayan ve çağdaş yaşamın en kişisel ile en küresel biçimleri arasındaki artan bağları araştıran bir vahiysellik vardır. Trajikomedi, saygınlık peşinde koşan, ancak yine de mekanik ve uyumsuz olma tehlikesi taşıyan bir sınıf kültürüne dikkat çekerken; serinkanlı vahiy günlük yaşamın monotonluğunun ardında yatan, dile getirilmeyen korkulara ve ne olacağı belirsiz duyguların hızlı değişimleri karşısında duyulan bastırılmış acılara dikkat çeker. Burada neo-modernler 1920'lerdeki öncülleri kadar vahiyseldir, ama onların vurgusu daha serinkanlı ve ironiktir. Aynı nitelik; komik dram, *Beat* şiiri, soyut Dışavurumculuk ve Fransız Yeni Roman'ı gibi diğer neo-modern biçimlerde de yaygındı. Bununla birlikte, sinemada daha da belirgindir. Dönemin Godard, Bergman,

7. Christopher Lasch, *The Culture of Narcissism*'de günümüzün edimsel kültüründe narsisizmin yeniden canlanışını irdelemektedir, (Londra: Abacus, 1980), s. 71-90. *Kitsch*'e ilişkin en iyi tartışma, tahmin edilebileceği gibi Adorno'nunkidir. Adorno'nun ikna edici bir biçimde, *kitsch*'in sadece estetik anlayış ve zevkten yoksun bir fenomen değil, modern sanattan beslenen bir asalak olduğunu ileri sürdüğü *Aesthetic Theory*'e bakınız. '*Kitsch* ciddiye alınmayan ya da alınmak istemeyen bir sanattır; ama aynı zamanda, görünüşü aracılığıyla estetik ciddiyeti koyutlamaktadır', s.435. Bu nedenle 'neyin sanatı oluşturduğu ile neyin duygusal bir süprüntü (*kitsch*) olduğu arasında hassas bir çizgi çizmek yararsızdır', s.340. Eco'nun 'postmodern' tanımı, Adorno'nun *kitsch* tanımıyla tehlikeli bir şekilde benzerlik göstermektedir. Aynı zamanda bakınız: Matei Calinescu *Faces of Modernity: Avant-Garde, Decadence, Kitsch* (Bloomington: Indiana University Press, 1977).

Antonioni ve Resnais gibi usta yönetmenleri, kamusal ile özel arasındaki gerçek bağlantıdan yoksunluğu ve kişisel ile küresel arasındaki uyumsuzluğu daima vurgularlar. Böylelikle, bizim zaman ve mekâna ilişkin anlatısal beklentilerimizi yıkarlar ve uzlaşımsal görme tarzlarımızı alt üst ederler. İlk filmlerinde, çevresinden kopuk olan yakın ilişkilerin görünümüne odaklanmak için alan derinliği, uzun çekimler, dıştan aydınlatma, geniş görüntü oranları ve renk olarak siyah-beyazı kullandılar. Bergman ya da Antonioni'nin kullandığı kendilerine özgü ikili çekim, kahramanların yüzlerini onları çevreleyen temel toplumsal göstergelerden ayıran bir çekimdir. Burada, renk gibi dikkat dağıtıcı öğeler, görünümün yoğunluğundan kaynaklanan görsel dağınıklıklar yoktur. Siyah-beyaz egemendir. İçten ses (*onscreen*) mekânı ayırıcı alanları, doldurulmamış alanları ve paylaşılan bir yalnızlığı dolaylı olarak gösteren karakterler *arasındaki* alanları içerir.

Bu iki duygu yapısı, vurgu ve *ruh hali*nde temel öğeleri paylaşırlar, bilgi ve bellekte aynı zayıflıkları gösterirler. Her iki biçimde de, sınıf iktidarı bir içpatlamaya hazırdır. Bu, tatminsiz cinselliğin bir işlevi ve özellikle de modern orta sınıf kadının başının belası haline gelir. Burada vicdan ve sevgisizlik; cinsel farklılığın ve cinsler arasındaki güvensizliğin iki tarafı keskin kılıcı haline gelir. Godard, Resnais, Varda, von Trotta, Rohmer, Antonioni ve hepsinden önce Bergman'da burjuva zenginliğini ve kültürünü paylaşan kadınlar burjuva kültürünü bir kolektifliğin parçası olarak değil, ama soyutlanmış varlıklar olarak eleştirmeye devam eder. Burjuvazinin zenginliğini paylaştığı halde, değerlerini paylaşmayan kadınlar toplumsal çevrelerine karşı; cinsel ilişkilerinde, aşklarında, iş hayatlarında ve evliliklerinde birlikte oldukları eşlerine karşı duyarsızdırlar. Üstelik, tümüyle maddi bir çağda ahlaki vicdanın isteksiz aracıları olarak edimde bulunarak, sınıflarındaki genel ahlaki vicdan yoksunluğunu gözler önüne sererler. Yine de marjinalliklerinin üstesinden gelme çabaları, ataerkilliğin kendi sınıflarında gittikçe azalan gücüne ilişkin derin bir yorum olmanın yanı sıra, modern bir kurum olarak evliliğin artan kırılganlığından; artan boşanmalar, ayrılmalar, atılan nişanlar, yeniden evlenmeler ve asla

evlenmeme kararlarından oluşan Batı toplumlarının geleceğine de ilişkin bir yorumdur.

Serinkanlı vahyin suskun niteliği, kitlesel yıkımcılığın artık hızla küresel bir soykırıma gebe olduğu nükleer bir çağın ürünüdür. Genellikle bu dolaylı bir tepkidir. Sorunla doğrudan başa çıkmaktansa, sonuçlarını araştırmayı yeğler. Savaş sonrası Avrupasının çöküntü ve yalnızlık duygusunun yerini yeniden kurulmuş bir dünya almıştır. Durgunluğu ve yanıltıcı sakinliğiyle, yaşam tekinsizce devam etmektedir. Nükleer tehdit gizli, uzak ve görülmezdir. Alain Resnais'nin *Hiroshima, mon amour* (1959) filmi Japonya'da, filmin 'bellek'inin de konusunu oluşturan savaş bitiminden onbeş yıl sonra gösterime girdi. Film, Hiroşima caddeleri boyunca dünya barışı için yapılan gösterilerde, filmin kendisini 'filme çeken' Fransız kadın oyuncunun belgesel filminde geçmişi bugüne bağlar. Tamamen yeniden kurulamayan geçmiş, düşünülmesi dehşet uyandıran bir geleceğin habercisidir. İlk atom bombası, kendisinden sonra gelecek olanların tehdidini beraberinde taşır. Geçmişle barışık kadın oyuncunun savaş sırasında, Nevers'de bir Alman askerle yaşadığı ilişkiyi devam ettirmedeki başarısızlığı, biri Fransız diğeri Japon iki adsız sevgilinin tutkusunu sürüncemede bırakır.

Belgeselin, vahiyselin ve modernin bu şekilde birbirine bağlanması, Resnais'nin olağanüstü bir Nazi toplama kampları araştırması olan *Nuit et brouillard* 'da (1955) önceden sezdirilir. Resnais'nin bu filminde, onun daha sonraki önemli filmlerine damgasını vuran biçemsel özelliklerin hepsi yer alır. Geçmiş, siyah-beyaz belgesel görüntülerle yeniden canlandırılır, savaş sonrası "bugün" ise renkli çekilmiştir. Renkli açılış sahnesi, sıradan bir yaz gününde bir mısır tarlasının pastoral görüntüsüyle başlar; ama sonra kamera, şu anda bir müze olarak korunan bir Polonya kampının geride kalmış dikenli tellerini izleyicinin önüne getirmek için geri çekilir. Raylı kameranın kayması Bazin tarzı bir açılış görüntüsünü andırır, ancak daha soyut ve alaycıdır. Tanımlayıcı anlatıcının dıştan sesinin, sorgulayıcı kamerayla eşleşip Jean Cayrol'un senaryosuyla uyum sağlamasıyla birlikte, film imgelenemez olanı inceleyerek lirik bir şekilde bakar ve onu derinliğine araştırır. Anlatıcının

sesi, kaydırma ve geçmişle bugün arasındaki belirsiz ayrılma; vahiysel çorak arazinin kutuplaşmış uyarlamalarının tersine, Hiroşima'daki hastanenin ve Marienbad'daki barok otelin koridorlarındadır. Resnais, böylece belgeselden imgesele geçer, ancak bunlardan biri diğerinin ön koşuludur.

Deleuze, yeni-gerçekçilik'te Avrupa'nın yıkılmış kentlerinin yeni açık mekânlarının, kendini tanınan bir yer olarak tanımlamak zorunda olmayan sinemaya ait dış çevirim yeri alanlarının yolunu nasıl açtığını göstermiştir. Deleuze, filme çekilmiş bu yerlere ve görüntülere "herhangi bir mekân" adını verir.[8] Modern sinemada mimarinin kullanımı daha da ileri gider. Hem savaş sonrası yıkıntıları hem de onun yerine inşa edilenleri yansıtır. Resnais, yıkılmış Hiroşima'yla yeniden inşa edilmiş Hiroşima'yı yan yana koyarak aralarındaki farkı vurgular. *Muriel*'de (1963) de eski kent ile yeniden inşa edilmiş Bolonya'nın savaş sonrası yeni binalarını yan yana getirerek ikisinin ayrı kimliklerini vurgular. Antonioni'nin kent manzaraları, daha önceki on yılın İtalyan sinemacılığının herhangi bir mekân anlayışının yerini alan modernist şekiller ve siluetlerdir. *La notte*'deki (1960) Milano ya da *L'eclisse*'deki (1962) Roma kenar mahallesi mizanseni; yeni olanın çelişkili duygularla kutsanması, modernist mimariyle birlikte içinde hem aşkı hem de nefreti barındıran ve aynı zamanda onun kısırlığını lanetleyen bir modern büyülenmedir. Aynı diyalektik, Olmi'nin *Il Posto*'sunda ya da daha yakın zamanda Eric Rohmer'in Paris'in yeni kenar mahallelerini kullanımında da görülebilir. Birçok eleştirmenin belirttiği gibi, modern kent görüşü kenti merkezden yoksun görür; bu da kentin turistik kimlik işaretlerini yıkmakla kalmayıp metropolü de özsüz bırakır. Sorlin'in gösterdiği gibi, Godard, Wenders, Antonioni ve diğerleri çekimlerinde kentin merkezle ya da birbiriyle herhangi bir bağlantısı olmayan kopuk yerlerini kullanmışlardır.[9] Özellikle 1960 sonrası Avrupa kentinin zaman-mekân ilerleyişinin başlıca aracı olan arabanın devinim hızı, bu kopukluğu oluşturan neden-

8. Gilles Deleuze, *Cinema* 2: *The Time Image* (Londra: The Athlone Press, 1989), s. 5.
9. Pierre Sorlin, *European Cinemas: European Societies 1930-1990*(Londra: Routledge, 1991), s. 131.

lerden biridir. Godard'da araba ve içinde ilerlediği mekân, anlatısal yanlış eşleştirmenin şiirselliğini üretir. Antonioni'de ise, araba mekânda yüzer ve amaçlılığı hedef alır. Wenders içinse, araba hem önemsiz hem de önemli olanı eşit ve aynı uzaklıkta sayarak gelip geçer.

La notte'deki göz kamaştırıcı bir ayrım, modern kentteki zaman-mekân gezintilerinin ahlaki belirsizliklerini gösterir. Yazar olan kocasının, en yakın arkadaşlarının ölüm döşeğinde yattığı hastanede çaresiz bir kadın hastayla ilişki kurma girişiminden rahatsız olan Lydia (Jeanne Moreau) kentin değişik bölgelerinde tek başına gezinir. Bu bir anlamda, yabancı bölgelerde Antonioni'ye özgü belirsiz ve başıboş bir gezinmedir. Ama bu gezinti çok daha fazlasını ifade etmektedir. Lydia tek başına dolanır ve ona bakan erkekler de dahil olmak üzere, çevresindeki her şeye bakar. Lydia, kentteki erkek rolünü üstlenen ve kamusal alanlardaki toplumsal cinsiyet sunumlarını kuşatan ikiyüzlülüğü açığa çıkaran, meydan okuyucu dişi avaredir (*flâneuse*). Bu başıboş, amaçsız gezinme özgürlüğüyle birlikte kadın bakışının özgürlüğü, zaman-mekân görüntülerine yeni bir özgürlük taşır. Bununla beraber, uzlaşımsal göstergeler fahişelik konumunu ön plana çıkarır; fahişe rolündeki Lydia oyun oynuyormuş gibi görünür, kimileri içinse, karşılaştığı insanlar tarafından çoğun yanlış anlaşılıyormuş gibidir. Ama bu ayrım, İtalyan kentinin cinselliğe karşı uyguladığı çifte standartı vurgulamakla kalmaz. Bu ayrım, filmin bir başka temel motifi, yazar-koca Giovanni'nin (Marcello Mastroianni) yazın alanındaki ününden yararlanmak isteyen zengin sanayici tarafından kültürel bir mal olarak metalaştırılmasıyla koşuttur. Her iki eş de hem fahişedir hem de değil. Bu, modern metropolde 'benliğin' para karşılığında basitçe satılması değildir. Hem beden hem de ruh olarak satışa sunulabilecek herhangi bir benliğin olmadığının keşfidir, öyle ki fiziksel ve ruhsal güçsüzlükler, sunulabilecek herhangi bir şeyin olmaması ruhun ayartılmasını engeller. Gerçekten de buradaki en derin ironi, her iki eşin de ölen bir evliliği diriltmek için kendilerinin "fahişeliği" düşüncesini beslemesidir.

Daha sonra, o gece sanayicinin verdiği büyük bahçe partisi; caz orkestrasıyla, yüzme havuzuyla ve gece elbiseleri içinde davet-

lileriyle Antonioni'nin en ince ironik değinmelerle ele aldığı burjuva görgüsünün ve yapmacık tavrının bir modelidir. Aniden kopan fırtına, kendilerini balıklama havuza atan sırılsıklam sarhoş davetlilerin gülünç çılgınlığı ve büyük modern tarzdaki konağı tam bir karanlığa boğan elektrik kesintisi genel havayı bozarak görünüşü alt üst eder. Yapmacık tavırlı Milanolu burjuvalar birdenbire savunmasız kalır ve aptallaşırlar. Gösterişleri değersizdir. Birdenbire baş gösteren bu düzensizlik karşısında, hem Lydia hem de Giovanni başarısız bir şekilde zina girişiminde bulunur. Resnais'nin *Last Year at Marienbad* (1961) adlı filmi *La Notte*'un anıklık *(epiphanic)* anlarını bir nükleer çağ masalına dönüştürür. Devamlı gece elbiseleri içinde dolaşan kahramanları ile barok bir otelin koridorları boyunca yapılan sonsuz kaydırma çekimleriyle bile film Avrupa'nın zenginlerine, yani şatafatlı ayrıcalıklar içinde hapsedilmiş ve kendi yıkım anında dondurulmuş ruhun yaşayan ölüsüne, Yahudi katliamı sonrası için yeni bir yaşam önerir. Özenle biçimsel olarak oluşturulmuş bahçedeki heybetli figürlerin izlenimci çekimlerinin her biri, yıkım öncesi son anı yakalayan donmuş bir çerçeve gibidir. *The Trial*'da *(1962)* benzerlikler giderek daha açık hale gelir. Welles'in hareketli kamerasının Joseph K.'yı izlediği kent çölünün geniş açık alanları, hayali bir Auschwitz'den sağ kurtulanlarla doludur. Son sahnede, bir çukurun içindeki K.'ya atılan dinamit onun dokunuşuyla patlar ve bir mantar bulutuna dönüşür. Otuz yılın sağladığı deneyimle, nükleer tehdide şimdi bir de 1964'de *The Red Desert*'de yer alan ekolojik felaketin kıyamet haberlerini, yani gezegendeki canlı yaşamını tehdit eden teknolojik rasyonalitenin çeşitli yanlış uygulamalarını da ekleyebiliriz. Antonioni'nin filminde; nehrin sisi, sanayileşmiş Ravenna'nın soğuk, sinir bozucu renkleri, fabrikalardan çıkan duman ve kimyasal artıklar, çöplük alanlarından yükselen buhar, ... bunların tümü doğanın ve kültürün sınırlarını, 'doğal' kır manzarası ile onun insan kirliliğini yok etmek için bir araya gelir.

Alman Dışavurumcularının daha önceki "kızgın" vahyinde, 1948'den sonra yapılması gitgide zorlaşan bir ayrım; savaş ile barış arasında, savaşçı militarist bir toplum ile barışçıl, adil bir toplum olasılığı arasında ütopik bir ayrım söz konusuydu. Berlin Duva-

rı'nın yapılması ve 1962'deki Küba Füze Krizi'yle en üst noktasına ulaşan nükleer savaş korkusu, sinemada beklenen tepkiyi yarattı. Sinemanın tepkisi sadece *On the Beach, Dr Strangelove* ve *Fail Safe* gibi filmlerin tecimsel kaygılarla üretilmiş biçiminde değil, aynı zamanda Bergman'ın *The Silence*'ının ve Antonioni'nin *L'eclisse*'sinin usta işi değiştirimlerinde, Welles'in fütürist ve barok *The Trial* uyarlamasında, Resnais'nin Yahudi katliamı sonrası zaman ve bellek yorumlarında, Hitchcock'un *The Birds* filminin inceden inceye düşünülmüş ve hesaplanmış korku öğelerinde ve Godard'ın nükleer bilim adamlarının adları ile anılan sokakları parodik bir şekilde kullandığı *Alphaville* adlı bilimkurgu çizgi filminde de görülebilir. Bu vahiysel karamsarlık aynı yönetmenlerin daha sonraki filmlerinde; Antonioni'nin *The Red Desert, Zabriskie Point* ve gerçekleşmemiş *Technically Sweet*'inde, Godard'ın *Weekend*'i ile Bergman'ın *Shame*'inde de paylaşılıp geliştirilmiştir. Bu daha sonra, Buñuel'in *That Obscure Object of Desire*'ında ve Resnais'nin *Providence*'ında şeytansı bir parodinin konusu yapılmıştır.

Bu ruh hali, daha az yoğun bir şekilde olsa da bir sonraki nesil sinemacılarda: Wenders'in düşünümsel parodisi *The State of Things*'de; Peter Weir'ın Yerlileri anlatan esrarengiz filmi *The Last Wave*'de, Coppola'nın filmi *Apocalypse Now*'da ve Andrei Tarkovsky ile Elem Klimov'un Sovyet filmlerinde devam eder. Bu dönem içerisinde sinema, Claude Chabrol'un bir zamanlar hakkında uyarıda bulunduğu dayanılmaz bir istekten, Bomba ile ilgili Büyük Film yapma girişiminden çoğunlukla kaçınmıştır. Bununla beraber, tekinsizce yüzeyi tehdit eden Bomba ve ona ilişkin Büyük Film yapma isteği hâlâ 'oradadır' ve imge çok daha güçlüdür, çünkü sonul gönderge bastırılmıştır. Böylece imgeleri, eklemlenmemiş bir korku ikliminin duygusal altmetnine yerleştiren sinema, tükenme tehditi ile karşı karşıya olan bir rasyonel teknoloji çağındaki yaygın gizli ümitsizlik ve felç durumunu keşfetti.[10] Kötümserlik ile gelecek korkusu, şimdiyi tam anlamıyla yaşama ve geçmişi unutma itkisi, kırk yıldır süren Soğuk Savaş'ın kültürel belirtileridir. Maddi zenginlik korkunun altmetninden ayrılmaz hale geldi.

10. Nükleer çağın kültürel kötümserliğine ilişkin olarak bakınız: Joe Bailey, *Pessimism* (Londra: Routledge, 1989).

Serinkanlı vahiy, hem kahramanları hem de izleyicileri için, asla gelmeyen bir vahyin olası tehdidinden güç alarak gelişen tahammül sinemasıdır. Bu sinemanın böyle olmasını sağlayan -Munk'un *Passenger*'ında , Tarkovsky ya da daha çok Resnais'de olduğu gibi- geçmişin şimdiyi tahakkümü altına aldığı belleğin ön plana çıkması ve ayrıca kurtuluş vaat etmeyen gelecek duygusudur. 1970'lerin sonundan itibaren, Hollywood'da serinkanlı vahiy yine şiddetlendi ve tüketimci bir gösteriye dönüştürüldü. Serinkanlı vahiy Steven Spielberg'in yaratıcı bilimkurgusu *Close Encounters of the Third Kind*'da "mucize" olarak metalaştırılırken, Ridley Scott onu *Blade Runner* ve *Alien*'da Dışavurumcu korku olarak metalaştırır. Coppola'nın *Apocalypse Now* 'ında büyük bir şatafatla gösteriye dönüştürülür, ya da düşük bütçeli bir İngiliz filminde, Derek Jarman'ın güçlü ancak yanlış yönlendirilmiş filmi *Last of England*'da duyumsal etki yağmuruna indirgenir. İçten bir yakınlık duygusu veren melodramlar serinkanlı vahyin yerini almıştır. Belki de, böylesi bir serinkanlılık artık kabul edilemez hale gelmiştir. Ne de olsa bu serinkanlılık ölüm kamplarının ve Gulag'ın, dünya nüfusunun büyük çoğunluğunu etkileyen işkence, terör, hastalık ve açlığın karşıt ucundadır. Böylesi küresel felaketlerin bilgisi serinkanlı vahyin altmetnini oluştursa da, bütün bunlardan belirli bir uzaklıktaki bir burjuva varoluşunun maddi aşırılıklarını gösterir. Bu, Avrupa sinemasının trajik anlamın sona ermesine verdiği yanıttı. Kayıp artık geri getirilemez değildir. Ona karşı konulsa da, "Bomba"nın gölgesinde kabul edilir. Zira, dünyanın sonu yaklaştıysa bile, henüz sonu gelmemiştir. Serinkanlı vahiy, bu nedenle, sinemanın trajedinin yok oluşuna verdiği başlıca yanıttır.

Daha önce de belirttiğimiz gibi, serinkanlı vahyin öykü anlatma hızı, zamana ilişkin yerleşik yargılarımızı gülünç kılar. Yüzyı-

* *diegesis:* Türkçede *diegesis* (ad) ve *diegetic* (sıfat) sözcüklerini tam anlamıyla karşılayan bir sözcük yok. Klasik Yunan yazın geleneğinden alınan *diegesis*, "anlatı" anlamındaki bir sözcükten türemiştir. 1953'de Etienne Souriau tarafından, bir filmin "anlatılan öyküsü" anlamında yeniden ele alındı. Sinemada *diegesis*, filmdeki düzanlamın toplamına karşılık gelir. Souriau'ya göre (aktaran; C. Metz *Film Language. A Semiotics of the Cinema*, 1974) filmin düzanlamsal malzemesini gösterir, bu söylemin öğelerini niteler. Bir anlamda, anlatının kendisini, anlatı içinde olan ve anlatı tarafından gerçekleştirilen kurgusal mekân-zaman boyutlarını da içerir. Sonuç olarak, karakterler, manzaralar, olaylar ve diğer anlatısal öğelerden oluşur. (ç.n.)

lın ikinci yarısında modernlik hız kazandıkça, onun çatlamış anlatıları birçok şeyi yavaşlatmıştır. Bu konuda çok üstün bir meziyet gösteren Hollywood melodramının çılgın adımıyla karşılaştırıldığında, onun *diegesis*'i* bir belirsizlik, sürekli bir ağır çekim içinde gibidir. Serinkanlı vahiyin anlatısı amaçsız, yönelimsiz, önceden belirlenmemiş gözüktüğünde bile, Bergman, Bresson, Resnais, Antonioni, Wenders ve Tarkovsky'de süreli zaman dikkat çekici ve kendine bağlayıcıdır. Serinkanlı vahiy görsel bir kestirim olarak adlandırılıp ani, beklenmedik bir edimle, bir gösteriyle her an canlandırılmak için, beklenilen; ertelenen, oyalanan kayıtsız zamanın öznel deneyimi çekici kılınır. Sinemadaki bu dönüşüme gösterilen ilk tepki, onu dramatik dışı (*non-dramatic*) olarak görmek olmuştur. Ancak Metz bunun yeni bir dramaturgi (oyunbilim) biçimi olarak görülmesi gerektiğini savlamıştır.[11] Bekleyişin, bir olay için beklemenin "ölü" boşlukları, Antonioni'nin filmlerinde "olay"ın kendisi kadar önemli ve canlı hale gelir. Böylece "Antonioni... daha usta işi bir dramaturgi yumağı içerisinde, günlerimizi oluşturan bütün o kaybedilmiş *anlamları* bir araya getirebilmiştir".[12] Hollywood'da ise, kaybolmuş anlamlar aşırı gereksiz yükler olarak hor görülür.

Ne var ki Metz haklı. Bekleyişin ölü boşlukları dramatiktir. Bu anlamda, ölü mekân aynı zamanda ölü zamandır. Anlatıya görünürde hiçbir şey katmayan durağan eylem, şimdiki zamanın yaşayan dünyasında geçirilen zamanı biriktirir. Antonioni'nin bütün eylem sona erince bakmaya devam eden kamerasının boş boş oyalanan bakışı ya da bir açılma-kararma(*fade*) veya zincirleme (*dissolve*) olmayan yerde Resnais'nin kesmesinin anlamlandırılamayan geri dönüşü - her ikisi de geçmişin şimdideki varlığının çelişen biçimleridir- çekimi asla "geçmiş" olarak tanımlayamayacağımız anlamına gelir. Aynı şekilde kesmeler imgelemin, nelerin olmuş olabileceğini ya da gelecekte nelerin olacağını gösteren, koşullara ya da isteklere bağlı imgelerden oluşan, "başka bir yer"ine işaret edebilir. "Burası" ile "başka bir yer"in ve geçmiş ile şimdinin birbirinden ayrılamazlığı, vahiysel görünün ve *Muriel*'in ya da *L'eclisse*'in

11. Christian Metz, *Film Language* (Oxford: Oxford University Press, 1974), s. 197.
12. a.g.y., s. 194.

yeniden sundukları modernliğin doğası yorumunun temelini oluşturmuştur. Ayrıca, sorun sadece geçmişin bertaraf edilememesi yüzünden zamanın yavaş geçmesi değildir. Modern dünya tam bir öykü de anlatmaz. Belirli bir ahlakı, başlangıcı ya da sonu yoktur. Film, anlatının yokluğuna ilişkin Nietzsche'ci bir anlatı; meselin olmadığına dair ders alınacak Sartre'cı bir mesel haline gelir. Burada zamanın varlığı daima direngendir. İnsanın varoluş süreci daima açık olduğundan, katı ve yoğundur. Herhangi bir son verme ütopik görünecektir. Hiçbir şey ayrıntılarıyla anlatılabilecek kadar tam ve anlaşılır değildir.

Serinkanlı vahiy, Amerikan sinemasının anlatısal uzlaşımlarının, izleyicilere zamanı, perdedeki zamanın daha hızlı geçmesini sağlayarak ve bize sinema salonunun dışındaki zamanı büsbütün unutturarak geçirten çeşitli esrarlı güçler ile sihirli iksirlerden oluştuğunu gösterir. Hollywood zamanı unutturmaya çalışırken, vahiysel film bize sürekli olarak zamanın doğasını anımsatır. Deleuze, Bergson'cu bir dil ile böyle bir sinemanın, dramatik durumların hareketle çözülmek zorunda olduğu Amerikan sinemasının canlı 'hareket-imge'sinin karşısına koyduğu 'zaman-imgesi' tarafından yönlendirildiğini ileri sürer.[13] Neo-modern anlatıların ritmi 'gerçek' zamana bir dönüş değil, Hollywood'un zamana karşı kayıtsızlığının ve sinema salonunun zamanın karanlığında zamanı yok etme ve böylelikle para ödeyen müşterilerini tatmin etme itkisinin törpülenmesidir. Neo-modern ritimler sürekli olarak zamanın kendi doğasını sorgular. Örneğin, Resnais ve Tarkovsky geçmişin bugüne olan etkisini sürekli bir şekilde tekrarlar, ancak bize nerede bulunduğumuzu söyleyen belirleyici geri dönüşlerden *(flash-back)* yararlanmazlar. Antonioni zamanı *mizansenin* uzamsal bileşiminden ayrılmaz kılarken, Godard izlerkitlenin önünde; görünür bir şekilde filmine makas atarcasına kendi anlatısını sürekli olarak yarıda keser.

Zaman dönüşümleri, görsel mekân dönüşümleri ile tamamlanır. Genel çekimin ya da geniş perde oranının modern kullanım-

13. *Cinema 1: The Movement-Image* (Londra: The Athlone Press, 1986), s. 141-159.

ları, yalnızca Bazin'in film gerçekçiliğinin örnekleri olarak gördüğü derinlik ve çeşitliliğin uzamsal ilerlemelerinden ibaret değildir.[14] Aynı zamanda, günlük yaşamın olaylarını öykü çizgisinin gelişimi içinde olduğu kadar kendi içlerinde de anlamlı görünecek şekilde çerçeveleyerek ele alırlar. Olaylar, izleyicinin kendi kararına bağlı olarak önemli ya da önemsizdir. Antonioni ve Wenders'in *L'avventura* ve *Kings of The Road*'da kendi içlerinde anlamlı anlatı ayrımlarından ürettikleri görsel *anıklıklar* sinema tarihi için, Joyce'un *anıklıkları* modern roman için ne kadar önemliyse o kadar önemlidir. Her iki film de zaman ve mekân içinde ilerlerken, son derece süreksiz olaylara (*episodic*) dayalıdır ve gösterişli Dışavurumculuğun "değişmez dramları"nın tekinsiz kestirimleridir. Ama yine de bu filmler, ritimleri bizim öykü *anlatımıyla* ilgili alışagelmiş beklentilerimizi boşa çıkaran akıcı anlatılardır. Zira hiçbir yere 'varmazlar' ve yönetmenleri onları kendi doğal akışları içerisinde 'oluşturur'. Bu filmlerde tanımlanan *diegetic* çerçeveleme kendi hareket itkisini yarattığı için; giriş çekimleri, senaryo diyalogları, akıcılık kuralları ve konu çözümleri çoğun çok az önem taşır.

Bunun tersine, trajikomik duygu yapısı sürenin uyumsuzlukları üzerinde durur ve zamanı dev anlatı parçaları içerisinde olağanüstü bir şekilde yutar. Hızlı hareketinin dönüşleri ve şaşırtmacaları biçeminin parodik etkilerine bağlıdır. Karakterlerinin acizlikleri ve aptallıkları ile dalga geçerek, sonuçta kendi budalalarını yaratarak, daha kırılgan olan kahramanlarını güldürü konusu yapar. Trajikomik duygu yapısının en çirkin karşı-kahramanlarından biri ve onun en sarsıcı görüntü ayrımlarından bazıları, Werner Herzog'un *Stroszek* (1977) adlı filminde görülebilir. Film, ufak tefek ve kafadan rahatsız olan bir Berlinlinin; mahallenin pezevenklerinin sadizminden kaçıp Wisconsin'e doğru yola çıkan zavallı bir suçlunun öyküsüdür. Bruno S.'nin canlandırdığı Stroszek tiplemesi Dostoyevski'vari İlahi Budala'nın çağdaş bir versiyonu, aynı oyuncunun Herzog'un tarihsel dramı *The Enigma of Kasper Hauser*'de de

14. André Bazin, *What is Cinema? 1* (Berkeley: University of California Press, 1967), s. 33-8.

tekrarladığı bir roldür. Onun sarsılmış görüşü, çevresinde anlayamadığı her şeyi saçma olarak yorumlamasına neden olan aldatıcı bir basitliktedir. Bruno Berlin'den kaçar, ama kendisinden kaçamaz. Acıklı bir şekilde başarısızlığa uğradığı mal, mülk ve paradan oluşan Amerikan dünyasını da anlayamaz. Bu gülünç başarısızlık sıfır noktasına bir geri dönüştür. Bir süpermarketi soymaya çalışan kanun kaçağı, sonunda kamyonu, tüfeği ve dondurulmuş çalıntı hindisiyle birlikte, kendini turistik küçük bir Amerikan kızılderili kasabasında beş parasız bulur. Kamyonunu, motoru çalışır ve daireler çizerek döner bir durumda bir benzin istasyonunda bırakır ve kendi çevresinde dönen bir teleferikle dağa çıkıp kendini vurur. Bu sırada, sigortaların attığı bir lunapark alanında durmaksızın dans eden bir tavuk görünür. Kafesi idare eden otomatik oyun makinesinin elektiriği hiç kesilmediği için filmin son görüntüsü de budur. Hepsi de boş, hepsi de saçma olan döngüsel hareketlerin üst üste gelişi Herzog'un hiçbir şeyi ve her şeyi amaçsızca satan ruhsuz bir tüketimciliğe ilişkin ironik yorumudur.

Ardında yatan karanlığa karşın, trajikomedi burjuvanın kendini beğenmiş, alaycı, çekici, bencil, gösterişçi ve ancak zaman zaman trajik göründüğü bir dünya sunar. Trajikomedinin en güçlü metinlerinden biri, Buñuel'in yerinde bir şekilde *The Discreet Charm of the Bourgeoisie* (1972) diye adlandırdığı metindir. Aralıksız bir yemek yeme eylemi, kaba bir boğaz düşkünlüğü ile gelen bir keyif düşkünlüğü içerisinde, burjuvazi kendi sınıfının kurbanlarını yaratır, ancak bu sırada kendisi de bir kurban haline gelir. Daha önce, *Belle de Jour*'da (1967) Buñuel bilinçli bir şekilde melodramdan trajikomedi geliştirmiştir. Bu film Hitchcock'un *Marnie*'sine (1964) Avrupalı bir karşılıktır. *Marnie*'deki frijit kleptoman *Bella de Jour*'da karşımıza daha farklı bir çift kişilik, işçi sınıfından bakire bir sekreter olarak çıkar ve aynı zamanda, bir hırsız olan Tippie Hedren'in yerini, ona görünüm olarak çok benzeyen, hem frijit bir burjuva eş hem de şehvetli bir fahişe olan Catherine Deneuve alır. Deneuve'ün sado-mazoşist fantezileri, çirkinlikleri sadık kocasının yakışıklılığıyla çelişen kaba müşterilerle olan ilişkilerinde gerçekleşir. Böylece, Buñuel burjuvanın yalnızca ahlaki de-

gerlerini değil, aynı zamanda onun güzellik düşkünlüğünü de alaya alır. Buñuel, Hitchcock'un psişik melodrama dönüştürdüğü serinkanlı sarışının güzellik fetişizminden ironik bir uzaklıkta tutar kendini.

Buñuel'in kamerasının serinkanlılığı, ahlaki yargıları reddedişi, modern burjuvazinin sinemada tekrar tekrar rastlanan gülünç ikilemlerinden birini vurgular. Burjuva çoğu zaman statüsünden o kadar kuşkuludur ki istek ve eylem arasındaki uçurum, gülünç duruma düşmemek için her çareye başvuranlarda bile gülünç hale gelir. Her şeyden önce, burjuvazi en çok korktuğu şeye, makine çağında bir robot konumuna, yani Bergson'un gülünecek şeylerin kaynağı olarak gördüğü mekanik bir niteliğe indirgenmeye karşı korumasızdır. Trajikomedi modernliğin evrensel idealleriyle, tüketim çağının aydınlanmış profesyonel burjuvasının sunduğu akılcı yaşam kalıplarıyla dalga geçerek, onları gülünç bir biçimde kırar. Sinemada Welles, Renoir ve Buñuel bize vasiyette bulundular; bizler ise gerçek ahlaki örneklerin olmadığı bir çağda yaşıyoruz. İktidar ile kişisel çıkar kibirliliğe ve acıya yol açar ve bu, süreç içerisinde hepimizi ahmaklaştırır.

Avrupa sinemasında trajikomediler toplumsal farklılıklardan, zenginlerin ya da yozlaşmışların malı olarak şaşkınlaşmış kahramanlardan yararlanır. Onun alaycılık silahı, zenginliğin ikiyüzlü dünyasında en iyi şekilde işler. Buñuel'de Catherine Deneuve'ün canlandırdığı savunmasız Tristana ve Jeanne Moreau'nun canlandırdığı son derece temiz bir Normandiya sarayındaki Parisli oda hizmetçisi, modası geçmiş değerlere, özellikle de işe yaramaz ve saçma saygınlık kodlarına bağlı, zengin erkeklerin şehvet düşkünlüğüne karşı koyan serinkanlı, az sözle çok şey anlatan direnişçilerdir. Ama, *Tristana* ve *Diary of a Chambermaid* savaş öncesi bir döneme geri döner; bu dönüş Buñuel'e göre daha da eski bir tarihe bir geri dönüşü işaret etmektedir. *Belle de jour* ile birlikte bu filmler; yaklaşmakta olan ve kendisi de her tür geleneği iğrenç bir şekilde alaya alan faşizmin ahlak dışı değerleriyle hiçbir benzerliği olmayan iki savaş arası dönemin cinsel ahlak kodlarının boşluğunu sergiler. Sürgündeki Buñuel, Renoir'ın sahip olmadığı,

geçmişteki olayların önemini anlayabilme yetisinin getirdiği ayrıcalıkla 1960'ların sonundaki suç mahalline geri döner. Donuk alaycılığı zamandaki uzaklığın bir işlevidir. Resnais, Antonioni ve Bergman filmlerinde Riva, Vitti ve Ullmann günümüzün 'modern kadınları' iken, Buñuel'in kadın kahramanları Deneuve ve Moreau günümüzün 'modern kadınları' değildir. Onlar toplumsal ve cinsel olarak hâlâ bağımlı, ama eski otorite biçimlerine meydan okuyan geçmişin 'modern kadınları'dır. Batı modernliği bu arkaik otorite biçimlerini, ancak onları ölümüne koruyan faşizmden sonra zamanla ortadan kaldırabilecekti.

Böylece, Buñuel'in dönem filmleri, onun Nietzsche'ci geri dönüşü. Batı kültürünün liberal maskesinin ardında saklanan koyu muhafazakâr yüzü ile kısa bir süre için de olsa faşizmin etkisi altında kalan, muhafazakâr ruhun beslenip büyüdüğü burjuvazinin korkularını ve güçsüzlüklerini sergiler. Bu liberal maske zorunludur, çünkü kimi zaman muhafazakâr değerler açıkça itiraf edilemez. Bulundukları yerde, modası geçmiş ve saçma görünürler. Kendi ülkelerinde sansürün baskısı altında tutulan iki büyük modern sinemacı, Buñuel ve Andrzej Wajda, acımasız ve kaba toplumlardaki modası geçmiş saygınlık değerlerini alaya alarak Renoir'ın trajikomik kavrayış gücünü etkili bir şekilde geliştirmişlerdir. *Ashes and Diamonds*'da (1957) Wajda, Polonya Stalincilerinin savaş sonrası acımasız darbesine karşı trajikomik bir birlik hareketine girişen Polonya askerlerinden kalanların modası geçmiş romantizmini acı bir şekilde iğneler. Geri kalmış bir toplumdaki yok olan bir burjuva değeri olarak romantizm, kahramanca bir başarısızlık biçiminden öte bir şey değildir. Hitler'e boyun eğen romantizm, Stalin'e de boyun eğer. Çağaşımsal (anakronik) bir şekilde, 1950'lerin sonlarındaki James Dean'in görünümünü taşıyan genç ulusçunun trajik sonu, boş ve anlamsız bir ölümdür. Buna karşıt olarak, 1970'lerdeki filmlerinde, Buñuel modası geçmiş saygıdeğerlik ve görgü kuralları kavramlarıyla rastgele seksin, uyuşturucunun ve terörizmin günlük yaşamın olağan özellikleri olarak görüldüğü geleceğin ve bugünün tüketici toplumunun nihilist değerlerini yan yana getirir. Böylelikle de modern öncesi dönemin sahte değerlerinden, obur burjuvazinin kendi saygınlığının sahte anlamı-

na ne pahasına olursa olsun bağlı kaldığı modernliğin 'değersizliğine' doğru hızlı düşüşü gösterir.

Buñuel'in serinkanlı karşı-melodramı, modernliği, işleyen bir mit olarak metalaştıran Anglo-Amerikan 'adalet' melodramından belirgin bir şekilde ayrılır. Wyler, Kramer, Ritt, Kazan, Pakula, Stone ve Costa-Gavras'ın Amerikan filmleriyle Lean, Attenborough ve Puttnam'ın İngiliz filmleri; acı veren liberal ikilemlerin çözümünü kahraman erkeğe yükleyip, köşeye sıkışmış bir Batı aklının üstünlüğünü yeniden kurarlar. Liberal ile kahramanlığın bu zorlama birlikteliği, bütün dünyada farklı şekillerde yapılan haksızlığı meydana çıkarıp düzeltmeye çalışan epik, akılcı bir erkekliğin temel duruşunu betimlemektedir. Merkezdeki erkek figürü daima ahlak soruşturmacısıdır. Buñuel beceriksiz ve çirkinleri anlamlı bir şekilde vurgularken, *All the President's Men , The Parallax View, Missing, Under Fire, The Killing Fields, Cry Freedom, Salvador* ve *JFK* gibi Anglo-Amerikan filmleri gösterişli, yakışıklı kahramanları ön plana çıkarmaktadır. Jane Fonda'nın, Michael Douglas'ın canlandırdığı hippi fotoğrafçının yanındaki bayan muhabiri oynadığı *The China Syndrome*'da olduğu gibi, bu filmlerin düzenlenişinde cinsel bir çeşitlilik vardır. Kadın erkek ilişkisi, Alan Pakula'nın Watergate skandalına ilişkin filmindeki Robert Redford ve Dustin Hoffman arasındaki erkek ilişkisinin basit bir kopyası gibidir. Kahraman muhabir figüründeki örtük liberal iyimserlik, küresel köy çağında kahramanca soruşturma imgeleriyle belirginleşir. Bu imgeler, filmin gerekli harekete geçirici gücü görevini gören paranoyak patolojisini aşarak potansiyel karanlığın üstesinden gelen imgelerdir. Muhabir bizim gitmeye cesaret edemeyeceğimiz yerlere gidip, nefret ettiğimiz şeyleri anında açığa çıkararak vicdan ile macerayı buluşturur. Vietnam sonrasına ait bu tür filmler, 1970'lerin ortasından itibaren bize neo-modernlerin o tarihsel anının gerilerde kaldığını bildirir. Vicdan somut bir değer olarak yeniden önem kazanır. Erkek egosu çatlatılmıştır ama artık bunalımda değildir. Bize, dünyanın kötülükten kurtarılabileceğini söyler. Hakkı yenen, kendini beğenmişlik derecesinde kurallara aykırı ya da başıboş, fakat daima 'ateş altında'ki, kendi hesabına çalışan özgür araştırmacıyla özdeşleşmemize izin verir.

Trajikomedi zaman zaman melodramın kıyısında dolanır, ancak daima geri çekilir. Anlatısal melodram, organik bir şekilde kendi değişik imge nesnelerinin yapısal birlikteliğinden doğar, öyle ki sonu onun konusunun 'doğal' bir sonucu gibidir. Neo-modernlerde anlatı, izleyici tarafından, birbiriyle belirgin bir bağı olmayan imgelerden yeniden oluşturulur. Trajikomedi, Amerika ile Avrupa arasındaki sınırdadır, fakat yine de anlatının etkin çözümüne ve iyimserliğe yönelik Amerikan eğilimini yıkar. 1970'den sonra, klasik sonrası Amerikan sinemasına döner. Trajikomedi yalnızca *The Conformist, The Lady from Shanghai, Belle de jour, Weekend* ve *Jules et Jim*'in değil, aynı zamanda *Chinatown, Five Easy Pieces, The King of Marvin Gardens,* Robert Altman'ın doğalcı Westerni *McCabe and Mrs Miller* ve Terence Malick'in iki büyük karşı-mitsel Westerni *Badlands* ve *Days of Heaven*'ın da temel özelliğidir. Ne var ki, melodram ile türün zorlaması ve stüdyoların süregelen iktidarı altında, bu hız kazanan hareket korunamaz. Amerikan sinemasında mitin etkisi fazlasıyla güçlüdür.

Amerikan sinemasının büyük, bağımsız filmlerinden *Five Easy Pieces*, bu nedenle türün gücüne karşı koyuşuyla kayda değer bir istisnadır. Bob Rafelson'un 1970'de Vietnam savaşı döneminde orta sınıf Amerikan yaşamı üzerine yaptığı bu olağanüstü çalışma, yaşamı takmayan oğulun eve dönüşüyle ilgili ders alınacak sıradan bir meselden çok daha fazlasını ifade eder. Umutsuz ve tehlikeli bir karanlıkta son bulan Amerikan yaşantısı üzerine güçlü bir yergidir. Karşı-kahraman Bobby 'Eroica' Dupea, Güney Kaliforniya'nın petrol yataklarında çalıştıktan sonra Kuzey-Batı'daki orta sınıf evine geri döner. Dupea (Jack Nicholson) işçi sınıfından olan güneyli kız arkadaşı Rayette'i (Karen Black), ailesinin evine gitmek için feribota binmeden önce, küçük bir motelde terk eder. Kızın yaşam tarzının, kendisinin endişeli ve gönülsüz dönüşü için bir yük olacağını düşünür. Ancak, Dupea'nın kendisi başlı başına bir sorundur ve daha önce terkettiği aile yaşamının trajikomik saçmalıkları daha da gariptir. Babası bir inme sonucunda kötürüm kalmıştır ve konuşamaz haldedir; evin ortada görünmeyen annesinden hiçbir yerde söz edilmez. Dupea'nın başarısız bir masa tenisi

oyuncusu olan ve aynı zamanda piyano çalan erkek kardeşi, çılgın bir kaza yüzünden boyun desteği kullanmak zorundadır. Piyano çalan kız kardeşinin ise, babasının bakıcısıyla mazoşist bir ilişkisi vardır. Erkek kardeşinin nişanlısı Katherine'e gelince, Dupea'nın bir Chopin resitali -'five easy pieces'- vermesi gibi ucuz bir bahaneyle onunla yatmayı kabul eder. Başarısız yapmacıklıklar büyük bir eşitleyici rol oynar. Dupea'nın kadınla yatmak uğruna uydurduğunu itiraf ettiği resitalin sonu, filmin anahtar, bağlayıcı çekimini verir. Resital sonunda Bobby'nin tuşlarda duran parmaklarıyla başlayan 360 derecelik çevrinmeli, uzun yavaş çekim; piyaniste dönmeden önce oturma odasının -oturma odası ailenin ta kendisidir- çerçeveli fotoğraflarının üzerinde gezinir. Daha sonra, akıp gider. hareketleriyle geçmişin bu donmuş görüntülerini, dönüştükleri yani şu anda oldukları şeyin - ayrı ayrı türlerden oluşmuş bir başarısızlar koleksiyonu- karşısına koyarak, ailenin sabit fotoğraflarında hapsolmuş zamanı yakalar. Bu çekim yitimin, kültürel sermayenin değerden düşmesinin, tek tek bütün başarısızlıkların ve burjuvazinin küçük bir evrendeki kolektif başarısızlığının kendini tekrarlamasının olağanüstü bir ifadesidir.

Geleneksel olarak Amerikan melodramının merkezi figürü annenin ortada görünmemesi, Vietnam çağında aile reisi babanın felçli oluşu, birkaç yıl sonra *Badlands*'de (1974) sunulan bir motiftir. Rafelson'un filminde bu motif daha belirgin şekilde orta sınıftır. Evlatlar başarısız klasik müzisyenleridir. Bobby, Rayette'in bir 'sınıf' mahcubiyeti duyduğu sahte entelektüel gece toplantısını dağıttığında, başarısız edimlerin trajikomik acısı doruğuna ulaşır. Çevrinmeli "piyano" çekimine karşılık olarak bir el kamerası, ümitsiz bir durumda evin bütün koridor ve odalarında oradan ayrılan orta sınıf sevgilisi Katherine'i ararken yalnızca babasının bakıcısı tarafından cinsel amaçlarla bağlanmış kız kardeşini bulan öfkeli Dupea'i izler. Çekim, sövüp sayan Nicholson için üçlü bir yenilgiyle son bulur: Saldırdığı bakıcı onu döver, kendi sınıfından olan arzuladığı kadın onu reddeder ve kurtulmayı bir türlü başaramadığı alt-sınıftan kadın onu yine kabul eder. Geçmişin donmuş görüntülerini yakalayan piyano odasının kaydırmalı çekimi, kaos durumundaki şimdiki zamanı sarsıla sarsıla gözler önüne seren, şiddet-

li bir ayağa düşmeyle son bulan, koridordaki yürüyüş çekimine dönüştürülmüştür. Dupea, Rayette ile birlikte evini ve mahallesini terkeder. Bu ikinci kez, kaçınılmaz terkedişitir. Kızı, arabası ve parasıyla birlikte bir benzin istasyonunda bırakıp bir kereste kamyonuna otostop çekerek kuzeye; soğuk, belirsiz bir geleceğe doğru yol alır.

Carole Eastman'ın başarılı ve eksiksiz senaryosuyla Rafelson'un filmi, Avrupa sinemasının modern anını yakalar ve Amerikan rüyasının klasik anlatısını yapıbozuma uğratır. Dupea sürekli bir düşüştedir; toplumsal avantajlarını Heideggerci bir yineleme zorunluluğuyla itip, Wenders'in daha sonra *Paris, Texas*'taki Travis figürüyle duygusallaştırdığı rastgele riskin varoluşçu niteliğiyle devamlı olarak sürüklenir. Travis'in eve gelişi, ortada görünmeyen babanın annesiz oğula geri dönüşü Hary Dean Stanton'un güçlü performansıyla, harcanan yaşamın mitsel telafisi olarak "işler"ken, *Five Easy Pieces* böylesi aldatıcı yanılsamalar sunmaz. Film, Amerikan sinemasının yoksun olduğu bir şeyi getirir; Welles'de olduğu gibi gücünün doruklarında değil, fakat bir tekdüzelik içinde yaşayıp hakettiği olağan cezaları çeken Amerikan burjuvazisinin dindışı imgelerini çoğaltır. Bunu, kara filmdeki gibi burjuva sınıfının para ve tutkuyla mitsel bir şekilde kaynaşmasını göstererek değil, düş kınklığı çağında onun kültür ve akıl güçlerini yenilemedeki tarihsel başarısızlığını sergileyerek gerçekleştirir.

Bölümü başladığımız yerde, yani modern sinema için son derece önemli olan modernist manzaranın fiziksel durumuyla bitiriyoruz. Fiziksel yapıyla başrol oyuncusu arasındaki gergin ilişki bütün modern filmlerin merkezinde yer alır. Daha önce de gördüğümüz gibi, Deleuze savaş sonrası Avrupası'nın yıkıntılarının, terkedilmiş binalarının ve ıssız sokaklarının, yeni-gerçekçi sinema ve onun modernist ardıllarının klasik sinemadaki öykü, sahne, ses ve optik görüntünün organik birimlerini yıkabileceği, yeni sinematik alanlar, 'herhangi bir yer'ler yarattığını söylemişti. Burada başlangıç noktası olarak, yalnızca Rossellini'nin *Germany, Year Zero* adlı filmlerindeki yıkıma uğramış Berlin'in kasvetli görüntüsünü ya da daha sonra *Hiroshima, mon amour*'da küllerin içinden yükselen boyun eğmez modernist kentle yan yana getirilen Resnais'nin

atom bombasının sonuçlarını gösteren belgesel montajını değil, Welles'in *Citizen Kane*'de donuk bir tablodan ustaca dirilttiği bir düzine farklı mimariden oluşan melez canavar Xanadu'yu da alabiliriz. Her üç filmde de, kahramanların kendi dünyalarından edilmeleri izleyiciyi de etkileyen duyumsal ve uzamsal bir şaşkınlık, bir tür yön kaybetmedir. Binalar artık bize içinde yaşayanlar hakkında perspektifler sunmaz ya da planlanmış bir çevrenin kesinliğini vermez. Onlar artık kahramanlara kolaylık sağlayan ya da bize nerede olduğumuzu söyleyen kimlik etiketleri değildir. Dönemin iki büyük yönetmeni Welles ve Antonioni'nin çalışmalarında kültürel olarak yerinden edilme, uzamsal yerinden edilmenin ta kendisidir. Modernizmler ile modernlik arasındaki kopuk ilişki küresel savaşın ve faşizmin saçma sapan kahramanca eserlerinin kalıtlarında, modern kentin başarısızlıkları ile endüstriyel manzaranın yaralarında ve günümüzde hiçbir yere varamayan bütün Avrupa kalıtının seçmeci pastişinde görülür.

Orson Welles'in *Kane*ve *The Magnificent Ambersons*'un stüdyo yapımlarından sonraki geniş perde sineması, her şeyden önce dışsal bir sinemadır. *Touch of Evil*'da Welles, kölne sınır kasabası Los Robles'da, Avrupa'daki aslının gülünç bir taklidi olan ve geceleri yaşayan Kaliforniya Venedik'inin kırık dökük arka sokaklarıyla Kaliforniya'nın çöl manzarasının bir parçası olan korkunç petrol sondaj kulelerini yan yana getirir. Yine, Welles'in belirgin bir şekilde savaş sonrası bir tada sahip olan Kafkavari rüya mantığı görüşünü taşıyan *The Trial*'da, Zagreb'in kasvetli yeni dev binaları ile Paris'teki artık kullanılmayan Gare d'Orsay'ın terkedilmiş geniş iç mekanları bitiştirilir.[15] Welles'in filminde çok az seçenek vardır. Pastiş bir çürüme, modernizm ise çorak bir ülkedir. Her iki filmde de, Welles'vari süreksizlik cüretkâr bir şekilde nefes kesicidir. Joseph K., Gare d'Orsay'dan çıkıp kuzeniyle Roma'daki Palazzo di Giustizia'da buluşur ve Milano'daki bir fabrikaya kadar ona eşlik

15. Kafka'nın romanının neo-modern bir uyarlaması olarak Welles'in filminin çözümlenmesine ilişkin daha fazla ayrıntı için bakınız; John Orr, 'The Trial of Orson Welles', J. Orr ve C. Nicholson (der.), *Cinema and Fiction: New Modes of Adapting, 1950-1990* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 1992), s. 13-27.

edip Zagreb'deki apartmanına döner.[16] Dışavurumcu sihirbaz Welles, içsel yerinden edilmeyi agorafobik (alan korkusuyla ilgili) ve korkunç topografik yanlış eşlemelerle tamamlar. Kulak tırmalayıcı dublaj uyuşmazlıklarıyla dolu olduğu halde, Welles'in totaliter karabasanı en azından temelde görseldir. Böylece, İtalya'nın geçmişine ilişkin karabasansı düşü *The Conformist*'de, Bertolucci; *The Trial* 'ın kaydırmalı çekimleri ile genel çekimlerinin yanı sıra, tek bir çekimde hem geniş mesafelerin çılgınlığını hem de tuzağa düşürülmenin sıkıntısını aynı anda veren kocaman mermer iç mekânların ve yüksek binaların önünde ufacık duran dar kıyafetli karşıkahramanını kopya ederek Mussolini'nin sahte kahramanlık dünyasını yansıtır.

Welles'e karşıt olarak Antonioni, fiziksel sürekliliğin ve yerlerin gerçek topografisinin yeni-gerçekçi düzlemine bağlı kalır. Bu nedenle, onun üçlemelerindeki kopukluklar daha da güven sarsıcı olabilir. Çünkü kamera geniş açının ve alan derinliğinin büyük gücüyle kendi kaydettiği mekânları yapıbozumuna uğratır. Böylesi bir yapıbozumu *L'avventura*'da, Sandro ve Claudia'nın Anna'yı belirsiz bir şekilde ararken uğradıkları hemen hemen terkedilmiş faşist kasabanın esrarengiz görsel sessizliğinde görülebileceği gibi, camın ardından kısıtlı bir sabitlikle gözlenen geometrik bir Milan manzarasıyla *La notte*'un açılışını yapan Pirelli binasından aşağıya doğru inen asansör çekiminde de görülebilir. *L'eclisse*'de bu, iki sevgilinin bir çingene mahallesinde genellikle insanların olmadığı bir yolda yürürken, onların daha önce geçtikleri yolları yeniden gösteren sonla daha da ileriye götürülür. Filmde daha önce, insanların varlığının çok daha öncelere dayandığını göstermek için *a priori* görünen insan yapımı yeni ve zayıf bir kent alanı, birdenbire insanlık sonrası bir hal alır; terkedilmiş beton bir çöle dönüşür. Modernist kent burada ve başka birçok yerde, modern sinemaya ve onun dünyevi burjuva imgelerine temel olan iki şeyi gösterir. Hareketli görüntü yüzyılın başında ilk ortaya çıktığında, onu kaplayan romantizmin sonunu gösterir. Onun yerini, yakında kullanılmayacak olan siyah-beyazın yirminci yüzyıl sanatının üstün bir aracı haline geldiği nükleer çağın serinkanlı vahyi alacaktır.

16. Bkz: Peter Cowie, *The Cinema of Orson Welles* (New York: Da Capo Press, 1983), s.170.

III.

İkiz ve Masum

Coates, kendi içinde bütün bir sanat yapıtı olarak filmin, romantik bir düşün teknoloji ve sanayi ile gerçekleştirilmesi olduğunu söyler.[1] Bu, Wagner'in sanatsal görüşünün; öyküyü, şarkıyı, müziği, dansı, sözü, hareketi ve dramatik eylemi bir araya getiren *Gesamtkunstwerk*'in gerçekleşmesidir. Ama başlangıcından beri, kendi içinde bütün bir sanat yapıtının gelişimi inişli çıkışlı olmuştur. Heidegger tarafından Üçüncü Reich'daki Nietzsche'ci boyutların toplu çılgınlığının bir tasarımı olarak desteklenmiştir[2], ne var ki

1 Paul Coates, *The Story of the Lost Reflection* (Londra: Verso, 1985), s.15-26.

2. Heidegger 1935'deki derslerinde, modern sanat çalışmasını ve yaratıcı güç istemini birbirine bağlayan Nietzsche'ci estetiği parlak bir şekilde çözümler. *Gesamtkunstwerk*'in kolektif doğası modern film yapımıyla mükemmel bir uyum içindedir; ama fanatik bir nasyonel sosyalist olan Heidegger'e göre, kolektif eylemdeki çılgınlığın ya da vecde dalmanın (*Rausch*) somut örneği, Alman sanat çalışmasının içerim yoluyla taklit etmek zorunda olduğu Hitler ve Goebbels'in politik gösterisidir. Nitekim, Heidegger onu ortaya koymak için Nietzsche'ci estetiği ileri sürer. Bakınız: Martin Heidegger. *Nietzsche*, cilt 1 ve 2 (New York Harper Collins, 1991), s. 92-107. Leni Riefensthal de *Gesamtkunstwerk*'in altına imzasını koyar, ama *Triumph of the Will*'in yapımından sonra nasyonel sosyalizm doğrultusundaki duruşu Heidegger'inkinden çok daha sapkın hale gelir. Nitekim *Olympiad*'da imgeleri Ari ırkından olmayan atlet figürlere, özellikle Jesse Owens ve Japonlara övgü yağdırır. Güçlü insan bedeni estetiğinde Ari ülküsünün bilinçli olarak tersine çevrilmesi, savaştan sonra güney Sudan'ın Nuba kabile halkına ilişkin bitiremediği belgeselinde de devam eder. Bakınız: David B.Hinton, *The Films of Leni Riefenstahl* (Metuchen, NJ: The Scarecrow Press Inc., 1978).

gerçekte Üçüncü Reich'a Alman sinemasının bu idealini yerine getirebilecek bir tek Leni Riefenstahl kalmıştı. Geriye kalan büyük sinemacılar Batıya göç etmiştiler;böylelikle de 1933'ten sonra Alman Sinemasının varlığı fiilen son bulmuştu. Alman sinemasının tersine, *Gesamtkunstwerk*'ten yararlanan, onu Alman Sinemasınınkinden farklı amaçlar için kullanan Hollywood oldu. Siyasi gösterinin efendisi Hitler dünyayı boş yere fiziksel güçle ele geçirmeye çalışırken, sesin gelişiyle birlikte Stüdyo sistemi, dünyanın görsel imgelemini kendi rızasıyla ele geçiren rüya gibi bir dizi tür, sürekli bir montaj gösterisi sağladı. Bundan sonra, film teknolojisi hem Üçüncü Reich'dan hem de Stüdyo sisteminden daha uzun yaşadı. Günümüzde, kamera devingen ve ayarlanabilirdir. Geniş perde oranları, derin odak, yumuşak odak, zumlar, yayındırıcı örtüler (*scrim*), yavaş çekimler ve uzak mesafedeki nesnelerin telefoto çekimlerini kullanabilir. Ne var ki günlük film çekimleri yalnızca işin başlangıcıdır. Gelişmiş bileştirme biçimleri, kimyasal işlemler, özel efektler, elektronik seslendirmeler ve müzikal düzenlemeden oluşan filmin yapım sonrası (*post-production*); parçalara ayrılmış bir şeyin bir bütün halinde toplanıp var olan bir görüntüde yeniden cisimleştirilmesi, estetik bir olgu olarak elektronik bir aktarım film çekimi tamamlandıktan sonra filmin tamamlanmasıdır. Kurguyla eşleşen çok yönlü ses kuşağının (*sound track*) ve günlük çekimlerin bir derlemesi olan tamamlanmış yapıt, karartılmış sinema salonunda bütün duyumsal işlevleri meşgul eder. Böylesi bir teknik çokyönlülüğe, kültür dünyasında az rastlanır.

'Epik' Hollywood filmleri, kendi içinde bütün sanat yapıtı kavramını, Üçüncü Reich kadar olmasa da, hâlâ beceriksizce taklit etmektedir. Denetimindeki bütün olanakları kullanarak bizi büyüklüğüne inandırır. Yankı uyandıran yüksek bütçeli yapımlarda, paranın satın alabileceği her şeyin bir araya getirilmesi eksiksiz bir deneyim yanılsaması üretir. 'Eksiksiz' deneyimin işlemez hale gelmesinin sinematik aygıtın kendi içinde bulunabilecek başka nedenleri de var: Sinema, çalışan bir makine için teknik olarak hazırlanan, canlı bir gösteri kılığına bürünmüş, eskiden kalma bir sanat yapıtıdır. Burada gösterim, filmi yapan ile izleyen arasındaki teknik ve uzamsal ayrılığın üstesinden gelmelidir. Kamera kaydeder; kur-

gucu keser, yeniden bileştirir ve eşleme yapar. Gösterici, ancak böylelikle tüketim eylemini başlatabilir. İzlerkitle filmi izlerken, zaman zaman göz ile perde arasındaki uçurumun farkına varır. Görüntünün etkisi çok güçlü olduğundan, bu mesafe nadiren sıkıntı yaratır. Filmin en çekici anlarında, izleyiciler sihirli bir gösteriye tanık olur. İnsanın dev bir perdede hızla değişen bir görüntüler dizisi gördüğünü unutması çok kolaydır. Film, insan gözünün kaydedebileceğinden çok daha çabuk değişen çerçevelerden oluştuğu için, görüntünün akıcılığı bir yanılsamadır. Böylesi 'akıcı' görüntüler, kendine ait bir yaşama sahip görünen özenle hazırlanmış bir sihirbazlık gösterisinin parçasıdır. Sinema, zaman ve mekân sınırlamalarını büyülü bir şekilde aşarak tiyatronun canlı gösterimiyle rekabet etmeye çalışır. Yine de izleyici, bir noktada o doldurulamayan boşluk duygusunu daima yeniden yaşar. Üzerine itildiğimiz görüntüler, bir şekilde, hâlâ dışarlarda bir yerlerdedir. İzleyici perdedeki oyuncuya şişe fırlatırsa, perdeye zarar verebilir, fakat görüntüyü yıkamaz. Şişeler oyunculara çarpıp onları bayıltamaz ve ancak bir Woody Allen filminde, birisi perdeden çıkıp izleyicilere karışabilir.

Film, sinemanın modern itkisinin her zaman sömürdüğü bir ikilem yaratır. Kendi teknik gerçekliğine, örtük bir ötekilik statüsüne sahiptir. Kendimizi perdedeki görüntülere ne kadar yakın duyumsarsak duyumsayalım, onlar bir şeyi gösterip de vermemecesine başka ve ayrıdır. Kendi içinde bütün sanat yapıtı kendini, ondokuzuncu yüzyılda bütünlüğe duyulan romantik özlemin bir gerçekleşmesi olarak görür. Film ise bize, uzaklaşan görüntüyü sunar. Neo-modernler arasında, zaman ve mekân sınırlamalarının ortadan kaldırılması süreci tamamlanmaktadır. Hollywood sinemasının teknik çekiciliği ise son bulmaktadır. Beyaz perdedeki görüntü parçalara ayrılmış bir görüntüye, tamamlanmamış bir anıma, erişilmez bir hayal ürününe dönüştürülür. Hollywood sinemasının teknik olarak insan bedenini ve yüzürü yansıtması gölgelenmiş bir hayaletin, yabancılaştırılmış bir Ötekinin romantik görüntüsünü yansıtır. Hoffmann, Hogg ve Dostoyevski'nin yazılarında, Öteki; romantik bilincin anlatılamayanı, sonuçta organik ve panteist (ka-

mutanrıcı) bir dünyanın romantik ütopyasında barınamayan bir hayalet olarak ele alınmıştı. Bunun tersine, evrim ile ahlaki ilerleyişi biribirine uydurmaya çalışan rekabetçi burjuva dünyasında Öteki, toplumun dışına itilmiş biri haline gelir. Öteki romantik bir düzensizlik sanrısı, çözülmenin bir portresidir. İlk korku filmleri, bunu Drakula ve Frankenstein figürleriyle anar. Fakat bunun sinemanın gelişimi açısından, tek başına Gotik korkudan daha derin bir anlamı vardır. Öteki, filmde teknik bir olgudur. Lang bunu, sahte ve çökmüş Maria'nın demir kalıptan bir robot olarak çıkıp, yeraltı kentinin işçi-köleleri için çalışan duygusal bir bakıcı, erdemli ve dindar bir bakire olarak yaşayan gerçek Maria'nın yerine geçtiği *Metropolis*'te açıkça gösterir. Nitekim aynı kadın oyuncu, Weimar Almanyası'nı bekleyen seçimin alegorik bir yorumunda, gizemli saflığa karşı cinsel çöküşü 'canlandırır'. *M*'de, seri cinayetler işleyen Peter Lorre, bedensel bir ikize sahip değilse de, bir yansıması ve perdedeki görüntüsünü ikileyen bir gölgesi vardır. İlk olarak, kadın kurbanın masumca baktığı ilan tahtası üzerine düşen hayaletimsi gölgeyi görürüz. Daha sonra Lang, Lorre'un mektubunu okuyan polis memurundan, aynada kendini seyreden Lorre'un beklenmedik bir çekimine ani bir geçiş yapar. Dalgın dalgın bakan yüzü yana doğru eğik profil durumundayken, kamera neredeyse çerçevenin merkezindeki yansımasıyla kafa kafaya gelmiştir.

Ayrıntılı çekimin yazınsal bir kaynağı vardır. Otto Rank, ikizi (*double*) dış dünyayla ilişkilerinde sorunlu ve altüst olmuş narsisistik benliğin onaylanmayan bir gösterimi olarak gördü. Öteki olarak benliğin dışsal yansıması ya da Hoffmann ve Dostoyevski'nin kurmacalarındaki kardeş olarak Öteki, egonun yakın bir ölüm olasılığına karşı endişe güvencesi olabilir.[3] Ama bunun tam tersi de olası: Benliği çekiciliğiyle yıkıma sürükleyen sanrısal bir figürün yaratılması. Böylece, narsisizmden iki karşıt süreç doğar. Benlik, Öteki kişide bir sevgi-nesnesi olarak dışsallaştırılabilir ya da Öteki, bir kötülük figürü, egonun bastırdığı ve bilinçli olarak tanıyamadı-

3. Otto Rank, *The Double: A Psychoanalytic Study* (New York: New American Library, 1979), s. 85. Motife ilişkin genel bir araştırma için bakınız: John Herdman, *The Double in Romantic and Post-Romantic Fiction* (Londra: Macmillan, 1990).

ğı ölüm içgüdüsünün ayna imgesi (*mirror-image*) olabilir. Freud bu içgörüyü tekinsiz (*uncanny*) ve haz ilkesi üzerine yaptığı çalışmalarda tam bir bağlama oturttu. Freud'a göre, bilinmeyen (*unfamiliar*) daima bastırılmış bilineni (*familiar*) içerimler. Freud Almanca ***heimlich*** sözcüğünün kökenbilimsel çift anlamı üzerinde oynar: Sözcük bir yanda yakın olma, aşina olma (*familiarity*) anlamlarını taşırken, diğer yanda da gizlemek anlamını taşır. İkinci anlam; yani gizlemek, gözden uzakta tutmak anlamı, sözcüğün resmi karşıtına çok benzer; çünkü *Unheimlich* 'garip', 'esrarengiz' ya da 'korku uyandırıcı' anlamlarına gelebilir. Schelling'i izleyerek, Freud tekinsizi 'gizli olan, fakat gün ışığına çıkarılması gereken her şey'[4] olarak ele alır ve sonra da onun paradoksunu bilinenin çift anlamıyla bağlantılandırır. Onun çözümlemesine göre tekinsiz, bastırılmış olan ve değişik bir biçimde gün ışığına çıkan bilindik sırdır. Bu gerçek, eğretilemeli anlamda, bir yuvaya dönüştür; bilinmeyen koşullarda bilinenin, yabancı bir ülkede bir yuvanın, Ötekinin dünyasında benliğin bulunmasıdır. Daha geniş anlamda, bastırılmış olanın geri dönüşüdür.[5]

Modern romanda ikizin kullanılması son derece bilinçli bir şekilde olmuştur. 1920'lerin Dışavurumcu sinemasından beslenen Malcolm Lowry'nin *Under the Volcano*'sında büyük ölçüde sinematik hale gelir. Kırılan ve aksettirilen ikizlemeleriyle Lowry'nin romanı, romantik bir kendini beğenmişliğin modern ve oldukça görsel bir biçimde yeniden işlenmesidir. Romanda Geoffrey Firmin'in ikizlerinden biri, şimdi bir Hollywood yönetmeni olan eski gençlik arkadaşı Jacques Laruelle, Quauhnahuac'ta bir stüdyonun üçgen şeklindeki cam çatısının üzerinden dar bir köprüyle birbirine bağlanan ikiz kuleli bir evde oturmaktadır. Sarmal merdivenlerle ulaşılan kulelerin çatısı, Robert Wiene'nin Dışavurumcu klasiği *The Cabinet of Dr Caligari*'nin köşeli, tehdit edici dekorunun betimsel bir pastişidir. Peter Lorre'un bir diğer Dışavurumcu klasiği *The Hands of Orlac*'ın kentin dört bir yanında asılı posterleri; konsolos'un başıboş, sarhoş gezintilerinin peşini bırakmaz. Bağışlama

4. 'The Uncanny', *Works*, cilt 14 (Harmondsworth: Penguin, 1985), s. 363-5.
5. 'Beyond the Pleasure Principle', *Works*, cilt 11 (Harmondsworth: Penguin, 1984), s.290-4.

gücüyle sadakatsızlığın üstesinden gelmeye çalışan, birbirlerine umutsuzca yaklaşmış evli bir çifti anlatan Lowry'nin bu öyküsü, doğrudan doğruya Friedrich Murnau'nun ilk Amerikan filmi *Sunrise* üzerine kurulmuştur. Lowry'nin ileri düzeyde görsel metni, sonunda John Huston'un elinde ikizin hiçbir imgesini barındırmayan ve bütün Dışavurumcu deyimlerin çıkarıldığı zayıf bir melodram haline gelmeden önce,[6] ikiyüzün üzerinde yoruma ve senaryoya yol açarak sırayla sayısız sinemacının ve oyuncunun elinden geçmiştir.

Sinemanın neo-modernleri Dışavurumculuğun ilk imgelerini izleksel olarak, bayağı korkudan modernizmin anıklıklarına, dindışı, çokdeğerli (*polyvalent*) burjuvazi imgelerine dönüştürmekte Lowry'i izler. Bu dönüştürmeyi, onları 1920'lerin sinemasından ayıran faşizm ve komünizm sonrası bir çağda yaparlar. *From Caligari to Hitler* adlı ünlü incelemesinde Siegfried Kracauer'in de vurguladığı gibi, Weimar sineması hem orak çekicin yarattığı korkuyu hem de onun karşıt kutbunu -antitezi olan hortlayan kehaneti, gamalı haçı- akla getirir. *Metropolis*'teki köle-işçilerin başkaldırısı orak ile çekicin karamsar bir ütopya (*dystopia*) alegorisi idiyse, o halde *M*'deki yeraltı dünyasının seri cinayetler işleyen katili aranması doğrudan doğruya gamalı haçın alegorisiydi. Weimar Dışavurumculuğunun izlekleri ve korkuları açıkça altsınıf, işçi-köleler, sokaklar, yabancıların tehdidi ve canavar katiller idi. Bunlar siyasi başkaldırı, ekonomik çöküntü ve Versailles antlaşması sonrasında sorunlarla kuşatılmış Alman halkının büyük kesiminin bilinç ve bilinç öncesi (*pre-concious*) düzeylerde ilgisini çeken konulardı. Ancak, Lotte Eisner'ın da bize anımsattığı gibi, Dışavurumcu karabasanın gerçek korkusu yalnızca bilinmeyene, canavara, toplumsal boşluğa duyulan korku değildir.[7] Bu daha çok, başkaldırı ve boyun eğmenin eşit derecede ilgi kaynağı olduğu orta-sınıfın sığınağının ötesindeki bir dünyada, bu toplumsal boşluğu dolduran Dışavurumcu şeytanların, dehşete düşmüş öznelerde daha derin bir boyun eğme isteğine neden olmaları korkusuydu.

---

6. Bakınız: Ronald Binns, 'Filming Under the Valcano', Sue Vice (der.), *Malcolm Lowry: Eighty Years On* (Londra: Macmillan, 1989).
7. Lotte Eisner, *The Haunted Screen : Expressionism in the German Cinema and the Influence of Max Reinhardt*, (Londra: Thames and Hudson, 1969), s. 95-100.

Neo-modern sinemada, korku politik ve sado-mazoşistik değil; içsel, ruhsal, nevrotik ve narsisistik hale gelmiştir. Bir ikiz oluşturmanın gücü liberal burjuva söylem çerçevesinin dışındaki tehdit edici Ötekiyle değil, *içerideki* zayıf düşüren Ötekiyle bağlantılıdır. Burada merkezden yoksun benlik, uygarlığa dışarıdan gelen tehditten çok, içerdeki ekonomik ve kültürel sermaye arasındaki çelişkiyi, vahiysel bir çözümü bulunmayan, burjuva kültüründeki değişmez ve çözülemeyen bir çatışmayı yaşar. Burada, başat korku bir metanın sabit değeri olarak dondurulma korkusudur. İkiz imgesi; zayıf ve korkak egoyu kendi ölüm kararıyla damgalayan bir piyasa fiyatı ya da toplumsal bir klişe olarak pıhtılaştırılamayan çokdeğerli (*multivalent*) bir isteğin umudu ve kışkırtılmasıdır. İkiz imgesi egoyu yıkıma ve ölüme sürükleyen sabitlikten bir kaçıştır.

Lowry'nin romanına dönecek olursak, Firmin'in kaderinin sinemaya nasıl doğrudan doğruya bir karşı çıkış sunduğunu görebiliriz. Arkadaşı ve erkek kardeşiyle ikizlenen Firmin, sarhoş ve umutsuzken tanıdığı yabancılaşmış eşiyle mutlu ve aklı başında bir yaşam sürmeye çalışır ve böylesi filmsel bir yankısı olan Freudvari motifi, yineleme zorunluluğunu ortaya çıkarır. *Persona, Vertigo, The Conformist, The Passenger* ve *Last Year at Marienbad* 'bugünün' yakasını hiç bırakmayan geçmişin olayları ile ilgili filmlerdir. Geçmişin olayları bugüne öyle yoğun bir şekilde musallat olmuştur ki geçmiş daima bugünün içinde var olmaya yükümlü kalmıştır. Narsisizmle, Ötekinin ve Ötekinin bakışının özsevgi (*self-love*) olarak ayrılmasıyla başlayan süreç, nevrotik zorlanmanın acısıyla, her şeyin eninde sonunda tamamen değiştiği kasvetli bir şimdiki zamanda geçmişin engellediği her şeyi yineleme arzusuyla son bulur. Bugün, kolaylaştırıyor göründüğü her şeyi aynı zamanda zorlaştırır. Engellenmiş arzu, şimdide dayanılmaz bir arzu haline gelir. Ne kadar dayanılmazlaşırsa, o ölçüde nevrotik biçimde arzulanır. Ama her şeyi yineleme zorunluluğu aynı zamanda hiçbir şeyi yinelememe, dayanılmaz durumlardan ve bütün umutları boşa çıkaran geçmişin yıkıcı çevrelerinden kaçma zorunluluğudur. Nevrozun acısı, böylelikle haz arayışından doğar; zevk nesnelerinin hiçbir haz vermediğine ilişkin bütün kanıtları bilinçli olarak reddederken,

bu nesnelerden asla vazgeçmeyen bilinç öncesi (ön-bilinç) belirlenimden doğar.[8] Yine de Sartre'ın ileri sürdüğü gibi, burada daha karmaşık bir varlıkbilimsel ikilem vardır: hiçliğin aracılık ettiği geçmiş ile şimdi arasında her zaman varolan bir boşluk. Bu da aynı şekilde geçmişin verdiği derin acının bir parçasıdır, öyle ki ne bugünün bir parçasına dönüştürülebilir ne de bugünle ilişkisi sürekli olabilir.[9]

Birleştirilmeyen ikiz figürü aynı zamanda kahramanın izleyiciyi ikizlemesini gösterir. Metz'in belirttiği gibi, izleyicinin *diegetic* filmi algılayışı zaman zaman rüya görmeyi algılayışına benzer.[10] Bir perde izdüşümü olarak kahraman, izleyicinin rüya ikizi olabilir. Ama ikiz figürü aynı zamanda rüya ile film arasındaki çok önemli farkı da imler: Rüya haz peşinde koşup gerçeklik ilkesini geçici olarak kaldırır, oysa ki film haz ilkesine karşın, gerçekliğe daima geri döner. Dışsal bir olgu olarak ikiz, film gerçekliğe geri döndüğünde kahramandan sıyrılır; tıpkı kahramanın izleyiciden ve filmin kendisinin de izleyicinin isteğinden sıyrıldığı gibi. Bu savı bir derece daha ileri götürebiliriz. Denilebilir ki izleyiciler ikizin imgesinde, yarı-rüya durumunda perdede gördükleri kişilerle olan kendi idealleştirilmiş ilişkilerini kırılmış olarak görürler. Film kahramanı izleyicinin ikizidir, kötü adam ise film kahramanının. Her ikisi de sanki düşseldir. Cinsel sınırlar kolaylıkla aşılır ve ikiz, cinsiyet değiştirebilir ya da çift cinsiyetli olabilir. Modern filmde ikizin aynı anda her yerde mevcut gölgesi, genellikle burjuva kahramanın kendi orta-sınıf rolüne ve bu rolün cinsel kısıtlama biçimlerine başkaldırısını simgeler. İkizin kendisi genellikle başkaldırıyı ifade ederken, yüzü ya da bakışı tutkuyu ifade eder.

Romantik kökenli bir gösterim olan film, teknik olarak iki tür mekâna ayrılmış perdede romantik bölünmeyi tamamen gösterir. Perdedeki mekân kendini otomatik olarak ikiye ayırır; çünkü herhangi bir filmsel görüntü, kapsayabilmek için dışlamak zorundadır. Burch'ün de ileri sürdüğü gibi, bu iki tür sinematik mekân Re-

8. "Repression", *Works*, 11. cilt, s. 153-6.
9. Jean-Paul Sartre, *Being and Nothingness* (Londra: Methuen, 1957) s. 38.
10. *Cinema and Psychoanalysis* (Londra: Macmillan, 1982), s.110.

noir'dan itibaren modern film için son derece önemli olmuştur.[11] Biri çerçevenin içinde, diğeri ise alanın dışında, perde arkasında çerçevenin dışında var olur. Yatay ya da dikey olarak, dikdörtgenin herhangi bir yanından içeri girebilir. Mekânsal olarak iki kola ayrılmış bu ortamda, ikiz yalnızca perdede değil, aynı zamanda perde dışında da var olabilir. Tıpkı Murnau'nun *Nosferatu*'sunun (1921) bir yeniden yapımı olan Herzog'un 1978'de çevirdiği filmdeki Klaus Kinski örneğinde gördüğümüz gibi, ikiz beklenmedik bir anda yeniden ortaya çıkmaya eğilimli, ortada görünmeyen bir varlık; 'dışarlarda bir yerde', alan dışında şeytanca gizlenen bir figür olabilir. Kinski perdede ufak vampir olarak yalnızca yirmi dakika kadar görünmesine karşın, izleyicileri sürekli olarak onun yeniden ortaya çıkmasını beklediği için, adeta bütün filme egemendir. İzlerkitlenin bu bekleyişi Kinski'nin saldığı melankolik 'korku'nun bir parçasıdır. Murnau'nun Nazi-öncesi filminden ayrılan Herzog'un faşizmin siyasi alegorisinde, Kinski'nin, görünürdeki düşmanı saygın burjuva Jonathan Harker'ın ikizi olduğu açıktır. Jonathan Harker filmin sonunda, Kinski'nin yerine Transilvanya'ya geri dönmeye kararlı vampirimsi bir canavara dönüşür.

Herzog'un filmi, bir yerde Murnau'nun 1920'lerin Alman sinemasının bilinen bir ana izleği (*leitmotif*) olan görülmeyen davetsiz misafirin dışarıdan alegorik ihanetini yansıtan sessiz klasiğine karşı yapılmış bir saygı duruşudur.[12] Drakula, Almanya'nın "siyasi gövdesine" hastalık bulaştırmak için Batı'da dolaşıp, oradan Kuzey Avrupa kentlerine vebayı getiren, kont kimliği ardında gizlenen vampirdir. Herzog, Murnau'nun birçok ayrımını (*sequence*) bilinçli olarak yineler, özellikle de zehirleyeceği uygarlığa doğru yavaş yavaş sürüklenen, terkedilmiş vebalı gemi ayrımını. Ama onun sonu, aynı zamanda 1920'lerin Dışavurumculuğu ile tutarlı bir şekilde alegoriktir. Bu son, adeta Kracauer'ın son derece eleştirel

11. Noel Burch, *Theory of Film Practice* (Princeton: Princeton University Press, 1981), s. 117-32.

12. Paul Monaco, *Cinema and Society: France and Germany during the Twenties* (New York: Elsevier, 1976), s. 120.

yaklaştığı diğer bir klasiğin, *The Cabinet of Dr Caligari*'nin (1919) sonundan da öç alır gibidir. Senaryo yazarları Hans Janowitz ve Carl Mayer'in isteklerine karşın, Wiene, Cesare'ın Caligari öyküsünü; kurbanlarını cinayet işlemeye zorlayan hipnozcunun ve doktoruna karşı nefret duyguları besleyen akıl hastasının düşlemini yansıtmayı yeğledi.[13] Otoriter yönlendirmenin çılgınlığı bir delinin paranoyak yansıması olarak görülür. Caligari aklı başında, saygın, ilgili ve sorumlu biri olarak sunulur. Wiene siyasi baskıya tepki göstererek çılgın zorbayı sorumluluk sahibi burjuva olarak sıradanlaştırırken, Herzog sansür sonrası ve Nazi sonrası bir çağda bunun tam tersini yaptı. Wiene'in şeytanca olanı kuşkulu bir şekilde sıradanlaştırmaya çalıştığı yerde, Herzog sıradan olanı şeytanlaştırdı. Kracauer'a göre Wiene, Mayer ve Janowitz'in Hitler tehlikesinin yaklaştığına ilişkin geliştirdikleri önseziyi sansürlemiştir. Nazilerin yok ettiği Dışavurumcu sinemanın gözdesi olarak, Herzog'un geçmişten intikam aldığı söylenebilir.

Herhalde, Hitchcock dışındaki bir İngiliz yönetmenin çektiği en iyi film olarak kalan Carol Reed'in *The Third Man* (1949) adlı filminde *Nosferatu*'daki gibi, ikizin, varlığıyla olduğu kadar yokluğuyla da egemen olduğu bir mizansen görürüz. Filmin büyük bölümünde perdenin dışında olan ünlü Harry Lime rolündeki Orson Welles, izleyiciye ilk önce kendisinin filme girmesini korkuyla bekleyişi sırasında, daha sonra da perdeye geri döndüğünde musallat olur. Amerikalı ucuz roman yazarı Holly Martens'ın öteki yüzü olarak Harry Lime, işgal altındaki Viyana'nın gecelerini ve boş sokaklarını yokluğunda bile korkuya boğar. Algısal denge duyumuz Carol Reed'in eğik kamera açılarıyla çoktan sarsılmış olduğu halde, onun gölgeler arasından ortaya çıkmasını bekleriz. Lime, karanlık kapı girişinden dışarı, miyavlayan bir kedinin ardından adımını atmakla, eğretilemeli anlamda ölüden dirilmiş, gerçek anlamda ise daima yaşadığını kanıtlamıştır. Sıradan yaşama geri dönüşün tam ortasında, onun, ölmeyi reddeden karaborsacı olarak

13. Siegfried Kracauer, *From Caligari to Hitler: A Psychological Study of German Film*, (Princeton: Princeton University Press,1974) s.61-76.

hayalet gibi ortalıkta dolaşması, Nazizmin son bulmasıyla bitmeyen kötülüğün dönüşünü simgeler. İçine farklı maddeler karıştırılmış penisilinle insanları dolandırmaya çalışan biri olarak o, kıtlığın ve yıkımın ortasında hastaların sırtından geçinen doğallaşmış vampirdir. Holly Martens eski dostunu kentin lağım tünellerinin sonsuz labirentinde kovalarken, sanki kendi gölgesini kovalar gibidir; yine de Lime ile karşılaştırıldığında, O daha zayıf, gizli hayran ve çelişik duygularla yüklü sevgilidir.

Martens'ın Lime'dan uzamsal olarak ayrılışı ve daha güçlü gölgesi, romantik kurmacada yıkım ve ölüm tehlikesi taşıyan, zayıf kahramanın daha ürkütücü benliğinden ayrılışını yankılar.[14] Ama ikiz, aynı zamanda izleyicinin dışlandığı beyaz perdede onu geçici olarak temsil eden, fakat 'ortada görünmeyen Öteki'dir. Modern sinemada zaman ve mekân eşzamanlı olarak yer değiştirir. Geçmişle günümüz arasındaki Sartre'cı uçurum, kişi ile ikizi arasındaki Freud'cu ayrılık ve perde ile seyirci arasındaki teknik uzaklık yer değiştirmenin şiirselliğinde kaynaşır. İzleme eylemi sırasında, kahramanların ve ikizlerinin, izleyicinin ikizleri haline geldiğini görürüz. Sırayla önündeki ve dışındaki mekânlardan ayrılmış, perdedeki bölünmüş figürler olarak birbirlerinden ayrılışlarında, perdedeki figürün imgesinin karanlık bir salondaki izleyicilerden uzaklaşmasını yansıtırlar. Kendisi zaten dolaylı olan bu ikiz oluşturma biçimi, daha da dolaylı olan bir başka ikiz oluşturma biçimini düşünümsel olarak yansıtır. Perdedeki ikizlerin, kahraman ile kötü adam, iyi ile kötü arasındaki gayet açık ahlaki ayrılıklar varken bile, izleyicinin bağlı olduğu şeyleri dolaylı olarak ayırmaları şaşırtıcı değildir. Çünkü onlar yalnızca perdedeki benlikle özdeşleşme ile ilgili değil, aynı zamanda izleyicinin gerçekleştirmesi beklenen özdeşleştirme eylemiyle de ilgili sorular ortaya atarlar. Beyaz perde ikizleri eşzamanlı olarak hem nefret uyandırdıkları hem de cezbettikleri için, sonsuz bir merak ve ilgi kaynağıdırlar. Böyle yaparak, iyinin ve kötünün sınırlarını yapıbozuma uğratırlar.

14. Guyanalı romancı Wilson Harris'in filme ilişkin 'Tainted Histories'deki en son yazıları için bakınız: *Sight and Sound*, cilt.1, sayı: 10, Şubat 1992, s.31.

Resnais, Godard, Bergman, Bertolucci ve Antonioni'nin filmlerindeki ötekilik, bölünmüş benliğin ikizinin oluşturulmasının ve burjuva kimliğindeki bunalımın senaryosu haline gelir. Modern burjuva ondokuzuncu yüzyıl melodramının romantik kahramanının, kahramanlık özelliklerinden yoksun ardılıdır. Merkezsiz burjuva benliği romantik olmaktan çok narsisttir. Güç ve zenginlikler dünyasında tedirgin bir şekilde yerini almıştır ve yeni bir yaşayan düzen ülküsünden çok, bir tüketme ve yönlendirme arzusunun ürünüdür. Ortak bir süreç Welles, Hitchcock, Altman, Weir, Antonioni, Bergman ve Bertolucci'nin birbirinden çok farklı filmlerini birleştirir. İkiz oluşturmak; gerçeğe uygun ve romantik öncüllerine eziyet eden o kötülüğün gölgesinden çok, benliğin kaybolmasını akla getirir. Kötülük, ahlaki suçun en üstün biçimi olmayı sürdürür, ama artık mutlak değildir. Kopuk anlatılar altında toplanır ve göreli hale gelir. Günlük hayatın, gündelik döngünün zorunluluğunun bir özelliği olarak olağanlaştırılır. Düşler ile arzuların savaşmaları gereken sıradanlıklar üretir. Kötülük sadece hayalet gibi musallat olan bir şey değil, aynı zamanda toplumsal bir olgudur.

Burada film hem romantik hem de karşı romantiktir. Romantik istekleri söndürür, fakat ikiz figürü yine de onu kameranın yansıtıcı doğasından öteye, iki tür anlatısal mekânın bulunduğu şizofrenik görsel alana götürür. Bir araç olarak sinema, doğayı ve kültürü yeniden sunma gücüyle insanın varlığını yeniden olumlar. Yanılsama yaratmadaki bilinen gücüne karşın, kamera "doğayı" yine de en geniş antropolojik anlamda kaydeder. Ama ikizin bulunduğu modern sinema, bu antropolojiyi dönüştürerek onun üzerinde gelişir. Temsil etme, sinemanın güç isteminin bir biçimi haline gelir ve ikiz figürü de onun en önemli kalıtlarından biridir. Bunu görmeyi reddetmenin kendisi de başlı başına romantik bir güçsüzlüktür. Sonsuz belirsizlik saplantılarında, yapıbozumu ve psikosemiyolojiyi bu kadar moda hale getiren Anglo-Amerikan neo-romantikler çok önemli bir şeyi unutuyor. Filmin fiziksel ortamı öteki sanatsal biçimlerden farklıdır. Ne dilin sahip olduğu gibi biçimsel bir gramere, ne de resimde olduğu gibi bir tuval parçası üzerinde kusursuz bir perspektif gösterme yetisine sahiptir. Sinemayı, dil

oyunlarının skolastik romansıyla sonsuz bir şekilde yapıbozuma uğratılan, kendi kökenlerini gizlemek için çalışan bir aygıt olarak görmek saçmadır.[15]

Klasik sinemada da stüdyoların büyük bir çabayla 'yıldız' imal etmesi, ikiz yaratmayı kendi basitleştirilmiş ve melodramatik en uç noktasına götürmüştür. Bu anlamda 'yıldız', izleyiciyi gösterimdeki filme bağlamaya hizmet eder. Gable'dan Monroe'ya kadar bütün Hollywood yıldızları, izleyicinin arzuladığı benliğin ve perdedeki aşk nesnesinin bir kaynaşımını anıştıran idealize edilmiş figürlerdir. Burada aşk nesnesi, yıldızların romantik bir şekilde eşleştirilmesiyle kendiliğinden ikizlenir. Başlangıçta ayrı kişiler olan perdedeki yıldız 'çifti' tutkuları aracılığıyla, arzulanan benliği arzu nesnesiyle birleştirir. Bu, Cary Grant ile Ingrid Bergman'ın dudaklarının yapmacık bir öpüşmeyle sanki birbirine uhuyla yapıştırılmış gibi göründüğü *Notorious*'un o ünlü uzun çekiminde Hitchcock'un bilinçli olarak sunduğu bir süreçtir. Hitchcock'un ayrımı güçlü bir şekilde düşünümseldir -yapmacık figürlerin 'doğal' yıldız çiftine dönüşmesi. Ondokuzuncu yüzyıl sonlarının sahnesinden miras kalan popüler sinema biçimi, Hollywood melodramında yıldız olmak için ideal araç haline gelir. Bu biçim basitleştirir, abartır, yoğunlaştırır. İzleyicinin duyguları üzerinde boğucu bir egemenlik kurmak için tasarlanmıştır. Her şeyden önce, gerekli özveriyle mutluluğa ve zafere ulaşmanın yolunu gösterir.[16] Avrupa'da yeni-gerçekçilerin çalışmalarında farklı bir popüler sinema türünün gelişmesine

15. Post-yapısalcılığın sınırlarını ortaya koyan mükemmel bir çalışma için bakınız: Noel Carroll, *Mystifying Movies: Fads and Fallacies in Contemporary Film Theory* (New York: Columbia University Press, 1988). Post-yapısalcılığın kültür kuramındaki sınırlarına ilişkin olarak bakınız: Frank Kermode, *History and Value* (Oxford: Clarendon Press, 1989), s. 98-146.

16. Peter Brooks, melodramın, trajik görünün kayboluşuna bir yanıt olduğuna işaret eder. Bakınız: *Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess* (New Haven: Yale University Press, 1976). Brooks, melodramın biçemsel aşırılığı ve basitleştirilmiş senaryo çözümleri ile kurtuluş araştırmasının, psikanalizin konuşarak tedavisine benzer bir işlev yerine getirdiğini ileri sürer; s. 14-15, 201-2. Bu bakımdan, melodramın, son otuz yıl içerisinde neo-modernlerin sinemasına popüler bir alternatif oluşturduğunu söyleyebiliriz. Ayrıca bakınız: Christine Gledhill 'The Melodramatic Field: an Investigation', Gledhill(der.), *Home is Where the Heart is: Studies in Melodrama and the Woman's Film* (Londra: BFI, 1989); s.5-43; ve Robert Lang, *American Film Melodrama* (Princeton: Princeton University Press, 1989).

ilişkin boş umutlara yol açan doğal görüntüye yönelik ilgi başka bir seçeneği oluşturdu. Ne var ki bu seçenek 1950'lerdeki Hollywood'un göz ardı edemediği bir seçenekti.

Perkins, film yapmanın önemli teknik gelişmelerini savaş sonrası sinemanın ilerlemesi için gerekli bir koşul olarak görmüştür. Bu, savaş sonrası sinemasına, Bazin'in derin odağa ve uzun çekime gösterdiği ilk ilgiden daha öte bir gerçekçilik kapasitesi veren bir koşuldur.[17] Aslında, gerçekçiliği artırmak için gereken teknik koşullar paradoksal olarak gerçeğin geçerliliğini sık sık sorgulayan modern sinemacılığın gelişimi için de *aynı derecede* önemlidir. Sinematik gerçeklikler ve onların modern altüst edilişleri kutupsal karşıtlıklar değil, birbirine koşut olaylar, yakın bir şekilde metinlerarası ortakyaşamsal (*symbiotic*) gelişmelerdir. Modern'in biçemsel gelişmeleri yansıtıcı görüntünün *eşzamanlı gelişimiyle* olası olmuştur. *Citizen Kane*'de Xanadu'nun içinin önemli çekimlerinde Welles, yansıtıcı görüntünün koşullarını eşzamanlı olarak hem geliştirip hem de sarsarak, donuk gösterimi derin odak görüntüyle uygun bir şekilde birleştirir. Böylelikle de Bazin'in onun gerçekçi bir yenilikçi olduğuna ilişkin ünlü belirlemesini alt üst eder ve bizi daha çok Renoir'ın onun üstün bir büyücü olduğunu ileri süren görüşüne doğru iter.[18] Burada, film doğalcılığın ve modernizmin eski zaman dizilerini yinelemeyi reddeder. *Kane*'in ilk ortaya çıktığı 1940'dan itibaren, filmin modernizmi ve gerçekçiliği bütün olası durumlarında birbirine koşut gitmiştir. İtalyan sinema tarihinin en iyi filmlerinden ikisi, Luchino Visconti'nin *Rocco and his Brot-*

17. Neo-modern dönemin ortasında, Perkins şöyle yazar: "Film gerçekçiliğini tartışırken, aynı zamanda yapaylığı da tartışmaktayız. Kamerayı, sadece yansıtıcının gerektirdiği sabit görüntü türlerini ve niceliğini üretmek için varolan *kullanışlı* bir makina olarak görmek olası. Tersine, perde görüntüsünü *gerçeklikten türetilen* bir yanılsama olarak kabul ettiğimizde, filmin fotoğrafik etkisinin önemini... teknolojinin kamerayı yükselen gerçekçiliğe doğru ileri götürdüğünü kabul etmemiz gerekir", V. F. Perkins, *Film as Film* (Harmondsworth: Penguin, 1972), s.43.

18. Robert Carringer, genellikle bir derin odak çekimi örneği olarak görülen *Citizen Kane*'deki Susan'ın intihar girişiminin çok düzlemli kompozisyonunun, aslında ön planın ve arka planın farklı lens uzunluğuyla ayrı ayrı çekilen ve daha sonra üst üste bindirilen bir *in-camera matte* çekimi (maket çekimi) olduğuna işaret etti. *The Making of Citizen Kane*, (Londra: John Murray, 1985), s. 82.

hers'i ve Antonioni'nin *La Notte*'u aynı tarihte, 1960, ve aynı kentte, Milan'da çekilmiştir. Kavramsal olarak bu iki film yeni-gerçekçi/neo-modern bölünmesinin her iki tarafına da oturtulabilir. Ancak her ikisi de uzun çekimler, bol miktarda kaydırmalı çekim, dış mekân, derin odak ve geniş perde oranları kullanan, aynı zamanda, aynı yerde, siyah-beyaz çekilmiş filmler olarak filmsel görüntünün geliştirilmesi yönündeki başlıca vasiyetlerdir.

Rossellini, De Sica, Olmi, Pasolini, Rosi, Satyajit Ray, Wajda ve Rohmer gibi birbirinden çok farklı yönetmenlerin Renoir sonrası gerçekçilikleri görüntünün zaferini, onun parlak yoğunluğunu, konuşulan söz karşısındaki üstünlüğünü över. Ama aynı zamanda, bu yönetmenlerin neo-modern dürtüye olan yakınlıklarını da gösterir. Gerçekçi paradigmanın sürekli izleksel özellikleri olarak adlandırabileceğimiz iki şeyi, epik olan ile masum olanı geliştirirken, yansıtıcı görüntünün zamandizini neo-modern biçeme gitgide bir bağlılık gösterir. Rossellini, De Sica, Ray ve Taviani kardeşlerin yapıtlarında ya da Louis Malle'in *Au revoir les enfants* adlı filminde çocukların rolü masumun çok önemli iki özelliğini gösterir. Çocuğun nahif bakışı ya da yeniyetmenin yarı-bilir bakışı yetişkinler dünyasının ikiyüzlülüğünü ve anlamsızlığını gözler önüne serer. Gerçekçi anlatı burada, gençlerin, yetişkin yaşamının tehlikelerine girişini anlatan *Bildungsroman*'ın* geçiş olaylarını yansıtır. Gençler maddi bakımdan güçlü, ancak ahlaki bakımdan zayıf olanların dünyasında var olmak için tavır alırlar. Ama gençlerin eylemleri ikilemlere, yetişkin kahramanların ya da kötü adamların getirdiği çözümleri nadiren getirebilir. Çabuk öğrenirler, fakat kurnazlık ve azimlilik kadar körpeliğin, masumluğun ve çaresizliğin okunduğu bakışları hâlâ tertemiz gözlemcinin bakışlarıdır. Bu tür özellikler en belirgin şekilde, bilginin ve masumluğun ustaca birleştiği Rohmer'in *Comedies and Proverbs*'ünün gençlerinde bulunur. Gerçekçilerin bu masum tarzı, karşıtı olan karamsar ütopya tarafından; yani Bresson'un *Mouchette*'sinin, Bergman'ın *The Silence*'ının, daha yakın bir zamanda Klimov'un savaş destanı *Come and See*'nin, Tar-

* *Bildungsroman*: Eğitimle, özellikle kahramanın duygusal eğitimiyle ilgili roman (*Erzuehungroman*).

kovsky'nin *The Sacrifice*'ının, Kusterica'nın *Time of the Gypsies*'inin ya da Ann Turner'ın *Celia*'sının ruhsal dehşetinde çocuğun neo-modern dönüşümü tarafından aşırı vurgulanır.

Gerçekte, yeni-gerçekçiliğin kendisi de modern anlatı tarafından dönüştürülmüştür. Bu dönüşüme, en fazla Bill Douglas'ın İkinci Dünya Savaşı sonunda İskoçya'nın Lothian bölgesindeki bir madenci kasabasında çocukluğun korkularını anlatan İskoç üçlemesinde (1972-8) tanık oluruz. Dönemin İngiliz sinemasının en iyi yapıtı olan bu üçleme, özellikle de ikincisi *My Ain Folk,* kalvinist şiddetinin gücüyle James Hogg'u andırır.[19] Ama onun dünyasında, yoksul madenci ailelerinin zavallı yaşamlarına ilişkin kurtuluşa dair adil bir inanç besleme lüksüne yer yoktur. Seçkinlerin değil, Lanetlilerin dünyasında yaşıyoruz. Bir çocuğun bilincindeki ilk kıpırdanmalar lanetlenmişliğin ve kötü kaderin kıpırdanmalarıdır. Sonsuz lanetlenmişlik dünyada başlar ve çok çabuk gelişir. Masumiyet, adalet ya da kurtuluş yoktur. Dünya günahlara pişmanlık duyulmayacak kadar kötüdür. Douglas yeni-gerçekçiliğin değişmez çekim, sabit tablo, parçalı olay örgüsü gibi yöntemlerini yansıtarak, tam tersi bir etki elde eder. Büyümeyi bir denge ve durağanlık durumu, maden ocağını ve köyün boş manzarasını ise dünyada bir cehennem olarak yorumlar. İskoç sinemasının birkaç yıl sonra büyük bir rahatlamayla *Gregory's Girl*'ün sevecen kollarına düşmesi şaşırtıcı değildir. Üçlemede günlük yaşamın karabasanı, çocuğun yargısının ahlaki özerkliğini önüne çıkan ilk fırsatta yok eder. On yıl sonra, Klimov'un bir girdap gibi dönen coşmuş kamerası aynı şeyi bir çocuğun Beyaz Rusya'daki savaş yaşantısının karabasansı görüntülerinde, tam tersi bir yol izleyerek yapar. Gerçeğin kesinliğini ortadan kaldırır. Aşırı uç durumlarda, çocukluğun öğrenme yöntemlerinin algıya dayanan bir temeli yoktur. Bütün olaylar büyülü ve tehdit edicidir. Algılayan gözün sağlam temelle-

19. Çeşitli çelişkileri üçlemesinde billurlaşıyor görünen Douglas karışık bir dini ardyöreden gelmiştir. *My Childhood* ve *My Ain Folk*'da, Bresson'cu bakışın tevazusuna sahip mizanseni daha çok neo-Katolik görünse de, başlıca izleği olan bu-dünyasal lanet açıkça neo-Kalvinisttir. İskoç sinemacının yaşamı ve çalışmasına ilişkin yeni bir tartışma için bakınız: Eddie Dick, Andrew Noble ve Duncan Petrie (der.), *Bill Douglas: A Lanternist's Account* (Londra: BFI, 1993).

re dayanan nesnelerinin yerini, rüyadaki olaylar gibi sürekli değişen bir dizi görüntü (*phantasmagoria*) alır. 1980'lerin sinemasında, büyülü gerçekliğin karabasanları masumiyeti dumura uğratır. Gerçekte, masumiyet doğmak için asla zaman bulamaz.

Douglas üçlemesi ve Terence Davies'in yakın zamanlarda çektiği *Distant Voices, Still Lives* (1988), son yirmi yılın İngiliz sinemasının en güçlü iki metni olarak göze çarpar. Her ikisi de düşük bütçeli sinemanın ne derece güçlü olabileceğinin olağanüstü kanıtlarıdır. Aynı zamanda İngiliz film tarihinde, Peter Greenaway ve Neil Jordan'ı açıkça etkilemiş olan Michael Powell'ın stüdyo kalıtına seçenek oluşturan bir kolun parçasıdırlar. Douglas ve Davies'in filmleri öykü anlatmanın basit uzlaşımlarını reddederken, biçemi tam anlamıyla modern olan bir gerçekçilik kullanırlar. Bundan başka, geçmişi yeniden inşa eden özyaşamöyküsel anı filmleri olarak, İngiliz belgeselinin kalıtını, John Grierson ve Humphrey Jennings'in oldukça yüklü şiirsel gücünü de kullanırlar. Ama bunu, modern Avrupa sinemasının daha engin bir çağının parçası oldukları için yaparlar. Douglas'ın çalışmalarını Bresson ve Satyajit Ray'ın öncü çalışmaları olmadan kavramak, anlamak olanaksız görünüyor. Davies'in savaş sonrası Liverpool işçi sınıfını konu alan filminde ince bir şekilde birbirine karışmış anılarını, acı-tatlı aile öykülerini, Bergman'ın duygusal yakınlığı ya da Resnais ve Fellini'nin anı anlatıları olmadan düşlemek olası değildir. Her iki yönetmenin de yapıtları modern sinemanın üzerinde gelişir. Böylece, eskiye ait 'gerçekçi' bir gelenek düşüncesi uygulamaya geçirilemeyecek bir yanılgı haline gelir.

Avrupa'daki gerçeğin masumluğunu savunan o Katolikleştirilmiş filmlere dönecek olursak, 'masumluğun' daima tanımlanması gerektiğini görürüz. Rohmer'de, genç gözlemcilerinin zoraki 'doğallığına' karşın, onların gördükleri ve söyledikleri şeylerdense algılamayı başaramadıkları, yani ancak çok geç olduktan sonra bir araya getirip anlayabildikleri şeyler genelde daha önemlidir. Onların *The Aviator's Wife* (1981) ya da *Full Moon in Paris* (1984)'deki zorunlu konuşmaları hep dürtüleri açığa çıkarıp denetlemekle ilgilidir. Fakat her iki filmin çözülme noktasında bunun tam tersi

gerçekleşir. İzleyici, kahramanların ne denli hatalı olduğunu görür. Rohmer yalınlığı doğal bir tutum olarak görmenin yanlışlığını açığa vururken, belki de aynı zamanda yalın bakışın saflığını aynı ölçüde göklere çıkartan yeni-gerçekçi filmin sınırlarını da göstermektedir. Modern burjuvanın dünyasında yalın bakışın yeri olmadığı kesin. Her sınıftan genç insana eziyet çektiren belirsizlikler labirentinde, modernlik çıkmazı sorunlu yüzünü göstermeye başlar. Modernliğin ikiyüzlülüklerini de 'açığa çıkaran' saf ve nahif bir yalınlığın tarafsızlığını sağlamak çok güçtür. Denys Arcand'ın Brechtci Tutku oyunu *Jesus of Montreal*'in (1988) İsa'sı Lothaire Bluteau'nun doğal tutumu umulmadık bir felaket için bir reçete haline dönüştüğünde, bu karmaşıklık acıma duygusu uyandıran bir güce dönüşür. Gençlerin, toplum dışına itilmişlerin, yoksulların ve bahtsızların soyluluğuna düzülen görsel övgüler olan yeni-gerçekçilikler, manevi anlamda yoksullaşmış ve bayağılaşmış çokgörsel *(polyvisual)* ve çoksesli bir dünyaya tam anlamıyla tercüme edilemez.

Ne var ki gerçekçiliğin genellikle gözden kaçırılan farklı bir kültürel boyutu vardır. Büyük Fransız eleştirmeni André Bazin'in yapıtlarında görüntünün ontolojisine gösterilen ilgi yalnızca felsefi bir tutum değildir . Aynı zamanda Avrupa Katolik Kültürüne ve Pierre Teilhard de Chardin gibi Fransız Katolik aydınlarının Kişici (*personalist*) felsefelerinin içine sızmış ahlaki bir tutumdur.[20] Bazin'in varoluşun 'olmaklığı'nın (*isness*) ahlaki yargılarda bulunmaktan önce geldiğini onaylamasının kendisi de ahlaki bir tutumdur. Dindarlık, merhamet ve günlük yaşamda sıradan insanın övülmesi film çeviriminde doğal davranışlardır. Çevirim yalnızca gerçekliğin bir yansıması değil, insanın varoluşunun temel bir doğrulanması ve aynı zamanda bir sevgi edimidir. Bazin, bunun savaş sonrası İtalya'daki yeni-gerçekçi yönetmenlerin estetiğinin önemli bir bölümünü oluşturduğunu savunur ve bundan hareketle kendi 'görüntü-gerçeği *(image-fact)*' kavramını geliştirir. Görüntü gerçe-

20. Yeni-gerçekçilik, Katolisizm ve Bazin'in yazıları arasındaki ilişkiye dair çarpıcı bir tartışma için bakınız: Hugh Gray, 'Introduction to André Bazin, *What is Cinema? II*. (Berkeley: University of California Press, 1971), s.1-15 ve Amedée Ayfre, 'Neo-Realism and Phenomenology' (Kasım 1962), J. Hillier (der.), *Cahiers du Cinéma*, (Londra: Routledge, 1985), *The 1950's*, s. 182-92.

ği, insanın içinde bulunduğu çıkmazın çeşitli görünümlerinin mizanseninde oyalanmak için denetimindeki teknikleri kullanan filmsel ayrımdır (*sequence*).[21] Bazin'e göre, İtalyan yönetmenlerin diğer bir çekici yönü, onların ortak olan şeyleri kullanmalarıydı. *Ossessione, Rome, Open City, Bicycle Thieves* ve *La strada*'da dış çekim yerlerinde gördüğümüz kalabalık sahneler, yeni sinemanın, topluluğu büyük bir açıklık ve doğallıkla ayrıntılı olarak filme alan bir sinema olduğunu gösterir. Yeni sinema, Rossellini ve De Sica'nın filmlerinde özgürleşme adına savaşa ve acıya katlanan zulme uğramış topluluğu selamlar. Böylece bu sinema, yalnız bireyin öznelliğinden ve yalıtılmışlığından ya da Alman Dışavurumculuğuna egemen olan *Metropolis*'in robot işçileri veya ortak olan her şeyin kaba kuvveti, sert adaleti ve vahşeti simgelediği *M*'nin kötü niyetli yeraltı dünyası gibi kitlelerin görüntülerinden uzaklaşır.

Yeni-gerçekçiliğin, savaşın kalıtları neredeyse yok olmak üzereyken zirveye ulaştığı söylenebilir. Özgürleşme temeli üzerine kurulmuş gerçek ulusal sinemasını oluşturabilmiş İtalyan filmleri, aynı zamanda hem epik hem de moderndirler,.öyle ki aynı zaman dilimi içerisinde bir arada var olan *Rocco, La notte, 8 1/2* ve *Accatone* gibi filmlerin tümü gerçekte modern hareketin bir parçasıdırlar. Visconti ve Pasolini İtalyan sinemasının, neo-modern yeni biçemciliğini geliştirmeye başladığı andaki yeni-gerçekçi evresinin başanlarının zirvesinde oturur. Burada, biçimde görülen farklılık, izlekle ilgili olduğu kadar biçemle de ilgilidir. Epik proleterdir ve bölünmüş benliğin ikizlemesine duyulan neo-modern ilgiye ters düşer. Köylülerin, işçi sınıfının ve aristokratların yaşamlarını anlatan filmleriyle kendini gösteren, fakat daha sonra, zaman zaman bilinçli bir şekilde Thomas Mann'ın yapıtlarıyla şekillendirilen burjuvazinin ruhuna duyduğu saplantısıyla korkunç bir şekilde tökezleyen Marksist aristokrat Visconti, İtalyan sinemacılığının sonul paradoksuydu. Pasolini, Romalı altsınıfların küçük ve önemsiz dünyalarını ele alan *Accatone* (1961) ile yaptığı olağanüstü ilk çı-

21. *What is Cinema? II*, s.22-37, 47-8. Bazin'deki 'görüntü-gerçeği'ne ilişkin etkileyici bir tartışma için bakınız: Robert Kolker, *The Altering Eye*, (Oxford: Oxford University Press, 1983), s. 46-8.

kışında ve Calabria'lı köylüleri kullandığı *The Gospel According to St Matthew* (1964) uyarlamasında, umut ve çaresizlikle ilgili görüşü komünist olduğu kadar Dantevari de olan Katolik bir Marksistti. Visconti ve Pasolini, her ikisi de dinsel duygusallıktan ve öncellerinin oydaşmacı görüsünden (*consensual vision*) kaçınarak, sınıf siyasetini kendi dünya görüşlerinin merkezine yerleştirirler.

Çağdaş 'epik' kavram olarak kuşkusuz bir çelişki barındırır. Fakat *Le terra trema* ve *Rocco and his Brothers* 'da, Visconti onu sanatsal bir bütünlüğe dönüştürmeyi başardı. Her iki filmde de, şimdiki zaman zaman-dışı bir niteliğe sahiptir ve böylelikle de kullanılan düzdeğişmeceler (*metonymy*) bir mite dönüşür. *Rocco*, döneminin ekonomik 'canlılığının' retoriğine karşı keskin bir panzehir; Kuzey'in sanayileşmiş kentinde yaşayan, gündelik sıkıntılara katlanmada usta olan Güney'li bir köylü ailesi üzerine yoğunlaşmasıyla da tamamen düzdeğişmeceli (*metonymic*) olan kırılgan bir umudun görüsüydü. Visconti'de insanın dayanma gücünün epik nitelikleri daima dramatik *ve* günlüktür. Ama film, ikonografisinde aynı zamanda derin bir şekilde Hıristiyan öğeler taşır. Simone'nin fahişe sevgilisi Nadia'yı öldürüşü, kızın kolları açık bir şekilde ağacın gövdesine yaslanıp bıçağın saplanmasını beklemesi, Visconti'nin İsa'yı değil de sanki Maria Magdalena'yı çarmıha gerdiği bir cinayettir. Zira İsa, önce kızın tecavüze uğramasının, daha sonra da onun öldürülmesinin verdiği acıya katlanan, yalvarıp yakaran Rocco'dur. Pişmanlığına karşın, aziz Rocci bu katı ve acımasız dünyanın insanıdır. Günlük yaşamda bir yandan öteki yanağını çevirip, çevresindeki bütün günahkarları bağışlarken, öte yandan bir boks şampiyonu olarak namusuyla para kazanır. Aziz ve günahkar iki erkek kardeşin birbirinden farklı kaderlerinde, Visconti bize, ahlaki çıkmaz ve sınıf çelişkileriyle ilgili kusursuz bir öykü sunar. Yine de filmin gerçeğe ilişkin anlaşılır niteliği, hâlâ yoğun bir şekilde Katolik olan bir dünyada sadece kutsal olan ile dindışı olanın kaynaşımı aracılığıyla gelişir. Kutsal olan ile dindışı olanın, modern kentteki sefaletin yol açtığı kaçınılmaz günahlar ile can çekişen kurtuluş hayallerinin benzer karışımı *Accatone* boyunca yankılanıp durur. Franco Citti'nin kaba, kifayetsiz kadın simsarı portresi,

Alain Delon'un gösterişli, masumluğunu koruyan Rocco'sundan tümüyle farklıdır. Fakat Pasolini, güçlü yakın çekimleriyle Citti'ye bir ondördüncü yüzyıl portresinin korkunç yüzünü göstererek yıkıma uğramış meleğin ve Dante'nin Cennet ile Cehennem seçeneklerinin ikonografisini değişmeceli olarak çağrıştırır. Üstelik, kutsal olanın gücünü anarken, Pasolini, maddeyi öne çıkartmak; derinliğe, ışığa ve gölgeye dikkat çekmek için 57 ve 70 milimetrelik mercek kullandığından sözeder. Kimi eleştirmenlerce bu, göz yuvalarını ve yüzdeki gölgeleri çukurlaştırarak filme derinlemesine estetik bir ölüm duygusu katan bir tekniktir. Böylece, bir yandan filmin dinselliğini teslim ederken, Pasolini, diğer yandan onun dinsel doğasının 'o dünyayı *görmenin* teknik kutsallığında' yattığını savlamıştır.[22]

Bazin'in tepki gösterdiği Katolik duyarlılık, ona göre Bresson ve Fellini'deki modern düzeyde de işlemekteydi. *The Diary of a Country Priest*'in biçimsel şiddetine ve *La strada*'nın fantasmagorik görüsüne karşın, Bazin Bresson'da insanın acı çekmesine ilişkin son derece olumsal bir görüşü, Fellini'de de 'tinin ve hatta belki de Azizlerin İletişiminin bir fenomenolojisini' sezdi. Bunların hepsi, sürekli olarak yinelenen, Bazin'in 'gerçekçi' bir eleştirmen olduğu görüşünü boşa çıkarır.[23] Eleştirinin ölümünden sonra ruhun yoksullaşması, Bresson, Wajda, Rohmer, Arcand ve Kieslowski'nin filmlerinde daha az işlemci (*operatic*) bir tarzda, yani izleyicinin *Jesus of Montreal*'daki gibi temel bir ahlaki ikilemi tanımaya zorla itildiği ders alınacak ya da karmaşık bir öyküyle işlenir. Kahramanın yaptığı seçim, izleyicinin yargılamak zorunda olduğu bir seçimdir. Bu seçim sadece acıdan kaçınma ya da mutluluğu aramakla ilgili değil, aynı zamanda da adaletin ve mutluluğun biraraya getirilemediği bir durumun çözülmesiyle ilgilidir. Rohmer'in *contes moraux*'u (Ahlak Masalları) ve Kieslowski'nin *Dekalogs*'u (On Emir) bu tarz ürünlerdir. Her ikisi de gerçeğin ödün vermez ber-

22. Pier Paolo Pasolini, *A Future Life* (Roma: Associazione Fondo Pier Paolo Pasolini, 1989), s.19.

23. 'La Strada', P. Bondanella ve M. Gieri (der.), *La Strada* (New Brunswick: Rutgers University Press, 1991), s. 203. Bazin'in Bresson'a ilişkin yorumları için bakınız: *What is Cinema?*, s.131 ve sonrası.

raklığını, yargı için bir önkoşul olarak öne sürer. Yine de kahramanları, ne kadar basit ya da dolambaçlı bir yolla olursa olsun, teolojik olandan çok, anlaşılmaz ve varoluşçu olan bir inayet durumu arayışındadır. Bu anlamda gerçekçilik, Katolikliğin Fransız, İtalyan ve Polonya film kültürüne yayılan, fakat bir yandan da inancın ve ona ait tüm çelişkilerin sürüp gittiğini kabul eden radikal ve dünyevî bir boyutudur. *Ma nuit chez Maud*'da Rohmer'in kurallara bağlı Katolik kahramanı Jean-Louis Trintignant, farkında olmadan, kendisinin modası geçmiş cinsel ahlakına evlenmeden önce 'ihanet etmiş' olduğu anlaşılan bir kadınla evlenmeyi seçer. Fakat kameranın bakışı, inanç ile eylemin, kur yapmanın gerçeklikleriyle aşk ve evlilik ideolojisinin karmaşık çarpıtılmalarını rastgele gözlemlerken, bizi eni konu tek bir sonuca götürür: Ahlak ile gerçek sonunda birbirinin ayrılmaz parçasıdır.

Belki de bu bize, Amerikan sinemasının neden asla gerçekçiliğin doğru sineması olmadığını gösterir. Amerikan filmleri ancak 1950'lerde ayrıma, ayrıntılara ve insan figürüne Renoir ve yeni-gerçekçilere özgü olan doğalcı ilgiyi göstermeye başladı. Amerikan sinemasının özellikle yeni-gerçekçiliğe borcu çok büyüktü. Ne var ki o, bu öğeleri Amerikan melodramının ana izleğini, kahraman kişinin kör talihe karşı kazandığı sonul zaferi pekiştirmek için kullandı. 1955'ten sonraki dönemde Amerikan sineması gerçekten de bizim gerçeklik duyumuzu güçlendirdi. Tennessee Williams, Arthur Miller ve William Inge'nin (hepsi de daha sonra film senaryoları yazmaya başladılar) yeni şiirsel gerçekçiliğe dayanan film uyarlamaları, Lee Strasberg'in himayesindeki New York Oyuncuları Stüdyosu'nun (*New York Actors Studio*) Stanislavski tarzındaki çalışmalarıyla zenginleştirildi. Yöntem oyunculuğu okulunun filmlerde temsil edilmesinin özümsenişine; işçi sınıfının yaşantısına, toplum dışına itilen kimselerin sıradışı varoluşuna, suçlulara ve ayrıcalıksızlara gösterilen ilgi eşlik ediyordu. William Wyler, Nicholas Ray, Robert Rossen, Martin Ritt ve Elia Kazan, psikoseksüel gerçeklikleri aşırı duygusallıkla ya da stüdyonun iyimser sonlar üzerindeki ısrarıyla zayıflatılmamış filmler yönettiler. Bu filmlerde toplumsal gözlem ile mitsel çözüm arasında bir çelişki görülmez. Ayrıntıların yetkinliği Amerikan Rüyası'nın temelini oluşturan mitsel kur-

tuluşun gücünü pekiştirir. 1950'lerin yeni sinemasının gerçekçiliği, klasik melodramın yeni oyunculuk ve film çekme biçimleriyle harmanlanarak zenginleştirildi. Stüdyo dışında film çekme, işçi sınıfı mahalleleri ve toplumsal sorunlar; idealleştirilmiş bir kapanış doğrultusunda zorunlu bir öykü çizgisiyle, tatmin edici bir son ve kurtuluş vaatleriyle bağlantılandırıldı. *On the Waterfront, East of Eden* ve *Rebel Without a Cause*, gerçek dış çevirim yeri ile Yöntem oyunculuğunun duygusal gerçekçiliğini birleştirir. Bu filmler, her şeyden önce Dean, Brando ve benzerlerinin oyunculuğunda, yanlış anlaşılmış ve eziyet edilmiş kişilerin duygusal enerjilerini açığa çıkarıp, melodramı yeni bir ruhsal dışavurum boyutuna götürür.

Bunun başlıca örneği, Kazan'ın sendika karşıtı epiği *On the Waterfront*'tur (1954). Senaryo yazarı Budd Schulberg, gerçek bir tarihsel olayın senaryosunu yazmadan önce New York liman bölgesindeki emeğin yozlaşmasını araştırır. Marlon Brando, çağdaş gençlik deyimini ve işçi sınıfı yaşamını; yeni gerçekçiliği Oyuncular Stüdyosu'nun (*Actors Studio*) psikolojik doğruluk arayışıyla eşleştiren bir tarzda Hollywood perdesine taşıdı. Ama temel yapı hâlâ melodramatiktir. Haraççı kardeşinin kurbanlarını korumayla, ona sadık kalmayı bir arada götürmeye çalışan genç liman işçisi Terry Malone rolündeki Brando, 'güdü'lerinin karmaşıklıklarını ancak kararlı eylemin berraklığı ile çözer. Bütün olumsuzluklara karşı, adaletsizlik bilinci oluşturur ve kötülüğü yenmek için cesaretle harekete geçer. Film, işverenin yozlaşma içindeki gizli anlaşmalarından ya da ilk 'başkaldıranların' sendikasız kalmaktansa hakları için savaşacak kendilerine bağlı bir sendikalarının olması özleminden neredeyse hiç söz etmez. Film Kazan'ın Amerika Karşıtı Etkinlikler Komitesi (*House Unamerican Activities Committee*) oturumlarında komünizmi terkedişini yansıtarak, kurallı melodrama geri döner.[24] Brando kimsesizlikten kurtulmuş saygın Batılının çağdaş bir yorumu olup çıkar ve Kazan Hollywood'un en güçlü efsanele-

24. HUAC duruşmalarının Kazan ve genel olarak Hollywood sinemacıları üzerindeki etkisinin bir değerlendirmesi için bakınız: Brian Neve, 'The 1950s: the case of Elia Kazan and *On the Waterfront*', P. Davies ve B.Neve (der.) *Cinema, Politics and Society in America* (Manchester: Manchester University Press, 1981), s. 97-119 ve 'Fellow Traveller' *Sight and Sound* İlkbahar 1990, s. 117-20.

rinden biri olan, yalnız Batılının kurtarıcı gücünü, onun tam tersi bir yerde, Doğu Kıyı kentinde yeniden canlandırır.

Eylemin sadeliği işçi sınıfından genç bir kahraman gerektirir, ne var ki melodramdaki kör talihin dönüşü sürecinde gözden çıkarılmış kurbanlar da olmak zorundadır - *Witness*'da Harrison Ford'un zenci ortağı, *Godfather I* 'de Sonny Corleone, *Rebel Without a Cause* 'da James Dean'i idolleştiren yalnız delikanlı rolündeki Sal Mineo gibi. En yakının ve en çok sevilenin kurban edilmesi, hayatta kalanları zafere götüren itici etkendir. Bu nedenle, melodram asla yeni-gerçekçi filmdeki açıklığa, ayırmalara ya da olaylara dayanan bölünmelere sahip olmamıştır. Belirlenimcilik üzerindeki Amerikan vurgusu, genellikle toplumsal bir yüceltme ya da talihsizlerin kurtuluşu şeklinde idealleştirilir. Eylem, durumu daima yeni bir durum yaratmak için dönüştürüp, anlatıyı ileriye götürmelidir.[25] Bu yolla, ilk baştaki durum bir dereceye kadar doğalcı yetkinliği sergilemeli, sonraki durum ise hemen hemen hiç sergilememelidir. 1970'lerin İtalyan asıllı-Amerikalı yönetmenler kuşağı; Coppola, Scorsese ve Cimino modern Amerikan yaşamıyla ilgili ders alınacak öykülerinde Visconti ve Pasolini'nin epik biçemlerini kullanmayı denediler. Böylece aile ritüelleri, çalışma ortamı, noelle ilgili sahneler ve kilisenin yakınlığı gibi öğeler bu yönetmenlerden ödünç alınır ve kanlı bir melodrama dönüştürülür.

Buradaki elde edilmiş en büyük başarı Martin Scorsese'in en güçlü filmi, Hollywood melodramını ilk kez olarak iyinin ve kötünün ötesine taşıyan *Raging Bull* 'dır (1980). Nitekim, onun boks şampiyonu Jake La Motta, savaşımlar ve özveriler sonucunda ahlaki bakımdan yücelmenin örnekleri olan, ne Brando'nun Terry Malone'unu ne de Paul Newman'ın Rocky Graziano'sunu izler. O daha çok Rocco ve Simone'nin yerine, Visconti'nin filmindeki iyi boksörle kötü boksörün şeytansı bir bileşimidir -kararlı ve sadık, fakat aynı zamanda güvensiz, hırçın ve paranoyak. Üstelik, onun öyküsü kaynak sesle, siyah beyaz olarak dış mekânda çekilmiş bir dönemin parçasıdır. Dönem, yani 1940'lar, yeni-gerçekçi İtalyan sinemasının dönemidir. Zamanla, yaşı ilerleyip göbeklendikçe La

25. *Cinema 1: The Movement-Image*, s. 146 ve sonrası.

Motta zor durumlara düşer; Robert De Niro bir gece kulübünde, Brando'nun Rod Steiger'a Terry'nin boks kariyerinin başarısızlığından yakındığı o ünlü konuşmasını ezbere okuduğu bir role çıkar. Belgesel, toplumsal tarih ve film tarihinin ikili göndermesi birbirleriyle sıkı sıkıya örülmüştür. Yeni-gerçekçi biçimin modern çeşitlemeleri, Visconti ve Pasolini'nin kalıtları ve ayrıca Fransız Yeni Dalga ile *cinema vérite*'nin de kalıtlarıyla, Scorsese doğalcı melodrama 1950'lerde yoksun olduğu bir boyut kazandırır. Bunun da ötesinde, filmin başarısı tamamen yeni-gerçekçiliğin gözde olduğu dönemi anımsatmasında yatmaktadır.

Neden Amerikan değil de Avrupa sinemasının neo-modernin ruhsal dolambacının kaynağı olması gerektiğini görmek şimdi daha da kolaylaştı. Avrupa sineması yeni-gerçekçiye çok fazla şey borçlu olsa da, yeni-gerçekçiliğin koyduğu sınırları aşmak zorundadır. İtalya'da yeni-gerçekçilikten neo-modernizme geçiş, genellikle *aynı* yönetmenlerin yeni bir sinema biçimine doğru ilerlemeleridir. Bu, Roberto Rossellini ve Federico Fellini'nin çalışmalarında açıkça görülebilir. *Voyage to Italy*, başarısız bir şekilde *Paisa*'dan tamamıyla farklı bir sinematik biçim yaratmak için yola çıkar. *La strada,* daha sonra *8½*'da görülecek olan karmaşık ustalıkla ilgili çok az belirti taşır. Pasolini *Accatone*'un proleter kibar fahişe sınıfından, Franco Citti'ye değil de, Terence Stamp'ın melek figürünü oynadığı gerçeküstü burjuva *Theorem*'e geçer, artık düzdeğişmeceli (*metonymic*) olan değil, alegorik olan egemendir. Bu arada Antonioni yeni-gerçekçilik dönemi boyunca belgeselden, korku uyandıran fakat yine de yeni-gerçekçi olan arayış anlatısı *Il grido*'ya ve 1960'ların başında yaptığı büyük üçlemesine doğru yol almıştı. Buradaki 'ilerleyiş' aynı zamanda burjuvazinin dünyasında, ileriye ve yukarıya doğru bir yol almadır. Luis Buñuel'in yapıtlarında bu, Meksikalı *Los Olvidados*'un yoksulluğundan ve şiddetinden, İspanyol *Viridiana*'nın sahte dindarlığından, *Belle de jour*'un ve *The Discreet Charm of the Bourgeoisie*'nin Parisli üst-orta sınıflarına doğru topografik (yerbetimsel) bir ilerlemedir. Bu, Soğuk Savaş döneminin yeni, zengin ve görünüşte kararlı burjuvazisidir. Ama geçiş köktendir. Dindışı imge, ne yeni-gerçekçilik tekniklerinin ne

de kendi kendine sansür uygulayan Hollywood sinemasının kaydedebileceği, yeni bir görüş ve biçimde dönüşümler gerektirir.

Neo-modernizmler ve Batılı orta sınıfların yeni zenginliği, Avrupa'da ruhsal ve algısal belirsizlik sineması aracılığıyla, Amerika'da ise varlığını Avrupa'nın belirsizliklerine borçlu olan kara filmin dönüştürülmüş mitleri aracılığıyla yeni bir yanıt sunabilmek için bir araya gelir. İlki 1970'den itibaren görülen, kara filmin yeniden doğuşunun daha ileri bir önkoşuluydu. *Klute, Taxi Driver, Chinatown, American Gigolo* ve *Body Heat* burjuvazinin zenginlik ve cinsellik ikilemlerinin mitsel yeniden sunumlarıdır. Bu yeniden sunum, yenileştirilmiş biçemini ağırlıklı olarak Avrupalıların modern imgelerine borçludur. Bu tür mitler aynı zamanda Amerikan melodramının kalıpları içinde de varlığını sürdürür. Bu, yeni stüdyo sonrası (*post-studio*) sinemasının Vietnam ile başlayan bir özelliğidir. Arthur Penn'in *Bonnie and Clyde*'ında ya da Terence Malick'in *Badlands*'inde görülen varoluşçu kötülük anlayışı, bilinçli bir şekilde Godard'ın *A bout de souffle*'sinden ödünç alınırken; Bertolucci'nin *The Conformist*'inin o rüyayı andıran (*oneiric*) üstün nitelikleri olmadan *Taxi Driver*'ya da *Body Heat*'deki mizansen gerçekleşemezdi. Bu yüzden modernizmler ayrı, kendi içinde bütün oluşturan ve kendine yeten biçimler olarak tanımlanamaz. Onlar metinlerarası bir nitelik taşır. Ürettikleri şeyler melodram tarafından özümsenip alınabilir, fakat çoğunlukla oldukça türetilmiş bir biçime sahiptirler.

Touch of Evil, L' avventura ve *A bout de souffle* ile başlayan, burjuvazinin yeni dindışı görüntüleri, önceki bölümde söz ettiğimiz görüntünün teknik açıdan ilerleyişinin bir kanıtıdır. Welles'in filminin açılışında hızlı vinç çekimi ve kamerasının karmaşık hareketliliği, Godard'ın 360 derecelik çevrinmeleri ve Antonioni'nin özel dıştan aydınlatması film görüntüsünü yeni yollarla geliştirir. Antonioni'nin üçlemesinde ya da Andrjez Munk'ın bitmemiş başyapıtı *Passenger*'ın siyah beyaz sinemaskop düzenlemesinde kullanılan geniş perde oranları ya da Welles'in *Touch of Evil* ve *The Trial*'da ilk kez kullandığı 18,5 milimetrelik mercek; görüntünün gelişimi açısından aynı derecede önem taşır. Ama burjuva deneyi-

minin karmaşıklıkları 1960'ların sinemasının teknik sahasında da ifadesini bulur, çünkü onun zenginleştirilmiş görüntüleme güçleri paradoksal olarak yalnızca karşıt yöndeki bir hareket aracılığıyla olasıdır. Neo-modern biçemde, görüntünün zenginleştirilmesi aynı zamanda onun *yer değiştirmesini* de getirmiştir. Bu garip ve güçlü süreç içerisinde, görüntü sanki kendisine geri dönmektedir. Daha yakın, daha içten ve aynı anda her yerde mevcuttur.

Tıpkı Douglas Slocombe'un *The Servant* (1963) için hazırladığı sıcak iç mekân görüntülerinde olduğu gibi, film bizi kişilere ve olaylara daha çok yaklaştırır. Joseph Losey'nin İngilizlerin toplumsal görgü kurallarını dolaylı ve zekice çözümlediği filminde, kamera, seçkin Chelsea evinin odalarında ve mekânlarında dolaşan kahramanların peşinde gezen, araştıran bir gözdür. Kamera; evin efendisi ile nişanlısı ve uşak ile hizmetçi arasında yaşanan belirsiz aşk dörtlemesinde, beşinci bir kişi gibi mekânın sıcaklığını paylaşır. Ama bu yakınlığın etkisiyle onlardan ayrılır ve kendimizi onlara daha uzak duyumsarız. Kamera, Harold Pinter'ın senaryosundaki konuşmaların buz gibi etkisini yakalar. Görsel bir araç olarak, farklı toplumsal sınıflara ait kahramanlar arasındaki mesafeyi hem mekânsal hem de duygusal açıdan ortaya koyar. Görüntünün yabancılaşması içgüdüsel olan derin duygulara dayalı ve bilişseldir, çünkü anlatının içinde uzamsal olarak merkezsizleştirme süreci yaşanır. Tıpkı Buñuel'inki gibi, Losey'nin ilgi odağı da zengin burjuvazinin cinsel bakımdan parçalanmasıdır. Buna uygun olarak, kamerasının yakınlığı da melodramatik değildir. Bu yakınlık, yakın çekimde ya da tepki çekiminde (*reaction shot*) değil, fark edilmeden gözlemleyen, filme aldığı odalarda ve mekânlarda, perdenin önünde olduğu kadar içinde de var olan kameranın oradalığında (*presence of the camera*) yatar.

Yakınlığın bu şekilde uzamsal olarak merkezsizleştirilmesi çeşitli biçemsel araçlarla; uzun çekimin aşırılıklarıyla, yakın çekim ve tepki çekimlerinin yokluğuyla, atlamayla (*jump-cut*), 180 derecelik eksenin geçilmesiyle, perde dışı mekânın kolayca değiştirilebilirliği ile sağlanabilir, öyle ki merkezsizleştirme genellikle tam anlamıyla gerçekliğe uygun düşmez. Perdenin kendisinin zaman ve

mekân içinde artık sabit bir çerçeve işgal etmediğini, zamanın artık eskisi gibi zincirlemeli bir şekilde ilerlemediğini, kesintisiz olmadığını ve mekânın perde çerçevesiyle sınırlı olmadığını belirtmek; kişileri ekranın sağına ve soluna kaydırmaktan çok daha etkilidir. Genellikle sonuç, çekimler arasında ya da nedenle eylem arasında bağlantıdan yoksunluktur. Modern kamera öykü anlatmaksızın bir öyküyü çeker ve belirli bir neden olmaksızın bir eylemi gösterir gibidir. Birbiri ardı sıra gelen hareketli görüntülerden organik bir anlatı çıkmadığına göre, sonuçtaki bulmaca izleyicinin kendisinin arayıp çözmek zorunda olduğu bir bulmacadır. Burada, modern yenilikçilerin en cesuru ve en yüreklisi kuşkusuz Godard'dır. Bu Fransız yönetmen üzerine yazdığı başarılı denemesinde, Sontag, onun film melodramını soyut kompozisyon biçimleriyle birleştirmedeki ustalığını; doğaçlama ayrımlarla (*sequences*), perde dışı kesintilerle, görsel başlıklarla, dıştan seslerle ve son olarak da bağımsız yorumcular olarak rol yapan kahramanların kendi çözümlemeleriyle sağlanan organik konu çizgisine sahip hareketli filmler yapmaktaki esrarengiz becerisini göstermiştir. Düşünceler anlamı aydınlatmak için değil, anlatıyı kırmak için tasarlanmış biçimsel öğelerdir. Üstelik "eyleme dokunmaksızın geçerler".[26]

Görüntünün zenginleştirilmesi aracılığıyla görüntünün yer değiştirmesi paradoksu son derece önemli: Yansıtıcı güç isteminin (*will-to-power*) masumiyetin yitirilişini simgelediği o anı gösterir. Uzun çekimler, atlamalar, el kameraları, çizgiyi geçmeler, ileriye sıçrayışlar, kameraya hitap etmeler, belirsiz *flashback* 'ler ve tekrarlanan çekimler... bunların tümü klasik anlatıyı biçemsel olarak dönüştürmüştür. Ne *A bout de souffle* ne de *L'avventura* olayları uzlaşımsal bir biçimde anlatır: Zaten ikisi de geleneksel olaylar anlatmaz. Bunun yerine izleyicilerin görüntüye, burjuva kahramanların burjuva geleneklerine yabancılaşmaları üzerinde durur. Bu tür yabancılaşma etkileri güçlü bir şekilde Brechtçilik sonrası döneme aittir. Sınıf egemenliğinin zayıflıkları hakkındaki görüşlerimizi geliştirirler, fakat öğretici yol göstericiler olmaksızın bizi onları yargılamaya zorlarlar. Film kahramanları artık eskisi gibi Hollywood

26. Susan Sontag, *Styles of Radical Will* (New York: Delta Books, 1970), s. 165.

melodramlarının yıldızları değildir. Hollywood, izleyicilerinden yıldızlarının tanrısal bedenleriyle bütünleşmelerini ister; neo-modernler ise izleyiciyi, görüntünün 'insanın yer değiştirmesi'ne dair sunduğu biçimleri görmeye davet eder. Seyircileri dram kişilerini tanımlamaya değil, olayları yargılamaya zorlar. Yer değiştirmiş görüntü burjuvazinin masumiyetini elinden alır. Yabancılaşma etkisi onu evrenin ahlaki merkezinden uzaklaştırır.

Uzun bir süre yeni burjuvazinin bu çokdeğerli (*polyvalent*) imgesi tıpkı popüler melodramlar gibi kendi 'yıldızlarına' sahipti. 1960'larda ve 1970'lerde eleştirmenler Yves Montand, Jean-Paul Belmondo, Anna Karina, Jean-Claude Brialy, Monica Vitti, Jeanne Moreau, Marcello Mastroianni, Alain Delon, Anthony Perkins, Jean-Louis Trintignant, Dominique Sanda, Jack Nicholson, Liv Ullmann, Max von Sydow ve Bibi Andersson'ı yeni sinemanın 'yıldızları' olarak gösterdiler. Ama onlar baştan çıkarıcılığın ikonları değil, yer değiştirmenin figürleridir. İzleyicinin görüntüye, *onların* görüntüsüne geçişi pek görülür bir şey değildir. Üstelik burada yer değiştirme, duygulardan arınma ya da 1960'ların film eleştiriciliğini etkisi altına alan yabancılaşma eleştirilerinde moda bir görüş olan duygusal felç şeklinde değerlendirilmemelidir. Duygular ödün vermeksizin ifade edilir. Ne yöne kayacakları önceden kestirilemez; karmaşık, gelgeç ve hassastırlar. Çelişik duygunun devamlılığı sabit bir yabancılaşma durumu olarak şeyleştirilemez. Hiçbir şey açık ve kesin olmadığına göre, duygu üretme yükü izleyicinin üzerindedir. Duygu, izleyici tarafından keşfedilmelidir.

Bir *sınıf* fenomeni olarak, dindışı imge bizi bu bölümün başında yer alan izleğe; ikiz oluşturmanın mekaniğine geri götürür. Bu süreç ikili bir geride bırakmadır; ilk olarak burjuva kahramanın, ikinci olarak da burjuva izleyicinin geride bırakılması. Görüntünün zenginleştirilmesi görüntünün yer değiştirmesidir. Bu, hiçbir şekilde duygusal tarafsızlığı, duygulardan arınmış ve serinkanlı olmanın estetik yanılsamasını gerektirmez. Bunun yerine, akla, değişen duygusal mesafelerin tayfını getirir. İzleyici ve kahraman birçok kez buluşur, ama ilişkileri Adorno'nun deyimiyle kimliksiz bir ilişki olarak kalır. Hem izleyici hem kahraman geçici olarak uzaklaş-

tınıldıkları 'orada olmayan Öteki'ne sahiptirler. Perdedeki 'dram kişisi' izleyicinin orada olmayan Ötekisi ise, perde kahramanı benliğin bir Öteki yorumunu ya da hatta hepsi de potansiyel ikizler haline gelen çeşitli potansiyel kişilik yorumları yansıtabilir. İzleyicinin burada gördüğü şey, çoğunlukla sonsuzluğa yansıyan bir dizi aynayı andırır.

Dindışı imgeler burjuvazinin ötekiliğine iki şekilde değinir. Sınıf ayrıcalığı zenginlik, ihtişam, cinsellik ve güç anlamına gelir. Böylece, o, yeni-gerçekçiliğe ve doğalcı melodrama ait olan o sahici (*authentic*) benlik biçimlerini; farklı ölçülerde çocuksu, ergen, doğrudan, kahramanca, gösterişsiz, proleter ve görece masum olan benlik biçimlerini sorgulamalıdır. *L' avventura*'da Claudia rolündeki Monica Vitti, bir tren kompartmanında birbirlerine beceriksiz bir şekilde kur yapan Sicilyalı bir çifti ilgiyle izler. Erkek, büyük bir hevesle, kadına yeni transistörlü radyosunu göstermektedir. Claudia koridorda arkasına döner ve Sandro'nun üzerine yürüdüğünü görür; bir anda röntgencilik eğlencesi yerini endişeye bırakır. Ama kendisinin içinde bulunduğu durumda, niyet ve sonuç daha az belirgindir. Onun kompartmandaki çifti izleyişindeki yalınlık Sandro'yla arasındaki bakışın karmaşıklığına teslim olur. Anna'nın ortadan kayboluşundan çok kısa bir süre sonra başlayan kabul edilemez kur yapma ritüellerine bir belirsizlik egemendir ve ihanetin riskleri çok büyüktür. Bergman'ın *Persona*'sında, hemşire Alma bakımı altındaki ünlü oyuncu Elizabet Vogler gibi olmak ister, fakat bu arzu dilsiz Elizabet tarafından bir tür yoldan çıkma, bir tür egemenlik biçimi olarak kullanılan parlak bir oyunculukla biçimlendirilir.

İleride de göreceğimiz gibi, *Lady from Shanghai* ve *Vertigo*'dan $8^{1/2}$'a, *The Conformist* ve *The Year of Living Dangerously*'e kadar bütün modern ikizlemeler Ötekinin ikiyüzlülüğü ve yer değiştirmesi üzerinde oynar. Görüntünün zenginleştirilmesini onu zayıflatmak için kullanırken, 'kişi' nosyonunu yapıbozuma uğratmak için burjuva kişiliğinin akılcı karmaşıklığını kullanır. En önemli silahlarından biri de, ileride göreceğimiz gibi, modern sinemanın temelini oluşturan bakışın gücüdür.

IV.

Bakışın Gücü

İzlemeyle ilgili bütün teknolojiler, bir anlamda, insan gözünün bir uzantısıdır.[1] Bu tür teknolojilerin çok fazla olduğu günümüzde, gerçek anlamda görsel bir kültür yaşıyoruz. Ama göz ile kamera arasında yine de tedirgin edici bir aynlık vardır; ikisi birbirinden çok farklıdır. İnsan bakışı, kameranın sahip olduğu odak gücünden ve alan derinliğinden yoksundur, fakat dikdörtgen bir çerçeveyle de sınırlandırılmamıştır.[2] Göz ve kamera birbirinden çok ayrıdır; olsa olsa birbirlerinin en iyi kopyası olabilirler. Çünkü, kamera teknik açıdan olası her yere konulabilir ve her yere taşına-

1. Gözün Batı sanatı ve teknolojideki merkezi rolüne ilişkin olarak bakınız: Don Gifford, *The Farther Shore: A Natural History of Perception* (Londra: Faber and Faber, 1990), s. 17-48 ve Camille Paglia, *Sexual Personae: Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson* (Harmondsworth: Penguin, 1991), s.62-71,186-195, 664-6. Paglia zorlayıcı çalışmasında, Batı sanatının görsel geleneğine kalan meşru bir miras olarak sinemanın önemini vurgulamakta haklıdır, ama moder nizmi Hollywood'un zafer yürüyüşündeki geçici ve nevrotik bir parlama olarak oyun dışına iterken yanılmaktadır. Kitabının başlığı için Bergman'ın *Persona*'sını eğretilemeli olarak kullanışı, genel savıyla çelişiyor gözükmektedir.
2. Gözün ve kameranın çalışma biçimlerinin ayrıntılı bir karşılaştırması için bkz.: Bill Nichols *Ideology and the Image* (Bloomington: Indiana University Press, 1981), s. 10-21.

bilir. *Touch of Evil* filminin açılış sahnesindeki ürılü vinç çekimi, hareket halindeki insan avının üzerine atılan ve önünde süzülen yırtıcı bir kuşun yörüngesini, insan gözünün güçlükle yarışabileceği meraklı bir akbabayı izler. Yine de Welles'in kamerası insan bakışına sıkı sıkıya bağlı kalır. Çekim izlemeye doyamadığımız, nefes kesici bir görüntü sunar. O anda, içimizden orada olmak geçer. Welles'in kamerası bize bakışın tutkulu gücünü göstermiştir.

Genellikle toplumlarda bakışın gücü, modernlik denilen şeyin başlıca özelliği olmuştur. Burada bakışın gücü *gözetlemenin (surveillance)* gücü olarak, yani bütün kurumsal güçlerin -odalar, evler, fabrikalar, barakalar, okullar, hastaneler ve akıl hastaneleri gibi- farklı ortamlarda yaşayan tebaaları hakkında bilgi elde edebilmelerine aracılık eden, modern çağda gelişen ve gittikçe büyüyen bir gözetleme biçimi olarak yorumlanmaktadır.[3] Foucault, Aydınlanmanın cesur bir icadı olan Bentham Panoptikon'unu, gözetlemenin en önemli kaynaklarından biri olarak göstermiştir. Panoptikon, dairesel açıklığı bütün tutukluların sabit bir noktadan sürekli gözlenmesini sağlayan, uzamsal bir hapsetme/kapatma modelidir.[4] Bu model, aydınlanmayla yararlılığı, bilgi aracılığıyla iktidarı güçlendiren bir saydamlığın işlevsel ütopyasında birleştirdi. Kaba fiziksel güce tepki olarak doğan çeşitli isyanlara neden olmadan, bütün tebaaların sürekli olarak izlenmesini sağladı. Bu nedenle, bir yöntem olarak gözetleme, kaba kuvvet karşısında bir seçenek oluşturdu. Üstelik, Panoptikon sanayi toplumunun başlangıcında ortaya çıkan bir gözlem makinesi olarak, başka gözlem makinelerinin daha sonra gerçekleştirecekleri gözetleme biçimlerine öncülük yaptı. Bugün, elektronik çağda, bu gözetleme araçları sayılamayacak kadar çoktur: teleskoplar, telefonlar, bilgisayarlar, dinleme cihazları, kapalı devre televizyonlar, ses kayıt cihazları, bütün kamera çeşitleri, uydu alıcıları, kızıl ötesi ışınlar ve lazer ışınları. Günümüz bilgi (enformasyon) çağında, bu enformasyon kültü, kendi gelişmiş teknolojisine fazlasıyla tutkundur. Bir araç (*instru-*

3. *The Consequences of Modernity* (Cambridge: Polity Press, 1991), s. 57-8.
4. Michel Foucault, *Discipline and Punish* (Harmondsworth: Penguin, 1979), s. 190-208 ve *Power and Knowledge* (Hassocks: Harvester Press, 1984), s. 162 ve sonrası.

ment) olarak kamera, olanaklarını artırdığı gözetleme kültürünün bir parçası olarak gelişti. Bu nedenle, bir araç (*medium*) olarak sinema, son derece bilinçli olmaya yazgılıydı. Bütün büyük modern sinemacılarda, bakışın gücünü ve onun gönüllü aracı olan kameranın duyarlılığını araştırma eğilimi vardır.

Kameranın bakışının, modern sesli sinemanın epey başlarındaki belirsizliği Renoir'ın *La Règle du jeu* adlı filminde açıkça görülür. Renoir, kamera hareketlerinin bütünlük içindeki bir dizi olayı filme çekme uzlaşımını kırmayı amaçladığını iddia ediyordu.[5] Onun kamerası şatonun içinde belirli bir olay üzerinde yoğunlaşmadan, bir dizi olaydan diğerine geçer. Bu yolla, Renoir, genelde anlatıyla ilgili olan olayları açıkça gösteren kameranın bakışının hükümdarlığından kaçmayı umuyordu. Nitekim, onun kamera hareketleri rastgele ve yönlendirilmemiştir; hiçbir şekilde belirli bir amaçla odaklanmaz. Zaman zaman kamera konumu, platformu ve merkezi olmayan bir göz haline gelir. Bu olağanüstü filmde, Renoir belki de başka bir şey daha başarmıştır. Şatonun salonlarında ve koridorlarında aşk entrikaları ve dramlar patlak verirken, kamera tıpkı olayla ilgisi olmayan bir yabancı gibi, belirli bir şeye bakmayan, bazen daha iyi bir görüş için olayla birlikte hareket eden, bazen de gözle görülmeyecek kadar uzaktaki başka bir olağanüstü olaya aniden kayan merkezsiz bir gözdür. Burada kamera biçemi Renoir'ın izleğiyle mükemmel bir şekilde uyumludur. Kameranın bakışının akıcılığı, çeşitli olayların ve trajediye dönüşme tehlikesi taşıyarak farsa dönüşen melodramın eşanlı olarak yoğunlaşması ile başarıya ulaşır. Tek bir çekimdeki düzenleme genellikle gözün tam anlamıyla kavrayamayacağı kadar hızlı bir şekilde değişir. Burada Renoir, gerçeğin belirsizliğini ve bir 'dram'ın bir başkasından daha az ya da daha çok önemli olmadığını vurgulamakta haklıdır. Gerçekten de hiçbir şeye ayrıcalık tanınmamıştır. Ama aynı zamanda Renoir, kameranın bakışını değiştirerek, izleyicinin bakışını dönüştürür ve insan gözünün konumunu değiştirir. Renoir'ın düşsel gözlemcisi, bir düzeyde, çok kısa bir konsantrasyon süresine sahiptir. Bir başka düzeyde karakterlerin ve izleyicilerin kimliklerinin

5. *Renoir on Renoir* Cambridge: Cambridge University Press, 1989, s. 194-5.

olmayışı, izleyicinin filmde belirli bir kahraman bulamaması şaşırtıcı dönüştürmeler içerisinden başarıyla ilerler. Kameranın bir odadaki çılgın kahramanlardan bir başka odadakilere koşuşturması karşısında soluğumuz kesilir. Hiçbir hareket ya da jest bir öncekinden daha etkisiz değildir. Renoir'ın kamerası karışıklıktan fazlasıyla yararlanır ve onu görsel bir şiire dönüştürür.

Çılgınlık noktasına varan bu boş izleme Antonioni'nin çalışmalarında sürüncemeli, tembel bir bakışa dönüşür. *The Passenger* (1975) adlı filmin bir dış çekiminin başında yönetmen, kamerasının bir İspanyol kahvesinden, sokaktan geçen arabaları boş boş "izlemesini" insan bakışı ile kamera arasındaki ayrımı karikatürize etmek için kullanır. Bu, herhangi bir insanın sokağa amaçsızca bakışıdır. Bir sıradan arabanın geçmesiyle sağa doğru çevrinir, sonra, diğer yönden gelen arabayla birdenbire yön değiştirerek sola çevrinir. Kameranın hareketi, elimizde bir içkiyle oturmuş, sağa sola bakınarak ilgisizce olup biteni izleyişimizi andırır. İnsan gözünün bu hareketi gayet 'doğal' olduğu halde, kameranın aynı şekilde hareket etmesi 'garip' görünür. *Blow-Up* (1966) filminde, Antonioni fotoğrafik gerçeklik ile insan algısı arasındaki ayrımları daha da açık bir şekilde gösterir. David Hemmings'in canlandırdığı profesyonel fotoğrafçı Thomas'ın bir Londra parkında çektiği fotoğrafın büyütülmesiyle, ortaya insan gözünün göremeyeceği, çalılıklara doğru bir tabanca tutan belli belirsiz bir el çıkar. Ama Thomas görünüşte sevgilisiyle buluşan kadının (Vanessa Redgrave) fotoğraflarını çekmekle öylesine meşguldür ki çok daha belirgin olan, sevgilinin bir ağacın arkasından uzanan bedeninin alt kısmını daha sonra farkeder. İzleyici çalılardaki eli ya da tabancayı göremez, ama çimenlerin üzerinde yatan cesedin bir bölümünü görebilir. Bir başka açıdan baktığımızda ise, izleyicinin bunu da görmesi olası değildir, çünkü ne Thomas'ın fotoğraf kamerası ne de Antonioni'nin Thomas'ı fotoğraf çekerken filme çeken sinema kamerası, dikkatleri çerçevenin bu alt bölümüne yöneltmez. Dikkatimiz çerçevenin üst bölümüne, kadının gözden kaybolduğu yere yönlendirilir. İzleyici, Thomas ve yönetmen tarafından açıkça görülebilir olana, görülmesi için orada olana yönlendirilmediği için; ağacın ar-

kasından uzanan cansız bacaklar fark edilmeksizin kalır. Bakış başka bir yere yönlendirilmiştir.

Göz ve kamera benzer ve farklıdır. Kamera insan gözünün gördüklerinden ne daha fazlasını ne de daha azını keşfeder. Böylece, hem sınırlarını hem de gücünü gösterir. Bakışın arzusu ve savunmasızlığı da sırayla sergilenir. Burjuva imgesinde, bakışın gücü ve sınırları çok önemlidir. Bakış bir kültürel sermaye biçimi, yani gizlice maddi güç hayalleri peşinde koşan simgesel bir güç biçimi haline gelir. Burjuva bakışı Ötekilerin bakışının vaat ettiği simgesel egemenlikle kendini eğlendirmek için onların dünyasını gizlice izler. Kendisinden daha alt seviyedekiler üzerinde simgesel bir iktidar talep eder ve sınıfça eşit olanlara karşı bu iktidar için yarışır. Kadın erkek ilişkilerinde, erkek bakışı ilkel ve amaçsız arzusunu simgesel iktidarın olasılıklar dünyasına girdiği, fakat *The Lady from Shanghai*'daki gibi bunun bir hezeyan olduğunun ortaya çıktığı tek bir noktaya indirgeyerek kadınların dünyasını gözlemler ve seçtiği arzu nesnesi üzerinde odaklanır. Denetleme arzusu, hiçbir durumda, bilgi arayışından ayrılamaz. Bilgi, para ve güçle birlikte bir iktidar biçimiyse, o halde görüntü hakkındaki bilgi, olası bir ele geçirme, görüntünün simgesel olarak yakalanması demektir.

Eğer insan bakışı bilgi arayışının bir parçasıysa, aynı zamanda onun kendisiyle ilgili bilgi arayışının da bir parçasıdır. İşte bu, ikizin, aynanın ve yansımanın modern sinemadaki heryerdeliğini (*ubiquity*) açıklar. Böylece, bakış öznenin üzerine de çevrilebilir. Federico Fellini'nin $8^{1/2}$ (1963) adlı filmi, kameranın görünüşteki yaratıcısı üzerine düzdeğişmeceli bir çevrilmesidir. Film Marcello Mastroianni'nin canlandırdığı, ancak Fellini'nin kişiliğinde çözülen ve sekiz buçuk rakamının filmini bir türlü çekemeyen yönetmenle ilgilidir. Sinemaya ilişkin bakışın başarılı bir düzenleyicisi olarak Mastroianni, daima filme dönüştürmeyi umduğu gerçeküstü düşlerinin geçici efendisidir. Bu arada, film çekimi sırasında karşılaştığı pratik engelleri, kadınlar üzerinde tahakküm kurma hayalleriyle, sonsuza kadar onun düş dünyasında kalmaya yazgılı olduğunu sezdiğimiz hayalleri aracılığıyla telafi etmeye çalışır. Film, yönetmenin asla filme dönüşmeyecek olan düşlemlerini anlatır. Ama

Mastroianni dış mekânlarda çekim yaparak, düzensiz ve mutsuz yaşamından biraz olsun kaçabilmeyi umar. Kendisine yabancı olan özel yaşamı onu yakaladıkça, "bakış" onun kendi hüzünlü görünüşü üzerine çevrilir. Filmin hazırlanmasında ona yardımcı olan ve göz kulak olmaya çalışan yardımcıları, çanak yalayıcıları; ihtiraslı oyuncuları, yazan, yapımcısı, medya ve son olarak da metresi ve kansı gibi bir yığın insan onu 'kıskaçlanna' almıştır. Böylece "kolektif bakış" kendisine çevrilmiştir ve bundan kaçması olası değildir. Dünyayı, çevrinen kamerasının gözünden asla kaçmayan bir atlıkarınca olarak çekmeye çabalayan yönetmen, ünün getirdiği hain çevre tarafından sürekli olarak izlenir, kovalanır, sorgulanır ve saldırıya uğrar. Filmin birbirinden farksız görünen üç farklı sonundan birinde yönetmen basın toplantısında bir masanın altına saklanır ve kendini vurur.

Bakışın çevrilmesi üzerine daha belirgin bir çekimi, Bergman'ın *Persona*'sındaki (1966) orta ayrımın etkileyici çekiminde görebiliriz. Kamera deniz kıyısındaki yalnız hemşire Alma'yı (Bibi Andersson) uzun çekimde görüntüler. Alma'nın her zaman yanında olan hastası Elizabet Vogler bu kez görünürde yoktur. Ancak Vogler (Liv Ullmann), birdenbire çömelme pozisyonundan çıkıp, orta göğüs çekiminde görüntüye girer; kameranın karşısına geçer. Elindeki fotoğraf makinesiyle, sanki doğalcı yanılsamayı izliyormuşcasına, sinemacının kamerası orada değilmişcesine, kamera yerine arkadaşının yürüdüğü boş kumsalın fotoğrafını çekiyormuş gibi yapıp Sven Nykvist'in kamerası için bir fotoğraf çeker. Perde dışındaki alan, bir düşey hareket yardımıyla büyük anlam kazanır. Ullmann çerçevenin altından birdenbire görüş alanına girer. İzleyici onun çömelme konumundan ayakta durma konumuna bu ani geçişinin anlamını kavramaya çalışırken, tam da onu izleyen kişi tarafından görüntülenir. Ullmann'ın düğmeye basmasıyla izleyicinin onun ani hareketi karşısında duyduğu şaşkınlık adeta sonsuza dek dondurulur. Bu olay, aynı zamanda, gözetim altında tutulmuş birinin gözetleme fırsatını değerlendirmesi, "özel bakıma" gereksinimi olduğuna karar verilmiş bir insanın simgesel öcüdür. Ullmann gerçekten hastalığının belirtisi olan suskunluğunun gücünü, ko-

nuşkan Alma ile ilişkisinde bakışın çevrilmesiyle destekler. Konuşmanın olmayışı, onun bakışının optik gücünü billurlaştırır. Ama bakışının gücü filmdeki ikizleme izleğiyle de güçlendirilir. Uzaktaki Alma'yı arayan izleyici, onun ikiz görüntüsüyle karşı karşıya kalır, aynı saç modeli ve aynı giysiyle karşımızda bu sefer Elizabet durmaktadır. İkizlemenin patolojisinden uzak olma olarak kabul edilen Alma figüründen uzak olma yanılsaması, Vogler'in çıkışının getirdiği sürprizle ve aslında bakış nesnesinin ikizinin izleyiciyi pusuya düşürmesi olan kameranın pusuya düşürülmesiyle parçalanır.

Farklı tarzlara ve birbirine karşıt biçemlere sahip olan dört yönetmen -Antonioni, Renoir, Bergman ve Fellini- bakışın gücünü paylaşılan bir araç(*medium*); yönetmen, kahraman ve izleyici arasında kurulan bir üçlü ilişki olarak gösterir. Görmenin ortak bir modeli olarak bakış, güç isteminin (*will-to-power*) ve ruhsal tahakküm uğruna verilen sürekli bir mücadelenin sinemaya ilişkin bir biçimi olarak işler. Burada, bakış geçici olarak gücün yerine geçen bir şey değildir; nesnesi üzerine bir şiddet biçimi uygulamak yerine, sinemaya ilişkin çerçeveleme uzlaşımlarına karşı şiddet uygulayan bir güç alanıdır.[6] Bu, filmin kahramanları arasında, yönetmen ve izleyici arasında eşzamanlı bir mücadelenin cereyan ettiği düşünümsel (*reflexive*) bir bakıştır. Güç isteminin temel olarak ifade edilmesine, filme çekme edimi aracılık eder. Bakış etkin ve olumlu olduğu kadar, aynı zamanda yıkıcı, tepkisel ve olumsuz da olabilen yaratıcı bir edimdir. Birçok yönetmen, filme alma edimi üzerine yapılan bilinçli yorumlar aracılığıyla, teknik güdümleme güçlerini, yani filme almanın doğasını filme alarak izleyicinin bakışını değiştirme, izleyiciyi kendine çekme ya da onu uzaklaştırma gücünü düşünümsel olarak gösterirler. *Persona*'nın açılış montajında Bergman, 35 milimetrelik bir projektörün içindeki volfram çubuklarının karbonla birleşip patlamasını göstererek, kendi filmi-

6. Nietzsche'nin çalışmasının bu boyutuna ilişkin en iyi yorumlar Gilles Deleuze'e aittir: *Nietzsche and Philosophy*, (Londra: The Athlone Press, 1983), s. 58-72; ve Georg Simmel, *Schopenhauer and Nietzsche* (Amherst: University of Massachusetts Press, 1986), s. 156-60.

nin ortaya çıkışını "filme alarak", bu gücü anlatısal en uç noktasına götürür. Anlatısal bir özerkliği olduğu halde, filmdeki bakışın içsel gücü, filmin en önemli figürleri, başlıca karakterleri arasındaki patlayıcı bağın bir kaynağı olarak, yönetmenin izleyici üzerinde verdiği tahakküm mücadelesindeki bakışın dışsal gücünü yansıtır ve onu ikizler. *Vertigo* ve başka birçok Hitchcock filminde bakışın gücü, baştan çıkarmanın teknik romansının bir parçasıdır. Erkek bakışının öznesi olan kadının karşı bakışının optik olarak saklanması, örneğin Kim Novak'ın bakışının James Stewart'ın delici mavi gözlerinden başka bir yöne heyecan verici bir şekilde çevrilmesi, neo-modern bir melodramdır. Bu neo-modern melodram, Hitchcock'un perdenin sunduklarına bakmayı reddederek son sözü söyleme hakkına sahip olan izleyiciyi -ama Hitchcock asla bunu yapacaklarını ummaz- sürekli olarak etkilemeye çalışmasını yansıtır. Böylece, perdede bakışın tam olarak çevrilmesi, örneğin Kim Novak'ın bir süre sonra Stewart'ın gözlerine bakmasına nza göstermesi, izleyicide, önlerinde gördükleri görüntüye razı olmalarına karşı duygusal (ve bilinmeyen) bir tepki uyanmasını sağlar.

Ama bakış, asla biçimci bir aygıta indirgenemez. Aynı şekilde, yönetmenin düşünümsel bakışı, filmde verilen özerk güç mücadelesinden doğar. Bu tür anlatıda, güç istemi doğrudan doğruya kırılmış *diegesis*'in bir özelliği olarak var olur. Thomas'ın *Blow-Up*'taki içgüdüsel isteği, filminin parkta görüntülediği adsız kadın üzerinde hem cinsel hem de bilişsel bir tahakküm kurmaktır. Bir bakıma bu arzusu 1960'lann geçici, basit bir ütopyası, fotoğrafik ve bedene ilişkin bilginin doyum verici bir kaynaşımıdır. Ama Antonioni'nin bütün iyi filmlerinde olduğu gibi, eylemin sonuçlan, boş ve tutarsız nedenlerinden daha önemlidir. Kadın, onun aniden gerçekleşen gözetiminden ulaşılamaz bir şekilde kaçar ve aynı gizemlilik içerisinde, ahırdan bozma evinin duvarlarında asılı duran büyütülmüş fotoğraflar kendisinin kısa süren yokluğunda çalınır. Bakışı, parçalanmış olarak öylece kalır.

Peter Weir'ın *The Year of Living Dangeously* (1982) adlı filminde, gözetimin bu kırılganlığı, Hitchcock geleneği içerisinde po-

litik melodram olarak ele alınır.[7] Çinli-Avustralyalı cüce Billy Kwan (Linda Hunt) bir fotoğrafçı, ama aynı zamanda, Cava kuklalar ülkesinde güdümleme gücü fiziksel statüsü ile çelişen bir kukla ustasıdır. Kwan, Guy Hamilton ile Jill Bryant'ı; Avustralyalı gazeteciyle İngiliz casusu Sukarno'nun Jakarta'daki yönetiminin alacakaranlığında bir araya getirir. Kwan'ın araştırmacı ikizi Guy, Kwan'ın ona hazırladığı politik kodları dikkate almayıp, küçük adamın kuklacılık gücünü kırana kadar onların tehlikeli ilişkilerini düzenler. Sevgililer hakkında gizli dosyalar düzenleyip onları gizlice gözetimi altında tutarak, Kwan'ın güdümleyici bakışı sevgilileri sürekli olarak 'denetler'. Tam anlamıyla göremediği şeyleri; kapalı odaların duvarlarından sızarak, gözleri daima oradaymışcasına varsayımsal olarak gözetler. Üstelik, hem *Touch of Evil*'da Welles hem de *The Conversation*'da (1974) Coppola görsel olduğu kadar işitsel de olan karmaşık bakışın gücünü bize gösterir. Her iki filmde de konuşmaların teybe gizlice alınması, gizli bakışın doğrudan ulaşamadığı şeyleri, kusursuz olmasa da, bir şekilde yakalar. Bu, görselliğin işitsel olanla, görüntünün ses ile pekiştirilmesidir. Öyle ki bu ikisi gözetleyen bakışa neredeyse tek bir biçim olarak girer. Bu anlamda, sinemaya ilişkin bakış, gördüğü kadar da duyar. Sınırları, görüş alanının dışında olan şeyler kadar işitme alanının dışında olan şeyler tarafından da belirlenir.

Bu yüzden, bakış hem görsel hem de sesseldir. Gözetimin görsel ve işitsel özelliklerinin bir kaynaşımıdır. İleride göreceğimiz gibi, böyle bir gözetim, gizli veya açık, görünür veya görünmez olabilir. Ama bu gözetim, sabit bir kameranın dışında işleyen mitsel bir alimi mutlaklığın (*omniscience*) işlevi değildir. O akıcıdır, değiştirilebilir ve çok yönlüdür, sürekli bir mücadelenin kaynağıdır. Film modernizmlerinde, kameranın kullanımını tanımlayan bakıştan çok, bakış uğruna verilen mücadeledir. Filmdeki figürler ba-

7. Hitchcock ile bir karşılaştırma için bkz: Stanley H. Palombo 'Hitchcock's *Vertigo*: the Dream Function in film', J. Smith ve W. Kerrigan (der.), *Images in Our Souls: Cavell, Psychoanalysis and Cinema* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1987) ve John Orr, 'Peter Weir's Version; *The Year of Living Dangerously* John Orr ve C. Nicholson (der.) *Cinema and Fiction* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 1992), s. 54-65.

kışın karşılıklılığıyla tanımlanır. Sartre başkalarıyla olan somut karşılaşmalarımızda, bakışımızı bize bakan Öteki'nin üzerine yönelttiğimiz andan itibaren Öteki'nin bakışının kaybolduğunu ve bizim artık bir çift gözden başka bir şey göremediğimizi ileri sürer.[8] Bir an için Öteki, öznenin sahip olduğu bir varlık gibi görünür. Aslında, ilişkinin bütün yapısı çökmüştür. Sartre'a göre, burada sahip olunan şey sadece nesne olarak varlıktır. Filmde sahip olunan şey ise sadece varlığın imgesidir. Bu sahiplik deneyimi, *Citizen Kane*'i izlerken Kane'e ilişkin bir dizi göz kamaştırıcı imgeye sahip olan fakat filmin onları aramaya ittiği mitin ardındaki insana ilişkin hiçbir şey öğrenemeyen bir izleyicinin edinebileceği görüntünün sahiplenilmesi deneyiminin aynısıdır. İmge olarak figüre sahip olmak, tam anlamıyla Faustçu bir ayartma ve varoluşçu korkunun kaynağıdır. Bu korku bakıştan kaçabilenlere, asla sahip olunamayan varlığa karşı duyulan korkudur.

En iyi Amerikan kara filmlerinde, ölüm getiren kadın daha sonra suçun üzerine atılacağı erkeğin ve diğer bütün erkeklerin arzulu bakışlarının farkında olarak, ama bu farkındalığını açıkça göstermeyerek, bakmadan bakar. Burada, baştan çıkarmanın anlamı görece hale gelir. Kimin kimi baştan çıkardığını söylemek olanaksızdır. Suçun üzerine atılacağı erkek, kendi bakışının doğal olarak Renoir'ın "tensel temas"ına varacağı, bakmakla dokunmak arasında doğal ve gerekli bir bağ olduğu yanılsamasıyla yaşar. Ama bu konu *The Lady from Shanghai, Vertigo* ve *Body Heat*'de kadının karmaşık planının bir parçası olarak çok önceden karara bağlanmıştır. Bakış kendisini, tıpkı bakışın yokluğunun dişil gücün yokluğu yanılsamasının bir parçası olması gibi, erkek gücü yanılsamasının bir parçası olarak yansıtır. Kara filmin savaş sonrasına ait bir uzlaşımından, yani yüzsüz ve tehditkâr, ölüm getiren kadının erkeğin bakışına cinsel bir tehdit savurarak karşılık verişinden hareket ederek gelişmeleri gerektiğinden ötürü, bu filmler birer istisnadır. Sonuçta *Double Indemnity* ve *Dead Reckoning* gibi filmlerde bu tarz, tarihsel romansın savaş öncesi türünden radikal bir ayrılmaydı. Ama bakışa karşılık olarak verilen bakışın tehditi, Hollywood

8. *Being and Nothingness* (Londra: Methuen, 1957), s. 379-80.

melodram tarihine yeni bir tavır getirmekle birlikte, bize ölüm getiren kadının entrikacı, yalancı ve bir suç ortağı olduğu için saldırgan olduğunu önceden söyleyen ve böylece bizi bu konuda ikna eden güdünün saydamlığına işaret eder. Böylelikle, etkin dişi cinselliği, ahlaki ihlallerle tanımlanır. Welles ve Hitchcock'ta bakışın yokluğu gizemi ve şaşkınlığı akla getirdiği gibi, geçmişe dönük bir şekilde, niyetin gizlenmesi anlamına da gelebilir. Bu durumda kadın, niyetin taşıdığı tehditin basit bir ikonu, önceden tasarlanan kötülüğün erotik bir cisimleşmesi değildir. Kadın, daha çok çatışan güdülerin ve uyumsuz imgelerin merkezi, bilinmez olanın değil - huzurun hem duruş ve öz hem de maske ve doğa olduğu- bir türlü bilinemeyenin ikonudur.

Gözetim ile bakışın ilişkisi karmaşıktır. *The Lady from Shanghai*'da, görünürdeki erkekler sürekli bir şekilde hem Elsa Bannister'a bakar hem de birbirlerini kadına bakarken yakalamaya çalışırlar. Böylece, onlar aynı bakışın hem alıcıları hem de göndericileridir. Röntgencilik yaparak başkalarının gizli, denetim-aracılığıyla-arzu isteğini gözlemlerler. Kadın ise çoğunlukla hiç kimseye bakmıyormuş gibi görünür ve açık bir arzu ya da güç isteği sergilemez. Ama son derece çirkin bir cinayetin düzenleyicisi olarak yer aldığı inanılmaz bir komploda rolünü yeterince yerine getirebilmek için, bizim onu çevresinde dönen olaylara ilgisiz gördüğümüz süre boyunca aslında bütün "gözlemcilerini" gizli bir gözetim altında tuttuğunu söyleyebiliriz. Burada erkek bakışı yer değiştirebilir olduğu halde, *Touch of Evil*'da aynı anda farklı ve şaşırtıcı yönlere kayar. Çürümüş Quinlan ile saf Vargas aynı cinayete ilişkin iç içe geçen araştırmalarına başladıklarında, şüpheli Grandi çoktan yeğenlerini Vargas'ın karısı Susan'ı izleyip korkutmaları işine koşmuştur. Gözetim öyle üçgenimsi bir hal almıştır ki herkes kendini gözetleyen kişiyi, o da onu gözetlerken gözetler: Grandi, yeğenlerinin Susan'ı gözetlemeleri aracılığıyla, Vargas'ı da gözetler. Vargas'ın tersine, yasanın iki ayrı ucundaki çürümenin ruhsal ortakları olan Quinlan ile Grandi birbirlerini kollar. Güç oyununda bir rehine olarak Susan, ölüm getiren kadının genelde maruz kaldığı kuşkulu bir hayranlık bakışının değil, bakışın -ki

Susan bu bakışı başlangıçta ırkçı bir kibirlilikle tanımayı reddederşiddetin alameti olduğu şeytanca bir dehşetin ve terörist grubun gözetiminin odağında yer alır. Hitchcock'un romanslarında sevgilinin bakışının bir öpüşmenin prelüdü olduğunu kabul edersek, Welles'ın kabus gibi öyküsünde grubun nefret dolu bakışlarının toplu tecavüzün prelüdü olduğunu söyleyebiliriz.

Touch of Evil'daki gözetimin doğallıktan uzaklaştırılmış karmaşıklıkları, *Rear Window*'daki (1954) doğallıktan uzaklaştırılmanın zıt bir biçimini gördüğümüzde daha anlaşılır hale gelir. Burada Hitchcock sabit konumda, tek bir çekim dışında Jeffries'in penceresinin dışına asla çıkmayan bir kamera ustalığına başvurur. Welles'in tersine, Hitchcock bizi sabit bakışın karşısına inandırıcı bir şekilde yerleştirirken, aynı zamanda tedirgin edici bir şekilde bizi bu sabit bakışın içine hapseder. Devinimsiz kamera, bacağındaki alçı yüzünden hareket edemeyen sakat durumdaki Jeffries'e bağlı kalır. Böylece birçok şeyin yerini, Jeffries'in odasını ve avlunun öteki tarafındaki daireleri onun bakışının konumuna göre saptarız. Yazın ortasında açık olan pencerelerden kendimizi Jeffries'le birlikte röntgenleyici bir şekilde bakarken bulabiliriz; görürüz, ancak sınırlı bir şekilde duyarız. Böylece, Hitchcock bize, seslerin sözcüklerin anlamlarını yakalayabilecek kadar yüksek olmadığı durumlarda bakışın etkisinin ne denli zayıfladığını gösterir. Bütün pencereler perde gibidir, ama bir tek Thorwald'ın odasında bakışın ortaya çıkaramadığı gizli alanlar vardır. Bunlar, filmin çerçeve dışında kalan alanlan gibidir; perdedışı mekânın görünmeyen hareketleri, gördüklerimizin var olduğunu bize bildirir. Farklı çiftlerin gözlemlerimiz sırasında iki kere kesilen tartışmaları bir şekilde bölümlenmiş (bizi eğlendiren) pandomimler haline gelir, ama yol gösterici seslerin yokluğunda Thorwald'ların pandomimleri eziyet verici bir hal alır. İlk başta çıplak gözle, daha sonra dürbünle, en sonunda ise telefoto mercekle Jeffries'in bakışına dahil olduğumuzda, röntgenciliğimiz etkin bir meraka dönüşür. Duyduğumuz sınırlı sesler dışında tam bir ses bütünlüğüne olan arzumuz ve bizden kaçan hareketleri gözler önüne serecek camdan duvarlara, aydınlatıcı bir ışığa duyduğumuz özlem, "Jeff"in yoksun olduğu be-

densel bütünlüğe duyduğu özlemin bir benzeridir. Bir ütopya haline gelen bakış, Jeff için kendi özürlü bedeninin bedelini ödeyen bir vekil güç, bizim için ise onun röntgenciliğine katılarak alçaldığımızı ve kurtarılmak için cinayetin sırrının çözülmesine gereksinim duyduğumuzu gösteren bir itiraftır. Bakışımızın davetsiz konukluğunun ani etkisi, 'katil' Thorwald'ın Grace Kelly'i avlunun öteki tarafındaki Jeff'e parmağındaki alyansı işaret ederken görmesiyle ortaya çıkar. Kamera Thorwald'ın yüzüğe fırlattığı bakıştan, avlunun diğer tarafında ilk kez gördüğü Jeffries'e doğru ani bir çevrinme yapar. O anda bakış, onu kötüye kullanan üzerine geri çevrilen bir silahtır.

Hitchcock'un başyapıtı *Vertigo*'da, bakış sonsuza kadar yansıtılır. Burada bakış dedektifin ölümden korkan, fakat aynı zamanda onu arzulayan geçmişe dönük bakışından yola çıkar ve zaman ile mekân içinde düşsel bir hareket halini alır. Hitchcock'un Kaliforniya mekânlarından ve özellikle de San Francisco'nun yokuşlu caddelerinden esinlenerek onları kullanmasıyla daha da düş gibi bir hâl alır. Bu kez Jeff olarak değil de, Scottie olarak karşımızda duran James Stewart gizemli avını arabayla ve yaya olarak izleyen hareket halindeki bir kişidir. Scottie'nin bakışı Madeleine'ı izlerken, kameranın bakışı ise onu izler. Zaman zaman da, anahtar ayrımlarda (*sequence*) kamera her ikisini de odaklar. Ernie'nin yerindeki ilk görüntü, bunun neredeyse kusursuz bir ayrım olduğunu gösterir. Kamera barda oturan Scottie'den ön vinç çekimiyle geriye doğru kayarak bitişikteki restorana zarif bir biçimde çevrinir, sonra da öne doğru 45 derecelik bir açıyla hareket ederek Elster'la Madeleine'ı masada yemek yerken görüntüler. Scottie, kameranın sahip olduğu "önden" bakışa sahip değildir, o hafif bir yan bakışla yetinir. Bunu izleyen bakış-açısı ve tepki çekimlerinin kurgusunda, Scottie, *çift* restoranı terkederken yanın bir bakış fırlatır, fakat Madeleine'nın kendisine doğru yürümesiyle bakışını değiştirir. Madeleine kocasını beklemek için Scottie'nin önünde durur, sonunda çift bir boy aynasının önünden geçerek kapıdan çıkar. Kurguda, Madeleine'nın Elster'a bakmak için dönmesi ve Scottie'nin bakışını gizlice başka bir yöne çevirmesi gibi bir dizi belirsiz ve ani göz

eşlemeleri vardır.

Her ikisinin de aynı çekimde kameraya baktığı ikinci bir belirsiz görüntü, çiçekçi dükkanındaki sahnede gerçekleşir. Scottie, silueti karanlıkta bir sinema perdesini andıran cam panolu bir kapıdan geçerek, Madeleine'i karartılmış bir arka giriş kapısından bir mağazanın içine doğru izler. Şaşırtıcı bir ters açıda, Scottie'yi iç kapıyı açıp canlı ve rengarenk çiçeklerle dolu bir dükkana girerken görürüz. Bir *trompe l'œil*'e* benzer aynı sahne ile *technicolor*** canlanıverir. Bu bakış-açısı çekiminde, Scottie Madeleine'i kendisine doğru, daha doğrusu hafif aralık tuttuğu kapıya doğru yürürken görür. Ama dükkanın içinden bir adım daha ileri giden ters açı, bizim bakışımızı Scottie'nin gözetleyen gözüne çevirir. Modleski'nin belirttiği gibi, bu çekimdeki olağanüstü imge, Madeleine'ın kapının yanına kurulan belli belirsiz bir aynadan aynı çerçevede bir an için görünüp kaybolan görüntüsüdür.[9] Bu noktada, gözlemci aynalamanın hilesinde kısa bir süre için kaybolur. Madeleine kapıya *doğru* yürüyormuş gibi yapar, oysa ki kapıyı es geçer; bakışı tıpkı Scottie'ninki gibi kameranın yanına yönelmiştir. Burada tek bir fark vardır: O, kameranın sol tarafına bakarken, Scottie sağına bakar. Ama Madeleine'ın çekiminin karşısındaki çerçeve, görüntünün kapının yanındaki duvarda duran aynadan geldiğini gösterir. Çift *aynı* yöne bakıyor görünürken, aslında *birbirlerine doğru* bakmaları gerekmektedir. Madeleine, daha önce Ernie'nin yerindeyken çevresine bakınarak arkadan izlediği halde, bu kez onu önden izlemelidir. Buradaki son derece önemli nokta, aynanın bize kadının bakış-açısı çekimini dolaylı olarak gösteren, orada bulunmayan varlık olmasıdır. Hitchcock bize bunu görmeyi açıkça yasaklar.

---

* *trompe l'œil*: güzel sanatlarda, içindeki nesnelerin gerçekten orada olduğu yanılsamasını uyandıracak biçimde akıllıca tasarlanmış yağlıboya resimlere verilen ad. Göz aldanması, yanılsama. (ç.n.)

** *technicolor*: sinemada, üç renk fotoğrafın "bir" filmde birleştirildiği özel bir film yapma yöntemi. (ç.n.)

9. Tania Modleski, *The Women Who Knew Too Much: Hitchcock and Feminist Film Theory* (Londra: Methuen, 1988). Modleski ayna-görüntü çekiminin *'en başından itibaren'* Scottie'nin Madeleine ile özdeşleşmesinin rahatsız edici doğasını gösterdiğine işaret eder.

Anlatı zaman ve mekân içinde ilerlerken; bakış, imge, ayna ve arzu sonsuzluğa doğru ilerler. Film derinliksizdir, özüne ulaşılamayan bir dizi yüzeysel görüntüden oluşur. Ama aynı zamanda da tabansızdır, kavranılamayan bir dizi ileri hareketten oluşur. Bütün imgeleri ve karakterleri birbirinde yansıtılır. Madeleine'ı "yeniden yaratırken," Scottie, Gavin Elster'ın ikizi haline gelir; Madeleine'nın benzediği ve taptığı İspanyol kökenli akraba "çılgın" Carlotta Valdes ise, serinkanlı sarışın Ferguson'un arzuladığı koyu gölge-ikizdir. Gözlüklü yüzünü Carlotta'nın portresinin komik çizimine dayayan Midge, biri ölü, diğeri yaşayan her iki kadının da parodik ikizi haline gelir; akrabasının gömütünü ziyaret edip bir hayalet gibi kentte boş boş dolaşıp durur. Daha sonra Madeleine, Gavin Elster'ın yerine yaratılan ve Kansaslı bir işçi sınıfı kızı olan Judy Barton'un orta-sınıf diğer adı olarak yeniden sunulur. Bununla birlikte, Scottie onu kendini yeniden ikizine dönüştürmesi için ikna eder. Scottie ondan, deneme niteliğindeki eşi olan kadından daha çok gerçekliğe sahip düşsel bir varlık haline dönüşmesini ister. Kadın ve erkek arasındaki bağlar, tabii ki Scottie'nin kendisi tarafından birleştirilir. Scottie'nin Madeleine'ın ölüme karşı duyduğu açık arzu ve ölü Carlotta'nın yerine geçme isteğine yönelik ilgisi; onun kendine özgü baş dönmesinin (*vertigo*), başka bir dünyaya paldır küldür atlama isteğinin yansımalı imgesidir. Resim galerisinde, onun uzaktan bakışı Carlotta'nın portresini izleyen Madeleine'ı izler. Kamera önce Madeleine'ın yanındaki koltukta duran ve portredeki çiçek demetinin tıpatıp benzeri olan çiçek demetini, daha sonra da, Carlotta'nın topuzuyla karşılaştırmak için Madeleine'nın topuzunu çerçeveler. Her iki durumda da sarmal bir biçimde toparlanmış olan saç, filmin inandırıcılığını ve daha sonra da Scottie'nin düş ayrımını sergiler. Bu topuz saç, bütün ikizlemelerde var olan baş dönmesinin o sarmal hareketinin ve Ötekinin kişiliğine doğru yapılan o baş döndürücü (*vertiginous*) devinimin dondurulmuş tablosu rolündedir. Madeleine'ı sevmekle Scottie, aynı zamanda kadının Öteki olma arzusunu ve açıkça, onun ölüm arzusunu da sever. Ama Madeleine aracılığıyla, o aynı zamanda kendi ölüm arzusunun ve Öteki olma arzusunun yansıtılmış bir biçimini de sever. Onu sevmekle, Scottie "o" olmak ister. Onu sevmekle kendi-

sini sever. İkizleme yoluyla benliğin dişilleştirilmesi, ki sonunda bunun öcünü alacaktır, filmin kurduğu kadın/erkek kutuplarını kaynaştırır. Scottie ve Judy ancak aynı ikizi paylaşarak birbirlerini sevebilirler, öyle ki sonunda gösteri belirsizleşir ve yalnızca ölümle son bulabilir.

Filmin düşünümsel varlığının (*reflexive being*) can alıcı özelliği olduğu halde, bakışın gücü gerçekçi görüntüye ters düşmez. Antonioni ve Eric Rohmer bunu ayrı ayrı yollardan kanıtladılar. Gözlem çoğunlukla gerçeğe götüren anahtarsa, görülen ve gözden kaçırılan şey, yine de metafizik boyutlara varabilir. Rohmer'e göre, gözlemek, kişinin bilmediği şeylerden emin olmaya çalışması ya da görüşten gizleneni arayıp bulmasıdır. Gözlemek aynı zamanda burnunu sokup yönlendirme; bir kişinin düşmanlığını kalabalık yerlerde kavrama edimini - özellikle, bu kişinin bir "dost" olduğu durumlarda - düşmanın kaderine bir müdahale haline getirmek anlamına da gelebilir. Böylece, Rohmer'in önemli başarısı, kendisinin ve başkalarının, onun özgün yapıtıyla ilgili olarak söylediklerinin çok ötesine gider. Bu, bakışın gücünü *doğallaştırmak* demektir. Katolik bir yorumcu olarak kendini kanıtlayan bir *Cahiers du Cinéma* eleştirmeni olan Chabrol varken, Katolik bir Hitchcock bizi hiç şaşırtmamalı. *Moral Tales*'de büyük bir ustalıkla başlayan tavır, *Comedies and Proverbs*'de daha açık ve mizahi bir hale getirilir.

Ma nuit chez Maud'da (1969), Rohmer, dairesinde oturan Maud'un duygulu ve açık varlığının karşısına anlaşılması güç, Françoise'nın uçarcasına çabuk geçen görünümlerini koyar. Sofu, fakat adlandırılmamış Katolik kahramanıyla (Jean-Louis Trintignant), Françoise, olanaksız üzerindeki Pascal'cı bahsini doğruluyor görünür. Olanaksız gibi görünen şey, Françoise'nın sevdiği ve kansı yapmaya karar verdiği erdemli ve çekici Katolik kadındır. Ama gerçek bahis onun bilemeyeceği başka bir şey, gözleri bağlanmış bir şekilde rol aldığı bir aşk üçgeninin yinelenmesi üzerine kuruludur. Rohmer'in Clermont-Ferrand'da kışın çekilen siyah-beyaz başyapıtı, aynı zamanda onun *Vertigo*'su sayılabilir. James Stewart, aklından bir türlü çıkmayan, mezarlığında Carlotta Valdes'in kabri-

nin bulunduğu kiliseye doğru giden hayaletimsi Kim Novak'ı takip ederken, Trintignant, Marie-Christine Barrault'u ilk kez sabah ayininde gözetler. Hitchcock'un uyurgezer Madeleine'nınn tersine, Marie-Christine gerçek bir varlıktır ve erkeğin bakışını örtük, fakat aynı ölçüde de güçlü bir şekilde karşılar. Yine de Rohmer, bakışı melodramdan tümüyle çıkarır. Ses kuşağı (*soundtrack*) doğrudan sesle (*direct sound*) yer değiştirir. Israrlı bakışın yerini, boyun eğmiş göz atış ve belirsiz bakış alır. Stewart, Novak'ın parlak Jaguar'ını San Francisco'nun dik yokuşlarından *aşağı* doğru izlerken; Trintignant sarışın arzu nesnesini, Clermont-Ferrand'ın dik dolambaçlı sokaklarından *yukarıya* doğru izler. Arabası, kadının gösterişsiz motosikletini yavaşça izlemektedir. Motosiklete binmiş bir mahalle kızının ardından dolambaçlı dar bir yokuşu arabayla çıkmanın sıradanlığı, Hitchcock'un düş gibi ilerleyen kovalama melodramının etkisini azaltır ve bu sıradanlık bir dizi sallantılı, göz-hizasından yapılan arka koltuk çekimiyle sağlanır. Rohmer'in takipteki kahramanının, Stewart'ın gizli bakışının yoğunluğuna uyabilecek tepki yakın çekimleri yoktur. Yine de Stewart gibi, Trintignant da kent sokaklarında avını kaybeder ve *Vertigo* gibi, bu da bir "yineleme" filmidir. Sonunda, Maud'un orada olmayan kocasının dindar bir öğrenci olan Françoise ile önceden bir ilişki yaşamış olduğunu sezinleriz. Geçmişe dönüp baktığımızda da, Trintignant'ın da farkında olmadan filmin görünürde olmayan varlığı haline gelen eski kocanın ayak izlerini takip ederek Maud'u aynı kız için terkettiğini fark ederiz. Françoise'nın "erdemi"nde gömülü olan şey, sadık olmayan eşin bedensel bilgisidir.

Françoise Fabian'ın canlandırdığı koyu renk saçlı Maud, modern dairesinin siyah-beyaz ortamında son derece maddi bir varlıktır. Boşanmış bir anne, bir hazcı (*hedonist*) ve bir çocuk doktoru olan Maud, günah duygusu yerine iyi bir mizah duygusu olan bilinemezci (*agnostic*) bir kadındır; aşk, din ve evlilik hakkında hayalleri yoktur. İzleyici olarak bizler, utangaç kahramanın Maud'la geçirdiği belirsiz "gece"yi paylaşırız. Rohmer'in konuşmayı ve gözlemi doğallaştırması bizi tam anlamıyla "oraya", yani odanın içine götürür. Kahramanın koltuktan kalkıp, yatağa kadının yanına gir-

mesini, sanki bizden yalnızca birkaç santim uzaktaymış gibi görebiliriz. Ertesi sabah ise, sonuna kadar kararsız bir şekilde kadının cinsel tekliflerini önce kabul edip sonra reddetmesini izleriz. Ama ertesi gün Françoise'ı bir an için gördüğünde, böyle bir kararsızlık göstermez. Kafe'de paltosunu unutarak dondurucu soğuğa atlayıverir ve kızın motosikleti sokaktan yukarı, kiliseye doğru ilerlerken, onu izlemeye başlar. Hareket eğlencelidir, ama kendi yolunda, Scottie Ferguson'unki kadar umutsuzdur. Scottie'nin tersine, Rohmer'in kahramanı aynı kadının iki ayrı biçimi arasında değil, birbirinden çok farklı iki kadın arasında seçim yapmaktadır. Burada onun ikiyüzlülüğü, hak ettiği karşılığı bulur. Bir düzeyde, kadının evli ve adını bilmediği bir adamla olan ilişkisini itiraf etmesi, onu, adamın dini ideallerinin dışına iter. Ama seçimini çok önceden yapmış olduğu için, kendi saçma ilkelerine ihanet ettiğini kabul eder ve Françoise'ya, Maud'la yattığı yalanını söyler. Karlı dağ eteğinin soğuğunda kızın yaptığı itirafın peşine düşmez ve bunun bir yangerçek'ten daha fazla bir şey olduğunu sezinler.

Gerçekten de kız, ona sevgilisinin kimliğini asla söylemez; o da filmin sonuna, yani beş yıl sonra bir tatilde Maud'la karşılaşıncaya kadar, adamın kim olduğunu asla tahmin edemez. Beklenmedik dıştan bir ses, gerçeğe şöyle bir değinir. Ama gerçeği tamamen ortaya çıkaran şey, Françoise'ya eşlik eden korkulu bakışın yinelenmesidir. Daha önce Maud'un eski sevgilisi Vidal, Françoise'yı sokakta, Trintignant'ın tanıştırmasıyla tanımıştı. Maud'un kumsaldaki bakışı da, daha önce Vidal'in fırlattığı tanıyan bakışı yankılar. Önce Vidal'e, beş yıl sonra da Maud'a çevrilen bakış, Françoise'nın yüzündeki ifade ile aynıdır. Bu bakış, hiçbir bilginin söylenmemesini isteyen umutsuz bir kadının korku dolu, tekinsiz bakışıdır. Böylece, çekimde ve tepki çekiminde görülen ikili-bakış, şansın sinsi yöntemlerine ilişkin duyduğumuz kuşkuyu 'onaylar'. Kahramanın katolik erdemin simgesi olan sarışınla tesadüfen karşılaşması üzerine kurulu olan Pascal'cı bahis, ahlak dışı ve çok da uğursuz bir şeydir. Maud'un kocası tarafından aldatılmasının rastlantısal tekrarı, Trintignant'ın farkında olmadan, orada olmayan kocanın yerine geçip aynı yolu katetmesidir, böylece Maud iki kez ihanete

uğramış olur. Bu yineleme çerçevesi içinde bir başka yineleme olayı daha vardır: bir önceki bakışı ve bir sonra gelecek olan bakışı yankılayan bakışın yansıtılması. Böylelikle, Rohmer'in kamerası, yineleme zorunluluğunun "doğal" bir gözlemcisi olur.

Bu, anlatıda bir orta nokta yaratır. Kahraman, Maud'la geçirdiği "gece"yi, Françoise ile aynı şekilde belirsiz olan bir gece geçirerek 'yineler'. Françoise'nın öğrenci dairesinde bir kar fırtınası sonucunda hiç de inandırıcı olmayacak bir şekilde 'mahsur kalır' ve ayrı bir odada uyur. Daha sonra, elinde bir sigarayla Françoise'nın odasına kibrit almak için girdiğinde; kız, Maud'un yaptığı gibi, adamı baştan çıkarmak için bir girişimde bulunmaz. Ama yine de, kendisi yataktayken, adamın odaya girmesine izin verir. Yatakta kitap okurken sergilediği sakin görüntü, adamın yatağını paylaşmasına itiraz etmeyeceği izlenimini uyandırır. Bu gizli bilgiye sahip olan adam, aynı zamanda kızın hevesli olduğunu hiçbir şekilde açığa vurmayan erdeminin de bilgisine sahiptir. Böylece, baştan çıkarılmanın gerekli olmadığını bilerek, odasına mutlu şekilde dönebilir. Rohmer'e göre, burjuva erdeminin yüreğinde yatan ikiyüzlülük, arzuyu asla dışavurmamayı gerektirir. Maud'un açıksözlülüğü yalnızca baştan çıkarıcı değil, aynı zamanda ahlaki bir tehdittir. Onun ahlaki gücü, Judy Barton'un zayıflığı ile çelişir. O kendisi olmayan başka bir şeye asla dönüştürelemeyecek denli ayrı bir kadındır. Bu anlamda, O erkek gücüne karşı sürekli bir tehdit oluşturur. Bu yüzden, kahraman, Françoise'yı gelecekteki erdemli ve bağlı karısı yapmak üzere Maud'u terkeder. Scottie ve Madeleine'ın ilişkisindeki aşk ve ölümün getirdiği bağlılık yerine, bu kez, gelecekteki evlilik hayatının belirsiz bir onaylanmasını görürüz. Çift, Ayindeki papaza büyük bir bağlılıkla bakarken, papaz insanın Fazileti aramasının gerekliliği üzerine ciddi bir konuşma yapmaktadır.

Le Genou de Claire (1970) adlı filminde, Rohmer bakışın ayrıştırılmasında daha da ileri gider. Rohmer'in olay örgüsü, Laclos'un *Les Liaisons dangereuses*'unda masumiyetin planlı bir şekilde yozlaştırılmasını daha manevi bir düzeyde yankılar. Bu, aynı zamanda, daha sonra Donkişotvari bir öyküye dönüşen, Rousseau'ya

yaraşır bir fabldır.[10] Pastoral bir masumiyet havasıyla başlar, fakat bir yazar olan Aurora ile Annecy'de tatil yapan eski bir dost ve diplomat olan Jérome (Jean-Claude Brialy) arasındaki haylazca sözleşme, öykü içinde bir öyküye dönüşür. Öyküde Aurora, Jérome'u romanlarının birindeki Donkişotvari bir kahraman gibi yönetir ve onu alaycı bir baştan çıkarma ile yeniyetme romansı alanına, uzağı göremeyen bir çaylak olarak iteler durur. Bu yüzden, Jérome, Aurora'nın arkadaşının kızı olan Laura'ya, daha sonra da üvey kızkardeşi Claire'e karşı ilgi duyar. Kızların her ikisi de, sürekli birlikte oldukları erkek arkadaşlarıyla mutludur. Roluner orta yaşlı röntgencisinin eğretilemeli olarak "el yordamıyla oradan oraya dolaşması" üzerinde iki şekilde oynar. Klinik bir vaka olan Aurora tarafından yönlendirilen Jérome, ki Aurora onun sahibi ve "yaratıcısı"dır, iki kızı saplantılı bir şekilde izler, fakat onlarla kendisi arasındaki büyük yaş farkına manevi olarak yabancıdır. Bu arada, olup bitenleri kur yapıyormuşçasına Aurora'ya rapor etmesi, kader kisvesi altında gizlenen her şeyden haberdar bir dedikodunun verdiği hazdır. Bu raporlarında, kızların savunmasızlığı hakkındaki bilgisi güç yanılsamasıdır. Her iki "el yordamıyla oradan oraya dolaşma" aslında başka şeylerin yerine geçen hazlardır. Her iki durumda da asla boş bir fanteziden öteye gitmeyen cinsel sahiplenme arzusu, her durumda engellenir. Jérome'un gözetim bakışı, karanlıkta el yordamıyla oradan oraya dolaşan adamın bakışıdır.

Nestor Almendros'un sinematografisi bunu olağanüstü bir tarzda vurgular.[11] Almendros, Haute Savoie'yı; dokusuz saf renklerden oluşan Gauguinvari bir sahne, iki boyutlu nesnelerle dolu bir yer, parlak yüzeyler, kıskanç bir izleme olmaksızın parlaklığı ima etmek için aydınlatılan zengin ve yeşil bir manzara, bakışın gücünün sınırları olarak filme alır. Bilinçli müdahalesine karşın, Jé-

10. Crisp, filmdeki olayla, Rousseau'nun *Confessions*'da anlattığı, 1730'da Annecy yakınlarında iki kasabalı kızla romantik bir biçimde karşılaşması ve basit bir el öpmeyle sonuçlanan anı arasında bir koşutluk olduğuna işaret eder. C.G. Crisp, *Erich Rohmer: Realist and Moralist* (Bloomington: Indiana University Press, 1988), s. 63-5.

11. Nestor Almendros, *The Man Behind the Camera* (Londra: Faber and Faber, 1985), s. 89-91.

rome bir röntgenci olmak dışında, olayların akışını değiştirmek için gerekli güçten yoksundur. Dürbün aracılığıyla, Claire'in erkek arkadaşını kentte bir başka kıza sarılırken görür. Kötü niyetli bir dedikoducu olarak, Claire'e kötü haberi hemen yetiştirir. Dost kılığında gezinen bitkin bir hazcı olarak, dizini okşayarak rahatsız ettiği kızı yatıştırmaya çalışır. Jérome'un Claire'in dizine duyduğu saplantı, arzusunun sınırını gösteren bir eğretilemedir. Bu, aynı zamanda bakışının fetişidir. Sonunda kızın dizine dokunduğunda, el yordamıyla dolaşma eğretilemesi gerçeklik kazanır. O artık kör değildir, fakat Freud'cu bir yer değiştirme ediminde, Jérome kızın ancak görülmesine izin verdiği yer olan dizine dokunur. Onun işlediği kötülüğün kıza verdiği şaşkınlık ve sergilediği rahatlık verici tutum, ona kıza dokunma şansını verir. Bu yansıtıcı görüntü (*mimetic image*) röntgencinin bakışının fetişini doğallaştırır. Sonunda, bu fetişizm son derece kısa süren bir okşamayla ödüllendirilir.

Comedies and Proverbs'de, buna karşıt olarak yaşlıları gençler, deneyimlileri masumlar izler. *The Aviator's Wife*'da, bir postacı olarak çalışan Parisli hukuk öğrencisi François, kendisinden büyük olan kız arkadaşının asıl erkek arkadaşını (evli bir havacı) üzgün bir şekilde izler. François'e, parkta çalışmak için aynı otobüsten inen 15 yaşındaki liseli kız Lucie eşlik eder. Kız kendini eğlendirmek için, bilinmeyen bir kadınla birlikte olan havacıyı izleyen, ama izlemiyor gibi görünmeye çalışan Bernard'ı izler. Daha yaşlı olan çift hareketlerinde sinsileştikçe, Bernard da izleme eyleminde daha bir sinsileşir, ta ki oyundan etkilenen kız ona takılıp, Amerikalı-Japon olan bir çiftten, havacıyla ona eşlik eden kadının da arka planda çıkmasını ümit ederek kendi fotoğrafını çekmelerini rica edene dek. Eğlenen ve eğlendiren genç çift , daha yaşlı çiftin bir apartmana girmelerini izler, fakat kadının havacının karısı mı, yoksa kız kardeşi mi olduğunu bir türlü anlayamazlar; kaldı ki kadının başka bir sevgili olma olasılığı da vardır. Daha sonra, fazla kesin olmamakla birlikte, kadının başka bir sevgili olma olasılığı artar. Sonunda, Bernard, sevmeye başladığı anda ortadan kaybolan Lucie'nin, postanedeki en yakın dostunun kız arkadaşı olduğunu anlar. Bu da, kızın "rastlantı sonucunda" Bernard'la karşılaştı-

ğında onun kim olduğunu bildiğini gösterir. En sonunda, hiçbir şeyin göründüğü gibi olmadığı ortaya çıkar, fakat gerçek hâlâ anlaşılması güç bir şeydir. İzleme eylemi, doğruluğunu asla kanıtlayamadan en kötü olasılığı beklemenin sıkıntı ve utanç verici bir biçimidir.

Rohmer'in 1980'lerdeki ufak bir başyapıtı olan *Pauline at the Beach* (1982) adlı filminde, ergenlerin büyüklerinin cinsel davranışları karşısında gösterdikleri basit merak daha karmaşık bir şekilde geliştirilir. İzlemeyle toplumsal utanç arasındaki doğal bağla birlikte, Rohmer başıboş merakın belirsiz doğasını da araştırır. Kendisinden yaşça büyük olan kuzeni Marion'la paylaştığı tatil villasında bir sabah uyanıldığında, Pauline kahvaltıya gelmeyen arkadaşını bahçede rastgele ararken onu bulur. Bir yatak odasının penceresinden içeri baktığında, Marion'u bir gün önce tanıştıkları budunbilimci Henri'yle birlikte yatakta görür. Her şeyi açığa çıkaran bu pencere bakışı, daha sonra Marion'un yüzüstü bıraktığı hayranı Pierre'in yoldan geçerken çiçek kızını villada Henri'nin yatak odasında çıplak gördüğünde yinelenir. Her iki bakış da tesadüfen orada bulunan gözlemcilerin rastlantısal bakışlarıdır ve insanların bilmek istediklerini ortaya çıkarır. Burada çıplak bakış, Pauline'in yeniyetme erkek arkadaşı Sylvain'ın saptırılan bakışında yansır, bu sırada Henri ile çiçek kızı birlikte yine yatağa giderler. Onlarla birlikte yüzmeye gitmeye, daha sonra villaya dönmeye ikna edilen Sylvain, çift merdivenlerden yukarı doğru şehvet dolu bir şekilde çıkmaya başladığında gözlerini asla televizyondan ayırmaz. Yine de, hiç gerek olmadığı halde evde kalmaya devam eder ve Marion, Mont-Saint-Michel'den beklenmedik bir şekilde erken döndüğünde hemen aşırı bir tepki gösterir. Bakmıyor ve gözlemiyormuş gibi görünen Sylvain, nöbetçi rolünü üstlenmiştir. Daha sonra, Marion çiçek kızın siluetini banyonun buğulu camında gördüğünde ise, Sylvain gönüllüce sevgili rolünü üstlenir. Böylece, art arda gelen yanlışlıklar komedisinde gençler büyük kayıplar vererek bir başarı kazanırlar. Gençlikleri ve tazelikleri büyüklerinin ikiyüzlülüğü karşısında zafer kazanırken, Pauline ve Sylvain yetişkinlerin cinsel güç-oyunlarının suç ortağı olmaya itilerek "büyürler".

Aynı zamanda Rohmer *Le Genou de Claire*'in yozlaşma motifini de elden bırakmaz. Marion, bakire Pauline'i yüzüstü bıraktığı eski sevgilisi Pierre'le çıkmaya ikna ederken, Pierre'i de Pauline'i baştan çıkarması için ikna eder. Hüsrana uğramış bir romantik olan Pierre, Pauline'in masum yeniyetme romansını yıkmak için kızı izler. Henri, kendi rastgele cinselliğini ve Marion'un duygusuz ikiyüzlülüğünü ortaya çıkarmak için Sylvain'i kıskacına alır. Daha sonra, Pierre ve Sylvain'ın Pauline için kavga etmelerinin ardından, merhametli bir baba gibi davranarak kızı kendi villasında kalmaya ikna eder. Ama sabahleyin kız uyanmadan önce, onu baştan çıkarmak için kaba ve gülünç bir girişimde bulunur. Bu davranışıyla, bedenin gücünün bakışın gücüne olan üstünlüğünü ortaya koymak için çabalamakla kalmaz; bu ikisi arasındaki bağı, yani bakışın baştan çıkarmayla sonuçlanması gerektiğini de göstermeye çalışır. Ruh hallerinin ve bağlılıkların rastlantısal bir hızla değiştiği bu Renoir'cı yanlışlıklar komedisinde, Rohmer yalnızca duygunun gelgeçliğini ve kibirliliğini incelemekle kalmaz, doğal bir davranış olarak izleme edimini de inceler. Bütün utanç verici ayrıntılarıyla günlük yaşamın psikopatolojisi, gerçekten de gülünçtür. Onun sinemasındaki izleyen bakış aşın bir patoloji ya da her şeyi saptıran bir ayna değil, göz hizasındaki bir göz atış, yüzde belli belirsiz görülen suskun bir ifadedir. Çerçevenin sol arkasında oturan Pauline'in bir derginin sayfalarını rastgele çevirmesi ve sağ öndeki Marion ile Henri'nin amaçlarını belli edecek bir şekilde konuşup flört ederlerken onlara zaman zaman bir bakış fırlatması bunun açık göstergesidir. Eylem ve tepki aynı sabit çerçevede yan yana bulunur. İmgenin gerçekçiliği bakışın metafiziği ile kaynaşırken, Bazin'in düşünün parlaklığı Hitchcock'un kabusunun oyalanan izleriyle birleşir.

Bakış, sık sık gözlerin öldürücü olabileceğini söyleyen o eski deyişi taklit eden sınırlı bir gücün silahıdır. Modern film söz konusu olduğu sürece, eğretilemelerin kökeni teknolojide yatar. Burada 20. yüzyılda kameranın tarihi, savaşın tarihinden ayrı tutulamaz. Çünkü kamera askeri tarihin bir aracı olarak geliştirilmiş, film de savaşın ganimetlerinden biri olmuştur. Wollen'ın bize

anımsattığı gibi, film teknolojisindeki büyük başarılar mekanikten çok, kimyasal ve görsel alanda olmuştur.[12] Filmin kayıt etmenin bir aracı olarak evrenselleşmesi; Almanya'daki Müttefiklerin ele geçirdikleri ganimetlerle; manyetik teybin, yansıtıcı odaklamanın, elde tutulan Arriflex kameranın, yeni renk stokunun elde edilmesiyle ve IG Farben'ın geliştirdiği *Agfacolor* aracılığıyla İkinci Dünya Savaşı sonunda gerçekleşti. Ama bu yalnızca, filmin savaş sayesinde hızlanan gelişmesini göstermektedir. Nitekim, 1950'lerdeki Hollywood sinemasının yeni, rekabetçi perde genel biçimlerinin temeli, askeri teknolojide yatmaktadır. Sinemaskop'un başarılı geniş-perde genel biçiminin ve sıkıştırma (*anamorphic*) oranlarının kaynağı tankların periskopları iken, kısa ömürlü Sinerama'nın özel ses efektleri hava topçuluk tekniklerinin taklit edilmesinden çıkmıştır. Pilot eğitim sisteminin teknikleri yirmi yılı aşkın bir süreden sonra, Hollywood'un bilim-kurgu filmlerinin yeniden doğuşuna büyük katkıda bulunmuştur. Bunun sonucunda ortaya çıkan *Dykstraflex* kamera özellikle *Star Wars* için yapılmıştı. Bu filmde, gelişmiş yolculuk hareketleri bilgisayarlarla kontrol ediliyor ve insan denetimine gerek duyulmuyordu. Bu sırada, Stanley Kubrick ve Francis Coppola gibi Amerikan sinemasının teknik yenilikçileri, film kayıtlarını askeri planlamacılar gibi bilgisayar yardımıyla programlamaya başladılar.

Ancak, son zamanlarda, Virilio olumsal ilişkilerin bu öğelerinin ötesine giderek, yüzyılımızda savaşın sinemadaki ve bugün varolan bütün görsel-işitsel teknolojilerdeki algının lojistiğini (simgesel mantığını) belirlediğini söylemiştir. Bu sav çok büyük ve belki de abartılıdır, ama algı düzeyinde son derece önemli olan bu bağ yadsınamaz. Sıradan tüfeğin teleskopik görüş gücünden uzaydaki casus uyduların yüksek niteliğe sahip alıcılarına kadar, bu sav geçerlidir. Silah-kamerası bir '*gözlem* makinesidir'.[13] Savaşta düşmanın bölgesini, durmadan değişen parçaları negatifleri aracılığıyla, askeri bilgiler sayesinde organik bir görüntüye dönüştürülmek zo-

12. Peter Wollen, *Readings and Writings* (Londra: NLB, 1982), s. 173-4.
13. Paul Virilio, *War and Cinema: The Logistics of Perception* (Londra: Verso, 1969), s. 71.

runda olan soyut modernist bir manzara olarak kaydeder. Bu organik görüntü, insan gözünün görüşü ve menzili ötesinde kalan "bütün"ün bir resmidir. Üstelik, çağdaş savaş sanatı algının silahlarından yararlanma konusunda büyük ve nitelikli adımlar atmıştır. 1914 siper savaşının görmeden ateşlemeleri, elektronik-öncesi çağın bir körlüğüdür. Bunun yerini, artık silahların gözlere -video kameralara, kızıl ötesi ya da lazer yol gösterici sistemlere- sahip olduğu elektronik çarpışmalar almıştır. Bunların hızlı, geniş ve eşzamanlı bir şekilde sağladıkları görsel-işitsel bilgi, havadaki ve karadaki insan denetçileri taciz edilen birer yorumcuya dönüştürür. "Kaynaşma tamam, karışıklık kusursuz" diye savlıyor Virilio: "Artık hiçbir şey, silahın işlevlerini gözün işlevlerinden ayırt edemiyor. Merminin görüntüsü ve görüntünün mermisi artık tek bir bileşim oluşturuyor."[14]

Berlin'de yapılan büyük projektörlü hava savaşlarından itibaren, modern savaş alanlarının kendileri de geniş sinematik gösteriler haline gelmiştir. Nuremberg Rally'nin ve Leni Riefenstahl'ın bu savaşları filme alması ise, bununla karşılaştırıldığında sönük kalmıştır. Sesin, ışığın ve yıkımın getirdiği büyük patlamalar, sinematik sunumda başa çıkılmaz sorunlar ortaya çıkardı. Hollywood'un buna yanıtı, vatansever savaş filmlerini modern giysiler kullanarak tarihsel destanlar olarak çekmek oldu. Coppola *Apocalypse Now*'da gözüpek izleğine uyacak büyük yapım değeriyle konuya estetik açıdan yaklaştığında, sonuç uzun vadede büyük bir felaketti. Martin Sheen'in Kurtz'u bulmak için nehir boyunca yaptığı yolculuktan sonra, yolun üçte ikisinde yer alan set ayrımındaki (*set-piece sequence*) ölümcül dönüm noktasını görebiliriz. Kamboçya sınırındaki gece savaşının çekilmesi -sanrısal doğası sınır askerlerinin uyuşmuş görünümüyle doğrulanan - Sheen ve mürettabatının keşfettiği son derece engin, Dışavurumcu bir havai fişek gösterisidir. Bütün bunlar, öznel ve nesnel bakış açısını birleştirmek ve savaşın aslında savaşla ilgili gördüğümüz kabuslar olduğunu, savaş ve kabusun aynı şey olduğunu ileri sürmek yolunda gösterilen cesur bir çabadır. Sanrısal, düşü andıran, gerçekdışı modern savaş

14. A.g.y., s. 83.

narkotik bir deneyimdir ve Vietnam tüfeğin bir yıkım silahı olması kadar, uyarıcının da bir "hayal" silahı olduğu ilk Amerikan uyuşturucu savaşıdır. Yine de, Coppola gerçek bir ikilemle karşı karşıyadır. Çarpıklığın Dışavurumcu tarzını kullanarak, Dışavurumculuğun bütün çarpık tarzlarını kendi içinde barındıran bir mücadeleyi çekmek ister. Onun tarzı, sanki yüzleştiği şey yüzünden fazlalık olarak yorumlanmıştır. Çarpıklığın çarpıtılması kendine-düşkünlük ve aşırı vurgu olarak görünür. Filmin birdenbire Wellesvari parodik-gerçeklikten pastiş Dışavurumcu kabusa doğru yaptığı anlatısal dönüş, büyük bir sıçramayla ortaya çıkan ihtirasının ağırlığı altında kalır ve tümü keyfi, tümü vahiysel üç ayrı final çekiminin pahalıya mâlolan yıkımlarıyla son bulur.[15] Ama ironik bir biçimde, savaşın kendi doğası da kısmen suçlanabilir. Çünkü Coppola da, daha sonra savladığı gibi, Filipinler'de bu savaş filmini çekerken, Amerikan ordusunun Vietnam'da yaşadığı algı lojistiği de dahil olmak üzere bütün bir lojistik kabusu yeniden yaşadı.[16] Savaşın dayanılmazlığı, on yıl sonra, onu filme çekmenin dayanılmazlığı haline gelmiştir.

Neo-modernlerin bakışı bir silaha dönüştürdüğü düşüncesi artık gerçeklerden uzak değil, çünkü savaş teknolojisinin silahı bir bakışa dönüştürdüğünü biliyoruz. Coppola'nın filmi bir tayfın uç noktasıdır. Welles'ci bir parodi olarak başlar, ama dayanılmaz öznesiyle yarışmaya çalışan sıcakkanlı vahyin çarpıtılmış bakışı olarak sonuçlanır. Son büyük savaş filmi olan bu film, hemen ardından bilim-kurgu ve şiddetli korku filmlerinin yolunu açar. Bu yeni filmler Hollywood'un yüksek teknolojiye sahip vahiylerinin yeni fantezi türleridir. Avrupa'da da, süreli filmlerin serinkanlı vahyi artık yok olmaya başlar, ama askeri gözlem aracını Vietnam savaşının sonuna kadar kendine koşut bir biçimde estetik olarak izlemesi, Freud'cu tekinsizin (*uncanny*) sahalarını andırır. Son zamanlarda gelişen siyasi olaylar bize silah-olarak-bakış'ın daha açık örnek-

15. Filmin tartışmalı sonuna ilişkin bir tartışma için bkz.: Gilbert Adair, *Hollywood's Vietnam* (Londra: Proteus, 1981), s. 162-8 ve Peter Cowie, *Coppola* (Londra: André Deutsch, 1989), s.120-3.

16. Coppola'nın kendisinin Vietnam Savaşı'nın lojistiği ile karşılaştırdığı filminin genel lojistik sorunları için bkz.: *Coppola*, s. 118-200.

lerini sunar. Bu durum da *Rear Window*'un 'çevrilen bakışı' ile tekinsiz bir şekilde koşuttur. Merkez Avrupa'daki 1989 devrimleri yeni hükümetlerdeki eski muhaliflerin önüne arındırma polisi denilen işkenceci eski polisi gözetleme görevini koydu. Bir önceki Alman Demokratik Cumhuriyeti'ndeki Stasi ve Çekoslavakya'daki STD'nin dünyadaki ev içi nüfusunun üzerinde gözetlemenin tam ve incelikli biçimlerini uyguladıklarını artık biliyoruz. Bu profesyonel totaliter gözcülerin kendileri şimdi yakından izlenmeye başlandı. "Casusların", "muhbirlerin" ve "işbirlikçilerin" arınma sürecinden geçirilerek suçlanmalarında, gözetim kültürü kendisini ölümsüzleştirdi.

Liberal Batı demokrasilerinde de, komünist polis devletindekine benzer gözetim biçimlerinin olduğunu reddetmek saflık olur. Teknik olarak ifade etmek gerekirse, gözetim yasalarca temize çıkarılmalıdır. Yine de, elektronik bilgi toplamanın gelişmiş bir biçimi ve kültürümüzün vazgeçilmez bir öğesi olarak gözetim, "resmi" olmaktansa "fiili" (*de facto*) olmaya devam etmektedir. Büyük bir gizlilik bulutuna sarmalanarak, yapabildiği yerlerde yasaları atlatır. Bundan dolayı, Amerikan kara film paranoyası, iki büyük dönem yaşamıştır: Birincisi Macarthy dönemidir, ikincisi Watergate'le sonuçlanan Vietnam dönemidir. Bunun kaynağı, yalnızca izleme gücünün kötüye kullanılmasına ilişkin alegorik imalar olması ya da daha sonra bu izleme gücünün açıkça ortaya çıkarılması değildir. Öyle ya da böyle, bu gözetimlerin açığa çıkması olsa olsa taraflı ve eksik görünüyordu. İlk kez olarak, hâlâ bilemediğimiz şeyler olduğunu sezinleyebiliyorduk. Kara film paranoyası, ne kadar çok bilirsek bilelim, bizden saklandığı için bilebileceğimiz daha fazla şey olduğu duygusunu asla üzerimizden atamayacağımızı savunur.

Bir bakıma, Amerikan sineması paranoyanın politikasını kişiselleştirir. Geniş perdede, bakış kişiselleştirilir ve böylece bir dereceye kadar uzlaştırılmış olur. Çünkü bakışın sinemasal biçimi, içinde gizemin, korkunun ve güvensizliğin ön planda olduğu; terörün, ölümün ve yıkımın ise yalnızca arka planda yattığı bir uzlaştırma biçimidir. O halde, sivil toplumun düzenli dünyasındaki silah-bakış, kısmi bir uzlaştırmadır. En azından ayrıcalıklara sahip bir bur-

juvazi için, *gözetim hâlâ bir alınyazısıdır. Hiroshima, mon amour*'da Resnais, etki anında Japon kurbanlarının gölgelerini onları çevreleyen duvarların yaşayan parçaları üzerine geçirerek sabitleştiren atom patlamasının büyük kör edici parıltısına göndermede bulunmuştur. Bu, herhangi bir filmin güçlükle oluşturabileceği bir gerçekliktir. Ama Resnais'nin bir sonraki filmi *Last Year at Marienbad*'da, o kıyamet anının büyük parıltısı bambaşka bir bağlam içerisinde yankılanır. Bu bağlam, erotik baştan çıkarılışın doruktaki çekiminin olduğu bir bağlamdır. Delphine Seyrig barok otelin kapanmasından sonraki yaşamında, daha önce X'in iğfalinin gerçekleştiği yatak odasını düşlemeye zorlanır. Kadın, iğfalcisinin çok önceden olup bitmiş şeylere karşı duyduğu arzunun ateşli hayalinin bir anını paylaşmaya zorlanır. İğfalcinin bakışı kurbanın üzerine kendi fantezisini aktarmayı başarır; kurban da bakışın ardındaki fanteziyi paylaşarak boyun eğer. O düşsel an göz kamaştırıcı bir ışık patlamasıdır. Beyaz elbisenin, beyaz yatak örtüsünün, kadının beyaz yüzünün ve odanın beyaz pencerelerinin tek biçim bir renge büründüğü kör edici bir beyazlık anıdır bu. Atom kurbanlarının gölgeleri Hiroşima duvarlarına yansırken, iğfalden hemen önceki o anın kör edici görüntüsü, iğfalcinin kurbanıyla aynı bakış açısını paylaşan izleyicinin zihninde çakan büyük bir ışık patlaması haline gelir. Bu an, ona bir önceki yaşamında iğfalcinin isteğine boyun eğdiği düşsel bir an olarak kabul ettirilmişse, o halde bu aynı zamanda bir önceki "yaşamında" ölmek üzere olduğu andır.

Ama *Marienbad*'da kimse ölmez. Tıpkı *The Silence* ya da *L'eclisse*'deki gibi ölüm getirmeyen bir kıyamet görürüz. Onun yerine Eros, sürekli olarak kendini yineleyen bir ölümdür ve erotik bakış Delphine Seyrig'in kaçmak için boşuna çabaladığı bir ruhsal yıkım silahıdır. Burjuva dünyasında uysallaştırılan bakış, hâlâ yıkıcıdır ve savaşın başka araçlarla sürdürülmesi anlamına gelir. Afallamış ve dumura uğramış, kararsız bir güç isteminin ifadesidir. Burada, Nietzsche'nin güç istemini asla kuvvetin körü körüne kullanılması olarak görmediğini anımsamalıyız.[17] Güç istemi çok daha aşağılar-

17. 'Nietzsche güç istemi kavramını geliştirmeden ve ona tam anlamını kazandırmadan önce, bir *güç duygusunun* üzerinde duruyordu. Gücü bir istem özdeği olarak ele almadan önce, onu duygu ve duyarlılık özdeği olarak ele almıştır.' Deleuze, *Nietzsche and Philosophy*, s. 62.

da yer alan bir şeydir. Bunun bir üst biçiminin, etkin bir yaratma biçimi olan tinsel egemenlik olduğunu savunur. Sinemada izleyicinin umudu, bakışın görüntünün biçimini değiştirdiğini görmektir, ama bu umut bir yanılsama olarak kalır. Resnais, Rohmer ya da Antonioni'nin sinemasında, bakışın güç istemi genellikle olumsuz ve tepkisel bir keyifsizlik kaynağıdır. Kafa karışıklığı, körelme (*atrophy*), kararsızlık günümüz kültürünün hastalıklarıdır. Aynı zamanda, yaratıcı bir silah olarak bakış *metalaştırılmaktadır*. Bu metalaştırmayı gerçekleştirenler çoğunlukla seçkin egemen zâtlar değil, kamerayı özgürce kullandığını zanneden, onun profesyonel uşaklarıdır. Dedektif, gazeteci, yazar, fotoğrafçı, mimar, gözaltı memuru, yönetmen; bunların tümü araştırmalarının gözle görülür özerkliğinin ve yetenek gösterilerinin geniş ve çoğunlukla fark edilmeyen sınırlamalara maruz kaldığı dünyayı görmenin metalaştırılmış tarzlarına alışkındır. Böylece, zenginlerin dünyası ve onun çeşitli seçkinleri dip perdesidir; ideolojik açıdan hizmet gördükleri uşakların uzlaşmacı araştırmalarının başlangıç noktasıdır.

Seçkinlerin dünyasını oluşturan figürler çoğunlukla gölge gibidir ya da görülmezdir. Ama bakışın istikrarsız bir silah olduğunu düşünen "bağımsız" araştırmacının *telos*'u, çok daha belirlenimci evren karşısında ödün verir. Gücün dünyası bir insan yüzüne sahip olabilir. Ama yine de bir gölgeler dünyası olmaya devam eder. Kokuşmuş ayrıcalıkların dünyası, Welles'de grotesk bir biçimde trajikomiktir. Resnais ya da Antonioni'de ise anonimdir. Welles'ci kara filmde, Rita Hayworth zenginler tarafından bakışın ve arzunun yöneldiği kadın güzelliğinin bir nesnesi olarak metalaştırılır. Rita Hayworth'a bakan ve daha sonra onu arzulayan Welles'in kendisi de Mike O'Hara olarak aynı dünya tarafından, aynı tarzda metalaştırılır. O gönülsüz bir uşak, akılsız bir sırdaş ve bir damızlık olarak zenginler tarafından askere kaydedilen saf bir proleter denizcidir. Onun dalgın ilerleyişi Hayworth'un anlaşılmaz isteksizliğinin olduğu kadar araştırmanın da bir nedenidir. Bütün *telos*'u askıya almış gözüken *L'avventura*'da sınırsızlığın en son noktasına ulaşmış gibi gözükürüz. Kararsız Sandro, ortadan kaybolan nişanlısı Anna'yı araması sırasında, Sicilya adasının volkanik arazisinde

dolaşırken bile hâlâ bir kukla, görülmeyen çıkarların emri altındaki ruhsuz modern binaların gönüllü mimarıdır. Adadaki araştırmaları bize bunu unutturduysa da, uygarlığa geri dönüşü bunu bize bir kez daha anımsatır. Buharlaşıp kaybolup giden Anna'yı ararken dünyaya diktiği otoriter bakış, bir Sicilya bölgesi mimari güzelliği tarafından boşa çıkartılır. Sandro bu güzellikle rekabet etmeyi aklından bile geçirmez, ama onu yok etmeyi rahatlıkla umut edebilir.

Bakış hem etkin ve yaratıcı hem de olumsuz ve tepkisel olabilir. Başka bir anlatımla, bakış yaratıcı bir güç olabileceği gibi, uzlaştırılmış ve metalaştırılmış da olabilir. Görüntünün zenginleştirilmesi, görüntünün yer değiştirmesidir. İkili çelişki sanatsal işbirliğini teşvik eder: Burjuva yaşamının büyüyen karmaşıklığı yeni izlekler sağlarken, yeni teknoloji kullanımı yeni bir biçem sağlamaktadır. Biçem ve izlek birlikte yeni bir biçimde, yeni bir imgede, yeni bir görme tarzında kaynaşırlar. Bu karmaşık dünya; başarının ve metanın, tüketimciliğin ve cinsel isteksizliğin, sıkıntının ve belirsiz vahyin dünyasıdır. Gelgelelim, o açık bir göstergeler gramerine sahip değildir. Neo-modern kamera anlaşılır olmayanı anlaşılır kılmaya çalışır, ama gerçekte hiçbir şeyi anlaşılır kılamaz. Kamera nesnesine yaklaşır yaklaşmaz, nesne buharlaşıp kaybolur. Kamera nesnesinin dış hatları bulanıklaştıkça, ondan uzaklaşır. Teknik görüntüyü zenginleştiriyor, ama bunu yaparken görüntüyü de yerinden ediyor. Bakış artık ahlaki ya da kötü olmayan bir silahtır. İyinin ve kötünün ötesindedir. O zaman zaman hakikat kılığına bürünen tinsel tahakküm için verilen ruhsal mücadelenin gizli bir göstergesidir. Yine de o, en güçlü duygunun bir ifadesi, zaman zaman anlatılamaz olanın, bütün duyguları biçimlendiren ve onlar arasındaki kırılgan sınırları aşan elemin göstergesidir. Orada hakikat yoktur. Birleşen sessel ve görsel olan, tekinsizce ifade edilemez hale gelir. Görüntü, yorumun ötesinde bir noktaya ulaşır. Daha önce belirttiğimiz gibi, kameranın silah-bakışı aynı oranda yönetmenin, kahramanın ve herhangi bir izleyicinin bakışıdır. Bakışın sığlığını, dünyanın üzerindeki etkisini farkında olmadan gözler önüne seren böylesine ortaklaşa bir görme derinliği deneyimidir. Çok iyi biliyoruz ki bakış onların silahı ise, onu kullanana karşı

çevrilebilecek bir silah haline de gelebilir. Jack Nicholson'un *The Passenger*'daki değerini keşfetmesinde olduğu gibi, 'Engin' roportajının Afrikalı öznesi kamerayı fiziksel olarak gasp edip, görülmeyen sorgulayıcısına gerisin geri yöneltir. Araç doğasından ötürü, daima kendisini kurallarla çevirebilir: Nicholson bir an kamerayla karşı karşıya kalır ve onun o andaki korkusu bizim korkumuzdur.

Namevcut bakış gücünün son örneği kendisini, Orson Welles'in bu yüzyılda yazılan en güçlü gözetleme fablı olan *The Trail* uyarlamasında ortaya koyar. Joseph K.'yı tutuklayan adamlar, onu görülmeden gözler görünen Kanun, görülmez bir gücün görülür hale gelmesidir. K. her yerde sanki izleniyomuş hissine kapılırken, görünürde onu izleyen hiç kimse yoktur. Böylece K. mahkeme salonuna yaklaşıp, kanun korkunç gerçeğini gizlemeye çalıştıkça, alışılmış casus romanlarında olduğu gibi orada gizli hiç kimseyi göremeyiz. Welles K.'yı bir labirente sıkıştıran beyhude adalet arayışını, Titorelli'nin stüdyosunun parmaklıkları arasından onu izleyen küçük kızlar dışında hiçbir davacının bulunmadığı mahkemeden kaçış haline getirir. Arayış ve kaçışın hızlı kaydırmalı çekim görüntüleri bir hapishaneye aittir. Orada yalnızca kanunun çanak yalayıcıları vardır, onu yargılayacak hakimler görünürde yoktur. Böylece bir soyutlamadan kaçan Welles, belirli bir amaç doğrultusundaki koşuyu onun somut örneğinde bitirir. Welles, Kafka'nın vahiysel düş mantığı atfettiği şeyi kırk yıl sonra işkence olarak gözetlemenin sistematik biçimleri olarak görselleştirir. Biz bu görüntüleri, rahatlıkla, Stalinci polis devletinin merkez Avrupa'ya gelişi olarak yorumlayabiliriz. Ama Welles bu basit seçeneğin önünü keser. Joseph K. burjuvazinin bir oğludur ve bu nedenle kendi cehenneminin suç ortağıdır. Ondan kaçarken bile, görülmeyen bakış aracılığıyla gücü bilir.

Citati'nin dikkat çektiği üzere, Kafka'ya göre görülmeyen bakış; bütün bir bakış, adlandırılamayan Varlığın yok edilemeyen bakışı, Joseph K.'nın asla kaçamadığı aşkın Tanrının bakışıdır.[18] Welles'in Kafka metninden yaptığı uyarlama, modern sinemanın çok önemli bir özelliğini gözler önüne serer. Modern sinema bakı-

18. Pietro Citati, *Kafka* (Londra: Minerva, 1991), s.126-132.

şa yer vermeye, Tanrının Avrupa felsefesinde ölmesinden sonra başladı. Welles'in filminde, K.'nın üzerindeki görünmez bakış dünyevi ve totaliter hale gelir. Yine de her yerde mevcut bakışın izi, sinema aygıtındaki yerini insanüstü bir güç olarak korumaktadır. Sinemanın bakışı en büyük güç ve her şeyi bilen olarak gözüküyorsa, bunun çok iyi bir nedeni vardır: Aşkın olan, kutsal olan, yok edilemez olan modern imgelemde asla ölmez. Kamera ilahi bakışın bir kopyası haline gelmektedir, ama artık aşkın değildir; insanların bakış uğruna verdikleri mücadele kutsalın yokluğunda onun yerini almaktadır. Bergman'ın sözcüklerini kullanırsak, kamera 'Tanrının sessizliğinin' ortasında işlemektedir. Yeni-gerçekçilik gündelik nesnelerinde, benimsenmemiş biçimlerinde ufak mucizeler, bir olağanüstülük duygusu, belki de kutsal merhamet doğrultusunda bir eğilim buluyorsa, neo-modern kamera onun karşıtıdır. Neo-modern kamera, bakışının sertliği ile dünyayı cezalandırmaktadır; o artık bir Varlığın bakışı değil, aşkın olanla huzur bulamayan vahşi, teknik, yapay bir aracın bakışıdır.

V.

Olmayan İmge ve Gerçekdışı Nesne

Sartre, "imgesel" üzerine yazdığı olağanüstü denemesinde, modern sinemanın karşısına en büyük sorgulamalardan biriyle çıkmıştır: İnsan algısında olmayanın nasıl yakalanacağı konusu.[1] İleri sürdüğümüz gibi, bir algı aracı olarak kamera bir şekilde gözün bir benzeriyse, yenilikçi sinemacılar orada olmayanı, yani çerçevenin dışındakini, algısal ufkun ötesinde var olanı verili herhangi bir anda yakalamak zorundadır. Bu nedenle onlar, bulunanı (mevcut olanı), algısal alanı ve Gestalt deneyimini sunarken; Bazin'in ve görüngübilimin ilkelerinden daha ileri gitmelidir. Kurgunun planlı yer değiştirmeleri, bu anlamda özgürleştirici büyük bir güçtür Ama kurgu, aynı zamanda bir süreçtir ve bir çözüm değildir. Buradalık ve olmayış; varlığın ve hiçliğin radikal bitişikliği görüntüler arasındaki ilişkiyi daha sorunlu hale getirir ve kesmenin ortaya koyduğu teknik sertlikten kuşkusuz daha akıcıdır. Varoluşta daima çerçevenin dışında kalan, Sartre'a göre de algıda mevcut olmayan, fakat imgelemde bulunan bir şeyler vardır. Burada, imgeselin gizilgücü asla tamamıyla düşsel (*oneiric*) değildir. Metz'in açık seçik ol-

1. Jean-Paul Sartre, *The Psychology of Imagination* (Londra: Methuen, 1972). Orijinal Fransızca başlığı *L'Imaginatre* (Paris: Editions Gallimard, 1939).

masa da üstü kapalı bir şekilde ileri sürdüğü gibi sinema, izleyicilerinin kurdukları hayalleri nesnelleştiren teknik bir alana indirgenemez.[2] Yansıtılan perde görüntüsü ve kesmeler yalnızca bu hayal kurma işindeki yoğunlaşmaların ve yer değiştirmelerin benzeşenleri değildir. Bunlar geçmişin ve şimdinin, buranın ve oranın, buradalığın ve yokluğun ilişkilerini; tüm deneyimin asla çözülmeyen sürekli bir bulmacası haline getirir. Modern sinema, Bazin ve Metz'in topografik ve ayrı ayrı kuramsal mekânların arasında ona ayırdığı bir yerde "varolur". Onun güç alanı görüntünün doğrudanlığı ile "orada olmayan" ve algısal alanın da açıklayamadığı farklı görüntü parçalarının bütünlüğü arasında gidip gelir. Bu anlamda, asla filozofların en "görsel"i olmayan Sartre, bize paradoksal bir şekilde modern sinemadaki görüntünün yer değiştirmesiyle ilgili bir ontoloji (varlıkbilim) sunar.

Günlük deneyimde görmediğimiz, duymadığımız, koklamadığımız ve hatta dokunmadığımız şeyleri hayal edebiliriz. Hem imgesel nesneleri hem de gerçek nesneleri yokluklarında düşleriz; yani imgelem gerçek nesneleri akla getirir, fakat eşzamanlı olarak da onları gerçekdışı kılar. Olmayan nesne hem yakın hem de uzaktır; mekânda, zamanda ya da her ikisinde de bulunmayabilir. Sartre'ın ünlü "Pierre Berlin'de" örneğinde olduğu gibi, başka bir kentte olan arkadaşımızın şu anda neler yapıyor olduğunu, dün ne yaptığını ve yarın ne yapacağını düşleyebiliriz. O ansızın odaya girse bile, biz yine de onun, bizim orada olmadığımız zaman ne yaptığını ve ne yapabileceğini düşlemeye devam edebiliriz. Böylece, imgelemin gerçekdışı nesnesini algının gerçek nesnesine ekleyebiliriz ya da Sartre'cı kavramlarla söylersek, gerçeği yerinden ederek, onun yerine gerçekdışını koyabiliriz. Sartre'a göre, olmayan nesnenin olası bir arzu nesnesi olarak düşlenmesi bastırılmış olanın geri dönüşü değil, bilincin gerçekdışı nesne üzerine yansıtılmasıdır. Bu varsayıma göre, Hitchcock'cu saplantı geçmiş travmaların gönülsüz nevrozu ya da bastırılmış olanın Freud'cu geri dönüşü değil, o anki deneyimin boşluğuna karşı verilmiş istemli bir yanıt, önümüzde duran gerçeği algılama temellerini olumsuz-

2. *Psychoanalysis and Cinema*, s. 117 ve sonrası.

layan amaçlı bir akılda tutmadır. Burada hiçlik bilinç ile bilincin nesnesinin arasına girer. Öznenin mevcut dünyasının boşluğu, olmayan imgelerle doldurulur. Sartre'a göre, böylesi imgeler 'yeniden doğan duyumsamalar'dır.[3]

Teknik olarak söylersek, modern film bilinçten daha öteye gider. Buradalığın ve yokluğun, gerçeğin ve hayali olanın sinematik çerçevenin içinde birlikte varolduklarını açıkça gösterir. Aslında, gerçek ile hayali olan arasında kesin bir sınır yoktur. *Blow-Up* ve *The Conversation*'da, can alıcı buluşmalar hem izleyici hem de gözlemci tarafından görülür, fakat işitilmez. Bunun tersine, *Rear Window* ve *Touch of Evil*'da, kahraman, filmin doruk noktasını önceleyen anlatı anında kötü adamı görmez ama işitir. Yine de her durumda, kahraman, görülen ya da işitilen bir şeye duygulu bir etki vermek için işitilmeyen ya da görülmeyen bir şeyi düşleyebilir. Açık seçik sınırlar olmasa da, gerçek olandan düşsel olana yapılan geçiş anlaşılırdır: Hiçliğin kavranmasından doğan Kierkegaard'cı kedere benzeyen bir kavrayış biçimi.[4] Sartre Kierkegaard'cı keder anlayışını dinden arındırarak yeniden formüle edişiyle, haz ilkesinin çok ötesine geçer. Arzu edilen bir şey olarak düşlenen nesne orada olmadığı için daha çok acı verir ve çoğunlukla da orada olmadığı için arzulanır.

Genellikle, kısmi deneyimi daha bütün bir şekilde sunmaya çalışan yaratıcı bilinç atlamaları, Sartre'ın deyimiyle boşluk duygusuyla bir karşılaşma, gerçeği hayali olandan ayıran hiçlikle bir birleşmedir. Görüntü, gerçeği olumsuzlayan gerçekdışı bir nesnedir. Sartre'a göre, "yaratıcı edim aynı anda hem *yapıcı*, hem *ayırıcı*, hem de *yıkıcı*dır."[5] Kendi 'mevcudiyetini' (*presentness*) akılda kurabilmek için mevcut olanı (*present*) hem zaman hem de mekân

3. Sartre, *The Psychology of Imagination*, s. 204. Sartre doğrudan doğruya sinemayı tartışmaz, ama ressamın zihinsel imgesinin maddi bir benzeri olduğunu düşündüğü resme anlamlı bir şekilde göndermede bulunur. "Resmin (izleyici daima yaratıcı bir tavrın olduğunu varsayar) kesinlikle *resmedilmiş bir nesne* olan gerçekdışı nesnenin kimi zaman *ziyaret ettiği* maddi bir şey olarak kavranılması gerekir", a.g.y., s. 220.
4. *Being and Nothingness* (Londra: Methuen 1957), s. 39 ve sonrası.
5. *The Psychology of Imagination*, s. 208.

olarak yıkar. Bu bağlamda modern film, görüntünün yer değiştirmesini teknik olarak kullanımında zaman zaman bilinçli olmakla beraber, düşünümsel (*reflexive*) olmaya eğilimlidir. Filmde herhangi bir görüntü, ister algılayan özne için mevcut gerçeğin bilinciyle ilgili olsun, ister imgelemin bir yere yerleştirdiği olmayan bir görüntü olsun, yine de doğrudandır. Görüntülerin, gerçek ve gerçekdışı nesnelerin varlıksal eşitliği; bilinci taklit eder, fakat aynı zamanda, imgesel olanı doğrudan görüntü olarak yeniden yapılandırarak ya da gerçeküstü veya düşsel etkilerle tam tersini yaparak, yani görmenin değişkenliğini kullanarak algısal olanı imgesel göstererek bilinci yıkıma uğratır. Böylece, Sartre'cı ayrımı tamamen tanır, fakat yine de onu allak bullak eder. İmgesel olan açık bir şekilde gerçek değildir, ancak yine de film anlatısında gerçeğin kendisi kadar doğrudan olabilir. Modern film bu belirsizlik üzerinde, sürekli bir şekilde farklı biçimlerde oynar durur. Doğrudan görüntünün sorgulanabilir olduğunu bilir. Aynı zamanda hayali olanın gerçeğin peşini bırakmadığının da farkındadır.

Filmdeki bir anlatı öğesi olarak imgesel olanın niçin kurmacadakinden daha sorunsal olması gerektiği şimdi açıklığa kavuşuyor. Görüldüğü üzere, Merleau-Ponty film dilinin, romanın öznel bakış açısına ya da derindeki kafa yapısına kolayca uymayan hareket ve davranışlardan oluşan bir dil olduğunu belirtmişti.[6] Kara filmin katı uzlaşımlanna karşın, Proust tarzı anlatıcının bir eşine; yani bir filme yansıtıcı dıştan sesle söylemsel olarak ve doğrudan bulunuşla (*presence*) ikonsal bir şekilde egemen olan bir figüre rastlamak olası değildir. Fransız Yeni Dalgası'nın en yazınsal filmlerinden ikisi olan *Marienbad* ve *Julies et Jim*'de, görünmeyen anlatıcılar ve çok sayıda incelikle işlenmiş yerdeğiştirmiş görüntü vardır. Düşünceyi filme çekmek, Fellini'nin $8^{1/2}$ adlı filminin de bize gösterdiği gibi, algılananla imgelenen arasındaki sınırlan aşındırmaktır. Modern filmde görüntünün doğası ve görüntülerin bileşimi, Sartre'ın düşüncenin dışında hiçbir yerde bulunmayan imgelenen ile onun empirik benzeşenleri olan geçmişin anımsandığı bir an ya

6. "Film and the New Psychology", *Sense and Non-Sense*, (Evanston: Northwestern University Press, 1964), s. 58.

da yakın gelecekte beklenen bir an arasında yaptığı ayrımı yıkar. Özel belirtmeler olmadan bütün görüntüler aynı mekânda ve aynı zamanda gibi görünebildiklerinden ötürü, Sartre'ın kategorileri de geçerli gibi görünmemektedir. Yine de temel benzerlik, yani çerçeve dışında olan ile imgesel olan arasındaki benzerlik, can alıcı ve sürekli olmaya devam eder. Bu, modern sinemanın anahtarıdır.

Dıştan ses kullanmadan düşünceyi filme çekme, onu saf imgeye dönüştürür, genellikle de imge geçmişte olmuş bir şey olarak düşünülür ve Hollywood filmlerinde geriye dönüşler (*flashback*) ve zincirlemelerle (*dissolve*) belirtilir. Gerçekten de *Providence* ve *La Guerre est finie*'de Resnais'nin geleceğe ilişkin görüntülerle (*flash forward*), yani gelecekteki yaşamın hayalleriyle de yoğun bir biçimde deneyler yaptığını görüyoruz. Yine de algısal ufkun ötesinde yanlamasına hareket gibi olanın *başka bir yer* olarak hayal edilmesi de bilinç açısından çok önemli bir yere sahiptir. Ama geçmiş, bugün ve gelecek arasındaki geçicilik kesin sınırları reddeder. Film kurgusunda, bu reddediş daha da yoğunlaşır. Bertolucci'nin *The Spider's Stratagem* adlı filminde, geçmişle bugünü, hayalle anımsananı ve aynı oyuncunun canlandırdığı babayla oğulu birbirinden ayırt etmek olanaksızlaşır. Her durumda, gerçekle (algısal), imgesel olanın (düşünümsel) eşzamanlı olarak filme çekilmesi kılgısal açıdan olanaksızdır. Kahramanların algıladıklarıyla hayal ettikleri arasında koşut bir kurgu yapmak çok hantal düşebilir ve Buñuel'in de örneklediği gibi, böyle bir kurgu, kesmenin hileleriyle ayakta duran bir komedi ya da uğursuz bir aygıt yaratmada çoğunlukla daha başarılıdır. Burada bile imgenin ontolojik durumu -geçmişte mi? şimdide mi? gelecekte mi? gerçek mi? hayali mi? umulan mı? anımsanan mı?- daima bir soru olarak kalır ve sonul bir yanıt yoktur.

Bertolucci, *The Conformist* 'te imgenin ontolojik durumunu daha fazla yapıbozuma uğratır. Film Marcello Clerici'nin bakış açısından, geriye dönüş ayrımlarıyla (*flashback sequences*) anlatılır görünmektedir. Marcello Clerici, faşistlere katılmış ve Paris'te yaşayan karşıt görüşteki bir İtalyan profesörün suikastini üstlenen, "normalliği" arzulayan burjuva bir fırsatçıdır. Clerici ve siyasi yan-

daşı Mangiello'nun suikastın yapılacağı yere doğru yaptıkları araba volculuğundan - izleyici için henüz açık olmayan - Clerici'nin olay örgüsündeki temel yerini ve anlamını belirleyen olaylara; evliliğine ve çocukluğuna zaman içinde bir yolculuk yaparız. Clerici görevi yerine getirmeyi kabul ettikten sonra, profesörün karısı olan ve Paris'te aşık olacağı Anna Quadri'yle ilgili iki sanrı görür. Birinci okumada bu, henüz tanışmadığı bir kadınla ilgili tekinsiz bir öngörüdür. Ama anlatı geriye dönük (*retrospective*) ise, bu düşsel değil, hayali olabilir. Her iki sahnede de Anna bir fahişe gibi giyinmiştir. Birincisinde, Anna, Clerici'nin görevle ilgili konuşmaya gittiği faşist bakanın masasının üzerine uzanmıştır. Bu ziyaret, Anna'yı dışarıda bırakan bir başka açıdan yeniden görüntülenir. İkinci sahne, Clerici'nin Paris'e balayı için yaptığı yolculuğu, Ventemiglia'daki bir genelevi ziyaret etmek için yarıda kesmesidir. Burada Clerici, Anna'yı siyah saçları ve fetişist faşist kıyafetiyle onu "vahşi" olarak tanımlayan yandaşı Mangiello'yu baştan çıkarırken görür. Her iki görüntü de Clerici'nin henüz tanışmadığı anti-faşist Anna'nın görsel çelişenleridir, ama bunlar aynı zamanda Clerici'nin Anna'ya alternatif bir kişilik vererek onu geçmişinin anılarına sokan hayalinin yansımaları da olabilir. Sarışın kurban; koyu renk saçlı, ölüm getiren başat kadına, fahişe ise siyasi dans eğitmenine yol verir. Ve Clerici'nin Anna'ya onu başka bir hayatta, İtalya'da gördüğünü söylediği ilk sahne, bu tür okumayla geriye dönük bir hayal olarak *da* alınabilir. Nitekim, Clerici'nin geçmişi hayal etmesi istekli ve geçmişten beslenir (*retroactive*) bir biçimdedir; ama izleyici için bu, daha farklı bir tarzda geçmişten beslenmedir. İzleyici ancak gerçek Anna Quadri'yi (Dominique Sanda) gördüğü zaman, onun benzerinin daha önce iki kez belirdiğini anımsayabilir. Bertolucci'nin anlatısının yapısından ötürü, kadının görüntüsü hâlâ iki ayrı şekilde okunabilir: Clerici'nin geleceğini düşlemesi ya da alternatif bir geçmişi geçmişten beslenir bir şekilde hayal etmesi.

Genellikle modern film, çerçeve dışı mekânda zamansal kesmeyi kullanmadan, imgesel olan üzerinde gelişir. Yani, perde mekânı haline gelen çerçeve dışı, mevcut hale gelen namevcut ve algısal hale gelen imgesel arasındaki benzeşenler üzerinde gelişir. *Vertigo*'da Madeleine Elster'ın intihanndan sonra Scottie Ferguson,

San Francisco sokaklarındaki her sarışında Madeleine'a benzeyen yanlar görür. Hitchcock, Madeleine'nın benzerlerini uzun çekimle veya birdenbire kameraya dönen ya da benzerliğin ortadan kalkacağı kadar kameraya yaklaşan gizli yüzlerle göstermek için tekrar tekrar melodramın retoriğine başvurur. Hitchcock'un kavramlarıyla, bu çekimler beklentileri hayal kırıklığına dönüştüren dramatik açığa vurmalardır. Sartre'ın kavramlarıyla ise, bunlar gerçek haline getirilerek yok edilen imgelerdir. Hitchcock'un romantik imgeye geçmişten kalan saf bir yapıt olarak karşılık vermesi, Amerikan film melodramının gerçekten modern hale geldiği noktadır. Burada Hitchcock'un esas olarak itkisi, imgesel olanın boş anını çerçeveleyip tutmak ve daha önce *Notorious* ya da *North by Northwest*'de erotik biçimde kutsadığı o romantik itkinin büyüsünün bozulduğunu açığa çıkarmaktı. Böylece, Madeleine'nın ortadan kayboluşu ve Judy Barton olarak yeniden ortaya çıkışı, değişen imgenin gerçek kişi olduğu ve orijinal oyuncunun imâl edilen bir hayalden başka bir şey olmadığı yerde aynı şeydir. Hitchcock'ta imgesel olan, erkek arzusunun dişi nesnesi olarak tekrar tekrar hayali olana dönüştürülen gerçeği önceler. Freud'cu yineleme zorunluluğunun nevrozu, bugünkü dünyanın boşluğunu namevcut imgelerle doldurmaya çalışan, fakat daha da ileri giderek imgeyi gerçek yapmaya çalışan sapkın Sartre'cı istemle kaynaştırılır. Buradalık ve olmayış, Scottie'nin başdönmesinin (*vertigo*) yeniden ortaya çıkan ve yinelenen doruk noktalarının dolandığı melodramın dramatik kutupları haline gelir. *Being and Nothingness*'te *(Varlık ve Hiçlik)* başdönmesi, kederin esas imgesi, kişinin kendi eylemlerine duyduğu korkunun ve bu korkunun yıkıcı bir şekilde son bulabileceği noktanın tasavvur edilmesidir.[7] Hitchcock'un filminde, Scottie'nin eşzamanlı geri-kaydırım ile zum çekime yakalanma korkusu aynı zamanda atlamanın, kişinin kendi kaygılı bakışı doğrultusunda, kendi iradesindeki mekâna fırlamanın korkusudur.

Hitchcock'ta kadının korku verici kayboluşu düşseldir, ama Antonioni'nin *L'avventura*'sında bu olay, çıldırtıcı bir şekilde doğaldır. Anna'nın zengin Roma'lı arkadaşlarından birinin de dediği gibi, insanlar her gün ortadan kaybolmaktadır. Ama Anna bir daha

7. *Being and Nothingness*, s.30.

asla görülmez. Bir karşılığı da yoktur. Onu arayış "macerası" kesinlikle bir macera değildir, çünkü filmin sonunda o hâlâ bulunamamıştır ve adadan kaçıp yeni bir hayata başladığı, kaçırıldığı, intihar ettiği ya da boğulduğuna dair hiçbir iz yoktur. Öykünün bir çözümü yoktur, yine de Anna'nın yokluğu filmin ikinci yarısında, arayıcılarının kafasında bir saplantı olmaktan çıktıktan çok sonra bile hâlâ başat konumdadır. Onu yeniden yaratmak için geriye dönüşlere yer verilmez, bize arkadaşlarının zihninde nasıl varolduğunu gösteren anı imgelerine ya da hayali olanın yerinden edilmiş imgelerine rastlanmaz. Antonioni'ye göre, takibin ayrımları tamamıyla algısaldır. Sandro'yu, adadaki kulübesinde oturan çobanı sorgularken, polis gözetimindeki Sicilya'daki kaçakçılarla uzun uzadıya konuşurken ve eczacının dükkanındaki sarılığa yakalanmış çiftle dertleşirken görürüz. Arayış onları birbirlerine yaklaştırdıkça, Sandro ve Claudia'nın yüzündeki endişeli yorgunluğu görebiliriz. Arayanların algı alanının dışına hiç çıkmayız, öyle ki onların kendilerinin göremeyeceği bir şeyi biz de göremeyiz. Yine de, Anna kendi namevcutluğuyla daima oradadır.

Burada, Antonioni'nin anlatısı uzun çekimlerle Bazin'in 'görüntü-gerçeği'nin anlamını ters yüz eder ve bizlere, yalnızca görünen şeye değil, onu görene karşı da kuşku uyandıran çekimin derin belirsizliğini gösterir. Anna görüş alanımızın dışında, çerçevenin dışındaysa, onun namevcutluğunu çerçevelemenin özel yolları, onu etkin gözlemci haline gelen gerçekdışı nesne olarak yeniden işin içine sokar. Volkanik adada yapılan arama çalışmalarının bir yerinde Claudia, çok uzaklarda bir an için görünüp kaybolan bir insan görür. Uzaktaki kişinin yakın arkadaşı olduğu düşüncesiyle ona doğru ümitle koşar, fakat karşısında Giulia'yı bulur. Antonioni ayrımı öyle çerçeveler ki uzak çekimde gördüğümüz figürü ilk başta tanıyamayız. Önce, Claudia'nın uzaktaki kaybolan şekle baktığı orta yakın tepki çekimine, sonra da tekrar Claudia'nın bakış açısı gibi görünen, denizin üzerindeki kayaların uzak çekimine geçer. Yine de Claudia, çerçevenin sağındaki yerinden biraz önceki kendi bakış açısına doğru koşar; fakat kayalıklardaki kişinin Anna değil, Giulia olduğunu görür. Kesmelerin belirsiz bir biçimde çerçevelenmeleriyle birlikte, ikizlenen kişinin başka birisiy-

le karıştırılması durumu bize farklı bir seçenek sunar; bir kahramanın beklenmedik bir biçimde kendi bakış açısına yürümesiyle ikizlenmesi, tipik bir Antonioni tarzıdır. Claudia'nın hayal kırıklığıyla karışık bir nefretle Giulia'yı "bulduğu" uzun çekim, iki arkadaşını uzaktan izleyen gizli Anna'nın bakış-açısı çekimi olabilir. Bu olasılık, volkanik kayalıkların üzerinde zar zor ilerleyen arama ekiplerinin uzak çekimlerinin tekrar tekrar kullanılmasıyla güçlendirilir. Bir düzeyde, bunlar teknede yapılan bayağı dedikoduların kendini beğenmişliğinden sonra ürkütücü ve çorak bir güney manzarası karşısında cüceleşen Roma Burjuvazisinin Tanrı-gibi, neredeyse acımasız, kadiri mutlak çekimleridir. Kuşkusuz, bu ironik bir biçimde, doğanın kültürden ya da Tanrı'nın kendini beğenmiş zenginlerden acı-tatlı bir intikam alması olarak görülebilir. Ama, birinci görüşle çelişmeyen bir başka düzeyde, bu çekimler, aranan nesnenin onu arayanlara dönüp baktığı, inanılır bakış-açısı çekimleridir.

Arkadaşları Anna'yı ararken, onun genellikle yakında ya da uzaklarda bir yerlerde olduğunun 'hayal' edilmek zorunda olması tek sorun değildir. Anna'nın ortadan kaybolmasıyla yoğunlaşan ilişkileri onun yokluğunda geliştiği için, Sandro ve Claudia'nın bazı hayallerine suçluluk duygusu musallat olur. Onların derinlerdeki korkusu, onun güvenine ihanet ettiklerinin bilinmesi, görünmediği halde izleniyor olmaları korkusudur. Çünkü sonuçta, onları büyük bir olasılıkla reddedecek olan bir kadını geri getirmeye çalışmaktadırlar. Böylelikle, onlar gerçekdışı nesnenin gizli bakışını açık seçik belirtiler olmaksızın hayal ederler. Hitchcock'un kırılmış melodram retoriğine karşıt olarak, Antonioni hayal etmenin dolaylı aktarımları üzerinde doğalcı bir şekilde oynar. Onun kamerası sürekli bir biçimde gözlemler ve bu anlamda Antonioni, ada mekânlarıyla yankılanıp duran *Stromboli*'nin yönetmeni Rossellini'nin gerçek (*authentic*) ardılıdır. Başka bir anlamda ise, bunun tam karşıtıdır. Antonioni telaşlı değil, sakin, gösterişsiz ve belirsizdir. Onun yanılsaması Hitchcock'ta olduğu gibi ötekinin hayaleti değil, basit bir konu dışına çıkmaktan çok daha fazla şey ifade ediyor görünen rastgele bir izlenimdir. Buradaki ikizleme süreci hayret veri-

ci bir şekilde Hitchcock'ta olduğu kadar güçlüdür. Değiştirilen tek şey, hiçbir şey ima etmeyen benzerlik bağlamıdır. Messina'ya geri dönüşünde Sandro'nun tanık olduğu ilk şeylerden biri, Sicilyalı bir yığın arzulu erkeği kendine çeken göz kamaştırıcı bir kadın olan 'Gloria Perkins'in aşırı bir şekilde övülmesidir. Büyük bir olayın çevresinde toplanan yeni-gerçekçiliğin canlı ve kendiliğinden kalabalığı, burada cinsel olarak teatral, yapay ve uydurma olan bir şeyin cazibesine kapılmış köhne bir 'hayran' yığınına indirgenir. Hayranların ilgisinin amaçsızlığı ve *diegesis*'deki amaçsız görünen ayrım -Anna'nın ortadan kaybolmasıyla hiçbir ilgisi yok gibidir- izleyicinin dikkatini ikili bir şekilde dağıtır. Öyle ki koyu renk saçı, görünüşüyle İtalyan, fakat adı ve aksanı -kesin bir dublaj söz konusudur- itibarıyla Anglo-Sakson olan 'Gloria Perkins'le ortadan kaybolan Anna arasındaki tekinsiz benzerlik dikkate alınmaz. Melodram, kameranın nesnesi üzerine aşırı bir şekilde dikkat çekmek anlamına geliyorsa, modernlerin *diegesis*'i bunun tam tersini yapar. Tekinsizi rastlantısal ve ilgisiz olarak gösterir. Üzerinde yorum yapmayı reddederek, tanıdık olmayan tanıdık şeyleri "gizler."

Böylece, Gloria Perkins, Sandro'nun nişanlısının cinsellik saçan bir şöhret olarak ironik bir şekilde yeniden vücut bulmasıdır (*reincarnation*). Ama kadın gerçek bir "reenkarnasyon" değil, şöhretin iffetsiz bir imgesidir. Kendisinin iddia ettiği gibi bir model ya da gazetecinin iddia ettiği gibi malını aşırı bir şekilde pazarlayan pahalı bir fahişe olabilir. O ölümden geri dönen Anna ise, aynı zamanda gerçekdışı bir nesne, daha sonra vefasız Sandro'yu baştan çıkaran güzelliğine can veren hayali bir varlıktır. Ama ilk başta iki kadın arasındaki bağlantı tamamıyla koşullara bağlı görünür; Sandro, Gloria Perkins 'olayı'nı araştıran ve Anna'nın kayboluşuyla ilgilenen bir gazeteciyi aramaktadır. Olayın Anna'yla olan bağlantısı Claudia'nın değişen rolüyle açıklık kazanır. Claudia, Anna'nın yokluğunda Sandro'yla bir ilişki yaşayarak onun "yerine geçer." Bu, Claudia'nın adada Anna'ya ait bluzu giymesiyle ve daha sonra yatak odası aynasının önünde, koyu renk saçlı Patricia'yla peruğunu değiştirdiğinde bir an için kaybolan arkadaşının kopyası haline geldiği zaman, filmde güçlü bir şekilde vurgulanır. Bu bağlantı be-

lirli bir işaret olmaksızın, Claudia'nın Sandro'yu beklediği Noto'daki meydanda çekilen sahnede daha da güçlendirilir. Claudia meydanda yavaş yavaş gezinirken, sayıları artan yerli erkek kalabalığı tarafından izlenir. Bu olay olağanüstü bir çekimle sunulur. Yavaş, yatay bir kaydırmayla kamera, erkek sürüsünün arasından geçen Claudia'yı yakalar. Claudia, kalabalığın arasından Gloria'ya düzülen övgüleri yankılayan güçlü bir hareketle geçer, fakat bu kez eylem telaşlı değil, avare, doğaçlama, ama aynı ölçüde anlamsız bir şekilde gerçekleşir. Gloria'ya düzülen bir zafer olarak gördüğü şeyi, Claudia bir tehdit olarak yaşar. Onun kameranın arkasına yönelttiği tedirgin bakış, sanki kamera onun tedirginliğini onaylayan bir aynaymışcasına, çevresindeki parlak bakışlara karşı duyduğu şeyleri ifade eder. Antonioni, kolektif erkek bakışını cinsel şöhretin foyası, görsel bir saldırı, kendi uyuşukluğuyla buharlaşan çaresiz bir tehdit olarak çözümleyerek üst üste iki kere mitolojik öğelerden arındırır. İki kadının gösterdiği tepkiler tamamıyla karşıttır: Gloria, bakışı cinsel bir sermaye kaynağı olarak metalaştırır; Claudia ise ona, haksız yere verilmiş bir ceza olarak karşı koyar.

Anna'nın hayali bir kişi olarak ortalıkta dolanan varlığı, tamamıyla beklenmedik bir çekimle farklı bir şekilde ifade edilir. Sonuçsuz arama çalışmalarında, Claudia ve Sandro şehir dışına doğru arabayla yol alarak terkedilmiş ürkütücü bir kasabaya varırlar: Öğle vaktinin siestasına takılıp kalmış gibi görünen, manzarasız, boşaltılmış savaş-öncesi binalarla dolu, kepenkli pencerelerin ardında Claudia'nın yankılanan sesine yanıt verecek kimsenin bulunmadığı bir kasaba. Uzak çekimle gösterilen Claudia pencerelere doğru seslenirken ve ön planda kalan Sandro onun önünden çerçevenin içine girip çıkarken, film onların böyle bir boşluğa gösterdikleri sinirli tepki üzerinde oynar. Ama onları çorak topraklara izinsiz giren kişiler haline getiren bu yerden uzaklaşmaya hazırlanırken, ara sokaklardan birinden uzaklaşan arabaya doğru gelen birinin yavaş bir kaydırma çekimiyle karşılaşınız. Bu çekim, çaresiz takipçilerin gidişini izlemek için saklandığı yerden çıkan bir insanın hareketini andırır. Böylece, bu, hayali Anna'nın olası bakış-açısı çekimidir. Garip bir cansız doğa ayrımının (*sequence of nature*

morte) sonundaki hareketin bağlamı, hemen sonra gelen bir sahneyle güçlendirilir: Çiftin mutlu bir şekilde sevişikleri yakın çekim görüntüye ani bir kesmeyle geçiş yapılır. Aracın uzaklaşmasından yakın-çekim sevişmeye yapılan ani geçiş, hayali Anna'nın gizli bakışının ileri hareketini ifade eder. Sanki hız, onu başlıca ihanet sahnesine doğru taşımıştır.

Film, yalıtılma ile yoğunluk arasında gidip gelir. Bir yanda çorak ada, kayalık, rüzgar, deniz, çobanın terkedilmiş kulübesi, hayalet kasaba ve sevgililerin kıyıdaki soğuk yamaçta yaşadıkları sahne vardır. Öte yanda sevgililerin pastoral hali, görünmez bir yerden çıkıp onların birkaç metre ötesindeki gizli raylardan geçen bir yük treniyle yanda kesilir. Kamusal alan burunlarının dibindedir. Heidegger'in *Das Man*'ı da asla uzaklarda değildir. Tekne ve teknede bulunan sıkıcı zengin çiftlerin anlaşılmaz kapalı mekân korkusu, Noto'lu erkeklerin amaçsız toplanışı ve Taormina'daki barok otelin bekleme salonunda bilinçli olarak abartılı bir şekilde giyinmiş konuklar vardır. Yalıtılma, durumu geçici olarak durdurursa, toplumsal yoğunluk onu olabildiğince yeniden başlatır. Çift gönülsüzce 'uygarlığa'; belirsizliğin acısının, normların ve zorunlulukların yazılı olmayan kurallarına yerini bıraktığı toplumsal ortamlarına ve sınıflarına geri dönmek zorundadır. Ama bu geri dönüş güvensizlikle yüklüdür. 'Modern psikolojide olduğu gibi filmlerde de; başdönmesi, üzüntü, aşk ve nefret daima davranış şekilleridir' diye belirtir Merleau-Ponty.[8] Burada, tümünü hayali Anna'nın gölgelediği çiftin kur yapma ritüellerinde, tutkularında ve evlenme tekliflerinde belirli bir göstergeler grameri yoktur. Bir dakika sonra uçup gitmek üzere bir anda yaratılan jest ve bakış kendinden emin değildir; dilin kendisinden daha belirgin de değildir.

Claudia büyük bir hayal kırıklığıyla kendini Anna'nın yerinde, eski nişanlının yerine geçen yeni kadın olarak duyumsarken, Sandro umulduğu gibi bu yineleme örgüsünü ihanetle kırar. Oysa ki Claudia'yı aldatması, Anna'yı 'aldatışının' tekrarıdır. Gloria Perkins'le geçirdiği gizli gece, Claudia'nın onları sabaha karşı bulması tekinsiz bir döngüye sahiptir. "Sıradaki" kadına geçen zorlayıcı ha-

8. Merleau-Ponty, a.g.y., s. 59.

reket, aynı zamanda Anna'nın benzerine bir geri dönüştür. Kadının, bir önceki gece, otelin giriş salonunda Sandro'ya amaçlı olarak dik dik bakması iki çelişik şeyi ifade eder: kendine güvenen bir fahişenin cesur isteğini ya da bir tanı(n)ma, bir *déjà vu** bakışını. Böylece, gerçek ihanet edimi, aynı zamanda, 'bir yerlerde' varlığını sürdürüyor olması muhtemel fakat hâlâ görünmez ve bulunmaz olmaya devam eden, kaybolan kadının hayali bir öç alışıdır. Ve "Gloria Perkins", Antonioni'nin onu yapmak istediği şey; kanlı canlı gerçekdışı bir nesne haline gelir. Antonioni'nin bakış açısına göre Sandro, Claudia'yı 'herhangi bir kadınla' aldatıyor olabilir, fakat tıpkı Scottie Ferguson'un gerçek Judy Barton'u terkederek hayali Madeleine Elster'a dönmesi gibi, onun da, hayali Anna'ya geri dönmesi aynı derecede olasıdır.

Hitchcock'ta, melodramın retoriği, tek okumasını derin bir karşılık olarak zorla kabul ettirmeye çalışır. Buna karşın, *L'avventura*'da, hiçbir şeyin zorla kabul ettirilmediği bu ikili gösterme, bilinçliliğin ters yüz edildiği hayali olanın ıstırabının bir parçasıdır. Gerçek olan daima hayali olan tarafından gölgede bırakılırken, burada hayali olan gerçek olanda nesneleştirilir. Hayali Anna başka bir kadın olarak geri döner, fakat bu diğer kadın kültürel olarak gerçekdışı olduğu halde, fiziksel olarak gerçek ve farklıdır; kesinlikle aynı kadın değildir. Yani Anna, imgeselin bir yansıması olarak geri döner, fakat Madeleine Elster'dan farklı olarak özerk bir imgedir. Öç alma tarzı olarak ihanet sahnesi, Anna'nın en iyi arkadaşını kasıtlı ve kinci bir şekilde aşağıdaki caddede bekletirken, Sandro'yu Roma'daki dairesinde baştan çıkardığı o ilk sahneyi yankılar. Claudia'nın bekleyişi bir çeşit tanıklıktır. Ama olayın kendisine tanık olmaz. Claudia dışarıdaki meydanda Sandro'nun dairesine bakarak çiftin aşağıya inmesini beklerken, başka niyetleri olan Sandro kalkar ve perdeyi çeker. Derin odaklı, yüksek açılı uzak çekimde kadın; bakışı merkezin hafif dışındaymış gibi, dairedeki diğer pencereye bakar. Bir şeyler biliyorsa bile, bunu görmeden bilir. Bir sonraki çekimde binanın gölgedeki kapısına dayanmış bir şekilde

* *déjà vu*: kişinin ilk kez karşılaştığı bir durum karşısında, "bunu daha önce de yaşamıştım" gibi bir yanılsamaya kapılması; paramnezi. (ç.n.)

çerçevelendiğinde, onun açıkça beklemekten sıkıldığını görürüz, fakat belki de göremediği ve yukarıdaki pencereye doğru bakarken farkına vardığı şeylerin hayalini kuruyordur. Ayrım, beklemeyle sevişme arasında gidip gelir. Anlatının gerilimi yalnızca çapraz kesmelerde değil, hayali olanın ne kadarının gerçekte nesneleştirildiğini bilmememizde de yatar. Kısa ve bölük pörçük olan gördüklerimizin ne kadarı gerçekte oldukları gibidir? Ne kadarı Claudia'nın hayal ettiği gibidir? Filmin tümünün ilki gibi olduğunu varsayarız, ama sonraki de olabileceği olasılığını aklımızdan çıkaramayız.

Bu görme belirsizliği Bergman'ın hayali olanı düşselliğin sahasına, namevcut görüntüyü rüyaların dünyasına doğru ittiği *The Silence*'da daha acımasızca araştırılır. *L'avventura* gibi, *The Silence* da başka bir ülkeye ve farklı bir kültüre girer. Kahramanlarını kökenlerinden koparır. Ama bu dünya daha belirgin bir şekilde yabancıdır, siyasi bir sınırın ardında yabancı bir dil konuşan yabancı bir ülkedir. Yabancılığı, tanıdık olandan çok hayali olanı teşvik eder. İki kız kardeşin ve genç çocuğun yabancı bir ülkede yaptıkları tren yolculuğu hem bir yabancılık hem de bir tehdit oluşturur. Sıcak ve havasız tren kompartmanında, yakınlığın verdiği sıkıntı tehditkâr dış mekânın karşısına yerleştirilir. Tren gecenin yarısında, bilinmeyen bir yerin ortasında durur, yanından vagonları sıra sıra tanklar ve silah dolu kamyonlar ile yüklü yük trenleri geçer. Dışarısıyla içerisinin diyalektiği, konakladıkları şehirdeki, pencereleri sessiz sakinlerin yaşadığı, yalnızca gazete satıcılarının bağırmalarının duyulduğu sessiz sokaklara bakan sıcak, bunaltıcı otel odalarında devam eder. Stalin'in gölgesindeki Doğu Avrupa polis devleti şöyle bir ima edilerek bırakılır. Savaşın sürekli bir tehdit olarak orada oluşuna da değinilir. Savaşı ima eden en keskin sahne, Anna'nın oğlu Johan'ın geceleyin pencereden baktığında, karanlık ve dar sokakta yavaşça ilerleyip duran bir tankı görmesidir.

Ama savaşın sürekli bir tehdit oluşturması, veremden ölmek üzere olan büyük kardeş Esther'in kendini hapsetmesinin nesnel ilintisidir. Bergman, bu filmi Tanrının sessizliğiyle gölgelenen bir süreğen düş olarak gördü ve yolculuğun biçimiyle daha sonraki

Strindberg'in dramları arasında açık bağlar vardır. Ama iki kız kardeş arasındaki güç ilişkisi, aynı zamanda imgelerin ilişkisidir. Bir otel odasında kendini konyağın ve mastürbasyonun verdiği zevklere bırakan yatalak, sahiplenici, kıskanç Esther dışarıda olanları, Anna ve oğlunun yaşadığı 'maceraları' yalnızca hayal edebilir. Johan'ın onu sahnede kız kılığına sokan gösteri cüceleriyle otelde yaşadığı 'macera' ile Anna'nın gittiği bir kabarede izleyicilerin arasında şehvetle sevişen bir çift gördüğü erotik 'macera', Anna ve Johan'ın ayrı ayrı uyanmalarıyla belirlenen rüya ayrımlan olarak görülebilir. Aynı şekilde bu maceralar, arka planda kalan Esther'in yansıtılan dilekleri ve korkuları, yine insanların yabancı bir dil konuştukları -Bergman'ın uydurduğu ve Estonya dilinden alınma ifadelerle karıştırılmış bir dil- yabancı bir kentteki nesneleştirilmiş, gerçek, şaşırtıcı karşılaşmalar olarak da görülebilir. O halde, *The Silence* 'da hayali ve gerçek olanın, düşselliğin imgesinde bir arada varolmaları söz konusudur. Bakış açısı ikili bir şekilde özneldir: Esther'in yansıtıcı hayalinin karşısına yerleştirilen Anna ve Johan'ın düş yolculukları. Nesnelliği ise tek bir şekildedir: Bergman'ın yabancı bir ülkede tekinsizi bilimsel olarak araştırması. Ama burada çoklu anlatılar yoktur. Hepsi sürekli ayrımda ve özdeş imgede kaynaştırılır.

Bunların üçünün de imgenin ontolojisindeki eşdeğerliliği, Bergman'ın büyük modern başarısıdır. O, bir kişiye bir diğerine göre öncelik tanımanın ya da örneğin Nicholas Roeg'in filmlerinde büyük bir sorun olan, anlatının ortasında dramatik bir biçimde yön değiştirmeye girişmenin *kitsch* ayartmalarına karşı koyar. Burada Bergman, Sven Nykvist'in yeni-gerçekçi görüntünün kesin ve açık görünüşü ile kara filmin yansıtıcı düş çalışmasını akla getiren yüksek kontrastlı ışığı kaynaştıran tek renk kamerasının loş iç mekânlarından yardım alır. Algısal ayrım, *Persona*'daki gibi hem iki kadının ilişkisinin verdiği iç sıkıntısını hem de onları özdeş ve iki ayrı kutup kılan ötekiliklerini tanımlayan bölünmüş benliğin ikizlenmesi için son derece gereklidir. Burada, Freud'cu tekinsizin ikizlenmesiyle çelişmekten çok, ona uzak olan Sartre'ın imgesel olana ilişkin ontolojisi boşluğu doldurur. Yineleme zorunluluğu gibi,

gerçekdışı nesnenin olmayan görüntüsü de haz ilkesinin çok ötesine geçer. Modern sinema, yer değiştiren imgenin gücüyle kaynaştırılan yirminci yüzyıl yazısının büyük muhalefetine bütünlük kazandırır. Bu, her şeyden önce, yer değiştirme aracılığıyla gelen bir bütünlüktür. Mevcut olmayan, anlatı uzlaşımının yer değiştirmesiyle ve zaman-mekân ilişkilerinin yeniden imgelenmesiyle yerini tekrar alır. Ne var ki olmayan görüntü, buradalık evreni olmadan; gerçekdışı nesne de gerçeğin varoluşu olmadan yaşayamaz.

Sinemaya ait modernin anahtarı olan yer değiştirmeyle gelen bütünlük paradoksu, en açık şekilde *The Passenger*'da gösterilir. Wenders'in *Kings of The Road*'uyla birlikte Antonioni'nin filmi, Batı sinemasının yüksek modernliğine nokta koymuş gibidir. Her iki filmde bunu, sürekli bir imge olarak mekânsal yayılmanın gücüyle yapar. Ama bu, daima görünmeyen sınırlara tabi olan görünür bir açımlamadır. Bir yolculuk gibi, "yolcunun" özgür, keyfi ve sınırsız olması gibi görünen şey, sürekli bir biçimde kendi üstüne katlanan bir harekettir. Mekânı tüketen ve daima zayıf bir kökene dayanan başlangıç noktasına geri dönen bir yolculuktur bu. Böylece, her iki filmin baş figürleri, biri kadın diğeri erkek yolcu alırlar. Yolculuğa katılıyor görünen bu yolcular, olaylara dayanan (*episodic*) hareketi bir çeşit yazgı olarak paylaşırlar. Zaman ve mekân imgeleri daima çelişik bir biçimde birleştirilir. Mekân sürekli ve döngüselken, zaman parçalanmış ve doğrusaldır.

Küresel ötesi bir film olarak, *The Passenger* aynı zamanda kıtalar ötesi ve kültürler ötesidir: Kuzey Afrika Avrupa'ya karşı, çöl kente karşıdır ve İslamiyete ait olanla Hıristiyanlığa ait olan karşılaştırılır. Bu bakımdan, Antonioni sonunda modernliğin film anlatılarının temelini oluşturan ulusal İtalyan sinemasındaki kökenlerini aşar. *Blow-Up* ve *Zabriskie Point*'le birlikte, İtalyan olan artık modern İtalya'nın kaydı değil, modern Batı'nın ve onun küresel gücünün kaydedilmesidir. Her şeyden öte o; bireyler, ülkeler, uluslar ve kültürler arasındaki ilişkileri tarihe kaydeder. Burada bir başlangıç noktasının olduğu söylenebilir, fakat artık herhangi bir merkez yoktur. Bu yüzden, bizler yola Locke'un kendi ülkesinin başkenti ve medya ile ilgili işlerinin merkezi olan Londra'dan çı-

kamayız; aksine oraya, Locke başka bir adamın kimliğini gasp ettikten sonra onunla birlikte döneriz. Yola, onu özünden uzaklaştırıp kibirini silip süpüren Kuzey Afrika çölünden çıkarız, daha sonra Locke'un ölü bir adamla ismini ve pasaportunu değiştirip, kendisini "ölü" olarak ilan etmesinden ötürü giremediği tanıdık yerlere geri döneriz. Buradaki zaman-mekân yer değiştirmesi olağandışıdır. Başka bir yerden yola çıkarız ve tekrar "buraya" geriye döneriz; burada-olma, *dasein*, bir isim değişikliği ile bozulduğunda tekrar "buraya" geriye döneriz. Böylece, Locke yolculuğa, yabancı bir yerde kendisi olarak başlar ve tanıdık bir yere başkası olarak geri döner. Filmin zaman-mekân topografisi *L' avventura*'nınkini yankılar, ama onu ulus ve kıtaların ötesine taşır. Daha önce çekilen bu film Roma'da başlar, birdenbire Aeolian adalarına geçer ve sonra Taormina kıyısından kuzeye dönmeden önce Sandro ve Claudia'yla içeriye doğru dairesel bir hareketle Noto'ya giderek Messina'ya geri döner. Böylece, daha sonra, Roma'ya geri dönmek için gerekli konumu almıştır. *The Passenger* bunu güneye doğru yapılan dolambaçlı bir geri dönüşe çevirir. Bu, Münih ve Barselona yoluyla Londra'dan Endülüs'e yapılan ve Locke ile kızın planlayıp da asla gerçekleştiremedikleri Fas'a geçiş için uygun olan bir yolculuktur. Robertson'un gizli günlük randevuları onun belirli bir hat üzerindeki noktalarda ilerlemesini sağlar. Bu randevular keyfi, önceden belirlenmiş, başkasına ait -bir silah kaçakçısına- kız adlarıyla kodlanmış, isteğine göre gidip gitmemekte serbest olduğunu düşündüğü, fakat onu kaçınılmaz olarak geldiği yöne götüren randevulardır. Filmin kendi dilini kullanacak olursak, yeni kod eski bir koda geri döner. Kimliğini, bildiği topraklarda yeni bir insan gibi gezinmek için değiştirmiştir. Bir gazeteci olarak, Gerilla ordusuyla bağlantı kurmak için bulunduğu girişimler daha farklı yollardan başarıya ulaşır.

Antonioni'nin buradaki çabası, gerçek zamanın değişen hızını deneyimlendiği gibi yakalamaktır. Ama bir arayış, ileriye doğru bir hareket olarak bu süre deneyimi, mekânda ilerlemenin zamansal olması gibi uzamsaldır. Yani mekân, geride bıraktıklarının "geçmişte kalmışlığıyla" sürekli olarak gölgelenir. Deleuze, burada

modern sinemanın Bergsoncu "zaman-imgesi"nin, mekânı yolculuk yapılan uzaktaki zaman olarak birleştirebileceği doğrultusundaki savında haklıyken, bunu değişmez olarak görmekte ve mekânı görüntünün oluşturulmasında ikincil bir role indirgemekte hatalıdır.[9] Bunun yerine, modern, 1970'lere kadarki Amerikan sinemasının aksine, devinimin durumların sorunsallığını artık dönüştürerek, hareket ettirerek, anlatısal olarak söyler isek yeni bir duruma taşıyarak çözüme kavuşturamadığı bir "zaman-mekân" yer değiştirmesi imgesi ile karakterize edilmelidir. Deleuze, neomodernlerin değişimini imgenin cihaz duyarlılığına sahip algısının Amerikan tarzı "hareket-imgesi"nden ayrıldığı bir değişim olarak görmekte son derece yerinde ve zekice davranmıştır. Gelgelelim onun, moderni, mekânı birleştiren saf bir "zaman imgesi" olarak görmesi aynı ölçüde kökten Francomerkezci bir tutum, Bergson ve Proust'tan Resnais ve Robbe-Grillet'e uzanan bir çizgisellik arayışıdır.[10]

Buna karşın, Sartre ve fenomenolojide, Deleuze'cu paradigmaya bağlanabilecek imgenin mekânsallığının tanınmasını buluruz. Örneğin, imgeselin sinematik bir durumu olarak çerçeve dışı, zaman-mekân imgesini yeni görüntüyü beklenmedik bir şekilde ekrana kaydıran kameranın potansiyel bir hareketi olarak duyumsatır. Zaman ve mekânı eşzamanlı olarak değiştirerek, onların bütünlüğünün anlatısal uzlaşımlarını değiştirir. Konum değiştirerek, yani yeni bir konum alma edimiyle, süreye ilişkin deneyimimizi değiştirir. Bu, kesmeli geçişle ya da onsuz, kaydırma ve çevrinmeyle, ya da insanların ve nesnelerin çerçevenin içine ve dışına hareket etmeleriyle gerçekleştirilebilir. Böylelikle, yeni konum almanın dinamiği anlatının güvencelerini yerinden eder. Burada, zaman-mekân imgesi için önemli olan şey; hiçbir kesin iç sınır ol-

9. Gilles Deleuze, *Cinema 2: The Time-Image* (Londra: The Athlone Press, 1989). Deleuze burada zaman-imgesinin ontolojisini "şimdinin tepeleri ve geçmişin düzlükleri" çerçevesinde açıklıyor, s. 98 ve sonrası.
10. Deleuze'un Bergson'da hatırlamanın geçmişe "gerçek bir *sıçrama*, "*ontolojiye bir sıçrama* " olduğunu ileri sürdüğü Bergson'a ilişkin çalışmasına bakınız. Bergson ve Deleuzea göre, mekânın sadece derecede bir farklılık gerektirdiği yerde, *süre* türde farklılıklar gerektirir. Gilles Deleuze, *Bergsonism* (New York: Zone Books, 1991), s. 31 ve sonrası, 56 ve sonrası.

mayan dört öğeyi, gerçek ile düşseli, anımsanan ile hayal edileni birleştirme gereksinimidir. Mevcut görüntü ve olmayan imge, gerçek ve gerçekdışı nesne, bunların tümü izleme deneyiminde potansiyel olarak bu yüzden mevcuttur.

The Passenger'ın yedi dakika süren ve onbir günde çekilen, zaman içinde yapılan hareketin mekân değişikliğini oyuna soktuğu, fakat bunun tersine mekân içinde yapılan hareketin, zamanı geçmiş zaman, şimdiki zaman ve gelecek zaman olarak oyuna soktuğu sondan bir önceki o ünlü çekimi, zaman-mekân imgesinin üstün bir örneğidir.[11] Gördüğümüz gibi, varsayımsal bir bakış olan otel penceresinin parmaklıklarından dışarıya doğru yapılan yavaş kaydırmalı çekim, hâlâ yatağında hareketsiz yatmakta olan Locke'un "sanki" hareket ediyormuşçasına ilerleyen bakışıdır. Kamera Locke'un zaten bildiği bir şeyi -geçmişin onu tümüyle yakalamaya çalıştığını- görmek istemediğinden ötürü, artık merak etmediği şeyleri görür. Böylece, kendisine yabancılaşan karısı İspanyol polisi eşliğinde onun bir zamanlar olduğu kişi olduğunu "tespit etmek" için otele gelmeden çok önce, Afrikalı casuslar onu öldürmek için arabayla oraya çoktan varmışlardır. Öne doğru atılan, çevrinen, hızlanan ve 180 derece dönen kameranın benzer hareketiyle, mekân içinde yapılan tek hızlı bir hareketle, geçmiş zaman şimdiki zaman haline gelir. Böylece, geçmişten kesin kopuş ve yeni bir kişilik edinme yanılsaması paramparça olur. Bunun yerine, Locke her iki kişiliğine, yani terkettiği gazeteci kişiliğine ve benimsediği silahı kaçakçısı kişiliğine verilen ceza ile karşı karşıya kalır. Sonunda bu iki kişilik, Ötekilerin art arda gelen ikiz hareketiyle bir noktada çakışır. Ötekiler, çok kısa aralıklarla tek bir çekimde kameraya öyle bir yakalanırlar ki bölünmüş benlik, bedenin yıkımı anında geçici bir huzura kavuşur.

Bu noktada çerçeve dışı mekân, yalnızca çerçeve içine girenleri yakalamakla değil, çerçeve dışına çıkanları yakalamakla da il-

11. Çekimi saran teknik ve pratik zorlukların betimlemeleri için bkz.: Seymour Chatman, *Antonioni: The Surface of the World* (Berkeley: University of California Press, 1986), s. 184 ve sonrası; ve Sam Rohdie, *Antonioni* (Londra: BFI, 1989), s. 145-7.

gilenir. Zaman-mekân imgesi hayali olanı, yalnızca gördükleriyle değil, görmedikleriyle de harekete geçiren sürekli bir parçadır. Kamera, avluyu amaçsızca boylu boyunca geçen ve çekimi sol taraftan terkeden kızı, sonra da çekime sağdan giren, duran ve çekimi soldan terkeden casusların arabasını yakalar. Kızla beyaz hükümet görevlisinin çerçeveye tekrar girip tartışmaya başlamalarından önceki kısa anda, aralarında izleyicilerin görmediği bir işaretleşmenin geçmiş olması olasıdır. Göstergelerin okunması yolunda yapılan zorlama arayış, onların yanlış okunmasıyla, tamamlanmamış ya da anlaşılmaz olarak kalmalarıyla son bulduğunda, Locke'un daha önce Afrika'da yaşadığı sıkıntıları, belirsiz olarak kalan ve asla tamamlanmayan kısmi bir bilginin deneyimini paylaşırız.

Üstelik, Locke'un ölümü de, dönen kamera ona yetişemeden çekimin dışında gerçekleşir. Öyle ki bu hareket suikastçılarla değil de, son anda odaya girip cesedi gören kurtarıcıların bakış açısıyla ilişkilendirilir. Başlangıçta zaman, geçmiş bugüne doğru dalgalar halinde akarken mekâna yetişiyor gibi göründüğü halde, çekimin sonunda mekânın çok ötesine geçer. Zaman, gelecek zaman halini alacak şekilde çerçevenin dışına çıkar ve kameranın artan bir hızla bilmediği bir şeye, çok önlerde koşan bir zamana yetişmesi gerekir. Burada Antonioni perdedışı mekânı üç boyutlu kılar. Suikastçılar, otele girerek kameranın görüş alanından çıkmakla kalmaz, aynı zamanda onun *arkasına* da geçerler. Boş bir merakla odanın dışına çıkan kamera bakışı, kısa bir süre için avluda kalır ve Locke'un yazgısını görüntüleyecek kadar hızlı bir şekilde geriye dönemez. Ama hızlı dönüşün mekânsal zorluğu daha başka bir ontolojik zorluğu, öznenin bakışının kendi üzerine dönmesini ima eder. Gerekli hıza sahip olan kamera "sanki" Locke'un bakışı haline gelmesinden ötürü, daha sonra, Locke'un kendi cinayetine tanık olan bakışı da olabilir. Cisimsizleştirilmiş düşlem gücü bir şekilde serbest bırakılan bedenin yazgısını gizlice gözetleyebilir. Locke'un kişiliklerinin kaynaşmasının zaman-mekân imgesi, tamamlanma sürecinde ustaca yer değiştirebilir. Locke'un çatışan toplumsal kimlikleri, ölüm anında Ötekinin ikiz bakışı tarafından kaynaştırılır. Önce suikastçılar, sonra da Locke'un karısı, polis ve kızın

varlığı iki kimliği belirsiz bir şekilde ilişkilendirir. Böylece huzura kavuşan özne, kameranın ilk başlangıç noktasına dönen bir zihin perdesi olarak döngüsel hareketiyle birlikte tekrar ikiye ayrılır. Artık zihin perdesi kalkmıştır. Film, kurtancılann, adamı asla tanımadığını iddia eden yabancılaşmış eşin, tanıdığını iddia eden esrarengiz kızın bakış açılarıyla son bulur.

Zaman-mekân imgesinin gücü Wim Wenders'in *Kings of the Road* (1976) filminde aynı derecede meydan okuyucudur. Bir okumaya göre film, derin düşünceleriyle, bir kadın olmadığı zaman yabancı erkekler arasındaki bağın garip ve sessiz bir yorumuyla dönemin Amerikan yol filmlerinin Almanlaştırılmış bir versiyonudur. Ama Wenders, bu akımın uzlaşımlannı ustaca değiştirir. Bruno ve Robert'ın Doğu/Batı Almanya sınırı boyunca yaptıkları kuzey-güney eksenini izleyen yolculuk sınırsız bir yol gezisinin özgür mekânına sahip görünür. Ama tıpkı David Locke'un güneye uzanan yolculuğu gibi özgür göründüğü halde, gerçekte sınırlıdır. Bruno, belirli günlerde köhne sınır kasabalarındaki sinema projektörlerinin bakımını yapmak üzere kesin bir programa tabidir ve doğuya sapamaz. Sınır asla geçilemeyecek bir çizgidir. Bu sınırlandırma, Wenders'in başka izleme ve geçme görüntüleriyle açıklık kazandırdığı aşkınlığın kesin bir şekilde reddedilmesidir. Evliliğinin yıkılmasından sonra kuzeye doğru giden Robert Volkswagen'i son hızla Elbe'ye doğru sürerken iki erkek karşılaşır. Daha sonra, Bruno terkedilmiş gözlem kuleşine tırmanır; büyük bir merak ve özlemle, sınırın diğer tarafındaki kırlara bakar. Bundan biraz sonra Robert, terkedilmiş hububat silolarından oluşan bir komplekste, yukarıya doğru yükselen ve bir uçurumla biten kırık platformun sonuna kadar yürür ve bittiği yerde durur. Filmin ana öncülü olan hareket bir çıkmazla son bulur. Üç ayrım da, arzunun gizli imgeleri, asla billurlaşmayan özlem imgeleri rolündedir.

Ama mekân içindeki hareket, zamanda eşanlı olarak hem ileriye hem de geriye doğru yol alan bir yolculuktur. Bruno'nun sanat aşkıyla hizmet ettiği köhne kasaba sinemaları, dağıtımcılar tarafından büyük filmleri hafif porno filmler göstermek şartıyla alma koşuluna bağlanır. Yeni sözleşme geçmişle kesin bir kopuştur.

Gelgelelim, sinema aynı zamanda geçmişle bağlantı kurma kaynağıdır. Yaşlı sinema sahibinin savaş yıllarını ve Nasyonal Sosyalizmi anımsadığı açılış sahnesi, *cinema-vérité* gibi çekilir, kırlarda çekilen ve Fritz Lang'a saygı gösterisi olan tüyler ürpertici gece ayrımında yankılanır. Minibüsün açık tavanından içeri dolan ay ışığında uykuya dalan Robert dışarıdan gelen büyük bir gürültüyle uyanır. Gürültüyü çıkaranın, terkedilmiş bir silonun tahıl oluğuna oturmuş, yankı yapan metale taşlar atan aklı başından gitmiş bir adam olduğu ortaya çıkar. Gece ayrımı, Dışavurumcu bir kabusun niteliklerini taşır. Robert'ın adamı minibüse uyuması için getirdikten sonra, Bruno'nun kabinle minibüsün arkasını ayıran bölmeden onların konuşmasını duyması ve uyanması bu etkiyi güçlendirir. Adamın öyküsü onu Robert'ın ikizi yapar. Adamın acısı, karısının yakınlarda bir yerlerde arabayla intihar etmesinden kaynaklanmaktadır. Bu intihar, Robert'ın karısından ayrıldıktan sonra kendini arabayla öldürme girişimini yankılar ve tersine çevirir.

Wenders daha sonra, Bruno'nun ağaca çarpmış ve yamulmuş arabanın enkazını bulmaya gittiği alacakaranlık sahnesinde kocanın geceye özgü acılarını doğallaştırır. Bu yararlı bir deneyimdir. Herhangi bir cesedin yokluğunda, bu deneyim Robert'ın nehire dalışının asla yakalayamadığı bir şeyi, ölümün yakınlığını ifade eder. Ama yine de biz, kazayı ve onun sonucunda gelen ölümü de göremeyiz. Ölü kadın filmde bir karakter değildir. Bunun yerine, bizler sonucu görürüz ve felaketin kendisini düşlemeye bırakılırız. Ayrım, Robert'ın karışık hayallerini gerçek felaketin dehşeti ile sona erdirir, fakat bu dehşet, tıpkı hayal edildiği, Bruno'nun enkaza tanık olduğunda yeniden yapılandırdığı gibidir. Bruno'nun eylemi, Robert'ın gece hayallerini gerçek bir şey, köhne silodaki gerçeküstü olayı taklit bir şey olarak, garip köşeli hatlara sahip silonun kendisini de yalnızca Dışavurumcu bir alet olarak değil, duruma uygun bir şekilde kasvetli ve tehditkâr bir *objet trouvé* olarak doğrular. Aynı zamanda Robert, Fritz Lang hakkında bir gazete yazısı bulup bir önceki gece minibüsün arkasında çağrışımlar yaşadığı halde, Wenders'in yaptığı göndermeyi, fotoğraftaki Lang figürünü felaket imgesiyle keserek yeniden doğrular. Yine de bu bilinçli gön-

derme, olayın rahatsızlık verici etkisini azaltmaz. Adam ümitsiz bir şekilde, araba enkazı uzaklaştırılmadan minibüsü terk etmeyi reddeder. Onun zavallı kaderi "kadınsız erkekler"le ilgili duru yol anlatılarını üç köşeli kılar, fakat aynı zamanda, gönülsüz doğasıyla olaya gerçek bir ıstırap katar. Robert ve Bruno'nun bir seçim yaptığı söylenebilirse, adam bir seçimden yoksun bırakılmış olacaktır. Yol bir özgürlük kaynağı olabileceği gibi, aynı zamanda bir ölüm kaynağıdır.

Robert babasını ziyaret etmek üzere yolu terk ettiğinde, zaman-mekân imgesi yoğunlaşır. Basımevi sahibi yaşlı editör, 1930'lara yapılan bir gönderme, bir Fritz Lang filminden çıkan ve zaman içinde sabitleşen bir fosildir. Mekân içinde yol alan Robert, zaman içinde geriye doğru yol katetmiştir. Büroya girdiğinde, eski bir daktilonun önünde modası geçmiş göz gölgelikleriyle uyuyan babası gözüne ilişir. O, geceyi basımevinde dizgi yaparak geçirirken, babası bir kez daha bir düzen, uygunluk ve verimsizlik örneği olarak masasında uyumaktadır. Ama Robert'ın kendisi zanaatçının kültünden kaçamaz. İki kuşak arasındaki fark, bu meydan okumanın açık ve varoluşçu doğasında yatar. Wenders bunu anlatının iki kahramanı arasındaki koşut çaprazlama kurguyla vurgular. Robert kendi kansını henüz terketmişken, babasını annesine kötü davrandığı için suçluluk duygusuyla azarlar. Bruno ise kuru bir ironi ile sinemanın yok olan ruhunu kurtarmaya çalışır. O gece Bruno, mahalle sinemasında mastürbasyon yapan makinistin yerde darmadağın bıraktığı bir porno filmin makaralarını toparlamakla meşguldür. Amatör makinisti suç üstü yakalamak Wenders için kötü inancı kara mizah olarak göstermenin, fakat aynı zamanda sinemanın perişan yazgısını da yakalamanın bir yoludur. Her iki yolcunun da karşılaştığı çıkmaz aynıdır: Ahlaki bir boşlukta iyi niyetler üretmenin yollarını aramak. Her iki adam da zanaatçı edimlerini severek yaparlar fakat asla tam olarak ikna olmazlar. Robert'ın, babasının yeni basımevinde çıkardığı el ilanı yalnızca babasının evliliğini suçlar. Bu arada, Bruno'nun atılmış bir porno bobininden kesip bağladığı gösterişli fragman, aynı şekilde onların yol boyunca izledikleri yörüngenin zaman ve mekândaki varoluş-

çu, esinli, fakat unutulmaya yazgılı tek katıksız anıdır.

Ama burada iş başında olan başka bir şey vardır. Wenders'in filmi kesinlikle 1970'lerde Alman geleneğinin yeniden diriltiği, kapalı bir kırsal cemaat üzerinde belirleyici etkisi olan serseri yabancıyı sunan bir *Heimat* filmi değildir.[12] Minibüsün geçtiği kasvetli sınır kasabaları, birbirinden kopuk bir dizi kasvetli duraktan başka bir şey değildir. Bu kasabalar boş binalar, lunaparklar, yarı terkedilmiş kafeler, yarı boş sinemalar ve boş sokaklardan ibarettir. Bruno ve Robert bir cemaat ile karşılaşmazlar. Wenders için böyle bir şeyin varlığı söz konusu değildir. Ne var ki yolculuk örtük bir yuva arayışı da içerir: Olmayan bir imge, yalnızca kusurlu tasavvurlar sonucu ortaya çıkan gerçekdışı nesneler kolajı olarak ev sürekli olarak aranır. İlk başta, arabasıyla boş arazide hız yapan Robert henüz terkettiği yuvanın fotoğrafını yırtıp atar. Bundan sonra, yol boyunca tek bir ev göstergesine rastlanmaz. Ama bu, duyumsanan bir yokluktur. Erkekleri yemek yiyip uyurken görürüz, ama mutfaklar ya da yatak odaları yoktur, yalnızca kafeler ve geçici yataklar vardır. Onlar da oda değil, sadece mekândırlar. Kamusal ve özel ayrımı ortadan kalkmıştır. Amerikan yol filminin romantizminden yoksun, az yiyip az uyumanın getirdiği küçük rahatsızlıklar evin yokluğunu anlatının sürekli imgesi olarak anımsatır. *Easy Rider*'da yol bir yuvadır. Ama Wenders'in filminde, alınan mesafelerin ötesinde gidilecek başka bir yer daima vardır. Bu, anlatının bir başka can alıcı zaman-mekân imgesiyle, Bruno'nun iş programını bozup annesinin evine, nehirdeki ıssız bir adada yer alan çocukluk evine; Rhineland'e yaptığı motosiklet yolculuğuyla güçlendirilir.

Ev ağaçlarla çevrilmiş, sarmaşıkların arasına sıkışmış, oturulmayan ve ihmal edilmiş, terkedilmiş bir yıkıntıdır. Bu terkedilmişliğin karşısında ümitsizliğe sürüklenen Bruno pencerelerden birine bir tuğla fırlatır, fakat bu yıkıntıya önemli bir katkıda bulunmaz. Wenders, yıkıntının yerini belirleyen herhangi bir çekimi bizden esirger. Öyle ki yer şekilsiz görünür ve iki adam gecenin gölgeleri

12. Yeni Alman sinemasındaki *Heimat* geleneğine ilişkin bir tartışma için bkz.: Thomas Elsaesser, *The New German Cinema* (Londra: BFI, 1989), s. 141.

arasında dolaşırken nerede olduklarını belirleyemezler. Robert içeride uyumanın mümkün olup olmadığını sorduğunda, çaresiz Bruno sanki harabe kutsal bir mekânmış gibi, ikisinin de bunu yapmasını istemez. Geceyi dışarıda geçirirler; "yuva" harabesi uykuda bile onlardan uzaktır. Yuva kendi kendisinin hayaleti, gerçekdışı bir nesne haline gelen olmayan imgedir. Burada o, yuva olarak "benimsenemez". Ertesi sabah, Bruno'nun çaresiz bir nostalji edimiyle merdivenlerin altında bir kutu eski karikatür dergisi bulması, Wenders'in Nicholas Ray'in *The Lusty Men* filminin açılışından aldığı bir ayrımdır.[13] Gelgelelim ümitsizliğin, Bruno'nun sessizce ağlamasının görsel imgeleri bile, geçip giden trenlerin ve nehirdeki tarak makinelerinin gürültüsüyle boğulur. Adamların varlığı, tıpkı *Hiroshima, mon amour*'da açık pencereli otel odasındaki iki sevgilininki gibi dış seslerin müdahalelerine, uygarlığın hareketli makinelerine karşı korumasızdır. Göremediklerini duyarlar ve "yuva" onları dışarıya karşı korumaz. Eğer yuva bastırılmış olanın geri dönüşü, bir ulusun yozlaşan tarihinin küçük bir dünyasıysa, onun geri dönüşü hafızadan silinendir ve kök salamaz. Onun kimliği, yokluğunda yatar. Kimlik, şu andaki harekettedir. Bu yüzden Bruno, bu ziyaretin ona zamanın tarih olduğunu anlamasını sağladığını savunur.

Ev iki yıl sonraki Fassbinder'in tarihsel filmi *The Marriage of Maria Braun*'daki yıkık evle benzerlikler taşır. Savaştan sonra yaşamının iyiye gitmesiyle birlikte, Maria ailesinin harap evine düzenli ziyaretlerde bulunur. Ev, 1945'in savaş yıkıntılarının bir imgesi olarak, on yıl boyunca yıkık dökük bir halde yaşar gider. Bu arada, Maria'nın talihine, kıvamında bir fırsatçılık ve zamanla daha iyiye doğru yol almalı görüşü yön vermektedir.[14] Fassbinder'in filmi; evi, ekonomik düzelmeyle birlikte, sürekli olarak geçmişi anımsatan bir şey olarak kabul ettiğimiz doğrusal, fakat olaylara dayalı bir öyküdür. Wenders'de neredeyse özdeş olan imge içpatlamalıdır. Evin haraplığının açık bir kaynağı yoktur. Çürümenin

13. Wim Wenders, *Emotion Pictures*, (Londra: Faber and Faber, 1989), s. 114-5.
14. Pierre Sorlin, *European Cinemas: European Societies 1939-1990* (Londra: Routledge, 1991), s. 185.

hangi tarihte başladığını asla belirleyemeyiz. Ama yine de, onu tekinsiz bir şekilde savaşın yıkıntıları ile ilişkilendiririz. Çünkü siyah-beyaz çekilen Wenders'in filmi, savaş sonrasına ait yeni-gerçekçi bir tavırla "herhangi-bir-mekân"ı ustaca kullanır. Film tüm yeniden yapılanma dönemini yaşamış görünür. Aynı zamanda, filmin olmayan imgelerinin geniş perde formatı, engin mekânlarda dolaşmalar, zamanın hızlanıp yavaşlaması, yuvanın ve ailenin yokluğu, ekonomik mucizelerin olmayışı, modern kentin ve kırsal cemaatın yokluğu, onu 1970'lerin bir filmi olarak sağlam bir şekilde modern tarzın arasına koyar.

Film gerçeğin ve gerçekdışının, algılananın ve hayal edilenin farklı bir şekilde kaynaşmasıyla son bulur. İkilinin pervasızca konuştukları terk edilmiş bir sınır noktasında sarhoş gösterisi, bize filmin akışı boyunca ne bir sınır bekçisine ne de Amerikan servis görevlisine rastlamadığımızı anımsatır. Bunun yerine, benzer düşmanın -Alman komünistlerinin- yakın varlığına ve kısa bir süre önce birlik olunan müttefiklerin -Amerikan ordusunun ya da bir duvar yazısında belirtildiği gibi "Georgialı çirkin kıçların"- varlıklarının izlerine rastlarız. Filmin bir noktasında tek bir silah sesi vadi boyunca yankılanır, fakat bu olaydan sonra hiçbir şey olmaz. Doğu ile Batı arasındaki çatışmayı anımsarız, fakat bir şişe içkiden sonra karşılıklı savurdukları hakaretler yüzünden kavga edenler Bruno ve Robert'dır. Kavgalarını, geceyi geçirmeyi hazırlandıkları Amerikan sınır karakolu çerçeveler. Filmin en ünlü tümcesi olan "Yanki'ler bilinçaltımızı sömürgeleştirdi"; bizi, kendi itirafıyla bir kız arkadaşıyla bozuştuktan sonra, Bruno'nun bilinçaltını sömürgeleştiren Amerikan liriğine götürür: "Bir kadınım var, olabileceği kadar ortalama". Amerikan lirikleri, onun duyguları kadar, duygularından kaçışını da yansıtır. Yolda geçen yaşamı dayanılır kılan Amerikan lirikleri, onları kültürel vekiller olarak tanımlar. Birlikte söyledikleri şarkılardan biri olan 'Just Like Eddie', Eddie Cochrane'a saygı göstermek için onu İngilizce sözlerle yorumlayan Heinz adında bir Alman şarkıcı tarafından söylenir. Robert ve Bruno, *A bout de souffle*'de Belmondo'nun Bogart'ın dublörü olması gibi, Amerikan yol filmlerindeki kahramanların yerini alan

dublörlerdir. Ama yine de onların bundan daha fazla bir şey olduğunu sezinleriz. Çünkü iki adam aslında hiçbir şekilde kahraman değildir.

Bu, bizi filmdeki temel yer değiştirmeye götürür. Bruno'nun gişedeki kızla kısa karşılaşmasının da açıkça gösterdiği gibi, kadınların olmayışı filmin temel olmayışıdır. İki adamın ilişkisini eşcinsel-erotik olarak yorumlayan okuma bu gerçeği gözden kaçırır. Erkekler arasında neredeyse hiçbir bağ yoktur. En etkili imgeler uzaklığın, çekingenliğin, tuhaflığın ve ötekiliğin imgeleridir. Wenders Amerikan melodramının güçlü ve sarsılmaz sadakatinin karşısına dobralığı, ancak ilişki bitmek üzereyken cereyan eden ender bir şey olarak diker. Yollarına devam etmek ve ayrı düşmek; kaçtıkları, başarısız oldukları ve hâlâ korktukları kadınların dünyasına geri dönmek anlamına gelir. Heteroseksüel ilişkilerin başarısızlığı filmin esasını oluşturur, ama güvenin daima kırılgan olduğu erkekler arası bağ bir telafi sunmaz. Doğaçlama konuşma ve kuvvetli sonuç çıkarma yeteneklerine karşın, Bruno ve Robert birbirlerine bağlanmaz. Bütün neşeli anlara rağmen, Rüdiger Vogler'in *Alice in the Cities*'de itiraf ettiği "korku korkusu" burada temel duygu yapısı olmaya devam eder. Faustçu her şeyi gözden geçirişi, görünürdeki her şeyin araştırılmasını vaat eden yol filminde, imgenin yer değiştirmesi en önemli şey olmaya devam eder. Akıcı, dolanan, lirik, yani yer değiştirmenin getirdiği bir lirizmle dolu zaman-mekân imgesinin diyalektiği, filmin Wenders'in en iyi filmi olmasını sağlar. Onun buradalık duygusunu yoğunlaştıran şey; hayali olanı, orada olmayanı bulmak için yapılan ölümsüz arayıştır.

VI.

Metalaştırılmış Şeytanlar I: Makine ve Maske

Vivra sa vie, Persona, The Conformist, The Passenger gibi birçok büyük modern film, *öznelerin* kendilerini meta olarak yaratmalarıyla ilgilidir. Bu, yazınsal yabancılaşmanın romantik izleklerinin açık seçik bir kodlanması değil, romantik duyarlılıktan önemli bir uzaklaşma, film anlatılarının, modern yaşamın boşluğuyla ve onun dünyasal baskılarının görünmez sınırlarıyla yüzleşen varoluşçu seçim fabllarına dönüşmesidir. Bu yüzden, neo-modernler toplum dışına itilmiş robotların, bozulmuş-makineler-olarak insanların Dışavurumcu *topoi*'larını (klişelerini) yeniden canlandırmaz, ama vicdanın uygulamada terk edildiğinde bile ontolojik bir varlık olduğu, akılcı burjuvalar arasında kötü inanç korkusu uyandırır. Sartre'ın ileri sürdüğü gibi, kötü inanç kendini aldatmadır; kolay ya da güç durumlarda kendine ihanet etmenin sınırsız çeşitleridir. Bu, günlük bir olaydır; görünürde bir değer taşıdığı düşünülen her şeyi metalaştırmanın ve bir şapka hareketiyle maddi nesneyi sihirli simgeye dönüştürmenin bir parçasıdır. Maddi nesneleri metalaştırmanın sırrı, tabii ki kendini metalaştırmayı da içerir. Pazarlanabilir benlik, *Vivra sa vie*'deki Parisli fahişe Nana gibi, Avrupalı modernistlerin ana motifidir. Burada kötülüğe ve haksızlığa karşı soylu savaşımların klasik kahramansı ikilemleri ve eski romantik kendini beğenmişlikler, yerini, kötü inanca direnmek için gösterilen dü-

zensiz ve karşı-kahramanca çabalara bırakır. Neredeyse hiçbir zaman seçeneklerin tam anlamıyla bilincinde olmadığımızdan ötürü, onlar asla basit değildir. Yine de, pazarlanabilir herhangi türden bir başarı, günlük yaşamımızdaki kötülüğe ve haksızlığa karşı direncimizi zayıflatabilir. Burada, dünya egemenliğine ilişkin Faustcu baştan çıkarmalar gerçekte asla bir tercih ya da sorun değildir. Kötü inanç daima acımasız, önemsiz ve yakındır; tek kelimeyle bayağıdır.

Sartre, başkalarını aldatma modeli üzerine kurulu bir kötü inancın temelindeki paradoksa dikkat çeker: 'Aldatılan olduğum durumda benim kapasitemden gizlenen gerçeği, aldatan olduğum durumda kendi kapasitemde bilmeliyim."[1] Sorun 'saklı' olmanın doğasındadır ve Sartre sansür uygulayan bilginin, benliğin amaçlı etkinliklerinin dışına konulduğu Freudcu bilinçdışını reddeder. Ama aynı zamanda kendiliğin çok yönlü doğasından kaynaklanan kendini aldatmanın farklı alanlarını temel alır. Kötü inanç, çeşitli benliklerimizden birinin diğer bütün benliklerin üzerine konması anlamında tam olarak benliğin reddedilmesi değil, tek bir karakterin başka bir karakter pahasına hüküm sürdüğü sahte bir önceliğin temel alınmasıdır. Aynı şekilde, kötü inanç, kişiliğin sahte idealinin temel alınmasını, bütün diğer şüpheli karakterlerimiz pahasına ideal karakterin istemli olarak yapılanmasını da gerektirebilir. Bu, uygun bir şekilde gözardı edilen diğer kendilikler pahasına kendiliğin tek bir alanında tutarlılık aramaktır. Burada Sartre, gerçekte modernliğin üstün araştırmacısı ve kendi birleşmesinin kaynağı gibi görünen merkezsiz modern benliğin çözümleyicisiyken, ona varoluşçu *dasein*'ın dünya-babası olarak yanlış bir rol verilmiştir. Sartre böylece, kamusal alanın yozlaşmalarına karşı potansiyel bir sığınak olarak kullanılan kişiliğin romantik kibirini terkeder ve doğal olarak, kamusal alan modern filmin kötü inancının ağını oluşturur. *La notte*'den itibaren sinema, bize günlük yaşamımızdaki de-

1. Jean-Paul Sartre, *Being and Nothingness* (Londra: Methuen, 1957), s. 49. Sartre'ın ontolojisindeki kötü inancın karmaşıklığı Phyllis Morris tarafından tartışılmaktadır: 'Self-Deception: Sartre's Resolution of the Paradox', H.Silverman ve F.A.Ellison (der.) *Jean-Paul Sartre: Contemporary Approaches to his Philosophy* (Hassocks: Harvester Press, 1980), s.30 ve sonrası.

ğerli armağanlar olan oluşların ve yapıp etmelerin koşullar altında nasıl ustaca metalaştırıldıklarını gösterir. Kültürel piyasaya karşı direnilebilir, fakat suç ortaklığı her zaman bilinçli olarak gerçekleşmez. Yine de Sartre'ın görüşü, filmde çok büyük bir önemi olan ve kötü inançta örtük olarak bulunan bir şeyleri gözardı eder. Kötü inanç yalnızca metalaşmanın bize getirdiği güce teslim olmak değil, aynı zamanda metalaşmanın daima su yüzüne çıkardığı ve 'ikiz'in sinemasının temeli olan kutupsal karşıta da teslim olmaktır. Kötü inanç benliğin metalaştırılmış Öteki olarak yansıtılması, ruhun aklı ve modernliği tümden reddedenlere satılması ve akla saldırının bir parçası olarak benliğin yok edilmesidir. Bu durumda kötü inanç, modernlik hakkındaki sahte eleştirilerini intikam arzusuna dönüştürür.

Metalaştırılmış karakter kendini piyasada satmaya çabalarken, onun *üst beni* kendini başka efendilere bir köle olarak sunar. Bu üst ben, yirminci yüzyıl Avrupası için faşizmde tartışılmaz kökenleri olan modernliğe karşı şeytani bir başkaldırıya katılır. Burjuvanın faşizmle karşılaşmasının izleri, faşist canavarın *promethean* bir tavırla değil, zorbalığın hizmetinde bir alçak olarak burjuva vatandaşın ikizi şeklinde ortaya çıktığı modern sinemanın özünde sürer. *The Damned, Salo, Lilli Marlene, 1900* ve *The Serpent's egg* gibi filmlerdeki faşist şeytanın geçmişe ilişkin imgeleri, zaman zaman kendi isteklerine düşkün ve *kitsch* olana yönelen şeytanlığa karşı büyük bir ilgi duyar. Modern yönetmenler ilgilerini çeken çöküşlerin çoğunun suçunu, çok uygun bir şekilde askerlerin modası geçmiş müdahalelerine yüklemişlerdir. *The Night Porter*'ın sado-mazoşist *kitsch*'inde daha güçlü ve kötü bir öğe vardır. Ama daha önemli olan bir şey de vardır: 1960'ların sonuna doğru, sinemadaki yeni cinsel ve siyasi ifade özgürlükleriyle birlikte, Avrupa'nın kolektif geçmişinin hayali olarak şeytani dönüşü, neler olduğunun saplantılı, düşsel hayal edilmesi, bitmemiş bir tasarım ve bir zaman-mekân hayali olarak faşizm korkusu da söz konusuydu.

Geriye dönük hareketin İtalya'da başlamış olması bir rastlantı değildi, çünkü orada faşist geçmişten kopmanın herhangi bir Avrupa ülkesindeki kopuş kadar tamamlanmamış olduğu savunula-

bilirdi. Savaş dönemindeki yeni İtalyan sineması anti-faşist olmakla birlikte, Mussolini'nin savaşçı oğlu Vittorio'nun koruyuculuğundan ilginç bir şekilde yararlanmıştı.[2] Yeni-gerçekçiliğin dönüm noktası *Rome Open City* filmindeki (daha sonra Fellini, Visconti, Bertolucci, Pasolini ve Caviani'yi cezbeden) erotik sadomazoşizm, Gestapo'nun Rossellini'nin papazına yaptığı son işkencede zaten vardır. Buna karşıt olarak, De Sica'nın *The Garden of the Finzi-Continis* ve Francesco Rosi'nin *Christ Stopped at Eboli* uyarlamasındaki faşist dönemin mitolojik öğelerden arındırılması, gelişmekte olan modern ötekiliğine karşın ve yalnızca dışardaki düşmana (Hitler) değil, içerdeki şeytani düşmana (Mussolini) duyduğu ilgiye karşın yeni-gerçekçiliğin kalıtını yerine oturtur. Rossellini'nin bu klasik filminde, lezbiyen Alman Subay İtalyan ihbarcılarını ihanete zorlamak için, onları tam anlamıyla baştan çıkarır. Bu ihanet, filmin yönetmeninin izleyiciye iletmeye çalıştığı gizli bir erotik cazibe taşır. Buñuel başta olmak üzere birçok kişi, işkence gören papaz bir odadayken, Alman subayın başka bir odada İtalyan kadınla oynaştığı sahneyi basit ve kaba olarak görüp şiddetle karşı çıktı.[3]

Buradaki geriye dönük harekete, kendini haklı çıkarmanın eklemli ve zeki yöntemleri eşlik ediyordu. Fellini faşizm, etkili sözler ve *Amarcord*'da komik, kaba ve saçma olarak gösterişli bir şekilde sergilediği engellenmiş gençler arasında önemli bağlar görürken, Visconti ve Bertolucci Avrupa tarihine ilişkin *Freudcu-Marksçı* kuramlarını kaynak olarak kullandılar.[4] Ama sinema için asıl sorgulama, geriye dönük hareketi neredeyse tamamen kaplayan aklın ve akıl dışının ikiciliğinin ötesine geçmektir. Aynı zamanda daha ileri bir ikiciliği, yani geçmişin ve bugünün ikiciliğini de sorgulamalıdır. Geçmişi düşlemek, Welles'in *Citizen Kane*'de ustaca kurduğu bir sinema özelliği olan, bugünle birlikte varolan geçici bir hayale dönüşür. Bertolucci'nin *The Conformist* ve *The Spider's*

2. Sam Rohdie, *Antonioni* (Londra: BFI, 1989), s. 9-11.
3. Luis Buñuel, *My Last Breath* (Londra: Fontana, 1985), s. 225.
4. Fellini'nin *Amarcord*'a ilişkin düşünceleri için bkz: Peter Bondanella (der.) *Federico Fellini: Essays in Criticism* (Oxford: Oxford University Press, 1982), s. 32-3.

Stratagem'de ele aldığı şey, Welles tarzı karşı çıkış; yani geçmişin hem orada bulunan hem de bulunmayan, ya bakışı yakan ya da hiçliği besleyen son derece yanıltıcı parlak imgelerine karşı çıkıştır. Bu noktada, İtalyan trajedisinin bir düşü, Amerikan dramının Welles tarzı trajedisinin yerini alır. Yalnız dolandırıcı Kane'in yükselişi ve düşüşünün yerini, sadece *il Duce* değil, etkileyici ve hain kolektifin yükselişi ve düşüşü alır. Bertolucci'nin Borges'in öyküsünü serbest uyarlamasında, baba, araştırmacı oğlunun tıpatıp kendine benzeyen görüntüsünde sonradan faşistlerle işbirliği yapan bir gerilla kahramanını canlandırır. Moravia'nın romanına daha sadık kalarak yaptığı yorumda, Bertolucci yine de çizgisel anlatıyı geriye dönük parçalardan, konformistin faşist dünyasını sinematik görüntülerin bir pastişiyle çerçeveleyen parçalardan oluşan bir mozaiğe dönüştürür. Zaman artık gerçek tarih değil, film tarihidir; biçem ve moda ise sokakların değil, stüdyonun biçemi ve modasıdır.

Mekân, bir başka Welles başyapıtı olan *The Trial*'ın ortaya koyduğu karşı koyuştan esinlenen bir gösteri olarak tarihin yeniden sahnelenmesidir. Bu, kameranın ve karakterin hareketinin sürekli bir çelişki içinde olduğu kocaman düz yüzeylere karşı uzun çevrinme çekimleriyle, bize doğru ilerleyen kameraya karşı yürüyen ya da ters yöne kaymakta olan kameradan uzaklaşan kişilerle belirlenmiş bir Clerici'dir. Clerici minyatür bir robot olarak o kaskatı yürüyüşüyle kahramansı faşist mimarinin geniş görkemli mekânlarında geçici bir süre için bulunsa da, o, faşist kör akıl hocasının yayın yaptığı kayıt stüdyosunda, onun dışında herkesin neşeyle dans ettiği Paris lokantasında ve sona doğru Quadris'e yapılan kendisinin teşvik ettiği suikaste taş kesilmiş bir şekilde tanık olurken arabasının arka koltuğunda oturan bir tutsaktır. Bütün bu ayrımlarda, cama yapışmış ve açıkça saydam bir şekilde camın arkasından görünür. Joseph K. görülmemiş suçunu suçlu bir şekilde protesto ediyorsa, Clerici ihaneti ve suç ortaklığında oldukça şeffaftır. Clerici körlük imgeleri ve Platon'un oldukça uzun mağara eğretilemesiyle tekrar tekrar ruhsal bir kör olarak gösteriliyorsa, görmeyen işbirlikçi kendisini asla ışıktan uzaklaştıramaz. Çin lo-

kantasında katil bakıcısı Mangiello'dan saklanırken, *The Trial*'dan ve *Psyco*'dan alıntı olan sallanan ampul, onun kapı arkasındaki korkulu yüzünü ortaya çıkarır. Burada, Bertolucci derinliğin ve gömütün, sonsuzluğun ve tutsaklığın Dışavurumcu aşırı uçlarını yankılar; fakat onun dikdörtgen çizgileri ve perspektife titiz bağlılığı düşsel hayal edileni İskandinav'dan çok Akdenizli, Gotikten çok klasik kılar. Daha doğru bir deyimle "neo-klasik" olmasını sağlar. Çünkü mimari açıdan konuşacak olursak, Clerici faşist pastişin *agorafobili* tutsağı olarak çerçevelenmiştir. Kendisi kör olduğu için daima görülür. Amaçlı olduğu için de daima metalaştırılır. Son olarak, o Alpin ormanlarındaki cinayetleri sinemadaki bir izleyici gibi edilgin bir biçimde izler. Ama bu cinayetler onun özel görevinin parçalarıdır. Böylece, Clerici hiç rol yapmadan rol yapmış olur.

Clerici rol yapmayı seçmekle metalaşır. Şeytanlarını kovmaya çalışırken, kendisi bir şeytana dönüşür. Çocukken iğfal edilişi, babasının deliliği ve annesinin uyuşturucu bağımlılığı gibi aile korkularından kaçarken, daha büyük düzeyde toplumsal korkular yaratır. Paris'te balayı yaparken, karısını umursamaz ve Anna Quadri'de gerçekten arzuladığı kadını keşfeder. Ama Anna'yı da ancak *kendi* arzularının dişi yansıması, kendisinin özgürlüğe kavuşmuş, dişileştirilmiş, biseksüel, çift cinsiyetli, narin fakat güçlü, İtalyan fakat anti-faşist ikizi olarak idealleştirerek arzulayabilir. Bale sınıfının bütün duvarları ayna kaplı olduğundan ötürü, özgür ve zarif hareketleriyle Anna'nın görüntüsü her yerden görülebilir. Clerici koridorda durup otel odasının kapısından Anna'yı yeni karısını baştan çıkarırken izlerken ve Anna onun gizli bakışını hissedip de meydan okurcasına baktığında sezdiğimiz düşsel röntgenciliktir. Kadının okşamalarını izlerken, hem kendisini tehdit eden bir kadını hem de kendisinin dişileşmiş bir karakterini izlemektedir. Kadını kendisini aldatırken izlerken, aslında kendi benliğinin ideal özgürleşimini ve bu özgürlüğün ne kadar belirsiz bir uzaklıkta göründüğünü izler. Anna erotiktir, biseksüeldir, özgürdür ve anti-faşisttir. Bunların hepsi, Clerici'nin artık sahip olmadığı niteliklerdir. Heteroseksüel, bastırılmış, boyun eğmiş, ahlak ile ilişiği olmayan biri olarak, kadının niteliklerini ele geçirebilmek için vücuduna sahip

olmaya çalışır. Ama kadın baştan çıkarıldığında bile ele geçirilemeyen ikiz olarak kalır. Vücutların geçici ilişkisi ruhların değişmez uzaklığını alaya alır.

Clerici aynı zamanda hem metalaşmış şeytan hem de şeytanlaşmış meta, hem Mussolini'nin aşağılık kölesi hem de içten pazarlıklı katil, geniş açık mekânların esiri ve arzudan kaçan kişidir. Bertolucci, kurduğu zaman-mekân görüntüsünün zarif yapısını yarımyamalak sonun ucuz Freud tarzı melodramıyla bozar. Zaman bir kere *flash-back*'lerden kurtulup Quadris'in öldürülmesinden sonra tekrar çizgisel hale geldiğinde ve Mussolini'nin devrildiği ana doğru bir sıçrama yaptığında, film kaybolur. Film özellikle de Clerici'nin çocukluk anılarında onun siyasi nevrozunun gelişmesine neden olan yaşlı homoseksüel şoförün anlamsız suçlamalarında kaybolur. Bertolucci'nin tarihe tutunuşu zayıfladıkça, film etkileyici ve boş hale gelir ve çocukluk sarsıntılarının yeniden ortaya çıktığı bir Resnais, Godard ya da *The Trial*'dansa *Marnie*'ye daha yakın olan sonuca doğru tarz değiştirir. Bu ani geçiş, faşist geçmiş sorununun post-faşist bugünde çözüme kavuşmadığı ve soruşturan kahramanın hem onun vefasız babası olduğu hem de olmadığı *The Spider's Stratagem* adlı filmde Bertolucci'nin tamamen kaçındığı etkileyici ve isterik bir boşluk duygusu uyandırır. Donald Sutherland'in faşist zorbalığın sınırlarını zorlayan yapay bir sadist olduğu ve De Niro ile Depardieu'nün, sosyalist iyi huyluluğu Abbott ve Costello'nun kaba seviyelerine indirmelerine izin verildiği muhteşem pembe dizi *1900*'de Bertolucci tekrar saf bir etkileyiciliğe doğru kayar. Burada, Bertolucci'nin akıcı kaydırmalarının ve lirik kesmelerinin bilinçdışı parodilerindeki etkili sözler, neredeyse hiçbiri İtalyan olmayan Batı sinemasının yıldızları İtalyan deneyimini alaya alırken son derece acımasızdır. Diğer filmlerden çok bu filmde, insan 1980'e gelindiğinde modernin sinemaya ilişkin anının bittiğini sezer.

Avrupa burjuvazisinin modern tarihindeki temel hatası faşizmin üstüne atlamaktır. Clerici kötü inanca kolayca, örneğin *The Trial*'daki Joseph K.'dan çok daha kolayca teslim olur. Post-faşist devirde direnme daha güçlüdür, fakat baştan çıkarıcı şeyler hâlâ

vardır. Şeytansı ve metalaşmış olanlar kapitalist baştan çıkarmanın Scylla ve Charibdis'i olmaya devam etmektedir. Ama bu kez politik sermaye olarak değil, kültürel olarak bunu yaparlar. Modernlerin Dışavurumcu tarzında siyasi olan, alegorik hale gelir. 1971'de, Lang ve 1920'lerin diğer yönetmenlerinin alegorik üslûplarından yola çıkarak, Herzog korkunç Basque fatihinden Hitlerle tarihsel bir koşutluk taşıyan bir Aguirre yaratır. Amazon'a bir saygı gösterisi olarak El Dorado'ya doğru nehir akıntısı yönünde yapılan ve Pizarro'nun gezisinin devamı olan yolculuk, aynı zamanda Nazi Götterdämmerung'una doğru bir yolculuktur. Yolculuk tüyler ürpertici bir biçimde dakiktir. Aguirre, kralın görevine salda son verir ve hizmetkârını öldürür. Bütün bunları, papaz anlatıcı ikiyüzlü bir şekilde olaya müdahale etmeyi reddederken, 16. yy'a değil, 20.yy'a ait bir mürettebatın zorlama oylarının arkasına sığınarak yapar. Yolculuğun kendisi Heidegger'ci uyuşukluk ile Wagner'ci coşkunluk, *dasein*'ın günlük huzursuzlukları ile aşkınlığın kuruntulu yanlış inançları arasında şiddetle gidip gelir. Aguirre ölmekte olan kızıyla birlikte El Dorado krallığına girdiğine dair sanrılar görürken; kızılderililerin saldırısına uğrayan, hastalığa yakalanıp yavaş yavaş ölen mürettebat akıntıda dönüp duran çaresiz saldaki bir ceset yığınına indirgenir. Kendi yer değiştirme üslûbunda 30 yıl geriye gitmek için, Herzog 400 yıl geriye gider ve anayurdu Bavyera'nın topografisinin yerine Amazon ormanlarını koyar. Böylece, modern alegori olarak tarihsel destan, çok uzaklarda ve çok eski zamanlarda kalan, ama yine de esrarengiz bir şekilde yakın olan bir zaman-mekân imgesinin karmaşık ikizlemesiyle biri fiyatına iki ayrı tarih ve iki ayrı zorba ortaya çıkarır.

Çok daha farklı bir film Lang'a bağlanan tehditi gösterir, fakat bu filmde siyasi bağ kopmuştur. O *Metropolis*'in post-faşist dönem için yapılan bir devamıdır. Antonioni'nin *The Red Desert* adlı filminde(1964), işçilerin hoşnutsuzluğu kızıl bir tehlike ya da siyasi bir kıyamet değil, sıradan bir olay, beklenen bir grevdir. Bu olay, temel harekete çevreseldir ve Moloch fabrikası bir makine olarak artık yer altında değil, Ravenna bataklıklarının kenarındadır. Teknoloji artık politikaya değil, kültüre bağlıdır. Antonioni stüdyo Mo-

loch makinesini kendi mekânsal şizofrenisine sahip modern bir İtalyan fabrikası olarak doğallaştırır. İç mekânları temiz, modernleştirilmiş, yüksek teknolojiye uygun ve saydamdır. Dışı ise ışık geçirmez, köşeli, kirli ve tehdit edicidir. İçi bir oksijen salonudur, dışı ise zehirden ve pislikten oluşan bir sis bulutu içindedir. Biraz uzaktaki kentin binalarının bembeyaz iç mekânları hem tüketici temizliğinin koruyucu kabuğu hem de ruhun ölümüdür. Zehirlenmiş bir manzaranın dumanlı dış yüzeyi; görüşün üzerine örtülen bir perde, aynı zamanda da bedenin yokedicisidir. Hepsi de yatay olarak çentikli olan sayısız bacaların ve direklerin oluşturduğu teknomanzaralar; derinliksiz görsel alanlar, perspektifin kabaca düzleştirilmesi, göze geçirilen köşeli bir zırh, bütün ana renklerin yok edilişi, teleobjektifle nesnel bir bağdır. Bu film, geniş perde filmde Dışavurumcu renklendirmenin ilk önemli örneklerinden biridir. Bu yalnızca Lang'la değil, Murnau'yla da olan izleksel benzerliklerle güçlendirilmiş bir olgudur. Eleştirmenler ağaçların tepesinde sanki yerde, kirli toprağın üzerinde kayıyormuş gibi görünen ve karaya doğru gelen geminin aşırı telefotografik çekiminden sık sık söz ederler. *Nosferatu*'da Drakula'yı Bremen'e sessizce taşıyan, ağır ağır ileri doğru kayan gemi gibi, Doğu'dan gelip hastalık ve ölüm getiren yabancı bir gemi olduğunu pek fark etmezler. Ama Antonioni Doğu'dan gelen vampirleri ve makinenin içindeki şeytanları etkili bir biçimde mitolojik öğelerden arındırır. Ekoloji artık burjuva ruhunun zehirlenmesine ilişkin bir analoji haline gelir. Makinenin bir yüze sahip olmayan mekanik hareketi. Richard Harris'in oynadığı mühendisin kaba ve boş dış görünüşüyle insan kılığına girer. Şeytana ait olma, Monica Vitti'nin mühendisin karısı ve Harris'in sevgilisi aşırı duyarlı Giuliana'yı sergileyişinde, yok olmayacak kadar derin, ama gerçek deliliğe dönüşmeyecek kadar bayağı olan günlük bir nevroza dönüştürülür. Nevroz hiçbir şeyi çözümlemeyen ekolojik yazgıya karşı koyma, dolanma, dalgalanma ve düzensizliktir.

Antonioni'nin dörtlemesi boyunca, Monica Vitti erkek hainliğine; aynı anda hem yakın hem de kozmik, hem kişisel hem de küresel olan bir hainliğe karşı kadın direnişinin ikonudur. Bu, erkek-

lere, kadınlara ve bütün dünyaya ihanet eden bir hainliktir. Bergman'ın *Winter Light*'dan sonraki yapıtlarında, aynı direniş, kadınların dünyasında *içpatlamalı* bir güç haline gelir. Ama *The Silence, Persona, Cries and Whispers* gibi Bergman'ın o dönemde çektiği büyük filmlerin içten doğası, onların önemini görmemizi engellememeli. Bu filmler, doğayı ve kültürü, bedeni ve ruhu birleştiren ikonik bir manzaranın dışında yer alan kör edici imge olarak kadınların iç dünyasını sabitleştirir. Tıpkı İbsen gibi, Bergman da İskandinav doğasının imgelerini ve Avrupa çeperinin yankılarını akla getirir. Strindberg gibi, mahremiyetin çatışmalarını, karşılıklı ya da kolektif bir yalnızlığa bürülü varlıkların çileli mahremiyetini araştırır. *Persona* Bergman'ın modernlik üzerine yaptığı en büyük yapıtıdır. Filmin boyalı iç mekânları ve ıssız deniz manzaraları modernliğin kalbini oluşturan uygarlığın dolaylı görüntüleridir. *Persona* mahrem, duyusal, karmaşık ve dişildir. Ama aynı zamanda, faşizm sonrası bir dünyada sosyal demokrasinin zayıflıklarını anlatan bir öykü olarak, Bergman'ın Avrupa'nın refah düzeyi en yüksek devletinin ruh sağlığıyla çelişik duygulu karşılaşmasının öyküsü olarak da okunabilir. İsveç'in bakım ideolojisinin ironikleştirilmiş eleştirisi; oyunculuk performansının kaçamak çözümlemeleri ve yönetmenin Nazi geçmişinden duyduğu sürekli suçlulukla dengelenir. Daha sonra, Bergman kendi otobiyografisinde 1930'larda henüz gençken Almanya'yı ziyaret edişini, Nasyonel Sosyalizme duyduğu ilgiyi ve bu ideolojiyi film kariyerinin başında, İsveçli sinemacıların derin görüş ayrılıkları gösterdiği savaş sırasında ailesiyle birlikte destekleyişini belgelemiştir. *Persona*, Bergman'ın kamplarla ilgili ilk belgesel filmleri ilk gördüğünde ve asla tahmin edemeyeceği felaketleri uygulayan bir sisteme kişisel olarak bulaşmış olduğunu hissettiğinde duyduğu derin suçlulukla ilgilidir.[5]

Bu sürekli suçluluk ve onun kurumsallaşmış karşıtı olan sosyal demokrat ilgi, *Persona*'nın ikizin gizemini sunumunda son şeklini alır. Burada, benliğin ve Öteki'nin tinsel eşdeğerliği ve eşit ontolojisi, onların başka bir yerde özne ve nesne, aktif ve pasif olarak yapay bir biçimde ayrılmalarını basit ve kaba gösterir. İkiz özne

5. Ingmar Bergman, *The Magic Lantern* (Harmondsworth: Penguin, 1988), s. 119-31.

ise, o halde özne de ikizdir. Bergman, ikizleme sürecinin filmin yaratılmasında şiirsel bir şekilde düşünümsel olduğunu bütün diğer yönetmenlerden daha iyi anlamıştır. *Persona*'da sinir krizi geçiren oyuncu Elizabet Vogler'i canlandıran oyuncu (Liv Ullmann), dişileşmiş karakterini oyuncu-rolündeki-oyuncuda; görevi karakterleri oynamak olan birinin karakterinde arayan bir sinemacının, Bergman'ın yaratısıdır. Burada, Vogler rolünü sahnede değil, *sahne dışında* oynar; karakterini zayıf ve saf hemşire Alma'ya damgalarken, yıkıcı sonuçları göze alır. Çünkü, konuşmadığı halde, Elizabet rol yapmaktan kendini alamaz. Bu oyunculuk, teknik öğeler ciddi bir biçimde zayıfladığında bile devam eder. *Persona*'nın esinli estetiği sonsuz bir geri dönüştür. Elizabet'in konuşma yetisini kaybetmesine ve oyunculuk gücünün zayıflamasına neden olan bir kriz bile, eninde sonunda birçok bakımdan usta işi ve güçlü bir oyunculuk olup çıkar. Sessizliğin gücü, başka bir kadının ruhunu ele geçirmesini sağlar.

Elizabet'in bakıcısı Hemşire Alma'yı (Bibi Andersson), derin meslek duyusuna karşın, yalnızca modern bir bakım tarzının saf cisimleşmesi ya da soyut bir ilkenin mükemmel dişi *apotheosisi** olarak görmek yanlış olur. Sonuçta Bergman, Alma'nın bakımının arzuyla yıkıma uğradığı ve şöhretli oyuncu "ünlü" kadının, hastanın bir arzu ikonu, düşsel bir sevgili haline geldiği iki kadın arasındaki yıkıcı bir aşk ilişkisini ima eder. Hastane odasının yatay yapısı ve siyah-beyaz olarak belirlenen kasvetli hijyen duvarlar, Elizabet'in Alma'nın yardımıyla sağlığına kavuştuğu doktorun yazlığına aktarılır. Bu ev de aynı yatay yapıya sahiptir, pencereleri beyaz tül perdeler örtmektedir. Oda çıplak ve soğuk bir mekândır: Ortalıkta görünen çok az nesne vardır ve bunların arasında önem taşıyanı yok denecek kadar azdır. Denize bakan evin sisli hatları, hastanenin beyaz çevresini anımsatır. Karışıklık, gelenek ya da geçmiş yoktur. Her şey yaşayan anın içindedir. Birer farklılık simgesi olan Alma'nın üniforması ve Elizabet'in geceliği yok oluverir. İki kadın benzer şapkalar, benzer mayolar ve benzer elbiseler giyer. Güneş-

* *apotheosis* [Yun.]: tanrılaştırma; ölümlüleri Tanrı katına çıkarma; bir kişiyi ya da ilkeyi aşırı derecede yüceltme; kutsal kabul edilen düşünce ya da ülkü. (ç.n)

te, sanki ikizlermişcesine, geniş kenarlı şapkalarının uçları birbirine dokunacak şekilde yanyana, samimi bir şekilde çerçevelenir.

Ama ikisi, iki ayrı kutuptur, konuşmanın ve sessizliğin kutuplandır. Alma durmaksızın konuşurken, Elizabet dilsizliği bir silah olarak kullanıp, olası en az jestle ve beceriksiz hayranına olabildiğince az karşılık vererek bir strateji salıneler. Kendinden emin olmayan Alma, Elizabet'in ustaca ve teatral bir havayla sergilediği baştan çıkarıcı sessiz karşılıklar karşısında, genç oğlanlarla yaşadığı cinsel deneyimleri kendiliğinden itiraf etmeye zorlanır. Alma bir kez konuşunca da , kendini bütün özel cinsel sırlarından yoksun bırakılmış ve savunmasız hisseder. Yine de sessizlik silahı, görünür bir sahnesi olmayan günlük dinlemelerin sessiz dikkatidir. Sade duvar ve sandalyeler karşısında sade yüzüyle Elizabet'in yazlıktaki söz dinleyen görüntüsü; Bergman'ın bize ilk başta, Elizabet'i Electra olarak sahnede, siyah peruk ve ağır bir makyajla orta yakın çekimde spotlara karşı çerçevelediğinde gösterdiği görüntünün tam karşıtıdır. Elizabet tiyatronun süslerinden yoksun bırakıldığı halde, edilgin oyunculuk sanatında hâlâ büyüleyicidir; asıl etkin oyuncu Alma ise ilgili, savunmasız ve baskıcı olamayacak kadar dürüst birisidir. Rolün tersine çevrilmesi her yönüyle olmasa da tamamlanmıştır. Alma rol yapar, ama iyi bir oyunculuk sergileyemez. Elizabet iyi bir oyunculuk sergiler, ama rol yapamaz. Her şey değişmiştir, ama yine de aynı kalır.

Soyadı 'kuş yakalayıcısı' anlamına gelen Elizabet Vogler, Bergman'ın filmlerinde aynı adı taşıyan diğer büyücülerin, özellikle de *The Face*'deki gezgin sihirbaz Albert Emanuel Vogler'in ustaca aktarılmasıdır.[6] *Persona*, aynı zamanda kendi doğasını gizlemeye çabalayan zalımetsiz bir büyücülük uygulamasıdır. Oyunculuk hem bir baştan çıkarma, hem de sinir hastalığında 'doğal' bir ifade bulan baştan çıkarma gücünün maskelenmesidir. Oyunculuk gücü, böylelikle oyun sergilemeyen benliğin nörotik hareketsizliği kılığına girer, fakat bu hareketsizlik kederin boşluğudur. Alma'yı kendisiyle başbaşa bırakmak, bu boşluğu doldurmanın bir yoludur ve

6. Marilyn Johns Blackwell, *Persona: The Transcendent Image* (Urbana: University of Illinois Press, 1986), s. 39-40.

burada, Alma'nın Elizabet'in yoksun olduğu bir şeyleri temsil etmesi önemlidir, çünkü diğer taraftan, heyecanlı hemşire, hastasının 'şöhreti' karşısında saygıyla karışık bir korku yaşamaktadır. Ayrılma, çeşitli çelişkili düzeylerde işler: Hemşire/hasta, kendiliğindenlik/ihtiyatlılık, toy/bilgili, akılcı/şeytani, tanınmayan/şöhretli, konuşma/sessizlik ve daha rahatsız edici olarak, sosyal demokrasi/faşizm. Karşıtlıklar böylece bazı eleştirmenlerin düşündüğü gibi, tek bir alegorik figürün bölünmüş *benlik'ini* göstermektense, iki kadının bölünmüş *benliklerinin* ikizlenmesini gösterir. Filmi okumanın en iyi tarzı; Alma ve Elizabet'i, çelişkili aşk ilişkileri özerklikten feragatı gerektiren zayıf özerk varlıklar olarak görmektir. Her biri, sahip olmadığı şeyi diğerinden almaya çalışır. Ama bu süreç, aynı zamanda tek taraflı bir baştan çıkarma sürecidir. Elizabet Alma'yı oyuncu'nun imgesi olması için baştan çıkarır ve bu baştan çıkarma edimi, bir yırtıcılık edimidir; Elizabet'in birdenbire başını eğip, Alma'nın kolundan bir vampir jestiyle kan emmesiyle bu yırtıcılık güdüsü ortaya çıkar.

Vogler'in taktiklerinin inceliği, Elizabet'in her kılığının Alma'nın imgeleminin olası bir hayali olarak görsel bir şekilde çerçevelendiği Bergman'ın iki kadını içine alan ince mizanseninden ayrı tutulamaz. Yazlıktaki gece ayrımlarında gerçek olanla düşsel olanı birbirinden ayırt etmek imkânsız hale gelir, çünkü psikolojik olarak, ikisi de Alma'nın kötü durumunun olası bir sonucudur. Özel cinsel itirafının sonrasında sarhoş Alma, kamera dışından kendi uyuma isteğini bile getiren bir ses duyar ve bu isteği kendi ağzından yineler. Bu ses Elizabet'in olabileceği gibi, Alma'nın sarhoş bilincinde var olan düşsel bir ses de olabilir. Bu bir düş ziyareti olabilir, ama senaryo sözcüklerin oyuncudan geldiğini belirtir: 'Yatağına gitmelisin, yoksa masada uyuyup kalacaksın', der Bayan Vogler sakin, berrak bir sesle.[7] Ama Vogler'in sözleri söylerken yüzünün çekilmemesi, sahnenin esrarengiz doğasını güçlendirir. Alma şafakta huzursuz bir şekilde uyanıp yatağına geri döndüğünde, belirsizlik artar. Beyaz gecelikli Elizabet, şafağın koridordan görülebilen kurşuni yarı aydınlığı içinden, yatak odasının karanlığına

7. Ingmar Bergman, *Persona and Shame* [illegible]: Marion Boyars,1983), s.59.

çekilir. Muhteşem bir şekilde aydınlatılan görüntü bir hayalet ziyaretidir, ama hareketinin bilinçli doğası uyurgezer imgeyi zayıflatır. Bitişikteki aydınlık bir kapıdan çıkar ve geri dönerek, yatağın yanında diz çöker ve dudaklarıyla Alma'nın yanağını okşar. Ayrıntı Alma'nın öteki kadına duyduğu bilinçaltı arzunun yansıması olarak okunabileceği gibi, kendisinden daha zayıf refakatçısında sezinlediği arzuyu 'oynayan' deneyimli oyuncunun sessiz oyunu olarak da okunabilir. Loş, gri ışıkta, oyuncunun görüntüsü ve hareketleri iki karşıt noktada işler; görüntü beyaz ve pusluyken, hareketler bilinçli ve oldukça tehdit edicidir.

Elizabet yeteneğini, kendi şeytanlığını metalaştırmak ve böylece, onu *nevrastenik* bir sessizliğin maskesi ardında gizlemek için kullanır. Ama onun şeytanlığı, doğasının vazgeçilmez bir parçası değildir. Yalnızca kılık değiştirme sırasında ve kılık değiştirme yoluyla varlığını sürdürür. Bu şeytanlık açık bir tahakküm arzusu ifade edebilir, fakat bu arzunun doyurulması yalnızca onun bilinçli olarak maskelenmesiyle artar. Diğer yandan, Bergman'ın filmi vicdanın gücü, vicdanla hilenin, suçlulukla tahakkümün karşıtlığı üzerinedir. Elizabet başansızlıklannın dolaylı olarak farkındadır ve bunları dolaylı olarak eleştirmektedir, fakat bu film, vicdanın zaman zaman arzudan daha çok bastırıldığı bir filmdir. Nitekim, korku veren görüntüye bakıldığında ansızın patlak veren şey dehşet değil, vicdandır. Bu iki kere olur; birincisi Elizabet'in hastane odasında, Saygon'da bir sokakta kendini ateşe veren Budist bir rahibin görüntülerini veren televizyonu seyrederken dehşete kapılıp yere çöküp kalmasıdır. İkincisi yazlıkta, Elizabet Varşova kenar mahallesi Yahudilerinin SS birliklerince sarıldığı bir fotoğrafa baktığında cereyan eder. Yahudi katliamına ilişkin görüntüler tanıdıktır ve ilk başta, Elizabet, hepimizin o anda hissettiği nefreti ifade ediyor gibi görünür. Ama her iki durumda da bakış belirsizdir. Kendini hem kurbanlarla özdeşleştirir hem de kendini onların acısının gizli kaynağı olarak tanımlar. Elizabet kendini hem bir zalim hem bir kurban, hem bir avcı hem de av olarak duyumsar. Kendi oğlunu terkedişini acılı bir şekilde anımsarken, dehşetini *hem* silahın ucundaki Yahudi çocukla *hem de* silahı tutan Nazi subayının acımasız

yüzüyle özdeşleştirir. Bu duyum, saf suçluluk ve korku gücüyle dayanılmazdır. Kendini hem kötülüğün kurbanı hem de kötülüğün kendisi olarak duyumsar. Görünüşünün ahlaksız değişimindeki suçluluk duygusu ve ruhundaki gerçeklik, yaşayan bir beden tarafından değil, onun *temsilcisi* tarafından, kişi tarafından değil, filmdeki figür tarafından harekete geçirilir.

Bergman'ın anlatısında can alıcı olan şey, ayrımların kesinliğidir. Alacakaranlıktaki ziyaret sahnesinden sonra, Elizabet'in kumsalda çerçeve dışındaki çömelme pozisyonundan fırlayıp, arkada uzun çekimle Alma'yı kaydeden kamera merceğinin fotoğrafını çektiği sahne gelir. Bu olay, izleyicinin alacakaranlık ziyaretine ve ondan sonra olanlara suç ortaklığını doğrular. Çünkü daha önce, alacakaranlık sahnesinde, Bergman, yatağın yanında duran iki kadından, Alma'nın saçlarını okşayan ve kolunu boynuna dolayarak hemşireye doğru yanakları birbirine değecek şekilde yaslanan Elizabet'in çekimine bir kesmeyle geçer. Kameraya sanki bir aynaymışçasına doğrudan bakma duygusu, Vogler'in elinin okşama hareketiyle güçlendirilir. Başları bir araya geldiğinde, Elizabet Alma'nın saçını ters yöne doğru ortadan fırçalar. Bu, aynı anda iki şeyi ima eder. Aynadaki görüntünün yön değiştirmesi ima edilir, böylece onların baktığı ayna olmamız gerekirken, onların görüntüsünün kapladığı aynaya bakarız. Aynı zamanda Vogler'in, Hemşire Alma'nın saçını ters yöne, *kendisine* daha çok benzemesi için, kesin bir benzerliği güçlendirmek, karanlık perdede iki dişi yüzü birleştirmek için taradığını ima eder. Burada, aynayla yansıtmanın karmaşık kullanımı tıpkı *Vertigo*'daki kadar usta işi ve inceliklidir. Üstelik, biz aynanın kendisini görmeden kadınların yansımasını ya da aynaya bakışını görürüz. Dolayısıyla, görüntünün 'değişmesi' bir bağlama sahip değildir. İzleyiciler olarak bizler, kolektif bakışı Elizabet tarafından yüzüne fırlatılan, kamera merceğinin arkasındaki röntgencileriz. Öte yandan, aynı zamanda, iki yüzün ayna görüntüsüyüz. Onlar bizim bakışımızın nesneleridir. Bizler de onların bakışının nesneleriyiz. Onlar birbirlerinin bakışının nesneleridir. Bergman sonra, Vogler'in bizim uzaktaki Alma'yı izlerken fotoğrafımızı çekip, biz Alma'yı izlemeye devam ederken kameradan (Alma'nın fotoğrafını çekmek için) uzaklaştığı, sonra da uzun çekime

dönerek sanki yalnızca edimini değil, izleyicinin tüm suç ortaklığı ayrımını da vurgulamak istercesine tekrar fotoğrafımızı çektiği kumsal sahnesine geçer. İstesek de istemesek de, onun müttefiği haline geliriz. İkizin izlenmesi, film boyunca sürekli olarak kendini yineleyen ve asla kaçamadığımız bir yüz, ayna, görüntü ve figür labirentidir.

The Red Desert gibi, *Persona* da Dışavurumcu biçimi mitoloji ve sanrıdan arındırarak toplumsal ve ruhsal gerçekliklere yöneltir. Bütün bunlar baştan aşağıya doğallaştırıldıklarından ötürü, daha da ürperticidir. Elizabet'in sessizliğinin gücü, yankıladığı sessiz sinemadaki vampirin gücüne benzemez. O daha çok, konuşan, dikkatli oyuncunun sessiz stratejisidir. Vogler'in Alma'nın kolunu birdenbire ısırışı yalnızca vampirimsi bir kan emme eylemi değil, aynı zamanda tahakkümün, Ötekinin zihinsel ve bedensel olarak temellük edilmesinin ritüel jesti, kadının kadına uyguladığı baskıdır. Bu hem bir sevgi hem de bir nefret edimidir. Elizabet'in tehditi maddidir, çünkü kendisi de kan ve etten oluşmuştur, bir insandır ve savunmasızdır. Şeytan olan, yansıtılmış Öteki değil, insan benliğidir. Elizabet Alma'yı şiddetli bir biçimde kendini savunmaya sürüklediğinde, Alma kendini dayanabileceklerinin çok ötesine sürüklenmiş bir hemşire olarak bulur ve sonunda, üniformasını bir kez daha giyerek eski kimliğine geri döner. Ama, artık bir 'hastası' yoktur. Bergman'a göre, iki kadın da gerçek anlamda bir başkası tarafından iyelenilmiş değildir. Her ikisi de eylemlerinden ve bu eylemlerin sonuçlarından sorumludur. Alma'nın Elizabet'i oğlunu ihmal ettiği için suçladığı o ünlü sorgulamada, o aynı zamanda kendisini 'Elizabet', hâlâ olmak istediği kadın olarak suçlarken, Elizabet'in kendine olan nefreti *onların* bedeni olarak kendi bedenine duyduğu nefrettir.

Yine de film, kimliğin aktarılması, ruhun iyelenilmesiyle ilgilidir. Blackwell, Elizabet'in kocasının, kadın onları izlerken Alma'yla sevişiği baştan çıkarma fantezisinin karmaşık belirsizliklerini algısal olarak çözümler.[8] Bir yerde bu sevişme, Alma'nın aşk edimi-nde kendini Elizabet olarak, kendini *onun* konumunda düşlemesi-

8. Blackwell, a.g.y., s. 98.

dir. Bir başka düzeyde bu, Elizabet'in sevgilisi Alma'nın kendisini - daha önce güneşte taktığı koyu gözlüklere benzer gözlükler takan - kocanın konumunda düşleyerek âşığıyla sevişmesidir. İkizleme, Elizabet'in çerçeveye iki konumda yerleştirilmesiyle görsel olarak tamamlanır. Sıkı bir telefoto çekimde, Bergman onu, öncelikle, yüzü çiftin arzulu profillerini ikiye ayıracak şekilde arka plana yerleştirir. Sonra onu, aniden gelen kesmenin ardından, hiçbir çekimde ondan haberdar olmadan sevişen çiftin yanında duracak şekilde, ön planda gösterir. Birinci çekimde, Alma'nın arzusuna tanık olan, doğrudan doğruya kameraya bakarken çifti esrarengiz bir şekilde izleyerek Alma'ya yardımcı olan biri gibi görünür. Sevgililerin arkasına değil de, ileriye doğru, ama kameranın ötesine baktığı ikinci çekimde, izleyicinin bakışının doğrudan aracısı haline gelir. Bu can alıcı noktada, Elizabet kolektif bakışı daha da yansıtıcı kılarak onu düzenliyor görünür. Birinci çekimde fantezinin *içinde*, tanıklık ediminde yer alan bir tanık gibi görünür. İkincide, bütün fanteziyi Alma'nın kurbanı haline 'gelecek' şekilde, Alma'nın imgelemi aracılığıyla kendisi tasarlamış görünür. Yaptığı şeyin alçaklığı üzerine düşünmenin vakti gelmiştir.

Kısa bir süre sonra, arka planın ve ön planın ikizlenmesi, Bergman'ın Alma'yı sessiz Elizabet'i suçlarken iki kere çektiği ayrımda, kamera açılarının ikizlenmesini getirir. Sonunda, Alma'nın Elizabet'e oğlunu ihmal ettiği için yönelttiği suçlama, Alma'nın kendi çocuğunu düşürmek için aldığı kararı kınadığı bir öz-suçlama haline gelir. Birinci ayrım Alma'nın arkasından Elizabet'in omuz-üstü orta çekimiyle başlar, Alma'nın bakış açısından Elizabet'in orta çekimiyle devam eder ve yakın çekimin ardından gelen çok yakın çekimle biter. İkinci ayrım, birinci ayrımın ters açılarla çekilmiş biçimidir. Bu sefer, Alma'nın yüzü, ikinci kez tekrarlanan suçlama doruğa ulaştığında, Elizabet'in bakış açısından aşırı yakın çekimle görüntülenir. Burada *Persona*'nın ince işlenmiş ikizlemesinde biçem ve izlek birbirlerinin ayrılmaz parçalarıdır. Biçem ve izlek saf sinema biçimi, modern sinemanın zaferi haline gelir. Teknik olarak Bergman, izleyicinin perde üzerindeki iki boyutlu bakışının doğasında bir zayıflık görür. Ama izleyicinin iki kadının yüzünü aynı anda önden görebilmedeki başarısızlığı -normal aç: iki-

li profil çekimi olabilir- daha çok algının görsel alanının sınırlarından kaynaklanır. Alma'nın ve Elizabet'in yüzlerini yan yana bir arada görmek, onların arasında oturup bakışımızı 180 derecelik bir düzlemde hızlı bir şekilde birinden ötekine çevirerek büyük bir sıkıntıyla hem söylenen sözü hem de söze verilen yanıtı aynı anda yakalamaya çalışmak anlamına gelir. Bu, kadınların mahremiyetine yalnızca bir saldırı değil, mahremiyetin görsel alanını işgal ederek onu etki anında değersiz kılmaktır .

Tekrar edilen konuşmanın doruk noktasında iki kadının yüzlerinin birbiri içinde kaybolması, böylece film boyunca dayanılmaz bir baskıyla biriken ve sonunda Alma'nın Vogler'in baştan çıkarıcı karakterine karşı direncini kıran ikizlerlenin görsel biçimlerinin kaynaşmasıdır. Bu nedenle, anlatının doruk noktası burada biçimin doruk noktasıdır. Artık iki kadının gözlerine eşzamanlı olarak bakmaktayızdır, çünkü onlar artık tek vücut olmuştur ve bizi bu doruk noktasına getiren görüntü ve öykü de tek vücut haline gelmiştir. İkisi de artık birbirlerinin ayrılmaz parçalarıdır. Tıpkı Elizabet'in Alma'yı sahiplenmesi gibi, iki kadının tek-bir-vücut olarak ikiz görüntüsü de izleyici olarak bizleri sahiplenir . Yine de Bergman, Öteki'ne karşı gösterilen direnişin esnek, daima geriye dönebilen ve sonuçta asla kınlmayan bir şey olduğunu vurgular. Sahiplenme bir durum değil, bir andır ve Alma benliğin parçalanmasından kaçınır. Özerkliğini yeniden ortaya koyar, fakat bunun bedelini öder. Yeniden elde edilen benlik dönüştürülen, aşağılanan benliktir. Refahla içselleştirilen saf bakım itkileri artık eskisi gibi kendiliğinden doğmaz ya da kuşkuyla karşılanır.

Bu arada, sürekli olarak kendi karakterinin arkasına gizlenen Elizabet için ötekini sahiplenme edimi aynı zamanda büyük bir mazoşizm edimidir. Alma'nın öfkesinin ve reddedişinin misillemelerini davet eder. Hemşire'yi başka rollere, başka maskelere, başka karakterlere iterek, öfkesinin duygulu bir güç olarak hissedilmesinin utancını harekete geçirir. Bu arada Alma, asla silip atamayacağı bir deneyimin kurbanı olmaya devam eder. Sonunda, Alma (Elizabet'in alacakaranlık ziyaretinde yaptığı gibi) aynanın karşısına geçerek saçını ters tarafa doğru tarar. Bergman bize Vogler'in oriji-

nal el hareketinin Alma'nın eline etki edişini gösteren ikiz bir çekimle, bir an için daha önceki sahneyi anımsatır. Şeytan yaşlandırdığı ve zayıflattığı kadına musallat olmaya ve onu huzursuz etmeye devam eder. Bu arada, Vogler diğer rollerine geri döner. Filmin son düşünümsel çekiminde, yönetmen Bergman ile sinematografçısı Sven Nykvist yerden yapılan bir çekimle film stüdyosunda vincin en üstündeyken gösterilir. Onların kamera merceğinde, Bergman'ın daha önce kullandığı, yatakta uzanan Alma görüntüsünün bir kopyası olan Elizabet'in ters yakın çekim görüntüsü vardır. Elizabet, Alma'yı, o farkında olmadan tam anlamıyla sanat dünyasının içine çekmiştir. Gerçek hayatta sahip olduğu ve bedensel olarak 'dönüştüğü' bir kadını canlandırıyor gibidir. Elizabet için asıl trajedi böyle bir 'sahipliğin' geçici olmasıdır, sahiplenme kaybolup gittiğinde, kadın bir kez daha kendi boşluğuyla karşı karşıya kalır.

Kısa bir özetle öykü, çalışan bir kadının bir ünlü tarafından sahiplenilmesi, devlete hizmet eden birinin bakımı altındaki burjuva hasta tarafından sahiplenilmesine ilişkindir. Ama bir sınıf tahakkümü edimi olarak sahiplenme, metalaşmış şeytanın karakteri olmasaydı bayağı olurdu. Elizabet'in sessiz ve süslü kılık değişimi hem çaresiz bir kadının edimi hem de bedende ve ruhta , benlikte ve dünyada geriye kalan boşlukları telafi eden şeytansı bir dürtüdür. Hem hastanede hem de doktorun yazlığında soğuk, özelliksiz, sade bakım kurumunun iç mekânları; boş bakım araçları, fazlalıklardan ve süslemelerden arındırılmış özelliksiz odalar haline gelir. Bunlar modernliğin biçimlendirilmiş, kaskatı, modernist, kaba, anti-Gotik hatlarıdır. *Persona*, şeytansı sahiplenmenin Dışavurumcu başyapıtı *The Cabinet of Dr Caligari* 'nin karşı uç tezidir. Bergman'ın filminin herhangi bir stüdyo tasarımını çağrıştırmayacak kadar sağlık ve temizlik konusunda fazlasıyla tekinsiz olan çıplak, soğuk duvarları her türlü boşluğu tamamen dışsal kılar.. Hiçbir şekilde bunlar, hasarlı bir öznel imgelemin çarpıtılmış yansımaları değildir. Modern mimarinin ve kültürün, hepimizin içinde yaşadığı kurumsal odaların otantik yapıtlarıdır. Ama bunlar aynı zamanda Elizabet'in boşluğunun, onun varlıktan *yoksunluğunu* kendisini çevreleyen boşluktan öç alması için sinsice kullanan şeytanın boşluğunun nesnel karşılıklarıdır.

Elizabet'e ve tanrısız modern dünyaya karşıt olarak, Alma filmdeki tek sahici varlıktır. Ama kendisini bu kadar kırılgan, bu kadar güvensiz duyumsadığı bir dünyanın kültürel boşluğu, onu Vogler'in büyüsüne karşı zamanla güçsüzleştirir. Burada, filmdeki geçiş Bergman'ın kendisinin ileri sürdüğü kimlik değiştokuşu olmaktan çok, iki olumsuzun karşılaşmasından bir olumlunun yaratılması, Elizabet'in dünyasındaki boşluğun çelişen biçimlerinden kötülüğün üretilmesi, hem bir ruh boşluğu hem de sahnenin dışında yer alan kasvetli ve özelliksiz bir yaşamdır. Bergman'ın yaşadığı ülkeyle olan belirsiz ilişkisinin bir özelliği olabileceğinden de kuşkulanılabilir. Çevresindeki boş dünya, onun içeri girmesiyle zorlama bir anlam kazanırken, Elizabet kötülük için olumlu bir güç olarak kendi boşluğunu görmezlikten gelerek olumsuzlar. Dönemin İsveç'i, 'Tanrı'nın sessizliği' içinde gelişen insancıl toprak, vatandaşlarıyla bütün diğer ülkelerden daha çok ilgilenen ve bu nedenle kendisiyle haklı olarak gurur duyan ülke olarak aynı zamanda özelliksiz, karanlık, kasvetli ve yalnız bir ülkedir. Ama yine de kötülüğün istemli olarak inşa edilmesi yanlış bir karşılıktır. Bergman'a göre, bu cazip, fakat yanlış bir çözümdür.

Bergman'da yer değiştirmenin şiirselliği hem erotik hem de politiktir. Elizabet onun kendi kişiliğinin dişileştirilmiş yorumuysa, kadının ruhsal çıkmazı da aynı derecede Bergman'ın dolambaçlı politik tutumunun ve sorunlu geçmişinin bir sonucudur. Dışavurumcu geleneğin mirasçısı olarak Bergman, Herzog'daki yer değiştirmelerde gizlenen romantizmin tehlikelerinden kaçınır ve *Persona*'nın getirdiği oda sineması, kimsesiz Alman post-romantiğinde yankılanan tiz Wagner'ci çığlığı titizlikle olumsuzlar. Üstelik, tıpkı çok daha sonra Weimar kaosuna politik açıdan açık olmaya çalışan, fakat bir zaman ve mekân duygusu yaratmakta başarılı olamayan *The Serpent's Egg* gibi asla açık olmayan *The Silence* Bergman'ın geriye dönük başyapıtı olarak görülmelidir. 1963'te bu film, dorukgundaki Soğuk Savaşın Avrupalı kabusunda yapılan çağdaş bir yolculuk olarak görülebilirdi. Ama aynı zamanda, savaşa hazırlanan Avrupanın daha eski bir dönemine geri dönüş olarak da yorumlanabilir. Bergman'ın biyografisinin ilk başlarını okuduğumuz-

da bu film Bergman'ın gençliğine ait politik düşünün Nazi-sonrasında dehşet verici bir kabusa dönüşmesi olarak görülebilir. Bu yolculuk, Bergman'ın öğrenciliğinde kırsal Thuringia'ya gittiğinde bir Hitler mitinginin büyük gösterisiyle büyülendiği ve savaştan çok sonralara kadar onu bırakmayan bir coşku ve bağlılıkla kendini kaybettiği yolculuğun tam karşıtıdır.[9] Film, daha çok bu önemli ziyaretin olumsuz yanına, İsveç'e dönmeden bir gün önce Berlin'in ürkütücü sokaklarında yaptığı umutsuz geziye bir gönderme olabilir. Böylece, genç Johan figürü insanlık vaadeden parlak ve asil Aryanlılarla değil, zayıf düşmüş bir garsonla, terkedilmiş sokaklardaki yalnız tanklarla ve hadım etme tehditleri savuran kötü bir cüce çetesiyle karşılaşmaya yazgılı olarak savaş bölgesinde geceleyin dolaşır.

Tıpkı Resnais ve Bertolucci'nin fabl'ları gibi, Bergman'ınki de o an ve bugündür, geçmiş ve şimdiki zamandır, o geçmişin ve şimdiki zamanın birbirinden ayrılmayışıdır. Elizabet'in geçirdiği sarsıntı, konuşma yetisini kaybetmesi; aynı zamanda Bergman'ın konuşmadaki başarısızlığı, dünyayı parçalayan bir savaşta yanlış tarafı desteklemiş olmanın getirdiği felç, kendi hatasının dehşetinin farkına varmasıdır. *Persona* bir kefaret edimidir, ama bu itirafta bir anlama ve iyileştirme söz konusu değildir. Elizabet sessizlikte bile bir şeytan olmayı sürdürür. Bergman'ın her iki filmi politik olmanın ötesinde olup, açık seçik olmayı reddettiği için ve aynı anda birçok özellik taşıdığı için zafer kazanır. Buna karşın, Hans-Jürgen Syberberg'in usta bir kukla gösterisi olan filmi *Hitler: A View from Germany* (1977) konusunun korkunçluğunu yakalayamayacak kadar öz-bilinçli ve belli bir yöne eğilimlidir.[10] Karşı-belgesel olarak tasarlanan ve Riefensthal'ın *Triumph of the Will*'inin karşı tezi Syberberg'in 8 saatlik maratonu kukla-Hitleri, Wagner ruhunu ve Alman romantizmini Hollywood'un ucuz gösterilerine sattığı için suçlamak amacıyla düşünülmüştür. Son on yılda yön değiştirmiş

9. Otobiyografisine bkz: The Magic Lantern, (Harmondsworth: Penguin, 1988), s. 119-132.

10. 1970'lerin Alman sineması çerçevesinde Syberberg'in çalışmasının etkileyici ve ahenkli bir açıklaması için bakınız: Thomas Elsaesser "Filming Fascism: Is History just an Old Movie?" *Sight and Sound*, Eylül 1992, s.18-22.

gözüküyor. Anabolik steroit ve artan sivil şiddet çağında, Hollywood özel efektleri ve *body-count* filmleri için Nazi ülküsünün kaba artıklarını sonunda özümsedi. Şeytan ve makine, genizden konuşmalarıyla yüksek teknoloji anarko-faşizmin yeni ruhunu cisimleştiren Arnold Schwarzenegger, Rutger Hauer, Dolph Lundgren ve Jean Claude Van Damme, Avrupalı Aryanlar gibi *cyborg* ikonlarda birleştirildi.

Syberberg birçok açıdan gerici modernisttir. Bertolucci'nin çok farklı *1900*'ü ile birlikte Syberberg'in *Führer* ile keskin aşk nefret ilişkisi neo-modern hareketin gözü korkulan düşmanı, modernist tekniği kullanan ama romans'ın pek ince duyarlılığı karşısında yenilen ve tarih görüşünü kaybeden kendinden hoşnut epik için büyük kayıplarla kazanılan bir başarıdır. Aksine, Marcel Ophüls ve Claude Lanzmann'ın etkileyici belgesellerinin yanı sıra De Sica, Rosi ve Edgar Reitz'in daha uzlaşımsal olan anlatısal filmleri son yirmi yıl içinde faşist tarihle doğrudan hesaplaşan sinemanın dayanıklı kalıtları olarak kaldı. Yine de neo-modern sinemanın derslerini özümsediler. 'Klasik' bir gerçekçiliğe geri dönüş yoktur. Esasında onlar kolay kolay kontrol edilemeyen ve daima tehdit oluşturan barbarlık tarihini yeniden sunmak için yeni anlatı ritimleri oluşturan Resnais'nin ilk modern yapıtı *Nuit et brouillard*'ın miraslarıdır. Sineması yalnızca birkaç açık gönderme yapan Bergman mükemmel alternatiftir. Bergman'ın filmleri geriye dönük harekete bulaşmış olabilir, ama onlar bütün modern durumu kucaklayabilmek için onun sınırlarının çok ötesine geçerler. Bu filmlerin özgül gücü bu evrensel görüde yatmaktadır.

VII.

Metalaştırılmış Şeytanlar II: Otomobil

Yüzyılımızda otomobil, insanın araçsal ve simgesel eylem biçimlerini birbirine bağlayan en güçlü araçlardan biri olmuştur. Küçük grupları ya da tek tek bireyleri, benzin ve sağlam yolların olması koşuluyla bir yerden başka bir yere büyük bir hızla taşıma gücüne sahiptir. Arabaları sahiplerinin toplumsal statülerini ve bir dereceye kadar da kimliklerini tanımlayan simgelere dönüştüren çeşitli marka ve modellerin rekabeti sayesinde, kapitalist ülkelerde bu alanda büyük ilerlemeler kaydedilmiştir. İnsanlar kullandıkları arabayla bir ölçüde kim olduklarını ifade ederler. Şekil, büyüklük, hız ve konfor günlük yaşamda maddi avantaj sağlar. Arabalar aynı zamanda kendini ifade etmenin bir biçimidir. Doğrudan bir şeyler ifade etmekle birlikte, yananlamları da çağrıştırırlar. Salon arabaları için geçerli olanlar aynı zamanda spor arabalar, limuzinler, motosikletler, jipler ve kamyonetler için de geçerlidir. Ama salon arabası, otomobilin çifte işlevinin ve çift kimliğinin ana kaynağıdır. Üstelik, salon arabasının savaş sonrası gelişimi onu gitgide bir tüketim maddesine dönüştürmüştür: koltukların şık döşemesi, ısınma ve soğutma sistemi, görsel işitsel kültürü, radyo, teyp, telefon, televizyon ve stereo; evlerinde bir oturma odasına sahip olmayan-

lar için bile oturma odası kültürünün bir kopyası olmuştur. Gençlerin flört kültüründe, otomobillerin arka koltukları yalnızca yatak odalarının kopyası değildir. Otomobil aynı zamanda Sam Peckinpah'ın Batı için yazdığı ağıtlardan biri olan *Junior Bonner*'da Batı tipi evin yerine geçen karavanı ya da taşınabilir evi yaşama geçirir. Taşınabilirliğin devinimi, mekân sabitliğinin yerini alır. Önemli olan bir yerde bulunmak değil, istenilen herhangi bir yere ve her yere gidebilmektir. Afişlerde, televizyonlarda, dergilerde ve sinemalarda reklamı yapılan araba, tüketim modasının vazgeçilmez bir parçası haline gelmiştir; öyle ki araba imgesi artık arabanın kendisi kadar her yerdedir.

Tabii bütün bunların olumsuz bir yanı vardır. İçinde bulunduğumuz yüzyılın ikinci yarısında, otomobil bize özgürlüğü vaadetmiş, fakat bizi hapsetmiştir; seyahat etmenin cazibesini hız ve konforla birlikte bize sunmuş, fakat bizi öldürmüştür. Ne yapacağı belirsiz sürücülerin de katkısıyla araba, bu yüzyılda 17 milyon ölüme neden olmuştur ve her yıl dünya çapında yedi yüz elli bin insanı ağır bir şekilde yaralamaya devam etmektedir.[1] İleri kapitalist toplumların ekonomisi ve kültüründe kişisel otomobil giderek daha bir zorunluluk olarak tanımlanmaktadır. Bize hizmet etmek amacıyla satılmış olsa da, sonunda bizler bir şekilde onun kölesi durumuna geldik. Onu hem sevip hem de nefret ettiğimiz bir tanrı haline getirdik. O, *yeryüzünde (terra firma)* yüksek teknolojiye sahip hareket yetisinin temel ikonudur: Seri olarak üretilen, yaktığı benzin gibi düşük vergiyle satılan ve pahalı reklamları gibi fazlasıyla tüketilen, daha büyük bir hareket özgürlüğü vaadeden, fakat trafik tıkanıklığını devasa boyutlara getiren sonsuz yol, otoban ve otopark yapımlarıyla beslenen bir ikon. Mike Davis'in dünyadaki en büyük araba kenti olan Los Angeles üzerine yaptığı muhteşem çalışması *City of Quartz*, bu gitgide büyüyen metropolisin trafik tıkanıklığını nasıl güzel bir sanata dönüştürüp, yüzyılın sonu için korkunç yeni kabus tanımları ürettiğini gösterir.[2]

1. John Fordham, 'Is your Journey Really Necessary?' *Independent on Sunday*, 1 Aralık 1991.

2. *City of Quartz* (Londra: Verso, 1990), s. 24-8.

Baudelaire'in 19.yy Parisi'nin aylağı (*flâneur*), yerini telaşlı tüketicilere ve her gün işi ile evi arasında genellikle dört tekerlek üzerinde gelip gidenlere bırakmıştır. Yaya olmak genellikle tehlikelidir ve birçok kentin, arabanın öldürücü fiziksel gücünden ve egzozunun yaydığı hasta edici kirlilikten korunan trafiğe kapalı bölgeleri vardır. Yine de sinema ve televizyondaki devingen görüntüler, gündüzleri sayfiye yerlerinden hızla geçen, geceleri ise kentin acımasız sokaklarında sessizce gezinen arabayı övmeye devam eder. Araba, Amerikan sinemasının bize sunduğu göz kamaştırıcı ikondur; can sıkıcı şeylerin, eleştirilerin, saldırıların ve trafiğin değil, özgürlüğün, heyecanın ve tehlikenin dünyasıdır. Fritz Lang'daki gece işlek olan bölgelerin çekimlerini *Scarface* ya da *Bonnie and Clyde*'da daha dolaysız yapılan gangster yağmalarıyla, *Bullitt* ve *The French Connection*'daki cesur polis takip sahneleriyle, *American Grafitti*'deki sokaktaki gençler arasında dönen araba muhabbetleriyle, Roger Corman filmlerinin düşük bütçeli muhteşem çarpışma sahneleriyle, *Thelma and Louise*'in çöldeki kaçış sahneleriyle karşılaştırabiliriz. Burada araba, asla kişisel olmayan bir güç ya da cisimleştirilmiş bir nesne değildir. O, aynı zamanda sahiplenmedir. İrdelemek istediğim şey, Amerikan ya da Batı Avrupa sinemasının bu sorunun üzerinde ciddi bir biçimde durmamalarıdır. Sorun sahip olunan nesne, 'bizim' ya da 'benim' olarak sahiplenilen arabadır.

Bu konuyu Amerikan araba üretiminin ve genel olarak Amerikan sanayisinin çöküşü bağlamında ele almalıyız. Sinema Amerikan arabası mitini yücelttikçe, arabanın ekonomik statüsü tehlikeye girer. Amerikan pazarlarını Japon arabaları doldururken, Asya sineması arabanın bir ikon oluşuyla neredeyse hiç ilgilenmez. Avrupalı üreticiler, tasarımcıları Jaguar, Porsche ve Ferrari gibi spor arabalar ürettirdiği ve çoğu galeriyi zevkine araba sürenler için doldurduğu halde, Avrupa arabalarının daha yüksek olan hız kapasitesi ve performansı anlatısal filmin ikonik bir özelliği olmamıştır. Ama Amerikan sinemasının Amerikan arabasını yüceltmesi koruyucu bir manevra olmakla kalmaz. Amerikan sinemasının kendisi, bugün Amerikan ihraç pazarının en önünde durmaktadır. Sinema kültürel sermaye olarak öngörülen bir çeşit ekonomik sermayedir.

Temel ve kesin bir egemenlik biçimi olan sinemada olduğu kadar, televizyon, video ekranları -Yanki teknik yetisinin son zengin alanlarından biridir - gibi alanlarda da dünya pazarında Amerika'nın egemen olması, daha büyük rekabete dayalı televizyon, popüler müzik piyasaları, Batı Avrupalıların reklamcılık ve moda konusundaki egemenliği, Japonların görsel, işitsel gereçler konusundaki egemenliği tarafından dengelenmektedir. Sanki araba ile film kültürü arasındaki ilişkinin ironisini vurgulamak istercesine, Robert Altman *The Player*'da genç, kötü Hollywood yapımcılarından birini siyah, üstü açılır bir BMW sürerken gösterir. Böyle bir adamın, dünyaya Amerikan otomobilinin film mitini pazarlamakla oldukça meşgul olduğu halde, kendisinin bu arabayı kullanmayı reddettiğini rahatlıkla söyleyebiliriz.

Sinemada, arabanın Amerikan sunumunu Avrupa sunumundan ayıran nedir? Bana göre, anahtar ölçüt sahiplenici bireycilik, açık yollar ve kahraman aracın zaferidir. Otomobil modern karakteri tanımlayan sahiplenilen bir şey, benliğin ve bedenin mekanik bir uzantısı, gizemli özelliklerle donatılmış bir karakter, güç isteminin teknolojik bir biçimidir. Gezgin benliğin dışavuran yüzü ve onun gezintilerinin aracı olarak araba, film kamerasıyla çok iyi uyuşur. Romantizmin öldüğü bir çağda, bu ikisi sanki birbirleri için yaratılmıştır. Sürücü ile aracın aşk ilişkisi, araçla aracın aşk ilişkisiyle yankılanır ve eşleşir. Popüler "yol filmi" türü, stüdyo dışındaki çekimlerle ve devingen kamerayla 1960'larda ortaya çıkar. Kamera, devinim sürecinin çoğunlukla bir parçası olarak, merceğindeki devinen nesneyle birlikte hareket eder. Bu yansıtıcı yerleştirme, arabaya bir izleyici çekiciliği veren, onu zaman ve mekâna uzanmış bedenin coşkulu bir uyarlaması yapan şeyin bir parçasıdır. Ama her şeyden önce, sahiplik en önemli olgudur ve sahip olmak bir anahtardır. Kiralamak, çalmak, ödünç almak ve şoförlük yapmak, *automotive* varlığın ve Heidegger'ci *dasein*'ın aşağı biçimleridir. Amerikan miti açısından, aslında sahici olmayan varolma biçimleri vardır.

Burada, daha can alıcı bir ayrımı eklemeliyiz. Kahraman araç genellikle bir önceki on yıla ait bir arabadır. Çalınan ya da şoför-

lüğü yapılan itibarsız araç ise, genelde bugüne ait çağdaş bir modeldir. Nefret edilen ya da çirkin bir şey değil, sadece gizemsiz, görsel özellikleri olmayan bir arabadır. Öte yandan, araba *American Gigolo*'da Richard Gere'in sahip olduğu üstü açılır siyah Mercedes gibi yabancıysa, o zaman açık bir tehdit, kolayca aldatılan kara kişinin kusursuz simgesi, serbest düşüşün imleyeni olarak bu yılın parlak modelidir. O halde, Amerikan sinemasının son on yılından birkaç örneğe bakalım. Başka ne olursa olsunlar, *Wild at Heart* ve *Thelma and Louise* araba sahipliği filmleridir. Araba, kaçmakta olan ikiliyi tanımlar ve onların bir parçası haline gelir. Lynch'in filminde Sailor şartlı tahliyeyi çiğner, ancak Lula ona değerli yılan derisi ceketini getirir ve birlikte kızın üstü açılır siyah arabasıyla kaçarlar. Araba sürme edimini paylaşarak şehvetin, dansın, tehlikenin ve romansın hızlı prelüdü olarak çerçevelenen arabanın kimliğini de paylaşırlar. Ridley Scott'ın filminde ise Thelma ve Louise, kaçarken büyük bir benzin tankerini havaya uçurur ve yakın takipteki polis arabalarının delice çarpışmalarına neden olurlar. Yine de Louise'in üstü açılır 1966 model Ford Thunderbird'ü yarattığı onca hasara ve birçok dublöre iş olanağı sunmasına karşın, kendisi hiçbir yara almadan ilerler. Thelma dolandırılırken, rahatsız edilirken, soyulurken ve neredeyse tecavüze uğrarken, arkadaşının arabası gövdesine uygulanan herhangi bir yüz kızartıcı eyleme maruz kalmaz.

Barry Levinson'un bir kardeşlik filmi (*brother movie*) *Rain-Man*'deki erkekler arasındaki bağ daha farklı uzlaşıma sahip olmasına karşın, arabanın ikonografisi neredeyse özdeştir. Tom Cruise otistik Dustin Hoffman'ı Orta Batı'daki bir huzur evinden kaçırarak, arabayla Kaliforniya'ya götürür. Akıllı ile hastanın, hiperaktif dolandırıcı ile matematik dahisinin ilişki kurmaları, 1949 model üstü açılır Buick Roadmaster sayesinde gerçekleşir. Bu araba, onlara açgözlü babalarından miras kalan tek şeydir. Ama arabayı Tom Cruise değil, kendi öz kardeşini hiçbir şekilde tanıyamamasına karşın Hoffman tanır. Böylece, Hollywood mitolojisi araca karşı sempati uyandıran gücüyle bir basamak ilerler. Amerikan yol filminde, araç bayağı ihlallere neden olur, fakat kendisi kutsal kalmayı başa-

rır. *Badlands*'deki Martin Sheen'den *The Indian Runner*'daki Viggo Mortensen'e dek, en psikopat yasa dışı adamlar bile kendi arabalarına sahiptir. Çalmak olsa olsa bir ara dönem olabilir. Vietnam'dan dönen kötü bir kardeşe ilişkin anıları anlatan Sean Penn'in geriye dönük filminde, Mortensen bir doğum günü partisinde esrar çeken iki kişiden bir Ford Mustang çalar, onunla bir benzin istasyonu soyar ve sonra da kanıtları yok etmek için, 1960'ların sonlarında Steve Macqueen'in *Bullit* filmi sayesinde üne kavuşan araba ikonunu ateşe verir. Daha sonra, eski 1950 model salon arabasıyla eve döner. Benzer bir durumda, Nicholas Cage *Wild at Heart*'da, Willem Dafoe ile birlikte kanlı bir silahlı soygına atılırken Cage, Dern'in üstü açılır arabasını bırakarak Dafoe'nun aracını kullanır ve böylelikle öteki arabayı her türlü kötülükten korur. *Body Heat*'de ise William Hurt, Kathleen Turner'ın kocasının öldürülmesi ve cesedinin atılması için, kendi üstü açılır, şehvet duyguları uyandıran kırmızı spor arabasının yerine kiraladığı metalik bir salon arabasını kullanır. Kara film tutku ve cinayeti buradaki gibi muhteşem bir şekilde birleştirirken, arabanın ikonografisi bu ikisini birbirinden ayırır. Baştan çıkarmanın ilk adımı olan şehvet duyguları uyandıran araç sahiplenilmiştir ve böylece, Miami'de Hertz'den kiralanan adi ceset yoketme aracından çok önemli farklılıklar gösterir.

Otomotiv sahipliğini yitirmenin altında erilliğin yitirilmesi korkusu yatar. Eleştirel kuram kültür endüstrisindeki metaların 'şeyleştirilmesini' hep abartmışsa da, bu, abartının geçerli olduğu bir durumdur. Erilliğin yitirilmesi kişiliğin yitirilmesidir, öyle ki kahraman erkek atılabilir bir meta şeklinde taşlaştırılır. Bu durumun *en açık örneği* (*locus classicus*) kuşkusuz *Taxi Driver*'daki Schrader/Scorsese işbirliğidir. Filmde, Manhattan'ın yıkık sokaklarından hızla geçen Vietnam gazisi, psikopat Robert De Niro ilk başta görmek istemediği, fakat daha sonra zorunlu olarak gördüğü çöküş manzaralarını gözleyen röntgenci bir taksi şoförüdür. Gözler görebilmek, kulak işitebilmek için zorlanır ve arka koltuk daima müşterilerin rezilliğini barındıran bir mekândır. Simmel'in *aşırı doyum* (*blasé attitude*) dediği şeyi beceremeyen biri varsa, bu De Ni-

ro'dur. Aynı şekilde, Deleuze'un *dolaysızlığın karmaşıklığı (raslantısallığı)* üzerinde öncüllenen şizo-kültürünü cisimleştiren biri varsa, işte bu da De Niro'dur. Kendi aracına sahip olmamak, olup bitenleri kontrolden çıkmış bir şekilde izlemek De Niro'nun Amerikan tüketimcilik girdabındaki diğer bir Dekartçı varoluş kanıtı olan silah kültürünün ardındaki paranoyasını körükler. Schrader ise, o zamandan beri *American Gigolo* ve *Light Sleeper* gibi kendi yönettiği filmlerde daha da ileriye gider. Her iki filminde de karşıkahraman erkekler, kadın patronlarının metaları, Armani'den giyinen ve kendilerinden daha yaşlı kadınların tahakkümü altındaki yaşı ilerlemiş oyuncak erkeklerdir. Burada Gere ve Dafoe, emrinde oldukları Nina van Pallandt ve Susan Sarandon'un canlandırdığı kadın patronlarının yardımı olmaksızın başa çıkamayacakları sıkıntılarla yüz yüze gelince, imgenin yarılmasıyla metafizik bir hastalık patlak verir. Orta yaştaki müşterilerine bir jigolo olduğunu itiraf etmeden önce, Gere mesleğe uygun şapkasıyla bir şoför kılığı altında kendisini gizler. Dafoe ise, yüksek sosyeteye mensup bir uyuşturucu kuryesi olarak, şirket Limuzininin arka koltuğunda, Manhattan'da bir iş bağlantısından bir diğerine taşınır durur. Arka koltuk ve şoför kepi bozulmanın göstergeleridir. Hollywood'un erkek varlığını mitsel bir şekilde kanıtlamasını bütün kusurlarıyla sunarlar. Sahibim/araba kullanıyorum, öyleyse varım.

Buna karşın Godard'ın *A bout de souffle, Pierrot le fou* ve *Weekend* gibi 1960'larda çektiği o büyük filmler, sahip olmanın ve herhangi bir arabanın karşısında yer alan ***benim*** arabam olgusunun onurunu çok önceden sarsmışlardı. Tüketim ideolojisinde nesne sahip olmanın ödülüdür. Ama tüketim pratiğinde, Godard'ın farkettiği gibi, seri üretim herhangi bir nesne atılabilir, süreksiz ve geçicidir. Elde edilen nesne onu elde etmek arzusunun ancak kendisi kadar kalıcıdır. Sahiplenme her yerdeyse, aynı zamanda hiçbir yerdedir. *A bout de souffle*'de (1959), Belmondo birçok isimle tanınan, araba, ad, para ve daha bir sürü şey çalan küçük hırsız Michel Poiccard rolündedir. Sen ne çalıyorsan, "o"sundur. Açılış sahnesi her şeyi söyler. Belmondo Marsilya liman bölgesinde bir arabayı düz kontak yaparak çalıp, kendisine gözcülük yapan kızı

geride bırakarak, Roma'ya götürmek istediği Amerikalı kızı aramak üzere Paris'e doğru yol aldığında, sonsuz bir harekete doğru lanetlendiğini sezeriz. Daima bir yerden başka bir yere, bir insandan başka bir insana, bir sevgiliden başka bir sevgiliye koşar durur, öyle ki her sevgili ya da kent bir başkasına ya da başka bir yere bir basamaktır. Araba bu hiçbiryerdelik hareketinin aracıdır; hızı kadar görünümü için de seçilmiş, yalnızca yanlış bir yerde ve zamanda olduğu için çalınmış bir araç.

Arabayla ya da yaya olarak Paris'te gezinirken, Belmondo modernliğin metalaşmış bir şeytanı, arzulu bir makine, hiperaktif bir parçadır. Aynı zamanda, Godard modern "*auteur*" olarak, kahramanının Patricia Francini'ye olan tutkusunu sahtekârlığın her çeşidini kullanarak yok etmeye çalışan acılı bir romantiktir. 360 derecelik çevrinme çekimlerine, atlamalara, gazete başlığına, neon afişlerine, sevgilinin otel odasındaki ölümcül sigara dumanı bulutuna karşın, Godard yine de başarısızlığa yazgılıdır. Üstün bir şekilde, kendi yaratısının kontrolünü yitirmiştir. Çünkü Michel bir makine, bir parça ve bir şeytan olmanın yanı sıra, yaşamın inatçı âşıklarından biridir. Cinselliğin varoluşçu doğası, cinayet ve hırsızlığın rastlantısal doğası, Amerikan olan her şeyin çekici hıyaneti, eninde sonunda Amerika'nın ete kemiğe büründüğü kendi *amour fou*'sunun nesnesinin yerini alamaz. *A bout de souffle*'de sinemanın büyük çelişkilerinden birini görürüz. Sinemanın son derece modern filmlerinden birisi, aynı zamanda en romantik olanıdır. Tıpkı *The Lady From Shanghai*'daki gibi, modern yaşamın getirdiği bütün saçmalıklar üzerinde delice bir tutku gelişir. Ama öldürücü kadın göz kamaştırıcılığı, görünüşü, gizemi ya da gözleriyle tanımlanmaz. Jean Seberg onu kötü kesilmiş saçları, garip yürüyüşü ve korkunç Fransızcasıyla anımsar.

Tıpkı Welles'in *The Lady From Shangai*'da Mike O'Hara ve Elsa Bannister arasındaki tutkuyu alaya almak için elinden gelen her şeyi yapması gibi, Godard da bizi Michel'in romantik arayışından uzaklaştırmak için elinden gelen her şeyi yapar. Yabancılaşma etkileriyle dolu montajı, melodramın özünü alaya alan bir hareket ayrımı ile Michel'in kuzeye, Paris'e doğru sürdürdüğü araba yol-

culuğu izleyiciyi 1960'da şaşkına çevirebilirdi. Bunların hemen ardından, izleyicinin alışkın olmadığı birçok şey sıralandı: Kameraya seslenerek konuşma, otostopçulara ve sürücülere yapılan hakaretler, dikkatsiz sollamalar, torpido gözünde bulunan bir tabancayla ağaç dallarının arasından güneşe ateş etmeler, çalınan arabayla motosikletli polislerin takip sahnesi arasındaki yanlış eşlenmiş kesme'de çizgiyi geçmeler. Akış ayrımı bile cinayet melodramlarından beklentilerimizi tersine çevirir; filmin doruk noktasını yadsır ve eyleme değil, eylemin sonucuna odaklanır. Böylece, ateş etmek için hazırlanan tabancanın yakın çekiminden, bir ağacın arkasında yere düşen polisin kısa orta çekimine atlama yapılır. Sonra, birdenbire, açık bir tarlada uzaklara doğru hızla koşan Belmondo'nun uzun çevrinme çekimine geçilir. Film pek çok kez, çok farklı şekillerde kopya edildiğinden ötürü, burada komediyle ciddiyetin cesur karışımı bazen unutulur. Bu filmde varoluşçu olan şey, *Bonnie and Clyde*'da yalnızca şirin olmakla kalır ve Penn'in filmin sonundaki kendi ihanetini vurgulayan Yeni Dalga tekniğinin gülünç bir taklidi olan yavaş çekim kurşun yağmuruyla zayıflatılır. Godard'da nedensiz bir biçimde öldürücü ve gereksiz olan şeyler, 1970'lerin Amerikan sinemasında canlı bir biçimde kana bulandı ve modernist süslemelerle bezenmiş melodram olarak yeniden gündeme getirildi. Amerikalılar için, etkinin endişesi her zaman yüzeyseldir. Belki de bu yüzden, Godard'ın filminin Jim McBride tarafından çekilen ikinci yapımı, filmin kapanış sahnesinde silahına doğru uzanan Richard Gere'in polislerce vurulmasının bile ağırlığını kaldıramayacak denli başarısız olmuştur. Bunun yanı sıra, standart salon arabalarının araba kiralama kültüründe, 1980'lerin Hollywood'u başka bir şeyle ilgilenir. Arabayı Amerikan mitolojisinde "bir-imge-olarak-sahip-olunan şey" durumundaki asıl konumuna geri getirir: özel rengi, özel şekli ve çok özel geçmişi için sahip olunacak kutsal bir ikon.

Buna karşın, *A bout de souffle* Hollywood'un asla tam olarak başaramadığı bir şeyi; arabanın modern çağdaki gerçekten bayağı deneyimini yakalar. Açık yolculuğun romansının, düz çizginin, hızın çekiciliğinin ve serbest takibin tehlikesinin yerine, bize zama-

nın bölünmesini, çok sayıda ve eşzamanlı olarak gelişen deneyimler aracılığıyla dikkatin parçalanışını sunar. Araba yolculuğu bir baştan çıkarma girişimi, hız nedeniyle dikkatin ihanetidir. Yerler, insanlar ve diğer arabaların hızla geçen görüntülerinin arasında gözün gördüğü ve aradığı her şey, son derece hızlı bir giriş ve çıkışa yazgılıdır. Ya da böyle bir yazgısı yoksa bile, bir endişe kaynağına dönüşür. Sollama genelde bir hız gösterisi değil, öndeki arabanın varlığını yok etme, onu görüş alanında sürekli sahip olduğu bir yerden yoksun bırakma arzusudur. Bu açıdan, *A bout de souffle*, Renoir'ın şatosunun odaları ve koridorlarından çıkarılıp sokaklar ve açık yollara fırlatılan bir *La règle du jeu*'dur. Sürekliliğe karşı hoşgörüsüz olup da sürekliliğin yokluğuna dayanamayanların savaş türküsüdür. Çalıntı araba, sahip olunan arabanın yerine geçer ve onun göz kamaştırıcılığını reddederken cazibesini kabullenir. Godard'ın filminde, Belmondo kendisinin olmayan birçok arabayla yol alır. Sahiplerinin kimlikleri genelde belirsizdir. Araba fetişizmi özel olmaktan çıkar ve kişinin değil, metanın bir özelliği haline gelir. Hollywood'da, sahip olunan araba imgelemde sonsuzdur. Godard'da ise, hurdalıktaki yeri çoktan ayrılmıştır.

Godard cesur, Pascalcı bir meydan okumayla Hollywood'a karşı savaşmış, fakat yenilmiştir.[3] Godard kaybetmeyi bekliyordu, bununla birlikte zayıf olan başarı şansı tutarsa, sinemanın doğasını değiştirebileceğini düşündü. Modern araba filmi onsuz düşünülemez; ne var ki Godard uzun ve kimi zaman da bir işkenceye dönüşen mücadelesinde gücünü kaçınılmaz olarak kaybetmiştir. Onun araba sineması da tıpkı Antonioni ve Wenders'inki gibi Amerikan Leviathan'ını yerinden etmenin araçlarından yoksundur, fakat asla kaçmayan ve asla tamamıyla teslim olmayan bir rakip olmuştur. Araba genelde çalınıyorsa ya da "ödünç alınıyorsa", -bu durum Batı toplumlarındaki en yaygın hırsızlık biçimidir- Godard aynı zamanda gönüllü ortağın romansını zayıflatır. Değişik dönemlere ait Amerikan filmlerinin farkı oldukça öğreticidir. Ray'in *They Live by*

3. Bkz: James Monaco, *The New Wave* (New York: Oxford University Press, 1976), s. 168. Monaco Pascal'cı bahisi, Godard'ın 1967'deki Hollywood melodramına doğrudan meydan okuyan yeni bir politik sinema yaratma girişimi sırasındaki Marksizm-Leninizme geri dönüşünü okumanın bir yolu olarak görür.

Night (1948) adlı filmi gerçekten Godard'ı önceler. Malick'in *Badlands* (1974) adlı filmi ise gerçekten Godardcı sonrası bir filmdir. Her iki filmde de, kaçmakta olan sevgili bir çift vardır. Ama Ray'in filminde, Bowie ve Keechie aklanmış kanun kaçakları, toplumun hiç şans tanımadığı, toplumun olduğu kadar kaderin de kurbanlarıdır. Doğalarındaki iyiliği vurgulamak istercesine, Ray şehirler arası otobüsün mola verdiği küçük bir kasabada o an karar verilip gerçekleştirilen bir evlilik törenini gösterir. Balayı ise bambaşka bir şeydir. Ray çabucak yapılan törenin ardından, özellikle balayı için satın alınmış ve genç çiftin birlikteliklerini tamamlayacağını duyumsadığımız hızlı arabanın açık yoldaki görüntüsüne geçer. Felaket onları sarmadan önce, saf sevginin ve Amerikan rüyasının keşfedilmemiş mekânını sunan romantik, iyimser, meydan okuyan ve son derece lirik bir an yaşarlar.

Badlands doğal bir şekilde bütün bu tür umutları siler. Burada kaçmakta olan araba evliliği tamamlamaz, fakat kızın gönülsüz babasının âşık Kit tarafından soğukkanlı bir şekilde öldürülmesini getirir. Bu olayı onun ailesinin evini yakması izler. Katil, James Dean'in benzeri olabilir; fakat Ray'in kurtuluş umudu tükenmiştir. Sürücü koltuğunda Martin Sheen'le birlikte, yasa dışı araba göz kamaştırıcılıktan çok uzaktır. Siyah, çirkin, ayı gibi görünümüyle Holly'i (Sissy Spacek) liseden ve çocukluktan çekip çıkaran; zihinde ise seksi değil aşkı barındıran tomurcuk halindeyken zehirlenmiş romans dünyasına, Güney Dakota'nın çorak topraklarındaki şehvetin kanun dışı dünyasına atan bir canavardır. Ama romans dünyası yalnızca Holly'nin zihninde barınmaktadır. Yaşayan tüm insanlara karşı duygusuz, laubali psikopat Kit araba farlarının loş ışığında araba radyosundaki Nat King Cole eşliğinde Holly ile dans ederken, Holly'nin dıştan sesi cinayetin ve kaçışın öyküsünü bir gençlik komedisi romansı şeklinde 'aktarır'. Kızın sesiyle adamın hareketlerinin bir araya getirilerek karşılaştırılma ironisi komik, fakat acımasızdır. Ray'in filminde Keechie, olumsuz sonuçlanan banka soygununa ve toplumun sevgilisini cezalandırışına dehşetle tepki gösterir. Buna karşın, Spacek ne babasına ne de sevgilisinin daha sonraki kurbanlarına en ufak bir acıma duygusu göstermez. Ahlaki duyarlılık saf bir hiçlikte yozlaşmıştır.

Yine de, birbirinden büyük ölçüde farklı olan bu iki filmin özünde büyük benzerlikler vardır. Her iki kız da kahramanlarına tapmaktadır. Tıpkı *Wild at Heart*'da Laura Dern'in Nicholas Cage'i cezaevinde yattığı sürece beklemesi ve dışarı çıktığı zaman, annesinin baskılarından kurtulmak için onunla birlikte New Orleans'a kaçıp daha sonra Batı'ya doğru yol alması gibi, bu iki filmde de kadınlar hep erkeklerinin yanındadır. Malick, Ray'in ümitsiz düşlerinin yerine bu budalaca sadakati alaya alırken, Lynch her ikisini de yapar. Dern, Cage'in öncelikle vücuduna aşıktır ve Cage'i kovalayan kötü şansın attığı ok ve mızrakların arasında onun yanında yer alma düşüncesi ikinci planda kalır. Bu filmlerde kadın sadakatinin üç farklı çeşidini görürüz; üçü de karşı-kara film, ihanet mizacına direnen suç anlatılarıdır. *A bout de souffle* daha farklı nedenlerden dolayı karşı-kara filmdir. Melodramın karanlık köşelerini ve çatlaklarını alaya alan, bilinçli olarak açık ve anlaşılır olan, gündüz çekilmiş bir filmdir. Ama Amerikan yol filmlerinin tersine, kadının sevgilisini polise ihbar etmesiyle biter. Jean Seberg mitin donanımlarından yoksun, sonradan tekdüzeleşen ölümcül kadındır. Güdüleri kesinlikle kötü değil, oldukça pragmatiktir. Onun için Sorbonne'da aldığı dersler, Paris'teki kolay yaşamı ve ünlülerle buluşup onlar hakkında yazılar yazan bir gazeteci olma düşleri, gerçekte asla dinlemediği ve bir polisi aptalca öldüren küçük bir gangsterin tutkusundan çok daha önemlidir. Michel'e göre, o Amerikan olan her şeyin cazibesini taşır, fakat Paris'te yaşayan orta sınıf bir Amerikan kızı için Michel bir eğlence ve bir yenilikten fazla bir şey değildir. Onun tüketimciliği Michel'inkinden çok daha ekonomiktir ve Michel romantizme şaşırtıcı bir şekilde yer ayırabilirken, o, tüketimciliğinde romantizme yer ayırmaz. O, tutkudan çok, şöhretle ilgilenmektedir.

Burada, Godard kendisini taklit eden ve tıpkı Belmondo'nun Bogart'ı sevip ona benzemeye çalışması gibi, Martin Sheen'i idolleştirilmiş bir James Dean'e benzetip ortaya çıkaran Malick'ten çok daha ince ve ustadır. Aradaki fark, Belmondo'nun hiçbir şekilde Bogart'a benzememesidir. Taklitin gücü Patricia üzerinde hiçbir etki yaratmaz. O, sahtekarları değil, gerçek ünlülerin varlığını arzu-

lar. Orly havaalanındaki basın toplantısına katıldığı ünlü romancı Parvelescu, aşk ve cinsellik üzerine kızın eleştiri süzgecinden geçirmeden kendisini kaptırdığı olağanüstü bir demeç verir. Oysa bu olaydan önce, Michel ile birlikte yataktayken, sevgilisinin konuşmaları büyük ölçüde aynı konu etrafında dönmüştü, fakat Patricia onun söylediği hiçbir şeyi ciddiye almamıştı. Ünlü biri tarafından izlerkitleye söylenen bir şey, kötü bir üne sahip birinin yatakta doğaçlama söylediği şeylerden daha önemlidir. Michel yanlış bir ün sunar; o, tanınmış bir sanatçı değil, adi bir polis katilidir. Michel, arzuladığı Amerikan nesnelerinin birçoğunu ele geçirebilir -tıpkı Paris sokaklarında çaldığı üstü açık Ford araba ve sinemanın dışından ona bakan Bogie fotoğrafı gibi. Ama, kıza istediği şekilde, yani bir arzu nesnesinden çok, bir tutku nesnesi olarak sahip olamaz. Kız Roma'ya gitmek istemez. Paris'te daimi bir Amerikalı olarak kalmayı tercih eder.

Belmondo, Gide'nin nedensiz devinim (*acte gratuit*) dediği hareketi döngüsel olan şeyin kutsallaştırılması, varoluşçu bir kanun kaçağıdır. Daha sonra *Pierrot le fou*'da yapacağı gibi, şehirden kaçmak yerine caddelerde döner durur. Döngüsel hareket; Raoul Coutard'ın ünlü tekerli sandalye çekimleriyle, Belmondo'nun Tolmatchoff'u görmek için gittiği seyahat acentasına girişini ve çıkışını gösteren kesintisiz kaydırma çekimleriyle, daha sonra *Herald Tribune*'ün ofisinde ve İsveçli modelin stüdyosunda buna benzer çevrinme çekimleriyle de desteklenir.[4] Bütün Amerikan öncellerine kafa tutarak, belirli bir yere gitmemek olarak gösterilen bu kaçış, sinemanın bize sunabileceği en etkili kaçışlardan biridir. Araba hırsızlığından sonra Michel'in yaptığı en büyük aykırılık, polisler tam onu yakalamak üzereyken Berruti'nin kendisine İtalya'ya kaçması için teklif ettiği arabayı reddedişidir. Kendi *yaşam tarzını* (*modus vivendi*) reddetmekle kendi kurtuluşunu da reddeder. Saçma kaderin kabulü anlamına gelen umursamaz omuz silkişiyle, romantik güdü ezilir, fakat asla yok edilmez. Patricia tarafından aldatılınca, kalan romantikliği başarısızlığa uğramıştır ve geriye hiçbir

4. Bkz: Dudley Andrews (der.) *Breathless* (New Brunswick: Rutgers University Press, 1987). Çekim 85, s. 51-3; Çekim 285, s. 113-15 ve Çekim 383, s. 139-40.

şey kalmamıştır. Bizim şimdiden bildiğimiz gibi o, Faulkner'ın *The Wild Palms*'ının sonunda Harry Wilbourne'un seçtiği acıyı değil, bu acının yerini alan hiçliği seçecektir.

Filmin sonunun ciddi ve güzel konulardan birdenbire çirkin görüntülere geçen yapısı, araba kullanırken gelen ölümün, kahramanın kaçış kazasının romantizmini bizden esirger; öldürücü yaralar almış olan Michel dar bir sokağın ortasından sonuna doğru düşe kalka ilerlerken, sonunda yere yığılır. Ama arkadan takip eden sürekli kaydırma çekimi bambaşka bir şeyi ima eder. Yaralı kanun kaçağının hareket eden figürü, sonunda yalpalayarak duran, benzini bitmiş ve kontrolden çıkmış bir arabayı ima eder. Belmondo çalmaya alışkın olduğu lanetlenmiş arabalardan birine dönüşmüş ve onun hareketini taklit etmiştir. Araba, artık bedenin bir uzantısı değildir. Şimdi beden arabanın bir uzantısı, arabasız çalışan metalaşmış bir şeytandır. Kanlı gömleğiyle sokak boyunca sendeleyerek yürüyen Belmondo'nun görüntüsü son derece korumasız, soyulmuş, teşhir edilmiş bir adamın; arabasının iskeletinden yoksun bırakılmış, yine de onun ileri hareketinin kölesi olan zorunlu bir sürücünün görüntüsüdür. Belmondo'nun zikzaklar çizerek ilerleyişini bize arkadan gösteren kaydırma çekimi, kendini tam anlamıyla yerin dibine doğru süren bir adam ortaya koyar. Tıpkı bir araba gibi, adam sonunda hurda yığınına yazgılı olduğunu anladığı anda otomobili taklit eder.

A bout de souffle'de Belmondo, Amerikan burjuvazisinin soğuk ve çıkarcı bir kız çocuğu tarafından reddedilen küçük burjuva kanun kaçağıdır. Daha sonra *Weekend*'de (1967), Godard tiksinti duyduğu sınıfla daha bütün bir şekilde, fakat bu kez Amerikalılarla değil, Fransız burjuvazisiyle ilgilenir. Buñuel gibi, Godard'ın da amacı, burjuvazinin yüreğine korku ve dehşet salmak değil, onların günlük yaşamlarının yüreğinde var olan korkuyu ve dehşeti bulup ortaya çıkarmaktır. Yine de Brecht'ci parlak oyunlara karşın, Godard, Buñuel'in başvurduğu ölçülü uzaklıktan ve usta işi satirik dokunuştan yoksundur. Eleştirileri daima umutsuz ve uçtadır. Uzaklık bir savunma mekanizmasına, yalnızlıktan zorunlu bir kopuşa, modernlik kaosunun ortasında kalmış, işkence çeken ro-

mantiğin son sığınağına dönüşür. *Weekend* güçlüdür, çünkü hiçbir ikon içermez. Belmondo ya da Karenina olmaksızın, Godard kişiliği doğal halinden çıkarır. Jean-Pierre Leaud'un, hem kendisinin hem de Truffaut'nun daha sonraki filmleri üzerinde yıkıcı bir etkisi olan çocuksuluğu, burada küçük bir rol ile etkili bir şekilde canlandırılmıştır. Jean Yanne'nin daha sonra doğal bir figür haline geldiği Mireille Darc ve Chabrol'un burjuva melodramları, burada yönetmenin niyetine engel oluşturur. Bu yönetmenler Michel Poiccard'ın bıraktığı yerden, yani arabanın hizmetçilerinden, hız makinesinin uzantısal kölelerinden başlar.

Pierrot le fou (1965), *A bout de souffle* ve *Weekend* arasında gerekli bir köprüdür. Bu film, arabanın Godard'ın imgelemindeki yerinin merkeziliğini; yani arabanın yalnızca filmin konusu açısından değil, Godard'ın sinema sanatı açısından da son derece önemli bir yer tuttuğunu gösterir. Çünkü burada, Godard arabayı terk ettiği anda sanat da onu terk eder. *Pierrot*'da Coutard'ın Matisse manzaralarını çağrıştıran muhteşem görüntü yönetmenliğine rağmen, film sahile varıldığında buharlaşmaya başlar. Godard denizi şiirsel bir varlık, "ne romantik ne de trajik olan doğanın varlığı" olarak görmüştü. *Cahiers du Cinéma*'yla yaptığı bir söyleşisinde de, "son romantik çiftin öyküsünü çekmek istediğini" itiraf etmiştir.[5] Ama o, doğadan kesinlikle hiçbir şey çıkarmayan ilk ve son önemli romantiktir. Romantizm zaten arabanın hareketine bağlıdır. Godard açılış partisinde burjuva araba muhabbetlerini hicveder, fakat arabalar olmadan, örneğin kaçışta kullanılan ve daha sonra Marianne'nin tabancayla infilak ettirdiği Peugeot 404 olmadan ya da daha sonra garajdan çaldıkları ve Ferdinand'ın denize sürdüğü Amerikan arabası olmadan Godard'ın macerası kavranılamaz. Ama deniz arabayı yuttuğu halde, onu ele geçiremez. Arabanın gözden kaybolduğu anda, denizin dolduramayacağı bir boşluk oluşur. Macera, artık makinenin eline geçmiştir. Makine terk edildiği anda, denizin sürdürebileceği şiirsel bir varlığı kalmaz. Bunun yerine, Godard tıpkı *Weekend*'deki gibi doğanın birçok makine tarafın-

5. 'Jean-Luc Godard ile Görüşme', *Cahiers du Cinéma*, sayı: 171, Ekim 1965, *Pierrot le Fou* içinde (New York: Lorimer, 1984), s. 5-6.

dan, yani sayfiye yerlerinin araba tarafından istila edilmesini çok daha iyi işler. Burada bir kez daha artık romantik değil, burjuva olan çift arabayı terkettiği anda, film kimliğini yitirir.

Godard için, araba her şeyi tanımlar. Ödünç almak, harap etmek ve çalmak lanetli ve romantik bir şeydir. Sahip olmak, sahiplenici olmak ve hafta sonu gezilerine çıkmak burjuva edimlerdir. Yine de, bu ikisi birbirinden tamamen ayrı değildir. Çalıp çırpan ama asla sahip olamayan kişiler açıkça anti-burjuvadır. Kendileri çalıp çırptıkları halde, sahip olan ve böylece berbat bir hafta sonu krizini çalıp çırparak sona erdirenler ise burjuvadır, fakat böylece kendilerini yıkıma uğratırlar. Karşı tarafa geçmekle, yıkıcı yüzlerini göstermişlerdir. Kontrolden çıkmış otomobil bir çeşit tüketici faşizmidir. Godard için arabanın kaderi, Marx'ın burjuvazinin eninde sonunda kendi mezarını kazacağı yolundaki kehanetinin sırlarını ortaya çıkarır. *Weekend*'de felakete doğru sürüklenen sınıfın üyeleri sevdikleri şeyi harap ederler. Böylece, kendilerini de harap ederler. Bu, ümitsiz bir Marx uyarlamasıdır. Godard'ın hız makinesine karşı beslediği çelişik duygular asla yok edilemez. Onun sevgiyle karışık nefreti çok eskilere dayanır. Otomobil hem bir sanat yapıtı hem de yıkımın bir aracısıdır. Godard'ın devrimci döneminde, Batı Kapitalizminin yok edilmesi gerektiği, fakat hepimizin arabaya gereksinimi olduğundan ötürü General Motors'un bunun dışında tutulması gerektiği konusunda söylediklerinden dolayı suçlanmasına şaşmamalı. 1960'ların filmleri arabanın ve kapitalizmin yıkılmasını değil, yüceltilmesini öngörür. Arabanın modernliğin yazgısı olduğu gerçeği, Godard'da bütün sinemacılarda olduğundan daha açıktır. Bu bakımdan Godard, araba filmlerinde karamsar bir bilim-kurgu olan *Alphaville*'dekinden çok daha inandırıcı bir şekilde gelecekçidir. Burada parodi ve teknik yaratıcılık her zaman güçlüdür. Ama bilim-kurgu efektlerinin modası çoktan geçmiştir ve bilim-kurgu sonunda kapalı romantizme bir kapak olarak sonlanır. Anna Karina ve Eddie Constantine, Godard'ın kasvetli çağdaş yaşam öyküsünde düşünülmesi bile olası gözükmeyen bir mutlu sonla biten bir aşk öyküsü sunar. Bilim-kurgu günümüzün ve arabanın açıkça yoksun olduğu bir romantizm sığınağı sunar.

Weekend eşi görülmemiş bir barbarlıkla, otomobil "kazasını" yapıbozuma uğratır ve artık bize gösterecek kazaya uğramış arabası kalmadığında yolunu kaybeder. Bu yüzden, filmin başlangıç noktası, sonunun politik retoriğinden daha önemlidir. Başlangıç sahnesi, kırmızı bir Matra'yla mavi-beyaz bir Mini'nin iki erkek sürücünün arasında şiddetli bir kavgaya neden olan önemsiz çarpışmasını, yüksekteki bir balkondan uzun çekimle gösterir. Matra coupé'un sahibi, daha ucuz bir arabanın kendi arabasına çarpmasına son derece sinirlenmiştir. Bu yalnızca, insanın sahip-olunan-nesne-olarak-arabasına değil, aynı zamanda onun *üstün* bir otomobile sahip olma duygusuna hakaret eden bir sahnedir. Soyguncunun görülmediği birçok ev ya da araba soygununun tersine, bu kaza mülkiyetin görünür bir suçudur. Araba bedenin bir uzantısıysa, o halde tampondaki göçük kişisel bir incinme, benliğin tecavüze uğraması olarak algılanır. İncinen taraf -kendini bu şekilde tanımlar- "suç"un gücünü görür ve sonra da "suçlu"yu fark eder. Hangi sürücünün hatalı, hangisinin kurban olduğu asla açık olmasa da, kaza hatalı kişiye karşı yapılan suçlama törenine dönüşür. Her iki kişinin de suçsuz kurban rolünü almaya çalışmasıyla tartışma başlar. Godard daha sonra "kaza"yı ciddi sonuçları olan komik bir saçmalığa dönüştürmek amacıyla, ikinci bir olay için gereken ideal çerçevelemeyi ve yatay bir düzlemden yaptığı uzun çekimi kısa süre sonra yineler. Rolande ve Corinne, Corinne'in Normandy'de oturan annesine yapacakları hafta sonu gezisine, apartmanın park yerinde duran bir Renault'ya geri geri gidip çarpmayla başlarlar. Önce olayı gören küçük çocuğa rüşvet vermeye çalışırlar, sonra da değerli arabasına yapılan saldırıya öfkelenen araba sahibi bayanı kabaca terslerler. Sonunda kadının kendilerine bir tüfek ile ateş eden öfkeli kocasından hızla kaçarlar. Kamera onları kaçışan böcekler gibi uzaktan görüntüler.

Bundan sonra Godard, hemen, kent dışındaki zincirleme kazanın neden olduğu trafik tıkanıklığının yedi dakikalık ünlü kaydırma çekimine geçer. Kameranın sürekli olarak yana doğru yapılan kaydırma çekiminde, yığılmış trafik Balzac'ın *insanlık komedisi*'nin (*comédie humaine*) bir parçası olarak çerçevelenir. İnsanlar

tartışır, piknik yapar, futbol, kağıt ve satranç oynarlar. Uzun bir lama kameraya boş boş bakarken, maymunlar gezici bir sirk kamyonunun tel çatısına tırmanır. Hırpalanmış arabalar, kimsenin dikkate almadığı yol kenarına dizilmiş kanlı cesetler, kamyonlar ve arabalardan oluşan sonsuz bir cadde, büyük bir araba yığınına doğru yol gösterir. Çekimin vahiysel doruk noktasında bu araba yığını, Rolande'ın üstü açılır siyah arabasının gösterdiği gibi, en kısa zamanda geride bırakılması gereken kazanın arkasında kalanlar için bir yol tıkanıklığından ibarettir. İnsanın işleri arasında öncelik verdiği şeyler acı bir açıklıkla sergilenmiştir. Arabanın zarar görmesi en önemli hiddet kaynağıdır. Yolcuların ölümü yalnızca küçük bir bakış değerinde bir ilgiyi hak eder. Rolande yolun ters tarafından giderek uzun kuyruğu atlatırken, yaşam her yönüyle devam eder. Sollamalar, atlamalar ve küçük çarpmalar hep insan onuruna yapılan hakaretlerdir. Ters dönmüş arabalar ve kana bulanmış cesetler ise değildir. Utanç ya da korku duyamadıklarından ötürü, göz önüne alınmazlar.

Renoir'daki gibi, Godard'ın burjuva çifti de yaklaşan kaderlerinin işaretlerine aldırış etmez. Renoir'da, hizmetçiler arasındaki zina, öldürücü olmaya yüz tuttuğu zaman bile komiktir. Öyle komiktir ki izleyici ilk başta, böyle bir kaderin André ve arkadaşlarının başına gelebileceğini asla olası görmez. Ama bekçinin elinde bir tüfekle davetsiz misafiri şatoda arayışı, tıpkı Corinne ve Rolande'ın otobana saçılmış kayıpları kör bir şekilde dikkate almamayı seçmeleri gibi, kendi aleyhlerine, üzerinde durmamayı seçtikleri öldürücü bir arayıştır. Anlatıyı hâlâ ileri sürükleyen, fakat yapıtın sona erdiğine işaret eden ironik bir pasajda, Godard Renoir'ı bir kez daha yankılayarak, "sınıf mücadelesi"nin biçimi olarak kazadan bölümler gösterir. Ekrandaki başlıktan sonra, bu kez bir traktör ile spor arabanın kazasını görürüz. Ölü sürücünün kan revan içindeki kız arkadaşı sersemlemiş kamyon şoförüne sınıfsal hakaretler savurur. Filmin sonunda, çiftin devrimcilerin eline geçeceğine işaret eden bu olaya, çift boş boş bakar. Ama Godard'ın filminde, insan onların asıl yazgısının bize gösterilen politik yazgı olmadığını sezer. Asıl düğüm noktası, filmin ortasında meydana gelen kaçı-

nılmaz araba kazasıyla birlikte gelir. Bu, onları kutsal otomobillerinden yoksun bırakarak, yol kenarı proleterlerine döndüren bir kazadır. Godard, bize tam anlamıyla yavaşlayan bir devinimin hareketli öyküsünü sunar. Yine de kaza, onları zahmet çeken işçilere dönüştürmez; kirli otostopçulara dönüştürmekle kalır.

Melodramdan titiz bir şekilde uzak durarak, Godard hız yapan çiftler, bisikletli ve motosikletlilerden, genç çiftin yazgılı olduğu zincirleme kazanın canlı tablosuna geçer. Ancak biz kaza anını göremeyiz ve arabayı saran alevlerin arasındaki çifti ilk bakışta tanıyamayız. Kaybolan çizim çantasının arkasından ağlayan Corinne'in enkazın içinden gelen sesini duyduğumuz an, bu kaosun içinde onların da bulunduğunun ayrımına varırız. Jean-Pierre Leaud'un üstü açılır Japon arabasını kaçırmada gösterdikleri beceriksizlikten sonra, birer otostopçu olarak yollarına devam etmeyi kabullenirler. Filmin hızı, onların birer yaya olduklarında alçalan statülerini göstermek için, devinimsizliği ve arada geçen saçma olayları vurgulayarak ansızın yavaşlar. Bir ruh hali değişimi olarak, bu son derece etkilidir. Ama otomobil olmadan töz yoktur. Töz, otomobilin kendisidir. Çiftin bir kez daha enkazlar ve cesetlerle dolu otobanda zahmetle, ite kaka ilerlemeleri için arabanın sahneye dönmesini bekleriz. Film arabaya karşı bir bağımlılık yaratır ve arabanın geçici yokluğu dayanılmaz hale gelir. Arabanın yokluğu, Godard'ın filminin ortasında bir boşluktur. Godard onsuz, genellikle çocuksu olan bir kaprise yakalanır. Çiftin maceralı yolculuğu boyunca karşılaştıkları tuhaflıklar, öldürücü makineden çok daha önemli olamaz. 360 derecelik çevrinme çekimiyle çiftlikte verilen piyano resitali, yoldaki farklı absürd tiyatro örnekleri, yıpranmış bir doğaçlamanın sarsıcı etkisine sahiptir. Godard arabaya vahşice saldırır, fakat çok sevdiği şeyi yok ettiğinde kendisi de kaybolur.

Daha sonra, Godard'ın bazen dayanılmayacak kadar acı bir inanç yoksunluğu ile sunulan politik eklemeleri ve yerel devrimcileri daha da utanç vericidir. Doğru; onun politik toyluğu burada başka bir yerde olduğundan daha az belirgindir, fakat o zaman bile bu kederli romantik, ideolojik donanımını tüm ayrıntılarıyla neredeyse hiç anlatmaz. Geriye bakıldığında, film Paris'te patlak ve-

recek isyanın başarısızlığının ve Godard'ın ondan sonraki filmlerinin bağlı olduğu 1970'lerin retoriğinin geçici zaferinin bir uyarısına benzer. Godard, Eisenstein değildir. Eisenstein'ın sinemasında, başkaldırının ikonografisi kesmeye ve yakın çekime, öfkeli duygulara, acımasızlığa ve haksızlığa karşı doğrudan bir karşılıktır. Godard'ın montaj tekniğini bilinçli olarak terketmesi, genel ve uzun çekimde ısrar etmesi, karşı-açı çekimini baştan beri reddedişi hem dostu hem de düşmanı rahatsız eder. Bu hicvin vahşetine muhteşem bir şekilde uyar, fakat genel olarak insanlığa bir lütufta bulunmaz. Bu lanetlenmişlerin Kalvinist sinematografisidir. İşçileri cansız, yerel devrimcileri araba delisi burjuvazi kadar saçmadır. İnsan, ümitsizlik içindeki Godard'ın görüsünün yüreğindeki hakikatle anlaşamadığından kuşkulanır. Tüm Marksist retoriğe karşın, araba, modern Batı imgelemindeki devrimden çok daha uzun yaşar. Marx'ın kendi çalışması da, bütün karşı doktrinlere rağmen, bu durumun bir parçasıdır. Devrim vahyi yine de biraz hayal ürünü olmaya devam eder. Otomobil vahyi ise zamanla dünya çapında gerçek olur; kitle tüketimi katliamı ve çevre hasarının kabul edilir yüzüne dönüşür. Olacakların bir uyarısı olarak, Godard'ın Fransız burjuvazisi, Renoir'ın kötü Nazi komşularına teslim olmaya hazır, şatoya bağlı zavallıları değildir. Onlar öldürme iznini yeniden tanımlayan açık yollarda hızın gücüne ve konforuna âşık, uygarlığın ikiyüzlü insanlarıdır.

Godard'ın sinemaya bıraktığı en büyük kalıtlardan biri, kültürel simgelerin yoğunluğuna karşı olan duyarlılığıydı. *A bout de souffle*, *Une Femme est une femme*, *Vivra sa vie*, *Pierrot le fou* ve *Weekend* gibi bütün büyük filmlerinde, bu kültürel simgeler; araba, sigaralar, ruj, bisikletler, fotoğraflar, Paris barlarındaki aynalar, gazeteler, dergiler, afişler ve fosforlu ışıklar talihsiz kahramanların duyumsal çevresini oluşturur. Tükettiğimiz bütün bu maddeler hep başka bir şeye delalet eden, kullanıldıktan sonra atılan şeylerdir. Onlar aynı zamanda daima maddi ve simgesel, gerçek ve fantastik, gösteren ve gösterilenlerdir. Farklılık içindeki kimliği yüceltirler. Ama aynı zamanda, onlar modernin bir simgesi, içinde bulunduğumuz yüzyıl boyunca kitle tüketiminin hüküm sürdüğü

kentlerde çoğalmış maddesel nesneler, modanın, süsün ve arzunun fetiş simgeleridir. Bu simgeler herhangi bir metafizik ya da dilbilimsel özcülük taşımaz. Bunlar ileri kapitalizmin kültürel ürünleridir. TV'de, mağazalarda, galerilerde, dergilerde ve panolarda son model bir spor arabayı, bir içeceği ya da bir parfümü sergileyen çeşitli imgesel göstergeler, aşırılıklar ve ölçüsüzlükler tam anlamıyla 20. yy'a özgüdür. Böylece, göstergelere duyduğumuz güncel saplantı evrenin sırrını ortaya çıkartmaz, fakat varoluşumuzun günlük bir özelliğine dikkat çeker. Biz tükettiğimiz şeyler isek, göstergeler de bizim tüketme arzumuza gitgide aracı olurlar. Metalara giden yolu gösterirken, kendileri de bu süreçte metalaşırlar. Algımızın görsel ve işitsel alanları, göstergeleri de gösterdikleri nesneler kadar tüketir.

İmgesel gösterge olarak otomobil, *Weekend*'den iki yıl sonra Kaliforniya'da MGM için yapılan ve pek çok alaya maruz kalan Antonioni'nin *Zabriskie Point* (1969) adlı filminde de şansını sürdürmüştür. Burada, bir kez daha devrim başroldedir, fakat manzara ve makineyle karşılaştırıldığında önemsiz kalır. Neyse ki devrim filmi başlatır ve ona gevşek bir öykü yükler. Anlatının sonu değil, başlatıcısıdır. Sürekli zumlar, odak çekimleri, gerçek yaşamdan alınmış asileri ve *cinema-vérité* bakışıyla UCLA kampusundaki ayaklanma, Mark'ın bir silah taşıyıcısı olarak filmdeki sıradan rolü karşısında ikinci planda kalır. Mark'ın taşıdığı silah polisi öldürmüş olabilir de, olmayabilir de. O, Vietnam çağında, kampus politikalarıyla değil, ateşli silahın gizilgücüyle ilgilenen genç kanun kaçağıdır. Burada, arabanın cazibesi de ortadan kalkmıştır. Karşı-kültür konusundaki titizlik, hırpalanmış Mark'la arkadaşlarının Los Angeles'daki araba yolculuğuna haklı olarak egemendir. İtalyan yönetmen bu konuda, yüzey ve derinlik değişimleri üzerinde ustaca oynar. Los Angeles'ın caddeleri ve neon afişleri telefoto lensle çekilir. Sürücünün hareketli bakış-açısı çekimleri, geçen her görüntünün sonradan bir etki oluşturmayacak kadar uçarcasına hızlı olmasını sağlayan bir montajla derlenir. Ama Lee Allen, bir gökdelenin en üst katındaki ofisinden, çevredeki her şeyi derin odakla gözler. Dışardaki bayraklar ve binalar, içerdeki eşyalar kadar belirgindir.

Aşağıdaki caddelerde, Mark hızla geçen görüntülere bir bakış açısı sağlamayacak kadar yakınken, işadamının ayaklarının altındaki kentten kopuk mekânı bir derinlik sunar.

Bir atlama çekiminin Mark'ın olayla ilgisini belirsizleştirdiği polisin vurulma olayından sonra, yalnız adamın ani kaçışı farklı bir araç gerektirir. Mark polisten kaçıp, çöle doğru uçmak için bir Lilly 7 çaldığında, Antonioni arabanın ikonografisine özel uçağın ikonografisini eklemiş olur. Aynı şekilde, şeytan aracın varlığına, aynı anda her yerde bulunan panoların ikonografisini ekler. Mark bir an, ailece uçakla seyahate çıkıp kaçıp kurtulmanın reklamını yapan büyük bir reklam panosunun yanında havaalanını izlerken çerçevelenir. Bir sonraki an, yasalara karşı gelerek havaalanına girer. Sahip olunan tüketim eşyası olarak küçük uçak, yol filminin sahip olunan geleneksel arabasının ya da bisikletinin yerini alır. Ama, Amerikalıların hoşnutsuzluğuna karşın İtalyan yönetmenin A.B.D'ye geri getirdiği kanun kaçağı geleneğinin Avrupalılaştırılmış yorumunda, uçak sahip olunan bir şey değil, tersine çalınan bir şeydir. Antonioni'nin hırpalanmış kamyondan çalıntı uçağa geçerken arabanın ikonluğunu atlaması bütün Amerikalıların öfkesini çeker. Yine de "çalıntı" arabanın imgesi çok yakındır. Daria'nın Phoenix'e gidiş nedenini, yolculuğunda bir hayli ilerlemeden öğrenemeyiz. Lee kızın evine telefon açtığında, hattın öteki ucundaki sert erkek sesi, bize onun erkek arkadaşının arabasını izinsiz alarak yollara düştüğünü bildirir. Mark'ın uçağının altında çölü aşan "ödünç" araba, 1954 model eski bir Buick salon arabasıdır ve cazip olmaktan çok uzaktır. Kız camın ve metalin ardında kapalı kalmıştır; üstü açık, zarif arabanın romansı burada yoktur.

Bu rastlantısal karşılaşma, Mark aşağıdaki engin çölde ilerleyen arabanın üzerinde dönerken, dalışlar yapıp cesurca alçaktan uçarken, daha önceden birbirini tanımayan bir çiftin kapalı camlar ardından kur yapmaları için kışkırtır. Bu, ilk bakışta yüksek teknoloji aşkıdır. Araç kişiden önce görülür: içindeki kanun kaçağından önce uçak, kızdan önce araba. Olay, dönemin çoğu yol filminde olduğu gibi, keyfi ve saçma da değildir. Antonioni, zaten olayı Mark'ın Los Angeles caddelerinde dolanan kamyonunun ikonog-

rafisi ile güçlendirmiştir. Kamera, sokaklarda hızla geriye doğru giden görüntüleri Mark'ın aynalarında ve ön camında belirdikleri an yakalar. Mark'ın kendi görüntüsü olağanüstü bir görsel geçişle ön cama yansıdığında, dış mekân iç mekân halini alır. Böylece, içerisi dışarısı olur. Bir yanda uzaklık ve ayrılma, diğer yanda aktarım ve saydamlık vardır. Amerikan araba kültürünün genel sınırlardan yoksun ilk kentinin metropolitan caddeleri durağan derin düşünce durumundaki göz için değil, hızlı bir atılım hareketindeki göz için var olan aşırı bir göstergeler karmaşasını yansıtır. İlk anda bu, Mark'ın kendi kuşkulu varoluşu açısından fazla bir anlam ya da önem taşımayan ikonik yüzeylerin kaosudur. Yine de, hareket halindeki amacın ironisi gözden kaçırılmamıştır. Mark'ın attığı her çaresiz adıma, her ne kadar hatalı olsa da karşılık gelen bir dış gösterge vardır. Mutlu bir çekirdek ailenin mutlu bir tatil yapabilmeleri için uçağı bir araç olarak sunan reklam panosu, Mark'ın kendi yöntemleri ve kendi kişisel özellikleriyle amacına uygun olarak kullanacağı bir tüketici uyarısıdır. Karşı kültürün yalnız kovboyu tüketici bir kanun kaçağı olarak kalır.

İlk bakışta, Daria'nın eski Buick'le çölde yaptığı yalnız yolculuk, dönemin kendi bildiğini yapan örnek hippisinin davranışıdır. Ama koşullar belirsizdir. Çöl arazilerini alıp geliştiren ve güdülerine dayanarak kıza sekreteri olmasını teklif eden patron Rod Taylor, bir an orta yaşlı bir zampara gibi davranırken, öteki an asi kuşağın serseri çocuğunu azarlayan ilgili bir baba gibi davranır. Kızın Arizona'daki eve gitmesinin amacı asla belli değildir ve kaçış halindeki serseri çocuk imgesini, Allen ve Daria'nın önceden birbirlerini tanıdıklarını ve bu garip sinir bozucu ilişkilerinin geçmişe dayandığını sezdiren esrarengiz duyguyu güçlendirecek şekilde, Taylor kendisine yeşil ışık yakmadan çeker gider. Böylelikle, Daria bir gizem figürüdür. Issız bir bardaki yaşlı adamların ve çöplükteki araba enkazlarında saklanan genç ve tehditkâr suçluların doldurduğu küçük bir çöl kasabasında saldırıya uğrar ve kaçmaya zorlanır. Daha sonra, Zabriskie Point'de, *Psycho*'daki Arizona çölünde Janet Leigh'nin karşısına çıkan polisi garip bir şekilde anımsatan, koyu renk gözlükleri olan bir polis Mark'ın yakında ve elin-

de silah, ateş etmeye hazır olduğunu bilmeksizin Daria'ya karşı cinsel bir ilgisinin olduğunu belirtir. Kız yalnızca Taylor için bir arzu nesnesi değildir. Yolculuğu, bir yerde, Taylor'un Phoenix yakınlarında bir kayalığa inşa edilmiş özenli çöl evini görmek için yapılan bir keşif gezisidir. Burada, garip bir şekilde bir çöl evine benzeyen "konferans merkezinin" okunması vardır. Yüzeysel okumada, Daria garip bir işadamının sekreteri olarak metalaşan hippidir. Fakat yolculuğa çıktığında, esmer tenli Daria kısa, mavi kot elbisesini ve dikkati çeken kızılderili kemerini asla değiştirmez -Death Valley'deki (Ölüm Vadisi) sevişmeden sonra üzerinde kalan toz ve alçıtaşına karşın. Bu, geleneksel bir hippi giysisi gibi görünür, fakat onun figürünün ikonografisi çölün içine doğru ilerledikçe değişir. Görünüşü kendi zamanına özgü genç bir hippi kadınından gittikçe uzaklaşırken, yeni Batı'nın genç kızılderili kadınına yaklaşır. İlk başta bir macera gibi görünen çöl yolculuğu daha sonra, açığa vurulmamış bir yurda dönüş, Mark'ın silahlı polislerin elindeki kaderiyle buluşmak için Los Angeles'a yaptığı ölümcül dönüşün ironik bir yankısı olarak okunabilir.

Antonioni'nin görüsünün altında, Amerikan Batısının iki karşıt senaryosu yatar. Birinci durumda, yarı çöl olan bir toprakta kurulmuş Güney Kaliforniya'nın engin metropolitan kültürünün yapaylığı vardır. Bu, Allen'ın tatil evleri için yaptığı ayrıntılı iş planlarıyla çölün içlerine doğru uzanacak yüksek teknolojiye dayanan büyük bir yerleşim kentidir.

İkinci senaryoda, İtalyan yönetmenin büyük bir incelikle karşılık verdiği Hollywood sinemasının başta John Ford sineması olmak üzere, klasik Western türünün gizli ikonografisini görürüz. Çöldeki yüksek teknolojiye dayanan kur yapma, geleneksel Western motifinin, yani at arabasıyla yolculuk yapan Doğu Amerikalı kadının, atlı Batı Amerikalı tarafından ağırlanışının modern bir yorumu olma niteliğini taşır. Yola bağımlı arabanın düz çizgisiyle zıtlık oluşturan uçağın özgürlük çeşitlemeleri, at arabasının kırlarda tekerlek izi bırakarak ağır ağır ilerleyişi karşısında atın özgürlüğünü ve binicisinin becerisini yankılar. Sonunda, Mark Los Angeles'daki havaalanına döndüğünde, Antonioni, çölün üzerinde özgürce süzülen uçağın çevrinmeler, zumlar, telefoto çekimler ve

en usta işi gezici çekimlerle beslenen o mekânsal görüntülerini tersine çevirir. Mark'ın inişi önden çekilir ve uçak her iki taraftan da öldürmek için ateş eden nişancılar ve alanda bekleyen polis arabaları tarafından kuşatılır. Buradaki ikonografi, Ford'un klasik Western'inde kızılderililerin posta arabasına iki taraftan saldırdıkları aynı adı taşıyan filmi ve Ethan Edwards'ın intikam süvarilerinin yine iki yandan saldıran Komançilerce pusuya düşürüldükleri (şaşırtıcı biçimde üçlü bir efekt yaratan derin odaklı mizansene sahip) *The Searchers*'daki aynımı güçlü bir şekilde anımsatır. Ama burada kızılderililer Los Angeles polisleri oluverir ve Mark, Ford'un Batılıları gibi mucizevi bir şekilde kaçamaz. Uçak yana doğru yatarak durduğunda, sorgulanmaksızın ve sessiz sedasız katledilir.

Ford'la yapılan karşılaştırma keyfi değildir, çünkü *The Searchers*'ın paradigması asla uzak değildir. Allen'ın Daria'ya olan tutkusunda, Ethan Edwards'ın, kaçırılıp bir kızılderili olarak yetiştirildiği kızılderili kabilesinden kurtararak "eve getirdiği" kuzeni Debbie'ye ensest benzeri duyduğu ilginin yankılarını görürüz. Daria Halprin ile Natalie Wood'un giysilerindeki ve tiplerindeki görsel benzerlikler bile yeterince çarpıcıdır. Kız Kaliforniya çölünü hızla aşarak Death Valley'e doğru giderken, Allen'ın Daria'yı "arayışı", eğer buna arayış denilebilirse, oturularak, uzaktan kumandayla, Los Angeles'daki gökdelenin tepesindeki geniş ofisinden yönetilerek yapılan bir arayıştır. Ama kız Allen'ın çöl evine geldiğinde, Allen çoktan oradadır. Ford'un soylu atının yerini görünmez uçak almıştır. Antonioni için Death Valley, Ford'un Monument Valley'sine (Anıtlar Vadisi) verilmiş modern ve zekice bir karşılıktır. Vadi *The Searchers*'daki gibi Kuzey Avrupa'lı çiftçilere yerleşim alanı olarak görünen Navaho toprağı olarak değil; arabalı turistleri, kökleri insanlık öncesine giden Zabriskie Point'e çeken ve yerleşime uygun olmayan bir alan olarak gerçekte olduğu gibi ele alınır. Antonioni her zamanki gibi topografik doğruluğa özen gösterir. Ford ise mitle daha çok ilgilendiği için, buna hiç aldırış etmez. Nereden baksak Death Valley, Los Angeles ile Phoenix arasında bir yerdedir. Ama Monument Valley hiçbir şekilde Texas yakınlarında değildir Edwards'ın yaptığı gibi, kışın ortasında kuzeye doğru yol almak da insanı Alberta karlarına götürmez.

Death Valley'de, Antonioni'nin genç çifti acemi ve kabadır, konuşmaları tekdüzedir. Sert çöl manzarasının içinde küçücük kalırlar, çölün ürkütücü sessizliği karşısında gitgide kaybolurlar. İtalyan yönetmenin rol yapmayan oyuncuları, varlığı içinden çıktığı manzaraya egemen olan Batı Amerikalı Hollywood figürüyle büyük bir zıtlık oluşturur. John Wayne açık arazinin saygıdeğer usta kişisiyken, Mark Frechette ve Daria Halprin sesleri için değil, görünüşleri için rol verilmiş, önemli arayışları olmayan, Death Valley'de güdülerine dayanarak ölüm oyunları oynayan varoluşçu birer asi, kendi varlıklarını yitiren birer amatördür. Ford'daki bitmek bilmeyen imge, kahraman sahiplenmenin imgesidir. Gerçek Batılı atına ve silahına sahip olduğu gibi, atının arşınladığı topraklara da sahip görünür. Kadınların rolünün özellikle çok güçlü olduğu Batı'ya yerleşen ailenin mütevazı ahşap kulübesi daha evcil ve duygusal bir şekilde de olsa manzarayı nasıl uygarlaştırıyorsa; bireyin çerçevelenmesi, yolculuğun görünüşü, kameranın muhteşem bir şekilde sürüklenişi, film müziğindeki orkestra yaylılarının canlı akorları da aynı şekilde uygarlaştırır. *Zabriskie Point*'de ise her şey tam tersidir. Uçak, araba ve taş ev bizi manzaraya yabancılaştırır. Bunların hepsi de birer davetsiz misafir gibidir. Manzara sessizdir, duyulan tek ses radyodan gelen rock müziğinin sesidir. Bunlar da davetsiz misafirlerimizdir, tam olarak bizim ortak tüketici değerlerimizin ölü manzaraya ithal edilmeleridir. Mark ve Daria'nın vadiye bakan uca tırmanırken gördükleri karavanlı Amerikan ailesinin gelişiyle bu nokta alaylı bir şekilde vurgulanır. Kameralar, tekerlekler, tişörtler ve abur cubur yiyecekler ailenin kaçarcasına yaptığı gezide onlara destek olmak için gerekli olan uygarlık artıklarıdır.

Mark'ın ölümünü araba radyosundan duyduktan sonra, sonunda Allen'ın çöl yatağına varan Daria'nın varlığı, Western filminin duygusallığına ve evcilliğine meydan okuyabilecek ve bu duygusallığın ve evcilliğin yerine, Amerikalıların çöl üzerindeki kırılgan egemenliğini vurgulayabilecek kadar belirsizdir. Allen ona serseri bir kız çocukmuş gibi davranır. Bu arada, evdeki kızılderili hizmetçinin silik görüntüsü Daria'yla büyük bir benzerlik gösterir, fakat aynı zamanda bir ihanet duygusu arzeder. Bu, Daria'nın Al-

len'ın davetini kabul ederek kökenlerine ihanet ettiğini ima eden sözsüz bir suçlamadır. Filmdeki son ayrımın bağlantısı bundan sonra daha farklı, daha az geçirgen bir ışıkta görülebilir. Burada, çok açılı bir patlama ayrımıyla, ev, tekrarlanan yavaş çekimlerle yok edilir. Death Valley'de yaşanan aşk gibi, bu da ütopik bir hayal, hippi kültürünün tüketim uygarlığına karşı, yani yavaş çekimle havada uçuşan buzdolabı artıklarına karşı kazandığı düşsel bir zaferdir. Ama Daria'nın elbisesi, davranışları ve evdeki tekinsiz varlığı daha derin bir intikam arzusunu, Yerli Amerikalının topraklarını sömürgeleştirenlere karşı beslediği intikam arzusunu ima eder.

Amerikan Yerlisi yok olan bir varlıktır ve film ilerledikçe Daria'nın rolü adeta kültürel ve tarihsel olarak daha büyük bir derinlik kazanır. Mark'ın felakete yazgılı romantik kahramanın geçici bir ilkörneği olduğu kabul edilirse, ölümünün doğası ve bundan sonra Daria üzerindeki güçlü odaklanma daha farklı bir görüş getirir. Daria'da Mark'ın yoksun olduğu, adı konulamayan bir derinlik vardır. Bu, birlikte olan çiftin garip bir şekilde "rol yapmayışlarıyla" *mizansenin* yoğunlaştırdığı bir şeydir. Sessiz ve acılı bir çekingenlik Hollywood'daki "Amerikan Tarzı" deyiminin parlak öz-güveninden şiddetle ayrılır; Hollywood filmlerini sevenlerin aleyhine, filmin kurgusu melodramın can damarlarından kopup gider. Kampus kuşatmasında, Mark'ın tabancası ile polisin vuruluşu arasındaki tedirgin edici Godardvari atlama çekimini, Mark'ın vuruluşunu ve pistteki uçağın pilot kabininde yüzü görünmeyecek şekilde öne doğru yığılışını ya da Daria'nın haberi radyodan duyduğunda arkasını dönüp, rüzgar saçının arkasını okşarken rüzgarda yavaşça sallanan kaktüsleri izleyerek arabadan uzaklaşışını düşünebiliriz. Burada, geleneksel üzüntünün tepki çekimi bizden esirgenmiştir.

Muhteşem sonda, yıkımdan sonra, sanki kayalık zamanla esas doğasına dönebilirmişcesine, ev uçurumdan havaya uçar. Çoklu çekim montajı, Mark ve Daria'nın sevişerek çölün verimsiz toprağında kendilerine yuva açmaya çalıştıkları ve aslında yerleşilemez yere yerleşmeye çalışan sevgi topluluğu görüntüsüne, toz toprak ortasındaki hippi çiftleri olarak düşledikleri sevme-eylemi montajı-

na ters bir harekettir. Bu hayal, toplu ölümü savuşturan toplu arzunun düşsel bir görüntüsü, çiftin daha önce oynadıkları ölüm oyunlarının kutupsal karşıtı, kendilerini daha eski bir kültüre ve daha eski bir dünyaya yedirmeye çalışan bedenlerin zaman-mekân imgesidir. Yönetmenin politik duygudaşlığına karşın, film karşı-kültürde çok az beğeni topladı; bunun nedeni de çok açık: Film, düşsel görüyü olanaksız bir görüye dönüştürür. Ama filmin sonu da sinema tarihinde önemli bir yer tutmaktadır. Tümüyle tersine çevirdiği *The Searchers*'ın sonuyla esrarengiz bir bağ oluşturur. Ford'un Western'i, acı çeken çöl evini kurtarılan kız Debbie'nin dönüşüyle eski bütünlüğüne ulaştırır. Final çekiminin ünlü geri kaydırma çekiminde, John Wayne kameradan uzaklaşarak kör edici çöl güneşine doğru yol alırken, kamera geriye doğru kayarak, karanlık iç mekânın sıcaklığına sığınır ve Wayne'in görevini tamamlamış olarak kırlara dönüşü kapı girişiyle çerçevelenir. *Zabriskie Point*'de ise kalan Allen, giden Daria'dır. Boş çölü yavaş yavaş sömürgeleştiren Anglo-ataerkil kalır, kız kaçar. "Eve dönüş" hiçbir şekilde eve dönüş değildir. Ford evi, Komançi akınından önce haklı olarak sahip olduğu yere simgesel anlamda yeniden kurarken, Antonioni kayalıklardaki modernist yaratıyı, orada bulunmayı hak etmediği için havaya uçurur. Daria'nın uzaklaşan figürü, burada Ford'unkine benzer şekilde görüş açısıyla çekilmemiştir. Çoklu açılarla çekilen evin havaya uçuruluşu da, aynı şekilde sabit görüş açısına, geriye bakışa karşı koyar. Çekim Daria'nın uzaklaşan görüntüsüyle başlar, fakat daha sonra farklı odak uzunlukları ve açılardan oluşan eşzamanlı çekimlerin montajına dönüşür. Bunlar belirli bir yerden yapılmayan, buzdolaplarıyla televizyonların yavaş çekim patlamalarının görüntülendiği evin içine doğru ilerleyen çekimlerdir. Yıkım imgesi bizim olduğu kadar Daria'nın da görüşüdür.

The Searchers'a daha farklı bir karşılığı, Wim Wenders'in ilk Amerikan filmi *Alice in the Cities*(1973)'de bulmak olası. Antonioni eski Batı'nın yüceltilmiş mitsel görüntüsünü insanlıktan uzaklaştırarak ve bunun yerine varoluşçu anı gerçek bir gizem kaynağına dönüştürerek, Ford'u serinkanlılıkla başaşağı çevirmiştir. Bu, film-

den nefret eden ve filmi gömmeye çalışan Amerikalı eleştirmenler arasında derin bir kızgınlığa yol açan bir stratejiydi. Wenders ise Fordvari kurtuluş duygusuna sadık kalmaya çalışır; ancak bunu, kahramanlarını anavatanları Almanya'ya geri göndererek yapabilir. Burada, Philip Winter'ın Alice'i "kurtarması" isteyerek yapılmış bir şey değil, herhangi bir amaçtan yoksun Amerikan yolculuğunun perişanlığından sonra birdenbire karşısında buluverdiği bir amaçtır; zorlu bir arayışın değil, isteksiz bir girişimin sonucudur. Buradaki mekanik hareketin ritmi, Ford duyarlılığını dönüştürür. *The Grapes of Wrath*'da Joad ailesinin külüstür kamyonu dışında, Ford sinemasında otomobile fazla bir rol verilmemiş olması dikkate değer. İnsan onun savaş filmlerinde bile modernliğe karşı bir tedirginlik duyduğunu sezer. Scorsese ve Paul Schrader'in *The Searchers*'ın konusunu bilinçli olarak New York'a uyarladığı *Taxi Driver, Alice in the Cities* ve *Zabriskie Point* türü filmler Ford'un asla çekmeyi denemeyi bile göze alamayacağı filmlerdir. Wenders'in Ford'çu duyarlılığı yakalama çabasında, mitten ve aynı zamanda Amerika'dan doğan bu duyarlılığı dönüştüren otomobil ve uçak, at ile posta arabasının gelişmiş halleridir. Wenders'in aradığı insanileştirme, ABD'nin büyüsü bozulmuş bir gerçek değil, yeniden etkili bir mit olacağı Avrupa'ya dönüşle olasıdır.

Burada Wenders Amerikan ve Avrupa olmak üzere bize iki farklı yolculuk , araba deneyiminin iki farklı fenomenolojisini sunar. Philip Winter'ın Amerika gezisi büyünün bozulması yolculuğudur. Onu, Doğu şeridi boyunca Kuzeye, New York kentine doğru arabayla tek başına ilerlerken görürüz. Wenders'in araba çekimleri oteller, benzin istasyonları ve şoför lokantalarının sıralandığı açık ve düz yol boyunca görülen kuru, özelliksiz yatay çizgilerden ibarettir. Bu, Winter'ın, spikerlerin en sevdiği şarkıları yarıda kestiği arabasının radyosu ve reklamların eski filmleri sürekli olarak böldüğü otel odalarındaki televizyon aracılığıyla uygarlıkla zayıf bir bağ kurduğu biçimsiz ve insansız bir dünyadır. Wenders, kahramanın perişanlığını Winter'ın otel odasındaki yatağından yapılan bir görüş açısı çekimle kusursuz bir şekilde yakalar. Burada ara ara bozulan televizyon, otelin cafcaflı neon tabelasının anlamsız bir şe-

kilde Winter'ın gözüne çarptığı pencerenin yanında çerçevelenmiştir. Antonioni Amerikan gösterge kültüründe aşırı belirlenmiş bir aşırılık karmaşası görürken, Wenders için bu, sıfır derecesindeki bir şifredir, perişan bir boşluktur. Antonioni için telefoto çekim, Wenders için normal mercek vardır. Tahmin edilebildiği gibi, Winter'ın gazetecilik görevi felce uğramıştır. Amerika hakkında hiçbir şey yazamaz ve çektiği Polaroid fotoğraflar gördüklerini hiçbir şekilde yakalayamaz.

Winter'ın yakın arkadaşının istismar edilmiş kızı Alice'in Almanya'ya dönüşü, Avrupa'yı farklı bir yönden yeniden yakalar. Ford'a ve Amerikan sineması tarihine karşıt olarak, Yeni-gerçekçileri ve Avrupa sineması tarihini akla getirir. Winter, Polaroid bunu yok edene kadar, fotografik gerçekliğin yanılsamasına inanıyordu. Alice her şeyi gören bir çocuk, kahramanın kötü durumunda yitirdiği gerçek Doğru'nun algılayıcısıdır. Film yeni-gerçekçinin ve neo-modernin akıcı sürekliliğini, çocuğun zekice sorularıyla belirli kılınan belirsizliği, masumiyetin parlak bakışıyla şekil bulan şekilsiz şeyleri gösterir. Yine de Wenders filmin ima ettiği diyalektik üzerinde ince bir ironiyle oynar. Alice büyükannesinin yaşadığı kasabayı ya da bölgeyi anımsayamaz ve sokaklarını betimleyemez. Gördüğü imgeleri yer adlanna çeviremez. Büyükannenin evinin aranması, bir çocuk olarak onun çok şey bilmediğini gösterir; ve tabii ki, Philip'in ona daha önce anımsattığı ve aslında aradığı yer olan Wuppertal'i reddetmiştir. Bruno'nun kendi dünyasının sınırlarını sezinler, fakat biçimsel olarak kendi dünyasının topografisini çizemez. Bu bir yetişkin-çocuk, erkek-kız ilişkisidir ve tıpkı *Il grido*'daki gibi, herkes karşısındaki kişinin sınırlılığından duyduğu kızgınlığı ve sıkıntıyı yaşar. Wenders yine de *Paris, Texas*'da yaptığı gibi, kayıp babayla sevgi dolu oğlu barıştırmanın aşırı duygusuna yenilmek zorundadır. Bu, onun Avrupa filmlerinde görülmeyen bir duygusallıktır.

Arabalardaki farklılık da son derece önemlidir. Winter'ın daha sonra uçak bileti için 300 dolar karşılığında sattığı kullanılmış bir salon arabası vardır. Almanya'da ise, Alice'in büyükannesini aramak için, süresi dolmuş, ama farkedilmeyen Avrupa vergi bandrol-

leri olan mütevazı bir Renault 4 kiralar. Amerikan deneyimi, *Taxi Driver*'daki (1976) gözlemci Travis Bickle'ın deneyiminden köklü bir farklılık gösterir. Winter, içinden geçtiği anayollann ve çevre yolların düz ve açık manzaralarını dikkate almaz. Hiçbir şey onu gerçekten çekmez. Hiçbir şey dikkatini hükmü altına alamaz. O, Jack Kerouac geleneğiyle yollara dökülmüştür, fakat hiçbir şey keşfetmez. Buna karşın, *Taxi Driver*'da Manhattan'ın gece sokakları, cehennem imgeleriyle doludur. Travis Bickle için sarı taksi kavgaların, uyuşturucunun, fahişelerin, sahipsizlerin, psikopatların, kısacası New York kentindeki insanlık çöküşünün gözlemlenebildiği bir kürsüdür. Bickle kent sokaklarının dolaysızlığından, eşzamanlı olaylardan uzak değildir. Travis "aşırı doyum"u içine sindiremeyen huzursuz eski Vietnam gazisidir, olaylar arasında ayrım yapamayan, uyuşturucuyla desteklenen algı dağınıklığının bir kurbanıdır. O, asla sahip olmadığı, fakat onun ikinci derisi gibi görünen sarı araba tarafından metalaştırılır. Hollywood'un gururlu, öz be öz Amerikalı sahibi, arabayı bedenin mitsel bir uzantısı haline getirirken taksi şoförü olarak Bickle tam tersidir. O, şirket taksisinin insan uzantısıdır. Tıpkı filmin adının ima ettiği gibi, ancak otomobiliyle tanınan birisidir.

Scorsese, Robert De Niro'nun gergin durumunun bir eşini *The Searchers*'da John Wayne'in sinirli ve zorlayıcı arayışında bulur. Bu, kaybedilmiş bir savaşın bedelini ödeyen Güneyli bir asinin başıboş çaresizliğidir. Fakat Scorsese, De Niro'nun çocuk fahişe Jodie Foster'ı kurtarma çabasını canavarlaşmanın ve nedensiz şiddetin en uç noktalarına götürür. Wenders'de, Philip Winter'ın arayışı da bir ölçüde saplantılıdır. Ama karşılaştırıldığında, daha hafif ve insancıl kalır. Scorsese melodramın çekiciliğine bağlı kalarak, Ford'un konusuna uygun bir karşılık arar ve bulur. De Niro'nun, Foster'ın pezevengi Harvey Keitel'i arayışı, Wayne'ın Debbie'yi kaçıran Scar'ı arayışının bir benzeridir. Bu kendi ikizi için, zorlayıcı bir aramadır. Buna karşın, Wenders'in ironileri Ford'un ana konularının tam tersiyle ilgilidir. Almanya'da, yolculuğun niteliği de arayış boyunca değişir. Film eve dönüşü konu alan bir Ford filminin devamı gibidir. Ama daha önce *Kings of the Road*'da gördüğü-

müz gibi, ev bilinmeyen bir yer, üstü örtük bir motiftir. Üstelik, Kuzey Almanya'nın sanayi kentlerinde, hareket sürekli değildir ve manzara asal açık ufuk dizilerinden oluşmaz. Renault 4 arka sokaklarda ve çıkmaz sokaklarda amacından uzaklaşır ve kentin köşe bucağında döner durur. Amerikan deneyimi, yani boşluğa yapılan kesintisiz ileri hareket değişimi yok olmuştur. Onun yerine, Alice'in bulanık anılarının getirdiği tekinsiz bulmacalar vardır. Winter evin yakınlarda bir yerlerde olduğunu sezer, fakat onu bulamaz. Amerika kimliksizlerin ülkesi, Almanya ise yurtsuzların yurdudur.

Arabanın filmsel şeytanlığı açısından *Wild at Heart* (1990), *Weekend*'den çok şey alan ve *Touch of Evil*, *They Live by Night* ile *Badlands*'in yeniden yapımı olan öz be öz Amerikan kanun'kaçağı filmi olarak melodramla modern arasında bir yerlerde durur. Çiftin üstü açık arabası ikonografinin açıkça tersine çevrilmesi olarak beyaz değil, siyahtır. Felaketleri, cinayetleri ve ölümleri atlatarak, sonunda gerçek aşka ve Cage'in *Love Me Tender*'e karşılık olarak yaptığı evlenme teklifine şahit olur. Felaket başka insanları ve başka arabaları bulur. Lynch *Weekend*'in yıkıntılarına ve enkazlarına saygı gösterir, fakat Godard'dan farklı olarak, aklında hep acıma duygusu uyandırma düşüncesi vardır. Otobandaki enkazı, Bruce Springsteen'i anımsatan romantik bir ağıttır. Cesetlerle dolu ters dönmüş arabanın kanlı ve baygın kurbanı Sherilyn Fenn, kurtarılamadan Cage'in kollarında ölür ve Dern'in üstü açık arabasını kana bular. Nefret uyandırıcı Bobby Peru rolündeki Willem Dafoe'nun yanlışlıkla kafasını tüfekle uçurduğu banka soygunu dehşet verici bir ayrımdır. Burada, çiftin arabası uygun bir şekilde sinekli otelde bırakılmıştır ve suç ortağı Isabella Rossellini şiddet başlamadan önce arabasıyla kaçar. Bütün olarak bakıldığında, ev ile banka, motel ile otel kötülük alanlarıdır. Araba kaçış yoludur ve araba radyosu istasyonlarının gürültülü çılgınlığı bile, her zaman için aşkın bir sesin büyüsüne dönüştürülebilir. Dern sonu gelmeyen cinayet haberleri, ölü seviciliği ve çürüyen cesetler karşısında ümitsizliğe kapılınca, Cage, Angelo Badimento'nun film müziğinin *heavy metal* seslerini dinleyebilecekleri bir istasyon bulur. Sheen ve Spacek *Badlands*'de Nat King Cole'un gür sesi eşliğinde ölüm dansı yapar-

ken, Cage ve Dern farklı bir kuşağın çılgın megavat akorları eşliğinde kung-fu yapar. Ama Lynch en iyi numarayı sona saklar ve her şeyi açıklığa kavuşturur. Ayrım, çifti terkedilmiş otobanda çerçeveleyen yüksek açılı vinç çekimine dönmeden önce, çift orta yakın çekimde birbirine sarılmak için durur. Çekim bu sefer, batan altın güneşin altında titreşen tellerin tiz sesi -diğer film müziği- eşliğinde, arabayla çifti yol kenarında bırakarak yukarı doğru çevrinme yapar. Ölüm ile romantizmin, şehvet ile aşkın arasında, hep üstü açık bir araba vardır. E.M. Forster "sadece bağlayın" demişti. Araba da tam bunu yapar.

VIII.

Kara Filmin Garip Tutkuları

Kara film, her ne kadar bu kitabın ana konusundan ayrılan bir konuysa da, kitabı bitirmek için uygun bir konu gibi görünüyor, çünkü bu tür hakkında konuşmak gerekli bir sapmadır. Kara filmin başlangıcı neo-modernlerden önceye dayanır. Sonu ise onlardan sonra gelir. Kara film bütünüyle Amerikandır. Neo-modern filmler ise genelde Avrupalıdır. Yine de kara sinema, özde ayrılmadığı modern sinemanın genel olarak sahip olduğunu belirttiğimiz Nietzsche'ci geri dönüş öğesini barındırır. İlk dönemlerinde, kara film, temelde Avrupalı yönetmenlerin tür özelliklerine sıkı sıkıya bağlı kalarak yaptıkları Alman Dışavurumculuğunun metalaştırılmış bir ürünüdür. 1970'lerde ve 1980'lerde, neo-modernistlerin tekniklerini özümseyerek kendini yineler, fakat sansürün hafiflediği ve Amerikan yaşamının karanlık yönünün dehşet verici boyutlara vardığı yeni koşullar altında gittikçe gelişir. Böylece, kara film bir yan ürünü olduğu modernizmin yanından geçmez olur. Onun döngüsü, modernlerin döngüsünü yinelerken, ikizlemesi de onların ikizlemesini yineler. Neo-modernlerden farkını, ayırt edici bir şekilde Amerikan olan ve kolay kolay dışarıya yönelmeyen yollarla açıkça belirtir. Onun güç istemi, yönetmenlerini türe boyun eğdirir. Teknik olarak aslında bir tür olmayan kara film, zamanla tür-

lerin türü durumuna gelir; öyle ki artık herhangi bir film türü kara filmler üretebilir. Öte yandan, onun güç istemi, öznesi Hollywood'un kendisi olduğu zamanlar dışında, nadiren düşünümseldir. Yıkıcı bir melodram olsa da, melodram olarak kalmaya yazgılıdır.

Kara filmin, her ikisi de aynı derecede geçerli olan iki temel okuma şekli olmuştur. Kavrama geniş kapsamlı bir anlam veren Borde ve Chaumeton'un ilk Fransız incelemesi, kara filmi modern kentteki karışıklığın ve acımasızlığın sineması olarak ele alır[1] ve izleyicilerin alışkın olduğu Hollywood'un yüceltilmiş türlerinden daha kaba, daha dürüst, daha çağdaş ve daha karanlık olarak görür. Bu görüş büyük ölçüde doğrudur. Howard Hawks'ın *The Big Sleep* adlı filmi (1946), ilk yarım saatinde uyuşturucunun, pornografik fotoğrafların, şantajın, cinayetin, eşcinselliğin ve rastgele seksin kötü, fakat komik dünyasını canlandırır. Ama Hollywood Stüdyoları Yasası altında çekilip kurgulandığı için, sadece cinayet açık olarak belirtilmiştir. Diğer davranış biçimleri, kavrayışı derin izleyicilerin dikkatini çekebilecek şekilde farklı derecelerde ima edilmiştir. Öteki izleyiciler ise filmi, Humphrey Bogart ile Lauren Bacall için romantik bir son sunan, hızlı ve şaşırtıcı bir dedektif filmi olarak izlemeye bırakılır. Aynı anda, hem 1940'ların Los Angeles'ının kültürel ahlak zayıflığını anımsatırken, hem de genelde stüdyolarda ve stüdyoların arka bahçelerinde çekildi. Dışarıda çekim neredeyse hiç yoktu. Burada, Renoir'daki görüntünün parlak gücünden eser yoktur. Bu, özel dedektif anlatısının formülüne indirgenmiş Chandler'in romanından büyük bir incelikle uyarlanmış ve Hawks'ın ayırt edici özelliği olan işlevsel ustalıkla biçilmiş tür Dışavurumculuğuydu. Burada, Borde ve Chaumeton'un belirttiği güdülerin kararsızlığı gece mekânı, yıkık ev, şekilsiz gölgeler ve loş ışıklandırmayla uyum içindedir. Kötülük, ev biçemi haline gelir. Kara film bir tür olmaktan çok, pek çok izleğe sahip olan bir biçemdir.

Buna karşın, feminist eleştirmenler kara filmi ölümcül kadının[2] yetki alanı olarak görür. Bu 'öldürücü kadın', ahlak yasasının

1. Raymond Borde ve Etienne Chaumeton, *Panorama du film noir americain (1941-1953)*, (Paris: Editions du Minuit, 1955), s. 1-15.

2. E. Ann Kaplan (der.) *Women in Film Noir* (Londra: BFI, 1980).

ekranda zinaya izin verecek kadar serbest olduğu, fakat bunun karşılığı olan cezayı verecek kadar da katı olduğu bir zamanda, suçla arzu arasındaki çelişik duygulara sahip bir bağdır. Birçok feministe göre, öldürücü kadının kişiliği çekirdek ailenin uzlaşımlarına ve evli kadının evcimenliğine karşı açık bir tehdittir. Yine de birçok kara filmde, ahlakın son anda korumaya alınması bu yıkımın etkisini azaltır. *Double Indemnity*'de (1944), Walter Neff ve Phyllis Dietrichson, diğer adlarıyla Fred MacMurray ve Barbara Stanwyck, Neff kadının sakat kocasını öldürdükten sonra, karşılıklı ihanetle birbirlerini aynı anda vurarak Stüdyo Yasasını zorlarlar. Üstelik, anlatı kesin bir biçimde erkeğin bakış açısından görülen, pişmanlık *flashback*lerinden oluşan kontrollü bir kabustur. Bittiği yerden başlar. Yaralanmış suçlu Neff şiddet ve tutku suçlarını diktafona kaydederek, hepimizin vicdanı olmaya gönüllü şirket adamı ve ahlak hakemi Barton Keyes'e her şeyi itiraf eder. Neff'in dıştan sesi onun sonunu hazırlayan Havva'ya atıflarda bulunur. Daha sonra gelen *flashback*'ler de kadının çekiciliğini göstererek olayı destekler. Ölümcül kadın, çocuksuz bir evliliğin hoşnutsuz kadınıdır. Göz kamaştırıcı, sıkıcı ve tehlikeli bir burjuva olarak, erkek cinselliğine, erkek tutkularına ve aile yaşamına karşı açık bir tehdit oluşturur. Harvey'nin bize söylediği gibi, bir şeylerden yoksun aile, kara film komplolarının en olası yeridir.[3]

Açgözlülük acımasızlığa, arzu da cinayete varır. 1940'lar kara filminde, kötü kadere giden her iki yol da paranın gücü tarafından idare edilir. Çoğu durumda, erkeğin dıştan sesi, izleyicileri geçmişin labirentlerine doğru sürükler. Sesin otoritesi derin ve sert tonuyla desteklenirken, paranoyası ihanetin geriye dönük kanıtıyla doğrulanır. Pek tabii ki, birinci tekil eril kişi anlatısı, kara sinemadaki tek dıştan ses çeşidi değildi. Ama dıştan sesin olağandışı bir sıklıkla kullanıldığı 1950'ye kadarki Hollywood sinemasının savaşsonrası döneminde, bu tür en etkili olanıydı. Erkek kurbanın görüntüsü gibi, sesi de ön plandadır ve kendisini baştan çıkarıp sonra da kendisine ihanet eden kadının görüntüsüne karşı sesinin çe-

3. Sylvia Harvey, 'Women's place: The Absent Family of Film Noir' Kaplan (der.), *Women in Film Noir*, s. 29-33.

kiciliğini kullanarak izleyicilerin güvenini sağlar. Dıştan ses geçmişe geri dönmeyi isteyen bir nostalji biçimi değil, her şeyin nasıl gelip geçtiğini anlatmanın etkili bir yoludur.[4] Burada, geçmişin kendisi günümüzü çoğunlukla yakalarken, dıştan sesli anlatı da söylemin şimdiki zamanını yakalar. *Sunset Boulevard*'da (1950), William Holden Gloria Swanson'la olan öldürücü ilişkisini mezarından ya da kadın tarafından öldürüldükten sonra içinde yüzdüğü yüzme havuzundan anlatır. Bu, kara film deyiminin geriye yönelik hareketinin en garip ve en değişik yönelimidir.

Çoğu kara film, konuları açısından Borde ve Chaumeton'un ya da Kaplan'ın sınıflandırmalarına girer. Sık sık da her iki sınıflandırmayı birleştirirler. Buna karşın, Kaplan gibi feminist eleştirmenler, kahramanın gizemini ve izlekin belirsizliğini fazlasıyla önemsemişlerdir. Gerçekten de kara film insanın kafasını karıştıracak kadar karmaşıktır, fakat izlek ve karakter genellikle basitleştirilir. Erkek paranoyasını, baştan çıkarıcı kadınların ihanetini ve *Crossfire*'daki ırkçı Robert Ryan gibi başıboş kabadayıların sadizmini haklı çıkaracak açık kurallar vardır. Hafif ışıklandırma, jaluziler ve ana ışığın yüksek oranda aydınlatması tabii ki ortama katkıda bulunur, fakat fazla bir belirsizlik getirmez. Wood'un belirttiği gibi, filmlerinde *meydana gelen* şeyler, tehditkâr görüntülerini asla doğrulamaz.[5] Dıştan ses, birbirine benzeyen kahramanlar ve *flashback*'lerin içindeki *flashback*'ler stüdyoların klasik anlatılarına çeşitlilik katar. Ama aşırı derecede basitleştirilmiş ahlaki iletiler hâlâ bol ve etkilidir. Açgözlülüğe ve yozlaşmaya, kıskançlığa ve engellenmiş arzulara karşı sağlam uyarılar vardır. Biçilmiş mutlu sonlar, bir saat boyunca anlatılan tehlike dolu bir öyküyü yıkıma uğratır. Tabii, ahlak yasasının ikonik değişmeleri her zaman vardır. Bunlar arasında, renk en belirgin olanıdır. Öldürücü kadının, ilk girişindeki göz kamaştırıcı beyaz elbise önceden tahmin edilebilir bir destek olmuştur. Bu beyaz elbise, *The Postman Always Rings Twice*'da Barbara Stanwyck ve Lana Turner'ın, *Out of the Past*'ta Jane Greer'in, *Dead Reckoning*'de Lizabeth Scott'un, *Gilda* ve *The Lady*

4. Sarah Kosloff, *Invisible Storytellers: Voice -Over Narration in American Fiction Film* (Berkeley: University of California Press,1988), s.63.
5. Michael Wood, *America in the Movies* (Londra: Secker & Warburg, 1975), s. 98.

from Shanghai'da Rita Hayworth'un, daha yakın bir zamanda ise *Body Heat*'de Kathleen Turner'ın malıydı. Tabii birçok durumda, dişinin amaçlarının karanlığı açığa çıkınca, beyaz siyaha döner. İki Turner; Lana ile Kathleen, cinayete kurban giden kocalarının yasında, zarif siyah kıyafetle görülürler. Phyllis Dietrichson rolünde Stanwyck de kocasının ölümünden sonra siyahlara bürünür; üvey kızı ise, değişken Neff'in dikkatini çekmek için beyazlar içinde ortaya çıkar. Martha Ivers rolünde, Van Heflin'in romantik ilgisi beyazlar giyen Lizabeth Scott'a yönelince, beyazdan siyaha geçer. *The Lady From Shanghai*'ın sonunda, güldüren aynalarda yapılan ünlü lunapark çekiminde, Hayworth elinde silah, kaderiyle buluşmak üzere resmi, koyu renk giysiler giyer. Siyah elbise, karanlık yüreğin üniforması haline gelir.

Burada kuşkuya yer yoktur. Ölümcül kadın gerçek bir tehdit oluşturuyordu. Resmi olarak bir erkeğe ait olan, fakat gerçekte hiç kimseye ait olmayan yeni kadının savaş sonrası yorumu, evcimenliğin yerine arzuyu, çocukların yerine narsisizmi, acının yerine zenginliği getiriyordu. Ölümcül kadın, ahlaki bakımdan suçlanmış bir şekilde öylece durur. Ama birçok Hollywood günahkârı gibi, yenilginin çekiciliği gizli bir haz verir. Bu ne de olsa, Protestan Etiğinin ölümü ile tüketim kültürlerinin hazcılığı arasında mitsel bir noktadır. Ama, kadının yenilgisinin doğası genellikle derin bir şekilde uzlaşımcıdır. *The Strange Love of Martha Ivers*'de (1946), hiçe sayılan koca Kirk Douglas'ın Stanwyck'i vurup, sonra da silahı kendisine doğrulttuğu *Double Indemnity*'nin derin yankıları bulunur. Bir düzeyde, çift, Stanwyck'in zalim teyzesinin ölümünde suç ortaklığı yapmanın gençlik anısını kafalarından atamaz. Daha derin bir düzeyde, Stanwyck, zayıf kocasını eyalet valisi yapmak isteyen acımasız ve başarılı bir işkadını olarak cezalandırılan bir varlıktır. Kamera, kadını sürekli olarak, ayyaş ve korkak olduğu ve hırslı eşini kontrol edemediği için filmin cezalandırdığı Douglas'tan daha yüksekte çerçeveler. Öteki olası ölümcül kadın Lizabeth Scott'un daha farklı bir tehdit oluşturması da bir teselli değildir. Lizabeth genç, bekâr, yabancı bir kentte yalnız, babasından nefret eden, üstelik de hırsız olan bir kadındır. Sonunda, Scott'ın

Van Heflin'le yeniden bir araya gelişi, havada evlilik rüzgarlan eserken, sonu başlatır. Klasik kara filmde, dişi tehditi daima tam zamanında etkisizleştirilir.

Böylece, kara anlatının en güçlü ifadesi, çökmüş, şehvetli melezin ikonografisinden çok daha derin olan bir şeyden gelir. Tutkuyla paranoyanın az rastlanır ilişkisinden, kazanmanın her şey olduğu burjuva cinselliğinin hareketli dünyasındaki tutuşabilir öğelerin ölümcül bir şekilde patlamasından doğar. Cinsel ve sosyal başarı risk kültüründe temel kumardır; ama bu kumar, kendi uyanışıyla birlikte, bir yığın güvensizlik, karanlık anlaşmalar, yerine getirilmeyen sözler, gülümsemeler ve kahkahalarla gizlenen üstü kapalı bir tedirginlik getirir. Patlama, meydana geldiğinde, en zorlayıcı kara filmler üreten bir tür sapkınlıktır. Ama buna aynı zamanda da az rastlanır. 1940'ların çoğu melodramının klişeleşmiş diyaloglarından, toplumsal basmakalıplanndan ve donuk oyunculuğundan çok ötede durur. Büyük sapkınlık anlarının siyasi karşılığının, Amerikan kamu yaşamının büyük bunalımında yatması bir rastlantı değildir. Bunlar Soğuk Savaş tehditine, Macarthyizm'in siyasi zulmüne ve savunmasız bir azınlığa yapılan zulümlere verilmiş karşılıklardır. Kara filmin renkle birlikte yeniden doğuşu sırasında, bunlar Vietnam ve Watergate'in neden olduğu siyasi paranoyaya, derinden bölünmüş bir ulusun paranoyasına aittirler.

Buraya, Amerikan sinema tarihindeki en önemli filmleri yerleştirebiliriz. İlk siyah-beyaz dönemde, başka birçok filmle birlikte *Sunset Boulevard*, *The Lady From Shanghai*, *In a Lonely Place* ve *Touch of Evil* vardır. Suskun renklerin bulunduğu ikinci dönemin daha az bulunur fimleri arasında *Klute*, *Taxi Driver*, *Chinatoum* ve *The Conversation* vardır. Bunlarda cinsellik daha açık bir şekilde ifade edilir, ama temel ilişkide erotizm garip bir biçimde ikinci planda kalır ve bastırılır. Bunun farklı nedenleri vardır. 1940'larda, Stüdyo Yasası'nı sınırlayan yasak cinsellik, fazla açık olmayan cinselliği ifade etmekteydi. 1970'lerin kara film rönesansında güvensizlik eros'dan daha önemlidir ve buna bağlı olarak da bütün bu filmlerdeki korku öğesi, erkek kahramanın ortaya çıkardığı eros'un sistematik sapkınlıklarından doğar. 1982'de *Body Heat*'teki erotik

sahnelere kadar, sansürün olmamasının getirdiği özgürlük, doğrudan heteroseksüel tutkuların mitsel gücüne, kurban erkeğin ve öldürücü kadının gizli *erotik* ilişkilerine dayanan bir film üretmez. Rafelson'un *The Postman Always Rings Twice* adlı filminin yeniden yapımının tersine *Body Heat* bunu özgün kara film duyarlılığını koruyarak başarır. Ama *Double Indemnity*'nin küçük çatışmalarıyla karşılaştırıldığında sönük kalır. Bu, Kasdan'ın çıkış filminin bir *auteur* zaferi olmasından çok, türü dönüştürmek için genel ve karşı konulmaz bir istek meselesi olmasından kaynaklanır. Coppola'nın *Apocalypse Now*'da, Altman'ın *McCabe and Mrs Miller*'da yaptığını Kasdan *Body Heat*'de başardı. Film, Amerikan sinemasının merak uyandıran ve kişisel olmayan tavrıyla gerçekleşmeyi bekleyen bir filmdi. Ama aynı zamanda, daha durağan sosyal bir dünyayla Reagan döneminin bencil vatanseverliği sırasında, Watergate'in belirsizliklerini unutan bir ülkeyle ilgili bir filmdi. *Body Heat*'de ihlal gücü, içinde suç riskinin büyüdüğü bir finans-sermaye dünyasının ve ne kadar ciddiyetsiz olursa olsun, küçük Florida kasabasının bunaltıcı yaz sıcağında hâlâ işleyen bir yasa sisteminin varlığını öngörür. Bu, geri gelen belirliliklerin on yılının filmidir. Tanıdık olduğumuz aşk üçgeni bu sefer pişkin avcılardan, 1970'lerin ben-kuşağının artık yetenek ve kendini önemsemeyle ölümcül oyunlar oynayan narsistlerinden, yeni bir çağın ahlak karşıtlarından oluşan bir üçlüdür. Ama ruhun katılaşması ve yeni bir özgüven söz konusudur. 1970'lerin hassaslığı büyük ölçüde yitip gitmiştir.

Yalnız, yıllar önce paranoya bu hassaslığın temel göstergesiydi. Gerçek keşfedildiğinde, bir çıkış, bir rahatlatıcı güvence değildi. Tam tersine, sapkınlığın derinliklerinin aydınlatılmasıydı. 1970'lerin izlekleri daha iyimser olduğu halde, paranoya ve sapkınlık arasındaki sıkı bağ, cinselliğin ve politikanın örtük olduğu Macarthy döneminin daha önceki sendromunu yankıladı. O sıralar, sapkınlığa hafifçe değinilirdi; kahramanın zaman zaman paranoyak zihin durumunun bir parçası, bir örgü, gizli bir eğilim olarak alınırdı. Tanık olunamaz, itiraf edilemez, tersine, büyük ölçüde bastırılır ve gözlerden uzak tutulurdu. Gösterilen tek şey, buzulun

su üstünde kalan kısmıydı. En başarılı kara filmlerde, erkek karşı-kahraman bunun kilit noktasıydı. Çoğu, Soğuk Savaş'ın yeni paranoya kültüründe siyasi olarak sakıncalı görülüyordu. *The Lady From Shanghai*'da Orson Welles İspanyol iç savaşında Cumhuriyetçi dava için savaşan ve adam öldüren İrlandalı-Amerikan bir liman işçisidir. *Sunset Boulevard*'da William Holden şansını kaybetmiş ve eve dönmeye hazırlanan bir senaryo yazarı iken, Ray'ın filmi *In a Lonely Place*'de (1950) Humphrey Bogart'ın canlandırdığı senaryo yazarı sinirli, güvensiz, paranoyak ve serttir. Üçü arasında hiçbiri sevilebilir bir kahraman değildir, fakat suçlu olmaktan da uzaktırlar. İyiyle kötünün arasında hiç kimseye ait olmayan bir toprağı işgal ederler ve kültürel olarak şüphe ve tehdit altındadırlar. "Halk düşmanı" olabilecek başlıca adaylar durumundadırlar.

1950'lerin sonunda kara dizilerin tamamlanmasıyla birlikte, erkek figürü daha açık seçik bir kötülüğe kayar. Bu kayışa, Mackendrick'in *The Sweet Smell of Success*'inde (1957) Burt Lancaster'ın canlandırdığı acımasız gazetecide ya da *Touch of Evil*'da Welles'in canlandırdığı yozlaşmış poliste tanık oluruz. Burada, daha önceki filmlerde bir parça yara alan tutku, yeni erkek biçiminde tam anlamıyla yozlaşır ve alaycı hale gelir. Açık seçik bir çöküş söz konusudur; kadın özerk ve Öteki olarak tanınmaktan çok uzaktır. Mackendrick'in filminin o zaman çıkarılan bir salınesinde, J. J. Hunsecker rolündeki Lancaster'ın dehşete düşürdüğü genç kız kardeşe duyduğu ensest ilgide sapkın bir tutku, tek taraflı bir aşk sergilenir. *Touch of Evil*'da sapkın tutku, Susan Vargas'a yapılan toplu tecavüzün görülmeyen ediminde ve daha sonra genç çetenin uyuşturucu pazarlayıcısı olan Joe Grandi tarafından inançsızca reddedilerek daha kaba bir düzeye indirgenir. Bu, açık ırkçı eğilimleri olan ve onay mührünün alınabilmesi için olabildiğince dolaylı tutulan sıradan bir şehvet olayıdır. Her iki filmin de sapkınlığa karşı normalliği savunan bir Stüdyo versiyonu vardır. Burada, Mackendrick'in filmi daha uzlaşımsaldır. Kız kardeşin sırnaşık bir caz müzisyeniyle yaşadığı Hunsecker'ın durdurmaya çalıştığı aşk ilişkisi, o zamanın izleyicisi için uygun bir romanstı. Welles, pek tabii ki daha fazla şeyi riske atar. Aşk ve evliliği tümüyle alaya alır. Charl-

ton Heston ve Janet Leigh, 1950'lerin yeni evli çiftini canlandırdıklan acımasız bir parodide, meşgul müfettiş Vargas rolündeki Heston yeni kansını bekleyen açık tehlikelerin farkında değildir. Stüdyo Yasası'nın sınırlamalarına karşın, her iki filmde de çok açık olan bir şey vardır. Sapkın olmayan tutku kötü bir başlangıçtır. Önce sapkınlık gelir, aşk ve evlilik ikinci yarıya havale edilir.

Daha önceki filmlerde, tutku kuşkuya yer vermeksizin varlığını sürdürür. Daha belirgindir, fakat yalnızca ihanet edilmek için var olur. Macarthy döneminde, güvensizlik kültürü başka bir sonuç veremeyecek kadar büyüktü. Nicholas Ray asla kara listeye girmemesine karşın, "gri listeye" alındığını düşünüyordu; böylece Hollywood'un en yetenekllileri arasında dolaşan bu ceza korkusu, kara filmde sapkın bir güvensizlik haline gelir. Her zaman için bu güvensizlik içpatlamalar yaşayan, dostları ve düşmanları birbirine düşüren bir güvensizliktir. Karşı-kahramanın kamu dünyasındaki güvensizliği, tutkular dünyasındaki güvensizliğini artırır. İçpatlamalara sahne oldukça, onu izleyen birileri hep vardır. *In a Lonely Place*'de Bogart, artık polis kuvvetlerinde çalışan eski bir askerlik arkadaşı ve hevesli kansı tarafından cinayet eğilimlerinin ipuçlarını bulmak için izlenir. Welles'in Rita Hayworth'la belirsiz bir şekilde ilerlemesi, kadının kocası ve hem kadının sevgilisi hem de kocasına çalışan özel dedektif tarafından birlikte izlenir. Holden'in Gloria Swanson'un malikanesinde sergilediği gotik tutsaklık, endüstrinin daha normal üyeleri tarafından uzaktan izlenir. Onların gözetimi bizim bakışımızı çarpıtır. Karşı-kahramanlarımız cinayetle baştan çıkarılan güçlü ve tutkulu kurban erkekler olarak -William Hurt'un *Body Heat*'de ustaca süslediği imge gibi- izlenmezler. Onlar, içlerinde varolan apaçık, anormal ve sapkının göstergeleri (eros'un ve paranın 'normal' baştan çıkarıcılığının ötesine geçen sapkınlıklar) için izlenirler. Welles'in zenginlerin dünyasında gösterdiği beceriksizlik, Bogart'ın beklenmedik şiddetli paranoyası, Holden'ın yaşlanmaya karşı teslimiyeti, aldatılmış Norma Desmond ve onun çarpıcı *Liebestod*'u toplumsal göstergelerin sapkın bir şekilde yanılmalarını, ruhsal bir uzaklığın başarısızlığını ve sürüklenen benliğin çıplak bir şekilde sergilenişini gösterir. Erkek se-

sinin gücü bu azletme ritüellerinde kaybolur. Holden'ın gür ve dokunaklı sesi, onu kurtarmaya yetmez. Bu arada, Welles'in sahne alan İrlandalısı, sahte bir Gal şarkısıyla dil döker. Ray'in dıştan sesin kullanılmadığı filminde, Bogart'ın derin sesi, Philip Marlowe geleneğini tersine çevirir. Bu artık, dürüst özel dedektifin etkili ve dokunaklı yorumu değildir. Onun yerine, avlananın çaresiz gözdağını taşır. Bu Bogart'ın korkulu bakışının, kendisi bir kurban haline geldiği için başka kurbanlar yaratmaya istekli bir adamın bakışının sessel karşılığıdır.

Bir düzeyde, bu, HUAC'nin Amerikan film topluluklarını kışkırtarak başlattığı zulüm kampanyasına uyar. Senaryo yazarları açık hedefler durumundaydı. Stüdyo Yasası'nın güçlerini azalttığı, çoğu sol politikalara yönelmiş iyi para kazanan kültürel proleterlerdi. Mahkemeye çağrılarak kara listeye alınmakla tehdit edilir ve ad vermek zorunda bırakılırlardı; bazıları anında konuşurdu. Welles'in filminde, Mike O'Hara da o dönem için kesinlikle fazla sosyalisttir. Toplumsal yönden saf bir militan liman işçisi olarak, o, hizmet ettiği zenginleri birbirlerinden geçinen köpek balıkları olarak görür. Karşı-kahramanlarımızın hiçbiri ciddi bir suç işlemedikleri halde, hepsi de suçlu gibi davranır. Mike O'Hara rolündeki Welles düşüncelerini şöyle dile getirir: "Parlak, ama suçlu bir dünyada yaşıyoruz". Kahramanlar aynı zamanda haksız yere şüphe altında tutulan, yersiz bir tehdite maruz kalan birer şehit gibi davranır. Asıl etkili olan şey, bu ikisinin bir araya gelmesidir. Sanki bir suç işlemişcesine Kafkavari bir tavırla hareket ederler ve buna uygun karşılıklar alırlar. Tek suçları belirli bir kadına tutkuyla bağlanmaktır. Bu suçluluk basit bir cinsel politika sorunu değildir. Paranoyak bir ulusta şüphe politikasından kaynaklanan ve eğri büğrü bir gizlilikte içpatlama geçiren bir suçluluktur. Akılcı bir şüphe artık yoksa, akılcı bir suçluluktan da söz edemeyiz. Karşı-kahraman kamusal alanın karşıt doğasını, Stüdyo Yasası altında kamusal alana yapılan açık göndermelerin kaybolup gittiği kişisel alanda sonuna kadar yaşar.

Burada her iki filmin gücü, kahramanın ikonik açıdan daha güçlü olan bir kadınla eşsiz bir yakınlık yaşamasından gelir. Bu-

nunla karşılaştırıldığında, Stanwyck'in geleneksel kara filmi saydamlaştırması oldukça sınırlayıcı olabilir. Karanlık itkiler daima sert ya da kaçamak bakışlarla ortaya çıkıyorsa, o halde kadının oluşturduğu tehdit izleyici tarafından farkedilir ve bunun sonucunda etkisi azaltılır. Burada öldürücü kadının tehditi açık hareketlerle değil; gizemli bakışla, asla tam olarak bilinemeyen, doğası açık bir kitap gibi okunamayan, kadının bakışıyla sağlanır. Yüzün ya da figürün gizi değil, imgenin gizemi önemli anahtardır. Gerçekten de, bunun geçerli olduğu birkaç durumda kadının rolü, filmin duygu yapısı açısından daha can alıcıdır. Ölümcül kadına özgü bir doğanın olmadığını bize gösterir, çünkü böyle bir "doğa" çoktan kaybolmuştur. Welles ve Wilder'ın filmlerinde Elsa Bannister ve Norma Desmond'un doğaları, imgelerinin yapımından ayrılamaz. Geç dönem kara film olan Ray'ın filminde basit, ama etkili bir rol değişimi vardır. Erkek bakış açısı, yarı yolda kadın bakış açısı ile değiştirilir. Gloria Grahame, Lang'ın *The Big Heat*'inde canlandırdığı gangster metresinin tersine, düşmeye karşı koyan bir kadın kurban haline gelirken, Bogart öldürücü erkek olarak dişileştirilir. Burada kadın, yalnızca Bogart'ın masumiyetini değil, onun kişiliğini de kararlı bir şekilde yargılar ve buna göre davranır.

Bu üç film içinde görece en popüler olanı, *Sunset Boulevard*'dı (1950). Bunun bir nedeni, filmin gişe başarısı sağlamak için iki önemli malzemeye sahip olmasıydı: Dıştan seslendirme yapan çekici bir kahraman ve Hollywood'un kendisini de ikiye ayıran bir öykü çizgisi. Ama Gloria Swanson'un figürüyle, sıradışı bir şey başardı. Özellikle sesli sinema için sessiz bir yıldız yarattı ve bu süreçte Hollywood tarihine buruk bir yorum olarak geçti. *The Lady From Shanghai*, kadın ününe ilişkin bir düşünmedir ve tipik Welles cüretkârlığıyla, kasıtlı olarak Brechtvari yabancılaşma etkileri taşıyan melodram malzemesiyle bir gizem anlatısı ortaya çıkarır. Tahmin edilebileceği gibi, Wilder'ın filmi daha erişilir ve daha doğrudandır. Ama her iki film de, kara filmin Dışavurumcu dönemle 1960'ların neo-modern anlatıları arasında sunduğu zayıf bağları vurgular. Bir yanda, tür sınırlamaları ve klasik hareket anlatısı vardır. Diğer yanda ise, her ikisinde de filmler ilerledikçe, standart ka-

ra sinemanın Stüdyo tarzının çok ötesine geçen Amerikanlaştırılmış bir Dışavurumculuk baltalanır. Dışavurumcu duygu yapılarını Amerikan manzarasına uydurmalarında, Stüdyo sisteminin tür filmlerinden çok, Eugene O'Neill'in ilk oyunlarıyla daha yakın ilişkidedirler. Sinema tarihinde onlar, Dışavurumcu ile neo-modern, yani sinema tarihindeki modernliğe karşı gelen iki büyük modernist meydan okuma, arasındaki zayıf köprünün parçasıdır.

Sunset Boulevard 'da yok olan ünün üzerine odaklanma yalnızca Stüdyo dönemindeki sessiz sinemanın sıradanlıkları üzerine değil, aynı zamanda Hollywood'un rafa kaldırdığı öteki hayalet -yani en iyi yönetmenlerin çıktığı 1920'lerin Alman sineması- üzerine de bir yorumdur. Ama Hollywood, sinema dünyasının Hitler zulmünden yeterince yararlanmasına izin vermemiştir. Göçmenlerin devri genellikle sesli dönemin en iyi tür filmlerinin yapıldığı gri bir dönemdi, fakat bunlar ülke ve kültürden kopmuş, para ve teknolojinin kendi taraflarında olup; Stüdyo politikalarının genelde karşılarında olduğu bir çeşit sürgüne uyum sağlamaya çalışan kişilerdi. Wilder'ın filmi bu ikilemi, filmin bir sanat yapıtı olarak görülmemesinin getirdiği hızlı işlevsel melodramlar için var olan fırsatları ve Griffith, Stroheim ve Murnau'nun kişiliklerine sahip yönetmenlerin sesli sinema döneminde olmamalarını içerir. *Sunset Boulevard* Hollywood 'un, cennetten daha garip bir yerin, Göçmen bakışıdır. Ama bu garipliğin bir bölümü, Wilder'ın Orta Avrupa'dan getirdiği bir kalıtta, korkuya ve ölüme duyulan istekte yatar. Bu, Hollywood gotiklerinin tüm hareket tarzını tersine çevirdi. Bu, uzak Ruritanya topraklarında ziyaret edilen malikanelerdeki acımasız tutsaklık tehlikelerini stüdyo sahnelerine ve stüdyo bahçelerine yerleştirmek demekti. Wilder, Gotik malikaneyi, 1920'lerin Los Angeles'ından kalma bir İspanyol koloni evrenini dış mekan çekimlerinde kullanarak *Sunset Boulevard*'a yerleştirir. Gotik ruhu başka bir yerden ithal ediyorsa, gotiği yuvasına geri de getirir. Dış mekân gerçek bir yerdir. Gotik olan Ruritanya değil, Hollywood'dur.

Hollywood kültürü, onun anlaşmaları, kavramları, projeleri ve paketleri her şeyin şimdi olması gerektiği sonsuz bir şimdinin öğe-

leridir. Hollywood'un geçmişini yaşatan yalnızca, asla yeni gösterim hakkı alamayan eski filmleri tekrar tekrar gösteren televizyondur. Kitle televizyonundan önceki çağda, *Sunset Boulevard* Hollywood'a yakın geçmişini; aynı zamanda Amerika'ya da Avrupa geçmişini anımsatır. Swanson'un 'Norma'sı ikisini de birleştirir: Unutulan sessiz yıldızın Hollywood tarihi, Avrupa'nın karanlık ve çarpıklık kalıtı, ölüm ve tutsaklık evi; filmin muhteşem başarısı işte bu birleşmede yatar. Swanson, vamp imgesiyle vampir imgesini birleştirir ve popüler sinemanın onları ayırdığı yerde yeniden bir araya getirir. O, yalnızca yaşlanan baştan çıkarıcı kadın olmakla kalmaz, aynı zamanda ölümsüzdür de, şöhret yanılsamasıyla orta yaşı geçen eski bir yıldızdır. Malikanesi bir ünlünün sonraki yaşamının muazzam kabri, yıldız imgesinin fotoğrafları ve anılarıyla dolu narsist bir müzedir. Hollywood mitolojisinde bir yıldız doğar. Wilder'ın filminde yıldız ölmez. Ölmeyi reddeder. "Ailesi" ölür, fakat o, yaşamaya devam eder. Gelişinden bir süre sonra Joe Gillis (Holden), Murnau'nun *Nosferatu*'sundaki tabutu anımsatan korkunç bir gömme törenine tanık olur. Sonraki yaşamda sadık bir uşak olan eski-koca Max von Mayerling (Erich von Stroheim), onların geceleyin malikanede dolaşan tek "çocukları" olan şempanzeyi törenle toprağa verir; Norma, tabut küçük mezarına indirilirken, elinde bir şamdan, üzerinde siyah giysiyle dalgın dalgın seyreder. Olmayan aile olmayan şöhrete grotesk bir ek haline gelmiştir. Von Stroheim de gotik otobiyografinin cesur ikilemesiyle, bir zamanların unutulmuş sessiz film yönetmeninin gülünç rolünü oynayarak acımasız bir öz-pastiş sunar.

Norma'daki bölünme, Gillis'e aşık olan genç senaryo yazarı ile kendisi arasındaki bölünmeyle ikizlenir. Kız, stüdyo yakınlarında yaşayan sinemacı bir aileden gelen ve Joe'nun kurtuluşunu taşıyor gözüken ahlaki melodram türüne ilgi gösteren refakatçı kızdır. Kız gençtir, iyimserdir ve masumdur; yani şansını yitirmiş, kuşkucu senaryo yazarının gereksinim duyduğu ideal Hollywood yardım paketidir. Fakat Wilder, filminin kadının filminin açıkça sahip olacağı neşeli sonla bitmesine izin vermez. İkilem Wilder'ın kendisinde yatar. O, Hollywood kariyeri boyunca iyi bir filmde sıkı, iş-

levsel, zeki ve popüler olan bir Amerikan kimliği bulmaya çalışır. Bu arayışında, Alman sinemasında onun başarılarıyla asla boy ölçüşemeyen Fritz Lang'dan daha başarılı oldu. Fakat Wilder'ın kalıtının karanlık yüzü asla tam anlamıyla kaçamadığı Avrupa kalıtını ortaya koyar. Onun bir başka ben'i olan Joe Gillis kişileştirilmiş ölümün simgesel cazibesine yenilmenin bedelini hayatıyla öder. Delen bakışları, hipnozdaymışcasına hareketleri, çılgın sesi ve vampir parmaklarıyla Swanson'un figürü hiçbir ciddi ve sağlam melodramın boy ölçüşemeyeceği Dışavurumcu bir hale yaratır. Gillis için, aşk ilişkisi yalnızca ölüme duyulan bilinçaltı bir hayranlık değil, yaşamaya devam eden ve yenilmez olan şöhret halesine de bilinçli olarak duyulan bir hayranlıktır. Oysa Norma için, Joe fingirdeşen bir jigolo'dan öte bir şey değildir, onu tekrar sinema tarihine geçirmek için kullanılabilecek toy bir çocuk. Onun gençliği kadını besler ve yanılsamalarını korur; öyle ki her iki taraf için de, bu çılgınca ilişki araç olmanın çok ötesine geçer. Onu baştan çıkardığında, Norma kısa bir süre için her zaman rol yaptığı kişi haline gelir. Tükenen ününün halesini kişisel dünyasında yeniden canlandırır. Öyle ki De Mille'in onun "geri dönüşü"nü gizli bir şekilde reddedişi bile onu etkilemez. Hayallerinde, bir zamanlar olduğu yıldız olarak kalır.

The Lady From Shanghai (1948), içinde bulunduğu dönemi düşünümsel olarak yorumlayan aynı ölçüde karanlık ve kötümser bir diğer büyük Hollywood filmidir. Burada ün teşhir edilmez, tersine gizlenir. Rita Hayworth yalnız zenginlerin dünyasında, başarıya doğru giden bir güzel, zayıflayan bir oyuncu olmaktan çok, zayıflayan bir eştir. Shanghai'dan gelen "leydi" hiç kimse farketmeden yükselmiştir. Filmi yaparken, Welles yabancılaşmış kadının Hollywood doruklarına doğru yaptığı muhteşem atlamanın farkındaydı. Fakat Wilder'ın tersine, Welles dolaylı izleğiyle çok daha büyük bir yükün altına girer. Doğrusal anlatının zorlamalarını gülünç bir şekilde taklit eder ve şöhretin getirdiği havayı yıkıma uğratır. Onun öyküsü ölümcül kadının kendisi kadar gizemlidir. Her ikisi de istediğimiz yere çekebileceğimiz hareketli imgeler olarak "orada"dır. Bunun Welles'in son büyük Hollywood filmi olmasına

şaşılmamalı. Rita Hayworth'un "suikastını" çevreleyen stüdyo korkuları garip bir biçimde haklılaştırılmamıştır. Parodideki çizgi ne kadar büyük, Brechtvari uzaklaşma ne kadar kesin olursa, kadının imgesi o kadar güçlü olur. Daha önce gördüğümüz gibi, filme erkek bakışının eklenmesi, onu parodiden öteye geçirip gerçeküstü bir büyünün dünyasına getirir. Toplu bakış ne kadar zorlanırsa, kadın bakışı o kadar katılaşır, ama savunmasız olmaya devam eder. Bu, Hitchcock'un 1950'lerin "soğukkanlı sarışınlar"ıyla da işlenen bir gerçektir. Hayworth'un bakışını baltalamaya çalışmakla, onu daha da güçlendirir. *Sunset Boulevard* gibi Welles'in filmi de kara film kurallarında kadın bakışının açık bir suçlulukla hata yapmadığı ender rastlanan bir filmdir. Hayworth'un toprağı tırnaklarıyla açmaya çalıştığı ölüm anındaki muhteşem düşük açı gösterisinde bile, bakış devam eder. Korkutucu, çaresiz, ama son derece güçlü bir şekilde yazgısıyla çelişir. Bakış, esinli ve çılgındır.

Welles pırıltıyı ve romantizmi zayıflatmak için bir dizi hayali araç kullanır: teknedeki radyo reklamları, Grisby'nin, Elsa'nın '*Please don't hold me*' adlı şarkısını *detone*, komik bir sesle yorumlaması ve Acapulco kayalıklarındaki nükleer Armageddon'a* dair yaptığı çılgın kehanet; Mike ve Elsa'nın San Francisco'da, kıkırdaşan okul çocuklarınca izlenen ve büyük avcı balıkların cam tanklarının önünde çerçevelenen ünlü, akvaryum önünde kucaklaşma sahnesi; sahne gösterisinin garip ritüellerinin bizi locadaki Mike ve Elsa'nın melodramından uzaklaştırdığı Çin Tiyatrosu'ndaki suçlama sahnesi; ve son olarak da, aynalar koridorundaki silahlı sahnede, Elsa'nın görüntüsünün yok edildiği her kınlan aynanın yerine görüntüyü onaran ve tekrar parçalanmak için kafa tutan yeni bir aynanın geldiği sahne. Usta Welles'in saldırısına ve tacizine direnen Hayworth'un bakışı daha da parlak bir hal alır. Görüntü billurlaşır ve Welles, güdümleyici ve bilinçli mizanseniyle, özerk bir bakış yanılsaması, kamera alanının dışında bir bakış yaratır. Fakat,cam kınkları arasında gerçek Elsa'nın öldürücü bir kurşunla yere yığılması, görüntünün altındaki insanın savunmasızlığını korur.

* *Armageddon:* kıyamet gününde "iyilik" ve "kötülük" güçlerinin büyük ve son kavgasına sahne olacak yerin adı (*İncil*, "vahiy" kitabı 16:16); Mahşer. (ç.n.)

Aynı savunmasızlık Gloria Grahame'in Ray'in *In a Lonely Place* (1950) adlı filmi için gösterdiği performansta da vardır. Yakın zamanda kendisinden uzaklaşan karısıyla birlikte bir film yapan bir Hollywood yönetmenine benzer biçimde, bu kez filmin yapımını güvenceye almak için ve belki de Welles'in yakındığı elverişsiz tanıtımdan kaçınmak için girişimini Stüdyo'dan saklar. Fakat, başından beri, Grahame'in performansı imgenin gizeminden uzaklaşır ve bakış, insanın karmaşıklığına yönelir. Hayworth'un bakışında, duygu *canlı bir tablo* haline gelir, fakat Grahame'in bakışında, dış görünüş ve kişilik doğalcı bir performansla birleştirilir. Bu, 1940'ların ölümcül kadınından kesin bir kopuşu belirler. Bogart'ı yargılamakla, Grahame bir kişilik testi olan psikolojik bir yargı vermek zorundadır. Kuşku kültüründen öteki tarafa geçmek zorundadır. Bunun sonucunda, Bogart'ın paranoyası kadının eylemleriyle kanıtlanmaz ve kendi kendini gerçekleştiren bir kehanet haline gelir. Onun şiddeti, kadının kuşkularını ve onu gözetim altında tutan 'yasal toplulukla' bağlantıyı kesmeme isteğini güçlendirir. Masum olduğu halde, suçlu gibi davranır. Kadının kuşkusu, güven yok oluncaya kadar, adamın kuşkusunu besler. Böylece, masumiyet, daha önce Stüdyo Yasası altında olduğu gibi basit bir kurtuluş işareti değil, sadece görece bir şeydir. Grahame onu reddeder, çünkü araba kazasından sonra gösterdiği şiddet eğilimleri doğrultusunda, onun cinayet bile işleyebileceğini düşünür. Artık ne yapmış olabileceği değil, *ne yapabileceği* temel sorun haline gelir. Burada Ray; Kazan, Ritt, Kramer ve Rossen'in filmlerine yön veren psikolojik gerçekçiliğin öncüsüdür. Ayrıca, filmin lezbiyen alt metni, Grahame'in, ikna edici hizmeti onun bir önceki nişanını bozmasına yol açan masajcı kadın Martha'yla olan açığa vurulmamış ilişkisi; Grahame'in amacına bir belirsizlik kazandırır ve Bogart'ın kuşkularını haklı çıkarır. Böylece, bu konunun üstü hiçbir zaman örtülüp kapatılmaz. Çiftin bozuştuğu bir noktada Martha'nın telefon konuşması yapmasının nedenini, Bogart gibi, biz de anlayamayız. Grahame'in sözü edilen davranışı can alıcı gizemliliğini korur.

Bogart'ın güvensizlik duygusu düşünümselдir; saldırgan bir kasabada, siyasi saldırı ve kişisel yalıtımdan korkan yetenekli bir

yönetmenin yoğun mutsuzluğunu yansıtır. Kolker, 1970'lerin Amerikan sinemasını "yalnızlığın sineması" olarak nitelemiştir; ama eğer bu kavram bir kişiye ait ise, o kişi Ray olmalı. Yalnızlık sineması kavramı, başroldeki Batı kadın yıldızlarının katında gizli siyasi alegorik öykü haline gelen *Johnny Guitar*'da ve romantik bir büyü bozumuna dönüştürülen *Rebel Without a Cause*'da ifadesini bulmayı sürdürür. İkisi de, daha önceki çalışmaların kara duygusundan uzaklaşan renkli filmlerdir. Başka yerlerde, kara film stüdyo dışına çıkar; dışarıda çevirime, *Touch of Evil*'da Venedik'teki su kemerlerine ve Kaliforniya'daki petrol kuyusu iskeletlerine ya da *Sweet Smell of Success*'de Manhattan kent merkezindeki gürültülü ve korkutucu kargaşaya girer. Burada, Macarthy döneminin paranoyası belirli bozulma örneklerine, Amerikan kurumlarında güçlünün adaletsizliğine kadar geliştirilir. Sözünü ettiğimiz iki film, demokrasi gülünçlemesi haline gelen HUAC'ın yarı kanunsuz yönetimine karşı, yönetmenlerce geliştirilen bir öç biçimidir. Erkek karşı-kahramanlar artık kurban olmaktan çıkıp, kötülüğün kurumsal aracıları, buyurgan, sahtekar köşe yazarı, sahtekar polis haline gelmiştir.

Yeni dış çevirim filmleri mizansenin yeni biçimlerini de yaratır. Mackendrick ve onun sinematografı James Wong Howe iç ve dış mekânların klastrofobisini karşılamak için yeni yöntemler geliştirdiler. Binaların ve kalabalıkların sıkıştırıcılığı için uzun mercekli genel çekimler, yakın görüşlerde arka planları sürekli odakta tutmak için geniş açılı çekimler kullandılar. Gece kulübündeki yakın çekimlerde, her ikili çekimde, Lancaster'ı görüntüye baskın gelecek biçimde, Curtis'in biraz önünde çerçeveleddiler. Ayrıca, Howe, Lancaster'a kalın mercekli gözlükler giydirdi ve Lancaster'ın göz çukurlarını derinleştirip, yüzünü kafatasına benzetmek için yüksek açıdan çekimler yaptı.[6] İlk ayrıntılı Manhattan dış çevirim filmi olarak, Mackendrick'in filmi, Ritt'in *Edge of the City*'siyle kıyaslanabilir bir filmdi. Ancak, onun teknikleri daha da gelişkindi ve *Klute, Mean Streets, Taxi Driver* gibi filmlerdeki kara misillemeye yol aç-

6. Philip Kemp, *Lethal Innocence: The Cinema of Alexander Mackendrick* (Londra: Methuen,1991), s. 148.

tı. Bu filmlerde, renk, klastrofobiye yeni bir boyut katar ve Manhattan bir açık cezaevi haline gelir.

Sinemasal açıdan, Welles *Touch of Evil*'da daha cüretkârdır. Kamerasının hızı ve becerisi, sinemasal uzamı tamamen değiştiren bir Hollywood görüntüsünde önceden görülmemiş bir şeydi. Onun sınır kasabası Los Robles, siyasi sınırları filmin açılış çekiminden sonra kesin çizgilerle çizilmemiş bir kasaba değildir yalnızca. Welles, zaman-uzam imgesinin her bir yönü aracılığıyla bizim yer duygumuzu kırar; genel çekimler, tepki çekimleri ve durağan çerçevelemeyle yer duygumuzu dışarıda bırakır. Merkezsiz kamerası, bir kişinin bakış açısıyla nadiren aynı noktada birleşir. Sürekli hareketlilik uğruna görüngeden (*perspective*) ödün veren, zaman zaman insan hareketine öykünen, ama insan gözünün bakışını çok az yansılayan kendisine özgü bir yaşamı vardır. Kurgu; algılamanın uç noktalarını, uzun çekimleri ve yakın çekimleri, düşük açıları ve yüksek açıları, uzun fotoğraf çekimleri ve hızlı montajı yan yana getirir. Welles'çi dünya, kendi deyimiyle bir "labirent"tir, ama burada agorafobik'tir.* Kara stüdyonun klastrofobisi yerine, sınırsız mekânın karanlıkta doğurduğu korkuyu irdeler; bize, yön duygumuzu anında yitirtecek kadar az ışığı olan bir karanlıktır bu. Ülkeler, karanlık ve aydınlık, iyilik ve kötülük arasında hiçbir belirgin sınır yoktur. Welles'in karşı ütopyacı görüşü, John Ford'un o çok tuttuğu karşı savıdır. Gözün ufku gözlediği sahnesel boşluğun epik görkeminin yerine, burada izleyici serbest düşüştedir. Görüş alanı yarı ışıkla ve gölgeyle yıkanmıştır, ancak kolay tanınmanın rahatlığını sağlayacak kadar durgunlaşmaz. Nerede olduğumuzu hiç mi hiç bilemeyiz.

Bu nedenle, Heath'in kendi sinema göstergebiliminde, *Touch of Evil*'ı klasik Hollywood anlatısının anahtar örneği olarak ele alması büyük ölçüde ironiktir.[7] Böylesi anlatıların Heath'in saptadığı (kapanış, ekonomi, anlaşılırlık, özellikle ters açı ve bakış açısı çekimleri çevresinde çerçevelenen dikiş kurgu gibi) anahtar özellik-

7. Bkz: Stephen Heath, *Questions of Cinema* (Londra: Macmillan, 1981).

* *Agoraphobia*: açık yerlerde bulunmaktan, dışarıya çıkmaktan duyulan hastalıklı korku. (ç.n.)

lerinin tümü, gerçekte, yıkıcı Welles'çi mizansen aracılığıyla büyük ölçüde gözden düşürülür. Heath, böyle bir yıkıcılık karşısında stüdyonun filme gösterdiği açık karşıtlığı görmezden gelir. Bu sürtüşme, günümüzde, film tarihinin önemli bir parçası haline gelmiştir. Welles resim üzerinde kurgu denetimi yapmadı; Universal 1958'de, filmin 93 dakikalık versiyonunu (az bir dağıtımla) çıkardı. Filmin ticari bir başarı elde etmediğini söylemeye gerek yok. 1958'de Brüksel Dünya Fuarı'nda yalnızca bir gösterim kopardı ve daha sonra da Paris'te 2 yıl gösterimde kaldı. 1975'e gelindiğinde, bir film arşivcisi, Welles'in amaçlarına çok uygun bir biçimde, filmin 108 dakikalık versiyonunu ortaya çıkardı.[8] Kesimdeki, Welles'in engel olamadığı eklemelerin tümü; daha açık bir konu çizgisi sağlamaya ve stüdyonun teatral gösterim için kurguladıkları materyaller karşısındaki rahatsızlığını göstermeye çalışan kısa "anlaşılabilirlik" çekimleridir. Gerçekte, film 1970'lerin Amerikan sinemasının dönüşümünün başlangıç noktası haline gelmiştir. Bu bağlamda, Heath'in Welles'çi anlatıdan "şeylerin *biraz* dolaşımda olduğu bir uzam" ve "*kendi çerçevesi içindeki* serbest oyun" olarak söz etmesi; kendi filmlerinin yazarı olmaya cüret eden kültürlü bir zıpçıktının küçük özgürlükleriymiş gibi büyüklük taslayıcıdır.[9] Bu dönemde, Hollywood'daki hiçbir kimse böyle bir film yapamazdı. Welles için olmasaydı, film ne var olabilirdi ne de klasik anlatının modern dönüşümü için bir temel var olabilirdi.

Heath'in çözümlemesinin en kötü yetersizliği, klasik uylaşımın özbilinçli ve acımasız parodisini bile isteye gözardı etmesinde yatmaktadır. Heath, anlatının Vargas ile karısının öpüşmeleriyle başlayıp bittiğini savlar, ama filmin tek dayanak noktası; kapanışın, başka deyişle başlangıca bir geri dönüş olan sonun tam da bu uylaşımını yapı bozuma uğratmasıdır. İlk öpüşme peşrevi, patlaması öpücüğü kesintiye uğratan bombanın yerleştirilmesidir. Son öpüşme sahnesinin derkenarı, Quinlan'ın öldürülmesidir. Quinlan'ın öldürülmesi, filmi; sahte romantik çözümünden, abartılı ve uyum-

8. Terry Comito (der.) *Touch of Evil* (New Brunswick: Rutgers University Press, 1985), s.45-6.

9. *Questions of Cinema*, s. 139.

suz trajediye taşır. Bu noktada, Menzies, kendisinin onu aldattığını yadsıyan sesini duyduğunda Quinlan'ı vurur. Son ayrımın, Mike ve Susan'ın ayrıldıktan sonraki mekânsal ve işitsel karışıklığı; Vargas'ın köprünün üzerindeki Quinlan ve Menzies'i izlemek için, eliyle yüksekte tuttuğu teyp kayıt cihazıyla aşağıdaki suyun içinde zorlukla ilerlediği, öpüşmeden önceki ayrımın ses aşmalarını (*sound overlaps*) yankılar. Gerçek son, ölümcül bir yara alan Quinlan'ın nehir kıyısından suya, geriye doğru girmesi ve Tanya'nın ona ilişkin son hükmüdür: "Öyle bir adamdı işte. İnsanlar hakkında ne söylediğinin ne önemi var?" [10] İkonsal açıdan, kahraman Vargas kötü Quinlan'la bir tutulamaz; aynı biçimde, yeni evli Susan fahişe Tanya'yla bir tutulamaz. İkisi de, kolayca yerine geçilebilir kişilerdir.

Heath anlatıyı, Welles'in tehlikeye atılmış kadın kahramanını kanunun yeniden uygulanması yoluyla aklamanın ve güvenliğini sağlamanın yerine getirilmesinde bir alıştırma olarak görür. 'Anlatı,' diye savlar, 'kadının iyi nesne olma hakkını geri vermelidir.'[11] Ne var ki Welles, Kanunun etkililiğini filmin her ekleminde alaya alır. Bu, *The Trial*'da daha kasvetli bir biçimde ele aldığı bir izlektir. Filmi izlemekte olan çağdaş bir izleyici, Grandi'nin çete tecavüzünün iddiasını geri alan güçsüz kişisini sorgulayacak; Vargas'ın tozlu arşivler içinde Quinlan'ın önceki davalarına ilişkin dosyaları aradığı sırada, o, gerçek olup bitenin sırrını geçmişi okuyarak çözecektir. Schwartz'ın, Sanchez'in bir şekilde işkence yoluyla cinayeti itiraf ettiğine ilişkin savını sorgulayacaktır. Bu sav, Quinlan'ın yalancı tanıklık taslağından daha iyi değildir. Ayrıca, izleyici, uyuşturucuya ilişkin dolaylı göndermeleri akla çok yatkın ve Susan'ın konuşma biçimini ırkçı ve iflah olmaz olarak yorumlayacaktır. Film, Kanunu iyileştireceği ve kadın kahramanını kurtaracağı yerde, Kanunu darmadağın eder ve kahramanı bozguna uğratır. Filmin duygu yapılan sapkın ve adaletsiz olana ilişkindir. İkisi birbirini yansılar; Kanunun ve filmin içerdiği evliliğin yapmacık doğrulanmasından daha çok dayanırlar. Welles'e göre modern Ameri-

10. Comito (der.) *Touch of Evil*, s. 169.

11. *Questions of Cinema*, s. 140.

ka'da, sapkın ve adaletsiz, hiçbir zaman uzakta olmamıştır. Bu ikisi gözden yiter yitmez, olağanlık onları gereksinir. Bununla birlikte, ne zaman, burada olduğu gibi, araya karışsalar, olağanlık onlara karşı savunmasız kalır.

Welles ve Mackendrick'in filmleri, 1970'lerin kara filmlerine yol açtılar. Bu iki yönetmenin sapkınlığa ilişkin görüşleri, ölümcül kadının rolünü ortadan kaldıran erkek cinselliğinin en alt noktasını irdeler. Burada iki seçenek vardır. Haskell'in belirttiği üzere, bu dönemin filmlerinin birçoğunda, kadınlar ya oyun dışı bırakılır ya da daha kötüsü, hiçbir sınır tanımayan erkek zorbalığının potansiyel kurbanları olurlar.[12] *Chinatown*'da (1974), umarsız Jack Nicholson, Fay Dunaway'i ve onun kızını/kızkardeşini, emrindeki, kentin kötü memurları tarafından korunan Noah Cross'un örselenmiş, ensest kurbanları olarak bulur. *Taxi Driver*'da (1976), çocuk fahişe rolündeki Jodie Foster ikili bir zorbalığın; kıza karşı cinsel açıdan saplantılı Robert De Niro'nun ve onun cinsel ikizi, acımasız pezevenk Harvey Keitel'in kurbanıdır. *The Conversation*'da, Harry Caul (Gene Hackmann), paranoyasını, telefonlarını gizlece dinlediği kadınlarla özdeşleştirdiği kısa bir dönem dışında, gözetleme teknolojisine duyduğu süreğen saplantının sonucunda, kız arkadaşı Ann'i (Cindy Williams) bir kenara iter. *Parallex View*'da, muhabir Warren Beatty'nin kız arkadaşı -Warren'ın Başkan adaylarının katili olarak göstermeyi amaçladığı geleceğin profesyonel suikastçısının rolünü biçtiği- siyasi paranoya'ya yaptığı yolculukta ikinci yeri alır.

Ölümcül kadın ortadan kaybolduğunda, başkasının cezasını çeken kahraman adamın rolü değişir. Arzulanabilir olamayacak kadar güçsüz ve soytarı gibidir. Bunun örneği, *Chinatown*'daki Nicholson'dır. Ya da *The Parallex View*'daki Beatty gibi, arzulanabilir olamayacak kadar çılgın ve saplantılıdır. Başkasının cezasını çeken adam, (Hank Quinlan, Hunsecker, Cross gibi) kokuşmuş ataerki ve gayrikişisel toplu güçler tarafından ya da bunun tersine, (Travis Bickle, Harry Caul gibi) tehlikeli erkek serseriler tarafından

12. Molly Haskell, *From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies* (New York: Holt, Rinehart ve Winston, 1975).

yerinden edilir. Başka bir deyişle, katıksız ataerkillik ya da katıksız marjinallik olarak erkek gücünün aşırılıkları tarafından yerinden edilir. Aynı zamanda da sistemin suç ortaklığından geri durmaz. Nicholson ve Hackmann, geçmişteki çalışma yaşamlarından sistemin bozukluklarının bilgisine sahiptir ve eski alışkanlıklar zor ölür. Bu açıdan, siyasi paranoyanın kara filmi siyah ve beyazı birbirine karıştırır. John F. Kennedy suikastında Lee Harvey Oswald'ın yaptığı gibi, kampanya yapan, öldürmeyi amaçladığı siyasetçinin halkçı iletisiyle özdeşleşen kişi Travis Bickle'dır. Barker'ın belirttiği gibi, kara filmin 1940'ların ahlaki belirsizliklerinin üzerinde yeniden çalışması; yeni Avrupa sinemasının modern kalıtını Vietnam döneminin siyasi kötümserliğiyle birleştirir.[13] Bu anlamda, cinayet filmlerinin kesin çizgili belirliliklerinden çok, siyasi uçların karşılıklı paranoyasını uyandıran Thomas Pynchon, Robert Stone ya da Don DeLillo'nun kurmacalarına yakındır.

Bütün o haraketli teknik kurgusuyla Oliver Stone'un *JFK*'si, siyah ve beyaz, iyi ve kötü arasında açık bir ayrılığın olduğu Vietnam öncesi melodramların üstünlüğünü yeniden gösterir. Stone'un ahlaki melodramı dürüst, fakat sıradışı bir araştırmacının -Kevin Costner Jim Garrison'u aynen böyle canlandırır- kişiliğiyle gelişen bir nostalji filmidir. Ama, eğer o anın ahlak kişisi Costner ise, bu özelliği 1970'de onu yetkinliğe ulaştıran Robert Redford'dan almıştır. Stone'un ahlaki değerlendirmelerinin kökeni, Pakula'nın da büyük rol oynadığı daha geleneksel bir başka siyasi kara film örneğinde yatar. Karşıtların paranoyak çekiciliğine alternatif olarak, stüdyo kahramanının eski ahlaklılığını yankılayan yeni bir 'normallik', *Klute* (1971) ve *All the President's Men*'de (1976) görülür. Burada, niteliksiz bir ahlak adamı söz konusudur. Özel dedektif John Klute rolündeki Donald Sutherland, küçük kasaba uysallığının bir örneğidir. Carl Bernstein ve Bob Woodward'ın aklı başında versiyonları olan Dustin Hoffman ve Robert Redford, Watergate suçlarının kadınlarla ilişkilere zaman bırakmadığı profesyonel bir bağın içindedirler. Kadınlar araştırmacılığın gizlilik zinciri içinde zayıf birer halka, korudukları erkek patronlarından çok, araştırmanın baskısı-

13. Adam Barker, 'Cries and Whispers', *Sight and Sound*, İlkbahar 1990, s. 117-20.

na teslim olan sekreter olarak göründüğü halde, soruşturmacıların, filmin onlara atfettiği soruşturmacılık rolünün ötesinde bir doğaları yoktur. John Klute'un kişiliğinde ise, onun dürüst uysallığını dengeleyen daha da rahatsız edici bir şey vardır. Klute'un Bree Daniels ile olan ilişkisi, Bree ile olan ilişkileri, yozlaşmış kentteki cinsel sapkınlığa dair kendi düşüncelerini gerçekleştirmeye dayanan küçük kasaba arkadaşlarının izlediği yolu izler. Klute bir anlamda onların, yanlış anlayışın benzer günahlarına yenik düşme tehlikesinde olan kişilerin ikizidir. Ama o, bu günah çağrısına karşı koyar ve erotik olanı 'normal'e döndürür. Yine de bu, ancak cinayetlerin çözülmesiyle ve şüpheli bir aşk beklentisiyle varlığını sürdürebilen bir normalliktir.

Bütün bu filmlerde, yozlaşma bireysel bir kusur olmaktan çok, kamu dünyasındaki karmaşık çıkarlar ağının çekirdeğidir ve yozlaşmışlar da kamu yaşamında saygın kişilerdir. Kennedy Suikastları üzerine yaygın bir şekilde yaşanan hayal kırıklığı, Vietnam yenilgisi ve Watergate Skandalı sonunda bir yerlere ulaştı. Güçlülere güvenilemezdi ve Amerikan sineması artık bunu açıkça söylemeye cüret edebiliyordu. Kara film görüsünün karanlığı siyasi bir hale gelir ve bu görü, yeni cinsel siyaset sorunlarını böylelikle mitleştirir. Bu gerçek, cinsel çokdeğerliliği kara sinema tarihine temel olan *Klute*'da olduğu kadar açık bir biçimde hiçbir yerde görülmemiştir. Bu film, kara filmin merkezindeki kadın kahramana yeni bir yer verir. O, öldürücü kadının çekiciliğine sahiptir ve kadın kurban durumundadır; fakat gerçekte ikisi de değildir. Film, aynı zamanda erkeğin kişiliğindeki sapkın olanla normal olan arasındaki yeni bölünmeyi de ilan eder. Dürüst Klute'un uyuşturan uysallığına karşıt, Bree Daniels'ın saygın müşterilerinin bütün sapkın arzuları onların kamusal zayıflıklarının bir göstergesi olarak alınır. Kolayca yozlaşmaya yatkındırlar. Bree, monoton bir sesle, telefona 'her şey olası' dediğinde bu, onun müşterilerinin baştan çıkarıcı bir kadının sesinden duymak istedikleri Nietzsche'ci kural; yalnız cinsel hazları değil, her türlü eylemi imleyen bir teşvik olarak işler. Kadının sesinin ve görünüşünün ona sağladığı güç, son derece narsistir. Sahne ya da kamera karşısında rol yapma fırsatını elde edemeyen işsiz bir oyuncu manken olarak, müşterileri karşısında başarıyla rol yapar. Bree'nin işinin ritüelleri yüksek bir teatralliğe sahiptir. Bu, onun,

filmin başında katıldığı başarısız oyunculuk denemelerinin anlatısal uzantısıdır ve baştan çıkarıcı görüntüsünün yansıtılan ihtişamının tadını böylece çıkarabilir. O kendine ait bir kadındır, fakat bir kadın psikiyatriste (*shrink*) yaptığı ziyaretler bize başka bir şey söyler. Özerk ve kendinden emin olabilir, fakat aynı zamanda da savunmasızdır. Erkeklerin arzuladığı hazları sunarak ve duymak istedikleri sözcükleri söyleyerek yaşamını tehlikeye atan bir metadır. Güdümleme gücü gerçek bir karşı-güçtür ama eni konu anmaya yarayan bir yan üründür o. Erkek gücü asla ele geçirilemez; değişken ve tehlikeli olarak kalır.

Kara filmler sosyal ilişkilerdeki değişiklikleri birçok tür filminden daha güçlü bir şekilde göstererek Amerikan mitinin savunmasız alanının bir parçası olarak kalmıştır. Amerikan ruhundaki göze çarpan yoklukları doldurmaya devam etmektedirler.[14] Kathleen Turner'ın *Body Heat* 'teki performansının olağanüstü gücü onun zayıflık göstermeyi, komplo düzenlerken yakalanmayı ve herhangi bir suçluluk belirtisi sergilemeyi reddedişinden kaynaklanır. William Hurt gittikçe telaşlanırken, o, şaşılacak ölçüde sakin ve soğukkanlıdır. Gerçekte, erkeklerin alanı olarak görülen bütün suçları, kendi erotik gücünü arttıran yıkıcı bir gizlilikle işler. Sonunda, Hurt günahları için bir Florida cezaevinde acı çekerken, o, Güney Amerika'da öldürülen kocasının mirasıyla tek başına yaşamaya devam eder. Filmin Turner'ı tam anlamıyla yeniden canlandıran muzaffer sonu, kadın suçunun ve arzusunun sonuçta cezalandırıldığı bir kuşak önceki kara filmi telafi eder. Kasdan'ın filmini izlerken,

14. Bu nedenle, *Body Heat*'e 'pastiş' olarak göndermede bulunulması Fredric Jameson için tamamen yanlıştır. Kasdan'ın sineması kendi tür tarihini, dönemin Amerikan tarihiyle başarılı bir şekilde birleştirir. O 'eşzamanlı olarak' geçmiş ve şimdidir. Kasdan'ın sinemasını yalnızca anlamsız bir yineleme olarak görmek, onun 1980'lerdeki orta sınıf Amerikalıların toplumsal bir yeniden temsili olarak sahip olduğu mistik etkiyi gözden kaçırmaktır. En iyi kara film, gücünü toplumsal ve cinsel töreleri araştırmacı bir gözle idealleştirme yeteneğinden almaktadır. Jameson onu 'postmodern'in anlamsız pastişi olarak göstermeye kalkıştı, ne var ki bu hatalı bir girişimdir. Bak: 'Postmodernism and Consumer Society', Hal Foster (der.), *Postmodern Culture* (Londra: Pluto Press, 1985), s. 111 ve sonrası. Ayrıca filme ilişkin daha inandırıcı bir eleştirel görüş için bkz: Judith Williamson, *Consuming Passions: The Dynamics of Popular Culture* (Londra: Boyars, 1986), s. 171-9.

kadının cezasının o mitsel *kaşeyi* artık yitirdiğini duyumsarız. Ama daha fazlası vardır. Geleneksel olarak erkek oyunu olarak bilinen şeyde Turner, Hurt'den daha başarılıdır. Kendi deyişiyle "bilginin güç olduğunu" bilir ve erkek kahramanları taklit ederek değil, kendi kişisel çıkar tanımından yola çıkarak buna göre davranır. Onun gerçek rakibi ne Hurt'tür ne de kocası. Gerçek rakip Florida'daki malikanesinde Hurt'ün onu kendisiyle karıştırdığı ve suçlu geçmişini gizlemek için onun adını satın aldığı benzeri Marianne'dir. İkizin kişiliği onun kendi kişiliğinin anlamını güçlendirir. O, elde edilemeyen, yenilemeyen -bu deyimin burada artık cinsel bir anlamı yoktur-, satın alınamayan ya da cezalandırılamayan cinsel "Öteki" haline gelir. Kadınların hem erotik hem de siyasi güçleri yok olmayı reddeder. Bu güç ne atılabilir ne de yok edilebilir.

Body Heat'in sunduğu dönüm noktası, biçimde bazı ilginç değişiklikler getirir. Rafelson'un *Black Widow* adlı filminde, *Body Heat*'teki Turner'ın tıpatıp benzeri olan ölümcül kadın Theresa Russell birçok kocayı yavaş yavaş ortadan kaldırır ve ancak kendi cinsinden biri tarafından yakalanabilir. Buradaki dedektif, güzel suçluyu tanımamak yerine, onu saplantılı bir şekilde izleyip ona çabucak âşık olan Debra Winger'dır. *Sea of Love*'da (1989) bir başka âşık dedektif, Al Pacino, Ellen Barkin'in bir New York gazetesindeki eş bulma ilanları aracılığıyla tanıştığı erkekleri öldürdüğünden şüphelenir. Turner'dan daha da şehvetli olan Barkin, ölümcül kadının tüm fiziksel özelliklerine sahiptir ve kendisinden kuşkulanan Pacino'yu baştan çıkardığında, adamın korkusu ve arzusu birbirinden ayrılmaz bir hale gelir; bu, karşı koyamadığı bir ölüm arzusudur. Ancak, Barkin kendi ayakları üstünde durmak durumunda kalan dul ve çalışan bir annedir. Pacino, kadının cinsel gücünü karanlık bir güdü ile ilişkilendirmekle yanılmaktadır. Bu, kadının kendi hazzının doğrudan bir anlatımından başka bir şey değildir. Böylelikle, film, biçimin klasik beklentisi üzerinde; kadının karanlık ve hain çekiciliği üzerinde durur ve bu görüşü, daha akla yatkın ve doğal bir açıklamayla çürütür. Bütün kara film anlatılarında can alıcı öneme sahip güvensizlik, burada yalnızca Pacino'ya ilişkin önemli bir algılama kusurudur. Kendisini yanlış temsil eden ki-

şi Barkin değil, kendisidir: Pacino kadına, yeni sevgilisinin onu cinayetten tutuklamak isteyen bir polis müfettişi olduğunu söylemez. Erkek paranoyası üzerindeki bu tuhaf değişiklikte, kadını gizliden gizliye suçladığını görmezlikten gelmesi kendisinin tüm eylemleri üzerinde iz bırakmıştır. O, şansı ve bozgunu bir arada yaşantılayan belirsiz ve güdümleyici bir röntgencidir. Tutku ve kuşku birbirinden ayrılmazdır. Gerçekte Pacino, ayırdına varmadan sorguladığı ayrılmış kocanın kimliğini araştırmayacak denli, Ellen Barkin'e karşı kuşkuyla yaklaşır.

Yeniden canlandırılan *kara* deyiminin en güçlü yazınsal kaynağı kuşkusuz Jim Thompson'dur. Onun varoluşçu güvensizlik görüşü ve Amerikan yaşamına herhangi bir ahlaki temel tanımayı reddedişi Maggie Greenwald'a *The Kill-Off*'tan, Stephen Frears'a *The Grifters*'dan, James Foley'e *After Dark, My Sweet*'ten uyarlamalar yapmalarına esin vermiştir. Üç roman da genç bir erkekle ondan yaşça büyük bir kadın arasındaki bir parça Odipus kompleksi, bir parça suç içeren temel ilişkiye dair karanlık görüşleriyle okuyucuyu tedirgin eder. *The Kill-Off*'da, Ray, kötü niyetli dedikoduları küçük Jersey kasabasında yaşayan insanların hayatını mahveden, neredeyse annesi yaşındaki yatalak karısının uşağıdır. *The Grifters*'da (1989), John Cusack'ın Annette Bening'e duyduğu ilgi, kadının Cusack'ın öz annesi Angelica Houston'a olan fiziksel benzerliğinden kaynaklanır. Houston da aynı şekilde "dolandırıcı" oğluna ilgi duymaktadır. Suç ile arzu arasındaki bağ tekrar karanlıklaştırılır, fakat daha da varoluşçudur. Derin komplolardan çok, bütün sonların aynı derecede şansa bağlı olduğu suçlarda etkin rol almak için anın raslantısal dürtüleriyle verilen kararların işleyişidir.

After Dark, My Sweet (1991) Thompson'un romanlarının film uyarlamalarının en başarılısıdır. Çünkü, bu film onun merkezsiz ahlaki görüşünü çağdaş yaşama -bu kez güneydoğu Kaliforniya'ya, daha kararlı bir şekilde güncelleştirerek uyarlar. Çölün kenarında dış mekânda çekilen bu film, Thompson'un yapıtlarında son derece önemli olan genç erkek/yaşlı kadın ilişkisini korumakta romana sadık kalır. Fay (Rachel Word) kent dışında, çürüyen palmiye ağaçlarıyla dolu, korusu olan büyük ıssız bir evde tek başına yaşa-

yan bir duldur. Belirsiz bir şekilde Bud Amca (Bruce Dern) diye hitabettiği bir mahalle serserisiyle çocuk kaçırmak için işbirliği yapar. Erkek karşı-kahraman, eski bir boksör olan Collie'dir (Jason Patric). O, artık Rafelson tarafından 1982'de erotik kara komplo olarak yeniden çevrilen, Cain'in *The Postman Always Rings Twice* adlı filmindeki Frank Chambers'in kişiliğini anımsatan bir çöl avaresidir. Foley'in filmi, Collie'nin Fay'le ilk karşılaşmasını, kadının onu bahçıvan olarak işe alışını ve Patric, Ward ve Dern arasındaki güvensizliği üçleyen beceriksizce kurulan çocuk kaçırma entrikasının öyküsünü anlatmak için Collie'nin dıştan sesini ve onun bakış açısından *flashback*'leri kullanır. Hiç kimse bir başkasının bir sonraki hareketinden emin değildir.

Akrabalar arası ilişkiler ne kadar sıkı ise, suç ile arzu arasındaki ilişki de o kadar sıkıdır. Bud, Collie'nin 'amcası' ve babasıdır; Fay onun ablası ve sevgilisidir. Buradaki ilişki güçlü annelik duyguları içerir. Bu arada, kaçırılıp eve getirilen çocuğun varlığı, ona, evlatlık alınmış bir oğulun geçici kişiliğini yükler. O, Collie ve Fay'in, onların ilk sevişme sahnesinde yandaki odada bulunan 'çocuğu'dur. Biyolojik bağların ve sınırların olmayışı, 'aile'nin bir kurum olarak olmayan varlığı ile Amerika'da gittikçe yayılan ve her yerde görülen güvensizlik kültürü arasında tekinsiz bir ilişki meydana getirir. Uçsuz bucaksız bir yerin ortasındaki açık ve şeffaf ev; çocuk kaçırma olayından sonra bir çekirdek ailenin sığınağı, ıssız, güvensiz, içpatlamalar yaşayan ve orada olmaya zar zor dayanabilen bir dörtlünün evi haline gelir. Açık odaların açık kapılarından geçen akıcı *Steadicam* çekimleri, 1940'ların kara filmlerindeki kapalı odanın değişmeyen uzlaşımlarıyla zıtlık oluşturur. Ama hareketlerin kendisi, yine de ahlaki bir belirsizlik, endişe ve güvensizlik verir. Collie ilk başta üzerinde karar verdikleri aşk evliliği için Fay'i aramak amacıyla karavanından eve koştuğunda, kamera da onu evin bütün odaları boyunca izler ve aynı hareketle hem onun beklentilerini vurgulayıp hem de kadının yokluğunu filme alarak izleyiciye kadının fikrini değiştirip kaçtığını gösterir.

Tıpkı *Body Heat* ve *Sea of Love* gibi, film, çağdaş kadının güvensiz bir erkek kültüründe sağ kalmayı başarıp arzularını kurban

etmeden kendi başına zafere ulaşmasının mitsel kutlamasıdır. Bununla birlikte, bu üç film daha büyük bir erkek tehditi duygusu ile daha oturmuş bir dişil duruşu, daha tehlikeli bir dünyayla yeni ve daha kararlı bir kadın türünü birleştirirler. İlginç bir şekilde mizansenin en uç ve en uyumsuz örneklerini de birleştirirler. Kara film tarihindeki en erotik sahneleri içerirler, fakat bunların karşısına belirsiz çocuğun varlığını getirirler. Çocuk kadının biyolojik kızıysa, (*Sea of Love*'da olduğu gibi) genellikle görülmez; ya başka bir odada uyuyordur ya da büyükannesinin bakımı altındadır. İlişkinin daha kopuk olduğu yerde, belirsizlik derinleşir. *Body Heat*'de, Kathleen Turner'ın küçük yeğeni Heather, amcası yokken malikanede kalır. Bir gece, kız uyanır ve aşağıya inerek Hurt'un gizli dönüşünden sonra, Turner ile arasında geçen oral bir ilişkiye istemeden tanık olur. O, kocanın öldürülmesinden önce çiftin buluşmalarına tanık olan tek kişidir. Foley'in filminde, kaçırılan şeker hastası çocuk, kendisini kaçıran üç fidyecinin onu iade etmek, ölüme terk etmek ya da fidye istemek arasında gösterdiği kararsızlıkları kayıtsız bir şekilde izler. Her iki durumda da evlat yerine geçen çocuğun bakışı, suç ve arzu arasındaki yetişkin ilişkiyi saptar. Başka bir deyişle, bizlerin izleyici olarak arzunun nereye gitmesi gerektiğini sorgulamamız ve bu arzuyu suçtan ayırma isteğimiz arasında arabulucuk eder. Böylece, suç ile arzu arasındaki bağı sansürler, fakat arzuyu sansürlemez. Ama aynı zamanda, suçtan kurtulma ve gönül meselelerinde suçun bolluğunun yanıltıcı kefili olarak erosun hür ütopyasını reddeder.

1980'lerdeki ölümcül kadından uzaklaşan hareketle, ki *Body Heat* bu deyimin asıl anlamını yıkarak biten bir misillemedir, kadının rolü dönüştürülür. Evlilik bağımlılığı, modası geçmiş bir izlek haline gelir. Güvensizlik, tam tersinin olacağı yerde, suç komplolarını besleyen daha zayıf bir kültürün özelliği olarak varoluşçu bir hal alır. Pacino'nun Barkin'i, gerçekte olmadığı biri gibi göründüğü ayrıntılı bir polis operasyonunun bir parçası olarak 'tanıması' rastlantı değildir. Seksi, fakat yetersiz bir avukat olarak Hurt'ün, Amerikan güvensizliğinin yüceltilmesi olan yolsuzluk davalarının uzmanı olması ve Turner'ın onun meslektaşları tarafından vasiyet-

leri bozmaktan mahkemeye verildiğini öğrendikten sonra onu kurban olarak hedeflemesi de bir rastlantı değildir. İlgisiz şakalaşmaların ve anında arkadaşlıkların arkasında güvenin olmayışı her şeyi kuşatır. Burada, kurumsal olan kişisel olana gider ve gerisin geri döner. Harvey'in 'olmayan ailesi' de dönüşüme uğrar. Çocuksuz kadınlar olduğu kadar, babasız çocuklar ve evlat olarak benimsenen akrabalar görülür. Arzu evinde bulunan çocuk başlıca sahneye tanık olan, fakat iki sevgilinin de biyolojik çocuğu olmayan bir çocuktur. *Body Heat*'teki yeğen babasızdır. *Sea of Love*'daki kız çocuğu, eski karısıyla ilişkiye giren adamları öldüren uzaklaşmış kocanın çocuğudur. Kadın arzusuna duyduğu güvensizlikle gözleri bağlanmış olan Pacino, bu gerçeği saldırıya uğramak üzereyken farkeder. *After Dark, My Sweet*'de, kaçırılan çocuk, kendisinin kaçırılmasından önceye dayanan, fakat ancak sonrasında tamamlanabilen bir arzuya tanık olur. Bu da yetişkinlerin sevişmek için çocuklardan daima kaçmaya çalışan yaratıklar olduğu görüşünü korkutucu bir şekilde tersine çevirir. Evlat olarak benimsenen çocuğun varlığı, son bir şey daha başarır. Arzu eylemini olası bir düşünce eylemine dönüştürür ve bizlere arzulu çiftin nelerden yoksun olduğunu gösterir. Suça götüren bir arzu varsa, doğuma götüren bir arzu da vardır.

Kara filmlerin yeniden çevrilmeleri Stüdyo Yasası'nın bıraktığı boşlukları, yıllar önce açıkça söylenmeyen şeylerin yerini sürekli bir biçimde doldurıyorsa, artık bir tükeniş ya da bolluk noktasına eriştiğimizi duyumsarız. Gerçekten de, artık her şeyin yeri doldurulmuştur. Peki her şeyi gördük mü? Clint Eastwood'un Charlie Parker'ın yaşamını inceleyen filmi *Bird* (1988), her şeyi görmediğimizi anımsatır. 1940'ların kara filmleri siyah Amerikalıları sürekli bir biçimde göz ardı etmişti. Bu filmlerin yeniden yapımları da aynı şeyi devam ettirdi. *Body Heat*'deki J.A. Preston örneğinde olduğu gibi, siyah dedektif kullanıldığı zaman bile, yardımcı rollerde oynamak zorunda bırakıldılar. Eastwood'un filmi; Spike Lee, Euzan Palcy ve Charles Burnett gibi yönetmenlerin Hollywood düzenine meydan okuduğu bir dönemde, bir önceki dönemin ırk ayrımı ve yasaklamalarının yoksun bıraktığı şeyleri anımsatır. Bu, kara

film döneminde çekilen *flashback*'lerle, ayırt edici bir *kara* film biçemiyle anlatılan bir retro-filmdir. Ama filmin "siyahlığının' içinde, belki de ilk kez olarak, sinemacıların uzak durmayı tercih ettiği beyaz bir şey vardı: doğal renk sorunu.

Afrikalı bir Amerikalının -Forest Whitaker'in- baş rolde olması tek olay değildir. Aynca, bariz bir şekilde kara filmlerin müzikal ses kuşağında bulunmayan o Afrika-Amerikan müziği de var. Film Parker hakkındadır, ama aynı zamanda modern caz hakkındadır. Mackendrick'in *Sweet Smell of Success*'inde Chico Hamilton'un beşlisiyle akıllara getirdiği, ama ticari olmayan bir öneri olarak günün stüdyoları tarafından büyük ölçüde gömülen caz hakkındadır. *Bird*'deki sokakların karanlığının da farklı bir yananlamı vardır, çünkü bu da 1940'ların filmlerinde dile getirilmeyen bir şeyi akla getirdi. Parker'ın yoğun ve üzüntülü evliliğine karşı temel tehdit, melodramın normalde öne sürdüğü gibi, onun ufak kusurları değildir. Kadının varlığı olarak ölümcül kadın, sonunda gömülür ve onun yerine bambaşka bir şey karşımıza çıkar. *Bird*'ün karanlık rüzgarlı sokaklarda gizli gizli buluştuğu ölümcül kadın *eroin*dir. O, arzunun cazibesi değil, düşmanıdır: müziği yapan adam kadar müziği de mahveden beyaz toz. Paul Schrader'in çağdaş Manhattan fablı, *Light Sleeper*'da (1992) aynı nokta farklı şekilde dile getirilir. Ayaküstü uyuşturucu satıcısı Willem Dafoe, her ikisi de uyuşturucu kullanmayı bıraktıktan sonra, eski karısıyla işi devam ettirmeye çalışır, ama kadın onun satışlarına engel olur. Bununla birlikte, çoğu kara film kadınları gibi aldatmaya soyunur. Yine de o, filmin öldürücü kadını değildir. Dafoe kadının hâlâ bağımlı olduğunu ve kendisinin de farkında olmadan karısının ölümüne yol açan narkotiğe bilgi verdiğini dehşet içinde öğrenir. Buradaki öldürücü kadın kokaindir. Mitsel olarak konuşulacak olursa, her iki filmdeki beyaz toz, kadının vampirimsi rolünü elinden alır. Ama narkotik bir kültür çağında olayları olup bittikten sonra değerlendirmenin verdiği ayrıcalıkla, yer değiştirmenin toplumsal olarak doğru ve gecikmiş olduğunu söyleyebiliriz. Mit artık ölmüştür. Yaşasın yeni mit!

SEÇME KAYNAKÇA

Adair, Gilbert *Hollywood's Vietnam* Londra: Proteus, 1981.

Adorno, Theodor *Aesthetic Theory*, Londra: Routledge and Kegan Paul, 1984.

_____ *The Culture Industry*, der. ve önsöz: J. M. Bernstein, Londra: Routledge, 1991.

Almendros, Nestor *The Man Behind the Camera*, Londra: Faber and Faber, 1985.

Anderson, Perry 'Modernity and Revolution', *NLR*, 144, 1984.

Andrews, Dudley (der.) *Breathless*, New Brunswick: Rutgers University Press, 1987.

Antonioni, Michelangelo 'Two Statements', Harry M. Geduld (der.) *Film-Makers on Film-Making*, Harmondsworth: Penguin, 1967.

Armes, Roy *The Ambiguous Image: Narrative Style in the Modern European Cinema*, Londra: Secker and Warburg, 1976.

Ayfre, Amédée 'Neo-Realism and Phenomenology', J. Hillier (der.) *Cahiers du Cinéma: The 1950s*, Londra: Routledge and Kegan Paul, 1985.

Bailey, Joe *Pessimism*, Londra: Routledge, 1989.

Barker, Adam 'Cries and Whispers', *Sight and Sound*, İlkbahar 1990.

Bazin, André *What is Cinema? I*, Berkeley: University of California Press, 1967.

_____ *What is Cinema?II*, Berkeley: University of California Press, 1971.

_____ 'La Strada', P. Bondanella ve M. Gieri (der.) *La Strada*, New Brunswick: Rutgers University Press, 1991.

Bergman, Ingmar *Persona and Shame*, Londra: Marion Boyars, 1983.

_____ *The Magic Lantern*, Harmondsworth: Penguin, 1988.

Biro, Yvette *Profane Mythology: The Savage Mind of the Cinema*, Bloomington: Indiana University Press, 1982.

Blackwell, Marilyn Johns *Persona: The Transcendent Image*, Urbana: University of Illinois Press, 1986.

Bondanella, Peter (der.) *Federico Fellini: Essays in Criticism*, Oxford: Oxford University Press, 1982.

Borde, Raymond ve Etienne Chaumeton *Panorama du film noir americain: (1941 -1953)*, Paris: Editions du Minuit, 1955.

Bordwell, David *Narration in the Fiction Film*, Madison: University of Wisconsin Press, 1985.

Bordwell, David., Janet Staiger ve Kristin Thompson *The Classical Hollywood Cinema*, Londra: Routledge and Kegan Paul, 1985.

Bourdieu, Pierre *Distinction : A Social Critique of the Judgement of Taste*, Londra: Routledge, 1986.

Brooks, Peter *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess*, New Haven: Yale University Press, 1976.

Buñuel, Luis *My Last Breath*, Londra: Fontana, 1985.

Burch, Noel *Theory of Film Practice*, Princeton: Princeton University Press, 1981.

Calinescu, Matei *Faces of Modernity: Avant-Garde, Decadence, Kitsch*, Bloomington:Indiana University Press, 1977.

Carringer, Robert *The Making of Citizen Kane*, Londra: John Murray, 1985.

Carroll, Noel *Philosophical Problems of Classical Film Theory*, Princeton: Princeton University Press, 1986.
_____ *Mystifying Movies: Fads and Fallacies in Contemporary Film Theory*, New York: Columbia University Press, 1988.
Cavell, Stanley *Pursuits of Happiness: The Hollywood Comedy of Remarriage*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1981.
Chatman, Seymour *Antonioni: The Surface of the World*, Berkeley: University of California Press, 1986.
Citati, Pietro *Kafka*, Londra: Minerva, 1991.
Coates, Paul *The Story of the Lost Reflection*, Londra: Verso, 1985.
Comito, Terry (der.) *Touch of Evil*, New Brunswick: Rutgers University Press, 1985.
Cowie, Peter *The Cinema of Orson Welles*, New York: Da Capo Press, 1983.
_____ *Coppola*, Londra: André Deutsch, 1989.
Crisp, C. G. *Eric Rohmer: Realist and Moralist*, Bloomington: Indiana University Press, 1988.
Davis, Mike *City of Quartz*, Londra: Verso, 1990.
De Beauvoir, Simone *The Second Sex*, Harmondsworth: Penguin, 1990.
Deleuze, Gilles *Nietzsche and Philosophy*, Londra: The Athlone Press, 1983.
_____ *Cinema 1: Movement-Image*, Londra: Athlone Press, 1986.
_____ *Cinema 2: The Time-Image*, Londra: Athlone Press, 1989.
_____ *Bergsonism*, New York: Zone Books, 1991.
Dick, E., A. Noble ve D. Petrie (der.) *Bill Douglas: A Lanternist's Account*, Londra: BFI, 1993.
Eagleton, Terry 'Capitalism, Modernism and Post-Modernism', *NLR* 152, 1985.
Eco, Umberto *Travels in Hyper-Reality*, Londra: Picador, 1987.
Eisner, Lotte *The Haunted Screen: Expressionism in the German Cinema and the Influence of Max Reinhardt*, Londra: Thames and Hudson, 1969.
Elsaesser, Thomas *The New German Cinema*, Londra: BFI, 1989.
_____ 'Filming Fascism: Is History just an old Movie?', *Sight and Sound*, Eylül 1992.
Faulkner, Christopher *The Social Cinema of Jean Renoir*, Princeton: Princeton University Press, 1986.
Ferro, Marc *Cinema and History*, Detroit: Wayne State University Press, 1988. [Sinema ve Tarih, çev.: T. Ilgaz ve H. Tufan, İstanbul, Kesit, 1995]
Fordham, John 'Is your Journey Really Necessary?', *Independent on Sunday*, 1 Aralık 1991.
Foucault, Michel *Discipline and Punish*, Harmondsworth: Penguin, 1979.
_____ *Power and Knowledge*, Hassocks: Harvester Press, 1984.
Freud, Sigmund 'Beyond the Pleasure Principle', *Works*'de 11. cilt, Harmondsworth: Penguin, 1984.
_____ 'Repression', *Works*'de 11. cilt, Harmondsworth: Penguin, 1984.
_____ 'The Uncanny', *Works*'de 14. cilt, Harmondsworth: Penguin, 1985.

Giddens, Anthony *The Consequences of Modernity*, Cambridge: Polity Press, 1991. [Modernliğin Sonuçları, çev.: E. Kuşdil, İstanbul, Ayrıntı, 1994]

_____ *Modernity and Self-Identity: Self and Society in the Late Modern Age*, Cambridge: Polity Press, 1991.

Gifford, Don *The Farther Shore: A Natural History of Perception*, Londra: Faber and Faber, 1990.

Gledhill, Christine (der.) *Home is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Women's Film*, Londra: BFI, 1989.

Godard, Jean-Luc *Pierrot le Fou*, New York: Lorimer, 1984.

Gottesman, Ronald (der.) *The Cinema of Orson Welles*, Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall, 1976.

Harris, Wilson 'Tainted Histories', *Sight and Sound*, cilt:1, sayı:10, Şubat 1992.

Haskell, Molly *From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies*, New York: Holt, Rinehart and Winston, 1975.

Heath, Stephen *Questions of Cinema*, Londra: Macmillan, 1981.

Heidegger, Martin *Nietzsche* cilt 1 ve 2, New York: Harper Collins, 1991.

Herdman, John *The Double in Romantic and Post-Romantic Fiction*, Londra: Macmillan, 1990.

Hillier, Jim (der.) *Cahiers du Cinéma: The 1950's*, Londra: Routledge and Kegan Paul, 1985.

_____ *Cahiers du Cinéma*: The *1960s*, Londra: Routledge and Kegan Paul, 1987.

Hinton, David B. *The Films of Leni Riefenstahl*, Metuchen NJ: The Scarecrow Press Inc., 1978.

Jameson, Fredric 'Postmodernism and Consumer Society', Hal Foster (der.) *Postmodern Culture*, Londra: Pluto Press, 1985.

Jay, Martin *Force Fields: Between Intellectual History and Cultural Critique*, Londra: Routledge, 1992.

Kaplan, E. Ann (der.) *Women in Film Noir*, Londra: BFI, 1980.

Kawin, Bruce *Mindscreen: Bergman, Godard and First-Person Film*, Princeton: Princeton University Press, 1978.

Kemp, Philip *Lethal Innocence: The Cinema of Alexander Mackendrick*, Londra: Methuen, 1991.

Kermode, Frank 'Modernisms', B. Bergonzi (der.) *Innovations*, Londra: Macmillan, 1968.

_____ *History and Value*, Oxford: Clarendon Press, 1989.

Kern, Jerome *The Culture of Time and Space: 1880-1918*, Londra: Weidenfeld and Nicolson, 1983.

Kolker, Robert *The Cinema of Loneliness: Penn, Kubrick, Coppola, Scorsese, Altman;* New York: Oxford University Press, 1980.

_____ *The Altering Eye*, New York: Oxford University Press, 1983.

Kosloff, Sarah *Invisible Storytellers: Voice-Over Narration in American Fiction Film*, Berkeley: University of California Press, 1988.

Kracauer, Siegfried *The Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*, Oxford: Oxford University Press, 1960.

_____ *From Caligari to Hitler: A Pyschological Study of German Film*, Princeton: Princeton University Press, 1974.
Kuhn, Annette *The Power of the Image: Essays on Representation and Sexuality*, Londra: Routledge and Kegan Paul, 1985.
Lang, Robert *American Film Melodrama*, Princeton: Princeton University Press, 1989.
Lasch, Christopher *The Culture of Narcissism*, Londra: Abacus, 1980. [Narsisizm Kültürü adıyla Bilim ve Sanat Yayınları tarafından basılacak.]
Merleau-Ponty, Maurice *The Primacy of Perception*, Evanston: Northwestern University Press, 1964.
_____ *Sense and Non-Sense*, Evanston: Northwestern University Press, 1964.
_____ *The Phenomenology of Perception*, Londra: Routledge, 1989.
Metz, Christian *Film Language*, Oxford: Oxford University Press, 1974.
_____ *Cinema and Psychoanalysis*, Londra: Macmillan, 1982.
Modleski, Tania *The Woman Who Knew Too Much: Hitchcock and Feminist Film Theory*, Londra: Metlfuen, 1988.
Monaco, James *The New Wave : Truffaut, Godard, Chabrol, Rohmer, Rivette*, Oxford: Oxford University Press, 1976.
_____ *Alain Resnais: The Role of Imagination*, Londra: Secker and Warburg, 1978.
Monaco, Paul *Cinema and Society: France and Germany during the Twenties*, New York: Elsevier, 1976.
Morris, Phyllis 'Self-Deception: Sartre's Resolution of the Paradox' H. Silverman ve F. A. Ellison (der.) *Jean-Paul Sartre: Contemporary Approaches to his Philosophy*, Hassocks: Harvester Press, 1980.
Naremore, James *The Magic World of Orson Welles*, Oxford: Oxford University Press, 1978.
Neve, Brian 'The 1950s: the case of Elia Kazan and *On the Waterfront*', P. Davies ve B. Neve (der.) *Cinema, Politics and Society in America*, Manchester: Manchester University Press, 1981.
Nichols, Bill *Ideology and the Image*, Bloomington: Indiana University Press, 1981.
Orr, John *The Making of the Twentieth-Century Novel*, Londra: Macmillan, 1987.
_____ *Tragicomedy and Contemporary Culture*, Londra: Macmillan, 1991.
Orr, John ve Colin Nicholson (der.) *Cinema and Fiction: New Modes of Adapting, 1950-1990*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 1992.
Paglia, Camille *Sexual Personae: Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson*, Harmondsworth: Penguin, 1991.
Pasolini, Pier Paolo *Ecrits sur le cinéma*, Lyon: Lyon Presses Universitaires/ Institut Lumiére, 1987.
_____ *A Future Life*, Roma: Associazione Pier Paolo Pasolini, 1989.
Perkins, V. F. *Film as Film*, Harmondsworth: Penguin, 1972.
_____ 'In a Lonely Place', Ian Cameron (der.) *The Movie Book of Film Noir* Londra: Studio Vista, 1992.
Petrie, Duncan (der.) *Screening Europe*, Londra: BFI, 1992.

Rank, Otto *The Double: A Psychoanalytic Study*, New York: New York American Library, 1979.

Ray, Robert *A Certain Tendency of the Hollywood Cinema, 1930-1980*, Princeton: Princeton University Press, 1985.

Renoir, Jean *Renoir on Renoir*, Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

Rentschler, Eric (der.) *West German Filmmakers on Film*, New York: Holmes and Meier, 1988.

Rohdie, Sam *Antonioni*, Londra: BFI, 1990.

Ryan, Michael ve Kellner, Douglas *Camera Politica: The Politics and Ideology of Contemporary Hollywood Film*, Bloomington: Indiana University Press, 1988. [Politik Kamera-Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası, İstanbul, Ayrıntı, 1997 içinde yayınlanacak.]

Sartre, Jean-Paul *Being and Nothingness*, Londra: Methuen, 1957.

_____ *The Psychology of Imagination*, Londra: Methuen, 1972.

Simmel, Georg *Schopenhauer and Nietzsche*, Amherst: University of Massachusetts Press, 1986.

Sloterdijk, Peter *Critique of Cynical Reason*, Londra: Verso, 1988.

Smith, Joseph ve William Kerrigan (der.) *Images in our Souls: Cavell, Psychoanalysis and Cinema*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1987.

Sobchack, Vivian *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*, Berkeley: University of California Press, 1992.

Sontag, Susan *Styles of Radical Will*, New York: Delta Books, 1970.

Sorlin, Pierre *European Cinemas: European Societies 1939-1990*, Londra: Routledge, 1991.

Stevenson, Randall *Modernist Fiction*, Hemel Hempstead: Harvester, 1992.

Taylor, Charles *Sources of The Self: The Making of Modern Identity*, Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

Telotte, J. P. *Voices in the Dark: The Narrative Patterns of Film Noir*, Urbana: University of Illinois Press, 1989.

Vice, Sue (der.) *Malcolm Lowry: Eighty Years On*, Londra: Macmillan, 1989.

Virilio, Paul *War and Cinema: The Logistics of Perception*, Londra: Verso, 1989.

Wenders, Wim *Emotion Pictures*, Londra: Faber and Faber, 1989.

Williams, Raymond *The Long Revolution*, Harmondsworth: Penguin, 1975.

_____ *Marxism and Literature*, Oxford: Oxford University Press, 1977. [Marksizm ve Edebiyat, çev.: Esen Tarım, İstanbul, Adam, 1990.]

Williamson, Judith *Consuming Passions: The Dynamics of Popular Culture*, Londra: Boyars, 1986.

Wollen, Peter *Readings and Writings*, Londra: NLB, 1982.

Wood, Michael *America in the Movies*, Londra: Secker and Warburg, 1975.

SEÇME FİLM KAYNAKÇASI

AMERİKAN KARA FİLM

Double Indemnity (Çifte Tazminat)
Paramount 1944. Yapımcı:Joseph Sistrom; Yönetmen: Billy Wilder; Senaryo: James M. Cain'in kısa romanından Raymond Chandler ve Billy Wilder; Görüntü Yönetmeni: John F. Seitz; Oyuncular: Fred MacMurray, Barbara Stanwyck ve Edward G. Robinson. 107 dakika.

The Big Sleep (Büyük Uyku)
Warner 1946. Yapımcı ve Yönetmen: Howard Hawks; Senaryo: Raymond Chandler'ın romanından William Faulkner, Leigh Brackett ve Jules Furthman; Görüntü Yönetmeni: Sid Hickox; Oyuncular: Humphery Bogart, Lauren Bacall, John Ridgley, Martha Vickers ve Dorothy Malone. 114 dak.

The Postman Always Rings Twice (Postacı Kapıyı İki Kere Çalar)
MGM 1946. Yapımcı: Carey Wilson; Yönetmen: Tay Garnett; Senaryo:James M. Cain'in romanından Harry Ruaskin ve Niven Busch; Görüntü Yönetmeni: Sidney Wagner; Oyuncular: Lana Turner, John Garfield ve Cecil Kellaway. 113 dak.

The Strange Love of Martha Ivers (Martha Ivers'ın Garip Aşkı)
Paramount 1946. Yapımcı: Hal Wallis; Yönetmen: Lewis Milestone; Senaryo: Robert Rossen; Görüntü Yönetmeni: Victor Milner; Oyuncular: Barbara Stanwyck, Van Heflin, Kirk Douglas ve Lizabeth Scott. 116 dak.

Crossfire (Çapraz Ateş)
RKO/Dore Schary 1947. Yapımcı: Adrian Scott; Yönetmen: Edward Dymytryk; Senaryo: John Paxton; Görüntü Yönetmeni: J. Roy Hunt; Oyuncular: Robert Ryan, Robert Mitchum, Robert Young ve Gloria Grahame. 86 dak.

They Live by Night (Gece Kuşları)
RKO 1948. Yapımcı: John Houseman ve Dore Schary; Yönetmen: Nicholas Ray; Senaryo: Edward Anderson'un *Thieves Like Us* adlı romanından Charles Schnee ve Ray; Görüntü Yönetmeni: George E. Diskant; Oyuncular: Farley Granger, Cathy O'Donnell ve Howard da Silva. 95 dak.

In a Lonely Place (Issız Bir Yer)
Columbia/Santana 1950. Yapımcı: Robert Lord; Yönetmen: Nicholas Ray; Senaryo: Dorothy Hughes'in öyküsünden Andrew Solt; Görüntü Yönetmeni: Burnett Guffey; Oyuncular: Humphrey Bogart, Gloria Grahame ve Frank Lovejoy. 93 dak.

Sunset Boulevard (Sunset Bulvarı)
Paramount 1950. Yapımcı: Charles Brackett; Yönetmen: Billy Wilder; Senaryo: Charles Brackett ve D. M. Marshman Jr; Görüntü Yönetmeni: John F. Seitz; Oyuncular: Gloria Swanson, William Holden ve Erich von Stroheim. 111 dak.

The Sweet Smell of Success (Başarının Tatlı Kokusu)
Hecht-Hill-Lancaster/UA 1957; Yönetmen: Alexander Mackendrick; Senaryo: Lehman'ın kısa romanından Ernest Lehman ve Clifford Odets; Görüntü Yönetmeni: James Wong Howe; Oyuncular: Burt Lancaster, Tony Curtis ve Susan Harrison. 103 dak. (Basın Gösterimi) 96 dak. (Ticari Gösterimi)

Klute (Fahişe)
Warner Bros 1971. Yapımcı ve Yönetmen: Alan J. Pakula; Senaryo: Andy K. Lewis ve Dave Lewis; Görüntü Yönetmeni: Gordon Willis; Oyuncular : Jane Fonda, Donald Sutherland, Charles Ciotti ve Roy Scheider. 114 dak.

Chinatown (Çin Mahallesi)
Paramount/Long Road 1974. Yapımcı: Robert Evans; Yönetmen: Roman Polanski; Senaryo: Robert Towne; Görüntü Yönetmeni: Richard Sylbert; Oyuncular: Jack Nicholson, Faye Dunaway, John Huston ve Perry Lopez. 131 dak.

The Conversation (Konuşma)
Paramount 1974. Yapımcı, Senaryo ve Yönetmen: Francis Ford Coppola; Görüntü Yönetmeni: Bill Butler; Oyuncular: Gene Hackman, John Cazale, Allen Garfield ve Frederick Forrest. 113 dak.

The Parallax View (Katil Kim?)
Paramount 1974. Yapımcı ve Yönetmen: Alan J. Pakula; Senaryo: Loren Singer'ın romanından David Giler ve Lorenzo Semple; Görüntü Yönetmeni: Gordon Willis; Oyuncular: Warren Beatty, Paula Prentiss, William Daniels ve Hume Cronyn. 102 dak.

All the President's Men (Başkanın Bütün Adamları)
Warner/Wildwood 1976. Yapımcı: Robert Redford ve Walter Coblenz; Yönetmen: Alan J. Pakula; Senaryo: Carl Bernstein ve Bob Woodward'ın kitabından William Goldman; Görüntü Yönetmeni: Gordon Willis; Oyuncular: Dustin Hoffman, Robert Redford, Jason Robards, Martin Balsam ve Jack Warden. 138 dak.

Taxi Driver (Taksi Şoförü)
Columbia 1976. Yapımcı: Micheal ve Julia Phillips; Yönetmen: Martin Scorsese; Senaryo: Paul Schrader; Görüntü Yönetmeni: Michael Chapman; Oyuncular: Robert De Niro, Cybill Shepherd, Jodie Foster, Harvey Keitel ve Peter Boyle. 114 dakika.

American Gigolo (Amerikan Jigolo)
Paramount/Pierre Associates 1980. Yapımcı: Freddie Fields; Yazan ve Yöneten: Paul Schrader; Görüntü Yönetmeni: John Bailey; Oyuncular: Richard Gere, Lauren Hutton, Hector Elizondo ve Nina Van Pallandt. 117 dak.

Body Heat (Vücut Isısı)
The Ladd Company/Warner 1981. Yapımcı: Fred T. Gallo. Yazan ve Yöneten: Lawrence Kasdan; Görüntü Yönetmeni: Richard Klein; Oyuncular: William Hurt, Kathleen Turner, Ted Danson, Mickey Rourke ve Richard Crenna. 113 dak.

Black Widow (Kara Dul)
TCF/ Laurence Mark 1986. Yapımcı: Harold Schneider; Yönetmen: Bob Rafelson; Senaryo: Ronald Bass; Görüntü Yönetmeni: Conrad Hall; Oyuncular: Debra Winger, Theresa Russell, Sami Frey ve Dennis Hopper. 103 dak.

Bird
Warner/Malpaso 1988. Yapımcı ve Yönetmen: Clint Eastwood; Senaryo: Joel Oliansky; Görüntü Yönetmeni: Jack N. Green; Oyuncular : Forest Whitaker, Diane Venora ve Michael Zelnikar. 161 dak.

MICHELANGELO ANTONIONI

Il grido (Çığlık)
SPA Cinematografica 1957. Yapımcı: Franco Cancellieri; Senaryo: Antonioni; Görüntü Yönetmeni: Gianni di Venanzo; Oyuncular: Steve Cochran, Alida Valli ve Betsy Blair. 116 dak.

L'avventura (Macera)
Cino del Duca 1959. Yapımcı: Amato Penn; Senaryo: Antonioni'nin bir öyküsünden Antonioni, Elio Bartolini ve Tonino Guerra; Görüntü Yönetmeni: Aldo Scavarda; Oyuncular: Monica Vitti, Gabriele Ferzetti ve Lea Massari. 145 dak.

La notte (Gece)
Nepi-Film, Roma 1960. Yapımcı: Emmanuele Cassuto; Senaryo: Antonioni'nin bir öyküsünden Antonioni, Ennio Flaiano ve Tonino Guerra; Görüntü Yönetmeni: Gianni di Venanzo; Oyuncular: Marcello Mastroianni, Jeanne Moreau, Monica Vitti ve Bernhard Wicki. 122 dak.

L'eclisse (Batan Güneş)
Intereuropa Film, Cineriz (Roma) 1962. Yapımcı: Robert ve Raymond Hakim; Senaryo: Antonioni ve Guerra'nın bir öyküsünden Antonioni, Tonino Guerra, Elio Bartolini ve Ottiero Ottieri; Görüntü Yönetmeni: Gianni Di Venanzo; Oyuncular: Monica Vitti, Alain Delon ve Francisco Rabal. 125 dak.

Blow-up (Cinayeti Gördüm)
MGM/Bridge Films 1966. Yapımcı: Carlo Ponti ve Pierre Rouve; Senaryo: Julio Cortazar'ın bir öyküsünden Antonioni, Tonino Guerra ve Edward Bond; Görüntü Yönetmeni: Carlo Di Palma; Oyuncular : Vanessa Redgrave, David Hemmings, Sarah Miles ve Verushka. 111 dak.

Zabriskie Point (Zabriskie Noktası)
MGM 1969. Yapımcı: Carlo Ponti ve Harrison Starr; Senaryo: Antonioni, Fred Gardner, Sam Shepard, Tonino Guerra ve Clare Peploe; Görüntü Yönetmeni: Alfio Contini; Oyuncular: Mark Frechette, Daria Halprin, Rod Taylor ve Joe Chaikin'in Açık Tiyatrosu. 110 dak.

The Passenger (Yolcu)
MGM/Cinematografica Champion/ Les Films Concordia/ CIPI Cinematografica 1975. Senaryo: Mark Peploe'nin bir öyküsünden Mark Peploe, Peter Wollen ve Antonioni; Görüntü Yönetmeni: Luciano Tovoli; Oyuncular: Jack Nicholson, Maria Schneider, Jenny Runacre, Ian Hendry ve Stephen Berkoff. 124 dak.

INGMAR BERGMAN

Wild Strawberries (Yaban Çilekleri)
Svensk Filmindustri 1957. Yapımcı, Yazan ve Yöneten: Bergman; Görüntü Yönetmeni: Gunnar Fischer; Oyuncular: Victor Sjöstrom, Bibi Andersson, Ingrid Thulin, Gunnar Björnstrand. 90 dak.

The Face (Yüz)
Svensk Filmindustri 1958. Yapımcı, Yazan ve Yöneten: Bergman; Görüntü Yönetmeni: Gunnar Fischer; Oyuncular: Max von Sydow, Ingrid Thulin, Åke Fridall ve Naima Wifstrand. 100 dak.

Through a Glass Darkly (Aynanın İçinden)
Svensk Filmindustri 1961. Yapımcı, Yazan ve Yöneten: Bergman; Görüntü Yönetmeni: Sven Nykvist; Oyuncular: Harriet Andersson, Gunnar Björnstrand, Max von Sydow ve Lars Passgard. 89 dak.

Winter Light (Kış Güneşi)
Svensk Filmindustri 1963. Yapımcı, Yazan ve Yöneten: Bergman; Görüntü Yönetmeni: Sven Nykvist; Oyuncular: Ingrid Thulin, Gunnar Björnstrand, Gunnel Lindblom ve Max von Sydow. 80 dak.

The Silence (Sessizlik)
Svensk Filmindustri 1963. Yapımcı, Yazan ve Yöneten: Bergman; Görüntü Yönetmeni: Sven Nykvist; Oyuncular: Ingrid Thulin, Gunnel Lindblom, Järgen Lindstrom, Häkan Jahberg, Burger Malmsten, Eduardinis topluluğu. 95 dak.

Persona
Svensk Filmindustri 1966. Yapıncı, Yazan ve Yöneten: Bergman; Görüntü Yönetmeni: Sven Nykvist; Oyuncular: Bibi Andersson, Liv Ullmann, Margaretha Krook ve Gunnar Björnstrand. 84 dak.

Shame (Utanç)
Svensk Filmindustri/Cinematograph 1968. Yapımcı, Yazan ve Yöneten: Bergman; Görüntü Yönetmeni: Sven Nykvist; Oyuncular: Liv Ullmann, Gunnar Björnstrand, Birgitta Valberg ve Sigge Fürst. 102 dak.

Cries and Whispers (Çığlıklar ve Fısıltılar)
Cinematograph/Svenska Filmeninstitutet 1973. Yapımcı, Yazan ve Yöneten: Bergman; Görüntü Yönetmeni: Sven Nykvist; Oyuncular: Harriet Andersson, Kari Sylwan, Liv Ullmann, Ingrid Thulin ve Erland Josephson. 91 dak.

Scenes from a Marriage (Evlilik Yaşamından Sahneler)
Cinematograph 1973. Baş Yapımcı: Lars-Owe Carlberg; Senaryo: Bergman; Görüntü Yönetmeni: Sven Nykvist; Oyuncular: Liv Ullmann, Erland Josephson, Bibi Andersson ve Jan Malmsjö. (İsveç Televizyonu'nda altı haftalık bölümler halinde, 11Nisan-16 Mayıs 1973 tarihlerinde yayınlandı) Ticari gösterimi: 168 dak.

The Serpent's Egg (Yılanın Yumurtası)
Rialto Film, Berlin/Dino de Laurentis Corporation 1977. Yapıncı: Dino de Laurentis ve Horst Wendlandt; Senaryo: Bergman; Ana Görüntü Yönetmeni: Sven Nykvist; Oyuncular: Liv Ullmann, David Carradine, Gert Froebe ve Heinz Bennent. 119 dak.

From the Life of Marionettes (Kuklaların Yaşamından)
Personafilm, Munich/Bayerische Staatsschauspiel, 1980. Yapıncı: Horst Wendlandt ve Ingrid Bergman; Senaryo: Bergman; Görüntü Yönetmeni: Sven Nykvist; Oyuncular: Robert Atzhorn, Martin Benrath, Christine Buchegger ve Riata Russek. 104 dak.

BERNARDO BERTOLUCCI

Before the Revolution (Primo della revoluzione) [Devrimden Önce]
Iride Cinematografica 1964. Yapıncı: Gianni Amico; Senaryo: Bertolucci ve Gianni Amico; Görüntü Yönetmeni: Aldo Scavarda; Oyuncular: Adriana Asti, Francesco Barili, Allen Midgette ve Morando Morandini. 112 dak.

The Spider's Strategem (Strategia del ragno) [Örümceğin Stratejisi]
RAI TV/Red Film 1970. Yapımcı: Giovanni Bertolucci; Senaryo: Jorge Luis Borges'in *Theme of the Traitor and Hero* adlı öyküsünden Bertolucci, Marilu Parolini ve Eduardo de Gregorio; Görüntü Yönetmeni: Vittorio Storaro, Franco de Giacomo; Oyuncular: Giulio Brogi, Alida Valli ve Tino Scotti. 100 dak.

The Conformist (Il conformista) (Konformist)
Mars Film, Rome/Marianne Productions Paris 1970. Yapımcı: Maurizio Lodi-Fe; Senaryo: Alberto Moravia'nın romanından Bertolucci; Görüntü Yönetmeni: Vittorio Storaro; Oyuncular: Jean-Louis Trintignant, Dominique Sanda, Stefania Sandrelli ve Enzo Tarascio. 108 dak.

Last Tango in Paris (L'ul timo tango a Parigi) [Paris'te Son Tango]
PEA Cinematografica (Rome)/Les Artistes Associés (Paris) 1972. Yapımcı: Alberto Grimaldi; Senaryo: Bertolucci, Franco Arcalli; Görüntü Yönetmeni: Vittorio Storaro; Oyuncular: Marlon Brando, Maria Schneider, Jean-Pierre Leaud ve Massimo Girotti. 129 dak.

1900 (Novecento)
PEA Cinematografica (Rome)/Les Artistes Associés (Paris) 1976. Yapımcı: Alberto Grimaldi; Senaryo: Bertolucci, Franco Arcalli, Guiseppe Bertolucci; Görüntü Yönetmeni: Vittorio Storaro; Oyuncular: Burt Lancaster, Robert De Niro, Sterling Hayden, Gérard Depardieu, Dominique Sanda, Stefania Sandrelli, Laura Betti ve Donald Sutherland. 320 dakika (İngilizce versiyonu, 248 dak).

LUIS BUÑUEL

Los Olvidados (Unutulmuşlar)
Ultramar Films SA 1950. Yapımcı: Oscar Danzigers; Senaryo: Buñuel, Luis Alcoriza ve Oscar Danzigers; Görüntü Yönetmeni: Gabriel Figueroa; Oyuncular: Estela Inda, Miguel Inclan ve Alfonso Mejia. 89 dak.

The Diary of a Chambermaid (Le Journal d'une femme de chambre) [Bir Oda Hizmetçisinin Günlüğü]
Franscope Speva/Cine Alliance/Filmsonor 1964. Yapımcı: Serge Silbermann ve Michel Sabra; Senaryo: Octave Mirabeau'nun romanından Buñuel ve Jean-Claude Carrière; Görüntü Yönetmeni: Roger Fellous; Oyuncular: Jeanne Moreau, Georges Geret, Michel Piccoli ve Françoise Lagagne. 98 dak.

Belle de Jour (Gündüz Güzeli)
Paris Film Production/Five Film, Roma 1967. Yapımcı: Robert ve Raymond Hakim; Senaryo: Joseph Kessel'in romanından Buñuel; Görüntü Yönetmeni: Sacha Vierney; Oyuncular: Catherine Deneuve, Jean Sorel, Geneviève Page, Michel Piccoli, Francisco Rabal ve Françoise Fabian. 100 dak.

The Discreet Charm of the Bourgeoisie (Le Charme discret de la bourgeoisie) [Burjuvazinin Gizli Çekiciliği]
Greenwick Films 1972. Yapımcı: Serge Silbermann; Senaryo: Buñuel ve Jean-Claude Carriére; Görüntü Yönetmeni: Edmond Richard; Oyuncular: Fernando Rey, Delphine Seyrig ve Stephane Audran. 105 dak.

FEDERICO FELLINI

La strada (Sonsuz Sokaklar)
Trans-Lux 1954. Yapımcı: Carlo Ponti ve Dino De Laurentis; Senaryo: Fellini, Tullio Pinelli ve Ennio Flaiano; Görüntü Yönetmeni: Otello Martelli; Oyuncular: Giulietta Masina, Anthony Quinn ve Richard Basehart. 107 dak.

$8^{1/2}$ *(Sekiz Buçuk)*
Cineriz/Francinex 1963. Yapımcı: Angelo Rizzolo; Senaryo: Fellini, Ennio Flaiano, Tullio Pinelli, Brunello Rondi; Görüntü Yönetmeni: Gianni di Venanzo; Oyuncular: Marcello Mastroianni, Anouk Aimée, Sandra Milo ve Claudia Cardinale. 135 dak.

Amarcord (Anımsıyorum)
PC Produzione/PECF 1973. Yapımcı: Franco Cristaldi; Senaryo: Fellini ve Tonino Guerra; Görüntü Yönetmeni: Giuseppe Rotunno; Oyuncular: Puppèl Maggio, Magali Noel ve Armando Brancia. 123 dak.

JEAN-LUC GODARD

A bout de souffle (Breathless) [*Serseri aşıklar*]
SNC 1959. Yapımcı: Georges de Beauregard; Senaryo: François Truffaut'dan geliştirerek Godard; Sinematografi: Raoul Coutard; Oyuncular: Jean-Paul Belmondo, Jean Seberg, Daniel Boulanger ve Jean-Pierre Melville. 89 dak.

Une femme est une femme (Kadın Kadındır)
Rome-Paris Films (Paris) 1961. Yapımcı: Georges de Beauregard; Senaryo: Godard; Görüntü Yönetmeni: Raoul Coutard; Oyuncular: Anna Karina, Jean-Paul Belmondo, Jean-Claude Brialy. 102 dak.

Alphaville
Chaumiane/Film Studio 1965. Yapımcı: André Michelin; Senaryo: Godard; Sinematografi: Raoul Coutard; Oyuncular: Eddie Constantine, Anna Karina ve Akim Tamiroff. 98 dak.

Pierrot le fou (Çılgın Pierrot)
Rome-Paris Films 1965. Yapımcı: Georges de Beauregard; Senaryo: Lionel White'ın romanı *Obsession*'dan Godard; Sinematografi: Raoul Coutard; Oyuncular: Jean-Paul Belmondo, Anna Karina ve Sam Fuller. 110 dak.

Weekend (Hafta Sonu)
Comacio/Les Films Copemic/Lira Films (Paris) Ascot Cineraid (Roma) 1967. Senaryo: Godard; Görüntü Yönetmeni: Raoul Coutard; Oyuncular: Mireille Darc, Jean Yanne ve Jean-Pierre Leaud. 95 dak.

WERNER HERZOG

Aguirre, Wrath of God (Aguirre, der Zorn Gottes) [Aguirre, Tanrının Gazabı]
Werner Herzog Filmproduktion/Hessischer Rundfunk 1972. Yazan, Yapımcı ve Yöneten: Herzog; Görüntü Yönetmeni: Thomas Mauch, Francisco Joan, Orlando Macchievallo; Oyuncular: Klaus Kinski, Helena Rojo, Ruy Guerra ve Peter Berling. 93 dak.

Stroszek
Werner Herzog Filmproduktion/ZDF Mainz 1977. Yazan, Yapımcı ve Yöneten: Herzog; Görüntü Yönetmeni: Thomas Mauch, Ed Lachmann, Wolfgang Knigge ve Stefano Guido; Oyuncular: Bruno S, Eva Mattes ve Clemens Scheitz. 108 dak.

Nosferatu (Nosferatu - Phantom der Nacht)
Werner Herzog Filmproduktion/Gaumont Paris/ZDF Mainz. Yapımcı: Herzog; Senaryo: Bram Stoker'un *Dracula* adlı romanından Herzog; Görüntü Yönetmeni: Jörg Schmidt Reitwein ve Michael Gast; Oyuncular: Klaus Kinski, Bruno Ganz ve Isabelle Adjani. 107 dak.

ALFRED HITCHCOCK

Notorious (Aşktan da Üstün)
RKO 1946. Yapımcı ve Yönetmen: Hitchcock; Senaryo: Hitchcock'un bir öyküsünden Ben Hecht; Görüntü Yönetmeni: Ted Tetzlaff; Oyuncular: Cary Grant, Ingrid Bergman, Claude Rains. 101 dak.

Rear Window (Arka Pencere)
Paramount 1954. Yapımcı ve Yönetmen: Hitchcock; Senaryo: Comell Wollrich'in bir öyküsünden John Michael Hayes; Görüntü Yönetmeni: Robert Burks; Oyuncular: James Stewart, Grace Kelly, Wendell Corey, Thelma Ritter ve Raymond Burr. 112 dak.

Vertigo (Ölüm Korkusu)
Paramount 1958. Yapımcı ve Yönetmen: Hitchcock; Senaryo: Pierre Boileau ve Thomas Narcejac'ın *D'entre les morts* adlı romanından Alec Coppel ve Samuel Taylor; Görüntü Yönetmeni: Robert Burks; Oyuncular: James Stewart, Kim Novak ve Barbara Bel Geddes. 120 dak.

Psycho (Sapık)
Paramount 1960. Yapımcı ve Yönetmen: Hitchcock; Senaryo: Robert Bloch'un romanından Joseph Stefano; Görüntü Yönetmeni: John L. Russell; Oyuncular: Janet Leigh, Anthony Perkins, Vera Miles, John Gavin ve Martin Balsam. 109 dak.

The Birds (Kuşlar)
Universal 1963. Yapımcı ve Yönetmen: Hitchcock; Senaryo: Daphne du Maurier'in öyküsünden Evan Hunter; Görüntü Yönetmeni: Robert Burks; Oyuncular: Rod Taylor, Tippi Hedren, Suzanne Pleshette ve Jessica Tandy. 120 dak.

Marnie (Hırsız Kız)
Universal 1964. Yapımcı: Albert Whitlock; Senaryo: Winston Graham'ın romanından Jay Presson Allen; Görüntü Yönetmeni: Robert Burks; Oyuncular: Tippi Hendren, Sean Connery, Diane Baker ve Martin Gabel. 120 dak.

DAVID LYNCH

Blue Velvet (Mavi Kadife)
De Laurentis 1986. Yapımcı: Richard Roth; Senaryo: Lynch; Görüntü Yönetmeni: Frederick Elmes; Oyuncular: Kyle MacLachlan, Isabella Rossellini, Dennis Hopper, Laura Dern ve Dean Stockwell. 120 dak.

Wild at Heart (Vahşi Kalp)
Polygram/Propaganda 1990. Yapımcı: Monty Montgomery, Steve Golin, Joni Sighvatsson; Senaryo: Lynch; Görüntü Yönetmeni: Frederick Elmes; Oyuncular: Nicholas Cage, Laura Dern, Willem Dafoe, Diane Ladd, Crispin Glover, Isabella Rossellini ve Harry Dean Stanton. 120 dak.

TERENCE MALICK

Badlands (Uğursuz Topraklar)
Edward Pressman/ Warner 1974. Yapımcı, Yazan ve Yöneten: Malick; Görüntü Yönetmeni: Brain Probyn, Taki Fujimoto, Steven Larner; Oyuncular: Martin Sheen, Sissy Spacek, Warren Oates ve Ramon Bieri. 94 dak.

Days of Heaven (Güzel Günler)
Paramount/ OP 1978. Yapımcı: Bert ve Harold Schneider; Senaryo: Malick; Görüntü Yönetmeni: Nestor Almendros; Oyuncular: Richard Gere, Brooke Adams, Sam Shepard ve Linda Manz. 95 dak.

BOB RAFELSON

Five Easy Pieces (Kolay İşler)
BBS/Columbia, 1970. Yapımcı: Burt Schneider; Senaryo: Adrien Joyce (Carole Eastman); Görüntü Yönetmeni: Laslo Kovacs; Oyuncular: Jack Nicholson, Karen Black ve Susan Ansprach. 98 dak.

The King of Marvin Gardens
BBS/Columbia, 1972. Yapımcı ve Yönetmen: Rafelson; Senaryo: Jacob Brackman; Görüntü Yönetmeni: Laslo Kovacs; Oyuncular: Jack Nicholson, Bruce Dern, Ellen Burstyn ve Julia Anne Robinson. 104 dak.

ALAIN RESNAIS

Nuit et brouillard (Night and Fog) [Gece ve Sis]
Como/Argos/ Cocinor 1955. Yapımcı ve Yönetmen: Resnais; Senaryo: Jean Cayrol; Görüntü Yönetmeni: Ghislain Cloquet, Sacha Vierney. 31 dak.

Hiroshima, mon amour (Hiroşima Sevgilim)
Como/Argos/Daiei, Tokyo 1959. Yapımcı: Sacha Kamenka, Shirakawa Takeo, Samy Halfron; Senaryo: Marguerite Duras; Görüntü Yönetmeni: Sacha Vierney, Michio Takahashi; Oyuncular: Emmanuele Riva, Eiji Okada ve Bernard Fresson. 91 dak.

L'Année dernière à Marienbad (Last Year at Marienbad) [Geçen Yıl Marienbad'da]
Terra Film/Société Nouvelle des Films, Cormoran/Précital/ Silver Films/ Cineriz 1961. Yapımcı: Leon Sanz; Senaryo: Alain Robbe-Grillet; Görüntü Yönetmeni: Sacha Vierney; Oyuncular: Delphine Seyrig, Giorgio Albertazzi ve Sacha Pitoeff. 94 dak.

Muriel, ou le temps d'un retour
Argos/Alpha/Eclair/ Films de la Pléiade/ Dear Film, Roma 1963. Yapımcı: Philippe Dussart; Senaryo: Jean Cayrol; Görüntü Yönetmeni: Sacha Vierney; Oyuncular: Delphine Seyrig, Jena-Pierre Kerien, Nita Klein ve Jean-Baptiste Thierrée. 116 dak.

Providence [İlâhi Takdir]
Action/Société Française de Production/ FR3/Citel Filnıs, Cenevre 1977. Yapımcı: Philippe Dusart; Senaryo: David Mercer; Oyuncular: Dirk Bogarde, Ellen Burstyn, John Gielgud, David Warner ve Elaine Stritch. 110 dak.

ERIC ROHMER

Ma nuit chez Maud (My Night at Maud's) [Maud'lardaki Gecem]
Les Films du Losange, 1969. Yapımcı: Barbet Schroeder ve Pierre Cottrell; Senaryo: Rohmer; Görüntü Yönetmeni: Nestor Almendros; Oyuncular: Jean-Louis Trintignant, Françoise Fabian, Marie-Christine Barrault ve Antoine Vitez. *Contes Moreaux* serisinden. 110 dak.

Le genou de Claire (Claire's Knee) [Claire'in Dizi]
Les Films du Losange, 1970. Yapımcı: Pierre Cottrell; Senaryo: Rohmer; Görüntü Yönetmeni: Nestor Almendros; Oyuncular: Jean Claude Brialy, Aurora Cornu, Béatrice Romand, Laurence de Monaghan ve Michéle Montel. *Contes Moreux* serisinden. 105 dak.

La femme de l'aviator (The Aviator's Wife) [Havacı'nın Karısı]
Les Films du Losange, 1980. Yapımcı: Margaret Menegoz; Görüntü Yönetmeni: Bernard Lutic, Romain Windig; Oyuncular: Philippe Marland, Marie Rivière ve Anne-Laure Meury. *Comédies et Proverbes* serisinden. 103 dak.

Pauline à la plage (Pauline at the beach) [Pauline Plajda]
Les Films du Losange/ Les Films Ariane 1982. Yapımcı: Margaret Menegoz; Görüntü Yönetmeni: Nestor Almendros; Oyuncular: Amanda Langlet, Arielle Dombassle, Pascal Gregory ve Feodor Atkine. *Comédies et Proverbes* serisinden. 95 dakika.

FRANÇOIS TRUFFAUT

Les Quatre Cents Coups (The Four Hundred Blows) [400 Darbe]
Filnıs du Carosse/ SEDIF 1958. Yazan, Yapımcı ve Yönetmen: Truffaut; Görüntü Yönetmeni: Henri Decae; Oyuncular: Jean-Pierre Leaud, Claire Maurier,ve Albert Remy. 94 dak.

Tirez sur le pianiste (Shoot the Pianist) [Piyanisti Vurun]
Films de la Pléiade 1960. Yapımcı: Pierre Braunberger; Senaryo: David Goodis'in *Down There* adlı romanından Truffaut ve Marcel Moussy; Görüntü Yönetmeni: Raoul Coutard; Oyuncular: Charles Aznavour, Nicole Berger ve Marie Dubois. 80 dak.

Jules et Jim [Jules ve Jim]
Films du Carosse/SEDIF 1962. Yapımcı: Marcel Berbert; Senaryo: Henri-Pierre Roche'nin romanından Truffaut, Jean Gruault; Görüntü Yönetmeni: Raoul Coutard; Oyuncular: Oskar Werner, Jeanne Moreau ve Henri Serre. 105 dak.

PETER WEIR

Picnic at Hanging Rock [Hanging Dağında Piknik]
Picnic Productions/Australian Film Corporation 1975. Yapımcı: Hal ve Jim McElroy; Senaryo: Joan Lindsay'in romanından Cliff Green; Görüntü Yönetmeni: Russell Boyd; Oyuncular: Rachel Roberts, Dominic Guard ve Helen Morse. 115 dak.

The Last Wave [Son Dalga]
UA 1977. Yapımcı: Derek Power; Senaryo: Peter Weir, Tony Morphett, Petra Popescu; Görüntü Yönetmeni: Russell Boyd; Oyuncular: Richard Chamberlain, Olivia Hamnet ve Frederick Parslow. 108 dak.

The Year of Living Dangerously [Zor Geçen Yıl]
MGM/McElroy and McElroy 1982. Yapımcı ve Yönetmen: Weir; Senaryo: Koch'un romanından Weir, David Williamson ve C.J. Koch; Görüntü Yönetmeni: Russell Boyd; Oyuncular: Mel Gibson, Sigourney Weaver, Linda Hunt, Michael Murphy, Bill Kerr. 114 dak.

ORSON WELLES

Citizen Kane (Yurttaş Kane)
RKO/Mercury Productions1941. Yapımcı ve Yönetmen: Welles; Senaryo: Welles ve Herman J. Mankiewicz; Görüntü Yönetmeni: Gregg Toland; Oyuncular: Orson Welles, Joseph Cotten, Everett Sloane ve Dorothy Comingore. 119 dak.

The Lady From Shanghai (Şangay'lı Kadın)
Columbia 1948. Yapımcı: Harry Cohn; Senaryo: Sherwood King'in romanı *If I Die Before I Wake*'den Welles; Görüntü Yönetmeni: Charles Lawton Jr; Oyuncular: Rita Hayworth Orson Welles Everett Sloane ve Glenn Anders. 86. dak.

Touch of Evil [Bitmeyen Balayı]
Universal 1958. Yapımcı: Alfred Zugsmith; Senaryo: Whit Masterson'un romanı *Badge Of Courage*'den Welles; Görüntü Yönetmeni: Russell Metty; Oyuncular: Orson Welles, Charlton Heston, Janet Leigh, Akim Tamiroff, Marlene Dietrich, Joseph Calleia ve Dennis Weaver. 118 dak.

The Trial [Dava]
Paris Europa Productions/FI-C-IT/ Hisa-Films 1963. Yapımcı: Alexander ve Michael Salkind; Senaryo: Franz Kafka'nın romanından, Welles; Görüntü Yönetmeni: Edmond Richard; Oyuncular: Anthony Perkins, Jeanne Moreau, Romy Schneider, Orson Welles, Elsa Martinelli ve Akim Tamiroff. 119 dak.

WIM WENDERS

Alice in the Cities (Alice in den Städten) [Alice Kentlerde]
Filmverlag der Autoren/WDR Cologne 1973; Yapımcı: Peter Genée; Senaryo: Wenders ve Veith von Fürstenberg; Görüntü Yönetmeni: Robby Müller, Martin Schäfer; Oyuncular: Rüdiger Vogler, Yella Röttlander ve Lisa Kreuzer. 110 dak.

Kings of the Road (Im Lauf der Zeit) [Yolların Kralı]
Wim Wenders Filmproduktion/WDR Cologne 1976. Yapımcı, Yazan ve Yönetmen: Wenders; Görüntü Yönetmeni: Robby Müller, Martin Schäfer; Oyuncular: Rüdiger Vogler, Hanns Zischler, Lisa Kreuzer ve Marquard Bohm. 176 dak.

Paris, Texas
Gray City/Road Movies/Pro-Ject Film/Argos 1984; Yapımcı ve Yönetmen: Wenders; Senaryo: Wenders ve Sam Shepard; Oyuncular: Harry Dean Stanton, Natassja Kinski, Bernhard Wicki ve Dean Stockwell. 148 dak.

AD ve KONU DİZİNİ

A bout de souffle, 32, 80, 140, 171-9, 184
Accatone, 71-3, 77
Adorno, Theodor, 14, 81
After Dark, My Sweet, 224-7
Aguirre, Wrath of God, 150
Alice in the Cities, 141, 192-5
All the President's Men, 47, 220
Almendros, Nestor, 102
Alphaville, 39, 180
Altman, Robert, 32, 48, 64, 168
Amorcord, 146
American Gigolo, 78, 169
Andersson, Bibi, 81, 83, 153
Antonioni, Michelangelo, 19, 21, 24, 32-3, 36-42, 45, 51-2, 63, 66, 77-8, 86, 90, 98, 111-2, 121-7, 130-4, 150-1, 185-94
Apocalypse Now, 39, 107-10, 205
Arcand, Denys, 70, 73
Ashes and Diamonds, 46
ataerkillik, 22, 34, 219
Aviator's Wife, The, 69, 103
L'avventura, 32, 43, 52, 78-82, 111, 121-8, 131

1900, 145, 164
Badlands, 49, 78, 169, 175, 196
bakış, 92-5, 212-4
Barker, Adam, 219
Barkin, Ellen, 223
Baudelaire, Charles, 167
Bazin, André, 8, 35, 42, 66, 70-4, 115-6
Beckett, Samuel, 30
Being and Nothingness, 121
Belle de Jour, 44-5, 48, 77
Belmondo, Jean-Paul, 81, 141, 171-8
Bentham, Jeremy, 84
Bergman, Ingmar, 18, 21, 24, 34, 39, 41, 45, 63, 67, 82, 88-9, 114, 128-9, 152-64
Bergson, Henri, 42, 132
Bertolucci, Bernardo, 31, 32, 52, 63, 78, 119, 120
Bicycle Thieves, 71
Big Heat, The, 209
Big Sleep, The, 200
Bird, 227-8
Black Widow, 223
Blue Velvet, 26
Blow-Up, 86
Body Heat, 25, 78, 92, 170, 203-5, 222-3
Bogart, Humphrey, 141, 176, 200, 206
Bonnie and Clyde, 78, 167, 173
Borde, Raymond, 200
Bourdieu, Pierre, 20
Brando, Marlon, 75-7
Breathless (Jim McBride), 173
Brecht, Bertholt, 13, 80, 209, 213
Bresson, Robert, 32, 41, 67, 73
Brialy, Jean-Claude, 81, 102-3
Brooks, Peter, 65
Buñuel, Luis, 13, 24, 25, 32 45-7, 77-8, 119, 146, 178
Burch, Noel, 61

Cabinet of Dr Caligari, The, 57, 61-2, 161
Cage, Nicholas, 170, 176, 196
Cahiers du Cinéma, 7, 21, 98, 179
Capra, Frank, 31
Carringer, Robert, 66
Cavell, Stanley, 31
Cayrol, Jean, 35
Celia, 68
Chabrol, Claude, 39, 98, 167, 179
Chandler, Raymond, 200
Chaumeton, Raymond, 200-2
Chinatown, 48, 78, 204, 219, 224
Christ Stopped at Eboli, 146
Cimino, Michael, 76
cinema-vérité, 24, 77, 136, 185

cinsellik, 90-5, 105- 110, 146-9, 155-60, 223-7
Citati, Pietro, 113
Citizen Kane, 51, 66, 92, 146-7
Citti, Franco, 73
City of Quartz, 166
Come and See, 67
Comedies and Proverbs, 98-104
Conformist, The, 31, 48, 52, 59, 78, 82, 119-22, 143, 146
Coppola, Francis Ford, 32, 76, 91, 107, 205
Costa-Gavras, 47
Coutard, Raoul, 16, 177
Cries and Whispers, 152
Crisp G.C., 102

Dafoe, Willem, 170-1, 196, 228
Davies, Terence, 69
Davis, Mike, 166
Days of Heaven, 48
Dead Reckoning, 92, 202
Dean, James, 46, 75, 175
De Beauvoir, Simone, 20-1
Dekalogs, 73
Deleuze, Gilles, 34, 42, 50-1, 132, 170-1
Delon, Alain, 73, 81
Deneuve, Catherine, 44-5
De Niro, Robert, 149, 195, 219
Denis, Claire, 22
Dern, Laura, 176, 196-7
De Sica, Vittorio, 71, 145-6
Dışavurumculuk, 13, 19, 26, 27-9, 43, 57-63, 71, 107-8, 136, 143, 148-51, 158, 162-3, 200
dıştan ses, 201-3
Diary of a Chambermaid, The, 45
Diary of a Country Priest, 73
Discreet Charm of the Bourgeoisie, 44, 77-8
Distant Voices/Still Lives, 69
Dostoyevski, Fyodor: 56
Double Indemnity, 92, 201-3
Douglas, Bill: Douglas üçlemesi, 68-9, 129-31
Duras, Marguerite, 21
duygu yapıları, 29-35
düş çalışması, 116, 129-31
düşsel *(oneiric)*, 95-8, 115-6, 129-31, 145-9
düşünümsellik, 17, 24, 62-5, 87-90, 98, 119, 152,168, 214-5

Eastman, Carole, 50
Eastwood, Clint, 227
Easy Rider, 138
L'eclisse, 36, 39, 41 52, 110
Eisenstein, Sergei, 7, 13, 17, 184
Eco, Umberto, 25
Eisner, Lotte, 58
ekoloji, 150-1, 184-5
Eliot, T. S., 29
erillik, 97, 170-1, 205-7, 219-24

Face, The, 154
Fassbinder, Rainer Werner, 32, 139
faşizm, 18, 46, 52, 119-20, 146-51
Faulkner, William, 178
Fellini, Federico, 20, 24, 69, 73, 77, 87-9, 118, 146
fenomenoloji, 22-3, 73, 115-9, 132, 193-4
film teknolojisi, 14-5, 19, 21-2, 28-9, 53-4, 66, 105-8, 112, 115-6, 150-1
Five Easy Pieces, 48-50
Fonda, Jane, 47
Ford, John, 189, 193, 195, 216
Foucault, Michel, 84
Fransız Yeni Romanı, 33, 77
Freud, Sigmund, 57, 59, 103, 116, 121, 129, 114
From Caligari to Hitler, 58
Full Moon in Paris, 69

Genou de Claire, Le, 101-5
gerçekçilik, 13, 67-77, 85-6, 98-9, 104-5
Gere, Richard, 169-71, 173

Germany, Year Zero, 50
Gesamtkunstwerk, 53-4
Giddens, Anthony, 24
Gilda, 202
Godard, Jean-Luc, 18, 24, 32-4, 36, 63, 78, 80, 149, 171-84, 191
Godfather, The, 76
Gospel According to St. Matthew, The, 72
görüntü gerçeği, 70-1
gözetleme, 84-95, 109-14, 205-9, 219-21
Grahame, Gloria, 209, 213-4
Greenaway, Peter, 19, 69
Greer, Jane, 202
Gregory's Girl, 68
Grierson, John, 69
Grifters, The, 224
güç istemi, 9, 64, 80, 89-90, 110-4, 168, 199-200

Halprin, Daria, 189-90
Harris, Richard, 151
Haskell, Molly, 218
Hawks, Howard, 31, 200
Hayworth, Rita, 111, 203, 212-3
Heath, Stephen, 216-7
Hedren, Tippi, 44
Heflin, Van, 203
Heidegger, Martin, 50, 53, 126
Herzog, Werner, 30-1, 61-2, 150-1
Hiroshima, mon amour, 21, 35, 51, 109-10, 139
Hitchcock, Alfred, 32, 44, 64-5, 90-9, 105, 116, 121, 123-4, 127, 213
Hitler, Adolf, 53-4, 62, 163-4, 210
Hitler: A View from Germany, 163
Hoffman, Dustin, 47, 169, 220
Hoffman, Ernst Theodor, 55-6
Hogg, James, 55
Holden, William, 206-8, 211
Hollywood, 18-9, 25-6, 40-2, 66, 81, 106-8, 163, 200-15
Hurt, William, 170, 222

Hsiao-Hsien, Hou, 17

Ibsen, Henric, 152
ikiz; ikizleme, 52-63, 81-2, 97-8, 126-7, 129, 133-4, 148-9, 152-61, 220-3
Il grido, 77, 194
imgesel, 36, 85-6, 115-35
In a Lonely Place, 204, 206-9
Indian Runner, The 169-70
Ivan the Terrible, 13
izleyiciler, 22-3, 54-7, 60, 80-2, 89, 112, 115-8

Jarmusch, Jim, 25
Jay, Martin, 15
Jesus of Montreal, 70, 73
JFK, 25, 220
Johnny Guitar, 214
Jordan, Neil, 69
Joyce, James, 23, 28, 43
Jules et Jim, 16, 48, 118

Kafka, Franz, 113-4
Kaige, Chen, 17
Kaplan, E. Ann, 200-1
Kalvinizm, 68, 184
kara film, 21, 50, 92-3, 109, 129, 170, 199-228
Kasdan, Lawrence, 205, 222
Katolisizm, 69-76, 98-101
kader *(angst)*, 92, 117, 121, 141, 214
Kennedy, John Fitzgerald, 219-20
Kierkegaard, Soren, 117
Kieslowski, Krzystof, 19, 73-4
Kings of the Road, 32, 43, 130, 135-41, 196
Kinski, Klaus, 61
kitsch, 33
Klimov, Elem, 17, 39, 67-8
Klute, 78, 204, 215, 220-1
kötü inanç (*bad faith*), 9, 137, 143-5, 149
Kracauer, Siegfried, 13, 58, 62
Kramer, Stanley, 214

Kubrick, Stanley, 32
Kurosawa, Akira, 17
Kusterica, Emir, 19, 67
kültürel sermaye, 18-20, 59, 165-8

Lady from Shanghai, The, 31, 48, 82, 87, 92, 172, 203
Lady in the Lake, 23
La Guerre est Finie, 119
La Notte, 36-8, 52, 71, 144-5
Lancester, Burt, 206
Lang, Fritz, 13, 17, 29, 56, 136-7, 167, 209, 211
La Reglé du jeu, 15, 30, 85, 174
La strada, 71, 77
Last Year at Marienbad, 38, 59, 110, 118
La Terra Trema, 72
Lawrence, D. H., 28
Léaud, Jean-Pierre, 179
Lee, Spike, 25, 227
Leigh, Janet, 187, 206
Light Sleeper, 171, 228
Lili Marlene, 145
Lorre, Peter, 56-7
Los Olvidados, 77
Losey, Joseph, 79
Lowry, Malcolm, 58-9
Lynch, David, 19, 25-6, 169, 176, 197

M, 13, 44
McCabe and Mrs Miller, 48
Mackendrick, Alexander, 206, 215, 227
Ma Nuet chez Maud, 74, 98-101
Macarthyizm, 109, 204-15
Malick, Terence, 32, 48, 78, 175-6
Mann, Thomas, 28, 71
Marriage of Maria Braun, The, 139
Marnie, 44
Marx, Karl, 22, 180, 184
Mastroianni, Marcello, 37-8, 81, 87-8
Mayer, Carl, 62
melodram, 17, 25, 47-8, 64, 74-8, 1227, 141, 199-204
Merleau-Ponty, Maurice, 22-3, 118-9, 126
meta; metalaştırma, 59, 111-2, 143-9, 156, 165-71
Metropolis, 29, 56, 71, 150
Matz, Christian, 41, 60, 115-6
modernizm, 11-5, 33-4, 50-2, 58-9, 91, 151, 161-2
modernlik, 9, 11-26, 28-35, 50-2, 84-8, 129-30, 143-7
Modleski, Tania, 96
montaj, 95, 115-7, 191
Moral Tales, The, 98-106
Moravia, Alberto, 147
Moreau, Jeanne, 22, 37, 45, 81
Mouchette, 67
Munk, Andrezej, 40, 78
Murnau, Friedrich, 13,.58, 61, 151, 210-1
Mussolini, Benito, 52, 146-9

narsisizm, 33, 56-9, 64, 203-5
Nazizm, 16, 35, 53-4, 58, 61, 150, 152, 156
neo-modern, 9, 12, 25, 27-44, 47, 59, 67, 77-83, 112-46, 199
Nicholson, Jack, 48-50, 81, 113, 219
Nietzsche, Friedrich, 9, 11, 13, 42, 53, 110, 199, 221
North by Northwest, 121
Nosferatu, 61
Notorious, 65, 121
Novak, Kim, 90, 98-9
Nykvist, Sven, 88, 129, 161

Olmi, Ermanno, 36
On the Waterfront, 75
Ossessione, 71
Out of the Past, 202

ölümcül kadın *(femme fatale)*, 92, 200-13, 219, 223

Pakula, Alan J., 47

Parallax View, The, 47, 219
paranoya, 21, 47, 109, 205-6, 214-5, 219-24
Paris, Texas, 50, 194
Pasolini, Pier Paulo, 7-8, 71-3, 77
Passenger (Munk), 40, 59
Passanger, The (Antonioni), 32, 78, 86, 113, 130
pastiş *(pastiche)*, 14, 33, 108, 147-8
Pauline at the Beach, 104-5
Peckinpah, Sam, 166
Penn, Arthur, 78, 173
perdedışı mekân, 61-3, 94, 115-27, 132-5
Persona, 59, 82, 88-90, 143, 152-64
Pinter, Harold, 30, 79
postmodern, 11-6, 25-6
Providence, 32, 39, 119
Psycho, 148, 187-8

Rafelson, Bob, 32, 48-50, 205
Raging Bull, 76
Rain Man, 169
Ray, Nicholas, 74, 139, 174-6, 207-8
Ray, Satyajit, 17, 67, 69
Rear Window, 94-5, 108, 117
Rebel Without a Cause, 76, 214-5
Red Desert, The, 38-9, 150-1, 158
Redford, Robert, 47, 220
Reed, Carol, 62
Renoir, Jean, 13-6, 30, 45-6, 61, 74, 85, 89, 105, 182
Resnais, Alain, 7, 21, 24, 34-42, 45, 51, 63-4, 109-11, 119, 132, 163-4
Riefenstahl, Leni, 54, 107
Ritt, Martin, 47, 74
Riva, Emmanuele, 8, 22, 45-6
Rivette, Jacques, 7, 22
Robbe-Grillet, Alain, 132
Rocco and his Brothers, 66-7, 72-3
Rocha, Glauber, 17
Rohmer, Eric, 7-8, 34, 36, 67-70, 98-105, 111
romantizm, 14-5, 20-1, 46, 55-7, 59-64, 120-1, 162-4, 179-80
Rome, Open City, 71, 146
Rosselini, Roberto, 50, 67, 71, 77, 123, 146
Rossen, Robert, 74, 214
röntgencilik, 90-7

8 1/2, 71, 77, 82, 87, 118
Sacrifice, The, 67
sahiplenici bireycilik, 168-71
Sanda, Dominique, 81, 120
Sarandon, Susan, 171, 228
Sartre, Jean-Paul, 9, 42, 60, 63, 92-115-9, 121, 129-30, 132, 143-5
Schrader, Paul, 170, 193, 228
Scorsese, Martin, 32, 76, 170, 193-5
Scott, Ridley, 40, 169
Sea of Love, 223
Seberg, Jean, 176
Searchers, The, 189, 192-3
Second Sex, The, 21
Serpent's Egg, The, 145, 162
Servant, The, 79
Seyrig, Delphine, 110
Sheen, Martin, 107, 169, 175-6, 196-7
Shepitko, Larissa, 17
Silence, The, 39, 67, 110, 128-9, 152
Slocombe, Douglas, 79
soğuk savaş, 19, 29, 39, 77, 162
Sobchack, Vivian, 22-3
Sontag, Susan, 80
Sorlin, Pierre, 36
Spacek, Sissy, 175
Spider's Stratagem, The, 146-9
Stalin, Joseph, 12, 113, 128
Stanwyck, Barbara, 203-4, 208-9
Stone, Oliver, 47
Strange Love of Martha Ivers, The, 203
Strindberg, August, 129, 152
Stromboli, 123
Sunrise, 58
Sunset Boulevard, 202, 204, 209-12

Swanson, Gloria, 202, 209-12
Sweet Smell of Success, 206-215, 227-8
Syberberg, Hans-Jürgen, 163-4

Tarkovsky, Andrei, 17, 19, 39, 42
Taxi Driver, 170, 193-5, 204, 215
Taylor, Charles, 14-5
Taylor, Rod, 187-8
Teilhard de Chardin, Pierre, 70
tekinsiz, 9, 57, 108-9, 119-29, 140
That Obscure Object of Desire, 39
Thelma and Louise, 167
Theorem, 77
They Live by Night, 174-5, 196
Third Man, The, 62-3
Thompson, Jim, 224-5
totalitarizm, 52
Touch of Evil, 32, 51, 78-9, 84, 91-4, 117, 196, 204, 206, 215-8
trajikomedi, 30-4, 43-8
Trial, The, 39, 51-2, 78-9, 113-4, 147-9, 218
Triumph of the Will, 163
Truffaut,François, 16, 179
Turner, Kathleen, 168-70

Ullmann, Liv, 45, 81, 88-9, 153
Ulysses, 28-9
Under the Volcano, 57-9
ütopyacılık, 15, 84, 90, 95, 191-2, 226

vahiy *(apocalypse)*, 33-42, 107-10
Varda, Agnes, 22, 34
Vertigo, 32, 59, 82, 90-2, 95-9, 121, 157
Vietnam Savaşı, 47, 78, 107-8, 156, 204, 221
Vigo, Jean, 13
Virilio, Paul, 106
Visconti, Luchind, 66, 72, 76, 146
Vitti, Monica, 22, 45-6, 81-2, 151
Vivre sa Vie, 143, 184
Vogler, Rüdiger, 141
Von Trotta, Margarethe, 22, 34
Voyage to Italy, 77

Wajda, Andrezej, 17, 46, 67, 73
Watergate, 109, 204-6, 221
Wayne, John, 190-2, 221
Weekend, 39, 48, 178-84, 196
Weir, Peter, 39, 64, 90-1
Welles, Orson, 31-2, 38, 51-2, 62-4, 55, 78, 84, 91-4, 104, 111-4, 147-9, 172, 206-8, 209, 221-3, 215-8
Wenders, Wim, 32, 36-7, 39, 41, 130-41, 174, 192-6
Whitaker, Forest, 227
Wild at Heart, 169-70, 176, 196
Wilder, Billy, 31, 209-12
Williams, Tennessee, 74
Witness, 76
Wollen, Peter, 105-6
Women In Love, 28
Wood, Michael, 202
Wyler, William, 74

yabancılaşma (etkisi), 81, 117-8, 209, 213
yansıtma *(mimesis)*, 64-8, 80
yapıbozum, 64, 119
Year of Living Dangerously, The, 82, 90-1
yeni gerçekçilik, 7, 17, 36, 68-77
yıldız (ün), 65-6, 81, 210-2
Yimou, Zhang, 17
yineleme zorunluluğu, 9, 17, 56-60, 96-101, 130

Zabriskie Point, 39, 130, 185-93

JOHN ORR

SİNEMA VE MODERNLİK

Çeviren: Ayşegül Bahçıvan

Özellikle yirminci yüzyılın ikinci yarısındaki Avrupa ve Amerikan sinemasından yola çıkarak, sinema ve çağdaş dünya arasındaki ilişkileri yeniden düşünmeye çağıran bu kitabın odaklandığı asıl yer; ***sinema*** ve ***modernlik*** arasındaki karmaşık ilişkidir. John Orr, bir yandan postmodernizmin getirdiği kimi eleştirilere meydan okurken, bir yandan da modern sinemanın gelişimine ilişkin Nietzsche, Freud, Sartre ve yapısalcılığa dayanan yeni ve bir o kadar da sıkı bir perspektif önermekted...

ARK

SBN 975-7260-22-3

