Yalnızlık Sineması

penn
kubrick
coppola
scorsese
spielberg
altman

Robert Phillip Kolker



Robert P. Kolker ■ Yalnızlık Sineması



ÖTEKİ YAYINEVİ

Öteki
SİNEMA

Dizi Editörü
ULUS BAKER - EGE BERENSEL

Yapım
ÖTEKİ AJANS

Kapak Tasarımı
KASIM HALİS

Redaksiyon
E.Y. - E.B.

Baskı ve Cilt
ÖTEKİ MATBAASI

Birinci Basım
KASIM 1999

Kapak Fotoğrafı
Jim Jarmusch'un "Stranger than Pradise" filminin afiş fotoğrafı

YÖNETİM YERİ
Mediha Eldem Sokak 52/I
06420 Kızılay/ANKARA
Tel: 312 435 38 33
Fax: 312 433 96 09

ISBN 975-584-144-X

Robert Phillip Kolker

YALNIZLIK SİNEMASI

PENN, KUBRICK, COPPOLA, SCORSESE, SPIELBERG, ALTMAN

Türkçesi
Ertan YILMAZ



İÇİNDEKİLER

Çevirenin Önsözü 7

Önsöz 11

İkinci Baskıya Önsöz 13

Giriş 20

Bölüm Bir
KANLI ÖZGÜRLEŞİMLER, KANLI GERİ ÇEKİLİŞLER
Arthur Penn 36

Bölüm İki
MEKANİK İNSANIN MİMARİSİ
Stanley Kubrick 100

Bölüm Üç
SİLAHI BIRAK, CANNOLI YE
Francis Ford Coppola 184

içinde hem de yurt dışında yapılan bu araştırmalar okuyucuya ulaşma şansı pek bulamamaktadır. Sinema ile ilgili kitap sayısında ülkemizde 1980'lerden sonra gözle görülür bir artış olmuş, ama yayımlanan bu kitaplar arasında sinema üzerine araştırmalar, film incelemeleri çok az yer tutmuştur. Yayımlanan kitapların büyük çoğunluğu yönetmenlerin yaşam öyküleri, kendileriyle yapılan röportajlarlar, kendilerinin yazdıkları metinler ya da film eleştirmenlerinin çeşitli yerlerde yayımlanmış yazılarının derlemeleridir. Bunlar önemli ama yetersizdir. Örneğin bir film eleştirmeni bir gazetenin sınırları içinde çok zor bir işi gerçekleştirmektedir, ama bu sınırlar içinde olmasının onu sınırladığı da bir gerçektir. Bu nedenle yazıları genellikle analitik olmaktan çok haberdar edici, tanıtıcı olmak durumundadır.

Sinema üzerine bilgimizi derinleştirecek, yeni ufuklar açacak, göremediklerimizi gösterecek nitelikte araştırmalara büyük gereksinim vardır. Bu türden çalışmaların yalnızca sıradan okuyucuya değil, yönetmenlere (ve sinemada çalışan herkese - yapımcıya, senariste, görüntü yönetmenine, ışıkçıya, herkese), bu alanda eğitim veren ve alanlara da büyük yararı olacaktır. Unutulmamalıdır ki, daha nitelikli bir sinema daha fazla bilgiyi gerektirir. Bu diyalektik gözardı edilerek bir yere varmak olası değildir.

Yaşayan ve film çekmeye devam eden yönetmenlerin sinemalarını incelemek (ve çevirmek) zordur. Çünkü yönetmen sanatsal üretimini sürdürmekte, film çekmeye devam etmektedir. Bu durumda o yönetmenin sinemasının yalnızca belirli bir evresini ele almak zorundasınız. Süregiden bir etkinlik konusunda kesin bir yargıya varmak mümkün değildir. Bu nedenle bu türden incelemeler olumsuz eleştiri alabilir. (1993 yılında Gece Yayınları'ndan çıkan *Jean-Luc Godard* adıyla derlediğim ve çevirdiğim kitap da, sayın İbrahim Türk tarafından, (*Kitap Gazetesi,* sayı 23, 1 Ağustos 1993 ve *Antrakt,* sayı 25, Ekim 1993) kitabı genelde olumlu bulmasına rağmen, Godard'ın 1959-1972 arası filmlerini içerdiği için eleştirilmişti. Oysa o çeviri/derlemedeki amaç, 1972'ye kadar olan ve kesin bir çizgiyle ayrılabilecek bir dönemi işlemekti.) Bu kitapta incelenen filmler 1987'ye kadar yapılmış olanlardır. Ele alınan yönetmenlerin çoğu bu tarihten sonra da film çekti. Ama bence bu durum kitabın değerini azaltmıyor. Kitap okununca anlaşılacağı gibi, yazar incelediği yönetmenlerin hemen hepsinin yaratıcı bir sinemadan uzaklaştıkları görüşünde. Bu nedenle yazarın bu yönet-

menlerin ağırlıkla en yaratıcı dönemlerini incelediği söylenebilir. Spielberg bu konuda bir istisna oluşturmaktadır. O kendi çizgisini sürdürmektedir, ama bu çizgi sanatsal yaratıcılık değil, ticari sinemaya uyan müthiş görsel yapılardır.

Bu çeviri, kitabın 1988 tarihli ikinci baskısından yapıldı. 1980 tarihli ilk baskıda yer alan Francis Ford Coppola'nın yerine yazar 2. baskıda Steven Spielberg'i koymuş. Nedeni de zaman içinde Coppola' nın araştırmaya değer yaratıcı bir sinema üretememesi. Ancak bu çeviriye yazarın dışarda bıraktığı Coppola bölümünü ekleme gereği duydum. Çünkü Coppola'nın 1970'lerde yaptığı *Godfather* filmleri ile bence o dönem Amerikan sinemasının en önemli örneklerinden olan *The Conversation*'ın yazar tarafından çözümlenmesi, o dönemin sinemasının anlaşılması açısından önem taşıyor. Bir anlamda yazara ihanet ettim, ama okurun bu bölümü de okuması gerektiğini düşündüğüm için, yazarın tersine, Coppola bölümünü kitaba dahil ettim. Bu nedenle kitabın 2. baskı kurgusu biraz bozuldu. Örneğin 1. baskıda yazarın Coppola bölümünde ele aldığı 'açı/karşı açı' tekniği ya da Roger Corman ve American International Pictures'ın Coppola, Scorsese gibi yönetmenler üzerindeki etkileri, 2. baskıda bu bölüm yer almadığı için başka bölüme kaydırılmışken, bu kitaba Coppola bölümü eklendiğinden iki kez işlenmiş oldular. Bu tamamen çevirmenin sorumluluğudur.

Filmlerin orijinal adları korunmuştur. Filmografi'de verilen Türkçe karşılıklar için büyük ölçüde A. Dorsay-T. Gürkan tarafından hazırlanan *Sinema Ansiklopedisi* (Hürriyet Gösteri Dergisi Eki, İstanbul, 1982-83) temel alınmış, bu altı yönetmenin dışında, yazarın metne dahil ettiği diğer yönetmenlerin filmlerinin (varsa) Türkçe karşılıkları metin içinde ilk kez geçtiğinde parantez içinde verilmiştir.

Robert P. Kolker'in bu kitabın ilk baskısını 1980'lerin ilk yarısında İzmir'de Sinema-TV Bölümü'nde öğrenciyken bulmuş ve biz öğrenciler için hayli gözde olan bu Amerikalı yönetmenler hakkında derinlemesine bilgiler edinme olanağına sahip olmuştum. Daha sonra kitabın ikinci baskısının yayımlandığını duymuş ve o sırada Londra'da olan sevgili dostum Selda Ergün'den kitabı istemiştim. Sağ olsun, o da hemen göndermişti. On yıla yaklaşan akademik yaşamımda bu kitabı çevirmeyi hep istemiş, ama Yüksek Lisans ve Doktora tezleri nedeniyle ertelemek zorunda kalmıştım. Ama öğrenci olduğumuz dönemden bu yana çok sevdiğim arkadaşım, yönetmen Oğuzhan Tercan ile

yaptığımız, zaman zaman sertleşen bir tartışmada (ben akademisyen o da yönetmen olduğundan bir tür teori/pratik karşıtlığıydı bu), eğer bu kitabı çevirirsem yayımlanması için elinden geleni yapacağı sözünü vermişti. Bir tür iddialaşmanın sonunda beni bu konuda teşvik etmişti. Onun somut yardımları olmasa da, bu kitabın çevirisinde onun hakkı yenemez. Oğuzhan'ı bu yüzden sevgiyle anıyorum.

ERTAN YILMAZ
Ekim 1999

ÖNSÖZ

Amerikan sineması bizden kendisini rahat bırakmamızı istiyor. Başlangıcından bu yana Amerikan sineması kendisini bir eğlence, bir kaçış olarak sunmuştur, bu sinema bize haz verir, heyecanlandırır ve bize gerçekliğin yerine izlenimini gösterir. Bazen de bu sinema toplumsal ya da politik bir soruna göz atar. Ancak nadiren kendini ciddiye almış ve çok yakın zamanlara kadar eleştirmenler de bu sinemayı hiç önemsememiştir. Son yıllarda birçok insan Amerikan sinemasını rahat bırakmaya son vermiştir. Eleştirel inceleme sürerken, filmlerin geçici ve ömürsüz olmadığı (yapımcılar böyle olmasını isterdi) giderek daha belirgin hale gelmiştir; sinemanın özellikle de filmlerin en popüler eğlence biçimi olduğu 1920'lerin başından 1950'lerin ortalarına kadar olan dönemde birikerek çoğalan bir etkisi olmuş, kültüre kendine bakma yolunu kazandırmış, ideolojisini ifade etmiş, fiziksel görünümünü ve jestlerini yaratmış ve yansıtmış, kolektif mitlerini öğretmiş ve onaylatmıştır. Hala sorulması gereken sorular niçin ve nasıldır. Daha derinlemesine araştırdığımızda, Amerikan sinemasının yaratıcılığını ve ikiyüzlülüğünü, bu yapıyı gizlemek için biçimsel yapısının şaşırtıcı derecede labirentlerini kullanma yollarını ve kendisini gerçeklikten kaçış olarak sunarken bile, kendisini gerçekliğin dolaysız temsili olarak sunduğunu daha fazla keşfederiz. Amerikan sinemasına daha yakından bakıp daha fazla keşifte bulunduğumuzda bakma/görme yöntemlerini, filmlerin izleyicileri, izleyicilerin de filmleri etkileme yollarını daha fazla ortaya çıkarırız.

Amerikan sineması içindeki ciddi eleştirel sorgulamanın gelişimi, bu sinemasının gerileme sürecine girmesiyle başladı. 1950'lerin sonundan başlayarak yapımlar (prodüksiyonlar) geriledi, stüdyolar çöktü, film yapımının ekonomik sistemi bu kaos içinde yozlaştı. Televizyon kültürel imaj-oluşturucu (image-maker) olarak öne geçti ve Amerikan film yapımının önceki altın çağına ait tutumlarının çoğunu, başarılarının ise pek azını miras aldı. Bu olaylar sinema tarihindeki kırılmanın incelenmesi için uygun bir ortam sağladı. Bu olaylar aynı zamanda bazı yönetmenler için eski yapım yöntemlerini, sinemasal biçim ve içeriğe dair eski varsayımları bir kenara atma ve bazı eleştirmenlerle birlikte kendi araçlarının doğasını, tarihini, yöntemlerini ve etkilerini düşünmeye başlama olanağı verdi. Onların çalışmaları tek bir yönelimden kurtulmaya başladı. Önceleri onların filmleri ağırlıklı olarak eğlenceye yönelikti, hala da öyledir ve kar sağlama kaygısı yapıtlarını her yönüyle belirler. Ancak sakatlayıcı ve yapıtın değerini düşüren bu kaygıya rağmen, yönetmenler ciddi biçimde yaptıklarının biçim ve içeriği ile yüzleşmeye ve bunları gözden geçirmeye çalıştılar. Artık sinemasal geçmişlerinden sapıyorlar, kendilerinden önce yapılan filmler üzerinde düşünüyorlar, bilinçli olarak bir anlatı oluşturmak ve izleyicinin bu anlatıya katılımını kontrol altına almak için ellerindeki aracın biçimsel öğeleri üzerinde denemeler yapıyorlar. Eleştirmenin ve yönetmenin güçleri doğrudan birleşmemiştir, ancak filmin finansal, biçimsel ve kültürel olarak ciddi bir iş olduğu konusunda her iki tarafta da bir sorgu ve kabule dair ara sıra ortaya çıkan bir paralellik sözkonusudur.

Bu yönetmenlerden beşi -Arthur Penn, Stanley Kubrick, Martin Scorsese, Steven Spielberg (F.F. Coppola'nın yerine) ve Robert Altman- bu kitabın inceleme konusudurlar. Bu yönetmenler, kendileriyle birlikte başkalarının da sinemamızı bir miktar değiştirdiklerini ve bu sinemaya yeniden can verdiğini akla getiren "yeni Hollywood", "Hollywood Rönesansı" ya da "Amerikan Yeni Dalgası" olarak adlandırılan gruba dahildirler. Bu yönetmenlerin genelde kendilerinden önceki yönetmenlerden daha bağımsız olarak çalışabilmeleri ve film yapımı üzerindeki etkileri daha çok bir fedakarlıklar silsilesi sonucu gerçekleşmiştir. Aşağıdaki yazılar, bu yönetmenlerin yaptıklarını, bağımsızlıklarını, uzlaşmalarını ve Amerikan sinemasına etkilerini ve de daha geniş ölçekte bu yönetmenlerin kültür üzerindeki etkisini anlamaya çalışmaktadır.

İKİNCİ BASKIYA ÖNSÖZ

Amerikan sinemasının alışılmamış, tartışmalı ve kendi kendini yıkan bir dinamiği vardır. Biçim ve içerikte tutucu olma eğilimindeki Hollywood her zaman bir ideolojik ölü merkez olmuştur. Stüdyolar ve yapımcılar duygusal heyecan ve tepki yaratmak için büyük miktarda para harcarlar, yalnızca bir diğer tepki ile ölçülebilecek olan başarının ölçütü, müşterilerin (bilet alanların) ödediği para ve daha sonradan video kaset müşterilerinin orijinal yatırıma (film) kazandırdığı kardır. Bu karların sağlanması umuduyla büyük mali risklere girilir. Yalnızca çok ender durumlarda bu riskler yaratıcılık lehine göze alınır. Çoğu zaman para (borç ya da kredi) hiçbir biçimde yaratıcılığın olmayacağı ya da yalnızca zaten bilinen ve başarı şansı yüksek fikirler için riske atılır. Amerikan sinemasında yapılan yeni ve merak uyandırıcı birşeylerin potansiyeli, yeninin aslında her zaman aynı olacağı gerçeği tarafından baltalanır. Bütün yenilikler ya da özgünlükler, kitlesel pazara yönelik bütün kültürel sunumları -sinema, televizyon, basın, politika- biçimleyen gelenekler altında sınırlandırılır. Bunlar, neyin görülmesi ve duyulması gerektiğine, neyin daha basit olduğuna, neyi bilmemiz gerektiğine bizleri ikna ederler.

Kendini onaylamanın bu kısır döngüsü nadiren kırılır. *Yalnızlık Sineması*'nın ilk baskısı, nadiren görülen bu kırılma üzerineydi ve sinemanın sunduğu kendini-onaylayan sunumları sorgulama sorumlulu-

ğunu şu ya da bu düzeyde üstlenmiş beş yönetmeni inceledi. Bu yönetmenlerin hepsi kitabın ilk baskısından bu yana film yapmayı sürdürmüş ve bu ikinci baskı sırasında ve sonrasında film yapmayı sürdüreceklerdir. Ama ne yazık ki bu yönetmenlerin hiçbiri 1960'lar ve 1970'lerdeki yapıtlarına damga vuran biçimsel ve bağlamsal enerji ve merakı sürdürmemişlerdir. Francis Ford Coppola'nın etkili bir yönetmen olmaktan çıkması o kadar önemlidir ki, onun sineması üzerine olan bölümün yerine Steven Spielberg'in sineması üzerine olan bir bölümü koydum. Yaratıcılıktaki bu düşüş, Amerikan sinemasının 1970'lerin sonu ile 1980'lerin başında yaşadığı gerilemenin izlerini taşır. Yaratıcı bir güç olarak Amerikan sinemasının bu dönemde can çekişmekte olduğundan şüphe edilmez. 1960'ların sonu ile 1970'lerin başında arasıra karşılaşılan bağımsız çalışmalara olanak sağlayan koşullar artık yoktur ya da eğer varsa da bunlar düşük bütçeli ve küçük ölçekli dağıtılmış filmlerden ibarettir. (1984'te gösterime girmiş ve her ikisi de Avrupa televizyon kanallarınca desteklenmiş Bette Gordon'un *Variety* ya da Jim Jarmush'un *Stranger than Paradise*'ı gibi filmler.)* Giriş bölümünde yapımın dinamiklerini ayrıntılı olarak inceleyeceğim. Ancak belirtmek gerekir ki, film sahipliği ve film yapımının şimdiki araçlarını verirken belirli olaylardan söz etmek kaçınılmazdır. Dağıtıma giren ürünün kar getirmesi, her zaman olmuş olduğu gibi bütün film yapımının olmazsa olmaz koşuludur. 1980'lerin başında hızla yayılmış olan yeni "dağıtım sistemleri" öyle bir anlama gelir ki, her film daha film haline gelmeden önce video kaset dağıtım kanalına, kablo ve ulusal televizyon kanallarına satılmak zorundadır. Ayrıntılı kontrat imzalama sürecinde yaşananlar, olası alıcıları daha onlar alıcı haline gelmeden alıcı haline getiren bir tür ön-iknadır ki film istenir, ulaşılabilir olsun. Sonuç, izleyicinin onaylamaktan başka talebinin olmadığı görünmez/farkına varılmaz bir biçimin ortaya koyduğu içeriğin önceden bilinebilirliği ve sersemletici tek düzeliğidir.

Yalnızlık Sineması'nın başlıca konusu olan ve kendinden menkul doğruları reddeden, eski biçim ve konvansiyonları sorgulayan ve gözden geçiren modernist proje artık sona ermiştir. Aslında bu proje kitabın ilk baskısının yayımlanmasından (1980) önce bitmişti. Kubrick'in

* Kitapta filmin adı ilk geçtiğinde parantez içinde tarihi verilmiştir ve bu tarih yalnızca filmin gösterime girdiği tarihi gösterir, çünkü her film yapıldığı tarihte gösterime girmez.

Barry Lyndon (1975), Altman'ın *Buffalo Bill and the Indians, or Sitting Bull's History Lesson* (1976) ve *Three Women*'ı (1977) sinemasal öykü anlatım geleneklerine ciddi olarak karşı çıkan Amerikalı yönetmenlerin son ticari filmleriydi. Postmodern Amerikan sineması 1960'lar ve 1970'ler sinemasının deneyselliğini yok etmek için elinden geleni yaptı ve alabildiğine çizgisel ve yanılsatıcı stile geri döndü.[1] Bu stil geleneksel tanımlamanın (expression) hazırlopluğunu üretir ve yeniden-üretir. Birçok yönetmenin tepkileri yönlendiren imgeler ve anlatılar kullanma yeteneğinin artmasına bağlı olarak izleyici, her zamankinden fazla olarak yanlış sorulara kaba çözümler üreten filmlerdeki yer değiştirmiş arzunun, yanlış tanımlanan kahramanlığın ve zorlama düzelmenin/iyileşmenin büyük düşsel yapılarına maruz kalmıştır.

Birkaç istisna ile Amerikan sineması sorgulayıcı bir yaratıcılığın arayışında olanlar için artık çok ilgi çekici değildir. Ancak kültürün görsel imgeler içinde nasıl sunulduğunu merak eden ve gözleyenler için ise büyüleyici, ara sıra da korkutucudur. Kitabın yeni baskısı, kültürün sinemasal sunumu olgusunu sorgulamayı sürdürüyor, genişletiyor ve kitapta tartışılan yönetmenlerin çoğunun sinemasını günümüze kadar (1987-Çev.) getiriyor. Etkileri görece azalsa da, bu yönetmenlerin Amerikan sinemasının değişen modelleri içinde değerlendirilmesi ve yeniden-değerlendirilmesi gerekiyor. Arthur Penn *Four Friends* (1983), *Target* (1985) ve *Dead of Winter*'ı (1987); Stanley Kubrick *The Shining* (1980) ve *Full Metal Jacket*'ı (1987); Martin Scorsese *Raging Bull* (1980), *King of Comedy* (1983), *After Hours* (1985) ve *Color of Money*'i yaptı. Ağır ekonomik koşullara rağmen Robert Altman bu grubun en verimli ve en yaratıcısı olarak sekiz film yönetti: *A Perfect Couple* (1979), *Popeye* (1980), *Health* (1981), *Come Back to the Dime and Five, Jimmy Dean, Jimmy Dean* (1982) *Streamers* (1983), *Secret Honor* (1984), *Fool for Love* (1985) ve *Beyond Therapy* (1987). Altman kablo TV içinde kısa filmler çekti. Penn, Kubrick, Scorsese ve Altman'ın filmleri çağdaş Amerikan sineması tarihinde hala önemli köşe taşları olarak durmaktadır.

1 Eğer modernizm üzerine görüş birliği fazla yoksa, postmodernizm konusunda hiç yoktur. Bu konuda Hal Foster'ın derlediği *The Anti-Aesthetic: Essay on Postmodern Culture* (Port Townsend, Washington: Bay Press, 1983) içinde yer alan Fredric Jameson'ın "Postmodernism and Consumer Society" (s. 111-25) mükemmel bir kaynaktır. Aynı zamanda bak. Jonathan Arc'ın derlediği *Postmodernism and Politics* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986) içinde yer alan yazılar.

Kitabın birinci baskısında kendisine bir bölüm ayrılan F.F. Coppola bana öyle görünüyor ki, zamanla önemini kaybeden bir yönetmen haline gelmiştir. Kendi stüyosunda çalışma, başkalarının filmlerinin yapımcılığını ve dağıtımcılığını üstlenme ve bağımsız kalma girişimleri ile birlikte sinemasal yaratıcılığı da zayıflamıştır. Geçmişe bakınca, filmleri, ilk baskıda o dönemin filmleri için yapılan çözümlemeyi hak etmekten çok uzaktır ve *Godfather II*'den bu yana yönettiği filmler (*Apocalypse Now* -Kıyamet-, *One from the Heart, The Outsiders, Rumblefish* -Siyam Balığı-, *The Cotton Club, Peggy Sue Got Married* -Peggy Sue Evleniyor-, *Gardens of Stone*) daha önceki filmlerine damga vuran biçime olağanüstü dikkat ve anlayıştan yoksundur. Onun sinemasına göndermede bulunmayı sürdürmekle birlikte (*The Conversation* 1970'lerin başındaki modernist pratiğin hala en önemli örneğidir ve *Apocalypse Now* yalnızca Coppola'nın sinemasındaki biçimsel tutarlılığın yok oluşunun değil, aynı zamanda son dönem sinemasındaki değişen ideolojik modellerin de önemli bir örneğidir) Coppola'nın yerine 1980'lerin ve Spielberg sinemasının ideolojik biçimlenişleri üzerine bir bölüm koydum. Spielberg, Coppola'dan daha az ya da daha çok bir geçiş fenomeni olmayabilir, ancak sinemasının popülaritesi ve etkisi, ona önem vermeyi gerektirmekte ve onunkilerin ön planda olduğu ideolojik olarak tutucu filmler yığınını çözümlemeye davetiye çıkarmaktadır.

Yalnızlık Sineması'nın üç amacı vardır: Ticari Amerikan sinemasındaki kısa modernist hareketi incelemek ve süreç içinde anlam olarak biçim ile biçimin anlamını araştırmak; sinemasal imgelerin ve anlatıların kültür ile kesişme (ki kültür bunu dayatır) ve kültürü sunma yollarını gözden geçirmek; ve aynı zamanda bir dönem stillerinde özel ve daha büyük sinema akımlarının temsilcisi olan belirli yönetmenlerin sinemasını incelemek. Araştırmanın ilk amacı artık tarihseldir, çünkü daha önce belirttiği gibi modernist dönem sona ermiştir. İkinci amaç, 1980'li yıllarda egemen ideolojinin açık ve net aynası olmuş sinema için hala geçerli ve özellikle uygundur. Üçüncü amaç ise, bireysel yönetmen olgusu film işinde ve eleştiri alanında önemini yitirirken, çok ama çok problematik bir hale geliyor. Hala tek tek yaratıcılardan sözetmek olası ve gerekli iken, gerçek olan, Hollywood *autueur*'ünün kısa döneminin sona erdiğidir. Yapımcıların 1970'lerin sonunda -para ve zaman talep eden ve kendilerini tanımlamakta ısrarlı olan- güçlü

bireysel yönetmenlerden uzaklaşması, bir zamanlar filmleri para kazandıran yönetmenlerin (Cimino'nun 1978'deki *The Deer Hunter*'daki -Avcı- başarısı gibi) bütün iddialılıklarına rağmen bunu her zaman tekrarlayamayabileceklerini gösteren bir film olan Cimino'nun *Heaven's Gate*'inin (1980) bozguna uğramasıyla doruğuna çıktı. Spielberg gibi bir para makinası, ya da sürekli firari ve münzevi Kubrick gibi (Woody Allen da ticari olarak başarılı bir münzevidir) ya da Hollywood'un bütün engellemelerine rağmen kendi alanlarında ve bağımsızlıklarında ısrar eden Robert Alman gibi yönetmenler istisna olmak üzere, tek tek yönetmenlerin kendi bireyselliklerini filmleriyle aktarma olanağı 1930'ların ve 1940'ların stüdyo dönemindekinden daha azdır. (Kadın yönetmenler için bu daha ciddi bir sorundur. *Desperately Seeking Susan* (1984) ve *Making Mr.Right* (1987) ile Susan Siedelman ya da *Desert Hearts* (1986) ile Donna Dietch gibi az rastlanan istisnalarla kadın yönetmenler, feminist bir perspektiften uzakta, tamamen standart filmler yapmak zorunda kalmışlardı.)

Bütün bunlar gösteriyor ki, kitabın bu yeni baskısında, orijinal yapıyı ve eleştirel giriş noktasını korumada küçük bir ihanet sözkonusudur. Auteurizm[1] -yönetmenin filmin yapımında kontrol edici yaratıcı güç olduğu anlayışı- yapım (production) gerçeklikleri tarafından reddedilmiş ve oldukça karmaşık eleştirel kuram içinde masedilmiştir. Bu gerçeklere rağmen, yönetmenlerin bazı bakış açılarını kabul ettirmede ve sinemanın türdeşliği (aynılık-homogeneity) içinde bireysel müdahalelerin hala mümkün olabildiğine dair romantik olasılığın mücadelesini verme fırsatına sahip olduğu bu kısa dönemi tartışmak gerekli görünüyor. Bu türdeşliğe belirli bir yapı kazandırma ve farklı yönetmenlerin sinemasını çözümleyerek farklılıklara işaret etmekteki amacım, Amerikan sinemasını farksızlaştıran ve çekici olmayan bir sinema haline çevirmekle tehdit eden biçim ve özün türdeşliğine meydan okumaktır.

Bundan dolayı Coppola'nın yerine Spielberg üzerine bir bölüm ile 1980'li yıllar sinemasının ideolojisi hariç kitabın orijinal yapısı değiştirilmemiştir. Bu yapı içinde değişimler olmuştur. Bunları bir bölümün sonuna iliştirmek yerine, son dönem filmleri tartışırken ortaya

1 Auteur'lüğün düzeyli bir tartışması ve savunusu için bak. Robert Self, "Robert Altman and the Theory of Authorship," *Cinema Journal* 25 (Sonbahar 1985), s. 3-11.

koymaya çalıştım. Bu ise bazen belirli bir yönetmene ya da onun ilk dönem sinemasına yüklenen bakış açılarının değişmiş olabileceği ve bu nedenle biraz daha farklı bir okumayı ve sonuç çıkarmayı gerektirdiği anlamına gelir.

Aynı zamanda kitabın gramer stilinde de değişiklik yaptım. Buradaki ideolojik çözümleme tasarımındaki anahtar öğe, bir filmin izleyicisine, izleyicinin de filme nasıl hitap ettiğini; izleyicinin izlenen filmin nasıl öznesi yapıldığını anlama girişimidir. Böyle yapmaktaki amacım, genel bir "biz", "bizim" ya da "bize"ye göndermede bulunmaktı; "izliyoruz" işte böyle birşey. Açıkçası böyle bir evrensel tepkiyi ya da herkes adına tepki veren ideal izleyiciyi saptamaya çalışıyordum. Allan Williams böylesi bir kullanımın "bütünüyle retoriksel" olduğunu ve sanat yapıtının düşsel izleyicisinin bir tür aşkın öznelliğini ima ettiğini belirtmiştir.[1] Amacım böylesi bir aşkınlığın inkarı ve hepsi de somut toplumsal ilişkilerin ürünü olan filmin metninin, bu metin ile ilişkili diğer metinlerin, kültürün ve izleyicinin birbirlerini etkilemesi içinde anlamı ve tepkiyi keşfetmek olduğundan, böylesi bir retoriksel evrensellik iması güdülen amaca zarar verir. Sonuçta "biz"in yerine "izleyici"yi geçirmemin aslında sorunu çözdüğüne inanmıyorum. İzleyen özne hala belirsiz ve bir miktar hayali varlık olarak kalır. Ama belki de değişim, bir filmin kime hitap ettiği konusunda konuşmayla ilgili sorunları belirtmekte yararlı olacaktır.

Nihayet ve son dönem sinemanın durumu üzerine dert yanmama rağmen, bu yeni baskının çağdaş sinemanın durumunun öfkeyle açığa vurulmasını önleyen kimi çabalar olmuştur. Amerikan sinemasının çoğulcu yapısı büyük ölçüde zayıflamışken, küçük ve sınırlı kalsa da yaratıcılıkta yeni başlangıçlar olacağını umut ediyorum. Aynı zamanda yumuşaklığın ya da şiddetin altında Amerikan sinemasının enerjisi ortaya çıkarılabilir. Bu enerjinin büyük ölçüde yararsız ve haz vermeyen amaçlara yöneltildiği açıktır, ama enerji her zaman çıkacak bir kapı bulur. Ed Buscombe şunları yazıyor:

> Hollywood başka hiçbir ülke sinemasının rekabet edemediği bir dayanışma, somutluk ve yoğunlukla kendi ulusal yaşamını anlatan filmler üretebilmiştir. Amerikan sineması ile karşılaşmış herkes yalnızca

1 Alan Williams, "Is the Sound Recording Like an Image?" *Yale French Studies*, No. 60 (1980), s. 59.

> Amerika'nın neye benzediğinin, nasıl hissedildiğinin ayrıntılı duygusuna değil... aynı zamanda somut ve çok yüzeyli bir stil içinde sunulan toplumsal yaşamının gücü ve dinamizminin yoğun bilgisine de sahip olur.[1]

Yabancı bir gözlemcinin istediği gerçeklik tarafından tamamen doğrulanmayabilir. Buscombe maddi yaşamın gerçekleri ile sinemasal içeriğin geleneklerini birbirine karıştırır ve Amerikan sinemasının stilinin öyle çok yüzeyli olduğuna artık inanmayabilir. Ama Amerikan sinemasının sunumlarının somutluğu ve yoğunluğu konusunda tamamen haklıdır. Yaşamın göstergelerinin baki kaldığı yer burasıdır. Can çekişmek ölümle aynı değildir.

Silver Spring, Maryland R.P.K.
Haziran 1987

1 Edward Buscombe, "Film History and the Idea of a National Cinema," *Australian Journal of Screen Theory,* No. 9-10 (1981), s. 150.

GİRİŞ

Bağımsız birer şirket olan stüdyolar 1950'lerin sonu ile 1960'ların başında dağıldı, montaj hattı film üretimi sona erdi. Daha öncesinde, sinemanın zirvede olduğu dönemde stüdyoların her biri, bir ay içinde çok sayıda film yapan ve yapımcılar, yönetmenler, oyuncular, yazarlar ve teknisyenlerden oluşan kendi üretim havuzuna sahip, kendine yeten bir film yapım fabrikasıydı. Bu kendine yetme konumu ve kitlesel üretim ürün ve pazarın güvencede oluşuyla ortaya çıkan bir kendini beğenmişliğin yanısıra kesin olarak bir aleladeliği de beraberinde getirmişti. Ama bu kendini beğenmişlik ve aleladelik aynı zamanda başka her hangi bir ülke sinemasının ulaşamadığı bir biçimsel yetenek ve bağlamsal kompleksi ortaya çıkardı. Üretilen filmlerin bireysel sanatsal değerin kalıcı örnekleri olarak ciddiye alınması amaçlanmadıysa da, bu filmlerin "film yapımının" ve akla getirdiği kolektif enerjinin kalıcı örnekleri olarak filmleri yapanların niyetlerinin ötesine geçtiği bir gerçektir. Bunlar, film izleyicilerin kolektif niteliğinin de yerini aldılar; bunlar kültürün içinde kendini görmeyi istediği imgeleri yarattılar.

Stüdyolar kendi sınırları içinde işleyen yapımlara destek ve güvencenin verildiği yerlerdi ve bunlar çöktüğünde destek ve güvence de ortadan kalktı. Bunların çöküş nedenleri farklı ve çok sayıdadır. Bu nedenlerin başında kuşkusuz televizyon geliyordu. 1940'ların sonu ile

1950'lerin başında demografik değişiklikler yaşandı. İnsanlar kentlerin dışındaki semtlerde yaşamaya ve haftada bir ya da iki kez sinemaya gitmek yerine evinde televizyon izlemeye başladı. Gerçekten de televizyon günümüzde sinema ile birlikte kültüre uygun anlatılar üreten en önemli araçlar arasındadır. Ancak televizyonun etkisi tam olarak hissedilmeden önce de sinemaya gitme oranı 1946'dan itibaren düşmeye başladı. Stüdyo yöneticileri bütçelerin azalmasının yanısıra bu düşüşle de karşılaşınca yapım ekibinde (ağırlıkla öykü/senaryo ve halkla ilişkiler bölümlerinde) eleman azaltımına yöneldiler ve genelde filmlerin yapım giderlerini kıstılar. Kendini ortadan kaldırmaya yönelik bir tutum yürürlükteydi. 1947 ile 1949 yılları arasında olan ve stüdyoların değişimini ve nihai çöküşünü başlatan iki olayın da destek olduğu bir tutumdu bu. Amerikan Aleyhtarı Etkinlikleri Soruşturma Komisyonu'ndan (HUAC) gelen duyumlar, yapım şirketi yöneticilerini korku dolu ve ürkek, ayrıca da hangi türden içeriğin yıkıcı olarak nitelenebileceği, hangi türden yaratıcının -yönetmen, yazar, oyuncu- Amerikan aleyhtarı olarak damgalanabileceği konusunda belirsiz bıraktı. HUAC'ın ve Hollywood'un kendi kendine dayattığı kara liste, eski stüdyoların yapabileceği cesur girişimlerin önünü tıkadı. Mahkemeler bu stüdyoların ekonomik gücüne büyük zarar verdiler. 1940'ların mahrum edici kuralları stüdyoları önceden sahip oldukları salonlardan kopardı. Onlar artık filmlerinin güvencede olduğu bir pazara sahip değillerdi ve kendi başlarına gösterim olanaklarını aramak zorundaydılar. Buna ek olarak yabancı pazarlar Amerikan filmlerine kota koymaya başladı. 1920'lerden bu yana stüdyolara destek olan güven ve kendine yeterlik ortadan kalktı.

Filmlerinde ne ve kime anlatacakları konusunda kararsız kalan stüdyolar debelenip durdu. Cinerama, CinemaScope, 3D (üç boyutlu) gibi denemeler ile abartılı Kitab-ı Mukaddes ve Roma epikleri üzerinde yoğunlaşıp emek ve zaman harcadılar. Bunu söylemek 1950'lerde yapılan filmlerin önemli olmadığını söylemek değildir -bu filmler ideolojik karşıtlıklar açısından 1980'lerin filmleri kadar zengindirler- aksine Hollywood film yapımının odak noktasının dağılarak 1950'lerin sonunda, bir zamanlar en başından en sonuna yani gösterime kadar bir stüdyonun kontrol ettiği bir "ürün"ün (film) artık farklı ellerce, farklı kaynaklardan ve farklı amaçlarla yapıldığını ve kontrol edildiğini söylemektir.

Kuşkusuz stüdyolar hala var, ama fiziksel üretim araçları artık 1950'lerin sonuna kadar olan dönemde olduğu gibi merkezi değildir; stüdyoların artık yalnızca kendilerine çalışan oyuncuları ve teknisyenleri yok, ne de tek tek güçlü kimliklere sahipler (1930'lar ve 1940'lar boyunca stüdyoların her biri bir stil ve yaklaşım geliştirdi, her birinin sürekli çalıştığı oyuncuları vardı ve hemen tanınabilir tipik öykülü filmler yapıyorlardı). Tersine stüdyolar kimliksiz ve türdeştirler. Metro-Goldwyn-Mayer'deki Louis B. Mayer, Twentieth Century-Fox'daki Darryl F. Zanuck, Warner Brothers'daki Jack L. Warner, Columbia'daki Harry Cohn gibi kişiler yıllarca stüdyolarını diktatör gibi yönetmişlerken, günümüzde yapım şirketi yöneticileri bir şirketten diğerine transfer oluyor, son dönem başarısızlık üzerine geçmişteki başarılarını pazarlıyor ve geleceğin bomba gibi filmlerini vaat ediyorlar.

Bu kişilerin birinden diğerine geçiş yaptığı bu stüdyolar artık bağımsız oluşumlar değildir (belki de "bağımsız" göreceli bir terim, çünkü orijinal oluşumlarında stüdyolar East Coast'ın -Doğu Kıyısı- finansörlerine ya da filmlerini destekleyen bankalara bağlıydılar). Bunlar günümüzde ya daha büyük bir sistemin parçası ya da işlevi film yapmak değil -ki bu ana ayrım noktasıdır-, ama en önemli şeyin haberlerin ve kurmacanın (fiction) yayılımından kar sağlamak olduğu, farklı ideolojik nedenlerle kitle iletişimi kanallarına sahip bireylerin mülkiyetindedir. "Ürün" eskisinden daha fazla olarak bu amaca yönelik bir araçtır. Montaj hattı ürününden kitlesel eğlence pazarına hizmete kadar film (ve onun video bant hali) artık büyük bir temellük (mülkiyet) ve dağıtım yapısının parçası durumundadır. Geçmişin stüdyoları, karşılaştırılınca, küçük işler olarak görünmektedir.

Bütün bunların filmler üzerine olan etkisi zaten belirtilmiştir. Üretimin türdeşliği ürünün de türdeşliğine yol açar. Yaratıcı yönetmenlerin artık bir yapımdan diğerine kendilerini desteklemeleri için kontrat imzalayabildikleri, bir çatı altında toplanmış yöneticiler ve zanaatçılar artık yok. Her projenin ilk olarak bir şirket yöneticisi tarafından kabul edilmesi, büyük bir "iş"in (deal) parçası olarak geliştirilmesi, finanse edilmesi ve yapılması gerekiyor. Kabul edilmesi ve kontrata bağlanması için projenin gereksinimleri, yani ifade edilsin ya da edilmesin, geleneksel oluşu, kolay anlaşılırlığı, duygusallığı ve acımasızlığı tatmin etmesi/karşılaması şart. Bir yapım üzerinde bir stüdyo yapımcısının değil, şirket yetkilisi, muhasebeci ve yetenek simsarının güçlü

kontrolü sözkonusu. Yapıma iş dünyasının (business) ve kontratın egemen olması yapımı herhangi bir yaşlı kaba stüdyo patronunun yapabileceğinden çok daha kötü etkiliyor.[1]

Büyük miktarda para yatırmanın amacı, daha fazla para kazanma umududur (ya da vaadidir). Eski stüdyo sisteminin çöküşüyle bazı yönetmenlerin elde ettiği, aslında zayıf olan bağımsızlık (konumu), günümüzde çoğu filmin daha karmaşık bir ekonomik yapının parçası olarak yapılması olgusuyla uzlaşmak durumundadır. Bu ekonomik yapı ise tek bir filmin ve bunun videoya aktarımının yalnızca daha fazla gelir getirmesi değil, daha fazla gelir getirecek ürünleri ortaya çıkarma beklentisinin sonucudur. "Sanatsal özgürlük"e dair hayali vaat, çöken eski Hollywood yapısının maliyetlerin, ücretlerin, karların ve kazanılan ünlerin yargılanıp yönlendirildiği bir kabusa dönüştüğü koşullarda sinemaya da muhasebecilik ve kontratlar yığını içinde kaybolmaktan başka birşey sunmadı.

1960'ların sonu ile 1970'lerin başında ortaya çıkan, stüdyoların geçiş döneminin avantajını kullanabilmiş, yeteneklerini eleştirel, özeleştirel yollarla kullanan ticari öykülü (narrative) sinemanın biçimlerini ve tasarımlarını gözden geçiren küçük bir yönetmenler grubunun güç bir görevi vardı. Onların topluluğu ya da güvencesi yoktu. Çevrelerinde hızla yeniden biçimlenen şirketler, onların küçük çabalarını sınırladı ve fedakarlığa zorladı ve artık yaptıkları karlı olmadığı sürece hiçbir biçimde çalışamayacakları olgusuyla her zamankinden fazla ilgilenmek zorundalar. "Stüdyo müdahalesi" yalnızca kendi görünüm-

1 1940'lı yılların sonunda Hollywood yapım değerlerindeki gerileme ve stüdyo personelindeki değişim üzerine bazı görüşler David Parker ve Douglas Gomery ile birlikte geliştı. 1940'ların sonundan 1960'lara Hollywood'daki değişimlerin mükemmel bir özeti (bu bölümdeki bilgilerin çoğunun alındığı) Robert Sklar, *Movie-Made America: A Cultural History of American Movies* (New York: Random House, 1975), s. 249-304'te bulunabilir. Aynı zamanda bak. Gordon Gow, *Hollywood in the Fifties* (New York: A. S. Barnes, 1971); John Baxter, Hollywood in the Sixties (New York: A.S. Barnes, 1972); Axel Madsen, *The New Hollywood: American Movies in the Seventies* (New York: Crowell, 1975); William Paul, "Hollywood Harakiri," *Film Comment* 13 (Mart-Nisan 1977); Stephen M. Silverman, "Hollywood Cloning: Sequels, Prequels, Remakes and Spinoffs," *American Film* 3 (Temmuz-Ağustos 1978), s. 24-30. Stüdyoların finansal yanının mükemmel bir incelemesi için bak. Douglas Gomery, "The American Film Industry of the 1970s: Statis in the New Hollywood," *Wide Angle* 5, No. 4 (1983), s. 52-59.

lerini ve karmaşık yapısını değiştirmedi, ekonomik baskılara bir de bireysel yönetmenin yargılarını ve korkularını ekledi.

Bu yönetmenler ayakta kaldılar ya da farklı nedenlerle yapım sistemindeki değişimlere ayak uyduramadılar. Robert Altman ve Stanley Kubrick değişen koşullara uyak uydurmayı sürdürüyorlar. 1970'li yıllar boyunca Altman en az düzeyde müdahaleyle çalışabildiği kendi mini stüdyosunu oluşturdu. 1969 tarihli *M.A.S.H.*'den bu yana üst düzeyde ticari başarı kazanamadıysa da kendi tarzında yaptığı filmler kendilerini kurtarabildi. 1980'de filmlerinin ticari başarısızlığa uğramasının ardından Twentieth Century-Fox *Health* filminin dağıtımını üstlenmeyi reddetti. Büyük yapım *Popeye*'ye rağmen, Altman egemen yapım sisteminden çekilmeye karar verdi ve stüdyosunu sattı. O dönemden beri esasen tiyatro için yazılmış ve yapılmış yapımların pahalı olmayan yoldan filme alınmış versiyonları ile kariyerini sürdürüyor. Onun çalışmalarının merkezi artık Paris'dir. Kubrick 1960'ların başında çağdaş Amerikan yapım sisteminin kaosundan kendini kopardı. İngiltere'de çalışıyor ve filmleri hem bağımsızlığını korumada hem de para kazandırmada yeterince başarılı oldu. Sorgulayıcı ve ticari nitelik taşımayan *Barry Lyndon*'ın ardından ticari yönelimli Stephen King'den uyarlama *The Shining*'i yaptı, böylece finansal olarak ayakta kalabildi. Arthur Penn 1960'ların ortası ve sonunda stüdyo sistemi sonrasının kafa karıştırıcı sınırları içinde mutlu bir biçimde çalışabilir göründü. Filmleri popülerdi, ama popülerlikleri yaratıcısına zarar verdiği görünen içsel bir bozgun duygusuna sahipti. Bir yönetmen olarak Penn 1980'lerde güçbela ayakta kalabildi ve bu ayakta kalabilme biçimsel kontrolde bir gerilemeye ve içerikte gericileşmeye yol açtı. Martin Scorsese mütevazi paralarla ve mütevazi gişe gelirleriyle film yapmada başarılı oldu. Son dönem filmleri, 1970'lerdeki yapıtlarından biçimsel olarak daha az serüveni içerse de, bu filmler (*Color of Money* hariç) dikkatle hazırlanmış, sinema ve kültürel algılamanın doğasını derinlemesine sorgulayan yapıtlardır. Scorsese'den farklı olarak Spielberg hızla büyük bütçelerin ve büyük projelerin ustası haline geldi; kendi yapım şirketini kurdu ve diğer yönetmenlerin yapıtlarına yön verdi ve vermeye devam ediyor. Coppola'nın yaratıcılığı büyük yapımın (süper prodüksiyon) baskısı altında gerilerken Spielberg'inki gelişti. Ama bu yaratıcılık tatmin etme ve güdümlemenin hizmetine sunulan türden özel bir yaratıcılıktır. Spielberg'in izleyiciyi güdümleme

yeteneği ve enerjisi onu bu dönemde "yeni" Hollywood'un ve onun ekonomik taleplerinin en önemli yönetmeni haline getirir.

Ama dikkatli olmalıyız. Ekonomik gerçeklerin üzerinde ısrar etmek yalnızca bir noktaya kadar, yani eleştirmen bir meta olarak filmin varlığının, biçimi ve içeriğine dair ciddi bir tartışmayı olanaksız kıldığı bir kendini yok etme tuzağına yakalanmayı göze aldıktan sonra işler. Diğer gerçeklerle de ilgilenilmelidir. Amerikan film yapımında (ve diğer yerlerde de) ekonomik durum bir filmin ne olacağını belirleyen faktörlerden yalnızca biridir. Arthur Penn'in sinemasıyla ilgili bahsedilen bozgun duygusu, onun Amerikan kültürüne bakışı ve bunu aktarma tarzından kaynaklanan bir sorundur. Son dönem filmlerinin sağa yönelişinin nedeni kişisel, ideolojik ve ekonomik baskının bileşimi olabilir, ama bu yalnızca ekonomik baskının dayatmasının sonucu değildir. Coppola'nın büyük projelere dalıp sonunda anlatı ve yapısal kontrol konusunda başarısızlığa uğraması (oysa Scorsese daha küçük, daha deneysel filmler yapmaktan çok hoşnuttur), başka faktörler kadar kişisel eğilim ve duygusal tepkinin ürünüdür. Spielberg büyük bütçeli, özel efektlere dayalı filmlerde başarılı olmuştur, ama son filmlerinin anlatı yapısı ve ideolojik enerjisi çok sayıda izleyiciyi çektiği için büyük paralar harcayabilmektedir. Filmlerine verilen ideolojik onay para kazandırmaktadır, yoksa başka birşey değil. *E.T.* ya da *The Color Purple*'de Spielberg'in ve *Taxi Driver* ya da *The King of Comedy*'de Scorsese'nin söylemek zorunda oldukları gerçekten film yapımının ekonomik gereklerince belirlenmiştir, ama bunlar aynı zamanda bu yönetmenlerin çok farklı yönlerden kültürü anlaması ve ona tepki vermesiyle, filmlerin bu kültürü tanımlama tarzları ve kültürün filmlere verdiği tepkiyle de belirlenmiştir.[1]

Bunu daha açık bir biçimde anlamak için, burada tartıştığımız yönetmenler üzerinde küçük de olsa iz bırakmış ve belirli bir araştırma özgürlüğüne olanak sağlamış olan 1950'lerin sonu ile 1960'ların başındaki geçiş dönemine tekrar dönelim. Bu yönetmenlerin çoğu sinema ve onun biçimsel özelliklerinden haz almayı ve ellerindeki araçlarıyla neler yapabilecekleri konusunda meraklı olmayı sürdürdüler. Kökleri 1950'lerin sonunda Avrupa'daki sinema aşkı ve yaratıcı enerjinin patlama dönemine kadar gider. Bu dönemde genç sinemacılar,

1 Bak. Michael Rosenthal, "Ideology, Determinism and Relative Autonomy," *Jump Cut*, No. 17 (Nisan 1978), s. 19-22.

kendilerini izleyecek olan Amerikalılar üzerinde büyük etkide bulunarak geleneklerini ve konvansiyonlarını sorguluyorlardı.

Fransızların ve genelde Avrupalıların hiçbir zaman Amerika ile kıyaslanabilecek bir stüdyo sistemi olmadı. Aynı zamanda onların asla sinemaya yönelik Amerika ile kıyaslanabilecek entellektüel sözde alçakgönüllülükleri de olmadı. Amerikalı meslekdaşlarından farklı olarak Fransız entellektüeller sinemayı eğlencenin bir alt dalı/biçimi olarak değil de çok daha ciddiye alınması gereken bir dışavurum biçimi olarak gördüler. Sinemayı özellikle de Amerikan sinemasını hem entellektüel olarak hem de duygusal olarak sevdiler. 1950'lerde aralarında Jean-Luc Godard, François Truffaut, Claude Chabrol, Eric Rohmer ve Jacques Rivette'in de olduğu bir grup tutkulu Fransız, Henri Langlois'ın Paris Cinematheque'i ile Andre Bazin'in dergisi *Cahiers du Cinéma*'nın çevresinde toplandı. Amerikan sinemasını, Fransız sinemasının zararına yücelttiler; stüdyo sisteminin tek düzeliğinin üzerine çıkabilmek için bireysel yönetmenin yeteneğinin farkına vardılar. Kısmen çok az İngilizce bilmeleri, filmleri alt-yazısız izlemeleri ve bu nedenle diyaloglardan etkilenmedikleri için Amerikan sinemasının görsel gücünü ve türsel modellerinin gücünü kabul ettiler. Hem kendilerininkine hem de Amerikan sinemasına ortaklaşa eleştirel çaba göstererek yaklaştılar. Senaryo yazarı ve yönetmenin rolünü yeniden değerlendirip film türlerini incelediler; kısaca birbiriyle yakın ilişkili metni, dili ve izleyicisi olan özel bir anlatı biçimi olarak filmi çözümleyip kutsadılar.[1] Onların eleştirel yaklaşımları Amerikalı sinema araştırmacılarına da geçti. Ne yapmak istediklerine dair kolektif bilgiyle film yapmaya yöneldiler. Filmleri küçük, kişisel ve ucuzdu. Başlarda birlikte çalıştılar (*A Bout de Souffle*'da -Serseri Aşıklar- Truffaut öyküyü, Chabrol teknik yardımı ve kuşkusuz Godard da yönetmenliği üstlendi) ve sonunda kendi tarzlarına yönelmelerinden sonra da kolektif köken ve sinemaya bağlanma duygusu sürdü.[2]

1 Bak. James Monaco, *The New Wave* (New York: Oxford University Press, 1976), s. 3-12. Monaco'nun kitabı Fransız Yeni Dalgası üzerine en iyi çalışmadır ve bu kitap için model işlevi görmüştür.

2 1970'ler ve 1980'lerde Fransa'da film yapımı zor günler geçirmiştir. Baştaki bağlılık gitmiş ve eleştirel bağlanım gücünü korurken -en azından 1980'lerin başına kadar- film yapımı klasik, çizgisel stile dönmüştür. Fransız filmlerinin çoğu artık mecburen Amerikan izleyici modeline göre yapılıyor. Bak. David L. Overby, "France: The Newest Wave," *Sight and Sound* 47 (İlkbahar 1978), 86-90; Annette Insdorf, "French Films American Style," *New York Times* (28 Temmuz, 1985), P. H16.

Fransız Yeni Dalga akımının hem Amerikan sineması hem de eleştirisi üzerindeki etkisi, günümüzde artık bir miktar formalite gereğiyse de hala önemli ve görülebilirdir (Truffaut, Spielberg'in *Close Encounters of the Third Kind* filminde bilim adamı Lacombe rolünü oynar ve *Wild Child* -Vahşi Çocuk- filminde Truffaut, Spielberg'in *The Color Purple* filmine gönderme yapar; Penn'in *Target* adlı filminde bir Paris cafesinde *Don't Shoot the Piano Player Anymore*-Artık Piyanisti Vurmuyorlar yazısı okunur). Etkilenmeye rağmen, Amerika'da ne Yeni Dalga ortaya çıkmıştır ne de başka bir akım. Tartışmakta olduğum bu kısa özgürlük (ortamı) gerçekten de bir miktar deneyselliğe izin verilen bir yapı içindeki tecrit olmuş bir özgürlüktü. Girişilen ve Yeni Dalga'nın yaptığına benzer nitelikteki denemeler fazlasıyla kişisel bir temelde ve Hollywood sineması geleneği içinde yapılan denemelerdi. Burada tartışılan yönetmenler bu gelenekleri ve Amerikan sinemasının temel modellerini bir sorgulama noktası olarak kullandı, onları önplana/bilince çıkardı ve anlatı aygıtları olarak bunların ayrıca yararlı yönlerini tanımlamaya çalıştı. Bu yönetmenler farklı yönlerden anlatının kendisiyle, öykü ve öykünün anlatımıyla uzlaşmayı, sinemaya klasik Amerikan yaklaşımını reddetmenin getirdiği içsel olanakları anlamayı denedi (klasik Amerikan yaklaşımı, bir yapıtın biçimsel yapısının film içeriğini oluştururken kendini gizlemesini gerektirir). Özellikle 1960'ların sonu ile 1970'lerde film yapan bu yönetmenler bir film izlediğinin farkında olan, izlediğinin özel yollarla yapılmış, özel yollarla algıladığı yapay birşey olduğunu anlayan bir izleyici grubuna hitap etmekten hoşnuttu. Diğerlerinden daha genç ve anlatı geleneklerine derinden bağlı Spielberg bile kendi sineması içinde diğer yönetmenlere göndermeler yapmaktan büyük haz alan Yeni Dalga'nın bu geleneğini sürdürdü.

Bütün bunlara içkin paradokslar ve karşıtlıklar acı vericidir. Bir grup Fransız entelektüelinden etkilenen bazı Amerikalı yönetmenler kendi filmlerine daha fazla dikkat gösterdiler. Ama Fransız meslekdaşlarından farklı olarak yaptıkları filmler nadiren ideaları ve sonuçlarını araştırdı. Ellerindeki aracın biçimsel olanaklarından hoşlanmalarına, taklit ettikleri ya da saldırdıkları türlerin bilincinde olmalarına rağmen, geleneğin ötesine geçmediler ve asla bu geleneğe gerçek bir alternatif sunmadılar (özellikle Spielberg'in filmlerinde biçim ve yapının bilgisi filme yönelik geleneksel tepkiyi ve yürekten katılımı güç-

lendirmek için kullanılır). Her ne kadar bu yönetmenlerin filmleri kendilerini türeten kültürle ideolojik mücadeleye girse de, bu kültürü başka bir ideoloji ile, diğer görme biçimleri ile, yeni ya da meydan okuyucu toplumsal ve politik olasılıklar ile karşı karşıya getirmediler. Bunlar tecrit içinde ve birkaç istisna ile tecrit üzerine yapılan filmlerdir. Çoğu nefret ettiği ideolojiye meydan okumadığı için, bu filmler yalnızca merkez imge haline gelen edilginlik ve yalnızlığı tekrarlayıp dururlar

Bu filmlere eleştirel bir yaklaşım karşıtlıklara ve ihtilaflara dalmak durumundadır. Bu yönetmenler heyecan verici, biçimsel olarak serüvenci, dikkatle tasarlanmış ve yapısal olarak genellikle meydan okuyucu bir sinema yarattılar. Fakat bütün meydan okuyuculuklarına ve serüvenciliklerine rağmen, filmleri dünyadaki sürekli bir acizlik/iktidarsızlıktan, değişimi yaratamamaktan, değiştirememekten sözeder. Eylemi tanımladıklarında bu eylem kahraman tarafından kaçınılmaz bir biçimde aşırı yıkıcı ve anti-sosyal üslup içinde icra edilir, gerçek değişimi iddia etmek, kolektif olarak eyleme kalkışmak imkansızdır. Bundan dolayı bunlarla ilgilenmemin tek yolu karşıtlıkları gözden geçirmek, onları ön plana çıkarmak, filmlerle biçimsel ve bağlamsal olarak yüzleşmek, biçim ve içeriğin ayrılmaz olduğunun (ayrımın salt tartışma adına yapılması sorun değil) farkında olmaktır.

Bu amaca yönelik olarak bu çalışma farklı perspektiflerden yönetmenlerle ve filmleriyle ilgilenmeye çalışacak. Bu çalışma son dönem Amerikan sinemasının tüm tarihini ele almayacak. Ne de ekonomik bir incelemedir bu, her ne kadar hem tarih hem de ekonomi bu tartışmaları destekleyecekse de. Her yönetmenin bütün filmleri de incelenmeyecektir. Her film eşit ilgiye ya da eşit öneme sahip değildir ve bir yönetmen her filminde eşit düzeyde yaratıcı olmadığından her filme eşit miktarda dikkat göstermek yararlı değildir. Mümkün olduğunca yönetmenlerin kendi yapıtlarına dair değerlendirmelerden uzak durmaya çalıştım. Röportaj sinema araştırmalarında yararlı bir araç olduğu halde, bana genellikle yaratımdan (ürün/film) çok yaratıcıya yaklaşmanın aracı gibi geliyor. Tercihim; anlama sahip bir dizi görüntü ve sesleri organize eden, perdeye yansıtıldığında ve izleyici izlediğinde ortaya çıkan sınırlı bir zaman ve mekan içinde varolan filmin kendisi üzerine yoğunlaşmak. Filmler; özel tarzlarda sesleri ve görüntüleri biraraya getiren ve dünyayı kendi algılamasından ve önceki filmlerden

etkilenen bireyler tarafından yapılır. Filmler dünyayı kendi algılamalarından ve önceki filmlerden etkilenen insanlar tarafından izlenir. Buradaki başlıca hedef bu ilişkiler karmaşasıdır.

Bu filmleri tartışma süreci kısmen bir demistifikasyon (gizemden kurtarma) ve demitifikasyon (mitsel boyutundan çıkarma) sürecidir. Bir filmi oluşturanın, bizi bir iki saat boyunca eğlendirmede başarılı ya da başarısız olan ilginç bir öykü ya da karakterler olduğu varsayılmıyor. Tersine "öykü", diğer filmlerin ve bunlara verilen tepkilerin tarihinin ortaya çıkardığı filmin biçimsel yapısı tarafından oluşturulur. Tartışılan yönetmenlerin bunu zaten bildiği bir gerçek. Görevlerimden biri bunu daha da ileriye götürerek yönetmenlerin bu bilgiyi nasıl kullandığı, daha sonra da izleyicinin nasıl kullandığı ya da kullanıldığını araştırmak olacak. Bu nedenle yol boyunca ara sıra Amerikan sinemasının geçmişine, türlerin tartışmasına, başlıca tür yönetmenlerinin bazılarına, tartışılan yönetmenlerin tekrarladığı, yansıttığı ya da değiştirdiği sinemanın biçimsel özelliklerinden bazılarına geri dönülecek.

Bu çalışmada ortaya atılacak ve yanıtlanacağı umut edilen başlıca sorular "Nasıl?" ve "Neden?" dir. Sinemacılar nasıl ve neden yapıtlarını/filmlerini yaptıkları tarzda oluştururlar? İzleyici bunlara nasıl ve neden tepki verir? Bu sorulara yanıt verirken sinemanın, popülerliği ve anlattığı öykülerin içtenliği, bir üretim ve tüketim aracı olarak doğası nedeniyle, izleyicinin kültürel, toplumsal ve politik varlığıyla derinden ilişkili olduğunu yeniden ifade etmeliyim. Başka bir deyişle bir filmin incelenmesi yalnızca o filmin metninin ya da türünün biçimsel ve tematik öğeleriyle sınırlanamaz. Filmler çok sayıda insan tarafından (farklı yönlerden) izlenir ve anlaşılır. Bunların öngörülmüş ya da öngörülmemiş bir etkisi vardır; oluşturdukları ve oluşturmayı sürdükleri gelenekler ve mitler kendilerinin ötesine geçer ve kültüre malolur.

Sinema ideolojimizin başlıca taşıyıcılarındandır. Bununla neyi kastettiğimi daha da netleştirmek için geri dönmek ve bazı zeminlerde gezinmek gerekiyor. Amerikan sineması başından itibaren kendini gizlemeye, öykülerinin anlatımını görünmez kılmaya, kendini çevreleyen ya da içine işleyen başlıca kültürel, politik ve toplumsal tutumları destekleme, güçlendirme ve bazen de yıkma tarzlarını inkar etmeye ya da gizlemeye çalışmıştır. Film "yalnızca" eğlencedir. Film "gerçekçidir", yaşama sadıktır. Bu tartışmalı ifadeler Amerikan sineması-

nın başından sonuna varlığı hakkında bazı temel gerçekleri gizlemesine destek olmuştur. Amerikan sineması diğer bütün kurmaca türleri gibi ustaca oluşturulmuş bir yalandır. Sinema gerçekliği kurmacanın biçimleri içinde işlemden geçirir ya da daha kesin söylersek, kurmacanın biçimlerini sinemasal gerçekleri yaratmak için kullanır, böylece dışsal gerçekliği ima eder, akla getirir, onun yerine geçer. Sinema bir sunum, bir aracıdır.

Bu işlem ya da sunum izleyicinin ya onayladığı ya da karşı çıktığı olaylar, jestler ve imgelerin ortaya çıkardığı arzular, korkular, bakış açıları, tutumlar, duygular ve düşüncelerin etkin yaratımını içerir. Herhangi bir film kurmaca anlatı düzeyinde kişinin kendisinin ve dünyanın görünümlerinin örgütlenmesidir. Bu anlatı sinemasal olarak belirlenmiş bir zaman ve mekan içinde sıradan karakterler ve deneyimlerin yerine geçer. Bu örgütlenme masum değildir, en azından yüzyılın hemen başından bu yana değildir. Tercihler konuya göre ve konunun sinemanın biçimleri içinde gösterilme, anlaşılma, nihayetinde yaratılma tarzlarına göre yapılır. Kullanılan biçimlerin görünmez olması gerektiğine, yerine geçme (substitution) ya da sunum (representation) eyleminin, yerine geçme ya da sunum eylemi olarak görünmeyeceğine, kurmacanın biçiminin kurmacanın kendisinin gerisinde kalacağına ve bu nedenle kurmacanın "gerçek" ve aracısız olduğu yanılsaması yaratacağına karar verildiğinde, o zaman izleyiciyle özgül bir ilişki kurulur. Bu ilişki izlenenin "gerçek" ve sorgulanamaz olduğu varsayımına ve onayına dayanır.[1] Burada tartışılan yönetmenlerin bazılarının bunun farkında olup filmlerinde bu duruma tepki gösterdiklerinin çok sayıda işareti vardır. Daha önce belirtildiği gibi, onlar uğraştıkları sinemasal biçimlere önem vermeye ve verdikleri önemi görünür kılmaya başladılar. Spielberg istisna olmak üzere bu yönetmenler sinemasal miraslarının -hem biçimsel hem de bağlamsal olmak üzere- ideolojisini sorgulamaya ve sorularını görünür kılmaya başladılar.

1 Birçok insan filmin, film olarak kendi varlığını gizleme olgusunu incelemiştir. Bütün bunlar arasında iki çalışma öne çıkar: Colin MacCabe, "Realism and the Cinema: Notes on Some Brechtian Theses," *Tracking the Signifier* (Minneapolis: Universtiy of Minnesota Press, 1985), s. 33-57; Christian Metz, *The Imaginary Signifier,* çev. Celia Britton, Annwyl Williams, Ben Brewster, Alfred Guzzetti (Bloomington: Indiana University Press), s. 3-68. Yalan ve yerine geçme olarak kurmaca üzerine görüşler için bak. Umberto Eco, *A Theory of Semiotics* (Bloomington and London: Indiana Universtiy Press, 1976), s. 6-7.

Yine de, eğer bu yönetmenlere açık bir ideolojik mücadele içinde oldukları söylense, çoğu bu konuda ne diyeceğini bilemez sanıyorum, çünkü açık ideolojik mücadele ifadesi, politik bir görüşe katı bağlılık, tek amaca yönelik davranma ve yönlendirme gibi yananlamlarla yüklüdür. Kültürümüz içinde hem eleştirmenler hem de sanatçılar genellikle hep bir ağızdan sanatın herhangi bir özel politik görüş ve tutumdan bağımsız olması gerektiğini ifade ederler. Ancak film hangi döneme, hangi yönetmene ait olursa olsun izleyicisine özel yollardan, özel şeyler anlatır. Biçimi ve içeriği, kurmaca tarzı ve okunma yolları geniş bir toplumsal, kültürel, psikolojik ve politik yapının parçasıdır ve bunları yansıtır. Bu yapının kendisi bireylerin tek başına ya da ortaklaşa kendilerini ve dünyadaki varoluşlarını algılama tarzlarınca belirlenir. "İdeoloji" derken şunu kastediyorum: Bireylerin kendilerine dair sahip oldukları imgeler ve düşünceler bütünü, toplumların zamanı, mekanı, sınıfsal ve politik yapısını inkar ya da onaylama tarzları. "...İdeoloji, altında bir sınıfın ekonomik ve politik çıkarlarının ifade edildiği bir slogan değildir" diye yazdı Rosalind Coward ve John Ellis. "İdeoloji bireyin toplumsal bütün içinde kendi rolünü aktif olarak yaşama tarzıdır; bundan dolayı birey rolünü oynayabilsin diye o bireyin oluşumuna katılır." Yazarlar sinemasal bir metafor kullanarak önemli bir tanım yapan Fransız filozof Louis Althusser'den alıntı yaparlar: "*İdeolojiler* bir yandan nosyonların-sunumların-imgelerin kurgusunun diğer yandan davranışların-tavırların-tutumların-jestlerin kurgusunun karmaşık biçimlenmeleridir..." Başka bir yerde Althusser ideolojiyi "insanlar ile dünyaları arasındaki canlı ilişki ya da bu bilinçdışı ilişkinin yansıtılan biçimi" olarak tanımlar.[1] Bu tanımı geliştiren Terry Eagleton ideolojinin "toplumla ilişkimi yaşadığım ortam, beni top-

1 *Language and Materialism* (London: Routledge & Paul Kagan, 1977), s. 67. (*Dil ve Maddecilik,* çev. Esen Tarım, İletişim Yayınları, İstanbul, 1985. Ç.N.) Althusser'den yapılan ikinci alıntı *For Marx*'dandır (çev. Ben Brewster, New York, Random House, Vintage Books, 1970), s. 252. İdeoloji kuramının sinemaya doğrudan uygulanması için bak. Jean- Louis Comolli ve Jean Narboni, "Cinema/Ideology/Criticism," Bill Nichols'un derlediği Movies and Methods, Vol 1 (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1976) içinde, s. 23-30. ("Sinema/İdeoloji/Eleştiri," çev. Mustafa Temiztaş, *Görüntü Dergisi,* İstanbul, sayı 2, Mart 1994. Ç.N.) *Cahiers du Cinéma*'nın Editörleri, *"John Ford's Young Mr. Lincoln," Movies and Methods* I içinde, s. 493-529. *Jump Cut*'ın Nisan 1978 sayısı bu konu özetleyen bir dizi yazıyı içerir. Aynı zamanda bak. Bill Nichols, *Ideology and the Image* (Bloomington: Indiana Universtiy Press, 1981).

lumsal yapıya bağlayan ve bana tutarlı bir amaç ve kimlik duygusu veren bir göstergeler ve toplumsal pratikler alanı" olduğunu yazar. İdeolojinin "söylemler ve iktidar arasındaki bağ", bir bireyin dünyanın içinde ve dünyaya karşı sunulma, dünyanın da kendini bir bireye sunma tarzı olduğunu belirterek devam eder. İdeoloji bireyin imgesini, dünyadaki yeterliliğini ya da yetersizliğini oluşturur.[1]

Her kültürde bir egemen ideoloji vardır ve birey buna rıza gösterdiği sürece ideoloji dünya içindeki ben'i yorumlama aracının parçası haline gelir ve sürekli olarak popüler iletişim araçlarında, politikada, dinde, eğitimde yansıması görünür. Ama bir ideoloji hiçbir yerde ve hiçbir zaman yekpare (monolitik) değildir. İdeoloji karşıtlıklarla doludur ve kültür içindeki mücadeleler sürer ve karşıtlıklar ve mücadeleler gelişirken kendini sürekli olarak değiştirir ve düzenler. Amerikan sineması hem egemen ideolojinin taşıyıcısı hem de bu ideolojinin içindeki değişimlerin, bazen bir hakem gibi, yansıtıcısıdır.[2] Sinema kendisini dolaysız gerçeklik olarak sunduğunda egemen ideolojiyi destekler ve aşka, kahramanlığa, evcimenliğe, sınıf mücadelesine, cinselliğe ve tarihe dair benimsenmiş anlayışları desteklerken de izleyiciyi eğlendirir. 1960'ların sonu ile 1970'lerin başında bazı yönetmenler daha fazla bağımsızlaşıp yapıtlarını daha fazla kontrol ederken 1980'lerde Amerikan sineması bir kez daha büyük bir onaylatma gücü haline geldi ve kimi örneklerde ideolojik imge ve tutumların aktif yaratımına onay ver(dir)menin ötesine geçerek güçsüzlüğün/iktidarsızlığın yerine gücün/iktidarın söylemlerini oluşturdu. Aşağıdaki tartışmalarda her iki olayı da tanımlamaya ve açıklamaya çalışacağım.

Aşağıdaki çözümlemenin asıl amacı öykülü filmin gerçeklik değil *kurmaca* olduğudur. Öykülü film "gerçek" deneyimin yerine görüntüleri ve sesleri geçirir, bizimle bu görüntüler ve sesler aracalığıyla iletişim kurar ve gerçeklik hakkında özel duyguları, düşünceleri ve perspektifleri yönlendirir. Film masum değildir, yalnızca eğlence değildir, en önemlisi de içinden çıktığı ve beslediği kültür ile ilişkisini kesmez. Olaylar ve karakterler hakkında, sanki onlar içinde yer aldıkları kurmacayı yaratan biçimsel aygıtlardan tamamen ayrı bir deneyim yaşı-

1 *Literary Theory* (Minneapolis: Universtiy of Minnesota Press, 1983), s. 172, 210. (*Edebiyat Kuramı,* Çev. Esen Tarım, İletişim Yayınları, İstanbul, 1990. Ç.N.)

2 Rosenthal, "*Ideology, Determinism.*"

yormuşcasına konuşmayı olanaksız bulmamın nedeni budur. Motivasyon ve karakter psikolojisine dair geleneksel anlayışları tartışırken, bu tartışmalar, sinemasal öykünün (kurmacanın) farklı yapıları ve gelenekleri ile izleyicinin bunları algılaması bağlamında anlaşılmalıdır. Geleneksel öykünün amacı net ve yoğunlaşmış bir yaşam manzarası sunmaktır. Bu manzara belirsizlikleri ve sorunları içerse bile, her zaman gündelik yaşamı oluşturan gevşek ve açık anlatılar içinde anlaşılan birşeylerden daha nettir. Ben kurmacayı yapay, yapılmış birşey olarak hakettiği yere iade etmeyi ve çoğu Amerikan filminin izleyicide oluşturduğu duygusal aura'yı (bu auranın kaynaklarını anlamaya yönelik bir girişim içinde) normal haline getirmeyi istiyorum.

Yeri gelmişken yöntembilim ile ilgili birkaç şey daha söylemeliyim. Burada tartışılan filmlerin çoğu ya kurgu masasında ya da VCR'de (Video Casette Recorder-kısaca video) izlenmiştir. Bu nedenle filmleri bir kitap okur gibi durdurup başlatarak istendiği zaman ileri geri sararak izleme olanağına sahip oldum. Kuşkusuz bu, izleyicinin film izleme tarzı değil. Film anlatısının izleyici üzerinde uyguladığı güçlerden biri anlatımının karşı konulamazlığıdır. Ama video bant sayesinde çok sayıda izleyici bu karşı konulamazlıktan kurtulmuş ve yönetmenler ile eleştirmenlerin arşivlere girerek elde ettikleri ayrıcalıklı izleme konumunu yeniden yaratmışlardır (ancak video bant görüntüsünün zayıf niteliği ve ekran genişliğinin aslından farklı oluşu büyük sorunlara yol açmaktadır). Bir film anlatısının kontrol altına alıcı büyüsünü kişinin kendine tahsis etmesi günümüzde bir gereklilikten çok arzunun ifadesidir. Bazı okuyucular filmlerin işleyişini keşfetmek için kitabı okurken filmleri izlemeyi isteyebilir.

Keşfedilecek şeylerden biri, görüntünün elde mevcut olmasına karşın, görüntünün tamı tamına sözel karşılığının elde edilememesidir. Olsa olsa tanımlamalar çözümlemenin amaçlarına uygun olarak filmde varolanlardan bahsedebilir ya da bunları hatırlatabilir; bunlar nadiren hissettirirler; bunlar asla görüntünün yerini alamayacaktır. Sözel tanımlama her zaman yüzeyseldir ve doğrulanması gerekir.

Filmin burada gereken önemin verilmediği iki dokusal (texual) bileşeni vardır: biri müzik, diğeri ise oyunculuktur. İçtenlikle belirtmeliyim ki, bunlara gereken önemin verilmemesi, kendi adıma yetersizliğim nedeniyledir. Film eleştirisi henüz müziğin anlatı ile karşılıklı etkileşimine ya da anlatıyı yaratmaya yardımdaki işlevine uygun çözümsel bir vokabüler geliştirmemiştir. (Eisenstein yıllar önce bir baş-

langıç yaptı, ama müzik kuramını öğrenmenin getirdiği güçlükler film eleştirmenlerinin Eisenstein'ın çalışmalarını ilerletmesini önledi.) Özel bir filmdeki anlatı ile müzik arasındaki ilişkileri çözümlemek zor olduğu halde, film müziğindeki bol miktardaki yönelim üzerine yorum yapılabilir: 1970'lerin sonunda senfonik partitura geri dönüş; 1980'lerde synthesizer'ın egemenliği. Ne de oyunculuk üzerine doğru ve nesnel tartışmaya uygun bir vokabüler vardır: oyunculuk nedir ve filmi ve izleyicisini nasıl etkiler, bir oyuncu perdede nasıl bir görüntü yaratır, bu görüntü nedir ve izleyicinin bu görüntü ile ilişkisi nedir? Sorunun bir bölümü Hollywood'un oluşturduğu kişilik kültünün üstesinden gelmenin zorluğunda yatıyor. Ciddi eleştirmen yönetmen hakkında konuşur, ama gazetede sinema yazıları yazan hala star ile ilgilenmektedir. Bu olgu dikkati, filmin kendisinden uzaklaşır ve tartışılan özel filmde yaratılmış olana daha yakından bakmaktan çok - rollerin ya da tanınmışlığın (Humphrey Bogart, John Wayne ve Marilyn Monroe buna yerinde örnektirler) artması sonucu oluşan - birey üzerine yöneltir. Eleştirel inceleme özel bir filmdeki karaktere yöneldiğinde, bu inceleme daha önce belirttiğim psikolojik gerçekliğin tuzağına düşer ve tüm bir anlatı yapısı içindeki işlevinden çok sanki bir deneyim yaşamışcasına karakteri tartışmaya başlar. Bu aşırı uçların arasında sıfatlar ortaya çıkar: şu oyuncu "huzursuz" ya da "sinirli" ya da "göz kamaştırıcıydı", "rolüne hakimdi" vb. Düşünülmeden yapılan değerlendirmelerin son durağı "inandırı"dır.

Oyunculuğun filmin yapısının bir parçası ve tüm tasarım ile birleştiğinde çok ilginç olduğu durumları vurgulamak hariç, bu sorunlara birkaç alternatifim var. Tartışılan filmler arasında birden fazlasında rol alan birkaç oyuncuyu inceleyeceğim: *Bonnie and Clyde, Night Moves, Target* ve *The Conversation*'da oynayan Gene Hackman; *Mickey One, Bonnie and Clyde ve McCabe and Mrs.Miller*'da oynayan Warren Beaty; *Mean Streets, Taxi Driver, New York, New York, Raging Bull* ve *The King of Comedy*'de oynayan Robert De Niro. Canlandırdıkları karakterlere dair tartışma onların stillerine, son dönem sinemada oyunculuk stillerinin değişimine ve oyuncu ile yönetmen arasındaki ilişkinin nasıl kurulduğuna dair ipuçları verir. Ama bu alanda daha yapılacak çok şey var.[1]

1 Bu alanda çalışmalar yapılmaya başlandı. Bak. Richard Dyer, *Stars* (London: British Film Institute, 1979); *Wide Angle* 6, No. 4 (1985) içinde yer alan yazıların bir bölümü, çoğu tarih ve ekonomi üzerine olsa da sinema oyunculuğu üzerine araştırmaları içerir.

Son olarak bu çalışmada tartışılan yönetmenlerin hepsi film çekmeye devam ediyor. Meslek yaşamları sürüyor ve gelecekteki filmleri, o tarihe kadar söylenenleri kanıtlayacak ya da yalanlayacak. Bu nedenle geniş bir özetten ya da yaptıkları her şeyi baştan sona değerlendirmekten kaçındım. Bu kitap iddia ettiklerinde hayli inatçıdır, ama asla son sözü söyleme iddiasında değildir.

BÖLÜM BİR

KANLI ÖZGÜRLEŞİMLER
KANLI GERİ ÇEKİLİŞLER

Arthur Penn

1960'lar ve 1970'lerin modernist sinema projesine damgasını vurmuş olan kendilik-bilinci, yerleşik film türlerinin biçim ve içeriklerinin sorgulanması, idrak edilmesi, izleyici ile film arasındaki ilişkilerin yeniden düzenlenmesi hiç de yeni değildir. Modernizmin gelişimine uygun bir bağlam oluşturmak için en azından Buster Keaton'ın *Sherlock Jr.*'ına (1924) geri dönmeliyim. Bu filmde Buster gösterdiği filmin içine girerek bir tür filmin kurgusuna katılır. *Citizen Kane* (Yurttaş Kane - 1941) 1930'larda sinemaya egemen olan pürüzsüz akışa dayanan anlatı yapısı ve gerçekçiliğin geleneklerinden büyük bir kopuşu temsil eder. Eğer daha yakın zamanlardan bir örnek verirsem, Hitchcock'un *Psycho*'su (Sapık - 1960) ilk "modern" Amerikan filmi olarak değerlendirilebilir. Anlatı yapısının soğukluğu ve uzaklığı, sempatik olmayan karakterler, izleyicinin karakterlere ne ve nasıl olacağının farkında olmak için ısrarı, filmin rahatlatıcı bir finale sahip olmasının reddi, hepsi de 1950'ler sinemasının genel olarak kendinden hoşnut ve sık sık kaba olan anlatı yapısını radikal olarak değiştiren niteliklerdir.

(1950'ler sineması üzerine genelleme yaparken dikkat edilmelidir: Bu on yıl Aldrich'in *Kiss Me Deadly, Ford'un The Searchers* (Çöl Aslanı), Welles'in *Touch of Evil* (Bitmeyen Balayı), ve Hitchcock'un *Vertigo*'yu (Ölüm Korkusu) yaptığı dönemdir. Bu yapıtların herbiri bu çalışmada incelenecek filmlerde belirteceğim öğeleri içerir.)

Citizen Kane ve *Psycho* bu çalışmanın konusu olan yönetmenler üzerinde büyük etkide bulunmuştur. Özellikle *Psycho* yalnızca birçok biçimsel stratejinin değil, son dönemin pek çok filminde akan kanın da kaynağıdır. Ancak bunlar başlatıcı olmaktan çok etkileyici olarak kalırlar ve bu filmlere sürekli göndermede bulunulacaktır. Egemen Amerikan yapım sisteminin dışına çıkan ve bu sisteme bir an için yabancı gözle bakan çağdaş bir yönetmenin keşfedilmesi gerekiyor, çünkü yapım sistemindeki değişikliklerin yanısıra Amerikan sineması üzerine yabancı bir bakış açısı, özellikle de Fransızlar, 1960'lar ve 1970'ler sinemasındaki önemli değişimleri etkilemiştir. Welles'e, Hitchcock'a -belki de burada tartışılacak olan yönetmenleri etkilemiş bir diğer yönetmen Ford'a- Amerikalı yönetmenler ve benzer biçimde eleştirmenler gereken dikkati göstermemiş olabilirler ama Fransızlar böyle yapmadılar. 1960'lar ve 1970'lerdeki Amerikan sinemasının tam olarak Fransız Yeni Dalga akımının doğrudan ürünü olduğunu öne sürmüyorum. Ama yaptıkları filmlerle, Amerikan sinemasının yaşadığı sorunların farkına varılmasından ve bazı yönetmenlerin hem kendisi (film) hem de bağlamı üzerine düşünen filmler yapabilmesi Fransızlar sayesinde olmuştur. Eleştirelliklerinden doğan entellektüel araçları, yaptıkları filmlerden çıkan pratik araçlar öylesine etkili olmuştur ki, bazı Amerikalılar farklı bakış açılarıyla sinemaya yeniden başlamak için kendi geleneklerinden uzaklaşmışlardır.

Bunu akılda tutarak bir giriş yapmak gerekiyor. Bu giriş yeri ise, bu kopuşun bir örneğini sunan ve filmleri Amerikan sinemasının geleneklerini yeniden gözden geçiren bir yönetmendir. Amerikan sinemasında Yeni Dalga'nın etkisiyle bir şeyler yapılabileceğini fark eden yönetmen olarak ilk akla gelen John Cassavetes'dir. *Shadows*'da (Gölgeler - 1960) Cassavetes, Godard'ın ilk dönem doğaçlamaya dayalı tekniğine paralellik gösteren bir anlatı yapısı yaratmaya çalışır; bu filmde Cassavetes, Amerikan sinemasının tam da özü olan kahramanca eylemin ve melodramatik özlemlerin dikkatle planlanmış yapısından uzaklaşmış; yönetmenin, oyuncuların ve mizansenin, öykü anlatımı-

nın, karakter ve durumun anbean anlaşılmasına tabi kılındığı bir süreci yarattığı çok daha gevşek bir anlatıya yönelmiştir. Cassavetes bu çizgisini büyük ölçüde korudu, tutarlı ve planlı anlatı yapısını, karakterlerinin çektikleri acıları ifade etmeye yönelik girişimlerinin mikroskobik gözlemine feda etti. Bu kurban etme nedeniyledir ki, Cassavetes'in sinemasını izlemeyi ve hatta üzerine konuşmayı zor bulurum. Biçimsel stratejilerin araştırılmasına ve dışavurumun, bu dışavurumun yapısından geçerek anlaşılmasına adanan bir kitapta Cassavetes'in filmlerinin ayrıntılı olarak incelenmesi eleştirel olmaktan çok yargısal olma riski taşırdı. Ama Scorsese ve Altman sinemalarının onun etkisi olmaksızın farklı olacağından ve filmleri ticari Amerikan sinemasının boyutlarına meydan okuduğundan burada yazılanların üzerinde berbat bir vicdan gibi gizli gizli dolanırdı.[1]

Başlangıç figürü olarak Arthur Penn'e dönüyorum ama biraz kararsızlıkla. Penn sinemaya 1950'lerde meslekdaşlarının çoğu gibi televizyondan geldi (meslekdaşlarının çoğunun aksine tiyatro kökenlidir de). İlk filmi *Left-Handed Gun* (1958) 1950'ler Western'inin, kahramanına psikolojik boyut katarak ve kahraman mitini iyice inceleyerek türün benimsenmiş geleneklerinden bazılarını yeniden gözden geçiren ve değiştiren bir örneğiydi. Farklı türler arasında gezindikten sonra, aslında sahnede yönetmiş olduğu *The Miracle Worker*'ı (1962) yönetti; *Mickey One*'ın (1964) yapımcılığını ve yönetmenliğini üstlendi; Sam Spiegel için eski tarz stüdyo yapımı *The Chase*'i (1966) çekti; sonunda *Bonnie and Clyde* (1967) ile büyük bir biçimsel ve finansal başarı elde etti. Dönemin Hollywood yapım modelinin değiştiğini gösteren bu filmin yapımcısı aynı zamanda filmin başrol oyuncusu olan Warren Beatty'ydi. Bunlar ve bunları izleyen filmler -*Alice's Restaurant* (1969), *Little Big Man* (1970), *Night Moves* (1975), *The Missouri Breaks* (1976), *Four Friends* (1981), *Target* (1985) ve *Dead of Winter* (1987)- türsel denemeler ve ideolojik yansımalardan bir yama oluşturur ve kültürün içinde bulunduğu krize, kültürün en iyi ve en berbat fantezilerine rehberlik yapar. Penn'in 1960'lardaki filmleri, özellikle de *Little Big Man* ve *Alice's Restaurant* dönemin öylesine keskin barometreleridir ki dönem geçmiş, filmler ise tarihe malolduğundan, filmsel olmaktan çok kültürel ürünlerdir. Sonraki filmlerinden *The Missouri*

1 Diane Jacobs, *Hollywood Renaissance* (South Brunswick, N.J. and New York: A. S. Barnes, 1977), s. 35-37 ile karşılaştırın.

Breaks, dönemin starları Jack Nicholson ve Marlon Brando'ya kurban gider ve filmin beş yönetmeni varmış gibi görünür: iki oyuncu, senaryo yazarı Thomas McGuane, United Artist yapım muhasebecisi ve tabii Penn. Film, Penn'in gözde konularını -özellikle yasal düzenin kıyısında yaşayan ve bu düzenin koruyucularıyla karşı karşıya gelen bireyin yaşadıklarını- aktarmasına, ilk kez ve oldukça başarısız bir biçimde biraz güç ve bağımsızlığa sahip bir kadını sunmasına rağmen, film oldukça cansızdır ve kendisini, bir bakış açısının ya da öyküsünü anlatmanın tutarlı bir yöntemi içine yerleştiremez. Bakış açısına hakim olunamaması ve tutarsız yapı, ardından yaptığı filmleri de olumsuz etkiler. *Four Friends* olağanüstü uyumlu görüntülerine rağmen, nostalji ve acı çekişin karşıtlıklarıyla yeterince ilgilenememesi nedeniyle bozulur. *Target* 1980'lerin yeniden egemen olan ideolojisine teslim olan tükenmiş bir yönetmenden başka bir anlam taşımaz. *Dead of Winter* sadece gotik dehşet içinde bir uygulamadır ve bir kadının özgürleşmesini kendisine uygulanan şiddete daha fazla şiddetle karşılık vermesine bağlayan berbat geleneğe hoşgörü gösterir. Açıkçası Penn 1960'lardan sonrasına başarılı bir geçiş yapamamıştır. Ama 1960'lara damgasını vuran kültürel mücadeleler ve sinemasal denemeler, bu mücadeleler geri çekilirken (1970'lerin ilk yarısında) geri çekilmekte olan sinemasına güç ve önem kazandırmıştır.

Night Moves onun dönüm noktası, son dikkatle oluşturulmuş, güçlü ve dokunaklı filmiydi. Dokunaklılığı filmdeki evhamdan ve yalnızlıktan gelir ve bu yalnızlık savaşılan değil, verili olarak varolan bir yalnızlıktır ve bu savaş, Penn'in en iyi filmlerine damgasını vurur. *Night Moves* yetememenin, umutsuzluğun filmidir ve Penn'in filmlerinin bir dönemine işaret eder. Penn için bu film, 1960'ların ideolojik mücadelelerinin artık sona erdiğinin bir deklarasyonu ve geri çekilme ile 1970'lerin paranoyasının ilanıydı ki, Penn'in bunların üstesinden ancak 1980'lerin tutuculuğuna teslim olarak geldiği görülmektedir.

Bu bir ağıt olmasını zorunlu kılar. Penn'in geri çekilişi kalıcı görünmektedir. Sineması üzerine son yargı, onun büyük bir yönetmen olmadığı ama daha çok sinemadaki gelişmelerin, özellikle de acil kültürel gelişmelere tepki vermede önemli bir başlatıcı olduğu olabilir. Onun sinemasına yönelik popüler istek, sinemasının zayıflamasına paralel olarak azaldıysa da (*Night Moves* gördüğünden daha fazla ilgiye layıktır), bu sinemanın en iyi yanı -özellikle de *Left-Handed Gun,*

Mickey One, Bonnie and Clyde ve Night Moves- 1960'lar ve 1970'lerde Amerikan sinemasındaki değişimlere yol gösterici olmasıdır.

Mickey One bunun ilk önemli işaretidir. Başlangıç varsayımım geçerliyse, yani 1950'lerin sonu ile 1960'ların başında Fransız sineması ve eleştirisinin Amerikan sinemasının en azından bir bölümünde önemli bir değişim yarattıysa, o zaman *Mickey One*, Yeni Dalga sinemasından Cassavetes'in *Shadows*'undan bile daha fazla etkilenen film olarak göze çarpar, öylesine ki Robin Wood Amerikan mirasını reddettiği için Penn'i kınamıştır.[1] Penn'in kendisi de filmi bir öfke (nedeni, Burt Lancaster'ın *The Train* filminin yönetmenliğinden Penn'i alıp yerine John Frankenheimer'ı getirmesidir) ve belirsizlik ruhu içinde yapılmış bir film olduğu için boşlar. Ancak film böylesine boşlanamaz. Yalnızca büyük bir enerji ve görsel imgelemle yapılmamıştır, aynı zamanda film bu özellikleri, Godard ve Truffaut'nun ilk dönem yapıtlarında sergiledikleri anlatı yapısına benzer biçimde ortaya koyar. *Mickey One* Amerikan sinemasının dayandığı kapalı ve sabit öykü anlatım aygıtlarını devre dışı bırakır, doğrudan ifadelere, net geçişlere, nesnel, tarafsız bakış açısına izin vermez ve baş karakterini neredeyse ulaşılmaz kılar. Akışı boyunca film biçimsel aygıtlarını gizlemeye değil, aksine onlardan haz alınmasına çalışır. Kısacası film, Alexander Astruc'un Fransız meslektaşlarından yapmalarını istediği gibi, *camera-stylo* (kamera-kalem) ile yazar, yönetmenin imgelemini filme kaydeder ve izleyicinin etkin olarak ve merakla filmi izlemesine olanak sağlar.[2]

Mickey One'ın sergilediği bir diğer önemli özellik, Amerikan sinemasının özel bir türünü araştırmak, bu türün geleneklerini, varsayımlarını ve bakış açılarını sorgulamaktır. Sorgulanan tür *film noir*'dır (kara film) - ben kabul etsem de bunun bir tür olup olmadığı tartışılmaktadır. *Mickey One* paranoyanın, korkunun, tuzağa düşmenin ve tecrit olmanın, dünyayı bir korkunun perspektifinden görmenin filmidir. Kendi incinebilir varoluşlarına paralellik gösteren karanlık ve tehditkar bir dünyaya yakalanmış bireylerin tuzağa düşmesini anlatan film, 1940'ların başında başlar ve bu on yılın ana dramatik stili içinde

1 Robin Wood, *Arthur Penn* (New York: Frederick A. Praeger, 1969), s. 44.
2 Alexandre Austruc, "The Birth of the New Avant-Garde: *La Caméra Stylo*," *The New Wave* içinde, der. Peter Graham (New York: Doubleday, 1968), s. 17-23.

gelişir. Bu stilin yaygınlığı ancak bilinçsiz bir yaygınlıkla eş tutulabilir, çünkü 1940'larda *film noir* yapan ya da izleyen pek görülmüyordu. Savaştan sonra yoğun bir biçimde 1940' ların Amerikan filmlerini izleyen Fransızlar biçimde ve içerikteki değişimi farkettiler ve buna eleştirel boyut getirdiler.[1] Amerikalı film eleştirmenleri 1960'ların sonuna kadar bu olguya yoğun bir biçimde bakmaya ve Amerikalı yönetmenler de 1970'lerin başına kadar *noir*'in kendi sinemalarına uygulanabilirliğini ciddi bir biçimde düşünmeye başlamayıp, bu biçimi geliştiren kültürün bilincine varamadılar. *Mickey One, noir* filmlerinin başlangıç döneminin sona ermesinden hemen sonraki dönem ile noir'in yeniden ortaya çıktığı dönem arasında, yani orta noktada durur. *Noir*'ın anlaşılması yalnızca Penn'in filmi açısından değil, aynı zamanda bu türün tarihi, anlam ve önemine dair bir şeyleri tartışmak için bir an konudan ayrılmayı istediğim ve burada tartışılan birçok film için de can alıcı önemdedir.[2]

1940'larda karanlığa - hem bir filmin anlatı uzamının görsel ifadesi olan mizansendeki görsel karanlığa hem de anlatının kendisinin karanlığına - yönelmek, aynı anda işleyen kültürel ve teknolojik güçlerin bir sonucuydu. 1930'ların sonunda daha düşük ışık düzeylerinin kullanılabilmesi ve bir çekim içinde aydınlık ve karanlığın daha fazla kontrasını elde etmek anlamına gelen daha hızlı film geliştirildi. Bu ve buna benzer teknolojik etmenlerin sonucu olarak Orson Welles ve Greg

1 Paul Schrader, "Notes on Film Noir," *Film Comment* 8 (İlkbahar 1972), s. 8.

2 *Film noir* konusunda çok şey yazılmıştır. Ama Schrader'in yazısı hala en iyisidir. Diğer önemli metinler ise şunlardır: *Film Comment*'in *noir*'e ayrılan Kasım-Aralık 1974 sayısı; Larry Gross, "Film Après Noir," *Film Comment* 12 (Temmuz-Ağustos 1976), s. 44-49; Charles Higham ve Joel Greenberg, *Hollywood in the Forties* (New York: Paperback Library, 1970), s. 19-55; J. A. Place ve L. S. Peterson, "Some Visual Motifs of Film Noir," *Film Comment* 10 (Ocak-Şubat 1974), *Movies and Methods* I'de yeniden yayımlandı, s. 325-38; Robert G. Porfirio, "No Way Out: Existential Motifs in the Film Noir," *Sight and Sound* 45 (Sonbahar 1976), s. 212-17; John Tuska, *The Detective in Hollywood* (Garden City, N.Y.: Doubleday, 1978), s. 339-42. Alan Silver ve Elizabeth Ward, *Film Noir: An Encyclopedic Reference to the American Style* (Woodstock, N.Y.: Overlook Press, 1979); Der. E. Ann Kaplan, *Women in Film Noir* (London: BFI Publishing, 1980). Titizlikle hazırlanmış bir filmografi katalogu için bak. John S. Whitney, "A Filmography of Film Noir," *Journal of Popular Film* 5 (1976), s. 321-71. *Noir*'deki teknolojik değişimlerin arkaplanı için bak. Barry Salt, "Film Style and Technology in the Thirties," *Film Quarterly* 30 (Sonbahar 1976), s. 19-32, ve "Film Style and Technology in the Forties," Film Quarterly 31 (Sonbahar 1977), s. 46-57.

Toland *noir* stilinin temel özelliği haline gelen yoğun gölgeli ve derin odaklı uzamı yaratabildi. Bu sayede yalnızca yeni ışık olanaklarından yararlanmakla kalmayıp Alman Dışavuruculuğu'nun ve bu akımın ışık ve gölge kullanımının artık büyük ölçüde kullanılmayan biçimlerini kullanmak için 1930'lar öncesine uzandılar.* Sonuç özel bir ışık stilinin yeniden devreye sokulmasıydı. 1930'larda yaygın olan parlak, aydınlık ve yüzeyel odak** (Alman stilinin ve Joseph von Sternberg'in filmlerinin mirascısı olan Universal korku filmleri gibi birkaç istisna dışında) 1930'ların erkek kahramanına kırılgan, evham yüklü bir nitelik kazandırma gibi, ışık ve gölgenin daha derin etkisini ve derin odağı kullanma olanağı verdi.

Welles'in mizanseninin biçimsel nitelikleri, filmin anlatı gücünün köklü görünümleri olarak varolur. *Citizen Kane* muamma bir kişiliği anlama girişimi ve böylesi bir girişimin imkansızlığını kanıtlama denemesidir. Önplandan arkaplana doğru çekimdeki birçok ayrıntının göründüğü alan derinliği ile bu ayrıntıları kapatan yoğun karanlığın kombinasyonu bir gerilim yaratır. İzleyici bir ayrıntıyı görür ama daha fazlasını görmeyi ister; filmin içinde izleyicinin yerine geçen her bir şey ana karakter hakkında kısmi bilgi sağlar ve izleyici hala daha fazlasını görmeyi ister. Sonuç, izleyici ile karakteri kurmaca içinde daha çok yalnız ya da tatmin edilmemiş bırakmak ya da Kane'in gizemi ve tecrit duygusu ile doldurmaktır.

Citizen Kane Amerikan sinemasının görsel ve anlatısal geleneklerini değiştirdi. Filmin mizanseninin karanlık oluşu, yapılışından hemen sonraki dönemde, Hollywood filmlerinin çoğunu, özellikle de dedektifleri, gangsterleri ve şirret kadınların şehveti ve cinselliğinin baskısı altındaki orta sınıf erkekleri içeren filmleri biçimlendirmeye başladı. En önemli yıllar 1944 ve 1945'ti. Edward Dmytryk 1944'te *Murder My Sweet*'i (Öldür Sevgilim - *Citizen Kane*'in yapıldığı stüdyo olan RKO için) yaptı. Film, Raymond Chandler'ın *Farewell My Lovely*

* Sinema tarihi asla basit değildir. Toland 1940'ta John Ford'un *The Grapes of Wrath* (Gazap Üzümleri) ve *The Long Voyage Home* filmlerinde görüntü yönetmenliği yaptı. Daha sonra *Citizen Kane*'de geliştirilecek olan görsel stratejilerin çoğu bu filmlerde, özellikle de ikincisinde görülebilir, bu filmler tatmin edici olmaktan çok uzak olsalar da. Teknoloji ve anlatıyı birleştiren Orson Welles olmuştur.

** Yüzeyel odak (shallow focus): Genellikle izleyicinin dikkatini özneye ya da aksiyona çekmek için bir yüzeyel odak düzlemi yaratmak amacıyla yüzeyel alan derinliğini kullanma tekniği. (Ç.N.)

(Hoşçakal Canım) adlı yapıtından sinemaya uyarlandı. Billy Wilder ise 1945'te *Double İndemnity*'yi (Çifte Tazminat - Paramonut için) yaptı. Bu filmin senaryosunu da Chandler, James M. Cain'in bir romanından yola çıkarak yazdı. Bu filmler, Robert Aldrich'in *Kiss Me Deadly*'siyle (1956) sürecek ve bu akımı başlatan kişiye (Welles) en yaraşır biçimde *Touch of Evil*'de (Bitmeyen Balayı - 1958) zirvesine varacak olan bir dönemi başlatan *film noir*'ın ana konularını ve biçimsel yapılarını ortaya koydu.

1940'lı ve 1950'li yıllar boyunca *film noir,* net algılama ve güvenli yaşamayı engelleyen kent ortamında yaşayan -ya da sinen- şirret kadınlar, farklı farklı gangsterler ve dedektifler ile zayıf/sıradan insanda görülen yalnızlık, baskı, klostrofobi ile duygusal ve fiziksel vahşete dayalı temel temalar üzerinde durdu. Bu durumlar ve arkaplanlar üzerinde öylesine ısrarla duruldu ki, bunlar bilindışı da olsa, kültürün kendini görme tarzındaki kimi köklü değişimlere yol açmış olmalıdır. *Film noir,* çoğu eleştirmenin öne sürdüğü gibi, izleyicinin sessizce ve edilgin olarak kendi korkusunun imgelerine sadece rıza gösterdiği oldukça yaygın savaş-sonrası depresyonunu mu yansıtıyordu? Belki de bu tür, kültürün kısmen daha bildik ve sınırlı acımasızlıkların ve çaresizliklerin sunumları aracılığıyla ilgilenmek zorunda kaldığı, oldukça derinden hissedilen bir vahşiliğin, faşizmin derin travmasına bir tepkiydi. Belki de kötü yola düşmüş *noir* kadını, geri dönen askerlerin geride bıraktıkları sevgililerinin kendilerini aldatmakla meşgul olduklarına dair korkularına bir yanıttı. (*Blue Dahlia* (1946) doğrudan bu korkuları işler.) Belki de bu kadın, özellikle kültürde ve bu kültürün savaş-sonrası filmlerinde yaygın olan kadın düşmanlığının çok genel bir sunumuna ya da "normal" evcimenliğin sınırlarından kendini kurtarabilmiş kadınların şahsında bu kadın düşmanlığına diyalektik bir tepkiydi.[1]

Noir'in dışavurum biçimlerinin ve karakter özelliklerinin hiçbiri yeni değildi. *Noir*'ın karanlık, iç karartıcı ışığının kökeni Alman Dışavurumculuğu'ndadır. Tehlikeli kadının kökleri 1920'lerin vamp kadınında ve Joseph von Sternberg'in Marlene Dietrich için yarattığı kişiliktedir. *Noir* erkeğinin kökleri ise Fritz Lang'ın *M*'indeki Peter Lorre karakterinde, Sternberg'in *The Blue Angel*'ındaki (Mavi Melek) Profe-

1 *Women in Film Noir* (Der. Ann Kaplan) bu önemli türsel sorunun birçok yanını inceleyen yazılar içerir.

sör Rathaus'da, Carne ve Prevert'in *Le Jour se lève*'sindeki (Gün Doğuyor) Jean Gabin'in canlandırdığı François'de, ayrıca 1930'ların başındaki gangster filmlerindedir. Karanlığın bu figürlerinin 1940'larda son derece güçlü oluşu ve kolayca kabul edilmeleri, kesinlikle daha önce belirtilen ideolojik değişime işaret eder ama bu değişim geçiciydi. *Noir* stili ve temaları 1950'lerin ortasında yavaşça ortadan kalktı. En bilinçli iki örnek olan *Kiss Me Deadly* ve *Touch of Evil,* doruğa varıp geri çekilmeye işaret eder. Bu filmler daha önceki uygulayıcıların yapamadığı tarzda noir'ın biçimsel özelliklerini kabul ederek sinemasal gerçekliğin benimsenmiş geleneklerinin ötesine geçen, tuzağa düşme ve tecritin öznel görünümleri haline gelen ve kökenleri stüdyo setlerinden çok gerçek dünyada olan acımasız, abartılı dünyalar yarattılar. Karakterleri delilik derecesinde tuhaftırlar ve *noir* evreninde yaşayanların çoğunda olan histeriyi olağanüstü bir derinlikle sunarlar. Onlar türün zirvesidir veya belki de türün son perdesidir.

Siyah-beyaz görüntülemenin (cinematography) ortadan kalkarak yerini renkli görüntülemeye bırakmasının *noir*'ın geri çekilişine katkıda bulunduğu öne sürülmüştür ama muhtemelen türün geleneklerinin geçerliliği kalmamıştı ve dahası ideolojik değişimler, türü oluşturan filmlerde bir değişimi gerektirmişti. 1940'lardaki *noir*'in gözde teması olan mahvolmuş burjuva bireyin yerini 1950'lerde sıkışmış, tehdit altındaki ama muzaffer burjuva bireyi aldı. 1950'lerin gerilimleri 1940'lardakinden farklı bir tanımlamayı gerektirdi; (1980'lerde yeniden ortaya çıkacak bir olgu olan) yeniden güven ve onama, korkuların ve belirsizliklerin güçlendirilmesinden daha önemli hale geldi. Örneğin anti-komünizm *noir* filmlerinde, Samuel Fuller'in *Pickup on South Street*'i (1953) gibi, nadiren işlendi ama bu ve benzeri soğuk savaş konuları teknoloji, ordu ya da kahramanca girişimin dış tehditleri geri püskürttüğü bilim-kurguda daha rahatlatıcı biçimde ele alındı. Gerginlik, karamsarlık ve tecrit 1960'larda ve 1970'lerin başında uygun konular haline geldi ve genç sinemacılar yeni sinemasal biçimleri araştırırken, *noir*'in düzensiz de olsa geri dönüşüne tanık olundu.

Film noir'ın en önemli döneminin ardından ve *noir*'ın yeniden canlanışından(*Night Moves* bu dönemin önemli bir ürünüdür) önce yapılan *Mickey One* kendisinden önce gelen *noir* filmlerinin anlatı yapısını yeniden değerlendiren, 1970'lerin paranoya filmlerini haber veren öncü bir tür filmidir. 1940'ların *noir*'ı tuzağa düşme, tecrit ve moral kaosdan

oluşan bir dünyaya, genellikle (bu dünyaya) tek bir karakterin bakış açısından odaklandı. Ancak birinci tekil şahıs anlatısı denemelerine ve *noir* evreninin içindeki tecrite rağmen, filmlerin öykü anlatma yapıları gelenekseldi. Olay örgüsü karmaşık olabilmiştir (*The Big Sleep*'deki (Büyük Uyku) cinayetlerden birini kimin işlediğini bulmak hala zordur), ama filmlerin biçimleri, temel açıklayıcı stili izleyerek, izleyiciye nedensel olaylar silsilesiyle yönelir. *Mickey One* nedenselliği kırar, motivasyonları önler ve izleyiciyi yalnızca ana karakterin gözlemine yöneltmez, aynı zamanda izleyiciyi onun algılamasını paylaşmaya zorlar. Bu algılama karmaşık, aşırı paranoid, zigzaglı ve parçalanmış üslup nedeniyle dünyayı idrak edemeyen bir algılamadır. *Noir* dünyası içselleştirilir ve karakterin gördüğü tarzda görülür ama onun gözlerinden değil, duyarlığından.

Anlatılan öykü 1940'ların çoğu *noir* filminin öyküsünden daha basittir: Mickey (Warren Beatty)* Detroit'te ayak takımının devam ettiği ikinci sınıf bir gece klübünde komedyenlik yapar. Karıştığı bir olay nedeniyle kaçar, Chicago'ya gelir ve bir serseri gibi yaşar. Bir gece klübünün sahibini etkiler (Hurd Hatfield oldukça garip bir roldedir, aynı anda hem tehditkar hem de dostçadır: Xanadu adlı klüp, Welles'in *Citizen Kane*'ine açık bir saygı göstergesidir) ve klübün sahibi hesapların kontrolünü ona verir. Chicago'nun suç bölgesindeki bir kavgada kötü yaralanır, kendisini kovalayanın kim olduğunu anlayamaz, paranoyasının hiç değişmeyeceğini zanneder, açık, incinebilir ama yine de özgürleşme duygusuyla tekrar yollara düşer. Öykünün anlatımı bu enformasyonu dolaylı yoldan verir. Öykünün enformasyonu veriş tarzı daldan dala sıçrama biçimindedir ve öylesine bağlantısız ve grotesk görüntüler kullanılır ki (filmin keskin siyah ve gri görüntülerini Ghislain Cloquet çekti ve Aram Avakian kurguladı), izleyici anlaşılmaz ve parçalanmış algılama ile buna eşlik eden gerginlikten öyküdeki karakter kadar etkilenebilir. Bu, izleyicinin geleneksel bir anlatıyı izlerken ara sıra ortaya çıkan bir deneyim olan duygularını karaktere teslim etme anlamında karakterle özdeşleştiğini söylemek değil, daha doğrusu, izleyicin yaşadığı uzaklık ve karmaşa duygusu, izleyicinin kurmaca içindeki karakterinkine benzer biçimde algılamasını sağladığını

* Önemli oyuncuların ya da bilinmelerinin önemli olduğu oyuncuların adları parantez içinde verilecektir. Her filmdeki karakterlerin tam listesi için kitabın sonundaki *Filmografi*'ye bakınız.

söylemektir. Örneğin jenerik sekansı görünüşte bağlantısız bir dizi gerçeküstü görüntüden oluşur: Mickey yakası kalkık bir palto ve şapka ile bir saunada oturur; arkasındaki bir grup havlulu şişman adam ona bakar ve güler (birinin silahı vardır). Mickey ve bir kız havuzda dipten yüzerler. Bir arabanın motor kaputu üzerine oturmuş bir kızın yüzü silecekler çalışırken ön cama bastırılır. Mickey ile kızın, arkalarında bir adam dövülürken derin odakta seviştiklerini görürüz. Mickey kendisine bağıran bir adamdan karanlığa doğru kaçarken sekans biter: "Onlardan gizlenebileceğin bir yer yok. Sen bir hayvan olmalısın." Bunları Mickey'in bir vagonda uzanıp kimlik kartlarını yakışının bir dizi çekimi izler.

Filmin ortalarında bu sekans, Penn adına neredeyse büyük bir başarısızlıkla, bir geriye dönüş (flashback) içinde açıklanır. Mickey sevgilisine geçmişinden bahseder; geriye dönüş gangsterlere olan borçlarını açıklayan eski patronu Ruby Lapp'ı (yaşlı ve şişman Franchot Tane) gösterir. Mickey panik içinde kaçar ve Ruby'nin onun arkasından bağırışı tekrarlanır: "Sen bir hayvan olmalısın." Bu, geleneksel anlatının işleyişinin tersine dönme anıdır. Karakterin geçmişi açıklanır ve şimdiki zamanı -yaşadığı aşk- melodramatik terimlerle sunulur (her ne kadar geriye dönüşteki görüntüler garip ve tehditkar bir varlığı akla getirse de, Ruby'nin Mickey'i, kancalara asılı et parçalarının bir arkaplan sağladığı bir et dolabının içinde uyarır). Belki de birçok riske giren bir filmi yalnızca tek bir anlatıyı içerdiği için eleştirmek haksızlıktır. Ancak Penn bir melodramcı, dramatik aşırılığa varan duyguların yaratıcısıdır ve bu özelliği ile açıkça Amerikan sinemasının büyük geleneği içinde yeralır. *Mickey One*'da Penn ucuz duyguların melodramatik rahatlığına karşı koymaya, onların içine girmeye ve ardından onları uzaklaştırmaya çalışır.[1] Romantik ara fasıl, neredeyse karakteri başka türlü kuşatan ve yansıtan sarsıcı (ve karakterin kendisi için bir sığınak olarak tasarlanmış) dünya, Mickey'in bulaştığı ama gördüğünden de ayrı olan bir dünya karşısında bir ferahlama olarak ortaya çıkar.

Filmin yapısı bu bakışı korur. Mickey'in Chicago'da dolaşmasına tehdit ve provokasyon damgasını vurur: bir otomobil hurdalığında (Penn'in *The Chase*'de ve *Bonnie and Clyde*'da da kullandığı gözde imgesi) bir vinç tarafından kovalanır, bu arada polis, araba pres ciha-

1 Wood, *Arthur Penn*, s. 44-45.

zında işlenen bir cinayetin tatbikatını yapar. Vincin alt ve üst açıdan çekimleri, sahneyi Mickey'in korkularının bir yansımasına, açık ve amaçlı tehdide çevirir. Hurdalıkta garip bir Doğulu tip ona seslenir. Bu kişi filmin birçok yerinde ortaya çıkar, sonunda da kendini hurdalığın dışında kendini-imha makinası yaratan bir sanatçı olarak açığa vurur (edebi bir biçim içinde can sıkıcı ama görsel olarak etkili bir simgecilik). Mekanı işleten adam güçlükle konuşur ve filmde tekrar tekrar ortaya çıkan sözcükleri acıyla kekeler: "Tanrı'dan hiç haber var mı?" Sözcükler o dönemde revaçta olan dinsel endişeyi akla getirir ama sözcüklerin ironisi ve Mickey'in yalnızlığı ve korkularıyla ilişkisindeki keskinliği/isabetliliği inkar edilemez.

Yalnızlık ve korku Mickey için filmin başından sonuna kendisinin görüntülerinde açık hale gelir. Özellikle de Mickey'in dünyayı nasıl net bir biçimde algıladığını gösteren bir sekans onu yansıtır ve sarmalar. Otomobil hurdalığından kaçar ve kaçarken alevler içinde yanan bir otomobili seyretmek için döner. Kamera onun arkasına yerleştirilmiştir ve yangından sahnenin soluna doğru giderken Mickey'in başka bir görüntüsüne zincirleme geçiş yapılır, artık sahnenin sağında ve çerçevenin arkasına doğrudur, sanki yangının içindeymiş gibi kameraya doğru yürür ve şişeden içki içer. Bu görüntüler öylesine ekonomik olarak kurgulanır ki sanki Mickey yangının içinde kendisini görüyormuş gibi görünür. Üst üste bindirilen görüntüler silinmeye başlarken zincirleme ile bunların altına üçüncü bir görüntü yerleştirilir. Bu çekim Mickey'i vitrinlerin önünden geçerken gösterir, görüntüsü camlarda yansır. Bir an için Mickey'in o anda üç -aslında dört- görüntüsü vardır. Tüm sekans yalnızca yaklaşık on üç saniye sürer ama bu süre karakterin parçalanmış ve içsel doğasını göstermeye yeter. Böylesi bir sinemasal hüner ve yönetmenin ne istediğini bilmesi, sinemasal gelenekl erin nasıl kullanılabileceğini ve güçlendirilebileceğini ve algılamayı artırmanın öğeleri olarak yenilenebileceğini gösterir. Zincirleme geleneksel olarak zamanda ve/veya mekanda bir değişimi belirtmek için kullanılır. Ama bu sekansda basit geçiş (kesme) karakterin kendi kendine tuzağa düştüğünü anlatabilmek ve filmin görüntülerinin karakterin zihinsel durumunu yansıtma derecesini izleyiciye göstermek için ikinci dereceden önem taşır. Anlatının zaman ve mekanı, algılamaya tabi kılınır.

Mickey One ne istediğinin farkında olan bir filmdir ve ne istediğini bilme, kendini geri planda tutmanın geleneksel bir değer olduğu Ame-

rikan sinemasında içtenlikle istenen bir durum değildir. Geleneğin kırılmasının film üzerinde, izleyici üzerinde ve Penn'in üzerinde özgürleştirici bir etkisi vardır. Bir kurmaca olarak *Mickey One* (bir anlatı öncülü olarak yeterince basmakalıp ama Penn'in bu kurala kazandırdığı görsel yapı sayesinde güçlü bir biçimde yaratılmış olan) korkmuş ama sonunda korkusunu yenebilen ve hala bu tehdit edici ve tutarsız dünyada yaşamayı başarabilen bireyi kutlar. Filmin sonunda yenilmiş ve hala paranoid Mickey izleyicinin huzuruna çıkar. Çalmak için piyanonun başına oturduğunda kamera onu Chicago'nun göl kıyısındaki silüetinin ortasında korunmasız, incinebilir ama hiç bir şey çalmadığını göstermek için geri çekilir. Bu final Penn'in filmlerindeki en özgürleştirici an, ana karakterin ölmeyip çaresiz kaldığı ya da güvenli bir yuva ortamına döndüğünde yaşanan nadir bir örnektir. Bunda, yani Amerikalı yönetmenin kendisini incinebilir bir konuma yerleştirmesinde ve dönemin sinemasal geleneklerine karşı çıkmasında alegorik bir şeyler olduğundan şüpheleniyorum. Penn filmi inkar ederek sinemada kaldı, filmden öğrendiklerini unuttu ve kendisini oldukça hızlı bir biçimde ticari sinemanın kalıpları içine yerleştirdi, on yılın (1960'lar) en etkili filmini yapması üç yıl sürdü.

Mickey One'ı izleyen filmler, bu filme doğrudan çok az şey borçludur. Aram Avakian'ın keskin, akıcı kurgusunun yerini Dede Allen'ın zaman zaman aritmik olsa da daha tutarlı kurgu stili almıştır. Dede Allen'ın stili, *Mickey One*'daki kurguya damgasını vuran ayrıştırmalara (dissociation) karşıt olarak, imge içindeki aksiyona, hızlı ve dinamik birlikteliklere (association) bağlıdır. Avakian'ın stili yine Coppola'nın Richard Lester'ın *A Hard Day's Night* ve *The Knack* adlı yapıtlarından uyarladığı bir gençlik filmi olan *You're a Big Boy Now*'ın (1967) kurgusunda da görülebilir ve bir "peep shop"da (küçük bir delikten gözetleme yapılan yer) geçen bir sekans, *Mickey One*'daki bir sekans ile neredeyse özdeştir. *Mickey One*'ın öznel yoğunluğunun, yani içsel korkunun filmin gergin oransızlığından büyük ölçüde sorumlu olan dış dünya üzerine yansıtılmasının yerini daha anlaşılır yarı-tarihsel ve politik güçler alır: *The Chase*'deki Güneyli gericilik, *Bonnie and Clyde*'daki toplumsal düzene karşı isyan, *Alice's Restaurant*'daki orta sınıf düzenine yönelik tehdit, *Little Big Man*'deki Kızılderililer'e yönelik Beyaz zulmü. Ancak *Mickey One* önemli bir belge olduğu kadar merak ve heyecan uyandıran bir filmdir de. Fransızların anlatım dene-

meleri, geleneksel Amerikan sinemasına karşıttı ve bunları kabul eden eleştirmen ve izleyici bunları Penn'in filminde olduğundan daha sakince ve açık olmayan biçimde anlamak zorundaydı. Ancak bunlar anlaşıldı ve *Mickey One,* Penn ve kendisini izleyen Amerikalı yönetmenler için bir tür yol gösterici işaret direği olarak etkili olmuştur.

Penn'in filmleri, bir yönelim ve kontrol sınırını (bu kontrolün ne kadar yanılsatıcı ya da geçici olduğu önemli değil) varsaymaya, ben'in dünya içinde kendisini korumasına yönelik umutsuz bir gereksinimle, baskı ve dayanma gücü (vitality) arasındaki gerilimle damgalanır. *Mickey One* bu gerilimi imalı bir biçimde ifade eder, yanısıra bireyin dayanmasının ve bu gerilimin çözülmesinin bir yolunu gösterir. Ancak önemli filmlerinde, en azından *Four Friends, Target* ve *Dead of Winter*'a kadar, Penn çözülmeye, uzlaşmaya ve hatta tahammüle izin vermez. Bütün filmlerinde, kaçınılmaz olarak gördüğü baskıcı düzenden çok başka politik ve toplumsal olasılıkların olduğunu göstermek için özgürleşim, hayatta kalma ve seçeneklere olanak sağlamak için tamamen 'gerçekçi' (belki de karamsar) gelenekleri benimser. Bu, gerilim filmlerinin biçimlerinde de vardır. Her ne kadar *Mickey One*'dan sonra Penn açık, deneysel anlatı biçimlerinden vazgeçse de, bunların sunduğu fırsatları bütünüyle unutamaz, böylelikle filmlerinin melodramatik yapılarının yerini, sık sık bir yabancılaştırma öğesi, hem filmin kendisine hem de varolan film türlerine gösterilen tepkilere verilen dikkat alır. Penn'in kurmaca dünyalarındaki karakterler gibi, bu dünyaların filmsel inşaları da, benimsenmiş anlatı tekniklerinin otoritesi ve geleneklerinden kendisini özgürleştirmeye engeldir ve tıpkı filmlerin karakterlerinin toplumsal düzene teslim olmaya zorlanmaları gibi, sonunda yalnız bu prosedürlere teslim olmalarına olanak sağlar.

Bonnie and Clyde bütün bu gerilimlerin ve karşıtlıkların tam olarak ve çarpıcı biçimde sergilendiği bir filmdir. Farklı başarı düzeylerinde film yapısal bir bütünlük sağlamaya çalışmış, toplumsal bir olgu haline gelmiş ve yapılmasını izleyen dönemde filmler ve yönetmenler üzerinde büyük bir etkide bulunmuştur. Ayrıntılarında gerçekçi ve açık görünen ama gerçekte hayli güdümleyici olan film, izleyici ile ana karakterler arasında dikkatle ve ağır ağır bir ilişki kurar, üstelik de bunu yaptığını gizlemez. *Bonnie and Clyde* bilinçli bir mit-oluşturma filmidir ve bu bilinçliliği aynı anda hem kurmacanın içine hem de dışına doğru genişletir. İzleyiciden karakterlere hayranlık ve sempati

duyması, yaşadıkları yaşamdan keyif alması, canlı kalmalarından korku duyması ve aynı zamanda da onların yaşamdan da büyük -bir kurmaca alan içindeki kurmaca varlıklar- olduklarını anlaması istenir. Film bir taklit arzusu yaratır; karakterleri taklit edilmek için kendilerinin bir versiyonunu yaratmaya çalışırlar. *Bonnie and Clyde*'ın yansıttığı ve günümüze uyarladığı bir tür olan geleneksel gangster filmindeki karakterler -*Little Caesar*'daki (Küçük Sezar) Rico, *Scarface*'deki Tony Camonte- gibi, Bonnie ve Clyde da kendilerinin nasıl göründükleri ve dünyaya nasıl baktıkları ile ilgilenirler. Birbirlerinin fotoğraflarını çekip bunları gazetelere gönderirler. Bonnie'nin kendi kahramanlıkları hakkındaki edebi değer taşımayan şiiri Clyde'ı öylesine heyecanlandırır ki, Clyde cinsel gücüne yeniden kavuşur (filmdeki iktidarsızlık motifi, penisin yerini silahın alması, cinsel egemenlikten çok şiddet temeline dayalı erkeksi kuralın yerleşmesi, yerini almanın önemli bir imgesi olarak hala kullanılan açık ve ilginç olmayan bir motifdir). İlk dönem gangsterlerinin kendilerini öne çıkarma ve kendi efsanelerini yaratma girişimleri, gururlarının başka bir göstergesi olarak soğuk ve küçük düşürücü görülürdü ve izleyici türün ilk döneminde bile bilirdi ki, bu onların düşüşlerini de beraberinde getirecektir. Ancak *Bonnie and Clyde*'da izleyicinin anlatılanları soğuk karşılamasına izin verilmez ve daha çok karakterlerin kahramanlıkları ve şöhretlerinden aldıkları hazzı paylaşması talep edilir. Yıllar geçtikçe gangster filmleri, gururlarının yenilgilerine yol açacağı bilgisinden gelen haz olgusunu değiştirmiştir. Bu nedenle Penn gelenek ve revizyon, beklenti ve arzu ile oynayarak izleyicinin fantastik, arzu edilen ya da lanetli olarak bilinen dünyadan haz almasını sağlar.

Anlatı içinde ortaya çıkan mit-oluşturma, bizzat anlatının desteklediği mit-oluşturma ile ikiye katlanır. İzleyici her iki süreç konusunda da, bunlara verdiği tepkiler gibi, imtiyazlı kılınır ve Penn filmde bu olguya büyük önem verir. İlk cinayetlerini işledikten sonra Bonnie ve Clyde saklanmak için bir sinemaya girerler. İzledikleri film *Golddiggers of 1933* ve filmin "We're in the Money" sekansıdır. Bu sekans onların ilk başarılı banka soygunuyla ironik bir paralellik gösterir. İzledikleri filmdeki insanlar kısa bir şarkılı oyun izleyen izleyiciler arasındadır. Bundan dolayı *Bonnie and Clyde*'ın izleyicisi, içinde karakterlerin bir film izlediği bir filmi izleme konumsa yerleştirilir. İlginç bir biçmide o izledikleri filmin içindeki karakterler de kısa şarkılı bir oyun

izlerler. Bu kısa şarkılı gösteri ana filmdeki olayları yorumlar ve öyle bir anda filme dahil edilir ki ana filmdeki olayların olduğunu kastedilir. Penn izleyicisini hiçbir yerde Godard tarzında kurmacadan yola çıkıp film anlatısının doğası üzerine spekülasyon yapmaya zorlama niyeti taşımadığından, izleyicinin bu yabancılaştırma aygıtı üzerinde durmasına izin vermez. Yine de filme katılım düzeyleri net bir biçimde belirlenir ve oradan gözlenmesi gerekir. Kimi düzeylerde izleyici bir film izlediği gerçeğinin ve aynı zamanda da filme duygusal katılıma davet edildiğinin farkında olmaya zorlanır. Duygusal katılıma, katılmama uyarısıyla karşı çıkılır. Sonunda Jack Shadoian'ın belirttiği gibi, izleyici kendi duygularını gözlemeye itilir.[1] Filmdeki bakış açılarının karmaşıklığı, film ile izleyici arasında kurulan ilişkide ve filmin algılanışında çatışmalara yol açar. Her ne kadar bu çatışmalar, Hitchcock'un sinemasında olduğu gibi bir moral yapının idrakine zorlamasa da (tersine bunlar izleyicinin moral yapıyı sorgulamasını sağlar), kurmacalar ve sonuçlarıyla ilgilenme üzerine bir yaklaşım sunarlar.

Filmin açılış sekansı hemen çatışan bakış açılarını sunar. Karakterlerin eski fotoğraflarının ve basılmış yaşam öykülerinin bulunduğu jenerik sekansı, bir fotoğraf makinasının deklanşörünün sesi ve jenerik yazılarının grafik düzenlenimiyle desteklenmiş bir meraklanmayı, bir mesafeyi yaratır. Harfler perdede kırmızıya döner, bu izleyicinin gelmekte olduğunu bildiği şiddetin uyarısıdır. (Filme kazandırılan önceden bilme efekti görmezden gelinemez. *Bonnie and Clyde*'ın gösterimi öylesine tartışma konusu olmuştu ki, sonucu bilmeden sadece beklenti içinde filmi görmeye gitmiş çok az insan olabilmiştir. Önceden bilme olmasa bile, kırmızı evrensel bir tehlike işaretidir ve kırmızıdan nötral bir renge zincirleme geçiş devamlılığı keser ve rahatsızlık yaratır.)[2] Jenerik yazıları, filmin ilk çekimiyle şiddetlendirilen bir çatışma yaratır: Bonnie'nin dudaklarının aşırı yakın-çekimi. Normal olarak bir filmin ilk çekimi bir tanıtma çekimidir (establishing shot), izleyiciyi karakterlerin içinde yer aldığı/yaşadığı sınırlı uzama/mekana yerleş-

1 Jack Shadoian, *Dreams and Dead Ends: The American Gangster/Crime Film* (Cambirdge, Mass.: MIT Press, 1977), s. 288, 303-4. Shadoian'ın bu farkında oluşu onaylamadığını belirtilmelidir.

2 John G. Cawelti, "The Artistic Power of Bonnie and Clyde," *Focus on Bonnie and Clyde* içinde, der. Cawelti (Englewood Cliffs, N. J.: Prentice-Hall, 1973) s. 57. Cawelti'nin yazısı bu film üzerine çok önemli bir makaledir ve burada tartışılanlarla bazı paralellikler taşır.

tirir, böylelikle yönetmen bu sınırlı uzam içinde kurgulama modeline başlayabilir. Burada *Mickey One*'ın parçalara ayrılmış açılışında olduğu gibi, ne uzamsal koordinatlar ne de karakterlerin kendileri sunulur.

Clyde rolündeki Warren Beaty'nin bir fotoğrafından zincirleme yapılan Bonnie'nin dudaklarının aşırı yakın çekimi, Bonnie'nin aynadaki görüntüsünü vermek için açılır. Bunu yatağında uzandığını, yatağın kenarına vurduğunu, odada öfke ile dolaştığını gösteren bir dizi kısa çekim izler. Kurgu hızlı ve aritmiktir; çekimlerin çoğu içlerinde gördüğümüz fiziksel eylem bitmeden önce kesilir. Kısa bir zaman içinde bir mekan ve pek tanımlanmamış bir karakter sunulur. John Cawelti mükemmel bir biçimde filmin görsel çözümlemesini yaparken, açılışın Bonnie'nin hapsedilmiş duyarlılığını verdiğini ve Bonnie'nin ani hareketlerinin kesinlikle yaşadığı hayal kırıklığının ve tuzağa düşmüşlük duygusunun işareti olduğunu belirtir.[1] Dahası bu çekimler izleyiciye, karaktere biraz karışık olsa da yakın bir ilgi duyma duygusu verir. *Bonnie and Clyde*'da zaman kaybına ve izleyici ile karakterler arasında mesafe oluşumuna izin verilmez. İzleyici daha Bonnie'nin kim ve ne olduğunu anlamaya çalışırken Clyde devreye sokulur. Clyde ilk olarak izleyici tarafından, Bonnie'nin odada dolaşıp giyinmesinin ortasında araya sokulan bir çekimle sokakta görülür. Bonnie pencereden hemen onu farkeder ve Clyde'ın bir sonraki çekimi Bonnie'nin öznel (bakış) açısındandır. Kadının "Hey sen annemin arabasına ne yapıyorsun?" sorusuna yanıt verirken onunla gözgöze gelir. Clyde'ın pencereye göz atışı, Amerikan sinemasının temel yapısal ilkesi olan kesme formatı içinde onun kadın tarafından gözlenişine yanıt olan çekimi sağlar. Bu öylesine temel bir ilkedir ki bir miktar üzerinde durmayı hakeder.

Açı / karşı açı çekim (shot/reverse shot) tekniğine dair katı kuralın iki nedeninin olduğu varsayılmıştır: Birincisi, bu kolay ve kontrol edilebilir bir yapım (çekim) yöntemidir. Bu sayede her iki oyuncunun da en iyi oyunu seçilebilir ve kurgulanabilir; her iki oyuncunun da tüm sahnenin filme alınışında bulunması gerekmez. İkincisi, bir diyalog sahnesinin (gerçekte çok az çekimin 9 ile 15 saniye arasından uzun olduğu sesli dönemin başından 1950'lere kadar Amerikan sinemasındaki

1 John Cawelti, *a.g.e.*, s. 59-60. Filmdeki cinselliğe, özellikle de Clyde'ın iktidarsızlığının doğurduğu sempatiye yönelik başka bir görüş için bak. Wood, *Arthur Penn*, s. 84-86.

her sahnenin) hızlı kurgusunun ve öznel (bakış) açısındaki hızlı değişimlerin izleyicinin sıkılmasını önleyeceğine dair inançtı. Son zamanlarda derin ideolojik eğilimleri açığa vuran başka yorumlar da yapılmıştır. Bir karakterin diğerine bakışını bağlayan ve pürüzsüz devamlılık yanılsaması yaratan bir model içinde çok sayıda ayrı çekimin hızlı kurgusu, izleyiciyi nesnellikten uzak tutmanın bir yoludur. *Mickey One* gibi bir filmdeki kurgunun yarattığı parçalanmaya karşıt olarak kurulan bütünlük yanılsaması kurguyu görünmez kılar. İzleyici anlatı içinde gerçekleşen olaylara katılmaya zorlanır. Bakış filmin biçimsel yapısının ötesine ve "öykünün" içine, perdedeki olayların ve karakterlerin gerçekliğine yöneltilir. Açı / karşı açı çekimi özellikle izleyicinin karakterin kapalı uzamının ötesine geçmesine izin vermez. Onların bakışı hiçbir zaman dışarıya doğru kameraya/izleyiciye yönelmez (sinemadaki bütün gelenekler arasında en güçlü olanı budur; bir filmde karakter kamera ile göz ilişkisi kurmaz, eğer kurarsa bu, bir aracının varlığını, izleyici ve insanlar ve olaylar arasında duran mekanik, optik, estetik bir yapıyı görünür kılar). Bundan dolayı izleyici yokmuş gibi yapılır ama görülen -tamamen içinde yaşanılan, ifade edilen kapalı bir dünya- görmezden gelinemez. Daha da ötesi bu dünyanın sürekli açılışı ve kapanışı -bir karakter bakar ve izleyen çekimde diğer karakter onun bakışı yönünde yanıt verir- izleyiciyi bu dünyanın içine kapatır. Amerikan sinemasının kurgu yapısı bu nedenle olağanüstü bir karşıtlık üzerine temellenir. Hızla birbirine bağlanan birçok görüntü bir bütünlük ve tamlık yaratır; parçalar karmaşası parçaların yokluğu ve dahası biçimin yokluğu yanılsamasını üretir. İzleyici tam ve doğru olarak sunulan tamamen anlaşılır bir dünyayı izler.[1]

Bonnie and Clyde açı / karşı açı tekniğinin tam kullanımını gerçekleştirirken, eşzamanlı olarak da bu teknik üzerinde düşünür. Açılış sekansının hızlı kurgusu ilk bakışta geleneği reddetme gibi görünür. Bonnie'nin pencerenin dışındaki Clyde'ı gördüğü sırada, karakterlerin

1 Çekim süresine yönelik bir tartışma için bak. Barry Salt, "Statistical Analysis of Motion Picture," *Film Quarterly* 28 (Sonbahar 1974), s. 13-22. Daniel Dayan'ın yazısı, "The Tutor-Code of Classical Cinema," *Movies and Methods* I, içinde s. 439-51, açı/karşı açı çekiminin yapısı ve ideolojisine dair mükemmel bir tartışmadır. Aynı zamanda bak. Nick Browne, "The Spectator-in-the-Text: The Rhetoric of *Stagecoach*," *Film Quarterly* 29 (Winter 1975-76), s. 26-38, Nichols'un derlediği *Movies and Methods II*'da (Berkeley: Los Angeles, London, University of California Press: 1985), s. 459-75'te yeniden yayımlandı.

bakışının birbirine bağlanması tam da bu geleneği içerir. Film, içinde yer alan karakterlerinin birbirleriyle ilişkisi ve izleyicinin bu karakterlerle olan ilişkisiyle derinden ilgilidir, bu arada bu ilişkiyi sorgulayarak izleyicinin kimi düzeylerde bu bakış eyleminin farkında olmasını da sağlar. Filmde karakterlerin göz ilişkisi kurduğu anda, onlar hemen birbirlerine bağlanır ve filmin geri kalanında birbirlerinden ayrılmazlar. İzleyici de derhal onlara bağlanır ve filmin geri kalanında onlardan ayrılmasına nadiren izin verilir, ta ki sanki böylesi bir yakınlık nedeniyle cezalandırılıyorlarmış gibi, katilleri tarafından şiddet dolu bir biçimde öldürülüp birbirlerinden ayrılıncaya kadar.

Bonnie, Clyde ile karşılaşmak için merdivenlerden iner. Çekim, izleyicinin onun elbisesine bakmasını sağlayan alt açıdan yapılır, aynı zamanda da Bonnie rahatsız edici bir tilt* ile gösterilir. Bu kez kadın caddededir, ikili bir çekim içinde görüntülenirler ve güneşli, tenha bir caddede yürür ve konuşurlar. Kamera onlarla birlikte kayar ve onları çekimin (çerçevenin) içinde tutar. Onlar kasabadan yürüyerek ayrılırlarken kamera onları yakından görüntüler (görülen başka tek figür sandalyede oturmakta olan bir siyah adamdır ve filmin başından sonuna Penn sürekli olarak Bonnie ve Clyde'ı aralarında oy verme de olan vatandaşlık haklarından mahrumiyetle ilişkilendirir). Konuşurlar, kola içerler, Clyde ağzındaki kibrit çöpüyle oynar ve yasadışı işlerdeki cesaretiyle övünür. Bonnie onun silahını okşar ve "kullanması" için onu kışkırtarak baskılanmış cinsellik ile bunu yüceltme anlamına gelen fiziksel eylem gereksinimi arasındaki ilişkiyi akla getirir. Bu noktada Penn nihayet, Clyde bir dükkanı soymak için içeri girdiğinde caddenin uzun bir çekimine kesme yaparak az ya da çok bir geleneksel tanıtım (establishing) çekimi sunar. Bu çekim filmde 10 ile 15. dakikalar arasında yer alır ve jenerik sekansından bu yana ilk kez izleyici ile karakterler arasına biraz mesafe konur. Ama bu aykırı bir mesafedir. Mekansal bir ayrım vardır ama izleyici ile karakterler arasındaki bağ öylesine güçlü ve Clyde'ın soygunu başarıyla tamamlayıp tamamlayamayacağı konusundaki merak öylesine tahrik edicidir ki ayrılık istenmez. İkisinin cesareti ve şakalasması ile tamamen tecrit edilmişlikleri, izleyiciye duygusal alan bırakmamıştır. Kamera sonunda görsel

* Nijat Özön'ün Sinema ve TV Terimleri Sözlüğü'nde (TDK Yayınları, Ankara, 1981) düşey çevrinme diye karşılık verdiği tilt, kameranın aşağı-yukarı hareketidir. (Ç.N.)

uzamı sunduğunda, bu zorla araya girme olarak ortaya çıkar. Penn sanki bu yeni mesafenin istenmediğini anlamış gibi, Bonnie'nin arkasından bir çekim ile Clyde'ın dükkana girişini izleyen Bonnie'nin özneline kesme yapar. Bu çekimden, bütün izleyicilerin hissetmesi gereken duyguları yansıtır durumdaki Bonnie'nin kaygılı bakışının yakın çekimine kesme yapar ve böylece karakterlerin birbirleriyle ve izleyicinin de karakterlerle ilişkisini yeniden kurar.

Bu noktadan itibaren karakterler ile izleyicinin arasındaki ilişkinin zayıflamasına izin verilmez. Ara sıra bir karakter ya da diğeri daha sempatik olur. Filmin başlarında Bonnie, Clyde'ın iktidarsızlığı ile alay ettiği için sempatiler Clyde'a yönelir; daha sonra ise sempatiler yalnızlığını gördüğümüz Bonnie'ye yönelir. Ama bu örneklerin her birinde yan tutma yalnızca geçicidir. Bonnie ile Clyde'ın birbirine bağlılığı izleyicinin de eşit düzeyde onlara bağlanmasını sağlar. Filmin şiddeti -ve oldukça ölçülü ilerlemesi- kadar ünlenmelerine yönelik tehditler de artarken giderek kendi dünyalarından koparlar. Ve bu tam anlamıyla, izleyicinin onlara bağlanması ile filmin mit-oluşturma mekanizmasının işlemesine yardım eden onların giderek artan tecrit olmuşluklarının birleşimidir. İçinde yaşadıkları toplumun sınırlamalarından, bu toplumun ekonomik ve duygusal sınırlamalarından kurtulma gereksinimi, özgür oluşlarından aldıkları haz, özgürlüklerinin hassas oluşu ve bunun yarattığı korkular ve sempatiler, nihayetinde kimi temel toplumsal, psikolojik ve kültürel arzular ile gerilimlerin vekili haline gelen karakterleri oluşturan bir duygular kompleksini ortaya çıkarır.

Ama burada filmin kusuru yatar. Güdümleme çok ama çok kolay başarılır; izleyici çok kolay tepki verir. Düşündürücü nitelikler, Penn'in izleyicinin kendi tepkilerini değerlendirmesini sağlama aygıtları yeterince işlemez. Mit-oluşturma süreci göründüğü kadar kontrollü değildir; filmin söylemini ifade eden ses yeterince net değildir. Çok sayıda soru ortaya çıkar. Neden izleyici duygularını bu iki karaktere yöneltir ve kendi arzularının ve korkularının yerine onları geçirir? Neden izleyici onların kahramanlıklarından, dayanıklılıklarından, yalnızca vahşice saldırılarından haz alır? Filmdeki düşmanlar kimlerdir? Neden onlar kazanır? Neden izleyici onların vahşice öldürülmelerini izleyerek kaybeder? Amerikan sinemasında kahramanlık geleneksel olarak ezici eşitsizlik ve zorluğun üstesinden gelebilen bireyi



Clyde (Warren Beatty) bir soygun esnasında saldırıya uğruyor. Bonniede (Faye Dunaway) onu seyrediyor.

gösterir. Kahraman kaybederse, mücadelesi (tabii kahramanca mücadele eden bir erkeğin olduğu bazı romantik melodramlar hariç) düşmanlarının zaferiyle sonuçlanır. Hollywood'un kahramanlık melodramı kuşkusuz naif ve dehşete düşürecek ölçüde indirgeyicidir ama bunu aşma girişiminde Penn ve senaryo yazarları Robert Benton ile David Newman duygusal karışıklık adına diyalektik açıklığı kurban ederler. *Bonnie and Clyde*'daki düşman cismani değildir. "Toplum" baskıcı ve mahrum edicidir ama ayrıntılı ifade edilmeksizin baskılayıcı güç olarak sunulur. Birkaç ayrıntı bu topluma dair bilgi verir -kıraç topraklar, boş, tozlu kasabalar, iflas etmek üzere olan bir banka, mülksüz bir çiftçi ve birkaç Roosevelt posteri Depresyon dönemine işaret eder. Ama bu tarihsel dönem ayrıntılı işlenmez. Ölüm ve yoksulluğa göndermeler yapılır ama bunlar açıklanmaz. (İnsan, Bunalım dönemi ekonomisi ve politikalarının nasıl doğrudan tanımlanabileceğini -Hoolywood'un po-

litik olanı kişiselleştirmeye dayanan geleneği içinde olsa bile- anlamak açısından Ford'un *The Grapes of Wrath*'ındaki Muley'in çiftliğini kaybetmesi sonucu yaşadığı haksızlığa karşı öfkelendiği sekansı anımsama gereksinimi duyar.)

Bonnie, Clyde ve çeteleriyle ilişki kuran insanlar yalnızca korkmuş, itaatkar ya da değersiz olarak tanımlanır. Ve bu insanlar genellikle çirkin ve ahmaktır. Dükkandan yalnızca birkaç parça mal çalmaya çalışan Clyde'a satır ile saldıran adam çok iri ve fazlasıyla iticidir. Clyde'ın soygun girişimine gösterdiği tepki aşırı şiddet içerir. Yalnızca Clyde'ı değil, aynı zamanda Clyde'ın tabancanın namlusuyla ona vurmasını onaylaması istenen izleyiciyi de korkutur. Mineola Bankası veznedarının kaçan arabanın ön camına sıçraması ve yüzünden vurulması dehşete düşüren bir sahnedir (Amerikan sinemasında böylesine kana bulanmış bir vücut hiç görülmemişti) ama tam yorumu, tıpkı satırlı şişman adam gibi veznedarın da çekici bir adam olmadığıdır. Bonnie, Clyde, Buck, Blanche ve C.W.'ye saldıran verimsiz, güneşte kavrulan, Depresyon'un etkisindeki Ortabatı'dan bu insanlar, kahraman olmaya çalışan insanlardır. Çete yalnızca bankaları soymaya çalışır, oysa gerçekte bankalar insanları soyar. Bonnie ve Clyde kimseyi incitmek istemez; onlar yalnızlıklarından, cinsel körelmişliklerinden, ekonomik zorluklardan kaçmaya çalışan yalnız insanlardır. Neredeyse kendilerine rağmen kahraman olurlar. Kendi kahramanlıklarından haz alırlar ve kendi efsanelerini yaratmaya girişirler. Onların fazileti çirkin düşmanları karşısında kazandıkları başarıdan, tek tek hasımları grup haline gelmeye başlayıp polisin yerine geçmelerine kadar süren bir başarıdan doğar. Bu, yönetmen adına başarılı bir manevradır, çünkü bu manevra, filmi ana karakterler üzerine odaklar ve bakış açısını sabit tutar. Toplumsal ve politik gerçeklikler yalnızca ima edilir. Açık bir biçimde dünyada yanlış bir şeyler vardır ama bunlar tümüyle bulanık kalır. Tek kesinlik filmin kahramanlarının dünyaya hareket kazandırmalarıdır. Onları durdurmaya kalkışanlar aptal ya da yanlış yoldadırlar. Polis ortaya çıktığında boş kırlar kadar soyut ve anlaşılmazdır.[1]

1 Birçok yazar, karakterlerin canlılığının içinde yaşadıkları kırın kısırlığını tersine çevirdiğini belirtmiştir (bak. Örneğin, Stephen Farber, "The Outlaws," *Sight and Sound* 37 (İlkbahar 1968), s. 174-5). Bazıları onların konumunu devrimci bulmuş ve övmüştür (Peter Harcourt, "In Defense of Film History," *Perspectives on the Study of Film*, der. John Stuart Katz (Boston: Little Brown, 1971), s. 266-69) ya da bunu kınamıştır (Charles Thomas Samuels, *Focus on Bonnie and Clyde* içinde, s. 85-92). Filmi dev-

Clyde'ın fotoğrafını satırla saldıran adama gösterdiğinde bir süre görülen polisler ilk olarak, hiçbirinin yüzlerinin görülmediği Keystone Kops* gibi görünür. İlk çatışma slapstick** tarzında ortaya çıkar. Çete buldozer ile yolunu açar. Blanche (bir gerçek tehdit ya da alt üst oluş arzulanmadığından, içinde bulunulan durumun umutsuz bir durum olduğunun farkına varılmadığından) yalnız çetinin diğer üyelerini değil, izleyiciyi de bıktıran histerik bir vakadır. Çete kontrolü ele geçirir. Polis, çetenin rezil ettiği tek polis olan Teksas Ranger'ı Frank Hamer'ın emrine girip konsantre olana kadar zararsızdır. Hamer'ın olduğu sekans ana karakterlere bağlılığı test eder ve güçlendirir. Sahne bir kez daha tecrit sahnesidir. Çetenin arabası çok uzak mesafeden bir gölün kıyısında görüntülenir. Başka bir araba çetenin arabasının önünden çerçeveye girer. Hamer bir yılan gibi çetenin dinlenme yerine sızar. Çete üyeleri Hamer'ın üzerine atlarlar, fotoğrafını çekerler ve çekinmeden onunla alay ederler. Grup kontrolü ele geçirmiş görünür ama yine Blanche'ın histerisi zafer havasını tehdit eder, eylemlerinin sonuçlarını ve izleyicinin kendi tepkilerini yeniden değerlendirmesine neden olur. C.W. yarı-ciddi Hamer'ı vurmayı önerdiğinde, Blanche çok ciddi olarak "Hayır" diye çığlık atar ve bu çığlık üzerine hemen kadının zayıflığını ve çetenin tuzağa düşürülmesinde işe yarayacağını anlayan Hamer'ın kadına bakışına kesme yapılır.

Hamer sekansının ardından çete başarıyla ve daha da fazla haz ve güvenle soygun yapmaya devam etse bile, Hamer'ın tutsaklığı sırasındaki ciddiyeti, Blanche kendisini kızdırdığında Bonnie'nin suratına tükürürkenki şiddetinin anısı, çeteyi sorunlu bir geleceğin beklediğinin işaretini verir. Bonnie ve Clyde'ı yakalama mücadelesi, Keystone Kops'da olduğundan daha da ciddileşmeye başlamaktadır. Onları kuşatan dünya, düşünüldüğü kadar çetenin kahramanca eylemlerine açık değildir; kesinlikle izleyici de bunu kabul eder durumda değildir. Tekrar saldırıya uğradıklarında (ilk kurşunun dikiz aynasına gelip Bonnie

rime bir çağrı olarak görmediğimi ama tersine aşırı özgür olmaya karşı bir uyarı olarak gördüğümü belirtmeliyim.

* 1912-20 arasında Mack Sennett'in Keystone şirketince Ford Sterling'in yönetiminde dur durak bilmeyen kaçıp kovalamacalar ve sinema hilelerine dayalı çılgın güldürüler çeviren bir komedyen grubu. (Ç.N.)

** Konu birliğinin fazla aranmadığı, kaçıp kovalamacalar, sopalamalar, kıça tekme atmalar, kremalı pasta fırlatmalar gibi öğelerin kullanıldığı komedi tarzı. (Ç.N.)

ve Clyde'ın yansıyan görüntüsünü, kapalılıklarını/yakınlıklarını, koruyucu yalıtılmışlıklarını parçalayan bir saldırıdır bu) kan akar; Blanche kör olur, Buck başından vurulur. Perişan haldeki çete tıka basa arabaya binerek kaçar. Zincirleme ile sabaha geçilir ve polis tarafından kuşatılırlar. Yalnız olduklarında Bonnie ve Clyde'a dostça davranan birkaç insan hariç, insanlar kalabalık halde ya da polis himayesindeyken Bonnie ve Clyde'a şiddet gösterirler. Ancak onların şiddeti garip bir biçimde etkisizdir. Polisin açtığı ateş ise çok ciddidir. Buck korkunç bir biçimde ölür. Bonnie ve Clyde yaralanır. Kenardan olayı izleyenler çetenin arabasını parçalar ve çevresinde Kızılderililer gibi çığlık atarlar.

Bu sahne izleyici açısından özellikle dehşet vericidir. Açık bir biçimde izleyicinin bağlandığı insanlara uygulanan şiddete tepki vermesi garantilenir; ama buna ek olarak kalabalığın etkisiz yıkıcılığı alışılmamış bir noktalamadır (punctuation). Filmin başından sonuna Bonnie ve Clyde'ın çevrelerindeki insanlarla ilişkisi geçici olarak iyidir. İki kez sıradan insanların (satırlı dükkan sahibi ve banka veznedarı) saldırısına uğrarlar; diğer zamanlarda "taşralılar"(folks) sinik, mesafeli olsalar da saygılıdırlar. Son soygunun ardından Penn olaya dahil olan iki kişiyle (biri melodram tarzında "Oradaydım. Ölüme rağmen kılları kıpırdamadı." diyen polis memuru, diğeri onların akıbetini önceden haber vererek,"Doğruca üzerime geldiler. Cenaze törenlerine çiçek getirmemi istediler" diyen bir sıradan insan ile) yapılan röportajları araya sokar. Bonnie ve Clyde'ın ilişki kurduğu insanlar onları kurmaca içinde, izleyicinin onları kurmaca dışında anlamasından daha iyi anlarlar. Kurmaca içindeki insanlar çetenin mitolojik statüsünün farkındadırlar ve onları, kendi baskılanmış yaşamlarının yerine geçen özgürleşim figürleri olarak bağırlarına basmış görünmezler. Ancak izleyicinin tepkisi, çetenin başarısı yönündeki arzu (kalabalığın tepkisi ile ortaya çıkan arzu) ile diğer filmlerin de katkısıyla polisin eninde sonunda onları haklayacağına dair bilgi arasında bölünmüştür. İzleyicinin tepkisi ve kahramanları için oluşturduğu duygusal bağlılıkla daha da oynama şansını kaçırmayan Penn, izleyiciyi kalabalığın tuzak kurarak ürkütücü ve hayal kırıklığı yaratıcı şiddeti ile şok eder ve hemen ardından izleyicinin her zaman için arzuladığını verir. Tuzaktan güçbela kaçışlarında Bonnie, Clyde ve C.W. sonunda içinde ölecekleri yer olan beyaz bir araba bulurlar. Bütün gece araba kullanarak sonunda bir Okie



Barrow çetesi Frank Hamer'la birlikte (soldan sağa: Michael J. Pollard, Warren Beatty, Gene Hackman, Denver Pyle)

kampına gelirler. Yoksul insanlardan oluşan kalabalık arabanın çevresinde toplanır ve fısıldaşırlar: "Bunlar ünlü mü?... Gerçekten bu Bonnie Parker mı?" Bir adam Clyde'a dokunur. Bir kap çorba sunarlar. Sahne bir grup meraklı, kaygılı insanın etrafında toplandığı arabanın uzun süren çekimiyle biter.

Bonnie ve Clyde ile bir biçimde ilişki kurmuş insanların çoğu gibi Okie'ler de mesafelidir. Soyguncular a katılamazlar; Bonnie ve Clyde'ın başarıları ve ünlerinin anahtarının, herkesin içinde yer aldığı - yoksulluk içindeki insanların, yasa ve düzen arzusundaki polislerin- dünyadan tecrit olmuş olmaları nedeniyle, onlara gerçekten yardım edemezler. Bonnie ve Clyde devrimci değillerdir, çünkü insanlara bir şey veremezler, yalnızca banka soygunundan elde ettikleri bir miktar paraları vardır. İnsanlara kendilerine katılmaları için fırsat sunmazlar. Okie'lerin tepkisi onların başarısı ve düşüşlerini gösterir. Sıradan bir tanınma olsa da onlar ün sahibidirler ama insanlar yalnızca onlardan

korktukları için başarılı olamazlar. Bu korkunun sonu tecrit olmadır. Okie'lerle olan sekansın uzaktan çekimi onların film içindeki durumunu özetler; onlar yalnız, yaralı, araba içinde tuzağa düşmüş durumdadırlar ve onlara mesafeli ve merakla yaklaşan ama kahramanlar onların yaşamlarına kastetmedikleri için nihayetinde ilgisiz insanlarca kuşatılmışlardır. Onlara hala ilgiyle yaklaşan birileri varsa, onlar da izleyicilerdir ve karakterlerin tecrit hallerini paylaşmaya zorlanırlar. Bonnie ve Clyde, oluşturulmuş dayanma ve kaçış görüntüleridir. Herhangi bir gerçeklikte, kurmacanın içinde ya da dışında bu düşşellik çözülmeye mahkumdur.

Karakterlerin tecrit durumunun görüntülerinden birinin özellikle belirtilmesi gereklidir. Araba Bonnie ve Clyde'ın varoluş, özgürlük ve tuzağa düşme mekanıdır. Araba genellikle çifte çerçeve işlevi görür: araba karakterleri, arabanın kendisinin perdede hapsedilmesi gibi hapseder. Penn özel bir amaç güder. İlk cinayette veznedar arabanın kaputunun üzerine atlar, yüzünü ön cama bastırır. İzleyicinin bakış açısı içerdendir, camdan dışarı karakterlerle birlikte bakar ve bu nedenle veznedara yönelecek şiddeti paylaşır. Ama zorla içeri girme duygusunu da paylaşır. Adam arabaya, güvenli bir mekana tecavüz etmeye kalkışır. Clyde bu tecavüze tepki olarak adamı vurur. Frank Hamer'ın olduğu bölümde bunun özellikle amaçlanmış tekrarı vardır. Clyde, Hamer'ı tutar, ellerini bağlar ve arabanın arka camına doğru fırlatır. Hamer cama çarparken arabanın arka camından arabanın içine kesme yapılır. Ama Penn'in kurgucusu Dede Allen burada devamlılığı bir miktar kırmayı seçer. Hamer dışardan yapılan çekimde cama çarpar, arabanın içine kesme yapıldığında yine çarpar.[1] Devamlılığın kesilmesi hızlı bir biçimde olur ve kolayca gözden kaçabilir ama yine de kesin bir etkisi vardır. Bu işlem kuşkusuz eylemi öne çıkarır ama arabanın yarattığı iç / dış yapıyı da öne çıkarır. Hamer arabanın içinden görüldüğünde arabada kimse yoktur. Çete arabanın dışındadır ve Teksas Ranger'ını zorla içeri sokarlar (büyük popülist Clyde yoksul insanları kollamada ve onların peşine takılmamasında ısrar eder). Arabanın içinden öznel açıya yapılan ani değişiklik o ana kadar çetenin de farkında olmadığı beklenmedik bir zarar görme tehlikesini açığa vurur. (Zarar görme ve zorla içeri sokma filmede daha önce de ima edilmişti. Bonnie ve Clyde'ın izlediği *Golddiggers of 1933*'den bir

1 Richard Burgess bu konuya dikkatimi çekti.

sahnede bir grup insan şarkılı kısa gösteri yaparak yürüyor ve bunu bozma tehdidinde bulunuyordu. Bu film-içinde-filmde birisi "Siz kimsiniz?" diye bağırıyor ve davetsiz misafirlerden biri "Anlayacaksın" diye yanıtlıyordu.)

Hamer'ın olduğu bölüm Barrow çetesinin dönüm noktasıdır. Bu andan itibaren araba, daha önce tartışılan (çetenin arabaya doluşmasıyla başlayan, kaçmaya çalışırlarken süren, daireler çizerek gidilen ve arabanın parçalanmasıyla biten) tuzakta olduğu gibi bir hedef ve Okie sekansında olduğu gibi bir tecrit haline gelecektir.[1] İzleyicinin duygularına uygun bir araç olarak, filmin kendisi gibi, arabanın sunduğu güvenlik de hassasdır ve Bonnie ile Clyde'ın başarıya ulaşmamasının mekanı haline gelir. Arabanın, herkesin kendisini bir aile olduklarına inandırmaya çalıştığı ve dostlarla dolu, tekerlekli bir oturma odası haline geldiği Eugene ve Velma'lı neşeli bölüm, Eugene'in onlara işinin cenaze kaldırmak olduğunu söylediğinde aniden biter. Sekans arabanın filmin başından sonuna simgelediği "güvenlik-incinebilirlik-tecrit"in karşıtlığına odaklanır. Barrow çetesi ilk olarak Eugene ve Velma'nın arabasının etrafını çevirir ve yüzlerini cama dayarlar. İçerden öznel açıdan çekim yapılır ve izleyicinin çiftin gerginliğini ve çete onlara açıkça zarar vermediği için bu gerginliği atlatmalarını paylaşmasına olanak sağlar. (Bunu veznedarın yüzünü arabanın ön camına dayayıp vurulduğu an ile Frank Hamer'ın boş arabanın camına çarpıldığı andaki önsezi duygusu ile karşılaştırın.) Çeteye Eugene ve Velma'nın katılmasından alınan haz ve rahatlama, Eugene'in (Gene Wilder) mesleğini söylemesine dek karşılıklıdır. Bonnie çifti kovar ve öznel açı değiştirilir, kamera karanlık yolda gözden kaybolan arabaya bakmakta olan çiftle kalır. Bu, ana karakterlerden ayrılma ve uzaklaşmanın az rastlanır bir anıdır. Hamer sekansından hemen sonra ve Bonnie'nin annesi ile duygusal karşılaşması ve kanlı tuzaktan hemen önce kurulan sekans, anlatının durmasını, duyguları ve tepkileri düşünme alanı sağlar. Bonnie ve Clyde aslında yalnızdırlar, canlılıkları ve keyifleri çekici ama geçicidir ve onlar ile izleyici arasında kurulan bağ izleyiciyi de tecrit ve yalnız olma riskine sokar. Onlardan bu noktada ayrılma bir uyarı işlevi görür.

Uyarı filmin sonunda, izleyicinin karakterler ve onlarla olan duygusal ilişkisi üzerine perspektifi şiddetli bir biçimde parçalandığında

1 Cawelti, "Artistic Power of *Bonnie and Clyde*," s. 79.

gerçek haline gelir. Burada da araba önemli bir rol oynar. Hamer ele geçirdiği kör Blanche'dan bilgi sızdırırken, Bonnie ve Clyde yağmurlu bir havada beyaz arabalarında otururlar. Bonnie kendi yaşamları ve ölümlerine dair yazdığı edebi değer taşımayan şiirini Clyde'a okur ve yüzleri arabanın ön camındaki yağmuru yansıtır. Araba yine onların sığınağı, korunma mekanı ama bu kez aynı zamanda düşücekleri tuzaktır. Arabanın dışına kesme ve Bonnie'nin gazetelere yolladığı şiiri okuyan Hamer'a zincirleme yapılır. Bunu güneşli bir alanda arabada oturan Bonnie ve Clyde'a yapılan zincirleme izler. Bonnie, Clyde'a güç kazandıran ortak yaşamlarının kutsaması olan şiirinin son bölümünü okur. Sevişirlerken dışarda gazeteler rüzgarla sürüklenir (önemli ve belki de can sıkıcı olarak gazetenin iki sayfası diğerlerinden ayrılır). Bu noktada filmin görsel biçiminde ani bir değişim olur. Pan yapılan bir teleobjektif çekimi sayesinde Frank Hamer ile buluşmak ve kahramanlara ihanet etmek amacıyla caddede yürüyen C.W.'nin babası aynı anda hem uzaktan hem de yakından görünür. Penn izleyiciyi ilk olarak ana karakterlerle ve yeni yaşamaya başladıkları cinsellik ile yakın ilişkiye sokar. Daha sonra Penn odak uzaklığının, bir casusun öznel açısına benzer bir şeyle perspektifi ve yakınlığı bozduğu bir çekimle bu yakınlıktan olabildiğince uzaklaşır. İzleyici bu noktada sonun yakın olduğunu ve de nihayetinde karakterlere izin verildiği ölçüde yakın olabileceğini, bu iznin yalnızca izleyici olarak davranmakla sınırlı olduğunu ve gelmekte olan yok oluşu önlemekte çaresiz olduğunu bilir.

Bonnie ve Clyde'ın ölümleri, arabalarının önünün C.W.'nin babası tarafından kesildiği yolda gerçekleşir. Güvenli mekanlarına tecavüz edilir. Kurşunlar havada uçuşmadan ve ikisi nelerin olup bittiğini anlamadan önce birbirlerine baktıkları bir dizi hızlı çekim vardır. İlk karşılaşmalarından itibaren Penn, Bonnie ve Clyde'ı çerçevenin içinde birbirine yakın tutmaya çalışmıştır. Ölmek üzere oldukları o anda Penn onları fiziksel olarak ayırır ama aynı zamanda da karşılıklı bakışlarla aralarında ilişki kurar. Birbirlerinden etkilenmelerini ve birbirlerine teslim oluşlarını gösteren ve daha önce tartıştığım bakış oyununu zirvesine çıkaran ve sonlandıran bakışlardır bunlar.[1] Bonnie kurşunlardan şaşkın tekerin ardına çaresizce oturur. Clyde arabanın dışında öldürülür. Filmin en son çekimi arabanın arkasından yapılır ve camdan sakin, huşu içinde katliam yerinde gezinen polisler gösterilir.

1 Cawelti, *a.g.e.*, s. 82.

Kamera neredeyse olup bitenlere tepki vererek korkup çekilir. Ve olup bitenler filmdeki karakterlerin ölümü değil, dikkatle ve sürekli ilerletilen öznel açının imhasıdır. Araba tecavüze uğrar, içindekiler ölür, izleyicinin bakacağı, birlikte (yani öznelinden) bakacağı kimse yoktur; güvenlik ve yer değiştirebilen tecrit yoktur. İzleyici yalnız ve kaybetmiştir. Kötü adamlar kazanmıştır ve filmin kahramanlar hakkında daha fazla söyleyeceği bir şey yoktur. Penn'e kalırsa daha fazla görecek bir şey olmadığından sahne seremonik ve zirve olmaktan uzakta kararır.

Bonnie and Clyde ile Penn ilk dönem gangster filmlerinin yapısı ve ikonografisini alt üst etmiştir. O dönemin filmlerinde araba bir korunma, saldırma ve gösteriş aracı olarak işlev görmüş, daha sonra Amerikan sinemasının anlatısının büyük bölümünde kendine yer edinmiştir (en azından önemli bir diyaloğun arabada geçmediği kaç tane dramatik film vardır?).[1] Ama Bonnie ve Clyde'ın yaptığı gibi arabayı başka şeylerin yerini tutan bir dünya olarak kullanan gangster yoktur. Penn gangster ortamını değiştirmiştir. Gangster sineması başlangıcında ve 1940'larda *film noir*'a dönüşümünde, dekorlarıyla köklü bir biçimde kentliydi. Gangsterler kendilerine olabildiğince uzun süre korunma sağlayan kentlerde yaşardı.[2] Bonnie ve Clyde, Nicholas Ray'in *They Live By Night* (Dönülemiyen Yol) ile Joseph H. Lewis'in *Gun Crazy*'si (her ikisi de 1949); belki bir de Fritz Lang'ın *You Only Live Once*'u (Günahsız Katiller - 1949) gibi görece az sinemasal gelenek haline gelen bir tip olan taşra gangsterleridir ve bu sıfatla bir arabanın devingenliğine, daha da önemlisi paradoksal olarak gün ışığının yarattığı açıklıktan, zarar görebilirlikten korunmaya gereksinim duyarlar. *Bonnie and Clyde* ile Penn bir bakıma *Mickey One*'da başladığı *film noir* araştırmasını genişletir. Ama tersine olarak bu araştırma, peşine düşülen karakterleri kuşatıcı kent karanlığından çok gün ışığının açıklığına yerleştirilir. Bonnie ve Clyde *noir*'daki akrabaları kadar incinebilir ve tuzağa düşmüş durumdadır ama bu incinebilirlik ve tuzağa düşmeye, taşranın simgelediği masumiyet ve açıklıkla karşı konulur.

1 Gangster sinemasında ikon olarak araba konusunda bak. Colin McArthur, *Underworld USA* (New York: Viking Press, 1972), s. 30-33.

2 Robert Warshow, "The Gangster as Tragic Hero," *Immediate Experience* içinde (Garden City, N. Y. : Doubleday, 1962), s. 127-33. Aynı zamanda bak. benim yazım, "Night to Day," *Sight and Sound* 43 (İlkbahar 1974), s. 236-39.

Amerikan sinemasında, pastoral şiirde olduğu gibi, taşra geleneksel olarak yaşayanlarının bozulmadığı/yozlaşmadığı, güvenlik ve rahatlık sunan bir yerdir.*

Kuşkusuz bu, filmin paradokslarından bir diğeridir. Bonnie ve Clyde'ın içinde yaşadıkları dünyanın güvensiz, kısır ve cansız olduğunu belirtmiştim; bu dünyaya eylemleriyle hareket kazandırırlar. Onlar ne atalarının çekici iğrençliklerini ne de *noir*'daki kuzenlerinin bastırılmış paranoyasını paylaşır. İzleyici de *Little Caesar*'daki Rico, *Scarface*'deki Tony Camonte ve *Public Enemy*'deki (Halk Düşmanı) Tommy Powers'a yönelik olarak yaşadığı karmaşık duyguları paylaşmaz. 1930'ların gangster filmlerinin ahlaki tutumu, kahramanlarının içten onaylanmasına izin vermez. Bu filmlerdeki karakterlerinin acımasızlığı ve aptallığı her zaman, ünlü olan küçük (sıradan) insanların değişmez biçimde beğenilmesini getirir. İzleyici bu karakterlerin iğrenç cazibesini, onların kirli kentli arkaplanlarından (background), çevrelerindeki kötü amaçlı insanlardan ve onları sürekli olarak ele geçirme peşindeki ahlaki olarak kötü polislerden ayırmak zorundadır. Gangster sineması *film noir*'a dönüştüğünde, karakterler daha da fazla ulaşılmaz hale geldiler; karanlıkta etrafta kaçarcasına koşan küçük, adi figürler oldular. Nicholas Ray *They Live By Night*'da gangsterleri kurtarmaya çalıştı ama yalnızca içinde yer aldıkları durumun ve masumluklarının tuzağına düşen edilgin bir çift yaratabildi. Bonnie ve Clyde'ın cazibesi ne edilgin ne de masum oluşlarından gelir. Onlar etkindir ve kendi kısır dünyalarına hareket getirdikleri için -1930'lardaki ataları gibi- bize çekiçi gelirler. Onları mahveden tecrit, cazibelerinin bir parçasıdır. Sinemadaki birçok soyguncu ve gangsterden farklı olarak Bonnie ve Clyde'ın kendilerini tehdit eden ya da baskı yapan meslekdaşları yoktur. Üstesinden gelmek zorunda oldukları insanlar, polisin dışında birileri, yani kendileridir. Blanche ve histerisi kuşkusuz onlara yardımcı olur ama Blanche bir tür olumsuz güçtür. Onun kusuru arkadaşlarının hazzını ve dayanıklılığını paylaşamamasıdır.

Bonnie ve Clyde kendi kendilerini yaratan hırsızlardır. Kuşkusuz bu, sinemadaki gangsterlerin temel özelliklerinden biridir. Onlara hay-

* Jacques Tourneur'ın *Out of the Past* (Maziden Gelen - 1947) ve John Huston'ın *The Asphalt Jungle*'ı (Elmas Hırsızları - 1950) gibi *noir* gangster filmleri açık bir biçimde kent ile taşranın ve pastoral dünyada huzur bulan gangster kahramanların hayal kırıklığına uğrayan arzularının geleneksel karşıtlığını sunar.

ran olmanın kökleri, kişisel çabayla başarıya ulaşan birey, normal toplumsal yapıları tuzağa düşürerek kendini ayırt eden insan ideolojisindedir (ister gangster olsun isterse başka iş alanlarında olsun hayran olunan birey erkektir; eğer bir kadın varolan yapılara aykırı davranırsa, ona yabancı ve tehdit edici olarak bakılır). 1930'lar sinemasının gangsteri bu ideolojiyi dikkat çekici amaçlarla somutlaştırdı. Bu gangster işe, kentteki bir iş ortamında kendi tarzında çalışmaya başlayan ekonomik olarak haklardan yoksun lümpen proletaryanın bir üyesi olarak başladı. Giderek ortalama bir insanın özelliklerini kendinde topladı: Bir fahişe, giysiler, bir çatı katı, bir dalkavuk ve şöhret. Gangster her çalışan insanın sınıf atlayarak, zirveye çıkmak isteyerek olmayı istediği burjuvanın parodisidir. Yine de çalışan insana her zaman oraya, zirveye ulaşabileceği -en azından buna fırsatı olduğu- söylenmiştir ama sınıfsal, eğitsel ve ekonomik duruma dair konuların asla idrak edilememesi sonucu, bu fırsatın nasıl gerçekleştirileceği açık değildir. Gangster miti kişinin arzuları için makul bir vekil sağlar (bütün mitler vekillik yapar). Bu mit aynı zamanda bir uyarıda bulunur. Eğer yoksul bir adam zirveye ulaşmak için şiddete başvurarak çalışır ve oraya ulaştığında ıslah olmazsa imha olacaktır.

Bonnie and Clyde 1960'larda bu ideolojiyi yeniden ele alır, Vietnam'daki savaşı bir isyan nesnesi olarak görmeye başlayan isyan dalgasının olgunlaştığı dönemde artan kültürel huzursuzluğa başvurarak bu ideolojiyi ilk dönem gangster filmlerinden daha da fazla depolitize eder ve ayrıntılarını belirtmeden genelleştirir. Penn mutsuz ve baskılayıcı bir dünya taslağı çizer ama bu taslak izleyicinin dünyadan yalnızca rahatsız olması için yeterlidir ama bu baskının ayrıntılarını vermez. Bundan dolayı izleyici bunu 1960'larda birçok insanın yaşadığı baskıya benzeterek genelleştirmede özgür bırakılır. Penn'in kahramanları genç, çekici, garip bir biçimde sınıfsızdır (Warren Beaty sinemada birdan fazla Robert Kennedy rolünü oynadığı için geleneksel Hollywood kahramanları stili içinde çok sosyetik olsa da ve Faye Dunaway'in oynadığı Bonnie yoksul bir Güneybatılı banka soyguncusundan çok bir kadın dergisi modeline benzese de; gerçekten de film kısa bir süre için moda hevesler yaratmıştı). Resmi olarak karakterler, ataları gibi alt sınıftandır, Bonnie bir garson, Clyde ise adi bir hırsızdır. Ama sınıflarının işaretlerini taşımazlar ve bunu ister görünmezler. Yalnızca biraz cazibeleri ve tanınmışlıkları vardır. Yaptıkları soy-

gunlar asla statülerini yükseltmek için değildir. Ne güç ne de maddi şeyler kazanırlar. Elde ettikleri belirli bir geçici özgürlük ve mutluluk, özsaygı ve birbirlerinin sevgisidir ve bunlar 1960'ların ortasında bir gence çok cazip gelen niteliklerdir.

Romantik aşkın ilk dönem gangster türünde neredeyse hiçbir rolü yoktur, oysa *Bonnie and Clyde* bir düzeyde ağırlıklı olarak romantik aşk üzerine olduğu biçiminde de okunabilir. Clyde güçlü ve egemenlik kuran figürdür. Bonnie'ye saçını nasıl yapacağını Clyde söyler; Bonnie'ye heyecanlı bir hayat sunar. Clyde iktidarsızdır ama Bonnie'nin kusuru Clyde'ınkinden daha fazla ortaya serilir. Filmin başında Bonnie aşırı talepkar ve Clyde'ın iktidarsızlığını hor gören kadın olarak tanımlanır. Clyde'ın kendi sorununu kabul edişi, izleyicinin ona sempati duymasını sağlar. Yanısıra açık bir biçimde o silahlı ve silahını kullanmaya hazır bir erkektir. Clyde'ın penisinin yerini tutan silahı filmin sonuna kadar, yani Clyde'ın cinsel iktidarını yeniden kazanıp birbirlerine yaklaştıkları ana kadar Bonnie'nin hizmetindedir. Bundan hemen sonra ölmeleri filme mükemmel bir dramatik yapı kazandırır. Yapmaya çalışsa da, Penn Amerikan sineması ve bu sinemaya biçim veren ideoloji içindeki belirli temel kültürel temaları tersine çeviremez. Bunların en temel olanlarından biri de, aşkın basit olmadığı ve başarının yalnızca büyük fedakarlıklarla mümkün olduğudur. Fedakarlık melodramın anahtar öğesidir ve Penn bu öğeyi bu filmin ve izleyen filmlerinin çoğunun yapısal ilkesi haline getirir. Yalnızca *Target*'da tanımlanan ev içi (domestik) yakınlığın özellikleri içinde aşk basit olarak tanımlanır, her ne kadar orada bile bunun aksiyon ile ispatlanması gerekse de.

Aşk asla özgür değildir. Ne de Penn'in inanmamıza çalıştığı gibi, özgürlüktür. Bonnie ve Clyde kendilerinden önceki ve sonraki her filmdeki her gangster gibi vurulurlar. Amerikalı yönetmenler çok ender olarak gangsterlerin suçlarına suçla karşılık verme geleneğini bozabilirler. Eğer ölmedilerse ahlaki ve ruhsal olarak acı çekerler (*Godfather II*'deki Michael karakteri mükemmel bir örnektir). *Bonnie and Clyde*'ın mitolojikleştirme süreci, karakterlerin -ki izleyici onların bakış açılarını yoğun bir biçimde paylaşır- kendilerini aşabilmeleri için kurban olmalarını gerektirir. Bu anlamda Penn türün başlangıç noktasından uzaklaşır. 1930'ların gangsterinin ölümü kuşkusuz ahlaki bir gerekliliktir.[1] Eğer böyle bir birey yaşasaydı, toplumsal düzenin fazlaca an-

1 Shadoian, *Dreams and Dead Ends*, s. 1-6.

lamı kalmazdı; ve Hollywood'a göre herkes günahlarının cezasını çekmelidir. Ama Penn, yalnızca türsel tanımlama gereği olarak bütün gangsterlerin yaptığı gibi, toplumsal düzene karşı çıkan gangsterler yaratmıyor, aynı zamanda izleyicinin de o toplumsal düzenden rahatsızlık duyması için onları kullanıyor. Suç dolu yaşamlarından keyif alabilmelerine, dostluklarına, izleyicinin onların bakış açılarını ve bu nedenle etraflarını kuşatan yalnızlık üzerindeki geçici zaferlerini paylaşmalarına izin vererek Penn, Bonnie ve Clyde'ın özgürlük figürleri olarak kendilerini ortaya koymalarına olanak sağlar. Onlar yollarında ilerlerken yalnız oluşlarının, kaderlerini bilmenin ve onlara yönelik artan korkunun acısını çekerler. Ama teslim olmazlar; ne onlar değişmeyi ne de izleyici onların değişmesini ister. Aynı zamanda anlaşma, onların başaramamasıdır ve bu, izleyicinin onları yok edecek topluma kızmasını sağlar.

Nihayet, izleyicinin öznelliği, karakterin öznelliğiyle ve filmin besleyip reddettiği karakter ile izleyici arasındaki ilişki ile uzlaşmak zorundadır. Filmin ilk yarısında izleyiciden Bonnie ve Clyde'ın eylemlerinden hoşlanması ve desteklemesi istenirken, bu ilişki kusursuz görünür. Kaderleri değişip ölecekleri belli olduğunda ilişki güçlendirilir; izleyici onların yaşamasını ister ama sağ kaldıklarında kendilerinin verecekleri tepkilerden korkmaya başlar. Öldürüldüklerinde ilişki sona erer, son derece dikkatle beslenmiş karşılıklı öznellik kırılır ve izleyici eskisi gibi yalnız bırakılır. Filmin yapısı kırılır ve yeniden içe dönmekten başka yapacak bir şey yoktur. *Bonnie and Clyde*'ın can alıcı yeri final sekansıdır. İzleyicinin her iki karakterin grotesk, yavaş-çekim ve kurşunlarla delik deşik edilerek imhasını izleyerek karşılaştığı cezalandırma ölçüsüzdür. Acil ve yanıtlanamaz sorular ortaya çıkar. Bu korkunç görüntüler, filmin finalden önceki metninin ısrarla üzerinde durduğu onlara hayran olmayı inkar etmiyor mu? Eğer onlar hatalıysa, eğer bu karakterler onaylanmıyorsa, o zaman onlara hayran olmanın yarattığı acılar kesinlikle çekilmemeliydi. Çok mu özgürlerdi? Çok mu eğleniyorlardı? Penn, melodramdaki herkesin aldığı hazzın bedelini ödemek zorunda olduğu anlayışını mı üstleniyor? İzleyiciden can çekişerek ölümü paylaşması mı isteniyor? Eğer izleyiciden ana karakterin bakış açısını üstlenmesi, onları hissetmesi ve onlara hayran olması isteniyor, aslında buyuruluyorsa, o zaman belki de onların ölümlerinin dehşetli ızdırabını paylaşma yönünde talep de oluşturuluyordur.

Ancak kuşkusuz sahnedeki/perdedeki bir ölüm paylaşılamaz. Ve saldırı başladığında izleyici ile karakterler arasında yalnızca kameranın konuşlanışı aracılığıyla değil ama yavaş-çekimin kullanımı ve sekansın yoğun şiddeti nedeniyle de büyük bir mesafe yaratılır. Can çekişme ve ölme canlandırılır; izleyici canlandırmalara/rol yapmalara -ki bu çoğu filmin izlenişine temel olan bir durumdur- verdiği tepkilerle mücadele etmek zorundadır. Şiddet yüklü ölümün canlandırılması, gerçekte olmayanı gördüğünü bilmenin güvenli ortamı içinde, normal olarak görülemeyecek olanı görme konusunda tahrik eder, korku, duygulardaki ani değişimler, cazibe ve arzu gibi bir dizi karmaşık tepkiyi harekete geçirir. Ama bu özel örnekte böylesine bir canlandırma arzulanmaz; izleyici yalnızca onların canlı kalmalarını ister ve bundan dolayı çatışma çok daha yoğundur. Benton ve Newman'ın özgün senaryosu, Bonnie ve Clyde'ın ölümünü aksiyonun yerine fotoğrafların kullanılmasını, çok hızlı ve sadece ima yüklü olmasını içeriyordu. Ama Penn uzatılmış, yavaş-çekimle verilen ölümün, karakterlerin etkisini artıracağını, onları izleyicinin belleğine kazıyacağını ve mitik boyutlarını güçlendireceğini düşündü.[1] Bu niyetinde başarılı olmuştur. Karakterler bu tarzda ölmeseydi filmin çağdaş mitolojimize gireceğini ya da Amerikan sinemasını bu kadar etkileyeceğini sanmıyorum.

Filmin finali filmin içsel karşıtlıklarını ortaya koyar. Karakterlerini mitleştirmek için Penn izleyicinin onları sevmesini, onların bakışındaki içtenliği paylaşmasını sağlar ve daha sonra da ilişkilerini şiddetli bir biçimde koparır. Sonuç sanki kamuya malolmuş bir şahsiyete yapılan suikaste tanık olmuş gibi izleyicinin perişan halde, kırılmış ve tek başına kalmasıdır. İzleyici, karakterlerden ve yaptıkları eylemlerden fazlasıyla haz aldığı için cezalandırılır. Daha önce söylediğim gibi melodramın doğası, saf haz ve özgürlüğü inkar etmeye dayanır: biçim onları cezasını mutlaka çekmesi gereken çekici günah(kar)lar olarak görür. *Bonnie and Clyde* sadece bu haz-acı, kar-zarar olgusunu daha önce olduğundan daha da öteye götürür. Melodramın gelenekleri içinde filmin yol açtığı değişimler, izleyicinin katlanmak zorunda olduğu ızdırabın artırılmasını ve hem izleyicinin hem de karakterlerin çektiği bu ızdırabı provoke eden şiddetin artırılmasını içerir.

1 Cawelti, "Artistic Power of Bonnie and Clyde," s. 79-84.

Bonnie and Clyde'ı yaparak, Penn perdede hızlı ve görece olarak temiz olabilecek şiddet yüklü ölümü onaylayan yönetmen ile izleyici arasındaki olumlu ve çok önemli bir sinemasal ilişkiyi parçalar. Bir kurşunun neden olduğu kan lekesine izin verilirdi ama yalnızca birazına. Penn, *Psycho* ile başlayan geleneği güçlendirdi. Şiddet yüklü ölüm artık bir doğrudanlık oluşturmak ve bir fiziksel yankı yaratmaktır; anatomik ayrıntı duygusu oluşturmaktır. Bu yeni öğenin belirli tarihsel gerginliklerden çıktığına şüphe yok. Penn'in yalnızca *Bonnie and Clyde*'da değil, *The Chase*'de ve *Four Friends*'de de göndermede bulunduğu Kennedy suikastı ve Vietnam Savaşı, yani 1960'larda Amerika'nın yaşadığı iki travma, kültürü fiziksel acı çekmenin ayrıntılarıyla tanıştırdı ve bu ayrıntıları köklü bir biçimde duygusal bağlam içine yerleştirdi.

Penn bütün filmlerinde bu bağlamla ve şiddete ve canlandırılışlarına verilen karmaşık tepkilerle ilgilenir. O kariyerine incelemeyle başlar. *The Chase*'de (Lillian Hellman tarafından yazıldı) bir Teksas kasabasının liberal şerifi (Marlon Brando), kendisine kızan kasabanın baş belası, bağnaz küçük burjuvalarınca acımasızca dövülür. Liberal bireyin çağdaş Güneyli gericiliğin yozlaşmışlığı nedeniyle yaşadığı kabus olan bu aynı dehşet verici grup, cezaevinden kaçışı ve dönüşü, kendi baskılanmışlıkları ve hayal kırıklıklarını tahrik eden kasabanın özgür ruhlu gencine (Robert Redford) saldırır. Film, Kennedy suikastının bir tür minyatürleştirilmiş ve aşırı öfkeli halidir ve nefret, kıskançlık, can sıkıntısı ve duygusal yetersizlikten doğan bir şiddeti anlatır. Orta sınıf kaba ve yıkıcı olarak tanımlanır; karşıtları olan şerif ve kaçak mahkum yalnızca aciz bir isyan kapasitesine sahiptir. Bütün bunlar *Four Friends*'de biraz daha değişik olarak tekrarlanır. Burada da şiddet, öfke ve baskıdan çıkar. Filmin baş karakteri Danilo zengin bir adamın kızı ile evlenmeyi planlar: kız ile baba arasında ensest bir ilişki olduğu ima edilir. Düğünde baba, kızını ve kendisini vurur. Bu sekans -diğer şeylerin yanında 1960'ların tarihi haline gelir- öylesine dikkatle oluşturulur ve filmin içine yerleştirilir ki, tıpkı *The Chase*'deki şiddet gibi, 1960'ların politik suikastlarına rahatsız edici düzeyde benzerlik gösterir.

Bu filmdeki şiddete verilecek olası tek tepki acizliktir, çünkü *The Chase*'deki saldırganların bağnazlığının yoğunluğuyla ve *Four Friends*'deki delilikle başa çıkılamaz gibidir. Daha önce *The Left-Handed*

Gun'da Penn farklı bir denge kurmayı denemişti. Billy the Kid, arkadaşı olan ve vurulan bir adama bağlılık duygusuyla intikam alır. Ama Billy intikam almasından daha büyük önem taşır. Batı'nın yeni ruhu olarak tanımlanır; Batı'nın yüce özellikleri onu, etrafındaki toplumu tehdit ettiği kadar şaşkınlığa da düşürür. Penn'in, Billy'ye yönelik tavır konusunda izleyiciyle kurduğu ilişki, Bonnie ve Clyde'a yönelik olarak geliştirdiklerinden farklıdır. Bonnie ve Clyde'ın 1930'ların Depresyon döneminden çok 1960'ların ürünü olması gibi, Billy de ironik olarak eski Batı'dan çok 1950'lerin ürünüdür. O yanlış anlaşılmış ve anlaşılmaya devam eden bir gençtir ve Paul Newman'ın canlandırdığı karakter James Dean'in *Rebel Without a Cause*'daki (Asi Gençlik) rolüyle yakından ilişkilidir. Newman bu filmde iki vekil babalı bir yetimdir. Babalarından biri öldürülür; diğeri, isyankar yanının kontrol altına alınması gerektiğine inandığı için Billy'yi öldüren Pat Garrett'tir. Oedipal ilişkilerin tersine dönmesi, birbirine karşıt iki eylem ve düzen türü talep eden iki baba sonunda acı çeken özneyi yok eder.

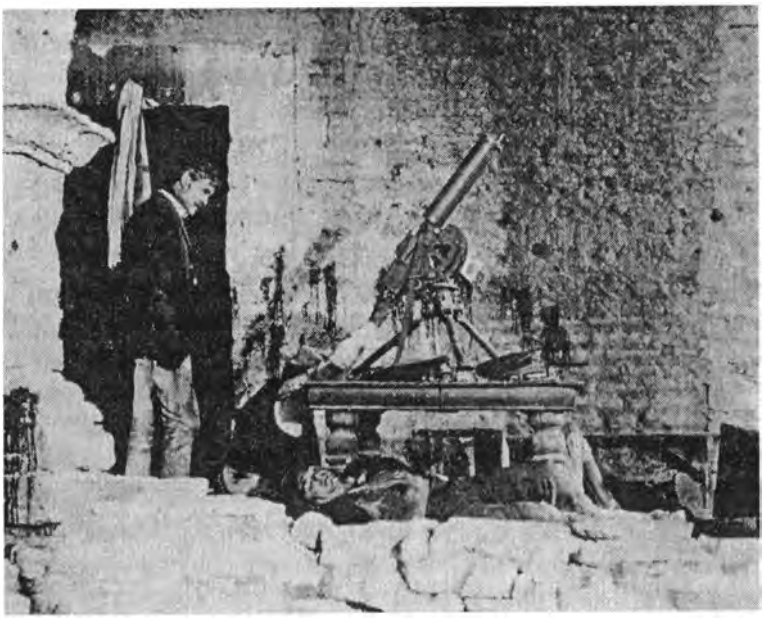
Billy öldürdüğünde, bu eylem, haklı olma duygusunun ötesindedir ve ara sıra da olsa pişmanlığa yol açmaz. Şiddetin (1950'ler için) olağanüstü bir kastiliği vardır. Eğer *The Chase*'deki şiddet bunaltıcı ve tiksindiriciyse, *The Left-Handed Gun*'daki şiddet stilize ve abartılıdır. Amerikan sinemasında genellikle gösterilmiş olandan daha ayrıntılı, çözümsel ve ölçülü şiddet görüntüleri sunulur ve amaç, hem şiddetin kabalığını hem de neden olduğu acıyı olmuş gibi kabul edene dek göstermektir. Filmdeki bir sekans 1960'ların sonundaki İtalyan Westerni'nin o dönem Amerikan sinemasında yaygın olan şiddete parodi benzeri tepki olarak geliştirdiği (özellikle Sergio Leone'nin filmleri) ritüelleşmiş şiddeti önceden haber verir. Billy ve arkadaşı Tom, Billy'nin intikam alması için öldürmesi gereken insanlardan biriyle karşılaşırlar. İçinde yer aldıkları uzam genişletilir ve gerginleştirilir. Billy ve Tom önde ve çerçevenin solunda, hasımları ise derin odakla Western sokağının karşı ucunda görüntülenir. Hasım histerik bir hareketle yardım çağırmak için üçgen biçimli çanı çalar. Billy neredeyse hasmına acır ve arkadaşı ateş eder. Adamın vurulduğu sırada arkasındaki bir evin odasından dışarıyı gören bir çekime kesme yapılır ve adam yüzünü cama dayayarak aşağıya kayar ve kayarken de camı kanla lekeler (cama dayanan yüz, Penn'in gözde görüntülerinden biridir: bu görüntü *Mickey One*'da da vardır. *Bonnie and Clyde*'da banka

veznedarının öldürülmesi sırasında veznedar yüzünü arabanın ön camına dayar. *Target*'da öldürülen bir adam camlı bir kapıdan aşağıya kayarken kanını cama bulaştırır). Bu sekanslarda ızdırap çekmekten kaynaklanan acı duygusu vardır. Billy'nin arkadaşı tuzağa düşürülüp vurulduğunda "kanımı hissediyorum" diye bağırır. Penn silahla vurulmanın ve darbelerin fizikselliğinin perdede ifade edilmesi ile karakterlerin bunu yaşamasını ve izleyicinin de bunu anlamasını sağlama yollarını araştırır. *The Left-Handed Gun*'da Penn duyguları fazlasıyla geniş ve ilkel olan, ne yaparsa yapsın acı çeken ve acı çekilmesine neden olan bir genç ile ilgilenir. *The Chase*'de ızdırap çekme alçaklık, acımasızlık ve baskıcı hoşgörüsüzlüğün bir sonucudur. *Bonnie and Clyde*'da bir tür birleşim ve dönüşüm elde edilir. Billy the Kid ile *The Chase*'deki Bubber Reeves bir tür Barrow çetesi haline gelir, her ne kadar çete üyeleri önceki karakterlerin psikolojik motivasyonlarından yoksunlarsa da. *The Chase*'deki kasaba halkı, çeteyi imha etmesi gereken genelleşmiş ve baskıcı otorite haline gelir.

Bu filmlerin başından sonuna baskıcı güçler arttıkça ve kendilerini bunlardan kurtarmak isteyenler güçlendikçe şiddet de artar ve giderek çığrından çıkmaya başlar. *The Left-Handed Gun* şiddeti tanımlama yollarını araştırır. *The Chase* tek isteği şiddetten uzak durmak olanlara körlemesine ve korkunç bir biçimde yönelen şiddetin acımasızlığını anlatır. (Tarih olarak bu iki filmin arasında yer alan *The Miracle Worker* şiddet ile, tedavi edici bir araç olarak, duygusal ve fiziksel açıdan güçlü, kararlı bir kadının uygarlaştırmaya çalıştığı ilkel, kör bir çocukla nasıl ilişki kurduğunu göstermenin bir yolu olarak ilgilenir. *Mickey One*'daki şiddet -özellikle de Mickey'in acımasızca dövülüşü- karakterin içinde yaşadığı garip ve algısal olarak çarpıtılmış dünyadan doğar.) *Bonnie and Clyde*'da Penn şiddet olaylarının sunumundan haz almanın belirtilerini göstermeye başlar ve çekme-itme tekniğiyle izleyicinin olaylar konusundaki duygularıyla oynayarak onları kan dökme noktasına götürür ve oraya vardıklarında da cezalandırır. Bu, filmden çıkan bir diğer karşıtlıktır. Bonnie ve Clyde'ın yaptığı şiddet dolu eylemlerin özgürleştirici etkisi vardır; onlara yönelen şiddet ise izleyicinin haz almasına engel olur, şok edici ve vahşice bir etki yaratır. Duygularla oynayan bu şiddet bir miktar sinizmi ortaya çıkarmaya başlar. Bu sinizm *Target*'da tam olarak gerçekleştirilir. CIA ajanları ile Doğu Avrupalı ajanlar, kısmen türün dayatması kısmen de Penn'in bu

özel filmde yarattığı aksiyonun amacını gözden geçirmeyi reddetmesi nedeniyle, zorunlu bir nizam içinde birbirlerini kovalar ve vururlar. Bu *Dead of Winter*'da zirvesine çıkar. Filmin türü sınırsız bir sadizm ve kan dökmeyi gerektirir (filmin bir yerinde kadın kahramanın bir parmağı kopar).

1960'larda Penn'in ve diğer yönetmenlerin filmlerinde geliştirilen filmsel şiddetin sinik kullanımının farkına varıldı ve istismar edildi. Şiddet "gerçekçilik" bahanesiyle duygusal tepkiye hakim olmanın bir yoludur. Penn bu yolu gösterdi. *Bonnie and Clyde* kanlı kapıları açtı ve sinemamız o zamandan bu yana kan akmasını durduramadı. Kan akışının en büyük sorumlusu Sam Peckinpah'dı ve *Bonnie and Clyde*'daki şiddetin nasıl çarpıtılmış ve yanlış yönlendirilmiş olduğunu ve Penn'in bu şiddetin izleyicinin moral durumuyla olan ilişkisini anlama girişiminin nasıl oldukça sakat bir duyarlılığın aracı haline geldiğini görmek için, Penn'i Peckinpah ile ilişkilendirerek değerlendirmek ilginç olacaktır. Penn'in filmleri, en azından *Night Moves*'a kadar, baskıya karşı özgürlük mücadelesinin kaybedilmesiyle ilgiliyse, Peckinpah'ın filmleri de bu mücadeleye her zaman zaten kaybedilmiş gözüyle bakar. Peckinpah'ın filmleri erkeklerin, politika, uygarlık ve düzen onları düşmana dönüştürmeden önce, birbirlerinin arkadaşlığından hoşlandığı hayali bir zaman dilimi üzerine yalnızca ağıt yakabilirdi. Peckinpah herkesi dışlayan, kadınlara yalnızca gülen ve onları inciten ve yaşamlarının son sınavı olarak ölümü kucaklayan kaba erkekleri içeren garip bir populizm düşkünüdür. En iyi filmi *The Wild Bunch* (Vahşi Belde - 1969), kana bulanmış vücut ve bu vücudun ağır çekimle yere düşüşünden büyülenme düzeyinde işler. Ama "işler" son derece nötral bir sözcüktür. Filmin anatomik ve baleye benzer görsel yapısı inkar edilemez, eğer başka bir şey değilse ölümü kutsaması şaşırtıcıdır. Aynı anda hayran olunan ve nefret edilen bir film olarak kalır. *The Wild Bunch* sinemanın fiziksellikle ilgilenmesinin bir tarzının, yaşamın şiddet yanının sunumlarını yaratmanın önemli bir örneği olarak kalabilir, türünün tek örneği olabilirdi. Ama tek başına kalmaz: Peckinpah (ve diğerleri) anlatılarında erkek kimliği ile erkek erkeğe ilişki (ama asla narinlik ya da eşcinsellik yananlamlarının olmadığı bir anlayışla) teması üzerinde sonsuz sayıda çeşitleme yapmayı sürdürmüşlerdir.



Yaşamın şiddet dolu sonu: Peckinpah'ın *The Wild Bunch*'ı. Thornton (Robert Ryan) Rahip (William Holden) ve Dutch'ın (Ernest Borgnine) cesetlerine bakıyor.

Peckinpah'ın Billy the Kid mitinin versiyonu olan *Pat Garrett and Billy the Kid* (1973) adlı filmi Penn ile mükemmel bir karşıtlık sunar. *The Left-Handed Gun*'da Penn mitin oluşumunu ve mitin filmin öznesi ile etrafındakiler arasında nasıl şiddetli gerilimler yarattığını inceler. Peckinpah miti verili olarak kabul eder ve anlatısının mitin ortadan kalkışını içermesine izin verir. Peckinpah'ın Billy'si (Kris Kristofferson) içinde yaşadığı dünyada yorgun bir artıktır. Bu dünya artık onu kontrol edemez ve politikası Billy'nin temsil ettiği anarşiden çok çürümüş bir yasa ve düzen gerektirir. Ve aynı durumdaki arkadaşı Pat (James Coburn) onu öldürmesi için gönderilir. Bu -öncünün uygarlığa geçişi-, kültürün mitolojisinin önemli bir yanıdır ve bu konuyu John Ford büyük bir tutkuyla ve duyarlılıkla (ve ne yazık ki büyük bir ırkçılıkla da) *The Searchers*'da ve *The Man Who Shot Liberty Valance*'da (Kahramanın Sonu) işlemişti. Peckinpah ise bu konuyu öznenin sahip

olabileceği herhangi bir gücün değerini azaltan bir kendini beğenmişlikle ele aldı ve anlatısının moral görünümünü öylesine tatsızlaştırdı ki, şiddet bu uzama biçim vermenin tek yolu haline geldi.

Hem *The Left-Handed Gun*'da hem de *Pat Garrett and Billy the Kid*'de ortak bir sekans vardır: Billy bir gardiyanı vurarak cezaevinden kaçar. Penn bu kaçışı, filmin diğer şiddet sekanslarında yaptığı gibi gösterişli, neredeyse törensel bir tarz içinde işler. Bill cezaevinin çatısındadır, gardiyan Ollinger (*Bonnie and Clyde*'da Frank Hamer'ı oynayacak olan Denver Pyle) sokaktadır, yukarı bakar. Hızla birbirini izleyen, Ollinger'den güneşe karşı odak dışında duran Billy'ye ve Billy'den aşağıdaki Ollinger'a doğru bakış açısı çekimleri vardır. Billy silahını hedefe yöneltir. Ateş etmeden önce Ollinger geriye doğru düşmeye başlar. Billy ateş eder ve Ollinger'ın yavaş-çekimde sürmekte olan düşüşüne kesme yapılır. Şiddet dolu ölümün yavaş-çekimle bu erken kullanımı çağdaş sinemada önemli bir öğeyi, yıllardan bu yana yalnızca acı çekişi ve ölümün kaçınılmazlığını değil ama aynı zamanda sunulan aksiyona izleyicinin mesafeli ve haz veren bir bakış atmayı arzulaması anlamına da gelecek özgül bir sinemasal kodu devreye sokar. Bu yavaş-çekim düşüşten, normal hızda zemine çarpan Ollinger'ın alt açıdan çekimine kesme yapılır. Sekans ceset ve yanında duran çizmenin uzaktan çekimiyle biter. Adam çizmesinden ayrılmıştır. Bir çocuk çerçeveye girer, bu yanyana gelişe güler ve annesi tarafından tokatlanır.

Filmin Peckinpah üzerinde gözle görünür bir etkisi olmuştur, çünkü yavaş-çekim şiddetin kullanımını benimsemiş ve kendine maletmiştir. Ama ölüm tablosuna gülen çocuğun çekimi, Peckinpah'ın ana motiflerinden birini oluşturmasına daha da fazla yardımcı olabilmiştir. Bu motif çocukların ve ölümün görüntülerini içeren birçok filminin açılış görüntülerini biçimlendirmiştir. *The Left-Handed Gun*'daki gülen çocuk Penn'in ani şiddet karşısında izleyicinin yaşamasını istediği sürprizin benzeridir: Billy'nin eyleminin iğrençliğindeki, bir çocuğun böylesi bir grotesk tabloya gülebilmesindeki ve bu gerçekten groteskliğin bir dereceye kadar uzaktan farkında olmadaki sürpriz. *Bonnie and Clyde*'da eylemin çığrından çıkmasına izin vermeden önce, Penn şiddetin sunumunun doğasında olan karşıtlıklarla ilgilenir. Bir insanın bir başkası tarafından fiziksel olarak imhası travmatik, her zaman şaşırtıcı, uzaklaştırıcı ve çekicidir. Ancak Peckinpah için şiddet çekici bir

gerekliliğe indirgenir. Çocuklar yalnızca şiddetin içine çekilmezler, şiddeti zamanından önce öğrenirler. Peckinpah ölüm ve kötürümlüğün bilgisinin onların doğasının bir parçası olduğunu ve onlarla birlikte büyüdüğünü öne sürer. *Pat Garrett and Billy the Kid*'deki gardiyanın öldürülmesi sekansında ise çocuk cesede anlamamış, masum olarak gülmez; bir yetişkin, çocuğun olayı izleme isteğini sınırlamalıdır. Öldürmenin kendisi, sinemasal şiddetin yıllardan bu yana izin verdiği kana susamışlığın cazip yayılımını gösterir. Yapı aynıdır: Bill çatıda, gardiyan sokaktadır. Birbirlerini tanımaları yalnızca bir dizi açı / karşı açı çekimle değil, karşılıklı zoom çekimlerle de verilir. Penn'in *The Left-Handed Gun*'da şiddet için hazırladığı gösterişli bir sürpriz ve korku duygusu, önceden fark etme ve arzulama eğilimiyle yer değiştirir. İleriye doğru bir zoom algıyı harekete geçirir ve izleyiciyi aksiyona yöneltir. Ve aksiyonun kendisi, tam da Peckinpah tarzında, izleyiciye doğru fırlatılır. Billy'nin silahı kamerayı tahrip eder; sempatik olmayan dindar bir fanatiğe dönüştürülmüş gardiyan kanlar içinde yere yığılır. Gösteriyi izlemeye koşan çocuk gibi, izleyici de tahrik edilir. Gerekli tepki çok basittir.

Kan akışı Peckinpah'ın sinemasal dünyasının maddi dokusunun bir parçasıdır. Onun şiddeti 'gerçekçi' değildir. 1960'ların sonundaki sinemasal öldürmenin 'gerçek' olduğu anlayışı gerçek bir saçmalıktır. Çoğu insan bir kişinin silah mermisiyle parçalandığını görmedi ve asla görmeyecek, eğer görürse de bu yavaş-çekimle olmayacaktır. *Bonnie and Clyde*'dan bu yana perdede sık sık görülen, belirttiğim gibi, bir norm olarak kabul edilmiş, tekrarlamaya dayalı bir sinemasal gelenektir. Bundan dolayı şiddetin Peckinpah için verili bir olgu olduğunu söylemek, bunu Peckinpah'ın sinemasal evreni içinde ve bazı izleyicilerin tepkileri içinde ifade etmektir, bu verilidir ama kültürel ve psikolojik bir gereksinimin zorunlu bir yansıması da değildir. Onun şiddeti insanın dinamik hareketle heyecan duymasına olanak sağlar ve modası geçmiş bir dil kullanırsak, bir vekaleten heyecan sunar. Daha önce belirttiğim gibi, sınırı aşan bir eylemin güvenli izlenişi sözkonusudur. *Görüntü,* şiddetin kendisinden daha önemlidir, çünkü insana görülmeyeni görme olanağı sağlar. Ama heyecan kısa ömürlüdür. Peckinpah'ın anlatıları yitirilmiş bireyselliğin ve bağımsızlığın tekrarlanan izlenceleri haline gelir. Bu niteliklerin neden yitirildiği ve neden yasının tutulması gerektiği anlatılmaz; onun erkeği merkez alan, kadından nefret

eden, kanı gerektiren durumları, en sonunda yalnızca ölüme ilahi okuma halini alır. Bir çok insanın belirttiği gibi, bunlarda belirsiz faşizan bir şeyler vardır. Bunlar baskılayıcı ve onur kırıcıdır.*

1960'ların sonundan itibaren Amerikan sinemasında yayılan şiddet, *Bonnie and Clyde*'da Penn'in yaptığı hesap hatasının kapsamını gösterir. Katliam için özel bir bağlam yaratma ve izleyicinin bu katliama tepki vermenin yanısıra bunu anlaması ve değerlendirmesi için gösterdiği çabaya rağmen, katliamın yarattığı açık haz, yönetmenler tarafından, izleyicinin öldürmelerin uzamasının karşılığını vereceğinin ve

---

* Yıllar önce "Oranges, Dogs and Ultra-Violence"da (*Journal of Popular Film,* Summer, 1972) Peckinpah'ın *Straw Dogs*'da karakterlerinin şiddetini ve izleyicinin bu şiddete olumlu tepkisini kınadığını öne sürmüştüm. Bu büyük bir yanlıştı. Eğer Peckinpah kendi sinemasını bütünüyle düşünürse bu sinema sadece en çirkin türden karışıklık içinde kendini sunar. *Cross of Iron* (Şeref Madalyası - 1977) Rusya cephesindeki Nazi askerlerinden oluşan bir birliğe odaklanır ve savaşın ölümcül doğasını ritüelleştirir. Filmde "iyi" Alman askerleri ve sert bir komutan vardır. (Rezil olan bir kadınlar birliği hariç, Rus askerlerinin asla kişilikleri yoktur.) Filmin sonunda birbirlerine zıt giden iki Alman birlikte gülmeyi kesip kendi hatalarını kabul ederken, Peckinpah birden Hitler'in sonu üzerine Bertolt Brecht'den olağanüstü bir epilogla biten, savaşın anlamsızlığını gösteren fotoğrafların kurgusuna atlar. "Siz askerler sevinmeyin onun bozgununa. Dünya onun tarafını tutup sonra da onu durdurduğu için, onu doğuran fahişe yeniden doğuracaktır." Peckinpah'ın bu epilog ile filmde geliştirdiği her şeyi ironik olarak tersine çevirmeye niyetlendiğini tahmin ediyorum. Ama anlatının kendisi bu epilogdan daha etkili olduğundan, sonuç şoktur ve savaşa erkeklerin karakterlerine katkılarından dolayı hayran olunabileceği ama diğer insanlara yaptıklarından dolayı da savaştan nefret edilebileceği anlayışını ortaya atmak ve kendisini filmden ayırmaya yönelik neredeyse kendi şizofrenik girişimine güvensizliktir. *Cross of Iron* Peckinpah'ın ölüm ilahisine yol açan ölümcül sonudur.

Daha az olsa da benzer bir grotesk karmaşa *The Wild Bunch*'da ortaya çıkar. Rahip ve çetesi acımasız Federal birliklere yardım eder ama Villa'nın devrimci güçlerine de hayrandırlar. Peckinpah devrimcileri romantik bir tarzda işler ve (asıl grubun -Bunch- bir üyesi olan) Sykes ile Thornton'un (rahibin şimdi düşmanı olan eski arkadaşı), Bunch'ın Mapache üzerine intihar saldırısında imha olmasından sonra devrimcilere katılmasını sağlar. Ancak Peckinpah'ın onlara sempatisi, dayanıklıkları yalnızca ölüm getiren bir grup bencil erkekle sınırlıdır.

Son filmi *The Osterman Weekend* (1983) evlilik gerginliği ve ihanet üzerine alışılmamış bir girişim, CIA ve medya yönlendirmesine bir saldırılıdır. Filmin senaryosunu Penn'in *Night Moves*'unu da yazan Allan Sharp, Robert Ludlum'un bir romanından yola çıkarak yazdı. Peckinpah bu filmde de silahlı ve çelik yaylı, beyzbol sopalı kavgalardan vazgeçemez ama bütün yavaş çekimler ve bütün ihanetler tükenmiş bir imgelemin ürünüdür.

bunu istediğinin bir belirtisi olarak anlaşıldı. *Bonnie and Clyde*'daki şiddetin ayrıntılı oluşu ve yoğunluğu, bugünden geçmişe bakıldığında yumuşak olsa da, o dönem için geçmişte yapılmış olanlardan farklıydı. Penn'in vermeyi umduğu farklı ve birbirine zıt mesajlar - izleyicinin bakış açısının kökten kırılması; kendisine meydan okumaya çalışan bireye otoritenin aşırı tepkisi; dayanabilmenin ve özgürlüğün olanaksızlığı; bu özgürlük ve dayanabilme uğruna iki kurbanın ölümüne övgü- kurşunlarla parçalanan sevgi ve hayranlık kazanmış karakterlerin performansı nedeniyle yok olur. Biçim anlamın önüne geçer ve *Bonnie and Clyde*'ın başlattığı şiddetin biçimsel eğilimine karşı konulamaz. Son yirmi yıldır Amerikalı yönetmenler akla yönelmek yerine çok daha hızlı ve kolaycı tarza yönelmeye hazır olmuşlardır. Amerikan sinemasındaki ister baskıcı otoritenin isterse intikam peşindeki bireyin yol açtığı kan akışı, yalnızca yasak olan sahneye bakma arzusundan değil ama düşmanlarının imha olduğunu görme arzusundan ya da korkusundan (bu Penn'in istediği bir amaç değildir) doğan bazı acil gereksinimlere ve fantezilere de hitap eder.

Bu kitapta tartışılan ve kullandıkları biçimlerin ve ilgilendikleri sorunların bilincinde olan yönetmenler bile kabullenilmiş düşüncelerden ve kültürel klişelerden kendilerini uzak tutmakta zorlanırlar. Erkek dostluğuna dair şiddet yüklü ve aptalca klişelere Peckinpah'dan daha az başvursalar da, Sylvester Stallone gibi, dışardan gelen ve güçlü bir düşmanın saldırısına karşı koyabilecek korkusuz, okur-yazar bile olmayan bireyi kabul edecek bir izleyici grubuna hitap etmeyi istemeseler de, bu yönetmenler hazır bir tepkiyi garantileyen öğelere yeterince sık olarak teslim olacaklardır. Şiddet onların sinemasının ayrılmaz bir parçasıdır ve izleyicinin sömürülmesinin bir öğesi olarak şiddeti, önemli bir sinemasal ya da kültürel olguyu çözümlemenin ve göstermenin bir aracı olarak diğer işlevinden ayırmak genellikle zordur.

Bonnie and Clyde'dan sonra Penn, filmlerinde şiddetin dozunu azalttı. Filmlerinde hala şiddete yer veriyor ama özlü ve anlamlı olarak (şiddetin hiçbir anlamlı hedefinin olmadığı *Target ve Dead of Winter*'a kadar). Korku ve gerginliğin yıkıcılığı onun en değişmez konusu olarak kalır ve başarısızlık pahasına elde edilen özgürlüğün umutsuz çemberi içinde gerçekleşir. *Alice's Restaurant,* önceki filmleri gibi, yerleşik toplumsal düzene karşı yurttaşlık haklarından mahrumiyeti işler. Bu film, her ne kadar toplumun bir bölümünü tanımlamada özgür

ruhlu gençlerin ortaklaşa arzularını benimsemeye çalışan Alice ve Ray'de cisimleşse de, daha da ileri gider. Film sol-liberal düşünüş tarzının daha büyük baskıcı toplumdan koparak komünal bir yaşam sürme düşüncelerine sahip olduğu ve savaş-karşıtı hareketin zirvesinde olduğu dönemde yapıldı. Bir özgürlük şarkıcısının (Woody Guthrie'nin) oğlu ve bu grubun birçok sözcüsünden biri olan Arlo Guthrie ile "Alice's Restaurant" adlı şarkısı (bu şarkı onun boş bir araziye çöp dökme işini kaptığında cezaevinde biten bir teşekkür yemeği vermesini ve bir düzen bozucu olarak cezaevi kayıtlarına geçtiği için ordunun onu askere almayı reddetmesini anlatır) film için bir başlangıç noktası oldu. Penn şarkıyı ayrıntılandırmaya ve ona bir ortam ve daha büyük bir anlatı kazandırmaya çalışır. Sonuç burjuva dünyasının cinsel gerilimleri ve kıskançlıklarının sürtüşmeleriyle dolu bir komünal yaşam fantezisidir.

Bonnie and Clyde'ın izlediği yoldan farklı olarak Penn *Alice's Restaurant*'da karakterlere mesafeli durur, karakterlerin, kendinin ve izleyicinin tutumlarını inceler. Filmin ilk bölümünde Arlo yılmadan yolunda ilerlerken, çoğunlukla bir pencereden, izleyicinin doğrudan bakışından ayrı olarak görülür. O dönemde uzun saçın erkekler üzerinde uyandırdığı cinsel güvensizlik, izleyiciye yöneltilir. Arlo saçı ve cinsiyeti hakkında çok sayıda şakanın konusu olmaya zorlanırken, aslında alay konusu olan bir bakıma izleyicinin kendisidir. Sivillerden oluşan askere alma komitesinde geçen ilk sahnede, dış-sesle bir erkek Arlo'yu sorgular. Sesin sahibi göründüğünde, sesin bir kadına ait olduğu ortaya çıkar. Daha sonra Arlo'nun okulunda bir kadın sesinin ona doğru konuştuğu duyulur. Bu kişi göründüğünde bu kez sesin sahibinin erkek bir rehberlik danışmanı olduğu anlaşılır. Penn nazik, mütevazi Arlo ile çevresindeki zorba insanların sürekli karşıtlığını kurarak izleyicinin ötekini/diğerini anlayamaması ve kabul edememesiyle alay eder. Ama burada gedik açılır. Kolejden kaçan Arlo bir restaurant'a gelir. Yerel ırkçılar ona sataşır ve pencereden dışarı atarlar. Bu filmdeki tek şiddet sahnesidir ve baştaki mesafeyi kırarak izleyicinin Arlo'ya sempati duymasını sağlar.

Film içtenlikle Arlo'nun tarafını tutar, bu taraf tutma komün hayatında anne-babanın yerini tutan Alice ve Ray'e gösterilen içtenlikten azsa da. Alice ve Ray hippiliğin koruyucularıdır ve düzenli orta-sınıf dünyası ile genç komüncüler arasında aracılar olarak kendi rollerinin

bilincindedirler. Onlar erkek egemenliği ve cinsel sahiplenmeden gelen eski davranış kalıplarına sahiptirler. Sonunda Alice, tıpkı başta Arlo'nun olduğu gibi, çevresinden duygusal ve fiziksel olarak tecrit olur. Önceki filmden farklı olarak *Alice's Restaurant*'ın sonunda kimse kazanmaz, ne baskılayıcı otorite ne de özgürleşmiş hippiler. Komün dağılır ve Alice yalnız kalır. Bütün içtenliğiyle komün yaşamını övmeyi isteyen film, tecrit olmuşluğu göstererek biter. Son çekim Alice'in etrafında yapılan uzun karmaşık bir kaydırma ve zoom'dur, ona aynı anda yaklaşır ve uzaklaşır, hareketi ve en sonunda da belirsizliği ifade eder.

Bu belirsizlik, Penn'in 1960'lar üzerine 1983'te yaptığı *Four Friends*'de ironiye ve neredeyse düşmanlığa dönüşür. Bu filmde 1960'lara aptallıkla geçen ve belirsiz bir dönem, özel ilgilerden bir sapma anı ve tek tek olayların gerekli bir dökümü olarak bakılır. Film yapısındaki önemli bir kusurun sıkıntısını çeker. Steve Tesich'in yazdığı senaryo, bir göçmenin Amerika boyunca yaptığı yolculuğu, acımasız bir babayla ilişkilerini içeren dağınık bir özyaşam öyküsüdür ve genç bir adamın çocukluk arkadaşlarından olan Georgia'ya aşkının, ondan büyülenmesinin, ancak birlikte olamamasının sıkıcı anlatımıdır. Penn anlatının kontrolünü kesinlikle sağlayamamış ve oyuncularının yönetimini başaramamış görünür. Penn özgür ruhlu kadın karakterini incelikle işleyememiş ve Georgia ne yaptığını bilen güçlü bir kadından aptal ve zayıf bir kadına dönüşmüştür. Filmin gücü, anlatının yeniden yaratılmasında ve güzelleştirilmesinde yatar. Penn, bir yere kadar bir yabancının gözünden (filmin zarar verici yapısal sorunlarından biri olan bakış açısındaki bir tutarsızlık) yansıyan, ideolojik ve tarihsel açıdan önceden haber vermede zengin olan 1960'lar ve 1970'lerin başındaki yoğun olayları ve olguları yoğun bir tablo içinde ustaca toplar.

1961'de geçen bir sekansda ana karakter Danilo, okulun orduya ve endüstri alanında gönüllü yetiştirmek için kullanılmasına karşı çıkarak lise isdihdam programına engel olur. Daha sonra bir plaj partisinde, o dönem gençlerinin oyunlarındaki hakim ikonlardan biri olan John ve Jacqueline Kennedy'nin fotoğrafının üzerinde olduğu bir top yavaşçekimde havaya fırlatılır. Kennedy'nin imgesi -önemli ölçüde imge olarak varolan insanlar- o on yıl (1960'lı yıllar) ilerlerken imgenin kendisini ne kadar güçlü kılacağından kuşkusuz habersiz olan anlatı-

daki insanlarca kayıtsız karşılanır. Partide gruptan bir siyahın başına gelen ırkçı olay, tıpkı lise toplantısının karışması gibi, bu on yıl boyunca ortaya çıkacak olan daha büyük mücadeleleri önceden haber verir. Daha sonra Danilo yolda Mississipi'ye otobüsle giden bu siyah arkadaşını görür. Arkadaşı ona kendisiyle gelmesini söyler, kişisel gerginlikler içindeki Danilo özgürlük savaşçılarına katılmayacaktır. Araba ve otobüs otoyolda farklı yönlere gider. Nişanlısının babası tarafından vurulduğu ve kendisinin de gözünden yaralandığı düğün sekansının ardından Danilo hastaneye gider. Yüzünün bir bölümü tıpkı *Bonnie and Clyde*'daki Blanche gibi bandajlanır. Daha sonra Danilo, Clyde'ın tek camı siyah camlı gözlüğüne benzer biçimde koyu renkli camları olan gözlük kullanacaktır. Ayrılmadan önce radyoda ulusal marşın müziği duyulur. Caddeye çıkarken bir elektro gitar sesi yükselir; trafik gürültüsü vardır; başında bant olan bir siyah yol boyunca yürür; uyuşturucu almış bir kız caddenin kenarında durmaktadır. Kaldırımlar 1960'ların bütün özellikleriyle, gürültü ve kaosla, kaçınılmaz olarak sonu hastaneye varacak olan şiddet, acı ve hastalıkla doludur. Ne *Alice's Restaurant*'daki gibi hippiliğin sevimliliği ne de *Bonnie and Clyde*'daki yok olmaya mahkum isyan umudu vardır. Geçmişe bakan Penn o dönemi, biraz çılgın hilkat garibeleri, bayrak yakanlar ve dehşete düşüren Greenwich Village 'happening'lerinin görüntüleriyle görür. Film zamanın ve öznel enerjinin boşa harcandığını öne sürer.

1960'ların başı toplumsal gereklilik, haz peşinde koşma ve kişisel gereksinim arasındaki mücadelelerin darma dağın ettiği önceden haber vermelerle doludur. 1960'ların sonu keskin ve aptalca karşıtlıklar dönemidir. Danilo geceyi Vietnam'da bulunmuş, orada evlenmiş ve Vietnamlı eşini ülkeye getirmiş eski bir arkadaşının evinde geçirir. Arkadaşının yarı Vietnamlı çocuklarının kendisine baktığını fark eder. Televizyonda aya ayak basan astronotun yürüyüşü gösterilir. Birilerinin bir çim biçme makinasını çalıştırmayı denemesinin sesi duyulur, Danilo pencereye koşar ve çim biçme makinasını çalıştırmayı deneyen çimenlik alandaki arkadaşının karısını görür. Televizyondaki aya dair görüntüler, çim biçme makinasının başındaki uzun saçlı ve yerli giysili Vietnamlı kadın, güç ve banalliğin, şişirilmiş/abartılmış kahramanlığın ve artık Vietnamlı kadının içinde yaşadığı ve gönül rahatlığı ile gerginliği temsil eden bu banliyö evini korumak adına yapılan şiddetin korkutucu sunumu içinde birbirlerine karışırlar. Bu, Penn'in

en anlam yüklü görüntü demetlerinden biridir; görüntüden de öte 1960'ların bir göstergebilimi, kültürün göstergeleridir. Bu kültürde derinlik ve sıradanlık öylesine içiçe gelmiştir ki, derinliğin sesi sıradanlık tarafından boğulmuştur, bunun belirtisi de tarihten değerli hiçbir şey öğrenilmemiş olmasıdır.

Ama nihayetinde Penn kendi bulgusunun gücünü yönlendiremez. 1960'lara dair mutsuzluğu, 1980'lerin uyumu ve refahının tehlikeli teminatlarını benimsemeye yönelik açık istekliliğini yenemez. *Alice's Restaurant* nüfuz edilemez bir yalnızlık görüntüsü ile biter. *Four Friends*'in geçmişe, 1960'lara dair görüntüleri, umutsuzluğun ve boşluğun kurgusu, mutluluk yanılsamasıyla biter. Filmin adındaki dört arkadaş en sonunda tarih ve kişiselliği yenerler ve biraraya gelerek dünyanın taleplerinden uzakta, mutlu, tecrit olmuş bir topluluk olarak bir sahilde yaktıkları ateşin çevresinde otururlar.

Geçmişe bakışında *Alice's Restaurant*, Penn'in *Bonnie and Clyde* ile yaratımında bir rol oynadığı gençlik kültürüne yönelik melodramatik bir ağıttır. *Four Friends* aynı kültürle tatsız bir yeniden karşılaşma, bu kültür üzerine daha önce öne sürdüklerinin yeterince acı bir inkarıdır. Ama *Bonnie and Clyde* zaten övdüğü olanaksız isyan ruhuna bir ağıttı. Amerikan kültürünün isyan-baskı döngüsüne seçenekler sunamayan Penn, yalnızca bunun farklı görünümlerini yaratabilmiş ve böyle yapınca da kendi kendisini tuzağa düşürmüştür. Son dönem sinemasında gelişen geri çekilme arzusunun ve umutsuzluğun tohumları ilk dönem filmlerinde vardır. *Bonnie and Clyde*'ın mit-oluşturmasından *Alice's Restaurant*'ın belirsizlikleri ve geri çekilişine, *Little Big Man*'in olumlu demistifikasyonuna kadar, Penn genel olarak kültür alanında olup bitenin biraz önünde bir yanılsama ve belirsizlik modelinin izlerini sürüyor gibi görülebilir.

Little Big Man hayal kırıklığını önlemeye çalışır. Penn tarihe ya da daha doğrusu isyan-baskı döngüsünün köklerini açıklamak için sinemanın yarattığı tarih mitine geri döner. Film ilk olarak Western geleneklerini, tantanalı sahtekarlıklar ve barbarca gösteriler olarak teşhir ederek geçersizleştirir. Bu film, Peckinpah'ın Batı'yı kişisel ve politik üstünlüğün yerleşmesi için yalnızca bir diğer alan olarak gösterip böylesi yalanları görmezden gelerek boş zamanların ve basit arkadaşlıkların kaybı üzerine olan incelemelerini reddeder. İstikrarlı, düzenli kültüre sahip Batı'nın asıl sakinleri Kızılderililer, kendilerini adlandır-

dıkları gibi, insandırlar. Ve burada geleneğin ikinci bir düzeltimi ortaya çıkar.

Western, beyaz insanın vahşi topraklara uygarlık taşıdığını öğretmiştir. Penn ise tersini söyler: yerleşik, edilgin, yardımsever, çok insani ve yalnızca yaşamı idame ettirmek isteyen bir kültürü beyaz adam etkin olarak imha etmiştir. Penn aynı zamanda kendi alışılmış anlatı yapısında da bir değişimi sunar. Takdire şayan kişiler bu filmde *Bonnie and Clyde*'da olduğu gibi etkin ve isyancı değil, sakin ve yerleşik olanlardır. Onlara düşman olan yerleşik düzen değil, yerleşen düzendir. Kibar yaşlı kabile şefi Old Lodge Skins, yaygaracı manyaklık düzeyinde egosuna düşkün General Custer'a karşıdır. İkisinin ve dünyalarının arasında, birininkine istikrar ve dürüstlüğün diğerininkine ise iki yüzlülüğün egemen olduğu iki dünyanın mücadelesini sonuna kadar yaşayan filmin anlatıcısı Jack Crabb (Dustin Hoffman) yer alır.

Bir kez daha bir tuzak ortaya çıkar. Filmi biçimleyen baştaki öfke yavaşça nostaljiye ve özel davaya dönüşür. Penn'in Kızılderilileri çok çekicidir (filmin yapıldığı dönemde Kızılderililer ve onlara yapılanlar konusunda yeni bir suçluluk duygusunun/bilincinin gelişiyor olduğunu belirtmek önemlidir) ama Penn'in çekici karakterleri gibi onlar da yenilmeye mahkumdurlar. Kızılderili yaşam tarzından öğrenilecek bir ders -'umut vermiyorsa fazla güvenme'- dışında umut verilmez: filmde diğer filmdekiler kadar tektipleştirilmiş eşcinselliğe uygun olarak tanımlanmış bir eşcinsel kızılderili vardır ve bu tanımlama Kızılderililerin yalnızca, beyaz orta-sınıfın eşcinsellikten duyduğu korkuya dayanan imgeleminin figürleri olduğunun belirtisidir. Gerçekten de *Little Big Man*'in Kızılderilileri birden Western'in yarattıklarından daha eski bir mit olan 'onurlu vahşi' mitinin parçası haline gelirler. Onlar Penn'in mahvedilmiş yaşamlar ya da umutsuz vakalar panteonuna yerleştirilirler.

Robert Altman *Buffalo Bill and the Indians*'da (1976) duygusallığa ve nostaljiye yönelmeden Western mitinin bu yönünü ele almaya çalışır. Ama 1970'lere geçilirken Penn kendi kültürüyle başka bir tarzda ilişki kuramaz gibi görünür. Her ne nedenle olursa olsun Penn beş yıl film yapımından çekildi ve yalnızca Münih Olimpiyatları'nda sırıkla atlama üzerine bir belgesele katkıda bulundu. Kasvetli ve umut kırıcı bir filmle sinemaya döndü.

Night Moves, Mickey One'ın *noir* dünyasına geri döner, anksiyete karşısında özgürlüğü sunması ve kullanımında önceki filmin enerjisi ve lezzeti yoktur. Bu konuyu daha iyi açmak için daha önce başlayan *film noir* tartışmasına geri dönmek gerekiyor. 1964'te *noir* dönemi bitti; Penn bu akımı, içinde geçtiği çevreyi ve izleyicisiyle olan ilişkisini ayrıntılı olarak yeniden inceleyebildi. 1970'lerin ortasında noir türü içinde bir şeyler yapılıyordu. Altman'ın *The Long Goodbye*'ı Coppola'nın iki *Godfather* filmi, Scorsese'nin *Mean Streets*'i ve *Taxi Driver*'ı (ve bir ölçüde de Roman Polanski ve Robert Towne'ın *Chinatown*'ı - Çin Mahallesi) 1940'ların orta sınıfından basit insanları, dedektifleri ve sahtekarları içinde barındıran karanlık, kısır, gerginlik dolu dünyasını araştırıyordu.

Noir ruhunun yeniden ortaya çıkışı, sinema tarihinin yeni yönetmenlerinin bilincinde yer etmesi, üstelik 1960'ların kültürel ve tarihsel olaylarıyla ikiye katlanması garip değildi. 1940'ların ortalarında *noir*'in ilk ortaya çıkışı, daha önce de belirttiğim gibi, savaş ve zafere yönelik neredeyse diyalektik tepki ile açıklanabilir. Tür; gücün ülkenin dışına yayılması, ailelerin dağılması, kadınların yeni konumu ve belki de kültürün (ve ülkenin) düşünüldüğü kadar güvenli ve masum olmadığının öğrenilmesinin beraberinde getirdiği gerginliği yansıttı. Faşizmin anısına ve nükleer güce sahip olunduğu bilinmesine rağmen, güç görüntülerine anksiyete ve korku görüntüleriyle karşı çıkıldığı ve bu görüntüler sayesinde üstün gelindiği açıkça görülür. 1950'li yıllar gerginliğin yönünü değiştirerek komünizm mitine karşı bir tepkiye dönüştürdü. Komünizmin terör ve kötülüğün kağnağı olduğuna ve söyleminin geçersiz kılanabileceğine kültür ikna edilerek genelde dünyada gerici ve koruyucu bir masumiyetle birlikte geçici bir kontrol sağlandı. Ülke içi gücün, kadının tabi konuma itilmesinin, yabancıların imha edilmesinin görüntüleri, dönemden döneme sinemada görünmeyi sürdüren anksiyeteye karşı koydu. 1960'larda ülkedeki ayaklanma, suikastlar, açıklanmamış ve nedensiz bir savaş (Vietnam-çev.), orta-sınıf çocuklarının isyanı ve bu isyanın çökmesi; 1970'lerde, 1950'lerde sorgulanmadan kalan politik ve ekonomik kurumların nasıl çürümüş olduklarının anlaşılması bir kez daha imgeleri değiştirdi. Bunlara tepki olarak kültür, depresif bir tepki içine, politik ve toplumsal sıkıntılardan, bunları acil olarak baskılarken, çaresiz bir geri çekiliş içine girdi. 1980'lerdeki tutucu yeniden toparlanma öncesinde, krizin dikkat ge-

rektiren gerçekliklerin saldırgan bir inkarına dönüştüğü dönemde, güçsüzlük duyguları, sinemada 1940'ların *film noir*'ının başarabileceğinden daha güçlü paranoya ve tecritlik temaları ve imgeleri içinde gerçekleşti.[1]

Bu imgeler ve temalar farklı biçimler aldı. Peckinpah'ın erkek ölümü şarkıları, yine Peckinpah'ın *Straw Dogs* (Köpekler), Michael Winner'ın *Death Wish* (Kanun Benim), Phil Karlson'un *Walking Tall* (Tek Başına), Don Siegel'ın *Dirty Harry*'si (Kirli Adam) ve benzerleri gibi intikam ve 'yasayı kendin uygula' (vigilante) filmleri, kendine çürümüşlüğü temizleme görevi veren Hollywood'un yalnız kahraman geleneğini kullandı. İntikam filmleri güçlü olmaya, sorunlu durumları düzeltebilmeye dayanır ama yalnızca yerel düzeyde; kahraman birkaç haini temizlerken toplum değişmeden kalır. 1980'lere gelindiğinde bu türdeki filmlerin yalnız kahramanı daha küresel düzeyde iş görmeye başladı. Rambo, yerel şerif kendisinden hoşlanmadığı için küçük bir kasabayı mahvetmeye başladı (ilk intikam eyleminin başkalarını korumaktan çok kendini korumaya yönelik olması ve Amerikan çıkarlarının gelecekteki koruyucusuna, *Alice's Restaurant*'daki Arlo gibi, polisin yıkanmasını söylemesi ve tıraş etmesi potansiyel olarak ilginç bir noktadır). Devam filminde Rambo Vietnam'a gider ve Ruslarla ilgilenir. Düzenli ordu ile elde edilemeyen zafer kararlı bir yalnız savaşçı tarafından kazanılır.

Kahramanca serüvenin ters yanı Sidney Pollack'ın *Three Days of the Condor* (Akbabanın Üç Günü), Alan Pakula'nın *Parallax View ve All the President's Men* (Başkanın Bütün Adamları), Stanley Kramer'ın *The Domino Principle* (Ölüm Kumarı), Paul Schrader'in *Blue Collar* (Mavi Yakalılar), Coppola'nın *The Conversation*'ı gibi paranoya filmlerinde ortaya çıkar. Bu filmlerin imgeleri suikastlerin, Vietnam Savaşı'nın ve Watergate skandalının ürünüdür ve söylevleri de hükümete ya da iş çevrelerine ya da her ikisine birden bağlı bilinemeyen bir gücün kendi tarzında davranacağını (bildiğini okuyacağını) ve bu gücün ortadan kaldırılmasının olanaksız olduğunu ısrarla vurgular. Bu filmler etkisizliği/iktidarsızlığı ve umutsuzluğu gösterir, bir felaketin, topluluk ve güven duygusunun parçalandığının işaretlerini verir, öyle ki, izleyici filmin başından sonuna tuzağa düşmüş, karanlıkta, tamamen tec-

1 Michael Walker, "Night Moves," *Movie*, No. 22 (İlkbahar 1976), s. 37-38.

rit olmuş yalnız bireylerin görüntüleriyle başbaşa bırakılır. Ama gerçekte bu filmler ister şiddet yüklü bir kahraman mitinden isterse üstesinden gelebilecek kahramanın yokluğundan bahsetsinler, edilgin kalmayı onaylarlar ve tekrarlama yoluyla izleyiciyi yatıştırıp rahatlatırlar. Yalnız kahramanın bir kez daha düşmanı alt ettiği ya da çocuklardan oluşan grupların (*Indiana Jones*'daki çocuklar gibi) doğa-üstü ya da uzaydan gelen yaratıklar aracılığıyla kontrolü sağladığı 1980'li yılların intikam filmleri temel ideolojik konumu değiştirmedi. Bu filmler söylemi yalnızca aynı zemin üzerinde değiştirdiler, hala akılcı ve kolektif eylem görüntülerine rastlanmıyordu. Filmler bir iktidar fantezisine olanak sağlayarak dikkati iktidarsızlıktan uzaklaştırdılar.

1970'li yılların umutsuzluğuna dair filmlerin tümü kolayca *noir* kategorisine girmez. Bazıları, yasanın yetkisiz kişilerce uygulanışını işleyen filmler gibi, kent Western'i, bazıları ise kovalamaya dayalı gerilimlerdir. Ama bunların çoğunu *noir* duyarlığı biçimlemiştir ve bu duyarlık bütün filmi etkisi altına aldığında, yalnızlık duygusu olağanüstüdür. *Mickey One* böyle bir filmdir. 1940'lardaki öncellerinin çoğu gibi bu filmde de özne olarak kontrol ve otorite, güç ve başarı hakkında değişik kültürel tutumlara sürekli tepki veren bir gangster vardır. Depresyon dönemi boyunca "hayat adamı" tipindeki William Powell ilgisiz, kopuk ve amatör rahatlığıyla akan, kovalamaya dayalı, üst sınıfın bir diğer eğlencesi haline gelen Thin Man (Hayal Adam) seri filmlerini yaptı. Bu filmlerde hissedilen tehlikeyle ilgili çok az veri vardı ve bu filmler Dashiel Hammett'ın ve Raymond Chandler'ın ahlaki olarak işine bağlı, karanlık, ahlak dışı bir dünyaya nedenleri ve yanıtları bulmak için girmeye istekli alt orta sınıftan işçi olarak dedektif karakterini yerleştiren ve aynı zamanda da *noir*'in gelişiminin yolunu açan sert kurmacalarına giriş işlevi gördüler. *The Maltese Falcon*'daki (Malta Şahini) Sam Spade ve *The Big Sleep*'deki Philip Marlowe rolleriyle Humphrey Bogart kendisinden sonraki bütün dedektif karakterlerinin ölçütü haline gelerek bir arketip oldu. Güven, karanlık dünyaya dalmaya istekli oluş, belki lekeli ama dürüst, görünüşte yerleşik bir düzene sahip olma duygusu, Bogart kişiliğini başarı getiren sakin, sabırlı ve güçlü olma imajına dönüştürdü. (Bu kişilik karşıt özellikler gösterir: rahatsız, güvensiz ve en iyi yönüyle yerleşmemiş, en kötü yönüyle olmayan bir kontrol. Bunları daha sonra Altman'ı ve onun *The Long Goodbye* filmini tartışırken inceleyeceğim.)

Night Moves bilinçli olarak 1940'lı yıllardaki Bogart'ın dedektif tiplemesini, içinde yer aldığı dünyayı unutmayıp onu 1970'lere taşıyıp modernleştirerek ama hala karanlık sokaklar, randevu evleri ve Spade ve Marlowe'un *noir* dünyasına damgasını vuran labirentimsi entrikalarla dolu olarak sürdürür. Bogart'ın tiplemesinden ayrılış dedektifin kendisindedir. Gene Hackman'ın canlandırdığı Harry Moseby kendi döneminin gerginliğini yaşayan, Bogart'ın rolüne kazandırdığı zeka ve dürüstlükten, kendini korumaya yönelik güvenlik duygusundan, 1940'ların dedektifinin canlı kalmasını sağlayan kendinin farkında olma ve dayanıklılık duygusundan yoksun bir kişiliktir. Onun filmin öznesi olduğunu belirttim ama özneliği ölüm noktasındadır. Harry, Altman'ın *The Long Goodbye*'daki Elliot Gould'un canlandırdığı Marlowe karakterinin tersine, kendini korumaya yönelen bir nevrasteni* değildir; tam tersine çevresindeki dünyayı çok derinden hisseder ve sınırlı olarak görür. Gördüğü ise kendisini neredeyse felç eden bir mutsuzlukla doludur, şeylere netlik ve düzen kazandıracak tarzda davranamaz. Televizyonda bir futbol maçını izlerken karısı "Kim kazanıyor?" diye sorar. "Hiç kimse" diye yanıt verir Harry."Yalnızca bir taraf diğerinden daha yavaş kaybediyor."

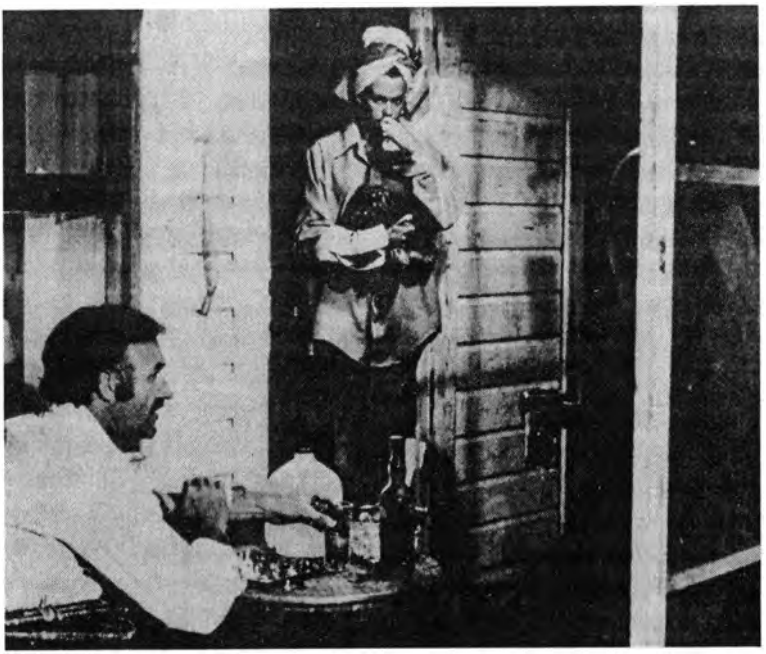
Dedektif filmleri görme, anlama ve ayırt etme (discern) üzerinedir. Dedektifin başarısı, şeyleri net bir biçimde görmesine ve bakış açısının sağlamlığına bağlıdır. Harry görür ama bakış açısı ve gördüğüne dair takınacağı ahlaki konumu yoktur. Filmdeki görüntüler, çoğunlukla yüzeyler çarpıtılarak yansıtılır; Harry perdelerden ve pencerelerden gözlenir ya da gözler. Filmin orta bölümünün büyük bir kısmını oluşturan Harry'nin müşterisinin kızı Delly'yi bulmak ve geri getirmek için gittiği ve orada büyük bir kaçakçılık operasyonunu keşfettiği Florida'yı ziyareti karanlık ve boş mekanlarda çekilmiştir. Filmin kurgusu, se-

* Nevrasteni'ye Charles Rycroft'un hazırladığı Psikanaliz Sözlüğü'nde (Çev. Doç. Dr. Sağman Kayatekin, Ara Yayıncılık, İstanbul, Temmuz 1989) verilen karşılık şöyle: 1) aşırı yorulabilirlik ve enerjisizlik için eski tıbbi ve psikiyatrik terim. Bu durumun, bir zamanlar, sinirlerin yorulmasına ve beslenememesine bağlı olduğu düşünülüyordu. 2) Freud'un yazılarında GÜNCEL NEVROZLARdan biri (Freud'un ilk yazılarında PSİKONEVROZLAR ile güncel nevrozları ayırmıştı. İlk grupta geçmiş olaylar ve geçmiş psikolojik ÇATIŞMALAR neden oluyor, ikinci grup o anki cinsel işlev bozukluklarından ortaya çıkıyordu. Bunlara ek olarak iki güncel nevroz tipi ayırdetti: Cinsel ilişki fazlalığı sonucu olan 'nevrasteni', doyuma ulaşmamış cinsel uyarı sonucu olan 'anksiyete nevrozu'). (Ç.N.)

kansların kendilerini tamamlamasına izin vermez. Bir önceki sahnenin diyaloğu bir sonraki sahneye aktarılarak anlatı birimleri arasındaki rahat akışa olanak sağlanmaz. İzleyiciye karakterinkinden daha net algılama, daha öznel keskinlik duygusu ve daha güvenli bir yapı sunulmaz (bu Penn'in *Mickey One*'da izlediğine benzer bir stratejidir).

Ancak biçim, yalnızca izleyicinin Harry'nin içinde bulunduğu karanlık ve umutsuzluğunu değil, aynı zamanda başkaları hakkında net bir şeyler öğrenme ve görmenin güçlüklerini de paylaşmasını sağlar. Bu algısal kasvet, karakterin kendisi hakkındaki görüşleri ve izleyicinin filmi anlayışı noktasına kadar gider. Bir noktada Harry'nin anormalliğinin psikolojik açıklaması sunulur gibi görünür. Harry gençken ve ihtiyaç duyduğu sırada babası evi terkeder. Harry karısına onun peşinden gideceğini söyler, babasını Baltimore'da bir parkın bankında bulur ve yürüyerek uzaklaşır. Bu enformasyon karakterin anlaşılması açısından etkili olabilirdi. (Şüphe doğduğunda ebeveynleriyle olan sorunlarını sunarak karakteri açıklama yolu tipik bir senaryo yazımı manevrasıdır.) Ama burada bu farklı bir işlev görür. Ortaya çıkan psikolojik açıklama değildir. Harry'nin uzun süredir aradığı babasına selam vermeyi reddetmesi konusunda açıklama yapılmaz. Bu sahne daha çok duygusal ölüm anının, gerginlik ve umutsuzluğun tahrik edilmesinin ifadesi olarak sunulur. Ödipal yapının kendisi bastırılır, öznenin bilgi ve düzen içinde ortaya çıkma umudu sunulmaz. *Night Moves*'da içerdeki ve dışardaki durumlar aynıdır: korku ve çözümsüzlük. Ortaya çıkarma eylemi Harry'de araştırmasını bitirmesine izin vermeyen bir anksiyeteye neden olur. Ya da belki de sona erme ve sonuçların getirdiği açığa çıkarma olasılığı fazlasıyla acılıdır ya da sadece imkansızdır. Sorun (bu sorun filmi her yerine nüfuz eder), eğer araştırmanın sonu acılıysa hatalar, rezil olmalar, ölümler ve kişisel acılar dizisi olarak ilerleyen araştırmanın kendisinden daha acılı ne olabilir? Penn bu soruyu *Four Friends*'de yeniden ortaya atar ve her ne kadar bu film -sınırlı ve küçük olsa da- topluluk duygusunun onaylanmasıyla bitse de, filmin kahramanının Harry'ninkine benzeyen yolculuğu yalnız ve kederlidir.

Aciz öfke, güçsüz eylemler, iktidarsızlık anksiyetesi *Night Moves*'a nüfuz eder. Cinsellik nefret edilen bir şey, bir silahtır. Harry karısını izler ve boynuzlandığını öğrenir. Fiziksel olarak sakat (Harry'nin ruhsal durumunun tamamlayıcısı) olan adamla karşı karşıya geldiğinde,



Night Moves: Karanlık, boş uzamlar ve bölmeler. Harry Moseby (Gene Hackman), Delly (Melanie Griffith), Pavla (Jennifer Warren).

kendi sinema geçmişiyle hakarete uğrar. "Haydi Harry bana bir swing yap ama Sam Spade tarzında olsun." Ve karısıyla karşı karşıya geldiğinde öfkesini yalnızca parçaladığı bardaktan çıkarır. Harry'nin araştırma nesnelerinden biri olan çocuk Delly istisnasız kendini ve herkesi mahvetme noktasındadır. Üvey babası dahil herkesle yatar. Harry "Delly oldukça serbest, değil mi?" diye sorar."Hepimiz Delly kadar serbest olduğumuzda,"denir Harry'ye "sokaklarda savaş olacak." 1970'lerin az sayıdaki kültürel başarılarından biri olan cinsel politikanın yeniden düzenlenmesi burada başka bir cesaret kırıcı, baskılayıcı imgeye dönüştürülür. Harry'nin Florida'ya gidişinde karşılaştığı ve onunla zevk almadan sevişen ve ihanet eden Paula kendi cinselliği nedeniyle mutsuzdur. *Bonnie and Clyde*'da cinsellik şiddet içine yerleştirilir ve cinselliğin bu şiddet üzerindeki anlık zaferi ölüme giden yolu



"Haydi Harry bana bir swing yap ama Sam Spade tarzında olsun." Marty Heller (Harris Yulin) ve Harry Moseby.

açar. *Alice's Restaurant*'da cinsellik bir kıskançlık ve çekişme kaynağıdır. *Little Big Man*'de güldüren bir şövenizme indirgenir. *Four Friends*'de Danilo'nun çektiği acının ve Georgia'nın kendini mahvetmeye yönelik hareketlerinin ana nedenidir. Penn asla bununla çok rahat değildir (burada tartışılan diğer yönetmenler gibi) ve *Night Moves*'da cinsellik karakterin ruhunu olumsuz etkileyen ve ihanet ile daha fazla anksiyeteye yarayan depresyona sokucu bir etkinlik olarak gösterilir.

Filme nüfuz eden duygusal felçler ve ahlaki çürüme olay örgüsünün net olarak ortaya çıkışını baskılar ve buna yönelik dikkati yararsızlaştırır. Kısmen *noir* dedektif filmlerinin geleneği içinde, filmin karakterlerinin birbirleriyle olan sorunlarından çıkan komplikasyonlar, dedektifin yaptığı araştırmanın zorluklarını ve izlemek zorunda olduğu neredeyse içinden çıkması olanaksız labirentleri gösterir. Sonuçta

olay örgüsü, dedektifin ahlaki gücü ile karşı karşıya geldiği dünyanın oldukça ahlak dışı durumu arasındaki bir mücadele olan araştırmanın kendisi içinde kaybolur. *Night Moves*'da Harry'nin ahlaki bir temelinin olmaması ve birini bulacağına inanmaması nedeniyle bu güç geçersiz kılınır. İçinde bulunduğu durum, Delly'yi aramasının bir antika kaçakçıları çetesini araştırması haline gelirken ve bu çete kendi arkadaşlarını ve asla ifade edilmese de (bir antikacıda çalışan) karısını da içermeye doğru giderken; ölümler olurken; ve ipuçları bulunamaz, başarı olanağı kaybolurken daha da açık hale gelir. Harry'nin işi araştırma yapmaktan çıkarak, içinde ruhun batışının kalıcılaştığı ilişkilerin ve duyguların belirsiz, akışkan durumunun, ahlaki bir bataklığın varlığının saptanması halini alır. Paula, Harry'ye Kennedy suikastı filmlerinin nasıl su altından çekilmiş gibi göründüğünü anlatır ve genel politik ve kültürel durumun belirsizliğine uygun olan bu metafor gerçekten de filme yayılır -Harry'nin izlediği ve Delly'nin ölümünü gösteren filmlerin belirsiz, sudaymışcasına niteliği, Florida'da denizin dibindeki bir ucağın keşfedildiği sahne, filmin zirve sekansı olan pilotun balıklar tarafından parçalanması.[1]

Araştırmanın sonunda Harry mükemmel bir ironiyle *Point of View* (Bakış Açısı) adlı tekneye çıkar. Paula herkesin entrika çevirmesinin kaynağı olan kaçak malı bulmak için dalarken, Harry'yi onun bakış açısından teknenin cam zemininin altından görürüz, ne ulaşılabilir ne de dokunulabilir yerdedir. Bir uçak alçaktan uçuş yapar ve Harry bacağından vurulur. Bir Meksika antikası suyun üzerinde yüzer. Bu antika filmin başında Harry'nin bir arkadaşının bürosunda gördüğüne benzer çirkin bir heykeldir. Paula yüzeye çıkar ama ikisini de öldürmek için dalış yapan uçağın hedefi olur. Cam zeminde Harry batmakta olan uçağın pilotunu görür. Pilot o ana kadar yalnızca Delly'yi öldüren kazaya karışmış olan ve Los Angeles'dan arkadaşı olan bir dublördür. Her ikisi de birbirlerine umutsuzca bakarlar. Sonunda kamera geri çekilir, öznel açıdan çıkar. Hitchcock'un bir karakter ahlaki ve fiziksel bir tehlike içindeyken çekmeyi sevdiği üstten aşağıya doğru bir açıya geçer. Olayları kesin olarak anlamaktan uzak bulunan izleyici yalnızca bir şok tepkisiyle başbaşa bırakılır, denizin ortasında amaçsızca dolaşan *Point of View* adlı teknedeki Harry'yi çaresizce izler.

1 *A.g.e.*, s. 38.

Night Moves Penn'in kariyerinde neredeyse kaçınılmazmış gibi görünür. Peşpeşe filmler çeken Penn, kendisine karşı çıkanlara ölüm getiren toplumun baskıcı düzenine ve yasalarına karşı yaşamın ruhunu korumaya çalıştı. Özellikle farklı Amerikan baskı politikalarını anlama ve buna karşı mücadele etme girişiminden çok, mücadelenin kendisinin duygusal gücüyle kendisini tatmin etti ve izleyicisinden, her zaman canlının ölümüne tanık olmaktan, umutsuz ve kaybetmiş olduğumuzu yeniden onaylatmaktan geldiği görülen duygusal karın semeresini topladı. Ama *Night Moves*'da kaybetmenin karı yitirilmiş görünür. Harry Moseby daha başından duygusal olarak ölüdür. Kendisinin ve diğerlerinin moral vakumuna daha da batarken diğerlerinin baskılanmasına kendisini dahil etmez. Daha önceki filmlerde olduğu gibi savaşılacak dışsal otorite gücü dahi yoktur. *Mickey One*'daki gibi, dışarısı içerinin bir yansımasıdır ama *Night Moves*'da zafer yoktur ve hem iç hem de dış dünya sefil ve boş kalır. Yok ediciler kazanmış görünür; onlar biz olmuştur.

Penn bütün filmlerine damga vuran ilerleme ve gerileme, özgürlük ve kaçınılmaz baskı döngüsü içinde kendisini tuzağa düşürmüştür.



Point of View'ın imhası.

Missouri Breaks'deki bundan kurtulma girişimi de inandırıcı değildir. Jack Nicholson'ın canlandırdığı Tom Logan, Brando'nun boğazını kesip, böylece toprak sahibinin kiraladığı katili öldürdüğünde, bu yanızca yerel bir intikam eylemi olarak kalır (aynı zamanda bu, Nicholson'ın Brando'yu öldürmesinden daha fazlasını ifade eder, ki bu öldürme bir karakterin ya da bir durumun diğerine üstünlük sağladığı değil, genç olanın yaşlı olana üstünlük sağladığı ödipal eylem olabilir). Logan toprak sahibini de ortadan kaldırır ama toprak sahipliğini değil; ve film Western öncüleri mitine başka bir tepki verirken, Altman'ın *McCabe and Mrs.Miller*'ının ya da hatta Penn'in *Little Big Man*'inin sahip olduğu duygusal ve politik anlayışın çok azına sahiptir.

Gerçekte Penn kendisini ikili bir tuzağa düşürmüş görünür; biri kendisinin oluşturduğu ideolojik çıkmaz ve ikincisi de Hollywood'da tek yapabildiği filmine finansman sağlamak olan her yönetmenin çıkmazıdır. Ne *Night Moves* ne de *Missouri Breaks* ticari açıdan başarılıydı ve Penn 1981'deki *Four Friends*'e dek başka film yapmadı. Daha önce belirttiğim gibi bu filmde biraz öfke ve hayal kırıklığıyla 1960'lı yıllara döndü. Bir sonraki filmi *Target* bakış açısıyla daha önceki yapıtlarından öylesine farklıydı ki, bu durum ya ticari bir gerekliliğin ürünü ya da daha önceki sinemasındaki ideolojik karışıklığın basitçe sağa kararlı bir dönüşle çözülmüş olduğunun bir işareti olarak izah edilebilir. *Night Moves*'da geliştirmiş olduğu ihtilaflar, karşıtlıklar ve umutsuzluk bu filmde yok etmekten çok onaylayan şiddet eylemiyle, tedirgin edici/düzen bozucu sorular yerine teselliyi sunmaya cesaret eden güvenli bir kapanışla yumuşatılır.

Night Moves'da ima edilen ve bastırılan ödipal malzeme *Target*'da ortaya çıkar. Öylesine iyi düzenlenir ve işler ki baba, oğul ve hatta anne yeniden yaşam bulan aile görüntüsü içinde birleşirler. Gene Hackman bu filmde yalnızca karanlık ve çürümüş dünyanın ezilmiş ve zayıf öznesi olarak değil, daha en başından baskılanması gereken ama aile tehlikede olduğunda yeniden harekete geçen ve sorunu çözen ilginç bir geçmişe sahip bir baba olarak ortaya çıkar. Karısı kaçırılır; oğlu yetişkin olmak için bir modele gereksinim duyar. Baba ile oğul arasındaki çekişme, erkeklerin zor durumdaki kadınlara yardıma yönelik eylemlerinden çıkan bir uyuma dönüşür. Filmin bu özeti bir spekülasyon sunar gibi görünür, belki de Penn'in evcimenliğe dair şiddet ve bayağılıkların sonuçlarını bir kez daha sorguladığını akla getirir. Ama so-

run bu değil. Hem anlatım hem de anlatılan malzeme -olay örgüsü ve karakterler- her yönüyle kabadır.

Hackman'ın canlandırdığı eski bir CIA ajanı olan ve kritik bir görevin ardından örgütü terkeden "Duke" Lloyd, karısı ve oğluyla (Chris'i 1970'lerin sonundan itibaren Hollywood'da ortaya çıkan birçok asık yüzlü, kendini beğenmiş gençlerden biri olan Matt Dillon oynadı) yeni bir yaşama başlar. Filmin ilk sekanslarında, karakterin geçmişi açıklanmadan önce Penn sıradan insanın sakin görüntülerini verir. Hackman Teksas varoşlarında bir kereste deposu işletir. Arabasının tahta kontrol paneli, biraz sıkıcı, sınırlanmış ve baskılanmış gösterişsiz bir adamın gösterişsiz bir göstergesidir. Arabasında yemek yer; mesafeli ve başına buyruk hareket eden oğlu ile ilişki kurmaya çalışır. Karısı Paris'e gider, hem karısı hem de Chris, babanın fazlasıyla edilgin olduğuna ve kendilerine katılmaktan çekindiğine inanır. Kendi ailesinin öldürülmesinden Duke'ün sorumlu olduğuna inanan bir Doğu Alman ajanı kadını kaçırdığında (ajanın ailesinin öldürülmesinden ve Duke'e ihanetten, Duke'ün CIA'deki şefinin sorumlu olduğu ortaya çıkar) Duke yeniden eyleme geçer, bu kez oğlu da yanındadır.

Yapısal olarak film birbirini izleyen diyalog ve aksiyon sekanslarından oluşur. Diyaloğun büyük çoğunluğu donuktur ve olay örgüsünün açıklanmasından başka bir işleve sahip değildir. Aksiyonun bir bölümü, yalnızca önceki filmlere damga vuran sıkı, çoğunlukla dolaylı kurgunun izlerini taşır. Daha önceki filmlerde Dede Allen konvansiyonel devamlılığı parçalamaya ve aksiyon sekanslarını hızlı ve rahatsız edici bakış açısı değişimleriyle yüklemeye yönelen aritmik bir kurgu yapmıştı. (Dede Allen *Bonnie and Clyde, Alice's Restaurant ve Little Big Man*'in tek kurgucusu, *Night Moves*'un iki, *Missouri Breaks*'in ise üç kurgucusundan birisiydi. Sonunda Penn'in filmlerini kurgulamayı bıraktı. Penn'in sonraki filmlerinde eski canlılığın olmayışı onun yokluğuna bağlı olabilir.) İster duygusuz kurgu isterse yalnızca duygusuzluk nedeniyle olsun *Target* biçimi ve içeriğindeki rahatsız edici bir şeyler nedeniyle ritimden yoksundur. Ortaya dünyadaki amaç, yer ya da algılama üzerine sorular atmaz. Filme hakim olan casusluk türü üzerine sorgulama yapılmaz; yalnızca ailesi öldürülen Doğu Alman ajan Schroder'in tanımlanışı ilgi çekicidir. Görsel olarak tek anlamlı sekans, filmin açılışından sonra anlatının biçimsel olarak kötü olduğu düşünülen bireye sempati gösterdiği Schroder'in aile üyelerinin me-



Aile melodramı/aile uyumu. (Üstte) *Four Friends:* Danilo (Craig Wasson) ve annesi ile babası, Elizabeth Lawrence, Miklos Simon). (Altta) *Target* için tanıtım fotoğrafı (Matt Dillon, Gayle Hunnicutt, Gene Hackman).

zarlarının yan tarafındaki sis içindeki evde Schroder ile Duke'ün karşı karşıya gelmesidir. (Sempatik düşman ajanı tür için yeni değildir; kötü güçler arasındaki iyi insan -erkek- soğuk savaş öykülerinin kendisini imkansız bir Manichaeism'in* sınırları içine düşmekten ya da tümden umutsuzluk sonucu felç olmaktan kurtarmasının önemli bir yöntemidir.) Sonunda, yalnızca karşıtlık ve rahatsızlıkla yüzyüze gelememe ya da bu konuda isteksiz olan yönetmene bir tepki gibi görünen bu filmle sorgusuz bir tatmin yaratılır.

Ajanlık aygıtının ötesinde aile anlayışı filmin ana konusudur. Diyalog, olay örgüsü ve görsel yapıdaki takıntılılığa bakınca film neredeyse bir tapınma haline gelir. Aile kesinlikle daha önce de Penn'in ilgisini çekmiştir -birkaç aile *The Chase*'in korkunç anlarına katılır; Clyde, Bonnie, Buck, Blanche ve C.W. *Bonnie and Clyde*'ın küçük, sık sık tartışan ailesini oluşturur; *Alice's Restaurant* alternatif aile sorularını ortaya atar; ve *Four Friends*'in sonunda konforme aileler ortaya çıkar. Ama bu filmlerin hiçbiri, kadınlara edilgin bir alan tahsis edildiği, çocuklara cinsiyetlerine göre davranıldığı ve babanın koruyucu kahraman olarak ortaya çıktığı, her şeyin kontrol altındaki yuva yapısının ideolojik gereksinimlerine uygun hale getirildiği *Target*'daki gibi ailenin böylesine sorgusuz sualsiz geleneksel imgesini onaylamaz ve kabul etmez. Böylesi bir yapı kuşkusuz 1980'lerin tutucu ideolojisinin merkezinde yer alır ve bu çalışmanın akışı içinde bu yapıyla sık sık karşılaşacağız. Ama nediren de olsa, hatta Spielberg'in filmlerinde bile bu yapı bu filmdeki gibi ideolojik katılığı içinde böylesine çıplak olarak sunulmamış ve Penn de hiçbir zaman böylesine sorgulamayan, tektipleştirilmiş görüntüler yaratmamıştır. Filmin sonunda onlar tam bir parodi halini alır ama ölümcül bir ciddiyet onların ya da izleyicinin onların geçerliliği hakkında ortaya sorular atmasına olanak sağlamayı reddeder.

Duke'ün ailesini öldürdüğünü düşünen Doğu Alman ajan Schroder, Duke'ün karısını bir ambara kapatarak ağzını tıkar ve bir uçak koltuğuna sıkıca bağlar. Patlayıcı maddelere tel bağlantısı yapılmış, kadın biraz yükseğe kaldırılmış ve spot ışığıyla aydınlatılmış durumdadır ve bu haliyle sanki esaret altındaki kadının pornografik görüntüsü ve dinsel bir ikon gibidir. Duke karısının havaya uçmasını önlemeye ça-

* M.S. 3. ve 5. yüzyıllar arasında rağbet bulan ve Zerdüşt'lük mezhebinden esinlenerek hem Allah'a hem de Şeytan'a inanma. (Ç.N.)

lışırken eski CIA şefi ortaya çıkar ve suç ortaklığı yaptığı belli olur. Ailesinin kayboluşundan çılgına dönen ve intikam alma hırsı içindeki Schroder gerçek suçluyu bulmanın mutluluğu içindedir ve Duke'ün, oğlunun ve artık bağları çözülmüş ama hala ağzı tıkalı karısının serbest bırakılması emrini verir. "Aileni al ve kaç" diye bağırır. 'Aile' sözcüğü aşırı tekrarlanarak filmin başından sonuna telaffuz edilir. Bu kez Duke'ün eski şefi koltuğa bağlanmış durumdadır. Schroder ve eski CIA şefi alevler içinde kaybolurken, aile ambarın dışına çıkar."Herkes iyi mi?"diye bağırır karısı, tam Duke ağzından tıkacı çıkarırken. Duke'ün istek dolu yanıtı, yanan binanın önündeki üç karakterin birbirlerine sarılması ve sevgi dolu bakışlar onların sadece iyi olmadıklarını, her üyenin kendi rolüne kavuştuğunu, mükemmel bir aile olarak yeniden biraraya gelişlerini ifade eder. Kötü aile -sapkın ilişkileriyle CIA-, Duke üzerindeki kötü etkisi düşünülürse, yok edilmiştir; Schroder'in hataya kurban giden ailesinin intikamı alınmıştır ve Amerikan çekirdek ailesi kendilerine karşı kullanılabilmiş şirreti simgeleyen yanan binanın karşısında yeniden doğarak aşkınlaşmıştır.

Four Friends'in sonunda Danilo, Georgia, eski arkadaşları ve çocukları bir kamp ateşi etrafında otururlar. Duygusallığına rağmen sekans uzunca süre birbirleriyle ve içinde yer aldıkları on yıllık zaman dilimiyle mücadele etmiş olan bu karakterler için gerekli arayı (pause) ve bağlantıyı yaratır. Mücadelelerinin ortasında Penn, Danilo'nun nişanlısının vurulması ve kızını vuran babanın intiharıyla sonuçlanan aile içi çöküşün en umut kırıcı sahnelerini üretir. Hastanede yaralarının iyileşmesinden sonra Danilo dul kadını ziyaret eder. Danilo kadının kocasının ve kızının öldüğünü bilir; şimdi ise kadının oğlunun - Danilo'nun kolejden arkadaşı- öldüğünü öğrenir. "Bütün bu aşırılıklar biraz sersemletici" der kadın, kendinin farkında oluşu sahnenin melodram niteliğini zayıflatır. Siyahlar içinde, siyah gözlükleriyle Penn'in son dönem sinemasının en yalnız karakterlerinden biri olarak kocaman evinin odalarının ortasında tek başına durmaktadır. "Otuz yıldan bu yana bir eş ve yirmi yıldan fazladır da bir anneydim. Ama bu sözcükler benden koparıldı. Artık bir kadınım. Bu sözcükle ise ne yapacağımı bilmiyorum." Yalnızlığı içinde tam anlamıyla inler. Penn ve senaryo yazarı Tesich anbean korkunun, yaşamının dilini yeniden tanımlama arayışındaki bir kadının yüreğine girerler. Filmin sonundaki küçük aileler topluluğu, bu boşluk ve yetersizlik imgesi için, böylesi bir yal-

nızlığa neden olabilen toplumsal ilişkileri yeniden oluşturmaya dair büyük görevle yüzyüze gelememenin itirafı için neredeyse zorunlu bir kapanıştır. *Target*'ın final görüntüleri böyle bir itirafı sunmaz, çünkü anlatının böyle bir derdi yoktur. Kadın karakter yalnızca fiili olarak, figüratif olarak ve kültürel olarak bağlanmış, ağzı kapatılarak susturulmuştur; koca ve oğul erkek egemen görevlerini yerine getirmişler ve onu kurtararak üçlü aile modeline geri sokmuşlardır. Arkalarında infilak eden dünya ise önemli değildir. Önemli olan onların güvenlikte oluşudur.

Ve bu sonuçta Penn'dir. Kültür ve imgeleri üzerine daha fazla soru sormaksızın Penn, izleyicinin tümden edilgin oluşu anlamına gelen aksiyon ve gerilimin sorgulama ve spekülasyonun yerini aldığı Hollywood film-yapım pratiğinin sıradan yapıları içinde özgürleşir. *Night Moves*'un başında Harry Moseby'nin eşi Eric Rohmer'in bir filmini izlemek isteyip istemediğini sorar. "Daha önce Eric Rohmer'in bir filmini izledim" diye yanıt verir Harry. "Sıkıcı bir tabloya bakmak gibiydi." *Target*'ın başında Duke ve Chris Paris'de bir cafe'de otururlar. Arkalarındaki duvarda *Ne Tirez Plus Sur Le Pianiste* (Artık Piyanisti Vurmuyorlar) yazısı vardır.

Yapılan gönderme, *My Night at Maud* (Maud'da Geçen Gecem) ve *Pauline at the Beach* (Pauline Plaj'da) gibi filmlerinde, dikkatle kurulmuş ve görsel olarak basit -ama zekice- bir dekorda birbiriyle konuşan iki insan üzerine kurulmuş sekanslarda fiziksellik ve şiddetten kaçınan, titiz diyaloglar yazan ve esprili, ironik durumlar yaratan bir yönetmen olan Rohmer'edir. Devam eden konuşma ahlaki sorunları, tercihleri, duyguları ve düşünceleri ve de bu duygu ve düşüncelerin uygunluğunu; bir kişinin kendisine ya da diğerlerine neden ve nasıl davrandığına dair anlaşılması güç kararları içerir. İnsanlar Rohmer'in filmlerinde kaybederler; hata yapar ve yanlış yargılarda bulunurlar; ama insanlar aşırı düzeyde ızdırap çekmezler ve hepsinin düşünmeyi sürdürebilme güçleri vardır. Rohmer'in filmleri Amerikan sinemasının geleneklerine karşıttır. Penn'in bir karakteri için, muhtemelen Penn'in kendisi için de böylesi filmler gerçekten sıkıcı bir tabloya bakmaya benzer.

İkinci gönderme ise *Shoot the Piano Player*'ı (Piyanisti Vurun) 1960'da yapan François Truffaut'yadır. Rivayete göre Truffaut, Benton ve Newman'ın (senaryo yazarları) aslında *Bonnie and Clyde*'ın yönet-

meni olarak düşündükleri yönetmenlerden biriydi. Penn'in bu filmde türleri birbirine karışması, komedi ve ciddiyetin içiçeliğini sağlaması konusunda Truffaut'ya çok şey borçludur. Penn'in niyet olarak gerçekten ciddiyeti olan popüler eğlenceler yaratan Truffaut'nun bu yeteneğine gıpta ettiğini zannediyorum. Piyanist öldü. Truffaut ve diğer yönetmenlerin sinemasını desteklemiş sinema kültürü günümüzde artık iş (business) dünyası tarafından desteklenmiyor. Penn hiç kuşku yok ki haz sağlamanın günümüzde tamamen yönetmenin işi olduğunu öğrenmiştir. *Target* ya da *Dead of Winter* tamamen *auteur*'ün ölüm ilanı değildir belki ama kesinlikle sorgulayıcı film-yapım anlayışından zorunlu ya da tercih edilmiş bir uzaklaşmanın göstergeleridir.

BÖLÜM İKİ

MEKANİK İNSANIN MİMARİSİ

Stanley Kubrick

Eğer Arthur Penn'in bir yönetmen olarak sorunlarının bir bölümü, ticari Amerikan sinemasının biçim ve içeriğini benimseme arzusuna ve süreç içinde bunun karşıtlıklarına teslim olmasına bağlanabilirse, Stanley Kubrick'in başarısı da bu karşıtlıklardan tamamen kopmasına bağlanabilir. Bütün Amerikalı yönetmenler arasında Amerikan tarzına en ters olan tarz Kubrick'in sinemasıdır. O Amerikan prodüksiyon yöntemlerinden kaçınır. On filminden yalnızca dördü -*Fear and Desire* (1953), *Killer's Kiss* (1955), *The Killing* (1956) ve *Spartacus* (1960)- Birleşik Amerika'da yapılmıştır. (*Lolita* (1953) ve *Dr. Strangelove*'ın (1963) en keyifli yönlerinden biri, İngiltere'deki mekanların Amerika'dakilerin yerini aldığının görülmesidir. *Full Metal Jacket*'da da (1987) aynı şekilde bu mekanlar Amerikan ve Vietnam mekanlarına benzer hale getirilmiştir.) Kubrick, İngiltere'de bir tür tecrit içinde yaşadı, çok az seyahat etti ve kendini tamamen projelerine adadı. Filmlerine tamamen başından sonuna hakim oluşuyla Avrupalı film auteur'ü (yaratıcı yönetmen) standardına yakındır.

Ama bu kontrol ve neredeyse tamamen bağımsızlığa rağmen bir karşıtlık ortaya çıkar. Avrupalı sinemacılardan yapması beklenen 'ki-

şisel' ve 'güç' yapıtlar yaratmasına rağmen Kubrick büyük bir popüler kişilik olarak tanınmayı amaçlamış göründü.[1] Üçlemesi -*Dr. Strangelove, 2001: A Space Odyssey* (1968), *A Clockwork Orange* (1971)- ticari olarak başarılıydı ve başlıca kültürel ilgi ve kaygı alanlarını -soğuk savaş, uzay yolculuğu, şiddetin belirsizliğini- yakalamada çok başarılı olduğunu göstermiş, bunları son derece güçlü anlatılar içinde ve imgelerle sunmuş ve onları bu ilgi alanlarına uygun mihenk taşı, referans noktası (mitler) olacak düzeyde ele almıştı. *2001* yalnızca bir uzay yolculuğu anlatısı değil ama bir uzay yolculuğunun neye benzemesi gerektiğini görme tarzıdır. Film, insanın makinaya dönüşümünü ilan eden ve modern bir çevrenin ayırt edici özelliklerini yaratan bir modernite anlayışına ve imgelemimize uygun bir tasarımdır. Onun sineması, bu ve diğer dünyaların neye benzemesi gerektiğini düşünmemizin imgesi haline gelmiştir; *2001*'in uzay malzemesi *Star Wars* (Yıldız Savaşları) üçlemesi ve *Close Encounters of the Third Kind* için temel oluşturur. *Dr. Strangelove* ölümcül bir şaka ve ilk gösteriminden bu yana geçen yıllarda giderek kendini haklılaştırmış tam bir politik metindir. *A Clockwork Orange* kendinin özgürlüğü adına başkasının ölümünü, özgürlük ve baskının, libido ve süperegonun insafsız karşıtlığını, sinematografisinin ışığında, muallakta bırakır.

Bu filmler hem haz verir hem de derinlik sunarlar; onları izlemek güzel ve eğlencelidir, hatta onlar görsel birer şölendir. 1960'lı yılların sonları ile 1970'li yılların başlarındaki "gençlik kültürü", *2001* ve *A Clockwork Orange* filmlerini kendilerine yakın oluşu ve görselliği nedeniyle bağrına bastı. Kubrick oldukça şarşırtıcı bir şeyler yapana dek, çağdaş sinemanın pezevengi olarak görülme tehlikesi içindeydi. Modern çağın mimarisini oluşturduğu üç filmin ardından bir kostüm draması yaptı. 1844'te yayımlanmış, bir 19. yy. çapkını hakkındaki ve büyük ölçüde okunmamış bir Thackey öyküsünden uyarlanan *Barry Lyndon* (1975) son derece ihtimal dışı ve bir sanatçının, izleyicisinin beklentilerinden oldukça uzakta ve son derece ticari-olmayan bir filmdi. Kubrick izleyicisini tek mi etmişti? Başarılı bir on yıllık film yapımından sonra Kubrick kendi isteklerine düşkünleşiyor ve muhakemesini kayıp mı ediyordu? Ya da bazı eleştirmenlerin düşündüğü gibi, film yapımı konusunda hesapçı ve mesafeli değil miydi? Çok iyi bilinir

1 John Russell Taylor, *Directors and Directions: Cinema for the Seventies* (New York: Hill and Wang, 1975), s. 132.

ki Kubrick filmlerini bilgisayarla planlar ve bir bilgisayarla satranç oynuyormuşcasına prodüksiyon sorunlarını çözer. Kubrick'in anlatılarını ve etkilerini, hatta izleyicinin tepkilerini en küçük ayrıntısına kadar hesapladığına, üçlemesinin başarısının belki de buradan geldiğine dair bir düşünce vardır. Ama şimdi bu büyük hesapçı, bu bağımsız popüler kişilik yanılmıştı.

Ya da gerçekten yanılmış mıydı? Kubrick'in filmleri o dönemde popüler olmanın ötesine geçerek çok daha uzun ömürlü oldu. En iyi filmleri -*Paths of Glory* (1957), *Dr. Strangelove, 2001* ve popüler olmayan *Barry Lyndon*- her izleyişte biraz daha fazla enformasyon verir, kılı kırk yararak yapılmış ve dikkatle düşünülmüş olduklarını açığa vururlar. Kubrick fazlasıyla hesapçıdır, filmleri mesafelidir ve izleyicilerine yönelik -duygusal, entellektüel ve ticari açıdan- güçlü hedefleri vardır. Kubrick ticari olanın ilk ikisini yok etmediğini kanıtlamıştır ve üçü birden izleyiciye sunulup izleyiciyle buluşturulduğunda müthiş bir uyum ortaya çıkar. *Barry Lyndon* konusunda başarısız olanın Kubrick değil, izleyicisi olduğu spekülasyonu yapılabilir. Film sinemasal anlatı yapısı ve modeli konusunda gelişkin bir deneyimdir ve hem Kubrick'in ticari konumunun gücünü (başka hiçbir yönetmen böylesi bir proje için destek sağlayamazdı) hem de sinemasal yapılara olan ilgisinin yoğunluğunu kanıtlar.

Kubrick, *Barry Lyndon*'ın ardından ilk bakışta kendi amacını ve yaratacağı etkileri hesaplama konusundaki yeteneğini doğrular görünen bir filmi, Stephan King'in bir romanından uyarlanan *The Shining*'i (1980) yaptı. Açık, gürültülü, mükemmel bir biçimde gizlisi saklısı olmayan bu film, ciddi bir biçimde izleyicisine korku verme niyeti taşıyan bir film olmaktan çok korku türünün bir parodisidir. Parodinin de ötesinde, başta izleyicisiyle alay eder görünür ve neredeyse *Barry Lyndon*'ın inceliklerini yakalayamamış olanlara kendi açık yapısıyla hakaret eder gibidir. Ama bütün yapıtları gibi *The Shining* de kendisini sonraki izleyişlerde açığa vurur. Kuşkusuz korku türünün bir parodisi ama aynı zamanda da -bu türün birçok örneği gibi- ailenin bir gözden geçirimi, bu örnekte ataerkil (patriyarkal) aile çılgınlığının bir keşfi ve onun yıkılışının bir kehanetidir.[1] Kehanet, satir, dikkatle kontrol edi-

1 Robin Wood korku filmi ve aile içi delilik konusunu tartışır. Bak. *Hollywood from Vietnam to Reagan,* (New York: Columbia University Press, 1986), s. 84 ve 150. Bunda ve diğer konularda Wood'un görüşleri ile benimkiler büyük ölçüde örtüşmektedir.

len anlatı ve görsel yapı bu özelliği Kubrick sinemasının diğer yanlarıyla ilginç bir ilişki içine sokar.

Bu kitap yazılırken gösterime çıkan en son filmi *Full Metal Jacket* bu ilişki içinde belirsiz bir yer edinir. Vietnam savaşı üzerine bir film olan *Full Metal Jacket,* bu tür içinde yeralan diğer filmlerin taşıdığı belirsizliklerin ve muğlaklıkların çoğunu taşır. Bir Kubrick ürünü olan film daha az ikna edici, daha zayıf bir yapıya sahip, öncellerinin sahip olduğu bakış açısı konusunda daha az net görünür. Bunun bir savaş filmi olması nedeniyle ben filmi *Paths of Glory* ile ilişkili olarak inceleyeceğim; umuyorum ki böylesi bir bağlam birinin üstün olduğu noktaları, diğerinin ise kusurlarını ortaya çıkaracaktır.*

Buradan itibaren *Paths of Glory, Dr. Strangelove, A Clockwork Orange, 2001,* ve *Barry Lyndon* üzerine yoğunlaşmayı ve yanısıra *The Shining*'in Kubrick'in diğer filmlerindeki cinsel politika yönündeki tutumunu nasıl netleştirdiği üzerine kimi görüşler öne sürmek istiyorum.Bu, ilk dönem yapıtların görmezden gelineceği anlamına gelir. Onlar genel bir deneyimin ilginç bir yanını oluşturur ve Kubrick'in yönelimi üzerine bir şeyler gösterir.[1] *Killer's Kiss* ve *The Killing, noir* (kara film) geleneği içinde yer alan gangster filmleridir. Sundukları tecrit ve tuzak duygusu görsel olarak şiddetli ve yoğun siyah-beyaz görüntülemedir; göz kamaştırıcı ışıklar ve abartılmış, hatta çarpıtılmış bir mekan duygusu, Kubrick büyük ve dışavurumcu sinemasal mekanları örgütlemenin bir ustası haline gelene dek geliştirilmeli ve zarifleştirilmediydi. *Killer's Kiss*'deki klostrofobik bir kent caddesi boyunca kameranın hızla kaydığı, negatif olarak filme alınmış kabus

* *Full Metal Jacket* kitap baskıya girmek üzereyken gösterime girdi. Deneyimlerim, Kubrick'in finallerinin belli bir zaman aşımından sonra daha fazla anlam kazanmaya yönelik olduğunu göstermiştir. Bu anlamda film üzerine yorum yapmak bu aşamada sadece deneme kabilindendir

1 *Fear and Desire*'ı izlemedim. Kubrick'in ilk dönem sinemasının tanımı ve analizi, filmleri üzerine olan üç kitapta bulunabilir: Norman Kagan, *The Cinema of Stanley Kubrick* (New York: Holt, Rinehart and Winston, 1972); Gene D. Phillips, *Stanley Kubrick: A Film Odyssey* (New York: Popular Library, 1977); Alexander Walker, *Stanley Kubrick Directs* (New York: Harcourt Brace Javonavich, 1971). Bir diğer önemli çalışma Michel Ciment'in *Kubrick*'idir, çev. Gilbert Adair (New York: Holt, Rinehart and Winston, 1984). Bu kitapların her biri, özellikle de Walker'ın kitabı, izleyen araştırmalar için yararlı olmuştur. Walker'ın Kubrick'in uzam kullanımına dair tartışması özel olarak etkilidir. Aynı zamanda bak. Thomas Allen Nelson, *Kubrick: İnside a Film Artist Maze* (Bloomington: Indiana University Press, 1982).

sekansı, daha sonradan filmlerde kullanılacak olan belli başlı kaydırmalı çekimler için, kendi içinde yaşayan karakteri kuşatan ve belirleyen çevre ile öznel bakış açısını bütünleyen çekimler için bir kaynak olacaktır. Sterling Hayden'ın canlandırdığı Johnny Clay'in kusursuz bir hipodrom soygununu planladığı ama talihsiz bir aksilik sonucu başarısızlığa uğradığı *The Killing*'in yapısı, kendi yarattığı sistem içinde başı derde giren ve mahvolan, sistemin kendisine dönüp onu teslim alan bir Kubrick karakterinin tipik durumunu gösteren bir olaylar dizisi yaratır.[1] Bu iki film türsel olarak aynı nitelikte olmayacak geleceğin yapıtları için bir temel sağlarlar.

Burada tartışılan diğer yönetmenlerden farklı olarak ve *The Shining* ile *Full Metal Jacket* hariç, Kubrick aslında türsel modellerle oynamaya olanak sağlayan gelenek ve tepkinin, beklenti ve tatminin birbirlerini etkilemesine ilgi göstermez. Onun kaynakları çoğunlukla sinemasaldan çok edebidir. Örneğin *2001*'in karmaşık yapısı, 1950'li yılların bilim-kurgu sinemasından çok bilim-kurgu edebiyatına yakındır (Kubrick'in ne yaptığını tam olarak anlamak için o filmleri de değerlendirmek gerekir). Ve edebi kaynaklar derken iki noktayı kastediyorum: filmlerinin çoğunun önceden yazılmış edebi kaynaklardan gelmesi ve bunların sinemadan çok sözcüklerle ilişkili olan bir entellektüel karmaşıklığa sahip olmaları. Bu özelliklerden ikincisi en ilgi çekici olanıdır. Onun sinemasının en değerli bulduğum yanlarından biri, Kubrick'in edebi kaynakları kullanmasından, sözel metni görsel ve işitsel metne çevirmesinden çok, karakterlerini kuşatan ve onların varoluş koşullarını tanımlayan karmaşık bir uzamsal alanın organizasyonundan idea'lar çıkarma yeteneğidir. Kubrick'in filmlerinde bir karakteri, o karakterin ne söylediğinden çok (*Dr. Strangelove* bir istisnadır) özel bir mekanda (uzam) yaşama tarzından tanırız. Kubrick'in sineması alışkanlıklar ve ritüellerin, bunaltıcı mekanların ve anlaşılması güç manevraların, insanın kontrolü yitirmesinin ve yenilgisinin sinemasıdır.

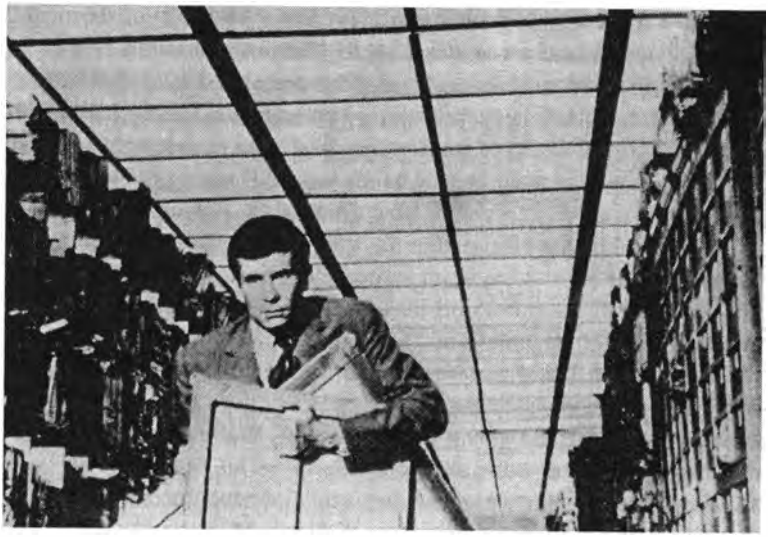
Ancak bu mekanlara girmeden önce, bunlara başka yönlerden bakmak istiyorum. Kubrick, görünüşte birbirine karşıt olan iki yönetmen, Orson Welles ve John Ford'un sinemasından etkilenir. İster Avrupalı isterse Amerikalı olsun son 25 yılın bütün yönetmenleri Orson Welles'in kendileri üzerindeki etkisini kabul eder ama çok azı, belki de yalnızca Kubrick ve Bernardo Bertolluci, Welles'in geliştirdiği *mise-*

1 Walker, *Stanley Kubrick Directs*, s. 55-66.

en-scene'i (mizansen) uygulamaya geçirme yeteneği göstermiştir. Wellesci sinema, mekan ve mekansal ilişkilerin sinemasıdır. Welles ve Kubrick için kamera derin ve karmaşık bir görsel alanın kaydedicisidir. Setin tasarımı içinde işleyen kamera önce anlaşılması güç bir mekan yaratır, sonra bu mekanı incelemeye başlar ve incelemelerinin bir yansıması olan labirente benzer anlatı yapısı oluşturur.[1] *Kane* kişiliğin dokunulmazlığı üzerine bir araştırmadır. Bu dokunulmazlık, başkaları onu kaldırmaya kalkıştığında ortaya çıkar. Bir gazete muhabiri Charles Foster Kane karakterini yeniden yaratmak için dört kişiyi provoke eder. Sonuçta anlatı dört insanın bakış açısının, algılayan ve algılanan, izleyici ve anlatının algılanması arasında farklı mekansal ilişkiler yaratan bakış açılarının birbirine kenetlenmesinden oluşur. Kamera yaratıcı ve arabulucu olarak işlev görür ve sonuçta ortaya çıkan aşırı biçimsel ve tematik bir karmaşadır. Wellesci alan derinliğinin, devingen kameranın, uzun çekimlerin ve bu sinemasal öğelerin nasıl mekansal ilişkileri gözleme özgürlüğü sunduğuna dair bütün tartışmalara rağmen, çok az araştırmacı Welles'in filmlerinde görülenden daha fazlası olduğunu, görülenin çok daha kontrol edilemez ve anlaşılması güç olduğunu belirtmiştir. Böylesi bir anlaşılmazlık yüzünden bu ilişkilerin yarattığı dünya böylesine kapalı ve tamdır ve bunlar hassas ve soyut bir hal alırlar. Özellikle sonraki filmlerinde - *Touch of Evil* ve *The Trial* (Dava) - Welles'in mizanseni, zihinsel bir manzaraya dönüşen radikal olarak bozulmuş bir mekan yaratır. Tanınabilir yapılar ve insan figürleri ile bu yapılar arasındaki mekansal ilişkiler, ışık düzenlemesi ve kameranın konumu nedeniyle, izleyicinin algılamasını zorlama noktasına dek bozulur. *Chimes at Midnight*'a (*Falstaff,* 1966) kadar Wellesci *mizansen* giderek daha karmaşık, karşı konulmaz ve öznel hale gelir.

Kubrick, Welles'in sinemasal mekanın ifadesi yönündeki birçok tutumunu üstlenir. Derinliğe yönelik düzenlemeleri -her ne kadar geniş açı objektiflerin bozucu niteliklerine Welles'den daha fazla bağlı olsa da- devinen kamerayı kullanımı kadar aşırıdır. Ancak Welles kamerasını, yarattığı mekanın kontrol edilemezliğini araştırmak için kulla-

1 Welles kendi sinemasına bir labirent olarak göndermede bulunur. Her ne kadar Kubrick kendi devinen kamerası üzerinde Max Ophuls'un etkisi olduğunu söylüyorsa da (bak. Walker, *Stanley Kubrick Directs,* s. 16) Welles'in etkisi fazlasıyla açıktır (bak. Terry Comito, "Touch of Evil," *Film Comment* 7 (Yaz 1971), s. 51-53.



Wellesci uzam (Anthony Perkins *The Trial*'de).

nırken, Kubrick kamerasını genellikle bu mekanı kontrol etmek, dikkatle incelemek ve anlamak için kullanır. Kubrick, Welles'den daha fazla olarak devingen kamerasını bir karakterin bakış açısının yerine geçirmeye ya da ona paralel olarak kullanmaya eğilimlidir. *The Trial*'da Joseph K.'nın önünden geriye doğru kaydırma yapan kamera ile *A Clockwork Orange*'daki Alex'in plakçıda yürümesi sırasında kayan, geriye doğru devinen muhteşem kamera hareketini karşılaştırınız. İlk örnekte kamera K.'nın paniğini paylaşır, tuzağa düşmüşlüğünü vurgular ve aşırı aydınlık ve karanlık bir koridor boyunca geriye kayarak K.'nın içinde bulunduğu psiko-politik kafesten gerçekten çıkışının olanaksızlığıyla kaçış gereksinimini birleştirir. Welles için devinen kamera çoğu kez bir çifte bakış açısını tanımlar; biri karakterin diğeri ise çevreninkidir, bu iki bakış açısının arası hemen her zaman açıktır. *A Clockwork Orange*'dan aktarılan sekans ise tam tersine, değişik bir yoldan izleyiciyi karaktere bağlar. Karekterin hareketi, Beethoven'ın Dokuzuncu Senfonisi'nin dördüncü bölümünden bir marş çeşitlemesiyle birleşen kamera hareketi, parlak ve metalik renkler, bütün yapının

güven vericiliği; bütün bunlar total kontrolü gösterir: Alex'in duruma hakim olması ve izleyicinin bundan duyduğu haz. Benzer bir durum, *2001*'deki uzay gemisi *Discovery*'nin merkezkaç koridorunda Komutan Poole'un ünlü kaydırmalı çekimi için söylenebilir - karakterin çevresiyle rahat ve huzurlu olmasını gösteren bir diğer nadide çekimdir bu.

Ama bu büyük ölçüde aşırı basitleştirilir. Kubrick'in karakterleri için oluşturduğu rahatlık her zaman ironiktir. Bahsedilen sekansda Alex'in dışavurduğu rahatlık geçicidir. Ve izleyici uzay gemisinde yaşayanların soğukkanlılığına hayret ederken, böylesine garip ve bunaltıcı bir ortamda onların nasıl böyle soğukkanlı olabildiklerine de hayret eder. *The Shining*'de Wendy'nin kocası Jack'ın yazı yazdığını sandığı otelin büyük salonuna girdiği bir sekans vardır. Jack masada yoktur, kadın sayfalara bakar ve kocasının her satırda saplantılı bir biçimde tekrar tekrar yazdığı "Hiçbir iş ve oyun Jack'ı kalın kafalı yapamaz" cümlesini görür. Wendy'nin gerisindeki bir sütunun arkasına yerleştirilmiş bir kameranın bakış açısına kesme yapılır. Kamera sola doğru kaymaya başlar, bu kamera hareketi korku filmlerinde çok sık rastlanan ve canavarını yaklaştığını belirtmek için canavarın bakış açısını gösterir. Ama burada kamera, masanın başında sersemlemiş bir durumda dikilen Wendy üzerindeki hareketini tamamlarken, Jack'ın silüeti sağdan çerçeveye girer ve Jack sorar, "Nasıl, beğendin mi?"

Bu kamera hareketiyle başlangıçta alışılmamış ve asılsız bir rahatlık duygusu yaratılır. Jack'ın deliliği ve tehdit ediciliği bu noktadan hareketle kurulur - gerçekte Wendy kendisini Jack'ın şiddetinden korumak için salona elinde bir beyzbol sopasıyla girer. Korku sinemasının oluşturduğu türsel beklentiler içindeki izleyici için Jack'ın elyazmalarının gösterilmesinin özel şokuyla güçlendirilmiş kamera hareketi, kocanın saldıracağının işaretidir; bu kamera hareketi Jack'ın tehdit edici bakışının aktarıcısıdır. Jack'ın çerçeveye sağdan girişi şaşırtıcıdır ve kameranın tamamen başka bir bakış açısını aktardığını akla getirir (oteldeki yaşamın Jack'ı kontrolü altına alan garip yaşam olduğunu akla getiren ama Kubrick'in bunu ima ederken pek de başarılı olamadığı bir şüphedir bu).

Full Metal Jacket'daki *sniper* (pusu kuran) sekansı izleyiciyi Deniz Piyadeleri'nin yaşadıkları teröre ve ızdırap çekişlerine yakınlaştırır. Kubrick yanan binanın içindeki sniper'ın özneline (bakış açısına) üç kez kesme yaparak bu yakınlaşmayı bozar. Her bir kesmede kamera

sniper'ın kimliğini (Vietnamlı çok genç bir kadın olduğunu) açığa vurmaksızın, vinçle ya da ileri zoom ile saldırının bir sonraki kurbanına doğru devinir. Devinen kamera burada doğa-üstü bir varlıktan çok bilinmeyen, tehlikeli ve çok yakın bir bakış açısı sunar. Bu bakış açısına yapılan her kesme izleyiciyi bir acı ve kaos uzamından karakterlerin ve izleyicilerin görüş alanlarının dışında olan acı ve kaosun kaynaklandığı uzama götürür.

Nihayet devinen kamera Kubrick'in mizansen üzerindeki kontrolünü gösterir. Welles gibi Kubrick de devinen kamerayla bir çifte bakış açısı yaratır. Ayrım; Welles yarattığı mekanın korkunçluğunu ve iğrençliğini araştırırken, Kubrick'in bu mekana üstünlük sağlamasında yatar. Kubrick izleyicinin karakterin bakış açısını paylaşmasına olanak sağlar ve sonra da bu bakış açısından izleyiciyi uzaklaştırır ya da izleyicinin rahatsız olmasına yetecek kadar kısa süre bakış açısına katılmasına ve böylece aynı anda birçok yönden bu bakış açısını tanımlamasına olanak sağlar. Welles izleyiciyi mekansal labirentlerine sokarken, Kubrick izleyicinin karakterin durumunu ve durumu kendi algılayışının gözlemesi ve yargılaması için daha geniş bir uzama sokar.

Paths of Glory'de Albay Dax'ın siperler boyunca yürüyüşü mükemmel bir örnektir. Sekans, teknik bir başarı olarak güçlü ve ikna edici bir kaydırmalı çekimden oluşur. Dax'ın duruma hakim oluşunu, bu kontrol edişin neye yol açacağını, yani adamlarını katledilmeye gönderişini aktaran bir (öznel) bakış açısı çekimi olarak daha da karmaşıktır. Fiziksel uzam ile duygusal uzam birbirlerini yorumlar. Gözleyici olarak izleyiciye hızlı, ikna edici bir hareketle sunulur ama bu hareket pislik, toz ve duman içindeki askerlerin savaşmaları ve ölünceye kadar kalmaları amacıyla açılmış siperlerle sınırlıdır. Filmin sonuna doğru idama mahkum edilen üç askerin infaz yerine götürüldüğü sırada kamera hem onları izler hem de kum torbalarına doğru kayıp askerleri izleyenleri (bir fotoğrafçı, idam kararını veren generaller) geçerek onların bakış açılarını üstlenir. Bu durumda karakterler kendi uzamlarına hakim değildirler; tam tersine onlar kendilerini imha etme mekanizmasının tahrik ettiği, çevrelediği bu uzamın kontrolündedirler. Dax'ın sekansa dahil oluşu bir kesme ile yapılır. Kalabalık içinde teleobjektifle görüntülenir. Çekim onu tecrit eder, iktidarsızlığını gösterir; aslında bu iktidarsızlık daha önce siperler boyunca yaptığı yürü-

yüşte ironik bir biçimde gösterilen hareket ve kontrolün sözde ikna ediciliğine yanıt niteliğindedir. Bütün film boyunca kamera, kim ve nerede olduklarına bağlı olarak karakterlerin yönlendirdiği ve yönlendirildiği bir dünya yaratır ve sonra da onu gözler.

Kubrick'in bu filminde ve bütün filmlerinde bu tanımlama hareketi, Welles'in filmlerinden daha sakin ve mesafeli düzeyde yapılır. Welles'de Kubrick'in kaçındığı bir histeri düzeyi vardır. Histeri üzerine bir film olan *Dr. Strangelove* bile bu histeriyi daha da iğrenç ve korkutucu yapan bir mesafeden gözler. Welles mekanı çeker, bozar, büyütür; Kubrick kendisini mekandan uzaklaştırır, onu gözler, insanla doldurur, çoğunlukla bunu sefil insanlarla ama onların sefilliğine dahil olmayı reddederek yapar. Yalnızca *Full Metal Jacket*'da histeri ve ızdırabın bir miktar doğrudan aktarımına izin verir. *2001*'in sondan bir önceki, astronot Bowman'ın insan kafesi olan Jupiter odasında bulunduğu sekans karşıt bir örnek sunar. Welles insanı indirgeyerek, onun aşağılık konumunu gösterir. Mekan yoğun bir biçimde ışık ve gölgeyle cisimleşir. Ama Kubrick bu mekanı parlak, net çizgilerle oluşturmayı tercih eder. Karaktere bakış, onu "ele geçirmiş" aklın bakışıdır. Aynı zamanda izleyici, Bowman'ın bölünmüşlüğünü ve kendini araştırmasını da paylaşır.Girdaba girip yaşamının çeşitli aşamalarından geçerken kamera onun omuzunun üzerinden bakar, bu sırada o, kendisini yaşamının çeşitli aşamalarında görür (bu, Kubrick'in sonraki filmlerinde nadiren kullandığı omuz çekimdir ama buradaki kullanımı, Bowman'ın başkalarını değil de kendisini gördüğü için tamamen gelenek dışıdır ve kuşkusuz kendisine bakan biri olmadığı için açı/karşı açı çekimi olasılığı yoktur). Welles gibi Kubrick de görsel bir alan yaratır ve alanı incelemek için harekete geçer. Welles'in yarattığı dünyadan çok farklı olarak Kubrick'in dünyası şaşırtıcı düzeyde karmaşık ve karanlık oluşu nedeniyle değil ama berraklığı ve içerdiği karmaşıklığı yalanlayan açık basitliği nedeniyle gizemlidir.

Her iki yönetmen de insanların çevreleri içinde yaşama tarzlarıyla ilgilidir ve her ikisi de bunu gözlemek için sinemasal aygıtlar kullanır. Welles bir hümanisttir, sözcüğün gerçek anlamında son hümanistlerden biridir. Gücün, kişisel dokunulmazlığın ve insanın kırılganlığının son derece farkındadır ve bunun merkeziliğini ve kontrolünü sağlama arayışındadır. Karakterlerine yüklediği uzamsal kırılmalar ve bozulumlar, karakterlerini aşırı aydınlık ve karanlıkta görüşü, onları içine

yerleştirdiği kazanç ve kayıp, güç ve iktidarsızlık anlatıları, bütün bunlar ölümlü erkekler ve kadınların (ki dünyaları mücadelelerini yansıtır) ahlaki mücadelelerinin delilidir. Kubrick ise bir anti-hümanisttir. Erkekleri mekanik olarak (*The Shining* hariç kadınlarla nadiren ilgilenir ve bir de çevresel ve genellikle nahoş tarzda ele alması hariç) kendi dünyalarınca, zaman zaman (*Lolita*'daki Humbert Humbert gibi) tutkularınca, genellikle de kendileri için oluşturdukları yapılar ve ritüellerce belirlenmiş olarak görür. Onlar bu yapıları kendilerinin oluşturduğunu ve üzerlerinde hakimiyetleri olduğunu unutarak, bu yapıların kendilerini kontrol etmesine izin verirler. William Blake gibi Kubrick de bireylerin ve grupların kendi kendilerine yarattıkları bir düzen karşısında aciz ve aşağılık bir konumu üstlendikleri sonucuna varır. Kendi öznelliklerini yok ederler. Ama Kubrick, erkeklerin ya da kadınların kendi benlikleri ve kültürleri üzerinde hakimiyet kurma olasılığını görmediğinden, başka bir toplumsal ya da felsefe düzeni kabullenmek adına anti-hümanizmin ötesine yönelmez. Daha ziyade *Dr. Strangelove*'da cehennemi bir biçimde, *2001*'de başka dünyalı beyinlerin merhametiyle bir dönüşüm geçirerek, *Barry Lyndon ve The Shining*'de aile içi politikaların yıkıcılığı sonucu, *Full Metal Jacket*'da savaşın getirdiği yıkım sonucu insanlığın eriyişini ve yok oluşunu görür.

Kubrick'in filmlerinin tasarımı ve uzamsal yönlendirmeleri ne kadar karmaşıksa, anlatı yapıları da (*The Killing* ve *Barry Lyndon* hariç) genellikle o derece basit ve doğrudandır. Bu, anlatıları, içinde ifade edildikleri görsel alan kadar karmaşık olan Welles ile Kubrick arasındaki bir diğer ayrıma işaret eder. Bu basitlik konusunda Kubrick, John Ford'a daha yakındır ama bu ittifak garip ve terstir ve yine bu ittifaka Welles'den geçerek yaklaşılmalıdır. Bir yönetmenin kendi sineması ve etkilenmeleri hakkında yaptığı en fazla hayal kırıklığı yaratan açıklamalardan biri, kariyerinin henüz başındaki Welles tarafından yapıldı: "John Ford" dedi Welles, "benim öğretmenimdi. Kendi stilim *Stagecoach*'dan etkilendiği kadar hiçbir filmden etkilenmedi. Bu film benim sinema ders kitabım gibiydi. En az kırk kez izledim."[1] Ford'un *Stagecoach*'ı (Posta Arabası-1939) gerçekten de Welles'in geliştirdiği bazı

1 Peter Cowie'den aktaran Dilys Powell, *A Ribbon of Dreams: The Cinema of Orson Welles* (South Brunswick, N. J., ve New York: A. S. Barnes, 1973), s. 27-28.

stilistik öğeleri içerir: bazı derin odaklı görüntüler, bir odanın tavanını görüntüleyen alt açı çekimler, ara sıra ışık ve toz bulutu gibi Welles'in çekici bulduğu dokular. *Kane*'in çekiminden sadece birkaç ay önce görüntü yönetmeni Gregg Toland, Ford'un *The Long Voyage Home* filminde görüntü yönetmenliği yaptı. Bu filmdeki ışık ve gölge oyunları (chiarascuro) *Kane*'de daha da geliştirildi ve *film noir*'i tartışırken belirttiğim gibi, Toland'ın her iki filmde de çalışması sonucu, bu iki filmin 1940'lar sinemasının görüntü stilini etkilediğini görmek mümkündür. Ama Ford'un daha çok dış mekan çekimi yaptığı ve renkli filme geçtiği 1940'ların sonunda terkettiği, Welles'in ise geliştirmeye ve zarifleştirmeye devam ettiği bu görsel niteliklerden başka Ford ve Welles'in görünen çok az ortak özelliği vardır. Welles'in açıklamasında benim bulguladığımı sandığım, Ford'u taklit etmek değil, onun anlatı konusundaki hünerini bir dereceye kadar içselleştirme arzusudur. Ford'un filmlerindeki karakterler, olaylar ve çevreler birbirleriyle ilişkilidir ve Ford'un anlatılarının büyük bir kolaylıkla aktarılmasına olanak sağlayan bir bütünlük içindedirler. Ford'un filmleri, kendi aralarında yekpare bir güç oluşturarak hayatta kalabilen kadın ve erkek grupları, aileler ve topluluklar üzerinedir (ya da böylesi bir gücün anısına topluluk yok edilmeli ya da hatalı olduğu kanıtlanmalıdır).[1] Ford'un filmlerindeki bu topluluklara dair temalar ve biçimsel yapılar, Hollywood' un klasik döneminin normal anlatım tarzının ötesine geçen bir neden-sonuç ve aksiyon-reaksiyon (etki-tepki) uyumu içinde işler. Ford yöntemlerini gizler ama etkilerini değil. Düzenlemeleri enformasyon açısından ve aksamayan kurgusuyla cesur ve zengin, karakterlerinin dramatik karşı karşıya gelişleri açık ve doğrudandır. Ama en iyi filminde, her şey gerilimle dolu olan yapının basitliği içinde aktarılır.

Welles'in filmleri güçsüzleşen bireyler üzerinedir. Filmlerinde aileler ya da gruplar nadiren yer alır ya da eğer alırlarsa *Magnificient Ambersons*'da (Şahane Amberson'lar) olduğu gibi güçsüzleştiklerini

1 Ford'da topluluk gereksinimi öylesine büyüktür ki, sonraki filmlerinde doğası gereği asosyal olan birey -The *Searchers*'da Ethan Edwards, *The Man Who Shot Liberty Valance*'da Tom Doniphon (her iki karakteri de John Wayne oynadı)- topluluğun yaşaması için kendini topluluktan uzaklaştırır. (Bak. Joseph McBride ve Michael Wilmington, "Prisoner of the Desert," *Sight and Sound* 40 (Sonbahar 1971), s. 210-14). Joe Miller, Ford'un renkli filmle çalışmaya başladığında derin odak görüntülemeyle daha az ilgilendiğini öne sürdü.

göstermek için vardırlar. Ford'un filmlerinin sıkı, pürüzsüz, kapalı yapıya sahip, parçalarının mükemmel bir uyum içinde olduğu anlatı yapıları, onun kapalı bir birim içinde yaşayan insanların ilişkilerine yönelik ilgisini gösterir. Welles'in karmaşık, sinirlendirici ve parçalı (fragmented) anlatıları karakterlerin mücadelelerini ve yenilgilerini yansıtır. Welles'in, Ford'a olan hayranlığı karşıt yönden bir hayranlık, anlayışının doğası yüzünden ulaşamadığını bildiğine ulaşma arzusudur ve bu anlayışı gerçekleştirmek için gerekli olan sinemasal aygıtlar ulaşmayı olanaksızlaştırır. Welles'in karakterlerinin ahlaki mücadelesi olumsuz; Ford'un karakterlerininki ise olumlu sonuçlanır. Weles'in kurmacaları karamsar liberal-hümanist bir aklın; Ford'unkiler ise zaman geçtikçe iyimserliğini yitiren tutucu bir aklın yaratımlarıdır.

Eğer Ford ile Welles'in ilişkisi diyalektik ise, Kubrick ile Ford'un ilişkisi ise diaboliktir (şeytanca). Kubrick kendisinin de ifade ettiği gibi, Ford'un mükemmellik derecesinde geliştirdiği anlatının çizgiselliğini elde etmeye çalışır. Ama onun anlatıları Ford'da olmayan, olmasını da arzulamadığı bir entellektüel zenginlik içerir. O halde Kubrick'in sinemasında ortaya çıkan; Welles'in doğrudan etkilediği bir mekan ifadesi, Ford'unkine yakın bir anlatı yapısı ve Ford'un sinemasının yeniden yarattığı ve düzenlediği mitler ile bu sinema anlayışını inkar ederek tepki veren bir anlatı içeriğidir. Ford gibi Kubrick de gruplar içindeki bireylerle ilgilenir ama onun grupları neredeyse her zaman birbirine zıt ve birbirini dışlayıcı bireylerden oluşur. Bir Kubrick topluluğu, Kubrick'in onları gözlemesi kadar soğuktur. Zıtlaşmaktan başka bir duygu nadiren ifade edilir ve kesinlikle bütünleşme yoktur (*Full Metal Jacket*'ın iki bölümünde de görülen tereddüt yüklü arkadaşlık, bir anomalidir ve ya Kubrick'in savaş geleneklerine bir an için onay vermesini ya da daha güçlü bir olasılıkla ölmek ya da öldürülmek için gruplara katılan erkeklerin acılı ironisini kışkırttığını akla getirir).

İlginç bir örnek, Ford'un *Fort Apache*'si (Kan Kalesi - 1948) ile Kubrick'in *Paths of Glory*'si arasındaki karşılaştırmadır. Ford'un filmi Kızılderili kuşatması altındaki ileri süvari kalesinde yaşayanlar ile sert komutan Yarbay Owen Thursday (Henry Fonda) arasındaki karşıtlığı işler. Thursday kaledeki askerlerin varolan düzenine zorla girmiş gibi sunulur. Oraya tayin edilmesinden nefret eder ve askerlerin asla zorunlu bulmadığı sıkı askeri prosedürün uygulanmasını isteyerek nefretini

dışavurur. Askerlerin düzeni arkadaşlığa ve karşılıklı nezakete dayanır ve ailelerini askeri yaşamlarıyla bütünleştirmişlerdir. Sonuç olarak Thursday topluluk için iticidir ve aralarına davetsiz girişiyle de onlardan soyutlanır.*

Zıtlaşmanın sonucu, Thursday'in Kızılderilileri anlayış ve saygı gösterilmesi gereken insanlar olarak kabul etmemesi nedeniyle Apaçiler'in Yarbay ve adamlarını katletmesidir. Kızılderililerle savaşın görsel biçiminde konum ve tutum açısından şiddetin farklılaştığı görülür. Kızılderililer tepelerde ve kayalıklarda konuşlanır, kapalı bir uzamda güvencededirler. Thursday ile askerleri ise düz arazide tecrit olmuş, dolayısıyla da açıkta ve zarar görebilir durumdadır. Ford'un karakterlerinin içinde yer aldıkları uzamlar ile kendilerini bu uzamın içinde rahatlatma tarzları, Kubrick'in filmlerinde olduğu gibi, onların duygusal durumunun anahtarıdır. Thursday her zaman uzak ve tecrit haldedir, ilk olarak kendi adamlarından sonra da savaştığı hasımlarını anlamaktan. Kopuk oluşu, güven ile topluluk ve düzenin kuralları ile duygusal özgürlük arasındaki gerilimleri çözememesi, kendisinin ve askerlerinin yenilgisine yol açar. Ama bu gerilimler aynı zamanda bütün olarak filmin aşırı belirsizliğini beraberinde getirir. Filmin yapısı içinde Thursday açık açık kınanır; teslim olmaması katastrofa (felakete) yol açar. Sonunda John Wayne canlandırdığı Yüzbaşı York katastrofa ve yol açtıklarına önem verilmemesinde ısrar eder. Thursday basın tarafından kahraman olarak tanıtılır ve York bu miti destekler. Ordu Amerikan uygarlığının öncü gücü ve uyumlu bir topluluk olarak kabul edilmelidir. Toplum Thursday ve adamlarının toplumun çıkarına hareket ettiğine inanmalıdır.Ve kariyerinin bu noktasında Ford, Amerikan ordusunun kusursuz olduğu anlayışını ele alan bir anlatıda tutucu bir rehabilitasyon sergilemek zorundaydı.

Fort Apache insani davranışın bazı hakikatleri ile tarihsel mit gereksinimi arasındaki büyük karşıtlığın sıkıntısını çeker. Anlatının

* Kaleye gelişinde Thursday, Ford'un uygarlaşmış topluluğa dair başlıca göstergesi olan dansı böler. (*Paths of Glory*'de dans katı ve acımasız bir topluğun göstergesidir.) Askerlerin eşleriyle hareketleri ve rahatlığıyla karşılaştırılınca Thursday gergin ve yalnızdır. Başlıca karşıtlık Thursday ile, yalnızca askerler ile Thursday arasında aracı olarak değil (bu rolü babasında olmayan evcilleştirici yumuşaklığı sağlayan Thursday'in kızı üstlenir) ama daha çok duyarlılığı Thursday'in sert tavrına pratik bir karşıtlık sunan bir lider olarak ortaya çıkan Yüzbaşı Kirby York (John Wayne) arasında ortaya çıkar.

mit-oluşturma olanakları, kontrol altında tutamayacağı bir karakterle ilgilenmeye zorlandığında işleyişi durdurmuşa benzer ve bu nedenle Ford izleyiciyi her şeyin yolunda gittiğine ikna eden bir final ekler. *Paths of Glory* masalları inceleme bahanesinin ardına sığınmaz. Buna karşılık, Fordian grup anlayışını geçersizleştirir ve yerine, büyük bir topluluğun parçası olsalar da yalnız olmaya zorlanan bireylerin radikal tecritini geçirir. Yalnızlıkları kısmen anlatının kendi biçimi tarafından yaratılır. Daha önce Kubrick'in, genellikle basit bir çizgisel yapıyı kullandığından Fordian anlatı geleneği içinde yer aldığını belirtmiştim. Bu gözlem anlatıların, çizgisel olsalar da, çoğunlukla *kısaltıldıkları* ve yoğunlaştırıldıkları belirtilerek düzeltilmelidir. Kısa bir zaman dilimi içinde bol miktarda enformasyon sunulur. Fransız Yeni Dalgası'nın anlatının devamlılığı konusunda denemelerinden de önce gelen ilk dönem sinemasında Kubrick geçiş öğelerini ve birbirine bağlanan pasajları dışarda bırakır. Ford, Hollywood'un pürüzsüz öykü oluşturma gelenceğini mükemmele taşır. Ford'un anlatıları bir tür merkeze yönelen eyleme sahiptir, bütün öğeler birbirleriyle ilişkiye sokulur ve sonunda (*Fort Apache* bir istisnadır) hepsi sabit bir merkezde toplanır.* Kubrick'in anlatıları merkezden uzaklaşarak işler. Bütünün parçaları tanımlanır ve daha sonra asla görülmemiş ya da tanımlanmamış, dolayısıyla da olmayan bir merkezin dışına yerleştirilir. Kubrick'in anlatıları biraraya gelmenin, merkezin, topluluğun yokluğu ve ne kaçılabilecek ne de değiştirilebilecek düzeyde katılaşmış bir sürece yakalanmış insanlar üzerinedir.

Paths of Glory kesinlikle böylesi bir süreci işler ya da daha ziyade ritüellerden oluşan, önceden belirlenmiş ve içindeki her öğenin diğerinden ayrı olduğu askeri örgütlenmeyi oluşturan süreçler üzerinedir. Filmin ele aldığı, *Fort Apache*'deki gibi, yerleşik bir topluluğun düzenini bozan ruhsal açıdan sağlıksız birey değil, her birinin kendi gücü ve korumasının olduğu birbirine zıt bireylerdir. Filmdeki asıl mücadele, Aexander Walker ve diğerlerinin belirttiği gibi, sınıflar arasındadır: Bir yanda I. Dünya Savaşı'nda Fransız ordusunun başındaki aristokrat liderler ve diğer yanda proleter askerler, ayaktakımı ya da Genel Kur-

* Ford'un The *Searchers* (Çöl Arslanı) ve *The Man Who Shot Liberty Valance* gibi sonraki filmlerinin eski mitler güvence ve istikrara dair önemli bir eksikliği gösterdiği öne sürülebilir. Ancak bu filmler. bile, içindeki *The Searchers* olayındaki gibi, yapıtı riske eden düzen ve kesinlik ile uzlaşma, *Fort Apache* gibi, düzelme arayışındadır.

may'ın adlandırmasıyla "çocuklar."[1] Ortada ise sadık asker, kötü avukat, kendini beğenmiş ve askeri örgütlenme içinde sıkışmış Albay Dax (Kirk Douglas). Birbirine karışmış ve muhalif üç güç -Genel Kurmay, Dax ve askerler- filmin ritmini ve anlatı yapısını sağlayan birbiriyle ilişkili ama aynı zamanda da birbirine karşıt içiçe geçmiş iki hareket alanı içine yerleştirilir. "Öykü", içindeki olayların gerçekleşme tarzıyla oluşur ve bu mekanlarla tanımlanır. Generaller büyük odaların olduğu, gün ışığının aydınlattığı ve duvarlarında 17. yy. sonu ile 18. yy. başı tablolarının asılı olduğu şatoda ikamet ederler. Kubrick bu tablolara öylesine tutkundur ki, bu tablolar *Dr. Strangelove* hariç *Paths of Glory*'den bir anlamda bizzat kendisi bu tablolara dönen *Barry Lyndon*'a kadar her filminde görülürler. Böylesi bir şato bütün askeri donanımıyla, zarif ve katı biçimsel yapıların imgesidir. Şatodaki mekanları öne çıkararak Kubrick, izleyiciden özellikle verilen bağlam içinde bunun beraberindekileri ve yananlamlarını anlamasını ve açıklamasını ister. Bu soğuk ve zarif, insanlık-dışına varan şatoda generaller vahşi ve zarif bir oyun oynarlar. General Broulard (Adolf Menjou), General Mireau'ya askerlerini felakete sürüklemesi için rüşvet verme ve aldatma niyetiyle onu selamlarken "Halılar ve resimlerden aldığınız hazzı almak isterdim" der.

İkinci mekan askerlerin yaşadığı yerlerden oluşur; karanlık ve pis siperler, çöp yığınına dönüşmüş, ayın yüzeyi gibi görünen savaş alanı, korkaklık gösterdikleri isnadıyla üç askerin tutulduğu cezaevi. Anlatı bu mekanların arasında devinerek (şatonun uzantısı olan) idam mangası ile (askerlerin uzantısı olan) kabarede zirvesine çıkar. Dünyada başka bir yerin daha olduğuna dair bir belirti yoktur. El değmemiş bir bölgede kurulu olan kalenin savaş halinde ama kendine yeterli göründüğü *Fort Apache*'den farklı olarak cephe ile şato arasında ya da bu iki yer ile başka yerler arasında herhangi bir fiziksel bağlantı olduğunun işareti yoktur. Kubrick kapalı bir dünya ya da daha ziyade birbirlerinden tecrit oldukları için kapalı dünyalar yaratır. Mireau siperleri, Dax ise şatoyu ziyaret eder ama her ikisi de diğerinin mekanına yabancı kalır. Mireau ve Dax şatoda ilk karşılaştıklarında, bu karşılaşmaya hasım olarak başlar ama mutlu ve rahatlamış komplocular olarak son verirler, büyük salonda dolaşırlar, kamera da onlarla devinir, fesat

1 Walker, *Stanley Kubrick Directs*, s. 84 ile Kagan, The *Cinema of Stanley Kubrick*, s. 65'i karşılaştırın.

ve ölüm ritüellerini oluşturur. Ama Mireau siperlerde tamamen uygunsuz durumdadır. Askerleri teftiş edip, onlara acımasızca davranırken, kamera onun önünden kaçarak Mireau'nun mekanik "Hey askerler daha çok Alman öldürmeye hazır mısınız?" sorusuyla izleyicideki ani duygu değişiminin dinamiğini oluşturur. Daha önce belirtildiği gibi, Dax'ın siperler boyunca yürüyüşü rahat ve kendinden emin bir tarzdadır; kamera yalnızca onun önünden gitmez, onun bakış açısını da paylaşır. Şatoda ise Dax ya tecrit ya da şatonun mekanlarında rahatsız olarak kapatılmış durumdadır.

Ancak tam burada bir soru ortaya çıkar. Dax kendisini askerleriyle rahat, gerçekte hasım olduğu Genel Kurmay ile huzursuz hisseder. *Fort Apache*'deki John Wayne karakteri gibi, çevresinde yaşanan akıl almaz vahşetin ortasında aklı selimden, insanlıktan söz etmesi, Dax'ın filmin düzeltici, arabulucu sesi olduğu anlamına mı gelir? Net bir biçimde Dax generallerin mekanına uyum sağlayamaz ama askerleriyle rahat edişinin bir yanılsama olduğu ortaya çıkar. Askerlerini, çoğunun öleceğini bildiği halde savaşmaya yollar; ve onlara katılsa da onlardan ayrı kalır. Saldırıya eşlik eden karmaşık bir kaydırmalı çekimde kamera sürekli Dax'a zoom ile yaklaşır (zoom in), onu seçer, onu askerleriyle birlikte ama onlardan ayrı olarak gösterir. Nihayetinde Dax onlardan biri olmasa da izleyici, küçümsenen ve suistimal edilen insanların haklarını savunduğu için ondan hoşlanabilir. Üst komuta kademesindendir ama yetkisi yoktur. Askerler geri çekilirken ve "Eğer bunlar Alman kurşunlarını cesaretle karşılamazlarsa Fransız kurşunu yiyecekler" diyen Mireau'nun yakın çekiminden hemen sonra, kesme ile şatoya geçilir. Yıpranmış bir asaletin göstergelerini değiştirmek için enerji harcayan iki askerin büyük bir tabloyu taşıdığı görülür. Dax, Mireau ve Broulard askerlerin akibeti konusunu görüşmek için buluşurlar. Mireau büyük ve aydınlık bir pencereye karşı çerçevelenir, ilk saldırı emrini veren kurnaz ve aşağılık Broulard ve Dax ise tabloların altın birarada çerçevelenir - tuhaf bir biraraya geliştir bu ama Dax'ın yönlendirilen, kullanılan statüsünü belirtir. Üçü askerlerin yaşamı üzerine pazarlık yapar, Broulard'ın önerisi kabul edilir ve uygulanır. Dax sonucu önceden kararlaştırılmış olan bu üçlü görüşmede askerleri savunur.

Diğerlerinde olduğu gibi bu sekansda da Dax, izleyicinin generallere olan öfkesi ile askerlere olan sempatisini yansıtır ya da birleştirir

gibi görünür. Şeytanca vahşete karşı aklı selimin sesine benzemektedir. Ama o istese de böyle değildir, olamazdı da. Kubrick izleyicinin beklentileriyle, filmde generallerin askerlerle oynadığına benzer acımasız bir oyun oynar. Filmin başından sonuna Dax'ın askerleri kurtaracağına dair sürekli bir beklenti vardır; geleneksel anlatı modelleri bu durumu kesin olarak kodlamıştır. İyi ve çaresiz olanın filmde (özellikle 1957'de belirli bir sinizmin böylesi güvenilir gelenekleri düşünülürse) ölmesine izin verilmez. Oysa bu filmde bu kodlar işlemez. Dax mahkemede "insandaki en soylu dürtü" olan merhametin öldüğüne inanmadığını ifade eden etkisiz savunmasını yaparken kamera mahkumların ardında bulunan gardiyanların arkasından alt açıdan onu izler. Dax askerler ile yargıçlar arasında tuzağa düşmüştür, ileri geri yürür ve gardiyanların bacaklarının arasından görünür. Tamamen kuşatılmış durumdadır.Kaydırma, daha önceki siperler boyunca hızlı yürüyüşüne eşlik eden ileriye doğru değil, bu kez yanaldır. Düzenleme Dax'ın yararsızca savunduğu askerleri kadar hapsedilmiş olduğunu göstermeye yeter.[1] Garip bir biçimde Dax, sıkı askeri prosedürün uygulanmasını isteyen Ford'un Yarbay Thursday'i haline gelir ama burada daha da sıkı bir prosedürün karşısındadır. Thurday'den farklı olarak, Dax'ın insancıl seçenekleri yoktur. Tuzağa düşmüş ve mahkum olmuştur.

Kubrick bir çıkış yolu bulmayı reddeder ve "soylu dürtüler"in varlığını haklılaştıracak bir şey bulamaz. İdam mangasının ardından Dax çağrılan ada indirgenir. Son karşılaşmalarında Broulard'a "yoz, sadist yaşlı adam" der. Ve Broulard, adamlarını savunan Dax'ın bunu terfi etme amacıyla yapmadığını anlamaya başladığında onun idealist olduğunu söyleyerek şöyle der: "Köyün delisiyim ve sana acıyorum." Broulard olayda tamamen doğru davrandığını iddia eder ve nerede yanlış yaptığını sorar (kendi askerlerine ateş açma emri veren Mireau'nun hakkında soruşturma açılması için mahkemeye emir vermekten hoşnuttur). Dax, "bu sorunun yanıtını bilmediğiniz için ben de size acıyorum" diye yanıt verir. Karşılıklı küçümseme, kin ve tam bir kördüğüm. Kubrick görev ve ritüel ile yaşayan bu iki acizin karşı karşıya gelmesiyle filmi bitirmeliydi. Buna karşılık *Fort Apache*'deki Ford gibi, yumuşatıcı bir etkisi olan bir final eklemeyi tercih eder. Dax askerlerinin bir bölümünün dinlendiği bir hanın yanından geçer. Bir Al-

1 Walker, *Stanley Kubrick Directs*, s. 112'de askeri mahkeme sırasında figürlerin kapalı, geometrik konuşlanışlarını vurgular.

man genç kız onlara şarkı söylemektedir. Başta kızdan hoşlanmazlar, daha sonra da şarkıya ağlarlar. Dışarda bulunan Dax dinlenme süresinin "birkaç dakika daha" uzamasına izin verdiğini belirtir.

Bu kısa süren duygusallık anı, filmin dokusuna karşı işler. Kapalı ve sıkı bir vahşi yapı, asılsız umut ve giderek artan acımasızlık, bu anda izleyiciye, toplu göz yaşına yönelik bir geleneksel manevrayla yumuşatılmış görünür. Gerçekte Kubrick'in burada yaptığı, Ford'un yaptığının tersidir. *Fort Apache*'nin finali tamamen ordunun cesaretini kaybetmesi üzerinedir: Ordunun kendi sorunları vardır ama onlar daha büyük bir amaç için çalışırlar. Kubrick daha basit bir anlam yapısı yaratır: Haykıran adamın duyguları vardır ve bu nedenle kaderinin farkındadır. Göz yaşları izleyicinin acımasını ve anlamasını sağlar, film boyunca sıkıntısını çektiği ahlaki hayal kırıklıklarını bir miktar giderir. Final izleyiciyi filmde olanlardan uzaklaştırır ama yanlış yönde. Kabülü daha önce olanlardan çok daha kolay olan geleneksel malzeme sunarak anlatıyı reddediyor gibi görünür. Üzgün ruhların perdedeki başka bir üzgün ruha ağlayarak rahatlaması ve bu rahatlamanın askerler bir hapishane olan siperlere geri dönmek zorunda olduklarından kısa ömürlü oluşuyla sonuçlanan bu son sekansın belki de ironik olarak okunması gerek. Ama niyet bu olsa bile çok kolay ve çabuk yapılır. Önceden askerlerin bireyselliğine dair hiç bir şey verilmemiştir. İdam için seçilen üç asker, 'tip'ten biraz daha fazlasını ifade eder. Şimdi ise Kubrick, askerlerin duygularının olduğunu, generallerin ise olmadığının kabulünü ister.

Eğer bu sekans işliyorsa, ilgili herkesin tuzağa düşmüşlük durumunu yeniden ifade ettiği için işler. Generaller militer yurtseverlik ritüeline, mevzi kazanmaya ve terfi etmeye bağlı olmanın; askerler ise kendi önemsiz konumları ve tamamen edilgin olmalarının tuzağına düşmüşlerdir. (Yalnızca askerlerin yaşamını aktif olarak korumaya çalışan subay, edilgin de olsa tavır alır. Gece görevinde bir askerin ölümüne sebebiyet veren, sarhoş, korkak Teğmen Roget, korkudan bağımsız olarak, Ant Hill saldırısı için askerlerinin siperlerden çıkma emrini vermeyi reddeder.) Gerçekte orduya karşı sorumluluğu ile askerlerine bağlılığı arasında sıkışan Dax da edilgindir. Kendi durumunu ordu hapshanesi (kafesi) dışına taşıyacak hareketi yapmaz. Siperlerin ve şatonun ötesinde bir dünya yoktur; bütün davranışlar bu mekanların sert kuralları ve ritüellerince dayatılır. İsyan ya da başka yollara baş-

vurmanın mümkün olduğuna dair bir belirti yoktur. Davranışlar tamamen belirlenmiştir.

Kubrick siperlerdeki savaş konusuna yeniden döndüğünde, davranışların belirlenmiş olduğu düşüncesi, biraz yumuşamış olmasının ötesinde fazla değişmemiştir. *Paths of Glory* gibi *Full Metal Jacket* da çok iyi tanımlanmış ve birbiriyle ilişkili mekanlarda geçer ve kesmelerden çok sekanslar biçiminde sunulur: Parris Island'daki eğitim birliğinin barakaları ve eğitim alanları; Da Nang'daki caddeler, Deniz Piyadeleri kampı ve "Stars and Stripes" bürosu; Hue kentinin yanan harabeleri. *Paths of Glory*'den farklı olarak bu mekanlar bir sınıfsal ideolojik karşıtlıklar ve gerilimler karmaşası yaratmaz. Yüksek askeri kademe çok az görülür ya da duyulur (ahmak bir albay ortaya çıkar ve örneğin histerik bir anlamsızlıkla "her çamurun içinde kurtulmaya çalışan bir Amerikalı'nın olduğunu" iddia eder) ve ahlaki düzen yanılsamasını temsil eden Albay Dax'ın benzeri bir karakter de yoktur.

Belirleyici düzen, *Paths of Glory*'dekinden çok daha güçlü bir biçimde, eğitim birliğine katıldıkları andan Deniz Piyadesi olmaya kadar geçen süreçte Eğitim Çavuşu'nun tek düzeliği, histerisi ve kaba hitapları aracılığıyla öldürmenin gerekliliğidir. Eğitim Çavuşu genellikle barakanın içinde ya da eğitim yürüyüşlerinde kendisinin önünden geriye doğru kayan kaydırmalı çekimle gösterilir."Burada hepiniz eşit derecede değersizsiniz" der askerlerine. Filmin ilk çekimleri acemi askerlerin saçlarının kesilişini, bireyselliklerinin yok edilişini gösterir (gerçekten de filmin iki ana karakteri Joker ve Cowboy birbirine çok benzer görünür). Ve eğitim sürerken bu insanlıktan çıkmış ham malzeme, işlevi "sevgili birlikleri" için öldürmek ya da ölmek olan "sıkı ve çılgın kahraman" erkeklere dönüşür.

Bütün bunlar aracılığıyla Kubrick karakter aksiyonu ile izleyicinin tepkisinin eşit olmayan dinamiğini sunar. Deniz eğitim birliği sekansının ilk sahneleri azdırılmış bir yurtseverlik sunuyor gibi görünür. Sıkı ama dürüst çavuşun askerlerine kendi iyilikleri için acımasızca davranması savaş filmlerinde çok rastlanan bir öğedir. Ancak bu yönelim, gönüllülerden en kötü muamele göreni olan Pyle'ın çıldırıp hem Eğitim Çavuşu'nu hem de kendisini vurduğunda kesin olarak değişir. Filmin başlarında askerler arasında, özellikle Joker'ın Pyle'a karşılaştığı güçlükler konusunda yardımcı olmaya çalıştığında dostça ilişkiler kuruluyormuş gibi görünür. Baştaki bu topluluk duygusu, çavuşun

Pyle'ın hataları nedeniyle askerleri cezalandırmasının ardından, askerlerin aynı gece Pyle'ı öldüresiye dövdüklerinde (en şiddetli darbeleri Joker indirir) şok edici düzeyde parçalanır. Dostluk filmin sonraki sekanslarında da, 'sniper'ın yanan kentteki bir binadan saldırı düzenlediğinde yeniden parçalanacakmış gibi olur. Ama izleyicinin tepkisi bir kez daha yeniden düzenlenir. Üç asker öldükten sonra Joker, sniper'ın yerini keşfeder ve onu (genç kızı) öldürmeye çalışır (müstehcenliğe dayalı bir cinsellik atmosferi içinde eğitilmiş askerlere böylesine büyük bir hasarı bir kadının vermesinin ironisi yorumsuz sunulur). Joker'ın tüfeği tutukluk yapar ve silahını kullanmadan önce başka bir asker kadını vurur. Kadın yaralı halde yerde yatar ve kendisini öldürmelerini ister. Joker kadına bakar, yüzü yakın çekimdedir ve sonunda tetiği çeker. Arkadaşları onu kutlar. Biri ona "sıkı herifsin" der. Joker kendisinden hoşnuttur. Diğer askerlerle birlikte yürür ve dış-ses ile "boktan da olsa bu dünyada kalmaktan aldığı hazzı" düşündüğünü duyarız. Gece askerler yanan binaların önünden Mickey Mouse adlı şarkıyı söyleyerek yürürler.

Paths of Glory'nin finalinde de askerler şarkı söylerler ve bu söyleyiş, sıkı katillerin "M-I-C-K-E-Y M-O-U-S-E"u söylemelerinden daha az kabadır. Önceki filmde askerleri savaşmaya subaylar zorlamıştı. Bu filmde ise askerlerin istekle ve kendilerini kanıtlama arzusuyla savaştıkları görülür. İdam mangası korkusu yoktur, daha çok görevin istekle kabulü, kişinin kendini kanıtlaması sözkonusudur. Joker'ın Vietnamlı genç kadını öldürmesi kadına acımasının değil, kendine acımasının sonucudur ve askeri yaşamını onaylayan ve eğitimini gerçek ve fiili hale sokma eylemidir. Eğer gerçek, canlı bir düşmanı öldüremediyse de, ölmekte olan birini öldürebilir. Kendi deyişiyle iki karşıt gücün, miğferinde yazılı olan "Born to Kill" ile üniformasına taktığı barış amblemi arasında kalmıştır.

Ve sonuçta işte bu Kubrick'tir. Karakter aksiyonu ile izleyicinin tepkisinin dinamiğinin *Full Metal Jacket*'da eşitsiz olduğunu belirtmiştim ve şimdi de Kubrick'in bu konuda kararsız olduğunu ekliyorum. *Paths of Glory*'nin kabare sekansında olduğu gibi burada da, savaşın bütün acımasız şeyleri, en azından insanları bir topluluk içinde biraraya getirdiğine dair bir duygusallık, oldukça kusurlu bir yanılsama tehdidi vardır. Ve her ne kadar Kubrick asla Oliver Stone'un *Platoon*'da (Müfreze-1986) yaptığı kadar güçlü bir biçimde bu duygusallığa düş-

künlük göstermiyorsa da, bu duygusallık *Full Metal Jacket*'ın aurasına sızar. Başka bir Vietnam filmi, *Apocalypse Now*'un olası istisnasıyla (o da filmin halüsinatif ve mitik sunumları hesaba katılmaksızın) bu savaşın umutsuzluğunu, Birleşik Amerika için zaten ve her zaman için kaybedilmiş olduğu duygusunu böylesine ifade etmez ("Ben General Custer olacağım" der bir asker; "Kızılderililer kim olacak?" diye sorar diğeri, "Güney Doğu Asyalıları, Kızılderili yapalım" der birincisi). Ama *Full Metal Jacket* savaş filminin türsel gereklerinden ve Vietnam'ı her hatırlatışa yön veren ideolojik belirlenimden kendini kurtaramamış görünür. Her nasılsa bütün Vietnam savaş filmleri, Amerikan masumiyeti ve dostluğunun üstün gelmesi gerektiğini akla getirir; her nasılsa yanlış taraf kazandı ama bu kimsenin suçu değildi - belki kötü ve sinsi düşman hariç. *Paths of Glory*'yi ortaya çıkaran öfke gitmiş ama yerine daha sağlam bir perspektif gelmemiştir. Savaş hala şiddet yüklü ve acılı bir olay olarak tanımlanır ama bundan kimin sorumlu olduğu ve nereye götürdüğüne dair netlik söz konusu değildir.

Hem *Paths of Glory* hem de *Full Metal Jacket*'ı düşününce insan ya Dax'ın ya da askerlerin kendilerini korumada daha aktif rol oynadığı, yönlendirilmeye ya da vahşice davranılmaya bir seçenek olduğunu gösterme fırsatının olduğu, ikinci filmdeki askerlerin kim oldukları ve ne yaptıklarına dair daha fazla farkında oldukları başka, üçüncü bir filmin yapılmış olmasını istiyor. Ama Kubrick devrimci bir sinemacı değil, tam tersidir. Filmlerinin gücü sinir bozucu kaçınılmazlık duygularından, erkeklerin kendilerini olayların kaçınılmaz düzenine gönüllü teslim oluşlarından gelir. *Paths of Glory*'nin ardından yaptığı filmde Kubrick -Kirk Douglas'ın kişiliği nedeniyle etkisiz Dax'dan kahraman Spartacus'e dönüşen- devrimci bir karakter yaratmayı denediğinde, sonuç büyük bir başarısızlıktı. Ve *Spartacus*'ün başarısızlığının yalnızca kötü bir senaryonun ve Kubrick'in prodüksiyon üzerinde tam kontrol sağlayamamasının sonucu olduğundan emin değilim (Kubrick filmin prodüksiyonuna Kirk Douglas tarafından ilk yönetmenin yerini alması için davet edildi). Filmin başarısızlığının bir nedeni, bir insanın tahammül edilemez bir durumu düzeltmeye kalkışmasının ya da bundan kaçmaya çalışmasının, Kubrick'in imgelemini bir insanın tahammül edilemez bir durumun tuzağına düşmesi kadar tahrik etmemesi olabilir.Eğer Penn baskının üstesinden gelme girişimini, böylesi girişimlerin daha baştan başarısızlığa mahkum olduğuna

inanması sorun değil, övüyorsa, o zaman Kubrick baskının üstesinden gelememekle sonuçlanan mahkumiyete kederlenir. Bu filmdeki mükemmel kaydırmalı çekimler sonunda mezara varır. Kubrick için ne devrimci bir ruh ne de topluluğun daha fazla yaşaması için toplu enerji ve kurban olmaya dair Fordian ruh vardır. Onun karakterleri yanlızca ölür ya da önemsizleşir, tecrit olur ya da tuzağa düşerler.

Kubrick'in düşünceleri yaratıcı çalışmasına başladığı on yıla yanıt gibi görünür: *Paths of Glory*'nin gerçekten de 1950'ler filmi olması gibi, *Full Metal Jacket* da 1980'lere, yani edilginliğe bir değer olarak bakıldığı, muhalefet etmenin ise kınandığı ve nadiren rastlandığı tarihimizin bir dönemine aittir. *Paths of Glory* gibi askeri düzene güçlü bir karşı çıkma tavrının bizatihi kendisi, 1957 yılı düşünülürse, önemliydi - nitekim film Fransa'da uzun yıllar yasaklandı. Talepkar ve süssüz imgelerle oluşturulmuş (cinsel ve romantik ilgilerin olmadığı) böylesine acımasız bir anlatı yaratmak, o dönem için çok önemliydi. Ama bu imgelerle tuzağa düşmüş yaşamları gösterme noktasında duran ve bu yaşamların nasıl özgürleşeceği noktasına yönelmeyen bir anlatı yaratmanın bizatihi kendisi de bu on yılın (1950'ler) tipik bir entellektüel manevrasıydı (gambit). Bu dönem "ideolojinin sonu" dönemiydi, yani politik bir ölü noktanın status quo'dan başka bir politik-kültürel yapıyı, ihanetle suçlamasa da, yararsız olarak ilan ettiği bir dönemdi. Önemli bir araç olarak bu 'ideolojiye karşı ideoloji' anlayışı, yargılamaksızın çözümlemeyi, bakış açısı bilinmeden anlamayı salık verdi. *Paths of Glory* ideolojinin sonu anlayışının neden olduğu felcin sonuçlarını yaşar, çünkü film ideolojik bir tavır alır gibi görünür ve daha sonra da bundan cayar - hiyerarşik yönetime dair iddialar ve varolan düzenin uygunluğu. Bir durumun korkunçluğunu ve insanı yok etme eğilimini açığa vuran, böylesine sert bir yapının ahlak dışılığına karşı alınan ahlaki bir tavrın nasıl iktidarsızca kendini üstün görmeye dönüştüğünü gösteren bu yaklaşım, zaptedilemez görünen bir acımasızlığa yönelik büyük bir öfkeyi tahrik eder. Ama nihayetinde öfke, Dax'ınki gibi, yararsızdır. Tanımlanan durumu değiştirme olanağı sunmayan bu yaklaşım izleyiciyi yalnızca cafedeki insanların kendilerine acımasındaki çaresizlikle ve filmin yüzeyindeki güya doğal ve umutsuz çaresizliğimize ve acımasızlığa sızlanma duygusuyla başbaşa bırakır.

Full Metal Jacket izleyici ile finalde marş söyleyen askerler arasında büyük ve farkında olunmayan bir aralık bırakır. Aralık bırakılan



Askeri uzamlar: Mireau (George Macready) ve Dax (Kirk Douglas *Paths of Glory*'nin şatosunda. (Karşı sayfada) Thursday (Henry Fonda) ve York (John Wayne) *Fort Apache*'de.



bu uzamın içine aptallıkları, kahramanlıkları, akılsızlıkları, kabalıkları, çocuk gibi olan doğaları (*Paths of Glory*'de de onlara "çocuklar" denir) ve araç olarak işlevlerine dair sorular atılır. Sorular uygun yanıtlara ve hatta ilginç spekülasyonlara yol açmadan yüzeyde kalır. 1980'lerin ideolojik biçimlenişine sadık kalan film 1960'ların kaçınılmaz müziği rock ile yüklü ses kuşağı ile bütünleşen yakın geçmişin anımsanışı içinde spekülasyonun ya da politik düşüncenin yönünü değiştirir. Geçmişte olabilecek bir şeylere dair bir yanılsama, tarihin analitik okunuşunun yerine geçme tehdidinde bulunur ve tarihin gerçeklikleri umutsuzluk uzamları içinde anlamsızlaşır.[1]

1 Kubrick ve 1950'li yıllar için Kagan, *The Cinema of Stanley Kubrick*, s. 64-66 ile karşılaştırın. 'İdeolojinin sonu' sendromunun mükemmel bir tartışması için bak. Roland Barthes, "Neither-Nor Criticism," *Mythologies* içinde, çev. Annette Lavers (New York: Hill and Wang, 1972), s. 81-83. (*Çağdaş Söylenler*, çev. Tahsin Yücel, Hürriyet Vakfı Yayınları, İstanbul, 1990. Ç.N.) 1980'lerin tarihi üzerine yorumlar, Mayıs 1987'de Society of Cinema Studies'de sunulan bir bildiri olan Angela Dalle Vacche'nin "History, the Real Thing in Postmodern Culture"da öne sü-

Her iki filme de verilen tepki, John Ford'un asla izin vermeyeceği bir tepki olan hayal kırıklığıdır. Belki de tutuculuğu, askeri ve ev içi (domestic) düzenin haklılığına sadakati ile birey ve grup ilişkilerini netlikle görmesi nedeniyle Ford, yerine oturan düzenin tekrar onaylanmasında ısrar eder. *Fort Apache*'deki kurallara bağlı, ortalama akla sahip Albay Thursday'in daha büyük bir tarihsel mitin içine yedirilmesi, iyileştirilmesi ve anlaşılması zorunlu bir anomalidir (nelere yol açtığı önemli değildir). Edilgin olma bir Ford karakteri için asla bir sorun değildir. Böyle bir karakter artık eylem yapamaz hale geldiğinde, bir zamanlar yardımcı olduğu gruptan kahramanca tecrit içine çekilir. Ford'un karakterleri kendi mekanlarında fevkalade güven içindedir ve bu mekanın içinde uyumun sağlanması ve artırılmasıyla etkin olarak ilgilenirler. Maruz kaldıkları anlaşmazlıklar ideolojik karmaşanın değil, ideolojik kesinliğin ürünüdür. Ford kutsadığı Amerikan demokrasisinin var olan sosyo-politik sistemlerin en iyisi olduğundan kesinlikle emindir ve karakterleri bu düzenin güvenliğini ve uygunluğunu güçlendiren anlatının dışına çıkmazlar. Kubrick için uygunluk ve güvenlik, karakterlerini imha eden ve kendilerini kurtaramadıkları tuzaklar haline gelir. Kubrick'in kurmacalarında Fordian istikrar bir cezaevi haline gelir ve karakterleri çoğunlukla aynı anda hem cezaevinin sakini hem de gardiyanıdırlar. Bunlar içinde yaşadıkları fiziksel, duygusal ve ideolojik uzamlara, Welles karakterlerinin yaptığı gibi saldırmazlar; bu uzamlarda Ford karakterleri gibi rahat değildirler. Yakalanırlar, zaman zaman mücadele ederler ve neredeyse her zaman kaybederler. Cafede ya da Hue kentinin harabelerinde marş söyleyen askerler değil ama *The Shining*'in finalinde gerçekten bir labirentte tuzağa düşmüş olan Jack Torrance'ın donmuş görünümü, Kubrick'in yok edilemeyen karamsarlığının her şeyi özetleyen imgesi olarak karşımızda durur.[1]

Kubrick *Paths of Glory*'de yaptığı hatayı anladı. Kendi öfkesi ve hayal kırıklığının bir karakterinkiyle karışmasına ve böylece izleyicinin bir özdeşleşme noktasına sahip olması ve aynı hayal kırıklığını yaşamasına davetiye çıkarmaktı bu hata. Sinemasından duygusallık - *Full Metal Jacket*'daki belirsiz görünümü hariç- ve melodram hızla or-

rüldü. *Full Metal Jacket*'daki kadın sniper'ın ironisi Rita Kempley tarafından "'Full Metal Jacket': İndirect Hit,"de açıklandı (*The Washington Post*, 26 Haziran, 1987).

1 P. L. Titterington, "Kubrick and 'The Shining'," *Sight and Sound* 50 (İlkbahar 1981), s. 119 ile karşılaştırın.

tadan kayboldu. *Paths of Glory*'de görülen (ve *The Killing*'de daha önceden ima edilen) tuzağa düşme, yetersizlik ve umutsuzluğun asla ötesine geçmezken, anlatıları ve anlatılarının sinemasal yapıları daha mesafeli ve daha soyut, karakterleri ise Amerikan sinemasında görmeyi alışık olduğumuzdan daha az psikolojik olarak motive edilmiş kişilikler ve insani biçimlerde ortaya çıkan daha takıntılı ve delice düşünceler, insan kişiliğindeki sapkınlıkların dışavurumları haline geldiler. *Paths of Glory*'dekinden daha da fazla bunlar içinde yer aldıkları uzamların işlevleridir. Bu uzamlar ise kendi kendilerine kapalı ve esnek olmayan, önceden kararlaştırılmış ve değiştirilemez, hatta *2001* ve *The Shining*'deki gibi, doğa-üstü dünyalar yaratır.

Kubrick'in sineması üzerine birçok yorumcunun yerinde olarak yaptığı gibi, *Spartacus*'ü saymazsak, *Lolita* kim olduğu, ne yaptığının hiç olmazsa biraz farkında olan (her zaman olduğu gibi kendisi ve başkaları üzerinde kontrolü yoksa da) bir karakter araştırmasını denediği son filmdir. Bu aynı zamanda *Full Metal Jacket*'a kadar, bir insanın içinde yer aldığı mekanın içinden çok bu mekana karşı gözlendiği ve öne çıkarıldığı son filmdir. James Mason'ın canlandırdığı Humbert Humbert yolculukları boyunca karşılaştığı garip kişilikler ve mekanlar karşısında tuhaf bir poz takınır ve Kubrick, rahatsız edici bir biçimde kendisini acıma konumuna getiren cinsel takıntısının gücü karşısında giderek güçsüzleşen bu karakteri uzun çekimlerle verir. Bütün bunlardan geçerek Kubrick yarattığı karakterlerden (özellikle de Peter Selers'ın canlandırdığı Quilty karakterinden) büyülenmiştir ama aynı zamanda da görünüşte rahatsız durumdadır. *Lolita* bir kimlik edinemez. Kısmen ünlü bir kitaptan uyarlama olması, kısmen hem kitabın hem de filmin içeriğine bağlı olarak ün kazanması, kısmen karakter çalışması, kısmen de İngiltere'yi Amerika gibi gösterme girişimi nedeniyle, film tuhaf bir örnek olarak kalır. Kubrick sinemasının burada tartıştığım öğelerine gelince bu konu, onun yarattığı dünyadan daha da çekilme, karakterlerini filmin bütün tasarımıyla daha da bütünleştirme, bir kişiliğin dünyayı nasıl biçimlendirdiğini ve daha sonra da bu dünyanın o kişiliği nasıl biçimlendirip imha ettiğini gösterme gereksinimini ortaya koyar. Bu, en mükemmel haline belki de Kubrick'in en iyi filmi *Dr. Strangelove: Or, How I Learned To Stop Worrying and Love the Bomb*'da gelen bir süreç ve yöntemdir.

Dr. Strangelove kehanetin işlevine hizmet eden alışılmamış bir filmdir. 1960'ların başında Kubrick egemen politik ideoloji içindeki

belirli söylem tarzlarının, düşünme biçimlerinin ve Amerika' nın dünyadaki düşlenen yerinin görüntülerinin kendisine öyle bir anlatı oluşturma olanağı sunduğunu gördü ki, mantıksal ve kaçınılmaz olaylar dizisinin tek olası sonucu dünyanın sonuydu, tabii anlatının kurmaca dünyası içinde. Anlatı daha geçerli ve soğuk hale gelen politik davranışı açıklayan bir yapı yarattı ki, bu davranış hala sürmektedir. 'Strangelovecu' tabiri sözlüğe girmiş ve *Dr. Strangelove*' dan bu yana sinemanın tarihi taklik etmesi (yeniden yaratması) kadar tarihimiz de sinemayı taklit etmeye yönelmiştir.

Düşünceler, yanılsamalar ve kehanetlerin içiçe geçtiği karmaşık bir metin (text) olan filmi oluşturan bir dizi öğe vardır. Bunların en önemlisi, filmin anlatı yapısının aşırı basitliğidir. Yalnızca üç aksiyon alanı vardır (Buck Trgidson'un yatak odasında geçen kısa sekans hariç): *Paths of Glory*'deki şatonun karanlık bir versiyonu olan ve tabloların yerini bilgisayarlara bağlı duvarlardaki haritaların aldığı, floresan ışığıyla aydınlanan kocaman karanlık bir mekan olan savaş odası; B-52'nin pilot kabini, kontrol odası ve bomba bölümü; Burpelson Hava Üssü'nün büroları ve dış mekanları. Bu mekanlar arasında ne ilişki ne de iletişim vardır.[1] Her biri kendi içinde işler. Bu mekanların içinde bile herkes bir diğeriyle değil kendisiyle konuşur. Kimse dinlemez ve tepki vermez. Sözcükler mübadele edilir ama savaş odasındaki sözcükler, yalnızca klişelerdir; Hava Kuvvetleri Üssü'ndekiler delice saçmalamalar ve uçaktakiler askeri jargondur. Bu üç aksiyon mekanı anlatıyı oluşturmak için birbirlerinin arasına girerler. Her bir mekanda vuku bulan gelişmeler, diğerlerinde sürmekte olan aksiyonlara neden olurlar ve aynı zamanda da diğerlerinden bağımsızdırlar. Deli bir general alarm verir ve üssü harekete geçirir; sürekli uçuş halinde olan SAC* bombardıman uçakları hedeflerine yönelir ve haberleşme kanallarını kapatırlar; savaş odası, histerik bir Amerikan Başkanı'nın telefonla yine histerik olan Rus meslekdaşıyla telefonla konuşması yoluyla Rus savunmasına yardım ederek saldırıyı durdurmayı planlar. Herkes telefonla konuşur ya da konuşmaya çalışır. Filmdeki ilk tele-

1 Walker, *Stanley Kubrick Directs*, s. 160-62. Margot Kernan bana, metinde daha sonra iktibas edilen diyaloğun ilk sırasının önemini belirtti.

* Strategic Air Command. ABD ordusunun II.Dünya Savaşı'ndan sonra özellikle de Soğuk Savaş döneminde olası bir (nükleer) savaş için oluşturduğu ve uzun menzilli uçaklarla (B-52) Sovyetler Birliği'ni vurmaya yönelik hava saldırı birimi. (Ç.N.)

fon görüşmesinde General Ripper (Sterling Hayden) yardımcısı Mandrake'ye önemli bir soruyu,"Sesimi tanıdın mı?" diye sorar. Gerçekten herkes diğerinin sesini tanır ama kimse diğerinin dediklerinden bir sözcük dahi anlamaz.

Dr. Strangelove Amerikan sinemasında sözel dilin önemli bir rol oynadığı ender filmlerden biridir. Aslında bu, kendi yok oluşunu, kendi ölümünü ve dünyanın ölümünü yaratan dil üzerine bir filmdir. İmha ve ölüm aşkının, bir *Merkwürdigliebe*'nin (Strangelove'un Almancası) tanımlandığı bir filmde yapılan ve söylenen her şey bu aşkı ifade eder ve bunun ifasını hızlandırır. Kubrick, Terry Southern ve Peter George'un senaryoyu yazarken ve Kubrick'in filmi yönetirken yaptığı, bir dizi dilbilimsel (linguistic) ve görsel indirgeme yaratmak ve karakterlere anlamı bozguna uğratan ifadeler kazandırmaktır. SAC bombardıman uçağındaki kendini imha mekanizması gibi, karakterlerin sözcükleri de kendi kendilerini imha ederler. Örneğin bombardıman uçağı SAC sistemini açıklayan çok ciddi bir dış-ses anlatımla tanıtılır. Uçağın içine kesme yapıldığında Binbaşı Kong'un 'Playboy' okuduğu, telsiz subayının ise bir deste oyun kartıyla oynadığı görülür. Bu görüntüler, çok ciddi nitelikteki dış-ses tanıtımını hemen zayıflatır. Saldırı planı onaylandığında, davullar ve trompetler "When Johnny Comes Marching Home"u çalmaya başlar; bütün bombardıman sekansına eşlik eden bu müzik, nihayetinde kendisi karşıtlık gösteren bir müzik-görüntü karmaşası yaratır. Bu savaştan kimse evine/ülkesine dönmeyecektir.

Binbaşı Kong, "Ruslarla nükleer savaş" için hazırlık yapar. Uçuş boyunca başında bulunan kovboy şapkasını çıkarır ve adamlarına der ki,"sanıyorum, eğer nükleer savaş hakkında hayli güçlü kişisel duygularınız olmasaydı, insan olmazdınız... Eğer bu şey (bomba) düşündüğümün yarısı kadar önemliyse, bu görev tamamlandığında hepinizin bazı önemli terfiler ve kişisel kahramanlıklar kazanma ihtimaliniz olduğunu söylemek isterim. Ve saldırı ırkınıza, renginize ve dininize bakmaksızın son insan kalana dek sürecek..." Hem görüntüler hem de sözcükler durumdan beklenen amacın ciddiyetiyle zıtlık gösterir: Kıyamet Günü'nü başlatmak üzere olan bir bombardıman uçağı. Özellikle sözcükler, anlamı kabalık ve klişe düzeyine indirger. Sade'ın yapıtındaki dilbilimsel yapıdan söz eden Roland Barthes "Sade, genellikle toplumsal-törel tabuyla birbirinden ayrılmış dil alanlarının malı



Dilbilimsel yıkım: *Dr. Strangelove*'da Binbaşı Kong (Slim Pickens) bombanın üzerinde.

olan ayrışık parçaları aynı dizide yan yana getirir," diye yazar.[1] Kubrick'in *Dr. Strangelove*'daki karakterleri de kesinlikle aynısını yapar. Parçaladıkları sosyo-moral tabular, genel olanlardan ayrı ciddi yananlamların dışavurumuna sahip olanlardır. Kelimeleri uzatarak konuşan bir kovboy, nükleer bomba taşıyan bir uçağın komutanı olmamalıdır. Bu kovboy konuşmaya başladığında, insan dil kursu klişelerini ya da sporcuların soyunma odası psikolojisini dinlemeyi istemez. Duyulanın bu olduğu kesinleştiğinde, bu durum şaşırtıcı ve çok korkutucu olması nedeniyle, başka bir dili talep eden bağlam ile telaffuz arasındaki kopukluk yüzünden çok komikleşir. Ciddilik gayrı-ciddiliğe dönüşürken, maskaralık ciddileşir. Dil kendi üzerine katlanır, ne nesnesi ne öznesi ne de çıkarılabilir anlamı vardır. Anlam ifadenin kendisidir ve mükemmel bir biçimde kendi konu dışılığı ve kabalığıdır. Kuşkusuz "insanların""nükleer savaş"a dair güçlü kişisel duyguları vardır (konunun kendisi "insanlar"dan başka bir şeylere yönelik kişisel olmayan duyguları harekete geçirmiyor mu?) Ancak bu insanlar hiç bir şeye duyarlı görünmezler. Onlar dili, duyguları hakkında, duyguları yokmuşcasına ses veren açık, indirgeyici ve gereksiz ifadeleri dışavurmak için kullanırlar.*

Bu dilbilimsel yıkım *Dr. Strangelove*'un başından sonuna sürer ve anlam nerede ortaya çıkma tehdidinde bulunsa onu yok eder. Ruslar, Amerikalıların kendi hava sahalarına girmekte olduklarını keşfettiklerinde, General Buck Turgidson elindeki "World Target in Megadeaths" adlı kitabı sıkıca kavrayarak "Acayip çıldıracaklar" der. Turgidson (George C.Scott) özellikle bilginin yerine jargonu koyarak dili anlamdan temizleme eğilimindedir ("SAC bombardıman uçaklarının çok düşük bir vurulma olasılığına sahip olduğunu" hatırlamalarını umar) ve bir işadamı tarzıyla dünyanın sonu hakkında konuşur. ("Saçlarımızı karmakarışık etmeseydik demiyorum. Ama on milyondan fazla insanın öleceğini söylüyorum. Birinci sınıf. Bir düğmeye

1 R. Borthes, *Sade, Fourier, Loyola,* çev. Richard Miller (New York: Hill and Wang, 1976), s. 33-34. (*Yazı ve Yorum* içinde, çev. Tahsin Yücel, Metis Yayınları, İstanbul, 1990, s. 147-167. Ç.N.)

* *Full Metal Jacket*'ın 'Stars and Stripes' sekansındaki gazete bayinin üzerinde 'First to Go-Last to Know: We Will Defend to Death our Right to be Misinformed' (Önce Gidilir-Sonra Bilinir:Yanlış Bilgilendirilme Hakkımızı Son Nefesimize Kadar Savunacağız) diye yazar. *Dr. Strangelove*'un sözcüğün ve anlamın imhasını gerçekleştirdiği yerde bu film bunu açıkça bir veri olarak kabullenir.

bağlı.) Kaba bir adı olan, iyi niyetli ve işleyen mekanizmayı anlayamayan, biraz telaşlı Başkan Melkin Muffley (Peter Sellers), bu adamların kendi eylemlerini ya da bu eylemler ile bunları tanımlamak için kullandıkları sözcükler arasındaki uzaklığı anlamayı reddetmelerinden bahseder. Gizli kameranın önünde güreşen Turgidson ile Rus elçiye "Beyler burada güreşemezsiniz, burası savaş odası" der.

Bütün bunların merkezinde, başkanın Rus meslekdaşı Kissoff'a kırmızı telefonda "kafası biraz tuhaf şeylere işler, anlarsın işte tuhaf şeylere" dediği ve operasyondaki bütün karar mekanizmalarının başında olan deli general Jack D.Ripper yer alır. Anlaşılması güç dili ve anlamı bölüp yeniden inşa ederkenki psikotik rahatlığıyla Jack D. Ripper ölümün bütün yapısının yeniden inşa edilmesine ya da daha doğru bir ifadeyle zaten inşa edilmiş bir yapının kendisini tamamlamasına izin verir. Kültürün egemen ideolojisinin bütün klişelerine sahip aşırı bir anti-komünisttir. Aynı zamanda kafası cinsel bakımdan karışıktır ve cinsel ilişki sonrası rahatlamanın ve depresyonun gerçekte bir canlılık kaybı olduğuna inanır (birçok eleştirmenin dediği gibi, iktidarsız değildir; onun normal psiko-seksüel tepkileri temelden yanlış anlaması, yalnızca cinsel işlevsizleşmeden çok daha korkutucudur ve filmi biçimlendiren anlamın transferinin ve kırılmasının bir parçasıdır).

Ripper'ın bütün bunların merkezinde bulunduğunu söyledim ama bu, film için yanlış bir metafordur. *Dr. Strangelove* merkezin yokluğu üzerinedir; merkezsiz daireleri sıyırıp geçen çok sayıdaki teyet üzerinedir. Ripper'ın mekanizmaları işleyişe sokması olay örgüsünün kolaylığı adınadır ve belki de Kubrick'in "insan faktörü"nü sunma gereksinimini açıklar. Soğuk savaşın insanlık dışılığı ve yıkıcı potansiyelleri, deli olan ve bu potansiyelleri eyleme geçiren bir bireye işaret etse de yumuşatılmıştır. Sonraki filmlerinde Kubrick sevinçle bireyin melodramı aracılığıyla dünyayı açıklamaya yönelik bu esasen insancıl arzuyu bertaraf etmede başarılı olmaya çalışır ve bu konuda da bir miktar başarılı olur. Ancak Ripper sözcük ve anlam, biçim ve öz karmaşasının *Dr. Strangelove*'daki en radikal örneğidir. Uzun konuşması, gerici söylemin bir hayli paylaştığı klişelerinden, kendi anlamlarını yaratan çılgın, öznel söyleme topyekün bir çöküştür. Yardımcısına güçbela anlaşılan bir soru sorar:" Mandrake, Clemenceau'nun bir zamanlar savaş hakkında söylediklerini hatırlıyor musun?

> Savaş o kadar önemlidir ki generallere bırakılmalıdır... Ama günümüzde savaş o kadar önemlidir ki politikacılara bırakılmalıdır. Ne zamanları, ne eğitimleri ne de stratejik, düşünme eğilimleri var. Bundan böyle arkama yaslanıp komünist yayılmanın, komünist telkinlerin, komünist tahribin ve Uluslararası Komünist Komplonun bütün değerli bedensel sıvılarımızı kirletmelerine ve tüketmelerine izin veremem.

Bu sözlerde mükemmel bir mantıksal hareket vardır, tıpkı savaş mekanizmasını oluşturan savunma ve misilleme mekanizmalarındaki mantıksal hareket gibi. Fakat her ikisinin de mantığı yalnızca içseldir. Biçimler doğrudur ama biçimlerin anlamladığı mantık dışı ve yıkıcıdır. Ripper'ın konuşması müthiş bir saçmalıkla ve adi bir konuyla biter. Savaş makinesi mekanizması değişik bir tür anti-zirveyle biter: Dünyanın sonu, herkesin değerli bedensel sıvılarının tükenmesi.

Ripper'ın konuşma yaparken gözükmesi, Kubrick'in karakter ve durum üzerine nesnel olarak yorum yapan bir imge yaratma tarzının güzel bir örneğidir. General yakın çekimde, alt açıdan, yüzü alttan parlak bir biçimde aydınlatılmış ve siyah bir arka planın önüne yerleştirilmiştir. Uzun bir puro içer. Bu, kendi deliliği içinde tecrit olmuş ama içine düştüğü tuzaktan çıkarak (bu sekansda Ripper'ın saçmalamaları karşısında akıllı ve sakin bir dış görünüme sahip olmaya çalışan Mandrake'nin temsil ettiği) izleyicinin uzamını tehdit eden bir adamın imgesidir. Ripper'ın bu görünümü Hitchcock'un *Psycho*'sundaki Norman Bates'in bir çekimine benzer. Bir yerde Norman kameranın üzerine eğilir, yüzü beklenmedik ve tedirgin edici bir açıdan karanlığın içinde belirir. Deliliğin bu iki yakın çekimi benzer etkiye sahiptir ama farklı yönlere yönelirler. Norman Bates'in deliliği anlık, bilinmeyen, beklenmeyen, her zaman pusuda, nadiren farkına varılan bir deliliktir. Ripper'ın deliliği ise, çoğunluğun çılgınlığıdır. Bu, kolayca fark edilebilen ve tamamen öngörülebilir bir çılgınlıktır, çünkü bireyler, mantıklı görünen ama aslında ölü ve ölürücü olan dil ve jeste temelli bir sahte akılcılığı oluşturduklarında ortaya çıkar. Yalnızca söyleminin evrenselliği onu görünmez kılar. Norman'ın deliliği yerel, alışılmamış bir dünyada anlık şiddet patlamasıdır. Ripper'ın deliliği ise küreseldir. O şiddetin yayıcısı, amacı dünyayı yok olmaya hazırlamak olan politik ve ekonomik bir yapının erkek-egemenidir.

Dr. Strangelove bir ölüm söylemidir. Dili, imgeleri ve anlatısının hareketi yaşam ve ölümün karmaşasını ve birini diğerine dayanarak görme arzusunu talep eder. Filmin inatçı cinsel metaforu alt üst olur. Filmin başındaki sevişen bombacılardan, Ripper'ın canlılığın yitirilmesiyle sonuçlanan cinsel rahatlama konusundaki konuşmasına, kıyamet günü kefeni dağıtımını bekleyen cinsel olarak aktif kadın ve erkeklerin maden ocağında planlı olarak toplanmasına, Binbaşı Kong'un cehennemi bir orgazm içinde büyük fallik H-bombasının üzerine binmesi ve dünyanın yok oluşuna kadar, filmdeki cinsellik ölü seviciliğe (nekrofili) dönüşür ki, bu da sırasıyla filmdeki bireylerin iktidarsızlığı üzerindeki daha büyük bir imha etme mekanizmasının bir parçasıdır.[1] Hakim olunan bir düzen yaratma hırsı, kuvveti azaltır; bir güç/iktidar yapısı oluşturma girişimi bütün yapının çökmesiyle sonuçlanır. Erkek-egemen sistem, işlevi kendi kendini iğdiş etmek olan bir dünya kurar (erect).

Eğer Jack D. Ripper bu yapının çılgın babasıysa, *Dr. Strangelove* da imhanın Ruhülkudüs'ü (Kutsal Ruh), ruhu ve devindiricisidir. O aynı zamanda ölümden yaşam çıkaran, yalnızca kıyamet olduğunda tam olarak harekete geçen, "katliam" sözcüğünün gözünü açtığı faşist bir makinadır. Savaş odasındakiler bombardıman uçaklarının geri çağrıldığını düşündüğü sırada, Turgidson bir dua okur: "Tanrım! Korku Vadisi'nden Ölüm Meleği'nin başlarımızın üzerinde kanat çırpışlarını duyduk. Kötülüğün güçlerinden bizi kurtarmaya hazır olduğunu gördün." Korku Vadisi sözcükleri söylenirken, Kubrick diğerlerinden ayrı, karanlıkta sinmiş ve gizlenmiş, tekerlekli sandalyesinde oturan Strangelove'a kesme yapar. Duanın sözcükleri, filmdeki tüm diğer sözcüklerin başına geldiği gibi geçersizleştirilir, görüntüler kendi temelanlamlarını, herkes Korku Vadisi'nin içine bırakılmış olduğundan, iptal ederler; ve Ölüm Meleği diğerlerinin etrafında toplanacağı bir figür haline gelir.

Dr. Strangelove'u yaratarak Kubrick önemli bir anlayışı ortaya koyar. Soğuk Savaş'ın zirvesinde, büyük ve korkunç komünist yayılma mitinin Amerika'nın ideolojisinde etkin bir güç olduğu dönemde;Kubrick faşizmin faal bir hayalet olduğunu; güç/iktidar ve ölümün

1 Gerald Mast, *The Comic Mind* (Indianapolis and New York: Bobbs-Merrill, 1973), s. 317, 319. Aynı zamanda bak. F. A. Macklin, "Sex and *Dr. Strangelove*," *Film Comment* 3 (Yaz 1965), s. 55-57.

övgüsünün ve kutsanmasının politikayı beslediğini ve faşist ruhu sunan egemenlik dürtüsünü biçimlendirdiğini öne sürer. Filmde bu, tam ölümün dünyaya egemen olduğu noktada Strangelove'ın vücudunda yeniden canlanır. Faşizme Hitler ile birlikte yok olan anlık bir hata olarak bakanlar için muhtemelen anlaması güç ve ürpertici bir düşüncedir bu. Kubrick ölümün kendi kılığını değiştirdiğini ve gücünü anti-komünizm ve soğuk savaş görünümü içinde gizlenebilmesinden aldığını öne sürer. O dönem için cesur bir görüştür bu. Geçerliliğinden de hiç bir şey yitirmemiştir.

Kuşkusuz oldukça komik ve matrak bir film hakkında çok ciddi konulardan bahsettim. *Dr. Strangelove*'ın güç bir film oluşunun bir nedeni, kendi güçsüzlüğünü ve potansiyel yıkıcılığını izleyiciye gösteren bir durumu şaşkınca bir alçakgönüllülükle gözleyen, gülmeyi ve korkuyu tahrik eden bir komedi olarak kehanet sunmasından gelir. Kubrick bu durumu, çağdaş sinemanın bu yapıtına özel olarak 19. yüzyıl satirini ekleyerek elde eder. Kubrick'in bu durumdan ne kadar hoşnut olduğunu anlamak için, *Dr. Strangelove*'ı aynı yıl ve aynı stüdyonunun (Columbia) yapımı olan Sidney Lumet'in *Fail-Safe*'i (Dönüşü Olmayan Nokta) ile karşılaştırmak gerekir. Her iki filmin de konusu, *Fail-Safe*'deki bombardıman uçaklarının hedeflerine mekanik bir hata sonucu gönderilmeleri ve dünyanın yok olmasından çok tarafların birbirine üstünlük sağlayamaması hariç, aynıdır. ABD uçaklarının Moskova' yı bombalamasını telafi etmek için (Amerikan sinemasındaki Amerikan başkanlarının ikonu Henry Fonda'nın canlandırdığı) başkan New York'u bombalaması için bir uçak gönderir. Ancak anlatıdaki ayrım önemlidir. Lumet'in filmi açıkça bir melodramdır. Bütün karakterlere aksiyonlarına uygun psikolojik motivasyon kazandırılır ve anlatı, insani zıtlaşmanın sinemasal gelenekleriyle geliştirilir. Film karşıtlık ve gerilimi vurgulayan kurgu ve iyice hakim olunan mizansen aracılığıyla incelikle işlenmiş durumları geliştirmedeki Lumet'in yeteneğini gösterir.*

* Lumet'in 1950'lerin sonundan 1980'lere uzanan yapıtlarının kısmi bir listesi -*Twelve Angry Man* (12 Öfkeli Adam), *The Pawnbroker* (Tefeci), *The Group, Bye Bye, Braverman, The Seagull* (Martı), *Serpico, Murder on the Orient Express* (Doğu Ekspresinde Cinayet), *Dog Day Afternoon* (Köpeklerin Günü), *Network, Equus* (Küheylan), *The Verdict, Garbo Talks, Power, The Morning After*- ekstrem durumlardaki insanlar arasındaki karşıtlıkların düzenlenmesine dair güçlü bir duyguyla ilişkili, farklı türlerde film yapan bir ustayı gösterir.



Faşist makine (Dr. Strangelove rolündeki Peter Sellers)

Fail-Safe'de Lumet soğuk savaşı ölçülü oluşun ve ara sıra da sinirlerin gerildiği bir alan olarak görür ve mekanik hata sonucu yıkımı kınayarak politik bir konuda saçmalar. Kubrick ise soğuk savaşı ölçülü olma ve kontrolün topyekün yok oluşu olarak sunar. Ona göre soğuk savaş aşırı hakim olma arzusundan doğmuştur ve soğuk savaş koşullarında araştırma ve derinlemesine anlama, monolitik ve bir kez harekete geçti mi durdurulması olanaksız eylem tarzlarına teslim olmuştur. Kubrick'in cehenneminin nedenleri mekanik hata ya da "insan hatası" değil ama kendisini mekanik olana teslim etmiş ve onu taklit eden insan etkinliğidir. Aynı konuya bu farklı yaklaşımlar, bu nedenle farklı biçimler alırlar. Lumet karşıtlığı oluşturmanın en iyi yolu olarak melodramı görürken, Kubrick dilin ölümünün ve mekanik insanın anlatısını oluşturmanın en iyi yolu olarak satiri görür.[1] Satir ona psikolojik gerçekliğin ve karakter motivasyonunun gereklerinin ortaya çı-

1 "Kubrick'in filmleri her zaman, kendilerini mekanikleştiren karakterlerle ilgilenmiştir..." Don Daniels, "A Skeleton Key to 2001," *Sight and Sound,* 40 (Kış 1970-71), s. 32. İnsan davranışının mekanikleşmesi Kubrick'in sinemasında uzun süredir önemli bir öğe olarak kabul edilmektedir.

kardığı karakterin yanılsatıcı bütünlüğünden (illusory wholeness) uzaklaşarak süreci gözlemeyi gerektiren mesafeli oluşu kazandırır. Soyutlamalar yapma ve karakterlerini uygun aksiyon ve tepki modelleri içinde yönlendirmede özgür olur. "Satir için iki şey esastır" diye yazdı Northrop Frye, "birincisi, fantaziye dayalı humor ya da zeka, ya da grotesk ya da absürd duygusu; ikincisi ise saldırı nesnesidir...Etkili bir saldırı için bir tür kişisel olmayan düzeye ulaşılmalı ve saldırgan, ima yoluyla da olsa, moral bir standarda kendini adamalıdır."[1] *Dr. Strangelove*'da tanımlandığı biçimiyle dünya filmin dışında yoktur. Bu film daha çok farklı öğelerin, farklı düşünme ve görme biçimlerinin grotesk bir karışımı, politik yapımızı oluşturan farklı, ne anlama geldiği belli olmayan seslerden çıkan bir söylemdir. Jack D. Ripper ve Buck Turgidson karakterleri, sağcı general tipleri ya da sağcı general arketipinin neye benzediği ve nasıl ses verdiğinin kabusvari görünümleridir. Strangelove, Edward Teller ve (bir Henri Kissinger gösterişiyle) Werner von Braun'un bir parodisinden daha fazlasıdır; o yeniden vücut bulan faşizmin korkutucu fantazisidir. Ve o komiktir. Filmdeki hiç kimse gülmez.* Yalnızca karakterlerin abartılması değil, dili absürd düzeyde katletmeleri de onları komikleştirir; eylemlerinin manyaklık düzeyinde ciddiliği ve nasıl sefillik düzeyinde şen şakrak olduklarını anlayamamaları da onları komik kılar.

Bu, izleyicinin payına, kurmaca dünyasının içinde olan bitenden önemli bir kopmayı gerektirir. Satir tarzı özdeşleşmeden çok gözlemleme ve yargılamayı gerektirir; daha önce belirttiğim gibi, psikolojik gerçekliğin ve karakter motivasyonunun gelenekleri devre dışı bırakılır. Geleneksel anlamda karakterlerin neden öyle davrandıklarını anlamak gerekmez. Daha çok Frye'ın dediği gibi, gözleyici kişisel olmayan bir düzeye ulaşmalıdır ki, bu düzeye, izleyiciye yönelen söylemi geliştiren moral "ses" rehberliğinde gidilir. Klasik satirde bu ses çoğunlukla doğrudan duyulur, karakterlerin hatalarının yargılanabilmesine

1 N. Frye, *Anatomy of Criticism* (Princeton: Princeton University Press, 1957), s. 224-25. Filmi değerlendirenlerin çoğu filmi satir olarak görmüştür. Bunu türsel biçimin ayrıntılarını netleştirme girişimi izler.

* Birkaç izleyişten sonra eğer dikkat ederseniz, Rus büyükelçiyi oynayan Peter Bull'un Peter Sellers'ın Strangelovevari maskaralıklarına güldüğünü göreceksiniz; ama bu bir oyuncunun diğerinin yetenekleri karşısında kontrol edemediği tepkisidir ve eleştirilmesi gerekir anlamına gelmez.

karşılık normatif davranış düşünceleri oluşturur. *Dr. Strangelove*'da bu ses, izleyicinin söyleme tepkisinden geçerek üstü kapalı olarak ifade edildiğinden fazlaca duyulmaz (Filmde bu sese en yakın olan, deliliğin ortasında sakin ve akılcı kalmaya çalışan Mandrake'dir). Söylem komiktir, çünkü izleyici Kubrick ile birlikte söylemin anormal olduğunu kavrar; dehşete düşürücüdür, çünkü izleyici Kubrick ile birlikte buna karşı ahlaki bir tutumu üstlenmiş ve başka, daha rasyonel bir söylemin parçası haline gelmiştir. Rasyonel nadiren iyimser anlama gelir. İzleyici Strangelove'ın tam olarak organize bir ölü gövde olarak tekerlekli sandalyesinden ortaya çıkışıyla dehşete düşmeli ve daha sonra da Kubrick ile birlikte, satircinin nihai perspektifini, yani aptallık ve kibirliliğin durdurulamaz olarak görüldüğü ve anlaşıldığı bir kesinliği, depresif bir kötümserliği benimsemelidir. Gerçekten de *Dr. Strangelove* görünümünü ve gücünü büyük ölçüde daha önceki edebi tarzlara borçludur ki, bu film hem bu tarzlar aracılığıyla hem de bu tarzların bir parçası olarak görülebilir. Film Jonathan Swift ve Alexander Pope'un enerjisi kadar öfke ve umutsuzluğunu da paylaşır (bağlantı görülebilir: SAC bombardıman uçağının hedefi, Gulliver'in seyahatlerinde ziyaret ettiği krallıklardan biri olan Laputa'dır. Bilim adamlarının dünyası o kadar içe dönüktür ki, dış dünyanın farkına varmaları için kafalarına vuracak insanlar tutmalıdırlar). Kasvet ve hareketsizliğin ve dünyayı fetheden aklın ölümünü gören Alexander Pope'un *Dunciad*'ının son dizeleri, zarif ve eski diline rağmen, tamamen filme uygundur:

> Tanrım! korkutucu imparatorluğun, Kaos! yenilendi.
> Yaratmadığın sözcükten önce ışıklar ölüdür.
> Elin, büyük Anarşi! perdeyi indirir;
> Ve evrensel karanlık her şeyi gömer.

Diğer sanatların yanısıra sinema da satiri unutmuş, yerine parodiyi ya da hicvi geçirmiştir. Ahlaki haklılık kabul edilemez ve komplike bir ahlaki ve politik görüşe sahip olmak genellikle kişisel bir hata ve bir yaratıcının dezavantajı olarak kabul edilir. Kubrick'in satirin geçerliliğini yeniden keşfetmesi ve bunu çağdaş yazarların ve yönetmenlerin sahip olmadığı bir tarzda işlemesi önemlidir. Satir, Amerikan sinemasında nadiren rastlanan, dünya ile yoğun ilgilenimi gerektiren yoğun bir

sosyo-politik biçimdir ve bunun Kubrick'in sinemasındaki varlığı, sıradan bulunamayacak bir bağlanımın belirtisidir.

Dr. Strangelove, Kubrick'in tam anlamıyla satirik modeli izlediği tek filmdir. Bunu izleyen filmler daha spekülatif ve açıktır. Bu filmler izleyiciye belirlenmiş bir tepki sunmazlar. Bu filmlerin anlatılarının yanısıra imgeleri de büyük bir karmaşıklığa sahiptir ve izleyicinin bunlara zekice yaklaşması gerekir. Ancak böyle olunca, *Paths of Glory* ve *Dr. Strangelove*'da varolan öfkenin gücü azalır. Bu filmler insan davranışının mekanikleşmesine yönelik tepkilerinde uyarıcıdırlar ama Kubrick mekanik insanın içinde etkinlikte bulunduğu mekanlara uzak kalıp gözlemeye daha istekli, oysa onları kınama konusunda isteksiz ve belki de *Full Metal Jacket* ile birlikte onları duygusallaştırmaya hazır görünür. Yarattığı dünyaya asla seçenekler önermeyen Kubrick sonraki filmlerini üst düzeyde bir belirsizlik oluşturarak çoğunlukla ama özellikle de *A Clockwork Orange*'da karışıklık ve tatminsizlik yaratan bir hoşgörüye ve yoruma izin verir.

Ama *2001* ve *A Clockwork Orange*'da da Kubrick acil kültürel ve ideolojik sorunlarla ilgilenmeyi sürdürür. Bu filmler yapıldıkları dönemle içtenlikle ilgilidir, ve *2001* yalnızca aynı türün (bilim-kurgu) diğer yapıtlarını değil, aynı zamanda geleceğin teknoloji tasarımının ne benzeyeceği hakkındaki temel kültürel algılamaları da etkilemiştir.Film aynı zamanda Kubrick'in film anlatı geleneğinden, en azından *Barry Lyndon*'a kadar, en köklü kopuşunu temsil eder. Daha önceki sinemasına özlü ve içten oluş damgasını vurmuştur. *Paths of Glory* ve *Dr. Strangelove* hızlı bir gelişim gösteren, oldukça ritmik sekans yapısına sahiptir. Gelişim ve parçaların birbiriyle ilişkisi açık ve nettir. Filmler kapalı anlatı biçimleri halindedir; bitimlerinde bütün aksiyonlar son bulur; anlatı içinde başlayan bütün olaylar, bütün bitimler birbirine bağlanır ve açıklanır. Anlatılar yananlam açısından zengin olabilir ama doğrudan görülen ve duyulan anlamlar alanı olan temelanlamsal alan kesin ve ulaşılabilirdir. *2001*'de temelanlam en az düzeyde ve kısıtlıdır. Anlatı yapısı geleneksel araçlarla kendini açıklamayı reddeder. Geçişler şaşırtıcı ve serbest nitelik gösterirken, aksiyonlar ve olaylar hemen motive edilmez. Çok az diyalog vardır ve olanın da büyük bölümü kasti olarak kabadır. Film izleyicinin aktif bir rol oynadığı açık bir yapıya sahiptir. Önceden belirlenmiş bir anlam seti önünde edilgen bir gözlem tutumu reddedilerek, bunun yerine izleyici-

den biçimlerle, imgelerle ve bir bütün olarak metin ile ilgilenmesi ve bu ilgilenimin anlam, yananlam ve ima süreci boyunca sürdürülmesi istenir. *2001* üzerine çok fazla yorum yapılmıştır, çünkü Peter Wollen'ın açık anlatı yapısı üzerine söylediklene başvurursak film "bitmiş yapıtı aktaran bir nakil sisteminden çok düşüncenin işlediği bir fabrikadır."[1]

Bu açıklık türü geleneksel olarak anlatının tamlığı konvansiyonlarına göre işleyen ve (*Bonnie and Clyde*'da işleyişini tanımladığım bir süreç olan) kurmaca dünya içinde izleyen özneyi güvenceye alan Amerikan sinemasına yabancıdır.[2] Bu kitapta tartışılan ve herbiri kullandıkları aygıtın (film) biçimsel olanaklarından haberdar yönetmenler arasında bile, Kubrick'in sinemasında varolan açık-uçluluk (open-endedness) türünü uygulayan bir yapıtla pek karşılaşmayız. Açık uçluluğu Penn'in *Mickey One*'ında gördük ve Altman'ın bazı filmlerinde, özellikle de *Three Women*'da göreceğiz. Açık-uçlu olma sürecinin ille de belirsizlik (anlamın çoğulluğu yerine belirsizlik sunma) ile eşanlamlı olması gerekmez. Belirsizlik izleyiciden talepte bulunmaz. Tam tersine belirsizlik izleyiciyi herhangi bir karar almanın ya da anlamanın gerçek sorumluluğundan kurtarır. Belirsizlik muğlak, anlaşılmaz ve bilinemez olarak sunulduğundan, görülene ilgi duymaktan kurtulma özgürlüğünden başka bir şey ifade etmez. Belirsizlik edilgin olmayı teşvik eder ve izleyicinin varsayımları altüst etmemesini ve sükunu tehlikeye atmamasını sağlayarak izleyicinin korunaklı öznelliğini onaylar.

Açıklık etkin olmayı ve bütünleşmeyi, öznelliğin sayısız pozisyonda gerçekleşmesini ve metnin (text) kendi biçimsel varlığını gözden gizleyen özdeşleşme ve diğer geleneksel manevraların reddini gerektirir. Açık metin izleyiciyi kesin olarak kurmaca bir dünyaya bağlamaktan çok, anlamın biçimsel yaratımını, biçimsel aracılık sü-

1 *Signs and Meaning in the Cinema* (Bloomington: Indiana University Press, 1972), s. 164 ve diğer sayfalarda. (*Sinemada Göstergeler ve Anlam*, Çev. Zafer Aracagök, Metis Yayınları, İstanbul, 1988. Ç.N.) Aynı zamanda bak. Roland Barthes *S/Z*, çev. Richard Miller (New York: Hill and Wang, 1974), s. 10-11. (Bu metin için bkz. "S/Z", *Yazı ve Yorum*'un içinde, s. 133-146. Ç.N.)

2 Özne ve öznenin kurmaca anlatı içindeki ve dışındaki konumu üzerine kuramlar çok ilgi çekmiştir. İki genel inceleme Kaja Silverman, *The Subject of Semiotics* (New York: Oxford University Press, 1983) ve Terry Eagleton, Literary Theory, s. 127-193'te bulunabilir.

reçlerinin bilinmesini talep eder. Geleneksel kapalı metin izleyiciyi önceden hazırlar. Açık metin katılımı ve sorgulamayı, filmin görsel ve işitsel yapılarına kafa yormayı teşvik eder, aslında gerektirir. Çoğunlukla bu, izleyiciyi anlatıdan duygusal olarak uzaklaştırmakla yapılır. Kapalı anlatı, görünmez biçim, duygusal özdeşleşme yapıtın önceden belirlenmiş yapısına girmeye zorlar. Anlatı bağlantıları ve anlam daha az doğrudandır ve daha az görünür, yapıtın biçimsel öğeleri ise daha görünür ve doğrudandır ve daha çok seçeneğe izin verilir. Bu seçenekler, yapıtı bütünüyle görmezden gelmeyi ve sürmekte olan bir süreç içinde yapıtla duygusal ve zihinsel karşılaşmayı içerir.

Kubrick *2001*'de bazı can alıcı noktalarda, *A Clockwork Orange*'da neredeyse tamamen ve *Full Metal Jacket*'da rahatsız edici düzeyde belirsizliğe düşer. *2001,* zamansal yapıyla 1960'lardaki Avrupa ve Üçüncü Dünya sineması kadar oynamaz. Her ne kadar tarih öncesinden sonsuza uzanan bir zaman dilimini içerse de, yapası tamamen çizgiseldir (linear). Zamansal alanında büyük yarıklar vardır ama zaman dilimleri üst üste gelmez, geriye dönüşler (flashback) ve aynı zaman diliminde geçen (simultaneous) eylemler yoktur (iki istisna hariç: maymunun kemiği bir silah olarak kullanmayı "öğrendiği" sırada, araya bir monolit (yekpare taş abide) sokulur, bu monolit maymunun onu "düşündüğünü" ve kendisini etkilediğine işaret eder; ve kemiği kullanmaya başladığı sırada, araya postlu bir hayvan sokulur). Ama filmin çizgiselliği, görsel ipuçlarından (ki bunlar en alt düzeydedir) başka hiç bir şeyin olmaksızın neredeyse saplantı boyutundaki zaman boyunca yolculuğu, yolculuğun parçalarının nasıl birbiriyle ilişkilendirildiği, filmin açık ve sorgulayıcı yapısını yaratmaya yardımcı olur. Anlatı enformasyonunun ve açıklamasının kıtlığı, imgelerin güçlüğü ve görsel ayrıntılarının titizliği geniş bir sorgulama sağlar.Aynı zamanda da tersi söz konusudur, yani bütünüyle sorgulama alanı sağlamaz. *2001*'in anlatısı öylesine dağınık, imgeleri öylesine etkileyici, insanın daha üstün bir güce teslim olması teması öylesine ısrar edicidir ki filmle akılcı bir ilgilenme riskini almak neredeyse imkansızdır.[1] Filme yönelik özellikle gençler tarafından başta verilen olumlu tepki, müthiş görüntülerinin ve akılcılık karşıtı tutumunun bir sonucuydu. Film 1960'ların sonu ile 1970'lerin başında bir "drug" (uyuşturucu) haline

1 Kagan, *The Cinema of Stanley Kubrick,* s. 161-62.

geldi ve bu sıfatla tanındı (reklamcılar filmi "the ultimate trip"-hem son yolculuk hem de uyuşturucuda son aşama- olarak tanımladılar).

Buradan hareketle, filmi akıl dışı bir görsel uyaran olarak görmek ve anlatı denemesi üzerine gösterişli kuramlaştırmadan çok yapısının sadece belirsiz ve bu nedenle de talepkar olmadığına karar vermek kolaydır. Kısacası film, herhangi bir 1940'lar melodramı kadar edilginliğe ve razı olmaya ikna edici ve bu sıfatla da düşşelliğinde çok daha bunaltıcı, biçim ve özde çok daha akılcılık karşıtı Lucas ve Spielberg'in bilim-kurgu filmlerinin hazırlayıcısı olarak görülebilir. John Russel Taylor filmi duyarlıktaki, izleyicinin talep ve beklentilerindeki bir değişimin belirtisi olarak gördü. Bu talep ve beklentiler geleneksel anlamdaki öykünün asgari düzeye inmesini ve duyarlığın azami düzeye çıkmasını kabul etme isteğinin, hatta arzusunun işaretlerini vermişti. Taylor, Kubrick'in ifade etmediği için talepkar olmayan bir yapıt üreterek bu değişimi sezdiğine ve istismar ettiğine inanır.[1] Başka bir deyişle *2001* birçok izleyiciden eleştirel olmayan tepki aldığı ve bu tepki söylevsel olmayan biçimi sayesinde mümkün olabildiği için, filme talepkar ve eleştirel olmayan bir izleyicinin mevcut gereksinimlerine pezevenklik eden bir yapıt olarak yol vermek uygundur.

Filmin karmaşık bir deneme mi, yoksa ucuz bir gerilim mi olduğu konusundaki sorun, Hazreti Süleyman tarzında çözülebilir. *2001* iki filmdir. Birincisi dönemine uygun bir yapıt, teknolojik bir fantazi ve gücü ya da ideal bir amacı vurgulayan görsel bir uyaran bombardımanıdır. İkincisi (özellikle de bunaltıcı 70 mm'den çok 35 mm'lik anamorphic-sıkıştırılmış baskı izlendiğinde) yakın geleceğin biçimleri üzerine spekülatif, kötümser bir soruşturmadır.* Film Kubrick'in insanların (hem gerçekten hem de figüratif olarak) mekanı işgal edişini, bu mekanın nasıl ifade edildiğini, bu mekanın insan davranışı üzerine

1 *Directors and Directions,* s. 129-32.

* 1960'ların başından itibaren sinema salonlarında gösterilen bütün filmler, geniş ekranın versiyonlarından biri ya da diğeriyle gösterilmiştir. Sıkıştırma (CinemaScope ve günümüzde Panavision başlıcalarıdır) görüntüyü 35 mm üzerinde sıkıştırır. Göstericinin merceği tarafından sıkıştırılmadığında yaklaşık 2.35:1'lik geniş bir görüntü verir. Standart geniş ekran oranı 1'e 1.85 ya da 1.66'dır. (Geniş ekran geliştirilmeden önceki standart film oranı 1'e 1.33 ya da 4x3'tü.) Sıkıştırılan görüntü genişletildiğinde *2001*'in orijinal olarak çekildiği 70 mm'lik formattan daha az bunaltıcıdır. Herhangi bir sıkıştırılmış film videoya aktarıldığında görüntünün neredeyse üçte ikisinin her zaman kaybolduğu belirtilmelidir.

nasıl yansıdığı ve etkilediğini gözlemleme girişimini sürdürür ve genişletir. Ama *2001, Dr. Strangelove*'dan daha da fazla şeylerin gelecekteki görünümleriyle ve bu görünümlere kurmacanın içinde yaşayanların ve gözlemleyicilerin tepkileriyle ilgilidir. Önemli bir düzeyde, bu film tasarım üzerine, ölçü, doku ve ışık üzerine, nesnelerin sinemasal mekan içinde tanımlanma, düzenlenme, biçimlenme ve renklendirme tarzları üzerine ve insan figürlerinin bu nesnelerle nasıl karşılıklı etkileşimde bulundukları üzerine bir filmdir.

Daha önce *2001*'den türsel anlamda, diğer bilim-kurgu filmleriyle ilişkili olarak bahsetmenin verimli olmayacağını belirtmiştim. Ama bu ilişkinin bir alanı, yani Kubrick'in geleceğin nasıl görüleceğine dair bu türün geleneklerini değiştirmesi önemlidir. 1950'lerde -ve eğer William Cameron Menzies'in *Things to Come* (1936) filmine kadar geri gitmeyi istersek daha önceleri- geleceğin ya da 'dünya dışı' gelişmiş uygarlıkların sinemasal tasarımlarını biçimleyen gelenekler açık, seçik ve düzenlidir. Bu kodlar görsel olarak düz çizgiler ve sert geometrik biçimler halinde gösterilir. Geleceğin dünyasının malzemeleri metal, cam ve plastiktir.Ahşap yoktur.Giysiler tek tip, pürüzsüz ve dardır.Yerleşim birimleri asla kalabalık değildir; figürler mekanda temiz ve düzenli bir düzenleme içinde ve her zaman parlak ışıkla aydınlatılmış olarak yer alırlar. Dışardaki uzamın genişliği hariç karanlık yoktur (Steven Spielberg geleneğin bu yanını sert, neredeyse kör edici ışığı korkutucu ama aslında dost olan dünya dışı bir varlığın anahtar göstergesi haline getirerek stilistik bir özelliğe dönüştürmüştür). Kuşkusuz bütün bunlar kısmen edebiyatın etkisinin sonucudur. Platon'un *Devlet*'inden bu yana ütopyan edebiyat kendi mükemmel dünyasını net, akılcı düzen modeli biçiminde sunar. Ancak yüzyılımızda bu model Orwell ve Huxley'in anti-ütopyan edebiyatı tarafından parçalanırken, sinemada varolmayı sürdürmesi önemlidir. (Bazı önemli, neredeyse diyalektik tepkiler vardır. Fritz Lang'ın *Metropolis*'indeki [1927] egemenlerin yeryüzünün yukarısına kurulmuş olan kenti net ve düzenli bir geleceğin ilk tasarımıdır, oysa işçilerin yeraltındaki şehri kalabalık, karanlık ve gürültülüdür. Daha yakın tarihli Richard Fleischer'in *Soylent Green*'i [Açlık - 1973] ve Ridley Scott'un bir *film noir* geleceğinde kurulu iktidar ve sahiplik konusuna karmaşık bir değinme olan *Blade Runner*'ı [1982] dünyayı iğrenç ve aşırı kalabalık, büyütülmüş ve abartılmış saklı bir kent bölgesi olarak tanımlar. Scott'un daha ön-

ceki filmi *Alien* [Yaratık-1979] beyaz olmayan, floresan ışıklı, antiseptik ortamlı ama biraz yıpranmış yıldızlararası uzay gemisiyle *2001, Star Wars* ve *Close Encounters*'a başka bir tepkiyi sunar.)

Geleneğin sürmesi gelenek olgusunun kendisiyle açıklanabilir. Gelenek sürekli yinelenen bir biçim olarak varolur ve geleneğin sunumlarını değerli bulan ve daha fazlasını arzulayıp aynısından daha fazlasına tepki veren ve bu tepkilerden hoşnut izleyici de olumlu tepkiler oluşturur. İzleyici ve yönetmen için yineleme, yaratmaktan daha kolaydır. Açık bir biçimde, bu özel gösterenler (signifier) dizisinin sürekli tekrarlanması, netlik ve düzen imgeleri tarafından sürece damga vurmaya yönelik köklü gereksinime yanıt oluşturur. Düzensiz olmayan çizgisel bir çevre daha iyidir. "Neden daha iyidir?" sorusu ima bile edilmez; "daha iyi" yalnızca bu anlam karmaşasınca anlamlanır. Gelecek daha az çaba ile daha fazla etkili olma anlamına gelir. Gelecek ilerleme, fiziksel ve duygusal engellerin olmadığı ileriye doğru bir gidiştir. Düzenlilik ve fazlalıkların olmayışı bu ilerleyişin göstergeleridir.

Bu denklemler, özellikle 1950'li yıllardaki bilim-kurgunun karşıtlıklarını verir. Robert Wise'ın *The Day the Earth Stood Still* (Uçan Dairenin Esrarı - 1951) adlı filminde uzaydan gelen modern bir haberci ve onun yumuşak derili robotu nükleer bombaların evreni tehdit ettiğine dair dünyayı uyarır. Ziyaretçi açıkçası hayran olunacak biridir ama onun akılcılığı ve sakinliği, eğer kendisine önem verilmezse dünyayı yok edecek büyük bir güçle desteklenir. Fred Wilcox'un *Forbidden Planet*'i (1956) Krel'in dünyasını düzen, etkililik ve zihinsel güç modeli olarak gösterir. Ne yazık ki Krel'deki insanlar kendilerine kişilik kazandıran ve yok eden bilindışı dürtülerini unutmuştur. Temiz, düzenli ve akılcı gelecek arzulandığı kadar korkulmalıdır da. Don Siegel'ın *Invasion of the Body Snatchers*'ında (Beden Kemiricilerin İstilası-1956) yabancıların etki altına aldığı insanların gösterdiği sakin akılcılık kendileri için arzulanır bir durum olarak görünür; henüz ele geçirilmemiş olanlar için bu korkucudur.

Böylesi karşıtlıklar baş belasıdır, çünkü sorgulanmazlar. Düzen, fazlalıktan arınma ve aydınlık imgeleri "gelecek" anlamına gelir. Gelecek kaçınılmazdır, çoğunlukla iyi ama bazen de tehdit edicidir. Aşırı düzen ve akılcılığa fazlasıyla bağlılık insan ruhunun kendiliğindenliğini tehdit eder. Ama iyi ya da tehdit edici olsun, imgeler temel olarak aynıdır. Bilim-kurgu filmlerinin yaratıcıları çoğunlukla geleceğin

başka bir şeye de benzeyebileceğini görememiş gibidirler. Bu yalnızca ekstrem imgelerle yaratılabilir. Kubrick *2001*'de geleneklere, geleceğin neye benzeyeceğine dair varsayımlara yakından bakar ve bunların sonuçlarını düşünür. Gelecek ile onun etkililik ve ilerlemeye dair otomatik yananlamları, geleneksel imgelerin aşırılığı abartılarak sorgulanır.

Dr. Strangelove'da floresan ile aydınlatılan, duvarda bilgisayara bağlı haritaların, yüzleri karanlıkta ve gülmeyen insanların olduğu rahime benzer savaş odası ve düzgün bir şekilde düzenlenmiş çok sayıda düğme ve aynı biçimde somurtkan suratlı insanların bulunduğu SAC bombardıman uçağı, kontrol ve aklın yitirilmesine götüren etkililik ve ilerlemenin imgeleridir. İlerlemenin etkili yapıları, etkili ölüm yapıları haline gelir. *2001*'de, diğer birçok bilim-kurgu filmde varolan başlıca gelecek imgeleri *Dr. Strangelove*'da olduğundan çok daha öteye götürülür, öylesine ki bunlar yeni bir anlam kazanırlar. *2001* fazlasıyla bilim-kurgu üzerine ya da en azından dünya dışı bir gücün arayışı üzerine olduğu kadar, bizim bilim-kurgu sinemasının anlam sistemlerini ve geleneklerini okumamız üzerinedir. Filmin tasarımı geleneksel çizgisellik bileşenlerini, temiz oluşu ve sert geometrik biçimleri olağanüstü bir ayrıntı duygusuyla birleştirir. Kubrick'in uzay gemisinin iç ve dış mekanları bir *korku boşluğu*'ndan (horror vacui) muzdarip görünür. Yüzeyler karışık bir biçimde dokunmuş ve eklemlenmiştir; iç mekanlar yalnızca parlamayıp aynı zamanda karmaşık sözel, matematiksel ve grafik mesajlar ileten ekran ve düğmelerle doludur. Zaman zaman izleyicinin izlediği ekran, kendileri enformasyonla dolu olan başka ekranlarla dolar (filmdeki en dramatik bölümlerden biri olan bilgisayar HAL'ın kış uykusuna yatmış astronotları öldürmesi, astronotların giderek ölüme yaklaşma aşamalarını gösteren ve "Yaşam Fonksiyonları Sona Erdi" diyen soğuk, mekanik ölüm mesajıyla biten bir bilgisayar ekranındaki grafikler ve sözcüklerle gerçekleşir.)* Filmin gösterime girdiği dönemde eleştirmenler diyaloğun azlığı üzerine yorum yaptılar ama baskı, bilgisayar grafikleri, matematik formülleri ve şekiller aracılığıyla dilin aslında ne kadar çok kullanıldığını gözden

* Başka önemli mekanik haberleşmeler de vardır: izleyici Jupiter görevinin ayrıntılarının bir bölümünü uzay gemisindeki Poole ve Bowman'ın izlediği bir televizyon programından öğrenir. Bowman, HAL'ı parçalara ayırmayı tamamladığı sırada gösterilen bir video banttan son ayrıntıyı, monolit'in kaynağını keşfetmek gerektiğini öğrenir.

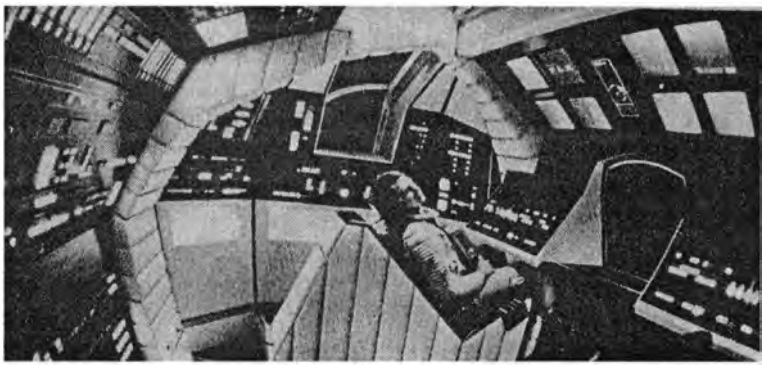


Bir Helvetica dünyası (2001).

kaçırdılar. Görsel olarak bu sözcükler ve grafikler net ve çizgiseldir ve bunlar 1952'de devreye sokulan kalın, tek tip, düz harf tipli ve o zamandan bu yana posterlerde, yollarda, inşaat panolarında ve yön gösterme levhalarında kullanılan ve Helvetica adı verilen yazı karakteriyle (jenerikte olduğu gibi) sunulur. Helvetica tarzı, reklam ve kitlesel iletişim için gözde hale gelmiştir. Kısacası modern çağın yazı karakteridir ve sözcüklerin ortaya çıkması için söylenmeleri gerektiği olgusunun ötesinde anlam kazanma statüsünü elde etmiştir. "Helvetica" diye yazar Leslie Savan,"steril, nötral ve buyurgandır." Başka bir tasarımcı da şöyle der: "Helvetica'yı görürsünüz ve düzeni anlarsınız." Biçim ideolojik bir olay haline gelir.[1]

2001 bir Helvetica filmidir; yalnızca sözel ve matematiksel görüntülerin ekranlarda belirmesi nedeniyle değil ama aynı zamanda filmin bütün tasarımının açık bir otoriteyi, tamamen mekanik, elektronik

1 "This Typeface Is Changing Your Life," *Village Voice*, 7 Haziran, 1976, s. 116-17. Fredric Jameson şöyle yazar: "Biçim içsel olarak ve doğasında bir ideolojidir." (*The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act* (Ithaca: Cornell University Press, 1981), s. 141).



Ekranlar ve düğmeler (2001).

mükemmellik düzenini gösterdiği için de. Ama daha önce belirttiği gibi Kubrick "temizlik = gelecek = daha iyi" denklemini benimsemez. Varsayımı dikkatle gözden geçirir ve bir yargıya varır. Bu yargı ütopyan edebiyatta fazlasıyla ima edilir, yirminci yüzyılın anti-ütopyan fantezilerinde apaçık ortadadır ve birçok Amerikan bilim-kurgu filminde çatışmanın nedenidir: gelecek = duygusal ve zihinsel ölüm. Mükemmel düzen ve mükemmel işlev, insani merak ve kontrol gereksinimini zayıflatır. Mükemmel bir biçimde kusursuzlaşmış bir dünya insani çatışmanın ortadan kaldırılması anlamına gelir. Ama *2001* ne ruhun zayıflamasına karşı insanın haykırışı ne de 1950'lerin bilim-kurgu filmlerinin çoğunda zımnen ifade edilen Uluslararası Komünist Komplo ile birlikte yabancı bir aklın hakimiyetinin histerik (ve şen şakrak) eşitlemesini ortaya koyar. Daha önce yapılan *Dr. Strangelove*'da açıkça ifade edilen insanın teslim oluşu üzerine öfke de yoktur. Film, teknolojik gelişmişlik ve insanın geri çekilişinin sakince ve mesafeli olarak düşünülmesinin yanısıra korkusuz, tepkisiz, ritüelleşmiş temiz ve düzgün makinalara uyumlanmış ve bunların kontrolüne girmiş insan tasarımı olarak varolur. Gene Youngblood, Kubrick'in donuk, tepkisiz bilim adamları ve astronotlarındaki yeni bir bilincin kehanetinde bulunduğunu ve bu yeni bilincin bir tür tersine çevrilmiş nostalji olduğunu söyler. Bu bilinçte gelecek hayaldir, "melankoli ve nostalji geçmişe yönelik değil, şimdi ile bütünleşebilmemize yöneliktir" - çünkü ilerlemeye rağmen yalnızlık yaşanır.[1] Ancak bu, istekli

1 Gene Youngblood, *Expanded Cinema* (New York: Dutton, 1970), s. 140-46.

düşünmedir; daha da uygun olarak ifade edilirse, edilginlik ve geri çekilmenin korporatist, teknolojik Devlet'in akıl dışılığına karşı tek olası tepki olarak değerlendirildiği 19. yüzyıl sonunun istekli düşünmesidir. Youngblood, Kubrick'in insanı bir dışlanmış olarak sunduğunu belirtirken haklı ama bunun bir psikolojik ve metafizik bir durum olduğunu belirtirken hatalıdır. Kubrick'in insanları makinaların düğmeleri ve üzerlerindeki yazılar gibi dışardadırlar ama bu onların tamamen dışarda olduğunu değil, mükemmel bir biçimde teknolojiyle bütünleştikleri anlamına gelir. Her şey - sonunda makinanın kendisi hariç - mükemmel bir uyum içinde çalışır. Bu, uzayda bir yerlerdeki insanlık değildir. Bu Pan Am, Conrad Hilton, ITT, Howard Johnson, Seabrook Frozen Foods (uzay istasyonu ve uzay gemisini donatan şirket adlarıdır bunlar), bilgisayarlar, erkekler ve kadınlardır. Filmdeki insanlar, örneğin Fransız yönetmen Robert Bresson bir filminde olduğu gibi, derin ve yasaklanmış bir ızdırabı gizlemek için maske taktıkları için ifade ve tepki eksikliği çekmezler. Onlar yalnızca bir görev için biraraya gelmiş ve diğer bileşenlerden ancak güçbela ayrılabilir durumdadırlar. Onlar düz harf figürleridirler.

O halde filmin önermesi, insanlık tarihine Helvetica tarzı, siyah, özelliksiz bir monolit ile temsil edilen bilinmeyen, dünya dışı güçlerin yol gösterdiği midir? Burada filmin açıklığı o kadar geniştir ki, içine düşme tehlikesi söz konusudur. Bununla ilgilenmenin tek yararlı yolu, diyalektik bir yolla filmin karşıtlıklarını açıkça görmektir. Tarih, filmi okumanın olası bir okumasına göre, tanrı-benzeri kontrol edici bir gücün elindedir. Bu gücün aktarıcıları olan monolit'ler öldürmek için silahları kullanmayı öğretir: Bunlar teknolojik mükemmellikleriyle insanlığı cezbeder; insanlığı aşkın bir yeniden doğum aşamasına taşırlar. Bundan dolayı insanların edilgin olma nedenleri vardır, çünkü daha üstün bir düzenin hizmetkarları, kesin olarak önceden belirlenmiş bir planın köleleridirler. Bu plan öylesine kesin olarak tasarlanmıştır ki planın tam anlamını bilen ve bu konuda duygusallaşarak çıldıran planlayıcı HAL 9000 bilgisayarıdır (buna önem vermemeyi kastetmiyorum; HAL ve Bowman'ın karşı karşıya gelişlerini anlıyorum. Bowman'ın, "hissedebiliyorum" dediği sırada bilgisayarın düşünme modellerini bozması filmdeki en güçlü ve ironik sekanslardan biridir - bir insan ile insan sesli bir makinanın -ki bilgisayar izleyicinin sempatisini kazanır - arasındaki şiddetli mücadeledir bu).

Ama monolit'in var olduğunu kabul etmek, daha üstün bir aklın varlığını sunmuyor mu? Bunlar alegorik olarak da, yani geleceğin geçerli yananlamlarından biri bilinmezlik, olasılıklar karşısında yaşanan bir körlük olduğu için, karanlık ve özelliksiz olan insanlığın evriminin düşsel işaretleri biçiminde okunabilirler. Bunu daha da açarsak, monolit bir hızlandırıcı değil ama bütün gelişimin önünde bir engel haline gelir. Nitekim monolit ile ilişkinin ilk sonucu ölümdür. Maymun ona dokunur ve bir kemiği silah olarak kullanmayı öğrenir. Maymunun yeni bulduğu sopayı parçalayan elinin yakın çekimi insanın gelecekteki vahşiliğinin kehanetidir. Silah, vahşileşen bir hayvanın çekimiyle gösterildiği gibi, doğaya hakim olmanın bir aracı olabilir; ama aynı zamanda bölgeye hakim olmak ve diğerlerini öldükmek için kullanılır. Kubrick birçok hafifletici durum sunmayı dener. Maymunlar saldırıya uğrarlar, kendilerini savunmaları gerekir. Ama öldürmekten de inkar edilemez bir haz alırlar. Vahşilik, haz ile aynı hizadadır ve kemik, silah olarak, ilerlemenin belirtisidir. Amerikan sineması tarihindeki en ünlü kurgu birimlerinden birinde havaya fırlatılan kemik bir uzay gemisi haline gelir. Ama bu ileri sıçrama hiç te büyük bir sıçrama değildir. Kubrick'in uzay yolculuğuna bakışı öldürücü bir seyirliktir. Maymun silahı keşfederken çılgınca keyif aldığını gösterir; uzay yolcuları ne keyifli ne de kederli olduklarını gösterirler; onlar yalnızca kendilerini kuşatan farklı ekranlarda parlayan datanın alıcısıdırlar. Fethettikleri bölge onları ne heyecanlandırır ne de tehlike arzeder (ta ki aletlerden biri -bilgisayar- isyan edene kadar). Maymun aleti kullandı, onu silaha çevirmenin büyüsünü yaşadı; şimdi ise aletler ile insanlar arasında fark yoktur.

Kibar Dr. Heywood Floyd ayda keşfettiği monolit'e dokunduğunda, elinin hareketi, maymunun elinin hareketine benzer. Monolit bir sinyal verir ve bir sonraki çekim *Discovery*'nin Jupiter'e doğru dokunaklı yol alışını gösterir. Müzik, uzay gemisinin merkazkaç ana koridoru boyunca yapılan ağır kaydırma ve astronotların tamamen edilgin oluşu bu sekansa törensel, ayrı, kederli bir hava verir ve kimsesizlik duygusu oluşturur. Uzayda tek başına, diğer astronotların donmuş, yarı ölü bedenleriyle çevrili ve nihayet kendi yaptığı makinayla yaptığı savaşın içine sıkışmış insanın sonudur bu. Bowman ve Poole önem vermese de tecrit tamdır. Durum *Dr. Strangelove*'dakinden farklı değildir. Orada tecrit mekanizmaları ideolojikti. Burada ideoloji görünür değil-

dir ama astronotların anlamsız yüzlerinde ve otomatik reaksiyonlarında, teknolojinin baştan çıkarıcı mükemmelliğinde, işleyişleri gözleyen ve idareyi eline alan HAL'ın kırmızı gözlerinde aranmalıdır. *Dr. Strangelove*'da olduğu gibi, insan öznelliğinin sonu kişinin ölümünün başlangıcıdır; ama burada Kubrick bir adım daha atarak yeniden doğumun, yeni bir şansın işaretini verir. Jupiter odasında yatmakta olan yaşlı Bowman monolit'e bakar ve aklına William Blake'den bir cümle gelir: "Eğer algının kapıları temizlenseydi, her şey insana sınırsızmış gibi görünürdü." Bowman'ın öznelinden (bakış açısından) tablete bakış, tableti hem ötesinde bir şeyleri vaat eden hem de aynı anda bu bir şeyleri kapatan, nüfuz edilemez bir kitle olarak gösterir. Bir kez daha monolit aşılması gereken bir engeli, algısal bir bloğu anlamlama olarak görülebilir.

Kuşkusuz bu, izleyiciyi filmin bizden girmemizi istediği ama benim sakındığım bir yer olan metafiziğin kenarına yerleştirir. *2001* üzerine herhangi bir eleştirel değerlendirme yeniden doğum düşüncesini ve bunun filmin insanın yaşlılığından geçerek başlangıcına ve tekrar başlangıcın öncesine yöneldiğini belirtmelidir. Filmin final sekansalarını oluşturan müthiş çarpıcı imgeler zihnin yeniden yaşam bulma ve merak duygusuna geri dönme olanaklarına işaret eder. Uzayda gezinen cenin (fetus) filmde şeylerin insanı engellemediği ve çevredekilerin insanı sınırlamadığı tek görüntüdür. Ama bu aynı zamanda büyük bir yalnızlık ve güçsüzlük görüntüsüdür. Cenin neden oradadır? Olaylara kim yön verir? Baştaki ikilem geri döner: ya imgelerin gücüne ve duyarlılığa ya da bir süper aklın kaderimize hükmettiğine dair anlatının önerisi onaylanır. Her durumda onay elde edilir ve filmin açıklığı birden tehdit edilir. *2001*'in final sekansları en rahatsız edici olanlarıdır, çünkü bunlar güzel ve karşı konulmaz, iki anlamlı ve belirsiz ve daha üstün bir otoritenin önünde insanın yetersizliğinin öne sürülmesidir. Bu imgeler ve akla getirdikleri bazı zor ve hoş olmayan sonuçlara götürür.

Hollywood için ima düzeyinde ve belirsiz bırakmak çok zordur. Yaklaşık on yıl sonra Peter Hyams filmin yapıldığı stüdyo olan MGM için filmin bir "devamını" yazdı ve yönetti. *2010* (1984) Kubrick'in filminin karşı açısını (reverse shot) oluşturur. Sanki orijinal filmin açık uçlu oluşuna tepki vermek ve kapatmak için başka imgelere gerek varmış gibi, sanki izleyiciyi güvenli ve bilinebilir bir uzama yeniden

yerleştirerek filme hükmedilebilir ve tehdit edici olmayan bir anlam kazandırmak gerekirmiş gibi Hyams, Kubrick'in tasarımını ve anlatı yapısını basit ve bilim-kurgu türünün bağlamı içinde makul yanıtlar dizisine indirger. Hyams, Kubrick'in düşsel dünyasının söyleme (konuşmaya) dayanmayan gücünün yerine her şeyi açıklamaya çalışan diyaloğu geçirir. Ülkeleri Orta Amerika üzerinde savaşa hazırlanırken Rus ve ABD'li bilim adamları orijinal *Discovery* roket gemisini korumak, HAL'ı yeniden canlandırmak için güçlerini birleştirir ve monolit'lerin anlamını kavrarlar. Nitekim HAL tamamen makul bir şeye dönüşür ve monolit'ler rahatsız edilmedikleri sürece barış vaat eden bir aklın yarattığı yeni bir güneş ve dünyanın sinyalini verirler. *2001*'de oldukları gibi mizansen ile bütünleşmek yerine insanların önplanda yer aldığı bir filmde geleneksel karakter özellikleriyle oynayan Roy Scheider'ın canlandırdığı Dr.Floyd bu yeni evrende insanların ikinci derecede yeri olacağını öne sürer. Görevinin tamamlayıp geri dönerken oğluna şöyle yazar:" Herkesin bu dünyanın kiracıları olduğunu anladığı günün geldiğini çocuklarınıza söyleyebilirsiniz. Mal sahiplerinden bize yeni bir sözleşme ve bir uyarı gönderilmiştir." Yeni bir aklın keşfi yalnızca eski egemen-bağımlı dilinin onaylanmasıdır.

2010'un anlatısı üstün güçlerin "küçük anlaşmazlıkların" evreni tehdit etmediği sürece Dünya'nın yaşamasına izin verdiği *The Day the Earth Stood Still*'in klasik modelini yeniden kurar. O zaman dünya insan üstü güçlerce yok edilebilirdi. *2010* açıkça totaliteryan değildir; gerçekte (filmde açıkça sağcı olarak tanımlanan) Amerikan hükümetine saldırısı ve ABD ile Rusya'nın işbirliği çağrısında bulunması filmi 1980'lerde yapılan çok az sayıdaki liberal filmin arasına sokar. Ama Amerikan bilim-kurgu sinemasının büyük bir paradoksu - yüzeysel düzeyde yapılan girişimlerinin ne kadar ilerici olduğu sorun değil - sonuçta gerici bir temele kaçınılmaz bir dönüşün olmasıdır. "Üstün güçler" ya otoriteryan, patriyarkal ve bu nedenle tehdit edici ve nihayetinde yıkıcı güçlerdir ya da Spielberg'in bilim-kurgusundaki gibi otoriteryan ya da tehdit edici değil ama hala patriyarkaldır. "Daha üstün bir akıl" için öne sürülen akılcılık ve düzenlilik, her zaman, özellikle de kurtarıcı (salvific) olarak sunulduğunda baskıcı olmaya dönüşür.

Kubrick'in filminin zor anlaşılan açıklığını sona erdirme girişiminde Hyams yalnızca filmden çıkarılabilecek nahoş sonuçları bir araya getirir. Her iki film de (diğer filmler gibi) müthiş imgeler oluş-

turur ve insanı edilgin bir konuma yerleştirir, ima düzeyinde ya da açıkça insanın kaderinin kaçınılmaz olarak bir insan üstü gücün elinde olduğunu belirten anlatılar yaratır. Bu filmler her zaman totaliteryan, yarı-faşist modeller oluşturma riskini taşırlar. Susan Sontag şöyle yazar:

> Faşist estetik... kontrol, itaatkar davranış ve aşırı çaba durumlarına yoğunlaşmadan (ve haklılaştırmadan) doğar; bunlar güya iki karşıt durumu, ego düşkünlüğünü (egomania) ve kulluğu yüceltirler. Egemenlik ve bağımlılık (enslavement) ilişkileri karakteristik bir aşırı tören biçimi alır; insanların gruplar halinde toplanması; insanların şeylere/nesnelere dönüşmesi; bütün gücü elinde tutan hipnotik bir lider figürü ya da bu liderin gücü etrafında insan/şeylerin gruplaşması ve şeylerin çoğalması. Faşist dramaturji büyük güçler ile kuklaları arasındaki düşünce ilişkilerine odaklanır. Kareografisi durmaksızın hareket ile donmuş, statik, "eril" (virile) konum arasında gider gelir. Faşist sanat teslim olmayı yüceltir; akılsızlığı över; ölümü çekici hale getirir.[1]

Sontag *2001*'i örnek bir çalışma olarak sınıflandırır.

Sontag'ın değerlendirmesine, *2001* biçimsel olarak, faşist modelin parçası olan onay vermenin ısrarlı, ritmik planlamasını yaratmadığı için tam olarak katılmıyorum. Belki de, daha önce belirttiğim gibi *2001*'in sunduğu seçenekler filmi bu tuzağa düşmekten koruyor. Kesinlikle film insanların şeylere dönüşme durumunu gösterir ama bunu *Dr. Strangelove*'da olduğu gibi uyarıcı bir perspektifden yapar. Ölümü çekici hale getirmekten çok (daha ziyade fantastik bir) yeniden doğuşa işaret eder. Yine de inkar edilemez biçimde, film hipnotik bir güce teslim olmaya işaret eder ve bu teslim oluşun kaçınılmazlığını akla getirir.

Film tehlikeli bir biçimde onama ve teslim olma imgeleriyle oynar. Eğer film insanın yetersizliğinin ve köleleşmesinin görünümüne total bağlanımdan kaçabiliyorsa bunu anlatının açıklığı ve görüntülerinin spekülatif doğası sayesinde yapar.[2] Ancak *2001*'in bu konularla oyna-

1 Susan Sontag, "Fascinating Fascism," *Movies and Methods I*, der. Bill Nichols (Berkeley and Los Angeles, 1976) içinde, s. 40.

2 Jonathan Rosenbaum, The Solitary Pleasurees of *Star Wars," Sight and Sound* 46 (Autumn 1977), s. 209 ile karşılaştırın.

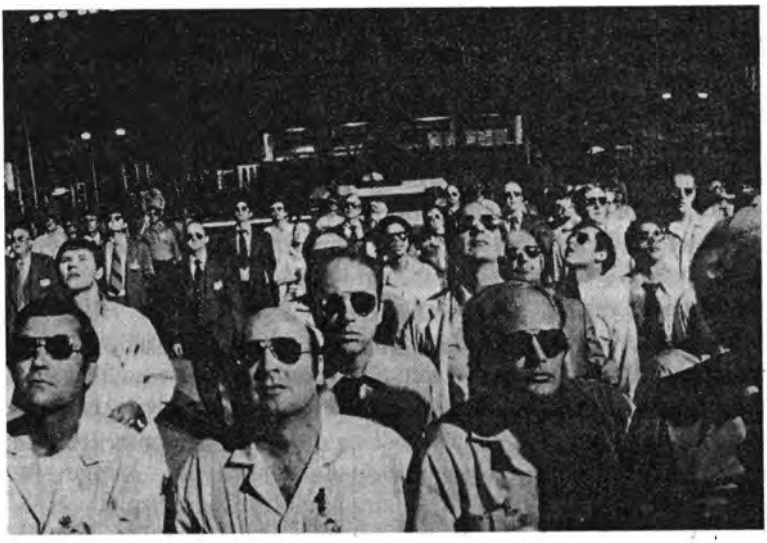
ması, izleyicinin filmin seyirlik gücüne teslim olması olasılığını sunması ve bu teslim oluşun bir temaya dönüşmesi, 1960'ların sonundan itibaren Amerikan sinemasında kesin ve rahatsız edici bir tarzın belirtisidir. Çok sayıda Amerikan filmi biçim ve içerik açısından gerçekten yarı-faşist estetiğe boyun eğmiştir ve Kubrick'in bu hareketle ilişki içinde durduğu yeri görmek için bir an konudan ayrılmak gerekmektedir.

1970'lerin başında Nixon rejiminin ideolojisine tekabül eden ve Don Siegel'ın *Dirty Harry*'si (1971) ve Michael Winner'ın *Death Wish*'inin (1974) anahtar filmler olduğu gerici intikam filmleri yapıldı. Zamanın yasa-ve-düzen fantezileriyle dolu bu filmler yalnız suçlular ile değil, her hareketine sinir bozucu yasaların engel olduğu görülen karikatürleştirilmiş liberal otorite ile mücadele eden ve zor kullanan bir polisi ya da tahrik edilmiş burjuvayı (zaman zaman *Walking Tall* dizisinde olduğu gibi küçük kasaba şerifini) sunar. 1980'li yıllarda Reagan dönemi ideolojisine içkin saldırgan imgelere uygun olarak küresel ölçekte hareket eden intikamcı, teröristlerle ya da Vietnamlılarla ya da bizzat Ruslarla karşı karşıya gelir. (Beşinci bölümde Reagan dönemi ideolojisini ve bundan türeyen filmleri daha ayrıntılı olarak ele alacağım). Karikatürleştirilmiş liberal otorite bazen, benimsenmiş yanlışların hızla ve tamamen düzeltilmesi arzusuna hala tepkisiz olan karikatürleştirilmiş bir bürokratik otoriteye dönüşür. Rambo filmleri bu çeşitlemenin en ünlü örnekleridir ve bunların tümü (küçük farklarla tutucu temelde iş görürler) büyük ölçüde edilgin toplumun intikamını alan güçlü bir bireye dair sinemasal gelenekleri ilerletirler. Bunlar güçlü bir toplumsal hayal kırıklığından ve acil eylem arzusundan söz ederler ve toplumun bir bütün olarak yapamayacağını yapabilen süper-kahraman ideasına düşkündürler; toplumu korumak için ortaya çıkacak olan erkek ve saldırgan bir lider fantezisi sunarak edilginliği cesaretlendirirler; tamamen ölmeyi ve öldürmeyi neredeyse aşkın bir akılsızlıkla yüceltirler.

Bunlardan daha da şaşırtıcı olan küçük bir grup film vardır ki bunlar yalnızca toplumsal sorunlara yarı-faşist çözümler üretmekle kalmaz, aynı zamanda gerçek yapıları içinde onama ve teslim olmanın biçimsel modelini yaratırlar. Bunun modeli hiç kuşkusuz, imgeleri ve ritmi tümden bağlanımı (ya da ayrılmayı/kopmayı) talep eden bir yapıt olan Leni Riefenstahl'ın ünlü Nazi Almanyası belgeseli *Triumph of the*

Will'dir (İradenin Zaferi-1935). Allahtan kimseyi hipnotize edemeyen filmin amacı hala nettir: İzleyicide, gözleri yukarda, Hitler'e tapınan mutlu insanlardan oluşan yüzleri seçilmeyen geometrik olarak düzenlenmiş yığına katılma arzusu yaratmak. Biçimsel olarak film yalnızca ideolojiye giden yolu göstermez, filmin bizatih kendisi eylem halindeki ideolojidir. William Friedkin'in *The Exorcist* (Şeytan-1973), John Milius'un *Conan the Barbarian* (1983), Steven Spielberg'in *Close Encounters of the Third Kind* (1977) ve Tony Scott'un *Top Gun*'ı (1986, filmde varolan "eril" poz ve militarist törenler, gençliğin cinselliği ve rock müzikle ilişkili olarak uçuşun verdiği güce dair fantazyalar filmi faşist biçimin kabalıklarına uygun bir model haline getirir) gibi görünüşte birbirinden farklı (ve yaratıcı) filmler, erkeklerin kadınları öldürdüğü şiddet filmlerinin çoğu, ana karakterleri işini iyi yapan mekanik süper kahramanlar olan çocuklara yönelik çizgi filmler, *Triumph of the Will*'in yapmayı başaramadığını yapmaya aday oldular. Bu filmler bilinçli olarak daha büyük bir politik hareketin hizmetinde değiller kuşkusuz; ama bunlar daha küçük ölçekte, mesafeli yaklaşıp görüş sahibi olmaya izin vermeyerek izleyiciyi kuşatma ve içine alma yoluyla bir akıldışılık durumuna ikna etmede başarılı oldular. Bu filmler güç ve terörü aynı anda aktararak sınırsız, yok edici bir etkinlik arzusunu kontrol eden bir edilginlik durumu ortaya çıkarır. Coppola'nın *Apocalypse Now*'ındaki (1979) *Ride of the Valkyries* sekansını gözönüne getirin: Kamera saldırı halindeki helikopterin öznelinden (bakış açısından) çekim yapar ve izleyiciye öldürücü bir kıvanç ve üstünlük duygusu verir; Vietnam köyünün ve öldürülen sakinlerinin karşı açılarıyla (reverse shot) karşıtlık oluşturur. Güç ve çaresizlik arasında hangi tercihler sunulur? Film izleyiciyi korku ve umutsuzluk durumu içinde yönlendirir.

Close Encounters, 2001 ile karşılaştırma yapmak için en uygun filmdir ve faşist biçimin en çekici örneğidir. Spielberg 1950'lerin temel bilim-kurgu konusu olan dünyanın yabancılarca ele geçirilmesinde değişiklik yapar. 1950'li yıllardaki yabancı düşmanlığı ve komünizm korkusu, filmlerin yabancıları dost olarak sunmasına izin vermedi ve bunların edilgin kabülüne olanak sağlamadı. Ancak 1970'lerde kültürde daha büyük bir koruyucu ve yardımsever güce daha fazla açılma gereksinimi duyuldu (bu Spielberg'in başlıca ilgi alanlarından biridir ve Beşinci Bölüm'de bunu ayrıntılı olarak inceleyeceğim). Bu nedenle



Uzay gemisinin inişine huşu içinde bakış. *(Close Encounters of Third Kind)*

Spielberg'in uzaylılarına nezaket ve saygı gösterilir. Bir tehdit oluşturmazlar ama karşı konulmaz ve kaçınılmazdırlar. 1950'lerin bilimkurgusunda olduğu gibi, ordu hala otoriteryan bir güç olarak ortaya çıkar. Ama 1950'lerde ordu etkisiz bir biçimde yabancılara saldırırken, şimdi onları selamlamaya hazırlanır ve bunu yaparken de büyük bir gizleme operasyonu düzenler. Bu operasyona yalnızca yabancıların kontrolüne girmiş birkaç yabancı sızabilir.

Close Encounters'ın yapısı öylesinedir ki izleyicinin filmdeki karakterler kadar az özgür olmasına izin verilir. Aşırı aydınlık ve karanlık, alt açıdan çekimlerin baskınlığı, karakterlere ve nesnelere hızlı dolly hareketleri, uzam efektlerinin inanılmaz hacmi (ses kuşağının kendisinin hacmi) izleyiciyi sürekli olarak kabul etme konumuna sokar. Film ne duygusal olarak hareket edecek ne de düşünecek alan bırakır. Gökyüzündeki ışıklara, orduya ve nihayet karşı konulamaz ve ilgi çekici kocaman uzay gemisine tabi olan izleyicinin filmdeki karakterler gibi yalnızca filmin sunduğuna teslim olma seçeneği vardır. Spielberg'in kullandığı stratejilerin kesinlikle Riefenstahl'ın *Triumph of the Will*'de kullandığı stratejilere benzer olduğunu öne sürüyorum. Hitler'in

bulutlardan, varlığıyla cüceleştirdiği tapınan kitleye doğru inişi ve onların muazzam, geometrik görünümleri *Close Encounters*'da yinelenir. Bu filmde insanlar geceleri gökyüzünde cisimleşen yalnızlıkları, ışıklar ve obsesif geometrik figürler nedeniyle (yabancılarla ilişki kuran karakterlerin aklına yabancıların iniş yapacağı dağın biçimi aşılanır); ve nihayet bulutlardan inen ve insanları korkudan ağızları açılmış hale getiren devasa uzay gemisi karşısında küçülürler. *Close Encounters* bir fantezidir, bir fantezi yapıtın ideolojik araştırmaya teslim edilmemesi gerektiği (daha sonra böylesi fantezilerin kültürdeki başlıca eğilimlere tepki olduğu ve bunları temsil ettiğini tartışacağım) öne sürülebilir. Spielberg bilinçli olarak böylesi bir yapıya niyetlenemezdi, ama korkmaktan ve böylesi korkutucu güçlere boyun eğmenin dışında başka tepki vermek olası mıdır?

Başından beri ısrarla belirttiğim gibi bir sinema yapıtı ya da herhangi bir düşsel biçim ideolojik olarak masum değildir ve Spielberg filminin başka yapıtlarla paralellik kurduğunun ve kullandığı mirasın farkında olsun ya da olmasın filminin biçimsel inşasından sorumludur.* Spielberg'in çoğu ticari sinemacı gibi, popüler Amerikan sineması içinde iş yaptığı, gerilim ve duygu yaratarak izleyiciyi filmin içine çekmenin biçimlerini geliştirdiği tartışılabilir. Alfred Hitchcock demişti ki "kitlesel bir duygu elde edebilmek için sinema sanatını kullanabilmenin bizler için olağanüstü tatmin edici olduğunu hissediyorum."[1] Hitchcock her zaman kozlarını ortaya koyar, izleyiciye geri çe-

* George Lucas birkaç eleştirmenin *Star Wars*'ın final sekansının doğrudan *Triumph of the Will*'deki bir sekansın tarzında tasarlandığını gördüğünün farkında mıydı? Biçimsel taklit bilinçli olmaması nedeniyle fazlasıyla mükemmeldir. O halde burada gerçek bir ideolojik karmaşa durumu vardır. *Star Wars*'ın olay örgüsü "İmparatorluk"un kara faşist güçlerine karşı ayaklanan bir kızıl orduyu içerir. Kızıl ordu kazandığında bu bir Nazi toplantısında kutlanır. Daha önce belirttiğim gibi birçok Amerikan bilimkurgu filmi farklı nedenlerle içsel olarak gericidir. (*Star Wars*'ın sonu için bak. Rosenbaum, "Solitary Pleasure"; Spielberg'in filminin politik yapısının daha ayrıntılı analizi için bak. Robert Entman ve Francie Seymour, "*Close Encounters of the Third Kind:* Close Encounters with the Third Reich," *Jump Cut,* No. 18 (15 Ağustos 1978), s. 3-5; ve Tony Williams, "Close Encounters of the Authoritarian Kind," *Wide Angle* 5, No 4 (1983), s. 22-29. Kitapta daha ilerde Spielberg'in sinemasının biçimi ve içeriğini daha ayrıntılı inceleyeceğim.)

1 François Truffaut, *Hitchcock*, çev. Helen G. Scott, gözden geçirilmiş baskı, (New York: Simon and Schuster, 1983), s. 282. (*Hitchcock,* çev. İlyas Hızlı, Afa Yayınları, İstanbul, 1987. Ç.N.)

kilip karakterlere ne olduğunu ve neden olduğunu gözleme araçlarını verir. Hollywood sineması en azından 1950'ler öncesinde sık sık izleyicisine biraz saygı göstermeyi denedi. Her ne kadar görünmez bir stil kullandı ve bu nedenle izleyicinin sanki aracısız sunumlarmış gibi karakterleri ve eylemlerini izlemesinde ısrar ettiyse de; her ne kadar melodram fantezileri sergileyip büyük ölçüde edilginliğe ikna ettiyse de nadiren sinemayı insanlıktan uzaklaştırmış ya da izleyiciyi karşı karşıya olduğu görüntülerin ve seslerin bir işlevine indirgemeye kalkışmıştır. Kubrick *2001*'de bu özelliği unutmaz. Spielberg ise (yalnız o da değil) unutur. *Close Encounters* - karanlığın içinden çıkan bir ışık ve ses patlaması biçimindeki - açılış çekiminden itibaren izleyiciyi kendi yapısı içine kapatır ve film boyunca izleyiciyi orada tutarken *2001* özellikle izleyicinin dikkatini talep eder ve açıktır. *Close Encounters* ise kapalıdır. *Close Encounters* önceden belirlenmişken *2001* spekülasyona açıktır. Spielberg'in filminde imgeler sadece karşı konulmaz nitelikteyken *2001* ayrıntılı imgelerle doludur. *2001* diğer şeylerin yanısıra insanlık dışılaşmanın terörü üzerinedir. *Close Encounters* ise yalnızca insanın bizi sorumluluktan kurtaracağı konusundan daha heyecan verici bir şeylere teslim olma arzusu üzerinedir. Ve *2001* çoğunlukla ironik ve her zaman ("Stargate" sekansı hariç) sakin iken *Close Encounters* santimantal ve aşırı duygusaldır. Eğer Kubrick üstün bir aklın kontrolü ve önceden belirlenme anlayışı ile oynuyorsa, onun spekülasyonu filmin daha geniş olan araştırma alanının ve tasarımının yalnızca bir parçasıdır. Gerçi bu hoş bir spekülasyon değildir ama film en azından izleyicinin içinde ne olup bittiğini değerlendirebileceği açık bir anlatı ve entellektüel alan sunar.

Açık anlatı anlayışı çekici bir anlayıştır, çünkü izleyiciye bir görev vererek onu filmden bir anlam sistemi çıkarmayla aktif olarak ilgilenmeye zorlar. Ama bir tehlike vardır. Biçim, sorumluluğu filmin yaratıcısından uzaklaştırma riski taşır, bu da harekete geçirici bir açıklıktan çok belirsizlikle sonuçlanır. *2001* bu tehlikeyi, Kubrick'in insanın edilginliği ve melankolisine dair zekice gözlemleri, bu melankolinin insanlığın üstün bir ırka kaçınılmaz hizmetinin parçası olduğu önerileriyle yumuşatıldığında gösterir.Tehlike *A Clockwork Orange*'da daha da büyüktür. Bu filmde Kubrick görünüşte tematik bir tereddüte düşer: edilginliğin tek seçeneği, birçok insanın tek bir insanın özgür olması için katlanmak zorunda olduğu böylesine vahşi bir bireysellik

midir? Politik gelecek yalnızca, güç adına kendi kendine işleyen yönlendirmelerden biri midir? Şiddet izlemekten alınan haz, en azından güvenli ve mesafeli bir biçim içinde şiddete yönelik sapkın bir gereksinimin yansıması mıdır?

Eğer *Dr. Strangelove* satirik ve *2001* de gözlem ise *A Clockwork Orange* da alaycıdır. Film ortaya attığı sorulara sorumlu yanıtlar vermez. Mükemmellik düzeyine varan simetrik bir biçim içinde, ritmik olarak dinamik ve dikkatle oluşturulmuş olsa da film biçimsel olarak *Dr. Strangelove* ve *2001* kadar ilginç değildir. Filmin görüntüleri bütünleşmiş bir mizansen yaratmaya çalışmaktan çok sadece seyirlik olma yönünde ilerler ve bunlar kurgu modelinin yanısıra kolayca Susan Sontag'ın "kareografi durmaksızın hareket ile donmuş, statik,'eril' konum arasında gider gelir" tanımlamasına uyar. *A Clockwork Orange* Kubrick'in kolay tercihler yaparak kolaycılığa kaçtığı bir film olarak görünür. Ama bütün bu sorunlarına rağmen film zaman zaman öncellerinde önerilen modelleri izlemeye çalışır ve zaman zaman da filmin daha fazla şiddet arzulayan izleyiciye aldatıcı bir pezevenklik yaptığını öne süren eleştirmenlerin anlaşılabilir tepkilerini reddeder görünür.

Tasarım açısından *A Clockwork Orange, 2001*'in diyalektiğidir. *2001*'in net çizgilerinin ve anlaşılması güç ayrıntılarının yerini kargaşa ve sefillik alır. Yalnızca Bay Alexander'ın evi *2001*'in sterilliğini yansıtır: ama soğuk, temiz aletler ayrıntılı olarak görüldüğünde büyüleyiciyken yazarın evi yalnızca gösterişçi ve yavandır. Alex (Malcolm McDowell) ve arkadaşlarının kendinden geçtiği Korova Sütbarı renkleri ve mobilyalarıyla Hilton uzay istasyonuna benzerlik taşır, ama bu mekan erotik heykeller, duvarlarındaki tamamen Helvetica karşıtı yazılar ve Alex'in kullandığı çeşitli uyuşturucuların (moloko plus) reklamlarıyla başka özelliklere de sahiptir. *2001*'de dekorasyon işlevsel olarak asgari düzeydedir; yeryüzünde (*A Clockwork Orange*) ise dekorasyon erotik açık saçıklık ve ucuzluk işlevi üstlenir.[1] *Dr. Strangelove*'da bastırılan ve *2001*'de ortadan kaldırılan cinsellik *A Clockwork Orange*'ın dünyasında graffitilerde, resimlerde, heykellerde ve Alex ile arkadaşlarının vahşetinde ortaya çıkar. Cinsellik sanatta sıradan, insan davranışında ise şiddetin dışavurumu haline gelmiştir. Filmde yara-

1 Robert Hughes, "The Decor of Tomorrow's Hell," *Time* (27 Aralık 1971), s. 59 ile karşılaştırın.

tılan dünyayı biçimleyen kesinlikle sıradanlık ve vahşiliktir. Edilginlik ve insan ile toplumun bütünleşme eksikliği *Dr. Strangelove*'da küresel imha ve *2001*'de ise insan üstü güçlere kölelik önerisiyle sonuçlanır. Bu filmde ise akılsız bir vahşetle, bir bireyin diğerlerine ve her şeye karşı uyguladığı şiddet ile sonuçlanır. Hümanist geleneğin her bireyin hedefleri olarak ilan ettiği aşk, düzen ve nezaketi Kubrick fanteziler olarak görür. Nefret, yönlendirme ve acımasızlık bu fantezilerin diyalektiğidir ve akıl ile ruhun yaşamı libido ile kulübün canlılığının karikatürleştirilmiş hedefi haline gelir. Kedi Kadın (evi kedilerle doludur ve erotik sanat ürünleriyle dekore edilmiştir) Alex ile Ludwig van Beethoven'ın (müziği Alex'in grotesk ve şiddet dolu fantezilere sahip olmasına yol açar) bir büstünü kullanarak savaşır, bu arada Alex ona karşı beyaz, ereksiyon halindeki bir penis heykeliyle ile karşılık verir.

2001 maymunun havaya fırlattığı kemiğinden uzay gemisine geçiş yaptığında önemli bir şeyler açıkta kalır: şiddete, aslında kemiğin temsil ettiği şiddetten alınan hazza ne olmuştur? *2001* insanları alıp yerine mekanik vekillerini yerleştirdiğini ima eder. HAL temiz bir biçimde bir kişi hariç mürettebatın tümünü öldürür. *A Clockwork Orange* maymunun mirasına bakmak için geri döner. Dövme sahnelerinin kareografisi önceki filmdeki maymun sekanslarınınkine benzer. Alex ve arkadaşları bir serseriyi ve Billy Boy'un çetesini döverken, sopalarını tıpkı maymunun rakip kabilenin liderini öldürdüğü sıradaki gibi kullanırlar. Alex kendi çetesinin iki üyesini dövdüğünde, ağır çekimle verilen soytarılığı, maymunun kemiğiyle yaptığına benzer. İnsanın ilk hali insanın yaşlılığı haline gelmiştir. Maymunun öldürücü bir silahı keşfetmesiyle kehanet edilen şiddet, gerçekleştirilen ve ritüelleşen şiddet, artık sınanan ve anlaşılan değil ya kontrolsüzce ya da durumun kontrolü açısından kullanılan bir güç haline gelmiştir. Kubrick insan davranışının içsel bir bileşeni olarak gördüğü saldırganlığa başka bir seçenek sunmaz gibidir (Robert Ardrey'e ve onun insan saldırganlığı hakkındaki "bölgesel zorunluluk" düşüncelerine hayrandır); şiddet kontrollü ya da kontrolsüz bir biçimde kendini dışavurmalıdır. *2001*'de insanlar sorumluluklarını makinalara havale ederler ve makinalar saldırganlaşırlar. *A Clockwork Orange*'da sorumluluk havale edilmez ama israf edilir. Yaşam öylesine düşük bir düzeyde yaşanır ki başarılabilecek tek dışavurum imha etmektir (başka bir bağlamda da olsa *Full*

Metal Jacket'da yinelenen bir durumdur bu). İnsanlığın durumu umutsuzdur.

2001'in sonunda yaşlı insanlık bir güç tarafından gezinen bir cenin olarak, muhtemelen yeniden başlamaya hazır olmak için kozmosa geri fırlatılır. *A Clockwork Orange*'ın sonuna doğru Alex karısını yok ettiği için deliren düşmanı liberal yazar Bay Alexander tarafından intihara zorlanarak kendisini pencereden dışarı atar. Bay Alexander, Alex'e korkuyla tepki vermeye koşullandırdığı Beethoven'ın müziğiyle işkence yapar. Bowman gibi Alex de boş bir odaya kapatılır. *2001*'deki insanın sonuna işaret eden insan uygarlığının son nefesini verdiği sterilleştirilmiş rokoko ihtişamında bir oda değilse de burası benzer bir kapalı ve gözlenen tecrit mekanıdır: varoluşun başka bir biçimine geçiş yeri değildir. Alex ölmek için atladığında gerçekte yeniden doğar ama yalnızca eski şiddet dolu beni içindir bu.

A Clockwork Orange, tanımladığı şiddeti (tek canlı olarak bunu tanımladığı için) ayin haline getirmenin dışında elinden bir şey gelmediği görülen kederli bir bakıştır. Kubrick'in önceki filmlerinde tanımladığı duygu ve tepkinin ölümü, kendi karşıtı olarak canlanır. Yalnızca yaşam ölüme tepki verir; aşk vahşet için çekici hale gelir. Artık güçlü bir aşk yoktur. İnsan *Dr. Strangelove*'ın karakterleri karşısında üstünlük hissedebilir, çünkü onlar grotesk ve gülünçtürler, saplantıları ortadadır. *2001*'in karakterlerine de benzer bir tepki verilebilir, çünkü onlar dünyalarına duyarsızdırlar. Ama Alex takdire şayandır. İnsan ona yardım edemez ama dayanıklılığına ve sözel hünerine hayran olur ve Kubrick izleyicinin tepkisini buna uygun olarak yönlendirir. Anlatı Alex ile korku ve heyecanla izlenen canavarlıklarının ustaca kutlanmasından, yakalanışı ve çok kötü muamele görüp izleyicinin sempati duymaktan kendini alamadığı gözlem altına alınışına doğru gider. Onu zorla itaat ettiren Ludovico tedavisi öznel olarak sunulur (tam olması için, bakış açısı filmin başından sonuna kadar Alex'e aittir: O anlatır, olmadığı bir sahne yoktur ve bu nedenle izleyici onun bakış açısını ve tavırlarını paylaşır). Tedavinin başarısını gösteren sahne gösterisinde Alex'in rezil oluşu ve izleyicinin ona yönelik sempatisi bütünleşir. Rezil oluşunun ardından anlatı filmin ilk bölümünü neredeyse olay olay ama yalnızca olayların alay konusu olarak Alex ile birlikte tekrarlar (Alex'in dövdüğü serseri, Alex'i dövmek için geri döner; anne ve babası Alex'i kapı dışarı etmek için eve pansiyoner

alır; arkadaşları polis olur ve ona düşman kesilirler; ve kuşkusuz delirmiş olan Bay Alexander daha önce Alex'in onun karısını ölüme yollaması gibi, Alex'i ölüme yollamaya çalışır). Zaman içinde Alex kendi eski beni için yeniden doğar, tepki o kadar ondan yanadır ki Kubrick kendi yönlendirme gücüyle alay mı ediyor yoksa karakterinin takdire şayanlığını ve şanslı oluşunu kabul mu ediyor söylemek zordur.

Alex'in yaşam tarzı takdire şayan mıdır? Onun hayvanca saldırganlığı İçişleri Bakanı'nın ve devletin hilekarlığından daha mı hayranlık uyandırıcıdır? Ya da *Dr. Strangelove*'da olduğu gibi, bu tutum kınanmalı mıdır? Karakterlerin üçü arasında kurulan ilişki Kubrick'in konumu için bir ipucu verir. Bunların ikisi aynı adı paylaşırlar: Alex ve Alex'in karısına tecavüz ettiği yazar Frank Alexander. İçişleri Bakanı Fred ile birlikte onlar garip bir üçlü oluştururlar. Üçü sanki aynı kişiliğin parçasıdırlar - çılgın liberal, başta soğuk ve steril, daha sonra çok geveze Frank Alexander; şiddet yüklü çocuk, erkek katil, sopa, penis ve dili fevkalade kullanan ve heyecan verici kurban Alex DeLarge; ve başta Alex'i sokakları suçtan nasıl arındırdığını göstermek için kullanan, daha sonra da bundan politik avantaj sağladığında tekrar sokakları suça boğmak için Alex'i kullanan hilekar yasa-ve-düzen politikacısı Fred. (Romanında Anthony Burgess, Alex ile Alexander'ın ilişkisini netleştirir: "F. Alexander. Büyük Pislik, sanıyorum o bir diğer Alex'dir." Filmde Alex, Bay Alexander'ın kapısını çaldığında zil Alex'in çılgınca sevdiği Beethoven'ın 5. Senfoni'sinin açılışını çalar.)[1] William Blake üslubunda Kubrick insan davranışını bileşenlerine ayırır ve onları ayrı ayrı yapılar içine yerleştirir. Bu nedenle şaka, eğer bu bir şakaysa, bu üç toplumsal/duygusal/politik soyutlamayı birbirine karşı oynayan ayrı karakterlerin bedenine yerleştirmesinde yatar ve gerçekten de bütünleştirilmesi gereken insan kişiliğinin parçalarını temsil ettiklerinde izleyiciyi gerçek seçenekler sunduklarına ikna ederler. Eğer Alex diğerlerinden daha sempatikse bu, canlılığın, bu canlılık yanlış yola yönelmiş ve çarpıtılmış olsa bile, hilekarlık ve ikiyüzlülükten daha cazip olması nedeniyledir. Bu okumayı elde etmek ger-

1 Anthony Burgess, *A Clockwork Orange* (New York: Norton, 1963), s. 158. (*Otomatik Portakal*, 2. Baskı,çev. Aziz Üstel, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1982. Ç.N.) Adlarla ilişki kurmama yardımcı olduğu için Richard Simmons'a teşekkürler.

çekten zordur ve Kubrick'in yaptığı şakayı görmeyi reddettikleri için hem karakterlerine hem de izleyicisine (her ne kadar izleyicisine tepeden bakmaya yönelik bu yetenek *The Shining*'de de açıksa da) güldüğüne inanmamıza biraz daha ikna ediyor. Film izleyicinin Alex'i takdir etmesi ve biraz şüpheyle de olsa hayran olması gerektiğine dair her belirtiyi sunar. Eğer böyleyse, film en kötü tarzda izleyicisini sömüren durumuna gelir. Eğer Kubrick insan kişiliğinin bileşenlerini suni olarak farklı tipler arasında paylaştırmasında ve daha sonra da bunları bu tiplerden birinde - Alex - (burada anlatı Alex'i öylesine çekici ve sempatik hale getirir ki insan şematik modele dair bakış açısını yitirir) birleştirmesinde satirik bir niyete sahipse o zaman metin başka bir anlama gelir ve izleyici kullanılır. İzleyiciye hırçın bir karaktere sempati duymaktan başka bir seçenek sunulmaz..

Özgürlüğün gerekliliği üzerine konuşması bir tez olarak görünecek olan filmdeki vaiz karakteri ile her şey daha da karmaşıklaşır. *Dr. Strangelove*'ın biçimsel satirik yapısında bile Kubrick konumu doğrudan ifade etmemiş, izleyiciye konumun ahlaki ve akılcı bakış açısını üstlenme olanağı sağlamıştır. Ama karşı konulmaz bir konu hakkında ciddi ve hisleriyle konuşan bir dinsel karakter yaratırken anlatı ile izleyici bağlantısı, zavallı Alex'e sempati yönünde daha da değişir.* Alex'in en büyük rezil oluş anında ortaya çıkan ve dikkati filmin ana temasına odaklayan bu konuşma, vaizin sözlerini onaylamaktan başka seçenek sunmaz. Kubrick'in tüm filmleri bir noktaya kadar iradenin başarısızlığıyla, olaylara etkin katılımdan vazgeçmeyle ve bu olayların kontrolü ele geçirmesine izin vermekle ilgilidir. *A Clockwork Orange* bir bireyin iradesinin başkalarınca (bu filmde sözkonusu olan insan üstü güçler değil, devlettir) doğrudan yönlendirilmesi tehdidini göstererek bunun ötesine geçer. Ama nesnel olarak bakılırsa, Alex'in yönlendirilmeye gereksinim duyan bir iradesi vardır. O bir katildir, eylemlerinin mantığı yoktur ama içinde yaşadığı toplumun genel çürümüşlüğü sözkonusudur. Sonunda eski bir sorunla yüzleşiriz. Seçenekler sunulmaz. Eğer içinde edilginleştirilmiş, yarı-erotik sefiller haline getirilmiş insanların yaşadığı bir toplum varsa, eğer devlet yal-

* *Paths of Glory*'de rahip etkisiz ve ikiyüzlü olarak tanımlanır. Karakterinin tatsızlığı, 1950'lerde acımasız, yoz New York polisi rollerine eşlik eden, özellikle çirkin Emile Meyer tarafından canlandırılmasıyla vurgulanır. *Barry Lyndon*'da Murray Melvin'in oynadığı Reverend Runt karakteri ciddiye alınmayacak ukala bir karakterdir.

nızca yarı bilinçli iradelerini yönlendirmek için varsa, o zaman biraz canlı - bu canlılık ölüme yönelik olsa bile - ve inisiyatif sahibi herkesin kesinlikle değeri bilinmelidir. Filmin döngüsel yapısı karakterleri düşürdüğü kadar izleyicisini de pekala tuzağa düşürebilir.

Nihayet *A Clockwork Orange* karmaşık bir yapıttır. Film, bir provokasyon eylemi olarak, bir izleyicinin nasıl kolayca teslim alınacağını ve şiddet eylemlerine istenir tarzda tepki verdirileceğini gösteren bir film olarak, büyük önem taşır. Ludovico tedavisi sırasında şiddet görünütülerini izlemesi için koltuğa bağlandığında, "Ne garip" der Alex, duygularından bahsederken, "gerçek dünyanın renkleri beyazperdede daha da gerçek görünüyor." Kubrick bu ifadenin sonuçlarının onaylanmasını ister gibidir. "Uygarlığın" vahşeti üzerine bütün söyleyebileceği budur ve aynı zamanda "gerçek" dünyada görülen herhangi bir şeyden çok daha güçlü bir biçimde "gerçek" olan bu vahşilik sunumlarını herkesin kabul etmeye istekli olduğunu ve hatta bundan haz aldığını göstermek ister gibidir. Bu nedenle ortaya bir paradoks çıkar ki bunu daha önce Peckinpah'ın *The Wild Bunch*'ını tartışırken belirtmiştim. Filmin tematik karmaşası, izleyicinin Alex'in kahramanlıklarından aldığı kinetik haz ile, bu kahramanlıkları ölümden çok yaşamın sunumları olarak gösteren karakter oluşumu ve anlatı tarzının zorladığı haz ile aşılır. Yargıya varma zorlaştırılır ve nihayet film, izleyicinin sinik (alaycı) bir güdümlenmesi olarak görülebilir. Kubrick'in izleyicisine en kötü içgüdüleri içine yuvarlamasına izin vermeye çoktan hazır olduğunu ya da sadece sorunu yeterince anlamadığını ya da dikkat etmediğini gösteren bir sinizmdir bu.[1]

Beni başladığım noktaya getiren, Kubrick'in izleyicinin arzularının zeki hesaplayıcısı olması ve bu arzuları hoş ve cilalı imgelerle tatmin edebilmesidir. *A Clockwork Orange* bu imgeleri haklılaştırma ve bir anlatı bağlamıyla bunları destekleme mücadelesi verdiği halde, izleyicinin bunların baştaki gücü ve cazibesinden, aslında hilekarlığından kaçmasına izin vermez. Sanki bu soruna ve karmaşaya tepkiymiş gibi Kubrick izleyicisinin uzak, düşünen ve kolayca filme kapılmadan kalmasında ısrar eden bir film olan *Barry Lyndon*'ı yaptı. *Barry Lyndon, 2001*'den daha da açık yapılı bir filmdir. Yavaş, neredeyse hareketsiz

1 Filmin diğer, oldukça yerinde bir okuması için bak. Hans Feldmann, "Kubrick and His Discontents," *Film Quarterly* 30 (Sonbahar 1976), s. 12-19. Aynı zamanda bak. Nelson, *Kubrick*, s. 133-64.

görüntüleri öylesine resimsel bir güzelliğe sahiptir ki, bunlar düzenlenmiş nesneler olarak, anlatıdaki işlevlerinden ayrı olarak beğenilmeyi ister gibidirler. Bu imgeler, eylemleri ve saikleri çağdaş kaygılardan uzak görünen karakterlerle doludur. *A Clockwork Orange*'ın modernitesi ve kinetik çılgınlığı, spesifik eylemlere onay ya da bireylere hayranlık talebi bu filmde sözkonusu değildir. Film, Kubrick'in önceki filmlerinden çok daha fazla olarak izleyiciden yalnızca dikkat ve işbirliği ister. Aslında bunu insanın aklına gelebilen bir Amerikalı yönetmenin herhangi bir filminden çok daha fazla ister.

Popüler film eleştirmenleri filmi eleştirme kapasitesine sahip değildir, çünkü film onların emin bir biçimde benimsediği sinemasal geleneklerin çoğunu reddeder. "Öykü" ya da "olay örgüsü" asgari düzeydedir; oluşturduğu duygusal tepkiler önemsiz ve belirsizdir; karakterler psikolojik varlıklar olarak varolmazlar. Ama bu hoştur; bir eleştirmenin filmin görüntülerinin müzeye ait olduğuna dair (filmin ölü olduğunu söylemektir bu) yorumundan daha fazlasıdır. Bu eleştiriler nedeniyle filmin dağıtımı darbe yedi ve filmi izleyenlerin çoğu şüphesiz sıkıldı ya da şaşırdı.

Bir filme popüler eleştirinin tepkisi açısından açıklama getirildiğinde çoğunlukla filmin kendisinden çok izleyicinin beklentileri hakkında bilgi sahibi oluruz. *Barry Lyndon*'a yönelik tepki, filmin ne olduğundan çok ne olmadığına dairdir. Film basit, dramatik terimlerle ve işlevsel, gösterişçi olmayan bir stiliyle öykünün açık gelişimi, karakterlerin açık ve net motivasyonu ve aksiyon gibi talepleri karşılamadığından, kendisini Amerikan ticari film yapımının geleneklerine aykırı olarak kurar. *2001* de kesinlikle aynı hatalardan (!) muzdariptir - gerçekten de film *Barry Lyndon*'dan daha da az bir dramatik yapıya sahiptir - yine de dikkate değer bir popüler başarı elde etmiştir. Farklılık kuşkusuz, görüntülerin doğrudanlığı, teknik büyüsü ve nihayet çekici, mistik yananlamlarıyla yaratılan korkuda yatar. *2001* bir teknoloji kutsaması, insanın sonuna bir ağıt ama filmi kapatan yeniden doğum önerisiyle yumuşatılan bir ağıttır. *Barry Lyndon* ise yumuşatılmamış bir ağıttır ve bir gelecek fantazyasından çok yalnızca bir geçmişi akla getirir. Kutsadığı tek teknoloji kendi sinemasal yapısını mümkün kılan teknolojidir: Zoom objektiflerin mükemmel kullanımı, yalnızca mum ışığıyla çekilen görüntülerin yer aldığı sinematografisi. Ama filmin yapısının hazzı ve ustalığı, filmin ifade etmek istediği hüzün ve kay-

bedişe karşı işlemesidir. Kubrick diğer herhangi bir filminde görülenden çok daha şiddetli bir biçimde bireyin gücünün tükenişini ve canlılığın (vitality) kayboluşunu oluşturur. *Barry Lyndon*'ın sonunda bir fişin üzerinde bir tarih belirir: 1789, Fransız İhtilali'nin olduğu yıl. Ama toplumda bir değişimin, toplumsal davranış ritüellerinde bir değişimin mümkün olduğuna dair bir öneri yoktur. Kubrick izleyiciyi sürekli edilginlik ve tuzak izlenimiyle başbaşa bırakır. Özel bir yönden *Barry Lyndon,* onun diğer bütün filmlerini biçimlendiren tutku ve iktidarsızlık, ritüel ve inzivanın tarihsel modellerini oluşturan ilk filmi olarak görülebilir. Bu bir yanlışlık seremonisidir ve akla getirdiği hüznün, filmin geleneksel olmayan biçimi kadar popüler olmayışından da sorumlu olup olmadığını merak ediyorum.[1]

Bu biçimin resimsel görünümü sürekli olarak hayran olunmayı ister. Ama hayranlık, imgelerinin soğuk oluşu ve imgelerin içinde yaşayan karakterlerin hem bu soğukluğun hem de böylesine güzel olan biçim ve biçimciliğin mükemmel oluşunun ızdırabını çektiğini hatırlatılarak dengelenir. Biçimsel güzellik haz vermelidir; Kubrick bunun hüzünle iletişimini kurar. Filmin imgeleri, müziğinin büyük bölümünün ağıt benzeri oluşuyla güçlendirilen kaybediş duygularıyla doldurulur. İzleyici izlediği ve hissettiğiyle daha fazla uzlaşmaya çalışır ve daha fazla tecrite ve uzaklaşmaya zorlanır.

Bu çekme ve itme diyalektiği imgelerin düzenlenme (composition) ve anlatının geliştirilme tarzı tarafından dikkatle inşa edilir. İzleyiciyi önce baştan çıkaran sonra da uzaklaştıran düzenlemeler yaratarak Kubrick egemen sınıfın dünyasına dahil olmak isteyen ve bu dünyanın biçimsel ritüelleri -Lyndon'ın canlılığını sağlamaya yetmeyen ritüeller- tarafından iktidarsızlaştırılan Barry Lyndon (Ryan O'Neal) karakterinin deneyimine paralellik gösteren bir özlem ve hayal kırıklığı yaratır. Filmin ilk bölümündeki başlıca düzenleme stratejisi bu süreci gösterir. Kubrick birkaç kişinin oldukça yakın çekimiyle başlar, sonra da onlar çok daha büyük bir düzenlemenin parçası olup kendilerini kuşatan doğal dünyanın içinde kaybolana dek çok yavaşça geriye zoom yapar. Bu birden fazla sonuca yol açar. Yavaşça geriye zoom hareketinin tekrarı ciddi, kasvetli bir ritm yaratır. Görsel olarak bu plan bireylerin, onları daha büyük bir doğal tasarım içine yerleştirerek,

1 Mark Crispin Miller, *"Barry Lyndon Reconsidered," Georgia Review* 30 (Kış 1976), s. 843.

önemlerini azaltma eğilimi taşır.[1] Kesme yerine tek bir çekimin sınırları içinde bunu yaparak Kubrick perspektifin, bakış açısının ve öznelliğin sürekli değişimi etkisini elde eder. Bütün sinemasal ve kültürel geleneklerle birlikte, gözlenmesi ve yönelinmesi ve sonra da uzaklaşılması gereken insan figürlerine yaklaşmaya başlayan ve izleyen özne (izleyici) ile izlenen konuyu yeniden düzenlemeye zorlayan bir çekim, denge ve ilişkiyi altüst eder. Alan Spiegel şöyle yazıyor:

> ...dram ile başlayıp çok güzel bir görüntü ile biten, aksiyon ile başlayıp bir tasarım ile sona eren kamera hareketi insanın önemini estetik öneme ve faydacıl bir görüntüyü kendini yansıtan bir görüntüye dönüştürür... Karakterler ve durumlar, onların oluşlarının ortasında bile bizden uzaklaştırılır; kamera biz yakınlaştığımız ölçüde olaydan uzaklaşır ve bu açıdan hüznümüz Barry'ninkini tamamlar; istediğimize asla sahip olamayız ya da elimizde olanı tutamayız ve kamera hareketi mahrumiyetimizin bir ölçüsüdür.[2]

Bu okuma biraz fazla edebi olabilir. Bir izleyici kamera hareketiyle, Barry'yle özdeşleştiğinden daha fazla özdeşleşemez. Bununla birlikte insan belki de bu karşılıklılığı, yani film kendinden bekleneni vermeyi reddettiğinde izleyicinin yaşadığı hayal kırıklığını ve arzularını onaylamayı reddeden bir dünyada Barry'nin yaşadığı hayal kırıklığını (ve yok oluşunu) izlemeye ve belki de bu duruma tepki vermeye teşvik edilebilir. Filmin sürekli öznellik ve izleyicinin konumlanışıyla oynaması rahatsızlığı kışkırtır. İzleyici karaktere yakın olmaktan alıkonur. Karakter tatmin olmaktan mahrum edilir. Bütün düzeylerde arzu bastırılır.

Filmdeki başka bir dizi çekim önceki geriye zoom'un işlevini bu kez farklı bir tarzda gerçekleştirir. Çekimler statiktir ve iç mekanlarda geçer. Yalnızca mum ışığıyla aydınlatılmış, son derece sıcak ve içten olan bu sekanslara göndermede bulunuyorum. Barry ve sahip olacağı tek arkadaşı Yüzbaşı Grogan yalnızca mum ışığıyla aydınlatılmış karanlık bir çadırda Barry'nin annesinden ve Yüzbaşı Quinn ile yapa-

1 Michael Dempsey, *"Barry Lyndon," Film Quarterly* 30 (Sonbahar 1976), s. 50.

2 Alan Spiegel, "Kubrick's *Barry Lyndon," Salmagundi* (Yaz-Sonbahar 1977), s. 204.



Ölü gibi bakan insan figürü: *Barry Lyndon*'daki bir mum sahnesi. Saygıdeğer Runt (Murray Melvin), Bayan Lyndon (Marisa Berenson).

cağı düellodan konuşurlar; Barry ile, firar ettikten sonra karşılaştığı Alman kız altın sarısı mum ışığı ile içtenleştirilmiş karanlık bir çiftlik evinde aşklarından ve düzenlemede öne çıkan ve Barry'nin kendi çocuğunu ima eden kızın bebeğinden konuşurlar. Ama mum ışığı sahneleri kısa bir süre sonra sarı ışık ve korkunç makyajın canlanan ölümün görünüşünü yarattığı kumar salonları ve ziyafet sofralarındaki çok sayıdaki insanı göstermeye başlar. Barry, annesi ve oğlu Byran'ın içtenlik ve sıcaklığı paylaştığı son bir sekans hariç mum ışığı çekimleri, çekimler sürdükçe insan figürlerini küçültür. Bu çekimler sıcaklığın yerine uzaklığı, insani olanın yerine insani olmayanı ya da bu çekimlerde en rahatsız edici olanı yani ölü gibi görünen insanı geçirir.

Mum ışığı ve geriye zoom çekimleri, izleyiş ve anlatıdaki konuların geleneksel yakınlığına dikkat çeken ve bunları yeniden düşünmeye zorlayan filmin başından sonuna kullanılan, düzenlemeye ait (compositional) ve yapısal aygıtlardan yalnızca ikisidir. Önceki filmlerinden çok daha büyük ölçüde Kubrick hem imgeleri hem de anlatıyı daha ayrıntılı düşünerek ve kesin hale sokarak oluşturur, izleyiciye gözlemesi ve düşünmesi için daha fazla alan bırakır ama aynı zamanda bu

gözleme edimine yol gösterir, görülen üzerine yorum yapar ve şeylerin nasıl böyle göründüklerine dikkat çeker. Örneğin kesme aracılığıyla ve kurgu sayesinde yakınlık ve uzaklık üzerinde oynayarak Kubrick, Barry'nin belirli bir andaki sosyal ve duygusal durumunu gösterir. Seçkinler topluluğundan tamamen sürüldüğünde Barry, kitap okumakta olan Bryan ile bir yakın plan içinde gösterilir - sakin, evcimen ve durgun bir çekimdir bu. Kubrick hemen aynı sahnenin bu kez genel çekimine kesme yapar. Bu çekimde baba ve oğul tecrit edilmiş, boş ve büyük bir odada, bir tablonun altında küçücük görünürler. Karakterlerin büyük bir mekanda tecrit olmuşluklarını göstermek için geriye zoom (zoom back) yapmaktan çok daha etkili bir sonuç elde edilir. Sahnenin hızla değişmesi figürleri, figürlerden de izleyiciyi tecrit eder, filmin başından sonuna tecritin üstesinden gelinebileceğine dair bir umut vermeyi, karakterlerle sıcak ilişki kurmaya izin vermeyi reddettiğini yeniden teyit eder.

Barry'nin karısıyla barışmaya çalıştığı potansiyel olarak dokunaklı sekansda Kubrick duygusal içeriği azaltmaya dikkat eder. Bayan Lyndon (Marisa Berenson), David'in tablosunda Marat'ın oturmasına benzer biçimde çıplak olarak bir küvetin içinde oturur. Bu sahne alışılmamış ve hoş sahnelerden biridir. Barry onu dikkatle izlerken, aralarında ve arkalarında, bir adamın bir kadının önünde diz çöküşünü gösteren bir tablo görülür. Sekans sürerken Barry karısından düşüncesizlikleri nedeniyle özür diler ve tıpkı tablodaki adam gibi diz çökme pozisyonu alır. Bunun hemen ardından içinde yaşadıkları şatonun uzun çekiminin takip ettiği iki yakın çekim öpüşme izler (bu çekimin çeşitlemeleri filmin ilerdeki bölümlerinde sık sık karşımıza çıkar, noktalama olarak işler, karakter ve onun algılamasının olanak sağladığı devamlılığın kırılmasını güçlendirir). Sekansdaki her şey - küvette çıplak olarak bulunan Bayan Lyndon'ın garip görünümü, karakterlerin hareketlerinin resimlerdekine benzemesi, şatonun çekiminde kucaklaşma/öpüşmeye kesme yakınlaşmayı engeller ama karakterlerin yaşamlarının değişmezliğinin farkında olmayı ve buna dikkat etmeyi sağlar.

Tablolar Kubrick'in bu yapıyı yaratmasının başlıca aracıdır. Bunlar filmin başından sonuna görünürler ve film bir bütün olarak tablomsu düzenlemelerden oluşur. Bu olgu, Kubrick'in başlıca filmlerinin başından sonuna varolan neredeyse tutkulu bir ilgiyi zirveye çıkartır.

17. yüzyıl sonu ile 18. yüzyıl başı tabloları *Paths of Glory*'deki şatoyu donatır. Humbert Humbert *Lolita*'da bir 18. yüzyıl tablosundakine benzer biçimde Quilty'yi vurur. *A Clockwork Orange*'da bir rokoko peyjaz iki çete üyesinin kapıştığı terkedilmiş bir gazinonun içinde asılıdır ve bir goblen filmde sonradan Alex'e işkence ettikleri sırada Bay Alexander ve arkadaşlarının tepesinde asılı durur. Her bir örnekte kamera tabloya odaklanır ve sonra da ilki bir şiddet ikincisi sadistik olan eylemi bulmaya yönelir (ilk örnekte tablo bir şiddet eyleminin hemen ardından görünür). *2001*'deki Jupiter odası *Paths of Glory*'dekine benzer biçimde sanat ürünleriyle dekore edilmiştir ve gerçekte dekorasyon bir floresan ışığıdır, *Paths of Glory*'deki şatonun bir antiseptik parodisidir. Her ikisinin alışılmamış bir kombinasyonu, *Barry Lyndon*'daki Barry'nin Balibari Şövalyesi'ni (Patrick Magee) keşfettiği devasa odada ortaya çıkar. Tıpkı *2001*'de Bowman'ın gözlemlenişi gibi, Şövalye devasa bir rokoko odasında masada yemek yerken arkadan görülür. Karşı açıdan çekimi onun grotesk tarzda makyaj yapılmış yüzünü gösterir.[1]

Bütün örneklerde Kubrick tabloları ironik bir art arda getirmeler için kullanır. 17. yüzyıl sonu ve 18. yüzyıl başı Fransız sanatının yumuşaklığı ve inceliği, *Paths of Glory*'de işi bitmiş adalet ve askeri düzenin acımasız kodlarına tam karşıtlık içinde bir kibar davranış kodunu cisimleştirir. *A Clockwork Orange*'daki kır resmi, çete üyelerinin kavga ettikleri yıkıntı binanın tam karşıtıdır. *2001*'de Bowman'ın gençliğinden yaşlılığına gittiği akvaryumlu zarif 17. yüzyıl tarzı oda, bir astronotun tekdüze akıl durumundan çıkarılabilecek 'uygarlık' görüntülerinin bir parodisidir. Düzen ve nezaket düşü, vahşilik, güdümleme ve ölümün gerçekliği: bu karşıtlıklar *Barry Lyndon*'da Kubrick'in başına iş açar, çünkü tabloların içine girmeye çalışır ve bunlara yalnızca ironik görsel kontrpuanlar olarak yaklaşmaktan çok, diğer ritüelleri, bir uygarlığın dinamiklerini (bunların tuval üzerindeki görünümleri, filme alındıklarında başka katı ve acımasız görünümleri ortaya çıkarır) keşfetmek için düzen ve kibarlığa dair bu ritüel göstergelere nüfuz etmeye çalışır.

Kubrick bazı filmlerin açılış sekanslarında jeneriğin altındaki bir taslağın ya da resmin gerçek sahneye dönüşmesi gibi canlanan resimler

1 Miller, "*Barry Lyndon* Reconsidered," s. 834-35 ile karşılaştırın. Feldmann "Kubrick and His Discontents," s. 14'te *2001*'deki yemek yeme ritüelini tartışır.

yapmaz. O karakterlerini bir tasarımın içine yerleştirmenin, geçmişin biçimlerini ve formalitelerini ritüeller olarak yeniden yaratmanın ve izleyiciyi imgelerin içsel ve dışsal katılığından sürekli haberdar kılmanın ressamca estetiğini kullanır. Her imge diye yazar Alan Spiegel "kendi içeriğini bir biçimsel hayranlık nesnesine dönüştürerek içeriğe doğrudan ulaşılmasını önler; yani biçimcilik daha fazla yakınlığa karşı hem görsel ayartma hem de kanıt olarak imgeyi sigortalar."[1] Bu saptamayı önemli bir yönde düzeltiyorum: imgeler içeriği biçime çevirmez - biçim her zaman içerikten önce gelir. Buna karşılık *Barry Lyndon*'daki imgeler, ışık ve rengin bu biçimleri, insan figürleri, doğal kırlar ve mimari çevre bir içeriğe teslim olmaya direnir. Bunlar anlatıda herhangi bir beklenen olaydan çok kendilerini öne çıkarırlar. Kubrick canlanan resimler yapmaz; izleyicinin sinemadan algısal beklentilerine karşı resimden algısal beklentilerini harekete geçirir. İnsan statik bir tasarım görmek için resime bakar. Oysa sinemaya hareket, dram ve anlatıyı izlemeye hazırlanarak gelir. *Barry Lyndon* sürekli olarak katı düzenlemeyi öne çıkararak dramı ve anlatıyı reddetme ve hareket ve anlatıyla da katı düzenlemeyi reddetme tehdidinde bulunur. Bütün örneklerde beklentiler boşa çıkarılır. 18. yüzyıl resminin gelenekleri tersine çevrilir; düzen ve nezaketin yerine çirkinlik ve vahşilik geçirilir. Çağdaş Amerikan sinemasının gelenekleri tersine çevrilir; aksiyon ve zekice bir öykünün yerine, anlatılan herhangi bir öyküden çok daha fazla dikkat gerektiren statik, resme ait görüntüler geçirilir. Bir kez daha izleyicinin estetik olarak tatmin olmasına ya da duygusal arzusunu gidermesine izin verilmez. Ve Kubrick bu yetmezmiş gibi karakterlere ve dünyalarına kolayca ulaşmaya engel olan başka bir öğeyi, sözlerine güvenilemeyen bir anlatıcıyı devreye sokar.

Dış-ses anlatım her zaman için Kubrick'in gözdesi olmuştur. *The Killing*'in somut tahta parçalarından oluşan puzzle'ı, bir anlatıcı tarafından biraraya getirilir. Humbert Humbert *Lolita*'yı anlatır ve *Paths of Glory*'de tarihsel dekoru bir anlatıcı verir. *Dr. Strangelove*'da bir dış-ses bize kıyamet günü mekanizmasını anlatır ve SAC sistemini açıklar. *2001* anlatıcının yerine her bölümün başlangıcındaki ara başlıkları geçirir (tıpkı dakikalarca günleri ve zamanları veren başlıkların anlatı içinde herhangi bir yararlı anlama göndermede bulunmayı engelleyip bir parodi haline geldiği *The Shining*'deki gibi). *A Clockwork Orange*'da

1 Spiegel, "Kubrick's *Barry Lyndon*," s. 199.

Alex'in sesi görüleni ve ne hissettiğini yansıtır. *Full Metal Jacket*'da Joker arasıra olaylar ve kendi tepkileri üzerine yorum yapar. Birçok örnekte dış-ses bir rahatlık aracı, dikkati mizansenden olay örgüsüne yöneltmede yararlı, söylemde nötral bir noktadır. Dış-ses *Dr. Strangelove*'da sahte bir ciddi ton yaratır ve *Full Metal Jacket*'da zaman zaman duygusal olan ama yalnızca *A Clockwork Orange*'daki sözde sıkı söylemin ayrılmaz bir parçası olan, söylemi biçimlendirmeye yardım eden ve izleyicinin sesin ait olduğu ana karakterin yanında yer almasını sağlayan bu sesdir. Sözel canlılığı, anlatıcının serüvenlerindeki lezzeti, kendine acıması ve nihai zaferiyle Alex'in sesi hem izleyicinin sempatisini kazanır hem de aynı zamanda korkmasına neden olur. *Barry Lyndon*'daki anlatıcı dostça, biraz uzak, her zaman sakin ve çeşitli yararlar sağlayan tamamen anonim bir sesdir (kuşkusuz Michael Hayden'ın sesi İngiliz sinemasına aşina herkesin hemen tanıyabileceği bir ses ise de). Ne olmuş olduğunu ve ne olacağını tartışan ses aynı zamanda ne olduğunu ve karakterlerin neler hissettiğini anlatır ve çoğunlukla anlatıcı bahsetmediği için henüz bilinmeyen, henüz görülmemiş şeylerden bahseder. Kısacası *Barry Lyndon*'ın anlatıcısı çoğunlukla görüleni inkar etse ya da görülenle karşıtlık oluşturan çok daha fazlasını anlatsa da sık sık perdede izlenen anlatıya paralellik gösteren başka bir söylemin parçası, başka bir öykünün anlatıcısıdır.

Bazen özellikle de savaş sahnelerinde anlatıcı görsel ve dramatik olmayan bir ahlaki ve politik bakış açısı sağlar. Hüzünlü bir biçimde anlatıcı sadece sinik olabilir. "Bu kapışmayı tarih kitapları kaydetmese de" der anlatıcı, sabit Fransız hatlarına İngilizlerin saçma ve intihar kabilinden yürüyüşünden sözederken,"saldırıya katılanlar için anılmaya değerdi." Gerçekten de savaşta arkadaşı Yüzbaşı Grogan'ı kaybeden Barry için bu kapışma anılmaya değerdir. Birliklerin yanan bir binanın yanından geçişini izlerken ve bir keçiyi taşıyan Barry yakın çekimde yürürken sahnenin o anda akla getirdiklerinden çok öteye sıçrayan anlatıcı "Centilmenler Şövalyelik Çağı'ndan sözederler ama yönettikleri köylüleri, yasak bölgelerde avlananları ve yankesicileri hatırlarlar. Büyük krallarınız ve savaşçılarınız dünyadaki kanlı işlerini bu zavallı enstrümanlara yaptırmışlardır." Her ne kadar anlatıcı Barry'nin kaderinde büyük olayların yazılı olduğu konusunda bize teminat verse de, onun içinde bulunduğu kötü koşullardan bahsettiği sırada süt kovası taşıyan Barry'nin görüntüsüne kesme ile geçilir. Krallar

ve savaşçılar üzerine söylevinden hemen önce anlatıcı bir ateşin yanında duran Barry üzerine, ordudan kaçma arzusu hakkında yorum yapar. Bu kısa görüntüler ve dış-ses yorumlar dizisi üç farklı anlatı yöneliminin ortaya çıkmasını sağlar: bunlardan biri görüntüler, diğer ikisi anlatı üzerinedir. Perdede ateşin yanında düşünceli bir halde duran Barry'nin görüntüleri vardır, dış-sesde onun düşüncelerine -kaçma isteği- dair bir şeyler sunulur. Daha sonra görüntüler bir askerin rezil, cansıkıcı yaşamını yaşayan Barry'yi gösterir. Bu noktada anlatıcı savaşın anlamı ve politikası üzerine spekülasyon yapmaya başlar ve orada ne olup bittiğinden çok *Paths of Glory*'dekine neredeyse çok uygun bir yorum yapar (açık bir biçimde Barry, anlatıcının savaşta çarpışanlar dediği bir köylü, yasak bölgede bir avlanan ya da bir yankesici, yani "zavallı enstrümanlar"dan biri değildir). Görüntünün içeriği, savaşın insanlık dışılığına dair yaşadığı kederi üzerinden atan anlatıcının Barry'nin özel durumunu yorumlaması ve bu durumun tesadüflere bağlı olarak değişeceğine bizi ikna etmesine dek aynı kalır. Bir sonraki sekansda Barry nehirde yıkanan iki eşcinselden (bir miktar sinemadaki eşcinsel stereotiplerden olmalarına rağmen bu iki karakter filmdeki diğer ikinci dereceden karakterlerden farklı olarak birbirlerine daha fazla bağlılık gösterirler) birinin üniformasını çalar ve anlatıcının vaat ettiği daha iyi şeylerden hala uzaktadır. Barry'nin bir asker olarak yaşamı ve bundan duyduğu mutsuzluk, anlatıcının savaş felsefesi, anlatıcının Barry'nin başka şeyler yönünde ilerleyeceğine dair vaadi - bu öğelerin hiçbiri zıtlık göstermez. Bu noktada onlar izleyiciye filmin içinde izlediği ve duyduğundan daha fazla enformasyon sağlar. Bunların büyük bölümü anlatının nereye gittiği konusunda o anda oluşan belirsizlikleri ortadan kaldırır. Barry ordudan kaçacak (gerçekte bu geçici olsa da) ve yaşamını yoluna sokacaktır (ama yine yalnızca geçici olarak).

Anlatıcı görsel anlatıya karşıtlık oluşturan materyal sunabilir. Barry'nin Alman köylü kızına olan aşkını, zarif ve alaycı bir dille kızın hala bir fahişe olduğunu açıklayarak baltalar. Prusya ordusunun korkunç bir biçimde çocukları zorla askere aldığından ve Büyük Frederick'in "kendi göz kamaştırıcı alaylarını barut yerine yiyecekle desteklemek" için insan kaçırmaya nasıl tenezzül ettiğinden bahseder. Ve anlatıcı keder verici sadizmden, askerler arasında süren bozulma ve cinayetlerden sözederken Barry yalnızca bir askeri eldivenli elinden

tutmuş götürürken görülür - yeterince tatsız ama asla sözcüklerin görsel karşılığı değildir bu. Barry Prusyalı askerlerle yürürken anlatıcı der ki: "Böylece Barry yolların ve bölüklerin en kötüsüne düştü ve kısa bir süre içinde her türden kötü muamele konusunda ustalaştı." İzleyen sahnelerde Barry savaşa katılır ve (ilk olarak karşısında tanıdığı ve daha sonra koruması olduğu) General Potzdorf 'un hayatını kurtarır. Kısa eldiven sahnesi hariç Barry'nin uygun bir asker olduğunu gösteren görsel bir kanıt yoktur. Belki de bir yazarın belirttiği gibi, Kubrick *A Clockwork Orange*'daki şiddetin eleştirilmesine o kadar duyarlıydı ki anlatıcının sözcüklerini destekleyecek sekanslar yapmadı. Belki de böylesi sahneler filmin tasarımına aykırı olurdu. Filmde gösterilen şiddet - boks maçı, savaşlar, çeşitli düellolar - resmi ve mesafelidir.[1] Büyük bir şiddet patlaması olan Barry'nin Bullington'a saldırısı ve onunla düelloda bir an Barry'nin şiddetin nesnesi olması etkili ve ürkütücüdür, çünkü bunlar duygusal ve fiziksel acıyı ifade edişlerinde ve doğrudanlıklarında alışmamış özelliğe sahiptir.

Dış-ses ile sunulan anlatı ile görüntülerde yeralan anlatı arasındaki uzaklık özel olarak zoom çekimlerle verilen perspektiflerdeki değişimler kadar belirlenmiştir. İzleyici bir ikili bakışa zorlanır: anlatıcının hakkında konuştuğu zavallı Barry ile ana anlatıda görülen keder verici bir yetersizlik duygusu yaşayan Barry. Sonuçta bu film biraz *Citizen Kane*'i anımsatır. Welles'in filminde biraz dostça, biraz aksi bir bireyin farklı perspektifleri, farklı bakış açıları izleyicinin, tutkularını uygun bir dille ifade edemeyen, yalnız oluşunun gerginliğiyle yaşayan güçlü bir insanı algılayışıyla zıtlık gösterir. *Kane* izleyiciyi, bakış açıları anlatıyı oluşturmak için birbirine bağlanan beş ayrı kişilikle karşı karşıya getirir. *Barry Lyndon*'da ise sadece filmin yapısı tarafından parçalanan, farklı olarak yeniden yönlendirilen izleyicinin algısı vardır. Anlatıcının oluşturduğu karşıtlıklar ve görüntülerin tasarımı ve düzenlemenin oluşturduğu duygusal bağlanıma (özdeşleşmeye) çıkarılan engeller garip bir biçimde dikkati filmden uzaklaştırarak algılamalar ve tutumların kendileriyle karşı karşıya gelmeye zorlar. Kubrick izleyiciden vahşi bir katille özdeşleşmesinin istendiği *A Clockwork Orange*'da oynadığı oyunları oynamaz. Eğer Barry yalnız ve sefil bir durumdaysa, insanın buna söyleyebileceği tek bir sözcük vardır: görsel bir kanıt sunulmaz. Gerçekten Barry'nin ızdıraplarından

1 Feldmann, "Kubrick and His Discontents," s. 17.

birini onaylayacak hiçbir kanıt sunulmaz. Bir dönem karısıyla mutsuzdur; deniz kıyısında ata binerlerken karısı ondan sigara içmemesini ister. Barry ise onun yüzüne dumanı üfleyerek yanıt verir. Anlatıcı, Bayan Lyndon'ın, "Barry'nin varoluşunun arka planını (background) biçimlendiren seçkin halılar ve resimlerden daha önemli olmayan bir yeri işgal ettiği" yorumunu yapar. Daha sonra Bayan Lyndon onu Bryan'ın bakıcısını öperken görür. Ama Barry karısıyla barışır ve anlatıcı Barry'nin davranışının, parçası olmayı istediği topluluğun diğer erkek üyelerinin davranışlarından farklı olup olmadığından ya da onun sonradan görmelik konumunun davranışını daha iğrenç kılıp kılmadığından asla bahsetmez. Bir kez daha filmin görsel anlatısı içinde, anlatıcının karşıtlık oluşturan ve kınayıcı enformasyonu için tatmin edici bir açıklama yoktur. Filmin seremoniler hakkında oluşu ile filmin seremoni oluşu söylenen her şeye ve gösterilen birçok şeye tam onay verilmesini engeller.

Bütün bunların sonucu, daha önce belirttiğim gibi, izleyicinin duygusal durumuyla, böylesine çok arzuladığı (ve duygusal tatmin anları, daha bunlar doyurulmadan yok olan) zengin ve çürüyen bir çevreye giremeyen Barry'nin duygusal durumuna koşutluk gösteren filmi karşı karşıya getirmektir. Tahammül edilmez düzeyde tahrik edilen Barry'nin asilzadelerin özel toplantısında Bullindon'a vurması ve bu topluluktan dışlanmasının ardından Barry ve Byran'ın oyun oynadığı yumuşak ve mutlu aile sahneleri izleriz. Bu sahnelere Handel'in *Sarabande*'sinin hüzünlü melodisi ve anlatıcının sesi eşlik eder:

> Barry hatalarının cezasını çekti [sefilliği ve doğru yoldan ayrılışına yönelik önceki ifadelerden daha yatıştırıcı bir ifadedir bu] ama kimse onun iyi ve şefkatli bir baba olmadığını söyleyemez. Oğlunu özel bir sevgiyle sevdi. Hiçbir biçimde onu reddetmedi. Çocuğu için beslediği büyük umutları ve ilerdeki başarısı ve yaşamdaki yeri konusunda geleceği görmeye nasıl aşırı düşkün olduğunu anlatmak olanaksızdır. Ama kader hükmetmiştir ki ardında kendinden kimseyi bırakmayacak ve zavallı, yalnız ve çocuksuz olarak ömrünü tamamlayacaktır.

Anlatıcı görüntülerin (visuals) içeriğini (ev yaşamından alınan haz) baltalar ve anlatının gelişimi hakkında oluşan şüpheleri ortadan kaldırır. Gerekli olan yalnızca anlatının kapanış ayrıntılarıdır. Bryan at-

tan düşerek ölür. Bu at aynı zamanda Barry'nin ve oğlunun büyük bir keyifle bindiği ama mahvına neden olan attır. Bryan'ın ayrılış (cenaze) sekansı, Kubrick'in filme aldığı en duygusal sekansdır; sekans anbean filmin uzaklığını kırar ve duygusallığı filmin diğer bölümlerine göre öylesine sarsıcıdır ki izlemek rahatsız edicidir. Alan Spiegel, Kubrick'i bu sekansın geleneksel oluşu nedeniyle kınar, oysa diğer eleştirmenler onu buna benzer sekansların olmaması nedeniyle eleştirmişlerdir.[1] Ama sekans tartışmakta olduğum parçalanmış bakış açısı yapısı içinde işler. İzleyiciye birden melodramatik sunumun geleneksel biçimi içinde doğrudan duygusal bağlanım olanağı sunulur ve tam bu anda filmin katı biçimsel yapısı geri döner. Bir kez daha kolayca duygusallığa ya da karakterle sorgusuz sualsiz özdeşleşmeye izin verilmez.

Bryan'ın ölümünün hemen ardından Barry ile Bullingdon arasında yapılan düello, üst düzeyde duygusal tatmine ulaşmayı engelleyecek biçimde oluşturulmuş ve aynı zamanda da sınırlandırılmış bir şiddet sekansıdır. Sekans terkedilmiş bir binanın (muhtemelen bir kilisenin) içinde geçer, karakterler duvarlardan tecrit edilmiştir (Bullingdon öylesine konumlandırılmıştır ki, duvarlar onun ardında net bir biçimde görülür; Barry teleobjektifle çekilir. Bu çekim *Paths of Glory*'deki idam sekansında infaz yerinden biraz uzakta, hem infazın içinde hem de dışında tecrit olmuş gibi görünen Dax'ın çekimine benzer). Sekans kendine özgü, öldürücü nihai, mükemmel bir biçimde düzenlenmiş ritüeli içinde tuzağa düşmüş Barry'nin yalnızlığını filmdeki diğer her şeyden fazla öne çıkarır. Barry her zaman olduğu gibi bu duruma biraz insani boyut katmaya çalışır, silahını yere doğru ateşleyerek Bullingdon'u öldürmeye reddeder. Ancak Barry'nin kendi dünyasını insanileştirmeye çalıştığı diğer tüm örneklerde olduğu gibi, bu girişiminin de acısını çeker. Bullingdon iğrenç bir korkak olabilir ama fırsatını bulduğunda üvey babasını vurur, zayıflığından yararlanır ve zafer kazanır.*

1 Spiegel, "Kubrick's *Barry Lyndon*," s. 206.

* Filmde daha önce Barry ödlek Yüzbaşı Quinn ile düello yapar. Düellonun düzmece olduğundan habersiz Barry, Quinn'i vurduğunu sanır ve evinden taşınır. Bu sekansda kendi korkak üvey oğluyla düello yapar, onu değil kendini vurur ve evinden taşınır. Bu mutlu aile sahnelerinin ilkinde düellonun, daha önceki Barry ile Byran'ın düello oyunlarına göndermede bulunduğu ve bu nedenle Bullingdon ile ciddi düellosunu önceden haber verdiği belirtilmelidir. (Feldmann'ın "Kubrick and His Discontents," s. 18'deki analiziyle karşılaştırın. Spiegel, "Kubrick's *Barry Lyndon*," s. 201'de tamamen filmdeki simetrik yinelemeleri analiz eder.)

Barry ne yaparsa yapsın kaybeder ve tecrit olur. İzleyici film ile duygusal ilişkiye girmek için ne yaparsa yapsın kaybeder, tecrit olur ve yalnızca gözlemeye izin veren görüntüler ve aksiyonun önünde; kültürel olarak uzak dekorlar ve karakterlerin önünde ve keder havasının, Barry Lyndon karakteriyle karşılaşmasının acısının, dahası kendisiyle yüzyüze gelmesinin acısının önünde düşünmeye zorlanır.

Bu, filmin biçimsel zaferi olabilir ama *Barry Lyndon* ve genelde Kubrick sineması üzerine bir soruyu gündeme getirir. Kubrick'in filmlerinin biçimsel yapıları izleyiciyi imgelerle uzlaşmaya, anlatının gelişimini ve anlamı belirleyen etkin bir role zorlaması kadar, filmin ortaya çıkardığı da izleyicinin kendi edilginiliğinin ve yetersizliğinin güçlendirilmesidir. Sorunu başka bir yoldan koyalım: *Barry Lyndon*'ın ve daha küçük ölçüde *Dr. Strangelove* ve *2001*'in tartışmalarından ortaya çıkarılmaya çalışılan "Brechtyen" sıfatıdır. Bu filmlerin, kendi yapıları ve anlamları ile izleyicinin bu filmleri algılaması arasında ortaya çıkardığı karşıtlık; bu filmlerin insanın sinemasal anlatıları nasıl anladığını ve bunlara nasıl tepki verdiğini ve sonuçta bu anlatıların izleyiciyle nasıl ilişki kurduğunu ısrarla düşündürmesi; ve yine bu filmlerin izleyicinin bilinen duygusal tepkileri vermesine engel olması, bunların önceden belirlenmiş tepkileri talep eden yapıtlardan çok anlatıyı anlamayı içeren bir sürece dönüşmesi, duygusal tepkinin yerini entelektüel tepkinin alması gibi ve yabancılaştırma gibi Brechtyen ilkelerin işlediği filmler gibi görünmesine neden olur. *Paths of Glory, Dr. Strangelove, 2001* ve *A Clockwork Orange* gibi filmler, izleyiciyi ideolojik varsayımlardan koparır ve bir miktar nesnel olarak, genellikle kültürümüzün pek dikkat edilmeyen imgelerini ve biçimlerini sunar. *2001*'deki uzay istasyonunu donatan şirket adları ve filmin baştan sona teknolojiyi ele alış tarzı, ilerleme miti ile şirketlerin bilimi de kullanarak sağladığı egemenliğinin verili ideolojisinin sorgusuz sualsiz kabulü ile karşıtlık oluşturur (sorun teşkil eden, şirket adları arasında *2001*'in finansmanına katkıda bulunanların olması değil, bu şirkelerin yeni bir alan olan uzayda varolmalarıdır). *A Clockwork Orange,* merkezinde alabildiğine belirsizlik görünse de, hala hem sinemasal hem de günbegün çeşitlenen şiddet içeren tutumları sorgular, yani bir yandan görsel olarak ayartıcı şiddet görüntülerini sunarken diğer yandan bu imgelerin izleyiciyi kolayca nasıl baştan çıkardığını gösterir. *A Clockwork Orange*'dan çok daha köklü olarak *Barry Lyndon* "bireysel

özgürlük" ve toplumsal gerçekliklere dair ucuz klişeleri gözden geçirir. Bir miktar Alex'e benzeyen Barry kendi canlılığını hiç esnek olmayan bir toplumsal yapı içinde yaşama geçirmeye çalışmanın acısını çeker.[1] Ancak *Barry Lyndon* daha az sinizm ve daha fazla kederli düşünme halini içerir. Kubrick'in John Ford'a en ters olan bu filmi, aileyi bir güvenlik ve rahatlık ortamı değil, katı bir ekonomik seremoni olarak gösterir. Üyeleri sevgiden çok duruma hakim olma arayışındadır.[2] Bir kez daha geleneksel anlatı konuları -bu örnekte aile- verili bir maddi bağlam içinde belirli bir mesafeden sorgulanır.

Sevginin tükenişi ve ev içi birimin bir tehdide dönüşmesi *Barry Lyndon*'ın ardından gelen filmin konusudur. *The Shining* önceki filmler gibi; belki de daha çapraşık olarak, yine toplumsal ve psikolojik yapılar üzerine karmaşık düşüncelerin bir miktar mesafeli olarak gözden geçirilmesinde ısrar eder. Ama burada Brechtyen benzetmesi birçok yerde zorlanmış haldedir. Bir korku filmi olarak *Shining* bir yandan ait olduğu türün parodisi ve dikkatin korkutucu bir ortamdaki aileden, ailenin korkutuculuğuna transfer edilmesi olarak izleyicinin filme yoğun katılımını reddeder ya da en azından tehdit ederken bir yandan da izleyiciyi bu yoğun katılıma davet eder. Daha önce *The Shining*'in birkaç düzeyde varolduğunu ine sürmüştüm. Gürültülü, belli ve -en azından mevcut düzeyde- tamamen açık olan film, *Barry Lyndon*'ın ağır başlılığına bir tepki olarak durur (tıpkı dinamik, şiddet yüklü *A Clockwork Orange*'ın düşünce yüklü *2001* karşısında ve üzerinde durması gibi). Film sanki izleyicinin önceki filme tepki verme isteksizliğiyle alay ediyormuş gibi görüntü ve seslerle izleyiciye saldırır. Gerçekte *Shining* bir yönetmen/izleyici alegorisi olarak okunabilir. Buna göre Wendy izleyici, Jack Torrance da kendisine istediği gibi tepki vermediği için Wendy'ye şiddetle saldıran yönetmen olaak görülebilir. Böyle okununca Kubrick kendisini Brechtyen sıfattan uzakta bulabilir. Çünkü genellikle yarattığı rasyonel suküneti reddedip izleyicisini, tepki verdirmek amacıyla, ses ve görüntülerle hırpalar (*Full Metal Jacket*'da çok daha büyük bir belirsizlikle üstlendiği bir konumdur bu).

İzleyicinin tepkisi kuşkusuz korku türü için başlıca göstergedir. Bir korku filminin en geçerli "anlamı", izleyicisinde oluşturduğu kontrollü

1 Feldmann, "Kubrick and His Discontents," s. 17 ile karşılaştırın.
2 Andrew Sarris,"What Makes Barry Run," *Village Voice,* 29 Aralık 1975, s. 111-12.

korku miktarıdır. Bu amaca uygun olarak Kubrick alışılmış stilini abartır. Önceki filmlerinden çok daha fazla olarak geniş-açı objektifler ve Steadycam sistemiyle çok daha hareketli hale getirilen devingen kamera kullanılır. Mizansenin boşuluşu, Overlook Hotel'in koridorları boyunca amaçlı, neredeyse takıntılı (obsesif) kamera hareketleri, böylesi stilistik aygıtların genel olarak korku filmlerinde yaptığı gibi, Öteki'nin karakterlere hükmeden ve Jack'ın durumunda teslim alan bir canavarımsı, yıkıcı gücün bakış açısını akla getirir. Şok kesmelerin, garip karakterlerin ve olayların araya girişinin korku ve beklenti öğelerini oluşturan geçmiş, şimdi ve geleceğin korkunç olaylarına dair Jack'in sanrılarını ve Danny'nin önsezilerini temsil etmesi amaçlanmıştır. Ancak bu aygıtlar dönüşlü olarak işler ve kendilerini korku sinemasının stilistik öğeleri olarak kabul ettirmeye zorlarlar.

Son tahlilde Kubrick her zaman olduğu gibi yarattığı kurmaca dünyaya izleyicinin doğrudan girmesine izin vermez. Kesinlikle filmin yapısının neredeyse parodi olma düzeyinde geniş olması ve Jack Nicholson ile Shelley Duvall'in oyunculuğunun korku sinemasındaki psikotik ve kurbanına dair geleneksel figürler üzerine soyut yorumlar haline gelme tehdidinin ortaya çıkma noktasına kadar abartılması nedeniyle, bütün film oluşturduğu beklentilerin ötesinde hareket eder. Ama film yalnızca türün bir parodisi olsaydı, Kubrick'in adına önemsiz bir yapıt olarak sınıflandırılırdı (her ne kadar kesin olarak 1980'li yılların başında peşpeşe ortaya çıkan Stephen King uyarlamalarının en iyisi olsa da). Nihayet parodinin ötesine geçip deliliğin ve aile içi şiddetin bir araştırmasını yaptığından *The Shining* Kubrick sinemasının yalnızca önemli bir örneği olmakla kalmaz aynı zamanda onun bazı düşüncelerinin önemli bir açılımı haline gelir.

Kubrick'in büyük korkuları ve takıntıları olan erkek karakterleri ilişki kurdukları herkesi ve her şeyi baskılama çabalarını artırırlar. Yarattıkları dünyada - ki bu dünya sonunda onları mahveder - etkili olamamaları, onları birbirlerine karşı ve çok sık olarak *Lolita, A Clockwork Orange* ve bir ölçüde *Barry Lyndon*'da ve ortamlar ektrem olsa da *Full Metal Jacket*'da kadınlar üzerinde şiddet uygulamaya zorlar. *The Shining* şiddetin bu özel türü üzerinde yoğunlaşır ve bunun daha büyük ideolojik sonuçlarını gözden geçirir. (Düzen yapılarının gizlenmiş olduğu ve cinsel nesneler olarak kadınların alay konusu, gizemli, nihayet acınacak halde oluşuna ve bilinmeyen düşmanın ci-

simleşmesine işaret ettiği *Full Metal Jacket*'da sakınılan bir incelemedir bu.) Belki de filmin senaryosunu Kubrick ile birlikte yazanın bir kadın (Diane Johnson) olması nedeniyle *The Shining* Kubrick'in bozgun yapısı içindeki erkek egemenliğinin işlevini öne çıkarmada ve bu işlevi aile ve çoğunlukla aileyi oluşturan baskıya içkin şiddet patlaması bağlamı içinde tanımlamada diğer filmlerin ötesine geçer. Nihayet film hiç de doğa-üstü özellik taşımayan sahip olma, parçalanma ve delilik üzerine bir korku gösterisidir. Torrance kendi terörünün ve patriyarkal yükümlülüklerin ona yüklediği ruhsal engelden doğan nefretinin hükmü altına girer. Evcilleştirici sınırlamaları parçalanır. Sevmesi ve koruması gereken karısı ve çocuğunu yok etmeye dayalı bir erkek fantezisini sonuna kadar yaşamaya çalışır.

Kubrick'in bütün erkek karakterleri gibi Jack da tuzağa düşmüştür. Filmin olay örgüsünün türsel öğeleri içinde Jack otelin ve otelin geçmişinden kalan (karısını ve çocuklarını öldürmüş eski otel görevlisi) doğa üstü varlığın tuzağına düşer. Metnin yorumbilimi (hermeneutic) içinde savunulamaz bulduğu baba ve koca olma yükümlülüğünün tuzağına düşer. Kendisini ve ailesini bir kış boyunca otele hapseder. Otel öylesine büyük bir mekan ve labirent gibidir ki, zaten dayanılmaz olan ilişkilerinin krizini yoğunlaştırarak onları yutar. Diğer bütün Kubrick karakterleri gibi kaçamayan Jack tuzağı öylesine sıkı kapatır ki tuzak yıkılır ve kendisini yok eder.

Umutsuzca egemenliğini korumaya çalışır, karısına bağırır ve sövüp sayar, yazması için yalnız kalması gerektiği mazeretiyle karısından ve çocuğundan ayrı olmayı talep eder. Erkek egemen bakışın büyük gücüyle kontrolünü sürdürmeye çalışır. Wendy ve Danny otelin dışındaki düzgün kesilmiş çalılardan oluşan labirette yürüyüş yaparlar. Kamera onları takip eder, sonunda tehdit edici bir tarzda arkalarında kayar. Bu kaydırmanın sonunda yazmak yerine büyük salonun duvarına elindeki topu atarak oyun oynayan Jack'ın arkasına zincirleme ile geçiş yapılır. Bu iki sahneye eşlik eden ses kuşağında Bartok'un *Music of Strings, Percussion and Celesta*'dan bir bölüm çalınır. Müzik ve görüntünün en mükemmel eşlemelerinden birinde Kubrick müthiş bir zamanlama yaparak Bartok'un bestesindeki gürültülü akor ile Jack'ın topu duvara vuruşunu eşler. Etki ürkütücüdür ve yalnız sahneye değil, aynı zamanda görüntü ve sesin nasıl birbiriyle uyumlu olarak sahneyi yarattığına dikkat etmeyi talep eder. Jack oyun oynamayı keser

ve odada bulunan labirent maketine yukardan bakar. Makete bakarken kamera öznel açıya geçer ve neredeyse 90 derecelik bir açıyla makete doğru yavaşça zoom ile yaklaşır (zoom in). Wendy ile Danny'nin sesleri işitilir ve birden labirentin ortasında şekilleri belirir. Ailesi üzerinde tanrısal gücünü, bu güç onu delirtinceye dek, kullanmaya çalışan babanın kontrol edici bakışı altında bu iki mekan - maket ve gerçek labirent - birbirine karışıp birleşir.[1]

Sonuçta Jack'ın kendisi bu bakışın nesnesidir, çünkü bakış içe döner ve Jack bakışın kurbanı olur. Süreç içinde Jack diğer eril (masculine) rolleri üstlenir. Bu noktada, şiddete yönelmesinin ardından Wendy bir beyzbol sopasıyla Jack'a vurarak çocuğunu ve kendisini korur ve onu bir ambara kilitler. Wendy'nin sempatisini kazanmak için, annesinin korumasına muhtaç bir çocuk gibi zırıldanır: "Wendy bebeğim, sanırım başımı çok kötü acıttın. Başım dönüyor... Bir doktora ihtiyacım var... Tatlım beni bırakma." Ölümünden önce Jack görevine sadık babanın şeytanca parodisini yaparak geri gelir. Ailesini öldüren otel görevlisinin ruhu sayesinde ambardan kurtulan Jack otelin içinde ailenin yaşadığı dairenin kapısını balta ile yarar, enkaz halindeki kapıdan bakar, her eşin (filmlere göre) duymak istediği sözcükleri öldürücü bir neşe ile söyler: "Wendy, ben geldim!"

Filmin bir yerinde Jack uzun süredir ıstırap çeken, kadınlardan nefret eden, karısının kendisini nasıl anlamadığından yakınan bardaki aptal erkek klişesi olarak diğer erkekleri temsil eden bir rolü oynar. Jack'ın otelin barmeninin hayaletiyle (en son *Paths of Glory*'de mahkum edilen askerlerden birini canlandıran Joseph Turkel) keyifli vakit geçirdiği bardaki sahne tamamen gerçeğe uygundur. "Beyaz erkeğin

1 Michael Foucault *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*'da gözlemeye yönelik bakışı tartışır. Çev. Allen Sheridan (New York: Vintage Books, 1979), s. 195-228. (*Hapishanenin Doğuşu,* Çev. Mehmet Ali Kılıçbay, İmge Kitabevi Yayınları, Ankara, 1992. Ç.N.) Laura Mulvey, "Visual Pleasure and Narrative Cinema," *Movies and Methods II* içinde s. 305-15, ("Görsel Haz ve Anlatı Sineması," Çev. Nilgün Abisel, *25. Kare Sinema Dergisi,* Sayı 21, Ankara, Ekim 1997. Ç.N.) sinemada erkeğin bakışı üzerine klasik bir incelemedir. Sinemada erkek egemen yapılar üzerine bir diğer tartışma için bak. Flo Liebowitz ve Lynn Jeffries, *"The Shining," Film Quarterly* 34 (İlkbahar 1981), s. 46,48. Aynı zamanda bak. Greg Keeler, *"The Shining:* Ted Kramer Has a Nightmare," *The Journal of Popular Film and Television* 8, No. 4 (Kış 1981), s. 2-8. Ayrıca bak. Vivian Sobchack, "Child/Ailen/Father: Patriarchal Crisis and Generic Exchange," *Camera Obscura,* No 15 (1986), s. 15.

sorumluluğu" diye şikayet eder barmen Lloyd'a - dilin kabalığı, tamamen baskılanmışlık karmaşasındaki Jack'ı ima ederken aynı zamanda *Dr. Strangelove*'daki dilin kendi duyarsızlığını sunmasındaki kabalığının eşitidir.* "Ciddi hiç bir şey yok, üst kattaki eski sperm bankasıyla olan küçük sorun dışında" der Jack. "Kadınlar" der barmen Lloyd, işe yaramaz bir klişeyi keşfetmenin tatminiyle,"onlarla da onlarsız da yaşanmaz." Jack bu saptamayı çok çekici bulur: "Bilgece sözler, Lloyd. Bilgece sözler." Ve bu hayali hakikate karşı hayali içkiyi içer. Ve her kuşatılmış kocanın yapması gerektiği gibi Jack da bir ilişki arar. Oğlunun henüz saldırıya uğradığı gizemli, yasak otel odasına giren Jack banyodaki çıplak kadını keşfeder. Kadın ona gelir, birbirlerine sarılırlar ve Jack'ın kollarında kadın kırışıklıklar içinde kahkaha atan yaşlı bir kadına dönüşür. Delilik ve aile içi mutsuzluğun bütün yönleriyle karşılaşan Jack mahvolur ve affedilmez. Kendisi ve ailesi için aradığı tecrit giderek kendi ideolojik konumunun tecritine girmeye zorlar. Vaat edilen erkek egemen hazların hiçbiri onun için uygun değildir ve erkek egemen gücü savunulmaz ve çekilmez bulur. "Hiçbir iş ve oyun Jack'ı kalın kafalı yapamaz." kendi tecritinin daha derinine düşer ve *Dr. Strangelove*'daki diğer Jack ve onun çok değerli bedensel sıvıları gibi, özgürlüğünün ve canlılığının kendisinden çekilip alındığını daha fazla duyumsar. *Dr. Strangelove*'da Kubrick bütün dünya üzerindeki baskının etkilerinden anlam çıkarmaya direnememişti. *The Shining* döneminde politik yapı ailenin ve giderek bireyin yapısına indirgenir.

Jack niyetlendiği bütün görevlerde başarısız olur. Sürekli olarak boğun eğdirmeye çalıştığı karısı bile ona düşman kesilir ve güç sahibi olur. Türsel düzeyde Wendy tektip bir korku filmi karakteridir, canavarın öfkesinin hem nesnesi hem de kışkırtıcısıdır.[1] Ama Wendy türsel rolünün üstüne çıkar - tıpkı *Alien*'daki (Yaratık) kendini koruyan ve canavarı etkisiz hale getiren Sigourney Weaver'ın canlandırdığı karakter gibi. Wendy mükemmel bir simgesel jest ile "erkek" rolünü üstlenir. Jack'ın garip el yazısını keşfettiği sahneden hemen önce Danny ile birlikte Road Runner adlı çizgi filmi izler (Jack'ın şüphesiz talihsiz

* Jack'ın öfkesinin ve deliliğinin, kendisi ve ailesinin yanısıra tek kurbanı, Wendy'ye yardım için geri dönen otelin siyah ahçısıdır.

1 Gérard Lenne "Monster and Victim," *Sexual Stratagems: The World of Women in Film* içinde, der. Patricia Erens (New York: Horizon Press, 1979), 31-40'ta korku filmlerinde kadınların tektipleştirilmesini tartışır.

Wiley Coyote'ye benzediği anlamı çıkar). Jack'a gitmek için ayağa kalkan Wendy çerçevenin arkasına yönelir ve sessizce, farkedilmesi dikkat gerektiren bir uzaklıkta, sonradan kendine şiddet dolu olarak davranan kocasına vuracağı bir beyzbol sopasını alır. Fallus'un baskısı altındaki Wendy, fallus'u kontrol etmek için çalar. Daha sonra Jack, Wendy ile Danny'nin gizlendiği banyonun kapısını kırmaya çalışırken Wendy büyük bir bıçakla onun elini yaralar, daha sonradan Jack'ın gücünü ve tehdidini azaltacak olan yer değiştirmiş bir iğdiş etme (castration) eylemidir bu. Erkek egemen kendi silahıyla yaralanır, kendi iktidarının simgesini kaybetmesine dair en büyük korkusunun kendisine yönelmesiyle zayıflar. Ama daha önce gördüğümüz gibi, Kubrick herhangi birine, erkeğe ya da özellikle de kadına nihai zaferi kazandıran bir yönetmen değildir. Jack, Danny'nin peşindeyken oteldeki son koşusu sırasında Wendy gerçek üstü bir olayın nesnesi olur. Wendy bir kapıyı açtığında smokinli bir adamla görünüşte anal seks yapan domuz kostümlü kıçı çıplak bir adamı görür. Korkutucu bir hayal gibi görünen bu eşcinsel araya giriş, cinselliğin tamamen istenmeyen ve korkulan bir şey olduğunu akla getirerek filmin aile içi anksiyete ve erkek egemenliğinin çöküşü üzerine araştırmasına son noktayı koyar. Jack kadınları tehdit edici nesneler olarak görür. Oğlunu ve kendini korumak için Jack ile savaşan Wendy fallik otorite ve gücü ele geçirmek zorundadır. Sonuç, toplumsal-cinsel yapıların yeni, özgürleştirici bir düzen içinde yeniden biçimlenmek üzere değil ama herkesi yok olması üzere tamamen çökmesidir. Jack'ın öldürmeye, Wendy'nin ise korumaya çalıştığı çocuk korku ve hayallerin şizofrenik dünyası içine çekilir. İlk önce kocasına hükmeden bir psikopat ile ve daha sonra da yaygın kanıya göre sıradan aile içi yapıların bir inkarı olan eşcinsellik hayaliyle karşı karşıya gelen Wendy kar yağan havada gözden kaybolur. Jack'tan kurtulur ama hala hor görülen nesnenin bağımlı konumundan kurtulamamıştır. Jack inleyen bir hayvana indirgenir ve sonunda öldürmeyi istediği ve ondan -herhangi biri gibi- daha zeki olduğunu kanıtlayan (ve ayrıca Oedipus'u yenen) oğlunun tuzağına düşerek labirentte donmuş bir ceset haline gelir. Yalnızca kadın düşmanlığı ve insanlardan nefret varkalır (survive). Filmin en sonundaki görüntüde yeralan, Jack'ın her zaman için orada olmuş olduğunu akla getiren, delilik ve şiddetin daima varolacağını ve yeniden ortaya çıkacağını ima eden bu fotoğraf, kendilerini yok etmesine izin veren insanlarca yaratılan baskıcı sistemlerin daimiliği anlayışını destekler.

Ve bu nedenledir ki Kubrick'in yapıtı rahatlıkla Brechtyen olarak nitelenemez. Brecht, imgelemin çalıştırılmasının izleyicinin politik tepkisini harekete geçirebilmesine hatta geçirmesi gerektiğine inanıyordu ve ısrarla sanat yapıtının biçimsel yapısının ortaya çıkardığı düşünmeye dayalı yabancılaştırmanın aktif bir kültürel ve toplumsal değişim arayışı için yalnızca bir başlangıç olduğunu belirtiyordu. Kubrick filmlerinin yabancılaştırma mekanizmaları yalnızca, erkekler ve kadınların kendileri için oluşturdukları baskıcı nesneler ve ritüellerin ötesine geçememenin yeniden doğrulanmasını sunarlar. Brecht imgelemi, etkin ve kolektif politik yapılar içindeki bireyselliği desteklemek için kullanırdı. Kubrick ise imgelemi öznelliğin yekpare, değişmez, insanlık dışı yapılarca ebediyen imha edildiğini göstermek için kullanır.

Paths of Glory'ye içkin olan sorun yaratıcı edilginliği ve *Full Metal Jacket*'daki tarihten kaçınma ile olgunlaşmamış duygusallığı tartışırken Kubrick'in devrimci bir yönetmen olmadığını söylemiştim. Ondan sinemasını geçerli eylem, bağlanım ve değişim olasılıklarını, bunlar onun sanatsal/politik duyarlılığının parçası gibi görünmedikleri için, iddia etmesini talep etmek yanlış olurdu. Daha da önemlisi bu olasılıklar Amerikan sineması içinde sunulduğunda, neredeyse değişmez bir biçimde Kubrick'in hep kaçındığı biçimler olan melodramatik, kahraman fantezileri içinde ortaya çıkarlar. Ne de eleştirmen Kubrick'den kültürü, diyelim Jean-Luc Godard tarzında araştırmasını talep edebilir. Kubrick coğrafi olarak uzak olmasına rağmen fazlasıyla bir Amerikalı yönetmendir. Godard gerçek bir Brechtyen ve ironicidir. Onun kontrollü, kendini sorgulayan filmleri, karakterlerin ve onları kuşatan kültürel ortamın birbiriyle entelektüel mücadeleye girmesine olanak sağlar ve izleyiciye açıkça bu mücadeleye katılma çağrısında bulunur. Kubrick ise; filmleri zihinsel bağlanımdan çok duygusal bağlanıma davet eden (her ne kadar bu filmler diğer herhangi bir Amerikalı yönetmenin yapıtından entellektüel açıdan çok daha sıkı olsa da) hem kontrollü hem de açık olan bir ironicidir. Bu filmler, Godard'ın filmlerinden dikkate değer ölçüde daha açıklayıcı, sorgulamaktan çok saptayıcı filmlerdir. Bu filmler öze, kültürün ideolojik yapılarına saldırırken gözlem ve sonuçlar çıkarmak için alan sunsalar dahi, çıkarılan sonuçlar her zaman aynıdır. İzleyici karakterlerin kaybedişini izlemeye ve belki de kaybedişin sonuçlarını düşünmeye ama çok az olarak davet edilir.

Onun güçlü görsel yapıtları, ilgi çekici ve anlaması güç biçimsel yapıları ya kendimize dair en berbat korkularımızı ya da olduğumuz gibi kalmamıza yönelik en edilgin eğilimlerimizi yansıtan büyük bir aynalar mağarasını açar.



BÖLÜM ÜÇ

SİLAHI BIRAK CANNOLI*YE

Francis Ford Coppola

Coppola ile Kubrick'in meslek yaşamları ile çalışma yöntemleri arasında büyük farklılıklar vardır. Kubrick başından beri Hollywood stüdyolarından bağımsız olarak çalıştı. İlk filmleri kişisel çabalarıyla, çoğu zaman akrabalarından gelen parayla finanse edildi ve Kubrick bu filmlerin her aşamasını kontrol etti. *Dr. Strangelove, 2001* ve *A Clockwork Orange* filmlerinin başarı kazanmasıyla bağımsızlığını kazandı ve yanı sıra yönettiği filmlerin dağıtım kanallarına girmesini de garantiledi. *Barry Lyndon*'ın gişede başarısız olması sonucu, o artık tek bir şeyden emindir: Bir sonraki filmi ya başarılı olacak ya da bağımsızlığını yitirecektir. Amerikan film yapım ve dağıtım sistemi pazarda başarısızlığa izin vermez ve gerçekten de mütevazı karlar sağlayan filmler hoş karşılanmaz.

Francis Ford Coppola olayların gelişiminden kendisi sorumludur. Kubrick'ten farklı olarak Coppola kariyerine bir süre sinema okuluna gitmesinin ve birkaç porno film yapmasının ardından Hollywood ya-

* Sicilya'da yapılan bir kurabiye türü. (Ç.N.)

pım sisteminin tam ortasında başladı.[1] Birçok senaryo yazdı: Senaryolarından bazıları, Franklin Schaffner'ın *Patton*'ınında (1970) olduğu gibi başarılı; bazıları ise Jack Clayton'ın *The Great Gatsby*'sinde (Muhteşem Gatsby - 1974) olduğu gibi çok başarılı değildi. 1960'larda farklı ilgi alanlarına yönelik ve bazıları başarılı olan filmler yaptı. Bu filmler farklı türler ve sinemasal stillerle oynadı ama hiçbiri bireysel bir yaklaşımı ve hatta -en azından *The Rain People*'a kadar- Hollywood film yapımının genel akışından farklı bir şeyler yapma arzusunu göstermiyordu. 1960'ların sonunda Coppola'nın yaptığı belki de en önemli girişim bir sinemacılar birliği kurma deneyimiydi. Kurduğu American Zoetrope yeni yönetmenlere malzeme ve finansman yardımında bulunacak bir birlikti. George Lucas büyük ölçüde buradan yararlandı. Lucas'ın *THX1138* (1971) ve *American Graffiti* (1973) filmleri, Coppola'nın sağladığı yardımlarla yapıldı. Ancak American Zoetrope kısa ömürlü bir girişim oldu. İki *Godfather* (1972, 1974) filminin ardından Coppola bundan böyle yalnızca iyi filmler yapıp, meslektaşlarına yardım edebilmek için Amerikan sinemasının kıyısında durmayacaktı. Çünkü artık kendisi bir olay haline gelmişti.

Godfather filmleri Amerikan film yapım sistemindeki bir değişime damgasına vurdu: radikal bir değişim değil, ancak her zaman varolmuş ama stüdyoların egemen olduğu dönemde bir miktar kontrol altında tutulmuş olan ekonomik zihniyetteki önemli bir değişimdi bu. 1950'lerin ortalarına dek Hollywood stüdyolarının uyguladığı topyekün kontrol, bu stüdyolarda çalışanlar için tam bir güvence ortamı sağladı. Meslek yaşamları tek bir filme bağlı olarak yükselip inmiyor ve bir film belirli bir stüdyonun batmasına yol açmıyordu. Bu kontrol mekanizmasının ortadan kalkmasıyla her bir yapım/film önemli hale geldi ve finansal dikkatin odağına yerleşti. 1960'lar ve 1970'lerde yapımlar azalırken, belirli bir filme daha fazla sermaye yatırıldı. Özellikle de Godfather I filmiyle birlikte tek bir filmin yapımına katılanlara inanılmaz paralar kazandırabildiği anlaşıldığında yapımcının, dağıtımcının, ajansın, oyuncuların, senaristin ve yönetmenin kafasında

1 Coppola'nın ilk dönem kariyerinin ve Zoetrope ve Directors Company'nin işleyişi için bak. Robert K. Johnson, *Francis Ford Coppola* (Boston.: G. K. Hall, 1977), s. 19-41, 86-88, 128-29; Jacobs, *Hollywood Renaissance* (South Brunswick, N.J., and New York: A.S. Barnes, 1977), s. 97-99. Jacobs, Coppola'nın Hitchcock'a ve Bertolucci'ye çok şey borçlu olduğunu belirtir.

bomba gibi, bütün zamanların en fazla para kazandıran filmini yapma fantezisi oluştu.[1] Sonuç; çok sayıda sinemacının bugün, geçmişin başarılarıyla karşılaştırılınca, inanılmaz karlar getiren tek bir yapımı gerçekleştirmenin olağanüstü baskısı altında oluşudur. Kuşkusuz öz saygısı olan hiç kimse böyle bir işe kalkışamaz ve bu olgu film yapım işindekilerin kendi mesleklerine ve ürünlerine saygı duymamalarının bir ölçüsüdür. Kapitalizm eskisinden daha da çıldırdı; çok ama çok miktarda para, çok ama çok düşük bir verim için harcanmakta, öyle ki bu durumdan rahatsız olan az sayıda insanın bütün bu kaygıları giderme konusunda çok fazla sorumluluğu var. Ama aynı zamanda da bu işe para yatıranların ve sinemacıların izleyicinin nasıl tepki vereceğinden pek haberi yok. Film yapımı artık büyük dolandırıcıların desteklediği büyük bir kumar haline gelmiştir.

Bu durumun sorumlusu kesinlikle Coppola değildir. İlk *Godfather* filminin nasıl bu kadar popüler olabileceğini de bilemezdi. Ancak geçmişe bakınca, bu filmin devamını çektiği için suçlanabilir. Ticari açıdan çok başarılı, birçok yönden ilkinden daha üstün ve çok daha rağbet görmesine rağmen bu film dairesel, kendi kendinin başarısızlığını getiren ve baskıcı bir talebi devreye soktu. Günümüzde bir film, bir sinemacının ününü yaşatan ya da yok eden tek bir yapıt haline gelmiştir. Eğer filmin reklamı tutar ve film başarı kazanırsa, yönetmen bir dahaki sefere daha iyisini yapmak zorundadır. Ama eğer başarılı olmak için orijinal filmin çok büyük ve pahalı olması zorunluysa, yönetmen bu filmi zirveye yerleştirmek için ne yapabilir? Yanıt kuşkusuz devamının çekilmesidir. Devam filmleri bazen başarılı olur, genellikle de orijinal filmi yapan yönetmen tarafından yönetildiğinde. *Godfather II* mükemmel bir örnektir. Ancak devam filmi çekmek yalnızca bomba gibi film yapma fantezisine içkin olan kendi kendini başarısızlığa uğratma riskini artırır.

George Lucas (bir zamanlar Coppola'nın himayesindeydi) ve Steven Spielberg bu tuzağa en fazla düşme olasılığı olan iki yönetmen olarak görünüyor. Lucas'ın daha önce yaptığı ve sinema okulundaki bir çalışmasının genişletilmiş hali olan *THX1138*, geleceğin baskıcı ye-

1 Bak. William Paul, "Hollywood Harakiri," *Film Comment* 13 (Mart-Nisan 1977), s. 40-43, 56-63; "Inside Hollywood," *Newsweek*, 13 Şubat, 1978, s. 70-76; Stephen M. Silverman, "Hollywood Cloning: Sequels, Prequel, Remaks and Spinoff," *American Film* 3 (Temmuz-Ağustos 1978), s. 24-30.

raltı dünyasını anlatır. Bu dünya, tamamen biçimsizliği nedeniyle klostrofobik hale gelen beyaz, biçimsiz bir uzamın görüntülerinden ortaya çıkar. *American Graffiti,* arabalarında amaçsızca tecrit olmuş halde yaşayan Güney California gençlerinin yaşamlarındaki, psikolojik ve toplumsal, başka bir biçimsizlik ile ilgilidir. Hüzünlü ve hoş bir çalışmadır. 1978 itibarı ile bütün zamanların en büyük gişe gelirini elde eden *Star Wars* da (Yıldız Savaşları) büyük bir film türleri karışımı olarak -western, bilim-kurgu, savaş, serüven- karmaşık bir yapımsa da, kansız katliama ve gizemli güçlere dair hoş bir gençlik fantezisidir. Kubrick'in *2001*'indeki henüz tasarım halindeki bütün bilgisayar donanımlarını kullanır ve 1930'lardaki MGM'e imrenme olabilecek bir kaçışçı fantezi yaratır. Ama nihayetinde Lucas'ın filmleri ile Spielberg'in *Jaws* ve *Close Encounters of the Third Kind*'ı yalnızca film olmanın ötesine geçip fenomen haline gelmişlerdir. Yalnızca çok az insan bu en son bilim-kurgu filmlerinin sosyo-estetik sonuçlarından, yani birisinin kozmik savaş kehanetinde bulunuşundan, diğerinin üstün güçlere edilgin teslim oluşu talep ettiğinden, her iki filmin de kendi güçlü görsel yapılarının aslında mükemmel bir edilginliği istediğinden bahsetmiştir. Bu yalnızca, filmlerin ve filmlerin talep ettiği dikkatin (reklam ve haberlerin oluşturduğu dikkatin) düşsel oluşturumlar (construct) olarak kendi önemlerini hakim kılmaları nedeniyledir. Biçimleri ve anlamlarının bağlamı içinde olduğu kadar olayın bağlamı içinde de bu filmler rahatsız edicidir. Lucas ve Spielberg bu filmlerden nereye gidecekler? Muhtemelen devam filmi yapacaklar (Spielberg'in *Jaws*'ın devamını çekmemesi ve *Close Encounters*'ın devamını çekmeyecek oluşu yüreklendiricidir; Lucas ise *Star Wars*'ın devamını çekmeyi planlıyor). Ama o zaman ne olacak? Daha iyi filmler yapamayacaklarını öne sürmüyorum; bu çok kolay olurdu, oysa bunlar yetenekli yönetmenlerdir. Hep daha fazla kar gerektiren bir işte muhtemelen daha popüler filmler yapabilirler mi? Eğer yapamazlarsa hiç film yapamayacaklar mı?

Coppola'nın kısmen kendisinin sorumlu olduğu bu tuzaktan kurtulduğu ortaya çıktı. İki *Godfather* filmi arasında Coppola daha küçük bütçeli ve zekice oluşturulmuş *The Conversation*'ı (1974) yaptı. Bu film 1960'ların sonundan bu yana ortaya çıkan paranoya filmlerinden çok daha geniş bir bakış açısıyla Nixon dönemi Amerika'sının ahlakı ve bunun sonuçlarıyla ilgilenir. Coppola'nın gıpta edilir bir dengeyi

oluşturmaya niyetlendiği, bir dizi iyi film yaptığı, hepsinde yeteneğini ve parasını akıllıca kullandığı görüldü. Ancak *Godfather II*'nin ardından Conrad'ın 'Heart of Darkness'ından (Karanlığın Yüreği) sinemaya uyarladığı ve Vietnam üzerine bir film olan *Apocalypse Now*'a başladı. Ticari başarısı şüpheli olan bir proje için israf edilen milyonlarca dolar ve film gösterime girmeden önce yapılan reklam dehşete düşürücüdür. *Close Encounters* gibi bu film de kendinden önce yapılmış diğer büyük projeler gibi, kendi ekonomik serüvenleri ve yapım zorlukları ilkesine göre önceden satılmıştır. Film öylesine ya kazandıracak ya da kaybettirecek anlayışına uygun olarak yapılmıştır ki, çağdaş Amerikan sinemasındaki önemli bir yeteneğin gelişimine normal olarak zarar verebildi. Coppola'nın zararına olduğunu düşünmek hoş olmasa da bu durum 'bomba gibi film' sendromunu kıracak ve film yapımını daha akılcı yapım araçlarına yönelmeye zorlayabilecektir.

Günümüzde film yapımının ve ekonomisinin çılgınlık düzeyindeki durumu büyüleyici ama bir o kadar da yıldırıcı bir araştırma alanıdır ve bu alanı bir öfke ve feryat durumu içinde incelemek çekicidir. Bu araştırmanın, Amerikan sinemasının her zaman ticari bir risk olduğunu sürekli hatırlatılarak ve bir bağlam olarak oluşturulması gereklidir. Ancak benim ilgi alanım öncelikle bu bağlam içinde neyin başarılabildiğidir. Bu nedenle Coppola'nın kendisini kısmen kendi eseri olan bir tuzağa düşürmesi, bir düzeye kadar bu tuzaklar içinde yapabildiklerinden daha önemsizdir. Gerçekten de *Godfather I, II* ve *The Conversation* 1970'lerin başındaki en önemli filmler arasında yer alırlar ve elindeki aracın (film) olanaklarının ve muamma olan yanlarının tamamen farkında olan bir yönetmenin sinemasının örnekleridirler. Bu filmler aynı zamanda çağdaş kültürün karşıtlıklarını, bu dönemde yapılan diğer filmlerden çok daha fazla içeren yapıtlardır ve bir yönetmenin kendi sanatını öğrenme sürecini gösterirler. Coppola'nın ticari sinemada on yıl süren çıraklığı, bir bireyin elindeki aygıtın biçimlerini öğrenme uğraşısına ilginç bir bakış sağlar. Kubrick'in neredeyse tamamen biçimlenmiş bir yeteneği dışavuran ilk dönem filmlerinden farklı olarak Coppola'nın ilk dönem filmleri -*Dementia 13* (1963), *You're a Big Boy Now* (1967), *Finian's Rainbow* (1968) ve *Rain People*- el yordamıyla bir biçim arayışını ve tür denemelerini gösterir. Bunlar çok iyi filmler değildir ve bunları çok önemli bulmadığım için fazlaca üzerlerinde durmayacağım. Bu filmler daha çok Amerikan si-

nemasının biçimsel geleneklerinden bazılarını inceleme fırsatı sunacaklar ve yönetmene bir anlatı yaratması için, izleyici için ise anlatıyı anlaması için yorumlamada kullanacağı farklı seçenekleri göstereceklerdir.

Coppola ticari sinemaya Roger Corman ve düşük bütçeli araba sineması (drive-in) filmleri yapan American International Pictures (AIP) aracılığıyla girmiştir. Corman birçok insan -Martin Scorsese, Peter Bogdanovich, oyuncular Jack Nicholson ve Bruce Dern, görüntü yönetmeni Laszlo Kovacs- için yaptığı gibi, Coppola'nın da çok az para karşılığı mesleği öğrenmesine olanak sağlamıştır. Corman / AIP çevresi film işine girmeyi olanaklı kılmıştır; aynı zamanda bu çevreden kaçışı da sağlamıştır. AIP korku filmleri, kumsal partisi (beach-party) filmleri, motosiklet filmleri vs. yaptı ve bu türlerin içinde (Dennis Hopper ve Peter Fonda'nın *The Easy Rider*'da bir AIP motosiklet filmini genel bir kuşak anlatımına dönüştürmeleri hariç) gezinecek fazlaca yer yoktu. Eğer Corman öğrencilerine ucuz ve hızlı bir biçimde çalışmayı öğrettiyse, düşsel gerilim için daha fazla boş zaman ve alan sağlayan bir durumu bulma gerekliliğini de öğretmiştir.

Coppola'nın ilk filmi *Dementia 13* ilkel bir film yapım denemesidir: karakterler birbirleriyle ruhsuz ve tereddüt içinde konuşurlar; bakış açısı ya da tutarlı bir anlatı yapısı yoktur. Görülmeye değer olan tek şey bir kompozisyon duygusunun (her ne kadar bu duyguyu türün kendisi dayatıyorsa da) ara sıra ortaya çıkışıdır: karanlık bir koridor boyunca ilerleyen yüzlerin kaydırmalı yakın çekimi; bir çiftin eski eşyalarla dolu odada birbirine sarılması sırasında kameranın çiftin fark etmediği küçük bir kızın cesedini göstermek için geriye açılması gibi. Kurgu da fazlasıyla korku türüne aittir. Hızlı ve çarpıcıdır: korkmuş bir kızın yakın çekiminden bir bıçağa kesme; bir çekicin aniden ve gürültüyle demir heykeli parçalaması gibi. Neredeyse tamamen çıplak kadınlar, acımasız katiller ve esrarengiz bir doktor da (Corman'ın *The Masque of the Red Death*'inde ve daha sonra da *A Clockwork Orange*'da Bay Alexander'ı ve *Barry Lyndon*'da Şövalye'yi oynayan İngiliz oyuncu Patrick Magee) filmin karakterleri arasındadır. Yatakta hasta olarak yatan kadının çekimini düzenlediği noktada Coppola'nın akademik geçmişi ortaya çıkar. Önplanda bir ilaç şişesi içinde kaşığın olduğu bir bardak vardır. Arkaplanda ise odaya giren bir karakter görülür. Coppola bu çekimle *Citizen Kane*'deki Susan'ın intihara teşebbüs et-

mesinin ardından yatakta yattığı sekansı anımsatarak Welles'e şükranlarını sunar (ayrıca *Dementia 13*'teki bir karakterin adı Kane'dir). Ne yazık ki Coppola'nın elindeki olanaklar ve zaman bu filmde derin odağa olanak sağlamamış ve yalnızca Coppola'nın gelecekteki stili üzerindeki büyük bir etkinin kısa ama önemli bir belirtisi olarak kalmıştır.

Coppola *Dementia 13*'te Welles'e göndermede bulunsa da aslında film açıkça ve tamamen *Psycho*'yu taklit etme girişimidir. Bu girişiminde başarısızdır ama bu başarısızlık Coppola'nın Hitchcock'tan öğreneceği çok şey olduğunun belirtisidir. *Psycho* bir korku filmi değildir; bu türün -eski karanlık bir ev, sinsice dolaşan bir varlık, beklenmedik anda şiddet dolu saldırı gibi- bazı geleneklerini içerir ama bunları akıldışılık, incinebilirlik ve kendinden hoşnut olmanın doğasını araştırmak amacıyla kullanır. *Psycho*'nun yapısı öylesinedir ki, izleyici kurban haline gelir, William Friedkin'in ya da Spielberg'in izleyiciyi kurban haline getirme tarzında değil, Hitchcock'un her zaman bir oyun duygusuyla izleyicinin neler olup bittiğinden haberdar olmasına olanak sağlaması yoluyla kurban haline gelir. Hitchcock'ta izleyiciyi heyecanlandıran her şeyden rahatlık duymasını sağlama ve bir düzeyde onları kendi tepkilerini sorgulamaya yönlendirme yeteneği vardır. *Godfather* filmlerinde Coppola anlatısını ve karakterlerini izleyiciye değişik bakış açılarıyla ve değişik okuma yollarıyla sunmanın yollarını keşfedecektir. *The Conversation*'da bakış açılarının ve ahlak konusunun Hitchcockyen işlenişine daha yakınlaşacaktır. İlk filmi (Brian De Palma'nın filmlerinin Hitchcock'un oldukça yüzeydeki yanlarını taklit etmesinden de fazla olarak) yalnızca dışsal stilin bir taklit girişimi olarak kalır. Ancak kendi içinde zayıf olduğu kadar, bu film zayıf bir biçimde ve belki de kaçınarak Coppola'nın daha sonradan sinemasında çok daha dolu olarak inceleyeceği alanlara işaret eder.

Aynı şeyler, bunu izleyen iki filmi, *You're a Big Boy Now* ve *Finian's Rainbow* için söylenemez. *Rainbow* Coppola'nın ilk büyük stüdyo projesiydi (Warner Brothers için yapıldı), ölü bir tür içinde küçük bir deneme olarak ortaya çıktı. Müzikal, filmin gerçekçi anlatının geleneklerinin dayattığı uzamsal sınırlamalardan kaçışının temel araçlarından biri olmuştu. Yönetmenin anlatının 'mantığını' kırmasına ve maddi dünyayı esnek ve fantastik hareket alanlarına yaymasına olanak sağladı. Ama müzikalin sunduğu bu oyun ve özgürlük duygusu 1950'li

yıllarda hızla çöktü. Film için yazılan müzikal ortadan kalkmaya başladı ve yerini müsrif, statik sahne müzikallerinin uyarlamaları aldı.* Bu uyarlamalar giderek daha büyük hale gelirken, aynı zamanda da canlılıklarını yitirir oldular, öyle ki, 1940'ların bir müzikal komedisini uyarlamaya kalkıştığı dönemde Coppola gelenekleri uygulamanın ötesinde bir şey yapamadı. Coppola geniş Panavision ekranında (yalnızca bu filmde kullandığı bir formattır, asıl tercihi *Godfather* filmlerinde mükemmellik derecesinde kullandığı daha az geniş sıkıştırılmasız -non-anamorphic- geniş ekrandır) insanları gruplar haline getirmedeki yeteneğini sergiler ve Al Freeman Jr. ile gürleyen güneyli gericiyi canlandıran Keenan Wynn için birkaç mükemmel sekans oluşturur. Diğer yandan, şarkı ve dans sekansları önemsizdir, Fred Aster yaşlı ve yavaştır ve ana ilgi 1960'ların sonunda nadiren ortaya çıkan stüdyo setlerinin cazibesine yöneliktir. Coppola, Martin Scorsese'nin *New York, New York*'ta yapacağı gibi, yapay setlere önem vermez; onlar daha çok, büyük bütçeli stüdyo işlerine yöneldiler. (1960'ların sonunda oldukça tuhaf bir sonuç ortaya çıktı: Daha ucuz, bağımsız yapımlar stüdyo dışında, büyük stüdyo yapımları ise stüdyo içinde çekilebilirdi: Kısaca setleri pahalı bulanlar gerçek dünyayı kullandı; dünyayı kusursuzca oluşturmak isteyenler ise stüdyoların içine girdi.)

Finian's Rainbow'dan önce Coppola küçük bütçeli bir stüdyo filmi yaptı. *You're a Big Boy Now* neredeyse artık izlenmez durumdaki son dönem sinema tarihinin bir anını temsil eder. Richard Lester'in *A Hard Day's Night* (Gençlerin Sevgilisi) ve *Help* filmleriyle başlayan ama kökleri 1950'lerin rock'n roll ve kumsal partisi filmlerine kadar giden, *The Graduate* (Mezun) ve *Easy Rider* ile zirvesine çıkan ve 1970'lere geçilirken bir dizi MGM yapımıyla hızla ortadan kalkan 'gençlik filmi', Hollywood'un güçlü, etkili ve sinik döneminin bir parçasıydı. Yapımcılar sinemaya gittiği doğrulanmış ve kendilerine yönelik ya da kendilerini ilgilendiren filmler için giriş ücretlerindeki artışa hemen tepki gösteren yaklaşık 15 ile 25 yaş arası yeni bir izleyici grubunu keşfettiklerini sandılar. Bu grup kuşkusuz *Bonnie and Clyde ile The Graduate* ve *Easy Rider*'a tepki verdiler (son iki film tıpkı *Bonnie and Clyde* gibi, özgürlük mitinin karşısına onun kadar güçlü ama karşıtını, yani

* Popüler sanatların kendi kendilerini yok etmesi eğlendiricidir: sinema tiyatral müzikalleri uyarlamaya başlarken, tiyatro yazarları da film dramasını müzikal komediye uyarlamaya başladı.

özgürlüğün kaçınılmaz olarak şüpheyi ve ölümü getirdiği uyarısını koydular).

Ancak Lester'in filmlerinde uyarıcı öğeler yoktur; bu filmler Fransız Yeni Dalgası'nın anlatı denemelerinden yola çıkarak kaosu kaotik biçimde gözlerler. *You're a Big Boy Now* her ne kadar gençlik cinselliğine ve kahramanı Bernard Chanticleer'in (Peter Kastner) ana-babasının baskılarından kaçma girişimlerine biraz fazla anksiyete yüklü olarak yaklaşsa da, önemli ölçüde Lester'in filmlerine yakındır. Ama özellikle kurgu modeli ve bazı imgeleriyle Arthur Penn'in *Mickey One*'ına daha da yakındır. *Mickey One,* Fransa'da geliştirilen yeni anlatı yapılarına karşı daha sorumlu bir filmdir, bu nedenle Coppola'nın filmi ikili hatta üçlü mirastan çıkar (Lester'in filmleri, *Mickey One* ve hepsinin borçlu olduğu Godard, Truffaut ve Chabrol'un ilk dönem filmleri).

Mickey One'ın (ve Lester'in filmlerinin) kurgusu gibi *You're a Big Boy Now*'ın kurgusu da hızlı ve karışıktır. Bu kurgu modeli görüntüleri hızlandırma ve canlılık kazandırma arzusu ile ritim elde etme isteği nedeniyle devamlılığa fazlaca önem vermez. Coppola'nın filminde *Mickey One*'daki algısal bozuluma rastlanmasa da, *Mickey One*'dakine benzer biçimde imgelerin kolajının ve bu imgelerin ömürsüzlüğünün etkisiyle, hatta hassas biraraya gelişlerinin etkisiyle ilgilenilir. İki filmde de kurgu ve görsel içerik açısından neredeyse özdeş bir sekans vardır: Her iki filmin kahramanı da (Mickey ve Bernard) bir oyun salonuna girer ve bir delikten porno izlerler. İki sekansta da aynı yolla, yani filmin hayal kırıklığı yaratan bakış açısı çekimlerine ya da izleyicinin şaşkın tepkilerinin arasına yerleştirilen porno görüntülerine kesme yapılır. *Mickey One*'da sekans bir yere varmaz ve filmi oluşturan biçimsiz, öznel imgelerin bir başka parçası olarak kullanılır. *You're a Big Boy Now*'da sekans komediye döner. Bernard kravatını filmin çemberine kaptırır ve kravatı kesen Amy Partlett (genç ve her zaman asık suratlı Karen Black) tarafından kurtarılır. Belki de sekansların benzerliği, Aram Avakian'ın her iki filmin de kurgucusu olması ve hem Penn'i hem de Coppola'yı etkilemesinin sonucudur. Her iki yönetmenin de diğer filmlerinin hiç birinde böylesine çılgın bir kurguya rastlanmaz ve gerçekten de Coppola kurgu stilini daha sonraki filmlerinde kökten değiştirecektir.*

* Kuşkusuz Avakian'ın hem Penn'e hem de Coppola'ya sadece istediklerini vermesi mümkündür. *Mickey One*'dan önce kurgusunu yaptığı *The Miracle*

You're a Big Boy Now bir stiller ve etkilenimler birleşimidir ama film bunlarla tam olarak uzlaşamaz ve kendi kimliğinin farkında olarak ortaya çıkar. Film New York sokaklarında Lester tarzında oynayan çocuklarla doludur ve oldukça hoş görsel ve işitsel serbest arkadaşlıkları içerir. Bernard metroda bazı müstehcen grafitiler görür: "Zenciler evinize gidin." Yazıya bakar evin nerede olduğunu düşünür. "Ev, yüreğinizin olduğu yerdedir" kararını verir ve grafiti buna uygun olarak yeniden biçimlenir: "Yüreğim İskoçya'da." Central Park'ta bir grup çocuğa rehberlik yapan, gaydasıyla caz motifleri çalan ve kilt (İskoç eteği) giymiş siyah bir adamın çekimine geçilir. Bernard'ın aşık olduğu oldukça şirret ve kalpsiz Barbara Darling (Elizabeth Hartman) bir cüceye (Michael Dunn) yaşam öyküsünü dikte ederek yazdırır. Bu yazdırma sırasında öykünün arasına, hızlı bir silsile ve geçişli olmayan bağlantılar halinde, Barbara'nın odasında, caddede ve görüntünün üzerine bindirilen (çocukluğunda, tahta bacaklı ve doğuştan beyaz saçlı bir hipnoterapistle olan ilişkisi gibi) geriye dönüşler (flashback) sokularak yapılır. Filmin başka bir yerinde Coppola kendisine göndermede bulunur: bir diskoteğin duvarlarına *Dementia 13*'ten görüntüler yansıtılır ve Barbara Darling'in geriye dönüşlerinden birinde Barbara, Roger Corman'ın *The Pit and the Pendulum*'unu izler (*The Godfather*'da şükran sunma daha da içtendir; Corman, Michael Corleone'yi soruşturan senatörlerden birini oynar). Bu zekice aygıtlarla anlatılan, anne ve babasının kontrolü altında olan, genç kadınlardan nefret eden, hayal kırıklığı içindeki toy bir gencin ve Julie Harris'in canlandırdığı Miss Thing adlı bir karakterin öyküsüdür; bir de 1960'ların sonunun rock grubu Lovin' Spoonful'un nefis müziğini dinleriz

1960'ların sonunda bu film göze hoş gelmişti. Bugün ise aynı durum söz konusu değildir. Film kaba ve etki açısından da sınırlıdır: Karakterler konuşurken sesleri sanki bir AIP filminden kaçmışlar gibidir. Ama daha da fazlası vardır: Uzun yıllar geçmesine rağmen uzaktan *A Hard Day's Night* ve *Help* filmlerine bakmak, sinemasal bir Cennet Bahçesi'ne bakmak gibidir. Bu filmlerin canlı masumiyeti bugün artık değer taşımaz, oysa bu filmlerin enerjisi, yeni anlatı yapıları ve kurgu modelleri oluşturmaya çalışması hiçbir işe yaramamış de-

Worker'da Avakian jenerik sekası hariç anılan iki filmdeki çalışmasından da daha fazla baskı altında kalmıştır. Avakian kurguladığı ya da yönettiği filmlerde tek bir stille sınırlı kalmaz.

ğildir, (izleyiciye dolaylı ve yoğun anlatıları nasıl algılayacaklarını ve anlayacaklarını öğretme konusunda hakkının yenmemesi gereken) ticari televizyon yapımlarının stilini etkilemişlerdir. Bir Lester taklidi olarak *You're a Big Boy Now* canlı olmaktan çok sinirli görünür ve neşe dolu oyunlara rağmen cinsel anksiyete duygusunu gizleyemez. Yalnızca kurgusunda deneysel olan film Coppola'nın çok işine yaramıştır. Avakian'dan bir filmin nasıl hızlı ve sarsıcı olarak kurgulanacağını öğrenmiştir. Bunu öğrenmiş ama daha sonra da bunu bir kenara bırakmıştır. Coppola özlü ve işlek bir stile yöneldiği ilk film olan *The Rain People*'da uzun çekimin sınırları ve olanaklarıyla denemeler yapar. *Godfather* filmlerinde diyalog sahnelerinin geleneksel kurgu devamlılığı ile uzun çekimi biraraya getirerek kurgu stilinde işlerliği olan bir uzlaşmayı keşfeder. *The Conversation*'da açı/karşı açı çekiminin (bir kişiye bakış ve bu kişinin gördüğüne kesme) geleneksel kurgusuna içkin temel varsayımları gözden geçirir. *You're a Big Boy Now*'dan *The Rain People* ve *Godfather I*'e filmin kurgusunun anlatıyı algılayışımızı nasıl etkilediğine dair bir çok olasılık üzerinde çalışır ve *The Rain People*'ı ve diğer önemli filmleri tartışmadan önce, Coppola'nın ilgilendiği kurgu kuramları ve sorunlarının bazılarını gözden geçirmek için yararlı olacaktır.

Amerikan sinemasında kurgunun temel işlevi anlatının hareketini, devamlılığını ve izleyicinin bu harekete katılımının bozulmamasını sağlamaktır. Bu işlev iki 'keşif'le ilişkilendirilebilir (sinema tarihinde her zaman olduğu gibi özgül aygıtların ve stratejilerin ortaya çıkışını sağlayan kesin anları, bireyleri ve hatta keşifleri saptamak zordur). Her zaman Edwin S. Porter'a ve 1903 tarihli *The Great Train Robbery*'ye (Büyük Tren Soygunu) atfedilen bunlardan biri, bir filmin anlatı yapısının, farklı çekimleri biraraya getirme tarzında kurgulanarak belirlenebileceğinin, böylelikle görüntü kuşağında birbirinin ardından gelen iki aksiyon parçasının aynı anda, gerçekte ise birbiri ardına oluyormuş anlamına geldiğinin keşfedilmesidir. İzlenen görüntüler ardışıktır (sequential) ve birbiriyle zamansal ilişki içindedir (önce bu aksiyon olur, sonra da o aksiyon olur). Ama gösterilen, iki çekim arasındaki aynı andalık ilişkisidir. Mekanlar arasındaki farklılığı biliriz ama bu mekanları aynı anda olan aksiyonları ve olayları içeren mekanlar olarak kabul ederiz. Christian Metz ve diğerlerinin artarda dönüp gelen dizimsel bağıntı (alternate montage) dedikleri bu işlem, sinemasal ya-

pının temel öğesi haline gelmiştir ve *Godfather I*'de Michael'ın oğlunun kilisedeki vaftiz töreninin arasına, rakiplerinin öldürülmelerinin görüntülerinin yerleştirildiği sekansta bu işlem görülebilir.[1]

Bu işlemin yanılsatıcı özelliğini vurgulamak önemlidir: Ardışık olarak görülen aynı andaymış gibi yorumlanır. *You're a Big Boy Now* ve öncellerinin yaptığı bir işlem bizi bu yanılsamanın bir miktar dışına çıkararak sarsar, filmin kurgusunun parçalara dayalı yapısını görünür hale getirir. Bu parçalı yapıyı, izleyicinin algılamasını olayların kesintisiz akışından başka işlemle harekete geçirmek için kullanır. Filmde devamlılık geleneklerine meydan okunur. Ama artarda gelen dizimsel bağıntı bütünün parçalarla ifade edildiği tek kurgu tipi değildir. Kurgunun benzer bir etkiye sahip diğer önemli bileşeni basit bir diyalog sahnesinde yapılan işlemdir. Birbiriyle konuşan iki insanın nasıl gösterileceği sorununu çözmede Amerikalı sinemacılar biçimsel klişelerin en uzun ömürlüsü haline gelen işlemi keşfettiler. Strateji diyalog sahnesini, sahneye dahil karakterlerin açı/karşı açı çekimleriyle parçalara ayırarak kurgulamaktır. Birçok türü olsa da temel yapı birkaç çekimi içerir: Birbirinin yüzüne bakarak çok yakın duran karakterlerin durumunu saptayan bir ikili çekim; bir karakterin omzundan diğerinin çekimi -burada karakterler sırası ile dinlerken ve konuşurken görülecektir; her karakterin tek başına görüntülendiği çekimler -aynı zamanda o karakter dinlerken ve konuşurken göstermek için kullanılacaktır. Bu çekimler daha sonra her karakterin konuşmasının önemini ve her karakterin diğerinin söylediklerine tepkisini göstermek için sekansın uygun ritmini oluşturacak tarzda biraraya getirilir.

Açı/karşı açı çekim tekniğinin değişmemecesine yerleşmesinin iki nedeni olduğu öne sürülmüştür: birincisi bu teknik kolay ve hakim olunabilir bir çekim yöntemidir. Her oyuncunun en iyi performansı seçilebilir ve kurgulanabilir; her iki oyuncunun da sekansın filme alınışının her anında orada olması gerekmez. İkincisi bir diyalog sekansının (gerçekten 9 ile 15 saniye arasından daha uzun süren çekimin çok az sayıda olduğu sesli sinemanın başlangıcından 1950'li yıllara dek Amerikan sinemasında bir sekansın) hızlı kurgusunun ve bakış açı-

1 Christian Metz, *Film Language: A Semiotics of Cinema,* çev. Michael Taylor (New York: Oxford University Press, 1974), s. 117-33. Barry Salt Porter'dan önce gelenleri belirtmiştir; bak. "Film Form, 1900-1906," *Sight and Sound* 47 (Yaz 1978), s. 148-53.

sındaki hızlı değişimlerin izleyicinin sıkılmasını önleyeceği umuldu.[1] Yakın zamanlarda Daniel Dayan ve diğerleri temel ideolojik akımları ortaya koymak için bu filmsel geleneklerden bahseden görüşler öne sürdüler. Sıkılmayı önlemekten başka çok sayıda ayrı çekimin pürüzsüzce bir devamlılık duygusu yaratan bir model içinde hızlı kurgusu izleyiciyi nesnellikten alıkoymanın bir yoludur. *Mickey One* ya da *You're a Big Boy Now* gibi bir filmin yarattığı parçalanmışlık duygusunun tersi olarak sağlanan bütünlük yanılsaması kurgu sürecini görünmez kılar. Anlatı içinde gerçekleşen olaylara katılmaya zorlanırız. İzleyicinin bakışı filmin biçimsel yapısının ötesine ve 'öykünün' içine, perdedeki karakterlerin ve olayların kurmaca gerçekliğine yöneltilir. Özellikle açı/karşı açı çekim tekniği izleyicinin karakterlerin kapalı uzamının ötesine ya da dışına yönelmesine/bakmasına izin verilmez. Karakterlerin bakışı asla kameraya/izleyiciye yönelmez (film çekim gelenekleri arasında en güçlüsü budur: Bir filmdeki hiçbir karakter bize bakmaz ve eğer bakarsa bu, bizler ile karakterler ve olaylar arasında duran bir aracın, mekanik, optik, estetik bir yapının varlığını ortaya koyar). Bu nedenle bizler görmezden geliniriz ama gördüğümüzü, tam olarak ifade edilen, içinde yaşanılan dünyayı görmezden gelmeyiz. Dahası, bu dünyanın sürekli açılışı ve kapanışı -bir karakter bir yere bakar ve izleyen çekimde diğer karakter onun bakışına karşılık verir- bizi bu dünyanın içine kapatır. Amerikan sinemasının kurgu yapısı olağanüstü bir çelişkiye dayanır: hızlı bir biçimde birbirine bağlanan birçok parça (çekim) bir bütünlük ve tamlık yaratır; parçalar karmaşası parçaların yokluğu, aslında biçimin yokluğu yanılsamasını yaratır. Perdede geçerli olduğunu kabul etmenin dışında çok az şansımızın olduğu tam olarak gerçekleştirilen/yaratılan bir dünyayı izleriz.[2]

Bu kurgu yapısı ve akla getirdikleri, her ne kadar klasik Hollywood yapım döneminin yönetmenleri her zaman 'gerçekçilik'in terimleriyle düşündüler ve izleyicinin dikkatini gerçeğin filmsel yanılsamasını ya-

1 Barry Salt, "Statistical Analysis of Motion Picture," *Film Quarterly* 28 (Sonbahar 1874), s. 13-22.

2 Daniel Dayan, "The Tudor-Code of Classical Cinema," *Movies and Methods* I içinde, der. Nichols, (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1976), s. 439-51; Nick Browne, "The Spectator-in-the-Text: The Rhetoric of Stagecoach," *Film Quarterly* 29 (Kış 1975-76), s. 26-38. Dayan'ın yazısı Fransız eleştirmen Jean-Pierre Oudart'ın çalışmasına temellidir. Yazı önemli bir tartışma yaratmıştır.

ratan araçlara yöneltmeme konusunda tamamen bilinçli oldularsa da, kesinlikle bir fesatlık sonucu değildir. Eisenstein'ın sinema kuramı ve uygulaması kurgunun gerçek bir dünya yanılsaması yaratmayan bir biçimi ve işlevi olduğunu göstermiştir. Yeni Dalga'nın manevi babası André Bazin filmin kurguya hiç de gereksinim duymadığını, en azından kurgunun bütünlük yanılsaması yaratmak için uzamı parçalara ayırmanın aygıtı olmadığını düşünüyordu. Çekimin kendisinin yeterli bir bütünlük birimi olduğunu gözledi: nitekim çekim verili, bütün bir uzamı içeriyordu. Bazin bunu 1950'lerde uzun çekimin her nasılsa gerçeğe, dünyanın yapısına (ki ona göre filmin ortaya koymayı amaçladığı buydu) sadakati/bağlılığı açığa vurduğuna inanarak öne sürdü.[1]

Ancak gerçekliğin bununla bir ilişkisi yoktur. Yine de kurguya bağımlı Amerikan sinemasının 'gerçekçi' olduğu kabul edilir. Bazin'in savunduğu, Murnau'nun, Welles'in ve Yeni Gerçekçilik'in geleneği, aslında Renoir'dan bu yana çoğu Avrupalı yönetmenin içinde yer alan sinema türü, daha 'gerçek' ya da değişik türden bir 'gerçek' ya da 'gerçekliğin' başka bir düzeninin bileşeni midir? Aslında bu yalnızca değişik gelenekler ve beklentiler oluşturan, imgeleri kurup biraraya getirmenin farklı yollarını, bu imgeleri alımlamanın ve bunlarla akli ve duygusal olarak ilgilenmenin farklı yollarının anlamını oluşturan yönetmenlerin ve izleyicilerin sorunudur. Kurgu aracılığıyla iki karakterin konuşmasını izlediğimiz bir diyalog sahnesi hakkında daha 'gerçek' ya da yaşama bağlı hiçbir şey yoktur. Ancak önemli bir algısal yeniden düzenleme yaparız. Böylesi bir sekansta karakterlerin birini ya da diğerini kesin olarak saptanmış bir anda görmeye yöneltilmeyiz; karakterlerin bakışlarının sürekli korelasyonuyla bir uzama kapatılmayız. Gerçekte bu türden bir çekimdeki -plan sekans- önemli algısal olay, kendi bakışımızın farkındalığıdır. Bazin uzun çekimin geleneksel kurgu modelleri içinde sahip olmadığımız bir gözlem özgürlüğü sunduğunu (bu özgürlüğün plan sekansı daha demokratik bir biçim haline getirdiği tartışmalı bir sorun olsa da) ve bu gerçek özgürlüğün yalnızca bir miktar olsa da bizi aksiyondan uzaklaştırmak için kullanılabilece-

1 Bazin'in belli başlı makaleleri *What Is Cinema*'nın iki cildindedir, çev. Hugh Gray (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1967, 1971). Bazin'in bazı yazıları Türkiye'de yayımlanan iki ayrı kitapta yer almaktadır. *Çağdaş Sinemanın Sorunları*, çev. Nijat Özön, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1966; ve *Sinema Nedir?*, çev. İbrahim Şener, Sistem Yayıncılık, İstanbul, 1993. (Ç.N.)

ğini söylediğinde haklıydı. Bu efektin nasıl radikal olarak kullanıldığını, çekimlerin yalnız süre olarak değil, aynı zamanda izleyici ile perdedeki olaylar arasında yaratılan uzaklık anlamında da *Barry Lyndon*'da nasıl radikal olarak kullanıldığını görmüştük. Sonuç, sürekli olarak suni bir ürünün gözleyicisi olarak durumumuzun ve (geleneksel kurgu durumu gizlese de) bir filmi izlerken her zaman bize ne olduğunun farkında olmaya zorlanmamızdır.

Uzun çekim Avrupa sinemasında yaygındır ve Penn ile Altman istisna olmak üzere bu kitapta incelenen yönetmenlerin sinemalarında önemli bir yer tutar. Ancak bu yönetmenlerin uzun çekimi kullanma tarzları birbirinden çok farklıdır. Welles'in izinden giden Kubrick uzun çekimleri yalnızca gözlemek ve bizi gözlenir kılmak için değil, geniş mekanları sıkıştırarak ifade etmek ve bu mekanları, kompozisyondan gelen enformasyona büyük ölçüde katkıda bulunması için devingen kamera hareketiyle birlikte kullanır. Scorsese tanımladığı mekana hareket kazandırmak ve yananlam düzeyinde bir nevroz ve baskılanmış şiddet duygusu vermek için bir devingen kamera kullanır. *Dementia 13*'ten *Finian's Rainbow*'a birçok kurgu stili üzerinde çalışan Coppola *Rain People*'da durur ve uzun çekimin olanaklarıyla ve bu çekimin bizi karakterlerin ve karşılıklı etkileşiminin gözlemine yöneltebilme yolları üzerinde denemeler yapar. Daha önce belirttiğim gibi, *Godfather I*'de bu gözlem yöntemiyle oldukça geleneksel kurguyu birleştirir ve bundan -Kubrick'ten farklı bir yolla- karakterlerin çerçeveye yerleştirilme tarzlarına, izleyicinin bu yerleştirmeden etkilenme yollarına ve izleyicinin bu yolları gözleme yollarına dair Wellesci bir ilgilenim ortaya çıkarır.

Rain People bir yalnızlık ve çaresizlik anlatısıdır, öyküsü nereye ve neden gittiğini kesin olarak bilmeksizin domestik kuşatılmışlığından kurtulmaya çalışan bir kadın hakkındadır. Filmin başlangıç çekimleri bizi hemen sessiz bir keder ve ayrılışı gözleme konumuna yerleştiren olaylar ile bizler arasına bir uzaklık koyan bir bakış açısı yerleştirir. Alt ve uzak bir açıdan gri, yağmurlu, ıssız bir varoş caddesini görürüz. Uzakta bir çöp kamyonu bir bloğun aşağısında yavaşça kameraya doğru gelir; çöpçüleri ve geçen birkaç arabayı görürüz. Çekim hem jeneriğin üzerine bineceği hem de çekimin ritmi ve boşluğuna kendimizi yerleştirmemize olanak sağlayacak uzunluktadır. Bir sonraki çekim hemen teşhis edilemeyen bir nesne ile başlar: üzerinden su damlayan

demir bir çubuktur bu. Odak değişir ve bir sonraki çekimde öğreneceğimiz gibi bir çocuk salıncağının zinciri görüntüye gelir; odak bir kez daha değişir ve bir varoş evi görünür.* Bir sonraki çekim yağmur altındaki çocuk salıncağıdır. Bunu alt açıdan evin başka bir çekimi izler, daha sonra evin içine ve yatakta yatan, sabah karanlığında tecrit olmuş ve uyumakta olan kocasının kolunun altından kendini çeken ana karakter Natalie Ravenna'ya (Shirley Knight) kesme ile geçilir.

Bu sekansı Coppola'nın bir AIP korku filminin acımasız şok kesmeleriyle ya da caddelerde Beatles sonrası eğlentilerinin asabi kesmeleriyle yapılabilecek olandan daha farklı bir durum, ortam ve bakış açısı oluşturmak için basit geleneklerin ötesine geçen -gerçekten de ilk defa kalkıştığı- girişimini göstermek için ele alıyorum. Filmin başarısızlığının bir nedeni de bu atmosferin uzun sürmemesidir. Filmin başında kurulan ağır ve ölçülü ritim, film boyunca korunur ama Coppola bu ritim aracılığıyla, kökleri *It Happened One Night*'a (Bir Gecede Oldu) kadar giden, *Bonnie and Clyde* ve *Easy Rider* ile büyük popülarite kazanan bir alt tür olarak yol filmi (road movie) ya da John Cassavetes'in düşük yoğunluklu üslubunda bir alt-orta-sınıf melodramı yaratmayı isteyip istemediğine karar veremez. Cassavetes olsa, filmin konusunu (varoşta yaşayan ve kendisini hapsettiklerini hissettiği için kocasından, çocuklarından ve gebeliğinden kendini kurtarmak zorunda kalan bir ev kadını) anlaşılması güç, girdap gibi gidip gelen konuşma üslubunda ele alırdı. Cassavetes karakterlerini ne yaptıklarıyla, nerede olduklarıyla ve hatta ne söylediklerıyle değil, daha çok nasıl ses verdikleri, nasıl konuştuklarıyla tanımlar. Coppola'nın Cassavetes'in sahip olduğu konuşan karakterlerin sesine uygun bir yeteneği yoktur ve yalnızca karakterlerini yalnız bırakma konusunda aşırı görsel duyarlığa sahiptir. *The Rain People* karakterlerine ya da izleyicisine yönelik tutarlı bir tutum geliştirmez ve uzun çekimler çoğu zaman çekim içinde gerçekleşen olayların desteğini alamaz.

Açılış sekansının ardından Natalie'nin evden ayrılışını, anne ve babasını ziyaretini, kendi düğününü (*Godfather I*'in başındaki sekans

* Odak değişimi ya da (odak noktalarının çekim içinde değiştiği) rack odak 1960'ların başında ortaya çıktı. İlk kullananlardan biri de Richard Lester'di. Bu teknik sinemasal sürece dikkat çekmek kesmeye başvurmamanın önemli bir aracıydı. Ne yazık ki aşırı kullanılmış ve hızla bir klişe haline gelmiştir.

kadar zengin hazırlanmış bir İtalyan düğünüdür bu) hatırlayışını gösteren bir dizi atlama (jump cut) vardır; bir koridor boyunca koşan gelin ile damadın çekimleri bir tünelden geçerek kentten ayrılan Natalie'nin arabasında geçen çekimleriyle birleşir. Bu noktada film dramatik odağını kaybeder. Natalie umutsuzluğu ve kaçma gereksinimiyle tanımlanan bir karakterdir (kendini fazlaca tanımlamaz, bu nedenle baştan sona kendine dair bir tür ifade edilmemiş keder ve öfkeyi korur); aynı zamanda kentli (en azından varoşlu) kökeniyle tanımlanır. Bu karakterin açık kırlara doğru arabasıyla çevresinden kaçma arzusunu gerçekleştirmesine olanak sağlamak makul olurdu ve kent dışında kaydırmalı çekimlerle (Natalie'nin arabası bir yerde *Bonnie and Clyde*'ı gösteren bir araba sinemasının -drive-in- yanından geçtiği için, Coppola'nın farkında olduğu görülen bir diğer 1960'lar sonu sineması geleneğidir bu) tamamlanan 'yol sekansları anlatının geri kalanından kopuk görünür. Gidişin nihayetinde yanlış bir özgürlük ve kaçış duygusu vermesi amaçlanmışsa da, kısa süre içinde yalnızca manzara boyunca ilerleyen bir gidişe dönüşür ve en iyi yönüyle Natalie'nin herhangi bir ortamda arzularını doyuramadığını ifade eder. Bu dramatik karşı karşıya gelişler kapalı mekanlarda gerçekleşir: araba, bir motel odası, bir ev, bir hayvan çiftliği, bir karavan, bir telefon kulübesi. Özellikle bir sekans, Natalie'nin herhangi bir duruma kazandırdığı kapatılmışlık duygusunu gösterir. New York'tan ayrılışının hemen ardından Natalie bir benzin istasyonundaki kulübeden kocası ile telefon görüşmesi yapar. Kamera yavaşça ona doğru kayar, ayrılışını açıklamaya çalıştığını dinlediğimiz sürece kulübenin dışında kalır. Bu sekansın ilk çekimi yaklaşık beş dakika sürer. Aynı açıdan ikinci çekimin süresi ise üç dakikadır.

Anlatıda ya da çekimde gördüğümüzde çok ilginç hiçbir şeyin olmaması nedeniyle çekim işlemez. Natalie'nin kendisi hakkında üçüncü tekil şahıs olarak konuşmasından rahatsız oluruz, nevrozunu ve kişiliğindeki korkutucu parçalanmayı hissederiz ve onun tuzağa düşmüşlüğünü / kapatılmışlığını gözlememize olanak tanınır. Ama kameranın bu kadar uzun süre kulübenin dışında kalması, yoğunluğu artırmaktan çok dağıtır ve sonunda neden ve kime baktığımıza dair net bir anlayıştan yoksun olarak yalnızca bakıyor olmamızın farkına varışımızla baş başa kalırız. Nihayet biçimsel bir düzenleme ile bizi uzaklaşmaya zorlayan bir çekimin değil, bu kez eleştirel yargıların en basitini kullanan bir çekimin bilincine varırız, canımız sıkılır.

Böylesi bir sekansın klasik olarak akla getirdiği, Welles'in *Magnificent Ambersons* filmindeki yemek yeme sahnesidir. Bu sahnede kamera karanlık, mağaramsı bir mutfakta tamamen hareketsizdir. Önplanda George Amberson Minafer (Tim Holt) üzümlü kek tıkınarak oturur ve Fanny teyzeyi (Agnes Moorehead) histeri noktasına getirecek kadar kızdırır. Sekans hiç kesme olmaksızın yaklaşık dört dakika sürer ve hem çekim içinde olanların hem de çekimin kendisine dair bilincimizin yoğunluğu çok fazladır. Coppola bu yoğunluğu, kısmen karakterin rolünden hoşlanmadığımız için elde edemez. Natalie o kadar sorunlu o kadar sorunludur ki, ona uzun süre yakından bakmamak için savaşırız; paradoksal olarak o çok çekici de değildir. Ayrıca Welles'in filminde, sert bir biçimde odaklanmış arkaplanın, önplandaki figürlerle karşıtlık oluşturduğu Amberson'ların mutfağının dikkatle oluşturulması dikkatimizi artırırken, *Rain People*'daki telefon kulübesine sonu gelmeyen bakış dikkati azaltır.

Rain People nihayetinde bölümleriyle ve oyuncuların performanslarıyla ilgi çekici, tereddütlü bir filmdir. İzleyicisiyle asla işleyen bir ilişki kuramaz, çünkü Coppola'nın hala bu ilişkinin nasıl olması gerektiğine dair net bir anlayışı yoktur. Ne kadar uzaklaştıracağını ve ne kadar melodramın gerekli olduğunu bilmez. Bildiği ve filmde ortaya çıkan, oyuncuları yönetme yeteneğidir. *Godfather* filmlerine büyük katkılarda bulunacak olan James Caan ve Robert Duvall, onun oyuncu yönetimi açısından ideal örneklerdir. Caan'ın canlandırdığı, bir yaralanma sonucu çocuksulaşan eski bir kolej futbolcusu Kilgannon ile Duvall'in canlandırdığı tuhaf bir biçimde kabalık ile duyarlı oluşu birleştiren Güneyli ırkçı Nebraskalı polis Gordon, Natalie (Shirley Knight) karakterinin keder verici belirsizliği karşısında kendine yeterlik ve bağımsızlığı elde ederler. Coppola kimsenin başkalarına egemen olmasına izin vermeyerek güçlü oyuncuları yönetmede özel bir yetenek sergiler. Shirley Knight'ın dağınık kariyeri, ağırlıklı olarak bu filmde tanımladığı baskılanmış depresif kadın çeşitlemelerini geliştirmesine adanmıştır. Öylesine olağanüstü bir kişiliktir ki, ilişki kurduğu erkekleri mahvederken merhamet uyandırabilir. Caan ve Duvall güçlü, neredeyse ulaşılmaz karakterleri tanımlamada çok iyidirler. *The Rain People*'da Caan bu gücü cahil, bağımlı Kilgannon karakteri içinde tersine çevirir ama hala Natalie'nin ara sıra bağımsızlaşma girişiminin nesnesi olarak Kilgannon'u kullanması kadar, Kilgannnon'un da sürekli

olarak kendi belirgin bağımsızlığını geri itmesi söz konusudur. (Coppola'nın filmin sonunda, Natalie'yi polisten korumaya çalıştığı sırada Gordon'un kızına Kilgannon'u öldürtmesi, yalnızca Amerikalı yönetmenlerin ne zaman filmi bitirme konusunda güçlük yaşasalar içine düştükleri melodram tuzağını gösterir. Oysa filmde ölüm için bir neden yoktur.) Kendi önemsiz yalnızlıkları içindeki karakterler ayakta kalabilme yeteneklerini sergilerler ve film bu yetenekleri tanımlamada çok başarılıdır. Finalde duygularımızı pompalamaya ve yüreklerimizi burkmaya kalkıştığında ise çok başarısızdır.

Rain People ile ilgili belki de en ilginç olanı, Coppola'nın bu melodramatik şişirmenin amaca zarar verdiğini ve bu güçlü karakterlerin birbirlerine karşı birbirlerini boğmadan oynayabileceklerin öğrenmiş görünmesidir. *Godfather* filmlerinin göze çarpan bir niteliği her karakterin en ince ayrıntısına kadar geliştirilmesi ve her karaktere, ona ne olursa olsun, eksiği olmayan bir görüntü vermesidir. Her iki filmde de en zayıf ve acınacak halde ki Fredo bile John Gazale tarafından çok güçlü ve özel bir oyunculukla canlandırılır. O ya da başka bir ana karakter belirli bir sekansın merkezinde yer aldığında ya da hatta arkaplanda odak dışı olarak bir sekansın yalnızca bir bölümünde olduğunda, o karakter hem bir birey olarak hem de grubun bir üyesi olarak dikkat çeker. Oyunculuğun ve oyunculuğun yarattığı karakterlerin gücü *Rain People*'da ortaya çıkarılabilir; ama bir şeyler eksiktir. Bu da karakterlerin içine yerleştirileceği net bir biçimde tanımlanmış ve tutarlı bir mizansen ve onlar ile bizim paylaşacağımız bir mekandır. Mizansenin bu niteliği daha önceki filmlerinde o kadar az gözlenmiştir ki, *Godfather I*'de böylesine güçlü olarak ortaya çıkışı önemlidir. Mizansenin bu niteliğinin varlığı kısmen Coppola'nın filmdeki her imgeye vermeye başladığı dikkat ile açıklanabilir. Kısmen görüntü yönetmeni Floyd Crosby'nin belirttiği gibi, çok sayıda kameranın kullanılabilmesi için hız ve bu hız için düz bir biçimde aydınlatılmış setler gerektiren televizyon için çekilen filmlerin etkisine, kısmen de tembelliğe ve izleyicinin lakayt görüntü oluşturumuna dikkat etmeyeceği inancını bağlı olarak Amerikan sinemasının görsel yanının giderek zayıfladığı dönemde, Coppola aydınlık ve karanlığı kontrol edebilmeye, renk modellerini dengelemeye ve belirli bir düzenleme uzamını birbirleriyle dramatik ilişki içinde olan karakterler ve nesnelerle doldurmaya dayalı bir zenginliği elde etmiştir. Kısaca *Godfather*'lar görsel dokunun o ka-

dar dikkatle kontrolünü gerçekleştirmiş ki, herhangi bir tecrit olmuş bir çekim hemen fark edilir.

Bu titizlik ve dikkatin sorumlusu kısmen *Godfather* filmlerinin görüntü yönetmeni Gordon Willis ve yapım sorumlusu* (production designer) Dean Tavoularis'dir. Ama buna benzer durumlarda bireysel katkıları saptamak zordur: Özellikle dönemlerin yeniden yaratıcısı olarak Tavoularis fiziksel ayrıntıları uygun bir biçimde düzenlemede mükemmel bir yetenek sergiler. *Bonnie and Clyde*'daki çalışmasının ardından yapılan bütün 1930'ları çağrıştıran filmlerin görünümünü belirledi. *Murder My Sweet*'in küçük bir yeniden yapımı olan *Farewell My Lovely*'de (Dick Richard, 1975) bir sinemasal benzerlik tasarımı olarak 1940'ları çağrıştırmanın ötesine geçerek, nesneleri dönemin gerçek görünümleri içine uygun bir biçimde yerleştirir. Bir gazete bayii ya da karışık bir oda sadece taklit olmanın ötesine geçerek döneme dair bir düşüncenin ifadesi haline gelir. *Godfather*'larda da yaşanılan ve ikamet edilen evlere dair bir duyum yaratmak açısından fazlaca 'gerçekçi' olmayan (kaçımız 1940'lardaki bir mafya üyesinin evinin içini görmüşüzdür?) ayrıntı duygusuyla bu tutumunu sürdürür. (Tavoularis çok az ayrıntıyla da çalışabilir: *The Conversation* için yaptığı tasarım, boşluk ilkesine göre işler; çok az mobilyanın olduğu odalar, bir deponun boş katı, antiseptik bir büro, bir otel odası.) Gordon Willis her sahne için öylesine bir ışık kurar ki, renk ve gölge oyunu, anlatının bir parçası haline gelir, dramatik yapıya aktörler kadar katkıda bulunur.

Coppola kuşkusuz tasarım ve görüntü yönetimini bir anlatı bütünü içinde biraraya getirir ve belki de *Godfather*'ların mizansenine katkıda bulunanları açıklama gereksinimi duyması, bu mizansenin önceki filmlerinden tamamen farklı olmasından kaynaklanır. Belki de bu farklılığı açıklamak gereksizdir ve biz yalnızca konunun yapısı ve özel bir şey yaratma baskısının Coppola'nın önceden açığa çıkmamış yeteneklerini ortaya çıkardığını varsayabiliriz. Belki de bir an Coppola'yı unutmak ve *Godfather I* ve *II*'nin sinemasal dokularıyla ilgilenmek gerekiyor.

---

* Yapım sorumlusu olarak karşılığını verdiğimiz production designer'ı Türkçe'deki ve Türkiye'deki yapım yönetmeni ya da mesleki dille prodüksiyon amiri ile karıştırmamak gerek. Bu kişi bütün yapımın sorumluluğunu taşır ve prodüksiyon amirinin de üzerinde bir konumda bulunur. (Ç.N.)

Eğer *Barry Lyndon* izleyicilerin ve karakterlerin paylaştıkları bir olanaksızlıklar - şefkatin, bağlanımın, duygusal paylaşımın, kabul etmenin olanaksızlığının - filmi ise, *Godfather I* de bir olanaklar - ailesel evrenin her yanına hakim olunmasından gelen koruma, güvenlik, aile bireylerinin birbirlerine sevgi dolu yakınlığı, nezaket, güç ve emniyette olma olanaklarının filmidir. *Barry Lyndon*'dan farklı olarak *Godfather I* izleyicisini anlatısının içine davet eder, kendi güvenlik ve güç/iktidar vaadini paylaşmasını ister. Filmin aynı zamanda bir vahşilik, korku, yitirme ve ihanet filmi olduğunu anladığımızda bu bir karşıtlık olarak görünür. Ama Coppola bu diyalektiği dikkatle kontrol eder. İlk filmde tehdit edilen aile içi yakınlık ve güvenliğin parçalanması, ikinci filme kadar tamamlanmaz. İkinci filmde koruyucu aile miti çöker ve bu mit, yalnızca bir imha ritüeli olarak varolan, kimseye içtenlik ve koruma sunmayan soğuk ve korku dolu bir çevrenin karşısında sadece bir anı haline gelir. Film ne saf ve temizdir ne de diğer filmden gelen öğelerle kirlenmiştir (hiç çekinmeden senkronik/eşzamanlı bakıyor, *Godfather I* ve *II*'nin bir arada olduğunu varsayıyorum; kuşkusuz birincisini yaptığı sırada Coppola'nın kafasında ikinci filmin ne kadarının varolduğunu kestirmek zor). Onlar aynı anda hem bir hem de ayrıdırlar (sıkı bir çizgisel kronolojinin izlendiği televizyon versiyonu için yeniden kurgulanmış halinin başarısızlığına yetecek kadar ayrı). Filmlerin birbirlerine karşı hareket etmeleri, onların diyalektik gücünün ve tutumlarımızı ile sempatilerimizi, fantezilerimizi ve beklentilerimizi güdümleyebilmelerinin bir ölçüsüdür.

Bonnie and Clyde gibi Godfather I de izleyicinin bakış açısına hakim olma üzerine bir denemedir. Ama Coppola'nın filminde yakınlık ve uzaklık duyduğumuz karakterler yok ama durumlar, oluş koşulları ve mekanlar vardır. Film içten, çekici ve korunmuş olarak tanımlanan bir dünyaya girme arzumuzla oluşturulur. Bunun netleştirilmesi gerekir: Filmin karakterleri -Marlon Brando'nun Don Corleone'si, Al Pacino 'nun Michael'ı, Robert Duvall'in Tom Hagen'i, Diane Keaton'ın Kay Adams'ı, Richard Castellano'nun Clemenza'sı, James Caan'ın Sonny'si ve diğerleri- birey olarak, çekici ve tehlikeli bir dünyanın temsilcileri olarak gördüklerinden daha az işlev görürler. Onları cazip bulmamız, onlar için korkmamız kontrol edilir, bu kontrol edilebilirdir, çünkü onlar parçası olmayı istediğimiz bir durumu sunarlar. Filmin anlatı yapısı onların birbirleriyle ve kendi dünyalarıyla olan ilişkileriyle oynar, bizim filme yönelik tutumlarımızla ise daha fazla oynar.

Filmin açılışı, anlatı yapısını II. filme kadar sorgulanmayan ve baştan sona izlenen bir biçim ile oluşturur. İlk çekim karanlıkta başlar, bu arada çok değişik aksanlı bir sesi dinleriz: "Amerika'ya inanıyorum. Servetimi Amerika'ya borçluyum..." Ses konuşurken karanlığa karşı yaşlıca, yabancı bir adamın yüzü ortaya çıkar ve kamera geriye çekilmeye başlar. Adam kızına tecavüz edildiğini anlatırken kamera geri çekilmeyi sürdürür ve yavaşça kahverenginin hakim olduğu ve altın sarısı ışıkla aydınlatılmış odayı gösterir. Kamera, hareketsiz duran ve elinin konumunu koruyan Don Corleone'nin omzunun ve başının arkasına geçene kadar hareketini sürdürür. Yaşlı adamın Don'un kulağına bir şeyler fısıldamasından sonra masasında oturan ve kedisiyle oynayan Don'u gösteren bir karşı açı çekimine kesme yapılır. Açılıştaki kaydırmalı çekim yaklaşık üç dakika sürer ama *Rain People*'daki uzun çekimlerde yaşanan rahatsızlık yoktur. Yalnızca basit bir görsel alanın gözleyicileri, basit diyaloğun dinleyicileri değilizdir. Bu uzun çekim her şeyden çok bilmecemsidir. Soru sormamızı ve önceden fark etmemizi ister. Neredeyiz? Konuşan adam kim? Anlattığı korkutucu öykünün amacı nedir? Kameranın geriye çekilişiyle nereye götürülürüz? Hareketin kendisi önemlidir. Bizi aksiyona, bir karaktere ve bir nesneye yaklaştırmak için kamera dolly* ile öne doğru yönelir. Bu bir yaklaşma hareketidir. Geriye doğru dolly hareketi genellikle geri kaçmayı ya da kibarca geri çekilmeyi gösterir ve geleneksel olarak bir film sona erdirmek için kullanılır. Neden daha ilk sahnede geri çekiliriz? Bir filmin açılışı genellikle bizi bir çevrenin içine yerleştirir ve bir mekanı/uzamı tanımlar ama *Godfather I*'ın açılışı mekanı gizemlileştirir gibidir.**

Dışarıdaki düğüne geçilene kadar bize geleneksel bir açılış çekimi sunulmaz. Ve sonunda bu iki sahnenin, yani Don'un bürosunun içi ile dışarıdaki düğünün art arda getirilmesinde -filmin ilk önemli sekansı burada ortaya çıkar- tüm strateji netleşir. Filmi başlatan kamera hare-

* Dolly, kaydırmayı sağlamak amacıyla kameranın üzerine yerleştirildiği tekerlekli araç. (Nijat Özön, *Sinema-TV Terimleri Sözlüğü*, TDK Yayınları, Ankara, 1981)

** *Godfather I*'ın açılışını, kameranın Alex'in garip, yan gözle bakan yüzünde başlayıp Korova Sütbarı'ndaki onu ve çetesini göstermek için geri çekildiği *A Clockwork Orange*'ın açılış çekimiyle kıyaslayın. Kameranın hareketi, tam kamera geri çekilirken giderek daha belirginleşen şaşırtıcı bir görüntü ile başlar. Mekanın daha fazla tanımlanması, mekanı daha rahatsız edici, garip ve istenmemiş hale getirir.

keti bir şeyden çekilme değil, bir şeye çekilmedir. Kamera karanlık bir alanı tanımlar: çevrede (perifery) kızına tecavüz edilmesinin hesabının sorulmasını isteyen bir ricacı ve merkezde kedisiyle oynayan, ricacıya neden kendisini bir kahve içmeye davet etmediğini soran, düşünceli, merhametli ve hoşgörülü Don. Don masasının arkasında, panjurlarla kapalı pencereye karşı güvenlik içinde ve ışıktan uzakta kontrol altındadır. Bu açılış çekimleri bize daha önce bahsettiğim açı/karşı açı çekiminin etkisinin mükemmel bir örneğini sunar. Kameranın ricacıdan geri çekilmesi bize gizemli ve şaşırtıcı bir mekanı açar. Ve çekim Don'un başı ve omzunun arkasına çekilip henüz adı bilinmeyen ve tanınmayan bir mekanı gösterirken bu mekan beklentilerimizle gerginleşir. Karşı açı çekimi mekanı kapatır, o ana kadar arkadan gördüğümüz yaşlı ve oldukça kibar bir adamın yüzünü gösterir.

Hemen ortaya başka sorular çıkar; bilmecemsi durum yoğunlaştırılır.[1] Kimdir bu mafya üyeleri? Nerede yaşarlar? İşlerini nasıl yürütürler? Canavar mıdırlar? Bu soruları filme aktarırız; bu sorular izlediğimiz görüntülere karşı oluşturulur: bu insanlar hoş ve güler yüzlü görünür, güvenli bir çevre içindedirler. "Bizler katil değiliz, bu ricacı öyle dese de" der Don, yakasındaki gülü okşarken: bu noktada Don'un kızı Connie'nin dışarıda yapılan düğününe kesme ile geçeriz. Herkesin içeri giremediği bir iç mekan ile ailenin mutlu ve güven veren aydınlık, cana yakın dünyası karşılaştırılır; bu arada anlatının gösterdiği gibi, bu mutluluğu ve güvenliği tehdit eden karşıt güçlerin *diğer* komşu ailelerin dünyasının karşısında Don'un ailesinin dünyası kurulur. (Bu, düğün sahnesinin içinde kendi filmini çekmesi reddedilmiş eski bir sinema gangsteri olan Barzini'nin -Richard Conte- sert yüzü ve dışarıda park etmiş arabaların plakalarını alan polis ile aktarılır.) Açılış sekansı ilerlerken korkularımızı yatıştırmaya davet ediliriz. Aile gerçekten mutlu ve güvenli bir dünyadır ve ailenin iç mekanı olan Don'un bürosu ailenin işlerinin, bütün diğer alanlara açılmanın ve kapanmanın merkezidir. Bu merkez ihlal edilmez; aile saldırıya uğradığında ve kayıplar arttığında bile bu kontrol merkezi kalır. Bu durum Don Corleone vurulduğunda özellikle ortadadır. Ne kaos ne de parçalanma yaşanır. Güç önce Sonny'ye, daha sonra da öncekinden çok daha büyük hakimiyet kuracak olan Michael'a geçer.

1 Bilmecemsi yapı (kod) anlayışı kabaca Barthes'ın *S/Z*'sine (Çev. Richard Miller, New York: Hill and Wang, 1974) dayalıdır.

Açılış sekansı filmin temel yapısını oluşturur. Bu yapıda birbirinin içinde işleyen üç Corleone ailesi vardır: eşler ve çocuklardan, düğünlerden ve yemeklerden, aşk maceraları ve evlilik kavgalarından oluşan dış aile; iş yapan, ölen ve öldüren, yalnızca erkeklerden oluşan iç aile; ve bütünleşmiş, kendini devam ettiren, kendine-hakim, üyelerini koruyan, operasyonlarında ağzı sıkı ve her şeyin ötesinde güç kullanan Corleone'lerin sahip olduğu egemenlik anlayışı olan aile *miti*. Levi-Strauss'un hoşuna gidecek derin ve kırılgan bir yapı oluşturulur. Olaylar ve yapılan işler paylaşılan ve bağlanılan soyut bir akrabalık ve aile içi ritüeli anlayışından çıkar. Bu anlayış öylesine güçlüdür ki, ailenin dokunulmazlık statüsündeki en küçük gedik -Tattaglia'nın ailesiyle çok önemli buluşma sırasında Sonny'nin güvenlik konusundaki ailenin kaygılarını ağzından kaçırmasındaki gibi- yapıyı tehdit eder ve yapıya saldırır. Bu saldırılar ve tehditler bizim düzenin devamına yönelik kaygılanmamız ve endişelenmemiz için yeterlidir. Gözleyiciler olarak bizler rahatlık, korku ve dehşet arasında kurulan hassas bir dengede tutuluruz. Corleone'lerin kendilerini korumak için sahip olduğu güçler neredeyse büyüseldir. Güçleri, gerektiğinde kolayca ve direnişle karşılaşmaksızın ortaya çıkar. Sürekli olarak tehdit edilirler ama sürekli olarak da hakimiyetlerini kaybetmezler.

Güçlerinin büyüleyiciliği ve dehşete düşürücülüğü -Michael'ın Sollozzo ve McCluskey'in öldürülmesine hazırlanması gibi birkaç istisna dışında- planların, uygulanan stratejilerin ayrıntılarını ya da yetkili güç konumundaki insanları görmemize asla izin verilmemesinden gelir. Woltz ve atın olduğu sekans çarpıcı bir örnektir. Johnny Fontane bir filmde rol almak için Don'un kendisine yardım etmesini ister. Tom Hagen'e California'ya gitmesi ve konuyla ilgilenmesi söylenir. Düğün devam eder, Don mutlu ve görünüşte masum olarak dans eder. Sahne kararır (filmde bol miktarda kararma vardır; Coppola filmin birçok bölümünü birbirine bağlamak, zaman ve mekan geçişini göstermek için bu eski filmsel geleneği kullanır).

Los Angeles'a geçiş, ses kuşağındaki hafif bir 1940'lar müziğiyle, dört motorlu bir uçağın inişiyle ve film stüdyosunun iç ve dış mekanlarının kurgusunun izlediği şehrin pan ile taranmasıyla yapılır. Tom ve Woltz (John Marley) buluşurlar, Tom çok sert, Woltz ise kaba ve küstahtır. Durumun böyle olması önemlidir. Filmde ilk kez Corleone'lerin ikametgahından uzaklaşırız. Romanı hatırlamadığımızı varsayarak ne

olduğuna, Tom Hagen'in kim olduğuna ve ardından nelerin geleceğine dair bir bilgimiz yoktur. Ancak Tom'un Johnny'ye bir rol verilmesi isteğini Woltz geri çevirince hemen kişiliklerdeki farklılığı anlarız. Don'un erkek egemen aklı ve sabrı ile Tom'un çekingen iddiacılığı Woltz'un ırkçılığıyla karşıtlık oluşturur. (Tom "Ben Alman-İrlandalı karışımıyım" der. Woltz "İzin ver de sana bir şeyler söyleyeyim kadim -kraut-mick- dostum" diye yanıt verir.)*

Woltz'un Tom için verdiği akşam yemeğinde onları ilk olarak yemek odasının üzerindeki merdiven sahanlığından üst açıdan görürüz, kameranın açısı bir şeyler olacağını haber verir. Beklenmedik bir şeyler olmayacaksa, neden karakterleri bu kadar tuhaf bir uzaklıktan görürüz? İlk kez tecrit ediliriz. Akşam yemeği sürerken gerginliğimiz bir miktar azalır, çünkü Coppola sekansa standart omuz üstü çekimleriyle devam eder. Aslında Coppola filmin başından sonuna bu kurgu modelini kullanır, her ne kadar birçok örnekte, bu modelin baştan savma özelliklerinin ötesine geçen yakınlık ve içtenlik yaratarak geleneksel doğasını devre dışı bıraksa da. Bu özel sekansta geleneksel kurgunun sakinleştirici etkisi, Woltz, Johnny ve iğfal ettiği genç kız hakkında tiradına başladığında parçalanır. Omuz çekiminin yakınlığı ortadan kalkar ve Woltz önümüzde tecrit olur, anbean tehdit edilir ve aslında kötü kaderi onaylanır. Tom "Bay Corleone kötü haberleri hemen duymakta ısrar eden bir insandır" der ve ayrılır. Woltz'un yakın çekimine ve daha sonra da yüzünden evin uzaktan çekimine zincirleme ile geçilir. Evin dışardan farklı çekimlerinden yatak odasında yatağında uyumakta olan Woltz'a doğru kaydırmalı çekime zincirleme ile geçilir. Bu bir dizi çekime yalnızca bir cırcır böceğinin sesi eşlik eder. Kamera kaymaya devam ederken, ses kuşağında bu kez önemli, genellikle kanlı bir olayın işaretini veren bir tema olan ana müzikal tema duyulur. Kamera, uyandığı ve kanı fark ettiği sırada Woltz'a yaklaşarak ve etrafında dönerek kayar; kamera yatağın ayak ucuna kayar ve atın kesik başı görünür. Woltz çığlık atar, onun farklı çekimlerini görürüz, yeniden evin dışardan çekimine kesme yapılır, ses kuşağında çığlık sürer ve kaşları kalkık Tom ile konuşan Don Corleone'nin orta

* Daha önce Don Corleone "Yahudi Senatörlere" göndermede bulunmuştu. Bu, güç sahibi yaşlı bir İtalyanın düşünmeden, neredeyse doğallıkla yaptığı bir yorumdur. Ama bu, filmdeki karakterlerin çoğunda varolan derin ırkçılığın ilk belirtisidir.

yakın planına zincirleme ile geçilir. Don "Yorgun değilsin, değil mi Tom?" der. Tom ise "Hayır, uçakta uyudum" yanıtını verir.

Ailenin gücünü ilk kez görürüz. Bu güç Don Corleone'nin nezaketiyle çevrelenmiştir ve onun varlığı bunun içindedir. Bu varlık, kısmen aldığımız normal olmayan hazdan sorumludur. Woltz'un kavgacı kabalığının neden olduğu ve ona yönelik sahip olabileceğimiz sempatiyi ortadan kaldıran bir hazdır bu. Daha da önemlisi şiddet eyleminin kendisi bilgimizin dışında, görmeksizin ve dolayısıyla suç ortaklığımız olmaksızın yapılır; bize sadece sonuçları gösterilir. Kameranın Woltz'un üzerine doğru kayması, filmin başındaki hariç ilk önemli kamera hareketidir. Başlangıçtaki kamera hareketi bizi ailenin gizemli kalbine çekmişti; buradaki hareket ise önceki gibi bize bu kalpten, gücün merkezinden alır, bunun ortaya konuşuna götürür. Bizim için sonuç, sevimsiz bir adamın hak ettiği cezaya çarpıtılmasını izlemenin verdiği masum haz ile bu infazın sorumlularına sempati duymanın verdiği masum olmayan hazdır.

Woltz *Godfather I*'da ailenin işlerini yürüttüğü çevrenin dışında (atın kesilmiş başının onu kısa süre içinde ailenin hakimiyeti altına sokacağı varsayılsa da) yer alan tek önemli karakterdir. Bu, dikkatimizi aileye vermemizi sağlayan hassas oyun açısından önemli bir konudur. Dışarının, gündelik hayatın asla devreye girmediği, asla herhangi bir ayrıntısının görülmediği kurmaca bir ortamın yaratılmasına fazlasıyla önem verilir. Kuşkusuz cadde çekimleri vardır ama bunlar kısadır ve çoğunlukla geçiş amacıyla kullanılırlar. Kuşkusuz dışarıdaki dünyaya göndermeler vardır. Beş ailenin uyuşturucu trafiği sorunlarını konuştukları toplantıda birisi, yalnızca Don'un rakiplerinden gelebilecek bir sinizm ile konuşur (Don sinik değil, her zaman saygılıdır) ve der ki "Renklilere satışı sınırlayacağız ... Onlar zaten hayvan, bırakalım da ruhlarını yitirsinler." Clemenza, Michael'a Sollozzo ve McCluskey'i silahla nasıl öldüreceğini öğretirken,"Susturucu kullanmam. Bu nedenle silah sesi çevredeki kıçından vurulacak masumları korkutup kaçırıyor" der. Ve gerçekten öldürme eyleminin yapıldığı restoranda da, Sonny'nin Carlo'yu patakladığı caddede de zarar görebilecek masumlar vardır. *Godfather II*'da imparatorluk yayılır ve ailenin çöküşü yaklaşırken dış dünya daha fazla görünür: Havana, Senato oturumları, Hyman Roth'a havaalanında suikast ve geriye dönüşlerdeki Küçük İtalya. Ama *Godfather I*'da (dış) dünya bizden oldukça uzak tutulur ve

bu nedenle biz de gözleyiciler olarak güvenlik içinde tutuluruz. Coppola aile içi güvenliğe dair fantezilerimizi besleyen bir uzak tutma ve içe alma kombinasyonunu kullanırken aynı zamanda bu güvenliğin neden olduğu başkalarının acı çekişinden de bizi korur. Her şey ailenin yaptıklarının sonuçlarını ve sakin, neredeyse yokmuşçasına bunu nasıl yaptıklarının ayrıntılarını korumak için yapılır. Ne bundan sorumluluk duymamıza ne de David Thomson'un sözleriyle "kahramanca amacını ve savaş halindeki birliğini" paylaşma arzusundan rahatsız olmaya gerek vardır.[1]

Bundan dolayı Vincent Canby, "*The Godfather,* Corleone'lerin bizim gerçek dünyamızı yalnızca bulanık olarak gördüğü, devasa bir dumanlı plastik kubbenin içinde geçiyor gibi görünür" diye yazdığında[2] renkler, malzeme ve bakış açısı yanlıştır. Filmdeki kurmaca karakterler oldukça karanlık, kahverengi ve altın sarısı bir dünyada yaşarlar ve 'gerçek dünyayı' net bir biçimde görürler. Bu dünya onların kontrolündedir. 'Gerçek dünyayı' görmesine izin verilmeyenler aslında onların dünyasının ayrıcalıklı refakatçileri olan bizlerizdir. Böyle olunca yalnızca suçluluk duygusundan değil ama daha önemlisi davetsiz olma duygusundan kurtulmuş oluyoruz. Ailenin sunduğu güç ve korumayı takdir etme ve arzulama konusunda özgür bırakılırız. Bütün gücün Don'un kaşını kaldırması ya da birinin kulağına bir şeyler fısıldamasından geldiği bu güvenli tecrit, bu karanlık merkez, daha önce de belirttiğim mitsel alanı ifade eder. *The Godfather*'ı önceki gangster filmlerinden ayrı kılan da bu olgudur. Robert Warshow'un çizdiği taslağa uygun olarak filmi gangster sinemasının klasik biçimiyle karşılaştıran William S. Pechter The *Godfather*'ın "gangsteri bizim için mitsel boyutundan ve trajik anlamından soyduğunu... ve onu iyi kocalar ya da babalardan yalnızca biraz daha fazlası olan birine çevirdiğini" yazar.[3] Pechter filmin asıl anlamını kaçırır. Süratle ve alabildiğine icra etmek istediği sınırsız gücünü, kendinden emin ve sorgulamaksızın uygulayan iyi bir eş ve baba olarak Don Corleone'yi yaratarak Coppola

1 David Thomson "The Discreet Charm of *The Godfather," Sight and Sound* 47 (İlkbahar 1978), s. 79.

2 *"The Godfather,"* der. David Denby, *Film 72-73* içinde (Indianapolis and New York: The Bobbs-Merrill Company, 1973), s. 4.

3 William S. Pechter "Keeping Up With the Corleones," der. David Denby, *Film 72-73* içinde, s. 8.

ona geleneksel gangster sinemasının Rico'larını, Camonte'lerini ve Tommy Powerse'lerini de aşan bir mitsel boyut kazandırır.

Bonnie and Clyde'da Penn gangsterlerini daha çekici ve incinebilir yapmak için onlardan ben-merkezci kibir ve küstahlık özelliklerini uzak tuttu. Coppola da Corleone'lerden 1930'lar gangsterlerinde çok öne çıkan bu nitelikleri uzak tutar ve ailenin karşısına rakip aileler koyar. Sinemasal atalarından farklı olarak Don Corleone hazıra konmaz, kendisi edinmiştir. Rakip bir aile için çalışan McCluskey hariç, polis ve politikacılar onun avcunun içindedir. Don'un işlerine dış dünyadan önemli bir engelleme gelmez. Don ilk dönem gangster filmlerinin acımasızca güç kullanarak yükselen ve polis ya da rakip çete, ana karakterin kişiliğine ve duygusal yapısına dair bir kusuru keşfettiğinde zirveden düşen o aptal küçük adamlardan da çok uzaktır. *Godfather* filmlerinin gerçekte gangster filmlerinin ilk döneminden çok 'çetenin' tek tek serserilerden daha fazla önemli hale gelmeye başladığı 1940'ların sonu ile 1950'lerin başında ortaya çıkan daha sonraki dönemin filmleriyle ortak yönleri vardır.[1] 'Mr. Big' gangster filmlerinde önemli bir karakterdi, seçkin bir yaşam sürer, diğer gangsterlerin eylemlerini yönlendirir ve 'Küçük Sezar' ve benzerlerini kanatlarının altına alırdı. Ama savaştan sonra ve genel olarak kültürde bireysel iradeyle yasaların içinde ya da dışında zirveye yükselen birilerinin bireysel başarı kazanma olasılığı giderek azaldı. Başarı kolektif çabanın ürünü olmalıydı. Gangster sinemasında Mr. Big iş dünyasında örgütlendi, bu nedenle yalnız gangster, muhasebelerin dengelenmesi ve dikkatle hesaplanması sonucu başarı kazanılan bir iş dünyası içinde sessizce ve kimliğini belli etmeden adam öldüren, başkası hesabına çalışan biri haline geldi. Vincent Sherman'ın yönettiği, başrolünde Joan Crawford'un oynadığı 1950 tarihli Warner Bros yapımı *The Damned Don't Cry* (Günah Kadın) açık bir biçimde bu geçişi, işadamına-dönüşen-serserinin 1920'ler ve 1930'lardaki gazetelerin birinci sayfasına geçmeye yönelik taktiklerden vazgeçişini ve gangsterliğini muhasebe hesaplarında gizlemesini gösterir. Kendi yoluna gitmek isteyen bağımsız gangster ya çetenin otoritesine tabi kılınır ya da yok edilir.

Godfather I'da ne başına buyruk gangsterler ne de ilk dönem filmlerinde tanımlanan örgütlü sendikanın rezil, gri muhasebecilik zihniyeti vardır. Bunun yerine sıkı bir sisteme bağlanmış, yine de hoşa giden;

1 McArthur, *Underworld USA,* (New York: Viking Press, 1972), s. 53-55.

karanlık ve güçlü ama sıcak ve koruyucu büyük bir aile işi söz konusudur. Aileye tehdit yalnızca buna benzer bir aileden gelir ve bununla Coppola karakterlerin ve çevrelerinin mitsel niteliklerini artırır. Woltz sekansı Don'un dünyadaki etki alanını göstermek için yeterlidir; Michael'ın ailenin başına geçtiği filmin orta bölümü, Don'un gücünün merkezine dünyanın değilse de rakip ailelerin davetsiz girişini gösterir. Aile güçlü olduğu kadar incinebilirdir de ve bu incinebilirlik hoşa giden bir özelliktir. Bu özellikle Corleone'lerin başa çıkılmaz biçimde ortaya çıkışları korkusunu yatıştırır. Burada da sonuç, filmin içinde ve bizler üzerinde hareket eden tecrit edilmişlik, güç, incinebilirlik ve zayıflığın, üstlendiğimiz bakış açısının ve beslediğimiz sempatilerin olağanüstü dengelenişidir.

Coppola anlatısını ve görüntülerini bizi mümkün olduğunca Corleone'lere acıma, onları anlama ve çekici bulma durumunda tutmak için biçimlendirdiği için, bu durumun güdümleyici olduğu inkar edilemez. *Godfather I*'daki ikinci şiddet eylemi olan Luca Brasi'nin Tattaglia ve Sollozzo tarafından öldürülmesinden daha iyi bir örnek bulunamaz. Luca'yı ilk olarak düğünde görürüz. Michael'ın kız arkadaşı ve ailenin çevresine yaklaşmasına izin verilen tek kişi olan Kay Adams'ın korku verici bulduğu ve Michael'ın korkunç bir insan olduğunu söylediği Luca iriyarı, neredeyse itici ve çirkin bir adamdır. Hatta Don bile onu görmek üzere olmaktan dolayı mutsuzdur. Yalnız başına ve mahcup bir biçimde oturur, zeki bir Latin maçosu olarak "İlk çocukları erkek olur mu?" diye sorarak kızı ve kocasıyla konuşan Don ile yapacağı kısa konuşmanın provasını yapar. Daha sonra Luca, Don Corleone'nin en babaca (paternal) tavsiyesine uymayarak uyuşturucu ticaretine girmek isteyen rakip Tattaglia ailesini izlemekle görevlendirilir. Luca'yı küçük bir odada, bir koridorun yanında çerçevelenmiş ve genellikle bir şiddet sahnesini önceleyen altın sarısı ışıkla aydınlatılmış olarak görevine hazırlanışını, kurşun geçirmez yeleğini giyişini ve silahını kontrol edişini görürüz. Bu çekimin ışığı ve düzenlenişi, Luca'nın düğünde kapının yanında oturuşunu gördüğümüz sahneden daha da fazla olarak hem bir yalnızlığı hem de bir gücü öne çıkarır. Ama bu gücün fiziksel olarak ortaya çıkışını göremediğimiz için, büyük ölçüde hazırlanışının ve tecrit olmuşluğunun anlamından etkileniriz. Lüks bir art deco bara girer ve onu balıklarla dekore edilmiş cam bir bölmenin ardından görürüz. Bardaki cinayet çabuk ve çirkindir. Bir dizi kısa çe-

kim içinde şişman Sollozzo, Luca'nın eline bıçağı saplar ve onu bardan ayrılamaz duruma getirir. Net olarak seçilemeyen bir adam onu boynuna geçirdiği bir iple boğar. Sollozzo'nun omzundan gözleri fal taşı gibi açılmış, barın yanından aşağı doğru kayan Luca'yı gösteren bir çekimi, barın üzerindeki Luca'nın eline saplanmış bıçağın araya giren kısa bir çekimi ve sonra da Luca'nın yere doğru kayışı sırasında balıklı cam bölmenin ardından uzun bir çekimi izleriz. (Cam bölme yalnızca, daha sonra Corleone ailesine Luca'nın kurşun geçirmez yeleğine sarılı bir balık geldiğinde ortaya çıkan Luca'nın balıklarla birlikte uyuduğu -ya da denizin dibini boyladığı- kelime oyununa hazırlamaz, aynı zamanda kameranın bir pencerenin ardından büyük bir depodan çıkmakta olan Tom Hagen'i görüntülediği bir sonraki çekime de geçişi sağlar.)

Eğer Woltz ve kesik at başı sekansı, ailenin gücünün ortaya çıkması olarak bize haz verdiyse, Luca Brasi'nin öldürülmesi de aileye karşı gücün kullanılışı olarak bizi dehşete düşürür. Cinayet sekansının detaylarını yakın çekimde görüp, daha sonra da sahneyi uzaktan gözleyelim diye geri çekilme biçimde kurgulayıp Luca'nın tecrit olmuşluğunu ve Sollozzo'nun ihanetini göstererek Coppola hemen dehşete düşmemizi ve ardından da bu ihanet üzerinde bir miktar spekülatif düşünmemizi sağlar. Cinayet gerçekten de Don Corleone'nin vurulmasını da içeren bir dizi saldırının parçası olduğundan spekülasyon kısa sürelidir. Ailenin gücünü göstermek için önemli zaman harcarken, incinebilirliklerini çok kısa bir sürede vermesi Coppola'nın anlatı yeteneğinin göstergesidir. Ve Don Corleone'nin gücünün hassaslığını tanımlarken Coppola aynı anda Michael'ın ailenin merkezi olan Don'un bürosuna girişini gösterir. Bu arada bizimle eğlenilir, çirkin bir adama gülmenin utancını yaşarız, ailede bulmayı umduğumuz güvenlik konusunda rahatsız olur, Don'un vurulmasıyla dehşete düşer ve hızla ailenin gücünün devam edeceğine ikna ediliriz.

Tattaglia ailesinin Corleone'lere saldırısı bir depoda geçen iki sahnede anlatılır. Birincisi Don Corleone, Sonny, Tom ve Clemenza'nın Sollozzo ile Genco'nun deposundaki büroda buluşmasıdır. Bu buluşmada Sollozzo uyuşturucu işine girmeyi önerir ve Sonny ailenin kararsızlığını yüksek sesle ifade ederek ölümcül bir hata yapar. Sonny'nin boşboğazlık ederek berbat bir şey yaptığını yalnızca Don'un onun konuşmasını kesmesinden değil, Sonny'nin sözlerine tepki gösteren Sollozzo, Tom ve Clemenza'nın araya giren birkaç çekiminden de an-



Godfather I'da Don Corleone'nin (Marlon Brando) vuruluşu.

larız. Önemli bakışmaları gösteren bu kısa çekimler konuşmadaki ciddi bir kesintinin geleneksel göstergesidir. Sonny'nin belirli bir ailenin güvenlik içinde olmadığını kabul etmesi bir süre açıklığa kavuşmaz. Çünkü her ne kadar uyuşturucu işine temel itiraz noktası politikacıların bu işe hoşgörü göstermeyeceği olsa da, sekans hala duruma hakim, neredeyse moral bir konumu üstlenmiş Don'u gösterir. Sahnedeki renklere gelince siyah ve altın sarısı ile birlikte filmin ana tonunu oluşturan koyu kahverengi çok belirgindir ama karakterler evdeki büroda olduğundan biraz daha soğuk görünürler: Renk tonundaki değişim durumdaki değişimi gösterir.

Don'un vurulmasını izleyen depo sahnesi oldukça değişiktir. Don'un vurulma eylemi sürerken Sollozzo, Tom'u rehin alır ve onu kendi safında yer almaya ikna etmeye çalışır. Konuştukları yer karanlık ve büyüktür. Yüzleri yarı aydınlatılmıştır ve mekandan ayrılıp karanlıkta kaybolurlarken uzaktan yapılan bir çekim içinde görünürler.

Bu sahnenin ışığı 1940'ların *film noir* örneklerininkine çok yakındır ve Coppola 1940'ların birçok filminin ışık-gölge oyununa (chiaroscura) dayalı aydınlatmasının ortaya koyduğu zayıflamış bireysellik, yitirilmiş güç ve incinebilirlik duygusunu bilinçli olarak yeniden üretir. Bu sahne Corleone'lerin kaderinin en kötü anını gösterir ve güçlerinin tükendiği ve karanlık, özelliksiz bir alanın seçiminin bu durumu göstermek açısından uygun olduğu yerdir. Öncesi düşünülürse burası Don'un vurulması için özellikle uygundur. Pusu Luca Brasi'nin öldürülmesinin ardından gelir, bu arada Tom kaçırılır ve daha önce Luca'nın çatışmaya hazırlanışının ortasında Coppola araya Don Corleone'nin şoförünün her zaman yaptığı gibi rapor vermemesiyle bizi bilgilendiren (bu küçücük bilgi, tatsız bir şeylerin olmak üzere olduğu konusunda bizi uyarır) bir sahne sokarak pusuya hazırlık yapar.[1] Pusunun kendisi Don'u Küçük İtalya'daki dükkanından meyve aldığı, sıradan ve korumasız, en incinebilir ve evcimen olduğu durumda gösterir. Ona yaklaşan kimliği belirsiz adamların kısa çekimleri, Don'un bu adamların yönelimini ve amacını bildiğini göstermek için adamların ayaklarının çekimlerinin araya sokuluşu, ellerindeki silahlar ve vurma eyleminin üst açıdan çekimine olanak sağlayan Don'un hareketi ve Baba'nın çaresizce bir arabanın üzerine ve oradan da yere düşüşü.

Bu noktada kontrol ve güç ile zayıflık ve incinebilirliğin iç içe geçen yapısı, bizi filme bağlayan ve Corleone'lerin tarafını tutmaya iten yapı anbean kırılır. Don göründüğü kadarıyla ölüdür ve ailenin yüreği imha edilmiştir. Bu kırılmayı göstermek için Coppola fiziksel ya da duygusal olarak bir şiddet eyleminden hemen önce ya da sonra, genellikle aşırı stres ve kriz anlarında, tipik olarak Hitchcock'un kullandığı üst açıya kesme yaparak perspektifimizi değiştirir. Hitchcock için bu kamera açısı izleyicide karmaşık bir çaresizlik ve uzaklık duygusu yaratır. Coppola bu Hitchcockyen karmaşayı biraz hafifletir: Babasına kurulan pusu sırasında silahını düşüren ve elinden yalnızca hüngür hüngür ağlamak gelen zayıf oğlu Fredo'nun duygusal durumunu bir an için çaresizlik içinde paylaşan Don'un duygularından ayrıyızdır. Bizi ailenin yüreğine götüren filmin açılış çekiminden ya da ailenin gücünü gösteren Woltz'a kaydırmalı çekimden farklı olarak Don Corleone'nin bu üst açıdan sabit çekimi bizi, bir incinebilirlik konumunda ya da en azından kendimizi durumun incinebilirliği ile ilişkilendirmemize ola-

1 Pechter, der. David Denby, *Film 72-73* içinde, s. 7.

nak sağlayan bir konumda dondurur. Hitchcock'un bu kamera açısını kullanmasının yarattığı mesafenin akla getirdiği suça iştirakten çok burada bizden kendi çaresizliğimizden rahatsız olmamız ve üzülmemiz istenir.

Eğer bu olaylar dizisi bizi Corleone'ler ve güçleri adına korkuttuysa, bu olaylara bağlanan ve bu gücün yeniden tesisine ama bu kez o ana kadar yaşadığımız içtenlik/sıcaklık ve güvenlikten yoksun olarak, yol açacak başka bir anlatı modeli vardır. Bu model, ailenin etkinliklerinden ve çektiği sıkıntılardan fiziksel ve duygusal olarak hep uzak kalmış olan Michael'ı ortaya çıkarır. Depodaki uyuşturucu buluşmasında Don Corleone, Sollozzo'yu izleme görevinin Luca'ya verir. Sahne karanlıktır ve ses kuşağındaki müzik kötü bir şeyler olacağını önceden haber verir. Bu sahneden Michael ve Kay'in büyük bir mağazadan masumane keyiflerine ironik bir biçimde eşlik eden 'Have Yourself a Merry Little Christmas' parçası eşliğinde yürüyerek çıkışlarına açılma (fade) ile geçilir.* Luca'nın öldürülmesi ve Don Corleone'nin vurulmasının ardından Leo McCarey'in duygusal filmi *The Bells of St. Mary*'yi (St. Mary'nin Çanları) izledikleri Radio City Music Hall'den çıkan Kay ve Michael'a kesme ile geçeriz. Kay (kaba, santimantal olan ve artık çıkmayan bir New York gazetesi) *Daily Mirror*'ın ön sayfasında iri puntolarla yazılı saldırıyı görür ve Michael eve telefon eder. Sollozzo'nun Tom'u tuttuğu karanlık depodaki sekansın hemen ardından Michael'ı görürüz. Sonny, Tom, Clemenza ve Tessio ile birlikte babasının bürosundadırlar ve Don Corleone'nin boş masası ve koltuğunun arkasından görüntülenirler. Michael neredeyse ailenin düzenini yeniden tesis etme girişiminin dışında kalacaktır. Onu Clemenza'nın Don'un kuaförünü öldürmesinin hemen ardından yeniden görürüz. (Bu öldürme eylemi filmdeki en garip ve rahatsız edici sahnelerden biridir; uzaktan Özgürlük Heykeli'nin göründüğü yürüyüş parkurundaki suikastta Clemenza bir yandan otlara işerken diğer yandan Paulie'ye ikinci kez ateş ederken şöyle der: "Silahı bırak cannoli ye.") Michael, Clemenza'ya adamlarını beslemesi için yardım eder ve Kay ona telefon

* Coppola akıllıca davranarak Michael ile Kay'in yatakta evliliklerinden konuşup, ardından Michael'ın eve telefon ederek onlara Noel'de eve gelmeyeceğini söylediği sekansı filmden çıkarmıştır. Televizyon için yeniden filme eklenen bu bölüm filmin ritmini bozmuş ve Michael ile Kay arasındaki ilişki hakkında aslında bilmemiz gerekenden daha fazlasını anlatarak cinsel yanı eklemiştir.

ettiğinde onu atlatır. Kay ve Michael, Corleone ailesinin ve çete oluşturan diğer büyük ailelerin düzensiz ve kuralsız yiyeceklerine mükemmel bir karşıtlık içinde tam bir WASP (Beyaz Anglo-Sakson Protestan) akşam yemeği yerler. Ve bu onları aile ve iş dünyası dışında gördüğümüz son andır. Michael bilinçli olarak kendini Kay'den uzaklaştırır, sesi sertleşmeye başlar, kendisini dışarıdaki burjuva dünyasının dışına yerleştirip, içinde kendisini yeniden evcimen burjuva aile erkeğinin parodisine dönüştüreceği ailenin gizemli derinliklerine dalarak kendi yolunu seçer.

Karanlık boş koridorları, tehdit edici tecritliğiyle hastane sekansında Michael, Don'a bağlılık ve onun yaşamını koruma yemini eder. McCluskey ve Sollozzo'nun öldürülmesine hazırlanırken Michael ne kadar rahat olduğunu gösterir. Neredeyse rahat bir biçimde bir sandalyede oturur. Bu pozisyon onun en önemli pozlarından biri haline gelecektir: yarı rahat, yarı kıstırılmış, aynı anda hem güvenli hem de endişelidir. Sakin bir biçimde her ikisini de öldürmeye karar verirken kamera dolly hareketiyle ona yönelir. Belirgin bir tehdit belirtisini öne çıkaran bir harekettir bu. Michael'ın tavrı zaten soğuk, fazlasıyla duygusuz ve kararlıdır. Ama bu noktada onun hareketleri hala kendi başlangıcının parçasıdır; Sollozzo'yu ve McCluskey'i öldürmesi, babasının Black Hander Fanucci'yi ya da Sicilya'daki yaşlı Don'u öldürmesinin bir tür özetidir (kuşkusuz bunu 2. filme kadar bilemeyiz ama öğrendiğimizde anlatılar arasındaki simetri netleşir). Bu bir intikam, arınma ve doğuş eylemidir. Michael'ın Sicilya'ya gidişi ayrıca bir ritüel, geçmişin ve geçmişin şiddetinin canlanışıdır. Yatalak durumdaki Don Corleone'nin yüzünden pastoral bir otlak ve koyunlar sahnesine zincirleme ile geçilen bu yolculuk neredeyse Don'un bir düşü gibi sunulur (yataktaki yüzden zincirleme geçiş düş görme için eski bir sinema geleneğidir). Ama bu bir düş ve Sicilya da pastoral bir mekan değil, güç ve ölüm diyarıdır. Michael'ın ziyaret ettiği Sicilya'nın (Don) Vito Corleone'nin ayrıldığı Sicilya'dan farklı politikaları vardır: Michael kasabada yürürken bir duvarda Komünist Partisi'nin bir afişi görülür. Ama dışsal değişiminin göstergelerinin -2. filmde Küba'daki olaylardan farklı olarak- doğrudan ilişkileri yoktur. Sicilya ailenin ortaya çıktığı ve güçlerine yönelik tehditlerin olduğu yerdir. Michael eski dünyanın adab-ı muaşeret kurallarını öğrenir ve evlenir. Karısının bindiği araba havaya uçurulduğunda, gücünün kırılganlığını öğrenir ve

muhtemelen tetikte olma, korunma ve düşmanlarını yok etme yönündeki saplantılı gereksinimin farkına varır.

Sicilya bölümünden itibaren anlatı büyük ölçüde Michael'a ayrılır. Daha önce ona tahsis edilen sekansların arasına daha merkezi anlatı bölümleri yerleştirilmişti; şimdi ise merkezi bölümler ona aittir. Sonny'nin Connie'nin kocasıyla kavgası ve Sonny'nin paralı geçiş gişelerinde öldürülmesi sekanslarının arasına Sicilya'daki sahneler sokulur. Don Corleone beş ailenin buluştuğu toplantıda bir kez daha öne çıkar. Ama bu, daha önce yapılmış olanlara göre büyük ölçüde daha az önem taşıyan bir öne çıkmadır. Toplantıyı, Michael'ın karısını ortadan kaldıran Sicilya'daki bombalama izler. Rakip ailelerden gelen tehdit neredeyse kaçınılmazdır. Geçmiş günlerin sakin kontrol ve güvenlik günleri ortadan kalkmıştır. Toplantıda Don bir 19. yüzyıl centilmeninin portresinin sağına doğru çerçevelenir. Elektrikli şamdanın altında duran Don yitip gitmiş bir zamanın zarafeti ve otoritesinin günümüzdeki parodisidir. Lyndon Johnson tarzında, herkesin birlikte akıl yürütmesini ister. Barzini, "Hepimiz mantıklı insanlarız:" diye yanıt verir. Akıl güce eşit olduğu ve yalnızca güce sahip olanlar aklın kontrolüne sahip olabileceği için, Barzini ve Don haklıdır (Johnson'un kastettiği tam da budur). Don gücün paylaşılabileceğine inanır; diğer aileler ve Michael ise gücün yalnızca elde edilebileceğine kabul eder. Don egemenlik konumundan geri çekilmeyi sürdürür.

Sicilya'dan döndüğünü gördüğümüz Michael, Kay ile birlikte yürür, siyah paltosu ve şapkasıyla yaşlı ve sert, bir miktar gülünç görünür. İki yanında ağaçların sıralı olduğu yolda yürürlerken arkalarındaki bir siyah araba onları biraz uzaktan izler (çekim biraz *The Rain People*'ın başını anımsatır. Michael, Kay'e güce sahip olma üzerine yorum yapar. Babasının güç ve yetki sahibi bir senatör ya da başkan gibi olduğunu söyler. Kay onu saf olmakla suçlar: "Senatörler ve başkanlar insanları öldürmez." "Kim saf acaba?" diye sorar Michael. Bu sekans Michael'ın babasından farklılığını, katılığını, humor duygusundan yoksunluğunu, güce ulaşma araçlarının görünüşte farkında olduğunu ve ikiyüzlülüğünü gösterir: "Önemli olan" der Kay'e "birlikte yaşamak ve çocuklardır." İşi konusunda hiç yapamayacağı kadar Kay'e sırlarından bahseder ve daha sonra da bunu ikiyüzlü evcimenlik anlayışı içinde gizler. Bu, Michael'ın, Don Corleone'nin sıcak, şüphe götürmez aile içi yakınlığını nasıl sert ve yıkıcı bir mekanizmaya çevireceğinin ilk belirtisidir.

Eski aile Don'un sebze bahçesinde huzur içinde ölüşüyle biter. Bundan hemen önce onun ile Michael arasında dokunaklı bir diyalog geçer. Coppola bu diyaloğun ilk bölümünün içine filmin başından sonuna başarıyla kullandığı bir dizi omuz çekimi yerleştirir. Don suikast ve ihmalkarlık konusunda onu uyarır. "Kadınlar ve çocuklar dikkatsiz olabilir ama erkekler asla." Sakin ve uzaktır, biraz dolanır. Michael ona her şeye dikkat edeceğini söyler. Don, Michael'a yaklaşır ve Coppola uzun bir ikili çekime başlar: Baba, sağda ve Michael'ın biraz ötesine bakan kameraya yaklaşır. Yaşamından, bağımsızlığından, aptal bir kukla olmayı reddedişinden bahseder. Michael'dan kendisi gibi bağımsız olmasını, ipleri elinde tutmasını, bir senatör olmasını ister. Ama burada önemli olan ne söylediği değildir; önemli olan daha çok Coppola'nın onları gözlemedeki yakınlığı ve rahatlığıdır. Michael'ın Don'dan farklı olduğu zaten ortaya çıkmıştır; gücü kullanmadaki çabukluğu ve daha acımasız oluşu kısa sürede netleşecektir. Ama ikisine birden bu son uzun bakışın bir gangsterin gücün dizginlerini oğluna devretmesinin ötesine geçen duygusal bir gücü vardır. Bu son huzur anında baba ile oğulun çekici bir gözlemidir. Ve aynı zamanda ailenin yüreğini sıcaklık ve yakınlık içinde son gözleyişimizdir. Gücün el değiştirmesiyle soğuk ve yabancılaştırıcı bir güç iktidarı eline alır.

Sekansın huzurunu bozan ve değişimi belirten bir hareket vardır: Michael babasına ailenin düşmanlarına dikkat edeceği ve onları kontrol edeceğine söz verir; kucaklaşırlar ve Don Corleone ayağa kalkarken Michael yeniden koltuğa oturur. Bu hareket, Michael'ın jestlerini ve iradesinin sonuçlarını görsek de, bir şey yaptığını nadiren gördüğümüz için, ben-merkezci, unutmayan, ketum, hatta edilgin bir doğaya sahip vücuduna hakim olma tarzı kadar bir güvence ve kendine güven hareketidir. Karakterdeki bu karşıtlık *Godfather I*'in finalindeki vaftiz töreni/katliam kurgusunda açığa çıkar. Bu kurgu içinde Michael katliama bizzat katılmasa da merhametsiz oluşunu, şeytanca acımasızlığının yanında Katolik ikiyüzlülüğünü, kilise ile ailenin koruyucu masumiyetinin yanında kendi dünyasının vahşiliğini ortaya koyar. Karşıt görüşleri oluşturmada vaftiz sekansı Eisenstein'ın geliştirdiği kurgu modellerine yaklaşır: karmaşık bir dizi karşıt görüntü, birbirlerine karşı işleyerek bizi etkiler. Bunların bütün anlamı biçimsel mücadeleleriyle yaratılır.

Kurgu ironik görsel ve kinetik birlikteliğe dayalıdır; Kay ve Michael çocuğun başından başlığı çıkarırken, bir silaha uzanan ellere

kesme yapılır. Rahip kutsal suyu alıp çocuğa dokunurken, az sonra birilerini öldürecek bir müşteri için tıraş köpüğü hazırlayan berbere kesme yapılır. Rahibin ellerinin bir diğer çekiminden polis kılığındaki yüzünü bezle kapatan katilin bir çantadan silah çıkaran ellerine, daha sonra da yüzünü örterek merdivenden çıkan Clemenza'ya kesme yapılır. Kurgu işitsel öğelere de dayalıdır. Connie'nin oğlunun vaftiz babası (godfather) Michael'a rahip"Şeytanı reddediyor musunuz?" sorusunu sorarken, asansördeki rakipler Clemenza tarafından öldürülür. Michael "Reddediyorum" yanıtını verirken Moe Green gözünden vurulur. Böyle sürer gider ve rahip "Vaftiz olacak mısınız?" diye sorarken bir cesetler kurgusu izleriz ki bu insanların ölümleri dünyevi iktidarın krallığı içinde Michael'ın vaftizini oluştururlar.

Bu özellikle zekice hazırlanmış ve amaçlanmış bir film çekim yöntemi olmayabilir. Kutsallığın altına gizlenen acımasızlığı açığa vurur ve bunu acımasız bir yolla ortaya koyar (bu, aynı zamanda sansasyonel, heyecanlandırıcı ve korkutucu olma anlamına gelir). Michael'ın kendi kişiliği açısından, bir kalkan olarak ritüeli kullanmayı isteyen acımasız bir adam olarak açık sunumu anlatı için önemlidir. Michael şeytanı, yalnızca sosyo-ekonomik bir Deccal (sahte Mesih) olarak doğmak için reddeder. Aynı zamanda bir kahraman olarak doğar. Düşmanlarını temizlemiştir ve Coppola bunun çok çekici olduğunu bilir. Hiçbir yerde Coppola, Michael'ı içtenlikle kınamamıza izin vermez; ona acımamızı ve ondan korkmamızı sağlar ve iki filmde de bu zıt duygularla, Michael'ın neredeyse trajik bir karaktere dönüşmesi noktasına kadar oynayacaktır. Vaftiz töreninin kurgusuyla ilgili bir sorun, bize kilise ritüelinin gizlediği ve kutsallaştırdığı cinayetin korkunç karşıtlığını göstermesinden çok, Michael'ın yalan söylemesi, öldürmesi, kendini koruması ve temiz kalmasından rahatça haz almamızı sağlamasıdır. Eğer şiddet gösteriminden (Kubrick'in *A Clockwork Orange*'da yapmamızı önerdiği gibi) zevk alırsak, suç ortağı oluruz; vekaleten şiddete hayranlığımız belki de bizi Michael'ınki haline gelecek kötü ve boş dünyaya mahkum eder. Coppola bunu ve bununla bizi tuzağa düşürdüğünü bilir. Filmin son sekansında, Michael bir katil olmadığına dair Kay'e yalan söylediği ve onu ailenin yüreğinin girilmesi yasak kutsal yerin dışına çıkmaktan menettiğinde, gözleyici olarak bizler tuhaf bir konuma yerleştiririz. Kay odayı terk eder ve onun bakış açısından (koridordan) çalışma odasına uzun bir çekim vardır.

Kay bakarken kapının ağzından Clemenza'nın içeri girip Michael'ın yüzünü öptüğü sırada çalışma odasının daha yakın çekimine kesme ile geçeriz. Kapı kapatılır ama kapanmadan önce kutsal çalışma odasının içinden, kapı onun ile bizim arasında kapanıyormuş gibi, ona yönelen bir bakışın olduğu Kay'in reaksiyon çekimine kesme ile geçeriz. Kay'in konumunda kalmamıza izin verilmez, yalnızca yeni Baba'nın ve adamlarının gizemli mekanından kovuluşunu paylaşırız. Daha ziyade o dışlanırken kutsal mekanın kendisinin bakış açışından onu gözlememiz sağlanır. Ancak bu çekimin karşı açısı yoktur. Filmin açılışında kamera bizi ailenin yüreğine doğru çekerken bize Don'u gösteren bir karşı açı çekimi vardı. Şimdi ise kapı Kay'in ve bizlerin yüzüne kapanır; içerde ve karanlıkta tuzağa kapatılırız. İçerden dışarı baksak bile Kay'in gördüğünden fazlasını göremeyiz. Michael'ın dünyasına dahil oluşumuz hem önerilir hem de engellenir. Neredeyse bir uyarıcı olarak film bizi karanlığa kapatılmış olarak bırakır.

Karşı açı çekimi nihayet *Godfather II*'nun başında verilir. Birkaç yıl sonra Michael'ı orta yakın planda başını eğmiş bir adama elini öptürürken görürüz. Uzun ve rahat kullanımlı arkalığıyla kasvet veren ve Don Corleone'ye ait olan koltuğu görürüz. Sahne kararır ve filmin adının görünmesinden sonra yüzyılın başındaki Sicilya'ya açılır. Coppola 1. filmin çizgisel anlatı yapısını 2. filmde yükseliş ve düşüşün, Vito Corleone'nin görünüşte çaba harcamadan ve adil olarak servet sahibi olarak yükselişi ile Michael Corleone'nin eşit derecede çaba göstermeksizin ve kendini üstün görerek güçlü yalnızlığa düşüşünün kontrpuanını yaratmak için terk eder. Sonuç, büyük bir birbirine kenetlenmiş anlatı yapısıdır. *Godfather II* kendisini bir dizi ifade ve karşı ifade içinde inşa eder. Yükseliş ve düşüşün, kar ve zararın, sıcaklığın ve soğukluğun diyalektiğini oluşturur. Karakterlerinin tarihini ve durumunu çok fazla netleştirmez, daha çok onların geçmişi ile bugününün, tutumları ve durumlarının karşıtlığını gösterir. *Godfather II*'nun yapısı *I*'ı içerir ve *I* belleğimizden geçerek *II*'nun parçası olsun diye onu hatırlatır. (Her iki film de televizyon için kurgulandığında, bu yapısal karmaşa ve zenginlik kaybolmuştur.)

Filmi zekice okuduğu yazısında John Hess Coppola'nın sunduğu kapitalizmin ve Amerikan kültürünün sosyalist çözümlemesini izleyici net bir biçimde anlayabilsin diye izleyiciyi uzaklaştırmak için çizgisel

olmayan yapıyı kurduğunu belirtir.[1] Bu ilgi çekici ve benim de peşinden gitmek istediğim bir düşüncedir. Ancak eleştirilmelidir ki, *Godfather* izleyiciyi iki insanın, iki ailenin ve iki dönemin karşıtlığını ve kontrpuanını gözlemek ve çözümlemek zorunda olduğu noktadan uzaklaştırmaktan ve yabancılaştırmaktan çok uzak bir filmdir. Kendi anlatı anlayışı ve ticari gereklilik nedeniyle Coppola bazı Avrupalı ve Üçüncü Dünya'dan yönetmenlerin yaptığı anlatı bozulumlarına başvuramaz, ne de Kubrick'in kullandığı ve izleyiciyi filmin dünyasına dahil olmaktan çok dikkat etmeye zorlayan efektler olan yabancılaştırma efektlerini kullanabilir. Her iki *Godfather* filminin de yapısı kapsamlı ve karmaşık ama kapalı ve pürüzsüzdür, her sekans kendisini kolayca diğer sekansa bağlar ve izleyicinin anlatının akışına kolayca kapılmasını sağlar (kuşkusuz 2. filmde rahatsız edici ve tamamen karışık olan birkaç sekans vardır - Pentangeli ve Rosata kardeşler, Roth'un korumasına suikast- ama bunlar yeterli kurgu zamanının olmamasının ürünüdür ve devamlılığı yalnızca bir süre için bozar)[2] Coppola *Godfather I*'da yaptığı gibi, tanımladığı olaylara ilgi duymamızda ve baştan çıkmamızda ısrar eder. Ama 2. filmde Michael'ın babasıyla olan karşıtlığı üzerinde daha fazla düşünmemizi ve kişilikleri ile yaşamlarındaki bir ayrımı gözlememizi ister. Bizden aile mitinin kireçlenmesini ve gerilemesini gözlememizi ister ve böylece muhtemel iyi bir şeylerin (ailesel gücün) ailenin merkezinin gücün kötüye kullanımını gizlemek için kullanılan bir kalkan içinde dışa yönelmesi sonucu nasıl çürüdüğünü gözlemenin ve bu ayrımları yargılamanın bir aracı olarak geçmiş ile şimdiye yöneltir.

Biçimsel olarak geçmiş ile geleceğin iç içe geçmesi müthiş bir incelikle yapılır. Geriye dönüşler yazılarla ve çaba göstermeden ve etkili bir biçimde durumları ve konumları birleştiren zincirlemeler ile yapılır. Bir yerde yaptığı şeyle ilgili kendisine yardım edip edemeyeceğini soran oğluna, Hyman Roth'u ziyaret etmek için gitmek üzere olan Michael, "Hoşça kal" der. Sahnenin soluna, oğlunun üzerine doğru eğilirken "İlerde" diye yanıt verir. Yavaşça bir zincirleme ile sahnenin sağındaki genç Vito Corleone'ye (Robert De Niro) geçeriz. Michael'ın

1 John Hess *"Godfather II:* A Deal Coppola Couldn't Refuse," der. Nichols, *a.g.e.*, s. 82-90.

2 Bak. Stephen Farber, "L. A. Journal," *Film Comment* 11 (Mart-Nisan 1975), s. 2, 60-62.

başından parlak bir lambaya geçilir ve Vito'nun karısı çerçeveye girer. Bir yazıyı ve tarihi görürüz; yeniden yapılan bir zincirleme Vito'yu karısını ve oğulları Sonny'yi gösterir. Michael'ın karısı Kay'in ondan uzağa taşındığı ve Michael'ın işi ile ilgili oğlunun bir sorusunun korkutucu ve ironik yananlamlar taşıdığı bir noktada anne, baba ve çocuktan oluşan orijinal aileye doğru yavaş bir geçiş, soğuk ve sorunlu bugün ile sıcak ve basit geçmişin karşı konulamaz karşıtlığını sunar. Ama kuşkusuz geçmiş yalnızca fantezilerimizde sıcak ve basittir.

Geriye dönüş sekanslarının her biri (ne kadar basit olarak başladıkları sorun değil) Vito'nun suç dünyasındaki başarılarını ve zirvesine Fanucci'yi vahşice öldürmesinde çıkan güç sahibi olmaya yükselişini gösterir. Bu olayın olduğu geriye dönüş filmdeki en can alıcı olanı, her iki *Godfather* filmindeki olaylar açısından temel bir anlatı anıdır. Bu olay Michael'ın adaya sahip olma umutlarının Devrim tarafından yıkıldığı Küba'dan dönüşünden sonra olur. Las Vegas'daki bürosuna gelir. Büro eski koyu renk ahşapla dekore edilmiş, içi altın sarısı ışıkla aydınlatılmıştır ve kendisini kuşatan kaba, güneşte kavrulan dünyadan kopuktur. Tom, Michael'a Kay'in bebeğini düşürdüğünü söyler ve Michael bir histeri krizi geçirerek bebeğin erkek olup olmadığını öğrenmek ister (diğer duygularına üstün gelen 'erkek çocuk' gereksinimi eski bir aile takıntısıdır). Ağzına bir sigara alır ve Michael'ın görüntüsü altında beliren eli çenesindeki Vito'ya zincirleme ile geçilir. Vito zatürree geçiren bebeği Fredo'ya bakar. (Michael Küba'da Fredo'nun kendisine ihanet ettiğini yeni öğrenmiştir, bu nedenle hastalığın Fredo'nun -kişiliksel- zayıflığına eşlik etmesi özellikle uygundur; çocuğun ve anne-babanın içinde bulunduğu çaresizlik acıklı bir karşıtlık oluşturur.) Geriye dönüş sürerken Black Hander Fanucci'nin hırsızlık yapan Vito'ya ciddi bir biçimde şantaj yaptığını öğreniriz. Fanucci polis çağırma ve Vito'nun ailesine zarar verme tehdidinde bulunur. Vito akşam yemeğinde genç Tessio ve Clemenza ile birlikte Fanucci'yi öldürmeyi planlar. Bu ilk intikam eylemi ve birlik olma halidir. Arkadaşlarının onlar için yapmak üzere olduğu iyiliği unutmamalarını ister ve ilk İngilizce telaffuzlarından birini ifade eder; "her şeyin icabına bakacağım." Sahne Vito, Michael'dan daha yumuşak ve cana yakan olsa da, Michael'ın Sollozzo ve McCluskey'i öldürme kararına paralellik gösterir. Cinayet *Godfather I*'deki vaftiz sorununu anımsatır. Cinayet Küçük İtalya'daki bir sokak festivali sırasında işlenir. Bir or-

kestra 'The Star-Spangled Banner'ı çalar. İğrenç bir biçimde dolar banknotlar yapıştırılmış bir azizin heykeli taşınır. Dinsel geçit töreninin arasına Vito'nun tuzak kurma görüntüleri yerleştirilir. Fanucci dairesinin kapısında göründüğünde Vito onu göğsüne, yüzüne ve ağzına ateş eder. Sesini azaltsın diye silahına sardığı havludan ateş eder ve dışarıdaki festivalin fişekleriyle birleşir. Bu vahşice ve parlak bir eylemdir ve eylemin parlaklığı vahşiliğini gizlemeye yönelir. Ama böyle yaparak Coppola nostaljinin önüne geçmeye, aşırı belirlenmiş aile içi masumiyet ve erkek egemen gücün geleneklerine içtenlikle onay vermemize engel olmaya çalışır. Fanucci'yi öldürdükten sonra Vito karısına ve çocuklarına döner. Küçük dairelerinin olduğu apartmanın önündeki verandada otururlar. Arkalarında bir gitarist gitar çalar. Basit evcil göçmenlerin mutluluk imgesi az önce olanlarla karşılaştırılınca neredeyse neşe doludur. Vito bebek Michael'ı kucağına alır ve onu çok sevdiğini söyler. Filmin temel diyalektik yapısı olan sorgusuz sualsiz aile sevgisi ile bu sevginin gizlediği vahşi güç belirginleşir.

Bu evcil tablo siyaha kararır (fade) ve Michael'ın Tahoe kalesindeki kara açılır. Yalnız, arabasının bir köşesinde büzülmüş durumdadır. Evinin içi karanlıktır; bir odada tek başına dikiş diken Kay ondan uzaktadır ve onun varlığını umursamaz. Bu soğukluğun arasına, ailenin karmaşık suç dosyasının açığa çıkarıldığı bir Senato oturumu sahnesi sokulur. Yeniden, evindeki Michael şöminenin yanında tek başına ve tecrit olmuş halde oturmuş, eski aile yadigarı annesinin yanına gider. Ailesini kaybetmekten duyduğu üzüntüyü dile getirir. Hareketsizdir yüzü neredeyse karanlıktır. Sahnenin öbür yanında Vito'nun parlayan bıyıklı yüzü belirir; güce dayalı yaşamının başında komşularının tüm kontrolünü artık ele geçirmiştir. Bu sekansların simetrisi korkunçtur, çünkü açıktır ki, müşfik masumiyeti ile Michael'ın soğuk çürümüşlüğünün karşılaştırması Vito'nun masumiyetinin aldatıcı bir görünüm, Michael'ın soğukluğunun ise koruyucu bir maske olduğunu netleştirir. Baba ve oğul yalnızca tarz ve dönem açısından farklıdırlar; eylem tarzları ve eylemlerin kendileri, kişilikleri kadar içinde yaşadıkları zaman ve mekan tarafından da belirlenir.

Bu, filmin başındaki geriye dönüşün gösterdiği karşıtlıkla ima edilir. Küçük Vito'nun New York'a gelişi yüzyıl başındaki Yeni Dünya'ya dair nostaljik fantezilerimizin bütün ihtişamıyla sunulur. Son

dönem sinemada geçmişin en güçlü canlandırmalarından birinde kamera Ellis Adası'ndaki sıralanmış göçmenleri kayarak geçer. Sicilya'nın sert, kısıtlayıcı koşullarından Manhattan'ın açıklığına ve canlılığına geçen Coppola 'vaat edilmiş ülke' klişesini tam olarak görmemizi sağlar. Çoğunlukla dokunaklılığı üzerine yorum yapılan ilk geriye dönüşü -karantinaya konulmuş küçük Vito bir tabureye oturmuş camdan dışarı bakarak şarkı söyler- bitiren çekim müthiş bir diyalektik güç içerir. Fakat bir katil olacak ilk Baba yalnızdır ve kendi tecridi içinde büyük cesaret gösterir. Ama bakmakta olduğu Özgürlük Anıtı kısa bir süre sonra onun egemenliğinin ve korunmasının parçası olacaktır (1. filmde İngilizce söylediği ilk sözler "Amerika'yı seviyorum"dur ve Don Corleone'nin hain berberinin öldürüldüğü sırada arkaplanda görülen Özgürlük Anıtı'nı hatırlarız. Vito, Don Ciccio'nun intikamını alan Corleone olduğunda, hediye olarak ailesine Özgürlük Anıtı'nın küçük bir heykelini getirir). Bu imgenin iki anlamı vardır: kahraman çocuk küçük Vito ve Amerikan tarzının gelecekteki sahibi küçük Vito.

Bu görüntüden kendi Komünyon'unu (çevresini) tanıyan Michael'ın oğlu Anthony'ye yavaşça zincirleme ile geçiş, diyalektiği gerçekleştirir. Kimsesiz öncü, refah içinde büyüyen bir burjuva Amerikalı çocuğa dönüşmüştür; güç vaadi, gücün anlamsızlığı haline gelmiştir. Çevresi ve sonrasındaki parti yalnızca geri dönüşteki cesaret ve basitliğe karşı değil, aynı zamanda *Godfather I*'ın açılışına karşı da karşıtlık oluşturur. 1940'larda Long Island'daki sıcak, kapalı, mutlu aile düğünü 1950'lerin sonunda Nevada'daki soğuk, açık, sıkıcı çevrenin verdiği partiye dönüşmüştür. Daha önceleri polisler kovalanırken, şimdi onlara park yerinde içkiler ikram edilir. Michael modern dünyaya girmiş, onun tuzaklarını, kabalıklarını ve incelikten yoksunluğunu kabul etmiştir. Ama aynı zamanda eski aile anlayışını korumaya çalışır. Michael'ın satın almak üzere olduğu iğrenç senatör Geary ona "Sahtekarlığından, sürdürdüğün şerefsiz yaşamadan, senden ve kahrolası bütün ailenden nefret ediyorum" der. "Senatör" diye yanıt verir Michael, "ikimiz de aynı ikiyüzlülüğün bir parçasıyız ama asla aileme laf ettirmem." Ailesine karşı bu ısrarlı körlüğü Michael'ı hareketsiz bırakır. Ailesinin tıpkı Don Corleone'nin döneminde olduğu gibi hala ayakta olduğunda ısrar eder. Gerçekten de bu yalnızca bir mit, yalnızca Michael'ın kafasında varolan bu aileye dair soyut anlayıştır. Ailesi ve ailesine bağlılığı adına ailesini mahveder.



Vito Corleone'nin yükselişi: Amerika'nın gelecekteki sahibi, cesur katil, aile erkeği.





Senatör Geary ile olan sahnede Michael ve adamları, 1. filmin başındaki babası gibi, dış dünyadan kopuk kutsal iç mekanda gösterilir. Babası gibi Michael da masasının arkasında, pencereye karşıdır. Senatör köşede iktidarsızca elinde kağıtların uçmasını önleyen yuvarlak bir ağırlıkla oynayarak durur. Eski günlerden ailenin bir üyesi olan, Michael'ın yeni tarzını anlamayan, gürültücü ve aksi Frank Pentangeli'nin girişinden sonra ve Michael'ın korku, hırs ve gururun dışında davet ettiği baş düşmanı Hyman Roth'un temsilcisi Johnny Ola ile ilgilendiğini gördüğümüzde, sahnenin ışığında ve Michael'ın görsel olarak işleniş tarzında alışılmamış bir şeyler olur. Karanlığın içinde kaybolmaya başlar. Odanın karanlık köşesine çekilir ve yüzü filmin geri kalanında büyük ölçüde yarı karanlık olarak görüntülenir. Michael'ın yüzünün yarı aydınlatılmış olduğunun fark edildiği ilk anlardan biri, 1. filmde Michael'ın Connie'yi kocasının öldürülmeyeceğine ikna ettiği vaftiz töreni sonrasıdır. Ama ışık efekti *Godfather I*'ın daha en başında devreye sokulur. Kay ile düğünde oturup konuşurken de yüzünün bir bölümü gölgededir. 2. filmin daha ilk çekimi, ileri bakan Michael'ın yüzünün tamamını göstermez. *Godfather* filmlerinin bütün anlatıları boyunca Michael yarı gizlenmiş, tedirgin bir karakter olarak ortaya çıkar. 2. filmde gözlerimizin önünde kaybolup gider gibidir. Geçmişi, özü olmayan bir ritüelin varolan ve geleceği, çoğunlukla rakiplerini öldürmekten geçeceği görülen, bilinci olmayan biri olarak Michael tam olarak gözlerimizin önünde görünmez. Michael geçmişin miti ile şimdiki eylemleri arasında tuzağa düşmüştür; çevresindeki herkes için sürekli bir tehdit olarak varolur; onu tam olarak asla tanımayız. Yarı aydınlatılmış yüzü bu karşıtlıkların sürekli anımsatıcısıdır ve hem kendisi hem de bizim için yitik bir karakteri gösterir.*

1. filmin başında ailenin karanlık iç dünyasına çekiliriz ve bize bu karanlığın içinde varolan sıcak altın sarısı bir güvenli dünya gösterilir. Bu güvenli ortam, filmin başından sonuna çoğunlukla aileye yönelik şiddetin habercisi olduğu için önemlidir. Altın sarısı ışık 2. filmde Michael'ın kutsal bürosunda da vardır ama burada güvenlik değil, sadece tehdit öğesidir (Michael'a kendi yatak odasında suikast girişi-

* Kontrpuanın ilginç bir parçası daha önce tartışılan geriye dönüşlerden birinde ortaya çıkar. Vito, Fanucci'yi öldürmeden hemen önce bir café'de onunla karşılaşır. Bu sahnede Vito isteklerine karşı gelen herkes için bir tehdit olacağının göstergesi olarak yarı aydınlatılmış olarak görünür.



Godfather II'daki yarı-gizlenmiş, iki yüzlü, saplantılı Michael (Al Pacino).

minde bulunulur. Böylesi bir olay 1. filmde düşünülemez bile). Michael'ın üzerindeki ışık entrikalar ve karşı entrikalar, çevrilen dolaplar ve ihanetlerden oluşan dünyasının gizemlerinin yarı karanlığı içindeki bir adam ile güvenliği bir yanılsama da olsa en azından sevgi ve ilgi gösterme umudu sunan bir geçmişin aldatıcı anımsatıcısı olan yarı aydınlık içindeki bir adamı sunar. Michael bu güvenliği sürdürmek ister ama sevgi ve ilgi göstermenin yerini acımasız bir otorite ve babasınınkinden çok farklı bir dünya alır. Vito Corleone küçük bir endüstri kurmuşken, Michael çok-uluslu bir şirket kurar ve oluşturduğu dikey yapı içinde kendisini ailesinden ve herhangi bir güven olanağından mahrum etmek zorundadır.

Bu anlamda *Godfather II* geleneksel gangster türüne 1. filmden daha yakındır. Michael'ın yükselişi, filmsel ataları gibi, acımasız ve vahşicedir ve bu durum onu çevresindeki herkesi kendisinden uzaklaştırmaya zorlamıştır. Vito Corleone'nin yükselişi de vahşice olabilmiştir ama bu yükseliş tam olarak acımasızca değil ve kendisini ailesi ve arkadaşlarından oluşan çevresine dayanması biçiminde sunulur. Michael berbat bir yalnızlığa düşer ve bu yalnızlık 2. filmin sonuna yakın kız kardeşi Connie'nin alelacele geri dönüp onun ailenin lideri olduğunu kabullendiğinde bile değiştirilemez. Connie'nin dönüşü aslında Howard Hawks'ın *Scarface*'inin (1932) finalini anımsatır. Bu filmde Tony Camonte'nin kız kardeşi kurşun geçirmez kalesinde ona katılır, sevgisini ve bağlılığını sunar, yalnızca polis her şeyi -kadını, Camonte'nin saltanatını ve her şeyi- yok eder. Connie'nin ailenin annesi rolünü histerik kabulü yalnızca eski aile yaşamını ve Michael'ın saldırganlığının ürünü olan boş gücünü komikleştirmesidir.

Kuşkusuz Michael ölmez. Gangster atalarından farklı olarak güç ve acımasızlıktan oluşan bir yaşamı sürdürür. Kardeşi de dahil bütün düşmanlarını yok eder ve tamamen tek başına kalır; ne arkadaşı ne de ailesi vardır, yalnızca geçmişe dair anılar ve fanteziler söz konusudur (geriye dönüşler hem şimdi hem geçmiş üzerine nesnel bir yorumu hem de Michael'ın kendisiyle birlikte taşıdığı aile mitinin anlamı olan arzularını doyurmasının öznel yansımasını oluşturur). O halde *Godfather II*, özellikle de eğer geçmiş inkar edilirse ya da gücü duygusuzca kullanmanın bir özürü olarak kullanılırsa, tecridin, gücün gücü el geçirenleri cezalandırma yolunun araştırması haline gelir. Michael bunu anlamış görünür, anlaması trajik anlama ulaşmasa da. Michael'ın sal-

dırganlığının ahlaki sonuçlarını anlarız ama o anlamaz. Michael'ın ilk olarak ruhunu, daha sonra da karısını ve dostlarını kaybetmesi sonucu acımasızlığı nedeniyle cezalandırılmış olduğuna karar veririz; Michael başına gelenleri yalnızca aşırı güçlü olduğu için, babasının yarattığı aile ideasına sadık kalmada aşırı merhametsiz olmaya çalıştığı için cezalandırıldığını düşünür.

Bu noktada iki filme içkin karşıtlıklar kendilerini en açık biçimde ortaya koyarlar. Eğer karakterlerin düşünceleri ve hareketlerinin çözümlemesine dalarsak filmi (ve ona tepkilerimizi) kolayca Coppola'nın kaçınmayı istediği görülen bir biçim olan melodrama dönüştürürüz. *Godfather I*'de Coppola, Don Corleone'den ve onun dünyasından korku duymamızı ve bunun bir parçası olarak yoldan çıkmamızı onaylar ama asla karakterlerle 'özdeşleşmemize' ve onların duygularını kesin olarak anlamamıza izin verilmez. Ne de duygularımız sempati, üzüntü ya da zaferden oluşan standart melodramatik eğri içinde yönlendirilir. Ya da eğer böyle bir şey varsa, eğer kendimizi Sonny ve Don Corleone'nin ölümlerine üzülmüş, Michael'ın ailenin düşmanlarından intikam almasına sevinmiş bulursak, o zaman *Godfather II*'de Michael'ı mahveden ahlaki ikilemin tuzağını düşeriz. Coppola'nın 2. filmin geriye dönüşlerinde aldatmak için kurduğu ve sürdürdüğü bir tuzaktır bu. Bu tuzak iyi arkadaşlar, sessiz ama güçlü bir eş ve bütün hasımlarını ya yola getiren ya da -yalnızca gerektiğinde- öldüren bir kendine yeterli olma hali ile desteklenen, tamamen özgürce girişimde bulunan göçmenlere dair mitlerimizi destekleme eğilimindedir.*

2. filmdeki olayların geriye dönüş sekanslarının nostaljik zarafetini (1. filmde sunulan aile içi sıcaklık ve himaye ile birlikte) geçersizleştirip geçersizleştirmediğini, bu olayların ihanetine uğrayıp uğramadığını ya da bu geriye dönüşlerin yitik bir düş, hiçbir zaman varolmamış bir şeylerin hayali olarak oluşturulup oluşturulmadıklarını sormak zorundayız. Geçmiş ve gelecek eşit değer ve geçerliliğe sahip dengeli bir konumda, her biri kaçınılmaz olarak diğerinin parçası, diğerinin bir sonucu olarak varolur mu? Coppola çizgisel bir yapı, suça dayalı bir yükseliş ve düşüş epiği değilse de, John Hess'in belirttiği gibi, kirli

* Coppola melodramı anlamış görünür ve bir noktada bununla eğlenir. Vito, Fanucci'yi ilk olarak Küçük İtalya'da, saçma sapan jestlerle dolu bir melodramın sergilendiği vodvil gösterisinde görür. Vito kuliste elinde bıçağıyla ve sahnede sergilenenlere çok benzer jestlerle, oyunda oynayan aktrisi tehdit eden ve babasından para talep eden Fanucci'yi izler

Amerikan rüyasının eşzamanlı mitoslarını yaratmamış mıdır? Yani biraraya getirilen bütün parçalar kapitalizmin ve sömürünün doğasında olan kaçınılmaz çürüme ve ölüm saçma üzerine bir ders sunar mı? Vito Corleone'nin zaferi en köklü tutucu temalarımızla oluşturulur. David Thomson *Godfather I* üzerine 2. filmin geri dönüşlerini de hesaba katarak şunları yazdı: "Andy Warhol'dan bu yana bir Amerikan filmi baba ile oğul arasındaki sevgiyi böylesine açıkça göstermemişti. İhanetlerin ve kan dökmenin tümü tek bir konuya -rivayete göre sessiz çoğunluğun yüreklerini ferahtan bir konuya- eski düzenin savunusuna, iş dünyasının istikrarına, aile değerlerine ve nezaket umuduna adanır.[1] Ama diğer yandan Michael Corleone ahlaki çöküşü, sessizce onay verdiğimiz Amerika'nın hukuki ve ekonomik sisteminin iğrençliğine dair son dönemde keşfettiklerimizle oluşturulmuş gibi görünür. Hess şöyle yazar:

> Amerika olarak Michael kapitalizmdeki barış, özgürlük, fırsat eşitliği, sevgi ve topluluk ruhuna dair parlak burjuva idealler ile bu idealleri cesaretlendiren ve bunların erişilmezliğini besleyen irrasyonel ekonomik sistemin sert, acımasız, gerçeklikleri arasındaki temel bir karşıtlığı temsil eder... Film bir başarı ile bir başarısızlığı (Vito ile Michael'ı) kıyaslamaz ama başarının beraberinde nasıl doğrudan ve kaçınılmaz olarak başarısızlığı getirdiğini gösterir. Michael'ın yıkılışının tohumları Vito'nun toplumsal ve ekonomik başarısında, onun iktidara çıkışında yatar.[2]

Bakış açıları öylesine birbirine karşıttır ki, karşılaştırmak olanaksız gibidir. İki film de aile mitini göklere çıkarır; bu miti güç ve acımasızlığın bir mistifikasyonu olarak sunarlar. Bizi güvenlik ve aile düzeni görüntüleriyle rahatlatırlar; bize şiddet eylemlerinin güvenlik ve düzeni korumak için yapıldığını gösterirler. Vito Corleone'nin yaşamı, kendisini ve ailesinin korumak için gereken eylemlerden oluşmuş olarak görülebilir. Aynı zamanda daha az gücü olanları yönlendirmek ve öldürmekten, cinayet işleyip insanları kurban haline getirerek bir aile (daha sonra üyeleri birer katil, insanları ve kendilerini kurban haline getiren bir 'aile') oluşturup bu aileyi yükseltmekten ibaret bir

1 David Thomson *America in the Dark: Hollywood and the Gift of Unreality* (New York: William Morrow and Co., 1977), s. 188.
2 John Hess, *a.g.e.*, s. 85.

yaşam olarak da görülebilir. Vito'nun 'işi' tehdit, taraf değiştirme ve gücünelde toplanmasıdır. Aileye yol gösteren dinsel koruma bir kalkan ve bir sahtekarlık olarak görülebilir: Michael'ın düşmanlarını katledişini gizleyen vaftiz töreni, Vito'nun Fanucci'yi öldürdüğü sırada sokakta taşınan ve banknotların yapıştırılmış olduğu aziz heykeli, tıpkı aile mitinin kullanılması gibi, çürümüşlüğü gizlemek için kullanılan ritüeller olarak görülebilir. Sonunda kiliseye, aileye, özgür girişime, cinayete, güce ve intikama inanan Michael'ın kendisi, kendi ikiyüzlülüğünü kabul etmeye ve aynı zamanda bu ikiyüzlülüğü inkara kalkışmasına dayanamayıp yenilir. *Godfather II*'nun sonunda koltuğuna oturmuş, karanlıkla kuşatılmış, ellerini yüzünde tutan Michael'ın görünümü sahip olduğu iktidarın ve bu iktidarı elde etme yollarının tuzağına düşmüş ve bütün özgür insanların (herkes başkan ya da milyoner olabilir) en önemli hedefi olan iktidarın devamını sağlayan ideolojinin karşıtlıklarının ve karmaşalarının tuzağına düşmüş bir adamın görüntüsüdür. Bu görünüm bizi iktidarı elde etmenin tehlikeli ve sıkıntı verici bir iş olduğu konusunda uyarır.

Ama bu uyarıyla birlikte bir an durma gereksinimi duyarız, çünkü birden bire kapitalizmin ruhu öldürmesi üzerine politik bir anlayışla değil, Michael'a tepkimizi açıklamanın oldukça geleneksel tarzıyla karşı karşıya geliriz. Michael filmin sonunda geleneksel gangsterler gibi ölmese de ruhun(un) ölümünün acısını çeker; bir yönüyle o günahlarının acısını çeker ve acıma duymamıza neden olur gibidir. Bütün film gangsterlerinin koşulunu gösteriyor gibi görünür. Robert Warshow şöyle yazar:

> ...gangster kullandığı araçların yasa dışı olması nedeniyle değil, başarı kazanmakla yükümlü olması nedeniyle mahkum olur. Modern bilincin daha derin katmanlarında bütün araçlar yasa dışıdır, başarıya yönelik her girişim bir saldırganlık eylemidir, birisini düşmanları arasında tek başına suçlu ve savunmasız bırakmaktır: biri başarı adına *cezalandırılır*. Bu bizim hoş görülemez ikilemimizdir, yani başarısızlığın bir tür ölüm oluşu ile kötü ve tehlikeli olan başarının -nihayetinde- imkansız oluşu.[1]

1 Robert Warshow, "The Gangster as Tragic Hero," *The Immediate Experience* (Garden City, N.Y.: Doubleday, 1962),*a.g.e.*, s. 133.

Bu ifade sinemamızın bütününde varolan ve bu sinemanın en temel yalanlarından birini oluşturan bir olguyu tanımlar. Bu düşünceye göre zengin ve güçlü her nasılsa suçlu, mutsuz ve yalnız olmak zorundadır. En klişe biçimiyle ifade edilirse, "para ve güç mutluluğu satın alamaz."Gerçekte ise para ve güç mutsuzluğu garantiler. Yalnızca 1930'ların çılgın komedileri (screwball comedy) bu anlayışa, zenginin özgür ve mutlu olduğu anlayışıyla karşılık verdi. Başka bir deyişle ister gangsterler, ister iş adamları, isterse servet ve güç sahipleri olsunlar kaçınılmaz olarak acı çekerler ve bizler, bu insanların statülerini kazanırken kaybettiklerini kaybetmeye değmeyeceğinden dolayı, güçlü ve zengin olmanın daha iyi bir şey olmadığına ikna ediliriz. *Godfather II*'yu bu basit anlayışla, politik gerçeklikten çok kişisel düşüş anlatısı olarak okumak olasıdır. Don Corleone mutluluğu ve güvenliği elde etmiştir, çünkü aşırı zengin olmamıştır; kontrollü gücü aşırıya kaçmadan kullanmakla yetinmiştir.[1] Michael insanlığını yitirmiştir, çünkü aşırı kendini beğenmiştir, hep daha fazlasını ister, arkadaşlarını ve ailesini unutur. Soyut ve topyekün olarak güç/iktidar ile ilgilenir. Cezası net bir yalnızlıktır. O modern çağın Charles Foster Kane'idir.

Kesinlikle Coppola en azından güç ve mutsuzluğa dair bu basit eşitlemeyi sorgular. Ama onun bunları daha zor problemlerle karşı karşıya gelmemenin yolu olarak kullandığını da görmeliyiz. Sonunda Coppola'nın el aldığı ailenin bütünlüğü, burjuva saygınlığı ve politik güç/iktidar konularında küçük araştırmalarla tatmin olma gereksinimi duyarız ve bu filmlerin, kendilerini var eden gerçek ekonomik sistemi kınama konumunda olmadıklarını anlarız. Bu filmler analizlerinde kapitalizmin sınırlamalarını ve vahşiliğini araştırırken diğer filmlerden biraz daha ileri gidebilirler ama bu filmler bildik kategorilere basit tepkiler vermemize olanak sağlamakla sınırlıdırlar.*

Bu belirgin ve net olmayan anlayış içinde *Godfather II*'nun Küba bölümü bile iki yönlü okunabilir. Bu bölüm Amerikan sinemasında en umut verici politik anlayış anlarıdır ve Corleone mitine açık bir alternatif sunar. Michael ve Hyman Roth adayı satın alıp gerçekten adayı parçalara ayırmak için diğer şirketlerin yöneticileriyle birleşir, bu ara-

1 Pechter, *a.g.e.*, s. 7 ile karşılaştırın.

* Coppola ikili bakış açısına yabancı değildir. Senaryosunu yazdığı *Patton* hem ordudan nefret eden bir duyarlığa hem de ona hayran ve destek olan bir duyarlığa eşit derecede hitap eder.

da Roth'un üzerinde Küba haritasının bulunduğu yaş günü pastası parçalara ayrılıp yenmesi için misafirlere dağıtılır. Michael'ın gücüne tehdit oluşturan ve bu tehdidin üstesinden gelemediği tek yerdir Küba. Ayaklanma başlar. Michael, bir gerillanın para için değil, bir dava için kendisiyle birlikte bir polisi de ortadan kaldırdığını gördüğünde altüst olur. Gerillalar Havana'yı aldıklarında Michael'ın başvuracağı hiçbir yer/merci yoktur. Evlerinin çatılarında yeni kavuştukları özgürlüklerini kutlayan insanlardan arabasının içinde tecrit olmuş halde ayrılır. Her iki filmde de her ayrıntısında kontrol altında olmayan bir dünyayı gördüğümüz tek an budur ve bu bölüm Corleone'lerin, satın aldıkları politikacıların ve temsil ettikleri ideolojinin karşı gelemediği ya da kontrol edemediği bir güçle ilerler. Ama bu bölümün başka türlü okunuşunu önleyen hiçbir şey yoktur. Eğer bir Amerikalı izleyici Küba devriminin kötü bir olay olduğuna inanmaya yönlendirilirse ve bütün hatalarına rağmen Michael'ın hala asil ve hatta aynı anda sempati ve acıma duyguları oluşturan bir kişilik (pathos) olduğuna ikna edilirse, o zaman bu bölümü toplumsal ve politik açıdan değil, Michael'ın kişisel düşüşünün bir parçası, kısmen kendisinin neden olduğu olayların sonucu, kısmen de kendisini kederli, yalnız bir zengin yapan ve kontrolü dışında olan durumların sonucu olduğu biçiminde okumak pekala mümkündür.

Godfather filmleri korunma ve intikam fantezilerini, Bildungsroman'ın, aile melodramlarının öğelerini ve gücün beraberinde getirdiği yalnızlık ve ahlak-dışılığın ahlakını biraraya getirir. Aynı zamanda bu temalarda önemli bir değişimi önermeye, aile ve gücün artışının nasıl derinden iç içe geçtiğini, toplumsal, ekonomik ve politik yaşamımızın karşılıklı yıkıcı operasyonlarını gözlememiz için bize alan yaratmaya çalışır. Bundan dolayı bu filmlerin üç olası yargısı olduğunu söyleyebiliriz: bunları ideolojik açıdan tam bir karmaşa olarak bir kenara bırakabiliriz; bu filmleri kim nasıl isterse öyle okusun diye bir kenara atabiliriz; ya da bu filmleri, Amerikan kültürünün çelişkileri üzerine derinliği olan anlatıları Amerikan sinemasında yapabilmenin ve bunların başarılı olabilmesinin tek yolu olarak kabul edebiliriz. Coppola belki de 1970'ler Amerikan sinemasının büyük yeteneği, büyük yıkıcısıdır.

Onun anlatı yeteneğini ve izleyicinin algılamalarını yarattığı filmlerde birleştirmesini gözden kaçıramayız. İzleyicinin bakışını kontrol

edişi ve bu bakışı yönetmedeki dikkati -aynı anda iki yöne bile olsa- önemlidir. Ve o bunun farkındadır; algılama tarzının kafa karıştırıcı enformasyon sağlayabileceğini çok iyi bilir. *Godfather* filmleri öylesine filmlerdir ki, özel bir duyarlık onların ne anlama gelmelerini isterse o anlama gelirler: ailenin yüceltilmesi; Amerikan kapitalizminin şiddetle suçlanması; gücün getirdiği yalnızlığın melodramı. Görünüşte böylesine karşıt anlamların ortaya koyduğu ahlaki sorulara tepki içindeymiş gibi, Coppola *Godfather I* ve *II*'nun arasında (büyük anlatısının ikinci bölümünün sunduğu ikilemi neredeyse sezinlemiş gibi) görme, dinleme ve yorumlama, görüleni ve duyulanı kabul ya da reddetme ve ya edilgin ya da etkin gözlemci olmanın ahlakiliğini inceleyen bir film yapar.

The Conversation bu iki anıtsal filmden stil ve ton açısından önemli ölçüde farklıdır. Görüntülerinde bu iki filmden renk ve doku zenginliğinden eser yoktur: siyah, kahverengi tonları ve altın sarısı ışığın yerini mavi ve gri alır; bol miktarda ve ayrıntılı iç mekanların yerine işlevsel odalar ve bürolar geçer. Çok az karakter vardır ve hepsine Gene Hackman'ın canlandırdığı Harry Caul hükmeder. Caul bir göz (et)leme/izleme uzmanıdır ve öylesine içe kapanık ve resesif, öylesine iradesiz ve hareketsiz biridir ki, nerede olsa kendisi hakkında bir sessizlik yaratıyormuş gibi görünür. *The Conversation* gördüğünü ve duyduğunu kabul etmeye çalışan ve bunda başarısız olan, *Godfather* filmlerinin karakterlerinden tamamen farklı olan bir birey üzerine durağan, kendi kendini analiz eden bir filmdir.

Her iki *Godfather*'da da bakış açımız ve filmlerin dünyalarıyla ilişkimiz geniş ve kuşatıcıdır. Ayartıcı ve provokatif olan karakterlere yaklaşmamıza izin verilir; kendimizi onların evreninin parçası olarak hissederiz. Kuşkusuz öyle değilizdir. Coppola kesin bir nesnelliği korumamızda ısrar eder; katılabilmeyi arzuladığımız ama katılamadığımız bir dünya sunar. *The Conversation*'da ise her şeyi bizden uzak tutar. Kamera bizim ile olaylar ve karakterler arasında bir bariyer işlevi görür, görmeyi istediğimizi ya da görmemiz gerektiğini düşündüğümüzü göstermeyi reddeder, bunun yerine yalnızca olgunun kendisini ve göz(et)lemenin sorunlarını gösterir. *Godfather I*'ın başındaki bizi ailenin yüreğine çeken yavaş, davetkar geriye kaydırma, bir şehrin meydanında pantomimci ile yürüyen bir grup insanı gösteren, yere neredeyse doksan derecelik açıyla gökyüzünden uzun, yavaş bir zoom

haline gelir. Açıklanamaz bir açıdan açıklanamaz bir çekim, açıklanamaz, anlaşılmaz sesler. Bize bir şey gösteriyormuş gibi görünen ama asla bir şey göstermeyen bir çekimdir bu, çünkü kendisini kendi körlüğü ve korkusuyla tuzağa düşüren bir bireyin korku dolu yüreğinden başka bir şey göstermeyen bir filmdir bu.

Filmin ortasında verilen bir partiyi izleriz. Harry bir gözetleme toplantısına katılan arkadaşları için büyük, boş ve geniş bir deponun köşesinde metal kafes bölmeler arasındaki bürosunda bir parti verir. Sözde ortağı Moran (Alan Garfield) ve duygularını nadiren ifade ettiği kadının ihanetine uğrayacağı bir partidir bu. Kamera bir yerde Harry'yi yalnız, çalışma masasının yanında, tavandan sarkan bir kağıda bakarken görüntüler. Kağıtta "Işıkları söndürün" diye yazar ama bunun bir anlamı yoktur. Daha çok tek başına, sabit durumdaki Harry'nin donuk, bir şey göstermeyen, sessiz nesne halini aldığı bakış eylemi ve kendisini diğer insanların arasında onlardan tecrit edilebilişi yalnızca onun kişiliği hakkında değil, aynı zamanda Coppola'nın incelediği sinemasal bakışın esas doğası üzerinde de çok şeyi açığa vurur. Harry kendisini gürültücü ve sıkıcı arkadaşlarından soyutlar. Ama bu kez bizim tarafımızdan gözetlenir. Harry film boyunca dokunulmaz kalmaya çalışır ama her zaman gözetlenir. Bizim ve adına çalıştığı insanlar tarafından gözetlenir.

Daha önce filmde parkta bir çifti gizlice dinlemesinden sonra Harry evine gider. Uzaktan bir çekim içinde onu odada görürüz. Arkadaki duvarda uzun, dikey bir radyatör ve önünde de bir sandalye vardır. Her şey parlak, yavan ve renksizdir. Durağan bir bakışla Harry'nin çerçeveden çıkışını, başka bir odaya gidişini, geri dönüşünü, sağa ve bir bölmenin arkasına yönelişini ve bir telefonla geri dönüşünü izleriz. Yine çerçeveden çıkar, bu kez sola yönelir. Kamera bir an boş odada kalır ve daha sonra kanepede pencereye karşı oturmuş, telefonda ev sahibesiyle konuşan Harry'yi göstermek için pan yapar. Harry'nin doğum günüdür ve kadın ona bir şişe şarap bırakmıştır; kendisinden başka dairesine girebilen başkaları da vardır. "Anahtarlarımdan başka bir şeyim yok" der kadına. Bu konuşma sırasında yeniden ayağa kalkar ve çerçeveden çıkar -kamera hareketsiz kalır-, tekrar konuşmasına devam ettiği kanepeye döner, elbiselerini çıkarır. Biz bütün bunları tek uzun çekim içinde izlerken dikkatimizi bir şeyler çeker. Harry'nin arkasındaki pencerenin dışında bir şey kımıldar: biçimsiz, sessiz ama

oradadır (daha yakından incelenince bunun teşhisi sorun yaratmayan bir inşaat vinci olduğu anlaşılır). Bu sekans da yine gözetleme ile, bakış ile ilgilidir. Bakışın sahibi kimdir? Kimin bakış açısından, başkalarının özel yaşamına tecavüz eden bu özel adamın özel yaşamını gözlüyoruz? Neden bakış böylesine uzak, böylesine rasgele ve nesnesini gözden gizlemeye izin veriyor? Neden çekim diğer şeylerden, odanın içindeki ya da dışındaki Harry'den çok çekimin kendisinin ve odanın varlığını, penceresinin dışında olan ama Harry'nin dikkat etmediği hareket eden nesneyi ve gözetleme eyleminin kendisinin varlığını öne çıkarıyor gibidir.

Kuşkusuz filmin işlevi, kurmaca bir dünya içinde kurmaca karakterler yaratma eyleminde olan ve gözetleniyor olduğunun farkında olmayan insanlara bakmaktır. Tiyatroda oyuncular insanların karşısında, onlara karşı oynarlar; filmde ise insanlar, izleyiciler oyuncular için yaratım anında yoktur ve daha önce de belirttiğim gibi, oyuncular kameraya bakarak böylesi bir izleyicinin varlığını gelecekte kabul etmeyebilirler. Filmin türettiği mekanın içindeki oyuncunun bakışı içe, bu mekana dönüktür ve onun tarafından kuşatılmıştır. Geleneksel film anlatılarında bu mekan kapalıdır ve aynı zamanda bizim için açık olan kapalı bir dünyayı oluşturur. Dayan ve Oudart'ın dediği gibi, eğer geleneksel film anlatılarının işlevi 'pürüzsüz akışı' sağlamak, bütünlüğü bozucu yarıkları doldurmak ise, aynı zamanda bu anlatılar her zaman bakışımızla da kırılmaya uğrar. Bizler bakmamız için yapılan filmleri gizlice izleriz ama onu görmezden geliyor gibi davranırız. Coppola bu karşıtlıkla oynar ve filmin konusu olan izleme eylemi ile filmi izleyişimizi araştırır. Harry'yi sözde özel yaşamında gözetlediğimizde onun başkalarına yaptığını ve kendisine yapılmasını asla istemediğini ona yaparız. Ama o zaman da bir filmde bir karaktere yapılması bekleneni yapmış oluruz. Bakarak onun dünyasına tecavüz ederiz. Sonuç, aynı anda izlenen iki filmdir. Bir kurmaca gözetleyicinin dünyasına gireriz ve kurmacayı gözetleriz.

İzleyiciyi ahlaki olarak kendi röntgenci konumuna dahi eden Hitchcock'dan farklı olarak (*Rear Window*'un -Arka Pencere- *The Conversation* ile ilginç bir paralelliği vardır) Coppola kurmacanın içindeki ve dışındaki durumumuzu yalnızca ima eder. Coppola'nın özel ahlaki incelemesi, Harry'nin diğer insanların özel yaşamlarını alenileştirmeye çalışırken kendisini görünmez kılmaya, grilik ve sessizlik kılıfıyla

korunmaya çalışması üzerine yoğunlaşır. Sonuç, kendi kendine yarattığı bir ikilem ve tuzaktır. Ne kadar kendini geri çekmeye çalışsa, biz ve başkaları tarafından daha çok görülür; gizlice gözetlediği çiftin özel yaşamına daha fazla bakmaya çalıştıkça kendi kendisini suçunun ve incinebilirliğinin tuzağına düşürür. Parktaki bir cinayeti planlayan ya da planlamayan çift filmdeki en önemsiz öğedir. Ana ilgi alanları Harry'nin elde ettiği enformasyonu nasıl yorumladığı, bu yorumun onu nasıl gözetlemeye ittiği ve suçunun onu nasıl mahvettiğidir. Bu nedenle çiftin kim olduğu, Şef ile, Harry'yi onları gözlemesi için kiralayan Robert Duvall'in oynadığı isimsiz karakterlerle ilişkilerinin ne olduğu ya da muhtemelen planlanan, muhtemelen işlenecek suçun tam olarak ne olduğu açıklığa kavuşturulmaz. Harry'nin soğuk/nesnel gözetleyicisi olduğumuz kadar, onun algılamalarını, daha doğrusu hatalarını da paylaşırız. Film birinci ve üçüncü tekil şahıs bakış açıları karmaşası haline gelir.

Harry'yi görürüz, Harry ile birlikte görürüz. Onu odasında gözleyişimiz aynı zamanda yavan, korkutucu bir yaşamı onunla paylaşmaktır. Pencerenin dışında hareket eden nesneyi gördüğümüzde duyduğumuz rahatsızlık, Harry'nin adına çalıştığı insanların kendisini gözetlediğini keşfettiğinde yaşadığı rahatsızlığı önceden haber verir. Harry'nin sinsiliği ve takıntıları, kız arkadaşının evinin önünde yürürken yerdeki bir kağıt parçasını alma tarzı, birbirine girmiş ses bantlarından telaşsız ve titiz bir biçimde konuşmayı deşifre etmesi ve sonunda seslerle konuşmaya başlaması, kendini cinayetin işleneceğine ikna etmesi, bu karakterin kendini mahvedici davranışlarının her parçası tarafımızdan iki yolla gözlenir: sanki gözleyici bir kameranın gözündenmiş gibi uzaktan/nesnel olarak ve neredeyse Harry'nin suçunu ve korkusunu paylaşırcasına öznel olarak. Günah çıkarmaya gittiğinde, sahnenin diğer yanındaki rahibin yüzü karanlık ve tehdit edici görünür; rahip ruhu arındırmanın bir aracısı değil de, yalnızca bir diğer kulak misafiridir. Telefon kulübesinden telefon ettiğinde, görüntünün mavilerinin ve yeşillerinin üzerine bir kırmızı neon ışığı biner ve Harry'nin başına bir şey geleceğini akla getirir. Filmdeki neredeyse her çekim, bizde bir rahatsızlık duygusunun yanı sıra kendisini dokunulmaz tutmada başarısızlığını bildiğimiz Harry ile hem birlikte hem de onun ötesinde olma duygusu yaratmak için dikkatle oluşturulmuştur.

Bazı yöntemlerinde ve hedeflerinde *The Conversation,* Antonioni'nin *Blow Up*'ı (Cinayeti Gördüm) ile benzerlik taşır. Ama Antonio-

ni'nin ilgilendiği, fotoğrafçısı aracılığıyla ahlaki bir merkez oluşturmak değil, dünyanın sinemasal-fotoğrafik görüntüsünün varoluşsal bir korku alanı haline geldiği algısal bir durum yaratmaktır. Fazlasıyla Amerikan sineması geleneği içinde yer alan Coppola bireysel bir anksiyeteyi saptamaya, bu örnekte daha geniş bir kültürel durumu yansıtan sınırlı bir ıstırabı gözlemeye çalışır. Watergate'in zirvede olduğu ve gözetlemenin bir hükümet yöntemi olduğunu keşfettiğimiz sırada filmin gösterime girişi filmin bakış açısını daha da cesaret kırıcı hale getirir. Coppola kolayca gizli gözetleyicisini toptan kınayabilirdi ama bizi Harry'nin anksiyetesini hem gözlemeye hem de paylaşmaya zorlamayı seçerek gözetleme eylemi ve sonuçlarına dahil eder. Bizim için Harry'nin rakibi (gözetleme eylemi seçim sonuçlarını etkileyen) Moran'ı kaba bir soytarı olarak bir tarafa atmak kolaydır. Ama Harry'yi fırlatıp bir kenara atamayız, ki onun işine ahlakı karıştırmama itirazları, suçu ve ahlaki imhası onu yargılamaktan bizi alıkoymaz ya da bizi sorumluluktan kurtarmaz. Coppola'nın Harry'den bir kötülük aracısı olarak bahsetmeyi reddi ile aynı zamanda onu öznel olarak anlamamıza izin vermeyi reddi bizi hem acıma hem de sempati duymaktan hem de ona sövüp saymaktan alıkoyar. Bunun yerine gözetleme eyleminin yıkıcılığını anlamaya/düşünmeye sevk ediliriz.

Antonioni'nin fotoğrafçısı kendi algısal puzzle'ında kaybolur; Harry Caul ise bir puzzle'ın tuzağına düşer. Bir konuşmayı deşifre ederek bir cinayet planına yol açar (daha önce bize cinayetin Harry'nin gizli dinleme operasyonunun sonucu olduğu söylenir). Bantlar üzerinde saplantılı bir biçimde çalışır ve o çalışırken biz de saplantılı bir biçimde onun banda kaydettiği çifti, duyulan konuşmalarının netleştirdiği niyetlerini duyar ve izleriz. O tıpkı bir yönetmen gibi parçaları birleştirir ve bir bütün haline getirir. Ama oluşturduğu yanlış bir filmdir. Bir yerde Harry açığa çıkardığını sandığı olayları düşünde görür. Yönetmen çifti, en azından işin içindeki kadını (Cindy Williams) öldürmeyi planlar. Planın bu düşsel açığa çıkışındaki suçu, çifti izlemesi için onu tutan insanlara ihanet etmesi (onu kovalarlar, saldırırlar ve bantlarını çalarlar), onu başına gelenleri açığa çıkarmak için kulak misafirliğini sürdürmeye zorlar. Araştırmayı sürdürdükçe, kendi suçu ve korkusu tarafından kuşatılır, sonunda kendi elektronik aygıtlarıyla sırrı çözmek için klozetin arkasında araştırma yapacak kadar kendini alçaltır. Bu berbat, onur kırıcı bir görüntüdür, bir adam takın-



The Conversation'da Harry Caul'u kendi takıntıları ve suçu bir kolezetin altında çalışmaya zorlar.

tısı nedeniyle klozetin arkasına eğilmeye zorlanır ve daha sonra da cinayetin sesini duyup pencereden yan odadaki şiddet eylemini gördüğünde bir çocuk gibi otel odasındaki battaniyelerin altına gizlenir. Neredeyse katatonik durumdan uyanıp odayı gözden geçirdiğinde, odaya derli toplu, banyoyu *Psycho*'da Norman Bates'in duş cinayetinden sonra banyoyu temizlemesi gibi, temizlenmiş bulur (gönderme tamamen bilinçlidir). Ama tuvaletten Harry'nin üzerine kan ve kanlı bez parçaları püskürür. Alçalışı ve karmaşası tamamlanır. Ne görmüş ve duymuştur? Muhtemelen çift, aslında Harry'yi kiralayan 'Şef'i öldürmüştür. En azından Harry'nin otel odasında gördüğü ve duyduğu görülen budur. Berbat biçimde karışık olan kafasında parçaları biraraya getirmeye çalışan Harry, Şef'in öldürüldüğünü düşler ama parçalar düzensizdir. Zihninde deşifre ettiği konuşmayı görür ve duyar ve bir cinayetin işleneceği konusunda onu şüphelenmeye iten sözcükler yeni bir önem kazanır: "Fırsat bulsaydı, o bizi öldürürdü..." haklı olduğunu düşünür, ne olduğunu bildiğini sanır ama bu konuda hiçbir şey yapamaz.

Coppola cinayet öyküsünü karıştırmakla eleştirilmiştir.[1] Ama bu eleştiri amaçlananı görmez. Coppola cinayetle ilgilenmez. Olmuş ya da olmamış olan, yalnızca Harry'nin algılaması, onun cinayeti yeniden oluşturduğunu düşünmesi ve sonuçta başına gelenler açısından önemlidir. Eğer Harry'nin algılaması, olayları, yaşadığı sırada, belirliyorsa daha sonra da olaylar onu belirler. Bu, filmin acı yönü ve şakasıdır ki, film, ana karakterinin kişisel ıstırabının filmin ortaya attığı sorulara yanıt vermesine izin vermez (*Godfather II*'nun yüklendiği risktir bu). Acınacak haldeki, ıstırap çeken bir karaktere duygularımızı yönelterek kendimizi tatmin edemeyebiliriz. Harry suçunun, daha sonra da bu suça yönelik eyleminin ve yaşam tarzının baskısı altındadır. Kişiliğini yok etmeye çalışan bir adamın artık daha büyük, her şeye gücü yeten ve anksiyete sorunları olmayan bir gözetleyicinin gözlerine açılan bir kişiliği vardır.

Cinayete dair 'keşfinin' ardından kısmen bilmediği bir numaradan telefonla 'Şef'in bürosuna çağrılır ve kendisine gözetlendiği söylenir. Bu, Harry'nin incinebilirliğinin son açığa çıkışıdır. Nasıl izlendiğini bulmak için dairesine koştuğunda, aksiyon ilk bakışta neredeyse ko-

1 David Denby, "Stolen Privacy: Coppola's *The Conversation*," *Sight and Sound* 43 (Yaz 1974), s. 131-33.

miktir (daha önce gördüğümüz dairenin arka duvarına bir an için uzaktan çekimle geri döneriz ve birden Harry gizli dinleme cihazını bulmak için duvara doğru tutulan mayın arama cihazına benzer bir makine ile yavaşça duvara yaklaşır). Ama başta bilinçli olarak, daha sonra da fark gözetmeden her nesneyi parçalarken, hareketleri dehşete düşürücü hale gelir ve lastik Bakire Meryem bibloyu -kendisine ve kutsal nesnesine saygısızlık ederek- yarmasında doruğa çıkar. İmhanın kreşendosunda kamera hasar gören duvarlara ve yerlere pan yaparken Coppola birden araya parktaki çiftin olduğu son bir geriye dönüş sokar. Dokunaklı bir andır bu, kız erkeğin gözlerinden bir şeyi kaçırırken, konuşmalarından ve Harry'nin konuşmayı deşifre etmesinden çıkan şiddeti reddeder gibi görünür. Bu geriye dönüşü Harry'nin dairesinin üst açıdan çekimi izler. Daire darmadağınıktır ve Harry bir köşede oturarak saksofon çalar. Durum Gene Hackman'ın canlandırdığı bir diğer Harry'yi anımsatır. Penn'in *Night Moves*'unda Hackman'ın canlandırdığı Harry Moseby'yi filmin sonunda okyanusta kontrolsüzce dönen bir botun içinde yaralı yatarken görmüştük. Her iki Harry de kontrol etmede başarısız oldukları olaylara yenilirler. Her ikisi de bu olaylar karşısında yetersizdir; her ikisi de kendilerini baskı altına sokar ve yalnız kalırlar.

Önemli bir fark vardır. Penn'in filminde Harry Moseby'nin son görünüşü geleneksel üstünlük/yetersizlik konumundandır. Kamera yukardan yitik bir ruha bakar, bizi ondan uzaklaştırır ve durumunu anlamamız kadar kaçmamıza da izin verir. İlk bakışta *The Conversation*'ın sonunda da kamera aynı etkiyi yaratır gibidir. Ama daha fazlası söz konusudur: Kamera kendi üstün konumundan (üst açıdan) yerdeki dökün tülerden geçerek sola Harry'ye pan yapar, neredeyse onu geçer, daha sonra sağa pan yapar, Harry'yi geçer, dökün tülere döner, sonra bir kez daha sola doğru pana başlar. Bir gözetleme kamerası gibi sahneyi gözetler. Bunu daha önce Harry'nin dairesinde geçen ve ev sahibesini aradığı sekansta görmüştük. Ve filmin başındaki Harry'nin konuşmayı kaydettiği parka doğru yavaş zoom'u hatırlarız. Çekim oldukça üst açıdan başlar, ilgisiz ama varolan bir gözetleyici gibi, sakince ama amaçlı olarak aksiyona girer.[1] Filmin başından sonuna izlemeye zorlandığımız insanların konumunda bırakılırız; gözleyen, davetsiz giren, davetsiz girdiğini gözleyen, aynı anda hem ilgili hem de ilgisiz/uzak.

1 Jacobs, *a.g.e.*, s. 115-16 ile karşılaştırın.

Ama bu çekim diğerlerinden çok daha fazla olarak güçsüzlüğü gösterir; yalnızca Harry'ninkini değil bizim güçsüzlüğümüzü de.

Bundan Coppola'nın bize hepimizin gözlendiğini ve bunu kontrol etmeye gücümüzün yetmediğini anlattığı sonucunu çıkarmak mümkündür ama bu sonuca varmak konuyu küçümsemek olurdu. Bu *The Conversaiton*'ı *Three Days of the Condor, The Parallax View, The Domino Principle* gibi paranoya filmleri düzeyine yerleştirmek anlamına gelirdi. Bu filmler isimsiz hükümet ve iş dünyası güçlerinin karşısındaki güçsüzlüğümüzü doğal kabul ederler ve paradoksal olarak korkularımızı, güçlendirerek yatıştırırlar.* Coppola bu filmlerin pürüzsüz akıcılıklarından kaçınmaya ve bunun yerine gözetleme olgusunun neden olabildiği ruhun yaşadığı gerçek dehşeti araştırmaya çalışır. Kendisini yaptığı işin öneminden uzak tutamayan ve işi nedeniyle gözetlenir duruma düşen bir karakter ile ilgilenerek Coppola, karakterinin kırılganlığı vasıtasıyla gözetleme politikasının hassaslığını işler. *The Conversation* politik bir filmdir; iktidar mitlerinden, hakim olma arzularımızdan ve kontrol edilme korkularımızdan bahseder. *Godfather* filmlerinden farklı olarak gücün sunuyor gibi göründüğü güvenlik içinde bizi baştan çıkarmaya kalkışmaz; güç ve güvenliğin masum olabildiği bir altın çağın anılarıyla bizi rahatlatmaz; duygusuz olarak sahip olunan gücün mutsuzluğa yol açacağı konusunda bizi uyarmaz. Yalnızca gücün yok ediciliğini, egemen olma girişiminin hem kurbanı hem de kurbana hakim olmak isteyeni tuzağa düşüren, sonu olmayan bir girişim olduğunu anlamamızı sağlar. Harry Caul edilgin bir saldırgandır. O, insanların yaşamına görünmeden, davet edilmeden, olumsuz olarak ve sinsice girerek güce sahip olmayı ister. Yaptığı iş nedeniyle cinayetten sorumludur ve yaptığı işe dair gerilimleri nedeniyle de başka bir cinayeti önleyemez. Harry neredeyse, farkında ama kendisi ya da çevresine dair bir şeyler yapamayan ve bu nedenle acı çeken bir Kubrick karakteri gibidir. Yönlendirir ve yönlendirilir, sonuçta güçsüzlüğe ve yalnızlığa varır.

Eğer Harry Caul kendisini destekleyen bir geçmişi olmadığı için Corleone'lerden farklı ise, geleceği olmadığı için de Michael gibidir. Eğer Michael boş bir geçmişin tuzağına düşmüş ise, Harry Caul de

* Gene Hackman, Stanley Kramer'in *The Domino Principle* filminde iktidarın karmaşık, bilinemez ve kontrol dışı yönlendiricilerinin yarattığı bir karakteri canlandırır.

günahkarın günahlarının acısını ebediyen çektiği Katolik -neredeyse Dantevari- cehennemin boş bir şimdiki zamanının tuzağına düşmüştür. (Harry tıpkı Michael ve Vito Corleone gibi kiliseyi çektiği vicdan azabından kurtulmak için kullanır ama bu ironik bir kurtuluşa döner. *The Conversation* tıpkı *Godfather I*'in orta bölümü gibi, Noel'de geçer ve her iki filmde de karakterler ne Noel'e önem verir ne de keyif alırlar.) *Godfather I* ve *II* gibi *The Conversation* da esasen neşesiz bir filmdir (tıpkı bu iki film gibi enerji dolu ve biçimde ve oyuncularının performansında yaratıcı bir keyif olsa da). Üç film de güvenceye kavuşmanın, sevgiyi sürdürmenin ve kendini dünyada başarıyla koruma ve geliştirmenin olanaksızlığından bahseder. Penn ve Kubrick'in filmleri gibi, bu filmler de bireylerin insani destekten ya da topluluktan yoksun, sürekli olarak çevreleriyle karşıtlık içinde, tecrit olduğu acımasız ve şiddet dolu bir yaşamı tanımlamakta ısrar ederler. *Godfather* filmleri en alt seviyelerinde, aile anlayışının ve ritüellerinin idamesinin tam bir zayıflaması olan bencillik fantezileri ile ve vahşi güç ile oynar ve bu bencilliğin nasıl tecrit ile sonuçlandığını ileri sürme noktasına kadar giderler. *The Conversation* rahatlatıcı fanteziler sunmaz. Modernist gelenek içindeki film bizleri "esaret, hayal kırıklığı ve saçmalık sahnesine" bakmaya zorlar.[1] Mahkum olarak insan, çağdaş Batı sanatındaki önemli bir imge, aşkın (transcendent) ruha dair romantik mitin acıklı diyalektiği olarak görünür.

Amerikan sinemasında aşkınlık romantik melodram ya da kanlı şiddet patlamaları biçiminde ortaya çıkmıştır. Her iki durumda da ölüm özgürleşmiş ruhun en güzel ifadesi olarak görünür, çünkü hayatta kalanlar, en azından Amerikan sinemasında, genellikle sakatlanır, sınırlanır ya da güçsüzleşirler. Şu sahneleri düşünün: Michael'ın yalnız, yüzü ellerinin arasında, kendi berbat vicdan azabının ve geçmişinin karanlığına baktığı *Godfather II*'nun son görüntüsü; çeklerin ve hesapların elden ele geçtiği *Barry Lyndon*'ın sonundaki yüzler; *2001*'in sonunda evrende kendi haline terkedilmiş mahkum cenin; harap olmuş bir odanın köşesinde tuzağa düşmüş, emzik emen korkmuş bir çocuk gibi saksofon çalan (kendi Ellis Adası'nda şarkı söyleyen Vito gibi ama Vito'dan farklı olarak geleceksiz) Harry Caul'un sakin görünümü; *Night Moves*'un sonunda okyanusta başıboş dolaşan teknedeki Harry Mo-

1 Northrop Frye, *Anatomy of Criticism* (Princeton: Princeton University Press, 1957), s. 34.

seby; *The Wild Bunch*'ın sonuna doğru kan gölüne dönmüş Meksika kalesinin duvarlarına konmuş akbabaların altındaki Thornton; *Taxi Driver*'ın sonunda halüsinatif caddelerde ilerleyen taksisi içindeki Travis Bickle; *New York, New York*'un sonunda boş, yağmurlu caddede yürüyen Jimmy Doyle; *McCabe and Miss Miller*'ın sonunda Bayan Miller'ın uyuşturucunun etkisiyle yatarken karların içinde ölü olarak yatan McCabe. Bu filmlerin tek tek anlatılarından ayrı olarak da bunların anlamını anlardık, çünkü yalnızlık ve çaresizlik görüntüleri ideolojik aygıtlarımızın içine yoğun bir biçimde yedirilmiştir. Bunların karşıtı, yani topluluk, umut dolu mücadele görüntüleri santimantal yapılara, ucuz komedilere ya da kahramanın topluluğunun düşmanlarını hiçbir yasal yetkisi olmadığı halde şiddete başvurarak etkisizleştirmesine indirgenir. John Avildson ve Sylvester Stallone'nin *Rocky*'si (1976) ve Jonathan Demme'nin *Citizen Band*'i (1977) gibi birkaç son dönem filmi kendi zafer anlayışlarını öylesine sınırlı ve dar zeminlere yerleştirirler ki, bunlar ya arzuları doyurma fantezilerinin içine ya da on yıllardır bir sinema miti haline gelmiş olan küçük kasaba komşuluk ilişkileri içine sıkışırlar. Woody Allen'ın düşündürücü komedileri bile aslında yitik olan gücü yalnızca fantezilerde kullanabilen bir kişiliğin yaratımına dayanır.

Coppola'nın çağdaş yalnızlık görüntülerinin dışında karmaşık ve ayrıntılı anlatılar oluşturmadaki başarısına hayran olunmalıdır ama bu hayranlık aslında yetersiz ve güçten uzak olan bizlerin çağdaş görüntülerinin bağlamı içine yerleştirilmelidir. Özellikle *Godfather I* ve *II* David Thomson'un deyişiyle bu 'korkunç nihilizm' ideolojisini güçlendirme işlevi görür. Bu filmler otoritelere direnme konusunda kendi güçsüzlüğüne dair genel bir teslimiyet modeli oluştururlar. "Corleone'ye hayran olmak" diye yazar Thomson, "kültürel çöküşümüzün bir parçasıdır ve otoriteryan yönetime karşı özlemimizin bir belirtisidir. Bu karanlıkta yaşamayı tercih edenlere uygun bir filmdir."[1] Çok sık tekrarlandığı gibi, eğer film yalnızca izleyicisini yansıtıyorsa, Coppola ve bu kitapta incelenen diğer yönetmenlerin çoğu işini iyi yapıyor demektir. Belki de aşırı iyi, çünkü kendi sinemasal aygıtlarını oluşturmadaki yetenekleri bize izlediğimiz görüntülerden dehşete kapılmak yerine haz vermektedir.

1 David Thomson, *a.g.e.*, s. 80.

BÖLÜM DÖRT

SOKAKLARIN ANLATIMI

Martin Scorsese

"Ben Tanrının yalnız adamıyım"
Travis Bickle

Penn ve Kubrick çağdaş Amerikan sinemasının küçük avant-garde'ının ilk kuşağının üyeleri olarak karşımıza çıkarlar. Her ikisi de film-yapım kariyerlerine 1950'li yıllarda, yani Fransız Yeni Dalgası'nın Hollywood'un klasik stilinde bir kopmanın başlamasına yardımcı olmasından hemen önce başladı. Martin Scorsese ise Fransızların damgalarını vurmasından sonra olgunlaşan ve aralarında Steven Spielberg, Francis Ford Coppola, George Lucas, John Milius, Brian De Palma ve Paul Schrader'in de bulunduğu bir sonraki gruba dahildir.[1] Bu damga kimi karmaşık yolları içerir. Godard, Truffaut, Rohmer, Chabrol ve Rivette gibi, Amerikalı yönetmenler de sinemayı resmi ve gayri resmi yollardan titizlikle araştırdılar. Fransızlar gibi onlar da gençlik-

1 Bu yönetmenler kuşağının tartışması için bak. Michael Pye ve Lynda Myles, *The Movie Brast; How the Film Generation Took Over Hollywood* (New York: Holt, Rinehart & Winston, 1979).

lerinin büyük bir bölümünü film izleyerek geçirdiler. Ancak onların büyük bölümü film yapmadan önce konu üzerinde eleştirel yazılar yazmaya yönelmek yerine, sinema okullarına gitti. Bu, Amerikan sineması tarihinde görülmemiş bir durumdu.

Amerikalı sinemacıların daha önceki kuşaklarının hünerlerini işin içinde öğrenmeleri genel bir durumdu ve onların çoğu için bu öğrenim sezgiseldi. İzlediler, işin peşini bırakmadılar ve genellikle filmlerini diğerlerinin tarzında yönettiler. Arasıra kimi yönetmenlerin yapıtlarında ortaya çıkan stilistik ve kişisel tonlamalar stüdyo sisteminin sunduğu özgürlük ortamında ortaya çıkmıştır. Çünkü stüdyolarda çok sayıda film yapılması, yönetmenlere temel modelleri çeşitlendirmek için küçük alanlar sağlamıştır. Kuşkusuz bu durumun istisnaları vardı. Hollywood'daki yabancı yönetmenler, bunların çoğu hemen Hollywood sistemi ile bütünleşse de, beraberlerinde kimi değişik yaklaşımları da getirdiler. Amerikalı Üçler Grubu (Triumvirate) -Ford, Hitchcock, Welles- klasik stildeki başlıca çeşitlemeleri ve düzenlemeleri ifade ettiler. Ford'un yapıtları çoğunlukla belirli tekrarlanan gruplaşmaların düzenlenmesi ve genişletilmiş topluluk teması ile; Hitchcock'unkiler burjuva düzeninin kırılganlığına yönelik tutkulu ilginin yanısıra izleyicinin ve filmin algısal uzanımı yeniden tasarlama ile; Welles'inkiler ise 1930'lar mizanseninin yeniden gözden geçirilmesi, kompozisyon derinliğinin yeniden düzenlenmesi, çekimin kendisine yenileştirilmiş dikkat ve kariyeri boyunca tutkuyla bağlandığı güç/iktidar teması ile dikkat çekti. Bu yönetmenler film anlatılarının oluşturulmasına bilinçli bir düşünce kazandırdı. Yeni yönetmenler ise sinema tarihini ve film yapım tekniklerini yapım (production) sisteminin dışında öğrendiler. Daha az sezgisel olmayı ve öncellerinden daha analitik yaklaşımı gerektiren bir süreçti bu. Onlar film aşkını, onu anlama arzusu ile birleştirdiler. Aralarından biri bilimsel bir bakış açısıyla yola çıktı: Paul Schrader. Schrader (Robert Bresson, Carl-Theodor Dreyer ve Yasujiro Ozu üzerine) bir kitap ile *film noir* üzerine önemli bir deneme yazdı. Martin Scorsese kendi okuduğu okul olan New York Üniversitesi'nde sinema dersleri verdi.

Bu analitik bakış açısı birkaç nedenden dolayı biraz değişti. Bunların en önemlisi bu genç yönetmenlerin bağımsız kalma değil, egemen Hollywood yapım sistemine bağlanma arzusuydu. Aralarında Scorsese, Coppola ve Milius, yönetmen Peter Bogdanovich (grupla çok sık bir-

leşmese de bir sinemasever olarak kariyerine başladı), Joe Dante (*Gremlins* filminin yönetmeni), görüntü yönetmeni Laszlo Kovacs, oyuncular Bruce Dern ve Jack Nicholson'ın da olduğu bu grubun çoğu üyesi Hollywood'un yakın tarihindeki çok önemli bir kişinin öncülüğünde ticari film yapımına başladılar. Roger Corman ve düşük bütçeli yapımlar yapan bir kuruluş olan American International Pictures (AIP) onlara film işine giriş ve aynı zamanda da bir kaçış olanağı sundu. AIP korku, bilimkurgu, kumsal partisi ve motosiklet filmleri yaptı ama bu türler içinde (Dennis Hopper ve Peter Fonda'nın AIP motorsiklet filmi türünü 1969 tarihli *Easy Rider*'daki büyük bir kuşak hesaplaşmasına dönüştürmeleri hariç) gezinmek ve yeteneklerini denemek için fazla alan yoktu. Corman öğrencilerine hızlı ve ucuz bir biçimde çalışmayı öğrettiği kadar yaratıcı gelişim için daha fazla serbestlik ve boş alan sağlayacak bir konuma ulaşmanın gerekliliğini de öğretti. Örneğin Coppola 1963'te Corman için düşük bütçeli bir korku filmi olan *Dementia 13*'ü çekti. Birkaç yıl içinde Coppola büyük stüdyolar için senaryo yazmaya ve film çekmeye başlıyordu.

İster AIP'ten geçerek isterse sinema okulundan doğrudan uzun metraj film yapımına ya da isterse Spielberg'in durumunda olduğu gibi televizyona geçsinler bu bireylerin yaratıcı gelişimleri dengeli olmadı. *American Graffiti*'nin (1973, yapıma Coppola yön vermiştir) ve *Star Wars*'ın muazzam ticari başarısının ardından Lucas görüntüleri oluşturmaktansa oluşturulmasına olanak sağlayıp yönlendirmeyi tercih ederek yönetmenlikten yapımcılığa geçti. Coppola iki *Godfather* filmi ve *The Conversation*'da büyük bir öykü anlatma yeteneği sergilemesinin ardından, bunun yerine büyük ama içi boş seyirlik ile yavan bir teknolojiyi geçirdi. Bir yapımcı ve yönetmen olmaktan daha fazlasını istiyordu ama eski Hollywood tarzında bir patron oldu. Arzularının hiçbiri gerçekleşmedi. John Milius hiçbir zaman kendi ideolojik sınırlarının ötesine geçmemiştir. Sineması (örneğin *Conan the Barbarian* ve *Red Dawn* (Kızıl Şafak - 1984)) ideolojisine yaraşan şiddet, felaket tellallığı, ırkçılık, kadın düşmanlığı, anlamsızlık ve kabalıkla dolu olan bir faşistti o. Brian de Palma, Hitchcock stilinin en yüzeysel yanlarının en yüzeysel taklitlerinden oluşan bir kariyer yaptı ve filmlerinde istismar ettiği izleyicileri için bir utanç kaynağı olan kadın düşmanlığı ve şiddet sergiledi (*Scarface*'de (1983) ve *Untouchables*'da (Dokunulmazlar - 1987) daha başarılı göndermelerde bulunduğunu

göstermiş olsa da). Paul Schrader mesleğe senaryo yazarı olarak başladı (*Taxi Driver*'in yanısıra Brian de Palma'nın *Vertigo* taklidi olan *Obsession*'ının (Saplantı - 1976) ve AIP yapımı *Rolling Thunder*'ın (1977) senaryolarını yazdı) ve farklı güç ve reaksiyon dereceleri gösteren senaryolarından filmler çekti: *Blue Collar* (1978), *Hardcore* (Ayrılan Yollar), *American Gigolo* (iki film de 1979), *Cat People* (Kedi Kız - 1982); politika, psikoloji ve estetiğe dair anlaşılması güç bir deneme olan *Mishima* (1985) ve işçi sınıfı ailesi ve 'rock and roll' üzerine garip bir film olan *Light of Day* (1986). Spielberg büyük bir başarıyla grup içinde kendisine en büyük gücü ve özgürlüğü sağlayan ticari gereklilik anlayışı ile sinema aşkını birleştirdi. Kısaca da olsa bu durumu ilerde ele alacağım.

Martin Scorsese bu yönetmenler kuşağının ticari açıdan başarılısı kesinlikle olmamıştır. Çok yakın zamanlara kadar bomba gibi bir film yapmamıştır, hatta *Color of Money*'den önceki en fazla ilgi ve izleyici çeken filmleri *Alice Doesn't Live Here Anymore* (1974), *Taxi Driver* (1976), *Raging Bull* (1980) bile Spielberg'in filmlerinin ya da Coppola'nın *Godfather* filmlerinden sağladığı karlara yaklaşamamıştır. Ama bunun bazı açılardan faydasını gördü. Scoresese önceki yapıtlarının getirdiği karları geçmek için daha büyük ve gösterişli filmler yaparak kendisiyle rekabet etmek zorunda kalmadı. Daha da önemlisi ortalama bütçelerle çalışıp yine ortalama, makul karlar bekleyerek sinemasında belirli bir araştırma ve deneysellik düzeyini koruyabilmiştir. Yeni Dalga sonrası genç yönetmenler arasında sinemanın anlatı olanaklarından heyecan duymayı, kurgu ve kamera hareketleri üzerine merakını ve klasik biçimin gelenekleriyle oynamaktan haz almayı sürdüren odur. Filmlerinin yapısı hiçbir zaman izleyicinin ya da anlattığı öykünün tam anlamıyla hizmetinde değildir. Filmlerinde zaman zaman izleyiciyi aşmakla tehdit eden ama her zaman izleyicinin deneyimi üzerine bir yorum sağlayan ve izleyiciyi kolayca olay örgüsüne dahil olmasını önleyen utanmaz bir kendini bilirlik ve kinetik enerji vardır. Scorsese karşılığı yalnızca Godard, Bertolucci ve Wim Wenders'in filmlerinde olan diğer yapıtlara göndermelerle sinemayı yüceltir. Oysa Paul Newman ile Tom Cruise'un varlığına uygun olarak oluşturulan ve izleyicinin hayran olunan bu oyuncuları rahatça izlediği *Color of Money*'de kullandığı 'star mekanizması' bu durumu değiştirir ve Scorsese'nin Hollwood'un anonim stilinin geleneklerine şartlı olarak teslim oluşunu

gösterir. Belki de *Color of Money Scorsese*'nin başka bir sinemacı kadar sıradan bir film yapabildiğini gösteren yalnızca başka bir çağrıştırmadır.

Scorsese, Kubrick tarzında görkemli düzenlemeler ya da Spielberg gibi anıtsal yapılar yaratmaz. Sinemasında Kubrick'te olan entelektüel uzaklık ve katılık yoktur ya da Robert Altman gibi tür ve sinemasal mekan üzerine radikal denemeler yapmaz. Burada tartışılan yönetmenlerden en fazla Arthur Penn'e özellikle de "*Mickey One*"ın ve "*Bonnie ve Clyde*"ın yönetmeni Penn'e yakındır. En iyi yönüyle Penn gibi, Scorsese de ya bir sınıfın ya da belirli bir ideolojik gruplaşmanın temsilcileri olan bireylerin psikolojik belirtileriyle ve bu bireylerin birbirleriyle ya da uzlaşamadıkları bir çevreyle olan ilişkileriyle ilgilenir. Scorsese'nin tüm filmleri uzlaşmazlığı, mücadeleyi ve çıkışı olmayan çok keskin çizgilerle sınırlanmış bir alan içinde olsa bile, sürekli hareketi içerir. Sinemasında, tıpkı Penn'inkinde (ve burada tartışılan yönetmenlerin çoğununkinde) olduğu gibi, karakterlerin zafer kazanmaları söz konusu değildir. *Alice Doesn't Live Here Anymore*'daki Alice Hyatt, *Color of Money*'deki Paul Newman'ın canlandırdığı Eddie karakteri ya da daha fantastik olarak *King of Comedy*'deki (1983) Robert Pupkin istisna olmak üzere, karakterlerin tümü tecrit oluşlarına ya da uzlaşmazlıklarına yenilirler (*After Hours*'da (1985) Paul Hackett korkunç bir deneyim yaşamasına rağmen bundan kurtulur ama tıpkı Travis Bickle gibi kurtuluşu zafer değildir). Penn'den farklı olarak Scorsese'nin filmleri belirli bir stilizasyona dayanır. Bu stilizasyon çoğunlukla dış mekan çekimlerine ve doğal oyunculuk stillerine dayanan 1960'ların gerçekçilik geleneklerini dışlar. *New York, New York*'ta (1977) tamamen iç mekana yönelir ve filmi etkili bir yapaylık elde etmek için stüdyo setlerinde çeker. "*Raging Bull*" dış mekanlarda ama siyah beyaz olarak çekilmiştir. Rock videoları için bir stil olarak benimsendiğinden beri alışılmamışlığı kalmasa da, öylesine gelenek dışı bir işlemdir ki bu, filmin anlatısı ve dövüş seanslarının tasarımlarıyla arttırılan bir uzaklık ve stilizasyon yaratır. Tüm filmlerde karakterlerin yaşadığı mekanların, karakterlerin buraları biraz dengesiz algılamaları sayesinde ve izleyicinin bu algılamaları görmesini ve anlamasını sağlayarak oluşturulduğu duygusu vardır.

Bu konu beni bu kitabın başlıca ilgi alanına, yani bakış açısı sorununa, izleyicinin kurmacaya (film dünyasına) girmesine yönetmenin

nasıl ve niçin izin verdiği, nerede ve nasıl durup gözlemleyeceğine olanak sağladığı konusuna geri getirir. Kubrick'in sinemasında bütün mizansenin yorumlayıcı olduğu ve bu mizansenin bir mekanı ya da yerleşimi değil, gözleyicinin bu mekan hakkında ne düşünmesi ya da duyumsaması gerektiğini sunduğu duygusu vardır. Kubrick karakterlerin nasıl ve niçin yaşadığı düşüncesine gösterdiği özeni, karakterlerine uygun mekanlar oluşturmak için göstermez. Penn karakterlerini çoğunlukla kendilerini açıkça sınırlayan çevreden doğmuş ya da bu çevre tarafından biçimlenmiş olarak tanımlayacaktır. *Bonnie ve Clyde*'daki Bunalım dönemi Güney, kendisinin verimsizliğine, kısırlığına karşı bir isyan çağrısında bulunuyor gibi görünür. *Mickey One*'ın karanlık, bölünmüş (fragmented) Chicago'su filmin kahramınını, onun ruhsal durumuna paralellik göstererek tehdit eder. Spielberg sık sık yabancı bir gücün gelişiyle hem yabancı hem de çekici kılınan orta sınıf banliyösünün mizansenini ustaca yaratır. Tamamen klasik tarzdaki filmleri öylesine düzenlenir ve kurgulanır ki, izleyici davetsiz gelenin sunduğu tehdit ya da rahatlık ile kendi sıradanlığına tepki vererek olaylara eşlik eder ve açıkça karakterlerle özdeşleşir. Sonuçta Spielberg'in oluşturduğu bakış açısı filmlerinin izleyiciyi sımsıkı bağladığı egemen kültürel söylemin bakış açısıdır. Diğer yandan Altman mizanseni ve algılanan mekanı radikal olarak parçalara ayırır, izleyiciden bunun farklı parçalarına dikkat etmesini ve geleneksel yerleştirmeyi reddetmesini ister.

Scorsese'nin mizanseni tamamen farklıdır. Altman'ınki kadar parçalı değilse de asla yerleşik değildir. Karakterlerin güvenlik ve konforu yansıtan evleri yoktur. İçinde yaşadıkları mekanlar geçiş ya da o ana ait durumun yerleridir. Ama bu mekanlar Kubrick'in mekana dair soyut düşünceleri de değildirler. *Taxi Driver* ve *After Hours*'un Manhattan'ı, *Mean Streets*'in küçük İtalya'sı, hatta *Alice Doesn't Live Here Anymore*'un güneybatısı hemen tanınabilir yerlerdir. *Mean Streets, Taxi Driver, Raging Bull* ve *After Hours*'un mizansenleri New York'dan da öte sıkı insanların, kalabalık caddelerin, kavgaların ve fahişelerin mekanlarını sunar. Bu filmler Roland Barthes'dan bir kavramı ödünç alırsak, bir New Yorkluluk'u, New York'a dair paylaşılan bir imgeyi ve kollektif bir göstereni sunarlar. Bu imge ve gösterenin New York ile çok az ilişkisi vardır. Ama daha çok kentte yaşayanların çoğu da dahil olmak üzere herkesin New York'un neye benzemesi gerektiğine dair dü-

şüncelerini ifade eder (ve Woody Allen'in yarattığı ve sokakları ile apartmanlarının yürüyüş yapmaya ve rahatça konuşmaya uygun mekanlar olduğu New York'dan tamamen farklıdır). Aynı zamanda *Mean Streets*, *Taxi Driver*, *Raging Bull* ve *After Hours*'un New York'u birincisi karakterlerin enerjisini; ikincisi Travis Bickle anormalliğini; üçüncüsü Jack La Motta'nın dengesiz şiddetini; dördüncüsü Paul Hackett'ın paranoyasını yansıtır ve bu Scorsese'nin Kubrick'ten ayrıldığı yerdir. Ve bu nitelikler izleyiciye, Scorsese'nin mizansene izleyicinin girme olanağı sağlamasıyla aktarılır. Düzenleme, ışık, kamera hareketi ve kurgu yoluyla Scorsese izleyiciye algısal bir model, bakış açısı sağlar. Daha sonra bu bakış açısı anlatının içinde yaratılan başka bir bakış açısıyla (ana karakterin bakış açısıyla) birleştirilir. Edward Branigan bakış açısının bir yönünün, "*sunulanın*... bir bilinç durumu..." olduğunu yazar.[1] Scorsese psikolojik durumları sunar ve izleyicinin, görsel ve işitsel öğelerin karmaşık bir örgütlenmesi içinde bunlara büyük bir dikkatle tepki vermesine rehberlik eder.

Filmlerin çoğunda Scorsese'nin iki karşıt sinemasal gelenek olan belgelesel ile kurmaca arasında bir gerilim yaratması, karmaşayı arttırır. Belgesel, caddelerde ya da gerçek gibi görünen mekanlarda resmiyetten uzak biçimde konuşan insanları görüntüleyen, serbestçe devinen, çoğunlukla elde taşınan kamera sayesinde, filme alınmalarından önce ve sonra varolan ve varolmaya devam edecek olan karakterler, yerler ve olaylar nesnel olarak gözleniyormuş yanılsamasını sunar. Kurmaca yukarıda belirtildiği gibi öznel bir bakış açısı yaratır ve böylece izleyicinin izlediğinin o anki kurmaca için yaratılmış, kontrol edilen yapay bir şey olduğunu anlasın diye kodlanır. Geleneksel olarak ne kadar 'gerçekçi' bir kurmaca olduğu sorun değil, zımni bir anlayış söz konusudur, çünkü bunun kendisinden başka maddi bir referansı yoktur. Scorsese'nin filmleri çok sayıda anti-gerçekçi öğe içerir. Çoğunlukla dışavurumcu olan bir dünya yaratır ve bu dünya özel, sık sık stres içindeki bir ruh durumunu yansıtır.[2] Ama Jean-Luc Godard (Bertolucci ile birlikte Scorsese'yi güçlü bir biçimde etkiledi) gibi, o da belgesel/kurmaca geleneklerinin nedensiz doğasını bilir ve onları öz-

1 Edward Branigan, *Point of View in the Cinema: A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film* (Berlin, New York, Amsterdam: Mouton Publishers, 1984), s. 57.

2 Leo Baudry, "The Sacraments of Genre: Coppola, DePalma, Scorsese," *Film Quarterly* 39 (İlkbahar) s. 17-28 ile karşılaştırın.

gürce birleştirir. Filmlerinin çoğunda mekanların ve olayların gerçekliğinin yakalandığı duygusuna kapılırız, görüntüler buna uymasa da. *Taxi Driver*'a kadar belgesel ile doğaçlama stiline uyan elde taşınan kamera ve hızlı kurgu yöntemini kullanır. New York'ta geçen bütün filmlerinde sokak görüntüleri, karakterlerin bakış açısıyla ne kadar renklendirilirse renklendirilsin, maddi bir varlığı, gerçek bir varoluşu çağrıştırırlar. Oyuncular (özellikle Robert De Niro ve Harvey Keitel) rollerini, Kubrick'in oyuncularını yönetme tarzı olan dikkatle çalışılmış karakter oluşturmanın aksine önceden tasarlanmamışlık izlenimi veren rastgele, doğrudan ve öngörülmemiş bir şiddetle oynarlar. Bu nitelikler karakterlerin çevrelerini ve kendilerini görme yollarıyla iletilen dünyanın öznel izlenimiyle iç içe geçtiğinde ve Scorsese 1970'lerin ortasında çağdaş sinemaya kesin olarak yerleşmiş olan dış mekan çekimlerine yapay setler, stilize ışık ve yavaş çekim görüntülemeyle müdahele ettiğinde, kendi içinde çelişkin bir algısal yapı yaratılır. 'Gerçekçilik' ve dışavurumculuk birbirine karşı işler ve simemasının her yerinde bulunabilecek olan güçlü bir algısal gerilim yaratırlar.*

Scorsese ticari kariyerine Yeni Dalga'dan güçlü bir biçimde etkilendiği bir film ile başladı. *Who's That Knocking at My Door?*'da (1969) -*Mean Streets* için bir ön çalışmaydı- çoğu yönetmenin 1960'ların başındaki Fransız filmlerinden aldıkları elde taşınan kamera, atlamalar (jump-cut) ve geçişsel olmayan stilden esinlendi. Filmin mizanseni kısmen belgeseldir ve *"Breathless"* (Serseri Aşıklar) ile *"Four Hundred Blows"*a (400 Darbe) damga vuran öznel algılama ve çağrışımı birleştirir.[1] *Who's That Knocking at My Door?* her anlamda deneysel bir filmdir. Biçimsel olarak filme durmaksızın devinen kamera stratejilerini deneyerek başlar ki, bu daha sonra Scorsese'nin başlıca biçimsel aygıtlarından biri olacaktır. Bağlamsal olarak film *Mean Streets*' in yolunu hazırlar. *Mean Streets*'deki Carlie'nin bu filmdeki versiyonu olan J.R. (Harvey Keitel) sonraki versiyonundan daha

* Scorsese birkaç az ya da çok geleneksel belgesel çekti: Ailesi üzerine olan *Italianamerican* (1974); bir arkadaşı üzerine olan *American Boy* (1978); ve rock grubu The Band'in son konseri üzerine olan *The Last Waltz* (1978). Bu sonuncu film Amerikan sinemasının en iyi görüntü yönetmenlerinden bazılarıyla birlikte 35 mm çekildi. Bu filmde bir stüdyoda, *New York, New York*'u anımsatan bir sette çalan The Band ile birlikte çekilen sekanslar da vardır.

1 Jacobs, *Hollywood Renaissance,* (South Brunswick, N.J. and New York: A.S. Barnes, 1977), s. 124.

fazla baskı altındaki bir katoliktir, çevresine daha az bağlıdır ve Charlie'nin olduğu gibi bu çevrenin içine kapatılmış olmaktan çok New York'un karşısındadır ve onu dikkatle izler.

Scorsese bu ilk filminde karakter ile içinde yer aldığı uzamı bütünleştirmenin, böylece karşılıklı olarak tanımladıkları mizansen içinde birbirlerini yansıtmalarının bir yöntemini henüz bulmamıştır. Ne de göndermelerle ifade ettiği sinema sevgisini anlatıyla birleştirmenin yolunu keşfetmiştir. Burada göndermeler bastırılamaz biçimde öne çıkar; ana karakter Scorese'nin kendi sinemasal mirasına olan tutkusunu ifade eder. J.R. ve kız arkadaşı (Zina Bethune) Westernler, John Wayne ve Ford'un *The Searchers*'ı (yanısıra *Citizen Kane* ve Scorsese'nin kuşağı için çok önemli bir film olan *Psycho*) üzerine uzun bir tartışma yaparlar. Bir partide adamın biri likör raflarına ateş ettiğinde Wayne'in silahlı bir fotoğrafına kesme yapılır ve Hawks'ın *Rio Bravo*'sundan (Kahramanlar Şehri) bir dizi fotoğraf ardarda verilir. Bu göndermeler Scorsese'nin sonraki sinemasında da varolacak, *Taxi Driver*'ın *The Searchers* ile *Psycho*'nun bir versiyonu olmasına dek, filmlerinin modeline adam akıllı eklemlenecektir.

Who's That Knocking At My Door? Scorsese'nin ortaya çıkışının bir belgesi olarak karşımıza çıkar. Kubrick'in ilk filmleri gibi, kişisel olmayan bir türsel denemeden çok, öznel sinemasal dışavurumun olanaklarının araştırılmasıdır. Ama Kubrick'ten farklı olarak Scorsese stilini geliştirmek için ticari yapımın biçimsel sınırlarına ve teknik kolaylığına gereksinim duydu. Hiçbir zaman anonim stile ve bu sınırlamaların besleyebileceği basit türsel tekrarlamalarla düşmez ama bunu diğer önemli Amerikalı yönetmenler gibi, üstüne inşa edeceği bir temel, kabul edip üstesinden geleceği bir gelenek olarak kullanır. Bu temel Roger Corman ve American International Pictures (AIP) tarafından sağlanmıştır.

AIP için yaptığı film olan *Boxcar Bertha,* önceli *Who's That Koncking At My Door?* ile ardılı *Mean Streets*'den tamamen farklı bir çalışmadır. Yine de önceki filmin yalnızca stilistik tuhaflıklarını düzeltip sonraki filmdeki tutarlı ve kendinden emin yaklaşımı hazırlayarak, film kendisini iki film arasında bir geçiş olarak sunar. Şiddet dolu bir yapım ve *Bonnie and Clyde*'dan etkilenmiş dönemin bir grup çağrışım filmleri arasında yer alan film kısa, doğrudan bir anlatıdır. Film, David Carradine'in katardan ayrılan yük vagonunun yanına asıldığı, vagonun

üst kısmına yerleştirilmiş kameranın üst açıdan, Bertha'nın (Barbara Hershey) şaşkın halde vagonun arkasından koştuğu sırada, Carradine'ı çarmıha gerilmiş gibi görüntülediği iğrenç görüntülerden oluşan sahne ile finaldeki müthiş silahlı çatışma dışında, özgünlük taşımaz. Filmin tek bağlamsal ilgi alanı, ılımlı sendika yanlılığı ile sola yakın tavrıdır (filmin, adından da anlaşıldığı gibi, konusu 1930'larda demiryolları işkolundaki radikal bir sendikacı üzerindedir). Eminim bu konu Scorsese'nin aslında ilgi göstermeyeceği ama senaryo yazarları Joyce H. Corrington ve William Corrington'un etkisiyle yapılan bir filmdir. Aralara yerleştirilen çekimlerde kamera bir karaktere hızla yaklaşır, konuşan iki insanın çevresinde kavis çizer ve bundan sonraki filmlerde daha da arttırılacak olan bir enerji ve gerilim ile onları inceler. *Boxcar Bertha* Scorsese'nin yaptığı önemli yapımlar arasında yer almaz; film Scorsese'nin 1970'lerin başındaki sinemasın, bu sinemanın şiddetinin ve ısrarcılığının temel modelleri içinde çalışmasına ve *Who's That Knocking?*'in daha gevşek, bilinçli ve öznel öğelerini bu modellerle nasıl biraraya getirebileceğini anlamasına olanak sağlar.

Bütünleşme *Mean Streets*'de gerçekleşir. Bu film, New York'un küçük İtalya'sında toplumun kıyısında büyüyen dört gencin dikkatle oluşturulmuş anlatısı biçimindeki 'belgesel' ya da New York'un küçük İtalya'sındaki dört gencin bir belgeseli biçimindeki acımasız yaşamlarını ve zaman zaman ortaya çıkan şiddetin öznel anlatısı olarak görülebilecek bir filmdir. Aşırı ustaca olduğunu söylemiyorum ama *Mean Streets* perspektifini kendisine çevirir, karakterlerinin yaşamının kendiliğinden görüntülerini, dikkatle düşünülmüş mizansenin biçimsel düzenlemeleri ve karakter bakış açısıyla birleştirir. Bu karışık ya da kafa karıştırıcı bir değiştirme değildir. Tersine Scorsese filminde iki perspektifi, özgürce akan gözlem ile hem karakterin hem de karakterden gelen dikkatle oluşturulmuş bakış açısını bütünleştirir. Francis Ford Coppola'nın iki "*Godfather*" filminde de titiz bir biçimde oluşturduğu anlatılarda geliştirilen orta-sınıf İtalyan karakterlerin sıkı kontrol edilen yaşamlarına karşıt olarak, Scorsese yaşamları kargaşayla tanımlanan, kendi dürtülerinin tehdidi altında bulunan ve her ne kadar dar bir coğrafik çevreyle sınırlı olsalar da, paradoksal bir biçimde bu sınırları oluşturan sokakların, berbat dairelerin ve barların karmaşasıyla özgürleşen, vatandaşlık haklarından mahrum insanların neredeyse tutarsız sokak avareliklerini araştırır. Filmin ana karakteri

Charlie (bu filmde ve *Who's That Knocking?*'de Scorsese'nin bir tür öteki beni haline gelen hatta onun gibi görünen Harvey Keitel), önceki filmdeki J.R.'ın daha da geliştirilmiş halidir. J.R.'dan daha az suça batmış olan Charlie Katolikliği ile, önemsiz mafya üyeliği olarak geleceği ile ve şiddet dolu arkadaşı Johnny Boy ile uzlaşmaya çalışır. Robert De Niro'nun Scorsese ile yaptığı beş filmin birincisi olan bu filmde oynadığı karakter, evliya gibi bir aptal, ruhunu özgürleştirmek için kendisini dışavurulmamış arzularıyla yok eden ve merkezde yer almayan bir kişiliktir.

Ancak barmen Tony hariç filmdeki karakterlerin hiçbirinin geleneksel film anlatılarındaki karakterlerde olması beklenen merkez ya da yön duygusu yoktur ve filmin amacı da karakterleri gelişigüzel ve öngörülmez olayların akışının parçası olarak gözlemektedir. Charlie caddedeyken, o anda anlatı için ne kadar önem taşıdığı, merkezde yer aldığı önemli değildir, çerçeve içinde diğer insanların arasında, merkezin/odağın dışında bir binanın yanında insanlar geçerken görüntülenir. Johnny Boy sürekli olarak kendi gelişigüzelliği içinde görüntülenir. Anlatıda ilk kez ortaya çıktığında (adı jenerikte beliren diğer karakterler gibi ve David ile Albert Maysles'in belgesellerinde karakterlerini tanıtma tarzının taklidi olarak birden sahnede görünür) bir sokağın sonundadır. Bir posta kutusunun yanında durur, içine bir şeyler atar, patlayan kutuya bakarak kaçar. Başka bir sekansta bir çatıya çıkıp Empire State Building'e ateş eder. Başka bir yerde bir caddede yürür, kamera hızla onu arkadan izler. Bir çocuk ona çarpar, o da çocuğu döver. Küçük şiddet olayları, arasıra ateş açmalar ve yumruklaşmalar, sanki bunlar süregiden olayların parçalarıymış ya da sanki daha büyük şiddet olaylarına yol açacaklarmış (ki gerçekten öyledir) gibi filmi noktalarlar (punctuate). Filmin finali bir kurşun yağmuru ve kan patlamasıdır. Aşırı öfkeli tefeci Mihael arabayla, yine bir arabadaki Johny Boy, Charlie ve Charlie'nin kız arkadaşı Teresa'yı yağmurlu bir caddede kovalar. Michael'in adamı (bu rolü Scorsese oynadı) onlara ateş eder ve Johnny Boy'u boynundan korkunç bir biçimde yaralar (*Taxi Driver*'da De Niro'nun canlandırdığı Travis Bickle da boynundan vurulacaktır).

Olayların bu rastgele, şiddet dolu akışı Charlie'nin sürekli olarak bunları algılamadaki belirsizliğiyle, Katolikliğini test etme ve yaşamını aklama girişimleriyle beslenir: "Günahlarından kilisede arına-

mazsın, sokaklarda, evde arınırsın. Gerisi yalandır ve bunu biliyorsun." Bunlar filmde duyulan ilk sözcüklerdir ve görüntü karanlıkken söylenir. Ardından gelen ilk çekim hareketli bir çekimdir; kamera yatağından hızla kalkan Charlie'ye yönelir. Bütün filmin ritmi Charlie'yi dinlenirken ya da ayağa kalkarken değil, çekim başlarken harekete geçerken görülüşüyle oluşturulur. Bir el kamerası onu karşı duvardaki aynaya doğru izler; arkasındaki istavroz görünür. Dışarda çalan polis sireni duyulur. Charlie tekrar yatağa gider ve yatağa uzanırken her biri başını biraz daha yaklaştıran üç kesme yapılır. (Scorsese bu üçlü kesmeyi Truffaut'un *Shoot The Piano Player*'ında gördüğünü ve bütün filmlerinde bunun bir türevini kullandığını söyledi.[1] Bu tekniği Hitchcock'un *The Birds*'ünde -Kuşlar- de görebilirdi.) İkinci kesmede ses kuşağında gürültülü bir Rock şarkısı başlar. Hazırlama ya da açıklama yapılmaksızın, bu dikkatle oluşturulmuş sekans, filmin başından sonuna sürecek olan nevrotik ve amaçsız bir enerjiyi ortaya çıkartır. Charlie'nin yüzünün kinetik yakın çekimiyle desteklenen bu çekim hemen bir yoğunluk ve ilgi başlangıcı yaratır "...En basit yakın çekim aynı zamanda en hareketli çekimdir." diye yazdı Godard, "bizi gelişmeler konusunda endişendirebilir"[2] *Means Streets*'in başındaki çekimlere benzer karmaşık yakın planlar, ilk olarak sesin duyulması ile abartılan yoğunluk, zaman ve mekan olarak belirsiz ses ve yüz, izleyicinin dikkatini zorlar, onu huzursuz eder ve rahat bırakmaz. Burda tartışılan filmlerin çok azı -*Bonny and Clyde, A Clockwork Orange ve Godfather I*- benzer bir giriş yöntemi kullanır, geleneksel başlangıç çekimi olmaksızın bir yakın planla başlar. Yüz çekimi dikkat ister; yerinin belirsiz oluşu biraz rahatsızlığa neden olur. Kısmen filmin kısmen de filmi izleyen izleyicinin işi olan yüzün yerini saptama işi, izleyicinin anlatı içine rahatça yerleştirilmesi gereken beklentileri ve arzuları ile, *Mean Streets*'de olduğu gibi, anlatının bu beklentileri ve arzuları karşılamayı ısrarla reddetmesi arasında bir gerilim yaratır.

Bu ısrar, Scorsese'nin anlatısının henüz başlamasına izin vermeyi reddedişinde görülebilir. Charlie'nin yüzüne sıçramaların (jump-cut) ardından bütün filme görsel ve işitsel arkaplan sağlayan bir dizi görüntü gelir. 8 mm'lik gösterici küçük bir perdeye sokaktan sahneleri,

1 Pye & Myles, *The Movie Brast*, s. 192.
2 *Godard on Godard*, çev. Tom Milne (New York: Viking Press, 1972), s. 21, 28.

Charlie ve Johny Boy'un görüntülerini, gece parlayan ışıkları ve San Gennaro Festivalinin çekimlerine hazırlık mahiyetindeki perdeyi aniden dolduran bir kilisenin görüntüsünü yansıtır. Göstericiden gelen görüntüler, jenerik için arkaplan sağlar ve daha önce sözünü ettiğim kurmaca/belgesel geriliminin etkin bir dışavurumunu verir. (Amatör film görüntüleri, Scorsese'nin İtalyanlar hakkındaki bir diğer sokak filmi olan *Raging Bull* için, siyah-beyaz çekilmiş filmde renkli görüntüler olarak bir diğer noktalama türü sağlayacaktır.) Açılış çekimlerinin yakınlığı ve içtenliği gösterici, amatörce çekilmiş film ve daktilo yazılarıyla an be an zayıflatılır. İzlemek üzere olduğumuz film Charlie'nin amatörce çektiği film midir? Yoksa anılarının öznel yansımaları mıdır? *Mean Streets*'ın sinemasal gerçekliği, Scorsese'nin sevdiği filmlerden araya sahneler sokması yoluyla sürekli vurgulanır ve bu da onun *Who's That Knocking?*'de yapamadığı bir işlem olan sinemasal göndermeleri anlatıyla bütünleştirmesini sağlar. Charlie ve arkadaşları *Taxi Driver* üzerinde büyük etkisi olan *The Searchers*'ı izlemeye giderler. Bu film hakkında J.R. ve kız arkadaşının uzun uzun tartışırlar. Charlie ve Johny Boy, Roger Corman'ın *The Tomb Of Ligeia* adlı filmini görmeye giderler. Sinemanın dışında Charlie, John Boorman'ın *Point Blank* (Dönüşü Olmayan Nokta) filminin afişinin altında durur. Afişte Lee Marvin ileriyi haber verircesine silahını Johny Boy'un başına nişanlamıştır. Charlie ve Johny Boy'a ateş edildiği sekansın ortasında, birden Fritz Lang'ın *The Big Heat* (Ölüm Korkusu/Yeraltı Dünyası) filminde havaya uçan arabanın içindeki karısının cansız bedeninin yanında duran Glenn Ford'un görüntüsü ortaya çıkar (bunun yeğeninin başına gelenlerden habersiz olan Charlie' nin Mafioso amcasının televizyonda izlediği bir film olduğu ortaya çıkar). Bir şairin kendi şiirinde diğer şairlere göndermede bulunması ya da bir caz müzisyeninin çaldığı melodiye başka melodilerden parçalar eklenmesi gibi bu araya girmeler ve göndermeler de ikili ya da üçlü bir işlev görür. Bunlar aracın (filmin) övgüsünü oluşturur ve sinema topluluğunun bir imasıdır; filmi dışarıya açarak, diğer yapıtlara duyduğu sorumluluğu göstererek ve diğerlerinin bu yapıta sorumluluk duymasını sağlayarak filmi zenginleştirir ve filmin kendi varlığının doğasına işaret ederler. İzleyici filmin 'gerçeklik' ile değil filmlerin gerçekliği ile olan ilişkisini ve bunların birbirlerine olan etkilerini gözlemeye sevkedilir. *Mean Streets* bir filmdir ve film olarak varlığının farklı göstergeleri ile oy-

nayarak yalnızca kurmaca olayların değil, aynı zamanda kendisinin de bir belgeseli haline gelir.

8 mm gösterici, kendini belgelemenin bir parçasıdır ve bir bütün olarak *Mean Streets*'in yalnızca biraz daha az parçalanmış olarak gösterdiği Charlie'nin dünyasının parçalarını gösterir. Film, Charlie'nin kendisini kendi dünyası içinde görme tarzını anlatır ve *Mean Streets* karakterlerinin kendilerini özellikle de Charlie'nin kendisini nasıl gördüğünün bir belgeselidir. Jenerik sekansından sonra bu karakterler tanıtılır ve anlatı Charlie'ye geri döner. Charlie kilisede görülür, kilise kendi değersizliği üzerine dua edip yorum yaparken onun bakış açısından görülür. Günahlarından dolayı ceza çekme istiğini dile getirdiği sırada kamera onun çevresinde kayar. Cehennem ıstırabından söz eder ve parmağını mum alevinin üzerine koyar. "Cehennemdeki acı iki türlüdür," der Charlie, "elinle dokunabileceğin türden ve yüreğinde hissedebileceğin türden...Biliyorsun, en kötüsü ruhsal olanı." Ve bu sözlerle birlikte görültülü bir Rock müziği başlar ve grubun etkinliklerinin odak noktası olan parlak kırmızı barda yavaş çekim bir kaydırmalı çekime kesme yapılır.

Kurgunun yarattığı beklentiler insanı, Charlie'nin bu sözlerinden ve kilise mumlarından go-go dansçılarıyla dolu bir bardaki değişen bakış açısına kesmenin, bu barın Charlie'nin cehennemini gösterdiğine inandırabilir. Ama Scorsese edebi bir Sartreci konumu benimsemedikçe, bu bir cehennem değil, sadece olsa olsa zaman geçirdiği yerdir. Kırmızılık, yavaş çekim ve tefeci Michael ile Johnny Boy hakkında konuştuğu sırada Charlie'nin çevresindeki kameranın rahatsız edici kavis hareketi tamamen huzursuz edici ve geleceği haber vericidir. Her şeyden fazla bunlar Charlie'nin kendisi hakkındaki belirsizliğini, kim olduğu ve nasıl davranması gerektiğine dair varoluşsal belirsizliğini gösterir. Bunlar o anın ve Charlie'nin içinde olduğu her durumun oluş halindeki şiddetini (kamera hareketi, dinginliğin ve göz hizasında bakışın olmayışı ve Charlie'nin arkasında kendisiyle hiç ilişkisiz iki insan arasında başlayan yumruklaşma aracılığıyla) haber verir. Eğer burası cehennem ise, burası Charlie tarafından acı çekme ya da işkence görme yeri olarak değil, anlaşmazlıklarını çözeceği, hatta içinde öleceği yer olarak istekle kucaklanır. Burası daha çok bir canlılık, hatta neşelenme mekanıdır. Bütün ilgili kişilerin ilişkisi rahat ve şaka yüklüdür. Sonunda şaka çok tatsızlaşır ve Charlie'nin yaşamındaki ciddi sınırlar ortaya çıkar. Ama açık bir arkadaşlık ortamı filmin büyük bölümünde

korunur. Johnny Boy bara girdiğinde Charlie alaycı bir dindarlıkla kendi kendisiyle konuşur. "Biz günahlarımızın kefaretinden bahsediyoruz ve sen onu kapıdan içeri gönderiyorsun. Senin kurallarınla oynuyoruz değil mi? Değil mi?" Kamera Charlie'ye yönelir ve yavaş çekimde barda yürüyen Johnny Boy'a bakışına kesme yapılır, bu arada Rolling Stones'un "Jumping Jack Flash" parçası çalar. Charlie'nin günahı, sorumluluğunu taşıdığı ve her ikisine de ateş eden çatlak bir çocuktur. Charlie acı çekme ve kefaretten söz eder ama bunlar yoğun bir biçimde içselleştirilir, yani kendine dönüktür. Bir silahın namlusundan kendisine doğrudan yönelene dek acı çekişinin temel göstergelerinden yalnızca birkaçı görülür.

Duygusal karmaşayı konu olarak değil yalnızca bir gönderme olarak alan ve bunun yerine aksiyonu konu haline getirmeyi seçen bir film, bir dizi sınırlı sorun etrafında dönen az sayıda karaktere odaklanan geleneksel anlatıdan bir miktar uzaklaşır. *Mean Streets* Charlie ve Johnny Boy'u neyin motive ettiği, ne düşündükleri ve hissettikleri üzerine değil (ki bunlar da sunulurlar) onların nasıl baktıkları, Charlie'nin kendi dünyasını nasıl algıladığı ve Johnny Boy'un buna nasıl reaksiyon gösterdiği üzerinedir. Filmlerinin hiçbirinde Scorsese açıklanmış aksiyonların, tanımlanmış motivasyonların ya da tanınabilir karakterlerin psikolojik gerçekliğini seçmeyecektir. Eğer sinemasında Katoliklik üzerine çok fazla yorum varsa bu, karakterlerinin dünyada cezalarını çekmeleri biçimindedir, merhamet aramazlar (eğer ararlarsa da, Alice ve Eddie istisna, asla bulamazlar), yalnızca yaşamaya çalışırlar. İçinde yaşadıkları dünya aşırı derecede şiddet doludur ama bu, karakterlerin bu dünya ile her barışma girişiminin ortaya çıkardığı bir şiddettir. *Mean Streets*'deki karakterlerin bakış açısından kendi dünyaları tamamen sıradandır ve Scorsese bu dünyayı görüntülerinin çoğunun belgesel doğası sayesinde yansıtır. Ama aynı zamanda da bar sekanslarında hiç durmaksızın hareket eden kamera hareketlerinde, parçalamada ve bir karaktere odaklanmayan (off-center) kurguda çok açık olarak görülen büyük ölçüde stilize edilerek dışavurulan bir gerçeklik algısı söz konusudur.

Canlılık ve gerilim görüntülerde olduğu kadar (Scorsese ve Mardik Martin'in yazdığı) diyaloglarda da vardır. *Mean Streets*'deki herkes bir kompulsif* olarak konuşur -Cassavetes'in en azından ilk filmlerindeki

* "Kompülsif: Kişinin kendini düşünmek ya da yapmak zorunda hissettiği ve engel olamadığı, ya da hiç değilse yapılmaması halinde ANKSİYETE ortaya çıkaran BİLİNÇLİ düşünce ve davranışları ifade eden sıfat." (Bak.

her an ve her zaman histerinin eşiğinde ya da histerinin derinden içinde olarak kendilerini sözcükleriyle açığa vuran karakterleri gibi takıntılı değildirler- ama sözcükleri kendilerinin bir uzantısı, canlılıklarının bir göstergesi olarak kullanılırlar. Konuşmaları New York işçi sınıfı ağzıyladır ve açık saçıktır.[1] Coppola'nın *Godfather*'daki orta sınıf mafya üyelerinin yavaş, sıkılgan ve düşünceli konuşmasının yerini burada sonu gelmez konuşmalar alır. Filmin bir yerinde Johnny Boy, Charlie'ye neden Michael'a ödeme yapacak parası olmadığını açıklamaya çalışır (bu borcu ödeme gereksinimi geleneksel 'olay örgüsüne' benzer bir şeyleri sağlayan az sayıdaki öğeden biridir, her ne kadar bu, bir olay örgüsünden çok motifse de). Barın arka odasında karanlık duvarlara karşı Charlie'nin üzerinde bir ampulün asılı olduğu ve ikisinin nadiren uzaktan görüntülendiği, genellikle amorsa dayalı davamlılığın sağlandığı basit açı/karşı açı çekimlerle çekilmiş bir sekansda De Niro, anlattığı kendisinin yaratımına hizmet eden şu öyküyü anlatır.

> Bana ne olduğunu bilmiyorsun. Başka şeyler beni öylesine bunalttı ki ödemeler konusunda kendimi sıkamam, neyi kastettiğimi biliyorsun değil mi? Geçen Salı eve geldim, nakit param vardı, biliyorsun... Falan filan, eve dönüyordum Jimmy Sparks'a rastladım. Yaklaşık dört aydır Jimmy Sparks'a yediyüz dolar kadar borcum vardı, parayı herife ödedim, bizim binada yaşar, caddenin karşısında zaman geçirir. Herife parayı ödedim, sonra ne oldu? Anneme de biraz para vermem lazımdı, daha sonra hafta sonunda sadece 25 dolar toplayabildim ve sonra ne oldu? Bugün inanmayacaksın, inanılmaz bir şey, ben bile inanamıyorum... Oyun oynadım... Altı, yediyüz dolar kadar kazandım tamam mı?
>
> Charlie: Dalga geçiyorsun
>
> Johnny Boy: Evet, Hester caddesinde, Joey Clams'ı tanıyor musun?
>
> Charlie: Evet.
>
> Johnny Boy: Joey Scalla'yı?
>
> Charlie: Onu da tanıyorum.
>
> Johnny Boy: Yo, Joey Scalla, Joey Clams'dır.
>
> Charlie: Doğru.

Charles Rycroft, *Psikanaliz Sözlüğü,* Türkçesi: M. Sağman Karatekin, Ara Yayancılık, İstanbul, 1989, s. 95). (Ç.N.)

1 David Danby, "Mean Streets: The Sweetness of Hell," *Sight and Sound* 43 (Kış 1973/74), s. 50.



Mean Streets'de Johnny Boy (Robert De Niro) ile Charlie (Harvey Keitel) arasındaki diyalog.

Johnny Boy: Evet.

Charlie: Aynı insanlar bunlar (gülerler).

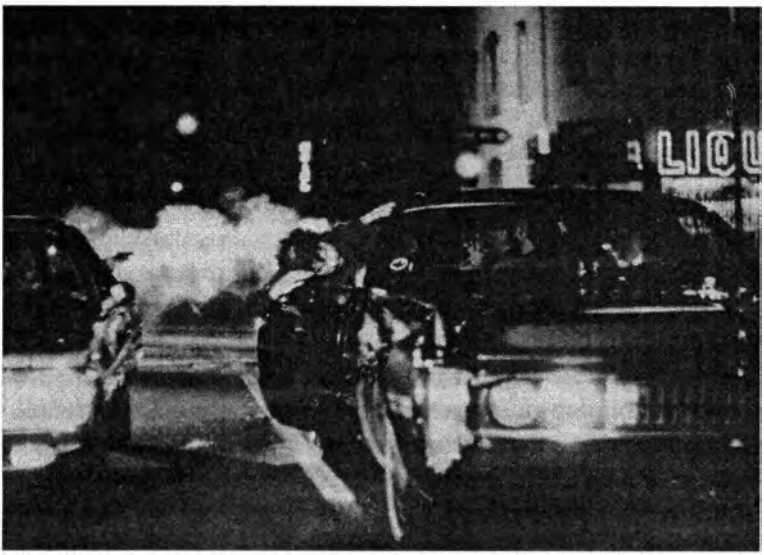
Johnny Boy: Ya.

Charlie: Hey!

Johnny Boy: Orada bankerler ve borsacılarla oynuyordum. Bir de baktım ki altı, yediyüz dolar öndeyim. Gerçekten kazanıyorum. Aniden içeri bir çocuk giriyor ve boğalar geliyor diye bağırıyor. Tamam mı? Polisler geliyor diye bağırıyor. Herkes kaçıyor ben de zaten bahene hazır, parayı kaptığım gibi kaçıyorum. Biliyorsun, sonra herkese parasını dağıtır kurtulurum. Oyuna tekrar girmek zorunda kalmam ve böylece kaybetmemiş olurum. Ne oluyor? Avluya çıkıyorum, bu binayı bilmiyorum, hiçbir şey bilmiyorum, dışarı çıkamıyorum, bu binayı bilmiyorum, bir kutu gibi şöyle bir şey (*elleriyle kutu şekli yapar*).

Sonra yeniden içeri giriyorum. Tabii iş dönmekle bitmiyor ama bu yumurcak yanlış alarm olduğunu söylüyor. Düşünebiliyor musun? Bu kahrolası çocuğu öldürmek istedim, istedim ki... (*alaycı bir isyanla parmaklarını ısırır*). Öylesine çılgına döndüm ki bu yumurcağı öldürmek istedim. Bu arada yeniden oyuna katıldım falan filan ve dörtyüz dolar kaybettim. Frankie Bones da oradaydı ve yedi sekiz aydır ona binüçyüz dolar borcum vardı. Hep ardımda, bu heriften saklanmadan Hester Caddesinde yürüyemiyorum bile. Sanki beni bekliyormuş gibi, sanki kımıldayamıyorum, bilirsin ve kaybettiğimi görüyor sanki burada beni bekliyor ve omzuma dokunuyor (*Charlie'ye dokunur*) ,"Hey" diyor, sanki bir şahin gibi bana dokunuyor, "Hey" kendine gel kaybediyorsun şimdi bana paramı ver "Hey Frankie Haydi yapma, anlarsın işte, bana biraz zaman tanı, bırak kazanayım biliyorsun borcumu ödeyeceğim. Tam kazanmak üzereyim" diyorum "Boşversene bana paramı ver" diyor. "Tamam Frankie" diyorum ve ona ikiyüz dolar veriyorum. Bu arada bahsi kaybediyorum, dışarı çıkıyorum, biraz bunalımdayım... Zaten hikayeyi kısa kesmek istiyorum, çünkü daha fazlasını dinlemek istemediğini biliyorum, ve biliyorum ki... Ama... (*Charlie her şeyin yolunda olduğunu belirten protestoda bulunur*) uzun hikayeyi kısaltacaktım, Al Kaplan'a gittim, yeni bir kravat ve gömlek almak için... Bu gömlek.... Bu kravat... Hoş değil mi?

De Niro'nun canlandırdığı Johnny Boy, Coppola'nın *Godfather 2* filminde canlandırdığı ciddi, gülümsemez ve ağzı sıkı Vito Corleone'nin tersine nevrotik bir enerjiye sahiptir ve kendinden emin bir tiptir. Karakter an be an kendisini oluşturur ve (1980'lerin basit kahraman ikonu olan ve derdini anlatmaması nedeniyle karakter canlandırmada başarısız olan Slyvester Stallone'nin oynadığı karakterlerin tersine) neredeyse konuşarak kendisini var eder. Sonuçta onun ve diğer karakterlerin dili filmin görüntülerinin oynadığı tarzda izleyiciyle bir oyun oynar, spontan gibi görünür, o anda ortaya çıkar -gerçekten de büyük ölçüde yaratımı sırasında olmuş olması gereken bir doğaçlamadır. Ancak yalnızca o anda rastlantısal olarak işitilmiş olmasından beklenenden çok daha büyük yoğunlaşma, enerji ve ritmi ortaya koyar. (Godard'ın başlattığı ve Amerikan sinemasına Cassavetes, Altman ve Scorsese tarafından getirilen doğaçlama anlayışı modern sinemada ustalık isteyen sorunlardan biridir ve aslında çok çalışarak ve planlanarak yaratılan, o andaki değişmelere ve sürprizlere de olanak sağlayan bir dikkatle çekilmesi gereken doğrudanlık ve kendiliğindenlik etkisi



Mean Streets'in şiddet dolu zirvesi (silahı tutan el Scorsese'ye ait).

verir.) 1948 tarihli filmi *Force of Evil*'da (Şeytanın Gücü) New York dialektinin diksiyonu ve ritmini şiirsel bir ritm düzeyine yükselten Abraham Polonsky gibi Martin Scorsese, ortak senaryo yazarı ve oyuncuları da özel bir etnik grubun günlük dilinin biçimlerini alır, ona konsantre olur ve tesadüfen ve doğrudan işitilmiş etkisi yaratacak biçimde onu yapaylaştırır.

Mean Streets'in dili, köksüz bir yaşamdan söz ederken, aynı zamanda bu yaşamı ortak ritmler ve ifadelere dayalı bir topluluk içinde kökleştirme girişiminden bahseden bir tür kendini ve grubu tanımlama aracına dönüşür. Kuşkusuz ifadelerin kendileri bu topluluğun kendisine karşı bir silah olarak kullanılabilir. Filmin başlarında tefeci Michael, Charlie'ye Johnny Boy'un bir "pislik" olduğunu söyler. Bu ifade Charlie'yi hemen arkadaşını savunma konumuna getirir. Filmin sonunda Johnny Boy, aynı ifadeyi boş silahını doğrulttuğu ve öldürdücü bir öfkeye saldırdığı Michael'a söyler. Anlam değil duygu ileten sözcükler tehlikelidir; ama onlar en azından canlıdırlar (Kubrick'in karakterlerinin sert, değiştirilemez idealarını aktaran ve boğucu olan diliyle

karşılaştırın). Tehlikeli bir canlılığa dair bu gerilim, kışkırtmalara dönüşen arkadaşlıklar ve tatmin edilemez bir dur durak bilmezlik filmin yapısını oluşturur.

Sonuçta *Mean Streets* kendisini herhangi bir şey olarak tanımlamaz. Her ne kadar film yurttaşlık haklarından yoksun kentli bir etnik grubun etkinliklerini tanımlasa da, bunu toplumsal ve ekonomik bir sınıf üzerine yorum yaparak yapmaz. Geçici duygular üzerine olan film, duyguları çözümlemekle ya da ruhları açığa çıkarmakla ilgili görünmez. Gangsterler ile ilgilense de, *Breathless*'ın, *Bonnie and Clyde*'ın, Kubrick'in ilk dönem filmlerinin ya da Coppola'nın *Godfather* filmlerinin yaptığı gibi gangster sinemasının türsel gerilimlerini yansıtmaz ya da incelemez.[1] Yansıttığı, Scorsese'nin (ve umalım ki izleyicinin de) bir iletişim, karşılıklı etkileşim anının yakalamaktan, bir mekan ve hareket, enerji ve şiddet duygusunu oluşturmaktan aldığı hazdır. *Mean Streets* Scorsese'nin bakış açısı üzerindeki artan kontrolünü, objektif gözlemi subjektif gözleme dönüştürme ve bu ikisini *Taxi Driver* ve *Raging Bull*'da birbirinden ayrılmaz hale gelene kadar iç içe geçirme yeteneğini yansıtır.

Mean Streets gibi *Raging Bull*'ın özneleri de New York'taki işçi sınıfından İtalyanlardır ve film, *Mean Streets* ile birçok öğeyi paylaşır. Jake La Motta (Robert De Niro) ile kardeşi Joey arasındaki ilişki Johnny Boy ile Charlie arasındaki ilişkiyi anımsatır. Filmde oluş halinde -ve boks ringinde korkunç -bir şiddet, birbirine komşu sıkı herifler ve New York işçi sınıfı dilinin stilize taklidi vardır. (filmin senaryosu Mardik Martin ve Paul Schrader tarafından yazıldı). Ve yine geleneksel anlatı tasarımı içine yerleştirilen anlaşılabilir bir karakteri anlatma arzusu yoktur. *Mean Streets,* gangster sinemasının, *film noir*'ın (hatta belki de 1930'ların Warner Brothers Dead End Kids'inin) bazı öğelerini içerse de, kendisini katı türsel bir temel üzerinde inşa etmez. *Raging Bull* konusu gereği hemen boks filmi alt türüne yakınlaşır ve Scorsese bu nedenle dövüşçünün katı dış görünümünün altındaki duyarlı bir ruhun açığa vurulması gibi belirli geleneklerle yüzyüze gelmek zorunda kalmıştır. Film bu alt türün kimi özellikleriyle oynar. Jake La Motta prestijini, dünyada kendine yer edinme araçlarını, saldırganlığının tek güvenli boşalım yolu olan boks ringinde sağlar. La

1 Denby, *ag.e.*, s. 48-49.

Motta sporda başarılı olmayı naif olarak arzular ve boks filmi alttürünün kaçınılmaz öğeleri olan ganster çetesi ve ondan dövüşte şike yapmasını istemeleri ile karşı karşıya gelmek zorundadır. Ama türsel ön koşullar filmi geleneksel bir model içinde düzenlemekten çok, yalnızca filmin alışılmamış yapısını ve Scorsese'nin karakterini ve anlatısını bu modele uygun hale getirmeyi reddedişini göstermeye yarar. Scorsese'nin filmin boks ringini, işçi sınıfı kahramanına ya da hiç te kahraman olmayan biri için başarılı bir sahne olarak incelikle işleyen modelin dışına nasıl taşıdığını görmek için *Raging Bull* ile *Rocky* serisinden herhangi birini karşılaştırmak yeterlidir.[1]

Ancak türsel öğeleri reddetmenin ve basit bir anlatı ile rahatlatıcı bir karakter devamlılığından kaçınmanın dışında, Scorsese alabildiğince psikolojik bir araştırmaya yakınlaşır. Bu yakınlaşma aksiyonların, reaksiyonların ve motivasyonların diğer filmlerden çok daha geleneksel olarak anlatıldığı *The Color of Money*'dekinden bile fazladır. *Raging Bull* kendisini ve başkalarını anlayamadığı ya da kontrol edemediği için kendini cezalandıran bir bireyin vücuduna sadomazohizmin kaydedilmesidir. Scorsese'nin birçok karakteri gibi, La Motta da öznellikten yoksun, kendisini ya da içinde yer aldığı mekanı açıkça anlayamayan bir karakterdir. *Mean Streets*'in karakterlerinden ve hatta *Taxi Driver*'daki Travis Bickle'dan da fazla olarak La Motta kültürel, ideolojik ve sınıfsal ilgilerden yoksun olarak varolur. O mesleğinin, (rakipleri kadar kendisinin de mücadele etmek zorunda olduğu) cüssesinin, idrak noksanlığının ve korkunç kıskançlığının bir işlevidir. *Mean Streets*'in karakterleri en azından huzursuz olsalar da topluluğun rahatlığına sahiptirler. La Motta'nın huzuru yoktur, varolan ise yalnızca ifade edilemez saldırganlığının gerilimi, kendine yönelik yıkıcılığı ve tanınma gereksinimidir. Anlatı onu şiddet dolu ya da küçültücü bir durumdan diğerine sürükler durur. Ucuz bir gece klübünün sahnesinde, ringde ya da ev ortamında ya zarar verir ya da zarar görür.

Film olağanüstü şişman La Motta'nın kendi gece klübünde olağan provasını yaptığı ve filmin adını içeren "bana yalnızca bu boğanın azabileceği bir sahne verin" dizesini okuduğu 1964 yılında başlar. Bu dize bile onun takma adını aşağılar. Bütün halka açık etkinlikleri büyük bir kabalık düzeyine indiren deyim olan 'İşte eğlence' klişesiyle

1 Baudry "Sacraments of Genre," s. 26'da Scorsese'nin Stallone'ye tepkisine işaret eder.

sunuşunu bitirirken Scorsese bir orta -yakın plana kesme yapar ve görüntünün üzerine 'Jake La Motta, 1964' yazısını bindirir. (böylesi tanımlayıcı yazılar filmi *Mean Streets*'de olduğu gibi, belirli belgesel geleneklerle etiketler). İkinci bir kesme genç, zayıf bir La Motta'yı ringde yumrukları havada poz vermiş gösterir. 1941 tarihi okunur. Ses kuşağında 1964'ün La Motta' sı 'İşte eğlence'yi tekrarlar ve onun genç hali gözüne müthiş yumruklar yemektedir.

'Eğlence' cezalandırma ve kurban olma ya da ayindir. Vücudu acı vermek ya da acı çekmek için kullanarak ya da hasar vermeye yönelik kişiye özel gereksinimin herkese gösterilmesi biçiminde vücuttan bir kaçma aracıdır (Scorsese'nin La Motta'dan sevişmek için odadan çıkan müstakbel eşi Vickie'ye, Sugar Ray Robinson ile dövüşen La Motta'ya ve sonra da bir diğer sevişme sahnesine yaptığı kesmelerde genel ve özel yaşam birbirine karışır).[1] Ring, La Motta'nın beni ile kişiliğinin oluştuğu ve ayrıştığı yerdir ve boks maçları bir tür içsel sahne, şiddet dolu umutsuzluk ve terör alanı, fotoğraf makinlerinin patlayan flaşlarının ve izleyiciler arasında patlak veren kavgaların araya girdiği karanlık bir uzam olarak yaratılır. Bu garip, şiddet dolu dünya sahipsiz iniltiler ve çığlıklarla ifade edilir (ses kuşağı Scorsese'nin filmleri arasında en dikkatle oluşturulmuş olanıdır) ve bu korkutucu sesler, yavaş çekimde yüzlerden kan ve terin patlarcasına sıçramasıyla ve yumrukların alabildiğine parçalara ayrılmış görüntüleriyle birleşir. Ring içindeki bakış açısı, bir tür yarı bilinçlilik hali ve La Motta'nın iç dünyasının ifadesi olarak beninin çözülüşüdür. Olayların, *Mean Streets*'e damgasını vurmuş olan yarı-belgesel tarzda caddelerin ve berbat evlerin biraz daha tarafsız olarak izlendiği ringin dışında, La Motta'nın mekan ve merkez duygusundan yoksun oluşu, zayıflayan bilinci başka bir görsel göstereniyle belirtilir. Karısına, duygularının -şiddet hariç- tek ifadesi olan kıskançlıkla bakarken onu ve birlikte yürüdüğü insanları yavaş çekimle sanki dünyayla ilişkisizmiş gibi hareket ederken görür, bu da onun yaşadığı karmaşanın bir diğer yansımasıdır.

Burada ilginç bir karşıtlık noktası ortaya çıkar. Scorsese'nin spor üzerine bir diğer filmi olan *Color of Money*'de, *Raging Bull*'da ve diğer filmlerinde varolan algısal deneyimin neredeyse tümünden vazgeçer.

1 Baudry, Scorsese'nin son filmindeki ünlü olma üzerine yorumları tartışır ve 'sacrament' (tinsel bir gerçekliğin simgesi ya da işareti olarak kutsallaştırılan biçimsel dinsel ayin) terimini kullanır. *A.g.e.*, s. 26-27.



Aşırı şişman Jake La Motta kendi gece kulübünde her zamanki işini yapıyor. Robert De Niro *(Raging Bull)*.

İki bilardo oyuncusu, geri dönmeyi isteyen, soğuk, ısrarlı -hatta hoş- ve kendi menfaati için genç meslektaşını meslekte ilerletmek isteyen Eddie ile küstah, kendini zorlamayan ve yaşlı ustasının kendisini kullanmasına isyan eden Vincent, Jake La Motta'daki yabancılaşmanın, öfkenin ve şiddetin hiçbirini göstermezler. Dolaştıkları caddeler, otel odaları ve bilardo salonları, buralarda yansıtacakları canlılık ya da sapkın kişilik olmadığı için daha nötr ve diğer filmlerdeki benzer mekanlardan daha az enerji doludur. Filmin içindeki karakterler arasındaki mücadele ve karakterleri oynayan star kişilikleri enerjinin büyük bölümünü emer. Nihayet ortaya çıkan karakterler Jake La Motta'dan ve aslında Scorsese'nin sinemasındaki diğer bütün karakterlerden daha çıkarcıdırlar (ve *Color of Money*'in atası sayılabilecek Robert Rossen'in 1961 tarihli filmi *The Hustler*'deki karakterlerde olan ahlaki zorlayıcılıktan eser yoktur). Bilardo sekansları biraz *Raging Bull*'daki boks maçlarının sunumuna benzer -virtüözce kamera hareketleri, görüntü ve ses kurgusu- ama bunlar genellikle karakter ve mizansenin gerekliliğinden çok yönetmenin belirsizliği ya da rahatsızlığından doğmuş gibidir. Daha çok bunlar bilardo masası üzerindeki topun minimum düzeyde dinamik hareketlerinden Scorseseci sinemayı oluşturma girişimlerini anlamlarlar. Bunlar, birbirleriyle konuşan Eddie ve Vincent'in omuz üstü çekimleri olmasa düz ve etkisiz olarak bir zeminden (masanın zemini) patlayarak çıkarlar ve filmi baskılayan biçimin kendine -ya da ticari olarak -dayattığı sınırlamalar nedeniyle Scorsese'nin yok olan enerjisini gösterirler.

İnsan *The Color of Money*'in Scorsese'nin sinemasında bir kural dışılık olduğunu umabilir, oysa ki *Raging Bull, Mean Streets*'de başlatılmış olan ideolojik teslimiyet ve derdini anlatamamayı araştırma çizgisini sürdürür. Her iki filmde de karakterler kültürün egemen söylevi içinde asimile edilmemiş durumdadırlar ve harekete geçtiklerinde kaybolan geçici bir varoluş içinde kendi tarzlarının kavgasını vermek ya da bundan bahsetmek zorundadırlar. Kendini oluşturmaya, ilgisiz bir dünya içinde öznelliğini kurmaya yönelik bu boşuna girişim, Scorsese'nin filmlerinin farklı bağlamlar içinde ve çok çeşitli belgesel/dışavurumcu yaklaşımlarla peşinde koşulan vazgeçilmez tematiğidir. Ve eğer *Raging Bull, Mean Streets*'in bir genişlemesiyse, aynı zamanda da Scorsese'nin *Taxi Driver*'da (ki bu film onun sinemasının merkezinde yer alır ve mizansenin kontrolünün ve de mizansen içindeki

algılamaların işlenişinin en iyi örneğidir) geliştirdiği düşüncelerin bir yeniden değerlendirmesidir. *Taxi Driver* aynı zamanda en şiddetli ve ironik olarak ruh sağlığı bozuk özne sorununu işleyen filmdir.

Raging Bull gibi *Taxi Driver* da *Mean Streets*'in bir genişlemesidir. Ama *Mean Streets* küçük tecrit olmuş bir kent alt-topluluğunu, *Raging Bull* ise daha büyük bir organize spor topluluğundan çıkış yolu bulan tek bir sado-mazoşistik bireyi incelerken *Taxi Driver* dış dünya ile güçlükle ilişki kuran tecrit olmuş kentli alt tabakadan bir insanı inceler. *Mean Streets* karakterlerini çevrelerindeki evlerde, içinde yaşadıkları koşulların kontrolünde, *Raging Bull* ise duygusal durumu kendi vücudunun savaş alanı olan bir karakteri sunarken, *Taxi Driver* karakterini çevresi tarafından tuzağa düşürülmüş, yutulmuş ve hapsedilmiş olarak sunar. Daha doğrusu *Mean Streets* ve *Raging Bull*'daki izleyiciye hem karaktere hem de karakterlerle birlikte bakma olanağı sağlayan öznel-nesnel bakış açılarının yerini izleyiciyi sürekli olarak karakterin gördüğünü görmeye zorlayan, hepsinden öte bir delinin saplantılı-takıntılı bakışını ifade eden bir mizansen yaratan öznel bakış açısı alır. Nihayet, *Mean Streets* kent yaşamını kendi şiddeti ve içinde yaşayanlarıyla gözler. *Raging Bull* ise bireyin kendini ifade etmesinin biçimsel hatta onaylanan aracı olarak şiddeti gösterirken, *Taxi Driver* topluluktan kopuk, 'normal' bir yaşam gereksiniminden ayrı, herhangi bir akılcı anlayış ve gereksinimden uzak, yalnızca kendi oluşturduğu cezaevinden kaçmaya çalışan bir insanın patlaması olan şiddete zemin hazırlar. Kendi deliliği içindeki bir insan bir film kahramanı gibi davranmaya kalkışır.

Mean Streets, noir geleneklerinin çoğunu hatırlatan karanlık, kapalı, şiddetli kent ortamıyla *film noir*'ın devam niteliğindedir. Ama şiddet yüklü finaline rağmen, topluluk duygusuna sahip olduğu için noir'ın tamamen kasvetli dünyasından kaçar. Karakterleri tuzağa düşse de *film noir*'de ortaya çıkan yalnızlık, korku ve gerginlik göstermezler (ne de belirli bir benliğinin olmamasının aynı zamanda kendinin farkında olmaması demek olan Jack La Motta bu belirtileri gösterir). Yine filmin finalindeki vahşete rağmen filmin büyük bölümünde karakterler arasında istikrasız olsa da bir dostluk sözkonusudur. Ancak *Taxi Driver, film noir*'ın geleneklerini doğrudan, korkutucu bir tarzda gösterir. Filmin ana karakteri ürkütücü bir kent gecesinde tamamen kapatılmış olarak yaşar, öylesine uzak ve yalnızdır ki gördüğü her şey kendi çar-

pık algılamasının bir yansıması haline gelir. Travis Bickle (*Raging Bull*'da filmin takıntılılık düzeyine uygun bir oyunculuk sergileyen De Niro) kapalı ve karanlık, sapkınlık, takıntı ve şiddetin paranoid evreni olan nihai *noir* dünyasındaki son *noir* kişisidir. Bu dünyayı yaratırken Scorsese *film noir*'in köklerine, Alman Dışavurumculuğu'nun belirli ilkelerine kadar gider. Dışavurumculuk, sanatçının 'öznenin içsel yaşamını, ruhunun dışavurumunu' araştırabilecek bir görsel stil sayesinde ruhun karmaşık yapısını sunabileceği araçlarla dünyanın 'seçici ve yaratıcı bozulumu' çağrısında bulunmuştu.[1] Scorsese karakterinin iç dünyasını açıklamak değil 'göstermek' ister. Jake La Motta'nınki gibi Travis Bickle'in iç dünyası da film boyunca bir bilmece olarak kalır. Öznelliği olmayan özne en korkutucu şiddet yoluyla bile açıklanamaz ve filmin en büyük kaygısı bir aklı anlamaya çalışan izleyiciyi hayal kırıklığına uğratmaktır. Ama her zaman olduğu gibi Scorsese böylesi bir aklın alımladığı biçimiyle dünyayı aktarmakla ilgilidir ve olanağanüstü yollarla, sonraki filmlerinden biçimsel olarak daha tutarlı ve kapsamlı olarak 'seçici ve yaratıcı bir algı bozulumu' kullanır.

Çözümlememin odak noktası olarak Scorsese'nin dışavurumcu, *noir* mizansenini yaratma yollarını ve izleyiciden bu mizansene nasıl bakmasını ve hatta nasıl içine girmesini istediğini incelemeye devam etmek istiyorum. Ama bu çözümlemeye başlamadan önce kısaca da olsa filmin senaryosunu yazan ve eleştirmenlerin ilgisini çekmiş olan Paul Schrader'in rolünü incelemek gerekiyor. Çalışması daha önce kısaca tartışılan Schrader'in *film noir* üzerine yazısı hala konu üzerine en iyi yazı olarak kalmıştır. Schrader *Taxi Driver*'in anlaşılması için uygun düşünceler sunan düşüncelerini rahatça ifade edebilen bir senaryo yazarı ve yönetmendir. Ancak eleştirmenlerin çoğu *Taxi Driver*'ı ve Schrader'in ne yapmak istediği ile Scorsese'nin ne yaptığı arasındaki açık farkı açıklamaya yardım etmesi için yazdığı kitap olan "Trancendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer"e bakmayı tercih etmiştir. Bu eleştirmenlerin çoğu filmde Travis Bickle'in (bir Robert Bresson karakterinin, davranışlarının neredeyse olumsuz ısrarcılığıyla tinsel bir zariflik kazanmasına benzer biçimde) yitik ve kendi adacığında yaşayan ama tutarlı ve içe dönük bir birey olarak araştırıldığını görmeyi istedi. (Schrader'in *American Gigolo*'da yaratmayı denediği ve de

1 Lotte Eisner, *The Haunted Screen*, Çev. Roger Greaves (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1973), s. 23-24.

her ne kadar konu, orijinal karakter faşist olduğundan ve Schrader kişiliğin politik yönleriyle pek ilgilenmediğinden zor anlaşılsa da bir dereceye kadar *Mishima*'da yaratmaya çalıştığı karakter türü budur.)

Eğer Schrader'in niyeti bu ise, Scorsese bunu kesinlikle saptırmıştır.[1] Çünkü Scorsese'nin karakteri zarafetten ve erdemden yoksun olarak başlar ve bitirir. Nedensiz davranışlar ve nöbetlerde ısrar eder. Kurtaracak ve kurtarılacak biri olmadığı için kurtuluşun mümkün olmadığı tamamen kendi yarattığı -ya da daha doğrusu algıladığı- bir dünyada yaşar. Eğer Schrader *Taxi Driver*'ın tinsel tecrit ve kefaret, yalnızlık ve mahrum olmanın aşkınlığı üzerine bir araştırma olmasını amaçladıysa, film, böylesine aşkın materyal sunmaz, çünkü Scorsese'nin kendi dünyalarında yaşayan insanları görme tarzı bu değildir. Scorsese filmini, kendi algılamalarının bozuluma uğramış parçaları arasında aklı başında bir birlik kuramayan, yalnız, tutarsız bir insanın deliliğinin somut bağlamı içine yerleştirir. Anladığı 'kurtuluş', bir mafya üyesini vurarak ve genç bir kızı genelevden kurtararak kazandığı ün tamamen ironiktir, diğer insanların yaşama çarpık bakışlarının ürünüdür ve hiçbir biçimde ana karakteri ya da onun kendisini ve dünyasını anlayamamasını değiştirmez. Değiştirse bile durumu yalnızca daha da kötüleştirir, çünkü filmin sonunda Travis Bickle'ın kendi deliliğini bir an için ve belli belirsiz kabul ettiği ama bu kabulden hemen vazgeçtiği ima edilir.

Travis'e Scorsese'nin istediğinden daha fazla özellik ve 'motivasyon' kazandırmaya çalışan öğeler istenmeden devreye girmiş göründüğünde filmde ortaya bir sorun çıkar. Sorun karakterin sahip olduğu ve filmin başından sonuna dış-ses ile okuduğu -Schrader'in türetmesi ve Bresson'un *Diary of a Country Priest*'inden (Bir Köy Papazının Günlüğü) alınan- güncede görülür. Bresson'un filmlerindeki dış-ses yorumu tartışırken Schrader "yorum izleyiciye yeni bir bilgi ya da duygu vermez, yalnızca izleyicinin zaten bildiğini tekrarlar...; yalnızca izle-

1 Bak. Michael Dempsey, "Taxi Driver," *Film Quarterly* 29 (Yaz 1976), s. 37-41; Jacobs, *Hollywood Renaissance,* s. 143-44. Aynı zamanda bak. Robert B. Ray, *A Certain Tendency of Hollywood Cinema, 1930-1980* (Princeton: Princeton University Press, 1985), s. 349-60. Orijinalini incelemedim ama *Film Comment* 12 (Mart-Nisan 1976), s. 12'de yayımlanan özet senaryoda Travis Bickle aşırı romantik olarak tanımlanır ve filmde Scorsese ve De Niro'nun yarattığı karakterden çok farklıdır. Aynı zamanda bak. *Film Comment*'in aynı sayısındaki Schrader'in senaryosu üzerine yorumu.

yicinin olayı algılamasını ikiye katlar. Sonuç olarak, şizoid bir reaksiyon vardır, bir tanesi günlük yaşamın bir parçası olan kılı kırk yaran ayrıntı duygusudur ve ikincisi ayrıntı ikiye katlandığından gündelik yaşamın ardındaki güya "gerçekçi" akla dair artan şüphe, duygusal bir mide bulantısıdır.[1] Schrader ve Scorsese bu Bressoncu ilkeyi yalnızca zaman zaman izlerler. Örneğin Travis taksisinin içindedir, onun bakış açısından yalnızca fahişelerin olduğu kasvetli caddeler izlenir. Travis yorum yapar: "Geceleri bütün hayvanlar dışarı çıkıyorlar, fahişeler, pis herifler, oğlancılar, ibneler, eroinmanlar." Burada dış-ses güçlü bir biçimde izleyicinin Travis'in tek boyutlu bakışına dair algılamalarını ikiye katlar ve görülenlerin yanısıra, onun bakış açısının seçiciliğini vurgular ki, bu seçicilik izleyiciyi Travis'in 'gerçekliği' ile muhtemelen onun bakışı dışında yaşanan bir şey arasındaki ilişki konusunda 'rahatsız' eder ve 'kuşkulu' yapar. Ancak daha sonra Travis birden görmeyi tercih ettiği dünyayı tanımlamak için "hasta" ve "para için kendini satma" sözcüklerini kullandığında ya da kendi kendine "Bütün yaşamım boyunca gereksinim duyduğum gidecek bir yerlerin olması duygusuydu... Kimsenin yaşamını hastalık düzeyinde kendine dikkat etmeye adayacağına inanmıyorum. İnsanların başka birileri gibi bir insan olması gerektiğine inanıyorum" dediğinde dış-ses korkutucu bir biçimde eski psikolojik motivasyon geleneğine yaklaşır. Genellikle kullandığı diksiyon düzeyinin üzerinde yer alan sözcükler kullanan (filmin başında taksi şirketinin yöneticisiyle konuşurken 'ek işin' (moon lighting) ne olduğunu bile bilmez) Travis birden davranışının nedenlerini sunar. Schrader ve Scorsese karaktere analitik bir oyunculuk kazandıran dile girişe olanak sağlarlar. Bu, görülenle ya da Travis'in gördüğüyle desteklenmez. Geleneksel türden bir akla ve motivasyona olanaklar sunan dil, izleyicinin karakteri anlama ve açıklamasına izin verecek ve belki de onu bir diğer ıstırap çeken ruh olarak dışlayacaktır.

Travis kendisinden yukarda aktarılan sözcüklerle bahsederken görüntüler ve müzik tamamen farklı yönlerde ilerler. Bu sekan için Bernard Herrmann neredeyse yürek atışı gibi bir ses oluşturmuştur.* Travis

1 *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1972), s. 72.

* Keşke Herrmann'ın bu film için bestesinin özelliklerini ve bunun farklı sekansları biçimleme yollarını kesin olmayan izlenimci dilden başka bir yolla tanımlamak mümkün olsaydı. Beste onun son çalışmasıdır ve kalite olarak *Citizen Kane, Vertigo* ve *Psycho*'nun müziklerinden hemen sonra gelir.

yatağında ifadesizce yatar. Yüzü ifadesizdir ama üzerine doğru inip yükselen kamera sözcüklerden çok daha etkili bir yorum sağlar. Travis, felç olmuş durumdadır; duyguları anidir; bağlantısız hamlelerdir. Kameranın hareketi neredeyse ona yönelen bir hamledir, hem ona yaklaşma girişimini hem de (anlamak zorunda olduğumuzu hissettiğimiz bir karaktere yakından bakışı aktarmak için) ondan uzaklaşmayı ifade eder, çünkü karaktere yaklaşım açısı fazlasıyla kafa karıştırıcıdır. "Normal olarak" kimse bir figürü asla bu açıdan ve bu yaklaşımla görmez. Ve filmin izleyiciyi karakterden belirli bir uzaklıkta tutmak ve Travis'in kim olduğu ve neden Travis Bickle olduğunun açıklanmasını kendisine saklamak için dayandığı, bu çekme-itme gerilimidir. Bu noktada onun dış-ses yorumu diğer yerlerde olduğu gibi ilgiyi başka yöne çeker ve bir bulmaca için yanlış bir ipucudur.

Belki de filme ve Schrader ile Scorsese'ye açıkçası asılsız Bressoncu etkilere aldırmadan yaklaşmak (ya da sadece onların varlığını ve nasıl işlediklerini ve işlemediklerini kabul etmek) ve daha çok "Schrader'in Travis Bickle'in ve onun sapkın evreninin yaratımına katkısını anlamak için *noir* kahramanını anlayışına bakmak daha uygundur. Schrader 1949-53 dönemine dair şunları yazar:

> *Film noir*'ın son aşaması, psikotik eylem ve yok etmeye yönelik tahrik dönemiydi. Görünüşte umutsuzluk dolu yılların etkisi altındaki *noir* kahramanı delirmeye başladı. İlk dönemde araştırmaya değer bir özne olan psikotik katil... artık etkin kahraman haline geldi... Film noir'in son aşaması estetik ve sosyolojik olarak en etkili dönemdi. On yıl boyunca durmadan dağılan romantik geleneklerin ardından sonraki *noir* filmleri nihayet dönemin kök nedenlerine indi: Genel onurun, kahramanca geleneklerin, kişisel bütünlüğün ve nihayet fiziksel istikrarın yitirilmesi. Üçüncü aşama filmleri ızdırap verici düzeyde kendilerinin farkındaydılar; umutsuzluk ve dağılmışlığa temelli uzun bir geleneğin sonunda durduklarını biliyor ve bu olgudan ürkmüyor göründüler. *Film noir* öncelikle bir stil olduğu için, kendi çelişkilerini tematik olarak değil de daha çok görsel olarak çözdüğü için, kendi kimliğinin bilincinde olduğu için, sosyolojik sorunlara sanatsal çözümler getirebilmişti.[1]

1 P. Schrader, "Notes on *Film Noir*," *Film Comment* 8 (İlkbahar 1972), 12, 13. Colin Westerbeck, Schrader'den yola çıkarak "Beauties and the Beast," *Sight and Sound* 45 (Yaz 1976), s. 138'de *noir* etkisini belirtir.

Taxi Driver kesinlikle, Schrader'in tartıştığı başı sonu belli olan bir dönemin filmlerinden daha da fazla olarak, kendi biçimsel kimliğinin farkındadır, çünkü *Taxi Driver* bu filmlerden sonra yapılmıştır. Film ana karakterini toplumsal sorunlarla ilgili olarak değil (bunlar çağrıştırılsa da), soylu acı çekişin ve aşkın (transcendent) deliliğin 'a priori' anlayışlarıyla değil, karakterin algılanması ile kendisini ve çevresini algılama yollarıyla tanımlar. Travis en uç *noir* karakteridir, öncellerinden çok daha fazla tecrit olmuştur ve çok daha fazla delidir. Ona yönelik ne neden verilir ne de anlaşılmasına olanak sağlanır; kendi yalnızlığıyla biçimlenmiş ve kendi tecritinin tuzağına düşmüş olarak durur, aksiyonları ve reaksiyonları yalnızca bu aksiyonlar ve reaksiyonlarla anlaşılabilir. Bilmecemsi olduğunu kastetmiyor, yalnızca Scorsese'nin tecriti ve psikozu anlatan değil, kendisi tecrit olan bir film yaptığını belirtmek istiyorum. *Film noir* geleneği içinde *Taxi Driver*'ın yarattığı dünya yalnızca kendi uzamı içinde varolur. Ana karakterin ruh halinin biçimlendirdiği bir uzamdır bu ve bu uzamda izleyicinin dünyayı, karakterin bu dünyayı ve kendisini görmesine benzer biçimde gördüğü ve böylelikle hem uzaklığa hem de yakınlığa olanak sağlanan bir çifte algılama vardır.

Taxi Driver biraz senaryo yazarı ile yönetmenin niyetlerinin farklı olmasının acısını çeker. Ama auteur kuramının önemli ve hala geçerli bir öncülü yönetmenin senaryoyu başka bir şey içinde -film senaryodan daha fazlasıdır- yeniden yarattığıdır. Eğer Schrader'in *film noir*'ın biçimsel bütünlüğü anlayışının geçerli olduğunu kabul edersek, Bresson'u unutabiliriz -Bresson'un etkiden yoksun oluşu ve içsel olan ile öznel olan baskılamaktaki ısrarı sinemasını Scorsese'ninkine uygulanamaz hale getirir- ve psikotik bir katilin (filmin aktif kahramanıdır)'umutsuzluğu ve bölünmüşlüğü' üzerine olan bu filmi daha yakından inclemeye geçebiliriz. Daha ilk çekimde filmin başından sonuna işleyecek olan sunum yöntemleri bulunur.

İlk çekim dumanın içinden çıkan damalı bir taksinin ön tarafının çekimidir ve hemen tanınır. New York caddelerinde bulunan mazgal demirlerinden genellikle buhar çıkar ve geceleri lambaların aydınlattığı bu görünüm oldukça çarpıcıdır. Bu nedenle Scorsese filme New York'u bilen herkes için bildik bir görüntüyle başlar. Ama aynı zamanda hemen görüntüyü bildik olmaktan çıkararak yabancılaştırır.* Duman

* Bildik olmaktan çıkarma, "yabancı kılma" anlayışını Rus Biçimcisi Victor Shklovsky geliştirdi. Bu anlayışı genelde estetik yaratıma ve algıya uy-

sarımsıdır ve içinden çıkan taksi hayal gibi görünerek fazla hızlı gitmez, alt açıdan çekilir ve caddede gerçek bir taksiye göre için aşırı yavaş bir hızda ve düzgün gider. Bu varlığa eşlik eden müzik vurmalı çalgılarla çalınır ve yavaş çekimde çalışmaya başlayan bir araba motoru gibi tempo ve ses olarak yavaşça hızlanır. Önce açık kırmızı, sonra normal renginde, en sonunda kırmızı ve beyaz bir çift gözün çok yakın çekimine zincirlemeyle geçilir. Gözler izleyicinin henüz görmediği bir şeyi ifadesizce tarar, sağa sola hareket eder. Karşı açıya (gözlerin gördüğüne) bir zincirleme otomobilin ıslak ve damlacıklarla dolu ön camından dışardaki dünyayı gösterir. Ön camdan görülen trafik ve insanlar keskin hatlıdır ama ışıkların ve biçimlerinin izlerini bırakmaları için hareketleri çok yönlü ve uzatılmıştır. (Kuşkusuz bu özel efekttir ve algısal sapınç kadar sinemasal bir aygıt olarak da dikkati çeker). Buradan yine kırmızı ve maviye dönen caddelerde yavaş çekimde yürüyen insanlara zincirleme ile geçilir; sağa sola bakan gözlere ve sekansın başındaki dumana yeniden zincirleme.

Kimi eleştirmenler bu sekansın ve özellikle açılış çekiminin cehennemden çıkış olduğunu belirttiler. Bu bir çağrıştırıcı analojidir ama amacı gözden kaçırır. Bu yorum kesinlikle açıklayıcı olmaktan, uzamı bildik kılmaktan uzaktır, ki bu sekans yalnızca gündelik ve tanınabilir olanın böylesine rahatsız edici olabileceğini ima eder. Bilinenin bilinen olmaktan çıkması; boş boş hareket eden gözlerin devreye girişi (yine sinemasal gelenek filmin adıyla bağlantı kurar); taksinin çekimi ve gözler, böylece izleyici bunların şöförün gözleri olduğunu varsayar; sinema tarihinde gözler ve parlayan ışıklar, açılış sekansı Nicholas Ray'ın *In A Lonely Place*'ın (Tehlike İşareti) jenerik sekansından etkilenen ve sapkın algılama ve kişilik üzerine bir diğer film olan Bernardo Bertolucci'nin *The Comformist*'ini (1970) akla getirir; caddedeki insanların garip hareketi (*Mean Streets*'de Charlie'nin gördüğünden kopuşunu gösteren ve *Raging Bull*'da La Motta'yı gösteren yavaş çekim bakış açısı çekimlerini haber veren bar sekansındaki kalabalığın yavaş çekimini akla getirir); kötü bir şeylerin olacağının işaretini veren bu taksi ve içindekinden bakış ile taksi ile şoförüne

guladı ama bu anlayış *Taxi Driver* gibi bir filmde izleyiciyi şeyleri görmeye zorlama yolunu açıklamaya özellikle uygundur. (Bak. Fredric Jameson, *The Prison-House of Language* (Princeton: Princeton University Press, 1972), s. 50-53.)

bakış, izleyiciyi baştan sona maruz kalacağı bir tehdit ve bozulum alanı içine sokar. Bu anlatı sekansı aynı zamanda anlatı düzeninin dışındadır (bunu izleyen sekansda Travis iş istemek için taksi şirketine gider) ve bu nedenle de filmin üzerine kendisini yayan bir tür algısal ruh hali olarak zamanın dışındadır.

Duman ortadan kalkarken arkadan görülen Travis iş istemek için taksi şirketine girer. Yürüyüşüne filmin müzikal ana temasının kreşendosu eşlik eder. Olay örgüsünün açıklanması açısından bunu izleyen sekans basittir. Taksi şirketinin sahibi ile Travis arasındaki karşıtlık bütün olarak filmi saran öfkenin doğrudan ifadesidir ve diyalogları karakterler hakkında asgari enformasyon sağlar; Travis geceleri uyuyamaz; porno filmlere gider; askerliğini Deniz Piyadelerinde yapmıştır. Ama bu sekanda ne konuşulduğundan ve ne yapıldığından çok, görülen ve görülenin görülme tarzı neredeyse bilinçaltı düzeyinde rahatsızlığı ve algısal bozukluğu tahrik etmeyi sürdürür. Kamera Travis'i taksi şirketi sahibine dikkatle baktığı sırada arkadan görüntüler. Onun tam karşısında bir kapının ağzında iki adam tartışır. Tartışma güçlükle duyulur ve sekansda doğrudan rolü yoktur (daha sonradan tartışanlardan birinin Travis'in geceleri kafeteryada sohbet ettiği ve içini dökmeye çalışacağı -"Kafamda kötü fikirler var"- Wizard (Peter Boyle) olduğu anlaşılır); ama tartışan bu iki adam çekim içinde dikkat merkezi haline gelir ve tam anlamıyla öfkeli, kendini ifade edemeyen Travis'i yansıtırlar. Bu çekimin karşı-açısı olan Travis'e bakış onu çerçeve içinde öylesine alçağa ve merkez-dışına yerleştirir ki arkasında bir taburede oturan bir adam çekimin perpektifi açısından fazlasıyla iri görünür. Az sonra ehliyeti sorulduğunda, Travis ehliyetinin temiz olduğu, "öylesine temiz ki vicdanım gibi" yanıtını verir. Şirket sahibi ona çok kızar ve kamera Travis'e doğru hamle yaparak, aşırı yakınlaştırır. Bu her iki çekimde de karakterin yerleştirilmesi ve ikinci çekimdeki ona yönelen hareket o anda anlatı işlevi açısından önceden kötü bir şeylerin olacağını haber verici niteliktedir. Bu nitelik doğrudan eylemden daha önemlidir ve insanın geleneksel bir açıklayıcı diyalog sekansına verebileceği reaksiyona başka anlam kazandırır. Bir karakteri çerçevenin beklenmedik kısımlarına, özellikle de merkez dışına yerleştirmesi Scorsese'nin, izleyiciyi doldurup, beklenenden daha fazlasını sunarak izleyiciyi neredeyse bilinç dışı olarak patlayacak olaylara hazırlama yeteneğini öğrendiği Hitchcock'dan ödünç aldığı bir aygıttır.

Travis hareket görevlisinin bürosundan ayrılırken kamera onu taksilerin bulunduğu garaja doğru izler ama onu bırakıp karanlık bir alana pan yaparak tamamen merkez dışı (peripheral) bir karaktere, yine Wizard'a odaklanır ve daha sonra da yeniden çerçeveye girerek caddeye doğru yürüyen Travis'i görüntüler. İlk bakışta bu çekim bir karakteri kesme yapmaksızın bir noktadan diğerine görüntülemenin tamamen sıradan bir yolu gibi görünür. Burada neden kameranın Tarvis'i izlemeyip tanınmayan bir karakter görüntülemek için onu bıraktığı sorusu ortaya çıkar. Bu dikkat çekici bir çekimdir ve filmde daha sonraki daha da dikkat çekici bir çekimle ilişkilidir. Travis'in Betsy'yi (Cybil Shepherd) porno filme götürmesi üzerine kadının onu fena halde bozduğu berbat buluşmasının ardından bir işhanındaki telefon kabininden kadına telefon eder. Travis uzaktan merkez-dışı olarak telefonda konuşurken görülür. Yüzü başka yöne dönüktür. Betsy'i merak etmekte, cahilliğinin acısını çekmekte, gribini düşünmekte ve gönderdiği çiçekleri alıp almadığını merak etmektedir (Betsy almadığını söyler ve bir sonraki sekansda odasının solmuş çiçeklerle dolu olduğunu görürüz). Birden kamera Travis'den uzaklaşmaya başlar, sağa doğru kayar ve caddeye açılan koridorda durur. Travis çerçevenin dışında konuşmasını bitirene kadar kamera orada kalır. Sonraki telefon edişinde Betsy'nin telefona gelmeyi nasıl reddettiği üzerine dış-sesle düşüncelerini söylerken yürüyerek çerçeveye girer ve koridorda yürür.

Filmin düzenleme (compositional) yapısı izleyicinin yerini yeniden belirler. İzleyiciyi, çevresinden temelli kopmuş ve bu çevreyi her türlü 'normal' ifadeden yoksun olarak anlayan bir karakterin ruhsal hastalığını paylaşmaya zorlar ve daha doğrusu onun rahatsızlıklarıyla doldurur. Kamera onu geleneksel olmayan ve rahatsız edici bir çerçeve içine yerleştirerek gözler, hatta kamera beklenmedik ve rahatsız edici bir biçimde onu çevreleyen uzamı -nötral taksi garajını, bir büro koridorunun anlamsız boşluğunu, çatlamış duvarların, kurumuş çiçeklerin ve çöp kutularının olduğu odasını- gösterirken onu çerçevenin dışına iter. Scorsese geçici ruhsal bozuklukların etkili dışavurumlarını da araştırır. Anlatının, taksinin, biçimi bozulmuş caddeler boyunca sonu gelmeyen, amaçsız dolaşması içine kapatıldığını, bu gezinmesinin filmi açtığını ve kapattığını, filmi baştan sona noktaladığını (punctuate) belirtmiştim. Bu caddelerdeki insanların hareketi yavaş çekimle verilir ve hareketlerinin görsel çok yönlülüğü vardır. Ve bu tuhaf gö-

rünüm, yukarıda tartışılan Travis'in taksi garajından ayrılışından sonra olur. Kamera uzaktan Travis'i caddede yürürken görüntüler. Gün ışığı arkasındaki binaları aydınlatır ama o gölgededir. Tamamen beklenmedik bir biçimde bir zincirleme geçiş yapılır. Bu geçiş, geleneksel anlamı olan başka bir zaman ve mekana geçmek yerine yalnızca Travis'i çekimde biraz daha yakınlaştırır ve kağıda sarılı bir şişeden içerken gösterir. Buradaki etki yeni bir enformasyonla, olay örgüsündeki bir dönüşümle ya da dramatik bir değişim ile değil, sadece beklentilere karşı işleyen ve bu nedenle rahatsız edici olup karakterle karmaşık bir ilişki oluşturan sinemasal bir aygıtla üretilir.

Dediğim gibi, zincirleme geleneksel olarak zamanda ve/veya mekanda bir değişim belirtmek için kullanılır. Buradaki etki daha çok bir anlık bilinç değişiminden, zamansız bir gezintiden, bizlerin karakterin ruh durumunu algılayışımızdan gelir. Scorsese bu aygıtı Travis'in psikotik cinayet hazırlıklarını hızlandırırken söylediği "Bana mı söylüyorsun" sekansında tekrarlayacaktır. Yine *After Hours*'da Paul Hackett'ın alışılmamış gecesinin başlayacağı Soho'daki bir dairenin merdivenlerini tırmanırken daha az etkili olarak yineler; *The Color of Money* döneminde bu aygıt bir algılama ifadesi olmaktan çıkar ve zaman geçişinin göstereni olarak geleneksel rolüne döner. Bütün örneklerde aygıt izleyiciyi karaktere bakmaya zorlar ve aynı zamanda bu bakışı rahatsız eder. Diğer görsel yer değiştirmelerde olduğu gibi, bakış bozulur, karışıklık içine itilir ve izleyiciye ne ana karaktere yakınlaşma, sempati duyma ne de rahatlatıcı bir uzaklıkta kalma izni verilir.* Bu bağlam içinde Travis'in konuşması ile daha önce üzerinde durduğum dış-sesle güncesini aktarma arasındaki diksiyon farkı anlaşılabilir: Bunlar daha sonraki hastalıklı eylemler, karakterdeki tutarlılığın daha sonra ortadan kalkması haline gelirler.

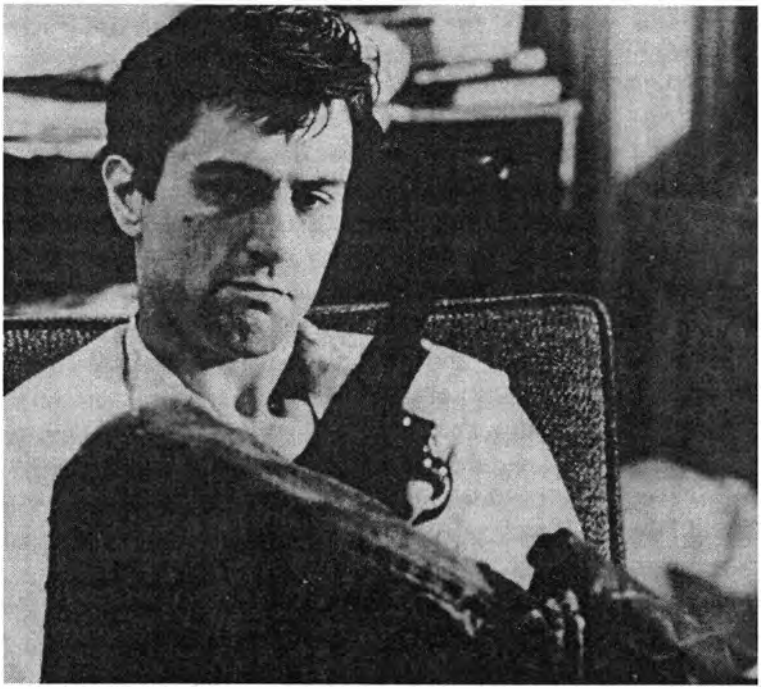
Özel olarak rahatsız edici biçimlerde karaktere bakmaya zorlanan izleyici, karakterle birlikte bakmaya, dünyayı onun gördüğü biçimiyle görmeye de zorlanır. Bu doğrudan doğruya caddedeki insanların gö-

* Scorsese zamansal ve mekansal beklentilere karşı işleyen zincirleme geçiş düşüncesini *Before the Revolution* Devrimden Önce - 1964) ve *The Spider Stratagem*'de (Örümcek Stratejisi - 1970) benzeri bir etki yaratan Bernardo Bertolucci'den almış olabilir. İkinci filmde iki karakter araya sürekli siyaha kararmanın girdiği bir konuşma yaparlar, zincirlemeye benzer bir geçiş aygıtıdır bu. Ama kararma, her defasında sahne, zamanda önemli bir değişim olmadan süren konuşmaya döndüğünden aslında hiçbir şeyi bozmaz.



Tanrı'nın yalnız adamı (Robert De Niro).

ründüğü jenerik sekansında ve daha ustaca olduğu için daha da güçlü biçimde taksi şirketinin sahibinin bürosunda tartışan adamların gözlenişinde yapılır. İzleyicinin bakışı Travis'in her arabayı kullanışı sırasındaki bakışıyla birleşir. Her caddede bulunan fahişeler ve gangsterler, fahişeler ve müşterileri ve sözde katiller onun müşterileridir. Bir yolcu (bu rolü Scorsese oynar) Travis'i yolun kenarında durdurup kendisiyle birlikte onu da karısının bir zenciyle ilişki kurduğu dairenin penceresine bakmaya zorladığı sırada, "bir 44'lük magnumun bir kadının yüzünü ne hale getirdiğini hiç gördün mü?" diye sorar (biri diğerinin işlevi olan iki psikotiğin bakışı birleşir, izleyicinin keder verici



Travis Bickle (Robert De Niro) *Taxi Driver*'da.

bakışını ikiye katlar). "Diyorum ki, bu kahrolası karımı mahvedecek. Kadının şeyini patlatır... Bir kadının şeyinin patladığını gördün mü? İşte göreceksin... Hasta olduğumu düşünmen gerektiğini biliyorum... Ücretini ödüyorum. Yanıt vermek zorunda değilsin." Bu konuşma sırasında Travis vurdumduymaz davranır. Dikiz aynası hariç müşterisine, hiç bakmaz. Yangın musluğu ya da çöple arabası kirlendiğinde de asla tepki vermez. Gömleğini başına geçirmiş yol boyunca yürüyen biri adama ya da "Onu öldüreceğim, onu öldüreceğim" diye bağırıp duran caddedeki adama da tepki vermez.

Ne raslantı ne de 'gerçekliğin' bir yansıması, neden yalnızca Travis'in gördüğü insanların deli ya da yurttaşlık haklarından yoksun insanlar olduğunu, neden yalnızca onun gördüğü caddelerin kentin gü-

venlikten yoksun yerleri olduğunu, neden geceleri onun ve arkadaşlarının sık sık gittiği kafetaryanın yalnızca pezevenkler ve uyuşturucu bağımlılarınca doldurulduğunu açıklar. Bunlar Travis'in tek bildiği yerler ve tek tanıdığı insanlardır. Bunlar yalnızca onun bildiği şeyleri oluşturur ve izleyicinin filmdeki algılamaları onunki ile böylesine sınırlandığı için, izleyicinin de alımlamasına tek izin verilen şeyler bunlardır. Bu nedenle kamera, Diane Jacobs'un öne sürdüğü gibi, "bakışını, kendi yolunda ilerleyen korkunçluklardan başka yöne çevirmekten aciz" görünmez ne de "pislik ve çirkinlik içinde gizlice" eğlenip oynar."[1] Daha çok kendi bakışını pislik ve çirkinlikten başka yöne çevirmekten aciz olan bir (Travis'in) bakış açısını aktarmada çok etkin bir rol oynar. Travis kendi tecrit olmuş ve tecrit eden bakışının avıdır. (New York mitine -daha önce andığım 'New York-luluk'a- iğrenç bir lağım olarak bakan bir bakıştır bu) ve daha sonra da izleyici bu bakışın avıdır. *Taxi Driver* New York City'nin sefaletinin bir belgeseli değildir ama bu kenti algılayarak deliren sefil bir aklın belgeselidir.

Taxi Driver, eyleme geçtiğinde, yalnızca algılamalarının serbest bıraktığı karanlık ve bağlantısız dürtüleriyle hareket eden, tecrit olmuşluğunun baskısı altındaki takıntılı bir insanın portresidir. Daha önce belirttiğim gibi davranışının ne çözümlemesi yapılır ne de nedenleri verilir. -büyük ölçüde akılcı olan hiçbir şey yoktur. Belki de Travis sanayi sonrası toplumunun hesaplanamaz insanlık dışılaşmasının ürettiği kökten yabancılaşmış bir kentli artığı olarak görülebilir (haberler sürekli olarak bizi kültürümüzde ortaya çıkmaya ve kaybolmaya devam eden örnek katillerden haberdar eder). Ama film herhangi bir politik, toplumsal ve hatta psikolojik çözümleme yapmaz. (Travis'in hedef seçtiği ama ulaşamadığı başkan adayının varlığı, yalnızca korkunç bir biçimde uzak, kaba politikaların hitap ettiğini iddia ettiği "halk"tan ne kadar uzak olduğunu belirtmek için kullanılır.) Ancak bunu söyledikten sonra belirtmeliyim ki, film Travis'e ve genişletirsek izleyicilere keder veren kültürel yoldan çıkmaların bir çözümlemesini yapmayı da ihmal etmez. Scorsese sessizce hatta neşeyle Travis'in psikozunun olası bir nedenini öne sürer. Travis giderek Amerikan sineması mitleri olan saflık ve kahramanlık, sevgi ve diğerkamlığa daha derinden inanmaya başlar ve onları insan davranışının grotesk paro-

1 Jacobs, *Hollywood Renaissance,* s. 146. Jacobs kameranın Travis'in ruh halini yansıttığını söyler.

dileri olarak yaşama geçirir. Travis Bickle, John Wayne ve Norman Bates'in meşru çocuğudur: Saf, üstün, şiddet dolu ego, öfkeli ve katil, deli; herbiri diğerinin öteki yanı, herbiri eşit derecede tehlikelidir. Hep birlikte onlar normal insan davranışının o kadar dışında bir kişilik yaratırlar ki içinde yaşadıkları ve algıladıkları dünya dışavurumcu bir *noir* kabusu, içinde yaşayanın yalnızca her şeyi kendisi ile birlikte içine çekerek kaçabildiği havasız ve karanlık bir tuzak haline gelir. Son ironi, Travis'in bir saflaşma/arınma ve özgürleşme eylemi olduğuna inandığı katliamın başkalarınca da arınma ve özgürleşme olarak anlaşıldığında ve izleyici de potansiyel olacak onunkine benzer sapkınlığa yakalandığında ortaya çıkar; filmin sunduğu ikili bakış açısı birbirine karışır ve deli anbean kahraman olarak kabul edilir.

Gerçekten izleyici ile karakter bakış açısı arasında sürekli ilerleyen yakınlaşma ve bu karakteri anlama ve değerlendirmedeki ayrılık bir karmaşa yaratır. Sonunda imha eylemlerinin nasıl tanımlandığını ve bu eylemlerin farklı mitler ve ideolojik çarpıtmalarla (ki bunlar karakterin aklında kalanların küçük bir bölümünü belirtir) nasıl biçimlendiğini görmeyi zorlaştırır. Travis kendi çarpık duyarlılığının yarattığı kadar, karakter özelliği de taşımayan iki kadına bağlanır. Klişeleşmiş liberal aday Charles Palantine'in seçim kampanyasında çalışan Betsy, Travis'e göre bir rüya kadındır. Betsy bir 1950'ler filminden gelen fantezi figürdür ve Travis'e kendi içinde yaşadığı 'iğrenç kalabalıklar'dan 'bir melek gibi' çıkan beyazlar içinde bir kadın olarak görünür. "Ona dokunamazlar" der, her sözcüğün üstüne basa basa (kameranın Travis'in güncesindeki yazılı sözcükler boyunca pan yapması da vurgulamayı arttırır). Travis kampanya merkezinin dışından onu gizlice gözlerken izleyiciye Travis'in aracılığı olmaksızın ona ve çalışma arkadaşlarına bakma ayrıcalığı verilir ve Betsy anlamsız bir konuşmaya dalmış gerçekten sıradan bir kişilik olarak görünür. Sıradanlığı Travis'in onu gözlemesine karşı işler, Betsy'yi sakince izlemesi, işgal ettiği uzamı istikrarsızlaştıran ve varlığını bir tehdit haline getiren etkili kamera hareketleriyle noktalanır. Travis, Betsy'nin bürosuna zorla girdiğinde onunla bir film kahramanı gibi konuşur. Ona şimdiye kadar gördüğü en güzel kadın olduğunu söyler; onun yalnız ve bir arkadaşa gereksinimi olduğunu düşünür. Ona yönelik duygularını öylesine duygusal tarzda söyler ki, Betsy bunlara tepki bile veremez. (Neden aklı başında bir kadın kendisini izleyen ve daha sonra da berbat bir

filmden alınan cümleyle kendisini selamlayan tekinsiz bir adama hiç tepki vermez? Betsy onun cazibesinden aptala mı döner? Yoksa gerçekten Robert De Niro, Cybill Shepherd ile mi konuşuyor? Yoksa Patricia Patterson ve Manny Farber'ın öne sürdüğü gibi kötü senaryo, beklenmedik motivasyon ve reaksiyon mu?[1] Ya da Scorsese bir süre için Travis'in -ve izleyicinin- fantezisini onaylıyor mu? Filmin bize anlattığı şeylerden biri en beklenmedik oğlanın güzel kızı kazanmasının imkansız olmadığıdır.)

Scorsese, Betsy karakterine tamamen ilgisiz değildir. Betsy'nin Travis ile oynamasına, gariplik ve tehdit edicilik üzerine bir tür hazırlayıcı meraka kapılmasına izin verir. Konuşmaya başladıklarında ne kadar farklı oldukları görülür. Kafetaryada geçen bu sekans öylesine kurgulanır ki, Betsy çoğunlukla Travis'in omuzundan görünür ama Travis her zaman çekim içinde yalnızdır. Betsy ona kendisine Kris Kristofferson'ın bir şarkısını hatırlattığını söyler. Travis "O da kim?" diye sorar. Betsy şarkıdan bir bölüm söyler: "O bir peygamber ve uyuşturucu satıcısı, kısmen gerçek, kısmen uydurma, ayaklı bir karşıtlık." Bu cümle Travis'e hiçbir şey ifade etmez. "Bunu benim için mi söylüyorsun. Ben uyuşturucu satıcısı değilim." Betsy "Sadece karşıtlıklar kısmına önem ver. Sen osun" der ve sanki karşısında kimse yokmuş gibi konuşur. Bir sonraki sekansda Travis, Kris Kristofferson'un plağını alırken görünür, ya da daha doğrusu plakçının vitrininden "King Kong Company" etiketinin yapıştırıldığı kolu görünür. Travis bir karşıtlık değildir, daha çok bağlantısız parçalardan oluşan bir bütündür ve bir bütünün içinde herbir parça, diğer parça anbean üstünlük sağlayana kadar anlık üstünlük kurar. Beyaz meleğini bir porno filme götürüp kadın kendini salondan dışarı attığında Travis kadını kınar ve diğer tüm kadınlar gibi soğuk olduğunu söyler "Bir sendika gibi" soğuk der ve bu söz örgütlenen insanlara, bu yalnız insana tümden uzak bir anlayışa dikkat çeker.

İkinci kadın, daha doğrusu kız, Travis'in taksisine binmeye çalışan ve Travis'e 10 dolar fırlatan pezevenginin arabadan çekip çıkardığı 12 yaşındaki bir fahişedir. Bu olay, Travis'in Betsy ile ilk buluşması ve onu porno filme götürmesi ile Betsy'nin adına çalıştığı adayı taksiye alması arasında olur. Bu olağanüstü bir rastlantılar serisidir (birçok

1 Patricia Patterson ve Manny Farber,"The Power and the Gory," *Film Comment* 12 (Mayıs-Haziran 1976), s. 29.

filmin olay örgüsü gibi) ve Travis'in kendisinin parçalanmış kişiliğini yansıtmaya hizmet eder. Betsy onun sınırı aşmasına yol açacak, aday Palantine onun şiddetinin ilk hedefi/nesnesi olacaktır. Çocuk-fahişe Iris (Jodie Foster) onun patlamasını kolaylaştıracaktır. Hepsinin klişe olmalarının dışında aralarında gerçek bir bağlantı yoktur, sürekli ucuz yiyecekler tüketen bir aklın düşüncesine göre kadınlar ya beyaz melekler ya da acınacak haldeki zavallı kızlardır ve başkan adayları, temiz olması gereken cesur insanlar, Travis'in takıntısı olan pisliği temizleyecektir. Travis "Başkanın buradaki bütün pisliği temizlemesi ve tuvalete boşaltması gerekir" der, biraz şaşkın durumdaki Palantine'a. Palantine, Travis'in dünyasını kurtarabilirse o zaman Travis de Iris'i kendi dünyasından kurtarabilir. Ya da kimse Travis'in dünyasını temizleyemezse, o zaman en azından Travis bir kişiyi bu pislitken kurtarabilir. Iris'in Travis'in neden bahsettiğini anlaması için fazlasıyla kaşarlanmış olmasının ve onun sözde koruyucusunun koşullarına benzer koşullarda yaşıyor olmasının, yani klişelerin baskısı altında yaşamasının önemi yoktur. Filmin "Travis'in bakış açısını içermeyen az sayıdaki sekanslarından birinde Iris ve pezevengi Sport (aşırı tehditkar ve kaypak bir oyunculuk çıkaran Harvey Keitel) odalarının portakal kırmızısı ışığında yalnızdırlar. Sport alışılmamış bir baştan çıkarma ve sahiplik ritüeli sergiler, Iris'i kendine çeker (kız onun göğsüne yaslanır) ve onunla odada dans eder. Sport "Sana bağlıyım" der. "Bana böyle yakın olduğunda kendimi daha iyi hissediyorum. Senin tarafından sevilmenin neye benzediğini herkesin bilmesini isterdim... Beni birarada tutan tek sensin."

Iris biri Travis'in onun için endişe eden koruyucu dili ve diğeri Sport'un (ki kıza söylediği sözler tıpkı Travis'in her zaman yediği ucuz yiyecekler gibi, yüzeysel olarak yüklü ama içi boş ve nihayetinde zarar vericidir) ucuz duyarlılığı olan iki birbirinden beter adilik arasında hırpalanır. Tiryakisi ve bu nedenle mahkumu oldukları ucuz yiyecekler gibidir. Bu sözcükleri duymak ve Travis'in algılaması dışında Iris'in durumunu görmek alışılmamış bir gerilime yol açar: ya bütün deliliğiyle Travis, tiksindirici ve insanlık-dışı olduğu için Iris'i içinde bulunduğu durumdan kurtarmayı istemekte 'haklıdır' ya da bilebileceğinden daha güçlü bir sevginin grotest parodisi içinde güvende olan küçük bir kızın durumunun komikliğini göremeyecek kadar kördür ve bu nedenle de ona yardım etme isteği anlamsızdır, çünkü kız ne yardım is-

temektedir ne de buna gereksinim duymktadır. Filmin başından sonuna dünya Travis'in onu algıladığı biçimde algılanır; şimdi ise kısa da olsa bu dünya onsuz algılanır ve bu dünya umutsuz, rezilcesine umutsuz görünür ama yine de Travis'in her yerde gördüğü ve yaşadığı yalnızlığın giderilebileceği önerisini taşır. Giderme acımasız ve sahtedir ama bu hiçbir şeyle kıyaslanmaz bir şeydir. Iris'in Travis tarafından kurtarılmasının ardından döneceği ailenin mahvedici yalnızlığı, kızın babasının Travis'e yazdığı mektubu okurken çıkardığı vızıltı ses boyunca duyduğumuz bir yalnızlık daha temiz ve ahlaki olabilir ama hiç de daha az baskıcı ve santimantal değildir.

Filmin teenage fahişeliğini savunduğunu ima etmek bile aptalca olurdu: Önümüzdeki sorun bu değildir. Scorsese çirkin bir dünyanın, başkalarının klişelerini benimsemiş ve onları yıkıcı biçimiyle açığa vuran burjuva olmayan bir dünyanın görünümlerini inceler. Travis yavaş yavaş, intikam alan kahramanın şeytanca parodisi haline gelip kendisi bir yok edici olana dek bu klişelerce yok edilir. Iris ile ilgilenişi sırasında Travis, Ford'un 1956'da yaptığı *The Searchers*'daki Ethan Edwards (John Wayne) karakterinin parodisi haline gelir (bu film, Scorsese'nin *Who's That Knooking at My Door?*daki öteki beni -alter ego- J.R'ın tutkuyla bağlandığı ve *Mean Streets*'de Charlie'nin görmeye gittiği filmdir). Ethan yeğenini Kızırderilerden kurtarmayı, onu saflaştırmayı ve beyaz uygarlığını geri getirmeyi isteyen bir nevrotik saplantı figürüdür. (Hippie giysileriyle Sport kesinlikle Ethan'ın rakibi Şef Scar'ın bir versiyonudur. Travis'in saçını Mohawk tarzında kesmesi durumu değiştirmez.) Ethan'ın Travis, Debbie'nin (Nathalie Wood) Iris ve Şef'in Sport olması biçimindeki eşitleme mükemmeldir. Debbie'nin, Ethan onu kurtarmadan önce Kızılderililere uyumlanması gibi, Iris de içinde yaşadığı dünyaya uyumlanmıştır; bu çirkin bir uyumlanmadır ama kendi tarzında işler. Şef Scar gibi, Sport da himayesindeki insanları korumaya çalışır ve Ethan gibi, Travis de bütün pisliklerin üstesinden gelecek, yaşamını riske edecek, Iris'in masumiyetinden arta kalanları koruyacaktır. Travis atası Ethan gibi planının haklı olduğuna inanır. Görmediği, onun insanları koruma nosyonunun sinemadaki (Ford'un da sorguladığı) kahramanca eyleme dair bir film klişesine, onun deliliğini meşru kıldığı görülen bir klişeye dayandığıdır. Iris edilgin bir biçimde bu sefil duyarlığa boyun eğer; Travis ise şiddet eylemi klişelerine boyun eğer. (Betsy de sinema klişelerine inanır; bu

klişeler tarafından eblehleştirilmiştir, ta ki Travis onu kendi dünyasına doğrudan çekene dek, işte o noktada tüyer, çünkü beyazlar içindeki melek porno filmin gösterildiği karanlık bir salonda varolamaz.) Iris ve Travis'in kendi durumlarına farklı reaksiyonları Sport ile Iris arasında geçen sekansın ardından gelen güçlü kurguyla verilir. Pezevenk fahişesiyle sevgi dolu sözler söyleyerek dans ederken, ses kuşağında silah sesleri duyulur. Atış poligonundaki Travis'e kesme yapılır. Travis ateş ederken hedef öne fırlar, ısrar, tehdit, akılsızlık, delilik doğrudan izleyicinin karşısına çıkar.

Travis'in Iris'i kurtarmak için uyguladığı şiddet (daha doğrusu Scorsese'nin sahnede yarattığı şiddet) *Taxi Driver* en sorunlu yanıdır. Bu şiddet öylesine aşırıdır ki ilk seyredişte dikkatle sınırlanmış ve düşünülerek oluşturulmuş bir filmin uyumunu bozmuş gibi görünür, sonunda bunun üstesinden gelerek bu tahdidi önlemiş görünür. Zamanla ve birkaç izleyişten sonra sekans çağdaş Amerikan sinemasındaki oldukça sinik anlardan biri olarak görülebilirdi. Bu bir bağlam gerektirir. 1976 itibarıyla şiddet simülasyonu yalnızca üç seçenek bırakan bir akılsızlık ve öngörülebilirlik düzeyine ulaşmıştı: Durmaksızın patlayan kan torbalarıyla ve insanların vücutlarına giren mermiler sonucu geriye sıçramasıyla izleyiciyi heyecanlandırmak için şiddeti aşırı abartmak; gerçek bir ölümü göstermek; ya da bütün gelenekleri unutmak, farklı vahşet biçimlerine çekilmek ve insan davranışının diğer görünümlerini düşünmek. 1978 itibarıyla işe sinemada korku, vahşet ve intikam filmlerinde yeniden yaşam buldu. Ama 1976'da ikinci seçeneğin yani gerçek ölümü çekmenin akla uygun olduğunun bazı belirtileri vardı. 'Snuff' filmlerinin (bunlardan birinin adı *Snuff*'du ve bir kadının 'gerçekten' parçalanmasını göstermeyi amaçlıyordu) kısa bir süre için yayılması, anlatı sanatının geleneklerini alt üst ederek film ile özneleri arasındaki ilişkiyi tersine çevirme tehdidinde bulundu.[1] Snuff filmleri gerçekse, öykülü filmin perdede gördüğümüz bir yalan olduğunu ('gerçekten' olmadığını) ifade eden kontratı yeniden yazılmalıydı. Görülen ile görülenden anlaşılan arasındaki bütün mesafe ortadan kalkmalıydı. Sorun artık izleyicinin bir gerçeklik yanılsamasına ya da bir gerçekliğin belgelenmesine katılmaya- mahkum olması değil ama gerçek bir cinayet olayına onay verme suçuydu. Böylesi

1 Bak. Peter Birge ve Janet Maslin, "Getting Snuffed in Boston," *Film Comment* 12 (Mayıs-Haziran 1976), s. 35, 63.

fimlerin tek gerçek anlamı bu filmlere katılmaya ya da katılmamaya dair ahlaki tercihden çıkıyordu.

Snuff filmleri muhtemelen aldatıcıydı (o filmleri görmedim ve onların belirli bir özgüven ve korunma gereksinimden çıkan aldatmacalar olduğunu söylüyorum); izleyiciyi kazanamadılar (bu kesinlikle kurmacanın korunmasına duyduğumuz gereksinimin bir göstergesidir); ama bunların o dönemde ortaya çıkışlarının ya da 1980'lerin ortasında yerel video kasetçilerde en yüksek gelir getiren yapımlar arasında yer alan *Faces of Death* video kasetlerindeki düzenlenmiş haliyle yeniden ortaya çıkmasının önemini önemsememek imkansızdır. Şiddet ve ölümün belgelenmesi ya da temsili çoğu izleyici tarafından üstünlük kurmaya yönelik derin gereksinime ve şüphesiz eşit derecede genel ideolojinin içinde olan ama gerçeklikte baskılanmış olan saldırganlığı görmeye dair yoğun gereksinime yanıt olmalıdırlar. Kesin olarak bunlar film yapımcıları ve dağıtımcıları tarafından bastırılamaz sömürme arzusuna yanıt olurlar.

Scorsese sömürme amacından tamamen muaf tutulamaz. O da bir ticari sinemacıdır ve şiddetin bir türü her zaman onun mizanseninin parçası, onun dünyayı anlamasının bir parçası olmuştur. Bu tek olası savunmadır. *Taxi Driver*'daki şiddet filmin bütün yapısından doğar ve gelişir ve nihayet öylesine stilizedir ki filmdeki şiddetin tüm algısal karmaşası üzerine yorum getirir. Aynı zamanda gerçek bir mide bulantısı yaratmaya yetecek kadar zorlayıcı ve aşırıdır. Travis başkan adayı Palantine'ı bir mitingde vurmaya hazırlanır. "Bütün yaşamım tek bir yöne yöneltilmiştir" der. "Hiçbir zaman ben tercih etmedim." Takıntılı Travis kendi takıntısı nedeniyle Palantine'ın bir hedef olduğuna karar verir. Silahları kuşanmış, bir Kızılderili gibi kesilmiş saçıyla Travis mitinge katılır, niyeti anlaşılır ve kaçar. (Iris'i şiddet kullanarak kurtarmasının Travis'in düşündüğü ilk eylem olmadığını belirtmek ilginçtir. Öldürme onun temel dürtüsüdür ve bu dürtü suikast girişminin hemen ardından Travis ile Iris'ı ilişkilendirir.) Eve döner, bira ve aspirin içer. Gece Travis kendisine sigara izmariti atan Sport'la dalaştığı East Villiage'deki apatmanına gider, onu karnından vurup sokağa çıkarak bir durakta oturur. Binaya döner ve içeri girer, karanlık iç mekan bir Alman Dışavurumcu filmin seti gibi görünür. Kamera koridor boyunca kayar. Daha önce Sports'un kadın sattığı bu mekanda para toplarken gördüğümüz yaşlı akrabası Travis'in peşinden gelir. Travis dö-

ner ve yaşlı adamın eline ateş ederek parmaklarını uçurur (bu, yakın plan ve yavaş çekimle verilir -*McCabe and Mrs Miller*'da silahşör Butler'ın Reverend'i elinden vurmasını hatırlatır). Sport yeniden ortaya çıkar ve Travis'i boynundan vurur. Travis Sport'u daha ağır yaralar. Kamera merdivenlerin üzerine yerleştirilmiştir; kanın damla damla akışının sesini duyarız ve bir an ortalık sakinleşir. Bu sakinlik Travis'in Sport'a mermi yağdırması ile ve Travis'in ardından koşarak manyakça "sen bir orospu çocuğusun. Seni öldüreceğim seni öldüreceğim. Seni öldüreceğim" diye bağıran yaşlı adama ateş etmesi ve ona vurmasıyla son bulur.

Bu anda yavaş çekimde Iris'in odasının kapısını bir müşteri açar. Yaşlı adamın kovaladığı Travis'in çekimine kesme ve Travis'i kolundan vuran Iris'in müşterisinin çekimine kesme yapılır. Travis'in silahlardan birini tutması ve gerektiğinde eline vermesi için yaptığı manyakça aparat sayesinde müşteriyi yüzünden vurur (tıpkı De Niro'nun *Godfather II*'de canlandırdığı Vito Corleone'nin Fanucci'yi vurması gibi). Hala "seni öldüreceğim" diyen yaşlı adam Iris'in odasına girmek üzereyken Travis'i arkadan yakalar. Yerde kavga ederler; Travis ayak bileğine bağladığı bıçağı çıkarır ve yaşlı adamın eline saplar ve daha sonra da beynini dağıtır, duvara kan sıçrar (bütün bunlar olurken Iris'in hıçkırarak ağlaması silah seslerine ve sıçrayan kana bir kontrpuan oluşturur) Travis silahı boğazına dayar, tetiği çeker ama silah boştur. Oturur, polis (kapıda ilk belirdiklerinde tehdit edici görünen ama kısa sürede sahneye sakinlik kazandıran müfettişler) içeri girerken, Travis kanlı parmağını bir silah gibi şakağına dayayıp tetiği çeker gibi yapar, gülümser ve başını arkaya atar. Kamera kesme ile üst açıya geçer, görüntüye müziğin kreşendosu eşlik eder, katliamı ve kana bulanmış merdivenleri kaydırma ile görüntüler ve Sport'un kanlı vücudundan, kapının dışına zincirleme ile geçer, dışardaki polis arabalarını ve toplanan kalabalığı yavaş çekimle gösterir.

Sekansı kısmen 1970'lerin ortasında şiddet sahnelerinin yazılı bir kaydını sunmak kısmen de sekansın dehşetinin sözel tanımlamayla yeniden yaratılıp yaratılamayacağını görmek için ayrıntılı olarak anlattım. Kuşkusuz yeniden yaratılamaz ve zorluk, tanımlamayı abartmaktan uzak durmak ya da sekansı komikleştirmeye yetecek kadar sözel olarak yansıtmaktır. Ve sekansın dehşetinin altında çekimlerin tekrarları, yükselişler, düşüşler ve grotesk abartılarıyla birlikte sekansı, sahne şiddetinin bir parodisine dönüştüren komik ya da tuhaf,

ileri fırlamaya hazır bir şeyler yok mu diye merak ediyorum. Filmin başlarında Travis sürdüğü taksiyle *The Texas Chain Saw Massacre*'ın gösterildiği sinemanın yanından geçer. Taksi caddede ilerlerken filmin afişi rahatça görülür. İnsan bu referansın şiddet filmlerinin Travis üzerindeki (John Hinckley'in kişiliğinde, Travis'in ve filminin bir gün 'gerçek yaşamda' birilerini etkileyebileceği gibi) etkisini akla getirip getirmediği, Travis'in şiddet eğilimlerini yansıtıp yansıtmadığı ya da zirve sekansını parodiye dönüştürecek olan sinemasal şiddeti çağrıştırıp çağrıştırmadığı konusunda spekülasyon yapabilir. Aynı zamanda silahla öldürme eyleminin Travis'in bir diğer akli dengesizliği olduğunu öne sürüyorum. Tam olarak bu, filmin kurmaca olaylarının parçası olarak ortaya çıkan bir fantezi değil ama bir delinin dünyasını algılama ve davranış (izleyicinin filmi izlediği sırada onu algılamasıyla ikiye katlanmış bir dışavurum) tarzının abartılı bir dışavurumu olarak, kurmaca içinde başka şeylerin gerçekleşme tarzında olur. Başka bir deyişle şiddet eylemi Scorsese'nin sürekli olarak peşinde olduğu iç/dış sürecin bir diğer parçasıdır. Scorsese küçük bir oyunla alabildiğine oynar. Olaydan sonra Travis'in odasının duvarında sekansı bitiren üst açıdan çekimle katliamın bir taslağını ya da planını gösteren bir gazete kupürü asılıdır. Bu, Scorsese adına Travis'in taksisinde tehlikeli koca rülünde görünmesi kadar düşündürücüdür. Filmdeki "dış dünya" (bu durumda basın) Travis'in iç dünyasını taklit eder(e benzer). Film birbirine karşı olan ve izleyicinin onları gözlemesine karşı, bilinç karşısında biçimi öne çıkarır.

Katliam konusunda önceden belirlenmiş bir şeyler olduğunu belirtmiştim. Şiddet, Travis'in deli benliğinden ve gördüğü ve kendi yansıması olana dek absorbe ettiği şiddet dolu dünyadan çıkar. Mizansenin ve filmin bütün biçimsel yapısının parçası olan şiddet yapılan jestlere, oluşturulan düzenleme stratejilerine ve söylenen sözlere uygun olarak hazırlanır. İzleyicinin ikinci kez gördüğü Betsy kampanya merkezinde bir arkadaşıyla tek eli ve bu tek elinde yalnızca iki parmağı olan bir gazete satıcısı hakkında şakalaşırlar. Parmaklarını bir çetenin kopardığına dair spekülasyon yaparlar. Travis bunu duymaz ve bu tuhaf konuşmanın onun Sport'un randevu evindeki görevliye yapacağını aklına getirdiğine dair ima yoktur. Bu yalnızca bir durum ve bir karşıtlık, Travis'in yaşadığı, dünyadan habersiz iki insanın kaba sabah gevezeliği ve katliam ile sonrasında ironik ve grotesk olarak gerçekle-

şecek olan sözlerdir. Mafya'ya yapılan gönderme Travis'in öldürüldüğü adamlardan birinin Mafya üyesi olduğu anlaşıldığında tekrar ortaya çıkar. Bu, Iris'i kurtarma ile birlikte onu bir medya kahramanı yapan olaydır.

Bu sekansta Travis, Betsy'ye yaklaşır ve ona ilgi duyduğunu söyler ve ona çevresindeki bütün insanları ve masasındaki bütün işleri nasıl gözlediğini anlatır. Bunu söylerken, birden kesme ile masanın üzerin bakan Travis'in bakış açısına geçilir, kamera pan yaparak masada Travis'in gezinen elini izler. Çekim nedensizdir; sekansa hiçbir şey eklemez ve bu anda Travis ya da Betsy hakkında çok az şey anlatır (her ne kadar bu, Travis'in zamansal ve mekansal algı bozukluğunun bir diğer göstergesi ise de). Ancak üst-açıdan masanın üzerindeki hareket, *biçimsel olarak* daha sonraki katliamın üst-açıdan çekimini önceden haber verir. Gerçekten Scorsese böylesi bir üst açı çekimini daha önce iki kez kullanır: Birincisi taksi şirketinde Travis'den şirketin sahibinin masasına yönelen benzer bir bakış-açısı çekimidir ve ikincisi de Travis'in gittiği porno film salonunun çikolata alınan köşesindeki çekimdir. Korkarım bu biraz aşırı saflıktan daha fazlası gibi görünür. Ama *Taxi Driver* gibi dikkatle oluşturulmuş bir filmde her çekim hesaplanmalı, hemen anlamlı hale gelmeli ve daha sonraki anlam için hazılanmalıdır. Bu anlamın bağımsız/müstakil bir düzeyde olmasına gerek oktur. Biçim biçime göndermede bulunabilir ya da bu örnekde olduğu gibi önceden ima edilebilir. Karışık bir masanın üst açıdan pan yaparak gösterilmesi, kanlı vücutlarla dolu bir odanın üst-açıdan kaydırma ile gösterilmesinden bağlamsal olarak ayrıdır ama biçimsel olarak aynıdır. Her iki çekim de hem üst açıdan hem de hareketlidir. Bu nedenle aradaki bağlantı, ilk izleyişte izleyiciyi etkileyemeyebilir ama yapısal sistemin ve izleyicinin filmi anlamasının parçasıdırlar.

Diğer önceden bildirmeler daha açık ve doğrudandır. Travis, mallarını sanki temel aletlerini satıyormuşçasına pazarlayan silah satıcısı Andy'den silah satın alırken elini kaldırarak pencerenin dışına doğru nişan alır, kamera kolu boyunca kayarak caddedeki sıradan bir çifti gösterir. Daha önce de Belmore Kafeteryası'nda Travis, Wizad'ı kenara çekip kafasındaki kötü düşünceleri ona anlatmaya çalışırken, siyah bir taksi şöförü Travis'e bakar ve parmağını bir silah gibi ona doğrultur. Çekim Travis'in öznelinden gördüğümüz bu parmak hareketinden dolly ile geri açılır ve tuhaf bir bakışla reaksiyon gösteren Travis'in karşı

açısına geçer. Yine kafeteryanın dışında Travis, Wizard'a içini dökmeye çalışır ama Wizard onun ne dediğini anlayamaz. Wizard ona içten bir sevgiyle "Katil" der. "Rahatla Katil" der ona "her şeyin üstesinden geleceksin," sözcükler ironik bir biçimde Travis'in izleyeceği yolu ilan eder. Daha sonra Travis, Sport ile ilk karşılaştığında, pezevenk parmağıyla aynı silah hareketini yapar. Katliamdan sonra Travis bu jesti kendi kafasına doğru tekrarlar.

Travis'in şarküterideki soyguncuyu öldürmesi ve manyakça hazırlık ritüellerinin yanısıra bu olayların anlaşılması, ana olayı daha az şaşırtıcı ve belki de ilk göründüğünden daha gereksiz hale getirir. Ne yazık ki, böylesi çözümlemenin ne kadarını açığa çıkaracağı önemli değil, bu bir fazlalık, grotesk bir aşırılık anı olarak kalır. Filme zarar verir ve yalnızca 1970'lerin ortasında başını alıp giden şiddet istirmarları listesindeki bir diğer örnek olarak yer almayı reddetmesine olanak sağlar.[1] Ama bu hasara rağmen, film bu dönemde yapılan benzer filmlerin çoğundan daha az siniktir ve yine izleyicinin en düşük düzeydeki beklentilerine ne kadar yaltaklandığı sorun değil, bu beklentileri tutar, onlara oyun oynar ve kontrolün kaybolduğu bu birkaç dakika için korur, tutarlı, ustaca bir yapıt olarak kalır.

Bakış açısının oluşturulmasından geçerek, *noir* ortamının yeniden gündeme gelmesi, karakterin kendi ruh durumunu dışavuran dikkatle tanımlanmış bir dünya ile ilişkisinin yoğun gözlenişi ve bu karakterin motivasyonlarını ve dünyasını araştırma ya da çözümlemedeki suskunluğuyla *Taxi Driver* yalnızlık ve deliliğin kapalı bir anlatısını kurar. Nihayet film net bir biçimde tanımlanmış bir biçim içinde, bir kurtarıcı eylem olarak deliliği romantize etme tuzağına düşmeden, deliliği ve yalnızlığı açıkça tanımlamadan sunması anlamında tamamen sorumlu bir yapıt olduğunu kanıtlar. Bütününde, karakteri ve yalnızca orada oluşu biçimindeki yarı-yaşamışlığını sunarak film izleyiciyi sarar ve ne izleyiciye ne de karaktere olayların ve algının sonuçlarından uzak kalma olanağı verir. Film karakterinin bakış açısından filmlerdeki ve televizyondaki klişeleri ve duygusallığı, erkek egemen güç ile kadınsı edilginliği, yalnızca kaba değil, anlam kazandıklarında delice ve yıkıcı görünen kahramanlık ve intikam geleneklerini inceler.

1 Patterson ve Farber'ın görüşü, "The Power and the Gory," s. 30.

Daha önce Scorsese'nin sinemasal çağrışımlara başvurduğundan, bir çok örnekte daha önceki sinemasal biçimleri ve gelenekleri değiştiren ve kendinden öncekilere saygısını sunan Yeni Dalga Yönetmenlerinin peşinden gittiğini belirtmiştim. *Taxi Driver*'da bu çağrışımlar film ile bütünleşerek filmi zenginleştirir. Travis Bickle'ın Fordian çizgisi ve onun *The Searchers*'daki John Wayne'ın canlandırdığı kişiliği delilik boyutuna aktararak yeniden yaratmasından daha önce bahsedilmişti. Filmin Hitchcock'a ve özellikle de *Psycho*'ya hürmeti daha belirgin ve güçlüdür.*

Hitchcock en iyi filmlerinde sürekli olarak izleyicinin ahlaki olarak belirsiz durumların içinde ve dışında yönlendirilebilme yollarını, izleyiciye sahnede olup bitenlere tepki verdirmekten çok, izleyicinin sahnede olanlara verdiği tepkiye olanları inceler. Hitchcock görüntü ve seslerin izleyiciyi tepki ve karşı-tepki içinde yönlendirme gücünden ve bu görüntü ve seslerin oluşturduğu anlatılar içinde bir karakterin diğeri üzerinde kullandığı egemenlik, cinsellik ve korkunun yönlendirici gücünden bahseder. 1940'lar ve 1950'ler boyunca Hitchcock bu araştırmayı romantik melodram içinde gizlemiştir (bir aşk öyküsü olduğu söylenen *"Notorious"* (Aşktan Da Üstün) insanın yalnızca Amerikan sinemasında bulabileceği korkutucu bir cinsel ve duygusal suistimal ve politik yönlendirme araştırmasıdır). 1950'lerde ilk olarak *"The Wrong Man"*de (Lekeli Adam) ve daha sonra da *"Vertigo"*da türsel hileleri bırakmaya başladı. *"Psycho"*yu yaptığı dönemde izleyicinin başta ikinci sınıf bir hırsıza daha sonra da manyak bir caniye suç ortaklığı yaptığı karanlık, sevgisiz, acımasız olan melodram dünyasının diyalektiği olan bir dünya yaratabilmişti. *"Psycho"*nun dünyası *noir* evreninin bir alt birimidir. Bu dünyada ıssız kent uzamının yerini bir yol kenarı motelinin yalıtılmışlığı alır ve motelin resepsiyon odası acımasız ve sapık bir insanın yansıması haline gelir.

Taxi Driver birçok yönden *Psycho*'ya benzer. (Yüzeysel olarak *Taxi Driver, Vertigo* ile de ilişkilidir. Travis'in Betsy ile ve Sport'un Iris ile

* Sinemasal çağrısım ustası Jean-Luc Godard'a da göndermeler vardır. Patterson ve Farber, Travis'in günlüğünden yazıların tüm sahneyi kaplayacak biçimde gösterilmesinin Godard'ın Bresson'dan etkilenerek *Pierrot le fou*'da (Çılgın Pierrot) ve diğer yerlerde kullandığı bir aygıt olduğunu belirtir. Bir bardakdaki kabarcıklara yönelik kamera hareketi de *Deux ou Trois que je sais d'elle*'deki (Ona Dair Bildiğim 2-3 Şey) kahve fincanı sahnesine bir saygıdır. (Bak. Patterson ve Farber, *a.g.e.*, s. 27.)

ilişkileri Scottie'nin Madelerine/Judy ile olan idealize edilmiş ve yıkıcı ilişkisini çağrıştırır.) Hem *Taxi Driver* hem de *Psycho* deliliğin anlaşılmazlığını araştırır ama Hitchcock izleyiciye dolaylı yoldan, deliliğin etkilerini göstererek nedene dair blöf yapıp kaynağı kendine saklayarak yol gösterirken, Scorsese merkezi bir karaktere yoğunlaşır, asla parçalanmış bir akıl üzerine yoğunlaşmış bir bakışı kısıtlamaz. Ama her iki durumda da değişik araçlar aracılığıyla olsa da, izleyicinin bir karaktere bir miktar yakınlaşmasına izin verilir, bu yakınlık nedeniyle kınanır ve bundan korku ve suçluluk duyması sağlanır. Hem Hitchcock hem de Scorsese filmin kahramanıyla 'özdeşleşme', filmin kahramanını anlama ve sempati duyma arzusuyla oynarlar. Her ikisi de bunu biçimsel olarak, çerçeveleme ve düzenleme aygıtlarıyla, mizansenin kontrolüyle yaparlar; böylece izleyici karaktere yönelmeye başlar, karakteri görme tarzı karşı yönde bir hareketi uyarır, anlama arzusu yabancılaştırılır. Her iki film de korkutucu bir tecrit duygusuyla işler. Norman Bates kendi dünyasından tamamen uzaklaşmıştır. Travis Bickle ise yarı gördüğü yarı yarattığı, nereye gitse kendi algılaması içinde kaybolan kendi dünyasıyla birlikte uzaklaşmıştır. Aynada kendisine bakarak konuştuğu sekans -"Bana mı diyorsun?... Kahrolası sen kiminle konuştuğunu sanıyorsun?- neredeyse tamamen tek başındalığa işaret eder.

Nihayet *Psycho ve Taxi Driver* bu tek başınalığı, izleyicinin anlamaya çalıştığı için aptallaştığı kapalı ve bilinemez bir dünya ve ruh durumu yaratarak tanımlamayı dener. Hitchcock bilmecesini önemli bir sinemasal aygıtı kullanarak kurar. Katilin, annesinin peruğunu takıp bıçağıyla karanlıkta çığlık atarak saldıran Norman'ın kendisi olduğu ortaya çıkar. Bu keşifteki şok bir psikiyatristin akılcı açıklamasıyla hafifletilir. Soğuk, sakin tonlar içindeki bir polis karakolunun güvenli ortamında bir doktor, Norman'ın durumunu akılcı olarak anlaşılan bir deneyimin düzeni içine yerleştirerek açıklar. Bütün beklentiler bir yana bu açıklamanın filmi pürüssüz bir biçimde ve rahatlama vaadiyle bitirmesi gerekir. Ama bu rahatlatıcı bir bitiş anlamına gelmez. Psikiyatristin düzenli ve rahatlatıcı sözlerinden sonra bakış yeniden Norman'ın kendisine yöneltilir. Kamera yavaşça ona doğru kayar. Norman bir hücrede beyaz bir battaniyeye sarınmış olarak annesinin sesiyle neden bir sineği incitmediğini açıklar: kaydırma onun manyak yüzüne ve yüzünün altına doğru yaklaşmaya devam eder, daha sonra bu görüntüyü

Hitchcock annenin sırıtan kafatasıyla birleştirir, iki görüntü Norman'ın kurbanlarını gömdüğü bataklıktan çekilen arabayla delinir. Yüz ve delilik eylemleri, beklenmedik ve kontrol edilemez şiddet görüntüleri, psikiyatristin ruhsal karmaşalar ve psikozlardan bahsetmesi üzerinde yeniden güç kazanır. Açıklama yaparak güvence vermekten çok izleyici akıldışının bilmecesiyle başbaşa bırakılır.[1]

Taxi Driver'ın kapanış sekansı da benzer biçimde anlama ve bilinemez olanı özümseme arzusuyla oynar. Katliamdan sonra kamera, filmin başında olduğu gibi, Travis'in dairesinin duvarları boyunca pan yapar. Travis yoktur, yalnızca eylemin yarattığı ve gazete küpürlerinin kahramanlığını ilan ettiği versiyonu vardır. "Taxi Şöförü Gangsterlerle Savaşıyor," "Ünlü New York Mafya Üyesi Garip Çatışmada Öldürüldü," "Kahraman Taksi Soförü Kurtardı." Bunlara Iris'in babasının vızıltı gibi konuşması eşlik eder: "Sen bu civarın kahramanısın..." Anti-sosyal çılgın katil bir kurtarıcı haline gelmiştir; Clint Eastwood, Charles Bronson ve günümüzde (1980'ler-çev.) Sylvester Stallone'nin bir birleşimi, John Wayne ile Norman Bates'in ve Kubrick'in 'godfather' rolünü oynayan Alex'inin birleşmesinden doğma bir kişiliktir. (Kirli-Dirty-Harry Callahan'dan, *Deat Wish*'in kentli, yetkisi olmadığı halde yasa ve düzeni sağlayan karakterinden ve işçi sınıfı filozofu kişiliğindeki Rambo'dan taksi şoföründen daha iyi evlat çıkabilir mi?) Son dönem sinemasındaki umutsuzca kahraman arayışı kimi tuhaf karakterleri ortaya çıkarmıştır. Bunlar ise kendini ifade etmenin başka araçlarının olmadığı bir toplumda zafere yalnızca aşırı şiddet yüklü anti-sosyal davranışın götürebileceğinde ısrar eder gibidirler. İzleyiciyi Travis'i böylesi bir kurtuluşun bir diğer tezahürü olarak kabul etmekten alıkoyan nedir? Öncelleri ve ardılları olan film kahramanlarındaki gizli psikotik doğayı açıkça ortaya koyması dışında hiç bir şey. Travis'in evinin duvarlarındaki küpürler ve Iris'i geri getirdiği babasının sesi izleyicinin Travis'in dünyayı algıyaşından biran kaçınmasına olanak verir. Ama bu fırsat değerlendirilirse izleyici kendisini birden tehlikeli bir yere yerleştirilmiş bulur ve dünyayı Travis kadar deli olarak görebilir, mümkün olmayan mekanlardaki gülünç kahramanları keşfedebilir ve Travis'inki kadar grotesk fantezilere dalabilir.

1 Robin Wood, *Hitchcock's Films* (New York: Paperback Library, 1970), s. 132-33 ile Raymont Durgnat, *Films and Feelings* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1971), s. 217-18'i karşılaştırın.

Bu sanrı, izleyen sekansta da sürer. Travis St. Regis Oteli'nin önünde arkadaşlarıyla durur. Travis filmde ilk kez şiddetten ve sapkınlıktan uzak bir durumda görünür (bu kez varlığı tek başına gereken havayı yaratmaya yetse de). Beyazlar içindeki melek Betsy taksiye biner ve Travis onu East Side caddesine götürür. Sekans gazete küpürlerinden ve Iris'in babasının mektubundan doğan kahraman fantezisini sürdürür. Travis Betsy'den uzaktır, onunla ona dikkat etmeden konuşur, para ödemesine izin vermez, o güçlü, reddedilmiş aşığa dair melodramatik rolü oynar. Törensel imha eylemi ve beraberinde gelen zaferle bir derece aklanmış mıdır? Ya da böyle olduğunu mu düşünmektedir? Betsy taksi gittiği sürece dikiz aynasında hariç görünmez. Sonunda taksiden çıkarken, bir genel plan içinde Travis'in romantik fantezilerinin hayaletimsi yansıması olarak durur. Travis'den bir anlık algısal kopma, onun durumunun aldatıcı yeniden değerlendirilmesi sözkonusudur. *Dr. Strangelove*'da Başkan Merkin Muffley'in Jack D. Ripper için söylediği gibi, Travis de yalnızca kendince eğlenmiş olan hoş bir adam mıdır? Gerçekte, sekans *Psycho*'daki karakteri anlamaya yönelik yanıltıcı bir çağrı sunan sondan bir önceki sekansa benzer bir biçimde kurulur.

Travis taksisiyle Betsy'yi götürürken, Betsy dikiz aynasından görülür. Kamera taksinin içinde pan yapar. Travis'i geçerek dikiz aynasında görülen garip bir biçimde aydınlatılmış gözlerini gösterir. Travis aynadan bakar ve aynanın ardından onu gösteren çekime kesme yapılır. Birden gözlerini kaçırırcasına bir hamle yapar ve aynayı kendine çevirir. Bunu yaptığı sırada gürültülü bir ciyaklama duyulur. Tekrar taksinin içinden aynayı ve dışardaki caddeyi gösteren bir çekime kesme yapılır. Travis'in eli aynayı itip düzeltir ve jenerik yazıları akarken taksinin camında ve aynada yansıyan dışardaki caddenin ışıkları görülür. Jenerik biterken vurmalı çalgıların yer aldığı ses kuşağı öne çıkar, Travis'in gözleri aynayı tarar, dışarda tıpkı filmin başındaki gibi, insanlar gece vakti caddede yavaş çekimle hareket ederler. *Psycho*'nun sonu gibi *Taxi Driver*'ın da sonu filmin şiddetini açıklamanın ya da deliliği anlamanın olanaksızlığını akla getirir. Eklediği, bu deliliği aktaranın onun durumunun biraz farkında olduğunu akla getirmesidir. Travis'in dikiz aynasından gözlerini kaçırması daha önce Iris ile konuşmasına göndermedir. Travis, Iris'e Sport'un bir katil olduğunu söylediğinde Iris "Hiç aynada kendi gözlerinize bakmayı denemediniz

mi?" yanıtını verir. Sonunda kendi gözlerine baktığında reaksiyonu *Psycho*'nun sonunda Norman'ın yüzüne bakan izleyicinin tepkisine benzer: dehşet. New York'un kahramanı hala "Tanrı'nın yalnız adamı", hala bir katildir. Başkalarını öldürme tehdidinde bulunan kendi yolunun yolcusudur.

Scorsese Travis Bickle'ın deliliği ile şiddetinden ve hem karakterin hem de izleyicinin ona verdiği reaksiyonun oluşturduğu karmaşık algısal öğelerden öylesine büyülenmiştir ki o ve De Niro, Travis karakterinin değişik görünümlerde üç kez daha yeniden yaratmışlardır. *New York, New York*'daki Jimmy Doyle daha sonra göreceğimiz gibi *Taxi Driver*'ın dışavurumcu eğilimlerini tamamen sunilik noktasına vardıran bir mizansen içinde nedensiz şiddet gösterir. *Raging Bull* şiddeti daha uygun bir ortam olan boks ringine yerleştirir. Film, *Taxi Driver*'ın dışavurumculuğunu, bu dışavurumculuğu karakterin kentli etnik çevresinin gözlenmesiyle ve öznenin çözülüşüyle (birey, sınırlanmayan dürtüler ve eylemler içinde çözülür) çok yakından özdeşleşen bakış açısıyla birleştirerek yumuşatır. Ama garip bir biçimde *The King of Comedy* (ki zekice yapılmış olması, filmi *Alice Doesn't Live Here Anymore*'a yakınlaştırır), *Taxi Driver*'da geliştirilen bazı düşüncelerle öncelerinden daha net olarak oynar.

Görsel ve yapısal olarak iki film birbirinden tamamen farklıdır. Televizyon üzerine olması nedeniyle *The King of Comedy* yavandır, nötral televizyon stiline benzer biçimde çekilmiştir. Aydınlatma düz ve güçlü ana ışık (high key) ile yapılır; kamera neredeyse her zaman göz hizasındadır ve büyük ölçüde sabittir: bazı düş sahneleri hariç kurgu televizyon ve sıradan film çekiminin standart açı/karşı açı modeline yakındır.[1] Ama görsel çoşkunluğunun baskısına, gerginlik ve tehdidin şiddetini azaltmak için komediyi kullanmasına rağmen *The King of Comedy, Taxi Driver*'ın ortaya attığı ana problemi çözer. Yalnız, yurttaşlık haklarından mahrum birey bir kez daha kamuoyu tarafından önemli kahraman -ya da en azından bu örnekte eğlendirici- olarak kabul edilir ve böylelikle birey deliliğinden sıyrılır. Robert De Niro, tıpkı Travis Bickle ve Jake La Motta gibi, orta-sınıf yaşam tarzının bilinen

1 Steve Mamber Nisan 1986'da Society for Cinema Studies'de sunduğu "Parody, Intertexuality, and Signatured: Kubrick, De Palma, and Scorsese" başlıklı bildiride *The King of Comedy*'deki televizyon stilinin taklidini tartışır.

sınırları içinde rahatça yaşamasına olanak sağlayan süperego (üstben) ve kontrolden yoksun Robert Pupkin adlı karakteri yaratır. Öncellerinden farklı olarak Pupkin'in öznelliği güçlü bir biçimde tanımlanmıştır, öylesine ki, dışsal gerçekliklerden etkilenmez. Rupert yaşamı boyunca tek bir şey ister: bir talk show komedyeni olmak. Bu amaca ulaşmak için hiç utanıp sıkılmadan kendisini her türlü duruma , her türlü karşılaşmaya sokar. Deliliği, arzusunu eyleme dönüştürmedeki ve normal olarak çekingen bir insanın genellikle düşünemeyeceği durumlardan kaçınmayı reddetmedeki ısrarıyla tanımlanır. Talk Show'cu Jerry Langford'un (Jerry Lewis) yaşamına zorla girer ve sonunda programında yer alabilmek için onu kaçırır. Büyük bir başarı sağlar. Eylemi nedeniyle hapsedilse de Travis gibi medya tarafından kahraman ilan edilir ve popüler bir kişilik haline gelir.

Jake La Motta ve Travis Bickle gibi, Rupert de fantezilerini -bir eleştirmenin Rupert'in final zaferinin düşsel olup olmadığını söylemenin zor olduğunu öne sürmesi derecesinde- dünyaya dayatır.[1] Onlardan farklı olarak Rupert'in dayatmalarından kimse fiziksel olarak yaralanmaz. (Filmin başında Rupert, Jerry Langford'un arabasının etrafındaki hayran kalabalığı içinde kendine yol açmaya çalışırken elini keser ve Jerry kanamayı durdurması için ona mendilini verir; Rupert ve arkadaşı Masha, Jerry'yi kaçırdıklarında onu bağlamak için yapışkanlı bant kullanırlar. Bu şiddet anları karakterlerin içindeki ve aralarındaki tehlikeli sapkınlıkları akla getirir ama bunlar filmin komik biçimiyle sınırlıdırlar ve yalnızca önceden haber verme işlevi görürler.) Travis'in ve La Motta'nın fantezileri kendilerinin dışındaki dünyayı çarpıtan ve dönüştüren algısal bozulma biçimi alır. Şöhret olma ve gösteri dünyası zaten çarpıktır ve bu dünyaya etkin ya da edilgen olarak katılan herkesin fantezilerinden ve sapkınlıklarından oluşur. Bu nedenle Rupert algılamalarının tekabül ettiği "gerçekte" olmayan bir dünyaya saldırmaz ama sadece bu dünyada daha fazla sapkın birisi -kendisi- için alan açmaya çalışır.

Bu, Scorsese'nin filmin yapısını geleneksel modeller üzerine temellendirerek ve bunları algısal rahatsızlığı belirtmeye yetecek kadar değiştirerek görsel stilini yumuşatma nedeni için bir diğer açıklama sağlar. Scorsese ana karakterinin algılama bozukluğunu göstermek için

1 Richard Combs, "Where Angels Fear to Tread: *After Hours," Sight and Sound* 55 (Yaz 1986), s. 208.



Rupert Pupkin'in düşü. Robert De Niro ve Jerry Lewis *The King of Comedy*'de.

eski aygıtlarından birini kullanacaktır. Jenerik başlamadan önce Rupert'in bakış açısından Jerry Langford yavaş-çekimde yürürken görülür. Ama aynı zamanda onların yakınlıklarını göstermek ve "fantezi" ile "gerçekliği" bütünleştirmek için alışılmış açı/karşı açı çekimini alışılmamış bir tarzda kullanır. İlk karşılaşmalarının sonunda (Jerry'nin arabasında kilitli kalıp, Rupert'in onu kurtararak idolüyle evine gideceği Macha'nın yardımıyla) Rupert, Jerry'ye öğle yemeği teklifinde bulunur. Bir sonraki sekansta Jerry ve Rupert öğle yemeği yerler ve Jerry, Rupert'e talk show'a katılacağı sözünü verir. Scorsese standart bir tarzda ikisi arasında kesme yapar. Ama aynı zamanda fantezisinden Rupert'in zemin katında bulunan dairesinde kendi kendisiyle konuşmasını aktaran tekli çekimlerine kesme yapar. Scorsese, Rupert'in imgelemine bu tarzda girerek, aslında ünlü olmanın kaçınılmaz boyutu olan tek başınalık konumuna girer. Rupert'in bir star olarak yaşamı imgeleminde başlar ve bunu Marilyn Monroe, Humphrey Bogart, Liza Minelli ve Jerry Lewis/Jerry Langford'un asıllarına uygun büyüklükteki posterileriyle donatılmış olan zemin kattaki dairesinde yeniden yaratır (bir star olduktan sonra bu kez anılarının satıldığı bir kitapçıda kendisi bir poster haline gelecektir). Rupert iki silüetin ara-

sında oturur, onları öper, duyulmayan şakalarına güler, bir talk showcu gibi davranır, araya annesinin dış-ses sesi (gerçekte Scorsese'nin annesinin sesi) girer. Rupert'e ya sakin olmasını ya da işine gitmesi için bağırır. Bir yerde Rupert, Jerry'nin dinlemesi için kaset doldurur; bir masada oturur, bant kayıt cihazına konuşur, annesi ona bağırır. Gülen ve alkışlayan bir dinleyicinin fotoğrafına kesme yapılır. Rupert fotoğrafın önünde yürür ve monoloğuna başlar (çoğu anlaşılmayan sözlerdir bunlar). Kamera geri çekilir, gülen insanların sesleri bozuluma uğrar; kamera hareketini tamamladığında Rupert uzun beyaz bir koridorun sonunda neşe içinde donmuş insanları gösteren bir posterin önünde dururken görülür. Fantezinin, düşselin alanı öylesine güçlü hale gelir ki, gerçekliği dönüştürür ya da daha doğrusu gerçekliğe boyun eğdirir. Eğlencenin mastürbasyoncusu en sonunda nasıl kendisinden hoşlanıyorsa, ondan hoşlanır hale gelecek olan dış dünyaya kendini dayatmaya başlar (ki bu dünya onun kendisinden hoşlanması kadar onu sevecektir).

Travis Bickle'ın deliliği gazeteler tarafından kahramanlık olarak yansıtılır; Rupert Pupkin'in takıntılı etkinliği, kaçırarak televizyon programını engellemesi ve özel yaşama müdahale etmesi dergiler, televizyon ve izleyiciler tarafından üne dönüştürülür. Burada işleyen daha geniş ve övücü algılama düzlemi vardır ki, bu düzlem mizansenin görece yavanlığını açıklayabilir. Travis Bickle'ın terörü görece olarak sınırlı bir alanda kalırken Rupert'inki kelimenin tam anlamıyla ülkeyi altüst eder. Rupert popüler bir talk show'cuyu kaçırır ve fidye olarak talk show programına katılmayı ister, istediği kabul edilir, ana-babası hakkında grotesk düzeyde aptalca bir program yapar, cezaevine girer, bir kitap yazar ve popüler imgelemde önemli bir kişi olarak ortaya çıkar (bu son iki olay *Taxi Driver*'ın sonuna yakın gazete başlıkların hatırlatan dergilerin ve kitap kapaklarının kurgusuyla sunulur ve *New York, New York*'daki kurguya benzer); bireyin kendisi ününün göstergelerinin altında kaybolur.

Hem *The King of Comedy*'nin hem de *Taxi Driver*'ın en sonunda ortaya atılan soru kimin çılgın olduğudur? Eğer izleyici Travis Bickle'ın eylemlerine yönelik tepkilere dahil ediliyorsa, Rupert'in eylemlerine de televizyon kültürünün bütünü dahil edilir. Onun arzusu kendisini gören herkesin ünlü olma arzusuna hitap eder ve filmin hitap ettiği dünyaya izleyicinin üstünlük kurmasını zorlaştırır. Rupert itici olmak

için fazlasıyla gariptir. O çılgın bir basitliğin mükemmelliğidir. Arzularında açık ve doğrudandır. Fantezileri görece olarak karmaşık değildir ve bu fantezileri nedeniyle ya da bunları yaşama geçirdiği için kınanamaz. İster kız arkadaş Rita'nın (rengi Rupert için asla sorun olmayan siyah oyuncu Diahnne Abbott) ya da Jerry Langford'un peşinden koşsun, isterse aşırı çılgın yardımcısı Masha (neredeyse baskılardan arınarak kendisinden geçercesine çıplak olarak Jerry Langford'un etrafında dans eden, ona yanında kahramanının olmasından duyduğu şehvet duygularını ifade etmek için "siyah olacağım" diyen Sandra Bernhard) tarafından kovalansın, Rupert diğerleri korkudan sinerken sakindir ve yüzünden gülümsemesi eksik olmaz. Travis Bickle izleyicinin anlamasını zorlaştırırken Rupert anlamaya davet eder. Rupert, medya starlarının lucite* ve kromdan bürolarına girme, aslında kendisinin ünlü olma arzusuna onay vermesine yetecek düzeyde insan olarak yeryüzüne inen ruhtur. Onun açık deliliği bize her zaman ısrarla ileri gitmemiz gerektiğinin söylenmesiyle hafifletilir. O suç işleyerek başarıya ulaşır ve televizyondaki performansı o kadar kötüdür ki, kendisinin etkisiz kalması ve televizyon izleyicisinin etkilenmemesi sonucu bir diğer mahcubiyet anı olarak kalır. Travis'in başarısı dehşete düşürücüdür; Rupert'inki ise memnuniyetle karşılanır. Her iki durumda da ün kazanılır ve önemsiz biri ünlü olur. Delilere ün kazandıran ve onları kutlayan görüntüler arayışındaki kültür bir kez daha hayran olduğu kişiler kadar güvenilmez bir konuma yerleştirilir.

Tartışmış olduğum beş filmden *Mean Streets, Taxi Driver ve Raging Bull* biçimsel sunumları itibarıyla birbiriyle yakından ilişkilidir, her biri bakış açısı ve algısal hareketin yönleriyle denemeler yapar. *Taxi Driver ve The King of Comedy* tematik olarak ilişkilidir ve bu filmler öznellik ve ünlü olma muammalarının araştırmaları olarak *Raging Bull*'la birleşirler. Bu filmler aynı zamanda erkek karaktere yoğun bir biçimde konsantre olma ortak paydasını paylaşırlar. Scorsese'nin iki filmi *Alice Doesn't Live Here Anymore* ile stil açısından çok farklı olsa da *New York, New York* anıldıkları sıra ile bir kadın ve bir çift üzerine yoğunlaşırlar ve bu nedenle ilginç bir benzerlik oluşturur-

* Lucite: Esasen polimer halinde birleştirilmiş metil metakrilat'tan (metakrilat: 1. Metakrilik asidin tuzu ya da esteri; 2. Metakrilik asidin bir türevinden çıkarılan akrilik plastik ya da reçine. Bak. Webster's Ninth New Collegiat Dictionary, Merriam-Webster Inc. Publishers, Springfield, Massachusetts, USA, 1986) akrilik reçine ya da plastik. (Ç.N.)

lar. *Alice Doesn't Live Here Anymore* doğrudan *Taxi Driver*'ı önceler ve tamamen onun karşıtıdır. Büyük bir biçimsel enerji olsa da konusu kadar yapılış tarzıyla da önemlidir.

Alice öznenin çözülüşünden çok öznelliğin keşfiyle, bireysel enerjinin keşfiyle ve bu enerjinin yıkıcı olmayan br yoldan dünyayı etkilemesiyle ilgilenir. Çağdaş dönemin intikam alan kahramanlara, dünya dışı güçlere ya da tamamen güçsüzleşmiş duygusallığa başvurmadan iyimserlik sunan ender filmlerinden biridir. Scorsese'nin sineması bağlamında *Alice, Mean Streets ve Taxi Driver*'ın yoğun şiddetinden ayrıdır, neredeyse bu filmlerin diyalektik karşılığıdır ve şiddetin sınırlanıp kontrol altına alınabileceği olasılığını sunar gibidir. Filmdeki tek şiddet dolu karakter olan Harvey Keitel'in canlandırdığı Ben karakteri kısmen davetsiz misafir, kısmen varolan ve dikkat edilmesi gereken bir davranış tarzı olarak görülebilir. Ben'in diğer filmlerdeki benzer karakterler gibi her şeyi kuşatmasına ve güçsüzleştirmesine izin verilmez. Ama o vardır ve varlığının yanısıra filmin başından sonuna kamera hareketlerinde bir asabiyet ve altında başka bir amaç varmış duygusu mevcuttur ki, kamera hareketleri gösterdiğinden daha fazlasına sahipmiş gibi görünür. Bu stilistik olaylar filmi Scorsese'nin diğer yapıtlarının ana ilgi alanlarına bağlar. Tehdit her zaman vardır; enerji her zaman patlamaya hazırdır. Burada tehdit bertaraf edilir ve enerji keyifle yönlendirilir.

Alice hem bir komedi, uyumlu bir gruba sonunda yol gösteren acımasız ve abartılı olaylar dizisi hem de onyıllardır Amerikan sinemasının oluşturduğu kadınca davranış geleneklerini sorgulama ve buna yanıt girişimi olarak görülebilir. Ancak bu yaklaşımların ikisi de tam olarak filme uymaz. Feminist sinema ticari Amerikan sinema içinde henüz yerleşmemiştir ve genel olarak kültürde feminizme yönelik reaksiyon ve reklamlar ile televizyonun çok kolayca özümsenebilir düşünceleri ve ifade tarzlarını sulandırdığı düşünülürse muhtemelen yerleşmeyecektir de. *Alice*'den bu yana geçen yıllar içinde feminist sinema ve etkisi ciddi film eleştirisi içinde gelişmiş ve salonlara yönelik olmayan filmlerde dışavurulmuştur ama toplumda gördüklerine benzer oranda salon filmlerinin genel eğilimi tarafından reddelmişlerdir. Feminizmin erkek-egemenliğine dair başlıca eleştirileri şakalara ve geleneklere indirgenmiştir. Bir ya da iki önemli feminist film yapıp ortadan kaybolması güçlü bir olasılık olan Susan Seidelman gibi, Cla-

udia Well gibi ya da *Fast Times at Ridgemont High*'ın (1982) yönetmeni Amy Heckerling gibi güçlü kadın yönetmenler ayakta kalsalar da, film yapmayı sürdürmek için ticari sınırlar içinde kalacaklardır.

Komedi sinemada en yerleşik türlerden biri olduğu halde, en saf olmayan ve istikrarsız türdür. Komedinin türsel sınırlarını tanımlamak olanaklı değildir, oysa gangster filmi ya da *film noir* ve hatta daha da yaygın olan melodramın sınırları için bunu yapabiliriz. Türsel tanımlama, komedi ve melodramın geleneklerini birleştirerek tek bir film içinde model oluşturan *Bonnie and Clyde*'dan bu yana daha da zordur. Bununla birlikte birkaç şey nettir. Komik bir anlatıyı oluşturan olaylar genellikle abartılır ve geleneksel (sinemasal) davranış normlarına karşı işler. Ve en önemlisi komedi, karekterlerinin acı çekmeden ya da kurban olmadan yaşamasına izin vermeli ve finalin parçası olarak ideal uyum görüntüleri oluşturmalı ya da yeniden oluşturmalıdır.[1] Tür yıkıcı bir biçim olma potansiyeli taşır. Melodram ve bu türün kurban olma ve aşkınlık talepleri çoğunlukla ideolojik yapının egemen biçimidir. Komedi tam tersini talep eder: sunduğu kargaşa sonuçsuzdur, önemli hiç kimse incinmez ve ana karakterleri yalnızca serüvenlerinden duygusal olarak incinmeksizin zafer kazanmazlar (ya da en azından var kalmazlar) ama baskıcı bir egemen güce boyun eğmekten çok genellikle özgürleşirler.

Scorsese filmlerinin çoğu gibi *Alice Doesn't Live Here Anymore* da işçi sınıfından insanlar ve özellikle de yaşama geçirmeye zorlandığı özgürlükten habersiz bir kadın üzerinedir. Daha eski dönemde kadınlar üzerine yapılan filmlerde -özellikle de 1930'ların çılgın komedilerinde (screwball comedy)- ana kadın karakterin eşitliği ve özgürlüğüne, kadın ve erkek karakter arasında tarafsız bir karşılaşmaya izin verilirdi. Gerçekte erkek karakter zaman zaman güçlü bir kadın karşısında dezavantajlı bir konuma yerleştirilir, Howard Hawks'ın *Bringing Up Baby*'sinde olduğu gibi, kadının enerjisiyle başa çıkmaya ve eşit bir konuma zorlanırdı.[2] Bu kültürün alışık olduğu bir durum değildi ve hala da öyledir. Ne erkek ne de kadın bu dönemin çılgın güldürülerinin

1 Komedi biçiminin bir tartışması için bak. Northrop Frye, *Anatomy of Criticism*, (Princeton: Princeton University Press, 1957), s. 43-48.

2 Bak. Molly Haskell, *From Reverence to Rape* (New York: Holt, Rinehart and Winston, 1974), s. 126-380. Çılgın (screwball) komedilere yönelik karşıt bir görüş için bak. Tom Powers, "His Girl Friday: Screwball Liberation," *Jump Cut* (Nisan 1978), s. 25-27.

çoğunun keşfettiği evlilik ile bireysel enerji arasında uzlaşmaya varmadı. 1940'ların sonu ile 1950'ler boyunca komedinin açıkça burjuvalaşması ve evcimenleşmesiyle kadın ya gücünü erkeğe teslim etti ya da evcimen bir yaşam içinde erkeğin gönlünü yaptı. *Alice* evcimenlikle başlar, karakterler bundan kaçma arayışındadırlar ve küçük bir zaferle bir uzlaşmaya varırlar.

Alice Hyatt (Ellen Burstyn) bağımsız birisi değildir. Özgürlüğe uzanışı bir kazanın, belleğindeki bir fantezinin sonucudur. New Mexico'daki bir varoşun küçük, yoğun, beyaz evlerden oluşan dünyasının domestik düzeninden uzaklaşır. Bir erkek aramaktan çok birinin hükmettiği bir dünyadan kaçma arayışındadır. Kocası ölür ve ölümü Alice'nin şarkıcı olma arzusunun ve bu konuda gerçek bir desteğe duyduğu gereksinimin nüksetmesini sağlar. Bu uzaklaşmada önemli olan ne Robert Getchell'in senaryosunun ne de Scorsese'nin yönetiminin Alice'i çözümlemeye yönelik herhangi bir girişime olanak sağlamasıdır. Ne Alice uzaklaşma kararından ıstırap çeker (arkadaşından ayrıldığı için üzülse de) ne de bu ayrılışa dair net bir anlayışı ifade eder. Filmin açılış sekansı Alice'nin içinde bulunduğu durumun gerçeklerinin oldukça uzağında olduğunu ve birbiriyle mücadele eden fantezilerin etkisinde olduğunu gösterir. Film kırmızıyla aydınlatılmış ve 1930'lu yılları, *Wizard of Oz*'daki (Oz Büyücüsü) Dorothy'nin Kansas'ını ya da bir John Ford çiftliğini hatırlatan, stüdyoda inşa edilmiş bir çiftlik evi ve ıssız bir yolla başlar. Alice'in geçmişi bir film geçmişidir. Bu film, Alice Faye'den daha iyi şarkı söyleyebileceğinde ısrar eden sert, küfürbaz bir küçük kızda vücut bulan, üçe dört ekran oranında gerçek deneyimin yerine geçer. Bu geçmiş fantezisi, onun film-ürünü çocukluğunun Monterey'i, evcimen yaşamından kaçışında keşfetmeyi istediği şeydir. Sonunda geçmişin bu göstergesi gerçek haline gelir. Alice ve oğlu Tommy Tuscon'un bir caddesinde yürürken, gelecekleri konusunda hala belirsizlik sözkonusudur ve onların üzerinden tepelere doğru sıkıştırılmış bir teleobjektif çekimde yol kıyısındaki bir panoda yazan 'Monterey' yazısı görünür. Bir yer diğeri kadar iyidir, eğer bütün yerler fanteziden tecrit edilir ve kişinin beninin güvenlik duygusuyla kuşatılırsa. Bu kolay bir çözümdür, belki de yetmişlerin hatırlatıcısı ama en azından yanılsamadan kurtulmanın ilk adımıdır. Bir fantezi olduğu için Alice'in geçmişinin 'Monterey'i onu ev içi yaşamı kadar tuzağa düşürür ve filmin araştırdığı alanlardan biri bu tuzaklardan bir çıkış yolunun olup olmadığıdır.

Gürültülü bir ses ve hızla devinen kamerayla birlikte geçmişinin film fantesizi içinden hızla geçen Alice'in evlilik yaşamı, onun çocukluk mitinin öbür yüzüdür. Oğlu başında kulaklıkla rock dinler ve Alice yalnızca tek başına dikiş diktiğinde şarkı söyleyebilir. Kocası yatakta bitkin halde yatar ve yüksek sesle bağırır. En son göründüğünde küsmüş, şikayet eder ve tepki vermez durumdadır. Oldukça etkileyici ve altüst edici bir çekimde kamera yataktaki Alice ve kocasına yukardan bakar. Alice adamı yatakta çevirir, adam çaresizce onu arkadan tutar. Alice'in 'varlığı' geçmişinin düşlerini silip yerine kısa, boğucu baskıları geçiren tatsız, doğrudan bir gerçekliği sunan kısa ama önemli sahnelerle tanımlanır. Bu sahneler yalnızca kısa sürede bol enformasyon versinler diye değil, aynı zamanda bunları önceleyen fantezi sekansının ikinci etabını sunmaları için bir miktar stilize hale getirilmiştir. Çocukluk fantezisi eski bir film setinin suniliğini gösteren görüntülerle sunulur. Şimdiki zaman 'gerçekliği', dış mekanlarda doğal, ışıkla çekilen ve çağdaş sinemanın gelenekleri içinde rahatlıkla "gerçekçi" olarak nitelenebilecek görüntülerden olussa da yapaydır. Yapaydır, çünkü bu bir filmdir ve ev içi baskının neredeyse stilize dışavurumu olduğu için de yapaydır. Nihayet açılış sekansının çocukluk fantezisi ve ev içi sekansının 'gerçekliği' Alice'in kendisini kurtarması gereken yaşantılardır. Bunlar iki keder verici durumu yansıtır, abartırlar ve kaçış olanağını oluştururlar. (Ev içi düzenden kurtulunduğu, kadınların bu düzen tarafından baskılanmadığı ve edilginleştirilmediği bir dönem gelirse, o zaman tıpkı çocukluk sekansının yitik bir düşün hatırlanması olarak filmin başında sunulması gibi, Alice ve kocasının olduğu sahneler de yitik bir kabusun hatırlanması ya da yeniden yaratılması olabilir.)

Alice'in ev yaşamının sorunlu oluşunun bir diğer sonucu kocadan kurtulabilmesiyle rahata ermedir. Kendine ait olan Coca Cola kamyonu içindeki ölümü Godard tarzında soğuk ve mesafeli olarak sunulan Alice'in kocası kaba saba birisidir. Scorsese bu sahneye yönelik herhangi bir duygusal tepkiye izin vermez, çünkü sahne anlatı için merkezi değildir, yalnızca katalizör işlevi görür. Kocanın işlevi açıkça umutsuz bir durumu sunmak içindir ve ölmesiyle Alice ve film başka seçeneklere yönelmede özgürleşirler. Yolculuğu sırasında karşılaştığı ilk erkek kocasından biraz daha karmaşık bir kişiliktir. Ben sıcak ve kibar görünür ama aslında potansiyel bir katil olarak ortaya çıkar. (*Taxi Dri-*



Ev içi yaşam: *Alice Doesn't Live Here Anymore* (Billy Green Bush, Alfred Lutter, Ellen Burstyn).

ver'da çok önemli hale gelen jesti yapar -parmağını silahın namlusu gibi doğrultarak ortaya çıkacak fiziksel şiddeti haber verir.) Tanışma ve yatma sekansları hem Alice'in gücünü hem de bağımsız bir kadını bekleyen potansiyel tehlikeyi göstermek için oluşturulur. Ben ile yataktaki görüntüsünden oğluyla yatakta yan odadaki kavgayı dinledikleri görüntüye zincirleme geçiş yaklaşan şiddete hazırlık özelliği taşır, bu arada el kamerası Ben'in karısının gelişi ve Ben'in Alice'in otel odasına zorla girerek onu öldürmekle tehdit edişini önceleyerek nerotik tarzda devinir. Bütün epizot bir miktar uyarıcıdır. Yalnız kadın (evli kadın kadar) incinebilir durumdadır ve Alice ile Tommy'nin Ben'in saldırısının ardından otel odasından ayrıldıkları sırada yapılan otel odasının içinin uzun süren çekimi onları tecrit etmeye ve yolda geçen birbaşlarına yaşamlarının hassas doğasını öne çıkarmaya hizmet eder.

Bu gözlemler, Alice (*Taxi Driver*'da Betsy'nin Travis'e hakkında soru sorduğu şarkıcı olan Kris Kristofferson'un oynadığı) David ile karşılaştığında sona erer ve film geleneksel öğelere başvurmaya başlar. Alice, genel olarak sinema tarihinde genellikle yalnız başına çalı-

şan kadına uygun görülen bir iş olan garson olarak ise başlar. Bağımsızlığını elde etmesine yardım eden ve Monterey'de bir şarkıcı olma fantezilerinden onu kurtaran bir çiftçi ile tanışır. Scorsese ve Getchell bu ilişkiye melodramatik boyutlar katmayı ve bu noktaya kadar Alice'in kişiliğine damga vuran direnme gücü olanaklarından kaçınmayı seçerler. Sinemada uzunca süredir bulunmayan ve filmin intibak etmede güçlük çektiği bir duygusallığa yönelirler. Ellen Burstyn'in canlandırdığı karakter birden Kris Kristofferson'un kaçınılmaz biçimde katkıda bulunduğu resesif machismo'ya hayran olmak için çok fazla enerji harcar. İki kadın arasında banyoda geçen sevgi yüklü sahnede Alice'in ne kocalı ne de erkeksiz yaşayabilen iş arkadaşı Flo'ya itirafı, hala eski fantezilerin ve kültürel etkilerin sıkıntısını çektiğini ve nihayetinde filmin eski düzeni yeniden yerleştirmek zorunda olduğunu gösterir. David'e hayranlığı, David'i kendi gereksinimlerini kabul etmeye zorlasa da, kadının yalnızca bir erkek onun kişiliğini gaspedene kadar güç sahibi olduğu 1940'lı yıllar kadın filmlerinden ne kadar ayrı olduğunu da yalanlar. Kadınlara odaklanıyor ve onları bireyler olarak görüyormuş gibi yapan son dönemdeki az sayıda film bir ilişkiyi evliliğe yöneltmenin ve/veya tatmine ulaştırmanın ötesine geçmiştir. Daha önceki karşıtlık yaratan örneğini kullanırsak çılgın komediler, evliliği kadının rolünün belirli olduğu anlamında 'tatmin olma' olarak tanımlamadı. Evlenme -ya da yeniden evlenme- çoğu çılgın komedinin sonuydu ama bu çok sık olarak sürekli kavgası verilen mücadelelerin ve bağımsız olmayı sürdüren kişiliklerin övgüsüydü (ve sık sık da Hays Office'in yatıştırılmasıydı): *Alice* bu konuda çoğu eleştirmeni hayal kırıklığına uğrattı, çünkü bağımsızlığı yalnızca yeniden bağımlı olmakla sonuçlandırmak için tanımlar ve bunları uzlaştırır. Alice'nin fantezilerinin sona ermesiyle bitse de, filmde zayıf ve bağımlı kadını koruyacak uzun boylu ve yakışıklı yabancıda ısrar eden daha büyük faztezilere uygun bir son yoktur. Erkek egemen yapı genel olarak kültür özel olarak da birine ihtiyaç duymayan kadınlar için koruyucu/kurtarıcı kahramanlar ister.

Alice'den çıkarılan sonuçlar umut verici ama radikal değilse de filmin içinde eski geleneklere yeni tarzlarda verilen tepkileri akla getiren öğeler vardır. Bunların en önemlisi Alice ile Flo (Diane Ladd), Alice ile oğlu (Alfred Lutter) ve oğlu ile (Jodie Foster'ın oynadığı, evlenmeden önceki soyadı Doris olan) Audrey arasındaki arkadaşlıklardır. Bu

dostlukların her birinde, Amerikan sinemasında arkadaşlıklara, aslında her türlü ilişkiye damgasını vuran yönlendirme ve duygusallığı dışlayan bir eşitlik ve açıklık vardır. Flo ve Alice neredeyse gelenek dışı bir ikiliyi oluştururlar. Geçmiş filmlerde kadınların zaman zaman arkadaşlarını anlamasına izin verilmiştir ama arkadaşlık belirli bir uzaklık ve eşitsizliğe sahip olmak zorundaydı. Flo ve Alice'in arkadaşlığı *Mildred Pierce*'daki Joan Crawford ile Eve Arden arasındaki arkadaşlığa benzer; buradaki istisna iki kadının eşit olması ve Flo'nun Alice'in düşlerine karşı ayakları yere basan bir istikrar unsurunu temsil etmesidir. Öğle vakti nahoş bir çöl manzarasında havada uçuşan kumların ortasında yer aldıkları uzun bir çekime zincirleme ile geçilen bir çekimde yüzlerinin bir sıcaklığı yansıttığı ve profilden oturup konuştukları görülen sekans, neredeyse simgesel bir üslupla uyumsuz ortamların tuzağına düşmüş ama tecritin ortasında rahat etme olanaklarını aramaya çalışan iki güçlü kadının görüntüsünü sunar.[1]

İnsani nitelik Alice'nin oğluyla ilişkisinde daha da güçlüdür. Amerikan sineması tarihinde ya küçük yetişkinler ya mantıksızca sevimli ya da şaşılacak düzeyde hırçın olarak varolan çocuklar üzerine bir bölüm yazılabilirdi. Michael Ritchie'nin *Smile* (1975) ve *The Bad News Bears* (Kötü Haber Çabuk Yayılır - 1976) gibi filmlerinden itibaren eski stereotiplerden bazılarıyla çocuk karakterler oluşturma girişiminde bulunuldu. Yakın dönemde John Hughes'un gençlik (teenage) filmleri (örneğin *Sixteen Candles,* 1984 ve *The Breakfast Club,* 1985) ile Steven Spielberg'in yapımcılığını ya da yönetmenliğini üstlendiği filmlerin çoğu çocukları yetişkin dünyadan tamamen uzaklaştırırken bir yandan da yetişkin fantezisi ve nostaljisine açık bir dünya yaratmıştır. Küçük yetişkinler yerine bu çocuklar yetişkinlerin yerini almışlar ve dünyaları yetişkinlerin içinde yer almaktan hoşlanacakları bir yer haline gelmiştir. Scorsese *The Color of Money*'de Tom Cruise'in canlandırdığı Vincent karakterini yarattığında sonuç biraz belirsizlik olmuştu. Paul Newman'ın oynadığı Eddie karakteri Vincent'i gençliğin özgürlüğü ve sorumsuzluğundan uzaklaştırıp yetişkinlerin bahis oynayarak para kazanmaya dayalı dünyasında ona babalık yapar. Sonuç; çocuğun iyi öğrenmesi, babanın yerini alması ve onu kopya etmesidir. Buna karşılık yetişkin de kendine bakmayı öğrenir.

1 Jacobs, *Hollywood Renaissance,* s. 141-42, burada tartışılan konuların bazılarını içerir.

Alice'de böylesi fanteziler ya da ahlaki yönelimler yoktur. Tommy ve Audrey çocuklarla davranışlarının nasıl olması gerektiğine dair önceden belirlenmiş modellere başvurmadan ya da onları yetişkin deneyimlerine zorlamadan ilgilenme girişimlerini temsil ederler. Bir kez daha karakterler, davranışlarının saikleri ya da açıklaması verilmeksizin sunulurlar (yalnızca katılığının nedeninin araştırılması için bir neden olmayan Audrey'in fahişe annesinin kısa süre ortaya çıkışı hariç). Onlar duygusallıktan uzak olarak yaratılırlar. Tommy ve Alice filmin başlıca komik anlarının yanısıra, Alice'in yabancılardan görmediği bir dayanışma ve dostluk içeren özgür ve eşit bir ilişki yaşarlar. Tommy'nin yalnızlığı ya da çalışma saatlerinde otel odasında Alice'in Tommy'yi tek başına bırakmasının getirdiği potansiyel suçu istismar etmeye yönelik her girişimden kaçınılır. Böylesi bir muamele ve arkadaşlığını sertliğe dayaması nedeniyle Tommy'nin suç dolu, sorunlu bir yaşama başlayacak olmasına yönelik köklü ilgi Audrey'e gösterilmez. Açıkçası bu yapılabilir, çünkü film bir komedidir; fakat bu, türün hatırına bir kaçınma değil, daha çok filmin (ve daha önce gördüğümüz gibi, Scorsese'nin anlatıya yaklaşımının) başarısının bir belirtisi olan psikolojileştirme ve ahlakileştirmeden (Alice ve David karakterlerinin keder verici işlenişi hariç) kaçınma girişiminin parçasıdır.

Bir Amerikan filmi, özellikle de bir yolculuk, bir yol filmi biçimi aldığında, önemli olayları ve büyük değişimleri göstermeksizin hem izleyicilerini hem de karakterlerini nadiren huzur içinde bırakır. Alice'i yolculuğa çıkaran olay (ki önemsenmez) ve Ben'in şiddeti (ki Scorsese bundan kaçınamaz) hariç, *Alice* karakterlerini bedelini ödemeye zorlamaksızın sınırlı da olsa değişim ve özgürlük olanaklarını gözlemekten hoşnuttur. Alice'in kocası hariç kimse ölmez, kimse duygusal ya da fiziksel olarak incinmez ya da yaralanmaz. *Alice* belki de bu kitapta tartışılan ve hiçbir karakterin herhangi bir topluluğun yardımı olmaksızın yalnız kalmadığı ya da delirmediği az sayıdaki filmden biridir. Topluluğun tehdit edici, geçici ve tecrit olmuş olduğu *Mean Streets* ile topluluğun olmadığı ve tecrit olmuş bir insanın delirerek patladığı *Taxi Driver*'ın arasında yapılan *Alice* diyalektiğin ölmediğini ve Amerikan sinemasının bozulmamış, birbiriyle konuşan, dinleyen ve yanıt veren karakterleriyle yaşayabileceğini gösterir. Alice bütün kusurlarına rağmen, yapıldığı dönem itibarıyla Amerikan sinemasının geleneksel



Stüdyo ağaçları: Robert De Niro ve Liza Minelli *New York, New York*'ta.

melodram kalıplarından ya da Hollywood'un 'kadınların özgürleşimini' küçümsemesinden farklı bir tarzda kadın karakterlerle uzlaşılabileceğinin örneğidir. Film, Cassavetes'in *A Woman Under the Influence*'ındaki (Etki Altındaki Bir Kadın - 1974) kendilerini ifade edememeye mahkum bir karı-kocaya dair karamsar bakışı ile Paul Mazursky'nin *An Unmarried Woman*'daki (Yalnız Bir Kadın - 1978) zengin bir dulu santimantalize etmesi arasında bir orta yolu sunar. Scorsese bundan daha ileri gitmedi, ne de (Donna Deitch'in melodram gelenekleri içinde çok iyi işleyen feminist bir film olan *Desert Hearts* ya da Susan Seidelman'ın *Desperately Seeking Susan*'ı ve *Making Mr. Right*'ı gibi birkaç istisna hariç) diğer tüm ticari yönetmenler bunu yaptı. (Seidelman'ın *Susan*'ındaki aşağı Manhattan'da geçen ve filmin starı Rosanna Arguette'nin olduğu sekans Scorsese'nin aynı dönemde yaptığı *After Hours* ile ilginç benzerlikler taşır.)

Scorsese hem biçiminde hem de içeriğinde, hem eski moda hem de yenilikçi olan bir filmde bir çiftin sorunlarıyla ilgilenmeyi sürdürdü. *New York, New York*'dan önceki üç uzun metrajlı filminde dekordaki ya da mekanların işlenişindeki yapaylığa ilgi duydu: kameranın yapay

bir 1930'lar stüdyo setinde vinç üzerinde devindiği *Alice*'in başı; *Taxi Driver*'daki gerçekten de genel olarak dışavurumcu bir yaklaşım olan dikkatle kontrol edilen ışık, çerçeveleme ve hareket; Scorsese'nin hem karakterleri hem de izleyicinin karakterleri algılayışını kontrol altındaki uzama yerleştiren bir mizansen yaratma arzusunun parçası olan yavaş-çekimle görüntülemenin yapıldığı *Mean Streets*'deki kırmızı ışıkta aydınlatılmış bar buna örnek olarak verilebilir. Stüdyo içi çekimler ile tüm prodüksiyona hakim olabilsin diye, modası geçtikten uzun süre sonra bile geriden gösterim (process shot) kullanan Hitchcock'dan farklı olarak, Scorsese yapayı olanı gerçek olarak göstermeyi değil ama yapayığın kendisine dikkat çekmeyi amaçlar; hatta izleyicinin alışılmamışı, yapay olanı algılamasını ister.*

New York, New York neredeyse hiç dış mekan çekimi içermez. Yapım sorumlusu Boris Leven ile görüntü yönetmeni Laszlo Kovacs'ın yardımıyla Scorsese yapay bir dünya inşa etti. Elde edilen sonuç gariptir ve ben alımlananın amaçlanan ile aynı olduğundan emin değilim. Kentin silüetiyle başlayan filmin jeneriği izleyiciyi hemen 1940'lar ile 1950'lerin başındaki stüdyo müzikallerinin ortamına götürür. Ama film ilerledikçe amaçlanan anımsatma kaybolmaya başlar ve bunun yerini anımsatma yöntemlerinin farkındalığı alır. 1940'ların iç mekanları ve garip, neredeyse soyut dış mekan imaları kendi cazibelerini artırır; mizansenin kontrolü, kontrolün neden uygulandığından daha önemli hale gelir gibidir ve bu nedenle biçim yalnızca kendine göndermede bulunma tehdidinde bulunur. İzleyici stüdyo setlerinin (stüdyo müzikallerinin atmosferini çağrıştırmak için) neden orada olduğunu değil, yalnızca orada olduklarının farkına varır. Kendi içlerinde büyüleyici değildirler. Jimmy Doyle'un bir yandan aşağıda, ıssız bir sokakta Gene

* Konu bundan biraz daha karmaşıktır. Hitchcock'un "gerçekçiliği" hassas bir konudur; o sürekli olarak günlük hayattan şiddeti ve alışılmamış/acayip olanın algılanmasını sağlamaya çalışır. Ama dış-mekan çekimleriyle karşılaştırıldığında her zaman yapay olarak görünen geriden gösterim ve stüdyo setlerine saplanıp kaldığı doğrudur.
Scorsese diğer filmlerin yanısıra *The Red Shoes* (Kırmızı Pabuçlar) ve *Stairway to Heaven*'ı yapan Michael Powell ve Emeric Pressburger'in filmlerine olan hayranlığını ifade etmiştir. Bu yönetmenlerin filmlerinin çoğu, yapıldıkları dönemde bile yapay ve fantastik alana belirgin bir ilgi gösterir. Bunların Scorsese üzerindeki etkisi ilerde yapılacak araştırmalar için ilginç bir konudur. (Bak. Kevin Brownlow, "Telluride," *Sight and Sound* 47 (Kış 1977-78), s. 27.)

Kelly tarzında dans eden bir kız ve bir denizciye bakarken, El'in merdivenlerinden çıkması; ıssız bir stüdyo caddesindeki bir sokak lambasının altında saksafon çalan Jimmy'nin üst açıdan çekimi; arkalarındaki budanmış ağaçların silüeti önünde Jimmy ve Francine'in (Liza Minelli) buluşması; stüdyodaki kızıl gün batımında sürülen araba hepsi de inkar edilmez biçimde çekicidir. Ama onların hepsi de yalnızca tasarım olarak büyüleyicidirler ama tutarsızdırlar. İç mekanların çoğu, garip bir biçimde aydınlatılmış motel odası ve tamamen kırmızı neonla aydınlatılmış bir gece kulübü hariç, geleneksel olarak 'gerçek'tir. Onlar 1940'ları akla getiren iç mekanlar gibi görünür, oysa dış mekanlar bir dönemi değil ama stüdyo setlerini anımsatır.

Scorsese gerçekçiliğin iki düzeyini birleştirir: sinemasal uzamın ve bunun ifade edilişinin 'gerçek bir dünya' yanılsamasını yarattığı yanılsatıcı gerçeklik ve sinemasal uzamın kendi varlığına işaret ettiği, izleyicinin biçim nedeniyle, bir gerçeklik yanılsamasına varmasına engel olduğu ve diğer farkındalık düzeylerini yaratmak için bu engeli kullandığı bir biçim gerçekçiliği. Bu Kubrick'in *Barry Lyndon*'da hem kendi yapaylığını hem de yapaylığın tam da filmin içeriği olduğunu gösterme tarzına işaret eden uzamsal ifadelerin tutarlılığı sayesinde ulaştığı düzeydir. Scorsese bilinçli olarak, filmdeki geçmişi anımsatmanın yalnızca sinemanın geçmişi anımsatma tarzlarının akla getirilmesi olduğunu göstererek 1960'ların sonu ile 1970'lerin başındaki *Bonie and Clyde*'ı izleyen 'anımsatıcı' filmler olgusunu düzeltmeye çalışıyorsa da, yapay olan dış mekanlar ile gerçekçi olan iç mekanların tutarsızlığını bir miktar uzlaştırmaya çalışır. Uzlaşılmadan kalmış olan, yapaylığın önemli ölçüde öne çıkmasıyla, biçimin anımsatıcılığı yönündeki hareket ve filmsel gerçekliğin kendi imge oluşturucu gelenekleri sayesinde ortaya çıkışındaki ısrardır. *Barry Lyndon* ile birlikte *New York, New York* bilinçli yapaylık olanaklarını yeniden keşfetme arayışındaki diğer filmleri etkilemiştir. Herbert Ross *Pennies from Heaven*'ın (1981) tasarımının bir kısmını Amerikan resmine dayandırır. Alan Rudolph'un *Choose Me* (1984) ve *Trouble in Mind*'ı (1986) kentin dış mekanlarını stüdyo setleri aracılığıyla sunarlar. (*Trouble in Mind*'da suni olanın gücünü öne çıkaran Rudolph kurmaca içinde 'gerçek' bir kente yönelir ve ana karakteri, kameranın sanki gerçek bir mekandaymış gibi devinmesi sayesinde, bir kentin depolar bölgesine bakar.)

New York, New York diğer biçimlerle de denemeler yaparak set dekorlarına ek olarak türün yapaylıklarını araştırır. Film öncelikle Kabare-sonrası stilinde romantik bir melodramdır. Bu stilde müzikal numaralar, Busby Berkeley-Warner Brothers müzikallerinden 1940'ların sonu ile 1950'lerin başında MGM'in Vincente Minelli ve Gene Kelly-Stanley Donen filmlerine kadar uzanan gelenekte olduğu gibi, anlatının başka bir uzamsal düzlemde genişletilmesinden çok gerçek bir sahne performansı -ya da bir sekansda olduğu gibi bir film performansı- olarak, anlatının parçası olarak ortaya çıkar. Bob Fosse *Cabaret*'de (Kabare - 1972, bu filmin de başrolünde Liza Minelli vardır) müzikali 'gerçekçi' bir türe; müzikli bir melodrama çevirmeye çalıştı. "*New York, New York*" bu girişimi sürdürür ama aynı zamanda da bu türden gerçekçilik iddiası olmamış daha eski müzikalleri çağrıştırarak bu girişimi bozar, kendi görünümünün gerçek dışılığıyla da kibirlenir - kendi sunumunu sunar: Sanki bu yeterince karmaşık değilmiş gibi, klostrofobik, ürkütücü ve kötü bir şeylerin habercisi olan bir etki elde etmek için dış mekanlar *Taxi Driver*'ın mizansenine benzer biçimde öylesine aydınlatılır ve görüntülenir ki film *film noir*'ın aurasıyla dolar.

Bu öğe tamamen yeni değildir. Warner Brothers'in 1930'lardaki müzikallerinden bazılarında kendilerine dair rahatsız edici bir karanlık ve umutsuzluk vardı. Ama *New York, New York*'un karanlığının neyi yansıttığı tamamen net değildir, çünkü zamansal çatı son derece belirsizdir, 1930'ların bazı müzikallerinde kendini gösteren kişisel ya da finansal güvence üzerine ya da 'gösteri yapmak' üzerine arasıra ortaya çıkan umutsuzluk, filmlerin yapıldığı ve yansıttığı dönem olan Depresyon döneminden çıktı. 1970'lerde yapılan *New York, New York* 1940'lar üzerinedir ve filmin *noir* öğelerinin yalnızca 1940'lar *noir* stilinin akla getirilmesinin parçası mı, türleri karıştırma denemesinin parçası mı, yoksa karanlık ve anksiyete yüklü anları olan bir romansa uygun bir ortam yaratma girişimi mi olduğunu saptamak zordur. Scorsese 1940'ların iki *noir* müzikalinin (*My Dream Is Yours* ve *The Man I Love*) doğrudan etkisini kabul eder.[1] Bütün bunların yanısıra filmde komediyi ve 1940'lar ile 1950'lerde popüler olan müzikal biyografiyi akla getiren anlar vardır. Nihayet bu öğeler, kendini etkisizleştirmeye

1 *Film Comment* 14 (Eylül-Ekim 1978), s. 64.

çalışan bir melodram içinde iki ana karakterinin ve romantik olmayan aşklarının hizmetine koşulur.

Ama burada da stillerin rahatsız edici bir karışımı ortaya çıkar. Liza Minelli filme kendisiyle birlikte annesi Judy Garland'ın (geçmiş rolleriyle birlikte) geleneğini izleyerek tamamen incinebilir ve neredeyse mazoşistik edilginliğe sahip bir kişiliği taşır. De Niro, Scorsese'nin yönetiminde bu filme kadar güçlükle önlenebilen bir öfke ve şiddet yüklü bir kişilik geliştirmişti. Genelde De Niro hem önlenebilir hem de öngörülemez önemli bir sado-mazoşist, düşünceli ve yurttaşlık haklarından mahrum kentli karakter olmuştur. Enerji ve kontrol arasındaki mücadele -öfkenin sınırlandığı ve Scorsese'nin karakteri evcilleştirmeye çalıştığı *New York, New York* hariç- patlama ve şiddetle sonuçlanır.*

Scorsese ile senaryo yazarları Earl Mac Rauch ve Mardik Martin 'star' kişiliklerin çatışması üzerinde tuhaf bir oyuna kalkışırlar. Sonuçta ortaya, birbirine uymayan türleri içermesi ve yapay misansenin neden olduğu filmin diğer gerilimlerinin yanısıra, iki oyuncunun yarattığı gerilimler çıkar. Bu iki oyuncunun varlığı güçlü bir biçimde, kendi içinde onlara kişilik kazandıran anlatının dışında belirlenir, kendileri zaten gerilim yüklüdürler. Anlatı yapısı Francine'in Jimmy'nin kontrolüne girmesini ve onun bilmecemsi tecritine teslim olmasını izler (Jimmy'nin Travis Bickle ile paylaştığı özelliktir bu ve

* De Niro ile Marlon Brando arasında bir analoji yapılabilir. De Niro'nun yarattığı kişilik 1950'lerdeki Brando ve onun öfkeli enerjisinin baskılanmış ama kendini ifade edebilen bir versiyonu haline gelir (nitekim De Niro *Godfather II*'deki genç Vito Corleone'yi oynar). 1950'lerde isyancı alışılmamış/kural dışı karakter karmaşa ve belirsizlikle sınırlanmalı, bu karakterin dışa dönük canlılık ve tehdidi yumuşatan bir içe dönüklüğü olmalıydı. 1970'lerde isyancı erkek kendini daha fazla geri planda tutma, daha fazla kontrol altında bulunma, hoşnutsuzluğundan daha fazla haberdar olma ya da en azından bunu daha fazla kabul etme gereksinimi duydu. 1980'lerde isyankarlık büyük ölçüde toplumun belli düşmanlarının yok eden kişiliksiz erkeklerle sınırlandı. 1980'lerin başında De Niro'nun yarattığı Rupert Pupkin -*King of Comedy*- 1970'lerin filmlerinin şiddet dolu karakteri değildir.
Brando/De Niro ikilisi, bu iki oyuncu aynı yönetmen tarafından yönetildiğinde en ilginç konuma gelirler, yani *Godfather* filmlerinde Coppola; *Last Tango in Paris*'te Brando'yu ve *1900*'de De Niro'yu yöneten Bertolucci; ve Brando'nun 1950'lerdeki en iyi yönetmeni olan ve 1970'lerde De Niro'yu başarısız bir romantik melodram olan *The Last Tycoon*'da Elia Kazan tarafından yönetildiklerinde.

bir çekimde zaten kendisi geleneksel olarak muamma olan Mona Lisa tablosunun altında çerçevelendiğinde bu tecrit durumu akla gelir.) Francine'den uzaklaştığı noktada, Jimmy yalnız kalma gereksinimini onun anlayamayacağında ısrar eder: "Hayır, sen bunu anlamazsın. Anladığını söyleme, çünkü gerçekten bunu anlamıyorsun. Ama böyle davranmalıydım bebek." Francine yanıt olarak, "Evet, anlamadığımı anlıyorum" der. Ve Jimmy bu görüşe katılır, "Tamam işte, bu daha iyi" (Kelimelerin ritmik tekrarı Mardik Martin'in *Mean Streets* ve *Raging Bull*'un yanısıra bu filmde iyice ortaya çıkan stilinin işaretidir.)

Jimmy ya romantik terimlerle kendisi hakkında konuşur ya zorbaca davranır ya da geri çekilir. Asla Jake La Motta'nın *Raging Bull*'da Vickie'ye yönelik şiddetine ve saplantısına sahip değilse de, Jimmy karısından kontrollü bir uzaklık yaşamada ısrar etme konusunda La Motta'ya benzer. Francine ise yalnızca geri çekilebilir, Jimmy'nin arkasında kalmayı tercih eder ve kariyerini ihmal eder. Jimmy'nin yalnızlığı kendi tercihi ve gereksiniminin sonucudur. Birlikte oldukları sahnelerin çoğunun sonunda Scorsese, Jimmy'yi çerçevede tek başına bırakır ya da Francine'in yakın çekimine kesme yapar, çerçeveyi kadının tecritini göstererek ya da Jimmy'nin muamma karakterini öne çıkarmak için Francine'in ona yönelmiş bakışına olanak sağlayacak biçimde düzenler. Filmin sonuna doğru bir sekansda Francine kendi kariyerine başlayıp bir gece kulübünde kocasıyla bir uzlaşmaya varmaya çalıştığında Jimmy telefon etmek için dışarı çıkar. Kamera telefon konuşması sonrasında sessizce ayakta duran Jimmy'yi anlaşılması güç biçimde ve çok uzun süre gözler. Jimmy'ye bu bakış onun sessizliği ve kendisiyle uzlaşmamasından ve de izleyicinin onunla uzlaşamamasından başka bir şey göstermez. İzleyici ve karakterin bu uzun ve doğrudan karşı karşıya gelmesinin *Raging Bull*'da şiddet dolu bir kontrpuanı vardır. Yaşı küçük bir kızla fuhuştan hapsedilen La Motta hücresinde ayakta durur, başına vurur ve hücrenin duvarına yumruk atar. Her iki örnekte de karakterler hakkında açığa çıkan, izleyicinin onları, kendilerini ifade edememelerini ve sık sık başvurdukları şiddet dolu davranışlarını anlamamasıdır ki, bunları karakterler de anlayamazlar.

Karakterlerin kendilerini ifade edemeyişi ile konumlarının ve çevrelerinin kasvetini vererek Scorsese *Alice Doesn't Live Here Anymore*'un akıcılığından (ama aynı zamanda parlaklığından da) kaçınır ve

bunun yerine ciddi bir acı ve belirsizlikten ortaya çıkan yavaş ve can sıkıcı duygusal özgürleşim ritmine sahip nevrotik enerjiyi geçirir. Ama, *Alice* ve gerçekte tüm filmleri gibi *New York, New York* da konusuna içkin melodram ve duygusallıktan kaçınarak kolaylıkla oluşturulabilecek duygusal doldurmadan uzak durur. Francine'in kariyerine yeniden başladığı ve Jimmy'nin ondan ayrı olduğu sekanslar, Scorsese'nin anlatı süreci üzerindeki kontrolünü en iyi biçimde gösteren sekanslar arasında yer alır. Yukarıda bahsi geçen gece kulübü sekansında Francine, Jimmy ile sahnede birlikte şarkı söyleyerek uzlaşmaya çalışır. Jimmy onu arabayla götürmek için müziğinin kendine yeten gücünü kullanarak tempoyu arttırmaya zorlar. Francine sonradan büyük bir kavganın yaşanacağı arabada onu bekler. Jimmy arabayı kullanırken önce kontrol paneline sonra da ona vurur. Duygularını ifade etmeye çalışır ama böyle yaparak beklentilerde hoş bir altüst oluşa yol açar. Kadının sessizce terkedene kadar her türlü sözlü ve fiziksel kötü muameleye maruz kaldığı Vickie ve La Motta ilişkisinden tamamen farklı olarak, Jimmy ve Francine fizik olarak kavgada eşit konumdadırlar. Sözel olarak Jimmy'nin dile getirdiği duygular -bebeklerini kıskanışı, kendisine ve onunla ilişkisine dair hiçbir şeyin kalmamasından duyduğu korkular- çoğunlukla kadının duygusuz bir erkek karşısında acı çekmek zorunda oluşunu dayatan melodramatik bir durum içindeki kadına atfedilen duygulardır. Burada bir kez daha erkeğin duygusuzluğunun parçalanışını, en azından Amerikan simemasında erkek için nadiren geçerli olan korkuların ve belirsizliklerin fazlasıyla acısını çekişini görürüz. Ama Scorsese olguları iki yönlü koymak için yeterince zekidir. Erkek ile kadının ilişkisinin tersine dönmesine yol açılırsa, melodrama da yol açılır. Sekans bol miktarda haykırış ve tokatlaşmadan sonra hamile olan Francine'in doğum ağrılarıyla biter.

Bu, izleyicinin beklediği melodramla uzlaşma anını sağlar. Ama Francine doğurduğunda, Jimmy'nin edilgin baba rolünü benimseyememesi sonucu yaşadığı hayal kırıklığı ve Francine'in bebeğe isim vererek onu boyun eğmeye zorlaması nedeniyle yürüyecek uzaklaşır. Jimmy çocuğuna bakmaya reddedip haykırarak Francine'in yattığı bölümden ayrılır. Hastane koridorunda bir bölmenin ardında yürür ve kamera uzun süre bölmenin üzerinde kalarak, Francine'in çocuğu artık kendisine eşlik edecek yaşa geldiği ve kendisine şöhreti getirecek kaydı yaptığı kayıt stüdyosuna zamansal ve uzamsal geçişi sağlar.

Yine hastane sekansı Jimmy'yi geleneksel olarak bir kadının takınacağı tavra sokar. Jimmy Francine'in kendisine danışmadan çocuğa isim vererek gerek kendisi gerekse onun üzerinde kontrol kurması sonucu kullanıldığını ve incindiğini hisseder. Ayrılma tamamlanır. Francine kalır, direnir ve başarıya ulaşır. Jimmy ise geri çekilir, uzaklaşır ama -anlatı sürecinin dikte eder gibi görüleni reddederek- o da başarıya ulaşır. *New York, New York* kocanın başarısızlığa uğrayıp karının zafer kazındığı *A Star Born*'un (Bir Yıldız Doğuyor) bir diğer versiyonunu sunmaz.

Kayıt seansı Francine'i kırılmış hayaller, azim ve keder üzerine bir şarkıyı *(The World Goes Round)* söylediği sırada stüdyoda onu tecrit eden bir yalnızlıkla başlar; o şarkısını söyler ve kamera ona yönelirken magazin dergilerinin kurgusunu (kariyer kurgusu) izleriz. Bunlar eski büyük Hollywood stilinde onun başarıya koşuşunu gösteren sahnelerdir (bunlar *King of Comedy*'nin sonunda daha büyük bir ironiyle tekrarlanırlar). Bu sekans Jimmy'nin de gidip izlediği Francine'in büyük prodüksiyon filmi *Happy Endings*'in gösterimiyle biter. Filmin ardından Francine'in bir haber röportajı gelir ve sekans izleyiciler arasındaki alkışlamayarak sessiz kalan Jimmy'nin bir çekimiyle biter.* Kariyer kurgusu kullanarak Scorsese bir kez daha filminin kökeni olan filme göndermede bulunur; ama Scorsese bunu da reddeder. Scorsese'in filmi birinin diğeri pahasına yükselişi üzerine değildir. Jimmy de kendi yükselişini yaşar: Onun başarısı ve kendi kurgusu başarısını gösterir. Francine'in filmine gidişinin hemen ardından gelen ve gazeteler ile plağın başarısını gösteren sahneler aracılığıyla şarkısı *New York, New York*'un popülerleşmesini ve bir gece klubü sahibi olarak ünlenişini gösteren bir kurgudur bu.

Melodramatik tersine çevirmenin başka bir örneği anlatının bir uzlaşma olasılığını sunduğu sırada ortaya çıkar. Stillerin parçalandığı bir

* *New York, New York*'un salonlar için kurgulanmış olan Francine'in filmindeki orijinal sekans yoğun bir biçimde düşündürücüdür. Francine düşünde çalıştığı sinemada bir yapımcıyla tanıştığını gören kadın teşrifatçıyı oynar. Yapımcı ona ün kazandırır ve onu sever ama Jimmy gibi onu terkeder, çünkü kadının ününün ona zarar vereceğinden korkar. Filmin içindeki düşte yapımcı ona geri döner. Yine sinema salonunda -film içindeki filmin 'gerçekliği'nde- Francine gerçekten bir yapımcıyla tanışır. Filmin ardından gelen haber filmi New York'da kargaşalı bir hoşgeldin ile karşılanan Francine'i gösterir.

sekansda Jimmy, Francine'in müthiş şarkısını söylediği gösteriye gider. Birden bunun kurmaca karakter Francine Evans değil ama alışılmıştan biraz daha Judy Garland tarzında bir Liza Minelli gece kulübü gösterisi olduğu ortaya çıkar. Bu bir Brechtyen yabancılaştırma efekti değil ama iki kurmacanın çarpışmasıdır: Film kurmaca dünyası ile gece kulübünde rutin olarak şarkı söyleyen Liza Minelli'nin kişiliği. Gösteriden sonra Jimmy neredeyse kavga edecekleri kulisdeki partide ona katılır. Jimmy partiyi terkeder ama daha sonra da dışardan Çin lokantasına gelip gelmeyeceğini sormak için ona telefon eder (bir De Niro karakteri uzlaşma yemeği için Çin lokantasından daha karmaşık bir şeyi düşünemez; *King of Comedy*'de Rupert, Rita'yı bir Çin lokantasına götürür). Francine kabul eder ve anlatı geleneksel mutlu sonu tahrik eder. Francine kulis kapısından sokağa bakar, tereddüt eder ve geri döner. Bunun ardından Jimmy'nin bir çekimi ile Francine'in asansörün düğmesine bastığı bir çekim gelir. Scorsese, sakince çerçevenin dışına çıkan Jimmy'ye yeniden kesme yapar. Francine'in içinde bulunduğu asansörün kapısı kapanır. Bu noktada film bitebilirdi ama Scorsese daha fazlasını ister ve bu nedenle yeniden dış mekana kesme yaparak vinçle üst açıdan şemsiyesinden ayakkabılarına doğru caddedeki Jimmy'yi gösterir ve ondan sonra da kaydırma ile yağmurlu kaygan bir stüdyo setine zincirlemeyle geçer.

Bu final yapayın 'gerçeği' ifade ettiği, bir stüdyo sokağının sokak ideasını akla getirdiği (izleyicinin sinemadan sokağın neye benzediğini beklediği) bir sinemanın hatırlatıcısıdır. Ama görsel biçim daha eski bir sinemayı akla getirirken, anlatı başka, belki de yeni bir yöne yönelir. Tehdit edilen uzlaşma ve beraberindeki melodram yoktur. İzleyicinin duygularının şiddetle tahrik edilmesi, mutluluk, büyük bir mutsuzluk yoktur. Yuva vaadi kırılır ve öylece kalır, bir zamanlar biraraya gelme olasılığı artık ayrı kalma olarak gerçekleşir. Müzikal film geleneği içinde filmin finali daha önce anılan gösterinin başarısı konusunda sinsi bir anksiyetenin olduğu 1930'ların Warner Brother müzikallerinin finaline yakındır.

Ama *New York, New York*'un finali anksiyete yüklü değildir, yalnızca biraz keder vericidir, en azından eğer çiftin romantik melodram içinde tekrar biraraya gelmeleri beklenirse. Bu final *Alice Doesn't Live Here Anymore*'un bitişine bir yanıttır. *Raging Bull*'ın ve bir yönden de *Color of Money*'in finalini önceden haber verir. *Alice* heteroseksüel

ilişkinin yararlılığını ve gerekliliğini öne çıkarır: *Raging Bull* ilişkideki güç dengesinin erkek ile elinden tek gelenin edilgin biçimde geri çekilmek olan kadın arasında olduğu gibi kalışını gösterir. *Color of Money*'deki genç çift -Vincent ve Carmen- *New York, New York*'daki Jimmy ve Francine'in niteliklerinin bir bölümünü paylaşır ama *Color of Money*'in ilgi odağı, erkek çift Vincent ve Eddie üzerindedir. Bu ikiliyi ele alarak Scorsese birçok çağdaş Amerikan filminde (bunlara kendi filmleri *Mean Streets* ve tuhaf yönlerden *Raging Bull* ve *King of Comedy*'de dahildir) ana tema olan erkek erkeğe ilişki sorunuyla savaşır. Scorsese yaşlı olanın genç olana babalık yapmaya çalıştığı başka bir perspektif yaşama geçirse de, diğer yönetmenlerin erkek ilişkisindeki eşcinsel alt metni incelemeye yönelmez. Eddie'nin Vincent'e bilardoda bahis oynamaya dayalı bir kariyer edinmesi için bakması ve eğitmesi büyük bir başarı ve başarısızlıktır. Vincent çok iyi öğrenir, babaya isyan eder ve onu rezil eder. Ama babayı yok etmekten çok yaşanılanlar Vincent'e yeni bir bağımsızlık duygusu getirecektir. Bütün bunların sonucunda ortaya karakterlerin ve mizansenin yavanlığına bağlı olarak ilgi çekici olmayan bir film çıkar; yine de *Color of Money* Scorsese'nin erkek ilişkisinin dinamikleriyle geleneksel melodramın ötesinde geçerek ilgilenmesinin bir örneği ve *New York, New York*'da çıkarılan her türden ilişkinin her zaman gerekli ya da yararlı olmadığı sonucunun bir çeşitlemesidir.

Ama *Color of Money*'e rağmen Scorsese çağdaş Amerikan sinemasında gerekli ve yararlı bir rol oynayacaktır. Scorsese'nin sinemasal biçim üzerine araştırmaları, her filmde kimi düzeylerde sunulan algısal kışkırtmalar sinemanın yalnızca bir gösteriden daha fazlasını izleme eylemi olduğunu hatırlatan az sayıdaki girişim arasındadır. Onun sineması başka türlü geleneğin kabalığı içinde çekebilecek bir sinema için gereklidir. Ancak denemelere eşlik eden bir paranoya vardır. Her film, Hollywood'un zeki ve kışkırtıcı bir sinemaya olan direnişini yargılamayı sürdürürken, bu direniş daha güçlü hale geliyor ve Scorsese'nin sineması film yapmaya devam ettikçe giderek tecrit oluyor ve belki de daha sıradanlaşıyor. Sineması içinde karakterleri için tecrit tehditleri büyüktür. Paranoya filmlerinin en ücra köşelerine kadar girmiş, biçim ve içeriği doyurmuş görünüyor. Scorsese'nin karakterleri 'anomi', çöküş ve sıradan dünyada yitip gitme tehdidi altında yaşar. Sonuç olarak onlar her biçimde bu dünya üzerinde kendi öznellikleri

tanımlamaya ve iz bırakmaya çalışırlar. Bu öznellik tanımlanamadığı için başarıları büyük tehlike içindedir.

Jimmy ve Francine Doyle'un çift olarak başarısı kendilerini ifade edememelerinin yanısıra tanınmışlıkları nedeniyle de tehlikededir. Scorsese karakterlerinin en masumu Rupert Pupkin yalnızca dünyanın geri kalanı ondan daha masum ve kesinlikle daha edilgin olduğu için başarıya ulaşır. Ün kazanması diğer herkesin başarısızlığının bir işaretidir. Umutsuzluğunu yalnızca fiziksel şiddet ile ifade eden Jake La Motta sonunda önceki gücünü yalnızca sözel olarak ifade eder. Travis Bickle ve Rupert Pupkin gibi, Jimmy ve Francine gibi, o da kendisini ispatlamak için kamuoyunun onu kabul etmesine gereksinim duyar. Artık boks yaparak ününün sürdüremediğinde ününü tek kişilik gösterilerle sürdürmeye çalışır. Kendini fiziksel olarak mahveden, eski gücüyle alay edecek kadar şişmanlayan La Motta bir tür hilkat garibesi haline gelir ve gece klüplerinde değersiz şiirleri ve film diyaloglarını ezberden okur. Son olarak bir soyunma odasındaki aynanın önünde durup Marlon Brando'nun *On the Waterfront*'da (Rıhtımlar Üzerinde) bir serseri ve mücadeleci olmak hakkındaki ünlü konuşmasının provasını yaparken görülür. Gerçek bir boksör üzerine olan bu film başka bir filmdeki bir boksöre göndermede bulunup ün ve kurmacanın gerekli ve acılı kesişmesini yansıtarak biter. Kendi olma olanakları geri çekilir ve azalır. Aynı aynada La Motta'nın yönetmeninin vücudunun bir bölümü yansır. Scorsese gece klubünün yöneticisi olarak davetsizce çerçeveye girer ve sarına sahneye çıkmadan önce bir şeye ihtiyacı olup olmadığını sorar. Ardından La Motta aynada kendisine bakar ve "Git onları kıtır kıtır ye" der. Ayna karşısında boks figürleri yapar ve görüntüsüne seslenir. "Patron benim. Patron benim" der ve sahneye çıkmaya hazırlanır. Bir sahne performansı, ya küçülen bir kişiliğe bir varoluş yanılsaması ya da küçülen bir izleyiciye katılım yanılsaması sunduğunda başka bir sahne performansı kadar iyidir. "Ömür boyu saf olmaktansa bir gecelik kral olmak daha iyidir" der Rupert Pupkin. Paranoid bir an için bile olsa mümkün olduğunca çok insanı kontrol ederek mahvetmekten kaçınmaya çalışır.

Kamu desteği olmasa bu karakterler varolmayı sürdüremezdi. Onların kurmaca oluşları, sinemasal oluşlarını yansıtır: sinema karakterleri olarak onlar yalnızca görüldüklerinde vardırlar. Paranoyaları görülmeme, tanınmama korkusuna temellidir. Karakterler tamamen



Paul Hackett (Griffin Dune) gece aşağı Manhattan'da kendine bir arkadaş arar. *After Hours.*

kendine yeter hale geldiği ve herkesin bildiği kişi olma arzusu kalmadığında (tıpkı *Color of Money*'deki gibi) karakterlerin mücadele edecekleri bir şey ya da onları yargılayanlara karşı perspektifleri kalmaz. Eddie ve Vincent'in dünyası Travis'in, La Motta'nın ya da Rupert Pupkin'in dünyasından tuhaf bir biçimde daha kapalıdır, çünkü bu dünya ne kamunun incelemesine ne de öznel çöküşe/ayrılığa açıktır (Vincent'in bilardo meraklılarınca aşırı övülmesinden hoşlanması bir paranoid gereksinimin ya da terörün değil, yalnızca egoizminin ve kendini beğenmişliğinin göstergesidir ve dahası Eddie'nin kendinden emin güvenine karşı kendisini tanımlamaya hizmet eder). Bu karakterler yalnızca kendi iyi-tanımlanmış arzularını doyurma gereksinimi duyarlar. Yitirilmekte olan bir öznelliğe karşı mücadele etmekten çok yalnızca bilardo üzerine bahse dayanan bir dünyada nasıl ayakta kalacaklarını ve nasıl kendileri olacaklarını keşfetme gereksinimi duyarlar. Paranoyasız, yaşam güçlerini yitirirler. İzlenme gereksinimi duymaksızın, bakmaya değmez hale gelirler.

Paranoyanın başka bir yönü daha vardır ve bu yön fazlasıyla tanınmış olmaktan çıkan bir terördür. *After Hours*'un öznesi, tıpkı *Wizard of Oz*'daki Dorothy ya da E.T. gibi, yalnızca eve gitmeyi isteyen, fazlasıyla rahatsız hale gelmiş bir varlığa dönüşmüş bir karakterdir.

Paul Hackett bir bilgi işlemci olarak çalışır ve Manhattan'ın Doğu Yakası'nda yaşar. Bütün aradığı flört edeceği bir kızdır. Yaşadığı ise zar zor canlı kalmayı başardığı bir dizi kötü olayın içine daldığı aşağı Manhattan'daki gecedir. Öylesine açıktadır ve başkalarının hastalıklı niyetlerinin öylesine nesnesi haline gelir ki, neredeyse imha edilir. Joseph Minion'un senaryosu karakterin kaçmasına izin vermezken, karakteri giderek küçülten görünüşte sınırsız bir tesadüfler dizisine sahip bir anlatı sağlar. Fazlasıyla talihsizliklerle doludur. Taksiyle giderken Paul'un parasının camdan dışarı uçması; buluştuğu ve korkunç yanık yaralarının kurbanı olduğunu ima eden kızın intihara kalkışması (Paul kızın vücuduna baktığında hiçbir yanık izi görülmez); arkadaş olduğu bar sahibinin Paul'un buluştuğu kızın erkek arkadaşı olduğunun ortaya çıkması; metronun gece yarısı ücretlerinin zamlanması nedeniyle Paul'un parası yetmediğinden metroya binip evine dönememesi; bir punk diskosunda neredeyse saçlarından olması; yanlışlıkla hırsız sanılıp sokaklarda kovalanması; bir barın altındaki dairede yaşayan bir kadının onu Edward Munch'un The Scream (Çığlık) tablosuna benzeyen korkunç bir heykel biçiminde plasterle sarması; bu haldeyken çalınması ve sabah işlerinin önünde hırsızların kamyonundan düşmesi; tüm bunlar konumunun mantığını anlayamayacağı ve kendini bu durumdan kurtaramayacağı olaylardır.

Scorsese anlatısını paranoid bir komik düş içinde oluşturur ve geniş bir hareket alanı sağlayan senaryodaki çağrıştırıcı yapıları keşfeder. Alice istisna olmak üzere, Paul Hackett Scorsese'nin karakterlerinin en az tuhaf ve her türlü rahatsız dürtüye ya da kendine dair sorunlu bir duyguya en az sahip olanıdır. Aynı zamanda Scorsese'nin şiddet ya da gizemden uzak ilk orta-sınıf karakteridir ve bu konumu onu mükemmel bir biçimde Hitchcockyen dehşet alanına maruz bırakır. Bir Hichcock karakterinin parodisi gibi (bir sahnede Paul bir yatağa oturur; Scorsese onu çekim içinde birazcık merkezin dışına yerleştirir ve bu kompozisyon *North by Northwest*'e (Gizli Teşkilat) benzer bir konumda olan Roger Thornhill'i akla getirir), Paul kontrolünden çıkan kaotik ve tehdit edici bir çevre içine çekilir. Ama senaryonun ve yönetimin Hitchcock'dan daha yüksek amaçları vardır. Mantık dışına boyun eğdirilen Paul, Franz Kafka'nın Joseph K.'sının küçük akrabası haline gelir ve Scorsese yalnızca Kafka'nın romanı "Dava" ile değil aynı zamanda Orson Welles'in romandan yaptığı film ile olan ilişkileri de kabul eder.

Filmin ilk sahnesinde Scorsese'nin kamerası öne doğru kayar, kavis çizer masasındaki Paul Hackett'dan uzaklaşır. Bu kamera hareketleri yaklaşmakta olan tehdit ve şiddeti gösterir. İş arkadaşı Paul ile konuşurken Bach'ın bir melodisi duyulur. Bu melodi Paul'un uğursuz flörtüyle karşılaştığı sonraki sekanslarda da vardır. Melodi bir diğer barok temayı, Orson Welles'in filminde çalınan Albinoni'nin melodisini akla getirir. Paul bürosundan ayrıldığı sırada arkasından kapanan ve bir George Segal heykeli gibi sarmalanmış halde, geçirdiği korkunç gecenin ardından bir kamyonun arkasından düştüğü ertesi sabah yeniden açılan kapılar, romanda ortaya çıkan ve "Dava"nın başında Welles tarafından (canlandırma olarak kapılar, kapıcı ve ricacı görüntülerinin eşlik ettiği) anlatılan Kafka'nın alegorisi 'Yasanın Önünde'ki Yasa'nın kapılarını anımsatır. Paul, Club Berlin adlı bir punk diskoya girmeye çalışırken kapıdaki görevliye rüşvet verir. Görevli Paul'a rüşvetin gerekmediğini, yalnızca Paul'un denemediği bir şeyin kaldığını düşünmesin diye aldığını söyler. Sözcükler Kafka alegorisindeki Yasa'nın önünde duran muhafızın sözcükleriyle aynıdır. Manhattan'ın Soho bölgesinin labirentimsi sokakları, beklenmedik mekanlara açılan gizli ve yeraltı daireleri, Paul'u baştan çıkarmaya, kaçırmaya ya da incitmeye çalışan kadınlar, görülmeyen ve bilinmeyen nedenlerle tuzağa düşmüş bir adama dair bütün anlatısal aygıtlar yine Kafka ve Welles'i yansıtır.

Ne yazık ki *After Hours* Hitchcock, Welles ya da Kafka'yı akla getirse de onlara yaklaşmaz. Filmde Kafka'nın sosyal-psikolojik-politik özelliği, Welles'in görsel gücü ya da Hitchcock'un ahlaki dinamikleri yoktur. Ne de Scorsese'nin önceki yapılarının ironik algısal işleyişini içerir. Çağrıştırma yapısı yalnızca, öznenin başa çıkamadığı bir tuzak olarak New York'un temel Scorseseci anlatısının edebiyat ve sinema tarihine sığınmasına hizmet eder. Scorsese'nin önceki New York'luları istikrarsız ruh durumları ve kimliklerine rağmen rahatlıkla Manhattan'da yaşarlar. Travis Bickle kendi dehşet dolu New York'unu algısal gereksinimlerini karşılamak için yaratır. Ne işçi sınıfı kökenli ne sokaklardan gelen ne de kendini kanıtlamaya yönelik saplantılı gereksinimleri olan Paul Hackett'in New York'a karşı korunması yoktur. İşyerinin kapıları onu hapsetmekten çok korur. Dışarda ve orta sınıf dünyasının güvencesinden uzakta olan Paul çaresiz ve risk altında, kötürümleşme, iğdiş edilme ve ölüm tehditleriyle kuşatılmış durum-

dadır. Gerçekten *After Hours* iğdiş edilme, gücün yitirilişi, kendini dünyaya kabul ettirememe üzerine ironik bir filmdir. Paul Hackett, Scorsese'nin çoğu karakterinin ortaya çıktığı yer olan güçsüzlük ve çaresizlik alanlarında ortadan kaybolur; yine de bütün o karakterlerin istediğini neredeyse elde eder -bir sanat objesi olarak tanınmıştık.[1] Tanınmışlık Rupert Pupkin'e yaşam, Jake La Motta'ya yaşamda kalma olanağı sunar. Bu filmde ise tanınmışlık yalnızca evine gitmek isteyen zavallı bir bilgi işlemciyi mumyalamaktan başka bir şey yapmaz.

After Hours Scorsese sinemasında önemli bir film değildir. Enerji dolu, altüst edici ve gösterime girdiği yıllarda Hollywood'dan çıkan filmlerin çoğundan sinemasal olarak daha ilginç olsa da film, *Taxi Driver*'ın ve hatta *Raging Bull*'ın enerjisine ve anlam yüklü yapısına ya da *King of Comedy*'nin ironisine sahip değildir. Filmin büyük bölümü basit, göz hizası ve omuz kamerasından yapılan çekimlerden oluşur. Filmin sonunda Paul'un bizzat bürüneceği figür olan çaresizce başını elleri arasında tutan insan heykeli çevresinde yapıldığı gibi, kaydırmalı kamera hareketlerinin bazıları Scorsese'nin daha önceki filmlerinde çok güçlü bir biçimde gerçekleştirdiği hareketlerin tekrarıdır. Aşağı Manhattan sokakları *Taxi Driver*'da olduğu gibi korku ve tehdit yüklü duygulara yol açacak biçimde incelenmez. Kameranın Paul'un işyerinde zigzaglar çizip dansettiği finaldeki jenerik sekansı boyunca göz kamaştırıcı görsel yapı daha çok görüntü yönetmeni Michael Balhaus'un yeteneklerinin bir gösterisidir. Balhaus, Paul'un kendi güvenli ortamlarında yaşadığı ironik güvenceyi verdiği gibi, Rainer Werner Fassbinder için de karmaşık bir çalışma yapabilmiş bir yetenektir. Film paranoya ve aynı zamanda tükenme üzerinedir (final sekansları boyunca çalınan 1950'lere ait tuhaf bir parçada Peggy Lee "Dostum her şey yolunda mı?" sözlerinin olduğu şarkıyı söyler) ve kendi imgelerindeki yaratıcılığın kesin tükenişini gösterir.

Ya da yaratıcılıktan istekle uzaklaşmadır. *The Color of Money* için hazırlanırken Scorsese "belirli filmlerin yavaş ve ince eleyip sık dokuyarak çalışmayı gerektirdiğini" söyledi. Ayrıca bundan böyle "her çekimi en iyi biçimde" yapma dürtüsüyle çalışmak istemediğini belirtti.[2] Gerçekten de *The Color of Money* bu isteği destekler niteliktedir.

1 Braudy, "Sacraments of Genre," s. 26-27'de sanat objesi haline gelen Hackett'a ve çaresiz kalışa göndermede bulunur.

2 Terrence Rafferty, "High Stakes," *Sight and Sound* 55 (Sonbahar 1986), s. 265'te.

Dışavurumcu biçim oluşturmaya yönelik tutkulu bir dürtüden ya da ruhsal açıdan bozuk bir ben'e eşlik eden paranoya ya da saplantı içindeki karakterleri tanımlayan bir biçimden yoksun olan bu film şimdiye kadar Scorsese'nin yaptığı görsel ve bağlamsal olarak ilginç olmayan tek filmdir. Her zaman olduğu gibi bir yönetmen ikinci kez keşfedilemez ya da yok sayılamaz. Belki de film işinin ekonomik ve bütçesel gereklerini daha rahat yerine getirme gereksinimi Scorsese'yi yöntemlerini gözden geçirmeye, kendi ifade biçimlerini yeniden düşünmeye zorlamıştır. Belki de Nicos Kazancakis'in *The Last Temptation of Christ*'inden (Günaha Son Çağrı) uyarlacağı film olan gözde projesini finanse etmedeki kötü şansı görüş gücünü zayıflatmıştır. Üst düzeyde ciddi bir proje için kaynak bulamayan Scorsese basitçe iyi kar getirecek projelere yönelebilir. Ama nedenleri ne olursa olsun uygun çekimi, kusursuz dışavurum araçlarını elde etmeye yönelik tutkulu arayışdan vazgeçmede yatan tatsız gerçeklik, Scorsese'nin sinemasını diğer Amerikalı yönetmenlerinkinden farklı kılma arayışından vazgeçme riskine girdiğini gösterir. *Mean Streets* ya da *Raging Bull*'ın güçlü, etnik konuşma ritimlerinden yoksun olan *The Color of Money*'deki geleneksel omuz üstü açı/karşı açı diyalog sekanslarının uzun ve renksiz nitelikleri başka biri tarafından da yapılabilirdi. Bilardo oynanan sahnelerin kurgusu ve diğer birkaç görsel araştırma anı hariç film, Hollywood anonim stilinin bir diğer temsilcisidir.

The Color of Money'in sıradan Hollywood star sistemine Scorsese tarzı bir gönderme ve tıpkı başkaları gibi film yapabileceğinin iması olabileceğini öne sürmüştüm. Bir başka olasılık da bunun yalnızca bir gerekliliğin kabulü ve bu kabulün sonucunda ortaya çıkan bireysel dışavurumun yitirilmesidir. Eğer böyleyse Scorsese gerçeklikte kişisel olmayan bir yapıyı -ya da ideolojik ve stilistik birliği tanımlama girişiminde mümkün olduğunca çok sayıda insanı, homojenleştiren bir yapıyı talep eden bir biçim içinde öznel dışavurumun romantik yanılsamasına başarıyla dayanmıştır. Öznenin aynılık (anonymity) içinde çözülüşü, Hollywood sistemine uyumlanma geriliminin yanısıra bir de öznelliğin gerilimine boyun eğer. Ve ne yazık ki bu da öznenin anonim stil içindeki farklı oluşuna bir son verir. İmgelemin daldığı uyku giderek derinleşir.

BÖLÜM BEŞ

ERKEK-EGEMENİN SİNESİNDE

Steven Spielberg ve
Toparlanma Politikaları

> Ebeveynler geçmişteki günahlarının kefaretini öderler ve cenneti geri alırlar... Son şükran yemeği masasında Ronald Reagan rehabilite olmuş mükemmel bir ebeveyn, ulaşılabilir bir ideal olarak solgun bir idoldür.[1]

Steven Spielberg'in filmleri üzerine ciddi bir biçimde düşünme ve yazma arzusu birbiriyle çelişen tepkiler dalgasına yol açar ve son dönemin oldukça popüler filmlerinin çözümlenmesi konusunda eleştirmenin sıkıntılarını artırır. Hemen klasik, seçkinci bir konum benimsenir. Bu yaklaşıma göre böylesine popüler olan bir şey kuşkusuz şüpheli ve ömürsüzdür; birkaç yıl içinde filmler bir daha izlenmemek üzere video dükkanlarının raflarının arkalarında kaybolacaklardır. Onların akıcılıkları ve parlak cilaları, kolayca nüfuz edilebilir duygu-

1 Garry Willis, *Reagan's America: Innocents At Home* (New York: Doubleday, 1987), s. 388.

ları heyecanlandırma yetenekleri, onları ciddi çözümlemeye meydan okuyan bir konuma girmeye zorluyor gibidir. Ama bu şiddetli muhalefet aynı zamanda karşıtını, eleştirel muhalefeti üretir. Spielberg, filmlerinin izleyicinin (kadın ya da erkek) kendisini bu filmlerin anlatı sürecine teslim etmesini garantilemesinden başka, anlatılarını oluşturmada, mizansenini kontrol etmede ve izleyiciyi bu yapılar içine yerleştirmede son derece becerikli ve ustadır. Böylesi bir yetenek mutlaka derinlemesine anlaşılmalıdır; film duyguyu böylesine kolayca güdümleyebiliyorsa, bunun nasıl ve neden olduğunu anlamamız için her türlü neden vardır.

Daha az öznel olan nedenler de sözkonusudur. Spielberg'in sineması açıkcası oldukça yetenekli, teknolojik açıdan aşırı belirlenmiş, sinemasal efektlere bağlı ve aynı zamanda son derece gerçekçi ve güdümleyici bir sinemadır. Bu konum, yanılsatıcı biçimin önde gelen ana sorununu, Amerikan sinemasının sorgusuz inanma ve onaylama alanını yaratmadaki gücünü gündeme getirir. Bu fenomenin ideolojik uzantılarını daha önce tartışmıştım ve şimdi çok daha acil bir sorunu belirtmek zorundayım. Modernist biçimi tartışmanın, klasik stili tartışmaktan çok daha kolay olduğu açık bir gerçektir. Buna örnek Scorsese filmlerinin ön planında bulunan stildir; bu filmlerin anlatıları ve sinemasal aygıtları kendilerini bilimsel çözümlemeye gönüllü olarak uygulatırlar. Hedefi kendilerini görünmez kılmak olan biçimsel aygıtların kendilerini tekrarlamasına dayanan egemen klasik stil, biçimin tümüyle tekrarlamalı olması ve yarattığı anlamın arkasına gizlenmesi nedeniyle çözümlemesi çok daha güç bir konudur. Spielberg'in sineması kesinlikle bu gelenek içinde yer alır. Spielberg modernizmin değil ama modernitenin bir 'patina'sıyla* yapısına biçim veriyorsa ve diğer filmlere sık sık göndermeler yapıyorsa da, yabancılaştırma ve nesnelliğe asla izin vermez. Filmlerini, izleyici imgenin ötesindeki içeriği görememesi ve niçin kaçış yolu olmadığının farkına varamaması için bir tuzak gibi oluşturur. Dışardan bu filmlerin kamuflajlarını delip geçmek zordur. Ancak çözümlemeye karşı çıkan Spielberg'in filmlerinin işleyen mekanizmalarını açığa vurmak ve görünmez kabuğunu delmek eleştirel, hatta belki de politik bir zorunluluktur.

Mekanizmanın önemli bir yanı filmlerin ideolojik yapısıdır. Spielberg'in filmlerinin içeriği çekicidir ama yalnızca biçimsel yapının filme

* Cilalama yoluyla malzemeye parlak bir görünüm kazandırma.

şekil ve anlam verdiği ve izleyicinin de bunu onaylamaya yönlendirildiği düzeyde çekicidir. Filmlerin biçimleri ve yapıları bir izleyicinin halihazırdaki ideolojik gereksinimlerine yanıt ve biçim veren, emniyetli ve güvenilir bir ideolojik sığınak sunan imgeler ve anlatılar üretir. Filmlerin imgeleri ve anlatıları, izleyicinin konfordan daha fazlasını, yani arzulanabilir ve -filmlerin içinde- elde edilebilir bulacağı bir dünyadaki -gerçekte evrendeki- bir varoluş tarzından ve yerinden bahseder. Biçim ve özün birbirinden ayrılmaz derecede karıştığını gördüğümüz tek yer burasıdır. Bu filmler izleyicisi için konforsuz (rahatsız oldukları) bir dünyanın yerine geçen, arzuların tatmin edildiği, aydınlandıkları, gerçekte ise *filmlerin düşsel yapıları içinde* birey ile dünya arasındaki ilişkilerin sahtesinin üretildiği konforlu bir dünya yaratırlar. Arthur Penn'in sinemasından farklı olarak Spielberg'in filmleri sadece başlıca kültürel akımlara yönelen, beş-altı yılda bir şeylerin durumunu özetleyen birer ideolojik yol göstericiler değildir. Bu filmler ideolojiye yanıt ve biçim vermenin ötesine geçer ve bunun yerine dünya ile arzuladığımız türden ilişkilerin tam da biçimi ve sureti olan ideolojinin kendisi olur. Louis Althusser şöyle yazar: "Her ideoloji somut bireyleri, somut özneler haline getirir ve çağırır..." Bireyler kendi öznelliklerini ideolojik söyleme isteyerek verirler, çünkü orada açıkça tanınabilir ve arzulanabilir bir şeyler vardır. Althusser şöyle yazar: "Gerçekten de *kabul etmekten* başka bir şey yapamadığımız, karşılaştığımızda;'Apaçık ortada! Bu iyi işte! Gerçekten doğru!' diyerek kaçınılmaz ve doğal bir tepki ile haykırdığımız (yüksek sesle ya da vicdanın küçük, ince sesiyle) apaçıklıkları apaçıklıklar olarak olarak kabul ettirmek (hiç te böyle yapıyormuş gibi görünmeden, bunlar birer 'apaçıklıktır' madem) ideolojinin bir özelliğidir."[1] Spielberg'in filmlerinin ideolojik yapısı izleyiciyi, izleyicinin varlığını (bu varlığı yok ederken

1 "İdeology and Ideological State Apparatus," *Lenin and Philosophy* içinde, çev. Ben Brewster (New York, London: Monthly Review Press, 1971), s. 173, 172. (*Lenin and Philosophy* içinde yer alan bu bölüm Türkiye'de *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları,* çevirenler: Yusuf Alp, Mahmut Bozışık, Birikim Yayınları, İstanbul, Nisan 1978'de yayımlanmıştır. Birikim Yayınları'nın yayınları arasında *Lenin ve Felsefe*'nin de (çev. Bülent Aksoy, Erol Tulpar, Murat Belge, İstanbul, 1976) yer aldığını belirtelim. Ç.N.) İtalikler orijinalinden. Silverman, *The Subject of Semiotics,* s. 48-50'de bu ideolojik hitap ya da adlandırma anlayışını tartışır. İdeolojinin biçimsel yapılarının tartışması için bak. Fredric Jameson, *The Political Unconscious,* (Ithaca: Cornell University Press, 1981), s. 140-45.

bile) onaylayan, izleyicinin her zaman inandığı ve umduğunun (açıkcası) doğru ve içine girilebilir olduğunu iddia eden ve izleyicinin süreç içinde konforunu ve heyecanlanmasını sağlayan bir açıklık dünyasına "çağırır". Filmler olağanüstü seyirlik oluşlarının ötesinde izleyicinin zaten istemediği, hemen kabul etmeyeceği hiç bir şey sunmaz. Bu, onların tutucu gücünden ileri gelir ve seksenli yılların sinemasına büyük ölçüde egemen olmuştur.

Spielberg'in filmleri 1980'li yılların mükemmel düşselini, kültürün görmek istediği bütün imgeleri, kültürü tanımlayan imgeler ve anlatıları üreten bir ideolojik üretim fabrikasını oluşturur. Görece kısa bir zaman dilimi içinde filmlerinin peşpeşeliği, başarısı ve etkisi bu filmleri bir tür arzu ansiklopedisi, izleyicilerin çağrılmayı istedikleri bir temsil alanı yapmıştır.* Spielberg 1980'li yıllardaki Amerikan film-yapımının merkezinde yer alır ve ana konulara geçmeden önce, bu dönemin imge ve anlatılarını gözden geçirip, bitişik kapılardan geçtikten sonra bu merkezi değerlendirmeyi yapmayı istiyorum. Tercihim idelojik sunumların özel türleriyle çok fazla ilgili olduğumdan, bir dereceye kadar sınırlı olabilir; ancak bunlar sinemanın kendisini egemen kültürel söylemin hizmetine vermeleri ve geleceğe göndermeler açısından bu söylemi belgelemeleri nedeniyle tipik özellikler göstermektedir.

1

Penn'in *Night Moves* adlı filmini tartışırken, Kennedy'nin öldürülmesi ile başlayan ve 1970'li yılların ortasında Vietnam'ın özgürleşmesiyle sona eren 1960'lı ve 1970'li yıllarda egemen ideolojinin korkudan tüylerinin diken diken olduğundan bahsetmiştim. İç başarısızlıklara ve dış kayıplara alışık olmayan, olayları tarihsel, politik, eko-

* Spielberg'in etkisi, himayesi altında üretilen, aralarında Robert Zemeckis'in *I Wanna Hold Your Hand* (1978); Tobe Hooper'ın *Poltergeist* (1983, büyük ölçüde Spielberg yönetti); Joe Dante'nin *Gremlins* (1984) ve *Innerspace* (1987); Robert Zemeckis'in *Back to the Future* (Geleceğe Dnöüş - 1985); Richard Donner'ın *The Goonies* (1985); Barry Levine'in *Young Sherlock Holmes* (1985); Richard Benjamin'in *The Money Pit* (1986, bir yetişkin komedisi ve bu nedenle de bu çalışmaların bir dereceye kadar başka bir yanı); Don Bluth'un canlandırma filmi *An American Tail* (1986) filmlerinin sayılabileceği bir grup filme yayılabilir.

nomik ve mantıksal olarak çözümlemeyi beceremeyen ve bu konuda isteksiz olan bir toplum için sonuç; kızgınlık, suç ve hedefine ulaşmamış bir saldırganlığın karışımıydı. Sinemada karamsarlık ve iktidarsızlık imge ve anlatıları birbiri ardına geliyor ya da bunlar kendine ve başkalarına duyulan hırçın patlamalarla birlikte düzenleniyordu. *Taxi Driver, Death Wish* ve devam filmleri, Coppola'nın *The Conversation,* Penn'in *Night Moves,* Alan J. Pakula 'nın *The Parallax View,* Sydney Pollack'ın *Three Days of the Condor*'u toplumsal eylemin yerine geçen tek başına şiddet dalgası ile yenilgiyi ve güçsüzlüğü anlatan filmlere örneklerdir.

Watergate, İran'daki devrim, İran'da Amerikalıların rehin alınması ve savaşmadığı ya da savaşamadığı için Jimmy Carter'ın zayıf olduğunun genel olarak kabul edilmesi, liberalizmin geri kalan ideolojik desteklerini tehdit ediyordu. 1970'li yılların sonunda bir dönüm noktası geldi. Zayıflayan yapı güçlenmeye başladı ve egemen ses yenitutuculuk akımının söylemiyle yeniden ayarlandı. Amerikan politikasının göreceli ideolojik hegemonyası içinde liberalizm ve tutuculuk birbirine tamamen karşıt değildir ve aslında az bir gerilimle birarada yaşarlar. Her iki ideoloji de erkek birey ve onun "serbest girişim" ekonomisindeki kısıtlayıcı bağlardan kurtaran ilerleme imajı üzerinde yoğunlaşmıştır. Her ikisi de kolektifliğe, kadınlara, solculuğa karşıdır, hiyerarşik ve saldırgandır. Liberalizm kendi saldırganlığını uzlaştırma imgeleri, eşit fırsat ve hak efsaneleri (savaşı sürdürürken Lyndon Johnson "beraber muhakeme edelim" demişti) içine yerleştirir ve hemen hemen uydular gibi, iktidarın merkezinin dışında kalanlara, ki bu merkez aslında dokunulmaz kalır, yardım imkanları öneren karşıt ideoloji parçalarını ve söylemlerini kendi çevresinde toplar. Tutuculuk (conservatism) yatıştırıcı ve düzeltici güçleri reddeder, insanların katı, ekonomik olarak belirlenmiş bir hiyerarşi içinde yaşamalarını talep ederken, bireyin ve grupların yalnızca engellenmelerini değil, yardım ve korumadan mahrum olmalarını da ister. Çelişkiler her iki yapı da da hemen ortaya çıkar. Liberalizm kendi kapitalist yükümlülükleri içinde kolaylıkla toplumsal sorumluluk imgelerini barındıramaz. Tutuculuk mülkiyet ve iktidarın koruyucu, seçkin ve erkek egemen yapısını destekleyip kısıtlayıcı bağlarından kurtulan bireysel inisiyatif üzerinde ısrar ederken dili tutulmuş bir duruma düşer. Bu merkezi karşıtlıktan ortaya çıkan ise, serbest girişime dair beylik lafların,

ahlaki ve politik dürüstlük, (sağlamlaştırılmış, komünist olmayan politik, ekonomik ve toplumsal yapıların tümü için) korumacılık ve hoşgörüsüzlüğün katı ifadeleri içinde yeniden yaratıldığı bir olağanüstü saldırganlık söylemidir.

Liberalizm, ideolojik karşıtlıklarının bir sonucu olarak, gerçekleşmesi mümkün olmayan toplumsal yardım sözünden doğan bir yanlızlığı ortaya çıkarır. Tutuculuk ise her erkeğin herhangi bir yardıma bağımlı olmaması gerektiğinde ve her kadının ise aynı yardım görmeyen bireye bağımlı olması gerektiğinde ısrar ederek doğrudan doğruya yanlızlığı teşvik eder. Aynı zamanda tutuculuk, aşağı orta tabaka için, varlık ve güç hedeflerinin belli belirsiz göründüğü, ancak daima ulaşılmaz olduğu bir model önerir gibidir. Bu tutuculuk söylemine katılan, en mükemmel yaşamın paranın kazanıldığı ve hükümetin yardımı olmadan ailenin yaşamını sürdürdüğü nakaratını dinleyen -ki bunlar tek taraflı çabayı, yabancılaşmış emeği ve onaylamanın dışında tüm politik etkinliği inkar etmeyi gerektiren görevlerdir- gruptur. Sağcı söylem aynı zamanda orta sınıfın, yabancı hükümetler kendi haklarının peşine düştüklerinde, kaybolduğu varsayılan ulusal ve uluslararası itibarı ve gururu geri getirebileceğini de savunur. Aynı biçimde, bu söylem başka bir karşıtlığa dayanır: bu itibar bizim hakkımız, ancak biz onun üzerinde hakkımızı uygulamakta çok zayıfız denir. Sonuç olarak askeri operasyonlar kaçınılmaz oluncaya kadar saldırganlık ve vahşilik artar. Sonunda, tutuculuk savaşı sürdürmek ya da (daha güçlü bir olasılık) bir gerçek olarak iktidarsızlığını anlayarak sonradan bu iktidarsızlığın üstesinden geliyor gibi görünen imgeler hayal etmek zorundadır.

Bu karşıtlık 1980'li yıllarda sinemasal imgeler açısından en güçlü kaynak olmuştur. Aslında sinema sanatı, zaman zaman meydana gelen ümitsiz olaylar dizisince vurgulanan karmaşık bir söyleme ideolojik yapısını kazandıran imgeler yaratmış ve anlatılar üretmiştir. Daha önce de belirttiğim gibi, 1970'li yıllar boyunca toplumsal iktidarsızlık duygularına yanıt olarak, sinemasal kurmacadaki etkili aracı rolünü oynayan özne fiziksel, duygusal ve politik açılardan kısıtlanmıştı. Francis Ford Coppola'nın *The Conversation*'ı (1974) tipik olmaktan da öte bir örnek oluşturur. Filmin ana karakteri Gene Hackman'ın canlandırdığı Harry Caul kır saçlı bir izleme/dinleme uzmanıdır ve film boyunca bir tür ahlaki yıkım yaşar. Hassas çalışan ses cihazlarıyla

başkalarını gözlemeye alışkın bir yaşam sürerken bir şirket yöneticisinin öldürülmesine tanık olur ya da olduğuna inanır. Sonuçta bir tür ahlaki felç geçirir, işlediği suçun ve bu suça yaratan eylemin baskısı altına girer. Diğer insanların yaşamlarının gizlice izlemek için kişiliğini ikinci dereceye atmaya kalkışan bir kişinin kendisi, anksiyete derdi yaşamayan başka birisi tarafından izlenen kişi haline getirilir. Filmin sonunda gizli bir mikrofonu bulmak umuduyla darmadağın ettiği dairesinin bir köşesinde oturan ve bir çocuğun emzik emmesi gibi saksafon çalan tam anlamıyla küçülmüş bir insana dönüşür.

Karakterin küçülüşüne izleyicinin anlatının dışında, yani dünyadaki kendi güvenlik durumunu sorgulaması eşlik eder. Coppola olayları Harry'nin duyarlığı üzerine yapılandırır, öyle ki bazen neler olduğunun tam olarak anlaşılmasına engel olan korku, suç ve hayal karmaşası yaratılır. Ancak Coppola aynı zamanda kamerasını öyle ayarlar ki, kamera sık sık edilgin, hemen hemen kişisel olmayan gözlem imgeleri yaratır. Bu son çekimde kamera Harry'yi sanki bir gözetleme aracıymış gibi mekanik olarak sağa sola gidip gelerek üst açıdan gözlemler. Bu nedenle izleyici sadece Harry'nin duyarlığına yanıt vermekle kalmamalı, aynı zamanda olayları soğuk bir biçimde gözlemleyen kameranın ifade ettiği duyarlık eksikliğini de göz önüne almalıdır. Sonuç hiç bir ahlaki temelin bulunmadığı bir kurmacanın içindeki öznelerin ve bu kurmacayı izleyenlerin küçülmesidir. Film sadece casusluk ahlakı ve gözetlemenin etkileri üzerinde değil, aynı zamanda olaylar dizisinin etkililiği, kudreti ve ahlakı üzerinde de sorular ortaya atar.

Daha önce belirttiğim gibi, *The Conversation,* Amerikan filmlerinin izleyicisine sık sık vaat ettiği kahramanca eylemlere engel olan iktidarsızlık ve ümitsizlik kurmacalarından, çok sayıdaki paranoya ve kayıp filminden biriydi. Ayrıca, taşrada ve kentlerde geçen ve yasal yetkileri olmadığı halde kendince yasal düzeni zora dayalı olarak sağlamaya kalkışan kişilerin eylemlerinin anlatıldığı özellikle *Walking Tall, Dirty Harry* ve *Death Wish* gibi filmlerin sunduğu anlayışlara da tepkiler vardı. Bu filmler doğrudan doğruya bireysel kahraman geleneğine yönelmişti. Bu kahramanlar geçmiştekinden farklı olarak bir biçimde daha açık ifade edilmiş politik çevrelere yerleştirilmişlerdi. Buford Pusser *Walking Tall*'da (1973'te yapılan filmi Phil Karlson yönetti ve filmin jeneriğinde "gerçek bir olaydan uyarlanmıştır" yaz-

maktaydı, ancak esasen bu film Karlson'un 1955'te yönettiği *Phenix City Story*'nin aynısıydı) küçük bir kasabadaki ayaktakımı ögeleriyle uğraşırken, Dirty Harry Callahan ve Charles Bronson'un *Death Wish*'de canlandırdığı mimar kahraman yerel hükümet güçlerine politik bir karşıtlık içinde hareket ediyorlardı. Polis, katillerin sokaklarda dolaşmasına izin veren liberal kanunlara bağımlıydı. Zorla düzen sağlamaya çalışan kişiler toplumun gereksinmeleriyle yakın temas içinde olduğundan, vahşi adalete başvurarak bu kanunların üzerine çıkıyorlardı.

Bu filmler tamamen ve doğrudan doğruya savaş karşıtı eylemcilere (*Dirty Harry*'deki sapık katilin üzerinde barış simgesi vardır) ve toplum içindeki denetlenmeye direnen diğer düzen bozucu güçlere karşı Nixoncu yasa ve düzen çağrılarını biraraya getirerek 1970'li yılların artan tutuculuğunun bir yönünü ifade ediyordu. Nixon yönetimi paranoyaklaştıkça ve Vietnam, yenilmezliğin kültürel imgelerinin yattığı tabakada bir çatlamaya neden oldukça, şiddetin filmsel ifadeleri daha içe dönük ve mazoşist bir hal aldı. Toplumun Vietnam'daki savaşa karşı çıkan ortak tavrının belirtileri vardı (her ne kadar bu gerçeğin politik yanları incelenmediyse de, kuşkusuz Vietnam'daki savaşa karşı çıkılmalıydı) ve akli dengesini kaybetmiş Vietnam gazileri üzerinde yoğunlaşan birçok film yapıldı. Her zamanki gibi sinema politik gerçeklerden sakındı ve bu yüzden Vietnam'a masum genç insanları psikopatlara çeviren psikolojik bir hastalık olduğu biçiminde bakılmaya başlandı (*Taxi Driver*'ın bu tip filmlerle kimi ilişkileri vardır). Bir başka politik olmayan düzeyde ise, bu savaş uygar davranışa dair geleneksel anlayışlara (ki bu, savaşın "uygun" davranış geleneklerini de içerir) bir meydan okuma, bireysel davranış ve denetimin çığrından çıkarak yok olması ve Batı uygarlığındaki davranış biçimlerinin ne kadar kolay incinebileceğinin bir ispatı olarak görüldü. Michael Cimino sağcı hümanizmin bu hastalığını *The Deer Hunter*'da (Avcı) araştırdı, aynı şeyi John Milius ve Francis F. Coppola *Apocalypse Now*'da ve Oliver Stone da *Platoon*'da yaptılar. Bütün bu filmlerde Vietnam, Amerikalı gençleri çılgına çevirerek kalpleri, akılları ve vücutları vahşileştirdi. *Apocalypse Now* ve biraz daha az olmak kaydıyla sıradan piyadenin bakış açısını vermeye çalışan *Platoon* Vietnam'ı hiyerarşi, sorumluluk ve düzenin bozuk olduğu, halüsinatif, şizofrenik bir diyar olarak tanımladı. (1980'li yılların ortalarında yapılan Vietnam filmle-

rinin içinde sadece Kubrick'in *Full Metal Jacket*'ı askerlerin eğitimine içkin yıkıcı ögelere yoğunlaşmıştır.) Özellikle *The Deer Hunter* ve *Apocalypse Now*'da görülen ahlaki çöküntü ve deliliğin nedeni, yasa ve düzen filmlerinde, yok edilmesi gereken "suç ögeleri" kadar düzen bozucu bir düşmandı. Daha da kötüsü bu ögeler Doğu'ya özgü ve komünisttiler ve bu yüzden de Batı ruhuna işleyebilecek ve onun ahlaki yapısını yok edebilecek yabancı diğer (other) olarak sunulabilirlerdi. Bunlar 1950'lerin anti-komünist bilim-kurgu filmleriyle karşılaştırıldığında hiç de rafine değillerdir.[1]

Jimmy Carter'ın yönetimi kısmen, baskıcı olmayan bir hükümet fantezisiyle yaşama arzusunun yanısıra, en son saldırıdan sonra gelen istikrar arayışının sonucuydu. (Carter kendi kökenlerini halkçı ama aslında artık kokuşmakla kalmamış, aynı zamanda Watergate'den sonra insan ihtiyaçlarına karşı da kendi içine kapanmış ve ilgisizleşmiş olan yerleşik iktidarı ulustan ayırabilecek Capra'msı "halkın yanındaki adam" anlayışına dayandırıyordu.) Carter'ın görev süresi boyunca Birleşik Devletler'in dışındaki çeşitli ulusal çıkarlar varlıklarını korumayı sürdürmüşler ve iç ekonomi kötü bir biçimde sarsılmıştı; istikrar umudu bir başka hayal kırıklığına ve intikam arzusuna dönüşmüştü. Bunların sinemadaki sunumları her ne kadar komiklik ve başı boşlukla sınırlıysa da, yabancı olarak Araplar, Doğuluların yerini almıştı. Orta Doğulular ya kaftanlar içinde zengin ve aptal insanlar ya da vahşi, mantıksız teröristler olarak sunuluyorlardı.

Açıkcası kültür halen istikrar, toparlanma ve onay dönemine gereksinim duyuyordu, ki bu dönemin sağlanması, gelişmeler gözönüne alındığında olanaksız görünüyordu. Ronald Reagan olağanüstü bir olguyu gerçekleştirmeyi başardı. Mevcut durum için gerekli olan kişinin kendisinin olduğunu öne çıkaran aktör yeteneğiyle güvenlik, güç ve kendini üstün görme sloganlarına kendini adamaya hazır ulusal izleyici topluluğu birleşince Reagan, çeşitli ideolojik ögelere dikkat çekmeyi başarabildi. Dahası kendisi bir ideoloji oldu. Bir an için artık ideolojik karmaşanın sona ermesi olası göründü. Reagan yalnızca aşırı tutuculuğun dilini ifade etmekle kalmadı; politikanın gerçeklerinin yerine düşünerek, iddia ederek ve tam bir inançla konuşan bir kişiliğin yanılsamasını geçirerek, kendi kendinin söylemsel merkezi oldu. "Büyük

1 *Wide Angle* 7, No. 4 (1985), Vietnam Savaşı'nın sinemasal işlenişi üzerine bir dizi makaleyi içerir.

hatip" sözü yalnızca bir gazetecilik klişesi değildi. Ronald Reagan birçok insanın görmek ve duymak istediği şey oldu. Reagan'ın ne dediğinden daha çok konuşma tarzı, saldırgan, anti-komünist sözleri, uygun cins, politika ve renkten olan herkesin kesintiye uğramadan dilediğini yapabileceği ve zenginleşebileceği bir serbest girişim ütopyası sözü; kendisini bu ütopyanın örnek öncüsü olarak öne sürmesi, onu sadece 1930'lu ve 1940'lı yıllardaki Roosevelt'in (oldukça farklı bir politik bağlam içinde) eşiti yapan, ideolojik bir çekim merkezi ve egemen bir güç haline getirmiştir.

Ancak kelimeler yetersizdir. İdeoloji yapısısal olarak değişkendir. Akımlar ve karşıklıklar ortaya çıkmaya devam eder, değişime neden olur, ögeleri sürekli olarak geçerliliklerini sürdürmelerin sağlamak için yeniden ayarlanmaya zorlar. Reagan'ın beyaz olmayan, parasız ya da anti-kapitalist dünyanın çoğunu düşman olarak gösteren saldırgan söylemi, yalnızca söylem olarak, sonunda gerçekliği tümden görmezlikten gelen bir hitap yolu olarak varolabilirdi. Ülkenin dışında birkaç istila ve gerici gerilla gruplarına sağlanan askeri ve ekonomik desteğin dışında Reagan ve hükümetinin, kendi ifadelerinde basitleştirmeye çalıştığı uluslararası ve ülke içi karışıklıklar konusunda yapabileceği çok az şey vardı. Ortaya çıkan, akla yakın imgelere ilgisiz kalan büyük boyuttaki bir ideolojik enerijiydi. Hoşnutsuzluk ve arzu fragmanları ortaya çıkmaya ve hayal kırıklığı yaratmaya, başı boş kalmaya ve bunları ifade etme arayışları devam ediyordu. Reagan ya da Reagan'ın söylemi, gerçeklikte güvenli bir biçimde yaşama geçirilemeyecek çözümleri olan sorunları, uluslararası hegemonya ve ülke içi yaşam ve birçok insanın yaşayamayacağı ekonomik kendine yeterlik düşüncelerini ifade etmeyi sürdürdü.

Her zamanki gibi Amerikan sineması, içinde bu ideolojik enerjinin akıtıldığı imgelerin önemli bir üreticisi oldu. Ve sinema her zaman bireyin tutkularının tahrik edildiği ve doyurulduğu bir düşsel alan yarattığından, buna uyumlanmak zor olmadı. Bazı türsel düzenlemeler, tektipleştirilmiş (stereotip) kahramanlar üzerinde yapılan çeşitlemeler ve tarihi gerçeklerde yapılan tahrifatlar film yapımcılarına genel söylemde bulunmayan tutarlılığı getirmesine olanak sağladı. İki alanda, ki bunlar komünizme karşı güç kullanımı ve ailenin faziletleriydi, çok şey yapılmaya çalışıldı ve çoğu zaman bunlar bambaşka yönlerden birbirine karıştırıldı. Soğuk Savaş, 1950'li yıllarda ortaya çıkan ve

1980'li yıllarda etkisini sürdüren bir olaylar dizisi, iki grup film için temel malzemeyi oluşturdu. Bunlardan biri doğrudan doğruya anti-Sovyet grubuydu ve Sylvester Stallone'nin *Rocky IV*'ü ve Taylor Hackford'un *White Nights*'ı (Beyaz Geceler - her ikisi de 1985'te çekildi) bu grubun en başarılı temsilicileriydi.

Rocky IV oldukça alışılmamış karşıtlıklar yaratmıştır. Soğuk Savaş filmleri tek bir ideolojik öncüle dayanır: Amerika'nın zayıflığı. *Invasion USA*'deki (1985) Rusların ABD'yi istilasını başlatan ajan Rostov, "şunlara bak" der, "yumuşak, yüreksiz ve yozlaşmışlar. Özgürlüklerin doğasını ya da bu özgürlüğü onlara karşı kullanabileceğimizi bile anlamıyorlar. En kötüsü, düşmanları kendileri." Rocky Balboa bu zayıflığın askeri güçle değil, tek bir gönüllü kahramanlık hareketiyle üstesinden gelebilecek kişi olmaya karar verir. Kendi adını taşıyan bir dizi film boyunca Rocky işçi sınıfı kahramanının bilinçsiz parodisi, meramını bile anlatamayan aptal, iyi kalpli güçlü ve inatçı ruha sahip bir karakteri olmuştur. Burada bu özellikler kendine özgü bir biçimde ortaya konur. Sadece toplum ve kültürün temsilcisi (ve kurtarıcısı) olmakla kalmaz, aynı zamanda *Rambo* filmlerinin birincisinde olduğu gibi, doğanın kendisinin bir gücü haline gelir. Rus rakibi Drago insanlar tarafından suni bir biçimde yaratılmıştır ve gücünü yüksek teknoloji ürünü antreman aletlerine ve steroidlere borçludur. Rocky çalışmalarını salon ya da laboratuar yerine Sibirya'nın bir bölgesinde karda koşarak, odun keserek, çatı kirişleri taşıyarak ve üzeri insan dolu bir kızağı çekerek yapar. Filmde iki döğüşçü ve onların farklı hazırlıkları uzun bir almaşık kurgu (intercut) içinde sunulur. Stallone -ya da kurgucusu- belli ki sinema tarihi konusunda cahil değildir ve kafasında yalnızca Eisenstein vardır.

Bu karşıtlıklar kurgusu, teknolojiyle doğanın kapışması bazı ilginç kültürel ve sinemasal gerçekliklerden ortaya çıkar. "Doğaya dönüş", politika alanına doğrudan katılmada genel bir geri çekilmenin yaşandığı 1970'li yılların orta-sınıfına ait bir olguydu. 1980'lerin ilk yarısında bilgisayar kültürel referans haline geldikçe, bir kez daha teknoloji doğanın yerini aldı. Bilgisayarların aynı anda her yerde olabilen imgelerine ve bilgisayarların oluşturduğu imgelere rağmen bu cihazın her evde faydalı olacağı düşüncesi zayıfladı. Her eve gerekli değillerdi, işlere ve herkesin korktuğu mahremiyete tehdit oluşturuyorlardı ve yarattıkları "bilgi sistemleri" çoğu kişi için ulaşılması güç mülkiyet

alanını oluşturuyorladı. Stallone bu olumsuz, bir anlamda tehditkar imgeler üzerinde çalışmayı ve bilim-kurgu filmlerinde zaten öngörülmüş olan tehlikeleri biraraya getirmeyi başardı. Film, aile teknolojisi düşüncesini parodileştirme ile başlar. Rocky'nin kadın gibi konuşan ve oğlu ile arkadaşı Paulie için hizmetkarlık yapan bir robotu vardır. Daha sonra teknolojinin sağladığı olanaklarla çalışan Rus rakibinin temsil ettiği daha büyük bir tehdidi düşünür. Bu rakip, bilim-kurgunun vazgeçilmez varlığı robot canavar olarak ortaya çıkar. Rusya bireylerin robota indirgendiği, bilim-kurgu filmlerinde çok sık rastlanan gelecekteki toplum versiyonuna dönüşür. Bu ülke özellikle sporun doğrudan insan faaliyetini, güçlü bireylerin mücadelesini içerdiğini unutmuştur ve yenilmez bir üstün-insan yaratmak için bilimsel müdahale kullanmaya başlamıştır. Her zamanki uluslararası müsabakalar bir savaş provası halini alır ve Stallone, Amerikalı bireyi düşmanın üstün, insan-dışı güçleri karşısında muzaffer kılmak amacıyla doğa gücünün politika ve teknolojiyi geçtiği filmler yaratmak için tüm ögeleri biraraya getirir.

Bütün bunların arasına diğer ideolojik sorunlar da yerleştirilir. Tutucu söylem teknolojinin ve çalışmanın (iş-business) sıkı dış dünyasının erkek egemenliği altında olduğunu savunur. Kadınlar doğanın bir parçası ve üreme ve neslin devamının içsel bir parçasıdır. Doğa gibi, erkeklerin selameti için kullanılmalıdırlar. Rocky bir boksör olarak başarısı yüzünden bir eş, çocuk ve gösterişli bir ev sahibi olup evcilleşir. Aslına bakılırsa, fazlaca evcilleşir. Belirtilmek istenen, yaşlanmaya ve yumuşamaya başlamış olsa da filmin çılgınca politik mantığının kendisini Amerika'nın temsilcisi yapabileceği ve kendisini ve ülkesini ispat etmek ve önce rakibi sonra da arkadaşı olan Apollo Creed'in intikamını almak için Rus boksörle dövüşmeye zorunlu kılınabileceğidir. (*Rocky IV*'de Apollo Las Vegas'ın çekiciliği ve şov dünyasının gösterileri ile dolu bir maçta Drago tarafından öldürülür.) Rocky'nin doğaya dönüşü yalnızca kültürel üstünlüğün dengesizliğini değil, aynı zamanda kadın ve erkeğin rollerini de düzeltmesini sağlar. Rocky evinin rahatını bırakır, doğaya döner, doğayı gereksinimleri için kullanır ve antremanları boyunca kendisi için çalışmasını sağlar. Gücünü, geniş anlamda ülkesinin gücünü, tekrar kazanır ve aileye özgü hiyerarşiyi yeniden tesis etmeyi başarır. Karısı Adrian edilgin ve itaatkardır ama Rocky Rusya'ya gitmeye ve Drago ile dövüşmeye karar

verdiğinde, içini korku kaplar ve onunla gitmek istemez. Ancak Rocky Sibirya'da antreman yaparken Adrian ona olan aşkını ve bağlılığını dile getirerek ortaya çıkar. Gücünü kazanmak için sarfettiği olağanüstü çabalarda Rocky'ye yardım eder ve onun hizmetinde doğal düzenin bir parçası olur. Öte yandan Drago'nun karısı ise saldırgan ve çekicidir. Ludmilla haber ropödtajlarında kocası için yıpratıcı biçimde konuşur ve her fırsatta varlığını gösterir. Filmin yarattığı kutupsallık içinde tıpkı mekanik olarak çalışan kocası gibi "doğal" ve gerçek bir kadın değildir.

Bu karşıtlıklar biraraya gelecekleri ortak bir zemine gereksinim duyarlar, aksi takdirde bunlar, ideolojik bir istikrar alanı yaratmak için gerekli sentez olmadan yalnızca bir kapışma olarak kalırlardı. *Rocky IV*'te bu zemin tutucu popülizmin temsili sevgilisi "halk" tarafından sağlanır. Rocky gibi "insanlar" da doğanın bir parçasıdır ve sezgileri de güvenilir niteliktedir; iyiyi kötüden ayırmayı bilirler. Filmin büyük bölümünde Rus insanı şüpheci ya da şüphelenilen olarak gösterilir. Polis, KGB ve askerler gözetler, diğerleri ise gözlenir ve hepsi de ruhsuz ve bireysellikleriyle ilişkileri kopmuş olarak gösterilirler. Rocky ile Drago arasındaki maç devam eder ve Rocky kazanacağını ispatlarken Rus izleyiciler gerçek güç ve dürüstlüğün nerede olduğunu anlar ve Rocky'yi desteklemeye başlarlar. Doğal güç, saf iradenin -Rocky- ifadesi ve Rocky'nin ne kadar mükemmel olduğunu anlayan izleyicilerin heyecanın artması biraraya gelince, Gorbaçov ve Gromiko'yu andıran aktörlerin öncülüğünde Politbüro üyeleri ayağa kalkar ve bu ezilmiş Amerikalıyı desteklerler. Drago, Rocky'nin temsil ettiği Amerika'nın temiz, lekesiz, destek görmeyen gücüne kurban olur; halk doğal olarak bu gücün karşı gelinemezliğini anlar; yeni kahramanları Amerikan bayrağına sarılarak (gerçekten) evrensel anlayış hakkında konuşma yapar.

Rocky boksör kahramanın türsel kısıtlamalarının çok ötesine geçer. Ümitsiz, hiçbir şeye dayanmayan Jake La Motta'nın tersine Rocky mesleğini de aşar ve hükümetleri etkiler. Film tipik bir biçimde politikayı birey ve kişilik sorunlarından ayrı bir şey olarak ifade edemez. Açıkca görüldüğü gibi *Rocky IV* Soğuk Savaş konuları hakkında olduğu kadar, hatta daha da fazla olarak kendine güven ve iç gücün keşfi hakkındadır. Ve gariptir ki siyasi zafer ve kendini keşfetme bireyin kendini fethetmesiyle ölçülür. Burada benliği yok etmeye yönelik ga-

rip, neredeyse faşistçe ve kesinlikle melodramatik kalıp vardır, öyle ki yeni bir benlik ortaya çıkabilir. Bu da yeni, doğal bir insanın ortaya çıkmasına yol açacak olan acı ve özveri ile arınma hareketidir. Rocky karısına "Hayır, belki de kazanamam" der."Belki de yapabileceğim yegane şey her şeyini elinden almak. Ama yenmek için beni öldürmek zorunda. Ve beni öldürmek için karşıma yüreğiyle çıkmak zorunda. Karşıma çıkması için kendini öldürmeye istekli olmalı. Bunu yapmaya hazır mı bilmiyorum." Kendini ölüme atmak insanların ve ulusların değerini gözler önüne serecektir ki bu da tutucu ideolojilerin derinliklerinden gelen eski bir haykırıştır. Rocky Amerika'nın yarattığı ve yumuşattığı rahatlığın bozduğu eski benliğini öldürmek zorundadır. Rusların öldürecek benlikleri yoktur, çünkü çoktan kendilerini devlete vermişlerdir. (Yine burada da 1950'lerdeki Soğuk Savaş bilim-kurgu imgelerinin ideolojik olarak doğruluğu ispat ediliyor.) Kolektif, komünal ruhu öldürmek zorundadırlar. Rocky'ninki gibi varolan benlikler yeniden doğma travmasını yaşamaz, yalnızca yeniden keşfedilirler. Karşılaşma bitiminde Rocky'nin eli havaya kaldırıldığında Politbüro'nun bir üyesi ringin yanına yaklaşır ve kaybettiği için Drago'yu azarlar. İzleyicinin tezahüratı karşısında Drago adamı boynundan tutarak havaya kaldırır ve "Yalnızca kendim için... kazanmak amacıyla dövüşürüm" diye bağırır. Yeni doğal Amerikalının toz ettiği komünist robot hükümet karşısında kişinin benliğinin değerini anlar. Güçlü bireyler ortaya çıkarken tarih ve politika ortadan kaybolur.

Hükümetin tavrını etkileyen, ya da daha yerinde bir deyişle hükümetin tavrına rağmen sözde iyilik için çalışan birey tutucu filmlerin başlıca anlatım ögesi olmuştur. Bunun tam bir zafere ulaştığını 1980'li yılların intikam filmlerinde göreceğiz. *White Nights* izleyicisine bale, ayak dansı, Soğuk Savaş naraları, ırk ilişkileri sorunları, ırksal karışım ve hapihaneden kaçış melodramı gibi atraksiyonlar sunarken bu yapıyı ifade edebilmek için çok karmaşık bir anlatım sunar. Film iki düşman karakterin birbirlerini korumayı öğrenecekleri psikolojik gerçekçilik gelenekleri ile bu ortak ögeleri bütünlemeyi amaçlar. Bir kez daha politika, Stallone'nin çizgi roman doğrudanlığını hemen hemen onaylatacak bazı anlatısal işleyişlerle sonuçlanan karakter çekişmesine arka plan oluşturur.

Michail Baryshnikov'un canlandırdığı, karşı tarafa sığınan balet Nikolai kendisini yine Rusya'da tuzağa düşmüş olarak bulur (ki burası,

Rocky IV'dekine benzeyen, soğuk ve evrensel şüphe diyarı Rusya'dır) ve kibirini ve seçkinciliğini yenmek zorunda kalır. Sovyetler Birliği'ndeki ırk ayrımını Birleşik Devletler'dekinden daha kötü bulan ve Amerika'dan Vietnam'da yaratılan terör nedeniyle kaçmış olan siyah Amerikalı sığıntı Raymond (Gregory Hines) ile arkadaş olmak ve zamanla ona yardım etmek zorunda kalır. *Rocky IV* temiz, doğrudan ve fantastik bir anlatım çizgisi oluştururken, *White Nights* Rus burjuva baletin kızgın siyah Amerikalı ayak danscısı/sığınmacı ile duygusal bir arkadaşlık kurabilmesiyle ilgili kendi bıktırıcı ana temasının çevresinde dolaşarak bir dizi melodramatik saptırma yolunu seçer. Raymond, Rus bir kadını sevmiş, evlenmiş, onu hamile bırakmış, aynı zamanda da sırıtkan KGB ajanı Chaiko'nun aleti olmuştur. Açık bir biçimde sorunların çözümü daha önceki melodramlarca inceden belirlenmiştir. Politik gerçeklikler ve karışıklıkların önceden belirlenimler üzerinde bir etkisi yoktur ya da daha doğrusu, Soğuk Savaş gelenekleri melodramlara öylesine yerleşmişlerdir ki, melodram türü bu filmi içine alır. Sonuçta *White Nights,* anlatıyı karakterlerin kendilerini ele geçirmiş kişilerden kaçınılmaz kaçışlarına yönelten, sadece bir kumar makinasının üzerindeki eller gibi kullanılan ırksal ve sınıfsal sorunlar ya da uluslararası ilişkiler üzerine bir film değildir.

Kaçışın kendisi, daha belirsiz ve bu yüzden daha kolay tatmin edilebilir bir arzu olduğundan bir politik aciliyetin ortaya konuluşu değildir. Nikolai özgürlüğünü ister - her ne kadar kendisine Sovyetler Birliği'nde mümkün olan en üst seviyede özgürlük sunulsa da. Raymond ise yalnızca yaşamının kontrolünü eline almak ve "evine dönmek" ister. Sınırda değiş-tokuş yapılırken "Eve gidiyorum" der (karısı ve Nikolai kaçabilsinler diye kendi isteğiyle özgürlüğünden vazgeçer). "İyi ya da kötü eve gidiyorum." Ansızın tutucu ideolojinin merkezi imgesine gereksinim duyduğunu anlar. Bu imge bütün sorunları çözen aile ve güvenliğin mitsel alanıdır. Birleşik Devletler ve Rusya'daki ırkçılık incelenmeden kalır (Rus KGB subaylarının ırkçı oluşlarının görülmesi konu için yeterli görülmüştür). Raymond'un kaçtığı ülkeye nasıl geri döneceği sorusu, "her şey değişti" yorumu dışında yanıtsız kalır. Film kendi ideolojik projesinde başarılı olmak için, en karmaşık karakterine -ve izleyicisine- güvenlik vaat eden tanımlanmamış bir yeri kabul etme gerekliliğini benimsetmelidir.

Ortaya çıkan ev (home), Soğuk Savaş filmlerinin ana odak noktasıdır. Büyük bir şifre çözümü gerektiren *Wizard of Oz*'daki gibi ("evim,

evim, güzel evim" sloganı, MGM stüdyolarında yapılan başarılı tekrar yazımlarda senaryoya sokulmuştur)[1] bu imge ve anlatı hedefi güvenlik vaadi ve huzurun belirtisi olmuştur. Daha önce öne sürdüğüm gibi, imgenin belirsizliği ve şimdilerde otomatik olarak yaratılan güvenlik çağrışımları, yuvayı izleyici ve sinemacılar için dayanılmaz kılar, çünkü bu yuva psikolojik, ekonomik ve toplumsal iktidarla doludur. İçinde ailenin yaşadığı bu yuvada cinsel, ekonomik ve politik düzenin göstereni tutucu dilin baskılayıcı merkezi olarak yaşar.

E.T. eviyle iletişim kurar, Rusya'da bir siyah dansör sonu ne olursa olsun evine dönmek ister (özellikle de KGB karısını ve ailesini tehdit ettiğinde); Vietnam gazileri evlerine getirilir. *Death Wish* filmlerindeki aileye ve yuvaya karşı saldırganlık, yasal yetkisi olmadığı halde yasal düzeni sağlamaya çalışma (vigilante) hareketine yol açmıştır. Aileyi yeniden biraraya getirme ve evi bütünleştirmedeki yetersizlik 1980'li yıllar civarında yapılan bu tür filmlerdeki eski düşmanlara karşı saldırganlığı harekete geçirir. 1970'lerin bu tip düzen sağlayıcılarının yerel olarak kendi şehir ve kasabalarında etkinlik gösterdiklerine daha önce değindim. 1980'lerin intikamcıları uluslararası düzeyde, özellikle de Vietnam'da (birçok filmde Rusya'nın bir eyaleti olarak geçer) etkinlik gösterirler; amaçları geride bırakılan ya da unutulan kişileri bulmaktır. Bunlar Ted Kotcheeff'in *Uncommon Valor* (1983, John Milius ve Buzz Feitshans ortak yapımı; Feitshans iki *Rambo* filmi de dahil bir çok sağcı intikamcı Vietnam filminin yapımcısıdır) adlı filmindeki gibi bir oğul, ya da Joseph Zito'nun *Missing in Action* (1984) ya da Stallone ve George Cosmatos'un *Rambo: First Blood Part Two* (Rambo: İlk Kan II. Bölüm - 1985) filminde olduğu gibi, arkadaşlar ya da sadece geride bırakılan Amerikalı askerler olabilir. Onlar bulunmalı ve eve getirilmelidirler. John Milius'un *Red Dawn* (1984) ve Joseph Zito'nun *Invasion U.S.A.* filminde Ruslar Amerika'yı işgal eder, evleri yıkar ve aileleri yok ederler. İlk filmde Ruslarla savaşmak için delikanlılık çağındaki çocuklardan çeteler kurulur; ikinci filmde ise Chuck Norris ve ordu Rusları yok eder.

Bu filmlerin politik ve ideolojik yapısını anlamak için önce intikamcısını, tüm bu açıklananları destekleyen sağcı anti-Rus tabandan çıkaran bir filmi incelemek yararlı olabilir. Lee Thomhpson' ın *The Evil*

1 Bak. Aljean Harmetz, *The Making of The Wizard of Oz* (New York: Limelight Editions, 1984), s. 51.

That Men Do'da (1984) Charles Bronson'u kullanışı karşıtlık yaratır. Emekli intikamcı Bronson karakteri (hakkında çok az bilgi verilir; bugünlerde yalnızca bir intikamcı olmak bu karakterler için yeterli bir fondur) karşılığında ücret beklemeden Birleşik Amerika ve Orta Amerika'daki bağımlı devletler için çalışan ve insan öldürme eğitimini vererek karşı ayaklanma öğreten kiralık bir işkenceciyi öldürme işini alır. Bronson bu adamı izleyerek bulur ve ölümünü bir madende çalışan önceki kurbanlarından bir grubun ellerinde hızlandırır. Son eylem bu yalnız kahraman tarafından değil, toplu hemen hemen devrimci bir hareket tarafından yapılır.

Bu film inanılmaz bir hatadan başka bir şey değildir, çünkü ancak az sayıdaki film böylesine anti-Amerikan, Üçüncü Dünya sempatizanı hisler besler. (1970'lerde yapılan *Walking Tall* ve *Billy Jack* filmleri gibi liberal örnekler vardır ve belki de 1980'li yıllarda yapılan ve Amerikan hegemonyasını, ırkçılığı, anti-Rus hisleri eleştirel olarak sorgulayan ve her ikisi de bilim-kurgu olan iki film vardır. Bunlar Peter Hyam'ın *2010* ve Alman yönetmen Wolfgan Petersen'in *Enemy Mine* adlı filmleridir.) Hollywood'daki yerleşik liberalizmin ve filmin yapımcısı Pancho Kohner'in ortanın soluna bir açıklama yapmayı gerekli bulduğu ve filmin starının (C. Bronson) ve filmi biçimlendiren ve had safhaya ulaşan şiddetin filmin siyasetine zıtlık oluşturabileceğini ya da bunları görünmez kılacağını ümit ettiği unutulmamalıdır. Frederic Jameson melodramın "toplumsal gerilim ve çatışmayı sürdürmenin bir anlatım aracı" olduğunu yazar.[1] Belki de *The Evil That Men Do*, intikamcı melodramın gerilim ve çatışmaları sürdürmesinin çok iyi bir örneğidir. Film bunları, çok iyi tanımlanan kötülüğü (filmde işkencecinin yaptıkları, politik görüşlerinden daha net olarak sunulur) simgesel eylemlerle yok eden yalnız adamın sürekli yinelenmesiyle çözüme kavuşturur. Böyle yapmakla izleyici politik sorumluluktan uzak tutulur ve anlatı, arınma (catharsis) yaratan aksiyon sayesinde sosyo-politik kaçınmanın simgesel eylemini sergiler, bu arada aksiyonun neden ve sonuçları gözden kaçırılır. Kahramanın eylemlerine olanak sağlayan belirli anlatım parametrelerine uyduğu ve "toplumsal düzensizliğin varlığını"[2] açıklamaya yardım ettiği sürece intikamcı filmlerin kötülüğü sağ ya da soldan gelebilir.

1 F. Jameson, *The Political Unconscious,* (Ithaca: Cornell University Press, 1981), s. 171.
2 *A.g.e.*

Bu teori *Rambo First Blood Part Two* filminde kısmen ortaya çıkar. Kötüler Vietnamlı ya da Rus olarak belirlenmişse de çok farklı olarak görünürler. Bir yandan politik olarak bir yandan da sinemanın gereklerine uygun olarak belirlenmişlerdir. Vietnam'lılar Vietnamlı değil daha çok II. Dünya Savaşı filmlerindeki Japonların yeniden yaratımıdır. Rus danışman Rus değil ama daha çok II. Dünya Savaşı filmlerindeki Nazilerin bir temsilcidir (anti-Rus propagandaya duyarlı ülkeler için yapılan video kasetlerinde diyalogların seslendirmesi öylesine kolay değiştirilirki çağdaş referansla silinir ve film II. Dünya Savaşı'nı anlatır durumuna döner). Cehalet bu karmaşıklığa katkıda bulunan tek faktör değildir. Kimi düzeylerde *Rambo*'nun yapımcıları kodların tamamen açık ve kolay tanınabilir olması halinde popüler bir anlatının hem yaratılışının hem de algılanışının kolaylaşacağını farkettiler. Eskiden beri kullanılan bir anlamlama sistemi yeni kurulacak olandan daha kolay yaratılır. Doğulular ve Almanlar sinemanın ilk yıllarından bu yana işlenmiştir ve bunların bu biçimde sunulmaları "toplumsal düzensizliğin varlığını" açıklar ve de bu düzensizliğin düzelmesini sağlar. Böylesi sunumlara geri dönüş Vietnam askerlerinin kim olduğunu ve bir Rus danışmanın nasıl olabileceğini ve eğer varsa ikisinin ortak yanlarını açıklamaya çalışmaktan daha uygundur. Bununla uğraşmadan sorunları çözerek film izleyicinin filme rahatça katılımını ve kolayca anlamasını sağlar. *Rambo* hayal kırıklığını giderme ve fantezilerin onaylanması söyleminden söz eder; filmin her yerinde Doğuluların tarihsel ya da ulusal bir farklılık göstermeden birbirlerine benzedikleri; Nazizmin, karakterin üniforması, hain aksanı ve zalim bakışıyla kolayca farkedilebilen beyaz yabancılardan gelen kötülüğü simgelediği iddia edilir.

Ancak günümüz ideolojisini daha eski film imgeleri yoluyla aktarmasına rağmen *Rambo* ve intikamcı melodramların büyük çoğunluğu çağdaş tutucu düşüncelere eğilimlidir. Bu durum, filmlerin türsel (generic) şiddeti ve kolektif hareketlere karşı bireye bağımlı kalması nihayetinde sağ kanadın ideolojik sunumlarına daha sadık kaldığının işaretidir. Bu doğrudan eğilim özellikle 1980'li yılların Vietnam intikam dönemi filmlerinde daha güçlüdür, çünkü içlerinde garip bir biçimde Ronald Reagan'ın varlığı görülmektedir. İdeolojik süreç şu şekilde işler: operasyonlarda kaybolan kişileri/askerleri anlatan filmlerin iki düşmanı vardır; Amerikan hükümeti ve Vietnamlılar (daha önce de

belirtildiği gibi, iç rahatlatıcı benzerliği sağlamak ve politik stereotipliği zorlamamak için Vietnamlılar çoğunlukla Rusların oyuncağıymış gibi gösterilir). Birleşik Devletler'in başlıca hatası askerlerine Vietnam Savaşı'nı kazanmalarına izin vermemesidir. (Göreve gönderilirken John Rambo'nun sorduğu "Bu kez kazanacak mıyız?" sorusu onun tarihsel olarak en yararlı olmasa da, en açık ifadesidir.) Olayları birleştirmek açısından şimdilerde hükümet mahcubiyetini kendine saklayabilmek için yaşayanların varlığı konusunun üzerini kapatmaktadır (her ne kadar gerçeklikte hükümetin Vietnamlılara düşmanlığı artırmak için savaş esirlerinin varlığı söylentilerini kullandığı görülse de). Aynı zamanda hükümetin başı Ronald Reagan kariyerini Vietnam politikasını da içeren her konuda kendisini hükümetten ayrı tutmak temeline dayandırmıştır. Sonuç olarak hükümet esirlerin acı çekmelerine izin verdiği için suçlanabilirdi (filmlerde bu suçlamaların hedefi bazen CIA ama genellikle bürokrasisinin isimsiz temsilcileri oluyordu); hükümetin başı ise cesur bireysel inisiyatif örneği, kayıpların koruyucusu ve filmlerde intikamcı örneği olarak bunların dışında kalabilirdi. Filmlerin dışında bile Ronald Reagan sıkı film kahramanın ideolojik sunumu kadar öyle fazlaca önemli bir birey değildir; onun aracılığıyla filmlere *The Searchers*'daki yalnız, yasa dışı ve herkesin sistemin görmezden geldiğini bildiği iyilik adına sisteme rağmen bir şeyler yapan John Wayne ruhu geçmiştir. Tıpkı Reagan'ın kendisi gibi, intikamcı kahramanlar da egemen ideolojinin o bölümünün eşsiz temsilcileri olmuşlardır ama egemen ideoloji onları tanımıyormuş gibi yapar. Bu ideoloji herkes adına harekete geçen birey aracılığıyla Amerikalılara yapılan dış haksızlıkları keşfetme ve karşı koyma arzusudur.

Sonuçta intikam filmleri, ideolojik bir kontrat teklif eder ve izleyicinin bakışına karşılık olarak yalnızca gösterdiğiyle kalan bir gösterimi vaat eder. Bir gösterimin gösterimi fazla ağdalı görünürse, sağ ideolojinin çok tutarlı olmayan olasılıklarla dolu bir söylemi sunduğunu unutmayın. Bu söylem çok büyük askeri ve toplumsal bedel ödemeden harekete geçirilemez niteliktedir. Söz konusu filmler bu olasılıkları birbirine eklemler, izleyicinin kabul edilen fantezisini sunar ve izleyicinin öznelliği (bu filmlerin öznesinin kasıtlı olarak erkek olduğunu iddia ediyorum) ile ideolojinin büyük arzu doyurma özelliğini temsil eden karakteri özdeşleştirir: bunlar "düşmanın" yok edilmesi, karşıtlığın ortadan kaldırılarak bitirilmesi ve tüm sorumluluğun tek bir bire-

yin üzerine yüklenmesidir. Tek bedel giriş ücretidir ki bu en kötü ve ümitsiz giriş ücretini de içerir ve bu filmlerin sağladığı ideoloji ve imgelerle konuşulan dünya sürer gider.

Düşsel şeylerin onaylanmasının, ataerkil yapıların tasdiki ve bireyi bu yapıya çekmek gibi alışılmamış sonuçları vardır. Burada, intikam filmlerine daha büyük bir açıklıkla dönmek için bu filmlerden kısa bir süre ayrılmak gerekiyor. Fransız psikiyatrist Jacques Lacan'ın yeniden gözden geçirip katkılarda bulunduğu biçimiyle, psikolojik süreçlerin klasik tanımı babayı, çocuğu annesiyle olan beslenme ve konforun düşsel dünyasındaki birlikteliğinden koparıp onu dil ve kültürün simgesel diyarına, penis merkezli (phallocentric), erkek egemen dünyasına girmeye zorlayan iğdiş edici bir güç olarak gösterir. Burada "yetişkin" dünyasında özne değişim halindedir. Devamlı olarak sıra ile (ya da aynı zamanda) diğerine bağlı olarak yeniden konumlanır ve başka birinin bakışının nesnesi olarak bir diğeri olmuştur. Ancak kişinin bu filmlerin düşsel dünyasına çağrılması (bir ölçüye kadar bütün filmlerin) Oedipal süreci tersine çevirir.[1] Kişi, beslenme ve konfordan koparılmaz, bunlar ona sunulur. Bir güç yanılsaması içine sokulur. Kişi erkek egemenliğine karşı ya da bağımlı olarak konumlanmak yerine, onun koruması altına alınır ve bu korumacılığa tanık olması sağlanır. Erkek egemenliği otoriteden çok kişi ile ilgilenen annelik durumu ortaya koyar. Süreç içinde, hükümetin daha büyük söylevinden çıkan ideolojik malzemeye hükümetin imaj-oluşturucu silahı olan 1980'li yılların sineması tarafından biçim verilirken olağanüstü bir olay meydana gelir. Ronald Reagan annelik dikkati gösteren rehber erkek egemen olarak (yeniden) sinema endüstrisine girer.

Daha önce belirttiğim gibi Reagan, kalkışılamayacak denli büyük eylemlerde cesaret verici rehber olarak hareket eden, aleyhine konuş-

1 Bak. Althusser, "Freud and Lacan," *Lenin and Philosophy,* s. 189-219; Metz, *Imaginary Signifier* (Bloomington: Indiana University Press, 1982) ve film, anlatı ve Oedipus üzerine büyüleyici bir yorum için Teresa De Lauretis, *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema* (Bloomington: Indiana University Press, 1984). Robin Wood, *Hollywood from Vietnam to Reagan* (New York: Columbia University Press, 1986) ve son dönem Amerikan sineması üzerine makalesi "80s Hollywood: Dominant Tendencies," *Cineaction!* 1 (İlkbahar 1985) s. 2-5'te benimkine benzer bir analiz yaparak Oedipus, erkek egemenliği ve çocuk olarak izleyiciyi tartışır. Aynı zamanda bak. Sobchack, "Child/Alien/Father: Patriarchal Crisis and Generic Exchange," *Camera Obscura,* No. 15, 1986.

malar yaptığı hükümetten ayrı duran bir kişilik yaratmıştır. Burada Reagan'ın dışardan yol gösterici güç olmaktan çok, kahramana yol gösteren gizli bir anlatım aracı olduğunu öne sürmekteyim. Yaşlı yol gösterici imajı -bilge babacan vekil- çağdaş Amerikan sinemasında çeşitli kılıklarda ortaya çıkmaya devam eder. İdeolojik ve psikolojik varlık olarak bu şahsın pek yeni olmadığını vurgulamalıyım; bu annelik özelliği gösteren (maternal) erkek egemen, edebiyat ve sinemada genellikle koruyucu ve akıl verici olarak kodlanarak varolmuştur. 1930'lu yılların sonunda ve 1940'lı yılların başında Roosevelt *Yankee Doodle Dandy* (1942) gibi filmlerde görülürdü. Bu filmde George M. Cohan Beyaz Saray'ı ve "Roosevelt"i ziyaret ettiğinde arkadan ve omuzlarından çekilen Roosevelt tam olarak gösterilmez, ancak varlığı her şeye eşlik eden büyük insan figürü olarak görülür. *The Grapes of Wrath*'da Joad ailesi hükümetin yönettiği kampa girdiklerinde Roosevelt'e benzeyen ve Roosevelt'in ideolojik aurasının uzantısı olarak güvenlik ve yardım öneren bir yetkili tarafından karşılanır.[1]

Reagan kişiliğinin sinema dünyasına girişi farklıdır. Bu kişilik kahramanı eğiten ve yasallaştıran ve belki de daha önemlisi izleyiciyi koruyan yaşlı bir adam biçimini alır. Kahraman, eylemlerinde ustasını geçerken bu rehber bir kontrol, bir güvenlik sınırı olarak hala varlığını devam ettirir. Kahramanı da izleyiciyi de gözetir. O mevcut iken izleyici kahramanın incinmeyeceğine ya da yerleşik sınırların ötesine geçemeyeceğine ikna edilir (Reagan öncesi çağdaş filmlerde koruyucular güvenilmez olabilirler: *Taxi Driver*'da Travis kendisinden yaşlı taksi şoförü Wizard'a danışır, ama o Travis'in neden söz ettiğini anlamadığını söyler; burada koruyucu başarısızdır ve Travis toplumun kabul ettiği tüm davranış kalıplarının ötesine geçer). Bu konu yaşlının gence hocalık yaptığı durumlar için özellikle geçerlidir. Genç adam hala öğrenmektedir, hala incinebilir durumdadır ve kontrol edilmediği takdirde yanlış hareketler yapabilir. Burada akıl hocası, kahramanın gerçek babasından (ki bu baba ya ölmüş ya ailesinden ayrılmış ya da tamamen etkisiz durumdadır) daha akıllı ve daha koruyucu etkisi olan ve herhangi gerçek bir babanın yapabileceğinden daha sağlam erkek egemen

1 Bunu bana David Parker hatırlattı. Sinemada Roosevelt'in canlandırılışı için bak. Dana Polan, *Power and Paranoia: History, Narrative and the American Cinema, 1940-1950* (New York: Columbia University Press, 1986) s. 66-67.

bir ortam yaratan bir vekil baba olarak ortaya çıkar. Biyolojik babanın yerini alıp kahramana yön ve kontrol sağlayan yeni akıl hocası - maternal - erkek egemen ailenin yaşayabilmesi konusunda çözülemez sorunları dikkate alma gereği duymadan aileye yönelik ideolojik talepte bulunur.

Bu konu Robert Zemeckis'in *Back to the Future* filmindeki kadar hiçbir yerde gözlemlenmez. Bu filmde kaçık bilim adamı Doc Brown'un yönlendirdiği Michael J. Fox'un oynadığı Marty Macfly doğumundan önceki zamana gider ve anne ve babasının evlenmesine yardım eder. Kendi babası kibar tavırlı ve korkaktır, bu yüzden Marty kendisi ve ailesinin oluşumunda pürüz çıkmasın diye, evliliğin gerçekleşeceğinden emin olmalıdır. Ne var ki müstakbel annesi Oedipal üçgendeki en ilginç çeşitlemeyi yaratarak Marty'ye aşık olur. Marty hem annesinin doğru kişiyle evlenmesini sağlamak hem de bilimadamı arkadaşını kurtarmak zorunda kalır. Marty tam kendi gerçek şimdiki zamanına dönecekken, Doc Brown'un kendilerine bir nükleer bomba yapmasına karşılık kendi zaman aracı için plutonyum satan Libyalılarca öldürüleceğini anlar. Bu çabaların sonucunda oğul doğmadan önce Oedipus sürecinden geçmeyi, olması gerektiği gibi ailesini oluşturmayı (yolculuktan döndüğünde babası artık umut vermeyen bir korkak değil, Marty sayesinde tatlı dilli bir yazardır) ve Doc Brown'u kurtarmayı başarır. Bütün bu olanlar sırasında, bilimadamı erkek egemen taleplerde bulunmayan eşit ve yaşlı bir yönlendirici, girişimci ve yalnızca destek değil, serüven de sağlayan bir çeşit kaçık bilgin gibi davranır. (*Back to the Future,* Spielberg'in yapımcılığını üstlendiği diğer bir filme, Joe Dante'nin *Gremlins*'ine de ilginç bir kontrpuan yaratır. Bu filmde de genç adamın babası gereksiz şeyler icat eden edilgin bir adamdır. Akıl hocası bu filmde küçük bir rol oynar. Bu kişi çocuğa kötü küçük şeytanlar güruhu halinde çoğalacak olan küçük bir yaratık veren yaşlı Doğuludur. Çocuk, üzerinde yeniden hakimiyet kurmak zorunda kalacağı kargaşa yaratıcı yaratıklara baba olur.)

The Karate Kid (1984, ilk *Rocky* filmini yapan John Auildsen yönetti) filmindeki babasız gence karate hocalığı yapan Japon bahçıvan daha güçlü bir figürdür. Bu bahçıvan çocuğa disiplin ve baba desteği verir, ona Doğu büyüsünü (elinin bir dokunuşuyla şifa verebilmektedir) öğretir ve onu *Star Wars*'daki Ben Obi- Wan Kenobi, *The Empire Strikes Back*'deki Yoda ve Spielberg'in *E.T.*'sindeki güçlerle ilişkilen-

diren mistik içsel bir güç sağlar. Bu figürler -ki bunlardan ilk ikisi doğal babası günahkar olmuş bir gence erkek egemen bir bilgelik sunmuş, sonuncusu ise bir çocuğa baba ve anne güvenliği vermiştir- fantastik alanın içinde yer alırlar. *The Karate Kid* ulaşılması daha mümkün bir mekan sunar: şimdiki zaman, Güney Kaliforniya ve varolan olasılıkları temsil eden karakterler. Bu film korunma arzusu ile intikam arzusu arasında bağ kurar ve bahsetmekte olduğum askeri intikam filmleriyle ilişki içindedir.

Genç Daniel Ruso'ya işkence eden ve onu inciten zorbalar, karate derslerini bir tür faşist, askeri kafalı ve tek sloganı "İlk sen vur. Sıkı vur. Acıma." olan bir adamdan alırlar. Gizli güçleri kontrol eden Japon bahçıvan Miyagi ise tersine son derece bir kendine hakim ve kendini geri planda tutan bir bilge örneğidir ve aynı zamanda fazlasıyla iyi ve kendini bu genç öğrenciye vermek isteyen bir kişidir. Fiziksel cesaretten çok kendine hakim olmayı öğretir (sakin görünüşün altında saklı olan ölümcül gücü vaat eden güçlü ve arzulanan ideolojik özellik). Daniel'in bilgisini kullanmaya başlamadan önce olağanüstü bir fiziksel kötü muameleye katlanmasına izin verir ve bu bilgiyi açıklamadan önce Daniel'i bir babanın yapmasını isteyebileceği şeyleri yapmaya zorlar: araba yıkamak, evini boyamak gibi. Süreç içinde yolgösterici baba sorumlu olduğu genç üzerinde yumuşatıcı bir etkisi olduğu gibi kendisi de yumuşar ve Doğululların yer aldığı filmlerde bulunmayan daha düzgün kişilik ayrıntıları verilir. Ama bütün yumuşaklığına rağmen ve çok saldırgan intikam filmleri gibi, anlatı bağlamı öylesine düzenlenir ki, fiziksel misilleme filmin kahramanının başvuracağı tek seçenektir. Aslında film bu sona öylesine yönlendirilmiştir ki Daniel'in zorbalardan aldığı intikam, kendisine uyguladıkları eziyetle eşdeğer görünmemektedir. Belirttiğim gibi, film gerekli gördüğü anlarda şiddetin dışavurumu üzerinde hatırı sayılır bir otokontrol mekanizmasını savunur. Egzotik şefkate ve güce sahip bir figür aracılığıyla yaratılan bu kontrol izleyiciyi, bir miktar arzunun hayal kırıklığı yaratan kesişme noktasına yerleştirir: intikam, sınırlama ve arzu adına insan rehber olarak böylesi bir akla sahip insana sığınabilir.

Sonuç olarak *The Karate Kid*'de filmin ideolojik yapısını karmaşaya iten bir dizi karşıtlık işler. Film intikamı aynı anda hem sınırlar hem de en uygun eylem olarak sunar. Bunun bir bölümü baba-öğretmen karakterinden ve bu karakterin geçmişin liberal yorumu için alışılma-

mış bir tarihsel bağlam içine yerleştirilmesinden doğar. Miyagi babası tarafından bonzai geleneklerine uygun olarak yetiştirilmiş ve karate öğretilmiştir (babası oğluna öğretmeni ile birlikte kontrol ve şiddetin gerekli kullanımı üzerine daha fazla ders alması için Japonya'ya gitmesine izin verir ve sonunda ölür). Amerikan ordusuna katılır. Karısı, Nisei gözaltı kampına gönderilmiş ve doğum sırasında ölmüştür. Miyagi'nin acı çekmekten çok kendine hakim olma duyguları güçlenmiştir. Kendisinin ve kendisine acı çektiren ülkenin tarihinin üstesinden gelmiştir. Tarih sonunda unutulur (filmin sonunda Japonya'nın eski militarizmine ve II. Dünya Savaşı'na atıfda bulunulduğunda Miyagi "Neden bu kadar aptalız?" diye sorar.) iç güce yapılan çağrı ile yer değiştirir. Miyagi, Daniel'e savaşa dair düşüncelerini anlatırken şöyle der, "eğer içinden geliyorsa, her zaman doğrudur." Bu bilgi *Star Wars*'ın sloganı "Güç seninle olsun"un başka bir versiyonudur. Bu slogan bir takım dış mistik güçlerin yönettiği hastalıklı iç güce henüz biçimlenmemiş güven duyarak topluluk ve tarihten kaçma çağrısıdır. Kendinden önceki bilim-kurgu filmlerindeki gibi *The Karate Kid* de kendi iddialarını yalanlar. Kendine güveni cesaretlendirmekten çok çocuğu akıl ve analitik güce değil düşmanlarına karşı fiziksel harekete yönlendiren bir büyücü baba sunarak karışıklık yaratır.*

Bu bizi sınır tanımayan fiziksel eylemin politik karışıklığa tek çözüm olarak sunulduğu ve bütün gücün yalnızca mistik güçten değil aynı zamanda makinalı tüfek namlusundan da geldiği intikam filmleri ortamına geri götürür. *The Karake Kid*'in bir dereceye kadar sınırlı şiddete giriş olarak sunduğu otokontrol ve ılımlılık tamamen inkar edilir. İntikamcı hiçbir sınır tanımaz; onun ve izleyicisinin düşmanın karşısında doyurulmamış arzuları kalmaz. İkinci *Rambo* filminde gösterildiği gibi erkek egemen figür sınırsız bir yok etme görevi sunar. Onu eğittikten sonra tek görevi onu desteklemek ve yok olmaları, yok edicinin kariyerinin son verebilecek olan diğerlerini korumaktır.

Rambo ve Albay Trautman'ın (Richard Crenna) başrollerde olduğu Ted Kotcheff'in *First Blood* (1982) filminde ilişki biraz daha farklıdır,

* Erkek egemenliğinin büyücü tipleri 1980'li yıllar boyunca en olağanüstü durumlarda ortaya çıkar. Ron Howard'ın *Cocoon*'u (1985) bir düzeyde yaşlılık üzerine hareketli ve bir dereceye kadar geçerli bir anlatımdır. Ancak bu geçerlilik, yaşlıları yararlı işler yapacakları ve artık yaşlanmayacakları uzak bir gezegene götüren uzaylıların fiziksel çöküş ve ölümle ilgili korkulara verdikleri yanıtlarla iptal olur.

çünkü film bir miktar karmaşıklığı hedefler. Rambo etrafa saldırmaya başlayınca çağırılan Trautman, Rambo'ya kişiliğini kazandıran ve askeri önderi olan kişi olarak gösterilir. Rambo'yu karşı-ayaklanma savaşçısı ve Vietnamlı gerillaların eğitilmiş katili olarak kendisinin "yarattığını" söyler (ikinci filmde yeniden ortaya çıkan ve her iki filmde de çok iyi bilinen "ölüm makinası" olarak Rambo anlayışı, *Jaws*'daki köpekbalığı ile ilginç bir karşılaştırma konusudur). Ne varki savaş bittikten ve yok etmenin politik öznesi ortadan kaltıktan sonra Rambo artık toplum dışına itilmiş, aylak aylak dolaşan, yalnız bir kişidir ve dövüşçü niteliği sağ katalizör tarafından sıfırlanmıştır. Küçük bir kasabanın polis şefi kendisini kızdırdığında savaş ilan eder ve neredeyse hepsini yok eder. Babası-akıl hocası Trautman kontrol etmekte güçlük çektiği Frankenstein'ı durdurmak için devreye girer.

Bu ilk cisimlenişte Rambo tektipleştirilmiş çılgın Vietnam gazisi olarak sunulur ve 1970'li yıllardaki Amerikan toplumunun anlaşılmamış aleti/kurbanı olarak tanımlanır. Bir intikamcı olmaktan çok bir kayıptır ve koruyucuya ihtiyacı vardır. Trautman sorumluluğunu - ki bu toplumun sorumluluğudur - yerine getirmeli ve yoldan çıkan çocuğuna bir sığınak sunmalıdır. Filmin sonunda Trautman tam polis şefini öldüreceği sırada durdurduğu Rambo'dan Vietnam'da yaşadıklarını dinler. Vietnamlı bir sabotajcının attığı bir bombayla kolları kopan arkadaşını anlatan ifadeler savaş üzerine yapılmış daha önceki filmlerdeki acımasızlık öykülerini yansıtır: *Apocalypse Now*'da Albay Kurtz'un (Marlon Brando) Amerikalıların aşıladığı köylülerin kollarının Vietnamlılarca kesilmesine dair anlattığı öykü; *The Deer Hunter*'daki Rus ruleti fantezisi. Bu öykü ve sahnelerle belirtilmek istenen, ifade edilmesi son derece güç hareketlerle sıradan insanları akıllarını kaybetmeye zorlayabilecek vahşi ve uygar olmayan düşman imajı yaratmaktır. Yine bu sahnelerde kanıtlanmaya çalışılan, Amerikalı askerlerin mahfına neden olanın savaşın kendisi değil, ilk olarak savaşın çıkmasına neden olan korkunç, vicdansız düşmandır. Vietnam'a Amerikan müdahalesinin yarattığı canavarlık düşmanın yarattığı daha büyük bir çapta canavarlaştırma öyküleriyle hafifletilebilirmiş gibi gösterilir. Bu tip gaddarlığın etkileri Rambo'yu incitmiş ve yok etmiştir; gidecek bir yeri ve Trautman'ın aşıladığı içgüdüyü öldürecek bir çıkış yolu yoktur. Savaş olmadan, rehberi olmayan bir vahşi, kötüye kullanılmış bir çocuktur.

Anlatının içinde Trautman çocuğuna olan güven ve sorumluluğunu yeniden kazanmalı ve anlatım ile izleyici arasında aracı olmalıdır. Rambo'nun eylemlerine açıklamalar getirdikçe, sınırlar koydukça, Rambo'nun ne kadar ileri gidebileceğini bildikçe hakimiyeti kesinleşir. Trautman aslında anlatımı ve izleyicinin tepkisini yönlendirir. Rambo'nun yaratıcısı ve izleyicinin koruyucusu olarak şiddetten haz alınmasına izin verir, çünkü akıllı askeri kontrol altındadır. *Rambo: First Blood Part Two*'da bu hakimiyet biraz daha sınırlanmış ve daha az sınırlayıcıdır. Artık bir yol göstericiye değil, yalnızca düşmanı yok etmek için erkek egemen sağın bir temsilcisine gerek vardır. *First Blood* Vietnam'ın yeniden kazanılmasında sadece bir açılış hareketidir; *Rambo* ise "bu kez" savaşı kazanmanın fantezisidir.

Rambo savaştan zarar görmüş, yardıma ihtiyacı olan, aklı karışık bir kişilikten gerektiği gibi savaşmasını önleyen babasını suçlayan kızgın bir delikanlıya dönüşür. Burada birçok karşıtlık vardır, babalar birçok yönden ayrılırlar; yine de onlar erkek egemen bir dokuyu oluştururlar. Mary Ann Doane "erkek egemen ideolojnin en büyük başarısı dışının olmamasıdır" diye yazar.[1] Rambo toplumla savaşır ve toplumu destekler; hükümetin bir temsilcisiyle savaşırken bir diğer hükümet temsilcisi tarafından desteklenir. Dışa açılmak zorunda kalmaz, çünkü sonunda erkek egemenliği her zaman onunla, o da erkek egemenliğinin içindedir. Onun büyük politik savaşı, bütün hükümet eylemlerinin -ya da eylemsizliğinin -, bizim de onaylamadığımız bürokrasinin imgesine karşıdır. Dış düşman komünizm gibi bürokrasi de inatçıdır ve ortadan kaldırılamaz; sürekli tahrik edici ve eylemin katalizörü olarak hizmet verir. Ama bu kez Rambo kavgasında yalnızca Trautman'dan (kendisine karşı çıkan bürokratın kendine bağlı askerleri olduğu için normal askeri kanalların dışında kendi kendine çalıştığı belirtildiği halde bir asker ve bu yüzden de bürokrasinin parçasıdır) değil, aynı zamanda Trautman'ı yönlendiren ve onun aracılığıyla Rambo'ya destek veren kişiden destek görür: bu kişi komünizmin ve bürokrasinin büyük düşmanı Ronald Reagan'dır.

Trautman, Rambo'yu Amerikalı esirlerin tutulduğuna inanılan Vietnam'daki esir kampına yapılacak foto-keşif görevini yerine getirmesi için cezaevinden çıkarır. İnatçı ve ikiyüzlü bürokrat Murdoch esirlerin

1 M.A. Doane, "The Voice in the Cinema: The Articulation of Body and Space," *Yale French Studies*, No. 60, s.50.

varlığını gizli tutmak için Rambo'nun görevini yerine getirmesine engel olmaya çalışır. Trautman askeri üste bu hareketi nedeniyle Murdoch'a sövüp sayarken Rambo Vietnamlıların ve Rusların ortasında yalnız bırakılır. Çeşitli zamanlarda Murdoch'un etrafını çeviren bir dizi önemli obje görülür. Çalışma masasında G.Gordon Liddy'nin *Will*'inin bir kopyası, arkasındaki duvarda Reagan'ın bir fotoğrafı vardır. Eski Watergate hırsızının (ve Hitler hayranının) yazdığı kitap davalarının haklılığına bağlılıklarını bildiren kişilerin eylemleri üzerine yoğunlaşır. Kitap, amacı, esirleri tek başına kurtarmak için üç ordunun - Vietnam, Rus ve Amerikan- gücünün ve işkencelerinin üstesinden gelmek olan Rambo gibiler açısından olumludur. Oysa Murdock gibiler açısından olumsuzdur, çünkü iradesi özgür değil bencil politik arzuların elinde olan ve uyuşmazlığı ve paranoyası, Reagan'ın bir kenara fırlattığı daha eski bir politikayla uzlaşan Murdoch'un ise kötü yanlarını gösterir. Filmin başlarında Murdoch "soğuk bir şey" ister ve askerlerden biri açık Coca Cola makinasından bir kutu getirir. Bunu gözlemlerken Rambo çevredeki askerlere emreden ve bedava Coca Cola alarak özel mülkiyetin ayrıcalıklarını suistimal eden adama ilgi ve öfke duyar. *Dr. Strangelove*'da Coca Cola makinasıyla yapılan bir şaka vardır. (Teğmen Mandrake, kendisini özel mülkiyete zarar verdiğinden şirkete haber vermesi gerektiği konusunda uyaran Albay Bat Guano'nun yaşadığı iç sıkıntısına karşılık, bu kez Beyaz Saray'ı aramak için bozuk paraya gereksinim duyduğundan Coca Cola makinasına ateş ederek açar.) Bu, ayrıcalığın suistimali ve Murdoch'un güç ve otoriteyi kötüye kullandığının ciddi bir göstergesidir.

Reagan'ın duvardaki fotoğrafının anlamı biraz daha karmaşıktır; çeşitli mücadelelerde sessiz karakter rolünü oynar. Şüphesiz Reagan hükümetin başı olarak Murdoch'un üstüdür ve bu yüzden herhangi bir biçimde affedilmez hareketinden de sorumludur. Ancak Reagan'ın ideolojik manevralarının başarısı kendisini Reelpolitik'in gerçeklerinden uzak tutmasıydı. Asi çocuğun büyük ailesinin babası gibi Reagan da tasvip etmemiş, uyarmış, hatta cezalandırmış ve uzak ve aynı zamanda dokunulmamış kalmıştı. Murdoch'un üstüdür; Başkanlık rolü gereği yasa dışı bir hareketi tasvip etmeyebilirdi, ancak ideolojik açıdan Rambo'nun tarafını tutar. Aslında Rambo, Reagan'ın düşmanlara misilleme yapma sloganını yerine getirir. Filmin iki sahnesinde Trautman ile Murdoch'un karşı karşıya gelişlerinde Reagan'ın fotoğrafı

Trautman'ın tarafında durur. Trautman'ın göreve ihanet ettiği ve Rambo'yu terkettiği için Murdoch'a lanet okuduğu sahne boyunca da fotoğraf önce tam arkasında sonra da yanında durur; sonra Murdoch görevi yarıda bırakmanın alaycı haklılığını ifade ederken yüzü, Reagan'ın savaşın "hatalarını" düzeltme isteğini inkar edermiş gibi fotoğrafı kapatır. Trautman'ın fotoğrafa yakınlığı hem kendisinin hem de Rambo'nun konumunu onaylar ve Reagan'ı kendi taraflarına çeker. Dahası Trautman şu ana kadar tartıştığımız filmlerdeki erkek egemen sunumları özetleyen Reagan'ın vekili durumuna gelir. Yönlendirir, yönetir ve kontrol eder. Bürokratik muhalefete karşı hemen hemen çaresizdir, ancak evladı tüm eşitsizlikleri - hatta Trautman'ın kendisine ihanet ettiğine inandığı anlık umutsuzluğunda bile - yenebilecek ve düşmanı yok edebilecek güçtedir. Süreç içinde Rambo' nun kendisi de dönüşüm geçirir. Artık yalnızca Trautman'ın oğlu değil, aynı zamanda Trautman aracılığıyla Reagan'ın da oğludur. Bu da babasının işini yardım görmeden ve soru sormadan yapan ideal erkek egemenin ideal sonucudur. Sonunda ilahlaşmayı başarırken Rambo kültürün kendisinin evladı, toplumun yitik oğulları için duyduğu intikam arzusunun çocuğu olur. Bu sunumlar korkunç boyutta bir ideolojik yoğunlaşma hamlesi haline gelirler. Saldırganlık dili ile tutuşturulmuş intikam arzusuna, düşsel düzeyde arzuyu doyurduğu görülen bir anlatım içinde arzuyu net bir biçimde organize eden imgeler sunulur.

Ve bir de fiziksel boyut var. Rambo'nun vücudu aşkın (transcendent) bir dikkat noktası, arzu ve eylemin alevlendiği bir alan haline gelir. Böyle garip bir biçimde adaleli vücuduyla bir çocuğun oyuncak savaşçısını andırır ki belki de asıl işlevi budur. Rambo savaş fantezilerinde yer almış, yakalandığında ve işkence gördüğünde bile incinmeyen, Susan Sontag'ın faşist estetik göstergesi olarak belirttiği erkeksi duruşun ilahlaştırdığı herkesin oyuncak askeri olmuştur. Çabaları sayesinde "bu kez kazandığımız" yeni ideolojik tarihi yaratan mükemmel insan makinadır. Üstün evlat olarak aile tarihini de yeniden yazar. Sadece geride, ülkesinde kalan değerlerini korumak için değil, hapsedilmiş olanlarınkini de yeniden kurmak için savaşa gider. Askeri cesaret açısından herkese inanç verir ve aynı zamanda her şeyi kendi yaparak kendisinden başka kimseyi tehlikeye atmaz. Görev sırasında karşılaştığı bir kadına aşık olur, ancak kadın operasyon sırasında öldürülür ve tıpkı izleyicinin hislerinde olduğu gibi, yalnızlığına doku-

nulmaz ve kendi tecriti içinde güvende olur. (Kadın Vietnamlıdır ve düşmandan olmadığı halde izleyicinin sempatisinin dışında kalır.) Rambo işini bitirdiğinde her ailenin evladından beklediğini yapar: Herhangi bir iddiada bulunmaz. Hatta Mudoch'u bile öldürmez, ancak öylesine korkutur ki artık bu bürokrat bulunduğu yeri bilecektir. Onurunun iadesi ve esirleri kurtarma işi tamamlandığında, kimsenin sorumluluğunu taşımaksızın tek başına uzaklaşır.

Onurunu geri istemesi intikamcı bir kahraman için en önemli konudur ve saldırgan bir ideolojinin önemli özelliğidir. Birşeylerin yittiği ya da yapılmadığı sanılabilir; intikam alınmalı ya da bitirilmelidir. Bu işlem tüm melodramatik yapıların özünde yatar (ve nihayetinde ideoloji de melodramatiktir). Melodram ve ideolojilerin karşıtlıklar içermesi mümkünken kapanış garantileri olmadan sürdürülemezler. Bu kapanış sadece haz verici bitişin alışıldık anlamında değil, aynı zamanda olayları başladıkları ya da bitirilmemiş bırakıldıkları yerden daha iyi bir konuma getirecek bir bitiş yaratılmasında ortaya çıkar. Vietnam savaşı ideolojik açıdan "işlemedi", çünkü savaş sürerken biteceği hakkında kesin bir görüş yoktu ve bittiğinde ise kapanmış sayılmadı. Kayıplar bitmemiş hareket olarak yorumlandı. Yalnızca zafer inkar edilmekle kalmadı, kayıpların acı çektirdiği kültürel barış da imkansız göründü. Savaş boyunca ve savaş nedeniyle ne gibi hatalar yapıldığı üzerine çelişen fikirler ileri sürüldü, ancak bu yanlışların nasıl telafi edileceğini gösteren hiçbir görüş geliştirilmedi. Savaş sonrasında ülke içi ve uluslararası karışıklıklar yüzünden her şeyin düzeleceği yolunda pek umut yoktu. Geri isteme ve zararın telafisi arzuları büyük boyutlardaydı. Tutucu ideolojiye uygun anlatılar üreten filmler, bireylerin Güney Doğu Asya'yı yeniden ele geçirdiği saldırgan (ama emin) fanteziler ya da zorlu engelleri aşarak kazanılan iç barış fantezileri ya da küçük çocukları rahatlatan diğer dünyalardan gelen ziyaretçilerin fantezileri yoluyla toplumu güvenlik ve gücün yeniden kazanıldığı hayal ürünü bir dünyanın -bir imgeler dünyasının- mümkün olduğuna ikna etmeye çalıştılar. Bu filmler ideolojik slogana görsel bir yapı kazandırırlar. Birleşik Devletler Başkanı'nın (Reagan) 1985'te Orta Doğu'daki bir rehine krizi sonrasında "Dün gece Rambo'yu izledikten sonra gelecek sefer ne yapacağımı biliyorum" dediği söylenmiştir. Ve aslında gerçekten öğrendiğini düşünmüştür. 1980'li yılların ortalarında tarih ve ideoloji, film ve gerçek birbirine karışmıştır



Rambo'nun vücudu: Sylvester Stallone *Rambo: First Blood Part II*'da.

ve Oliver L. North ve Robert McFarlane'in kişiliklerinde Reagan, Rambo ve Trautman tiplerinin kendi "gerçek yaşam" karşılıklarını bulmuştur.

2

Steven Spielberg her şeyin daha iyi olacağına aileyi ikna eden ve durumun nasıl olduğunu anlamaları için aileye çağrıda bulunan sevilen bir oğul, büyük bir toparlanma fantezistidir. O basit arzuların tatmininin, iktidarsızlık/güçsüzlük ve terkedilme korkusunun güvenli ve keyifli bir eyleme dönüşmesinin, gerçekliğin arzuların düşsel uzamlarına dönüşmesinin büyük, modern anlatıcısıdır. Bu tanımlama, bir önceki bölümde bahsettiğim faşist sinemacılara uymuyor görünebilir, ta ki bu güven ve keyifin Spielberg'in filmlerinin sunduğunun ya da onlardan çıktığının önemli olmadığı ama daha çok, yaşayabilmesi tam onaya bağlı olan yapılarca izleyiciye, isteyerek ya da istemeyerek, zorla kabul ettirildiği anlaşılana dek. Onun filmleri okunması ve anlaşılması çok zor olan metinler değildir ama izleyicinin neler olup bittiğinin farkında olmaksızın, izleyiciyi yönlendiren, arzuyu ve arzunun tatminini tahrik eden makinelerdir.[1] Spielberg izleyiciyi ikna eden ve yönlendiren ilk yönetmen olamamakla birlikte böylesine yoğun bir ısrarla davranan ilk yönetmendir. O çağdaş bir biçim ustasıdır ve geleneğini, kendi ekolü dışında bulunamayacak bir ustalıkla (kuşkusuz biçimin izin verdiği ölçüde bir ustalıkla) oluşturur.

Onun sineması, tartışıyor olduğumuz ideolojik olarak şişirilmiş filmlerle yakından ilişkilidir; gerçekten de bu filmlerin kelimenin tam anlamıyla babasıdır, her ne kadar torunlarının çoğu -yapımcı olarak katıldığı filmler hariç- tanınmasa da. Görece ustalıktan başka, Spielberg'in sinemasıyla, ilişki kurduğu sinemalar arasındaki başlıca ayrım, Spielberg'in sinemasında açık politik imge ve göndermelerin az oluşudur. Bu göndermelerden biri ne zaman ortaya çıksa, bu barizdir ve

1 Spielberg'in filmlerinin makine olduğu düşüncesi, Stephen Heath, "*Jaws*, İdeology and Film Theory," *Movies and Methods II*, (Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1985), s. 512'de ve James Monaco, *American Film Now* (New York: Oxford University Press, 1979), s. 176-77'de yer almaktadır. Monaco daha da ayrıntılı olarak ele alacağım *Jaws*'daki plaj sekansını ve Hitchcock zoomunu kısaca da olsa inceler.

azami derecede ideolojik etkiye uygun olarak hareket eder. *Raiders of the Lost Ark* (Kutsal Hazine Avcıları) 1930'lu yıllarda geçer ve film Nazileri kötülük figüleri olarak kullanır. Tarihsel-politik gönderme yumuşatılır, hatta Nazizm ne yorumlanır ne de tartışılır. Almanlardan yalnızca serüvenci-arkeolog Indiana Jones'un Yahudilerin dinsel objesi olan kayıp Ahit Sandığı'nı aramasının geniş anlatısı bağlamında yararlanılır. Hem din hem de politika olay örgüsüne, klişelere ve özel efektlere kolayca uyumlanabilen ögelere indirgenirler. Din doğa-üstünün bir görünümü, iyi insanların doğa-üstü bir koruyucusu haline gelirken, Naziler bu koruyucu aura'nın bozulmasının ve yok olmasının Yahudi-karşıtı gücü olarak sunulur (Nazilerin zalimliği, Indiana Jones sandığı Amerika'ya getirdiğinde, sandığı hükümete ait bir antrepoda saklayan Amerikan bürokrasinin engelleyiciliğiyle tamamlanır, kamera *Citizen Kane*'in sonunu taklit eden bir sekansda binlerce sandık arasında bu sandığı arar). Filmde politik olarak en fazla sunulanlar Arap'lardır ve unutulmamalıdır ki film İran'daki rehineler krizinin hemen ardından ve Reagan'ın iktadar gelmesiyle Birleşik Amerika'da ortaya çıkan Orta-Doğu karşıtlığının doruğa çıktığı bir dönemde gösterime girmiştir. Jones'un (tartıştığımız erkek egemen vekilin bir çeşitlemesi olan) Sallah adında Mısırlı bir arkadaşı ve koruyucusu olsa da Araplar çoğunlukla hilekar, sürü halinde, bir dereceye kadar Nazilerin akılsıza yakın oyuncağı ve kahramanın (Jones) fiziksel cesaretinin kurbanları olarak görünürler.

Bir sekans özellikle önemlidir. Nazilerce kaçırılan sevgilisi Marion'u Araplarla dolu sokaklarda uzun uzun arayışının sonunda Indy kendini birden iri yarı bir Arapla karşı karşıya kalmış bulur. Sakallı, sarıklı, kırmızı kuşaklı siyah bir cüppe giymiş bu dev Arap elindeki palasını havada savurarak durmaktadır. O, tek bir figür içinde nefret edilen bütün Arapların simgesi haline gelir. Aciz avı karşısında sırıtır. Kesme ile geçilen Indy garip ve horgören bir ifadeye sahiptir. *Kutsal Hazine Avcıları*'nın anlatı modeli kahramanını, sonradan zekası ve fiziksel ustalığıyla aşacağı, bir dizi engelle kuşatılmış olarak gösterir. İzleyicilerin öznelliklerini biraraya getirir, öznelliği tehlikenin gerçekliğinden uzaklaştırır ve sonra da bu öznelliği fiziksel engeller üzerindeki zafer ve kaçış eylemi içinde yeniden konumlar. Ne izleyici ne de izleyicinin serüvenci vekili yenilir ve Arap azman ile karşılaşması da bir istisna değildir.

Indy'nin sunduğu garip, kibirli bakış, yapacağı eylem hakkındaki bir belirsizliğin dışavurumu değildir. Tam tersine soğukkanlılıkla silahını çeker ve Arabı vurur. Bakışının önemi, Arabın böylesine yararsız bir poz takınmasını hayretle karşılamasından gelir; bir an için kendini bir tehdit olarak bile düşünür. İzleyicinin ideolojik konumu iyice keskinleştirilir. Orta Doğuluların önünde düşsel bir rezil olmaya maruz kalan -figürler bilinen kültürel sınırların öylesine dışındadır ki, tektipliği bile güçbela başarırlar- izleyici kendini kahramana teslim eder ve bu konumun kendisine kötü adama hemen orada haklı olarak bir misillemede bulunma olanağı sunduğunu anlar. Sinema salonunda bu sekansa verilen tepki çok güçlüydü. Kahramanın hüner gösterisi, kendini ciddi biçimde yaralamaksızın düşmanlarını saf dışı etme yeteneği, izleyiciye hemen orada ve sorunsuz bir tatmin sağlamıştır ve Reaganizm ilk açık filmsel imgesine sahip olmuştur.

Ancak daha önce de belirttiğim gibi, izleyiciyi konumlamanın genel yöntembilimi tipik olsa da bu sekans Spielberg'in doğrudan ideolojik-politik söyleve başvurduğu nadir anlardan biridir. Çok fazla hilekar olmasa da Spielberg genellikle son derece dolaylı ve sık sık olarak ta son derece sinsidir. Onun anlatı söylemi güvenlik, yardım(laşma), ıslah ve iyileşme arzularından bahseder; bu söylemin biçimsel ifadesi, izleyiciyi hem etkileyecek hem de Spielberg'in duruma ikna edici tepkisini karşı konulmaz kılacak bir konuma sokar. Spielberg'in imgelerini düzenleme ve bunları anlatılar içine yerleştirmede kullandığı yöntemler, filmin bireyselliği nasıl bastırıp ideal ve uyumlu özne (izleyici) yarattığına dair ilginç örnekler sunar. Evrensel bir öznedir bu. Bir Spielberg filmi izlenirken izleyicinin yanıtı diğer izleyicilerinkiyle aynı olmak zorundadır. Bu ise daha önce belirttiğim gibi, ilk kez karşılaşılan bir durum değildir. Hollywood sinemasının varlığı/esası, izleyicinin filmin biçimsel ve değişmez geleneklerine rıza göstermesine ve tümden yanılsamayı ve bu geleneklerin yarattığı kurmaca dünyanın varlığını kabul etmesine -gerçekte inanmasına- dayanır. Spielberg özellikle geleneklerin planlanması ve icrasında neredeyse Hitchcock düzeyinde kusursuzdur. Ama Hitchcock'un düşsel ile anlatıyı yönlendirişinin her zaman için ikinci bir planlama, ikinci bir eklemlenme düzeyi olmuştur, şöyle ki ilk tepki, bu tepkinin farkında olunmasıyla, hatta bir yolunu bulup bu tepkiyi oluşturmada kullanılan yöntemlerin farkında olunmasıyla oluşturulur. İzleyici tepkisini yansıtacağı, yanıl-

sama kanalıyla bunu yeniden okuyup göreceği bir uzama sokulur.* Filmlerindeki bütün yansıtıcı hareketler (gestures) nedeniyle Spielberg -bu, kendi filmlerinden sık sık yaptığı aktarımlar nedeniyle aşikardır- izleyicinin yansıtıcı uzama girmesine asla izin vermez. Eğer bu uzama girerlerse her filmin sıkıca dokuduğu bütün inanç yapısını yıkabilirler.

Spielberg, Hitchcock'un kendi anlatı yapısı içinde oluşturduğu yansıtma düzeyine izin vermese de, bu yapının işleyişi için, hatta işlemediği zaman bile, neyin yapılması gerektiğinin son derece bilincindedir. *1941* (1979) Spielberg'in gerek metin gerek ticari gerekse maliyeti kurtarma açılarından başarısızlığa uğradığı, bunun üzerine *Raiders of the Lost Ark*'ı yapmak için George Lucas ile işbirliğine girmesine yol açmış ve kariyerindeki başlıca boşluk olabilmiş tek filmidir. Filmde sinema salonunda geçen bir sekans vardır. Sinemanın dışında ise Japonların Pearl Harbour sonrasında California'yı işgal edeceklerine dair tırmanan bir histeri yaşanmaktadır. Histeri, tümü gençlerin neden olduğu anarşiye dayalı anlatıyı oluşturmak için birbirlerine girdikleri abartılı gag'lardan oluşan bir dizi sahnede silahlanan, kavga eden karacılar, denizciler ve sivillerin çılgın davranışlarıyla tanımlanır. Sinema salonunda ise, olgun, baba kontrolünü temsil etmeye çalışan General Stilwell (Robert Stark) 'Dumbo'yu izlemektedir. Tüm bunları birleştirmek eğlendiricidir - kendi çevresindeki kaosu görmezden gelen ve çocuk çizgi filmini izleyen bir general. Ama olay örgüsünün dışında başka bir şeyler vardır. General Stilwell aslında, dışavurmaktan en çok hoşlandığı duyguları tanımlayan ve en sevdiği türden imgeleri izleyerek kaçan, bu kaotik yapımın başını, yani Spielberg'in kendisini simgelemektedir. (*Close Encounters of the Third Kind*'da Richard Dreyfuss'un canlandırdığı Roy Neary inatçı çocukla-

* Hitchcock'un en iyi filmleri bu yansıtıcı süreci açıkca gösterir: *Rear Window* (Arka Pencere) sinemasal görme ve röntgencilik üzerinedir; *Vertigo* anlatı yanılsamasının yaratımını araştırır; ve *Psycho* kendi öyküsünü aynı anda iki yönden birden anlatır, kendi gizemini yaratırken, kendini açığa vurur. Spielberg Hitchcock olan borcunun tamamen bilincindedir. *Close Encounters*'da *North by Northwest*'deki bir çekimi taklit eder. *North by Northwest*'te Roger Thornhill Rushmore Dağı'nın Amerikan Başkanları'nın yüzlerinin olduğu yüzeyinde asılı kalmış Eve Kendall'ı yukarı çekmek için elini uzatır. *Close Encounters*'da ise Jillian Şeytan Tepesi'nde Roy Neary' ye yardım etmek için elini uzatır. İlk filmde yardım eli evliliğe, ikinci filmde ise uzaylıların yeryüzüne inişine tanık olmaya yol açar.

rından Pinokyo'yu izlemelerini ister. Çocuklarına Pinokyo'nun vahşi hayvanlar ve büyülü olaylarla ilgili olduğunu anlatır. Çocuklar ise mini-golf oynamayı ister. Filmin sonunda ise uzay gemisinin havalanışına 'When You Wish Upon a Star' parçası eşlik eder. Pinokyo'nun tartışıldığı sekansda, evdeki televizyonda De Mille'in *The Ten Commandment* adlı filmindeki Kızıl Deniz sekansının bir bölümü gösterilmektedir. Bu Spielberg'in kendi filmlerindeki büyülü efektleri önceden haber veren büyük bir sinema büyüsüdür.) General'in izlediği bu Walt Disney filminin ilk sekansı, Dumbo'nun kafese kapatılmış olana annesine yaklaşmasını, demir parmaklıkların arkasındaki annesini ise hortumunu parmaklıkların arasından uzatıp çocuğunu sallamasını gösterir. Müzik yükselir, fil gözyaşı döker ve izleyici - filmdeki General Stilwell, *1941*'i izleyen izleyici ve film içindeki film - duygu yüklü tepki gösterir. 'Dumbo'nun bu sekansı tam anlamıyla bir Disney duyarlılığı anıdır - tamamen hapsedilmiş hayvan dünyasının suniliği içindeki konfora, özleme, barışıklığa ve ana-baba sevgisine duyulan arzu. Spielberg katil köpekbalıklarından, uzaylı ziyaretçilerden ya da yoksul zencilerden bahsediyorsa da, aynı soyut değerlerin, aynı kapanma tahahhütünün, gerçekten de aynı kapatılmışlığın, General Stilwell'e sinema salonu ve orada gösterilen film ile sunulan güvenlik ve kapalılığın peşindedir.

1941 ile sunulan güvenli bir sığınak yoktur. Maksimum düzeyde bir görsellik vardır ama bu görsellik anlatının gereksindiğinin o kadar ötesindedir ki virtüözlüğü bile etkili olmaz. Bu filmde kültürel, ideolojik, hatta simgesel düzeyde herhangi önemli ya da makul davranış sergileyen hiçbir kurmaca karakter yoktur. Karakterler aslında hiç varolmamış karakterlerdir ve Spielberg'in onların etrafında infilak eden dünyası için yetersizce oluşturulmuşlardır. Sözde tarihsel dekora rağmen (ya da bu nedenle) gençlerin gag'ları bağıntılı olmayı reddeder. Bununla birlikte insan olmayan ve anlatı düzeninin dışında yeralan Dumbo ve annesi, bu filmin içinde yeralan diğerlerinin içine girmeyi reddettikleri Spielberg dünyasının çocuklara ait bölümünü oluşturan gereksinim ve tatminin temel gösterenlerini oluştururlar.[1] Sinema sa-

1 Bak. Dana Polan, "'Above All Else to Make You See': Cinema and İdeology of the Spectacle," *Postmodernism and Politics*, der. Jonathan Arc (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986), s. 59.

lonundaki General Stilwell hariç. Onunki Spielberg'in genellikle oluşturmada çok başarılı olduğu duygusal objeye adanmış bakıştır.

Oluşturma (construction) yöntemleri şaşırtıcı düzeyde basittir ve ben bir yönetmenin klasik stili nasıl kullandığını anlamak ve sonra da tam olarak neyin oluşturulduğuna dair çok genel bir tartışmaya girmek için bu basit yöntemlerden bahsetmek istiyorum. Bu nedenle bundan sonra yazılacaklar biçimin önemine dair tartışmayla Spielbergci biçimin bir sınıflandırması, bir tür kullanılan tekniklerin ve aygıtların kataloğu olacak, bunu da biçim tarafından oluşturulan ideolojik yapıların tartışması izleyecektir.

Bir Spielberg filminde belki de en doğrudan tanınabilir biçimsel öge, neredeyse stilistik bir imza olan ışıktır - doğrudan kameranın merceğine yönelen körleştirici ışık. Uzun sayılabilecek sinematografik geleneğin parçalandığı 1970'ler boyunca sinemacılar ışığın kamerayı istilasına, objektifin ögeleri aracılığıyla ışığın kırılmasını göstermeye izin vermeye başladılar. Güneşin çekimi hızla bir gelenek haline geldi, tıpkı gece vakti bir caddedeki araba farlarının göz kamaştırması gibi. Stanley Kubrick geriden sert aydınlatma kullanır, ışığın karakterlerin arkasındaki pencerelerden ya da üzerlerindeki Floresan ışığından gelmesine izin verir. Spielberg daha da ileri gider; parlaklığı artırır, bazen karşı konulmaz ışık kullanır ve bu, mizansenin başlıca ögesi haline gelir. *Close Encounters* karanlık bir sahne ile başlar ve birden sahne çöldeki kum fırtınasını delip geçen araba farlarının yarattığı bir ışık patlamasına döner. Roy Neary'nin uzay gemisiyle ilk karşılaşması, gece kamyonetini kullanırken birden aracını kaplayan kör edici bir ışıkla gösterilir - bütün insan yapımı ışıkların iptal olmasıyla daha da karanlıklaşan bir gecedir bu. Uzaylılar küçük Barry'yi annesinin evinden almaya gelirken, ışık kapının pervazından içeri süzülür. Uzay gemileri genellikle bir ışıklar bütünü olarak görünür, filmi bitiren görsel şölen müthiş bir ışık gösterisiyle anlatılır, başlangıçta tehdit eden ama sonunda tehdit edici olmadığı ortaya çıkan bir gizeme davet olarak biten bir renk ve parlaklık oyunudur bu. *E.T.*'deki (1982) uzaylının varlığı bir banliyö evinin sundurmasından sel gibi akan ışıkla gösterilir. Başlangıçta tehdit edici olan bu ışık dostça bir varlığın gösterenine dönüşür, uzaylının kendisi diğer ışık kaynaklarıyla - uzaylı ziyaretçiyi arayan hükümet görevlilerinin karanlığı delen el fenerleriyle - tehdit edilir. E.T.'nin dünyalı arkadaşı

Elliot hemen her zaman E.T.'nin koruyucu ve koruyan aura'sının önemini vurgulayan ışık ile kuşatılır ve arkadan aydınlatılır. *Color Purple*'da Shug Avery ve Celie, Nettie'nin mektubunu okumak için üst kata çıktıklarında ışık arkalarındaki pencereden yoğun biçimde içeri girer. Nettie "benim için gün batımına bak"diye yazar.

Tehdit ve koruma, korku ve güvenlik Spielberg tematiğinin zıt kutuplarıdır. Filmlerinin başından sonuna nüfuz eden bu ışık iki yönde kullanılır, hem dikkat talep ederek, dikkatle bakmaya zorlayarak, nesneleri gizleyerek izleyicinin güven mesafesini bozar hem de onları koruyucu parlaklıkla kuşatarak nesneleri açığa vurur. Işık hem aydınlatıcıdır hem de körleştirir. Işık Spielberg'in izleyiciyle oyununun, baştan çıkarma ve tahahhüt eyleminin, izleyiciden dikkat talebinin en göze çarpan aracıdır. Ve ışık, Spielberg'in kendi aracına (sinemaya) olan aşkını da açığa vurur. Film başlı başına ışık sayesinde işler; ışık filmsel imgeyi gösterir. Spielberg bu fiziksel gerçeği alır ve onu anlatı anlayışının saikine dönüştürür.

Spielberg'in diğer araçları aynı amacı gütse de, bu kadar öne çıkmazlar ve nadiren ışık kadar ustaca kullanılırlar. Anlatının ögelerini birbirine uyumlarken Spielberg kesmelerin harfi harfine birbirini izlemesine, sekansların kronolojik sıralanmasına ya da farklı mekanlarda geçse de, aynı anda vuku bulan iki sekansın birbirinin arasına girmesi (almaşık kurgu-intercut) biçiminde düzenlenmesine dayanan geleneği izler. Her durumda Spielberg izleyicinin algılamalarını, bağlantılar görünmesin diye, bağlantılar içinde birleştirir. Spielberg, John Williams'ın senfonik partiturundaki bir pasaja (ya da *Color Purple*'daki Quincy Jones'unkine); bir biçimden diğerine (*Close Encounters*'da radar çanağı çevresinde dolaşan bir helikopter ışığının beyaza dönen aydınlığı); ya da bir fiziksel devinimden bunu izleyen çekimdeki devinime geçen kesmeyi içeren bağlantı çekimlerinin en geleneksel yöntemlerinden bazılarını kullanır. Bazen de alışılmamış ya da bir virtüöz yetkinliğine uyan bir kurgu kullanacaktır. *E.T.*'de Elliot ile uzaylı arkadaşını John Ford'un bir filmine bağlayan sekans vardır. Elliot okuldadır, E.T. ise evde bira içer. Uzaylı evde sarhoş olup yere düşerken, Elliot ta okulda yere düşer. Daha sonra E.T. televizyonda Ford'un *The Quiet Man*'ini izler. John Wayne, Maureen O'Hara'yı kendine çeker ve öper. Eylem, okulda bir sınıf arkadaşıyla John Wayne'i taklit eden Elliot'a kesme yapılarak birleşir. Bu sekansdaki kurgu yalnızca ev içi ve

fizik uzam boyunca insan ile uzaylının birbiriyle olan bağını vurgulamaya değil, aynı zamanda kurmaca uzamların karşılıklı ilişkisini, bütün film imgelerinin birbiriyle ilişkili olduğunu vurgulamaya hizmet eder. Eğer *E.T.*'nin duygusal şeffaflığı içinde sürekli olarak yansıtıcı anlar ortaya çıkıyorsa, bunlar filmin kendisine diğer filmdeki romansla, diğer filmin öyküsüyle ilişki kurmasına izin verdiği anlardadır. (Bu süreç, Hallowen -her yıl 31 Ekim akşamı düzenlenen hortlak gecesi- için giyinmiş çocukların uzaylı oyun arkadaşlarının caddede yürüdükleri bir sonraki sekansda bu kez kesme yapmaksızın sürdürülür. *E.T.*, Yuda gibi giyinmiş bir çocuk rolündedir - birbirini tanıyan iki kurmaca karakter.) Böylesi bilinçli jestler, daha önce belirttiğim gibi, asla yabancılaştırıcı değildir. Onlar izleyiciyi kurmacanın içine çekmeyi sürdürürler. Onaylamanın (filmsel göndermelerin, kurgu stilinin) uzamları, imgeler ve onların etkileyicilikleri sayesinde izleyicinin etkilenmesi artırılır.

Klasik stilin dayattığı gibi, nadiren bu kadar kendinin farkında olan ama genellikle bilinçli bir biçimde güdümleyici olan Spielberg'in kurgusu, anlatıyı zamansal ve mekansal bir noktadan diğerine devindirir. Bu hemen her zaman sekanların içinde ya da sekanslarla izleyicide oluşturulan beklentilerle sürer ya da sürdürülür. Ama Spielberg nadiren, Hitchcock gibi, izleyiciyi kurgu sürecine sokar. Kısmi bilgi verip gerisini saklayarak Spielberg hem kurgu modelini hem de izleyicinin birbirine kenetlenmiş dokuya bakışını biçimlendiren muallakiyet, beklenti, arzu ve arzunun tatmininin devamlılığını sağlar. Burada örnek, güvenlik ve konforun sözkonusu olmadığı *Jaws*'dandır - oysa korku ve beklentinin güvenli bir biçimde güdümlenmesinin verdiği rahatlık (*Jaws* tam da bu konu üzerinedir) hariç. Köpekbalığının ilk saldırısından sonra Amity kasabasının polis şefi Brody kasabanın plajlarını kapatmaya karar verir. Bu yönde emirler verirken Brody bir miktar panik ve karmaşa yaşar. Brody'nin yardımcısı Belediye Başkanı Vaughn'a saldırıyı anlatırken araya caddede nümayiş yapan bir bando girer. Brody başkanın, adli tıp görevlisinin ve diğer kasaba yetkililerinin bulunduğu feribota gider. Uzun süren bir çekim içinde Brody niçin bu kararları aldığını açıklamaya çalışır, bu arada üzerinde küçük beyaz çapalardan oluşan bir armanın olduğu absürd bir ceket giyen Belediye Başkanı plajların yaz turizmi nedeniyle kapatılamayacağında ısrar eder. Adli tıp görevlisi ise öyküsünü değiştirerek kurbanın ölü-

müne köpekbalığından çok bir teknenin yol açmış olabileceğini öne sürer. (Watergate skandalı sırasında kamu görevlilerinin rüşvet yemesine yönelik göndermeleri 1970'li yılların ortasındaki izleyici hemen anlamıştır.)[1]

Bunlar olurken, ilk saldırı sahnesiyle hazırlanmış ve korkusu, polisin saldırıya uğramış cesetten arda kalanları gördüğü anda yüzündeki ifadeyi görmesiyle artmış olan izleyici daha korkunç olayları beklemeye başlar. İzleyici kuşkusuz başkanın bir örtbasa kalkıştığını ve köpekbalığının pusuda beklediğini bilir. Spielberg'in izleyicisiyle ilişkisinde başlıca yöntemdir bu. Hitchcock sık sık anlatının akışı içinde, eğer masanın altına bir bomba yerleştirilirse, karakterlerin bundan haberdar olmaması, izleyicinin ise durumun farkında olması gerektiğini, böylece korkup sonucu merak edeceğini belirtmiştir. Benzer bir tutumla Spielberg de sık sık izleyiciye başrol oyuncusunun sahip olduğundan biraz daha enformasyon sağlar, böylece izleyiciye olacakların korkusunu yaşayan o karakter üzerinde bir üstünlük konumu sunar ve kahramanın başarıya ulaşacağı ve bir zafer fantezisi içinde izleyicisiyle birleşeceği düşüncesini verir. Ama Hitchcock bomba asla patlamamalıdır, dedi; Spielberg ise her zaman şu ya da bu türden bir patlama yaratır. Feribottaki sahne sona ererken, başkan paniğe karşı uyarıda bulunur: "Bu tamamen psikolojik" der, Brody'nin kolunu tutar ve çerçeve içinde ilerler: "Sen 'barakuda' diye bağırıyorsun, insanlar 'anlamadım, ne?' diyor. Sen 'köpekbalığı' diye haykırıyorsun, biz 4 Temmuz'da panik yaşıyoruz." İstek daha da artırılır. Korku kaos beklentisiyle desteklenir. Rıhtıma geri dönen bir feribotun çekimine kesme ile geçilir, sonra da şişman bir kadının çerçevenin sağından soluna doğru geçtiği sahile kesme yapılır. *Jaws*'daki korku ve beklenti, vücuda ve maruz kalınabilecek yaralanmaya dayalıdır. Suda yürüyen şişman bayan hem vücudu hem de korkuyu öne çıkarır.

Kadın suda ilerlerken, kırmızı mayolu genç bir oğlan karşı yönden gelir. Kamera geriye çekilir, botuna binmek ve yüzmek için annesinden izin isteyen bir çocuğu izler (izleyici için bilinmeyen, bu çocuğun köpekbalığının diğer kurbanı olacak çocuk olduğudur; burada özel bir bilgi sunulmuştur ama bu farkedilir bir bilgi değildir). Çocuk sağa doğru yürümeyi sürdürür, çerçevenin sağında oturmuş okyanusu göz-

1 Bak. Stephen Heath, "*Jaws,* İdeology and Film Theory," s. 510-11.

leyen Brody'yi geçer, bu arada karısı ile diğerleri Brody'nin arkasında ve sağına doğru konuşmaya devam ederler. Brody'nin bakış açısından sahile kesme yapılır, kamera suda ilerleyen şişman kadını, (kadın yürürken daha önce de görülen) köpeğiyle geçen genç bir adamı gösterir. Kırmızı mayolu oğlan suya geri döner, ani bir kesme onu sahilden okyanusa götürür. Suda yüzenlerin birbiri ardına çekimlerini -şişman kadın, kırmızı mayolu oğlan, sahilde köpeğiyle oynayan genç- dikkatle okyanusu gözleyen Brody'nin cepheden çekimi izler. Bu arada iki kişi Brody'nin önünden yürüyerek geçer, her birinin hareketi, geçtikleri sırada Brody'nin yakın çekimini de gösteren bir kesmeyi gizler. Ona dikkatle bakışın ve onun gördüklerinin yoğunluğu, Brody'yi, dikkatle bakan ve bekleyen izleyicinin vekili durumuna, yani onun yerine geçirir. Gösterdiği bütün tepkiler izleyici için korkunç (ve hayret verici) bir şeylerin olduğunun işareti olacaktır.

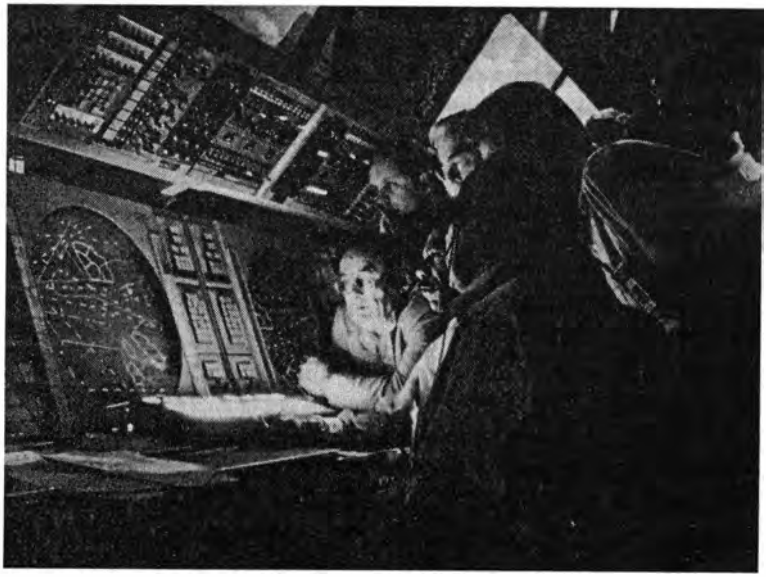
Bakış açısı çekimi karmaşık bir olaydır ve görsel uzamı üç değişik bakış açısından organize eder: filmin bakışını ve perpektifini yaratan ve düzenleyen yönetmenin ve kamerasının; kameranın gördüğü filmdeki karakterlerin; ve kamera sayesinde karakterlerin gördüğünü gören izleyicinin bakış açılarıdır bunlar. Kameranın bakışının yarattığı yanılsama - kameranın karakterin ve izleyicinin yerine geçen gözü, ki bu göz kameranın yarattığı ya da temsil ettiği iki özneden benim gözüm haline gelir - izleyiciye karakterin ve uzamın özel sahipliğini verir. İşte bilmenin ve görmenin ayrıcalıklı konumu budur. Jean-Louis Baudry şöyle yazar: "Eğer devinen göz bundan böyle vücut tarafından ya da konu ve zamanın yasalarıyla engellenmezse, eğer gözün yer değiştirmesinin -çekimin ve filmin olanaklarıyla oluşan koşullar- artık belirlenebilir sınırları olmazsa, dünya yalnızca bu gözle değil ama bunun sayesinde oluşacaktır."[1] Kamera birinci tekil kişinin bakış açısını üstlendiğinde izleyici, kurmaca dünya (diegesis*) ile ve belirli bir anda kendi kurmaca varlığı içindeki bu dünyayı izleyen özel bir göz tara-

1 J-L. Baudry, "İdeological Effects of Basic Cinematographic Apparatus," çev. Allan Williams, *Movies and Methods II* içinde, s. 537. ("Temel Sinematografik Aygıtın İdeolojik Etkileri," *Yeni Sinema,* Sayı 2, İstanbul, Yaz 1997. Ç.N.) Aynı zamanda bak. Branigan, *Point of View in the Cinema,* (Berlin, New York, Amsterdam: Mouton Publishers, 1984), s. 73-100.

* Diegesis: Filmin anlatısının temelanlamsal malzemesi. Christian Metz'e göre bu malzeme anlatının kendisi kadar anlatının imlediği kurmaca uzam ve zaman boyutlarını da içerir. (Ç.N.)

fından iki kat oluşturulur. Konuları karmaşıklaştırmak için bir bakış açısı çekimi, bakışını paylaşmayı istediğimiz bir karakteri içerebilir, gerçekte çoğunlukla da içerir. Bu karaktere bakış izleyiciyi güçlü bir biçimde bu karaktere kilitler. İki özne birbirine karıştığında, işte o zaman her ikisi için de kurmaca dünya oluşur.

Bakış oyunları sahilde devam eder. Brody'nin bakışına bir diğer kesme suda yüzen şişman kadını gösterir. Bir kişi görüş hattından geçer ve bir kez daha Brody'ye bakışa geri dönen kesmeyi gizler. Onun görüş alanından geçen bu kişiler Brody'yi ve izleyiciyi sinirlendiren engellerdir. Buna benzer bir araya girme daha yaşanır ve bakış okyanusa ama bu kez daha yakından suda yüzen kadına çevrilir ve sonra da suyun yüzeyinde kadına doğru ilerleyen siyah bir şey görülürken Brody'nin kendisine döner. Brody harekete geçer ama karşı-açı çekimi bunun yalnızca yüzen bir adamın başı olduğunu gösterir. Beklentiler artırılmış sonra da boşuna olduğu ortaya çıkarılmıştır. Brody bir an için gevşer ve bir adamın saçma sapan bir sorunuyla olaydan uzaklaşır. Adam Brody'yi konuşmaya ikna ederek onu ve - sahneyi kapladıkları için - izleyicinin görüşünü engeller. Brody adamın omuzunun üzerinden bakar ve Spielberg omuzun üzerinden okyanusa bakan bir bakış açısı çekimine kesme yapar. Suda çığlık atan bir kadın görülür ve bu çığlık sırasında Spielberg ayağa kalkıp bakan Brody'ye kesme yapar. Karşı-açı çekimi sörf üzerinde oynayan bir oğlanla bir kızı gösterir. Bir an için başka bir yükselen ve düşen gerilim yaratılır. Brody'nin arkasında ve ondan daha aşağıya yerleştirilmiş olan karısı, yüzmekte olan kendi çocukları hakkında Brody ile konuşur. Brody ve izleyicinin bir köpekbalığına ait olduğunu sandığı bir başı sallayan yaşlı bir adam konuşmak için yaklaşır. Brody koşmakta olan çocuklarına bakar. Karısı Brody'nin omuzlarını ovar ve biraz olsun gevşemesini sağlar. Bunu yüzen ve çığlık atan çocukların çekimleri izler. Brody'nin küçük oğlu kumsaldadır, köpeğine seslenir ve tutması için attığı tahta parçası suda yüzer. Sonunda suyun altında suda asılı ayakları çekimi ve kontrbasların hızlanan ritmi köpekbalığının yaklaştığını akla getirir. Bakış açılarının birbirine bağlanması bir an için kesilir, bunun yerini izleyiciyi saldırıya suç ortayı yapmaktan çok onda nefret uyandıran bir bakış açısı olan canavarın bakış açısı alır. Köpekbalığının bakış açısıyla "özdeşleşmek" zordur ve izleyiciyi bunu yapmaya zorlayarak Spielberg görülemez olanı - bir canavarın bir insanı mahvetmesini - görme



Bakışın yoğunluğu: *Close Encounters of the Third Kind*'daki hava trafik kontrolörleri.

arzusunu, beklentisini ve sezinlemesini ortaya çıkarır.* Bunu izleyen saldırının çekimlerinde panik içindeki vücutları, kırmızı mayolu oğlanın dibe batışını, kaynayan kanı, kıyıya ulaşmaya çalışan insanları görürüz; bunların tümü Brody'ye, hemen arkasında duran ve dizini ovan karısına yapılan zoom ve kaydırmaların kombinasyonuyla zirveye çıkar (bu çekim, *Vertigo*'daki iki ana karakterden biri olan Scottie'nin yükseklik korkusunu vermek için Hitchcock'un kullandığı bakış açısı aygıtını akla getirir). Uyandırılmak istenen etki, arka plan hissettirilmeden Brody'den uzaklaşırken hızla onu çerçeve içinde ön plana getirmektir. Hareket, hem Brody'nin tepkisinin hem de izleyicinin uzun süre geciktirilmiş olan olaya, paniğin bu ilginç görsel sunumuna tepkisinin ifadesidir.

Böylesi bir efektle Spielberg çekimin geçtiği mekanları korku ve arzu ile doldurur. *Close Encounters*'daki ilk sekanslardan birinde, uzay

* Birçok eleştirmen bıçaklı bir adamın gizlice bir kadına yaklaştığı korku filmlerinde, saldırganın bakış açısının hem hisleri gıdıklayıcı hem de bo-

gemisiyle karşılaşan bir uçağın radar sinyallerini gözleyen hava trafik kontrolörleri bir radar ekranı çevresinde biraraya gelirler. Kamera alttan aydınlatılmış olan bu insanların radar ekranında yansıyan yüzlerini gösterir ya da ısrarla onlara bakar; odak bir yüzden diğerine yer değiştirir. UFO geçerken, hoparlörde pilotun endişeli sesi duyulur, kamera kayarak kontrolörlerin endişeli bakışlarını gösterir. Anlatı içindeki karakterler bir kez daha, bu kez yalnızca bir muamma olan, henüz görülmemiş bir şey için, izleyicinin endişeli bakışının yerine geçer. Bir karaktere doğru yavaş bir dolly hareketi olan bu geleneksel kamera hareketi duyguyla doldurulur. Böylesi bir hareket -en azından 1930'lu yılların başından bu yana- bir yaklaşım hareketi olarak ya da başka türlü durağan olacak bir sahne içinde görsel vurgulama olarak kodlanmıştır (bu sonuncu yanılsama içinde bu kamera hareketi ilk Yeni-Dalga filmlerinde neredeyse bir klişe olmuştu). Spielberg bu hareketi, geleneksel etkisini değiştirmeye yetecek kadar farklı, alışılmıştan biraz daha hızlı kullanır (her ne kadar bu, kameranın yöneldiği objeye ürkmüş bir hamleyi akla getirmeyi anlatmaya yetmese de) ve genel olarak kamerayı biraz daha alt açıya yerleştirir. Hareketle bütünleşen bu yukarıya dönük açı, karaktere yaklaşmakta olan tehdit ya da tehlikeyi haber verir, aynı zamanda izleyiciyi rahatsız edici tehdide tepki vermeye teşvik eder. Gerçekten de bu, izleyici için bir bakış açısı çekimi haline gelir, izleyiciyi anlatı uzamının içine çağırır, aynı zamanda da bu uzamın muammasına ya da tehlikesine işaret eder.

Kamera açısı ve hareketi *Close Encounters of the Third Kind*'ın başından sonuna ısrarcıdır. Spielberg bu filmde, genellikle böylesi bilim-kurgu filmlerinin türsel beklentileriyle eğlenir, çünkü bu filmler genellikle bir tehlike olarak sunduğu yabancı istilasıyla izleyicisini korkutmuştur, oysa bu filmde istila dostluğa dönüşür. Filmin başlangıcında askerler ve bilim adamları 1945 yılında kaybolan hava filosunu keşfeden Meksikalılarla biraraya geldiklerinde, kamera ısrarla farklı

zucu olduğunu, izleyiciye kadın düşmanının bakışını sunduğunu belirtmiştir. Gerçekten de sarhoş ve cinsel bakımdan uyarılmış bir gencin izlediği sırada tahrik olmuş genç kadının uğradığı ilk köpekbalığı saldırısı bu bozucu imgelerle bağıntılıdır. Yine de burada köpekbalığının bakış açısı ne sempatik ne de antipatiktir ama daha çok bir uyarı sinyali, bir felaket habercisidir. Korku filmlerindeki bu bakış açısı çekimi ile ilgili olarak daha fazlası için Kubrick üzerine olan bölümdeki *The Shining* tartışmasına bakınız.

figürlere doğru devinir. Karışıklık, kum fırtınası, alt açıdan kameranın devinimi, bilim adamlarının keşif hakkındaki "Mürettebat nerede... Bu kahrolası buraya nasıl geldi?" gibisinden neredeyse histerik soruları, izleyiciyi tahrik etmeye yarar. Korku, histeri ve muamma ne olduğunu keşfetme, gizemi idrak etme, kameranın hiç bir şey göstermeksizin devindiği sahne uzamı ve içindeki karakterlerin mukavemetini yenme arzusuna yol açar. *Close Encounters*'ın ilk bölümünde yapılan kamera hareketleri ve kesmeler hem bir engeli hem de bir çağrıyı, hem korkuyu hem de açıklama arzusunu (aslında açıklama arzusu filmi sona erdiren korku, keyif ve işlerin yoluna girmesinin olağanüstü seyirliğiyle zirvesine çıkarken öyle çok fazla sunulmaz) ortaya çıkarır. Bu noktada uzay gemisinin olağanüstü hacmi ve beraberindeki aygıtlar insan figürlerini cüceleştirir. Bu andan itibaren müthiş imgelerle bütünleşmiş durumdaki alt açıdan kaydırmalar izleyiciyi tamamen egemenliği altına alır. Bu çekimler izleyiciyi görüntülerle ilişkiye sokar ve son derece dinamik ve organize oluşlarıyla izleyicinin algılamasının yönünü ve hareketini önceden belirlenmiş bir mutluluk ve kaygı durumu içine iterler. Çekim kontrol edici bir güç, bir diktatör olarak yönetmenin aracı haline gelir. Bu öylesinedir ki, hazır olduğunda Spielberg çekimin devinimini tersine çevirebilir ve böylelikle bunu anlatıdan bir kopuş olarak kullanabilir. Gemiden bir uzaylı ile iletişim kuran Lacombe'un (F.Truffaut) kaygılı yüzüne son bir dolly ile yaklaştıktan sonra, kaygı içindeki insanlar arasında devinen, gerilimi artıran, izleyiciyi yalnızca uzay gemisinin ayrılışına değil, aynı zamanda kendisinin de anlatıdan ayrılmasına -bu son ayrılış, izleyici uzay gemisinin muazzam biçimleri ve çok güçlü ses kuşağıyla baskı altında tutulana ve heyecanlandırana dek tamamlanmış değilse de- hazırlayan bir dizi alt açıdan kaydırınalı çekim vardır.

Alt açıdan kaydırmanın başka bir ilginç örneği de, Spielberg'in ülkesine ait etnik bir melodramı olan *Color Purple*'da vardır ki, bu filmin türü Spielberg'in fantezi ve serüven filmlerinin oldukça dramatik görsel efektlerinden sakınmasını gerektirir. Yine de varolan geleneklerin üzerinde özel çeşitlemeler biçiminde geliştirdiği biçimler kompleksi olan Spielberg'in stili, oldukça geleneksel icapları içermeye ya da bunları bir miktar değişik biçimler içine yaymaya eğilimlidir. Celie (Whoopi Goldberg) sonradan bir acı ve onur kırma mekanı olacak yeni kocasının evine ilk gelişinde onun bakış açısından bir alt açı çekimi

vardır. Kamera alt açıdan, doğrudan eve ve önünde sıraya giren çocuklara doğru hamle yapar. Filmin ilk izlenişinde izleyicinin Celie'yi bekleyen acımasız olayları bilmesi olası değildir ve bu neredeyse şiddet dolu hareket önemli bir hazırlayıcı aygıttır. Gerçekten de şiddet, çocuklardan biri bir taşı kameraya/Celie'nin gözüne attığı sırada yapılan kaydırma hareketi esnasında başlar. Bu olay nedeniyle Celie'nin başından yaralanması sonucu elindeki kanın bir taşa bulaştığı görülür.

Devinim her zamanki gibi dramatik, önceden haber verici ama nihayetinde bu özel film için çok fazladır. Başka bir türden (genre) ithal edilmiş stilistik bir öge olan bu hareket önemli bir anlatı sergilemekten daha çok filmin yönetmenine işaret eder. Önemli bir enformasyon bildiriminde bulunduğu sırada biçim kendi anlamlama potansiyeline üstün gelir ve bu, Spielberg'in stilinin tekrarlanabileceğini ve böylelikle tekrarlanmaya açık olabileceğini gösterir. Kuşkusuz tekrarlama bir stilin yaratımı için gereklidir. Kubrick'in kaydırmalı çekimleri, Scorsese'nin New York'un sokak ve caddelerini çekme yöntemi, Altman'ın zoom objektifleri ve sahne-dışı (dış-sesle) diyalog kullanımı, bu sinemacıların biçimsel materyali dönüştürme ve kendilerinin özgüllüklerini gösterme tarzlarını belirtir ve bunlar filmden filme görülen bir olgudur. Ancak böylesi düzenlemeler, anlatı materyali üzerinde aşırı belirlenime yol açtığında ve anlatı bağlamında biçimsel bir anlam yaratmadığında, o zaman filmini yaratan ve biçimlendiren auteur kendi aygıtları ve arzularına takılır kalır. Bu vakada bakış açısı çekimi biçimlendirdiği düşünülen anlatıdan çok Spielberg'i sunar.

Spielberg'in gözdesi olan başka bir uzamsal düzenleme biraz daha ilginçtir. *E.T., The Color Purple* ve *Twilight Zone: The Movie* için çektiği kısa bir bölüm bir yana, Spielberg'in ticari filmlerinin tümü anaformik (sıkıştırmalı) bir oranla yapılır. Sık sık figürleri merkezin dışına, sahnenin sağına ya da soluna yerleştirip sonra da diğer, eşit derecede önemli figürleri çerçevenin diğer kısımlarına, arka plana ve yumuşak odak (soft focus) içine yerleştirerek kompozisyonun ufki genişliğinin büyük avantajını kullanır (anaformik objektif ile derin odağın yaratımındaki güçlük avantaja dönüşür). O zaman Spielberg odak değiştirecek, böylece ön planda net olarak görülen figür odak dışına çıkacak ve dikkat arkadaki figürlere yönelecektir. Böylesi kompozisyonların etkileri, öne kaydırma'dan (dolly-in) daha az zorlayıcıdır

ve daha fazla olarak izleyicinin kompozisyonu araştırmaya yönelik istekliliğine bağlıdır. Dinamik devinimle yönlendirmekten çok, böylesi çekimler çerçeveye aktif olarak bakılmasını gerektirir (Spielberg'in sinemasında izleyiciye kendisinin isteğini sınama fırsatı sunan böylesi bir düzenleminin takdire şayan olduğu belirtilmelidir).

Bu yöntemin bir örneği *Raiders of the Lost Ark*'da bulunur. Indiana Jones çölde müthiş bir kovalamacadan henüz kurtulmuştur. Vurulmuş, bir kamyona sıkıca bağlanmış, aynı kamyonla yol boyu sürüklenmiş ve genel olarak normal bir insan vücudunun tahammül gücünün ötesinde zarar görmüştür. O ve sevgilisi Marion, Jones'un arkadaşı ve koruyucusu Sallah'ın kendileri için yer ayırttığı Katanga adlı bir Afrikalının gemisinin bulunduğu rıhtıma gelirler. Kamera sağdan sola doğru rıhtım boyunca yürüyen Indy ve Marion'u kaydırma ile izler. Sallah onları karşılar, kamera kaymaya devam eder ve soldan çerçeveye Katanga'yı getirir. Üç önemli figür bu anda arka merkezde yumuşak odak içindelerken, odak Katanga'ya doğru yer değiştirir. Katanga bir sigara yakar (sekans gece vaktinge geçer ve aydınlatma efektleri ustaca ve etkilidir). Indy, Sallah'a bu insanların güvenilir olup olmadığını sorar ve Sallah onlara doğru yürümesini tamamlayan Katanga'ya seslenir, Katanga çerçevenin merkezindeki gruba yaklaşırken odak değişir. Katanga onlara kendi kamarasını teklif eder ve çerçeveden yürüyerek çıkar. Indy, Sallah'a yaklaşır ve onu kucaklar, arkaya çekilir ve Marion' un vedalaşmasının yolunu açar. Marion ve Indy arkaya, gemiye doğru yürürken Sallah bir şarkı söyler. Kamera bir grup denizcinin yanından geçmekte olan Sallah'ı izler ve artık iskele tahtasında olan arkadaşlarına el sallar.

Raiders of the Lost Ark Spielberg'in diğer yapıtlarından çok daha fazla olarak neredeyse tamamen ritmi sağlamaya yönelik kurguya, hızlı ve tehlikeli aksiyon yanılsaması yaratmaya dayanır. Figürlerin ve kameranın neredeyse koreografik olarak düzenlendiği bu uzun ve karmaşık çekim, bir toplanma ve dinlenme-nefes alma anını (gerçekten karakterler anlatının bu noktasından yararlanırlar) sunar. Ama çekim aksiyonun alanını değiştiriyor gibi görünüyorsa da, aslında bu yalnızca, çekimin başka bir *ideolojik* etkiyi içermesine olanak sağlayan bu alanın bir düzenlenmesinden ibarettir. Spielberg'in filmleri her zaman dostluk ve yardımlaşmanın melodramatik gelenekleriyle, tehlike ve yalnızlığı savuşturmak için bireylerin diğer bireylerin yardımına gel-

mesi gibi çekici mitlerle ilgilidir. Yalnızca *Duel*'deki (Bela) David Mann (Dennis Weaver) karakteri dış destekten yoksundur; o, kendi öz gücüne dayanmak zorunda olan tek Spielberg karakteridir. Başka değişle, Spielberg'in karakterlerinin her biri kendilerine yardım eden özel bir dosta sahiptir: *E:T.*'de Elliot'un uzaylı dostu vardır; *Jaws*'da Brody'ye yardım eden Hooper'dır; *Color Purple*'da Celie, Shug'ın yardımıyla olgunlaşır; *Sugarland Express*'de yasaları ihlal eden Lou Jean ve Clovis'e birçok polis yardım eder; *Close Encounters*'da Jillian ve Roy uzaylıların kendilerinin dost olduklarını gösterdikleri yeryüzüne inişine tanık olmak için birbirlerine yardım ederler. Spielberg'in yapımcılığını üstlendiği filmlerde de çocuklar genellikle arkadaşları ya da aileleri tarafından desteklenirler. *Back to the Future*'da (Geleceğe Dönüş) Marty Mcfly'ın, bilim adamı olan arkadaşı tarafından desteklenmesi ya da Richard Donner'ın *Goonies* filminde bir grup çocuğun birbirlerine göz kulak olması gibi.

İster insanların oluşturduğu isterse kozmik olsun bu dostluklar ve gruplaşmalar her zaman için düşsel türdendir ve dayanılmaz koşullar altında yoğun destek gösterimini içerirler. Bunlar kendi içlerinde kapalı gruplardır ve asla topluluğun sorunlarını sunmazlar. Tersine, daha büyük topluluk sık sık kayıtsız ve zıtlıklarla dolu olarak gösterilir ve dostluklar, bunun içindeki bir hücreyi oluşturacak kadar tecrit edilmişlerdir. Spielberg'in başlıca söylemi kesinlikle içine kapalı, koruyucu ve tehdit edici olmayan dost(luk)ların güvenliği üzerinedir. Filmlerinde ortaklaşa uzamlar yoktur (*Jaws*'daki kumsal bir tehdit alanıdır; *Color Purple*'daki kasaba hem isimsiz hem de yine bir tehlike mekanıdır; *Close Encounters*'da uzay gemisinin iniş yaptığı pist, Spielberg'in geniş bir alanda birlikte çalışan insanlara en fazla yakınlaşabildiği alandır ama kuşkusuz onların işi nihayetinde grubu küçültecek bir amaca yöneliktir ve uzaylılarla bağlantı kuran topluluk sonunda tek bir çifte, Jillian ve Roy'a kadar küçülür). *Raiders of the Lost Ark*'da dünyanın önemli bir bölümü neredeyse doğaüstü güçlere sahip bir insanın kendi zekasını ve tahammül sınırlarını kanıtladığı bir alan haline gelir. Spielberg kahramanını sukünet ve korumanın belirsiz/geçici sınırları içine almaya karar verdiğinde, bunu tehlikelerle dolu bir dünyadan dostlarla birlikte, uzaklaşma gereksinimini onaylayan dikkate değer bir zarafetle yapar.

Bu sınırlar içine alma süreci, izleyicinin gruplaşmaya katılmaya çağrılması ve serüven ile kurtuluşun yanılsatıcı dünyasının imtiyazlı

bir üyesi yapılması nedeniyle izleyiciyi de içerir. Daha önce Spielberg'in düzenlediği mukavalenin izleyiciye, karakterlerin sahip olduğundan biraz daha enformasyon sunma tahahhütüne dayandığını belirtmiştim. Mukaveleden doğan yükümlülük tamamen tek yanlıdır, filmler enformasyonu parçalara ayırır, bakış açısının güdümlendirme araçlarıyla izleyiciyi ayartır ama anlatının dışında kalan izleyicinin gerçekte anlatının bir parçası olamayacağından hareketle, asla güdümlendirmenin ötesine geçmez. Ama bu yönlendirmenin şartları ve yöntemleri tamamen kabul edilebilirdir ve onların görsel ifadeleri de ilginçtir. Örneğin *Close Encounters*'ın ilk bölümü tuhaf ve sıradan olaylara dair sekanslardan oluşur - kayıp hava filosunun Meksika'da bulunması, UFO'nun uçaklar ve yer kontrolörleri tarafından gözlenmesi, küçük Barry'nin Muncie'de uçan daireleri görmesi, Roy Neary'nin evindeki fikir ayrılıkları ve onun otoyolda uzay gemisiyle ilişki kurması gibi.

Spielberg ev içi ile küresel olayları dengeler ve en çok uzaylı ziyaretçilerin küçük çocuk ile çocuk ruhlu Roy üzerindeki etkileriyle ilgilenir. Hiçbir yanı ihmal edilmemiş ev içi melodramı, Roy için tehdit edicidir. Roy uzaylıların kafasına soktuğu uzay gemisinin yere inişini gözleme yeri olan dağın görünümünün baskısı altına girer. İşini ve ailesini yitirir. Aileyi yitirmek her Spielberg filminde tahammül edilmez bir olay olarak görülür. Spielberg ev içi kırgınlığın uzun süre devam etmesine izin veremez. Kısa bir süre sonra Roy ile dağın şeklinin baskısını kendisiyle birlikte çeken Barry'nin annesi Jillian güçlerini birleştirir. Amaçlarının ortak olduğunu farkederek arayışlarını birlikte sürdürürler.

Ev içi kırgınlığın düzelmesine ve aynı anda izleyici ile karakter arasındaki kopukluğun giderilmesine hız vermek için Spielberg izleyiciye imtiyazlı bilgi vermek için tartışmakta olduğumuz geniş ekran kompozisyon efektini sunar ve sonunda Roy'un tek başına kalışının sürekli olmayacağı konusunda bizi ikna eder. Karısı çocuklarıyla birlikte onu terkettiğinde Roy ABD'nin Ortabatısı'ndaki banliyö evinde tek başına kalır (böylesi bir ev, tutkunun benzer evlerde ikamet eden izleyiciler tarafından tüketilmesi için bir metaa dönüştüğü Spielberg melodramlarının çoğunun mekanıdır). Sekansın ilk bölümünü zirvesine çıkaran çekimde, Roy kompozisyonun solunda durur, ızdırabını çektiği psikolojik altüst oluşun ve anlamaya çalıştığı önemli kozmik

olaylarla tamamen banalleştirilmiş banliyö manzarasına uzun uzun bakar. (Filmin ilk versiyonunda Roy neredeyse çıldırma noktasına gelmiş ve evinin önünden topladığı çöp ve süprüntülerden Şeytan Tepesi'ni inşa etmişti. Spielberg bu sahneyi değiştirdi ve Roy filmin yeni gösterimi için yapılan "özel kurgu" içinde uzay gemisine girerken son derece görkemli özel efektleri kullandı.) Sekans sürerken birden bir atlama olur. Çerçevenin sağındaki televizyon bir soup opera'nın (pembe dizi) bitişini ve daha sonra da bir bira reklamını gösterir. Roy haberler sürerken televizyonun önünden geçer. Sabık haber spikeri Howard K. Smith (Smith kendi görüntüsünü sinemacılara kendi anlatılarında, bir diğer kitle eğlencesi biçimi olan televizyondaki haberlere göndermede bulunmaları için kiralar) bir öykü anlatmaktadır. Smith ordunun Wyoming'deki Şeytan Kulesi'ni yasak bölge ilan ettiğini söylediği sırada Roy'un modelini oluşturmaya çalıştığı dağın bir görüntüsü görünür. Roy odada yürüyerek, sonra da oluşturmaya çalıştığı modelin ve Kule'nin görüntüsünün yer aldığı televizyonun önünde oturarak karısıyla telefonda konuşur. Ancak ilk anda daha yüce hakikatleri arayışı nedeniyle ev içi huzuru bozması sonucu yaşadığı üzüntü yüzünden Roy bu görüntüden habersizdir. Ancak görüntüler ikinci kez ekrana geldiğinde nihayet Roy nelerin olup bittiğinin ayırdına varır.

Ancak önce izleyicinin bu uzama girişine izin verilir, enformasyon önce izleyiciye iletilir ama kuşkusuz bu enformasyona karakterin (Roy) hemen sahip olmasına izin verilmez. Çekimin bütünlüğünde, kısmen çekim, Roy'un sonunda izleyicinin daha önceden görmüş olduğunu görmesiyle ve daha sonra da yabancıların götürdüğü oğlunu aramasının yanısıra kafasındaki görüntünün karşılığını arayan Jillian'a kesme yapılarak bitmesi nedeniyle bir gedik açılır. Jillian da televizyondaki aynı haber programını izler. Bu iki karakterin birleşmesi ve onaylanması artık hazırdır ve bir sonraki sekansda Roy, Jillian ile karışlaşacağı Wyoming'e doğru arabasıyla gitmektedir. Her ikisi de hükümetin girmeyi yasakladığı bölgeye gelirler (bilgi düzeyinde bir diğer gedik daha vardır; izleyici, ordunun bölgeyi tahliyesi için yalan olan bir zehir yayılması öyküsü uydurduğunu bilir; Roy ile Jillian bunun bir uydurma olduğunu keşfetmek için önlerindeki engelleri aşmak ve daha sonra da uzay gemisinin iniş yapacağı alana varmak için dikkate değer bir eziyete katlanmak zorundadır). Roy'un inşa ettiği tepe-

ciği ve bunun tek bir çekimle televizyondaki benzerini üstelik ana karakterden önce görebilme hem bilgi sağlar hem de hayal kırıklığı yaratır. Bu ise izleyiciyi Roy'un ailesinin ayrılışıyla boşalan uzama girmeye yöneltir ve karakterin biçimlenmesi ile anlatı sürecine dahil eder. Kesme ayrıca izleyicinin anlatı boyunca sessizce sahip olduğu Şeytan Tepesi hakkındaki bilgiyi nakleder, karakteri izleyicinin zaten sahip olduğu bilgiyle ilişkilendirir, hayal kırıklığını önler, anlatının ilerlemesine ve yeni bir ailenin kurulmasına olanak sağlar.

Spielberg'in filmlerinde kompozisyonun, özellikle aile düzeyinde arzulanan güvenlik ile anlatının belirsizliği arasında bir gerilimi doğurduğu başka örnekler de vardır. *Jaws*'da birkaç kısa sekans çabucak köpekbalığı saldırılarının dehşetine ve kasaba yöneticilerinin sahillerin kapanmaması için direnişlerine aykırı bir aile yaşamını gösterir. Daha önce tanımlanan kumsal sekansının öncesinde ve ilk köpekbalığı saldırısının hemen sonrasında içinde Brody, karısı ve çocuklarının yeraldığı bir ev sekansı vardır. Çift yataktan kalkar. Oğulları kesik eliyle yanlarına gelir. Brody köpekbalığı saldırısı hakkındaki çağrıyı alacağı telefona gider. Brody çerçevenin sağındadır, odak tam onun üzerindedir, çerçevenin arkaya doğru solunda yumuşak odak içindeki karısı ve oğlu mutfakta -ev içi uzam- ayakta dururlar, kadın oğlunun yarasıyla ilgilenir. Aile birimi görünmektedir ama görsel olarak ortaya çıkan görev karşısında önemini yitirir, oysa çocuğun kesilen elinin köpekbalığının parçaladığı vücut ile bağıntısı önemlidir. Daha sonra ailenin huzurlu olduğu bir anda baba ile oğul televizyon seyrederler, oğlan babasının hareketlerini keyifle taklit eder. Bu sekans kameranın anneye odaklanmasıyla başlar ama kadın hemen tekrar mutfağa yönelir ve Hooper'ın (Richard Dreyfuss) içeri girip üçünün masada oturup köpekbalığını tartışmalarına dek onların arkasında yumuşak merkez olarak kalır.

Bir huzur gösterisi olarak orta sınıftan erkek, kadın ve çocuklar Brody'nin istediği rahat ve sukünet içindedir. Ama onlar doğru olarak konumlanmalıdırlar. Kadın baskın olmamalı, yalnızca ev içi grubun yumuşak merkezi olarak kalmalıdır. Ve bu grup Amerikan sinemasında her zaman, özellikle de kültürel stres dönemlerinde olduğu gibi tehdit edilir. 1950'li yıllar boyunca olan ve 1970'lerin ortasından bu yana devam eden filmlerin başlıca teması, orta-sınıfın kolayca tehlikeye düşebilen rahatlığı ve güvenliğidir. Yalnızca bunun kavgası verilme-



Erkek ilişkisi. Brody (Roy Scheider), Quint (Robert Shaw) ve Hooper (Richard Dreyfuss) *Jaws*'da.

meli, aynı zamanda sürekli kontrol edilmelidir. Olması zorunlu iki şey vardır: aile birimi dışardan gelen tehdide karşı güvenliğe gereksinim duyar ve bu ailenin erkek üyesinin yalnızca aileyi koruması (bazı örneklerde intikam alması) değil, aynı zamanda süreç içinde kendini kanıtlaması gerekir. 1940'lı yılların sonu ile 1950'li yıllar boyunca gangsterler sık sık aile birimine müdahale (tecavüz) etmiş ve buna evin erkeği karşı koymak zorunda kalmıştı; ya da evin erkeği gangsterlerle, ailenin güvenliğini tehdit eden bir eylem için, ilişki kurmuş ve kendini bundan kurtarması gerekmişti. Bu tema üzerinde klasik çeşitlemeler Michael Curtiz'in *The Breaking Point* (Denizler Kasırgası - 1950), Fritz Lang'ın *The Big Heat* (1953) ve William Wyler'ın *The Desperate Hours* (Ümitsiz Saatler - 1955) filmlerinde vardır. Son çeşitlemeler ise aile yaşamında başka engelleri ortaya çıkarır ve rolün bir miktar tersine çevrilmesine izin verir. *Sugarland Express*'de Lou Jean ailesini korumak adına, oğlunun kendilerine iadesini talep eden yolculuğu başlatır ve biraz edilgin olan kocasını eyleme zorlar. Benzer biçimde Richard

Pearce'ın *Country*'sinde (1984) kadın hem düşmanca davranan hükümet bürokrasisine hem de mağlup ve tepkisiz kocanın duyarsızlığına karşı çiftliklerini elinde tutmak mücadelesi vermek zorundadır. Yine Robert Benton'ın *Kramer vs. Kramer*'inde (Kramer Kramer'e Karşı - 1979) adam boşanma sonrasında oğluna bakabilecek güçlü bir ebeveyn olmayı kanıtlamak zorundadır ve Robert Redford'un *Ordinary People*'ında (Sıradan İnsanlar - 1980) kadın, aile içi anlaşmazlığı sürdüren başlıca güç olduğunu gösterir. Hooper ve Spielberg'in *Poltergeist*'ındaki kadın aileyi korumak için yaşayan ölünün ellerinde büyük sıkıntılar çeker.

Spielberg filmlerinde aile yaşamına tecavüz genellikle karşı konulamaz ve insan-üstü güçlerin müdahalesi biçimindedir: *Duel*'deki kötü niyetli kamyon, *Jaws*'daki çok daha kötü niyetli köpekbalığı, *Sugarland Express*'deki yasa/polis, *Close Encounters*'daki uzaylılar. *Indiana Jones* filmleri ailenin rahat ve güvenliğini bütünüyle reddeden bir erkek karakteri kendine merkez yaptığından bu modelin dışına düşer ama yine de *Raiders of the Lost Ark*'da Indy eski bir arkadaşı ve rehberi olan, cesaret konusunda neredeyse kendisine eşit ve güçlü bir kadınla rahata ve güvenliğe kavuşur. *Indiana Jones and the Temple of Doom*'da (1984) kahramana, geleneksel olarak konuşmayan histerik bir kadın ve güç gösterisi yerine şakalar yapan genç bir Doğulu eşlik eder. *The Color Purple* kocayı karşı konulamaz ve yıkıcı bir güç olarak göstererek ve anlatının merkezine aile yapısını yeniden biçimleyen bir kadını yerleştirip ona kocasından ayrılma gücü ve desteğini sağlayarak bazı kodları tersine çevirir. (İlerde de tartışacağımız gibi bu tersine çevirme altüst oluşa dönüşmez.)

Jaws aile birimini bir referans ve hareket noktası olarak kullanır ve anlatısının sonuçları bizi stilistik aygıtların ötesine ve ideolojik biçimlenişin daha geniş alanları içindeki görüntü düzenlemesine dair sorunlara götürür. Film hızla kendisini 1970'lerin alt-türü olan ve erkeklerin, kadını dışarda bırakıp diğer erkeklere katıldığı kafadar (buddy) filmleriyle birleştirir. Sahne yeni bir aile birimini oluşturan saplantılı köpekbalığı avcısı Quint, genç bilimadamı Hooper ve Brody'nin varlığıyla dolarken, yumuşak merkez olarak anne ve çocuklar giderek kaybolurlar. Bu yeni aile içinde Brody, kendisi gerçekte baba olsa da, kendisinin kahraman oğul olduğunu kanıtlamak zorundadır. Hooper'ın filmin kahramanı olarak ortaya çıkması mümkün de-

ğildir, çünkü fazlasıyla genç, fazlasıyla entelektüel, fazlasıyla başıboş ve fazlasıyla zengindir. O yalnızca Brody'ye yardım edebilir, köpekbalığıyla mücadelinin zirvesinde suyun altında saklanır ve zafer sonrasında batan teknenin bir parçasıyla kıyıya doğru yüzen Brody'ye katılır. Quint ise fazlasıyla eski-moda, fazlasıyla sabit fikirli ve fazlasıyla tek başınadır. Yine Quint fazlasıyla yaşlı ve aynı zamanda fazlasıyla baba gibidir ve hayatta kalması çok güç birisidir. Filmdeki en dehşet verici sahne olan Quint'in, yaşlı babanın ölümüdür. Ancak Brody (her ne kadar bir deniz kıyısı kasabasının polis şefiyse de aslında denizden korkan bir New York'ludur) kahramanlık statüsüne yükseltilmesi gereken mükemmel bir orta-sınıf erkeğidir ve yalnızca kendini kanıtladıktan sonra kıyıya ve aileye geri dönebilir. Stephen Heath'in belirttiği gibi denizdeki bu mücadele, Amerika'nın Vietnam'daki son yılının (1975) yazında, üç adamın bir imha etme, vicdan, yiğitlik, tehdit ve yalnızca işini yap (just-doing-the-job) ritüelini icra etmeleri biçiminde geçer.[1] Üçü arasında işini en iyi yapan mütevazi orta-sınıf erkeğidir (Brody) ve bu mücadeleden gençleşerek çıkar. Aynı biçimde *Close Encounters*'da Roy Neary çocuksu inancı ve uzaylılara dair yeni ütopya arayışında Jillian ile güç birliği yapabilmesi sayesinde geçebildiği kasvetli, kozmik bir sınava tabi tutulur. Hem Brody hem de Neary kendilerini modern kahramanın başlıca gereği olan ciddiyet içinde sunmazlar. Amacın ciddiyeti ve amaca bağlılık bireyi yalnız kılar, onu tehdit edici yapar ve bu nedenle kabul edilemez (Rambo bunun nadir bir istisnasıdır). Kendini en iyi biçimde kanıtlayan erkek özel hiç bir şeyi olmayan, aile ve yuva için (ya da Indiana Jones'un durumunda aile ve yuva cehennemi için) savaşan sıradan bir insandır. Kahramanın zaferi kazanmasıyla Spielberg 1970'li ve 1980'li yılların travmasının üstesinden evcil arzularla desteklenen sıradan bir kahramanlıkla gelinebileceğini gösterir.

1 Heath, "*Jaws,* İdeology and Film Theory," s. 511. Üç erkek karakterin tartışması için bak. Wood, *Hollywood from Vietnam to Reagan,* (New York: Columbia University Press, 1986), s. 177. Fredric Jameson, Quint'in ölümünün daha eski bir Amerika'nın (küçük iş çevrelerinin ve artık modası geçmiş ama aynı zamanda da New Deal'ın ve Nazizm'e karşı savaşın Amerika'sının, eski Depresyon döneminin ve klasik liberalizmin zirvesinin Amerika'sının) iki yönlü simgesel ölümü olarak etkileyici bir değerlendirmesini yapar. ("Reification and Utopia," *Social Text* I (1979), s. 143-44).

Bütün Spielberg filmleri ev içi alanın doğruluğunu kanıtlamaya ve olası rahatsızlıkları gidermeye yöneliktir. Filmlerin özgül biçimsel aygıtları, sonunda evrensel mizansene dönüşen bu projenin başarısı için çalışır. *Close Encounters*'da uzaydan gelen ziyaretçiler dünyalıları selamlamaları için kendi çocuklarını uzay gemisinin dışına çıkarırlar, böylece önce Jillian'ın oğlunu almaları sonra da Roy'un onlara katılmasıyla başlatılmış olan galaksiler arası bir aile süreci başlatılır. (Jillian her zaman olduğu gibi yumuşak merkez olarak kalır, ilk olarak oğlunun sonra da Roy'un dönüşünü bekler.) E.T. genç Elliot için baba, gizli arkadaş ve bebek rolünü oynamaya indirgenir. Delikanlı serüvenlerine dayalı George Lucas fantezilerinden izler taşıyan, yuva ve aile ile normal hiçbir ilişki kurmayı istemez görünen incitilemez bir kahraman olan Indiana Jones filmleri bile Spielberg'in başlıca ilgi alanını ortaya koyar. Indy iki ayrı hayatı yaşar: Birinde kibar tavırlı arkeoloji profesörü, ötekinde Superman benzeri dünyalı bir serüvencidir. Indy "yalnızca" bir serüvenci olsaydı, izleyici güven verici noktayı bulamayabilirdi. Anlatı uzamı açık uçlu olurdu; anlatının etkinliği, kahramanın güven ve rahat ortamına haz verici geri dönüşüne değil, serüvenin bitimindeki sukünete dayanırdı. Bu nedenle ilk filmde Indy evine geri döner; ikincisinde, kötü bir mezhep tarafından ele geçirilmiş, kaçırılmış yüzlerce Hindistanlı çocuğu kurtarır ve onları perişan durumdaki köylerine geri götürür. Kahraman kurtarıcı baba rolünü üstlenir, bu ise Spielberg sinemasının anlatı özünü biçimleyen 1980'li yıllardaki ana motifdir. Baba galip gelmelidir.[1]

Spielbergci dünya içe çekici ve belirleyicidir, izleyiciyi bu dünyaya girmeye zorlar, saplantılı bir biçimde hoşnutsuzluğun yerine hoşnut olmayı geçirir, çocuğun konfor ve arkadaşlık arzusunun olgun, maddi ve ortaklaşa bir çevrede gerçekleştirilemeyen sürekli bir durum olduğunda ısrar eder. Bu dünya toplumsal gereksinimler karşısında sorumlu olan bir bireyselliği reddeder. Aslında bu dünya kendinin bilincinde olan bir öznellik anlamında, kendi bilgisi ve etkinliği içinde güvencede olan bireyselliği reddeder. Tek tek bütün eylemler, bireyin

1 Frank P. Tomasulo, "Mr. Smith Goes to Washington: Myth and Religion in *Raiders of the Lost Ark*," *Quarterly Review of Film Studies* 7 (Sonbahar 1982), s. 331-38'de *Raiders*'ın ilginç bir mitik/politik okumasını yapar. 1952 tarihli anti-komünist film *Hong Kong*'da aktör Ronald Reagan'ın deri ceketiyle ve şapkasıyla Indiana Jones'un erken bir imgesini sunduğunu belirtir.

kendisine ve dünyaya güçlü bir erkek egemen güç tarafından korunan bir huzur durumunu getirme ya da geri getirme adına yapılır. Spielberg belirsizlik ve korkuyu alır ve bunları, içinde kendini geri planda tutan ama tehdit edici bir ortamda aktif olarak dövüşen kahramanın ya da kahraman özelliği göstermeyen ama edilginliği dışardan, dünyalı olmayan bir varlıkla giderilen insan ya da çocuğun aldığı anlatılar içinde yeniden düzenler.

Her bir örnekte (melodramda olması gerektiği gibi) hiyerarşik bir düzen yaratılır ve bu düzen içinde filmi izleyen özne ile filmdeki özne, filmin dünyası dışında düşünülmesi olanaksız bir ilişki olan, çocuğun yetişkinin imdadına yetiştiği bir ilişki içine yerleştirilir. *Jaws*'ın kültürün kendisini her türlü köpekbalığının insafına kaldığını hissettiği dönemde yapılmış tam bir Vietnam-Watergate filmi olduğunu daha önce belirtmiştim. Spielberg'in doğadan çıkan bir canavar aracılığıyla politik ve toplumsal tehditleri sunumu, dünyayı kurtuluş gereksinimi içindeki ümitsiz kurbanlara indirgeyen, tehdide yönelik herhangi bir sorumluluğu ortadan kaldıran bir eylemdir. Köpekbalığının rasyonel bir motivasyonu yoktur, sadece nedensiz ve amaçsızca zarar verir, en azından şüphelilere ve hak edenlere. Düşman doğal ve içgüdüsel bir güçtür; kimse bundan sorumlu değildir. Dünya harap olduğunda, bilinebilir ve güvenli bir düzenle restore edilebilir - bu düzen, koruyucu figür artık ellerimizin altında olduğundan çok daha güvenilir bir düzendir. Amity kasabasının adi politikacılarının tehdidin sürmesinden çıkarı olabilir ya da *Poltergeist*'taki gibi tahrik etmeye kalkışabilirler. Ama tehdit nihayetinde, adi politikacılardan daha büyüktür - bu durum paradoksal biçimde, yalnızca insanın yol açtığından daha kontrol edilebilir bir durumdur. Kahramanca eylem dünyayı kurtarabilir ve kurtarıcıyı yaratır. Bu, yozlaşmış yetişkinlerin gizli entrikalarına karşı çıkmadaki başarıdan daha değersizdir.

Eğer *Jaws* Vietnam ve Watergate'in yarattığı kültürel şoktan çıkan bir tepkiyse, *Close Encounters* bu olaylar sonrasındaki geçiş dönemine, *E.T.* ise 1970'lerin sonunda başlayıp 1980'lere kadar süren kendinden hoşnut olma ve geri çekilişe tepkidir. Bu filmler öyle fazlaca çürümüş bir düzenden değil ama daha çok varolandan çok daha dayanıklı, heyecanlandırıcı ve güvenilir bir düzen arzusundan çıkar. *Close Encounters* kaybolan erkek egemenliği, karmaşa yaşayan baba otoritesi üzerinedir. Filmin amacı bu erkek egemen düzeni kozmik düzeyde

yeniden kurmaktır. Bu nedenle Roy Neary ve ailesi bölündüğü sırada uzaylılar Jillian ve oğlu kanalıyla Roy için yeni bir aile birimi oluşturmasının yolunu açarlar. Bu eylemlere aracılık eden, farklı UFO gözlemlerini bütünleştirmek ve ordunun uzaylıların inişi için hazırlığına yardım eden Lacombe'un baba rolüdür. (Lacombe'un baba rolü iki katmanlıdır: filmde Truffaut kendine güvenen ve yeni bir dünyanın rehberi olan bir araştırmacıdır; ama aynı zamanda da o, Spielberg' in imgeleminin babası, masumlar ve çocuklar üzerine filmlerin yönetmenidir. Truffaut *The Color Purple*'da çağrıştırma yoluyla bir kez daha anılır. Nettie, Celie'ye objelerin üzerine adlarını yazarak okumayı öğretirken Truffaut'nun *The Wild Child*'daki Itard karakterinin kurt çocuğa dil öğretmesini tekrarlar.)

Lacombe'un filmin ilk yarısına serpilen seyahatleri, uzaylıların getirdiği yeni düzen içinde beyaz, orta-sınıf erkek egemenlerin hakim konumunu garantileyen bir kültürel hiyerarşiyi güçlendirir. Lacombe araştırmalarında akıllı ve bilgecedir. Uzaylılar ile ilişki içinde olduğunu keşfettiği insanlar yalnızca korkularından açıkca sözedebilme kapasitesine sahiptirler. Örneğin Hindistan'daki kitleler uzaylılarla ilişki kurmalarını sağlayan müziği seslendirirler ve parmaklarını, seslerin kaynağını göstermek için göğe yöneltirler. Birleşik Amerika'da ise ordu olaya teknoloji ve entrika ile müdahale eder, bu arada sıradan insanlar da edilgin bir biçimde bekler ya da Roy ile Jillian'ın durumunda olduğu gibi sonunda özellikle Roy'un seçildiğine Lacombe'u ikna etmek için iniş alanındaki Lacombe'a ulaşmak için kahramanca eyleme başvurur. Jillian arkada kalır; Jillian'ın oğlu uzay gemisinin içine girmiştir ve şimdi Jillian'ın aşkı yolculuğa çıkacaktır. Ordu personeli arasında gemiye girecek yalnızca iki kadın vardır. Gemideki uzaylılar yalnızca erkek olarak görünür (*E.T.*'de Elliot kızkardeşine "bu bir erkek" der, kendi uzaylısı için). Erkek otoritesi, insana yeni babalar biçiminde gelen ve yeryüzüne huzuru getiren yeni güçlerce tehdit edilmez. Önceki düzeni temsil eden gruplar -ordu, bilim, aile- yeni korumanın parlayan ışığı karşısında çözülür. Uzaylı ziyaretçilerin erkek çocuklar gibi göründüğünü belirtmiştim; gerçekten de görünen ilk uzaylı, diğer birçok beyaz figürün çevresinde korumacı bir eda ile dolaşan kocaman beyaz bir figürdür. Bir diğer çifte babalık ortaya çıkar; insanlığın rehberi ve koruyucusu olarak uzaylılar baba gibi davranan bir figür tarafından korunurlar. Korkutuculuk iyi kalpliliğe dö-

nüşür. Aşırı riayeti talep eden çok büyük bir güç, yardıma muhtaç bir çocuğa erkek koruması sağlıyormuş gibi gösterilir.

Bu korumanın onaylanması *E.T.*'de daha büyük bir yakınlıkla tekrar edilir. 1970'li yılların büyük altüst oluşları büyük müdahaleleri gerektirir gibi göründü. Reagan döneminin başlarında kültür tehdit edici olmayan bir liderle basit, karmaşık olmayan, doğrudan iletişime hazırdı. Film, diğer birçok yönetmenin de işleyip anksiyete ve güvensizliğe çözüm olarak sunduğu, müşfik bir erkek egemen güce bağımlı bir çocuksuluk yönündeki bu ideolojik değişimi temsil eder. Bunda başarılı olabilmek için *E.T., Close Encounters*'ın yönelimine ve amacına büyük ölçüde sadık kalırken anlatı yapısını tersine çevirir. Skala daha da küçülür; alt açıdan kaydırmalı çekimler ve karanlıkta parlayan dolaylı ışıklar daha az bunaltıcıdır. Yine de onlar hala bir tehdidi ve gizemi ifade ederler, her ne kadar tehdit hemen uzaylılardan uzaklaştırılıp uzaylıları arayan yetişkin dünyalılara bağlansa da. Filmin asıl gizemi yalnızca E.T. ve Elliot'un nasıl anlaşıp hayatta kalacaklarıyla ilgilidir. Çocuk (filmin ilk bölümünün çoğunda, evindeki misafirden habersiz kalan) bir anne, mutlaka kendi tarafına çekmek zorunda olduğu sorunlu bir erkek ve kız kardeş (Elliot'un babasız oluşu önemlidir) ve yaratığı incelemek isteyen bilim adamları ve resmi görevlilerle karşı karşıyadır. Spielberg sorunlu yetişkin dünyasında kendi yollarını seçen iki yaratık (Elliot ve uzaylı) yaratır.

Elliot ve uzaylı tam bir özdeşleşme yaşarlar. Spielberg filmlerinin başlıca hedefinin izleyiciye (kadın olsun erkek olsun) o anda kendi öznelliğinden vazgeçtiği anlatının gidişatında güven vermek olduğundan bahsetmiştim. Karakterle özdeşleşmenin çok daha ötesine geçirilen izleyicinin olay örgüsü içinde bireyselliği baskılanarak, olaylara ve ritme tabi kılınarak, kurmaca dünyanın düşsel karmaşasının parçası haline getirilir. *E.T.* bu süreci ikiye katlar. Elliot ve uzaylısı paylaştıkları yaşam deneyimleri açısından öylesine yakınlaşırlar ki, örneğin E.T. hastalandığında Elliot da hastalanır, neredeyse ölme noktasına varır. İzleyici perdede gördüklerine o kadar fazla fiziksel yakınlık sağlayamazken, en azından film boyunca bu yakınlığı öylesine özler konuma getirilir ki gördükleri izleyicinin arzularının hayali tatmini haline gelir.

Daha önce belirli filmlerin, izleyiciye bir tür anaerkil/ataerkil korunma - yaşamın idamesi, güvenlik ve iktidar - sunup Oedipal tehdide

karşı koyuyor gibi hitap ettiğinden bahsetmiştim. Bu iddiayı bu noktada açmak ve derinleştirmek istiyorum, çünkü *E.T.*'nin anlatı süreci filmdeki karakterlerin birbiriyle, izleyicinin de bu karakterlerle özdeşleşmesinin etkisi, diğer filmlerden daha yerinde bir örnek oluşturuyor. Fransız psikiyatrist Jacques Lacan çocuğun gelişiminde 'ayna evresi' olarak adlandırdığı bir aşamanın olduğunu öne sürdü. Bu evrede çocuk, sanki aynada kendini ve annesini görüyormuşçasına kendisine dair ilk nosyonunu 'ben-olmayan'dan ayrışmamış 'ben' olarak edinir. Çocuğun yansıması hala anne koruması altında olduğundan çocuk tam bir oluş ve güvenlik içinde varolur. Bu düşsel alandır ve gerçekliği yalnızca imgelerden oluşur. Lacan'a göre bu an (moment) aynı zamanda cinsel kimliğin - yanlış kimliğin (mis-identity) - başlangıcıdır. Çocuk penisinin olup olmadığını, annesine mi babasına mı benzediğini keşfeder ve bu keşifle birlikte cinsel iktidar simgesine sahip olmayı arzulamaya başlar, bu arzu çocuğun cinsiyetine bağlı olarak iktidar, kültür ve dilin simgesel düzenine girmesi ya da bu düzenin nesnesi olmasına yol açan arzudur.[1]

E.T. Lacancı kuram açısından ilginç bir filmdir. Yabancı yaratık hem Elliot'tur hem de değildir ve Elliot'un olmasını istediği her şeydir. Babasının Elliot'u terketmesi yüzünden E.T. yalnızca başka bir ben ve düşsel bir arkadaş (düşsel sözcüğünün çok yönlü anlamında) değil, aynı zamanda önceden tartıştığımız diğer annelik özelliği gösteren erkek egemenlerden çok daha güçlü olarak annelik ve babalık özelliklerine sahip vekil haline gelir. Dahası E.T. ve Elliot birbirlerinin anne ve babası olurlar. E.T. akla ve uçma yeteneğine sahiptir ve kesilmiş bir parmağı dokunarak tedavi edebilir. Elliot uzaylıya insan dilini öğretir. E.T. ise Elliot'a hissetmeyi ve dikkati öğretir. Herbiri diğerinin bebeğidir, her biri diğerinin ben'ini üstlenir ve Elliot'a yetişkin dünyasını atlatma ve Oedipus'dan tamamen kaçma olanağı sunulur. Onların ilişkisi Elliot'a, yetişkin dünyasında normal eğilimin parçası olan ben'in diğer ben'lere -erkek-egemen düzene- boğun eğmesine eşlik eden iğdiş edilmeye uğramadan, güç verir. Elliot erkek kardeşine E.T.'yi tanıştırmadan önce "mutlak güce sahibim" der. Ve Elliot evine dönemeyen

1 Bu karmaşık kuramın net bir açıklaması için bak. Nichols, *Ideology and the Image,* (Bloomington: Indiana University Press, 1981), s. 30-33 ve Christine Gledhill, "Recent Developments in Feminist Film Theory," *Quarterly Review of Film Studies* 3 (Sonbahar 1978), s. 476-80.

öteki beni (E.T.) hastalanana ve ölene dek, E.T.'nin de onayıyla bu gücü korur. Bu noktada yaratığı arayan bilim adamları Elliot'un evini istila ederler ve onu geri dönmesi için tehdit ederler ve izleyici erkek otoritesinin dünyasına geri döner. Bu adamlar filmin başından sonuna Elliot'un sırrını tehdit edip karanlığı delip geçen ışıklarıyla ya da Elliot'a en fazla sempatiyi duyan bir bilim adamının durumunda olduğu gibi, penis anlamı taşıyan kemerinde şıngırdayan anahtarlarla temsil edilir. Bu karakter, olmayan erkek-egemen olarak ortaya çıkar. Yine de bu karakterin bir tehdit olduğu değil, aynı zamanda Elliot ile E.T. arasındaki ilişkiyi -izleyici gibi- merak eden ve kıskanan babalık özelliğine sahip olumlu bir figürü olduğu ortaya çıkar.[1]

Kendi Oedipal süreci üzerinde tam kontrole sahip fantezinin talihli çocuğu kendi öznelliğiyle iktidar ve farklılık dünyasına girebilir ve dokunulmamışlığına hakim olabilir (bu öylesine cazip bir fantezidir ki, Spielberg bunu Robert Zemeckis'in *Back to the Future* filmiyle tekrarlar). İzleyici ise böylesine talihli bir konumda değildir. E.T.'nin özdeşleşme sürecini ikiye katladığını belirtmiştim. Elliot ve E.T. baba/anne/oğul, oğul/en iyi arkadaş, ben/diğer ben biçiminde karışıp birleşirler. İzleyici ise filmle, (kadın ya da erkek olsun) kendi öznelliğini filme bırakarak birleşir. Eğer Elliot uzaylı ile olan ilişkisi üzerinde iktidarını ilan ediyorsa, bu nedenle Spielberg de izleyici üzerindeki iktidarını ilan eder. Film izleyicinin aynası olur. Oysa Lacancı ayna evresinde (Metz'den aktararak) "çocuk hem aynanın içinde hem de önündedir", sinemanın aynası bize her şeyi geri getirir ama kendi kendimize, çünkü bizler filmin tamamen dışındayızdır ... İzleyici izlenen olarak sahnede yoktur ama aynı zamanda (iki şey kaçınılmaz olarak beraberdir) orada vardır ve hatta izleyen olarak 'tamamen oradadır.' Her an bakışımı kucaklayan filmin içindeyim."[2] İzleyenin bakışı aynayı kucaklar ve bir Spielberg filmi sözkonusu olduğunda izleyicinin bakışı da kucaklanır. *E.T.*, filmin başlıca iki karakterinin anti-Odipal fantezisi içine izleyicinin bakışını kilitleyerek izleyicinin perdede olmadığını unutturmak için her şeyi yapar. Karşılıklı kucaklamalar ile izleyici bir çocukluk durumuna geri götürülür ve düşsel dünyaya sokulur.

1 Bak. Wood, *Hollywood from Vietnam to Reagan*, s. 176.
2 Metz, *Imaginary Signifier*, s. 49, 54.

E.T. ölürken Elliot "nasıl hissedeceğimi bilmiyorum" der. Anlatının içinde Elliot uzaylı yaratığa bağımlılaşır; anlatının dışında ise izleyici Spielberg'in kurmaca karakterlerini ve izleyicinin bu karakterlere yönelik tepkisini yönlendirmesine yönelik kendi duyguları nedeniyle bağımlılaşır. Spielberg neyi istiyorsa, bize onu hissettirir. O, nihai karar veren erkek-egemendir ve düşsel ile olan ilişkiyi sürekli olarak sürdüremeyeceğini, karakterlerinden daha iyi bilir. Elliot bir sonraki ve nihai gelişim aşamasına, Lacan'ın simgesel düzenine, iktidarın değişen düzeylerinde kendi ben'ini diğer ben'ler arasına sokma gereksiniminin, farklılığın ve dilin alanına girmeye zorlanır. Nihayet bu ben (Elliot) E.T. tarafından tehdit edilir ve Spielberg ben'in korunmasını garantilemenin yollarını araştırırken bu ben'in tümden çözülmesini istemez. Çocuk ile uzaylı yaratığın narsistik özdeşleşmesi sonunda uzaylının evine dönme gereksinimi ya da ölmesiyle, çocuğun ise dost bilim adamının simgelediği baba nedeniyle eve dönme gereksinimiyle kırılır. E.T. yuva tahahhüdüyle yeniden yaşama döndürülür ve Elliot bir kez daha yetişkin dünyasıyla karşı karşıya gelir ve kendi kaçışını yöneten yaratığa yardım eder. "Gerçeklik bu" der Elliot, E.T.'nin kendi gemisiyle ilişki kurup kuramadığını soran arkadaşlarına.

Kaçış sahnesi, Freudyen uçmaya yönelik çocuksu düşleri ve Vittorio De Sica'nın bir yoksulun cennete uçtuğu *Miracle in Milan* (Milano Mucizesi) filminin son sekansını akla getirir. Kendilerini takip eden polis ve hükümete karşılık E.T. çocukların, kendisini eve götürmeye gelecek olan kendi arkadaşları ve gemisinin olduğu ormana doğru uçmalarını sağlar. Anne ve dost bilim adamının varlığı nedeniyle (ki bu yeniden ailenin kurulmasını akla getirir) E.T., Elliot'dan ayrılır. Düşsellik ortadan kalkar ve Elliot erkeklerin dünyasına terkedilir. İzleyicinin perdeden düşselin ayrılmasına yönelik dikkate değer bir sorunu vardır. Filmin sonunda dikkatle bakışa engel olan göz yaşları sağanağı aynı zamanda kurmacadan kopmaya da engel olarak imgelemde, hatırlama, tüketim maddeleri ve defalarca tüketilebilecek gazete referanslarında sürer gider. Anlatı, E.T.'nin eve geri dönmesine izin vermeliydi; bunun ideolojik etkisi, izleyiciyi köksüz bir istek ve arzu konumunda tutar. Anlatı, kendisinin sona ermesi için ayrılığı sağlamak zorundaydı. Ama bu kapanışla anlatı dünyevi olandan duyulan tatminsizlik kapısı açar ve bu kapıyı kapatıyormuş gibi görünen çok daha fazla görüntü arzusu yaratır.

Spielberg filmlerinin metinleri ile gerçeklik arasındaki uzamı güdümleyerek filmlerinde ve filmleri arasında melodram yaratır. Filmlerinde Spielberg'in tatmin ettiği arzular, arzular sona erdiğinde tekrar geri döner ve belki filmin yeniden izlenişiyle tekrar tatmin edilebilir ya da bir sonraki filmin metnine kadar bekleyebilir. Başarılı bir mübadele dairesi yaratılır, yani izleyici her zaman daha fazla garantiyi, daha fazla tatmini satın alır, bu arada ürün (film) hem daha fazla tatmin sağlamak hem de daha büyük gereksinim yaratmak için üretilir. Geleneksel melodram arzunun mutlaka yüceltilmesi ve yeniden güdümlenmesinde ısrar ederek kendi anlatısını bitirir. Bette Davis, *Now Voyager* (Aşk Yolcuları) filminde aşklarının platonik kalmak zorunda olduğunu söylediği Paul Henried'e "bırak ayı aramayı, bizim yıldızlarımız var" der. Ama Spielberg tamamen başka bir yönelim içindedir. O, kültürün her zaman için hazzın yalnızca filmin düşsel diyarı içinde elde edilebileceğinden şüphe etmiş olduğunu iddia eder - onun filmleri bizleri koruyacak olan ayı, yıldızları ve dünyevi olmayan yararıkları gösterir. Jean-François Lyotard postmodern dünyada eski anlatıların artık kullanılmadığını belirtir.[1] Spielberg sorunun üstesinden, dünyayı kendi anlatıları içinde masederek, melodramatik Odipal mekanizma yaratarak, korunmayı sağlayarak ama sunuyor gibi göründüğünü inkar ederek, her zaman izleyiciyi buna bağlayarak gelir. Mekanizma, kendi üreticisi için artı değer, izleyicinin daha fazlasına gereksinim duymasını, arzuların tatminini ve hezeyanı ortaya çıkarır. Çocukluk düşlerinin tatmin edilmesi vaadinde bulunan mekanizma kendisiyle ilişki içindeki herkesi, eğer doğru tepki verirse yeniden çocukluğa dönüş vaadinde bulunan babanın kontrolündeki çocuk konumuna sokar.[2]

Color Purple'da erkek egemen bütün gücünü kullanır. Bu film eski baskılardan kurtuluşu gösteriyor gibi görünür ama eski baskıları öylesine güçle yeniden tesis eder ki, başlangıçtaki yıkıcı eylemin kendisi geçersizleşir ve eski düzen talep edilir. Filmin kaynağı olan Alice

1 Lyotard, *The Post-Modern Condition: A Report on Knowledge,* çev. Geoff Bennington ve Brian Massumi (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983). Jean-François Lyotard, *Postmodern Durum,* çev. Ahmet Çiğdem, Ara Yayıncılık, İstanbul, 1990. (Ç.N.)

2 Gilles Deleuze ve Félix Guattari, *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*'da (çev. Robert Hurley, Mark Seem, Helen R. Lane, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983) Oedipal sürecin büyüleyici ve değişik bir politik okumasını yapar ve vücut imgesini makine olarak kullanırlar.



Erkek egemenin egemenliği. Mr. (Danny Glover) ve (Yyumuşak odakta) Celie (Whoopi Goldberg) *The Color Purple*'da.

Walker'ın romanı, kadın gücünün ve birbirleriyle ilişkisinin güçlü bir tanımlamasıdır ve kadınların kendilerini tanıma ve eyleme geçmenin merkezine koyabileceklerini iddia eder. Film romandaki kadar güçlü anlar sunar; gerçekten de Celie'nin kocasını suçlaması ve bağımsızlığını ilan etmesi güçlü bir feminist ifadedir. Ancak bu ifade eski sinemasal gelenekten ya da Spielberg'in kariyeri boyunca geliştirdiği gelenekten kopamayan bir film içinde eninde sonunda geri çekilir, başka bir biçimde ifade edilir ve en sonunda da yalanlanır.

Color Purple Spielberg'in çocukluk fantezisinden ve görsel şölenden kopuşu olarak ünlendi. Gerçekten de film sadece kendi görsel şovunu yumuşatır ve uzaylı ziyaretçiler diyarından gelen korunma ve güvenlik arzularını, Güneyli siyahlar üzerine olan, eski Hollywood filmlerini (*Cabin in the Sky, The Green Pasture, Pinky*) anımsatan kırsal evler, alanlar ve yoksul kasabalara aktararak fantezisini yeniden oluşturur. John Ford'un film üzerindeki etkisi, filmin geleneksele ve tutucu özgürleşim projesi talebine yönelmesine yardım eder. Kuşku-

suz John Ford'un varlığı Spielberg'in çoğu filminin üzerinde sallanır durur. Her iki yönetmen de aileler ve güvenlikle, grup ya da ev içi düzenle (Ford'un filmlerinde bu daha da kalabalıklaşır) ve bunun yeniden inşasına yönelik tehditlerle ilgilenir. *Color Purple*'da Ford'un etkisi, filmin düzenleniş yapısını etkileme konusunda oldukça derinden hissedilir. Spielberg anlatısına Nettie'nin Afrika'dan dönüşüyle son verirken Celie ve evin çevresindekilerin Celie'nin evinin verandası civarında düzenlenişleri ve yaklaşan gruba bakışları tamamen Ford'un, örneğin *Fort Apache* ve *The Searchers*'da evlerinin önlerinde gruplaşan benzer aile düzenlemesi gibidir.

Ancak Ford her zaman birey ile aile arasında olduğu kadar topluluğun sorunlarıyla da ilgiliydi. Spielberg ise toplulukla ilgili değildir. Daha önce de belirttiğim gibi, topluluk her zaman filmlerinin merkezinde değil çevresinde dolanır durur ve düzen sorunu ya kişisel ya da evrensel bir düzeydedir, asla somut politikayı içermez. Ford tek tek karakterlerini muhafazakar bir bakış açısından görülen - ama en azından görülen - Amerikan tarihinin gidişatına uyarlamaya çalıştı. 20. yüzyılın ilk yarısındaki siyah bir topluluk üzerine olan filminde Spielberg o dönem varolan politik, ekonomik ya da ideolojik güçlere neredeyse hiç ilgi göstermez, yaptığı yalnızca 1980'li yılların kişisel ailevi ideolojilerini kurmaca bir dünya içinde yeniden tarihe aktarmaktır. Anlatısı içinde vuku bulan duygusal yoksunluk ve vahşiliğe rağmen dünyanın geri kalanından - kente bir iki kısa ziyaretle sınırlı olan - tamamen tecrit edilmiş, pastoral bir ortamda geçen bir melodramdır. Vahşilik bitip Celie'nin özgürleşimiyle duygusal yoksunluk sona erdiğinde ve kız kardeşi geri döndüğünde bu pastoral ortam her şeyi bağrına basar ve film ıslah olan ruhlardan oluşan bir idile dönüşür. Walker'ın romanı, Spielberg ve senaryo yazarı Menno Meyjes'e, ekonomik ve topluluk sorunlarının varlığının görülmediği, neredeyse mitsel bir Güney, kırsal bir peyzaj yaratma, daha büyük sorunlardan kaçınma olanağı sunar. Ancak şu gerçek gözönünde tutulmalıdır ki, Walker'ın romanında siyahların yoksulluğu verili bir olgudur ve çok yaygın bir olgu olarak anlaşılır. Bu yoksulluk içinde merkezi kadın karakterler net bir biçimde tanımlanmışlardır ve kendi farlıklılıklarının, beyaz değil siyah, erkek değil kadın oluşlarının açık bir biçimde bilincindedirler. Spielberg'in filmi ise farklılığın bilincinde oluştan yoksundur. Spielberg'in karakterleri de siyahdır ama onların görünümleri ve içinde

yaşadıkları çevrenin yanısıra aksanları da Güneyli siyahdan çok geleneksel filmlerin zencilerine aittir. Walker'ın karakterleri tektiplikten kaçar; Spielberg'in de yapmaya çalıştığı bu yöndedir ama bir farkla, Spielberg karakterlerini yalnızca ıslah etmeye çalışır. Spielberg, Walker'ın romanını, bildiği tek şey olan filmlerinin geleneksel kalıpları içinde, kendini rahat hissettiği, erkeklerin kontrol ettiği ev içi düzene geri dönüş kalıpları olan ideolojik kalıplar içinde yok eder.* En derin düzeyinde *The Color Purple* erkek egemen iktidar yapılarının gerekliliğini onaylayan otoriter bir anlatıdır.

Bu onaylama, ilk isyan işaretini gösteren Sophia (Oprah Winfrey) karakterinde ortaya çıkan belirsizlikle başlar. Canlı ve isyanla dolu olan Sophia (ki kocası Harpa'ya Celie'nin Sophia'yı yola getirmesi için dövmek gibi hastalıklı öğüdüne karşı çıkar) siyahlara baskının bir göstereni olarak kullanılır. Beyazlarla ilişkiden doğrudan olarak acı çeken tek karakter olarak Sophia'nın onurunun kırılması, tek başına sempatiden çok daha fazlası için harcanmış görünür. Sözde alçakgönüllülük gösteren bir beyaz kadına (bu kadın önemsiz bir yarı deli olarak tanımlanmıştır ve bu nedenle son derece genel, katı bir ırkçılığın güvenilir bir temsilcisi değildir) cesaretle karşı koyarak Sophia önce kadının kocasının saldırısına uğrar, sonra da bir polisin tabancasını yüzüne vurmasıyla yere yıkılarak sakatlanır ve yıllarca hapis yatar. Polis Sophia'ya vururken Spielberg kesme ile üst açıdan çekime geçer, Sophia düşerken kamera uzaktadır, yerde yatan Sophia'nın eteği başına kadar kalkar. Sophia sonuçta izleyici için çıplaklaştırılır, ki izleyicinin Sophia'nın keyifli halinden haz alışı, bu keyiflilikler kendilerini parçalarken, aynı anda parçalanır. Yine de çekim Sophia'yı nesneleştirir, onu soyar ve bir alay konusu haline getirir. Sophia ilk bakışta geleneksel olarak çekici bir kadın değildir, daha çok şişman, kaba bir siyah kadın olarak bir tektiptir. Onun yerde uzanışının çekimi, yalnızca baskıcı beyaz bir dünya karşısında onun incinebilirliğini değil, aynı zamanda gülünçlüğünü tanımlar gibi görünmektedir ve bu garip bir biçimde başka bir çekimi, açıkça komik olan, *1941*'de bir barda etekleri başlarına çıkmış sere serpe yere yatmış iki kadını alka getirir.

* Gerekmedikçe roman ile filmin ayrıntılı bir karşılaştırmasını yapmaya girişmeyi istemiyorum. Üzerinde yoğunlaşacağım filmdeki olayların çoğu yalnızca küçük bir benzerlikle ya da hiç ilgisi olmayarak filme özgüdür.

Onun acı çekişi yalnızca siyahların ve kadınların isyanlarının korkunç maliyetini değil, aynı zamanda Spielberg'in bunu tanımlamaktan duyduğu acı çekişin korkunç belirsizliğini akla getirir. Sophia beyazlar tarafından cezalandırılır; ruh ve kapasite açısından alçaltılır. Shug Avery, Sophia'nın olmadığı her şeydir. İyi bir görünümü vardır, yetenekli ve tamamen özgür ruhlu bir kadındır. Celie ve kocasının sevgilisidir. Celie'nin özgürlüğü için bir katalizör, cinsel bir rehber ve annelik özelliği gösteren ruhtur. Ancak Shug'ın acı veren bir uzaklığı yaşadığı ve barışmak istediği vaiz babası vardır. Shug, Harpo'nun barında şarkı söylerken o anda kilisede bulunan babasıyla ayrılığını gösteren ve Shug'a karşı olan vaazının çekimi araya girer. Shug, Celie ile ilk sevişmesinin ardından -bu Celie'nin ilk özgürleşim anıdır- barışmak için babasının kilisesine gider. Baba kızını reddeder ve sekans birbirinden ayrılan, çoğunlukla her bir karakterin tek başına yer aldıkları çekimlerle biter, Shug babasının sevgisini yeniden kazanamaz.

Daha sonra Celie'nin acımasız kocasından ayrılıp Shug ile birlikte şehirden geri dönmelerinin ardından anlatıyı ıslah olma yolunda ilerleten olağanüstü olaylar dizisi meydana gelir. Celie düşündüğü erkeğin babası olmadığını anlar (ensest tehlikesini ortadan kaldıran bir keşifdir bu) ve güven içinde çocukları ve kardeşi Nettie'nin dönüşü için hazırlanır. Shug birkez daha barda şarkı söyler. Bir kez daha Spielberg bu şarkı söyleyişin arasına babasının vaaz verişini gösteren çekimi sokar. Onun vaazı "Tanrı adına yuvaya doğruyu götürme" gereksinimi üzerinedir. Koro şarkı söyler ve onların müziği, barın içine sızar ve bardaki müzikle birleşir. Shug'ın orkestrası kilisenin müziğine katılır ve yalnız müzikal değil, aynı zamanda görsel de olan bir karşılıklı ilahi başlar; sekans kilise ile küçük gece klübü çekimlerinin birbiri ardısıra gelmesinden oluşur. Bu iki birbirine zıt mekanın ve uzlaşmaz karakterler Shug ile babasının çekimlerinin kurgusu içinde Spielberg, Celie'nin kocasının (Mr.) bir çekimini araya sokar. O artık karısının vahşiliğe boğun eğmeyi reddetmesi sonucu iktidarını yitirmiş biridir. Sallanan koltuğunda oturur ve kilise ile barın karşılıklı ilahi okumasına sanki sonuca dair gizli bir bilgiye sahipmiş gibi gülümser. Shug kulübün dışındaki arkadaşlarına kiliseye giderken öncülük eder. Kurgu devamlı olarak baba ile kızı kilisede yüzyüze gelene dek mesafeyi daraltır. Sonunda kucaklaşırlar. Filmin diğer iki ana kadın karakteri Celie ve Sophia da kilisededirler ve barışma, babanın son tanrılaşması için hazırlanır.

Shug ve Sophia erkeklere boğun eğme konumuna getirilmeye zorlanan bağımsız ve iradeli kadınlardır. Sophia kocasının barında kapalı kalmayı reddeder; Shug, babası kendisini tanımadığı sürece özgürleşemez. Buna ulaşmak için babasının evine (kiliseye) girmek zorundadır. Diğer yandan Celie'nin başlangıçta bağımsızlığı yoktur. Filmin başından itibaren Celie kendisinden bir şeyleri - çocuklarını, kızkardeşini, kimliğini - alıp götüren erkekler tarfından hem fiziksel hem de duygusal olarak incitilir. Celie, kendisiyle yatmadı diye çok sevdiği kızkardeşi Nettie'yi evin dışına atan ve Nettie'nin yolladığı mektupları son derece adi bir tavırla saklayıp Celie'ye vermeyen kocasına (Mr.) köle olur. Adam, Jaws'ın beşeri dünyada eşi olan, evdeki bir şeytan, ırkçı streotype'de aşağılık kötü siyah bir mahluktur. (Filmdeki en sorgulanabilir imgelerden biri Celie ve Shug'ın Celie'nin kocasının Nettie'den gelen mektupları sakladığı gizli bölmeyi keşfettiklerinde ortaya çıkar. Özel odasının ortasında beyaz bir kadının fotoğrafları vardır - filmin beyaz yaratıcıları siyah bir adamın tamah edebileceği, bundan daha gizli, daha haram ya da daha şok edici başka bir şey düşünememiş gibidir. Romanın yazarı Walker ise sadece "müstehcen kartpostallar"a gönderme yapar.)[1] Celie'nin kocası üzerindeki zaferi, iyinin başlıca melodramatik zaferine, kişilikli oluşun vahşiliğin dili üzerindeki bir kazanımına dönüşür. Spielberg'in karmaşık bir kurgu içinde Celie'nin Mr.'ı tıraş etmesi sırasında araya Afrika'daki oğlunun bir kabile töreninde yüzünün kesilişini ve bu arada Shug'ın Celie'nin öfkeyle davranmasını önlemek için koşmasını gösteren görüntülerin girmesiyle düzenlediği sahnede, Celie'nin kocasının boğazını kesmeye yönelik hareketi, izleyicide intikam arzusunu ortaya çıkarır. Bu arzu, bu sahneyi izleyen öfke ve kendini kabul ettirmenin dil düzeyinde ifade edildiği akşam yemeği sekansında son derece etkili olarak sunulur. Sözcükler Celie'ye bir özgürlük ölçütü verir ve sonuç, çağdaş sinemadaki en önemli özgürleşim anlarından biridir.

Ama bu özgürlük ölçütü kontrol altına alınmalıdır. Kocasından koptuktan sonra Celie, Shug ile birlikte oradan ayrılır ve kendi kurduğu işinde (hem erkeklere hem de kadınlara uygun pantolonlar üretir) başarılı olur. Ancak Celie evine döndürülmelidir - nitekim babasının evinin kendisine kaldığını öğrenir. Celie'nin yeniden kavuştuğu enerji

1 Alice Walker, *The Color Purple* (New York: Simon & Schuster, 1985), s. 129.

sonucu yaşamı mahvolan kocası Mr. da yaşama döndürülmeli, aslında filmin merkezi gruplanışının içine yeniden sokulmalıdır. Filmin sonundaki genel iyileşmenin dışında bırakılsaydı filmin ideolojik tasarımı başarıyla sonuçlanmazdı. Mr. yalnızca anlatı içinde değil, aynı zamanda ailelerin kendilerine uygun düzenlerine geri döndükleri 1980'li yılların ortasındaki Amerika'nın daha büyük anlatı fantezisi içinde iyileştirilmelidir. Alice Walker adamın olumlu bir insana dönüşümünü sessiz sakin bir dönüş olarak sunar. Kendine dikkat etmeyi, kendine bakmayı öğrenir; o ve Celie kibarca konuşurlar. Spielberg ise melodramatik tersine çevirme yaparak sessizce bir barışmadan kaçınır. Shug Avery ve babasıyla ilgili gelişmelerin gösterdiği gibi, erkek egemenliği bir yolunu bulup yeniden kurulmak zorundadır. Ancak Mr. barışmayı sunan bir figür olamaz; öncesinde çok vahşileşmişti ve Celie'nin ondan ayrılışı tamamen köktendi. Onlar biraraya gelselerdi anlatı yalnızca tersine dönmez aynı zamanda parçalanırdı. O daha çok genel bir şema içinde barıştırılmalı ve anlatı buna, önce onu iyileşme sürecine uygun bir figür yaparak sonra da yeniden birleşme uzamında onun bir hissesi olmasına olanak sağlayarak izin vermelidir.

Süreç, Shug'ın babasına (kiliseye) doğru ilerlemesinin görüntülerinin arasına sokulan verandada sallanan koltuğunda oturan Celie'nin kocasının gülümseme çekimiyle başlar. Babanın bu iyileştirici dönüşünün ortasına kurgu yoluyla yerleştirilen Mr.'ın Nettie ile Celie'nin çocuklarının geri dönüşü konusunda ABD Göçmen Bürosu ile anlaşması onun genel barışma eylemine katılmasını sağlar. Yeniden birleşme sağlandığında, önce Celie'nin üvey babası sonra da Celie'nin kocası tarafından parçalanan bütün aile biraraya gelip kucaklaştığında, Celie'nin kocası, bu uyumlu uzamla birleştirilebilmesi için, süreç içinde yeniden kurguyla araya sokulur. Nettie ile Celie arazide birbirlerine doğru koşar ve sarılırlar; Celie çocuklarıyla karşılaşır. Bunlar olurken araya giren çekimler, Celie'nin evinin önünden gelişmeleri izleyen, mutlulukla gülen Sophia, Harpo ve Shug'ın çekimleridir. Bir anda Shug döner, sanki Mr.'a bakıyor gibidir, Spielberg kameranın Mr.'a doğru öne kaydırma yaptığı bir çekime kesme yapar. O memnuniyetle bakmaktadır (daha önce tanımladığım gözde kamera hareketi öne kaydırma -dolly in- burada bir belirsizlik ya da tehdit değil de, karakterle ilgili bir yakınlaşma yönünde dinamik bir hareketi, izleyici ile onun arasındaki uzamın daraltılmasını sunar). Mr.'ın bir diğer çekiminin ardından

Shug'ın başka bir çekimi gelir; bu kez tarlalarda uzaktan yürürken görünür. Sonunda Nettie ile Celie güneşe karşı ellerini birbirlerininkine vurup şaklatırken Mr. artık onların arkasında yürürken görünebilir.

Her ne kadar Celie'nin yeni kavuştuğu mutluluğa yeniden dahil olması anlatısal olarak mümkün değilse de Mr. bu mutluluğa görsel olarak dahil edilir ve bu mutluluk görüntüsünün düzenlenmesine yardım eder. Onun önceki oldukça şiddet yüklü ve yıkıcı varlığı şimdi filmin kapanış bölümü için gereklidir. Mesele bunun yalnızca bir mutlu son olması, bütün figürlerin, iyilerin ve kötülerin sonunda barıştıkları peri masalı olması değil ama erkek karakterin devre dışı bırakılamamasıdır. *The Color Purple* kadın karakterine kendi uzamını oluşturmasına izin veremez ve erkek karakter(ler)in -Shug'ın babası ve Celie'nin kocası- varlığında ve bunların yeniden düzenlenen özgürlüğün aile birimine yeniden getirilmesinin parçaları olmasında ısrar eder. Birçok belirsizlik anlatının içinde ve dışında çözülür. Siyah kadınların -bütün kadınların- erkek egemen yapılardan kendi bağımsızlıklarını talep edebileceklerine dair bütün korkular yatıştırılır; bağımsızlığın, kontrol eden bir erkekle mutlu, sevgi dolu bir ailenin sınırlarından ayrı olarak varolobileceğine dair bilgiler ortadan kaldırılır.

Muhafazakar aile anlayışı bireyselliği yokeder ve çözümsel alternatifler zararına duygu elde etmek için farklı aile imgeleri kullanılır. Spielberg arzuyu metaa, ütopyayı dünyeviye ve ilişkilerin politikasını iktidar ve hiyerarşiyi güçlendiren bir seyirliğe çevirir. Burada gereksinilen gerçeklikler yalnızca izleyicinin dikkatini ve tepkisini içeren gerçekliklerdir. "Seyirlik dikkatimizi talep eder" diye yazar Dana Polan. "Bu, baştaki bakma olgusundan başka bir şeye bilişsel olmayan bir onayı gerektiren 'buraya bak' emridir. Bir seyirliğin kendine özgü içeriği, çekiciliğinin yalnızca küçük bir parçasıdır... Seyirlik, bu dünyayla derinlemesine ilişkiye karşı ona tabi olma stratejisi olarak dünyanın görünen gerçekliğini sunar."[1] Ama kuşkusuz bir şeyler kontrol altına alınmalıdır. *The Color Purple* bağlamında, bütün Spielberg filmleri gibi, toplumsal, kişisel, politik değişim, yani yeniden doğuş tahahhütü ideolojik onaylamanın görsel hazzı içinde kontrol altına alınır. İzleyici görsel metaı satın alır ve korunan geleneğinin onayıyla zararsızlaştırılmış altüst olma tehlikeleri sunan heyecan verici imgelere para öder. Seyirliğin bak (izle) emri erkek egemenin bakışını ta-

1 D. Polan, "Above All Else to Make You See," s. 63.

nımladığından (Amerikan sineması erkek egemen iktidarın genel söyleminin bir parçasıdır ve bu emirler de bu söylemin bir parçasıdır) izleyici görülenin büyük ölçüde kültürün söylemi olarak bilinen güvenceyi getireceğine ikna edilir. Yuva ve güvenceye, babalar ve ailelere dair anlatı imgeleri bu söylemin bir parçasıdır ve bunlar toplumsal, psikolojik gerçeklerden tüketim maddelerine dönüştürülmüş, heyecan verici anlatılar biçiminde ambalajlanmış ve satın alınmalarının kültürel düşsel içinde rahat ve uygun bir yeri getireceği vaadiyle satılmışlardır.

Terry Eagleton "ailenin" kamusal alan karşısında bir sığınak olarak gerçekliğinin, satın alınması kişiye bu alan içinde statü sunan bir tüketim maddesine dönüşmesini güzel bir biçimde tanımlar: "Kitle kültürü" diye yazar Eagleton,"...bir düzeye kadar arzuların ve gereksinimlerin karşılandığı alan olarak ailenin yerine geçer ve gerçekte sürekli olarak ailenin kendisine nüfuz eder."

> Klasik kamu alanında, özel yaşam deneyimi kamusal ilişkilerin gerçek temelini sağladı: üyeler birbirleriyle tamamen özel yurttaşlar olarak ilişki kurdu ve herbirinin öznel otonomisi, tam da onların toplumsal söyleminin yapısıydı. Ailenin ve ev içinin "samimi" alanı hem bu dünyadan (kaçış için) bir sığınak hem de öznelliği gerçekleştirme tarzlarının bir matriksiydi. Geç kapitalizm döneminde özel yaşam, özel yaşam kamusal ilişkilerin, bu ilişkileri vareden koşulları değilse de, çözülüşü haline geldi; bu aynı zamanda aile ile toplumun birbirinden kopmasının - bunlar arasında aracılık edebilecek bir kamusal alanın yokluğunun - ürünüdür ve bu paradoksal biçimde, ailenin bazı geleneksel işlevlerinin devlet tarafından üstlenilmesiyle (aile duygusal ve tüketime dayalı yaşamla sınırlanır) ortaya çıkan özel yaşamın ortadan kalkmasının sonucudur. Aile kısmen sivil toplumdan bir sığınak olarak kaldı, sivil toplumun gideremediği yaşamsal saikleri besledi; ama aynı zamanda sürekli olarak meta kültüründen etkilendiğinden, özel olanın potansiyel olarak bu olumlu alanı, atomize olan, seriyalleşen ve bağıntısızlaşan özel yaşamın biçimleri tarafından ele geçirilmektedir. Aynı zamanda geleneksel burjuva sınıfının kamusal ilişkilerin yerini, ideolojik olarak güçlü bir aynılaşma (homogenization) ile, metaın tahrip edici etkisinin ürünü yapay (ersatz) bir toplum alır.[1]

1 T. Eagleton, *The Function of Criticism: From The Spectator to Post-Structuralism* (London: Verso, 1984), s. 121-22.

Özel yaşam, tamamen topluluğun ve beraberinde getirdiği korumanın uzaklaştırılması sürecidir, çünkü bütün etkinlik alanlarının metalara dönüşmesine ve mübadele bilançolarına girmesine olanak sağlar. "Aile" fetişleştirilmiş, duygusallaştırılmış ve politik söylem içinde özünü yitirmiş, izleyicinin arzulaması gereken bir şeyler olarak -ki onlara, izleyici imgeleri satın aldığında ve kendi mali ve moral sermayeleriyle onları kendine bağladığında sahip olunabilecek- televizyonda ve filmlerde satılan bu metalardan biri haline gelmiştir. Aile artık bir sığınak değildir ama bir emir ve yargıdır, erkek-egemenin bir yasasıdır. Spielberg'in görsel dünyası, bu yasaların nazikçe ifade edilişine bakmamızı, gerçekliğin asla sınırı aşmayacağı bir özel alan vaadiyle kendimize gerçeklikten kopma izni vermemizi talep eder. Bütün tüketim nesneleri gibi Spielberg'inkiler de korkuları yatıştırma ve arzuları tatmin etme vaadinde bulunur. Onlar tahahhüdün hazır desteğiyle bir talep dairesi oluştururlar. Onlar dünyanın dehşetengizliklerine dokunmazlar; bu dehşetengizlikleri anlayışımız, filmlerin bunların üstesinden gelmesiyle ortaya çıkan rahatlıkla kısa devre yaptırılır. Özne kendisini, dünyayı bir yana iten seyirlik ile yeniden oluşturur ve özelleştirir ve bunun yerini istekle tüketilen bir düşsel dünya alır. İdeoloji bu yolla kendini yeniden üretir.

BÖLÜM ALTI

RADİKAL ARAŞTIRMALAR

Robert Altman

Robert Altman'ın *Secret Honor* filminin sonunda Richard Nixon kendisini seçmiş, kınamış ve yeniden seçmiş bütün seçmenlere, düşman olduğunu farz ve hayal ettiklerine, kudurmuş ve küstah bir ifadeyle "Siktir et onları" diye bağırır. "Siktir et onları" diye bağırmanın gürültüsü bürosunda onu çoğaltan ve yeniden yaratan televizyon monitörlerinde yansır."Siktir et onları" diye bağırır, yumruğunu kaldırır, televizyondaki görüntüsüne tepki vererek daha fazla görüntü ister."Siktir et onları."

Robert Altman birkaç yıl önce Warner Brothers ile bir projenin görüşülmesi hakkında bir öykü anlattı. Uzun görüşmelerden ve yönetmenin alacağı para konusunda anlaşmaya varılmasından sonra bir Warner yetkilisi rahatsız olur ve tereddüt eder. Üzerinde anlaşılan proje ile çekilecek olan filmin aynı olacağından emin olamayan yetkili Altman'a şöyle der: "Bu projenin çok fazla bir Altman filmi olarak görünmesini istemiyoruz."[1]

1 Gary Arnold, "Filmmaker Robert Altman - Back in the Swim," *Washington Post* (8 Mayıs 1977), s. 4.

1976'da Altman, Dino De Laurentis için *Buffalo Bill and the Indians, or Sitting Bull's History Lesson*'ı çekti. Büyük starların yer aldığı -Paul Newman ve Burt Lancaster- bu büyük proje, gösteri işinin (show business) mitlerinin ve bu mitlerin oluşturduğu tarih ve insanlara dair çarpıtmalarının sert ve öfkeli bir biçimde açığa çıkarılmasına dönüştü. Çok az insan filmi izlemeye gitti ve film, Avrupa dağıtımını durduran yapımcısı tarafından bir hakaret olarak değerlendirildi. Bu olay Altman'ın E.L. Doctorow'un çok satan romanı *Ragtime*'ı sinemaya uyarlama projesinin iptalini de beraberinde getirdi (daha sonra bu roman Milos Forman tarafından önemsiz bir film olarak sinemaya uyarlandı). Yine de Altman bir yıl içinde anlaşılması zor, bilmecemsi ve fazlaca ticari olmayan *Three Women* ile sinemaya geri dönebildi. 1970'lerin sonunda Altman, Twentieth Century-Fox ile birden fazla kontrat imzaladı. *A Wedding* hem eleştirel hem de ticari açıdan başarılıydı. *Quintet* (Beşli) ve *A Perfect Couple* ise çok acınacak haldeydi. Fox filmlerin sonuncusu olan *Health*'i dağıtmayı reddetti ve Altman bu filmi üniversitelere ve film festivallerine göndermek zorunda kaldı. (1984'te Altman MGM için bazı *National Lampoon* karakterlerine dayanan *O.C. and Stiggs* adlı bir film yaptı. Bu film 1987'ye kadar gösterime girmedi ve daha sonra da yalnızca sınırlı olarak gösterildi.) 1981'de Paramount ve Disney için yaptığı büyük yapım *Popeye*'yi ardına alıp diğer projeleri iptal ederek Lion's Gate Films adlı stüdyosunu sattı ve oyunlardan uyarlanan ve ara sıra da televizyon için düşük bütçeli, bağımsız olarak dağıtılan filmler yapmaya dayalı tamamen yeni bir kariyere başladı.[1]

Altman'ın Richard Nixon ile özdeşleştiğini öne süremem, aksine Altman'ın, yazarlar Donald Freed ve Arnold M. Stone'un ve oyuncu Philip Baker Hall'un yarattığı bu paranoid kişiliğin finaldeki haykırışındaki histerinin içinde, aslında Altman'ın sinemasında ve kariyerinde dışavurulmuş olan oldukça sakin, paranoid olmayan karşı koyuşun aktarıldığını düşünüyorum. On yıldır Altman, Hollywood filmyapımının ekonomik ve duygusal sistemini kendi sineması lehine ve eşine az rastlanır bir film yapım tarzının yararına kullanabilmiştir. Baş yapıtı *M.A.S.H.* -bu film, yapımcı başlangıçta yönetmen olarak Altman'ı düşünmediği için bir rastlantının ürünüdür- onun gelecekteki sinemasını güvenceye aldı. Yapımcılar başka birçok büyük ticari ba-

1 Altman'ın kariyeri üzerine bazı bilgileri Gerard Plecki'den aldım. *Robert Altman* (Boston: Twayne Publishers, 1985), s. 103-26.

şarıya imza atacağını düşünerek onunla film yapmayı istiyorlardı. O hiçbir zaman böyle büyük bir başarıya imza atmadı ama bu düşünce görece pahalı olmayan ve yine görece küçük karlar sağlayan yılda bir ya da iki filmi yönetmesine olanak sağladı. Daha da önemlisi, bu filmleri, üzerlerinde kontrol sağlayarak, onları incelikle işleyerek ve filmden filme tutarlı bir yaklaşım ve bakış açısı oluşturarak çekebildi. Altman'ın 1970'lerde yaptığı filmler biçimsel ve bağlamsal olarak benzerlikler taşır, öyle ki stili bir kez anlaşıldı mı bu stil yaptığı her filmin neredeyse herhangi bir parçasında görülebilir. Çok az Amerikalı yönetmen kendi sinemasında öznelliğini bu kadar görünür kılarak *auteur* kuramının hassas meşruiyetini böylesine geçerli hale getirebilmiştir. Çok az yönetmen bu kontrol ve dışavurum konusunda ısrar ederek yapımcıların ve dağıtımcıların başına bela olmuştur.[1]

Bu tutarlılık kısmen yapım elemanlarını ve oyuncuları bir topluluk olarak etrafında tutabilmesinde ve filmlerin lojistiği ile organizasyonunun, onun yöntemlerini ve yaklaşımlarını bilen ve bundan hoşnut bireyler arasında yapılmasından gelir. Yardımcı yapımcılar (associate producers) Scott Bushnell ile Robert Eggenweiler ve yönetmen yardımcısı Tommy Thompson bu grubun çekirdeğini oluşturur. Kurgucu Lou Lombardo ile yapım sorumlusu Leon Ericksen, tıpkı görüntü yönetmenleri Vilmos Zsigmond ve Paul Lohman gibi, onun en iyi filmlerinden bazılarında çalıştılar. Allan Rudolph Nashville'de yönetmen yardımcısı ve *Buffalo Bill and the Indians*'ın ortak senaryo yazarıydı. Buna karşılık Altman, Rudolph'un ilk filmleri olan *Welcome to L.A.* (1977) ve *Remember My Name*'in (1978) yapımcılığını üstlendi ve bu nedenle Rudolph'un sonraki filmleri de Altman'dan izler taşımıştır. (Altman, Robert Benton'un *The Late Show* [1978] ve Robert Young'ın *Rich Kids*'inin [1979] yapımcılığını üstlendi.) Aralarında Shelley Duvall, Michael Murphy, Keith Carradine, Rene Auberjonois, John Shuck ve Bert Remsen gibi oyuncuların da olduğu bir tür anonim şirket kurarak bu oyuncuların kariyerlerine başlamalarına ve sürdürmelerine olanak sağladı. Bu grup garantinin olmadığı bir çevrede güvencenin sağlanmasına ve Altman'ın her defasında sıfırdan başlamak zorunda kalmayıp filmden filme araştırma yaparak kendi düşüncelerini ortaya koymasına olanak sağladı.

1 Bak. Robert Self, "Robert Altman and the Theory of Authorship," *Cinema Journal* 25 (Sonbahar 1985).

Scott Bushnell ve diğer yardımcılar Altman'ın yeni şirketi Sandcastle 5 Productions'da çalışmayı sürdürdüler ve Pierre Mignot günümüze kadarki bütün tiyatral uyarlamalarda görüntü yönetmeni olarak çalıştı. Güvenli ortam onun için o kadar önemliydi ki bu yazının yazıldığı dönemde Batı Kıyısı'ndan taşınmış ve yapım kolaylıkları nedeniyle Paris'e yerleşmiştir. *Beyond Therapy*'nin keyifli yanlarından biri Altman'ın Paris'i, New York gibi görünmesi için son çekimde gerçek ortaya çıkana dek, gizlemesidir.

Böylesi bir anlatının Robert Altman'ı yalnızca filmlerinin yapısı nedeniyle değil, romantik kişiliği, sıradan akılla ve ticari olarak kaba bir sistemle savaşması, yenilmesi, yeniden toparlanması nedenleriyle de onu bir *auteur*'e, bir kahramana dönüştürme riski taşıdığının farkındayım. O bir kahraman değil, yalnızca iyi bir yönetmendir ve başka tarzda filmler yapma kavgası vermiş, benzer biçimde birbirlerine destek olan insanlarla yeni bir yapım şirketi kurmuştu. Ama belki de Amerikan sinemasının geleceği hakkında iyimser olabilme amaçları açısından Robert Altman sisteme karşı savaşan bir savaşçı olarak görülmelidir. Ancak eleştirel araştırma amaçları açısından bu kişilik (persona), yaptığı filmlerden daha az önemlidir ve araştırma açısından önem taşıyan bu filmlerdir. Filmlerinin tutarlı oluşundan söz ettim ama Altman'ın kariyerinde, oyunlardan film yapmaya başladığı 1981'deki bir kopmanın olduğunun belirtilmesi şarttır. Bu son dönem yapıtlar biçimsel olarak önceki filmlerden tamamen farklıdırlar ve çok daha sınırlıdırlar ve bütçe sınırlamaları nedeniyle aceleye getirilmişlerdir. Bu filmler ilk dönemin yapıtları gibi aynı konuların çoğunu araştırmayı sürdürüyorlar ve bunlardan bazıları örneğin *Streamers* ile *M.A.S.H.; Come Back to the Five and Dime, Jimmy Dean, Jimmy Dean* ve *Fool for Love* ile *Three Women; Secret Honor* ile *Buffalo Bill and the Indians; Beyond Therapy* ile *A Perfect Couple* arasında diyalektik bir ilişki olduğu da görülebilir. Aşağıdaki tartışmada bu diyalektik ilişkileri araştırmak ve kariyerinin ilk dönemine ait filmlerle son dönemine ait filmler arasında bazı karşılaştırmalar yapmak istiyorum.

Altman'ın verimlilik alanını ve iki dönemden oluşan kariyerinin her bir döneminde biçimsel yaklaşımının görece tutarlılığını aşağıdaki tartışma içinde tanımlayarak biçim ile içerik arasındaki nedensiz (arbitrary) bölünmeden bir takım sonuçlar çıkarmak istiyorum. İlk olarak Altman'ın sinemasal mekan ve anlatı yapısı geleneklerini değiştirme

tarzlarına bakacak, daha sonra da önemli filmleri gözden geçireceğim. Ancak ortada (1957'den bu kitap yazılana kadar yapılmış) yirmi beş film olduğundan, bu filmlerin hepsini tartışmak ve/veya hepsine eşit düzeyde dikkat etmek olanaksızdır. Yöntem bazı geri dönüşleri ve açıklama parçalarını gerektirecek. Ama bu yöntem Altman sinemasının alanını kuşatmanın en iyi yolu olarak görünüyor ki bu kuşatmanın kendisi de çağdaş Amerika'nın imgeleri ile (diğer eğlence, sunum ve yalan biçimleri arasında) filmlerimizin ve politikalarımızın bu imgeleri oluşturma tarzı içinde bir araştırma yapmaktan başka bir şeyi içermez. Eğlendirme vaat eden filmler sürekli olarak bizden alıp kendimize ve kültürümüze dair imgeleri bize yeniden yansıtmaları kadar kendi kökenlerini ve statülerini de yansıtırlar.

Bu yansımaları ve düşünceleri oluştururken Altman klasik Hollywood öykü anlatımının kapalı biçimlerinden koparak kendiliğindenlik ve doğaçlama görünümü yaratan ve gevşek anlatılar içinde dokunan konuşma, sesler ve müzikle, hareketle, insanlarla ve nesnelerle doldurduğu geniş ekrana yönelir (1981'e dek ve *Fool for Love*'da [1985] yine neredeyse yalnızca 1'e 2.35 sıkıştırmalı -anaformic- oran kullandı). Ama bu yalnızca görünüştür, çünkü görünüşteki rastgelelik dikkatle oluşturulmuş ve keyfince gözlem duygusu izleyiciyi özel yollarla anlatının içine yerleştirmek için hesaplanmıştır. Tiyatral uyarlamalarında bu yaklaşımını neredeyse tamamen tersine çevirir. Standart oran ile (bazen 16 mm ya da video bantla) çekilen 1981 sonrası filmleri dikkatleri doğrudan filmlerin dramatik merkezine çeker. Çok az sayıda sette çekilen ve karakterlerin kendi çevreleri içine dikkatle yerleştirilerek aktarıldığı bu filmler daha önceki çalışmalarının açıklığını ve görünüşteki rastgele oluşlarını reddeder gibi görünürler. İlk dönemde anlatıyı parçalayıp izleyen özneyi (izleyici) farklı parçalar içine dağıttıktan sonra Altman şimdi izleyiciyi dikkatle geliştirilen dramatik dinamikler üzerine yoğunlaşmaya zorlayarak bu özneyi yeniden oluşturmaya çalışıyor. Ancak modernizmden post-modernizme doğru hızlı yöneliminde Altman yalnızca güvenli bir öznenin yerini belirlemedeki güçlükleri yeniden keşfeder. Bir zamanlar merkezden çevreye (periphery) yönelen filmleri artık karşıt yönde ilerliyor ama hala çoğunlukla güvenli bir dayanak noktası bulamıyorlar.

Altman 1950'lerde iki uzun metraj yaptı. Bunlardan fotoğraflar ve röportajlar kullanan ve James Dean üzerine bir belgesel olan bir tanesi,

1970'lerde saldıracağı duygusal mit-oluşturma türünde bir üründür. 1960'ların başında televizyon için bir şeyler çekti ve 1968'de Warner Brothers için *Countdown* adlı filmi yaptı. Astronotların kıskançlıklarına ve gerilimlerine yoğunlaştığı, öyküden az da olsa eli yüzü düzgün bir yoruma olanak sağladığı potansiyel olarak bu ilginç araştırması göz hizasında (eye-level mode) ve statik kamera kullanılarak çekildi ve kurgulandı. Filmin biçimi Hollywood'un anonim stili içinde yer alır, net ve çizgiseldir. Olay örgüsünün paldır küldür gerçekleşmesinden doğan hicive yönelik ayrıntılar yoktur. *Countdown* bir stüdyo filmidir ve 1970'lerin önemli oyuncuları James Caan ve Robert Duvall'in ilk dönem çalışmalarının bir örneği olsa da, Altman'ın ne yaptığına dair fikir vermez. Film, Altman ve burada tartışılan diğer yönetmenlerin karşı oldukları biçimsel yapı türünün bir örneği olmasaydı üzerinde durmaya değmezdi. Daha çok yönetmenin yalnızca filme aktarması gereken hazır bir metindir. Altman'ın ilk olarak *That Cold Day in the Park*'da ortaya çıkaracağı stil bu filmde henüz yoktur.

Etkin ama tatmin edilemeyen cinsel arzularının cinayete sevkettiği baskılanmış evde kalmış kız konusu olsa olsa bir klişe (en kötü yönüyle bir parça zincirinden boşalmış cinsellik) gibi görünür ve biraz geleneksel psikoloji ve araştırma ile geleceğin filmlerini haber veren düzenlemeler ve belki de bir AIP korku filmi tarzında şok kesmeler sunar. Gerçekten *That Cold Day in the Park* bütün bunları sunar ve tecrit olmuş bir yapıt olarak, yorumcunun "atmosferik" terimi kullanması nedeniyle kolayca bir kenara bırakılabilirdi. Yine de film bir kenara atılamaz, çünkü bir başlangıçtır ve Altman'ın bu filmde olgun olmasa da kadın bilincinin öznel durumlarını anlatma girişimi, *Images*'de (Hayal ve Görüntü, 1972) daha gelişkin bir hal alarak ve *Three Women*'da, *Come Back to the Five and Deam, Jimmy Dean, Jimmy Dean*'de ve dışavurumcu bileşenlerin daha az öne çıktığı kablo TV için yapılan *The Laundromat*'da (1983) en olgun haline gelecektir. Daha da önemlisi Altman'ın bu filmde dikkati çevreye yönelterek merkezi dağıttığı, anlatısının işitsel-görsel uzamını açmayı geliştirmeye başlamasıdır. Kamera sürekli olarak ana aksiyondan başka yöne döner, camda yansıyan odak-dışı ışığı almak için pencere camındaki bir yüze zoom yapar ve ana karakter (kadın) ile onun ruh durumunu, izleyicinin dikkatini onun etrafını saran ve başka türlü dikkat edilmeyecek olan nesnelere ve önemsiz ayrıntılara yönelterek tanımlar. Diyalog da ana

karakterin diyaloğundan kopularak değiştirilir. Bir barda, bir restoranda, bir doktorun muayenehanesinde Altman konuşmaları çevreden, neredeyse sahnenin dışından alır. Francis Austen (Sandy Dennis) jinekoloğuna gittiğinde, bekleme odasında diğer kadınlardan ayrı oturur. Dikkat onun üzerindedir ama aynı zamanda da sekans sürdüğü sürece pencerenin dışından gözlenmesi nedeniyle dikkat ondan başka yöne kayar ve dikkatin başka bir yöne çekilmesi, diğer kadınların cinsel sorunlar hakkında konuştukları sıradaki hayal kırıklığı yaratıcı gevezeliklerle daha da artırılır.

Görünüşte ana karakterin ruh durumunu yansıtan konulardan bahseden bir grup yabancıya karşı bir karakterin öne çıkarılmasında alışılmamış bir şey yoktur. Çevredeki aksiyona daha fazla dikkat edilmesi, ana aksiyonun etrafında varolan yaşam 1960'lar Amerikan sinemasındaki en önemli gelişmelerden biriydi (Penn'in *Mickey One*'ı güzel bir örnektir). Geleneksel film anlatısında dikkat ana karakterler ile onların ilişkileri üzerine yoğunlaştırılır. Sekanslarda dikkatle, bir giriş çekiminden (establishing shot) bir orta-plana ve daha sonra da konuşmakta olan bireylerin ya da çiftlerin yakın çekimine geçilir, diyaloglar ve kurgu dikkati sekansın ana ilgi noktasına yöneltir. Diyelim bir gece klübünde ya da halka açık bir yerde geçen bir sekansda "ekstralar", yani sekans için gereksiz olanlar, sekansa katılmaktan çok mekanı doldururlar. Dış mekanda, örneğin bir caddede geçen sekans birbirine benzeyen anonim (kimliksiz) insanlarla doldurulur ve bu insanlar ana aksiyonu etkilemesin diye kalabalıktan hemen bir yakın çekime kesme yapılır ve kalabalıktan uzaklaşılır.

D.W. Griffith bu merkeze toplayıcı ve dışarda bırakıcı sahne uzamı geleneğinin öncüsüdür. Griffith yakın çekimi, anlatı alanını daraltmak, dikkati içeriye yöneltmek/yoğunlaştırmak ve böylece çevredeki istenmeyen şeyleri, bu şeylerin merkezi olarak gördüğü duygusal olarak (anlam) yüklü insan yüzünü araya sokarak (insert) uzaklaştırmak için kullandı. Burada kesinlikle ideolojik bir süreç işler: geleneksel Amerikan sinemasında birkaç ana karakterin hakim olduğu sınırlı, yoğun alanlara odaklanma uzun süredir varolan bireysel güç mitini olduğu kadar tek ciddi ve hoşa giden dramatik ilgi alanının kendisiyle ya da başkasıyla mücadele eden bireyin öyküsü olduğu (böylece tek tek izleyiciler/okuyucular bu mücadelenin gözleyicisi olarak ayrıcalıklı kılınır) sinema öncesi orta-sınıf sanatı geleneğini de yansıtır. Sinemada

bu anlatı geleneğine tepki Altman ile ya da son dönemin yönetmenleriyle başlamaz, bu tepki çok daha önceleri, Eisenstein ve Renoir gibi farklı yönetmenlerin sinemasında görülebilir.

Eisenstein'ın sessiz filmlerinin kurgusu çevreden merkeze ve tekrar çevreye, eylem halindeki insan yığınlarından bu kitleler içindeki yüzlere ve eylemi oluşturan küçük olaylara doğru sürekli bir hareket duygusu yaratır. Neden-sonuç, etki-tepki birbirine karşı işler, olayların "merkezi" nihayetinde sahnenin dışında, yani izleyicinin bilincinde ortaya çıkar ve kurgu bu sürece rehberlik eder ama biraz uzakta durur. Kuşkusuz Eisenstein kendi filmsel yapılarını Griffith'inkinden daha açık ve doğrudan bir ideolojiden çıkarıyordu - devrimci eylemin ve toplumsal ve estetik yapılarda dramatik/köklü değişimin ideolojisiydi bu ve Griffith'in filmleri Eisenstein için karşı yönde işleyen bir model haline gelmişti. Jean Renoir'nın 1930'lardaki Amerikan anlatı geleneğine tepkileri daha az radikaldir. Bir filmin içindeki görsel alanı ve tek tek sekansların odağını yeniden tanımlaması, Altman'ın 1970'lerde yaptığına (ve daha küçük ölçüde Spielberg'in izleyicinin ana karakteri kuşatan uzamı gözden geçirmesine olanak sağlayan çekimlerde yaptıklarına) daha yakındır. *Grand Illusion* (Büyük Yanılsama/Harp Esirleri) ve *Rules of the Game* (Oyunun Kuralı) anlatı bloklarının tek, yoğunlaştırılmış etkinlik alanlarından oluşturulmaması gerektiğinin kabulüyle oluşturulmuştur. Renoir sahnenin, çerçevenin ötesindeki uzamın varlığını inkar etmekten çok çerçevenin ötesindeki uzamı belirtme kapasitesine sahip olduğunu kabul eder. Alan derinlikli görüntülemeler ve pan kullanarak çekimin uzamsal sınırlarını genişletmeyi sürdürerek de o anda tanımlanan uzamdan daha fazlasının varolduğunu belirtir. *Grand Illusion*'da bir askerin diğerlerinin baskısı altında bir kadının giysisini giydiği bir sekansda askerlerin yüzlerine yapılan pan yalnızca şaşkınlığı, özlemi ve kederi değil, aynı zamanda niceliği de gösterir. Büyük bir alanda çok sayıda asker vardır ve o anda hepsi aynı duyguları paylaşırlar. Kamera bir yüzden diğerine doğru devinirken etki artar ve yayılır; izleyicinin görsel olarak askerlerin duygularını ve fiziksel varlıklarını kucaklamasına olanak sağlanır. *Rules of the Game*'de Renoir karakterlerini öylesine yerleştirir ve kamerayı öylesine kullanır ki, anlatının duygusal ve zihinsel hareketine tepki olarak genişleyen ve daralan bir uzamsal hareket akışı vardır ve anlatının hareketini kuşatır, dışarı doğru açar ve çok sayıda etkinliğin gözlenimine olanak sağ-

larken izleyicinin herhangi bir karaktere ya da bakış açısına rahatça odaklanmasına izin vermez.[1]

Daha önce belirttiğim gibi, Amerikan sineması 1960'lardan bu yana çevresel (peripheral) etkinliğe daha fazla önem vermeye başlamıştır. Ancak birkaç istisna ile bu önem veriş ne Renoir'nın ne de kesinlikle Eisenstein'ın tarzında olmuştur. Kabul edilen çevre genellikle çevreden izleyenlerdir ve fazlalıklara (ekstralar) biraz daha hareket alanı veriliyormuş duygusu oluşur. Dış mekan çekimlerinin artışı ve aksiyon sekanslarının bu dış mekanlarda geçmesiyle aksiyonu izleyenlere ama konu dışı olanlara kontrpuan oluşturan ana aksiyonun ortaya çıkması olasılığı oluştu. Bunun öncüsü savaş-sonrası Viyana'sının dış mekanlarının çekimlerinin arasına karanlık, ıssız sokaklardaki işçilerin, hızla gelip geçen arabaları izleyen yaşlı yüzlerin çekimlerinin sokulduğu Carol Reed'in *The Third Man* (Üçüncü Adam,1949) adlı filmidir. Reed'in filmindeki izleyiciler bir tür tarihsel bilinci oluşturarak aksiyon üzerine yorum yaptılar. Son dönemin sinemasında bir ateş etme ya da bir hurda araba sekansının arasına yerleştirilen yüzler yalnızca "olay örgüsüyle", ana karakterlerle ve onların aksiyonlarıyla hiçbir ilgisi olmayan gözleyiciler, aksiyon üzerine yalnızca yorum yapanlardır ve onlar yalnızca geçip gitmekte olan dışardaki dünyayı anlamlarlar. Bundan dolayı *That Cold Day*'deki ana karakterin ötesindeki aksiyon imaları -örneğin jinekoloğun muayenehanesindeki kadınlar- biraz özeldir. Altman çevredeki aksiyonu sekansın ana odağı üzerine, yalnızca bu çevresel aksiyonun varlığını göstererek değil, ana karakterin ve yaşadığı kaygıların karşısında ve üzerinde göstererek yükler, böy-

1 Eisenstein ile Griffith arasındaki ideolojik ayrımlar en net olarak Eisenstein tarafından ifade edilmiştir. Bak. Eisenstein'ın yazısı, "Dickens, Griffith and the Film Today," *Film Form*'un içinde, çev. Jay Leyda (New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1969), s. 195-225. (*Film Biçimi,* çev. Nijat Özön, Payel Yayınları, İstanbul, 1985. Ç.N.) Aynı zamanda bak. Noël Burch, *Theory of Film Practice,* çev. Helen R. Lane (New York: Praeger, 1973), s. 17-30; André Bazin, *Jean Renoir,* çev. W. W. Hasley II ve William H. Simon (New York: Simon and Schuster, 1973), s. 87-91. *What is Cinema?,* Vol. I, çev. Hugh Gray (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1967), Bazin'in uzun çekim ve derin odak görüntüleme üzerine yeni ufuklar açan yazılarını içerir. Sahne uzamının sorunları üzerine uzun erimli, spekülatif bir yazı için bak. Stephen Heath, "Narrative Space," *Questions of Cinema* (Bloomington: Indiana University Press, 1981), s. 19-75. Eleştirmenlerin bir bölümü Renoir'nın Altman'ı etkilediğini belirtmiştir.

lece izleyiciyi hem merkeze hem de çevreye eşit dikkat göstermeye zorlar, bu arada da sekansı bir pencere camından çekerek her ikisinden de uzaklaştırır. (Altman bu aygıtı komik etki elde etmek için *Beyond Therapy*'nin terapi sekanslarında da kullanacaktır.) Böylece kamera ana karakterden uzaklaşır ve nesnelere ve bulanıklaşan ışıklara zoom yapar. Burada Altman zoom'u öznel bir belirsizlik ve yönelim bozukluğunu göstermek için kullanır; başka bir yerde zoom'u tanımlanan alanın ayrıntılarını yakalamak ve bunu önceden varolan bir bütün olarak kabul etmekten çok bir araştırma alanı olarak geliştirerek belirli bir sekansın geçtiği bir mekanı yeniden organize etmek için kullanacaktır (çok daha sınırlı bir ölçüde olsa da, tiyatral uyarlamalarında da kullanacağı bir aygıttır bu). Altman, Renoir'dan daha fazla olarak, izleyicinin fiziksel yapıları izleme yollarını ve bu yapıların biçim verdiği anlatı yollarını araştırmaya girişir.

Araştırma *M.A.S.H.*'de daha da ileri götürülür. Aslında bu film Altman'ın icat ettiği ya da tercih ettiği değil ama hem yeni biçimsel yaklaşımlarını geliştirmenin bir aracı hem de tesadüfen gelecekteki sinemasının finansal temeli olarak kullanabildiği bir filmdir. *That Cold Day in the Park*'daki çekim stili temel korku-gotik yaklaşımın bir uzantısıdır. Aksiyonun büyük bir bölümü ana karakter Francis Austen'in karanlık, kasvetli dairesinde geçer. Kahverengiler ve siyahlar baskındır; çok az kırmızı vardır, o da filmi sonuçlandıran şiddet eylemi, kan renginin aniden belirmesi nedeniyle, daha da şok edici olsun diye. Filmin başından sonuna kullanılmış ve gözün uzamsal ilişkilerine en uygun olan standart, normal odak uzaklıklı objektif, Altman ve görüntü yönetmeni Laszlo Kovacs'a odaları, gölgeleri ve bunların tuzağına düşmüş karakterleri inceleme olanağı verir.

M.A.S.H. büyük ölçüde dış mekanda çekilir ama bu alan tecrit olmuş bir mahrumiyet mekanıdır. İnsanlar derme çatma çadırlarda yaşarlar; yalnızca savaş alanının içine sıkışmış bir hastane birimi olarak değil (savaşa, yol açtıkları dışında asla duyulmadığı ve görülmediği için, fazla önem verilmez) ama ruhları askeri düzen tarafından hapsedildiği için, içinde bulundukları durumun baskısı altındadırlar. (*Streamers*'da aksiyon tamamen barakaların iç mekanıyla sınırlıdır, dışarısı yalnızca pencerelerden ara sıra o da bir an için görülür. Ama burada hapsedilmişlik tamamen psikolojiktir, kapatılmışlığın baskısı ve askerlerin Vietnam'a gitmek zorunda kalmaları olasılığı, kendi öz baskı-

larına karşı mücadele etmekten çok ırksal ve cinsel gerilimleri ve şiddeti doğurur.) *M.A.S.H.*'deki hapsedilmişliğin uygun mizansenini yaratmak için Altman, birbirlerine etkin bir biçimde karşıtlık oluşturan ve karşıtlıktan doğan garip bir uzamsal yanılsamayla sonuçlanan iki aygıt kullanır. *M.A.S.H.*, aşırı genişliği nedeniyle genellikle geniş ufukları ve büyük aksiyonları göstermek için kullanılan Panavision ile (Harold E. Stine tarafından) çekildi. Ama Altman *M.A.S.H*'in uzamını daraltmak ister ve bu amaçla sekansların çoğunda uzamı kuşatan ve düzleştiren -ve Akira Kurosawa'nın zaman zaman büyük etki elde etmek için kullandığı bir aygıt olan- teleobjektif kullanır. Belirsiz bir arkaplan yaratarak odaktaki figürleri önplana çıkaran yüzeyel odak (shallow focus) ile nesneleri ön zeminden arka zemine kadar gösteren derin odaktan farklı olarak, teleobjektif görüntüsü her şeyi arkaplanda tutma ya da en azından önplan ile arkaplanı aynı düzlemde tutma eğilimindedir. Panavision ekranının aşırı genişliği ve teleobjektifin yarattığı kuşatılmış derinliğin içinde, Altman sahne uzamını insanlarla ve herbiri parlak renklerden süzülen ışıkla aydınlanan nesnelerle doldurur, ameliyathanedeki fışkıran kanları korur ve bunları uzaktan izler.

Sonuçta ortaya bir klostrofobi deneyimini gösteren görsel mücadele çıkar. İzleyici adına ise yol açmayı ya da vermeyi reddeden, izleyicinin, hemen incelenmesi zorunlu olan bir mizansenin gözlenişi içine kapatılma duygusudur. Görsel yoğunluk ses kuşağıyla desteklenir ve belki de kızıştırılır. *M.A.S.H.*'de sessiz an yoktur: diyalog, müzik, hoparlörden gelen anonslar süreklidir, sahnede görülenle bazen ilişkisizdir ya da ironik bir kontrpuan oluşturur. Altman, Welles'den (ve Howard Hawks'dan) üst üste binen diyalog anlayışını alır, insanlar yanıt için beklemeksizin aynı anda konuşurlar. Sonuçta ortaya görsel uzamın merkezsizleşmesiyle kıyaslanabilen bir işitsel uzam çıkar. Basit görsel yönelimin rahatlığına izin vermesinden daha da fazla diyaloglardaki araların rahatlığına izin vermeyi reddederek Altman talep edici ve yoğun bir görsel ve işitsel alan yaratır.

Ama onun taleplerinin terimleri, Andre Bazin'in, görüntüyü izleyicinin aktif katılımına açma kapasitesine sahip uzun çekim (long take) ve derin odak görüntüleme tartışmalarında kullandığı terimlerden farklıdır. *M.A.S.H.*'de ve ardından yaptığı filmlerde Altman nadiren derin odak kullanır ve çok sık olarak kesmeye başvurur. Filmlerinin

görsel yapısı, izleyicinin farklı görsel ve işitsel şıkları seçmesini değil, bütünü izlemesini, anlamasını ve yönetmenin öne çıkarmayı istediği bütünün parçalarını daha büyük bir bütün içinde birleştirmesini gerektirir. Altman'ın yarattığı, parçaları içinde analiz edilen bir bütünün geleneksel yapısı değil ama bütünün ve parçalarının, izleyicinin her zaman dikkat etmesi gereken eşzamanlılığıdır.

M.A.S.H. neredeyse süresinin yarısı kadar kendi yoğun, daraltılmış, klostrofobik yapısını yaratır ve daha sonra da kendisini, aksiyon ordu kampından Tokyo'daki ve futbol sahasındaki maskaralıklara geçerken yayar. Uzamsal deneyim, bunun ardından yapılan film olan *Brewster McCloud*'da da (1970) yalnızca zaman zaman ortaya çıkar. Bu filmdeki -biri bir polis laboratuarında geçen, diğeri polisin sokaktaki bir cinayeti soruşturmasını anlatan- iki sekans hep birlikte konuşan, ters amaçlı, konuşmaların içinde ve dışında berbat şakalar yapan, hiçbirinin diğerine öncelik vermediği çok sayıda insanla kurulur. Bu sekanslar, Altman anlatı yapısının diğer sorunlarıyla uğraştığından tecrit olmaya eğilimlidirler. *Brewster McCloud* kendisiyle ilgili şakalar yapar, değersiz şakalarına ve çılgın kalabalığın arasında uçan ve yakınan çılgın karakterlerine vurgun görünür. *McCabe and Mrs.Miller* (1971) ile birlikte uzamsal denemelerinin olanaklarını ele geçirir ve bunlar aracılığıyla görür.

McCabe and Mrs.Miller 1970'ler sinemasının en verimli ve önemli yapıtlarından biridir; biçim ile içerik öylesine bütünleşmiştir ki çözümleme amacıyla bile bunları birbirinden ayırmak zordur. Filmin görsel ve anlatısal bağlamı, içinde yer aldığı tür ile ilişkileri ve diğer Western filmlerine tepki verme tarzı ilerde ele alınacaktır. Bu aşamada filmi John Ford'un sineması bağlamı içine yerleştirerek çözümlemek daha aydınlatıcıdır.

The Man Who Shot Liberty Balance'da (1962) Ford geniş-açık mekanlardan kaçınıp bar salonlarının, evlerin, bir gazete bürosunun ve bir toplantı salonunun karanlık iç mekanlarına yönelerek bir iç mekan Western'inin olanaklarını araştırdı. Meslek yaşamının sonlarına doğru Ford ıssız bölgelerin vahşi ortamından kapalı, yasaya bağlı topluluğa geçişi incelemeyi istedi. Bu geçişin tarihsel gerçekliğini ve kaçınılmazlığını anladıysa da, bundan üzüntü duydu. Daha da önemlisi Batı miti ile kapitalist yayılmanın gerçekliğini uyumlu hale getirmek zorunda olduğunu biliyordu. Bu film geçmişe bir ağıt, yerleşik hale gel-

miş bir burjuva uygarlığın güvenli ortamı yönündeki değişimin neredeyse gönülsüzce övgüsüdür. Altman, Western mitoslarının her iki yönüyle de ilgilenmez. 1960'ların sonu ile 1970'lerin başında genel toplumsal bilincin yanısıra belirgin bir sol-liberal bakış açısına sahip bir yönetmen olarak Altman, Western'leri ve diğer film türlerinin çoğunu, biçimlendirdikleri ideoloji ve tutumların yanısıra, John Ford'un Western'e bakışı olan iyileştirici ve bağlayıcı yalanlar olarak değil, başlı başına yalanlar olarak görür. Altman geçmişin herhangi bir mitinde her zaman örtük olarak bulunan matem ögesine tepki verir. Ama Ford'dan farklı olarak ıssız bölgelerin geride kalışına kederlenip gelmekte olan yasa ve düzeni araştırmaz; daha çok yitip giden topluluk olanağına ve üyelerinin zorunlu tecritine kederlenir.

Bu topluluk ve neden olduğu tecrit paradoksunun dışında Altman *M.A.S.H.*'de denemeye başladığı ses ile mekanın yeniden yönlendiriminden (reorientation) yola çıkarak filminin *découpage*'ını* yapar.[1] Filmin başındaki Warner Brothers logosunun üzerine sert bir rüzgar sesi yüklenmiştir. Jenerik yazıları başlarken at sırtında kürklere sarınmış, kuzeyin karlı kırlarındaki çam ağaçlarının arasında giden bir adamı görürüz. Leonard Cohen'in kederli bir parçası adamın görüntüsüne eşlik eder, şarkı kumar oynayan bir yabancıyı anlatır. Uzam *M.A.S.H.*'deki gibi kapalı, dar ve düz, renk iki kat berraktır: Ağaçların yeşilliği genel mavi pus nedeniyle güç bela görünür. At sırtındaki adam, çoğu Western filminde olduğu gibi bir kasabaya girer. Bir kilisenin yanında durur, kürklerini çıkarır, atından iner, kızgınca ve tutarsız bir şeyler mırıldanır. Görsel dikkat kasabadaki neredeyse yağmurun altında duran, bakan, belirli bir mesafeden yabancıyı gözleyen bazı

* Nijat Özön tarafından hazırlanan *Sinema ve Televizyon Terimleri Sözlüğü*'nde (TDK Yayınları, Ankara, 1981) *découpage* sözcüğüne karşılık ve tanımları olarak 1. Kesim (bir filmin kaba kurgusuna hazırlık olarak kesilmesi işi) ve 2. *Kurgulama*'yı (A. Kurguyu gerçekleştirmek için yapılan çalışma. B. Bir filmin çevirim oyunluğuna -çekim senaryosu ya da kısaca senaryo- hazırlık olarak, ilerde yapılacak kurguyu önceden tasarlama, filmin çekim çekim anlıkta canlandırma ve bunu kağıda dökme işi) verilirken, yazar orijinal metinde *découpage* kavramının karşılığını parantez içinde kompozisyon ve kurgu yapısı (compositional and editing structure) olarak veriyor. (Ç.N.)

1 *The Man Who Shot Liberty Valance*'ın mükemmel bir çözümlemesi için bak. William Luhr ve Peter Lehman, *Authorship and Narrative in the Cinema* (New York: G. P. Putnam's Sons, 1977), s. 45-84. *Découpage* anlayışı Burch'dan geliyor *(Theory of Film Practice,* s. 4).

insanlara doğru kayar. McCabe (Warren Beatty) yine bir barın içindeki avantajlı bir noktadan bir teleobjektif çekim içinde görünür; McCabe sokağı geçer, yüzü barın penceresinde çerçevelenene dek kameraya doğru yürür, içeri bakar.

Salonun kısık seslerle dolu, karanlık iç mekanına kesme yapılır. Az da olsa renk dış mekanın mavisinden daha sıcak görünür. Farklı yüzler görünür. Parmaklıklı bölme boyunca bir mum ışığıyla aydınlatılmış ve dua okuyan Bakire (Virgin) konumundaki bar sahibi Sheehan'ı (Rene Auberjonois) görürüz. Daha fazla yüz seçilir; McCabe arka kapıyı sorar. Silahına dikkat eden bardaki adamların yaptığı yorumlar güçlükle duyulur: "Bir silah mı taşıyor?... Ne tür bir silah olduğunu biliyor musun?...İsveç yapımı mı?...İsveç mi?...Kahrolası neden silah taşıyor?..." Bu konuşmalar ses kuşağında serbetçe ortaya çıkarlar, kimin konuştuğu anlaşılmaz. McCabe bir masa örtüsüyle geri döner ve örtüyü yayar. Bazıları hava durumundan bahseder. Bir sandalye için küçük çaplı bir kavga patlak verir. Yine farklı yüzler seçilir. McCabe bir şişe ister. Kağıt oynamaya başlamak üzerelerken McCabe, Sheehan ile yarı yarıya ortak olmayı önerir ve bir iş anlaşmasından konuşurlarken Sheehan bir ışık yakar ve mekanı altın sarısı sıcak bir ışıkla aydınlatır. Oyundan, bahisden konuşulur, kartları karan bir elin çekimini görürüz. McCabe'in eli masaya yönelir ve dış-ses ile "Vale başlar" diyen sesini duyarız. Kahkahalar eşliğinde kesme ile bütün grubun görüntüsüne geçilir ve daha sonra da kamera gülen, altın dişini gördüğümüz, mutlu bir biçimde sigara için McCabe'in yüzüne zoom yapar. Filmin açılış sekansının bu sözel tanımlanışını daha iyi yapmak için cümleleri parçalamak, bunlardan bazılarını diğerlerinin altına kaydırmak zorundaydım; diğerleri hala yana itilmeli ya da diyagonala yerleştirilmeliydi. *M.A.S.H.*'dekinden çok daha radikal bir tarzda Altman *McCabe*'de sıkı ve kapalı bir mekan yaratmış, bu mekanın içinde olsalar da mekanla, hatta birbirleriyle ilişkisiz insanlarla doldurmuştur. Bu açılış sekansındaki farklı karakterler arasında çok az göz ilişkisi vardır. MaCabe bakarken doğrudan bakmaz. Kamera nadiren karakterleri göz hizasında, çerçeve içinde merkeze yerleştirilmiş olarak görüntüler. İnsanlar daha çok başlarının üzerinden, rastgele, göz gezdirircesine görülürler. Panavision ekran ve teleobjektif *M.A.S.H.*'dekinden çok daha fazla olarak sahne uzamını kısıtlayarak izlemeyi engellemeye hizmet eder. Kurgu ve ses miksi çok sınırlı bir ortam ve yalnızca ima edilen bir olaylar dizisi yaratır.

Bütün bunlarla Altman hoş bir diyalektik etki yaratır. Yüzlerin, figürlerin ve konuşmaların oldukça rastgele parçaları verilirken, oldukça tutarlı bir uzam yaratılır. İzleyici genellikle kısa sürelerle hangi mekanı gözlediğinin ve hatta neden bu mekanı gözlediğinin farkında değildir. Ancak karmaşanın kendisi, üyelerinin dostaneden çok karşılıklı husumet içinde hareket ettiği bu gevşek, merkezsiz / odakdışı (unfocused) topluluğun tutarlı bir tanımı haline gelir. Ve Altman daha az tanımlama yapar, izleyici daha az güvenle anlatıya bağlanır ve böylece parçaları birbirine bağlayarak anlatıyı oluşturma fırsatı sunulur. Daha önce belirttiğimi tekrarlarsak, Bazin'in yönetmenin izleyiciye görüntüden geniş bir enformasyon ve deneyim çıkarmasına olanak sağlamaktan bahsederken kafasında olanlardan tamamen farklı bir olgudur bu. Bazin'in anlayışı başka türlü edilgin olacak izleyiciyi etkin kılmayı öne sürer; ama bu yalnızca arasıra olur. Uzun derin odak çekimi, dikkati yoğunlaştırmaktan biraz daha fazlasını yapabilir ve izleyicinin mizansenin ayrıntılarını görmesine olanak sağlar. Kurgunun güdümlemesiyle ayrıntılara hükmetmek yerine bu ayrıntıların yavaşça kurulmasına izin vererek tepkileri yoğunlaştırabilir. Ama Altman dikkate ve bakışa yol gösterir. Bununla birlikte, Amerikan sinemasının geleneksel *découpage*'ından farklı olarak Altman bu bakışı (örneğin Kubrick gibi) belirlenmiş ve sınırlanmış bir uzamın içinde düzenlemez. Görsel ve işitsel parçalar ve imaların dışında bir mekan düşüncesi yaratır - daha doğrusu izleyicinin yaratmasına olanak sağlar. Kuşkusuz bu parçalara ayırma (fragmentation) örneğin Jean-Marie Straub ve Daniele Huillet gibi Avrupalı sinemodernistlerin yaptığı kadar çeşitlilik göstermez ve *McCabe and Mrs. Miller*'daki kasaba nihayetinde çok iyi tanımlanmıştır. Ancak mizanseni oluşturmada izleyicinin işbirliğine bağımlı oluşu, izleyicinin kolayca gözlenebilir bir uzamın karşısında rahat etmesini reddetmesi, geleneksel sinemanın kodlarından kesin bir kopuştur.

Elde edilen sonuç, yine Renoir'yı hatırlatır: Sahne uzamının genişlemesi ve anlatının dikkat merkezinin yalnızca bir parçası olduğu zengin ve rastgele etkinlikler silsilesi. Renoir gibi Altman da bir mekan bütünlüğünü, devamlılığını göstermeye çalışır. Renoir'dan farklı olarak Altman bunu pan ve kaydırmalardan çok kurgu ve ses ile yapar. Hareket olduğunda bu, genellikle doğası uzamı kuşatmayıp (zoom'un yönüne bağlı olarak) darlaştıran ya da yayan zoom ile yapılır. Alt-

man'ın, kurgusu gibi zoom'u kullanımı da daha azını göstererek daha fazlasını sunar. Ama zoom bir karakter ile çevresi ya da iki karakter arasındaki ilişkiyi, direk kesmenin yapabileceğinden çok daha tutarlı olarak dikkate yön vererek tanımlar. Ayrıca çok yumuşaktır. Altman'ın zoom'ları, en azından *McCabe*'de yüzlere ve nesnelere dikkat etmeye davet eder, bir karakterin özel bir anını, içten bir tepkisini açığa vurur. Bunlar bir şiddet eylemini dahi sansasyonellikten uzak olarak gösterir ve yakınlığı hem izleyiciyi hem de karakteri sıkmadan sunarlar. Bunlar filmin içinde araştırma yapar ve hatta, zoom Altman'ın 1970'lerdeki filmlerinden 1980'lerdeki tiyatral uyarlamalarına aktardığı önemli bir teknik olduğu için, filmler arasında bağlantı kurarlar. Son dönem filmlerinin sınırlı uzamı içinde zoom çok daha dikkatle araştırma yapar, izleyicinin sahne içindeki algısına yön verir, merkezi bir güç olarak rol oynar, karakterleri ortamlarında ısrarla inceleyerek statis'i (durağanlık) önler, sabit bir kamera ve geleneksel kurgu ile yaratılabilecek tiyatral mekanın yapaylığına karşı çıkar.

İzin verirseniz *McCabe and Mrs. Miller*'ın başındaki sekansları tanımlamayı sürdürelim. Hareketli, sağa sola düzensizce yayılan merkezsiz kumar sahnesi, kamera tecrit olan ve bunu öne çıkaran gülen yüzüne zoom yapıp, bir an için kendi durumunu kontrol eden bir adamı gösterdiği sırada zirvesine çıkar (küçük bir zirvedir bu). Ancak zoom ile yapılan bu yakın plandan barın dışından yapılan teleobjektif çekimine kesme yapılır ve bir adamın ayakları kameraya yaklaşır, kamera geriye zoom yapar. McCabe için sıcak ve kucaklayıcı hareket, kameranın gördüğü anda geriye çekilmeye başladığı soğuk mavi bir dış mekan görüntüsüyle kırılır. Dışardaki adamın Presbiteryen Kilisesi adına kasabada rahiplik yaptığı anlaşılır. Bu rahip kasabanın gündelik yaşamına katılmayacak ama daha sonra kiliseye sığınmasını reddederek McCabe'in öldürülüşüne katılacaktır. Bu örnekte zoom, izleyicinin McCabe ile daha yakın ilişki kurmasına, daha sonra McCabe ile düşmanı olduğu ortaya çıkan biri arasında ilişki kurulmasına ve iki mekanın pürüzsüzce tanımlanmasına hizmet eder: Sıcak sarı rengin hakim olduğu salondaki iç mekan ile soğuk mavi rengin hakim olduğu dış mekan. Bağlantı eylemi çok önemlidir, çünkü eğer Altman yalnızca kağıt oyunundan rahibin yaklaşmasına kesme yapmış olsaydı, yalnızca ayrılık ve karşıtlık ima edilmiş olurdu. Başta yüzüne zoom yapıp McCabe'e yakınlaşmayı ve daha sonra da dışarıya kesme yapıp

buradan geriye zoom yapmayı seçerek Altman mekanların ve bireylerin arasında ilişki kurar ve önemli anlatı gerilimlerini devreye sokar.

Daha sonraki bir sekansda McCabe üç pejmürde kılıklı fahişeyi kasabaya getirir. Olay, onun girişimci (entrepreneurial) çabalarında bir dönüm noktasıdır. Kadınları erkeklere göstererek gösteriş yapar; fahişeler ile adamlar arasında kavga çıkar; McCabe kadınları geçici olarak kalacakları viran bir yere götürür. McCabe ne tür bir belaya bulaştığının farkında değildir. "Mahvoldum" der fahişelerden biri McCabe'e, "dayanabileceğimi sanmıyorum." Kamera kadının yüzüne zoom ile yaklaşır ve ardından karşı açıdan sıkıntılı ve belirsiz görünen McCabe'in yüzüne zoom yapar. Yüzlerin ve olayların bir kaleydeskopunun (değişkenlik) dışında, zoom bir anı, bir ilişkiyi, bir dizi tepkiyi tecrit eder. Karakterlerin birbirlerine yakınlaşması gerekmez; gerçekten fahişeye ve McCabe'e yapılan zoom'lar ikisi arasındaki anlaşmazlığın büyüklüğünü gösterir. Ama bu zoom'lar onların zorunlu yakınlaşmasını ve izleyicinin bu yakınlaşma ile ilgilenmesi gerektiğini gösterir.

Altman için zoom bir anlatı araştırması, karakterleri ve mizanseni anlama girişimi, tedbirli ama kendinden emin bir yaklaşımın göstergesi, ayrıntıyı keşfetme ve öne çıkarmanın bir aracıdır. Zoom'un, kaydırmalı çekim gibi ihlal edilen uzama dair olumlu duygusu yoktur.[1] Daha çok -en azından Altman'ın elinde- görsel alanının parçalarını ve ayrıntılarını kaydeder. Zoom ve kurgusuyla birlikte Altman ayrıntılandırılmış ve incelikle ele alınmış bir olay ve aksiyon alanı yaratabilir. İzleyiciye verilen bakış açısı, keşfedicinin ve bağlantı kurucunun bakış açısıdır. Zoom bir perspektif ve ayrıntı sunmanın, yönlendirme ve yol göstermenin (ama asla izleyiciyi tamamen rahat bir konuma yerleştirmeden ya da incelenmekte olan uzamı kapatmadan) bir aracı olarak işlev görür.

McCabe and Mrs. Miller'da yaratılan görsel ve işitsel alan Altman'ın sonraki filmlerinde kuracağı modeli oluşturur. Bu modeli her filmin gereksinimlerine uygun hale getirmek için değiştirmesinin yanısıra temel öncülleri de aynen korur: olayları ve olayların geçtiği alanı (tiyatral uyarlamalardan önce) merkezsizleşmeye zorlamak; ayrıntıları ve duyguları araştırmak için zoom kullanmak. İzleyiciyi bunaltmama (Altman'ın Renoir ile paylaştığı bir diğer özellik), ona saygı gösterme

1 Bak. Paul Joannides, "The Aesthetics of the Zoom Lens," *Sight and Sound* 40 (Kış 1970-71), s. 40-42.

ve rahatlatıcı bir mesafeye olanak sağlama arzusu sözkonusudur. Filmlerindeki genellikle rastgele, zaman zaman nedensiz olan şiddet bile vahşice değil ama onun anlattıklarını oluşturan ani değişimler ve başkalaşmaların bir parçasıdır.

Yalnızca ara sıra mesafeyi değiştirir ve izleyiciden mizansene katılmasını talep eder. *Streamers*'ın başından sonuna gelişen şiddeti ve klostrofobiyi iletimleme (communicate) çabası vardır ama bunda başarılı değildir. *Fool for Love*'da geriye dönüşler (flashback) kullanır. Geriye dönüşler, karakterin bu geriye dönüşler hakkında dış-ses konuşmada söylediklerine tamamen aykırı malzeme sunar, böylece izleyiciden bu algısal zıtlıkları açıklamasını ve sonuçta başka bir mizansen oluşturmasını ister. *The Long Goodbye*'da (1973) sinemasal uzam algısını öylesine ustaca ve radikal olarak yönlendirir ki, izleyici bir huzursuzluk ve rahatsızlık duygusuyla bu yönlendirmenin farkına varır. Film, Howard Hawks'ın *The Big Sleep* filminde Humphrey Bogart'ın canlandırdığı (aynı adlı romanın yazarı Raymond Chandler'ın özel gözü) Philip Marlowe karakterini yeniden ele alma girişimidir. Altman'ın Marlowe'u (Elliot Gould) anlamayı reddettiği bir çevre ve ahlaki yapıya yakalanmış, oldukça zarar görmüş, edilgin ve şaşkın biridir. Marlowe'un açmazını izleyicinin anlamasına olanak sağlamak için Altman ve görüntü yönetmeni Vilmos Zsigmond algısal istikrarı bozar, karakterlerin kendi ortamları içinde güvenle gözlenişine engel olurlar. *The Long Goodbye*'daki neredeyse her çekim gözlenen karaktere yapılan çok yavaş ama asla tamamlanmayan zoom ile yakınlaşma ya da uzaklaşmadır ya da yavaş, neredeyse farkedilmez biçimde karakterleri çapraz geçen ya da etraflarında kayan kavisli kamera hareketidir.

Bir sekansda Marlowe ile çökmüş, sarhoş yazar Roger Wade (Sterling Hayden) okyanus kıyısına oturup konuşurlar ve büyük kadehlerle aquavit içerler. Diyalog, katılanların her birinin bir çekimiyle kesilir, birbirlerinden duygusal olarak ve birbirleri hakkında yanlış bilgilenme nedeniyle de tecrit oldukları kadar görsel olarak da tecrit olmuş durumdadırlar. Birinin çekimi, her ikisinin çekimiyle noktalanır ama bunlar yalnızca onların fiziksel uzaklıklarını göstererek ayrılıklarını öne çıkarmaya hizmet eder. Bu sahne, ikisinin asla bir sabit kamerayla gözlemlenmesi hariç, iki karşılıklı tedbirli muhasım arasındaki diyaloğun açıkca standart *découpage*'ı olabilirdi. Wade'den geriye ya-

vaşça zoom'dan Marlowe'un etrafındaki yavaşça kavisli bir kaydırmaya kesme, sonra her ikisinde geriye yavaşça bir zoom, Wade'in soluna doğru yavaşça bir kavisli kaydırma, buradan Marlowe'un sağına kavisli kaydırma ve böylece sekansın sonunda kameranın zoom ile yaklaşıp her ikisini de arkalarında okyanus olduğu halde geçene kadar sürer gider. İzleyici bu sekansta karakterlerin ne dediğinden çok sekansın karakterler hakkında ne dediğinden etkilenir. Bu sekansta ve filmin her yerinde hareket bilinmesi gereken daha çok şey olduğu yorumu yapar, ısrar eder ve bizleri bir istikrarsızlık ve tamamlanmamışlık duygusu içinde bırakır.

Daha sonraki bir sekansta Marlowe, Meksika'da arkadaşı olduğu düşünülen Terry Lennox'un ölümünü araştırır. Bir memur ve yardımcısıyla konuşurken kamera onları bir binanın açık penceresinden görüntüler. Hepsinin yalan söylediği diyalog, bu pencerenin önündeki demir parmaklık boyunca bir dizi yana kaydırma ile verilir. Altman daha yakından bir çekime kesme yaptığında kamera hala demirlerin dışındadır ve kaymaya devam eder, yine de demirler odak dışı kalacak ve güçbela görülecek kadar yeterli yakınlıktadır. Teleobjektifin, demirlerin yakınlığının ve kaydırmanın yavaşlığının kombinasyonu, sabit bir çekim izlenimi verir ama kaçınılmaz bir hareket duygusu vardır ve etki sinsicedir. Marlowe gibi izleyici de görülen ve görülmeyen konusunda güvensiz bırakılır.[1] Örneğin yavaş çekim bakış açısı çekimlerinin Jake La Motta'nın kendi dünyası içindeki yerini kusurlu idrak edişini ilettiği *Raging Bull*'dan farklı olarak *The Long Goodbye*'daki hareketler izleyiciyi ana karakterin dünyayı yüzeysel algılayışına dahil eder.

The Long Goodbye Altman'ın film anlatısının uzamsal koordinatlarını değiştirmede en kapsamlı projesidir. Filmin güdümleyici olduğunu belirttim ama özellikle Spielberg'in sineması düşünüldüğünde bu uygun bir terim değildir. *McCabe and Mrs. Miller*'ın mizanseni gibi bu film de geleneksel bir filmin isteyebileceğinden çok daha farklı bir algısal tepki ister; bu film taleplerinde daha ısrarcı ve *McCabe*'den ya da

1 *The Long Goodbye*'daki kamera çalışmasının ayrıntılı bir incelemesi için bak. Michael Tarantino, "Movement as Metaphor: *The Long Goodbye*," *Sight and Sound* 44 (İlkbahar 1975), s. 98-102. Aynı sayıda yer alan Jonathan Rosenbaum'un yazısı "Improvisations and Interactions in Altmanville" (s. 91-95) filmdeki anlatı rahatsızlıklarını içerir.

Altman'ın diğer filmlerinden daha tedirgin edicidir. Ama diğerlerinde olduğu gibi, dolayım yönlendirmeye (direction) üstünlük sağlar ve eylemin çevresi merkeziyle eşit öneme sahip olur. Önemli bir anlamda Altman çevredekilerin (periphery) yönetmenidir. Filmlerinin görsel dünyasını oluşturan uzamın düzensizliği, onu ilgilendiren daha büyük bir düzensizliğin parçasıdır. Hem görsel hem de anlatısal olarak farklı mekanlara/uzamlara dikkat çekerek Altman izleyicinin filmlere bakma, onları anlama yollarını ve de bu filmlerin kültürel fantezileri tekrar o izleyiciye yansıtma tarzlarını yeniden yönlendirebilir.

Altman'ın filmlerinin anlatısal yapısı - *M.A.S.H.*'den bu yana ve *Health*'den geçerek - kendi uzamsal yapılarından çıkar ya da bunun bir parçası olarak gelişir. Merkezden çevreye yönelme, düz anlatı gelişiminin terkedilmesini gerektirir. Kenarlardaki olaylar merkezdeki olaylarla eşit önem kazanır. Alışılmıştan daha fazlası görülür ve duyulur. *McCabe*'in ilk sekansını oluşturan rastgele yapılan konuşmalar boyunca Altman sakal üzerine sürekli ve alakasız bir konuşmanın geçtiği bara kesme yapar. McCabe salonun içinde ve dışında gezinir, işeyecek bir yer arar (bar sahibi Sheehan "Oraya işeyen, Bill Roundtree'yi vuran adam..." diyerek, McCabe için bir efsane yaratır) ve McCabe etrafta dolanır ve konuşmaya devam ederken kah içerde kah dışarda ana ilgi odağıdır: McCabe'in kasabada hisse satın alması ve bir silahşör olarak ünü. Ama kesin hiç bir şey söylenmez ve anlatıya yön verilmez. Sekans başladığı gibi yavaşça, mizah yollu ve dolaylı olarak biter. McCabe kumar masasına döner, sevimli ama iğrenç şakalarından birini yapar ve kamera sakin bir biçimde arka plandaki insanlara zoom yapar.

The Long Goodbye'da Marlowe Mexico'da otobüsden inip birbiriyle uyumsuz ceketi ve kravatıyla bakımsız bir meydanı dolaşırken kamera yavaşça ondan uzaklaşarak çiftleşen ve çiftleşmelerini birbirlerine hırlayarak bitiren iki köpeğe zoom ile yaklaşır (kuşkusuz bu sahne sık sık anılan Altman'ın yönetmenliğinin doğaçlama yöntemlerinin en iyi örneklerinden biridir). Bu özel zoom rastlantısal ve aykırı olduğu kadar, rastgele ve uyumsuz hareketlerin ve hırlamaya ve ölüme götüren tesadüfi Güney Kaliforniya çiftleşmesinin anlatımını güçlendirir. Altman'ın filmlerinde sürekli olarak hırlaşmalar, yumruklaşmalar ve şiddet eylemleri patlar verir. Ancak bunlar Scorsese'nin filmlerindeki daha büyük bir şiddet patlamasının geleceğini haber veren ama beklenmedik anlarda her zaman için belirli bir sahnenin hassas sükunetine

son veren ve herhangi bir durumun altında yatan kargaşayı gösteren şiddet eylemleri kadar büyük değildir.

Bir Altman filminde insanlar ve olaylar, izleyicinin beklentileri ve varsayımları gibi, her zaman karışıklık içine itilir. İzleyici artık dikkatini gerçekten yalan söylemeyen ve bir durum nedeniyle de endişeli görünmeyen Philip Marlowe'dan çekip çiftleşen köpeklere ya da yalnızca bir girişimci olmayı düşünen bir öncüye (frontiersman)* ya da kendiyle övünen aptal ırkçıdan başka bir şey olmayan Buffalo Bill'e ya da hiçbir yere uçamayacağı halde bir çift kanat yaptığı Houston Astrodome'da yaşayan delikanlıya ya da sağlıklı yiyecek toplantısının başkanlığı için adayların politik kavgalarına yöneltmeyi beklemez. Bu filmler yalnızca beklenmedik dönüşler içermezler; bunlar zaten beklenmedik dönüşlerdir. Bu filmler tamamen, Amerikan sinemasında değişmez kabul edilen anlatısal türsel yapıları yıkma** girişimleridir ki, Altman bu yapıları değişmezlik konumundan çıkararak yarattıkları biçimsel, kültürel, ideolojik yapıların içine yeniden yerleştirir.[1] Bunların görsel ve anlatısal merkezlerinin yerini değiştiren bu filmler türsel merkezlerini de değiştirirler ve sinemadaki öykü anlatımının pürüzsüz, rahatsız etmeyen ve sorgulayıcı olmayan biçimlerinin yalan söyleme ve aldatma yollarından bazılarını açığa vurmaya başlarlar. Altman artık diğer herhangi bir Amerikalı yönetmenin farkına varacağından daha fazla farkına vardığı yalanlara karşı alternatif doğrular oluşturmayacaktır; ama bu yıkım anlamlı, eğlenceli, bazen öfkeli bazen de sakindir ve her zaman kesin olmamaya ve çoğulluğa saygılıdır.

Brewster McCloud mükemmel bir film olmasa da yıkma sürecinin incelenmesine başlamak ve Altman'ın mekan kullanımı araştırmasını daha geniş bir anlatısal ve türsel araştırma düzeyine genişletmek için

---

* Kuzey Amerika'nın el değmemiş bölgelerine, Batı'ya ilk göç edenlere verilen ad. (Ç.N.)

** Yıkım sözcüğünü *deconstruction*'ın karşılığı olarak kullanıyoruz. Son dönemde mimariden başlayarak çeşitli alanlarda bu sözcüğe yapıçözüm ya da yapıbozum karşılığı verilir oldu. Bu metinde ve Altman bağlamında Hollywood geleneklerinden kopma, bu geleneklerin dışında bir şeyler yapma sözkonusu olduğundan yıkım-yıkma karşılığının yeterli olduğunu düşünüyoruz. (Ç.N.)

1 Yıkma anlayışını çok kabaca Jacques Derrida'da ödünç aldım; *Of Grammatology*, çev. Gayatri Chakravorty Spivak (Baltimore and London: Johns Hopkins University Press, 1976). Aynı zamanda bak. Jonathan Culler, *On Deconstruction* (Ithaca: Cornell University Press, 1982).

uygun bir alan sunar. Daha filmin açılış sahnesi Altman'ın ne yapacağını gösterir. MGM logosu görünür ama beklenen arslan kükremesi yerine "ne yapacağımı bilmiyorum" diyen bir ses vardır. Film kendi kendine olağan biçimiyle başlayamaz. öyküye pürüzsüz başlangıç vaad edilmez. Bize kuşlardan, insanlardan, uçma düşünden ve çevresel engellerden bahseden oldukça garip görünüşlü bir adam olan okutman (Rene Auberjonois) ortaya çıkar. Son sözcüğünü söylerken Houston Astrodome ve içindeki, milli marşı çalan siyahların orkestrasının önünde gitmeye çalışan *The Wizard of Oz*'un kötü büyücüsü Margaret Hamilton'un* çekimine geçilir. Jenerik başlar: Hamilton orkestrayı durdurur ve onları anahtar üzerinde şarkı söyletmeye çalışır. Jenerik yeniden başlar ve orkestra ilkeye uymaz ve tamamen kontrol dışına çıkar. Özgürlük ve kısıtlama arasındaki mücadeleyi içeren bu film daha en başında yalnızca görüntülerinde değil, görüntülerin başlamasında yaşanan güçlükte de bu mücadeleyi ilan eder. *Brewster McCloud* en başından itibaren kendisiyle, hakim olunan bir biçimsel yapı olarak kendisiyle eğlenir.

Film kendi ögelerini birbirine karıştırırken diğer filmlerle de eğlenir (*The Birds, Bullitt* ve *The Wizard of Oz*): Kuş kostümlü bir kadının korumasında Astrodome'un içinde uçuş eğitimi yapan genç; değişik, bağnaz ve vahşi karakterlerin boğulması; Frank Shaft adlı mavi gözlü "süper polis"in takındığı pozlar (Michael Murphy'nin canlandırdığı bu polis daha önce Steve McQuenn'in yarattığı karakterin absürd ögelerinden çıkarılmıştır ama isim olarak MGM için Gordon Parks'ın bir yıl sonra yaptığı filmde yer alan siyah polis John Shaft'ı haber verir). Bu arada film kendi ciddi amacına bakmayı reddederek, aptallıkları üzerine keyifle yorum yapar. Filmin tek tek parçaları - radyo anonslarından oluşan karmaşık ses kuşağı; farklı katılımcıların kuşa benzeme çabaları üzerine yorum yapan okutmanın dış-sesi ve film ilerledikçe yavaş yavaş bir kuşa dönüşmesi; Brewster'in rüya benzeri tecriti ile aptal polis soruşturmalarının anlaşılması güç bir biçimde birbirine karışması; araba takipleri; Icarus'un ve Oedipus'un uçma düşlerinin dokunaklı yananlamları - etkilidir ama yalnızca parçalar olarak. Kendilerini biçimleyen öfkeye dair tutarlı bir ifadede bulunmayı reddederler. *Brewster McCloud* cinsellik, güç ve özgürlük ile bu temel kişisel ve

* Margaret Hamilton, Victor Fleming'in MGM için yönettiği *The Wizard Of Oz*'da kötü büyücüyü oynadı. (Ç.N.)

ideolojik bileşenlerin Nixon döneminde 1970'lere geçilirken nasıl değiştirildiği, sorgulandığı, baskılandığı ve yozlaştırıldığı üzerine bir filmdir (Filmin hemen başında bir gazetede "Agnew: Toplum Kendisine Uymayanları Dışlamalıdır" yazısı okunur ve yazı hızla kuş pislikleriyle örtülür). Altman bu üç temel gücün bozulumunu ve dönüşümünü özgürlük ve uçmaya dair lanetli bir gençlik fantezisi içinde anlamaya çalışır. Bu fantezi de daha sonra başka bir fanteziyle, süper kahraman polis fantezisiyle kuşatılır ki bu, sinemada ve televizyonda 1960'ların sonunda ve 1970'lerin başında kültürün bu konuda kendi kendini aldattığı ve 1980'lerde bu kez uluslararası intikamcı olarak yeniden ortaya çıkan kahraman sapıklığıdır. Ama Altman baskıya içkin gerilimleri hissedip bundan kaçınma gereksinimi duysa da, kültürün savunulamaz durumlardan kaçma yönündeki farklı arzuları belirtmek için seçtiği kahraman imgelerinin absürdlüğünü anlasa da, bunları ima etmekten daha fazlasını yapmak için anlatının haz verici açıklığını ortaya çıkaramaz. Brewster'in, en başından mahkum olmuş uçma özgürlüğü insana ızdırap veren bir düşüş sonucu görülen perişan haldeki cesedi, sirk kıyafetiyle hava atan karakterlerin arasında yatar (filmin bu Fellini taklidi finali Altman'ın yaptığı belki de en talihsiz çekimdir), bu bir ironiyle finali düzeltmekten çok anlatının dokusunu parçalar.

Brewster McCloud önemli ve başarılı bir başarısızlıktır. *M.A.S.H.*'den çok daha net bir biçimde bu film Altman'ın tematik ve biçimsel ilgi alanlarını sergiler (cinsellik, güç ve özgürlüğün son derece genel temalar olması nedeniyle neredeyse her filmin bu temalarla ilgili olduğu söylenebilirse de, bu temalar Altman'ın sinemasının büyük bölümünü biçimlediği ve Altman sürekli olarak bu temaların kültür içinde ortaya çıkışlarıyla ilgilendiği için Altman'a özeldir). *Brewster McCloud* Altman'ı *M.A.S.H.*'in potansiyel tuzağına düşmekten kurtardığı için de önemlidir, çünkü *Brewster* 1960'ların sonundaki "gençlik isyanı"nın çelişkilerinden bazılarını -içsel hedefsizliği ve varolan sosyo-politik düzene bağlılığı- incelerken, *M.A.S.H.* yalnızca bu isyandan alınan haz, dahası isyanın edilginleştirilmesidir. *M.A.S.H.* belirli bir izleyici grubunu, istediğini vererek besler, diğerlerini de mükemmel bir biçimde kabul edilebilir ve tehdit edici olmayan bir yolla şok eder. Uzamın sıkıştırılması, kalabalık mizansen ve ses kuşağı, Altman'ın filmlerinde bunlardan ortaya çıkacaklar açısından önemli olduğu halde, *M.A.S.H.* izleyiciye bağlamsal olarak ilgileneceği çok az şey sunar.

Anlatısı bir dizi episodik gag'dan* oluşur, bu episodların her biri kısıtlayıcı düzene karşı kavga veren anarşist bireyin sunumunu içerir ama ne bu düzenin doğasına dair bir çözümleme yapılır ne de bu düzenle neden savaşılması gerektiği açıklanır. Askeri düzen "kötü", filmin kahramanları "iyi" olarak gösterilir. *M.A.S.H.* ordu üzerine film yapmaya içkin olan bir zorluğu gösterir. Tür (genre) daha büyük ideolojik korkular ve arzularla aşırı yüklenmiş durumdadır. Disiplin ve ızdırap çekme, düşmanlar, yurtseverlik ve ölüm yönündeki tutumlar, net bir biçimde çözülebilsinler diye fazla sayıda karşıtlıkla yüklüdür. (Yalnızca Kubrick'in *Paths of Glory*'si bu güçlüklerle ilgilenme konumuna yaklaşır.) Altman'ın, bakış açısını tersine çevirdiğinde bile bununla ilgili şansı yoktur. Komik eğlencelerin yerine melodramatik karşı karşıya gelmelerin geçtiği, Vietnam'da savaşmak için bekleyen bir grup askerin psikolojik gerilimleri üzerine yoğunlaşmaya çalışan *Streamers* ırksal ve cinsel istikrarsızlığın net ve şiddet dolu olarak ortaya çıkışıyla biter ama askerler şavaşın gerçekliğine ve askeri duruma nasıl tepki verdiklerine dair *M.A.S.H*'den daha net bir anlayışa ulaşamaz.

M.A.S.H. Altman'ın tür araştırmalarının başlangıcını bulmak için uygun bir film değildir. Nihayetinde *Paths of Glory* ve hatta Lewis Milestone'un Kore'deki savaşta kendini feda etme kahramanlığı üzerine olan *Pork Chop Hill* (Mücadele Tepesi - 1959) adlı filminden daha fazla savaş-karşıtı değildir. *M.A.S.H.* yalnızca otoriteye karşıdır. Daha önceki savaş filmlerinin vazgeçilmez ögesi olan birbirine bağlı askerlerin yerine birbirine bağlı cerrahlar grubunu ve savaş alanının yerine ameliyat odasını geçiren film, özgürleşmiş bir non-comformist (uyumsuz) bir tutumla izleyiciyi tedirgin eder. Gerçekten de *M.A.S.H.*'de savaş gösterilmez (kanlı vücutların yüzleri görülmez ve sadece kahramanların maskaralıkları için daha fazla malzeme sağlar) ve bu nedenle savaş ile karşı karşıya gelinmesi gerekmez. Yalnızca karakterlerde değil, aynı zamanda anlatının onları herhangi bir sorunla -neden orada oldukları gibi- karşı karşıya gelmeye zorlamaksızın başarılı olmalarına olanak sağlamasında da bir kendini beğenmişlik vardır.[1] *M.A.S.H.*, tıpkı 1960'ların edilgin isyanına paradoksal bir bi-

* Gag: Beklenmedik komik durumlar. (Ç.N.)

1 Jacobs, *Hollywood Renaissance,* (South Brunswick, N.J., and New York: A.S. Barnes, 1977), s. 71 ile karşılaştırın.

çimde bir diğer ilahi olan *The Graduate* (Mezun) gibi, kibar bir mesajdır. Neşeli cerrahlar askeri düzene üstünlük sağlarken, değişmeden ve dayanıklı kalırlar. *Brewster McCloud* hakim olan düzenin saçmalığını tanımlarken aynı yoldan gitse de, sakınma ve kaçmaya dair çocuksu fantezilerle bunun üstesinden gelmenin ne kadar zor olduğunu gösterir. Bu nedenle *Brewster* önceki filmlerden çok daha az mutlu olan bir filmdir. Yalnızca kendini ciddiye almayı reddedişinde oldukça umutsuz olmaktan kaçınır.

M.A.S.H. kendini ti'ye alıyor gibi görünmesine rağmen fazlasıyla ciddiye alır ve belki de bundan korunabilmesinin tek yolu, filmi yalnızca bir savaş komedisi değil, aynı zamanda savaş filmlerinin alt-türü olan POW (Prisoner of War - Savaş Esirleri) filmlerinin bir parçası olarak değerlendirmektir.[1] Eğer savaş bir cezaevi ve *M.A.S.H.*'in cerrahları da bu cezaevindeki mahkumlar olarak düşünülürse, onların umutsuz isyanı, ruhun imhasına karşı bir tür korunma olarak görülebilir. Bu okuma filme, başka türlü olmayacak bir diyalektik sağlayan bir umutsuzluk aura'sı kazandırır. Bu olmaksızın, anlatı, tamamen gösterişli episodlar, sürekli espriler ve sorgulanmayan varsayımlar toplamıdır ve ya anlatıya gülerek ya da görmezden gelerek otoritenin ortadan kaldırılabileceğine (ya da rezil edilebileceğine) inanmak isteyen izleyicinin ağzına çalınan bir parmak baldır. Altman'ın sonraki filmleri böylesi yanlış varsayımlardan kaçınır ya da en azından bunlara karşı çıkar. *M.A.S.H*'de karşı çıkılan böylesi varsayımların az, *Brewster*'da ise çok oluşu, Altman'ın ilk dönem yapıtlarında süren görsel ve anlatısal denemelerini bütünleştirme ve kontrol etme, bakış açısına istikrar kazandırmanın bir yolunu bulma gereksiniminin belirtisidir. Bu yolu, filmi Amerikan film türlerinin en yerleşik olanlarından biri içinde ve ona karşı gelerek organize etse de, *McCabe and Mrs.Miller*'da bulur. *M.A.S.H.* savaş filmine benzerken *McCabe* Western'in etkin bir çözümlemesini ortaya koyar. *M.A.S.H.* askeri otoriteye karşı çıkan topluluğu överken, *McCabe* topluluğun yitirilişine ve bireyin vahşi bir bölgede tecrit oluşuna bir ağıttır. Daha önce belirttiğim gibi Altman, Ford'dan farklı olarak tek tek kahramanların mücadelesini güvenli burjuva yasa ve düzen alanı içinde birleştirip vahşilikten uygarlığa geçişi doğal ve önceden kararlaştırılmış bir süreç olarak görmez. Daha çok Batı'nın fethini kapitalizmin kaçınılmaz hareketinin

1 Bir zamanlar film aşığı bir öğrencim önermişti.

parçası ve bunun beraberinde gelen vahşilik, ihanetler ve bencillikler olarak görür. Presbiteryen Kilisesi'nin kasabası öncü karakol, Dodge City de Fort Apache değildir. Burada yaşayanlar dürüst vatandaşlar ya da silahşörler değildir. Bunlar sadece oldukça kalın kafalı ve sakin kalmaya çalışan edilgin insanlardır. Acemi girişimci John McCabe yalnızca, kumar salonu ve genelevden geçerek bir düzen görüntüsü sağlamak için hareket etmek zorundadır. Düşmanları vahşi Kızılderililer ya da düzen bozucu kanun kaçakları değil, kasabanın edilgin insanları, kendi yanlış yer ve zamandaki kahramanlık duygusu ve bir vahşi Kızılderili ile düzen bozucu kanun kaçağının da içinde yer aldığı bir maden şirketinin adamlarıdır. Bir iş anlaşmasını reddettiği ve bir silahşör olduğuna inandığı için mahvolur.

Altman bu filmde geleneklerin rahatlatıcı ögelerini, yani uğruna ölmeye değer ideallerin ya da korumaya değer topluluklar olduğuna dair, en azından sinemadaki mitlerimizi oluşturan idealler ve topluluklar olduğuna dair ucuz varsayımlar sunmaz. *My Darling Clementine*'de (Kanun Harici - 1946) Ford kasaba halkının bitmemiş kilise binasında dans düzenlediği bir sekans kurar. Amerikan bayrakları dalgalanır ve güvenli bir mesafeden topluluğa damgasını vuran Monument Vadisi'nin vahşiliği görünür. Ford bu sekansı ironiyle ve alt metin (subtext) ile değil, vahşiliği kontrol eden ve kendini ona dayatan saf bir insani düzenin simgesi olarak kurar.[1] *McCabe*'de uygarlığın getirdiği rahatlıklar paraya dayalıdır ve kilise bir inkar yeridir. Kilisenin içi kasabadaki bütün binalardan daha ıssızdır; kasaba sakinleri anti-sosyal, yani sıradan insanlardır. Ama ironik bir biçimde bir cemaat yeri olarak hizmet verir. Kilise yanarken kasaba halkı kar altında maden şirketinin silahlı adamlarının kovaladığı McCabe'i terkederek o güne dek ihmal ettikleri kiliseyi kurtarmak için toplanırlar. McCabe kendine rağmen kahramanca davranır ve sinemanın ideoloji içinde cisimleştirdiği çoğu kahramandan farklı olarak tamamen bir hiç uğruna ölür. Griffith'den gelen almaşık kurgu ile McCabe, kasaba halkı değer vermediği bir binayı kurtarmak için toplanırken, onu öldürmek isteyen silahlı adamlarla başbaşa bırakılır. Ancak Griffith'den farklı olarak kurgunun iki parçası asla birbirine karışmaz. Topluluk kendi kurumlarına, McCabe ise ölüme terkedilir.

1 Bak. Stefan Fleischer, "A Study Through Stills of *My Darling Clementine*," *Journal of Modern Literature* 3 (Nisan 1973), s. 243-52.

Kilise yangını ve karlar içindeki silahlı çatışma sürer ve filmin başında verilen bir dizi görsel ironiyi tamamlar. McCabe'in gelişi üzerine Sheehan salondaki lambayı yaktığında, ortalığı filmin başından sonuna genelev ve barın kumar salonunun içindekileri ışık banyosuna tutmayı sürdüren sıcak ve altın sarısı bir ışık kaplar. Geleneksel kod bunu dışarının soğuk mavisiyle karşıtlık oluşturan sıcaklık ve güvenliğin ışığı olarak sunar. Ancak bu film sıcaklık ve güvenliğin yanılsama ve tuzak, topluluğun ise aldatmaca olarak gösterildiği bir filmdir. Altman ve görüntü yönetmeni sıcak-sarı-iç-mekan ile soğuk-mavi-dış-mekanı asılsız bir konfora karşı uyarıda bulunmak için yönlendirirler. Maden şirketinin adamları atlarıyla kasabaya girdiğinde, onlar sarı ışıkla aydınlatılırlar; adamların lideri ve çok iri biri olan İngiliz Butler ile (çok az insan İngiliz aksanıyla konuşan bir Western silahşörü beklerdi) McCabe, Sheehan'ın barındaki ilk karşılaşmalarında sarı ışığın yerini dışarının soğuk mavisi alır. Yalın korunma, güvenlik ve topluluk duygusu kolayca transfer edilir ve parçalanır. Geleneksel olarak sığınma ve güvenliği çağrıştıran kilise (bu, Altman'ın filmin başında haç kiliseye yerleştirilirken günbatımına karşı kiliseyi görüntülediği sırada kabul ettiği bir gelenektir ve Altman'ın sinemasında fotoğrafik olarak en güzel çekimlerden biridir) yanmaya başlar. Altın sarısının sıcaklığının yerini yok edici ateş alır. Yalnızca daha önce herkesin ihmal ettiği kiliseye değil, McCabe'e ve topluluk ödev duygusuna da yönelen bir yok ediciliktir bu. Altın sarısı ışığın yanılsatıcı olduğu, filmdeki karakterler kadar izleyiciyi de yanılttığı ortaya çıkar. McCabe'in içinde öldüğü soğuk maviyle kontras içinde son kez görüldüğünde Bayan Miller'ın içine çekildiği afyon içilen mekanı bu sarı ışık kaplar. Güvenlik ve topluluğun bütün yananlamları geçersizleşir. Hala sıcaklığı ifade eden sarı ışık burada çekilme, sakınma ve tecritin sıcaklığıdır. Bayan Miller kendine bakar ve elinde çevirdiği mermer yumurtadan başka bir şey göremez. (Bu imge, kumarhane ve geneleve gidiş sırasında arkasına yaslanmış ve elinde tuttuğu vazoya bakan Bayan Miller'ın bir versiyonunu gördüğümüz *Popeye*'de Altman'ın kendisiyle eğlenmesine döner. Görüntü, Altman'ın geriye bakıp sinemasında yalnızca parodiye yönelik ögeleri bulduğu görülen bir miktar imgelem yoksunu bu filmde zekice bir buluştur.)

Filmin sonundaki çekimler -Bayan Miller'ın gözleri ve gördüğü mermer yumurta- filmin başında McCabe'in kasabaya giriş çekimle-



McCabe (Warren Beaty) Bayan Miller ile ilk karşılaşmasından sonra.

riyle mükemmel bir karşıtlık oluşturur. Ama eğer baştaki bu çekimleri, içerdiği kapalı uzamı, McCabe'in atından inerken kendi kendine mırıldanmasını, soğukta neredeyse asılıymış gibi duran adamların anlamsız ve yönelimsiz bakışlarını anımsarsak, Bayan Miller'ın tecrit olmuş hali ile içine çekilmişliğinin yalnızca filmin başındaki ögelerin bir yoğunlaşması olduğu ortaya çıkacaktır. Eğer geriye bakıp filmin kurgusunun ve kalabalık, parçalara ayrılmış (fragmented) mekanlarının ve seslerin nasıl kalabalıklar içinde yalnızlaşma duygusunu verdiğini anlarsak, final bize şaşırtıcı gelmeyecektir.

Tecrit ve içe çekilme, Altman'ın birçok karakterinde ve bunların içinde yaşadıkları mekanların çoğunda ortaya çıkardığı niteliklerdir. Altman başarılı bir topluluk duygusunu tahayyül etmeyi güç ve bu topluluk içinde daha küçük birimleri -Amerikan sinemasının öne çıkradığı türden geleneksel romantik ilişkileri ve aile içi birlikleri- ise

imkansız bulur. Yalnızca bir kez *A Perfect Couple*'da, asgari düzeyde acı çekilen ve neredeyse ironiden yoksun bir bağlam içinde başarılı bir aşkı yaşayabilen mütevazi, orta sınıftan bir kadın ve bir erkek karakter yaratır. (*Beyond Therapy* de başarılı bir aşk ile biter ama uzun, ironik bir cinsel mücadelenin ardından.) Bayan Miller ile McCabe'in ilişkisi, Altman'ın genellikle romantik ilişkilerde gördüğü güçlükleri gösterir. Başlangıçta birbirlerinden tecrit olmuşlukları, onların hareketlerini belirleyen iş anlaşmasının sonucudur. McCabe bağımsız bir işadamı olmayı ister. McCabe'in açıkça tek başına kontrol edemediği fahişelerden birinin bir müşteriyi acımasızca bıçaklamasına varan bir sahnede bağımsız olmayı iddia ederek Sheehan'a "Ortaklar, kendilerinden kaçmak için buraya geldiğim kişilerdi..."der. McCabe kavgayı durdurmaya çalışırken sahne birkaç kez daha şiddetle kesilir, bu kez bir lokomotifin düdüğü ve buharı Bayan Miller'ı kasabaya getirir.

Bayan Miller'ın McCabe'in hayatına girişi fiziksel olarak şiddet dolu değildir ama rahatsız edici ve çapraşıktır. Bayan Miller, McCabe'in özellikle de bir genelev işletme sözkonusu olduğunda nasıl girişimde bulunacağını bilmediğini kanıtlar ama dahası Bayan Miller onun tek başına iş yapmaya çalışarak nasıl bir budalalık yaptığını da bilir. Bir Western kahramanı için bunu özellikle de bir kadından duymak oldukça rahatsız edicidir. McCabe ve Bayan Miller'ın salondaki masada oturup kadının yemek yediği, adamın da viski içip çiğ yumurtayı erkeklere özgü tarzda midesine indirdiği sırada geçen başlangıç diyaloğunun ardından gelen çekim, tek başına, dağınık, geğiren ve yellenen McCabe'den yavaşça zoom ile açılmadır. Yalnızca filmdeki bir adamın yellenmesini duyurmak için kullanıldığından değil, aynı zamanda hemen önceki diyaloğa anında tepki olarak etkisiyle de değerli bir çekimdir bu. McCabe yalnız bir adamdır ve yalnızlığına saldırılmıştır; kısa bir araya girme (insert) izleyicinin onun içinde bulunduğu karmaşayı ve bunu kendine ilan etmesini (yalnız kendisine mi?) rasgele gözlemesine olanak sağlar. Kameranın zoom ile ona yaklaşmasından çok ondan zoom ile açılması, izleyiciyi onun yalnızlığına, yalnız olma arzusuna ve bu konuda saldırıya uğramış olduğu duygusuna dahil eder. Çekim sözde kahramanın incinebilirliğini gösterir ve onun sonuna işaret eder.

Bayan Miller en son sekans hariç nadiren tek başına görüntülenir. Çalıştırdığı kızlardan nadiren ayrılır, yalnızca bir kez fahişelerden

birinin yaş günü partisinde arkaplanda bir an için tek başına görülür, konuşmaları mutlaka iş konusundadır ve McCabe kaçınılmaz olarak kötü bir ışığın altına yerleştirilir. Bayan Miller yalnız değildir, çünkü hemcinsi olan atalarından farklı olarak bir iş kadınıdır ve bir ailenin merkezinde yer almaz. Bir öncü eşi ya da kahramanı evcilleştiren Doğulu bir okul öğretmeni değildir. O bir fahişedir, en iyi bildiği ve yaptığı iş genelev yönetmektir. Olduğundan başka bir konumda olma arzusunu göstermez. (Bütün olarak filmde çok az evcimenlik sözkonusudur: Yalnızca iki aile vardır; siyah bir berber ile nadiren görülen eşi ve Cayle (Bert Remsen) ile mektup yoluyla evlendiği eşi Ida (Shelley Duvall). Cayle film boyunca birden patlak veren kavgalardan birinde öldürülür ve Ida da Bayan Miller'ın kızlarından biri olur.)

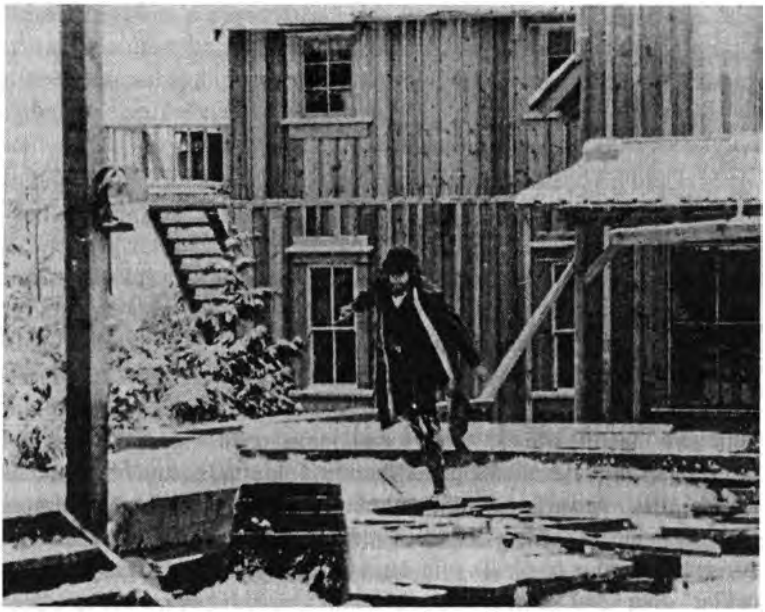
Constance Miller kendisinden beklenen romantik, evcilleştirici rolü sunmaz. Oldukça garip biçimde bu rolü McCabe sunar; kendisine rağmen romantik iddiaları olan bir karakterdir. Ne yazık ki bu iddialarını, bir iş adamı olarak sahip olduğu iddialar gibi yaşama geçiremez. Kabalığın ve geleneğin elinde kalır. Ne Bayan Miller ne de başkaları bunları kabul edebilir. Filmin oluşturduğu genellikle romantik beklentileri boşa çıkaran etkili bir sekansda McCabe coşkulu ve sevecen Bayan Miller ile sevişmeye gelir: "Sen sevimli bir küçüksün. Bazen öylesine tatlısın ki..." Bu sekansda kadın tatlı değil sarhoştur. McCabe'e tepkisi, çarşafın altındaki cilveliliğini gizlemektir ve para kutusuna işaret eder. McCabe saygıyla ödeyeceği parayı sayar ve kamera Bayan Miller'ın -kelimenin tam anlamıyla- altından kalbine zoom ile yaklaşır.

McCabe'in duygularını dışavurmasına tek bir yerde, o da yalnız olduğunda izin verilir. Bir noktada derdini ifade edemeyip duygularını dışavuramamasına bağlı olarak odada gezinir, duvarın önüne gelir, içki içer ve orada olmayan Bayan Miller hakkında bir şeyler mırıldanır: "Yalnızca bir kez para söz konusu olmadan tatlı olabilseydin... Yalnızca bir kez duygularımı ifade etmeme izin verseydin... Yüreğimde dondurduğun şairi ortaya çıkarırdım" der. McCabe ergin bir rock baladcısı gibi ses verir ve kendisini, yıllardır şarkı sözü yazarlarını ve sinema severleri beslemiş olan aynı geleneksel, duygusal klişelerle ifade eder. Umutsuz masumiyeti ve yanlızlığı içinde yalnızca kendisiyle ve başkalarının gereksinimlerine yanıt olmaksızın bu masumiyeti ve yanlızlığı ifade eden dil ile karşı karşıya gelebilir. Bu noktada

McCabe başka bir söylem tarzını akla getiremeyen ama düşüncelerini değil de kendini tatmine yönelik duygularını ifade eden, sinemada hep yaratılmış neredeyse her melodramda karşımıza çıkan karakterlerden farksızdır. Bu duyguları paylaşmaya özen gösterecek kimse olmadığı için kendi hakkında yine yalnızca kendisiyle konuşur.

McCabe'e yönelik tehdit, yalnızca Bayan Miller'a olan aşkına kadının yanıt vermeyecek olması değil (aslında kadın McCabe'den hoşlandığını belli etmez) ama kadının ve filmdeki diğer insanların ondan farklı bir dille bahsetmeleridir. Bu insanlar onun duygusal karmaşasını ya da güya içinden çıkılması imkansız karmaşasını anlayamadıklarından artık o da diğerlerinin dilini anlayamaz. Eğer diğerleri onun dünyaya bakışına uyum sağlar görünürlerse o da diğerlerini anlar gibi görünecektir. Avukat Clement Samuels, McCabe ona maden şirketinin kendisini tehdit etmesi konusunu sorduğunda, iğrenç bir yarı-liberal,yarı-muhafazakar saçmalıkla onu doldurur. Samuels büyük ve küçük girişimlerin korunması, tekellerin ve tröstlerin mahvedilmesi gerektiğinden söz eder. "Yalnızca öldürmek istemedim" der McCabe. Avukat "insanlar özgürlük için ölmeye başlayana dek özgür olmayacaklar" diye yanıt verir. Avukat, McCabe'i bir kahraman olabileceğine, onlara tepeden bakıp haklayabileceğine, başka bir değişle Gary Cooper ya da Henry Fonda, hatta John Wayne olması gerektiğine inandırır. Zavallı McCabe de bunu yutar.

Altman'ın filmi sürekli olarak kendine ve öncellerine döner ve kendini tarihe ve diğer Western filmlerinin oluşturduğu tarih mitlerine karşı eleştirel bir bakış açısının içine yerleştirir. McCabe kesinlikle kendisini, aslında bir kahraman olmasa da, bir kahraman olarak düşlemeyi isterdi. Bayan Miller'a avukatın dediklerini papağan gibi tekrarladığında, kadının ona ve aptallığına ilgi duyduğunu söylemesi, McCabe'in öldürüleceğinden duyduğu kaygıyla bir miktar yumuşatılmasından biraz daha fazlasını ifade eder. Altman sürekli olarak McCabe'deki romantik bireyciliğin ekonomik kişisel çıkarla ifade edilişine tepki verir. Altman bize Batı'nın, filmler yoluyla bize anlatıldığının tersine, kültürün önceliğinin denendiği bir alan olmadığını, ekonomik güç kullanımının sonucu ya da dışa açılması olduğunu anlatır. İnisiyatif, bunu kullanma gücü olanlarca gaspedildi. Bayan Miller bunu anlamış görünür, öyle ki sürekli olarak kendini korumak için sahip olduğu -hatta sahip olmayı istediği- duyguları inkar eder.



Silahlı kavgaya girip, silahlı adamlardan kaçarken tek başına olan McCabe.

McCabe maden şirketinin üç silahşörünü öldürür ve bunu iyi bir silahşörün yapması gerektiği gibi ve *High Noon*'un (Kahraman Şerif) sorunun üstesinde gelmek için karısının yardımına gereksinim duyan zayıf şerifinden farklı olarak tek başına yapar. Kasaba halkı *High Noon*'daki akrabaları gibi, özellikle namertliklerinden değil, daha çok edilginliklerinden ve çaresizliklerinden McCabe'in içinde bulunduğu duruma ilgi göstermezler; kilise yanar, Bayan Miller onu terkeder. McCabe'e yardım etmek için ne yapılabilirdi? McCabe sonunda kasaba halkının kendisi için oluşturduğu "ün"ün kurbanı olur (ve film onun daha fazla üne sahip olarak ortaya çıkışıyla uzatılabilir miydi?) Vurulur, karın içinde ölür ve oraya gömülür, beyaz bir yığından başka bir şey değildir, kahramanlığı görmezden gelinir ve istenmez.

McCabe and Mrs.Miller, tıpkı Coppola'nın *Conversation*'ı ile Arthur Penn'in *Night Moves*'u gibi, fiziksel ya da ruhsal olarak bireysel zafer kazanma olasılığını reddeder; ve film, 1970'lerde çok yaygın ol-

duğunu belirttiğimiz yenilgi ve güçsüzlük ideolojisini güçlendirdiği için eleştirilebilirdi. Ancak film lirizmi ve zarafetiyle, süreç duygusu ve başka davranış tarzlarını akla getirişiyle kendini kurtarır. Umutsuz etkinlik ve kaçınılmaz yenilgi ifade edildiği sürece karşıtı da mümkün olacaktır. Film umutsuzdur ve (belki de McCabe'in yetişkin romantizmi ile Bayan Miller'ın sertliği arasındaki) aşkın Amerikan sinemasının ısrar ettiği kaba duygusallığın dışında varolabileceğini akla getirir. Aynı zamanda topluluğun, aç gözlülükten doğan kişisel çıkar ve acımasızlığın dışında tutarlı bir yaşam sürebileceğini de ima eder. Film bu seçenekleri ima eder ama yalnızca yokluklarıyla.[1]

Altman bunları açıkça kabul etmeyecektir; ama en azından görülenin umutsuzluğunu bir miktar reddeden bir yumuşaklık ile filmi dengeler. Bu demek değildir ki film basitçe "iyimserdir". Altman bakış açısının herhangi bir uç noktasına kolayca varıp orada uzun süre kalamaz. Onun görsel ve anlatısal yapısının gerçekten çoğulcu oluşu bunu engeller: çok fazla sayıda olay gelişir, birinin diğerine hakim olma durumu fazlasıyla çeşitlilik gösterir. Diğer filmlerinde durumların değişmesi, fırsatı kaçırmanın getirdiği kederin en ikna edici olduğu *McCabe*'den genellikle daha aşırıdır. Yitirilmiş aşk ve canlılığını kaybetmiş romans görünümlerine izleyicinin verdiği tepki, filmin politik ve ideolojik nüanslarıyla bir gerilim oluşturur. Görüntülerin belirsiz oluşu ve Leonard Cohen'in (kendi başlarına zayıf ama görüntülerle birleşince çok etkili olan) şarkıları da duygusal tepkiyi tahrik eder. Soğuk dış mekan ile sıcak iç mekan renklerinin sürekli ve ironik karşıtlıkları gereksinilen ve arzulanan toplum (ki filmin onları sürekli mahrum etmesine -onların kaybetmelerine üzüntü sağlayan bir mahrum etmeye- rağmen bir tepki toplar) düşüncesini oluşturur. Geleneksel beklentilerin harekete geçirdiği arzu ile anlatıda gerçekten olana yönelik tepki arasında etkili bir denge ve gerilim oluşturulur. Şefkatin karşıtından şefkat ortaya çıkar, çünkü film reddetmeye çalıştığı birçok davranışa yönelik bir özlemi uyandırır.

1 Michael Dempsey benim yaptığımdan daha olumlu bir biçimde ifade edilen topluluk umudunu görüyor. Bak. "Altman: Empty Staircase and the Chinese Princess," *Film Comment* 10 (Eylül-Ekim 1974), s. 14-17. Altman'ın romantik aşkı ve çifti işleyişinin mükemmel bir incelemesi için bak. Robert Self, "The Perfect Couple: 'There Are Halves of One' in the Films of Robert Altman," *Wide Angle* 5, No. 4 (1983), s. 30-37. Self *A Perfect Couple* filmindeki alışılmamış romantizme göndermede bulunur.

Altman daha sonra *Quintet*'de herhangi bir lirik tepkiyi önlemek için elinden geleni yapar. *Quintet*, *McCabe and Mrs. Miller*'ın kötümser, aslında nihilistik uzantısıdır. Buradaki mekan dünyanın sonunda, tarihin diğer ucunda donmuş, terkedilmiş bir kenttir. Bu dünyayı yaratırken Altman teleobjektifin sıkıştırılmış görüntüsüne karşı Panavision görüntüsünün ufki genişliğini kullanmaz. Film standart oran ile çekilmiştir ve çerçeve dairesel olarak bulanıklaştırılır, böylece bakış, kendisi donmuş bir harabe olan merkeze yönelir. *McCabe*'in merkez dışındaki alanlarında biraz da olsa yaşam olasılığı vardır ama *Quintet*'te çevrenin olmayışıyla yaşam belirtileri tamamen ortadan kaldırılır. Bu filmde kumar artık bir girişim ya da eğlence olmaktan çıkmış, ölüme giden saplantılı bir yol, kendilerini yalnızca birbirlerinin kanı ile ısıttığı görülen aristokrasinin bir ritüeli haline gelmiştir. *McCabe*'de olduğu gibi "dostluğun" yerini "ittifak" almış ama bu bile cinayet için bahane olmuştur. Essex (Paul Newman) donmuş harabeler arasından ölüm kentine girer, karısını ve doğmamış çocuğunu Beşli oyununun tehlikeli oyuncularından birinin suikasti sonucu kaybeder, diğer oyuncular karşısında neredeye ölümün eşiğinden döner ve film onun tek başına kentten donmuş harabelere doğru yürüyüşüyle biter. Hiçbir karakter için esrar içilen mekanın sıcaklığı ya da yanılsatıcı güvenliği yoktur. Kederli, lirik bir ses kuşağı değil, yalnızca akordsuz müzik ve kırılan buz sesleri vardır.

Quintet baştan sona yalnızlığa dayalı olması nedeniyle tatmin edici olmayan bir filmdir. Filmin kötümserliği Altman'ın sinemasında daha sonraki ve deneysel (önceki filmlerinde varolan uzamsal açıklığın daralışındaki ve umutsuzluk içinde bir deneyselliktiktir bu) ifadenin bir parçasıdır ve bu karamsarlık, *Buffalo Bill and the Indians, Three Women* ve *A Wedding*'e nüfuz eden ve *A Perfect Couple*'ın alışılmamış romantizmiyle, *Health*'in politik histerisiyle ve *Popeye*'nin aptalca gelişigüzelliğiyle uç noktaya varan hayal kırıklığı ve acımasızlıkta görülebilir. Karamsarlık tiyatral uyarlamalarda yeniden ortaya çıkar. Bu uyarlamalarda sınırlanmış uzam yine çoğunlukla ruhun ve içinde bulunduğu ortamın ölülüğünü ifade eden bir melodramla doldurulur ve *Popeye*'de birkez daha parçalanır, çünkü Paris'in geniş ufuk çizgisi nevrotik karmaşadan kurtuluş olanağı sunar. Bununla birlikte, birçok tür ve bakış açısının içinden geçerek ve bu nedenle kırılan ve değişen filmlerinin perspektiflerini Altman'ın meraklı doğası korumuştur.

Eğer *McCabe and Mrs. Miller,* topluluğu bir tecrit alanı ve romantik aşkı da ekonomik gerekliliklerin dışardan belirlediği bireysel fantezi alanı olarak tanımladıysa, *Thieves Like Us* (1974) aşkın yaşanabilme olasılığını daha geniş bir toplumsal ve ekonomik bağlam içine yerleştirmeye çalışarak bakış açısını değiştirir ama bu bağlama karşı çıkan ve kaçınılmaz olarak yenilen bir aşktır bu. Film aynı zamanda farklı bir topluluk anlayışı oluşturur. *Thieves*'de üç topluluk vardır: 1930'lar ABD'sinin orta bölgesinde yaşayan, hala Depresyon dönemi etkisinde olan, kayıtsız ve birbirinden kopuk insanlar; gereklilik nedeniyle arkadaşlık kurmaya çalışan, nasıl yapılacağını bildikleri tek şey olduğu için banka soyan ve kendilerini koruyacak kimse olmadığı için birbirlerini koruyan üç hırsız Bowie (Keith Carradine), Chicamaw (John Shuck) ve T-Dub (Bert Remsen); ve erkeklerin grubundan kendilerini uzaklaştıran, dünyadan koparak iki kişilik bir topluluk kurmaya çalışan, tecrit olmuş ve polis tarafından öldürüldüğünde yok olan aşıklar Bowie ve Keechie (Shelley Duvall).

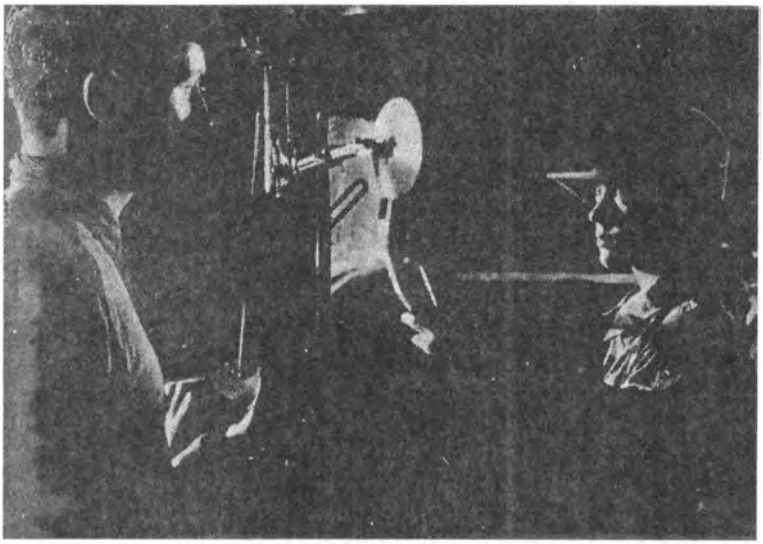
Film, *McCabe*'in ironik lirizminin ve uzamsal karışıklığının ya da *Images*'in psikolojik yoğunluğunun çok azını içerir ve bu filmden hemen önce çekilen *The Long Goodbye*'ın kısıtlayıcı histerisinden hiç bir şey yoktur. Standart oranda çekilen film sıkıştırılmış iç mekana karşı ufki genişlik kullanmaz ne de daha sonra çekilen *Quintet* gibi çöküş ve klostrofobi duygusunu akla getirir. Filmdeki çerçeveleme (framing) gevşek ve raslantısaldır ve Altman sinemasında yalnızca ikinci kez alan derinlikli sekansa hoşgörü gösterilir. Alan derinliği ilk kez *Images*'de, yanan şöminenin olduğu salon özel bir çekimle sol önplanda yeralırken sağa ve arkaya doğru mutfakta çalışan Cathryn'in görüldüğü sekansda kullanılır. *Thieves*'de ise Bowie, Chicamaw ve T-Dub salonda oturur, bu arada Keechie sağa ve arkaya doğru yeralan mutfakta bir şeyler yapar. Her iki çekimde de kadını, kendi gözlem alanının dışında olanlardan habersiz 'layık olduğu yerde' görürüz. Spielberg'in filmlerindeki buna benzer çekimlerden farklı olarak Altman bu düzenlemeleri ironi ve yakında olacakların belirtileriyle doldurur. Altman'ın filmlerindeki kadınlar nadiren geleneksel durumlarda kalırlar, nadiren kendilerinin bu geleneksel konumların içine "yerleştirilmesine" izin verirler.

Filmin mekansal oluşumundaki kopmalara ve karakterlerin rastlansal, hatta semptomatik işlenişlerine rağmen *Thieves Like Us* Alt-

man'ın başlıca ilgi alanlarının bazılarını izler. 1970'lerde yaptığı filmlerin çoğu gibi bu film de bir tür (genre) protestosudur ve protesto ettiği türün kökeni yakın zamana dayanır. Altman bakışını doğrudan *Bonnie and Clyde*'a çevirir ve bu bakışında Penn'in karakterlerine yüklediği kahramanca ve hatta mitik konumu reddeder. Penn'in karakterleri enerjilerini ve bu enerjiye bağlı ruhlarını öne sürerek kendi dünyalarına hakim olmaya çalışırlar. *Thieves Like Us*'un karakterleri ise her zaman içinde yaşadıkları dünyanın kontrolündedirler ve sadece üç erkek yalnız kalıp eğlendiklerinde ya da iki aşık kendi içlerine çekildiklerinde bu dünyadan bir miktar özgürleşebilirler. Ama bu örneklerde bile dünya ya çetenin eylemlerini yazan gazeteler ya da onların bütün eylemleri için bir arkaplan sağlayan radyo programlarıyla varlığını dayatır. Eğer Barrow çetesi topluluğunu kuruyor ve kısaca kendi dünyalarına hükmediyorsa, Altman'ın filmindeki hırsızlar ve aşıklarda her zaman filmin ses kuşağına hakim olan politik ve dinsel konuşmalar ile pembe diziler, gangster öyküleri ve ucuz şiirlerle onları baskılayan bir topluluğun egemenliği altındadırlar. Bu tam egemenlik karakterlerin çevrelerinden uzaklığını öne çıkarırken aynı anda Altman, izleyiciyi karakterlerin eylemlerinden uzaklaştırmanın acısını yaşar. Üç soyguncu bankaya girdiğinde kamera dışarda kalır. Kamera sanki izleyiciye çetenin eylemi karşısında ayrıcalık vermeyi reddediyormuş gibi caddedeki günlük yaşamı görüntüler, bu arada ses kuşağında ironik bir biçimde onların soygun yapmalarıyla alay eden 'Gangbuster'lara (organize suç çetelerinin şiddete dayalı dağıtılmasında görev alanlara) dair bir radyo programı vardır. Soyguncular doğrudan görüldüğünde bu bir felakettir; çete cinayete zorlanır ve bu onların başarısının sonunu gösterir. Bu örnekte eyleme ironik bir kontrpuan oluşturan ses kuşağında güvenlik, barış, mutluluk ve yurttaşlarını korumaya yönelik hükümetin gücü konusunda FDR'nin bir konuşması yer alır. Bowie ve Keechie sevişirken onların yakınlığı, radyoda konusunu Romeo ve Juliet'ten alan bir pembe diziyle kesilir. Radyodaki ses tekrar tekrar "Böylece Romeo ve Juliet birbirlerine çılgınca aşık olarak ilk buluşmalarını tamamladılar" der. Radyo yorumu çift ile alay eder ama aynı zamanda da birbirlerine olan tutkularını daha da sevdirir. Dahası onları yalnız bırakmayı reddeder. Karakterlerin hiçbiri dünyalarının otoritelerinden ve onların değerini düşüren görüntülerden özgür değildir. McCabe ve Bayan Miller gibi -onların girişim fırsatları sözkonusu ol-

masa da- Bowie ve Keechie de (kurmaca dünyalarının içinde) ekonomik baskının ve (kurmacalarının dışında) sinemasal atalarının mitlerinin boyunduruğundadır. Onlar kendi kültürlerinin (ki bu kültürün kabalığı kahramanca eylem olanağını onlardan çeker alır) taleplerinin baskısı altındadır. McCabe ve Bayan Miller Amerikan tarihinde bu kabalığın henüz oluşmaya başladığı dönemde yaşar; bunun doğumuna, donuk bir suratla şiddet uygulayan maden şirketinin ajanları Eugene Sears ve Ernie Hollander karakteriyle ve sanki yeni gerçeklermiş gibi özgür girişim konusunda ahkam kesen avukat Clement Samuels ile tanık olunur. Bowie ve Keechie ise bu kabalığın olgunluk döneminde yaşar. Bonnie ve Clyde kültürlerinin kabalığını ve boşluğunu bir an için aşar. Bowie ve Keechie ise bu kültürün içinde boğulur.

Eğer Altman *Bonnie and Clyde*'ın anlamsız kahramanlığına hoşgörü göstermeyi reddediyorsa, Penn'in mit-oluşturmasının beraberinde getirdiği baskı ve kaybetmenin tümden acımasızlığına hoşgörü göstermeyi de reddeder. Altman *Thieves Like Us*'ın daha önceki versiyonu olup Penn'i de etkileyen Nicholas Ray'in *They Live by Night*'ın (1949; her iki film de aynı romandan uyarlamadır) getirdiği acımasızlığı da reddeder. Bu iki film stil ve içeriğin açıklayıcı bir karşılaştırmasını sunar. Kentli gangsterler ve kentli dedektiflerden çok taşralı hırsızlarla ilgilenerek noir geleneğinde önemli bir değişiklik yaptıysa da, *They Live by Night* bir *film noir*'dır. Ray'in karakterleri kendi dünyalarının içinde tuzağa düşmüş, bir tabut gibi masumiyetlerini örten bir karanlığın içine kapatılmışlardır. Aşkları ihanete uğramış ve onurları kırılmıştır. Altman en azından Bowie'nin hem arkadaşlarına hem de sevgilisine bağlılığını işleyerek karakterlerin kendi durumlarıyla yüzleşmesini sağlar. Ray'in filminde Bowie'nin fiziksel olarak çeteyle kalmaya zorlanması gerekir; Altman'ın filminde Bowie cezaevinden kaçması için Chicamaw'a yardım etmeyi tercih eder, arkadaşı Bowie'nin onu terketmeye zorlayacak kadar şiddet dolu ve tehlikeli olduğunu kanıtlasa da. Her iki filmin de sonunda Bowie öldürülür ve Keechie yalnız kalır. Ama finallerin farklı oluşu, bakış açısındaki önemli bir değişikliği gösterir. Ray'in filminde Keechie, Bowie'nin cesediyle başbaşa kalır, izleyicinin bakışı kadına yoğunlaşır, bu arada kadının bakışı başka bir yöne çevrilmiştir ve yüzü umutsuzluk ve acıyla doludur. Daha sonra kadının yüzünden kararma. Altman'ın Keechie'si sevgilisinin ölümünü, Ray'in filminde açıkça, Altman'ın filminde ise



Bowie ve Keechie'nin iki versiyonu: (Üstte) Nicholas Ray'in *They Live by Night*'ının *noir* dünyasındaki Farley Granger ve Cathy O'Donnel; (karşı sayfa) Altman'ın *Thieves Lise Us*'ının daha aydınlık dünyasındaki Keith Carradine ve Shelley Duvall.

ima düzeyinde belirtilen Bowie'yi polise ihbar eden kadın olan Mattie'nin engellemesiyle uzaktan seyreder. Keechie perdeli bir kapının ardından görünür, bir Coca Cola makinasının parlak kırmızısı mavi sisi, romantik bir şiir de ses kuşağını noktalar. Polis içinde Bowie'nin olduğu kulübeyi kurşun yağmuruna tuturak parçalara ayırırken, Keechie hemen önündeki kola şişesini parçalar ve yavaş çekimde şiddet yüklü bir çığlık atar (*Bonnie and Clyde*'ın sonunda izleyicinin üzerine yüklenen vahşetten uzak bir hoşluk).[1] Ama Altman kadını orada bırakmaz. Bowie'nin cesedi kulübenin dışına çıkarılırken bir tren istasyonunun bekleme salonuna kesme yapılır. Ses kuşağında 1930'ların sağcı radyo vaizcisi Peder Coughlin sorumluluklarımızı tıpkı erkekler gibi taşımamız gerektiğinden sözeder. Keechie bir süre bir kadınla (ortak senaryo yazarı Joan Tewkesbury) konuşur ve ona karnında ta-

1 Jacobs, *Hollywood Renaissance,* (South Brunswick, N.J., and New York: A.S. Barnes, 1977), s. 66.



şıdığı çocuğun babasının adını almayacağını söyler. Daha sonra merdivenleri çıkan kalabalığa karışır. Duygusuz yüzünün bir çekimi daha ve sonra da merdivenlerde kaybolan kalabalığın uzaktan yavaş çekimine kesme.

Ray filmini umutsuzlukla bitirirken Altman kederli de olsa en azından yaşamın akmaya devam ettiği anlayışıyla bitirir. Altman, Ray'in karakterlerini tuzağa düşüren *noir* kaderini iptal eder ve bunu daha geniş bir bağlamın içine, içinde yaşadıkları dünyanın daha büyük tuzağı içine yayar. Altman'ın Keechie'si direnir, tuzağa düşer ama güçlüdür. Bayan Miller gibi geri çekilmez ve tamamen teslim olmaz. Dinlediği radyo programlarında her zaman duyacağı burjuva konfor ve güvenlik vaatlerinin (içinde yaşamak zorunda olduğu sınırlı, haklardan mahrum yaşamanın reddettiği vaatlerin) tuzağına düşmüş olarak yaşayacaktır.[1] Ama en azından yüzleri seçilmese ve yavaş çekimde gö-

1 Bu görüşü John Pacy'ye borçluyum.

rülen kalabalık olsa da bir topluluk olacaktır ve *film noir* bu kadarını da sunmamıştı.

Film noir'ın dışında Altman *film lumière*'e yaklaşan ve tıpkı kendi Western'i gibi, topluluğun kaçınılmaz çözülüşü kadar gizil gücünü de gösteren bir şey yapmıştır. Ne erkek dostluğunun ne de heteroseksüel aşkın, zihinsel ya da duygusal ya da ekonomik nedenlerle ve kendi kuralları yüzünden bunlara uymayanlara vaat ettiği gerçek güvenliği inkar eden bir kültürde yaşayamayacağını gösterir. Ama Altman edilgin, soyutlaşmış olsa da, bir tür direnişin mümkün olduğunu gösterir. Keechie'nin yaşaması, *Nasville*'in sonundaki kalabalığın yaşamasına benzediği kadar Bayan Miller'in yaşamasına da benzer: Tecrit olmuş, yanlış bir rahatlık duygusuna sahip ya da hiçbiri, durumunu değiştirememe ya da bu konuda isteksizlik. Ama Keechie yoluna devam eder ve keder ve teslimiyet içinde olsa da bu, Bayan Miller'ınkinden de, sıradan bir *noir* karakterinin atacağı adımdan da ileri bir adımdır.

Thieves Like Us'dan hemen önce çekilen ve bir *film noir* versiyonu olan, bu kez 1940'lar dedektif filmi tarzındaki *The Long Goodbye*'da farklı, daha aşırı ama daha umutsuz bir hareket ortaya çıkar. Film hem bu türün bir torunu hem de türün güçlü bir reddidir. Dedektif Batılı kültürün büyüsünü yaşar, çünkü 19. yüzyılda yaratılmıştır. Orta-sınıf okurların -daha sonra da izleyicilerin- asla yaklaşamadığı dünyalara kentli ve uygar bir soruşturmacı olarak dedektif girebilirdi. Dahası dedektif okuyucu ve izleyicinin yalnızca yapmayı düşlediğini yaparak akıl, anlama yeteneği ve çevresinde olan ama dokunulmadan kalmış ahlaki çöküntü ile mücadele etmesine olanak sağlayan ahlaki üstünlük ile karmaşık ve tehlikeli durumları kontrol altına alabilirdi. Klasik dedektif aynı zamanda geleneksel dedektif romanı (whodunit) içinde birçok kişinin karşılıklı olarak birbirlerini etkilemesine olanak sağlayan bir edim olan araştırma sürecinde izleyicinin vekiliydi: Yazar, suçlu, dedektif ve okuyucu (bunlar her zaman birinin üstün geleceğini gösteren karmaşık bir söylemi yaratırlar ve bu kişi bu problemin asıl ve tümden çözümünü ortaya koyar).[1]

Dedektif, Dashiell Hammett ve Raymond Chandler aracılığıyla 1940'lı yıllar *film noir* dünyasına girdiğinde değişimler geçirdi. Ahlaki

1 Bak. Tzvetan Todorov'un dedektif kurmacasının analizi. *The Poetics of Prose*, çev. Richard Howard, (Ithaca, N.Y.: Cornell Universtiy Press, 1977), s. 42-52.

olarak daha az temiz, daha az kesin ve bildiklerinden daha az emin hale geldi. İçinde çalıştığı karanlık, bunaltıcı mizansen sorunları net olarak anlamasına ve kesin çözümlere varmasına engel oldu. *Noir* evreninin suç eylemlerinin zengin, avare failleri, onların rezil ve alçak uşakları ve esrarlı, güvenilmez kadınlar sezmeyi ve anlamayı zorlaştırdı. *Film noir* dedektifi lekelenmişti ve neredeyse her zaman işi nedeniyle fiziksel ya da ahlaki olarak zarar görürdü. Ama yine de kazanan o olurdu. *Maltese Falcon*'da (Malta Şahini, 1941) Bogart'ın canlandırdığı Sam Spade karakterinde başarıya ulaşmasına olanak sağlayan blöf ve hüner gösterisinin yanısıra ahlaki yükümlülük ve kendini koruma duygusu da vardı. Özellikle Dick Powell'ın *Murder My Sweet* ve yine Bogart'ın *The Big Sleep*'deki rolü olan farklı Philip Marlowe'lar kendini korumaya yönelik zekanın gücüne ve işlerinin karmaşık yönlerinden ve risklerinden onları uzak tutan bir sinizme sahiptiler.[1] Aynı zamanda izleyici için en azından onların iş gördükleri *çevre* tanıdıktı. Bu durum ise hemen bir karşıtlık olarak ortaya çıkar: *Film noir* dünyası karanlık ve bunaltıcı/ baskılayıcıdır, ancak 1940'ların dedektifi tanınabilir bir *çevrede* iş görür. Karşıtlık geleneğin tuhaf sonuçlarından doğar. 1940'ların *film noir*'ı kendi görsel biçimlerini hızla oluşturmuş, böylelikle sunduğu tehdit, görüntülerinin neredeyse rahatlatıcı tekrarıyla bir derece azalmıştı. Gölgeler, yağmurdan ıslanmış caddeler, karanlık gece kulüpleri, dar sokaklar, yarı aydınlatılmış yüzler, jaluzi gölgeli klostrofobik odalar hemen farkedilir kurmaca dünyanın görsel ikonları haline geldi. Genellikle statik, nötral kamera ile aktarılan bu kolayca tanınan ortam, yaratılan dünyanın ahlak dışı, gerçekten iğrenç, belirsiz oluşuyla karşıtlık oluşturur.

Birçok kez öne sürüldüğü gibi, *noir* klasik Hollywood stilinde altüst edici bir öge olarak işledi ise de, bu altüst edicilik beklentiler bildik kılınarak hızla nötralize edilmiştir.* 1940'ların sonunda biçimi yerleşmiş olan geleneklerin ötesine geçtiğinde türün hala nasıl rahatsız

1 İki mükemmel yazı Marlowe'un sinemadaki tarihini inceler: James Monaco, "Notes on *The Big Sleep*, Thirty Years After," *Sight and Sound* 44 (Kış 1974-75), s. 34-38; Charles Gregory, "Knight Without Meaning?" *Sight and Sound* 42 (Yaz 1973), s. 155-59. Analizimi bu çalışmalara borçluyum.

* Wilder'ın *Double İndemnity* ve Lang'ın *Scarlet Street*'i (Kırmızı Fener,1945) gibi ilk dönemin bazı *film noir* örnekleri hala öylesine eşsiz örneklerdir ki kendi biçim ve içeriklerinin hemen teşhis edilebilirliğini reddeden bir yapıya sahiptirler.

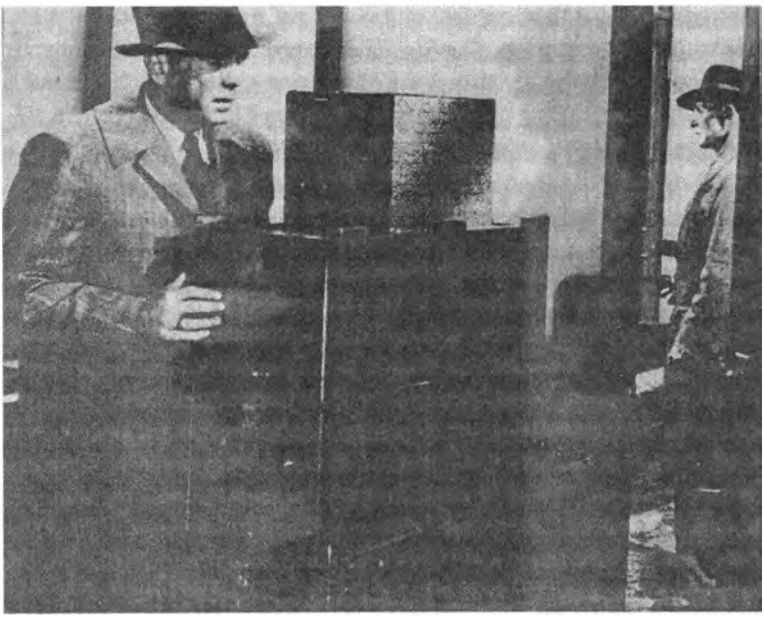
edici olabileceğini görmek için benzer anlayışlara sahip iki geç dönem *noir* filmi olan Aldrich'in *Kiss Me Deadly*'si ile Welles'in *Touch of Evil*'ine bakmak yeterlidir. *Noir* modelinin böylesine sık olarak son dönem yönetmenlerince kopya edilmesi ya da araştırılması hem bu modelin gücünü hem de ögelerinin etki elde etmek için kullanılabilmeye hazır olmasını gösterir. *The Long Goodbye* orijinal *noir* biçimlerinin bilinçli bir yeniden incelenmesini, eski kodların altüst edicilik potansiyelinin yeniden keşfedilmesini sürdürür. Daha önce çözümlenen *noir* biçimi aşırı bir bozulum duygusu ve idrak eksikliği duygusu ile istikrarsız ve tedirgin edici bir bakış açısı yaratır ve bunu da 1940'lardaki öncellerinin ışık ve gölge oyunları yapmasından ve karakterlerini klostrofobik çerçevelemesinden farklı olarak, kamera ya da objektif hareketiyle gerçekleştirir. Eğer *Touch of Evil* son siyah-beyaz *film noir* ise, o zaman belki de (Scorsese'nin *Taxi Driver*'da yeniden takdim ettiği) Welles'den ve 1940'ların dışavurumculuğundan uzaklaşıp yerine değişken, yer değiştiren ve kararsız bir bakış açısı koyan *The Long Goodbye* da ilk renkli *film noir*'dır. Klasik *film noir*'da (ve *noir* dedektif filminin 1970'lerde revize edilmiş hali *Night Moves*'da) olduğu gibi karanlık ve sefil bir dünyaya tanık olmaktan çok, izleyici, araştırma yapmanın mümkün olmadığı, yalnızca tesadüfen bulguların elde edilebildiği bir ortamda, kontrolünü tamamen kaybetmiş bir Marlowe'un bakış açısını paylaşır. Dedektif kurmacasının metni içinde dokunan sesler burada karmaşık bir mırıltıya dönüşür.

Birçok eleştirmen biraz cesaret bularak Altman'ın Marlowe'unun - özellikle de *The Big Sleep*'deki atası Bogart ile karşılaştırarak- ne kadar zayıf, aptal ve nihayet şiddet dolu olduğunu tartışmıştır. Daha yakından bir bakış, bazı ilginç benzerlikleri ya da en azından Hawks'ın 1946 tarihli filminin uzantılarını açığa çıkarır. Hawks Marlowe'un neredeyse tamamen kontrol altında tuttuğu kapalı, karanlık ve garip bir biçimde istikrarlı bir dünyayı anlatır. Altman ve senaristi Leigh Brackett (*The Big Sleep*'in de ortak-senaristiydi) bu kontrolü zayıf, dahası aldatıcı olarak görürler. Hawks ve Bogart'ın Marlowe'u dahil olduğu dünyayı kendine rağmen karıştırır ve düzeltmeye çalıştıkça daha beter hale getirir. Duruma hakimiyeti yalnızca kendi kafasında ve en az düzeyde şüpheye dayalı anlık ilişkiler kurma yeteneğindedir. Gerçekten Hawks ve Bogart'ın Marlowe'u herkesin nezdinde bir aptala uygun olarak oynanır ve filmin karmaşık anlatısının içinde ve dışında top-

lanmış katiller, dolandırıcılar, şantajcılar ve zengin genç kadınlar kadar kötü katile indirgenir. *The Big Sleep* geceye son noktayı koyan polis sirenlerinin yanısıra (Marlowe'un ölümlerine neden olduğu) cesetler yığınıyla sonar erer ve bu, Marlowe'un Vivien Sternwood (Lauren Bacall) ile paylaştığı görünüşteki suküneti baltalar.

The Long Goodbye'da Altman ve Brackett yalnızca Bogart kişiliğini (aklını ve belirli bir durumda kendini koruma konumuna çekme yeteneğini) güven vericilikten uzaklaştırırlar. Onların Marlowe'u zamanın dışında bir insandır. Marlowe, polis soruşturmacısına "Çok uzun zaman öncesinden geliyorum" der. Fiziksel ve duygusal güvenden yoksundur. Altman'ın küçük, rasgele yapılmış, yüzeysel sekanslarından birinde hücresini paylaştığı David Carradine'a "Hatırla, burada değildin, yalnızca bedenin buradaydı" der. Dünya ile her ilişkisi faullu ve anlaşılmaz olan bir insandır. Çevresi ile diyaloğu pek tutarlı değildir ve karşılıklı konuşmanın temel mantığından bile yoksundur. Dairesini çıplak olarak yoga yapan (ve genellikle dikkat etmediği) kızların dairesinden ayıran rampadan geçerken aşağıdaki konuşmalar olur. Kızlara önceki gece her zamanki markadan mama bulamadığı için evden kaçan kedisini görüp görmediklerini sorar. Kızlardan biri "Bir kediniz (cat) olduğunu bile bilmiyordum Bay Marlowe..." der . Başka bir kız ortaya çıkar ve "Bir şapka (hat) mı dediniz?" diye sorar. Marlowe "Hayır, hayır şişman (fat) görünmüyorsunuz." Ve konuşma tutarsız yönlerde sürüklenirken, Marlowe'un dünyasına bakışımızı sağlayan kamera, ta ki izleyicinin algılamaları düzenli, neredeyse bir rasgele olaylar ve değişimler dizisi içine yerleştirilinceye kadar sürüklenir, pan yapar ve dolly üzerinde gider gelir, yükselir alçalır.

Marlowe'un nefsi müdafaayı düşünen aklı anlaşılmaz hal alır. Mırıldanıcı edilginlik -Marlowe' un anahtar ve favori yanıtı "Her şeyi yoluna koyacağım" (*Nashville*'de biraz daha değişik bir biçim ve daha fazla felaket getiren bir bağlama dönüşecek bir ifadedir bu)- Marlowe'un ahlaki düzene yönelik ısrarı ve enerjisi halini alır. Ve bu tecrit durumu içinde Marlowe yalnızca olması gerekene izin verir. Özel bir neden olmaksızın arkadaşı Terry Lennox'un karısını öldürdüğü suçlamasını çürütmeye karar verir. Sanki bu bir doğruluk ve arkadaşlıkmış gibi, Marlowe akıl-dışı bir biçimde amaçsızca sürüklenmekte olan dünyasına bir merkez (anlam) kazandırdığına inanır. Gerçekte ise bu, sürüklenmeyi artırır ve en kötüsünün kendi başına geldiği korkunç



Philip Marlowe'un iki versiyonu: (üstte) Hawks'ın *The Big Sleep*'inde *noir* bürosunda bulunan Humphrey Bogart; (karşı sayfa) Altman'ın *The Long Goodbye*'ında Bayan Wade'in köpeğiyle karşı karşıya gelen Elliot Gould.

ihanetle sonuçlanır. Dostluk Altman için her zaman güç bir konudur ve filmleri dostluk ile ihanetin birbirine yakınlığını ortaya koyar. Duygusal gereksinim dışında Bowie *Thieves Like Us*'da Keechie ile kaçarken arkadaşlarına ihanet eder. McCabe önce Sheehan'ın sonra da bütün kasabanın ihanetine uğrar. *Nashville* birbirlerinin bireyselliklerini ve duygusal güvenilirliği kabul etmeyi reddeden, buna karşılık başkalarını kullanılacak nesneler olarak gören insanların birbirlerine ihanetleri olarak görülebilir. *Quintet*'te bir karakter açıkca donmakta, ölmekte olan kentlerinde "dostluğun" yerini "ittifakların" aldığını söyler. *Fool for Love*'daki baba iki eşle yaşayarak şaşırtıcı bir biçimde çocuklarına ihanet eder: çocukların her biri ayrı eşlerdendir ve birbirlerine aşık olurlar. Yalnızca *California Split, A Perfect Couple, Popeye* ve biraz belirsiz olarak ta *Beyond Therapy*'de Altman iki insanın birbirine birazcık güven duyma olasılığının olduğunu gösterir. *Beyond Therapy*'de



ortaya çıkan cinsel labirent sürekli beraberliğin garantisi değildir. *A Perfect Couple* ihanetin bir ilişkiyi yok etmediği tek önemli filmdir. (Kablo TV için yapılan *Laundromat*'ta iki kadın karakter kısa, ızdıraplı ve acılı bir ilişkinin sonrasında birbirlerini biraz anlayabilir.)

Marlowe'un arkadaşına akıl-dışı ve sorgusuz inancı, onu arkadaşının yapmış olabileceği haltları az da olsa anlamaktan alıkoyar. Ve burada Altman'ın dedektif filminin geleneklerini nasıl açıkca değiştirdiğini görebiliriz. Altman'ın Marlowe'u etkin ya da edilgin olarak bir şeyi araştırmaz. Arkadaşının yanlışlıkla suçlandığını kanıtlamaya çalışır ama bunu yaparak ta önüne atılan bir yalanı yutar. Hawks ve Bogart'ın Marlowe'u, girişimi ne kadar belirsiz ve nafile olursa olsun (aynı durum Penn'in *Night Moves* filmindeki Harry Moseby karakteri için de geçerlidir) keşfetme girişiminde bulunmakta ısrar eder. Altman bir gerçek olarak başarısızlığın kaçınılmazlığını kabul eder ve oradan başlar. O *film noir* dedektifini bir enayi olarak görür ve onun yiğitçe mücadele ederek tersini kanıtlama yoluna gitmesini tercih etmez. (İlginç bir biçimde Altman'ın revizyonunun özü, *The Big Sleep*'de büronun arka odasında gölgelerin tuzağına düşmüş Marlowe'un Lash Canino, Harry Jones'u öldürürken çaresiz ve umutsuzca baktığı sekansda yatar; Marlowe sonradan beklenmedik bir biçimde ölümünden sorumlu olduğu "küçük Jonesy"ye duygusal bağlılık yaşar.) Sonunda Altman 1940'lar Philip Marlowe'unun diyalektik uzantısının dışında, önemli bir kültürel olgunun mükemmel bir kurmaca vekilini yaratır: Modern edilgin birey her şeyi kabul eder, hiç bir şeyi sorgulamaz ve kendinden daha zeki olanlarca sürekli olarak kullanılır. Ama bu tam edilginlik kendi akıl-dışı etkinliğini yaratır ve Marlowe'u diğerlerinin yok edilişine bulaştırır.

Marlowe etkin olamadığı ve olamayacağı için kaybeden karakter Roger Wade'dir. Wade melodramatik olarak çok güçlü insanlardan biridir. Altman 19. yüzyıldan bu yana romantik mitolojinin parçası haline gelmiş olan hayal kırıklığı içindeki alkolik yazarın geleneksel karşılığını yaratır. Diğer türlü geleneksel figürleri ve oyunculuk stillerini (müşfik, bedbah Yahudi gangster Marty Augustine -kendisi de film yönetmeni olan Mark Rydell tarafından oynanır- Marlowe ile birlikte bu gelenek-dışılığın mükemmel bir örneğidir) reddeden bir filmde onun ortaya çıkışı çabucak cazip, çünkü bildik bir figür olarak göze çarpmasını sağlar. Öylesine açıkca göze çarpar ki gelenek-karşıtı ro-

mantik olmayan ögelerden oluşan bir karakter olan Marlowe onu göremez bile. "Looney Tunes" Marlowe'un Wade'e yanıtıdır. Romantik, kontrolsüz kaybedici, öfke ve keder dolu, modern olanın karşısında yalnızca üzgün görünen, resesif, edilgin yitirici. Biraz da ironiyle Wade, Marlowe'a "Marlboro Man" der ve her ikisi de birbirlerinin alanı dışında ve incinebilir durumdadırlar.

Filmin önemli sekanslarından birinde Marlowe sahile gider, bu arada Roger ve Bayan Wade tartışır, yazar kendisine soğuk olan eşine tutkusunu ifade eder (bir *noir* kadını olan Bayan Wade, Terry Lennox'un suçuna iştirak eder, kocasını harabeye itmek için Marlowe'u kullanır ve tehlikeli sevgilisi Terry'nin kaçmasına yardım eder). Konuşmaları sahilde bulunan evlerinin cam kapısının dışından izlenir ve dinlenir, kamera önce her birine daha sonra da ikisine birden yavaşça zoom yapar. Sahilde bulunan Marlowe'un görüntüsü çiftin önündeki pencerenin camında yansır (teknik olarak sekans bundan daha da karmaşıktır, çünkü sahildeki Marlowe'un bir çekimi camın üzerine bindirilir; bu nedenle kamera camdan geriye zoom -zoom back- ile açıdığında bindirilen (superimposed) görüntüde koordine bir geriye zoom vardır ve bu düzenleme mekanın güvenilmezliğini ve belirsizliğini ikiye katlar). Bu mekansal ve algısal karşılıklı etkileşim bir bütün olarak film için bir metafor işlevi görür. İzleyici görünüşte ilişkisiz iki bakış açısının arasında muallakta kalır. Wade'ler sekansın büyük bölümünde camın arkasından göründüğü için izleyici onların tartışmasından uzaklaştırılır. Kameranın sürekli hareket halinde oluşu bu uzaklaştırmayı, izleyici hangisinin haklı olduğuna dair beklenti içindeyken aksiyonla karşı karşıya gelememeyi öne çıkarır. Wade'lerin ne yaptığını görmeyen, konuşmalarına kulak vermeyen ve bu konuşmadan arkadaşına olan saplantılı bağlılığına ters gelebilecek bilgilerin farkına varamayan Marlowe dışarda bir çocuk gibi dalgalarla dans etmektedir. Marlowe daha önce kameranın görüntülediği camda yansır ve yansıdığı için de yalnızca arkası, o da çok uzaktan görünür. Sekansa katılan herkes duygusal olarak, fiziksel olarak ve karşılıklı yanlış anlamalar içinde birbirlerinden koparılmıştır. İzleyicinin bakış açıları arasında muallakta kaldığını belirtmiştim. Gerçekte baskın bakış açısı, yalnızca sırtını görsek de hala Marlowe'unkidir. Kayıt aygıtları -kamera ve mikrofon- Wade'ler üzerinde olabilir ama görüntü ve sesin yarattığı istikrarsızlık belirsizliği ve Marlowe'un algılamasındaki net-

likten yoksun oluşu yansıtır.[1] Marlowe bir sahneye, bir duruma hakim olamaz.

Wade, bir partide yapışkan psikiyatrist Dr.Verringer tarafından rezil edilmesinden sonra (*A Star is Born*'daki Norman Maine gibi) denize girerek intihara kalkışır. Marlowe ve Bayan Wade pencerenin yanında konuşur. Kadın Roger'ın Bayan Lennox ile ilişkisi gündeme getirerek Marlowe'u yanlış yöne yöneltir ve Marlowe'u takip eden Marty Augustine ile ilişkisini gizler. Aralarında bulunan camdan karanlığın içinde farkedilebilir durumdaki Roger okyanusa doğru yürür. Kamera zoom yaparak Marlowe'u ve Bayan Wade'i geçer, dalgalara doğru giden figüre, Roger'a yaklaşır. Bu hareket zorunlu değildir, yalnızca başka bir dizi mekansal değişimi gösterir, izleyicinin ya da karakterin bu dokunaklı olaya bakışını motive etmez, yalnızca bu olaya karşı açıklıklarını ima eder. Karşı açı çekimine kadar reaksiyon göstermezler, dışardan yukarıdaki pencereye doğru bir zoom yapılır. Altman'ın birçok filminde olduğu gibi bu filmde de pencere doğrudan duygusal ilişki kurmanın önünde bir engel olarak kullanılır. (Bu aygıt *Fool for Love*'da zirvesine çıkar. Birbirleriyle güçlü duygusal eşitsizlikler içindeki karakterler neredeyse sürekli olarak pencerelerden görünürler.)

Bunun ardından Altman'a çok uyan enerjik bir sahne gelir. Marlowe, Wade'i okyanusdan kurtarmaya çalışır. Bu onun en etkin olduğu andır; filmdeki diğer sahnelerden farklı olarak dalgaların gürültüsü, karanlık, kargaşa ve Wade'in köpeğinin ağzında sahibinin bastonuyla kıyıda koşması izleyiciyi, aksiyonu ve aksiyonun içindekileri birbirine bağlar. Sorun bu aksiyonun ve bağlanımın Wade'in ölümü açısından bir işe yaramamasıdır. Aksiyonun yarattığı ve daha sonradan soruşturmaya aktarılan duygusal zirve histeriye varır ve bu histeri izleyicinin ya da Marlowe'un, polisin Marlowe'a Slyvia Lennox'un ölümünden Wade'in sorumlu olamayacağını (Bayan Wade onun olduğunu söylediği halde), dahası bundan Terry Lennox'un sorumlu olduğunu ve bunda da Marlowe'un aptallığı ve ihmalkarlığının payı olduğunu ima eden bilgiyi duymasını engeller.

Altman uygun bir biçimde duygusal durumlardan, melodramatik krizlerden ve karşılaşmalardan kaçınır. Bunlar Amerikan sinemasının sermayesidir ve izleyiciyi kolayca filme bağlamanın ve ara sıra da an-

1 Edward Branigan mizansen içine yansıtılan bakış açısı anlayışından bahseder. Bak. *Point of View in the Cinema,* (Berlin, New York, Amsterdam: Movton Publishers, 1984), s. 137-38.

latı güçlüklerini gidermenin yöntemini sunar. Televizyonda anlatının zayıflığını gidermek için klasik Hollywood sinemasından da fazla olarak aşırı süslü duygular, dramatik histeri silsilesi kullanılacaktır. Altman böyle düzenlenmiş zirveleri reddeder ve çevredeki aksiyonu izleyerek duygusal yoğunluğu dağıtmayı tercih eder. Wade'in intiharı ve sonrası gibi duygusal bir sahne kurduğunda da sahneyi bizatihi sahnenin aldatıcı niteliklerini göstermek için kullanır. Daha sonradan, böylesi duygusal zirveleri filmlerini oluşturmak zorunda olduğu tarzın dışındaki drama içinde inşa ettiği tiyatral uyarlamalarında farklı başarı düzeylerinde bunları mizansen içindeki dinamik kopma/kırılma noktaları olarak yaratmaya çalışır. *Come Back to the Five and Dime, Jimmy Dean, Jimmy Dean*'deki yalanların ve baskılanmış yaşamların açığa vurulması, *Streamers*'ın finalindeki acımasız katiller, *Fool for Love*'daki ensest ve iki eşlilik anılarına filmin başından sonuna oluşturulan gerilimlerle öne çıkarılır; bunlar parçalanır ve biraraya getirilirler - ana karakterlerin içinde bulundukları otelde yanarak öldükleri için çözümün bir tür cehennem içinde ortaya çıktığı son film hariç. Dinamiklere 1970'lerde olduğu kadar hakim olunmaz ya da yanlış algılamalar nedeniyle ironiktirler ya da çok anlamlı değildirler. Bunlar artık melodramatik yapıları ve böylesi yapıların önemli gerçeklikleri gizleme tarzını sorgulamazlar ama daha çok tiyatral biçimin zorunlu sonuçları olarak kabul ederler.

The Long Goodbye'daki intihar sekansının sonunda Marlowe, Sylvia Lennox'u Wade'in öldürdüğüne inandığında histerikleşir; Marlowe'un filmde ulaştığı en yüksek duygusal zirve budur ve bu da yalanlara dayanır. Ama ne Marlowe ne de izleyici, polisin ona bunu Wade'in yapamayacağını söylediğini (izleyici, kamera bu söylendiğinde Marlowe'un üzerinde olduğundan çok dikkatli bir biçimde dinlemedikçe) duymaz. Marlowe işitemez ve göremez; onun dedektifliği ancak bir uyurgezerinki kadardır. O, Jonathan Rosenbaum'un belirttiği gibi, filmin finalinden bir önceki sekansda karşılaştığı, ikizi olan ve elinde bir armonika bulunan bandajlanmış bir mumyadır. Mumyanın elinde küçük bir armonika vardır. Marlowe daha sonra yanlış algılamalardan değilse de yanlış anlamalardan kafasını temizleyip kesin ve derhal eyleme geçtiği filmdeki tek karşılaşma olan Terry Lennox ile son karşılaşmasından sonra bu armonikayı çalacaktır.[1] Bu aksiyon o kadar tat-

1 J. Rosenbaum "Improvisations and Interactions," *Sight and Sound* 44 (İlkbahar 1975), s. 95.

sız bulunmuştur ki, film TV için yeniden kurgulandığında değiştirilmiş ve belirsizleştirilmiştir. Filmde Marlowe hiç tereddüt etmeden Terry'yi vurarak öldürür. Bir dizi yavaşca hızlanan zoom'larla karşı karşıya gelirler. Marlowe "Beni kullandın" der, "Kahrolası, arkadaş dediğin neye yarar ki..." "Kimse görmedi"diye yanıtlar Terry. Kamera Terry yanıt verdiği sırada Marlowe'un yüzündedir ve "Evet kimse görmedi ama ben gördüm" diyen Marlowe'un yüzüne daha da yaklaşır. Filmde ilk kez mekan ile karakter arasında uyum/yakınlık sağlanır. Marlowe'u kısa bir öfkelenişden başka bir şey ile ilgili olmadığına izleyiciyi inandırabilecek hiçbir şey sunulmadığından bu hala tecrit edici bir uyum/yakınlıktır. Terry'nin yüzüne hızla daha da yakınlaşıldığı başka bir zoom çekim daha vardır: "İşte sen busun Marlowe. Doğuştan kaybetmiş olduğunu asla öğrenemeyeceksin." Çekim Marlowe'a döner ve geriye zoom -"Evet, zaten kedimi kaybettim"- ve silahını çekip ateşler. Terry bir havuza düşer ve tıpkı *McCabe*'de silahşör tarafından vurulan kovboy ya da daha sonra McCabe tarafından vurulan silahşör gibi suyun içinde döner. Kamera Marlowe'un Terry'yi izleyip tükürdükten sonra oradan ayrılışı sırasında yeniden onun yüzüne zoom yapar. Marlowe yola doğru yürür, yanından geçen bir Jeep'in içindeki, artık ölü olan sevgilisine doğru gitmekte olan Bayan Wade'i farketmez. Ses kuşağında 1940'lı yıllardaki filmlerin parodisinin baştan sona tekrarlandığı ve kapı zilinden Meksika bandosuna her kaynaktan gelen filmin müzikal teması bozuluma uğratılarak çalınır. Marlowe mumyanın kendisine verdiği armonikayı çalmaya başlar. Yolda giderek küçülüp uzaklaşırken dans etmeye başlar; ses kuşağında filmin başındaki "Hooray for Hollywood" (Yaşasın Hollywood) duyulur. Mumya katilin kendisi tarafından harekete geçirilerek canlanır.

The Long Goodbye'ın finalini ayrıntılı olarak anlattım, bu final hala hayli karışık ve birden çok anlama sahip olsa da, Altman için alışımadık ölçüde kesin bir finaldir. Ne Chandler'ın Marlowe'u ne de 1940'lar sinemasındaki buna benzer bir karakterin bir dostunu soğukkanlı bir biçimde ve çekinmeden öldüremeyeceği gerçeği Altman'ın katlanamayacağı Hollywood'un ahlaki bir geleneğidir ve Altman bunun zayıflığını ve yanlışlığını soruşturur. Hawks'ın *The Big Sleep*'inin sonunda Marlowe, bir zamanlar arkadaşlık ettiği Eddie Mars'ı, kendi adamlarının açtığı makinalı tüfek ateşiyle ölsün diye kapıdan dışarı iter. Filmin bağlamı içinde Mars'ın Marlowe'u öldürebileceğinden ve

yanısıra kendi kötü amacına denk bir ölüme zorlandığından bu itme hareketi normaldir. Ama yine de nasıl edilgin bir biçimde seyrettiği bir cinayet olan Harry Jones'un katil Lash Canino tarafından öldürülmesinden sorumluysa bu ölümden de sorumludur. Marlowe, Jonesy' nin intikamını alma ve kaçma gereksinimi bahanesiyle (bu noktada anlatıda Marlowe'un vurmaktan başka seçeneği yoktur) vurduğu Canino'nun ölümünden de sorumludur. Bogart'ın Marlowe'u, cinayetleri ahlaki olarak her zaman izah edilebilen bir katildir. Chandler'ın romanı *The Long Goodbye*'da Marlowe öldürmez; Terry'nin kendisini kullanmasını keder ve anlayışla kabullenir. Onun için önemli olan dostluk düşüncesine sadık kalmaktır.

Altman ne ahlaki olarak haklılaştırılan cinayetleri ne de sadakat kisvesi altında suistimalin edilgin benimsenişini kabul edebilir. Bu nedenle onun Marlowe'unun eylemi, her ikisine de, yani perdede görülen herhangi bir şey kadar keyfi bir cinayete de, anbean uyanan bir uyurgezerin eylemine de tepkidir. Marlowe'un eyleminde inkar edilemez bir tatmin vardır; bir anlatı intikamın yakın olduğunu ortaya koyduğunda duyumsanan bir haz, intikamın ana dinamik olduğu sonu gelmez filmlerin sağladığı bir tepkidir bu. Burada özel tatmin vardır, çünkü Marlowe nihayet bir şeyler yapmıştır ve bu kendine rağmen değil, kendi iradesiyle olmuştur. Ama eylem Marty Augustine'in Marlowe'u korkutmak için kız arkadaşının yüzüne kola şişesini vurması kadar ilginçtir ("İşte benim sevdiğim insan ve sen ondan hoşlanmıyorsun"). Peckinpah şiddetin bir arınma olduğunda ısrar edebilirdi; Penn ısrarla bunun muhalif eylemin kaçınılmaz sonucu olduğunu söyleyebilirdi; Kubrick ve Scorsese bunu bir oluş ve yokoluş olarak, ne açıklanabilir ne de anlatılabilir olduğunu düşünebilir ya da eğer açıklanabilirse her zaman açıklanandan daha fazla bir şey olarak görebilirdi; intikam filmlerini yapanlar şiddeti yetersizliğin istismarı olarak kullanırlar. Eylemi incelemekle ilgilenmeyen bu insanlar izleyicinin tatmin olmamış arzularını harekete geçirmek/doyurmak için şiddeti kullanırlar. Altman için şiddetin nedenleri, Camus'nün "acte gratuit"i (şükran eylemi) gibi, belirsiz, kararsız ve önceden bilinemez olduğu kadar kaçınılmazdır da. Ve şiddet ilgili herkese zarar verir. Altman şiddet eyleminden hemen önce varolan durumu yalnızca belirtmekten daha fazlasını yapan, şiddet eyleminin sonuçlarını da gözden geçiren az sayıdaki Amerikalı yönetmenden biridir. Şiddet eylemi hiç bir şeyi

değiştirmez. Öldürdükten sonra Marlowe hala kaba saba, dünyasıyla ilişkisiz biridir. McCabe öldüğünde beraberinde üç silahlı adam daha ölmüştür. *Nashville*'deki suikastın ardından herkes kolayca aldanır ve yönlendirilebilir durumdadır ve kendi büyük edilginliklerinin ilahisini okurlar: "Özgür olmadığımı söyleyebilirsin ama bu beni üzmüyor." *Quintet*'deki cinayetler ölümcül bir dünyanın ritüelleridir. *Streamers*'ın sonundaki şiddet bütün olarak anlatıya damgasını vuran derinleşen bir depresyondan ortaya çıkar ve tekrar derine dalar. *Fool for Love*'ın sonundaki büyük yangın iki eşli babanın yaşamına son verir, karakterleri birbirlerinden koparır, yanlış yöne kanalize olmuş tutkunun patlamasını simgeler ve nihayet anlatıyı yanıtlanmamış sorularla kapatır. Belki de yalnızca *Three Women*'daki Edgar'ın -görülmeyen, yalnızca göndermede bulunulan- ölümünün olumlu bir yanı vardır; bir durumu değiştirir, değişimin kendisi grotesk olsa da. Genellikle Altman'ın filmlerinde ortaya çıkan şiddet kimseye yardım etmez, kimseyi yüceltmez ya da arındırmaz, en azından izleyicileri. Eğer bir izleyici Marlowe'un Terry'yi vurmasını takdir ederse, aynı izleyici bunun sonuçlarına yanıt vermek zorundadır: Bir aptalı canlandıran biri yalnızca kendi edilginliğini gidermek için katil olabilir mi? Diğer yandan eğer eylem dehşete düşürüyorsa, o zaman sinemamızda buna benzer eylemlerden neden dehşete kapılmıyoruz? Neden Bogart'ın Marlowe'unun bir işe yaramaması "kahramanca" ve neden Gould'un Marlowe'unun bir işe yaramaması uzaklaştırıcıdır?

Altman, filmlerinin ortaya çıkardığı belirsizliklerin pekala farkındadır ve bu nedenle "Hoorey for Hollywood" filmi açar ve kapatır. Diğer popüler eğlence biçimleriyle birlikte, bütün diğer hataları ve sevaplarıyla Amerikan sineması, zavallı Marlowe kadar kolay aldanır ve edilgin olan, eylemler arasında ayrım yapamayan, bunlara ve her şeyin içinde rol oynayan sosyo-politik karşıtlıklara tepki veremeyen, geçerli bireysel etkinlik ile yıkıcı kahraman fantezileri arasındaki çizgileri birbirine karıştıran büyük bir kültürün oluşumuna yardım etmiştir. Altman karmaşayı netleştirmeye çalışmıyorsa da, en azından bunları ortaya koymaya, yalnızca bir filmin kurmaca dünyası içinde varolan davranış gelenekleri olsalar da kendilerini inanılır ve yaşam gerçeği olarak sunan yanlış kahramanlar ve akıl dışı eylemlerle algılamalarımızı nasıl serseme çevirdiğini göstermeye çalışır. Ama *The Long Goodbye* Hollywood'a bir elveda değildir. Altman'ın Hollywood'dan etki-

lenimi çok güçlüdür. Parçalara ayrılacak ve yeniden düşünülecek malzeme olarak Hollywood geleneklerine gereksinim duyar. *The Long Goodbye*'ın sunduğu öfkeli çözümler ve rahatsız edici belirsizliklerin ardından Altman *Thieves Like Us*'da hala kahraman mitini önemsizleştirerek ama karakterlerine daha kendini tutarak ve kesinlikle daha müşfik yaklaşarak bu yaklaşımını yumuşattı.

Thieves Like Us Altman'ın geleneksel film anlatısına en fazla yaklaştığı filmdir. Ama bu yalnızca bir anlık bir ara vermedir, çünkü bu filmin ardından anlatı yapısının daha da belirsiz olan yeniden örgütlenmelerinden birini gerçekleştirir. *California Split* (1974) bir düzeyde aralarında *Easy Rider, Midnight Cowboy* (Geceyarısı Kovboyu), *Scarecrow, Deliverance* (Kurtuluş), *Butch Cassidy and Sundance Kid, The Sting,* Peckinpah'ın neredeyse bütün filmleri, *Jaws, E.T.* -"kafadarlık" konumunu izleyicinin üstlendiği- *Indiana Jones* filmleri, *Star Wars* üçlemesi, *Running Scared* ve *Skateout*'un yanısıra *M.A.S.H.*'in de bulunduğu, 1960'ların sonundan bu yana sıklıkla yapılan bir alt-tür olan "kafadar"(buddy) filmlerine bir diğer giriş olarak değerlendirilebilir. Bu filmler kadınların önemli roller üstlenmelerini yasaklar ve kadınların yerine olağanüstü serüvenlere dalan iki ya da daha çok erkek arasındaki baskılanmış ya da ifade edilmemiş eşcinsel ya da baba ile oğul ilişkisini geçirirler.[1] *California Split* duygusal düzeyi altta tutarak, çok az Amerikan filminin yaptığı gibi, duyguların ve duygusal ilişkilerin riskli, ömürsüz, tahrip edici ve korkutucu olmamasına olanak sağlayarak bu filmlerin kadın düşmanı tutumlarından ve oldukça rahatsız edici cinsel çekincelerinden kurtulmayı başarır. Kafadar filmlerinden farklı olarak *California Split* kadın karakterlerine eşit statü ve güç verir. Gwen Welles ve Ann Prentisss karakterleri fahişe olsalar da ne ızdırap çekerler ne onlara tenezzül edilir ne de erkeklerin kumar oynayarak içine düştükleri durumdan farklı olarak konumlarının baskısını yaşarlar. George Segal'ın canlandırdığı Bill karakteri çok zaman kaybettiği için üzgündür, çünkü o kumar oynarken, bu konu üzerine olan birçok filmin insanın yaşaması gerektiğinde ısrar ettiği gerilim ve ızdırabı yaşamaz. (*California Split*'i Karel Reisz'ın metafizik anksiyete üzerine denemesi olan The *Gambler* (Kumarbaz) (1974) ile karşılaş-

1 Bu olgunun nitelikli bir tartışması Joan Mellon, Big Bad *Wolves: Masculinity in the American Film* (New York: Pantheon, 1977), s. 311-25'te bulunabilir.

tırın: Altman, Reisz'ın kompülsif kumarbazın motivasyon gücü olarak gördüğünü tamamen aşırı mazoşizm olarak değerlendirerek bundan kaçınır. Ancak *Quintet*'deki metafizik, Altman'ın kumarı çürüyen bir dünyanın varkalma ritüeli olarak sunması nedeniyle korkutucudur.)

California Split'de Altman melodramın yerine bir tür duygusal "laissez-faire" (bırakınız yapsınlar,bırakınız geçsinler) geçirir ve bunu temel olarak yalnızca konuyu değil ama filmin anlatı biçimini de kumarın etrafında organize ederek yapar. *California Split*'in yapısı daha önceki filmlerinden çok daha aşırı bir yönden merkeze çekilen çevresel eylemin, kazara ve tesadüflerle dolu, neşeli, rasgele, düşünülmeden yapılmış olayların ve bir şans oyununun yapısıdır. Ama sıfat yanıltıcıdır, çünkü film hiçbir yönden "aşırı" değildir. Eğer bir şey varsa bu da aşırı derecede nazik oluşu ve talep etmeyişi, yalnızca şen şakraklığından haz almayı gerektirmesidir.

Örneğin kederli, bir hayli borçlu durumdaki Bill'in bir masaj salonuna girip birkaç çocuğun televizyonda "Basketball Jones" adlı çizgi filmi seyrettiği yatak odasından geçerek poker oynanan arka odaya gittiği bir sekans vardır. Burada Altman kasıtlı olarak yanal kaydırma yaparak oyunculuk ya da olay örgüsünün ögelerinden çok izleyicinin beklentileri ve tepkileri üzerinde doğaçlama yapar. Sekansın her bir ögesi belli başlı melodramatik modellere göre geliştirilebilirdi. Kumar borçlarını ödemek için paraya gereksinim duyan mutsuz bir karakter sefil bir mekanın bakımsız konforuyla rahatlar. Bu onun yol açtığı bir durum değildir. Burada yaşamaya zorlanmış perişan haldeki bir aileyi ziyaret eder gibi görünür - ve anlatının bu kederlendirici duruma odaklanacağı beklentileri ortaya çıkar. Ama aileye önem verilmez; sekansın odak noktası arka odadaki kağıt oyunu üzerine olmalıdır. Gelenek bunların buna benzer bir yerde oyun oynayan bir grup tatsız gangster olacağını akla getirir. Ama sekans yalnızca bir kağıt oyunu olarak ortaya çıkar ve Bill yenilir ve ayrılır, tıpkı Charlie'nin oda arkadaşları Sue ve Barbara'nın belirli bir noktadan sonra asla görülmemesi ya da onlara göndermede bulunulmaması gibi, bu mekan da bir daha asla görülmez ya da mekana asla göndermede bulunulmaz. Ve bir tesadüf olur: masaj salonundaki televizyonda, daha sonra Charlie'nin (Elliot Gould) Reno'ya yapacağı yolculuğun parasını çıkarmak için üzerine bir bahis oynayacağı basketbolla ilgili bir çizgi film vardır. Bir tesadüf de daha sonra Reno'daki bir Casino'da çalıştığını göreceğimiz

Phyllis Shotwell'in şarkılarının filmin bir yerinde birden ses kuşağında duyulmaya, aksiyonu yorumlamaya başlamasıdır. Filmin bir yerinde Charlie kendi kendine mırıldanarak Reno'da bir caddeyi geçerken mırıldandığı şarkı birden ses kuşağındaki şarkıyla karışıp birleşir. Birden ve tesadüfen zirvesiz, yönelimsiz sekans üstüne sekanslar birbirini izlemeye başlar. Film dikkatli bir biçimde farklı yorumlara değil ama art arda gelmelere ve anomalilere, farklı tepkilere açık olarak düzenlenmiştir; dönen ve dönüşünü tamamladığında duran bir şans çemberine benzer bir yapıya sahiptir.[1]

Kuşkusuz bu alışılmış anlamda bir doğaçlama değildir. Diyalogların çoğu provalarda ve çekim hazırlıklarında oluşturulabilmişse de şans ve tesadüfün yapısı, filmdeki olayların ve izleyicinin beklentilerinin karşılıklı eğlendirici etkileşimi dikkatli bir biçimde planlanmış olmalıydı. *California Split* Altman'ın sinemasında önemli bir yer tutar: deneme, şaka, oyun oynama üzerine oyun olan film, Altman'ı *McCabe* ve *The Long Goodbye*'da yaptığı türsel yeniliklerin de bir miktar ötesine götürerek filmlerin öykülerini anlatma ve farklı biçimde anlatabilme yollarının, genelde anlatı yapısının daha kapsamlı revizyonuna yöneltir.

Nashville ile Altman her biri kendi küçük öyküsüne sahip çok sayıda karakter ekleyerek *California Split*'in açık yapısını geliştirmeye ve genişletmeye çalışır. Öncellerinden farklı olarak Altman *Nashville*'in büyük bir kültürel deklarasyon, Amerika'nın metaforu olmasını istedi. Bununla birlikte yine öncellerinden farklı olarak *Nashville* izleyiciden yeni ifade biçimlerine katılması, tepki vermesi ve bunları sorgulamasının istendiği açık anlatı anlayışına ulaşamamıştır. Film sorumluluktan çok belirsizleşerek ve öfkesini kederli bir tefekkürle yumuşatarak yolunu yitirme eğilimi gösterir. Birçok tutumu ve bakış açısını içererek, belki de samimiyetsizce taklit ederek film kendi perspektifini bir miktar kısıtlar. Joan Tewkesbury senaryosunun girişine "Bütün yapmanız gereken kendinizi (filme) yirmibeşinci karakter olarak eklemeniz ve filmin yanlış olduğunu düşünseniz bile, bütün düşüncelerinizin doğru olduğunu bilmenizdir" diye yazdı.[2]

1 Rosenbaum, "Improvisations and Interactions," s. 91 ile karşılaştırın.

2 *Nashville* (New York: Bantam, 1976), s. 3. Altman Newsweek'te Amerika metaforu' yorumunu yaptı; John Yates'in "Smart Man's Burden: *Nashville, A Face in the Crowd,* and Popular Culture," *Journal of Popular Film,* 5 (1976), s. 23 ile karşılaştırın.

Ancak film izleyicinin anlatı içindeki karakterlerle aynı düzeyde katılımcı olmasını sağlamaz. Altman ve senaryo yazarı bile düşsel bir yapıtın izleyen özneden ayrı tutulan ve dokunulmaz olan sabit konumunu değiştiremez. Filmin anlam yapısı açık ve esnek olduğu kadar bu yapıyı oluşturan ögeler de -izleyicinin gördüğü ve duyduğu mevcut biçimler- sabit ve uzaktır. Senaryo yazarı ve yönetmenin bütün yapabildiği, izleyen özneyi anlatı ve karakter gelenekleri tarafından asgari düzeyde yönlendirilen ve koşullanan, daha etkin ve sorumlu bir öge haline getirmeye çalışmaktır. Anlatının belirli bir yönde ilerlemesi ve karakterlerinin belirli şeyleri (filmin her izlenişinde aynı şeyleri) söylemesi ve yapması, bunların doğru olduğunu düşünmemizi olanaksızlaştırır. Sonraki izlenişlerde (*Nashville*'e benim tepkimin filmi her izleyişte değişmesi gibi) tavrımızı ve hatta ilk izleyişte düşüncelerimizi değiştirebiliriz ama belirli bir yapı ve perspektif değişmeden kalır. Altman diğer Amerikalı yönetmenlerden daha fazla olarak izleyiciyi anlatı *sürecinin* içine yerleştirmekte, izleyicinin bazen tarif edilmemiş yollarda bile tutarlı olarak birbirini etkileyen ayrıntıları gözlemesini ve anlamasını istemekte ısrar etmiştir. Ama bunlar biçimsel ve bağlamsal bir düzeyde tutarlı olmak zorundadırlar, yoksa anlatı olanaksızdır. Eğer anlatı olanaklı olursa, o zaman temel bir anlatım sistemi yaratılır.

Modernizme ve açık anlatı anlayışına bazı sınırlar getirmeye çalışıyorum. Eğer Altman ve Tewkesbury filmlerine dair herhangi bir okumanın doğru bir okuma olacağında ısrar ederlerse ortada anlam yoktur ve filmin anlatı olarak statüsü tutarsız parçaların, birbiriyle uyumsuz karakterlerin ve anormal olayların (eğer bu doğru ise çok kesin bir anlam sistemi ortaya çıkardı) keyfi düzenlenimi içinde kaybolurdu. *Nashville* böyle bir film değildir. Daha ziyade film, çok sayıda karakterin olduğu zaman ve mekan içine yerleştirilir ve Altman, açıkca tesadüf ürünü olsa bile, onlarla ilişki kurmaya ve onları tanımlamaya büyük bir dikkat gösterir. Geleneksel öykü çizgisine sahip olmasa da farklı karakterlerin farklı öyküleri rahatça ve pürüzsüzce akar. Anlatının iskeleti - aday olan Hal Philip Walker için bir miting organizasyonu - parçaları kolayca birarada tutar ve kontrol edici tanınmışlık (ünlü olma), iktidar, hayal kırıklıkları ve suistimallere dair tema her bir altöyküde ve bir karakter aracılığıyla anlatılır. Nihayetinde *Nashville* yalnızca, Amerikan sineması için vazgeçilmez bir temel olan paralel ya

da art arda gelen dizimsel bağıntı biçimindeki kurgu modelini kullandığından, *California Split* ve *A Long Goodbye*'ın yapısı daha karmaşıktır. *Nashville*'de yalnızca fazla sayıda paralellik ve art arda gelen dizimsel bağıntılar vardır.

Birbirini izleyen birkaç anlatı biriminin bir bütün içinde pürüzsüzce birleştirilmesi denemesi olan *Nashville* müthiş enerjisine ve kendi alanında haz vermesine rağmen başarısızdır. 1970'lerin ortasında Amerikan kültürünü oluşturan parçaların bir bileşimi olan film, *Brewster McCloud*'a (bu filmin manik aptallığı hariç) ve *McCabe*'e (lirizmi hariç) yakındır. Altman kültürün edilgin doğası ve kendini onarışından etkilenmeyi sürdürür ama buna, *McCabe*'de bir an görülebilen ve *The Long Goodbye*'da iyice su yüzüne çıkmaya başlayan bir ikiyüzlülük ve anlamsızlık anlayışını ekler (bu *Thieves Like Us*'da da vardır ama yalnızca bir çerçeve olarak, Bowie ve Keechie'nin kültüre yutturmayı başarması mümkün olmayan yanlış düşünceler ve tehlikeli umutlar olarak sunulur). *Nashville*'de bütün karakterler aptaldır, yönlendirilir ya da yönlendirirler; zarar verir ya da görürler, biraz gücü olan herkes daha az gücü olanları etkilemek için bu gücü kullanır. Sürekli sinir krizi içindeki Barbara Jean'e menejer olan kocası Barnett bir çocukmuş gibi davranır. Barnett, Connie White ve menejeri tarafından aşağılanır. Barbara Jean dinleyiciler tarafından yuhalanır ve bir konser sırasında vurulur. Pop şarkıcısı Tom, yaşamını Barbara Jean'in etrafından dolaşmakla geçiren ve kadınlara fethedilmesi ve sonra da baştan savılması gereken cinsel nesnelermiş gibi davranan zavallı bir askerin onurunu zedeler. BBC'den Opal herkesi varolmayan belgeselinde kullanır ve Haven Hamilton'ın oğlu Buddy ile kuaför Norman'ın gururunu kırar. Linnea'nın kocası Del Reese sağır olan çocuklarının anlaması için küçük bir girişimde bulunur, politik etkinlikte bulunan ve toplantıyı düzenleyen Triplette'ye yardım eder ve Triplette'nin sigara içilen toplantısında önce striptiz yaparak aptal durumuna düşmesi sonra da gösterisi boyunca rezil olmasının ardından Sueleen'a vurmaya kalkar. Linnea, Tom ile birlikte olarak Del'i aldatır. Haven Hamilton güya herkese tenezzül gösterir ama Triplette'nin politik güç vaadine aldanır. L. A. Joan amcasının hastanedeki karısını ziyaret etmeyi reddederek amcasına acı çektirir. Triplette, kampanyası anlamsız popülizmin klişelerine dayanan Hal Philip Walker için düzenlediği toplantıya katılan herkesi yönlendirir. Suikastçı Kenny, Barbara Jean'i vura-

rak son naktayı koyar ve bu nedensiz politik şiddet eylemiyle herkesi kaosa sürükler, onların içindeki edilginliği açığa çıkarır.

Bu filmdeki karakterlerin diğerlerine karşı bulunduğu onur kırıcı davranışlar ile *M.A.S.H.*'deki benzer davranışlar arasındaki önemli bir ayrım izleyicinin incinmiş olanlar üzerindeki zaferi paylaşmaması ya da onlarla özdeşleşmemesidir. Altman kararlı bir biçimde izleyiciyi dışarda tutar. Duygusal bağlanımın ortaya çıkma tehdidinin belirdiği az sayıdaki örnekte de bu tehdit ortadan kaldırılır. Bay Green, asker Kelley kendisine Barbara Jean'i annesinin hatırına nasıl gözlediğini anlatırken hastanedeki eşinin öldüğünü öğrenir. Kelley "eşinize en iyi dileklerimi iletin" deyip uzaklaşırken kamera Green'e zoom ile yaklaşır. Green yüzünü buruşturmaya başlar ama izleyici bu nadide duygu dışavurumuna tanık olmadan hemen önce Altman, Opal ve gülmekte olan Triplette'ye kesme yapar. Opal ona suikast planını anlatır. Bunun üzerine haris, koruyucu annesi ile telefonda konuşan gerçek suikastçı Kenny'ye önemli bir kesme yapılır. Filmdeki diğer duygusal dışavurum anları da benzer biçimde düzenlenir. Bayan Pearl'ün Kennedy'ler hakkındaki duyguları kesinlikle nevrotiktir; Sueleen'ın striptiz yapmasından duyduğu utanç kendini aldatmasının ürünüdür.

İzleyicinin uzak tutulması, Altman'ın anlatıya hakim olmasının önemli bir parçasıdır, çünkü bu, izleyiciyi ayrım yapan gözlemci konumuna sokar. Ancak sorun neyin ve nasıl gözlenmesi gerektiğinin belirsizliğinde yatar. Birçok karakterin davranışının çirkinliğinin üzerinde fazlaca durulmaz ya da yorum yapılmaz ve kolayca olayların "akışının" bir parçası olarak önem verilmeyebilir. Eğer Altman'ın gerçekten de bütün itici ve çekici yanlarıyla büyük bir demokrasi "metaforuna" kalkıştığı öne sürülebilirse, o zaman buna karşılık gösterilenin demokrasinin tam karşıtı olduğu da öne sürülebilir: Biraz gücü olanların daha az gücü olanları yönlendirdiği ve herkesin koro halinde "özgür olmadığımı söyleyebilirsin ama bu beni üzmüyor" şarkısını söylediği büyük bir edilginler lağımı. Ve belki de Altman'ın amacı budur. Edilginlik ve iktidardan yabancılaşma, apolitik olma hakkını inkar eden görülmeyen başkan adayı Hal Phlip Walker'ın açılış konuşmasından, filmin başından sonuna karakterlerin çoğunun apolitik olmakta ısrar etmelerinden geçerek, politikanın birilerinin diğerleri üzerinde güce dayalı yönlendirmesinin işlevi olduğunu ortaya çıkarmaya kadar, filmin ana konusudur. Altman apolitiklik ideolojisinin ik-

tidar sahiplerine kontrol ve yönlendirebilme gücü ve politikasını sağladığını pekala bilir. Bu görüşünü farklı karakterlerin birbirleri üzerinde ve izleyici üzerinde oluşturduğu iktidar yönlendirmelerini gözleyerek, "adayı"nı yalnızca bir aptal olarak sunarak ve filmin bütün olaylarının ve karakterlerini etkileyen politik toplantıyı da henüz açıklanmamış bir suikast alanı olarak göstererek sağlama bağlar. Bu toplantının neden olduğu travma filmin bütün ayrı çiftlerinin birleşmesine ve bir diğer yeteneksiz country ve western şarkıcısının ünlü olmasına yol açacaktır. Aptallar aptal olarak kalır; etkinliğe üstün ve uzak tutulan izleyiciye olaylara yönelik yalnızca kederli bir teslimiyet olanağı tanınır.

Filmin çoğulcu yapısı, edilginliği bir yandan kınarken diğer yandan göz yumması, bir yandan country ve western müziğin ikiyüzlülüğünü teşhir ederken diğer yandan canlılığını alkışlaması, bir yandan "star"ların bedbah hiçliğini gözlerken diğer yandan yalnızca insan olduklarını göstermesi ve herkese hakkını vermeye çalışması nedeniyle kendi kendini mahveder ve belirsizlik içinde biter. Katastrofik olay herkesi biraraya getirir ama canlılığını yitirmiş, bir kez daha sürü haline gelmeye ve yönlendirilmeye hazır olarak. Yanıtlar verilmez, gerçekten de filmin ortaya attığı birçok yaşamsal soru genel bir değişim içinde yok olur. Kelimenin tam anlamıyla böyledir, çünkü film yerden gökyüzüne yükselen ve Altman için alışılmış olmayan bir kamera hareketiyle biter. Bu son belirsizlik olarak görünür ve tepki vermek gerekir. Eğer *Nashville* Amerika'nın gösteri işinde olanlarla gösteriyi edilgin olarak izleyenler arasında bölündüğünü öne sürüyorsa, bu devasa kültürel yönlendirme eyleminin çözümlenmesine yönelik cesareti kırar. Eğer herkes herkesin (kendisi de dahil) yalanının insafına kalmışsa, bireyselliğin anlamı, topluluğun olabilirliği ya da ona güven söz konusu olur mu?

Bu sorular *Nashville*'den bu yana giderek daha da önem kazanmıştır ve filmin yapıldığı yıl olan 1975'ten çok günümüze uygun düşmektedir. Altman bu filmin ortaya koyduğu sorular olan ve kendi sinemasında Scorsese'nin sinemasındaki kadar önemli temalar haline gelen tanınmışlık ve edilginliğe dair kültürel olgulara sık sık geri dönmüştür. Ancak Scorsese'den farklı olarak Altman (modern çağın büyük nevrotik vakası Richard Milhouse Nixon üzerine olan filminde bile) nevrotik tanınmışlık dürtüsünü incelemekle ya da kültürün ünlü-

nün imgesini kabul etmeye yönelik bir miktar psikotik dürtüsüne tepki vermekle ilgilenmez. Altman daha çok gösterinin görsel ve sözel dili ve onun alımlanışıyla (reception), gösteri sahiplerinin bu gösteriyi satın alan ve kendilerini buna konu edenlere sunduğu yanılsatıcı güvenliğe içkin değerlerin mübadelesiyle ilgilenir.

Nashville bu olgunun çok yönlü gözlemidir. *Buffalo Bill and the Indians, or Sitting Bull's History Lesson* daha dardır ve belirli kültürel egemenlik türlerinin kökenlerini ve bunun dil ve tarihdeki sunumlarını bulma girişimidir. *Nashville*'in açıklığına karşıt olarak tarihin yalanlara dönüştürülmesi ve gerçeğin yerini kişiliğin alışı üzerine doğrudan, didaktik, net ve kapalı bir denemedir. *Buffalo Bill* anlatı üzerine, öykü üzerine ve bu öykülerin bireyin dünyayı algılamasını yeterli düzeyde anlattığını varsayma üzerine bir anlatıdır. Kısaca film ideolojinin ortaya çıkışı üzerinedir. Ucuz roman yazarı Ned Buntline, William F.Cody'den Buffalo Bill karakterini ve Buffalo Bill de beyaz adamın sürekli ve kolayca vahşi Kızılderili'yi yendiği Vahşi Batı'yı yaratır. Amerika ve onun tarihi, geçmişi kendi alanlarında maseden, kaba ve basit şimdiki zamanda yeniden üreten oyuncular ve yapımcılardan oluşan kapalı bir bileşimdir. Patronun dalkavuklarından biri "Tarihsel olan her şey sizindir, Bill" der. Vahşi Batı'nın yapımcısı-yönetmeni Nate Salsbury "Dünyayı Cody' leştireceğim*" diye söz verir. Süreç içinde dünya hatalı ırksal üstünlük varsayımlarına, alın yazısının tezahürüne ve gösteriye yönelik eğlenceye değil, herkesin tam aldanımına indirgenir.

Kısmen satir kısmen fars kısmen de filmin alt başlağının belirttiği gibi tarih dersi olan *Buffalo Bill* yaşamları abartıya ve yalanın gerçeğe dönmesine adanmış abartılı bir dizi karakter yaratır. Buffalo Bill "Halvey söylediğini kastetmez" diye yorum yapar Oturan Boğa'nın çevinmeni hakkında. "Bu nedenle kulağa bu kadar hoş geliyor." Altman ve Alan Rudolph tarafından ortaklaşa yazılan ve Altman'ın sinemasındaki en iyi diyaloglardan bazıları olan filmin sözcükleri sürekli olarak, ne söylediğinin asla farkında olduğunu göstermeksizin, kendi saç-

* Burada çevrisi güç bir kelime oyunu var. Orijinali şöyle: "I'm going to Codyfy the world." Codify fiili kanun halinde toplamak, bir sisteme bağlamak anlamına geliyor. Bu fiil ile Cody'nin birleştirilmesinden Cody'den yaratılan Buffalo Bill'in gerçek(miş gibi alımlanan) bir anlam sisteminin yaratılması amaçlanmıştır. (Ç.N.)

malıklarını ortaya koyarlar. Olaylar üzerine kederli ve ironik yorumlar yapan ve koro gibi davranan kasvetli, ağır başlı Oturan Boğa, Halsey ve Burt Lancaster'ın canlandırdığı Ned Buntline hariç, karakterler birbirlerinden ve Bill'den beslenen kendi yalanları ve dünyaları içinde kapalı kalırlar. Bill ise Buntline tarafından yaratılmış ve gösterisi içinde bir anlam kazanmış olan kendi imgesini besler (Bill'i Paul Newman oynar ve bu oyunculuğun sonucu, kendisi başkaları tarafından yaratılmış bir miti oynayan Bill'i oynayan mitsel boyutu olan bir stara sahip olmaktır).[1]

Filmin yapısı Kubrick'in *Dr. Strangelove*'unun yapısına benzer. Kurmacanın içindekiler için ayrı, dışındakiler için ayrı anlam ifade eden dilin benzer kullanımı; karakterlerin kendi eylemlerinin anlamlarına karşı benzer körlüğü sözkonusudur; ve Kubrick'in karakterleri gibi Vahşi Batı'da yaşayanlar da kendi yalanlarının mantığının tuzağına düşerek basitleştirmelerinde ve varsayımlarında yıkıcı olan dünyanın kendine hizmet eden ve tecrit olmuş algılamasını sürdürürler. Film Penn'in *Little Big Man*'iyle de karşılaştırılabilir: Ama Penn'in, kendi yozlaşmış dünyası ile Kızılderililerin masum ve soylu dünyası arasında kalmış beyaz bir adama dair pikaresk anlatısı özel iddianın, bu kez soylu vahşi mitini daimileştirme girişiminin sıkıntısını çekerken, Altman başka bir rotaya yönelir. Hatta o Kızılderililer ile ilgilenmez; onların azalışlarının ve mahvolmalarının tamamlandığını ve geri döndürülümez olduğunu anlar (küçük ve çekici olmayan Oturan Boğa Vahşi Batı'ya ilk gelişinde herkes Halsey'i onunla karıştırır -"Bu vahşi yedi feet uzunluğunda" der birisi. "Her yıl daha da küçülüyor" diye yanıtlar mitin kendi başına ayakta kalamayacağının farkında olan Buntline). Daha çok Altman bu mahvoluşun ebedileştirilmesi ve bu ebediliğe olanak sağlayan kendini aldatmaktan bahseder. Bill kendisinin imgesine aşıktır (aynalara, portresine bakar) ve bu imge üstünlüğün, zaferin ve hegemonyanın ideolojisine dönüşür. Bill, her zamanki gibi sakin, kendine hakim, özel ve kendinden emin görünen Oturan Boğa'yı düşünde gördüğünde, yalnızca bu hegemonyanın gerçek olması gerektiğinde, eğer olmazsa kendisinin yalnız ve değersiz olaca-

1 Karen Stabiner, *"Buffalo Bill and the Indians," Film Quarterly* 30 (Sonbahar 1976), s. 55. Joan Mellon filmde saldırılan erkek üstünlüğü mitleri üzerine etkili yorumlar yapar; *Big Bad Wolves*, s. 339-41.

ğında ısrar edebilir.* "Tanrı benim beyaz olmamı istedi" der. "Ama bu kolay değil. Benden geçerek yaşamamış insanlar var...Göreceksin yüzyıl sonra hala Buffalo Bill olacağım. Star! Ve sen hala Kızılderili olacaksın." Bir kez daha kendi portresine bakan Bill, yananlamları filme yayılan bir soru sorar: "Tanrım, doğru atı sürüyor mu? Ama eğer değilse o zaman onu nasıl kral sanacaklar?"

Buffalo Bill ve onun Vahşi Batı'sı doğru olmalıdır. Herkes onu ve mitini onaylar. Kimse onun sorgulamamıştır. Oturan Boğa'nın mistik düşleri ve insancıl talepleri yalnızca kendisinin küçük düşmesi ve yenilgisiyle sonuçlanır (onunla ilgili görülen son şey kömürleşmiş iskelettir). Buffalo Bill güç ve zafer içinde yaşar. Bunlar gerçek olmalıdır. Filmin son sekansında Buffalo Bill yüzlerce insanın alkışla tempo tuttuğu Vahşi Batı arenasında Oturan Boğa ile "kapışır". Bill'in kapıştığı Oturan Boğa aslında Vahşi Batı'ya başta birlikte hüküm sürdükleri dönemde herkesin Oturan Boğa sandığı uzun Kızılderili Halsey'dir. Yine de herkes haklıydı. "Efsane gerçek olduğunda, efsaneyi yayımla" der gazeteci, Ford'un *The Man Who Shot Liberty Valance*'ının sonunda. Ford çok ciddiydi. Onun muhafazakarlığı kültürel mitleri onaylamayı gerektirdi. Altman mitlerin kolayca yaygınlaşmasından hem korkar hem de bu durumla eğlenir. Buffalo Bill' in kendine özgü tarzı vardır. Bill herkesin kendinden beklediği gibi Kızılderili ile kapışır ve ona yalnızca yere düşmesi için yumruk atar. Düzmece esiri üzerinde düzmece zafer kazanarak ayakta durur ve kameranın el değmemiş bölgelerle çevrili Vahşi Batı arenasını çekmek için yükselişiyle sahtekarlık doruğa çıkar. Çekim tuzağı anlamlar gibi görünür. Bill ve şirketi yalnız başınadır ve yalanlarıyla tecrit olmuştur. Ama bu, kime ait olduğu belli olmadığından sorun çıkaran bir bakış açısıdır. Bu, izleyicinin payına "Gösteri İşi"nin yalanlarına karşı yeni kurulan bir üstünlüğü belirtmek anlamına mı gelir? Bu filmi izleyen izleyici kültürel mitler tarafından nasıl suistimal edildiğinin artık bir biçimde farkına varır mı? Kültürel üretime dair bu göstergebilimsel çözümleme, kültürün egemenlerinin önceden belirlenmiş tepki üretmesi için oluşturduğu göstergelere boyun eğmekten bizi kurtarmış mıdır?

* Bill'in düşü oldukça tiyatral bir üslup ile, sanki sahnede geçiyormuşcasına filme alınır. *Buffalo Bill* aslında Arthur Kopit'in bir sahne oyununa dayanır ve şüphesiz bilinçdışı olarak Altman'ın 1980'lerde yöneteceği tiyatral uyarlamaları önceden haber verir.

Aslında Altman'ın bütün yaptığı günümüzü geçmişin terimleriyle tanımlamaktır. Kültürel tepkinin, politikanın ve filmin dinamikleri onun amacının doğruluğunu kanıtlamaya devam ediyor: toplum ünlü olma, film kahramanlığı ve beyaz adamın üstünlüğüne dayalı sahtekarlığa aldanmayı sürdürüyor. "Gösteri işi" ve onun gösterileri dikkat çekme ve onay verme mekanizmalarına hala hakim durumda ve kültür bu egemen imgelerin karşısında kendi edilginliğinden memnun görünüyor. 1970'lerde gözünü açma ve büyüden kurtulmanın edilginliği vardı. Kültür, eğer kahramanlar öldüyse, eğer kahramanlığın kendisi bir sahtekarlıksa ve başka seçenek yoksa o zaman geriye yalnızca sahtekarlıktan yakınma ve ölüme kederlenme kalır, der gibiydi. 1980'lerin başında kahraman yeniden canlandı. Sinemada adaleli erkekler yabancıları imha etti ve uzaydan gelen ziyaretçiler çocukları korudu. Yaşlanan bir film starı beyaz, erkek, orta-sınıf, Hıristiyan egemenliğini yeniden canlandırdı. Bu egemenlik, kendi imgesi içinde ortaya çıkan kahramanların himayesinde dünyayı koruyabilir. "Tarihsel olan her şey senindir."

1970'lerden 1980'lere geçişi noktasında Altman kariyerinin ilk aşamasını bitiren ve daha önce yaptığı her şeyi özetleyen bir filmde Bill Cody'ye yeniden hayat verdi. *Health* bir filmin büyük bir karnavalı ve kendini tatmin ile marjinal ilgilerin, çoğunluğun dikkatini talep ederken edilginliğin kendini gizlediği Carter döneminin sonundaki kültür ve politikanın şen şakrak bir belgeselidir. Filmin biçimi, Altman'ın en iyi filmlerininki gibi, gevşek ve açık, çevredeki aksiyonlarla, sahne dışından diyaloglarla ve ara sıra da Fransız yönetmen Jacques Tati tarzında tek bir çekim içinde görülen birkaç gag ile dolu olsa da, filmin odak noktası dar ve kesindir. Ama burada, *Nashville*'de olduğu gibi yönlendirme politikası üzerine daha kapsamlı bir yorum yapmak için çok sayıda anlatıyı birbirine bağlamak yerine, Altman kesin bir olay yaratır. Florida'daki bir sağlıklı beslenme taraftarları toplantısı, büyük politik aptallıkların ve ahmak insanların küçük aynası haline gelir. Bu insanlar kendilerinin önemli olduklarına o kadar inanmışlardır ki, maskaraca etkinliklerinin büyük önem taşıdığını düşünürler.

Olay, kendine önem vermenin tarihsel (ve mükemmel bir biçimde histerik) bir zorunluluğa yükseltildiği ve jestlerin yalnızca kendilerini çeken kameraların önünde kendilerine dikkat çekme amacıyla yapıldığı mükemmel bir politik gösteri parodisidir. Basın sözcüleri, üst düzey

insanlar, farklı meyve ve sebzeler biçiminde giyinmiş insanlar, bir televizyon talk show düzenleyicisi ve adaylar vardır. Adaylardan biri 83 yaşında bir bakire olan ve bir kadının yaşadığı her orgazmın ömrünü 28 gün kısalttığına inanan Esther Brill'dir.Onun düsturu "Kendini Hisset"tir ve bir cümlenin ortasında elini kaldırmak ve çabucak uyumak alışkanlığı vardır. Rakibi, kaldığı otel odasından mobilyaların kaldırılması emrini veren ("ibadetimiz maddi başarıya değil, bilakis insani değerlere ve ideallere dayanmalıdır"), içinde hiç bir şeyin olmadığı sıcak su içen ve Adlai Stevenson'u idolleştirip alıntılar yapan ve onun düşüncelerini banda kaydeden Isabella Garner'dır. Üçüncü aday Dr.Grill Gainey'in (senaryonun ortak yazarı Paul Dooley) kafasında beyaz bir meç vardır ve kendisinin insanlar ile yiyecekler arasında tam ortada duran bir aracı olduğunu iddia eder ve "tamamen deniz suyu"na sahip bir ürün satar. Adaylığı dikkat çekmediğinde, yüzme havuzunun zemininde ölmüş gibi yatar. Caroll Burnettt tarafsızlık suçlamasının ardından, Isabelle Garner'ın yerine kendini ilan eden ve eski kocası ve Esther Brill'in kampanya sorumlusu olan Harry Wolff ile romantik ilişkiye giren, Beyaz Saray'ın beslenme konusundaki temsilcisi Gloria Burbank'ı canlandırır. (Filmdeki en az zekice kurulmuş bölüm Gloria'nın ne zaman korksa cinsel olarak tahrik olma arzusudur.) Politik bir düzenbaz (Henry Gibson) kadın gibi giyinir ve Isabella'nın bir erkek olduğunu kanıtlayarak itibarını zedelemek için güvenini kazanma girişiminde anne sütü ile beslenmeyi savunur.

Genel kaosa iki karakter biraz düzen kazandırır. Bunlardan biri filmdeki tek makul düşünen kadındır. Bu kadın kendisini filmin içinde izleyicinin vekili yerine koyup olayları uzaktan şaşkınlıkla ve aklı karışarak gözleyen otelin halkla ilişkiler müdürü bir siyahdır. Diğer karakterin daha karmaşık bir rolü vardır. Dick Cavett otelde düzenlenen bir talk show'un sunuculuğunu yapar ve kendisini oynar. Daha önce *Nashville*'de Elliot Gould ve Julie Christie country ve western ünlülerini canlandıran oyuncular arasında "gerçek" Hollywood ünlüleri olarak yer almışlardı. Kurmaca içindeki karakterler dışardan kurmacaya katılan kişiliklerin altında ezilir ve ünlüleri oynayan aktörler ile kendilerini oynayan aktörler arasında hiyerarşik bir yanılsama yapısı yaratılır. Cavett'in *Health*'deki rolü bir miktar bu ilişkişi sürdürür. Kuşkusuz o "gerçek" ünlüdür ve diğer karakterler için cazibe noktasıdır. Sağlıklı beslenme toplantısından yaptığı televizyon programı, izleyici

de dahil herkesi ona çeker - bandın başladığını gösteren elektronik yazılar, gösteri içindeki gösteri başlarken ekrana bindirilir. (*Brewster McCloud*'da olduğu gibi, film kendisini bir gösterinin belgelenmesi olduğunu sunarak başlar. Birileri "Vur ona!" diye bağırır ve stüdyonun (Twentieth Century-Fox) logosuna eşlik eden trompetlerinin yerini toplantı bandosu alır.) Cavett sakindir ve diğer karakterlerin çılgınca etkinliklerinden kendini uzak tutar. Filmin akışı içinde diğer karakterler kendi olay örgülerini kurarken, Altman yatakta uzanmış Johnny Carson'u izleyen Cavett'e iki kez kesme yapar. Sözde ünlülerle dolu bir kurmaca dünyaya giren gerçek ünlü, televizyonda bir meslektaşıyla söyleşmek için kendisini çılgınlıklardan uzak tutar.

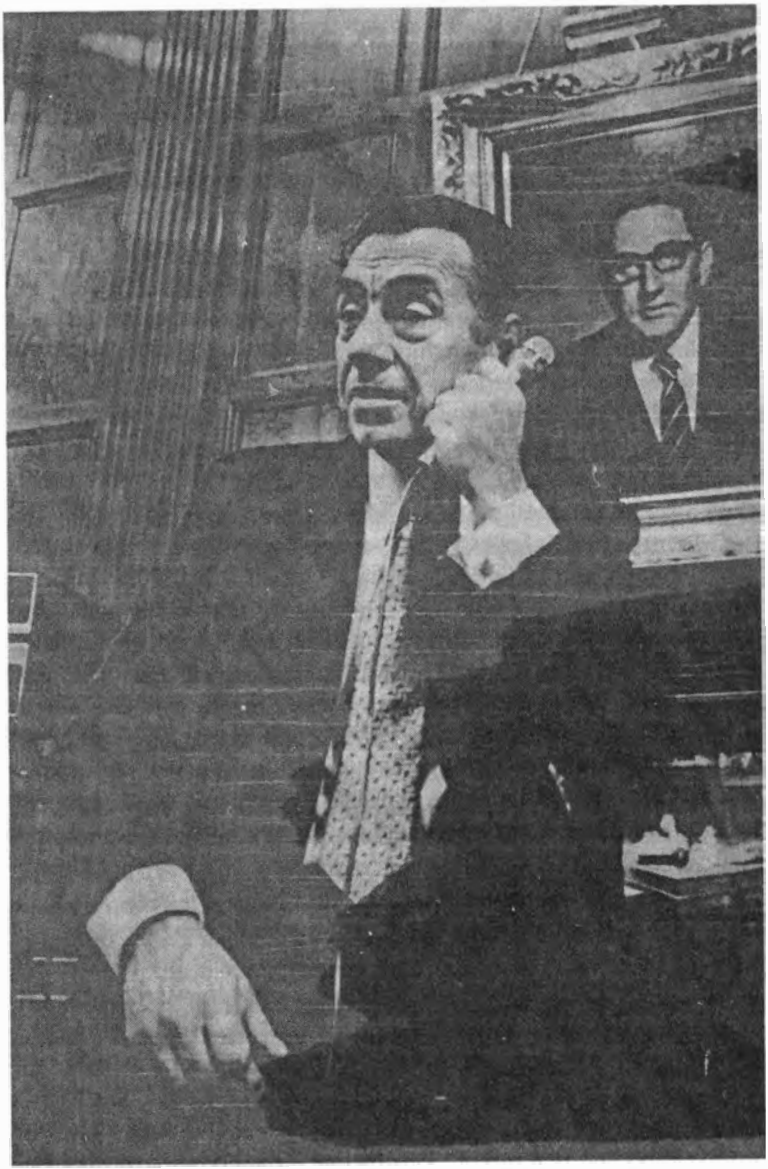
Nashville'de olduğu gibi, kurmaca dünya ile yanılsamalar arasındaki ayrılık filmin zaten alışılmamış olan olan yapısını iyice merkez dışına iter. Altman politik bir olgunun parodisi olan bir dünya yaratır. Bu politik olgunun kendisi zaten gösteri işinin bir parodisidir, çünkü politik gelenekler her zaman gösterinin göstergeleriyle iktidar gerçekliklerine aracılık ederler. *Health* nihayet bir gösterinin gösterisidir. Talk show'u sunan ve gösterinin düzenleyicisi olarak diğer ünlülere ebelik ve aracılık yapan bir ünlü olan Dick Cavett, yaratımından sorumlu olduğu ortamdan kendisini uzak tutarak (bu karnavalın sunucusu olarak) mükemmel bir konumdadır.

Bu çılgın politik maskaralık parodisine bildik isme sahip garip, korkutucu bir karakter katılır. Korkunç Güneyli aksanı ile Donald Moffat'ın canlandırdığı Albay Cody, bu filmde Buffalo Bill olarak değil, sağlıklı beslenme toplantısını kendisine ve ima düzeyinde hükümete maleden çok çirkin bir sağcı olarak ortaya çıkar. Korkutucu karanlıkta geçen ve biri adaylardan Isabella Garner, diğeri ise Gloria Burbank ile olan iki sekansda, Cody her şeyi kendi dümen suyunda zayıflatan korporatif bir iktidardan sözeder. "Sizler hükümet programının içindesiniz" der Isabella'ya, "biz ise yabancı hükümetlerin." Grubun başkanı'nın ölümünün sorumluluğunu üstlenir ki, bu olay kampanya savaşına yol açar. Beyaz Saray temsilcisine, "Benim için çalış, kadın... Ahlakçı davranmayı bırak. Yaptığın anlamsız. Birşeyi değiştiremezsin" der. Ve Isabella'ya tamamen yönlendirme gücünü ve gerçeklik üzerine yalanları onaylayan ürpertici bir yargısını söyler: "Bayan, bana duymayı istediğimi söylediniz. Siz gerçekten yanasınız. Bu kimseyi tehdit etmediğiniz anlamına gelir." Bu sözler Altman'ın

esas Albay Cody'sinin Oturan Boğa'nın Kızılderili çevirmeni üzerine söylediklerini akla getirir: "Halsey söylediğini kastetmez. Bu nedenle kulağa bu kadar gerçek geliyor."

Yalan söylemek Franz Kafka'nın Joseph K.'sının korktuğu kadar evrensel bir ilke haline getirilir. Hakikatın ortaya çıkışına, herhangi olası gerçekliklerin sahip olabileceğinden -Albay Cody'nin kendisinin gerçekliği de dahil- daha fazla güç verilir. Büyük yalancı ve tarihsel olan her şeyin sahibi, *Health*'deki yeni bedeniyle (reincarnation) hala bir sahtekar olduğunu kanıtlar. Deli bir sağcı olan aslında o değil, Esther Brill'in çılgın kardeşidir. Nihayet her şey, görüldüğü gibidir, yani mükemmel bir yanılsama, büyük, budalaca bir oyun içindeki bireylerin, imgelerin ve sözcüklerin yönlendirilmesidir. Herkes kendinden geçmek (trance) ister. Sağlıklı beslenme taraftarlarının toplantısını hipnozcuların toplantısı izler. Grubun sorumlusu Dinah Shore ayrılmakta olan Dick Cavett'i selamlar.

Altman bu özel güdümleyici ve sahtekar Buffalo Bill Cody'den öylesine etkilenir ki, başka bir filmde ama biçimini hayli değiştirmiş olarak onu bir kez daha yeniden yaratır. Altman'ın 1984'te filme aldığı Nixon üzerine tek kişilik bir oyun olan *Secret Honor* politikanın, ünlü olmanın ve *Nashville, Buffalo Bill and the Indians* ve *Health*'in ilerlettiği gösterinin üzerine kafa yormasının zirvesi olarak karşımıza çıkar. Altman'ın Nixon'ı şizofren olmuş Buffalo Bill'dir. Onun bir yanı, banda kaydedilmiş sesi ile televizyonda görülen görüntüsü içinde tarihi biçimleyen büyük sahtekar oluşudur. Diğer yanı ise, kendi kendine kurduğu komploya dair kabusun (bu kabusun içinde Nixon zengin ve güçlünün gönüllü politik aracı haline gelir) ardına saklanan edilgin bir histerik oluşudur. Sonuç, boyun eğen parlak bir zekadan oluşan bir Nixon'dır: iğrenç, ırkçı, anti-Semitic (Yahudi karşıtı); gücünü ve çürümüşlüğünü reddeden, bunun yerine teslim olmaktan başka şansının olmadığı komplo güçlerinin dalaverelerini geçiren aşırı Amerikan paranoyağı. Bir büronun sınırları içinde geçen filmin akışı boyunca Nixon içki içer, haykırır, zırıldanır, kişiliğinin uzantısı olan teybine kendi sesini kaydeder, kişiliğinin (bozukluğunun) onaylanması olan dört televizyon ekranına ya da hayali bir yargıca ya da ölmüş annesine hitap eder. Konuşması boğulur, bazen gırtlağından ses çıkmaz. Lincoln'ün, Woodrow'un ve adam yerine koymadığı ama aslında alter egosu (öteki beni) olan Henry Kissinger'ın portreleri arasında küçülür,



Tam Amerikan paranoyağı. "Nixon" (Philip Baker Hall) *Secret Honor*'da.

bazen onlara meydan okur, bazen de intiharı düşünür. Dünyayı kontrol etmek için kendisini kullanmaları gerektiğinde ısrar ettiği ve böylece kendisinin iktidar yanılsaması yaşamasına olanak sağlayan "Yüz'ler Komitesi" adlı karanlık bir iş adamları grubu içindeki kariyerini kınar. "İşte buradayım" der,"lağımın altında, tıpkı diğer her kahrolası vücut gibi, sıramı bekliyorum." Bu Nixon, bir televizyon yıldızı yerine Başkan olmuş rezil ve adi bir Rupert Pupkin'dir (King of Comedy). Rupert hiç olmazsa kötü ününden başkalarını sorumlu tutmamıştı.

Altman'ın karakterlerinin çoğu gibi Nixon da edilginliği etkin olmanın aracı olarak kullanır. Karşıtlık çarpıcıdır. Harekete geçmeyi reddederek ya da edilginliğin yol açtığı durumlara tepki göstererek ya da diğerlerinin iktidarları döneminde yapılanları suçlayarak ya da başka birinin gösterisine konu olarak bu karakterler kendilerini sorumluluktan uzak tutarlar. Ya da uzak tutulurlar. Altman özellikle cinsiyetin sonucu olan edilginliğe, yani istenmeyen ama zorlanılan edilginliğe çekilir. Dört filminde (ve kablo TV için yaptığı kısa filmde) kendilerini bağımlı kılan koşullara tuhaf ve bazen de tahrip edici tarzda reaksiyon gösteren kadınları incelemeye çalışır. Bu filmler kadın bilincini yine bir erkeğin bakış açısından inceleseler de kaçınılmaz sorunu ortaya koyarlar (tersi doğruysa da, en azından ticari sinemada kadınların erkekler üzerine ciddi çalışmaları az olduğu için karar vermesi zordur). Bu nedenle konusu kadınlar olan bu filmler - *That Cold Day in the Park, Images, Three Women, Come Back to the Five and Dime, Jimmy Dean, Jimmy Dean* - özel bir erkeğin bakış açısından kadınlar üzerine yapılmış filmler olarak anlaşılmalıdır. Ve bu tamamen güvenilir bir bakış açısı değildir. Kadınların ille de ana karakter olmasa da etkin olduğu filmler - *Nashville, A Wedding, Health* ve *Beyond Therapy* - müthiş övücü sunumlarda bulunmaz. Bu filmlerdeki kadınlar çoğunlukla aptaldır ve etkin olduklarında da bu etkinlik bazen ahmakça nitelik taşır. Tutarlılık ve güvenilirlik sorunu ortaya atılır. İkincisi, Altman konusu kadınlar olan filmlerinde psikolojik durumları anlatan eski Hollywood ve tiyatral geleneklerden kolayca kaçamaz: zorlanmış kamera açıları, tuhaf bakış açısı çekimleri, düşler, halüsinasyonlar, anılar, geçmişe açılan pencere işlevi gören aynalar, ürkütücü müzik. Altman bu aygıtları Scorsese'nin *Taxi Driver*'daki başarısı düzeyinde kullanamaz. Ve *Alice Doesn't Live Here Anymore*'da psikolojiden uzak durarak kadın üzerine neredeyse övülesi bir film yapabilen Scorse-

se'den farklı olarak Altman bir ikileme saplanır. Dışavurumcu müdahaleyi kullanarak uzlaşma riskini üstlendiği roman tarzında ruh halini tanımlamaya çalışır. *Three Women* istisna olmak üzere, psikolojik çözümlemeden kaçınıp karakteri ne yaptığı ve ona ne olduğuyla tanımlayarak karakteri ve olayı dışardan incelediği anlatının sorgulayıcılığı ve biçimsel şakacılık bu filmlerde büyük ölçüde kaybolur.

That Cold Day in the Park, daha önce belirttiğim gibi, Altman'ın anlatısının uzamsal merkezlerini yeniden organize etmede ilk dönem denemelerini göstermesi açısından önemlidir. Aitman'ın Francis Austen karakterine ve evlatlık edindiği oğluna yönelik kuşkuculuğuna saygı göstermese, tematik olarak filmin, baskılanmışlığını ancak sapkın davranışla serbest bırakan cinsel olarak baskılanmış evde kalmış kız temasına dair klişeyi yorumlamaya değmezdi. Austen onu evlatlık edinir, baştan çıkarır, hapseder, onun için pezevenklik yapar, sonra da pezevenkliğini yaptığı fahişeyi öldürür. Hem Francis hem de oğlan eşit derecede baskılanmıştır; kendini eski çağların askeri teçhizatıyla kuşatmış, etrafını yaşlı insanlarla doldurmuştur; oğlan ise başkalarının cinselliğinin edilgin bir izleyicisidir. Her ikisi de kendi baskılanmışlıklarının ve ortamlarının -Francis'in dairesinin kasveti ve oğlanın gezdiği sokakların gölgeli parlaklığı- etkisi altında davranan Altman'ın edilgin karakterlerinin ilki olarak görülebilir. Çevreleri onları sınırlamaya yardım eder ama aynı zamanda da içinde yaşadıkları dünyadan ayırır da. Dairesindeki Francis'den zoom ile uzaklaşarak pencereden odak dışı olarak görünen caddenin ışıklarına ya da cam tuğladan oluşan bir duvara yönelen çekimler bir tecrit duygusunu ve gerçek ruh halini verir.

Bu hareket ruh halini, duygusal güven eksikliğini, istikrarsız ve eksik olarak kavranan çevre duygusunu vermede Altman'ın başlıca aygıtlarındandır. *Images*'de ve *Three Women*'da benzer teknikleri kullanır ve üç filmde de zoom'u kullanımı, bir yüzün gösterildiği, bir ayrıntının seçildiği, mekanın vurgulandığı diğer filmlerindekinden farklıdır. *The Long Goodbye*'da kavisli kaydırmalı çekimin yanısıra zoom istikrarsız bir uzam yaratmak için kullanılır ama bu uzam yalnızca ana karakterin içsel durumunu yansıtmaz; daha çok algılamanın neredeyse evrensel istikrarsızlığını gösterir. *That Cold Day*'de çekimlerin içindeki hareket nesneleri bulanıklaştırmak ya da yansıtmak içindir; *Images*'de ısrarla çalınan bir enstrüman, bir tür fetiş haline gelen ama kendi içinde

edilgin ana karakterin yerinde bir yansıması olan nefesli çalgıların müziğine eşlik eder. Yansılayıcı yüzeyler geçmişe dair görüntülerin bir aynadan göründüğü, zoom ile pan'ın sıkıcı bir andan daha önceki anlara yöneltildiği *Come Back to the Five and Dime*'de belleğin pencereleri haline gelir.

That Cold Day (hatta *The Long Goodbye* ve *Nashville*) gibi *Images* de başkalarının imhasına dönen bir edilginlik üzerinedir. En aşırı öznel terimlerle ifade edilen bu edilginlik -izleyici zamanın büyük bölümünde yalnızca karakterlerin gördüğünü görür - karakterin "gerçek" dünyayı kavrayışının parçalanmasıyla ve daha sonra "gerçekliği" yeniden tanımlayan ve yerine geçen bir interior'a (içe) çekilme ile sonuçlanır. Altman burada çok zekice bir şeyler yapar. *Images,* Altman'ın en zekice kurduğu (Wilmos Zsigmond'un çektiği) görüntülere sahiptir. Renk ile çok az oynanır (parlama - flashing - tekniği; *McCabe*'de altın sarısı ve maviyi, *The Long Goodbye*'da mavi-yeşil pusu ve *Buffalo Bill*'de hastalıklı sarıyı elde etmek için filmi önceden pozlama yöntemi) ve diğer filmlerden daha fazla derin odak görüntüleme kullanılır. Filmin mekanını sınırlamayan (film İrlanda'da çekildi ama mekanların adları asla verilmez) ve daha sonra da bu isimsiz mekanları, parlak, anlaşılması zor ve derinlikli görüntülerle veren Altman, ana karakter Cathryn'in (Susannah York) aynı anda hem çok doğrudan hem de çok belirsiz olan halüsinatif dünyasını oluşturur. Filmde ana anlatının dışında çok az yan anlatı (çevresel aksiyon) vardır; olaylar kesin olarak yalnızca Cathryn'in kafasında birbirinin yerine geçebilir beş karakterin arasında geçer.* *Images* görünüşüyle ve anlatı oluşumuyla Altman'ın en net filmlerinden biridir ve Altman ana karakterinin karışmış ve tutarsız durumdaki duyarlığına karşı bu netlikle ve doğrudanlıkla oynamaktan haz alır.

Geriye bakınca (film 1972'de fazla anlaşılmadı) *Images* aynı zamanda özel bir geri çekilme ve edilginlik türünü tanımlarken çok net ve doğrudandır. Cathryn kadınların çoğu için geçerli olan bir ikileme saplanır: Bir kadın olarak kendi talepleri ile ev kadınlığının, bu örnekte kılı kırk yaran bir kocaya görevine bağlı bir eş olmanın taleplerini na-

* Her bir oyuncunun adı diğer oyuncunun canlandırdığı karaktere verilir: Susannah York Cathryn'dir, Cathryn Harrison Susannah'dır - *McCabe*'de oynayan katil Butler'ı oynayan Hugh Millais Marcel, Marcel Bozzuffi Rene ve Rene Auberjonois de Hugh'dur.

sıl uzlaştıracaktır? Hem buna isyan eden hem de bu mücadeleden çekilen Cathryn geri çekilir ve kendini sevgililerinden ve güçlü talepleri olan cinsel yanından dışlar. Bu diğer yanından ve temsil ettiği cinsellikten korkar. Rene'yi av tüfeğiyle öldürür (Rene aslında Cathryn'in imgeleminde belirdiğinde gerçekten ölür ve Marcel, Cathryn'in onu bıçaklamasından sonra sağlıklı ve mutlu olarak ortaya çıkar). Diğer yanıyla yüzleşme ve imha etme girişiminde Cathryn "gerçek uğruna" kocasını öldürür. Filmin olayları ve sonucu, deliliğin sunumunda aşırı düşsel coşkunluğa yönelir.

Yine de Altman'ın özel bir sosyo-politik olgunun görünümü olarak deliliği sunma arzusu ses getirir. Belki de dışardan, bir gözlemci, bir analizci olarak soruna yaklaştığında daha başarılıdır. Bayan Miller özgür olmaya çalışan bir kadının, Keechie kendi çaresizliğinin baskısını yaşayan kadının, Cathryn'den çok daha başarılı yaratımlarıdır. *Images* belki de fazlasıyla net olmanın, fazlasıyla basit olmanın ve ana karakterin normal olmayan psikolojisine, Altman'ın kadın bilincini araştırırken sürekli mücadele ettiği sorunlara fazlasıyla odaklanmasının cezasını çeker. *Come Back to the Five and Dime* konusunu beşe böler. Beş kadın James Dean fan klübünü kurmalarını kutlamak için ıssız bir Teksas kasabası olan Woodworth'de biraraya gelirler. Geçmişlerinden görüntüler ve filmin şimdiki zamanında geçen tartışmaları, her birine musallat olan yalanlar ve yanılsamalar karmaşasını açığa vurur. Dramatik -aslında tiyatral- açıklamalar sekansı sonunda kötürümleştirme olarak erkek egemen sistem anlayışını ortaya koyar. Her karakter kendi yaşamının gizlerini açığa vururken, süreç içinde daha çok nevroz, baskılama, acıma ve merhamet ortaya çıkar.[1]

Karakterlerin her biri fiziksel ve psikolojik olarak eksilme yaşar. Erkeklerin hoşlanması için cinsel olarak cazip yeri olan göğüslerini fetişleştiren Sissy (Cher) aslında göğüslerini kanser nedeniyle yitirdiğini söyler. Joanne (Karen Black) kelimenin tam anlamıyla iğdiş edilmiştir. Mona'nın babalık ettiği, Mona inkar etse de kadınsı özellikleri nedeniyle onuru kırılmış oğlan kendisini cerrahi müdahaleyle kadın haline getmiştir. Mona (Sandy Dennis) *Giant* (Devlerin Aşkı) filminin çekimleri sırasında babasının James Dean olduğu, doğumu gecikmiş bir bebek taşıdığı inancıyla yaşar. Çevresini James Dean'in posterleri

1 Robert Self, "Robert Altman and the Theory of Authorship," *Cinema Journal* 25 (Sonbahar, 1985), s. 8-9 ile karşılaştırın.



Mona (Sandy Dennis), Sissy (Cher), Joanne (Karen Black) *Come Back to the Five and Dime, Jimmy Dean, Jimmy Dean*'de.

ve maskeleriyle donatmış, kendisini ünlü kült Virgin Mary'ye (Bakire Meryem) çevirmiştir. Hayali bir dünyada bir yandan geçmişlerinin aynasıyla diğer yandan 1950'lere ait bir starın kalıntılarıyla ve her yandan çölün öldürücü sıcağıyla çevrili bu karakterler yalnızca erkek egemen talebin kurbanları değil, aynı zamanda bu talebin sakatladığı kişilerdir. Erkek egemen yapı içinde kendi başlarına ayakta kalamayan bu karakterler ya nevrotik olarak bu yapıdan çekilirler ya bu yapıyı ya da kendilerini inkar ederler. Mutlu olduğunda ısrar eden grubun tek üyesi ev kadınılığının güvenli anonimliğinde rahat eden sürekli hamile olan kadındır.

That Cold Day in the Park, Images ve kısa film *Laundromat* gibi *Come Back to the Five and Dime, Jimmy Dean, Jimmy Dean* de erkek egemen düzenin baskılarıyla, bunları nevroz içinde serbest bırakarak yüzleşen kadınların kriziyle ilgilidir. Mücadele edemeyen bu karakterler ilk olarak kendi içlerinde çöküş yaşarlar ve daha sonra da kendilerini kuşatan dünyaya karşı korunmak için kendi yanılsamalarından/kuruntularından anlam çıkarırlar. Özellikle kadınlar üzerine ol-

mamasına rağmen *Fool for Love* da iki eşi olan bir adamın çocukları üzerindeki etkilerini tanımlayışıyla erkek egemen düzenin baskılarını inceler. Buradaki baskı ve duygusal acı yanılsamaları iki görsel/anlatısal aygıtla aktarılır. Diğer filmlerinden çok daha fazla olarak Altman bu filmde karakterlerini ve aksiyonlarını - bazen sekansın bütününü - pencereden çeker, karakterlerini birbirilerinden ve izleyiciden ayırır, doğrudan ve net olarak görülemeyen şeyleri görmeye dair sürekli bir arzuyu akla getirir. Karakterler - Yaşlı Adam (Harry Dean Stanton), Eddie (Sam Shepard, filmin uyarlandığı öykünün yazarı) ve May (Kim Basinger) - geçmişlerini hatırlamaya çalışıp bunun duygusal dehşetini anlatırlarken bunlara eşlik eden sözcükler ve görüntüler hiç te birbirine uymaz. Geriye dönüşlerde karakterlerin jestleri ve aksiyonları karakterlerin dış-ses ile söylediklerini sadece yalanlar ya da bu söylenenler anlatının eş-zamanlılığının dışındadır, farklı bir zamanda olur ya da hiç bir zaman olmaz. (Filmin başlarında May ile Yaşlı Adam'ın kaldığı ve aksiyonun büyük bölümünün geçtiği çölün ortasındaki Royal Motel'de bir aile kalır; bunlar May'in anne ve babası, May'in kendisi de bunların kızı haline gelir. Geçmiş ve gelecek birleşir.)[1] *Come Back to the Five and Dime, Jimmy Dean, Jimmy Dean*'deki ayna doğrudan geçmişe dönüşü sunar, belki de karakterlerin hatırlamayı istediklerinden fazlasını gösterir. *Fool for Love*'daki geriye dönüşler ya geçmişin ulaşılmaz olduğunu ya fazlasıyla şimdiki zamanda olduğunu ya da karakterlerin geçmişin getirdiği mutsuzluklarıyla ilgilenmesi için şimdiki zaman içinde değiştirilmesi, romantikleştirilmesi ve revize edilmesi gerektiğini gösterir.

Hiç bir örnekte tatmin edici sonuç yoktur. Kendisinin ya da diğerlerinin imhası olarak içselleştirilen ve daha sonra da ortaya çıkan kurbanlaştırma anlatıları, kurbanlaştırmanın öyküleri olarak kalır. Ve melodramatik açığa vurmalar, ne kadar zekice olduğu sorun değil, aşırılıkları nedeniyle derinliklerini kaybetme eğilimi taşırlar. Altman'ın en başarılı olduğu alan, konularını, raslantısal olarak topladığı ve seçtiği görülen zengin ve yığılmış bir görüntüler ve sesler alanından çıkarması, karakterlerini melodramdan çok dolaylı yollarla tanımlamasıdır. *Three Women* kadınlar üzerine olan en iyi filmidir, çünkü tamamen nevroza yoğunlaşmaktan kaçınır ve birden çok anlatı yaklaşı-

1 Bak. Richard Combs, *"Fool for Love," Monthly Film Bulletin* 53 (Temmuz 1986), s. 196.

mını biraraya getirir. Film aynı anda içerden dışarı -karakterlerin akıllarından onların ötesindeki dünyaya- doğru ve dışardan içeriye - Güney California'nın çağdaş kabusvari kırlarından bu kırları tanımlayan insanlara- doğru işler. Buna başka bir öge eklenir. İç ve dış dünyalara karakterlerden birinin duvarlara yaptığı bir grup grotesk resmin sürekli varlığı aracılık eder. Bu duvar resimleri üç sürüngen kadını anlatır: bir tanesi birbirlerini boğazlayışlarını; diğeri ikisinin üçüncünün egemenliği altında oluşunu; ve her ikisi birden üçünün de daha büyük bir erkek figür karşısındaki küçüklüklerini gösterir. İçsel durumların, dış mekanların (kırların) ve stratejik anlarda devreye giren garip duvar resimlerinin birbirini etkilemesi bir türler dışavurumunu ortaya çıkarır. Dış gerçekliğin ızdırap çeken aklın algılamalarıyla biçimlendiği *Taxi Driver*'daki neredeyse klasik dışavurumculuk değil, daha çok karakterlerin duygusal durumlarından uzak olan bu dünyanın yansımalarıyla fiziksel ve ideolojik varlığı içindeki dünyanın birbirini dengelemesiyle ortaya çıkan bir dışavurumculuktur bu. *Taxi Driver*'ın dünyası korkunç derecede somut ve doğrudandır. *Three Women*'ın dünyası ise sıradan deneyimin dünyasına ilave gibi görünür, tamamen gerçek değildir, tamamen kabus değildir, hatta tam olarak ifade edilen bir dünya da değildir ama herbir parçasını biraraya getiren ve en berbat özelliği yavanlık ve kabalık olan bir varoluş alanıdır. Yalnızca garip ve sıradan olan bir dünyadır.[1] (*Come Back to the Five and Dime* ile *Fool for Love*'ın coğrafik mekanları *Three Women*'dakine benzer ama Altman mekanları sınırlamak zorunda olduğundan iç ve dış mekanların görsel olarak karşılıklı dengesini burada olduğu gibi kuramamıştır. Yavanlık ve kısırlık yine de üç filmin paylaştığı özelliklerdir.)

Filmin bir yerinde Millie Lammoreaux (Shelley Duvall) oda arkadaşı Pinky'nin anne ve babasını arabayla kendi evine götürür. Kamera anneyi "Kesinlikle Texas'a benzemiyor" dediği sırada arabanın ön camından görüntüler. Kamera Texas, Güney California, Arizona, New Mexico ya da kuru, sıcak ve özelliksiz, insanların yaşamadığı herhangi bir yer olabilecek hiçbir özelliği olmayan çöl manzarasını göstermek için pan yapar. Pinky'nin annesi hiçbir anlamı olmayan bir ayrım görür ve anlamdan yoksun bu şeye anlam vermeye çalışır. Kızına bir hediye

1 Düş olarak film tartışması için bak. Marsha Kinder, "The Art of Dreaming in *Three Women* and *Providence*: Structures of the Self," *Film Quarterly* 31 (Sonbahar 1977), s. 10-18.



Millie and Pinky (Shelley Duvall ve Sissy Spacek) *Three Women*'ın kıraç mekanlarında.

getirmiştir, berbat bir biçimde baskıcı dizelerin yer aldığı bir rozettir bu: "Aydınlık ve keyifli bu mutfakta asla kaçınmayacağım günlük işler. Tanrım bu mutfağı ve içinde çalışırken beni kutsa." "Bu, mutfak için" der kadın. *Three Women*'da herkes klişelerin, sıradan ve bayağının ötesinde konuşamamanın tuzağına düşer, akılları hiçbir şey düşünmeyerek, duyumsamayarak, söylemeyerek, görmeyerek sterilleştirilir.

Filmlerinin başından sonuna Altman kaba olana kederlendirici bir duyarlık göstermiş ve bu kabalığın yıkıcı kapasitesinin farkında olmuştur. *Three Women*'ın konusu kaba olandır. Filmin karakterleri Millie, Pinky Rose (Sissy Spacek) ve Willie (Janice Rule) çevrelerindeki herkes gibi boş bir kırdaki önemsiz, başıboş teknelerdir. Sadece paketlenmiş hazır yiyeceklerden oluşan yemek için "Ben akşam yemeği partilerimle ünlüyüm" diyen Millie kadın dergilerinin diliyle konuşur ve bu dilin insanlık dışılığıyla öylesine tecrit olmuştur ki kimsenin kendisini önemsemediğinden habersiz görünür. Pinky, Millie ta-

rafından doldurulur, öyle ki kendini hissetmez. Pinky ilk olarak çalışmak için geldiği yaşlı insanlara yönelik kaplıcadaki bir pencereden bakarken kameranın yüzüne ve iri gözlerine zoom ile yaklaştığında görülür. Daha sonra kaplıcada Pinky ardı arkası kesilmeden Millie hakkında ve onu ne kadar çok özlediğinden konuşurken kamera yavaşça ona zoom yapar ve -yüzünün yavaşça Panavision görüntüsünün yan tarafından çıkışına yakın bir etki yaratarak- onu odak dışında bırakarak ardındaki aydınlık camlara doğru yönelir. Hemen ardından Pinky'nin karanlık, kapalı odasındaki televizyona kesme yapılır. Televizyon çalışır ama görüntü yoktur ve kamera birden kapanan boş ekrandan uyumakta olan Pinky'ye yönelir. Bu kesme ve kamera hareketi Altman'ın *That Cold Day* ve *Images*'de öznel bir durumun yerini alan görsel bir vekili bulmak için yapmaya çalıştığını başarıya ulaştırır. Pinky perdeleri çekilmiş pencere ya da görüntünün olmadığı televizyon, bir kişiliği, düşüncesi olmayan bir yaratık gibidir. Üçüncü kadın Willie daha az ayrıntılıdır. Hamiledir ve nihayet hala doğmamış çocuğunu doğurur, anlamsız bir dünyada anlamsız bir doğumdur bu. Bir sanatçı olduğundan biri hamile üç sürüngen kadının ve onlara hükmeden canavarımsı erkeğin duvar resimlerini yapar. Edgar ile evlidir. Edgar bir maço erkek parodisi, eski bir dublör ve Millie ile yatan (ki Millie'yi isteyen tek erkek odur) silahlı bir soytarıdır ve Willie'nin duvar resimlerindeki erkek figüre benzer. Willie çoğunlukla sessizdir, görünüşte çevresindeki kalabalıktan uzaktır ama sürekli olarak sanatındaki bu kabalığın dehşeti üzerine yorum yapar. Erkek egemen dili terkederek resmini yaptığı canavarımsı, neredeyese mitsel görüntülerdeki, yani başka bir dildeki erkek egemenliğinin baskıları üzerine yorum yapma arayışındadır.[1]

Altman'ın bu karakterler ve dünyalarıyla ilgili olarak yaşadığı büyük sorun bunları tutarlı bir tasarım içinde birleştirmektir. Daha önce belirttiğim gibi, biraz değiştirilmiş bir dışavurumcu bakış açısı yaratmaya, yüzlerden ve bu yüzlerin çevresindekilerden yola çıkarak ruh durumlarını göstermeye çalışır. Millie ve meslektaşlarının yaşlı insanların yürümelerine yardımcı oldukları kaplıcadaki ilk sekanslar; Millie'nin sarı dairesinde ve vakit geçirdiği Edgar'ın bakımsızlıktan

1 Bak. Alice Ostriker, "The Thieves of Language," *The New Feminist Criticism* içinde, der. Elaine Showalter (New York: Pantheon Books 1985), s. 314-38.

harap olmuş barında geçen, arkada motorsikletlilerin ve dart oynayanların olduğu ve Willie'nin boş bir yüzme havuzunun duvarlarına resim yaptığı sekans; Willie'nin Pinky ile baştaki ilişkisi; Millie'nin yatak odasına girip Pinky'nin yaşlı anne ve babasını yatakta sevişirken bulduğu sekans - bütün bunlar tanınabilir bir dünya ile kimliklerin, kendilik duygusunun ve bu duygunun oluşacağı mekanın olmaması nedeniyle, biçimlenmemiş olduğu korkutucu, boş, kafa karıştırıcı bir dünya arasında tereddüt eden karmaşık bir bakış açısını oluşturur.

Bununla birlikte izleyicinin filme giriş noktası da değişkendir. Karakterlerle özdeşleşme olanağı yoktur, kişiliklerin olmayışına dayalı bu söylem akılcı düzeyde çok az anlaşılır. Belki de film diğer filmlerden daha aşırı olarak tıpkı karakterleri böldüğü ve dayanaksız bıraktığı gibi, bunlara dair algılamaları da bölmeye, bunların dayanaklarını yok etmeye çalışır. Willie'nin ölü bir çocuk doğurduğu sekansda kamera bu korkunç acı ve yitirme sahnesinin geçtiği odanın hemen girişine yerleştirilir; izleyici bunu belirli bir uzaklıktan izler ama aynı zamanda izleyici içerde Willie'ye yardım eden Millie'nin ve dışarda korkudan donmuş Pinky'nin bakış açısını üstlenmeye zorlanır. Burada ve filmin her yerinde izleyici olayın doğrudanlığı ile onun kopuk, kafa karıştırıcı yapısının birbiriyle mücadele ettiği yerde zorunlu bir bakış açısına yakalanır. Sonuçta ortaya çıkan görüntülerin ve anlamların değişmesinin anlatı içindeki karakterleri etkilemesi gibi sabit, garantili bir konumun, dayanak noktalarının olmamasıdır. Sonuç olarak izleyici, daha önceki *The Long Goodbye*'ın istikrarsız algılamasına benzer biçimde karakterlerin bildiğinden daha fazlasını bilmez, onların gördüklerinden ve anladıklarından fazlasını görmez ve anlamaz.

Altman anlatıyı aşırı mistifiye etmeye ya da daha doğrusu gizemin ve zorlanmış bir uğursuzluk duygusunun dışavurumuyla anlatıyı üstbelirlemeye niyetli görünür. Diğer filmlerinin en ciddi anlarında bile varolan neşenin çok azı vardır ve filmin *Quintet, Streamers* ve bir ölçüde de *Fool for Love* ile paylaştığı bir sorundur bu. Örneğin Millie ile Pinky arasındaki kimlik değişimi mükemmel bir düşüncedir ama sınırlı bir derinliğe sahiptir. Altman *Images*'de bununla oynar. Cathryn ve genç arkadaşı Susannah birlikte bir aynada görülürler ve sonunda yüzleri bir pencere camının üzerine bindirilir ve bu bindirme bir kadın olarak Susannah'ın Cathryn'in delilik yolunu izleyeceğini akla getirir.

Millie ile adının gerçekten Millie olduğunu söyleyen Pinky arasındaki daha açık kimlik değişimi kişiliklerinin olmamasının kaçınılmaz sonucu olarak görünür. Ancak Altman durumu Bergmanvari göstermekten kendini kurtaramaz. Bereket versin durumu *Persona*'nın metafizik belirsizliğiyle ele almaz; Altman kültürümüzün somut varlığıyla fazlasıyla ilişki içindedir. *Three Women*'da dünya ve onun karakterler üzerindeki etkisi sunulur. Ama bu etki dağınıktır. Kimliklerin karşılıklı değişmesi "düşüncesi", başka türlü anlamsız bir dünyanın anlamsız ruhlarının somut ve doğrudan belirtileri olabilirken kendi içinde fazlasıyla dağınık, fazlasıyla gerçekten uzak ve fazlasıyla soyuttur.

Soyut ile somut arasındaki gerilim, filmin final sekansında içinden geldiği ortama geri dönen karakterin psikolojik dönüşümünü yeniden güvencelemeye çalıştığı sırada en üst noktaya çıkar. Pinky, Millie'nin kişiliğini edindiğinde bunu anlamsız ve soğuk bir ruhla, ev sahibinin (ruh sahibinin - Millie) klişe yüklü dili olmadan ve bu dili ona kazandıran dokunaklı nitelikten yoksun olarak ifade eder. Millie, Pinky'nin anlamsızlığı altında büzülür, onun edilgin doğası Pinky'nin yeni oluşan ve yanlış yöne yönelen gücüne teslim olur. Ama Pinky'nin kabusunun ardından başka bir değişim olur - bütün yüzlerin ikileştiği ya da şiddet dolu ve bozulmuş biçimde göründüğü ve Willie'nin ölü bebek doğurmasının önceden haber verildiği filmdeki, eğer gösteriş değilse, en uğursuz sekansdır bu. Kabusdan sonra Pinky daha sakindir; korkusu onu kendisine annelik yapması için Millie'ye getirir, onunla uyumak ister ve Millie onu rahatlatır, elini yüzünde gezdirir. Willie'nin ölü bebeğini taşıdığı dehşet verici sekansın ardından tamamlanacak olan yeni bir ilişki karmaşası ortaya çıkar.

Ölü doğum sırasında Millie daha önce asla göstermediği biçimde güçlü davranır. Pinky korkudan donmuş haldedir, bir doktor bile çağıramaz. Millie, Pinky'nin düşünde gördüğü gibi, elleri kanlı ve sallanır halde evden çıkışının ardından, yine beklenmedik bir kontrol ve güç duygusu sergileyerek Pinky'ye tokat atar. Sekans sonuçta Willie'nin şiddetli ızdırabının göstergesini Pinky'ye aktarması olan tokat nedeniyle kanlanmış Pinky'nin yüzünde biter. Pinky'nin yüzünden ıssız ve sıcak arkaplanı gösteren yol çizgilerinin olduğu bir çöl yolunun uzun ve uzaktan çekimine kesme ile geçilir. Sarı bir Coca Cola kamyonu görüntüye girer (sarı, Millie'nin dairesi, elbiseleri, arabası için tercih ettiği açık ve yumuşak tondadır). Kamyon Edgar'ın sahibi olduğu ve

Willie'nin oyalandığı Dodge City adlı bara gelir. Pinky barın arkasında sakız çiğneyerek gazete okur. Kamyonun şoförü Coca Cola isteyip istemediklerini sorar, Pinky annesini çağıracağını söyler ve annesinin Millie olduğu ortaya çıkar. Şoför ile geçen diyalogda "hepimize üzüntü veren bir kazada" Edgar'ın vurulduğu anlaşılır. Millie, Pinky'yi akşam ne yiyeceklerine karar vermesi için eve yollar. Willie evin verandasında oturur, gördüğü ama hatırlayamadığı bir düşden sözeder. Kamera zoom yaparak evden açılır; Millie, Pinky'ye Willie'nin neden kendisi için böylesi bir anlam taşımak zorunda olduğuna dair soru sorar. Kamera eski lastikler yığınına pan yapar, kıraç kırların son görüntüsüdür bu. Bu görüntüden üç sürüngen kadının duvar resmine zircirleme ile geçilir. Çok iri erkek figür kadınlardan biri ile arkadan cinsel ilişki kurar; bir elini yumruk halinde kaldırır. Kadınlardan biri anlaşılmaz bir simgeyi, çevresinde dört yılanın olduğu bir daire içindeki haçı gösterir.

Film Altman'ın egemenlik ve bağımlılığa/edilginliğe, ritüele teslim oluşa ve kültürel mitlere dair en acılı gözlemiyle biter. Kendilerini erkeklerden kurtaran üç kadın (Willie'nin çocuğu erkektir ve ölü doğmuştur; kadınların Edgar'ı vurduğu net olarak ima edilir - "Ateş etmeyi öğrenmiş bir kadını bin vahşiye tercih ederdim.") erkeğin yerine bir kadının baskın diğer ikisinin de bağımlı/edilgin üye olduğu bir aile yapısı kurmak için harekete geçerler. Çöple dolu çölde oluşturdukları kurtarılmış bölge, Willie'nin duvar resimlerinde yansıyan ve egemenlik ile bağımlılık modellerinin Altman'ın bütün ilişkilere yayılmış olduğunu gördüğü erkek-egemen toplumun bir parodisidir. Millie ve Pinky kaplıcada çalışan düşüncesiz ve sert doktora bağımlıdırlar ve onlar da yaşlı insanları sanki onlar çocukmuş gibi yönlendirirler. Millie kadın dergilerinde kadınları istismar edenlerin yazılarının kontrolündedir. Pinky kendisini Millie'nin yönlendirmesine izin verir, kısaca birinin egemen diğerinin ise uysal kız evlat olduğu bir rol değişimidir bu. Willie, Millie ve Pinky'ye Edgar hükmeder ve Edgar'ın gidişiyle onlar yalnızca, psikolojik ve ekonomik hakimiyetin merkez imgesi, ideolojinin ortaya çıktığı, beslendiği ve yeniden üretildiği yer olan aile yapısı içinde tecrit olmuş bir iktidar ve edilginliğin (egemen/bağımlı ilişkisinin) yeniden canlandırılışı içinde varolabilirler.

Spielberg ve önceki bölümlerde tartışılan yönetmenlerden farklı olarak Altman aileyi verimsiz bir alan, kendini üreten ve yeniden üreten ideoloji kadar kısır görür. Aile, korkunç yaşam taklidinin kuru çölde

geçtiği *Three Women*'da gerçekten kısırdır ve bir babanın iki eşinden olma erkek ve kız evlatlar arasında baskılayıcı cinsel ilişkilerin ortaya çıktığı, eşit düzeyde önem verilen iki aileye sahip olmaya çalıştığı *Fool for Love*'daki bütün duygusal dengeyi altüst eder. Yalnızca *A Perfect Couple*'da olduğu gibi, ailenin kontrolünden kaçtıklarında ya da *Beyond Therapy*'de olduğu gibi, sıradan duygusal taleplerin sınırlarının ötesine geçtiklerinde Altman bir zafer umudu sunar.

Altman'ın aile yapısına ve beraberindeki oluşumlara en şiddetli saldırısı ikiyüzlülük, riyakarlık, yönlendirme ve onurun kırılmasına dair araştırmalarının ve vardığı sonuçların zirvesini sunan *A Wedding*'de ortaya çıkar. Saldırının bu filmdeki nesnesi, kültürün içinde aşkın kurumsallaşmasını sağlayan ritüelin ta kendisidir ve Altman bu ritüeli kaygıların çoğundan geçerek ele almak için kullanır.[1] Biçimsel olarak film açık bir anlatı formu içinde çok sayıda insanın karşılıklı etkileşimleri üzerine başka bir denemedir. Bağlamsal olarak Altman topluluğun parçalanışını, romantik ilişkinin güçlüklerini - aslında olanaksızlığını - araştırmayı sürdürür. Zekice ve eğlenceli bir film olduğu halde filmin öfkesi ve tenezzül eğilimi filmi düşüncesizce yapılmış ve baştan savma hale getirir. Neredeyse her kesme, her zoom bir diğer kaba ya da sıkıcı davranışı gösterir. Üstelik Altman kabalıkların kökenlerini gösterme ya da bunların neden bu kadar saçma olduklarını açıklama arayışına girmeksizin yapar bunu. Bunamış bir rahip, ergin bir gelin, ondan cinsel olarak farksız bir kız kardeş (uşaktan hamile), tantanalı bir lezbiyen düğün koordinatörü (Nashville'deki beğenilmeyen rolünü yalnızca birazcık geliştirmiş Geraldine Chaplin), eroin bağımlısı bir anne, gelinin annesini baştan çıkarmaya çalışan sevişme müptelası damat - bunlar ve diğer karakterler gülünmeleri ya da rezil olmaları için tekrar tekrar ortaya çıkarlar. Altman yalnızca birazcık duyarlılık ve ilgi ile zenginin akılsız ve yeni zenginlerin yüzeysel ve ilgisiz olduğunu gösterir. *Nashville*'in duygusal çevresi ile *Buffalo Bill* ve *Three Women*'daki entelektüel bağlanım fazlaca göze çarpmaz.

A Wedding'in zekiceliği her zaman (ve Altman'ın sinemasında ilk kez) karakterlerin ve sonunda izleyicinin harcanmasına varan bir kendini beğenmişlik tehdidinde bulunur. Fars, bir noktada izleyicinin yeni evlilerin araba kazasında öldüklerine inanmasına vardığında güdüm-

1 Margot Kernan bu argümanın geliştirilmesine yardımcı oldu.

leme aşırı hale gelir. Ölenlerin yeni evliler değil, filmdeki diğer insanlardan daha çekici bir kadın ile bir erkeğin olduğu ortaya çıktığında duyguların yönlendirilmesi daha yumuşar. İzleyiciden birden durum üzerine düşünmesi, yeni evlilerin anne ve babasının kendi çocuklarının sağ ve güvende olduklarını öğrendiği sırada diğer çiftin ölmesine ilgisiz kalmasından dehşete kapılması istenir. Bu durum onlara musallat olan son utanç haline gelir ve kendi duygusal yoksunluklarından habersiz kalırlar. Filmdeki tek soylu hareket edilgin bir harekettir: karısının parasıyla tutunmuş bir erkek egemen olan Luigi Corelli (Vittoria Gassman) bütün grubu arkasında bırakarak özgür olmak için ayrılır.

Ama ardında bırakma sorundur. Uyuşturucu kullanılan salona çekilen Bayan Miller ya da *Quintet*'in sonunda buzdan harabelere yönelen Essex ya da *Fool for Love*'un sonunda karanlığın içine doğru yürüyen May ya da *Beyond Therapy*'deki terapistlerin ve aşıkların birbirine zıt taleplerinden uzağa, kendilerini New York'tan Paris'e nakleden Prudence ve Bruce gibi; *Nashville*'in sonunda kameranın gökyüzüne doğru amaçsızca dolaşması gibi; ya da *Buffalo Bill*'in finalindeki üst açıdan çekim gibi, bütün bunlar çıkmanın olanaksız olduğu bir durumdan çıkmanın en iyi yolunun sadece arkada bırakmak olduğunu akla getirir. Bu filmlerin bazılarında geri çekilme anlatı tarafından; *Buffalo Bill*'deki ikiyüzlülük ve kendini aldatmanın köklerindeki anlayışla; *McCabe and Mrs.Miller*'daki kaçan fırsatlara yanarak; *Quintet*'te ritüelin yaşam üzerindeki gücüne dair anlayışla ve *Fool for Love*'daki çarpıtılmış evcimenliğin sonuçlarıyla oluşturulur. Ama *A Wedding* yalnızca çekici olmayan insanlar topluluğuna acımasız bir bakışı, Altman'ın kamerasının arasıra yöneldiği bahçedeki duruma benzer boş ve anlamsız bir bakışı sunmuştur. En azından kültürel yalanların temellerinden bazılarını araştırmaya ve etkin bir demistifikasyon sunmaya çalışan *Buffalo Bill*'den farklı olarak bu bakış ayrıcalıklı, güvenli ve üstünlük konumuna olanak sağlar. *A Wedding* izleyiciyi yalnızca, artık çok bildik bir durum olan, yalnız bırakır.

Ama Altman sonunda nedenlerini çok derinden araştırdığı ya da anladığı nefret uyandıran durumlarla doğrudan ilgilenmede başarısız bulunamaz. Diğer Amerikalı yönetmenler bunu yapmadı ve Altman bunları fazlasıyla olduğu kadar tutarlı olarak ta araştıran tek yönetmendir. Diğer yönetmenler kesinlikle kendi sinemasal araştırma biçimlerini yeniden tanımlama üzerinde bu kadar yoğun olarak durma-

mış ve çok azı erkek egemenliğinin neden olduğu kişilik bozuklukları üzerinde bu kadar ısrarla durmuştur. Erkek egemenliğinin yapılarını ve sonuçlarını tartışmada tamamen başarılı olmasa da, sinemasal anlatının erkek egemen yapılarını parçalara ayırmada olağanüstü başarılı olmuştur. Filmleri konu olarak kendilerine edilginlik yönündeki kültürel eğilimi (tarihsel gerçek olarak kabul edilen üretilmiş imgelerin baskısı altında olma isteğini) seçerler. Altman'ın bu konuları işlemek için ürettiği imgeler izleyici üzerinde hakimiyet kurmayı reddeder. Açık anlatı yapısı -filmlerinin çoğunun başardığı akış, süreç ve raslantı süreci- filmlerin konularını bunların üretilmiş olduklarını göstererek ve izleyicinin bunlardan anlam çıkarmak zorunda olduğunu teyit ederek parçalara ayırmaya çalışır. Bu filmsel söylevi iki ayrı ses ifade eder gibidir. Biri egemenliğe çaresiz teslimiyetten geçerek yenilginin kaçınılmazlığını ilan eder. Diğeri ise algılama/anlama özgürlüğünü ve bu nedenle de görülen, anlaşılan ve yorumlanan üzerinde kontrolü haber verir. Ancak diyalektik yalnızca karşıtlık haline gelir. Bir yanda izleyiciye belirlenmiş tepki potansiyelini sunan açık anlatı yapısı vardır; diğer yanda ise, ne kadar açık olduğu sorun değil, bütün bu belirlenime rağmen, tek olanağın farklı farklı biçimlerde özgürlüklerden yoksun olduğumuzda ısrar edilmesi sözkonusudur. Aynı anda kontrolden yoksun olma ve edilginliğe karşı sesini yükselten ve bunların kaçınılmazlığını bildiren bu iki karşıt ses birbirini ortadan kaldırma riski taşır.[1]

Roland Barthes *avant-garde* olgusu üzerine yazarken tamamen Altman'ın durumuna uygulanabilir şeyler söylemiştir:

> Burjuvazi, yaratıcılarının bir bölümünü, aslında mirası reddetmeksizin, biçimsel yıkım görevine seçti: Nitekim *avant-garde* sanata cimri de olsa açık desteğini, yani parasını veren burjuvazi değil midir?.. *Avant-garde* tek bir güç tarafından ki bu güç burjuvazi değildir, tehdit edilir: Politik bilinç... Yakın zamanda *avant-garde*'ın kendini reddedip, ölümünü kabullenmekten başka devrimci görevlerin gereklerini yerine getireceği görülmüyor... *Avant-garde* her zaman burjuvazinin ölümünü kutlamanın bir yoludur, çünkü onun ölümü hala burjuvaziye aittir; ama *avant-garde* bunun ötesine gidemez; bir filizlenme anı olarak, kapalı bir toplumdan açık bir topluma geçiş olarak cenazeyi anlayamaz; do-

1 Koşut bir argüman için bak. Leonard Quart, "On Altman: Image as Essence," *Marxist Perspectives* 1 (İlkbahar 1978), s. 118-25.

> ğası gereği dünyaya yeni bir onay umuduyla protestosunu telkin etmede yetersizdir; ölmeyi ama kendisiyle birlikte her şeyin ölmesini ister. Dile empoze ettiği büyüleyici özgürlüğün aslında bir cazibesi yoktur; bütün cazibesi ona yönelik nefrettir ve bu doğrudur, çünkü burjuva modelden başka bir cazibeyi anlamayı reddeder.[1]

Robert Altman sinema dilini eski modellerden özgürleştirdi ama toplumsal görüşü özgürleştiremedi (özgürleştiremeyecek). Hollywood film yapımının ölü elinden bir kaçma noktası buldu ama özgürleştirici dilinin hitap ettiği kapalı, baskıcı topluma dair görüşlerin ötesine geçemedi. Ancak Hollywood'da *avant-garde*'a yönelik, *farklılık* yönünde her sapma baskıya yol açar. Acıları, başarısızlığı ve başarısı nedeniyle sinemanın sahipleri (egemenleri) zaten cimrice olan desteklerini geri çektiler. Ama Altman oyunu tam da kuralına göre oynadı. Filmleri ekonomik yoksunluğun bir miktar sıkıntısını çekse de enerjik olarak mücadeleye katıldı ve hala da öyledir. Altman hiç bir zaman dünyaya yeni bir onay umuduyla protesto(sunu) telkin etmez ya da burjuva modeldeki cazibeyi kabullenmez ama ne dünyaya ne de onu olduğu gibi filme almaya onay verir. Başarılı bir biçimde yeni bir yönetmeni (Allan Rudolf'u) etkilemiştir. Rudolf anlatılarını çevredeki aksiyona açarken ve olay örgüsünün ölü merkezine yönelmekten çok bu merkezden uzaklaşan imgeler yaratırken, Altman'ın aldığı hazzı paylaşan ticari Amerikan sinemasındaki ender yönetmenlerden biridir. Ve tüm üstünlüklerine rağmen Altman yeni bir kariyere ve ticari beklentilere rağmen hala uçuk olan ve zamanla sinemanın tiyatro ile ilişkisini yeniden tanımlayacağı filmlerle yeni bir mekanda, Paris'de çalışmaya başladı.

Her ne kadar yitirmenin, kazanmanın ve sonra da kaybetmenin, kar ve zararın ideolojisinin tuzağında kalsa da, Amerika'da ticari film yapanlardan daha fazla olarak, olanaklar olduğu duygusuna ve iyi niyete sahiptir. Bu kitapta tartıştığımız diğer yönetmenler, deneysel olduklarında dahi, anlatının biçim ve içeriğini değiştirmekle yalnızlık, tuzağa düşme, tecrit olma ve korkunun imgelerini kullanmakla, kendimize dair bu umutsuz algılamayı takviye etmekle sınırlı görünürler. Eğer onların karakterlerinden biri başarılı olursa, bu başarı yalnızca bir süre

1 R. Barthes, "Whose Theatre? Whose *Avant-Garde?" Critical Essays,* çev. Richard Howard (Evanstone: Northwestern Universitiy Press, 1972), s. 67-69.

içindir ve bunlar yalnızca düşüşlerini daha da zorlaştırmak/geciktirmek için başarılı olmuş gibi görünürler. Spielberg'in karakterleri gibi başarı kazandıklarında başarıları öylesine fantastik, öylesine gündelik yaşamın toplumsal gerçeklerinden uzak seyirlik olaylar içinde sunulur ki peşinde oldukları onayı geçersiz kılarlar. Onlar izleyiciyi gerçeklikle başbaşa bırakırlar. Altman bütünlüğü ve çeşitliliği içinde sinemasal olarak aracılık ettiği dünyanın çoğulluğunu sunarken en azından daha fazlasını görme, belki de çağdaş sinemamızın ölü olarak göründüğü ve içinde yaşamakta ısrar ettiğimiz cezaevinin ötesini görme olanağını sunar.

Ve Altman'ın sinemasında her zaman umut ve bazen de birilerinin, bu kişi Richard Nixon'ın kurmaca vekili olsa bile, yumruğunu kaldırıp net ve yüksek bir sesle "Siktir et onları" diye bağırdığı gerçeklik vardır.

FİLMOGRAFİ

Bu, yönetmenlerin uzun metrajlı filmlerinin listesidir. Görüntü yönetmeni yazısının ardından gelen parantez içindeki Panavision sıkıştırmalı oranı belirtir. Video versiyonlar orijinal çerçevenin tam genişliğini yeniden üretmez. (Filmografi, kitabın 1988 İkinci baskısından çevrilmiştir. Ayrıntılı olmayan filmografi sonradan eklenmiştir -E.N.-)

ARTHUR PENN

1958 LEFT-HANDED GUN (SOLAK SİLAHŞÖR)

Senaryo: Leslie Stevens, Gore Vidal'in oyunundan.
Yönetmen: Penn.
Görüntü yönetmeni (siyah-beyaz): J. Peverell Marley.
Sanat yönetmeni: Art Loel.
Kurgu: Folmar Blangsted.
Müzik: Alexander Courage.
Balad: William Goyen ve Alexander Courage.

Oyuncular: Paul Newman *(William Bonney)*, Lita Millan *(Celsa)*, John Dehner *(Pat Garret)*, Hurd Hatfield *(Moultrie)*, James Congdon *(Charlie Boudre)*, James Best *(Tom Folliard)*, Colin Keith-Johnston *(Tunstall)*, John Dierkes *(McSween)*, Bob Anderson *(Hill)*, Wally Brown *(Moon)*, Ainslie Pryor *(Joe Grant)*, Marten Garralaga *(Saval)*,

Denver Pyle *(Ollinger)*, Paul Smith *(Bell)*, Nestor Paiva *(Maxwell)*, Jo Summers *(Mrs. Garrett)*, Robert Foulk *(Brady)*, Anne Barton *(Bayan Hill)*.

Warner Brother adına yapımcı Fred Coe (Harroll Productions). 102 dakika.

1962 THE MIRACLE WORKER (KARANLIĞIN İÇİNDEN)

Senaryo: William Gibson, kendi oyunundan..
Yönetmen: Penn.
Görüntü yönetmeni (siyah-beyaz): Ernest Caparros.
Sanat yönetmeni: George Jenkins, Mel Bourne.
Kurgu: Aram Avakian.
Müzik: Laurence Rosenthal.

Oyuncular: Anne Bancroft *(Annie Sullivan)*, Patty Duke *(Helen Keller)*, Victors Jory *(Captain Keller)*, Inga Swenson *(Kate Keller)*, Andrew Prine *(James Keller)*, Kathleen Comegys *(Ev teyze)*, Beach Richards *(Viney)*, Jack Hollender *(Bay Anagnes)*.

United Artists adına yapımcı Fred Coe (Playfilms). 106 dakika.

1964 MICKEY ONE

Senaryo: Alan Surgal.
Yönetmen: Penn.
Görüntü yönetmeni (siyah-beyaz): Ghislain Cloquet.
Yapım sorumlusu: George Jenkins.
Kurgu: Aram Avakian.
Müzik: Eddie Sauter, emprovizasyonlar Stan Getz.

Oyuncular: Warren Beatty *(Mickey)*, Alexandra Stewart *(Jenny)*, Hurd Hatfield *(Castle)*, Franchot Tone *(Ruby Lapp)*, Teddy Hart *(Breson)*, Jeff Corey *(Fryer)*, Kamatari Fujiwara *(sanatçı)*, Donna Michell *(kız)*, Ralph Foody *(polis şefi)*, Norman Gottschalk *(vaiz)*, Dick Lucas *(iş bulma acentası sahibi)*, Benny Dunn *(gece kulübünde komedyen)*, Helen Witkowski *(ev sahibi kadın)*, Mike Fish *(İtalyan lokantası sahibi)*.

Colombia adına yapımcı Arthur Penn (Florin/Tatira Yapım). 93 dakika.

1966 THE CHASE (KAÇAKLAR/ TAKİP)

Senaryo: Lillian Hellman, Horton Foote'un romanı ve oyunundan.
Yönetmen: Penn.
Görüntü yönetmeni (Panavision): Joseph LaShelle ve Robert Surtees (jenerikte adı geçmiyor).
Yapım sorumlusu: Richard Day.
Kurgu: Gene Milford.
Müzik: John Barry.

Oyuncular: Marlon Brando *(Şerif Calder)*, Jane Fonda *(Anna Reeves)*, Robert Redford *(Bubber Reeves)*, E. G. Marshall *(Val Rogers)*, Angie Dickinson *(Ruby Calder)*, Janice Rule *(Emily Stewart)*, Miriam Hopkins *(Bayan Reeves)*, Martha Hyer *(Mary Puller)*, Richard Bradford *(Damon Puller)*, Robert Duvall *(Edwin Stewart)*, James Fox *(Jake Jason Rogers)*, Diana Hyland *(Elizabeth Rogers)*, Henry Hull *(Briggs)*, Jocelyn Brando *(Bayan Briggs)*, Steve Ihnat *(Archie)*.

Colombia adına yapımcı Sam Spiegel (Lone Star/Horizon). 135 dakika.

1967 BONNIE AND CLYDE (BONNIE VE CLYDE)

Senaryo: David Newman ve Robert Benton.
Yönetmen: Penn.
Görüntü yönetmeni: Burnett Guffey.
Sanat yönetmeni: Dean Tavoularis.
Kurgu: Dede Allen.
Müzik: Charles Strouse, Flatt ve Scruggs.
Kostümler: Theadora van Runkle.
Özel Danışman: Robert Towne.

Oyuncular: Warren Beatty *(Clyde Barrow)*, Faye Dunaway *(Bonnie Parker)*, Michael J. Pollard *(C.W. Moss)*, Gene Hackman *(Buck Barrow)*, Estelle Parsons *(Blanche)*, Denver Pyle *(Frank Hamer)*, Dub Taylor *(Ivan Moss)*, Evans Evans *(Velma Davis)*, Gene Wilder *(Eugene Grizzard)*.

Warner Brothers adına yapımcı Warren Beatty (Tatira-Hiller Yapım). 111 dakika.

1969 ALICE'S RESTAURANT (ALICE'İN LOKANTASI)

Senaryo: Arlo Guthrie'nin "The Alice's Restaurant Massacree" parçasından Venable Herndon ve Arthur Penn.
Yönetmen: Penn.
Görüntü yönetmeni :Michael Nebbia.
Sanat yönetmeni: Warren Clymer.
Kurgu: Dede Allen.
Müzik: Arlo Guthrie, Woody Guthrie, Joni Mitchell, Gary Sherman.
Müzik süpervizörü: Gary Sherman.

Oyuncular: Arlo Guthrie *(Arlo)*, Pat Quinn *(Alice)*, James Broderick *(Ray)*, Michael McClanathan *(Shelly)*, Geoff Outlaw *(Roger)*, Tina Chen *(Mari-Chan)*, Kathleen Dabney *(Karin)*, Polis Şefi William Obenhein *(Memur Obie)*, Seth Allen *(evangelist)*, Monroe Arnold *(Blueglass)*, Joseph Boley *(Woody)*, Vinnette Carroll *(satıcı bayan)*, M. Emmet Walsh *(çavuş)*, Judge James Hannon *(kendisi)*, Graham Jarvis *(müzik öğretmeni)*.

United Artists adına yapımcı Hillard Elkins ve Joe Manduke (A Florin Production). 111 dakika.

1970 LITTLE BIG MAN (KÜÇÜK DEV ADAM)

Senaryo: Thomas Berger'ın romanından Calder Willingham.
Yönetmen: Penn.
Görüntü yönetmeni (Panavision): Harry Stradling, Jr.
Yapım sorumlusu: Dean Tavoularis.
Kurgu: Dede Allen.
Müzik: John Hammond.

Oyuncular: Dustin Hoffman *(Jack Crabb)*, Faye Dunaway *(Bayan Pendrake)*, Martin Balsam *(Allardyce T. Merriweather)*, Richard Mulligan *(General Custer)*, Chief Dan George *(Old Lodge Skins)*, Jeff Corey *(Vahşi Bill Hickok)*, Amy Eccles *(Günışığı)*, Kelly Jean Peters *(Olga)*, Carol Androsky *(Caroline)*, Robert Little Star *(Küçük At)*, Cal Bellini *(Genç Ayı)*, Ruben Moreno *(Yaklaşan Gölge)*, Steve Shemayne *(Gökteki Ateş)*, William Hickey *(tarihçi)*, Thayer David *(Saygıdeğer Silas Pendrake)*, Ray Dimas *(genç Jack Crabb)*, Alan Howard *(yetişkin Jack Crabb)*.

Cinema Center Films/National General Pictures adına Stuart Millar (Hiller Productions, Stockbridge Productions). 150 dakika.

1975 NİGHT MOVES

Senaryo: Alan Sharp.
Yönetmen: Penn.
Görüntü yönetmeni: Bruce Surtees.
Yapım sorumlusu: Geoerge Jenkins.
Kurgu: Dede Allen, Stephen A.Rotter.
Müzik: Michael Small.

Oyuncular: Gene Hackman *(Harry Moseby)*, Jennifer Warren *(Paula)*, Edward Binns *(Joey Ziegler)*, Harris Yulin *(Marty Heller)*, Kenneth Mars *(Nick)*, Janet Ward *(Arlene Iverson)*, James Woods *(Quentin)*, Anthony Costello *(Marv Ellman)*, John Crawford *(Tom Iverson)*, Melanie Griffith *(Delly Grastner)*, Susan Clark *(Ellen Moseby)*.

Warner Brothers adına yapımcı Robert M. Sherman. 99 dakika.

1976 THE MISSOURI BREAKS (BOZGUN)

Senaryo: Thomas McGuane.
Yönetmen: Penn.
Görüntü yönetmeni: Michael Butler.
Yapım sorumlusu: Albert Brenner.
Kurgu: Jerry Greenberg, Stephen Rotter, Dede Allen.
Müzik: John Williams.

Oyuncular: Marlon Brando *(Lee Clayton)*, Jack Nicholson *(Tom Logan)*, Kathleen Lloyd *(Jane Braxton)*, Randy Quaid *(Küçük Tod)*, Frederick Forrest *(Cary)*, Harry Dean Stanton *(Calvin)*, John McLiam *(David Braxton)*, John Ryan *(Si)*, Sam Gilman *(Hank)*.

United Artists adına Elliott Kastner ve Robert M.Sherman. 126 dakika.

1981 FOUR FRİENDS (DÖRT ARKADAŞ)

Senaryo: Steve Tesich.
Yönetmen: Penn.

Görüntü yönetmeni: Ghislain Cloquet.
Yapım sorumlusu: David Chapman.
Kurgu: Barry Malkin, Marc Laub.
Müzik: Elizabeth Swados.

Oyuncular: Craig Wasson *(Danilo)*, Jodi Thelen *(Georgia)*, Michael Huddleston *(David Levine)*, Jim Metzler *(Tom)*, Reed Birney *(Louie)*, Elizabeth Lawrence *(Bayan Prozor)*, Miklos Simon *(Bay Prozor)*, Lois Smith *(Bayan Carnahan)*, Julie Murray *(Adrienne)*, David Graf *(Gergley)*, Nga Bich Thi Duong *(Tom'un karısı)*.

Filmways adına yapımcılar Arthur Penn ve Gene Lasko. 115 dakika.

1985 TARGET (HEDEF)

Senaryo: Leonard Stern'in bir öyküsünden Howard Berk ve Don Peterson.
Yönetmen: Penn.
Görüntü yönetmeni: Jean Tournier.
Yapım sorumlusu: Willy Holt.
Kurgu: Stephen A. Rotter, Richard P. Cirincione.
Müzik: Michael Small.
Özel danışman: Gene Lasko.

Oyuncular: Gene Hackman *(Walter "Duke" Lloyd)*, Matt Dillon (Chris Lloyd), Gayle Hunnicutt *(Donna Lloyd)*, Josef Summer *(Taber)*, Ilona Grubel *(Carla)*, Victoria Fyodorova *(Lise)*, Herbert Berghof *(Schroeder)*, Guy Boyd *(Clay)*, James Selby *(Ross)*, Tomas Hensva *(Henke)*, Glasses *(Jean-Pol Dubois)*, Ulrich Haupt *(yaşlı ajan)*, Robert Ground *(Denizci Çavuş)*, Ray Fry *(Mason)*, Richard Munch *(Albay)*, Catherine Rethi *(Hemşire)*, Jean-Pierre Stewart *(Ballard)*.

Warner Brothers /CBS adına yapımcılar Richard D. Zanuck ve David Brown. 115 dakika.

1987 DEAD OF WINTER

Senaryo: Marc Shmuger ve Mark Malone.
Yönetmen: Penn.
Görüntü yönetmeni : Jan Weincke.

Yapım sorumlusu: Bill Brodie.
Kurgu: Rick Shaine.
Müzik: Richard Einhorn.

Oyuncular: Mary Steenburgen *(Julie Rose, Katie McGovern, Evelyn),* Roddy McDowall *(Bay Murrey),* Jan Rubes *(Dr. Joseph Lewis),* William Russ *(Rob Sweeney),* Ken Pogue *(Subay Mullavy),* Wayne Robson *(Subay Huntley).*

MGM adına yapımcılar John Bloomgarden ve Marc Shmuger. 100 dakika.

1989 PENN AND TELLER GET KILLED

1992 THE PORTRAIT

1996 INSIDE

STANLEY KUBRICK

1953 FEAR AND DESIRE (KORKU VE İSTEK)

Senaryo: Howard G. Sackler.
Yönetmen, görüntü yönetimi (siyah-beyaz), kurgu: Stanley Kubrick.

Oyuncular: Frank Silvera *(Mac),* Kenneth Harp *(Corby),* Virginia Leith *(kız),* Paul Mazursky *(Sidney),* Steve Coit *(Pletcher).*

Joseph Burstyn adına yapımcı Stanley Kubrick. 68 dakika.

1955 KILLER'S KISS (KATİLİN BUSESİ)

Senaryo: Kubrick, Howard O. Sackler.
Yönetmen, görüntü yönetimi (siyah-beyaz), kurgu: Kubrick.
Müzik: Gerald Fried.
Koreografi: David Vaughan.

Oyuncular: Frank Silvera *(Vincent Rapollo),* Jamie Smith *(Davy Gordon),* Irene Kane *(Gloria Price),* Jerry Jarret *(Albert),* Ruth Sobotka *(Iris),* Mike Dana, Felice Orlandi, Ralph Roberts, Phil Stevenson *(serseriler),* Julius Adelman *(manken fabrikası sahibi),* David Vaughan, Alec Rubin *(delegeler).*

United Artists adına yapımcılar Stanley Kubrick ve Morris Bousel (Minataur). 61 dakika.

1956 THE KILLING (SON DARBE)

Senaryo: Lionel White'ın Clean Break adlı romanından Stanley Kubrick.
Dialoglar: Jim Thompson.
Yönetmen: Kubrick.
Görüntü yönetimi (siyah-beyaz): Lucien Ballard.
Sanat yönetmeni: Ruth Sobotka Kubrick.
Kurgu: Betty Steinberg.
Müzik: Gerald Fried.

Oyuncular: Sterling Hayden *(Johnny Clay)*, Jay C. Philippen *(Marvin Unger)*, Marie Windsor *(Sherry Peatty)*, Elisha Cook *(George Peatty)*, Coleen Gray *(Fay)*, Vince Edwards *(Val Cannon)*, Ted de Corsia *(Randy Kennan)*, Joe Sawyer *(Mike O'Reilly)*, Tim Carey *(Nikki)*, Kola Kwariani *(Maurice)*.

United Artists adına James B. Harris (Harris-Kubrick Productions). 83 dakika.

1957 PATHS OF GLORY (ZAFER YOLLARI)

Senaryo: Humprey Cobb'un romanından Kubrick, Calder Willingham, Jim Thompson.
Yönetmen: Kubrick.
Görüntü yönetmeni (siyah-beyaz): George Krause.
Sanat yönetmeni: Ludwig Reiber.
Kurgu: Eva Kroll.
Müzik: Gerald Fried.

Oyuncular: Kirk Douglas *(Albay Dax)*, Ralph Meeker *(Onbaşı Paris)*, Adolphe Menjou *(General Broulard)*, George Macready *(General Mireau)*, Wayne Morris *(Teğmen Roget)*, Richard Anderson *(Binbaşı Saint-Auban)*, Joseph Turkel *(Er Arnaud)*, Timothy Carey *(Er Ferol)*, Peter Capell *(Albay Judge)*, Susanne Christian *(Alman kız)*, Bert Freed *(Çavuş Boulanger)*, Emile Meyer *(rahip)*, John Stein *(Yüzbaşı Rousseau)*.

United Artists adına yapımcı James B. Harris (Harris-Kubrick Productions). 86 dakika.

1960 SPARTACUS

Senaryo: Howard Fast'ın romanından Dalton Trumbo.
Yönetmen: Kubrick.
Görüntü yönetmeni (Super Technirama-70): Russell Metty.
Diğer görüntüler: Clifford Stino.
Yapım sorumlusu: Alexander Golitzen.
Kurgu: Robert Lawrence, Robert Schultz, Fred Chulack.
Müzik: Alex North.

Oyuncular: Kirk Douglas *(Spartacus)*, Laurence Olivier *(Marcus Crassus)*, Jean Simmons *(Varinia)*, Charles Laughton *(Gracchus)*, Peter Ustinov *(Batiatus)*, John Gavin *(Julius Caesar)*, Tony Curtis *(Antoninus)*, Nina Foch *(Helena)*, Herbert Lom *(Tigranes)*, John Ireland *(Crixus)*, John Dall *(Glabrus)*, Charles McGraw *(Marcellus)*, Joanna Barnes *(Claudia)*, Harold C.Stone *(David)*, Woody Strode *(Draba)*.

Universal adına yapımcı Kirk Douglas ve Edward Lewis (Bryna). 196 dakika.

1961 LOLITA

Senaryo: kendi romanından Vladimir Nabokov.
Yönetmen: Kubrick.
Görüntü yönetmeni (siyah-beyaz): Oswald Moris.
Sanat yönetmeni: William Andrews.
Kurgu: Anthony Harvey.
Müzik: Nelson Riddle, Bob Harris.

Oyuncular: James Mason *(Humbert Humbert)*, Sue Lyon *(Lolita Haze)*, Shelley Winters *(Charlotte Haze)*, Peter Sellers *(Clare Quilty)*, Diana Decker *(Jean Farlow)*, Jerry Stovin *(John Farlow)*, Suzanne Gibbs *(Mona Farlow)* Gary Cockrell *(Dick)*, Marianne Stone *(Vivian Darkbloom)*, Cec Linder *(doktor)*, Lois Maxwell *(Hemşire Mary Lore)*, William Greene *(Swine)*.

MGM adına yapımcı James B. Harris (Seven Arts/Anya/ Transworld). 153 dakika.

1963 DR. STRANGELOVE, OR HOW I LEARNED TO STOP WORRYING AND LOVE THE BOMB (DR. GARİPAŞK)

Senaryo: Peter George'un Red Alert romanından Kubrick, Terry Southern ve Peter George.
Yönetmen: Kubrick.
Görüntü yönetmeni (siyah-beyaz): Gilbert Taylor.
Yapım sorumlusu: Ken Adam.
Özel efektler: Wally Veevers.
Kurgu: Anthony Harvey.
Müzik: Laurie Johnson.

Oyuncular: Peter Sellers *(Lionel Mandrake, Başkan Merkin, Dr. Strangelove)*, George C. Scott *(General Buck Trugidson)*, Sterling Hayden *(General Jack D. Ripper)* Keenan Wynn *(Albay Bat Guano)*, Slim Pickens *(Binbaşı Kong)*, Peter Bull *(Büyükelçi Sadesky)*, Tracy Reed *(Bayan Scott)*, James Earl Jones *(Teğmen Lothar Zogg, bombardımancı)*, Jack Kreley *(Bay Staines)*, Frank Berry *(Teğmen H. R. Dietrich)*, Glenn Beck *(Teğmen W. D. Kivel, radarcı)*, Shane Rimmer *(Yüzbaşı Ace Owens, yardımcı pilot)*, Paul Tamarin *(Teğmen B. Goldberg, telsizci)*, Gordon Tanner *(General Faceman)*.

Columbia adına yapımcı Kubrick (Hawk Films). 94 dakika.

1968 2001: A SPACE ODYSSEY (2001 UZAY MACERASI)

Senaryo: Arthur C. Clark'ın "The Sentinel" adlı öyküsünden Kubrick ve Clark.
Yönetmen: Kubrick.
Görüntü yönetmeni (Super Panavision): Geoffrey Unsworth, ek görüntüler John Alcott.
Yapım sorumlusu: Tony Masters, Harry Lange, Ernie Archer.
Özel görüntü efektleri tasarımı ve yönetimi: Kubrick.
Özel görüntü efektleri süpervizörü: Wally Veevers, Douglas Trumbull, Con Pederson, Tom Howard.
Kurgu: Ray Lovejoy.
Müzik: Richard Strauss, Johann Strauss, Aram Khachaturian, György Ligeti.
Kostüm: Hardy Amies.

Oyuncular: Keir Duella *(David Bowman),* Gary Lockwood *(Frank Poole),* William Sylvester *(Dr. Heywood Floyd),* Daniel Richter *(ay gözlemcisi),* Douglas Rain *(HAL 9000'in sözcüsü)* Leonard Rossiter *(Smyslov),* Margaret Tyzack *(Elena),* Robert Beatty *(Halvorsen),* Sean Sullivan *(Michaels),* Frank Miller *(kontrol görevlisi),* Penny Brahams *(hostes),* Alan Gifford *(Poole'un babası).*

MGM adına yapımcı Kubrick. 141 dakika.

1971 A CLOCKWORK ORANGE (OTOMATİK PORTAKAL)

Senaryo: Anthony Burgess'in romanından Kubrick.
Yönetmen: Kubrick.
Görüntü yönetmeni: John Alcott.
Yapım sorumlusu: John Barry
Kurgu: Bill Butler.
Müzik: Walter Carlos.

Oyuncular: Malcolm McDowell *(Alex),* Patrick Magee *(Mr. Alexander),* Anthony Sharp *(İçişleri Bakanı),* Godfrey Quigley *(Cezaevi rahibi),* Warren Clarke *(Dim),* James Marcus *(Georgie),* Aubrey Morris *(Deltoid),* Miriam Karlin *(Kedi Bayan),* Sheila Raynor *(anne),* Philip Stone *(baba),* Carl Duering *(Dr. Brodsky),* Paul Farrel *(serseri),* Michael Gover *(cezaevi müdürü),* Clive Francis *(kiracı),* Madge Ryan *(Dr. Branom),* Pauline Taylor *(psikiyatrist),* John Clive *(Oyuncu),* Michael Bates *(baş gardiyan).*

Warner Brothers adına yapımcı Kubrick. 137 dakika.

1975 BARRY LYNDON

Senaryo: William Makepeace Thackeray'ın romanından Kubrick.
Yönetmen: Kubrick.
Görüntü yönetmeni: John Alcott.
Yapım sorumlusu: Ken Adam.
Kurgu: Tony Lawson.
Müzik: J. S. Bach, Büyük Frederick, Handel, Mozart, Paisiello, Schubert, Vivaldi.

Oyuncular: Ryan O'Neal *(Barry Lyndon),* Marisa Berenson *(Bayan Lyndon),* Patrick Magee *(şövalye),* Hardy Kruger *(Yüzbaşı Potzdorf),* Marie keen *(Barry'nin annesi),* Gay Hamilton *(Nora),* Murray Melvin

(Saygıdeğer Runt), Godfrey Quigley *(Yüzbaşı Grogan)*, Leonard Rossiter *(Yüzbaşı Quinn)*, Leon Vitali *(Lord Bullungdon)*, Diana Koerner *(Alman kız)*, Frank Middlemass *(Sir Charles Lyndon)*, André Morell *(Lord Wendover)*, Arthur O'Sullivan *(eşkıya)*, Philip Stone *(Graham)*, Michael Hordern *(Anlatıcı)*.

Warner Brothers adına yapımcı Kubrick ve Jan Harlan. 185 dakika.

1980 THE SHINING

Senaryo: Stephen King'in romanından Kubrick ve Diana Johnson.
Yönetmen: Kubrick.
Görüntü yönetmeni: John Alcott.
Yapım sorumlusu: Roy Walker.
Kurgu: Ray Lovejoy.
Müzik: Béla Bartók, Wendy Carlos, Rachel Elkin, György Ligeti, Krzysztof Penderecki.

Oyuncular: Jack Nicholson *(Jack Torrance)*, Shelly Duvall *(Wendy Torrance)*, Danny Lloyd *(Danny Torrance)*, Scatman Crothers *(Hallorann)*, Barry Nelson *(Stuart Ullman)*, Joe Turkel *(Lloyd)*, Philip Stone *(Delbert Grady)* Anne Jackson *(doktor)*, Tony Bunton *(Larry Durkin)*, Lia Beldam *(banyodaki genç kadın)*, Billie Gibson *(banyodaki yaşlı kadın)*, Lisa Burns, Louise Burns *(Grady'nin kızları)*.

Warner Brothers adına yapımcı Stanley Kubrick (Hawk Films). 145 dakika.

1987 FULL METAL JACKET

Senaryo: Gustav Hasford'un The Short-Timers adlı romanından Kubrick, Hasford ve Michael Herr.
Yönetmen: Kubrick.
Görüntü yönetmeni: Doglas Milsome.
Yapım sorumlusu: Anton Furst.
Kurgu: Martin Hunter.
Müzik: Abigail Mead.

Oyuncular: Matthew Modine *(Er Joker)*, Lee Ermey *(Eğitim Çavuşu Hartman)*, Vincent D'Onofrio *(Er Pyle)*, Arliss Howard *(Kovboy)*,

Adam Baldwin *(Animal Mother)*, Dorian Harewood *(Eightball)*, Kevyn Major Howard *(Rafterman)*, Ed O'Ross *(Teğmen Touchdown)*.

Warner Brothers adına yapımcı Kubrick (Puffin Films) 118 dakika.

1999 EYES WIDE SHUT (GÖZÜ FALTAŞI GİBİ KAPALI)

FRANCIS FORD COPPOLA

1963 DEMENTIA 13

Senarist ve yönetmen: Coppola.
Görüntü yönetmeni: Hannawalt.
Sanat yönetmeni: Albert Locatelli.
Kurgu: Stewart O'Brian.
Müzik: Ronald Stein.

Oyuncular: William Campbell *(Richard Haloran)*, Luana Anders *(Louise Haloran)*, Bart Patton *(Billy Haloran)*, Mary Mitchell *(Kane)*, Patrick Magee *(Justin Caleb)*, Eithne Dunn *(Bayan Haloran)*, Beter Reed *(John Haloran)*, Karl Schanzer *(Simon)*, Ron Perry *(Arthur)*, Derry O'Donovan *(Lillian)*, Barbara Dowling *(Kathleen)*.

Filmgroup Inc./American International adına yapımcı Roger Corman. 81 dakika.

1967 YOU'RE A BIG BOY NOW (ARTIK BÜYÜDÜN OĞLUM)

Senaryo: David Benedictus'un romanından Coppola.
Yönetmen: Coppola.
Görüntü yönetmeni (Easmancolor): Andy Laszlo.
Sanat yönetmeni: Vassele Fotopoulos.
Kurgu: Aram Avakian.
Müzik:Bob Prince.
Şarkılar: John Sebastian (The Lovin' Spoonful tarafından söylendi).
Koreografi: Robert Tucker.

Oyuncular: Peter Kastner *(Bernard Chanticleer)*, Elizabeth Hartman *(Barbara Darling)*, Geraldine Page *(Margery Chanticleer)*, Julie Harris *(Miss Thing)*, Rip Torn *(I. H. Chanticleer)*, Tony Bill *(Raef)*,

Karen Black *(Amy)*, Michael Dunn *(Mudd)*, Dolph Sweet *(Polis Francine Graf)*, Michael O'Sullivan *(Kurt Doughty)*.

Warner-Pathé adına yapımcı Phil Feldman (Seven Arts). 97 dakika.

1968 FINIAN'S RAINBOW

Senaryo: E. Y. Harburg, Fred Saidy, kendi müzikal oyunlarından (müzik Burton Laine, söz E. Y. Harburg).
Yönetmen: Coppola.
Görüntü yönetmeni (Technicolor, Panaviion, 70 mm gösterildi): Philip Lathrop.
Yapım sorumlusu: Hilyard M. Brown.
Kurgu: Melvin Shapiro.
Müzik Yönetimi: Ray Hiendorf.
Koreografi: Hermes Pan.

Oyuncular: Fred Aster *(Finian McLonergan)*, Petula Clark *(Sharon McLonergan)*, Tommy Steele *(Og)*, Don Francks *(Woody)*, Barbara Hancock *(Sessiz Susan)*, Keenan Wynn *(Yargıç Billboad Rawkins)*, Al Freeman Jr. *(Howard)*, Brenda Arnau *(ortakçı)*, Louis Silas *(Henry)*, Dolph Sweet *(şerif)*, Wright King *(bölge savcısı)*, Avon Long, Roy Glenn, Jerster Hairston.

Warner Bros/Seven Arts adına yapımcı Joseph Landon. 144 dakika.

1969 THE RAIN PEOPLE (BUHRANLI YILLAR)

Senarist ve yönetmen: Coppola.
Görüntü yönetmeni (Technicolor): Wilmer Butler.
Sanat yönetmeni: Leon Ericksen.
Kurgu:Blackie Malkin.
Müzik: Ronald Stein.

Oyuncular: James Caan *(Kilgannon)*, Shirley Knight *(Natalie)*, Robert Duvall *(Gordon)*, Marya Zimmet *(Rosalie)*, Tom Aldredge *(Bay Alfred)*, Laurie Crews *(Ellen)*, Andrew Duncan *(Artie)*, Margaret Fairchild *(Marion)*, Sally Gracie *(Beth)*, Alan Manson *(Lou)*, Robert Modica *(Vinny)*.

Warner Bros/Seven Arts adına yapımcı Bart Patton ve Ronald Colby (Coppola Company Presentation). 101 dakika.

1972 THE GODFATHER (BABA)

Senaryo: Mario Puzo'nun romanından Puzo ve Coppola.
Yönetmen:Coppola.
Görüntü yönetmeni (Technicolor): Gordon Willis.
Yapım sorumlusu: Dean Tavoularis.
Sanat yönetmeni: Warren Clymer.
Kurgu: William Reynolds, Peter Zinner, Marc Laub, Murray Solomon.
Müzik: Nino Rota (orkestra şefi Carlo Savina).

Oyuncular: Marlon Brando *(Don Vito Corleone)*, Al Pacino *(Michael Corleone)*, James Caan *(Sonny Corleone)*, Richard Castellano *(Clemenza)*, Robert Duvall *(Tom Hagen)*, Sterling Hayden *(McCluskey)*, John Marley *(Jack Woltz)*, Richard Conte *(Barzini)*, Diane Keaton *(Kay Adams)*, Al Lettieri *(Sollozo)*, Abe Vigoda *(Tessio)*, Talia Shire *(Connie Rizzi)*, John Cazale *(Fredo Corleone)*, Rudy Bond *(Cuneo)*, Al Martino *(Johnny Fontaine)*, Morgana King *(Anne Corleone)*, Lenny Montana *(Luca Brasi)*, John Martino *(Paulie Gatto)*, Salvatore Corsitto *(Bonasera)*, Richard Brite *(Neri)*, Alex Rocco *(Moe Greene)*, Tony Giorgio *(Bruno Tattaglia)*, Vito Scottia *(Nazorine)*, Tere Livrano *(Theresa Hagen)*, Victor Rendina *(Philip Tattaglia)*, Jeannie Linero *(Lucy Mancini)*, Julie Gregg *(Sandra Corleone)*, Ardell Sheridan *(Bayan Clemenza)*, Simonetta Stefanelli *(Apollonia)*, Angelo Infanti *(Fabrizio)*, Corrado Gaipa *(Don Tommasino)*, Franco Citti *(Calo)*, Saro Urzu *(Vitelli)*.

Paramount adına yapımcı Albert S. Ruddy (Alfran Productions). 175 dakika.

1974 THE CONVERSATION (KONUŞMA)

Senarist ve yönetmen: Coppola.
Görüntü yönetmeni (Technicolor): Bill Butler.
Yapım sorumlusu: Dean Tavoularis.
Kurgu: Walter Murch, Richard Chew.
Müzik: David Shire.
Teknik danışmanlar: Hal Lipset, Leo Jones.

Oyuncular: Gene Hackman *(Harry Caul)*, John Cazale *(Stan)*, Allen Garfield *(Bernie Moran)*, Frederic Forrest *(Mark)*, Cindy Williams

(Ann), Michael Higgins *(Paul)*, Elizabeth MacRae *(Meredith)*, Harrison Ford *(Martin Stett)*, Mark Wheeler *(resepsiyoncu)*, Terry Garr *(Amy)*, Robert Shields *(pandomimci)*, Phoebe Alexander *(Lurleen)*, Robert Duvall *(yönetici)*.

Paramount adına yapımcı Coppola ve Fred Roos (Coppola Company). 113 dakika.

1974 THE GODFATHER, PART II (BABA 2)

Senaryo: Mario Puzo'nun romanından Coppola ve Puzo.
Yönetmen: Coppola.
Görüntü yönetmeni (Technicolor): Gordon Willis.
Yapım sorumlusu: Dean Tavoularis.
Sanat yönetmeni: Angelo Graham.
Kurgu: Peter Zinner, Barry Malkin, Richard Marks.
Müzik: Nino Rota (orkestra şefi Carmine Coppola).
Diğer müzikler: Carmine Coppola.
Kostüm: Theadora van Runkle.

Oyuncular: Al Pacino *(Michael Corleone)*, Robert Duvall *(Tom Hagen)*, Diane Keaton *(Kay Adams)*, Robert De Niro *(Vito Corleone)*, John Cazale *(Fredo Corleone)*, Talia Shire *(Connie Corleone)*, Lee Strasberg *(Hyman Roth)*, Michael V. Gazzo *(Frankie Pentangeli)*, G. D. Spradlin *(Senatör Pat Geary)*, Richard Bright *(Al Neri)*, Gaston Moschin *(Fanucci)*, Tom Rosqui *(Rocco Lampone)*, B. Kirby Jr. *(genç Clemenza)*, Frank Sivero *(Genco)*, Francesca De Sapio *(genç anne Corleone)*, Morgana King *(Anne Corleone)*, Mariana Hill *(Deanna Corleone)*, Leopoldo Trieste *(Bay Roberto)*, Dominic Chianese *(Johnny Ola)*, Amerigo Tot *(Michael'ın koruması)*, Troy Donahue *(Merle Johnson)*, John Aprea *(genç Tessio)*, Joe Spinell *(Willi Cicci)*, Abe Vigoda *(Tessio)*, Tere Livrano *(Theresa Hagen)*, Gianni Russo *(Carlo Rizzi)*, Maria Carta *(Vito'nun annesi)*, Oreste Baldini *(çocuk olarak Vito Andolini)*, Giuseppe Sillato *(Don Francesco)*, Mario Cotone *(Don Tommasino)*, James Gounaris *(Anthony Corleone)*, Fay Spain *(Bayan Marcia Roth)*, Harry Dean Stanton *(birinci FBI ajanı)*, David Baker *(ikinci FBI ajanı)*, Carmine Caridi *(Carmine Rosato)*, Danny Aiello *(Tony Rosato)*, Carmine Foresta *(polis)*, Nick Discenza *(barmen)*, Peder Josep Medeglia *(Peder Carmelo)*, William Bowers *(Senato*

komisyonu başkanı), Joe Della Sorte, Carmen Argenziano, Joe Lo Grippo *(Michael'ın garsonları)*, Ezio Flagello *(impresario)*, Livio Giorgi *("Senzo Mamma"daki tenor)*, Kathy Beller *("Senzo Mamma"daki kız)*, Saveria Mazzola *(Bayan Colombo)*, Tito Alba *(Küba Başkanı)*, Johnny Naranjo *(Kübalı tercüman)*, Elda Maida *(Pentangeli'nin karısı)*, Salvatore Po *(Pentangeli'nin kardeşi)*, Ignazio Pappalardo *(Mosca)*, Andrea Maugeri *(Strollo)*, Peter La Corte *(Bay Abbandando)*, Vincent Coppola *(sokak satıcısı)*, Peter Donat *(Questadt)*, Tom Dahgren *(Fred Corngold)*, Paul B. Brown *(Senatör Ream)*, Phil Feldman *(birinci senatör)*, Roger Corman *(ikinci senatör)*, Yvonne Coll *(Yolanda)*, J. D. Nichols *(genelevdeki hizmetçi)*, Edward Van Sickle *(Ellis Adası doktoru)*, Gabria Belloni *(Ellis Adası hemşiresi)*, Richard Watson *(gümrük memuru)*, Venancia Grangerard *(Kübalı hemşire)*, Erica Yohn *(mürebbiye)*, Theresa Tirelli *(ebe)*, James Caan *(Sonny Corleone)*.

Paramount adına yapımcı Coppola (A Coppola Company Productions). 200 dakika.

1979 APOCALYPSE NOW (KIYAMET)

1982 ONE FROM THE HEART

1983 RUMBLE FISH (SİYAM BALIĞI)

1983 OUTSIDERS

1984 CONTON CLUB

1986 CAPTAIN EO

1987 GARDENS OF STONE

1988 TUCKER: THE MAN AND HIS DREAM

1989 NEW YORK STORIES (SECTION 2)

1990 GOODFATHER (PART 3)

1992 BRAM STOKER'S DRACULA

1996 JACK

1997 RAINMAKER

1998 ON THE ROAD

MARTIN SCORSESE

1969 WHO'S KNOCKING AT MY DOOR? (KAPIMI KİM ÇALIYOR?)

Senarist ve yönetmen: Scorsese (Betzi Manoogian'ın diyalog katkılarıyla).
Görüntü yönetmeni (siyah-beyaz): Michael Wadleigh, Richard Coll, Max Fisher.
Sanat yönetmeni: Victor Magnotta.
Kurgu: Thelma Schoonmaker.

Oyuncular: Zina Bethune *(genç kız)*, Harvey Keitel *(J. R.)*, Anne Collette *(düşteki genç kız)*, Lennard Kuras *(Joey)*, Michael Scala *(Sally Gaga)*, Harry Northup *(Harry)*, Bill Minkin *(Iggy)*, Phil Carlson *(rehber)*, Wendy Russell *(Gaga'nın küçük arkadaşı)*, Robert Uricola *(silahlı genç adam)*, Susan Wood *(Susan)*, Marissa Joffrey *(Rosie)*, Catherine Scorsese *(J. R.'ın annesi)*, Victor Magnotta ve Paul De Bionde *(garsonlar)*, Saskia Holleman, Tsuai Yu-Lan, Maireka *(düş kızları)*, Martin Scorsese *(gangster)*, Thomas Aiello.

Joseph Brenner Associates tarafından gösterime girmesi için yapımcı Joseph Weill, Betzi Manoogian ve Haig Manoogian. 90 dakika. Bring on the Dancing Girls (1965) ve I Call First (1967) olarak bilinen ilk versiyonlar da J. Brenner Associates olarak gösterildi.

1972 BOXCAR BERTHA (AŞK VE ÖLÜM)

Senaryo: Boxcar Bertha Thompson'un Sister of the Road adlı kitabından Joyce H. Corrington, John William Corrington.
Yönetmen: Scorsese.
Görüntü yönetmeni: Joseph Stephens.
Görsel danışman: David Nichols.
Kurgu: Buzz Feitshans.
Müzik: Gib Guilbeau, Thad Maxwell.

Oyuncular: Barbara Hershey *(Bertha)*, David Carradine *(Bill Shelley)*, Barry Primus *(Ahlaksız Brown)*, Bernie Casey *(Von Morton)*, John Carradine *(H. Buckham Sartoris)*, Victor Argo ve David R. Osterhaut *(McIver'lar)*, "Chicken" Holleman *(Michael Powell)*, Graham Pratt *(Emeric Pressburger)*, Harry Northup *(Harvey Hall)*, Ann Morell *(Tillie)*, Marianne Dole *(Bayan Mailer)*, Joe Reynolds *(Joe)*, Gayne Rescher ve Martin Scorsese *(genelev müşterileri)*.

American International adına yapımcı Roger Corman. 88 dakika.

1973 MEAN STREETS

Senaryo: Scorsese, Mardik Martin.
Yönetmen: Scorsese.
Görüntü yönetmeni: Kent Wakeford.
Görsel danışman: David Nichols.
Kurgu: Sid Levin.

Oyuncular: Harvey Keitel *(Charlie)*, Robert De Niro *(Johnny Boy)*, Amy Robinson *(Teresa)*, David Proval *(Tony)*, Richard Romanus *(Michael)*, Cesare Danova *(Giovanni)*, Victor Argo *(Mario)*, George Memmoli *(Joey Catucci)* Lenny Scaletta *(Jimmy)*, Jeannie Bell *(Diane)*, Murrey Mosten *(Oscar)*, David Carradine *(sarhoş)*, Robert Carradine *(genç suikastçı)*, Lois Walden *(Yahudi kız)*, Harry Northup *(Vietnam gazisi)*, Dino Seragusa *(yaşlı adam)*, D'Mitch *(siyah polis)* Peter Fain *(George)*, Julie Andelman *(partideki kız)*, Robert Wilder *(Benton)*, Ken Sinclair *(Sammy)*, Catherine Scorsese *(iskeledeki kadın)*, Martin Scorsese *(Shorty, arabadaki katil)*.

Warner Brothers adına yapımcı Jonathan T. Taplin (Taplin-Perry-Scorsese). 110 dakika.

1974 ALICE DOESN'T LIVE HERE ANYMORE (ALICE ARTIK BURADA OTURMUYOR)

Senaryo: Robert Getchell.
Yönetmen: Scorsese.
Görüntü yönetmeni: Kent Wakeford.
Yapım sorumlusu: Tobby Carr Rafelson.
Kurgu: Marcia Lucas.
Orijinal müzik: Richard LaSalle.

Oyuncular: Ellen Burstyn *(Alice Hyatt)*, Kris Kristofferson *(David)*, Alfred Lutter *(Tommy)*, Billy Green Bush *(Donald)*, Diane Ladd *(Flo)*,

Lelia Goldoni *(Bea)*, Lane Bradbury *(Rita)*, Vic Tayback *(Mel)*, Jodie Foster *(Audrey)*, Harvey keitel *(Ben)*, Valerie Curtin *(Vera)*, Murray Moston *(Jacops)*, Harry Northup *(Joe and Jim'in barmeni)*, Mia Bendixsen *(Alice'in 8 yaş hali)*, Ola Moore *(yaşlı kadın)*, Martin Brinton *(Lenny)*, Dean Casper *(Cihcken)*, Henry M. Kendrick *(mağaza çalışanı)*, Martin Scorsese ve Larry Cohen *(Mel and Ruby's'deki akşam yemeği müşterileri)*, Mardik Martin *(ses sınavı sırasında klüpteki müşteri)*.

Warner Brothers adına yapımcı David Susskind ve Audrey Maas. 112 dakika.

1976 TAXI DRIVER (TAKSİ ŞOFÖRÜ)

Senaryo: Paul Schrader.
Yönetmen: Scorsese.
Görühtü yönetmeni: Michael Chapman.
Sanat yönetmeni: Charles Rosen.
Görsel danışman: David Nichols.
Kurgu: Marcia Lucas, Tom Rolf, Melvin Shapiro.
Müzik: Bernard Herrmann.
Yaratıcı danışman: Sandra Weintraub.

Oyuncular: Robert De Niro *(Travis Bickle)*, Cybill Sheppard *(Betsy)*, Jodie Foster *(Iris)*, Harvey Keitel *(Sport)*, Peter Boyle *(Wizard)*, Albert Brooks *(Tom)*, Leonard Harris *(Charles Palantine)*, Diahnne Abbott *(mümessil kız)*, Frank Adu *(kızgın siyah adam)*, Vic Argo *(Melio)*, Gino Ardito *(mitingdeki polis)*, Garth Avery *(Iris'in arkadaşı)*, Harry Cohn *(Belmore'daki sürücü)*, Copper Cunningham *(taksideki fahişe)*, Brenda Dickson *(pembe dizi kadını)*, Harry Fishler (hareket memuru), Nat Grant *(gaspçı)*, Richard Higgs *(uzun boylu Gizli Servis ajanı)*, Beau Kayser *(pembe dizi erkeği)*, Vic Magnotta *(Gizli Servis fotoğrafçısı)*, Robert Maroff *(mafya üyesi)*, Norman Matlock *(Charlie T.)*, Bill Minkin *(Tom'un asistanı)*, Murray Moston *(Iris'in saat tutucusu)*, Harry Northup *(piyade)*, Gene Palma *(sokak çalgıcısı)*, Carey Poe *(kampanya çalışanı)*, Steven Prince *(Andy, silah satıcısı)*, Peter Savage *(fahişenin müşterisi)*, Martin Scorsese *(kendi evini gözleyen taksi müsterisi)*, Robert Shields *(Palantine'ın yardımcısı)*, Ralph Singleton *(TV muhabiri)*, Joe Spinell *(personel subayı)*, Maria Turner *(caddedeki kızgın fahişe)*, Robin Utt *(kampanya çalışanı)*.

Columbia adına yapımcı Michael ve Julia Phillips (Bill/Phillips production). 112 dakika.

1977 NEW YORK, NEW YORK

Senaryo: Earl Mac Rauch'un bir öyküsünden Rauch, Mardik Martin.
Yönetmen: Scorsese.
Görüntü yönetmeni: Laszlo Kovacs.
Yapım sorumlusu: Boris Leven.
Kurgu süpervizörleri: Irving Lerner, Marcia lucas.
Kurgu: Tom Rolf, B. Lovitt.
Orijinal şarkılar: John Kander ve Fred Ebb ("New York, New York"un teması, "There Goes the Ball Game," "But the World Goes 'Round," "Happy Endings").
Saksofon sololar ve teknik danışman: Georgie Auld.
Müzik süpervizörü ve orkestra şefi: Ralph Burns.
Koreografi: Ron Field.
Kostüm: Theadora van Runkle.

Oyuncular: Liz Minelli *(Francine Evans)*, Robert De Niro *(Jimmy Doyle)*, Lionel Stander *(Tony Harwell)*, Bary Primus *(Paul Wilson)*, Mary Kay Place *(Bernice)*, Georgie Auld *(Frankie Harte)*, George Memmoli *(Nicky)*, Dick Miller *(Palm Club'ın sahibi)*, Murray Moston *(Horace Morris)*, Lennie Gaines *(Artie Kirks)*, Clarence Clemons *(Cecil Powell)*, Kathi McGinnis *(Ellen Flannerly)*, Norman Palmer *(katip)*, Adam David Winkler *(Jimmy Doyle Jr.)*, Dimitri Logothetis *(katip)*, Frank Sivera *(Eddie di Muzio)*, Diahnne Abbott *(Harlem'de klüp şarkıcısı)*, Margo Winkler *(tartışmacı kadın)*, Steven Prince *(plak yapımcısı)*, Don Calfa *(Gilbert)*, Bernie Kuby *(sulh hakimi)*, Selma Arcberd *(sulh hakiminin karısı)*, Bill Baldwin *(Moonlit Terrace'da sunucu)*, John Cutler *(Frankie Hart'ın grubunda çalan müzisyen)*, Casey Kasem *(D. J.)*, Jay Salerno *(otobüs şoförü)*, William Tole *(Tommy Dorsey)*, Sydney Guilaroff *(kuaför)*, Peter Savage *(Horace Morris'in yardımcısı)*, Gene Castle *(dans eden gemici)*, Louie Guss *(Fowler)*, Shera Danese *(Doyle'un Major Chord'daki kızı)*, Bill McMillan *(D. J.)*, David Nichols *(Arnold Trench)*, Harry Northup *(Alabama)*, Marty Zagon *(South Bend dans salonunun yöneticisi)*, Timothy Blake *(hastabakıcı)*, Betty Cole *(hizmetçi)*, De Forest Covan *(hamal)*, Phil Gray

(Doyle'un grubundaki tromboncu), Roosevelt Smith *(Major Chord'daki koruma),* Bruce L. Lucoff *(taksi şoförü),* Bill Phillips Murry *(Harlem'deki klüpte garson),* Clint Arnold *(Palm Club'daki tromboncu),* Richard Alan Berk *(Palm Club'daki davulcu),* Jack R. Clinton *(Palm Club'daki barmen),* Wilfred R. Middlebrooks *(Palm Club'daki basçı),* Jack Vernon Porter *(Palm Club'daki trompetçi),* Nat Pierce *(Pal Club' daki piyanist),* Manuel Escobosa *(Moonlit Terrace'da kavga eden),* Susan Kay Hunt, Teryn Jenkins *(Moonlit Terrace'daki kızlar),* Mardik Martin *(Moonlit Terrace'da başkalarının iyiliğini isteyen kişi),* Leslie Summer *(Moonlit Terrace'daki siyah giysili kadın),* Brock Michaels *(Moonlit Terrace'da masadaki adam),* Washington Rucker, Booty Reed *(salondaki dansçılar),* David Armstrong, Robert Buckingam, Eddie Garrett, Nico Stevens *(muhabirler),* Feter Fain *(Up Club'daki kapı-görevlisi),* Angelo Lamonea *(Up Club'daki garson),* Charles A. Tamburro, Wallace McClesky *(Up Club'daki korumalar),* Ronald Prince *(Up Club'daki dansçı),* Robert Petersen *(fotoğrafçı),* Richard Raymond *(kondüktör),* Hank Robinson *(Francine'in koruması),* Harold Ross *(taksi şoförü),* Eddie Smith *(Harlem'deki klüp tuvaletindeki adam).*

United Artists adına yapımcı Irwin Winkler ve Robert Chartoff. 137 dakika.

1978 THE LAST WALTZ (SON VALS)

Yönetmen: Scorsese

Görüntü yönetmenleri: Michael Chapman, Laszlo Kovacs, Vilmos Zsigmond, David Myers, Bobby Byrne, Michael Watkins, Hiro Narita.

Yapım sorumlusu: Boris Leven.

Kurgu: Yeu-Bun Yee, Jan Roblee.

Konser yapımcısı: Bill Graham.

Konser müzik yapımı: John Simon. (Audio production: Rob Fraboni).

Müzik kurgusu: Ken Wannberg.

Tretman ve yaratım danışmanı: Mardik Martin.

Sahneye çıkış sırasına göre: Ronnie Hawkins, Dr. John, Neil Young, The Staples, Neil Diamond, Joni Mitchell, Paul Butterfield, Muddy Waters, Eric Clapton, Emmylou Harris,, Van Morrison, Bob Dylan, Ringo Starr, Ron Wood.

Şiirler: Michael McClure, Sweet William Fritsch, Lawrence Ferlinghetti.

Röportaj: Scorsese.

Grup: Ric Danco (bas, keman, vokal), Levon Helm (davul, mandolin, vokal), Gard Hudson (org, akordion, saksofon, synthesizer), Richard Manuel (piano, klavye, davul, vokal), Robbie Robertson (gitar, vokal).

United Artists adına yapımcı Robbie Robertson. Sorumlu yapımcı: Jonathan Taplin. Kasım 1976'da San Fransisco, Winterlan Arena'daki mekanda ve daha sonra da Culver City, MGM Stüdyoları'nda ve Malibu, Shangri-La Stüdyoları'nda filme çekildi. 119 dakika.

1980 RAGING BULL (ÖFKELİ BOĞA)

Senaryo: Jake La Motta'nın Raging Bull'ından Joseph carter ve Peter Savage ile birlikte Paul Schrader ve Mardik Martin.
Yönetmen: Scorsese.
Görüntü yönetmeni (siyah-beyaz): Michael Chapman.
Yapım sorumlusu: Gene Rudolph.
Kurgu: Thelma Schoonmaker.
Müzik: Pietro Mascagni.

Oyuncular: Robert De Niro *(Jake La Motta)*, Joe Pesci *(Joey)*, Cathy Moriarity *(Vickie)*, Frank Vincent *(Salvy)*, Nicholas Colosanto *(Tommy Como)*, Mario Gallo *(Mario)*, Frank Adonis *(Patsy)*, Joseph Bono *(Guido)*, Frank Topham *(Toppy)*, Theresa Saldano *(Lenore)*, Lori Anne Flax *(Irma)*, Bill Hanrahan *(Eddie Eagan)*, James V. Christiy *(Dr. Pinto)*, Bernie Allen *(komedyen)*, Don Dunphy *(kendisi)*, Charles Scorsese *(Charlie)*, Martin Scorsese *(giyinme odasındaki adam)*, Floyd Anderson *(Jimmy Reeves)*, John Barnes *(Sugar Ray Robinson)*, Eddie Mustafa Mohammed *(Billy Fox)*, Kevin Mahon *(Tony Janiro)*, Louis Raftis *(Marcel Cerdan)*, Johnny Turner *(Laurent Dauthuille)*.

United Artists adına yapımcı Robert Chartoff ve Irwing Winkler. 128 dakika.

1982 THE KING OF KOMEDY (KOMEDİ KRALI)

Senaryo: Paul D. Zimmermann.
Yönetmen: Scorsese.
Görüntü yönetmeni: Fred Schuler.

Yapım sorumlusu: Boris Leven.
Kurgu: Thelma Schoonmaker.
Müzik: Robbie Robertson.

Oyuncular: Robert De Niro *(Rupert Pupkin)*, Jerry Lewis *(Jerry Langford)*, Sandra Bernhard *(Masha)*, Diahnne Abbott *(Rita)*, Shelley Hack *(Caty Long)*, Margo Winkler *(Resepsiyoncu)*, Tony Boschetti *(Bay Gangemi)*, Ralph Monaco *(Raymond Wirtz)*, Fred De Cordova *(Bert Thomas)*, Edgar J. Scherick *(Wilson Crockett)*, Thomas M. Tolan *(Gerrity)*, Ray Dittrich *(Giardello)*, Richard Dioguardi *(Yüzbaşı Burke)*, Jay Julien *(Langford'un avukatı)*, Harry Ufland *(Langford'un temsilcisi)*, Kim Chan *(Jonno)*, Audrey Dummett *(Cook)*, Martin Scorsese *(TV yönetmeni)*, Thelma Lee *(telefon kulübesindeki kadın)*, Catherine Scorsese *(Rupert'in annesi)*, Cathy Scorsese *(Dolores)*, Charles Scorsese *(bardaki birinci adam)*, Mardik Martin *(bardaki ikinci adam)*, Ed Herlihy, Victor Borge, Dr. Joyce Brothers, Tony Randall *(kendileri)*.

Twentieth Century-Fox adına yapımcı Arnan Milchan (Embassy International Pictures). 109 dakika.

1985 AFTER HOURS

Senaryo: Joseph Minion.
Yönetmen: Scorsese.
Görüntü yönetmeni: Michael Balhaus.
Yapım sorumlusu: Jeffrey Towsend.
Kurgu. Thelma Schoonmaker.
Müzik: Howard Shore.

Oyuncular: Griffin Dune *(Paul Hackett)*, Rosanna Arquette *(Marcy)*, Verna Boom *(June)*, Tery Garr *(Julie)*, John Heard *(Tom)*, Linda Fiorentino *(Kiki)*, Catherine O'Hara *(Gail)*, Thomas Chong *(Pepe)*, Cheech Marin *(Neil)*, Will Patton *(Horst)*, Robert Plunket *(Mark)*, Bronson Pinchot *(Lloyd)*.

Warner Brothers adına yapımcı Amy Robinson, Griffin Dune, Robert F. Colesberry (Geffen Company). 97 dakika.

1986 THE COLOR OF MONEY (PARANIN RENGİ)

Senaryo: Walter Tevis'in romanından Richard Price.
Yönetmen: Scorsese.
Görüntü yönetmeni: Michael Ballhaus.

Yapım sorumlusu: Boris Leven.
Kurgu: Thelma Schoonmaker.
Müzik: Robbie Robertson.

Oyuncular: Paul Newman *(Eddie)*, Tom Cruise *(Vincent)*, Mary Elizabeth Mastrantonio *(Carmen)*, Helen Shaver *(Janelle)*, John Turturro *(Julien)*, Bill Cobbs *(Orvis)*, Keith McCready *(Grady Seasons)*, Forest Whitaker *(Amos)*, Bruce A. Young *(Moselle)*.

Touchsone Pictures adına yapımcı Irving Axelrad ve Barbara De Fina. 117 dakika.

1988 LAST TEMPTATION OF CHRIST (GÜNAHA SON ÇAĞRI)

1989 LIFE LESSONS (HAYAT DERSLERİ -NEW YORK STORIES'İN BİR EPİSODU)

1990 GOOD FELLAS (SIKI DOSTLAR)

1991 CAPE FEAR (KORKU BURNU)

1993 THE AGE OF INNOCENCE (MASUMİYET ÇAĞI)

1995 CASINO

1997 KUNDUN

STEVEN SPİELBERG

Altman gibi Spielberg de uzun metrajlı film yapmaya başlamadan önce birkaç televizyon şovu yönetti. 1985'te *Amazing Stories*'in sorumlu yapımcısı ve bazen de yönetmeni olarak televizyona döndü. *Duel* yurt dışında sinemalarda gösterilen aslında televizyon filmiydi (made-for-television) ve ilk önemli filmi olarak değerlendirildi. 1983 tarihli *Twilight Zone: The Movie*'nin Spielberg'in yönettiği bölümünü buraya dahil etmiyorum.

1971 DUEL (BELA)

Senaryo: Richard Matheson.
Yönetmen: Spielberg

Görüntü yönetmeni: Jack A. Marta.
Yapım sorumlusu: Robert S. Smith.
Kurgu: Frank Morriss.
Müzik: Billy Goldenberg.

Oyuncular: Dennis Weaver *(David Mann),* Tim Herbert *(istasyon memuru),* Charles Seel *(yaşlı adam),* Eddie Firestone *(cafe sahibi),* Shirley O'Hara *(kadın garson),* Gene Dynarsky *(cafedeki adam),* Alexander Lockwood *(arabadaki yaşlı adam),* Amy Douglas *(lady).*

Universal Television adına yapımcı George Eckstein. 74 dakika. Sinema gösterimleri 90 dakika.

1973 SUGARLAND EXPRESS (SUGARLAND EKSPRESİ)

Senaryo: Spielberg'in bir öyküsünden Hal Barwood, Matthew Robins
Yönetmen: Spielberg.
Görüntü yönetmeni (Panavision): Vilmos Zsigmond.
Yapım sorumlusu: Joseph Alves.
Kurgu: Edward M. Abroms, Verna Fields.
Müzik: John Williams.

Oyuncular: Goldie Hawn *(Lou Jean Poplin),* William Atherton *(Clovis Poplin),* Benn Johnson *(Yüzbaşı Tanner),* Michael Sacks *(Memur Slide),* Gregory Walcott *(Memur Mashburn),* Harrison Zanuck *(Bebek Langston),* Steve Kanaly, Louise Latham, A. Hudgins, Buster Daniels.

Universal adına yapımcı Richard D. Zanuck ve David Brown. 110 dakika.

1975 JAWS (DENİZİN DİŞLERİ)

Senaryo: Peter Benchley'in romanından Benchley, Carl Gottlieb.
Yönetmen: Spielberg.
Görüntü yönetmeni (Panavision): Bill Butler.
Su altı görüntüleri: Rexford Metz.
Yapım sorumlusu: Joseph Alvez.
Özel efektler: Robert A. Mattey.
Kurgu: Verna Fields
Müzik: John Williams.

Oyuncular: Roy Scheider *(Brody)*, Richard Dreyfuss *(Hooper)*, Robert Shaw *(Quint)*, Lorraine Gary *(Ellen Brody)*, Murray Hamilton *(Vaughn)*, Carl Gottlieb *(Meadows)*, Jeffrey C. Kramer *(Hendricks)*, Susan Backlinie *(Chrissie)*, Jonathan Filley *(Cassidy)*, Chris Rebello *(Michael Brody)*, Jay Mello *(Sean Brody)*, Ted Grossman *(mendirekteki kurban)*, Lee Fierro *(Bayan Kintner)*, Jeffrey Voorhees *(Bay Kintner)*, Craig Kingsbury *(Ben Gardner)*, Dr. Robert Nevin *(tıp uzmanı)*, Peter Benchey *(muhabir)*.

Universal adına yapımcı Richard D. Zanuck ve David Brown. 124 dakika.

1977 CLOSE ENCOUNTERS OF THE THIRD KİND (ÜÇÜNCÜ TÜRDEN YAKINLAŞMALAR)

Senarist ve yönetmen: Spielberg.
Görüntü yönetmeni (Panavision): Vilmos Zsigmond.
Diğer görüntüler: William A. Fraker, Douglas Slocombe, John Alonzo, Laszlo Kovacs.
Yapım sorumlusu: Joe Alves.
Özel efektler: Douglas Trumbull.
Kurgu: Michael Kahn.
Müzik: John Williams.

Oyuncular: Richard Dreyfuss *(Roy Neary)*, François Truffaut *(Claude Lacombe)*, Teri Garr *(Ronnie Neary)*, Melinda Dillon *(Jillian Guiler)*, Cary Guffey *(Barry Guiler)*, Bob Balaban *(David Laughlin)*, J. Patrick McNamara *(proje sorumlusu)*, Warren Kemmerling *(Vahşi Bill)*, Robert Blosom *(çiftçi)*, Philip Dodds *(Jean Claude)*, Shawn Bishop *(Brad Neary)*, Adrienne Campbell *(Silvia Neary)*, Justin Dreyfuss *(Toby Neary)*, Lance Hendricksen *(Robert)*, Merrill Connolly *(takım lideri)*, George Dicenzo *(Binbaşı Benchley)*.

Columbia/EMI adına yapımcı Julia Phillips ve Michael Phillips. 135 dakika. Özel kurgulanmış yeniden gösterimi 132 dakika.

1979 1941

Senaryo: Robert Zemeckis, Bob Gale ve John Milius'un bir öyküsünde Zemeckis ve Gale.
Yönetmen: Spielberg.

Görüntü yönetmeni (Panavision): William A. Fraker.
Yapım sorumlusu: Dean Edward Mitzner.
Özel efektler: A. D. Flowers.
Özel efekt süpervizörü: Larry Robinson.
Kurgu: Michael Kahn.
Müzik: John Williams.

Oyuncular: Dan Aykroyd *(Çavuş Tree)*, Ned Beatty *(Ward Douglas)*, John Belushi *(Vahşi Bill Kelso)*, Lorraine Gary *(Joan Douglas)*, Murray Hamilton *(Claude)*, Christopher Lee *(Von Kleinschmidt)*, Tim Matheson *(Birkhead)*, Toshiro Mifune *(Komutan Mitamura)*, Warren Oates *(Maddox)*, Robert Stack *(General Stilwell)*, Treat Williams *(Sitarksi)*, Nancy Allen *(Donna)*, Eddie Deezen *(Herbie)*, Bobby DiCicco *(Wally)*, Dianne Kay *(Betty)*, John Candy *(Foley)*, Frank McRae *(Odgen Johnson Jones)*, Perry Lang *(Dennis)*, Slim Pickens *(Hollis Wood)* Wendie Jo Sperber *(Maxine)*, Lionel Stander *(Scioli)*, Ignatius Wolfington *(Meyer Mishkin)*, Joseph P. Fyaherty.

Universal adına yapımcı Buzz Feitshans (A-Team). Baş yapımcı: John Milius. 118 dakika.

1981 RAIDERS OF THE LOST ARK (KUTSAL HAZİNE AVCILARI)

Senaryo: George Lucas ve Philip Kaufman'ın bir öyküsünden Lawrence Kasdan.
Yönetmen: Spielberg.
Görüntü yönetmeni (Panavision): Douglas Slocombe.
Yapım sorumlusu: Norman Reynolds ve Leslie Dilley.
Görsel efektler: Richard Edlund, Kit West, Bruce Nicholson, Joe Johnston.
Kurgu: Michael Kahn.
Müzik: John Williams.

Oyuncular: Harrison Ford *(Indiana Jones)*, Karen Allen *(Marion Ravenwood)*, Wolf Kahler *(Dietrich)*, Paul Freeman *(Belloq)*, Ronald Lacey *(Toht)*, John Rhys-Davies *(Sallah)*, Denholm Elliot *(Brody)*, Anthony Higgins *(Gobler)*, Alfred Molina *(Satipo)*, Vic Tablian *(Barranca)*, George Harris *(Katanga)*.

Paramount adına yapımcı Frank Marshall (Lucasfilm). Baş yapımcı: George Lucas. 118 dakika.

1982 E.T. THE EXTRA-TERRESTRIAL

Senaryo: Melissa Mathison.
Yönetmen: Spielberg.
Görüntü yönetmeni: Allan Daviau.
Efektleri görüntüleyen: Mike McAlister.
Özel görsel efektler: Industrial Light and Magic.
Yapım sorumlusu: James D. Bisel.
Kurgu: Carol Littleton.
Müzik: John Williams.

Oyuncular: Henry Thomas *(Elliot)*, Robert MacNaughton *(Michael)*, Drew Barrymoore *(Gertie)*, Dee Wallace *(Mary)*, Peter Coyote *("Keys"- belinde anahtarlık taşıyan adam)*, K. C. Martel *(Greg)*, Sean Frye *(Steve)*, Tom Howell *(Tyler)*, Erika Eleniak *(tatlı kız)*, David O'Dell *(öğrenci)*, Richard Swingler *(bilim adamı)*, Frank Toth *(polis)*, Carlo Rambaldi, Ben Burtt, Steve Townsend, Robert Short, Beverly Hoffman, Caprice Rothe, Robert Avila, Eugene Crum, Frank Schepler, Bob Townsend, Steve Willis, Richard Zarro, Ronald Zarro, Pat Billon, Tamara De Treaux, Matthew De Meritt, Tina Palmer, Nancy MacLean, Pam Ybarra *(E.T.)*.

Universal adına yapımcı Spielberg ve Kathleen Kennedy. 120 dakika.

1984 INDIANA JONES AND THE TEMPLE OF DOOM (KAMÇILI ADAM)

Senaryo: George Lucas'ın bir öyküsünden Willard Huyck ve Gloria Katz.
Yönetmen: Spielberg.
Görüntü yönetmeni (Panavision): Douglas Slocombe.
Yapım sorumlusu: Elliot Scott.
Görsel efektler: Dennis Muren.
Kurgu: Michael Kahn.
Müzik: John Williams.

Oyuncular: Harrison Ford *(Indiana Jones)*, Kate Capshaw *(Willie Scott)*, Ke Huy Quan *(Short Round)*, Amrish Puri *(Mola Ram)*, Roshan Seth *(Chattar Lal)*, Philip Stone *(Blumburtt)*, Roy Chiao *(Lao Che)*, D.

R. Nanayakkaru *(şaman)*, Dharmadasa Kuruppu *(kabile reisi)*, David Yip *(Wu Han)*, Ric Young *(Kao Kan)*, Raj Singh *(küçük mihrace)*, Pat Roach *(baş gardiyan)*.

Paramount adına yapımcı Robert Watts. Baş yapımcı: George Lucas. 118 dakika.

1985 THE COLOR PURPLE (MOR YILLAR)

Senaryo: Alice Walker'ın romanından, Menno Meyjes.
Yönetmen: Spielberg.
Görüntü yönetmeni: Allen Daviau.
Yapım sorumlusu: J. Michael riva.
Kurgu: Michael Kahn.
Müzik: Quincy Jones.

Oyuncular: Whoopi Goldberg *(Celie)*, Danny Glover *(Mr.)*, Margaret Avery *(Shug Avery)*, Oprah Winfrey *(Sophia)*, Willard Pugh *(Harpo)*, Akosua Busia *(Nettie)*, Adolph Ceasar *(Mr.'ın babası)*, Rae Dawn Chong *(Squeak)*, Dana Ivey *(Miss Millie)*, Desreta Jackson *(genç Celie)*.

Warner Brothers adına yapımcı Spielberg, Kathleen Kennedy, Frank Marshall, Quincy Jones (Guber-Peters ve Amblin'Entertainment). 152 dakika.

1987 EMPIRE OF SUN (GÜNEŞ İMPARATORLUĞU)

1989 INDIANA JONES AND LAST CRUSADE

1989 ALWAYS

1991 HOOK

1993 SCHINDLER'S LIST (SCHINDLER'İN LİSTESİ)

1993 JURASSIC PARK

1997 LOST WORLD: JURASSIC PARK

1997 AMISTAD

1998 SAVING PRIVATE RYAN (ER RYAN'I KURTARMAK)

? INDY 4

ROBERT ALTMAN

1957 THE DELINQUENTS

Senarist ve yönetmen: Altman.
Görüntü yönetmeni (siyah-beyaz): Charles Paddock (ya da Harry Birch).
Sanat yönetmeni: Chet Allen.
Kurgu: Helene Turner.
Müzik: Bill Nolan Quintet Minus Two.
Şarkı: Bill Nolan, Ronnie Norman ("The Dirty Rock Boogie), söyleyen Julia Lee.

Oyuncular: Tom Laughlin *(Scotty)*, Peter Miller *(Cholly)*, Richard Bakalyn *(Eddy)*, Rosemary Howard *(Janice)*, Helene Hawley *(Bayan White)*, Leonard Belove *(Bay White)*, Lotus Corelli *(Bayan Wilson)*, James Lantz *(Bay Wilson)*, Christine Altman *(Sissy)*, George Kuhn *(Jay)*, Pat Stedman *(Meg)*, Norman Zands *(Chizzy)*, James Leria *(Steve)*, Jet Pinkston *(Molly)*, Kermit Echols *(barmen)*, Joe Adleman *(istasyon görevlisi)*.

United Artists adına yapımcı Altman (Imperial Productions). 72 dakika.

1957 THE JAMES DEAN STORY

Senaryo: Stewart Stern.
Yönetmen: Altman, George W. George.
Görüntü yönetmeni (siyah-beyaz): 29 görüntü yönetmeni (fotoğraflar. Camera Eye Productions).
Yapım sorumlusu: Louise Clyde Stoumen.
Müzik: Leith Stevens
Şarkı: Jay Livingston, Ray Evans.
Anlatıcı: Martin Gabel.

Oyuncular: Marcus, Ortense ve Markie Winslow *(Dean'in teyzesi, amcası ve kuzeni),* Bay ve Bayan Dean *(büyük baba ve annesi),* Adeline Hall *(drama öğretmeni),* Big Traster, Bay Carter, Jerry Luce, Louise de Liso, Arnie Langer, Arline Sax, Chris White, George Ross, Robert Jewett, John Kalin, Lew Bracker, Glenn Kramer, Patsy d'Amore, Billy Karen, Lille Kardell *(arkadaşları),* Memur Nelson *(otoyol devriyesi).*

Warner Brothers adına yapımcı Altman ve George W. George. 83 dakika.

1968 COUNTDOWN

Senaryo: Hank Searls'ın The Pilgrim Project adlı romanından Loring Mandel.
Yönetmen: Altman.
Görüntü yönetmeni (Panavision): William W. Spencer.
Sanat yönetmeni: Jack Poplin.
Kurgu: Gene Milford.
Müzik: Leonard Rosenman.

Oyuncular: James Caan *(Lee),* Robert Duvall *(Chiz),* Joanna Moore *(Mickey),* Barbara Baxley *(Jean),* Charles Aidman *(Gus),* Steve Ihnat *(Ross),* Michael Murphy *(Rick),* Ted Knight *(Larson),* Stephen Coit *(Ehrman),* John Rayner *(Dunc),* Charles Irving *(Seidel),* Bobby Riha, Jr. *(Stevie).*

Warner Brothers adına yapımcı William Conrad (Productions). 101 dakika.

1969 NIGHTMARE IN CHICAGO

Senaryo: William P. McGivern Killer on the Turnpike adlı romanından Donald Moessinger.
Yönetmen: Altman.
Görüntü yönetmeni: Bud Thackery.
Müzik: Johnny Williams.

Oyuncular: Charles McGraw *(Georgie Porgie),* Ted Knight *(muhabir),* Robert Ridgely, Philip Abbott, Barbara Turner, Charlene Lee, Arlene Kieta.

Roncom/Universal adına yapımcı Altman. 81 dakika. (Bu filmin TV filmi Once Upon a Savage Night olarak gösterilen versiyonu 54

dakikadır ve film 81 dakikaya uzatılmıştır. 54 dakikalık olan bu versiyon ilk kez 2 Nisan 1964'te televizyonda gösterilmiştir.)

1970 THAT COLD DAY IN THE PARK

Senaryo: Richard Miles'ın romanın Gillian Freeman.
Yönetmen: Altman.
Görüntü yönetmeni: Laszlo Kovacs.
Sanat yönetmeni: Leon Erickson.
Kurgu: Danford Greene.
Müzik: Johnny Mandel.

Oyuncular: Sandy Dennis *(Francis Austen)*, Michael Burns *(genç erkek)*, Susanne Benton *(Nina)*, Luana Anders *(Sylvie)*, John Garfield, Jr. *(Nick)*, Michael Murphy *(sabıkalı)*.

Commonwealth united Entertainment, Inc. adına yapımcı Donald Faktor ve Leon Mirell (Factor-Altman-Mirell Films). 115 dakika.

1971 M.A.S.H. (CEPHEDE EĞLENCE)

Senaryo: Richard Hooker'ın romanından Ring Lardner Jr.
Yönetmen: Altman.
Görüntü yönetmeni (Panavision): Harold E. Stine.
Sanat yönetmeni: Jack Martin Smith, Arthur Lonergan.
Kurgu: Danford B. Greene.
Müzik: Johnny Mandel.
Şarkı: Johnny Mandel ve Mike Altman ("Suicide Is Painless")

Oyuncular: Donald Sutherland *(Hawkeye Pierce)*, Elliot Gould *(Tuzakçı John McIntyre)*, Tom Skeritt *(Duke Forrest)*, Sally Kellerman *(Binbaşı Ateşli Dudaklar)*, Robert Duvall *(Binbaşı Frank Burns)*, Jo Ann Pflug *(Teğmen Dish)*, René Auberjonois *(Dago Red)*, Roger Bowen *(Albay Henry Blake)*, Gary Burghoff *(radarcı O'Reilly)*, David Arkin *(Başçavuş Vollmer)*, Fred Williamson *(Atıcı)*, Michael Murphy *(Me Lay)*, Kim Atwood *(Ho-Jon)*, Tim Brown *(Onbaşı Judson)*, Indus Arthur *(Teğmen Leslie)*, John Schuck *(Acı Çekmez Pole)*, Ken Prymus *(Er Seidman)*, Dawne Damon *(Yüzbaşı Scorch)*, Carl Gottlieb *(Çirkin John)*, Tamara Horrocks *(Yüzbaşı Knocko)*, Budd Cort *(Er Boone)*, Danny Goldman *(Yüzbaşı Murrhardt)*, Corey Fischer *(Yüzbaşı Bandini)*, J. B. Douglas, Yoko Young.

Aspen/Twentieth Century-Fox adına yapımcı Ingo Preminger. Yardımcı yapımcı: Leon Ericksen. 116 dakika.

1970 BREWSTER McCLOUD

Senaryo: Brian McKay (Jenerikte belirtilmemiş), Doran William Cannon.
Yönetmen: Altman.
Yönetmen yardımcısı: Tommy Thompson
Görüntü yönetmeni (Panavision): Lamar Boren, Jordan Cronenweth.
Sanat yönetmeni: Preston Ames, Gerge W. Davis.
Kanatların tasarımı: Leon Ericksen.
Kurgu: Lou Lombardo.
Müzik: Gene Pages.
Şarkılar: Francis Scott Key, Rosamund Johnson ve James Weldon Johnson, John Pillips. Mary Clayton ve John Phillip tarafından söylendi.

Oyuncular: Bud Cort *(Brewster McCloud)*, Sally Kellerman *(Louise)*, Michael Murphy *(Frank Shaft)*, William Windom *(Haskel Weeks)*, Shelly Duvall *(Suzanne Davis)*, René Auberjonois *(okutman)*, Stacy Keach *(Abraham Wright)*, John Schuck *(Teğmen Alvin Johnson)*, Margaret Hamilton *(Daphne Heap)*, Jennifer Salt *(Hope)*, Corey Fischer *(Teğmen Hines)*, G. Wood *(Yüzbaşı Crandall)*, Bert Remsen *(Douglas Breen)*, Angelin Johnson *(Bayan Breen)*, William Baldwin *(Bernard)*, William Henry Bennet *(orkestra şefi)*, Gary Wayne Chason *(kamera mağazası çalışanı)*, Ellis Gilbert *(baş erkek hizmetkar)*, Verdie Henshaw *(sanatoryum yöneticisi)*, Robert Wagner *(kamera mağazası müdür yardımcısı)*, Dean Goss *(Eugene Ledbetter)*. Keith V. Erickson *(Prof. Aggnout)*, Thomas Danko *(siyah laboratuar görevlisi)*, W. E. Terry Jr. *(polis rahibi)*, Ronnie Cammack *(Wendell)*, David Welch *(Breen'in oğlu)* Dixie M. Taylor, Pearl Coffey, Chason, Amelia Parker.

MGM adına yapımcı Lou Adler (Adler/Phillips/Lion's gate Films). Yardımcı yapımcılar Robert Eggenweiler, James Margellos. 105 dakika.

1971 McCABE AND MRS. MILLER

Senaryo: Edmund Naughton'un McCabe adlı romanından Altman, Brian McKay.

Yönetmen: Altman.
Yönetmen yardımcısı: Tommy Thompson.
Görüntü yönetmeni (Panavision): Vilmos Zsigmond.
Yapım sorumlusu: Leon Ericksen.
Sanat yönetmeni: Phillip Thomas, Al Lacotelli.
Kurgu: Lou Lombardo.
Müzik: Leonard Cohen.

Oyuncular: Warren Beaty *(John McCabe)*, Julie Christie *(Constance Miller)*, René Auberjonois *(Sheehan)*, Hugh Millais *(Butler)*, Shelley Duvall *(Ida Coyle)*, Michael Murphy *(Sears)*, John Schuck *(Smalley)*, Corey Fischer *(Bay Elliot)*, William Devane *(Clement Samuels)*, Anthony Holland *(Ernie Hollander)*, Bert Remsen *(Bart Coyle)*, Keith Carradine *(kovboy)*, Jace Vander Veen *(Breed)*, Manfred Shulz *(Kid)*, Jackie Crossland *(Lily)*, Elizabeth Murphy *(Kate)*, Linda Sorenson *(Blanche)*, Elizabeth Knight *(Birdie)*, Maysie Hoy *(Maysie)*, Linde Kupecek *(Ruth)*, Janet Wright *(Eunice)*, Carey Lee McKenzie *(Alma)*, Rdodney Gage *(Summer Washington)*, Lili Francks *(Bayan Washington)*.

Warner Brothers adına yapımcı David Foster ve Mitchell Brower. Yardımcı yapımcı Robert Eggenweiler. 121 dakika.

1972 IMAGES (HAYAL VE GÖRÜNTÜ)

Senarist ve yönetmen: Altman (Susannah York'un In Search of Unicorns'undan pasajlarla birlikte).
Görüntü yönetmeni (Panavision): Vilmos Zsigmond.
Sanat yönetmeni: Leon Ericksen.
Kurgu: Graeme Clifford.
Müzik: John Williams (Stomu Yamash'ta'nın sesiyle birlikte).

Oyuncular: Susannah York *(Cathryn)*, René Auberjonois *(Hugh)*, Marcem Bozzuffi *(René)*, Hugh Millais *(Marcel)*, Cathryn Harrison *(Susannah)*, John Morley *(yaşlı adam)*.

Lion's Gate Films/The Hemdale group/Columbia adına yapımcı Tommy Thompson. 101 dakika.

1973 THE LONG GOODBYE (UZUN ELVEDA)

Senaryo: Raymond Chandler'ın romanından Leigh Brackett.
Yönetmen: Altman.

Yönetmen yardımcısı: Tommy Thompson.
Görüntü yönetmeni (Panavision): Vilmos Zsigmond.
Kurgu: Lou Lombardo.
Müzik: John Williams.

Oyuncular: Elliot Gould *(Philip Marlowe)*, Nina van Pallandt *(Eileen Wade)*, Sterling Hayden *(Roger Wade)*, Mark Rydell *(Marty Augustine)*, Henry Gibson *(Dr. Verringer)*, David Arkin *(Harry)*, Jim Bouton *(Terry Lennox)*, Warren Berlinger *(Morgan)*, Jo Ann Brody *(Jo Ann Eggenweiler)*, Steve Coit *(dedektif Farmer)*, Jack Knight *(Mabel)*, Pepe Callahan *(Pepe)*, Vince Palmieri *(Vince)*, Pancho Cordoba *(doktor)*, Enrique Lucero *(Jefe)*, Rutanya Alda *(Rutanya Sweet)*, Tammy Shaw *(dansçı)*, Jack Riley *(piyanist)*, Ken Sansom *(muhafız)*, Jerry Jones *(Dedektif Green)*, John Davies *(Dedektif Dayton)*, Rodney Moss *(süpermarket çalışanı)*, Sybil Scotford *(mülk sahibi kadın)*, Herb Kerns *(Herbie)*.

United Artists adına yapımcı Jerry Bick ve Elliot Kastner (Lion's Gate Films). Yardımcı yapımcı Rober Eggenweiler. 112 dakika.

1974 THIEVES LIKE US (BİZİM GİBİ HIRSIZLAR)

Senaryo: Edward Anderson'ın romanından Calder Willingham, John Tewkesbury.
Yönetmen: Altman.
Görüntü yönetmeni: Jean Boffety.
Görsel danışmanlar: Jack DeGovia, Scott Bushnell.
Kurgu: Lou Lombardo.
Radyo araştırması: John Dunning.

Oyuncular: Keith Carradine *(Bowie)*, Shelley Duvall *(Keechie)*, John Schuck *(Chicamaw)*, Bert Remsen *(T-Dub)*, Louise Fletcher *(Mattie)*, Ann Latham *(Lula)*, Tom Skerritt *(Dee Mobley)*, Al Scott *(Yüzbaşı Stammers)*, John Roper *(Jasbo)*, Mary Waits *(Noel)*, Rodney Lee Jr. *(James Mattingly)*, William Watters *(Alvin)*, Joan Tewkesbury *(tren istasyonundaki kadın)*, Eleanor Matthews *(Bayan Stammers)*, Pam Warner *(kazadaki kadın)*, Suzanne Majure *(Coca-Cola kızı)*, Walter Cooper ve Lloyd Jones *(şerifler)*.

United Artists adına yapımcı Jerry Bick ve Gerge Litto. Yardımcı yapımcılar Robert Eggenweiler, Thomas Hal Phillips. 123 dakika.

1975 CALIFORNIA SPLIT

Senaryo: Joseph Walsh.
Yönetmen: Altman.
Yönetmen yardımcısı: Tommy Thompson.
Görüntü yönetmeni (Panavision): Paul Lohmann.
Yapım sorumlusu: Leon Ericksen.
Kurgu: Lou Lombardo. Tony Lombardo ve Dennis Hill'in yardımlarıyla.

Oyuncular: Elliot Gould *(Charlie Waters)*, George Segal *(Bill Denny)*, Ann Prentiss *(Barbara Miller)*, Gwen Welles *(Susan Peters)*, Edward Walsh *(Lew)*, Joseph Walsh *(Sparkie)*, Bert Remsen *("Helen Brown")*, Barbara London *(otobüsteki kadın)*, Barbara Ruick *(barmen)*, Jay Fletcher *(hırsız)*, Jeff Goldblum *(Lloyd Harris)*, Barbara Colby *(resepsiyoncu)*, Vince Palmieri *(birinci barmen)*, Alyce Passman *(go-go girl)*, Joanne Strauss *(anne)*, Jack Riley *(ikinci barmen)*, Sierra Bandit *(bardaki kadın)*, John Considine *(bardaki adam)*, Eugene Troobnick *(Harvey)*, Richard Kennedy *(kullanılmış araba satıcısı)*, John Winston *(tenor)*, Bill Dufy *(Kenny)*, Mike Greene *(Reno'daki kağıt oyuncusu)*, Tom Signorelli *(Nugie)*, Sharon Campton *(Nugie'nin karısı)*, Arnold Hertzstein, Marc Cavell, Alvis Weissman, Mickey Fox, Carolyn Lohmann *(California Club poker oyuncuları)*, "Amarillo Slim" Preston, Winston Lee, harry Drackett, Thomas Hal Phillips, Ted Say, A. J. Hood *(Reno poker oyuncuları)*.

Columbia adına yapımcı Altman ve Joseph Walsh (Won World/Persky Bright/Reno). Yardımcı yapımcı Robert Eggenweiler. 109 dakika.

1975 NASHVILLE

Senaryo: Joan Tewkesbury.
Yönetmen: Altman.
Yönetmen yardımcıları: Tommy Thompson, Alan Rudolp.
Görüntü yönetmeni (Panavision): Paul Lohmann.
Kurgu: Sidney Levin, Dennis Hill.
Politik kampanya: Thomas Hal Phillips.

Şarkılar: "200 Years" (söz Henri Gibson, müzik Richard Baskin), "Yes I Do" (söz ve müzik Richard Baskin ve Lily Tomlin),"Down to the

River" (söz ve müzik Roone Blakley), "Let Me Be the One" (söz ve müzik Richard Baskin), "Sing a Song" (söz ve müzik Joe Raposo), "The Heart of a Gentle Woman" (söz ve müzik Dave Peel),"Bluebird" (söz ve müzik Ronee Blakley), "The Day I Looked Jesus in the Eye" (söz ve müzik Richard Baskin ve Robert Altman),"Memphis" (söz ve müzik Karen Black), "I Don't Know If I Fount it in You" (söz ve müzik Karen Black), "For the Sake of the Children (söz ve müzik Richard Baskin ve Richard Reicheg), "Keep a Goin" (söz Henry Gibson, müzik Richard Baskin ve Henry Gibson), "Swing Low Sweet Chariot" (aranjmanlar Millie Clement), "Rolling Stone"(söz ve müzik Karen Black), "Honey" (söz ve müzik Keith Carradine), "Tapedeck in His Tractor (The Cowboy Song) "(söz ve müzik Ronee Blakley), "Dues" (söz ve müzik Ronee Blakley), "I Never Get Enough" (söz ve müzik Richard Baskin ve Ben Raleigh), "Rose's Cafe" (söz ve müzik Allan Nicholls), "Old Man Mississippi" (söz ve müzik Juan Grizzle), "My Baby's Cookin' in Another Man's Pan" (söz ve müzik Jonnie Barnett), "One, I Love You" (söz ve müzik Ronee Blakley), "I'm Easy" (söz ve müzik Keith Carradine), "It Don't Worry Me" (söz ve müzik Keith Carradine), "Since You Have Gone" (söz ve müzik Garry Busey), "Trouble in the U.S.A." (söz ve müzik Arlene Barnett), "My Idaho Home" (söz ve müzik Ronee Blakley).

Oyuncular: David Arkin *(Norman),* Barbara Baxley *(Bayan Pearl),* Ned Beatty *(Delbert Reese),* Karen Black *(Connie White),* Ronee Blakley *(Barbara Jean),* Timothy Brown *(Tommy Brown),* Keith Carradine *(Tom Frank),* Geraldine Chaplin *(Opal),* Robert Doqui *(Wade),* Shelly Duvall *(L. A. Joan),* Allen Garfield *(Barnett),* Henry Gibson *(Haven Hamilton),* Scott Glenn *(Er Glenn Kelly),* Jeff Goldblum *(üç tekerlekli velespitli adam),* Barbara Harris *(Albuquerque),* Ravid Hayward *(Kenny Fraiser),* Michael Murphy *(John Triplette),* Allan Nichols *(Bill),* Dave Peel *(Bud Hamilton),* Cristina Raines *(Mary),* Bert Remsen *(Star),* Lily Tomlin *(Linnea Reese),* Gwen Welles *(Sueleen Gay),* Keenan Wynn *(Bay Green),* James Dan Calvert *(Jimmy Reese),* Donna Denton *(Donna Reese),* Merle Kilgore *(Trout),* Carol McGinnis *(Jewel),* Richard Baskin *(Frog),* Jonnie Barnett, Vassar Clement, Misty Mountain Boys, Sue Barton, Elliot Gould, Julie Christie *(kendileri).*

Paramount adına yapımcı Altman (ABC Entertainment). Yardımcı yapımcılar Scott Bushnell, Robert Eggenweiler. 161 dakika.

1976 BUFFALO BILL AND THE INDIANS, SITTING BULL'S HISTORY LESSON (BUFFALO BILL VE KIZILDERİLİLER YA DA OTURAN BOĞANIN TARİH DERSİ)

Öykü ve senaryo: Arthur Kopit'in Indians adlı oyunundan Alan Rudolph, Altman.
Yönetmen: Altman.
Yönetmen yardımcısı: Tommy Thompson.
Görüntü yönetmeni (Panavision): Paul Lohmann.
Yapım sorumlusu: Tony Masters.
Kurgu: Peter Appleton, Dennis Hill.
Müzik: Richard Bakin.
Kostüm: Anthony Powell.

Oyuncular: Paul Newman *(Yıldız)*, Joel Gray *(Yapımcı)*, Kevin McCarthy *(Halkla İlişkiler Uzmanı)*, Harvey Keitel *(Akraba)*, Allan Nichols *(gazeteci)*, Geraldine Chaplin *(Tam İsabet)*, John Considine *(Tam İsabet'in Menejeri)*, Robert Doqui *(dövüşçü)*, Mike Kaplan *(veznedar)*, Bert Remsen *(barmen)*, Bonnie Leaders *(Mezzo-kontralto)*, Noelle Rogers *(Lirik Koloratür)*, Evelyn Lear *(Lirik Soprano)*, Denver Pyle *(Kızılderili Temsilcisi)*, Frank Kaquitts *(Kızılderili)*, Will Sampson *(yorumcu)*, Ken Krossa *(arena yöneticisi)*, Fred N. Larsen *(Kovboyların Kralı)*, Jerry ve Joy Duce *(atla gösteri yapan biniciler)*, Alex Green ve Gary MacKenzie *(Meksikalı kırbaçlı göstericiler)*, Humphrey Gratz *(Yaşlı Asker)*, Pat McCormick *(Birleşik Devletler Başkanı)*, Shelley Duvall *(First Lady)*, Burt Lancaster *(Efsane Oluşturucu)* ve Stoney Kızılderili bölgesinden insanlar.

Dino De Laurentis Corporation/Lion's Gate Films/Talent Associates Norton Simon, Inc./United Artists adına yapımcı Robert Altman. Baş yapımcı David Susskind. Yardımcı yapımcılar Robert Eggenweiler, Scott Bushnell, Jac Cashin. 123 dakika.

1977 THREE WOMEN (ÜÇ KADIN)

Senarist ve yönetmen: Altman.
Görüntü yönetmeni (Panavision): Chuck Rosher.
Sanat yönetmeni:James D. Vance.
Görsel danışman: J. Allen Highfill.
Duvar resimleri: Bodhi Wind.

Kurgu: Dennis Hill.
Müzik:Gerald Busby.

Oyuncular: Shelley Duvall *(Millie Lammoreaux),* Sissy Spacek *(Pinky Rose),* Janice Rule *(Willie Hart),* Robert Fortier *(Edgar Hart),* Ruth Nelson *(Bayan Rose),* John Cromwell *(Bay Rose),* Sierra Pecheur *(Bayan Bunweill),* Craig Richard Nelson *(Dr. Maas)* Maysie Hoy *(Doris),* Belita Moreno *(Alcira),* Leslie Ann Hudson *(Polly),* Patricia Ann Hudson *(Peggy),* Beverly Rose *(Deidre),* John Davey *(Dr. Norton).*

Lion's Gate Films adına yapımcı robert Altman. Twentieth Century-Fox. Yardımcı yapımcılar Robert Eggenweiler ve Scott Bushnell. 124 dakika.

1978 A WEDDING (BİR DÜĞÜN)

Senaryo: John Considine ve Altman'ın bir öyküsünden Considine, Patricia Resnick, Allan Nichols ve Altman.
Yönetmen: Altman.
Yönetmen yardımcısı: Tommy Thompson.
Görüntü yönetmeni (Panavision): Charles Rosher.
Kurgu: Tony Lombardo.
Müzik: John Hotchkiss.
Şarkı: "Bird on a Wire" (Leonard Cohen).
Düğün danışmanı: Carson, Pirie, Scott & Co., Chicago.

Oyuncular: Damadın Ailesi: Lilian Gish *(Nettie Sloan),* Ruth Nelson *(Beatrice Sloan Cory),* Anne Ryerson *(Victoria Cory),* Desi Arnaz Jr. *(Dino Corelli, damat),* Belita Moreno *(Daphne Corelli),* Vittorio Gassman *(Luigi Corelli),* Nina van Pallant *(Regina Corelli),* Virginia Vestoff *(Clarice Sloan),* Dina Merill *(Antoinette Sloan Goddard),* Pat McCormick *(Mackenzie Goddard),* Luigi Proietti *(Küçük Dino).*

Gelinin Ailesi: Carol Burnett *(Tulip Brenner),* Paul Dooley *(Snooks Brenner),* Amy Stryker *(Muffin Brenner, gelin),* Mia Farrow *(Buffy Brenner),* Dennis Christopher *(Hughie Brenner),* Mary Seibel *(Teyze Marge Spar),* Margaret Ladd *(Ruby Spar),* Gerald Bubsy *(David Ruteledge),* Peggy Ann Garner *(Candice Ruteledge),* Mark. R. Deming *(Matthew Ruteledge),* David Brand, Chris Brand, Amy Brand, Jenny Brand, Jeffreey Jones, Jay D. Jones, Courtney MacArthur, Paul D. Keller III *(Ruteledge ailesinin çocukları).*

Corelli Ailesi Personeli: Cedric Scott *(Randolph)*, Robert Fortier *(Jim Habor, bahçıvan)*, Maureen Steindler *(Libby Clinton, ahçı)*.

Düğün Personeli: Geraldine Chaplin *(Rita Billingsley)*, Mona Aboud *(Melba Lear)*, Viveca Lindfors *(Ingrid Hellstrom)*, Lauren Hutton *(Flo Farmer)*, Allan nichols *(Jake Jacobs)*, Maysie Hoy *(Casey)*, John Considine *(Jeff Kuykendall)*, Patricia Resnick *(Redford)*, Margery Bond *(Lombardo)*, Dennis Franz *(Koons)*, Harold C. Johnson *(Oscar Edwards)*, Alexander Sopenar *(Victor)*.

Arkadaşlar ve Misafirler: Howard Duff *(Dr. Jules Meecham)*, John Cromwell *(Rahip Martin)*, Bert Remsen *(William Williamson)*, Pamela Dawber *(Tracy Parrell)*, Gavan O'Hirlihy *(Wilson Briggs)*, Craig Richard Nelson *(Yüzbaşı Reedley Roots)*, Jeffry S. Perry *(Bunky Lemay)*, Marta Heflin *(Shelby Munker)*, Lesley Rogers *(Rosie Bean)*, Timothy Thomerson *(Russell Bean)*, Beverly Ross *(Hemşire Janet Schulman)*, David Fitzgerald *(Kevin Cilinton)*, Susan Kendall Newman *(Chris Clinton)*.

Müzisyenler: Ellie Albers *(çingene kemancı)*, Tony Llorens *(bardaki piyano)*, Chuck Banks' Big Band, Chris La Kome ile birlikte *(dans salonunda)*.

Lion's Gate Films adına Robert Altman. Twentieth Century-Fox. Baş yapımcı Tommy Thompson. Yardımcı yapımcılar Robert Eggenweiler, Scott Bushnell. 124 dakika.

1979 QUİNTET (BEŞLİ)

Senaryo: Altman, Lionel Resnick, Lionel Chetwynd'in bir öyküsünden Altman, Resnick, Frank Barhydt.
Yönetmen: Altman.
Yönetmen yardımcısı: Tommy Thompson.
Görüntü yönetmeni: Jean Boffety.
Yapım sorumlusu: Leon Erickson.
Kurgu: Dennis Hill.
Müzik: Tom Pierson.

Oyuncular: Paul Newman *(Essex)*, Fernando Rey *(Grigor)*, Bibi Anderson *(Ambrosia)*, Vittorio Gassman *(St. Christopher)*, Nina van Pallandt *(Deuca)*, Bridgitte Fossey *(Vivia)*, David Langton *(Redstone)*, Craig Nelson *(Goldstar)*, Tom Hill *(Francha)*.

Lion's Gate Films adına yapımcı Altman. Twentieth Century-Fox. Yardımcı yapımcı Allan Nichols. 118 dakika.

1979 A PERFECT COUPLE (KUSURSUZ BİR ÇİFT)

Senaryo: Robert Altman ve Allan Nichols.
Yönetmen: Altman.
Yönetmen yardımcı: Tommy Thompson.
Görüntü yönetmeni: Edmond L. Koons.
Dekor: Leon Erickson.
Kurgu: Tony Lombardo.
Müzik: Allan Nichols, Tom Pierson.

Oyuncular: Paul Dooley *(Alex Theodopoulos),* Marta Heflin *(Sheila Shea),* Titos Vandis *(Alex'in babası),* Belito Moreno *(Eleausa),* Henry Gibson *(Fred Batt),* Dimitra Arliss *(Athena),* Allan Nichols *(Dana 115)* Ann Ryerson *(Skye 147),* Dennis Franz *(Costa),* Margery Bond *(Wilma),* Ted Neeley *(Teddy),* Fred Bier, Jesse Sear *(kusurlu çift).*

Lion's Gate Films adına yapımcı Robert Altman, Tmomy Thompson, Robert Eggenweiler, Scott Bushnell. Twentieth Century-Fox. 110 dakika.

1980 HEALTH

Senaryo: Altman, Frank Barhydt, Paul Dooley.
Yönetmen: Altman.
Yönetmen yardımcısı: Tommy Thompson.
Yapım yönetmeni: Robert Eggenweiler.
Görüntü yönetmeni (Panavision): Edmond L. Koons.
Sanat yönetmeni: Robert Quinn.
Kurgu: Dennis Hill, Tom Benko.

Oyuncular: Carol Burnett *(Gloria Burbank),* Lauren Bacall *(Esther Brill),* James Garner *(Harry Wolff),* Glenda Jackson *(Isabella Garnell),* Diane Stilwell *(Willow Wertz),* Henry Gibson *(Bobby Hammer),* Paul Dooley *(Dr. Gill Gainey),* Donald Moffat *(Albay Cody),* Alfre Woodard *(Sally Benbow),* Ann Ryenson *(Dr. Ruth Ann Jackie),* Robert Fortier *(güvenlik şefi),* Allan Nichols *(Jake Jacobs),* MacIntyre Dixon *(Fred Munson),* Dick Cavett, Dinah Shore *(kendileri).*

Lion'S Gate Films adına yapımcı Altman, Tommy Thompson, Scot Bushnell, Wolf Kroeger. Twentieth Centur-Fox. 96 dakika.

1980 POPEYE

Senaryo: E. C. Segar'ın karakterlerinden Jules Feiffer.
Yönetmen: Altman
Görüntü yönetmeni: Giuseppe Rotunno (Panavision).
Yapım sorumlusu: Wolf Kroeger.
Dış mekan sorumlusu: Robert Eggenweiler.
Kurgu: John W. Holmes, Davie Simmons.
Kurgu süpervizörü: Tony Lombardo.
Müzik: Harry Nilsen (ayrıca Tom Pierson'un bestesi).

Oyuncular: Robin Williams *(Popeye)*, Shelley Duvall *(Olive Oyl)*, Ray Waltson *(Poopdeck Pappy)*, Paul Dooley *(Wimpey)*, Paul L. Smith *(Bluto)*, Richard Libertini *(Geezil)*, Donald Muufat *(vergi memuru)*, MacIntyre Dixon *(Cole Oyl)*, Roberta Maxwell *(Nana Oyl)*, Donovan Scott *(Caster Oyl)*, Robert Fortier *(Bill Barnacle)*, Linda Hunt *(Bayan Oxheart)*, Carlo Pellegrini *(Swifty)*, Dennis Franz *(Spike)*, David Arkin *(postacı/polis)*, Allan Nichols, Wesley Ivan Hurt, Bill Irwin.

Paramount Pictures ve Walt Disney Production adına yapımcı Robert Evans. Yardımcı yapımcı Scott Bushnell. 111 dakika.

1982 COME BACK TO THE FİVE AND DIME, JIMMY DEAN, JIMMY DEAN

Senaryo: Kendi oyunundan Ed Graczyk.
Yönetmen: Altman.
Görüntü yönetmeni: Pierre Mignot.
Yapım sorumlusu: David Cropman.
Kurgu: Jason Rosenfield.
Müzik: Allan Nichols

Oyuncular: Sandy Dennis *(Mona)*, Cher *(Sissy)*, Karen Black *(Joanne)*, Sudie Bond *(Juanita)*, Marta Hefflin *(Edna Louise)*, Kathy Bates *(Stella Mae)*, Mark Patton *(Joe)*.

Sandcastle 5 Productions/Mark Goodson/Viacom adına yapımcı Scott Bushnell. 102 dakika.

1983 STREAMERS

Senaryo: Kendi oyununda David Rabe.
Yönetmen: Altman.

Yönetmen yardımcısı: Allan Nichols.
Görüntü yönetmeni: Pierre Mignot.
Sanat yönetmeni: Stephen Altman.
Kurgu: Norman C. Smith.

Oyuncular: Mitchell Lichenstein *(Richie)*, Matthew Modine *(Billy)*, David Alan Grier *(Roger)*, Michael Wright *(Carlyle)*, Guy Boyd *(Rooney)*, George Dzunda *(Cokes)*, Albert Macklin *(Martin)*.

Mileti Production/United Artists adına yapımcı Altman ve Nick J. Mileti. Yardımcı yapımcı Scott Bushnell. 118 dakika.

1984 O. C. AND STIGGS

Senaryo: Donald Cantrell ve Ted Mann.
Yönetmen: Altman.
Görüntü yönetmeni (Panavision): Pierre Mignot.
Yapım sorumlusu: Scott Busnell.
Kurgu: Elizabeth Kling.
Müzik: King Sunny Adé ve onun African Beats'ları.

Oyuncular: Daniel H. Jenkins *(O. C.)* Neill Barry *(Stiggs)*, Paul Dooley *(Randall Schwab)*, Jane Curtin *(Elinore Schwab)*, Martin Mull *(Pat Coletti)*, Dennis Hopper *(Sponson)*, Ray Watson *(Gramps)*, Louise Nye *(Garth Sloan)*, Melvin Van Peebles *(Wino Bob)*, Tina Louise *(Florence Beaugereaux)*, Cynthia Nixon *(Michelle)*, John Cryer *(Randall Schwab Jr.)*, Donald May *(Jack Stiggs)*, Carla Borelli *(Stella Stiggs)*.

MGM/UA adına yapımcı Altman ve Peter Newman. Yardımcı yapımcı Scott Bushnell. 109 dakika.

1984 SECRET HONOR

Senaryo: Donald Freed ve Arnold M. Stone.
Yönetmen: Altman
Yönetmen yardımcısı: Allan Nichols.
Görüntü yönetmeni: Pierre Mignot.
Sanat yönetmeni: Stephen Altman.
Kurgu: Juliet Weber.
Müzik:George Burt.

Oyuncular: Ppilip Baker Hall *(Richard M. Nixon).*

Michigan Üniversitesi İletişim Bölümü ve Los Angeles Actors' Studio/Cinecom'un işbirliğiyle yapımcı Altman ve Scott Busnell. 85 dakika.

1985 FOOL FOR LOVE (AŞK DELİSİ)

Senaryo: kendi oyunundan Sam Shepard.
Yönetmen: Altman.
Görüntü yönetmeni (Panavision): Pierre Mignot.
Yapım sorumlusu: Stephen Altman.
Yapım yönetmen Yardımcısı: Allan Nichols.
Kurgu: Luce Grunenwaldt ve Steve Dunn.
Müzik: George Burt.

Oyuncular: Sam Shepard *(Eddie),* Kim Bassinger *(May),* Harry Dean Stanton *(yaşlı adam),* Randy Quaid *(Martin),* Martha Crawford *(May'in annesi),* Louise Egolf *(Eddie'nin annesi),* Sura Cox *(yeni yetme May),* Jonathan Skinner *(yeni yetme Eddie),* April Russell *(genç May),* Deborah McNaughton *(Kontes),* Lon Hill *(Bay Valdes).*

Cannon Films adına yapımcı Menahem Golan ve Yoram Globus. Yardımcı yapımcı Scott Bushnell ve Mati Raz. 105 dakika.

1987 BEYOND THERAPY

Senaryo: Christopher Durang'ın oyunundan Durang ve Altman.
Yönetmen: Altman.
Görüntü yönetmeni: Pierre Mignot.
Yapım sorumlusu: Stephen Altman.
Kurgu: Steve Dunn.
Müzik: Gabriel Yared.

Oyuncular: Julie Hagerty *(Prudence),* Jeff Goldbulm *(Bruce),* Glenda Jackson *(Charlotte),* Tom Conti *(Stuart),* Christopher Guest *(Bob),* Genève Page *(Zizi),* Cris Champion *(Andrew),* Sandrine Dumas *(Cindy),* Bertrand Bonvoisin *(Le Gérant),* Nicole Evans *(kasiyer),* Louis-Marie Taillefer *(ahçıbaşı),* Laure Killing *(Charlie).*

New World Picture adına yapımcı Steven M. Haft. Yardımcı yapımcı Scott Bushnell. 93 dakika.

1987 "LES BOREADES" (ARIA'NIN BİR EPİSODU)

1990 VINCENT AND THEO

1992 THE PLAYER

1993 SHORT CUTS

1994 PRET À PORTER

1996 KANSAS

DİZİN

A

After Hours, 15, 251-53, 280, 311, 322, 324-25
Aldrich, Robert, 37, 43, 438
Alice Doesn't Live Here Anymore, 250-52, 298, 302-4, 307-8, 310, 312, 316, 319, 464
Alice's Restaurant, 38, 48, 78-82, 85, 90, 94, 96
Alien, 143, 180
All the President's Men, 85
Allen, Woody, 17, 253
Althusser, Louis, 31, 329, 346
Altman, Robert, 12, 15, 17, 24, 38, 83-4, 93, 198, 251-52, 264, 397-480
American Gigolo, 250, 272
American Graffiti, 185-86, 249
American Tail, An, 330
Antonioni, Michelangelo, 239-40
Apocalypse Now, 16, 153, 188, 334-35, 351
Aster, Fred, 191
Astruc, Alexander, 40

B

Back to the Future, 330, 348, 373, 385
Bad News Bears, 309
Barry Lyndon, 15, 24, 101-3, 110, 115, 138, 162-64, 166, 168-70, 172, 175-77, 184, 189, 204, 245, 313
Barthes, Roland, 206, 252, 478
Bazin, André, 7, 26, 197
Beatty, Warren, 34, 38, 45, 52, 56, 60, 66, 410
Before the Revolution, 280
Bells Of St. Mary, The, 216
Benjamin, Richard, 330
Benton, Robert, 56, 378
Berenson, Marisa, 166-67
Berkeley, Busby, 314
Bertolluci, Bernardo, 104, 250, 253, 277, 280, 315
Beyond Therapy, 15, 400, 406, 425, 440, 464, 476, 477
Big Heat, The, 259, 377
Big Sleep, The, 45, 86, 414, 437, 438-40, 442, 446
Billy Jack, 343
Birds, The, 258, 418
Blade Runner, 142
Blow-Up, 239
Blue Angel, 43
Blue Collar, 85, 250
Blue Dahlia, 43
Bogart, Humphrey, 34, 87, 300, 437, 438-40, 442, 447
Bogdanovich, Peter, 248
Bonnie and Clyde, 34, 38, 40, 45, 48-51, 53, 56, 64, 66-73, 75-79, 81-83, 89, 94, 96, 98,139, 191, 199, 203-4, 211, 251-52, 255, 258, 266, 304, 313, 432-34
Borgnine, Ernest, 74
Bout de souffle, A (Breathless), 26, 254, 266
Boxcar, Bertha, 255
Brando, Marlon, 39, 70, 204, 214, 315, 321, 351

Breaking Points, The, 377
Brecht, Bertolt, 175-76, 182
Breson, Robert, 248, 272-73
Brewster Mccloud, 408, 417-19, 421, 453, 461
Bringing Up Baby, 304
Bronson, Charles, 296, 334, 343
Buffalo Bill and the Indians, or Sitting Bull's History Lesson, 15, 83, 398- 400, 430, 456, 462, 466, 476-77
Bullitt, 418
Butch Cassidy and Sundance Kid, 449

C

Caan, James, 201, 204, 402
Cabaret, 314
Cabin in the Sky, 388
California Split, 440, 449-51, 453
Carne, Marcel, 44
Cassavetes, John, 37-8, 40, 199, 264, 311
Cat People, 250
Chabrol, Claude, 26, 247
Chandler, Raymond, 42
Chase, The, 38, 45, 48, 70-2, 96
Chimes at Midnight, 105
Chinatown, 84
Choose Me, 313
Cimino, Michael, 17, 334
Citizen Band, 246
Citizen Kane , 36, 42, 45, 172, 189, 255, 274, 358
Clayton, Jack, 185
Clockwork Orange, A, 101, 103, 106, 138, 140, 156-59, 161-63, 168-70, 172, 175, 177, 184, 189, 220, 258
Close Encounters of the Third Kind, 27, 101, 143, 153, 154-56, 187-88, 360, 362-63, 368-70, 373-74, 378-81, 383
Cohn, Harry, 22

Color of Money, 15, 24, 250-51, 267-68, 270, 280, 309, 319-20, 322, 325-26
Color Purple, The, 25, 27, 363, 370-71, 373, 378, 381, 387-90
Come Back to the Dime and Five, Jimmy Dean, Jimmy Dean, 15, 400, 402, 445, 464, 466-70
Comformist, The, 277
Conan the Barbarian, 153, 249
Conversation, The, 8, 16, 34, 85, 187-88, 190, 203, 236, 238-39, 241, 243-45, 249, 331-33, 428
Coppola, Francis Ford, 8, 12, 14, 16, 17, 24, 25, 48, 84, 85, 153, 184-246, 247-50, 262, 264, 266, 315, 331-34
Corman, Roger, 8, 189, 193, 249, 255, 259
Cosmatos, George, 342
Cotton Club, The, 16
Countdown, 402
Country, 378
Crawford, Joan, 211, 309
Cross of Iron, 77
Cruise, Tom, 250, 309
Curtiz, Michael, 377

D

Damned Don't Cry, The, 211
Dante, Joe, 249, 330, 348
Davis, Bette, 387
Day the Earth Stood Still, 143, 150
De Mille, Cecil B., 361
De Niro, Robert, 34, 222, 254, 257, 262-64, 266, 269, 272, 281-82, 285, 298, 300, 311, 315, 319
De Palma, Brian, 190, 247, 249-50
Dead of Winter, 38, 39, 49, 73, 78, 99
Dean, James, 467
Death Wish, 85, 152, 296, 331, 333-34
Deer Hunter, The, 17, 334-35, 351

Deliverance, 449
Delluc, Louis, 7
Dementia 13, 188, 189, 190, 193, 198, 249
Demme, Jonathan, 246
Dern, Bruce, 249
Desert Hearts, 17
Desperate Hours, The, 377
Desperately Seeking Susan, 17
Deux ou Trois que je sais d'elle, 294
Diary of a Country Priest, 273
Dietch, Donna, 17
Dietrich, Marlene, 43
Dillon, Matt, 95
Dirty Harry, 85, 152, 333-34
Dmytryk, Edward, 42
Domino Principle, 85, 244
Donen, Stanley, 314
Donner, Richard, 330, 373
Double İndemnity, 43
Dr. Strangelove, 100, 102-4, 109-10, 126-131, 133-34, 136-38, 142, 144, 146, 157, 159-61, 169, 175, 180, 184, 297, 353, 457
Dreyer, Carl Theodor, 248, 272
Dreyfuss, Richard, 360, 376-77
Duel, 373, 378
Dunne, Griffin, 322
Duvall, Robert, 201, 204, 402
Duvall, Shelly, 177, 426, 434, 470-71

E

E.T., 25, 348, 362-64, 371, 373, 381-385, 449
Eagleton, Terry, 31, 395
Eastwood, Clint, 296
Easy Rider, The, 189, 191, 199, 249, 449

Eisenstein, Sergey, 7, 33-4, 197, 404-5
Elliot Gould, 414, 440
Empire Strikes Back, The, 348
Enemy Mine, 343
Epstein, Jean, 7
Evil That Man Do, The, 343
Exorcist, The, 153

F

Fail-Safe, 134-5
Farewell My Lovely , 42, 203
Fear and Desire, 100, 103
Film Noir, 40-45, 65, 84, 90, 142, 215, 248, 272, 275-76, 314, 433-34, 436-38, 442, 443
Finian's Rainbow, 188, 190-91, 198
First Blood, 350, 352
Fleicher, Richard, 142
Fonda , Henry, 112, 123
Fonda, Peter, 189, 249
Fool for Love, 15, 400-1, 414, 440, 444-45, 448, 469-70, 473, 476-77
Forbidden Planet, 143
Force of Evil, 265
Ford, John, 37, 111-12, 114, 248, 363, 389, 408-9, 422, 458
Fort Apache, 112-15, 118, 125, 389
Fosse, Bob, 314
Foster, Jodie, 286, 308
Four Friends, 15, 38-39, 49, 70, 80, 82, 88, 90, 93, 96-97
Four Hundred Blows, 254
Frankenheimer, John, 40
Friedkin, William, 153, 190
Full Metal Jacket, 15, 100, 103-4, 107, 109, 112, 119-22, 125-26, 138, 140, 159, 170, 176-78, 182, 335
Fuller, Samuel, 44

G

Gabin, Jean, 44
Gambler, The, 449
Gardens of Stone, 16
Garland, Judy, 315, 319
Giant, 467
Godard, Jean-Luc, 26, 37, 40, 51, 182, 247, 250, 253, 258, 264, 294
Godfather Filmleri, 8, 84, 185, 187, 190-91, 194, 201-3, 222-23, 228, 235, 245, 249-50, 256
Godfather I, 185-86, 188, 194-95, 198-99, 202-5, 209-12, 219, 221-23, 225, 228, 231-32, 236, 245-46, 258, 261
Godfather II, 16, 67, 186, 188, 203-4, 209, 221, 229-30, 231, 233-34, 236, 242, 245-46, 264, 290, 315
Goldiggers of 1933, 50, 61
Goonies, The, 330, 373
Gordon, Bette, 14
Graduate, The, 191
Grand Illusion, 404
Grapes of Wrath, The, 42, 57, 347
Great Gatsby, The, 185
Great Train Robbery, The, 154
Green Pasture, 388
Gremlins, 249, 330, 348
Griffith, David W., 403-5, 422
Griffith, Melanie, 89
Gun Crazy, 64

H

Hackford, Taylor, 337
Hackman, Gene, 34, 60, 87, 89, 95, 304
Hard Day's Night, A, 48, 191, 193
Hardcore, 250
Hawks, Howard, 230, 407, 414, 438, 442, 446

Health, 15, 24, 398, 416, 430, 459-62, 464
Heaven's Gate, 17
Hellman, Lilian, 70
Help, 191, 193
High Noon, 428
Hitchcock, Alfred, 36, 51, 132, 155, 190, 215, 238, 248-49, 312, 324, 357, 360, 365
Holden, William, 74
Hopper, Dennis, 189, 249
Hustler, 270
Hyam, Peter, 149, 343

I

I Wanna Hold Your Hand, 330
Images, 402, 464, 465, 466, 467, 468, 472, 473
In A Lonely Place, 277
Indiana Jones And The Temple Of Doom, 378
Indiana Jones, 86, 378, 449
Innerspace, 330
Invasion Of The Body Snatchers, 143
Invasion USA, 337, 342
It Happened One Night, 199

J

Jarmush, Jim, 14
Jaws, 187, 357, 364, 365, 373, 377, 378, 381, 449
Jour se léve, Le, 44

K

Kane (bak. Citizen Kane)
Karate Kid, 348, 349, 350
Karlson, Phil, 85

Kazan, Elia, 315
Keaton, Buster, 36
Keaton, Diane, 204
Keitel, Harvey, 254, 257, 263, 286, 303
Kelly, Gene, 314
Killer's Kiss, 100, 103
Killing, The, 100, 103-4, 110, 126
King of Comedy, 15, 25, 34, 251, 298, 300-2, 315, 318-20, 464
Kirk, Douglas, 123
Kiss Me Deadly, 37, 43, 438
Knack, The, 48
Kotcheff, Ted, 342
Kovacs, Laszlo, 249, 312
Kramer vs. Kramer, 378
Kramer, Stanley, 85
Kristofferson, Kris, 285, 308
Kubrick, Stanley, 12, 14-15, 17, 24, 100-183, 184, 187, 198, 220, 222, 245, 247, 251-52, 255, 265-66, 313, 335, 369, 371, 420, 447, 457
Kurosawa, Akira, 407

L

Lacan, Jacques, 384
Lancaster, Burt, 40, 457
Lang, Fritz, 43, 64, 142, 259, 377
Langlois, Henri, 26
Last Tango in Paris, 315
Last Temptation of Christ, The, 326
Last Tycoon, The, 315
Late Show, The, 399
Laundromat, 402, 442, 468
Lawrence Elizabeth, 95
Left-Handed Gun, 38-39, 71-72, 74-76
Lester, Richard, 48, 191-93

Levine, Berry, 330
Lewis, Jerry, 299-300
Lewis, Joseph H., 64
Light of Day, 250
Lindsay, Vachel, 7
Little Big Man, 38, 48, 82, 90, 94, 457
Little Caesar, 50, 65
Lolita, 100, 110, 126, 168-69, 177
Long Goodbye, The, 84, 86-87, 414-16, 436, 438, 440, 446-47, 449, 451, 453, 465-66, 473
Lucas, George, 185-86, 247, 249, 360
Lumet, Siney, 134-35

M

M, 43
M.A.S.H., 24, 398, 400, 406-7, 409-10, 416, 419-21, 449, 454
Macready, George, 123
Magee, Patrick, 189
Magnificient Ambersons, 111, 201
Making Mr. Right, 17
Maltese Falcon, The, 86, 437
Man Who Shot Liberty Balance, The, 74, 408-9, 458
Masque of The Red Death, 189
Mayer, Louis B., 22
Mazursky, Paul, 311
McCabe and Mrs. Miller, 34, 93, 246, 290, 408, 410-13, 415-16, 421-22, 428-31, 446, 451, 453, 477
McCarey, Leo, 216
Mean Streets, 34, 84, 252-56, 258-61, 265-68, 270-71, 277-87, 302-3, 310, 312, 326
Melvin Murray, 166
Menzies, William, Cameron, 142
Metropolis, 142
Metz, Christian, 7, 194, 195

Mickey One, 34, 38, 40- 41, 44-45, 47- 49, 52-53, 64, 71, 84, 86, 88, 92, 139, 192, 196, 251-52, 403
Midnight Cowboy, 449
Mildred Pierce, 309
Milestone, Lewis, 420
Milius, John, 153, 247-49, 334, 342
Minelli, Liza, 300, 311, 313-15, 319
Minelli, Vincente, 314
Miracle in Milan, 386
Miracle Worker, The, 38, 72
Mishima, 250, 274
Missing in Action, 342
Missouri Breaks, 38, 93-94
Money Pit, The, 330
Monroe, Marilyn, 34, 300
Murder My Sweet, 42, 203, 437
Murnau, F. W., 197
Münsterberg, Hugo, 7
My Darling Clementine, 422
My Night at Maud, 98

N

Nashville, 436, 439, 448, 451-53, 455-56, 459-62, 464, 466, 476-77
New York, New York, 34, 191, 246, 251, 298, 301-2, 311-315, 317-320
Newman, David, 56
Newman, Paul, 71, 250, 309, 430
Nicholson, Jack, 39, 177, 249
Night Moves, 34, 38, 39-40, 44, 73, 77, 84, 87-88, 90-94, 243, 245, 330-31, 428, 438, 442
1941, 390, 394
Noir (bak. Film Noir)
North by Northwest, 323, 360
Notorious, 294
Now Voyager, 387

O

O'Hara, Maureen, 363
O'neal, Ryan, 164
Obsession, 250
On the Waterfront (Rıhtımlar Üzerinde), 321
One From The Heart, 16
Ordinary People, 378
Osterman Weekend, The, 77
Outsiders, The, 16
Ozu, Yaujiro, 248, 272

P

Pacino, Al, 204, 229
Pakula, Alan, 85, 331
Parallax View, 85, 244, 331
Pat Garrett and Billy the Kid, 74-76
Paths of Glory, 102-3, 108, 112-114, 119-22, 124-27, 138, 168-69, 171, 174-75, 179, 182, 420
Patton, 185
Pauline at the Beach, 98
Pearce, Richard, 378
Peckinpah, Sam, 73, 74, 82, 447, 449
Peggy Sue Got Married, 16
Penn, Arthur, 12, 15, 24, 27, 36-99, 100, 121, 198, 245, 247, 251-52, 330-31, 403, 428, 442, 447, 457
Perfect Couple, A, 15, 398, 400, 425, 430, 440, 442, 476
Perkins, Anthony, 106
Persona, 474
Petersen, Wolfgan, 343
Phenix City Story, 334
Pickens, Slim, 129
Pickup On South Street, 44
Pierrot le fou, 294

Pinky, 388
Pit and the Pendulum, The, 193
Platoon, 334
Polanski, Roman, 84
Pollack, Sidney, 85, 331
Pollard, Michael J., 60
Poltergeist, 330, 381
Popeye, 15, 24, 398, 423, 430, 440
Pork Chop Hill, 420
Porter, Edwin S., 194
Prevert, Jacques, 44
Psycho, 36, 132, 190, 242, 255, 274, 294-95, 297-98, 360
Public Enemy, 65
Pudovkin, Vsevolod, 7
Pyle, Denver, 60

Q

Quiet Man, The, 363
Quintet, 430, 440, 450, 473, 477

R

Raging Bull, 15, 34, 250-253, 266, 268-272, 277, 302, 316, 319-20, 325, 415
Ragtime, 398
Raiders of the Lost Ark, 358, 360, 372-73
Rain People, The, 185, 188, 194, 198-99, 201-2, 205
Rambo, 337, 350, 352
Rambo: First Blood Part Two, 342-43, 352, 356
Ray, Nicholas, 64, 65, 277, 433-35
Rear Window, 238, 360
Rebel Without a Cause, 71
Red Dawn, 249, 342
Red Shoes, 312

Redford, Robert, 70, 378
Remember My Name, 399
Renoir, Jean, 404-5, 411
Rich Kids, 399
Richard, Dick, 203
Riefenstahl, Leni, 152, 154
Rio Bravo, 255
Ritchie, Michael, 309
Rivette, Jacques, 26, 247
Robert Wise, 143
Rocky IV, 337-339, 341
Rocky, 246, 267, 348
Rohmer, Eric, 26, 247
Rolling Thunder, 250
Rudolph, Allan, 313, 399, 479
Rules of the Game, 404
Rumblefish, 16
Running Scared, 449
Ryan, Robert, 74

S

Scarecrow, 449
Scarface (De Palma'nın), 249
Scarface (Hawks'ın), 50, 65, 230
Scheider, Roy, 377
Schrader, Paul, 85, 247-48, 250, 272-76
Scorsese, Martin, 12, 15, 25, 38, 84, 191, 198, 247-326, 438, 447, 464
Scott, Ridley, 142
Scott, Tony, 153
Searchers, The, 37, 74, 255, 259, 287, 294, 389
Secret Honor, 15, 397, 462-63
Sellers, Peter, 135
Shadows, 37, 40
Shaw, Robert, 377

Shepherd, Cybill, 279, 285
Sherlock Jr., 36
Sherman, Vincent, 211
Shining, The, 15, 24, 102, 104, 107, 110, 126, 161, 169, 176-78, 369
Shoot the Piano Player, 98, 258
Siedelman, Susan, 17, 303
Siegel, Don, 85, 143, 152
Simon, Miklos, 95
Skateout, 449
Smile, 309
Soylent Green, 142
Spartacus, 100,121
Spider Stratagem, 280
Spiegel, Sam, 38
Spielberg, Steven, 8, 12, 14, 16-17, 24-25, 27, 153, 187, 190, 247, 250-51, 327-396, 415, 475
Stagecoach, 110
Stairway to Heaven, 312
Stallone, Sylvester, 246, 264, 296, 337, 339, 342, 356
Star is Born, A, 318, 444
Star Wars, 101, 143, 187, 249, 348-49, 449
Sternberg, Joseph Von, 42-43
Sting, The, 449
Stone, Oliver, 334
Stranger than Paradise, 14
Straw Dogs, 77
Streamers, 15, 420, 445, 473
Sugarland Express, 373, 377, 378

T

Target, 15, 27, 34, 38-39, 49, 67, 72, 78, 93-96, 98-99
Taxi Driver, 25, 34, 84, 250, 252-255, 257, 266-67, 270-273, 276, 283, 288-89, 293-298, 301-303, 307, 310, 312, 314, 325, 331, 347, 438, 464, 470

Ten Commandment, The, 361
Texas Chain Saw Massacre, 291
That Cold Day in the Park, 402, 405-6, 464, 465-66, 468, 472
They Live By Night, 64-65, 433-34
Thieves Like Us, 431-34, 436, 440, 449, 453
Thing to Come, 142
Third Man, The, 405
Three Days of the Condor, 85, 244, 331
Three Women, 15, 139, 398, 400, 402, 430, 448, 464-65, 469-71, 474, 476
THXII 38, 185-86
Tobe, Hooper, 330
Toland, Greg, 41-42, 111
Tomb Of Ligeia, The, 259
Top Gun, 153
Touch of Evil, 37, 43, 44, 105, 438
Train, The, 40
Trial, The, 105, 106
Triumph of the Will, 152-54
Trouble in Mind, 313
Truffaut, François, 26, 27, 40, 98, 247, 370, 382
2001: A Space Odyssey, 101-2, 104, 107, 109-10, 126, 138-40, 142-46, 149-51, 156-59, 163, 168, 175-76, 184, 187
2010, 149-50, 343
Twilight Zone:The Movie, 371

U

Uncommon Valor, 342
Unmarried Woman, An, 311
Untouchables, 249
Variety, 14
Vertigo, 37, 250, 274, 294, 368

W

Walking Tall, 85, 333, 343
Warhol, Andy, 232
Warner, Jack L., 22
Warren, Jennifer, 89
Wasson, Craig, 95
Wayne, John, 34, 113, 123, 296, 363
Wedding, A, 398, 430, 464, 476-77
Welcome To L.A., 399
Welles, Orson, 41, 42-43, 104-5, 108-110, 112, 125, 197-98, 201, 248, 323-24, 407, 438
Wenders, Wim, 250
White Nights, 337, 341
Who's Knocking at My Door?, 254-257, 259, 287
Wilcox, Fred, 143
Wild Bunch, The, 73-74, 77, 162, 246
Wild Child, 27, 382
Wilder, Billy, 43
Winner, Michael, 85, 152
Wizard of Oz, 305, 322, 341, 418
Woman Under the Influence, A, 311
Wrong Man, The, 294
Wyler, William, 377

Y

Yankee Doodle Dandy, 347
You Only Live Once, 64
You're a Big Boy Now, 48, 188, 190-96
Young Sherlock Holmes, 330
Young, Robert, 399
Yulin, Harris, 90

Z

Zanuck, Darryl F., 22
Zemeckis, Robert, 330, 348, 385
Zito, Joseph, 342

"Yalnızlık Sinemasının üç amacı vardır: ticari Amerikan sinemasındaki kısa modernist hareketi incelemek ve bu süreç içinde anlam olarak biçim ile biçimin anlamını araştırmak; sinemasal imgelerin kültür ile kesişme ve kültürü sunma yollarını gözden geçirmek; ve aynı zamanda auteur olan bu yöntemlerin sinemalarına bakmak..."

"Aynı zamanda buradaki ideolojik çözümleme tasarımdaki anahtar öğe, bir filmin izleyicisine, izleyicisinin de filme nasıl hitap ettiğini izleyicinin izlenen filmin nasıl öznesi yapıldığını anlama girişimidir. Böyle yapmaktaki amacım, genel bir "biz", "bizim" ya da "bize" ye göndermede bulunmaktı; "izliyoruz" işte böyle bir şey..."

Robert Phillip Kolker

ISBN 975-584-144-X
9 789755 841441