

SİNEMA iDEOLOJi POLiTiKA

"BÜYÜLEYEN FAŞİZM" ve diğer yazılar

SineMasaL YAZILAR | 1

FİLM KURGUSU · ÜÇÜNCÜ SİNEMA · SİNEMA ve FEMİNİZM · "VATEL" ve ROMLAR · DİEGESİS ve MİMESİS · RENOIR ve MOZART · FİLMLER ve YÖNETMENLER: ALMODÓVAR · ERONEN · ETIG · ROY ANDERSSON · LENI RIEFENSTAHL · "2001: BİLİM" ve "VERTİGO" · "SİRİNLARIN SAATİ" · TÜRKLER ve ROMLAR · "HAYATINI YAŞAMAK"

SİNEMA iDEOLOJi POLiTiKA
SineMasaL YAZILAR | 1

nirengisinema

Genel Yayın Yönetmeni
Mehmet Fatih Çelikkaya

Derleyenler
Burak Bakır, Yörükhan Ünal, Sali Saliji

Görsel Yönetmen
Selman Bıyık

İç Tasarım
Orient

©Sinemasal
©Orient Yayıncılık, 2008
Tüm hakları saklıdır. Tanıtım ve eleştiri için kısa alıntılar yapılabilir.

Nirengi Kitap, bir Orient Yayıncılık markasıdır.

Orient Yayıncılık
Turgut Reis Cad. 28/Z Anıttepe / Ankara
İletişim Adresi : Büklüm Sok. 19/2 Kavaklıdere/ Ankara
Tel: (0312) 418 5474

Baskı
Öncü Basımevi
Kazım Karabekir Cad. Ali Kabakçı Işhanı 85/2
Iskitler/Ankara
Tel: (0312) 384 3120

Mayıs 2008

SİNEMA İDEOLOJİ POLİTİKA

Sinemasal Yazılar I

İÇİNDEKİLER

Önsöz / 5

Kuram

Film Kurgusu / 9
Lucy Fischer

Diegesis ve Mimesis: Dramatik Anlatımın Yanılsamacı Niteliği ve "High Noon" Filminin İncelenmesi / 35
Yörükhan Ünal

Anlamak Yerine Hissetmek: Dramatik Anlatımın Heyecana Dayalı Kurgusu / 53
Yörükhan Ünal

Sinema, İdeoloji ve Politika

Sinema ve İdeoloji İlişkileri Üzerine / 63
Ertan Yılmaz

Sinemada Gerçekçilik ve Tarih Bilinci / 87
Burak Bakır

Kültürel Pratik Olarak Sinema / 97
Robert Kolker

Yeni Bir Sinema Estetiğinin Olanaklılığı / 145
Burak Bakır

Üçüncü Bir Sinemaya Doğru / 167
Fernando Solanas ve Octavio Gettino /

Fırınların Saati: "Alevlerden Başka Bir Şey Görmesinler!" / 195
James Roy MacBean

Büyüleyen Faşizm / 205
Susan Sontag

Faşizm / Sinema / 223
Robin Wood

Sinema ve Feminizm

Feminist Eleştiri / 241
Derleyen: Bill Nichols
"Hayatını Yaşamak" / 243
Siew Hwa Beh
Gecenin Kız Kardeşleri / 250
Karin Kay
Bölünmüş Kadın: "Fahişe"deki Bree Daniels / 262
Diana Giddis
"Kadının Filmi" / 272
Siew Hwa Beh
"Çığlıklar ve Fısıltılar" / 276
Constance Penley
Karşı-Sinema Olarak Kadınların Sineması / 281
Claire Johnston

Yönetmenler ve Filmler

Pedro Almodóvar Sinemasına Toplu Bir bakış / 297
Sabire Batur
Erojen Bölgelerini Yitiren Beden: Cronenberg Sinemasının Gözden Geçirilmesi / 309
Sali Saliji
"İkinci Kattan Şarkılar" ve Aşırı Sistem / 331
Dilek Tunalı
Kiraz Tadının Rüzgarla Karıştığı Yer: "Vatel" (Potlaç Kültürü ve Sinema Üzerine Bir Deneme) / 351
Sali Saliji
Renoir ve Mozart / 375
Robin Wood

ÖNSÖZ

SineMasaL Dergisi 1997 yılında, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sinema TV Bölümü'nde Oğuz Adanır Hoca'nın bir grup akademisyeni ve öğrenciyi bu projeye dâhil etmesiyle çalışmalarına başladı. 2006 yılında 14. sayısını çıkarttığından beri yeni bir sayı basamadı. Ama bu iki yıllık suskunluk kesinlikle sürecini tamamladığı anlamına gelmiyor. Gelgelelim Türkiye'deki üniversitelerin genel yapısı, sanat ya da sinema kuramına duyulan ilgi, dergi yayıncılığının sorunları göz önüne alınacak olursa *SineMasaL*'ın sürecinin neden bu kadar kesintili ve sancılı olduğu da anlaşılacaktır.

Bu gün *SineMasaL* dergisi eğer 14 sayı çıkartmayı başarmışsa, bu ona emek veren insanların amatör ruhlarından ve coşkularından kaynaklanıyordu. İster özgün olsun isterse de çeviri, *SineMasaL*'da yer alan makalelerin büyük bir çoğunluğu, özellikle 1980 sonrasında gittikçe kısırlaşan fikir hayatımızda azımsanmaması gereken birer nefestiler, bu gün de öyledirler. Hazırlanan bu seçki, işte bu nefesi devam ettirebilmenin bir imkânını oluşturacaktır. En azından, artık eski sayılarını bulmanın çok zor hatta imkânsız olduğu derginin, sevenleri ve meraklıları için bu işlevini yerine getirebilecek bir ara nağme olarak görmek mümkündür bu derlemeyi.

İlk başladığımızda derginin herkese ait olduğunu söylemiştik, sahiplenmek isteyen her kişinin sahiplenebileceği bir dergi. Bu anlayış bu gün için de geçerlidir. Eğer önümüzdeki yıllarda yeniden hayata geçerse, yine bu anlayışla yoluna devam edecektir. *SineMasaL* ne bir kariyer kaygısının ürünüdür, ne de para kazanmanın; ki emek verenler bu dergiden para kazanmamışlardır. Keşke hiç reklâm almadan da yayınlamayı başarabilseydik, ancak derginin maliyetlerini karşılayabilmek için buna mecbur kaldık.

Son sayımızdan bugüne kadar iki yıldan fazla geçmiş olmasına rağmen, insanlar hala *SineMasaL*'ı soruyorlarsa, bu ilgi amacını bir nebze

olsun gerçekleştirebilmiş olduğunun göstergesidir. İnanıyoruz ki, üniversitelerde üretilen bilgi üretildiği mekânla sınırlı kalmamalı, kendi yolunu oluşturup toplumla buluşmalıdır. *SineMasaL* dergisi bizim için bunun en önemli kanallarından birisi olmuştur. Devrimci sinemadan, gey ve lezbiyen sinemasına, feminist eleştiriden Marksist film eleştirisine ve daha pek çok alanda, mevcut zihniyetin hakkında susturduğu alanlarda yayınlanan önemli makaleler bu düşünce yapısının bir ürünüdür.

Bizler henüz öğrenciyken çıkmaya başlayan bu dergi, bizden önceki öğrencilerin ve hocalarımızın hayalinin, düşlerinin gerçekleşmesini ifade ediyor. Bu dergi projesinin ortaya çıkması noktasında bizleri bir araya getiren Oğuz Adanır'a, her zaman için derginin itici gücü olmuş olan Ertan Yılmaz'a, yayın kurulu üyeleri olan Sabire Batur, Zühal Çetin, Dilek Tunalı, Deniz Dalkılıç ve Gülnaz Saraçoğlu'na, derginin editörlüğünü yapmış olan Burak Bakır, Sali Saliji ve Yörükhan Ünal'a ve adını sayamadığımız kadar çok olan diğer *SineMasaL* destekçilerine ve okurlarına teşekkür ederiz.

SineMasaL

KURAM



High Noon, Fred Zinnemann, 1952.

Film Kurgusu*

Lucy Fischer
Çeviren: Emrah Suat Onat

Kurgu, film teknisyenlerinin anlam yaratma konusunda sahip oldukları en etkili araçtır.

V. I. Pudovkin
Film Technique and Film Acting

Filmin tüm teknik özellikleri içinde, en yaygın ve vazgeçilmez olanı kurgudur.

Siegfried Kracauer
Theory of Film

Yukarıdaki alıntıların gösterdiği gibi, kurgu uzun zamandır film eleştirmenleri ve sinemacılar tarafından sinemasal formun en önemli unsuru olarak görülmekte, bu önemiyle de film teorisinin gelişme sürecinde hatırı sayılır derecede ilgi çekmektedir. Bununla beraber hala kolayca tanımlanabilecek bir kavram değildir.

Bazı sinema araştırmacıları kurguyu tamamen film üretimiyle ilişkilendirirken, Katz şöyle der: "[Kurgu] Hareketli görüntüye ait planların ve onlarla uyuşan işitsel unsurların, birbiriyle tutarlı bir sıra ve akan bir devamlılık içinde, seçilmesi, toplanması ve düzenlenmesi işlemidir."[1] Diğerleri film metnine kadar yayar. Şöyle ki, Bordwell ve Thompson kurguyu iki yönlü bir yaklaşımla tanımlar: "[Kurgu] 1) film yapım sürecinde, kamera çekimlerini seçme ve birleştirme görevi [ve] 2) bitmiş bir filmde, çekimler arasındaki ilişkileri düzenleyen tekniklerin birlikteliğidir.[2]

Katz, özellikle sesi kendi kurgu tanımına dâhil ederken, Bordwell ve Thompson bu öğeye fazla değinmeden, sadece "kamera çekimlerinin" bir araya getirilmesinden söz eder. Hiçbir eleştirmen kamera içi –görüntülerin

---

Lucy Fischer, "Film Editing", *A Companion to Film Theory*, ed. Toby Miller and Robert Stam, Blackwell Publishing, Oxford, 2004, s. 64-68'den çevrilmiştir.

[1] Ephraim Katz, *The Film Encyclopedia*, HarperCollins, New York, 1997, s. 405.

[2] David Bordwell and Kristin Thompson, *Film Art: An Introduction*, McGraw Hill, New York, 1990, s. 409.

filme alınırken sırayla çekilmesi yöntemiyle (bilinçli ya da bilinçsiz) çekimlerin daha sonra birleştirilmesine gerek duyulmayacağı– kurgu anlayışına dikkat çekmez. Sonuç olarak, eğilimler kurgunun tanımlamalarında ortaya çıkar. Katz kurgucunun yarattığı "mantıklı bir seri ve akan devamlılıktan" bahseder, böylece, geleneksel anlatı biçimini kabul eder ve soyutlama olasılığını yadsır. Açıkça, en iyi tanımlama kurgunun *tam* karmaşıklığını ortaya koyacaktır: bir üretim evresi ve düzensiz üslup olarak durumunu; dramatik ve deneysel eserler yaratmak üzerindeki etkisini; ses ve görüntü üzerindeki potansiyel uygulamasını.

Film kurgusunun kuramlaştırılmasını araştırırken, tarihsel bir perspektife başvurulması da gereklidir. Belli bir düzeyde, sinemanın ilk yıllarında (1895-1900 arası, "ilkel" dönem olarak adlandırılan süreçte) film kurgusu yoktur. Sinemacılar (Fransa'da Lumiere Kardeşler, ya da Birleşik Devletler'de Thomas Alva Edison gibi) tek çekimlik filmler ürettiler: çekim için bir konu seçilir; objektif için uygun hale getirilir; kamera çalıştırılır ve içindeki film şeridi bitene kadar çekilirdi. Sonraki yıllarda çoklu çekim formatında uygulanacak yöntemin aksine, kamera düzeninde herhangi bir değişiklik yapılmazdı. Tek çekimden oluşan dikkate değer eserlerden başlıcaları (1894 ile 1896 yılları arasında) Edison'un *Sandow the Strongman, Morning Bath, Black Diamond Express, Serpentine Dances* ve *The Kiss* adlı eserleri, bunlarla birlikte Lumiere Kardeşlerin *Feeding the Baby, The Arrival of a Train, Workers Leaving Lumiere Factory* ve *Leaving Jerusalem by Railway* filmleri sayılabilir.

Sinema tarihinin ilk yıllarındaki bu yaklaşımdan ayrılan, ancak kendi başına film kurgusu olarak tanımlanamayacak bir istisna da bulunmaktadır. Genellikle özel efekt yaratmak için kullanılan, "yer-değiştirme hilesi" olarak bilinen kamera oyunlarından bahsediyorum. Örneğin, daha önce bir sahne hokkabazı olan George Melies'e ait bir filmde aktris aniden görüntüden kaybolur (*Vanishing Lady*'de olduğu gibi [1896]). Çekimin ilk bölümünde kadın kameranın önüne yerleştirilerek filme alınır. Daha sonra kamera durdurulur ve kadın sahneden çıkar. Çekime kadınsız şekilde devam edildiğinde, filmi izleyen seyirci aktrisin bir anda buharlaştığını görür. Kamera içi / stop-motion fotoğrafçılığı gibi benzer teknikler daha ciddi eserlerde de kullanıldı. On altınca yüzyılda gerçekleşen gerçek bir olaydan yola çıkılarak çekilen *The Execution of Mary Queen of Scots* (1895) filminde aktris, balta boynuna yaklaşırken filme alınır, daha sonra (kameranın ka-

patılmasıyla birlikte) bedeni (kopan kafanın asıl sahibi olan) cansız bir mankenle değiştirilir.

1903'te, Edwin Porter'ın (Edison Şirketi için çekilen) *The Great Train Robbery* filmi gibi eserlerde, –en azından dramatik bağlamda– daha gelişmiş film kurgusuna ait temeller görülür. Öykü birden fazla çekimle gelişir: Treni kovalayan haydutlar; banka vagonunu soyan haydutlar; trenin tepesinde koşturan adamlar; yardım için gelen polisler. Anlatısal türün ötesinde, kurgu diğer tarzlar için önem kazandı. (Edison'un *President Mckinley at Home* [1987] filmi gibi) tek çekimlik ilkel belgeseller yerlerini Cricks ve Martin'in –bir pastanedeki üretim işleyişinin her aşamasını ("hamurun karılması", "çöreklerin hazırlanması") ardışık görüntülerle anlatan bir İngiliz belgeseli olan– *A Visit to Peek Frean and Company's Biscuit Works* (1906) adlı çalışması gibi çok çekimli filmlere bıraktılar.

Film kurgusu 1910 ve 20'lerde giderek gelişirken, eleştirmen ve kuramcılar onun tekniğini açıklamaya ve önemini açık ve kesin bir dille ifade etmeye uğraşıyorlardı: Film kurgusu nasıl işler? Bir dili nasıl oluşturur? İnsan aklının işleyişini taklit mi eder? Kullanımını hangi biçimsel ilkeler belirler? Estetik bir araç olarak, daha yerine oturmuş sanatsal alanlarla (örneğin edebiyat ve tiyatro) nasıl karşılaştırılabilir? Hangi sinemacı bu tekniğin ustasıdır?

Bu sorulardan da açıkça anlaşılacağı üzere, kuramcılar kurguya farklı bağlamlar içinde yaklaşmışlardır. Bazılarına göre kurgu, sinemayı bir medyum olarak ayrıntılarıyla belirleyen bir inancın destekleyicisidir; bazılarına göre, deneysellik ya da gerçeklik arasındaki tartışmayı körükler. Bazılarına göre, sinemanın kavrayış ya da ruh ile olan bağlantısını kanıtlar; bazılarına göre de, sinema auteurlerine ait stillerin ayırt edici özelliği olur.

Bu nedenle, eğer kurgu kelimenin tam anlamıyla görüntülerin yan yana konulmasını gerektiriyorsa, onun kuramsallaştırılması üzerine yapılacak genel bir bakış da (Richard Dyer MacCann'ın, yapılan çalışmalar arasında sinema eleştirisi üzerine öncü kabul edilen antolojisinin[3] başlığını ödünç alarak) "kuramların montajını" gerektirir.

1. KURGU VE GERÇEKLİK

Çekim anında bile, bir film, seri olarak kurgulanabilecek birbirinden bağımsız selüloit parçaları olarak düşünülmelidir. Filmsel biçim gerçek görünüşle asla aynı değildir, ona sadece benzer.

V. I. Pudovkin
Film Technique and Film Acting

Sanatsal biçime değer kazandıran ve onu haklı çıkaran başlıca yollardan biri de –görünüşte, onu yücelten bir özellik olan– gündelik gerçeklik ile olan farklılığıdır. Sinemanın ilk yıllarında, böyle bir sav Alman eleştirmen Rudolf Arnheim tarafından ortaya konmuştu. Arnheim için sinemanın en önemli sentetik özelliklerinden biri kurguya başvurmasıydı. Konuyla ilgili değerlendirmesi, *Film* (1933)[4] isimli kitabında, sinemada normal "zaman-mekân bütünlüğünün" yokluğu üzerine gerçekleştirdiği tartışma içinde geçiyordu:

> Gerçek hayattaki deneyim ya da zincirleme deneyimler her gözlemci için sürekliliği bozulmayan bir zaman ve mekân dizisi içinde gerçekleşir... Zaman ya da mekânda atlamalar gerçekleşmez. Zaman ve mekân devamlıdır. Filmde böyle değildir. Çekilen zaman süreci herhangi bir anda durdurulabilir. Bir sahneyi, tamamen farklı bir zamanda geçen başka bir sahne izleyebilir. Ve mekânın devamlılığı da aynı biçimde kırılabilir.[5]

Arnheim "kurgu" terimini kullanmasa da, yaptığı açıklamalar bu kavramı işaret etmektedir. Zaman ve mekânda atlamalar, çekimin kesilmesi, kırılan devamlılık, (aslında çekimden bahsettiği) sahnelerin arka arkaya gelmesi gibi.

Arnheim, benzer şekilde, gerçeklikten uzak filmsel estetiğin, sonuçta, neden izleyiciyi rahatsız etmediğini ya da "deniz tutmasına benzer bir fiziksel huzursuzluk"[6] yaratmadığını açıklamaya çalışır. Ona göre sürecin bu şekilde işlemesi bizim sinemayı sadece "kısmi bir illüzyon" olarak kavramamızdan kaynaklanır: "[Sinema] belli bir dereceye kadar gerçek hayatın izlenimini verir... Diğer taraftan, resmin doğasına aittir."[7]

---

[4] Arnheim'ın *Film* adlı eserinin baskısı tükenmiştir. Kitabın pek çok kısmı yazarın *Film as Art* (1957, 1971) adlı eseri içinde tekrar yayınlaşmıştır (ç.n.).

[5] Rudolf Arnheim, *Film as Art*, University of California Press, London, 1971, s. 20-21.

[6] Arnheim, *Film as Art*, s. 27.

Arnheim, *Film as Art*, s. 26.

Arnheim, kurgunun söylevini (dünyanın zaman mekân birlikteliğinin kurallarıyla kıyaslandığında) daha özgür görürken, ekran üzerinde bir gerçeklik duygusu yarattığını belirtir:

> Kesin olarak, [kurgunun] bu özgürlüğünü kullanan uygulama, filmin konusu olaylara dayandığı için kısıtlanmıştır ve çeşitli sahnelerin yerlerine oturtulmasıyla beraber zaman ve mekânda belirli bir mantıksal birlikteliğin gözlenmesi zorunludur.[8]

Diğer yandan, Arnheim'a göre, montaj sıklıkla kurgu sürecinin kendi soyutlamasını da gözler önüne serer: "Bazen çekimler, montaj yoluyla, gerçekçi değil ama kavramsal ya da şiirsel bir bağ ile ilişkilendirilir."[9]

Arnheim, gündelik evrenden kurgu yoluyla ayrılabilen bir sinemayı savunurken, diğer eleştirmenler karşı görüşü destekler. Onlar arasında, *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*[10] adlı kitabıyla, sinemanın maddi dünyayı kaydetmesini savunan Alman yazar Siegfried Kracauer de bulunmaktadır. O da sinema tarihinde gördüğü iki önemli yönelimden (Lumiere ve gerçekçiliğe karşı Melies ve biçimcilik) ilkini tercih etmiş ve Lumiere'leri "sundukları verilere herhangi bir kişisel yorum katmaktan kaçındıkları"[11] için övmüştür. Diğer yandan Melies, kurgulanmış illüzyonlarıyla, "kameranın, fiziksel dünyayı kaydetme ve ortaya çıkarma yetisinin avantajını kullanmamıştır."[12] Yaklaşımını özetlersek, Kracauer, film yönetmeninin medyumun iki karşıt noktası arasında zorla gidip geldiğini görür: kurgulama ya da kurgulamama dürtüsü.

> Bir anlatıyı geliştiren her yönetmen aynı anda uzlaştırılması zor görünen iki yükümlülüğü yerine getirme göreviyle karşı karşıyadır. Bir yandan aksiyonu her çekime olay örgüsüne uygun bir anlam yükleyerek geliştirmek zorunda olacaktır... anlamların azalışı kurguyla başlar... Diğer yandan yönetmen fiziksel gerçekliğe salt onun için nüfuz etmeyi ve onu göstermeyi isteyecektir. Ve bu da çoklu anlamlarından "sıyrılmış" değil, hala psikolojik uygunluklarını gösteren çekimleri gerektirir.[13]

---

[8] Arnheim, *Film as Art*, s. 21.

[9] Arnheim, *Film as Art*, s. 89.

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

[11] Kracauer, *a.g.e.*, s. 31.

[12] Kracauer, *a.g.e.*, s. 33.

[13] Kracauer, *a.g.e.*, s. 69.

Açık bir biçimde "sıyrılma" işlemi Kracauer'in kurguya atfettiği bir işlemdir. Nihayetinde Kracauer için kurgu, sadece film denen aracın "temel özelliğini" desteklediği, onu gerçekliğe ittiği ölçüde yararlıdır: "Bu ilgi, hizmet ettiği araçlara bakmaksızın, salt kurguya değil, bu aracın bu tür potansiyellerini onun temel özelliklerine uygun olarak yaşama geçirmenin (ya da bunları reddetmenin) aracı olarak kurguyadır."[14]

Kracauer gibi, Fransız eleştirmen André Bazin de, ünlü bir denemesi olan "The Evolution of the Language of Cinema"da (1950)[15] plastik görüntü yerine gerçekliğe "inanan" sinemacıları över. Açık bir biçimde, Bazin kurgudan yoksun bir sinema düşlemez. Daha ziyade, (devrimci Sovyet sinemasının kendini hissettiren kurgusuyla ilişkilendirerek[16]) "montajın" estetiği yerine, D. W. Griffith ile özdeşleşen "görünmez" kurguyu tercih eder. İkincisi göze daha zor görünürken, dünyaya bir "pencere" açar. Birincisi ise "sadece görüntülerin kendi başlarına değil, aynı zamanda onların yan yana gelmesiyle de oluşan anlamlar"[17] yaratır. Sonuç olarak, Bazin kurgu sineması ile fotoğrafa ait temsil arasındaki ayrıma ahlaki bir yaklaşım katar. "Montajın hilelerini"[18] tanımlarken "aldatma" terimini kullanır ve gösterişli kurgudan kaçınan sinemacıların "dramatik mekân ve elbette, ona ait sürecin devamlılığına *saygı duyan* kişiler"[19] olduğunu söyler.

Daha sonraki yıllarda, Fransız kuramcı Christian Metz de, sinemayı benzer bir iki yönlülük içinde görür. İlk grupta, kurguyu hafifseyen sinemacılar vardır. Burada, Metz Roberto Rosselini'den alıntı yaparak şöyle söyler: 'şeyler olduğu gibidir. Neden değiştirelim.' "[20] Diğer grupta ise "ya montaj ya da hiçbir şey" diyen sinemacılar vardır. Metz, Sovyet yönetmen Eisenstein hakkında şunları söyler: "baktığı her yerde, yaratıcı bir tekniğin bir araya getireceği ayrılmış parçalar görüyordu... Eisenstein, tanımlayıcı gerçekçiliği sinemanın içine sokmayı reddediyordu."[21] Bir nok-

---

[14] Kracauer, *a.g.e.*, s. 11

[15] André Bazin, "The Evolution of the Language of Cinema", *What is Cinema?*, ed. André Bazin vd., University of California Press, Berkeley, 1967.

[16] Bazin, *a.g.m.*, s. 24-25.

[17] Bazin, *a.g.m.*, s. 25.

[18] Bazin, *a.g.m.*, s. 27.

[19] Bazin, *a.g.m.*, s. 34.

[20] Christian Metz, *Language of Cinema*, çev. Dona Jean Umiker-Sebeok, Mouton, The Hague, 1974, s. 41.

[21] Metz, *a.g.e.*, s. 33.

taya kadar, Metz de (sinema göstergebilimi üzerine yazdığı) kendi eserlerini iki kutup arasında tam orta yerde görüyordu.

2. KURGU VE YARATICILIK

Film kurguculari, kullandıkları aletlerle dokunaklı şeyler söyler. Kaostan düzen yaratırlar...

Vincent LoBrutto
Selected Takes

Arnheim gibi kuramcılar için, sinemanın işlenmemiş gerçeklikten uzaklığı sadece ontolojik bir mesele değildir. Aksine, onun kabulü sinemanın yüksek kültürel bir biçim olarak durumunu gösterir (bu nedenle Arnheim'ın önemli eseri şu adı alır: *Film as Art*.[22] Arnheim'a (ve onunla aynı perspektife sahip insanlara) göre, kurgu, sanatçıya ait hünerin açık ispatını sunduğu için, sinemasal becerinin ayrıcalıklı bir aracıdır. Arnheim'ın belirttiği gibi, montaj, "sinema sanatına giden asil bir yoldur."[23] Arnheim şöyle devam eder:

> Bir kişi tarafından kontrol edilen kayıt sürecinin sonucunda ortaya çıkan, yüzeysel addedilen tek bir görüntü, unutulmamalıdır ki doğanın taklidinden başka bir şey değildir. Ne var ki iş montaja geldiğinde, bu sürece insan eli değer: zaman kırılır, zaman-mekân düzeninde birbirinden koparılan şeyler tekrar bir araya getirilir. Bu çok daha gerçek bir yaratıcılığa ve biçimlendirici işlemselliğe işaret eder.[24]

Benzer bir düşünceyle, kuramcı ve sinemacı Maya Deren kurguyu, sinema sanatçısının en önemli araçlarından biri olarak görür:

> Filmde görüntü, yaratıcı hareketin temel maddesi olarak, sadece bir başlangıçtır ve öyle olmalıdır. Tüm buluşlar ve yaratımlar öncelikle bilinen parçalar arasındaki yeni ilişkilerden doğar... Film kurgusu, görüntülere belirli ve yeni anlamlar kazandıran ardışık ilişkileri oluşturur.[25]

Deren'e göre, beceri gösterisi olarak kurgu hem geleneksel anlatımın, hem de Kracauer ve Bazin tarafından pek sevilen zaman-mekân devamlılığının inkarını gerektirir. Deren şöyle der:

> [Sinema] edebiyat ve onun tutuk bir kopyası olan anlatımın olay örgüsüne ait, fiziksel dünyaya bağlılığa, zaman-mekân içeriğinin ve bağlantılarının adım adım ilerlemesine dayalı 19. yüzyıl ilkel materyalizmini yücelten bir biçimden doğan yüzeysel mantığa ait anlatım disiplinlerinden vazgeçmelidir. Bunun yerine filmsel görüntülerden oluşan bir söz dağarcığı geliştirmeli ve bunlarla ilgili sinemasal tekniklere ait bir söz dizimi yaratmalıdır. Medyumun özündeki disiplinleri belirlemeli, kendi yapısal tarzını meydana çıkarmalı, kültürümüzü sanatsal olarak zenginleştirebilecek ulaşılabilir yeni alan ve boyutlar keşfetmelidir.[26]

Deren de aslında, –"Yeni Amerikan Sinemasında" yeni ufuklar açan– kendi filmlerinde böyle bir kurgu yöntemi kullanmıştır. *A Study in Choreography for Camera*'da (1945) bir erkek dansçının sıçrayışına belirli bir yerde, ardışık çekimlerle, başlayıp, başka bir mekânda tamamlamasını gösterir. *Meshes of the Afternoon* (başrolünde yönetmenin oynadığı, rüya benzeri bir hayal) adlı filminde ise Deren (elinde bir hançerle) yerinden kalkarak, yine kendisinin oynadığı ikinci bir uyuyan figüre yaklaşır. Daha sonra yapay devamlılık ile kurulmuş bir kurguyla –deniz üzerinde, toprak üzerinde, çimenler üzerinde, kaldırım üzerinde ve halı üzerinde– birkaç adım atar. Açık bir biçimde, kurgu vasıtasıyla, Deren "yaratıcı film biçimi"[27] oluşturma hedefini gerçekleştirir.

3. KURGU VE DİĞER SANATLAR

> *Sinemamız ailesiz ve köksüz, geçmişsiz ve geçmişin kültürel zenginliklerinden ve geleneklerinden de mahrum değildir.*
>
> Sergei Eisenstein
> "From Dickens, Griffith and the Film Today"

Film kuramcılarının geleneksel olarak sinema tartışmalarını sürdürdükleri başlıca yöntemlerden bir tanesi de onu diğer sanat dallarıyla karşılaştırmak olmuştur. Bir düzeyde bu yaklaşım estetik bir ilgiye işaret eder: Yeni bir medyum, daha önceki estetik formları kavrayışımızı nasıl genişle-

---

[26] Deren, *a.g.m.*, s. 70.
[27] Deren, *a.g.m.*, s. 69.

tir ve yeniler? Başka bir düzlemde ise bu tip tartışmalar sinemayı –soy ve köken açısından daha saygın bir biçime sokarak– "meşru kılmak" anlamına gelir. Bazı eleştirmenler için kurgu, "soy kütüğü" tartışmalarında önemli rol oynar.

Sinema ondokuzuncu yüzyıl tiyatrosuna (*photoplay*[28]) çok şey borçlu olduğundan, yazarlar için bu için iki medyayı karşılaştırmak doğaldı. Kurgu açısından, değişen perspektifleri sunmak sinemanın, onu tiyatro sahnesinden ayıran, önemli bir gücüydü. Arnheim şöyle söyler:

> Dördüncü bir duvarın eksikliği, hareket düzeninin değişmesi ve oyuncuların teatral bir dille konuşmasıyla gerçek hayattan farklılaşan tiyatroya oranla sinema fiziksel yaşamdan çok daha derinden ayrılmaktadır. Seyircinin konumu, kameranın konumuyla doğrudan ilişki içinde olduğundan, sürekli değişmektedir.[29]

Pudovkin ise, diğer meseleler üzerinde durur. Onun için tiyatro yönetmeni "gerçeklik" ile çalışırken, sinema sanatçısının "asıl hammaddesi şu *selüloit parçalarından* başka bir şey değildir"; bu nedenle film işi tiyatro sanatından çok daha plastik ve maddeseldir.[30] Pudovkin, kurgu nedeniyle, sinema oyunculuğunun sahne oyunculuğundan daha farklı bir beceri gerektirdiğini söyler:

> Sinemada ayrı ayrı kamera açılarının kurgulanması, bir sahne aktörünün, içsel olarak özümsediği rol görüntüsünü dışsal bir biçim olarak teatralleştirmesine dayalı tekniğin çok daha canlı ve anlamlı karşılığıdır.
>
> Sinema oyuncusu kameranın bir yerden bir yere hareket etmesinin sadece rejiye ait metotların uygulaması olmadığını açıkça anlamalıdır. Farklı açılardan planların çekimlerine ait olasılıkların kavrayış ve duygusu, aktörün rolünün dışsal şekillendirilmesi işlemine organik olarak eklenmelidir.[31]

Sonuç olarak Sergei Eisenstien, sinemasal montajın prototipini Klasik Japon tiyatrosuna ait stilde görür. Böyle bir oyun üzerine şöyle yazar: "*Narukomi* adlı Kabuki oyununda, aktör Sadanji sarhoşluktan cinnet du-

---

[28] Bu terim, tiyatro oyunu esnasında, oyunun içeriğiyle bağlantılı olarak sahne üzerine yansıtılan fotoğrafik görüntü kullanımı anlamına gelir (ç. n.).

[29] Arnheim, *Sanat Olarak Sinema*, s. 28.

[30] V. I. Pudovkin, *Film Technique and Film Acting*, İngilizce'ye çev. Ivor Montagu, Grove Press, New York, 1970, s. 84.

[31] Pudovkin, *a.g.e.*, s. 285.

rumuna geçer. Bu geçiş mekanik bir kesmeyle sağlanır... Bu metot sinema için organiktir."[32]

Sinema ve tiyatro arasındaki kıyaslamalar film kuramı içinde ne kadar çok taraftar bulduysa, edebiyat ile kurulan benzeşimler için de durum farklı değildir. Konu üzerine yapılan araştırmalardan en eski ve en bilineni, Eisenstein'ın "From Dickens, Griffith and the Film Today"[33] başlıklı yazısıdır. Makale, film kurgusunu iki sanatı birbirine bağlayan merkezi özellik olarak tanımlar. Eisenstein'ın belirttiği gibi: "Griffith montaja paralel aksiyon yöntemiyle ulaşırken, paralel aksiyon fikrini ise Dickens vasıtasıyla kavrar."[34] Bunu belirttikten sonra Eisenstein, Dickens'ın yazılarındaki, güçlü görsel özellikleriyle, "montaj yapısını" çözümlemeye başlar.[35] Edebiyat ve sinema arasındaki paralelliklerin abartılmasının getireceği kısıtlamaları fark eden Eisenstein, şöyle uyarır: "Analoji ve benzerliklerin peşinden çok fazla koşulmamalıdır: inandırıcılık ve cazibelerini yitirirler. Entrika ya da iskambil hilelerine ait havayı yaratmaya başlarlar."[36]

4. KURGU VE RUH

Photoplay, aklın yasalarına, dış dünyanın yasalarından daha fazla itaat eder.

Hugo Munsterberg
The Film

Pek çok kuramcı için, film kurgusunun ana ilgi odağı (ve yarattığı metinsel söylem) insan zihninin işleyişini "taklit" edebilme gücü olmuştur. Bu eleştirmenler arasında, sinemanın ilk yıllarında yayınlanan *The Film: A Psychological Study (The Silent Photoplay in 1916)*[37] isimli kitabın yazarı Hugo Munsterberg de bulunmaktadır. Munsterberg "kurgu" terimini kullan-

---

[32] Sergei Eisenstein, "The Cinematographic Principle and the Ideogram", ed. Mast, Cohen and Braudy, *a.g.e.*, s. 136.

[33] Eisenstein, "From Dickens, Griffith and the Film Today", *Film Theory and Criticism*, ed. Gerald Mast and Marshall Cohen, 1. Baskı, Oxford University Press, New York, 1974.

[34] Eisenstein, "From Dickens...", s. 303.

[35] Eisenstein, "From Dickens...", s. 304.

[36] Eisenstein, "From Dickens...", s. 303.

Hugo Munsterberg, *The Film: A Psychological Study (The Silent Photoplay in 1916)*, Dover Publication, New York. 1970.

masa da, bu kavram ile doğrudan ilişkili görünen, sinemanın "sahnelerin hızla değişmesi" eğilimi üzerine odaklanmıştır.[38]

Munsterberg kurguyla, kendi dalı olan "hafıza ve hayal gücü" bağlamında ilgilenir; sinemanın eşsiz psikolojik üslubunu vurgulamak üzere sıklıkla tiyatro ile kıyaslar. Örneğin hafıza ile ilgili olarak şunları söyler:

> Tiyatro, hafızamıza, bu geriye bakışı önermekten başka bir şey yapamaz... Photoplay yapabilir. Ormandaki kahramanı tehlikenin doruğunda görürüz, ve bir anda sahne üzerinde geçmişin bir resmi parıldamaya başlar. İki saniyeden kısa bir süre için New England'ın pastoral görüntüsü Afrika'daki soluk kesen maceranın arasına giriverir. Bu derin nefes sona erdiğinde, bizler tekrar o anda yaşanan olaylarla heyecana kapılırız. Geçmişe ait ev sahnesi, aklımızdan bir ok gibi geçen geçmiş günlerin telaşlı hatırası gibi oradan oraya uçuşur.[39]

Böylece Munsterberg için sinema, "hafıza işlevimizin nesnelleştirilmesini sağlarken... dış dünyanın kendisi... geçmiş anılarımıza ait düşüncelere uyumlu şekilde biçimlenmiş olur."[40] Munsterberg'e göre sinema, bir hayal duygusu yaratmanın yanı sıra, insan hayal gücünü görselleştirmek için özel yeteneklere sahiptir:

> Kahramanının anılarını izleyebildiğimiz gibi, onun hayallerini de paylaşabiliriz... Deniz kuvvetlerine katılan genç adamın ilk gecesinde geminin güvertesinde uyuduğunu görürüz; duvarlar yok olur ve hayal gücü limandan limana heyecan içinde dalgalanır.[41]

Önceki örnek kurgunun ekrandaki *karakterlerin* bilinçlerini betimlemedeki yeteneğiyle ilgiliyken, Munsterberg kesmenin izleyicinin zihninde nasıl bir etki yaratacağıyla da aynı oranda ilgileniyordu. Burada, filmlerin izleyiciye zihinsel olarak "her yerde birden bulunmak" ve dikkati başka yönlere çekmek konusunda izin verdiğini söyler:

> Sadece *photoplay* bize her yerde birden bulunma şansını verir. Genç karısına patronuyla iş görüşmesi yapacağını söyleyen ama geç bir saatte ofisindeki stenograf ile gece kulübünde eğlenen bankacıyı görürüz. Stenograf kız ise, fakir ve yaşlı ailesine erken saatte eve geleceğini söylemiştir. Görkemli teras lokantasını ve tango dansını görürüz, ama dra-

---

[38] Munsterberg, *a.g.e.*, s. 47
[39] Munsterberg, *a.g.e.*, s. 40.
[40] Munsterberg, *a.g.e.*, s. 41.
[41] Munsterberg, *a.g.e.*, s. 43.

> matik ilgimiz flört eden çift, banliyödeki evinde kocasını bekleyen kıskanç kadın ve bir tavan arasında yaşayan endişeli yaşlı insanlar arasında dağılır. Aklımız üç sahne arasında gidip gelir. Photoplay her birini arka arkaya gösterir. Yine de onları ardışık bir şekilde düşündüğümüz söylenemez. Sanki, gerçekten de aynı anda üç ayrı mekânda gibiyizdir.[42]

Yani, Munsterberg için sinema "mekân, zaman ve nedensellik gibi dış dünyaya ait biçimlerin üstesinden gelerek ve ilgi, hafıza, hayal gücü, duygu gibi iç dünyaya bağlı biçimlere ait olayları düzenleyerek"[43] başarılı olur.

Munsterberg bunları 1916 yılında yazmış olsa da, bu konular çağdaş sinema kuramı içinde hala canlılığını korumaktadır. Yakın bir tarihte Maureen Turim, sinemada son derece önemli bir kurgu yapısı olan "flashback" kavramının tarihini inceleyerek, Munsterberg'in sinema ve hafıza ile ilgili yaklaşımını genişletmiştir. Turim şöyle yazar: "Flashback olgusunun hafıza, rüyalar ya da itirafları taklit eden bir temsil olarak geliştiğini rahatlıkla söyleyebiliriz"[44] Pek çok geleneksel filmde önemli flashback sekansları bulunurken (genel olarak en çok bilinenleri *Humoresque* [1946], *Casablanca* [1943], *Body and Soul* [1947], *The Snake Pit* [1948]) geçmiş ile gelecek, hayal gücü ile gerçeklik arasındaki sınırlarının belirsiz olduğu yenilikçi çalışmalar da bulunmaktadır. Bunlar arasında en ilgi çekenlerinden biri --Fransız Yeni Dalgasına ait bir eser olan, modernist sinemada önemli bir yere sahip-- Alain Resnais'in *Hiroshima, Mon Amour* (1959) filmidir. Bu filmde, Fransız bir kadınla Japon bir erkek arasındaki (kadının Tokyo'yu ziyareti esnasında yaşanan) çağdaş bir randevu ile, (savaş zamanı Fransa'sında genç bir kız olarak) aynı kadınla bir Alman askeri arasında yaşanmış aşk ilişkisine dair anılar belirsizce birbirine karışır. Öykü, sürekli olarak kadının şimdiki anıyla, bir genç kız olarak kafası tıraşlanmış halde ailesinin bodrum katında saklanmasını gösteren, açıklaması yapılmamış sahneler arasında aniden değişir. Aşkının trajedisi geri dönüşler yardımıyla yavaş yavaş ortaya çıkarken, kadının bir yasak aşk yaşadığı anlaşılır. 1990'larda bu tip gizemli geri dönüşler son derece sıradan olsalar da, 1950'ler biterken yer yerinden oynuyordu.

5. KURGU VE KAVRAYIŞ

Yönetmen, filmi izleyicinin zihniyle doğrudan etkileşime girmesi için dikkatle yaratır.

John D. Anderson
"A Cognitive Approach to Continuity"

Munsterberg, filmin hafıza ve hayal gücünün psikolojik durumlarıyla olan bağlantısı ile ilgilenirken, diğer eleştirmenler sinemanın kavrayışla ilişkisi üzerinde duruyorlardı. Kurgunun kuramsallaşması, yeniden, araştırmaların merkezini teşkil ediyordu.

Sinemanın ilk yıllarında, V. I. Pudovkin hem anlatısal film kurgusunu çözümlemiş, hem de geleceğin yönetmenlerine sinema dramaları yapmak için bir "rehber" hazırlamıştı. Kuramındaki en önemli nokta, kurgunun, izleyicinin bilincini yönlendirmek üzere kullanılmasıydı.

> Sahnelerin yapısal kurgusunun temel önemini... saptamıştık. Sahneleri, her biri izleyicinin ilgisini aksiyon içindeki en önemli unsur üzerinde yoğunlaştıran, birbirinden bağımsız parçalardan inşa eder. Bu parçaların sırası kontrolsüz olmamalı fakat hayali bir gözlemciye ait (daha sonra izleyici olarak adlandırılacaktır) ilginin doğal aktarımına karşılık gelebilmelidir.[45]

Son yıllarda diğer yazarlar kavrayış ve film biçimi konusuyla yüz yüze gelmişlerdir. Noel Carroll, sinemasal söylem ile, seyirciye ait aklın işleyişinin, izleyicinin dikkatini çekecek sinemasal kinayeler kullanarak, nasıl "doğal" yoldan birbirini etkilediği üzerine odaklanır. Örneğin, kurgu yoluyla değişen çekimlerin karışımını "ekranı görsel bir aktivite ile pırpır ettiren"[46] hareketlerin bir formu olarak görür. Bu strateji izleyicinin dikkatini çekmeyi garantiler, çünkü insan olarak "eğer mevcut ilgimizin odaklandığı nesnede, hareketlenmek gibi, herhangi bir değişiklik olmazsa, doğal olarak dikkatimizi çevredeki diğer alanlara kaydırırız"[47] Kurgu böyle bir "değişikliktir" ve kesme en ani ve etkili geçiştir.[48] Carroll'a göre diğer kurgu teknikleri insan algısıyla uyum gösteren doğal yöntemler kullanır. Örneğin, bizi başka birinin bakış çizgisine ait rotayı takip etmeye iten, yaygın

---

[45] Pudovkin, *a.g.e.*, s. 70–71.

Noel Carroll, "Film Attention, and Communication", *The Great Ideas of Today* Encyclopedia Brittanica, Chicago, 1996, s. 18.

[47] Carroll, "Film Attention...", s. 19.

[48] Carroll, "Film Attention...", s. 22.

"bakış-açısı" aracı sıradan kavrayış ve algısal deneyimlerimizin işlenmesidir."[49] Carroll'un belirttiği gibi, bu şöyle işler:

> Bir hayvanın diğer bir hayvan hakkında bilgi toplamasına benzer. Hayvanın bakışı onun ilgisini ve çoğu kez de pratik niyetini gösterir. Bu açıdan bakıldığında, başka bir hayvanın bakışını takip etmek, hayatta kalabilmek anlamına gelir.[50]

Carroll aynı zamanda bakış-açısı kurgusuna ait yapının insan duygularının dinamikleri tarafından belirlendiğini görür: "işaret / nesne çekiminin [bir karakterin kavrayışını gösteren çekim] işlevi, izleyiciye karakterin içinde bulunduğu duygusal durumun nedeni ya da nesnesini sunmaktır."[51] Bundan dolayı, ekranda korku içindeki bir karakteri gördüğümüzde, doğal olarak sonraki çekimde karakterin bu tepkisinin sebebini görmeyi isteriz. Benzer şekilde, John Anderson için de, kurgunun insan algısının dinamikleriyle uyumu ana akım sinemanın popülerliğini açıklar:

> Hollywood sinemasının kolay ulaşılabilir olmasının altında sinema ile insanın algısal sisteminin birbirini doğrudan etkilemesine imkân veren filmsel yapıya dair birkaç prensibin önce keşfi daha sonra da bir gelenek haline gelmesi yatar.[52]

İlginin yönlendirilmesi tüm film yapısı ve düşüncesinin bir parçasıyken, belirli çalışmalar (hem deneysel hem de ana akım olarak) bu konuyu söylemlerinin bir uzantısı olarak ön plana çıkarır. Jacques Tati'nin *Playtime* (1968) adlı komedi filmi çok sayıda görsel şakayı tek bir uzun/genel çekimin içine yerleştirir ve kompozisyon yöntemleri, renk ve devinimle bu şakalara dikkat çeker. Bununla beraber her çekim öylesine karmaşık ve kafa karıştırıcıdır ki hadi çöz bakalım dercesine bir oyunu oluşturur ve izleyiciye meydan okur.[53] Amerikalı bağımsız yönetmen Robert Nelson *Bleu Shot* (1970) isimli filmini bir televizyon bilgi yarışmasına uygun şekilde biçimlendirir, ve izleyici, bir dış ses vasıtasıyla, ekran üzerindeki küçük saati izleyerek geçen zaman konusunda yönlendirilir. Benzer şekilde, George

---

[49] Carroll, "Film Attention...", s. 39.

[50] Carroll, "Film Attention...", s. 39.

[51] Carroll, "Film Attention...", s. 43.

[52] John Anderson, "A Cognitive Approach to Continuity", *Post Script: Essays in Film and the Humanities* 13, 1 (Fall 1993), s. 65.

[53] Lucy Fischer, "*Playtime*: The Comic Film as Game", *West Virginia Philological Papers* (Summer 1980), s. 83-88.

Landow'un, film gösterimi üzerine eğitsel bir filmin gülünç taklidini yapan *Institutional Quality*'si (1969) izleyiciden, sanki sıradan bir sınavmış gibi, –hayali bir test kitabındaki cevap anahtarını işaretlemeyi de kapsayarak– yanıt vermesini ister. Bu iki metindeki ironik şaka, izleyiciden talep edilen kavrayışsal hareketin imkânsızlığı ve uygunsuzluğudur.

6. İLETİŞİM VE DİL OLARAK KURGU

> *Kurgu, film yönetmeninin dilidir. Yaşayan bir söz söyleme yetisi olarak, şöyle düşünülebilir: bir kelime vardır —pozlanmış film parçası, görüntü; bir cümle vardır– bu parçaların birleşimidir.*
>
> V. I. Pudovkin
> *Film Technique and Film Acting*

Carroll kurgu ve kavrayış konusuyla ilgilendiği kadar, insan iletişiminin bir yansıması olarak sinema üzerine de çalışmıştır. Şöyle yazar:

> Kurgu sadece kimya ve mekanik değildir. Dünya sinemasının toplumsal kurumsallığı içinde bir iletişim aracıdır. Uygulaması yönetmenlerin izleyiciye hikayeler, metaforlar ve hatta kuramlar nakletmesine imkân veren bir eklemlenme aracı sağlar.[54]

Ona göre sinemanın iletişimsel güçleri insan zihninin arzularıyla ilişki kurar –özellikle muhakeme yetisiyle. Carroll'un belirttiği gibi, izleyiciye ardışık film çekimleri sunulduğunda:

> Bu görev izleyicinin tümevarımsal yeteneğini bağlar. Seyirci yeni materyal ile önceki bilgiler arasındaki bağı kendisi kurmalıdır. Kurgu tüm hikayeyi işlemez; kurgunun en önemli içeriği, onun kısmi bir sunum olmasıdır. İzleyici boşlukları kendisi doldurmak zorundadır. [55]

Açık bir biçimde, daha geleneksel filmler yapıldıkça, izleyiciden beklenen entelektüel çaba azalmaktadır.

Diğer eleştirmenler de sinema kavramını iletişim olarak benimserken, montaj araçlarını, dilbilimsel yapı ve kodlara benzeterek, Carroll'dan daha az "doğal" sayma eğilimi gösterirler. Film kuramının ilk yıllarında, Sergei Eisenstein Japon "ideogram"ını montaj için bir model olarak işaret etmiş-

---

[54] Carroll, "Toward a Theory of Film Editing", *Millennium Film Journal* 79 (Winter/Spring 1979), s. 79.

[55] Carroll, "Toward a Theory...", s. 80.

tir. Onu çeken şey, Japon dilinin resimsel/hiyeroglif doğasıydı. Belirttiği gibi, "onların yazısı öncelikle temsilidir."[56]

Daha yakın dönemde sinemasal ve dilbilimsel sistemler arasındaki paralellikler Fransız kuramcı Christian Metz tarafından ileri sürülmüştür. Ancak Metz film kurgusunun biçimsel dilbilimsel bir *sistem* yarattığını ima etmekten kaçınmaya dikkat etmiştir.[57] Bunun yerine Metz (fotoğrafik görüntünün güvenilirliğine dayanan) sinemanın sözlü tarzlara karşı koyan bir dizi özelliğini listeler: anında anlaşılabilirliği, soyutlamayı önlemesi, heterojenliği, evrenselliği, "çifte eklemlenmesinin" olmaması, yan anlamın aşırılığı, tek yönlü iletişim dinamiği. Bu farklılıklara rağmen Metz "riskli 'filmodilbilimsel' girişimin tamamen haklı çıktığına ikna olur"[58] ama bir sinema "göstergebilimi"nden[59] söz etmeyi tercih eder. Metz'in belirttiği gibi: *"sinema anlatı sorunlarıyla karşı karşıya gelmesi ölçüsünde*, ardışık gruplamalar sırasında, özel anlamlama işlemleri oluşturdu."[60] Bu nedenle Metz filmin (kurgunun yaratlığı) *dizimsel* birimleri araştırır ve aşağıdaki sorulara yanıt vermeye çalışır: "Sinema ardışıklığı, zamansal kaymayı, zamansal kırılmaları, nedenselliği, aykırı ilişkileri, sonucu, uzamsal yakınlığı ya da uzaklığı, vs. nasıl ifade eder? Bunlar sinema göstergebiliminin belli başlı sorularıdır."[61]

Metz (ve sinemayı "dil" olarak düşünenler) için (kısmen kurgunun oluşturduğu) söylevsel yapılar öğrenilmelidir. Bu görüşe karşı çıkan Carroll filmlerin "kodlarının sinemasının uylaşımlarını öğrenmiş olan izleyiciler tarafından çözüldüğünü"[62] reddeder. Carroll böylesi bir kavrayışı daha çok "tanımaya"[63] dayalı bulur.

7. KURGU VE İDEOLOJİ

[İdeoloji] kendi işleyişlerini gizlemek, işlev görüşünü ve mesajlarını bir şekilde "doğallaştırmak" zorundadır.

Daniel Dayan
"The Tutor-Code of Classical Cinema"

Gördüğümüz gibi kurgunun belirli kuramları ideolojik anlamlara sahiptir. André Bazin'in gerçekçi görüntüye "inancı olan" yönetmenleri yeğlemesinin içinde dinsellik benzeri bir ton vardır. (İzleyiciye daha fazla yorumlama "özgürlüğü" verdiğini iddia ettiği) uzun çekime olan düşkünlüğü demokrasi yanlısı bir tını taşımaktadır –bilhassa Bazin'in Sovyet sanatçıları tarafından öncülüğü yapılan kurgu ekolüne olan karşıtlığı düşünüldüğünde.

7.1 Kurgu ve Diyalektik

Sergei Eisenstein için "sanat daima çatışmadır"[64], ve bu çelişki sinemada kurguyla sağlanır. Çekimin çekime "bağlanması" ile oluşan kurgu kavramına (Lev Kuleshov'la birlikte anılan kuram) karşı çıkarken, Eisenstein şu soruyu sorar ve yanıtlar:

Peki montaj ve sonuç olarak onun hücresi –çekim– ne ile tanımlanabilir? Çatışmayla. Birbirine zıt iki parça arasındaki çelişkiyle. Çatışmayla. Çelişkiyle.[65]

Açık bir biçimde yaratımın bu dinamik kavramı Eisenstein'ın devrimci Sovyet politikasına olan bağlılığıyla ilgiliydi. Eisenstein şöyle söyler: "Marx ve Engels'e göre diyalektik sistem, yalnızca dünyadaki dış olayların akışının (tözünün) bilinçli yeniden-üretimidir.[66]

Bu nedenle, *Grev* (1925) gibi bir film dramatik düzeyde işçiler ve sanayiciler arasındaki sosyo-ekonomik çatışmayı betimlerken, kurgusu "görsel kontrpuan ilkesi" vasıtasıyla estetik bir çabayı yansıtır. Potansiyel olarak bu, ölçek, hacim, kitle, derinlik, yön, aydınlatma, renk ve / ya da sürenin çekimden çekime bağlanan karşıtlıklarını da kapsayabilir.[67]

---

[64] Eisenstein, "A Dialectic Approach to Film Form", ed. Mast, Cohen and Braudy, *a.g.e.*, s. 138.
[65] Eisenstein, "The Cinematographic...", s. 133.
[66] Eisenstein, "The Cinematographic...", s. 138.
[67] Eisenstein, "The Cinematographic...", s. 135.

7.2 Kurgu ve Toplumsal Cinsiyetin İnşası

Feminist eleştirinin yükselişiyle birlikte çağdaş dönemde film kuramının ana ilgi alanı sinemanın toplumsal cinsiyeti işleme biçimini göz önüne almak olmuştur. Bu tartışmanın odağında bakış-açısı kurgu kavramı ve "bakış"ın eklemlenmesi kavramları vardır. Tartışmalara göre (hem ekrandaki, hem de seyircideki) "bakış" seçici olarak erkekle tanımlanmaktadır. Tipik olarak, ekrandaki karaktere ait eril bakışı gösteren kurgu mecazı iki çekimden oluşur: bakan bir adam, ve bu adamın gördüğü kadın. Laura Mulvey'e göre:

> Geleneksel olarak kadının görsel sunumu iki düzeyde işler: ekranın her iki tarafındaki bakışlar arasında değişen gerilimle birlikte, ekranda devam eden öykü karakterleri için erotik nesne olarak, ve filmi izleyen seyirci için erotik nesne olarak... İzleyici ana erkek kahramanla tanımlandığı için, bakışını ekrandaki vekili vasıtasıyla yansıtır, öyle ki, olayları kontrol altında tutan erkek kahramanın gücü, erotik bakışın aktif gücüyle birleşir.[68]

Mulvey, bu tip kurgu mecazının –erkek izleyiciye " 'görünmez bir ziyaretçinin' sahip olabileceği tatmini, zevki ve ayrıcalığı verdiğini ve filmin etkin/edilgen röntgencilik kavramına nasıl dayandığının altını çizerken"[69]– skopofilinin psikanalitik nosyonları uyardığını görür.

7.3 Kurgu ve "Burjuva Stili"

Bakış-açısı mecazına ait cinsel politikaların ötesinde eleştirmenler onu açıkça burjuva ideolojisi tarafından lekelenmiş olarak görür. Daniel Dayan, "birinci çekimde" bir kişi ya da nesnenin gösterildiği ve "ikinci çekimde" ise birinci çekimdeki içerikleri gören bireyin tanımlandığı, karşı-açı yapısını inceler. Dayan için, bu tip bir sekans şu biçimde işler:

> [Birinci çekimin] görsel alanı ile özdeşleşme üzerine dayanan seyircinin hazzı tüm çerçeveyi algıladığında bozulur. Bu algıyla birlikte eksik-olanın varlığını ve eksik-olanın baktığı diğer alanı fark eder. İkinci çekim, birinci çekimin karşılığı olan, bakışın-sahibi-karakteri ortaya çıkarır.

---

[68] Laura Mulvey, "Visual Pleasure and Narrative Cinema", ed. Mast, Cohen and Braudy, *a.g.e.*, s. 751.

[69] Mulvey, *a.g.m.*, s. 757.

Böylece, ikinci çekimdeki karakter eksik-olanın yerine geçerek, onu bir varlığa kavuşturur.[70]

Dayan'a göre, bu tip kurgudaki ideolojik sorun, seyircinin "*aldatılmasıdır*"[71] birinci çekimin sadece kamerayla yapıldığı bilgisinin verilmesi yerine, ikinci çekimde hayali "eksik-olan"ın yerine geçen ve kameranın görsel alanını kendine mal eden bir figür sunulur. Böylece "kodun işleyişini görmekten mahrum edilen seyirci kendi kaderiyle baş başa bırakılır. Hayal gücü filmin içine kapatılmıştır; bu nedenle seyirci, varlığından haberdar olamadan ideolojik bir etkiyi içselleştirir."[72] Dayan için klasik sinema "kendini üreticisiz bir ürün, kökensiz bir söylev olarak sunar."[73] Burjuva sineması gerçekten kimin "konuştuğunu" (yönetmen, oyuncu, kamera, senaryo yazarı, vs.) ortaya çıkarmak yerine, şeyleri "kendileri için konuşuyormuş" gibi gösterir. Bu nedenle, böyle bir biçim ideolojinin vantriloğu olarak kabul görür.[74]

Yayınlandığı andan itibaren Dayan'ın klasik film kurgusu üzerine yaptığı yorumlar hararetle tartışılmaktadır. Örneğin William Rothman, Dayan'ın açı/karşı açı yapı analizinin ters olduğuna inanır ve şöyle söyler: "bakış-açısı sekansıyla böyle hayali bir durum ortaya çıkmaz."[75]

8. KURGU VE AUTEUR KURAMI

Bugün, auteur kuramı sayesinde, eğer bir yönetmenin teknik yeterliliği, sinema için sade bir yeteneği yoksa, yönetmenler panteonundan otomatik olarak kovulacaktır.

Andrew Sarris
"Notes on the Auteur Theory in 1962"

Kimi kuramcıların, sinema tarihi ve estetiği tartışmalarında, kurgu stillerini çeşitli yönetmenlerle tanımladıklarını gördük. Örneğin genel/uzun çekim / derin odak üzerine tercihini açıkça gösteren Bazin, bu geleneğe

---

Daniel Dayan, "The Tutor-Code of Classical Cinema", ed. Mast, Cohen and Braudy, *a.g.e.*, s. 188.

[71] Dayan, *a.gm.*, s. 189.

[72] Dayan, *a.gm.*, s. 188.

[73] Dayan, *a.gm.*, s. 191.

[74] Dayan, *a.gm.*, s. 191.

[75] William Rothman, "Against 'The System of the Suture' ", ed. Mast, Cohen and Braudy, *a.g.e.*, s. 196.

örnek olarak sunulacak yönetmenleri ön plana çıkarır: F. W. Murnau, Jean Renoir, Orson Welles, William Wyler, Roberto Rosselini. Benzer şekilde Christian Metz de, film kurgusunda temel eğilimler üzerine yazarken Eisenstein'ı "ya montaj ya da hiçbir şey" diyenler arasına katar. Bu çeşitli formüllemeler film eleştirmenlerinin sinemasal auteur kuramını nasıl kurgulama stilleriyle tanımladıklarını gösterir (tıpkı yönetmenin diğer estetik ve tematik eğilimleri gibi).

Elbette sinemadaki auteur kavramını geliştirenler, ikinci dünya savaşından sonraki dönemde, adları *Cahiers du Cinema* dergisi ile birlikte anılan Fransız "auteurist" eleştirmenlerdi. Bu yazarlardan biri, daha sonra kendisi de modernist bir film auteurü olacak Jean-Luc Godard'dı. Godard üzerine yazan David Bordwell, yönetmeni bir "auteur" olarak görürken, bunu tarihsel olarak, Godard ile ilişkilendirilen, gelenek-dışı (devamlılık karşıtı) kurguya bağlar. Özellikle Godard'ın ünlü "atlaması" (Jump Cut) (ilk defa *Breathless* [1960] filminde görülür) onun sinematik dehasını ortaya koyar. Bordwell şöyle belirtir:

> Basit ama sıradan olmayan biçimsel bir aygıtı alırsak, nasıl tanımlandığını ve çözümlendiğini ancak sinemasal gelenek içindeki değişimlerin onu auteur –filmin kaynağı olarak auteur, eşsiz yaratıcı doğasıyla auteur ve filmin "anlatıcısı" olarak auteur– kavramı ile birbirine bağlayabildiğinde görürüz.[76]

"Atlama"nın bazı biçimlerde Melies'in yaşadığı dönemde de varolduğu bilinmektedir.[77]

Cinema 1: The Movement-Image isimli kitabında, "Montaj"a[78] bir bölüm ayıran kuramcı Gilles Deleuze kurgu ve auteur kuramıyla alakalı sorunlarla ilgilenmiştir. Deleuze dört kurgu tipini, sinema tarihindeki ana dönemeçler olarak niteler. Her biri belirli bir ulusal biçimle tanımlanırken, aynı zamanda bir yönetmenle ilişkilendirilir. (Griffith ile bağlantılı olarak) Amerikan montaj ekolü "organik" ve "amprist", (Eisenstein ile bağlantılı olarak) Sovyet ekolü "materyalist" ve "diyalektik", (Abel Gance ile bağlan-

---

[76] David Bordwell, "Jump Cuts and Blind Spots" *Wide Angle*, No: 6, 1984, s. 4.

[77] Bordwell, *a.g.m.*, s. 5.

[78] Gilles Deleuze, *Cinema 1. The Movement-Image*, İngilizce'ye çev. Hugh Tomlison ve Barbara Habberjam, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1986, s. 29 – 56.

tılı olarak) Fransız ekolü "kantitatif-psişik", ve (Paul Wegener, Fritz Lang ve F.W. Murnau ile tanımlanan) Alman ekolü de "yoğun-ruhsal"dır.[79]

9. TEKNOLOJİK GELİŞME VE KURGU

Daha iyi kurgunun, bu iş için geliştirilen en yeni araçlarla yapılacağını varsaymak insanın kendini kandırmasıdır. Çok pahalı elektronik sihirli değneklerimizi her kullandığımızda bunu hatırlıyoruz.

Roger Crittenden
Film and Video Editing

Buraya kadar film kuramının görüntüyü kayırdığını ve pek çok çalışmanın sesi görmezden gelerek görsel kurgu üzerine odaklandığını gördük. Bununla beraber, sinema tarihi içinde belirli bir anda işitsel montaj olgusu revaçtaydı. Elbette bu süreç "sesin gelişi"ydi ve (farklı ulusal endüstrilere göre) 1920'lerden 1930'ların ortasına kadar sürmüştü.

Sesin, sessiz dönemde gelişen sinemanın şiirsel sanatına –tüm filmi boş boş konuşan insan çekimlerine ve telefon zillerine indirgeyerek– zarar vereceğinden korkuluyordu. Bu moral bozucu senaryoya karşılık çeşitli kuramcılar ses/görüntü ilişkisine ait daha radikal fikirler öne sürdüler. Bunlar arasında en temel yaklaşım (özellikle Sovyet sanatçılar arasında) "görsel-işitsel kontrpuan"[80] yaratmak adına ekranı birebir ses/görüntü uyumundan (oyuncu konuştuğunda dudaklarının oynaması gibi) kurtarma düşüncesiydi. Pudovkin'in belirttiği gibi: "Genel olarak sesli filmdeki temel unsurların senkronlu olmayan ve asenkron olduğu fark edilmemektedir."[81] Eisenstein, Pudovkin ve G.V. Alexandrov tarafından imzalanan "[Ses üzerine] Bir Beyanat"ta şöyle yazar:

> Sesin [illüzyonistik] bir yolla kullanımı montajın geleneklerini yok edecek, görsel montaj parçasına BAĞLANAN her ses, kurgu parçasının ataletini ve anlamın bağımsızlığını arttıracaktır. Ve şüphesiz, evvela montaj parçası üzerinde değil, YAN YANA BULUNMA DURUMU üzerinde işleyerek, montaja zarar verecektir.[82]

Yazarlar şöyle bağlar: "(Görsel imajdan ayrılan bir öğe olarak) montajın yeni elementi ses, kaçınılmaz olarak sinemaya büyük güç katacaktır."[83]

Bu düşüncenin en etkileyici örneklemelerinden biri (belgeye imza atmayan) Sovyet yönetmen Dziga Vertov'a aittir. *Coşku* (1931) isimli filminde işitsel montaj düşüncesini –sesli sinemanın ilk yıllarında, kuramcıların daha çok drama ve sesli çekimler üzerine yoğunlaşması nedeniyle yeterince ilgi görmeyen bir tür olan– belgesel filme uygular. *Coşku* ile ilgili olarak en çarpıcı nokta --filme ait işitsel öğelerin ekranla tam bir uzaklaşma doğurarak– ses ve görsellik arasında yaratılan inanılmaz gerilimdir. Bu gerilimin kaynağı filmin abartılı asenkronudur. Örneğin, bir iç mekân çekimi, dış mekâna ait bir sesle birleştirilir; bir grup sarhoşun görüntüsü üzerine kilise korosunun sesi yerleştirilir. Vertov, sesin kendisini de –süperpoze, kolaj, tersine çevirme ve biçim bozma tekniklerine dayanarak– son derece karmaşık bir şekilde kurgular. Film boyunca, sanki ses kaydı ve montajın teknik/sentetik doğasını bize hatırlatırmış gibi (yönetmen ve izleyiciye vekalet ettiği anlaşılan) kulaklık takmış bir kadın gösterilmektedir.

Coşku gibi filmlerin gövde gösterisi ve Sovyet kuramcıların ilk protestolarına rağmen, pek çok sesli film –ses ve dudak hareketlerinin birbiriyle tam uyum içinde olduğu– standart biçimde çekildi. Daha sonra pek çok kuramcı –senkronlu görsel-işitsel kurguyla yaratılan– bu ilişki üzerine çalıştı. Mary Ann Doane klasik sinemanın, ortaya çıkacak fiziksel varoluş hissine sesin de katkıda bulunarak, gerçek insan bedeni yaratma düşüncesi üzerinde durur:

Her şeyden önce bu hayali yapının vasıfları (duyular arasındaki uyumun sağlanmasıyla ortaya çıkan) bütünselliği ve kendi başına var olabilmesidir. Sesin sinemaya eklenmesi daha da bütünleşmiş (ve organik olarak birleştirilmiş) bir bedenin yeniden sunulabilme ihtimalini ortaya çıkarır.[84]

Doane için ana akım sinemada ses/görüntü ilişkisinin tehdit edildiği anlar vardır. Bunlardan bir tanesi, çekim "dış-ses" ile kurgulandığında gerçekleşir (örneğin bir kapının yakın planı ve bu kapının ardında –kameranın görmediği alanda– konuşulanları dinleyen bir karakter). Doane şunu belirtir:

---

[83] Eisenstein vd., *a.g.m.*, 318.

[84] Mary Ann Doane, "The Voice in the Cinema: The Articulation of Body and Space", *Yale French Studies*, No: 60, 1980, s. 34.

> Dış-ses kullanımı her zaman –sinemanın heterojenliğini teşhir edecek– bir risk taşır. Senkronize ses, sorunu maskeler ve en azından bu kısmen onun üstünlüğünü açıklar... Kadrajın dışında kalan bir kaynaktan gelen seste her zaman esrarengiz bir şeyler vardır.[85]

Dâhilî bir monolog olarak kullanılan "üst-ses" örneğinde ise durum daha az radikaldir. Burada, "ses ve beden birlikte sunulur, ancak ses, o bedenin bir uzantısı olmaktan çok, içerisindekileri ortaya çıkarır... Burada ses, bedenin "içini dışına" çıkaran, içe ait olanın ayrıcalıklı bir işaretidir."[86]

Diğer yandan Rick Altman, sesi baskın güç olarak belirlemek adına vantrilok metaforu kullanarak, görüntünün ses üzerindeki önceliğine dayanan yerleşik düzeni tersine çevirmeyi ister:

> Ses bandı, kucağındaki kuklasını (görüntü) gizlice ağzından çıkan kelimelerle eş zamanlı hareket ettirerek, bu kelimelerin kukla / görüntü tarafından söylendiği illüzyonunu yaratan bir vantriloktur oysa kukla/görüntü aslında sesin kaynağını gizlemek üzere yaratılmıştır. Görüntüye karşı fazlasıyla itaatli olmanın ötesinde, ses bandı itaat illüzyonunu kullanarak kendi çıkarlarına hizmet etmektedir.[87]

"Her şeyden önce sesin kurgulanması, kelimenin kurgulanması" olduğu için, Altman sinemanın temel ilkesinin "Konuşuyorum, öyleyse görülüyorum"[88] olduğunu iddia eder.

Bir noktaya kadar Altman da –senkronize ses/görüntü kurgusunu, esasen, çıkarcı olarak görerek– Dayan'ın klasik sinema hakkındaki ideolojik görüşlerini paylaşır.

Sesli filmin asıl rezaleti –ve sesli film kuramına uygun bir başlangıç noktası hazırlayan– ses ve görüntünün farklı olgular olması, farklı metotlarda kaydedilmesi, film üzerinde ayrı olarak yer alması ve illüzyona dayalı teknolojilerle üretilmiş olmasıdır.[89]

Bazı dikkate değer filmler bu "rezaleti" özellikle ön plana çıkarır. Fritz Lang'ın, sesli sinemanın ilk dönemlerine ait *Dr. Mabuse'nin Vasiyeti* (1933) isimli filminde bir suç çetesinin görünmeyen liderinin, perde ardındaki bir

---

[85] Doane, *a.g.m.*, s. 40.

Doane, *a.g.m.*, s. 41.

Rick Altman, "Moving Lips: Cinema as Ventriloquism", *Yale French Studies*, No: 60, 1980, s. 67.

[88] Altman *a.g. m.*, s. 68.

[89] Altman *a.g. m.*, s. 79.

gramofon olduğu ortaya çıkar. Başka bir örnek ise, genç bir adam ve kadın arasında geçen tartışmanın ses ve dudak hareketleri arasında bilinçli bir uyumsuzluk yaratılarak komik ve tuhaf gösterildiği Hollis Frampton'a ait *Critical Mass* (1971) adlı deneysel çalışmadır. Son olarak –konusu sesli sinemanın ilk dönemlerinde geçen– sesleri yetersiz olduğu için, başkaları tarafından tekrar seslendirilen sessiz sinema oyuncularının alaya alındığı *Singin' in the Rain* (1952) isimli Hollywood filmini herkes hatırlar.

Altman gibi Kaja Silverman da ses kurgusuna ait biçimin –özellikle toplumsal cinsiyetle ilgili olan– ideolojik anlamlar vasıtasıyla değiştiğini görür. Onun görüşüne göre, kadın sinema karakterleri, erkeklere oranla, daha uygun ve özenli bir senkronla seslendirilir:

> [Bir kadın karakterin] görülmeden duyulmasına izin vermek... tehlikelidir, çünkü egemen sinemanın dayandığı ayna sistemini bozacaktır... Sonunda kadının sesini bu şekilde bedeninden ayırmak, kadını tam olarak bir *beden* olarak inşa eden Hollywood sinemasının bize sunduğu tüm kavrayışa meydan okuyacaktır.[90]

Diğer yandan Feminist sinema, "[sesi] genellikle görüntü bandı üzerindeki yerleşik konumundan ve senkronizasyonun sınırlamalarından çekip ayırır."[91]

Bu eğilim Laura Mulvey ve Peter Wollen'ın birlikte yönettikleri, dramatize edilmiş eve ait sahnelerin özgür-çağrışımlı içsel monologlarla dengelendiği, *Riddles of the Sphinx* (1977) gibi deneysel kadın filmlerinde de görülür. Bu Friedrich'in, kendi annesini anlattığı ancak izleyicinin Freidrich ya da ailesinden hiç kimsenin senkronlu sesle konuştuğunu görmediği, *The Ties that Bind* (1984) isimli filmi de benzer özellikler taşır. Son olarak Chantal Akerman'ın *News from Home* (1976) adlı çalışmasında şehrin caddelerine ait çekimlerden oluşan görüntüler, Akerman'ın okuduğu mektuplara ait sesle birleşir.

1920'ler ve 1930'larda, sesin gelişi, kurgu üzerinde bir kriz durumu yarattıysa da, günümüzde yeni ve ileri teknoloji ürünü metotların gelişiyle birlikte, yeni krizler ortaya çıkmaktadır. 1992 yılında, *Needful Things* isimli film, tamamıyla bilgisayarda, dijital kurgu programlarıyla kurgulanan ilk uzun metrajlı film oldu; ve o andan itibaren, David Ansen ve Ray Sawhill'e

---

[90] Kaja Silverman, *The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*, Indiana University Press, Bloomington, 1988, s. 164.

[91] Silverman, *a.g.e.*, s. 141.

göre, "Film yapımında sessiz bir devrim meydana geldi."[92] Bu yeni teknoloji nedeniyle, kurgucuların farklı çekimleri iz bırakmadan tek bir görüntü içinde birleştirebilmeleriyle birlikte, film kurgusu ve özel efekt tasarımı birbirine karıştı. Kurgucu Rob Kobrin şöyle söyler: " Ben artık film karesinin içini kurguluyorum."[93] Bu tip teknolojik aygıtların gerçekten radikal bir anlamı vardı ki, "[bugün] tüm hareketli aksiyon filmleri animasyon haline gelme potansiyeline sahiptir."[94]

Sinematografinin ötesinde, Spielberg'in *Jurassic Park* (1993) ve *Kayıp Dünya* (1997) filmlerinde belirli dinozor figürleri (bazıları gerçek boyutlardaki) üç-boyutlu modellerden elde edilirken, diğerleri –en son aşamada (kurgu yoluyla) film karesi üzerine eklenmiş ancak pelikül üzerinde, fotoğrafik anlamda, "varolmadan"– tamamen bilgisayarda yaratılmıştır. Bu nedenle sanal gerçeklik çağında kendimizi sanal bir sinema kavramının içinde --çekimin "dürüstlüğünü" sorgularken– buluyoruz. Yazar James Gleick'in belirttiği gibi: "uzun zamandır bozucu merceklere ve havalı boya tabancalarına sahibiz. Hala fotoğraflara güveniyoruz, ya da güveniyorduk. Onları ispat ve kabul ediyoruz." Açık bir biçimde, "yeni görsel virtüözlük standartlaştıkça"[95] bu "güven" sarsılacaktır.

Bu metinde adı geçen kuramcılar için film kurgusu çekimler *arasındaki* plastik ilişkiler anlamına gelirken, geleceğin kuramcıları için kurgu, çekimler *içindeki* sentetik ilişkiler olarak anlam kazanır. Sinemanın gerçeklikle olan geleneksel bağının dönüşümünün sonuçlarını belirttikten sonra, artık sıra medyuma ait yeni bir felsefe ya da ontolojiye gelmiş olabilir.

Kaynaklar

Altman, Rick, "Moving Lips: Cinema as Ventriloquism", *Yale French Studies*, 60: 1, 1980, s. 67-79.

Anderson, John, "A Cognitive Approach to Continuity.", *Post Script: Essays in Film and the Humanities*, Fall 1993, 1, s. 65.

Ansen, David ve Ray Sawhill, "The New Jump Cut.", *Newsweek*, 2 Sep 1996.

Arnheim, Rudolph, *Film as Art*, University of California Press, Berkeley, 1971.

---

[92] David Ansen ve Ray Sawhill, "The New Jump Cut", *Newsweek*, 2 June 1996, s. 64.

[93] Ansen vd., *a.g.m.*, s. 64.

[94] Ansen vd., *a.g.m.*, s. 64.

[95] James Gleick, "Fast Forward: Reality Check", *New York Times*, 18 May 1997, s. 22.

Bazin, André, "The Evolution of the Language of Cinema", *What is Cinema?* André Bazin, University of California Press, Berkeley, 1967

Bordwell, David and Kristin Thompson, *Film Art: An Introduction*, 3. Baskı, McGraw Hill, New York, 1990.

Bordwell, David, "Jump Cuts and Blind Spots", *Wide Angle*, 6: 1, 1984, s. 4-11.

Carroll, Noel, "Film Attention, and Communication", *The Great Ideas of Today*, Encyclopedia Brittanica, Chicago, 1996, s. 2-49.

Carroll, Noel, "Toward a Theory of Film Editing", *Millennium Film Journal*, (Winter/Spring), 1-2, 1979, s. 79-99.

Crittenden, Roger, *Film and Video Editing*, 2. Baskı, Chapman and Hall, London,1995.

Deleuze, Gilles, *Cinema 1. The Movement-Image*, İngilizce'ye çev. Hugh Tomlison ve Barbara Habberjam, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1986.

Doane, Mary Ann, "The Voice in the Cinema: The Articulation of Body and Space", *Yale French Studies*, 60, 1980, s. 33-50.

Fischer, Lucy, "*Playtime*: The Comic Film as Game", *West Virginia Philological Papers*, (Summer 1980), s. 83-88.

Gleick, James, "Fast Forward: Reality Check", *New York Times Magazine*, 18 May 1997.

Katz, Ephraim, *The Film Encyclopedia*, HarperCollins, , New York, 1997.

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

LoBrutto, Vincent, *Selected Takes: Film Editors on Editin*, Praeger, New York, 1991.

MacCann, Richard Dyer (ed.), *Film: A Montage of Theories*, Dutton, New York, 1966.

Mast, Gerald and Marshall Cohen (ed.), *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, 1. Baskı, Oxford University Press, New York, 1974.

Mast, Gerald, Marshall Cohen and Leo Braudy (ed.), *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, Oxford University Press, 4. Baskı, New York, 1992.

Metz, Christian, *Language of Cinema*, çev. Dona Jean Umiker-Sebeok, Mouton, The Hague, 1974.

Munsterberg, Hugo, *The Film: A Psychological Study (The Silent Photoplay in 1916)*, Dover Publication, New York, 1970,

Pudovkin, V. I., *Film Technique and Film Acting*, İngilizce'ye Çeviren: Ivor Montagu, Grove Press, New York, 1970.

Sarris, Andrew, "Notes on the Author Theory in 1962", *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, Gerald Mast and Marshall Cohen (ed.), 1. Baskı, Oxford University Press, New York, 1974.

Silverman, Kaja, *The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*, Indiana University Press, Bloomington, 1988.

Turim, Maureen, *Flashbacks in Film: Memory and History*, Routledge, New York, 1989.

Diegesis ve Mimesis: Dramatik Anlatımın Yanılsamacı Niteliği ve "High Noon" Filminin İncelenmesi*

Yörükhan Ünal

Dramayı tiyatroya özgü bir alan kabul ederek, film dilinin kuruluşundaki merkezi önemini görmezden gelen yaklaşımlar, bugün bile kendisine taraftar bulabiliyor. Halbuki drama anlatımın bir türüdür ve tiyatrodan bağımsız bir varoluşa sahiptir. Nitekim bir tiyatro adamı olan Özdemir Nutku bile, bu ayrılığı açıkça vurgulamaktan çekinmez:

> Dram ile tiyatro sanatları birbirleriyle iç içe ilişkisi olan, ama iki ayrı alanı veren kavramlardır. Her ikisinin de kendine özgü kapsamı ve sınırı vardır. Dram sanatı, tiyatro sanatının sınırlarından daha ötelere uzanırken, tiyatro sanatı da dram sanatının sınırlarını aşar.[1]

O halde tiyatral etkinlik dramatik bir metni 'görselleştirmenin' *olası yollarından biridir* sadece. Sinema da dramatik metni görselleştirmek için başvurulabilecek bir başka yöntemdir; dolayısıyla sinema, drama karşısındaki konumu açısından tiyatroyla eşit koşullara sahiptir. Tiyatronun dramayla daha iç içe geçmiş görünmesinin nedeni, dramanın ortaya çıktığı tarihlerde, onu görselleştirmenin tek yolunun tiyatral araç ve yöntemler oluşudur. Daha başka bir şekilde söylemek gerekirse, sinematografik aygıt ve donanımlar iki bin beş yüz yıl önce mevcut olsaydı, dramanın gelişmesi tiyatroyla olduğu kadar sinemayla da iç içe geçmiş olacaktı.

Peki tiyatrocular bile dram sanatını tiyatro ile özdeşlemeye kalkmazken, sinema alanında çalışan kişilerin içine düştüğü bu kafa karışıklığını neye yormalı? Herhalde bunun başlıca nedeni, sinemanın dramayla ilişkisi hakkında yabancı dilde yazılmış çok sayıda inceleme ve araştırma varken, Türkçe yayımlanmış tercüme veya telif eserlerin yok denecek kadar az oluşudur. Bizd e sinemayla ilgilenen akademisyen ve araştırmacılar, sinemanın bir dil olarak kuruluşunda dramanın oynadığı role ya gelişigüzel

---

* Bu yazı daha önce *Sinemasal*, Sayı 6'da yayınlanmıştır.

[1] Özdemir Nutku, *Dram Sanatı*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 1998, s. 29.

birkaç paragrafla değinmiş veyahut tümden susmayı tercih etmişlerdir. Bunda, altmışlı yıllarda gözlenen kısa ama enerjik bir atılımın dışında, Türkiye'de sinema çalışmalarının ağırlıklı olarak 'içerikle' sınırlandırılmış olmasının büyük payı olduğu söylenebilir. Sinematografik anlatımın formal bir sistem olduğunu vurgulayan ve biçimsel yapının 'anlam üretimi' üzerindeki etkilerine dikkat çekenler, ne yazık ki bir avuç insandan ibaret kalmıştır. Öte yandan bir ya da birden fazla filminde dramatik anlatımın kusursuz denilebilecek örneklerini vermiş yerli yönetmenler bile, bu konuda aydınlatıcı olabilecek yazılı veyahut sözlü herhangi bir açıklama yapmamışlardır. Bu da, bu ülkede sinematografik anlatımın pratik sorunlarıyla boğuşan insanların ulaşmış olduğu anlatım düzeyinin, ağırlıklı olarak 'sezgilere' ve 'deneme/yanılma' yöntemine (hatta kimi zaman 'rastlantılara') dayandığını, sistematik bir kavramsal düşünümden beslenmediğini göstermektedir.

O halde bize özgü bu talihsizlikle baş etmenin başlıca yolu, film grameriniin dram sanatıyla ilişkisini açığa çıkaracak araştırma ve incelemelerle, söz konusu açığın bir an önce kapanmasını sağlamaya çalışmaktır. Zira drama denilen olgu, sinematografik anlatımın belkemiğini teşkil eder; türün geleneksel olmayan ve deneysel örnekleri düşünüldüğünde bile bu böyledir; çünkü orada da 'negatif' (çatışılan) bir unsur olarak drama baş köşede yer alır. O halde denilebilir ki, sinemayı anlamak için öncelikle dramatik anlatım formunu anlamak zorundayız. Bu yazıda biz, dramatik anlatımı seyirci üzerinde oluşturduğu 'şimdiki zaman' yanılsaması açısından gözden geçirecek ve bunu "*High Noon*" filminde inceleyeceğiz.

I.

Dram sanatı, anlatımın bir türüdür. Fakat dramanın tarihi, iki bin beş yüz yıldan önceye gitmez. Ondan önceki çok uzun yüzyıllar boyunca, insanlığın kolektif düş ve tasarımlarını kodlamalarına ve birbirlerine aktarmalarına yardımcı olan tür, epik şiir (epos) olmuştur.

Epik şiir ya da diğer adıyla destanlar, topluluğun kolektif bilincini ve onları birbirlerine bağlayan değerleri kendisinde bütünleştiren zengin bir mitolojiyi içerirler. Burada topluluğun değer ve inançlarının simgesi olan, tarihsel kahramanlar yer alır. Bunlar dramatik anlamda birer 'karakter' olmaktan ziyade, insanüstü özellikler gösteren anonim şahsiyetlerdir. Onların serüvenleri (ki bunlar kişisel olmaktan ziyade topluluğa ait savaş, kıt-

lık vs. gibi büyük olaylardan meydana gelir) topluluğun tarihle kurduğu mitik ilişkiyi temin eder.

Epik şiirin başlıca anlatısal niteliği, 'göstermek' yerine 'anlatmak' üzerine kurulmuş olmasıdır. Platon, iki bin beş yüz yıl önce yazdığı *Devlet* adlı eserinde bu iki anlatım biçimini 'mimesis' ve 'diegesis' kavramlarıyla ayırt eder.[2] Anlatımın mimetik türü, şairin anlattığı olayları ve karakterleri 'göstermesine/taklit etmesine' dayanırken, anlatımın diegetik türü şairin olayları doğrudan doğruya kendisinin anlatmasıdır. Yani ilkinde olaylar 'gözün uzamında' düzenlenir ve sanki 'şimdi' oluyormuşçasına *canlandırılarak* ifade edilir. O halde gözün uzamı, 'tanık olma' paradigmasında temellenir: Olaylar, dinleyen/okuyan kişiye, sanki o an oradaymış ve olaylar kendi 'şimdiki zamanında' geçiyormuş yanılsamasını yaratır.[3] Eposun, bir *anlatıcının* aracılığı üzerine kurulu anlatı modeli ise sözün uzamına tekabül eder; orada olaylar bir 'olup bitmişlik' olarak ve geçmiş zaman kipinde hikaye edilir. Bizim bu olayları görme veyahut onlar gerçekleşirken bizzat orada olma şansımız bulunmaz; olup biteni öğrenmek için güvenebileceğimiz tek kaynak, *anlatıcının* kendisidir. O halde epik şiirde dinleyiciler, 'o an orada oldukları' yanılsamasını yaşamazlar; evvel zamanda gerçekleşmiş (ya da öyle olduğu varsayılan) olayları bir 'anlatıcının' aracılığıyla öğrendiklerini bilirler.

Sözün uzamında kurulan eposun diegetik tekniği, olayları belli bir sırasallık içinde öykülese de, çok sonra drama ile birlikte ortaya çıkacak olan 'olay örgüsüne' ilişkin *ayrıntısallıktan* ve *mantıksallıktan* yoksundur. Kabaca ne olduğu sorusuna cevap verir; fakat 'nasıl oldu?' sorusuna ilişkin çok fazla bilgi bulunmaz. Nitekim kendisi de bir açıdan 'epik şiir' formunda oluşturulmuş bulunan Kitab-ı Mukaddes'in *Tekvin* bölümünde yer alan *"Ve Allah dedi: Işık olsun; ve ışık oldu"* sözcükleri, buna örnek olarak verilebilir. Bu anlatım biçimi gözün uzamına göre düzenlenmediği için, yalnızca 'ne olduğunu' öğrenmekle kalırız. Fakat burada, "nasıl oldu?"ya ilişkin

(*"Şöyle bir yerinden doğruldu vs!)* hiçbir bilgi yoktur.[4] Çünkü biz olayları 'bizzat deneyimleyen' değil, daha önceden deneyimlenmiş olayları ('ne olduğunu') bir anlatıcı vasıtasıyla 'öğrenen' kişiler konumundayızdır.

Anlatımın dramatik türünde ise, 'anlatıcının' varlığı gözden kaybolur. Elbette yine bir 'anlatan' vardır; fakat anlatıcı, olayları kendi ağzından dile getirmez; belirli karakterleri ve onların içinde bulundukları olayları 'taklit ederek', alımlayıcıyı[5], her şey karşısında olup bitiyormuş yanılsaması içine sokar.[6] Epostaki gibi, çok sayıdaki veriyi ve gerekli gereksiz çok sayıda ayrıntıyı işleyemez. Nitekim Homeros, epik destanların ilk örneklerinden *İliada* adlı eserinde bir anda olay akışını kesintiye uğratıp, herhangi bir nesneyi sayfalar boyunca betimleyebilir. Fakat bu, 'sözün uzamına' ilişkin bir ayrıcalıktır. Gözün uzamında düzenlenen dramatik anlatıda, olaylar hızla ve dinamik bir şekilde aktarılmak ve gereksiz ayrıntılar atlanmak zorundadır; aksi takdirde alımlayıcının bir 'anlatıcının' varlığını hissetmesi ve olay gelişimiyle 'şimdideşlik' yanılsamasını yitirmesi söz konusu olur.

Dramatik anlatım biçimini benimseyen sanatçı, olay gelişiminin merkezi önemdeki parçalarını belirler ve bunları karakterler ile onlar arasındaki ilişkiler biçiminde canlandırarak, alımlayıcının karşısına taşır (Bu süreç içerisinde de kendisi kaybolup, *kurguya dönüşecektir.*) Olay gelişimi, sözün uzamından gözün uzamına doğru geçildiğinde giderek ayrıntılanır, organik bir bütünsellik kazanarak olay örgüsüne dönüşür. Artık anlatıcı, *sözün uzamında* yer almanın verdiği ayrıcalığı bir kenara bırakmış, anlatısını doğrudan doğruya *anlattığı kişinin perspektifine göre* düzenlemeye başlamıştır. Yani geçmişte olup biten olaylar 'söz aracılığıyla' alımlayıcıya taşınmak yerine, alımlayıcı doğrudan doğruya olayların 'orta yerine' taşı-

---

[4] Burada Kitab-ı Mukaddes'i örnek göstermemiz tesadüf değildir; sözün uzamında düzenlenen diegetik anlatı tarzı, tam da kendi dönemi için uygun olduğu gibi, doğası gereği mitiktir. Görgülcü akla ve mantığa seslenen 'göstermeye' (mimesis) oranla, diegetik tarz her türlü 'ilahi ve metafizik' söylemle bütünleşmeye kendi doğası itibariyle yatkındır.

[5] *Epos*, sözlü kültüre ait bir anlatı türüdür ve bir ozandan 'dinlemek' yoluyla paylaşılır. Dolayısıyla epostan bahsettiğimiz yerde, 'dinleyici' sözcüğünü kullanacağız. Fakat dramada işler daha karmaşıklaşır: Dramatik bir eseri hem dinlemek, hem basılı metinden okumak, hem de sahnede/perdede seyretmek mümkündür. Dolayısıyla dramatik anlatıdan söz ederken, dinleyici/okuyucu/seyirci kavramlarının tümünü birleştiren 'alımlayıcı' sözcüğünü kullanacağız.

[6] Nitekim drama, eski Yunanca'da *'bir şey yapma'* ya da *'oynamak'* anlamına gelir. Bu da gözün uzamına tekabül eder. Nutku, *a.g.e.*, s. 27.

nır. Bu aşamada bütün dramatik yapı, anlatının konu aldığı olaylar ile, alımlayıcı arasında herhangi bir 'aracının' olmadığı inancını oluşturmak ve pekiştirmek üzere seferber olur. Burada alımlayıcının, olayları sanki bir sokağı dönüverince karşısına çıkan gündelik bir gerçekmiş gibi algılaması ve yaşantılaması amaçlanır. Peki *gözün uzamını* kendisine esas alan bu anlatısal yapının temel özellikleri nelerdir?

İlk önce şunu söyleyelim ki, geniş kitleleri ve onların kesin sınırı olmayan kolektif eylemlerini konu alan eposun tersine, dram sanatı merkezine tek bir karakteri ve onun edimini alır (bu başka karakterler olmadığı anlamına gelmez; fakat onlar da bu karakterin öyküsünü belirginleştirme görevini yerine getirir). Bu karakterin dramatik bir aksiyon oluşturabilmesi için, belirgin çelişkilerinin olması gerekir. Dramada anlatıcının çıkıp da sözlü olarak bu karakterin özelliklerini, içinde bulunduğu koşulları anlatması söz konusu olmadığına göre, yapabileceği tek iş, karakterin alılmayıcıya tanıtılmasını sağlayacak çeşitli sahneler meydana getirmektir. Bu süreç, epik şiirde ve sözün uzamında işleyen diğer edebiyat türlerinde olmayan anlatısal bir kategoriyi, *Serim Bölümünü* ortaya çıkarır. Serim bölümünde seyirciye, anlatının içine girmesini sağlayacak temel bilgiler 'hissettirmeden' verilir.

Sonrasında sıra, *Çatışma, Düğüm* ve *Doruk Noktası*'ndan oluşan *aksiyon* bölümüne gelir. Görüldüğü gibi çatışma, aksiyonun (hareketin) fitilini ateşleyen unsurdur. Çatışmayı ortaya çıkaran da, karakterin hali hazırda mevcut bulunan çelişkileridir. Elbette drama izleyicisi, epik şiirin dinleyicisinden farklı olarak, kendi 'aklı ve sağduyusuna' başvuran bir izleyici olduğuna göre, çelişkilerin *yapay* ve inandırıcı olmayan tarzda (tepeden inme bir şekilde) çatışmaya dönüştürülmesi mümkün değildir. Peki çelişkileri mantıklı bir şekilde çatışmaya döndürecek olan kuvvet nedir?

Dramatik eserde karakterin 'çelişkilere' sahip olduğunu söylemiştik; fakat gündelik hayatın içinde karşılaştığımız sıradan insanların hemen tümünün de (sınıfsallaşmış ve bölünmüş bir toplumda yaşadığımıza göre) bu tür çelişkiler içinde olduğunu biliyoruz. Ancak çoğu zaman bu çelişkiler açıklığa kavuşup çatışmaya dönüşmeden bir ömür boyu sürer gider. İşte drama karakterini sıradan insanlardan ayıran temel özellik bu aşamada ortaya çıkar: Onun çok kuvvetli ve karşı konulması mümkün olmayan bir *istemi* mevcuttur. Nitekim Aristoteles de, tarihin çok erken bir döneminde

drama karakterini "bir istem yönü"[7] olarak tanımlamıştır. Bu istem bazen herhangi bir şeyi ele geçirmek, bazen de herhangi bir şeyden kaçınmak yönündedir; fakat ne şekilde olursa olsun, karakteri harekete geçiren çok güçlü bir enerji yaratır. Bu hareket ise, karakterin yaşamında zaten yoğunlaşmış bulunan çelişkileri çatışmaya dönüştürür ve dramanın sahnesini kuruverir.

Demek ki karakterin istemi, çatışmaların patlak vermesi ve aksiyonun oluşmasının alımlayıcı açısından 'mantıksal' nedenini oluşturur (Çünkü "durup dururken neden bunu yapıyor ki" sorusu, dramanın inandırıcılığı açısından ölümcüldür). Çatışmanın ortaya çıkmasıyla birlikte çatışılan karakterler de ortaya çıkar. Çatışmalar şiddetlendikçe, karakterin istemi tek başına belirleyici olmaktan çıkar; bir takım kaçınılmaz zorunluluklar da onun eylemini yönetmeye başlar. Karakterin seçim şansı (ve özellikle de *vazgeçme* ihtimali) ortadan kalktıkça, çatışma şiddetlenir ve düğüme dönüşür. Düğümden sonraki aşama ise, çatışmanın en şiddetli halini aldığı *Doruk Noktası*'dır. Alımlayıcı açısından heyecansal içeriğin en üst aşamaya vardığı Doruk Noktası, aynı zamanda çatışmaların ana karakterin lehine veya aleyhine sonuçlandığı kısımdır. Çözüm aşamasında ise çelişkiler ortadan kaybolarak ya da yeniden tanımlanarak, olay örgüsü tamamlanır. Tüm bu süreç boyunca 'anlatıcı' hiç işe karışmıyormuş ve aksiyon kendi kendine (hemen orada ve 'tam karşımızda') ilerliyormuş yanılsaması doğar. Bunu temin eden şey de, en başta *mantıksallıktır.* Öyle ki, her olay bir sonrakinin *zorunlu nedeni,* bir öncekinin *zorunlu sonucu* olarak görünmelidir.

Anlatıcının 'görünmezliğini' temin eden, yani alımlayıcıyla olay gelişiminin 'şimdideşlik' ilişkisi içinde olduğu yanılsamasını yaratan diğer temel ilkeler de, kısaca "Üç Birlik Kanunu" (Zamanda, Mekânda ve Aksiyonda Birlik) başlığı altında toplanır. Bu da, Aristoteles'in drama teorisini geliştirdiği 'Poetika' eserine dayanır. Gerçi düşünür bunlardan yalnızca 'eylemde birlik' kuralını vurgulamış, fakat XVII. Yüzyıl Fransa'sının klasik

---

Aristoteles, *Poetika,* çev. İsmail Tunalı, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1995, VI-14, s. 26. Karakterin bir 'istem yönüne' sahip olmadığını düşünelim; o halde karakter, *hareket etmeyecek,* dolayısıyla dram sanatının konusu olamayacaktır. Nitekim Beckett karakterleri (*Godot'yu Beklerken* oyunundaki eylemsiz karakterleri anımsayalım) bu türde kişiliklerdir; herhangi bir inançları, istem yönleri, harekete geçme kabiliyetleri ve enerjileri bulunmaz. Zaten Beckett oyunları da drama değildir.

kuramcıları buna bağlı kimi ifadelerden yola çıkarak diğer öğeleri de (zaman ve mekân) bu birliğe tabi kılmıştır. Şimdi bunları gözden geçirelim.

Karakterin, sıradan birçok insan gibi çelişkin bir varoluşa sahip olduğunu söylemiştik. Fakat dramanın sahnesi, bu çelişkilerin yoğunlaşması ve açığa çıkmasıyla kurulabiliyordu. İşte bu nedenle dramatik anlatım, karakterlerin yaşamındaki belirli bir 'kırılma noktasına' odaklanır.[8] Kırılma noktaları, gerçek yaşamda da karşılaştığımız 'eşik durumlardır' Dramatik anlatı, bireyin (karakterin) yaşamında ortaya çıkan bu olağanüstü durumlar ve onların dramatik sonuçlarıyla ilgilenir. Fakat bunu yaparken, dramatik çatışmayı doğuran 'temel aksiyona' odaklanır; onun dışında, diyelim ki bu temel aksiyonu ilgilendirmeyen başka türlü aksiyonlara enerjisini harcamaz. Dramanın kısa süresi içinde, tamamıyla bu temel aksiyonun gelişimi ve sonuçlanmasıyla alakadar olur. "Aksiyonda Birlik" ilkesi, bunu anlatır.

İşte bu nedenle, epik şiir çok geniş bir zaman dilimini ele alabilirken, dramatik anlatım biçimi karakterin (ya da karakterlerin) hayatındaki sınırlı bir zaman dilimini (karakterin yaşamının kırılmaya uğradığı ve büyük bir değişimin eşiğine geldiği anı) inceler. Zaten 'kırılma noktaları' geniş bir zamana yayılmaz; kısa süre içinde ve şiddetle ortaya çıkar. Dramatik gösterimde, karakterin sahip olduğu çelişkilerin nasıl oluştuğunu çocukluğundan ve gençliğinden başlayarak uzun uzadıya değinmek mümkün değildir. Çünkü o zaman dramatik anlatım zayıflar ve epizodik anlatıma doğru kayar. Seyirci de, zaman makinesine binmişçesine bir kişinin çocukluğu ve gençliği üzerinde dolaşmanın mümkün olmadığını bildiği için, olaylarla *şimdiki zamanda* 'bizzat' karşı karşıya olduğu yanılsamasından kopar ve bunları bir 'anlatıcıdan' dinlediğini anlar. Yani olayları, 'geçmişte' olup bitmişlik olarak izlemeye başlar. Bu sebeple dramatik anlatımın *Serim* bölümünde bu çelişkilerin kısaca tanıtılmasıyla yetinilir ve hemen sonrasında bunların çatışmaya dönüşüp, yoğun ve şiddetli olaylar silsilesi olarak patlak verişine yoğunlaşılır.

Olaylarla alımlayıcı arasındaki 'şimdideşlik' ilişkisinin (yanılsamasının) dramanın başlıca niteliği olduğunu fark eden Fransız klasikçileri, Aristote-

---

Kavram, kitabına da aynı ismi veren Sevda Şener'e aittir: "Usta yazarlar böyle bir dram kurgusu için yaşamın geçit dönemlerini, eşik durumlarını seçerler. Oyun kişilerini bu durumlardaki icraatlarıyla sınarlar."(*Yaşamın Kırılma Noktasında Dram Sanatı*, YKY, İstanbul, 1997, s. 153-154.)

les'in metninden yola çıkarak *zamanda birlik* ilkesini tanımlamışlar ve aksiyonun birkaç saat içinde veyahut bir tam günü aşmayacak ölçüde düzenlenmesi gerektiğini belirtmişlerdir. Öyle ki, dramatik metinde meydana gelen her şey, en fazlasından yirmi dört saat içinde olup bitmelidir. Diğer bir deyişle 'eylem', bir gün, bir ay veyahut bir yıl sonraya taşacak biçimde *gevşetilmemeli*[9], aksiyonun başlangıcıyla bitişi arasındaki süre bütünüyle seyircinin 'gözü önünde' geçecek denli *bütünlüklü* olmalıdır. Elbette buna bağlı olarak diğer bir kurala, *mekânda birlik* kuralına varılmaktadır. Yine klasik kuramcılara göre dramatik aksiyon 'tek bir mekânda' geçmeli, bütünüyle orada olup bitmelidir. Hatta bu kural o denli sıkı tutulur ki,

> Bu tek yerin bir kent, hatta bir ev olarak yorumlanması, her sahnenin kentin çeşitli yerlerinde, ya da evin başka başka köşelerinde geçirilmesi bile hatalı görülür. Oyunun geçtiği yer, kişinin durup baktığında görüş açısı içinde kalan alan olmalıdır.[10]

Demek ki sıradan bir gözlemcinin 'reel' zaman ve mekân ile kurduğu ilişki, dramatik mekânın inşasında esas olarak alınmıştır.

Aslında burada yapılmaya çalışılan şey, Aristoteles'in 'mimesis'e ilişkin koyduğu ilk kuralları kendi mantıksal sonucuna geliştirmek, dramatik aksiyonun mümkün olabilecek en yüksek düzeydeki '*gerçekliğe*' ve '*temsili*' ('anlatımdan' azat olmuş, *mimetik*) niteliğe kavuşmasını sağlamaktır. Olayları meydana getiren çelişkiler, bağlantılar ve gelişmeler olabildiği kadarıyla 'dramanın' dışında bırakılmalı, sahneye/perdeye yalnızca ve yalnızca bu çatışmaların 'patlak verdiği' ve hayatın bir 'dönüm noktasına' (eşiğe/dönemece) yaklaştığı birkaç saatlik 'evre' taşınmalıdır. Demek ki klasik kuramcıların yapmaya çalıştığı şey, dramatik anlatının 'gerçeklik izlenimini' tahrip edecek ('sağduyuya aykırı') her türlü ayrıntıyla birlikte, bir 'kurguyu' da temizlemek, seyircinin anlatıyı tıpkı '*gerçek yaşamdaki bir olay*' karşısındaymışçasına takip edebilmesini sağlamaktır.

Elbette günümüzde drama, geliştirdiği yeni teknik ve yöntemler sayesinde, seyircinin yanılsamasını bozmaksızın çok farklı mekân ve zamanları da kucaklayabilmektedir. Fakat yine de türün klasik örnekleri (özellikle Hollywood eğlencelik filmleri), mümkün olduğu kadarıyla bu kurala uy-

---

[9] Yani klasik kuramcılara göre dramatik eser süresi boyunca yılların birbirini kovalaması, insanların doğup, büyüyüp, ölmesi kabul edilemez bir olaydır. Drama, doğrudan doğruya 'birkaç saat' içinde olup bitenle ilgilenmelidir.

[10] Şener, *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*, Dost Kitabevi, Ankara, 1998 s. 99.

gün biçimde organize edilirler. Şimdi, anlatımın dramatik türüne ilişkin yukarıda saydığımız nitelikleri somutlaştırabilmek için, söz konusu filmlerin 'klasik' olmuş bir örneğine, Fred Zinnemann'ın *High Noon* filmine bakalım.

II. HIGH NOON

Yönetmen: Fred Zinnemann

Oyucular: Gary Cooper (Will Kane), Grace Kelly (Amy Farlour), Lloyd Bridges (şerif yardımcısı), Katy Jurado (Helen Ramirez), Thomas Mitchell, Otto Kruger, Lon Chaney, Henry Morgan.

1952, USA, 85'

Kısa Öykü: *Will Kane'in başarılı 'şeriflik' serüveni ertesi gün sona erecektir. O gün de kasaba dışından genç bir kadınla evlenmektedir. Kasaba ileri gelenleri, yeni şerif hemen yarın geleceğine göre beklemesine gerek olmadığını belirtip Will Kane'e yıldızını bırakabileceğini söylerler. Böylece karısı ile birlikte kasabadan ayrılabilecektir. Fakat tam o sırada gelen bir telgraf, yıllar önce tutuklatıp cezaevine koydukları bir haydudun şeriften intikam almak üzere tekrar kasabaya döneceğini bildirmektedir. Saat tam 12'de kasabada olacaktır. Üstelik üç adamı da sabah saatlerinde oraya gelmiş, silahlı vaziyette tren istasyonunda beklemektedirler. Yani her şey 'planlı' görünmektedir. Bu durum karşısında Will Kane kalmayı tercih eder ve karısının itirazlarına aldırmaksızın, 'adam toplamak' üzere derhal harekete geçer. Fakat onu seven dostları ve kasaba halkı umulmadık bir şekilde şerifin çağrılarını cevapsız bırakır. Böylece bir buçuk saatlik süre içinde bütün kasabayı dolaşan şerif, sonuçta yapayalnız olduğunu anlar. Umutları giderek tükenir ve endişe içine düşer. Fakat sonunda karısının da yardımıyla haydutları alt edecektir.*

Film, tam anlamıyla Fransız klasikçilerinin tanımladığı şekliyle, 'zamanda birlik' kuralına uygunluk gösterir: Yani anlatı zamanı (olayların geçtiği zaman) ile gerçek zaman (seyircinin zamanı) özdeştir. Öyle ki, filmin ilk sahnesinde gördüğümüz saat "10:35"i gösterir. Demek ki güneşin en yüksekte olacağı (*high noon*) ve Frank Miller'in bulunduğu trenin kasabaya varacağı saat 12'ye tam "seksen beş dakika" vardır. Filmin süresi de seksen beş dakikadır. Demek ki 'şerifin' yaşadığı zaman ile, seyircinin yaşadığı zaman 'özdeştir' Yönetmen sık sık 'saate' kesme yapar ve film boyunca bize saatin dakika dakika ilerleyişini gösterir. Bu da filmin

gerilimini olağanüstü derecede arttırır. Zamanda birlik ilkesi beraberinde Aksiyonda Birlik ve Mekânda Birlik ilkelerini de getirir. Filmde aksiyon net ve kesin bir şekilde, şerifin merkezinde yer aldığı edimden oluşur. mekân ise, yalnızca kasabadır.

Olay Örgüsü

Serim

1.

Filmin jeneriği, ıssız bir bölgede beklemekte olan silahlı bir adamın görüntüsü üzerinde başlar. Sonra onun yanına bir başka silahlı adam daha gelir. Bir şeyler konuşurlar. En sonunda da bir üçüncüsü onlara katılır. Böylece üç silahlı adam, dört nala koşan atlarıyla yola koyulurlar. Filmin jeneriği de bu esnada son bulur.

Seyirci bu adamların kim oldukları ve hangi amaçla toplaştıkları hakkında bilgi sahibi değildir. Fakat kendi aralarındaki konuşmalardan ve kararlı davranışlarından, bilinçli bir 'amaç' dâhilinde hareket ettikleri anlaşılmaktadır.

2.

Silahlı üç adamı kasabaya girerken görürüz. Gündelik işleriyle meşgul olan esnafın onları görünce 'endişeli' bir biçimde hareket ettikleri, ellerindeki işi bırakarak dükkanlarına saklandıkları görülür. Boynunda 'haç' asılı bir kadın, korku içinde 'istavroz' çıkarır. Bir grup adam bekleşmektedir. Atlıları gördükten sonra aralarından bir tanesi, "Haydi Joe; barı aç. Bugün hareketli bir gün olacak" der. Şerifin ofisinin önünden geçerken haydutlardan bir tanesinin atı, "Marshal" (şerif) yazan tabelaya doğru şaha kalkar. Bir diğeri ona, "Ne o, acelen mi var?" diye sorar. Sonra bir mekânın vitrininden, atlıları yoldan geçerken görürüz ve kamera geriye doğru açıldığında, bir adamla bir kadının kalabalık bir grup içinde evlendirildiklerini görürüz. Adamın göğsündeki 'yıldız' onun şerif olduğunu göstermektedir Az sonra bir berber dükkanına kesme yapılır. Dışarıda atlarıyla birlikte geçmekte olan adamları gören berber, endişeyle "Miller'i görür gibi oldum" der. Tıraş olmakta olan adam buna ihtimal vermez ve "Olamaz; o Teksas'ta" der. Berber, "Evet ama, Colby ve Pierce'ı da gördüm sanki" der. Hemen sonrasında atlıları tren istasyonuna varırken görürüz. İstasyon şefine, "On iki treni zamanında gelecek mi?" diye sorarlar. Üç adamı karşısında gören istasyon şefi onlara 'adlarıyla' hitap ederek ve korku

içinde, "Gelmemesi için bir neden yok" der. Adamlar, bir sundurmanın altına sığınır ve beklemeye koyulurlar. İstasyon şefi elinde bir kağıtla birlikte kimseye görünmeden ve aceleyle kulübeden çıkar, koşturmaya başlar.

Görüldüğü gibi anlatının dramatik türünde anlatıcı çıkıp bir takım bilgileri kendi ağzından vermez; bunların, belirli sahnesellikler içinde seyirci tarafından kendiliğinden anlaşılmasını sağlar. Nitekim 'söze' gerek kalmaksızın, kasaba halkının tedirgin halinden, söz konusu adamların 'tekin' olmadıkları ve kötü bir amaca sahip oldukları anlaşılır. Öte yandan atlılardan birinin 'Şerif'in ofisi önünde yaptığı hareket ve aralarında geçen konuşma sayesinde, sorunun merkezinde 'şerifin' yer aldığını sezmiş oluruz. Barın önünde toplaşmış kalabalık ve berberde yapılan konuşmalar da, bu kişiler hakkında seyirciyi *çaktırmadan* bilgilendirir. Görüldüğü üzere bütün aksiyon kendi doğallığında akıp gidiyormuş gibi görünür; bir berberin söz konusu kişiler hakkında 'müşterisiyle' konuşması son derece 'mantıklı' ve 'akla yatkındır' Dolayısıyla seyirci, özellikle 'bilgilendirildiği' sanısına kapılmaz. Filmin oluşturduğu yanılsama, seyirciye olayların 'gündelik' akışına 'kendiliğinden' dâhil olduğu izlenimini verir. Alıcı, kendisini 'sakladığı' ve bir 'yokluk' olarak inşa ettiği için, o mekâna bir 'anlatıcı' tarafından sokulduğunu da gizler. Seyirci o sırada 'berber' dükkânında bulunan herhangi bir 'kasabalı' gibi anlatıya dâhil olma imkânına kavuşur. Diğer yandan atlıların istasyon şefine 'On iki' trenini sormaları, olayın merkezinde bu 'trenin' yer aldığı bilgisini seyircinin dikkatine sunar. Şerifin evlenmekte olduğu da gösterildikten sonra, serim bölümü tamamlanır. Fakat unutulmamalıdır ki, serim bölümü hiçbir zaman besbelli ve kesin sınırlara sahip değildir; diğer bölümlere doğru genişleyebilir. Nitekim Şerif ile Frank Miller ile arasındaki çelişkilerin tanıtılması da, çatışma ve düğüm bölümüne taşar.

Çatışma ve düğüm

3.

Şerif, karısını öpmekte ve kutlamaları kabul etmektedir. Elinde telgraf bulunan istasyon şefi içeriye girer ve kâğıdı uzatır. Şerif, okuduğu mesajı 'endişe' belirten bir jest ile vurgular. Sonra da çevresindekilere durumu açıklar: Çok önce kahramanca mücadele ettiği ve cezaevine gönderdiği ünlü haydut Frank Miller öğle treniyle kasabada olacaktır. Orada bulunanlar durumu yorumlarlar ve Will Kane ile karısının hemen kasabadan uzaklaşması gerektiği sonucuna varırlar.

Seyirci, törenin geçtiği küçük odaya 'dâhil' edilmek yoluyla olay hakkında daha geniş ve ayrıntılı bilgiye kavuşturulur. Telgrafta yazan şey ve hemen ardından yapılan yorumlar, seyircinin daha öncesinde atlılar hakkında birikmiş olan 'izlenim' ve bölük pörçük bilgilerini bir bütünlüğe kavuşturur. Artık seyirci, aynı sahne içinde hem şerifin 'ertesi' gün görevinin sona ermekte olduğunu ve bugün 'eşiyle' birlikte kasabadan ayrılacağını öğrenmiş olur; hem de Frank Miller denilen adam ile Will Kane arasındaki çelişkinin boyutlarını kavrayarak üç adamın 'kasabaya' hangi plan doğrultusunda geldiklerini anlar. Böylece anlatının birkaç dakikalık serim boyutu içinde öyküyü meydana getiren 'temel' çelişkileri ve anlatının merkezinde yer alan 'ana' karakterleri tanımış olur.

4.

Will Kane ve yeni eşi, kasabanın ileri gelenleri tarafından bindirildikleri arabayla son hızla ilerlemektedir. Kane'in huzursuzluğu (yaptığı işten memnun olmadığı) vurgulanır. Nitekim az sonra arabayı durdurur ve tam ters tarafa, geldiği yöne çevirir. Karısının bütün yalvarma ve sonrasındaki tehditlerine rağmen kasabaya döner. Çünkü kaçmak onun için 'onur kırıcı' bir davranış olacaktır.

Burada karakterin 'istem' yönü ve 'iradesi' devreye girmektedir. Kuşku yok ki dramatik anlatı doğrudan doğruya buna 'güvenmek' zorundadır. Bu yüzden ilk iş olarak, kahramanın 'çelişkilerinin' üzerine gitmesini sağlayacak mantıklı sebepler inşa edilir. Nitekim burada, kahramanın 'çatışmadan' kaçmak yerine üzerine gitmesini sağlayan şey, 'gururudur' Sağduyu ve mantık açısından bakıldığında, bu durumdaki birçok kişinin 'istese de istemese de' aynı şekilde davranmak zorunda kalacağı açıktır. Dolayısıyla karakterin 'edimi' inandırıcılıktan uzak değildir. Karakterin istemini ve motivasyonunu meydana getiren güdüler gerektiği gibi inşa edilmediğinde, seyirci 'karaktere' ve onun 'edimine' yönelik inancını yitirecek, dramatik anlatı daha baştan zaafa uğrayacaktır. *High Noon*, ana karakterinin istemini inandırıcı bir sebep üzerine kurmak yoluyla, bu handikabı aşar. Böylece karakterin 'akla yatkın' bir biçimde çatışmaya dâhil edilmesi yoluyla, 'ilk düğüm' atılmış olur.

5.

Kuşku yok ki yapılması gereken ilk iş, Frank Miller'in dönüşü için gerekli hazırlıklara girişmek, mümkün olduğunca fazla sayıda silahlı adam toplayarak

karşı koymaktır. Fakat beklenmedik bir şekilde bütün 'kapılar' şerifin yüzüne kapanır. En yakın dostları ve kasaba halkı, neredeyse 'döndüğü' için Kane'e düşmanlık besleyecek duruma gelmişlerdir. Hiçbiri yardımcı olmak konusunda harekete geçmez. Böylece aşama aşama, önce 'yargıcın' ve 'şerif yardımcısının', sonrasında kasaba 'ileri gelenlerinin' mantıklı sebepler öne sürerek ortadan kayboluşlarını izleriz. Şerifin 'terleyen alnı', 'endişeli yüzü' ve uzak çekimlerle gerçekleştirilen 'kompozisyonlar' aracılığıyla yalnızlığı ve endişesi vurgulanır.

Filmin bu aşamasında, Will Kane ile Frank Miller arasındaki 'çatışma' ve buna bağlı düğüme bir diğeri, Will Kane ile kasaba halkı arasındaki çatışma ve 'düğüm' eklenir. Dramatik anlatının aynı zamanda 'gelişme' bölümüne tekabül eden düğüm aşaması, eş zamanlı olarak 'gerilimin' de kerte kerte yükseltildiği aşamadır. Nitekim burada, gerilimin merkezinde yer alan öğe 'zaman'dır. Çünkü Frank Miller'in içinde bulunduğu tren saat tam 12'de kasabada olacaktır. Filmde hemen her sahnede çerçevenin içinde görünen ve sık sık ana karakter ve yardımcı karakterlerin 'bakışlarıyla' gösterilen saat, bu gerilimin derece derece yükselişini temin eder. Zaman gittikçe azalmaktadır. Üstelik Frank Miller'in ne denli 'tekinsiz' ve 'manyak' bir adam olduğuna dair yapılan konuşmalar, bu bekleyişin gerilimini daha da arttırmaya yarar.

Öte yandan kasaba halkının 'Şerifin' yardım taleplerini geri çevirmesi sürecinde, yine 'mantıksallık' esastır. Örneğin yargıç, o konumda olan (aynı zamanda 'şerif' gibi göz önünde olmama avantajına sahip bulunan) birçok kanun adamının yapabileceği gibi, "Ben görevimi yaptım; ama şimdi bunun için ölmeyi bekleyemem" demektedir. Belki de anlatısal açıdan en zor açıklanacak olan kısım, şerif yardımcısı gibisinden, doğrudan doğruya görevi 'kasabayı' korumak ve şerife yardımcı olmak olan bir adamın 'şerifi' yalnız bırakmasıdır. Zira 'şerif yardımcısının' bir yargıç veyahut sıradan bir kasabalı gibi, "Benim ölmeye niyetim yok" demesi mantıksız olacaktır. Fakat olay örgüsünün düzenlenişi, bu sorunu da başarıyla çözer. Şerif yardımcısının çatışmadan uzak kalmasının nedenini, bir başka 'mevzudan' dolayımlar. Onun, "Neden senin yerine beni şerif seçmek yerine, bir başkasını getirmeyi yeğlediler" sorusu, son derece güçlü bir mantıksallığı temin eder (Çünkü yeni şerif, bir başka kasabadan gelecek bir yabancıdır.) Şerif yardımcısı, doğrudan doğruya, "Hemen şimdi git ve yerine beni bıraktığını söyle" diyerek yardım etmesini bu 'koşula' bağlar. Elbette son derece namuslu ve onurlu bir adam olan Şerif, bu teklifi geri çevirecektir. Bu

sayede hem 'şerif yardımcısının' korkusunu gizlemesi için bir 'bahane' meydana gelir; hem de 'Şerifin' yardımcısı tarafından da yalnız bırakılmasının anlatısal gerekçeleri sunulmuş olur.

Öte yandan kasabanın her biri 'çiftçi' ya da 'esnaf' olan sıradan halkının, Miller gibi silahlı bir 'haydutla' karşı karşıya gelmeleri, üstelik Kane'in kasabadan uzaklaşması gibi 'basit' bir çözüm ortada dururken bu tür bir çatışmaya girmeleri zaten düşünülmesi zor bir ihtimaldir. Üstelik bu konuda daha 'cesur' olan ve ortaya atılanlar da, çevrelerindeki insanların 'destek' çıkmamaları yüzünden cesaretlerini yitirmektedirler. Bu yüzden onların 'şerifi' yalnız bırakmaları daha kolay ve akla yatkın biçimde açıklanabilmektedir.

6.

Şerif, giderek yalnızlaşmaktadır. En yakın dostları, en güvendiği adamları bile onu geri çevirmektedirler. Korkusunu hem mimikleri, hem de doğrudan doğruya 'söz' ile açığa vurmaktan çekinmez. Hatta bir süre sonra 'gitmediği' için pişman olduğu da ortaya çıkar. Bir ara 'alırda' bulunan atının yanına gider ve onunla ilgilenir. Burada 'şerif yardımcısı' tarafından bulunacak ve "Haydi, bir an önce bin ve uzaklaş; bunu sen de istiyorsun" denilerek kaçmaya teşvik edilecektir. Fakat, "Bunu düşündüğüm doğru; fakat yapmayacağım" diyerek teklifi geri çevirecek; hatta bu kararlılığı için kavga etmek zorunda kalacaktır.

Şerifin Frank Miller ve kasaba halkı ile arasındaki 'çatışmaya' bir yenisi, kendi 'iç çatışması' eklenir. Şerifin bu tür bir çatışma yaşaması 'doğaldır' (akla uygundur). Çünkü öncelikle daha o gün sevdiği bir kadınla 'evlenmiş', yepyeni bir hayat için adım atmıştır. Tam da bu aşamada ölüme yaklaştığını hissetmesi, tabiatıyla onu çelişkiye düşürmüştür. Üstelik onlar için yıllarca varını yoğunu harcadığı, büyük bir özveriyle çalıştığı kasaba halkının şimdi böyle bir meselede kendisini yalnız bırakmış olmaları 'inancını' zedelemiştir. Muhakkak ki artık "Ben kimin için mücadele ettim; şimdi kimin için hayatımı tehlikeye atıyorum" sorularıyla baş başa kalmıştır. Diğer bir deyişle mücadelesinin 'meşruiyeti' zaafa uğramıştır. Ahıra gitmesinin sebebi budur.

Fakat o aşamada bile 'ayrılmamaya' karar vermesi, olayın 'ilk baştakinden' daha güçlü bir gurur meselesine dönüşmesi nedeniyledir. Çünkü daha önce kasabadan uzaklaşması yalnızca 'kaçmak' olarak nitelendirilebilecekken; bu işe şimdi girişmesi, kasaba halkının eylemi "Korktu" ve "Ka-

rarından geri adım attı" diye tanımlamasına yol açacaktır. Demek ki burada dramanın esaslarından biri daha ortaya çıkar. Hayatın dönüm noktalarında 'verilen kararlar' ve girişilen 'eylemler', hayatın görece daha sakin ve yoğunluksuz dönemlerinden farklı olarak geri dönülmesi mümkün olmayan edimlerdir. Çünkü yaşamın 'kırılma noktasında' her bir edim, normal zamanlardakinden farklı olarak yepyeni sorunlara yol açmakta, karakteri giderek daha fazla 'istemi' dışında hareket etmeye sürükleyecek koşulları yaratmaktadır. Böylece olay örgüsünün dinamik gelişim süreci içinde karakterin verdiği her bir 'karar' ve buna dayalı 'edimi' onu her seferinde daha 'az seçeneğin' bulunduğu yeni koşullarla karşı karşıya getirecek, iradesi giderek edimleri üzerindeki 'belirleyici' konumunu yitirecektir. Bu yüzden dramatik eserlerde karakter, en azından anlatının başlangıç aşamasında 'iradi' bir figür gibi görünse de, daha sonraki manzara, onun olayların dinamik ve kendiliğinden gelişimi içinde 'sürüklendiği' izlenimini yaratır. Sanki bundan böyle karakter kendi 'istemiyle' hareket etmemekte, olayların 'gidişatı' onu peşinden sürüklemekte gibidir.

Doruk noktası

7.

Saat on ikiye yaklaşmaktadır; zaman tükenmiştir. Şerif de bundan böyle kimseyi bulamayacağını anlamış gibidir. Ölümü halinde açılmak üzere 'vasiyetini' yazar ve çekmeceye yerleştirir. Akrep ile yelkovan 12'nin üzerinde birleşir ve kasabadaki saatler zamanın dolduğunu haber verircesine çalmaya başlar. Bu sırada trenin irkiltici düdüğü duyulur. Trenin düdüğüne Will Kane'in endişe içindeki yüz çekimi eşlik eder. Az sonra da Frank Miller'in trenden inişini ve kendisini bekleyen haydutlara "Her şey hazır mı?" diye soruşunu görürüz. Dört adam, silahlarını kuşanmış vaziyette kasaba meydanına doğru yürümeye başlarlar. Herkes, filmin başından beri olduğu gibi 'şerifin' öleceğine inanmaktadır. Sokaklar boşaltılmıştır ve her yer sessizdir. Şerif de silahlarını doldurur ve yola koyulur. Haydutlarla karşılaşır ve birini vurur. Böylelikle çatışma başlar. Az sonra bir diğerini daha vuracak, fakat atın üzerinde kendisi de kolundan yaralanacaktır. Yerlerde sürüklenerek bir kulübeye sığınır. Çok zor durumdadır çünkü hem yaralanmıştır, hem de Frank Miller ve diğer haydut tarafından çapraz ateşle köşeye sıkıştırılmıştır. Tam bu sırada karısı yetişir ve eline geçirdiği bir silahla haydutlardan birini vurur. Böylece Frank Miller tek başına kalmıştır. Fakat o da kadını rehin alarak, şerifi dışarı çıkmaya zorlar. Elbette

onun dışarıya çıkması kolaylıkla öldürülmesi anlamına gelmektedir. Fakat çok sevdiği karısını kurtarmak isteyen şerif, fazla düşünmeden dışarıya çıkar. O anda kadının çevik bir hareketiyle Miller zaafa düşer ve Will Kane tarafından vurulur.

Dramatik anlatımın doruk noktası, olay örgüsünü meydana getiren 'ana çatışmanın' doğrudan doğruya şiddetli bir çarpışmaya dönüştüğü ve çözüme doğru ilerlediği aşamadır. *High Noon*'da doruk noktası, baştan beri 'gelmesi' beklenen Frank Miller ile Şerif Will Kane'in karşı karşıya geldiği aşamadır. Nitekim burada silahlar patlar ve gerilim doruğa yükselir. Çünkü bu sahnede, baştan beri seyircinin kafasında meydana gelen sorular ("Will Kane'e ne olacak? Başarabilecek mi? Kasabalı ne yapacak? Karısı nasıl davranacak?") birer birer cevaba kavuşmaktadır. Nitekim vızıldayan her kurşun, seyircinin yüreğini ağzına getirir. Üstelik 'şerifin' köşeye sıkıştığı bir anda, dramatik anlatımın klasik esaslarından biri de devreye girer ve 'son-anda-kurtarış' motifi kadın aracılığıyla işlerlik kazanır. Kadının haydutlardan birini vurması, şerifi önemli ölçüde rahatlatacaktır. Fakat hemen sonrasında kadının Frank Miller tarafından rehin alınması ve şerife karşı kullanılması, gerilimi yeniden yükseltir. Fakat kadının da yardımıyla Kane Miller'i vurur ve doruk noktasını nihayete erdirir. Seyirci açısından bu, Aristoteles'in kullandığı kavramla ifade etmek gerekirse, 'katharsis' aşamasıdır.

Çözüm

8.

Şerif ve karısı birbirlerine sarılırlar. Frank Miller'in cesedi hemen yanı başlarındadır. Kasaba halkı çevrelerini sarar. Şerifin yardımcısı küçük çocuk at arabasını yanlarına getirir. Kane, göğsündeki 'yıldızı' kasaba halkının ayaklarına doğru fırlatmasıyla çevresini saran kalabalık hakkındaki düşüncesini açığa vurur. Bu aynı zamanda kasaba halkının Kane gittikten sonra ne tür bir 'muhasebe' süreciyle baş başa kalacağını da açıklar. Will 'muzaffer bir komutan' edasına girmeden, fakat mağrur bir şekilde karısıyla birlikte arabaya biner ve uzaklaşırlar.

Çözüm, olayların 'doruk noktasından' sonraki evrimine dair verilerin sunulduğu ve 'olay örgüsü' (burada 'film') sona erdikten sonraki muhtemel gelişmesine dair ipuçlarının ortaya konulduğu aşamadır. *High*

Noon'da çözüm bir önceki 'doruk noktası' sürecinin içinden itibaren başlamak üzere, kısa bir şekilde sergilenir. Olay örgüsü (polisiyelerde olduğu gibi) karmaşık bir 'gizem' ve 'problematik' üzerine kurulmadığı için, çözüm aşaması da 'kısa' sürer.

Görüldüğü gibi *High Noon* filmi, dramatik anlatım yönteminin geleneksel kurallarının tümüne uyar. Anlatıcı hiç devreye girmediği gibi, filmin sonuna dek de varlığını hissettirmez. Bizler seyirci olarak, o gün tesadüfen kasabada bulunan herhangi bir yabancı gibi olaylara tanık olur ve 85 dakikalık muazzam gerilimi şerifle birlikte yaşarız. Aksiyon, diyelim ki Şerifin kız kardeşinin ölümcül bir hastalığa yakalanması gibi alakasız bir 'yan-aksiyon' ile bölünmez. Merkez dışındaki her olay, aksiyonda birlik ilkesini güçlendirecek ve ana aksiyonu destekleyecek birer motif olarak devreye girer. Öte yandan mekân da bölünmediği gibi, seyircinin zamanı ile şerifin zamanı tam bir uygunluk gösterir. Zamanda herhangi bir bölünme görülmez. Şerif ile Frank Miller arasındaki çelişkiler, bize 'görselleştirilerek' anlatılmaya çalışılmaz. Yani film, seyirciyi birkaç yıl önceki olaylara götürmeye kalkışmaz. Tam tersine, bu çelişkileri içeren geçmiş hakkındaki bilgiler, bize serim bölümünde ve birkaç dakika içinde kısaca aktarılıverir. Sonrasında da 'seksen beş' dakikalık kırılma noktasına yoğunlaşılır. Böylece filmin aşama aşama yükselen gerilimi seyirciye yansıyabildiği gibi, gerçeklik izlenimi de olabilecek en üst düzeye taşınır. Bu da bizim dramanın evrenine tam anlamıyla dâhil olabilmemizi sağlar.

Kaynakça:

Aristoteles, *Poetika*, çev. İsmail Tunalı, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1995.

Clark, Barrett H, *European Theories of the Drama*, Crown Publishers, New York, 1961.

Çalışlar, Aziz, *Gerçekçi Tiyatro Sözlüğü*, Kültür Yayınevi, İstanbul, 1978.

Esslin, Martin, *Dram Sanatının Alanı*, çev. Özdemir Nutku, YKY, İstanbul, 1996.

Field, Syd, *The Foundations of Screenwriting*, Dell Publishing, New York, 1984.

Forster, E. M., *Roman Sanatı*, çev. Ünal Aytür, Adam Yayınları, İstanbul, 1985.

Kesting, Marianne, *Tarihte ve Çağımızda Epik Tiyatro*, çev. Yılmaz Onay, Adam Yayınları, İstanbul, 1985.

Lotman, Yuriy M., *Sinema Estetiğinin Sorunları - Filmin Semiotiğine Giriş*, çev. Oğuz Özügül, De Yayınevi, İstanbul, tarihsiz

Nutku, Özdemir, *Dünya Tiyatrosu Tarihi-I*, MitosBoyut Yayınları, İstanbul, 2000.

Nutku, Özdemir; *Dram Sanatı*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 1998.

Platon, *Devlet*, çev. Sabahattin Eyuboğlu - M. Ali Cimcoz, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1962.

Pospelov, Gennadiy N., *Edebiyat Bilimi-I*, çev. Yılmaz Onay, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara, 1984.

Pospelov, Gennadiy N., *Edebiyat Bilimi-II*, çev. Yılmaz Onay, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara, 1985.

Rifat, Mehmet, *Homo Semioticus*, Kaf Yayıncılık, İstanbul, 1999

Şener, Sevda, *Yaşamın Kırılma Noktasında Dram Sanatı*, YKY, İstanbul, 1997.

Thomson, George, *Aiskhylos ve Atina: Dramanın Toplumsal Kökenleri Üzerine Bir İnceleme*, çev. Mehmet H. Doğan, Payel Yayınevi, İstanbul, 1990.

Todorov, Tzvetan (der.), *Yazın Kuramı*, çev. Mehmet Rifat - Sema Rifat, YKY, İstanbul, 1995.

Anlamak Yerine Hissetmek: Dramatik Anlatımın Heyecana Dayalı Kurgusu*

Yörükhan Ünal

Anlatımın bir türü olan drama, anlatımın diğer türlerinden (şiir, epos vs.) farklı olarak, olay örgüsünü *göstererek* anlatma yöntemini seçer.[1] Bu şu anlama gelir: Seyirci (ya da okuyucu), olay gelişiminin kendisine bir 'anlatıcı' vasıtasıyla ve *sonradan* (her şey olup bittikten sonra) aktarıldığını düşünmez; olup biten her şeyi sanki *o anda* ve *karşısında* olup bitiyormuş gibi algılar. Demek ki dramatik anlatım, anlatısal yapısını gözün uzamında ve 'tanık olma' paradigması temelinde inşa eder. Yapıtın başından sonuna hâkim olan gizil amaç, bir 'anlatıcının olmadığı' yanılsamasını yaratmak ve seyirci ile olay gelişimini bir *şimdideşlik* (aynı andalık) ilişkisi içinde düzenlemektir. Drama seyircisi ne olursa olsun, karşısındaki gösterinin bir *yapıntı* olduğundan kuşkulanmamalı, onu bir 'gerçek' olarak yaşantılamalıdır. Dramatik anlatım hatalı kurgulandığında, anlatının yapıntısal niteliği açığa çıkacak, anlatıcı kendisini belli etmiş olacak ve drama seyircisi oyuna/filme karşı inancını yitirecektir.

Dramatik anlatımın yukarıda sözü edilen nitelikleri *bilinçli bir tercihten* değil fakat zorunluluktan doğar. Bu zorunluluk, dramanın *özünde* yatan 'gösterme' mantığına ilişkindir. Eğer herhangi bir olayı kendi duygusal dünyamıza yansıdığı şekliyle ve ağırlıklı olarak metaforlara başvurmak yoluyla, yani bir şiir gibi; ya da süslemeksizin, söz aracılığıyla, olduğu gibi değil de; *göstererek* anlatmak istiyorsak, kaçınılmaz olarak sıkı sıkıya düzenlenmiş bir *olay örgüsüne* başvurmak zorunda kalırız. O halde olay örgüsü, olay gelişiminin gözün uzamında ve tanık olma paradigması çerçevesinde aktarılmasının doğal biçimidir. Bunu şu şekilde açıklayabiliriz: Şahit olduğumuz ya da bir başkasından duyduğumuz (ya da kurguladığımız) başı ve

---

* Bu makale daha önce *Sinemasal*, Sayı 8-9'da yayınlanmıştır.

[1] Dramanın eski Yunanca'daki karşılığı, *'bir şey yapma'* ya da *'oynamak'* anlamlarına gelir. Demek ki 'eylemle' sunma, 'eyleyerek gösterme' anlamlarını içerir. Özdemir Nutku, *Dram Sanatı*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 1998, s. 27.

sonu (yani bir öyküsü) olan bir olayı bir başkasına *aktarmak* istiyorsak, olayı meydana getiren öğeleri sırasıyla ve ayrıntıları atlamaksızın söze dökmek yeterlidir. Ama amacımız bunu *görselleştirmek* ise, öyküyü başından başlayıp sonuna dek anlatmak, yavan ve kuru bir 'resimli romandan' başka bir şey ortaya çıkarmaz ve görsellikle desteklenmiş olsa da, sonuçta her şeyi yine 'anlatıcı' olarak biz anlatmış oluruz. Ama dramanın amacı, anlatıcıyı tamamen aradan çıkarmak ve seyirciyi *görüntülerle* baş başa bırakmak olduğuna göre, yapmamız gereken şey seyirciyi anlatının asli karakterlerinden birinin uzamına dâhil etmek ve olay gelişimini onunla birlikte *yaşantı-lamasını* sağlamaktır. Ki seyircinin 'öyküyü' anlatı karakteriyle birlikte *yaşantılayışı*, olay örgüsünü ortaya çıkaracaktır. Peki dramatik anlatının başlangıcı, öykünün hemen başından başlamayacaksa, hangi kısmı öncelikli olacaktır? Öykünün *görselleştirici anlatım* açısından önem taşıyan kısmı, ana karakterin yaşamının 'dramatik bir kırılma noktasına' doğru ilerlediği andır; demek ki seyirci, anlatının uzamına tam da bu kısımdan dâhil edilecektir. Daha iyi anlaşılabilmesi için, somut bir örneğe başvuralım.

Alan Parker'ın yönettiği "Angel Heart"[2] filminin öyküsü şöyledir:

[1] Harry Angel, şeytanla bir anlaşmada bulunur. Şeytandan istediği şeyin karşılığında, ruhunu ona satar. Şeytan, onun isteğini yerine getirir ve şimdi sıra, 'hesaplaşmaya' gelmiştir. [2] Harry Angel, bu sırada askere gitmiştir. Savaşta başına gelen bir olay nedeniyle, hafızasını bütünüyle yitirir. Birkaç dostu tarafından, estetik ameliyatla yüzü düzelttirilir, yeni bir kimlikle hastaneden çıkarılır ve küçük bir semte yerleştirilir. Harry Angel, artık geçmişine dair hiçbir şey hatırlamaksızın, yeni bir yaşama başlamıştır. Üçüncü sınıf işlere bakan bir özel dedektif olur ve hayatını bu şekilde sürdürmeye başlar. [3] Şeytan, daha önceki anlaşmanın karşılığını almak için Harry Angel'ı bulur; fakat Angel'in hafızasını, geçmişini, kimliğini, dolayısıyla ruhunu yitirmiş durumda olduğunu anlar. Kendisine ödenmesi gereken bedeli, yani Angel'in 'ruhunu' alabilmesi için, öncelikle Angel'in kendi ruhunu bulması, diğer bir deyişle kendi geçmişini hatırlaması gerekmektedir. [4]Bunun için, avukatı aracılığıyla onu 'özel dedektif' olarak tutar. Aradığı bir adam olduğunu bildirir; gerekli ipuçlarını eline vererek, onu bulması için yola koyulmasını ister. [5] Harry Angel, ipuçlarını takip ederek, farkında olmaksızın geçmişte bulunduğu mekânlara ve ilişkide olduğu insanlara gider. İpuçlarını takip ettikçe ve yeni ipuçlarıyla yolu-

[2] *Angel Heart (Şeytan Çıkmazı).* Oyuncular: Mickey Rourke (*Harry Angel*), Robert DeNiro (*Louis Cyphere*), Lisa Bonet (*Epiphany Proudfoot*)

na devam ettikçe, giderek adamın kimliğini bulma noktasına daha fazla yaklaşır. Fakat bu sürece, kendi içindeki yoğun huzursuzluk ve acı eşlik etmektedir. En sonunda, ipuçları onu peşinde olduğu adama götürür; aradığı kişi 'kendisidir' [6] O, bu 'geçmişle hesaplaşmanın' dayanılmaz acılarıyla boğuşurken, şeytan da 'anlaşmanın karşılığını' almak üzere ortaya çıkar. Angel'a yaptıkları anlaşmayı hatırlatarak, şiddetle direnmesine karşın ruhunu teslim alır.

Görüldüğü gibi, amacımız doğrultusunda, öykünün çeşitli aşamalarını numaralandırmış bulunuyoruz. Eğer bu öyküyü bir anlatıcıdan dinlemiş/okumuş olsaydık ve bu anlatıcının amacı öyküye anlatısal (sanatsal) bir biçim vermek değil de, sadece *olan biteni aktarmak* olsaydı, olay gelişimini hemen hemen bu şekilde ve aynı sırayla alımlamış olurduk. Yaşadığımız karmaşık (zengin) duygusal ve düşünsel deneyim de, herhangi bir anlatısal öğeden değil, doğrudan doğruya *öykünün* kendisinden kaynaklanırdı.

Fakat daha önce sözünü ettiğimiz gibi, drama için bu dolaysız anlatım biçimi uygun değildir. Çünkü o, *anlatıcının* bulunmadığı yanılsamasını yaratmayı ve seyircinin/okuyucunun olay gelişimini o an *bizzat tanık oluyormuş gibi* yaşantılamasını sağlamayı amaçlar. Bu nedenle *öyküyü* başından sonuna görselleştirerek anlatmak yerine, anlatısal bir kurguya başvurarak, anlatımını bu yeni kurguya göre düzenler. İlk aşama 'ana-karakteri' belirlemektir. Burada görüldüğü gibi, Harry Angel ve Louis Cyphere'den oluşan iki ana karakter mevcuttur. Temsili (görselleştirici) anlatım, bu ikisinden birinin perspektifine yerleşmek ve anlatıyı o doğrultudan kurmak zorundadır. Burada her iki kişilik de bu anlatımın merkezine alınmaya uygundur. Fakat bunlardan birinin, yani Harry Angel'in öykü içindeki yeri açısından sunduğu malzeme (heyecansal, katartik içerik), diğerine göre daha yoğundur. Dolayısıyla anlatının merkezine onu almak, dramatik temsili daha güçlü hale getirecektir. Nitekim filmin senaryosu da, aynı tercihi yapar.

Bundan sonraki ikinci aşama, olay gelişiminin kurulması sürecidir. Bu sürecin zorunlu ilk aşaması da, olay örgüsünün 'nereden' başlayacağına karar vermektir. Kuramsal olarak, olay örgüsü öyküde numaralandırılmış olan bütün aşamalardan başlayabilir; fakat dramatik açıdan en doğrusu, öykünün dramatik içeriği en yoğun olan 'doruk' noktasının biraz öncesinden başlamaktır. Yukarıdaki öykü açısından en doğru seçim, [4] numaralı aşamadır. Bundan sonrası, olay örgüsünün inşa edilmesi sürecidir.

Öyküye baktığımızda, [4] numaralı ifadenin, "*Bunun için, avukatı aracılığıyla onu 'özel dedektif' olarak tutar. Aradığı bir adam olduğunu bildirir; gerekli ipuçlarını eline vererek, onu bulması için yola koyulmasını ister*" şeklinde olduğunu görürüz. Dramatik eserde (burada filmde) olay örgüsü, şu yönde biçimlenir: Önce Harry Angel ile karşılaşır ve onun kronotopuna[3] (yaşadığı mekâna, hayatının olağan ve gündelik akışına vs.) dâhil oluruz; böylece onunla *özdeşleşmemizin* yolu açılır. Öyküyü 'anlatıcıdan' dinleyen kişiden farklı olarak biz, henüz Harry Angel'in kim olduğuna ve öyküsüne dair hiçbir şey bilmeyiz. Ona dair bize verilen tek bilgi, bir özel dedektif olduğudur. Bir süre sonra, Harry Angel'a bir haber gelir ve iş görüşmesi yapmak üzere kendisini çağıran adamın yanına gider. Demek ki biz, yine öyküyü anlatıcıdan dinleyen kişiden farklı olarak, o ana kadar bu tür bir olayın olacağına dair hiçbir ön bilgiye sahip değilizdir. Birden bire bir haber gelir; hepsi o kadar. Dramatik açıdan burada önemli olan, seyirci olarak bizim deneyimimizin, Harry Angel'in deneyimiyle özdeşlenmesidir. Yani Harry Angel neyi biliyorsa biz de onu biliyor, neyi ilk kez duyuyorsa biz de onu ilk kez duyuyor oluruz. Nitekim kendisine bu tür bir iş teklifi geleceğini, tıpkı bizim gibi, Harry Angel de bilmemektedir ve buna dair bir beklenti içinde değildir.

Seyirci, deneyim evrenine (ve kronotopuna) dâhil olduğu Harry Angel ile birlikte iş görüşmesine gider; orada, yine Harry Angel ile birlikte ilk kez olmak üzere, Louis Cyphere'i tanır. Henüz onun kim olduğunu da bilmemekteyizdir; ona dair bildiğimiz tek şey, bir adamı bulmak için özel dedektif tutmak isteyen, giyinişinden konuşmasına ve davranışlarına kadar çok tuhaf görüntüler sunan, son derece varlıklı ve gizemli bir kişilik olduğudur. Harry Angel işi kabul eder ve ipuçlarına başvurarak, bulmakla yükümlü olduğu adamı aramak üzere yola çıkar.

Beş numaralı aşama, olay örgüsünün ana gövdesini oluşturur. Harry Angel ile birlikte ve onun 'kronotopundan' hiç çıkmaksızın, bu tuhaf ve gizemli adamın peşine düşeriz. Yer yer şaşırıp, yer yer dehşete düşerek, onunla birlikte ipuçlarını takip etmeyi sürdürürüz. Olay örgüsünün gelişimi, bir yandan bizi sonuca doğru götürürken, bir yandan da 'öykünün tamamını' kafamızda ortaya çıkaracak olan verileri birer birer bize sunar.

---

[3] Zaman ve mekân birlikteliğini anlatan (kronos: zaman, topos: mekân) terim M. Bakhtin'e aittir (Jale Parla, *Don Kişot'tan Bugüne Roman*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2000, s. 52.)

Altı numaralı bölüm, dramatik eserin 'doruk noktasını' teşkil eder. Bu doruk noktasıyla birlikte, olay örgüsünü alımlayan bizlere teker teker sunulan veriler bir anda bütünleşiverir ve öykünün tamamı, yani [1]. [2]. ve [3]. bölümler de dâhil olmak üzere bütünü tam olarak kurulur. Filmin dramatik anlamı ve yoğunluğu da, tam bu noktada gerçekleşir. Bu süreç, şöyle bir görsel 'benzetmeye' başvurularak açıklanabilir: Yönetmenin kamerası, başlangıçta ve devam eden süreçte ana karakterin yakınlarındadır. Fakat öykünün tamamına ilişkin veriler netleştikçe, kamera giderek yükselmeye başlar ve öykü alımlayıcının kafasında tam olarak kurulduğu anda, kamera hızla en yüksek noktaya erişir. Artık ana karakter, öykünün içindeki 'konumuyla' ve kuşbakışı olarak gözler önündedir. Alımlayıcının ana karakterle özdeşlenmiş deneyimi bozulmuş, artık seyirciye, Harry Angel'dan farklı olarak, onun kendi trajik 'öyküsü' içindeki yeri ve bunun anlamını bir bütün olarak *deneyimleme* olanağı tanınmıştır. Anlatının dramatik anlamı ve katartik boyutu buradan doğar.

O halde anlatısal kurgulardan yoksun, dolaysız anlatım biçimlerinden farklı olarak dramatik anlatı, öykünün başından değil, doruk noktasına yakın bir aşamadan başlar. Olay örgüsünün gelişimi, başlangıçta belirsiz olan 'öykünün' de açığa çıkma sürecidir. Demek ki her iki anlatım, birbirinden farklı epistemolojiler ve buna bağlı olarak farklı yöntemlerde temellenir. Birincisinde, bir 'anlatıcının' apaçık dolayımı mevcuttur. Anlatıcı, öyküyü meydana getiren olguları, öykünün zorunlu kıldığı belirli bir sırasallık içinde aşama aşama anlatır. Burada keşfetme, şaşırma, korkma gibi heyecansal içeriğe çok az yer vardır; alımlayıcının aldığı haz, daha çok öykünün kendisinden alınan 'edebi/sanatsal' bir hazdır.

İkincisinde ise, 'anlatıcı' söze başvurmak yerine, 'göstermeyi' tercih ederek, kendi dolaysız varlığını ortadan kaldırır; diğer bir deyişle gizlenir. Bu süreçte alımlayıcıyı doğrudan doğruya ana karakterlerden biriyle özdeşleştirir; onun perspektifinden olmak üzere 'olayların içine' sokar ve öykünün gelişimini doğrudan doğruya kendisinin 'deneyimlemesini' sağlar. Burada kuşku yok ki, sürprizler, endişeler, ürpermeler ve buna bağlı olarak heyecansal içerik çok daha yoğundur. Çünkü öyküyü anlatıcıdan dinleyen bir kişi, eğer öyküyü bir 'labirente' benzetmek doğru olursa, bu labirente 'yukarıdan' bakmaktadır. Fakat öyküyü bir anlatıcıdan dinleyerek/okuyarak değil de, doğrudan doğruya 'yaşantılayarak' oluşturan kişi ise, labirentin içindedir ve labirenti kendi içinden algılamaktadır. Yüksel-

mesi ve labirentin bütününü görmesi, ancak olay örgüsünün belirli bir aşamasında, doruk noktasında mümkün olabilecektir.

Aslında buraya kadar, gündelik yaşama ait tiyatral ve sinemasal deneyimler aracılığıyla her birimizin aşina olduğu 'somut' bir durumun daha ayrıntılı bir betimlemesini yapmış olduk. Fakat "Peki ama, dramanın anlatısal yöntemlerinin toplumsal sonuçları nelerdir?" şeklindeki asıl soruyu daha sormadık. Gerçekten de bu soru, diğerlerinden çok daha önemli görünüyor. Zira, dramanın toplumsal yaşam üzerindeki (tiyatro ile başlayıp sinemayla devam eden) iki bin beş yüz yıllık etkisi, çok güçlü bir sorunsal oluşturmaya devam etmektedir. Öyleyse şimdi, bu sorunsalı anlamaya çalışalım.

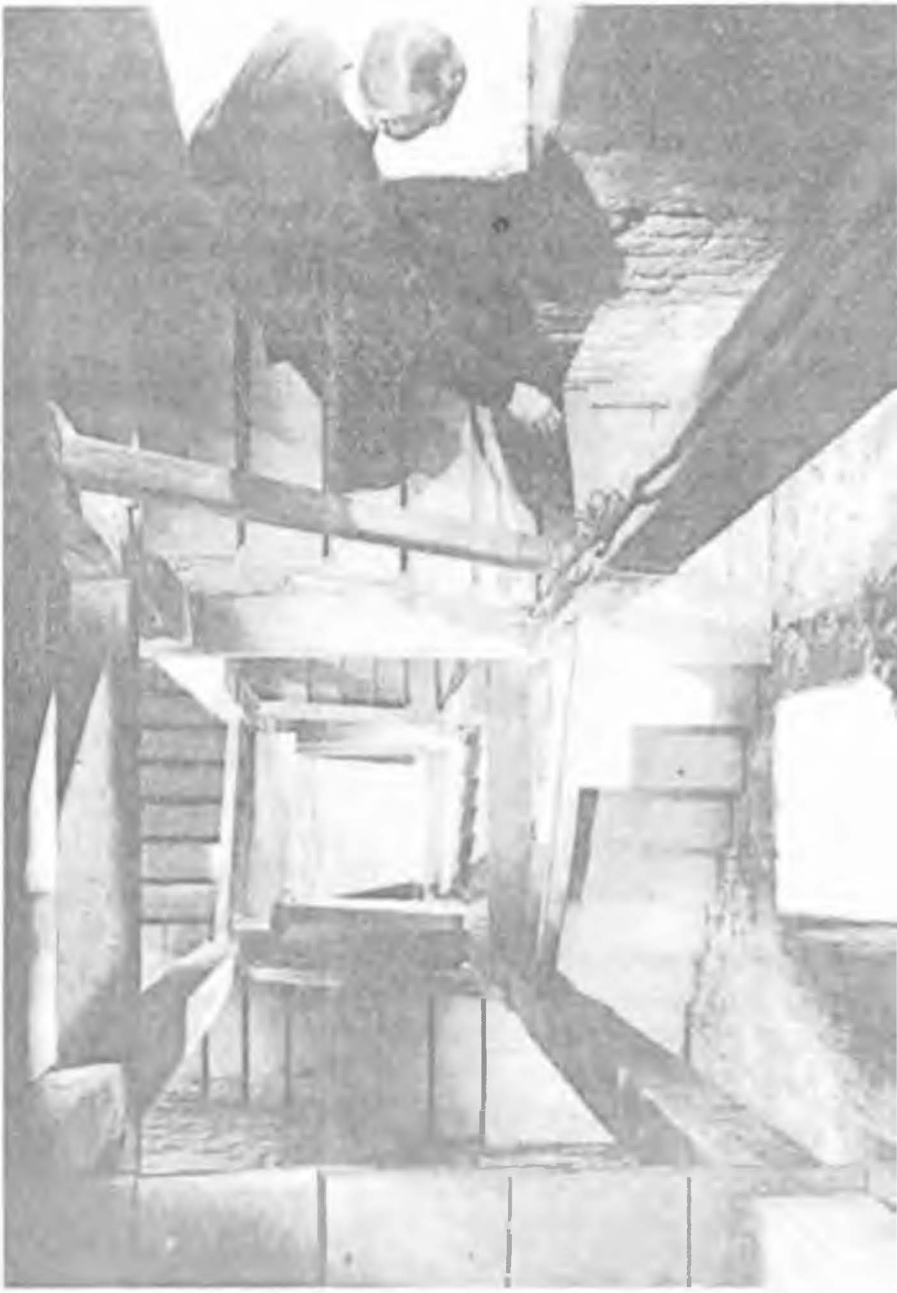
Gündelik yaşamın içinde karşılaştığımız ve beklenmedik bir biçimde içinde yer aldığımız karmaşık, hızlı ve dinamik bir olayı düşünelim. Bu bir silahlı çatışma, trafik kazası, hırsızlık veyahut cinayet olabilir. Bu tür olayların en önemli özelliği, içinde hatta kenarında bile yer alıyorsak, çelişkilerin kısa sürede yoğunlaştığı ve aniden doruk noktasına çıktığı süreç içerisinde ağırbaşlı ve mantıklı düşünme yeteneğimizi bir anlık da olsa kaybedip, sersemlememizdir. Bu aşamadaki hareketlerimize (kaçmak, kovalamak, saklanmak vs.) yön veren şey aklımızdan çok duygularımızdır. Çünkü olayın süresi ve gerçekleşme tarzı, onu ayrıntılarıyla düşünmek, analiz etmek ve anlamak için yeterli zamanı tanımaz. Olay gelişimine bağlı olarak aniden ve spontane olarak karar verir, o kısacık anın yön verdiği duygu ve içgüdülerimizle hareket ederiz. Ki böylesi durumlarda yanlış kararlar vermek son derece mümkündür. Zaten bu nedenledir ki, önceden planlanmış bir eyleme göre hareket eden gruplar, bu tür olası bir kargaşa durumunu önceden ve bütün ayrıntılarıyla ortaya çıkarmak ve olası tüm ihtimaller için ayrı bir hareket planı geliştirmek zorunda kalırlar. Burada başlıca kaygı, önceden hesaba katılmamış beklenmedik bir durumla karşılaşıldığında, o kısacık anın dinamizmi içinde bireylerin 'mantıklı' olarak hareket edemeyecek oluşları ve bunun gruba ve planlanmış olan eyleme zarar verebileceğidir. Dolayısıyla daha *'hiçbir şey olup bitmeden'*, yani henüz olaya karşı *'yeterli uzaklık'* mevcutken, bu *'avantajdan'* faydalanmak yoluna giderler. Demek ki, ayrıntılı analiz etme, kavramsallaştırma ve anlama yetisi, ancak refleksif hareket etme kaygısı bulunmadığı ve olayla aramızda yeterli (zamansal/mekansal) mesafenin mevcut olduğu durumlarda mümkündür.

İşte bu aşamada, dramaya ilişkin temel sorunsal devreye girer. Dramatik sunumun kendi anlatısal yapısından kaynaklanan zorunlu hedefi, seyirciyi/okuyucuyu mümkün olan en 'gerçekçi' şekliyle (ki bu en 'yanılsamanın' en yüksek düzeye taşınması anlamına gelir) *olay gelişiminin içine* sokmaktır. Çünkü eğer 'görselleştirme' paradigmasını devreye sokuyorsanız ve ancak *'yakın'* olan *'görünür'* olabiliyorsa, seyirciyi/okuyucuyu da bir 'öğe' olarak olay gelişiminin mekânına (bir mutfağa, bir spor arabaya, bir tenis kortuna) sokmak durumunda kalırsınız. Bu kuşku yok ki seyircinin elinden 'akıl ve mantığı' almak ve onu anlatısal evrene mümkün olduğunca 'duygusal ve refleksif' bir varlık olarak dâhil etmek anlamına gelmektedir. Yani Harry Angel'in *yanı başında dâhil* edildiğimiz bir öyküde, onunla birlikte *'ürpermek'*, ani bir gelişme karşısında *'heyecanlanmak'*, *'korkmak'*, *'soğuk terler dökmek'* ya da *'coşkulanmak'*tan başka yapabileceğimiz bir şey yoktur. Goethe, üzerinde uzun yıllar boyunca çalıştığı "Faust" adlı eserini biçimlendirirken, bu sorunla boğuşmak zorunda kalmıştı. Ünlü Alman düşünür ve yazarı Schiller'le mektuplaşmalarında açığa çıkan ikilem, Faust'un bir *drama* olarak mı yoksa *epik* bir anlatı biçiminde mi kurgulanması gerektiği ile ilgiliydi. Goethe yıllar süren yazarlık deneyiminin sonucunda öğrenmişti ki, drama bir karakterin yaşamına daha yakından bakma olanağını taşısa da, heyecansal içeriği ön plana geçirme ve duyguları tahrik etme eğilimi dolayısıyla, 'düşünsel' öğeyi baskılama tehlikesi taşıyordu. Aynı zamanda bir düşünür olan Goethe için Faust gibi devasa bir yapıtta amaç, ilkel duyguları açığa çıkarmak ve tahrik etmekle sınırlı olamazdı elbette. Tam tersine burada başlıca hedef, yüzyılın ruhunu (zeitgeist) açığa çıkaracak 'yukarıdan' bir bakışa ulaşmaktı. Demek ki Goethe, çağının ve kendi düşünce sisteminin sınırlılıklarına rağmen, 'nesneyi' anlamanın temel şartının, ondan *yeterince uzaklaşmak* olduğunu biliyordu.

Bu noktada şöyle bir soruyla karşılaşmak mümkün: "Duyguları bir kenara atıp, neden anlamaya ağırlık verelim ki?" Bu soru, insanın 'duygusal dünyasının' reddedilemez önemine dayandığı için, ilk bakışta anlamlı ve doğru bir soru gibi görülür. Peki ama içinde yaşadığımız sosyo-ekonomik düzen üretim ve bölüşüm ilişkilerinde eşitlikçi ve adil, yani temel insani problemleri çözüp özgürleşmiş ve insanı *tehdit altında* yaşamaktan kurtarıp içinde yaşadığı topluma sonsuz bir güven duymasını sağlamış bir düzen midir ki, temel anlıksal yetilerimizi, çözümleme, kavramsallaştırma ve anlama yeteneklerimizi böylesine rahatça bir kenara bırakabilelim? Söy-

lemek bile gereksiz; içinde soluk alıp verdiğimiz mevcut toplumsal ilişkiler ağı, örgütlenme tarzı ve ilkesi bakımından bunun tam zıddı özelliklere sahip ve henüz bu denli gelişkin bir hayata kavuşmuş değiliz. O halde, insanın insanca yaşayabileceği ve bugünkü sığlaştırıcı, parçalayıcı ve yozlaştırıcı çok sayıda etkiden özgürleşmiş olarak duygusal dünyasını dolaysızca dışsallaştırıp, zenginleştirebileceği bir dünyanın varlığına inanmayı sürdürüyorsak, kısacası *dönüştürmeyi* hala istiyorsak, '*anlama yetisini*' sığ duygusallıklar içinde baskılamaya çalışan her türlü etkinliğe karşı tetikte olmamız gerekiyor. Bu nedenle, *bilişsel* nitelikleri geliştirme çabasındaki anlatısal gelenekleri bulup gün yüzüne çıkarmaya ve yaşamımıza dâhil etmenin yollarını aramaya devam etmemiz her zamankinden daha ciddi bir gündem maddesi olarak önümüzde duruyor.

SİNEMA, İDEOLOJİ VE POLİTİKA



Vertigo, Alfred Hitchcock, 1958.

Sinema ve İdeoloji İlişkileri Üzerine*

Ertan Yılmaz

Burjuvazi hoşgörülüdür oysa: İnsanları oldukları gibi sever, çünkü onların olabileceklerinden nefret eder.[1]

Theodor Adorno

İdeoloji çok tartışmalı bir konudur ve ona çeşitli yaklaşımlarda bulunulmuştur. Bir kaçını sayarsak: Doğru düşünme bilimidir (Destutt de Tracy); birtakım eksantrik adamların acayip fikirleridir (Napoleon); ters/yanlış bilinçtir (Marx); bir sınıfın dünya görüşüdür (Lenin); toplumu bir arada tutan bir sıvadır (Gramsci); maddi bir pratiktir (Althusser). Kuşkusuz burada bir indirgeme yapılarak, bu düşünürlerin ideolojiden sadece bunları anladığı kastedilmiyor, sadece onların ideoloji konusuna ekledikleri boyutların bazıları belirtiliyor. Biz bu yazıdaki tartışmamızı adı anılan ilk iki isim hariç, diğerleri üzerinden yürüteceğiz. Çünkü genelde sinema, özelde de her ticari/popüler film bir yanıyla ters/yanlış bilinci üretir; bir yanıyla bir sınıfın dünya görüşünü savunur ve aktarır; bir yanıyla toplumu/kültürü bir arada tutan (kültürel, politik, ekonomik, psikolojik, etnik, milli vb.) değerleri oluşturur ve toplumsal bir sıva işlevi görür; bir yanıyla da bütün bunları somut ve maddi bir pratik olarak yapar. Ancak ideolojinin yekpare ve tutarlı bir bütün olmadığı da söylenmelidir. İdeoloji kendi içinde çelişkiler taşır. Bir toplumsal yapıda tek bir ideolojinin olduğundan söz edilemez. Egemen ideolojinin dışında yer alan ve ona muhalif olan ideolojiler bulunur. Bunlar birbiriyle çatıştıkları gibi, egemen ideoloji de kendi içinde çelişkiler yaşar ve kendini yeni gelişmelere uyumlar. İdeoloji hem aynı zaman dilimi içinde hem de birbirini izleyen dönemlerde çelişkinlik gösterebilir. (Akla hemen Türkiye'deki egemen ideoloji içindeki Avrupa Birliği'ne giriş konusundaki çatlak ve iki kat çelişkili durum geli-

---

* Bu makale daha önce *Sinemasal*, Sayı 10'da yayınlanmıştır.

[1] T. W. Adorno, *Minima Moralia*, çev. O. Koçak - A. Doğukan, Metis Yayınları, İstanbul, 1997, s. 25.

yor. Bir yandan gelişmiş uygar toplumlar birliği olarak gösterilen Avrupa Birliği kaçınılmaz bir hedef olarak gösterilir ve toplumun önemli bir bölümü bu birliğe katılmaya ikna edilirken diğer yandan da egemen kesimin içinde yer alıp statükonun devamından yana olanlar da bu sürece direnmeye çalışıyorlar ve üstelik de bu süreç, kendisine son derece ters bir zihniyete sahip bir partinin –AKP– iktidarda olduğu zamanda yaşanıyor.)

Bir ideolojinin muhalif olduğu dönem ile egemen olduğu dönemler arasında farklılıklar yaşanır: Burjuvazinin 1789 Fransız İhtilali'nden önceki söylemleri ile devrimden sonraki söylemleri ve uygulamaları arasındaki farklılıklar gibi. Bir –izm olarak ideoloji başka bir hayatın, başka bir insan ilişkileri sisteminin mümkün olduğunu, insanların mevcut durumlarından daha ilerde bir konumu hak ettiklerini, buna layık olduklarını söylerken, her anlamda iktidara gelip egemen ideoloji haline geldiğinde, o ideoloji mevcut olanın en iyisi olduğu, mutluluğun varolan sistem içinde aranması ve bulunması gerektiği söylemini üretir ve bu değeri onaylatmaya çalışır. Bu anlamda bir ideoloji iktidara gelip egemen olana kadar içinde ilerici özellikler taşıyabilir (burada bilhassa bir olasılıktan söz ediyoruz, çünkü faşizm ya da başka gerici ideolojiler de iktidara gelmeden önce topluma vaatlerde bulunur ama bunların ilerici olduğu söylenemez, ama hayatın gidişatı kendisini bazen öylesine dayatır ki, toplumun önünü açmak da bunlara düşebilir: Türkiye'de 8 yıllık zorunlu eğitimin İslamcı parti Refah Partisi, Avrupa Birliği'ne giriş –ve bunun sonucunda ulus-devlet olgusunun sorgulanması– sürecinde önemli yasal düzenlemelerin bazılarının milliyetçi parti MHP'nin ortağı olduğu koalisyon hükümeti, Kıbrıs'ta çözümün sağlanması yolundaki en kalıcı adımların da AKP'nin iktidarda olduğu dönemlerde yaşama geçmesi ve ilginç bir biçimde adadaki çözüme, kendisine solcu diyen CHP'nin muhalefet etmesi gibi çelişkiler yaşanabilir), ama egemen olduktan sonra, konumunu korumak için muhafazakârlaşır.

Bu konumu korumanın birçok yolu vardır. 20. yüzyıla kadar bu yollar genellikle zora dayalı olmuştur. Althusser'in formülasyonunu kullanırsak devletin zor aygıtlarıyla sağlanmıştır. Ama 20. yüzyılda, Gramsci'nin izinden gidersek, kültürel/ideolojik ikna daha büyük bir önem taşımıştır. Özellikle Batı toplumları olarak değerlendirilen Avrupa ve Kuzey Amerika ülkelerinde devletin baskıcı aygıtları daha geri plana çekilmiş, sivil toplum politik topluma göre daha ön plana çıkmıştır. Bu yüzyılda Batılı toplumların büyük bölümü, içinde yaşanılan toplumsal ilişkiler sisteminin

en rasyonel sistem/hayat tarzı olduğuna büyük ölçüde kültürel/ideolojik olarak ikna edilmiştir. 1968 olayları gibi, sistemin radikal olarak sorgulandığı bir dönemin ardından egemen ideoloji kendisini sorgulayarak, bu radikalizmin önüne geçebilme ve onu nötralize etme başarısını gösterebilmiştir. (Ancak 1968 radikalizminin de sistemi sorgulama ve dönüştürme girişiminde yeterli donamma sahip olmadığının da belirtilmesi gerekir.) Egemen ideoloji mevcut duruma bu kültürel/ideolojik ikna sürecini (aile, din, eğitim gibi) çeşitli aygıtlarla sağlayabilmiştir, ama bunlar arasındaki en önemli aygıt popüler kültür (tekniğin olanaklarıyla kitlesel olarak üretildiği için günümüzdeki adıyla kitle kültürü) olmuştur. 19. yüzyılda ortaya çıkan santimantal edebiyat, dedektif ve bilim-kurgu romanı, Victoria dönemi melodramı, günlük gazetelerin yaygınlaşması ve bu gazetelerde yayımlanan tefrika romanlar, haftalık ya da aylık dergiler ve bunların giderek belirli hedef kitlelere yönelik yayımları, 1910'lu yıllardan itibaren bugün izlediğimiz haliyle uzun metrajlı popüler/ticari filmler, 1920'li yıllardan itibaren radyo, 1950'li yıllardan bu yana televizyon popüler kültürün başlıca üreticileri ve aktarıcıları olmuşlardır. Bunlar, içlerinde zaman zaman aykırı, ayrıksı, muhalif öğeler taşısalar da, genel olarak kapitalizmin değerlerini üretmiş ve yeniden üretmişler ve bu değerleri geniş kitlelerin benimsemesinde ve onaylamasında büyük bir önem taşımışlardır. Bizim tartışma konumuz ise egemen ideolojinin kendini yeniden üretmesinde ve bu değerlerin oluşturulması ile yayılmasında önemli bir işlev yüklenen filmlerdir.

Sinema en başından itibaren ideoloji ile yukarıda belirtilen tanımlar anlamında ilişkili olmuş ve ideolojik bir önem taşımıştır. Bu durum özellikle 1968 olaylarını izleyen dönemde sinema üzerine yapılan kuramsal çalışmalarda ve yapılan bir dizi polemikte tartışılmıştır. Sinemanın gerçeği yansıtıp yansıtmadığı, ideolojiyi yeniden üretip üretmediği, kameranın (alıcı) kendiliğinden ideolojik bir aygıt olup olmadığı tartışılmıştır. Örneğin J. L. Comolli ve J. Narboni bu konuda,

> Açıkça sinema gerçekliği 'yeniden üretir.' Kamera ve film bunun içindir –bu nedenle ideolojiyi ifade ederler. Ancak film-yapımının araçları ve teknikleri 'gerçekliğin birer parçasıdırlar ve dahası 'gerçeklik' egemen ideolojinin bir ifadesinden başka bir şey değildir. Bu açıdan bakılırsa, kameranın dünyayı kendi 'somut gerçekliği' içinde yakalayan tarafsız bir araç olduğuna dair klasik sinema kuramı son derece gerici bir ku-

> ramdır Bir film çekmeye başladığımızda, daha ilk çekimden itibaren, şeyleri gerçekten oldukları gibi değil ama ideolojinin süzgecinden geçtikleri haliyle yeniden üretme zorunluluğuyla karşı karşıya kalırız. Bu, üretim sürecindeki her aşamayı içerir: Konular, 'stiller,' biçimler, anlamlar, anlatı gelenekleri; bunların tümü genel ideolojik söylemi vurgular. Film kendisini kendisine sunan, kendisiyle konuşan, kendisini öğrenen ideolojidir.[2]

derken, Jean-Patricik Lebel bu görüşleri eleştirerek şu saptamaları yapmaktadır:

> Alıcı kendinden ideolojik bir aygıt değildir. Herhangi bir ideoloji üretmediği gibi, yapısı gereği de, yalnızca egemen ideolojiyi yansıtmak zorunda değildir. Alıcı, ideolojik yönden tarafsız bir araçtan, bir aygıttan, bir makineden başka bir şey değildir. Bilimsel verilere göre çalışır ve yeniden-üretme ideolojisine göre değil, bilimsel bir temel üzerine kurulmuştur. Sinema bütün diğer araçlar gibi, ideolojik amaçlarla da kullanılabilir. Nitekim pratikte, egemen ideoloji sinemayı kendi ideolojisini yaymak için kullanmaktadır (özellikle de gösteri sinemasını). Öte yandan, alıcı her ne kadar ideolojik bir araç değilse de, sinema (daha doğrusu her film) bir ideoloji iletme aracıdır. Gerçekten sinema, her filmde ayrı bir ölçüde ideolojiyi yeniden üretir. Eğer sinema 'doğal olarak' egemen ideolojiyi yansıtıyorsa, bu, alıcının doğal bir sonucu değildir. Egemen ideolojinin sinema üzerindeki egemenliğinin bir sonucudur. 'Doğal' terimini 'kültürel' terimi ile değiştirmek ve alıcının doğal kalıntıları yerine, sinemacının ideolojik tutumu ve seyircinin ideolojik konumundan söz etmek gerek.[3]

Sonuçta sinema bir yandan egemen ideolojinin değerlerini benimsetmeye çalışmış bir yandan da egemen ideolojinin dışında yer alan ve ona muhalefet eden başka ideolojik yaklaşımlar için ideal bir aygıt haline gelmiştir. Burada hemen bir ayrım ortaya çıkıyor: Bir yanda egemen (hegemonik) diğer yanda "izm-olarak" ideoloji. Bir yanda içinde yaşanan,

---

Jean-Luc Comolli and Jean Narboni, "Cinema/Ideology/Criticism", *Movies and Methods*, ed. Bill Nichols, University of California Press, Berkeley, 1976, s. 25. Bu alıntı Türkçe'de iki kaynakta da bulunmaktadır. (3. dipnotta verilen Jean-Patrick Lebel'in yazısında ve Mustafa Demirtaş tarafından çevrilen ve *Görüntü Dergisi*'nin, Mart 1994, 2. sayısında yayımlanan yazının bütününde). Ancak biz yeniden çevirmeyi daha uygun bulduk.

[3] Jean- Patrick Lebel, "Sinema ve İdeoloji", çev. Y. Boz, *Çağdaş Sinema*, İstanbul, Sayı: 1, s. 35-36.

benimsenen, üretilen ve yeniden üretilen, Althusser'in deyişiyle bireyleri özne olarak inşa eden ve maddi bir pratik olarak yaşanan egemen (hegemonik) ideoloji, diğer yanda birey(ler)in dünyayı/hayatı açıklama tarzı olarak kabul ettiği, bilinçli olarak tercih ettiği, savunduğu ve yaşamını ona göre düzenlemeye çalıştığı sistemli bir bakış açısı, bir dünya görüşü, yaşanan hayata karşı bir tutum olarak ideoloji vardır. Bu durum konumuz olan sinemada, çekilen filmden film eleştirisi yazımına kadar birçok alanda karşımıza çıkmaktadır, ki bundan aşağıda söz edeceğiz. Prof. Dr. Ünsal Oskay bu konuyla ilgili şunları söylemektedir:

> İdeoloji kavramı, ilginçtir ki, hem gerçekliği gizleyen ideoloji, hem de yeni toplumsal yapılar içinde insanları harekete geçirecek izlenceler anlamında kullanılabilmektedir. Böylece, ideoloji denen olgu hem insanları ve toplumları değiştirip ileri götürmeye yarayabilen bir anlatım biçimidir; hem de tutucu ve insanın kendi gerçekliğini kavramasını önlemeyi amaçlayan bir yanlış bilinç üretimidir bu kavramlaştırmaya göre.[4]

Bu değerlendirmenin sinema tarihinin en başından itibaren karşılıkları vardır. Örneğin Griffith bugün de sinemaya egemen olan ve aşağıda bahsedilecek olan anlatı tarzını 1910'lu yıllarda oluştururken, tıpkı 1917 Sovyet Devrimi'nden sonraki dönemde kısa süreliğine de olsa, yeni bir hayatın yaşanabilmesinin mümkün olduğunu görülmesi gibi, genelde Sovyet sanatçılar avant-garde hareket içinde yeni ve devrimci bir sanatın, özelde de örneğin Dziga Vertov sinemada senaryoyu, Hollywood ürünü yıldız/profesyonel oyunculuğu vb. dışlayarak başka ve yeni hayata uyan bir anlatı tarzının olabileceğini gösteriyordu. Vertov ve diğer sanatçılar bunu devrimi, yeni toplumu ve liderliği, yani yeni bir hayatı arkasına alarak yapabilmişti. Oysa aynı durum İtalyan Yeni-Gerçekçileri için geçerli değildi. Klasik anlatıdan önemli bir estetik kopuşu gerçekleştiren Yeni-Gerçekçiler kameralarını sıradan insana ve sokağa çevirerek o döneme kadar anlatılanlardan farklı konuları, o güne kadar sinemada işlenmemiş olan, emeğiyle geçinen ve dolayısıyla da geçim sıkıntısı çeken, mülksüz, sokaktaki sıradan, yoksul insanları ve yaşamları anlattılar ama arkalarında devrim değil, sadece yıkılmış, harap olmuş bir İtalya ve onun acı çekmiş ve çekmekte olan insanları vardı. Çevrelerinde coşkuyla anlatacakları bir hayat yoktu. Tek mutluluk kaynağı bu ülkeye büyük zarar veren faşizmin

---

[4] Ünsal Oskay, *Tek Kişilik Haçlı Seferleri*, İnkilap Kitabevi, İstanbul, 2000, s. 259.

yenilgiye uğratılmasıydı. Faşizmin yenilgiye uğratılması özgürleşim açısından önemliydi, ama sıradan insanların yaşam koşulları o dönemde ekonomik olarak değişmediği için, faşizm sonrası yaşam da bu insanlara fazlaca mutluluk getirmedi. Yeni-Gerçekçiler bu hayatı anlatmak durumundaydılar. Bu nedenle bu sinema akımı ortaya çıkışından itibaren önemli bir açmazla karşı karşıya kaldı. Onlar melodramdan kurtulamadılar ve sonuçta melodramın tuzağına düştüler. Yeni-Gerçekçilerden daha önceki Sovyet Devrimi ve yeni Sovyet toplumu, en azından ilk yıllarında başka, yeni ve insana daha fazla yakışan bir hayatın yaşanabileceğini göstermişti. Ama devrimci idealler giderek terk edilir ve katı bürokratik ve baskıcı bir devlet hayata hükmeder hale geldikçe ve devrimin ilk yıllarındaki gerek politik liderlik içindeki gerekse toplumsal yaşamın diğer alanlarındaki çok seslilik yerini tek sesliliğe bıraktıkça Sovyet sinemacılar kendi sanatlarıyla ilgili (biçimsel) denemeler yapmaktan vazgeçmek zorunda kalıp (yoksa biçimci olarak suçlanacaklardı ve nitekim suçlandılar da) sadece Parti'nin uygun gördüğü (yani halkın kolayca anlayacağı) içeriğe uygun olarak sinemasal üretimde bulunarak devrimci sinemanın ilk yenilgisine işaret ettiler. Bu konuda farklı görüşler mevcuttur. Örneğin Sergei M. Eisenstein genel olarak devrimci bir sinemacı olarak kabul edilir. Gerçekten de onun sinemada kurgu üzerine görüşleri yeni ufuklar açmış, geliştirdiği kurgu kuramı büyük yankılar uyandırmıştır. Robert Phillip Kolker Sovyet sinemasının en önemli isimlerinden Sergei Eisenstein için şunları yazmıştır:

> Eisenstein kendi filmsel yapılarını Griffith'inkinden daha açık ve doğrudan bir ideolojiden, devrimci eylem ideolojisinden, Marksist diyalektik ile toplumsal ve estetik yapılardaki dramatik/köklü değişimden çıkarıyordu ve Griffith'in filmleri Eisenstein için karşı yönde hareket edeceği bir model haline gelmişti.[5]

Kolker bu yorumunda Eisenstein'ı övmektedir, ama bunu başka bir şekilde okuyarak onun durumunda devrimci bir kopmanın değil, ters yönde de olsa bir devamlılığın olması gibi olumsuz bir sonuç çıkarmak da mümkündür. Nitekim Jean-Luc Godard 1969'da çektiği *Doğu Rüzgarı* filminde

---

[5] R. P. Kolker, *A Cinema of Loneliness*, 3. Baskı, Oxford University Press, New York, 2000, s. 335. (Bu yazımızın 7 numaralı dipnotunda künyesi verilen çevirisi olduğu halde, bu künyeyi vermemizin nedeni, yazarın kitabın 1988 baskısındaki ifadeyi 2000 baskısında biraz değiştirmesidir).

farklı bir yorumda bulunmuş ve filmde dış-sesle yorum yapan anlatıcı aracılığıyla devrimci sinemanın ilk yenilgisindeki rolü nedeniyle Eisenstein'ı açıkça suçlamıştır. Anlatıcı Godard'ın kendisidir. Godard'a göre Eisenstein *Potemkin Zırhlısı*'nın öyküsünü Griffith'in Amerikan İç Savaşı'nda Güneyli beyazların eski ırkçı amaçlarını övmek için kullandığı tekniklerin aynısı kullanarak anlatmıştır. Bu da, yorumcuya göre, Eisenstein'ın devrimi savunan bir sanatçı olmasına rağmen devrime uyan bir sinemasal üretimde bulunmadığı, konularını devrimden alsa da, kendi estetiğini devrimden değil, eski toplumdaki egemen estetikten (Griffith'in estetiğinden) oluşturduğu anlamına gelir. Bilindiği gibi, Griffith'in *Bir Milletin Doğuşu* (1914) filmi yalnızca kendinden sonraki sinemanın (Eisenstein'ınki de dâhil) biçimlenmesinde belirleyici olmamış, aynı zamanda o dönemde atıl durumda bulunan ırkçı/faşist Ku Klux Klan örgütünün canlanmasına da yardımcı olmuştu. Bu yoruma göre, bu nedenle Eisenstein, sonunda ortaya ürünler çıkmasa da, Hollywood'un onu birlikte çalışabileceği bir yönetmen haline gelmiştir. Bunda Eisenstein'ın tarihi olayları duygusallaştırılmış tarzda inşa etmesinin rolü büyüktür. Yine yorumcuya göre yaklaşık aynı dönemde önde gelen Nazi'lerden Goebbels de faşist yönetmen Leni Riefenstahl'den bir "Nazi Potemkini'ni" yapmasını isteyebilmiştir.[6]

Biçim düzeyinde bağlantılar kurulmaya devam edilebilir. Robert P. Kolker da Leni Riefenstahl ile Steven Spielberg arasında bağlantı kurar ve Riefenstahl'in *İradenin Zaferi* (1934) ile Spielberg'in *Üçüncü Türden Yakınlaşmalar*'ını (1977) karşılaştırır. Yazara göre *İradenin Zaferi*'nin amacı hâlâ 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 kendisi bizatihi eylem halindeki ideolojidir.[7]

Yazar ilk filmdeki Hitler'in gökyüzünden yeryüzüne indiği sekans ile ikinci filmdeki uzay gemisinin piste iniş sekansında kullanılan stratejilerin aynı olduğunu ileri sürer. Hitler'in bulutlardan, varlığıyla cüceleştirdiği tapınan kitleye doğru inişi ve onların muazzam, geometrik görünümleri,

---

[6] Bu konuda daha ayrıntılı tartışma için bkz.: James R. MacBean, "Doğu Rüzgarı ya da Godard ve Rocha Yol Ayrımında", çev. Ertan Yılmaz, *Sinemasal*, Sayı: 8-9, s. 67.

[7] Kolker, *Yalnızlık Sineması*, çev. Ertan Yılmaz, Öteki Yayınevi, Ankara, 1999, s. 153.

Üçüncü Türden Yakınlaşmalar'da tekrarlanır. Nasıl Riefenstahl'ın filminde insanlar Hitler'in karşısında küçülüyorsa, Spielberg'in filminde de insanlar uzay gemisinin karşısında aynı biçimde küçülürler. Yazar *Üçüncü Türden Yakınlaşmalar*'ın bir fantezi olduğunun ve fantezi yapıtın ideolojik bir araştırmaya teslim edilmemesi gerektiğinin öne sürülebileceğini, Spielberg'in de böylesi bir yapıya bilinçli olarak niyetlenmeyeceğini ama sinema yapıtı ya da herhangi bir düşsel biçimin ideolojik olarak masum olmadığını ve Spielberg'in, kendi filminin başka yapıtlarla paralellik kurduğunun farkında olsun ya da olmasın, filminin biçimsel inşasından sorumlu olduğunu öne sürer.[8]

Friedric Jameson *"biçim, içsel olarak ve doğasında bir ideolojidir"* der.[9] Bu nedenle bilinçli olsun ya da olmasın, oluşturulan biçimin ideolojik bir boyutu ve bundan dolayı da ortada bir sorumluluk vardır. Yukarıda bahsettiğimiz Griffith tarzı sinemasal anlatı modeli (biçimi) bugün ana akım sinemanın benimsediği modeldir. Ama bu modeli tek başına Griffith yaratmamıştır. Griffith de Victoria dönemi melodramını temel alarak ve onu sinemaya uyarlayarak kendi sinemasal modelini oluşturmuştur. Bu aynı zamanda Victoria dönemi ahlakının da sinemaya egemen olmasıdır. Uzun bir alıntı yaparsak, Robert Kolker bu konuda şunları söylemektedir:

> Filmler orijinal olarak işçi sınıfından insanlar için yapıldı. Ama ekonomik gerçeklik işçi sınıfı semtlerindeki gösterimlerden büyük miktarda para kazanılamayacağını gösterdi. Kâr ve saygınlık yalnızca paralı ve saygın izleyiciden gelebilirdi. İki şey acilen bu grubu çekmeyi gerektirdi. Şık bir gösterim ve yumuşak, görünüşte son derece zararsız ahlak anlayışı ile üst sınıf ahlakının da savunabileceği cinsel duyguları okşamayı birleştirebilen bir film içeriği. Amerikan sinemasında (ama asla bununla sınırlı olmayan) sonuç 1910'ların başında başlayan ve çeşitli eğrilerle 1940'ların başına kadar süren bir ideolojik düzenlemeydi. Film izleyicisinin deneyiminin karmaşık ekonomik, politik ve psikolojisini, yaşamı basitleştirerek yumuşatan ve ekonomik eşitsizliği, 'böylesi bir eşitsizliğin mutluluk için bir önemi yoktur' anlayışıyla inkar eden görüntüler içinde büyük ölçüde tersine çevrildi. Bu, iyi karakterin evlendiği ve orta sınıf yaşamına kavuştuğu, itaat ve fedakarlığın ödüllendirildiği bir ıslah etme sinemasıydı. 1910'larda Griffith tarafından geliştirilen ahlaki kodlar ve dramatik yapılar, popüler sinemanın sürekli olarak süslediği ve bugüne

---

[8] Kolker, *a.g.e.*, s. 155-56.

[9] Aktaran Kolker, *a.g.e.*, s. 145.

kadar beslediği bir model oluşturdu. Amerika'nın yarattığı ve dünyayla paylaştığı egemen sinemada, egemen ideoloji nadiren sorgulandı ve politik bir bağlam nadiren kabul edildi, çözümlendi ya da eleştirildi.[10]

19. Yüzyılda burjuvazi ekonomik ve politik iktidarı tamamen ele geçirirken, bunun kültürel yansımaları da oldu. Okur-yazarlığın artması gazetelerin ve tefrika romanların daha yaygın okunmasını sağladı. Artık insanlar dünyanın herhangi bir yerinde olan bitenleri daha kısa sürede öğrenebiliyordu. Bu dönemde burjuvalar seksen günde dünyayı dolaşıyorlardı. Serüven, dedektif, bilim-kurgu ve santimantal edebiyat bu dönemde ortaya çıktı. Burjuvazi kendi yaşam tarzını ve ideolojisini sanatsal ve kültürel ürünlerle de egemen hale getirdi. Bilim ve teknikteki ilerlemeler önce fotoğrafı daha sonra da hareketli görüntüleri yani sinemayı mümkün kıldı. Sinema ile egemen sınıf, yani burjuvazi kendi hegemonyası açısından önemli bir aygıta sahip oldu ve sinema genel olarak mevcut statükoyu, üretim biçimini, hayat tarzını, yani egemenlerin egemenliğini, bağımlıların da bağımlılığını doğal bir durummuş gibi sunmada etkili bir işlev gördü. "Elbette burjuva ideolojisi kendisini ve kurumlarını doğallaştıran, onları 'gerçek,' dolayısıyla değiştirilemez olarak gösteren kendi insan doğası görüşünü mümkün olan tek görüş olarak dayatmaya kalkışmıştır."[11]

Egemen ideolojinin en önemli özelliklerinden biri de içinde bulunulan durumu (kültürel, ekonomik, politik vb.) doğal, gerçek ve değiştirilemez olarak göstermek ve buna onay verdirmek, mevcut yaşam tarzının (bu, popüler sinemada büyük ölçüde Amerikan yaşam tarzıdır) mümkün olduğunca az sorgulanmasını sağlamak, bunun ebedi olduğunu düşündürmektir. Bunda etkili olunmadığında sistemin potansiyel olarak değişmesi gündeme gelebilir. Feodalite ve aristokrasinin gelişen yeni üretim ilişkileri ve burjuvazi karşısında yetersiz kalması gibi. Sistemin devamı buna bağlıdır.

> Sınıflı bir toplumda, egemen ideoloji (yani dinsel, politik, töresel düşünceler, dünyayı kavrayış biçimleri, davranışlar, tavırlar, jestler, düşünme, sorunları koyma biçimleri) egemen gücün ideolojisidir Burjuvazinin ideolojik mücadelesinde amaç, kendi görüş açısını, kendi hayat anlayışını doğal, açık seçik, değişmez, evrensel kılmak ve olgularla –sömürülmesi de içinde olmak üzere– varolan toplumsal düzeni

[10] Kolker, *The Altering Eye*, Oxford University Press, New York, 1983, s. 26-27.

[11] Robin Wood, *Hitchcock Sineması*, çev. Ertan Yılmaz, Kabalcı Yayınları, İstanbul, 2004, s. 73.

doğal, ölümsüz bir düzen, bu düzen içindeki kendi konumunu da devrilecek değil, istek duyulacak bir konum olarak kabul ettirmektir.[12]

James Roy MacBean, "burjuva kapitalizminin yansımasının" yerine "gerçekliğin yansımasını" geçiren ideolojik el çabukluğunun yalnızca bir sorun olarak burjuva kapitalizmini gözden kaybetmenin yollarını araştırmadığını, aynı zamanda burjuva kapitalizminin sürekli olarak "gerçekliğin aldatıcı görünümü" içinde yeniden ortaya çıkmasını garantilemeye çalıştığını öne sürer. MacBean'a göre gerçekliğin aldatıcı görünümüyle sistemin zedelenme olasılığı azaltılır. Kendimizi gerçekliğe en iyi biçimde nasıl uyumlayabileceğimiz sorusunu sorabiliriz ama gerçekliği nasıl saf dışı bırakacağımızı soramayız. Çünkü gerçeklik verili olarak düşünülür. Gerçeklik ile yüz yüze gelmemiz, görünüşü içindeki gerçekliğe bakmamız söylenir ve yapabileceğimizin en iyisi olarak yalnızca verili gerçeklik ile başa çıkma tercihiyle baş başa bırakılırız. MacBean sınıflı bir toplumda ideolojinin bir sınıfın diğeri zararına ayrıcalık (egemenlik) kazanmasının varolan toplumsal sistemin bir verisi olduğunun kitlelerce kabulünü telkin yönünde egemen sınıf tarafından kullanılan silah olduğunu belirtir. Ona göre ideoloji, toplumsal sistem hakkında sorular sorulmasını önlemeye, eğer sorulacaksa da bu birkaç sorunun *niçin*'den çok *nasıl*'a, *devrim*'den çok *reform*'a, bu özel toplumsal sistem niçin hep varolsun sorusu yerine kendimizi "gerçeklik"e nasıl uyumlayabileceğimize dair sorular olmasını sağlamaya hizmet eder.[13] Robin Wood da Hollywood sinemasının temel özelliklerinden birinin ABD'nin herkesin mutlu olduğu/olabileceği, bu nedenle de bütün sorunların varolan sistem içinde çözülebilir olduğu (biraz reformun yeterli olduğu, köklü değişime gerek olmayan) bir yer olarak tanımlanması olduğunu belirtir.[14]

Sinema tarihine baktığımızda da, istisnalar olsa da, sinemanın genel olarak burjuva ideolojisinin üretildiği ve yeniden üretildiği bir alan olduğunu görürüz. Griffith'in öncüsü olduğu bu sinema, biçiminde klasik devamlılık stiline ve biçimin/stilin görünmez olmasına, yani fark edilmemesine dayanır ve içeriğinde muhafazakârdır. Biçimin görünür olması aynı zamanda sorgulanabilir/eleştirilebilir olması potansiyelini doğurur ve bu

---

[12] "Kapitalist Toplumda Sinema", (imzasız) *Çağdaş Sinema*, (1974), Sayı: 1, s. 55-56.

[13] MacBean, *Film and Revolution*, Indiana University Press, Bloomington, 1975, s. 100-101.

[14] Wood, *a.g.e.*, s. 320.

da egemen ideolojinin istediği bir durum değildir. James Roy MacBen şunları yazmıştır:

> Burjuva sineması izleyicinin varlığını bilmezden gelir gibi görünür, perdede olanları ve söylenenleri izleyiciyi hedeflemiyormuş gibi düzenler, sinemanın gerçekliğin bir yansıması olduğu yalanını söyler; ama bu sinema her zaman izleyicinin/dinleyicinin duygularını sömürür ve burjuva kapitalist toplumun pazarladığı düşlere ve fantezilere ustaca, sinsice, farkında olmadan katılmaya ikna etmek için onun özdeşleşme-yansıtma mekanizmalarından yararlanır.[15]

Gerçekten de klasik/ticari/popüler anlatı sinemasında oyuncular doğrudan kameraya/izleyiciye bakmazlar. Hollywood film gramerinde bu yasaktır. İstisnalar kaideye bozmaz. Eğer bakarlarsa ve doğrudan kameraya/izleyiciye hitap ederlerse, o zaman arada teknik ve estetik aracının (kamera/film) olduğu ortaya çıkar ve izleyicinin yaşadığı yanılsamayı kırar/bozar ve bu da istenir bir durum değildir. Buna karşılık Jean-Luc Godard, filmlerinde oyuncularının doğrudan kameraya konuşmalarını sağlamıştır ve örneğin 1967'de yönettiği *Çinli Kız*'da Brechtyen yabancılaştırma efekti kullanarak bizzat filmi çeken görüntü yönetmeninin görüntüsünü araya sokarak izleyiciyi yabancılaştırmıştır. Benzer bir durum sesin kullanımı için de geçerlidir. Yine Hollywood gramerine göre izlenen/dinlenen filmde, ana karakterler çok kalabalık ve gürültülü bir mekânda bulunsalar bile, onların konuşmaları, gerçekliğe aykırı bir biçimde, net olarak duyulur. Klasik/popüler filmsel öykü anlatımı bunu, yani ana karakterlerin her zaman merkezde olmasını gerektirir. Buna karşılık örneğin Robert Altman filmlerinde çevresel seslere önem veren ve gerekiyorsa karakterlerinin konuşmalarının net biçimde duyulmasını engelleyebilen ve bu anlamda Hollywood gramerine karşı çıkan ve sesi böyle kullandığı için, bizzat Warner Brothers'ın patronu Jack Warner tarafından stüdyodan kovulan önemli bir yönetmendir. Altman Avrupa'daki yaratıcı yönetmenlerin sinemasından etkilenen ve onlardan yararlanan bir auteur'dür. Akla hemen Godard'ın *Amerikan Malı*'nda (1966) olay örgüsü gereği kaybolmuş ve araştırılan kişinin ne zaman adı geçse soyadının duyulmaması için jet ya da otomobil gürültüsüyle ya da Buñuel'in *Burjuvazinin Gizli Çekiciliği*

MacBean, "*Doğu Rüzgarı*: Godard ve Rocha Yol Ayrımında", çev. Ertan Yılmaz, *Sinemasal*, Sayı: 8, s. 64.

(1972) filmindeki ne zaman önemli bir diyalog geçse, o diyaloğun uçak gürültüsüyle bastırılması gelir. Klasik sinemada yanılsama biçimdeki/stildeki düzenlemelerle (biçimin/stilin kendini görünmez kılmasıyla ve sesin manipülasyonuyla) sağlanır.

Öte yandan Bertolt Brecht için stil kendini görünmez yaptıkça, izleyici yanılsama inancı içinde daha da aptallaştırılır. İzleyici aptallaştıkça ondan daha fazla yararlanılır, daha çok istismar edilir. Daha görünür hale geldikçe, izleyici biçim ve ideolojinin işleyişinin daha fazla farkına varır ve sanat yapıtı, kültürdeki daha büyük güç/iktidar yapılarını anlamanın bir aracı haline gelir.[16] Prof. Dr. Mutlu Parkan'ın,

> İnsanlık üçüncü bin yıla karşısındaki iki büyük düşmanla giriyor: ABD ve cehalet. Birbirini sürekli var eden bu iki formasyon insanlığın ileriye doğru yürüyüşünde en büyük engeli oluşturuyor. Dünya üzerindeki ABD egemenliği cehaleti üretiyor, cehalet dünya egemenliğini ABD'ye sunuyor[17]

diye yazması bu bağlamda çok anlamlıdır. Bu bizi Brecht'in "temsil" ile "sunum" arasında yaptığı ayrıma getirir. Brecht'e göre temsil izleyiciyi aslında hayli ideolojik olan "gerçekliğin" yanılsamasına yenilmeye, yani cahil kalmaya, olanla yetinmeye davet eder; sunum ise bu yanılsamanın gösterenlerin sunar ve onları oluşumlar olarak ortaya koyar, böylece izleyicinin aktif hale gelmesini sağlar.[18] Hollywood'un egemen olduğu popüler filmler, sunumlar oluşturarak izleyiciyi edilgin konumdan etkin bir konuma getiren, duyguya (eğlenceye) düşünce boyutunu da katan modernist sinemanın aksine, temsiller üreterek ideolojinin işleyişinin farkına varılmamasının, gizlenmesinin ve yanılsamanın üretilmesinin en önemli alanlarından biridir.

Hollywood anlatısının muhafazakâr olan içeriğinde ise örneğin toplumsal cinsiyet rolleri belirlenmiştir; aile kutsal bir kurumdur, heteroseksüel tek eşli (büyük çoğunlukla beyaz) burjuva erkek egemenliği desteklenir ve istenir bir durum haline getirilir. Kadın edilgindir. İlk dönem Western filmlerinden, diyelim günümüzdeki Spielberg filmlerine kadar kadın evin edilgin merkezi, beyaz uygarlığın değerlerinin çocuklara aktarıcısıdır. Özgürleşmeye çalışır, yani sınırı aşarsa bir şekilde cezalandırılır. Ridley

---

[16] Kolker, *Film, Form and Culture*, McGraw-Hill College, Boston, 1999, s. 138.

[17] M. Parkan, *Radikal İki Pazar Gazetesi*, 12 Ekim 1003, Sayı: 366.

[18] Bkz.: Wood, *a.g.e.*, s. 85.

Scott'ın yönettiği *Thelma ve Louise* (1991) kadının özgürleşmesi ve cezalandırılması konusunu kadınların tarafını tutarak işler. Muhafazakâr içeriğe bir örneği ise Michael Ryan ile Douglas Kellner verirler ve Spielberg'in *Jaws* (1975) filminin hemen başında geceleyin çırılçıplak soyunup çitleri aşarak denize doğru koşan ve yüzerken köpekbalığı tarafından parçalanan genç kızın aslında toplumun (ahlaki) kural ve sınırlarını çiğnediği (çitleri/sınırları aştığı) için cezalandırıldığını belirtirler. Ayrıca bu filmde başroldeki Şerif Brody'nin karısı tarafından baştan çıkarılmaya çalışılması sırasında, görevini yapamadığı için bir çocuğun saldırıya uğraması nedeniyle kadının suçlanmasının söz konusu olduğunu ve bu nedenle de bir kadın düşmanlığından bahsedilebileceğini öne sürerler.[19]

Önemli bir tartışma konusu da sinemada toplumsal cinsiyetin temsilidir. Robert Kolker ABD'de kültür içinde yaşanmakta olan toplumsal cinsiyet ilişkilerinin toplumsal, ekonomik ve politik dengesizliği nedeniyle uzun süreden bu yana yapılan mücadelenin genellikle ideolojik temsil konularına odaklandığını; toplumsal cinsiyet tartışmasının çoğu kez toplumsal cinsiyetin sanatta ve popüler kültürde nasıl görüldüğü, dile getirildiği ve temsil edildiği tartışması olduğunu ve ne zaman sinema bu tartışmaya katılsa, bunun ideolojik anaakım anlatıyı parçalayan imgeler ve anlatılar üretmeye direnmek biçiminde olduğunu söylemektedir. Ona göre bu konu özellikle melodram filmlerinin karakterlerini ama özellikle de kadınları kendini feda etme ve/veya aile içi edilginlikle ıslah etmede ısrar etmesinde çok açıkça görülmektedir. Kadınlar açısından dengesizlik, destekleyici ya da fedakârlık yapma rolleri ile anlatılmaktadır. Başka bir örnek verilirse, geyler birey olarak değil de, daha çok komik ya da acınası stereotipler olarak yorumlanmaktadırlar.[20]

Kadınların ve (örneğin Brezilyalı yönetmen Hector Babenco'nun, içtenliği, güvenilir olması gibi birçok olumlu özelliğe sahip bir insan olarak tanımlanan bir geyin iki başrolden birinde olduğu *Örümcek Kadının Öpücüğü* [1985] adlı filminin tersine) geylerin böyle temsil edildiği bu sinemada herkes beyaz, heteroseksüel, tek eşli (aslında tek eşli olan kadındır) erkek egemen burjuvaya bağımlı olmalıdır; kadınlar, Kızılderililer, siyahlar, çocuklar,

---

[19] Michael Ryan ve Douglas Kellner, *Politik Kamera*, çev. Elif Özsayar, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1997, s. 106.

[20] Kolker, *Film, Form and Culture*, s. 118.

işçiler, beyaz olmayan herkes. Kubrick bu kodu *The Shining*'de (1980) parçalamıştır. Filmde erkek egemen aile dağılır. Filmin finalinde labirentte donan erkek egemen sahip olduğu gücünü yitirir. Buna karşılık anne ve çocuk, erkek egemene karşı mücadeleyi kazanırlar.[21] Yeşim Tabak'ın telefon aracılığıyla yaptığı röportajda Lars von Trier'in, *The Shining*'in uyarlandığı bestseller romanın yazarı Stephen King ile ilgili olarak, "Ona *The Shining*'i çok sevdiğimi söyledim ve Kubrick'in kitabı mahvettiğini söyleyerek telefonda bana bağırdı" demesi de bu açıdan çok anlamlıdır.[22] Bu sinema bize erkek egemen burjuvayı anlatır. Başrolde örneğin siyah oyuncu Denzel Washington'un oynaması da durumu değiştirmez. Anlatılan senin hikâyen (izleyicinin hikâyesi) değil, WASP (Beyaz Anglo-Sakson Protestan) ideolojisine uygun olarak oluşturulmuş anlatılardır. Bütün anlatılar günümüzde dünyamızın efendisi olan bu erkek egemenin etrafında, onun değerlerine uygun olarak oluşturulur ve burjuva ideolojisi bu yolla kendini yeniden üretir. Aslında çeşitlemeleri olan tek bir anlatıyı izleriz. Robert Kolker,

> Filmden filme kabaca aynı öykü, temel olarak aynı ürün içinde aynı karakterleri gördüğümüzde, yönetmenler ve filmleriyle (her ikisi de benzer tepkileri ister) bir kabul duygusu, ideolojik bir suç ortaklığı içinde uyutuluyor muyuz?"[23]

diye sorarken bunu kasteder.

Robin Wood da yapılan araştırmaların klasik gerçekçi anlatının iki temel öncülünü ortaya çıkardığını belirterek şöyle yazar:

> 1. Klasik anlatının işlevi baştan sona erkek egemen düzeni ve onun kadını bağımlı kılmasını geçerlileştirmek ve güçlendirmek olmuştur.
>
> 2. Klasik anlatının yapısına hükmeden temel ilkeler simetriyi (özellikle başlangıç ve sonun simetrisi; 'son, başlangıca yanıt verir') ve sonu (anlatıda işlenen olayların ve moral konuların çözüme kavuşması, düzenin restorasyonu, sırasıyla evlilik ve ölümün ayrıcalıklı örnekler olduğu bir ödüller ve cezalar sistemi içinde somutlaşan bir dizi değerin onaylanmasını) içerir.[24]

---

[21] Bu filmin mükemmel bir okuması için bkz.: Ünsal Oskay, "*The Shining*'de Metaforik Anlatım ve Eleştiri" *Videosinema*, (Mart 1985), Sayı: 9, s. 56-57

[22] *Radikal Cumartesi*, 24 Ocak 2004, Sayı: 378.

[23] Kolker *Film, Form and Culture*, s. 134.

[24] Wood, *a.g.e.*, s. 281.

Wood bu simetriyle ilgili olarak basit bir senaryo düşünür. Filmin başında evin hanımı günlük alışverişten döner, filmin geri kalan doksan dakikası boyunca kendi ev içi rolünde tuzağa düştüğünü, bağımlı hale getirildiğini yaşantılar ve baskılanmış olduğunu görür. Filmin sonunda ise kadın valizlerini toplar ve evi terk eder. Wood bu örnekte kesinlikle bir simetri (eve geliş/evden ayrılış, kapıyı açma/kapıyı kapama, alışveriş paketlerini taşıma/valizleri taşıma) olduğunu öne sürer. Bu birçok Hollywood filminde rastlanılabilir bir durumdur. Ancak devamla Wood yukarıdaki senaryonun sonundan başlayan daha aşırı bir örneği verir. Film kadının valizleriyle evden ayrılmasıyla başlar. Film ilerledikçe kadın başka kadınlarla dayanışma içine girer, devrimci bir Marksist/feminist örgüte katılır, yeni bir başlangıç için geçmişine ait her şeyi siler. Film kadının bir lezbiyen kulübe girmesiyle biter. Wood'a göre bu da klasik anlatıya uyan ama Hollywood filmleri söz konusu olduğunda düşünülemeyecek mükemmel bir simetri örneğidir.[25] Böylesi bir senaryonun, belirlenmiş toplumsal cinsiyet rollerini tersine çevirdiği, kadını özgürleştirdiği için, geleneksel değerleri ve bu değerleri yaşayan ve paylaşan insanların çoğunu rahatsız edeceği açıktır.

II. Dünya Savaşı yılları ve savaşı izleyen dönem Hollywood'da bu değerlerin nasıl işlendiğine dair ilginç bir örnek sunar. ABD'nin bu savaşa girmesi genç erkek işgücünün savaşa kanalize edilmesini gerektirmiştir. İşgücündeki bu eksilme kadınların fabrikalarda çalışmalarını, önceden erkeklerin yürüttüğü işleri üstlenmesini gerektirmiştir. Kadınların üretim sürecindeki bu yeni rolleri, onların toplumsal yaşamda nesne konumundan özne konumuna yükselmelerini sağlamış, onları ekonomik olduğu kadar kültürel olarak da özgürleştirmiştir. Ancak savaş bittikten ve askerler ülkelerine/evlerine döndükten sonra, savaş yıllarında oluşan bu yeni durumun düzeltilmesi için muazzam bir ideolojik düzenlemenin yapılması zorunlu olmuştur. Çünkü erkekler eski işlerini ya da genel olarak toplumsal konumlarını geri istemişlerdir. Bu dönemde dergilerde, gazetelerde çıkan yazılarda, çekilen filmlerde yani genelde popüler kültürde bu ideolojik düzenleme projesi dâhilinde kadınların üreten ve hayatta başarılı olabilen özneler olarak değil de, ev içi rutinlerine, yani bağımlı konumlarına geri dönmüş ev kadını, eş ve anne, yani nesneler olarak rolleri yüceltilmeye başlanmıştır.[26]

---

[25] Wood, *a.g.e.*, s. 281-82.

[26] Bkz.: Kolker, *Film, Form and Culture*, s. 82-83.

Bu nedenle örneğin Hollywood'da Wood'un senaryosunu hayal ettiği tarzda bir filmi çekemezsiniz. İnsanlar sinemaya genellikle hoşnut olmak için gitmektedirler. Oysa "*hoşnut olmak razı olmak demektir.*"[27] Kolker da bu ifadeyi tamamlayıcı bir ifade kullanarak, onay vermenin ideolojik bir olay olduğunu, görmeyi istediğimizin, görmemiz istenenin aslında gördüğümüzün "gerçekliğinin" önüne geçtiğini; film-yapımı ve izlenişinin tarihinde sezgisel olarak ulaşılan ve insanların gerçekten satın alacağı görüntüler ve öyküler yaratmanın zorladığı bir çeşit geçişin bulunduğunu; zahmetsiz hazzın, sadece pozitif duygusal tepki gerektiren boş zaman etkinliğinin ideolojik bayrağı altında sinemacıların ve sinema izleyicilerinin hemen anlaşılan ve haz alınan imgelerin ve öykülerin yapım sürecine katıldıklarını belirtmektedir.[28]

Egemen ideolojinin istediği de budur. Sinemada izleyiciyi rahatsız edecek hiçbir şey olmamalıdır. Biçimsel düzeyde pürüzsüz bir akışla, izleyici aksiyona bağlanmalı, ana karakterlerle özdeşleşmeli, sımsıkı kapalı ve doğrusal olarak oluşturulan ve psikolojik motivasyonun geçerli olduğu bir dünyanın (anlatının) içine kapatılmalı, düşünmemeli, duygulanmalı, istenen tepkileri vermeli ve böylece egemen ideolojinin benimsenmesini istediği değerlere onay vermelidir. Bu değerler arasında önde gelenleri özel mülkiyetin dokunulmazlığı, serbest girişim özgürlüğü ve rekabet ile erkeğin egemen, kadın ve çocukların ise bağımlı olduğu heteroseksüel tek eşli çekirdek ailedir. Liberal ideolojiye göre serbest girişim ve rekabet ekonominin temel dayanaklarıdır. Robin Wood şöyle yazar:

> İşbirliğinin yerine rekabeti geçiren ve insanları sahip olma mücadelesinde karşı karşıya getiren özel mülkiyet hakkı hem toprağa hem de nesnelere sahip olma hakkının ötesine geçip insanlara sahip olmayı da içermiştir: Galip gelenin esirlerine, emperyalistin sömürgeye, efendinin köleye, . erkeğin kadına sahip olması. Özel mülkiyet beraberinde evlilik, tek eşlilik, erkek egemen aileyi getirmiştir. Durum çok değişti mi? Bizler hala "ücretli köleler" olarak işçilerden ve "ev içi köleler" olarak kadınlardan bahsediyoruz.[29]

---

[27] M. Horkheimer, T. Adorno, *Aydınlanmanın Diyalektiği*, Cilt II, çev. Oğuz Özügül, Kabalcı Yayınları, İstanbul, s. 35.

[28] Kolker, *Film, Form and Culture*, s. 31.

[29] Bkz.: Kitabımızdaki Robin Wood'a ait,"Faşizm / Sinema" adlı makale.

İzlediğimiz filmlerde girişim özgürlüğü, özel mülkiyet ve rekabet konularının sorgulandığını örneğin mülksüzleştirmenin nelere yol açtığı genellikle izlemeyiz. Bu filmlere göre, birey eğer başarısız oluyorsa bu, sistem nedeniyle değil kendi yetersizliği nedeniyledir. Muhafazakârlar bir adım daha ileri giderek, erkeğin sistemden yardım almamasında ve kadının da yardım almadan başarılı olan erkeğe bağımlı olmasını isterler. Zenginlik ise sorunlu bir konudur. İlginç bir biçimde Hollywood serveti ve zenginliği, zengin ve servet sahibi insanları genel olarak övmez. Wood, Hollywood filmlerinin temel özelliklerini sayarken birçok madde içinde şu maddeleri de yazar:

> 6- Başarı/servet: Hollywood ideolojisinin aynı zamanda derinden utanç yaşadığı bir değer, dolayısıyla yüzlerce film bunun büyüsünden yararlanırken, çok az film açıkça bunu över. Böylece bu kavramların ideolojik 'gölgesi' oluşturulur.
>
> 7- Rosebud[30] sendromu: Para her şey değildir; para yozlaştırır; yoksul daha mutludur. Kapitalist ideoloji için çok uygun bir durum: Ne kadar baskılanırsanız, o kadar mutlu olursunuz.[31]

Kolker da Hollywood filmleriyle ilgili benzer bir saptamayı yapar:

> Sınıfsal farklar neredeyse her zaman stereotipleştirilir. Çok zengin genellikle kötü olarak tanımlanırken, yoksul ıstırap çekişi içinde soylu olarak görülür ve kaderinden mutlu olmaya zorlanır. Sadece mutlu olacağımız için bizi sahip olduğumuzdan daha fazla istememeye sevk eden daha büyük ideolojik istikrar anlayışıyla suç ortaklığı yaptığı görülen filmlerde –Yurttaş Kane (O. Welles, 1941) ve Baba II'yi (F. F. Coppola, 1974) düşünün– sürekli olarak paranın mutluluk getirmediği, zenginliğin ise kedere yol açtığı klişesi sunulur.[32]

Sinema daha büyük bir kültürel yapının içinde işler. Kültürün içinde oluşur ve kültürün üretimine katılır. İdeolojiden doğar ve onu besler. Her kültür kendi içinde istikrar ve uyum ister ve sinema da bu arzuya katkıda bulunur. Ancak bu süreç hiç de yekpare bir süreç değildir. Sinemanın büyük bölümünü oluşturan popüler/ticari sinema kültürü olduğu haliyle muhafaza etmeye, sorunlar varsa bunu mevcut sınırlar içinde çözme eğilimi taşırken, kültürün mevcut haline eleştiri getiren, ona yeni seçenekler

---

[30] *Yurttaş Kane*'deki Charles F. Kane karakterinin çocukluğundaki kızağının adı.

[31] Wood, *a.g.e.*, s. 320.

[32] Kolker, *Film, Form and Culture*, s. 118.

sunmaya çalışan ve zaman zaman radikalleşen sinemasal üretim de yapılmaktadır. Bu girişim yalnızca biçimsel düzeyde olabildiği gibi, yeni biçim girişimlerinin ardından, yaşamın politikleşmesine paralel olarak içerikte de politikleşme olabilmiştir. Yanı sıra bu girişim yalnızca sinemasal üretimle de sınırlı değildir. Film eleştirisi de ideoloji konusuna eskisine göre daha fazla önem vermeye başlamış ve kendisi de politikleşmiştir.

Çalışmaları önemsenen ve yapıtları birçok araştırmada referans olarak kullanılan (üzerine iki de doktora çalışması yapılmış olan) Robin Wood eleştirmen olarak gelişimini anlatırken, 1970'li yıllara kadar ideoloji terimini her zaman özel politik ideolojilere (-izm olarak ideolojilere) göndermede bulunmak için kullandığını, o dönemde daha sonradan egemen ideoloji diye adlandıracağı olgunun içinde tamamen kapana kısılmış olduğunu ve onu hiç düşünmeden "gerçek" olarak kabul ettiğini ama artık onu her yana yayılmış olarak görerek sıçrama yaptığını anlatır ve bunu somut bir imge olarak netleştirerek aysberg metaforunu kullanır. Wood devamla, bu aysbergin yalnızca sekizde birinin yüzeyin üzerinde bulunduğunu (bireyin bilinçli olarak sahip olduğu inanışlar, düşünceler vb.), diğer sekizde yedisinin ise altta gizli durduğunu ve bu gizli olanların da bireyin doğumdan itibaren ('erkeğe mavi, kıza pembe' gibi) kültür nedeniyle içselleştirdiği ve asla sorgulamadığı (yaşam, ahlak, ilişkiler vb. hakkındaki) bütün o varsayımlar olduğunu belirtir. Wood bireyin görevinin aysbergin mümkün olduğu kadar büyük bölümünü açığa çıkarmak, bu varsayımları eleştirel inceleme konusu yapmak olduğunu söyleyerek bunun muhtemelen çok acılı ve tehlikeli bir işlem olduğunu belirtir. Eğer birey en aziz tuttuğu anlayışların –yaşamı boyunca sahip olduğu varsayımların– birden artık "gerçek" olmayıp sadece "ideoloji" olduğunu anladığında, o birey zincirlerinden kurtulacak, ama daha sonra aniden yaşamını mahvolmuş bulabilecektir.[33] Ama bu yine de denemeye değer, çünkü bizi özgürleştirebilir ve meselelerin daha doğru bir biçimde anlaşılmasını ve çözülmesini getirebilir.

Wood'un kişisel serüveni film eleştirmeni ve eleştirisi açısından ilginç bir örnek sunmaktadır. Wood, 1960'lı yıllarda Hitchcock sineması üzerine kitaplardan birini yazdı ve övgüler aldı. *Hitchcock's Films* (*Hictchcock'un Filmleri*) adlı çalışması zaman içinde tükendi ve yeniden basılması talep edildi. Ancak özellikle 1970'li yıllarda yaşadığı kişisel düzeydeki (ideolo-

[33] Wood, *a.g.e.*, s. 19-20.

jik, politik ve cinsel) değişiklikler onun genelde sinemaya, özelde de Hitchcock'un filmlerine bakışını değiştirdi. Eleştirinin önemli bir düzeyde (değerlendirme ölçütü nedeniyle) öznel olduğunu savunan Wood kitabının yaklaşık otuz yıl sonra son çıkan baskısında kendi kişisel gelişimini özetlerken şunları yazar:

> Hitchcock'un Filmleri'nin yazarı herhangi bir ideoloji anlayışından tamamen yoksundu: gerçekten ne anlama geldiğini bile bilmiyordu. Sonuçta bunun vardığı yer, yazarın kesinlikle her şeyi burjuva ideolojisi ve onun 'doğruluk,' 'gerçeklik,' 'insanlık durumu' ve 'insan doğası,' 'sağduyu' gibi kavramlarla doğallaştırılmış varsayımları tünelinden görmesiydi.[34]

Bu bizi ondan birkaç on yıl önceki André Bazin'in konumuna götürür ve ideolojinin insanın dünyaya bakışı, onu kavrayışı ve örneğin sinemayı nasıl değerlendirdiği konusunda ne kadar etkili olduğunu gösterir. James Roy MacBean *Film and Revolution* adlı kitabının "Giriş"inde sinema kuramları ve eleştirisinin Bazin-sonrası döneme girmiş olduğunu (bu kitap 1975'te yayımlandı), Bazin'in "ontolojik gerçekçi" estetiğinin geçerli estetik temellerden yoksun ve gizli ideolojik eğilimlerle dolu olduğunu belirtenlerin ön saflarında olsa da, André Bazin'e saygısını sunmak istediğini, çünkü sinema kuramlarındaki girişimlerin çoğu abartılı bir biçimde soyut ve belirsiz iken, Bazin'in kuram ve eleştiriyi aynı anda oluşturmaya yönelik mükemmel bir yeteneğinin olduğunu, Bazin'in, tarihi boyunca sinemanın işleyişini ve tek tek filmleri açıklamada olağanüstü bir kavrayış ve duyarlılık sergilediğini ve belirli filmlerin eleştirel çözümleme pratiği içinde kendi estetiğinin kuramsal konumunu geliştirdiğini belirtir.[35] Ancak Bazin'e saygılarını sunan MacBean kitabının "See You at Mao: Godard's Revolutionary *British Sound*" adlı 6. alt başlığında Bazin'in yazılarındaki dinsel terminolojinin kesinlikle tesadüfi değil, hatta metaforik olduğunu; bütün estetik sisteminin, aşkınlığın mitsel-dinsel (Katolik) çerçevesine tutunduğunu; Bazin için güvenilir "gerçeklik yanılsamasının" gerçeklikte varolduğu varsayılan ve kameranın mucize kabilinden ortaya çıkardığı bir ön-metin olduğunu; eğer Bazin dikkatli okunursa gerçekliğin kendi *maddi* kabuğunu derhal attığını ve tamamen metafizik (buna haklı olarak *teolojik* de denebileceği) bir

---

[34] Wood, *a.g.e.*, s. 44.

[35] MacBean, *a.g.e.*, s. 1.

alana yüksel(til)diğini; Bazin için bütün yolların cennete çıktığını; spesifik bir ülkede (İspanya) spesifik bir egemen sınıf koalisyonuyla (burjuvazi ile Katolik Kilisesi arasındaki koalisyon) spesifik bir ekonomik sistemde (kapitalizm) yaşayan spesifik insanların (Las Hurdes Vadisi sakinleri) acımasız maddi koşullarının –ki bunların hepsi filmin içinde sert bir biçimde vurgulanmıştır– acımasız bir belgeseli olan Buñuel'in *Ekmeksiz Toprak*'ı (*Las Hurdes*, 1932) gibi bir film üzerine yazarken bile Bazin'in güçlükle görebileceğimiz bir el çabukluğuyla maddi koşulları masanın altına süpürmeyi ve hemen cennetin yaldızlı tozlarını havalandırmayı başardığını; bir eleştirmenin, Bazin'in *Ekmeksiz Toprak* üzerine yazısında "sınıf," "zenginlik," "kapitalizm," "mülkiyet," "proletarya," "burjuvazi," "düzen," "para," "kâr," vb. sözcüklerini bile anmadığını belirttiğini; bunların yerine yazısında oldukça belirsiz olanlarını, yani burjuva hümanist idealizminin genel kavramları olan "bilinç," "kurtuluş," "keder," "saflık," " dürüstlük," "dünyanın objektif zulmü," "transandantal gerçek," "insanlık durumunun acımasızlığı," "mutsuzluk," "Yaratılış'taki merhametsizlik," "Meryem," "kader," "dehşet," "merhamet," "insanın ıstırabı," "müstehcenlik," "aşk," "hayranlık," "Pascalcı diyalektik," "İspanya Pieta'sının bütün güzelliği," "asalet ve uyum," "güzelin çirkindeki mevcudiyeti," "sıkıntı içindeki insanın ebedi asaleti," "cehennemi bir yeryüzü cenneti" gibi kavram ve ifadeleri bulduğumuzu; bunun yalnızca Bazin'in estetiğinde değil, genelde burjuva estetiğinde karşılaşılan bir durum olduğunu; geniş, çok genel ve başı sonu olmayan bu gibi kavramların, insanların içinde bulundukları kayığı sallamalarına yol açabilecek bazı acı, nahoş gerçekleri ortaya serecek insan toplumunun materyalist, süreç-yönelimli bir analizinin yokluğunu gizlemeyi kolaylaştırdığını öne sürmektedir.[36]

Bu dinsel mitolojinin eleştiri alanının dışında, bizzat filmlerde de izini sürmek mümkündür. Sinema bize düşler, fanteziler anlatır, arzular oluşturur ve bunları tatmin eder. Filmler öylesine bir ortam sunarlar ki, burada izleyicinin özdeşleştiği karakter Tanrı (ya da vekili) bile olabilir. Fantezilerin sonu ya da sınırı yoktur. Yeter ki, izleyici hoşnut ya da tatmin olsun. Yakın dönemlerde yapılan bir film bunun yerinde bir örneğidir. Bahsedeceğimiz film, sonuçta büyük paranın yatırıldığı ve büyük kârların, yani gişe gelirlerinin beklendiği ve sonuçta da gişede büyük başarılar kazanan ve

[36] MacBean, *a.g.e.*, s. 102-103.

başrolünde Jim Carrey'in oynadığı *Bruce AlMighty*'dir (*Teşekkürler Tanrım*, Tom Shadyac, 2002). Bu filmde Carrey'in canlandırdığı karakter, önceki filmlerinde –*Salak ile Avanak* ve *Maske* gibi– bir kadınla doğru dürüst bir ilişki kurma konusunda son derece yeteneksiz iken, bu filmde kurulmuş bir ilişkinin bozulmamasına çalışarak tematik düzeyde bir olgunluk sergiler. Bu film hem burjuva ideolojisini hem de Hıristiyan mitolojini harmanlar. Bir düzeyde burjuva toplumun acımasız rekabetçi ortamını Hıristiyanlıkla dengeler ve bu dönemdeki kapitalizmin Hıristiyanlıkla ilişkisini özetleyerek her ikisinin de değerlerini onaylatır. Başarılı olmanın başkalarını alt (bu filmde rezil) etmekten geçtiği yarışmacı ve kıskandırıcı bir toplumda filmin erkek kahramanı Tanrının sahip olduğu güçlere sahip olur ve başarıya ulaşır. Ama Tanrı onu denetler ve başarıya ulaşırken aynı zamanda başkalarına yardım etmediği için de onu uyarır. Burada bir paradoks vardır ama nihayetinde çelişkili yapı dengelenir. Toplumda iyi bir yere gelmek (bu filmde bir televizyon kanalının anchor'u olmak) önemlidir ama gücün/iktidarın sınırsız kullanımı hoş değildir. Sonunda başkarakter kapitalizmin istediği başarılı kişi olur ama Hıristiyanlık onu başarılı olma konusunda sınırlar ve başarısını belirli sınırlı içinde yaşar ve onun bu haliyle hepimiz mutlu oluruz. Kimse Tanrı olmamalı ve Hıristiyanlığın sınırlarını çizdiği sınırlar içinde başarılı, mutlu ve tatmin olmalıyız.

1895 yılında yapılan ilk gösterimden bu yana yapılan filmleri izliyoruz. 1960'lardan itibaren eğlenme/vakit geçirme/oyalanma/uyutulmadaki başlıca aracımız sinema yerine televizyon olsa da (orada da bol miktarda film izliyoruz), bugün bile filmler boş zamanlarımızda yaşadığımız en önemli ortamlardan biri. Filmler yüzyılı aşkın süredir bizi eğlendirdi, oyaladı. Bu, sinemanın bir ama baskın yönü. Sinema yalnızca ABD'de gelişmedi ama neredeyse seksen yıldır ABD'deki sinema endüstrisi olan Hollywood'un egemenliğinde. Dünya ağırlıklı olarak orada üretilen filmleri izliyor. Çok az kişi, sadece birkaç isim vermek gerekirse örneğin Japonya'dan Yasujiro Ozu, Yunanistan'dan Theo Angelopulos, İngiltere'den Kenneth Loach, Almanya'dan Rainer Werner Fassbinder ya da Wim Wenders, Brezilya'dan Glauber Rocha, Arjantin'den Fernando Solanas, Fransa'dan Jean-Luc Godard ya da Alain Resnais, Senegal'den Ousmane Sembene, Mısır'dan Yusuf Şahin ve ABD'den Jim Jarmush'un filmlerini izledi. Onların filmleri genellikle gündelik hayatımızda sinemalarda her hafta izlediğimiz filmlerden farklıydı. Hem ürettikleri anlamlar hem de anlam üretme tarzları

değişikti. Dünyaya, egemenlerin bakmamızı istediğinin dışında bakıyorlar, mevcut yaşama çeşitli yönlerden eleştirel yaklaşıyorlardı. Onlar kendi araçları olan filmleri alışılmış olanın dışında kullanıyorlardı. Alışılmış ya da mevcut olanın dışında demek, yeni mecralara yelken açmak anlamına gelir ve bu, statüko ile onun ideolojisinin asla katlanamayacağı bir durumdur. Yelken açtığınız zaman, yani eğer bir ütopyanız varsa ve onun peşinden giderseniz, yeni yerler, yeni koşullar, yeni ilişkiler, yeni durumlar bulma olasılığınız vardır. Belki bu gerçekleşmeyebilir ama denersiniz. Statükonun dışına çıkarsınız ve mevcut olanın dışında bir şeyler olabileceğini görürsünüz ama bu nedenle büyük sıkıntılar yaşayabilirsiniz.

İdeolojik konumdaki (örneğin Wood'un konumu) böylesi bir özgürleşimin olanaklı olduğunu ve yaşama farklı bir pencereden bakmanın ve bunu da izleyicilerle/okuyucularla paylaşmanın mümkün olduğunu yukarıda saydığım isimler ve daha birçok kişi ve akım göstermiştir. Ancak sinema tarihine baktığımızda bu girişimler yağmurda birkaç damladan daha fazlası değildir. Ama bu bir umutsuzluk hali de değildir. Çünkü çıkmamış candan umut kesilmez. Sinemada hâlâ umut vardır. Varolanın dışında bir şeyler yapılabilir. Bugün de bunun işaretleri vardır. Örneğin Türkiye'den Nuri Bilge Ceylan'ın, Zeki Demirkubuz'un, şimdilik tek bir film yapsa bile Ümit Ünal'ın anlatıları, Leo Carax ya da Lars von Trier'in sınırları zorlayan sinema dili, Jean-Luc Godard'ın hâlâ uzlaşmaz film yapma stili, Resnais'nin zaman ve bellekle oynaması ve izleyiciyi zorlayan sinemasal stili, daha birçoklarının uzun süredir sinemaya egemen olan klasik stili zorlayan ya da değiştiren anlatıları bu umudun sürmesini sağlıyor. Farklı bir hayatın olmasını umut etmek ile farklı bir sinemanın olmasını umut etmek birbirinden ayrı değildir. Çünkü her ikisi de mevcut olanın dışında olanı arama girişimidir. Yine Wood,

> Çocuk ideolojinin içine doğar. İster Freudyen model (Oidipus) isterse Lacancı model (simgesel düzene giriş) kabul edilsin, (büyük ölçüde bilinçdışı olan) amacı bizleri egemen ideolojik normlar içinde güvenli özneler olarak oluşturmak olan acımasız bir toplumsallaşma sürecine kaçınılmaz biçimde maruz kaldığımız açıktır. Aynı zamanda bu toplumsallaşma sürecinin tam olarak işlemediği de açıktır. Eğer işleseydi, bunun farkına varmazdık, çünkü bütün alternatifler ve bütün direniş olanakları 'başarılı biçimde" bastırılmış olurdu[17]

[17] Wood, *a.g.e.*, s. 62.

demektedir. Bu nedenle insan varoldukça bu umutda sürecektir.

20. yüzyıla egemen olan anlatı tarzının hâlâ (ve büyük anlatıların bittiğini ilan eden ama nedense liberalizm ve serbest piyasa gibi büyük anlatıları görmezden gelen postmodern söylemin) hakimiyetine rağmen, bunun dışında bir hayatın ve sanatın/sinemanın olabileceğinin kanıtlarından bahsettik. Onlar egemen olana muhalefet ettiler, karşı çıktılar ve başka anlatıların mümkün olduğunu gösterdiler ama onların çeşitliliği, çok sesliliği egemen hale gelemedi. Tıpkı çok kültürlülüğün, çok sesliliğin, tam (temsili değil), doğrudan demokrasinin egemen hale gelememesi gibi.

Bugün her alanda olduğu gibi sinemada da mücadele sürmektedir. Kültür bir düzeyde ideolojiyi yaşama biçimimizdir, ama başka bir düzeyde de bu biçimi bilinçli olarak tercih edebiliriz. Bize öğretildiği biçimiyle bizden yapmamız isteneni reddedip kendi tercih(ler)imizi savunarak bunları yaşamaya çalışabiliriz. Belki her yana yayılmış olan ideolojiden kaçamayız ama kendi ideolojik konumumuzu seçebilir ve mümkün olduğunca buna uygun olarak yaşayabilir, üretimde bulunabilir, örneğin filmler çekebilir, film eleştirileri yazabiliriz. Anlamın, bakış açısının, dünya görüşünün reddedildiği, gelip geçiciliğin, anlamsızlığın, gayri-ciddiliğin ve cehaletin egemen olduğu günümüz dünyasında anlam üreten, bakışı açısına ve dünya görüşüne sahip birey(ler) olarak düşünüp buna uygun olarak davranabiliriz, davranmalıyız.

Sinemada Gerçekçilik ve Tarih Bilinci

Burak Bakır

1980'lerden sonra birbirlerinden kopuk ve süreksizlik gösteren bir biçimde sinemada gerçekçi eğilimler yeniden gündeme gelmeye başladı. Bu gün de sayıları az da olsa aynı eğilimlere sahip filmlerle karşılaşmak mümkün olmakta. Özellikle Yeni İran Sineması, İtalya'da yeni gerçekçiliği andıran bir tür yeni Yeni Gerçekçilik, ya da uzak doğu sinemasının kimi örneklerini gösterebiliriz. Ancak söz konusu gerçekçi eğilimlerin biçimsel özellikleri ya da poetikalarına baktığımızda karşılaştığımız şey bir yenilikten ziyade bir tür tekrar; elbette ki büyük oranda İtalyan Yeni gerçekçiliğinin tekrarı oluyor. Oysa ki yaklaşık geçen elli yıl sonunda dünya ve dünyaya ilişkin algılarımızda köklü değişiklikler yaşandı. Gelgelelim bu değişimler sinemada kendilerinin yeni temsil ediliş biçimlerini yaratamadılar ve karşılaştığımız şey bir tür nostalji duygusuna sahip imajlar olmaya başladı. Özellikle *Cennet Sineması* ya da *Akdeniz* gibi filmlere gücünü veren şey bu 1940'lı yıllara, diğer bir deyişle İtalyan Yeni Gerçekçiliğinin zamansal evrenine dayalı imajlarıydı. Bu günde tekrarlanamaz olan şey bir anlamda geçmişe yansıtılarak yeniden üretilmiş oldu. Kuşkusuz bu filmlerde ya da böylesi bir sinema anlayışında gerçekleştirilen şey bir tür tarihsel film etkisi değildir. Burada bizim tarihsel film ile tarihsel bir döneme duyulan nostaljinin imgelerini birbirlerinden ayırmamız gerekir. Daha da ötesi karar vermemiz gereken şey, eğer yaratılabilecek ise yeni bir sinemanın neden gerçekçilik üzerinden gelişebileceğini, söz konusu sinemaların ya da filmlerin tüm gerçekçi imgelerine rağmen gerçekçi olmadıklarını, ve özellikle de hala üçüncü dünya diye andığımız küresel kapitalizmin çevre ülkelerindeki ulusallaşmaya çalışan sinemaların imkânsızlığını da vurgulamak zorundayız. Öyle ise yapmamız gereken şey içinde yaşadığımız süreci tarihselleştirmek ve dönemselleştirmek zorundayız.

Gerçekte bu nostalji eğilimi 1980'lerin de öncesinde vardı. Baudrillard'ın *retro* olarak adlandırdığı biçimi ile Polanski'nin *China Town* filmi ya da *American Grafiti* ile Lukas'ın yaptığı tam da geçmişin bir tür moda haline getirilmesiydi. Aslında biz en azından Benjamin'in Tarih Üzerine Tezle-

rinden yola çıkarak modanın geçmişte dolaşması ile paralel ayrı bir tarih fikrinin varlığından haberdardık. Gelgelelim böylesi bir teorik donanım nostaljik imgelerin içi boş çekiciliğinden bizi korumaya yetmedi. Bu nostalji farklı biçimlerde sık sık gündeme gelmeye devam etti. *Mars Attact* gibi postmodern bir bilimkurgu komedi filmi ile *Malena* gibi "yeni-gerçekçi" melodrama eğilimli bir film aynı nostaljik imgeden, 1930'ların ya da 1940'ların dünyasından beslenmeyi sürdürdü. Kuşkusuz ki bunlardan birincisi o dönemin filmlerinin mantığı üzerine kuruluyken, diğeri dönemin bir temsilini ortaya koyan filmlerin mantığı üzerine kuruluydu. Diğer bir ifade ile karşılaştığımız şey, belirsiz ya da dolayımlı bir biçimde de olsa temsilin temsili gibi bir durum haline geldi.

Burada nostaljik olan ile tarihsel olanı birbirlerinden nasıl ayırmamız gerekir? Tarihsel yapıt, en azından Lukacs'ın kavramlaştırdığı biçimi ile, kendi imgesini geçmişe yansıtarak kendisini yeniden kurar. Bunun edebi muhatabı sınıfsal olarak Burjuvazi iken elbette en önemli yazarlarından birisi de Walter Scott'tır. 19. yüzyıl burjuvazinin gerçekçi tarihsel romanları şimdiki zaman içindeki muzaffer imgelerini geçmiş, feodal döneme, ya da belki bugün daha doğru bir tabir olacak olan, sermayenin yoğunlaşması, ilkel birikim dönemi öncesine yansıtırlar. Ancak bu dolayımla, bu geriye dönük hamle ile şimdiki zaman içinde ne olduklarının nesnel gerçekliğini temsil edebilirler.

Scott, daha sonra Faulkner'da da olduğu gibi içinde en şiddetli iç savaşların ve din savaşlarının, birlikte var olan üretim tarzlarının canlı bir anlatısal biçimde kaydedildikleri toplumsal ve tarihsel bir hammaddenin, popüler bir belleğin kalıtını devralmıştır. Yeni bir gerçekliği düşünebilmenin koşulları ve bu gerçeklik için yeni bir paradigmanın tanımlanması bu nedenle, özgül bir konjonktürü ve içinde yaşayan kişileri kıskıvrak ele geçiren bu yeni gerçeklikten belli bir stratejik uzaklaşmayı gerekli kılmaktadır (bu, bilimsel keşifte iyi bilinen "yabancılaşma" ilkesinin bir tür epistemolojik varyantıdır).[1]

Bunun sinemadaki en önemli muhataplarından birisi de kuşkusuz Eisenstein olacaktır. Onun özellikle *Korkunç Ivan* ve *Aleksandr Nevsky* filmlerinin tarihsel dokusu, bir mit yaratmak üzere değil, şimdiki zamanı dolayımlayarak anlaşılır kılmak üzerinedir. Lenin'in tabiri ile *zincirin en*

---

[1] Fredric Jameson, *Postmodernizm*, çev. Nuri Plümer, 1. Baskı, YKY, 1994, s. 506.

zayıf halkası olan Rusya'dan, gelecek toplumun öncüsü konumuna geçen Sovyet deneyimi içerisinde bu tarz bir tarihselleştirmenin temelleri zaten, Scott örneğinde olduğu gibi mevcuttu. Son kertede gerçekleşen Althusser'in tanımladığı biçimi ile bir *epistemolojik kopuştu*.

Bu geriye dönük hamle iki anlamda gereklidir. Birincisi özne, ki burada ele aldığımız biçimi ile burjuvaziyi örnek gösterebiliriz, ancak bu dolayım, bu geriye dönüş sayesinde baştan beri ne ise o haline gelir; diğer bir ifade ile içinde bulunduğu evrendeki kendi anlamını çözümler. Diğer yandan ise bu dolayım onu önceki köklerinden her defasında daha kesin olarak koparır. Böylelikle bu kopuşun gerçekleşmesi için tek bir dolayım, geriye dönük tek bir hamle yetmez. Aynı hamle defalarca tekrarlanır. Bu bize devrim kelimesinin diğer bir anlamını, yani kökenlere dönüş (*revolution*) devridaim anlamını da verir. Gelgelelim bizim sorunumuz günümüz toplumunun yapıtlarında böylesi bir dolayımın niçin sağlanamadığı ve nasıl sağlanabileceği ile ilgilidir.

Burada en önemli sorun, söz konusu tarihselleştirmeyi hangi bağlam, hangi zaman içine oturtacağımız ile ilgilidir. 2. Dünya Savaşı mı, 1968 sonrası mı ya da daha geriden burjuvazinin simgesel zafer tarihi olarak 1789 mu ve belki de başka bir tarihsel dilim mi? Başta da bahsettiğimiz filmlerin büyük çoğunluğu kendi geriye dönük anlatılarını gördüğümüz gibi 1940'lar sonrasından oluşturmaktadırlar. Yani ABD yüzyılı olarak anlatılan gelen dönemin bir anlamda görünen köklerine uzanmaktadırlar. Bunu birazdan tartışacağız, ancak ikinci bir sorun daha saptanabilir ki, bu da şimdiki zamanın farklı bir tarihselleştirilmesini oluşturabilmek mümkün müdür? Aslında daha burada Benjamin'in Tarih Üzerine Tezler'ini yeniden ve ciddi bir biçimde gözden geçirmemiz gerektiğini söylemeliyiz. Ama bundan önce başa dönük karar vermemiz gereken soruna bakmalıyız. Nereye kadar geri döneceğiz? Bunun iki türlü cevabını, ya da iki farklı bağlamda oluşturulacak anlatısını kurabiliriz. Önce birincisine bakalım.

Bizim temel sorunumuz temsil sistemi ve anlatı yapıları ile ilgili olduğu sürece önce sinemanın kendi içinde taşıdığı mevcutlara bakmakta yarar var. Bu her şeyden öce görsel ya da işitsel imgedir. İmgeye ilişkin yakın zamandaki en önemli tarihselleştirmelerden birini Baudrillard vermiştir. Baudrillard imgeyi dört tarihsel evreye ayırır. Bunlardan birincisi, temel bir gerçekliği yansıması olarak imgedir. Anlaşılacağı gibi imge ile temsil ettiği nesne arasında belirli bir gerçeklik etrafından kurulabilecek ilişki be-

lirgindir. Bu aşama kuşkusuz Batılı temsil sisteminin doğuşuna, Rönesans ve hemen sonrası döneme tekabül eden bir aşamadır. Shakespeare'in yapıtları, Don Quijote, ya da artı klasikleşmiş bir örnek olarak Velazquez'in Las Meninas tablosunu bunlara örnek gösterebiliriz. İkinci aşamada imge yara gösterge temel bir gerçekliği maskeler ya da saptırır. Kuşkusuz bu maskeleme ya da saptırma hamlesi, ideoloji kuramı üzerine bir şeyler karıştırmış okura tanıdık gelecektir. Ancak bizim açımızdan daha ilgi çekici yanı roman üzerinde yaptığı vurguda Lukacs'ın ve elbette Hegel'in "epiği olmayan çağın epiği" saptamasıdır. Tabii ki burada Napolyon imgesi dünya tininin ete kemiğe bürünmüş hali olup çıkagelir. ya da daha politik ve bildik bir versiyon olarak burjuvazinin eşitlik, özgürlük, kardeşlik şiarı eşliğinde Zola'nın Germinal romanın okumak anlamlı olabilir. Baudrillard'ın üçüncü aşaması genel de anlaşılması en zor kabul edileni olmuştur. Burada imge temel bir gerçekliğin yokluğunu maskeler. Buna bizim vereceğimiz örnek, daha sonrası için de önem taşıyacağına inandığımız, Chantal Mouffe'nin "toplum diye bir şey yoktur" şeklindeki savıdır. Özellikle ulus-devlet çerçevesinde düşünüldüğünde, bütünleşmiş, bağlı bir toplum yoktur, o her zaman çeşitli antagonizmalar tarafından ayrılmış, bütünleştirilemez, parçalı bir yapıdır. Bir mit, gösterge olarak toplum imgesi, ya da örnekleyecek olursak, her zaman unutula gelmiş olan ve Batılı ırkçılığın devamının bir göstergesi olarak Çingeneler, komünistler, deliler, homoseksüeller ve Yahudiler "yüzünden" toplum olamayan alman toplumu gibi. Böylelikle ulus-devleti gerçek kılmaya yönelik her hamle onun imkânsızlığını gizler ve buna yönelik girişimler ister alışılagelen tanımlarla sağdan ya da soldan gelsin fark etmez, kendisini son kertede nasyonal sosyalizmin kucağında bulur. Yeri gelmişken belirtmek gerekir ki son otuz kırk yıllık tarihimizin gösterdiği gibi devrimci milliyetçilik diye bir şey olamaz. Yerellik, milliyetçilik, daha da ötesi çok kültürcülük, küreselleşme adı verilen ve aslında 1900'lerin başından beri süre gelen sürecin ana damarıdır. İmgenin dördüncü aşamasında ise göstergenin artık hiçbir gerçeklik ile ilişkisi kalmamıştır, o sadece kendi kendisine gönderme yapar. Aslında bu dördüncü aşama modernist / avant-garde sanatta da gösterilebilir; çünkü orada da estetik imge kendisini gerçeklikten kopartarak özerkliğini korumaya çalışır. Ancak bunu mevcut gerçekliği dolayımlayarak yaptığından ve kendi kendisini amaç edinmesinin yanı sıra, sanat yapıtının meta formunu yadsıdığından söz konusu olan dördüncü aşamaya iliş-

kin karakteri ortaya konulamaz. Biz bunu ancak bugün geriye dönük olarak değerlendirebiliriz. Özellikle Jackson Pollack ile başlayan süreçte hala kendisini avant-garde olarak tanımlayan yapıtın meta haline gelmiş biçimini gördükten sonra. Çünkü hem DeBord'un hem de Haug'un farklı bağlamlarda dile getirdikleri üzere, artık imgenin kendisi en başat meta haline gelmiş ve gösteri toplumunun önü açılmıştır, hem de metanın kendisi estetikleş(tiril)miştir. Böylelikle kendisi bizzat meta haline gelen bir şeyin de meta üretimini olumsuzlamasını beklemek abes olacaktır.

Baudrillard'ın sınıflandırması içerisinde en önemli kırılma noktası olarak, onun simülasyon evreni olarak adlandıracağı döneme tekabül eden dördüncü aşamadır. Çünkü burada tüketim toplumu, göstergenin ekonomi politiği ve simülakrlar bağlamında gerçekliğin hiperleşerek ortadan kaybolması denilen sürece girilmektedir. Nesnelerin ön plana geçtiği, toplumsal öznenin öldüğü ya da ortada kaybolduğu, kitleye dönüştüğü bir evren söz konusudur. Ancak Foucault'nun diyebileceği anlamda bunun soy kütüğü 1960'lardan başlatılamaz. Şeyleşmenin en uç boyutu olarak tanımlanabilecek böylesi bir evrenin kökenleri, Rönesans dönemine, imgenin birinci aşamasına, ya da paranın bir soyutlama olarak sermaye biçiminde ortaya çıktığı döneme kadar uzanır. 1960 sonrasının özgüllüğü bütün bir toplumsal ilişkiler ağının, üretim ve yeniden üretim düzenin soyutlaşmış olmasıdır. Belki bu durum da günümüz koşullarında modernist estetiğin soyutlamaya dönük karakterinin imkânsızlığının diğer bir sebebi olmaktadır.

Ama bizim için burada daha ilginç olan Baudrillard'ın tarihselleştirmesinin tarihsel kapitalizmin aşamaları ile çakışmasıdır. Burada öncelikli olarak ele alacağımız aşamalar ise bir ekonomik sistem olarak kapitalizmin aşamalı değildir; daha farklı bir biçimde egemenlik olarak kapitalizmin aşamalarından, onun içinde oluşan hegemonik yapılardan ve sistemik birikim daireleri adı verilen döngülerden söz etmek gerekecektir. Yani söz konusu yaptığımız Braudel, Wallerstein, Arrighi gibi yazarların dünya sistemi analizi perspektifinde bir egemenlik biçimi olarak kapitalizmin altı yüz yıllık tarihidir.

Bunlar içerisinde özellikle Arrighi'nin *Uzun Yirminci Yüzyıl* metni, Kapitalizmin tarihini Marx'ın P-M-P formülü ile yeniden okur. Böylelikle her bir sistemik birikim dairesinin başlangıcı maddi bir genişlemeye tekabül ederken, bir sonraki aşamada para-sermaye meta formundan kurtularak, mükemmel bir soyutlama olarak düşünülmelidir, mali anlaşmalar ve spe-

külasyonlar aracılığı ile devam etmektedir. İtalyan Kent Devletlerinden, Hollanda'ya ve Büyük Britanya'dan ABD hegemonyasına kadar her bir dairesel dönüş kendi etkinlik alanını arttırarak küreselleşir ve mali sermayenin soyut karakteri gittikçe her şey üzerinde daha belirleyici hale gelir. Bu karakter mali sermaye için nasıl kendisini maddi kökeninden / meta formundan kurtardı ise aynı biçimde diğer her şeyi de kendi maddi bağlamından kopartır, köksüzleştirir. Nasıl ki Baudrillard'ın dördüncü aşamasındaki imgesinin maddi bir gerçeklik ile ilişkisi kalmamışsa, bütünü ile küreselleşmiş olan para (mali) sermayenin de üretim ile bir bağlantısı kalmamıştır. Spekülasyonlar, ana indirgenmiş para transferleri belirleyici hale gelmiştir.

Kuşkusuz ki her bir daire kendi özgüllükleri içerisinde değerlendirilmelidir. Ancak sürecin kesintili karakterinin yanı sıra süreklilik de aynı ölçüde önem taşır. Çünkü süreklilik vurgusu (Tarihsel kapitalizm bağlamında) gerçek bir devrimin yokluğunu vurgular. Böylelikle bu tarihsel zamanı kavramsallaştırmak, onun haritasını çıkartmak için yapılacak her geriye yönelik düşünüş biçimi; kendi temellerini en başa taşımak zorundadır. Baudrillard'ın imgeyi, ya da Batılı temsil sistemini açıklamak için kökenlere dönüşü gibi, ya da Dünya Sistemleri Analizinin altı yüz yıllık bir dilim içerisinde kapitalizmi tarihselleştirmesi gibi, gerçekçi eğilim de kendi olanaklılığını daha geniş bir zaman diliminde düşünmek zorundadır.

Şimdi geriye dönüp baktığımızda nostaljik filmlerin imgelerinin de kendi maddi kökleri ile olan bağlantılarını yitirdikleri gösterilebilir. İtalyan Yeni Gerçekçiliğinin zayıf da olsa gösterdiği şey estetik düzeyde bir eksiklik değildir. Bu filmlerin, diyelim ki *Cennet Sineması*'nın De Sica filmlerinden başarısız olduğu söylenemez. Ama sorun bu yaldızlı imgenin arkasında referans yapılabilecek bir maddi gerçekliğin, faşizm ve savaş sonrası bunalım, işçi sınıfının durumu ya da benzerlerinin bulunmamasıdır. Burada hem gerçekçilik hem de tarihselleştirme kriz halindedir. Bu filmler bizi şimdiki zamandan çıkartarak ona dışarıdan bakma şansını vermezler, ama onlar geçmişe duyulan özlemin, imgenin maddi olduğu ve aynı zamanda sermaye ile üretim arasında yakıcı bir maddi ilişkinin olduğu bir dönemin nostaljisini canlandırırlar. Daha da ötesi söz konusu geçmiş tarihsel yapıtlarda olduğu gibi bir kopuş üzerinden ilerlemez, aksine şimdiki zaman da hala etkisi süren, bir geçmiş olarak kavranılamayacak olan tarihsel dönem üzerinde odaklanır. Söz konusu filmlerin geçmişi bu biçimde "kurcalayış-

ları" karşısında Yeni gerçekçiliğin gücü "şimdi" üzerindeki ısrarında yatar. Bu filmlerdeki "şimdi" geçmiş üzerinden değil ama faşizm sonrası mevcut ve olası gelecekler üzerinden temellenir. Yıkıntılar arasından aranan, tarafsız, insani ve büyük ölçüde İtalyan toplumuna ulusal bir karakter veren ve geleneksel olarak nitelendirilebilecek dinsel bir inancın izleri sürülür. Diğer yandan yeni dönem gerçekçi filmlerin tutumları, kendi içinde bulunduklarını bizim "talihsiz" şimdimiz yüzünden daha baştan iptal edilmiştir. Yaşadığımız çağın gösterdiği belki de en önemli şey hümanist insani öznenin imkânsızlığıdır. Bu imkânsızlık bir ideolojik çözümlemenin maskesini düşürmesi gereken bir giz değil, ama kendisi zaten bizzat görünümdür. Öyle ise yeni bir gerçekçilik anlayışının kendi bakışını büyük ölçüde değiştirmesi gerekmektedir. Ve elbette bunun birden fazla yolu vardır.

Semptomlar bireysel ya da toplumsal olsun bizim kendi gerçekliğimizi algılamamız, onu oluşturmamız açısından önemlidir. Lacancı teorinin bize gösterdiği şey ise semptomlarla geçmişimizde değil ama geleceğimizde karşılaştığımız biçimindedir. Geçmişte bastırdığımız bir şeyle geleceğimizde karşılaşırız, bir anlamda ona doğru bir yolculuğa çıkarız. Bu yüzden de geçmiş şimdiden geriye doğru bir hareketle değil ama gelecekten geçmişe doğru paradoksal bir hareketle kurulur. Aslında son kertede ütopyalara ruhunu veren de bu paradoksal harekettir. Gelecekteki bir dünya perspektifi ile şimdimizi ve geçmişimizi tutarlı bir hale getiririz. Ancak elbette ki gelecek sadece ütopya anlamına gelmez ve dünyamızın şu anki gidişatına bakarak gelecek hakkında olumsuz yargılarda bulunmak çok daha olasıdır. Ama bizi asıl ilgilendiren nokta gelecek hakkındaki yargılarımız değildir, bundan önce bunu analiz edebileceğimiz araçların yaratılması gereklidir. Bu sayede Benjamin'in devrimi kavrayış biçimini algılayabiliriz. Eğer bu konuda Žižek'i izlersek bize şunları söyleyecektir:

> Galiplerin, resmi tarih yazımında yaptıkları zafer alaylarının tersine, ezilen sınıf geçmişi ancak "açık" olduğu sürece, "kurtuluş özlemi" onda çoktan devrede olduğu sürece mal eder kendine –yani ancak geçmiş (başarısız olanlar, imha edilenler biçimine bürünerek) gelecek boyutunu çoktan içinde barındırdığı sürece geçmişi sahiplenir: "Geçmiş" gizli bir zaman dizini taşır; ona kurtulma kapısını açan budur. (II. Tez).
>
> Geleceği –geçmişi tekrar yoluyla geri dönüşlü olarak kurtaran kendi devrimci eylemimizin geleceğini ("Bizimle geçmiş kuşaklar arasında gizli bir anlaşma var demektir. Bu dünyada bekleniyorduk biz" [II.

Tez])– zaten içinde barındıran bu bastırılmış geçmiş boyutunu kendimize mal etmek için, tarihsel gelişmenin sürekli akışını kesip "geçmişe doğru bir kaplan sıçrayışı" (XIV. Tez) yapmamız gerekir.[2]

Yani gelecek geçmişte bulunur diye bu süreci özetleyebiliriz. Ama bu her türlü geçmiş değildir. Bir tür bastırılanı kurtarma girişimi olarak kökenlere inen bir geçmiştir. Böylelikle roman için yapılan "epiği olmayan çağın epiği" tanımlamasını değerlendirebiliriz. Roman bu suretle kendi koptuğu geçmişi, bir zamanların bütünlüklü dünyasını bir yoluk olarak sergiler. Lukacs'ın gerçekçilik anlayışının temelini burada bir geçmişteki gelecek olarak okuyabiliriz. Elbette ki bu bir yanılsama ve ideolojidir. Geçmişte gelecekte yakalamayı beklediğimiz hiç bir insani öz yoktur. Lacancı öznenin tarihi gibi bu tarihte kendisi hakkında bir yanlış tanıma üzerine kurulmuştur. Ne var ki bu yanlış tanıma, bütünlüklü algı, parçalanma öncesi mitik bir dönem anlayışı hakikat için gereklidir. Hakikate ancak bu sayede ulaşırız, özne gerçekten bir özne olmadığının bilincine kendisini bir özne yanılsamasına kaptırdıktan sonra ulaşabilir ve ancak bundan sonra gerçek eylemini sergileyebilir.

Gelgelelim bu bilinç teorik, düşünümsel bir oluşum değildir. aksine kendisin bizzat maddi bir pratiğin, eylemin sonucudur. Gerçeklik bu yüzden zaten dışarıda bizi bekleyen bir mevcudiyet olarak ele alınamaz. Burada gerçeklik olarak ele aldığımız şey kendisini ancak onu değiştirmek için verilen mücadelenin bir sonucu olarak ve bir bilinç olarak açığa vurur. Bize göre Baudrillard'm kuramındaki gerçeklik ile ilgili problem buradan anlaşılmalıdır. ya da Jameson'ın yeni bir bilinç için toplumsal bir haritaya duyduğumuzu söylediği gereksinim de aynı biçimde eylem olarak değerlendirilmelidir. Bu yüzden İtalyan Yeni Gerçekçiliğine ya da daha geçmişten Stendhal'in yapıtlarına gerçekçi karakterini veren zaten mevcut toplumun diyalektiğidir. Günümüzde, küreselleşmiş ve merkezsiz bir kapitalizm çağında oluşturulabilecek bir gerçeklik ve gerçekçilik de kendi şimdilerinin doğası gereği ulusalı değil ama evrenseli hedeflemek zorundadır. Günümüzdeki gerçekçi eğilimlerin sergiledikler yanılsama; ki bir geçmişin biçimsel öğelerini tekrarladıkları için biçimci demek daha uygun olacaktır, ısrarlı, tutarlı ve evrensel bir gelecek perspektifi ile eleştirilmelidir.

---

[2] Slavoj Žižek, *İdeolojinin Yüce Nesnesi*, çev. Tuncay Birkan, 1. Baskı, Metis Yay., İstanbul, 2002, s. 133

Bu eleştiriyi tam da onların Yeni Gerçekçiliğe dönüşleri üzerinden temellendirmek mümkündür. Çünkü Yeni Gerçekçi İtalyan sineması, sinema tarihinde bir kopuşa işaret eder, gerçekliğin yeni bir tanımlanışını belirtir. Bu gerçekçilik anlayışı üzerine yapılan pek çok eleştiri, hatta gerçekten gerçekçi olup olmadığı da bir yana, Yeni Gerçekçilik daha sonrasında farklı sinemaları mümkün kıldı ve Hollywood sinemasında yaşanan değişimde de önemli bir rol oynadı. Diğer yandan Yeni Gerçekçilik geleceği devam ettirme adına geçmişte kalanları kurtarma girişimi olarak da görülebilir. Onun ulusal ve dinsel kökünde böyle bir geçmişe yöneliş de vardır. Masum çocuk imgesi geçmişe bu yönelişin metonimik bir ifadesi olarak işlemektedir. Ne var ki bu nostaljik bir işlem değildir. Geçmişin kalıntıları hala canlı ve etkindir. Oysa günümüzde böyle bir geçmiş, böyle bir tarih hali hazırda var olan bir olgu olarak kavranılamaz. Yükselen yeni orta sınıfların şimdiki zaman içinde hapis olmuş, geçmişsiz ve geleceksiz yapıları içerisinde, hem geçmişin, tarihin kendisi hem de gelecek kurucu insan faaliyetinin, bilincinin ürünleri olacaktır. İtalyan Yeni Gerçekçiliğinin tarihsel koşullarına uygun düşen kendiliğinden bir sınıf bilincinin bireysel karakteri bu gün bu sebeple tekrarlanamaz. Ancak gereken kendi için bilinci, kolektif bir ruh ile yeniden biçimlendirmek, inşa etmektir.

Kaynaklar

Arrighi, Giovanni, *Uzun Yirminci Yüzyıl*, İmge Kitabevi, çev. Recep Boztemur, 1. Baskı, Ankara, 2004.

Baudrillard, Jean, *Simgesel Değiştokuş ve Ölüm*, çev. Oğuz Adanır, 1. Baskı. Boğaziçi Üniversitesi Yay., İstanbul, 2002.

Baudrillard, Jean, *Simülakrlar ve Simülasyon*, çev. Oğuz Adanır, 1. Baskı, Dokuz Eylül Yay., İzmir, 1998

Jameson, Fredric, *Kültürel Dönemeç*, çev. Kemal İnal, Dost Kitabevi, Ankara, 2005.

Jameson, Fredric, *Postmodernizm*, çev. Nuri Plümer, YKY, İstanbul, 1994.

Kolker, Robert Phillip, *Altering Eye: Contemporary International Cinema*, Oxford University Press, Oxford, 1983.

Lukacs, George, *The Historical Novel*, İngilizeye çev. Hannah Mitchell Stanley Mitchell, University of Nebraska Press, Lincoln, 1983.

Lukacs, George, *Roman Kuramı*, çev. Cem Soydemir, Metis Yay., İstanbul, 2003.

Lukacs, George, *Tarih ve Sınıf Bilinci*, çev. Yılmaz Öner, Belge Yay., İstanbul, 1998.

Žižek, Slavoj, *İdeolojinin Yüce Nesnesi*, çev: Tuncay Birkan, 1. Baskı, Metis Yay., İstanbul, 2002.

KÜLTÜREL PRATİK OLARAK SİNEMA*

ROBERT KOLKER
Çeviren: Ertan Yılmaz

Sinema kültürel olguların daha geniş düzeni içinde nereye ve nasıl yerleştirilir? Sinemanın endüstriyel üretimin bir parçası olduğunu görmüştük (filmlerin yapımı kitlesel üretimin ilkelerini izler ve saf olarak ekonomik terimler içinde, bugün Los Angeles'daki en büyük ticari girişimlerden biridir). Sinemanın kendi tüketicilerinin arzularını nasıl yaratıp tatmin ettiğini incelemeye başlamıştık. Filmlerin üzerimizde diğer endüstri ürünlerinden farklı ve genel olarak sanat tanımımıza daha çok uyan duygusal ve ahlâki etkileri vardır. Bizden duygularımızla tepki vermemizi ve dünyayı ahlâki kesinlikler içinde düşünmemizi, iyi insanlar ile kötü insanların ve etik davranışlar ile etik olmayan davranışların olduğunu varsaymamızı isterler. Hatta bu dünyada nasıl davranmamız gerektiği sorunlarına etik çözümler önerirler. Ancak bir roman, resim ya da senfoniyle karşılaştırıldığında, bir filmin oluşturduğu duygusal talepler yüzeysel ve belirsiz görünür. Geleneksel yüksek sanatlardan farklı olarak, film kendisini anlamamız için büyük entelektüel güçler talep etmez. Tam tersi geçerlidir: Hollywood akıldan kaçınır, hiç de analiz talebinde bulunuyor görünmez ve bizi kendisi aracılığıyla yalın, aracısız öykünün yanılsaması içine girmeye davet eder.

POPÜLER KÜLTÜR

Tartışmaya başladığımız yere dönersek, film duygusal ve ahlaki taleplerine rağmen, bizden kendisini ciddiye almamızı istemez. Diğer tüketim ürünlerinden farklı olarak, çalışmaya her şeyin üzerinde değer biçen bir kültür tarafından tarihsel olarak tanımlandığı biçimiyle önemsiz görünen boş zaman kullanımı için yaratılır yalnızca. Aslında burada ciddiyete karşı işleyen bir çifte yasak vardır. Tüketim ürünleri, genellikle bir bedel karşılı-

---

Robert Kolker, *Film, Form and Culture*, McGraw-Hill College, Boston, 1999, s. 60-98'den çevrilmiştir. Çeviri daha önce *Sinemasal*, Sayı 8-9'da yayınlanmıştır.

ğı, iş ve ev yaşantılarımızı kolaylaştırmak için satın alınır. Filmler, yapılmaları çok pahalı olsalar da, çok ucuza satın alınır ve onları tüketen insanlar için, paranın kazanılıp harcandığı gerçek dünyadan geçici bir kaçıştan başka hiçbir kullanımı yokmuş gibi görünür. İnsanlar günlük yaşamın streslerinden geçici bir kaçışın iyi olduğuna inanırlar. Ancak kaçışa olanak sağlayan filmler ve televizyon programlarına hâlâ şüpheyle bakılır ve genellikle değersiz bulunur.

Satın alması ucuz, biçim ve içeriğinde sıradan olan filmler ve kitle ya da popüler kültürün diğer ürünleri bu nedenle genellikle basmakalıp ve kaba, karmaşıklık, otorite ve değerden yoksun olarak değerlendirilmişlerdir. Popüler kültür ürünlerine genellikle yaş, toplumsal cinsiyet ya da ırk özellikleri damga vurur ve bu tür kompartımanlara ayırma her zaman dolaylı küçük düşürücü yargılar taşır. Rock and Roll gençlerin alanıdır ve bu nedenle onlara zarar verecek türde bir akılsızlıktır. Rap Afro-Amerikalı gençlere aittir ve potansiyel olarak tehlikeli olan bu dinleyici grubu arasında ahlâksızlığı ve şiddeti artırır (ırkçı stereotipleştirme açık ve aşırıdır). Aşk öyküsü, kendi umutsuz fantezi dünyalarını beslemekten başka yapacak daha iyi hiçbir şeyi olmayan orta yaşlı kadınların değersiz okuma etkinliğidir. Sporlar sporcular içindir. Sinema meraklıları –15 ile 35 yaş arası hedef kitle– cinsel gıdıklanmaya ihtiyaç duyarlar ve en kaba ve şiddet dolu yoldan sunulan başkalarının deneyimine derin bir gereksinimleri vardır, oysa orta yaşlı sinema izleyicileri bir Henry James romanının basitleştirilmiş, romantikleştirilmiş bir uyarlamasını tercih edebilirler. Neredeyse her durumda, bazı insanların popüler kültüre yönelik yargısı açıktır: Popüler kültürden zevk alan ve hayran olanlar kötülüğe teşvik edilirler ve onlar istekli bir biçimde bu teşvikin berbat etkilerinden haz alırlar. Bu isteklilik bir biçimde kültürün yozlaşmasını yansıtır. Popüler kültürün ve kitle iletişim araçlarının kültürel standartları aşağı çektiği korkusu, ardından kınamanın geldiği bir güvensizliğe neden olur. Filmleri hâlâ seviyoruz; hâlâ televizyon izliyor, rock and roll ve rap dinliyoruz. Güvensizlik daha sonra sinizme döner.

Popülerin olanın bu negatif görünümü, kitle kültürünün ticari kültür ("ticarileştirilmiş" terimi popüler ve küçültücü bir ifade olurdu) olması gerçeğiyle daha da beslenir. Filmler, televizyon, rock müzik, aşk romanları ve gazeteler birer tüketim ürünü, ticari arzunun nesneleridir. Bunları üreten şirketler kâr arayışındadır. Popüler kültür ürünleri bireysel imgelemin

değil, müşterilerinin en geniş bölümüne cazip gelmesi için bu ürünleri oluşturan büyük şirketlerin hesaplamalarının ürünleridir. Daha sonra ürünler bu müşteri grubunun en uygun bölümü için saptanır, yaş, toplumsal cinsiyet, ırk ve sınıfa uygun olarak pazarlanır ve uygun bir biçimde tanıtımı yapılır ve satılır. Tüketim ürünleri ve onların müşterileri endüstri pratiğini oluşturan maliyet/fiyat, kâr/zarar, varlıklar/borçlar, üretim/dağıtım yapısının parçası haline gelir.

KÜLTÜR TANIMLARI

Her ne kadar geniş kapsamlı kınamalar onun karmaşıklığını anlamamız açısından yararlı olmasa da, popüler kültür hakkında söylenen negatif her şeyde bir gerçek payı vardır. Onun ticari, hatta kötülüğe teşvik eden yanını hesaba katan ve popüleri bütün ciddiyeti ve eğlendiriciliği içinde bağlamlaştıran daha geniş bir tanıma kalkışmak yararlı olacaktır. Bu daha geniş görüş içinde kültür yaşamlarımızın bağlamı, nihayetinde her gün ürettiğimiz ve idrak ettiğimiz inançların, davranışların, tepkilerin tutarlı bir modeli olarak görülebilir. Bağlam olarak kültür düşüncesi, ilk olarak kültürün doğa olmadığı anlamına gelir; kültür tarih içinde insanlar tarafından oluşturulur, düşündüğümüz ve yaptığımız her şeyin ürünüdür. Günlük yaşamlarımızın bilinçsiz ya da yarı bilinçli davranışları bile, gözlendiğinde ve çözümlendiğinde tutarlı eylemler dizisi olarak anlaşılabilir ve birbiriyle ilişkili olarak görülebilir. Ürettikleri yapay ürünlerle –dinlediğimiz müzik, giydiğimiz giysiler, sevdiğimiz televizyon programları, izlediğimiz filmler– birlikte bu inanışlar, davranışlar ve uygulamaların anlamı vardır. Bunlar "okunabilir" ve anlaşılabilirler. İnsanlar araba sürerler, belirli marka arabaları seçerler, okula giderler, bankada hesap açtırırlar, resim yaparlar, televizyon izlerler, ırksal ve cinsel farklılıkları kabul ederler (ya da etmezler), Demokratlardan ya da Cumhuriyetçilerden nefret ederler (ya da etmezler), özgür iradeye ve serbest piyasa ekonomisine inanırlar (ya da inanmazlar), iyi ya da kötü davranırlar, klasik ya da rock müziği severler ve her nasılsa bu davranışların çoğundan mükemmel anlam çıkarırlar. Küçük bir araştırma ve berrak bir akılla, bunlardan çıkan anlamı, yaptığımız tercihler ve bizi eğlendiren şeylerle tatmin ettiğimiz gereksinimleri anlayabiliriz. Eğlencelerimizin inançlarımızı nasıl ve neden onayladığını ya da yalanladığını, bunların hiçbirinin doğal olmadığını anlayabiliriz. Bütün bunlar sınıf, toplumsal cinsiyet, ırk, eğitim ve başka kültürlerden etkilenmeden doğar.

Alt-kültürler

Günümüzde kültürümüz –ya da yüksek ve alçak, ciddi ve popüler sanat arasında ayrım yapan kültürümüzün o parçası– kültürü yukarda yaptığımızdan çok daha dar bir biçimde tanımlamaktadır. Kültürümüz karmaşık, anlaması güç ve "kültürel" birikime sahip, bunu isteyen ve seven birkaç kültürlü kişi için kabul edilebilir olan bireysel imgelemler tarafından yaratılan ciddi yapıtları kültür olarak tanımlar. Başka bir deyişle, kültür kendisini böler ve kısımlara ayırır. Bu kültür, genelde anlamak için derinlemesine ilgilenmek zorunda olduğumuz, zor ve kişisel bir sanat olarak algıladığımız şeylere tekabül eder: Müzelerdeki resimler; konser salonlarında çalınan senfoniler; sınıflarda analiz edilen şiirler ve romanlar. Eğer diğer imgelem ürünleri türlerinin bu tanımın içine yerleştirilmesine izin verilirse, onlara "aşağı" ya da "popüler" kültür olarak göndermede bulunulur ve kenarlara sürgün edilir. Popüler kültür "yüksek" kültür hayranlarınca; yüksek kültür ise popüler kültür hayranlarınca küçümsenir. Bu karşılıklı düşmanlık bazen stereotiplere yapılan göndermeler aracılığıyla ifade edilir. Klasik müzik, sanat ve şiir sevenler, akla getirdiği sınıfsal ve cinsel ötekilik yananlamlarıyla birlikte köhnemiş, entelektüel elitlerdir. Popüler sanatlardan haz alan insanlar bazen egemen değerleri tehdit eden işçi sınıfından ahmaklar ya da kendi yaşamı olmayan kadınlar ya da beyaz olmayan insanlar olarak gösterilirler. Popüler kültür ürünlerinden zevk alan alt-kültürler arasında daha büyük, daha köklü ve potansiyel olarak tehlikeli bölünmeler vardır. Dini ve politik farklılıklar radyo programları, müzik türleri ve filmlere yönelik farklı ilgileri gösterir. National Public Radio'yu dinleyen insanlar –hem kendileri hem de ötekiler tarafından– sağcı söyleşi programlarını dinleyenlerden farklı olarak tanımlanırlar. Aksiyon filmleri izleyen insanlar –hatta yönetmenlerin kendileri tarafından bile– Jane Austen romanlarının uyarlamalarını izleyenlerden farklı olarak görülürler. Bu tür bölünmelerde bir grubun diğerine yönelik hissettiği kızgınlık ve öfke küçümsenemeyecek düzeyde ve rahatsız edicidir.

Kültürel Farklılıkların Kökenleri

Bütün bunların kökenleri karmaşıktır ve kültürün her dar tanımının ait olduğumuz daha büyük kültürün güçlü ve değişen öğelerini tanımlamada nasıl yetersiz olduğunu gösterir. Bunun ardından daha büyük kültür içinde alt-kültürleri yaratan hareketlerin ve karmaşık olayların çok kısa bir

taslağı gelecek ama bu taslak kültürün kendisini yaratmayı sürdürdüğüne, yaşamsal grupların kendi sanatını yarattığına ve bu sanatın kültürü nasıl değiştirip dönüştürdüğüne dair bir fikir verecektir.

Avrupa kültüründe "ciddi" müzik, resim ve edebiyat üretimi, bu üretimin kral saraylarına ait olduğu Ortaçağa kadar geri gider. "Alt sınıfların," çoğunlukla cahil köylülerin, Avrupalı-olmayan kültürlerin çoğu için de geçerli bir olgu olan, zanaatlarına ve sözlü geleneklerine dayalı, ülkelerine ve yerlerine özgü kültürleri vardı. Mülkiyet sahibi olan ve mal-ticareti yapan orta sınıfın oluşması İtalyan Rönesans'ında başladı ve yüksek kültürü saraylardan çıkarıp zengin tüccarların ve mülk sahiplerinin evlerine, villalarına getiren bu yeni gruptur. Güzel sanatlara sahip olma ya da destekleme, gelişen orta sınıfın mülk sahibi olma hareketinin parçasıydı. Zengin İtalyan tacirler sanatların hamileri haline geldiler ve örneğin minnet içindeki ressamları İsa'nın ayakları altında velinimetlerinin resmini yapmakla görevlendirdiler. Sahiplik bir zenginlik göstergesiydi. Sanata sahip ya da hami olma zengin hazzının bir göstergesiydi. Hâlâ da öyledir.

18. yüzyıl boyunca mülk-sahibi orta sınıf Avrupa'da gelişti, küçük dükkan sahipleri zenginleşti ve endüstriyel işçi sınıfı gelişmeye başladı. Bu sınıfların her biri kendi kültürel biçimlerini geliştirdi. Örneğin roman 18. yüzyıl başlarında geliştirildi ve başlangıçta, bugün bile birçok insanın pembe diziye gösterdiği bir düşkünlük ve özdeşleşme ile örneğin Samuel Richardson'un *Pamela; Or, Virtue Rewarded* (1740) ve *Clarissa*'nın (1747-1748) kadın kahramanının romantik serüvenlerini okuyan orta-sınıf kadınlara yönelikti. Popüler bir işçi ve alt-orta sınıf biçimi olan melodram roman ve tiyatrodan, özellikle de 18. yüzyıl sonundaki devrim sonrası Fransa'sının tiyatrosundan doğdu. Müzikli dram anlamına gelen melodram, aktörlerin diyaloglarını söyledikleri geleneksel tiyatro oyunculuğunu yasaklayan yasalara tepki olarak müzikli pantomim olarak başladı. Başlarda Avrupa'da ve Birleşik Devletler'de melodram abartılı jestleri ve basitleştirilmiş iyi ve kötü yapılarıyla genel, ahlaki ve politikti; üst-sınıf hazları açısından fazlasıyla kaba ve "sıradandı." Genel olarak katılımcıydı da, duygusal ve hatta sözlü tepki vermeye davet ediyordu. Melodram bir tatmin ve haz biçimi, istikrar ve statü için sınıfsal bir arzunun, basit moral değerlerin ortak bir ifadesiydi. Farklı biçimler içinde melodram Batı'da ve Doğu'da birçok ülkede başarılı olmuştur.

19. yüzyıl ortasından itibaren Music Hall varyete eğlenceleri işçi sınıfının bir diğer komedi, popüler müzik, parodi ve toplumsal cinsiyet taşlaması alanıydı (İngiliz varyete şovlarında diğer cinsin giysilerini giymek, bu durumdan sıkılma iması olmaksızın kabul edilmiş popüler bir uygulama olarak kalmıştır). Music Hall izleyicinin tepki vermesini canlı bir biçimde cesaretlendiren bir uzamda icra edildi ve ediliyor. Music Hall'un Amerika versiyonu olan varyete, melodram ile birlikte, sinemanın gelişimi üzerine çok büyük etkilerde bulundu.

POPÜLER KÜLTÜR NASIL KİTLE KÜLTÜRÜ OLDU?

Popüler kültürün kitle kültürü haline gelmesi için, depolama ve dağıtım yöntemlerinin geliştirilmesi gerekliydi. Basılı (print) kültür 18. yüzyılda epeyce gelişmişti ve romanlar ile gazeteler oldukça yaygın olarak dağıtıldılar. Romanın durumunda, aktarım yollarından biri romanların grup içinde sesli okumasıydı. Ağırlıklı olarak işçi ve alt-orta sınıftan tüketicilerin hoşlandığı müzik, görüntüler ve anlatıların kitle kültürü haline gelmesi için, 19. yüzyılın sonu ile 20. yüzyılın başlarında başka araçların geliştirilmeleri gerekliydi. Yeni fotoğraf, telefon, fonograf teknolojileri ve filmler yüksek kültürün güç anlaşılır yanları üzerinde derinlemesine düşünmek için araçlar ya da zamandan yoksun olanlara çok uygun geldi ve bu yeni teknolojiler hemen egemen oldular. Bu gerçekleştiğinde, eğitim ve boş zaman ile şiir ya da roman okumak için gerekli sakin ortam ve tek başına olmayı talep eden basılı kültür zayıfladı.

Radyo ve Baskı

Depolama ve dağıtımın yeni bir biçimini biraz ayrıntılı incelemiştik: Işığa maruz bırakıldığında ve bir dizi yüksek kaliteli imgeler olarak geliştirildiğinde (develop) plastik kuşaklar üzerindeki fotoğraf duyarkatı farklı yollarla bir araya getirilebilir, kutulara konabilir, sinema salonlarında gösterilmek üzere ülkeye ve dünyaya dağıtılabilir. Elektronik aktarım bir diğer önemli 19. yüzyıl gelişmesiydi. Telefon, fonograf ve radyo ses ve müziği, haberleri ve eğlenceyi, en içli dışlı mekâna yani evin içine getirdi. Bir film izlemek için insanlar plan yaparak ve gerekli masrafları karşılayarak evden çıkmak zorundaydılar. 1920'li yıllarda radyo ev içi uzama hakim oldu ve başlıca eğlence biçimi haline geldi. 1920'lerin sonunda sesli film ortaya çıktığında, iki iletişim aracı arasında güçlü bir karşılıklı etkile-

şim başladı. Radyo gösterimdeki filmlere dayalı programlarının yanı sıra filmlerin reklamlarını da yayınladı. Radyo starları filmlerde oynadılar; film starları da radyo programlarına katıldılar.

Basılı iletişim araçlarının bir versiyonu radyo ve filmlerle birlikte onların ayrılmaz parçası olarak gelişti. Gazeteler radyo ve filmlerin reklamını ve eleştirisini yaptılar. Sinema dergileri ve gazetelerin dedikodu sütunları starları ve onların kişisel yaşamlarını kamunun gözü önüne getirerek, stüdyonun reklam işini yaydılar. 1920'li yılların sonunda, popüler kültürün içinde dinleyicinin, izleyicinin ve okuyucunun radyo, filmler, dergiler ve gazetelerin metinlerarası bir ağına ulaşabildiği ayrıntılı bir entegre ağın gelişmiş olduğunu söylemek abartı olmazdı. Metinlerarası ile birbirine göndermede bulunan, birbirlerini yeniden üreten ya da temsil eden bütün bu öğeleri kastediyorum. Radyo yayınları filmde anlatı öğesi olarak kullanıldı; filmler radyo dramlarına çevrildi; gazeteler ikisini de inceleyen eleştiriler ile filmlerin reklamlarını ve skandalları yayınladılar; film müziği ile popüler müzik öylesine ilişkiliydi ki, film müziği plağa kaydediliyor ve radyodan yayınlanıyordu. 1940'lı yıllarda bir film, 45'lik plak olarak piyasaya çıkabilsin diye özellikle bestelenen bir müziği içerebilirdi.

Televizyon

Eksik olan tek şey, hareketli görüntüleri eve getirecek bir araçtı ve bu sorun II. Dünya Savaşı'ndan sonra çözüldü. Gelişmesi 1930'lu yıllarda başlayan televizyonun ortaya çıkışıyla, kitlesel olarak iletilebilen popüler kültür ağı, bütçesi müsait herkes için aynı anda her yerdeydi. 1950'li yıllarda herkes bu ağa ulaşabildi. Bu kültürel ağın metinlerarasılığı da gelişti. Radyo dram için bir ortam olmaktan çıktı ve başta popüler müzik yayınlama ve yakın zamanlarda da farklı politik görüşlerin ifade edilme yeri olarak önemli bir rol üstlendi. Sinema ve televizyon, her ne kadar televizyon filme gidiş sayısında önemli bir düşüşe yol açtıysa ve sinemaseverler bu yeni formu küçümsemekten başka hiçbir şey taslamasalar da, hemen birbirlerini sevdiler. Televizyon eski filmlerin ve özel olarak televizyon için yapılmış filmlerin gösterilme mekanizması haline geldi. Film stüdyoları televizyon kanallarını satın aldılar ve onlara ürünleriyle katkıda bulundular. 1970'li yılların sonunda video kasetlerin ve kablolu televizyonun ortaya çıkışıyla, filmler ve televizyon çok önemli bir düzeyde birbirlerinin işlevleri haline geldiler. Yönetmenler bir filmin kârını artırmak için video

kaset satışları ve kiralarına bağımlı oldular. Sinemaseverler sinema salonuna gitmek ile evde film izlemeyi dengeliyorlar.

Bu arada "yüksek" kültürün alanı daraldı. Sınıf ve eğitim tarafından mahkum ediliyor ve kendine müzelerde, konser salonlarında ve radyo ile televizyondaki bazı yayınlarla kitapevlerinde bir yer buluyordu. Ancak bu kültür her zaman marjinaldi ve bu durum giderek artıyor. "Popüler," özellikle de popülerin Amerikan versiyonu dünyadaki egemen biçimdir. Bu kültürün içinde birçok çeşitleme ve alt-biçim, çok sayıda ulusal tarz gelişti. Neredeyse bütün ülkelerde sinema her yerde hazır ve nazır, bütün diğer biçimlerin en yaygın olanıdır ve baskın olanın da baskını Amerikan sinemasıdır.

KÜLTÜR KURAMLARI

Genelde popüler kültürün ve özelde sinemanın daha büyük kültürel pratik kompleksi içindeki yerini anlamak için, bazı kültür kuramlarına, özellikle de kitle iletişim araçlarını ve sinemayı tartışanlara bakmak bizim için yararlı olacaktır. Bu kuramlar haklı olarak kültürel çalışmalar adı verilen yeni ve genişleyen bir çalışma alanını oluştururlar. Kültürel çalışmalar kültürel pratiğin bağlamı içindeki farklı türden metinleri, yani ekonomi ve sınıf, politika ve toplumsal cinsiyet, gereksinim ve arzunun damgasını vurduğu ürün, üretim ve günlük yaşamın materyallerini inceler. Kültürel metinlerin biçim ve yapılarını araştırır, çünkü bunlar anlam yaratırlar ya da kendilerini üreten insanlar ve bunlarla eğlenen insanlar tarafından yaratılmış anlamlara sahiptirler. Kültürel çalışmalar anlamı, günlük yaşamları içindeki insanlar ile duygusal ve entelektüel beslenme ve rahatlama için baktıkları imgelem ürünleri arasındaki karmaşık ilişkilerden oluşan kesintisiz bir süreç olarak düşünür.

Frankfurt Okulu

Kendine konu olarak kitle iletişim araçlarını alan kültürel eleştirinin ilk dalgası bu konuyu çok sorunlu buldu ve bunun çok yerinde bir nedeni vardı. Sosyal Araştırmalar Enstitüsü (Frankfurt Okulu) 1924 yılında Frankfurt'ta kuruldu. Enstitü'nün işlevi sosyoloji, psikoloji, kültür ve politika incelemelerini birleştirmekti. Üyeleri ve destekçileri arasında 20. yüzyılın en önemli solcu düşünürleri vardı: Max Horkheimer, Theodor Adorno, Herbert Marcuse, Eric Fromm, Siegfried Kracauer ve Walter Benjamin. On-

ların solcu ve çoğunun da Yahudi olması nedeniyle Enstitü 1933'te Naziler tarafından kapatıldı. Üyelerinin çoğu çalışmalarını sürdürdükleri ve öğrettikleri Amerika'ya geldi.

Bu çalışmanın asıl parçası sinema ve kitle iletişim araçları incelemesidir. Siegfried Kracauer iki önemli sinema incelemesi yazdı: *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality* (1960) ve *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film* (1946). İkinci kitap kültürün ürettiği filmlere bakarak, kültürel ve politik bir felakete yol açan bir kültürel tarzı tanımlama girişimiydi. Theodor Adorno felsefe ve müzik üzerine makaleler ve kitaplar yazdı, Max Horkheimer ile birlikte *Aydınlanmanın Diyalektiği*'nin (1944) ortak yazarıydı. Bu kitabın "Kültür Endüstrisi" başlıklı bölümü, Walter Benjamin'in "Mekanik Yeniden Üretim Çağında Sanat Yapıtı" adlı olağanüstü yazısı ile birlikte gelecekteki iletişim araçları, kültür ve politika araştırmaları için temel oluşturdu. Bu, oluşturulması zor bir temeldi. Gözledikleri toplum nedeniyle, kitle iletişim araçları konusunda Adorno, Benjamin, Kracauer ve Frankfurt Okulu'nun diğer üyelerinin vardıkları sonuçlar ya çok olumsuz ya da belirsizdi.

1920'lerde Almanya kendisini modern tarihin en acımasız ve yıkıcı rejimine götüren devasa bir politik altüst oluş yaşayan bir toplumdu. Frankfurt Okulu popüler kültürün yükselişini, Alman politik kültüründeki otoriteryanizmin artışının bir parçası olarak gördü. Frankfurt Okulu bu toplumda izleyici, dinleyici ya da okurun ticari olarak üretilen ve dağıtılan müzik, haberler, görüntüler ve seslerin karmaşık yapısının parçası olduğu birbiriyle ilişkili bir metinler ağı yerine, yönetim ve endüstrinin hileli bir yakın ortaklık içinde filmleri izleyen, müzik ve radyo dinleyen insanlara hükmettiği dikey, piramit şeklindeki bir yapıyı gördü. Popüler kültürün tüketicileri, popüler kültürü güdümleyerek istekleri konusunda insanları yönlendiren otoriteryan bir yönetim tarafından bireysellikten ve öznellikten mahrum edilmiş aynılaşmış ve edilgin bir kitleydi.

Frankfurt Okulu için popüler kültürün tüketicileri aslında *yaratıldı*, biçimlendirildi, uysallaştırıldı ve yönetici siyasi partinin gönüllü aracına dönüştürüldü. Yine, bu görüş güçlü bir gerçekliğe dayalıydı. Kitle iletişim araçlarını insanların direnemediği, direnmek istemediği hoşa gider bir yolla enformasyonu, eğlenceyi ve sınırsız propagandayı biçimlendiren kontrol altına alınmış iletişim araçları olarak –özellikle de radyo ve sinemayı (televizyonu geliştirmekle meşguldüler)– ilk kullanan Hitler'in Nazi yöne-

timiydi. Frankfurt Okulu hükümete ve endüstri içindeki yardımcılarına (gazeteler, radyo yayıncılığı ve sinema) "güç ve kontrol" kavramları aracılığıyla bakarken, okurlar/dinleyiciler/izleyicileri de arzulu, zayıf ve kolayca aldatılan insanlar olarak gördüler. Horkheimer ve Adorno şöyle yazar:

> Geç kapitalizmde varolma sürekli bir kabul merasimidir. Herkes kendisine boyun eğdiren iktidarla eksiksiz şekilde özdeşleştiğini kanıtlamak zorundadır... Bütünleşme mucizesi, yani itaatsizliklerini bastıran direniş yoksunlarını hoş görüp kabul eden hükümetlerin bu sürekli teveccühleri faşizmi hedef almaktadır.[1]

Frankfurt Okulu kitle iletişim araçlarının itaat içindeki tüketicisini sürekli hırpalamadığını, insanların kolayca, gönüllü olarak boyun eğdirilebilen özgür iradelerinin olduğunu anladı. Bir gruba katılma, isyankarlığı bırakma, kitle içinde bütünleşme ve otoritenin lütfunu almadaki rahatlığı gördüler. Popüler kültürün Anti-Semitizmi nasıl kolayca kabul ettiğini, anavatan için soyut çağrılarla ve umutsuz, baskılanmış yaşamdan kurtuluş vaatleriyle nasıl uyuşabildiğini gördüler ve belirttiler. Yönetici güçlerce üretilen müzikaller, melodramlar ve komediler biçiminde kaba eğlence sunumlarının yanı sıra bu taleplere Almanların çoğunun direnmesi zordu.

Hitler'in yönetiminde kültürel farklılık, bireysel ifade ve sanatsal denemeler yalnızca korkutulmadı, aynı zamanda yok edildi. Ciddi sanatın, modern ve eleştirel sanatın yoz olduğu ilan edildi ve yasaklandı. Kitaplar yakıldı. Sanatçılar ülkeden kaçtılar. Popüler sanat Nazi ideallerini daimileştirmek için kurban olmayı teşvik ederek, Yahudilerden ve komünistlerden nefret etmenin, Hitler'i göklere çıkarmanın, alt-orta sınıf aile yaşamı, aile ve anavatanı övmenin dar spektrumu içinde yeniden biçimlendirildi. Bir kültürün kolektif korkularının ve arzularının en derin ve biçimlenmemiş yönlerinin dışında, o kültürün en temel içgüdülerini onaylayan ve güçlendiren yüzeysel eğlenceleri oluşturmak için politika ve iş dünyasının bir komplosu olarak faşizm, Frankfurt Okulu'nun kültür endüstrisi analizi için bir model oldu. Bu kültür sorgusuz sualsiz teslim olmuş göründü.

Frankfurt Okulu Amerika'da

Frankfurt Okulu araştırmacılarının popüler kültüre elitist bir perspektiften bakma eğiliminde olmaları şaşırtıcı değildir. Böylesine iğrenç bir po-

---

[1] Bu alıntı M. Horkheimer-T. Adorno, *Aydınlanmanın Diyalektiği*, çev. Oğuz Özügül, Kabalcı Yayınları, İstanbul, 1996, cilt II, s. 46-47'den aynen alınmıştır.

püler kültürün parçası olan herhangi bir şeyin herhangi bir değeri olamazdı. 1930'lu yılların sonunda Amerika'ya geldiklerinde bu elitist konumu yanlarında getirdiler. Özellikle Adorno popülerden hoşlanmadı ve sık sık caz ile popüler müziğin değersizliği üzerine yazdı. Frankfurt Okulu elitizminin en kötü yanı 1950'li yıllarda Amerika Birleşik Devletleri'nde popülerleşti ve bazı insanların kültürün yozlaşması ve genç insanlarda görülen olumsuz davranışlardan duyulan genel kaygıyla bütünleşti. 1950'li yıllar, II. Dünya Savaşı sonrası endişelerini körükleyen Sovyetler Birliği'yle yapılan Soğuk Savaş ile birlikte ciddi bir kültürel istikrarsızlık dönemiydi. Altüst olma ve düşmanın ülkeye sızması hakkındaki paranoya bu on yılın ilk yarısı boyunca ülkeye egemen oldu ve popüler kültür toplumun korkularının önemli bir hedefi haline geldi.

Sağ ve Sol

1950'li yıllardaki popüler kültür karşıtı söylem birçok kesim tarafından sürdürüldü. Sağcı politikacıların ve gazetecilerin saldırıları, birçok endişeyi tahrik etse de, sofistike değildi. Onlarınki, Frankfurt Okulu'nun, ürünlerini istekli kitleleri yönlendirmek için üreten eğlence üreticileri ile iktidarın karşılıklı ilişki süreci olan kültür endüstrisine dair gelişkin tanımı gibi değildi. Gerçekten de bazı Soğuk Savaş yazarları Frankfurt Okulu'nun argümanını baş aşağı çevirdiler. Frankfurt Okulu medyanın ve nüfusun yukarıdan aşağıya doğru kontrolünü analiz ederken, 1950'lerin medya eleştirmenleri medyanın –özellikle de sinema ve televizyon– elitist ve solcu olduğunu öne sürdüler. Onlara göre medya halkın inanç sistemini denetlemekten çok, bu inanç sistemini ve değerleri altüst ederek yıktı.

Daha az tehlikeli kuramcılar, aslında soldaki birçok entelektüel popüler kültürün yalnızca çok değersiz ve sığ olduğunu öne sürdü. Eğer insanlar kitle iletişim araçları sayesinde eğleniyorlarsa, filmler, pop müzik ve televizyonla ilişkileri sonucu entelektüel ve duygusal tepkide zaten gerilemişlerdi ya da yakında öyle olacaklardı. Bazı popüler kültür eleştirmenleri bu kültürü cinselliği ve şiddeti artıran bir kültür olarak gördüler –ve bazıları hala görüyor. Çizgi romanlar, gençleri hedefleyen filmler ve 1950'lerin sonuna doğru *rock and roll* müziği en büyük suçlular olarak görüldüler. Kongre oturumlarında bunların etkileri incelendi. Ve kuşkusuz 1950'li yıllarda televizyonun yükselen gelişimine dehşetle bakıldı. Üreticileri, yapımcıları ve tanıtımcıları televizyonu canı sıkkın ev kadınlarını teskin

edecek ve aileleri bir arada tutacak bir mucize olarak görürken, karşıtları televizyonu kültürel standartların daha da gerilemesi olarak gördüler. Televizyon kültürün özelliksiz, homojenleşmiş kitleye indirgenmesinin bir diğer işaretiydi.

Kitle Kültürü (Masscult) ve Orta Sınıf Kültürü (Midcult)

Kitle iletişim araçlarının karmaşık toplumsal ve kültürel boyutları, 1950'lerin eleştirmenleri için bu araçların çürüme ve yozlaşmanın işaretleri olması kadar önemli değildi. 1950'lerde ve 1960'ların başında elitist kategoriler haz gibi muğlak olan konulara dayalı olarak sanatlar ve alımlayıcılarına dair katı bir ayrım yapmayı sürdürdü. Sinema ve kültür eleştirmeni Dwight MacDonald 1950'ler kültürünü üç kategoriye ayırdı. Eski "düşük, alelade ve gelişmiş" sınıflaması yerine daha az etnik ve ırksal bir metafor bularak yüksek kültür –elite yönelik karmaşık, verimli sanat– hakkında konuştu ama dikkatini Masscult (kitle kültürü) ve Midcult (orta sınıf kültürü) dediği olgulara yoğunlaştırdı. Popüler kültürü iki gruba ayıran MacDonald, Elvis Presley plakları ve filmlerinden Tennessee Williams tarafından yazılan filmlere ve canlı televizyon dramalarına dek uzanan yeni bir eğlence tarzıyla eğlendirilen bir on yıldan (1950'ler) söz edebildi.

Bu yeni kategoriler Amerikan popüler kültür tartışmasına karmaşıklığın bir öğesini dâhil etmeye başladı. Ama bunlar hâlâ aşağılayıcı ve yargısaldı: MacDonald Masscult için "yeni bir yönde kötü: Teorik olarak iyi olma olasılığına bile sahip değil" der. Midcult yalnızca kötüyü daha kaliteli bir biçimde yeniden üretir: "Yüksek Kültür" standartlarına saygı gösteriyormuş gibi yaparken, aslında bu standartları sulandırır ve bayağılaştırır. Aşağılayıcı olsa da, bu sınıflama popüler kültürün yekpare olmadığını, sınıf ve haz konularının daha iyi bir tanım elde etmek için kullanılabileceği gerçeğini en azından kabul etmeye ya da belirtmeye başladı. Ancak çoğu tutucu eğilime sahip 1950'ler ve 1960'ların başındaki kitle iletişim araçları eleştirmenleri Frankfurt Okulu'nun çok yönlü ideolojik analizini dikkate almaksızın, sövüp saydılar ve korkuları artırdılar. Bunlar yukardan bakan görüşlerdi. Bu arada popüler kültür yayıldı.

1950'lerin sonunda, Afro-Amerikan ritmi ve *blues* olarak başlayıp daha sonra *country* ve *western* formatlarıyla bütünleşen "rock and roll", genç insanların eşi benzeri olmayan eğlence arzusunu karşılayacak bir gücün peşinde koşmaya başlamış yeniden canlanan, aktif bir gençlik kültürünün

önemli bir bileşeni oldu. Sinemada yabancı filmlerin etkisi filmleri yüksek kültür yönünde itmeye başladı. Aynı zamanda nüfus banliyölere kaydığı için, sinemaya gidiş azalmaya, televizyon izleme ise artmaya başla-dı. Bu duruma yanıt olarak Amerikan sineması değişti ve hem Alt hem de Orta kültür filmleriyle sürekli değişen izleyici profilini kesin olarak saptamaya çalışarak, özel türden filmlerle özel yaş gruplarını hedeflemeye başladı.

Benjamin ve Aura

Yeni kuramlar bir çok yönden birbirine yaklaşmaya başladı. 1960'lı yıllarda sinema incelemelerinin artışı ve 1970'lerin başında feminist kuramların gelişmesi popüler kültürün ciddi analizine artan ilgi için zemin oluşturdu. Yeni kuramların bazıları 1936 yılında bir Frankfurt Okulu üyesinin yazdığı bir yazıdan çıktı. Bu yazı popüler kültür ve onun daha geniş kültürel matriksle ilişkisi üzerine yargısal olmayan, uygun bir biçimde politik, spekülatif ve kompleks bir düşüncenin temelinin oluşmasına yardım etti. Walter Benjamin "Mekanik Yeniden Üretim Çağında Sanat Yapıtı" adlı yazısında kendisine başlangıç noktası olarak film ve popüler kültürün diğer ürünlerini mümkün kılan yeniden üretim, depolama ve dağıtımın yeni öğelerini alır. Benjamin için elit sınıfların eski sanatı ile kitlelerin yeni popüler sanatı arasındaki fark, popüler ya da kitle sanatının müzelerin ve kütüphanelerin alışılmış alanlarının dışında mevcut olmasıdır. Görüntü (her ne kadar Benjamin'in düşünceleri kaydedilen müziğe, fotoğrafa, televizyona ve günümüzde de dijital medyaya yararlı bir biçimde uygulanabilirse de, onun başlıca inceleme konusu filmdir) bir mekânda korunan, korku ve hürmetle izlenen biricik, türünün tek örneği değildir. Günümüzde görüntü sonsuz sayıda çoğaltılabilir ve kullanılabilir. Onu özel, hatta kutsal kılan ve Benjamin'in aura dediği özelliğini yitirmiştir.

Aura geleneksel bir yüksek sanat yapıtının biricikliği olarak düşünülebilir. Orijinal bir resmin aurası vardır. Türünün tek örneğidir, yalnızca asılı olduğu yerde orijinalliği içinde görülür ve izleyici ile yapıtın ayrıcalıklı ilişkisi içinde bakılır. Bir romanın, yazarının imzaladığı ilk baskısının bir aurası olabilir, bir oyunun ya da senfoninin canlı icrası gibi. Aura yeniden üretilemez, bir sanatçının ya da topluluğun elinden orijinal üretimdir. Popüler, kitlesel-üretilmiş sanat aurasızdır. Bir rock grubunun sahip olduğunuz kompakt diski aynı orijinalden çıkarılmış binlerce –yüz binlerce– diskle aynıdır. Cleveland'daki çok salonlu bir sinemada izlenen bir filmin

kopyası West Palm Beach ya da (yeniden seslendirilmesi hariç) Almanya, Frankfurt'taki bir sinema salonunda izlenen kopya ile aynıdır. Burada biricik olan hiçbir şey yoktur. Dijital, elektronik ya da optik veri hariç hiçbir şey yoktur. Yapımcıların giriş parası ödeyerek her yerdeki diğer bütün izleyicilerle aynı tepkiyi vermesini umdukları izleyicinin dikkat kesilmiş gözleri ve kulakları dışında insani bir varlık yoktur.

Benjamin Frankfurt Okulu üyelerinin çoğundan farklı olarak, bu gelişmeye korkuyla bakmadı. O bunu tarihsel bir olgu, toplum ve kültür eleştirmenlerinin hakkında düşünmesine rağmen devam eden bir süreç olarak gördü. Popüler kültürün gelişimini baskıcı bir gerçeklik değil, potansiyel olarak özgürleştirici bir gerçeklik olarak anlaşılması gereken bir durum diye düşündü. Auranın kaybolması ve erişim rahatlığı iki anlama geldi. Herkes imgelem ürünleriyle ilişki kurabilirdi ve herkes yapabildiği ölçüde aurasız yapıtlar üretmekte özgürdü. İşin tuhafı auranın kaybolması yapıtla daha yakın bir ilişkiyi getirebilirdi. Ritüel ve orijinal dehanın yapıtını kuşatan saygıyla karışık korkunun yerini her sanatseverin içten yorumu alabilirdi. Benjamin şunları yazıyordu: "*İlerici tutum, görsel ve duygusal hazzın uzmanca değerlendirmeye dolaysız ve yoğun karışımı tarafından tanımlanır.*" Herkes bir eleştirmen haline gelir, anlam çıkarabilir, yargıda bulunabilir.

> Etrafımızdaki şeylerin yakın-çekimleriyle, bilinen nesnelerin gizli ayrıntılarıyla, kameranın dahice rehberliğiyle sıradan ortamları irdeleyerek film bir yandan yaşamlarımızı yöneten gereklilikleri anlamamızı artırır; diğer yandan da bize sınırsız ve akla gelmedik bir devinim alanı sağlar.[2]

Sinema ve diğer kitle iletişim araçları dünyanın yaratıcı temsillerine bir giriş ve katılma alanı sunar. Kesinlikle, Benjamin kitle iletişim araçlarının ve politikanın gerçeklikleriyle, özellikle de ülkesindekilerle ilişkisiz değildi. İzleyici sayısı arttıkça kitle sanatının ilerici düşünceleri sunmasının daha da güçleşeceğinin farkındaydı. Nazilerin kitle iletişim araçlarına ve bütün olarak kültüre ne yaptığını da biliyordu. Bunu doğrudan yaşadı. Kitle iletişim araçları kadar melekler üzerine de yazan bu Yahudi, mistik, Marksist entelektüel 1940 yılında ülkesinden uzakta, İspanya sınırında intihar etti. Faşizmin kitlesel olarak üretilen sanata yanlış bir aura yüklemeye, onu bir seyirliğe/gösteriye (spectacle) çevirmeye ve politik ritüelin ve

---

[2] Her iki alıntı da Walter Benjamin, *Pasajlar*, çev. Ahmet Cemal, YKY, İstanbul, 1994, s. 62'den aynen alınmıştır

kaçınılmaz olarak savaşın hizmetine koşmaya çalıştığını anlamıştı. Komünizmin başka bir yolu deneyeceğine, izleyiciyi ve sanat yapıtını ortak bir eylem politikası içinde özgürleştireceğine inanıyordu. Böylesi bir görüş şu anda geçerli olmasa da, bir kitle sanatının kitlelerin kültürün politik işleyişine katılımı anlamına gelebildiği anlayışını yansıtır.

Devlet Müdahalesinin Aurası

Politika da dâhil olmak üzere birçok düzeyde birçok insanı içine alan popüler bir sanatı geliştirmek için iktidarların sanatçılarla birlikte çalışmasının önemli örnekleri olmuştur. Rus devrimini izleyen –ve Benjamin'in komünal, politikleşmiş bir sanat düşüncesi için model oluşturan– sanatsal etkinlik başarılı bir örnektir. 1920'li yıllarda Eisenstein'ın, Dziga Vertov'un ve diğer yönetmenler ile görsel sanatçıların çalışmaları 20. yüzyılda örneği olmayan bir enerjiyi, izleyiciye ulaşma ve izleyicinin aklı ve duygularıyla aktif bir biçimde ilişki kurma arzusunu gösterdi. Stalin bütün bunlara bir son verdi. 20. yüzyıl boyunca başka yerlerde de devletin sanata müdahalesine yönelik birçok girişim olmuştur. Almanya 1970'li yıllarda devletin televizyonlara mali yardımları sayesinde kendi sinema endüstrisini yeniden canlandırdı. Televizyon için filmler yapıldı ve bunlar sinema salonlarında da gösterildiler. Halkın tepkisi çeşitliydi ama mali yardımlarla yapılan filmler mükemmeldi. Genel olarak kamu kaynakları ciddi ve bağlı (engaged), kişisel ve politik bir sinemanın desteklenmesine yardım etti. Ancak kamu kaynakları Benjamin'in mekanik yeniden üretim çağında olmasını umduğu izleyici, yapıt ve genelde kültürün büyük ölçekli karşılıklı etkileşimini desteklemede daha az başarılı olmuştur.

İnternet Üzerinde Mekanik Yeniden Üretim

Yalnızca yakın zamanlarda bu tür bir karşılıklı etkileşim olmuştur, ancak sinemada bu söz konusu değildir. Hükümetin ve üniversitelerin işbirliği yapıp desteklediği İnternet bireylerin büyük karşılıklı etkileşim ve iletişim toplulukları kurduğu ve mekanik (bu durumda dijital) yeniden üretimin uygun donanımı olan insanlara kişisel ve ulusal sınırların ötesine geçme, her iki sınırı da geniş bir ortak uzamda ortadan kaldırma olanağı sunduğu bir alan sağlıyor. Hiçbir şey dijital kadar tamamen aurasız değildir. Bir ve çok sayıda imgelemin böylesine doğrudan katılımına olanak sağlayan hiçbir şey yoktur.

Ancak hiçbir şey dijital kadar elitist değildir. Bütçesi müsait olabilen orta sınıfla sınırlı siberuzay, Benjamin için herkese erişim sunan filmlerden tamamen farklıdır. Benjamin için mekanik yeniden üretim çağı herkesin kültürün işleyişi içinde bütünleşmesinin ütopyan olasılığını sundu. Şimdilerdeki bir klişeyi kullanırsak, bu yetkilerin paylaşımına yol açabilirdi. Benjamin'in çözümlemesi popüler hakkında yeni bir düşünce tarzını, kültüre boyut ve farklılık kadar çok yönlü olarak da bakma biçimini ortaya koydu. Benjamin'in –çağdaşı solcu İtalyan entelektüel Gramsci'nin düşünceleriyle birlikte– yeniden ifade edilen, güncelleştirilen düşüncelerinin çoğu kültür ve medyaya yeni yaklaşımların temelini oluşturdu. Bu yaklaşımlar popüleri kaba ve ıslah edilemez olarak kınamaz ama onun çekiciliğini ve karşılıklı etkileşimini anlamaya çalışır. Benjamin ısrarla popüler kültürün tüketicilerin aktif olarak yapıtla ilişki kurduğu, herkesin kendi gereksinimlerine göre popüleri yorumladığı, düzenlediği bir bağlılık kültürü olduğunu belirtti. Bu düşüncelerden çıkan eleştirel yaklaşımlar kültürel çalışmalar başlığı altındadır.

KÜLTÜREL ÇALIŞMALAR

Kültürel çalışmalar bir hareketten çok kültürün ve ürünlerinin nasıl düşünüleceği üzerine gevşek bir entelektüel mutabakatlar ilişkisidir. İngiliz kültür kuramcısı Raymond Williams'dan etkilenen ve adını İngiltere'deki Birmingham Centre for Contemporary Cultural Studies'den alan bu geniş alana yayılan disiplinin bazı önemli temel ilkeleri vardır: Kültürün araştırılması disiplinler-arasıdır ve geniştir. Bütün olaylar kültürel pratik bağlamında görülür ve bu pratik yalnızca elit kültür endüstrisi tarafından değil, sınıf, ırk ve toplumsal cinsiyet tarafından belirlenen birçok alt-kültürün etkinlikleri ve müdahaleleri tarafından belirlenir. Kültürel pratik hem yapıtların üretimini hem de tüketici tarafından bunların alımlanışını içerir. Kültür ve onun bütün bileşenleri tutarlı, okunabilir, interaktif "metinler" olarak yorumlanabilirler.

Bu metinler öz olarak araştırmanın amacı açısından tecrit edilebilirler ve daha sonra da kendi kültürel bağlamlarına yeniden yerleştirilebilirler. Bir romanı ya da biricik metinler olarak Alfred Hitchcock'un *Sapık*'ı (*Psycho*, 1960) ile James Cameron'un *Terminatör*'ünü (*Terminator*, 1984) analiz edebilirim. Onların biçimsel yapılarını, imgelerini ve anlatı biçimini çözümleyebilirim. Ancak aynı zamanda bu filmleri (*Sapık*'ın durumunda)

1950'li yılların sonundaki kültür ve stüdyo sisteminin son dönem ekonomisiyle ya da (*Terminatör* örneğinde) 1980'li yılların kıyamet beklentisi içindeki bilinci ve süper kahramanın bilim-kurgu ile bir araya gelişiyle birleştirmek zorundayım. Bu filmlerin parçalarını, örneğin *Sapık*'taki otomobilin hareketlilik ve güvenliğe yönelik belirsiz yanıt verme tarzını ya da eski karanlık evin gotik edebiyattan ya da Hollywood korku filmlerinden benzer görüntüleri nasıl yinelediğini kültürel metinler olarak okuyabilirim. *Terminatör*'deki robotlara, kültürün makine-insan imgesine yönelik uzun vadeli yakınlaşma ve uzaklaşma süreçleri açısından bakabilirim. *Sapık* ve *Terminatör* Freud'un Oidipus öyküsünün popüler imgelemine bir diğer giriş olarak çözümlenebilir: *Sapık* annesi tarafından mahvedilmiş bir çocuğu; *Terminatör* ise mahveden ve mahvolan erkek egemen karakterlerin bitmez tükenmez ve sonuçsuz arayışını anlatır. *Terminatör* Soğuk Savaş'ın sonuna bir tepki ve düşmanın onlar değil kendimiz olduğunu keşfettiğimizde ortaya çıkan bilinmeyen dehşetler olarak okunabilir. Her iki film de kültürün modern dünyayla, ümitsizlik, boşluk ve bilinmeyenin dehşetleriyle uzlaşmayı sürdürme, yine kültürün kadın ve erkek, bunun cinsellik nedeniyle çekiciliği ve iticiliğiyle, öteki ve farklı olandan büyülenme ve korkmasıyla ilgilenme yolları olarak görülebilir.

Metin ve Bağlam

Metin ve bağlam –sanat yapıtı ve onun kültürel ve tarihsel ortamı anlamında– kültürel çalışmalar içinde yeniden düzenlenirler. Bireysel çalışma, kültürün işleyişi, bakma, anlama ve katılma eylemlerimizin tümü birbirini etkileyen metinler olarak okunabilir. Biçim ve anlam yalnızca onların bütün karmaşıklıkları içinde kesişmelerini incelediğimizde anlaşılır olurlar. Burada önemli olan kültürün ve işleyişinin okunabilirliği ile tutarlı bir analiz içinde okuduğumuzu anlama, parçalara ayırma ve daha sonra birleştirme sürecidir. Hiçbir öğe garanti değildir. Bütün parçalarından oluşur.

Müzakere

Benjamin'i okuyarak kültürel çalışmaların Frankfurt Okulu'nun düşüncelerinin çoğuna ve 1950'ler ile 1960'ların başındaki kitle iletişim araçları araştırmalarının neredeyse tümüne karşı olan başka bir ilkesini sunduk. Popüler kültür ürünlerini belirleyen ve kültürü yukardan aşağıya doğru aynılaştıran iktidar, politika ve iş çevrelerinin birliği olarak "kültür

endüstrisini" önermek yerine, kültürel çalışmalar üretim, tepki ve alımlamanın karmaşık bir karşılıklı etkileşimine bakar. Popüler iletişim araçlarının tüketicileri gördükleri ve duyduklarının kaba homojenliğiyle bastırılan ve baskı altına alınan sessiz, yılmış ve aynılaşmış bir kitle değildir. İnsanlar çok farklı yönlerden, farklı anlama düzeyleri ve yorumlama yetenekleriyle tüketirler. Küçük ve büyük gruplar kadar bireyler de kendi ekonomik ve toplumsal sınıfları tarafından belirlenirler, tıpkı yüksek kültürel ürünlerin tüketicilerinin yaptığı gibi, popüler metinlerle anlamları müzakere eden (negotiation, Birmingham kültürel çalışmalar okulu için anahtar sözcük) alt-kültürleri oluştururlar. İnsanların en yararlı ya da haz verebilir olan metin anlamlarını müzakerede kullandığı farklı arka planları ve değişik gereksinimleri vardır. İnsanlar idrak edebilir ve ifade edebilir, kendilerini sesler ve görüntülerle boğan popülerin üreticisinin arzularına karşı mücadele edebilir. Herkes yorum yapar, herkes yanıt verir. Frankfurt Okulu'nun yekpare olarak gördüğünü, kültürel çalışmalar sınıf, ırk ve toplumsal cinsiyetin damgasını vurduğu, arzuları ve aklı olan bireylerin karmaşık bir grubu olarak görür. Bizler yalnızca kültür endüstrisinin kuşaktan kuşağa aktardığını kabul etmeyiz, onunla ilgilenir, onu kullanırız.

Metinle müzakere yapma sürecinin yanında açıp boşaltma çalışması gelir. Daha önce imgenin ekonomisinden bahsetmiştim. Klasik stilde yapılan filmler –televizyon programları, reklamlar ve diğer popüler biçimler kadar– küçük bir uzamda çok miktarda enformasyon taşır. Çoğu anlatı ayrıntısı bir bakış, bir jest, bir baş işareti, bir kamera hareketi, bir kesmede depolanır. Filmleri anlarız, çünkü gelenekleri, nasıl okuyacağımızı ve yorumlayacağımızı biliriz. Daha önce yalnızca yinelemeler ve kaba gelenekler aracılığıyla yorum yapmaya eğitildiğimiz için yorum yaptığımızı öne sürmüştüm. Kültürel çalışmalar geleneklerle hareket edebildiğimizi ve çok gizli anlamları ortaya çıkarabildiğimizi, bir film, şarkı ya da televizyon programını anlama istek ya da gereksinimimize uygun olarak kodları çözdüğümüzü savunur. Seçtiğimiz, tercih ettiğimiz bir metni açar ve yorumlarız. Yorumumuzun ille de üreticinin niyetine uyması gerekmeyebilir. Örneğin *Uzay Yolu* (*Star Trek*) ve *X Files*'ın kadın hayranları kendi gözde programları hakkında hayli erotik, eşcinsel öyküler –slash fiction– yazıyor ve internette yayınlıyorlar. *Elm Sokağında Kabus* (*Nightmare on Elm Street*) filmlerinin kötü kabus kişiliği Freddy Krueger gençler için korkuyla karışık bir hayranlık figürü haline geliyor. Sırbistan'da hafta sonu askerler

Rambo gibi giyiniyor. Madonna teenage'ler tarafından bir cinsel özgürlük ikonu olarak görülüyor. Rap müzik ve şarkı sözleri Afro-Amerikan sokak yaşamı için ritimler ve anlatılar sağlıyor. Terminatör yönetmen, izleyici ve yıldız oyuncu arasında yapılan ustaca düzenlemeyle, yok edici canavardan vekil babaya yöneliyor. Forrest Gump rol modeli haline geliyor. *Titanic*'in (James Cameron, 1997) karşı sınıflardan aşıkları birer tapınma nesnesi ve teenage umutsuzluğunun onaylanması haline geliyor.

Yargı ve Değerler

Müzakereler, kodların açımlanması ve kültür metinlerinin yeniden okunmaları tümüyle olumlu sonuçlar ortaya çıkarmaz (Sırp milliyetçilerin Rambo'yu oynaması yalnızca gerçek insanların öldürülmesi anlamına gelir; Forrest Gump yalnızca budalalık için bir rol modelidir); bunlar nadiren yüksek sanat yapıtlarının olmasını beklediğimiz tarzlarda yücedirler. Ancak bu "yücelik" düşüncesi popüler kültürün bir değersizlik olduğu düşüncesi kadar kültürel bir klişe olabilir. Bazı bireylerin ya da grupların kültürü kötü bir biçimde kullanması görülmemiş ya da yeni bir durum değildir. Naziler müzisyen olan Yahudi mahkumlara toplama kamplarında Mozart çaldırdılar. Umudumuz odur ki, amaç, kültürel çalışmaların ahlâki bir merkezi korurken yargısal olmamaya çalışmasıdır. Kültürel çalışmalar tanımlamaya, analiz etmeye ve açımlamaya çalışır. Yargı anlamaktan sonra gelir.

Ama yargı mutlaka gelmelidir. Eleştirel düşünceyi oluşturan ve yöntembilimin rehberlik ettiği kavrama ve çözümlemenin, her eleştirmeni kültürün geniş, genel modelleri içinde soyutlama yapmaya ve daha sonra da gizli anlamlar için bu modelleri çözümlemeye yöneltmesi gerekir. Bu modellerin tanımlanması ve değerlendirilmesi öznel olacak, eleştirmenin sahip olduğu değerler ve moral inanışlara dayanacaktır. Popüler kültürün bazı yönleri eksik, hatta entelektüel ve ahlaki olarak onur kırıcı bulunacaktır ama bu yargı daha sonra her şeyi kapsayan bir kınama olmayacaktır. Belki de kültürel çalışmaların anahtar öğesi genel olarak analiz edebilmesi ve yargılarını muhakeme ile vermesidir.

Metinlerarasılık ve Postmodern

Bununla birlikte popüler kültür ürünlerini ayırmak zordur, çünkü onlar birbirlerini besliyor, karşılıklı etkileşimde bulunuyor ve önemli ölçüde

birbirlerini içlerine alıyorlar. Filmler diğer filmlere göndermede bulunuyor; müzik stilleri başka stillerden alıntılarla doludur –örneğin örnekleme, rap'in yaygın bir biçimsel öğesidir–; haberler sansasyonellikle karışıyor; cinsellik ve şiddet neredeyse bütün kitle iletişim araçlarının önemli öğesidir ve dünyanın daha rasyonel araştırmalarının yerine geçiyorlar. Kültür hızla kurgulanan görüntü ve seslerin esiri olmuş görünüyor. Parçalara ayrılma egemen durumda. Rock videolarında, sinemada klasik stilin birleştirici öğesi hızın heyecanına kurban ediliyor. Parçalara ayıran klasik stil bütünmüş gibi görünürken, bu stil hâlâ anlatı filmlerine hakimdir ve diğer biçimlerde –müzik videoları (şarkı klipleri), televizyon programları, haberler– parçalar, parçalar olarak sunulurken aynı zamanda neredeyse ayırt edilemez bir akış içinde akıyorlar. Ticaret, imgelem, kültür, haberler iç içe geçiyor ve bizi analizi güçleştiren bir sürece sokuyorlar.

Bu, hiyerarşilerin, tanımlamaların ve ayrımların işlemez hale geldiği ve hemen görülenin derinlemesine anlamanın yerine geçtiği postmodernin stilidir. Kültürel çalışmalar postmoderni açığa çıkardı ve sanki gereklilik sonucuymuş gibi onu benimsedi. Kimse popüler kültüre özlemle bakamaz ve imgeler ile düşüncelerin genellikle fark edilemez akışını –keyifle ya da korkuyla– kabul edemez. Sinema ve televizyonda anormal şiddet görüntüleri bunlara katılan karakterlerin santimantalliği kadar sıradanlaştı; yoksulluk ve açlık görüntüleri televizyon haberlerinde görülüyor, duygularımızı harekete geçiriyor ve hızlı bir biçimde yeniden yok oluyorlar. Görüntüler yok olduğunda, sempatimiz de yok oluyorlar. Bir giysi imalatçısı mallarını satmak için ölünün ve ölümün görüntülerini kullanıyor. Her şey aynı anlama ya da anlamama isteği düzleminde oluyor gibi görünüyor. Popüler kültür sürekli bir iddia ve yalanlama, gösterilenin önemini iddia etme ve gerçekten geldiği her anlamı yalanlama durumu içinde görülüyor.

Bu durum hepimizi medya tarihçisi ve eleştirmeni haline getirmiştir. Metinlerarasılık –farklı metinlerin karşılıklı olarak birbirlerinin, bir metnin diğerinin içine nüfuz etmesi– bize birlikte büyüdüğümüz popüler kültür konusunda ne kadar akıllı olduğumuzu hatırlatmayı sürdürüyor. Sinemadaki, televizyondaki ve reklamlardaki görüntülerin hızlı birliği bizi çok miktardaki görüntüden anlam çıkarmaya ve çözümlemeye zorluyor. Bir televizyon reklamında kemanların kesik ve güçlü çalınışı *Sapık*'ı düşünmemizi sağlayacaktır. Yerel araba satıcısı için bir reklamda *Also Spake Zarathustra*'nın başındaki müzik çalınacaktır ve biz *2001: Uzay Macerası*'nı

(*2001: A Space Odyssey*, Stanley Kubrick, 1968) hatırlayacağız. *The Simpsons*'ın herhangi bir bölümü bir düzine filme yapılan göndermeleri içerecektir. Herkes kültürün görüntüleri ve sesleri konusunda akıllıdır, kimse daha fazla akıllı olmasa da.

Bu argümanda 1950'li yılların popüler kültür eleştirileri kadar, Frankfurt Okulu'nun etkilerini de bulduysanız, bunun nedeni kültürel çalışmaların tümeyle kabul edici tutumu ile önemli olabilecek olanla olmayan arasında bir denge kurma gereksiniminin karşılıklı gerilimidir. Kültürel çalışmalar popülerin bütün yönlerinin, bireylerin kendileri için önemli olduğunu düşündüklerini aldığı anlayışıyla birlikte kabul edilmesinde ısrar eder. Daha geleneksel eleştiri değer yargısını, ayrım yapmayı ve hiyerarşilerin korunmasını ister. Kültürel çalışmaların bazı uygulayıcıları postmodernin aynılaşmış akışına hayran iken, diğer eleştiri okulları bu yaklaşımın değerlendirme ve ayrıma gitmekten feragat etmesine dehşet içinde bakıyorlar. Her zaman olduğu gibi, en iyisi entelektüel bir uzlaşmaya varmak. Müzakere anlayışı, yani popüler kültür tüketicisinin aptal olmadığının kabul edilmesi, gerçekten ayrım yapma işleminin olabileceğini anlamamıza yardım eder. Postmodern bir eleştirmen şunu öne sürebilir: İzleyici ve dinleyiciler öylesine gelişkin durumdalar ki, görüntüler ve sesler kesinlikle seri ateş, kelime oyunu ve metinlerarası bir yapı içinde kullanılabilirler. Belki de önceden duyduğumuz ve gördüğümüz içindir ki, kimse eski anlamları kabul etmez ve yeni anlamlar da henüz türetilmemiştir. Aynı zamanda her eleştirmen parçalanıyor olduğu sırada bile sınırların farkında olmalıdır. Yargılarda bulunmak sınırların kabulüne dayanır. Onları her zaman yerinde tutmayı istemeyebiliriz ama onların yerlerini, tarihlerini ve nereye yönelebileceklerini belirtmek zorundayız.

SİNEMASAL METİNLERE UYGULANAN KÜLTÜR ELEŞTİRİSİ

Kültürel Çalışmalar ve Sinema

Bir kültürel çalışmalar kuramını filmin biçimsel yapısı anlayışıyla nasıl birleştiririz ve sinemasal metinlerin, onları daha büyük kültürel pratiklerin ve bir bütün olarak kültürün içine yerleştiren bir okumasını nasıl ortaya koyarız? Böylesi bir görev bir filme biçimi, anlatı yapısı, oyuncuların ve yıldız oyunculuğun işlevi de dâhil bir çok öğenin nasıl bir araya getirildi-

ğine yakından bakmayı içerirdi. Bir filmin tematik yapısına –ne dediğine– yönelmemiz gerekirdi. Filmi kendi türünden filmlerin bağlamı içine yerleştirmeyi ve metinlerarası yapısını incelemeyi isterdik. Daha sonra bütün bunları almak ve filmin analiz edildiği döneme olduğu kadar, filmin yapıldığı döneme de bakmamız gerekirdi. Başka bir deyişle, çağdaşlarının yaptığı gibi görmeye ve daha sonra da yeniden bugün bize göründüğü biçimiyle görmeye çalışırdık. Bütün bu bilgileri daha büyük toplumsal konularla –politika, toplumsal cinsiyet, ırk, sınıf ve ideoloji sorunları ve söz konusu filmin bu genel düşüncelere ve kendimiz ve dünyadaki yerimiz hakkında sahip olduğumuz imgelere nasıl uyduğu ya da karşıt olduğuyla– yan yana koymamız gerekirdi. Film hakkındaki değer yargılarından sonuçlar çıkarmayı isterdik. Bu mekanik bir şekilde yapılmamalıdır, çünkü en iyi eleştiri, incelenen filmin oluşturduğu düşüncelerin, öne sürüldüğü ve analiz edildiği rahat, bütünlüklü bir stil içinde yazılır. Yol boyunca konudan sapmalar olacaktır ama bunlar bir filmin ve kültürel ortamının karmaşık dokusunun parçasını oluşturacaktır.

"Ölüm Korkusu" ve "Zor Ölüm"

Birbirinden çok farklı ve uzak görünen iki filmin eleştirisiyle başlamak istiyorum. Bunlar Alfred Hitchcock'un 1958 yılında yaptığı *Ölüm Korkusu* (*Vertigo*) ve John McTiernan'ın otuz yıl sonra yaptığı bir Bruce Willis filmi olan *Zor Ölüm*'dür (*Die Hard*). *Ölüm Korkusu* adı Amerika'da bir film yıldızı kadar bilinen birkaç yönetmenden biri tarafından yapılan oldukça karmaşık ve çok ciddi bir filmdir. Hitchcock'un popüler televizyon programı *Alfred Hitchcock Sunar* (*Alfred Hitchcock Presents*) 1955 yılında yayınlanmaya başladı ve onun adı her gün kullanılan bir sözcük oldu. Kendi filmlerindeki küçük rolleriyle birleşen Hitchcock'un haftalık televizyon programı sunumları onu dünyanın en tanınan yönetmenleri arasına soktu.

Ölüm Korkusu Hitchcock'un en verimli döneminde, popüler filmleri *Arka Pencere* (1954), *Kelepçeli Aşık* (1955), *Çok Şey Bilen Adam* (1956), daha az popüler ve daha karanlık *Lekeli Adam*'dan (1957) hemen sonra ve *Gizli Teşkilat* (1959) ve *Sapık*'tan (1960) hemen önce yapıldı. *Ölüm Korkusu* bir ustanın kendi çağını ve sanatının yöntemlerini kavrayışıyla oluşturulmuş, çok dikkatle ve titizlikle yapılmış bir çalışmanın her göstergesine sahiptir. Kendilik bilincine sahip bir sanatçı olan Hitchcock hem ticari hem de öznel

olan bir film yapmak için halkın zevki ile kendi yaratım gereksinimlerini birbirine uydurmaya çalıştı.

Zor Ölüm birçok Hollywood filmi gibi hiçbir yerden gelmemiş görünür. Ancak biz artık "hiçbir yerin" gerçekten stüdyo sisteminin anonimliği anlamına geldiğini biliyoruz. *Zor Ölüm*'ün yönetmeni John McTiernan yeni yönetmenlerin –MTV klipleri ve Güney California Üniversitesi Sinema Okulu'nun yanı sıra– önemli bir üreme zemini olan televizyon reklamlarından sinemaya geldi. *Zor Ölüm*'den önce iki uzun metrajlı film yaptı (*Nomads*, 1986 ve *Predator*, 1987). *Zor Ölüm*'den sonra iki tane daha başarılı film çekti: *Kızıl Ekim* (*The Hunt for Red October*, 1990) ve *Zor Ölüm*'ün üçüncü devam filmi (1995). Başarının "yapılmış son filmle ölçüldüğü" bir iş dünyasında, McTiernan'ın kariyeri pahalı bir başarısızlık olan *Son Kahraman* (*Last Action Hero*, John McTiernan, 1993) ile sendeledi; *Die Hard with a Vengeance*'ın başarısı ona destek oldu. Hitchcock Hollywood sistemi içinde çalışan ve başarılı olan, bu sistemi kendi yararına kullanan, yaptığı filmlere kişisel damgasını vuran bir yönetmen örneğidir. McTiernan yeni Hollywood'un bir figürüdür. Eski stüdyo günlerinde olabileceği gibi kontratlı bir yönetmen olmasa da, o yine de tipik bir başarılı ticari yönetmendir. Aksiyon/özel efektler filmi konusunda uzman olan ve birlikte iş yapan büyük bir grubun parçası olarak çalışan, ortalamadan daha iyi bir zanaatçı olan McTiernan bazen sonunda parçalarından daha büyük olan bir film yapabiliyor. *Zor Ölüm* ile bütün hesaplarında başarılı olan bir film yapma başarısını gösterdi.

Zor Ölüm fazlasıyla döneminin filmidir. Büyük bütçeli, aksiyon-serüven, özel efektli bir üstün yapım olan bu film, kökenlerini *Kutsal Hazine Avcıları* (1982), 1960'lı ve 70'li yılların James Bond filmleri ve çeşitli politik entrika, soygun filmleri ve diğer serüvene dayalı türlere borçlu olan 1980'li yıllara ait bir dizi film arasındadır. *Zor Ölüm* çeşitli film türlerinin bir karışımıdır. Orijinalliği ve çekiciliği bu karışımın bilincinde olmasından gelir. Bu, kendisi ve izleyicisi için ustaca ve izleyicinin bütün şakalarını anlamasına dayalı olan postmodern bir filmdir. İronik, kurnazca ve hatta bir parça alçakgönüllüdür.

Ölüm Korkusu da ironiktir ama ironisi karanlıktır ve umutsuzluk doludur. *Zor Ölüm* gibi, bu da karmaşık bir iç gözlem ve endişe dönemi olan kendi döneminin filmidir. *Ölüm Korkusu* alçakgönüllü değildir ve kendini çok ciddiye alır. *Zor Ölüm* izleyicisini görmezden gelip onları iyi vakit ge-

çirmeye davet ederken, *Ölüm Korkusu* izleyicisinden en nahoş duygularını incelemesini ister. Postmodernist gelenekten çok modernist gelenek içinde yer alan bir filmdir. Bu ise, filmin izleyicisinden anlaşılması güç yapısına – örneğin öyküsünü iki kez başlatıyor görünme ve en ciddi, içsel gizleri finale yakın açıklamadan önce olay örgüsünün bütün gizlerini açığı vurma tarzına– dikkat etmesini talep etmesi anlamına gelir. Film dikkatin bireylerin her zaman içinde kayboldukları nahoş, parçalanmış bir dünyaya dair temalara ve ironilerine verilmesini ister. Ancak Hitchcock geleneksel gereklilikleri unutmadığı için, film aynı zamanda romantik ve göz alıcıdır. Bu sonuncu özellikler daha karanlık nitelikleri örtmeye yetmedi ve *Zor Ölüm*'den farklı olarak büyük bir ticari başarı değildi.

Kültürel Karışım: Sinema ve Televizyon

Filmleri kültürel bağlamları içinde çözümlemek bizi ilginç, bazen beklenmedik sapa yollara götürür. Filmin teknolojisi, özellikle de ticari dürtüler tarafından yönlendirildiğinde, dikkat edilmesi gereken konular haline gelir.

Format (Screen Size)

Hem *Zor Ölüm* hem de *Ölüm Korkusu* televizyona çok şey borçludur. Hitchcock'un ünü televizyon programı nedeniyle artmıştı. Ama *Ölüm Korkusu*'nun televizyona borcu daha dolaylı, daha tekniktir ve ekonomi nedeniyledir. Bu yeterince ilginç bir biçimde, sinema estetiğinin parçası haline gelen formatla ilgiliydi.

Film bizleri kendi anlatı sürecinin içine daldırır. Bu dalışın bir parçası, görüntünün tam ölçüsünün sonucudur. Yaşamdan daha büyük olan görüntü izleyiciyi yutar, onun uzamını boğar. Televizyon ise tersine kendi çevresindeki uzam tarafından boğulur. Küçük, zayıf seçme gücü olan görüntüsü sinema perdesine yansıtılan büyük, keskin görüntüyle karşılaştırılamaz. Bu nedenle çok sayıda izleyicinin sinema salonlarına gitmeyip evde kalarak TV seyrettiği 1950'li yıllar boyunca Hollywood buna daha büyük ve geniş ekran filmler yaparak yanıt verdi. Hollywood televizyonu –evin konforu içinde rahatça izlenen görsel anlatıları– taklit etmedi ve filmlerinin izleyiciyi görüntüyle daha da boğarak TV izleme arzusunu fethedebileceğini düşündü. Kuşkusuz bahislerini garantilemek için televizyon istasyonlarını satın alıp TV için filmler ve diziler de yaptılar.

1950'lilerin başlarında çeşitli geniş-ekran işlemleri geliştirildi, türetildi ve yeniden türetildi (aslında Hollywood 20. yüzyılın başlarından itibaren geniş-ekran denemeleri yapmıştı). Cinerama çok geniş bir görüntüyü göstermek için üç kamera ve üç gösterici (projektör) kullandı. Sinemaskop (ve daha sonra da panavision) film üzerindeki görüntüyü sıkıştırdı –buna sıkıştırma işlemi dendi– ve daha sonra da özel bir gösterici merceğinden sıkıştırmadan gösterdi. Sonuç, 1930'lu yıllardan bu yana değişmeden kalmış standart film görüntüsü oranının sürekli değişmesiydi. Çerçeve oranı 1:1.33 ya da 3x4'lük (üç birim genişliğe dört birim yükseklik) bir orandı. Sinemaskop ve diğer sıkıştırma işlemleri çerçeve oranını 1:2.35'e (yükseklik kadar genişlikte de iki kattan fazla) dönüştürdü. Diğer işlemler arasında geniş ekran yaratmak için görüntüyü 1:1.66 ya da 1:1.85'lik ölçüye değiştirmek için –görüntünün alt ve üstüne siyah bir maske koyarak– kamera ya da göstericideki görüntüyü maskelemek vardı.

Çok az insan geniş ekran yeniliğini görmek için sinema salonlarına geldi ama mirası keyifli bir miras değildi. Cinerama 1950'lerde 3-D (3-Boyutlu) görüntüyü görmek için gözlük takılması gereken bir diğer görsel yenilik olan 3-D'nin yolunu açtı. Hitchcock aslında 1954'te bir 3-D filmi yaptı (*Cinayet Var*) ama asla Sinemaskop ya da Panavision'u kullanmadı. Hem Cinerama hem 3-D çok çirkindi ve anlatılara hiç uymuyordu. Panavision ve diğer geniş ekran işlemleri kalmıştır. Ancak alış-veriş merkezlerindeki perdelerin ölçüsü filme göre değil, oditoryuma uygun olduğundan, yönetmenler perdeden neyin görüneceğinden asla emin olamazlar. Bu nedenle her şeyin merkezde düzenlenmesine yönelinir. Televizyon ve video kasetleri, muhtemelen izleyici bir şeylerin eksik olduğundan şikâyet edeceğinden, asla görüntünün alt ve üstten maskelenmesine uygun olmamışlardır ve bu nedenle görüntüyü yanlardan kısaltarak kesinlikle bir şeylerin eksik olmasını (Panavision ya da Sinemaskop çerçevesinin yaklaşık üçte biri) garantilerler. Düzenlemenin kesinliği, Hollywood'un izleyiciyi görüntünün formatıyla boğarak televizyonu fethetme girişiminin kurbanı oldu. İzleyiciler sonunda imgenin kaybolmasıyla sonuçlanan görüntünün format büyüklüğüyle yapılan denemelere maruz kaldılar.

Hitchcock'un 1950'li yıllarda filmlerinin çoğu için çalıştığı stüdyo olan Paramount Pictures "VistaVision" denilen kendi geniş ekran işlemini geliştirdi ve bunu Twentieth-Century Fox'un Sinemaskop'uyla rekabet etmek için kullandı. Fox'un 1954'ten bu on yılın sonuna kadar filmlerinin

hepsi bu formatla çekildi. Aynı dönemde Paramount'un filmlerinin hepsi, *Ölüm Korkusu* da dâhil, VistaVision ile çekildi.

Geniş Ekranda Gezinme

Hitchcock gereklilikleri avantaja dönüştürmeyi bildi. *Ölüm Korkusu* kısmen gezinen ve araştıran bir adam hakkındadır. Filmin ilk bölümünde James Stewart'ın canlandırdığı baş karakter Scottie bir arkadaşının karısını takip eder. Kadına aşık olur ve kadın öldüğünde, onun yerine geçirebileceği birini arar. Filmin ilk bölümünün çoğu San Francisco caddelerinde arabasıyla bir müzeye, çiçekçi dükkanına, Golden Gate Parkı'na giden Madeleine adlı kadını izleyen Scottie'nin çekimlerinden oluşur. Bu durağan araba sürme, bakma ve izleme sekansları, Scottie'nin derinden takıntılı kişiliğinin önemli bir anlatısal ifadesini oluşturur. Bu sekanslar aynı zamanda VistaVision'la gösterilen bir tür San Francisco yolculuğudur. Hitchcock bir stüdyo yönetmeniydi ve borcunu stüdyonun sahip olduğu formatta film çekerek ödedi. Aynı zamanda geniş ekranı anlatı yapısının parçası haline getirdi ve Scottie'nin gezinmelerini ve de onun sınırlarını göstermek için bu formatın ufki çerçevesini kullandı. Bu ekran bakış açısını genişlettiği kadar sınırlar da.

Bruce Willis, TV ve Filmler

1980'li yıllarda geniş ekran savaşları bitti. Filmler çeşitli geniş ekran formatlarıyla çekildi ve çekilmeye devam ediyor. *Zor Ölüm* Panavision formatındadır (1:2.35 oranında). Bu format, karakterleri özellikle çevreleri tarafından boğulmuş ve küçültülmüş görünsünler diye büyük mimari yapıların köşelerinde çerçeveleyerek geniş ufki görüşün kullanımını mükemmel hale getirdi. (*Zor Ölüm* özellikle kenarların kesildiği video kasetlerde iğrenç görünür; *Ölüm Korkusu* konusunda olduğu gibi, filmi izlemenin en iyi yolu lazerli disktir.) *Zor Ölüm*'ün televizyonla ilişkisi ekran ölçüsünün komplike hattı yoluyla değil ama doğrudan filmin yıldızı Bruce Willis kanalıyladır. O sinemaya, kendinden emin ve kendini fazla ciddiye almayabilen geleneksel özelliklere sahip biraz fazla olgun, şakacı ve kıs kıs gülen genç dedektifi canlandırdığı popüler televizyon dizisi *Mavi Ay*'daki karakteriyle çok ünlü biri olarak geldi. *Zor Ölüm* onun yalnızca ikinci filmiydi (birincisi *Blind Date*'ti, 1987) ve kariyerinin Amerikan eğlence kültürü içinde alışılmamış bir hat izleyen ikinci aşamasını başlattı.

Genel olarak oyuncuların bir araçtan diğerine geçmesi söz konusu olmaz. Willis gibi bazı yıldız oyuncular işe televizyonda başlar ve sinemaya geçer ve asla geri dönmezler. Çoğu bir araçta ya da diğerinde kalırlar. Nedenler kısmen, televizyon programları ve filmler yapan ya da dağıtan şirketlerin sahipliği iç içe geçerken ekonomik cephede eski düşmanlıkların ortadan kalkması gerçeğine rağmen iki biçim (sinema ve televizyon) arasındaki eski düşmanlıkla ilişkilidir. Bir neden de ücrettir: Sinema daha fazla öder. Ancak bu çoğunlukla statüyle ilgilidir. Filmler, giderek daha az insan tarafından sinema salonlarında izlense bile, televizyonun sağlayacağından daha yüksek bir statü sağlar.

James Stewart'a Karşı Bruce Willis: Yıldız Oyuncunun İşlevi

Bruce Willis milyonlarca insan tarafından zaten bilinen karakter özelliklerini daha da genişlettiği *Zor Ölüm*'de bir televizyon bağlantısıdır. Kısa kariyeri içinde Bruce Willis ciddi ve komik çeşitli rolleri denemiştir ama her zaman çok iyi yaptığı alaycı konuşan serüven karakterine dönmüştür. Alanı dardır ve ifadeleri çoğunlukla biraz incinebilirlikle birlikte küçümseme ve yılışıklıkla sınırlıdır. O gerçek bir fiziksel varoluştur: O bedenini güç ve kargaşa, şiddet ve intikamın bir dışavurumu olarak kullanır. Fiziksel dayanıklılık ve kurnazlık sayesinde, birçok insanın –özellikle de erkeklerin– dünyada kendilerini nasıl ifade edecekleri konusunda belirsiz oldukları ve açık gözlüden çok suskun olmalarının olası olduğu bir dönemde çekici bir özellik olan açık gözlülük duygusunu aktarır.

Ölüm Korkusu'nun yıldız oyuncusu James Stewart da milyonların tanıdığı bir oyuncuydu ama 1930'lardan bu yana filmlerde oynayan bir oyuncu olarak. Stewart'ın oyunculuk alanı da sınırlıydı ama bu, uzun kariyeri boyunca onun kültürel bir barometre olmasını sağlayan bir sınırlamaydı. Stewart'ın sinemadaki kişiliği, 1950'li yıllara kadar edilgin, sevimli, belirsiz bir biçimde mahcup ve alçak gönüllü karakter çeşitlemeleriydi. Bu gerçekten edilginlik ve kendini geri planda tutma hali, göründüğü kadarıyla onu, yalnızca rolünün gerektirdiklerine göre değil, izleyicinin tepkilere göre de hareket eden kişiliksiz/renksiz bir oyuncuya dönüştürdü. Sadelik ve kibarlık yanılsaması onu herkesin en iyi niyetleri için bir ayna gibi bir şey yaptı. 1950'li yıllara kadar Stewart komedi rollerinde uzmanlaştı, aşırı çekiciliği olan sadeliğiyle, ayak oyunları yapan, tepeden bakan ve bilinçli

olarak kendini geri planda tutan karakterleri oynadı. Onun canlandırdığı karakterler tehdit edici değildi; bir izleyici hem sevecenliği hem de ona üstün olmayı hissedebilirdi.

Şahane Hayat

Frank Capra'nın *It's Wonderful Life* (*Şahane Hayat*,1946) filmindeki George Bailey rolü Stewart'ın, farklı yönetmenlerin ve izleyicinin dikkatle beslemiş olduğu bu kişiliği aynı anda hem özetledi hem de değiştirdi. Stewart ve Capra, George Bailey karakterine endişe ve umutsuzluk boyutunu eklediler. Filmin anlatısını George'un Bedford Bailey'den gitme ve bu düşünü gerçekleştirmede yaşadığı sürekli hayal kırıklığı yönlendirir. Bu hayal kırıklıkları ve endişeler sıradan bir bireyin II. Dünya Savaşı'nın sonunda biçimlenmiş olan yeni ve alışık olunmayan, eski kurumların ve alışılmış yaşam tarzlarının değiştiği bir dünyada bunu nasıl yapabileceği konusundaki belirsizliği yansıtır. *Şahane Hayat*, kahramanının rüyasını gerçekleştirmeyi reddederek onu başka bir rolü kabul etmeye zorlayan –neredeyse kelimesi kelimesine zorlamak– ender Hollywood filmlerindendir. Gerçekten, öyküsünün onun istediği tarzda gerçekleşmesini reddetmesiyle yaşadığı hayal kırıklığı, intihar etme girişimine neden olur. Yalnızca bir meleğin araya girmesiyle, umutsuz bir şekilde terk etmeyi istediği kasabanın kendisi olmaksızın karanlık, şiddet dolu ve yoz bir yer haline geleceğini anlar. Bu sayede sorumluluğunun bilincine varır ve bir aile adamı, bankacı ve kasabasının çıkarlarının koruyucusu olur.

Şahane Hayat şimdi ve gelecek hakkındaki savaş sonrasının önemli anlatılarından biri, kültürün huzursuzluğunun ve daha basit zamanların fantezilerine yönelik arzusunun bir ifadesidir. Bu film Stewart'ın kariyerini farklı bir oyunculuk yönüne yöneltti. Rolleri daha da ciddileşti ve *Şahane Hayat*'ta açıkça gösterdiği bu ahlaki karmaşa ve umutsuzluk özelliği, en önemlileri Hitchcock'un filmlerinde ve Anthony Mann'in *Bend of the River* (1952), *The Naked Spur* (1953), *İntikam Kanunu* (*The Man from Laramie*) ve *Alaska Fatihi* (*The Far Country*, her ikisi de 1955) gibi bir dizi Western filmindeki rolleri aracılığıyla sergilenir.

Hitchcock *İp* (1948), *Arka Pencere* (1954) ve *Çok Şey Bilen Adam*'da (1956) Stewart'ın oyuncu kişiliğindeki değişimden yararlanmaya başladı. Bir röntgenci olmanın nahoş sonuçları üzerine hem ciddi hem de komik bir film olan *Arka Pencere*'de Hitchcock Stewart'tan kaygılı, bir miktar takıntılı

bir oyunculuk elde etmeye başladı. Geçirdiği bir kaza nedeniyle tekerlekli sandalyeye mahkum bir fotoğrafçıyı canlandıran Stewart komşularını gizlice gözler ve kız arkadaşını avlunun karşısındaki dairede işlendiğine inandığı bir cinayeti araştırmaya zorlar. Esprili yüzeyinin altında, film bakış, bakmanın ahlâkı ve beklenmedik olanı görme gibi önemli noktalara parmak basar. Film açı/karşı açı tekniği üzerine bir virtüözlüktür. *Ölüm Korkusu*'nda Hitchcock Stewart'ın *Arka Pencere*'deki takıntılı kişiliğini daha da artırır ve her iki kişilik de çağdaş sinemada psikoz-eşiğinin en iyi tanımlamalarından biridir.

"Ölüm Korkusu" ve 1950'lerin Kültürü

Ölüm Korkusu ve *Zor Ölüm*'ü anlamak açısından, Hitchcock'un filmindeki umutsuzluğu ve yıllar sonra *Zor Ölüm*'de ortaya atıldığını göreceğimiz kahramanlık hakkındaki farklı soruları ortaya çıkaran 1940'ların sonu ile 1950'lerde neler olduğunu kavramak için bir an durmamız gerekiyor. II. Dünya Savaşı'nın sonu Amerikan kültürüne bir zafer ve güç duygusu getirmedi. Bunun yerine altüst edici bir huzursuzluk, gelecek konusunda bir belirsizlik ve geçmiş konusunda açıklıktan yoksunluk yarattı. Almanya'nın Yahudileri imha etme girişiminin ortaya çıkması ve Japonya'ya savaşı sona erdiren iki atom bombasının atılması kültürü şok etti ve uygarlık ve düzen mitlerimizin nasıl kolayca yıkılabileceğini onayladı. 1940'ların sonunda Sovyetler Birliği'nin Doğu Avrupa'ya yayılması ve Çin'deki devrim yüzyılın ikinci büyük savaşının deniz aşırı bölgelerdeki gidişatı yoluna koyacağını düşünen bir toplumu daha da altüst etti.

ABD içinde ekonomi, ırk, toplumsal cinsiyet ve sınıfı da içeren önemli değişimler 1940'ların başında başladı, savaş yılları boyunca sürdü ve gelecek yıllar için endişe yarattı. İşçi sınıfı savaş sırasındaki bir dizi grevle hoşnutsuzluğunu ifade etti. Afro-Amerikalı nüfusun ABD'nin kuzey bölgelerine göçü bazıları için daha önce karşılaşmadıkları ekonomik fırsatlar yaratırken, beyaz nüfusun çoğunluğu bundan rahatsız oldu. Bu arada Afro-Amerikalı askerler ırk ayrımı yapan bir orduda deniz aşırı yerlerde kahramanca savaştılar. Diğer azınlıklar ülke içinde kendi varlıklarını ifade ettiler. İspanyol kökenlilere karşı saldırılar Güney California'dan Detroit, Philadelphia ve New York'a kadar yayılan "zoot suit ayaklanmalarıyla"[3]

"Zoot suit" bobstil denen tarzda giyenlere verilen addır. Zoot suit geniş kenarlı şapka, geniş omuzlu büyük kaban ve geniş belli dar paçalı pantolondan oluşan kı-

sonuçlandı. Şiddet patlamaları yalnızca azınlıkların kendilerini ifade etme isteklerini ortaya koymakla kalmadı, aynı zamanda savaş sonrasının "genç suçlular" mitinin yaratılabilmesi için gereken sahneyi de kurdu.

Kadınların Rolleri

Kadınların rolleri II. Dünya Savaşı yılları boyunca etkileyici bir biçimde değişti. Genç insanların çoğunun ülke dışında savaşmasıyla kadınlar işgücünü oluşturdular, bu alanda başarılı oldular ve para kazanmanın keyfini yaşadılar. Az sayıda kadın sorumlu mevkilere yükselirken, çoğu fabrikalarda çalıştı, dükkan işletti ve eski ev içi rutinlerden rahatlatıcı kurtuluşu keşfetti. Bu kurtuluş öylesineydi ki, savaş sona erdiğinde, muazzam bir ideolojik düzenlemenin yapılması gerekiyordu. Erkekler savaştan geri dönüyor ve işlerini geri istiyorlardı. Kadınların eski rutinlerine geri döndürülmesi gerekiyordu. Filmler, dergiler ve gazeteler bir kez daha annelik ve ailenin, kadınların bağımlı rollerinin, annenin yuvanın temel dayanağı, babanın ise evin dışında ve bürosunda bir uydu gibi hareket etmekte serbest olduğu çekirdek ailenin önemini yücelttiler.

Bir Endişe Çağı

1950'lerin başında kültür güçlükle anlaşılabilen olaylar nedeniyle enkaz haline geldi. Banliyöleşme ve şehir merkezlerinden kaçış, çok uluslu şirketlerin oluşması ve kurumlaşması, yurttaşlık haklarının ağır, sancılı ilerleyişi, toplumsal cinsiyet rollerinin süren yeniden tanımlanışı gibi büyük içsel ve dışsal değişimler devam etti. Ancak Amerika Birleşik Devletleri bunları ve diğer birçok acil sorunu çoğunlukla mitsel dış düşman "komünizm tehdidi" ile mücadele içinde yüceltti. Neredeyse her konu Soğuk Savaş'ın anti-komünist söylemi içine çekildi.

1940'ların sonunda başlayan ve 1950'lerde süren Amerikan Aleyhtarı Etkinlikleri Soruşturma Komitesi, Joseph McCarthy'nin kurduğu diğer

---

yafet anlamına gelir ve ABD'de yaşayan Meksikalıların simgesi haline gelmiştir. "Zoot suit" ayaklanması ise 1943 yılında Los Angeles'da meydana gelen ayaklanmadır. Bu yılın Haziran ayında deniz erleriyle Meksikalı gençler arasında çoktandır süren gerilim bir çatışmaya dönüşmüş ve bir denizci ağır yaralanmıştır. Buna yanıt olarak çok sayıda denizci Los Angeles'a gelmiş ve sokakta rastladıkları "zoot suit" giyen bütün genç Meksikalıların elbisesini çıkarmış ve dövmüştür. Los Angeles belediye meclisi "zoot suit" kıyafetinin yasaklandığını ilan etmiştir. Askerlerin tarafını tutan gazeteler "zoot suitler ayaklandı" başlıkları atmış ve olaylar askerlerin değil, çok sayıda genç Meksikalı-Amerikalının tutuklanmasıyla sonuçlanmıştır (ç.n.).

komiteler, gazeteler, dergiler, politik ve popüler kültür dilinin büyük bölümü bir zamanlar liberal ya da sol görüşte olmuş ya da olmaya devam eden herkesi komünist olarak suçladı. İnsanlar arkadaşlarını ve meslektaşlarını ihbar ettiler. Resmi görevleri olanlar, öğretmenler, sahne ve televizyon yazarları, yönetmenler ve oyuncular işlerini kaybettiler. Entelektüeller itibarlarını yitirdiler. Kara liste başarılı oldu. Amerikan kültürü ve politikası tasfiyeye uğradı.

Toplumsal Cinsiyet ve Soğuk Savaş

Toplumsal cinsiyet üzerine tartışmalar bile anti-komünist söylemin saçma momentine yakalandı. Politik ve kişisel, devletin gücü, işyeri, aile ve cinsel olan birbiriyle karıştı ve kendisiyle çelişir hale geldi. Daha büyük altüst oluş ve teslim olma, dışardan düşmanlar tarafından ele geçirilme ve değiştirilme korkuları kültür içinde kadınların ve erkeklerin rollerine, toplumsal cinsiyetin güç yapılarını belirleme tarzına dair daha acil kaygılara sızdı. 1950'ler kültürü bizim sahip olduğumuz kadar cinsellik ve toplumsal cinsiyet takıntısına sahipti. Kontrol ederek bu takıntıyı yatıştırmaya çalıştı. Bu on yılın en tutucu arzusu erkek egemenliği ve kadının bağımlılığının mükemmel dengesizliğini, erkeğin işyerindeki hareketliliğini ve kadının ev içi uzamdaki sabitliğini sürdürmekti. Ama aynı zamanda da insanlar toplumsal cinsiyet konularında bu kontrol arzusunun ve baştan sona bütün erkek egemen yapının tatsız bir onaşmayı ortaya çıkaracağından korktular.

İnsanlar aşırı boyun eğmenin tehlikeli olacağından korkarken tekdüzelikte güvenliği bulmuş göründüler. Örneğin şirket kültürünün gelişmesi erkekler için iş güvencesinin ve ülke için de güvenli bir tüketim ekonomisinin kaynağı olarak kabul edilirken, bu aynı zamanda bu dünyada kendi yolunu seçmesi gereken özgür, bağlardan kurtulmuş erkek imgesiyle çelişen bir şey olarak görüldü. Şirkete ve aileye yeni bağımlılıklarıyla iğdiş edilmiş erkekler hakkında sesler yükseldi ve kitaplar yazıldı.

Kinsey Raporları

1950'lerin iş, aile ve topluluk kültürü bazılarına erkeğin bireyselliğini yitirmesine neden olan bir şey olarak göründü ve bu da daha fazla kafa karışıklığına yol açtı. Cinsellik özgür olabilirdi ama aynı zamanda aşırı özgür-leşebilir ve bu nedenle yıkıcı olabilirdi. Ancak eğer erkekler fazla edilgin olurlarsa, bu çok tahrip edici olabilirdi. Bu karışıklığı kışkırtan,

1950'lerin en etkili ve endişe verici kültürel olaylarından biriydi: Erkek ve kadın cinselliği üzerine Kinsey Raporları'nın yayımlanması (1940'ların sonu ile 1950'lerin ortasında iki cilt halinde yayımlandı: *Sexual Behavior in the Human Male – Erkekte Cinsel Davranış*, 1948 ve *Sexual Behavior in the Human Female – Kadında Cinsel Davranış*, 1953). Kendilerini nesnel, sistemli araştırmalar olarak sunan bu bilimsel analizler insanları korkuttu. Bu raporlar normatif cinsel davranışın, insanların yatak odasında ne yaptıklarını tanımlamanın kontrol edilebilir, geleneksel bir yolunun olmadığını iddia etti. Ahlaki, kültürel ve politik güvenlik limanına girmenin giderek zorlaştığı bir dünyada, seksten bahsediyor görünen Kinsey Raporları altüst oluşa dair genel endişenin bir parçası haline geldi. Hiçbir şey güvenli görünmüyordu.

Erkeğin Gerileyişi

Popüler edebiyat uyumculuk, erkeğin gücünün açıkça azalması, şirket kültürünün yükselmesi ve komünizm üzerine endişelerinde daha doğrudan ve daha az bilimseldi. 1958'de *The Decline of American Male – Amerikan Erkeğinin Gerileyişi* adlı bir kitapta toplanan popüler *Look* dergisindeki yazılar, kadınların erkeklerin ruhlarının ilk oluşumundan, girdikleri iş türlerine, rekabet edebilirliklerine kadar erkek davranışlarını kontrol ettiğini iddia etti. Artık kadınlar eşitlik ya da erkekten daha fazla tatmin istedikleri için, erkeğin cinselliğini kontrol etmeye başlıyorlardı. Kadınlara boyun eğme ve kültürün getirdiği baskılar bireysellikten yoksun, güçsüz, aşırı çalışan, aşırı stres altında, "bir birey olarak aşık olamayan ve moral kararlar alamayan" bir erkeğin parçalanmış dış kabuğunu üretmişti. Erkekler güçsüzleştirildi ve sürüleştirildi, iktidarsızlaştırıldı ve edilginleştirildiler. "Özgür ve demokratik Amerika Birleşik Devletleri'nde erkek Komünist ülkelerin güç kullanarak mahrum ettiği bir mirastan kurnazca yoksun kılındılar." Erkekler yıkılırken, ülke de yıkıldı. Kadınlar aracılığıyla komünizm kontrolü ele geçirdi.

Sinemada İncinebilir Erkek

Kesin olarak boyun eğme ve erkeksiliğin gerilemesi her zaman bu tür garip terimlerle ifade edilmedi. Aslında bu on yılın birçok filmi bir miktar zarafet ve karmaşıklıkla toplumsal cinsiyet sorunlarını inceledi. Bunlar anti-komünist histeriyi bir kenara atabildiler. Onların çoğu kültürün korkularından, (kültürün erkeksiliğe neler olduğu konusunda kendisinden

korkmasının başka bir yolu ve kitle iletişim araçlarını suçlamasının bir diğer nedeni olarak türettiği) suçlu-gençten, eski sert erkek kahraman stereotiplerini bir miktar değiştiren toplumsal cinsiyet konusundaki anlayışlardan ilginç anlatı kombinasyonları yarattılar. Bu filmlerden *A Place in the Sun* (George Stevens, 1951) ve *The Man in the Gray Flanned Suit* (Nunnally Johnson, 1956) gibi bazıları genellikle kadınlara atfedilen edilginlik, duyarlılık ve incinebilirliği, karakter özelliği olarak üstlenen erkekleri gösterdiler.

Savaş sonrasının birkaç film oyuncusu, Montgomery Clift, James Dean, Marlon Brando ve Paul Newman *A Place in the Sun*, *Asi Gençlik* (*Rebel Without a Cause*, Nicholas Ray, 1955), *The Wild One* (Laslo Benedek, 1954) ve *Solak Silahşör* (*Left-Handed Gun*, Arthur Penn, 1958) filmlerinde içe kapalı bir duyarlılık görünümü altında yeni ifade yolları için bir arayışı dışavurdular. Onların oyunculuk stilleri savaş öncesinin sinema geleneklerinden önemli bir kopuştu; rolleri bastırılmış öfkeyi ve genelde kültürün cinselliğini anlattı. *The Wild One*'ın bir sahnesinde Marlon Brando gece yarısı motosikletiyle tek başına ağlayan, çok duyarlı bir ruha sahip motosiklet sürücüsünü oynar. Filmin başlarında bir kız ona "Neye karşı isyan ediyorsun?" diye sorar. O da "Sen ne yapardın?" sorusuyla karşılık verir. *Asi Gençlik* ile birlikte bu film 1950'lerin sınırlamaları ve kafa karışıklıkları konusunda birçok insanın duygularına hitap etti. *The Wild One* uzun yıllar İngiltere'de yasaklanmaya yetecek kadar yıkıcı bir film olarak değerlendirildi ama filmin asıl ilgilendiği erkek kahramanın isyankarlığı değil, onun muğlak öfke ve edilginlik ifadesidir. Filmin erkeksiliği sunumu kahramanlık ve güç geleneklerine karşı çıkar; nihayetinde bu, türünün diğer örneklerinin cazip ve dikkat çekici hale getirdiği erkeğin kadınsılaşmasıdır.

Ölüm Korkusu ve Zor Ölüm: Sinemada Erkekler

Ölüm Korkusu gençlik isyanı üzerine bir film değildir. Ne de herhangi bir açık düzeyde teslim olma ya da komünist tahrip korkuları üzerinedir. Tam tersine, cinsel baskı ve umutsuzluğun ağırlığı altında çöken, kendi girdabı içinde başka insanların ölümüne neden olan orta-yaşlı bir erkek hakkındadır. Nicholas Ray'in *Asi Gençlik* filmi ile *The Wild One*'dan çok yine Ray'in *Tehlikeli Arzular* (*Bigger Than Life*, 1956) filmi ile *The Man in the Gray Flanel Suit* gibi 1950'lerin sınırlanmış ve mahvolmuş iş adamları filmleriyle daha yakın ilişkilidir. Ancak film 1950'lerin değişim ve ihanet, güç

ve edilginlik, egemenlik ve bağımlılık ile cinsel panikten doğan kaygılarının bir parçasıdır. Film sakin bir biçimde bu kaygıların tümüne, kültürün eksiklik duygusuna, yalnızca halledilmemiş değil ama halledilemez de olan sorun duygusuna hitap eder. Dolaylı olarak Soğuk Savaş'ın sınırlama takıntılarına dokunulur; burada sınırlanan komünizm değildir ama kendi yerinden şüphe eden, cinselliğinden rahatsız olan yoğun bir biçimde baskı altındaki bir adamın duygularıdır.

Zor Ölüm, Ölüm Korkusu'nun tersi gibi görünür. Bu bir şeyleri başarma üzerine bir filmdir ve kahramanı sınırlanmamıştır. Bu filmde güçlü ve becerikli bir adamın icabına baktığı kötü hainler vardır. *Ölüm Korkusu*'ndan farklı olarak *Zor Ölüm* erkeğin gücü ve kahramanlığı, sorgulanmayan aksiyon üzerinedir. Bruce Willis'in canlandırdığı becerikli kahraman John McClane'in 1950'ler boyunca ortaya çıkmaya başlayan duyarlı erkeklerle bir ilişkisi vardır. O da acı çeker. Karakteri kederlendiren, otuz yıl öncesinin belirsiz kültürel endişeleri değildir. John'unki –her ne kadar kökleri 1980'lerin bireysel inisiyatif konusundaki tutucu anlayışları kadar 1950'lerin toplumsal cinsiyet ideolojisinde olsa da– çok daha çağdaş bir acıdır. Karısı John'u terk etmiştir ve *Zor Ölüm*'ün anlatısı yeniden barışmaya çalışmak için John'un New York'tan Los Angeles'a yolculuğuyla başlar. Kadının yeni kavuştuğu bağımsızlığına karşı tepkileri öncellerini etkilemiş olan aynı cinsel endişelerin izlerini taşır. 1950'lerin şirket gücü korkusuna bir değinme bile söz konusudur. Ancak John McClane 1980'lerin sonunun erkeğidir. Onun güvensizliğine, karısının bir şirkette işe girmek ve hatta genç kızlık soyadını almak için onu terk etmesi nedeniyle, erkeğin bağımlılığı değil, kadının bağımsızlığına dair kültürel söylem damga vurur. 1950'lerin bir filminde bu tür bir olay endişe değil alay konusu olurdu. Belki de daha doğrusu, endişe alaya dönerdi.

Zor Ölüm'ün John'u ile *Ölüm Korkusu*'nun Scottie'sinin ortak bir özgeçmişi vardır. Her iki karakter de polistir. John sinemadaki İrlanda kökenli yumuşak kalpli sıkı New York polislerinin uzun soyundan gelir. Kendi mitsel niteliklerini yeniden elde eden sinemaya özgü karakterlerdir. Scottie'nin özgeçmişi daha yereldir –o bir San Francisco polisidir– 1950'ler filmlerinin hasar görmüş erkeklerin imgeleri ve anlatılarıyla daha ilişkilidir. O, işinin beklentilerine uygun yaşayamaz. John McClane yüreğinde ayrılmanın kederini yaşarken, Scottie ruhen ve aklen hastadır ve bu hastalık kendisini yüksek yerlerde kasılıp kalmaya yol açan baş dönmesi olarak

gösterir. Bu durum, filmin hemen başında bir çatıda Scottie'nin asılı kaldığı, kımıldayamadığı ve adamlarından birini kurtaramayarak ölümüne neden olduğu bir takip sonucu oluşur. Scottie polisliği bırakır ve onun içtenliği, güvensizliği ve kendinden şüphe etmesiyle oynayan, yaşamını ve aşık olduğunu sandığı bir kadının yaşamını mahveden bir iş adamının canavarca entrikasına maruz kalır. Filmin sonunda Scottie canlı kalır ama boşluğa bakan birine indirgenir. John McClane bir dizi şiddet içeren maceralı olay aracılığıyla karısını kurtarır, Afro-Amerikalı bir polise derin bir duygusal bağlılık yaşar ve bir dizi cehennemi olaydan canlı, zafer kazanmış ama bir miktar çelişki içindeki süper polis olarak çıkar.

Scottie'nin kaderi ile John'un çelişkili durumu kendi öykülerinin dönemlerine özgü olan toplumsal cinsiyet karmaşalarının sonucudur. Scottie Ferguson dünyadaki endamı, kapasitesi ve faaliyeti azalmış çekingen 1950'ler erkeğidir. *Yapabileceği* çok az şey vardır. O, küçük kurmaca muhafazası içinde kontrolünü yitirdiği güçler tarafından mahvedilmiş 1950'ler orta-sınıf, orta-yaşlı erkeğinin bir metaforudur. John McClane tam tersi bir tepkinin kolektif fantezisidir. Kontrolü kaybetme korkusu 1980'li yılların sonundan itibaren gerçekliğe dönüştü. Kültürün öz-saygısına ve bu dünyada herhangi bir şey üzerinde bireyin kontrolüne yönelik bir dizi darbe onların ellerinden gerekli araçları almıştı. 1960'lı ve 1970'li yıllarda bazı önemli zaferler –azınlık ve kadın haklarındaki kazanımlar, Vietnam Savaşı'na karşı etkili kitlesel protestolar– varken, daha büyük, daha şiddetli yenilgiler vardı. Uzun süren bir mutsuzluk; Kennedy ve King suikastlarının, karşı ve taraftar olanların Vietnam deneyimi nedeniyle yaşadıkları hayal kırıklıklarının, Nixon yönetiminin Watergate ile zirvesine çıkan yozlaşmışlığının, reel gelirdeki durgunluğun ve Amerika'nın giderek karmaşıklaşan ve parçalanan dünyada gücünü kaybettiğinin, kişilerin dış üzerindeki her şey üzerindeki hakimiyetinin azalmış olduğunun daha kurnazca ama uzun erimli anlaşılmasının ürünüydü. 1950'lerin endişesi 1980'lerin çaresizliği haline geldi, uygun kahramanlar arayışında ortaya çıktı, film starı kahraman-başkan Ronald Reagan'ın seçilmesinde yansıdı.

Kahramanın Rolü

Her kültürel dönemde erkeksilik konularıyla sıkı sıkıya ilişkili olan kahramanın rolü her zaman sorgulanır. Bu konu 1950'lerin sonunda sorgulandı ve 1980'lerin sonunda yine ortaya çıktı. Yoz ve şiddet kullanan

güçlerin –daha büyük şiddet aracılığıyla– bütün kültürünü temizleyecek güçlü, ahlaklı, adil ve cesur eylem adamı anlayışı, gerçeklikte test edildiğinde asla çok fazla sürekli olmamıştır. II. Dünya Savaşı'ndan sonra kahramanlık öncülü baştan sona sorgulandı. Büyük Western yönetmeni John Ford 1948 gibi erken bir tarihte *Kan Kalesi*'nde (*Fort Apache*, 1948) Western kahramanın yozlaşmasını inceliyordu. *Çöl Aslanı*'nda (*The Searchers*, 1956) kendisinin ve Amerika'nın gözde kahraman figürü John Wayne'i, kahramanlığın psikopatik takıntılılığa yakınlığını inceleyen bir filmde oynamaya zorluyordu.

Bu inceleme ve iç yüzünü gösterme 1970'lerin başında özellikle Western'de sürdü ve 1980'lerin sonunda diğer türlerde yeniden başladı. *Zor Ölüm* eski film kahramanı ve özellikle de John Wayne karakteri üzerine çok düşünür. Bruce Willis'in sinemadaki İrlandalı polis stereotipiyle ilişkili olduğunu belirtmiştim. Ama daha fazlası söz konusudur. Onun karakterinin adı John McClane'dir. 1952'de John Wayne *Big Jim McLane* adlı antikomünist bir polis filminde, filme adını veren karakteri oynadı. Jim McLain olarak John Wayne, John McClane olarak Bruce Willis haline geldi. Ancak bu basit bir yerini alma ya da bu önemli film kahramanına karmaşık bir gönderme değildir. Bu aynı anda kahramanlığı hem kucaklama hem de reddetme girişimidir. *Zor Ölüm*'de bir yerde terörist Hans, John'un onu alt etmek için zekice ve kahramanca girişimleri sonucu hayal kırıklığına uğrayarak umutsuzca ona şöyle der: "Kimsin sen, çok film izleyen başka bir Amerikalı mı? Rambo ya da John Wayne olduğunu mu sanıyorsun?"

Zor Ölüm'den tam iki yıl önce yapılan Sylvester Stallone'nin *Rambo*'su ana karakterini ölümcül ciddiyetle ele alan son aksiyon-serüven filmlerinden biriydi. Rambo sağın ikonu haline geldi. Bu durum, aksiyon sinemasının Western kahramanının 1950'lerde sahip olduğu yansıtıcı niteliklerin bazılarını üstlenmeye başladığı 1984'teki *Terminatör*'e kadar değişmedi. Oyuncu olan eski vücut geliştirmeci Arnold Schwarzenegger kendi karakterini fazla ciddiye almayarak ilerletti. Schwarzenegger'in duruşunda her zaman güven veren ve tehdit etmeyen bir şeyler vardı. Bu durum *Terminatör*'den sonra, daha önce oynadığı karakterlerle aktif olarak alay etmeye ve komik rollerde oynamaya başladığında daha da güvenli hale geldi. *Zor Ölüm*'de bir yerde, "burada Arnold Schwarzenegger'i patlamaya yetecek kadar patlayıcı var" diyen John onun varlığına müracaat eder.

John McClane bir kahramandır ve eğer kendini çok ciddiye alsaydı, doğrudan John Wayne-Rambo geleneğinde yer alırdı. Erkekçe dövüşür; kan akıtır (ya da şiddet yoluyla teste inanan bazı muhafazakarların söyleyeceği gibi, "kanı akar") ve esrarengiz sağaltıcı güçler sergiler, öylesine sağaltıcıdır ki, bunlar kendisini izleyen aksiyon-serüven filmleri için model haline gelirler. O hem John Wayne ve Rambo hem de ikisinin parodisi haline gelir. *Zor Ölüm* artık çizgi film şiddeti denen sinemadaki şiddetin yeni bir evresini başlatır. Sinemada insan bedenlerine verilen hasar, "gerçek" insanların yaşamayacağı ölçüde büyüktür. Stallone'nin oynadığı *Demolition Man* ve *Dağcı* (*Cliffhanger;* her ikisi de anıldıkları sıra ile Marco Brambilla ve Renny Harlin tarafından 1993'te yönetildi) kadar *Zor Ölüm* ve *Cehennem Silahı* (*Lethal Weapon*) dizisi ve Bruce Willis'in filmi *Hudson Hawk*'ın da (Michael Lehmann, 1991) dâhil olduğu bu filmler imge ve anlatıların dünyadan değil, sinemadan alındığı ve sinemadaki şiddetin görsel hile olduğunu açığı vurmaya başlayan günümüz popüler filmlerinden bazılarıdır. Kuşkusuz bunlar tek başlarına o kadar öteye gidemezler. İzleyici yapaylığın ve kendini yansıtmanın tam olarak açığa çıkmasını ister görünmüyor. *Hudson Hawk* ve Arnold Schwarzenegger'in *Son Kahraman*'ı (*Last Action Hero* – 1993, *Zor Ölüm*'ün yönetmeni John McTiernan tarafından yönetildi) kısmen kendilerini yeterince ciddiye almadıkları ve izleyicinin gerekli yanılsama arzusuna yanıt vermeyen bir oyun duygusunu açığa vurdukları için başarısız oldular. Kahramanların kendileriyle alay etmelerini istiyoruz ama onların bizimle dalga geçmelerini istemiyoruz.

John McClane'i en iyi tanımlayan ifade, kahramanca hareket eden bir anti-kahramandır. O karısının ve çalışma arkadaşlarının cesur, becerikli ve imha edilemez savunucusuna dönüşmüş kafası karışık yirminci yüzyıl sonu erkeğidir. O her zaman biraz şaşkın ama her zaman eyleme geçmeye hazırdır.

Modernitenin Öyküleri

Bu iki filmin ve kahramanlarının nerede ayrıldıklarını ve birleştiklerini daha net bir biçimde anlamak için, bir an kendi dönemlerinin deneyimlerinden bahsetme tarzlarını belirleyen kendi anlatı yapılarını düşünmemiz gerekir. Karanlık, ironik yapısıyla *Ölüm Korkusu* modernist bir anlatıdır. Modernite –teknolojik gelişme hareketi, artan kentleşme, güvenilirliğin hızla parçalanması, bireysel eylemin zayıflamasının yanı sıra aile, din,

baskın ırk ya da etnisite ve yönetim gibi bağlı yapılar– 1970'li ve 1980'li yıllarda zirvesine çıktı. Moderniteye tepkiler kültürün kendisini anlattığı öyküler de dâhil olmak üzere çeşitli yollarla ifade edilir. Filmler ve televizyon dikkatimizi korkularımıza çeker, bazen onları onaylar, bazen de onları kaderimize hükmetme, eşitsizliklerin üstesinden gelme ve duygusal kayıplarımızı giderme hakkındaki anlatılarla yatıştırmaya çalışır. 1950'li yıllarda bilim-kurgu yabancı güçlere karşı incinebilirlik korkularımızı –bugün yeniden anlatılıyor olan öyküleri– anlattı. Melodram bir yandan ailenin kırılganlığını onaylarken moderniteye karşı en iyi siperin bireyden çok aile, çocuklu evli çift olduğunda ısrar ederek bireysel gücün kaybedilmesini onaylamaya yöneldi. *Ölüm Korkusu* modernite içinde hem ailenin hem de benin parçalanmasının alışılmamış bir doğrulamasıdır. Fantezinin romantik öğeleri ve dokunmalarına sahiptir. Ama ağırlıklı olarak modern erkeğin parçalanmasıyla ilgilidir.

Scottie kayıp, eyleme geçemeyen ya da seveмeyen biridir. Bayan arkadaşı Midge onun kendisine cinsel olarak yanıt vermesini sağlayamamıştır. Midge'in basitliği ve doğrudanlığı onu korkutur. Aynısı Midge'in mizah anlayışı için de geçerlidir. Midge o sırada bir sutyen üzerinde çalışan bir tasarımcıdır (ona "Bunları bilirsin. Artık büyüdün" der). Tasarımını yaptığı sutyenin "devrimci bir etkisi" vardır, konsol köprü ilkesine dayalıdır ve 1950'lerin kadın göğsü fetişizmiyle, kadın bedenlerinin erkek fantezileri içinde formüle edilmesiyle dalga geçer.

Scottie'nin kendi fantezileri öylesine güçlü bir biçimde kurulur ki, kadınlar onun için ulaşılamazdır, ya iktidarsızlığın ya da cinsel iktidarsızlığın ıstırabını çeker. Sutyen hakkındaki şakanın hemen ardından Scottie ve Midge bir an yıllar önce üç hafta nişanlı kalmalarından konuşurlar. Scottie nişanı bozanın Midge olduğunda ısrar eder. Midge tepki vermez. Ama Hitchcock verir. Çok sıkışık ve çerçevenin merkezini bozmaya yetecek yükseklikten Midge'in yakın çekimine iki kez kesme yapar. Kadın sadece kaşlarını çatar ve biraz uzaktan görünür. Bu çok tipik bir Hitchcockyen davranıştır ve izleyicinin durumu kavrayışını artırmak için reaksiyon çekiminin standart gramerini kullanır. Bu durumda, Midge'in reaksiyon çekimi bize Scottie'nin yalnızca cinsel olarak sorunlu biri değil, aynı zamanda bunun da farkında olmayan biri olduğunu gösterir. Kim olduğunun ve ne yapıp ne yapamayacağının farkında değildir.

Scottie duygusal bir boşluk içindedir ve karısının 19. yüzyılda ölmüş bir kadının ruhu tarafından ele geçirildiğine inanan zengin bir adam tarafından inanılmaz bir entrikaya dâhil edilir. (Hipnoz ile geçmiş yaşamına dönen bir kadın hakkındaki *The Search for Bridey Murphy*, 1950'lerin başında önemli bir best-seller'dı. 1956 yılında *Ölüm Korkusu*'nu yapan Paramount bu kitabın VistaVision filmini yaptı. Hitchcock bilinçli olarak *Ölüm Korkusu*'nda Bridey Murphy öyküsünü parodileştirmiş olabilir.) İşadamı, Scottie'den karısını, (aslında karısı olmayan) bir kadını izlemesini ve davranışları hakkında rapor vermesini ister. Kadın zaten güçlü bir merkezden yoksun olan Scottie için saplantısal bir merkez haline gelir. Scottie savaş sonrası döneminin güçsüz, benlik duygusundan yoksun, arzularını yalnızca olduklarını sandığı ama aslında olmayan diğer insanlarda yeniden yaratabilen erkeğidir.

Her şey yanlıştır, karısının ölümünü gizlemek için işadamı –filmde çok daha sonrasına kadar hiçbir şey açıklamayan Hitchcock– tarafından yaratılan büyük bir hiledir. Ancak hilenin kendisi, bir Hitchcock anlatısında tipik olduğu gibi, karakterler ve izleyici üzerindeki etkilerinden daha az önemlidir. Zaten zayıf ve kederli birinden obsesif-kompulsife, sado-mazoşiste, cehennemi derinliklere bakan, sonunda başka birinin imgesi içinde yeniden yaratmaya çalıştığı kadının ölümüne neden olan adama kadar Scottie Ferguson'un hastalığının dert ortağıyızdır. Eğer bu melodramatik geliyorsa, gerçekten de öyledir. *Ölüm Korkusu* bastırılmış arzuların patlaması ve daha sonra da –genellikle kadın olan– ana karakter üzerinde içe doğru patlaması üzerine olan 1950'ler melodramı geleneği içinde yer alır. *Ölüm Korkusu* bir erkeği melodramatik acı çekiş figürü haline getirir. Bu fazlasıyla alışılmamıştır, çünkü filmin anlatısı ironik bir biçimde Scottie'nin ve izleyicinin algılamasıyla oynar. Kendimizi Scottie'den kurtarmamız gerekir. Filmin ilk bölümünde onunla özdeşleşmeye yöneliriz; ikinci bölümünde ise ondan uzaklaşmamız ve onu yargılamamız istenir. Rahatlatıcı bir son yoktur. Filmin sonunda ne karakter ne de dünyası kurtulur. Scottie tamamen ve tedavi edilemez biçimde tek başına ve keder içinde bırakılır. Kısacası *Ölüm Korkusu* bu konudaki trajedinin görünümlerine sahiptir.

Postmodernitenin Öyküleri

Modernite ve onun anlatım ifadesi olan modernizm bir trajedi fısıltısına sahip ironik bir ses aracılığıyla bir merkezin yokluğunu anlattı. Post-

modernite zaten yitik olan bu merkezi –kültürün birbirine bağlayıcı öyküleri ve inançları– görür ve ironi ve sinizmle söylenen ve gösterilen bir çok ses, birçok görüntü aracılığıyla bununla anlaşmaya çalışır. *Zor Ölüm* kendi yapılarını nereden alabilirse ödünç alarak, ne uyarsa –ya da uymazsa– kullanarak ya da anıştırarak inşa eder. Bireysel kahramanlığın santimantal duygusal onaylanmasından başka her türlü ahlaki yapıyı harap eder. Genelde postmodern gibi, *Zor Ölüm* de bir imgeler cümbüşü, bir metinlerarasılık ziyafeti, kararsızlık ve şaşkınlığın berbat yemeğidir.

Postmodern bir yapıt olarak *Zor Ölüm* neredeyse herkes için her şey olmaya çalışır ve büyük ölçüde başarılı olur: Bir aksiyon-serüven filmi, politik bir heyecan filmi, bir kafadar polis filmi, bir ırk tartışması, sinemada kahramanlık üzerine ironik bir yorum ve (yaparken çok ciddi olmasa da) 1980'li yılların sonunda toplumsal cinsiyet mücadelesinin bir incelemesi. *Ölüm Korkusu* kendi ciddiyetinin bilincinde olan bir film, toplumsal cinsiyet ve erkeğin endişesi üzerine ağır, dikkatli ve biçimsel olarak hassas bir düşünmedir. *Zor Ölüm* kovalayan ve kovalananın sahnelerinin, aksiyonun ve reaksiyonun art arda dönüp geldiği sinemadaki en eski anlatı yapılarından inşa edilmiş büyük, gürültülü ve patlayan bir ateş topudur. Bu film, şiddet içeren aksiyondan ve kendini hiç ciddiye almayan ve öldürülemeyen, John Wayne ve Rambo ile karşılaştırılan ama kendisini Roy Rogers olarak düşünen kahramanından büyülenmiş bir esaret anlatısıdır.

Postmodern Kötüler

Eğer John'un bir kahraman olarak kafası karışıksa, kötülerin kafası daha da karışıktır. John kendisinden ayrılan ve zengin bir Japon şirketi, Tagaki Corporation için çalışan karısı Holly'i görmek için New York'tan Los Angeles'a uçar. Patronu öldüren ve çalışanları rehin alan bir grup teröristin saldırdığı şirketin Noel partisinin ortasında karısını ziyaret eder.

1980'li yıllar kadınlara olduğu kadar yabancılara karşı da tutumların hızla değiştiği bir on yıldı. Kadınlar seslerini yükseltmişler ve erkekler de bu sesin söylediklerinden rahatsız olmuşlardı. Yabancılar başka türlerden kafa karışıklığı yaratıyorlardı. Özellikle Japonlar, Amerikalılar için hayal kırıklığıydı. II. Dünya Savaşı'nda onlara karşı zafer kazanmıştık. Şimdi ise onların ekonomileri patlama yapmış ve videodan otomobillere kadar onların ürünleri neredeyse herkes tarafından kullanılıyordu. Film stüdyolarından, golf sahalarına, büyük kentlerdeki önemli mülk alanlarına kadar bu

ülkedeki her şeyi satın alıyor göründüler. Bir üretim modeli olarak desteklendiler ama alışılmamış, yabancı bir kültür olarak şeytanlaştırıldılar. Asla dile getirilmediyse de, onlar kara derili düşmanlarımız gibi belleklerimizde kaldılar. Başka düşmanlarımız da vardı ve *Zor Ölüm* bütün bunları kabul eder görünür. Eğer Japonlar ekonomiyi ele geçirerek bizleri tehdit ediyor görünüyorlarsa, o zaman Avrupa ve Orta Doğu da bizi teröristlerle tehdit ediyordu. Bu insanların en dehşete düşürücü şiddetle elde etmeye çalıştıkları anlaşılabilir politik hedefleri yoktu. Her durumda, bizi tehdit eden, anlamadığımız kültürlere korku ve nefretle yanıt verdik ya da bu, ülke içinde yaşanan karmaşık ekonomik ve toplumsal sorunlar için elverişli saptırma olanağı sundu.

Zor Ölüm bu karmaşık durumlarla ve kafa karışıklıklarıyla oynar ve onların içini dışına çıkarır. Holly'in çalıştığı Japon şirketi görünüşte tamamen yardımseverdir ve Holly'nin patronu Bay Tagaki de kibar ve babacan bir insandır. Nazikçe konuşur ve ender karşılaşılan asilce kendiyle dalga geçme özelliğine sahiptir. "Pearl Harbor başarılı olmadı," der John'a, "bunu müzik setleriyle başardık." Aslında şirketteki kötü adam yabancı patron değil, 1980'lerin başka bir kağıt kaplanı olan yuppie Ellis'dir. Bu yuppie bir zamanlar "türedi zengin" denen eski bir kültürel stereotipin 1980'ler versiyonuydu ve yuppiler 1980'ler ekonomik patlamasından yararlanmamış işçi ve alt orta sınıftan insanlar için kızılan ve alay edilen figürler haline geldiler. Bunlar *Öldüren Cazibe* (*Fatal Attraction*, Adrian Lyne, 1987) ve *Pasific Heights* (John Schlesinger, 1990) gibi bir çok "cehennemdeki yuppiler" filmlerinin özneleridirler. Bu filmlerde yuppie karakterler kendilerini kurtarmak için çoğunlukla şiddet içeren aşağılanmalar yaşamak zorundaydılar.

Zor Ölüm'ün yuppiesi kokain çeken, burnunu çekerek konuşan, Rolex saatini gösteren, John'un karısına ilgi duyan ve teröristler lehine hem John'a hem de Holly'ye ihanet eden bir aptaldır. Bunun karşılığında teröristler onu vurarak öldürürler ve bu da herkesin çok hoşuna gider. Bay Tagaki de teröristler tarafından acımasız bir biçimde öldürülür ve bu da herkesi dehşete düşürür. Bu kibar, uygar insan John ve Holly hariç herkese karşıtlık oluşturur ve onun öldürülmesi teröristlerin –terörist olmayanlara yönelik– acımasızlığını gösterir.

Filmin ortalarında teröristlerin lideri Hans'ın göründüğü gibi politik olarak hareket eden bir terörist değil ama çetesi Tagaki'nin kasasını soyan

bir katil olduğu ortaya çıkar. Birden film sorunlu bir biçimde politik olmaktan çıkar ve yalnızca iyi ile kötü arasındaki bir mücadele haline gelir. Depolitize olduğunda bile, Hans'ın çetesi kültürler-arası farklılığın garip bir modelidir: şiddet yanlısı bir Rus, birkaç Asyalı ve hem bilgisayar sihirbazı hem de acımasız katil olan bir Afro-Amerikalı. Bu uluslararası bir kötü çetedir ve çete filmin ırklara dair alışılmamış tutumunu yansıtır.

Zor Ölüm'de Irk

Ölüm Korkusu'ndaki ırka yönelik tek gönderme Gavin Elster'in karısı hakkındaki fantastik öyküdür. Karısına, stereotipik olarak duyarlı ve egzotik olarak görülen 19. yüzyıl İspanyol kökenli bir kadının ruhu tarafından sahip olunduğunu söyler. Her ne kadar 1950'ler boyunca ırk konularıyla (yalnızca iki örnek vermek gerekirse, Joseph Mankiewicz'in *Can Düşmanı-No Way Out*, 1950 ve Martin Ritt'in *Kenar Mahalle-Edge of the City*'si, 1957, gibi) genellikle çok olumlu, liberal tarzlarda ilgilenen bir çok film varsa da, bu dönemde başka bir ayrımcılık türü de vardı. Birçok durumda, eğer ırk filmin ana konusu değilse, hiç dikkate alınmadı. Bu nedenle birçok filmde beyaz olmayanlar ya olmazlar ya da hizmetçi olarak işlenirlerdi. 1980'li yıllarda farklı içtenlik ve aydınlatıcılık dereceleriyle işlense de, neredeyse her zaman varolan ırk sorunu popüler kültürde bilinçli olarak peşine düşülen bir konuydu. Postmodern gelenek içindeki *Zor Ölüm* ırk kartını bu konuda belirsiz, net tavır almayan ve uzlaşmacı bir biçimde oynar ve bizi tereddüt içinde bırakır. John havaalanından, filmin başından sonuna limuzinde oturan, müzik dinleyen, üzerinde yükselen gökdelende süren kargaşaya ilgisiz Argyle adlı siyah bir genç olan Bay Tagaki'nin şoförü tarafından alınır. O, ahmak siyah erkek stereotipinin uzun, çirkin tarihindeki bir diğer siyah olma tehdidinde bulunur –ta ki limuzinini kaçmakta olan çetenin kamyonetinin üzerine sürüp bir kahraman olana dek.

Filmin başlarında John gökdelenin bitmemiş katlarında çete tarafından köşeye sıkıştırılırken, başka bir Afro-Amerikalı ortaya çıkar. Bu, polis Al'dır. O, beceriksiz, iyi kalpli, hamile karısı için hazır yiyecek satın alan, araba kullanırken gökdelende neler olduğunu öğrendiğinde arabası yoldan çıkan biri olarak gösterilir. Ancak o hemen hiç duygu sahibi olmayan otoritenin tek temsilcisi olarak ortaya çıkar. Emniyet güçleri olay yerine vardığında, liderlerinin bir ahmak olduğu anlaşılır. İki FBI ajanı, Johnson ve Johnson (biri siyahtır) gelir ve onlar da gösterişli birer ahmaktırlar.

John'un karısı Holly'nin çenesine yumruk attığı bir medya temsilcisi kendi çıkarını düşünen, tehlikeli birine dönüşür. Ancak Al sakin bir şekilde sokakta sabreder, John ile telefon bağlantısı kurar, büyüyen kaosun ortasında sakin kalmasını sağlar, tecrit olan John'a destek verir ve dışarıdan bizim bakış açımız olur. Onlar arasındaki almaşık kurgu aralarında ilişki kurar ve durumu ne kadar tehlikeli görünürse görünsün John'un kurtulacağına inanmamızı sağlar. Al siyah bir polisten daha fazlası haline gelir ve bu aşkınlık önemlidir, çünkü ırk sorununu çözülmeden bırakır. Tagaki'nin öldürülmesinden sonra o bir baba figürü, John'un vekil babası haline gelir. O aynı zamanda koruyucu siyah anne stereotipi haline gelerek John'un vekil karısı ve annesi haline gelir.

Kafadar Filmi

Ölüm Korkusu 1950'ler sinemasında işlenen heteroseksüel paniğin en etkili araştırmalarından biridir. (Hitchcock erkeğin kişiliğinin anne tarafından tamamen yutulabildiğini göstererek sorunu özellikle tam tersi yönde çözdüğü *Sapık*'ta da aynı soruna değinir.) 1970'lerde Hollywood erkeklerin, kültürün kendileri için ürettiği imgeye uygun yaşamalarının baskıcı zorluklarıyla ilgilenmenin başka yollarını buldu. Bunlardan biri, iki erkeğin –çok sık olarak iki polisin– seks hariç her şeyin mümkün olduğu müşfik bir destek ve hoş mizaha dayalı bir ekip oluşturduğu kafadar filmiydi. Kafadar filmleri her zaman iki erkeğin de heteroseksüel olmasında ısrar eder. Onların eşleri ya da kız arkadaşları vardır. Ama bu kadınlar kenardadırlar; gerçek cinsel olmayan ve kısıtlayıcı bağlardan kurtulmuş haz erkekler arasındaki ilişkiden çıkar. Bu, 1950'ler sinemasındaki erkeğin kederinin acılı iç gözleminden kaçınan, bir kafadarın beyaz, diğerinin ise siyah oluşuyla ırk sorununu baştan savan, yavan bir ırksal eşitlik hilesi sağlayan ve kadın-erkek ya da aynı cinsten insanların ilişkilerinin karmaşık incelemelerinden sakınan bir anlatı yapısıdır.

Zor Ölüm kafadar filmi üzerine önemli bir yorumdur. Al ve John'un çok yönlü bir ilişkisi vardır. Onlar baba ve oğul, anne ve çocuktur; neredeyse sevgililer gibi birbirlerine sarılırlar. Kötülerin çoğunun öldürüldüğü filmin sonuna doğru John gökdelenden çıkar; o ve Al vecit halinde karşılıklı bakış açısı çekimleriyle birbirlerini tanırlar. Bir zamanlar tabancasını ateşlemekten korkan Al kötü adamların sonuncusunu vurarak erkekliğini yeniden elde eder. John, Holly'den uzaklaşır ve Al'ı tutkulu bir biçimde kucak-

lar. İki arkadaş birbirlerine sevgilerini ifade ederlerken, Holly çerçevenin kıyısında marjinalleşir.

Bu sekans filmde daha önceki Tagaki'nin bürosunda John'un Holly ile ilk barışması sırasındaki sekansı hatırlatır. Holly, John'un Tagaki ve Ellis ile konuştuğu erkek mekânına girer. John ile Holly arasında bir dizi karşılıklı bakış vardır; birbirlerine doğru yürürler ve kucaklaşırlar. Filmin sonunda aynı model ortaya çıkar, ancak cinsler tersine döner. John ve Holly yine buluşurlar ama şimdi bakışma ve son kucaklaşma iki erkek arasındadır. Kafadarlar arasındaki ilişki onaylanır.

Film burada bitseydi, ortaya ilginç sorular atılır ve kafadarlar ve aşıklar arasındaki ilişki karıştırılabilirdi. Ancak unutmayın ki, bu bir ifade ya da düşüncenin karşıtını sunmaksızın geçerli kalmasına izin vermeyecek bir filmdir. Al onun sarılmasına hemen teslim olur. Al, Holly'ye John'a çok dikkat etmesini söyler ve karı koca kol kola görüntüden çıkarlar. John ve evliliği kurtulur. Al da kurtulur ve iki erkek arasındaki sevgi güçlüdür ve bu ilişkinin daha öteye gidebileceğine dair hayal kırıklığı yaratıcı bir imadan korunur. Al potansiyel sevgiliden koruyucu anneye dönüşür. Evcimen, çekirdek aile kurtulur. Ne de olsa, filmi başlatan öncül John'un kendisinden ayrılan eşini görmek ve evliliğini kurtarmak için Los Angeles'a gelişidir. Birçok denemenin ardından o artık ailenin kahraman reisi konumunu üstlenebilir. O kendisini kanıtlamıştır. Ancak süreç içinde, filmlerin bize sürekli anlattığı gibi, John, Al ile bir erkeğin isteyeceği türden rahat, özgür ve güçlü bir bağ kurar; sonuçta bu tür evcil ilişkilerden korunmayı sürdürmek bir erkek için çok zor görünür.

Kefaretin Sonu

Scottie kimse tarafından korunmaz ya da kurtarılmaz. O, tehlikedeki kadın kahramanı kurtaran bir kahraman olmayı ister; oysa tehlikede olan kadın kahraman değil kendisidir. Başlangıçta o, Elster'in onun için uydurduğu yalanın peşine düşer, daha sonra asla varolmayan bir kadını soruşturarak bu yalanı diriltmeye çalışır. Filmin ikinci bölümünde Scottie, Gavin Elster'in yalanı içinde Madeleine'ı oynayan kadın olan Judy'yi keşfeder. Scottie, Judy'yi yeniden Madeleine olmaya zorlar. Scottie, Judy'nin kişiliğini reddeder ve onu kendisininkinin içine çekmeye çalışır. İspanyol misyonuna yeniden giderler ve kadın çan kulesinden düşer. Kötüye karşı kazanılmış bir zafer yoktur, çünkü *Ölüm Korkusu*, *Zor Ölüm*'den farklı ola-

rak, kötüyü açığa vurmaz. John McClane'e sevgi ve arkadaşlık sunulurken, Scottie yalnızca kendi narsisizmi ve deliliğiyle baş başa kalır. *Ölüm Korkusu* (*Vertigo*), tıpkı adı gibi, kırılmaz bir geçmişe doğru giden spiral hakkındadır.

Hem *Zor Ölüm*'de hem de *Ölüm Korkusu*'nda çok sayıda düşme vardır. Hans gökdelenden düşer. John asansör boşluğuna düşer ama bir yangın hortumu sayesinde dibe çakılmaktan kurtulur. Ancak bu düşüşler, kahraman önem vermediğinde bile, onun kahramanca duruşunu güçlendirir. O, mücadeleden kanı akmış ama zarar görmemiş olarak çıkar, rehineleri kurtarır ve karısıyla yeniden birleşmiş görünür. Film bütün bunların aşırı fantastik, Scottie'nin Madeleine/Judy'ye takıntılı bağlanımı kadar fantastik olduğunu sakince kabul eder. Ancak *Zor Ölüm* bizden bu şakaya katılmamızı ister. *Ölüm Korkusu* ise bizden Scottie'yi kendi yaşamını mahvederken acıyarak, ciddiyetle ve hatta kederli bir korkuyla gözlememizi talep eder. İzleyici ile *Ölüm Korkusu* arasındaki ilişki Hollywood'un hiçbir zaman istemediği kadar ciddi bir ilişkidir. Bizden bu filmi dikkatli bir biçimde okumamız, ustalıklarını anlamamız ve baş karaktere açıklanmayan sırları bize açtığı sırada filmle birlikte kalmamız istenir. *Zor Ölüm*'de sır değil, yalnızca seyirlik vardır. Filmin toplumsal cinsiyet, ırk, milliyet, politika ve otorite konusundaki içsel karmaşalarının yalnızca geçici şakalar, anlamlılık ya da anlamsızlığın anlık parçaları olarak değerlendirilmesi istenir.

Bundan Frankfurt Okulu'nun ve 1950'ler medya eleştirmenlerinin haklı olduğu, üst ve alt kültürler arasında kapatılamaz bir yarık bulunduğu ve en iyi olasılıkla *Ölüm Korkusu*'nun Dwight MacDonald'ın Midcult (orta sınıf kültürü) ve en kötü olasılıkla da *Zor Ölüm*'ün ıslah olunamaz bir biçimde Masscult (kitle kültürü) kategorisine girdiği sonucuna varılabilir. *Ölüm Korkusu* her ne kadar aslında güçlü bir romantik melodram olsa da, iyi oluşturulmuş, karanlık ve karmaşık bir trajedi olmaya çalışır. *Zor Ölüm* böylesi bir alana uzanmaz ve basit bir eğlence, dürüstçe aksiyon filmi olarak kabul edilebilir ya da ciddi konular üzerine alaycı, sinik, hatta ironik bir oyun olarak Masscult statüsünü rahatça kabul eder. Ortaya attığı her hangi bir konuyu ciddi bir biçimde işlemeyi reddetmesi yalnızca ciddi entelektüel araştırmaya girişmenin yokluğunu vurgular.

Ancak okumamız başka bir yolu akla getirir. Filmlerin yöneldiği farklı yönleri belirterek ve farklı niyetlerine rağmen bu filmlerin film biçimini etkili bir biçimde kullanma konusunda çok ciddi olduklarını kabul ederek,

ortak bir temeli keşfederiz. Daha sonra, onların kendi kültürel bağlanımlarına yakınlıklarını ve bilinçli ya da değil, bu bağlamlara hitap etme tarzlarını analiz ederek, her iki filmi de ticari niyetten ortaya çıkan ciddi yaratıcı ifadeler olarak anlamanın olanaklı olduğunu görürüz. *Ölüm Korkusu*'nun tematik olarak daha karmaşık olduğu ve izleyicinin dikkatini, entelektüel ve duygusal tepkisini daha fazla talep ettiği için, *Zor Ölüm*'den daha az sinik olduğunu öne sürebiliriz. Ancak nihayetinde bu, *hitapta*, yönetmenlerin ve filmlerinin bizimle konuşmaya karar verme tarzlarındaki bir farklılıktır. Hitap, *tepkide*, filme tepki verme tercihinde bulunduğumuz yollarda bir farklılığı gerektirir.

Bu bizi kültürel çalışmalar konumuna geri getirir. İmgelem, hiç biri tamamen saf ya da tamamen yoz olmayan çok farklı yönlerde ve çok farklı nedenlerle işler. Bir izleyicinin imgelemi farklı filmlere farklı biçimlerde tepki verir. *Zor Ölüm*'ün ırksal ve toplumsal cinsiyet belirsizliklerini ilginç ve açıklayıcı buluyorum. Ayrıca bu filmin bütün yapısını kendine güveni ve mizah, aksiyon ve saçmalığı birleştirmeyle ilgilenişiyle karşı konulamaz görüyorum. *Ölüm Korkusu* bizi yapısının mükemmel dikkati ve ayrıntılarıyla, erkeğin incinebilirliği konusundaki görüşünün derinliğiyle etkiler. Her iki film de içinden çıktıkları kültürle, kurnazca ama anlamlı bir biçimde, ilgilenme tarzlarında etkilidir.

Başka bir düzeyde, farklılıkları ve benzerlikleri içinde büyüleyici olan her iki film de, bütün filmlerin farklı görünüşlerde, farklı biçimlerde, bazen aynı ya da şaşırtıcı biçimde benzer öykülerini anlatma yollarını gözler önüne serer. Burada analiz ettiğimiz gibi böylesine farklı iki film bile bazen beklenmedik noktalarda birbirine yaklaşır. Bunun bir nedeni, öykülerin sınırlı bir kaynağının olmasıdır. Başka bir nedeni bize anlatılan öykülerimizin de sınırlı olmasını istiyor görünmemizdir; birbirlerine yakın olmalarını ve yinelenmelerini istiyoruz. Tekrar tekrar aynı öykülerin anlatılmasıyla kendimizi güvende buluyoruz.

Okuma Listesi

Kültür Tanımları, Kültürel Farklılıkların Kökleri: Melodramın tarihi üzerine iki standart çalışma: Peter Brooks, *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess* (New Haven: Yale University Press, 1976) ve David Grimsted, *Melodrama Unveiled: American Theatre and Culture, 1800-1850* (Chicago: University of Chicago Press, 1968).

Kültür Kuramları: Kitle iletişim araçları araştırmaları olarak bilinen medya araştırmalarının başka bir branşı vardır. Bu ağırlıklı olarak istatistikseldir ve rakamlar hakkında analitik yargılarda bulunabilirken, rakamların ne ortaya koyduğunun kültürel ve politik sonuçlarına nadir olarak yönelir. Medya ve kültürel çalışmaları birleştiren bir çalışma: James W. Carey, *Communication and Culture: Essays on Media and Society* (New York: Routledge, 1992).

Kültür Kuramları, Frankfurt Okulu: Alıntı Max Horkheimer ve Adorno'nun *Dialectic of Enlightenment* adlı eserinden. Çev: John Cumming (New York: Herder & Herder, 1972), s. 153-54. (Orijinal basım, 1944.) (*Aydınlanmanın Diyalektiği*, çev. Oğuz Özügül, Kabalcı Yayınları, İstanbul, 1996.)

Kültür Kuramları, Masscult ve Midcult: Alıntı Dwight MacDonald'ın *Against the American Grain* adlı kitabındaki "Masscult and Midcult" bölümünden (New York: Random House, 1962), s. 4,37. 1950'li yıllarda bir yazar popüler kültürün bir miktar tarafsız analizini yapmaya çalıştı. Çalışmasının büyük bölümüne Soğuk Savaş retoriği damgasını vursa da, Robert Warshow Western ve gangster film türlerinin bazı öncü analizlerini yazdı. Bak. *The Immediate Experience* (Garden City, N. Y.: Doubleday, 1962). Başka bir eleştirmen Gilbert Seldes de, ilk olarak 1924 yılında yayımlanan *The Seven Lively Arts*'da popüler kültürün ilk, oluşum evresini yazdı. (New York: A. S. Barnes, 1957).

Kültür Kuramları, Benjamin ve Aura: Benjamin'den alıntı "The Work of Art in Age of the Mechanical Reproduction"dan. *Illuminations* içinde, çev. Harry Zohn (New York: Schocken Books, 1968), s. 234-36. (*Parıltılar*, çev. Yılmaz Öner. Belge Yayınları, İstanbul, Kasım 1990. "Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı," *Pasajlar* içinde, çev. Ahmet Cemal, YKY, İstanbul, Birinci Basım, Aralık 1993. "Mekanik Yeniden Üretim Çağı'nda Sanat Yapıtı," *Edebiyat Eleştiri*, çev. Hakkı Hünler, İzmir, sayı 2-3, 1994.)

Kültür Kuramları, İnternet Üzerinde Mekanik Yeniden Üretim: Fanatikler ve onların çalışmalarına dair ciddi bir tartışma için bak. Henry Jenkins, *Texual Poachers: Television Fans and Participatory Culture* (New York: Routledge, 1992).

Kültürel Çalışmalar: Kültürel çalışmalar üzerine literatür oldukça geniştir. İşte birkaç tanesi: Stuart Hall (der.), *Culture, Media, Language: Working Papers in Cultural Studies, 1972-79* (Londra: Hutchinson, 1980); Stuart Hall, *Cultural Dialogues in Cultural Studies*, der. David Morley ve Kuan-Hsing Chen (Londra ve New York: Routledge, 1996); Richard Hoggart, *On Culture and Communication* (New York: Oxford University Press, 1972); Lawrence Grossberg, Cary Nelson, Paula A. Treichler (der.), *Cultural Studies* (New York: Routledge, 1992) ve John Fiske, *Television Culture* (Londra ve New York: Routledge, 1989).

Kültürel Çalışmalar, Metinlerarasılık ve Postmodern: İlk olarak Raymond Williams farklı televizyon olaylarının nasıl farklılaşmaksızın birlikte etkilediklerini fark ettiğinde "akış" kavramını telaffuz etti. Bak. onun *Television: Technology and Cultural Form* (Middletown, Conn.: Wesleyan University Press, 1992).

Postmodernizmin keskin, özlü bir eleştirisi, Todd Gitlin'in "Postmodernism: Roots and Politics" adlı yazısında bulunabilir. *Cultural Politics in Contemporary America* içinde, der. Ian Angus & Sut Jhally (New York: Routledge, 1989).

Sinemasal Metinlere Uygulanan Kültürel Eleştiri, Ölüm Korkusu ve Zor Ölüm: Hitchcock'un popülaritesinin bir incelemesi için bak. Robert E. Kapsis, *Hitchcock: The Making of a Reputation* (Chicago: University of Chicago Press, 1992).

Sinemasal Metinlere, Formata Uygulanan Kültürel Eleştiri: Format için en iyi çalışma: John Belton, *Widescreen Cinema* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1992).

Sinemasal Metinlere Uygulanan Kültürel Eleştiri, Geniş Ekranda Gezinme: Kongre Kütüphanesi'nden David Parker, Scottie'nin arabayla gezinmesi ile VistaVision arasındaki ilişkilere dikkatimi çekti.

Sinemasal Metinlere Uygulanan Kültürel Eleştiri, Ölüm Korkusu ve 1950'lerin Kültürü: 1950'lerin kapsamlı bir tarihi için bak. James Gilbert, *Another Chance: Postwar America, 1945-68* (New York: Knopf, 1981). "Bobstil ayaklanmaları" üzerine bak. Stuart Cosgrove, "The Zoot-Suit and Style Warfare," der. Angela McRobbie, *Zoot Suits and Second Hand Dresses* (Boston: Unwin-Hyman, 1988), s. 3-22.

Sinemasal Metinlere Uygulanan Kültürel Eleştiri, Endişe Çağı: Hollywood'da Amerikan Aleyhtarı Etkinlikleri Soruşturma Komitesi'nin çalışması üzerine büyük bir literatür vardır. İki mükemmel kaynak: Larry Ceplair ve Steven Englund, *The Inquisition in Hollywood: Politics and Film Community, 1930-1960* (Berkeley ve Los Angeles: University of California Press, 1983) ve Victor S. Navasky, *Naming Names* (New York: Penguin Books, 1981).

Sinemasal Metinlere Uygulanan Kültürel Eleştiri, Toplumsal Cinsiyet ve Soğuk Savaş: 1950'lerdeki teslim olma korkusunu anlatan en popüler kitaplardan biri: William White, *The Organization Man* (New York: Simon and Schuster, 1956).

Sinemasal Metinlere Uygulanan Kültürel Eleştiri, Erkeğin Gerilemesi: Erkeğin gerilemesi konusundaki alıntılar: J. Robert Moskin, "Why Do Women Dominate Him?" ve George B. Leonard, Jr., "Why Is He Afraid to Be Different?" *The Decline of the American Male* içinde, der. *Look*'un editörleri (New York: Random House, 1958). Yapıtı beni *Look*'daki yazılara yönelten bir araştırmacı tarafından 1950'lerdeki değişen erkeksilik düşüncelerine dair en iyi yeni çalışmalardan biri: Steven Cohan, *Masked Men: Masculinity and the Movies in the Fifties* (Bloomington: Indiana University Press, 1997).

Sinemasal Metinlere Uygulanan Kültürel Eleştiri, Kahramanın Rolü: Çağdaş aksiyon/serüven filmlerine ilginç bir politik bakış: Susan Jefford, *Hard Bodies: Hollywood Masculinity in the Reagan Era* (New Brunswick, N. J.: Rutgers University Press, 1994).

YENİ BİR SİNEMA ESTETİĞİNİN OLANAKLILIĞI*

BURAK BAKIR

Sinema estetiği ya da sinema kuramları denildiğinde, genellikle üzerinde ilerlenmeye çalışılan alanı Hollywood sineması ile Avrupa sineması oluşturmaktadır. Bunların dışında kuşkusuz Japon sineması, Latin Amerika sineması ve günümüzde İran sineması gibi sinemalar da söz konusudur. Ancak ilk ikisi fazlası ile belirleyici olmuş ve bunu da halen sürdürmektedirler. Burada da bu iki coğrafya göz önünde tutularak, özellikle 2000'li yıllara girmiş olduğumuz şu günlerde, yeni bir estetiğin yaratılıp yaratılamayacağı genel hatları ile tartışma konusu yapılmaya çalışılacaktır. Bu tartışma konusunun merkezinde ise, tabii ki *Özdeşleşme* kavramı yer alacaktır.

Bugün hem ABD'de hem de Avrupa'da pek çok ilgi çekici yönetmenle karşılaşmayı sürdürüyoruz ve kuşkusuz bunların bir kısmı da ne Hollywood'un ne de Avrupa'nın içinde (Crononberg gibi); ancak gerçekleştirdikleri filmleri kendi bağlamımıza oturtmakta da bir sakınca görünmüyor. Bu ilgi çekici yönetmenler kuşağı arasında, hepsi birbirinden çok farklı olmakla beraber Crononberg, Haneke, Trier, Lynch, Fincher (özellikle "*Fight Club*" filmi ile), Egoyan, Angelopoulos, inatla ilgi çekmeyi başaran Spielberg, Roy Andersson gibi yönetmenler sayılabilir. Listeyi fazlası ile uzatabilirsek de konumuz bu değil, daha çok geçmişle bu gün arasında bir kırılma noktası olup olmadığını yakalamaya çalışmak ve bugünkü sinemanın ayakları üzerinde durduğu zemini bir nebze olsun saptayabilmektir. Bu yüzden geçmişle karşılaştırmalı bir perspektiften ilerlemeye çalışmak belki ilginç sonuçlar verebilecektir.

Bunun için üç nokta saptamayı ve bu noktalardan temellenerek bazı örnek filmler üzerinden yürümeye çalışacağız: Bunlardan ilki anlatı (*narative*) sineması bağlamında Hitchcock ile Spielberg arasında bir karşılaştırma olarak kurulacak; bu yönetmenlerin seçilmesinin nedeni ise klasik anlatı sinemasının seyirci üzerindeki yönlendirici etkisinde ikisinin de gösterdiği duyarlılık, filmlerinin ele aldıkları öyküleri doğallaştırıp rasyonalize

---

* Bu makale daha önce *Sinemasal*, Sayı 6'da yayınlanmıştır.

etmedeki inanılmaz yetenekleridir. Bunları ileride açacağız. İkincisi ise bu üç nokta arasında gerçekte en merkezi öneme sahip olanıdır; modernist sinema arasından pek çok örnek seçilebilir kuşkusuz, buradaki yönetmenlerin hepsi birbirinden ilgi çekicidir; örneğin Antonioni sinemasını Resnais'e tercih etmenin sebepleri büyük oranda kişiseldir, yoksa birisinin diğerinden daha fazlasının vaat etmesi değil; ancak tüm bunların içinden Godard ayrı bir yer tutar ve gerçekten daha fazlasını ifade eder; bunun tek nedeni vardır o da sinemasının devrim ile olan bağlantı noktalarıdır, bu özellikle Latin sinemasının yaptığı gibi devrimci bir sinema yapmaya çalışmak değildir ama daha çok devrim için ve belki de Sürrealistlerin söylediği gibi "*devrimin hizmetinde*" bir sinema yapmak demektir. Godard sinemasından özellikle "*Masculin Feminin*"i seçtik, çünkü bu film örneğin "*Tout va Bien*" den çok daha fazla günümüze denk düşüyor; bu karşısına koyacağımız yönetmene biraz alan açabilmek için yapılmış bir hamledir (tuzağa düşürmek diye de değerlendirilebilir). "*Masculin Féminin*" filmini çektiği söylev düzeyinde bu gün gerçekleştirebilmek mümkündür ve bunun nesnel zeminleri vardır, ama görülen odur ki bu film sadece biçim düzeyinde sürdürülmektedir. Film fazlası ile Brechtyen öğeler taşıyor ve günümüzde de bunlara rastlamayı sürdürüyoruz: örneğin "*Fight Club*" filminde, örneğin Haneke'de. Bizde Godard'ın karşısına Haneke'nin burjuvaziye açıktan ya da örtülü olarak saldırdığı "*Funny Games*" filmi ile "*Piyanist*" filmini koyacağız. Ve tüm bunları içinden sinemanın nereye gitmekte olduğuna bakacağız. Son olarak ise çoğu zaman bir tür oluşturup oluşturmadığında kararsız kalınan, hem klasik anlatı sinemasına hem de yer yer modernist sinemaya eğilimi ve sürekli tedirgin edici atmosferi ile ilgi çeken *film noir* üzerine ve de bu türün klasikleri arasında yer alan Wilder'ın "*Çifte Tazminat*" filmi, Polanski'nin "*Çin Mahallesi*" ile günümüzde çoğu kez postmodernizm ile ilişkilendirilen (metnin içinde değinileceği üzere bununla uzaktan yakından bir ilgisi olmayan) ve aslında "geç modernizm" olarak adlandırılabilecek Lynch'in "*Kayıp Otoban*" filmi arasında kurulacaktır.

BİLİNÇSİZ ÖZDEŞLEŞME - BİLİNÇLİ GÖZDEN KAÇIRMA

Sinemanın İkinci Dünya Savaşına kadar olan dönemi ile, bu savaştan sonra yaklaşık 1970'li yılların ortalarına değin süren dönemi arasında bir değişimi gösterebilmek mümkündür; her ne kadar bu değişim buradaki asıl konumuz değilse de şu nokta belki de aydınlatıcı olacaktır. 1940'lara

kadar sinemadaki modernist hareket, diğer sanatlardakine fazlası ile bağlıydı; Bunuel'in gerçeküstücülüğü, Sovyet Sinemasındaki konstrüktivist ya da fütürist eğilim, Fransız empresyonist, avant-garde sineması ve de Alman ekspresyonist sineması. Oysa ki 1950'lerle beraber sinema kendi çizgisini yakaladı ve bu noktada diğer sanatlardaki modernist, avant-garde eğilimler de son bulmaktaydı. Bu dönem, sinemanın kendi doğası üzerinde düşünme ve olanaklarını en ileri boyuta taşımaya çalışma dönemiydi.

Dönemi belirleyen pek çok özellik toplumsal yapının kendi içerisinden çıkartılabilir: şehir yaşamı, orta sınıfların yükselişi ve kayıtsızlıkları, "varoluşçuluk", savaş karşıtı hareketler, tüketimin hızla artan örgütlenişi, kitle iletişim araçlarının günden güne artan etkinliği vb. . Ancak daha ilgi çekici olanı 1950'ler sonrası modernist Avrupa Sinemasının 1940'lı yıllardaki Hollywood sinemasından fazlası ile etkilenmesiydi. Özellikle bu sinema üzerine yapılmakta olan tartışmalar, ki 1960'ların ortalarında gittikçe politikleşmiş durumdaydı ve modernist sinemaya da belli bir anlamda yön verdi.

1940'ların kuşkusuz en ilgi çekici yönetmenlerinden birisi Hitchcock'tu (diğerleri arasında Welles ve Ford sayılabilir). Yukarıda Hitchcock ile Spielberg arasında belirli bir benzerliğe dikkat çektiğimizden, burada da bu benzerlik üzerinden yürüyeceğiz. Benzerlik ne görünüm düzeyindedir -ki görünüm düzeyi ideoloji alanıdır— ne de yapısal boyuttadır, ama kesinlikle ontolojik boyutlardadır. Önce bunlardan ne kastettiğimizi açıklamaya çalışalım.

Filmin görünüm düzeyinin ideolojisi olduğunu iddia ettiğimizde belirtmeye çalıştığımız şey merkezi önemdedir. Oysa son dönem ideoloji eleştirisinin yöneldiği nokta daha çok, bir yapıyı ayrıştırmak, onun tuğlalarını teker teker yerinden sökmek ve onların arkasına, içlerine bakarak ideoloji denen şey her ne ise onu bulup çıkarmak ve bunu bütün filmin üzerine yıkmak anlamına gelmektedir. Diğer bir ifade ile ideoloji çok iyi bir biçimde gizlenmiştir. Bu açıkçası Freud'un bilinçaltına yakındır, çok derinlerde, nerede ise ulaşılması imkânsız ama üzerimizde etkilerini hissettiğimiz ama anlamlandıramadığımız bir şey. Bu yüzden rüya çalışmasında olduğu gibi, örtük rüya düşüncesi üzerinde değil —bir benzetme ile filmin yananlamları düzeyinde değil— ama rüya öğeleri üzerinde çalışmak gerekmektedir. Burada sorun, yöntemin doğru sonucun yanlış olma-

sıdır. Sonucun yanlışlığını bize gösteren Lacan olacaktır. Buradan da anlaşılacağı üzere Lacan'ın yaptığı Freud'un yeniden bir yazımı değildir.

Lacan bilinçaltının öyle bir yerlerde gizli olmadığını, tam da gözümüzün önünde olduğunu ama bir türlü görülemediğini, zaten varlık sebebini de bu görünememe durumuna borçlu olduğumuzu belirtir. Poe'nun *"Çalınmış Mektup"* örneğini verir; mektup ortada durmaktadır ama kimse onu göremez. Biz buna daha çağdaş ve sinemadan bir örnek verelim: B. Singers'ın *"Olağan Şüpheliler"* filminde Kayzer Soze gözümüzün önündedir, dedektifin de gözünün önündedir, ama müdahale etme şansını elimizden kaçırana kadar onu göremeyiz. Göremeyiz çünkü filmi bir bütün olarak görmekteyizdir, dedektifin bürosunu bir bütün olarak gördüğü gibi; oysa parçalarına ayırsa aradığı şeyin parçaların arkasında değil, önünde olduğunu görecektir. İdeoloji de benzerdir, parçaların —tuğlaların— arkasında değil önündedir. Burada sorun parçalara ayırma işleminde değildir, parçaları ayırdıktan sonra nereye bakacağımıza ilişkindir.

Bu konuya sonra döneceğiz ama önce diğer boyuttan (yapısal) kastedilen nedir? Yapısal boyuttan kastettiğimiz filmin anlatı süreci içerisindeki özne ve nesne konumlarının durumudur kısaca; buradan da anlaşılacağı üzere bunun yapısalcılık ile her hangi bir ilgisi yoktur. Bu tamamen tüm bu süreç içerisindeki özdeşleşme konumları ile ilgilidir ki bu noktada Spielberg'in Hitchcock'tan daha "başarılı" olmasının sebebi nihai özdeşleşmeyi dışarı itmesinden, bunu gerçekleştirmemesinden ya da kelimenin tam anlamı ile bastırmasından gelir.

Özdeşleşmeler kesinlikle özne konumları ile ilgilidir ancak bunlar daima belirli bir nesnenin dolayımı ile sağlanır. Şimdilik şu kadarını söyleyelim ki Spielberg sinemasında iki, Hitchcock sinemasında üç özdeşleşme noktası yaşanır; bunun nedeni açıktır çünkü ilkinde iki tür nesne diğerinde ise üç nesne ayırt edilebilmektedir. Eğer Spielberg, ünlü "Schindler'in Listesi" filminde yoğun bir duygusal güç ve yönlendirmeyi yakalayabilmişse bu sayede başarmıştır. Özdeşleşmenin nihai boyutunu ve bunu gerçekleştirecek nesneyi bastırarak.

Peki bu iki sinema arasındaki benzerlik nasıl olur da ontolojik boyutlarda yer alabilir? Yukarıda sayılan temel farklılıklar bununla bir paradoks oluşturmaz. Paradoks yoktur, paradoksu oluşturuyormuş gibi görünen şey, şu üçüncü nesnedir; çünkü bu nesne saf bir boşluktan ibarettir, ya da tersine çevirip söylendiğinde onun dışında hiçbir şey yoktur. Bu bir nevi

Hegelci anlamda "varlık ve hiçlik" konumudur. İki sinemada da bu hiçliğin sınırına kadar bütün kavramlar, bütün varlıklar aynı düzeyde ilerler, sorun birisinin buradan kendi üzerine katlanması (Spielberg) diğerinin ise kendi üzerine düşünebilecek diyalektik hamleyi yapabilmesidir. Spielberg bunu niye yapamaz bunu daha ileride açıklayacağız.

Şimdi tüm bunları Hitchcock'un *"North by Northwest"* (Gizli Teşkilat) filmi üzerinden tartışmaya başlayalım. Film kimi yönlerden yönetmenin *Aşktan da Üstün"* filmini anımsatır; kimi noktalarda bu filmden daha zayıf ancak kimi yönlerden de daha güçlüdür. Zayıflığının da güçlülüğünün de odak noktasında, her iki filmde de aynı nesne işlevini gören kadın karakter vardır. Ancak burada söz konusu nesnenin işlevinin tam bir anlaşılması için Lacan'ın kuramına girmemiz gerekmektedir ve böylelikle bu üç nesnenin Lacan'da da bulunduğu görülecektir. Žižek bu üç nesneyi Hitchcock üzerinden şu şekilde göstermektedir:

> —... [Ö]nce MacGuffin'in kendisi, 'hiçbir şey', boş bir yer, saf bir olayı başlatma bahanesi: *39 Basamak*'ta uçak motorlarının formülü, *Aşktan da Üstün*'deki uranyum şişeleri, vb. Saf bir surettir bu: Kendi içinde kesinlikle kayıtsızdır ve yapısal zorunluluk gereği namevcuttur; yaptığı anlamlandırma salt kendi-kendine-düşünümseldir, başkaları için, hikayenin başlıca karakterleri için belli bir anlamı olmasından ibarettir... MacGuffin açıkça *objet petit a*'dır
>
> —Ama bir dizi Hitchcock filminde, kesinlikle kayıtsız olmayan, salt namevcudıyet olmayan başka bir nesne türü daha bulunur: Burada önemli olan tam da onun mevcudiyetidir, bir gerçeklik parçasının maddi mecburiyetidir. Simgesel yapıya özgü bir biçimsel ilişkiler ağına indirgenemeyecek bir kalıntı, bir artıktır, ama paradoksal olarak aynı zamanda biçimsel yapının gerçekleştirilmesinin pozitif koşuludur da. Bu nesneyi özneler arasında dolaşan, aralarındaki simgesel ilişkide bir tür garanti, bir piyon rolü oynayan bir mübadele nesnesi olarak tanımlayabiliriz. *Aşktan da Üstün*'de anahtarın, *Arka Pencere*'de evlilik yüzüğünün, *Çok Bilen Adam*'da iki çift arasında gidip gelen çocuğun oynadığı roldür bu... gidip gelen mübadele nesnesi S(Ø)'dır, imgesel ayna oyununa indirgenemeyen ve aynı zamanda da Öteki'deki eksiği, simgesel düzenin etrafında yapılandığı imkânsızlığı cisimleştiren simgesel nesnedir.
>
> —Son olarak, üçüncü bir nesne türü daha vardır. Örneğin *Kuşlar*'daki kuşlar. Bu nesnenin devasa, ezici bir maddi mevcudiyeti vardır; MacGuffin gibi kayıtsız bir boşluk değildir, ama özneler arasında gidip gel-

mez, bir mübadele nesnesi değildir, imkânsız bir *jouissance*'ın dilsiz bir cisimleşmesidir. Kuşlar Φ'dir, Gerçek'in hissiz, imgesel nesnelleşmesi, *jouissance*'ı simgeleştiren bir nesne.[1]

Bu nesneler İmgesel, Simgesel ve Gerçek arasındaki ilişkinin mantığını da ortaya koyarlar; İmgesel olanın nasıl simgesel olduğunu ortaya koymaya yardımcı olurlar; bu anlamı ile MacGuffin (***objet petit a: a***)[2] simgesel ile gerçek, **Φ**[3] Gerçek ile imgesel ve son olarak **S(Ø)**[4] ise imgesel ile simgesel arasında yer alan nesnelerdir. Tüm bu nesneleri farklı yoğunluklarda da olsa "*Gizli Teşkilat*" filminde bulabilmemiz mümkündür.

"*Aşktan da Üstün*" ve "*Gizli Teşkilat*" filmlerinde kadın karakterlerin aynı nesne işlevine sahip olduğunu söylemiştik; bu nesne kuşkusuz Öteki'deki boşluğun bir simgesi olarak S(Ø)'dur. Bu nesnenin gücü her iki filmde de değişik biçimlerde tanımlanır. İzleyici "*Aşktan da Üstün*" filminde Bergman karakterinden şüphe etmez ama daha çok onun sonundan endişe duyar. Bu endişe hali filmdeki MacGuffin denilen nesnenin işlevinin diğer Hitchcock filmlerine nazaran daha yoğun olmasında yatar, çünkü ne olduğunun keşfedilmesini bekler. Böylelikle de bu filmde zayıflayan nesne Φ olarak Bergman'a verilen zehir olur. "*Gizli Teşkilat*" ise aynı nesnelerin yoğunluklarının değiştirilmesi üzerinedir, mizah yönü artarken erkeğin semptomu olarak kadını farklı bir düzlemde ortaya koyar.

Filmde Tornhill otel lobisindeki bir karışıklık sonucu, bir casusluk ilişkisinin simgesel ağına yakalanır, diğer bir ifade ile casusluk ilişkilerinin simgesel evreninde tanımlanamaz (yeri olmayan) bir niyet ile annesine telgraf çekme isteğini belirtmek için elini kaldırdığında; lobiden George

---

[1] Slavoj Žižek, *İdeolojinin Yüce Nesnesi*, çev. Tuncay Birkan, Metis Yay., İstanbul, 2002, s. 196-199.

[2] Türkçe'deki karşılığı "küçük öteki nesnesi"dir; ancak gerçek bir nesne değil, öznenin fantezide sarıldığı nesnedir. Ona asla ulaşamaz ve ulaşmak da istemez çünkü yoktur ama ulaşmaya çabalamayı sürdürür; çünkü ona tutarlılığını veren bu nesnedir. Bu ve daha sonrasındaki kavramların geniş açıklamaları için Žižek'in metnine ve şu esere bakılabilir: Darian Leader - Judy Groves, *Yeni Başlayanlar İçin Lacan*, Milliyet Yay., İstanbul, 1997.

[3] Jouissance'ın simgesi, her ne kadar Türkçe karşılığı "keyif" olsa da kuramda tam olarak bu anlama gelmez. Çünkü özne bunu acı olarak deneyimlerken, keyfi çıkartan daha çok bilinçaltıdır. Bunun simgeleşmiş hali için kullanılan kavram ise, *das Ding*'dir: *Şey*.

[4] Büyük Öteki'deki eksikliğin, tutarsızlığın göstereni; öznenin fantezide doldurmaya çalıştığı boşluk.

Kaplan'a telefon geldiğini belirten bir ses gelir. Kaplan uydurulmuş bir kişidir, böyle birisi yoktur, sadece bir yanıltına aracıdır, kendisi yoktur ama etkisi bütün film boyunca olacaktır. Bu tesadüf Tornhill'in yanlış bir anlaşılma sonucu —Lobideki karşı-casusluk teşkilatı ajanları onu Kaplan zannederler— ilişkinin gösteren zincirine, gösterilen kısmından girmesine neden olur. Bu ilişkinin anlamı Tornhill için ancak geriye yönelik bir hamle ile zincirin bu kez gösteren kısmından çıktığında —yani Kaplan diye birisinin olmadığını öğrendiğinde— ortaya çıkacaktır. Kaplan tabii ki Φ'dır. Gerçek'in nesnesidir ve özne açısından (Tornhill) imkânsızdır, zaten imkânsız olmasaydı bu evrene girebilmesi de mümkün olmayacaktı. Gerçek'in bu filmdeki ifadesi "*Aşktan da Üstün*"den daha zengin ve belirleyicidir, aynı zamanda "*Kuşlar*" filmindeki soyutlukların da üzerinden gelmeyi başarır. Ancak bunları MacGuffin'in gücünü zayıflatarak yapar.

"*Gizli Teşkilat*"ın MacGuffin'i vazonun içine saklanmış olan *mikroçip*tir, bu zayıflık aynı zamanda filmin gücüdür de, çünkü MacGuffin bir arzunun nesnesi-nedeni olarak aslında daima Öteki'nin arzusuna işaret eder ve Öteki'ndeki eksikliği ve bölünmüşlüğü de gösterir. Böylelikle Özne kendi eksikliğinin göstereni ile Öteki'ndeki eksiğin göstereninin özdeşleştirerek kendi olanaklılığını sağlar. Bu yüzdendir ki hem "*Aşktan da Üstün*" filminde hem de "*Gizli Teşkilat*" da kadın karakterler ile MacGuffin özdeş hale gelir. Bunlardan birisi öznedeki boşluğu birisi de Öteki'deki boşluğu gösterir. Ancak her iki filmde de casusluk teşkilatlarını özneler açısından bütünlüklü olarak ele almak gerekmektedir. Onlar MacGuffin'in peşindedirler Özne kadının; diğer bir ifade ile hem Öteki hem de özne kendi semptomlarını aramaktadırlar. Bu tam da Lacancı psikanalizin amacıdır:

> Psikanalitik...tedavinin amacı, 'yaş'ı (sağlıklı Ben çekirdeğini) emniyette tutmak için 'kuru'dan (semptomlardan) kurtulmak değil, hastayı kendi 'kuru'suyla, *jouissance*'ına yapı veren semptomlar ve fantezilerle yüzleştirmek için 'yaş'ı yakmaktır (hastanın Ben'ini askıya almaktır).[5]

Spielberg sinemasının yapmadığı şey budur ve bunu yapıyor olmak Hitchcock sinemasının gücü ise yapmıyor olmak ya da yapamamak da Spielberg'in zaafı değil aksine gücüdür. Wagner Parsifal'in ağzından şunu duyurmaktadır: "yara ancak onu açmış mızrak tarafından iyileştirilebilir." Bu Hitchcock'un benimsemeye çalıştığı yöntemdir —bunu gerçekleştirip

---

Žižek, *Çokkültürcülük Ya Da Çokuluslu Kapitalizmin Kültürel Mantığı*, çev. Tuncay Birkan, *Defter*, (Yaz 2001), Sayı: 44, s. 158.

gerçekleştirememesi Hitchcock'un ötesinde bütün bir toplumsal ilişkiler ağını ve mücadelesini kapsadığından burada sadece yöntem önemlidir—, oysa ki Spielberg açıkça yaranın üzerine örtme, onu görmezden gelme stratejisini benimser, ki böylelikle de nesnelerde bir kayma, ortaya konulmama ve özneleşme sürecinde bir mutlaklık söz konusu haline gelir.

Spielberg son kertede özneye tutarlı bir dünya verebilmek için Öteki'deki boşluğa hiç değinmez, ama Özne'deki boşluğu gösterir ve bunu doldurmaya çalışır. *Jaws*, *E.T.*, *Güneş İmparatorluğu*'ndaki uçaklar, *Mor Yıllar*'da Celie'nin çevresindeki kadın karakterler (önce Shug ve sonra Nettie) hep bu işlevi görürler, hem öznedeki boşluğu işaret ederler hem de onu kendi yerlerine bir yenisi geçene kadar doldururlar. Bu Gerçek ile fantezinin birbirine karışması ve Öteki'nin tam bir doluluk olarak kavranmasıdır. Özne kendi semptomları ile özdeşleşeceğine Öteki ile tam bir özdeşleşme ve kendine kökten bir yabancılaşma yaşamak durumunda kalır. Bu semptomun üstünü mutlak bir örtme, Gerçek'ten mutlak bir kaçış operasyonunun parçasıdır ve döneme ilişkindir. Dönemin Hollywood filmlerinin nerede ise hepsinde belirgin hale gelen özelliği Vietnam'dır. Vietnam kuşkusuz ki semptomdur, o simgesel evrene dâhil edilemeyen, katlanılamaz olan Gerçek'tir. Başa çıkabilmek için iki yol vardır: ya semptom ile özdeşleşilecek —bu durumda tüm olaylara Vietnam gözünden bakmak gerekmektedir, yani yara onu açan mızrak tarafından tedavi edilmelidir— ya da üzeri örtülerek fanteziye sığınılacak ama fanteziden geçilmeyecek, orada kalınacaktır. Hollywood kuşkusuz ikinci yöntemi benimser ve bunlar iki grup filme[6] yol açarlar: birinci grup *Rambo I ve II*; *Kızıl Şafak*; *Kıyamet*; *Müfreze* vb.lerinden oluşurken ikinci grubun en belirgin yönetmeni Spielberg olup, en belirgin filmi *E.T.*'dir. Filme ilişkin Kolker'ın yorumu yol gösterici olacaktır:

> *E.T.* ölürken Eliot 'nasıl hissedeceğimi bilmiyorum' der. Anlatının içinde Eliot 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. Eliot bir sonraki ve nihai gelişim

[6] Bu iki grup film için R. P. Kolker'ın *Yalnızlık Sineması* kitabında Spielberg ile ilgili Birinci Bölüm'e bakılabilir: çev. Ertan Yılmaz, Öteki Yayınevi, Ankara, 1999, s. 330-357.

> 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 (Eliot) *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 taahhüdüyle yeniden yaşama döndürülür ve Eliot bir kez daha yetişkin dünyasıyla karşı karşıya gelir ve kendi kaçışını yöneten yaratığa yardım eder. 'Gerçeklik bu' der Eliot, *E.T.*'nin kendi gemisiyle ilişki kurup kuramadığını soran arkadaşlarına.[7]

Kuşkusuz Kolker'ın işaret ettiği nokta doğrudur; Spielberg ben'i korumak adına semptomu askıya almıştır, ancak gerçek semptom neredediir. Gerçek semptom babanın olmaması ve Eliot'ın simgesel aşamaya girememesi değildir, çünkü baba her zaman vardır ve Eliot'da simgesel aşamanın içindedir. Bakılması gereken yer simgesel değil Gerçek'tir. Bütün bu fantezi evreninin arkasında gizlenen, Gerçek'in tehdidini dayanılır kılan düşsel dünyanın örtmeye çalıştığı yer. Semptom Vietnam'dır ve Vietnam filmin başında, ormandaki av sekansında gözümüzün önündedir. Bu tekinsiz atmosfer ardından gelecek fantezi ile yatıştırılır ve saklanmaya çalışılır, oysa baştan beri gözümüzün önündedir Kaiser Soze gibi. Ancak film bu fantezinin ötesine geçmemize asla izin vermez, veremez. *E.T.*'nin gidip de yerine bir babanın konulması hiçbir şeyi değiştirmez; semptom kalır birinci fantezinin yerini bir yenisi alır. Fanteziden geçmek simgesel olanı (ABD) Gerçek ile özdeşleşerek (Vietnam) yok etmek demektir:

> ...Fantezi, Öteki'nin, simgesel düzenin, travmatik bir imkânsızlık etrafında, simgeselleştirilemeyen bir şey —yani *jouissance*'ın gerçeği— etrafında (fantezi sayesinde *jouissance* evcilleştirilir) yapılanmış olduğunu gizler. Peki biz fanteziyi 'katettiğimizde' arzuya ne olur? Lacan'ın *XI. Seminer*'in son sayfalarında verdiği cevap *dürtü*'dür, nihai olarak da ölüm dürtüsü. 'Fantezinin ötesinde' hiçbir özlem yoktur, 'fantezinin ötesinde' yalnızca dürtüyü, onun *sinthome*[8] etrafında zonklamasını buluruz.[9]

---

[7] Kolker, *a.g.e.*, s. 386.

[8] Sinthome: Lacan'ın semptom, aziz, Saint Thomas kavramlarından kendisinin uydurduğu bir kavram. Özneye tutarlılık veren tek nokta olarak tanımlanabilecek olan Sinthome, tüm koşullar olmasına karşın başlamayan psikozla ilgilidir; özne

Böylelikle şunu söyleyebiliriz; Spielberg sineması simgesel olan ile Gerçek arasındaki ilişkiyi boşlukta bırakır, diğer bir ifade ile onda arzunun nesnesi-nedeni olarak bir MacGuffin yoktur. Bunun yokluğu Öteki'deki eksikliği gizler ve bu suretledir ki Φ olarak *E.T.* Hitchcock'un "*Kuşlar*" filmindeki gibi katlanılamaz, tehdit edici değil aksine güven vericidir, diğer bir ifade ile evcilleştirilmiş jouissance'dır. Jouissance'ın evcilleştirilmesinin bir anlamı onun yok edilmeye çalışılması, tümden kastrasyona uğratılması girişimidir. Örneğin Nazizmin Yahudilere ya da toptan faşizmin kültüre karşı girişimi gibi. Goebbels'in kültür denilince silahına davranarak bunu ortaya koymasından daha önce, İtalyan faşist fütüristleri savaşı bir sanat olarak yüceltiyorlardı, Walter Benjamin ise komünistleri sanatı politikleştirmeye çağırıyordu.

SEMPTOMLA ÖZDEŞLEŞME – SİMGESEL ÖZDEŞLEŞME

Kuşkusuz Hitchcock'un ve Spielberg'in filmleri politik filmlerdir ama politika ile yapılmış filmler olarak değerlendirebilmek, yukarıdaki bağlamda mümkün değildir. Politikayla yapılan filmler semptomla özdeşleşip özdeşleşmeme (Hitchcock - Spielberg ayrımı) üzerinden tartışılamaz, çünkü baştan semptomla özdeşleşmiş olarak işe başlamayı varsayar. Bu yüzden Godard biz Vietnam'ı değil Vietnam bizi işgal etmelidir demektedir ve "*Ne Yapmalı*" manifestolarında politik film ile politikayla yapılan film ayrımını dile getirir. Bir başka şekilde söylendiğinde "Fransa Vietnam'dır" ama "Vietnam Fransa değildir." Bu tersine çevrilemeyecek bir sözdür, çünkü Gerçek (Vietnam) tam olarak simgeleştirilemeyecek olandır ve daima bir artık, fazlalık bırakacaktır; bu yüzdendir ki ancak Vietnam Fransa'yı işgal edebilir.

Vietnam'ın Fransa'yı işgal etmesini konu alan ilginç bir Godard filmi "*Masculin Feminin*"dir. Filmin diğer düzleminde de ABD'nin kitle iletişim araçları, simgeleri ve popüler kültürü ile Fransa'yı işgali söz konusudur. Böylelikle film Fransa'daki ABD-Vietnam savaşı olarak da okunabilir; ya da filmde söylendiği üzere :"*Marx'ın Çocukları ve Coca Cola Kızları*" olarak da. Ancak diğer bir okuma yolu daha önerilebilir ve bu ilk ikisinin üzerinde kuruludur; Godard'ın kendi semptomu üzerine. Bu birey olarak

---

simgesel düzenin yıkımı yerine (psikoz) semptomla özdeşleşmeyi seçer. Bkz.: Žižek, *Çokkültürcülük* ..., s. 90-91; ve Leader - Groves, *a.g.e.*, s. 167.

Žižek, *İdeolojinin Yüce Nesnesi*, s. 140-141.

Godard olmaktan çok, Avrupa'daki o dönem sol-entelektüel kesimin bir simgeleşmesi olarak.

Bir yandan Vietnam bir yandan da ABD günlük yaşantının içine girerken, asıl tartışma konusu erkekler ile (Marx'ın çocukları) kadınlar (Coca-Cola'nın kızları) üzerine odaklanır. Burada can alıcı nokta filmin kaba bir "Kahrolsun ABD Yaşasın Vietnam"dan ötede, kişilerin kendi durumları üzerine bir gözlem olmasındadır. Paul arabanın üzerine "*Vietnam'a Barış*" yazar ama Madeleine'den —popüler kültür şarkıları söyleyen Cola kızından— uzak duramaz. Ve bu bağlamda film Godard'ın gözde teması olarak fahişelik olgusunu farklı bir düzlemde ortaya koyar.

Godard modern dünyada, doğru bir saptamayla, herkesin fahişe olduğunu düşünmektedir; her kes kendini en iyi biçimde ambalajlayıp satmaya çalışmaktadır. Tüketim toplumunda, beden ya da beyin, akıl, düşünce ya da duygular veyahut hepsi birden pazarın hizmetine sunulmalıdır ki, birey özneleşebilsin (böylelikle de boyun eğsin -***subjection***). "*Masculin Feminin*" bunu ilginç bir biçimde göstermeye yönelir.

> *Masculin Féminin*'de açık fahişeliğe daha az gönderme vardır, ama Paul ve arkadaşlarının sık sık konuyu tartışmaları önemlidir. Ve burada tekrar konunun son derece kişisel yanı, belki de kadın düşmanlığı söz konusudur. Paul'ün Madeleine ile entelektüel bir *uyum* sağlayamaması, ilgi alanlarının çok farklı olması ve kızların tüketim toplumu ve onun reklamlarınca çok fazla koşullanmaları —Marx'tan çok Coca Cola'nın kızları olmaları— yüzünden, Godard Paul'ün cinsel gereksinimlerine daha iyi bir yanıtı fahişelerle bulup bulamayacağını sorar gibi görünmektedir. Fahişe, Madeleine'in gösterebileceğinden çok daha az bir itirazla kendini Paul'e verecektir, bu da onun verebileceği tek şeydir.
>
> Ancak *Masculin Féminin*'de Godard, fahişelik temasını ulusal hatta uluslar arası düzeyde genişletmeye başlar. Coca Cola'nın kızları, dünyanın çoğunun kendini Amerikan ideallerine ve bir çok durumda da Amerika'nın kendisine nasıl sattığını temsil eder...[10]

Burada ilgi çekici olan Paul'ün Marx ile Coca-Cola arasında bölünmüşlüğüdür; Madeleine'ını kabul edemediği derecede ondan vazgeçemez de. "hiçbir şeyimiz olan düşüncelerimiz için her şeyi yapıyoruz, ama her şeyimiz olan duygularımız için hiç bir şey yapmıyoruz" diyerek durumunu

---

[10] Ertan Yılmaz "Richard Roud - Dışlanmışlar" - Ertan Yılmaz (der.), *Jean-Luc Godard*, 1. Baskı Gece Yay., 1993, s. 31-32.

rasyonalize etmeye çalışır, ancak bunu başaramaz. Madeleine onun semptomudur ve bununla özdeşleşemez ama buna karşın gidip Vietnam ile de özdeşleşemez, bir anlamda şizofrenik bir duruma yenik düşer. Bu şizofrenik durum, bu yarılma politika ile ele alındığı sürece de Brechtyen üsluba yakınlaşır; diyalog ile değil ama sinemanın getirdiği görsel ifade biçimleri ile söylenmekte olan şudur: "ben Paul, devrimin gerçekleşeceğini ve bunun sadece Fransa'nın içinde değil ama uluslar arası boyutta ve ABD'ye de karşı olduğunu düşünüyorum; ama tam da onun sembolleri ile donatılmış bir kıza aşık oldum. Bunu çözemiyorum."

Bu filmin sonucu değil ama başladığı noktadır, film buradan kendi üzerine (belki de Godard'ın bizzat kendine) yönelik bir düşünme sürecidir. Düşünme sürecinin getirdiği ise belli bir metonimik kaymayı ve aynı zamanda metaforik bir kesme ve sabitlenmeyi beraberinde getirir. Film bir düzeyinde toplumsalın haritasını çıkartma girişimidir, dış sesler, yapılan röportajlar, Paladium sekansı, film içinde film bu metonimik kaymalar iki yoğunlaşma ile kesilir Marx'ın çocuğu Paul ve Coca Cola'nın kızı Madeleine (özne ve semptomu). Dikkat edilecek olursa iki ayrı semptom yoktur ama yoğunlaşmış tek bir semptom vardır. Özne'nin bir şeyi seçme durumu olarak da tanımlanabilecek bir semptom olarak: *Sinthome*. Diğer bir ifade ile, Freud'un dediği gibi, "İdin olduğu yerde ben de varım."

Böylesi bir anlatımı gerçekleştirebilecek tek yöntem Brechtyen olarak ifade edebileceğimiz tarzdır. Çünkü ancak bu tarz içerisinde hem özneye arzusunun boşluğu hem de Öteki'nin eksikliği gösterilebilir. Bu yüzden 1970'lerde *Screen* dergisinin Brecht ve Lacan karşılaştırmaları boşuna değildir. Ancak Brechtyen tarz kendisini siyasal ifadesi ile birlikte sunar yoksa salt bir anlatının biçimi ile ilgili değildir. Daha önce de belirtildiği gibi sanatın politikleştirilmesini ve devrim mücadelesinin, sınıf mücadelesinin içinde yer almayı, ya da Godard'ın dediği gibi "iki cephede birden savaşmayı" gerektirir. Oysa ilginç bir biçimde günümüz sinemasında bu tarza ait biçimsel özellikler sıklıkla kullanılmaya başlandı.

Bunun sebeplerinden birisi olarak postmodernizme ait bir mantık gösterilebilir; nasıl ki artık bir politik mücadelenin içerisinde çeşitli toplumsal gruplar yan yana yer alabilecekler ise, bir anlatının içerisinde de çeşitli farklı unsurlar yer alabilir. Evet bunların ikisi de olabilir; örneğin siyah hareketi, feministler, geyler, çevreciler, hayvan hakları koruyucuları, barış yanlıları elbette yan yana bir gökkuşağı projesi içerisinde bulunabilir; an-

cak tek bir şartla: Ekonomi-Politik'i işin içine karıştırmadan. İşin içine bu girdiğinde, tüm bu gökkuşağını ortadan ikiye yararak ayırır; bir araya gelebilirmiş gibi görünen unsurların hepsi birden bire darmadağın olur.

Michael Haneke'nin filmlerinin problemi de —problem saçmalamasıdır— tam da burada yer alır. Yüzer gezer içeriksel gösterilenlerini yine yüzer gezer biçimsel gösterenleri ile işaretler, tam da bu yüzden hiçbir şey sabitlenmez ve her şey üst üste yığılmaya başlar. Özellikle son filmi "*Piyanist*" bu anlamda gerçek bir başyapıt haline gelir. Burjuva olduklarına dair bir takım göstergelere sahip ailenin öldürülüşünü anlatan "*Funny Games*" ve menopoza girmiş, bakire ve burjuva kültürü ile yetişmiş olduğuna dair bir takım göstergelere sahip kadının trajedisini anlatan "*Piyanist*" bize ne söylemektedir, bu filmlerin derdi nedir. Tüm bu göstergeler neye eklenmekte, nerede düğümlenmekte ya da nasıl dikişlenmektedir?

> İdeolojik mücadelede mesele, bu yüzer gezer unsurları hangi 'düğüm noktaları'nın, *point de capition*'ların bütünleştireceği, kendi eşdeğerlilikler dizisine dâhil edileceğidir...
>
> Bu bakımdan, verili bir ideolojik alanın her unsuru bir eşdeğerlilikler dizisi parçasıdır: Diğer bütün unsurlara bağlanmasını sağlayan metaforik artısı/fazlası da geri dönüşlü olarak kimliği belirler (Komünist bir perspektifte, barış için savaşmak kapitalist düzene karşı savaşmak demektir, vb.). Ama bu zincirleme ancak, belli bir gösterenin -Lacancı 'Bir'- bütün alanı 'dikmesi' ve onu cisimleştirerek, kimliğini icra etmesi koşuluyla mümkün olur.[11]

Hitchcock "bir filmin çekiciliği kötü adamın çekiciliğine denktir" demektedir; "*Funny Games*" filminde de kabul etmek gerekir ki iki tuhaf yaratık fazlası ile ilgi çekicidir. Onlar gerçekten imkânsız bir jouissance'ın cisimleşmeleridir. Kuşlar'dan ya da Yaratık'tan farkları yoktur; ancak sorun Gerçek'in; bu imkânsız jouissance'ın kesebileceği bir gösteren zincirinin bulunmamasıdır. Bu adeta boşlukta gezmektedir. Filmde bir burjuva ailesine ait tüm göstergeler vardır kuşkusuz ama burjuvazi yoktur —ki burjuvazi artık gerçeklikte de yoktur, çok uluslu şirketler, yuppiler, brokerlar vb. vardır—. Tam da bu yüzden filmin çözümlenebilmesi ve kuşkusuz bir şeyler söyleyebilmesi mümkün değildir. Ve aynı nedenlerden filme karşı çıkmak da olası değildir. Tıpkı sistemde en ufak bir değişikliğe yol açmayacak yukarıdaki türden bir gökkuşağı projesine karşı

[11] Žižek, *İdeolojinin Yüce Nesnesi*, s. 104.

çıkılamayacağı gibi. Ancak sorun Brechtyen biçimsel özellikleri kullanıyormuş gibi yapmak sureti ile filmin Brechtyen olarak adlandırılması ya da burjuvaziye karşı bir filmmiş gibi değerlendirilmesine ilişkindir.

"*Piyanist*" açıkçası bunun da ötesine geçmeyi başarır; eğer "*Funny Games*" bir şeyler söylemiyorsa, "*Piyanist*" tek bir şey söyler ve bu baştan sona filmin tüm karelerine nerede ise sinmiştir: Efendi ve Köle ilişkisine, güç tapınmasına, iktidarsız öfkeye ve son kertede faşizme yönelik örtük bir meşrulaştırma hareketidir. Yönetmenin bir Avusturyalı olması, tam da bu ülkede neo-faşist bir hareketle paralel dünya gündemine gelmesi ve sözde anti-burjuva filmlerinde faşizme dair en ufak eleştirinin bulunmaması her halde hoş bir tesadüftür. Oysa efendi-köle ilişkisinin kuruluşuna bakmak bunun hiç de tesadüf olmadığını gösterecektir ve filmin öznesinin —kadının— kendisine neden efendi aradığını da gösterecektir:

> Kojéve'nin belirttiği gibi Hegel, "ben neyim?" sorusuna, Descartes'in yaptığı gibi "düşünen bir varlığım" diye cevap verilemeyeceğini ve insanın, benliğinin özbilincine, bir şeyin bulunmamaklığının (yokluğunun) bulunmaklığı (varlığını) duymasıyla, yani İstekle ve İstekle ulaştığını söyler. Yine Hegel'e göre, insan, verilmiş olarak var olan doğal bir varlığı istemekle yetinmez; yani hayvan gibi yapamaz ve isteğin kendisini ister, yani bir başkasının isteğini istemeye yönelir, yani bir başkası tarafından insan olarak bilinip-tanınmak ve kabullenilmek ister. Bunun için giriştiği ve prestij amacı güden ölümüne mücadelenin sonucu efendi ve kölenin ortaya çıkmasıdır.[12]

Kuşkusuz günümüzde, özellikle Avrupa'da, efendi-köle ilişkisine dayalı bir toplumsal yapıdan söz edebilmek mümkün değildir; ancak söz edilemeyen şey sadece yapıdır, yoksa yeni bir toplumsal yapılanmaya yönelik bir hareket içerisinde bu mite sığınarak, bu ilişkiyi doğallaştırıp meşrulaştırmak değil. Filmde menopoz dönemine kadar obsesif konumda kalan kadın, menopoza girmesi ile birlikte histerik konuma geçerek efendiyi arzulamaya, daha doğrusu onun arzusunu arzulamaya başlar. Ancak film bunu efendinin arzusu olarak değil köle olmak isteyenin arzusu olarak sunar.

Özne ile nesne arasındaki bu ilişkinin dolayımlayıcısı Schubert ve Schumann'dır; özellikle Schubert'in "ünlü" trio'sunun porno-film görüntüleri üzerinden verilmesi —Goebbels kültür sözünü duydum mu silahıma

---

[12] Selahattin Hilav, "Açıklamalar ", *Hegel Felsefesine Giriş*, Alexandre Kojéve, 2. Baskı, çev. Selahattin Hilav, Y.K.Y., İstanbul,l 2001, s. 13.

davranıyorum demektedir— gerçekten çok anlamlıdır. Arzunun dolayımlayıcısı ve bir anlamda öteki olarak müziğin her devreye girişinde, öznenin arzusunun alevi iyice tutuşur —arzusuna kapılır— ve iktidarsız öfke patlamaları devreye girer. Bunları iki düzeyde değerlendirmek mümkündür. Birinci düzey problem sorunudur ve "*ressentiment*"[13] kavramı ile tanımlanabilir: iktidarsız ve aciz nefret; arzusunun nesnesine ulaşamadığını saman öznenin ötekine karşı duyduğu nefret; sorun şudur ki arzusu kendisine ait değildir. Ama yine de öteki'nin arzusu ile özdeşleşir. Film de açıkça erkek fantezisinin bir ürünü olarak cisimleşmiş bir kadınla özdeşleşme üzerine kurulmuştur; kendisini öldüren bir *femme*. Filmin en önemli yönü de tamda bununla özdeşleşiyor olmamızdır ki bu da ikinci düzeyi ve tehlikeyi açıklamaktadır.

Daha önce özdeşleşme sürecinde ağırlıklı olarak Gerçek boyutuyla ilgilendik ve semptomla özdeşleşmenin önemini vurguladık ve diğer iki alanı kısmen ihmal ettik. Bunlar imgesel ve simgesel düzeydeki özdeşleşmelerdir. İmgesel özdeşleşme dediğimiz, hem Freud'da hem de Lacan'da geçen bir kavram ile ideal-ego ile ilgilidir ve bizim kendimiz için benimsediğimiz imgeyi, ne olmak istediğimizi ifade eder; mesela dünyanın en ünlü Barok flütçüsü olmak isteyebiliriz. Simgesel özdeşleşme ise ego-idealine ait bir konumdur ve kendimize bu imgesel konumu niçin seçtiğimle ilişkindir. Bu noktada görmek istediğimiz kendimize nereden bakmaktayızdır. Ancak dikkat edilmesi gereken nokta özdeşleşmenin karışık mekanizmalara sahip olması ve bireylerin hiç beklenilemeyecek şeylerle dahi özdeşleşebilmesidir. Žižek bunun iki noktada önemli olduğunu belirtmektedir:

> ...Bir kere, biriyle özdeşleşmenin temelinde yatan özellik çoğunlukla gizlidir. Bunun ille de şahane bir özellik olması gerekmez...
>
> Buradan çıkarılacak teorik ders, özdeşleşilecek özelliğin ötekinin belli bir başarısızlığı, zaafı, suçluluk hissi de olabileceğidir, öyle ki başarısızlığa işaret ederek özdeşleşmeyi istemeden pekiştiriyor olabiliriz. Özellikle sağcı ideoloji insanlara özdeşleşilecek özellik olarak zaaf ya da suçluluk hissi sunmakta çok beceriklidir: Hitler'de bile bunun izlerini görürüz. Hitler halk önüne çıktığında, insanlar kendilerini özellikle onun histerik iktidarsız öfke patlamalarıyla özdeşleştiriyorlardı.
>
> Ama daha ciddi ikinci hata, imgesel özdeşleşmenin her zaman *Öteki'deki*

---

[13] Kavram üzerine geniş bir tartışma için bkz.: René Girard, *Romantik Yalan ve Romansal Hakikat*, çev. Arzu Etensel İldem, Metis Yayınları, İstanbul, 2001.

> *belli bir bakış (gaze) adına* yapılan bir özdeşleşme olduğunu gözden kaçırmaktır... Özne bu rolü kimin için yapıyor? Özne kendini belli bir imgeyle özdeşleştirirken hangi *bakış* dikkate alınıyor? Kendimi görme tarzım ile kendi kendime hoş görünebilmek için kendime baktığım nokta arasındaki bu mesafe, histeriyi (ve onun bir alt türü olarak obsesif nevrozu) —histerik tiyatro dediğimiz şeyi— anlamak için elzemdir...
>
> Histerik nevrotik kendini *öteki-için* rol yapan biri olarak yaşar, imgesel özdeşleşmesi "öteki-için-var" oluşudur; psikanalizin yaratması gereken can alıcı kopuş onu, onun için rol yaptığı bu ötekinin bizzat *kendisi* olduğunu anlamaya itmektir.[14]

Filmin temel politik problemi de buradadır; karakteri her ne kadar özne olarak tanımladıysak da gerçek anlamda bir özne değildir; ve açıkçası bunun öncesinde köle konumundadır. Özneleşemez çünkü Öteki'nin arzusuna tam olarak boyun eğer onunla mutlak düzeyde özdeşleşir. Ondaki eksikliği kendi eksikliği olarak yaşar. Hem fiziksel hem de simgesel düzeyde mutlak bir kastrasyona uğrar. Bir başka şekilde ifade edildiğinde Öteki'nin arzusundan sakınabilmek için fantezi üretemez ve ölüm dürtüsüne, simgesel evrenin mutlak bir yıkılışına, hiçliğe yenik düşer. Semptomu ile özdeşleşeceği yerde hiçliği seçer. Köle bunları yaparken film de bu durumu estetize ederek yüceltir. Erkeğin semptomu olarak kadını acısız bir keyif haline getirir. Bu belli bir düzeyde *noir* filmlerindeki *femme-fatale*'in dönüştürülmüş biçimidir.

FANTEZİNİN BOYUTLARI: SİMGESEL'DEN GERÇEK'E (NOIR'IN DÖNÜŞÜMÜ)

Film noir bir tür olmaktan çok Yeni-Dalga ya da Ekspresyonist Sinema gibi bir akımdır.[15] Özellikle 1940'lı yıllarda etkili olduysa da 1970'lerde ve 1990'larda bir takım türler ile iç içe geçerek tekrardan gündeme gelmiştir. Her üç dönemde de filmlerin oluşturduğu atmosfer, kullanılan mekânlar ve çoğu *noir* filminin başat özelliği haline gelmiş olan *femme-fatale* ortak bir özellik gibi gözükmekteyse de hem içerik düzeyinde, hem de biçim düzeyinde derin farklılıklar mevcuttur; çoğu kez ortaklık görünüm/ideoloji düzeyinde yer almaktadır. Hemen hepsinde baskı oluşturucu, tekinsiz bir

---

[14] Žižek, *İdeolojinin Yüce Nesnesi*, s. 121-123.

[15] Bu konu için bkz.: Paul Schrader, "Notes on Film Noir", *Film Comments*, 8, (Spring 1972), s. 8.

atmosfer, klostrofobi duygusu uyandıran, karanlık mekânlar, sürekli kendisini hissettiren bir tehdidin fiziksel şiddete dönüşümü ve baştan çıkartıcı, tehlikeli görünen kadın karakterler. Tüm bunlar *noir* filmlerinin kökleri hakkında bir bilgi sunabilmektedir; ki bunlar Alman Ekspresyonist sinemasında yer alır. Özellikle ışığın ve mekânların kullanımı açısından görülen benzerliğin dışında, kadın karakterin Joseph von Sternberg'in "Mavi Melek" filminde bulunmaktadır.

1940'lı yıllarda gerçekleştirilen *noir* filmleri paranoyayı açıkça ifade etmeye başlamışlardır, ancak bunların uzamı kısmen dardır ve belki de en geniş uzamı oluşturan film Welles'in *"Touch of Evil"*ı olmuştur, sınır kasabasında politik imalar ile fazlasıyla yüklü bir filmdir; oysa ki Hawks'ın *"The Big Sleep"*, Wilder'ın *"Çifte Tazminat"*, Garnet'in *"Postacı Kapıyı İki Kere Çalar"* filmlerinde uzam daha dar, konu daha sınırlı, karakterlerin ilişkileri daha belirlidir. Bunlar oluşmaya başlayan paranoyayı esprili ve üstü örtülü müstehcen bir dille tanımlarlar.[16] 1970'lerde yeniden yapılmaya başlayan *noir* filmlerinde ise uzam genişlerken, paranoya daha net ifade edilmeye başlar; Özellikle *"Taksi Şoförü"* filminde ki Travis karakteri bunun doruk noktası olarak tanımlanabilir. Bu bir nevi bastırılmış olanın daha şiddetli bir geri dönüşünü ifade etmektedir:

> *Noir* ruhunun yeniden ortaya çıkışı, sinema tarihinin yeni yönetmenlerin bilincinde yer etmesi, üstelik 1960'ların kültürel ve tarihsel olaylarıyla ikiye katlanması garip değildi. 1940'ların ortalarında *noir*'in ilk ortaya çıkışı, . savaş ve zafere yönelik neredeyse diyalektik tepki ile açıklanabilir. Tür[17]; 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 olduğu 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 kaynağı olduğuna ve söyleminin geçersiz kılınabileceğine kültür ikna edilerek genelde dünyada gerici ve koruyucu bir masumiyetle birlikte geçici bir kontrol sağlandı. Ülke için gücün, kadının tabi konuma itilmesinin, yabancıların imha edilmesinin görüntüleri, dönemden döneme sinemada görünmeyi

---

Kuşkusuz bu üstü örtülü durumun oluşmasında Hayes Yasası'nın rolü büyüktür.

Kolker *noir*'ı bir tür olarak tanımlamaktadır.

> sürdüren anksiyeteye karşı koydu. 1960'larda ülkedeki ayaklanma, suikastlar, açıklanmamış ve nedensiz bir savaş [Vietnam], 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 gerektiren 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.[18]

Akımdaki bu gelişimin toplumsal, politik vb. arka-planı böylelikle anlaşılabilir, ama bundan daha da önemli olanı filmlerin özneleri açısından dışsal olanın gittikçe içselleşmeye başlamasıdır, zaten paranoyanın yoğunlaşmasının sebebi de budur. 1940'ların *noir* filmleri simgeselin kontrolü altındaki öznenin fantezisini sergiler, oysa 1970'lerde fantezi bir anlamda işlevini tersine çevirir; artık işlevi tehdit altındaki simgesele bir dayanak sunmaktır. Bu anlamda okumayı şöyle sürdürebiliriz; birinci dalga "efendi-köle ilişkisi" bağlamında okunabilir bir durumdayken, ikinci dalga bu ilişkinin içselleşmiş, çifte bilinçli bir ifadesi olarak "*Mutsuz Bilinç*" kavramı ile okunabilir. "*Çifte Tazminat*" filmi ile "*Çin Mahallesi*" bu dönüşümü ifade etmektedirler.

Billy Wilder'ın "*Çifte Tazminat*" filminde McMurray'nin filmin sonunda ölüyor olması bir şey değiştirmez; çünkü onun ölümünün anlamı bir yenilgiden çok, büyük Öteki'nin yeniden bir onaylanmasıdır. *Femme fatale* Stanwyck ise kesinlikle bu büyük Öteki için bir tehdit değil ama daha çok onun emniyet sibobu, varlığının dayanağıdır. Simgesel düzeni kabul edip özneleşme / boyun eğme sürecinde kaçınılmaz bir fantezinin cisimlenişi; buna giden yolu açan bir kapıdır. Diğer bir ifade ile simgeselin var olabilmesi için daima ihtiyaç duyduğu Gerçek'in imgesidir ve bu yüzden daima cezalandırılır ve bu cezalandırılış, tıpkı bu filmde olduğu gibi daima meşrulaştırılır. İlk dönemin dışsallığı buradan gelir; tehdit oluşturan şey zaten dışımızdadır ve içeri girmek istemektedir. O bir fantezidir ve büyük Öteki'nin boşluğunu gizler, ona tam bir doluluk yanılsaması sunar, bu yanılsama kuşkusuz Özne içindir. Efendiyi efendi yapanın köle olduğu gibi,

---

[18] Kolker, *a.g.e.*, s. 84-85.

simgeseli simgesel yapan da öznedir; efendi ve simgeselin olmadığı yerde bu ikisinden söz edilemeyeceği için, özneleşmek demek zaten köle gibi boyun eğmek demektir. Ancak bastırılmış olanın daha şiddetli geri dönüşü simgesel düzeni tehdit ederken öznenin kendisine dair sözde tutarlılığını da tehdit eder.

Roman Polanski'nin "*Çin Mahallesi*" filmi, tam da bu bastırılmış olanı bastırıldığı zamanda (1940'larda) ve daha geniş bir uzam ve toplumsal ağ içerisinde inceler. Buradaki incelikli nokta, simgesel evren içinde kabul edilemeyen, bir fantezi işlevine dönüştürülen ve sonuçta cezalandırılan ölümcül kadının, tam da bir semptom olarak okunması ve ters yüz edilmesidir. Semptomla özdeşleşildiğinde —semptom Dunaway'dir— özne açısından gerçek tehdidin de nereden geldiği ortaya çıkar: Baba'nın Adı olarak Huston. Dunaway hem Huston'ın kızı, hem de onun diğer kızının —kız kardeşinin— annesidir. Filmde ilgi çekici olan şudur; baba kendi yasasını tanımaz, onu ihlal eder; o çocuğunu simgesel düzenin içine sokacağı yerde bunu tümden tahrip etmiş Gerçek konumuna geçer ve Nicholson'ın film boyunca tüm müdahaleleri bunu değiştirmeye yetmez; Dunaway Huston tarafından öldürülürken Nicholson bunu sadece seyredebilir. Sorun şudur ki Huston aynı zamanda tüm bir düzenin hakim figürüdür; ne benimsenebilir ne de reddedilebilir. Burada özne açısından sorunun içsel olmasının nedeni burada yer almaktadır, özne kendi içinde kendine boyun eğebilir ancak ve bunu bize açıklayan en uygun kavram Mutsuz Bilinç'tir:

> 'Mutsuz bilinç', 'köle-efendi diyalektiğinin' vardığı bir uğraktır; 'Yabancılaşmış Bilincin' belli bir evresi. Hegel erken dönem ve ortaçağ Hıristiyanlığı ile özdeşleştirir bunu, ama Hegel'in çoğu kavramı gibi 'mutsuz bilincin'de kendi tarihsel bağlanma noktasını aşan bir titreşimi vardır. 'Daha önce efendi ile köle arasında bölüşülen ikizleşme, şimdi tek bir [benlikte] toplanmıştır' der Hegel:
>
> Bu yeni bilinç biçimi, Şüpheciliğin ayrı tuttuğu iki düşünceyi bir araya getirir [...] Dolayısıyla bu yeni biçim, kendi kendinin *çifte* bilinci olduğunu bilen bilinçtir; kendini özgürleştiren ve değişmeyen, kendisiyle özdeş ve kendi başını döndüren, kendini yoldan çıkaran: kendinin bu çelişik doğasının bilincidir [...] Özünde çelişik olan doğası onun için *tek* bir bilinçtir; dolayısıyla bu *mutsuz, içsel olarak yaratılmış bilinç*, hep bir bilinçte ötekini de bulmak zorunda kalır; ve sırasıyla iki bilinçten de kovulur, üstelik tam da ötekiyle barışçı bir bütünlüğü sonunda kurabildiğini hayal ettiği anda [...] Mutsuz Bilincin kendisi, bir özbilincin ötekine ba-

> kışıdır ve her ikisi de kendisidir [...] Şu halde burada düşmanı yenmenin gerçekte yenilmek anlamına geldiği bir savaş durumu vardır ki, bilinçlerin birinde kazanılmış zafer ötekinde yitiriliyordur.[19]

Paranoya'nın yoğunlaşması ve çifte bilinç durumunun oluşmasının nedeni öznenin artık imgesel olan ile Gerçek arasında bölünmeye başlaması ve simgesel evrenin tutarlı yapısının dağılışıdır. Kısa bir süre sonra yeni-sağ dalganın toparlanma fantezileri özneye yeniden bir tutarlılık kazandırırmış gibi görünse de —Baba figürü olarak Reagan— sorun daha derinlerde yatmaktadır. Bunun belki de en iyi ifadesi Wallerstein'ın deyimiyle "*Bildiğimiz Dünyanın Sonu*" olmasında yatar; özne kayıp bir geçmiş ile belirsiz bir gelecek arasında şimdiki zamana sıkışır ve yine bu ikisi arasında tam bir bölünmeye uğrar; burası bir anlamda toplumsal şizofreninin ve tam da bu yüzden toplumsal olanın dağılmasının uğrağıdır. "İlginç" bir biçimde bunun sinemadaki yansıması yine *noir* filmi olarak görünür; David Lynch'in üzerinde çok konuşulan filmi "*Kayıp Otoban.*"

"*Kayıp Otoban*" söz konusu şizofrenik evrenin nedenlerini "acımasızca" sergiler; bir yanda Yasa ile belirlenmiş simgesel evrenin özne açısından tüm sıkıcılığı ve katlanılamazlığı diğer yanda da yine bu simgesel evrenin dayanağı olan, ondaki sıkıcılığı (eksikliği) kapatan fantezinin dayanılamaz tehditkarlığı ve şiddeti. Fred'in fantezisinin ürünleri olan Pete (kendisinin daha genç ve aktif bedenlenişi) ve Alice (Fred'in karısı olan Renee'nin fantezide dönüşüm geçirmiş hali, *femme fatale* hali) bile Fred açısından dayanılmazdır, burada bile cinsel yönden başarısızlığa uğrar; Gerçek'in terörü gerçekliğinkinden çok daha fazladır.

Eğer Klasik *noir'da* fantezi olarak *femme fatale* simgesele destek veren yapı ise, 1970'lerde ve çoğu kez bunun bir alt düzeyde tekrarı olan 1980'lerde (örneğin Kasdan'ın "*Body Heat*"inde) artık tamamen simgesele dâhil edilebilir bir figür haline gelmiştir. Bu toplumsal ahlak ile ilgili bir durum olarak da tanımlanabilir; örneğin 1940'ların çok uzaktan ima ettiği ensesti (zengin yaşlı adam — genç güzel kadın) "*Çin Mahallesi*" dil düzeyine taşır; 1980'lerde cinsel imalar pornografik düzeylerde gösterilmeye başlar. Ancak karakterlerin konumlanışında derin bir değişim söz konusu değildir, değişim toplumsala paralel ilerler, bu yüzden ideolojisi aynı kalır. *Noir* filmleri eleştirel göründükleri noktada bile sistemin fantazmatik arka

---

[19] Girard, *a.g.e.*, s. 15; Orhan Koçak'ın sunuşu.

planı olmayı sürdürürler. Ancak ilginç bir biçimde karakterlerin (öznelerin) toplumsal duruşlarının değişebilirliğini, sabit olmadıklarını gösteren yine bir *noir* filmi oldu. Bunun nedeni tabii ki filmlerin üzerine çekilmiş Brechtyen bir ciladan ziyade bunun farklı tarzda anlatı yapısı için bir dayanak noktası yapılması, farklı gerçeklik düzeylerinin bu sayede gösterilmesinde yatmaktadır:

> ...Brecht'in ilk büyük 'öğrenme oyunu' olan *Der Jasager*'in (Evet Diyen) üç versiyonu aslında bize bir tür hiper metin/değişik gerçeklik deneyimleri sunmaz mı?
>
> İlk versiyonda erkek çocuk 'zorunlu olanı özgür iradesiyle kabul eder', eski vadiye atılma geleneğine boyun eğer; ikinci versiyonda, çocuk ölmeyi reddeder, eski geleneğin yararsızlığını akılla gösterir; üçüncü versiyonda, ölmeyi kabul eder, ama sırf geleneğe saygıdan değil, uygun ahlaki gerekçelerle. Dolayısıyla Brecht, kendisinin öğrenme oyunları'nın sunduğu duruma katılarak, farklı bir öznel duruşa doğru ilerleyerek oyuncular/eyleyenlerin kendilerinin değişmesi gerektiğini vurguladığında, aslında Murray'in yerinde bir şekilde 'dönüşümsel bir deneyim olarak oynama' dediği şeye işaret eder.
>
> Lynch'in *Kayıp Otoban*'da yaptığı da budur: *Film noir*'ın fantazmatik evrenini 'aşar', doğrudan toplumsal eleştiri (arkasında acımasız bir toplumsal gerçeklik göstererek) yoluyla olmasa da, fantezilerini açıkça, daha doğrudan, yani tutarsızlıklarını maskeleyen 'ikincil perlaborasyon' olmadan sunarak. Çıkarılacak nihai sonuç, 'gerçeklik'in ve onun yoğunluğunun deneyiminin TEK/BİR fanteziyle değil, TUTARSIZ fantezi YIĞINLARI ile desteklendiğidir; bu yığın 'gerçeklik' diye deneyimlediğimiz nüfuz edilemez yoğunluk etkisini üretir. *Kayıp Otoban*'ın tek bir öznenin bilinçdışı düşlemesi yerine daha temel bir ruhsal düzeyde ('ilkel' uygarlıkların, yeniden bedenlenme, çift kimlikler, farklı bir kişi olarak yeniden doğma vb.nin evrenine daha yakın bir düzeyde) yol aldığında ısrar eden şu New Age eğilimli eleştirmenlere öyleyse bu nihai yanıttır. Bu 'çoğul gerçeklik' laflarına karşı, farklı bir yön üzerinde, gerçekliğin fantazmatik dayanağının kendi içinde zorunlu olarak çoğul ve tutarsız olduğu olgusunda ısrar etmek gerek.[20]

Film son kertede bir öznenin kendisiyle yüzleşememesinin nedenlerin tüm çıplaklığı ile sergilerken, baştan beri simgesel evreni tutarlı bir yapı

---

[20] Žižek, *Gülünç Yücenin Sanatı: David Lynch'in Kayıp Otoban'ı Üzerine*, çev. Savaş Kılıç, Om Yayınevi, İstanbul, 2001, s. 68-69.

haline getirdiğini söylediğimiz fantezinin arkasına geçer ve oradaki tutarsızlığı gösterir. Bunun tabii ki tek yolu semptom ile özdeşleşerek işe başlamaktır, tıpkı Godard'ın "*Masculin Feminin*" filminde yaptığı gibi. Eğer Lynch'in filminde Godard'daki gibi açık bir toplumsal eleştiri konumu yok ise, bunun en önemli —başat— nedeni Lynch'in kendisinden çok, içinde yaşadığımız dünyadadır. Bugün dünyada yükselmekte olan bir 1968 hareketi, gerçekleşmiş ve bütün Avrupa düşüncesini etkileyen Çin Devrimi vb.nin olmamasıdır. Ancak sürdürülen yaşamın yavanlığını verme noktasında Lynch Godard kadar başarılı olabilmektedir.

KOPUŞ VE SÜREKLİLİK

Tüm bunların sonucunda yeni bir sinemadan, yeni bir estetik deneyimden söz edilecek ise, bunun yolunun ilk başta öznenin / toplumun semptomu ile özdeşleşerek işe başlamak zorunda olduğu biçiminde verilebilir. Zaten ancak bu sayede, film izleyicisinin karakterler ile olan özdeşleşme noktaları kırılmaya uğratılabilir. Diğer türlü ya Hitchcock gibi son kertede semptomla özdeşleşilir ama bunun hakkında hiçbir düşünce üretilemez; ya da Spielberg gibi bu görmezden gelinir ve izleyici imgesel ve simgesel özdeşleşmelerin arasında sıkıştırılır. Sinemanın en temeldeki estetik ve ideolojik problemi de hala burada yatmaktadır; bunlar hakkında düşünmeye başlamadan sinema hakkında da düşünce üretebilmek, daha ilk kertede mümkün değildir. Buradan bakıldığında Lynch örneği bize sinemada kesin bir tarihsel kopuşun gerçekleşmediğini, bir düzeyde devam edenin (Hitchcock/Spielberg/Haneke – Liberal/Muhafazakar/Faşist) diğer düzeyde de devam ettiğini (adını anmadığımız Vertov ile Godard ve Lynch) göstermektedir. Bu kopuklukların altında işleyen sürekliliktir; öznenin konumları değişmektedir; 1900'lerin başındaki Avrupa ve ABD'deki işçi sınıfının devrimci yükselişinden bugün için söz etmek saflıktır; geylerin, feministlerin, siyahların, öğrencilerin vb.nin sistemi değiştirebileceğini düşünmek ise komedi; ama sistem, kapitalizm varlığını devam ettirmektedir, öznelerin ve nesnelerin konumları değişse de büyük Öteki aynıdır; bu yüzden hala yapılması gereken eleştirel düşünceyi kendi üzerine de çevirerek, buradan düşünmek ve üretmektir, zayıf da olsa bu yapılıyor görünmektedir.

Üçüncü Bir Sinemaya Doğru*

Fernando Solanas ve Octavio Gettino
Çeviren: Ertan Yılmaz

Çok kısa bir zaman önce, sömürgeleştirilmiş, yeni-sömürgeleştirilmiş ve hatta emperyalist ülkelerin kendilerinde Sisteme sırtını dönen ya da aktif olarak karşı olan *sömürgeciliğe son verme filmlerini* yapmaya yönelik bir girişimde bulunmak donkişotça bir serüven gibi görülürdü. Yakın zamanlara kadar film, eğlence ya da gösteri ile eşanlamlı olmuştu; tek kelimeyle, o başka bir *tüketim nesnesiydi.* En iyi yönüyle filmler burjuva değerlerin çürümesine tanıklık etmede ve toplumsal adaletsizliği göstermede başarılı oldular. Bir kural olarak filmler yalnızca sonuçla ilgilendiler, asla nedene bakmadılar; bu, mistifikasyon ya da anti-tarihselciliğin sinemasıydı. Bu, *artı-değer* sinemasıydı. Bu koşullar içinde engellenen, dönemimizin en değerli iletişim aracı olan filmler yalnızca, büyük çoğunluğu Amerika Birleşik Devletleri'nden olan *sinema endüstrisinin sahiplerinin,* dünya film pazarının efendilerinin ideolojik ve ekonomik çıkarlarını tatmin etmeye tahsis edildi.

Bu durumun üstesinden gelmek olanaklı mıydı? Maliyetler birkaç bin dolara vardığında ve dağıtım ile gösterim kanalları düşmanın elindeyken, özgürlük filmleri yapma sorununa nasıl yaklaşılabilirdi? Çalışmanın devamlılığı nasıl garanti altına alınabilirdi? Halka nasıl ulaşılabilirdi? Sistemin dayattığı baskı ve sansür nasıl yenilebilirdi? Her yönde çoğaltılabilecek bu sorular birçok insanı şüpheciliğe ve rasyonalizasyona yöneltti ve hâlâ da yöneltiyor: *"Devrimci filmler devrimden önce yapılamazlar;" "devrimci filmler yalnızca özgürleşmiş ülkelerde olanaklıdır;" "devrimci politik iktidarın desteği olmaksızın, devrimci filmler ya da sanat mümkün değildir."* Burada hata, gerçekliğe ve filme tıpkı burjuvazinin yaptığı gibi yaklaşımaktan kaynaklanıyordu. Üretim, dağıtım ve gösterim modelleri kesinlikle, filmler ideoloji ve politika alanında henüz burjuva ideolojisi ve politikası arasındaki

---

* Fernando Solanas and Octavio Getino, "Towards a Third Cinema", *Movies and Methods,* Bill Nichols (ed.), California University Press, Berkeley, 1976, s. 44-64'ten çevrilmiştir. Çeviri daha önce *Sinemasal,* Sayı 10'da yayınlanmıştır.

ayrımı net bir biçimde çizmenin aracı haline gelmemiş olduğu için, *Hollywood'un modelleri* olmaya devam etti. Düşmanla diyalog, barış içinde bir arada yaşama ve ulusal karşıtlıkların iki güya eşsiz bloğun –SSCB ve ABD– karşıtlıklarına havale edilmesinde ortaya çıktığı biçimiyle reformist bir politika, Sistemin kendi içindeki bir sinemadan başka bir şey üretemedi, üretemez. En iyi yönüyle bu sinema *Egemen/Yerleşik sinemanın "ilerici" kanadı* olabilir. Bütün bunlar söylenip yapılırken, böylesi bir sinema niteliksel bir dönüşüme uğramak için, dünyadaki mücadele sosyalizm lehine barışçıl bir biçimde çözülünceye kadar beklemeye mahkumdu. Yerleşik sinemanın kalelerini fethetmeye çalışan yönetmenlerin en cesur girişimleri, Jean-Luc Godard'ın zarif bir biçimde ortaya koyduğu gibi, o yönetmenlerin kendilerini "o kalelerin içinde tuzağa düşürmeleriyle" sonuçlandı.

Ancak yakın dönemde ortaya atılan sorular umut verici göründü; bunlar, genellikle ülkelerimizin eğitimli tabakalarının durumunda olduğu gibi, yönetmenlerin oldukça geriden takip ettiği yeni bir tarihsel durumdan ortaya çıktılar: Küba devriminin on yılı, Vietnamlıların mücadelesi ve zinde güçleri Üçüncü Dünya ülkelerinde bulunan dünya çapındaki bir özgürlük hareketinin gelişimi. Dünya çapındaki devrim düzlemindeki kitlelerin varlığı, bu soruların onsuz sorulamayacağı asıl gerçekti. Anti-emperyalist mücadele sürecinde ortaya çıkan yeni tarihsel durum ve yeni insan, dünyadaki yönetmenlerden yeni, devrimci bir tutumu istediler. Militan sinemanın devrimden önce mümkün olup olmayacağı sorusunun yerini en azından küçük gruplar içinde, böylesi bir sinemanın devrim olasılığına katkıda bulunması gerekli mi, gereksiz mi sorusu almaya başladı. Olumlu bir yanıt, birkaç ülkedeki olasılıkları araştırma sürecini yönlendirmeye yönelik ilk girişimler için başlangıç noktası oldu. Newsreel, bir ABD Yeni Sol film grubu, İtalyan öğrenci hareketinin *cinegiornali*'si (*sinema haberleri*), *Etat Generaux du Cinéma Français*'in yaptığı filmler, Japon ve İngiliz öğrenci hareketlerinin filmleri bu girişimlere örnektir ve bunlar bir Joris Ivens ya da bir Chris Marker sinemasının devamı ve derinleştirilmesidir. Küba'daki Santiago Alvarez'in filmlerine ya da devrimci Latin Amerika sineması için çabalayan, Bolivar'ın ifadesiyle, "hepimizin anavatanı"ndaki farklı yönetmenlerin geliştirdiği sinemaya bakmak yeterlidir.

Günümüzde özgürlük öncesinde entelektüellerin ve sanatçıların rolü üzerine olan derin bir tartışma, dünyadaki bütün entelektüel faaliyetin perspektiflerini zenginleştiriyor. Ancak bu tartışma iki kutup arasında gi-

dip geliyor: Bir tanesi, bütün entelektüel kapasiteyi *özel olarak* politik ve politik-askeri işleve aktarmayı, bütün sanatsal etkinliğe yönelik perspektifleri, bu tür etkinliklerin kaçınılmaz olarak Sistem tarafından emilmek zorunda olduğu düşüncesiyle reddetmeyi önerirken, ikincisi, entelektüelin içsel ikiliğini koruyor: Bir yanda devrimci politik sürecin gerektirdikleriyle zorunlu olarak sınırlanması gerekmeyen bir sanat ve güzellik, "güzelin ayrıcalığı" ve "sanat yapıtı," diğer yanda ise genellikle imzalanan belirli anti-emperyalist manifestolarda varolan politik bağlanım. Pratikte bu bakış açısı *politika ve sanatın ayrılması* anlamına gelir.

Bu kutupsallık, gördüğümüz gibi, iki ihmale dayanır: Birincisi, tek anlamlı ve evrensel terimler olarak kültür, bilim, sanat ve sinema anlayışı ve ikincisi, devrimin, politik iktidarın emperyalizm ve burjuvaziden alınmasıyla değil ama daha çok kitleler değişim ihtiyacını hissettikleri ve onların entelektüel öncüleri *farklı cephelerdeki etkinlikler aracılığıyla* bu değişimi araştırmaya ve yaşama geçirmeye başladıkları anda başladığı gerçeğine dair yeterince net olmayan görüş.

Kültür, sanat, bilim ve sinema her zaman birbirine zıt sınıf çıkarlarına yanıt verir. Yeni-sömürgeci durumda, iki kültür, sanat, bilim ve sinema anlayışı birbiriyle rekabet eder: *Egemenlerin anlayışı ve ulusun anlayışı.* Ve bu durum, ulusal anlayış egemenlerinkiyle birleşmediği, sömürge ya da yarı-sömürge statüsü zorla sürdürüldüğü sürece her zaman devam edecektir. Dahası, yalnızca insanın en iyi değerleri yasaklanmaktan kurtulup egemenlik sağlayabildiğinde ve insanın özgürlüğü evrensel olduğunda bu ikiliğin üstesinden gelinecek ve tek ve evrensel bir kategoriye ulaşılacaktır. Bu arada, *bizim* kültürümüz, ve *onların* kültürü, *bizim* sinemamız ve *onların* sineması vardır. Bizim kültürümüz özgürleşim yönünde bir itici güç olduğu için, özgürlük bir gerçeklik olana dek varolacaktır: Kendisiyle birlikte bir *yıkım* sanatını, bilimini ve *sinemasını* taşıyacak olan *bir yıkım kültürü.*

Bu ikiliklerle ilgili farkındalığın olmayışı genellikle entelektüeli sanatsal ve bilimsel ifadelerle, dünyaya egemen olan sınıfların bunları evrensel olarak anladığı biçimde ilgilenmeye, olsa olsa bu ifadelerde bazı düzeltmeler yapmaya yöneltiyor. Devrimci bir tiyatro, mimari, tıp, psikoloji ve sinema geliştirmede; *bizim için ve taraftmızdan* bir kültürü oluşturmada yeterince derine inmedik. Entelektüel bu ifade biçimlerinden her birini, *onun kendi yeni yöntemleri ve modelleriyle birlikte, dışarıdan değil, ifadenin kendi içinden* düzeltilmesi gereken bir birim olarak alır.

Bir astronot ya da bir Korucu (Ranger) emperyalizmin bütün bilimsel kaynaklarını harekete geçirir. Psikologlar, doktorlar, siyasetçiler, sosyologlar, matematikçiler ve hatta sanatçılar, yörünge uçuşu ya da Vietnamlıların katledilmesinin hazırlığına, *farklı uzmanlıkların avantajlı noktasından* hizmet eden her şeyin araştırılmasına koşulurlar; uzun vadede bu uzmanlıkların hepsi emperyalizmin gereksinimlerini karşılamak için eşit derecede kullanılırlar. Buenos Aires'te ordu *villas miseria*'yı (kentin gecekondu bölgeleri) yok etti ve bunun yerine zamanı geldiğinde askeri müdahaleyi kolaylaştırmasını hedefleyen kent düzenlemeleriyle "stratejik birimler" oluşturdu. Devrimci örgütler *Yerleşik İktidarın* tıbbı, mühendisliği, psikolojisi ve sanatındaki uzmanlaşmış cephelerden –bundan da öte *bizim kendi devrimci* mühendisliğimiz, psikolojimiz, sanatımız ve sinemamızın gelişmesinden– yoksunlar. Etkili olabilmek için bütün bu alanlar, her aşamanın *önceliklerini*, yani şimdiden muzaffer devrimin talep ettiği önceliklerin iktidarı için mücadelenin gerektirdiklerini kabul etmelidir. Örnekler: İktidarı almak için politik-askeri mücadeleye girişme gerekliliğinin bilinci olarak politik bir duyarlılığı geliştirmek; insanları en üst düzeyde sağlık ve fiziksel etkililikle, kırsal ve kentsel bölgelerde mücadeleye hazır hale getirmek için tıp biliminin bütün modern kaynaklarını artırmak; ya da emperyalizmin herhangi bir anda başlatabileceği büyük hava saldırılarına direnebilecek ayrıntılı bir mimari, bir kent planlaması geliştirmek. Kolektif önceliklere tabi her uzmanlık ve alanın özel güçlendirilişi, özgürlük mücadelesinin neden olduğu boş alanları doldurabilir ve çağımızda entelektüelin rolünü çok etkili bir biçimde tarif edebilir. Kitlesel düzeyde devrimci kültürün ve bilincin yalnızca iktidarın alınmasından sonra edinilebileceği açıktır, ancak bilimsel ve sanatsal araçların, politik-askeri araçlarla birlikte kullanılmasının, devrimin zemininin bir gerçeklik haline gelmesini hazırladığı ve iktidarın alınmasıyla birlikte ortaya çıkacak olan sorunların çözümünü kolaylaştırdığı da doğrudur.

Entelektüel, eylemiyle içinde akılcı olarak en etkili çalışmayı yapabileceği alanı bulmalıdır. Artık cephe belirlenmiştir, onun bundan sonraki görevi *o cephe içinde* düşmanın kalesinin ne ve nerede olduğunu ve kendi güçlerini nasıl planlı bir biçimde yerleştirmesi gerektiğini çözmektir. Bu zorlu ve dramatik gündelik arayış içinde bir devrim kültürü ortaya çıkabilecek, bu temel *hemen şimdiden start alarak, bugünden* ateşi tutuşturmaya başlayarak Che'nin temsil ettiği *yeni insanı* –soyutluk içindeki insan değil,

"insanın özgürlüğü" değil ama yeni insanın yok edeceği eski, yabancılaşmış insanın (bizim) küllerinden yeniden doğabilecek *başka bir insanı*– besleyebilecektir.

Üçüncü Dünya halklarının ve onların emperyalist ülkelerdeki muadillerinin anti-emperyalist mücadelesi bugün dünya devriminin eksenini oluşturuyor. *Üçüncü sinema*, bize göre, *bu mücadeledeki çağımızın en büyük kültürel, bilimsel ve sanatsal tezahürünü*, başlangıç noktası olarak her insanla birlikte özgürleşmiş bir kişilik oluşturmanın büyük olasılığını, tek kelimeyle, *kültürün sömürgeleştirilmesine son verilmesini* kabul eden sinemadır.

Yeni-sömürgeleştirilmiş bir ülkenin, sineması da dâhil, kültürü yalnızca emperyalist yayılmanın gereksinimlerinden doğan modelleri ve değerleri ortaya çıkaran baştan sona bağımlılığın ifadesidir.

> Kendini dayatmak için, yeni-sömürgecilik bağımlı bir ülkenin halkını, onların ikinci sınıf olduğuna ikna etmeye gereksinim duyar. Er ya da geç bu ikinci sınıf insan, sermayesi olan Adamı kabul eder; bu kabul onun savunmasının parçalanması anlamına gelir. Eğer adam olmak istiyorsan, der işgalci/baskıcı, benim gibi olmalı, benim dilimi konuşmalı, kendi varlığını inkar etmeli, kendini bana dönüştürmelisin. Daha 17. yüzyılda Cizvit misyonerler Güney Amerika yerlisinin Avrupalı sanat yapıtlarını kopyalama yeteneğini ilan ettiler. Kopyacı, tercüman, yorumcu, olsa olsa bir seyirci olan yeni-sömürgeleştirilmiş entelektüel her zaman kendi yaratıcı olanaklarını öne sürmeyi reddetmeye özendirilecektir. Engellemeler, köksüzlük, kaçışçılık, kültürel kozmopolitanlık, sanatsal taklit, metafizik tükeniş, ülkeye ihanet –bütün bunlar ortaya çıkmak için verimli bir zemin buldular.[1]
>
> Kültür iki dilin kullanılması nedeniyle değil ama iki kültürel düşünme modelinin birleşmesi nedeniyle iki dilli hale geliyor. Biri ulusal, halkınkidir ve diğeri yabancılaştırıcı, dış güçlere tabi kılınmış sınıflarınkidir. Üst sınıfların ABD ya da Avrupa için dile getirdikleri hayranlık onların tabi oluşlarının en yüksek ifadesidir. Üst sınıfların sömürgeleştirilmesiyle, emperyalizmin kültürü dolaylı olarak kitlelerin arasına denetleyemedikleri bilgiyi sokuyor.[2]

Yeni-sömürgeleştirilen insanlar, tıpkı üzerinde yürüdükleri toprağın sahipleri olmamaları gibi, kendilerini kuşatan düşüncelerin sahipleri de değildirler. Ulusal gerçekliğe dair bir bilgi, bağımlılıktan doğan kafa karı-

---

[1] *The Hour of the Furnaces – Neocolonialism and Violence.*

[2] Juan José Hernandez Arregui, *Imperialism and Culture.*

şıklığı ve yalanlar ağı içine girmeyi gerektirir. Entelektüel *özgür düşünceden kaçınmaya* zorlanır; eğer düşünürse, genellikle bunu, tıpkı ulusal toplumsal özgürlük süreci gibi, asla belirsiz ve başlangıç halindeki kendisinin kültürünün dilinde değil, Fransızca ya da İngilizce yapma riskini taşır. Her bilgi parçası, çevremizde dolaşan her anlayış, ayırdına varması zor olan aldatıcı görünümlerin bir parçasıdır.

Buenos Aires gibi liman kentlerinin yerli burjuvazisi ve buralardaki saygın entelektüel seçkinler, tarihimizin en başından itibaren yeni sömürgeci nüfuz etmenin aktarım kayışını oluşturdular. Arjantin'de Avrupalılaştırıcı liberalizmin ürettiği "Uygarlık ya da barbarlık" gibi düsturların ardında, emperyalist yayılmanın gerektirdiklerine tamamen uyan bir uygarlığı dayatma girişimi ve birbiri ardına bizim ülkemizde "ayak takımı," "siyahlar ordusu" ve "zoolojik süprüntü" ve Bolivya'da "pislik yığını" denilen kitlelerin direnişini yok etme arzusu vardı. Bu yolla, ülke özelliğini yitirmiş yarı-ülkenin ideologları ve geçmişin efendileri, "*amansız, ayrıntılı ve kaba evrenselcilikle birlikte büyük sözcükler oyunu içinde*"[3] Disraeli'nin[4] akıllıca ilan ettiği, "*İnsan haklarındansa İngilizlerin haklarını tercih ederim,*" düsturunun takipçilerinin sözcüleri olarak hizmet ettiler.

Orta sınıflar kültürel yeni-sömürgeciliğin en iyi müşterileriydiler ve hâlâ da öyledirler. Onların belirsiz sınıfsal konumu, toplumsal kutuplar arasındaki tampon konumları ve *uygarlığa* erişmek için daha geniş olanakları, emperyalizme bazı Latin Amerika ülkelerinde büyük bir önem kazanmış olan bir toplumsal destek temeli sunuyor.

> Bu sınıflar yeni-sömürgeciliğin kurumlaşmasına hizmet ediyor ve bağımlılığa normal bir görünüm veriyor. Bu kültürel deformasyonun ana hedefi, insanları yeni-sömürgeleştirilmiş durumlarını anlama ve değiştirme arzusundan uzak tutmaktır. Bu yolla pedagojik sömürgeleştirme etkili bir biçimde sömürge polisinin yerine geçiyor.[5]

Kitle iletişim araçları, aydınlanma yolunda ulusal bilincin ve kolektif bir öznelliğin yok edilişini, daha çocukluk çağında egemen sınıfın eğitimi, kültürü ve medyasına erişir erişmez başlayan bir imhayı tamamlamaya yöneliyor. Arjantin'de 26 televizyon kanalı, evlerdeki bir milyon televiz-

---

[3] Rene Zavaleta Mercado, *Bolivia: Growth of the National Concept.*

[4] Benjamin Disraeli. 1804-1881 yılları arasında yaşayan ve iki kez başbakan olan Yahudi asıllı İngiliz devlet adamı. (ç.n.)

[5] *The Hour of the Furnaces, a.g.e.*

yon, 50 radyo istasyonu, yüzlerce gazete, periyodik yayın ve dergi, binlerce plak, film vd. üniversitede başlayan yeni-sömürgeci eğitim sürecine kadar, haz ve bilincin sömürgeleştirilmesinin kültürel yozlaştırılması rolüne katılıyor. "Kitle iletişim araçları yeni-sömürgecilik için napalımdan daha etkilidir. Gerçek, hakiki ve rasyonel olan, tıpkı insanlar gibi Yasa'nın sınırında bulunmalıdır. Şiddet, suç ve imha, Barış, Düzen ve Normallik olarak geliyor."[6] Hakikat, o halde yıkım olur. Ulusal gerçekliği göstermeye çalışan her ifade ya da iletişim biçimi *yıkımdır*.

Kültürel nüfuz etme, pedagojik sömürgeleştirme ve kitle iletişimi günümüzde sömürgeciliğe son vermeye yönelik bir girişime yanıt veren her ifadeyi tüketmeye, etkisizleştirmeye ya da yok etmeye yönelik korkunç bir girişimin içinde güçlerini birleştiriyorlar. Yeni-sömürgecilik kendi hedeflerinin ötesinde ortaya çıkan kültürel biçimleri iğdiş etmek, sindirmek için ciddi bir girişimde bulunuyor. Bu girişimler kesinlikle onları etkili ve tehlikeli yapan, politikleştirenlerden uzak tutmak ya da başka bir şekilde belirtirsek, kültürel ifadeyi ulusal bağımsızlık için kavgadan ayırmak için yapılıyor.

"Güzel kendi içinde devrimcidir" ve "Bütün yeni sinema devrimcidir" gibi düşünceler yeni-sömürgeci duruma dokunmayan idealist arzulardır, çünkü sömürgeciliğe son vermenin ulusal sürecinin ayrılmaz parçası olarak değil, evrensel soyutlamalar olarak sinema, sanat ve güzellik anlayışını sürdürürler.

Sertlik düzeyi ne olursa olsun, şu ya da bu biçimde, rasyonel ve gözle görülür bir biçimde mücadele adına silahlanmaları için halk kesimlerini harekete geçirmeye, teşvik etmeye ve politikleştirmeye hizmet etmeyen her mücadele aldırmazlıkla, hatta keyifle karşılanır. Sertlik, uyumsuzluk ve hoşnutsuzluk kapitalist pazarda yalnızca daha fazla üründür; bunlar *tüketim nesneleridir*. Bu, burjuvazinin günlük şok dozu ve kontrollü şiddetin –yani Sistem tarafından içselleştirilip sadece gıcırtılı bir sese dönüştürdüğü şiddetin– heyecan verici öğelerinin gereksinimini duyduğu bir durumda özellikle doğrudur.[7] Yeni burjuvazinin evlerini ve malikanelerini dekore etmek için aç gözlülükle peşinden koştukları sosyalist tonlara sa-

---

The Hour of the Furnaces, a.g.e.

Hafta sonlarını Vietcong saldırılarını yakından görmek için Saygon'a seyahat ederek geçiren Roma ve Paris'li yüksek burjuvaziden bazı grupların yeni alışkanlıklarını gözleyin.

hip resim ve heykel çalışmaları; egemen sınıfların gürültülü bir biçimde alkışladıkları avant-garde ve öfke dolu oyunlar; Sistemin yayın evlerine ve dergilerine demokratik açık fikirlilik havası veren, zaman ve mekânın kıyısındaki insan ve anlambilimle ilgili ilerici yazarların edebiyatı; dağıtım tekellerinin teşvik ettiği ve büyük ticari pazarlar nedeniyle piyasaya sürülen "meydan okuma" ve "tezli film" sineması bunlara örnektir.

> Gerçeklikte Sistemin "izin verilen protesto" alanı, Sistemin kabul etmeyi istediğinden çok daha büyüktür. Bu, sanatçılara belirli dar sınırların ötesine geçerek "sisteme karşı" çıkıyor oldukları yanılsamasını veriyor; Sistem-karşıtı sanatın bile hem bir fren hem de gerekli bir kendini düzeltme olarak Sistem tarafından tüketildiğini ve kullanıldığını anlamıyorlar.[8]

Gerçek özgürlümüz için bize ait olanın nasıl kullanıldığının farkında olmaktan –yani *politikleşmeden*– yoksun bütün bu "ilerici" seçenekler Sistemin Sol kanadını oluşturmak, onun kültürel ürünlerini geliştirmek için ortaya çıkıyorlar. Onlar Sağın bugün kabul edebileceği Soldaki en iyi çalışmaları yapmaya mahkum olacaklar ve bu nedenle de yalnızca Sağın var kalmasına hizmet edeceklerdir. "Sözcükleri, dramatik aksiyonları ve imgeleri yeniden devrimci bir rol oynayabilecekleri, yararlı olabilecekleri, mücadele içinde silah haline gelecekleri yerlere yerleştirin."[9] Çalışmayı orijinal bir olgu olarak özgürlük sürecinin içine sokmak, onu sanattan önce yaşamın hizmetine vermek; estetiği toplumun yaşamı içine dağıtmak; Franz Fanon'un söylediği gibi, yalnızca bu yolla sömürgeciliğe son vermek mümkün olabilir ve kültür, sinema ve güzellik –en azından bizim için en büyük öneme sahip olan– *kültürümüz, filmlerimiz ve güzellik duygumuz* haline gelebilir.

Latin Amerika ve emperyalist egemenlik altındaki ülkelerin çoğunun tarihsel perspektifleri, baskının azalmasına değil, artmasına yöneliyor. Burjuva demokratik rejimlere doğru değil, diktatörce yönetim biçimlerine doğru gidiyoruz. Sistemden tavizler almak yerine, demokratik özgürlük mücadeleleri, sınırlı manevra alanı nedeniyle, Sistemi bunlarda kısıntı yapmaya tahrik ediyor.

Burjuva demokratik dış görünüş bir süre önce sona erdi. 19. yüzyıl boyunca Latin Amerika'da bu yüzyılda da başarıyla devam etmiş bir gele-

---

[8] Irwin Silber, "USA: The Alienation of Counter Culture", *Tricontinental* 10.

[9] Arjantin'in Öncü Sanatçıları Örgütü.

nekle metropolden farklılaşan bir ulusal burjuvazinin kendini kabul ettirmesine yönelik ilk girişimlerle yeni bir dönem başladı (Arjantin'de Rosas'ın federalizmi, Paraguay'da Lopez ve Francia, Şili'de de Bengido ve Balmaceda rejimleri buna örnektir). Cardenas, Yrigoyen, Haya de la Torre, Vargas, Aguirre Cerda, Peron ve Arbenz tarafından ulusal-burjuva, ulusal-popüler ve burjuva demokratik girişimlerde bulunuldu. Ancak devrimci ihtimaller itibarıyla bu dönem kesinlikle tamamlanmıştır. Bu deneyimlerin her birinin tarihsel girişiminin derinleşmesine olanak sağlayan çizgiler günümüzde kıtanın durumunu bir savaş durumu olarak anlayan ve koşulların zorlamasıyla bölgeyi gelecek on yılın Vietnam'ı yapmaya hazırlanan sektörlere geçiyor. Ulusal özgürlüğün yalnızca aynı zamanda toplumsal özgürlük –ulusal bir özgürlük sürecinin tek geçerli perspektifi olarak sosyalizm– olarak ifade edildiğinde başarılı olabileceği bir savaş.

> Bu dönemde Latin Amerika'da ne edilginlik ne de masumiyet için alan vardır. Entelektüelin bağlılığı sözcükler ve düşünceler kadar risklerle de ölçülüyor; özgürlük davasına yardım için yaptıkları hesaba katılıyor. Greve giden ve işini kaybetme riskini alan işçi, kariyerini tehlikeye atan öğrenci, işkence altında konuşmayan militan; onların yaptıkları bizi, belirsiz bir dayanışma jestinden çok daha önemli bir şeyler yapmaya zorluyor.[10]

"Yasa durumunun" yerini "olayların" aldığı bir durumda, *kendisi de bir işçi* olan ve kültürel cephede işlev gören entelektüel, kendi benliğini inkardan kaçınmak ve çağımızda kendisinden beklenenleri yerine getirmek için giderek radikalleşmek zorundadır. Bütün reformist anlayışların yetersizliği yalnızca politikada değil, aynı zamanda kültürde ve filmlerde de –özellikle de, *tarihi, emperyalist egemenliğin tarihi, ağırlıkla da Yankee olan filmlerde*– yeterince gösterilmiştir.

Sinemanın tarihinin ilk dönemlerinde (ya da tarih öncesinde) açıkça farklılaşmış ve özgül ulusal özelliklere tekabül eden bir Alman, İtalyan ya da İsveç sinemasından söz etmek mümkün iken, günümüzde bu farklılıklar ortadan kalkmıştır. ABD emperyalizminin yayılması ve dayatılan model olan *Hollywood filmleri* ile sınırlar silindi. Günümüzde ticari sinemanın alanı içinde, "auteur sineması" da dâhil olmak üzere, hem kapitalist hem de sosyalist ülkelerde Hollywood filmlerinin modelinden sakınmayı başa-

---

[10] *The Hour of the Furnaces*, a.g.e.

rün bir film bulmak zordur. Sosyalist ülkeler öylesine kıpırdayamaz bir haldedir ki, SSCB'den Sergey Bondarçuk'un *Voyna i mir*'i (*Savaş ve Barış*) gibi anıtsal yapıtlar aynı zamanda ABD film endüstrisinin ve sonuçta onun anlayışının bütün önermelerine (yapı, dil, vd.) tamamen boyun eğişin heybetli örnekleridir.

Sinemanın ABD modelleri içine, hatta biçimsel yönden, dil açısından yerleşmesi *başka bir dili değil de, kesinlikle o dili ortaya çıkaran* ideolojik biçimlerin benimsenmesine yol açıyor. Yalnızca teknik, endüstriyel, bilimsel, vd. olarak görülen modellerin benimsenmesi bile, sinemanın bir endüstri olması ama *belirli ideolojileri üretmek* için yaratılması ve örgütlenmesiyle diğer endüstrilerden ayrılması olgusu nedeniyle kavramsal bir bağımlılık durumuna neden oluyor. 35 mm kamera, saniyede 24 kare, ark ışıkları, izleyiciler için ticari gösterim yeri, bir ideolojinin keyfi aktarılması için değil, *özgül bir ideolojinin, özgül bir dünya görüşünün –ABD finans kapitalinin görüşünün–* kültürel ve artı-değer gereksinimlerini karşılamak için tasarlandı.

Sımsıkı kapalı yapıların perdede doğup öldüğü, standart bir süreyle büyük salonlarda gösterilecek bir gösteri olarak tasarlanan bir sinemanın sistemli idaresi kesinlikle dağıtım gruplarının *ticari çıkarlarını* karşılar, ancak aynı zamanda da 19. yüzyıl sanatının devamı olan burjuva sanatının *burjuva dünya görüşünün biçimlerinin içselleştirilmesine* neden olur: İnsan *anladığı tarihi oluşturabilmesinden çok*, yalnızca edilgin ve tüketen özne olarak kabul edilir; *onun yalnızca tarihi okumasına, seyretmesine, dinlemesine ve ona maruz kalmasına izin verilir*. Hazmı kolay bir konuyu hedefleyen seyirlik olarak sinema, burjuva film-yapımının ulaşabileceği en yüksek noktadır. Dünya, deneyim ve tarihsel süreç bir resmin çerçevesi, bir tiyatronun sahnesi ve sinema perdesinin içine hapsedilir; insan ideolojinin üreticisi olarak değil, *ideolojinin bir tüketicisi* olarak görülür. Bu anlayış burjuva felsefesi ile artı-değeri elde etmenin mükemmel etkileşiminin başlangıç noktasıdır. Sonuçta ortaya çıkan; hepsi de egemen sınıfın anladığı biçimiyle gerçekliği, *film-hayatını* satmayı hedefleyen motivasyon çözümleyicisi, sosyolog ve psikogların kitlelerin düşleri ve hayal kırıklıklarına dair sonu gelmez araştırmalarıyla inceledikleri bir sinemadır.

Birinci sinema dediğimiz bu sinema türüne ilk alternatif sözde "auteur sineması," "dışavurum sineması," "*Yeni Dalga*," "*Yeni Sinema*" (*Cinema Novo*) ya da geleneksel olarak *ikinci sinemayla* harekete geçer. Bu alternatif ileri bir adımı gösterdi, çünkü yönetmenin standart olmayan bir dilde

kendini ifade etme özgürlüğünü talep etti ve kültürel sömürgeciliğin son bulması yönünde bir girişimdi. Ancak bu tür girişimler sistemin izin verdiği dış sınırlara şimdiden varmıştır ya da varmak üzeredir. *İkinci sinema yönetmeni*, Godard'ın söylediği gibi, "*kalenin içinde tuzağa düşmüştür*" ya da tuzağa düşme yolundadır. Arjantin'de bağımsız bir yerel yapımın maliyetlerini karşılayacağı düşünülen bir rakam olan iki yüz bin sinema izleyicisinin oluşturduğu pazar arayışı, Sistemin endüstriyel üretimine paralel olan ama Sistemin kendi normlarına uygun olarak dağıtacağı bir endüstriyel üretim mekanizması geliştirme projesi, sinemayı koruyan ve "kötü görevlilerin" yerine "daha az kötü olanları" geçiren yasalar için mücadele vs. "toplumun –yani yeni-sömürgeleştirilmiş ya da kapitalist toplumun– genç, kızgın kanadı" olarak kurumsallaşmış olmasına dair uygulanabilir bir projeyi düşünmediğiniz sürece, geçerli ihtimallerden yoksun bir arayıştır.

Sistemin sunduklarından farklı olan gerçek alternatifler, yalnızca iki gereklilikten biri yerine getirilirse mümkündür: *Sistemin benimseyemeyeceği ve onun gereksinimlerine yabancı olan filmler yapmak ya da doğrudan ve açıkça Sistem ile savaşan filmler yapmak*. Bunların ikisi de *ikinci sinemanın* hâlâ sunuyor olduğu seçeneklere uymaz ama bunlar Sistemin dışında ve karşısında olan bir sinemaya, özgürlük sinemasına, *üçüncü sinemaya* doğru devrimci açılışta bulunabilirler.

Yeni-sömürgeciliğin yaptığı en etkili işlerden biri, entelektüel kesimleri, özellikle de sanatçıları "evrensel sanat ve modellerin" arkasına dizerek onları ulusal gerçeklikten koparmasıdır. Entelektüellerin ve sanatçıların halkın mücadelesinde, gerçekten bu mücadeleye karşı konumları üstlenmediklerinde, arkasında bulunmaları çok karşılaşılan bir durum olmuştur. Sömürgeciliğe son verme itkisi olarak anlaşılan ulusal bir kültürün oluşmasına en çok katkıda bulunmuş olan toplumsal tabakalar kesinlikle aydın seçkinler değil, en çok sömürülen ve uygar olmayan kesimler olmuştur. Halk örgütleri haklı olarak "entelektüele" ve "sanatçıya" çok güvenmemiştir. Onlar burjuvazi ya da emperyalizm tarafından açıkça kullanılmadıklarında, kesinlikle onların dolaylı aletleri olmuşlardır; onların çoğu "barış ve demokrasi" lehine bir politikayı sürdürmenin ötesine geçmedi, bu politikaya ulusal bir nitelik kazandıracak her şeyden, sanatı politikayla ve sanatçıyı da devrimci militanla kirletmekten korktu. Bu nedenle onlar yeni-sömürgeleştirilen toplumu belirleyen içsel nedenleri gizlemeye

ve ön plana *"değişim için koşul oldukları"* halde, *"asla değişim için temel olamayan"*[11] dışsal nedenleri çıkarmaya yöneldiler; Arjantin'de onlar emperyalizme ve yerli oligarşiye karşı savaşın yerine, faşizme karşı demokrasi savaşını geçirdiler, yeni-sömürgeleştirilmiş bir toplumun temel karşıtlığını örtbas ettiler ve bunun yerine *"dünya çapındaki karşıtlığın bir taklidi olan bir karşıtlığı"* geçirdiler.[12]

Entelektüel ve sanatçı kesimlerin ulusal özgürlük süreçlerinden –ki bunlar, söz konusu süreçlerin gelişmesinin sınırlarını anlamamıza da yardım ederler– kopması, günümüzde sanatçıların ve entelektüellerin ilk olarak ortak çıkarları için bir savaşa katılmaksızın düşmanı yok etmenin olanaksızlığını anlamaya başlamaları ölçüsünde tarihe karışma eğilimi taşıyor. Sanatçı uyumsuzluğunun ve bireysel isyanının yetersizliğini hissetmeye başlıyor. Bunun sonucu olarak da, devrimci örgütler iktidar mücadelesinin kültürel alanda yarattığı boşlukları keşfediyorlar. Filmyapımının sorunları, yeni-sömürgeleştirilmiş bir toplumda bir yönetmenin ideolojik sınırları vb. bu nedenle halkın örgütlerinin sinemaya yeterince ilgi göstermemesinin nesnel öğelerini oluşturmuştur. Gazeteler ve diğer basılı malzemeler, posterler ve duvar propagandası, konuşmalar ve enformasyon, aydınlanma ve politikleşmenin diğer sözel biçimleri bu örgütler ile kitlelerin öncü tabakaları arasındaki hâlâ başlıca iletişim araçlarıdır. Ancak bazı yönetmenlerin yeni politik konumu ve sonuçta özgürlük için yararlı olan filmlerin ortaya çıkışı belirli politik öncülerin filmlerin önemini anlamalarını sağlamıştır. Bu önem, bir iletişim biçimi olarak ve *özel karakteristikleri* nedeniyle filmlerin özgül anlamında bulunmalıdır. Bu karakteristikler filmlerin, çoğu politik bir konuşmanın duyurusuna olumlu yanıt vermeyebilecek farklı kökenlerden izleyicilerin ilgisini çekmesine olanak sağlayabilir. Filmler içerdikleri ideolojik mesaja ek olarak izleyici toplamak için etkili bir zemin sunarlar.

Film imgesinin etkileme ve sentez kapasitesi, canlı belge ve çıplak gerçekliğin sunduğu olanaklar ve işit-görsel araçların aydınlatma gücü, filmi diğer bütün iletişim araçlarından çok daha etkili hale getirir. İmgenin olanaklarının akıllı bir kullanımını, her temadan doğal olarak akan anlayışlar, dil ve yapının yeterli dozajını başaran filmlerin ve etkili olan işit-görsel an-

---

[11] Mao Tse-tung, *On Practice.*

[12] Rodolfo Pruigross, *The Proletariat and National Revolution.*

latının kontpuanlarının kadroların hareketlenmesi ve politikleşmesini ve hatta kitleler içinde çalışmayı doğuracağını söylemek bile gerekmez.

Me Gustan Los Estudiantes (*Öğrencileri Seviyorum*, Mario Handler) adlı filmin gösteriminden sonra Montevideo'daki *Avenida 18 de Julio*'da barikatlar kuran öğrenciler, *La Hora de Los Hornos*'un (*Fırınların Saati*) gösteriminden sonra Merida ve Caracas'ta gösteri yapan ve "Enternasyonal"i söyleyenler, Santiago Alvarez'in yaptığı gibi filmler ile Küba belgesel sinema hareketinin ürünlerine yönelik artan talep ve *üçüncü sinema* filmlerinin underground ya da yarı halka açık gösterimlerinden sonra yapılan tartışmalar ve mitingler, kitle örgütlerinin (İtalya'daki *Cinegiornali liberi*, Japonya'daki *Zengakuren* belgeselleri vb.) tüketim toplumlarında çıktıkları dolambaçlı ve zor yolun başlangıçlarıdır. İlk kez Latin Amerika örgütleri politik-kültürel amaçlarla filmleri kullanmaya hazır ve istekliler: Şili'deki *Partido Socialista* (*Sosyalist Parti*), kadrolarına devrimci film için malzeme sağlarken, Arjantin'deki devrimci Peroncu ve Peroncu olmayan gruplar benzer bir şey yapmaya ilgi duyuyorlar. Dahası, OSPAAAL (Organization of Solidarity of the People of Africa, Asia and Latin America – Afrika, Asya ve Latin Amerika Halkları Dayanışma Örgütü) anti-emperyalist mücadeleye katkıda bulunan filmlerin yapımına ve dağıtımına katılıyor. Devrimci örgütler film kamerası, ses kayıt cihazları ve göstericilerin mümkün olan en etkili şekilde nasıl kullanılacağını bilen kadroların gereksinimlerini keşfediyorlar. Düşmandan iktidarı alma mücadelesi politik ve sanatsal öncülerin *her ikisini de zenginleştiren* ortak bir göreve giriştikleri buluşma zeminidir.

Kısa bir süre öncesine kadar filmleri devrimci bir araç olarak kullanmaya engel olan koşullardan bazıları teçhizatın olmaması, teknik zorluklar, çalışmanın her aşamasının uzmanlığı gerektirmesi ve yüksek maliyetlerdi. Her uzmanlık alanında yaşanan ilerlemeler; film kameraları ve ses kayıt cihazlarının basitleşmesi; normal ışıkta basılabilen film gibi, aracın kendi içinde gelişmeler; otomatik ışık ölçer (pozometre); gelişkin işitgörsel senkronizasyon; çok satan uzmanlaşmış dergiler, hatta uzman olmayan iletişim araçları aracılığıyla özel bilgilerin yayılması film-yapımının şeffaflaşmasına ve filmlerin yalnızca "sanatçılar," "dehalar" ve "ayrıcalıklıların" alanı içindeymiş gibi gösteren neredeyse büyülü aurasından yoksun kalmasına yardım etmiştir. Film-yapımı giderek artan oranda daha geniş toplumsal tabakaların ulaşma mesafesi içindedir. Chris Marker Fransa'da 8mm teçhizat ve biraz da bunu kullanmaya dair temel eğitim

verdiği bir grup işçiyle deneme yaptı. Amaç, *işçinin dünyayı gördüğü biçimde, sanki yazıyormuş gibi, çektiği* işçi filmine sahip olmaktı. Bu, sinema için duyulmamış-ihtimalleri, her şeyden çok *çağımızda sanatın önemine ve film-yapımına dair yeni bir anlayışı* ortaya çıkarmıştır.

Emperyalizm ve kapitalizm, ister tüketim toplumunda olsun isterse yeni-sömürgeleştirilmiş ülkede olsun, her şeyi bir imgeler ve görünüşler ekranının ardında gizler. *Gerçekliğin imgesi* gerçekliğin kendisinden daha önemlidir. Bu, güzel olan çirkin diye gizlenirken, çirkin olanın üstünün güzelle örtüldüğü hayal ve fantezilerle yaşanan bir dünyadır. Bir yanda, fantezi, düşsel burjuva evreni konfor, denge, verimli mantık, düzen, etkililik ve "biri olabilme" olasılığıyla doludur. Ve diğer yanda da, tembel, üşengeç, gelişmemiş olduğumuz, düzensizliğe sebebiyet verdiğimiz hayaller vardır. Yeni-sömürgeleştirilmiş kişi kendi durumunu kabul ettiğinde, bir Gungha Din, Tom Amca'nın hizmetindeki bir hain, sınıfsal ve ırksal bir dönek ya da bir aptal, sadık bir uşak ve budala olur; ancak kendi baskı altındaki durumunu kabul etmediğinde, o kişi öfkeli bir vahşi, bir yamyama dönüşür. *Açlık olacak diye korkudan uykusu kaçanlar*, Sistemi oluşturanlar devrimciyi bir haydut, hırsız ve tecavüzcü olarak görür; onlara karşı sürdürülen savaş bu nedenle politik düzlemde değil, yasa, tutuklamalar vb. gibi polisiye bağlamdadır. Bir insan sömürüldükçe, daha fazla önemsizlik düzlemine yerleştirilir. Direndikçe daha fazla bir hayvan olarak görülür. Bu durum faşist Jacopetti'nin yaptığı *Affrica Addio*'da görülebilir: Afrikalı vahşiler, katil hayvanlar beyaz korumasından bir kez kaçtıklarında köle anarşisi çamuru içinde yuvarlanırlar. Tarzan öldü ve onun yerine Lumumba'lar, Lobegula'lar, Nkoma'lar ve Madzimba-muto'lar doğdu ve bu yeni-sömürgeciliğin bağışlayamayacağı bir şeydir. Fantezi hayallerin yerini alır ve insan ölen bir fazlalığa dönüştürülür, böylece Jacopetti rahatça onun infazını filme alır.

Devrim yapıyorum; o halde varım. Bu, canlı insanlara yol açmak için fantezi ve hayalin yok olmasının başlangıç noktasıdır. Devrimin sineması aynı zamanda *yıkmanın ve oluşturmanın* sinemasıdır: Yeni-sömürgeciliğin kendisi ve bizim için yarattığı imgenin yıkılması ve kendi ifadelerinin her biri içinde gerçeği yeniden yakalayan nabzı atan, canlı gerçekliğin oluşturulması.

Şeylerin gerçek yerine ve anlamına iade edilmesi hem yeni-sömürge koşullarında hem de tüketim toplumlarında fazlasıyla yıkıcı bir olgudur.

Birincisinde gazetelerde, edebiyatta vd. görünüşte belirsizlik ya da sözdenesnellik, halkın örgütlerinin bizlere enformasyon sağlama görece özgürlüğü, Sistemin kontrol ettiği ya da tekelinde tuttuğu çok önemli iki kitle iletişim aracı olan televizyon ve radyo söz konusu olduğunda ortadan kalkar, açık sınırlama yolu açılır. Geçen yıl Fransa'daki Mayıs olayları bu konuda çok açık bir örnektir.

Gerçek-olmayanın hüküm sürdüğü bir dünyada, sanatsal dışavurum satır aralarında fısıldanan kod, gösterge dili ve mesajlar içinde dil, kurmaca ve fanteziye doğru itilir. Sanat, yeni-sömürgeci bakış açısından suçlayıcı şahitlikler olan somut olgulardan koparak yeniden kendisine döner, "zaman-dışı" ve "tarih-dışı" hale geldiği bir soyutlamalar ve hayaller dünyası hakkında caka satar. Vietnam'dan bahsedilebilir ama yalnızca Vietnam'dan uzakta[13]; Latin Amerika'dan bahsedilebilir ama yalnızca etkisiz olması için kıtadan yeterince uzakta, *depolitize olmuş* ve eyleme yol açmayan yerlerde.

Eğitim filmlerinden, bir olgunun ya da tarihsel bir olayın yeniden oluşturulmasına kadar bugün sahip olduğu bütün genişliğiyle belgesel olarak bilinen sinema, belki de devrimci film-yapımının ana temelidir. Belgelenen her imge bir film imgesinden ya da sanatsal bir olgudan daha fazlası olan bir durumun gerçeğine tanıklık eder, onu yalanlar ya da derinleştirir; Sistemin sindiremeyeceği bir şey haline gelir.

Ulusal bir gerçeklikle ilgili şahitlik aynı zamanda dünya düzleminde çok değerli bir diyalog ve bilgi aracı haline gelir. Mücadelenin hiçbir enternasyonalist biçimi eğer insanlar arasında karşılıklı deneyim mübadelesi olmazsa, eğer insanlar enternasyonal, kıtasal ve ulusal düzlemlerde emperyalizmin sürdürmeye çalıştığı Balkanlaştırma sürecini kırmayı başaramazsa, başarılı bir biçimde uygulanamaz.

Bir gerçekliğin, değiştirilmediği, dönüşümü bütün mücadele cephelerinde başlamadığı sürece bilgisi yoktur. Marx'tan çok iyi bilinen bir alıntı sürekli yinelenmeyi hak eder: Dünyayı yorumlamak yeterli değildir, önemli olan onu dönüştürmektir.

---

[13] Yazarların burada *ikinci sinema* içine yerleştirdikleri ve aralarında Yeni Dalga yönetmenlerinin de bulunduğu bir dizi yönetmene, cümle arasında taş attıklarını belirtelim. Chris Marker'ın organize ettiği ve Jean-Luc Godard, Alain Resnais, William Klein, Joris Ivens, Agnes Varda ve Claude Lelouch'un kendi bölümleriyle katkıda bulundukları filmin adı *Loin du Vietnam*'dır (*Vietnam'dan Uzakta*, 1967) (ç.n.).

Başlangıç noktası olarak böylesi bir tutumla, kendi dilini, militan ve değişen bir dünya görüşünden ve ilgilenilen temadan çıkacak olan bir dili keşfetmek yönetmene kalır. Burada belirli politik kadroların hâlâ eski dogmatik konumlarını koruduklarını, sanatçı ya da yönetmenden gerçekliğin *gerçekten ne olduğundan çok* gerçekliğin *iyi niyetli düşünmeye uyan* savunması şeklindeki görünümünü vermesini istediklerini belirtmek yerinde olabilir. Temelde gerçekliğin olanaklarına güven eksikliğini maskeleyen bu tür konumlar belirli durumlarda sinema dilini yalnızca bir gerçeğin idealleştirilmiş illüstrasyonu olarak kullanılmasına, kesinlikle bir film güzelliğini ve etkisini verebilecek türden bir derinlik olan gerçekliğin derin karşıtlıklarını, diyalektik zenginliğini yok etme arzusuna yol açmıştır. Bütün dünyadaki devrimci süreçlerin gerçekliği, bütün belirsiz ve olumsuz yanlarına rağmen, egemen bir çizgiye, taraflı ya da sekter görüşlerle şematikleştirilmesinin gerekmediği kadar zengin ve uyarıcı olan bir senteze sahiptir.

Broşür filmler, didaktik filmler, bildiri (report) filmler, deneme (essay) filmleri, tanıklık eden filmler – her militan ifade biçimi geçerlidir ve bir dizi estetik çalışma normundan vazgeçmek saçma olurdu. *İnsanların sunmak zorunda olduğu her şeyi al ve onlara en iyisini ver;* ya da Che'nin dediği gibi, *insanlara nitelik kazandırarak saygı duy.* Bir tür *yeni-popülizm* içinde bir temanın dilini ve araştırmasını, kitlelerin üzerinde hareket edebileceği ama emperyalizmin bıraktığı engellerden kurtulmalarına yardım etmeyen düzeylere kadar aşağı çekmek için devrimci sanatçıdaki her zaman örtük olarak bulunan bu eğilimlerin görünümünü akılda tutmak iyi bir şeydir. Militan sinemanın en iyi filmlerinin etkililiği, geri kalmış olduğu düşünülen toplumsal tabakaların, imgelerin bir çağrışımının, sahnelemenin etkisinin ve belirli bir düşünce bağlamı içine yerleştirilmiş herhangi bir dilbilimsel denemenin tam anlamını yakalayabildiklerini gösteriyor. Daha da fazlası, devrimci sinema temel olarak bir durumu gösteren, belgeleyen ya da edilgin olarak saptayan bir sinema değildir, *bu sinema hamle ya da düzeltme sağlayan bir öğe olarak duruma müdahale etmeye çalışır.* Başka bir şekilde söylersek, *dönüşüm aracılığıyla keşfetmeyi* sağlar.

Şu ya da bu özgürlük süreci arasındaki farklar güya evrensel olan normları ifade etmeyi olanaksızlaştırır. Tüketim toplumunda, içinde hareket ettiği gerçeklik düzeyine ulaşmayan bir sinema azgelişmiş bir ülkede harekete geçirici bir rol oynayabilir, tıpkı yeni-sömürge koşullarındaki

devrimci bir sinemanın, eğer elde olmadan metropol ülkenin hoşuna gidiyorsa, devrimci olmasının gerekmeyeceği gibi.

Silahları kullanmayı öğretmek, kendilerini iktidarı alma mücadelesine vermeye hazır potansiyel olarak ya da açıkça tutarlı katmanların olduğu yerde devrimci olabilir, ancak kitlelerin kendi durumlarının yeterince farkında olmadığı ya da silah kullanmayı zaten öğrenmiş oldukları yerde devrimci bir girişim değildir. Bu nedenle yeni-sömürgeci politikanın *sonuçlarını* açıklamakta ısrar eden bir sinema, eğer kitlelerin bilinci böylesi bir bilgiyi zaten özümsemişse, reformist bir oyun içinde engellenir; oysa devrimci olan şey *nedenleri* incelemek, değişim için örgütlenme ve silahlanma yollarını araştırmaktır. Yani emperyalizm sefaletle savaşan filmlere destek olabilir ve bu tür filmler yalnızca emperyalist politikanın günümüz gereksiniminin hanesine kaydedileceklerdir ama tersine olarak Devrimin zaferinden sonra Küba'da bu tür filmler yapmak açıkça devrimciydi. Her ne kadar onların yola çıkış noktası yalnızca okuma ve yazmayı öğretmek olduysa da, emperyalizminkinden köklü bir biçimde farklı olan bir hedefleri vardı: İnsanları itaat etmeleri için değil, özgürlük için eğitmek.

Burjuva kültürü, kuramcıları ve eleştirmenlerinin dayattığı ölçülere uygun olarak oluşturulmuş mükemmel sanat yapıtı, tam olarak geliştirilmiş film modeli bağımlı ülkedeki yönetmeni, özellikle de *kendisine ne kültür, teknoloji ne de başarı için en önemli öğeleri sunan* bir gerçeklik içinde benzer modelleri oluşturmaya kalkıştığında kendine çekmeye hizmet etmiştir. Metropolün kültürü, kendi modellerine hayat vermiş olan eski sırları muhafaza etti; onun modellerinin yeni-sömürge gerçekliğine aktarılması, *bağımlı ülke sanatçısının bir kültür ve toplumun yüzyıllar boyunca tamamen farklı tarihsel koşullarda incelikle oluşturduğu gizleri içselleştirmesi olanaksız olduğu için* her zaman bir yabancılaşma mekanizmasıydı. Filmyapımı alanında egemen ülkelerin filmlerine yetişme girişimi, iki farklı tarihsel gerçekliğin varlığı nedeniyle genellikle başarısızlıkla sonuçlandı. Ve böylesi başarısız girişimler hayal kırıklığı ve yetersizlik duygularına yol açtı. Bu her iki duygu da ilk planda *"kendi sinemalarının" neredeyse tümden inkarı olan* tamamen yeni yollarda risk alma korkusundan çıktı. Bunun üstesinden gelmenin yollarını bularak *bu duruma içkin ama zorunlu olarak orijinal olacak olasılıkları* keşfetmek için bir bağımlılık durumunun özelliklerini ve sınırlamaları kabul etme korkusuydu bu.

Devrimci bir sinemanın varlığı pratik, araştırma ve yerine getirmenin sürekli ve yöntemli uygulaması olmaksızın anlaşılamaz. Hatta bu, yeni yönetmenin kendisini bilinmeyen üzerine denemeler yapmaya, zaman zaman boşluğa atlamaya ve tıpkı pala darbeleriyle kendine yol açan gerilla gibi başarısızlıklara maruz bırakmaya adaması anlamına gelir. Gerçekliğimizin daha derin bir görünümüne hizmet edecek film biçimleri ve yapıların keşfedilmesi ve türetilmesi olasılığı, insanın kendisini bildik olanın sınırlarının dışına yerleştirebilmesi, sürekli tehlikelerin ortasında yolu bulabilmesi yeteneğinde yatar.

Çağımız tezlerden çok hipotezler, süreç içinde çalışma, bir elde kamera, diğer elde taşla yapılan bitmemiş, düzensiz, şiddet dolu çalışmalar çağıdır. Bu tür çalışmalar geleneksel kuramsal ve eleştirel ölçütlere göre değerlendirilemezler. *Kendi* film kuramımız ve eleştirimize uygun düşünceler kendine çekme-uzaklaştırma mekanizması ve uygulamasıyla yaşam bulacaktır. "Bilgi pratikle başlar. Pratik aracılığıyla kuramsal bilgi elde ettikten sonra, pratiğe dönmek zorunludur."[14] Bu pratik üzerinde başladığında devrimci yönetmen sayısız engelin üstesinde gelecektir; Sistemin desteklediği medyanın övgüsünü arzulayanların yalnızca kendisine kapalı olan medya olduğunu anlamanın yalnızlığını yaşayacaktır. Godard'ın da söylediği gibi, anonim, Vietnam tarzı bir bisiklet sürücüsü olmak için bir bisiklet şampiyonu olmaktan vazgeçecek, acımasız, uzun süreli bir savaşa girişecektir. Ama o aynı zamanda kendisinin varlığından bir şey olarak onun yapıtına bakan ve dünya bisiklet şampiyonuyla asla yapılmayacak bir tarzda kendisini savunmaya hazır olan kavrayışlı bir izleyicinin olduğunu keşfedecektir.

UYGULAMA

Bu uzun savaşta, silahımız olan kamerayla birlikte, aslında bir gerilla etkinliğine girişiyoruz. Bu nedenle bir *film-gerilla* grubunun çalışmasını hem çalışma yöntemleri hem de güvenlik açısından sıkı disiplin kuralları yönlendirir. Devrimci bir film grubu bir gerilla birimiyle aynı durumdadır: Bu grup askeri yapılar ve kumanda anlayışları olmaksızın güçlenemez. Tamamlayıcı bir sorumluluklar ağı, yeteneklerin toplamı ve sentezi olarak varolur, o kadar ki, planlı çalışmayı merkezileştiren ve bunun devamını

---

[11] Mao Tse-tung, *a.g.e.*

sağlayan bir liderlikle uyum içinde çalışır. Deneyimler, Sistem ve onun çoğunlukla kendilerini "ilericiler" olarak gizleyen suç ortakları tarafından üzerine gelindiğinde bir grubun uyumunu sürdürmesinin kolay olmadığını ve üyelerin sıkıntılara ve yer altında yapılan ve gizlice yayılan çalışmanın gerilimine katlanmak zorunda olduğunu gösteriyor. Birçoğu, yeterince değerlendiremedikleri ya da yer altı sinemasına göre değil, Sistem sinemasına uygun değerlerle ölçtükleri için sorumluluklarını bırakıyor. İçsel ihtilafların ortaya çıkışı, ideolojik olgunluğa sahip olsun ya da olmasın, her grup içinde mevcut bir gerçekliktir. Psikolojik ya da kişilik düzleminde vb. böylesi içsel bir ihtilafın bilincinde olmama, ilişkiler sorunuyla ilgilenmede olgunluk eksikliği bazen sonuçta ideolojik ya da nesnel farklılıkların ötesine geçen gerçek ayrılıklara yol açan rekabetlere ve hastalıklı duygulara neden oluyor. Bütün bunlar temel bir koşulun kişiler arası ilişkiler, liderlik sorunları ile rekabet alanlarının farkında olunması anlamına gelir. Gerekli olan, net olarak konuşmak, faaliyet alanlarının sınırlarını çizmek, sorumlulukları tahsis etmek ve bu işi özenli militanlık olarak üstlenmektir.

Gerilla film-yapımı film emekçisini proleterleştirir ve burjuvazinin kendi takipçilerine bahşettiği entelektüel aristokrasiyi parçalar. Tek kelimeyle *demokratikleştirir*. Sinemacının gerçeklikle bağı onu halkının bir parçası haline getirir. Öncü katmanlar ve hatta kitleler bunun onların gündelik mücadelelerinin devamı olduğunu anladıklarında kolektif olarak bu çalışmaya katılırlar. *Fırınların Saati* militanların ve halktan kadroların desteği ve işbirliği olduğunda bir filmin düşmanca koşullarda nasıl yapılabileceğini gösterir.

Devrimci sinemacı yapımcının, ekip çalışmasının, araçların, ayrıntıların vd. rolüne dair radikal bir biçimde yeni bir bakış açısıyla davranır. Hepsinden çok, filmini yapmak için o kendini her düzeyde besler, her düzeyde donatır, mesleğinin çeşitli tekniklerini nasıl kullanacağını öğrenir. Sahip olduğu en değerli şeyler, işinin iletişim kurmak için gereksinim duyduğunun temel bölümünü oluşturan araçlarıdır. Kamera tükenmez bir *kamulaştırıcı imge-silahtır*; gösterici *saniyede 24 kare çekebilen bir silahtır*.

Grubun her üyesi kullanılan teçhizatı en azından genel olarak tanımalıdır: Üretimin herhangi bir aşamasında birinin yerine diğerini koymaya hazır olmalıdır. Yeri doldurulamaz teknisyen mitinin asılsızlığı gösterilmelidir.

Bütün grup, üretimin en küçük ayrıntılarına ve üretimi korumak için gereken güvenlik önlemlerine büyük önem vermelidir. Geleneksel film-yapımında dikkat edilmeyecek olan bir tedbirsizlik gerçekten haftalarca ya da aylarca boşa çalışmaya neden olabilir. Ve gerilla sinemasında bir başarısızlık, tıpkı gerilla mücadelesinde olduğu gibi, çalışmanın kaybedilmesi ya da planların tamamen değişmesi anlamına gelebilir. "Bir gerilla savaşında başarısızlık kavramı binlerce kez gündeme gelir ve zafer yalnızca devrimcinin düşleyebileceği bir efsanedir."[15]

Grubun her üyesinin ayrıntılara, disipline, hıza dikkat etme yeteneğine ve hepsinden çok ardında gündelik yaşam savaşının gizlendiği bütün sözde normallik havasının, eski alışkanlıkların ve rahatlığın üstesinden gelme istekliliğine sahip olması zorunludur. Her film, özellikle de film laboratuarları hâlâ onun elindeyken, tetikteki düşmandan sakınmak ya da onun kafasını karıştırmak için, yöntemlerde varyasyonları gerektiren farklı bir operasyon, değişik bir iştir.

Çalışmanın başarısı büyük ölçüde grubun, görünüşte hiçbir şeyin olmadığı ve yönetmenin, burjuvazi ona prestij ve tanınma temelinde bunu öğrettiği için yaptıklarını cümle aleme anlatmaya alışmış olduğu bir durumda başarılması zor bir koşul olan sessiz kalmasına, sürekli uyanık olmasına bağlıdır. "Sürekli tetikte, sürekli uyanık, sürekli hareket halinde olma" parolasının gerilla sineması için çok büyük bir geçerliliği vardır. Farklı projeler üzerinde çalışmalı, malzemeleri bölmeli, bir araya getirmeli, ayırmalı, karıştırmalı, tarafsızlaştırmalı ve kafa karıştırmalısınız. Grup, ne kadar basit olursa olsun, kendi laboratuar ekipmanına sahip olmadığı ve belirli olanaklar geleneksel laboratuarlarda olduğu sürece bütün bunlar zorunludur.

Farklı ülkeler arasında grup-düzeyinde işbirliği bir filmin tamamlanmasını garantilemeye ya da yapıtın köken ülkede olanaklı olmayan belirli aşamalarını gerçekleştirmeye hizmet edebilir. Buna farklı gruplar tarafından kullanılmak üzere doküman malzemesi için bir kabul merkezinin gerektiği ve her ülkedeki kıta-çapında, hatta dünya ölçeğinde çalışmanın devamlığının koordinasyonu perspektifi de eklenmelidir: Deneyim mübadelesi için periyodik bölgesel ya da uluslararası toplantılar, katkılar, çalışma planına katılma vb.

---

[15] Che Guevara, *Guerilla Warfare*.

En azından ilk aşamalarda, yönetmen ve çalışma grubu, filmlerinin tek yapımcıları olacaklardır. Onlar, çalışmanın sürekliliğini kolaylaştıracak yollar bulma sorumluluğunu taşımak zorundadırlar. Gerilla sineması hâlâ bu alanda standartları oluşturmaya yetecek deneyime sahip değildir; olan deneyim her şeyden çok *her ülkenin somut durumundan yararlanma yeteneğini* göstermiştir. Ancak, bu durumların ne olabileceğine dikkat etmeden, bir filmin hazırlığına, filmin gelecekteki izleyicisinin koşut bir incelenmesi ve finansal yatırımı sağlayacak bir plan olmadan girişilemez. Burada bir kez daha politik ve sanatsal öncüler arasında daha yakın bağların olması gerekliliği ortaya çıkar, çünkü bu aynı zamanda üretim, gösterim ve devamlılığın biçimlerine dair ortak çalışmaya hizmet eder.

Bir gerilla filmi yalnızca, yönetmenin kendisinin türettiği ya da keşfettikleri de dâhil, devrimci örgütlerin sağladığı dağıtım mekanizmalarında hedefe yöneltilebilir. Üretim, dağıtım ve var kalmak için ekonomik olanaklar tek bir stratejinin parçasını oluşturmalıdır. Bu alanların her birinde karşılaşılan sorunların çözümü başka insanları da, saflarını genişletecek ve böylece daha güçlenecek olan gerilla film-yapımı faaliyetine katılma konusunda cesaretlendirecektir.

Latin Amerika'da gerilla filmlerinin dağıtımı, Sistemin misillemeleri şimdiden yasallaşmış bir gerçek olduğu halde, hâlâ bebeklik aşamasındadır. Arjantin'de bazı film gösterileri sırasında olan saldırıları ve açıkça faşist bir karakterin yakın dönemdeki sinemayı baskılama yasasını, Brezilya'da *Cinema Novo*'nun (Yeni Sinema) en militan yoldaşlarına getirilen ve dozu giderek artan sınırlamaları, Venezuela'da *Fırınların Saati*'nin yasaklanması ve lisansının iptal edilmesini belirtmek yeterlidir; neredeyse bütün kıtadaki sansür genel dağıtım olanağını engelliyor.

Devrimci filmler ve bunları isteyen bir halk olmaksızın, yeni dağıtım yolları açmaya yönelik her girişim başarısızlığa mahkumdur. Bunların her ikisi de şimdiden Latin Amerika'da mevcuttur. Bu filmlerin ortaya çıkışı yeni bir yol açtı: Arjantin gibi bazı ülkelerde film gösterileri asla yirmi beşi geçmeyen izleyici grubuna apartmanlarda ve evlerde yapılıyor; Şili gibi diğer ülkelerde filmler toplantılarda, üniversitelerde ya da (sayısı her gün azalan) kültür merkezlerinde gösteriliyor; Uruguay'ın durumunda, film gösterileri insanların tamamen doldurduğu ve her gösterinin tutkulu bir anti-emperyalist olaya dönüştüğü Montevideo'daki 2500 kişilik en büyük

sinema salonunda gerçekleştiriliyor.[16] Ancak kıta çapındaki beklentiler, devrimci bir sinemanın devam etme olanağının *tamamı tamamına yer altı alt yapıların güçlendirilmesine* dayandığını gösteriyor.

Pratik, hem hataları hem de başarısızlıkları içerir.[17] Bazı yoldaşlar ilk film gösterilerinin getirdiği başarı ve zarar görmemeden büyülenecek ve güvenlik önlemlerini gevşetmeye yönelecekler, diğerleri ise ters yönde hareket ederek dağıtımı birkaç arkadaştan oluşan gruplarla sınırlamaya varacak ölçüde, korkudan aşırı tedbirli olacaklardır. Her ülkedeki tek somut deneyim, bir ülkedeki en iyi yöntemlerin başka koşullara uymadığının gösterilmesi olacaktır.

Bazı yerlerde politik, öğrenci, işçi ve diğer örgütlerle ilişkili alt yapılar kurmak olanaklı olacakken, diğer yerlerde her film kopyasına (baskı maliyetinin biraz üzerinde) ödeme yapmak için gerekli parayı bulmayı üstlenen örgütlenmelere kopya satmak daha uygun olacaktır. Her nerede mümkünse bu yöntem en geçerlisi olarak görünüyor, çünkü dağıtımın merkezi olmaktan çıkmasına olanak sağlıyor; filmin daha etkili politik kullanımını mümkün kılıyor; daha fazla kopya satışıyla, üretime yatırılan paranın geri dönmesine olanağı sağlıyor. Birçok ülkede örgütlerin hâlâ bu çalışmanın öneminin tam olarak farkında olmadıkları ya da farkında olsalar da, buna girişecek araçlardan yoksun oldukları doğrudur. Bu tür durumlarda başka yöntemler kullanılabilir: Dağıtımı cesaretlendirmek için film kopyalarının teslimi ve her gösterinin organizatörlerine gişe gelirinden pay verilmesi. Ulaşılacak ideal hedef, burjuvazinin kamulaştırılmasından elde edilen kaynaklarla gerilla filmlerinin üretilmesi ve dağıtılması olurdu; böylece *burjuvazi insanlardan ele geçirdiği artı-değerin küçük bir bölümüyle gerilla sinemasını finanse ederdi.* Ancak bu hedef orta ya da uzun vadeli bir arzudan başka bir şey olmadığı sürece, devrimci sinema için açık olan üretim ve dağıtım maliyetlerini karşılamaya yönelik alternatifler bir ölçüye kadar geleneksel sinema için sağlananlara benzerdir: Her izleyici Sistem sineması için ödediği miktarda ödeme yapmalıdır. Devrimci sinemayı finanse etmek, açığını kapatmak, tehçizatlandırmak ve desteklemek devrimci örgütlerin ve militanların politik sorumluluklarıdır. Bir film yapı-

---

[16] Uruguay'daki haftalık dergi *Marcha*, geceleri ve Pazar sabahları büyük katılımın olduğu ve çok iyi karşılanan film gösterileri organize etti.

[17] Kötü bir gösterim yerinin tercihi ve çok sayıda insanın davet edilmesi nedeniyle Buenos Aires'teki bir sendikanın basılması ve düzinelerce insanın tutuklanması.

labilir, ancak eğer onun dağıtımı, maliyetini karşılamaya olanak sağlamazsa, ikinci filmin yapımını imkânsızlaştıracak ya da zorlaştıracaktır.

Avrupa'daki 16mm filmlerin dolaşımı (İsveç'te 20 bin, Fransa'da 30 bin gösterim merkezi) yeni-sömürgeleştirilmiş ülkeler için en iyi örnek değildir ama bunlar, özellikle metropol ülkelerde geliştirilenlerle de giderek daha ilişkili olan bu tür dolaşımların Üçüncü Dünya'daki mücadeleleri yaymada önemli bir rol oynayabileceği bir durumda para sağlamak için akılda tutulması gereken bir tamamlayıcıdır. Venezüella gerillaları üzerine bir film Avrupa'daki bir kamuoyuna yirmi açıklayıcı broşürden daha fazlasını söyleyecektir ve bizim için aynı durum Fransa'daki Mayıs olayları ya da ABD, Berkeley'deki öğrenci mücadelesi üzerine bir film için de geçerlidir.

Gerilla Filmleri Enternasyonali mi? Neden olmasın? Üçüncü Dünya'daki mücadelelerden, OSPAAAL ve tüketim toplumlarındaki devrimci öncülerden yeni bir tür Enternasyonal'in doğduğu doğru değil mi?

Bu aşamada hâlâ nüfusun sınırlı katmanlarının menzili içinde olan bir gerilla sineması yine de *günümüzde kitlelerin tek olası sinemasıdır*, çünkü halkın büyük çoğunluğunun çıkarları, arzuları ve beklentileriyle ilgilenen tek sinema budur. Devrimci bir sinemanın ürettiği her önemli film, açıkça ya da değil, *kitlelerin ulusal bir olayı* olacaktır.

Kitleleri temsil eden kesimlerin ötesine geçmesi önlenen bu *kitlelerin sineması* her film gösterisiyle, devrimci askeri bir saldırıda olduğu gibi, özgürleşmiş bir alanı, *sömürgeciliğe son verilmiş bir bölgeyi* teşvik eder. Bu film gösterisi, Fanon'a göre "insanoğlu için duymak ve duyulmanın ayrıcalıklı bir fırsatına, ayinsel bir edim" olabilen politik bir eylem türüne dönüştürülebilir.

Militan sinema Sistemin dayattığı yasaklama koşullarından kendisi için ortaya çıkan sınırsız sayıda yeni olanakları çekip çıkarabilmelidir. Yeni-sömürgeci baskının üstesinden gelme girişimi, iletişim biçimlerinin keşfedilmesini gerektiriyor: *Bu, olanağı ortaya çıkarır.*

La Hora de Los Hornos (*Fırınların Saati*) filminin yapımı öncesinde ve sırasında devrimci sinemanın dağıtımı için –o zamana kadar oluşturduğumuz çok az sayıdaki– çeşitli yöntemler denedik. Militanlar, orta-düzey kadrolar, eylemciler, işçiler ve üniversite öğrencileri için yapılan her gösterim, –kendimize önceden bir hedef olarak koymadığımız halde– filmin bir parçası olduğu ama en önemli öğesi olmadığı genişletilmiş bir tür hücre

haline geldi. Böylece sinemanın yeni bir yönünü keşfettik: O zamana kadar *izleyici* olarak görülen insanların *katılımı*. Bazen güvenliğe dayalı nedenler, bizi gösterim biter bitmez katılımcı grupları dağıtmaya çalışmaya zorladı ve bu tür bir filmin dağıtımının, eğer yoldaşların katılımıyla tamamlanmadıysa, eğer filmin ortaya koyduğu temalar üzerine bir tartışma başlamadıysa hiç anlamının olmadığını anladık.

Aynı zamanda bu tür gösterimlere katılan her yoldaşın Sistemin yasasına karşı geldiğinin ve kendi kişiliğini olası baskıya maruz bıraktığının tamamen farkında olduğunu keşfettik. Bu kişi artık bir izleyici değildi; tam tersine bu gösterime katılmaya karar verdiği andan itibaren, risk alarak ve toplantıya varlığıyla katkıda bulunarak *bu tarafı tuttuğu andan itibaren* o bir aktör, filmlerde görülenlerden daha önemli bir kahraman haline geldi. Bu tür bir insan kendisi gibi bağlanmış diğer insanları arıyor ve karşılığında da kendisi diğer insanlara bağlanıyordu. *İzleyici, başkalarında kendisini arayan aktör için yol açabilir.*

Filmlerin bir anlığına özgürlüğe yardım ettiği bu uzamın dışında, yalnızca, iletişimsizlik, güvensizlik ve korkudan başka bir şey yoktu; bu özgürleşmiş uzamda, durum herkesi geliştirilen bu eylemin ortağına dönüştürdü. Tartışmalar kendiliğinden ortaya çıktı. Deneyim kazandıkça, gösterime filmin temalarını, gösterimin havasını, katılımcıların "engellenmemesini" ve diyaloğu desteklemek için farklı öğeleri dâhil ettik: kaydedilen müzik ya da şiir, heykel ve resimler, posterler, filmi sunan ve tartışmaya başkanlık eden bir program yöneticisi, konuşan yoldaşlar, bir bardak şarap ve birkaç arkadaş vb. Elimizde üç çok değerli faktörün olduğunu anladık:

1) *Katılımcı yoldaş*, çağrılara yanıt veren insan-aktör-ortak;

2) İnsanın kendi ilgilerini ve düşüncelerini ifade ettiği, politikleştiği ve kendisini özgürleştirmeye başladığı özgür alan; ve

3) Sadece bir patlayıcı fitili ya da vesile olarak önemli olan *film*.

Bu verilerden eğer bu faktörlerin tam olarak farkında olunursa ve kendi dilini, biçimini, yapısını ve önerilerini o eyleme ve o aktörlere tabi kılma görevini üstlenirse –ya da başka bir biçimde söylersek–, *kendi özgürlüğünü diğerlerine, yaşamın başlıca kahramanlarına tabi oluşta ve bağlayışta ararsa*, bir filmin çok daha etkili olabileceği sonucuna vardık. Aktör-kişilikler grubunun kendi farklı tarihleriyle bize sunduğu *zamanın* doğru kullanımıyla, belirli yoldaşların ve *filmlerin* kendilerinin sunduğu *uzamın* kullanımıyla *zamanı, enerjiyi ve çalışmayı özgürlük-veren enerjiye dönüştürmek zorunluydu.*

Bu şekilde, bu düşünce *üçüncü bir sinema* çizgisini onaylamada büyük önem taşıdığına inandığımız biçimlerden biri olan *film eylemi* demeye karar verdiğimiz yapının gelişimine ön ayak oldu. İlk denemesi belki de çok gevşek bir düzeyde *La Hora de Los Hornos*'un (*Fırınların Saati)* ikinci ve üçüncü bölümlerinde bulunan ("*Acto para la liberacion*" [*Özgürlük İçin Eylem*]; hepsinden çok "*La resistencia*" [*Direniş*] ve "*Violencia y liberacion*" [*Şiddet ve Özgürlük*] ile başlayan) bir sinema.

Yoldaşlar ["*Acto para la liberacion*"un başında ifade ettik], bu yalnızca bir film gösterisi değildir, bir gösteri de değildir; daha çok bir mitingdir, anti-emperyalist birliğin bir eylemidir; burası yalnızca kendisini bu mücadeleyle özdeş hissedenler için bir yerdir, çünkü burada izleyicilere ve düşmanın suç ortaklarına yer yoktur; burada yalnızca bu filmin tanıklık etmeye ve derinleştirmeye çalıştığı sürecin yaratıcılarına ve kahramanlarına yer vardır. Bu film diyalog için, isteklerin aranması ve bulunması için bahanedir. Değerlendirmeniz ve gösterimden sonra tartışmanız için önüne koyduğumuz bir belgedir.

Bu tarihin gerçek yaratıcıları ve kahramanları olarak varacağınız sonuçlar [ikinci bölümün başka bir noktasında ifade ettik] önemlidir. Bir araya getirdiğimiz deneyimler ve sonuçların göreceli bir değeri vardır; onlar özgürlüğün bugünü ve geleceği olan sizler için yararlı olduğu ölçüde yararlıdır. Ancak bütün bunların en önemlisi bu sonuçlardan çıkabilecek eylem, gerçekler temelindeki birliktir. Bu nedenle bu film burada bitiyor; siz devam ettirebilesiniz diye size açılıyor.

Film eylemi açık-uçlu bir film demektir; aslında bir öğrenme yoludur.

Bilgi sürecinde ilk adım dış dünyadaki şeylerle ilk kontaktır, duyular aşaması (bir filmde, görüntü ve sesin canlı freski). İkinci aşama duyuların sağladığı verilerin sentezlenmesidir, onların düzenlenmesi ve incelikle oluşturulması, kavramlar, yargılar, kanılar ve çıkarımlar aşaması (filmde, sunucu, rapor verici, bilgi verici ya da gösterim eylemine başkanlık eden anlatıcı). Daha sonra üçüncü aşama, yani bilgi aşaması gelir. Bilginin aktif rolü yalnızca duyudan rasyonel bilgiye aktif sıçramayla değil, ancak, daha da önemlisi, rasyonel bilgiden devrimci pratiğe sıçramayla ifade edilir.

Dünyanın dönüştürülmesinin pratiği Genel anlamda bu, bilgi ve eylemin birliğinin diyalektik materyalist kuramıdır.[18] [*Film eyleminin gösteri-*

[18] Mao Tse-tung, *a.g.e.*

minde, yoldaşların katılımı, ortaya çıkan eylem önerileri ve daha sonra yapılacak olan eylemlerin kendileri].

Dahası, bir film eyleminin her gösterimi *farklı bir ortamı* gerektirir, çünkü gösterimin yapıldığı yer, onu oluşturan malzemeler (aktör-katılımcılar) ve yapıldığı tarihsel an asla aynı değildir. Bu, her gösterim eyleminin sonucunun onu organize edenlere, ona katılanlara, zamana ve mekâna bağlı olacağı anlamına gelir; devreye giren çeşitlemeler, eklemeler ve değiştirmelerin olasılığı sınırsızdır. Bir film eyleminin gösterimi şu ya da bu biçimde her zaman içinde vuku bulduğu tarihsel durumu ifade edecektir; onun perspektifleri iktidar mücadelesinde tükenmezler, aksine iktidarı aldıktan sonra da devrimi güçlendirmek için süreceklerdir.

İster *gerilla sineması* isterse *film eylemi* olsun *üçüncü sinemanın* insanı içerdiği sınırsız kategorilerle (film mektup, film şiir, film deneme, film broşür, film bildiri vd.) her şeyden çok bir karakterler sinemasına temalar sinemasıyla, bireylerin sinemasına kitlelerin sinemasıyla, auteur sinemasına eylem gruplarının sinemasıyla, yeni-sömürgeci yanlış bilgilendirme sinemasına bilgilendirici sinemayla, kaçış sinemasına gerçeği yeniden yakalayan sinemayla, edilginlik sinemasına saldırganlık sinemasıyla karşılık verir. Kurumlaşmış bir sinemanın karşısına gerilla sinemasını çıkarır; gösteri olarak filmlere film eylemiyle karşı koyar; yıkıcı bir sinemaya hem yıkıcı hem de yapıcı olan bir sinemayla karşılık verir; onlar için eski türden insanlar için yapılan sinemanın karşısına, *her birimizin olma olasılığına sahip olduğumuz yeni türden insanlara uygun bir sinemayı* koyar.

Sinemacının ve filmlerin sömürgecilikten kurtulması, her birinin sömürgeciliğe kolektif son vermeye katkısı ölçüsünde eşzamanlı eylemler olacaktır. Mücadele bize saldıran düşmana karşı dışarıda, aynı zamanda da *her birimizin içinde bulunan düşmanın düşünceleri ve modellerine karşı* içerde başlıyor. Yıkım ve yapım. Sömürgeciliğe son verme kendi pratiğiyle en saf ve canlı dürtüleri kurtarıyor. Bu eylem akılların sömürgeleştirilmesine bilinç devrimiyle karşı çıkıyor. Dünya iyice inceleniyor, yorumlanıyor, yeniden keşfediliyor. İnsanlar sürekli bir şaşkınlığa, bir tür yeniden doğuma tanıklık ediyorlar. Daha önceki yaratıcılıklarını, serüven kapasitelerini yeniden kazanıyorlar; yatışmış olan öfkeleri canlanıyor.

Yasak bir gerçekten kurtulmak öfke ve yıkma olasılığının özgürleşmesi anlamına gelir. Bizim gerçeğimiz, kendisini hâlâ üzerine yüklenen bütün yanlışlardan kurtarmak için inşa eden yeni insanın gerçeği, tükenmez bir

güç bombası ve aynı zamanda da *yaşamın tek gerçek olanağıdır*. Bu girişim içinde devrimci sinemacı *yıkıcı gözlemi, duyarlılığı, imgelemi ve kavrayışıyla* cesurca tehlikeli bir işe atılıyor. Sömürgecilikten arınmış kameranın objektifinin önünde bütün önemli temalar –ülkenin tarihi, savaşanlar arasındaki sevgi ve sevgisizlik, uyanan bir halkın mücadeleleri– yeniden doğuyor. Sinemacı ilk kez kendini özgür hissediyor. Sistem içinde uygun hiçbir şeyin olmadığını, oysa Sisteme karşı *her şeyin yapılması gerektiği için* her şeyin uygun olduğunu keşfediyor. Başlangıçta söylediğimiz gibi, dün akıl almaz bir serüven olarak görünen, bugün *kaçınılmaz bir gereklilik ve olanak* olarak görünüyor.

Şimdiye kadar kişisel deneyimlerimizden çıkan bir hipotezin taslağı olan ve yeni devrimci film ihtimalleri üzerine sıcak bir diyaloğu başlatmaya hizmet etmekten daha fazlasını yapmasa bile olumlu bir şeyleri başaracak olan düşünceler ve işe yarar öneriler sunduk. Devrimin sanatsal ve bilimsel cephelerinde varolan boşluklar, biz hâlâ bunları dolduramasak da, düşman bunları kendine mal etmeye çalışmamasına yetecek kadar iyi biliniyor.

Neden filmler de başka sanatsal iletişim biçimleri değil? Eğer önerilerimizin ve tartışmamızın merkezi olarak filmleri seçiyorsak, bu bizim çalışma alanımız olduğu için ve *üçüncü bir sinemanın* doğuşunun, en azından bizim açımızdan, *çağımızın en önemli devrimci sanatsal olayı* anlamına geldiği içindir.

Fırınların Saati: "Alevlerden Başka Bir Şey Görmesinler!" *

James Roy MacBean
Çeviren: Ertan Yılmaz

Avrupa'dan gelen ilk kâşifler gemileriyle Güney Amerika sahillerine yaklaştıklarında, karanın siyah silueti içinde parıldayan yüzlerce ateş gördüklerini rapor ettiler. Kıtanın şimdi Arjantin olan güney ucundaki bu özel düzlüğe İspanyol kâşifler *Tierra del Fuego -- Ateş Ülkesi* adını verdiler.

Kâşiflerin gemilerden gördükleri, bölgede yaşayan Kızılderililerin fırınları ya da yemek pişirmek için yaktıkları ateşlerdi; akşam karanlığında garip bir takım yıldız gibi ufku kaplayana dek tek tek parıldayan bu ışıkları görmeleri, bu kaşiflerin imgelemini etkiledi, kuşkusuz yeni kıtanın yaşayanları hakkında merak ve endişeye sevk etti. Yüzyıllar boyunca *la hora de los hornos* (yemek ateşlerinin yakılma saati) ifadesi tarihçiler ve Latin Amerika'nın şairleri tarafından kullanılmıştır ve son dönemde Che Guevara'nın yükselttiği anti-emperyalist bir çığlık haline gelmiştir: sosyalist bir devrimin Latin Amerika'ya yayılması çağrısında bulunan Che Guevara, "*şimdi ateşleri yakma zamanıdır; alevlerin ışığından başka bir şey görmesinler*," dedi. (Guevara da bir Arjantinliydi.)

Fırınların Saati (La Hora de Los Hornos) adı altında Arjantinli Fernando Solanas ve Ottavio Getino çağdaş Arjantin için acilen gerekli gördükleri devrimci mücadelede bir araya geldiler. Ülkeyi baştan sona kat eden Solanas ve Getino Arjantin toplumunun devrimci dönüşümü mücadelesine (açık olduğu kadar gizlice, Arjantin'in yasal kurumlarının içinde olduğu kadar dışında) aktif olarak katılan insanların çoğuyla ilişki kurdular, tartıştılar ve sonunda onları filme aldılar.

Filmin gelişiminin farklı aşamalarında Solanas ve Getino filmin bazı bölümlerini birlikte çalıştıkları farklı militan gruplara gösterdiler. Bazı du-

---

James Roy McBean, "La Hora de Los Hornos: Let Them See Nothing but Flames!", *Film and Revolution*, Indiana University Press, Bloomington, 1975, s. 183-195'ten çevrilmiştir. Çeviri *Sinemasal*, Sayı: 11-12'de yayınlanmıştır.

rumlarda bu, daha önce asla bir araya gelmemiş, hatta birbirinin varlığından bile habersiz olan gruplar arasında çok değerli bir bilgi alışverişine neden oldu. Böylece film kendisini devrimci praksise ve devrimci praksis de kendisini filme soktu, bu da yönetmenlerin filmi ve kendi devrimci anlayışlarını yeniden düşünmelerine yol açtı. Film yapmak ile devrim yapmak birbirinden ayrılmaz.

Devrimci sinemanın geçerli bir tanımını yapmaya çalışan bizler için *Fırınların Saati* (Godard'ın en son filmleriyle birlikte) bu uğrakta (moment) dikkatimizi odaklayabileceğimiz en verimli filmlerden biri olabilir. Bunu yalnızca *Fırınların Saati*'nin varlığının ve yapısının köklerinin devrim yapmanın gün be gün pratiğinde olması nedeniyle değil, aynı zamanda çok sayıda sinemasal stilin ve malzemenin bu filme dâhil edilmesi nedeniyle de söylüyorum. Sonuçta Solanas ve Getino önemli bir film-mozaik yaratmışlardır. Kendilerinin de açıkladıkları gibi, bu mozaikteki her parça,

> [T]asarlanan ideolojik anlamı aktaracak kendi özel ifadesini talep etti. Bunu söylemek, her sekansın, tek tek birimlerin farklı bir görüntüleme stili ve farklı bir biçimi olduğunu söylemektir. Bunlar her birinin kendi öyküsünün ya da anlatısının olduğu birimlerdir; bir bölümü belgeseldir; tamamen kurgu ve kontrpuandan oluşan bazı birimler vardır; diğerleri tamamen tanımlayıcı sahnelerdir; bir bölümü doğrudan-sinemadır; bir bölümü ise sinematografik bir karnaval şarkısı gibidir. Bunların parçalar halinde kalmasını önlemenin ve tam bir kaosa düşmeden bütün bunları birleştirmenin tek yolu her bir parçaya kendi biçimini vermekti. Bu nedenle çekimden kurguya dek gerekli olan bu biçimi bulmaktı.[1]

Her birim –hatta her bir ana bölüm– için uygun bir biçim bulmada başarılı olup olmadıkları tartışmalıdır. Ama Solanas ve Getino'nun böylesi zor bir sorunu ortaya koyma cesaretine sahip olmaları ve Arjantin'deki politik durumu bütün karmaşık yönleriyle anlatmak için normal dağıtımın gerektirdiklerine (filmin uzunluğu gibi) aldırmama cesareti göstermeleri bile önemli bir adımdır.

Haziran 1968'de Pesaro'da gösterilen orijinal versiyonu dört saat yirmi dakika olan *Fırınların Saati* üç ana bölüme ayrılmıştır: birincisinin (95 dakika) adı "Şiddet ve Özgürlük"tür. "Devrim için Eylem" adlı ikinci bölüm iki alt başlığa ayrılmıştır. Juan Perón'un on yıllık (1945-1955) dönemi üze-

---

[1] Aktaran Louis Marcorelles, "Interview with Fernando Solanas", *Cahiers du Cinéma*, No. 210 (March 1969), s. 64.

rine 20 dakikalık "Perónizmin Tarihi" ve Peron sonrası (1955'ten günümüze kadar olan) dönem üzerine 100 dakikalık "Direniş"; ve son olarak diğerlerinden daha kısa olan (yalnızca 45 dakika) ve ilk bölümün adını taşıyan üçüncü bölüm "Şiddet ve Özgürlük."

Filmin birinci bölümü Arjantin'in (tarihsel, coğrafik, toplumsal, ekonomik, politik, kültürel vs.) farklı yönlerinin ve bir Arjantinli için dünyanın görünümünün gösterildiği "Yeni-sömürgecilik üzerine 13 Not"tan oluşur. Bize doğal kaynaklarının görece bolluğuyla kutsanmış Arjantin'in her zaman Avrupa'dan çok sayıda göçmene çekici geldiği ve sık sık buraya Güney Amerika'nın "büyük potası" (çeşitli uluslardan insanların oluşturduğu ülke) dendiği hatırlatılır. Nüfusun yalnızca % 10'unu oluşturduğu hesaplanan *mestizos* (İspanyol ve Kızılderili karışımı insanlar) ile yalnızca 60 bin yerli Kızılderili'nin yaşadığı Arjantin diğer Latin Amerika ülkelerinden daha fazla bunaltıcı bir biçimde beyaz Avrupalı göçmenlerden oluşur. İspanyollara ek olarak Arjantin'de aynı zamanda çok fazla sayıda İtalyan ve Alman kökenli, ayrıca diğer Avrupa ülkelerinden ve İngiltere'den gelen önemli sayıda göçmen yaşamaktadır.

Dahası, İspanya'dan 1816'da kazanılan politik bağımsızlık Arjantin'e ekonomik bağımsızlık getirmedi, tersine yalnızca ülkeyi beklemekte olan İngiliz emperyalizminin kollarına attı. İngilizler Arjantin bifteğini yutar gibi, Arjantin ülkesini de büyük lokmalar halinde yuttular; Arjantin'in bütün demiryolu sistemini kurdular, sahibi oldular, işlettiler ve hızla Arjantin'in ulusal ekonomisinin dolaylı kontrolünü ele geçirdiler.

Son olarak bu zaten karmaşık "büyük pota" olgusuna 20. yüzyılda Amerikan ekonomik emperyalizminin ezici ağırlığı eklendi. Filmin de vurguladığı gibi insan sıradan Arjantinlinin neden çok az ulusal kimlik duygusuna sahip olduğunu ve dünyaya bakış tarzının kendisine ait değil de daha çok ister sömürgeci isterse yeni sömürgeci iktidar olsun bunlar tarafından dayatılan bir bakış tarzı olduğunu anlamaya başlayabilir. Arjantinli işçi ve köylü kitleleri için Arjantin'de nişancıları kimin çağırdığı gerçekten önem taşımamıştır, çünkü nişancılar, birbirinin yerini alan egemen sınıflar kitleleri yerinde tutmak ve egemen sömürücü sınıfın ayrıcalıklarını korumak için baskı ve şiddete başvururlarken, her zaman bu kitlelerin başına nişan almışlardır. Kısacası, Fransızların dediği gibi, *plus ça change, plus c'est la même chose* (değişenlere rağmen, değişen hiçbir şey yok). Arjantin'deki egemen sınıf ister İspanyol sömürgeci, ister İngiliz ya

da Amerikalı yeni-sömürgeci isterse yalnızca yerel burjuva oligarşisi olsun Arjantin halkının yaşadığı her zaman şiddet ve baskı olmuştur.

Film Arjantin'de şiddetin kendini göstermesinin çok sayıdaki biçiminin bir özetini verir: her yerde hazır ve nazır polis; grevlerin şiddetle bastırılması; sayısız askeri darbe; büyük *latifundia*'ların (büyük çiftliklerin) feodalizmi; sanayi ve ticaretteki oligarşiler (Arjantin nüfusunun yüzde 5'i ulusal gelirin yüzde 42'sini "kazanır"); ekonomik bağımlılığı kalıcılaştıran yeni-sömürgecilik (Amerika, Arjantin'in devasa toptan et sanayisinin yüzde 50'sine, İngilizler ise yüzde 20'sine sahiptir); yeni-sömürgecilikle el ele giden yeni-ırkçılık; ülkenin belirli bölümlerini kelimenin tam anlamıyla işgal etmiş Pentagon'un eğittiği ve finanse ettiği "kontr-gerilla güçleri"; ve sonuncusu --en sonuncusu değil– yerel burjuvazinin kontrol ettiği, Latin Amerika'nın cahil ve yoksullaştırılmış kitlelerine Avrupa ve Kuzey Amerika'nın tüketim ideolojisini dayatan kitle iletişim araçlarının sistematik olarak sürdürdüğü kültürel şiddet.

Filmde sürekli olarak estetik tutumların emperyalist egemen sınıfın kapitalist ideolojisini yansıtmaya ayarlandığı örnekler sunulur. Resimde, edebiyatta, sinemada, modada Avrupa stilleri; popüler müzik ve refah alanında İngiliz ve Amerikan stilleri; Arjantin halkına sunulan tek davranış modelleri yeni-sömürgecilerce "satılık" olarak sunulan modellerdir. Kitlelere ideolojik olarak sömürü, yeni-sömürgeleştirme ve bağımlı olma durumunu sürdürmeye hizmet eden birçok şeyi arzulamalarını sağlayan kültürel değerler telkin edilir.

Ancak Arjantin yeni-sömürgeciliğinin nelere yol açtığını gösterirken Solanas aynı zamanda bir alternatif sunar: *devrimci mücadele.* Ve kesinlikle, yeni-sömürgecilik –tek bir ülkenin sömürgeci yönetiminden farklı olarak– belirsiz, çok başlı bir canavar olduğu için, devrimci mücadele yalnızca yabancı saldırgana karşı değil, aynı zamanda *sınıfsal anlamda* belirli bir dönemde Arjantin'in proleter kitlelerinin baskılanmasını ve sömürülmesini sürdüren hangi özel ulusal ya da etnik grup olursa olsun Arjantinli egemen burjuvaziye ve kapitalist sisteme ve ideolojisine[2] karşı da *sürdürülmelidir*. O halde mücadele Arjantin'de sosyalist devrim için bir *sınıf mücadelesidir.*

---

[2] Louis Althusser, "Ideology and the Ideological Apparatus of the State", *Lenin and Philosophy* içinde.

Sunumunda yoğun bir biçimde lirik olan *Fırınların Saati*'nin birinci bölümü aşırı derecede süslüdür ama kurgusu etkileyicidir. İzleyicinin duyguları ritmik kesmelerle çok ustaca yönlendirilir. Tekrar tekrar Arjantin'deki yeni-sömürgeci gerçekliğe bir kontrpuan olarak işlev gören Frantz Fanon'dan kısa güçlü alıntılar, sanki görülmez bir daktilocu tarafından daktilonun tuşlarına harf harf vuruluyor, perdeden emperyalizmin görüntülerini kovalıyor ve acil devrimci mücadele gereksinimini ilan ediyormuşçasına, kendilerini perdeye dayatırlar. Farklı Üçüncü Dünya kaynaklarından (Fidel, Mao, Kuzey Vietnamlılar ve çok sayıda Latin Amerikalı devrimciden) yapılan diğer alıntılar "yeni-sömürgecilik üzerine çeşitli notları" noktalama ve özgürlük hareketlerine çirkin başını kaldırdığı yerde emperyalizmin üzerine atılma çağrısı işlevi görür.

Bir sekansta Solanas'ın ustaca kurgusu gitarıyla bir rock parçası çalan ve Amerikan argosuyla şarkı söyleyen uzun saçlı bir Arjantinli hippiye yapılan zoom çekim ile (bu bağlamda Arjantin'deki "protesto" ve "karşı çıkma" modellerinin bile emperyalistlerin sağladığı modeller olduğunu gösteren bir imgedir bu), Batı emperyalizmine tepkileri cesaretle silaha sarılmak olmuş Kuzey Vietnamlıların asaletini, kararlılığını ve gün be gün mücadelesini gösteren (Joris Ivens'ın çektiği) sade, grenli bir belgesel filmi art arda getirir. Ve sonunda Arjantin'e en yakın, Latin Amerikalıların yüreklerine en yakın devrimci örnek –Castro'nun Küba'sı– tarih sahnesine girer ve izleyiciyi sarsar. Bu arada ölü olarak bile varlığı heyecan yaratan Che Guevara'nın gövdesinin tam beş dakika süren çekimi, "devrimcinin görevi devrim yapmaktır" sözlerinin en net ve güçlü hatırlatıcısıdır.

Fırınların Saati'nin ikinci bölümü yönetmenler ile izleyici arasında bir yüzleşme girişimiyle başlar. Solanas ve Getino *Fırınların Saati*'nin gösteriminde izleyiciyle bir diyalogu başlatır görünürler ve Solanas'ın oturduğumuz sinema salonunun hoparlörlerinden gürlercesine çıkan sesi kendimizi bu filmin izleyicileri olarak değil, sürekli yenilenmesi gereken bir aksiyonun kahramanları olarak düşünmeye davet eder. Ve perdede kocaman harflerle Fanon'un şu sözlerini okuruz:

HER İZLEYİCİ BİR KORKAK YA DA BİR HAİNDİR

Daha sonra sahne kararır ve Che Guevara ile Latin Amerikanın özgürlük mücadelesinde ölmüş bütün yurtseverlere saygı için kısa süreli bir sessizlik vardır; film Arjantin'in toplumsal ve politik gerçekliğinin yeni bir

boyutunu ortaya koyduktan sonra, Juan Perón'un tartışmalı on yıllık dönemindeki önemli olayların belgeselinden yararlanan "Perónizmin Tarihi" adlı büyük bölümü devreye girer. Bu yalnızca Arjantin'in yakın tarihinin bu çok önemli dönemi konusunda izleyiciyi (özellikle kötü bir biçimde yanlış bilgilendirilmiş ya da bilgilendirilmemiş Avrupalı ya da Kuzey Amerikalı izleyiciyi) bilgilendirmeye hizmet etmez, aynı zamanda izleyiciyi Perón'un politikasının ve Perónizmin günümüz Arjantin'indeki politik yaşam için öneminin eleştirel değerlendirmesinde filmin yönetmenlerine katılmaya davet eder.

Ve burası (belki de şaşırtıcı bir biçimde kişinin, Perón'a yönelik Arjantinli tutumunu bilmesine bağlı olarak) *Fırınların Saati*'nin izleyiciyle yüzleşmeyi gerçekten harekete geçirdiği ve Arjantinlilerin çoğunun –sağda olsun, solda olsun– kaçınılmaz bir biçimde sıkıntı verici bir sessizliğe gömülmeyi tercih ettiği bir ateşli tartışmayı başlattığı yerdir. Ancak birçok Latin Amerikalı izleyicinin (ve bazı Avrupalıların) bu filme tepkilerinin şiddeti, filmin yönetmenlerinin malzemeyi işleyişleriyle oluşturdukları izleyiciyi yönlendirme dereceleriyle ters orantılı olduğunu belirtmek ilginçtir. Kimse filmin birinci ve üçüncü bölümlerine itiraz eder görünmez. Bunlar ritmik kurgu ilkesine göre oluşturulur. Güçlü bir biçimde izleyicinin duygularını yönlendirir, sürekli artan ritmik bir ısrarla bunlarla oynar. Filmin sonunda (Solanas'ın bestelediği) "Violencia y Liberatión" (Şiddet ve Özgürlük) adlı tahrik edici bir şarkının söylenişiyle baş döndürücü bir zirveye varılır. Bu arada görüntüde tutkulu Arjantinli kitlelerin ellerindeki meşalelerin dalgalanışını görürüz. (Bu özel çekimdeki insanlar rol yapsın ya da yapmasın, yine de daha önce izlediğimiz belgesel filmdeki varlıkları nedeniyle otantik olarak kabul edilirler.)

Perón malzemesini sunarken yorumlayıcı ses yalnızca ortaya sorular atma arayışındadır yoksa bunlara yanıt vermek değil ve izleyiciden yalnızca iktidarların kötülenmeye ve yok edilmeye çalışıldığı Arjantin tarihinin bir dönemiyle yüzleşmesi istenir. Solanas ve Getino, Perón'un karizmasını ve karısı Evita'nın kitlelerle etkili ilişkisini içeren filmi gösterdiklerinde, bunu Perón'u övmek ya da onu kuşatan inanılmaz kişilik kültünü yeniden canlandırmak için değil ama izleyicinin, yönetmenlerin filmde ifade ettikleri gibi, Arjantinli kitlelerin tarih sahnesine ilk kez kitleler olarak çıkmasının bir kanıtıyla karşılaşması için kullanırlar.

Başka bir deyişle filmin yönetmenleri şunu söylerler:

> [B]ak . . . bunlar politik bir güç olarak bir araya gelen . . Arjantin kitleleri. Arjantin'in politik gerçekliğini anlamak isteyen herkes —özellikle de Arjantin proletaryasının isteklerine ve gereksinimleri uygun bir program formüle etme arayışındaki herkes— zorunlu olarak bu olgunun varlığıyla yüzleşmeli, onun oluşturucu parçalarını çözümlemeli ve varsa hangisinin günümüz Arjantin'inde kullanılabilir olduğunu görmelidir.

Ve yönetmenler bu olguyu, Perónizmin Nazizm ya da Faşizm ile refleks bir biçimde özdeşleştirmekten çıkarı olanlarca buna inanmamızı sağlamalarından çok daha karmaşık bulurlar. Gerçekte Perónizmin politikası neydi? Film bunları tanımlar. 1945'teki başlangıcından itibaren Perónist hareket Arjantin'in sömürgeci ve yeni-sömürgeci iktidarlara geleneksel ekonomik bağımlılığına son vermeyi amaçlayan bir program önerdi. Perón "Üçüncü Dünyadan" bahseden, Arjantin'in kendi ayakları üzerinde durabileceği bir konumu arayan ilk insanlardan biriydi. Arjantin'i (Arjantin'in, kendi ulusal ekonomisinin yönetimini Baring Brothers British Bank'e bırakmasını garantileyen ilk anlaşmayı imzaladığı 1983'ten başlayan) yeni-sömürgecilikten kurtaran Perón on yıl içinde Arjantin bankalarını ulusallaştırdı, yabancı paraların mübadelesini kontrol altına aldı, bütün kamusal hizmetleri devletleştirdi, ulusal ekonominin hükümet tarafından yönetilmesini sağladı, Arjantin'in gelişmemiş ekonomisini geliştirdi, Arjantin'in dünya pazarındaki rekabet gücünü artırdı, ülkenin yetersiz eğitim sistemini daha yeterli hale getirdi, kadınlara oy hakkı verdi ve Arjantin'in işçilerin ve köylülerin haklarını koruyan ilk toplumsal yasalarını çıkardı. Daha da ötesi, bir iç politik olgu olarak Perónizm Arjantin proletaryasını toparladı. Proletarya, Perónizm'de burjuva oligarşisinin liberal kanadıyla ilişkili değişik politik partilerde ya da başında Victor Godovila'nın olduğu Arjantin Komünist Partisi'nde asla bulamamış olduğu kendi istekleri ve gereksinimlerinin ifadesini buldu.

Kısacası, filmin yönetmenleri bütün hatalarıyla birlikte Perónizmin on yılını Arjantin halkının ülkenin sınıfsal temelde dönüştürülmesini sağlamada ulaştıkları en yüksek nokta olarak kabul ederler. Eğer Perónizm sonunda başarısızlığa uğradıysa bu yanlış yöne yöneldiğinden değil, yeterince ileri gitmemesi, *gidememesi* ve hareketin içsel karşıtlıkları nedeniyledir. Örneğin müthiş bir kitlesel desteğe sahip bu hareket hala tamamen burjuvazi tarafından yönetiliyordu ve kesinlikle bu nedenle mücadelesinin sınıfsal doğasını tanımlamakta başarısız oldu. Ayrıca en

tehlikeli düşmanının ulusal burjuva oligarşisi olduğunu anladığında da artık çok geçti. Perónizmin kontrol altında tuttuğu görülen ama doğrudan saldırmadığı ulusal burjuvazinin kendisi saldırganlaştı ve ordunun yardımıyla Perón hükümetini devirdi. Perón her ne kadar kitlelerce cazip bulunsa da, politik iktidarı sağlamlaştıracak –kitleler ait, kitleler içinde, kitleler adına– bir örgütlenmeyi oluşturmada başarısız oldu.

Mücadelenin temel sınıfsal doğası dramatik bir biçimde belgesel filmin görüntüleri içinde gösterilir: ordu başkanlık sarayını bombalarken aynı anda proleter kitlelerin Perón'a desteğini gösterdiği Buenos Aires'in ana caddelerini de bombalar. Daha sonra Perón'un iktidardan düşürüldüğü caddeler, ilk işi Arjantin tarihinden Perónizmin bütün izlerini silmek için kitap yakmak olan en güzel Pazar giysileriyle donanmış (ruhban sınıfının çok sayıda üyesiyle birlikte) zafer sarhoşu burjuvalarla dolar.

Ancak her ne kadar Perón'un kendisi Avrupa'da sürgüne zorlansa da Perónizm Arjantin halkı arasında asla unutulmadı. Bu unutulmayışı, filmin Perón-sonrası dönem üzerine olan "Direniş" alt başlıklı bir sonraki bölümünde "notlar ve şahitlikler"de görürüz. Gizli etkinliklere ve sendikal mücadelelere zorlanan –artık lidersiz olan– Perónist hareketin üyeleri politik bilinçlerini geliştirmeye ve kendi sesleriyle konuşmaya başladılar. Solanas'ın kamerasının önünde sendikacılar, işçiler, köylüler, öğrenciler ve entelektüeller tek tek Perónist hareketin başlattığı özgürlük mücadelesini sürdürme ve bu süregiden mücadele için temel olarak Perónizmin olumlu yanlarından yararlanma gereksinimini açığa vururlar.

Perónizmin, 1955'te iktidardan düşüşünden bu filmin yapıldığı 1966'ya kadar bu panoramik değerlendirmesini gösterirlerken Solanas ve Getino çok sayıda genel grevin görüldüğü ve fabrikaların işgal edilip patronların rehin alındığı, ayrıca devrimci terör ve sabotaj eylemlerinin arttığı (yalnızca 1964 yılında 1400 devrimci terör ve sabotaj eylemi yapıldı) son birkaç yılda mücadelenin kızıştığını vurgularlar. Sonunda, kendini-abartma düzeyinde kalan oportünistçe grevleri ve ideoloji düzeyinde de burjuvazinin proletaryayı baskılamanın bir yolu olarak öne sürdüğü "yasallık" ve "şiddetsizlik" mitlerini suçlayan Tucuman ayaklanmasındaki bir eylemci – Andina Lizarraga, Tucuman Perónist Gençlik Hareketinin lideri– Arjantin halkının yeni devrimci bilincini özetler: muhalif olmalarına ve kendiliğindenliklerine rağmen eğer Arjantinli kitleler özgürlük mücadelelerinde sistematik olarak *şiddet* silahına sarılmazlarsa, inisiyatif kaçınılmaz olarak

düşmanın eline geçecektir. İktidarı ordunun ele geçirmesine engel olacak olumlu eylem gereklidir ve bu eylemi proletaryanın öncüleri örgütlemelidir.

Bu güçlü ifade üzerine *Fırınların Saati*'nin orta ve en uzun bölümü sona erer ve izleyici birkaç dakikalık arada henüz sunulmuş olan sorunları tartışmaya davet edilir. Daha sonra ışıklar yeniden söner ve filmin üçüncü ve en kısa bölümü başlar. Müzikal anlamda bir final işlevi gören ama devrim gerçekleşmedikçe ve gerçekleşene dek bu filmin sonu olmadığını, olamayacağını vurgulamaya özen gösteren filmin üçüncü bölümü iki röportajı ve Solanas ile Getino'nun film için malzeme topladıkları sırada aldıkları birkaç mektubun okunuşunu içerir. (Kolombiyalı gerillalara katılmak için rahiplik kuşağını atan ve sonunda hükümet birliklerince öldürülen Kolombiyalı rahip Camillo Torres'den gelen bir mektupta şöyle bir ifade vardır: "tek yol . silahlı mücadeledir.")

Gecekondusundan çıkan şaşırtıcı düzeyde iyimser ve kararlı seksenlik bir ihtiyarla yapılan ilk röportaj, ihtiyarın yetersiz eğitimi nedeniyle özür dilemesiyle başlar. Daha sonra ihtiyar yaşamı boyunca tanık olduğu –önce İngilizlerin daha sonra da Arjantin oligarşisinin yaptığı– baskıların dehşet vericiliğini anlatır. Patagonya'daki cinayetleri, köylülerin katledilişini, grevlerin vahşice bastırılmasını anlatır; ama bu cesur adam yumruklarını sıkar ve Arjantin'in sosyalist özgürleşimi için zafer saatinin daha da yakın olduğuna ve bu zafer için kavganın bütün eşitsizliklere karşı verilmesi gerektiğine inandığını söyler.

İlkinden biraz daha uzun olan ikinci röportaj Perónist sendikacı Julio Troxler ile yapılır. Troxler ses tonu yumuşak, 40'lı yaşlarının sonuna gelmiş akıllı biridir. Perón'un iktidardan düşüşünden kısa bir süre sonra Arjantin ordusu tarafından ele geçirildiği yeri yeniden ziyaret etmiştir. Bize Arjantin ordusunun üst düzey subayları tarafından kendisine yapılan işkenceleri, mucize eseri kurtulduğu kitle katliamını anlatır. Hâlâ ordu tarafından aranan ve illegal yaşadığı için sürekli yer değiştirmek zorunda olan Troxler mücadelenin Arjantin'in sosyalist özgürleşimi gerçekleşene kadar süreceğine ant içer.

Solanas ve Getino daha sonra bize yine bu filmin açık uçlu olduğunu, her birimizin devrimci praksisiyle tamamlanması gerektiğini, Arjantin'in devrimci özgürleşiminin yeni bölümleri kendilerini tarihe mal ederken yeni malzemelerin de filme ekleneceğini anımsatırlar. Film yanan meşale-

lerin perdeyi kaplamasıyla ve ses kuşağındaki "Violencia y Liberación" şarkısıyla biter.

Böylesi geniş, kusursuz, cesur ve ikna edici bir filmle karşılaşan izleyici filmin estetik değerlerini, özellikle de filmin estetik ve politik değerleri ayrılmaz nitelik taşıdığında, değerlendirme cesaretini göstermekte zorlanır. Şunu söylemek yeterlidir ki, eğer filmin her hücresi için uygun biçim arayışındaki Solanas ve Getino her bölümün (ve önemli alt-başlıkların) kendi ayakları üzerinde durabilmesini amaçladıysa, bunda tam başarılı değillerdir, çünkü filmin temel bölümlerinin kendi içlerinde tamamen tatmin edici olduğu şüphelidir. (Ve gerçekten, şu ya da bu nedenle, filmin birinci bölümü gösterildiğinde Avrupalı eleştirmenler, birinci bölümdeki görüşlere rağmen bu bölümün zekice ama biraz fazla süslü ve ikna edici olmayan bir yetenek gösterisi olduğunu belirttiler. Ama bu önemli bir kusur değildir, çünkü *Fırınların Saati* ayrı parçalar halinde görülsün diye yapılmadı. Gerçekten de filmin en güçlü yanı kesinlikle çok farklı stilleri ve çok farklı tipte malzemeyi bir araya getirmesidir. Yan yana getirilen bu parçalar bize çağdaş Arjantin'deki durumun karmaşıklığına dair bir fikir verir. Ve bu da hem devrim yapmak hem de devrimci sinema yapmak için mükemmel bir başlangıç noktasıdır.

Büyüleyen Faşizm*

Susan Sontag
Çeviren: Ertan Yılmaz

Önümde Leni Riefenstahl tarafından çekilmiş 126 mükemmel renkli fotoğraftan oluşan bir kitap[1] var. Kesinlikle son yıllarda yayımlanmış en büyüleyici fotoğraf kitabı. Kitapta Sudan'ın güneyinde yer alan Kordofan'daki yaşaması zor çölde fiziksel mükemmellik amblemlerinin, iri, güzel vücutlu, başları kısmen tıraşlı, yüzleri ifade yüklü, vücutları kutsal gri-beyaz külle ve yaralarla süslenmiş, at gibi zıplayan, çömelmiş, düşünen, güreşen erkeklerin olduğu ve yaklaşık sekiz bin kişiden oluşan Nuba kabilesinin fotoğrafları yer alıyor. Kitabın arka kapağında Leni Riefenstahl'in, yaşlılığın kaçınılmaz ilerleyişini yenilgiye uğratışının (tutkulu içtenlikten safarideki Texaslı orta yaşlı güzel bir kadının sırıtışına kadar) zamandizinsel ve büyüleyici ifadelerini içeren on iki fotoğraftan oluşan bir düzenleme bulunuyor.

İlk fotoğraf 1927 yılında, o yirmi beş yaşında bir film yıldızı iken çekilmiş. Sonuncu fotoğraflar ise 1969 (çıplak bir Afrikalı çocuğu kucaklamış) ve 1972 (elinde bir kamera var) tarihli ve bunların her biri tıpkı Elisabeth Schwarzkopf gibi yaşlandıkça canlılaşan, daha parlak ve sağlıklı görünen bir tür bozulmayan güzelliği, ideal bir varlığın görüntülerini sunuyor. Kitabın kapağında Riefenstahl'ın yaşamöyküsü verilmiş ve "Leni Riefenstahl nasıl Kordofan'daki Mesakin Nuba'yı araştırmaya geldi" başlıklı (imzasız), rahatsız edici yalanlarla dolu bir de giriş yazısı var.

Riefenstahl'ın (bize söylendiğine göre Hemingway'in *Afrika'nın Yeşil Tepeleri*'nden (*The Green Hills of Africa*) ve "1950'lerin ortasında uykusuz bir gece" cümlesinden yola çıkarak) Sudan'a uzun yolculuğunun ayrıntılı açıklamasını veren giriş bölümü özlü bir biçimde fotoğrafçıyı "tarihinin bir dönemini belleğinden silmeyi seçmiş bir ülke tarafından yarı unutulmuş, II. Dünya Savaşı öncesindeki bir yönetmen olduğu kadar mitsel bir

---

Bu yazı editörlüğünü Bill Nichols'un üstlendiği *Movies and Methods* I (Berkeley and Los Angeles, 1976), s. 31-43'ten çevrilmiştir. Çeviri daha önce *Sinemasal*, Sayı 7'de yayınlanmıştır.

[1] Leni Riefenstahl, *The Last of the Nuba*, Harper & Row, New York, 1974.

kişilik olarak da" tanıtır. "Tarihinin" belli "bir dönem"ini (büyük bir titizlikle belirsiz bırakılır) içler acısı bir korkaklıkla unutmayı "seçen" (bu seçimin nedenleri meçhuldür) "bir ulus" (bu şekilde bulanık bir göndermeyle yetinilir) ile ilgili bu masalı Leni Riefenstahl'den başka kim uydurabilirdi? Öyle sanıyorum ki, en azından bazı okuyucular, Almanya'ya ve Üçüncü Reich'a yapılan bu çekingen ima karşısında irkileceklerdir. Üstelik, Harper&Row'un *The Last of the Nuba* için hazırladığı (Riefenstahl'i kısaca "ünlü yönetmen" olarak tanımlamakla yetinen) bütün 'özlü' tanıtımlardan çok daha cüretkar olduğu halde.

Giriş bölümüyle kıyaslandığında, kapaktaki bilgiler fotoğrafçının kariyeri konusunda doğrusu daha geniş kapsamlıdır ve Riefenstahl'ın son yirmi yıldır vermeyi başarmış olduğu yanlış enformasyonu yineler.

Leni Riefenstahl'ın bir film yönetmeni olarak uluslararası üne kavuşması Almanya için çok önem taşıyan ve bu ülkenin yıkıcı olduğu 1930'larda gerçekleşti. 1902 yılında doğdu ve kendisini ilk olarak yaratıcı dansa verdi. Bu onun sessiz filmlerde rol almasına yardımcı oldu ve kısa süre sonra da *Dağ* (*The Mountain*, 1929) gibi kendi sesli filmlerini yönetmeye — ve başrolünde oynamaya— başladı.

Bu gerilimli romantik yapımlar, en azından Hitler hariç, genel olarak beğenildi. Hitler 1933'te iktidara geldi ve onu 1934'teki Nuremberg mitingi üzerine bir belgesel yapmakla görevlendirdi.

Nazi dönemini Hitler'in "iktidara geldiği dönem" olan 1933 olaylarını özetlemek için "Almanya için çok önem taşıyan ve bu ülkenin yıkıcı olduğu 1930'lar" olarak tanımlamanın ve bu on yıldaki yapıtlarının çoğu doğru bir biçimde Nazi propagandası olarak görülen Riefenstahl'ın görünüşte çağdaşları Renoir, Lubitsch ve Flaherty gibi bir film yönetmeni olarak "uluslararası ün" kazandığını iddia etmenin belirli bir orijinalliği vardır. (Yayımcılar Leni Riefenstahl'ın kitabın kapağını kendisinin yazmasına izin verirler miydi? Her ne kadar "kendisini ilk olarak dansa verdi" ifadesi birkaç İngilizce konuşanın söyleyebileceği bir ifade olsa da, insan böylesi hatır kırıcı bir düşünceyle eğlenmekte tereddüt eder.)

Kuşkusuz bu yazılanlar doğru değildir ya da uydurmadır. Başından söyleyelim, Riefenstahl *Dağ* adlı sesli filmi yönetmediği –ve başrolünde oynamadığı– gibi, böyle bir film de yoktur. Daha genel olarak söylersek; Riefenstahl ilk olarak yalnızca sessiz filmlerde rol almadı, daha sonra sesli film ortaya çıktığında, kendisinin başrolde oynadığı kendi filmlerini yö-

netmeye başladı. Rol aldığı dokuz filmin hepsinde de başrolü oynadı ve bunlardan yedi tanesini yönetmedi.

Bu yedi film şunlardır: *Kutsal Dağ* (*The Holy Mountain – Der Heilige Berg*, 1926), *Büyük Sıçrama* (*The Big Jump – Der Grosse Sprung*, 1927), *Hapsburg Hanedanı'nın Kaderi* (*Fate of the House of Hapsburg – Das Schicksal derer von Hapsburg*, 1929), *Pitz Palü'nün Beyaz Cehennemi* (*The White Hell of Pitz Palü – Die Weisse Hölle von Piz Palü*, 1929). Bunların tümü de sessizdi. Sesli filmler ise *Çığ* (*Avalanche – Sturm über dem Mont-Blanc*, 1930), *Beyaz Coşkunluk* (*White Frenzy – Der Weisse Rausch*, 1931) ve *SOS Aysberg* (*SOS Iceberg – SOS Eisberg*, 1932-1933) idi. Bu filmlerin biri hariç hepsini Dr. Arnold Fanck yönetti. Fanck 1919'dan itibaren Alp dağlarına ait çok başarılı epik eserlerin yaratıcısıydı ve kariyeri, Riefenstahl'ın 1932'de bir yönetmen olarak kendi filmlerini yapmak için ayrılmasının ardından yaptığı ve başarısız bulunan bir Alman-Japon ortak yapımı *Samurayın Kızı* (*The Daughter of the Samurai – Die Tochter des Samurai*, 1937) ve *Robinson Crusoe* (*Ein Robinson*, 1938) ile sona erdi. (Fanck'ın yönetmediği film *Fate of the House of Hapsburg* Avusturya'da yapılan kraliyet yanlısı bir ağıttı. Riefenstahl, Marie Vetsera rolünde oynadı.)

Bunlar yalnızca "gerilimli romantik" filmler değildi. Fanck'ın Riefenstahl için kullandığı pop-Wagnerci aygıtlar, kuşkusuz kullanıldıklarında apolitik olarak düşünüldü ama geriye doğru bakınca, Siegfried Kracauer'ın öne sürdüğü gibi, bunlar ilk (proto) Nazi duyarlılıklarının bir seçkisi olarak görülebilirler. Fanck'ın filmlerindeki dağa tırmanış görsel olarak hem güzel hem de korkutucu olan yüce mitsel hedefe yönelik sınırsız arzunun karşı konulamaz bir metaforuydu ve nitekim bu, daha sonra Führer tapınısında somutlaştı. Genel olarak Riefenstahl'm oynadığı karakter diğerlerinin, "aşağılık domuzların" çekindiği zirveye çıkma cesaretini gösteren vahşi kızdı. Sessiz film *Kutsal Dağ*'daki (1926) ilk rolünde, onu dağcılığın sıhhatli baş döndürücülüğüne yönelten ateşli bir dağcının kur yaptığı Diotima adlı genç bir dansçıyı oynadı. Bu karakter giderek itibar kazandı. Oynadığı ilk sesli film *Çığ*'da (1930) Riefenstahl genç bir meteoroloji uzmanına aşık olan dağ mecnunu bir kızı canlandırdı. Bu filmde genç adam Mont-Blanc'ın zirvesinde, fırtına nedeniyle hasar gören gözlem evinde mahsur kaldığında, Riefenstahl onu kurtarır.

Riefenstahl'ın kendisi de uzun metrajlı filmler yönetti. 1932'de gösterilen ilk filmi bir diğer dağ filmiydi – *Mavi Işık* (*The Blue Light – Das Blaue Licht*).

Riefenstahl bu filmde de başrolü oynadı. Rolü Fanck'ın filmlerindeki rollerine çok benziyordu, çünkü en azından Hitler hariç, genel olarak beğenilmişti, ancak Fanck'ın küçümseyerek işlediği arzulama, saflık ve ölüme dair karanlık temaları alegorik olarak yorumluyordu. Alışıldığı gibi, dağ hem olağanüstü güzel hem de tehlikeli olarak sunulur ve bu muhteşem güç benlikten cesarete dayalı kardeşliğe ve ölüme kaçışın nihai onaylanışına davet eder. (Geceleri dolunay olduğunda, Cristallo Dağı'nın zirvesinden gizemli bir mavi ışık yayılır ve genç köylüleri zirveye çıkmak için cezbeder. Anne ve babalar çocuklarını kapalı pencere panjurlarının ardında tutmaya çalışır ama gençler uyur gezerler gibi çekilirler ve kayalardan düşerek ölürler.)

Riefenstahl'ın kendisi için oluşturduğu rol, yıkıcı bir güçle benzersiz bir ilişkisi olan ilkel insan "Junta" rolüdür. (Köyden dışlanmış ve yırtık pırtık giysili Junta güvenli bir biçimde mavi ışığa ulaşabilen tek kişidir.) Dağın simgelediği hedefin imkânsızlığı nedeniyle değil, kıskanç köylülerin maddeci, adi ruhları ile kentten gelen iyi niyetli bir ziyaretçinin duygusuz rasyonalizmi nedeniyle ölüme sürüklenir. (Junta mavi ışığın değerli taşlardan yayıldığını bilir; saf ruha sahip bir insan olarak güzel mücevherlerle oynar ve onların maddi değerine önem vermez. Ancak tatil yapan bir ressama aşık olur ve sırrını onunla paylaşır. Ressam da bunu köylülere söyler. Köylüler dağa tırmanır, hazineyi alır ve satarlar. Junta bir sonraki dolunayda tırmanışına başlar, mavi ışık artık yoktur ve düşerek ölür.)

Mavi Işık'tan sonra Riefenstahl'ın yönettiği bir sonraki film "1934'teki Nuremberg Mitingi üzerine bir belgesel" değildi; çünkü Riefenstahl 1950'lerden bu yana iddia ettiği ve şimdilerdeki temize çıkarıcı izahlarında işini bilir bir tarzda sürekli tekrar ettiği gibi, iki değil beş kurmaca-olmayan film yaptı. Bu film *İnancın Zaferi*'ydi (*Victory of Faith – Sieg des Glaubens*, 1933) ve Hitler'in iktidara gelişinden sonra toplanan ilk Nasyonal Sosyalist Parti Kongresi'ni övüyordu. Üçüncü filmi *Özgürlük Günü: Ordumuz* (*Day of Freedom: Our Army – Tag der Freiheit: Unsere Wehrmacht*, 1933; 1935'te gösterildi) ordu için yapıldı ve askerlerin ve Führer için askerlik yapmanın güzelliğini anlatıyordu. Daha sonra ona gerçekten uluslararası ün kazandıracak olan iki film yaptı. Bunlardan birincisi *İradenin Zaferi*'dir (*Triumph of Will – Triumph des Willens*, 1935) ve filmin adı, belki de 1970'lerde okurlarda hâlâ silinmeyen anti-Germen önyargılar uyanmasın diye *The Last of the Nuba*'nın kapağında asla geçmez.

Kapaktaki bilgiler şöyle devam eder:

Riefenstahl'ın, Goebbels'in katı propagandist taleplerini görselleştirme girişimini reddetmesi, Riefenstahl'ın 1936 Olimpiyat Oyunları'na dair filmi *Olimpiyat*'ı (*Olympiad – Olymlıplade*) yapmasıyla zirvesine çıkacak olan bir iradeler savaşına yol açtı. Bu filmi Goebbels yok etmeye çalıştı ve film yalnızca Hitler'in kişisel müdahalesiyle kurtuldu.

Riefenstahl, 1930'ların dikkate değer iki belgeselinin yanı sıra, savaş koşullarının devam etmesine olanak tanımadığı 1941'e dek, kendi planları yönünde ve Nazi Almanyası'nın yükselişinden bağımsız filmler yapmayı sürdürdü.

Nazi liderliğiyle tanışıklığı II. Dünya Savaşı'nın sonunda tutuklanmasına yol açtı. İki kez yargılandı ve ikisinde de beraat etti. Ününü yitiriyordu ve her ne kadar tüm bir Alman kuşağı onun adını her gün kullansa da, yarı unutulmuştu.

Nazi Almanya'sında bir zamanlar adının her gün kullanıldığı ifadesi hariç, yukarıdaki bilgilerin hiçbiri doğru değildir.

Riefenstahl'ı hami devletin sansürü ile estetik anlayıştan yoksun bürokratları reddeden bildik bireyci-sanatçı rolünde oynatma cesur bir girişimdir. Bununla birlikte "Goebbels'in katı propagandist taleplerini görselleştirme girişimini" reddettiği düşüncesi, şimdiye kadar yapılmış en başarılı, en saf propaganda filmi olan *İradenin Zaferi*'ni görmüş herkese saçma gelecektir. Filmdeki her şey, yönetmenin propagandadan bağımsız bir estetik ve görsel anlayışa sahip olma olasılığını inkâr eder.

Filmin kendisinin bir kanıt olmasının ötesinde, (Riefenstahl'ın savaştan bu yana inkar ettiği) gerçekler tamamen farklı bir öyküyü anlatır. Yönetmen ile Alman propaganda bakanı (Goebbels) arasında asla bir mücadele olmadı. Naziler için çektiği üç filmin ardından, *İradenin Zaferi* hiçbir yönetmenin hiçbir hükümetten görmediği tam bir işbirliği içinde yapıldı. Riefenstahl'ın sınırsız bir bütçesi ile emrinde 120 kişilik ekibi ve çok sayıda kamerası –otuz ile elli arasında olduğu tahmin ediliyor– vardı. Politik bir görev için görevlendirilmiş ve sonra da başı belaya girmiş bir sanatçı olmaktan çok uzak olan Riefenstahl, kendisinin *İradenin Zaferi*'nin yapılışı hakkında 1935'te yayımlanan kitapta[2] anlattığı gibi, başından itibaren seyirlik bir filmin seti olarak gördüğü mitingin planlanmasına katıldı.

Olimpiyat aslında iki filmdir: *Halkın Festivali* (*Festival of People – Fest der Völker*) ve *Güzelliğin Festivali* (*Festival of Beaut – Fest der Schönheit*). Riefen-

[2] Leni Riefenstahl, *Hinter den Kulissen des Reichsparteitag Films*, Munich, 1935.

stahl 1950'lerden bu yana yapılan röportajlarda her iki *Olimpiyat* filminin de Uluslararası Olimpiyat Komitesi'nin görevlendirmesiyle yapıldığını, yapımcılığı kendi şirketinin üstlendiğini ve Goebbels'in itiraz etmesine yol açtığını söylemeyi sürdürmüştür. Gerçek ise, bu filmlerin Nazi hükümetinin emriyle yapıldığı, hükümetin filmleri tamamen finanse ettiği (Riefenstahl'ın adına paravan bir şirket kuruldu, çünkü "hükümetin yapımcı olarak görünmesinin uygun olmadığı" düşünüldü) ve Goebbels'in bakanlığının çekimin her aşamasında kolaylık sağladığıdır.[3]

Riefenstahl kurgu üzerinde iki yıl çalıştı. Filmi öyle bir zamanda bitirdi ki, film ilk kez 29 Nisan 1938'de Berlin'de Hitler'in 49. doğum günü kutlamalarının parçası olarak gösterilebildi. Daha sonra aynı yıl *Olimpiyat* Almanya adına Venedik Film Festivali'ne katıldı ve Altın Madalya kazandı. (Riefenstahl daha önce de 1932'de *Mavi Işık* ile Venedik'te Altın Madalya kazanmıştı.) Riefenstahl'ın Amerikalı yıldız siyah atlet Jesse Owens'ı filme çekmesine Goebbels'in itiraz ettiğine dair akla makul gelen masal da doğru değildir. Önceki filmlerde olduğu gibi bu filmde de Riefenstahl, Goebbels'in tam desteğini almıştı.

Daha da saçma olan, Riefenstahl'ın "1941'e dek, kendi planları yönünde ve Nazi Almanyası'nın yükselişinden bağımsız filmler yapmayı sürdürdüğünü" söylemektir. 1938'de Hitler'e bir hediye olarak Riefenstahl, Führer'in yeni inziva mekânının engebeli dağ manzarası karşısındaki elli dakikalık lirik portresi olan *Berchtesgaden über Salzburg*'u yaptı. 1939'da yanında kamerası ve üniformalı savaş muhabiri olarak ordunun Polonya'yı işgaline eşlik etti, ancak savaşı somut olarak yaşadığına dair bir kayıt yoktur. *Olimpiyat*'tan sonra Riefenstahl 1941'de başladığı ve ara vermek zorunda kalarak (Nazi işgali altındaki Prag'da bulunan Barrandov Film Stüdyoları'nda) 1944'te tamamladığı *Tiefland* adlı uzun metrajlı bir film daha yaptı. Hazırlıkları daha 1934'te başlayan *Tiefland*, *Mavi Işık*'ı anımsatır ve bu kez de (Riefenstahl'ın canlandırdığı) kahraman topluluk dışına sürülmüş güzel bir kadındır. Film ilgisizlik nedeniyle 1954'te gösterildi. Açıkçası Riefenstahl bir yönetmen olarak uzun kariyerinde yalnızca iki belgesel olduğu izlenimi vermeyi tercih ederdi. Doğrusu ise, yönettiği altı

---

[3] Bkz.: Hans Barkhausen, "Footnot to the History of Riefenstahl's *Olimpiyat*", *Film Quarterly*, (Autumn 1974). Son birkaç yıl içinde Amerika ve Batı Avrupa'daki sinema dergilerinde çıkan çok sayıda Riefenstahl'e övgü yazısının arasında ender görülen bilgilendirici bir karşı yazı.

filmden dördünün Nazi hükümeti için yapılmış ve bu hükümet tarafından finanse edilmiş belgeseller olduğudur.

Bu, Riefenstahl'ın "Nazi liderliğiyle tanışıklığı" biçiminde ifade edilen Hitler ve Goebbels'le profesyonel ilişkisi ve yakınlığını tanımlamaya yetmez. Hitler'in ilgi duyduğu ve daha sonra da görevlendirdiği bir aktris-yönetmen olmanın çok dışında, Riefenstahl 1932'den çok önce Hitlerin yakın bir arkadaşı ve ahbabıydı. O, Goebbels'in de yalnızca bir tanıdığı değil, bir arkadaşıydı. Riefenstahl'ın 1950'lerden bu yana sürekli iddia ettiği gibi Goebbels'in kendisinden nefret ettiği savını destekleyecek bir kanıt yoktur. Daha da ötesi, Goebbels'in onun çalışmasına müdahale etme gücü olduğuna dair bir iddia da gerçekçi değildir. İstediği zaman Hitler'e ulaşabilen Riefenstahl, Goebbels'e karşı sorumluluğu olmayan tek Alman yönetmendi. (Normalde onun, Goebbels'in propaganda bakanlığının Reich Sinema Dairesi'nin "Kısa Film ve Propaganda Yapımları" bölümüne bağlı olarak çalışması gerekirdi.)

Son olarak, Riefenstahl'ın savaştan sonra "İki kez yargılandı ve ikisinde de beraat etti" demek de yanıltıcıdır. 1945 yılında Müttefikler tarafından kısa süreliğine tutuklandı ve (Berlin ve Münih'teki) muhteşem evlerinden ikisine el konuldu. Soruşturmalar ve mahkeme 1948'de başladı ve sonunda jürinin "Nazi rejimini desteklemeye yönelik cezayı gerektirecek politik etkinliği olmamıştır" kararını aldığı 1952'ye kadar sürdü. Daha da önemlisi, Riefenstahl hukuk açısından cezayı hak etsin ya da etmesin, söz konusu olan onun Nazi liderliğiyle "tanışıklığı" değil, Üçüncü Reich için önde gelen bir propagandist olarak etkinlikleriydi.

The Last of the Nuba'nın kapağı Riefenstahl'ın 1950'lerde uydurduğu ve Aralık 1965'te saygın Fransız sinema dergisi *Cahiers du Cinéma*'da yayımlanan röportajında ayrıntılı olarak açıkladığı konumunu, bu konuma sadık kalarak özetler. *Cahiers du Cinéma*'daki yazıda Riefenstahl yapıtlarının propaganda olduğunu inkar etti ve bunların "sinema gerçek" (cinéma vérité) olduğunu ısrarla vurguladı. *İradenin Zaferi*'yle ilgili olarak "hiçbir sahne oynanmamış / canlandırılmamıştır" dedi. "Her şey gerçektir. Ve taraflı bir yorum yoktur, hatta hiç yorum yoktur. Bu *tarihtir – saf tarih*."

İradenin Zaferi'nde anlatıcı ses olmasa da, film Nuremberg mitingini Alman tarihindeki kurtarıcı zirve noktası olarak haber veren yazılı bir metinle başlar. Ama baştaki bu yorum, filmin taraflı olmasının en güçsüz kanıtlarından biridir. *İradenin Zaferi* gerçekliğin kökten dönüştürülmesini ve

bunun başarılmasını gösterir: tarih tiyatro haline gelir. 1935'te yayımlanan kitabında Riefenstahl gerçeği yazmıştı. Nuremberg mitingi "harikulade güzel bir kitle mitingi olarak değil, olağanüstü bir propaganda filmi olarak planlandı Kutlamalar ve gösteriler, yürüyüşler, alayların planı, grupların aralarındaki boşlukların mimarisi ve stadyum kameralara uygun olarak tasarlandı." Sahneye konan Parti toplantısına *İradenin Zaferi*'ni yapma amacıyla karar verildi. Bu olay, kendi içinde bir amacı olmasına rağmen, o dönemde otantik bir belgesel tipini iddia eden bir filmin seti olarak hizmet gördü. Riefenstahl'ın filmlerinin belgesel olduğunu savunan kimse, eğer belgesel, propagandadan ayrılabilirse, samimi değildir. *İradenin Zaferi*'nde belge (görüntü) yalnızca gerçekliğin kaydı değildir; gerçeklik görüntüye hizmet etmesi için oluşturulmuştur.

Liberal toplumlarda mahkum edilmiş kişilerin "iade-i itibarı", her yeni baskıya o güne kadar adı anılmamış kişilerin dâhil edildiği, eşit ya da daha fazla sayıda kişinin de dışarıda bırakıldığı *Soviet Encyclopedia*'sının genel bürokratik kesinliğiyle olmaz. Bize özgü iade-i itibar daha yumuşak, daha haince/sinsicedir. Riefenstahl'ın Nazi geçmişi birden kabul edilmemiştir. Yalnızca kültür tekerleğinin dönüşüyle bu artık bir sorun olmaktan çıkmıştır. Leni Riefenstahl'ın Nazi süprüntüsü ününün aklanması bir dönem için önem taşımıştır. Ancak bu durum, Riefenstahl'ın sinemaseverler tarafından yaz aylarında Colorado'da düzenlenen film festivaline onur konuğu olarak çağrıldığı, CBS'in "Camera, Three" adlı iki bölümlük programın konuğu olduğu geçtiğimiz yıl ile bu yıl *The Last of the Nuba*'nın yayımlanmasıyla bir tür zirveye çıkmıştır.

Riefenstahl'ın son dönemde kültürel bir abide konumuna yükselmesinin ardındaki saikin bir bölümü kesinlikle onun bir kadın olmasıdır. Germaine Dulac ve Dorothy Azner'den Vera Chytilova, Agnès Varda, Mai Zetterling, Shirley Clark vb'ye kadar uzanan bir dizi ismi düşünürsek, Riefenstahl Bütün Zamanların En İyi Yirmi Filmi listesine girmesi olası yapıtlar üreten tek kadındır. Bir feminist de olan çok tanınmış bir sanatçının yaptığı 1973 New York Film Festivali posteri bir kadını gösterir; kadının sağ göğsü üç isimle çevrilidir: Agnes Leni Shirley. Feministler herkesin mükemmel olduğunu kabul ettiği filmler yapmış bir kadını kurban etmenin sancısını çekerlerdi.

Ancak Riefenstahl'a yönelik tutumdaki değişimin daha güçlü bir nedeni, eğer "güzel" ise sanatı reddetmeyi olanaksızlaştıran hazdaki değişimde

yatmaktadır. Artık aralarında avant-garde film müessesinin en etkili seslerinin de yer aldığı Riefenstahl savunucularının görüşü, onun her zaman güzel ile ilgilenmesidir. Kuşkusuz bu, bir süredir Riefenstahl'ın kendi mücadelesi olmuştur. Bu nedenle *Cahiers du Cinéma* adına onunla röportaj yapan kişi budalaca, *İradenin Zaferi* ile *Olimpiyat*'ın "ortak yanının, her iki filmin de kendisi belirli bir biçim düşüncesine dayalı belirli bir gerçekliğe biçim vermek olduğu" gözlemini aktararak Riefenstahl'a statü kazandırır. "Biçime yönelik bu kaygı konusunda özel olarak Alman olan bir şeyler görüyor musunuz?" sorusuna Riefenstahl'ın yanıtı şöyledir:

> Yalnızca şunu söyleyebilirim ki, güzel olan her şeyi çekici bulduğumu hissediyorum. Evet, güzellik, harmoni. Ve belki de kompozisyona yönelik bu dikkat, biçime yönelik bu arzu sonuçta gerçekten Alman bir şeydir. Bunları tam olarak bilmiyorum. Bu bilgimden değil, bilinçdışımdan geliyor... Ne eklememi istiyorsunuz? Saf olarak gerçekçi, yaşam dilimine ait, sıradan, gündelik olanlar beni ilgilendirmiyor Güzel, güçlü, sağlıklı ve canlı olan beni büyülüyor. Ben harmoniyi arıyorum. Harmoni ortaya çıktığında mutlu oluyorum. Sanıyorum bununla sorunuza yanıt verdim.

Bu nedenle *The Last of the Nuba* Riefenstahl'ın iade-i itibarında son ve gerekli adımdır. Bu kitap geçmişin son yeniden yazımıdır ya da onun iğrenç bir propagandistten çok bir güzellik düşkünü olduğunun taraftarları için kesin onaylanışıdır.[4] Kitabın ürettiği güzelliğin içinde mükemmel, soylu kabilenin fotoğrafları yer alır. Ve kitabın kapağındaki fotoğrafların tümünde, tarihin alt edici tepeden bakışı, (Hitler'in Riefenstahl'a dediği gibi) "benim mükemmel Alman kadınım" gülümser.

Genel olarak kabul edildiği gibi, eğer *The Last of the Nuba* Leni Riefenstahl tarafından imzalanmamış olsaydı bile, bu fotoğrafların Nazi rejiminin en ilginç, yetenekli ve etkili sanatçısı tarafından çekildiğinden zorunlu olarak kuşku duyulmazdı. *The Last of the Nuba*'nın sayfalarını çe-

---

[4] Bu da Jonas Mekas'ın *The Last of the Nuba*'nın yayımlanışını nasıl selamlayabildiğini (*Village Voice*, 31 Ekim, 1974) açıklar. "(Leni Riefenstahl) övgülerini sürdürüyor ya da bu, filmlerinde başladığı bir arayış olan insan bedeninin klasik güzelliğinin bir arayışı mı? O ideal olanla, anıtsal olanla ilgileniyor." Mekas aynı gazetenin 7 Kasım 1974 tarihli nüshasında şunları yazdı: "İşte bunlar benim Riefenstahl'ın filmleri üzerin son sözlerim: Eğer bir idealistseniz; idealizmi göreceksiniz; eğer bir klasik üslup taraftarıysanız, onun filmlerinde klasizme bir övgüyü göreceksiniz; eğer bir Nazi iseniz Nazizmi göreceksiniz."

viren çoğu insan muhtemelen resimlere kaybolan ilkellere daha fazla yas tutarak bakacaktır. Bunun en büyük örneği Brezilya'da *Tristes Tropiques*'deki Bororo Kızılderilileri konusundaki Lévi-Strauss'dur. Eğer fotoğraflar, Leni Riefenstahl tarafından yazılan uzun metinle birlikte dikkatle incelenirse, onun Nazi dönemi çalışmalarının sürdüğü netleşecektir.

Riefenstahl'ın fotoğrafik nesne seçimi —bu kabile fakat bir diğeri değil— çok özel bir çarpıtmayı ifade eder. O Nuba'yı olağanüstü gelişkin sanatsal duyuya sahip (herkesin sahip olduğu az sayıdaki nesnelerden biri lirdir) mitsel insanlar olarak yorumlar. Onların hepsi güzeldir ("Nuba erkeklerinin," der Riefenstahl, "diğer bir Afrika kabilesinde ender görülen güzellikte vücutları var"); acımasız çölde yaşamak için çok çalışmak zorunda olsalar da (onlar sığır çobanı ve avcıdırlar), Riefenstahl onların başlıca etkinliğinin törensel olduğunda ısrar eder. *The Last of the Nuba* ilkelcilik yanlısı bir ideal üzerinedir: çevreleriyle tam bir uyum içinde, uygarlıktan uzak yaşayan bir halkın portresi.

Riefenstahl'ın görevlendirme üzerine yaptığı Nazi filmlerinin —ister Parti kongreleri, ister ordu, isterse atletler üzerine olsun— dördü bedenin ve topluluğun yeniden doğuşunu över, karşı konulamaz bir lider tapınısına aracılık eder. Bu filmler doğrudan, Riefenstahl'ın başrolünü oynadığı Fanck'ın filmleri ile kendi filmi *Mavi Işık*'ın izinden gider. Kurmaca "dağ filmleri" yüksek yerlere özlemin, saf ve ilkelin meydan okuması ile dayanıklılık testinin öyküleridir. Bu Nazi filmleri gündelik yaşam gerçekliği üzerindeki zafere kendinden geçirici öz-kontrol ve boyun eğme ile ulaşmanın, toplum olmayı başarmanın epikleridir. İlkellerin yakında yok olacak olan güzellikleri ve mitsel güçleri için bir ağıt olan *The Last of the Nuba* Riefenstahl'ın faşist görsel anlatılarının triptikinde[5] üçüncü olarak görülebilir.

İlk panelde yer alan "dağ filmlerinde" sıkıca giyinmiş insanlar soğuğun saflığı içinde kendilerini kanıtlamak için yukarılara tırmanırlar; yaşam fiziksel dayanıklılık testiyle özdeşleştirilir. Ortadaki panel, yani Nazi hükümeti için yapılan filmler: *İradenin Zaferi* kitlelerinin genel çekimlerini kullanır. Bu çekimlerin arasına, sanki kendinden geçerek sadakat göstermelerini ifade etmeyi arıyormuş gibi, tek bir tutkuyu, tek bir boyun eğişi gösteren yakın çekimler sokulur. Filmleri arasında görsel olarak en zengin

[5] Triptik: Üç panelli altar panosu.

olan *Olimpiyat*'ta bedeni sıkı sıkıya sarmış giysileriyle insanlar birbirleri ardı sıra zaferin kendinden geçiriciliğini arayarak mücadele ederler, sıralar halindeki yurttaşlar tarafından alkışlanırlar ve bütün bu insanlar, stadyumdaki varlığı bu mücadeleleri takdis eden Üstün-İzleyici Hitler'in merhametinin sabit bakışının altındadırlar. (Pekala *İradenin Zaferi* adı verilebilecek olan *Olimpiyat* kolay zaferlerin olmadığını vurgular.) Üçüncü panel *The Last of the Nuba*'da kendi gururlu ve kahraman topluluklarının son dayanıklılık testini bekleyen çıplak ilkeller çöl sıcağında olması yakın imhalarına gülüp oynayarak poz verirler.

Bu Tanrının Alacakaranlığı (Gotterdämmerung) zamanıdır. Nuba toplumundaki önemli olaylar güreşler ve cenazelerdir: Güzel erkek bedenlerinin canlı karşılaşmaları ve ölüm. Riefenstahl'ın onları yorumladığı biçimiyle Nuba güzele duyarlı bir kabiledir. Kına sürmüş Masai ve Yeni Gine'nin güya çamura bulanmış erkekleri gibi Nuba insanları da bütün önemli toplumsal ve dinsel olaylar için kendilerini boyarlar, bedenlerine açıkça ölümü akla getiren beyaz-gri kül sürerler. Riefenstahl bu fotoğrafların çekilmesinden birkaç yıl sonra, şanlı Nuba para, iş, giysiler vb. nedeniyle yozlaşmaya başladığı için ve muhtemelen —Riefenstahl tarihle değil yalnızca mit ile ilgilendiğinden asla anmadığı— savaş nedeniyle "tam zamanında" oraya gittiğini iddia eder. On iki yıl Sudan'ın o bölgesini harap etmiş olan iç savaş beraberinde yeni teknolojiyi ve çok miktarda aşınmayı getirmek zorundaydı.

Her ne kadar Nuba kabilesi insanları Ari değil siyah olsa da, Riefenstahl'ın onları tanımlayışı Nazi ideolojisinin daha büyük temalarının bazılarıyla uyumludur: Temiz ile kirli, yozlaşamaz ile kirlenmiş, fiziksel ile zihinsel, haz ile eleştiri arasındaki karşıtlık. Nazi Almanya'sındaki Yahudilere karşı başlıca suçlama onların kentli entelektüel olmaları, yıkıcı, yozlaştırıcı "eleştirel ruhun" taşıyıcıları olmalarıydı. (Mayıs 1933'teki kitapların yakılması olayı Goebbels'in şu haykırışıyla başlamıştı: "Aşırı Yahudi entelektüalizminin artık sonu gelmiştir ve Alman devriminin başarısı Alman ruhuna yeniden doğru yolu göstermiştir." Ve Goebbels Kasım 1936'da sanat eleştirisini yasakladığında, bunun nedeni sanat eleştirisinin "tipik Yahudi özelliği taşımasıydı": Bu eleştiri yüreğin üzerine kafayı, topluluğun üzerine bireyi, duygunun üzerine aklı koyuyordu.) Şimdi ise kirleten "uygarlıktır."

Eski Soylu Vahşi ideasının faşist versiyonu konusunda ayırt edici olan, bu anlayışın düşündürücü, eleştirel ve çoğulcu olan her şeyi kınamasıdır.

Riefenstahl'ın ilkel güce dair kaynak kitabında yüceltilen ilkel mitin, toplumsal örgütlenmenin ve düşüncesinin şaşırtıcı derecede karışıklığına ve inceliğine rastlanmaz. Riefenstahl özellikle Nuba'nın, kabilenin kaslı erkeklerinin maddi bir ödül için değil, "kabilenin kutsal hayatının yenilenmesi için" birbirlerini havaya kaldırıp yere fırlattıkları güreş karşılaşmalarının fiziksel dayanıklılık testiyle, birlik olma ve övülmesiyle kendinden geçer.

Güreş karşılaşmaları ve buna eşlik eden ritüeller, Riefenstahl'a göre Nuba'yı birbirine bağlar:

> Batıdaki birey için servet, güç ve statü ne ise Nuba için güreş de büyük ölçüde bu anlamlara gelir. Güreş aslında köyün "oyuna katılmayan" tüm üyeleri olan takımın destekçilerinin en tutkulu sadakatini ve duygusal katılımını sağlar

(Güreş) bir bütün olarak Nuba ideasında temel bir anlayıştır. Mesakin ve Korongo'nun genel görünümünün ifadesi için önemi abartılamaz; akıl ve ruhun görülmez dünyasının görülür ve toplumsal dünyada bir dışavurumdur.

Fiziksel yetenek ve cesaretin sergilenmesinin, güçlünün zayıf üzerinde zafer kazanmasının, en azından onun gördüğü biçimiyle (dövüşte galibiyetin "bir insanın yaşamının başlıca arzusu olduğu") topluluk kültürünün birleştirici simgesi olduğu bir toplumu överken Riefenstahl kendi Nazi filmlerindeki düşünceleri yalnızca biraz değiştirmiş görünür. En coşkulu ve müsrif törenin cenaze olduğu bir toplumu fotoğrafik nesne olarak seçerek hedefe isabet ettirmiş gibidir. *Viva la muerte* (*Yaşasın ölüm*).

The Last of the Nuba'nın Riefenstahl'ın geçmişiyle ilişkisini koparmayı reddetmek nankörce ve haince görülebilir, ancak son dönemdeki garip ve sevimsiz bir olay olan onun iade-i itibarından olduğu kadar, eserlerindeki devamlılıktan da öğrenilmesi gereken yararlı dersler vardır. Céline, Benn, Marinetti ve Pound gibi (etkileri azalırken faşist olan Pirandello ve Hamsun'u anmıyorum bile) faşizmi benimseyen diğer sanatçılar Riefenstahl gibi öğretici değildir. Riefenstahl tamamen Nazi sanatıyla özdeş olan ve sanatı yalnızca Üçüncü Reich döneminde değil, bu rejimin yıkılışından otuz yıl sonra da sürekli olarak faşist estetiğin temalarını işleyen tek önemli sanatçıdır.

Faşist estetik *The Last of the Nuba*'da bulunan ilkelin oldukça özel övgüsünü içerir ama bunun ötesine geçer. Bu estetik; kontrol alanlarını, itaatkar

davranışı ve aşırı çabayı düşünmekle dopdoludur ve bunları haklılaştırır: Görünüşte birbirine zıt iki durum olan ego düşkünlüğü (egomania) ile kulluğu yüceltir. Egemenlik ile bağımlılık (kölelik – enslavement) ilişkileri karakteristik aşırı tören biçimini alır: İnsanların gruplar halinde toplanması; insanların şeylere dönüşmesi; şeylerin ve insan/şey gruplarının her şeye kadir hipnotik lider ya da güç etrafında toplanmaları. Faşist dramaturji büyük güçler ile kuklaları arasındaki ilişkilere odaklanır. Koreografisi durmaksızın hareket ile donmuş, statik, "eril" duruş arasında gider gelir. Faşist sanat boyun eğmeyi yüceltir; akılsızlığı över; ölümü çekici hale getirir.

Böylesi bir sanat faşist olarak etiketlenen ya da faşist ülkelerde üretilen yapıtlarla sınırlı değildir. (Birkaç film adı sayarsak: Walt Disney'in *Fantasia*'sı, Busby Berkeley'in *Bütün Çete Burada* (*The Gang's All Here*) ve Kubrick'in *2001*'i de faşist sanatın belirli temalarını ve biçimsel yapılarını gösteren yapıtlar olarak görülebilir.) Ve kuşkusuz faşist sanatın özellikleri komünist ülkelerdeki resmi sanatta da ortaya çıkar. Anıtsal olandan alınan hazlar ve kitlelerin kahramana bağlılığı hem faşist hem de komünist sanat için ortaktır; bunlar sanatın toplumun liderlerini ve öğretilerini ölümsüzleştirme işlevine sahip olduğu bütün totaliter rejimlerin görüşlerini yansıtırlar. Devinimin görkemli ve katı modeller içinde gösterilmesi bir diğer ortak öğedir, çünkü böylesi bir koreografi devletin birliğini aktarır. Bu nedenle kitlesel atletik gösteriler, bedenlerin teşhiri ve koreografisi bütün totaliter ülkelerde değerli bir etkinliktir.

Faşist sanat kısmen totaliter sanatın özel bir varyantına sahiptir. Sovyetler Birliği ve Çin gibi ülkelerin resmi sanatı ütopyan bir ahlaka temellidir. Faşist sanat da ütopyan bir estetiği –fiziksel mükemmelliğin estetiğini– sunar. Nazi dönemindeki ressamlar ve heykeltıraşlar sık sık çıplak insan bedenini tanımladılar, ancak bedensel kusurları göstermeleri yasaktı. Onların çıplak insan bedenleri erkek sağlık dergilerindeki resimlere benzer; bunlar dindarca aseksüel ve (teknik anlamda) pornografik resimlerdir, çünkü bir fantezinin mükemmelliğine sahiptirler.

Riefenstahl'ın güzeli sunuşunun daha karmaşık olduğu belirtilmelidir. Riefenstahl'ın temsillerindeki güzellik diğer Nazi görsel sanatında olanın aksine asla akılsızca değildir. O beden tipleri alanını derinliğine biliyordu; güzellik konularında bir ırkçı değildi. Riefenstahl saf Nazi estetik standartlarına göre kusur olarak görüleni, *Olimpiyat*'taki atletlerin neredeyse pat-

lamış gözleri ve damarları çıkmış bedenlerinde olduğu gibi, gerçek çaba olarak gösterir.

Resmi komünist sanatın aseksüel iffetliliğine karşıt olarak Nazi sanatı hem şehvet düşkünü hem de idealleştiricidir. Ütopyan bir estetik (biyolojik bir veri olarak kimlik) ideal bir erotizmi ima eder (cinsellik liderlerin çekiciliğine ve takipçilerinin hazzına dönüştürülür). Faşist ideal, cinsel enerjiyi topluluğun yararı için "tinsel güce" dönüştürmektir. Erotik olan, cinsel itkinin kahramanca baskılanmasından meydana gelen çok takdir edilebilir bir tepkiyle birlikte, her zaman bir günaha teşvik olarak sunulur. Böylece Riefenstahl neden Nuba evlilik törenlerinin görkemli cenaze törenlerine karşıt olarak törenleri ya da ziyafetleri içermediğini açıklar. Bir Nuba erkeğinin en büyük arzusu bir kadınla birlikte olmak değil, iyi bir güreşçi olmak ve buradan perhiz ilkesinin doğruluğunu ispatlamaktır. Nuba dans törenleri şehvani olaylar değil, daha çok "iffetin" —yaşam gücünün kontrol edilmesinin— festivalleridir.

Komünist ülkelerin resmi sanatında isteğe/iradeye dair biraz demokrasi vardır: işçiler ve köylüler ara sıra kendileri için bir şeyler yaparlar. Faşist sanatta istek/irade her zaman liderler ile takipçileri arasındaki karşıtlığı yansıtır. Faşist ve komünist politikalarda istek/irade lider ve koronun draması içinde alenen sahnelenir. Nasyonal Sosyalizm koşullarında sanat ile politika arasındaki ilişki konusunda ilginç olan, sanatın politik gereksinimlere tabi kılınması (bu ister sağ ister sol olsun bütün diktatörlüklerin bir gerçeğidir) değil, ancak politikanın sanatın —geç romantik aşamasındaki sanatın— retoriğini kendine mal etmesidir. Goebbels 1933'te politika "en yüce ve en kapsamlı sanattır ve modern Alman politikasını biçimlendiren bizler kendimizi sanatçılar gibi hissediyoruz. sanatın ve sanatçıların görevi biçimlendirmek, şekil vermek, hastalığı kovmak ve sağlık için özgürlüğü yaratmaktır" demişti.

Nazi sanatı her zaman gerici ve küstah bir biçimde 20. yüzyıl sanatının başarılarının dışında düşünülmüştür. Ancak tam da bu nedenle bu sanat çağdaş hazda bir yer kazanmıştır. Solcu organizatörler Frankfurt'ta (savaşın ilk günlerinden bu yana ilk kez) Nazi resmi ve heykeli konulu bir sergi düzenlediler; korkularına karşılık katılım aşırı geniş oldu ve bekledikleri kadar ciddi bir durum yaşanmadı. Brecht'ten didaktik uyarılar ve toplama kampı fotoğraflarıyla desteklendiğinde bile Nazi sanatı bu kalabalıkları (başka bir sanat) hatırlatabildi. Modası geçmiş ve bu nedenle fazlasıyla

1930'ların diğer sanat stillerine, özellikle de Art Deco'ya benzer görünüyor. Hitler'in –ve kısa bir süre için Cocteau'nun– gözde heykeltıraşı Arno Breker'in ve Joseph Thorak'ın muazzam bronz heykellerinden sorumlu aynı estetik, Manhattan'daki Rockefeller Center'ın önündeki kasları çok gelişkin Atlas anıtını ve Philadelphia 13. Cadde'deki tren istasyonu içindeki I. Dünya Savaşı'nda ölen piyadeler için hafiften şehvet düşkünü anıtı da üretti.

Almanya'da estetik beğenileri gelişmemiş insanlar için Nazi sanatının cazibesi, bu sanatın basit, figüratif ve duygusal olmasından; entelektüel olmamasından; modernist sanatın talepkâr olan karmaşık yapısından bir kurtuluş oluşundan gelebilir. Estetik beğenileri daha gelişkin olanlar için bu cazibe, kısmen geçmişin stillerini, özellikle de en tanınanını geri getirmeye yönelen bu arzu nedeniyledir. Ancak Art Nouveau'nun, Rafael-öncesi resmin ve Art Deco'nun yeniden canlanmasının ardından, Nazi sanatının da yeniden canlanması çok mümkün değildir. Nazi resmi ve heykeli sanat olarak yalnızca abartılı değil, şaşılacak derecede verimsizdir. Ama kesinlikle bu nitelikler insanları Nazi sanatına Pop Art'ın bir biçimi olarak bilerek ve gülmekten kendini alamayarak bakmaya davet eder.

Riefenstahl'ın sanatı Nazi döneminde üretilmiş diğer sanat yapıtlarında bulunan amatörlüğün ve bönlüğün dışındadır, ancak hâlâ benzer değerlerin çoğunu destekler. Ve aynı modern duyarlılık onu da takdir edebilir. Pop sofistikasyonun tezatları, içinde yalnızca biçimsel güzelliğin değil, aynı zamanda bu sanatın politik arzusunun da estetik bir aşırılık biçimi olarak görüldüğü Riefenstahl'ın sanatına bakmanın yolunu hazırlıyor. Ve Riefenstahl'ın bu ayrı değerlendirmesi, ister bilinçli isterse bilinçdışı olsun, onun sanatına gücünü kazandıran öznenin kendisine bir tepkidir.

İradenin Zaferi ve *Olimpiyat* kuşkusuz muhteşem filmlerdir (bunlar şimdiye kadar yapılmış en iyi belgeseller olabilirler), ancak bir sanat formu olarak sinemanın tarihinde gerçekten önemli değillerdir. Bugün kimse Riefenstahl'ı anarak film yapmıyor, oysa birçok yönetmen Sovyet sinemasının ilk döneminden Vertov'u tükenmez bir biçimde çekici ve sinema dili üzerine düşüncelerin kaynağı olarak görüyor (yönetmen değilim ama ben de buna katılıyorum). Ancak belgesel film türünde en önemli kişi olan Vertov'un asla *İradenin Zaferi* ve *Olimpiyat* kadar etkileyici ve heyecan verici bir film yapmadığı tartışılabilir. (Kuşkusuz Vertov'un emrinde hiçbir zaman Riefenstahl'ın sahip olduğu araçlar yoktu. Sovyet hükümetinin

propaganda filmleri için bütçesi müsrifliğe izin vermiyordu.) Benzer biçimde *The Last of the Nuba* şaşkına çevirici bir fotoğraf kitabıdır, ancak bu kitabın diğer fotoğrafçılar için önemli olabileceği, insanların (Weston ve Walker Evans ile Diane Arbus'un yapıtlarının yaptığı gibi) görme ve fotoğraflama biçimini değiştirebileceği düşünülemez.

Solda ve sağda propaganda filmi ile ilgili olarak bir çifte standart yaygındır. Vertov'un son filmlerinde ve Riefenstahl'ın çalışmalarında duyguların manipülasyonunun benzer türde bir coşturmayı sağladığını çok az insan kabul eder. Bunların neden etkili olduklarını açıklarken çoğu insan Vertov'un durumunda duygusal, Riefenstahl'ın durumunda ise samimiyetsizdir. Bu nedenle Vertov'un sanatı dünyanın her yerindeki sinemaseverler adına büyük bir moral sempati uyandırır; insanlar bu filmlerden etkilenmeyi baştan kabul ederler. Riefenstahl'ın sanatı içinse, hile onun filmlerinin zararlı politik ideolojisini süzgeçten geçirmek ve geriye yalnızca estetik değerlerini bırakmaktır.

Bu nedenle Vertov'un filmlerinin övgüsü her zaman onun sonunda hizmet ettiği diktatörlükçe baskılanmış çekici bir kişi, bir entelektüel ve özgün bir düşünür-sanatçı olduğu bilgisini ön-gerektirir. Vertov'un (tıpkı Eisenstein ve Pudovkin gibi) günümüzdeki izleyicilerinin çoğunluğu, Sovyetler Birliği'nin ilk dönemindeki propaganda filmleri yönetmenlerinin soylu bir ideali gösterdiklerini, ancak bu ideale pratikte büyük ölçüde ihanet edildiğini kabul eder. Ancak Riefenstahl'ın övmenin böyle bir kaynağı yoktur, çünkü kimse, hatta ona itibarını iade etmeye çalışanlar bile Riefenstahl'ı hoş göstermeyi başaramamıştır; ve o hiç de bir düşünür değildir. Daha da önemlisi, genel olarak Nasyonal Sosyalizmin vahşeti ve terörü temsil ettiği düşünülür. Ama bu doğru değildir. Nasyonal Sosyalizm —ya da daha genel olarak faşizm— aynı zamanda bir ideali temsil eder ve bugün de başka başlıklar altında ısrarcı olan bir idealdir: sanat olarak yaşam ideali, güzellik kültü, cesaretin fetişizmi, topluluğun kendinden geçirici duygularına yabancılaşmanın yok olması; aklın reddi; erkeğin (liderlerin ebeveynliği altındaki) ailesi.

Bu idealler birçok insan için canlı ve etkilidir ve insanların *İradenin Zaferi* ve *Olimpiyat*'tan üstün yetenekli bir yönetmen tarafından yapıldığı için etkilendiğini söylemek samimiyetsizliktir ve gereksiz tekrardır. Riefenstahl'ın filmleri hâlâ etkilidir, çünkü diğer nedenlerin yanı sıra bu filmlerin özlemleri hâlâ hissediliyor, çünkü onların içerikleri büyük ölçüde

hâlâ çekici olmayı sürdüren ve gençlik/rock kültürü, esas terapi, Laing'in anti-psikiyatrisi, Üçüncü Dünya kampı taraftarlığı, mürşitlere ve büyüye inanma gibi yeni topluluk biçimleri için kültürel muhaliflik ve propaganda çeşitliliği içinde ifade edilen romantik bir idealdir. Topluluğun yüceltilmesi mutlak lider arayışına engel olmaz; tam tersine kaçınılmaz olarak buna yol açar. (Bugün mürşitlere secde eden ve en grotesk biçimde otokratik disipline boyun eğen çok sayıda gencin 1960'ların eski anti-otoriteryanist ve anti-elitistleri olması şaşırtıcı değildir.) Ve Riefenstahl'ın üstün bir şefin ya da şamanın yönetmediği bir kabile olan Nuba'ya bağlılığı, baştan çıkarıcı-icracıya (performer) uygun bakışını yitirdiği anlamına gelmez, politikacı olmayan birine uygun hesaplaşmayı yapmak zorunda olsa bile. Birkaç yıl önce Nuba kabilesi üzerine çalışmasını bitirmesinden bu yana onun başlıca projelerinden biri Mick Jagger'ın fotoğraflarını çekmek olmuştur.

Riefenstahl'ın günümüzde Nazilikten arındırılması ve —yönetmen ve şimdi de fotoğrafçı olarak— güzelin yılmaz rahibesi gibi korunması, aramızda yer alan faşist özlemleri fark etme kabiliyetimizin bugünkü durumu açısından iyiye işaret sayılmaz. Onun yapıtının gücü kesinlikle bu yapıtın politik ve estetik ideallerinin devam edişinde yatar. İlginç olan, bunun bir zamanlar, şimdi görüldüğünden çok daha net bir biçimde görülmesidir.

Faşizm / Sinema*

Robin Wood
Çeviren: Ertan Yılmaz

Bizzat insanın tehdit ettiği bir dünyada, en açık ve yakın tehlike faşizmin yeniden dirilmesi olasılığıdır (zaman zaman bir olasılık olarak görünmesi bile korkutucudur). Günümüzde Neo-Nazilerin çoğalması yalnızca yüzeysel bir belirtidir. Hatta sağ ideolojinin liberal biçimlerinin çoğu açıktan ya da gizli olarak faşist potansiyel oluştururlar ve çoğunlukla "ahlak" ve "aile değerleri" kavramlarının arkasına gizlenirler. Örneğin ABD'deki Cumhuriyetçi Partiyi kabaca faşist olarak tanımlamak yanıltıcı olsa da, politikalarından ve eğilimlerinden ortaya çıkan yeni bir faşizm olasılığını önemsememek çok daha tehlikelidir. Bu bölümün amacı sinemadan yola çıkarak, potansiyel faşizmin Batı kültürü içinde yayılma yollarını izlemektir. Bu kitabın üzerinde durduğu konulardaki –insanın cinselliği ve bunun, işlevi cinsel rolleri tanımlamak, kadınları bağımlı kılmak ve cinsel çeşitliliği yok etmek olan evlilik ve aile gibi toplumsal kurumlar tarafından sınırlanması, biçimlenmesi ve düzenlenmesi– sağcı konumlar, aslında hiçbir yerde *İradenin Zaferi*'ndeki gibi (zımni olsa da) açıklıkla sunulmamıştır. Ya da başka bir biçimde söylersek; Riefenstahl'in filmi "ölüm güçlerinin" eşsiz bir biçimde tam tanımını sunar. Eğer insanlığın bir geleceği olacaksa "yaşam güçleri" çok güçlü bir biçimde buna karşı çıkmalıdır.

Leni Riefenstahl'in 1934'teki Nuremberg toplantısının filme çekilişi olan *İradenin Zaferi* ile bundan 20 yıl sonra yapılan Alain Resnais'nin toplama kampları üzerine çektiği bir belgesel olan *Gece ve Sis*'in karşılaştırılması uygun bir başlangıç noktasını, yani Nazizmin "öncesi" ve "sonrasına" bir bakış olanağı sunar. Sanatsal olarak bu iki film için ne dü-

---

Bu yazı Robin Wood, *Sexual Politics and Narrative Film* (Columbia University Press, New York, 1998) adlı kitaptan çevrilmiştir. Yazı kitabın bir bölümü olduğundan yazar bir yerde kitabın bütününe göndermede bulunmaktadır. Bu gönderme yazının anlamını bozmadığı için ve bağlam dışı değerlendirilerek yazıdan çıkarılmış ve üç nokta işaretiyle belirtilmiştir. Ayrıca bu bölümün sonunda üç ek bulunmaktadır ama üçüncü ek yazının içeriğiyle ilişkili olmadığından çeviriye dâhil edilmemiştir. Çeviri daha önce *Sinemasal*, Sayı 6'da yayınlanmıştır.

şünülürse düşünülsün, bunlar yönetmenlerinin düşünebildiğinden çok daha fazla açıdan toplumsal birer belgedirler, değerleri yan yana geldiklerinde daha da artar. Temsil ettikleri "sanatın" farklı türleri onların toplumsal/ideolojik anlamlarının ayrılmaz bir parçasını oluşturur. Bu yeterince açık, ancak her nasılsa sanatın politikadan ayrılabileceğine inanan eleştirmenlerin engelleme eğilimi taşıdıkları bir konudur.

Ben kişisel düzeyde, Riefenstahl'in filmindeki niyetlilik konusuna, onun ne yaptığının bilincinde olup olmadığına girmeyeceğim; bu konu Susan Sontag'ın müthiş yazısı "Fascinating Fascism"de net bir biçimde incelenmiştir.* Hitler miting düzenleyerek (ve tabii ki filmi finanse ederek) kısmen Riefenstahl ve kameralarıyla işbirliği yaptı; bu, bir kadının değil ama tarihsel anın, Batı kültüründeki çok özel bir hareketin ürünüdür. Bu yalnızca faşizm ile ilgili bir film değil ama faşist bir filmdir. Film total egemenlik arayışındaki bir lideri ve bir partiyi över/kutsar ve tümüyle izleyicisine hakim olmaya çalışır. İzleyiciye tek, basit ve sorgulanmayan bir görüşü dayatmak için her türlü teknik ve stilistik aygıt kullanılır. Açılış çekimi Hitler'i Nuremberg'e ve oradan dünyaya "vahiy" getiren, bulutların içinden geçerek cennetten inen bir elçi olarak sunar; film (a) Hitler'in Tanrının Nazi Partisinin doğuşuna ve zaferine önceden karar verdiğini ilan etmesiyle ve (b) "Hitler Almanya'dır ve Almanya Hitler'dir" ifadesiyle zirvesine çıkar. Hiçbir yerde kaosa ve karşı çıkma özgürlüğüne izin verilmez: düşünce ve imgelemin eleştirel inceleme yapması için alan bırakılmadığı için izleyici bu filmi yalnızca onaylayabilir ya da reddedebilir. Müzik (Wagner ve milliyetçi şarkılar) etkiyi artırmak için tamamen duygusal amaçlı kullanılmıştır; kamera açıları hükmetme amacına göre ayarlanmıştır (çok sıradan görünüşlü bir adamı yüceltmek için alt açıdan, Nazi askeri mekanizmasının dehşetli görünümünü vermek için üst açıdan); kurgu dikkatli bir biçimde ve ısrarla ritmiktir, biçimsel düzeyde karmaşık mekanizma anlayışını yeniden üretir.

Filmin ideolojik olarak korkunç, estetik olarak karşı konulamaz olduğu biçimindeki yaygın "liberal" görüş üzerine bir şeyler söylenmelidir. Şu alıntı bunun tipik bir örneğidir:

> Neredeyse her çağdaş izleyicinin kendisini filmin yapılış malzemelerine yönelik tutumlardan ayırması zor olsa da, Paul Rotha gibi solcu, kararlı Nazi-karşıtı yazarlar bile, Riefenstahl'in film yapmayı hemen hemen hiç

---

* Bkz.: kitabımızdaki "Büyüleyen Faşizm" başlıklı yazı (ç.n.).

> bilmediğini ama onun kurgu ustalığının Eisenstein'ınkiyle kıyaslanabilir olduğunu ve filmin, izleyicinin filmin içeriğine yönelik tutumu ne olursa olsun, bu içeriğin ötesine geçtiğini ve filmi yalnızca bir film olarak değerlendirmeye zorladığını kabul etmek zorunda kalmışlardır.[1]

Böylesi saçma sapan, rezil sözlerle karşılaşınca, insanın nereden başlayacağına karar vermesi zordur: kendini sola adamış yazarı neyin oluşturduğuna dair Taylor'un tuhaf, modası geçmiş anlayışıyla mı; çağdaş izleyicinin (bazı mistik estetik anlayışlar adına) kendisini "malzemelere yönelik tutumlardan" tamamen ayırmasının arzulanabilirliğine dair anlayışla mı; "kararlı Nazi-karşıtı yazarlardan" kendisini ayrı tutmaya yönelik açık arzusuyla mı; Riefenstahl'in mekanik klasik kurgusunun "Eisenstein'la karşılaştırılabilir bir ustalık" sergilediği düşüncesiyle mi; ya da insanın bazı şeyleri "yalnızca bir film" olarak nasıl değerlendireceği sorusuyla mı ya da basit olarak bunun ne anlama geldiğiyle mi? Kuşkusuz *İradenin Zaferi* iyi çekilmiş bir filmdir, yani örneğin *Kutsal Hazine Avcıları* ya da *Gerçek Yalanlar* gibi üstün bir profesyonel yetenek sergiler (buna sahip olmayan çok sayıda saygın filmi hatırlamak mümkündür.) Aslında Riefenstahl'in kamera kullanımı son derece sınırlı ve tekdüzedir. Eisenstein'ın duygusal ve entelektüel açıdan karmaşık kurgusu ile karşılaştırılması, çoğu örnek sekansın ilk elden çözümlenişinde görüleceği gibi, onun için yalnızca büyük bir dezavantaj olabilir. Taylor'un konumuyla ilgili olarak itiraz edilebilecek temel nokta, anlamından koparılmış bir tür "soyut" güzellik anlayışına sahip olmasıdır. Tersine güzellik anlayışı daima kültürel olarak belirlenir: eğer temel politik bilincimizi tam olarak geliştirebilirsek desteklediğimiz güzellikleri, hoşlandığımız zevkleri seçmemiz gerekli hale gelir. *İradenin Zaferi*'nin iddia edilen güzelliği insanlıktan çıkmaya, makineleşmeye, baskılamaya, militarizme odaklanmış faşist bir güzelliktir. Eğer insan bu faşist tuzağa düşmezse, bu filmi baştan sona sıkıcı ve nefret uyandırıcı bulur.

Gece ve Sis (1955) Riefenstahl'in filminden kısa bir bölüm aktarır ve bu bağlantı Resnais'nin filminin yeterince açık bir biçimde hem içerik hem de stil anlamında bir panzehir olduğu duygusunu güçlendirir. Malzemenin duygusal etkisi çok güçlü olmayabilir ama Resnais ve senaryo yazarı Jean Cayrol izleyiciyi uzaklaştırmak ve analitik özgürlük vermek için mümkün olan her şeyi yaparlar. Film, dayanılmaz olan durumu düşünmeyi olanaklı

---

[1] John Russel Taylor, *Cinema: A Critical Dictionary* içinde, ed. Richard Roud, Secker and Warburg, 1980.

hale getirmeyi dener. Elde edilen uzaklık paradoksal olarak bize gösterilenlerin korkunç doğasının giderek bilincine varmamızı sağlar: korkuyla uyuşmak yerine izleyicinin düşünebilmesi, tahayyül edebilmesi ve anlayabilmesi için alan ve özgürlük sağlanır. İnsan burada yarım saatlik bir belgesel içinde araçların ve etkilerin karmaşıklığıyla (özellikle Riefenstahl ile karşılaştırıldığında) çarpılır. Müzik etkiyi artırıcı olmak yerine kontrpuan olarak kullanılır; benzer biçimde soğuk, özlü anlatı sürekli olarak görüntülerin etkisine (etkilerini azaltmaksızın) kontrpuan oluşturur. Bütün film aracı (filmi) öne çıkaran biçimsel değişimlerin karmaşık modeli üzerine kurulur, öyle ki hakikilik duygusu sürekli olarak filmin dilinin bilincinde olmakla koşutluk içindedir: şimdi / geçmiş, renkli / siyah-beyaz, hareketli görüntü / fotoğraflar, stilize kamera hareketi / otantik haber filmi. Gördüklerimiz üzerine düşünmek için –belki bir noktaya kadar– cesaretlendiriliriz. Faşizmin kendisi gibi, *İradenin Zaferi* de edilginliğe, kabul etmeye, hazır olmaya, yönetilmeye, yönlendirilmeye, telkin edilmeye hazır bir izleyiciye gereksinim duyar. *Gece ve Sis* ise izleyicinin aktif aklını var kabul eder ve cesaret verir.

Gece ve Sis'in başarısına hayranlık içinde filmin esiri olmak, özellikle film Riefenstahl'in uğursuz gölgesiyle izlendiğinde, çok kolaydır. Ama filmi izledikçe (Peter Harcourt'un *Film Comment*'in Kasım/Aralık 1973 tarihli sayısındaki Alain Resnais'nin belgeselleri üzerine mükemmel yazısından kesinlikle çok etkilendim), "belirli noktanın" daha fazla farkına vardım, filmin sonunda daha fazla hoşnutsuz kaldım, hatta öfkelendim. İnsan filmin "şiirini" onun uzaklık yaratma girişiminden net bir biçimde ayıramaz; ama film ilerledikçe şiirin çözümlemenin yerine geçtiğine dair rahatsız edici bir duyguya sahip olur. Film sonunda dehşete düşürmeye varan duyarlı ve uygar bir tavrın tanımlanmasının aracı olduğu kadar, aynı zamanda bir kaçınma ve gizleme aracıdır da. Kamp yetkililerinin, üs kademeden alt kademeye, komutandan *kapo*'ya (toplama kamplarında yönetimin kampta kalanlar arasından işbirlikçi olarak seçtiği kimse) kadar, mahkemede sorumlu olduklarını reddettikleri finalden etkilenmemek kuşkusuz olanaksızdır ve film bizi "o zaman sorumlu kim?" sorusuyla baş başa bırakır. Ancak faşizmin Batı kültürü içindeki kökenleri ve kaynaklarını çözümlemeye yönelik herhangi bir çabanın desteğini almamış (belki de liberallerin "belirli bir noktanın" ötesine geçmek işlerine gelemez, çünkü bu, "liberal" zihniyetin ötesine geçen bir değişim gereksiniminin bilin-

cine varmayı gerektirirdi) film yanıtın ne olabileceğini önermekten kaçınabilir ve aslında çok daha tehlikeli bir biçimde yanıtın olmayabileceğini akla getirir. Aslında "sorumlu kim?" yanlış bir sorudur; doğrusu "sorumlu ne?" sorusudur. Teslim olmayı bize bu kadar çekici kılan, filmin zekiceliği ve duyarlılığı değil, baştan çıkarıcı keder duygusudur ve keder, üzerinde düşündüğümüz iğrençliklere bir tepki olarak yeterince anlaşılabilir olsa da, hiçbir zaman yararlı bir duygu değildir. Filmin sonunda bize düşen, liberalizmin o bilinen korkutucu çaresizliğe dair elleri havaya kaldırma hareketidir: bunlar olmuştur; tekrar olacaktır (ve bugün oluyor); bunlar dünyanın ya da "insanlık durumunun" bir parçasıdır; anımsatmaya çalışmaktan başka yapabileceğimiz bir şey yoktur ve bellek bu konuda her zaman başarısızdır. Filmin konumu, çok güçlü bir biçimde somut bir klinik gözlemi çok belirsiz bir edebi/metafizik ilkeye çevirdiği "yineleme itkisini" anımsatır. Michael Schneider *Neurosis and Civilisation*'da "yozlaşmış burjuva filozoflar gibi Freud da ölüm saçan yok edici sınıfın, emperyalist burjuvazinin ölüm içgüdüsünü aslında insanın içgüdüsel doğası ile karıştırdı" yorumunu yapar. Resnais ve Cayrol bu hatayı yinelerler. Buradaki amacım (çok önemli ve rehber olan bu iki filmle) faşizmin kaynaklarının bir çözümlemesini yapmak ve faşizme karşı yeterli bir kuramsal karşıtlığın geliştirilebileceği yolları önermektir.

•

Bir sözlük faşizmi şöyle tanımlar:

> *Faşizm*: 1914-18 savaşı sırasında İtalya'da ortaya çıkan, Mussolini diktatörlüğünde zirvesine çıkan ve diğer ülkelerde faşistler ve kara gömleklilerin taklit ettiği yurtsever (patriotic) anti-komünist örgütlenme ve ilkeler.[2]

Sözlük eski Roma'daki *fasces*'e gönderme yapmayı sürdürür:

> Eski Roma'da yüksek memurların önünde yürüyen subayların taşıdığı ortasında balta olan sopalar yığını; otoritenin bayrağı.

Bu tanımlama (faşizmin hem kuramsal hem de uygulamalı, "ilkeler ve örgütlenme" olduğunu tespit etmenin dışında) bize faşizmin üç temel bileşenini verir: "yurtseverliği" vurgulama (her ne kadar savunucuları böyle tanımlasa da, her zaman emperyalizme doğru kayma eğilimi vardır); komünizme karşı çıkma ("Nasyonal sosyalizm" ibaresinin groteskliğini ve

[2] *Concise Oxford English Dictionary*.

oportünizminin önemini belirtir) -- çok uzun süre önce, Rus devriminin (kusurlarına rağmen) henüz gerçek özgürlük ve eşitliğe dayanan yeni, uluslararası bir toplum hareketinin resmen başlaması olarak kabul edildiği zaman, Sovyet komünizmi Stalin yönetiminde gerici güçlerin de baskısıyla baskıcı bir hal aldı. Bu yüce bir otorite figürünün (Duçe, Führer, Tanrı) başa geçmesi yönündeki mantıki ilerlemedir. Faşizm terimi tam manasıyla oldukça özel bir 20. yüzyıl hareketi için kullanılmış ve kapitalizmin "gelişmiş" bir aşamasının ürünü olsa bile, Latince köken, faşizmin temel itkilerinin ve eğilimlerinin insanlık tarihi kadar eski olduğunu akla getirir; *İradenin Zaferi* ile *Gece ve Sis* için çok değerli toplumsal belgeler derken düşündüğüm, başka zaman ve başka yerdeki olayları aydınlatmalarından çok çağdaş kültürümüze tuttuğu ışıktır. "Otorite" açıkça anahtar sözcüktür: başkaları üzerinde güç kullanma ve onlara hükmetme hakkı anlayışı üzerine inşa edilen, ne zaman gerekse güç ve baskıya başvuran faşizm basitçe otorite ilkesini kendi mantıksal zirvesine taşır.

Faşist bir toplum imgesine karşı (veya yanına) kendimizinkini koyalım. Faşizm, üzerinde "demokrasi" etiketini taşır, özgürlük ve eşitliğe dair destekleyici belirli mitlerle beslenir. Mantıklı bakıldığında faşizm güç / hakimiyet / baskı yapılarının birbirine bağlanması üzerine inşa edilmiş görünür:

zengin	yoksul
patronlar	işçiler
erkekler	kadınlar
beyazlar	beyaz olmayanlar
heteroseksüeller	eşcinseller
yetişkinler	çocuklar

Kısacası bütün çevremizde ve içimizde, düşünme, hissetme ve kültürümüzü oluşturma tarzımızda hem özel hem de kamusal, bürolarımızda, sınıflarımızda, oturma odalarımızda, yatak odalarımızda, caddelerimizde ve hükümetin her düzeyinde ilişkilerimizi biçimleyen, (kişisel tercihlerimiz ne olursa olsun) yaşamlarımızı büyük ölçüde belirleyen, toplumsal koşullara işlediği için kişisel düzeyde giderilmesi olanaksız olan potansiyel olarak faşist eğilimler vardır. Yukarıda sayılanlara ekleme yaparsak, kültürümüzün ayrıcalıklı insanı olan beyaz üst ya da orta sınıftan yetişkin heteroseksüel erkeğe ulaşırız. Ekonomik altyapıdan üstyapıya kadar kültürümüzün verili koşullarında bu insan doğal olarak faşisttir. Kuşkusuz burada ideolojik bir oluşumdan bahsediyorum: Bireyler için onun üste-

sinden gelmek ya da bileşenlerini inkar etmek mümkün değildir (yalnızca öz-bilinç ve öz-disiplinin zarar verici düzeyinin riskiyle yapılabilseler de). Kaçının başarılı olduğu belki de şaşırtıcıdır. Ben en iyi arkadaşlarımdan bazılarının beyaz orta sınıf yetişkin heteroseksüel erkekler olduğunu dürüstçe söyleyebilirim.

Bu durum nerede ve ne zaman başladı? Tarih öncesindeki o "uğrakta" (moment) ya da yüzyılda, yani kültürümüzün iki büyük kurumunun ortaya çıktığı zaman: özel mülkiyetin ve erkek egemenliğinin yerleşmesi. Görünüşte bu iki kurum aynı ana rastladı ama kuşkusuz bu bir rastlantı değildi. İşbirliğinin yerine rekabeti geçiren ve insanları sahip olma mücadelesinde karşı karşıya getiren özel mülkiyet hakkı, hem toprağa hem de nesnelere sahip olma hakkının ötesine geçip insanlara sahip olmayı da içermiştir: galip gelenin esirlerine, emperyalistin sömürgeye, efendinin köleye, (erkekler, bir kadının eğer isterse başka cinsel partnerlerinin olması hakkına sahip olduğunu kabul edinceye kadar sürecek olan) erkeğin kadına sahip olması. Özel mülkiyet beraberinde evlilik, tek eşlilik, erkek egemen aileyi getirmiştir. Durum çok değişti mi? Bizler hala "ücretli köleler" olarak işçilerden ve "ev içi köleler" olarak kadınlardan bahsediyoruz; sözde cinsel sado-mazoşizm sapkınlığı yalnızca bütün kültürel kurumlar için temel olan güç/iktidar ilişkilerinin sonuçlarını ifade eder.

O halde, *İradenin Zaferi*'nin bize ayrıntılı olarak inceleme ayrıcalığını sunduğu faşist toplum, içinde yaşadığımız ve kopmamızın olası olmadığı toplumda varolan eğilimlerin çoğunu kendi mantıksal sonucuna götürür. Onun karşıtı ne olabilir? Açık bir biçimde, "özgürleşmiş" toplum anlayışı. Eğer henüz faşist bir toplum değilsek ve olmayacağımızı umut ediyorsak, aynı biçimde özgür bir toplum olmaktan da uzağız. (Özgürlük, "izin vermek" ile asla karıştırılmamalıdır. Otorite izin verilenin aynı zamanda yasaklanabileceğini akla getirir.) "Özgürleşmiş toplum" yalnızca bir düşünce, bir görüş olarak vardır (oysa faşist toplum şimdiden çeşitli görünümler almıştır). Bu toplum en iyi, olumsuzlayıcı terimlerle, yukarıda sıralanan bütün baskılayıcı maddelerin ortadan kalkması olarak tanımlanabilir. (Hala bir düzeye kadar ilkel ama gerekli "politik doğruluk" anlayışı bu topluma doğru önemli bir adımı oluşturur.)

Faşizm hakkında daha çok şeyi *Gece ve Sis*'ten değil *İradenin Zaferi*'nden öğreniriz: yalnızca bu açıdan bu film daha değerli bir belgedir. Riefenstahl'in filminde Nazizm gerçekten ne kadar yansıtılmıştır?

Konuşmalar: Faşistler önemli ölçüde az konuşurlar, söyledikleri (görsel film sanatı gibi) büyük ölçüde boş, şişirilmiş, belli belirsiz telkin edici bir retorik tarzından oluşur. Nazi partisi Almanya'yı (öncelikle ekonomik olarak ama aynı zamanda da ahlaki ve ruhsal olarak) "kurtarıyor"; yurtseverlik çılgınlık noktasına kadar zorlanır; (*Gece ve Sis*'in mantıksal sonucunu aktardığı anlayış olan) "ırksal saflık" esastır.

İnsanlık-dışılaşma: İçgüdüsel enerjilerin makineleşmeye aktarılması: resmi geçitler, yürüyüşler, kaz adımı ya da Nazi yürüyüşü. Filmin ünlü "gösterisi" (spectacle) nesneleştirilmiş, mekanikleştirilmiş, büyük bir makinenin küçük birer dişlisi haline getirilmiş insanların gösterisidir. Busby Berkeley müzikallerindeki eşit derecede ünlü müthiş gösteriler ile ilginç bir koşutluk vardır; Riefenstahl'de gösteri erkek ve aktif, Berkeley'de kadın ve edilgindir ama insanları neredeyse büyük bir mekanizmanın ayırt edilemez parçalarına indirgemeye eşit önem verilir.

Güç/İktidar Olarak Erkeklik: Berkeley bize kadınları erkeklerin bakışına uygun olarak sunar. *İradenin Zaferi* kadınları, işlevi fallik güce hayranlık olan izleyiciye indirger (aynı zamanda kadınları, gösterinin edilgin bir parçası olarak, ulusal geleneği gösteren köylü kıyafetleri içinde gösterir). Film iğrenç olan fallik imgeleminde ısrarcıdır (ve filmin sanat yapıtı olduğunu savunanların erkek olması önemlidir. Filmi iğrenç bulmayan bir kadınla henüz karşılaşmadım): bahçıvan belleri, dikilmiş flamalar, Nazi yürüyüşündeki ileriye fırlayan bükülmemiş bacaklar. Hitler'in talebi üzerine bir kadının yaptığı bu filmde başından sonuna erkek egemenliğinin en mükemmel simgesi olarak penis yüceltilir, penisin gücü sapıkça makinenin gücüyle eşitlenir. (Nazizm koşullarında kadınlara sağlanan alternatif bir rol için *Gece ve Sis*'deki kadın toplama kampındaki kadın gardiyanlara bakın: acımasız, tektip hale gelmiş, kadınlıklarından uzaklaşmış kadınlardır bunlar.)

Düşünce Sistemini Çocuklara Aşılama: Hitler'in konuşmalarında ve Riefenstahl'in imgeleminde şanlı Nazi geleceği için çocukların (kuşkusuz özellikle erkek çocukların) askere çağrılması defalarca vurgulanır. Bunu kültürümüzde çocuklara bir düşünceyi aşılama ile karşılaştırabiliriz (biz buna, her zaman kuşku duyulması gereken bir sözcük olan sosyalizasyon/toplumsallaşma demeyi tercih ederiz): bu, egemen ideolojinin (erkek egemenliği, kapitalizm) sorgusuz sualsiz doğru kabul edilerek aktarılmasıdır. Bu aşılamanın aldığı biçim, tabii ki Alman gençliğinin geleceğin Na-

zileri olarak oluşturulmasından çok daha az açık ve ortadadır (bu nedenle daha samimiyetsiz olduğu öne sürülebilir): bizim eğitim sistemimiz çocuklara –dikkatle düzenlenmiş sınırlar içinde– kendileri için düşünmeyi öğretmeye adanmıştır. 20. yüzyıl düşüncesinin yeni ufuklar açan iki büyük düşünürü Marks ve Freud'a –belki şeytan olarak geçmek dışında– bizim üniversite öncesi eğitim programlarımızda hiç yer verilmemiştir.

Temizlik / Çalışma: *Gece ve Sis*'de toplama kamplarının kapılarının üzerine yazılan sloganlar, "buraya giren sizler, umut etmeyi unutun" değil; ama "Temizlik Sağlıktır" (annelerimizin bize öğrettiği bir anlayış) ve "Çalışmak Özgürlüktür" biçimindedir. Riefenstahl'de hem açıkça hem de görsel bir retorik içinde vurgulanan değerlerdir bunlar. Bunları sırasıyla inceleyeceğim.

Kamplarla ilişkili olan "Temizlik Sağlıktır" anlayışı aslında uğursuzcadır; buradaki temizlik (en küçük mantıksal ya da bilimsel kanıtı olmadan, diğer kanlardan daha üstün ve onlardan farklı olduğu düşüncesiyle) Ari ırkın kanının temizlenmesidir. *Gece ve Sis*, sloganlardaki iğrenç ironinin altını çizer; kamplarda ortaya çıkan, cesetlerin çürümesi nedeniyle aşırı pislikti. Temizlik daha en başta Riefenstahl'in filminde bir değer olarak ortaya konmuştur: tüm gençler birlikte hortumla yıkanır, bizim neşeli Nazi delikanlıları etrafta oynar. Sonuçta temizlik ideali militarizm ve iyi yağlanmış bir makinenin temizliğiyle eşitlenir. Freud temizlik takıntısını cinsel baskının bir belirtisi olarak kabul etti (bunun sinemada ustaca işlenişi için Ophuls'ün *The Reckless Moment*'ini izleyin). Ve kesinlikle hepimiz yaşamımızın bir yerinde "seks kirlidir" anlayışıyla karşılaşmışızdır. (Her durumda bu kültürümüze yayılır: başka türlü nasıl "fuck" (düzüşme) sözcüğü bizim nihai "kirli/argo" sözcüğümüz olabilirdi?) Gerçek "iradenin zaferi" cinsel enerjilerin iktidar dürtüsüne dönüşmesidir (bu konu Eisenstein'ın *Korkunç İvan*'ında trajik bir biçimde işlenmiştir). Alternatif bir sağlık imgesi için, Riefenstahl'in filmiyle aynı yıl Fransa'da yapılmış bir filmin karakteri karşılaştırılabilir; *L'Atalante*'deki le Père Jules karakteri burjuvazinin iğrençliğinden eser olmaksızın pisliğin (sürekli üreyen kedilerin) ortasında yaşar ve tamamen özgür ve sağlıklıdır.

"Çalışmak Özgürlüktür"e gelince, sloganın anlamsızlığı demokratik kapitalizmde olduğu gibi faşizmde de "çalışmanın" toplumun çoğunluğu için yalnızca yabancılaşmış emek olabildiğini düşündüğümüzde hemen ortaya çıkar. Yabancılaşmış emek bireye yaratıcı tatmin sağlamayan, haz

vermeyen etkinliklerde bulunmaktır, çünkü etkinlikte bulunmanın etkinliğin kendisiyle doğrudan bir ilişkisi yoktur (bunun nedeni para kazanmak ya da fazla önem taşımayan yurtseverlik görevini yerine getirmek olsa da). Bu, "artı-değer baskısının" üst düzeyini talep eden kapitalizmde yabancılaşmış emeğin kaçınılmaz halidir. Freud'un daha önce bireyin üzerine giderek tahammül edilmez yükleri dayatma olarak gördüğü düzeydir bu. Çoğunlukla karıştırılan Freudyen kavramlar olan baskı ile yüceltme arasında dikkatle ayrım yapılmalıdır. Libido (erotik enerji) başarılı ve tatmin edici bir biçimde haz veren (önemli kültürel başarıların her zaman psikanalitik olarak cinsellik kökenli olarak görülme nedeni olan) yaratıcı etkinlik içinde yüceltilebilir. Ancak yabancılaşmış emek libidonun baskılanmasını gerektirir: madem ki tanıma göre etkinlik nahoş, tatmin edici olmayan ve (herhangi bir bakış açısından) yaratıcı değil, o zaman etkinliğe yüceltme yoluyla ulaşabilmenin yolu yoktur. Hitler'in (kuşkusuz uzunca süredir kabul gören ve çalışma ile özverinin –Şeytan boş gezenlere iş bulur– ahlaki varsayımıyla birlikte, bildik Protestan çalışma etiğine dayanan) konuşmalarında çalışmaya yapılan vurgu (verilen önem) yine cinselliğin güç/iktidar dürtüsüne dönüştürülmesini vurgular: mantıksal slogan "Çalışmak Egemenliktir" olurdu.

Nazizmin Popülerliği: Kaz adımı yürüyen Nazilerden belki de daha tehlikeli olanı, onları alkışlayan kalabalıklar, sıradan insanların faşizme katılması ve onay vermesidir: bu insanları günümüzde sağcı hükümetlere oy veren Batı dünyasının her yerindeki iyi niyetli kitlelerle ilişkilendirmekten başka ne yapılabilir? "Sorumlu kim?": bir düzeyde kaba kuvvet kullanan insanları alkışlamak için caddelerde sıraya giren bütün dürüst insanlar ve onların toplama kamplarını mümkün kılan masumiyeti (kabahati mi?). Sorumlu olan, bir düzeyde kesinlikle gelecek haftadan ötesini, politikayı, medyayı, eğitim sistemini, çekirdek aileyi düşünememenin (insanların toplumsal kurumlarımız sayesinde sahip olduğu mistifikasyon ve görmezden gelme halinin) öğretilmesinin sonucu ortaya çıkan bu korkunç masumiyettir.

Nazizmin diğer bileşenleri Riefenstahl'in filminde açıklığa kavuşturulmaz ama filmden yola çıkarak bunlar okunabilir:

1. Aileye verilen önem: cinsiyet rollerinin kesin olarak tanımlanmasıyla ırkın devamının ve cinselliği sınırları içine almanın aracı olarak aile. Buradan;

2. Aile içinde kadınların bağımlı hale getirilmeleri: kadınların türü yeniden üretme rolleri, ırksal saflığı garantileyen Ari ırktan kocalarına sadakatleri.

3. Katı geleneksel cinsel ahlak: doğurmak için cinsellik, buradan cinsel enerjinin çalışma / temizlik / militarizme kanalize edilmesi.

4. Geylere eziyet: Geylere eziyet bütün tarih boyunca hep kadınlara baskı ile bir arada olmuştur ("cadılar" ve "erkek eşcinseller" –faggot– birlikte yakıldı). Kişisel düzeyde insan her zaman bir erkeğin kadınlara yönelik davranış tarzından geylere karşı tavrını ve tersini çıkarabilir.

Bütün bunlar ne kadar bildik ve yaşantımıza ne kadar yakın değil mi?

Günümüzden geriye bakınca geylere yapılan —1934'te Riefenstahl'in ve 1955'te liberal Resnais'nin gönderme yapmadığı— eziyet özel bir önem kazanıyor. Bu eziyetin niyet olarak Yahudilere yapılan kadar sistematik olduğu ortaya çıkar; yalnızca özellikle tarihlerinin o döneminde toplama kampına kapatılan ve pasaportlarında resmi damga olmayan geylere yapılanların izlerini sürmek daha zordur. (Naziler 300 bin geyi toplama kampına kapattı, tahmin edileceği gibi, geyler diğer "sosyal sapıklar"la birlikte toplama kamplarına kapatılsalar da, tahminler kaçınılmaz olarak yaklaşıktır.)

Biseksüelliğin (sosyalizasyon ile) baskılanması heteroseksüel erkek egemenliğinin, simgesel Baba'nın kuralının devamı için gereklidir. Bu egemenlik diğer şeylerin yanı sıra neyin "erkeksi" neyin "kadınsı" olduğunun kesin tanımını gerektirir, böylece "kadınsı" olarak tanımlanan bağımlı ve aşağı konumda olarak bağımlılaştırılabilecek, "erkeksi" olan ise övülüp beslenebilecektir. Heteroseksüel erkeğin potansiyel faşist olarak inşası biseksüelliğin baskılanmasıyla olur. Biseksüelliğin, geyliğin ve Nazilerin "sosyal sapıklık" dediği diğer biçimlerin toplumsal kabulü, toplumumuzun merkezi birimine, bu birimin yapısında barınan faşizme yönelik eğilimlerin üremesine, erkek egemen çekirdek aileye ciddi biçimde zarar verirdi. Aynı zamanda bu kabul, kadının baskılanmasının sürdüğü ama (hiç gereği yokken) bunun farkına varıldığı heteroseksüel ilişkilerdeki şimdiki krizin çözülmesinde önemli bir adım olurdu. İşte faşist zihniyetin asla hoşgörü göstermeyeceği budur.

Polemik gereği abartı hariç şimdiki sağcı hükümetlerimize faşist diyemeyiz; ancak bütün Batı dünyasında oluşan faşizmin farklı bileşenleri çok açık olarak görülebilir: "Moral Çoğunluk"; inançları canlandırmaya çalışan dinci gruplar; açıkça faşist örgütlerin (KKK, Aryan Nation, Ulusal

Cephe) artan güçleri; 'Aile'ye ve bunu destekleyen geleneksel ahlakın korunması/savunulması gereksinimine yapılan saplantılı vurgu; "eski güzel değerlerin" canlanışı; feminizme karşı tepki; geylere yönelik sürmekte olan baskı. Toplama kampları ("Rehabilitasyon Merkezleri" gibi başka adlar verilse de) uzak olmayabilir. (Bunun açık ve net bir kanıtını görmüyor musunuz? Almanlar da 1934'te görmemişti.) "Kim —ya da ne— sorumlu?" sorusu, hemen kişilerle ilişkili olarak düşünülebilirdi. Dünyanın en güçlü ülkesi (SSCB'nin, yani "Kötülük İmparatorluğu"nun çöküşünden bu yana) Amerika Birleşik Devletleri'dir, günümüzde seçmenlerine yalnızca az ya da çok sağcı hükümetler arasında tercih yapma olanağı sunan bir "demokrasi"dir.

Faşist eğilimler Batı kültürüne —bu kültürün her düzeyine, bütün toplumsal ilişkilerine– yayılırken, bunun egemen sinemanın her yerine yayılması da kaçınılmazdır. Faşist estetiğin somut ifadesi olan *İradenin Zaferi*'nin kamera retoriği hiçbir biçimde bu filme, Riefenstahl'e ya da Nazi sinemasına özgü değildir ve bu nedenle paketlenip bir kenara konulamaz. Riefenstahl'in kullandığı teknik aygıtların hepsi günümüzde Amerika'da ve Avrupa'da (nadiren bu kadar katı, sistematize ve özel bir biçim içinde yoğunlaşmış olarak kullanılsa da) yaygın olarak kullanılıyor ve bunlar egemenlik ve yönlendirme yananlamlarından temizlenemezler.

Bu, Hollywood ve egemen anlatı sinemasının bir diğer geniş kapsamlı suçlamasına giriş gibi gelebilir; tamamen tersine niyetliyim. Erkek egemen kapitalizm sürdüğü sürece (ben yaşarken ortadan kalkacağını sanmıyorum) faşist eğilimler de bununla birlikte sürecektir. Verili bir gerçek olarak bizim için faşist yananlamlardan temizlenmiş bir sinemanın neye benzeyeceğini tahayyül etmek zor, belki de olanaksızdır; bu yalnızca bir yoksunluk sineması olabilirdi. Belki de egemenlik ve yönlendirme herhangi bir "biçim" ya da "yapı" anlayışına içkindir. İlgilendiğim sinema kültürümüzün temel yapılarını ya da müdahalelerini hariç tutan ya da bunların üzerine çıkan değil ama bunların dramatize edildiği, görünür kılındığı sinemadır; bir şeyleri dramatize etmek kaçınılmaz olarak onu yeniden üretmektir ama süre giden haliyle değil. Birçok film *yalnızca* yeniden üretir ve böylelikle güçlendirir ama aynı zamanda da kültürümüzün toplumsal ve ruhsal yapılarını yeniden üretirken bunları eleştiriye tabi tutan —ilginç, karmaşık, ayrıksı– birçok film vardır. Hollywood'un büyük ustalarından

ikisinin, Ford ve Hitchcock'un sinemalarında faşist eğilimlerin dramatize edilme yollarını kısaca inceleyeceğim.

John Ford'un "tarihsel" westernleri açıkça egemenlikle, "Kızılderililerin" boyun eğdirilmesiyle, yasaya karşı gelmenin ortadan kaldırılmasıyla, erotik olanın kontrol edilmesiyle, kadının bağımlılaştırılmasıyla, kısacası oluşturulan ve oluşturulmaya devam edilen Amerika'nın tarihindeki çok yüzeyli emperyalizm ile ilgilidir. Sinemasının çok karşılaşılan bir özelliği, *İradenin Zaferi*'nde ve Riefenstahl tarafından çok kullanılan "yüceltici" alt açı çekimidir. Bu çekim karaktere karizmatik lider konumu kazandırmak ve militarizmi şereflendirmek ve şiirselleştirmek için kullanılır (ufuk çizgisine karşı süvarilerin ünlü görüntülerini anımsayın). Birçok süvari filminde öne çıkan, zaman zaman baskın olan militarizm aslında Hitler'in konuşmalarındaki belirli anları yineler: bireysel başarının yalnızca askeri grup, yurtseverlik misyonu içinde hizmet, disiplin ve asimilasyona kendini vermekle anlam ve değer kazandığı anlayışıdır bu. Böylesi özelliklerin Ford'un sinemasında güçlü bir itkiye yanıt verdiğine kuşku yoktur ve bu sinemayı savunmak isteyen kimse bunu görmezden gelmemeli ya da önemini azaltmamalıdır. Ancak bu sinemaya aşina olan kimse de bu tanımlamayla tereddütsüz tatmin olmayacaktır. Tecrit ettiğim bu özellikler asla filmlerde yalıtılmış halde değildir. Bunlar her yerde yaygın bir bozgun ve kaybetme duygusuyla, teslim olma ve hayal kırıklığı ima edilerek (asimilasyona boyun eğerek şeref kazanma anlayışıyla sürekli çelişen) kişisel dramı, kişisel fedakarlığı ve kişisel trajediyi öne çıkararak nitelenirler. Bütün bunlardan başka, sürekli bir paradoksla oynanır, yani güya Amerika'nın 'açık kaderi'ne bağlanma, açığa çıkan gerçek kaderin, vahşiliği bir sıradanlığa dönüştürmenin mirası olan yitirmenin (*Kahramanın Sonu - The Man Who Shot Liberty Valance*'ın finalindeki ifade olan) yalnızlık ve gözünü açmanın bilincine varılmasıyla karşıtlık oluşturur. Faşist eğilimler, filmlerde (çok sık olarak süvarilere açıkça eşlik eden aşırı milliyetçi retorikte) kaydedilir, övülür ve bu filmler tarafından reddedilirler.

Alfred Hitchcock'un durumu daha da aşırı, daha da büyüleyicidir. Onun ünlü tekniği açıkça hakimiyet ve yönlendirmeye ("izleyiciyi içine sokma", "izleyicide duygular oluşturma") adanmıştır; aynı zamanda sürekli şeffaf olduğundan bütün sinemasal teknikler arasında yapıçözüme uğratılması en kolay olanıdır. Bu, teknik izleyiciyi nasıl yönlendirildiğinin bilincine varmaya davet eder. Egemen olma tutkusu filmlerinin yöntembi-

limsel, stilistik, tematik, yani her düzeyinde açıktır. Bu anlatılar güç/iktidar mücadelesine odaklanırlar ve Hitchcock bütün insan ilişkilerini egemen olma arzusuyla ilişkili olarak görmüş gibidir. İnsan bunu yalnızca, *erkek egemen kapitalist sistemdeki* bütün ilişkiler olarak niteleyebilir ve Hitchcock sadece kültürün baskın eğilimini kendi mantıksal aşırılığına iter. Aynı zamanda bu filmler sürekli olarak iktidar dürtüsünün sapkınlığını, canavarlığını ve yıkıcılığını öne çıkarırlar (hepsinin ötesinde daha geniş anlamda heteroseksüel ilişkilerin sapkın ve sado-mazoşistik olmamasının olanaksız olduğunu gösterirler). Karakteristik olarak bu filmlerde (Hitchcock'un izleyici üzerindeki egemenliğinin başlıca dayanağı olan) izleyicinin özdeşleşmesinin birden kırıldığı ve her şeyin yalanlandığı bir an gelir: *Arka Pencere*'deki kahramanın görmediğini izleyicinin gördüğü an; *Ölüm Korkusu*'ndaki "peramatür" açıklama; *Sapık'taki* duş cinayeti. Hitchcock'un kötü adamı (*Bir Şüphenin Gölgesi*'ndeki Charlie Amca, *Yaşamak İstiyoruz*'daki denizaltı kaptanı, *İp*'teki Nietzscheci katil, *Trendeki Yabancı*'daki Bruno Anthony) karakteristik olarak faşist eğilimleri dramatize eder ve bunları büyüleyici, sapkın, canavarca ve nihayetinde kendini-imha etme biçiminde sunar. Onun baştan çıkarıcı "iktidarı" başka bir düzeyde iktidarsızlık olarak açığa çıkar. Bu nedenle egemenlik dürtüsü Hitchcock'un sinemasının her yerine yayıldığı halde, filmleri faşist filmler değildir; bunlar daha çok faşizmin gösterildiği, dramatize edildiği, ortaya konduğu ve etkisizleştirildiği filmlerdir. Bu filmlerin değerlerinin önemli bir kaynağı budur.

İKİ EK

Savaş Suçları

Nazizmin mirasıyla nasıl ilgilenileceğine dair popüler anlayış, savaş suçlularının izlenip bulunması, yargılanması ve cezalandırılmasıdır. Bunun ardındaki dürtüye güçlü bir biçimde sempati ve saygı duymama rağmen, bunun etkili olacağı konusunda biraz şüpheliyim. Bu kesinlikle intikam ve cezalandırma yönündeki (bu sorumluluğa bulaşmak istemeyen) arzuyu tatmin eder; bunun ötesinde, bir caydırma ve kamplardan canlı çıkanların anısına saygı olduğu düşünülür (bunu savunanlar ölüm cezasının lehindedirler). Ben talepleri güvenilmez buluyorum. Şüphelerimin iki nedeni var. (Ancak netleştirmeliyim ki, savaş suçlularının ortaya

çıkarılması gerektiğine kesinlikle inanıyorum; onların suçları ortaya konmalı, sorumluluklarını dünya, aileleri, dostları, kapı komşuları bilmelidir.)

Birincisi, savaş suçlularının her zaman "diğer" (kaybeden) taraftan olduğu konusunda rahatsızım. "Bizim tarafta" hiç bunlardan yok mu? Hiroşima'ya atom bombası atıldığında, güçlü genç erkeklerin kentte değil, orduda olduğu ve kentteki insanların kadınlar, çocuklar ve yaşlılar olduğu, konuyla ilgili herkes için net olmalı. Şüphesiz benim basit aklıma göre, bu büyük bir "savaş suçu," eşi olmayan bir insanlık-dışılık ve dehşettir. En tepeden en aşağıya, bu konuyla ilgili herkesin hiyerarşideki yerlerine ve sorumluluk derecelerine göre yargılanıp cezalandırılması gerekmez mi? Ama bu yapılmadı ve bildiğim kadarıyla, önerilmedi bile.

Ancak şüpheciliğimin temel nedeni, savaş suçlularının cezalandırılmasının öncelikle bir tatmin duygusu sağlayacağını ("Evet, bu konuyu halletik") ama aslında amaca zarar verebileceğini düşünüyor olmam. Kişisel sorumluluğa belirli bir noktaya kadar inanıyorum: bu nedenle sorunun kim değil ne sorumlu? olması gerektiğini düşünüyorum. Savaş suçlularının cezalandırılmasının dikkatlerimizi faşizmi mümkün kılan temel öğelerden başka yöne çekici etkisi olabilir. Daha önce öne sürmeye çalıştığım gibi, faşizmi bütün erkek egemen kapitalist kültürlere özgü olarak görüyorum. Değiştirilmesi gereken toplumumuzun (ekonomik, toplumsal, ideolojik, psikolojik) *yapılarıdır* ve bu görev cesaret kırıcı biçimde göz korkutucu olsa da, bununla yüzleşmeli ve bizi bundan uzaklaştıracak hiçbir şeye izin vermemeliyiz.

Stuart Marshall'ın Anısına

Gece ve Sis'te olmadığını gördüğüm çözümleme, en azından kısmen Marshall tarafından, çok az bilinen ve biraz övgü almış belgesel filmi *Arzu*'da (*Desire*) yapılmaya çalışılır. Belki de bu ihmalin iki nedeni vardır. Marshall'ın filmi, Resnais'ninkinin aksine bir sanat yapıtı olarak özbilinçliliğe sahip değildir; sanat yönünden, kamera hareketlerinin ritminde, kurguda ve müzik kullanımında eksiklikleri olmasa da, sık sık *Gece ve Sis*'in titizlikle sakındığı geleneksel belgesel yöntemi olan "konuşan kafaları" kullanır. Ve merkezi ilgi alanı, genellikle en iyi haliyle ikinci dereceden önemli olduğu (o da sonuçlar değil yalnızca sayılar anlamında) kabul edilen Nazilerin geylere yaptığı eziyettir. Uzun metrajlı bir film yaygın olarak video piyasasında bulunsa da, bu film ne Leonard Martin'in *Movie*

and Film Guide'ına ne de başlıca rakibi Martin ve Porter'ın *Video Movie Guide*'ına dâhil edilmiştir. İhmal edilmesi net bir ileti gönderiyor:"Geyler önemli değildir."

Alt başlığı "Almanya'da Cinsellik, 1906-1945" olan film *İradenin Zaferi*'yle ilişki içinde çok ilginç görünür. Hiçbir zaman kapsamlıymış gibi görünmeye çalışmayan film, ortaya çıkışından tam gelişimine ve sonuçlarına kadar faşizmin ana kaynaklarından birinin izini sürer: sağlığa, egzersiz yapmaya, hayli özel bir fiziksel güzellik formunu öne çıkarmaya neden olan ve kökleri daha eskilerde, Alman Romantizminde bulunan doğanın putlaştırılması; yurtseverlik duygusunun mükemmel Ari vücudun geliştirilmesiyle bir arada beslendiği ve cinslerin ayrıldığı kırsal kamplar; her zaman eşcinsel aşkın doğal olmadığı varsayımına eşlik eden, karşılıklı hayranlığın cesaretlendirilmesi ve vücutların fiziksel olarak birbirine benzemesi aracılığıyla faşist beden formunu çekici bulmanın sürekli teşvik edilmesi; cinsiyet rolleri üzerinde sıkı kontrol (kadınlar güçlü, sağlıklı ve fiziksel olarak çekici olmaya cesaretlendirilirken, kaderlerinin geleceğin anneleri olarak saptandığından asla şüphe edilmez). Hiç kimse masum bir şekilde soylu idealler olarak alımlanmış bütün bu "doğanın," bütün bu sağlığın, bütün bu güzelliğin, bütün bu milliyetçilik övgüsünün sonunda ve mantıksal olarak toplama kamplarına varacağını önceden görememiştir.

Açık bir biçimde, her ne kadar yaşayanlara dair arşiv görüntülerinin arasına akademisyenlerin açıklamaları yerleştirilse de, bu film bir tezi sunar, ama didaktik değildir. Her şeyden çok Marshall'ın müziği zekice ve duyarlı kullanımı filmi derinden rahatsız edici ve etkili bir ağıt düzeyine çıkarır: (gey olan) Schubert'in ve (Yahudi olan) Mahler'in müziği. Bu nedenle Nazi döneminde yaşasa Nazilerin kurbanı olabilecek sanatçılardır bunlar. Özellikle Schubert'in Do Majör Yaylı Beşlisi'nin yavaş hareketi yerinde bir seçimdir: bunu bestelediğinde Schubert, cinsel yolla geçen ve tedavi edilemezliğiyle AIDS'in 19. yüzyıl eşiti olan frengi nedeniyle ölüyordu. Marshall'ın kendisi de filmi yaptıktan sonra AIDS'den öldü.

Finaldeki Mahler'in şarkısı "Dünyayla temasımı yitirdim," daha fazla yoruma yer bırakmaksızın, Amsterdam'da yalnızca geyler için dikilen anıtın çekimiyle zirveye çıkan, değişik ülkelerdeki toplama kampları kurbanlarının anısına dikilmiş anıtların çekimlerine eşlik eder.

Sinema ve Feminizm



Vivre sa Vie, Jean-Luc Godard, 1962.

Feminist Eleştiri*

Derleyen: Bill Nichols
Çeviren: Ertan Yılmaz

Feminist film eleştirisinin ortaya çıkışının izleri 1972'de Women & Film dergisinin öncülük eden yayınına kadar sürülebilir. Derginin politik analizi biçimsel eleştiriyle harmanlama girişimi, yazar geçmişine sahip feminist yazarlar için fazlasıyla gayretli bir biçimde politik olmuş ve mekanik Marksist bakışa sahip olanlar için ise fazlasıyla biçimsel olmuşsa da, gerçekten feminist bir perspektiften yazılan her yazı ve kitap bu tahrik edici derginin öncü çalışmasına çok şey borçludur. Siew Hwa Beh ve Saunie Salyer'in editörlüğünü yaptığı Women & Film feminist bir perspektifin sinemaya nasıl uygulanacağının örneklerini sunar ve diğer feministlerin farklı yaklaşımları geliştirmiş oldukları etkili bir ortam sağlar. Siew Hwa Beh'in bu derlemeye dâhil edilen Jean-Luc Godard'ın Hayatını Yaşamak (Vivre sa Vie, 1963) filmi üzerine yazısı, derginin ilk sayısında yayımlandı ve erkek-yapımı uzun metrajlı filmin işleyişlerini incelemeye yönelik ilk feminist girişimler arasındaydı. Beh'in filmi değerlendirmesi onu Susan Sontag'ın çok daha önceki ve özel olarak feminist olmayan çalışmasında (Against Interpretation'da) vardıklarından önemli ölçüde farklı bazı sonuçlara vardırır.

Feminist yazarlar sinemada kadının işlenişinin çağdaş toplumda kadınların rolüne paralellik gösterdiği, bu rolü desteklediği ya da karşıtlık oluşturduğu tarza dair bağlamsal sorunlara başvurmaya çalışırlar. Onların vurgusu sinemasal dil ve dışavurumun biçimsel sorunlarından çok, filmin gerçeklikle, ideolojinin maddi koşullarla ilişkisi üzerinedir. Bu derlemeye alınan yazılar feminist eleştirmenlerin bu ilişkiyi araştırmaya başlama tarzlarına bakışlar sağlıyor.

Siew Hwa Beh'in yazısı alışılmamış bir "sanat filminin" olumlu özelliklerinden bazılarını gösterirken, Karyn Kay'in *Damgalı Kadın (Marked Woman) incelemesi monolitik bir Hollywood prodüksiyonu anlayışına darbe indiriyor ve 1937 tarihli bu Warner Brothers filminin sömürülen kadının önemli ölçüde*

Bill Nichols (ed.), *Movies and Methods*, California University Pres, Berkeley, s. 180-217'den çevrilmiştir. Çeviri daha önce *Sinemasal*, Sayı 14'de yayınlanmıştır.

doğru, duygusal olmayan bir tasvirini içerdiğini öne sürüyor. Çalıştırdığı fahişelerin tanıklığı kendisini demir parmaklıkların arkasına koyan Lucky Luciano'nun davasına dayanan Damgalı Kadın bu kadınların yaşamını ahlakçı, Polyannacı mutluluk oyunundan çok ekonomik gerekliliğin sade ışığında gösterir. Kay'in argümanını Charles Eckert'in *Film Quarterly'de*[1] *aynı filmin yapısal bir analiziyle karşılaştırmak yararlı olabilir. Eckert yazısında Louis Althusser'in (Bertolazzi ve Brecht'in oyunlarını tartışırken geliştirdiği) görüşlerini Bette Davis'in rolüne uygulamak için kısmen başarılı ama hayli ilginç bir girişimde bulunur.*

Son olarak Claire Johnston'un yazısı Women & Film'in bazı aşırılıkları olarak gördüğü yönlere karşı çıkar ve bir alternatif olarak olası feminist yananlamların bazılarının önde gelen erkek sinema kuramcılarının çalışmalarında gömülü olduğunu göz önünde tutmamızı önerir. Onun yazısı mitsel anlamlama olarak sinemanın, nesnel değil ideolojik bir stil olarak gerçekçiliğin ve monolitik sınıflamadan kaçınmaya çalışan eleştiri açısından çok önemli bir odak olarak auteur'ün daha fazla farkında olmayı savunmak için Yapısalcılık-Göstergebilim bölümüne dâhil edilen birkaç kaynağa, özellikle de Peter Wollen'ın görüşlerine yaklaşır. Aynı zamanda kadınların tanımlanmasında kodların farklılaşmasını incelikle işler. Johnston'ın ideolojinin işleyişini inceleme ve gizemini açma çabaları, hâlâ büyük ölçüde –yalnızca burjuva ideolojisinin ayna imgesi olmayan materyalist bir sinema kuramını oluşturma konusunda (bütün azınlık grupları ve milliyetler için "ayrı ama eşit" kuramlarına kapıyı açan) feminist bir sinema kuramı yaratmak için değilse de– feminist yeniden değerlendirmenin gerektiği bir alan olan sinema kuramı alanında diğer feminist yazarların önemli çabalarını genişletmede önemli bir adımdır.[2]

---

[1] Vol. 27, no. 2, Winter 1973-1974.

[2] Feminist bir bakış açısının ayırt edici niteliklerinin bazıları, Barbara Halpern Martineau'nun *Woman of the Ganges* (Marguerite Duras) eleştirisi, erkek editörlerin Martineau'ya iki yanıtı ve Martineau'nun onların eleştirilerine karşı *Jump Cut*, no. 5'te (1975) çıkan yanıtı incelenerek elde edilebilir. Filmin politik değeri konusunda kimin haklı olduğuna karar vermeden, stildeki ve ilgi düzeylerindeki farklılıklar, feminist bir yaklaşımın nasıl yalnızca daha geleneksel politik analize bir ekleme olmadığının ama terimlerin, önceliklerin ve de bağlamın bir dönüşümü olduğunun somut ve aydınlatıcı bir örneğini verir.

HAYATINI YAŞAMAK (*Vivre Sa Vie*, J. L. Godard,1962)

SIEW HWA BEH
Çeviren: Ertan Yılmaz

Eğer yakın dönemde Ingmar Bergman'ın feminist açıdan incelenişi, "kadının yönetmeni" olarak ona güveni ortadan kaldırdıysa, bu boşluğu dolduran yönetmen, Jean-Luc Godard olabilir. Siew Hwa Beh'in öne sürdüğü gibi, onun kadınları, yalnızca gösterilmeyen ama dolaylı olarak da (son filmlerinde açıkça) eleştirilen yaşamlarını kontrol eden ve belirleyen bir toplumsal bağlam içinde işlev görürler. Ve bu filmin yapısının kesinliği ve yenilikçi doğası içinde Godard bizi cinsiyetçi bir toplumda kadının yerine bakışı kadar radikal olan biçimsel dönüşümlere dâhil eder. Hem Nana'nın (Anna Karina'nın) gerçek durumunun tanımlanışını hem de onun tanımlanışında kullanılan biçimsel araçları inceleyerek Beh, Godard'ın politik sinemasının ikili doğasını ve hem tematik anlamı hem de bu anlamı ortaya çıkaran biçimsel organizasyonu inceleyen feminist eleştirmenin çift-yönlü yöntembilimini gösterir. (Bu yazı orijinal olarak biraz farklı biçimde 1972'de yayımlanmaya başlayan Women & Film'in 1. sayısı için yazıldı. (B.N.)

•

Godard'ın burjuva dönemi boyunca yaptığı filmler, politik filmler olarak son dönemde yaptığı filmlerden daha başarılı olmuştur. *Hor Görme* (*Le Mèpris*, 1963) ve *Hayatını Yaşamak* eşsiz yapılar içinde cinsiyetçi sorunları araştırmalarıyla önemli çalışmalardır. Düşüncelerle ciddi ve etkili bir biçimde ilgilenmek için Godard yeni bir sinema dili; bu düşüncelerin karmaşıklığıyla başa çıkmak için yeni dışavurum biçimleri yaratıyor. Belki de onun bugün görüntüler ile sesleri bir araya getirmenin devrimci arayışı içinde eski filmlerinin estetiğini yeniden değerlendirmesi gerek. Başka bir düzeyde, *Hayatını Yaşamak* ve *Hor Görme* (*Ona Dair Bildiğim 2-3 Şey – Deux ou Trois Choses que je sais d'elle*'yi görmedim; 1966) cinsiyetçi sorunların açıkça kesin politik terimlerle ifade edildiği ve öykü/olay örgüsü ya da başlı başına şiir içinde uygun bir kaçışçılığın sunulmadığı (politik döneminin en iyi filmi) *İngiliz Sesleri* (*British Sounds*, 1969; filmin bir başka adı *See You at Mao*'dur) yönündeki gerekli aşamalardır. Bu eleştirinin büyük bölümü, düşüncelerini böylesine etkili bir biçimde ifade etmiş olan yapı üzerine yoğunlaşacaktır: Politik çalışmalardaki estetiği bilerek görmezden geliyoruz.

Hayatını Yaşamak bir kadını incelemek için fahişeliği metafor olarak kullanır. Bu meşru bir metafordur, çünkü her kadın doğrudan ya da dolaylı

olarak bir fahişedir. Bu film Nana'nın yaşamının nesnel doğasını –ona özgürlük yanılsaması veren ama onu özgürlükten sistematik olarak yoksun bırakan bir toplumu– açığa vururken, *Hayatını Yaşamak* adında bir çelişki vardır. Öykü, son günleri on iki bölüm halinde anlatılan Nana'nın öyküsüdür. Film onun Paul ile evliliğinin bitmesiyle başlar: Epizot I "Nana ve Paul. Nana Ayrılmayı İstediğini Hissediyor." Uygun bir biçimde, her epizodun başlangıcı onun sonudur. Epizot XII'deki ölümcül silahlı çatışmayla zirvesine varan bir dizi ölüm. Paul sempatik biri değildir ve ona borç para vermeyi reddeder. Geri alamayacağı için vermeyecektir. Nana'nın ev sahibesi ödenmemiş kira nedeniyle ona dairesinin anahtarını vermez. Başarısız bir biçimde sahte bir basın danışmanı aracılığıyla filmlerde oynamaya çalışır. Daha sonra 1.000 frank çalmaktan tutuklanır. Çaresiz ve sürüklenir haldeki Nana'ya sokakta teklif yapılır; tek başına olduğu ve dolandığı için küstahça bir fahişe olarak görülür. Daha sonra bir pezevenk olan ve onu profesyonel fahişelik için ayartan Raoul ile tanışır. Raoul ona kendi malı olarak, "koruma" teklif eder. Raoul ona bir çocuk ve bir nesne gibi davranır. Nana, Raoul'un bir erkek arkadaşıyla konuştuğu sırada araya girdiğinde Raoul ona düşman kesilir. Cezayla karşılaşmasın diye Raoul'un arkadaşı Nana'yı yatıştırmak için aptalca bir hareket yapar. Nana kendisine kibar davranan Luigi'ye aşık olur. Luigi ile ilişkisi nedeniyle Raoul'u ve fahişeliği bırakmaya yetecek kadar özgür olduğuna inanır. Ancak Raoul onu başka bir pezevenkler grubuna satar. Değiş-tokuş başarısız olur ve Nana kasıtsız olarak silahlı çatışmada ölür: erkek eyleminin bahanesi ve kurbanı olarak kadın.

Birkaç örnekte film genelde kadınların durumunu açıklamak için Nana'nın içinde bulunduğu kötü durumun ötesine geçer. Bir epizotta Nana bir kafede Yvette ile tanışır. Yvette kocasının filmlerde para kazanmak için onu terk etmesi ve onun birkaç çocukla bir başına kalma öyküsünü anlatır. Ondan sonra fahişeliğe zorlanmıştır. Bu sahneye yan masada oturan ve aşkları müzik kutusunda gürültüyle çalan bir şarkıyla ifade edilen bir çift kontrpuan oluşturur: romantik aşkın maskaralığı. Epizot II'de Nana, Dreyer'in bir kadın olduğu için direğe bağlanıp yakılan *Jeanne D'Arc*'ını izlerken ağlar. Zafer kazanan bir ordunun başındaki bu kadın bir cadı ve şeytanın öğrencisidir. Bir savaşı kazanan erkek bir kahraman ve yurtseverdir. (Jeanne D'Arc'ı oynayan Falconetti sonunda Brezilya'da bir fahişe oldu.) Ayrıca Nana adı, erkeklerin parasını kontrol ettiği ve durumu

güçsüzlüğünü ifade eden, erkekleri kullanan, bir kaide üzerine yerleştirilmiş güzel bir kadın olan Renoir'ın *Nana*'sını hatırlatır. Bu fiil nedeniyle filmin "makul" sonu onun frengiden ölmesidir.

Filmin Nana'nın kişisel yaşamının daha geniş bir perspektif yönünde ötesine geçilmesinin başka bir örneği, Paris'te fahişeliği düzenleyen yasalar ve kurallardan ve bu işin içerdiği tehlikelerin anlatıldığı Epizot VIII'in televizyon belgesel stilidir. Bu epizotta otel odalarında ve kaldırımlarda icra edilen böylesi bir işin rutinlerini gösteren hızlı bir kurgu vardır. Birçok çekim seks için mübadelede paranın kullanılışını içerir. Sinema-gerçek stiline geri dönüş ahlak sorununu daha da genişletir. Fahişeliğin ortadan kalkması bütün sistemin yön değiştirmesini ve kadınlara kendi kaderini belirlemeleri için politik ve ekonomik gücün verilmesini gerektirir. Bu yapılmazsa, sorun süresiz olarak ertelenir, çünkü fahişelik erkeğin kontrolünü güçlendirir ve kadınların işsizlik sorununu çözer.

Bu konunun karmaşıklığıyla ilgilenmek için, öncelikle filmin yapısı ile Godard'ın stili Nana'yı ve fahişeliği anlayışımızın ayrılmaz bir parçasıdır. Godard entelektüel ve duygusal bağlanımı ifade etmek için özel estetik düşünceler kullanır. Örneğin filmi, her biri kendinden sonra gelen sahne ya da aksiyonu açıklamadan önce kısa bir önsözün olduğu on iki parçaya bölerek, güçlü Brechtyen etkiler için fragmanlara ayrılmış bir anlatı tarzını kullanır. Bu epizotlara aynı tarzda duran ve başlayan müzik eşlik eder. Bu temel ve açık yapı içinde Godard sarsıcı birleşmeler ve kesintili olay örgüsüne rağmen aynı anda izleyiciyi hem uzaklaştırır hem de filme dâhil eder.

İkincisi, Nana'nın öyküsüyle ilişkili olarak şimdiki zamanın kullanılması sonucu, bu deneyim doğrudanlaşır, olan olaylar doğrudan gerçekler haline gelir. *Vivre sa Vie* bize olanları anlatır ama neden olduğunu anlatmaz. Nedenlerin açıklanmayışı ve neden-sonucun olmayışı esastır, çünkü psikolojinin dâhil edilmesi geçmiş, şimdi ve gelecekle ilgilenmeye yol açardı. Paul ve Nana arasındaki ilişkide daha önce ne olduğu bize anlatılmaz, bizler sadece ilk sekanstaki ayrılışa tanık oluruz. Nana'nın neden bir fahişe olmayı tercih ettiğini bilmeyiz. Bütün gördüğümüz ve bize bütün anlatılan onun Raoul'un fahişesi olmayı kabul ettiğidir.

Üçüncüsü, *Hayatını Yaşamak* öyle bir ucuz heyecan kitaplarının ve popüler sansasyon dergilerinin bakışına, rastlantısallığına ve potansiyel duyumsal enerjisine sahiptir ki, bu da yönetmene popüler izleyici için cazibeyi yitirmeksizin soyutlama özgürlüğü sağlar. Yine de *Hayatını Yaşa-*

mak bir fahişe ve fahişelik, sokaktaki silahlı çatışma, aşk ve cinayet. Nihayetinde bir kadın olmanın trajedisiyle ilgili bir filmdir.

İzleyiciyi sürekli bir yüksek ilgi noktasında tutan başka bir neden de röntgenciliğe olanak sağlamasıdır. Genellikle filmlerdeki özel sahneler izleyicinin rahatça katılmasına izin verir. Ancak *Hayatını Yaşamak*'ta bu tip sahneler röntgenciliğin heyecanını ifade edecek şekilde düzenlenirler. Örneğin ilk sekans özel bir konuşmaya dalmış ve arkaları tamamen dönük Paul ve Nana üzerinde başlar. Tavırları bizim katılmamıza izin vermez ama aynı zamanda da her şeyi duyarız. Başka bir sahnede Nana'nın bir genelevin mamasına yazdığı mektubu okumamıza ve duymamıza izin verilir. Beşinci epizotta bir kafede Nana'nın arkadaşı Yvette'in özel yaşamıyla ilgili her şeyi duyarız. Nana'nın perdeleri kapatma konusunda uyarıldığı ilk otel sahnesine ve bir adam aynı odada kollarında başka bir fahişeyi taşırken Nana'nın sırtı dönük oturduğu bir sonraki sahneye tanık oluruz.

Son olarak temel bir bileşen olan başka bir düşünce, malzeme kullanımının iki tipinde yatar: imgelemin aktif katılımı için yarıklar ya da alanlar yaratmak için sözcük ve aksiyon. Bu hemen aynı anda uzaklaştırma ve içine çekme paradoksunu oluşturan yabancılaştırma öğelerini içerir. Böylece bu farklı yollarla film aracının plastikliğini araştıran ve genişleten Godard sözel ve görsel kavrayış arasındaki tutucu ve yanıltıcı ayrımı kovar. Görüntülere dayalı arı bir sinema için görülen ya da duyulan sözcüklere hükmeden arılık yanlıları doğrusal bir görsel ya da işitsel ima olarak sözcüklerdeki diğer gerçek duyarlılıkları kaçırırlar. Radikal sinema mümkün olduğunca çok yeteneklerimize ve duyarlılıklarımıza başvurmalıdır. İmgelemin resimsel görüntülerin yanı sıra işitsel imalara olduğu kadar doğrusal imgelere karşı da gücü ve hassaslığını yaşama geçiren Godard sözcük ve eylem, duyulan ile görülen, dengeli olduğu kadar gelişigüzel de olan çekimleri kullanışı arasındaki alanlara olanak sağlayarak imgelemi sürece katılmak zorunda bırakır. Godard kusurlunun estetiğini ve rahatsızlığın estetiğini kullanır.

Açılış çekimi bizi hemen yabancılaştırır. Paul ve Nana bize sırtları dönük otururlar. Bu bir bardaki kaba ve rasgele bir sahnedir. Yalnızca onların aynada yansıyan ve net olmayan yüzlerini görürüz, barmen sürekli olarak sağa sola yürür ve Paul ile Nana arasındaki konuşma belirsizdir. Ancak bize iki insanın sürdürmeleri olanaksız bir ilişkiyle karşı karşıya olduklarını öğrenmemize yetecek kadar enformasyon verilir. Bu ekonomik ko-

nuşma bizi meraklandırır, ortam merakla izlememize yetecek kadar rahatsızlık yaratır. Başka bir sahne Nana'yı polis sorgusunda cepheden gösterir. Onun Nana Klein, yaşının 22 olduğunu vs. öğrenirken, sorgucuyu görmeyiz; tutuklanmasına yol açan öyküyü dinleriz. Cepheden çekim statiktir, onu polis kayıtları için çekilen fotoğraflar tarzında çerçeveler; ancak duyduklarımızdan, 1.000 frank çalmaya çalıştığı kitapçıdaki olayın görüntülerindeki bütün boşlukları doldururuz. Nana'nın, "Keşke başka biri olsaydım," deyişine tanık oluruz. Cepheden statik çekim bu tek cümlenin neden olduğu duyguların içini doldurmamıza olanak sağlar. Ölmeyi istediği o anda Nana'ya sempati duyarız.

Sontag, Godard'ın erotik olmayan aşk sahnelerinden, dili nasıl eyleme tercih ettiğinden bahseder. Ancak tersine, "daha az daha çoktur" ilkesi ve ima etmenin gücü etkili bir biçimde uygulanır. Kişisel olarak ben onun aşk sahnelerini erotik buluyorum. Erotik akla getiricilik, Nana'nın müşterisi için başka bir fahişeyi getirdikten sonra, çerçevenin dışından bir adamın diğer fahişeye sakince "comme ça" diyen sesi duyulurken, pencerenin önünde siluet halinde oturduğu otel sahnesinde etkili bir biçimde kendini gösterir. Bu sahnenin ekonomisi ve durgun aksiyonu işitsel imayı güçlendirir. Ferdinand ve Anna'nın sadece sözcüklerle sevиştiği *Çılgın Pierrot*'da (*Pierrot le Fou*, 1965) ya da kadının iç çamaşırıyla siluet halinde oturup (tek renkli dekora varan ekonomi) yaşadığı bir toplu seksi tanımladığı *Hafta Sonu*'nda (*Weekend*, 1967) başka örnekler bulunabilir.

Beyzi Portre sahnesinde, iki insan arasındaki konuşma ara yazılara indirgenir ve metin her ne kadar kitabı ağzının üzerinde tutan Luigi'nin olduğunu sansak da, Godard tarafından okunurken daha fazla indirgeme yapılır. Luigi için fahişeliği bırakmaya burada karar verdiği için Nana'nın yaşamında önem taşıyan bu sahne iki insan arasında tek söz söylenmeden çekilir. Bu asgari fiziksel etkileşim paradoksal bir biçimde izleyicinin sahneye dâhil oluşunu, birincisi doğal sesin yerine ara yazıların konulmasının yeniliği ve ikincisi de bütün aksiyonları tamamlamaya zorlanmamız nedeniyle güçlendirir.

Bu filmin açık bir biçimde gelenekçilik karşıtlığına ve her cephedeki deneyselciliğine rağmen, *Hayatını Yaşamak*'ın yapısı kabul gören kurallara uygundur (formal). Tablo benzeri biçimleriyle on iki epizot haçın on iki

durağına[3] yoğun benzerlik taşır. Çerçeveleme Nana'yı tablonun İsa'nın imgesini içermesi biçiminde gösterir. Her tablo bize görüntülerde zaten tanık olduğumuzu sözcüklerle anlatır. İlerleme hattı Nana'nın ölümcül sonundan önce geçtiği evreleri anlatır. Bu ilerleme ve birliğin birkaç öğesi biçimsel yapıya katkıda bulunur. Birincisi, klasiklere çok sayıda gönderme vardır. Filmin başında Montaigne'den alıntı yapılır, Poe'dan bir metin okunur, Nana adı Renoir'ın sessiz filmi *Nana*'yı anımsatır, Dreyer'in *Jeanne D'Arc*'ından bir alıntı vardır. Ayrıca geleneksel birlik kurallarıyla uyumlu hazırlayıcı sahneler vardır. Birinci epizotta Paul tavuk öyküsü ile Nana arasında ilişki kurar: "Tavuğun bir içi bir de dışı vardır. Dışına çıkarsın ve içini bulursun. İçine girersin ve ruhu bulursun." Geri kalanı Nana'nın portresi açığa çıkarken bu öncülün kanıtlanmasıdır. Fahişelikle ilk tesadüfi karşılaşma beşinci epizottaki tam zamanlı iş içinde gelişir. Görünüşte diğer hazırlayıcı sahneler kadar keyfi olarak Raoul'u içeren beşinci epizottaki makineli tüfek ateşi de göründüğü kadar keyfi değildir, çünkü bu olay final epizodundaki Raoul ve diğer grup tarafından Nana'nın vurulmasındaki benzer şiddetin sinyalini verir.

Son epizot olan "Yine Genç Adam Beyzi Portre" Poe'dan karısı, güzelliğini tuval üzerine aktardığı sırada ölen bir sanatçının öyküsünü anlatır. Luigi öyküyü okurken Nana hem onun sözcüklerine hem de onu uzun bir yakın-çekimde gösteren kameraya yakalanır. Düzenleme ya da çerçeveleme tıpkı bir resim gibidir. Başroldeki Anna Karina kadar canlandırdığı Nana da yitirilen bir mücadeleyle karşı karşıyadır. Sanatçı (Godard) sanatı için karısını (Karina) kurban ederken, aynı zamanda o karısının kanını emen bir vampirdir de. Sanatçı kendi ideal güzellik anlayışıyla kadını sabit bir kaide üzerine yerleştirirken kendisini muaf tutar. Ancak son tahlilde, onun sanat yapıtı kendi zaferi ve fantezi dünyasının gerçekleşmesidir. Canlı kadın soyut bir "daha iyi sanat" adına feda edilir ve ona bunun en büyük onur olduğu öğretilir. Bu, bir sanat yapıtının aşabilmesinin söz konusu olmadığı, kurbanın kanına dair romantik mittir.

Sontag bu son epizodu filmin yapısı ve birliği içinde önemli bir kusur olarak görür. Godard'ın bir yönetmen ve Anna Karina'nın kocası olarak kendi filmiyle ilişkisi, Sontag'a göre Godard'ın "kendi yeteneğiyle alay

---

[3] Hz. İsa'nın haçını taşırken çektiği acıları betimleyen 14 sahnelik resim ya da heykel (kabartma) dizisi. *AnaBritannica* on dört rakamını veriyor ama bu sayının daha az olduğunu ve 16. yüzyılda Avrupa'da kabul gördüğünü belirtiyor (ç.n.).

etmesidir." Sontag'ın "cesaretin alışılmamış bir başarısızlığı" olarak gördüğünü, ben bir çifte güç olarak değerlendiriyorum. Bu filmin eşsiz yapısı birkaç düzeyde değerlendirme sağlar. Godard'ın "Beyzi Portre" metnini kendisinin okuması gerçeğine rağmen, bu, filmin birliğini bozmaz. Birincisi, asla Luigi'nin sesini duymayız. Onun sesi eğer biliyorsak ya da dikkat edersek pekala Godard'ın sesine benzeyebilir. Bu sahnede kitap sürekli olarak onun ağzının üzerindedir. Bu sahnede kimse konuşmaz. Ara yazılar aracılığıyla iletişim kurarlar. Luigi, Godard'ı temsil edebilir, Godard da Nana'yla değil, karısı Anna'yla konuşabilir. Bu düşünceler yersiz değildir, çünkü bütün manevralar bağlam içindedir. Luigi'nin Poe'nun metnini tercih etmesi onun sanata ilgisiyle uyumludur ve Nana'nın son sahnedeki ölümünün hazırlayıcı sinyali olarak işlev görür. Nana'nın Luigi ile tanışması ve ona aşık olması filmdeki diğer bütün olanlar kadar keyfidir ve Godard'ın karısıyla konuşması onun kişisel meselesidir. Godard'ın sesini hiç duymamış izleyici için, devamlılık ve birlik bozulmaz. Godard'ın sesini ve Anna Karina'nın onunla ilişkisini bilenler için, ek bir değerlendirme söz konusudur. Karısının portresini yapan sanatçı, aracın bağlamı içinde çok yararlı olan bir yapıtın hazzından izleyiciyi mahrum etmez. Tek bir kadın pekala eşit düzeyde ikili işlev görebilir.

Sontag "kendini onaylayabilen bir Nana'yı yalnızca fahişe olarak görürüz" dediğinde, bu yorum sınırlıdır. Sontag burada kendi ifadesini yalanlayan yapıya saygı göstermiyor. Bir düzeyde, açık fahişelik kendilerini seks nesneleri olarak kabul etmeye ve buna uygun davranmaya koşullanmış kadınlar için mantıksal sonuçtur. Sontag "fahişe" sözcüğünü metaforik olarak kullanmadığı için, bu ifade Nana için geçerli değildir. Nana o anda içinde bulunduğu kötü durumdan çıkmasına yardım edecek herhangi bir şeyle kendisini onaylayabilen biri olarak gösterilir. Onun Yvette ile birinin yaptığı bir şeyden sorumlu olmakla ilgili konuşması neredeyse mekanik olarak yapılır, koşulların onu köşeye sıkıştırdığı anda söylenir. Açık bir biçimde onun konuşması hayatta kalma yalanlarına koşuttur. Bu, içinde bulunulan durumları anlamaksızın bu durumlar içinde kişisel özgürlük yanılsamasıdır. Çoğu kez durum Nana'yı tercih eder. Kesinlikle varoluşsal tercihler yapar ve danışıklı dövüş düzeyinden sorumludur ama onun sözde "özgürlüğü" aslında kapitalist/cinsiyetçi bir altyapının yarattığı "aşağı tükürsen sakal, yukarı tükürsen bıyık" (double bind) bağlamı içinde anlaşılmalıdır. Filmin yapısına uygun olarak Nana'yı daha iyi bir

yaşamı umuduyla sürekli olarak Paul'den ayrılmayı karar verirken görürüz. Daha sonra Nana kendisini filmlere sokabilecek fotoğrafçı/basın danışmanını görür. Eğer bu doğrultuda başarılı olsaydı, fahişelik yapmak yerine filmlerde oynayacaktı. Onun gidişatını belirleyen diğer olay örnekleri kapıcıyla olan olayı, tutuklanışı, tesadüfen fahişe oluşu ve para sıkıntısı çektiği sırada Raoul ile tanışmasıdır. Yine, Luigi'ye aşık olduğunda ve Raoul ile fahişeliği bırakmak kararını vereceği sırada Nana satılır ve aynı gün kaza eseri öldürülür. Eğer başarılı olsaydı, Nana kendisini fahişelikle değil Luigi ile onaylardı.

Godard'a görsel ve duygusal estetik aleyhine aşırı edebi olma nedeniyle acımasızca saldırılmıştır. Ancak *Hayatını Yaşamak* ne kadar soyut görünürse görünsün duygusal bir filmdir. Godard tutucu gelenekleri altüst eder ve olasılıklarla denemeler yapar. Popüler izleyicinin tek bir yapıt içinde çok sayıda değişikliği (modification) tamamen kabul etmesi zordur. (Değişiklik sözcüğünü kullandım, çünkü bu filmin analizinde, geleneksel ya da kabul gören yapının tümden bir reddi değil, yeni tarzların bir incelenişi bulunur.) Bununla birlikte Godard'ın türleri karıştırması genel olarak kaba ve riskli olabilir ama bütün öğelerin plastikliğini ve eşsiz bir uyumunu elde eder. Filmin meşru olasılıkları olarak farklı düşünceleri içerecek şekilde sinemayı genişletmiştir. Ancak yapı ne kadar başarılı olursa olsun, bu yapı onu anlamlı bir içerik olmadan tek başına önemli bir film yapamaz. *Hayatını Yaşamak* erkeklerin, paranın, sevgisiz cinselliğin ve şiddetin tanımladığı bir dünyada kadının ebedi ikileminin göz alıcı ve sempatik bir incelemesidir.

GECENİN KIZ KARDEŞLERİ

KARIN KAY
Çeviren: Ertan Yılmaz

Karyn Kay'in Damgalı Kadın (Marked Woman) filmi üzerine yazısı ilk olarak Warner Brothers'ın film koleksiyonunun Madison'da University of Wisconsin'de gösterime açılmasından bol miktarda yararlı malzeme çıkaran The Velvet Light dergisinde yayımlandı. Bu yazıda Kay bize sinema tarihine bakışımızın farklı öncelikler ve duyarlılıklar temelinde geçmişte oluşturulan sinema tarihleri ve eleştirel değerlendirmelerle nasıl önceden düzenlenmiş olduğuna ve bu nedenle de Kay'in "kadınlar hakkında Hollywood'dan şimdiye kadar çıkmış

en iyi filmlerden biri" dediği Damgalı Kadın'ın otuz beş yıl neredeyse tamamen görmezden gelinebildiğine dair bazı fikirler veriyor.

Kay filmin fahişelik ve suç reformuyla ilgili alışılagelmiş mitleri nasıl reddettiğini göstermek için diyalog ve aksiyonun açığa vurduğu haliyle kadın karakterleştirmelere özel vurgu yaparak filmin sıkı, metinsel bir okumasını sunuyor. Aslında bu yazı büyük bir Hollywood stüdyosundaki küçük bir yönetmenin bile bazen nasıl şaşırtıcı bir biçimde feminist bir film yapabileceğini gösteriyor. Filmin son sahnesinin özelliklerine dikkat edilirse, kahramanın geleneksel yürüyerek uzaklaşması kullanılsa bile, geleneksel "mutlu son"un reddedildiği görülür; stilistik akıştaki bir değişim tematik anlamda bir değişimi yaratır. (B.N.)

Benim dönemimde, bir kız Cuma öğleden sonra bir valizi toplarken görüldüğünde, damgalı bir kadın olarak değerlendirilirdi.

Archie Bunker

6 Haziran 1936'da bir New York mahkemesinde Charles "Lucky" Luciano ülkenin en büyük ahlâki bozukluk soruşturmalarından biri haline gelen bir davada 61 maddeden fahişeliğe zorlamaktan suçlu bulundu. Luciano'nun yasal yakalanışıyla itibar kazanan Thomas E. Dewey New York'ta valiliğe ve daha sonra da iki kez başkan adaylığına giden yolda önce New York Bölge Savcısı oldu. Bütün bu ün ve zaferleri bu aşırı etkileyici yargılamalar sayesinde kazandı.

Dewey'in yıldız tanıkları "sıradan" insanlar değil, daha ziyade tanıklıklarına seviyesiz tablet gazetelerden ağırbaşlı ve görkemli *New York Times*'e kadar ülke çapında baş sayfalarda yer verilen fahişeler ve Luciano'nun örgütünden nefret eden hanımefendilerdi.

Bu nedenle Warner Brothers'ın bu sıcak olayı beyaz perdeye getirmekle ilgilenmeye başlaması şaşırtıcı olmamalıdır. İki fahişenin tanıklığından itirafları basmış olan *Liberty* dergisiyle[4] yapılan özel müzakereler sonucu Warners tutanakların haklarını bir tür güvenceye aldı.

---

[4] 1934 Sinema Yapım Yönetmeliği nedeniyle, *Damgalı Kadın*'daki kadınlar gece kulübü konsomatrisleri oldular. Ancak onların gerçek mesleği film boyunca ima edilir. Bunun en açık örneği bir konsomatrisin Club Intime'de söylediği "My Silver Dollar Man" şarkısıdır: "Gümüş dolarlı erkeğim / Elime gümüş bir dolar bırakana kadar / Asla beni terk etmez." *The Lonely Life* (*Yalnız Yaşam*, 1962) adlı otobiyografisinde Bette Davis filmdeki rolüne bir "tele-kızın" rolü olarak göndermede bulunur.

Warner Brothers Robert Rossen ve Abem Finkel ile Dewey-Luciano mücadelesine dayanan bir senaryo yazmaları için kontrat imzaladı ama asıl vurgu öyküdeki fahişelerin rolü üzerine olacaktı. Sonuçta 1937 yılında ortaya, başrollerinde Bette Davis ve Humprey Bogart'ın olduğu, Lloyd Bacon'ın yönettiği *Damgalı Kadın* çıktı. Bu film, en başında "canlı ya da ölü kişi ya da kişilere benzerlik taşıdığını" reddetmesine rağmen, Luciano'yu demir parmaklıkların arkasına koyan cesur kadınların önemli ve etkili tanıklığını anlatır. Ancak bu yazının göstermeye çalışacağı gibi, *Damgalı Kadın*'ın tematik gücü, bu film Hollywood'dan şimdiye kadar çıkmış kadınlarla ilgili (ve bu nedenle de kadınlar *için*) en iyi filmlerden biri olduğu için, onun gerçek değerinin yalnızca başlangıcıdır. Anlaşılmaz bir biçimde en politik yönelimli sinema tarihçileri bile önem vermese de, *Damgalı Kadın* kritik zamanlamasıyla yalnızca Depresyonun etkisi altındaki 1930'larda hasar gören sinemasal toplumsal bilincin en ünlü ve altüst edici yapıtlarını değil, aynı zamanda saptamalarının doğruluyla, pratik olarak cinsel temalarla ilgilenen bütün stüdyo filmlerini aşar. Bu, bugün yani 1972'ye uyan bir filmdir.

Damgalı Kadın tematik, açıklayıcı dramanın genellikle görünmez melodramatik sahnelenişlerinin ortak özelliği olan her stereotipi ve beklentiyi reddeder. Bu filmdeki kadınlar asla yüceltilmezler, ne de "altın kalpli orospulara" dönüştürülürler; onlar stereotipik "iyi-kötü kızlar" olarak tanımlanmazlar, filmde (Bette Davis'in diğer rollerinde olduğu gibi) "kadın kahraman olarak fahişe" bulunmaz.[5]

Karakterler inandırıcıdır ve istenen tarzda davranırlar. Dikkat çekici bir biçimde sonunda aşk aracılığıyla kurtuluş ya da gerçek bir romans ya da fahişelikle ilgili filmlerde yaygın olan ölerek-kurban-olma finali yoktur (*Sarışın Venüs-Blonde Venus, Safe in Hell*, hatta *Sadie Thompson*'un 1928 versiyonuna bir "mutlu son" eklendi).

Başarının anahtarı, Lloyd Bacon'ın yönetimi ve oyuncuların göz alıcı dürüstlüğünün alışılmamış birleşimidir ve bu da filmi Frank Nugent'in "melodramatik saçma" dediği düzeyin üzerinde tutarak asilleştirir. Gösterime girdiğinde *Damgalı Kadın*'ı belki de en iyi değerlendiren eleştirmen olan Nugent özellikle finalin hakikiliğinden etkilendi:

---

[5] Hickman Powell, *Ninety Times Guilty*, Harcourt Schneir, New York, 1939, s. 324.

Mahkeme salonundan ayrılmalarını bekleyen cellada rağmen tanıklık yapan beş şaibeli kadın o anda asilleştirilirler ama yüceltilmezler. Sis onları tamamen yutarken, auralarının parlaklığı yoktur.[6]

Cagney ya da Robinson'un temsil ettiği hoyrat, acımasız ve yıkıcı gangsterlerin aksine, Eduardo Canelli'nin canlandırdığı, yumuşak ve yöntemli (ama yine de alçak) olan kadınların düşmanı haraççı Johnny Vanning daha az gerçek değildir. Sorun olduğunun işaretini, o gangsterlerin yumrukları ve "silahları" yerine onun gözlerinin ürpertici şaşılığı verir. Yine de o itici biri değildir. Normal şartlarda, aklında intikam olduğunda bile, "Vanning buna kalkışmaz." Tedbir almakta haklıdır, çünkü bir öfke patlamasıyla işlediği iğrenç bir suç onun Organize Suç Kralı olarak sonunu getirir.

Düşüşünden önce Vanning kârlı bir haraç işi içinde kabare işini organize etmiş, "kentteki her gece kulübünün ve gece kulüplerinde çalışan her kızın" kontrolünü ve hatta yasal sahipliğini ele geçirmişti. Koruma, rüşvet, avukatların ücretleri, kefalet senetleri, yasa müdahale ettiğinden suçu rüşvetle örtbas edecek her şey için" kulüp sahiplerinden ve konsomatrislerden zorla para aldı.

Club Intime'da çalışan kadınlar Vanning'in son elde ettikleridir. Onların "gece kulübü konsomatrisleri" olarak işleriyle ilgili yanılsamaları yoktur. Vanning için çalışmak tehlikeli, nahoş bir iş olsa da, onlar bu işi Depresyonun en kötü yılları boyunca tatmin edici para getiren tek iş kolu olarak kabul ederler. Johnny Vanning'in tek alternatifi olsa olsa " bir fabrikada ya da bir tezgahın arkasında sigara parasına çalışmaktır." Mary'nin (Bette Davis) dediği gibi:

Hepimiz haftada on iki buçuk saat düzüşmeye çalıştık. Mobilyalı odalarda iyi bir yaşam sürmezsin, işe yürüyerek gidersin, haftada iki gün açlık çekersin, bu sayede sırtına giyecek bir giyeceğe sahip olabilirsin. Yaşamının geri kalanı için yeterince şey yaptım. Ve sen de yaptın.

Damgalı Kadın'daki fahişeler, Bernard Shaw'ın "Neden bir bulaşıkhanede haftada birkaç şilin için günde on sekiz saat çalışarak yaşamını heba ediyorsun?" sorusunu soran Bayan Warren karakteri gibidirler. Onlar fahişeliği Amerika'nın "cinsiyetçi kapitalizminin" içsel bir işlevi olarak kabul eden günümüz feminist fahişeleriyle ilişkilidirler.[7]

---

[6] *The New York Times*, 12 Nisan 1937.
[7] *The Village Voice*, 6 Ocak 1972, s. 54.

Hayatta kalmak için bu kadınlar Vanning'in hizmetinde kalmaya karar verirken, kendi çıkarları adına tetikte dururlar. Mary'nin söylediği gibi:

Bazıları kısa sürede tükenecek ama ben değil, bebek. Bütün açıları biliyorum ve bütün bunlardan vazgeçinceye ve yaşamımın geri kalanını zenginlik içinde yaşayana dek onlardan bir adım önde olmaya yetecek kadar akıllı olduğumu düşünüyorum. Bu pislikten nasıl çıkacağımı biliyorum.

Bununla birlikte kadınlar kendi yaşamları için kaygılarında acımasız değillerdir. Her şeyden önce dost olan bu kadınlar birbirlerini kollarlar. Kayıtsız ve küstah bir biçimde Vanning "yaşlandığı için" Estelle'i işten çıkarmayı tercih ettiğinde, Mary onu savunur ve gangsteri, "Onun buraya zarar veremeyeceğini biliyorsun," diye uyarır. Mary'nin saf ve temiz kız kardeşi Betty (Jane Byran) beklenmedik şekilde geldiğinde kadınlar yalnızca Betty'nin masumiyetini değil, aynı zamanda Mary'nin işiyle ilgili sırrını da korumaya özen gösterirler. Beş kadın birlikte yaşar ve çalışır, birbirleriyle ilgili kaygılanır ve kavga ederler.

Bu beş kadının olağan bir biçimde caddede kol kola yürüyüşlerine alışılmamış bir önem verilir. Eğer kadın yoldaşlığı sinemada yaygın olsaydı, bu fazla garip görünmez, daha az etkili olurdu. İki erkek kahramanı Hawks tarzı bir tür sevgili mücadelesi içinde görmek, Ford'un süvarilerinin bir barda dostça kavgalarına tanık olmak yaygındır. Ancak sinemada kadınlar arasında dostluk ve saygı ifadeleri enderdir, neredeyse yok gibidir ve caddede yürüyüş beklenmedik şekilde etkileyicidir.

Eğer Vanning'in kötü adam oluşu konsomatrislerin korkularının bir yanını temsil ediyorsa, Savcı[8] David Graham'ın (Humprey Bogart) temsil ettiği "yasa" da diğer endişeleri harekete geçirir. Gabby'nin (Lola Lane) zekice belirttiği gibi, "Yasa bizim gibi insanlar için değildir!"

Graham, Mary ile ilk olarak Mary yanlışlıkla Ralph Crawford'un öldürülmesiyle suçlandığında tanışır. Küçük bir kasaba delikanlısı olan Ralph saf bir biçimde Club Intime'da karşılıksız çekle başının belaya girmeden vakit geçirebileceğini düşünür. Bu değerlendirme hatası nedeniyle Vanning'in örgütü tarafından öldürülür.

Yazar Bölge Savcısı (District Attorney) diyor, ancak Bogart'ın canlandırdığı Thomas E. Dewey gerçekte bu dava sırasında savcı, davadan sonra, 1937 yılında New York Bölge Savcısı olarak seçildiği için biz yalnızca "savcı" demeyi uygun bulduk (ç.n.).

Graham sonunda Mary'de umutsuzca peşine düştüğü yeraltı dünyasının şefi Vanning'i yakalama şansını görür. Vanning'e ait bir kanıtla yasal otoritelere yardım ederek Mary'nin kendisine de yardım edebileceğini öne sürer: "Senin gibi insanlara yardım etmeye çalışıyoruz ama sen kendine yardım etmeyi istemedikçe yapabileceğimiz hiçbir şey yok."

Uzağı göremeyen miyop liberal Graham, Mary'nin vefasızca hareket etmeyeceğini anlamaz. Vanning onun karşı karşıya kalacağı her cezadan kurtaracaktır ve haraççısının ücretine rağmen, Mary'nin "konsomatrisliği" nezih bir yaşam için yeterince kazandıracaktır. Bundan dolayı Mary'nin "yasanın" bu temsilcisine yanıtı şöyledir:

Her fırsatını bulduğunuzda bizi tekmelemekten başka bize hangi fırsatı verdiniz? Sizden istediğimiz tek bir şey var, o da bizi yalnız bırakmanız ve kendi tarzımızda yaşamamıza izin vermeniz.

Külkedisi ve Günahkâr Kız Kardeşler

Mary'nin son çareye başvurup, hatta yaşamını ortaya koyarak Vanning'den kurtulmaya ikna eden, kız kardeşi Betty'nin vahşice ve gerekçesiz öldürülmesidir.

İlk ortaya çıktığında Betty ablası Mary'nin gerçek mesleğinden hiç haberi olmayan, tamamen saflık, temizlik ve dürüstlükle kaplıdır. Mary'nin çok çalışan ve kendisi koleje gidebilsin diye kahramanca para biriktiren bir "model" olduğunu sanmaktadır. (Her ne kadar Mary kendisi için alternatif bir yaşam tarzını düşünmese de, kolej eğitiminin kız kardeşi için daha iyi bir hayatı satın alabileceğini kabul eder. Diğer kadınlar gerçekten bu duruma imrenirler: "Vay canına, okula gitmek eğlendirici olmalı. Havasız bir yerde bütün gece ayakta dikilmekten daha kolay gibi görünüyor.)

Ancak Ralph'ın cesedinin bulunmasından sonra polis Mary'yi gözaltına aldığında Betty'nin gerçek eğitimi başlar. O da gözaltına alınır, fişlenir – tıpkı büyük bir et parçası gibi– gazeteler için fotoğrafları çekilir. Ayrıca polisin onu diğer insanlarla hizaya dizmesinin ve daha sonra da mahkemenin aşağılaması söz konusudur.

Mary'nin Vanning'e karşı (hileli) tanıklığı Vanning'in cinayetle suçlananları savunan "avukatı" Gordon tarafından hemen ve etkili bir biçimde geçersiz kılınır. Gordon jüriyi böylesine açıkça haysiyetsiz bir kadının ifadesine itibar etmemeye zorlar. Mary'nin ifadesinin "bir mahkemede duyulması uygunsuz, ahlâksız ve inandırıcılıktan yoksun bütün nezih

baylar ve bayanların önünde sakıncalı," olduğunu söyler. (Bütün bunlar Mary'nin önceden gelen bilgisi ve zoraki onayıyla yapılır. Bu Mary'nin hapisten çıkması karşılığında Vanning'in hazırladığı "zekice" bir hiledir.)

Jüri üyelerinin tepkileri kız kardeşi Betty'nin kendisinin bir gece kulübü kızı olduğunu yeni öğrenmesiyle fena halde incinmiş olduğu bilgisi nedeniyle Mary'yi biraz kaygılandırır. Ayrıca Betty'nin fotoğrafı bütün ülkedeki gazetelerde basılmış, bu da okula gittiğinde karşılaşacağı alay nedeniyle onu çok utandırmıştır.

Karşılık olarak Betty, Mary ve diğer kadınların yanına yerleşir, Mary de dâhil diğer kadınlar Vanning'in kulübünde çalışmaya giderlerken, o da evin çevresinde tembelce vakit geçirir. Mary ve Betty'nin uzlaştıkları bir süre her şey sakindir. Ancak bir gece Betty bu uzlaşmayı bozar.

Emmy Lou, Betty'yi karanlık bir odada tek başına oturmuş, kendi kendine mırıldanırken bulur. Emmy Lou onun için üzüntü duyar. "Senin gibi güzel bir kız dışarı çıkmalı ve yaşamın keyfine bakmalı," der ve onun "kasabadaki en seçkin olaylardan biri" dediği Vanning'in partisine davet eder. Parti giysilerinin ve beklenmedik bir gece heyecanı düşüncesinin cazibesine kapılan Betty bu teklifi kabul eder.

Betty parti için giyinirken, Emmy Lou şaka yaparak ona "Külkedisi" der ama bu gönderme göründüğü kadar kasıtsız değildir, çünkü Betty'nin öyküsü çocuğun peri masalına benzeyen garip bir kabusa dönüşür.

Aşırı koruyucu "günahkâr" abla Betty'yi evde kapalı tutmuş, onu potansiyel olarak uğursuz bir çevreden korumuştur. Düşüncesiz bir "vaftiz ana" (Emmy Lou) onu "Yakışıklı Prens" ile karşılaşacağı balo ile baştan çıkarır. Buradaki prens koca göbekli, orta yaşlı bir erkektir ve Betty uygun bir şekilde erkenden partiden ayrılırken, adam ona taksi ücreti olarak yüz dolarlık bir banknot verir.

Betty "altın döşemeli arabanın" şoförüne (yüz dolarlık banknotla, daha az değil) ücretini ödedikten sonra, eve doğru yürür, düş gibi olan ve balodaki Külkedisi kadar kendini heyecanlandıran bir geceyi tamamlamıştır. Ne yazık ki gerçeklik onun fantezisine dayatmada bulunur.

Betty kendisine, "Seni küçük aptal. Eğer bir partiye daha gitmek istersen, bana danış!" diye bağıran öfke içindeki ablasıyla karşı karşıya gelir. Bunu Mary'nin bütün korkuları ile Betty'nin bütün öfkesinin serbest kaldığı bir mücadele izler.

Betty: *Senin yaptıklarından çok etkilendiğimden korktuğun için ebediyen bir odaya tıkılıp kalacağını mı sanıyorsun?*

Mary (küstahlığı ve imaları nedeniyle Betty'ye tokat atar): *Şu andan itibaren nereye istersen gidebilirsin! Vanning'in partisine geri dönebilirsin!*

Ve Betty'nin gittiği yer Vanning'in partisidir. Külkedisi akıllı davranarak uyumuş ve ertesi gün Yakışıklı Prens'in peşine düşmesiyle ödülünü almıştı. Ama Betty bekleyemez ve bu hatanın sonucu ölümcüldür.

Betty partiye döndüğünde her şey farklıdır, önceden heyecanlandıran şeyler değişmiştir. Orta yaşlı hayranı Bay Crandall çekiciliğini yitirmiştir. Adamın yaptığı kurlar rahatsız edici cinsel davranışlar biçimini alır ve Betty'yi öylesine korkutur ki, çığlık atarak Emmy Lou'dan yardım istemeye koşar.

Sonuçta onun histerik, çocukça tavrına çok sinirlenen Vanning ile karşılaşır ve Vanning kontrolünü yitirerek ona çok sert vurur. Betty korkunç bir biçimde merdiven boşluğuna düşerek ölür.

Külkedisi öyküsü sona ermiştir.

Günahkâr Kız Kardeşlerin İntikamı

Cinayetten habersiz Mary kayıp kız kardeşini aramaya başlar ve sonunda Graham'ın bürosuna gelir. Ancak Graham hâlâ daha önceki aldatılmasının etkisi altındadır ve gururunu öne çıkararak ona yardım etmeyi reddeder: "Dünyayla onu aldatarak baş edebileceğini düşünmeyi tercih ettin! Bu tür insanların genellikle sonunda yalnızca kendilerini aldattıklarını öğrendim. En ufak bir üzüntü duymayacağım, çünkü bayan buna siz neden olduğunuz."

Dünyadaki bütün uzun uzadıya ahlâki öğüt vermeler Mary'nin tarzını değiştirmeyecektir. İtici güç nedenleri çok kişisel olarak hissedildiği için basitçe ve doğrudan bir biçimdedir: cesedi inceleyen görevlinin raporunu ilk okuyan Graham onu Betty'nin ölümünden haberdar eder. Artık Mary'nin tek bir varlık nedeni (raison d'être) vardır, o da intikamdır.

Graham ve Mary diğer kadınlara soru sorarlarken, kadınlar anlaşılır nedenlerle fazla işbirliği yapmazlar, çünkü kadınlar sadece Mary'nin intikam amacına yardım etmek için yeraltı dünyasının misillemesini harekete geçirmeyi istemezler. (Graham, "onların senin arkadaşların olduğunu sanıyordum," der. Mary, "ben de öyle," diye yanıt verir.)

Bu, kadınlar arasındaki uyumsuzluğun ilk örneğidir ve bölünme onları zayıflatır. Filmdeki en acımasız ve korkunç sahnede Vanning yardımcısıyla birlikte Mary'yi vahşice döverken, diğer kadınlar hiçbir şey yapmadan yan odada dururlar. Kamera her birini yakın çekimde gösterir, duydukları çığlıklardan şok olmuş yüzlerini yakalar. Onlar hâlâ tanıklığa isteksizdirler.

Saklanan Emmy Lou'nun gruba dönüşü uzlaşmayı başlatır. Emmy Lou Betty'nin öldürülmesine tanık olduğunu ve şimdi tanıklık etmek istediğini itiraf eder. "Benim numaram sona erdi. . Size yaptıklarının aynısını bana da yapacak," der ve diğer kadınları kendi safına çeker. "Biz canlı olduğumuz sürece, birimizin konuşma şansı olacak ve Vanning'in şansı olmayacak."

Birleşen kadınlar, kritik bir pozisyonda yattığı hastanedeki yatağından daha kararlı olarak savaşan Mary tarafından daha da cesaretlendirilirler. "Eğer yaşamak dediğiniz buysa, bunun bir parçası olmayı istemem. Vanning ya da başka birinden korkmaktan bıktım, usandım. Başka bir yol olmalı " Böylece kadınlar Vanning'e karşı yeniden şahitlik için birleşirler ve Vanning'in "uyuşturucu bağımlısı" celladı onlara tutuldukları nezarethanenin penceresinin önünde zorbaca yürüyüp gözdağı vermesine rağmen, Vanning'in mahkum olması ve Graham'ın kazanması için Graham'ın tarafını tutarlar.

Gangsterin avukatı bir kez daha tanıkların itibarını zedeleyerek davayı kazanmaya çalışır. Ancak bu kez Graham bu taktiği kendi lehine çevirir. Tıpkı Yargıç McCook'un Luciano davası jürisini, "bir hukuk meselesi olarak, bir fahişenin inanmaya değmez olduğu görüşüne sahip olamazsınız. Onun öyküsüne tıpkı ünlü birinin öyküsüne verdiğiniz önemi vermek zorundasınız," diye uyarmak zorunda kalmış olması gibi,[9] Graham da Vanning davası jürisini uyarır:

İlk olarak, itibarlarını zedeleme girişimi içinde bu kadınlara getirilen suçlamaların doğruluğunu kabul etmeme izin verin. Onların karakterleri tartışılabilir: meslekleri çirkin ve nahoştur. Onları çarmıha germek zor olmamıştır ama gerçeği çarmıha germek zor olmuştur ve gerçek, bu kızların yoldan sapmalarına ve şiddetli yıldırmaya rağmen mahkemeye çıkıp, kendilerini halkın önüne koymalarıdır; kendileriyle ilgili gerçeği

[9] *The New York Times*, 7 Haziran 1936, s. 1.

söylemeleridir; gerçekten yaşadıkları dünyayı anlatmalarıdır. O halde tanıklık ettiklerinde söylediklerine inanmak zorundasınız.

Vanning, Luciano gibi, 30-50 yıl hapsedilme cezasına mahkum edilir. Ve duruşma sona erdiğinde, muhabirler kutlamak için Graham'ın etrafında toplanırlarken kadınlar fark edilmeden mahkeme binasından ayrılırlar, simgesel bir "sisli gecenin" içinden geçerler. Son yakındır.

Damgalı Kadın'ın son anları belki de filmin en zarif ve aynı zamanda en etkileyici anlarıdır, çünkü senaryodan çekime yönetmenin yaptığı basit bir değişim çok bariz bir melodramı ustaca, şiirsel bir zarafete dönüştürür.

Senaryo biraz arsız Mary ile daha tutkulu savcı arasında bir aşk ilişkisinin gelişmesine olanak sağlıyor, bu da Mary'nin "mutlu sonların" en iyisi olan aşk ile kurtuluşunun kaçınılmaz sonucunu doğuruyordu. Ancak Lloyd Bacon çekimler sırasında *Damgalı Kadın*'ın senaryodakinden çok daha az ortodoks, daha içten bir öykü olduğunu açıkça hissetti ve bu nedenle yapmacık bir finalin yerine gerçekçi karmaşıklığa sahip bir sahneyi koydu.

Graham kapıdan çıkan kadınları izler ve konuşmak için Mary'yi durdurur. Sahnenin atmosferi bir aşk ilanı için mükemmeldir: duygusal olarak sisli bir gece, mahkeme salonundaki tek kaynaktan gelen ışığın aydınlatması. Ancak bunun yerine, onların konuşması kaçamaklı ve savunmacıdır, çünkü gerçekten akıllarında olan romantik arzuları gizlerler:

Graham: *Nereye gideceksin?*

Mary: *Bir yerlere.*

Graham: *Ne yapacaksın?*

Mary: *Başaracağım.*

Bu acılı konuşma nasıl bitecektir? Sonunda konuşmayı farklı bir yöne sokan Graham'dır ama yön tercihi daha yıkıcı, aslında tamamen felakettir. Graham emsalsiz koruyucu tarzıyla, "Sana yardım etmek isterdim," der ve o anda kurtarılamayacak şekilde aşk aracılığıyla kurtulma şanslarını yok eder. Graham güç bela kekeleyerek, "Bir şansının olduğunu düşünüyorum ve başardığını görmek isterdim . daha önce demiştim . eğer kendine yardım etmeye başlasaydın, seni savunan ilk ben olurdum, bu hâlâ geçerli. Ne yaparsan yap, nereye gidersen git, yine karşılaşacağız."

Mary bu duygusallaştırılmış, hafif tertip korkakça kendini-aldatmanın farkına varır ve kurnazca şöyle der: niye lafı uzatıyoruz? İkimiz de farklı dünyalarda yaşıyoruz ve bu nedenle ayrılmalıyız." Gerçekçi olarak

"bir sonraki valimiz" (*Damgalı Kadın*'ın sonunda Graham'a böyle denir) ile sokaklardan bir kadın asla bir araya gelemez.

Mary dört kadın arkadaşına, Graham da çevresini kuşatan haber muhabirleri ve fotoğrafçılara geri döner. Ancak Graham çerçeve dışında kutlanırken, Lloyd Bacon'ın kamerası *Damgalı Kadın*'ın gerçek kahramanlarına odaklanmayı tercih eder, beş fahişe çerçeve içinde bir aradadır.

Yüzlerinde biraz keder, korku ve karmaşa vardır. Bundan sonra nereye gidecekler? Yine de Gabby gülümser. Ve onlar kol kola sis içinde yürüyerek uzaklaşırlarken, yoğun bir gücü duyumsarız.

Bu yazının başlangıç noktasına dönelim: filmin gösteriminin üzerinden otuz küsur yıl geçti ama Damgalı Kadın giderek daha anlamlı hale geldi. Film şaşılacak düzeyde doğru analiziyle hem fahişelik işinin mevcut sosyal ve ekonomik durumuna hem de 1972'deki kadın hareketinin daha gelişkin felsefi ilgilerine hitap eder. Büyük jüri beyaz kadın ticareti ve fahişelik çetelerini soruşturmaya devam ederken, radikal feministler ve "fahişeler" baskılanmış insanlar olarak ortak durumlarını tartışmak için toplanıyorlar.

Bugün fahişelerin söylediği, bir zamanlar radikal bir amaç uğruna fahişeliği denemiş Emma Goldman gibi önde gelen feministlerin uzun süre önce ifade ettiği düşüncelerin yalnızca tekrarıdır:

Kadın ticaretinin amacı gerçekten nedir? Sömürü, kuşkusuz; emeğe hakkını ödemeyerek semiren kapitalizmin acımasız Moloch'u[10] bu nedenle binlerce kadını ve kızı fahişeliğe itiyor.[11]

Goldman'ın teması *Damgalı Kadın*'da radikal analiz olmaksızın ama eşit derece zarafetle Mary tarafından yinelenir (daha önce alıntılandı ama tekrarlamaya değer): "Hepimiz haftada on iki buçuk saat düzüşmeye çalıştık. İyi bir

Fahişeliğin ortaya çıkışı üzerine (bir çok ahlâkçı erkek analistten köklü biçimde farklı) yazı yazan kadınlar *Damgalı Kadın*'daki maddi yoksulluğun bu ticaretin ardındaki neden olduğunu öne sürüyor. Adı kötüye çıkmış bayan Polly Ander'ın otobiyografisinde yorumladığı gibi, "On beş yaşındaki bir genç kız yetişkinliğin yeni farkına vararak etrafına baktığında ve yalnızca yoksulluğu ve çirkinliği gördüğünde, bu temel hazırdır."[12]

---

[10] Kendisine çocukların kurban edildiği Sami tanrısı (çn.).

[11] Emma Goldman, "The Traffic in Women", *Feminism*, ed. Miriam Schneir, Random House, New York, 1972, s. 310.

[12] Polly Ander, *A House is Not a Home*, Rinehart, New York, 1953, s. 128.

Bu kadınlar fahişeliğin, kadınların ekonomik ve toplumsal baskılanmasının zorunlu bir ortak yan olduğu kapitalist toplumda her zaman varolacağını söylüyorlar. Bundan dolayı bunun "tedavisi" ve beyaz kadın ticareti, ahlâki bozulmaya karşı soruşturmaların sayısı ya da yoğunluğuna rağmen kadın ticaretinin sona ermesi söz konusu olamaz. Eğer böylesine etkisiz soruşturmaların sürekli yapılması gerektiği garip görünüyorsa, bunların, örneğin I. Dünya Savaşı öncesi Rockefeller beyaz kadın soruşturmaları döneminde yazan Emma Goldman şu zekice analizi yapar:

Reformcularımız aniden bir keşifte bulunmuşlardır: beyaz kadın trafiği. Gazeteler bu "duyulmamış olaylarla" doludur ve yasa yapıcılar bu dehşet verici şeyi önlemek için bir dizi yeni yasa planlıyorlar. Yalnızca insanın kederleri göz kamaştıran ışıkları olan bir oyuncağa dönüştürüldüğünde, çocuklar –en azında bir süre– onunla ilgileneceklerdir. Beyaz kadın trafiğine karşı "haklı" çığlık bu nedenle bir oyuncaktır. İnsanları kısa bir süre oyalamaya hizmet eder ve yeni birkaç politik işi daha –dünyanın her yerinde soruşturmacılar, dedektifler vs. olarak azametle yürüyen parazitleri– yaratmaya hizmet edecektir.[13]

Thomas Dewey ve kurmaca karakter David Graham gibi adamlar belki de bilinçli olarak kötü saikleri olmayan parazitlerdir. Ancak onlar yine de reformist çabalarında ücretli çalışanlardır. *Damgalı Kadın*'da Mary başlangıçta Vanning aleyhine kanıt vermeyi reddeder, Graham onu cezaevine girmekle tehdit eder. Mary çaresiz bir şekilde kız kardeşini ararken ona geldiğinde Graham duygusuz bir biçimde onu reddeder.

Mary ve diğer kadınlar "yasayı aldatma" yeteneklerine sığınırlar. Graham gibilerinin temsil ettiği yasal otoriteler eşitsizliklerle oluşturulmuş bir sisteme güvenilmemesi gerektiğini kanıtlamışlardır. Mary'nin belirttiği gibi, "Eğer önemli birisi olsaydım, bana böyle davranmazdın."

Reform yönündeki adımların fahişeyi rahatsız eden temel sorunlarla – tıbbi yardım, bağımlılık ve zührevi hastalıklar programı, nihayet "suçtan arındırma"– ilgilenmede (ve genellikle ilgisizdirler) değişmez biçimde yetersiz oldukları kanıtlanmıştır. Fahişelik ve beyaz kadın ticaretiyle ilgili yazılı yasalar fahişeleri korumak ya da onların haklarını genişletmek yerine sürekli olarak fahişelere uygulanırlar. "Müşteriler" yasa karşısında suçlu olsalar bile nadiren mahkum edilirler, belki de hiç suçlanmazlar;

[13] Goldman, *a.g.e.*, 309-310.

yalnızca kadınlar (ya da erkek fahişeler) rahatsız edilirler, sistematik olarak tuzağa düşürülürler ve beklendiği gibi cezalandırılırlar. Gabby, "Yasa bizim gibi insanlar için değildir," derken haklıdır.

Böylece bu ihmal içinde toplum Mary ve arkadaşları gibi kadınların cesareti sayesinde politik ün kazanan Dewey ve Graham gibi insan "parazitlerden" kahramanlar yaratır. Kadınlara gelince, bir kez daha Emma Goldman'dan alıntı yapalım: toplum sonradan kibirle başından defetmeye çalışacağı kurbanlar yaratır." Yine de yaptıkları ne kadar soylu ya da kahramanca olursa olsun, kadınlar yasaya karşı gelenlerdir.

Damgalı Kadın anlayış olarak günahkâr kadınların en santimantal "itiraflarına" olduğundan çok, Batının etkili bir politik dramı olan Ford'un *Kahramanın Sonu-The Man Who Shot Liberty Valance* filmine daha yakındır. Ford'un filminde adı bilinmeyen birinin kahramanca eylemi –Liberty Valance'ın vurulması– yanlışlıkla başka birine atfedilir ve bu da Graham gibi iyi niyetli ama kendini üstün gören yasa adamı olan bu başka adamın –Random Stoddard– politik yükselişine yol açar. Tıpkı *Kahramanın Sonu*'nda gerçek kahramanın önemsenmemesi gibi, aynı şekilde *Damgalı Kadın*'da da fahişeler toplumun kabul edebileceği bir kahramanın Bölge Savcılığı kampanyası adına görmezden gelinirler.

Ancak *Liberty Valance* basının ve politikacıların görmezden geldiği eski Batının kendini feda eden, öncü kahramanlarının bir övgüsüdür. Ve *Damgalı Kadın*, David Graham'ın efsane haline gelişini gösterirken, aynı zamanda Luciano'ya karşı tanıklık yapan o kadınlara bir saygı ve genelde sokakta gezen/fahişelik yapan bütün isimsiz kadınlara en büyük hürmet ifadesidir.

BÖLÜNMÜŞ KADIN: "FAHİŞE"DEKİ BREE DANIELS (*Klute*, Alan Pakula, 1971)

DIANA GIDDIS
Çeviren: Ertan Yılmaz

Constance Penley'in Çığlıklar ve Fısıltılar (Viskningar och rop, Ingmar Bergman) üzerine yazısıyla Women & Film'in aynı sayısında yayımlanan Fahişe (Alan Pakula, 1971) üzerine bu yazı (erkekler tarafından yazılmış ve yönetilmiş) bir Hollywood filminin bir kadının ikileminin korkutucu bir tanımlamasını sunma yollarının bazılarını inceliyor. Giddis Fahişe'nin aslında erkek kahramandan ziyade New Yorklu bir tele-kız ve sözde moda manken olan

kadın kahraman Bree Daniels'i merkezine aldığını öne sürüyor. Bu kadının ikilemi temel bir ikilemdir -aşk özerkliğin kaybı, benin yitirilmesi anlamına gelecektir korkusu-- ve filmin heyecan/gerilim öğesiyle somutlaştırılır: "Bree duygusal olarak kontrolü yitirmeye yakınlaştıkça, yaşamını yitirmeye yakınlaşır." İki erkek karakter arasında –bir katil ve bir dedektif/aşık– stilistik aygıtlarla yakın ilişki kurulur ve Bree her biriyle, (Giddis'in sıraladığı) stilistik ve tematik bağlarla katille ve Bree'nin giderek bağlandığı dedektifle ilişkilendirilir.

Bu nedenle Giddis için film aslında filmin cinsel politikasının ya da "oyun bozanlık eden" finalinin doğrulanabilir eleştirisine olanak sağlayan iyi ve kötü – fahişe ve sadık aşık– Bree Daniels arasındaki bir mücadeleyle ilgili değildir. Bunun yerine film esasen aşk için bir mücadeleyle, kontrolü yitirme korkusuna (ki Giddis bu korkunun, kadınlar kendilerini bir erkeğe, bu Donald Sutherland'in canlandırdığı Klute kadar iyi niyetli biri olsa bile, verdiklerinde büyük ölçüde kaybetme riski taşıdıklarından paranoid olmayan bir korku olduğu sonucuna varır) karşı bir mücadeleyle ilgilidir. (B.N.)

•

Gösterime girişinden bu yana *Fahişe* hepsini de hak ettiği bol miktarda ciddi eleştirel dikkat çekmiştir. Ancak şaşılacak derecede bu dikkat neredeyse tamamen erkeklerden gelmiştir ve bu film üzerine yazan birkaç kadın eleştirmen bile filmin kadınlar için özel önemde olduğunu görememişlerdir. Ancak *Fahişe* bana kadınlar (ve erkekler) hakkında son iki üç yılda yapılan her filmden daha fazlasını söylemiş gibi görünüyor.

Kadınların tarafında *Fahişe*'nin ihmal edilmesinin birkaç olası nedeni vardır: Filmin erkekler tarafından yaratılması (yönetmen ve senaryo yazarları erkektir); üzerindeki "heyecan" (thriller) kaplaması; hatta belki de filmin (merkezinde açık bir biçimde bir kadın olsa da erkek karaktere göndermede bulunan) adı. Bunun filmin açık politik içerikten yoksun olması nedeniyle olması çok mümkündür: Kadın kahraman Bree Daniels özbilinç sahibi olarak "özgür" değildir, hatta bu terimin şimdilerde ifade ettiği özgürlük türü yönünde mücadele bile etmez. Mücadele etse bile, o tam tersi yönde hareket eder, yani kırılgan ama gerçek bir kendine yeterlilik yerine bir erkeğe aşık ve bağımlı olmaya yönelir. Yine de bu eziyetli yolculuğunda, günümüz kadın kaygılarının en önemlilerinden biri olan aşkın talepleri ile özerkliğin talepleri arasındaki mücadeleyi somutlaştırmada başarılıdır. Bree'nin bir yanda verme ve sevme ile diğer yanda benin

yitirilmesi korkusu arasında yaptığı duygusal halat çekme oyunu çok yaygın ve muhtemelen her zaman varolmakla beraber, özellikle günümüze uyduğu görünen bir kadın mücadelesidir.

Klasik bir heyecan, bir *film noir* ya da –bazı eleştirmenlerin gördüğü gibi– "özel dedektif" filminin çağdaş bir yeniden yapımından daha fazlası olan *Fahişe,* aksiyonun büyük bölümünün ana karakterin kafasında olup bittiği psikolojik gerilim-heyecan türüne daha yakın görünür. *Fahişe* oldukça öznel bir bakış açısından anlatılır ve diğer karakterler, "gerçek" olmakla beraber, kadın kahramanın psişesinin yansımaları olarak görülebilir. Film biri açıkça bir gerilim öyküsü olarak ve ikincisi de yoğun içsel mücadelenin bir dramatizasyonu olarak her iki düzeyde de işlev görür ama gücünü ikinci işlevden alır.

Filmin ilk çekimi bir erkek ile karısının sıcak bir biçimde kadeh kaldırdıkları keyifli, neşeli bir akşam yemeğinde zararsız bir şekilde kayıt yapan bir teybin görüntüsüdür. Bu mutlu sahneden hemen aynı ortamın artık karanlık olan çekimine geçilir: Bir biçimde Bree ile ilişkili olduğuna inanılan bir adam ortadan kaybolmuştur. Bunun ardından gelen jenerik yazılarının üzerine Bree'nin sesinin duyulduğu başka bir teybin çekimi bindirilir. Böylece Bree hemen aydınlık ve karanlık, aşk ve korku ile ilişkilendirilir.

Teypteki kız –fahişe– muhteris bir model/manken olarak maddileşir; onu ilk olarak bir reklam için ses provasında sıraya girmiş olarak; daha sonra da bu işi alamamış ve telefonda bir müşteriyle buluşma ayarlarken görürüz. Bu açılış darbeleriyle yönetmen, Bree'nin filmin geri kalanında özelliği olacak olan şiddetli bir belirsizliği, sürekli mücadeleyi tesis eder.

Bree bu mücadeleyi, yaşamını kontrol edebildiğini hissettiği tek anın düzüştüğü sırada olduğu sırrını verdiği terapistiyle olan bir sonraki sahnede ifade eder. Yalnızca müşterilerine hükmederek kendini kontrol ettiğini hissedebilir. Ancak Bree'nin bir yanı da kontrolü bırakma gereksinimi duyar; bu nedenle "yaşamdan" kaçmak için modellik ya da oyunculuk yapmaya çalışır. Bu kaçış türleri yalnızca sonunda düzüşerek etkisiz hale getirebilmek zorunda olduğu (ses provasının ardından bir müşteriyle yaptığı telefon görüşmesi) çaresizlik ve incinebilirliğe yol açar. Bree kontrol kaybını tehlikeyle, sürekli flört ettiği bir tehlikeyle dengeler; yönetmen Alan Pakula'nın belirttiği gibi, Bree korkmuş bir kız olsa da, çatı katındaki kapısında beş kilit olan bir dairede yaşar.

Bir arkadaşının ortadan kayboluşunu soruşturan küçük kasaba polisi Klute, Bree'nin yaşamına girdiğinde, Bree'nin mücadelesi yoğunlaşır. Klute'un gelişi Bree için farklı bir yaşam tarzının işaretini verir ama aynı zamanda da onun birdenbire ortaya çıkan, somut yaşamına sinsice yaklaşan meçhul bir tehdidi ortaya çıkarır. Aslında bu tehdit, yani Bree'nin potansiyel katili, Klute'un sunduğu duygusal tehdidin vücut bulması olarak görülebilir. Başından itibaren iki erkek neredeyse her zaman peş peşe gösterilir. Bree kendisini telefonla taciz eden birinden sadece nefes alış verişini duyduğu bir telefon alışını izleyen sabah, Klute ilk kez onun yaşamına girer. Onun girişinden hemen önce, Bree'nin dairesinin üzerindeki çatı penceresinden yapılan çok önemli bir çekim vardır. Bu çatı, telefonla birlikte Bree'nin korkularının somut mekânıdır. Ancak birkaç faktör bu çekimi nötralize eder, çekimi uğursuz yananlamlarından uzaklaştırır: Çatı penceresi içeriden görüntülenir, onun beyaz hatları (dışarının karanlığına karşıt olarak) neredeyse soyut bir modeli oluşturur ve sabahtır. Yine de art arda geliş, Bree'nin gözetleme deliğinden, delik nedeniyle yüzü biçim bozumuna uğramış Klute'u ilk görüşüyle güçlendirilen bir bağlantıyı akla getirir.

Tipik olarak bu aydınlık sabahta Bree'nin tavrı, bir önceki gecenin karanlığı içinde yalnız ve incinebilir oluşuna belirgin bir biçimde zıttır. Bree kapıdaki zincirin ardından Klute'a düşmanca ve küstahça bir dikkatle bakar. (Onu fiziksel bir tehditten koruyan kilit, Klute'tan da uzak tutar.) Pakula sürekli olarak ikisi arasında almaşık-kurguya başvurarak Bree'nin Klute'a yönelik hissettiği düşmanlığı öne çıkarır. Klute ona sınırlı sahiplenerek, onu gözetleyerek ve soruşturmada kendisiyle işbirliği yapsın diye onunla ilgili "yeterli delil bularak" karşı koyar. Klute'un niyetleri Bree'nin peşinde olan kişininkinin tersi olsa da, yöntemleri aynıdır.

Bu iki erkek film boyunca birbiriyle özdeşleştirilir. Bree ve Klute'un buluştuğu ikinci kez, katil Klute'un bodrum katındaki odasından Bree'nin dairesine çıkan merdivenlerin yukarısındaki bir kapıdan onları gözetlerken görülür. Her zaman Bree'ye hemen önünden, hemen ardından ya da Klute sahne içindeyken sinsice yaklaşırken görülür ya da duyulur.

Birçok yorumcu Klute ile (daha sonradan kayıp kişinin patronu Peter Cable olduğunu öğrendiğimiz) katil arasındaki bu karşılıklılığı belirtmiştir ama bunu sevgili ve katil olarak onların ayrı ayrı –ve paralel– rollerinin ışığında değil. Ancak film nasıl yorumlanırsa yorumlansın, Bree'nin içinde bulunduğu fiziksel tehlikenin Klute'a bağlanımıyla doğru orantı içinde

arttığı inkar edilemez. Klute'a bağlanımı arttıkça, Cable telefondaki cisimsiz –ve sessiz– bir varlıktan isimsiz röntgenci ve çatı katı penceresi ziyaretçisi ve tam olarak maddileşmiş –ve konuşan– katil yönünde gelişir. Bree duygusal olarak kontrolü yitirmeye ne kadar yakınlaşırsa, yaşamını yitirmeye de o derece yakınlaşır.

Bree için kontrolü yitirmek –onun da bildiği gibi– yaşamını yitirmektir. Bree verici olmayı (beninden) feragat etmekle, bağımlılığı tehlikeyle aşkı ölümle eşitler. Yalnızca kendisini öldürmeyi isteyeni öldürmeye çalışarak karşı koyabilir; fiziksel tehlikenin en yakın olduğu noktada, bir makasla Klute'a saldırır.

Klute'un Bree'nin korkularının odak noktası olması birkaç sahnede gösterilir. Kayıp kişiyi arayışları sırasında Klute ve Bree, Bree'nin bir zamanlar tam zamanlı tele-kız oldukları dönemden arkadaşı olan Arlyn'i ziyaret ederler. Artık uyuşturucuya ve eşit derecede uyuşturucu bağımlısı erkek arkadaşına bağımlı olan Arlyn'in görünümü Bree'yi korkutur, önce evin dışına koşar ve daha sonra da kendini Klute ile bindikleri arabanın dışına atar. Çılgıncasına kaçar, daha sonra eskiden takıldığı, eski arkadaşı ve eski pezevenk Frankie'nin sahibi olduğu bir diskoteğe gelir. İçeri girdiğinde kaskafı, terli, saçı başı dağınık haldedir; fazlasıyla biraz önceki Arlyn gibi görünür. Frankie'nin kollarında ağır ağır yürür, onu oraya kadar izlemiş olan Klute'a meydan okurcasına bakar. (Ona bakan Klute'un ani yakın-çekimi gerçekten korkutucudur; Klute ile Cable arasındaki fark hiçbir yerde buradakinden daha bulanık değildir.) Artık onu korkutan –görünüşte kaçtığı sahneye getiren– bir yaşama geri dönüşü yalnızca bir kendine güven davranışı, Klute'un vaat ettiği/tehdit ettiğinin inkarı olarak anlaşılabilir. Arlyn'in çaresiz ve bağımlı imgesi, Bree için eğer bir adama boyun eğerse ne hale geleceğinin bir görünümüdür. Arlyn bağımlılıkla, bağımlılık da ölümle ilişkilidir: Arlyn sonunda Cable tarafından öldürülür (daha sonra Cable, Bree'ye cinayetin bant kaydını dinletir.)

Dairesi Cable tarafından neredeyse tamamen yağmalandıktan sonra, Bree eski yaşamına çok ciddi bir geri dönme girişiminde bulunur. Klute, Frankie ile çıkmaya hazırlanan Bree'yi bulmak için içeri girer. Bree yine ona meydan okurcasına bakar. Bir önceki sahnede bu olaydan sonra onu Klute ile yatakta ve Klute onun adını söylerken soğuk bir şekilde sırtını dönerken görmüştük. Korkmuş durumdaki Bree ona dayanmak yerine onu reddeder, başına gelenlerden Klute'u sorumlu tutuyor gibidir.

Ancak eğer Klute, Bree'nin aynı anda gereksiniminin ve kontrolü yitirme korkusunun bir yansıması olarak görülebiliyorsa, Cable da kontrolü sürdürme gereksiniminin bir yansıması olarak görülebilir. Klute gibi, Cable da ikili işlev görür: O hem Bree'nin korktuğu hem de olduğu ya da olmayı istediğidir. Bree ile Cable arasında birkaç paralellik vardır. Jonathan Stutz'un *Velvet Light Trap*'ın 6. sayısında belirttiği gibi, her ikisi de güç ve ayrılık arayışındadır, her ikisi de "cinselliği, onu bir arzu eylemine dönüştürerek duygusal sorumluluktan ayırır." Cable duygusal olarak duyarsızdır; Bree böyle olmaya çalışır. Klute ile ilişkisinin zirvesinde terapistine, "yeniden duyarsız olmanın rahatlığına geri dönmeyi isterdim," der. Her ikisinin de cinsel dürtüleri onları şiddete yöneltir: Bree'yi Klute'a karşı, Cable'e Bree'ye ve diğer iki kadına karşı. Bree talan edilmiş evine geldikten sonra, telefonun diğer ucundaki ses Cable'ın değil, (teybe kaydedilmiş) Bree'ninkidir.

Ancak Cable'ın Bree'ye en çarpıcı benzerliği kendini açıkça sürekli olarak tehlikeye zorlamasıdır. Klute'tan kendisinin öldürdüğü adamı bulmasını ister, böylece çıkmaza girmiş bir soruşturmayı yeniden canlandırır. Çatıdan Klute orada olduğu sırada Bree'yi gözler, çatıdan bodruma neredeyse yakalanacağı bir kovalamayı tahrik eder. Klute katilin kimliğini açığa çıkarmaya yakınlaştıkça, Cable kendisini giderek daha gözle görülür şekilde Bree'nin yaşamına sokar. Bree gibi, Cable da kontrolü yitirmek kadar onu sürdürme ihtiyacı duyar.

Filmdeki iki erkek kadar *Fahişe*'nin bütün yapısı da Bree'nin ikiliğini yansıtır. Seven ya da incinebilir Bree sürekli olarak sıra ile yönlendirici ya da savunmacı –ve bazen ikisi bir arada– Bree olarak gösterilir. Çatıdaki bir sesten korkan Bree, Klute'un bodrumdaki odasına gelir ve daha sonra sevişirler. Ancak incinebilirliğini ortaya koyan Bree ayrılışında yeniden ısrar etmek zorundadır. Klute'a, diğer müşterileri gibi, kendisini tatmin etmede başarısız olduğunu söyler. Önceden olduğu gibi, tehdit edildiğinde fahişe rolünü üstlenir. Ama sekans burada bitmez: Klute'un evinden çıkışından zincirleme ile yeniden yalnız ve mutsuz şekilde yatağında yatışının bir çekimine geçilir.

Ölüm imgelerini sevgi imgeleri izler: Klute bir asansörle ölü bir kadının eşyalarını inceleyeceği morgun depo bölümüne çıkar; Bree odanın diğer ucundan şefkatle Klute'a bakar, onu yatağına çeker; Arlyn'in ambalajlanmış cesedi nehirden çıkarılır.

Bree'nin sesinin kullanılması onun bölünmüş dürtülerini göstermede özellikle etkilidir. Bree'nin sözleri çoğu kez yaptıklarını yalanlar. Terapistine Klute'tan korkusunun kendisini sinirlendirdiğini, onu yönlendirme isteği uyandırdığını söylediğini duyarken, onun Klute'un okşayışlarına geri dönüşünü görürüz. Daha sonra, Klute ile yataktayken, ona sarılırken, onu kendisine deli divane olmaması konusunda uyarır. Bree'nin sesi kendisiyle de çelişir: Terapistiyle çoğu kez dış sesle duyulan konuşmaları, Cable'ın takıntılı bir biçimde çaldığı tele-kız olarak Bree'nin bant kayıtlarıyla karşıtlık oluşturur. Birinci Bree'nin gelişmeyi anlamlayan tereddütlü, arayış içindeki sesine ikinci Bree'nin emin, kontrollü sesiyle yanıt verilir (bir tema üzerine çeşitlemeler olan bant kayıtları aynı zaman diliminde yapılabilirdi –ve muhtemelen yapıldı).

Bütün bunların en paradoksal olanı, Bree –Klute'un etkisiyle– bir fahişe olarak yaşamından uzaklaşırken, yine Klute nedeniyle bu yaşama giderek daha yakınlaşmasıdır. Klute ile eski yaşamından birkaç yeri ve ona, "Buradan her zaman bir evin var," diyen bayan da dâhil, insanları yeniden ziyaret eder. Frankie'ye iki kaçışı da hem bu yaşamın hatırlatıcılarından bir kaçış hem de bu yaşama bir geri dönüştür. Terapistine dediği gibi, "Bildiğim bir dünyadan kaçmaya çalışıyorum ve kendimi onun kıçına bakarken buluyorum."

Ama bu çember içindeki kaçış nihai bir ilerlemeyi temsil eder, çünkü Bree'yi korkularıyla yüzleşmeye götürür. Klute'a bağlanmasının ilk gerçek jesti onu Cable ile yüz yüze getiren olaylar dizisini başlatır. Biz onun evinin penceresinin dışındaki avantajlı bir noktadan telefonda bir müşteriyi reddetmesini duyarken, Cable (Bree'nin hemen yanı başındaki korkusu ve şüphesi mi?) kapının ardından onu gözler. Bree ve Klute daha sonra filmdeki karşılıklı şefkatin (Bree'nin zorla girilen evine geri dönüşle kesilen bir şefkat) en uzatılmış sahnesinde telaşsızca alışveriş yaparlarken gösterilirler. Daha sonra Bree, Frankie ile dışarı çıkmasını engellemeye çalıştığında Klute'a saldırır. Hızla dışarı çıkar ve sonunda müşterilerinden biri olan kibar bir yaşlı adamı aramak için bir giysi fabrikasına sığınır. Ama adam gitmiştir ve diğer herkesin ayrılmasından sonra, Cable onu burada da takip eder. Cable tam onu öldürmek üzereyken, Klute, Bree'yi kurtarmak için saldırır ve Cable pencereden düşer.

Bree'nin sağlıklı, verici, seven yanı olan Klute, Bree'nin zararlı, korkutucu, zalim yanı olan Cable'ın üzerinde zafer kazanmış görünür. Cable'ın

ölümü Bree için yeni bir yaşamın başlangıcını simgeler. Sonunda görünüşte tamamen fahişeliği tamamen bırakarak Klute ile Pennsylvania'daki küçük bir kasabada yaşamak için New York'tan ayrılır. Korkunun karanlık gecesinden bütün, sağlam olarak doğmuş gibi görünür.

Ancak Bree finale kadar inatla belirsiz kalır. Cable'ın pencereden atlamasının hemen ardından gelen çekim çatı penceresindendir, yine içerden, yine beyaz ve belirsizdir. Bunun ardından Klute'un bacağı üzerinde oturan Bree'nin görüntüsü gelir. Belki de bu birleşme Klute'un kötü ruhları kovduğunu akla getirir. Ancak yine dış ses karşıtlık oluşturur: Bree terapistine Klute'a bunun işe yaramayacağını, asla yerleşik hayata geçemeyeceğini, hayatını yaşayacağını vs. söylemiş olduğunu anlatır. Kuşkusuz bu Klute ile dairesinden ayrılışının son görüntüsüyle yalanlanır. Ama dış ses ısrar eder –"Muhtemelen beni haftaya göreceksiniz"– ve çok merak uyandırıcı biçimde Bree finalde ilk telefon konuşmasını yaptığı filmin başında gördüğümüz aynı giysiyi giyer.

O halde *Fahişe* aşk için değil aşkla mücadele eden bir kadının öyküsüdür ve bu nedenle günümüz kadınlarına özel olarak uyan bir filmdir. Yine de eleştirmenlerin çoğu filmin bu yanını görmezden gelmiştir; filmin ana ilgi alanının Bree'nin uzun duygusal yolculuğu olduğunu kabul ettikleri halde, bunu genellikle ahlâki ifadelerle –yani "iyi" kadının "kötü" üzerindeki zaferi– yorumlamışlardır. Bu bir düzeyde filmin geçerli bir okuması olduğu halde, bu okuma Bree'nin mücadelesinin psikolojik temelini ve bunun daha geniş bir uygulama olanağını hesaba katmaz. Çünkü *Fahişe,* bilinçli amacı ne olursa olsun, birçok kadının bir erkekle ilişkiye girdiklerinde, genellikle (ama her zaman değil) ilişkinin ilk aşamalarında, içine girdikleri yoğun mücadelenin bir metaforundan başka bir şey değilmiş gibi görünür.

Karşıt duygusal güçler arasındaki bu mücadele bir kadının yaşamındaki en dramatik mücadelelerden biridir. Bir yanda birinin kimliğini tehlikeye atıyor görünen başka birinin kimliğinin istilası (Klute'un, kendisinin ve başkalarının kontrolünde olan Bree'yi tehlikeye atması gibi); birinin kişiliğinin bilinçli ve bilinçsiz sınırlanışı (Bree ile yakından özdeş dairesi, dağınıklıktan düzene doğru iki gelişme; onun bir müşteriyi ilk reddi); benin ve kusurlarının giderek ortaya çıkması (Bree, Klute'un onun "adiliğini," "orospuluğunu," "çirkinliğini" görmesine izin verir); güven ve ilginin verilip alınması (Bree, Frankie ile geçirip kendine zarar verdiği gecenin ar-

dından Klute'un kendisiyle ilgilenmesini kabul eder; daha sonra alışveriş yaparlarken kendini ona, ceketini sıkıca tutarak onun rehberliğine bırakır) vardır.

Diğer yanda ise öz-kontrolü, bağımsızlığı, bütünlüğü kaybetme korkusu (Bree'nin çeşitli kaçışları ve geri dönmeleri); kendini öne sürmesine izin verilen gereksinimin asla tam olarak tatmin edilmeyeceği ya da karşılığının verilmeyeceği korkusu (onun "Bana deli divane olmayacaksın, değil mi" sorusunu gerçekten kendine bir uyarıdır); insanın aşkı yaşamaya değeri olup olmadığı hakkındaki şüpheleri (Bree'nin kendisini en kötü haliyle görmesinden sonra Klute'un onu kabul edebileceğine inanmaması). Ve her türlü tepki biçimi: Vahşi öfke, isteyerek ayrılma, histerik kendini beğenme, başka birinin gerçekliğinin meşruiyetinin körü körüne inkarı vardır.

Bu kuşkusuz her şeyi aşırı ifadeler içine yerleştirir ve mücadelelerin çoğu nadiren böylesine açık ya da Bree'nin durumunda olduğu gibi bilinçlidir. Bu direnişin bir ya da daha fazla gizli biçim aldığından şüpheleniyorum: Cinsel ketleme (en yaygını); başka bir ya da birkaç erkekle yatarak cinsel sadakatsizlik; irrasyonel kıskançlıklar (bu sonuçta erkeğin, kadının ciddi, başkalarını dışlayan bir özene değer olduğuna inancının bir reddidir); ya da aile baskısı gibi "dışsal" bir engel biçimi alabilir.

Aşırı geri çekilişin yolları da dolambaçlıdır: Başka bir erkekle evlenmek; kentten ayrılmak; erkeği uzaklaşmaya zorlamak –ya yanıtlayamayacağı ya da yanıtlamayacağı bir ültimatom vererek ("Benimle evlen ya da!") ya da onunla uzun süren ve sert kavgalar yaparak– yani bir "orospu" olmak. Ve her zaman hepsinden daha sinsi ve klasik bir oyunbozanlık vardır: birden ya da tedrici olarak ilginin kaybolması, duyguların kısa-devre yapması. Bu aşırı ama yaygın bir çözümdür: Bunun bilinçsiz, yanıtlamaz ve genellikle geri döndürülemez etkileri vardır.

Kuşkusuz farkında olma bir yana, her kadın bu mücadeleyi aynı düzeyde yaşamaz; bazı kadınlar için bu mücadele diğer kadınlar için olduğundan daha şiddetlidir. Ama doğası ve boyutu ne olursa olsun, bu mücadele her şeyden önce bir kadın olgusudur. Erkeklerin çoğu henüz bu acıları, duygunun şiddetli tereddütlerini, kadınların yaşadığı korku içinde vermeleri ve geri almaları yaşamış görünmezler –en azından aynı tarzda ve kesinlikle aynı hızda değil. Bu kısmen bir tarz meselesidir: Bir erkek genellikle oldukça edilgin bir direniş türünü uygular, bir süreliğine ya fiziksel ya da duygusal olarak ilişkiden vazgeçer. Ancak bu çoğunlukla bir yoğun-

luk meselesidir; mücadele yaşamsal olmadığı için dramatik değildir. Çünkü erkekler basitçe, ne kadar severlerse sevsinler, kadınların yapmayı gerekli buldukları bağlanma türünü gerçekleştirmek zorunda değillerdir; onlardan vermeleri, dolayısıyla da kaybetmeleri beklenmez. Ya da kendilerini bırakmaları. Daha derin bir duygusal risklerden ayrı olarak bir kadın erkeğe göre kendi kimliğinin büyük bölümünden vazgeçer. Bu açık haklardan –erkeğin gittiği yere gitme, erkeğin yaşam tarzını yaşama, gerektiğinde işini erkek için feda etme– daha fazlasını içerir. Daha sinsice bir biçimde, bir kadının kişiliği erkeğinkinin içinde yutulma eğilimi taşır; az ya da çok, kadın kendi kişiliğinin erkeğinkine uymayan yönlerini kontrol –ya da baskı– altına alır. Bu nadiren bilinçli bir işlemdir; çok az kadın erkek içinde özümsenmesinin farkındadır, her ne kadar bunu başkalarında gözlemleyebilirse de. Ancak kadınlar bir ilişki içinde bu potansiyeli, yutulma olasılığını *duyumsar* ve bu onun bağlanmaya direnişindeki önemli bir faktördür.

Kuşkusuz her ilişkide özerkliğin, kendi kaderini belirleme hakkının feda edilmesi her iki tarafça da yapılmalıdır ama başlangıç halindeki özgürlük çağında bile erkekler ile kadınlar arasındaki denge hâlâ çok uzaktadır. Ve bir kadın kendi yaşamına ya da aklına sahip oldukça, daha büyük bir feda etme söz konusudur. Bir anlamda onun kimliği daha istikrarsızdır; varılan bir şeydir bu. Bir erkeğin kimliği daha istikrarlıdır; bu peşinde olunan, merakla etrafında dolaşılan bir şey değildir. Bree gibi eğer biraz merak edilirse, kadınlar kendi kimliklerini yitirme ile aşkı kabul etme arasında ilişki kurarlar, çünkü biri kazanılırken, bazı yerlerde öteki yitirilir.

Yine de kadınların çoğu için aşk ihtiyacı benliğin yitirilmesi korkusuna ağır basar. Şiddetli bir savaş yürütürler ama sonunda risk alırlar ve kendilerine ulaşılmasına izin verirler. Belki birinci ya da ikinci seferde değil ama sonunda onların "Klute"ları "Cable"ları üzerinde zafer kazanır. Çünkü yine de kadınların çoğunun varlık nedeni hâlâ sevdikleri bir erkekle birlikte olmaktır ve bunu başarmak için öfkeyle kendi kötü yanlarıyla savaşacaklardır.

İtiraf edildiği gibi, kadınlar dengeyi sağlama gereksiniminin, bir erkeğe olduğu kadar kendilerine de bağlanmanın öneminin öncesine göre daha farkındadırlar. Yakın zamana kadar içsel ve dışsal baskı tamamen tek taraf üzerindeydi; şimdi karşı baskı oluşuyor. Belki de eğer güçler eşit olursa ve olduğunda mücadelenin koşulları değişecek. Ya da belki de, daha ütopyan olursak, hiç mücadele olmayacak. O zamana dek, kadın tıpkı *Fahişe*'nin

sonunda Bree'nin yaptığı gibi, bir ilişkide kendi benliğinden erkeğe göre daha fazlasını vermeye devam edecek. Bree'nin geçici olan teslimiyetinin onun adına olumlu bir gelişmeyi temsil ettiğini farzedersek –sömürmek ve sömürülmektense seviyor ve hissediyor olmak kesinlikle daha iyidir– filmin, Bree'nin gün batımında Klute'u izleyen kişi olması gerektiğine dair sevimli varsayımı ortaya çıkar. Bununla birlikte Bree'nin de kabul ettiği gibi, Tuscarora'da (Klute'un memleketi mi?) onun için ne vardır? Onun orada kendini gerçekleştirme şansı neredeyse kesinlikle yoktur. Neden yönetmen filmi çiftin, Bree'nin yalnız Klute ile birlikte değil ama kendisiyle de birlikte daha iyi bir kendini gerçekleştirme şansının olduğu diyelim San Francisco'ya gitmesiyle bitirmedi? Kuşkusuz yanıt, Klute'un yaşamının Tuscarora'da olmasıdır; eğer Bree orada başarılı olamıyorsa, evet bu onun başarısızlığıdır. Filmlerde, gerçek yaşamda olduğu gibi, bu hâlâ bir erkeğin dünyasıdır.

Filmin son görüntüsü tam da şunu söyler: Bree tahminen son kez bir müşteriyi reddeder, eşyalarını toplar ve Klute ile kapıdan çıkar. Son çekim Bree'nin –telefon hariç Bree'nin bütün yansımalarının tamamen yok olduğu– boş odasının çekimidir.

KADININ FİLMİ (*The Woman's Film*, Louise Alaimo, Judy Smith ve Ellen Sorrin, 1971)

SIEW HWA BEH
Çeviren: Ertan Yılmaz

Siew Hwa Beh'in The Woman's Film üzerine yazısı Women & Film'in ortak editörlüğüne başlamadan kısa bir süre önce Film Quarterly'de (Sonbahar 1971) yayımlandı. Böylesi bir derginin ortaya çıkış nedenleri, filmin gücünü kolektif ve politik eylem gereksinimini keşfetmiş işçi sınıfından kadınlara karşı kişisel baskının ifadesi içine yerleştiren bu yazıda net bir şekilde anlatılıyor. Beh'in de belirttiği gibi, "Sessizlik baskının alternatif bir belirtisidir" ve feminist bir sinema dergisinin çıkışı kadın eleştirmen ve yönetmenlere önceden yoksun oldukları bir ses kazandırmıştır.

Feminist eleştiri filmleri oldukça incelikle oluşturulmuş bir teorik çerçeve içine yerleştirmeye daha fazla vurgu yapmasıyla, eleştirmenin filme politik eleştiriye göre daha cesur tepkisiyle daha kişisel olmaya yöneliyor. Aynı zamanda feminist eleştiri ideoloji ve kolektif mücadele sorunlarına net bir politik bakışla filmleri

inceliyor. Beh'in yalnızca bu filmde övmediği aynı zamanda kendi yazısında da örneğini verdiği kişisel ile politik olanın bu harmanlanışı bana hâlâ tam olarak anlamadığımız sonuçlarıyla birlikte kadınların özgürlüğünün en önemli yanlarından biri olarak görünüyor.

The Woman's Film Newsreel filmlerinin en bilinenlerinden biridir ve Newsreel'in kendisi de 1930'lardaki Worker's Film ve Photo Leagues'den bu yana Birleşik Devletler'de ortaya çıkan en önemli film-yapım ve dağıtım kolektifidir. Diğer bireyler Newsreel'in ortaya çıktığı 1968'den bu yana politik olarak güçlü filmler yapmışlardır ve diğer gruplar politik filmleri yaygın olarak dağıtmada başarılı olmuşlardır ama yalnızca Newsreel sürekli olarak kolektif bir temelde bu iki işlevi birleştirebilmiştir. Bu özel Newsreel filmine dikkatimizi çekerek Beh aynı zamanda dikkatimizi kadınların mücadelesi ve diğer toplumsal değişim ya da devrim mücadeleleri için çok önemli olan film-yapımı ve dağıtımın sinema salonlarına yönelik olmayan, alternatif biçimlerine dikkat çekiyor. (Women & Film, Cineaste, Take One ve Jump Cut büyük dağıtım şirketlerinin alanı dışındaki genellikle tanıtımı az yapılmış ama zamansal ve politik olarak yerinde olan bu filmlerle ilgili çok sayıda yararlı enformasyon sağlarlar.) (B.N.)

•

Film, San Francisco Newsreel'den Judy Smith, Louise Alaimo ve Ellen Sorin tarafından yazıldı, görüntülendi ve kurgulandı. Newsreel, 26 West 20th Street, N. Y., 10011'den ya da 630 Natoma Street, S. F., 94103'ten edinilebilir.

Şimdiye kadarki en iyi kadın filmi olan bu kırk beş dakikalık film çalışan kadınların, TV ve reklam panolarındaki reklamlardaki kadınlar, gelinlik içindeki kadınlar, dergilerdeki modeller vd.'nin fotoğraflarının ritmik kolajıyla başlar. Tempo bir zamanların ünlü pop şarkısı "Can't Get No Satisfaction"ın (Rolling Stone) vuruşlarıdır. Daha sonra film beyaz, siyah ve Chicano[14] çalışan kadınlarla evlerinde onların evlilik öncesi günleriyle – bir adamın gelip onları dört duvar arasında köle gibi çalışmaktan kurtaracağı umudunun yaşandığı günlerle– ilgili röportajlara odaklanır. Hayal kırıklığının ardından kadınların yaşamdaki gerçek konumu hakkında bir bilinçlenme süreci gelir. Bu noktada filmin arasına köle pazarı günlerinden bir dizi resim girer. Siyah kadınlar tıpkı siyah erkekler gibi en fazla para

[14] ABD'de yaşayan Meksika asıllılar (ç.n.).

verene satılmışlardı. Paralellik: "Zenciler[15] olarak kadınlar," bir erkekten diğerine, babadan kocaya geçen özel mülkiyet.

Filmin ikinci bölümü kadınların çocuk bakımı merkezlerinden kişisel sorunlara kadar özel konularda herkesin birbirine yardım ettiği bilinçli gruplara yönelişini izler. Diğer kadınlar sonunda büyük şirketlerde büyük bir düşmanı tam olarak belirleyebildikleri grev eylemlerine katılırlar. Film çoğunlukla kadınların ekonomik sömürüsünü ve sonunda kadınların nasıl savaşçı olunacağını öğrenmesini anlatır.

Şimdiye kadar *The Woman's Film* üzerine eleştiriler ve yorumlar çok kötü bir yanlış anlama yığını, hoşa gitmeyen komplimanlar ve isteksiz övgüyle lanetleme olmuştur. Liberalizmin dış yüzeydeki izleri ne kadar gelişkinlik gösterirse göstersin, içyüzünde gericidir. *Los Angeles Times* bu filmi eğer propagandist görünümü olmasaydı potansiyeli olurdu diye yok saydı (sanki *Los Angeles Times* açık propagandadan muafmış gibi). Ancak bu filmi önemli ve mükemmel bir Newsreel filmi yapan kesinlikle filmin politik ve estetik yapısıdır. Sadece mevcut ideolojiyi güçlendiren bir kadın özgürlüğü filmi ne iyi olurdu değil mi? Ancak bu film yalnızca bildik şarkı sözlerini inançla tekrarlamakla sınırlı değildir; simgesel bir reformla uzlaşmayan radikal yapısı bilinç düzeyinin yükselmesine hizmet eder. Bu, amacı kolektif bir çözüm için kolektif bir eylem olan politik bir filmin özüdür.

Film siyah, Chicano ve beyaz işçi sınıfından kadınlarla ilgilenir. Bu kadınlar yalnızca baskılanmazlar, evdeki kadınlar, kadın işçiler ve ırkçılığın sürekli olarak zor sorunlarının üstesinden gelen kadın kurbanları olarak çok yönlü bir biçimde baskılanırlar. Filmdeki ilk kadın olan birkaç çocuklu bir anne evliliğin onu çocukken asla sahip olmadığı şeyler olan şeker, Coca Cola ve kitapların lüksüne nasıl ulaştıracağını düşündüğünü anlatır. Ama kuşkusuz bu tür küçücük arzular bile hemen hayatta kalmak için günlük mücadelelere dönüşmüşlerdir. Bu deneyimlerle kadın sonunda çocuk bakımı ve kişisel tatmin sorunlarını çözmek için çevredeki kadınları örgütlemeye başlamıştır.

Refah devleti gayrı-meşru bir çocuğu olan başka bir siyah kadının erkek arkadaşlarının olmasını yasakladı. Kadın annesinin de aynı şeyi söylediği ve eğer annesini dinlemiyorsa refah devletini neden dinleyeyim yanıtını verdi. *Village Voice*'daki Molly Haskell'in tamamen gözden kaçır-

---

"Black" değil de aşağılayıcı anlamda kullanılan "nigger" sözcüğü kullanıldığı için, biz de siyah yerine zenci sözcüğünü kullandık (ç.n.).

dığı buradaki nokta, refah devletinin gayri-meşru çocuğu olanlara insanlık dışı davranmasıdır. Eğer bu kadınlar erkeklerle birlikte yaşarlarsa aldıkları yetersiz yardımı tamamen yitireceklerdi ki, bu da onların toplumsal yaşamdan mahrum olmaları ya da bu yaşamın keyfi olarak daraltılması anlamına gelir. Üçüncü beyaz işçi kadın kocasının gece çalışmaya gittiğinde kanatları açılmasın diye kapılara nasıl ip bağladığını anlatır. Birkaç yıl boyunca bunu fark etmemiş bile. Yeniden evlendiğinde ve kocasının çalıştığı çelik fabrikasındaki grev gözcülerin hattına kocasıyla birlikte katıldığında, bir polis ona Komünist diye sataşmış. Onun yanıtı, "Eğer yaptığım Komünizm ise, Tanrım Komünizm için teşekkürler," olmuş. Editör yardımcısı olarak çalışan başka bir kadın her gün yaptığı işin yüceltilmiş bir hizmetçilikten başka bir şey olmadığını keşfeder. Yaptığı işler şunlardır: Başka erkeklere yanıt olarak erkeklerin mektuplarını yazmak, patronların kahvesini hazırlamak, büroyu temizlemek, her türden küçültücü ve aşağılayıcı şakalara ve "komplimanlara" katlanmak.

Kendi günlük ortamlarındaki bu kadınları tanımlayarak başlayan film, kolektif eylem için kendi gruplarını örgütleyerek kendi ortak durumlarını cesurca anlama mücadelelerinin mantıksal gelişimini izler. Bütün bu kadınlar evliliğe ya da yetişkin yaşamına baskıdan kurtuluşun bir aracı olarak bakmışlar ama bunların önceden varolan baskının uzantısı olduklarını anlamışlardı. Onlardan birinin dediği gibi, "Bunu size vermeyecekler, o halde bunu onlardan siz almalısınız."

Filmin bir kütüphanenin karanlık ortamlarında değil, bu kadınların gündelik deneyimlerinden yazılmış güzel bir "senaryosu" vardır. Ne yazık ki bilinçlenme süreci muhakkak addedilir ve bu kadınların kolektif topluluk eylemi düzeyine nasıl geldikleri tam net değildir. Bununla birlikte film görüşlerinde içtendir ve kadınlar ile sinemacılar arasında akan bir rahatlık vardır. Özneler ile sinemacılar arasındaki bu rahatlığın çok kısa bir süre (birkaç ay) içinde kurulduğunu belirtmek önemlidir. Bir belgeselde bu mümkündü, çünkü sinemacıların hepsi öznelerinin bilinç düzeyini öven bir bakış açısına sahip kadınlardı. Bu akış yalnızca ortak bir anlayıştan çıkabilirdi. Başka koşullarda bu film başarılı olmazdı: Bu film bu kadınlar için yapıldı; onları yalnızca kullanmadı.

Bu filmdeki talihsiz bir eksiklik, sessizlikleri razı olmayla eşitlenmemesi gereken Çinli ve Japon kadınların dâhil edilmemesidir. Sessizlik baskının alternatif bir belirtisidir. Diğer dikkatsizlik filme "A Women's Film (Bir

Kadının Filmi)" yerine *The Woman's Film* (Kadının Filmi) denmesidir, çünkü bu kırk beş dakikalık belgeselin erkek ve kadın rollerine dair mitlerin özelliklerini inceleyen bir dizi kadın filmi için yararlı bir başlangıç olduğunu umut ediyorum.

Son olarak, The Woman's Film devrimcidir. Bu film işçi sınıfına mensup kadınların ortak mücadeleye gelişkin bir bilinci getirdiklerini, baskıya karşı mücadelenin bu kadınların yaşamının temelinde ve doğasında olduğunu ve bunun içinde devam eden her hareketin temel enerjisinin ve kolektif ruhunun yattığını gösterir. Cesaret düzeyinde baskının günlük hatırlatıcıları onları kadınların özgürlüğünün kalesi yapar. Onlar üretimin her noktasında her gün baskıyla karşı karşıya olan insanlardır. Bu nedenle baskının yok edilmesi için en büyük potansiyele sahiptirler. Bu film işçi sınıfından bu kadınlar kişisel olanın politik, politik olanın da kişisel olduğunu ve hedefin kendi kaderini tayin hakkı için politik güç/iktidar olduğunu anlamaya başladıkça kişisel deneyimin politik eyleme varacağını gösterir.

ÇIĞLIKLAR VE FISILTILAR (*Viskningar Och Rop*, Ingmar Bergman, 1973)

CONSTANCE PENLEY
Çeviren: Ertan Yılmaz

Ingmar Bergman yıllardır filmlerindeki kadın karakterler ve onları canlandıran yetenekli kadın oyuncular nedeniyle büyük övgü almıştır. Bu anlamda övülen son dönem bir Bergman filmi üzerine yorumunda Constance Penley aykırı bir konumu üstlenerek Bergman'ın kadınlarının, onları dışlayanlar (bu durumda, filmleri "kurban, baştan çıkarıcı, cisimleşmiş kötü ve verimlilik simgesi" olarak kadın mitini destekleyen erkek sanatçı) için fiziksel bir takviye olarak kullanılan dışlanmışların klasik bir örneği olarak hizmet ettiklerini öne sürüyor. Bergman'ın kadınları kendilerini gerçekleştirme yönünde değil, yönetmenin kurtuluşu için kendilerini feda etme yönünde hareket ederler.

Penley'in görüşü Bergman'ın filmleriyle ilgili varsayımların çizgisine kışkırtıcı bir alternatif sunuyor ve Johnston'un yazısı gibi, Avrupalı "sanat" filmlerinin Hollywood filmlerinde ilk izleyişte çok açık olarak görülen ideolojik yan anlamlardan kaçmadığını net bir biçimde gösteriyor. Argümanını Bergman'ın diğer filmlerine de genişletmesi ve aynı zamanda da Çığlıklar ve Fısıltılar (Viskningar och rop, Igmar Bergman, 1973) için kısa bir yazının içeremeyeceği bazı özel ka-

nıtlar göstermesi, Bergman'ın bütün sinemasını güvenli bir biçimde farklı parametreler içinde yeniden konumlamanın yolunu açabilir.[16] *(B.N.)*

•

Ingmar Bergman 1956'daki ilk önemli röportajında film yapmaktaki amacını insan ruhunu sınırsız biçimde daha canlı bir ışıkla aydınlatmak, onun daha da acımasız bir biçimde açmak ve bilgi alanımıza gerçekliğin yeni alanlarını eklemek. Belki de gerçeküstünün ışık gölge oyununa nüfuz etmemize olanak sağlayan yarığı bile keşfedebiliriz," diye tanımladı. Bergman aydınlatma, acımasızca açma, ekleme, nüfuz etme saplantısını ifade ederken, kendi sinemasını tanımlamak için ırza geçmenin dilini kullanır. Bergman'ın son filmi *Çığlıklar ve Fısıltılar*'ı izleme deneyimi duygusal ve fiziksel olarak tecavüze uğramaydı, çünkü bir kez daha bir adam kendi kurtuluşunun kurbanları olarak yaşamın uç noktalarına itilen kadınları kullanır ve sonra da buna Sanat der.

Film çağımızın belki de en önemli mit oluşturucu gücüdür ve bir yönet-menin sinemasının toplam sonucunu tek bir mit oluşturma olarak görmek mümkündür. Eğer mit toplumsal ya da kültürel bir karşıtlık aracılığıyla işleyen saplantılı ve yinelemeli bir girişim olarak görülebilirse, o zaman Bergman *Çığlıklar ve Fısıltılar*'da son filmlerinde görüldüğü gibi başlıca çelişkisinin nihai ve mantıksal çözülmesine ulaşır. Bergman'ın iki önemli ilgi alanı şunlar olmuştur: Takıntılı kurtuluş arayışına (ister dini ister daha yeni filmlerinde olduğu gibi insani olsun, ikisi de aynı dürtüdür) ve kadınların acı çekmesine yönelik saplantılı araştırma. Burada bu iki saplantıyı en sonunda *Çığlıklar ve Fısıltılar*'da birleştiren bu (ürpertici) mantığı inceleyeceğiz.

Çığlıklar ve Fısıltılar'da dört kadın 20. yüzyılın başı olduğu görülen bir dönemde bir malikânede bir araya gelirler. Evlenmemiş kız kardeş Agnes yavaş ve korkunç bir biçimde kanserden ölmektedir. İki kız kardeş Karin ve Maria onun son günlerinde acısını hafifletmeye gelirler. Dördüncü kadın Agnes'in bakımını yapıyor olan Anna'dır. Bunlar Bergman'ın dört kadına dair tanımlamalarıdır. Agnes'ten şöyle bahseder: "Agnes kendi yaşam akışını bir anlam ya da talihsizlik olmaksızın sessizce ve fark edilmeyecek şekilde kendi haline bırakmıştır. Hiçbir erkek çıkıp gelmemiştir Ona göre

[16] Böylesi bir proje için daha fazla destek Vernon Young, *Cinema Borealis: Ingmar Bergman and the Swedish Ethos*'ta (Avon Books, N. Y.: 1971) bulunabilir.

aşk kapalı, asla açılmayan bir giz olmuştur Dünyadan ayrılışını dünyada yaşadığı kadar sessizce ve boyun eğerek yapmaya hazırlanıyor." Agnes rolündeki Harriet Andersson filmdeki en dehşete düşürücü ölüm sahnelerinden birinde acı çeker, çığlık atar ve kıvranır. Karin şöyle tanımlanır: "Beşinin annesi ama annelik ve evlilik ıstırabından etkilenmemiş görünür. Dış görünüşte bir oto-kontrolün altında kocasından güçsüz bir nefreti ve yaşama karşı sürekli bir öfkeyi gizler. Endişesi ve kederi düşleri dışında asla açığa çıkmaz. Bu dizginlenmemiş öfke kargaşasının ortasında bir etkileme ve bağlılık yeteneği taşır ve içe kapalı ve dışavurulmamış bir yakınlık özlemi yaşar." Filmde Ingrid Thulin'in canlandırdığı Karin kocasına ve yaşama yönelik düşmanlık içinde bir cam parçasıyla cinsel organını parçalar. Yaşamının korkunçluğuna tepki verebilmesinin tek yolu, kendini imhadır. Karin kimseden, hatta yıllardır süren nefretin ardından dost olmayı isteyen kız kardeşi Maria'dan bile etkilenemez. Karin, Maria'dan Bergman'ın tanımladığı şekliyle, bozulmuş bir çocuk; kibar, şen, gülen ve hep meraklı ve haz düşkünü. O Karin'in güzelliğini ve bedeninin hazza yönelik potansiyellerini fazlasıyla almıştır Kendine yeterlidir ve asla kendisinin ve başkalarının ahlâkı karşısında kaygılanmaz," olduğu için nefret eder. Maria nasıl eski bir aşık olan Agnes'in doktorunu cinsel olarak baştan çıkarmayı denediyse, Karin'ini de duygusal olarak baştan çıkarmaya çalışır. Bir geriye dönüşte (flashback) Maria'nın kocasını doktorla yaşanan ilişkiyi öğrenmesinin ardından kederle intihara kalkışırken görürüz. Adam kendisine yardım etmesi için Maria'yı çağırır ama kadın yardıma gelmez.

Hizmetçi Anna'nın küçük ama ilgi çekici bir rolü vardır. "Anna ile Agnes arasında sessiz, asla ifade edilmeyen bir dostluk kurulmuştu. Anna çok suskun, çok çekingen ve ulaşılması güç biridir. Ama o hep oradadır: izler, gözetler, dinler. Konuşmaz; belki düşünmez bile." Aslında Anna çok dindardır, baskı altındadır ve ölmüş küçük kızının resminin önünde dua eder. Agnes ile ilişkisini iyi bir ilişki olarak görmek olanaksızdır. Anna'nın Agnes'in başını göğsüne yasladığı ünlü sahnede Agnes'in yalnızca onun ölü çocuğunun yerine geçtiğini bilirsiniz. Gerçekten Anna'nın tek hazzı ölmekte olan Agnes'e boyun eğen Hıristiyan acı çekişindedir.

Bergman'ın kadın karakterlerinin sadece nevrotikten erotiğe kadar alışılmış tipler alanını içerdiğinde, Bergman'ı bir "kadınların yönetmeni" olarak düşünmek benim için zordur. Vernon Young *Cinema Borealis*'te kadınlara yönelik belirsizlikleri konusunda Strinberg ile Bergman arasında

çok sık yapılan karşılaştırmayı tartışır ve şu yorumu yapar: "Neredeyse emsalsiz kadın düşmanlığıyla August Strindberg, acaba gizli bir biçimde kökleşmiş bir düşmanlığı gizleyemiyor mu diye bizi meraklandırma konusunda böylesine maraziyi ısrarla isteme düzeyiyle Bergman."

Her ne kadar Bergman'ın başka bir erkek yönetmen için bilinmeyen bir ayrıntıyla kadınları tanımladığı doğruysa da, temel olarak bu, sinema tarihinin başından sonuna görülmüş olan aynı karakterleştirmelerdir: Kurban, baştan çıkarıcı, cisimleşmiş kötü, verimlilik simgesi olarak kadın. Fark yalnızca Bergman'ın aşırılığındadır; yoksa bu yeni bir şey değildir. (Vernon da Bergman'ın şeytanı kişileştirme saplantısına işaret eder; hiçbir şey bir büyücü kadınlar toplantısına bu kadınlar grubundan fazla benzemez; bütün öğeler oradadır. Sadece birkaçını söylersek; kötü ve cisimleşmiş şehvet, tekin olmayan ritüel cinsellik ve ölüyle iletişim.)

O halde sorulması gereken soru yaptığı filmlerde (özellikle *Kvinnors väntan-Secrets of Women*, 1952; *Sessizlik-Tystnaden-The Silence*, 1963; *Persona*, 1966) Bergman'ın neden kadınların çektiği acıları, hatta erkek karakterlerinin neredeyse tamamen ihmal edilmesi noktasına kadar saplantılı ve hastalıklı bir biçimde analiz ettiğidir. Bu film mücadele ederek kendilerini öğrenmeye başlayan kadınlar hakkında olmadığı için, onların ıstıraplarının başka bir işleve hizmet etmesi gerekir. Bergman'ın filmleri böylesine kişisel olduğu için, onun filmlerine bakmanın verimli bir yolunun, karakterlerinin her birine onun ruhunun farklı bir yanı olarak bakmak ve onun kişisel kurtuluş ve her şeyin anlamı için kahramanca, ıstırap verici arayışı işlediği için, karakterlerin eylemlerini Bergman'ın aklının gizli mekanizmalarının karşılığı olarak görmek olduğu öne sürülmüştür. Bergman'ın kişisel kurtuluş arayışı ve kadınlara saplantılı ilgisi arasındaki bağlantı için bir ipucu Vivian Gornick'in *Çığlıklar ve Fısıltılar*'da görsel olarak somutlaşan bu dürtüyü tanımlayan "Woman as Outsider" (Dışlanmış Olarak Kadın) adlı denemesinde bulunabilir:

Kadının yaşamı, her dışlanmışın yaşamı gibi, kesinlikle ırkın yaşamının simgeselidir; tıpkı diğer her dışlanmışın yaşamının sunulması gibi, kadının yaşamı da dışlanmışın gücünü azaltma umuduyla ve kadını ırkın bütün çelişkileri ve yetersizliklerinin taşıyıcısı olarak ilan ederek varoluş duygumuzu kuşatan imha güçlerine bir kurban olarak sunulur; bizlerde olan yabanilik, acı ve kaybetmenin dehşeti kadınlar üzerinden haksız çıkar sağlayacak ve bu dairenin içinde kalanların gücü artacaktır. Çünkü sonuç-

ta dışlanmış tam da budur; güç ve güçsüzlük tam da böyledir; kültürün belirli insanların "farklı" olduğu kararı tam da budur. Eğer yalnızca bu Steppenwolfs (step kurtları), bu siyahlar, bu kadınlar bizim için delirir ve ölürlerse bizler kaçacağız; kurtulmuş olacağız; kurtuluş için başarılı bir girişimde bulunacağız.

"Biz" bu durumda Bergman'dır, kadınların duygusal, fiziksel ve entelektüel sakatlanışına katılan ve daha sonra da günahlarının cezasını çekmek için bu insan kurban etmeye Sanat etiketi takan bütün erkek yönetmenler, yazarlar ve sanatçılardır.

Bundan dolayı *Çığlıklar ve Fısıltılar*'ın nasıl bir kadın filmi –kadın ruhunun iç yüzünün bir incelenişi– olarak görülmüş olduğunu anlamak benim için zordur. Stilistik olarak filmin aşırı şematik oluşu kadınların gülünç bir biçimde dar karakterleştirmelerinin görsel bir karşılığını oluşturur. Her kadın diğerlerinden ayrılır, yüzü yakın-çekimde görülür ve sonra zincirlemeyle kırmızıya ve daha sonra da yaşamında geçmiş önemli bir sahneye geçilir. Bütün film sıkı bir biçimde kontrol edilmiş siyah, beyaz ve kırmızı renk şeması içinde görüntülenir. Kadınlar, "Bu işe tahammül edemiyorum," "Bu tamamen bir yalanlar dizisi," gibi uğursuz tek satırlık cümleler halinde kesintili, şifreli diyaloglarla konuşurlar. Her ne kadar kostüm ve dekorlar sayesinde filmin geçtiği zaman dilimini bilseniz de, asla aksiyon üzerine zamansal ya da tarihsel bir perspektifiniz olmaz, çünkü filmin zamanının ne olduğu asla kesin değildir ve evde olup bitenler asla dış dünyadaki bir şeyle ilişkilendirilmez. (Bunun filmi daha evrensel yapacağı sanıldığını tahmin ediyorum.) Hakiki burjuva seyirlik biçimi içinde film, ayartıcı düş-benzeri zenginliğini en çirkin duygu yönlendirmeleriyle birleştirdiği için eleştirel bir karşılıklı etkileşimi önlemek için elinden geleni yapar. Belki de garip bir biçimde filmin güvenilmez yanlış okumalarının ba-zılarının nedenlerinin bir bölümü budur. Bunların en keder verici olanı, *Ms.* dergisinde *Çığlıklar ve Fısıltılar* için Gail Rock'un,

> çoğu filmin iyi tanımlanmış bir kadın karakterden bile yoksun olduğu bir dönemde, Bergman açıkça farklı ve karmaşık dört kadın yarattı. O ne onları anlaşılır ne de onları anlar gibi yaptı ve bu nedenle paradoksal olarak o kadınlar erkeklerin hayal ettiği kadın karakterler arasında ender karşılaşılan bir gerçekliği üstlendiler

diyerek yaptığı yorumdu. Bu benim için fazlasıyla bir paradokstur. "Mistifikasyon ve kalın kafalılık eşittir gerçekliği kavrayış" onun denklemidir

ama ben bunu kullanamam. Rock aynı zamanda "sanki Bergman o kadınların ruhun özel bir gizemli gücüne sahip olduğuna inanıyormuş gibi," diyerek Bergman'ı övdü. Tam da bu nedenle Pauline Kael *New Yorker*'daki muhteşem yorumunda filme saldırdı, kadının bu mistifikasyonunu kınadı ve film için "Kız Kardeşlik Güçlüdür biçimindeki erkek fantezisi" dedi.

Çığlıklar ve Fısıltılar eğer cisimleştirme ve yabancılaşmada yoğunlaştırılmış bir kursa gereksinim duyuyorsanız izlemesi yararlı bir filmdir. Film öteki olarak kadının, erkeğin korkuları ve arzularının yansımasından başka bir şey olmayan kadının, kozmik kurban olarak kadının filmsel diziselidir (paradigm). Irza geçme ve kadının yaşamının kurban edilmesi, eğer bilinçsizce değilse, bugüne kadar asla *Çığlıklar ve Fısıltılar*'daki kadar göze çarpacak kadar açığa vurulmamıştır.

KARŞI-SİNEMA OLARAK KADINLARIN SİNEMASI

CLAIRE JOHNSTON
Çeviren: Ertan Yılmaz

Claire Johnston'un feminist film eleştirisinin neye benzeyebileceğine dair modeli yoğun bir biçimde, Louis Althusser'in yapısalcı-Marksist kuramına, 1968 sonrası Cahiers du Cinéma'ya, Roland Barthes'a, Peter Wollen'in film eleştirisine ve çok sayıda apolitik (neo-romantik) auteur eleştirmenine yaklaşır. Sinemada kadınların imgesinin bir tıraş kremi reklam kampanyasıyla karşılaştırılabilir bilinçli bir stratejiyi gerektirmediğini vurgulayan Johnston mitin "kadınların sinemada kullanılmasındaki başlıca araç olduğunu; mitin cinsiyetçilik ideolojisini aktardığını ve dönüştürdüğünü ve onu görülmez ve bu nedenle de doğal hale getirdiğini" öne sürer. Ancak mitin ikonografisi altüst etme ve sorgulamaya tabidir ve feminist ya da politik olarak duyarlı bir yönetmen mite dikkat çekmek ve onun görünürdeki doğallığını sorgulamak için bu işlemi kullanabilir. Auteur analizlerinin sonuçlarını kullanan Johnston kadınların imgesinin farklı işlenişlerinin John Ford'u kadınlara Howard Hawks'tan daha belirsiz (zorunlu olarak daha az cinsiyetçi olmayan) bakmaya yönelttiğini gösteriyor. Hem politik hem de eğlendirici olan feminist sinemayı gerçekleştirmek için geniş, ortak bir çaba çağrısıyla yazısını bitirmeden önce Johnston Hollywood'daki kadın yönetmenlerin (Dorothy Azner ve Ida Lupino) biçimsel, mit-yönelimli bir analizinin Fransız "sanat filmi" yönetmeni olan Agnès Varda'nın sinemasında olmayan

bir feminist altüst etme öğesini nasıl ortaya çıkarabileceğine dair bazı öncü öneriler sunuyor (B.N.).

Sinemada Kadın Mitleri

Çeviren: A. Aygün Atalay

> *işte ortaçağın kötü huylu ve faziletli tiplerinin en ikna edici modern eşitleri olarak, standart görünüm, davranış ve vasıflarıyla hemen teşhis edebileceğimiz baştan çıkarıcı (vamp) ve hanım hanımcık tipleri, siyah bir bıyık ve baston ile gösterilen Cani ile Aile Babası. Gece sahneleri mavi ya da yeşil film üzerine kaydedilirdi. Kareli bir masa örtüsü her zaman için 'fakir ama dürüst, övgüye layık' bir çevre anlamını taşırdı; kahvaltı sofrasında genç kadının kocasının kahvesini hazırlamasıyla sembolize edilen geçmiş ve bu geçmişin gölgesinde yakında tehlikeye düşecek mutlu bir evlilik; değişmeyen bir şekilde hep kadının partnerinin kravatıyla yumuşak bir şekilde oynamasıyla ortaya çıkan ilk öpücük ve buna değişmez bir şekilde eşlik eden kadının sol ayağını geriye atması. Karakterlerin işlenişi bu çerçeveye uygun olarak önceden tayin edilirdi*
>
> Erwin Panofsky

Panofsky'nin sinemanın ilk yıllarını betimleyen ilkel stereotipleşmeye (kalıpyargı) ilişkin bu tespiti, sinemada kadın mitlerinin nasıl işlendiğinin anlaşılabilmesi için anlamlıdır: Neden erkek betimlemesi hızlı bir çeşitlenme geçirirken, basit (ilkel) kadın stereotipi bazı ufak değişikliklerle hemen hemen aynı kalmıştır. Sinemada kadın stereotipi üzerine yazılanların çoğu başlangıç noktasını, medyanın baskıcı ve yönlendirici olduğu yollu bütüncül görüşten alır; bu yolla, Hollywood tahakküm kuran bir kültür ürünü üreten rüya fabrikası olarak görülmüş olur. Bu fazla politize edilmiş görüş, her ikisi de sanatın gelişimi ile toplumun maddeci temeli arasında doğrudan bir bağlantı olmadığına işaret eden Marx ya da Lenin'in sanat üzerine görüşleri ile çok az ilintilidir. Ayrıca bu görüşe ait sanatın yönelimselliği düşüncesi aşırı derecede yanlış yönlendirici, yozlaştırıcı ve kadın sineması için bir strateji geliştirme imkânımızı kısa devreye uğratabilecek bir düşüncedir. Eğer rüya makinesi Hollywood'un kadın stereotipleri üretmesini bilinçli bir strateji olarak görmezsek elimizde ne kalır? Panofsky, sinemada ikonografi ve stereotip temelini pratik gereklilik bağlamında konumlandırmıştır; sinemanın ilk yıllarında, seyircinin perdede gördüğünü çözümlemede güçlük çektiğini söyler. Bu nedenle, seyircinin anlatı hakkındaki

basit gerçekleri anlamasına yardımcı olmak için sabit ikonografi devreye sokulmuştur. Göstergenin belirgin bir türü ya da göstergeler kümesi olarak ikonografi, Hollywood türlerinde kesin, kabul gören özel geleneklere dayanması açısından kısmen ticari sinemadaki kadın stereotipinden sorumlu tutulabilir, ama gerçek şudur ki, sinema tarihinde erkek rollerindeki çeşitliliğin kadın rollerinden çok daha fazla olması cinsiyetçi ideoloji nedeniyledir ve bu cinsiyetçi ideoloji erkeği tarih içinde konumlandırırken, kadını tarih dışı (ahistoric) ve süreğen, dolayısıyla değişmez bırakmıştır. Sinema geliştikçe, erkek stereotipi 'karakter' nosyonunun yaratılmasını bozan bir şey olarak açıklanırken, kadın stereotipinde durum farklı işlemiş ve egemen ideoloji kadını modadaki gibi ufak değişiklikler hariç ebedi ve değişmez olarak sunmuştur. Genel olarak, sinemayı yöneten mitler diğer kültürel ürünlerden farklı değildir; toplumdaki mevcut kültürel sistemlerin standart bir değer sistemine bağlılık gösterirler. Mit, ikonları kullanır ancak ikon onun en zayıf noktasıdır. Dahası, ikonları onlarla genellikle bağlantılı olan mitoloji lehinde (uylaşımsal şekiller, kategoriler, figürler gibi) ya da aleyhinde kullanmak mümkündür. Mit üzerine önemli çalışmasında, Roland Barthes[17] ideolojinin göstereni olarak mitin nasıl işlev gördüğünü ulusal bir yemek, sosyete düğünü, *Paris Match*'den bir fotoğraf gibi bazı parçalar aracılığıyla analiz ederek açıklar. Bu kitabında, Barthes, göstergenin orjinal düz-anlamının boşaltılıp onun yerine nasıl yeni bir yan-anlamın yüklendiğini analiz eder. Bir gösteren ve gösterilenden oluşan gösterge, sonuçta yeni gösterilenin göstereni haline gelir. Bu yolla, yeni yan-anlam doğal ve belirgin olan düz-anlamın yerini alır; bu, onu kullanıldığı toplumun ideolojisinin göstereni yapar.

Bir konuşma veya söylemin biçimi olarak mit, sinemada kadının kullanıldığı ana araçları temsil eder; mit, cinsiyetçi ideolojiyi nakleder, dönüştürür ve gizler —görünür olduğunda kaybolur— ve bu nedenle doğaldır. Bu işlem kadın stereotipi sorununa farklı bir ışık getirir. İlk olarak, sinemanın böyle çalıştığına ilişkin bu görüş, ticari sinemadaki kadın imgesinin sanat sinemasına nazaran daha yönlendirici olduğu fikrine meydan okur. Tamamen Hollywood ikonografisi nedeniyle, sistemin mitin bilinçaltı işleyişine karşı direnç göstermesi bir tartışma konusudur. Avrupa sanat sinemasında cinsiyetçi ideolojinin daha az görülmesinin nedeni stereotip-

[17] Roland Barthes, *Mythologies*, Jonathan Cape, London, 1972.

leşmenin daha az belirgin olmasıdır. Göstergenin (kadın imgesi/anlatıda kadının işlevi) anlamının kurutularak, doğal görünen bir başkasının yerleştirilmesi mitin doğasında vardır: Gerçekte, sanat filmlerinin mitin istilasına daha açık olduğuna ilişkin bir argüman mümkündür. Kadın sinemasının doğuşu göz önüne alındığında, bu noktanın da önemi ortaya çıkar. Hollywood'da çalışan Arzner, Weber, Lupino gibi kadınlar için geleneksel bakış, baskın cinsiyetçi ideoloji içerisinde kendilerini ifade etme için az fırsatları olduğu-dur; onlar özelliği olan kadınlardır ve belki biraz daha fazlası. Aslında, ikonografinin gerçekçi karakter yaratmasına çeşitli yollarla direnç göstermesi nedeniyle, bazı belirgin stereotiplerin mitik nitelikleri çok daha kolayca yerinden sökülebilir olur ve bu mitik niteliklerin eleştirisini yapabilmek için ideolojik geleneğe işaret etmede bir steno gibi kullanılabilir. İkonların mitle bağlantısını kesmek ve böylelikle filmin cinsiyetçi ideoloji içindeki yansımalarını beraberinde getirmek mümkündür. Dorothy Arzner kesinlikle bu tekniklerden yararlanmıştır ve bu anlamda Nelly Kaplan'ın çalışmaları da özellikle önemlidir. Avrupalı bir yönetmen olarak Kaplan, bir sanat filminde mitin göstergeyi kaplamasının tehlikelerini bilir ve bunu önlemek için Hollywood ikonografisinden kasten yararlanır. Stephanie Rotman gibi bazı kadın yönetmenlerin çılgın komedileri kullanması yine aynı içgörüden kaynaklanır.

Sinemada kadının sosyolojik analizini reddederek biz, gerçekçilikle ilgili her görüşü reddetmiş oluruz. Bu reddetme göstergenin açık doğal düz-anlamının kabulünü ve yürürlükteki mitin gerçekliğini reddetmeyi içerir. Cinsiyetçi ideoloji ve erkek-egemen sinemada kadın, erkekler için temsil ettiği şey olarak sunulur. Laura Mulvey, pop sanatçısı Allen Jones üzerine bir makalesinde (Ne yaptığını bilmiyorsun, değil mi Bay Jones?, *Spare Rib*, Ocak 1973) Jones'un eserlerinde, kadının kadın olarak hiç yer almadığına işaret eder. Resmedilen fetişistik imge erkek narsizmi ile ilintilidir; kadın kendini temsil etmez, bir yer değiştirme işlemi ile eril fallusu temsil eder. Sinemada 'seyirlik' bir şey olarak kadın üzerinde bu denli vurgu yapılmasına karşın; 'kadın olarak kadın'ın sinemada büyük oranda eksik olduğunu söylemek muhtemelen doğrudur. Tekrarlanan rol ve motiflerin ampirik incelemesine dayanan bir sosyolojik analiz, kariyer / ev / annelik / cinsellik temsillerinin sayımı bağlamında anlatıda merkezi bir figür olarak kadının araştırılması ile ilgili olarak bizi bir eleştiriye götürecektir. Cinsiyetçi ideoloji içinde bir gösterge olarak kadın imgesini ele

alırsak, kadının resmedilişinin, yönetmenlerin yanında veya karşısında oldukları 'gerçekmişgibilik' kuralına tabi olduğunu görürüz. Sinemada gerçekmiş-gibilik kuralı, kadının kadın olarak imgesinin bastırılmasından ve varolmayışına sevinilmesinden kesinlikle sorumludur.

Bu nokta, tamamen bir kadın etrafında döner ve bir kadın yıldız söz konusu olduğunda daha da belirgin hale gelir. Sternberg'in *Morocco*'suna ilişkin analizlerinde *Cahiers du Cinema* eleştirmenleri yürürlükte olan sistemi şöyle tarif ederler: Kadının imgesine odaklanan bir metinde erkeğin evrenin merkezinde kalabilmesi için *auteur* toplumsal ve cinsel bir varlık (kadının ötekiliği) olarak kadın düşüncesini bastırmaya ve kadın/erkek karşıtlığını reddetmeye zorlanır. Gösterge olarak kadın, böylelikle, filmsel söylemin sözde-merkezi haline gelir. Gösterge tarafından ortaya konan gerçek karşıtlık, Sternberg'in Dietrich imajını örtmek için erkeksi kıyafetler kullanarak kurduğu erkek/erkek olmayan karşıtlığıdır. Bu maskeleme (gizleme) erkek tarafından eş zamanlı olarak hem inkar edilen hem de ısrarla vurgulanan erkeğin yokluğunu gösterir. Kadının imajı kadının reddi ve bastırılmasının izlerini taşır. Freud'un gözlemlediği gibi tüm fetişizmler, fallik bir 'yerine koyma'dır; eril narsistik fantazinin bir yansımasıdır. Yıldız sistemi kadının fetişleştirilmesine dayanır. Yıldız sisteminde yapılan işin çoğu, yanlış ve yabancılaştırıcı düşlerin odağı olarak yıldıza yoğunlaşır. Bu ampirik yaklaşım esasen yıldız sisteminin etkileri ve izleyici tepkisi ile ilgilidir. Yıldızın fetişleştirilmesinin işaret ettiği şey, fallus-merkezciliğin ortak fantezisidir. Mae West'in takındığı kişiliğe baktığımızda bu durum özellikle ilgi çekici olur. Pekçok kadın onun içindeki yıldız sistemi parodisini ve sinemadaki erkek egemenliğini yıkmak üzere sözlü saldırısını bilir. Ancak, daha yakından incelediğimizde, onun kişiliğinde bunun tam da tersini içeren bir fallik yerleştirmenin izlerini bulabiliriz. Öncelikle sesi, erkeğin yokluğunu ima eden bir şekilde oldukça erkeksidir ve erkek/erkek olmayan ikiliğini kurar. Karakteristik fallik giysi, fetişin ögelerini içerir. Bize gösterilen bir kadın olarak anne imgesi eril ödipal fantaziyi ifade eder. Bir başka deyişle, bilinçaltı düzeyde, Mae West'in tavrı (personası) cinsiyetçi ideoloji ile tamamen mutabıktır, yani hiçbir şekilde mevcut mitleri yıkmaz, tersine güçlendirir.

Women & Film dergisinin editörleri, ilk makalelerinde *auteur* teorisi anlayışına saldırırlar ve bu teoriyi "film yapma işi tek kişilik bir gösteriymiş gibi, yönetmeni bir süperstar konumuna getiren baskıcı bir teori" olarak

yorumlarlar. Burada önemli bir nokta gözden kaçırılmış olur. Elbette, çok açıkça, *auteur* teorisindeki bazı gelişmeler bir erkek yönetmenin kişiliğini ilahlaştırmak gibi bir eğilime sebep olmuştur ve makalede asıl hedef olan Andrew Sarris bu anlamda en suçlulardan birisidir. Sarris'in *The American Cinema*'daki kadın yönetmenlere yönelttiği küçültücü, aşağılayıcı tutumu, onun cinsiyetçiliğinin izlerini taşır. Yine de, *auteur* teorisinin gelişimi film eleştirisinde önemli bir müdahaleye işaret eder: Buna ilişkin polemikler Hollywood'un tekdüze (monolithic) olduğu yollu sabit görüşe meydan okumuştur ve filmlerin yönetmenlere göre sınıflandırılmasını içeren normlara dayalı bakıştan sıyrılma, sinema deneyimimizin düzenlenmesinde son derece verimli bir yol açmıştır. Bu da, Hollywood'un en az sanat sineması kadar ilginç olduğunu göstermesi bakımından ileri bir adımdır. Herhangi bir teorinin ölçüsü o teorinin ürettiği yeni bilgi ile ölçülmelidir; *auteur* teorisi kesinlikle bunu başarmıştır. *Auteur* teorisinin daha ayrıntılı olarak işlenmesi[18] filmin bilinçaltı yapısını resmetmesi açısından kuramın kullanılmasına vurgu yapar. Peter Wollen'in söylediği gibi "yapı, bireysel olarak sadece yönetmenle ilintilidir. Sanatçının rolünü oynadığı için değil, kendini veya vizyonunu filme yansıttığı için, filmlerinden (onun) zihnini meşgul eden bilinçaltı ve amaçlanmamış anlamlar çıkarılabilir." Bu yolla, Wollen hem 'sanat' nosyonunu yöneten yaratıcılık kavramıyla hem de maksatlılık düşüncesiyle bağlarını kesmiş olur.

Auteur analizinden elde ettiğimiz buluş ve içgörüden yararlanarak, iki Hollywood yönetmeni Ford ve Hawks'ın çalışmalarındaki kadın mitlerine bakarak, her yazarın farklı metinlerinde kadın imajının bambaşka anlamlar içerebileceğini görmemiz mümkündür. Aynı yönetmenlerin eserlerinde (oeuvre) olumlu kadın kahramanların varlığı ya da yokluğuna ilişkin bir analiz oldukça farklı bir bakış açısı getirecektir. Peter Wollen'in "yazarın zihin meşguliyetlerinin gücü" (kadınlar hakkındaki takıntıları dâhil) ile kastettiği şey yazarın psikanalitik geçmişi tarafından meydana getirilmiştir. Bu organize takıntılar ağı da yazarın seçim alanının dışındadır.

Hawks ve Ford

Hawks'ın filmleri, aksiyon, macera ve katı bir profesyonel ahlaki hayata adanmış tamamiyle erkeklerden oluşan grupların dayanışmasını ve sağ-

---

Karşılaştırma için: Peter Wollen, *Signs and Meanings in the Cinema*, Secker &Warburg, Cinema One Series, London, 1972.

lamlığını açıkça ilan eder. Kadınlar bu dünyaya girdiklerinde grubun varlığına yönelen bir tehdidi simgelerler. Bununla birlikte Hawks'ın filmlerinde kadınlar 'olumlu' niteliklerle de görülebilirler; bunlar çoğunlukla kariyer sahibi kadınlardır, bağımsızlık izleri taşırlar ve özellikle komedilerde erkeklere karşı saldırganlıklarını belli ederler. Robin Wood, çılgın komedilerinin Hawks'ın evreninin ters yüz edilmiş versiyonunu resmettiği tespitini yaparken çok haklıdır. Erkekler küçük düşürülür ya da çocuksu veya bastırılmış olarak tasvir edilir. *Bringing Up Baby, His Girl Friday* ve *Gentlemen Prefer Blondes* bileşiminde Robin Wood'un da söylediği gibi rahatsız edici bir "fars ve korku" vardır. Hawks için sadece erkek ve erkek-olmayan vardır; erkek dünyasına kabul edilebilmek için kadın erkeğe dönüşmelidir ya da buna alternatif olarak *Gentlemen Prefer Blondes'daki* Marilyn Monroe gibi 'fallus olarak kadın'a dönüşür. Hawks'ın filmlerindeki bu rahatsız edici nitelik doğrudan kadının varlığı ile ilintilidir; kadın olumsuzlanması gereken travmatik bir varlıktır. Ford'un, kadının esas rolü oynadığı çok farklı bir dünyası vardır. Gezgin olmaya duyulan arzu ile bir yere yerleşip kök salmaya duyulan arzu ya da bir başka deyişle vahşi olmakla bahçe çevirmek arasındaki gerilim hep kadınların varlıkları etrafında döner. Ford için kadınlar evi temsil eder ve evin kültürel imkânı ile; Ford'un uygarlık anlayışına dair esasen kararsız tutumunu ve psikolojik "tamlığı" yansıttığı kişi olarak önemsizleşir, sıfırlanır.

Hawks'ın kadın betimlemesi, sorunlu (travmatik) bir kadın varlığı ile doğrudan yüzleşmeyi içerirken (ki bu yüzleşme onda kadını bastırma ihtiyacını doğurur), Ford'un kadını bir uygarlık simgesi olarak kullanımı; onun çalışmalarında kadının bastırılması sorununu nispeten daha karmaşık hale getirir ve daha ileri unsurların ortaya çıkması için daha büyük alan bırakır (Örn. *Seven Women* ve *Cheyenne Autumn*)

Karşı-Sinemaya Doğru

Manipüle edilmemiş yazma, film yapımı ve yayın diye birşey yoktur.

Bu nedenle sorun medyanın manüpüle edilmesi değil, kimler tarafından manipüle edildiğidir. Devrimci bir plan, manipülatörlerin yok olması üzerinden değil, herkesin manipülatör olabilmesi üzerinden yapılmalıdır.[19]

Hans Magnus Enzensberger, "Constituents of a Theory of Media", *New Left Review* No. 64.

Enzensberger medyada bulunan ana çelişkinin, mevcut yapısı ile devrimci potansiyeli arasında olduğunu belirtmektedir. Açık olarak, medyanın ve özelde filmin stratejik kullanımı, fikirlerimizin yayılması için gereklidir. Şimdiki noktada potansiyel olmasına rağmen geri besleme (feedback) olasılığı düşüktür. Bu türden olasılıkların ışığında, sinemanın doğasının ne olduğunu ve politik film/ticari eğlence filmleri dâhil tüm türlerde ne tür stratejik kullanımlar yapılabileceğini analiz etmek özellikle önemlidir. Kadınların yaratıcılıkları hakkındaki polemikler, onların polemik olduğunu akıldan çıkarmadığımız sürece sorun değildir. Kadının yaratıcılığı nosyonu zaten kendiliğinden erkeğin yaratıcılığı nosyonu kadar sınırlıdır. Bu temel olarak 'sanatçı' fikrini yücelten ve kültürel bir bağlam içinde sanatı oluşturan, sanat tarafından oluşturulan her sanat anlayışını zayıflatan idealist bir görüştür. Tüm filmler ya da sanat yapıtları birer üründür: Son tahlilde mevcut ekonomik ilişkiler sisteminin ürünleridir. Bu eşit bir şekilde deneysel filmler, politik filmler ve ticari/eğlence filmleri için de geçerlidir. Film aynı zamanda ideolojik bir üründür; burjuva ideolojisinin ürünüdür. Sanatın evrensel olduğu ve bu nedenle potansiyel olarak hem erkek hem dişi olduğu düşüncesi aslında idealist bir fikirdir, sanat ancak özel bir konjonktürde –kadın sinemasının amacı için, erkek baskın kapitalizmin cinsiyetçi ideolojisi, burjuva– bir söylem olarak tanımlanabilir. İdeoloji çalışmalarının bir aldatma/yönelimsellik işlemi içermediğine işaret etmek önemlidir. Marks için ideoloji bir gerçekliktir, bir yalan değil. Bu türden bir yanlış anlama, son derece yanlış yönlendirici olur; iradeyle olabilirmiş gibi ideolojiyi atmamız söz konusu değildir. Kadın sinemasını tartışırken bu husus son derece önemlidir. Gerçekliğin bir parçası olarak, sinemanın kendi araç ve teknikleri, yaygın ideolojinin bir ifadesidir; pek çok 'devrimci' yönetmenin inandığı gibi tarafsız değildir. 'Gerçeğin' kamera tarafından kaydedilebileceğine ya da bir film üretiminin (kollektif olarak kadınlar tarafından yapılan bir filmde örneğin) üretimin *kendisini* yansıtabileceğine inanmak idealist bir şaşırtmacadır. Bu aşırı bir ütopyacılıktır; yeni anlam filmin metni dâhilinde *üretilmek* zorundadır. Kamera, gerçekliğin yeniden üretimi ve resmin yerine konulmuş burjuva gerçekçilik kavramını muhafaza etmek için geliştirilmiştir. Kameranın teknik gelişimini yöneten cinsiyetçi ögenin de farkına varılmalıdır. Gerçekte, daha hafif kameralar Nazi Almanyasında propaganda amaçlı kullanılmak üzere

1930'lar kadar erken bir tarihte geliştirilmiştir, bunların yaygın kullanımı için niçin 1950'lere dek beklenildiği belirsizdir.

Ortaya çıkan kadın sinemasının büyük bir kısmı, estetiğini televizyon ve sinema tekniklerinden (*Three Lives, Woman Talking* gibi) almıştır; Shirley Clarke'ın *Portrait of Jason*'u önemli bir etki yaratmıştır. Bu filmlerde, çoğunlukla yönetmenin çok az müdahale ettiği veya hiç karışmadığı kadınlar, kameraya kendi deneyimlerini aktaran kadınlar anlatılır. Kate Millet, *Three Lives*'da bu yaklaşımı "Daha fazla analiz etmek istemedim, ifade etmek istedim" ve "film, birinin kendini ifade etmesi için çok güçlü bir yoldur" diyerek özetlemektedir.

Açıkçası, sinemanın göstergeler ürettiğini kabul edersek, hiçbir müdahalenin olmaması tamamen bir şaşırtmacadır. Gösterge her zaman bir üründür. Kameranın gerçekte yakaladığı şey egemen ideolojinin 'doğal' dünyasıdır. Kadın sineması böylesi bir idealizmi kaldıramaz; bizim baskılanmamızın 'gerçeği', kameranın 'masumiyeti' ile selüloit üzerinde yakalanamaz; yapılandırılmak, üretilmek zorundadır. Film metninde eril burjuva sinemasının dokusunu bozarak yeni anlamlar yaratılmalıdır. Peter Wollen'in işaret ettiği gibi 'gerçeklik her zaman uyarlanabilir' Eisenstein'ın yöntemi burada öğreticidir. Eisenstein'in devrimci bir strateji olarak (küçük) parçalara ayırmayı kullanmasında bir kavram iki belirli görüntünün çarpışmasıyla ile meydana getirilir, böylelikle filmsel söylemde soyut bir kavram hizmetini görür. Analitik bir araç olarak bu türden parçalara ayırma, Barbara Martineau'nun makalesinde önerdiği parçalama kullanımından farklıdır. Martineau, parçalamayı duygusal etki yaratmak için birbirinden tamamen ayrı elemanların (*Lion's Love*'la karşılaştırın) bitiştirilmesi, yan yana koyulması olarak görür fakat bu etkiler, onları anlama için bir araç sağlamaz. Kadın sineması bağlamında böyle bir strateji egemen ideoloji tarafından tamamen canlandırılabilir; aslında burada strateji, duygusallığa ve gizeme dayanır, ideolojinin istilasına davetiye çıkarır. Bu yöntemin nihai mantığı gerçeküstücüler tarafından geliştirilen otomatik yazmadır. Romantizm bize kadın sinemasını kurmak için gerekli araçları vermeyecektir; bizim nesnelleştirmemiz basitçe sanatsal olarak onu inceleyerek aşılamayacaktır. Sadece eril burjuva sinemasını sorgulamak için araçlar geliştirilebildiğinde meydan okunabilir. Dahası, değişim için istek sadece fantazi planıyla olabilir. Müdahale edilmeyen bir sinema geliştirmenin tehlikesi, bunun analiz pahasına pasif bir öznelliği ön plana çıkar-

masıdır. Her devrimci strateji gerçeklik betimlemesine meydan okumalıdır; kadının bastırılmasını filmin metni bağlamında tartışmak yeterli değildir; sinemanın dili/gerçekliğin tasviri mutlaka sorgulanmalıdır ki ideoloji ile metin arasındaki aralık etkilensin. Bu konuda Hollywood sisteminde kadınlar tarafından yapılan filmlere bakmak öğretici olacaktır. Bu filmler cinsiyetçi ideoloji ve film metni arasındaki bozukluğa sebep olmak için resmi araçlarla yapılmıştır. Böyle içgörüler doğmakta olan kadın sineması için yararlı bir rehberlik sağlayabilir.

Dorothy Arzner ve Ida Lupino

Dorothy Arzner ve Lois Weber 1920'ler ve 30'lar boyunca Hollywood'ta fiilen çalışan ve sinema için tutarlı çalışmalar yapan kadınlardı; ne yazık ki bugün onların yaptıkları işler hakkında çok az bilgi sahibiyiz. Dorothy Arzner'in son dönem filmlerinden *Dance, Girl, Dance* filminin 1940'larda yapılan bir analizi Hollywood'un cinsiyetçi ideolojisi içinde onun kadın sinemasına yaklaşımı hakkında bilgi verir. Geleneksel bir vodvil öyküsü olan *Dance, Girl, Dance* şanssız dansçı kızların hayatları üzerine kurulmuştur. Ana karakterler Bubbles ve Judy, Panofsky'nın tarif ettiği kadının ilkel ikonografik tanımının (Baştan çıkarıcı-vamp ve hanım hanımcık) temsilcisidirler. Bu incelik ve zerafetten yoksun stereotipler üzerinde çalışırken, Arzner filmin metni içinde içsel bir eleştiri yapmayı başarır. Bubbles bir iş bulur ve Judy tümü erkek olan seyircilerini eğlendirme amaçlı bir bale gösterisi yaparak bir oyunda yardımcı rol almayı başarır. Arzner'in eleştirisi erkek dünyası için gösteri yapan seyirlik bir kadın kavramı etrafında yoğunlaşır. Ana figürler, dişillik mitlerinin karşıt kutuplarını –cinsellik karşısında zerafet ve masumiyet– temsil ederek gösterinin parodisi şeklinde görünürler. Erkeklerin hazzı için gösteri yapan kadınları birleştiren ana çelişki, çoğu kadının tanıdığı şeydir; mutlu etme arzusu ile kendini ifade etme arasındaki çelişki. Judy bir balerin olarak kendini ifade etme peşindeyken Bubbles erkekleri mutlu etme gereksinimi duymaktadır. Film ilerledikçe, gösterinin tek yönlü bir süreci kurulur, bu da Judy'nin aşağılanmasını içerir. Filmin sonuna doğru Arzner, hüner gösterisine (tour de force) sebep olarak, filmin tüm dokusunda çatlaklar açar ve kadın stereotipinin oluşturulmasında ideolojinin işleyişini gözler önüne serer. Judy, kızgınlıkla seyircisine döner ve kendisinin *onları nasıl gördüğünü* anlatır. Filmde tek yönlü bir sürecin işlendiği düşünülürken böyle bir sorgulama-

nın yaşanması, filmdeki seyirciler ve filmin seyircileri üzerinde doğrudan şiddetli bir saldırıya neden olur ve seyirlik kadın nosyonuna doğrudan meydan okuyan bir etki yaratır.

Ida Lupino'nun kadın sinemasına yaklaşımı biraz farklıdır. 1950'lerde Hollywood'ta çalışan bağımsız bir yapımcı ve yönetmen olan Lupino çoğunlukla, diğer türlere nazaran en az somutlaştırılmış kadın bakışına sahip olan, melodram türü üzerine çalışmayı tercih etmiştir. Sirk'in çalışmasında gösterdiği gibi, Lupino kadının baskılanması fikrini somutlaştırmaktan çok bunu ifade edebilmeye çalışmıştır. Lupino'nun ilk filmi *Not Wanted*'ın analizi, onun filmlerinin rahatsız edici muğlaklığı, belirsizliği ve cinsiyetçi ideoloji ile bağlantıları hakkında fikir vericidir. Lupino, Arzner'den farklı olarak, amacına ulaşmak için resmi araçlar kullanmakla ilgilenmez; doğrusu, cinsiyetçi ideolojiyi alt üst ederken bunu bilinçli bir düzeyde yapıp yapmadığı da belirsizdir. Film bir genç kız olan Sally Kelton'un hikayesini onun öznel bakış açısından ve onun hayal gücünün süzgecinden geçirerek anlatır. Kelton'un sonradan evlat edinilen gayrımeşru bir çocuğu vardır, çocuğunu kaybetmekle başa çıkamaz, bir beşikten çocuk kaçırır ve yetkililerin eline düşer. Sonunda kaybettiği çocuğunun yerine koyabileceği sakat bir gençle karşılaşır. Bu genç, sembolik bir hadım etme işlemi yoluyla –ayakta kalamayacak hale gelinceye kadar kadını takip eder ve bu noktada kadın onu bir bebek gibi kollarına alır– 'mutlu son'a ulaşılır. Lupino'nun filmleri kesinlikle cinsiyetçi ideoloji çalışmalarına açıkça saldırmasa ya da bunları gözler önüne sermese de, anlatı içindeki yansımaları, birbirine yaklaşan iki uzlaşmaz uç tarafından üretilmiş –Holywood'un kadın mitleri/dişil perspektif– anlatı yapısı içinde bir dizi çarpıklığa neden olur; yetersizlik işareti, filmi hastalık ve hayal kırıklığı göstergesinin altına gizler. Bu sürece bir örnek, filmin tersyüz edilmiş 'mutlu son'udur.

Dorothy Arzner ve Ida Lupino gibi Hollywood yönetmenlerine işaret etmenin ardındaki amaç iki katmanlıdır. İlki, Hollywood'un çıkarını ona yönelik saldırılardan koruyabilmek için bir polemiksel teşebbüstür. İkinci olarak, mitin işleyişinin analizi ve bunun Hollywood'ta işleyişini yıkabilmek olasılığı bize genel olarak bu ideolojiyi alt üst edebilecek bir strateji tayin etmekte yardımcı olabilir.

Avrupa sanat filmi hakkında bazı şeyler söylenebilir; hiç şüphesiz ki, Hollywood filmine nazaran daha fazla mitin istilasına açıktır. Bu nokta, özellikle Riefenstahl, Companeez, Trintignant, Varda ve diğerlerinin yapıt-

larını dikkatle incelediğimizde açıkça görülür. Özellikle Agnes Varda'nın filmleri burjuva kadın mitlerini içeren bir eserin (ouvre) iyi bir örneğidir. Özellikle *Le Bonheur*, neredeyse tam Barthes'lik bir analizi davet eder. Varda'nın dişil fantaziyi resmedişi, muhtemelen sinemada bulunan reklamcılık tarafından ebedileştirilmiş sevimli gündüz hayallerine en yakın olanların birinden müteşekkildir. Onun filmleri mitin işleyişi açısından son derece masum görünür; oysa gerçekte mit tamamen 'doğal' görünen bir izlenim üretmeyi amaçlamaktadır zaten: Varda'nın doğal olana duyduğu ilgi bu tarihsel geri çekilmenin doğrudan ifadesidir: tarih doğaya dönüşmüş olur, tüm soruların yok olmasını da içerir, çünkü hepsi 'doğal' görünür. Varda'nın çalışmalarının tepkisel olduğuna şüphe yoktur; onun kültürü reddedişi ve kadını tarihin dışına yerleştirmesi nedeniyle filmleri kadın sinemasında geriye atılan bir adımı oluşturur.

Sonuç

O halde, şimdi nasıl bir strateji izlememiz gerekmektedir? Kolektif çalışmanın gelişmesi, yeteneklerin kazanılması ve paylaşılması anlamında kızkardeşliğin bir ifadesi olarak ileriye doğru atılan büyük bir adımdır; film endüstrisinde erkek ayrıcalığına karşı heybetli bir meydan okumadır. Erkek egemen sinemanın hiyerarşik yapısına kesin bir alternatif oluşturur ve kadın sinemasında diyalogun geliştirilmesi için gerçek fırsatlar sunar. Böyle bir zamanda, filmi hem bir politik silah hem de bir eğlence aracı olarak kucaklayabilmemizi sağlayacak bir strateji bulunmalıdır. Çok uzun süredir bu ikisi, çok az ortak paydası olan iki karşıt kutup olarak değerlendirilmiştir. Sinemada nesnelleştirmeyi ortaya koyabilmek için, ortak fantezilerimizi hayata geçirmeliyiz; kadın sineması bu arzuyu sonutlaştırmalıdır, ki bu eğlence filminin kullanımını da gerektirir. Eğlence filminden elde edilen fikirler böylelikle politik filme şekil vermeli; politik fikirler de eğlence sinemasına şekil vermelidir; bu iki yönlü bir süreçtir. Son olarak, kadın sinemasının kollektif film yapımı olduğuna ilişkin baskıcı ve ahlakçı iddia yanlıştır ve gereksizdir; erkek egemen sinemanın içinde ve dışında tüm seviyelerde çalışmalıyız. Bu yazı, sistem içinde yapılan kadın filmlerini açımlamak için bir çabadır. Devrimci bir strateji bulunmak isteniyorsa gönüllülük ve ütopyacılıktan kaçınmak gerekir. Kollektif bir filmin kendisi, üretiminin koşullarını yansıtamaz. Kollektif yöntemlerin bize sağladığı şey, sinemanın nasıl işlediğinin araştırılmasını, ideolojinin işleyişinin sor-

gulanmasını ve gizeminin çözülmesini nasıl yapabileceğimizi ortaya çıkarmaktır. Kadın mücadelesi için devrimci bir karşı-sinema anlayışı ancak bu türden içgörülerle elde edilebilecektir.

Okuma Önerileri

Beh, Siew Hwa, "The Image of Women in the Cinema," ("Sunulan Bildirilerden ve Tartışma Transkriplerinden Derlenmiş Metin"), *1972 Oberlin Film Conference: Selected Essays and Discussion Transcriptions*, Vol. II. der. Christian Koch ve John Powers, Oberdin College'da basıldı.

Campell, Marilyn, "RKO's Fallen Women: 1930-1933," *The Velvet Light Trap*, no. 10 (Sonbahar 1973).

Changas, Estelle, "Slut, Bitch, Virgin, Mother: The Role of Women in Some Recent Films," *Cinema*, Vol. 6, no. 3 (İlkbahar 1971).

Film Library Quarterly, Vol. 5, no. 1 (Kış 1971-1972, kadınlar ve sinema üzerine özel sayı).

Gilburt, Naomi, "To Be Our Own Muse: The Dialectics of a Cultural Heroine," *Women & Film*, no. 2 (1972).

Journal of the University Film Association, Vol. 26, no. 1-2 (1974). "Special Issue: Women in Film."

Lacassin, Francis, "Out of Oblivion: Alice Guy Blanche," *Sight and Sound*, Vol. 40, no. 3 (Yaz 1971).

Lesage, Julia, "Feminist Film Criticism: Theory and Practice," *Women & Film*, no. 5/6 (1974).

Mellen, Joan, "Bergman and Women: *Crises and Whispers*," *Film Quarterly*, Vol. 27, no. 1 (Sonbahar 1973).

McCormick, Ruth, "Women's Liberation Cinema," *Cineaste*, Vol. 5, no. 2 (İlkbahar 1972).

Take One, Vol. 3, no. 2 (Kasım-Aralık 1970, kadınlar ve sinema üzerine özel sayı).

The Velvet Light Trap, no. 6 (Sonbahar 1972) "Cinsel Politika ve Sinema"ya adanmış sayı.

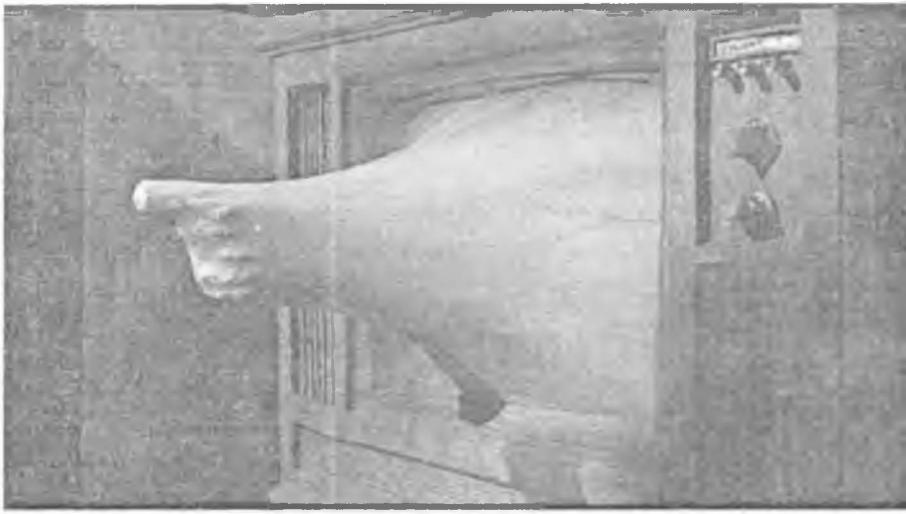
"Third World Perspectives: Focus on Sarah Maldora," *Women & Film*, no. 5/6 (1974).

Walker, Beverly, "*Clock-Work Orange*," *Women & Film*, no. 2 (1973).

Wise, Naomi, "Hawk's Women," *Take One*, Vol. 3, no. 3 (Ocak-Şubat 1971).

"Women Directors: 150 Filmographies Compiled and Introduced by Richard Henshaw," *Film Comment*, Vol. 8, no. 4 (Kasım-Aralık 1972).

YÖNETMENLERLER VE FİLMLER



Videodrome, David Cronenberg, 1983.



Pedro Almodovar *KonuşOnunla* (*Hable con ella*, 2002) filminin setinde.

PEDRO ALMODÓVAR SİNEMASINA TOPLU BİR BAKIŞ*

SABİRE BATUR

ALMODÓVAR SİNEMASINI OLUŞTURAN KOŞULLAR

Pedro Almodóvar 1949'da, La Mancha'da (Donkişot'un da yaşadığı yer) doğdu. Çocukluğu, küçük bir kasabada geçti. Babasının maço davranışlarından, annesine sığınarak kaçtı. Ama bu defa da annesinin katı baskısına maruz kaldı. Aldığı din eğitimi sonucunda Tanrı inancını da yitiren Almodóvar, kendisini sadece sinemanın özgürleştirebileceğini anladığında henüz on altı yaşındaydı ve ailesinden (özellikle de annesinden) kaçarak Madrid'de yaşamaya karar verdi.

Madrid'e geldiğinde tek başınaydı ve cebinde hiç parası yoktu. Hayatının yeni döneminde bu sefer de Franco'nun baskılarıyla karşılaştı. Madrid'e ideali olan sinema eğitimi için gelmişti, fakat tüm sinema okulları Franco tarafından çoktan kapatılmıştı. Bu son baskı onun sinema eğitimi almasını engellemişti. Ancak sinema eğitimi yapamıyor olması onu idealinden uzaklaştırmadı. İstediği görüntüleri çekebilmek için süper-8 mm'lik bir kameraya ihtiyacı vardı; bu nedenle iş aramaya başladı ve ulusal telefon şirketinde iş buldu. Burada çalıştığı yıllarda hiçbir yerden alamayacağı bir hayat eğitimi aldı. Daha sonraları sinemasını temellendirecek olan toplumun değişik kesiminden bir çok kişiyle tanıştı. Bu insanların dramları, yaşam sorunları ve kederleri, onun için bir hazine değerindeydi ve sinemasının öykü zeminini oluşturuyordu. Edindiği, süper-8 kamerası ile deneysel çekimler ve kısa filmler yapmaya başladı. Bu yıllarda ilgi alanı sadece sinema ile sınırlı kalmadı. 1960'ların sonlarında ve süregelen diktatör rejimin altında bile Madrid, bir taşra çocuğu için kültür ve özgürlükler şehri idi. Almodóvar da Madrid'in kendisine sunduğu olanakları kullanmayı iyi bildi ve her şeyi kendine yarar sağlayacak hale getirmeyi başardı.

Çeşitli underground dergilerde yazılar yazdı. Çizgi romanlara katkılar-

---

* Makale daha önce *Sinemasal*, Sayı 8-9'da yayınlanmıştır.

da bulundu. Bir çok filmde figüranlık yaptı ve İspanyol bağımsız tiyatrosunun saygın ismi Los Galiardos'a katıldı. Plaklar çıkarttı, kurduğu pop rock grubu "Almodóvar and McNamara" ile konserler verdi, bir kısa roman (İçindeki Yangın) ile bir porno içerikli fotoroman (Hepsi Senin) gerçekleştirdi, gazete ve dergilere çeşitli yazılar yazdı.[1]

Almodóvar, küçük bir köyde doğmasına rağmen kendisini her zaman bir şehirli olarak tanımladı. Belki de bu yüzden çok genç yaşta geldiği Madrid gibi bir şehre bu kadar iyi uyum sağlayabildi. Madrid'e bu denli tutku ile bağlanması, filmlerine de yansıdı. Filmlerinin çoğunun baş kahramanı Madrid olurken; olay örgüsünü, Madrid' in değişen yaşam tarzının içine yerleştirdi. Franco yönetiminin ağırlığını en fazla hissettirdiği bu şehirde, Franco'nun ölümünden sonra kültürün ve günlük yaşamın nasıl değiştiğini ve nasıl etkilendiğini, taşralı bir gözlemci olarak saptayarak, kabuk değiştiren Madrid kenti çerçevesinde teröristleri, eşcinselleri, rahibeleri, fahişeleri bu kaosun içine yerleştirdi.

Bu nedenle, Almodóvar'ın sinemasını anlayabilmek için öncelikle onun yaşamını şekillendiren dönemi iyi anlamak gerekir. Baskıya karşı tepki veren ve bundan kaçıp kurtulmak isteyen Almodóvar ile İspanya arasında "*baskı*" anlamında bir koşutluk mevcuttur. Ancak bireysel olarak Almodóvar, bu baskılardan kurtulmanın kendince yollarını bulmuş ve önem verdiği özgürlüğüne kavuşmuşken, İspanya için aynı şeyleri söylemek pek de mümkün olmamıştır. İspanya, zorla iktidara gelen ve uzun yıllar kaldığı iktidardan ancak ölerek ayrılan bir diktatörün baskılarına maruz kalmıştır.

Franco'nun başta bulunduğu süre boyunca (40 yıl) faşizan bir yapıda varlığını sürdüren İspanya, yönetim olarak teokrasiye yakınlaştır. Cumhuriyetçiler tarafından çıkarılan ve her türlü dinsel özgürlüğü sağlayan yasalar Franco tarafından kaldırılarak laik yapıya son verilmiştir. Papalık ile bir dizi anlaşmalar yapılarak, Katolik kilisesi, Ulusal kilise statüsüne kavuşturulur; "*Franco, dinsel nitelikte bir lider olarak kabul edilir.*"[2] Böylece İspanya bir yandan Franco yönetiminin faşist baskısı, bir yandan da Katolik kilisesinin baskısı altında ezilir. İspanya'da gündelik hayat, dinin ve diktatörün baskılarıyla şekillenir.

---

[1] H. Imberger and I. Seibert, "Pedro Almodóvar", çev. Refik Toksöz, 25. *Kare*, Sayı: 17, s. 5.

[2] Çetin Özek, *Devlet ve Din*, Ada Yayıncılık, s. 129.

Franco zamanında çıkartılan yasalar, kurumların işleyişinde ve günlük yaşam üzerinde derin etkiler bırakmasına karşın, 1975 Kasımındaki ölümünden kısa bir süre sonra, dikta rejiminin etkileri ortadan kalkmaya başlar ve seçimlere gidilir. Franco sonrasında ülkede meydana gelen yapısal değişikliklere en büyük destek ise, Kral Don Juan'nın oğlu Juan Carlos'tan gelir. Franco'nun varisi olarak atadığı ve çok güvendiği "Juan Carlos, düşüncelerini Franco'nun ölümüne kadar açığa vurmadı ve diktatör öldükten sonra İspanya'da radikal değişimlerin mimarı oldu."[3] Seçimlerden sonra hızla değişen İspanya'da yeni değerler ortaya çıkmaya başlar. Bu yeni değerlerden biri de, Almodóvar sineması olmuştur.

İspanyol yaşamı ve kültürü üzerine bir kara bulut gibi çöken Franco rejimi, doğal olarak Almodóvar'ın yaşamı üstünde de etkiler bırakır. Bu nedenle onun sineması, tutucu ve yıkıcı Frankist ahlakın sansürcü tabularını yıkma ve anlaşılmaz militarizminden kurtulma çabalarını yansıtır. Denilebilir ki, Almodóvar'ın başarısı İspanya'nın özgürleşme süreciyle koşut gider. Franco'nun ölümüyle özgürleşen ortamın yansımasını sinemaya taşıyan yönetmen, sansürün de kalkmasıyla, toplumsal eleştirisini rahatça yapabilmiştir. Almodóvar bu süreci, "doğru zamanda, doğru yerdeki doğru kişi olma şansına sahip oldum"[4] şeklinde açıklar.

Yeni İspanyol yaşam tarzı içerisinde hızla filmler yapmaya başlayan Almodóvar, şaşırtan ve sürekli tartışma ortamları yaratmayı amaçlayan, kendisinden önceki dönemin asla dokunamayacağı konuları ele alan bir put kırıcı olarak, kısa sürede hem ülkesinde hem de sinema tarihinde yerini almayı başardı. Ülkesindeki baş döndürücü değişimleri, karmaşayı, panayır atmosferi içinde; çılgın rahibe, vurdum duymaz punkçı, eşcinseller ve bunalım geçiren ev kadınları tiplemeleriyle verdi. Almodóvar bir söyleşisinde ülkesindeki değişikliklerin kendi sinemasındaki yansımalarını "İspanya, çok daha fazla değişikliğe sahne oldu ve benim filmlerim bu değişimi aktarır. Sanıyorum onlar bugün ülkemde geçerli olan düşünüş biçimini yansıtıyor"[5] şeklinde açıklar.

Almodóvar,

> İspanyolların 'pasotas' adını verdikleri kuşağın, önde gelen temsilcisidir. 'Umursamazlar' anlamını taşıyan 'pasotas' Franco sonrası dönemde

---

[3] *20.Yüzyıl Genel Kültür Ansiklopedisi*, Görsel Yayınlar, İstanbul, 1984, s. 1547-1548.

[4] Irnberger and Seibert, a.g.e., s. 6.

[5] Irnberger and Seibert, a.g.e., s. 5.

kendini bilmiş bir nesli imliyor...Franco'nun ölümüyle sonuçlanmasından sonra dünyaya gözlerini açan ve zincirlerinden boşalarak, gününü gün etmeye,'vur patlasın çal oynasın' düsturuyla yaşamı karnavala dönüştürmeye, 'gölge etme başka ihsan istemem senden' diyerek geçmiş ile birlikte politikayı da görmezden gelmeye, her şeyle dalga geçip alaya almaya meraklı, bireyci ve bencil bir kuşak olarak tanımlanıyor."[6]

Bozguna uğratılmış, bastırılmış eski kuşağın yerine, umutsuzlukları ve karamsarlıklarıyla şekillenmiş bu yeni kuşağın umursamazlığı karşısında Almodóvar, umursamaz gözükmez, pasotas üyelerinin kullandıkları malzemeleri kullanıp, dönemine eleştirel bir bakışla bakmayı başarır."*Benim duyarlılığım 80'li yıllara ait, eğer benim tarzıma inanır, seyircim olursanız, çok masum ve çok naif olmamalısınız.*"[7]

Almodóvar, sinemasında kitsch ile bayağılığın, melodram ile komedinin karışımını sunar. Cinayet, ensest, fetişizm ve her türü ile cinsellik başlıca malzemeleridir. Bu anarşik yaklaşımı sayesinde, dünyaca tanınır ve 1980'lerde en çok tartışılan yönetmen olur. İspanyol Kültürüne derin bir saygı duyar ancak, bu saygısını dile getirirken bile her zaman kışkırtıcı öğelere başvurur. Filmlerinde geleneklerle oynar, ahlak kurallarını umursamaz ve öykülerinde mevcut ahlak kurallarını izleyicisine benimsetme çabasına asla girmez. Filmlerindeki olayların çıkış noktasını *ahlaksızlıklar* oluşturur ve olayları tetikleyen her zaman çılgın insanlardır. Bu nedenle filmlerinin kahramanları marjinallerdir. Toplumda moda ne ise, popüler müzik, tv reklamları, reality showlar vb. gibi öğeler Almodóvar filmlerinde yerlerini alır. Çağdaş ve kentsel olan hiçbir malzemeyi ihmal etmemeye çalışır.

Birçok konuda benzerlik gösterdiği Fassbinder gibi, O da Douglas Sirk'in melodram anlayışını benimsemiş, fakat uygulamada farklı davranmıştır. Pembe dizilerin ve melodramların formatlarını alır ve parodilerini yapar. Almodóvar filmi seyrederken bir melodramın içine çekileceğimizi baştan hissederiz. Ancak olayları aktarış şekli ve kahramanlarının farklılığı, melodramın klasik kalıplarını aşar. (Yüksek Topuklar filmindeki hakimin hem travesti, hem casus, hem de müşfik bir oğul olması gibi) Çok trajik ya da dehşet verici olaylarda bile gülmemizi sağlayan anlatımıyla, seyircilerin duygularıyla oynamayı başarır.

---

[6] Tuna Erdem, "Kuşak Çatışması", *Radikal Cumartesi*, 15 Mayıs 1999.

Russo Vito, "Mon of la Mania", *Film Comment*, (Dec. 1988), s. 13-16'dan aktaran Volkan Erkoca, *Pedro Almodóvar Sineması*, Yayımlanmamış Lisans Tezi, 1996, s. 98.

Almodóvar her filminde, politik gerçeğe karşıt olarak yarattığı alternatif dünyada, marjinal kişiler aracılığıyla yeni bir gerçeklik yaratır. Yarattığı kurmacanın içine az da olsa dönemle ilgili vurucu bilgiler yerleştirir. Onun filmlerindeki yaşam, bazen gerçeküstü biçimde, bazen fantezilerle kurgulanmıştır. Ama daima ahlaksız bir toplumda geçer.

> Politizasyon Almodóvar için çok ham ve kaba bir kalkış noktasıdır ve duyguların dışavurumunda salt bir dayatmadan ibarettir. Akdeniz kültürü üzerindeki Katolik kilisesi gölgesi bu düşüncelerinin kaynağıdır. Onun korkuları hükümet ve kilise baskısı olarak özetlenebilir. Cinsel rollerin radikal olarak belirlendiği her türlü dogmalara —faşizm, lezbiyenizm ve eşcinsellik— karşıdır."[8]

Filmleri genellikle bir gecelik ya da günlük duyguları veya şehvetleri anlatır. Madrid'de eşcinsel gettosunda öğrendiği en önemli gerçek; nefret ettiği toplumda ayakta kalabilmektir. Bu onun dünyaya bakışını da belirlemiştir. Anarşizm ve utanmazlık gibi kavramları aşılayan filmleri, kendilerine özgü bir şiirselliğe de sahiptir. Onun filmlerinde rahibeler uyuşturucu kullanır ve uygunsuz ilişkiler yaşarlar. Seks her şeyin öznesidir. İlişkilerin homoseksüel, transseksüel ya da heteroseksüel olması önemli değildir. Önemli olan, filmlerinde duyguların tüm çıplaklığıyla ortaya çıkmasıdır. Bu yüzden de kahramanlarının ruhsal gerilimleriyle oynar.

Almodóvar için önemli olan, hayatın sadece görünen gerçeklerden ibaret olmadığını, her şeyin tartışılabilir olduğunu göstermektir. O, bütün filmsel anlatılarını bu gerçeğin üzerine kurar. Her filminde ülkesinin portesini çizerken, kendi yaşamından da kesitler sergiler.

ALMODÓVAR SİNEMASINA YANSIYANLAR

Almodóvar'ın tüm filmlerinde melez bir anlatım vardır. Almodóvar, çocukluğunda seyrettiği *"Johnny Guitar / Yaylalar Kartalı"*, *"Piknik* ve *Splender in the Grass / Yeşillikler Üzerinde"* gibi savaş sonrası Hollywood filmlerinin yüksek dozdaki melodramlarından etkilenmiştir. 60'lardan kalma Amerikan melodramı olan *"Yeşillikler Üzerinde"*, Almodóvar'ın 1984 yılı yapımı *"Bunu Hak Edecek Ne Yaptım"* filminin alt metnini oluşturur. 1988 yılında yaptığı *"Sinir Krizinin Eşiğindeki Kadınlar"*da ise Doris Day'in komedilerinden etkilenmeler vardır. Tennessee Williams'ın 1958'de filme

---

Pally Marcia, "Camp Pedro", *Film Comment*, (Dec 1988), s. 18-19'dan aktaran Erkoca, *a.g.e.*, s. 100.

alınan "*Kızgın Damdaki Kedi*" adlı eserinin etkileri 1980'de yaptığı "*Pepi, Luci, Bom ve Diğer Kızlar*"da ortaya çıkmıştır. Williams'ın geçkin kadın duygusallığı, eziyet ve cinsellik temaları onun filmlerine sızmıştır. Hollywood sinemasından bu denli etkilenmesine rağmen asla bu sisteme dâhil olmak istememiştir. Tam tersine, İspanyol sinemasına bağlı olduğunu ispatlamak istercesine, Hollywood'dan gelen tüm teklifleri reddetmiştir. "*Amerika'da hoşgörü eksikliği ve bağımsızlığın olmaması*"[9] bu sistemi daha da itici görmesine neden olmuştur.

Almodóvar'ı etkileyen diğer kişi ise Pasolini ve özellikle "*Mamma Roma*" filmidir.

> Bu film iyi anlaşıldığında benim filmlerim de daha iyi anlaşılır. "Bunu Hak Edecek Ne Yaptım" (...) bugünün İspanyasında, bir komünistin ne yapması gerektiği hakkındadır. Bu anlamda Pasolini ve benim, kesinlikle birer Akdenizli 'politik sinemacı' olduğumuz anlaşılır. Ben kesinlikle bireysel özgürlükleri ve birliği, sıradan insanlara tehlikeli gelecek şekilde savunurum."[10]

"*Bunu Hak Edecek Ne Yaptım*" filmindekine çok benzeyen bir aileye sahip olan Almodóvar, bu filminde, kendi yaşamından da kesitler sunar:

> Film yeni gerçekçi etkilenmeler gösterse ve İspanyol yeni gerçekçi filmleri arasına girse de; ne uygulanan teknik ne de mizansen olarak bir benzerlik taşımaz. Benzerlik daha çok filmin amacında kendini gösterir. 'Bunu Hak Edecek Ne Yaptım' filmi, herhangi bir sosyal kesimden ailenin yaşamlarını sürdürebilmek için göğüs gerdikleri zorlukların hikayesini anlatmaktır. Burada neorealizmden yola çıkıldı ama bu güncel bir neorealizmdi. Klasik neorealizmin aksine bu filmde oldukça hiciv, tam bir kara mizah vardı."[11]

Almodóvar'ın Pasolini dışında etkilendiği diğer yönetmenlerin başında Hitchcock (özellikle "*Arka Pencere*" ve "*Vertigo*"), Kazan, Fellini, Fassbinder, Truffaut ve açıkça da Bunuel gelmektedir. Sürrealistleri ve kendisini büyüleyen filmleri sever.

Almodóvar Sinemasını etkileyen diğer bir olgu da Latin Amerikalı yazarlar ve onların anlatım tarzları olmuştur. Madrid'e geldiği 1969 yılında

---

[9] Irnberger and Seibert, a.g.e., s. 7.

[10] Vito, *a.g.m.*, s. 13-16'dan aktaran Erkoca, *a.g.e.*, s. 99.

[11] "Dünden Bu güne Almodóvar Sineması", çev. A. Zeynep Bayramoğlu, *Sinema Yazıları*, (Yaz 1992), s. 86.

onu, toplumsal nitelikte iki büyük patlama beklemektedir. Bir tanesi 'hippilik' diğeri ise 'Latin Amerika edebiyatı.' Borges, Garcia Marquez, Cartazar, Cabera Inpante, Puiz, Almodóvar'ın ilgilendiği yazarlardır. Çünkü bunların hepsi grup halinde postmodern edebiyatın temsilcileri olarak kabul görür. "Tutku Labirenti"nin (1982) yapısı adeta 'Borgesvari' labirent'e bir imaj niteliğindedir. Borges'in "Yolları Çatallanan Bahçe" hikayesinin temsil ettiği postmodern anlatı yapısını, Almodóvar bu büyük Arjantinli yazardan etkilenerek perdeye yansıtmıştır. Almodóvar, Latin yazarlardan öğrendiği postmodern dersi, sinemaya taşıyarak popülerlik kazanmıştır."[12]

Franco Rejiminin sona ermesi, Almodóvar'ın sinema yaptığı yıllarla örtüşür. Filmlerindeki karmaşa ve şamata tam da bu dönemin özelliğidir.

> Almodóvar'ın tüm film karakterleri, Madrid'deki Franco sonrası özgürlesen gündelik hayatın ve yaratıcı dışavurumun patlamasının ruhsal varisleri görünümündedir. Onun filmleri karanlık ve baskılı geçmişinden özgürlüğün ışığını yakalamasını resimleyen deneyimlerdir."[13]

Almodóvar Avrupalı diğer yönetmenler gibi, sinemasında senarist, yönetmen, prodüktör, oyuncu işlevlerini üstlenerek, yaratıcı özgürlüğünü bütünüyle sahiplenmiş, ülkesinde "auteur" sinemacılığı gündeme getirmiştir. Almodóvar iyi bir yönetmen olduğu kadar iyi bir senarist ve yazardır da. Öyküler ve tiyatro oyunlarının yanında, yazdığı ve çektiği film senaryolarıyla da dikkat çeken Almodóvar, filmlerinin senaryolarını kendisinin yazdığı düşünüldüğünde, bu alanda da küçümsenmeyecek bir yeteneğe sahiptir. "*Bunu Hak Edecek Ne Yaptım*" filminin senaryosu, hem İspanyol Kültür Bakanlığı, hem de katıldığı Venedik Film Festivali tarafından en iyi senaryo ödüllerini almıştır.

Almodóvar'ın sinemada bu denli başarılı olmasındaki etken; yaşamın her zaman özünü kavramasının verdiği rahatlıkla, günlük yaşam içinde kolayca gözden kaçabilen küçük ayrıntıları kendine özgü bir sinema dili ile aktarmasında yatmaktadır. Bu başarısını genç yaşta geldiği Madrid'de kazandığı deneyimlere borçlu olduğunu hiçbir zaman inkar etmez. "Almodóvar, vazgeçemediği bir tutkuyla Madrid'de yaşamayı öğrendi. Kendi deyişi ile o Madrid'e gençliğini, Madrid ise ona hatıralar sundu."[14]

---

[12] Victor Fuentes, "El cine posmoderno de Pedro Almodóvar", *Claves*, No. 27, (Nov. 1992), aktaran Erkoca, *Pedro Almodóvar Sineması*, Yayımlanmamış Lisans Tezi, 1996.

[13] Fuentes *a.g.m.*'den aktaran, Erkoca, *a.g.e.*, s. 95.

[14] Irnberger and Seibert, *a.g.e.*, s. 7.

MAÇOLAR ÜLKESİNDE "MATADOR" KADINLAR

Almodóvar, babası öldüğünde ailede onun rolünü üstlenir ve üstlendiği bu rolü annesinin desteğiyle çok iyi başarır. Kardeşi bu yılları ve annesinin Almodóvar üzerindeki etkisini şöyle anlatır; "*Pedro anneme çok benzer. Annemle karşılaşanlar Pedro'ya ilişkin konuları daha iyi anlıyorlar.*"[15] "*Bunu Hak Edecek Ne Yaptım*" filmini 'anneler filmi' olarak nitelendiren yönetmen, tüm anne rollerini kendi annesinden referans alarak oluşturur ve annesini filmlerinde oynatır.

> 'Bunu Hak Edecek Ne Yaptım'da olduğu gibi 'Annem Hakkında Her Şey' ve 'Sırrımın Çiçeği'nde anne karakteri filme hakimdir. 'Matador'un ve 'Bunu Hak Edecek Ne Yaptım'ın akışı ve diyalogları doğrudan doğruya annemden çıkarılmıştır. Annem benim anlatım tarzımın ve bir seri karakter için yazdığım diyalogların kaynağıdır.[16]

Almodóvar bu filmde ailesinin gerçeklerini ortaya koyarken aynı zamanda bir annenin ve bir ev kadının da başından geçenleri anlatır.

> Annem Mancha'lı çok komik bir yaşlı kadındır, 'Sırrımın Çiçeği'nde Marisa Paredes'in annesi tamamen ondan esinlenmişti. Müthiş erkek egemen bir bölge olan Mancha'da çok bastırıldığı halde mizah duygusunu yitirmemiş annem. Leğende babamın ayaklarını yıkaması benim için unutulmaz bir sahnedir. Üstelik bunu sanki nehirde çamaşır yıkar gibi, aynı neşeyle yapardı. Annemle ilgili ikinci önemli şey de yazdığı şiirler. Güzel bulduğu her şeyle ilgili şiir yazar. Annem benim filmlerimi hiç izlemez. Onun duyarlılığına yakın olmadıklarını hissediyor. Sürekli babamın suyuna gittiği halde karakterini korumuş bir kadındır annem. Zaten yalanları da eğlenceye giden kız kardeşlerimi babama karşı idare etmek için söylerdi. Evde sorun yaşanmasın diye "oynardı" yani. Gerçekten, sanatsal anlamda oynardı. Bu, kadın dünyasının zenginliğinin, renkliliğinin, sürprizlerinin beni neden ilgilendirdiğini de açıklıyor aslında."[17]

Almodóvar'ın kadın kahramanları, erkek egemenliği altında yaşayan kadınlar değildir. Onun kadınları şaşırtan, kendi kendinin egemeni, zaman zaman vahşi, erkeksi, çıldırdığında canavarlaşan kadınlardır;

> Daima kadınların kendi aralarındaki konuşmalarına kulak misafiri olmaya çalışırım. Otobüslerde, metroda ve diğer kamuya açık yerler-

---

[15] "Dünden Bu güne Almodóvar Sineması", s. 85.
[16] "Dünden Bu güne Almodóvar Sineması", s. 85.
[17] "Dünden Bu güne Almodóvar Sineması", s. 86.

> de...Bu bana, giderek onlar hakkında uzmanlık kazandırıyor. Kadınlar, filmin dramatik çatısının bir parçası olarak çok fazla kendiliğindenliğe sahiptirler. Her zaman insanı şaşırtabilirler ve benim kendiliğindenliğim onları rahatça yönetme konusunda en büyük avantajım. İspanyol sineması örneklerinde erkek egemenliğinin gölgesinde bir çok kadın tiplemesi gözlemleyebiliriz. Fakat benim filmlerimdeki kadınlar hiçbir zaman, bir kadın olarak erkeğin gölgesinde kalmaz. Bu genel geçer kuralı sadece bir kez 'Matador'da bozdum. 'Matador' doğrudan bir masculinite eleştirisidir.[18]

Almodóvar her zaman kadınlar varken erkekleri anlatmayı sıkıcı bulan bir sinemacı olarak tanındı. "Kadın yönetmeni" olarak adlandırılan Almodóvar'ın karakterlerinden çoğunun oyuncu olması da bir başka özelliği. Cecilia Roth, Almodóvar'ın oyuncu kadınlardan çok etkilendiğini söylüyor ve ekliyor: "Pedro'yu anlamak istiyorsanız, çocukluğunun küçük bir kasabada maço babasının kabalıklarından kaçarak kadınların yanına sığınmakla geçtiğini göz ardı edemezsiniz."

Marisa Paredes ise Almodóvar için şöyle der:

> Pedro eşcinsel olduğu için insanlar onun sadece kadınların dış görünüşlerinden etkilendiğini düşünür. Oysa kırsalda yaşayan kadınların özel olabilmek için pireyi deve yapmaları, onu gerçekten derinden etkilemişti. O, kadınların gerçek hayatta da oyuncu olduklarını düşünür.[19]

Filmlerindeki oyuncu kadınlar genellikle sahnede çok başarılı ama özel yaşamlarında başarısız olan kadınlardır. Bu başarısızlıkları sanatçı kişiliklerinin zayıflıkları olarak sunulur. ("*Yüksek Topuklar*" filminde sanatçı annenin, kızının kocasıyla cinsel ilişkiye girmesi, "*Annem Hakkında Her Şey*" filminde tiyatro oyuncusunun lezbiyen ilişkisindeki başarısızlığı).

Ev kadınının dünyası Almodóvar için enteresan bir konudur. "Beni eğlendiriyor, bazen de korkutuyor çünkü ev kadını çıldırdığında bir canavar oluyordu. Bu konuda film yapmak beni gerçekten memnun edecekti, ev kadınlarının lehine iyi bir savunmayı filme almak imkânı olacaktı."[20] Bu düşüncesi, "Pepi, Luci, Bom ve Diğer Kızlar" ile "Bunu Hak Edecek Ne Yaptım" filmlerinin çıkış noktası olmuştur.

---

[18] Marcia, *a.g.m.*, s. 18-19'dan aktaran Erkoca, *a.g.e.*, s. 104.

[19] "Almodóvar Çok Moda", *Radikal Cumartesi*, 12 Şubat 2000.

[20] "Dünden Bu güne Almodóvar Sineması", s. 85.

'Don Juan' kimliğinde kişiselleştirilen İspanyol maçoluğunun parodisi filmlerinde tekrarladığı bir konudur. Örneğin "Sinir Krizi Eşiğindeki Kadınlar" filmindeki İvan tiplemesi, "Matador" filminde matador tiplemesi, "Yüksek Topuklar"da Rebbeka tiplemesi hem bir kadın Don Juan hem de adeta bir matador olarak karşımıza çıkar. Rebbeka hem babasını, hem de kocasını öldürür. Bu öldürme eylemleri anaerkil zaferin alegorik suçlarıdır. Dolayısıyla masculin ideoloji altüst edilip, yıkılmış olur.[21]

Üstelik Rebekka transeksüel mi, hakim mi yoksa casus mu olduğu belirsiz olan adamın çocuğuna da hamiledir. Doğuran ve üreten kadın, katil olsa da erkek karşısında karşı konulamaz bir üstünlüğe sahiptir.

Almodóvar kadın oyuncularıyla Hollywood kadın oyuncuları arasında benzerlikler kurmaktan hoşlanır:

Marisa Paredes/Bette Davis, (Karanlıklar İçinde, Yüksek Topuklar, Sırrımın Çiçeği, Annem Hakkında Her Şey): İkisi de çok sigara içer. İkisinin de oyununda vahşi bir yan vardır. Marisa onun kadar sert ve kötücül bir havası olmadığı halde Davis'in bütün rollerini oynayabilirdi. İnanılmaz bir ağlama paleti vardır Marisa'nın, bin değişik şekilde ağlayabilir. Ve beni de ağlayan bir kadın kadar büyüleyen bir şey yoktur. **Cecilia Roth/ Romy Schneider** (Pepi, Luci, Bom ve Diğer Kızlar, Tutku Labirenti, Bunu Hak Edecek Ne Yaptım?, Annem Hakkında Her Şey): Bana Romy Schneider'in ilk dönemlerini hatırlatıyor, dramatik rollerdeki Schneider'i. Marisa'nın Annem Hakkında Her Şey'de çocuğunu kaybeden bir annenin acısını çok güzel vereceğini biliyordum, kendisi hiç anne olmadığı halde. Ama zaten ben sinemanın bir "gösteri" olduğunun hiç unutulmamasını istiyorum. Karakterin sorunlarının oyuncununkilere benzememesine özen gösteriyorum. Aksi halde yorum abartılı oluyor. **Victoria Abril/ Juliette Binoche** (Bağla Beni, Yüksek Topuklar, Kika): Victoria korku filmlerine çok gider bence. Çok görmüş geçirmiş karakterleri canlandırdı, fiziksel rollerde uzmanlaştı. Onun kadar gerilimli çalışan bir oyuncu tanımamıştım. Kameranın karşısına nörotik bir şekilde çıkıyor ve bu onun çalışmasına yardımcı oluyor. Eğer sakin olursa oynayamıyor. Hiç unutmam, Yüksek Topuklar'da Marisa'nın Victoria'ya tokat attığı sahneyi tam on üç kere çekmiştik. Yanaklarında parmak izleri kalmıştı, hâlâ "merak etme, hiç bir şey hissetmiyorum" diyordu. Ya da Kika'da bir camı kırması gerektiğinde özel efekt istemedi, kolunu kesmeyi göze alarak kendisi kırmakta direndi. Onun enerjisi macera filmlerine uyar as-

[21] Fuentes *a.g.m*'den aktaran, Erkoca, *a.g.e.*, s. 50.

lında. Mesela Gloria'yı çok güzel oynayabilirdi. Bir de pornografik rollerde çok iyi. Avrupa sinemasının son on yılına bakarsanız erotik sahneleri en iyi oynayanın o olduğunu görürsünüz. Bu anlamda Juliette Binoche'a da yakın. **Francesca Neri/Jacqueline Bisset** (Çıplak Ten): Francesca, Jacqueline Bisset'nin ve Charlotte Rampling'in kızı olabilirdi. Çok anlamlı bakışları, müthiş fotojenik bir yüzü var. Güzel, gizemli, güvenilmez kadınlardan. Son derece "öldürücü", dolayısıyla kara filmler için ideal. **Carmen Maura/Joan Crawfoort** (Pepi, Luci, Bom ve Diğer Kızlar, Karanlıklar İçinde, Bunu Hak Edecek Ne Yaptım?, Matador, Arzunun Kanunu, Sinir Krizinin Eşiğindeki Kadınlar): Tam sevdiğim tarz bir bağımsız kadın: Ne istediğini biliyor ama sevimsiz de olmuyor, iyimser, komik. Ama onu "Bebek Jane'e Ne Oldu?"yu yeniden çekersem Joan Crawford'un rolünde de düşünebiliyorum. Bette Davis'in rolünde de Marisa Paredes elbette. Hayalim Marisa'yı, Victoria'yı, Bibi'yi, Cecilia'yı hepsini bir melodramda toplamak. Bunu yapamazsam yaşlanınca beni bir adaya götürsünler ve intikam almak için nefret ettiğim her şeyi yapsınlar isterim. Oyuncularıma karşı hep biraz nerotik davrandığımı itiraf etmem lazım. **Penelope Cruz/ Emmanuelle Beart** (Çıplak Ten, Annem Hakkında Her Şey): Daha olgunlaşmamış, yeni açılmakta olan bir oyuncu. Vahşi, kimseye benzetmek mümkün değil, belki biraz Emmanuelle Beart'a. Çünkü sağlıklı, doğal, çok güzel, hiç özen göstermesine gerek kalmadan ne giyse yakışıyor. Penelope'un evcilleştirilemez bir tarafı var, neredeyse deliliğe yakın."[22]

Almodóvar önce ülkesinde, sonra Avrupa'da ve dünyada büyük bir üne kavuşur. "*Matador*" gibi ödüllü birkaç filmin ardından, "*Sinir Krizinin Eşiğindeki Kadınlar*" yönetmenine Yabancı Dilde En İyi Film Oscar Adaylığı'nın yanı sıra büyük bir gişe hasılatı da getirerek şöhret sağladı. Bunuel'in "*Gündüz Güzeli*" filminden sonra, ilk kez bir İspanyol filmi ve yönetmeni, uluslararası bir tanınmışlığa sahip olur. Ancak yasaklarla da boğuştu. Örneğin, 1993 yapımı "*Kika*", komik bir tecavüz sahnesi yüzünden ABD'de gösterilme izni alamadı. "*Bağla Beni*" (1989), "*Yüksek Topuklar*" (1991) ve "*Kika*"nın (1993) gösterime girmesiyle de feministlerin tepkisiyle karşı karşıya kaldı.

Almodóvar'ın kadınlara olan ilişkisi ve bağlılığı, "*Çıplak Ten*" filminden başlayarak değişmeye başladı. Bu filmle başlayan değişimle birlikte, filmlerini kadınların ekseninden uzaklaştırmayı denedi.

---

[22] "Almodóvar Çok Moda", *Radikal Cumartesi*, 12 Şubat 2000.

Konuş Onunla filminde yönetmen tamamıyla kadın ekseninden çıkıp, erkeklerin dünyasına yöneldi. Film, iki erkeğin dostluğu, yalnızlığı ve umutsuzluğu üzerine bir çalışma oldu. "Konuş Onunla"da, bir önceki filmi "Annem Hakkında Her Şey"de yaptığının aksine kadınlar, canlı, neşeli, tepkili, kol kanat geren, doğurgan değildir, derin bir sessizliğe gömülü, komada ya da yatalaktır. Şu anki pasif ilişkilerin diğer tarafındaki kadınların aktif hallerini ancak 'flashback'ler —bunlar da erkeklerin hafızalarından yansıyan sahneler— sayesinde görürüz."[23]

İspanyol sinemasının dünyaya kazandırdığı, bir zamanların yerinde duramayan yönetmeni Pedro Almodóvar'ın artık olgunlaştığını söylemek mümkün. "*Pepi, Luci, Bom ve Diğer Kızlar*", "*Yüksek Topuklar*" ve "*Bağla Beni*" dönemlerinin o panayır havasındaki delidolu, erotizm ve kitsch karışımı filmlerinden başlayarak yönetmenin geldiği nokta, sineması açısından şaşırtıcı bir değişim eğrisi göstermektedir. Özellikle son filmi "*Konuş Onunla*" ile, sakin, dingin bir sinema anlayışına doğru yöneldiğini rahatlıkla söyleyebiliriz. Belki kadınların karmaşık dünyasından, erkeklerin yalın dünyasına geçişin bir sonucu olabilir bu. Ama bu yeni tarzıyla da izleyiciyi derinden yakalamayı başarır. Almodóvar yönetmenliği için "*Ben binlerce yüzü olan, etrafındakileri kimi zaman olduğu gibi kimi zaman bozulmuş şekillerde yansıtan bir aynayım*"[24] derken, bizim de ona inanmaya devam etmemizi istiyor gibidir.

Erojen Bölgelerini Yitiren Beden: Cronenberg Sinemasının Gözden Geçirilmesi*

Sali Saliji

Cronenberg sineması çoğu zaman korku, korku-bilim kurgu veya bilim kurgu türü çerçevesinde değerlendirilmektedir. Her ne kadar ilk bakışta filmlerinin çoğu özellikle biçimsel anlamda böyle bir izlenim bıraksa da, içerik olsun veya bizi kandıran biçim olsun bu türlere ait "klasik" özellikleri taşımamaktadır. İlk önce bilim kurgu sinemasındaki gerilim, macera, ritim, efektler gibi ana unsurlar Cronenberg'in filmlerinde en aza indirilmiş bir vaziyettedir. Bu saydığımız unsurların Cronenberg'in filmlerinde az olması, bu alanda onun farklı bir yere sahip olmasına neden olmaktadır. Görsel anlamda büyülemekten çok[1] işlediği temalarla (her ne kadar futuristik ve fantastik görünüyor olsa da) teknolojinin kontrolden çıktığı çağdaki insanın hem maddi hem manevi anlamda kendisini terk edişini anlatmaya çalışmaktadır. Dolayısıyla bu, son derece kişisel ve içeriğin ön planda olduğu bir sinemadır. Cronenberg bize gerçeğin yeni bir boyuta geçtiğini, değiştiğini veya yok olduğunu anlatmaya çalışmaktadır. Bu aynı zamanda da şimdiye kadar bildiğimiz ve tanıdığımız insanın yok oluşu anlamına gelmektedir. Bütün bu gelişmeler, özellikle teknoloji vasıtasıyla tecavüz edilen ve bir daha asla o eski gerçek olamayan gerçeğin ona tecavüz edenlere gösterdiği tepkiden kaynaklanmaktadır:

> Görsel olarak yönlendirilen bilgisayar ara yüzeyleri, film, fotoğraf ve onlardan önce resim ve çizim, insanların dünyayı görme biçimlerini çok değiştirdi. İnsanlar sinema perdesindeki ilk yakın-çekim yüzlerin dev görüntüleri karşısında çığlıklar atarak kendilerini salondan dışarı atmışlardı. Rönesans, Grek felsefesinin yeniden keşfedilmesinden olduğu kadar,

---

Makale daha önce *Sinemasal*, Sayı 7'da yayınlanmıştır

Özellikle bilim kurgu sineması, yalnızca görsellikle büyüleyen, içeriksiz ve para kazandırmak için yapılan bir tür olarak nitelendirilmektedir. Michael Ryan & Douglas Kellner'in *"Politik Kamera"* adlı eserinde ise bu türe ait filmlerin egemen ve muhafazakar ideolojiyi yansıttıkları iddia edilmektedir.

perspektifin ortaya çıkmasından da etkilenmişti. Kültürel evrimimi-zin bir parçasıdır bu; yaygınlaşmış bir görsel paradigma ne zaman yeni bir boyuta girse gerçeklik bir parça yön değiştirir. Siber mekânın dönüşümünde (dijital bilgisayarın doğası gereği) gerçeklik epeyce değişmekte.[2]

Kimileri, alıntıda belirtilen nedenlerden dolayı, değişime uğramış bu gerçeği Postmodernizm olarak adlandırmaktadır (Örn. Eagleton, Kellner, Jameson). Kimileri ise gerçekliğin yokluğundan şikayet ederek ona Simülasyon Evreni demektedir (Baudrillard). Cronenberg özellikle *Videodrome* filmiyle adeta filmsel anlamda bir Baudrillardvâri (McLuhan) söylev çekmektedir. Sonuçta Cronenberg'in en önemli konusu olan beden etrafında dönüp dolaşmaktadır. Fakat bu beden modernleşme (ilk başlarda olumlu, fakat sonra sapıtan bir süreç) projesi çerçevesinde teknoloji[3] tarafından belirlendiği için hem biçimsel hem içeriksel anlamda değişikliğe uğramaktadır veya eskisine kıyasla yok olmaktadır. Cronenberg'in filmlerini sürekli meşgul eden beden işte bu sözünü ettiğimiz ve gittikçe yok olan bedendir.

FİLMLER

Yönetmen uzun metrajlı sinemaya geçmeden önce dört kısa metrajlı film çeker. Bunların dördü de büyük prodüksiyonlardan uzak ve düşük bütçeyle çekilen filmlerdir. Bu filmlerden hiçbirini izlemediğimiz halde onlar hakkında yazılanlardan yola çıkarak, bunların Cronenberg sinemasının ne olacağı hakkında daha ilk başta bilgi verdiğini çok rahatça öğrenebiliyoruz. Çünkü yönetmenin ana malzemesi olan beden ve onun dönüşümü 1970 yılında çektiği kısa metrajlı *Crimes of the Future* adlı filminde bile çok net bir şekilde ortaya çıkmaktadır:

> kozmetik ürünlerin yol açtığı bir alerjik reaksiyon sonucunda dünya yüzeyindeki bütün kadınlar yok olmuştur ve bir takım klinikler ve araştırma kurumları tek bir biyolojik cinsiyetin varolduğu bu tuhaf ortamda cinselliği farklı yönleriyle yeniden keşfetmek için 'bilimsel' çalışmalar yürütmektedirler. (. .) akvaryumların bulunduğu klinikte tedavi gören bir hastanın bedeni sürekli olarak görünüşte işlevsiz tuhaf organlar üretir; filmin kahramanı Adrian Tripod ile işbirliği yapan bir diğer mutant'ın bur-

---

[2] Kevin Robins, *İmaj -Görmenin Kültür ve Politikası*, çev. Nurçay Türkoğlu, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1999, s. 80.

[3] Habermas teknolojinin bilimle beraber artık ideolojinin yerini aldığını söylemektedir. Bkz.: *İdeoloji Olarak Teknik ve Bilim*, çev. Mustafa Tüzel, YKY, İstanbul, 1993.

nundan ne işe yaradığı belli olmayan anten benzeri ince kablolar sarkar.[4]

Daha sonraki filmlerinin çoğunda da beden buna benzer muameleyi görmektedir. Çünkü Cronenberg yaşadığı dünyada bedeni et ve kemikten çok kablolar, her tür şekle dönüşebilen hastalıklı (kanseri andıran ama kanser olmayan) bir hücre yuvası olarak görmektedir.

İlk uzun metrajlı filmi *Shivers* (Ürpertiler), *They Come From Within*, *The Parasite Murders* ve *Orgy of Blood Parasites* isimleriyle de tanınmaktadır. Dünyada özellikle bilimin kat ettiği 'ilerleme (gelişme)' ve özellikle de gelişmiş ülkelerin bulunduğu refah seviyesi, medya vb. sosyologlar tarafından incelendiğinde, daha çok toplumsaldaki değişimi vurgulamaktadırlar. Örneğin Baudrillard bırakın toplumu, kitleden bile söz edilemeyeceğini işaretlemektedir. Bunun yerine, Türkçe'ye çevrilmiş metinde "yığın" hatta "sessiz yığın" terimi kullanılmaktadır. Dolayısıyla sosyoloji genel anlamda toplumsaldaki (yığın) değişiklikleri vurgularken, Cronenberg bütün bunları özellikle beden üzerine göstermeye çalışmaktadır. Burada bir nevi rasyonalitenin bedene teslim edilmesiyle içgüdüsel olanın ön plana çıkması söz konusudur. *Shivers* filminde bir doktor kaybedilen organların yerini (gereken organa dönüşerek) alabilecek bir ilaç ürettir. Fakat bu ilaç kontrolden çıkınca bir parazit şeklinde insandan insana bulaşmaya başlar. Bulaştığı kişiler de sevişmeye başlarlar. Çünkü bu parazitin bulaşabilmesi veya yaşaması için bedenler arası bir sıvı değiş tokuşuna ihtiyaç duyulmaktadır. Burada beden mantığın yol gösterdiği yönde değil sentetik bir ürünün ona emrettiği yönde ilerlemektedir. Cinsellik ve özellikle de cinsel ilişki artık yalnızca iki kişi arasında yapılan bir şey değildir. Artık herhangi iki (birbirini hiç tanımayan) kişi arasında da gerçekleşebilmektedir. Çünkü bedensel temasa gerek duyulmadığı gibi: "Vücut derisi/ten "çıplaklık" olarak değil erojen bir bölge gibi algılanmaktadır "[5]

Dolayısıyla bedeni, üstü örtülü bile olsa, her gördüğümüzde cinsel boşalmaya benzer bir şey yaşayabilmekteyiz. Liberal sistem sayesinde bedenin herhangi bir çıplak parçası, göstergebilimsel anlamda bize cinsel teması veya cinselliği çağrıştırmaktadır. Bütün bunlar liberal ekonominin hayatta kalmak için yaptığı oyunların sonucudur. Çünkü antropoloji çerçevesinden baktığımızda çıplak veya giyinik beden diye bir şey yok orada.

---

[4] Orhan Anafarta, "Cronenberg Projesi", *Geceyarısı Sineması*, Sayı: 3, s. 4.

[5] Jean Baudrillard, *Simgesel Değiş Tokuş ve Ölüm*, çev. Oğuz Adanır, yayımlanmamış çeviri, s. 75.

Çıplaklık Hans Peter Duerr'in (Bkz. *Çıplaklık ve Utanç*, Dost Yayınları) kanıtlamaya çalıştığının aksine her zaman değil daha çok uygarlaşma kavramıyla birlikte ortaya çıkan ve önemsenmeye başlayan bir olgudur. Günümüzde ise en marjinal aşamasına ulaşmış bulunmaktadır ve iktisadi anlamda son derecede kullanılabilir bir hale getirilmektedir. Örneğin bir malın daha çok satılması ve tanıtılması amacıyla kadının bacağı ve sairesi ayartıcı ve baştan çıkarıcı unsur olarak kullanılmaktadır. Belki de bütün bu unsurlardan dolayı Cronenberg bedenleri çirkinleştirmekte, deforme etmekte ve hastalıklı göstermekte.

İkinci filmi olan *Rabid* (Kuduz) ilk uzun filmi gibi bedeni tekrar sentetik bir şekilde (bilimin vasıtasıyla) bir deformasyona uğratsa da yeni bir şeyler getirmektedir. Bunlara değinmeden önce filmin işlediği konuya bakalım:

> Rose (Marilyn Chambers), kötü bir motorsiklet kazası geçirerek ağır yaralanır ve ölmeden yetiştirilebildiği en yakın hastaneye götürülerek ameliyata alınır. (. .) Dan Keloid kadını kurtarabilmek için henüz denenmemiş radikal bir operasyon tekniği kullanmak zorunda kalır: kaybedilen iç organların şeklini alabilen sentetik bir organizmanın bedene yerleştirilmesi. Bağırsakların yerini alması beklenen bu organizma her nasılsa bu işlevi yerine getirmez ve Rose'un koltuk altında oluşan anüs benzeri bir delikten dışarı uzanabilen kana susamış bir tür penis haline gelir.[6]

Az önceki filmle ve yaptığımız açıklamalarla bağlantılı bir şekilde konuşacak olursak ilk önce bilimin yine ölümcül bir hatta yapmış olduğunu görmekteyiz. Çünkü yaptığı uygulamayla istediği sonuca ulaşamamaktadır. Her seferinde onun ürettiği, dolayısıyla kendi kontrolü altında olması gereken kontrolden çıkarak tam bağımsızlığa kavuşmakta ve istediğini yapmakta. Böylece insanın egemenliği altında olması gereken onu egemenliğine almaktadır. Bunun sonucunda da (uygulama onun üzerine yapıldığı için) beden değişime uğramaktadır. Cinsiyetini yitirmektedir. Fakat bu her cinse ait olmakla bir cinsiyet yitirilişidir. Bu her cinsin her tür cinsel organa sahip veya ona sahip olmadan da cinsel ilişkiye girebileceği bir evrendir. *Shivers* filminde kurbanlar birbirleriyle sevişirken bu filmde birbirlerini öldürmektedir. En sonunda da Rose gibi aynı semptomları taşıyan biri tarafından öldürülen Rose'un sokak ortasında duran cansız bedenini temizlikçiler çöp kamyonuna atarlar. Çünkü ona karşı gösterilen muamele

---

[6] Anafarta, *a.g.m.*, s. 5-6.

bize bir insan veya canlı olarak değerlendirilmediğini göstermektedir. Bedenini hem fonksiyonel hem biyolojik anlamda yitiren insan değil, canlı bile sayılmamaktadır. O insanın kontrolünden kaçırdığı teknolojinin ürünüdür. Yoksa makyaj malzemesinin bir 'sanayi ürünü' olduğu çağı başka nasıl algılayabilir veya açıklayabiliriz.

Üçüncü filmi olan *Fast Company*'den bir yıl sonra, yani 1979 yılında dördüncü ve özel bir yere sahip olan *The Brood* (Kuluçka) filmini çeker. Çünkü bu film görsel ve prodüksiyon anlamında diğer iki filme göre çok daha kaliteliydi. Bunun sebebi ise Cronenberg'in bu filmle yıllarca beraber çalışacak ekibi yakalamasıydı. Bunlar: görüntü yönetmeni, Mark Irwin; kurgu, Ron Sanders; yapım ve tasarım, Carol Spier ve müzik, Howard Shore. Bunlardan son iki kişi günümüze kadar Cronenberg'in vazgeçmediği ve vazgeçemediği kişilerdir. Zihinsel rahatsızlıkları tedavi eden Dr. Raglan'ın uyguladığı yöntemine göre zihinsel hastalıklar bedensel yönden semptomlar gösterdikleri takdirde tanımları konulabilir hale gelmektedir. Fakat burada bilimin gözden kaçırdığı ve hata yaptığı bir nokta vardır. Zihinsel rahatsızlığın ne olduğunu tespit etmek için bedene uygulanan baskı, belli bir noktadan sonra bedenin bir daha kontrole alınmamak üzere kontrolden çıkmasına yol açmaktadır. Böylece tedavi gören Nola sürekli öfkeli olduğu için karnından dışarı çıkan bir şekilden canavarlar doğurmaktadır ve bu canavarlar (cüceler) onun öfke duyduğu kişileri öldürmektedir. Burada yine insandan bağımsız ve kafasına göre takılan bir bedene rastlamaktayız. Her tür zihinsel kontrolden çıkan bu beden son derece zararlıdır. Nola'yı kocası boğarak öldürdükten sonra bedeninden ortaya çıkan canavarlar da yok olurlar. Cinsel ilişkiye girmeden doğurabilen kadınlar ve reklamın en önemli malzemesi olan kadın bedeni acaba kadına yönelik olumlu bir tavır mıdır? Yoksa Olumsuz mu? Bize kalırsa bunun da ötesinde kadını ve ona ait olan temel özellikleri ortadan kaldırarak, kadının özellikle bedensel anlamda ortadan kalkmasına yol açmaktadır. Dolayısıyla filmdeki kadının öldürülmesi ve beraberinde de doğurganlığının ortadan kalkması kadına karşı bir hareketten çok, kadının bulunduğu durumu vurgulamak amacıyla yapılmıştır. Akılla beden zıtlığını ortadan kaldırdığınızda, ki bunu filmde Dr. Raglan yapmaya çalışmaktadır ortadan yalnızca bedenin kalması mümkün değildir, çünkü ortada hiçbir şey kalmaz. Bu ikilinin varlığı eş zamanlı varolmalarından kaynaklanmamaktadır. Birbirlerinden haberdar olmalarındandır. Bu haberdar olma süreci devam ettiği

takdirde varolmaktadırlar. Yoksa zihinsiz bedene boşuna "bitkisel hayat" denilmemektedir. Bilim ve teknolojinin insanı "bitkisel hayatta" tutarak yaşadığını inandırmaya çalışmaktadır. Cronenberg düşünsel anlamda bizi buralara kadar getirirken aynı zamanda da onunla beraber aynı soruyu sormamıza sebep olmaktadır. Bunlar veya bu bilim mi?

Beşinci filmi olan *Scaners* (Tarayıcılar) ile Cronenberg bilim kurgu sinemasına ilk adımlarını atmış oldu. Hamilelerin kullandıkları Ephemerol adlı ilaç sayesinde doğan insanlar özel telepatik yeteneklere sahip olmaktadırlar. Bundan dolayı etrafındaki insanların düşünceleri ve kalabalık bir yerde çıkan sesler sürekli kafalarını meşgul etmektedir. Bu başkalarının düşüncelerini duyma yeteneği, duyanların düşünememesine yol açmaktadır. Bu da doğal olarak var olmalarını engellemektedir. Şizofreni hastalığını andıran bu yetenek veya rahatsızlık insanın düşünmesine izin vermediği gibi, onunla ilgisi olmayan bir takım "bilgileri" (duydukları sesler) istek dışı da olsa sürekli dinlemek ve duymak zorundalar. Bunlar, çoklukları nedeniyle, duyanlar için hiçbir anlam üretememektedirler. Bağlamak istediğimiz nokta medya ve iletişimdir. Zaten filmin kendisi de bu konunun uzmanı olan Marshall McLuhan'a göndermelerde bulunmaktadır Telepatik özelliklere sahip olanlar aslında her gün ve neredeyse medya bombardımanına tutulan günümüz insanlarını temsil etmiyor mu? Medyadan gelen bu seslerin çokluğu scannerların kafalarındaki uğultuyu andırmaktadır. Peki bu çok sesli ve özgür medyanın ürettiği anlam nerede veya bu durumda başına neler gelmektedir:

> haber enflasyonuyla anlam deflasyonu arasında, haber-anlamı doğrudan yok ya da nötralize eden bir niteliğe sahip oldukça belirgin ve zorunlu ilişki vardır. Anlam yitiminin doğrudan iletişim araçlarıyla kitle iletişim araçlarının haberi eriten, ikna edici bir biçime sokan müdahaleleriyle bir ilişkisi vardır.[7]

Bu anlamda çokluk her zaman bir yokluğa veya yok oluşa yol açmaktadır. Dolayısıyla kafalarda duyulan ve medyayı andıran bu bir sürü ses aslında hiçbir anlam üretemediğini bildiği halde bombardımanına devam etmektedir. Çünkü sistemin var olduğunu bu çoklukla ve canlılıkla kanıtlamaya çalışmaktadır. Filmin bir sahnesinde bu telepatik ilişki geliştikçe ve çoğaldıkça kafa bir balon gibi patlar. Cronenberg ise bu tür sahneler için

---

[7] Baudrillard, *Simülakrlar ve Simülasyon*, çev. Oğuz Adanır, Dokuz Eylül Yayınları, 1998, s. 101-102.

ilginç bir açıklamada bulunmaktadır: "Kafaları bütün diğer, normal Kuzey Amerikalı gençler gibi patlattım."[8]

Burada her ne kadar yönetmenin kendisi, şiddet anlamında doğrudan Amerika'daki hayatla ilişki kuruyor olsa da, bizi ilgilendiren ve vurgulanması gereken bir başka nokta var. Gerçekler, bu kabusvari sinema yönetmeninin anlattığı gerçekler kadar korkunç; ne daha çok ne de daha az. Dolayısıyla günümüz dünyasına nihilist bakışı bir hayal ürününden çok doğrudan gerçeklerle ilişkili ve ondan kaynaklanmaktadır.

Scanners filminden iki yıl sonra, yani 1982'de Cronenberg belki (özellikle içerik anlamında) en iyi filmini çeker: *Videodrome*. Bundan da bir yıl sonra *The Dead Zone* filmini yapar. 1986 yılında ise *The Fly* (Sinek) filmiyle o zamana kadar çektiği yedi filmin toplam hasılatından daha fazla bir hasılat elde eder. Bu film aslında 1957 yılında Kurt Neumann tarafından *Der Fliege* adıyla çekilmiş ve dışavurumcu Alman klasiği olarak bilinmektedir.

> Orjinal hikayede madde teleportasyonu ile uğraşan bir bilim adamı transfer kabinine kazara giren bir sinekle birleşip diğer kabinden kafası ve bir kolu sineğinkiler ile yer değiştirmiş olarak çıkıyordu. Canavarlara değil de "canavarlaşma" sürecine daha meraklı olan Cronenberg, filmini teleportasyon odasından görünüşte normal çıkan bilim adamı Seth Brundle'ın (Jeff Goldblum) 96 dakikaya yayılan korkunç bedensel dönüşümü üzerine kurdu.[9]

Cronenberg yalnızca macera veya korku filmi yapmadığı için bedenin yavaş yavaş nasıl yok olduğunu görmekteyiz. Fakat bilim yine yaptığı hatayı düzeltme konusunda aciz kalmaktadır. Başarılı teleportasyondan sonra, cinsel değil bir DNA birleşmesi sonucunda görünüşte normal bir insan olarak makineden çıkan Brundle zamanla tam bir sineğe dönüşecektir. İlk başta bunun belirtileri, sırtında tuhaf kalın kılların ortaya çıkmasıdır. Daha sonra ise pis kokması, aşırı yemek yemesi ve aşırı enerjiye sahip olması tuhaf bir şeylerin olduğunu sezmesine yol açmaktadır. Kaldı ki kız arkadaşı Veronica (Gena Davis) pis koktuğunu fark etmektedir. Brundle teleportasyon makinesinde DNA düzeyinde bir sinekle birleştiğini öğrenince bulunduğu durumdan kurtulmaya çalışır. Ama yaptığı her şey başarısızlıkla sonuçlanmaktadır. Cronenberg'in her filminde olduğu gibi bu filmde de insan ile teknik işbirliği ölüme yol açmaktadır. Doğal olarak da insanın

---

[8] Mark Kermode (interview), "David Cronenberg", *Sight and Sound*, March 1992, s. 13.
[9] Anafarta, *a.g.m.*, s. 11.

ölümüne hatta bizzat insanın (Brundle) ürettiği makine (teleportasyon) kendi korkunç ölümüne yol açmaktadır. Dolayısıyla *Crash* filminde nasıl cinsellik ölüm anlamını içinde barındırıyor ise teknik de bu filmde o anlamı taşımaktadır. Brundle filmin sonunda tam anlamında sineğe dönüşür ve kendi isteğiyle, arkadaşı Veronica onu av tüfeğiyle öldürür. Bu filmde şimdiye kadar anlattığımız filmlere göre daha farklı bir nokta vardır. Diğer filmlerde yok oluş (ölüm) esnasında da bedensel anlamda insanlar bir deformasyona uğramış olsa da insan olarak ölmektedirler. Bu filmde ilk önce bedensel anlamda bir yok oluş (hayvanlaşma) daha sonra ise ölümle gerçekleşen biyolojik yok oluş vardır. Böylece film, daha da pesimist ve karamsar olan tavrının ortaya çıkmasıyla sonuçlanmaktadır.

Bu filmden iki yıl sonra yani 1988 yılında Cronenberg *Dead Ringers* (Ölü İkizler) filmini çeker. Bu filmle beraber Cronenberg'in görüntü yönetmeni Mark Irwin'in yerini Peter Suschitsky alır. Görüntü yönetmenin değişmesi, doğal olarak görsel anlamda bir takım değişikliklere yol açar. İrwin'e göre Suschitsky'de, Cronenberg'in anlattığı o hastalıklı ve bir anlamda izole edilmiş dünya daha da ortaya çıkmaktadır. Bunun sonucunda da "*Ölü İkizler*"deki klinik ortam daha etkileyici olmaktadır. Filmde ikiz kardeşler olan Eliott ve Beverly bir jinekoloji kliniğini yönetmektedirler. Aralarındaki fark Eliott daha çok konferanslarla ilgilenmektedir, Beverly ise ameliyatlar yaparak hastaların bedenleriyle uğraşmaktadır. Eliott kendinden emin ve insanlarla rahatça iletişim kurarken, Beverly daha çok içine kapanık ve duygusal davranmaktadır. Eliott kadınlarla rahatça ilişki kurarken, Beverly neredeyse hastalarının dışında onlara yaklaşamamaktadır. Eliott Kadınlar konusunda başarısız olan Beverly'nin yerine geçmesine izin vermektedir. Beverly zamanla kadınların bedeninde bir takım yanlışların olduğunu düşünerek, düzgün bir sonuca ulaşmak için bir takım ameliyat aletlerinin çizimlerini yapar.

> ikizlerden biri işi iyice ileri götürüp hezeyanlara yakalandığı bir anda "vajinanın içine daha rahat girecek" eğri buğru aletler yaptıracak ve bunları hastaları üzerinde denemeye kalkışacaktır. Cronenberg'in tıp bilimine bakışı değil mi burada? Bedene müdahalenin en abartılmış biçimini gösteren sanatçı, bunun normal hallerine de kuşkuyla (ve korkuyla) bakmamızı istiyor."[10]

---

[10] Durul Taylan, "Genetik Çağının Dahisi: David Cronenberg", *Antrakt*, Sayı: 14, s. 23.

Cronenberg bilime kuşkuyla bakmamızı istemekten çok, bilim alanında son 20-30 yıldır daha belirgin bir şekilde ortaya çıkan "Postmodernist" diyebileceğimiz tavırlara karşı çıkmaktadır. Çünkü bilim bu tavırlar sayesinde artık amaçlarını aşmış ve iyilik yapmak isterken kötülük yapmaktadır. Cronenberg'in tüm filmlerinde bilim insana hep zarar getirmektedir ve ölümle doğrudan bir ilişkisi bulunmaktadır. Baudrillard'ın da bu anlamda benzer bir yaklaşımı vardır. "*Çaresiz Stratejiler*" adlı eserinin "Şişko" bölümünde gelişmiş ülkelerde şişmanların aşırı artışından söz etmektedir. Sistemin hayatta kalması için çalışan bilim bir taraftan ideal bedenin boyutlarını sunarken diğer taraftan hormonlu ve son derece zararlı gıdalarla insanları aşırı kilolu hale getirmektedir; ki daha sonraki aşamada yine o aynı bilimin şişirdiği insanlar, yine aynı bilimin önerdiği rejim ve diyet programlarını uygulasınlar. Her iki durumun (şişmanlatma ve zayıflatma) arkasında korkunç bir sanayi yatmaktadır. İşte bilimin "bilim olmaktan çıkmasını sağlayan" ve bizim de "Postmodernist" bulduğumuz bu tavra karşı Baudrillard gibi Cronenberg de karşı çıkmaktadır. Baudrillard'ın hayvanlar hakkındaki şu tespiti: "Yük hayvanı olup insanlar için çalıştılar. Deney hayvanı olup bilimin sorularını yanıtlamaya zorlandılar. Tüketim hayvanı olup sınai ete dönüştüler."[11] Çok rahat bir şekilde günümüz tüketim toplumuna uyarlanabilir. Çünkü nasıl hayvanlar bir et (kazanç) potansiyeli görünüyor ise bu toplumlardaki insanlar da aynı şekilde görünmektedir. Dolayısıyla sistemin bilimsel ve iktisadi anlamda hayvana gösterdiği ilgi birbirine benzemektedir. Çünkü ikisini birleştiren ortak nokta kazançtır. İşte Cronenberg insanın geldiği ve "çeşit" olarak diye nitelendirebileceğimiz konuma, ölümle ve bedeni en korkunç deformasyonlara uğratarak karşı çıkmaktadır.

Bundan sonraki filmi *Naked Lunch* (Çıplak Yemek-Müthiş Yemek) Willam S. Burroughs'ın aynı adlı romanından uyarlamadır. Burroughs'ın romanlarında uyguladığı cut-up yazı yöntemi (anlatımda zaman ve mekân ilişkisinde anlam bazında kopukluk vardır; çünkü birbirinden bağımsız bölümlerden oluşmaktadır) filmde de uygulanmıştır. Burroughs romanı yazarken uyuşturucu kullandığı için yazım aşamasını hatırlamadığını söylemektedir. 60'lı yıllarda önemli sayılan McLuhan ve Andy Warhol'a göre farklı yollarda ilerleyen Burroughs, Ballard'a göre yirminci

[11] Baudrillard, *Simülakrlar ve Simülasyon*, s. 161.

yüzyılın en önemli yazarıdır. "Gerçek yaşamla alakası yok dediğimiz şeylerin gerçekliğin ta kendisi olduğunu bilen ve bu gerçekliği tüm çıplaklığıyla bize armağan eden esrarengiz bir adamdı."[12]

Kimilerine göre (Bkz. "Postmodern Bir Yanılsama Cyberpunk", Sinemasal, sayı 3, s.68): "Cut-up tekniğinin gelişiminde W.S.B.'nın bilinçsel nedenlerinden fazla, uyuşturucunun oluşturduğu bilinçdışı sürecin etkisi vardır." Az önce yaptığımız alıntıdan yola çıkacak olursak Burroughs'un hayallerden çok, gerçekleri gördüğünü ve anlattığını düşünüyoruz. Çünkü zihinsel düzeyde bilinçaltı ön planda çıktığı zamanlarda bile bilincin uzantısıdır veya o birikiminin ürünüdür. Dolayısıyla Burroughs'ın yaptıklarını halüsinasyonlardan çok gerçekler olarak nitelendirirsek daha doğru olacaktır. Aksi takdirde Cronenberg'in yaptıklarını (uyuşturucu kullanmadığı halde Burroughs'un dünyasına benzer bir dünyayı sinemasal anlamda anlatmaktadır) halüsinasyon gibi algılamamız gerekecek. Bunları hastalıklı kişiler olarak algılarsak son derece yanlış ve anlamsız sonuçlara varabiliriz (Burroughs'un karısını öldürmesi bu yüzden sürekli ön plana çıkmaktadır). Anlatılanlardan da anlaşılacağı gibi yaratıcılık anlamında benzer dünyalar Cronenberg'i bu romanı sinemalaştırmaya itti. Cronenberg bu filmiyle beraber işlediği konulara yeni bir tema daha ekledi (*Videodrom*'da da var): gerçekliğin sorgulanması. Filmin baş karakteri William Lee (Peter Weller) başına gelenler karşısında son derece tepkisiz kalmaktadır. Bu anlamda Kafka'nın karakterlerini hatırlatmaktadır. Dolayısıyla kahraman olayların onu götürdüğü yere (yoksa istediği yere değil) gitmektedir. Bu aslında yazarın bir iç dünyasıdır. Yazım aşamasının veya daha doğrusu yaratıcılığının sancılarıdır bunlar. Daktilonun böceğe, yazarın garip varlığa (mugwamp) dönüştüğü aşamadır. Bu kahraman pasifliğiyle, cut-up tekniğinden dolayı ortaya çıkan anlama zorluğuna karşın, seyirciyi beraberinde alıp götürmektedir ve inanılmaz bir dünyada (hep var olan-yanı başımızda olan) dolaştırmaktadır. Romandaki hikaye Burroughs'ın gerçek hayatıyla önemli bir paralellik göstermektedir:

> Keskin nişancılığıyla arkadaşlarına gösteriş yapmak için, William Tell numarasını yapacağını açıkladı. Joan kafasına bir bardak koydu ve Burroughs tek kurşunla onun hayatını sona erdirdi. Sonradan Burroughs bu kazayı anarken hep: 'kaza sırasında bir başkası tarafından

---

Alper Bahçekapılı, "Polaroid Android-William Seward Buroughs", *Lull*, Ocak 2002, s. 16.

'Çirkin Ruh' kontrol ediliyordum . . .' dedi.[13]

Filmde veya romanda ise aynı şekilde Lee karısını öldürmek için bir böcekten talimat almaktadır. Zaten kendisi de daha sonra onu yavaş yavaş öldürmeye çalıştığını söylemektedir. Karısını öldürmesinin en önemli sebebi "*Naked Lunch*"tır; yoksa aksi takdirde bu romanı yazamazdı.

1993 yılında David H.Hwan'ın M. Butterfly isimli tiyatro oyunundan aynı isimle Jeremy İrons'un baş rolde oynadığı filmi çeker. Belli bir değeri olsa da film, bize göre Cronenberg sinemasının biraz dışında kalan bir çalışma. En başarısız noktası ise filmin ana temasını oluşturmaktadır. Batılı bir diplomat Çinli opera şarkıcısıyla yaşadığı uzun süreli ilişkiden sonra, onun erkek olduğunu öğrenir. Filmin hikayesini bilmeyen biri bile, çok rahat bir şekilde kadın hareketlerine ve giyimine sahip olan bu opera şarkıcının erkek olduğunu anlayabilir. Ne yazık ki filmdeki en önemli iki (saf) kişi bunu anlayamamaktadır: Cronenberg ve Irons.

1996 yılında Cronenberg çok beğendiği J. G. Ballard'ın "*Crash*" (Çarpışma) adlı romanını filme çeker. 9 milyon dolar bütçeli bu film için para bulmak, diğer Cronenberg filmler için para bulmak ne kadar zor olduysa, iki kat daha zor oldu. Gerçi finansmanın en büyük payını Kanada'nın en büyük prodüktörünün Alliance adlı şirketi üstlendi. Fakat Cronenberg bu filmin çekilmemesi konusunda yakın arkadaşlarından bir sürü tavsiye aldığını, kendisiyle yapılan röportajlarda (tv'de veya dergilerde olsun) defalarca söylemektedir. Cannes Film Festivali'ne ilk kez bu filmle katılması ve ödül kazanması Cronenberg'in haklı olduğunun en önemli kanıtıdır. Zaten genel anlamda söyleyecek olursak Cronenberg'i de büyük yapan budur. Yani ısrarlı bir şekilde ve her tür engele rağmen çoğu zaman kişisel sinema yapmasıdır. Yönetmen bu film için (ki bu ifade aynı zamanda onun kişiliğini de yansıtmaktadır) şunları söylemektedir: "Gösterilmeyeni göstermek, söylenmeyeni söylemek istiyordum. (. .) Dolayısıyla elimde geleceğin psikolojisiyle var olan karakterler vardı. (. .) 77 sayfalık senaryomla kendimi ve oyuncularımı koruma altında almaktaydım."[14]

Gerçekten de Cronenberg bu filmiyle bir sürü tabunun yıkılmasına yol açıyordu. Pasolini öldükten sonra belki cinsellik anlamında Cronenberg kadar olmasa da, Greenaway vardı; fakat *Crash* filmi farklıydı. Çünkü

---

[13] Bahçekapılı, *a.g.m.*, s. 15.

[14] Chris Rodley, "Crash", *Siglit and Sound*, June 1996, s. 16.

onun bir derdi vardı. Romanda başlayan, daha sonra filmle farklı boyuta varan bedenin tamamıyla cinsel anlamlarla yüklü olmasıdır. Her ne kadar Baudrillard Ballard'ın bu romanının bir bilim kurgu romanı olamayacağını ve genel anlamda günümüzde bilim kurgu türünün var olamayacağını söylese de bu romanda yeni bir şey vardı: *tekno erotizm*. Bundan önce biz Baudrillard'ın şu sözleriyle yola çıkalım: "Bundan böyle gerçekten yola çıkarak gerçek olmayan, gerçek verilerden yola çıkarak düşsel bir şeyler üretebilmek mümkün değildir."[15]

Neden bilim kurgu romanı veya daha genel anlamda sanatta yeni bir şey yapılamıyor. Sanat varlığını gerçeğin varlığına borçludur. Dolayısıyla gerçekliğin olmadığı yerde sanattan da söz etmemiz mümkün değil. Peki gerçeğin yok olabilmesi mümkün müdür? Baudrillard ve Postmodernist diye nitelendirilen düşünürlerin en baş konusudur gerçeğin yok olması. Gerçekle hayalin arasında mesafe ortadan kalkınca ve insan hayal edemez hale gelince bilim kurgu diye bir şeyin var olması mümkün değil. Çünkü siz hayal etmeden evvel bizzat gerçeğin kendisi, bırakın hayal ettiklerinizi, etmediklerinizi bile var etmektedir. İşte Baudrillard'ın Ballard'a karşı takındığı tavır bu açıklamalardan kaynaklanmaktadır. Dolayısıyla bu roman hakkında somut bir şekilde şunları söylemektedir: "Bizim dünyamızı anlatan Crash adlı bu öyküde 'eni olarak nitelendirilebilecek' içbir şey yoktur. Bu öyküde anlatılan trafik ve kaza, teknik ve ölüm, cinsellik ve fotoğraf makinesi objektifi, vb her şey hiperişlevseldir."[16]

Aslında Baudrillard, Ballard'ın romanını aynı zamanda da Cronenberg'in filmini yadsırken, onunla işbirliği içinde olabilecek bir takımı da yitirmektedir. Çünkü bunların buluştukları ortak bir nokta vardır. Belki de romanda bir hiperişlevsellikten söz etmek mümkün, fakat bedene olanlara baktığımız zaman *Crash*'te anlatılanlar, Baudrillard'ın bedene bakışını andırmaktadır. Bu çalışmanın bir başka yerinde de değindiğimiz gibi bedene sistemin hayatta kalması için hiperişlevsel denilebilecek türden bir görev yüklenmiştir. Özellikle kadın bedeni ve bunun sayesinde de (kadın bedenine nazaran daha az olmakla beraber) erkek bedenin her bölgesinden cinsellik fışkırmaktadır. Bedenin insanların kafasında artık ancak bu şekilde var olması doğrudan üretim süreciyle ilişkilidir. Eskiden, örneğin tv üreti-

---

[15] Baudrillard, *Simülakrlar ve Simülasyon*, s. 152.
[16] Baudrillard, *Simülakrlar ve Simülasyon*, s. 154.

lirken, artık tv değil onun yüzlerce modeli üretilmektedir, dolayısıyla daha fazla üretim ve daha fazla kazanç anlamına gelmektedir. Eskiden bedenin tümü reklam ve kozmetiğin malzemesiyken, günümüzde bedenin, üzerindeki tüylerine kadar hem reklam hem kozmetik anlamdaki kullanımı söz konusu. Bu üretim mantığında yer almak için de sistem bedenin eskisine göre (kıyaslanamayacak kadar) çok daha fazla müstehcen ve cinsellik yüklü nesne haline gelmesini sağlamaktadır. Artık kadının bir ayak parmağı bile erojen (erogene) bir bölgedir. Ballard'da ve Cronenberg'ın filminde ise kaza sonucu ortaya çıkan her yara, yani bedendeki her delik erojen bölge işlevini görmektedir. Filmdeki Ballard ile karısı, tüm o sınır tanımaz sevişme-lerine rağmen bir türlü cinsel ilişkinin verdiği o rahatlamayı yaşayamıyorlar. En basit cinsel ilişkinin verdiği hazzı onlar en radikallerinde bile yaşayamıyorlar. Bu anlamda mutsuzlar ve sürekli bir arayıştalar. Belki de bu cinsel ilişkinin en uç noktası araba kazalarıdır. Çünkü, belki de ancak o zaman bir türlü doyuma ulaşamayan veya bu anlamda uyanamayan beden uyanır. Yani kurtuluş ölüm mü? Bu mu film boyunca ulaşılmaya çalışılan hedef. Zaten filmin sonunda bir kaza esnasında Ballard'ın arabadan dışarıya fırlayan karısı ile —bulunduğu duruma rağmen— sevişmesi hedeflerine hâlâ ulaşamadıklarını göstermektedir. Çünkü cinsel ilişki artık 'var olmayan' bir insan türüne ait bir bio-psikolojik varlıktır... konu insanın elektronik teknolojiyle kaynaşması olduğunda ölüm her zaman yanı başımızdadır."[17]

Dolayısıyla bu sisteme güvenen insanlar ölüme doğru gitmektedirler ve anlaşılan o bile onları tatmin edememektedir. Bu kadar cinselliğin ortalıkta dolaşması onun eksikliği en fazla hissedilen şey olduğunu göstermektedir. İnsanı sömüren bu sistem çiftlerin yataklarını yalnızca uyumak amacıyla paylaşmalarını sağlamaktadır. Bu kadar pornografi ve bu kadar çeşidi ne anlama gelmektedir. Bunların cevaplarını Baudrillard'a başvurarak bulmaya çalışalım: " Eğer müstehcenlik, cinsellik nitelliğinde değil de gösterim niteliğindeyse, bedenin içinin ve iç organların bile keşfine çıkmalı-mukozları ve düz kasları gözlerimizle parçalara ayırmanın derin bir haz vermeyeceğini kim iddia edebilir?"[18]

---

[17] Claudia Springer, *Elektronik Eros*, çev. Hakan Güneş, Sarmal Yay., 1998, s. 18.

[18] Baudrillard, *Baştan Çıkarma Üzerine*, çev. Ayşegül Sönmezay, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2000, s. 45.

Cinsel ilişkide gizli olan hiçbir şey yok. Cinsel organların içinde de kutsal ve bilinmeyen herhangi bir şey de söz konusu değildir. Peki bu konunun bu kadar, sapıkça da değil, saçmalık derecesine kadar derine inilmesinin sebebi ne? İnsanlar anatomist olmadıklarına göre vajinanın veya penisin içindeki neyi bu kadar merak ediyorlar? Onlar aslında hiçbir şey merak etmiyorlar yalnızca dertleri var. Tatmin olamıyorlar, sevmenin ve aşkın ne olduğunu unutmuşlardır. Mutluluğu cinsel organların içinde aramaktadırlar. Sırrın ve sorunun orada olduğunu sanmaktadırlar. "Kutsal porno: Eğer ellerinden gelseydi, herifler, bütün varlıklarıyla kızın içine girip yok olabilirler — ölümün yüceltilmesi mi?"[19]

İnsanın tarihinde herhalde cinsellik hiçbir zaman bu kadar sorun ve takıntı olmamıştır. Psikanaliz bireyin baskı altında tutulduğunu keşfedince sistemin ekmeğine yağ sürmüş olduğunun farkına bile varmadı. Çünkü var edilecek bir sorunu, kuramsallaştırarak var etmeyi başardı. Aslında her sorunun cevabı her zaman olduğu gibi yanı başımızda ve içimizdedir. Doğayla bu şekilde kavga etmeye (çünkü akıl sahibi biziz ya) devam ettiğimiz sürece kendi yok oluşumuzun tanıkları olacağız. Sonuçta Cronenberg'e dönecek olursak, bizce büyük sanatçılar yalnızca anlattıklarıyla değil düşündürdükleriyle de büyüktür. Dolayısıyla belki de burada anlatılan bir takım şeyleri Cronenberg düşünmemiş bile olabilir, fakat ondan yola çıkarak bizim bunları düşünmemiz son derece mutluluk verici bir şeydir. Bu durum "*Before The Rain*"in yönetmeninin (aynı zamanda senarist) filmin bir sahnesi dışında tamamen flashback'lerden ibaret olduğunu fark etmemesi, onun yerine bir yabancı gazetecinin fark etmesine, benzemektedir. İşte sanatın büyüklüğü ve büyülü noktası burasıdır. O sizi yolculuğa çıkmak için ikna eder, fakat gideceğiniz yeri siz belirlersiniz.

BİR CRONENBERG KLASİĞİ: VİDEODROME

Cronenberg uzun metrajlı filmlerini çekmeye başladığı dönemde korku sineması yeniden yavaş yavaş canlanmaya başlamıştı. 80'li yıllarda ise doruk noktasına ulaşacaktı. Dolayısıyla korku ve bilim kurgu karışımı türüne dâhil edebileceğimiz Cronenberg sineması[20] şanslıydı. Çünkü bu tür sinemaya yatırım yapılmaya başlanmıştı. Bu yatırımlar sayesinde de bu

[19] Baudrillard, *Baştan Çıkarma Üzerine*, s. 45.

[20] Metnin daha başlarında Cronenberg sinemasının içerik bazındaki zenginlik ve özgünlüğünden dolayı bu türsel anlamdaki tanım yetersiz kalmaktadır.

dönemde Romero, Craven ve daha sonra Carpenter gibi isimler ortaya çıkmıştı. Kabul etmek gerekir ki Cronenberg bu isimlerin yanında pek duyulmayan bir isimdi. Ticari kaygısı olmadığı ve özgün sinema yapmaya çalıştığı için bu ünlüler kervanına katılamadı fakat onlara bu dönemde ABD'nin dışında olup da kafa tutan nadir kişilerden biriydi. 1982 yılında "*Videodrome*" filmini çekince içeriksel anlamda kaygısı olan bir sinema yönetmeni olduğu kesinleşmiş oldu. Bu yıllarda medya daha çok sosyoloji düzeyinde tartışılırken, Cronenberg de senaryosunu yazdığı "*Videodrom*"la adeta bir medya sosyolojisi yapmaktadır. Diğer taraftan bu filmin ortaya çıktığı dönemde Baudrillard, 1981 yılında Galilee Yayınevi tarafından "*Simülakrlar ve Simülasyon*" metninin yayımlanmasıyla birlikte Simülasyon Kuramını somut hale getirir. Cronenberg bu filminde somut bir şekilde Baudrillard'dan söz etmediği halde, filmdeki karakterlerden medya profesörü Brian O'Blivion son derece Baudrillard'vari söylevler çekmektedir. Bu, filmin konusunun medya olmasından kaynaklanmamaktadır. Cronenberg'in bu tür konularla ve McLuhan'la ilgilendiğini biliyoruz.

Yılın 365 günü ve günün 24 saati yayın yapan televizyonun mutlaka ki bir işlevi vardır ve mutlaka ki günlük hayatta bir takım değişikliklere yol açmaktadır. Sistemin ayakta kalmak için kullandığı bu araç insanları (izleyenleri) pasif ve etkisiz hale getirmektedir. Bunun sonucunda da toplumsal bazda baktığımızda geride kitle ötesi veya Baudrillard'ın deyimiyle "yığın" kalmaktadır. İçerik bazında son derece fakir olan televizyon nasıl bu etkiyi yapabilmektedir? Bunun ve medyadan kaynaklanan buna benzer soruların cevabını ararken filmin özetini vermek son derece yararlı olacaktır.

Pornografi ve şiddet dolu yayınlar yapan Civic Tv kanalını yöneten Max Renn (James Woods) iflasın eşiğinde olduğu için kanalına yeni bir program aramaktadır. Aradığı programı da korsan uydu anteniyle yabancı programları yardımcısına taratarak bulmaya çalışır. Nitekim de Malezya'dan yayın yaptığı düşünülen Videodrome adında bir programa rastlar. Çıplaklık ve işkenceden oluşan ve herhangi bir konuyu ele almayan bu program tam da Max Renn'in aradığı türden bir şeydir. Film ilerledikçe bu programın etkisi sonucunda Max Renn yeni kız arkadaşı Nicky (Deborrah Harry)[21] ile sado-mazoşist bir cinsel ilişkiye doğru kaymaya başlar. Bu

---

Deborrah Harry 70'lerin sonlarında ortaya çıkan ve 80'lerde popüler olan "Blondie" grubun şarkıcısı. Cronenberg buna benzer bir şekilde "*Rabid*" filminde ünlü porno yıldızı Marilyn Chambers'i de oynatmıştı.

arada Max Renn Videodrome'un Malezya'dan değil o anda bulunduğu Pitsburg'tan yayınlandığını ve bu programla ünlü medya profesörünün doğrudan ilgili olduğunu öğrenir. Max doğrudan profesörle bağlantı kuramaz, fakat profesörün kızı Bianca ona izlemek için bir kaset verir. Bu kasetin izlenmesiyle beraber Max'ın gerçekliğine bir şeyler olmaya başlar. Profesör bu kasette, televizyondaki akan görüntülerin gerçekten daha gerçek (daha sonra bu konuya detaylı bir şekilde değineceğiz) olduğunu söylerken birden bire doğrudan Max'a hitab etmeye başlar: "*Max,...şu anda senin için gerçeklik yarı yarıya video halüsinasyonu haline gelmiş durumda, ama dikkat etmezsen tamamı bir halüsinasyon olacaktır.*" Profesör bunları söylerken kafası siyah kumaşla örtülü ve celladı andıran biri profesörün ellerini oturduğu koltuğa bağlar ve boğazını bir kabloyla sıkmaya başlar. Bu arada profesör hiçbir tepki vermeden Videodrome'un ilk kurbanı olduğunu söyler. Max bu işin (programın) arkasında kimin olduğunu sorar ve Celladı andıran kişi kafasındaki maskesini çıkarınca Nicky olduğu anlaşılır. Nicky o anda Max'a tv vasıtasıyla seslenerek onu istediğini söyler. Bu arada canlı varlık gibi damarları olan ve nefes almaya başlayan televizyonu Max okşamaya başlar. Ekranı, konuşan daha doğrusu Max'ı çağıran Nicky'nin dudakları kaplayınca ekran dışarıya, yani Max'a doğru uzanmaya başlar. Max kafasını uzanan ve yumuşak bir şeyi andıran bu ekrana sokar. Bundan sonrası ise tam da profesör O'Blivion'un söylediği gibi gelişmektedir yani gerçekle halüsinasyon veya gerçek olmayan birbirine karışmaktadır. Max Videodrome programlarını izledikçe bedensel dönüşüme uğramaktadır. Şöyle ki karnında vajina benzeri bir yarık oluşur. Daha sonra ise o aynı yarığın içine Spectacular Optical'ın patronu Bary Convex bir video kaseti yerleştirerek ortaklarını ve Bianca'yı öldürmek için Max'i programlar. Bunun sonucunda Max daha önce karnına soktuğu tabancayı çıkarıp harekete geçer. Tabanca da belli bir süre sonra bedenin bir parçası veya organ işlevini görmeye başlar. Çünkü Max'ın elinden sarkan kablolar aracılığıyla o artık elle bütünleşmiş olmaktadır.

Max ortaklarını öldürdükten sonra Bianca'yı öldürmeye gider fakat Bianca, kendisini öldürmemesi için onu ikna eder. Bu arada da babasının Videodrome'un cellatları tarafından çok önce öldürüldüğünü söyler ve tv kanallarında gösterilen babasına ait görüntülerin aslında gerçekte olmadığını, onun yerine daha önce kaydedilen kasetlerin (kütüphaneyi andıran koca bir mekân aslında bir anlamda Prof. O'Blivion'un temsilidir) göste-

rildiğini söyler. Filmin devamında Max ona komplo kuran ve uydudan Videodrome'u bulan teknisyeni ve Spectacular Optical'ın sahibi Convex'i öldürür. Filmin sonunda televizyonun karşısında bitkin duran Max'a televizyon aracılığıyla Nicky seslenir. Max eliyle ve yeni organı olan tabancayla ekrana ateş eder. Patlayan ekrandan etrafa beden parçaları saçılır.

> Medya pratikleri uzam ve zaman duyularımızı yeni baştan düzenlemiştir. Gerçek Olan artık dünya ile doğrudan doğruya bir bağlantı içinde olduğumuz değil, televizyon ekranlarından bize verilendir: televizyon dünyadır. Televizyon yaşam içerisinde, yaşamsa televizyon içerisinde çözülmektedir."[22]

Filmde Max, Videodrome programlarını izlemeye başladıktan sonra bu yaptığımız alıntıda da söylendiği gibi yeni bir boyuta ulaşmaya başlar. Daha doğrusu tv'deki gerçekle yaşanılan gerçek birbirine karışmaya başlarlar. Televizyonun ve tekniğin galip gelmesiyle gerçek yeni boyuta sahip olur. Çünkü o artık kurgulanmıştır ve daha önceden ne olacağı bilindiği için "sonrası" yok edilmektedir. Çünkü gerçek kurgulanabilir hale geldiğinde bir çok şey değişmektedir. Bu durumda istenilen şey empoze edilebilmekte ve taraf (çaktırmadan) tutulabilmektedir. Bu non-stop tv yayın bombardımanı sistemini hayatta tutmak için yapılmaktadır. Aslında kablolar, antenler, uydular, kasetler, akan görüntüler vasıtasıyla varlığını devam ettirmeye çalışan sistem ölüm döşeğinde yatmaktadır (ahı gitmiş vahı kalmış bir şekilde), saydıklarımız ise serum işlevini görmektedir. Nasıl Max'ın karnı bir video cihazı işlevini yerine getiriyor ise biz de onun parçaları sayılabiliriz. Bu son derece sıkı ilişkinin arkasında, tv'den herhangi bir bilginin alınması söz konusu değildir. Çünkü televizyondaki görsel bombardıman o kadar aşırı ve hiperdir ki aklınızda bir şeyin kalması söz konusu olamaz. Dolayısıyla bu anlamda açık tv ile kapalı tv arasında neredeyse fark kalmamaktadır. Kanalların gittikçe çoğalması hiçbir şeyin izlenememesine yol açmaktadır. Günümüz Türkiye'sinde bile uydu, kablolu veya dijital yayın aracılığıyla 50-60 kanal izlenilebilmektedir. Bu durumda her kanala yalnızca 5 dakika ayırmak 3 saatinize mal olmaktadır ve ayırdığınız bu sürenin karşılığında kafa karışıklığından başka bir şey yok. Baudrillard'ın bu bağlamda şöyle bir yorumu vardır: "Her geçen gün daha çok

---

[22] Madan Sarup, *Post-Yapısalcılık ve Postmodernizm*, çev. A. Baki Güçlü, Ark Yayınları, Ankara, 1997, s. 234.

haber ve bilgiye karşın giderek daha az anlamın üretildiği bir evrende yaşıyoruz."[23]

Aynı eserin bir başka yerinde ise şunları söylemektedir:

> Anlam ve iletişim hipergerçekleşmiştir. Gerçeğe bir son veren şey gerçekten daha gerçek gibi görünendir. (...) Sistemin kendi gerçekliğini kanıtlayabilmesi için göstergelerin (haberin) sürekli olarak yinelenmesi gerekmektedir. Olmayan varlığını imgeler yani göstergelere dönüşerek yineleten sistem bu sayede bir gerçeklik katsayısına sahip olabilmektedir. Habere inanılmasının ve iman edilmesinin nedeni de zaten budur."[24]

Haber zaten başlı başına medyada özel bir yere sahiptir. Baudrillard'ın haberle ilgili çok yerinde ve McLuhan'ın "*Medium is Message*" saptamasının devamı niteliğinde bir tespiti vardır. Ona göre haber yaratması için iyi ki tanrı medyayı yarattı. Çünkü haber diye bir şey yoktur. Dolayısıyla o üretilebilen ve daha sonra pazara sunulan bir şeydir. Herhangi bir mal gibi. Fakat burada bundan daha önemli nokta haberin birilerinin istediği şey olmasıdır. Böylece sıradan bir gerçek medya vasıtasıyla işlevselleştirilerek ve kurgulanarak hipergerçek (dolayısıyla bundan dolayı gerçeğin kendisinden daha inandırıcı) hale getirilerek tv vb. araçların vasıtasıyla sunulmaktadır. Neil Postman "*Televizyon: Öldüren Eğlence*" adlı eserinde televizyon kanallarında çekimin ortalama 3,5 saniyeyi geçmediğini, dolayısıyla art arda gelen görüntülerin göz için son derece yorucu olduğunu söylemektedir. Ayrıca da gün boyu birbirleriyle ilgisiz programların gösterilmesi kafayı karıştırdığı gibi kavramak için asgari bir yetenek yeterli olmaktadır. Neil Postman televizyonun uzun tartışmasından sonra ne anlama geldiğini ve nasıl bir amaç güttüğünü şu şekilde açıklamaktadır:

> Televizyonla ilgili en önemli saptama, insanların onu izlemeleridir; adına "televizyon" denmesinin nedeni de budur. Ve insanların izledikleri, izlemekten hoşlandıkları şey hareketli resimlerdir: kısa süreli ve durmadan değişen milyonlarca resim. Görsel ilginin gerekliliklerini karşılamak, yani gösterinin değerlerini karşılamak amacıyla fikirlerin içeriğinin geri plana atılması zorunluluğu bu aracın (medium) doğasından gelmektedir.[25]

---

[23] Baudrillard, *Simülakrlar ve Simülasyon*, s. 101

[24] Baudrillard, *Simülakrlar ve Simülasyon*, s. 103.

[25] Neil Postman, *Televizyon: Öldüren Eğlence*, çev. Osman Akınhay, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1994, s. 104.

Belki de televizyon bizi izlemektedir veya belki de biz ona bakarak ve onun içinde kaybolarak yaşamasını ve beslenmesini sağlamaktayız. Medya aracılığıyla mesafeler ortadan kalkmaktadır ve en önemlisi de filmde olduğu gibi gerçekle üretilen gerçek arasındaki mesafenin kalkmasıdır. Bu noktada Jürgen Habermas'ın sözlerine kulak vermek lazım, çünkü bu sözler bize bütün bunların neden ve neyin uğruna yapıldığını anlatmaktadır:

> Bugün artık iktidar kendini salt teknoloji aracılığıyla değil, tersine teknoloji olarak ölümsüzleştirmekte ve genişletmektedir, ve bu da bütün kültür alanlarını içine alan geniş politik erki, büyük meşrulaştırmayı sağlamaktadır."[26]

Marcuse'den de bildiğimiz gibi iki çeşit iktidar (Bkz. Herbert Marcuse, "Tek Boyutlu İnsan", İdea Yayınevi) vardır. Birincisi baskıcı, ikincisi ise özgürleştiricidir. Fakat bize göre iktidar her iki durumda da baskı uygulamaktadır. Birincisinde somut bir şekilde bunu yapmaktadır ama yine de buna rağmen toplum aktifliğini yitirmektedir. İkincisinde baskı soft bir şekilde uygulanmaktadır ve toplumları pasifize ettiği gibi (yığın denilmesinin sebebi bundan gelmektedir) multimedya çağına has bir iktidar türüdür. İkinci iktidar türü daha çok Liberal düzene tekabül etmektedir. Çünkü bu düzende her şey formüle edilmemiş, sınırsız ve nereye kadar gideceği bilinmeyen bir "özgürlük" kavramı üzerine oturtulmaktadır. Neil Postman daha önce adı geçen eserinde bu iki iktidar türünü George Orwel ve Aldous Huxley'in gelecek üzerine yazdıkları eserler arcılığıyla tartışmaktadır. Orwell, "*1984*" adlı eserinde geleceğin iktidarını baskıcı rejim uygulayan bir iktidar olarak görürken, Huxley "*Brave New World*" *(Cesur Yeni Dünya)* adlı eserinde geleceğin iktidarını baskı uygulamayan bir iktidar olarak görmektedir. Dolayısıyla bu anlamda Orwel'a göre Huxley haklı çıktı; çünkü tam da iktidarların istediği türden, yani pasif toplumlar baskı ve kısıtlama aracılığıyla değil, sınırsızlık ve sürekli sevdikleri şeylerin sunumuyla elde edildi. Çünkü: " .(sanal) makine size konuşmaktadır ve sizi düşünmektedir."[27]

Sınırsız ve artık hiperrasyonel (yumurta kaynatan makineler vs.) hale gelen hizmet, sistemin ayakta ve dolayısıyla da hayatta kalması için yapılmaktadır. Televizyona dönecek olursak, o artık ilk çıktığı dönemde ol-

---

[26] Habermas, *a.g.e.*, s. 36.

[27] Baudrillard, *Tam Ekran*, çev. Bahadır Gülmez, YKY, İstanbul, 2001, s. 13.

duğu gibi yalnızca odanın baş köşesinde değil: biz onun bir parçasıyız o da bizim parçamız. Cronenberg "*Videodrome*"da anlattıklarını 1998'de çektiği *eXistenZ* (*Varoluş*) adlı filmiyle daha da öteye götürür. Çünkü buradaki insanlar hayatlarını bellerine takılan kablolar aracılığıyla yaşayabilmektedirler. Bu filmde gerçeklik yok, üretilen bir oyun vasıtasıyla sanal alemde yaşanılmaktadır. Gerçeklik yalnızca kablolarda bir kısa devre olduğu zaman devreye girebilmektedir. Bu arızaların tamiri de kısa süre sürdüğü için gerçeklik de o tamir süresi kadar yaşayabilmektedir. Dolayısıyla artık tabancayla ekrana ateş ettiğinizde canlı varlığa ateş etmiş olduğunuz için etrafınıza beden parçaları ve kan saçılmaktadır. Kim bilir belki bir gün bu cinayetten dolayı, gittikçe kaldırılan idam cezası insana karşı tekrar uygulanmaya başlar.

Sanat için sanat nasıl var ise artık "televizyon için televizyon" vardır diyebiliriz. Teknolojinin kontrolümüzde olduğu ve artık nostaljik hale gelmiş dönemi hatırlatan ve bunun doğruluğuna inanan Baudrillard'ın şu sözleriyle bitirmek istiyoruz:

> Sizi evcileştirmek için şöyle deniliyor size: Bilgisayar, daha pratik, daha karmaşık bir yazı makinesinden başka bir şey değildir. Bu doğru değil. Yazı makinesi son derece gerçek bir nesnedir. Yazdığımız sayfa serbestçe dalgalanır, ben de onun gibi dalgalanırım. Yazıyla somut bir ilişkim vardır benim. Ak sayfaya ya da yazılan sayfaya gözlerimle dokunurum, ama bunu ekranla yapamam."[28]

Yorgunluktan daktilo makineyle yazdığımız kağıda doğru üflememiz sonucunda onun dalgalanmasını ve ayda ya da haftada ancak bir sevdiğimiz programın heyecanla bekleyişimizi bunların hem değerini bilip hem de unutmamamız gerekir.

Çünkü bunlar gerçeğin bu kadar üzerimize gitmediği doğru zamanlardı.

Kaynaklar:

Anafarta, Orhan, "Cronenberg Projesi", *Geceyarısı Sineması*, Sayı: 3.

Bahçekapılı, Alper, "Polaroid Android-William Seward Buroughs", *Lull*, Ocak 2002.

Baudrillard, Jean, *Simgesel Değiş Tokuş ve Ölüm*, çev. Oğuz Adanır, yayımlanmamış çeviri.

[28] Baudrillard, *Tam Ekran*, s. 132.

Baudrillard, Jean, *Simülakrlar ve Simülasyon*, çev. Oğuz Adanır, Dokuz Eylül Yayınları, İzmir, 1998.

Baudrillard, Jean, *Baştan Çıkarma Üzerine*, çev. Ayşegül Sönmezay, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2001.

Baudrillard, Jean, *Tam Ekran*, çev. Bahadır Gülmez, YKY, İstanbul, 2001.

Habermas, Jürgen, *İdeoloji Olarak Teknik ve Bilim*, çev. Mustafa Tüzel, YKY, İstanbul, 1993.

Kermode, Mark, "David Cronenberg", *Sight and Sound*, March 1992.

Postman, Neil, *Televizyon: Öldüren Eğlence*, çev. Osman Akınhay, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1994.

Robins, Kevin, *İmaj -Görmenin Kültür ve Politikası*, çev. Nurçay Türkoğlu, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1999.

Rodley, Chris, "Crash", *Sight and Sound*, June 1996.

Sarup, Madan, *Post-Yapısalcılık ve Postmodernizm*, çev. A. Baki Güçlü, Ark Yayınları, Ankara, 1997.

Springer, Claudia, *Elektronik Eros*, çev. Hakan Güneş, Sarmal Yayınevi, İstanbul, 1997.

Taylan, Durul, "Genetik Çağın Dahisi: David Cronenberg", *Antrakt*, Sayı 14.

"İkinci Kattan Şarkılar" ve Aşırı Sistem*

Dilek Tunalı

Sinemanın tarihe tanıklık etmesi yalnızca belli bir zaman dilimini alıp, bu zaman diliminden çıkardığı öyküyle özdeşleşmeyi hedefleyen, *katharsis* duygusunu doruğa ulaştıran, tragedyayı yoğun bir drama örgüsüyle bütünleyip, biçimsel çerçevede de tarihsel materyale tasarım anlamında bir görkem yüklemek değildir. Sinemanın tarihe, değişimlere, zamana tanıklık etmesi, varolan tarih ve zaman duygusunu alıntılayıp yeniden aktarmak değil, belki de tam tersine bir işleyişle tarihe, sisteme, nesneye ve zamana farklı bir düşünce boyutu çerçevesinde yorum kazandırmak, tartışmaya açmak ve yeniden yaratmak biçiminde de olabilir. Böyle bir durumda film salt seyirlik olmasının ötesinde sanat eserine yaklaşan bir biçim ve içerik aracılığıyla, alt metni yoğun, okumalara açık, görsel imgeyle birlikte düşündürme işlevini de barındıran bir yapıt görüntüsünü alır.

İsveçli yönetmen Roy Andersson'un 2000 yılında tamamladığı "*İkinci Kattan Şarkılar*" da (Sanger Fran Andre Vaningen) bu tanımlamaya uyan; uzak, soğuk, minimalist ve neredeyse öyküsüz diyebileceğimiz bir filmi işaret eder. Sinema tarihine bakıldığında bu tanımlamaya uyan pek çok filmle karşılaşmış olmamıza rağmen, "*İkinci Kattan Şarkılar*" modernist bir söylem ve düşünce birliğinden yola çıkarak varolan sınırları biraz daha zorlayan, yerleşik yapıyı bir parça daha yerinden oynatıp, özellikle Batı dünyasına rahatsızlık verecek ölçüde tartışmayı sürdürmeye niyetli görünen radikal bir içerik taşımaktadır.

I. TIKANMA, SIKIŞMA VE YERİNDE SAYMA ÜZERİNE BİR KURGU

Roy Andersson kendisiyle yapılan bir röportajda; "Artık aynı yolda aynı adımlarla yürüyebileceğimi zannetmiyorum" diyor. Bu cümleyi bir anlamda kendisine yöneltilen bir soru karşısında, konvansiyonel sinema anlayışının dışında hareket ettiği için sarf ediyor. Fakat diğer yandan da

---

Sinemasal, Sayı 11-12'de yayınlanmıştır.

filmindeki farklı yaklaşıma da bir gönderme yapıyor gibi. Çünkü filminde Batı ekonomisine, bürokratik sistemine, ideolojisine ve din anlayışına yüklediği simgeler, tüm bu kavramları yerinden oynatarak artık geriye dönüşün mümkün olmadığı, ancak eski yolun üzerinden de eski adımlarla yürünemeyeceği yargısını gizli bir anlam olarak iletiyor.

Cannes 2000'de Jüri Özel Ödülü alan "*İkinci Kattan Şarkılar*" denetimini yitirmiş insanlarla dolu isimsiz bir kentte, modern hayatın anlamsızlığını olağandışı sürrealist bir deneyimle vurguluyor. On altı öykü üzerine kurulmuş olan bu film, işadamı Kalle'nin ana karakteri oluşturduğu, yine aynı işadamının neredeyse 16 öyküye eşlik ettiği bir ana öykü çerçevesinde gelişiyor. Öykülerin temalarına bakıldığında ise; ana temayı çıkışsızlık ya da çaresizlik olarak belirtirsek, destekleyici yan temaların da bireylerin ait oldukları yerden dışlanma, atılma, açıkta bırakılma, yitirilme ve yitme türünden negatif durum ve duyguları oluşturduğunu görürüz. Öykülerdeki bu umutsuz tematiğe kısaca bir göz attığımızda ise;

1. Erkek arkadaşıyla ülkeyi terk etmeye hazırlanan Pelle'nin öyküsü
2. Batılılar tarafından nedensiz yere tartaklanan Doğulu işçinin öyküsü
3. Bürosunu kundaklayıp, sigorta şirketinden tazminat almaya çalışan ve her şeyini kaybettiğini iddia eden işadamı Kalle'nin öyküsü,
4. Uzun yıllardır emek verdiği işini hiç aksatmadan sürdüren fakat ekonomik kriz nedeniyle gerekçe gösterilmeden işini kaybeden Büro Görevlisi Lasse'nin öyküsü,
5. Ev sahibi tarafından evinden atılan işadamı Kalle'nin küçük oğlu Stephan'ın öyküsü,
6. Delirinceye kadar şiir yazıp hayattan atılan Kalle'nin akıl hastası büyük oğlu Thomas'ın öyküsü,
7. Yıllarca sürdürdüğü illüzyonistlik mesleğinde artık illüzyon yapamayan yaşlı illüzyonistin öyküsü,
8. Devlet bütçesinin içinden çıkamayıp bileklerini kesen yaşlı Mali Müşavir'in öyküsü,
9. Artık illüzyon gerçekleştiremeyen yaşlı illüzyonist tarafından bir gösteri sırasında bedeni yaralanan adamın öyküsü,
10. Yasak aşkın heyecan ve anlamını yitirmesi ile doktor ve hemşirenin öyküsü,
11. Belleğini yitiren 100 yaşındaki emekli generalin öyküsü,
12. Yazdığı metni yitiren komutanın öyküsü,

13. Hayat hakkı tanınmayan ve kurban edilen küçük Anna'nın öyküsü,

14. Naziler tarafından idam edilen Yahudi gencin öyküsü (o zaten bir hayalettir ve yitirilen vicdan duygusunu hatırlatma objesidir. Görünür ancak iş işten geçtiği için artık yitirilmiştir.)

15. Kalle'nin intihar etmiş olan eski bir arkadaşının öyküsü (Kalle'ye borç verip bu borcu alamayınca girdiği ekonomik darboğaz nedeniyle intihar etmiş bir adamın hayaleti yine kayıp bir vicdanın göstergesidir)

16. İsa heykelleri satan işadamının öyküsü (burada hem işadamı hem İsa figürü bir kayıptır. Çünkü Milenyum'da ancak İsa heykelleri üzerinden kazanç sağlamaya çalışan ve mali durumu kötüye giden işadamı, İsa heykellerinin de bir çözüm olamadığını görüp tümünü çöplüğe bırakır.)

Eşzamanlı bir kurgu içinde çoğu birbirinden bağımsız olup genelde tıkanma, sıkışma, ilerleyememe ve son bir umut olarak da geçmişi unutup sadece geleceğe bakarak (ki bu da belirsiz bir gelecek anlayışıdır) tüm yüklerinden kurtulmak isteyen bir toplumu imleyen "İkinci Kattan Şarkılar"'da diyalog örgüsü de; yalın, direkt, kişisel kaygıların kısa ve net cümlelerle dile getirilmesi gibi görünse de geneli kapsayan konuşmaları içermektedir. Filmin durağanlığı ve ağır ritmi diyalog örgüsüyle de bir uyum içindedir. Çünkü bir çok kez tekrarlanan kimi cümleler gereksiz tekrarlar değil, filmin içeriğinde karşılığı bulunan çaresizliğin, umutsuzluğun, yinelenmenin söze dökülmüş yabancılaştırıcı efektler gibidir.

Örneğin; otuz yıllık işinden gerekçe gösterilmeden kovulan Lasse'ye, Pelle'nin yanıtı; "*Üzgünüm, elimden bir şey gelmez*" olacaktır. Sıkışmış ve bir türlü ilerlemeyen trafik görüntüsü ve klakson sesleri filmin tamamına yayılırken "gidememe" ve "ilerleyememe" durumunu sık sık sözel olarak da vurgulanmaktadır. Sığındığı barda, sevgilisini telefonla arayan bir kadın; "*Bana inanmalısın Krister, bana inanmalısın! Burada sıkışıp kaldım. Dört saatte ancak birkaç yüz metre ilerleyebildim*" demektedir. Benzer bir konuşma Sokak Serserisi ile Stephan arasında geçer:

- Buradan nasıl çıkılır bilen var mı?

- Şurada trafik sıkıştı değil mi? Sekiz saati aşkın süredir arabalar kıpırdamıyor. Nedenini bilen yok. Koca şehir bir yerlere gidiyor gibi. Yöneldikleri yeri insan merak ediyor.

Bu gidememe duygusu 100. doğum günü kutlanan emekli generale methiye yazan subayın; "Bir kargaşadır gidiyor. Kimse mantıklı bir açıklama yapamıyor" cümlesiyle vurgulanırken, gidilecek yönün belirsizliğine

de işaret eder. Subay yazdığı metinde bu yönsüzlük duygusunu daha da pekiştirerek; "Hayat zamandır, zamansa önünde uzanan bir yol. Demek ki hayat bir yolculuk, bir gezintidir. Yolculuk edebilmek için de elinde haritan ve pusulan olmalı" der. Subay'ın metinle ilgili yorumu ise; "haritamız, pusulamız; tarihimiz, geleneklerimiz ve mirasımızdır" olur. Ancak bir sonraki sekans subayın savını çürütecek bir konuşmayla açılır; "Neredeyiz?", "Aslında topu topu birkaç metre ilerledik."

Genel diyaloglarla verilmeye çalışılan aslında bu "genel olarak gidememe" durumu, Cesar Vallejo'dan alıntılanan "*Sevgiler parmağını kapıya sıkıştırana*" dizesi ile yine filmin tamamına yayılan "sıkışma" duygusunu, fiziksel bir boyuttan alıp daha bütünsel ve soyut bir boyuta taşır. Hafızasını yitirmiş olan emekli general, 100. doğum günü kutlamasının ardından, huzurevindeki yatağının demir parmaklıklarını zorlayarak; "*İmdaat! Sıkıştım*" derken, tren istasyonunda parmağını vagonun kapısına sıkıştıran bir adam acıdan kıvranır. Başına toplanan insan kalabalığı ise "sıkışma" üzerine çeşitli yorumlar yaparken, hiç kimse ona yardımcı olabilecek kapasiteyi gösteremez. Bir uzmanın gelmesi beklenir.

Ekonomik krizin içinden çıkamayan üst düzey bürokrat heyet ise; "*kontrolü elden bırakmamak gerektiğini*" vurgular. Bu ekonomik heyetin üst düzey müşaviri de ülkeyi krizden kurtaracak olan raporları bulamadığı için bileklerini kesip, kanını bir türlü içinden çıkamadığı mali raporların üzerine akıtırken ölmekle, yaşamak arasında kalmış bir çaresizlik ve sıkışmışlık tonunda konuşur; "*Hangi belge mi? Resmi bir rapor. Çok can sıkıcı bir rapor. İşi niçin yürütemediğimizi açıklayan bir rapor* ." Karısı ona; "*Yenisini yaz! Bu raporda ne vardı?*" diye sorduğunda, o; "*Pek bir şey yoktu. Zor, işi niçin yürütemediğimizi açıklamak çok zor. Olanaksız!*" diye sayıklar. Bu sekans, generalin yatağında tek başına kaldığı ve sıkıştığını belirten yeni bir sekansa bağlanır.

Aslında sigortadan para alabilmek için dükkanını kundaklayan ve akıl hastanesindeki oğlu Thomas'ın bu ekonomik düzeni anlayamadığı için onu "delirinceye kadar şiir yazmakla" suçlayan Kalle, çaresizliğinin farkında olsa bile bir çıkış yolu bulmaya çalışmaktadır. Ona hiç bir şekilde yanıt vermeyen Thomas'a; "*İşler neden karışık Thomas? Hayat bir pazardır, işte bu kadar basit. Bütün mesele bir şeyler satın alıp sonra tekrar satmak. Fiyatına bir sıfır daha ekleyerek*"der. Odada Kalle'yi dinleyen diğer akıl hastası "*hatta iki*" diye bir ilave yapar. Bunun üzerine Kalle, daima sessiz bir direnmeyle

karşılaştığı Thomas'a bağırarak; "*Anlaşılan bütün dünya biliyor bunu, sen hariç*" diye sesini yükseltir.

Ana öykü ve yan öyküler, tema, figürler ve diyalog örgüsüyle bütünleşen tıkanma, sıkışma ve yerinde sayma üzerine yapılan göndermeler, Roy Andersson'un biçimsel estetiğinde de karşılığını bulup uyumlu bir bütünlüğe ulaşmaktadır.

II. ROY ANDERSSON'DA BİÇİMSEL ESTETİĞİN İÇERİKLE BÜTÜNLEŞMESİ

"*İkinci Kattan Şarkılar*" her ne kadar isimsiz bir coğrafyada geçse de bir İsveç yapımı olup, İskandinav ülkelerine özgü rengi barındırır. Roy Andersson bu filmin birkaç Avrupa ülkesi ortaklığında bir co-production olduğunu, Anglo-Sakson izlenimini çok fazla hissettirmek istemediğini ifade etse de filmde böyle bir etkinin ortaya çıktığını söyler. Çünkü bu bir kültürel etkilenmedir ve ona göre bundan kaçabilmek oldukça zordur.

Zaten Andersson da filmde yarattığı biçimsel estetik doğrultusunda bu etkilenmeyi açığa çıkarır. Avrupa'nın düşünce tarihi, kültürel yapılanması ve sanat akımları aracılığıyla elde edilen bu plastik, sonuçta filmin Batı'yı, özellikle Avrupa'yı ilgilendiren, eleştirel bir boyut kazandıran içeriğiyle de örtüşür. Çünkü etkilendiği sanat akımı ve özellikle bu akım doğrultusunda eser veren sanatçılar iki dünya savaşı arasındaki zaman diliminde yaşadıkları çağı sorgulayan ve eleştirel tarzda eserler veren sanatçılardır.

Roy Andersson bir röportajında kendi vizyonunu "Otto Dix ve Max Beckmann'ın ekspresyonist ve absürd tarzının bir karışımı"[1] olarak belirtir. Alman resminin kalbi olan ve özellikle 1920'li ve 30'lu yıllarda Yeni Nesnelcilik'in[2] (Neo Objectivity) toplumsal şiddet yergisi taşıyan kasvetli

---

[1] "Songs From The Second Flor", *Sight And Sound*, 3/2001, British Film Institute. www.bfi.uk/sightandsound/2001_03_songs_from.

[2] *Yeni Nesnelcilik* (Neo Objectivity-Neue Sachlichkeit): İçinde yaşadığımız dünyanın değişik yönlerini betimleyen yalın, duygusallıktan uzak ve bu yüzden nesnel görünüşte resimler, sağlam bir temel ve anlam arayışının tutarlı ürünleri olabilirlerdi. 1920'ler ve 30'larda Batı ülkelerinin çoğu içerikleri değişik olmakla birlikte, bu türden bir sanatın örneklerini yarattı. 1925'te Mannheim Şehir Galerisi'nin yöneticisi G.F. Hartlaub 'Yeni Nesnelcilik' (Neue Sachlichkeit) adını verdiği bir sergi düzenledi .Sergi büyük bir ilgi gördü ve başlığı yeni bir eğilimin adı olarak benimsendi. (Norbert Lynton, *Modern Sanatın Öyküsü*, çev. Cevat Çapan Sadi Öziş, Remzi Kitabevi, 1991, s. 159.

atmosferinden İngiliz yönetmen Lindsay Anderson da yararlanmış, "*Britanya Hastanesi*" (1982) ve "*O Luck Man*"de (1973) bu yaklaşımı kullanmıştır. Böylece Lindsay Anderson bu yaklaşım aracılığıyla "baştan ayağa çürümüş, acımasız ve hiyerarşik toplum görüntüsünde bir parça düşünsel bir boyut yaratmak istemiştir"[3] Ancak Roy Andersson, Lindsay Anderson'dan farklı olarak bu biçimi ve bu renkleri çarpıcı kılmak, etkileyici kılmak anlamında kullanmadığını belirtir. Bu durumu şu şekilde açıklamak gerekirse; neredeyse bir asır önce yıkımın, savaşların, parçalanmanın ve özellikle teknoloji aracılığıyla gelişen yabancılaşmanın eleştirisini, deforme edilmiş figürlerle sunan bu sanatçılardan bir misyon devralmış gibidir. Böylece bu misyonu durağan tablolardan hareketli bir görselliğe taşıyarak farklı bir zaman diliminde tarihe, zamana, sisteme yeni bir dönüşümle müdahale eder tarzdadır. Şöyle bir paralellik kurmak gerekirse; Neue Sachlichkeit'e katılan ressamların eserlerinde bulunan ortak izlenim o dönem (Otto Dix'in de içinde bulunduğu) "Verist" olarak sınıflandırılmıştır. "Doğruculuk" anlamına gelen "Verizm" ise; "zamanımızın özelliklerini betimleme ve eleştirme yoluyla, aynı zamanda devrimci düşünceyi ve devrimcileri destekleyip savunarak, sömürülenlerin safında yeni bir toplum yaratmak için savaşmak"[4] anlamını taşıyordu. Otto Dix'in yanı sıra George Grosz da Verism'e dâhil edilen ressamlardandı. Max Beckmann'ın savaşın hemen ardından yaptığı tablolar kehaneti andırır tarzdaydı. İşlediği korkunç konular, karanlık geleceğin habercisi gibiydi. Faşizmin gelişiyle birlikte bu tablolara konu olan görüntüler günlük yaşantının bir parçası haline geldi. Beckmann ve Dix karikatürün sınırında çalışan ressamlardı ve çarpıtılmış görüntülerle gerginlik, rahatsızlık yaratmayı amaçlıyorlardı. Örneğin Beckmann'ın "*Aile Tablosu*" adlı resminde renklerin acılığı hissedilir.

"*İkinci Kattan Şarkılar*"da da renklerin kullanımı Beckmann ve Dix'in tablolarında olduğu gibi çelişikliği ve kararsızlığı simgeler. "Bir tür çürüme ve nevrolojinin karamizahi tarzdaki ambianslarına agorafobik ve klostrofobik göndermeler yapan soğumuş dana eti, bozuk süt ve küf renkleriyle tamamlar."[5] Böylece Andersson'un filmi yararlandığı renklerin analizi aracılığıyla sonun, çelişkinin, kararsızlığın referanslarıyla bir

[3] "Songs From The Second Floor"

[4] Lynton, *a.g.e.*, s. 160.

[5] "Songs From The Second Floor"

"milenyum filmi" olarak adlandırılan ve yine kara-mizahı içinde barındıran tarzda sonun, kehanetin, tıkanmanın ve sıkışmışlığın plastiğini sunar.

Sözünü ettiğimiz biçimsel referansların dönüştürülerek dönemin ve sistemin içeriğini eleştiren tarzda yeniden sentezlenmesi, Batı tarihine farklı zaman dilimlerinde bakan bir paralelliğin yorumunu da beraberinde getirir. Wallflower Press in London'dan Yoram Allon, bu durumu; "İkinci Kattan Şarkılar'ın üstlendiği en önemli misyonlardan biri 'düne (geçmişe), ait hakiki ölüm ile bugüne ait 'yaşayan ölüm, arasındaki ilişkiyi gözler önüne sermektir"[6] biçiminde yorumlar.

Filmde arkaplanı oluşturan sıkışmışlık ve tek boyutluluk duygusu; en fazla bürokrasiyi çağrıştıran tek tip kıyafetli kadın ve erkeklerden oluşan ve kesik feryatlarla birbirlerine zincirlerle vurarak ilerlemeye çalışan gürühun görüntüsünde ortaya çıkar. Yine *Sight and Sound*'un yorumuna göre;

> Pazar'ın çöküşü ve bir son'u yaşama histerisi içinde sokaklar sonsuza kadar anlaşılamayan bir akımla kilitlenmiş gibidir; feryat eden vatandaşlar John Martin'in 'Kıyamette Yargı Günü' tablosunda resmettiği günahkarlar gibi bir diğerine pişmanlıklarını ifade eden ritüelde olduğu gibi zincirlerle bağlanmışlardır.[7]

Romantik akımın Avrupa'da ün yapmış ressamlardan John Martin, ağırlıklı dini içeriği olan tablolar yapıyordu. Sanatının vahiyci bir referanstan kaynaklandığı ve katı perspektifli vahiyci bir ışık altında küçücük insanların kaynaştığı büyük kompozisyonlar yarattı. "*Tufan, Musa'nın Ölümü, Son İnsan, Babil'in Düşüşü, Suların Çekilmesi, Göksel Kent ve Pandemonium, Onun Öfkesinin Büyük Günü, Kıyamette Yargı Günü* ve *Göğün Otlakları*"[8] adlı tabloları olağandışı ve kıyamete dair nitelikler taşır. Filmde arka fon olarak kullanılan vurgulayıcı sahnede de John Martin içeriğinin modernize edilmiş çile çekme ritüeli yer alır. Bu sahne dönüştürülmüş biçimiyle 'Mali bir Tanrı'nın gazabına uğramış 'tek boyutlu', insanların gönüllü olarak pişmanlıklarını dile getiren ve sistemi eleştiren bir tablo oluşturmuştur. Dinsel figürlerden ve Hıristiyanlığa ait bir içerikten yola çıkılarak yaratılmış olan bu tablolarda yanıt vermeyen bir tanrı vardır. İşte

---

[6] *Film As An Art the Art of Film*, www.writingstudio.co.za/page25.html.

[7] "Songs From The Second Floor"

[8] Francis Claudon, *Romantizm Sanat Ansiklopedisi*, çev. Özdemir İnce – İlhan Usmanbaş, Remzi Kitabevi, 1988, s. 94-95.

bu nedenle yukarıdaki "yaşayan ölüm" hali çaresizlik ve çıkışsızlık bağlamında daha bir vurgulanır duruma gelir.

Yine Movie Magazine'de Moira Sullivan'ın "İkinci Kattan Şarkılar utancı ve suçluluk duygusunu sona erdirecek olan zincirin kehanet dolu kabusudur. Sahneler kurtuluşu umut ederken bir nöbetten diğerine atlayan anlardan oluşan olağanüstü bir kaleydoskopa dönüşüyor"[9] yorumunu yapar.

Yönetmen olma isteğini 1950'li yıllarda tüm dünyada değişmeye başlayan sinema anlayışına dayandıran Andersson; Doğu Avrupa'daki Sinema dalgasından Kurosawa, Bergıman ve İngiliz Gerçekçiliği'nden etkilenir ve bu isteğini; "*yalnızca bir entrikayı anlatmak değil, dokunuşu, duyuşu ve görüntü açısından zenginliği anlatma isteği*"[10] olarak ifade eder.

III. SON'UN SON'U YA DA BATI DÜNYANIN NERESİNDE KALDI?

"*İkinci Kattan Şarkılar*" bir "son" filmi. Ya da "son"dan başlayan bir film demek daha mı doğru olur? Aslında sondan başlayıp başa doğru giden klasik bir flashback de değil. Sadece "Son"un analizini, belirsiz bir çıkış noktasında odaklandıran, belki de postmodern bir okumayla kendi içinde sonun derinliğini veren bir film. Fakat bu, bir dönem popüler tanımlamayla bir "milenyum" filmi olarak postmodernistlerin ilgisini yüksek düzeyde cezbeden bir okumaya müsait olsa da, bu tür bir metin analizinin de ötesinde durmakta.

Baudrillard, "*Retro Bir Senaryo Olarak Tarih*"[11] başlıklı metninde, özetle; "artık tarihten alıntılanan filmlerin değil, filmlerden alıntılanan bir tarih yaratılması" anlayışı üzerinde durarak "*The China Syndrome*" adlı filmden sonra gerçeğinin tekerrür ettiğini ileri sürer. Bu yargı, tarihin yeniden değerlendirilmesi ile ilgilidir. Marx'ın belirttiği gibi; "tarih ikinci kez tekrar ettiğinde bu ancak ilkinin karikatürü olur" düşüncesinden yola çıkarak "*İkinci Kattan Şarkılar*" kara-mizahi içeriği ve ciddi anlamda absürd olarak nitelendirilebilecek görüntüleriyle bir "tekerrür"ün analizi olmasa da, bizi

---

[9] *Film As An Art the Art of Film.*

[10] "The End of The World as We Know It?", *The Context*, Roy Anderson ile röportaj, www.thecontext.com/docs/2692.

[11] Jean Baudrillard, "Retro Bir Senaryo Olarak Tarih", *Simülakrlar ve Simülasyon*, Jean Baudrillard, çev. Oğuz Adanır, Doküz Eylül Yayınları, 1998, s. 61.

"Aydınlanma" düşüncesine kadar götürebilen ve bu anlamda ideolojik olarak ekonomi politiğin ve Hıristiyanlığa ait yarılmanın yeniden düşünülmesini öngören sahneler ve diyaloglar içermekte.

Filmin jeneriğinde ve finalinde yer alan son derece düzgün bir perspektif çerçevesindeki havaalanı sahnesinde ülkeden kaçışın simgesi vardır. Ancak bu kaçış aynı zamanda film boyunca iletilen bir "tıkanma, sıkışma ve ilerleyememe" temalarıyla paradoksal olarak bağlantılıdır. Film bu anlamda bize Batı'nın son derece düzgün işleyen sistemini bu izole edilmiş perspektif aracılığıyla ve gri tonların hakim olduğu renklerle sunarken, aslında aşırı sistemin dayattığı sıfır noktası üzerine tartışmayı da, birbirinden bağımsız gibi duran ancak tematik anlamda birbirine sıkı sıkıya bağlı on altı öykü (ya da durum) üzerinden vermeye çalışır. Bu çıkışsızlığa net bir çözüm önerisi getirebilmiş midir Roy Andersson? Bu çözüm önerisi sadece bu sistemden kaçmak gibi görünmektedir. Fakat aynı zamanda film boyunca tarihin, ekonominin, gündelik ilişkilerin yeniden gözden geçirilmesi gerektiği üzerine yorumlar yapılmaktadır. Bu o kadar çıkışsız bir noktadır ki artık, ekonomisini düzeltemeyen ve nasıl bu duruma gelindiğini ve içinden asla çıkılamayacağını düşünüp, bileklerini keserek kanını "o içinden çıkılmaz ekonomi raporlarının" üzerine akıtan ekonomist, giderek soluklaşan benziyle çift okumaya açık bir "kan kaybını" dile getirir. Hemen ardında duran karısı bu kan kaybını görmemekte ya da görmezden gelmektedir. Çünkü Andersson'un deyimiyle, film her ne kadar Avrupa'ya özgü bir içeriği barındırsa da sonuçta İsveç'teki gelişmelerden bağımsız değildir.

Bürokrasinin hükümranlığında, bu yapılanmanın getirdikleri ve götürdüklerinden bihaber olarak yaşayan ya da Enzensberger'in deyimiyle "buna kayıtsız kalan" İsveç toplumu, Max Weber'in "Kurumların Kılıfı" saptamasına uygunluk gösterir. Weber'e göre; "Bürokratik ve patriyarkal yapılar birçok bakımdan zıt olmakla birlikte, çok önemli bir ortak özelliğe sahiptir: Kalıcılık"[12] Her ikisinin de tek dayanağı olan ekonomi, patriyarkal olan ve olmayan yapının iktidar nesnesi iken, bu iki olguyu da ayna gibi birbirine yansıtmaktadır. Yani, rasyonel olmaya çalışan patriyarkal yapı, bürokrat yapının aynası gibidir. Nitekim filmde, Anderson bu çelişkiyi de çok şaşırtıcı bir şekilde ifade etmiştir. Üst düzey

[12] Max Weber, *Sosyoloji Yazıları*, çev. Taha Parla, Hürriyet Vakfı Yayınları, İstanbul, 1993, s. 217

bürokratların çok ciddi bir biçimde ekonomi üzerine çözüm arayışlarının olduğu sahne, biçimsel anlamda da ağır bürokrasinin imgesini yansıtabilirken, "bu çıkışsız noktaya nasıl gelindiğine dair" birtakım sorulara karşılık, "raporların kaybolduğu" yanıtının alındığı sırada, bürokratların arasına oturmuş olan ve başlangıçta fark edilmeyen falcı bir kadın, toplantı masasının boşalmasıyla birlikte orada kristal küresiyle baş başa kalır. İşte bu noktada rasyonel durumun, irrasyonel duruma dönüşmesi çarpıcı bir şekilde ortaya konulmuş olur. Yine Weber'e dönersek; "Bürokrasi 'rasyonel bir özelliğe sahiptir; varlığına kurallar, araçlar, amaçlar, gerçekçilik egemendir"[13] Weber'in kuramlaştırdığı ve idealize ettiği "bürokrasi" devrimsel sonuçları getirir. Bu da, rasyonalizmin gelişmesinin genelde yarattığı sonuçların aynısıdır.

İşte bu noktada "devrimsel" sonuçlar, filmdeki ülkeden kaçış sahnelerine denk düşen bir ironiyi de beraberinde getirir. Enzensberger "İsveç Sonbaharı" başlıklı makalesinde Weber'in "Kurumların Kılıfı" olarak adlandırdığı konuya, "Yaşamımızı görünen ve görünmeyen duvarlardan oluşan bir labirent içinde geçirmemiz gerektiğini ve toplumlarımızın büyüyüp karmaşıklaşmasıyla bürokrasinin de durdurulamayan biçimde büyüdüğünü anladık"[14] yorumunu getirir. Ona göre bu duruma karşı gösterilen tepki de çoğunlukla dilsiz ve boşunadır, çünkü son derece soğuk ve yarım gönüllüdür. "Kurumların Kılıfı" konusunu yine Enzensberger'in saptamasıyla dili kalmayan ve kendi öz bilinci ile siyasal kültürü olmayan İsveç'in "İnsanın Uysallaştırılması Projesi" çerçevesinde değerlendirmekte yarar var. Yazar, kapitalizmin ortasında bu denli dirlik düzenlik, dayanışma hali ve özverili olan İsveç toplumunun, "sakin" görüntüsünü analiz etmeye başlıyor:

> Bu barışın karşılığının ne olduğunu, bu değişik eğitimin siyasal bedelinin ne olduğunu sormaya başladım kendi kendime; her yerde bastırılmış olanla onun dönüşümünün kokusunu almaya başladım, her yere egemen olan yumuşak, acımasız eğitimin kokusunu almaya başladım.[15]

Bu değerlendirmeye verdiği örnek ise, "sıcak hat" olarak adlandırılan bir sosyalizasyon: Öykü kısaca şöyle; 1980'li yılların başında, içlerinde

---

[13] Weber *a.g.e.*, s. 216.

[14] Hans Magnus Enzensberger, "İsveç Sonbaharı", *Ah Avrupa*, çev. Sezer Duru, Metis Yayınları, İstanbul, 1990, s. 15.

[15] Enzensberger, *a.g.m.*, s. 12.

marjinal görünümlü gençlerin de yer aldığı bir grup bir araya gelir. Kalabalık ortalama bin kişiyi bulduğunda slogan atmadan yürümeye başlarlar. Aslında lehte veya aleyhte gösteri yapmak değildir amaç. Bir süre sonra polisler belirir ve sakin yürüyüş bir anda çatışmaya dönüşür. Stockholm'lular gençlere karşı girişilen ve kaba güce dayanan bu eylemin nedenini ancak ertesi günkü gazetelerden öğrenirler. Birkaç gencin, karşılıklı olarak kapanmış olan telefon hatlarıyla iletişim kurma buluşunun birdenbire yaygınlaşması ve akıl almaz bir konuşma trafiğine neden olmasıdır. Yeni bir iletişim doğmuştur; "sıcak hat." Burada polisin tutumu birkaç ciddi gazetede eleştirilmiş ve olayın üzeri kapanmıştır. Burada amaçlı bir terör değil, eğlenmek isteyen bir gençlik vardır. Üzerinden bir hafta geçtikten sonra, sosyalleştirme yanlısı olan devlet "sıcak hattı" da kurumlaştırma önerisi getirir.[16] Ve konuyu şöyle bağlar; "Gençliğin ortaya döktüğü sosyal fantezi; kendi kararlılıkları, hemen bir kıskaçla bastırılmalı: bir yandan baskıyla, öte yandan devletleştirmeyle."[17]

Enzensberger'in bu izlenimlerini dile getirdiğinde tarih 1980'lerin başını gösteriyor. "*İkinci Kattan Şarkılar*" ise, 2000 yılına ait bir film. İşte bu noktada filmdeki sistemi, bürokratik yapı eleştirisini Baudrillard'ın "kendinden geçme" adlı politika ötesi biçimle analiz etmek gerekiyor. Enzensberger'de sosyalleştirilen gençlik, Andersson'da bürokrasinin tek boyutluluğunu simgeleyen giysiler içindeki insanların birbirlerini zincirler aracılığıyla kışkırtarak caddelerde trafiğin tıkanmasına neden olan, artık sonsuz bir sıkıntının, bunalımın da ötesinde hissizliğin alegorisini yapan bir görünüme bürünüyor.

Jean Baudrillard "Çaresiz Stratejiler" de, sahtenin tüm enerjisini emmiş bir asıl'ın "simülasyon" olduğunu belirtir. Toplumsal olan; ikiyüzlü, sahte, aldatıcı bir durumdayken aslında hala illüzyonunu koruyan, kendine ait sahneyi hala tutma konusunda dirençli olan bir görünümdedir. Bu illüzyon aşamasıdır. İkili karşıtlık doğrultusunda hala yansıyabilen ve yansıtabilen bir konumdadır. Ancak Weber'in tanımındaki bürokrasinin en büyük ereğinin "kalıcı" olması konusundaki direnci, karşıtlıkların ortadan kalktığı bir sistemde, salt biçimini korumaya çalışan bir iktidar (ya da bürokrasi) "kendinden geçmiş" politika ötesi bir görünüme bürünmüştür.

---

[16] Enzensberger, *a.g.m.*, s. 13-14.

[17] Enzensberger, *a.g.m.*, s. 14-15.

Kendinden geçme; "kendi etrafında anlamını yitirinceye kadar dönen ve sonunda saf ve boş görünümüyle yeniden ortaya çıkan tüm maddelere özgü bir niteliktir."[18] Sözü edilen "İnsanı Uysallaştırma Projesi" ile müthiş bir denklik taşımaktadır. Yine filmdeki hissizlik ve tepkisizlik metaforuna dönecek olduğumuzda kitle; "sadece amaçların ters yüz edildiği tepki-yok oluş noktası değil aynı zamanda toplumsalın saf ve boş biçimine ulaştığı noktadır. Kitleler toplumsalın kendinden geçmiş biçimidirler."[19] Bu noktada yine Enzensberger'e dönecek olursak, durumu "tarihi suçsuzluk" olarak nitelendirirken; "İster 'sıcak hat', ister alkolizm, ister çocukların eğitimi, ister kent mimarisi ve sağlık ya da ücretlerin vergilendirilmesi olsun, İsveçliler her zaman kurumlarına karşı öylesine bir güven içindeler ki, sanki iyi olup olmadıkları asla tartışılamaz gibi"[20] demektedir.

Baudrillard'ın "Lotarya" olarak belirttiği durum; belirlemenin yerini alan belirlenmişlik değil, hiper-belirlenmişlik ile aynıdır. Çünkü anormal bir gelişmenin ürünü olan Lotarya; "bu acaipliği açıklayabilecek tek şeyin sistemde ortalığı bir anda rastlantı, belirsizlik ve göreceliğin kaplaması"[21] durumudur.

"Lotarya" deyimini, Roy Andersson da filmini ifadelendirirken kullanır. 1950'lerden bugüne kadar gelen maddeci bir toplumun utandıran bir tablo oluşturduğu bu filmin daimi bir referans olacağına inanmakla birlikte, kendilerini çaresiz bırakan bu şartlardan herkesin sorumlu olduğunu belirtmektedir. Ona göre; " geçmişe yönelik yapılan yitirilmiş göndermeler bir nostalji anlamında değil, aksine direnen bir stok pazarına saçmalık derecesinde kayıtsız şartsız teslimiyet"[22] olmuştur ve bu film de ona göre Aydınlanma düşüncesiyle başlayan bu sürece ait insanları tariflemektedir. Roy Andersson, filmin bir çok konusu olduğunu fakat en önemlisinin kontrolümüzden çıkan ya da elimizden kaçırdığımız durumlar olduğunu söyler; "Bu bir yazgı, bir lotaryadır. Biz kendi medeniyetimizi bir lotarya sistemi üzerine kurduk"[23] der.

---

[18] Baudrillard, "Çaresiz Stratejiler", çev. Oğuz Adanır, *Simülasyon Kuramı ve Yaratıcılık Ders Notları*, DEÜ Güzel Sanatlar Fakültesi, 1990, s. 5.

[19] Baudrillard, "Çaresiz Stratejiler", s. 6

[20] Enzensberger, *a.g.m.*, s. 15.

[21] Baudrillard, "Çaresiz Stratejiler", s. 5.

[22] *Film As An Art the Art of Film.*

[23] "The End of The World as We Know It?"

Bu denli rasyonalize edilmiş bir sistemin "lotarya" olarak tanımlanması zaten bir çok soru işaretini de birlikte getiriyor. Filmin diyalog örgüsünde, bakımevindeki General'in 100. doğumgününü kutlamaya gelen bir subay "geleneklerimiz, pusulamız olmazsa nereye gideceğimizi bilemeyiz" diyor. Aslında yine bir tarih paradoksunu dile getirdiği bu söylem, Batı'nın yanlış değerler üzerine kalıcılaşan ve içinden çıkılmaz duruma gelen güncel tarihi hakkında bir parodiyi de öngörüyor. Herkesin anormallik içinde normalmiş gibi davrandığı bir sistemde normal olanların durumu belki de şizofreniyle paralellik arz ediyor. Film, kapitalizm aşamasını geçip herhangi bir karşıtlığın kalmadığı simulatif bir sisteme gönderme yaparken, modernizmin iki ana unsuru olan Psikanaliz ve Kapitalizm, sistemi bu "kendinden geçme" konumuna getiriyor. Lucrecé; "İktidarların hastalıklı kişilere ihtiyaçları vardır ki, bunlar hastalıklarını başkalarına geçirebilsinler . Sistemin dışında kalan ise şizofrenidir" demektedir.[24]

Filmin en önemli karakterlerinden "sessiz" bir tepkinin sembolü olan Thomas, "delirinceye kadar şiir yazmakla" suçlanır. Akıl hastanesinde yatan ve artık hiçbir şeye tepki vermeyen Thomas, belki de bu inatçı suskunluğuyla filmin umut vaat eden tek unsurudur. Çünkü filmin başında yer alan ve süreç içinde belirli aralıklarla tekrarlanan Cesar Vallejo'ya[25] ait "Sevgiler oturup kalana" dizesi, kapitalist histeriye karşı barışçıl bir protesto, anlık bir yakarış gibidir. Thomas'ın bu sessizliği, Baudrillard'ın "sessizlik" tanımıyla örtüşür. Sessiz çoğunluğun artık temsil edilemeyecek durumda olması, ne dışavurumu ne de temsil etmeyi gerektirir. Baudrillard'a göre; "Yalnızca açıklanamaz ve açıklanmamış olan bir top-

---

[24] Gilles Deleuze – Felix Guattari, *Kapitalizm ve Şizofreni 1*, çev. Ali Akay, Bağlam Yayınları, 1990, s. 6.

[25] Cesar Vallejo (1892-1938): Peru'da doğan şair, babası tarafından papaz olmaya zorlanınca dinle ilgilenmediğini ilan eder. 1913'de şiir yazmaya başlar. İlk kitabı 1918'de yayınlanınca iki yıl sonra hapse atılır. 1922'de Peru'yu terk ederek Paris'e gider. 1928'de Rusya'ya gider çünkü komünizmin dünyadaki sosyal adaleti sağlayacağına inanmaktadır. 1923'den başlayarak ölünceye kadar insanlığın acısını dile getiren güçlü anlatımlar, şiirler yazar. 1931'de romanı *Tungsteno*'yu yazar. Ve aynı yıl Madrid'deki Antifaşist yazarlar kongresine katılır. 1938'de Paris'te hayata veda eder. "*Poemos Humanos*" öldükten sonra yayınlanır. Clyton Eshleman ve Jose Rubia Barcia'nın çevirisiyle yayımlanan Vallejo Şiirleri 1979'da Ulusal Kitap Ödülü'ne layık görülür. www.poetrymagazine.com/archives/1998/sept/vallejo.htm

lumsallaşmanın simulasyonu vardır."[26] Bu sessizlik yanıltıcıdır, çünkü konuşamayan bir sessizlik değildir. "Yalnızca kendi adına konuşulmasını yasaklayan bir sessizliktir."[27]

Bu anlamda şiir, dilyetisi olarak şaşırtan ve anlam içeren bir anagrama sahiptir. Filmde "delirinceye kadar şiir yazıp" suskunlaşan akıl hastanesindeki Thomas, dışarıda yaşayan insanlardan daha anlamlı ve normal bir duruş sergilemektedir. Bu noktada; "her şeye rağmen yabancılaşmanın bütünsel olamayacağı gibi Batı'nın ölümü de bütünsel bir ölüm olamayacaktır, çünkü en azından şiir yaşayan bir şeydir."[28]

IV. DİNSEL ÇİLE'NİN ÜRETİME YÖNELİK ÇİLEYE DÖNÜŞMESİ, RASYONEL AKLIN HAYALETİ YA DA GADGET[29] OLARAK İSA

Filmin temeline yayılan ekonomik kriz unsurunun dışında "Hristiyanlığın" sorgulanması da önemli bir yan tema olarak ekonomik durumdan bağımsız hale gelemez. Hatta Thomas'a dair göndermelerden biri de "İsa gibi çile çekmesi"dir. Bu fikir yönetmenin de düşüncesiyle bütünleşerek "İsa'nın peygamber olmasının dışında iyi bir insan olduğu için çile çektiği" bir biçimde, akıl hastanesinde, Thomas'la aynı odayı paylaşan hastalardan birine söyletilir.

Filmin bir çok sahnesinde Hıristiyanlığın sorgulanmasına paralel olarak işlenen ekonomi, tarih ve sistem tartışması, artık yanıt vermeyen bir Tanrı'ya sunulan kurbanlarda simgeleşir. Örneğin küçük Anna, iyi yetişmiş, iyi eğitilmiş bir kız öğrencidir. Kilise-Devlet-Eğitim'i simgeleyen bir arenanın ortasında sorgulanır. Anna, sistemin istediği gibi yetişmektedir aslında, yanıtları ondan beklenildiği gibidir. Ona "Bütün kitapları okuyamayacağı, buna ömrünün yetmeyeceği" söylenirken, sadece gerekli kitap-

---

[26] Baudrillard, *Sessiz Yığınların Gölgesinde ya da Toplumsalın Sonu*, çev. Oğuz Adanır, Ayrıntı Yayınları, 1991, s. 19.

[27] Baudrillard, *Sessiz Yığınların...*, s. 19-20.

[28] Baudrillard, *Sessiz Yığınların...*, s. 77.

[29] Baudrillard 'gadget'tanımını yaparken, makinenin endüstriyel bir toplumun simgesi olduğunu, gadget'in ise endüstri sonrası toplumun bir simgesi olduğunu söyler. Gadget tüketim toplumundaki nesnenin hakikatidir. Ve bu nedenle her şey gadget haline gelebilir. Potansiyel olarak her şey gadget'tir. (daha ayrıntılı bilgi için bkz.: Baudrillard, *Tüketim Toplumu*, çev. Hazal Deliçaylı-Ferda Keskin, Ayrıntı Yayınları, 1997, s. 131.

ların okunacağı söylenmez; ya da "doğum günü partisine herkesi davet ederse, gelenlerin pastadan ancak kırıntılarla yetinebileceği" iletilirken, pastanın arttırılmasıyla, dilimin de fazlalaşacağı belirtilmez. Anna, Batı toplumunun halihazırda azalmış olan genç nüfusunu simgelemektedir. Ekonominin düze çıkması umuduyla küçük bir kızın itilerek uçuruma kurban edilmesindeki sahnenin ardından Mali bir Tanrı'yı memnun etme duygusu sezdirilir. Ve filmin vardığı nokta insanoğlunun kapitalist aç gözlülüğü sonucunda Tanrı'nın varlığını 21. yüzyıl başında yeniden sorgulatarak filmin arkaik bir metafor (ikon) üzerinde biçimlenmesini sağlar.

Anna'nın uçuruma itilmesiyle gerçekleşen "kurban verme" ritüelinin ardından, aynı "erkan" yeşile çalan bir ışıklandırma ile donatılmış lüks otelin barında unutmak için ayakta duramayacak hale gelinceye kadar içerler. Birbirlerine sürekli tekrarladıkları şey; "*Ayakta duramıyorum*" ve "*Neredeyiz?*"dir.

"Kurban edilme" metaforu diğer yandan, ekonomilerini kurtarmak isteyen işadamlarının 2000 (milenyum) yılı nedeniyle "Çarmıha Gerilmiş İsa" figürlerini satma çabasında da bütünlük kazanır. Çünkü aralarında geçen diyalogda "*İsa'nın doğum günü nedeniyle böyle bir şansın ancak bin yılda bir ele geçirildiğini ve bu fırsattan yararlanmak gerektiği*" dile getirilir. Sadece "zevk almak ve eve ekmek götürmek için" bozulan ekonomisini, kendi işyerini kundaklayarak sigorta şirketinden alacağı tazminatla gidermeye çalışan Thomas'ın babası Kalle'ye de önerilen budur; "*hayat bir pazardır, hepsi bu*" Ancak artık bir gadget haline gelen İsa da, durumu kurtarmak için yeterli değildir. Sonunda İsa heykelleri de şehrin dışındaki bir çöplükte, yaklaşan hayaletlere koşut olarak yerini alır.

Aslında açlığın kaynağı Pazar ekonomisidir ve Baudrillard, ortadan kaldırılması gereken üç şeyin "Darlık, Zorunluluk ve Üretim" olduğunu söyler. Bu bir anlamda çile çekme yöntemlerinden, üretim yöntemlerine; nefis köreltmeden, çalışmaya ve kurtuluştan, çağdaşlaştırılmış gereksinimler aşamasına geçiştir. Filmde çağdaşlık görüntüleri tam da bu tanıma uygunluk gösteren bir biçimde, bürokratik giysiler içindeki kadın ve erkeklerden oluşan topluluğun, caddelerdeki trafiği aksatan ve ilerlemeyi engelleyen boyutta birbirlerine zincirlerle bağlanarak zoraki bir ilerlemenin metaforunda belirginlik kazanır.

İsa figüründen başlayarak, Thomas'a ve "İnsanı uysallaştıran" politikalarıyla İsveç toplumuna geldiğimizde, yine Enzensberger'in "Kurumların

İyiliği" olarak nitelendirdiği durum, daimi bir "iyiliğin" tam tersine çevrilip daimi bir "kötülüğe" ardından da nötr bir duruma gelmesinin göstergelerini sunar. Bu noktadan bakıldığında filmde kötü bir karakter yoktur. Sistemin aşırı iyiliği, nötrleşme aşamasını sağlamıştır.

Adorno'nun "mutlak muğlaklık" olarak tabir ettiği, Baudrillard'ın ise "nesnenin oyunu" olarak ifadelendirdiği durum, Slavoj Žižek'in yorumuyla; "*Öteki'nin hassasiyetine saygı göstermek, onun mahremiyetini ihlal etmemeye özen göstermek, kolayca ötekinin acısı karşısındaki acımasız bir duyarsızlığa dönüşebilir*"[30] ifadesinde bütünlük kazanır. Film de benzeri tarzdaki bir duyarsızlığın göstergelerini sunar. Duyarlı olan tek kişi Thomas ise suskundur.

Roy Andersson'un filmi için kullandığı "geçmişteki hakiki ölüm" ile "gelecekteki daimi ölüm" düşüncesi Thomas için geçerlidir. İsa ise, Batı'nın evrenselleşme misyonunun ürünü olarak varlığını Pazar ekonomisine dayandıran, içeriği boşaltılmış bir gadget'e dönüşmüş durumdadır. Avrupa kıtası üzerinde Hıristiyanlığı en geç kabul eden ülkelerden biri olan İsveç, Marc Bloch'un ifadesiyle; "*Tıpkı Doğu gibi, Batı tarafından fethedilmiştir.*"[31] Bloch,

> tamamen doğaüstünün etkisinde kalan dünyevi bir yaşam kavramı, öbür taraf düşüncesiyle sürekli yaralanıyordu bu güçlü zengin, özgün yasa sistemleri koyucu, dinsel 'site'den, dünyevi siteye geçiş sorunlarıyla çalkantılı bir kiliseden, heyecanla tartışılan ve Batı'nın genel evrimine çok büyük ağırlık koyan bir sürü sorun kalmıştır. Bu çizgilerin, feodal dünyanın gerçek imajından ayrılamayacağını düşünürsek, cehennem korkusunun da, zamanın en büyük toplumsal olaylarından birini buluruz"[32]

demektedir. Dolayısıyla bir "kıyamet günü" metaforuna dönüşen film, bu kıyametin nedenlerini kahramanlarına sorgulatırken net yanıtlar alamaz ya da bulanıklığın alegorisini yapar. Çünkü "nerede hata yapıldığı" bir türlü bilinememektedir. Ekonomi raporlarındaki kayıplardan, bir hayalet olarak ortaya çıkan 2. Dünya Savaşı'nda öldürülmüş olan Musevi Genç bu anlamda özel olarak İsveç'in tarafsızlığına ve kayıtsızlığına, hatta "iyi ol-

---

[30] Slavoj Žižek, *Kırılgan Temas*, çev. Tuncay Birkan, Metis Yayınları, İstanbul, 2002, s. 18.

[31] Marc Bloch, *Feodal Toplum*, çev. Mehmet Ali Kılıçbay, Opus Yayınları, 1998, s. 83.

[32] Bloch, *a.g.e.*, s. 200.

ma" ve "iyi kalma" haline karşı bir vicdan gibi dikilirken, diğer yandan ortak bir bellek ya da kültür olarak Avrupa'nın tarihsel hatalarına karşı bir suç duyurusu gibidir. Marc Bloch'un "orta bellek" ve buna dair hatalarla ilgili açıklaması şöyledir; "*Özellikle orta bellek olarak adlandırdığımız, gerçekte kuşaktan kuşağa bir aktarma eylemi idi. Bu bellek yazıdan yoksun olduğu durumlarda, her beynin yaptığı kayıt yanlışlarına, bir de yanlış anlaşmadan doğan anlam hatalarını eklemekteydi.*"[33] Evet, burada sözü edilen dönem ortaçağa ait bir zaman dilimini kapsasa da, Aydınlanma'ya rağmen değişmeyen yanlışlar üzerinde yükselme durumu Gouston Bouthoul'un "zihniyet" tanımıyla açıklık kazanabilir. Çünkü zihniyet ağır evrilen bir şeydir. Yaygınlığı oranında dinamik, değişimi oranında ise statiktir.

Bireyleşmenin ve rasyonel aklın vardığı sonuç ise Bauman'a göre *Holocaust*'tur. Çünkü gaz odasına gönderilen her Musevi bu rasyonel akıl aracılığıyla gönderilmiştir. Richard L. Rubinstein; "*Holocaust, uygarlığın ilerlemesinin tanıklığını taşıyor.*"[34] der. Kalle'nin karşısına bir hayalet olarak dikilen Musevi genç, idam edilen ablasını aramaktadır. Onunla kırgın ayrılmışlardır ve ondan özür dilemek istemektedir. Derrida'nın tanımlamasıyla, hayaleti olamayan bir gerçeklik yoktur. Gerçeklik halkasının ancak tekinsiz hayaletimsi bir ilave yoluyla kapanabilmesidir. Bu nedenle Holocaust, Avrupa gerçekliğinin kapanmamış ve kapanmayacak olan yarasıdır. Musevi gencin hayaleti "iyi ve tarafsız" durumda olan Kalle'nin karşısına dikilip "özür dileme" ironisini onun anlayamadığı bir dilde yapar. Bu hem anlaşılmayan, iletişime uygun olmayan, hem de kapanmayacak olan bir durumu simgeler.

Derrida'nın "hayalet" tanımlaması üzerine, Žižek şu soruyu sorar:

> Peki niye hayaleti olmayan bir gerçeklik yoktur? Lacan bu soruya kesin bir cevap verir: Gerçeklik (olarak yaşadığımız şey) 'şeyin kendisi' değildir, simgesel mekanizmalar tarafından her zaman zaten simgeselleştirilmiş, kurulmuş, yapılandırılmıştır. Sorun da, simgeselleştirmenin son kertede başarısız olmasından, gerçeği tamamen 'kapama'yı hiçbir zaman başaramamasından, her zaman hesabı kapatılmamış bir borç içermesinden gelir. Bu gerçek, (gerçekliğin simgeselleştirilmeden kalan

---

[33] Bloch, *a.g.e.*, s. 200.

[34] Richard L.Rubestein'den aktaran: Zygmunt Bauman, *Modernite ve Holocaust*, çev. Süha Sertabiboğlu, Sarmal Yayınları, 1997, s. 27.

parçası) hayalet kılığına bürünerek geri döner."[35]

Batı'nın akılsallığı ya da rasyonel aklı bu kapatılmamış borcun hayaleti olarak geri dönmektedir. Filmde sürekli tekrarlanan soru; *"Nerede hata yaptık"*tır. Bauman'ın *"Modernite ve Holocaust"* adlı çalışmasında, Musevileri gaz odalarına göndermekle görevlendirilen Polonyalı Lanzmann *"kötünün akılsallığı mı ya da akılsallığın kötülüğü mü?"*[36] diye sorar. Çünkü hem kurbanlar hem de cellatların *"ikna edilme yöntemi akıldır"* ya da *"akla itaattir"*; *"Akılcı insanlar gaz odasına ancak onun bir banyo olduğuna inandırılırsa sakince, uysalca, neşeyle girerler."*[37] Çünkü banyo demek temizlenmek demektir, pisliklerden arınmaktır ve akılcı bir yöntemdir.

Diğer taraftan SS subaylarının bu kadar insanı yok etmeleri için silah vb. öldürücü gereçler yerine daha ekonomik bir çözüm bulması da akılsallıkla ilgilidir. Yani; "akılsallık, daha etkili, daha kolay ve daha ucuzdur ve böylece SS'ler kurbanlarını yok etmek için onların akılsallığını özenle yetiştirmişlerdir."[38]

Bu diğer yönüyle diktatörün halkına seslenirken "akla hitaben" konuşması, aklı savunması ve sonuçların izahını iyi yapması ile de yakından ilgilidir. Nazi mantığının suçu onaylamayı gerektirmesi gibi "eziyet çekenleri karşı karşıya getiren bu akılsallık, ortak insanlık duygularını yok etti"[39] demektedir Bauman. Öte yandan zalimliğin en zalim yanının, kurbanlarını yok etmeden önce insanlıktan çıkarması olduğunu ekler.

Ortak kültür ve ortak bir bellek üzerinden Batı'nın karşısına dikilen hayalet "aklın ve utancın" hayaleti konumuna gelir filmde. Bu hayaletin gidip Kalle'yi bulması onu ne yapacağını bilemez duruma sokar, gerçekten de ne yapılması gerektiğini bilememektedir. Çünkü bir hayaletten "özür dilemek" son derece saçmadır.

SONUÇ YERİNE

Roy Anderson'un *"İkinci Kattan Şarkılar"* isimli filmi sinema ve tarih oluşturma ilişkisi bağlamında yararlı bir tartışmayı gündeme getiriyor. Bu tartışma ise, son dönem özellikle Kuzey Avrupa'nın ait ticari gösterim dı-

---

[35] Žižek, *a.g.e.*, s. 71.
[36] Bauman, *a.g.e.*, s. 254.
[37] Bauman, *a.g.e.*, s. 255.
[38] Bauman, *a.g.e.*, s. 255.
[39] Bauman, *a.g.e.*, s. 256.

şında kalan yönetmenleri tarafından kendi kültürlerine, tarihlerine, gündelik yaşama dair felsefeye yeniden ve farklı bir gözle bakma yoluyla oluşturulan filmler.

Sinema, şimdiye kadar (özellikle Hollywood yapımı filmlerde) yapılageldiği gibi tarihi yeniden estetize ederek hatta onu kendi gerçekliğinden koparıp "gerçekten daha gerçek" duruma getirerek, teknolojinin sağladığı en son olanaklarla biçimi görkemlendirip, içeriği boşaltmıştır. Fakat sinema aynı zamanda ters bir işleyişle "tarih yazanların" hatalarına karşılık "tarihi yeniden yazma" girişiminde bulunan ya da en azından bunu farklı bir perspektiften bakarak denemeye çalışan yönetmenlerin filmleri ile de izlediğimiz şeyin salt "seyirlik" olmadığını hatırlatır.

Godard *"iyi bir film bize hayatı öğretir"* der. *"İkinci Kattan Şarkılar"* sadece iyi bir film olmakla kalmayıp tarihe, batı sistematiğine ve uygarlığına, rasyonel akla yeniden bakmamızı sağlar. Yakın dönemde özellikle postmodern olarak adlandırılan düşünürler ve araştırmacılar tarafından yoğun olarak gündeme getirilen Batı paradigmasını yeniden analiz etme eğilimi ile bu filmin oluşturduğu düşünce, sinemanın güncel tarihe olduğu kadar düşünsel tarihe de oluşturduğu alt metinler aracılığıyla yeni bir okuma perspektifi kazandırmasıdır.

Neredeyse son yirmi yıldır Avrupa Sineması (bazı istisnaların dışında) çok da kayda değer yönetmen ve filmlerle ortaya çıkamamıştır. Sadece sinemaya bir karşı duruş ya da sistemi, toplumu, bireyi sorgulama mekanizması olarak yaklaşanlar, kısacası onu bir sanat yapıtına dönüştürüp kurumlar üstü bir durum olarak algılayanlar, bu yakın tarih içinde daha kalıcı filmler yapmayı başarabilmişlerdir. Genele baktığımızda bu tıkanmanın nedeni ne olabilir? Sanat bir muhalefet ya da çatışma ise, çatışmanın ya da muhalefetin ortadan kalktığı yerde hangi öyküler anlatılacaktır? Bu nötr durum, tepkisizlik aşamasının ya da kısaca aşırı sistemin yarattığı bir "hiç"lik ya da "son" düşüncesi olarak adlandırılabilir mi? Ya da "hiçliğin" olduğu noktadan ne tür bir prodüksüyon çıkacaktır?

Roy Anderson *"İkinci Kattan Şarkılar"*ı, bu "hiçlik" noktasından ya da aşırı bir sistemin nötrleştiği "son" aşamasından yola çıkarak gerçekleştiriyor. Burada "İkinci Kat" Avrupa'dır. Şarkıları ise, kahramanları gibi deforme olmuştur. Kahramanlar; aşırı şişman, aşırı zayıf, akılhastası, aciz ya da belleğini yitirmiş olanlardır. Bu diğer anlamda düzgün ve kusursuz bir

perspektifin paradoksu gibidir. Ya da tepkisiz, heyecansız ve uysal insanların ülkesindeki illüzyonun yitimi.

Yine yaşlı ve kilolu bir illüzyonist, sahnede yıllardır yaptığı "insan kesme" illüzyonunu gerçekleştiremez. Gönüllü olarak gelen adam gerçekten kesilir ve tedavi altına alınır. 100 yaşına giren, belleğini yitirmiş olan general, artık bir bakım evindedir, kendi ihtiyaçlarını bile karşılamaktan aciz durumdadır. Ülkenin büyük bir bölümüne arazi anlamında sahip olan generalin, doğum gününü kutlamaya gelen askeri erkan karşısında bilinçaltının ona söylettiği şey; Hitler selamı vererek bir söylev çekmesi olur. Arka fonda bir "kıyamet günü" parodisinin gerçekleştiği "*İkinci Kattan Şarkılar*", zincirleme hataların ve suçların yükünü, birbirine zincirlerle bağlanarak bürokrasiyi temsil eden güruh görüntüsünde verir. Çünkü bu günahlar o denli ağırıdır ki, aşırı iyi ya da aşırı rasyonel olmanın dayattığı ağır bir yük gibidir. Ağırlaştıkça ilerleme gerçekleşemez, sistem mükemmelen işliyor gibi görünse de tıkanmıştır.

Musevi gencin hayaleti kırgın ayrıldıkları ablasını aramaktadır. Çünkü ondan özür dileyecek zamanı olmamıştır. Bu aslında son derece naif bir özürdür. Oysa Kalle'nin görüntüsünde simgeleştirilen Batı toplumu, tarihsel ve toplumsal bir utanca gömülerek bu "özür" karşısında ne yapacağını şaşırır.

Dünyayı bir "Pazar" olarak algılayan ve İsa'nın doğum gününde onun görüntüsünden yararlanarak bir gadget'e dönüştürülen bu satış nesnesi, artık boş ve içeriksiz bir konumda kalır. Alıcısı bulunmamaktadır.

Sonuç olarak film biten bir sistemden kaçma denemesiyle finale varır. Fakat kaçmak bile o denli zor ve ağır bir eylemdir ki, düzgün bir perspektifin ortasında ülkeden kaçmaya çalışan insanlar ağır yüklerini taşımakta zorlanırlar. Gidecekleri yere, niçin taşıdıklarını bilmedikleri, nasıl oluştuğunu hesaplayamadıkları ağırlıklarını da götüreceklerdir.

KİRAZ TADININ RÜZGARLA KARIŞTIĞI YER: "VATEL" (POTLAÇ KÜLTÜRÜ VE SİNEMA ÜZERİNE BİR DENEME)*

SALİ SALİJİ

Nesneler sadece yok etmede gereğinden fazla olarak vardırlar ve yok oluşlarında zenginliğe tanıklık ederler.

Jean Baudrillard

GİRİŞ YERİNE

Dünyaca kabul gören antropolog Bronislaw Malinowski'nin "*Bilimsel Bir Kültür Teorisi*" adlı eserinin Paul Reiwald tarafından yazılan önsözü şu sözlerle başlamaktadır: "Tek dalda uzmanlık uzmanlık değildir, tek bilim bilim değildir."[1]

1994 yılında Makedonya'nın Manastır şehrinde düzenlenen "Milton Manaki Kamera Film Festivali"nin başkanlığını yapmış olan Zan Monsinji aynı festivalin açılışında şunları söylemektedir: "Ölüler ölmüş olan kişiler değildir, ölüler yaşayanların pisliğinde boğulmuş olanlardır." Bu sözlerle Paul Reiwald'ın sözlerini karıştırıp bir kokteyl yapmaya çalışırsak şöyle bir sonuç çıkarabiliriz: "Bilimde ölüler tek dalda uzman olanlardır, yaşayanlar ise bir çok dalda uzmanlaşanlardır." Peki birçok dalda uzmanlaşmak mümkün mü? Tabii ki ve bunun pek çok örneği vardır. Mesela, şu anda aklımıza gelenler arasında Edgar Morin, Georges Bataille, Gaston Bachelard'ı sayabiliriz. Bunların arasında, Bachelard Fransa'nın en önemli üniversitelerinde fizik, kimya, biyoloji, edebiyat ve felsefe derslerini vermiş birisidir. Hatta bunlardan bazılarının (hatırlayabildiğimiz kadarıyla felsefe) bölüm başkanlığını bile yapmıştır. Bu istisnai bir örnek değildir, çünkü gelişmiş ülkelerde genelde birkaç dalda doktora (ünvanı alınır) yapılır. Eğitim sistemi de doğal olarak ona göre düzenlenmiştir. Türkiye'de ise bu seviyeye ulaşanlara bir takım engeller konulmuştur. Ör-

---

* Daha önce *Sinemasal*, Sayı 11-12'de yayınlanmıştır.

[1] Bronislaw Malinowski, *Bilimsel Bir Kültür Teorisi*, çev. Kabalcı Yay., İstanbul, 1992.

neğin sinema bölümünde yüksek lisans veya doktora yapmak için (en azından bizim üniversitede böyle) Sinema-TV, Fotoğrafçılık veya Radyo-TV mezunu olmak gerekiyor. Halbuki bilim öyle bir alandır ki sizi bir yerden başka bir yere sürüklemektedir. Potlaçı açıklamak ise bizi antropolojiye, tarihe, ekonomiye, sosyolojiye, kültür tarihine, felsefeye ve hatta sinemaya kadar götürdü. Bu yüzden artık bilimin her hangi bir dalı tek başına ve diğer bilim dallarından bağımsızmış, alakasızmış gibi düşünülmemelidir. Buraya kadarki sözlerimizin bir özeleştirisini yaparsak eğer, birçok dalda uzmanlaşmayı istemenin (her ne kadar bunun bir çok örneği olsa da) biraz aşırıya kaçtığını itiraf etmemiz gerekir. Fakat kesin olan bir şey var, artık bilimin birçok dalı disiplinlerarası bir alandır ve ancak bu şekilde çalışıldığı takdirde daha sağlıklı sonuçlara varılabilir. Bizim bu yazımızın en önemli amaçlardan birisi sinemanın da disiplinlerarası araştırma alanı olduğunu göstermektir.

Yalnızca antropolojiye ait gibi görünen (en azından genel algılama bu yöndedir) potlaç kuramı aracılığıyla sinemadan yola çıkarak bir topluma, onun kültürüne vb. özelliklerine dair son derece önemli sosyolojik, antropolojik, kültürel vs. ipuçları elde edilebilmekte ve bunlar adeta bir bilimsel makale niteliğini taşıyabilmektedir. Nasıl ki romanlar, destanlar ve masallardan yola çıkılarak bir takım gerçeklere ulaşılmaya çalışılıyorsa, bize göre aynı şekilde sinemadan yola çıkılarak bu tür sonuçlara gidilebilir. Bu nitelememiz tabii ki tüm sinema filmlerini kapsamamakla birlikte, seçtiğimiz film çok farklı sebeplerle ve kaygılarla çekildiği halde diğer disiplinlerden yararlandığımız için son derece önemli verilere sahip olduğunu göstermektedir. Bunu tabii ki potlaç kuramı sayesinde söyleyebiliriz. Disiplinlerarası çalışma yöntemi sayesinde bir dalın tıkandığı yerde, diğer bir dalın bilgileri devreye girerek, daha sağlıklı sonuçlar elde edilebilme konusunda yardımcı olmaktadır. Çalışmamızda bu yöntemden yararlanarak sıradan gibi görünen bir filmin içerisindeki ilişkilerin aslında "eski dünya"yla ilgili çok önemli veriler olduğunu keşfediyoruz. Filmdeki karakterlerin hayatındaki tüm alanlarını belirleyen ve davranış şekillerini etkileyen zihniyet, daha önce evrensel olduktan sonra dünyanın bir kısmı ondan kurtulduğu için gelişmeyi (her anlamda) becerdiği gibi —aynı zihniyetle hayatı sürdürmeye devam edenler gelişemedikleri gibi—, aynı yerde saymaya devam etmektedirler. Filme girmeden önce size daha detaylı bir şekilde yararlandığımız potlaç kuramını anlatmaya çalışacağız

Hemen ardından da kuramın kendisinden yola çıkarak filmin içerisindeki ilişkileri ve oradaki dünyayı hep beraber anlamaya gayret edeceğiz.

POTLAÇ ÜZERİNE

Ben belki 1913'te yaşamaktayım; fakat komşumun birisi 1900'de, bir diğeri ise 1880'de (. .) Tirol dağlarındaki köylü ise henüz VII. Yüzyılda yaşamaktadır.

Adolf Loos

Görünürde kolay anlaşılır bu sözlerin arkasında Türkiye gibi, Batı ülkelerine nazaran henüz gelişmemiş ülkeler için önemli bilgiler yatmaktadır. Sözleri ait oldukları zaman bakımından değerlendirirsek 1913 yılının şimdiki zaman olduğu anlaşılmaktadır. Bu perspektiften bakıldığında, şimdiki zamanın içinde geçmiş zamana ait üç farklı tarihin (1900, 1880 ve VII. Yüzyıl.) bulunması bir paradokstur. Dikkati çeken nokta, 1913'te, 1900 ve 1880 yıllardan çok VII. Yüzyılın da yer almasıdır. Çünkü biyolojik bir varlık olan insan (dinlerde ve mitolojilerde yer alanlardan farklı olarak) belli bir yaşam süresine sahiptir. İnsan yerine sözü edilen eşya olsaydı dikkati çekmezdi. Dolayısıyla Loos'un bu sözleri insanın biyolojik değil, daha çok sosyolojik, antropolojik, kültürel ve zihinsel yönüyle ilgilidir. Bu özellikler sayesinde 'manevi' insan bin yıldan fazla varlığını sürdürebilmektedir.

Felsefi açıdan bakıldığında insanın yaşam yapısı zaman kavramının: geçmiş, şimdi ve gelecek şeklinde bölünmesine yol açar. Heidegger şimdiki zamanı geçmişle gelecek arasında bulunan bir sınır olarak görmemektedir. Tam aksine ileriye ve geriye doğru gidebilen soyut bir nokta olarak görmektedir. Yunanlı felsefeci Heraklit'in "her gün yenidir güneş" ve "panta rei" sözlerini anımsarsak, ırmakta akan su her gün doğan güneş gibi farklıdır. Dolayısıyla insan o ırmağın aynı suyuyla ve o günün güneşiyle karşılaşamaz. İnsandaki zihinsel gelişmeler bu hızla gözlenemez. Edmund Leach "*Levi Strauss*" adlı kitabında şunları yazmaktadır:

> Yüzeyde, kültür ürünleri çok çeşitlilik gösterir ve antropolog, diyelim Avustralya yerlileri ile Eskimoların ya da İngilizlerin kültürünü karşılaştırmaya yöneldiğinde, ilk önce farklılıklar çarpıcı gelir. Ama tüm kültürler insan beyninin ürünü olduğuna göre, yüzeyin altında bir yerlerde tüm kültürlerde ortak olarak bulunan öğeler var olmalıdır.[2]

[2] Edmund Leach, *Levi Strauss*, çev. Ayla Ortaç, Afa, İstanbul, 1985, s. 28.

Buna benzer şeyleri ünlü antropolog Malinowski "*Bilimsel Bir Kültür Teorisi*" adlı eserinde yazmaktadır: "Dünyadaki her bir kültürün bütün tezahürlerini bir araya getirseydik, hiç kuşkusuz, yamyamlık, kafatası avcılığı, couvade, "potlaç", "kula", ölü yakma, mumyalama gibi unsurlar ve bir yığın ikinci dereceden gariplikler bulurduk."[3]

Bu iki alıntıdan anlaşıldığı gibi dünyadaki kültürlerin çoğu temelde birbirlerine benzemektedir ve potlaç gibi benzer süreçlerden geçmişlerdir. Bunun yanı sıra tabii ki Leach'in de söylediği gibi, her kültürün, birçok sebepten kaynaklanan kendine has özellikleri vardır.

Potlaç kavramını ilk kez gündeme getiren Fransız sosyologu Marcel Mauss'tur. Kendisi "*Bağış Üzerine - Arkaik Toplumlarda Değiş Tokuşun Anlamı ve Şekilleri*" adlı eserinde Trakya, Balkanlar, hatta XX. Yüzyıla kadar Fransa ve Almanya'da bu kültürün kalıntılarına rastlandığını söylemektedir. Potlaç kültürü tek tanrılı dinler öncesi döneminden gelen ve uzun süre yeryüzünde egemen olan bir yaşam biçimiydi. Temelde beslenmek ve tüketmek[4] anlamına gelmektedir. Daha geniş anlamda ise şölen, düğün ve tören gibi anlamları içinde barındırmaktadır. Potlaçın özünde üç önemli unsur yer almaktadır: *vermek*, *almak* ve alınanın karşılığını daha çoğuyla *iade etmek*. Bunların arasında en önemli olan *vermektir*. Çünkü ne kadar çok verilirse o kadar çok prestij ve itibar artmaktadır. Aslında bu bir anlamda *alan el-veren el* ilişkisidir ve oyunun temel kuralı alan el konumuna düşmemekte yatar. Çünkü alan el veren el'e boyun eğmek zorundadır. Potlaç genellikle yalnızca şölen, tören ve ilkel toplumla özdeş kültürel bir veri olarak algılanmakta ve sunulmaktadır. Halbuki bu basit görünümlerin arkasında bütün bir düzenin mantığı yatmaktadır.

---

[3] Malinowski, *a.g.e.*, *s.* 69.

[4] Marcel Mauss'un "Bağış Üzerine (Arkaik Toplumlarda Değiş Tokuşun Anlamı ve Şekilleri)" isimli denemesinde potlaç kavramının kökeniyle ilgili 14. alıntısında şöyle bir bilgi yer almaktadır: "*Potlaçın anlamı hakkında bkz.: Barbeau, "Bulletin de la Societe de Geographie de Quebec, 1911, Davy, s. 162. Yine de bize sunulan anlamın köklü olduğu konusunda şüphelerimiz var. Aslında Boas potlaç kelimesiyle ilgili, gerçi Kwakiutl Kızılderili'lerin Chinouk Kızılderili'lerin dilinde değil Feeder (besleyici) anlamından bahsetmektedir. Daha detaylı bir şekilde aktarırsak: "place of being satiated" (karnın doyurulduğu yer). Kwakiutl Texts, Jesup Expedit., cilt X, s. 43, dipnot 2; ve a.g.y., cilt III, s. 255, s. 517. Potlaçın bu her iki anlamı -bağış ve yemek- biri birleriyle bağlıdır, çünkü en azından teorik olarak bu yükümlülüğün temel biçimi aslında yemeğin verilmesi veya dağıtılmasıdır.*" Marsel Mos, "Sociologija i Antropologija 1 i 2", çev. Ana Moraliç, XX Vek, Beograd, 1998. (Sırpçadan Türkçeye yapılan çevirisi bize aittir. Ç.n.).

> Potlaç çok belirgin iki temel unsura sahiptir: birincisi zenginlikten kaynaklanan şeref, prestij ve mana; diğeriyse armağanların karşılığını kesinlikle iade etme eylemi, aksi takdirde rezil olma ve sahip olunan otoriteyi, tılsımı hatta bu zenginliğin kaynağını oluşturan otoriteyi yitirme . . "[5]

Bu alıntıdan da anlaşıldığı gibi, potlaçın egemen olduğu düzende maddiyattan çok maneviyat daha önemli bir yere sahiptir. Nedenine gelince: " kabul edilen şey cansız değildir. Veren kişi tarafından bırakılıp gidildiğinde bile nesnede sahibine ait olan şeyler vardır. Verdiği şey aracılığıyla veren kişi kabul eden kişiyi etkisi altına almış olmaktadır."[6]

Görüldüğü gibi verilen şey "simgesel" denilebilecek değere sahiptir. Dolayısıyla bu bir anlamda simgesel değiş tokuştur. Derrida'ya göre armağanın iktisatla ilgisi yoktur. Armağan ticaret değildir, fakat benzer ve daha etkili sonuçlara yol açabilmektedir. Maneviyatın ön planda olduğu bir dünya söz konusu olduğu için potlaçı rasyonel bir şekilde açıklamak son derece zorlaşmaktadır. Çünkü potlaç ister Marksizm'in önerdiği sınıfsız toplum, ister kapitalist toplum olsun, her ikisinin de mantığına ters düşmektedir. Zaten bu her iki düzen, her ne kadar maddi paylaşımı farklı düzenliyor olsa da sonuçta rasyonel düzenlerdir. Halbuki potlaçta biriktirilenler israf edilmekte ve bunun sonucunda manevi çıkarlar (şeref, prestij) elde edilmektedir. Dolayısıyla, burada malların hiçbir maddi değeri yoktur, zaten onlar mal bile değildir. Söz konusu olan görünmeyen görünenlerle dolu, maddelerin yer aldığı fakat madde olarak algılanmadığı ve hiçbir maddi değere sahip olmadığı metafizik bir evren. Tören, şölen vb. aracılığıyla yapılan israflı harcamalar daha önce belirttiğimiz gibi bu düzen için son derece önemli bir işlevi yerine getirmektedir. "Toplumsal mevki, az veya çok sıkı olan bir şekilde bir servete sahip olmaya bağlı olmanın yanı sıra, ondan daha çok servetin şenlikler, gösteriler ve oyunlar gibi verimsiz toplumsal harcamalarla kısmen feda edilmesi koşuluna bağlıdır."[7]

Antropolojik verilerden yararlandığımızda, yalnızca armağan verme, şölen düzenleme vb. potlaçın biçimsel dışavurumu olduğunu görebiliriz. Rakiplere veya veren el'e karşılık zenginliğin imha edilmesiyle de mümkündür:

---

[5] Oğuz Adanır, *Eski Dünyaya Yeni Bir Bakış I-II*, Dokuz Eylül Yayınları, İzmir, 1997, s. 30.

[6] Adanır, *a.g.e.*, s. 42.

[7] Georges Bataille, *Lanetli Pay*, Mor Yayınları, Ankara, 1999, s. 37.

> Bir Tlingit şefi rakibinin karşısında kölelerin bir kaçını boğazlayarak çıkar. Bu yok etmeye belirli bir süre sonra daha çok sayıda kölenin boğazlanmasıyla karşılık verir. Potlaça benzer kurumları olan Kuzey-Doğu Sibirya'nın en uç noktasında yaşayan Tchouckchiler, başka bir grubu şaşırtmak ve aşağılamak için büyük miktardaki köpek sürülerini öldürmüşlerdir. Amerika'nın Kuzey-Batı bölgesinde, yok edişler, köylerin yakılması, filika flotlarının imha edilmesi noktasına varmaktadır.[8]

Bataille potlaçın varlığını kanıtladığı gibi dünyanın bir birinden uzak ve bağımsız yerlerinde de var olduğunu göstermektedir. Bataille'in yanı sıra dünyaca kabul görmüş antropolog Malinowski'nin eserlerinde bir çok potlaç kültürü örneği aktarılmaktadır. Yalnızca Malinowski, potlaç kavramının yanı sıra, aynı anlama denk gelen "*do ut des*" (veriyorum veresin diye) ve kula kavramlarını kullanmaktadır. Bir başka antropolog Ruth Benedict'in "*Kültür Örüntüleri*" adlı eserinde aynı şekilde sayısız potlaç kültürü örneğine rastlamaktayız. Bunlardan bir kaçını size aktarmak istiyoruz:

> Mallar potlaç için biriktirilir, hiçbir zaman ticaret için kullanılmaz."[9]
>
> Bir şefin aradığı zaferi elde edebileceği iki yol vardır. Birincisi rakibine oyun karşılığında ödeyemeyeceği miktarda mal sunarak onu utandırmaktır. İkincisi onun mallarını yok etmektir."[10]
>
> Yok etme yarışı biçiminde algılanan potlatch şölenlerinde balık yağları tüketilir. Misafirler ölçüsüzce yağları yerler, hatta bir bölüm yağ ateşe dökülür."[11]

Bu metnin daha başında aynı zamanda yaşayan insanların kültür ve zihniyet bağlamında farklı zamanlarda ve hatta farklı çağlarda yaşayabileceklerini söylemiştik. Aynı durum toplumlar için de geçerlidir. Dolayısıyla toplumları Batının bize sunmuş olduğu 'Üçüncü Dünya' ve benzeri takma isimlerle değil, ilkel toplum zihniyetinden ne kadar uzaklaştıklarına bakarak yeniden değerlendirmemiz gerekir. Dünyaya bu şekilde baktığımızda potlaç kültüründen arınmış ve arınmamış toplumlar karşımıza çıkmaktadır. Osmanlı'nın belli bir noktadan sonra Batıya doğru ilerleyemeyişinin sebebi potlaç kuramı ile açıklamaya çalıştığımızda ilginç sonuçlar ortaya

---

[8] Bataille, *a.g.e.*, s. 35.

[9] Ruth Benedict, *Kültür Örüntüleri*, Öteki Yayınevi, Ankara, 1998, s. 197.

[10] Benedict, *a.g.e.*, s. 202.

[11] Benedict, *a.g.e.*, s. 203.

çıkmaktadır. Örneğin Osmanlı, onlarca yıl savaşmasına karşın Doğu-Batı yani Ortodoks ve Katolik sınırında bulunan günümüz Hırvatistan'nın sınırlarını aşamamıştır. Bu durum şöyle bir sorunun ortaya çıkmasına yol açmaktadır: Osmanlı'nın Batıya doğru daha fazla ilerleyemeyişinin sebebi Hıristiyanlıktan çok potlaç mı? Oğuz Adanır'ın "Eski Dünyaya Yeni Bir Bakış I ve II" adlı eserinde konuyla ilgili şöyle bir açıklama yer almaktadır: "Batıyla Doğu arasındaki yol ayrımı, XII. Yüzyılda kendini hissettirmiş ve XV. Yüzyılda da kesinleşmiştir. Bunu Hıristiyanlık-İslamiyet karşıtlığından çok Hıristiyan-Potlaç karşıtlığı olarak kabul etmek daha doğru olacaktır."[12]

Osmanlı'nın Batıya doğru ilerlemeye başladığı yıllarda özellikle Katolik Kilisesinin (Ortodoks Kilisesi ve İslam dünyasından farklı olarak) yüzyıllarca potlaça ve onun getirdiği israfa karşı açtığı savaş yavaş yavaş somutlaşmaya başlamıştır. Dolayısıyla bu dönemde kapitalistleşmeye demeyelim 'maddileşmeye' başlayan Batı için Osmanlı egemenliği altına girmek kendi ölümü anlamına gelmektedir. Bu durum soğuk savaş döneminde Amerika'nın SSCB tarafından işgal edilmesine ve kapitalist sistemin yerine komünist sistemini getirmesine benzer. Osmanlı'nın çok rahat bir şekilde ve neredeyse savaşsız Balkanlar'ı fethetmesi oradaki toplumların son derece benzer kültürü (sistemi) paylaşmasından kaynaklanmaktadır. Bu toplumlar Osmanlı'nın oynadığı oyunun aynısını oynadıkları için aynı kuralları da paylaşmaktaydılar. Osmanlı ihtişamı ve gücüyle veren el konumunu kabul ettirdiği her yerde yüzyıllarca egemenliğini sürdürmüştür. Dolayısıyla bir yeri yüzyıllarca egemenlik altında tutmanın sırrı yalnızca 'oradaki' insanların dini inançlarına dokunmamaktan ve saygı duymaktan ibaret olamaz. Bunun yanı sıra önemli olan 'o' toplumla benzer kültürel kodlara sahip olmaktır. Çünkü kültür dinin içinde değil, din kültürün içinde yer alan bir olgudur. XIX. yüzyıldan itibaren Osmanlı'ya karşı yapılan başkaldırılar ve kısmen elde edilen bağımsızlıklar, oradaki halkların veren el konumuna geçme çabasından çok, Fransız Devrimi'nin Balkanlarda esen ulusçuluk ve milliyetçiliğin rüzgarlarıdır. Bu rüzgarlar her ne kadar Osmanlı'ya zarar vermiş olsa da Türk uluslaşmanın temellerin atılmasına sebep olmuştur.

Günümüzdeki Batıyı "Avrupa" yapan özellikle XVIII. Yüzyılda Sanayi Devrimiyle gelen zihniyet değişikliğidir. Bu değişikliğinin birden bire o

---

[12] Adanır, *a.g.e.*, s. 28.

yüzyılın içerisinde gerçekleştiğini düşünmek yanlıştır, çünkü bu yaklaşık 600-700 yıllık bir sürecin ürünüdür. İçinde, daha önce söz ettiğimiz gibi, potlaçın yol açtığı irrasyonel, israflı ve verimsiz hayatın her alandaki harcamalarına karşı çıkan fakat bunları kendisi yapan Katolik Kilisesi, teknolojinin yavaş yavaş gelişmesi, 1492, Rönesans, Aydınlanma, Fransız Devrimi ve Sanayi Devrimi yer almaktadır. Buna karşın oradaki toplumların topluca refaha kavuşması ancak 50'li yılları bulacaktır.

Ama kökenleri itibarıyla Batı da potlaç kültürüne aittir, "farklı ve orijinal" bir süreçten geçtiğini iddia etse de. Braudel'in "*Maddi Uygarlık*" adlı eserinde potlaç kültürüne ait örneklere rastlanıldığı halde potlaçtan hiç söz edilmez. Bunun yanı sıra ünlü ortaçağ tarihçisi Georges Duby'nin eserlerinde de çok daha açık bir şekilde potlaç kültürüne ait örneklere rastlanmaktadır. Örneğin günümüz gözüyle bakıldığında kilise kurumunda iktisadi anlamda sayısız irrasyonel ve israflı tutuma rastlanmaktadır. Dolayısıyla XVIII. Yüzyıla kadar Batı dünyası kültür ile zihniyet anlamında dünyanın geri kalanından pek de farklı değildir. Özellikle Sanayi Devrimiyle beraber maddiyat eskisine nazaran daha ön plana çıkmaktadır. Bu zamana kadar ise bu toplumlarda bile maneviyat daha ön planda görünmektedir. Maddi çıkar genel kabul görünce, o zamana kadar kendi şartları çerçevesinde rasyonel düzen olan potlaç irrasyonel konumuna düşer ve terk edilmesi gereken alışkanlık olarak kabul edilir. Bu büyük gelişmeye karşın dünyanın büyük bir kısmı potlaç zihniyet yapısıyla yaşamaya devam ettiğinden Batı'nın ona yakıştırdığı "Üçüncü Dünya" etiketini boynuna takmak durumundadır.

İçinde bulunduğumuz 2004 yılında binlerce yıllık eski, anti-ekonomik ve irrasyonel tutuma sahip zihniyetle bir yere varmak mümkün değildir. Bu motorlu araca karşı yapılan yarışmada ısrarlı bir şekilde at arabasını yarıştırmaya benzer. Konuyla ilgili Türk sinemasından çok kısa bir iki örnek vermek istiyoruz. "*Çiçek Abbas*" filminde Şener Şen kahvede ondan başkasının bir şey ısmarlamasına izin vermez. Aynı oyuncu bu kez "*Züğürt Ağa*" filminde İstanbul'a göç eder, parasız kaldığı için eşyalarını satar, ama kahvede karşılaştığı köylülerine kendisine bir şey ısmarlamalarına izin vermez, tam aksine o ısmarlayan olur. Şener Şen'in canlandırdığı karakterde değişim ancak bıçak kemiğe dayandığında, yani tam anlamında beş kuruşsuz kaldıktan sonra çiğ köfte satmaya başlayarak o irrasyonel diyebileceğimiz dünyasını kırmaya başlar. Maalesef film de burada biter.

Türk sinemasında potlaç kültürüne ait bu tür örnekleri çoğaltmak mümkün. Fakat biz Roland Joffé'un "*Vatel*" isimli filmi üzerinde daha ayrıntılı duracağımız için daha fazla uzatmak istemiyoruz. Bunun yerine Potlaçın daha iyi anlaşılması için günlük hayattan ve başka alanlardan örnek vermek istiyoruz. Mesela Aziz Nesin'in "*Yiyin Allah Aşkına*" adlı hikayesinde bir şirketle önemli bir anlaşma yapmak üzere Almanya'dan gelen şirket yöneticileri Türklerin aşırı misafirperverliklerinden dolayı herhangi bir sözleşme yapamadan Türkiye'yi terk etmek zorunda kalırlar. Günlük hayattan örneğe gelince, biletsiz belediye otobüsüne bindiğinizde mutlaka size bilet veren biri çıkar ve sizi tanımadığı halde ısrarlı bir şekilde parasını almak istemez.

Türkiye'de artık iktisat hocaları bile yatırımcıların bir kısmı kazandıklarını (kapitalist mantığına uygun) yatırıma değil, tam aksine prestije (aşırı lüks arabalar, manyetik bantlı kartlarla girişi yapılan düğünler) harcadıklarını söylemeye başladılar. Jean Baudrillard "*Tüketim Toplumu*" adlı eserinde günümüz gelişmiş kapitalist dünyasında da bir takım israflı tutumlara rastlandığını söylemektedir. Örneğin büyük miktarlarda kahvenin imha edilmesi, bir takım yiyeceklerin denize atılması gibi. Fakat, kendi deyimiyle, bunların potlaçla ilgisi yoktur ve doğrudan rasyonel bir şekilde ekonomi politikasıyla ilgilidir.

Modern antropolojide evrensel olarak kabul edilen ilkel insanın töreden başka bir yasayı tanımadığıdır. Türkiye'de töreden hala söz edilmesi ve hatta onun uğruna cinayetlerin işlenmesi son derece düşündürücü bir durumdur. Değişmemezlik geleneksel toplumların en belirgin özelliklerindendir. Alex Mucchielli bu konuyla ilgili şöyle bir açıklama getirmektedir: "Her türden değişimin dünyanın düzenini bozduğu ve kendi başına kötü olduğu yolunda 'temel bir inanış' vardır."[13]

Batı'yı daha çok taklit eden Türkiye, biçimsel (lüks otomobiller, alış veriş ve eğlence merkezleri, turistik tesisler, vb.) düzeyde her ne kadar belli bir aşamaya gelmiş olsa da içerik (eğitim, bilim, siyaset, zihniyet vb.) düzeyde aynı seviyeye ulaşamadığı için ciddi anlamdaki bir değişiklikten söz etmek mümkün görünmüyor. Daha doğrusu 'varlık' olarak ileri sürülen çağdaşlaşmanın referansı olan Batı'nın Türkiye'de istisnai durumlar dışında biçim olarak var, içerik bazında ise yok denecek kadar azdır. İçeriksiz

[13] Alex Muchielli, *Zihniyetler*, İletişim Yayınları, İstanbul, 1991, s. 87.

biçimin bir 'varlık'ı temsil edip edemeyeceğini felsefe çok basit bir şekilde diyalektiğe dayanarak açıklamıştır. Fakat burada (Türkiye'de) söz konusu olan durum daha ilginç bir hal almaktadır çünkü tam anlamındaki bir içeriksizlikten söz etmek de güç. Var olan daha çok 'taklit'e dayalı ve yalnızca biçimsel düzeyde varlığını sürdüren bir içerik söz konusu. Zihinsel düzeyde özümsenmiş ve dolayısıyla o şekilde var olan bir içerikten söz etmek maalesef mümkün değildir. Burada tabii ki sürekli vurguladığımız gibi kimi istisnalar bu hesaba katılmamaktadır. Bizim zaten buradaki amacımız gözlemlerimize dayalı ezici çoğunluk üzerine yazmaktır.

Sonuçta biz hiçbir taklidin (özellikle de zihinsel) "değişikliğe" yol açabileceğine inanmıyoruz. Birebir uygulanma konusunda ısrarlı olmadığı için "etkilenmenin" (esinlenme) yararlı olabileceğini düşünüyoruz. Taklit, belli bir anlamda "demokrat" olmadığı için başarısızlığa neden olmaktadır. Çünkü sizin özelliklerinize önem vermeden bire bir uygulanmasını ister.

"VATEL"deki POTLAÇ ÜZERİNE

(10 Nisan 1671 —Condé Prensi XIV Louis için 3 gün sürecek şölen hazırlamaktadır— gerçek bir hikaye) Film Condé Prensi'nin baş uşağına yazdığı mektupla başlamaktadır ve iç sesle yazılan bu mektup sözleriyle dikkat çekmektedir. Çünkü konuk edilecek kralın keyfini kaçırabilecek herhangi bir şey bütün bölge için kötü sonuçlara yol açabilecektir. Condé Prensi'nin uşağına yazdığı mektuba göre kralın keyfini kaçırabilecek şeyler arasında şunlar belirtilmektedir: "Kırılan bir bardak veya rahatsız eden bir yastık bütün bölge için felaket olur."

Bu çok basit görünen kelimelerin arkasında bizim açımızdan son derece önemli veriler yer almaktadır. Her şeyden önce XVII. Yüzyıl Fransa'sının bize en üst düzeydeki birinin ne derece keyfi ve bütün bölgeyi etkileyebilecek kadar önemli kararlar verebildiğini göstermektedir. Çünkü kralı rahatsız eden bir yastık ifadesi bize göre bir imadan çok gerçeği temsil etmektedir. Fakat, bu gerçek irrasyonel dünyaya, rasyonel olmayan ve rasyonel davranmayan bir dünyaya aittir. Kralın bu davranış şeklini yalnızca yönetim şekliyle açıklamak mümkün değildir, çünkü bu o dönemdeki dünyanın algılamasıyla ilgilidir. Kralın bu şekilde davranabiliyor olması, her şeyden önce onun simgesel anlamdaki gücünden (prestij, itibar) kaynaklanmaktadır. Aksi takdirde düşündüğümüzde her şey anlamsızlaşmaktadır. Özne (kral) nesne (halk) düzeyinde konuşursak eğer, şöyle bir sonuca

rahatça ulaşabiliriz özne asla nesneye rağmen bir şey yapamaz, dolayısıyla özne yalnızca nesnenin onayladıklarını yapmaktadır. Yani bu durumda "keyfi" diye nitelendirdiğimiz şey bile nesnenin onayladığı bir şeydir. Onaylamasındaki sebep ise alan el konumunda olmasıdır. Dolayısıyla bu en uç noktadaki kralın "keyfi" denilebilecek kararlarına uyması nesnenin bir nevi 'stratejisini' teşkil etmektedir. Çünkü haddini, yani alan el konumunda olduğunu bilmektedir. Veren elden almak ise bu 'stratejinin' doğruluğunu kanıtlar niteliktedir. En azından nesne istediğini elde ettiği sürece onu hiç bir şey rahatsız etmemektedir, kralın keyfi davranışları bile.

Condé Prensi, gelecek konukların oda seçimini yapmak amacıyla Vatel'le şatosunu gezerken yapılan sohbet esnasında koskoca şatoda bir tek odanın boş olduğunu, hatta şatonun yetmeyip kilometrelerce uzaklıktaki alan içinde bulunan çiftlik evlerini kullanmak zorunda olduğunu söylemektedir. Bu konuşmanın hemen ardındaki sahnede kralla beraber gelen heyetin konvoyu gösterilir. Gösterilmesine gösterilir, fakat süslü arabalardan oluşan bu konvoyun ucu görülmez. Film geliştikçe baş uşak Vatel'in yalnızca yemek ve temizlik değil, işin gösteri kısmından da sorumlu olduğunu öğrendiğimiz gibi, bu kısmın asıl ağır bastığını da kısa bir süre sonra kolayca algılayabiliriz.

İşin gösteri kısmına gelince, üç geceden yalnızca bir gece için planlananlar en azından pahalı bir Broadway gösterisi veya daha ileriye gidersek Olimpiyat Oyunların (o zamanın imkânları çerçevesinde) açılış ve kapanışta yapılan tören kadar gösterişli olduğunu rahatça söyleyebiliriz. Hatta örnek verdiğimiz gösterilerden de pahalı, çünkü Vatel Condé Prensi'nine Cuma günü verilecek şölenin buzdan yapılmış denizin üzerinde yapılacağını söylemektedir. Condé Prensi bunun üzerine Vatel'e şöyle der:

Condé Prensi: *Kral üşütecek?*

Vatel: *Hayır prensim, mangallar şölenden bir saat önce yakılacak!*

Condé Prensi: *O zaman da buz erir?!*

Vatel: *Erimesini yasakladım prensim?!*

Condé Prensi: *(Gülümser) Evet, kaderimiz senin elinde.*

Basit ve hafif esprili bu konuşmanın arkasında filmin içeriği ve anlatılmak istenen ihtişam açısından son derce önemli bilgiler yer almaktadır. Çünkü bildiğimiz kadarıyla kontinental iklime sahip olan Fransa ve nisan ayı söz konusu olduğu için hafif bir soğuktan söz edebiliriz, fakat bu asla bir buzun erimesini engelleyecek kadar bir soğuk değildir. Günümüzden

yaklaşık 350 yıl kadar önce gerçekleşmiş olan bu olay, günümüz şartlarla bile kıyasladığımızda müthiş ihtişamlı ve fantastik görünmektedir. Çünkü buzdan deniz oluşturulmakta, üzerinde yenilecek yemekten bir saat önce mangallar yakılmakta ve dışarıda oluşturulan buzdan denizin garanti bir şekilde erimemesi sağlanmaktadır. Bunun masraf açısından belki tahmini bir hesabı yapılabilir, fakat o derce derine gitmeye gerek yok, çünkü bariz bir şekilde miktarın yüklü olduğu tahmin edebiliriz. Hele o zamanki şartları göz önünde bulundurursak eğer, bu miktarın kat kat artabileceğinin de farkındayız.

Film, anlatıcının olaya ilişkin aktardığı bilgilerle devam etmektedir:

> Her resmi ziyaretin ardında bir sebep olur. Bunun sebebi de Hollanda kralı William Orange'ın savaş istemesidir. Savaş çıkarsa Louis'nin Fransa'daki en iyi generale ihtiyacı olacak. Pek çok insan bunun Condé Prensi olduğunu düşünüyor. Topallıyor olsa bile. Kralın bu ziyaretle kıyaslandığında, Hollanda ile savaşmak piknikten farksızdı.

Son cümle çok net bir şekilde Broadway ve Olimpiyat Oyunları açılış töreni örneğini verirken ne kadar yanıldığımızı göstermektedir. Aynı zamanda da prestij ve itibar için yapılan harcamanın ne derece abartılı ve önemli olduğunu vurgulamaktadır. Normal şartlarda veya rasyonel bir şekilde değerlendirdiğimizde bu masraflar abartılı bir şekilde savaş masraflarına göre düşük olması gerekir. Fakat, daha önce belirttiğimiz gibi potlaç kuramı çerçevesinde bu durumu incelediğimizde kralın gözünde elde edilecek prestij ve itibar harcananların daha çoğuyla iade edilmesiyle sonuçlanacaktır. Çünkü hiçbir kral veren el konumundan vazgeçemez, daha doğrusu alan el konumuna düşen bir kral, kral olamaz. Krallığını göstermenin en temel yolu verilene (bu durumda, Condé Prensi tarafından kral için üç günlük konaklama esnasında düzenlenen müthiş gösteriler eşliğinde yapılan ziyafetler ve gösterilen misafirperverlik) daha çoğuyla karşılık vermektir. Dolayısıyla Condé Prensi bir savaşta yapılabilecek masrafın üç günlük kralın ziyareti için kat kat fazlasını yapması bu düzenin içerisinde son derce normal olarak karşılamak gerekir. Bu durumda kralın kendisi için yapılan masrafın karşılığını daha çoğuyla iadesini de normal karşılamak gerekir. Çünkü Condé Prensi karşılığını aldığı kadar, kral da kral olduğunu göstererek prestij ve itibarını arttırarak ona itaat edilmesini sağlamaktadır. Dolayısıyla hesap kitap çerçevesinde son derece irrasyonel görünen bu durum potlaç kuramı çerçevesinde değerlendiği

zaman kendi mantığı içerisinde son derece 'rasyonel' görünmektedir. Yani irrasyonellik içinde bir 'rasyonellik' söz konusu. Birbirine zıt olan bu kavramları bir arada tutan şeyin bakış açısıdır; olaya ilişkin rasyonel bakış açısı çağdaş insana ait bir şeydir, fakat burada gelişen şeyler henüz o noktaya erişememiş insanlar arasında gelişmektedir. Fakat sonuçta bu da bir düzen, rasyonel olmayan bir düzen, tam da bu yüzden ona rasyonel bir şekilde yaklaşamayız. Eğer bu şekilde yaklaşırsak her şeyin irrasyonel olduğunu görüp konuyu kapatmaya çalışacağız. Halbuki konuya kendi içinde ve o irrasyonel görünen tarafından baktığımızda 'kendi içinde' son derece 'rasyonel' olduğunu görmekteyiz. İrrasyonelle rasyonelin birbirleriyle dans etmesindeki sebep bundan kaynaklanmaktadır.

Condé Prensi'nin kralın adına gösteriş ve ihtişam dolu hazırladığı şölen onun bir anlamda zenginliğinin göstergesidir. Bu mal, mülkün yanı sıra parasal anlamındaki zenginliktir. XVII. Yüzyıl söz konusu olduğu için, düzenlenecek olan savaştan pahalı bu şölen için gereken her tür malzeme doğal olarak oradaki esnaftan ancak para karşılığında alınabilmektedir. Filmin daha başlarındaki bir sahnede, hazırlıklar sürerken, oradaki esnaflar grup halinde Vatel'e, artık bir iğne bile veresiye vermeyeceklerini söylemektedirler. Vatel de bu sözlerin karşılığında, paralarını almak isterlerse kayıtsız, şartsız ve en kaliteli mallarını vermek zorunda olduklarını söylemektedir. Bu sözlerin ardından, Condé Prensi'nin iflas ettiğini de ilave ettikten sonra, paralarını ancak hazırlanan şölen başarılı olduğu takdirde kralın kesesinin ağzını açacağını söylemektedir. Böylece, oldukça açık bir şekilde gösteriş, şan ve şöhretin zenginliği getirdiği anlaşılmaktadır. Bu yüzden de elinde beş kuruşu kalmayan Condé Prensi düzenleyeceği bu şölen sayesinde tekrar zengin olabilecektir. Hatta bu iflas zincirleme bir şekilde, Condé Prensi'nin prestij ve itibarı için esnafı en iyi mallarını veresiye vermeye zorlamaktadır. Çünkü verilenlerin çoğuyla iadesini ancak vererek alabileceklerinin bilincindeler. Vatel'le esnaf arasındaki konuşma şu sözlerle sona ermektedir:

Esnaf Adına Konuşan Adam: *Size daha fazla veresiye verirsek, paramızı alabileceğimiz ne malum?!*

Vatel: *Prens öyle söyledi. Efendim, şerefli bir insan, namusu için yaşar, paranızı verecek.*

Bizi özellikle son söylenen sözler ilgilendirmektedir, yani paranın ödeneceğinin garantileyen ve güven verici sözler: 'şeref ve namus' Bunlar

potlaç kültürünün temel kavramlarıdır ve modern toplum öncesine ait bir zihniyeti temsil etmektedir. Çünkü garanti rasyonel bir garanti değildir, yani bir kağıt üzerine yazılı ve bir yerin mührüyle veya benzeriyle güvence altına alınmış değil. Söz konusu olan ağız yoluyla verilen bir güvencedir. Burada unutmamak gerekir ki bu 'oral' kültüründeki güvenceler öyle hafife alınacak nitelikte değildir. Çünkü sözünü tutmayan, şeref ve itibarını yitirdiği için aslında her şeyini yitirmiş olmaktadır. Hayatı kaymıştır dersek pek de yanlış söylememiş oluruz. Bunun yanı sıra çağdaş toplumların her tür güvencelerini bir takım bürokratik eylemler sonucunda gerçekleştirdikleri için namussuz ve şerefsiz olduklarını tabii ki düşünmüyoruz. Fakat burada önemli olan nokta günümüz dünyanın filmin geçtiği zamandaki dünyaya göre son derece maddileşmiş olduğudur. Bu da tabii ki rasyonelleşmenin en doğal sonucudur. O zamanın dünyası çok daha metafizik ve paranın yalnızca araçsal bir değerinden söz edebiliriz. Çünkü asıl amaç şan ve şöhrettir. Az önce belirttiğimiz gibi bunlar olmadığı takdirde varlığınız bile yadsınmaktadır.

Günümüz zenginleri de kendi çevreleri içerisinde bir takım partiler vb. şeyler düzenlemekte, fakat burada örnek olarak karşımıza çıkan şölenle kıyaslamaya kalkıştığımızda birinin rasyonel diğerinin ise irrasyonel ölçütler çerçevesinde gerçekleştiğini söyleyebiliriz. Yani, iflas etmiş bir zengin, Condé Prensi kadar, hatta daha da büyük bir (şölen) parti (parası olmadığı için asla bunu yapamaz, fakat biz burada örnek uğruna bir kıyak yapıyoruz) düzenlese bile, zenginliğini daha fazla artıramayacağı gibi işinin gerçek anlamında bittiğini de çok iyi bilmektedir. Kaldı ki günümüz zenginleri her ne kadar ihtişamlı parti vb. organizasyon yapsalar da bunun masrafı asla sahip oldukları zenginlikten yüksek olamaz. Yapılan her şey bir maddi çıkar uğruna yapılmakta ve bir takım rasyonel hesaplamalar çerçevesinde cereyan etmekte. Yani, söz konusu olan Condé Prensi'nin yaptıklarının tam tersi. Dolayısıyla günümüz dünyada bu tür harcamalar (en uçuk durumlarda bile. Burada tabii ki hala potlaçın etkisi altındaki toplumları kast etmiyoruz), zenginlik oranıyla kıyaslandığında çok daha makul denilebilecek seviyelerdedir.

Condé Prensi'nin kraldan talep ettiği maddi ihtiyaçların konuşulduğu sahne oldukça ilginçtir. İlk önce ortada görülmeyen kralın konuşurken ıkınma sesi duyulur. Daha sonra Condé Prensiyle konuşan kralın orada bulunan herkesin içinde bir nevi portatif klozete büyük tuvaletini yaptığı-

nı görürüz. İşi bitince de hizmetçisi poposunu temizlemektedir. Dolayısıyla bu denli ciddi bir konu son derece gayri ciddi bir ortam ve şekilde tartışılmaktadır. O esnada sözü edilen son derece önemli bu parasal miktar istenildiği takdirde irrasyonel ve keyfi bir şekilde savrulabileceğinin göstergesidir. Çünkü rasyonelliğinin bir gereği olan hesap kitap yapılmamaktadır. Önemli olan güç, ihtişam ve prestij. Yani buradaki olayın bile potlaçla ilişkisi kurulabilir. Tabii ki böyle bir bağlantıyı kralın tavrından dolayı kurabiliyoruz. Çünkü kral burada: *"Canım isterse, ben sıçarken bile aklınızın alamayacak kadar miktardaki parayı harcar veya bağışlarım"* şeklinde bir tavır takınarak ona yakışan gösteriyi yapmaktadır. Bu tavır, ancak veren el konumunda olan birinin yapabileceği bir davranıştır.

Eğer herhangi bir gelişmiş Batı ülkesinde yaşamadıysanız, en azından sinema filmlerinde veya TV dizileri vb. aracılığıyla verilen hediyelerin kolay kolay kabul edilmediğini fark etmiş olabilirsiniz. Bunun en önemli nedeni verilen şeyin karşılıklı olmasıdır. Yani bu sürece girildiği anda hesap kitapla ölçülemeyecek türden bir yükümlülük altına girilmektedir. Dolayısıyla potlaçı tersine çevirmiş Batı dünyasında, onun kalıntısı olan hediye vb. alma verme ilişkisine, hala potlaç etkisi altında olan toplumlardaki kadar rastlanmaz.

Kral, ancak Hollanda ile savaş olursa Conde Prensine ihtiyacı olacağını, fakat bu durumda bile kendisinden çok fazla talep ettiğini söylemektedir. Savaş gerçekleştiği takdirde savaşı yönetecek olan Conde Prensin talep listesinde, savaşla pek de kolay ilgi kurulamayacaklar arasında örneğin değerli taşlar yer almaktadır. Sonuçta kral savaşla barış arasında bir karar vermek zorunda. Her halükarda barış rasyonel harcamanın yapılması açısından barıştan yana tavır alması gerekmektedir. Fakat bu dünya daha önce belirttiğimiz gibi başka bir takım ve maddi olmayan değerler üzerine kuruludur. Bu yüzden de beklenen Hollanda elçisinin ileteceği mesajda en küçük dozda rahatsız edici bir ifadeye rastlanırsa, savaş maliyetine bir an bile bakılmadan başlayabilir. Çünkü maliyetten önemli olan kralın prestiji ve itibarıdır. Bu aynı zamanda Fransa'nın prestiji ve itibarıdır.

Film boyunca, hem Vatel'i oynayan Gerard Depardie'nun oyunculuğunun daha ikna edici olması açısından, hem de filmin içeriğine hizmet etmesi açısından farklı dallarda hazırlıklar yapan hizmetçilerini denetlerken ve yönlendirirken mutlaka ya bir şey eline almakta ya da tadına bakmaktadır. Bu beden dili oluşturma açısından yardımcı olduğu gibi şölenin dü-

zenlenmesinin arkasında bir çalışan ordusu olduğunu görebiliyoruz. Örneğin, sebze ve meyvelerin hazırlandığı mekân hem insan sayısı hem de malzeme bolluğu (çeşit ve miktar anlamında) adeta bir Pazar yerini andırmaktadır. Ekmek ve hamur işlerinin yapıldığı mekân ise ekmek üreten bir fırınla rahatça kıyaslanabilir. Gösteri için yapılan dekorlar, Broadway'deki dekorlardan farksızdır. Fakat neredeyse 350 yıl kadar öncesine gidiş söz konusu olduğu için daha başlarda belirttiğimiz gibi burada yapılan gösterinin sözün ettiğimiz gösteriden kata kat ihtişamlı ve gösterişli olduğunu rahatça söyleyebiliriz.

Kral için, Condé Prensi şatosunun bahçesinde ziyafet öncesi düzenlenen gösteri, görselliğiyle o kadar ön plana çıkmaktadır ki onu burada kelimelerle tarif etmek yersiz olur, bu yüzden de izlenmesi gereken bir sahne deyip hem merakı uyandırmak hem de yönetmenin yaratıcılığının (gerçekten esinlenmiş olsa da) hakkını teslim etmek gerekir. Bütün bu söylenenlere karşın, bir kaç ipucu vermek istiyoruz. Müzik eşiğinde yaratılan yapay fakat sürpriz bir şekilde ortaya çıkan palmiyeleri bile eksik olmayan tropik ve oryantal ortamın tek bir amacı var o da şaşırtmak, büyülemek
Bu bir ihtişam gösterisidir. O zamanki konuk konumundaki insana borçluluk ve eziklik duygusunu hissettirmektedir. Yani o gösteride bulunan buna karşılık daha ihtişamlı bir şekilde verme hissine kapılma(lı)ktadır. Condé Prensi tam da kralın bu hassasiyetiyle oynamaktadır. Filmin gidişatı tıpkı potlaç üzerine yapmaya çalıştığımız çözümlemenin verdiği sonuçlar gibi aynı yönde ilerlemektedir. Çünkü kral, büyüklüğünü veya veren el konumunda olduğunu kanıtlamak için er ya da geç alkış ve sözlü tebriklerin dışında, 'daha çoğuyla' iade etme sürecine girecektir.

Yönetmen bize baştan beri şenliğin ne derce abartılı olduğunu vurgulamak amacıyla gösterdiği kısa kısa sahneleri bu abartı ve ihtişam dolu sahnesi yetmiyormuş gibi bize Vatel'in yemek sonrasında sunulacak olan meyveleri bir çeşit tatlandırıcı ve renklendirici şuruba bandırıp tek tek önündeki ipe kurutmak amacıyla astığını görüyoruz. Bu da tabii, bir kez daha israfın hangi boyutlarda olduğunu göstermektedir. Braudel "Maddi Uygarlık"ta, hatırlayabildiğimiz kadarıyla XVII. Yüzyıl Fransa'sında sarayda yiyecekler yenilenden çok yenilmeyip de ucuza satılan kısmın çoğunlukta olduğunu yazmaktadır.

Filmde tek ters işleyen süreç, ki o da potlaç çerçevesinde değerlendirilebilir. Vatel'in Anne De Montausire'ye aşık olması Condé Prensi'nin tabi-

riyle 'kralın kulağı' olan Lauzun'in isteğini çevirmesine yol açar. Anne'in cazibesine kapılan Lauzun, Vatel'den Anne'ya vermek üzere yapay çiçek ve meyve sepeti hazırlamasını ister. Vatel bunu geri çevirir. Potlaçta kendi gücünüze güvendiğiniz takdirde karşı koyma söz konusu olabilir. Fakat buradaki mesele biraz farklı ve daha çok duygusal bir boyutta cereyan etmektedir. Çünkü buna benzer bir tavır Vatel daha filmin başlarında eşcinsel eğilimli kralın kardeşinin isteği üzerine yanında çalışan ve yetiştirdiği Coliné adındaki çocuğun yarına gitmesine izin vermez. Daha sonra Vatel'in bu tür tavırları kralın kardeşi tarafından kabul görüp, onun gözünde Vatel'in saygınlık kazanmasına yol açacaktır. Filmin baş karakteri olan Vatel, aşk meselesinin içinde yer aldığı gibi, eleştirilen bu dünya içerisinde bir nevi olumlu ve az da olsa daha rasyonel bir kahraman işlevini görmektedir. Bu yüzden de bu potlaç düzeni içerisinde onun dışına çıkabilmektedir.

Kralın konuk olduğu bu şatoda, gecenin getirdiği karanlığa direnme ve farklı bir boyut kazandırmak amacıyla her tarafta şekil oluşturularak dizilmiş mumlar onu daha da güzelleştirmektedir. Yapay süsler ise ihtişamı bariz bir şekilde vurgular niteliktedir. Kral ve heyeti onurlarına düzenlenen gösteriyi izlerken Vatel her zamanki gibi etrafı kontrol etmektedir-her şey mükemmel bir şekilde yolunda gitmek zorunda. Tam da bu esnada çocuk yaştaki bir Vikont, yine ondan küçük yaştaki bir arkadaşıyla yapay süsleri yırtıp yere atmakta. Bunu yapmamalarını rica eden Vatel'in imdadına Anne De Montausier yetişir ve Vikontla arkadaşının bunu yapmamalarını sağlar. Bunun üzerine Vatel Anne De Montausier'ye teşekkür ettiği gibi süslerin borçla alındığını anlatır. Bu küçücük nokta az önce belirttiğimiz gibi bu ikisinin arasında ilişkinin farklı bir düzeyde geliştiğini göstermektedir. Yoksa aksi takdirde, potlaçın egemen olduğu ve özellikle de onun sayesinde bir Prenslik kurtarılmaya çalışılırsa bu sözler bile bile hırsız birine kasanın şifresini söylemek gibi bir şeye benzemektedir. Bu küçücük ayrıntıyı Marwin Harris'in "İnekler, Domuzlar, Savaşlar ve Cadılar" isimli kitabının 'Potlaç' bölümünde şu anda işimize yarayabilecek bir örnek vermektedir. Güney Afrika'nın bir bölgesinde bulunan bir antropolog araştırma için kaldığı bölgedeki halka hediye etmek üzere bir öküz alır. Fakat alırken o bölgede inek ve öküzler çok sıska olduğu için bulabildiği en iri öküzü almaya gayret eder; en sonunda da başarır. Dolayısıyla bariz bir şekilde oradaki inek ve öküzlerden daha iri ve yağlı olduğu görüntüsünden belli olan bu öküzü oradaki halka takdim ederken çok tuhaf ve hiç

beklenmedik bir tepkiyle karşılaşır. Farklı konumlardaki bu insanların çoğu anlaşmış gibi öküzü hediye eden antropologa benzer şeyler söylerler:

> "Ben o öküzü biliyorum", der. "Tuhaf şey o hayvan bir deri bir kemiktir! Böylesine değersiz bir hayvanı siz her halde sarhoşken satın almış olmalısınız!" (. . .) "Siz o beş para etmez hayvanı mı satın aldınız? Elbette onu yeriz", herkes diyecek ki, "ama o karnımızı doyurmaz. Yeriz, ama eve yatmağa boş midelerle gideriz."[14]

Yanı bu seviyede bile bir veren el alan el, üstte veya altta kalma meselesi söz konusudur. Dolayısıyla az önce belirttiğimiz Vatel'in Anne De Montausier'ye yaptığı itiraf o bakımdan potlaç düzeninin dışına çıkmaktadır. Bütün bunları anlatmamıza yol açan Anne De Montausier ile Vatel'in arasında geçen diyalog şöyledir:

Vatel: *Ağaçları majesteleri için süsledim, ağaçları veresiye aldım .*

Anne De Montausier: *Fakirler krala borç vermekten memnun olacaktır. Hayal bile edemeyecekleri bir şeref.*

Vatel: *Elbette, annem ve babam da şereflendi, şerefle öldüler.*

Az önceki olayın neredeyse detaylı bir özetini verdiğimiz halde, aralarında geçen diyalogu de vermemizin sebebi, konuşurlarken sık sık 'şeref' kavramını kullanmalarıdır. Şeref kavramı ise daha önce belirttiğimiz gibi potlaçın en temel kavramlarından birisidir. Anne De Montausier kraldan söz ederken özellikle 'fakirler kralı' diye hitap etmektedir. Çünkü o herkesten üstün ve veren el konumunda olduğu için herkesten zengin sayılmaktadır. Fakat buradaki zenginlik ruhani ve manevi (şeref gibi) zenginlik olarak yorumlanmalı. Çünkü o zenginlik her tür zenginliğin kaynağıdır.

Filmin devamında Condé Prensi'nin doktoru getirilen kuş kafeslerinin boş olduğunu görünce kuşları getirmesi gereken adama iyice sinirlenir. Kuşları getiren adam kuşların kafeslerden salıvermelerini Vikontun emrettiğini söyler. Bunun üzerine Condé Prensi'nin doktoru Vikontun bir çocuk olduğunu hatırlatınca, kuşları getiren adam da çocuk olsa da yine Vikont olduğunu değiştirmediğini söyleyerek kendini savunur. Condé Prensi doktorunun neden bu kuşlar yüzünden bu kadar sinirlendiğini hemen ardından orada bulunan Vatel'le arasında geçen konuşmadan öğreniyoruz. Condé Prensi'nin doktoruna göre taze çıkartılmış kuş kalbinin Condé Prensi'ninin hasta ayağının ağrılarını en iyi şekilde azaltmaktadır. Vatel de

---

[14] Marvin Harris, *İnekler, Domuzlar, Savaşlar ve Cadılar*, çev. M. Fatih Gümüş, İmge Kitabevi, Ankara, 1995, s. 110.

bunun üzerine başka bir hayvan, mesela tavuğun kalbini kullanmasını söyler. Condé Prensi'ninin doktoru doğal olarak tavuğu Prense yakıştıramaz ve hatta aşağılar. Yani tavuğun kalbi bilimsel bir takım veriler yüzünden değil, daha çok tavuk imajının kuş imajına göre daha az prestijli olduğu için Prensin ayak acısını azaltamamaktadır. Tam anlamında (biçimsel düzeyde her ne kadar maddi bir dünyayı andırıyor olsa da) metafizik bir evren ve potlaçın, öküz örneğinde olduğu gibi, hayatın her alanında farklı şekilde kendini hissettirmektedir. Yani bir Prense neredeyse masrafsız, zahmetsiz ve de herkesin sahip olduğu bir tavuğun kalbini ilaç olarak kullanması yakışmadığı gibi, şeref ve itibarını beş paralık eder. Tavuk kalbi şeref ve prestijin biçimsel dışavurumun simgesi olamayacağı gibi, gösteriş yapmak için de kullanılamaz. Tam aksine kullanıldığı takdirde prestij ve itibara zarar verebilmektedir. Halbuki, bu evrende zenginlik bunlar için harcanmalı.

Bir sonraki sahnede Condé Prensi ile Vatel arasında geçen konuşma, itaat etmeyerek düzenin dışına çıkan Vatel'e bir uyarı niteliğindedir. Condé Prensi'nin yanına gelen Vatel ile konuşması:

Condé Prensi: *Beni mahvetmeye mi çalışıyorsun?*

Vatel: *Majesteleri?*

Condé Prensi: *Marquise De Lauzun küstahlık ettiğini söylüyor.*

Vatel: *Küstahlık mı?!*

Condé Prensi: *Ona hizmet etmeyi reddetmişsin?!*

Vatel: *Yapay çiçekçiliği reddettim.*

Condé Prensi: *Senin derdin nedir? Lauzun kralın kulaklarıdır. Ne isterse onu yapacaksın!*

Bu konu, Marquise De Lauzun'in istediği yapay çiçek ve meyvelerin bizzat Vatel tarafından yapılarak kapanır. Sonuçta Vatel düzenin dışında kalmamak için oyunu kurallarına göre, yani boyun eğerek, oynamak zorunda kalır. Marqise De Lauzun'in yapay çiçek ve meyve sepeti Anne De Montausier'ye gönderilir, fakat o bu hediyeyi reddeder. Bu arada cesaretini toplayan Vatel, vazosu şekerden yapılan ve içinde çiçek olan hediyeyi aynı kişiye gönderir ve o hediyeyi kabul eder. Anne De Montausier daha filmin başlarında kralın isteği üzerine odasında birlikte geceyi geçirdiği için prestiji artmakta, bu arada ona göz diken Marquise de Lauzun'un hediyesini geri çevirdiğinden dolayı Anne de Montausier'ye hoşnutsuzluğunu bildirir. Bunun üzerine Anne de Montausier kralın yatağından, onun

yatağına yapılacak bir geçişin kendisi için büyük bir düşüş olacağını söyleyerek Marquise de Lauzun'i bir kez daha reddeder. Bizim yorumumuza göre ve yönetmenin film boyunca Anne De Montausir'ye dair çizdiği portre, söylenen sözlerin içten olmadığını ve bunları yalnızca o düzenin içinde en etkili ve sonuç verici olacakları için kullandığını söyleyebiliriz. İçten olmadığını derken, Anne de Montausier'yi ünü ve unvanını arttırma uğruna herkesle yatan birisi olduğunu söylemek istemiyoruz. Tam aksine bulunduğu ortamdan tiksinen bir kadın olarak reddedemeyeceği iki şey vardır: veren el konumundaki birinin isteğini ve gerçek aşkı. Kralı reddetmek gerçekten olanaksızdır (kendi karakterine rağmen), fakat bu konumu kullanarak en azından onun boyun doruğu altındakileri (Marquise de Lauzun gibi) reddetmeyi sağlayabilir. Gerçek aşka gelince o gerçekten hiç bir kuralı ve düzeni tanımamaktadır. Sembolik anlamda az da olsa bu düzenin dışında olan Anne de Montausier ile Vatel belki de bu yüzden aşk noktasında buluşabilmektedirler.

Kralın danışmanı Lauzun'le konuşurken Condé Prensi'nin aşırı isteklerinin ancak Hollanda ile savaş olduğu takdirde geçerli olabileceğini söylemektedir. Kralın danışmanı bu durumda savaşın tercih edilmemesi ve iki zengin ülkenin savaşmaması gerektiğini söyler. Aksi takdirde her şeyin mantıksız olacağını söyler. Son derece kurnaz biri portresini çizen de Lauzun'in buradaki söyledikleri son derece önemlidir. Çünkü kendisi mantığın kaderi belirlemediğini söyler. Bir anlamda irrasyonel dünyanın varlığına vurgu yaptığı gibi, geleceği tahmin ettiğini de söyleyebiliriz.

İkinci günün akşam yemeği esnasındaki konuşmaların çoğu Condé Prensi'ninin düzenlediği şölenle ilgilidir. Ana konuyu teşkil eden şölen meselesi aynı zamanda yapılan her şeyin ne için yapıldığını ve de bu anlamda yaratılmak istenen etkiyi yarattığını söyleyebiliriz. Konuşulanlar arasında özellikle belirgin bir şekilde kralın kardeşinin yakın arkadaşlarından birinin ortaya söylediği sözler dikkat çekmektedir:

Adam: *Condé çok şanlı, bu şölen Roma İmparatorluğu bile kıskandırır.*

Yani bu metnin daha başında potlaçı açıklamak üzere kullandığımız kavramlar filmin başından beri bariz bir şekilde kullanılmaya devam etmektedir: şan, şöhret, şeref vb.

Bu düzenin az da olsa dışında görünen Vatel (bu göreceli bir şeydir, çünkü bütün her şeyin içinde olan ve aynı zamanda da önemini en iyi kavrayan kendisidir) öyle olmaya devam etmektedir. Vatel'in yaptıklarını

beğenen kral onu Varsailles sarayına aldırmak istediğini söyler. Vatel'in krala doğrudan olmasa da biriyle konuşma esnasında bunu yapamayacağını ve halkından kopamayacağını söyler. Hatta bundan önceki sahnede, akşam yemeği esnasında yapılan havai fişek gösterisini beğenen kral Vatel'e teşekkür etmek amacıyla yanına çağırılmasını emreder. Fakat Vatel, bir anlamda kralın bu isteğine karşı çıkıp, sözcüsüne şöyle bir cevap verir:

Vatel: *Şimdi olmaz. Bütün bular kendi kendine olduğunu mu sanıyor?!*

Kralın kardeşi bu geçici de olsa olumsuz cevabın krala iletilmesini, kralın kardeşi krala kendisinin ileteceğini söyleyerek engeller. Kralın kardeşinin bu tavrı, Vatel'in bu tavırları sayesinde, çünkü kendisi de reddedilmişti, bir saygınlığı kazandığını göstermektedir. Çünkü bir başka sahnede Marquise De Lauzun'in adamları şatonun bahçesinin bir yerinde gizlenerek ve maskeli bir şekilde Vatel'i dövmeye kalkışınca kralın kardeşinin adamları ortaya ani bir çıkışla onu korur. Demek ki kralın kardeşi Vatel'i, istese de istemese de himayesine almış bulunmaktadır. Hiçbir şeyin karşılıksız olmadığı bu evrende kralın kardeşinin tavırları bir amaca ulaşma çabalarının sonucudur. Fakat filmin kendisi bu konuya yeteri kadar açıklık vermediği için biz de burada tahmin yapmaktan öte gidemeyeceğimiz için yapmamayı daha uygun gördük.

Film boyunca ilişkilerin tümü karşılık ilkesi üzerine yürümektedir. Vatel'le birlikte olduğunu bilen Marquise De Lauzun, bunu krala söylemek için onunla birlikte olmak istediğini söyleyerek sonunda amacına ulaşır. Filmin Vatel'in Anne De Montausier ile ilişkisi dışında, önemli noktalardan birisi Vatel'in Anne De Montausier'den Condé Prensi'nin Vatel'i kumar masasında kaybettiğini ve dolayısıyla kralla beraber Versailles'ya gitmek zorunda olacağını öğrenince olur. Çünkü her şeyini Prensin için yapan Vatel, çok değer verdiği ne işin ne de insan olarak Condé Prensi'nin ona değer vermediğini düşünür. Bu kuşkusuz onun için ciddi anlamda gururunu incitmiştir. Çünkü ona bunu yapan sahibidir, yani kulluk ettiği insandır. İşte Vatel'in potlaçla buluştuğu en bariz nokta burasıdır. Çünkü sahibi, yani veren el, Vatel'in ona yaptığının karşılığını vermediği gibi, veren elde olması gereken hakkaniyet duygusunun yoksunluğu da hissedilmektedir. Yani Prensin uğruna hayatını bile feda etmeye hazır olan birisine sahibi karşılık olarak sahip çıkmamaktadır ve onu feda etmektedir. Fakat Prens açısından durum son derece zor, Vatel'e karşı saygı duysa ve sevse de, karşı koyamayacağı bir güçle karşı karşıya gelmektedir ve kendisi de

zaten onun karşısında alan el konumundadır. Dolayısıyla buradan farklı bir sonuç beklemek imkânsızdır. Belki Vatel'in bir şans oyununda, yani kumarda gitmesini bir şans meselesi ve potlaçla ilginin kurulamayacağını garantiler gibi görünmektedir. Fakat öyle değildir ve bizim ilgilendiğimiz nokta da orası değildir. Çünkü Condé Prensi Vatel için oyunun oynanmasını kabul etmeye zorlanmaktadır. Bu noktanın şansla ilgisi yok, fakat daha önce de belirttiğimiz gibi Prensin direnmesi veya hayır deme durumunu göz önünde bulundurduğumuzda bile, Vatel için oynanmasını talep eden krala karşı direnmesinin mümkün olmadığını söyleyebiliriz. İşte bu yüzden kralın oyun esnasında bu teklifi karşısında Condé Prensi'ninin tek yapabildiği şey suskunluktan ibaret ve 'evet' anlamına gelen insani bir tepkidir.

Filmin sonlarına doğru Hollanda elçisinden gelen mesajlar üzerine, kral savaşmaya karar verir. Ortada cevaplanması gereken bir tek soru var. O da ordunun başına kimin geçeceğidir, Condé Prensi mi yoksa başka birisi mi? Kralın şerefine üç günlük ziyafet sonucunda (doğal olarak) Condé Prensi ordunun başına getirilir. Yaptıklarından sonra, savaş çıkmamış olsaydı bile Condé Prensi kral tarafından bir şekilde ödüllendirilecekti. Yani kralın bu üç günlük ziyafet ve gösteriden sonra bunun altına kalması mümkün olamazdı. Dolayısıyla bize göre Condé Prensi savaştan dolayı değil, Vatel'in onun adına ve kralın şerefine yaptıklarından dolayı veren el tarafından ödüllendirilmiş oldu.

Filmin son iki dakikası çok önemli ipuçları verdiği için, olduğu gibi aktarmaya çalışacağız. Son akşam ziyafetinin en önemli mönüsünü balık ve deniz ürünleri oluşturmaktadır. Fakat denizdeki fırtına yüzünden şatoya balık başta olmak üzere, diğer deniz ürünlerinden de yetersiz sayıda getirilir. Fakat aynı gün bir kaç saat sonra gereğinden fazla balık vb. temin edilir. Bu arada Vatel saraya gitmek istemediği, Prensin yalnızca kendi çıkarlarını düşündüğü ve de en önemlisi aşık olduğu Anne De Montausier ile aşkı yaşamanın imkânsızlığı yüzünden intihar eder. Ölümden önce Anne De Monausier'ye yazdığı son mektubunda şunlar yazmaktadır:

> Madame, haklıymışsınız. Saray oyunları konusunda başarılı değilim, ama siz bu mektubu okurken, bu dünyadan sadece bir pişmanlıkla ayrılacağım o da sizinle beraber olamamaktır. Şu son üç günde asıl değerimin sandığımdan daha az olduğunu fark ettim. Condé Prensi ile Versailles arasındaki yol çok dar ve ben oradan geçtim. Siz, daha iyi bir

yol bulun. Yemeğin lezzeti sosundadır derler. Öyleyse Voclisé yakınlarında çok güzel bir yer var. Ormanda kiraz ağaçları büyüyor. Kirazların tadı doğruca rüzgara karışıyor."

Anne De Montausier'nin okuduğu mektubu Vatel'in sesinden duyduktan sonra, anlatıcının sesi, deniz ürünlerinden oluşan ziyafet sonrası gelişmeler hakkında bilgi vermektedir:

> Soslar mükemmellikten biraz da uzak olsa bile balık ziyafeti çok başarılı oldu. Ama bu Hollanda'ya savaş açılmasının heyecanı içinde fazla önemsenmedi. Condé orduların başına getirildi. Tabii hiç kimse krala gerçeği söyleyemedi. Kısa süre sonra Vatel'in balıklar yüzünden intihar ettiği söylentisi yayıldı. Bu da majesteleri gururlandırdı. Condé'yi memnun etti. Anne De Montausier evden sessizce, yan kapıdan ayrıldı ve bir daha saraya dönmedi."

Bu kolektif düzenin içinde bireysel diye nitelendirilebilecek türden tavırları, baştan beri takınan Vatel, Goethe'nin Genç Werther'i ile aynı kaderi paylaşmaktadır. Çünkü her ikisi kolektif olanın dışına çıkmaya çalışmaktadırlar. Bunlar bir anlamda potlaç düzenine karşı çıkışın ve bireyselleşmenin başlangıç işaretleridir.

Gelelim Condé Prensi'nine, Hollanda ile savaş olsa da olmasa da, daha önce belirttiğimiz gibi, kral ve o zamanın toplumu potlaçın kurallarına göre hareket ettiği için, mutlaka bir şekilde (bu ihtişamlı üç gün üç gece süren ziyafet sonunda) karşılık verirdi. Bunu yazımızın daha ilk kısmında belirttiğimiz gibi, Condé Prensi'ne karşılık ya daha fazla hediye ve bağış vermesiyle ya da kafasını uçurmasıyla yapacaktı. Çünkü bu düzenin bu iki şıkkın dışında üçüncü bir şıkkı yok. Onu Anne de Montausier ile Vatel tercih ettiği için yok. Orası neresi diye sorarsanız, size yalnızca tahminimizi söyleyebiliriz: kiraz tadının rüzgarla karışıp yeni bir tadın yaratıldığı yerdir.

Kaynakça:

Adanır, Oğuz, *Eski Dünyaya Yeni Bir Bakış I- II*, Dokuz Eylül Yayınları, İzmir, 1997.

Adanır, Oğuz, *Eski Dünyaya Yeni Bir Bakış III*, Dokuz Eylül Yayınları, İzmir, 2002.

Akay, Ali, *Armağan*, Bağlam Yayınevi, İstanbul, 2002.

Bataille, Georges, *Lanetli Pay*, çev. Mukadder Yakupoğlu, Mor Yayınları, Ankara,1999.

Benedict, Ruth, *Kültür Örüntüleri*, çev. Mustafa Topal, Öteki Yayınevi, Ankara, 1998.

Harris, Marvin, *İnekler, Domuzlar, Savaşlar ve Cadılar*, Çev. M. Fatih Gümüş, İmge Kitabevi, Ankara, 1995.

Leach, Edmund, *Levi Strauss*, çev. Ayla Ortaç, Afa, İstanbul, 1985

Malinowski, Bronislaw, *Bilimsel Bir Kültür Teorisi*, çev. Saadet Özkal, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 1992.

Mos, Marsel, *Sociologija i Antropologija 1 i 2*, prev. Ana Moraliç, XX Vek, Beograd, 1998.

Muchielli, Alex, *Zihniyetler*, İletişim Yayınları,, İstanbul, 1991.

Uzelac Briski, Sonja, *Punctum Temporalis*, Rec-Casopis za Drustvo i Knjizevnost, broj 61/7, Beograd, 2001.

RENOIR VE MOZART*

ROBIN WOOD
Çeviren: Ertan Yılmaz

RENOIR BOĞA GÜREŞİNDE: OYUNUN KURALI

Oyunun kurallarını bilmeden bir boğa güreşine girmekte haklıydım. İnsanın her zaman oyunun kurallarını bilmesi gerek.

Jean Renoir

Kuşkusuz hiçbir şey değişmez ya da mutlak değildir.

Jean Renoir

Oyunun Kuralı'nın (*La Règle du Jeu*, 1939) o tarihe kadar sinemadaki en büyük başarılardan biri olduğuna dair genel bir uzlaşmanın olduğu görülüyor, ancak (şüphesiz filmin hayrete düşürücü karmaşıklık nedeniyle) filmin doğrudan üzerine gitmekten kaçınma yönünde de eşit derecede genel bir eğilim vardır. Renoir üzerine çok dikkatli ve severek yazılar yazan ve bu filmin kendi başyapıtı olduğunu düşünen (kim düşünmez ki?) André Bazin onun yapıtına bol miktarda gönderme yapmasına rağmen asla bu filmi başlı başına bir yazı konusu yapmadı. Büyük bir filmin *eksiksiz* bir açıklaması diye bir şey olamaz (insan "eksiksiz"i özel bir zaman ve mekândaki özel bir yazar için kastetmedikçe), ama ben asla *tatmin edici* bir açıklama, insana yazarın filmin kalbini okuduğu (ancak uzun vadede bunun aldatıcı olduğu kanıtlanabilir) duygusunu veren bir açıklama okumadım. Bunun olası iki açıklaması vardır: ya (çoğu için geçerli olduğu gibi) bu film, yaşamın kendisi gibi, öylesine karmaşık ve çok yönlüdür ki, bütün tanımlama girişimlerine direnir ya da neredeyse evrensel (ve bence haklı) olarak övülmesine rağmen, filmin kendisi biraz derin bir düzeyde tatmin edici değildir, muğlaktır ve kaçamaklıdır. Bana bu filmin çok ileri giden insanlar üzerine mi, yoksa yeterince ileri gidemeyen insanlar üzeri-

---

Bu metin Robin Wood, *Sexual Politics and Narrative Film, Hollywood and Beyond* (: Columbia University Press, New York, 1998, s. 60-93'den çevrilmiştir.

ne mi olduğu bir soru olarak görünüyor ve Renoir'ın da bu belirsizliğe katılacağını düşünüyorum. Bunun işaret ettiği ikilem Chesnaye Markisi Robert tarafından avlak bekçisine tel kafes istemediğini, ama tavşanları da istemediğini söylediği sırada kısaca (kasıtsız da olsa) formüle edilir.

Okuduğunuz bu açıklama eksiksiz ya da tatmin edici olduğunu iddia etmiyor; filmin birçok yönünden yalnızca birini –(kendi içinde yeterince müthiş bir girişim olan) cinsel politikasını– inceliyor. Eksiksizlik ihtirasına sahip bir açıklamada uzun uzadıya tartışılabilecek şu iki önemli konuya pek temas edilmiyor: sınıf ve filmin 1939 Fransa'sındaki sosyo-politik durumla ilişkisi meselesi. (Çok farklı, ama kesinlikle değerli ve zekice bir açıklama için bak. Christopher Faulkner'in filme tamamen farklı bir perspektiften yaklaşan mükemmel kitabı *The Social Cinema of Jean Renoir*.)

Filmin Sistemi

Görünüşte zararsız görünümünün altında film toplumumuzun yapısına saldırır.

Renoir
My Life and my films

İnsanlar benim topluma saldırdığımı söylediler, ama bu doğru değildir. Ben insanları seviyorum. Ben o toplumda yaşamayı sevdim.

Renoir, (*bir röportajda*)

Bazıları yukarıdaki ifadelerin –bir yandan toplumun *yapısına* saldırmayı isterken, diğer yandan onun üyelerini ve içinde yaşamayı sevmesinin– ille de çelişkili olmasının gerekmediğini öne sürmeyi isteyebilir. Ancak uygunlukları hemen açık olmayan bu ifadelerin biraz rasyonelleştirilmeleri gerekir ve bunlar bana Renoir'm gerçekten ne yaptığına dair çok daha derin bir düzeyde ondaki belirsizliği ima ediyor gibi geliyor: Renoir burada boğa güreşinde bildiğinden daha güvenli bir biçimde "oyunun kurallarını" gerçekten biliyor muydu? Bu alıntılardan bir ipucunu alarak bu "yazının" filmi belirsizliklerinin ışığında (bu belirsizliklerin filmin en büyük gücü ve ayrıksılığı olduğu da öne sürülebilir) incelemesini ve hem karmaşıklığını hem de arkasında bıraktığı tatmin etmeme ya da karmaşayı hemen açıklamasını istiyorum. Geleneksel olarak bir yazardan öncelikli talep, neyi söylemeyi istediğini bilmesi gerektiği, başka bir deyişle çalışmasının terimin genel olarak anlaşıldığı anlamda "tutarlı" olması olmuştur. *Oyunun Kuralı*'nın "döneminin ilerisinde", çok modern bir film olduğuna

dair başka bir uzlaşma daha var gibi görünüyor. (Bu film –birkaç isim vermek gerekirse– Joyce, Picasso, Stravinsky ve Schoenberg'in güçlükle yenilik olarak görüldüğü dönemde yapıldı; ama her zaman marjinal bir avangard olmanın dışında, "popüler" ve "ticari" bir sanat formu olarak sinemanın, terimin onun ara sıra, genellikle "şoklar" olarak ya kınanan ya da övülen çok özbilinçli, "modernite"ler olan o sanatçılara uygulandığı anlamda "modern" olmasına asla izin verilmemiştir.) Belki de günümüzde bir filmin tutarlı bir biçimde tutarsız olma olasılığını kabul etmeye daha hazırız, her ne kadar bu basit tezi sadece karmaşık olandan ayırt etmek zor olabilirse de. Kimse sanatçının kendi belirsizliklerini ve tereddütlerini düzenleme hakkını reddedemez.

1966 yılında yapılan takdire şayan televizyon röportajları dizisi *Renoir, le patron* (İngilizce *Renoir on Renoir* olarak mevcut), Renoir'ın malzemesiyle ve bitmiş yapıtıyla ilişkisiyle ilgili olarak olağanüstü aydınlatıcıdır. Renoir için *Oyunun Kuralı*'nın asla gerçekten *tamamlanmamış* olduğu açıktır: film neredeyse otuz yıl sonra bile canlı ve değişkendi, yaratıcısı için hâlâ yeni keşiflere uygundu ve kusursuz vurguları bir dereceye kadar hâlâ belirsiz ve akışkan bir metindi. Jacques Rivette ve diğerleriyle konuşmalarında Renoir filmi yaparken ister (*La Chienne*'deki cinayet gibi) temel bir sahne isterse her şeyin etrafında döndüğü bir ana karakter olsun tutunacak bir "merkezi" aradığını, bulamayınca hiçbirinin olmamasına karar verdiğini açıkladı. Dakikalar sonra aniden bu "merkezin" Christine'in dürbünüyle kocası ile Geneviève'in kucaklaşmasını gördüğü an olduğunu keşfetti. Bu onun (bu sahnenin tanımlayan bilinci olan) Christine'in aynı zamanda filmin ana karakteri olduğunu daha fazla anlamasını sağlamış olmalıdır.

Renoir'ın içtenliği –yapmacıklığa ya da gizlemeye gereksinim duymaksızın özgürce ve kendiliğinden bir şekilde kendisi ve sineması hakkında konuşmaya hazır olması –sayesinde filmin kökenlerinin ve onun çalışma yöntemlerini, eğilimlerini ve etkilenmelerini bir araya getirebiliyoruz. Bütün bunlar birbiri içinde akar, ama (özel bir önem sırasına koymadan) onları netlik adına listelemem gerekiyor. Bunların bir araya getirilmesi ve belirli oluşturucu ilkelerin eklenmesi sayesinde bunlar kesinlikle *Oyunun Kuralı*'nın *yapısını* tanımlamanın ve ("mesaj" şöyle dursun) saptanabilir bir "anlama" ulaşmanın neden böyle zor olduğunu açıklamaya yardım eder.

1. Fransız izlenimciliği

Babasının Renoir için taşıdığı önem iyi bilinir ve bu konu es geçilemez: onun güzel, dokunaklı, sevecen övgüsü *Renoir, My Father* adlı kitabı diğer birçok şeyin yanı sıra istisnai bir şekilde mutlu ve duygusal olarak güvenli çocukluğunun bir anlatımıdır. Renoir defalarca özel imgelerde (*Une Partie de Campagne*) babasının ve diğer İzlenimcilerin (*French Cancan*'da Degas ve Toulouse Lautrec) resimlerine saygılarını sunmuştur. Ancak bu etkilenim bunun akla getirdiğinden daha da derindir ve görsel düzeyin ötesine geçer, çünkü Renoir İzlenimciliğin gücünün ve amacının çoğunu miras aldı. İzlenimcilik (en azından eserlerinin çoğunda), (olası tanımlarında neredeyse her şeyi içerebilecek denli çok yönlü bir terim olan) Gerçekçiliğin özel bir tipini temsil etti. Geçtiği anda anın gerçekliğini yakalama girişimiydi. Daha önceki resim, nesnelerini doğanın üzerine çıkarmaya ve onları ebedileştirme eğilimindeydi. Karakteristik bir İzlenimci resme baktığımızda günün zamanını, ışığın tam durumunu, havanın tam halini görürüz; bu yüzden her şeyin belki de dakikalar içinde değişmesi gerektiğinin, zamanın geçtiğinin, ışığın değiştiğinin ve karardığının, havanın değiştiğinin farkına varırız. Önünde sonunda İzlenimcilerin resimde yakalamaya çalıştıkları şey geçicilik ve akıştır (ve açık bir biçimde resimlerinin yüreğinde yatan şey bir paradokstur). Bu estetik eşit derecede Renoir'ın en iyi filmlerinin merkezindedir (ve bir filmde gerçekleştirmeye çok uygundur), statik görüntülerde değil, zamanda ve mekânda "düzenleme" alışkanlığında, sürekli yeniden çerçevelemelerde ve yeniden gruplaşmalarda, sürekli devinen kamerada, çerçeveye girişlerde ve çıkışlarda somutlaşır. Babasıyla ilgili söyledikleri eşit derecede kendisi için de geçerlidir: "O gerçekten Lavoisier'in metninin altına imzasını attı 'Doğada hiçbir şey yaratılmaz, hiçbir şey kaybolmaz, her şey dönüşür

2. Fransız tiyatrosu

Renoir tekrar tekrar *Oyunun Kuralı*'nın bir kaynağı olarak Alfred de Musset'in *Les Caprices de Marianne*'ını zikretmiş, ama onun bir başlangıç noktasından daha fazlası olduğunu inkâr etmiştir. Film Beaumarchais'nin *Figaro'nun Düğünü*'nden bir alıntıyla başlar ve ses kuşağında buna Mozart'tan bir parça ("Üç Alman Dansı"nın birincisi K.605) eşlik eder. İster oyun isterse Mozart'ın operası olsun *Figaro'nun Düğünü*'nün film üzerindeki etkisi çok açık görünür. Çok açık ve seçik olmasa da, net bir dört per-

de yapısı fark edilebilir. 1. Perde : Paris'te prolog; 2. Perde: La Colinière'e gelişten avın sonuna; 3. Perde: maskeli balo; 4. Perde (*Figaro'nun Düğünü*'nün 4. Sahne'sinin sahne yönetimini hatırlatmak için) bir heykelin önündeki su birikintisinin yanındaki kurbağaların çekimiyle başlayan kötü sonun ilanı (*Geceleyin Bir Bahçe*). Karakterler arasında açık (çok yakın olmasa da) paralellikler vardır: Rosina Markizi Kontes Christine, Lisette ve Susanna, her iki durumda da sonuç, hanım ile hizmetçi arasındaki pelerin değiş tokuşuna bağlıdır. Schumacher karakter açısından Figaro'dan tamamen farklıdır, ama her ikisi de aristokratların uşağıdır ve ikisi de kıskançlığa, acıya ve öfkeye eğilimlidirler, pelerinli kadının karısı olduğuna inandığında sinirlenirler.

3. Mozart.

Renoir ile Mozart arasındaki benzerlik geniş bir onaydan türer (bunu daha sonra *Bütün Kadınlar Böyle Yapar*'ı [*Cosi fan tutte*] *Oyunun Kuralı*'nın temalarıyla ilişki içinde ele alırken vereceğim); burada sadece bunu iddia ediyor ve kısa bir açıklama sunuyorum. Bir ses kaydında korunan "Linz" senfonisinin mükemmel bir provası sırasında Bruno Walter orkestraya şöyle söyler: "İfade her ölçü çizgisinde değişecek." Renoir için de insan benzer biçimde (özellikle de *Oyunun Kuralı*'nda) ifadenin yalnızca çekimden çekime değil, ama çok sık olarak çekimin içinde değiştiğini söyleyebilir. İnsan birçok örnek arasından maskeli balonun "Danse Macabre" (Ölüm Dansı) sırasındaki istisnai şekilde karmaşık çekimi seçebilir.

4. Doğrudan bağlam

Önceden Madame de la Plante'nin çaldığı piyanonun birden kendi kendine çaldığı ortaya çıkar ve Saint-Saëns müziği başlar. Eğreti perde tamamen siyah olan dekoru ve (iskelet kostümlü bir insan formundaki) ölümün harekete geçirdiği hayalet giysili üç kişiyi göstermek için aşağıya indirilir. Bu kişiler karartılmış salonda ışık ve gölgenin değişen modellerini oluşturan fenerleri sallayarak izleyicilerin arasına dalarak onların üzerine çullanırlar.

Çekim dansın başından sonuna sürer. Kameranın soldan sağa doğru devinimi dört ayrı yeri gösterir; ilk üçü için yavaşlar, dördüncü içinse kısa bir süre durur: en solda Schumacher'in Lisette'i aradığı bir antre; Christine'in St. Aubin ile oturduğu bir kanepe; Lisette ile Marceau'nün diğer izleyicilerin arasında durarak flört ettikleri kapı ağzı; en sağda André'nin bir

duvarın önünde durup Christine'e dik dik baktığı yer. Çekimin başında bir masadaki yemek servisi yapan kişi (arka plandaki Schumacher) aynı anda kadehe şarap koymaya çalışır ve hayaletlerin soytarılıklarını izler ve şarabı döktüğünü fark eder. Kamera hareketinin motivasyonu ilk bakışta içki tepsisi taşıyan bir garsonun hareketi gibi görünür, ama kısa süre sonra garson çerçeveden çıkar; her ne kadar duvarın arkasında gözden kaybolsa da, takip edilen Schumacher'in hareketidir. Kamera açık bir kapıdan geçer (Schumacher kısa bir süre görünür), Christine ile St. Aubin'i göstermek için yavaşlar (Christine: "Çok içtim "), devinir, Lisette ile Marceau'yü göstermek için yeniden yavaşlar –ve Schumacher onları fark eder– daha sonra André'de durur (Schumacher hâlâ çerçevenin solundadır). Daha sonra geri döner, aynı hattı tersine geçer, bu kez Lisette ve Schumacher'de durur; Marceau sola doğru yönelir ve Lisette de onu izlemeye çalışır, ama Schumacher tarafından engellenir (Schumacher [*yalvarırcasına*]: "Lisette!"). Bir kez daha ile birlikte ayağa kalkan ve ayrılmak için sola dönen Christine ile St. Auben'i göstermek için yavaşlar ve onları izler. Christine geri dönmek için durur ve André'ye bakar, daha sonra omuz silker (belki de "O umutsuz bir vakadır" ya da "Zaten ne fark eder ki?" der gibidir); içki masasının yanından geçerlerken garson dökülen şarabı bezle siler; çekimin başında Schumacher'in göründüğü antreden çıkarlar.

Burada Renoir'ın virtüözlüğü; tek bir çekimin "gerçek zamanı" içinde kameranın ve oyuncuların karmaşık hareketlerinin düzenlenmesi, küçük ayrıntılara (dökülen şarap) verilen dikkat, çerçeve dışı uzamın sürekli farkında olunması üzerinde uzun uzadıya durulabilirdi. Ancak benim vurgulamak istediğim (tabii Mozart'ı unutmadan) olağanüstü duygusal karmaşıklık ve tek bir kısa çekim içinde içerili olan alandır: baştan çıkarıcı Marceau'nün Schumacher'in eşini ayartırken, St. Auben'in Christine'i André'den koparmaya çalıştığı ve André de onu Robert'ten ayırmaya çalıştığı efendi sınıfı ile onların hizmetinde çalışanların entrikaları arasındaki paralellikler; Marceau/Lisette flörtünün baştan çıkarıcı cazibesi ile Schumacher'in o ana kadarki komik kıskançlığının ardındaki acının kendini hissettirmeye başlaması; filmin iki en sahiplenici karakteri olan Schumacher ile André'nin çerçeve içinde kısa süre yan yana gelişleri ile André'nin acısının da öncesine göre daha gerçek görünmesi; Christine'in konumunun tehlikelerine değersiz ve oportünist St. Auben ile bile serbestçe ilişki kurmaya hazır oluşunda ifade edilen "fark etmez" duygusuna ve

cüretkarlığına dair duygumuz; yalnızca Christine'in parçalara ayrılan dünyasına değil, kendi "Ölüm Dansı" evresine dalan bütün bir topluma dair genel duygu; her şeyin kontrol dışına çıkmasının mükemmel bir şekilde rastlantısal ve dikkat çekici olmayan simgesel ifadesi olarak dökülen şarap. Burada komedi yeni başlayan trajediden ayrılmaz hale gelir, gülme sürekli olarak rahatsız ve tehdit edilir.

5. Senaryo / Oyuncular

Renoir'ın röportajları, sürekli olarak yazılı senaryoya ve oyuncularla ilişkisine (bu iki husus onun çalışma yönteminin iki ayrılmaz yanıdır) yönelik tutumuna geri döner. Sözgelimi Godard'dan farklı olarak o her zaman film çekimine yazımı tamamlanmış senaryoyla başlar ve daha sonra çekimler sırasında senaryo kademeli olarak ıskartaya çıkarılır ya da radikal olarak değiştirilir. Bunun bir nedeni kendiliğindenliği sevmesi, "o ana" olan inancıdır. Bununla yakında ilişkili olan bir konu da oyuncularına karşı sevgisi ve bir oyuncunun kişiliği ve yeteneğine daha özgür bir ifade kazandırmak için çekimler sırasında senaryoyu değiştirmeye hazır oluşudur. Renoir'm *Oyunun Kuralı*'nın orijinal, çekim öncesi senaryosunun görünüşe göre korunmamış olması bir talihsizliktir; bu senaryonun bitmiş filmle kesin ilişkilerini incelemek büyüleyici olurdu. Yine de biz filmin nasıl ilerlediğini konusunda farklı enformasyon parçalarını bir araya getirebiliriz. Renoir aslında Gustave rolünde (dikkate değer olanları, *La Nuit da Carrefour*'daki Müfettiş Maigret ve *La Marseillaise*'de XIV. Louis olmak üzere onun filmlerinde bir dizi önemli rolü oynayan) ağabeyi Pierre'i oynatacaktı. Daha sonra Christine rolünde Nora Grégor'u oynattı ve (kariyeri boyunca Catherine Hessling'ten Paulette Goddard, Anna Magnani ve Ingrid Bergman'a kadar çok sayıda aktristen olduğu gibi) ondan büyülendi. Ağabey Pierre dışarı (onun tepkisiyle ilgili bilgiye sahip değiliz), Jean içeri. Sonuç olarak Octave'ın rolü özellikle de Christine ile olan sahnelerde orijinal senaryonun niyetinden çok uzak olarak geliştirildi. (Bu da filmin anormalliklerinden birini açıklar: bunun sonucu kısmen Octave'ın Christine için aşırı yaşlı olması –görünüşe göre apaçık– gerçeğine dayalıdır, ancak Renoir söz konusu olduğunda, rolde yaş aykırılığı hiçbir biçimde açık değildir.) Renoir'ın kendi açıklamaları La Chesnaye Markizi rolünün de sezilebilir bir biçimde, *Büyük Yanılsama*'da (*La Grande Illusion*, 1937) zaten bir-

likte çalışmış olduğu ve aynı zamanda (platonik olarak) aşık olduğu görülen Marcel Dalio'yla ilişkine yanıt olarak geliştirildiği, değiştirildiği ve genişletildiğini akla getirir. *Aşk* sözcüğü bu bağlamda yanıltıcı ve abartılı bulunabilir, ama bu bana Renoir'ı tartışırken kaçınılmaz görünüyor; onun aşık olma kapasitesi kişiliği, estetiği ve filmlerinin yapısı için merkezi önem taşır. Renoir'ın diğer oyuncularına, onların duyarlılıklarına ve yeteneklerine bağlılığından başka birçok değişikliğin ve özenli düzenlemelerin ortaya çıktığı varsayılabilir. Tek istisna –garip bir şekilde geliştirilmemiş görünen ve oynanışı Renoir'ın ifade ettiği niyetlerine hiç uymadığı görünen bir rol olan– André Jurieu'nun rolüdür, ki bu konuya daha sonra döneceğim.

6. Kamera

Renoir'ın kamerasının devinimlerinin "özgürlüğü" her zaman belirtilmiştir ve bu *Oyunun Kuralı*'nda uç noktaya taşınır. Ancak bunun yalnızca yönetmenin kişisel özgürlüğünü değil, ama karakterlerin ve oyuncuların da (kuşkusuz görece) özgürlüğünü ifade ettiğinin de belirtilmesi gerekir. Bunun tam olarak ne anlama geldiğini netleştirmek için onun çalışması, filmleri aynı zamanda kameranın hareketliliği nedeniyle de övülen Max Ophuls'kiyle karşılaştırılabilir. Fark iki yönetmenin anlaşılması için temeldir. Ophuls'da kamera hareketleri her zaman kısmen zarif olmaları, ama daha çok da Ophulsçü tematikle ilişkileri açısından kılı kırk yararcasına *planlanırlar*: onlar karakterlere (onları izlemekten ziyade) yol gösterirler, onları (metafizik bir okuma kabul edilirse) takdir ya da kaderi veya (sosyal bir okuma kabul edilirse) tuzağa düşmeyi akla getirebilecek bir ilerleyiş içinde *buradan buraya* götürürler. Renoir'da ise tersine kamera hareketi esasen oyuncuların hizmetindedir ve *onların* hareketleriyle belirlenir. Yine Ophuls'da uzatılmış kamera hareketleri neredeyse değişmez bir biçimde tek bir karakterin ya da ara sıra bir çiftin hareketine bağlıyken, Renoir'da kamera sık sık karakterden karaktere, gruptan gruba geçer. Kuşkusuz karakterlerin/oyuncuların özgürlüğünün eksiksiz olduğunu öne sürmüyorum. Açık bir şekilde, Ophuls'da olduğu gibi kılı kırk yararcasına planlanmış olması gereken mizanseni belirleyen sonuçta Renoir'dır. Benim burada her zamanki gibi ilgilendiğim konu biçem ile tema arasındaki ilişkidir. Bu karşılaştırma her iki yönetmenin sinemasında da tekrar tekrar ortaya çıkan bir motifle desteklenir: Ophuls'da pencerelerin *kapanışı* (*Le Plaisir*'in

"Bayan Tellier" epizodunda ve *The Earrings of Madame de* .'de özellikle çarpıcı örnekler vardır), Renoir'da pencerelerin *açılışı* (*Le Crime de Monsieur Lange, La Grande Illusion*). Her iki durumda da pencere özgürlüğü yalanlamanın ötesinde bir sınırı temsil eder: Ophuls'da sınırın ihlali her zaman yasaklanır ya da engellenir, Renoir'da ise bu girişim ("özgürlüğün" aldatıcı olduğu kanıtlansa bile) her zaman yapılmalıdır. Bir Ophuls filminin –*Le Crime de Monsieur Lange, La Grande Illusion* ve *Diary of a Chambermaid*'de olduğu gibi– karakterlerin (gerçekten de ilk iki filmde bir sınır boyunca) kaçmalarıyla bitmesini hayal etmek olanaksızdır. *Oyunun Kuralı*'nda Octave hayali bir orkestra kurmak için maskeli balonun artan klostrofobisinden kaçmak için balkondan dışarı çıktığı, ama yalnızca kendi yetersizliğiyle karşı karşıya geldiği sırada bu motife özellikle ironik ve dokunaklı bir değişiklik kazandırılır.

7. Bir kadın üç erkek.

Renoir'ın üçlü ilişkiyi oldukça kendine özgü bir biçimde cinsel olarak dengesiz dörtlü ilişkiye çıkarması önemli ölçüde onun sinemasının bütününe uygundur. Bu en azından önceki filmlerinde vardır: bu malzemeyi akla getirdiği öne sürülebilecek *Nana* ve *Madame Bovary*; Batala, Lange ve genç işçi Charles'ın farklı biçimlerde Estelle'in cazibesine kapıldıkları *Le Crime de Monsieur Lange*. Ama bu modelin kesin olarak kurulduğu film *Oyunun Kuralı*'dır. Bu filmde kadına az ya da çok eşit öneme ve potansiyele sahip üç erkek arasında bir tercih sunulur. (Kuşkusuz dördüncü kişi olarak St. Aubin vardır, ama o orada yalnızca Christine'in hayrete düşüren ve pervasız dengesizliğini göstermek için vardır ve bir aday olarak asla ciddiye alınmaz.) Renoir'ın sonraki filmlerinde bu öğe bir takıntı haline gelir: *Diary of a Chambermaid, The Golden Coach, Eléna et les Hommes* bu modeli ayrıntılı bir şekilde oluştururlar ve kadın filmin yapısal merkezi olmasa da, *French Cancan*'da da bu model vardır. Yalnızca *The River*'da üç kadının bir erkeğin cazibesine kapılmasıyla model tersine döner. Bunun önemsiz olduğunu düşünmüyorum: gerçekten bir sanatçının sanatı boyunca böylesine tutarlı bir şekilde varolan bir model o sanatın anlaşılması için çok önemli olmalıdır. *Sunrise*'ın binlercesi arasında klasik bir örnek olarak görülebileceği geleneksel üçlü ("ebedi" üçlü) alışılmış olarak yalnızca iki erkek arasında değil, ama sevgi ve görev, tutku ve evcimenlik, aşk ve güvenlik arasında net bir tercihe dayanır. Renoir'ın dörtlüsü –en

azından *Oyunun Kuralı*'ndan itibaren– tercih yapmayı problem haline getirir, tercihin anlamlı ya da gerekli olup olmadığını veya sadece kadına erkeklerin kıskançlığı, sahipleniciliği ve rekabetçiliği tarafından dayatılıp dayatılmadığı sorularını ortaya atar. Gerçekten de bu filmlerin çoğunda kadın erkekler arasında tercih yapmaz: Christine *ne* yapıyor olduğunun pek farkında değildir ve filmin son sekansında kocasıyla birlikte kalmayı "tercih" ettiği söylenemez; *The Golden Coach* ve *Eléna et les Hommes*'un sonunda kadın erkeklerin tümünden vazgeçmeyi tercih eder.

8. Üç "dünya" – ve erkeğin başarısı

Üç "dünya" ya doğrudan ya da referans olarak filmde vardır; bunlar gevşek bir biçimde (ama yalnızca gevşek bir biçimde) şimdi, geçmiş ve gelecek olarak tanımlanabilirler. Böylece bizler tam olarak dramatize edilmiş olarak o günkü (1939) Fransız üst sınıfının, La Chesnaye'nin mekanik kuşlarında özetlenen yapaylığının ve arkaizminin "şimdiki zamanına"; Octave'ın zamana göre geride kalmış bir kalıntı olduğu, (mekanik kuşlara karşıt olarak) sanatın (örneğin Mozart) hâlâ canlı bir gerçeklik olduğu bir kültürü akla getiren Christine'in önemli Viyanalı orkestra şefi babasına referanslarla oluşturulan "geçmişe"; ve André'nin tek başına Atlantik'i geçişi, uçağı ve bütün bunları demode olmuş şimdiye bağlayan radyosunun temsil ettiği teknolojinin (şatonun dışındaki dünyada zaten varolan) geleceğine sahip oluruz. Bu nedenle üç ana erkek karakter –La Chesnaye, Octave ve André– anıldıkları sıra ile bir dünyaya aittirler, o dünyayı tanımlarlar ve o dünya tarafından tanımlanırlar. Bu yüzden de Christine'in "tercihi" yalnızca üç erkek arasında değil, üç "dünya" arasındadır. Christine esasen edilgin kalır, kendi kimliğine dair bir duygudan yoksundur, erkek tarafından tanımlanmayı bekleyen bir tür güzel Rorschach mürekkep lekesidir ve üç aday tarafından böyle muamele görür. Ancak erkekler başarıya dayalı kimlik duygularına güvenirler ve her birine kendi zafer ya da (Octave'ın durumunda) başarısızlık anı verilir: La Chesnaye'nin en son "kazanımının" herkese teşhirindeki absürd, acınası ve komik gururu, André'nin Atlantik ötesi uçuşu, Octave'ın bir an bile olsa Christine'in babası gibi büyük bir şey olma fantezisinden, mekanik piyanonun çınlamasının yanıt verdiği başlangıçtaki görkemli jestinden keyif almaya çalışması. Üç erkek arasında Christine'e kendi "başarılarını" (her iki durumda da ironik olarak işlenen başarı) onaylayan bir mal, bir kaza-

...tavecür sırrıgese ...iktidarsız olduğu
Bunun ...erseyin de sadece *rolleri* indirgendiği (örneği *Soldier*
... ...u vali, matador) aşırı derecede stilize ve şematik savaş sonrası filmlerine işaret ettiği görülebilir

9 Eşleşmeler

Belki de filmin en çarpıcı yapısı ilkesi (planlı mı yoksa "hemen orada mı yapıldı" sorusu konu dışıdır) iki karakterin kısa süreliğine eşleşmesi ve yakınlık anına izin verilmesi tarzıdır. Bu eşleşmelerin çoğu mükemmel bir biçimde mantıklı ve apaçıktır (karı koca olan Christine ile Robert, yakın arkadaşlar olan Octave ve André), diğerleri aşırı derecede uyumsuzdur (Robert ... Marceau, Marc... ...bir bu-

	Christine / Robert	Robert'in araştırması
4	Robert / Geneviève	Geneviève'in evi
	Octave / André	Kırsal alan
	Christine / Octave	Christine'in yatak odası
	Octave / Robert	Misafir odası
	Robert / Marceau	Açık alan
9	Robert / Christine	Yatak odası antresi
10	Christine / Lisette	Christine'in yatak odası
	Octave ... André	Yatak odaları
12	Andre ... Octave	Av sırasında
	André ... Jackie	Av sırasında
14	Robert ... Geneviève	(''Ayrılma
	Genevieve / Christine	Geneviève in odası
	Schumacher ... Lisette	Şatonun dışı
	Lisette ... Marceau	Mutfak
	Marceau ... Robert	Koridor
	Andre ... Christine	Christine'in ...su
	Christine ... Octave	Balkon
		...ğmen

24. Octave / Christine	Köprü
25. Octave / Christine	Limonluk
26. Octave / Lisette	Salon
27 Octave / Marceau	Şatonun dışı (ayrılış)

Bu eşleşmelerin çoğu kendilerini, muhtemelen bilinçli olarak planlanmamış olsa da sadece tesadüf ya da kazaen diye es geçilemeyecek, anlaşılması güç tekabül etme ve çapraz referans modelleri içinde organize edilmeye verirler. Bunlar büyük bir sanatçı tam basınçla çalıştığında "doğal olarak" gelişecek yaratıcı türden yapılardır. Sadece tek bir örnek olarak kadınların dostça uzlaşmaya vardığı (Christine'in artık "gerçeği" bildiği ya da bildiğini düşündüğü) La Chesnaye'nin karısı Christine ile metresi Geneviève'nin paylaştığı 15. eşleşmeyi düşünün. Buna en çok tekabül eden eşleşme, Christine'in kocası La Chesnaye ile aday sevgilisi André'nin anlaşmaya vardıkları 21. eşleşmedir. Ancak bu eşleşme iki kadının anlamlı bir yakınlığı paylaştıkları filmdeki birkaç andan biri olarak Christine ile Lisette'in konuşması olan 2. eşleşmeyle ilişkilendirilebilir ve bu da "egemen" sınıf ile onun "hizmetinde çalışan" sınıfın üyeleri arasındaki önemli yakınlaşma anlarından biri olan 18. eşleşmeyle (La Chesnaye/Marceau) ilişkilidir. Bu sonuncu örneğe daha sonra döneceğim, burada yalnızca bu filmin tekabül etmeler ağının tatmin edici bir diyagramını oluşturmanın en adanmış göstergebilimcinin bile becerisini (ve sabrını) zorlayacağını söylüyorum.

Bu devamlı değişen eşleşmeler yapısı, oyuncuların ve kamera hareketlerinin sürekli olarak değişen örüntüleri, gruplaşmaları, yeniden gruplaşmaları ve yeniden çerçevelemeleri yarattığı Renoir'ın biçeminin akıcılığıyla ilişki içinde görülmelidir. Yapısal ve stilistik olanın kombinasyonunu düşününce filmi bir kaleydoskop açısından tanımlamak uygundur: bileşenler aynıdır, ama modeller, yan yana gelişler sürekli olarak görünüşte sınırsız permütasyonlar içinde değişir. Ve bu eşleşmeler yapısı çarpıcı bir ironiyi ortaya çıkarır. Ana karakterler arasında André ve Geneviève o yakın anlardan birini asla paylaşmayan neredeyse tek iki karakterdir: onların "eşleşmesi" herkesin sorunlarının ideal çözümü olarak Octave tarafından (7 eşleşmede Robert ile konuşurken) önerilir.

Her filmin (her sanat yapıtının) bir "sistemi" vardır ve bu sistemi kavramak, bütün farklı yanların (anlatı, biçem, tema, yapı) birbiriyle nasıl ilişkili olduğunu ortaya çıkarmaktır. Filmlerin çoğunda sistem basit ve say-

damdır: çok ilkel sinemasal organizmalarda bir neden-sonuç doğrusal anlatısının oluşturulmasından biraz daha fazlasına varabilir. *Oyunun Kuralı*, tek bir cümleyle tanımlanması imkânsız ölçüde şimdiye kadar yapılmış filmlerin en karmaşık sistemlerinden birine sahiptir. Yukarıdaki bütün bileşenler sistem içinde beslenir ve onu tanımlamaya yardım ederler.

Oyun Nedir ve Kurallar Nelerdir?

Gerçekten, bunlar sorulması kimsenin canını sıkmadığı görülen sorulardır, çünkü yanıtlar muhtemelen kendim hariç herkes için açıktır. Güvenli bir şekilde "oyunun" kültürel olarak gelişkin toplumsal çevrelerdeki aşk (ya da seks) oyunu olduğu ve biraz daha az güvenle ana "kuralın" Anna Karenina'nın büyük bir bedel ödeyerek öğrendiği kural olduğu varsayılabilir: gizli ilişkiler, gizli saklı sevişmeler, evlilik dışı olsa bile, "ciddi" olmadıkları koşuluyla kabul edilebilirdir. Ancak her karakter örtüşen ama aynı olmayan kendi kurallarına sahip görünür. İki kurallar dizisi (*a*) çok net bir biçimde tanımlanır ve (*b*) en aşırı zıt kutuplardır ve bunlar oldukça ilginç bir şekilde karı (bağlanmadan teklifsizce "ilişki kuran" Lisette) ve koca (katı geleneksel tek eşli Schumacher) olan karakterlere aittir; ve filmin üç karakteri André, Christine ve özellikle de Octave, iki çatışan kurallar dizisi birbirine yakınlaştığında bir kıskaç hareketine yakalanırlar. Lisette'in kuralları yukarda öne sürülene tekabül eder, ama bunlara önemli şartlar ekler: eğer insanların gerçekten "ciddi" olmaları şartsa, eşler arasında önemli bir yaş farkı olmamalıdır ve erkek kadını alışmış olduğu lüks içinde yaşatma konumunda olmalıdır. Bu nedenle Octave'ın kendi yerine limonluğa André'yi gönderme kararından doğrudan Lisette sorumludur. Schumacher'in kuralları en hükmedici ve baskılayıcı haliyle erkek egemenliğinin basit, açık ve seçik kurallarıdır: kadın erkeğin malıdır ve "yasak alana girenlere" karşı kendini savunmak için cinayet de dâhil olmak üzere her yola başvurmaya hakkı vardır.

Schumacher için bu tür "geleneksel" kurallar değişmez bir ilke, filmin net bir biçimde faşizmle ilişkilendirdiği genel ahlaki katılığın bir yönüdür: o, filmin anti-Renoir'ıdır ve buna rağmen Renoir'ın onun sınırlı bir insansever olmasına olanak sağlaması zarif bir şekilde onun hoşgörülü oluşuna tanıklık eder. Filmin ilk yarısı boyunca bu geleneksel kuralları paylaşıyor görünen Christine için bunlar sadece oldukça istikrarlı bir kültürel ortamda birlikte büyüdüğü kurallardır ve bunların değişmez olmadıklarını keş-

fettiğinde diğerleri lehine bunlardan çabucak vazgeçilebilir. Renoir'a göre kuralları anlamayan biri olan André aslında kendisine dair katı kurallara sahiptir: Christine'in kendisini beyaz atına bindirip mutluluğa götürmesini beklediği bu büyük romantik aşığın (André) (Christine'in) kocasıyla sorunları hallederken Christine'in kendi (André) annesiyle bir ay geçirmesini isteyen mükemmel bir genç burjuva olduğu ortaya çıkar. Eğer bütün karakterler düşünülürse, "oyunun kuralları" satrancın ya da daha da iyisi farklı eşlerin değişik anlaşmaları kullanabildiği briçin kuralları kadar karmaşık görünür.

Değişken "kuralların" ortasında en kafası karışık iki karakter olan Christine ve André'nin rolleri burada daha fazla incelemeyi hak eder. Renoir'dan tamamen ayrıldığım noktanın André Jurieu'ya yönelik tutumlarımız ya da düşüncelerimiz olduğunu zaten belirtmiştim. Renoir için André "saf olmayan" bir toplumdaki tek saf karakterdir ve saf oluşunun bir sonucu olarak ölür. Röportajlarının hiçbirinde Renoir izleyicinin tepkisinin bundan önemli ölçüde farklı olabileceğini kabul etmez. Benim için André filmdeki tamamen itici tek karakterdir, bu nedenle onun ölümü Renoir'ın istediği ağırlıkta önemi taşıyamaz. Baştan sona şımarık bir çocuğun huysuzluğuyla davranır ve tamamen bencil ve ben-merkezci görünür. Bunlar benim, terimin benimsenen tanımı ne olursa olsun "saf olmak" ile uzlaştırmakta güçlük çektiğim özelliklerdir. Eğer André, Christine'e aşıksa, bu kültürümüzde çoğu kez aşk diye geçen bencil erkek sahipleniciliği nedeniyledir; "aşk" William Blake'in "derenin çakıl taşı"nda özetlenir:

> Salt kendini hoşnut kılmaktır aşkın dilediği,
> Kementler sevgiliyi kendi tutkusunda,
> O sevinçler ki tutsak etmekle başlayan sevdiğini,
> Cehenneme dönüştürür cenneti böylece sonunda.*

Filmde André'nin Christine'e en ufak bir ilgi gösterdiği, onun duygularını göz önüne aldığı tek yer yoktur; onun mutluluğunu kendi egosunun tatmini dışında anlayamaz. Çok uzun süreden beri varolan bir geleneğin tuzağa düşmesinin kısmi nedeni olan Schumacher'den de daha fazla olarak André filmin en büyük egoistidir ve Christine için varolan erkekler arasında mutlu olmasının en az mümkün olduğu kişidir. Film Renoir'ın niyeti ne

---

* Blake'in bu dizelerinin çevirisi sevgili hocamız Turgay Gönenç tarafından yapılmıştır. Kendisine teşekkür ederiz (ç.n.).

olursa olsun bana bunu çok net bir şekilde söylüyor gibi görünüyor; Renoir'ın André ile (ya da oyuncuyla, ki Renoir'da bu da aynı yere varır) gerçekten çok ilgilenmediğine dair güçlü bir izlenime sahibim, o ilgilendiğine kendisini ikna etse de. Bütün ana karakterler arasında en az çok yönlü, en az karmaşık ve en çok tahmin edilebilir olan André'dir; o bizi asla şaşırtmaz. La Chesnaye, Christine, Octave, Schumacher, Lisette ve Marceau, André'nin tamamen yoksun olduğu bir özel yaşama sahiptirler. Onun ölümünü bir trajedi olarak görmek imkânsızdır ve hatta bundan etkilenmek zordur. Filmin sonunda onun ölümünün karakterler üzerindeki etkisinden etkileniriz. (İlginç bir şekilde karaktere bu bakış yayımlanmış senaryonun garip ve sürekli bir özelliğiyle –kuşkusuz kasıtsız olarak– onaylanmış görünür: çevirmenler senaryonun başında sonuna La Chesnaye'ye "Robert" derken, André hep "Jurieu" olarak kalır.)

Renoir'ın sözleri aynı zamanda onun (başka bir yerde bir tane olduğunu inkar etmesine rağmen) André'yi filmin ana karakteri olarak gördüğünü, filmin onun "hakkında" olduğunu ima eder gibidir ve bu da yanıltıcıdır. Stilistik olarak kişiden kişiye, gruptan gruba geçen, sürekli olarak dâhil eden, dışarda bırakan, yeniden çerçeveleyen, sık sık ön planda ve arka plandaki aksiyonları aynı anda kaydeden kamera kimseye ayrıcalık tanımaz görünür, ama *Oyunun Kuralı*'nın yapısal olarak ana karakteri Christine'dir, çünkü üç ana erkek karakter de (farklı biçimlerde) ona aşıktır ve hepsi de ona farklı yaşam tarzları, değerler dizisi ve kimlikler sunarlar. Christine filmin problematiğinin –kesinlikle, cinsel politikanın hayli kendi özgü işlenişinin– merkezidir ve her şey onun etrafında, alma kapasitesinde olmadığı kararların ve tercihlerin çevresinde döner.

Nispeten daha az ölçüde, André'nin uyumlu ve birleşik bir grubun üyesi olmaya çalışan bir dışlanmış olduğunu ima etmek de yanıltıcıdır. Geneviève ve Lisette kısmen istisna olmak üzere bütün ana karakterler farklı biçimlerde ve derecelerde tanımlanan çevre ile ilişkilerinde dışlanmışlardır. La Chesnaye Yahudidir, Christine Viyana'dandır, Octave parazittir (kendisinin de kabul ettiği gibi "un parasite"), Schumacher Alsace'dandır, Marceau hünerli bir uşak olarak yasak alana giren (dikkate değer bir başarısı olmayan) bir dolandırıcıdır. Filmi böylesine akıcı ve değişken hale getiren kısmen kimsenin gerçekten topluluğa ait olmaması ya da tam olarak temsil etmemesine dair bu duygudur. (Toplumun istikrarlı ve tutarlı bir tarzda "temsil ediyor" görünen tek karakter olan yaşlı Gene-

ral aslında geçmişin bir kalıntısıdır ve onun demodeliği tekrar tekrar ön plana çıkar.)

Renoir'm bilinçdışı niyeti (işlevi çok karmaşık olan ve iki boyutlu bir karakterin taşıyabileceğinin ötesine geçen) André'nin filmde modern dünyanın, teknolojinin, kitle iletişim araçlarının ve ünlü olma dünyasının temsilcisi olması gerçeğiyle daha da motive olmuş görünür. Renoir için (Octave'ın ağzından ifade ettiği haliyle) bu dünya aynı zamanda yaygın olarak yozlaşmış, "yalanlar" dünyası, Renoir'ın tanımladığı toplumu eskimişlikle tehdit eden dünyadır ve Renoir kendi açık itiraflarına başvurmaksızın filmde fazlasıyla ortaya çıkan bir sevgiyi hissettiği dünyadır. Eğer onun yaptığı ayrım tam olarak değerlendirilirse, onun derinden bir muhafazakâr sanatçı olduğunu anlamak önemlidir, tabii onun sanatı muhafazakârlığa indirgenmediği ya da onun paradoksal radikalizminin bastırılmasına izin verilmediği sürece. Muhafazakârlığın izlerinin *Renoir, My Father*'ı ortaya çıkaran çocukluğunun yitirilmiş dünyasına yönelik nostaljiye kadar sürülebileceğini düşünüyorum. Bu dünya *Le Crime de Monsieur Lange*'ı üreten ve Halk Cephesinin doğrudan ürünü ve ifadesi olan *La Vie Est à Nous*'a katılmasını sağlayan 1930'lardaki radikal hareketlere ve konumlara bağlanımıyla (bu bağlanım asla belirsizliklerden muaf olmasa da) tehdit edildi ve neredeyse yok edildi. Son evresinde (Amerika döneminin büyüleyici belirsizliklerinin ve çeşitli "denemelerinin" ardından) toplumsal bağlanımdan nostalji ve "sanatın" sımsıkı dünyasına çekilmiş görünür. Birçok eleştirmen (özellikle *Cahiers du Cinéma* eleştirmenleri) onun son filmlerini en "modern," "ilerici" ve "radikal" filmler olarak savundular, ama bu yalnızca biçimsel düzeyde öne sürülebilir ve bu filmlerin örneğini verdiği biçimsel oyun türü (çoğu kez oldukça cazip oldukları halde) gerici bir konuma mükemmel bir biçimde uyar ve "estetiğin" dünyasına bir geri çekilmedir.

Christine'in merkezde yer almasını sağlayan ve onu erkek ya da kadın, egemen ya da bağımlı sınıftan olsun bütün karakterlerden ayıran şey, onun net bir kimlik duygusundan yoksun oluşudur. Diğerlerinin tanımlandığı kimlik duygusu ikili bir temele dayanır: toplumsal konum ve stereotipin kimliği. Bu yan karakterlerde nettir: yaşlı General, "eşcinsel," Bayan la Bruyère, Corneille Onlar sadece işlevlerini yerine getiren, ama geliştirilmeden bırakılmış oldukça canlı stereotiplerdir. Ancak geliştirilmiş, çok yönlü karakterlerin de eşit derecede, Renoir'ın Fransız tiyatrosunun belki de

en önemli öğe olduğu karmaşık bir gelenekten devraldığı kolayca teşhis edilebilir stereotiplere dayandığı net olmalıdır. Bu insanlar can alıcı faktörün oyuncular olarak vücut bulmalarının olduğu karmaşık bir işlemle "karakterler" dediğimiz şeye dönüştürülürler. En mükemmel örnek La Chesnaye ve Renoir'ın arkadaşı olan Marcel Dalio'nun oyunculuğudur. Renoir "bir marki klişesinin tam anlamıyla zıttı" olduğu için Dalio'yu tercih ettiğini söyledi, ancak bu karakterin karmaşıklığına dair duygumuz nihayetinde, bir yola çıkış noktası olarak "klişenin" –stereotip– varlığına dayanır. Renoir onaylayıcı bir şekilde babası için, "O, sanatçının gerçek işlevinin malzemeyi massetmesi, sindirmesi ve insanlara aktarmak olduğunu düşünürdü" dedi ve onun büyüklüğü, sindirdiği geleneğin zenginliği ile karmaşıklığının ve onu tam olarak sindirme kapasitesinin bir sonucudur.

Renoir, Christine'in bir kimlik duygusundan yoksun oluşunu ("oyunun kurallarına" aşina olmayışını) tamamen onun yabancılığı açısından tartışır ve onu filmdeki diğer kadınlardan, özellikle de Geneviève ile Lisette'ten ayıran açıkça budur. Ancak 1960'lar ve 1970'lerde feminist bir bilincin gelişmesinden önce belki de tartışılamaz olan başka, daha temel bir kaynak vardır: onun yalnızca bir yabancı değil, aynı zamanda bir kadın olması basit gerçeği. Modern feminizmin başlangıçtaki itkisinin merkezinde, "kadınlık" her zaman erkekler tarafından kendi uygun buldukları biçimde tanımlanmış olduğu için, otantik bir "kadın" diye bir şey varsa eğer, bunun ne olduğunu bilmediğimizin; kadınların kimliğinin kendileri tarafından değil, ama erkek egemenliğinin "kuralları" ve onun varsayımları tarafından oluşturulduğunun anlaşılması vardı. (Uygarlığımızın insanın gereksinimleri ve arzuları içinde en adanmış araştırmacılarından biri olan Sigmund Freud kendisine "bir kadın ne *ister*?" sorusu karşısında aciz kaldığını itiraf etti.) Bu bana güya bilinen ve kataloglanan sanat yapıtının toplumsal değişmeyle birden yeniden açılabileceğinin ve canlanabileceğinin saygın bir örneğini sağlıyor gibi geliyor. Bu, *Oyunun Kuralı*'na Renoir'nın 1930'larda formüle edemediği ve onunla (tümü de erkek olan) röportaj yapanların, filmin gerçek yüreğine doğrudan bir giriş olduğu halde, 1960'larda hâlâ formüle edemedikleri bir yaklaşımı sunar.

Esasen edilgin ya da kafası karışık veya hırpalanmış kadının kendisine erkeklerin dayattığı kimliği kabul etmeyi öğrendiği sayısız film vardır: bu (bir kadını kocasının soyadını kabul etmeye ikna etmek için milyon dolarların, modern Hollywood'un bütün teknolojisinin, özel efektler şamatası-

...un, sözlemiş aksiyon amacının gerekli olduğu ... filmi
yakın yıllarda örneğini verdiği "mutlu son"un gerçek temelidir ... *Kurallı*'nı ayırt edici kılan büyük ölçüde, filmin Christine'in şaşkınlığını ortaya çıkarma, dramatize etme ... onu merkeze yerleştirme çoğu olarak bir mutlu sonun olmayışı değildir. Renoir bize Christine in (ve aslında diğer herkesin) geçmişi hakkında çok az bilgi verir, ama bizim için onun davranışını okumamız ve gerekli sonuçları çıkarmamız yeterlidir. Filmin otantik olarak tek "saf" karakteri André değil, Christine'dir. Ünlü bir Viyanalı orkestra şefinin kızı olan Christine babasının yardımsever kişiliğinin korumasında istikrarlı bir çevrede korunaklı bir yetişmenin ürünüdür. Bu nedenle içinde evlendiği, kırılgan kimliklere sahip yapay kişiliklerin doldurduğu aşikâr bir biçimde istikrarsız olan bir ortamla başa çıkma donanımına sahip değildir. Babasıyla yaşadığı güvenliği (bu güvenlik öylesine tamdır ki, asla bağımsız bir kişisel kimlik geliştirmeye ihtiyaç duymamıştır) varolmayan bir güvenlik varsayımına tercüme etmiştir. Bu babasına bağımlılığı kocasına sadakate, asla sorgulamadığı, kendisi için André'ye hiç sormamasından daha fazla olarak, bir kaçınılmazlığa tercüme etmeyi de içerir (Christine, André için "dostluğu" hissettiğini söylediğinde kesinlikle doğruyu söyler). Bu sahte güvenlik, bir zamanlar öğrenci ve güvenilir aile dostu olan Octave'ın varlığı tarafından desteklenmiştir. Octave onun ile babası ve Viyana arasında doğrudan bir bağlantıdır ve Christine için vekil babadan çok bir kardeştir (Octave erkek egemen otoriteden zerre kadar iz taşımaz). Christine'in güvenlik duygusu, temelsiz olsa da, o kadar güçlüdür ki, Octave ile yatakta zıplayabilir ve her kadın-erkek ilişkisinin derhal cinsel hale geldiği bir ortamda "bir erkek dost olma" olasılığına içtenlikle inanır. (Film kocası da dâhil herkesin otomatik olarak onun André ile yattığına inandığını ima eder.) Renoir, Christine'de iyiliksever bir erkek egemen geçmiş için söylenebilecek en iyi şeyi cisimleştirmiş ve geçmişin daha iyi ve güvenli değerlerinin üst düzeyde dağıldığı bir şimdiki zamana uygunsuzluğunu -ve zedelenebilirliğini- dramatize etmiştir. Kocasının sadakatsizliğinin ortaya çıkışına kadar Christine'in kimlik duygusu kesin olarak ... kadının sahip olduğu sanılan geleneksel 'ihtiyaçlar' üzerine sa edilir ... kocasına (La Colinière'deki ilk toplanma ... sinde ... iseli konuşmasının ünlülük ettiği gibi) kocasının ... endişeden

kabilir bir kadınla Andre'ye onu sevdiğini söylediği anı karşılaştırın. Başka enformasyonun verilmemesi nedeniyle, bunun esasen kocasının kararı olduğunu (en azından geçici olarak, çünkü yalnızca üç yıldır evlidirler) varsaymamız gerektiğini düşünüyorum. Filmin hiçbir yerinde kocasının Christine'i romantik olarak sevdiğinin belirtisi yoktur. Odaları ayrıdır ve birbirlerine karşı davranışları aşık tavrından çok nazikçedir, bir cinsel tutku iması yoktur. Christine'in yalnızca kocasının "kazanımlarından" bir diğeri olduğunu söylemek caziptir, ama bu haksızlık olurdu: kocasının davranışı Christine'e düşkün olduğunu ve ona, hem kendisi hem de temsil ettikleri nedeniyle saygı duyduğunu netleştirir. Christine'e sahip olmaktan gurur duyuyorsa, daha meşru bir duyguyla da ondan gurur duyar, çünkü o Christine'in niteliklerinin gerçekten değerini bilir. Christine'in kocasına mutlak inancını ilan etmesine kadar, Geneviève'ın kocasının metresi olmasından hiçbir pişmanlık duymamıştır: bu ilişki Christine ile tanışmasından önce başlamıştır ve herkes Christine'ın bunu bilmesini bekler, çünkü bir erkek (özellikle de bir aristokrat) için bu sosyal olarak kabul edilen, hatta *beklenen* bir düzenlemedir.

Christine'in anlatıdaki rakibi olan Geneviève filmin karmaşık karakterler yapısı içinde onun mükemmel karşıtıdır. Eğer Christine'in erkek egemenliği içinde bir kadının doğal karşılanan geleneksel kimliğinin ötesinde bir desteği yoksa, Geneviève erkek egemenliğinin kurduğu parametreler içinde kendi kimliğini oluşturmuştur: bağımsız sosyal konsomatris. Bu da kuşkusuz onun sonuçta kendi kaderini etkilemede Christine kadar güçsüz olduğu anlamına gelir. Bütün karakterler arasında belki de "oyunun kurallarını" en iyi bilen — onların içinde en formunda olan Geneviève'dir — ancak

"açık" bir karakterdir; Christine hâlâ "olma" kapasitesine sahiptir, oysa Geneviève zaten olacağını olmuştur. Eğer Christine "kadınsılığı" cisimleştiriyorsa, bu kesinlikle hâlâ tanımlanmamış olan bir "kadınsılıktır," bu nedenle de Geneviève'in yoksun olduğu bir potansiyeli akla getirir.

Eşlerin İdeolojisi

Bundan sonrakiler önceki kitaplarımı okuyanlar için (daha az detaylı olsa da) bilinen şeylerdir: burada yinelenişleri argümanım açısından gereklidir, ama "bunu daha önce okumuştuk" diyen her kim varsa kuşkusuz bu bölümü hızla geçecek, hatta atlayacaktır.

Egemen ideoloji –verili bir zamanda verili bir kültürde egemen olan kabuller, inanışlar ve değerler sistemi– dediğimiz olgunun asla yekpare olmadığını kendimize çok sık hatırlatamayız. Kültür karmaşıklaştıkça, kendi hegemonyasını sürdürmeyi devam ettirmesi için egemen ideolojinin de birçok kalıba girmesi gerekir. Kültürümüzün egemen idelojisiyle ilgili olarak belirtilmesi gereken iki temel nokta vardır. Birincisi, karşıtlık ve mücadelenin etrafını çevirmek zorundadır. Feminizmi kendi temel katı ilkelerine bağlı kaldığı sürece özümsenmeye direnen muhalif bir ideoloji olarak görmek hâlâ doğrudur. Ancak burada bile egemen ideoloji "demokratik sürece" ve "ifade özgürlüğüne" bağlılığı nedeniyle hoşgörülü görünmek zorundadır; bu nedenle feminizmi tehdit edici olmayan bir şeye dönüştürerek yapabildiğince özümser ve geri kalanını da marjinalleştirir ya da alay konusu haline getirir. Ancak özel konulara odaklanıldığında, ideolojinin görevinin basit olmaktan çok uzak olduğu görülür. Sözgelimi günümüzdeki kürtaj sorununu düşünün. "Tercihten-yana" mı yoksa "yaşamdan-yana" mı konumunun baskın olduğunu söylemek imkânsız olurdu diye düşünüyorum. Sonuç olarak taban tabana zıt ve uzlaştırılamaz olan her iki konum da kabul edilir, medyada her bir tarafın genellikle "iyi" ya da "kötü" davranışa göre değerlendirildiği "fair play" (adil oyun) anlayışlarıyla bir başarı sağlanır. Zımnen egemen ideoloji kürtaj haklarını özümsemeye hazır olduğunu göstermiştir. Bu iki yönlü bir süreçtir: egemen ideoloji tehdit edici bir şeyi özümsediği her defasında tehdidi tehdit olmaktan çıkarmanın bir yolunu bulur, ama aynı zamanda da özümsediği tarafından biraz değiştirilir ve kısmen dönüştürülür. Bu yüzden dönüşüm fark edilmeden yaşansın diye tedrici olsa da, egemen ideoloji sabit ya da değişmez değildir. Tercihten-yana hareketinin yasal zaferi, her ne kadar

medyada muhtemelen selamlanmasa da, (kürtaj haklarını destekleyenlerin çoğunun kendisine feminist dememesi rağmen) feminizm için bir zafer olurdu. Geleneksel erkek egemen "aile değerlerine" odaklı olarak düşünmeye alışkın olan egemen ideoloji asla aynı olmazdı. Geleneksel "aile değerlerine" inancın kültürde hâlâ baskın olduğunu günümüzde güvenle iddia edemeyiz; egemen ideoloji çok ciddi bir biçimde zayıflamıştır.

İkinci nokta, egemen ideolojinin her zaman çok katmanlı olmasıdır. En açık ve geçici olan üst katmanlar medya tarafından açıkça desteklenen (ve belki bazen de oluşturulan) katmanlardır: (siyasetteki, akımlardaki, sanat dallarındaki, modadaki .) en son "eğilimler." Bunlardan bazıları dikkat çekecek derecede kalıcıdır (hâlâ ciddiyet ve vakarla Britanya kraliyet ailesinin yaptıklarına, akla ve duyguya tamamen aykırı olarak, ilgi duymaya davet ediliriz), ama genel olarak bu katmanlar kendi kendilerine ortaya çıkar, yok olur ve değişirler. Daha derine indikçe, daha kalıcı katmanlar ortaya çıkar ve ideoloji değişime en çok direnenlerce desteklenir, burada en az sorgulanır, tam olarak da "doğallaştırılmıştır." Ancak bu katmanlar değiştirilemez değildirler: bunların en temel olanlardan –erkek egemenliği, "Babanın yasası," erkeğin baskınlığı– birine kendi yaşamlarımız boyunca gürültülü ve etkili bir şekilde karşı konulmuş ve konulmaya devam etmektedir.

En derin ve dirençli katmanlardan biri –belki de "açıkça" doğaya dayandığı için– erkek egemenliği ideolojisinden, cinsel farklılık ideolojisinden, heteroseksüalizmin ideolojisinden daha derin olan eşlerin ideolojisidir. Nevin tamamen doğaya ya da biyolojiye dayandığını sorabiliriz. Eğer insan ırkı kendini devam ettirecekse, kadının gebe kalması için bir erkek ile bir kadının bir araya gelmesine artık gerek yoktur ve yakın dönemdeki bilimsel gelişmeler (yapay döllenme ve tüp bebekler) nedeniyle bu "gereklilik" dahi şüphelidir. Bunun ötesinde, bu şüpheli temel üzerine kurulu olan bütün bir üstyapının kesinlikle bir "doğa" değil, ideoloji meselesi olduğunu görmeliyiz. Erkek ile kadının evli olmaları, birlikte yaşamaları, tek eşli olmaları, hatta "incil" anlamında birbirlerini tanımaları hiç gerekmez. Ne de çocukların biyolojik ebeveynleri tarafından yetiştirilmesi ya da onların kim olduklarını bilmeleri gerekir. (Evlat edinilmiş çocukların çoğu kez kendi biyolojik anne-babasının izlerini sürme arzusunu yaşıyor görünmesi, bu tür arzunun "doğallığını" değil, ideolojinin gücünü kanıtlar: onlar bu *normun* kişinin anne-babası tarafından oluşturulduğu bir kül-

ma ideolojisi şaşırtıcı derecede güçlü
nıştır şu ki bunun ideolojik bir varsayım olduğunu
kendi gusal sığınağına yönelik her türlü tehdide karşı
k öfkeyle reddederdi. Yaşamanın "doğru, "doğal" yolunun
bir çift olduğu anlayışı, her ne kadar erozyondan kaçama-
züm sürmeye devam ediyor. Birçok insan günümüzde (tek
mutsuzsanız ayrılmayı daha da zorlaştırdığı görülen) yasal
liyor; daha az, ama hâlâ önemli sayıda kişi de, "eş" ilişkileri
istediği halde, (açık bir biçimde, eskimişliğinden dolayı ge-
aldatma" pratiğine karşıt olarak) tek eşliliğin ve başkalarını
leplerine direniyor. Zorunlu olarak heteroseksizmin dışında
r ve lezbiyenler bile eşlerin ideolojisini onaylama eğilimdeler
niliyorlar). Kuskusuz geyler ve lezbiyenlerin (ayrıma tabi tu-
herkes gibi yasal evlilik hakkına sahip olmaları gerektiğini
ım, ancak bunu, politik bir jest olması hariç, neden istedikle-
den orduya katılmak istediklerini anlayamıyorum.
ide yaşamaya kültürel bağlılığımızdan (gelecek bölümlerin
bi her ikisi de baskının önemli araçları olarak işlev gören)
n ve ailenin ideolojisi ortaya çıkar. Romantik aşkın işleyişleri
ollywood'da Max Ophuls tarafından büyük bir şefkate sahip
onunda (*Meçhul Bir Kadının Mektupları* — *Letter from an*
nan, 1948) ve Alfred Hitchcock tarafından tam bir vahşiliğe
ersiyonunda (*Ölüm Korkusu – Vertigo*, 1957) ayrıntılı analizle-
Aileye gelince, görünürde onun tarafında olan filmler bile
avici mekanizmalarını ifşa etmekten kaçamaz: *Bir Şüphenin*
ü of a Doubt, Hitchcock 1943) ve *St. Louis'de Buluşalım* (*Meet*
Vincente Minelli, 1944) sadece onun mekanizmalarının ay-
kında olmayı reddedenler tarafından aile yaşamına (anıldık-
sevgiyle yaklaşan ya da bu yaşamı "özleyen" şükran şarkı-
m sinema cinsel ideolojimizin bu iki dayanağının uzlaşmaz-
sızlığını ta sürekli olarak yansıtmıştır: romantik aşk ve evli-
sadece bir aykırı değil, taban tabana zıt olarak
nik romantik aşk hayallerini yok etmiştir
lm filmler geleneksel olarak evlilikle *bi-*
nda kaç suskundurlar. Evlilikle

yandan sürekli tehdit altında oldu
evlilikler (eşlerden biri, genellikle k
nırlarını ihlal etmedikçe), her ne kada
son" olarak sunulmasa da, *Oyunun*
tore edilirler. Ancak bu restorasyon
"gerçek görevini öğrenmesine" ya da kocanın kend
oluşunu görmesine, "diğer kadının
keşfetmesine veya yaşamdan çok fazla
sına davranır. Renoir'ın filminde olduğu gibi, etki kötü bir
yapıp, kendinden feragat etmekten çıkar. Bu da tamamen
luluğun yanlışlığının karşı konulamaz bir kanıtını ve ona
dürürken bile onun yanlışlığını bilmemizi sağlar.

Kuşkusuz çabucak "artık evlilikler yok, eşler yok, ailel
yasa çıkaralım, hatta bütün düşünme ve hissetme örüntü
de değiştirelim demiyorum: böyle olsa yalnızca kendimi
kolojik hasar vermede başarılı olurduk. Sadece geçmiş
getirdiği vere ve götüreceği olası geleceklere bakmaya,
ama sorulması gereken pek çok temel soru olduğunu ve
ideolojik sıkı sıkıya sarılmanın ispatlanabilir düzeyde za
kendi gücünü yapay olarak restore etmeye çalıştığı günü
sormaya başlamak için iyi bir zaman olduğunu söylem
Geçen on yıllarda geleneksel aile içinde çocuklara kötü m
lara uygulanan baskı üzerine yapılan bütün çalışmaları
yetiştiğimiz ve bütün düşünme ve hissetme örüntülerimi
yal/cinsel organizasyonlarla ilgili düzeltilemez düzeyd
hakkında bütün gerekli sorularla karşı karşıya geldiğimi
kaçınılmaz olarak ortaya çıkan şu soruyla karşı karşıya k
eşler halinde yaşamadığı, ideolojik baskılar olmadan tam
tercihte bulunduğu bir uygarlık neye benzerdi.

Bütün bunlar bizi Renoir'ın filminde
aına yapılan analizin mantıksal olarak
eğer saymış olduğum farklı bileşenler
matik, stilistik- içerimleri kavranır.
içerimleri ayrıntılı olarak açıklamak

konusunda hemfikir görünür, ama kimse *neden* böyle olduğunu söylemeye hazır görünmez.

"Hafifmeşrepliğin" Savunusu

Hafifmeşreplik (promiscuity) kirli bir sözcüktür ve o kadar kir toplamıştır ki, temizlemesi yüzyıllar boyunca zor olmuştur. Bundan rahatsız olan herkes bunun yerine "özgürce ilişki kurma" ifadesini geçirebilir. Kimi yönlerden bu tercih edilebilirdir, çünkü "hafifmeşreplik" yalnızca cinsel anlamda kullanılır olmuştur ve ben burada onu daha geniş bir anlamda, cinselliği *içeren*, ama onunla sınırlı olmayan bir anlamda kullanıyorum.

Bu sözcük yan etkiler olarak kültürümüzün ideolojisinin ve onun baskın sosyal/cinsel düzenlemelerinin doğrudan ürünü olan cinsel pratiklerle ilişkisinden olumsuz yananlamlar edinmiştir. Tek eşlilik ve aileye merkezli heteroseksüel ahlaki sistem içinde bu sözcük kadınların (karı, metres, tesadüfi ilişkiler, fahişeler), (hemen "normal" olarak kabul edilen ve "ahlaksız" olarak ilan edilen) erkekler tarafından sömürülmesini ya da bir kadın için *nemfoman*, *fahişe* (whore), *orospu* (tramp) gibi etiketlerle kategorize edilen cinsel sapkınlığı ima eder. Gey cinsel pratiğinde ise tesadüfî, çoğu kez isimsiz seksi –gey barlarında kurulan bir gecelik ilişkiler, hamamlarda, parklarda, arka odalarda ya da banyolarda buluşmalar– ima eder. "Hafifmeşrepliğin" bu farklı biçimlerinden yalnızca heteroseksüel erkeğin hafifmeşrepliği ahlaki olarak kınanabilir görünür, çünkü bu (heteroseksüel erkek ideolojik olarak kültür içinde ayrıcalıklı konumda olduğu için) *zorunlu olarak* istismar üzerine kurulur; bu aynı zamanda toplumun genel olarak en az itiraz edilebilir olarak görmeye devam ettiği biçimdir. Ancak basitçe bütün bu biçimler onları resmi olarak reddeden egemen sistemin ürünü oldukları, dolayısıyla onunla ilişki içinde çarpıtıldıkları ve tanımlandıkları için, onlar "hafifmeşrepliğe" kötü bir ad vermeye katkıda bulunurlar.

İnsanlar çoğu kez seksin kültürümüzde aşırı önem yüklendiğinden, her şeyi istila ettiğinden, bundan kaçışın ya da ertelemenin söz konusu olmadığından şikayet ederler: seks filmlerimize, edebiyatımıza, televizyonumuza nüfuz eder; biraları, şampuanları, deodoranları, hatta deterjanları satmak için kullanılır Stephen Heath'in görkemli bir şekilde bestseller statüsünü hak eden ama sesk ve tüketimciliğin sürekli olarak birbirini beslediği bir kültürde buna uygun olarak görmezden gelinmiş, açıklanamaz

biçimde de göz önünden kaybolmuş olan zekice ve kolayca bulunabilir kitabı *The Sexual Fix*'te etraflıca analiz ettiği gibi, bu bir anlamda tamamen doğrudur. Ancak başka bir anlamda seks yüzyılımızda Victoria dönemi muhafazakârları ve onlardan öncekiler için olduğundan daha az önemli hale gelmiştir. Hakkında asla açık bir biçimde konuşmayan bu muhafazakârlar için seks öylesine önem yüklenmiştir ki, ondan (özel olarak uygunsuz bulunan, erkek egemen soyun kesinliğinin tehdit edildiği yer olan kadınlarda özellikle) tamamen vazgeçmeyi istemiş görünürler. Geçmişte (ve hâlâ büyük ölçüde günümüzde de, her ne kadar erkek egemenliğinin diğer "iyi eski değerleriyle" birlikte zayıfladıysa da) sekse atfedilen bu büyük önem, eğer kültürümüzün *sadakat* sözcüğüne yüklediği anlam düşünülürse tanımlanabilir. Tam karşıtı olan *hafifmeşreplik* gibi sadakat de yaygın olarak yalnızca cinsel anlamda kullanılır. Evli bir kadın başka bir erkeğe aşık olabilir, günlerini onunla ilgili fanteziler kurarak geçirebilir, kocasına cinsel ilgisini tamamen kaybedebilir, ama potansiyel sevgilisiyle (fantezilerinin çoğuna hızla son verecek olan) cinsel ilişkiye girmediği sürece, "sadakatsiz" olmamıştır. Kültürümüz ona böylesine gülünç ve irrasyonel önem vermeye devam ettiği halde, şu ya da bu biçimde cinsel birleşme takıntısını sürdürecektir. Cinsel cazibenin neden insanların birlikte yaşaması için bir neden olarak görüldüğü sorulabilir (ve muhtemelen böylesine uygunsuz bir soruya yanıt alınmayacaktır). En önemlisi (ve en az kabul edileni) mantıksal olarak birbirlerinin cinsel ya da başka türlü özgürlüğü ve bağımsızlığı için karşılıklı saygı olsa da, aynı ilgi alanların paylaşmak, hatta aynı yiyecekten hoşlanmak gibi oldukça ikna edici düzinelerce neden vardır. Böylesi bir düzenlemenin (tamamen olumlu) bir sonucu, birlikte yaşama tercihinin aynı ya da ayrı cinsiyetten mi veya iki kişi ya da ikiden fazla kişi mi olacağı meselesinin tamamen konu dışı olmasıdır. Bu durumda (Lisette'in çok neşeli bulduğu bir anlayış olan) erkekler ile kadınlar arasındaki "dostluk" pratik bir gerçeklik olur ve seks de günlük yaşamın yemek yemek, içki içmek gibi doğal, özel önem verilmeyen bir yanı olarak haklı yerini alırdı. Seks ile aşkı ayrı tutmaktan çok uzak olan böylesi bir düzenleme insanın daha özgürce ve cömertçe sevme potansiyelini beslerdi. "Sadakate" gelince, insanın sevdiği herkese sadık olması gerekir mi?

O zaman filme geri dönelim. Jackie ile anne-babasının fazla önem taşımayan tek örneği dışında, *Oyunun Kuralı*'nda aileler yoktur (çocuksuz olanlar yalnızca La Chesnaye'ler değildir) ve romantik aşk André aracılı-

nüşüncelere inanamıyorum ş
da her düşüncede gerçeğin d
insan kişiliğine saygı duyma
kendi içlerinde doğru olduğur
dıranın ya da kazandırmayanı
ına inanabilirim. Mutlak gerçe
ama mutlak insan niteliklerin
lık temel olanlardan biridir.

yöntemlere, etkilere, vorur
her düzeyde, içerikte olduğu
yetlenebilseydi. Renoir'ın cos

düzeyinde de kötü adamı olan, çocuksu egosunu tatmin etmen için Christine'i tamamen kendisine isteyen André'nin ısrarlı istemlerinde yatar.

Filmin ayrıcalıkla anları arasında olan La Chesnaye ile Marceau'nün ikinci eşleşmesine (no 18) geri döneceğimi söylemiştim. Listelenen yirmi yedi eşleşmeden yalnızca beş tanesi sınıf engelini aşar: bunlardan iki tanesi La Chesnaye ile Marceau'ye, iki tanesi Christine ile Lisette'e, bir tanesi de filmin sonundaki karanlıkta kendi yollarına gitmeden hemen önce olan filmin son eşleşmesi Marceau ile Octave'a aittir. Christine/Lisette'in karşılaşmalarından farklı olarak, ikinci Marceau/La Chesnaye karşılaşması nedensiz ve tesadüfidir (Marceau, Schumacher'in koridorda olup olmadığını kontrol etmesini *herhangi birinden* isteyebilirdi); bu aynı zamanda sınıf hiyerarşisinde en "yüksekte" olan ile "en aşağıda" olan, asalet unvanı olan bir aristokrat ile uşak olarak rolü hafif ve ikinci derecede olan itibarsız bir kaçak avcı arasındaki benzersiz bir samimilik anıdır. Uyumsuzluk bu sahnenin varlık nedeninin ve filmdeki önemli diyaloglardan birinin altını çizer: La Chesnaye'nin (Marceau'nün araya girmesiyle kesilen) "harem" konuşması:

> Erkekler ile kadınlar arasındaki ilişkilere dair bu adı çıkmış soruna en az eğilim gösterenler yalnızca Müslümanlardır . . . En çok sevdikleri bir kadın her zaman vardır . Ancak tam da bu nedenle diğerlerini reddetmek zorunda olduklarını düşünmezler.

Açık bir biçimde La Chesnaye'nin ağzında bu baştan sona cinsiyetçi bir ifadedir ve burada "çifte standardın" kötü kokusu vardır. Ancak bunun filmdeki yankılaması bana kelimesi kelimesine ve ilk elden anlamım çok aşmış görünüyor. Bunun La Chesnaye'nin durumuna özel olarak uygun olmadığı belirtilebilir: filmin hiçbir yerinde bir "harem" istediğine dair işaret göstermez. En azından derin ve sağlam bir biçimde yerleşmiş saygı ve sevgi duyduğu bir karısı ve evliliğinin öncesinde başlayan, usandığı, ama incitmek istemediği bir metresi vardır. Bu nedenle burada bir yer değiştirme varsayılabilir: Renoir başka birine uygulamayı (bilinçdışı olarak) istediği bir düşünceyi bir karakterin ağzından ifade eder. Ve filmde bu konuşmayı mükemmel bir biçimde uygulayan bir (ve *sadece* bir) karakter vardır: Christine. O bu konuşmayı hayata geçirmeye bile başlar; kocasının "sadakatsizliği" ortaya çıktıktan sonra, onun spontane bir şekilde (kendisine açıkçası bir "eğlenceden" fazlasını sunmayan) histerik St. Aubin'i tercih etmesi, artık Christine'in "tercih edilmiş" olmayacağının, erkek tahakkü-

münü reddettiğinin sinyali (özellikle André'ye) olarak okunabilir. Bu kavrandığında, "harem" konuşmasının cinsiyetçiliği kaybolur –ya da daha tam olarak söylersek, Renoir'ın değil, sadece La Chesnaye'nin cinsiyetçiliği haline gelir– ve onunla birlikte yüzeysel uçarılık da ortadan kalkar. Son derece yıkıcı olan "neden Christine tercih yapmaya zorlansın?" sorusu filmin yüzeyinin hemen altında gizlenir ve hayati bir ilke olarak düşünülebilir.

Oyunun Kuralı'nın (ya da herhangi bir filmin) sosyal/cinsel düzenlemelerimizin (çoğu insanın karşı karşıya gelmeyi tercih etmediği) sorunlarına çözümler sunduğunu öne sürmüyorum: bu sosyal kuramcıların alanıdır. Ancak Renoir'ın filmi en azından bütün bu soruları ortaya attığı, varolan bütün düzenlemeleri şüpheli hale getirdiği için, onların kendi işlerini yapmadıklarını akla getiriyor ve şimdiye kadar kimse bunun meydan okuyuculuğunu üstlenmiş görünmüyor. Ve bu filmin başarısının hiçbir biçimde bir "mesaj" vermekten ya da tutarlı bir ifadede bulunmaktan oluşmadığını yinelemek gerekiyor (bazıları filmin bizde şüpheden başka bir şey bırakmadığını öne sürebilir: "Tel kafes istemiyorum. Tavşanları da istemiyorum"). Filmin başarısı biçeminin, temasının ve yapısının birliğinde yatar ve "anlamı" bilinçli niyetten değil, yaratıcısının bütün varlığından ve dışavurumu da (muhtemelen yalnızca o büyük bir sanatçı olduğu için) yaratımın her yönünde ortaya çıkar.

MOZART'IN "AHLAKSIZLIĞI": "BÜTÜN KADINLAR BÖYLE YAPAR"IN EŞLERİ*

Rompasi omai quel laccio, segno di servitu

(Köleliğin simgesi olan bu düğümü çözün)

Bütün Kadınlar Böyle Yapar'daki Despina
(2. perde, 3. sahne)

Mozart'ın operasını bilmeyecek kadar talihli olanlar için –çünkü onlar hazır, mükemmel bir keşif yapacaklardır– aşağıda, her ne kadar (Mozart'ın müziğine dayalı olarak söylemek istediğim, görünüşte uçarı ve cinsiyetçi olduğu öne sürülebilecek bir farsı çok farklı bir şeye dönüştüren) bir yerini tutma olarak düşünülmemesi gerekirse de, kısa bir sinopsis vereceğim:

---

* Bu bölümün ve opera ile ilgili teknik terimlerin çevirisindeki yardımları için, DEÜ, GSF, Müzikoloji Bölümü Başkanı Prof. Dr. Fırat Kutluk'a teşekkür ederiz (ç.n.).

İki genç subay olan Guglielmo ve Ferrando iki soylu kız kardeş (anıldıkları sıra ile) Fiordiligi ve Dorabella ile nişanlanır. Kendilerinden büyük şakacı dostları Don Alfonso'ya nişanlılarının idealize ettikleri erdemlerini övdüklerinde, Don Alfonso onlara bir bahisle meydan okur: eğer basitçe kendi talimatlarına uyarlarsa, yirmi dört saat içinde bu kadınların onların övündükleri sadık ilaheler olmadıklarını kanıtlayacaktır.

Kararlaştırılan oyuna göre Guglielmo ve Ferrando hayali bir savaş için hemen ayrılmış gibi yaparlar. Alfonso bayanların hizmetçisi Despina'nın, onun bu entrikaya dâhil olmasına izin vermeden, yardımını alır. Aşıklar zengin Arnavut tüccar kılığına girerek geri dönerler ve Despina'nın gayretli cesaretlendirmeleriyle, şok olarak karşı çıkmaların ardından teslim olan, ama "yanlış" partnerleri tercih eden kadınların etrafını sararlar. Çifte bir nikah düzenlenir, Despina noter rolündedir, ama tam bu sırada ordunun geri dönüşünün sesleri duyulmaya başlar. Erkekler gizlenir gibi yaparlar ve daha sonra da kendileri olarak geri dönerler. Don Alfonso onlara değerli bir ders öğrendiklerini ve insan ilişkileriyle ilgili daha akılcı olabileceklerini söyler. Başlangıçtaki eşleşme eski haline döner.

Eşlere dair ideolojik anlayışın gevşemesine *Oyunun Kuralı* kadar yaklaşan başka bir film düşünemiyorum, ama müzikte bir paralellik vardır. Hem Beethoven hem de Wagner *Bütün Kadınlar Böyle Yapar*'ı "ahlaksız" olarak gördüler, ama onların her ikisinin de onun "ahlaksızlığının" (ben "ahlaki kuralın altını oyma"yı tercih ederdim) derinliğini tam olarak kavradıklarından emin değilim. Renoir'ın filmi ile *Figaro'nun Düğünü* arasındaki belirttiğim paralellikler net olsa da, göreceli olarak yüzeyseldir. Her ne kadar karakterler ve anlatı yapısı düzeyinde biraz benzerlik olsa da, *Oyunun Kuralı* ile *Bütün Kadınlar Böyle Yapar* arasında daha derin bir yakınlık varmış gibi görünür. Karakter benzerliğinin net bir örneğini belirtmeye değer: Lisette'in, her ne kadar onun yapısal konumu ve hanımıyla (hizmetçi olduğu kadar güveniyle de) ilişkisi Susanna'inkini hatırlatsa da, tutum ve davranış açısından, hanımlarına tek eşliliğe daha sonraki tereddütlü bağlanımıyla "köleliğin simgesi olan bu düğümü çözün" tavsiyesiyle başvuran Despina'ya çok daha yakın bir benzerlik taşır.

Genellikle Mozart'ın en büyük başarılarından biri olarak kabul edilen, hepsi birlikte Batı kültürünün zirvelerinden birini oluşturan dört operadan yalnızca *Figaro'nun Düğünü* makul bir şekilde (şüphesiz büyük ölçüde Beaumarchais'den gelen bir miras olan) anlaşılır (coherence) olduğu iddia

edilebilecek tek operadır: karakterler net bir şekilde tanımlanır ve tutarlı olarak motive olurlar, olay örgüsü titizlikle işler, mantıklı ve tatmin edici biçimde çözüme ulaşır. (Şüphesiz bunun *Figaro'nun Düğünü*'nü diğer üç operaya üstün kıldığını öne sürmüyorum; bizi tatmin olmuş duygusuyla bırakması büyük sanat yapıtları için geçerli bir ölçüt değildir.) Diğer üçü, *Don Giovanni, Bütün Kadınlar Böyle Yapar* ve *Sihirli Flüt* tamamen farklı yönlerden anlaşılmazdır. Tam olarak söylediklerini güvenli bir şekilde ifade etmenin imkânsız olduğunu düşünüyorum (yalnızca olay örgüsü ve metnin değil, müziğin ve onun aksiyonla [düşünmekten hoşlanabileceğiniz herhangi bir filmde senaryo ile mizansen arasındaki kadar karmaşık olabilecek] çok dikkatli ilişkisinin de hesaba katılması gereklidir). *Don Giovanni*'nin sorunu tamamen basit bir şekilde bir soruyla özetlenebilir: *Giovanni*'nin kendisinden tam olarak ne anlıyoruz? Başka bir deyişle, çekici ve itici bulma, hayran olma ve kınama dereceleri tam olarak nelerdir ve bunlar karakterlerin karşılıklı etkileşimiyle ve çok önemli olarak Mozart'ın bunları ifade ettiği müzikle nasıl tanımlanırlar? Diğer yandan *Sihirli Flüt*'ün anlaşılmazlığının adı çıkmıştır (ve çok daha az ilginçtir), olay örgüsünün en basit ve yüzeysel düzeyinde, her ne kadar kendisini daha derin bir düzeyde gösterse de, müziğin aksiyonla ilişkisinde vardır. *Bütün Kadınlar Böyle Yapar*'ın anlaşılmazlığı belki de üçü arasında en ilginç olanıdır: bu yapıtın ne hakkında olduğuna dair iki açıklama hemfikir olmuş görünmez. Onun anlaşılmazlığının *Oyunun Kuralı*'nınkine çok benzediğini ve bunun da sonuçta fazlasıyla aynı kaynaktan türediğini kanıtlamaya çalışacağım.

Bütün Kadınlar Böyle Yapar'ın bir "açıklaması" (eğer bu terimi hak ediyorsa, çünkü ayrıntıların çok azını hesaba katar), yani bunun sadece bir kadın düşmanlığının bir dışavurumu olduğu anlayışı hemen atlanabilir. Doğrudur, Don Alfonso "bütün kadınların aynı olduğu," çünkü kendilerine hakim olduklarını açıkça söylediklerinde bile baştan çıkarmalara direnemediklerine dair kendi teorisini ispatlar. Ancak bu ispat, aslında bir dizi bağlam içinde görülmelidir. Birinci ve en açık olanı müziktir: Mozart'ın Don Alfonso için bestelediği müzik ile diğer karakterler, özellikle de kadınlar için bestelediği ve Despina'yı da *içine alan* müziği karşılaştırın. Edebiyatta okuyucu için bir karakteri "yerleştirmenin" çok sayıda çaresi vardır. Mozart'ın müzikte, *Don Giovanni*'nin kendini beğenmiş şakacılığının son sözden önemli ölçüde daha az olduğunu kanıtlayan kendi çareleri

vardır. Mozart'ın müziği bize onun Fiordiligi'nin "Per Pieta .''da ifade ettiği duyguları anlama kapasitesinden tamamen yoksun olduğunu anlatır. Opera metninin bir yorumu ne olursa olsun, onun müziğinin baştan sona kadınların yanında olduğunun apaçık olması gerekir.

Mozart'ın kadın karakterlerle özdeşleşme eğilimi hiçbir biçimde *Bütün Kadınlar Böyle Yapar*'a özgü değildir, bu onun operalarında sürekli karşılaşılan bir özelliktir. Bu kendisini belki de en çarpıcı biçimde, Mozart'ın kendisini kadın düşmanlığının kol gezdiği, her yerine cinsiyetçilik ve ırkçılığın yayıldığı bir projeye bulaştırdığı *Sihirli Flüt*'te gösterir: baş kötü kadın *Gece Kraliçesi* için bestelenen müzik basitçe, güya dinsel baba figürü (ve yaşlı baş belası) Sarastro için bestelenen müzikten çok daha ilginçtir, oysa Mozart, Sarastro'ya önemli aryasında müzikal olarak hemen hemen aynı sözleri söylettirir. Kötünün iyiden daha ilginç olmasına dair eski klişe önemli değildir: Mozart "iyi" karakterler yaratmada, özellikle de bunlar kadın olursa, mükemmel bir biçimde yeteneklidir (*Saraydan Kız Kaçırma*'da iki "önemli" aryası *Gece Kraliçesi'ninkine* çarpıcı bir şekilde benzeyen soylu ve virtüöz Constanze buna tanıktır). Bu hayal kırıklığı yaratan operaların duygusal özünün Pamina için bestelenen müzik olduğu konusunda genel olarak hemfikir olunması gerektiğini düşünüyorum. Nihayetinde bu projeyi karışıklık içine iten, yapıtı (bir bütün olarak alınırsa) tamamen anlaşılmaz yapan bu Mozartyen eğilimdir. Gizemli kalan ise, nasıl ve neden böylesine bir saçmalığın şimdiye kadar bestelenmiş en iyi müziğin bir bölümüne esin kaynağı olduğudur.

Bütün Kadınlar Böyle Yapar'ın en azından anlatısının bütün *kadınların* sadakatsiz olmasının muhtemel olduğunun, erkeğin sadakatsizliğinin net, benzer bir teşhirinin olmadığının çok açık bir gösterimi olduğu öne sürülebilir. Sanıyorum yanıt açıktır: bunun muhakkak olduğunu kabul etmek gerekmez. Tarihimiz boyunca bir "çifte standart" yaşanmıştır: erkek egemen soyun devamı için kadının sadakati şarttır, ama bu anlayışa sadece sahte bağlılık gösteren erkeklere bu şart uygulanmaz. Bu, kültürümüzün gelenekleri içinde öylesine güçlendirilmiştir ki, bunu bize açıklaması için Despina'nın ilk perdedeki aryasına ("In unomini, in soldati ") hemen hemen hiç gereksinim duymayız, ama Mozart ve da Ponte bize yerinde ve zekice bir hatırlatmada bulunurlar: "*Erkeklerden* sadakat bekliyor musun? Hem de askerlerden??!" Operanın başlangıcı erkeklerin dünyasını kadınlarınkinden net bir şekilde ayırır: erkekler bir kafede kafayı çekerler, ka-

dınlar opera boyunca asla terk etmeyecekleri evde onların portreleri üzerinde hayallere dalarlar. Her iki çift de müstakbel evlilik partnerlerinin aşkın mükemmelliğinin şarkısını söylerler ve her iki durumda da bir rekabet öğesi vardır, her erkek kendi nişanlısının mükemmelliğinde ısrar eder, kız kardeşlerin her biri (minyatürleri karşılaştırırlarken) kendisininkinin özel erdemlerini över. Fakat önemli bir fark vardır: kadınlar erkeklerinin güzelliğine ve kişisel niteliklerine, erkekler ise (başından itibaren, bahisten önce) kadınlarının sadakatine ilgi duyarlar. Başka bir deyişle kadınlar (yanlış olsa da) erkekleri fark edilen ya da hayali kişisel cazibeleri nedeniyle, erkekler ise kadınları kendi *malları* olarak, kendi egolarına hizmet etmeleri ve destek olmaları için severler (güzellik değerin garantisi olarak doğal kabul edilir).

Bütün Kadınlar Böyle Yapar'ın yorumları için, bunlar "yanlıştır" denemez: bu yorumlar yalnızca bu yapıtın karmaşıklığını içermede yetersiz görünürler.

1. Bu opera alaycılığın basit bir dışavurumudur ve erdem, onur, sadakat gibi değerlerin aldatıcılığını ortaya koyar: sonunda dokunulan olumlu hiçbir şey kalmaz. Libretto'nun okunmasından bunu öne sürmek gayet mümkündür; Mozart'ın müziğine duyarlı kimse bu operayı omuz silkip geçip gitmekten daha değerli bulmayacaktır.

2. Geçiş döneminde bestelenen bu yapıt "yeni" romantizm –özellikle de "romantik aşkın" aşırılıkları– üzerine 18. yüzyıl rasyonalizminin görüşüyle bir taşlamadır. Böylesi bir okuma finalde altı karakterin birlikte söyledikleri "ahlaki" şarkıyla (Doğru olan . . . onun aklı her zaman kendi rehberliğine bırakmasıdır) ve ilk perdenin büyük bölümünün kasıtlı olarak abartılı duygularıyla (iki önemli beşli, Fiordiligi'nin "Come scoglio"su vs.) onaylanabilir. Ancak böylesi bir ahlakın seçilmesi o dönemin bir geleneğiydi (Don Giovanni'nin sonu ve Stravinsky'nin *The Rake's Progress* için bunu değerlendirmesiyle karşılaştırın); bunun gerçekten basmakalıp oluşu, önceden olup bitenlerin karmaşık yönlerini basit bir banal "mesaja" indirgemeye karşı bizi uyarmalıdır ve çözülemez sorunların kasıtlı olarak geleneksel çözümünün gerçek etkisidir. *Bütün Kadınlar Böyle Yapar*'da dramatize edilen "romantik aşk" türünün, sevgi-nesnesini idealleştirmesi nedeniyle, Romantik dönemin bir yeniliği değildi: bu, tarihte 11. ve 13. yüzyıllarda yaşayan ozanlara kadar geri gider ve 18. yüzyıl pastoral sanatının bir basmakalıplığıdır.

3. "Sevgililer Okulu" altbaşlıklı bu opera insanın zayıflığını kabul etme ve bununla birlikte yaşamayı öğrenmenin zorunluluğu üzerinedir; gelecekte aşıklar birbirlerini idealleştirmeyecek, abartılmış beklentilere sahip olmayacaklar ve böylece yaşanabilir bir mutluluk derecesine sahip olacaklardır. Bu, "rasyonalist" okumada farklı bir biçimidir. Bırakın Fiordiligi'yi, herhangi birinin Guglielmo ile uzun süre mutlu olmasının mümkün olup olmadığı ya da Ferrando'nun, bağlanma kapasitesi Dorabella'nınki kadar istikrarsız olan bir eşten uzun süre memnun olup olmayacağı konusundaki şüphelerim hariç, bu açıklamayı yeterince makul buluyorum. Bu tür şüpheler son yıllarda şunlara yol açtı:

4. Bu operanın iki aşık çiftin (Fiordiligi ve Ferrando, Dorabella ve Guglielmo) vaat edilen evlilik için yeniden bir araya gelmeleriyle bitmesi gerektiği anlayışı (bildiğim kadarıyla en azından yakın tarihli bir yapım, metnin bu açık, merkezi olan küçük uygunsuzluğunu öne çıkarmıştır). Böylesine kelimesi kelimesine olunca, bunu kabul edilemez bulurum (ve her halükarda öfkeli, kıskanç ve sahiplenici Guglielmo ile hafifmeşrep Dorabella başlangıçtaki bir arada oluşlarına göre çok daha uygunsuz görünürler), ama bu net bir biçimde orada olan öğelere işaret eder. Mozart operalarındaki (ve başka yerlerdeki, örneğin belirli Astaire/Rogers müzikalleri) ortak yapı "ciddi" bir aşık çift ile "komik" bir çifti yan yana getirmesidir. Komik çift değişmez biçimde toplumsal hiyerarşide daha alt konumdadırlar, genellikle hizmetçidirler: en net örnekler *Saraydan Kız Kaçırma* ve *Sihirli Flüt*'tür, ama *Figaro'nun Düğünü* de esasen aynı modele sahiptir. *Bütün Kadınlar Böyle Yapar*'ın dokunaklılığı ve rahatsız ediciliğinin belirli bir bölümünün eşlerin birbirine karışması, Guiglielmo'nun komik kibri ve yaygaracılığı ile Dorabella'nın güçlükle bastırılabilen hafifmeşrepliğinin onları (bu durumda sosyal olarak olmasa da) daha alt düzeyde bir çift olarak göstermesi gerçeğinden çıktığı öne sürülebilir. Açık bir biçimde Fiordiligi ve Ferrando büyük bir derinlik ve az bulunur hissediş kapasitesine sahip olarak tanımlanırlar. Onların karşılarındaki çifte göre birbirlerine çok daha uyduklarını, operanın akışı içinde onlar birbirlerinin niteliklerini tanıdıklarını ve en azından birbirlerine gerçekten âşık olmaya *başladıklarını* kabul ediyorum. Bu kesinlikle finalde yaşanan uyumsuzluk ve rahatsızlık duygusunu açıklamaya yardımcı olur, ancak bunun eşlerin yeniden bir araya gelmesiyle çözüleceğini sanmıyorum. Mesele kesinlikle bütün yanılsamaların parçalanmasından sonra bile, toplumsal geleneğin daynık-

lılığının sürmesidir. Karakterler neredeyse otomatik olarak sevgililerine geri dönerler: güvenilir sadakat diye bir şey yoksa da, ona dair hâlâ saygı gösterilmesi gereken bir toplumsal anlayış vardır. Ve unutulmamalıdır ki, "mutlu son" Hollywood tarafından icat edilmedi. Komedilerin –yazarlarının daha sonradan farklı ironi dereceleriyle değiştirebildiği– mutlu sonları vardır. Bu durumda Mozart müzikte metnin vaat ettiği her türlü "bella camla" imasına engel olur, onu üflemeli çalgılarda mırıltılı, rahatsız edici bir müziğin eşlik ettiği gürültülü bir *allegro* olarak düzenler.

Ancak bu açıklamayı yetersiz bulmamın asıl nedeni, bu operanın, finale varmadan çok önce, karakterlerin eşleşmelerinin ya da yeniden eşleşmelerinin uzlaşmaz veya ikna edici bir mutlu sonu oluşturamadığını onaylamış olmasıdır.

Mozart kendi operalarını dokunulmaz, zorunlu olarak son, kesin bir biçime ulaşmış olarak değerlendiriyor görünmez. Hem *Figaro'nun Düğünü*'nde hem de *Don Giovanni*'de (genellikle özel şarkıcıların gereksinimlerini karşılamak için) yeni alanlar eklemekten geri kalmadı. Ancak *Bütün Kadınlar Böyle Yapar* beni bu türden akıcılığı daha fazla aktardığı için çarpar. Bu Mozart'ın Guglielmo için yedek bir arya bestelediği ve bir yapıtta, sahnede çok uzun süre hissedilebilen çeşitli çıkarmaları onayladığı tek opera değildir; insan sürekli çok sayıda şeyin eklenebildiği, çıkarılabildiği ve yerlerinin değiştirildiğini hissettiği (çok güçlü neden-sonuç anlatı çizgisi ve net bir şekilde tanımlanan karakterleriyle özellikle *Figaro'nun Düğünü*'nün etkisinden tamamen farklı olan) bir duyguya sahiptir. Mozart'ın bütün operaları arasında *Bütün Kadınlar Böyle Yapar* etkisinde en akıcı olan operadır ve biri diğerini izlesin diye neredeyse parçalara ayrılan alışılmış açık seçik biçimsel bölümlere (reçitatif, arya, ensemble .) sahiptir. Öncesinden ya da sonrasından daha büyük topluluklar [ensemble] ve dikkate değer birkaç "büyük" arya vardır. "Mozart aryası" ifadesini düşünün ve kendiliğinden aklınıza örnekler gelsin: ilk altısından –hatta on ikisinden– birinin *Bütün Kadınlar Böyle Yapar*'dan olacağı kesindir. Mozart burada "operanın" "müzik draması" haline geldiği 19. yüzyılda yapılacak olan böylesi biçimsel bölümlere ayrılmasını öngörür.

Bu akıcılık duygusu dört başkaraktere de uygulanır. Alfonso ve Despina çok net bir şekilde tanımlanır, ama âşıklarla sürekli olarak bir belirsizliği duyumsarız: örneğin veda sahnesinde erkekler *sadece* oyun mu oynarlar, yoksa durum gerçek olsaydı nasıl hissedeceklerini mi hayal eder-

ler? Kadınlar yalnızca erkeklerin onların nasıl davranması gerektiğini düşündüğü gibi mi davranırlar, yoksa itiraz etmelerinde bir güvenilirlik derecesi mi vardır ve eğer böyleyse bu hangi derecedir? (Belirsizliğimizin libretto'nun kırılgan komedisini hem dönüştüren hem de aşan Mozart'ın müziğinin ürünü olduğu eklenmelidir.) Erkekler partnerlerine âşık olmuş *gibi* mi yaparlar, yoksa rol yapmalarının gerçeklik haline geldiği bir nokta mı vardır? Ve eğer böyleyse, hangi noktada? Ferrando'nun sonunda (önemli düeti "Fra gli amplessi "de) Fiorgiligi'yi baştan çıkmasıyla yeni ortaya çıkan tutkuyu ona yönelik gerçek hisler mi, yoksa onun Dorabella'dan daha iyi olmadığını kanıtlama arzusu ve özellikle de "arkadaşı" Guiglielmo'nun kendisinin doğuştan gelen üstünlüğüne dair acımasız iddiasından incinmesi mi harekete geçirir? Yoksa bunların tümü mü? Müzikten dolayı asla emin olamayız ve duyarlı bir yapımcı (genellikle olduğu gibi) "tutarlı" bir okuma ya da başka bir okuma lehine dizilere (scales) hafifçe dokunmak yerine bizi belirsiz bırakırdı. Amaç, opera ilerlerken karakterlerin artık kendi motivasyonlarını ve duyguları anlamadığını, emin olmanın bütünüyle yok olduğunu (*Oyunun Kuralı*'nda Christine'e olanlar kesinlik budur ve aynı nedenlerledir) akla getirmektir. Kesinliklerin giderek erozyona uğraması bana her iki yapıtın da en içteki anlamı için anahtar olarak görünüyor.

Bütün Kadınlar Böyle Yapar'ın altı karakteri bilgi derecelerine göre bir ağ üzerinde düzenlenebilirdi: en tepede (sonuç da dâhil) her şeyi bilen Don Alfonso; onun altında (sonuç hariç) her şeyi bilen iki erkek; onların altında sırların bazılarına dâhil edilen ve çevrilen dolapların bazılarına yardım eden, ama "Arnavutların" kılık değiştirmiş âşıklar olduğunu sonuna kadar bilmeyen Despina; en altta finalde "gerçeğin açığa çıkmasına" kadar olup bitenlere dair hiçbir bilgisi olmaya iki kız kardeş. Ağın altını üstüne çevirin ve Mozart'ın (ve izleyicilerin) bilgi derecelerine tam olarak ters orantı içindeki sempatilere dair (kısmi bir istisna ile) bir ağa sahip olun. Kısmi istisna Ferrando'nun (özellikle müziğinde) Guglielmo'dan net bir şekilde farklı oluşudur: o daha duyarlı, daha az kendini beğenmiştir ve sadece kendi egosunun yaralanmasının ötesinde olarak incinmeye hassastır. Ferrondo'nun (vokal alanın gerektirdikleri hariç) "Donne mie, le fate e tanti . . "yi söylemesini düşünmek, Guglielmo'nun "Uno aura amorosa"yı söylemesini düşünmek kadar imkânsızdır. 2. Perde'nin sonunda, Don Alfonso onlara zaten evleneceklerini söyledikten sonra, aldanımların sona ermesi ve insa-

nın "zayıflığının" tam bilgisiyle Ferrando kadınlarla birlikte şarkı söylerken Guglielmo'nun kontrpuanda sövüp saymaya ve şikâyet etmeye devam etmesi anlamlıdır (Fiordiligi açıkça lanet bir yaşama mahkûmdur). Ancak Ferrando olağanüstü duyarlılığına rağmen, kadınları istismar eden ve yönlendiren, amacın esasen onların zararına erkek egosunu yeniden onaylamak ve desteklemek olduğu bir entrikaya eşit derece suç ortağı olmuştur.

Opera bu özel oyunun kurallarıyla en fazla sınırlanmış olan insanların kadınlar olduğunu netleştirir: zorunlu "kurallar" yalnızca sıkı sadakat değil, ama aynı zamanda ev içi alana tabi olmayı, onunla sınırlanmayı kabul etmeye istekli olma ve saygınlıktır. Eğer Fiordiligi aksiyonun akışı boyunca bir miktar Christine'e benzemeye başlıyorsa, bu onun kafasının karışması nedeniyledir; kocasının değil, kendisinin sadakatsizliğini keşfetmesinin hızlandırdığı bir kafa karışıklığıdır bu. Kendi kendisiyle teslim olmaktan konuşmaya çalışırken, "Komşular ne der?"den, "sevgililerimizin anlayacağını mı sanıyorsun?"dan geçerek sevgilisinin potansiyel incinmesinden duyduğu gerçek (biraz yanlış yöne sapsa da) kaygıya kadar geniş bir alandan bahseder. Onun Ferrando'ya teslim oluşu, Dorabella'nın Guglielmo'ya teslim oluşundan tamamen farklıdır ve yalnızca anıldıkları sıra ile boyun eğmelerin olduğu iki olağanüstü düetle karşılaştırılabilir. "Il core vi dono (Dorabella/Guglielmo) çekici ve hafiftir, karakterler "oyuna" derinlemesine dâhil olmazlar, ama (çok farklı nedenlerle) ondan keyif alırlar. Tek başına Fiordiligi ile başlayan, ayartmadan kaçma hakkında olan, araya Ferrando'nun girdiği "Fra gli amplessi ." ise tersine yoğunluk olarak artar ve (belki de karşılıklı) teslim olmanın ("Abbracciami ") büyülü finaliyle zirveye çıkar.

Mozart'ın bu anı kuruşu, açıklaması çok zor görünen bir konuyu önümüze getirir. Bu da müziğin (özellikle de *kadınların* müziğinin) tekrar tekrar metnin gerçek içeriğini aşan, belki de bir nesne açısından tanımlamaya direnen bir özlemi; "imkânsıza" olan özlemi, toplum kurallarının izin verdiğinin ötesindeki bir şeye özlemi, ütopyan bir özlemi ifade etme tarzıdır. Bu tanımlanamaz *bir şey* metinde hem "mutlu" (özlemin garip bir şekilde zirvesine "Io sono felice," "Mutluyum" sözcüklerinde çıktığı kız kardeşlerin ilk düeti "Ah guarda sorella .") hem de "hüzünlü" (1. Perde'nin sonunun başı, "Ah se tuta .) olarak anlamı olan sayılarda (numbers)[1]

[1] Sayı operası (number opera): arya, düet, ensemble ve bale gibi ayrı ayrı parçaların arasına reçitatif ve diyalogların da eklendiği ve sayılarla yazılan opera türü; 19.

vardır. Bu, ilk perdedeki (*asla* oynanmayan ya da sadece komik olarak söylenmeyen) bütün veda sahnelerine yayılır. Müzik sürekli olarak aksiyona ve karakterlere operanın her şeyden önce satirik olduğu ya da yalnızca yanılsamalar ve sahte görünüşlerle ilgilendiği anlayışını tamamen geçersizleştiren duygusal bir otantiklik verir: iletilen duygu yayılarak aksiyonun görünen anlamını *aşar*. Bu kuşkusuz "Mozartyen" diyebileceğimiz (bazen çelişik ya da belirsiz) duygusal ifadenin olağanüstü kompleks yapısının bir bileşenidir, ama bu, yapıtın baskın tarzı olduğunu iddia edebileceğimiz ölçüde *Bütün Kadınlar Böyle Yapar*'a diğer operalardan daha fazla yayılır. Ve onun tam ifadesi neredeyse yalnızca kız kardeşler için ayrılmıştır, Ferrando'ya ise ayrıcalıklı anlarda bunu paylaşma izni verilir.

Bütün Kadınlar Böyle Yapar'ın karakterleri (öğrenme kapasitesinde olanlar) tam olarak neyi öğrenirler? Onların yalnızca yanlış eşleştiklerini ve uygun bir biçimde partner değiş tokuşu yapabileceklerini düşünmüyorum (her ne kadar en azından Fiordiligi ve Ferrando'nun durumunda bu doğru olsa da). Onlar "çift" anlayışının saçma bir şekilde kısıtlayıcı ve baskılayıcı olduğuna dair şiddetli tartışmalara yol açabilen bir kavrayışa oldukça tehlikeli bir şekilde (belki de *Oyunun Kuralı*'nın karakterlerinden daha fazla) yaklaşmıyorlar mı? Kadınların keşfinin gerçek mantığı, hızla bir bağlanımdan diğerine yönelebilecekleri, her iki erkeğin arkadaşlığından (yatağın içinde ya da dışında) haz alabilecekleri değil midir? Fiordiligi (en güvenilen ve saygı duyulan karakter) sonunda kendisine kendi zayıflığını kabul etme iznini verdiğinde, sadakatini (hoppa ve dedikoducu Dorabella gibi) basitçe bir erkekten diğerine geçirdiğini değil, "aşk duyguları" yaşadığını ve bunun yalnızca Guglielmo'ya yönelik olmadığını itiraf eder. *Oyunun Kuralı* gibi bu da çok ileri giden ya da yeterince uzağa gidemeyen insanlar üzerine bir yapıt değil midir? Olağanüstü, heyecan uyandıran, bilmece gibi "mutlu son"da tam olarak ne hissediyoruz?

Peki ya bu operadaki hafifmeşrepliğin hayli açık sözcüsü Despina? *Bütün Kadınlar Böyle Yapar*'ın ne hakkında olduğunu tanımlamada onun çok önemli olduğunu düşünüyorum; ama bunu söylemek hiçbir şekilde onun konumunun onaylandığını ima etmek değildir. Onun çok ikna edici biçimde desteklediği "hafifmeşreplik" versiyonu zerre kadar devrimci değil,

---

yüzyılın başlarına değin etkin olmuştur. Sözgelimi Mozart'ın Figaro'nun Düğünü ve Don Giovanni operaları sayı operalarıdır. Her iki operada da sayı verilen ve birbirine bağlanan uzun pasajlar bütünü oluşturmaktadır.

ama basitçe aynı madalyonun öbür yüzüdür: bir yanda tek eşli evlilik ve dışlayıcı romantik aşk ideali, diğer yanda kuralları gizlice yıkmanın –"aldatma," yalan, durmadan kur yapma ve gıdıklama, "cinsiyetlerin savaşında" kadının silahı olarak kadının cinselliğini sömürülmesi– eğlencesi ve heyecanı: erkeklerin kontrolündeki "oyunun kurallarına" karşı kadınların kontrolündeki kurallar; her iki versiyon da cinselliğin egemen organizasyonu içinde bir arada yaşarlar, her ikisinin de iktidarın kullanılmasında kendi kaynakları vardır. Mozart, Despina amentüsünü (kız kardeşlerin keşfettiği gibi) neredeyse karşı konulamaz biçimde çekici ve baştan çıkarıcı hale getirir: buna rağmen bu amentü kadınlara tek eşliliğin köleliğinden bir kaçışı sunar. Ancak bunun yerine konan kesinlikle bir yokluktur: Despina bu operada "özlemin" müziğine erişmesi tamamen engellenen tek karakterdir (bu tür şeyleri kabul edemeyen bir toplum içinde, ya gey olduğu ya da olması gerektiği öne sürülebilecek Don Alfonso'ya bile, aşkların teknesi uzakta gözden kaybolurken dua triyosuna, (operanın yüksek noktalarından biri olan) saf güzelliğin bakış açısından katılmasına izin verilir). Eğer "özlemin müziği" *Bütün Kadınlar Böyle Yapar*'ın temel sorusunu somutlaştırıyorsa, Despina açık bir biçimde bir yanıt sağlayamaz. Kurallar içinde "hafifmeşreplik" o kuralları ebediyen paramparça edecek olan otantik cinsel özgürlük –kıskançlık, sahiplenicilik ve egemenliğin bütün izlerinden kurtulmuş cinsellik– adına yanlış anlaşılmamalıdır.

Anıldıkları sıra ile 18. yüzyılın sonu ile 20. yüzyılın ortalarına ait olan bu iki yapıt kültürümüzün hâlâ yüzleşmekten korktuğu sorunları ya da daha iyisi, *duyguları* ortaya getirirler. Bu yapıtlar kültürün gerçek temellerinin altını oyarlar.

SİNEMA İDEOLOJİ POLİTİKA

"BÜYÜLEYEN FAŞİZM" ve diğer yazılar

SineMasaL YAZILAR | 1

FİLM KURGUSU | ÜÇÜNCÜ SİNEMA | SİNEMA ve FEMİNİZM | "VATEL" ve POTLAÇ | DIEGESİS ve MİMESİS | RENOİR ve MOZART | FİLMLER ve YÖNETMENLER: ALMODOVAR, CRONENBERG, ROY ANDERSSON, LENI RIEFENSTAHL, "ZOR ÖLÜM" vs. "VERTİGO" "FIRINLARIN SAATİ" "ÇIĞLIKLAR ve FISILTILAR" "HAYATINI YAŞAMAK"

ISBN 978-975-6124-05-5

Nirengi Kitap, SİNEMASAL'dan seçme yazıların birinci cildini kıvançla sunar.

İşte Türkiye'nin en "ağır" sinema dergisinin birikimi. Daha önce yayımlanmamış, yayımlandığında ise çok beğenilen, aranan -büyük ihtimalle çevrede fotokopileri dolaşan- makaleleriyle şu an elinizde.

Fotokopi kalabalığı istemeyen, "elimin altında kitap olsun" diyen herkese.

DERLEYENLER :
BURAK BAKIR
YÖRÜKHAN ÜNAL
SALİ SALİ

LUCY FISCHER
ERTAN YILMAZ
ROBERT KOLKER
FERNANDO SOLANAS
OCTAVIO GETTINO
JAMES ROY McBEAN
SUSAN SONTAG
ROBIN WOOD
BILL NICHOLS
SIEW HWA BEH
KARIN KAY
DIANA GIDDIS
CONSTANCE PENLEY
CLAIRE JOHNSTON
SABİHE BATUR
DİLEK ÜNALI

nirengisinema